

KADUNUD
KAHEKSA-
KOMNENDAD

sissejuhatus

Sirje Helme. Miks kaheksakümnevad? Miks kadunud? **5**

kunst | kunstiterminoloogia

Ants Juske. Nõukogude postmodernism **12**

Johannes Saar. Võistlevad maastikud: kunstipanoraamide ja kontekstide
vaheldumine 1980. aastate kunstitekstides **22**

Heie Treier. Ülev ja kitš **36**

maal | graafika | plakatikunst

Eero Epner. Iluaias kõnnib nägus neid, võlub austajate südameid **46**

Kädi Talvoja. Tartu slaidimaal: grotesk – mäng või taktika? **63**

Anu Allas. Kohatu kangeline: Kalevipoeg 1980. aastate eesti maalil **72**

Vappu Thurlow. Lõvi seljas tulevikku **80**

Jüri Hain. Plakatikunsti “kuldseid kaheksakümnevad” **99**

skulptuur | tarbekunst | kujunduskunst

Juta Kivimäe. Laguuniskulptuur: kriitiline pop, romantiline sümbolism,
hüperrealism ja sürrealism 1980. aastate eesti skulptuuris **122**

Inge Teder. Tarbekunst kaheksakümendatel **134**

Krista Kodres. Me võime, aga me ei saa: eesti kujunduskunst ja disain 1980. aastail **143**

personaalsed perspektiivid

Raoul Kurvitz. Leegiheide: eesti *performance* kaheksakümendatel **158**

Peeter Laurits. Kaheksakümendate eesti fotost **164**

uus meedia

Tuuli Lepik. Eesti arvutikunsti teke **173**

kronoloogia **199**

KADUNUD KAHEKSA- KÜMNENDAD

Probleemid, teemad ja tähendused
1980. aastate eesti kunstis



KAASAEGSE KUNSTI EESTI KESKUS
CENTER FOR CONTEMPORARY ARTS, ESTONIA

sissejuhatus

kunst
kunstiterminoloogia

maal
graafika
plakatikunst

skulptuur
tarbekunst
kujunduskunst

personaalsed
perspektiivid

uus meedia

kronoloogia

Koostaja Sirje Helme

Toimetaja Andreas Trossek, kaastoimetaja Johannes Saar

Eestikeelse teksti korrektorid Tiina Hallik, Daila Aas

Eesti-inglise tõlkijad Katrin Kivimaa, Epp Aareleid-Koop, Livia Ulman, Re:finer

Tõlke korrektorid Michael Haagensen, Justin Ions

Kujundaja Andres Tali

Väljaande ilmunist on toetanud Eesti Kultuurkapital.

ISBN -----

© Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2010

Miks kaheksakümnendad? Miks kadunud?

Sirje Helme

Selle kogumiku lugu ideest raamatu valmimiseni on olnud mitmel põhjusel üsna pikk.¹

Aastaid tagasi, veel enne Kumu avamist Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuses töötades tundus mulle, et parajasti toimuvat sõjajärgse kunsti konseptualiseerimist võiks aidata ja täiendada erinevatele teemadele ja perioodidele fokuseerunud kunstiajalooliste tekstide kogumikud, mis kirjeldaksid üht perioodi või teemat võimalikult eri vaatenurkade alt, erinevate autorite poolt. Kogemus "Ülbete üheksakümnendate"² koostamisega näitas, et autorite hoiakud, kirjutamise stiil ja metodoloogia võivad küll erineda, kuid andmestik ise ei vanane. Kirjutamisel oli tookord, ja on ka praegu, mitmekoiteline eesti kunsti ajalugu, aga ükski koguteos ei suuda asendada väiksemaid sügavamaid sisselõikeid, mida selline kogumik võimaldaks.

Miks kaheksakümnendad? Ja miks kadunud? Kunstiajaloolaste huvid erinevate perioodide vastu vahelduvad omamoodi nagu moetrendid, kord pakub huvi üks, siis hoopis teine ajastu või teema. Pikka aega, aastaid tagasi, oli selleks sõjaeelne modernism, siis liikus huvi pikkamööda kuuekümnendate suunas – arhitektuuri, keskkonna, sotsiaalsete probleemide kaudu. Osaliselt oli sellesse huvifääri tõmmatud ka järgmine kümnend. Kõige vähem on tegeldud kaheksakümnendatega. Seda kümnendit on ikka peetud ajaks, mil justkui midagi ei juhtunud, kõik oli stagnatsiooni karmi kanna alla surutud ja kui midagi toimuski, siis tõenäoliselt klooniti eelmiste kümnendite ideid ning saavutusi.

Tegelikult, nagu artiklitest näha, on tegu väga mitmekihilise kümnendiga, mille algust tähistas aktiivne venestamispoliitika ja lõppu fosforiidiisõda, öised laulupeod ning kunstielus esimene vaba, väliskuraatorite korraldatud eesti kunsti näitus "Struktuur ja

¹ Ettekannete päev "Kadunud kaheksakümnendad" Rotermanni soolalaos 9. XII 2003. Esinesid Ants Juske, Eha Komissarov, Heie Treier, Sirje Helme, Piret Lindpere, Raivo Kelomees, Kädi Talvoja, Pirjo Urvak. Ettekannete päeva korraldasid Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus ja Eesti Kunstiteadlaste Ühing. – Toim.

² Vt Ülbete üheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis. Toim Sirje Helme, Johannes Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001.

metafüüsika” Soomes, Saksamaal ja Rootsis. Ja ometi on olnud raske leida süsteemi, kuidas ja kuhu seda aega paigutada. Nagu kirjutab Ando Keskküla: “Kümnenid ei ole võimalik leida ühist nimetajat. Kümneni algus ja lõpp on suuresti erinevad.”¹ On raske leida ideid, mis oleksid edasi elanud üheksakümnenides, need justkui algasid, lõppesid ja omasid tähendust vaid oma aja sees. See vastuoluline aastakümme, mis tootis korraga nii masendust kui lootust, justkui sulgus uue kümneni tulekul, uutes poliitilistes tingimustes – nagu sfinks (nii armastatud kujund kaheksakümnenate kunstis). Kaheksakümnenad olid kadunud.

Siia kogumikku artikleid tellides ei lootnud ma seda süsteemi leida või leiutada. Ei saanud ka autoritele väga selget lähtekohta pakkuda, seega ei saa erinevatest tekstidest suuremat konsensust oodata. Minu arusaam sellest, kuidas on kaheksakümnenad ajaloos koha sisse võtnud (ja mida ma allpool kirjeldan), ei pruugi olla aktsepteeritav kõikidele autoritele. Siiski, avaldatud tekstid ei lähe sellest ka liiga kaugele. Algselt planeerisin kogumikku ka sotsiaalset situatsiooni analüüsivaid tekste, sest see aeg sõltus nii palju poliitilistest reaalsustest. Johannes Saare ja Andreas Trossekiga asju arutades loobusime aga sellest ideest. Üks kogumik ei saa tegelda kõikide küsimustega – on ju siinsest vaatlusspektrist välja jäänud ka arhitektuur või näiteks film. Kaheksakümnenad vajavad kindlasti edasiuurimist ja teemasid on kümneid.

Kohandumisest

Kaheksakümnenad eristusid mingi määratlematusega ka läänes, kuigi just see kümnend oli uute muuseumide, galeriide kui ajakirjade loomise poolest rikas aeg, samuti ei läinud kunstiäril halvasti. Ja ometi kirjutab Arthur C. Danto 1989. aastal kaheksakümnenatest kui “esteetiliselt halbadest aegadest” ning tsiteerib seejuures Roy Lichtensteini: “Stiile küll on, aga sisu ei paista sugugi olevat. Kaheksakümnenatel ei paista olevat hinge... Ja seitsmekümnenad taas tunduvad, nagu neid poleks kunagi olnudki.”²

Kaheksakümnenatel on eesti kunstis kaks põhimõttelist küsimust, mis võiksid olla taustaks ja põhjenduseks perioodi arengutele. Esimene on küsimus võimalusest käsitada kümnenid kui ühe kultuurilise mudeli valmisaamist ja kehtestumist, ja teine, sellega tihedalt seotud, tähistab paratamatut loobumist paralleelarengutest lääne kunstiga, mis kord tugevamalt, kord nõrgemalt on täheldatavad meie sõjajärgses kunstis ja mille kaudu oleme sidunud oma kunsti lääne modernismiga.

¹ “Kaheksakümnenad sulgudes”. Kumu Kunstimuuseum 19. I–2. IX 2007. Kuraator Ando Keskküla. Näituse kataloogi eessõna. Käsitöö autori valduses.

² Arthur C. Danto, Esteetilisest huonot ajast. – Arthur C. Danto, Taiteen nykyhetki. Soumentanut Leevi Lehto. Helsinki: Taide, 1991, lk 279.

Kaheksakümnendad oli nõukogude võimu ja ühtlasi sotsialistliku realismi kui ideoloogia lõpukümnend, aga me võime ka teisiti küsida: kas nõukogude võimu tingimustes elatud aeg oli juba nii pikk, et kaheksakümnendatel hakkaski vormi omandama erilaadne, oludega kohanduv ja kohanev kunstimudel? Kogumikus "Kohandumise märgid" on sisesejuhatuses esitatud kolm teesi, mis võtavad kokku eesti vaimuilma olukorra nõukogude perioodil. Oluline on seejuures kohandumise ja kohanemise küsimus ja autorid teevad nendel sõnadel vahet. "Kultuuridiskursuse muutusi ei saa määratleda üheselt poliitilisel koostöö – keeldumise – allumatuse – ükskõiksuse skaalal, mistõttu ka kohandumise mõiste pole samastatav kollaboratsioonismiga. [...] Kollaboratsioonism oleks pingutatult poliitiline ja jätaks perioodist must-valge jälje, kohanemine taas rõhutaks üksnes leplikku passiivsust."¹ Järgmises, 2005. aastal ilmunud samateemalises kogumikus "Kohanevad tekstid" täpsustatakse kohanemise mõistet: "Kohanemist võiks nimetada "oma koha leidmiseks ajas". See on niisiis tegevus, mis pole selgelt piiritletud alg- ja lõpp-punktiga, mis toimub aja jooksul ning seob juba sõnakujus keskkonna ja aja."²

Pärast stalinlike repressioone, alates nn sulaaja saabumisest määrasid meie kunsti sisekliimat ja esteetilisi ideoloogiaid suures osas opositsioonilised vahekorrad poliitilise ning ideoloogilise võimuga: sula ja modernismi tagasivõitmine, kuuekümnendate avantgard ja noortekultuuri teke, seitsmekümnendate alternatiivsed arengud (hüperrealism, geomeetriline kunst, kontseptualismi mõju). Katsetati erinevates suundades, eksperimenteeriti väljendusvõimalustega, üritati etteantud vaimuruumi võimaluste piires avaramaks venitada. Ideed arenesid, hargnesid, jõudsid erinevatesse faasidesse. See on andnud põhjust rääkida pikkadest kuuekümnendatest või pikkadest seitsmekümnendatest, sest piiri on nende kahe kümnendi vahele raske tõmmata. Kaheksakümnendad on aga ise nagu kaks selgelt eristuvat perioodi. Kümnendi algus tegeleb aktiivse kohandumisega. Kümnendi teine pool on seotud uue põlvkonna esilekerkimisega, toonase Eesti Riikliku Kunstiinstituudi noorte andekate lõpetajatega, kelle tegutsemise olulisim tunnus on aga eraldusjoone rõhutamine, kui mitte selle lõplik kehtestamine, igapäevase ühiskondliku situatsiooni ja omaenda loomingu vahel. Kunsti elevandiluatorni ehitamist jätkatakse üha massiivsemalt ja glamuursemates vormides. Seepärast võibki küsida, kas protsess, mis algas Nõukogude okupatsiooniga, hakkas just kaheksakümnendatel lõpuks oma lõplikumat vormi võtma ja hingamisruumi ehk põhjust loominguga tegelemiseks otsiti virtuaalsetes kujutusmaailmades? Kas kohandumine on selle läbi lõplikult toimunud?

¹ Kohandumise märgid. Koost Virve Sarapik, Maie Kalda, Rein Veidemann. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002, lk 7–8.

² Kohanevad tekstid. Koost Virve Sarapik, Maie Kalda. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, 2005, lk 7.

Muutuvad hierarhiad

Kaheksakümnendad algavad kriitika murega ideede vähesuse pärast kunstis. Seitsmekümnendatest on küll üle tulnud tugevate hüperrealismi mõjudega maal ja Tartus areneb omasoodu oma, groteskikeskne noor maal, aga seda kõike peetakse jätkuks, mitte edasiliikumiseks.

Kaheksakümnendatel toimunud muutuste põhiolemuseks on erinevate kunstiliikide ümberpositsioneerumine, seniste hierarhiliste väärtuste hägunemine. Maalikunst kui senine peaideoloog loovutab koha seni marginaalsematena käsitletud kunstialadele. Tähelepan-dav on arhitektuuri osa loova mõtte edasikandmisel, eeskätt nn Tallinna kümne rühma tegevus arhitektuuri kui juhtiva kunstiliigi rolli kehtestamisel kultuurisfääris. Seal toimusid ideed ja mõtteviisi muutus kujul, mille paralleelid kujutavas kunstis on tänaseni selgeks rääkimata. Andres Kurg on märgistanud rühmituse 1978. aastal Tallinnas Teaduste Aka-deemia raamatukogu fuajees toimunud näitusega modernismi lõppu.¹ Kunstis erinevalt arhitektuurist nii selgeid vormimuutusi ei toimunud, ka pärast SOUP 69 rühmanäitust Tal-linnas (mis võiks ju olla modernismi mõtteliseks piiriks) oli kujutava kunsti võimsaim väärtushoiak ikkagi seotud Pariisi (Pallase) kooli maalikeskse esteetikaga.

Oleme suhteliselt vähe analüüsinud postmodernismi oma kunstis ja üldse kunstimaailmas (ühena vähestest Heie Treier²), mingil põhjusel sätestanud, et postmodernism tuli koos arhitektidega ja peaaegu et sai alguse siin liikunud Charles Jencksi raamatust.³ Olen siiski veendunud, et võtted ja mõtteviis, mida tänaste teadmiste valguses saab postmodernismi ideoloogiaga siduda, olid ka maalikunstis kohal üsna varakult ning et piltlikult öeldes ei jäänud Rein Tammik ega Ando Keskküla ootama Sampo otsimist Eestist.⁴ Oluline on aga see, et tollane kunstikriitika ei käsitlenud ilmselgeid märke kunsti muutunud seisust postmodernismi seisukohalt. Ilmselt põhjusel, et maalikunst kui peamine muutuste labor ja ideede kandja kaotas oma liidripositsiooni mitte ainult arhitektuurile. Oma tähenduse väärilist märkimist nõudis tarbekunst, rünnates vabade kunstide piire ja nõudes õigust võrdsele kohtlemisele installatsiooni, skulptuuri või mõne teise ruumilise kunstiga. Sama probleem oli üleval disainis, kus autorid samuti tajusid enda loomingut mittetunnustamist "täisväärtusliku" kunstina. Arhitektide kõrvale astub näitustesarja "Ruum ja Vorm" noor jõuline sisekujundajate ja disainerite põlvkond. Reaalsuse metafoorseid piire kombatakse pigem fotolavastuslikus plakatis kui maalikunstis. Omaette väärtuseks muutub näituste

¹ Andres Kurg, *Modernismi lõppmäng*, Tallinn 1978. – Keskkonnad, projektid, kontseptsioonid. Tallinna kooli arhitektid 1972–1985. Koost Andres Kurg, Mari Laanemets. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 2008, lk 40–55.

² Heie Treier, *Postmodernismi mõiste Eesti kunstimaailmas*. – Kunstiteaduslikke uurimusi 8. – Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 1995, lk 244–264.

³ Charles Jencks, William Chaitkin, *Architecture Today*. London: Academy Editions, 1982.

⁴ Leonhard Lapin, *Arhitektuur ja mood*. – Ehituskunst IV, 1984. Tallinn: Kunst, 1987, lk 17–21.

kujundus, kriitika ja seltskondades räägitakse rohkem sellest kui kunstiteostest näitusel. Mis on sellel pistmist kohandumisega?

Elamisruum piiride sees

Kaheksakümnendate algus polnud kindlasti ideoloogiliselt "lõtv" aeg kultuurile. 1978. aastal algas aktiivne venestamispoliitika ja EKP etteotsa tõusnud Karl Vaino viis agaralt ellu üleliidulist määrust vene keele õpetamisest lasteaedades. Aastatel 1981–1984 toimus kuus poliitilist kohtuprotsessi, kaebealused mõisteti aastateks vangi.¹ Tõenäoliselt uskus üha vähem inimesi Eesti iseseisvuse taastamisse. Elamisruum tuli kätte võidelda piiride sees ja teha seda, kui võimalik, otseselt poliitkasse sekkumata. Kultuur kohandus, hakates otsima hingamisruumi mitte vabade kunstide radikaliseerumisega, vaid keskkonna, otse- selt elamisruumi laiendamisega viisil, mis ei rünnanud Nõukogude Liidu poliitilisi ambitsioone. 1985. aastal algasid Mihhail Gorbatšovi eestvedamisel ümberkorraldused, mida hakati kutsuma perestroikaks.

Kümnendi keskpaigas hakkavad toimuma ka kunstis märkimisväärsed muutused, 1986. aastal ilmunud artiklis olen kinnitanud: "Uus põlvkond eesti kunsti on tulnud, ta on olemas ja temaga tuleb arvestada, olgu meie endi sümpaatiad kinni siis pallaslikus komfortaabluses või 60.–70. aastate avangardis".² Selle põlvkonna esilekerkimist ei saa seletada perestroikaga, mida nii tihti on soovinud teha eeskätt lääne autorid, kuid on ka selge, et muutunud aeg andis sellele põlvkonnale paremaid hingamisvõimalusi. Pigem on küsimus selles, kuidas seda kasutati. Kas kohandumisprotsess kinnistus, sest väikesed eluolulised muutused lubasid pisut rohkem glamuuri või personaalsemat ehitustegevust? Teisisõnu, et ehitatakse suurest Nõukogude Liidust pisut paremaks sätitud elukeskkonda kokkulepitud piiride sees? Ja et see ei käinud enam vabade kunstide muutumise ja eksperimenteerimise läbi nagu seni, vaid keskkondliku mõtte (linnaruum, disain, tarbekunst, plakat jm) kaudu? Ja kas oli üldse mingit teist võimalust? Siinkohal tahan juhtida tähelepanu kogu protsessi teisele olulisele küsimusele, eespool nimetatud paralleelarengutele lääne kunstiga.

Meister lahkeb...

Kui suhteliselt lühike stalinliku realismi periood välja arvata, oli meie sõjajärgses kunstis pidevalt tajutav (kas või soovmõtlemisena) paralleelareng lääne kunstiga (abstraksionism, modernistlik realism, ka popkunst jm). Põhjuseks see, et oma põhiloomuses ja meetodites,

¹ Olaf Kuuli, *Sotsialistid ja kommunistid Eestis*. Tallinn: Olaf Kuuli, 1999, lk 147.

² Sirje Helme, *Tõde ja nurjatus. Märkmeid muutumistest 80. keskaiga kunstis*. – *Vikerkaar* 1986, nr 1, lk 54.

aga ka väärushinnangute süsteemis oli see areng seotud sõjaseelse modernismiga. Kaheksakümnendatel võime jälgida huvitavat fenomeni. Toimivad kaks täiesti vastupidist protsessi – ühelt poolt laienemine, teiselt poolt introvertsus –, kusjuures ma pole kindel, milline sisuline kokkupuude neil protsessidel oli. Ühest küljest laieneb suuresti kohalik infoväli, haritus, keelepruuki tulevad mõisted nagu postmodernism, transavangard ja neoekspressionism, räägitakse itaalia disainist ning rühmitusest Memphis, tsiteeritakse autoreid nagu Roland Barthes, kümnendi lõpus Jacques Derrida jne. Teisalt liigub kunst oma erinevates meediumides (maal, graafika, *performance*, ka foto jne) üha otsustavamalt omaloodud virtuaalse keskkonna poole, millel on väga nõrgad sidemed ühiskonnas toimuvate reaalsete protsessidega. Või siis väljendub too side, ühiskondlik ahistus, just nimelt loobumises ja põgenemises teistesse reaalsustesse.

See protsess algas juba kümnendi algul, kui oli põhjust tähele panna inimese kui emotsionaalse ja sotsiaalse indiviidi tagasitulekut kunstiloomingusse. Teatavasti olid nii popkunst kui hüperrealism, rääkimata seitsmekümnendate kontseptuaalsest kunstist ja geomeetrisest abstraksionismist inimese oma süsteemides välistanud. Inimese psühholoogiline kuvand ei kuulunud kindlasti popkunsti maailmapilti. Kuid see tagasi tulnud inimene polnud sotsiaalselt aktiivne, läbi tema ei kajastatud dramaatilisi sotsiaalseid protsesse. Ei antud ümbritsevale hinnangut, veel vähem kriitikat, kannatused – kui neid üldse oli – olid introvertsed ja melanhoolsed. Saksa neoekspressionismi kirglikkusega polnud eesti figuurimaalil palju ühist (kuigi neoekspressionismi mõjust on põhjust rääkida). 1986. aastal avatud Rühm T näitus Adamson-Ericu Muuseumi õuel avas tee kogu kümnendi teist poolt täitnud nähtusele – omamütoloogia loomisele. Ja Meister lahkus... See on huvitav protsess, kus igatsus teise vaimse keskkonna, teise intensiivsuse järele toodab kohaliku dekadentsi ja lahkumist mütoloogilisse ruumi, mida suuresti veavad graafikud. Saabub suuremöödulise ja värvilise graafika aeg, täis sümboleid ning vihjeid politiseeritud ruumist eemale loodud mütoloogilisele ruumile. Aeg toodab ja rõhutab naivistliku kunsti tähtsust. Samasse *simulacra*sse kuuluvad kümnendi lõpus olulise koha saavutanud *performance*'id. Kui Siim-Tanel Annus oma aiaetendustega 1980. aastal alustas, lõi ta kindla etenduse vormi, sümbolistliku teatri, mille märksõnadeks on võrdselt sünn ja surm ning kus kombitakse kas agressiivselt (Raoul Kurvitz, Urmas Muru) või märksa leebemalt (Jaak Arro) olemise väga abstraktseid piire. Aegruum, milles noor kunst kümnendi teisel poolel liigub, on selgelt ära lõigatud reaalsest poliitilisest tegelikkusest. Paraku ei ole talle lubatud ka olemuslikke ühiseid arenguid või küsimusi lääne kunstiga.

Mike Kelley ei sobi

Kaheksakümnendatel toimusid lääne kunstis muutused, mida meie visuaalkultuur ei saanud enam vastu võtta, eeskätt muidugi seepärast, et riikliku kontrolli ja lubatavuse piirid olid taas kätte jõudnud. Kuid ühtlasi oli sellega tekitatud faas, kus ka esteetika debattidega oli raske kaasas käia või neid aktsepteerida. Riigis, kus oli tehtud kõik võimalikult massiivseks stagnatsiooniks, ei olnud palju võimalusi haakuda näiteks Rosemarie Trockeli või Mike Kelley ideedega.

Kunst ja teooriad, mis kerkivad esile kaheksakümnendate lääne, eriti anglo-ameerika kultuuriruumis, pole siin enam ülekantavad või reprodutseeritavad. Vahe on muutunud liiga olemuslikuks. Ideoloogiline ja teoreetiline pind, mis valmistas tee "teisele" või feministlikule kunstile, uuele installatsioonile, fotograafia angažeeritusele, simulatsioonile ja abjektsioonile või tegeles kontseptualismiga, tekitas "maali tagasituleku" ja oli avatud kõigile "mikropoliitikatele" (Michel Foucault), oli liikunud meie ühemõttelisusele üles ehitatud ühiskonnast täiesti teises suunas. Kui biitnike või hipide vasakpoolsus on kohaldatav ka meie sootsiumis toimunud noortekultuuri esilekerkimisega, siis kaheksakümnendate lääne teoreetikute omavahelised diskussioonid ja peadiskursused jäävad siinsetest kunstipraktikatest paraku kaugemale. Ühiskondliku korra erinevused hakkavad paratamatult oma mõju avaldama. 1984. aastal kirjutab Fredric Jameson mõjuka essee "Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism", mis hakkab mõjutama lääne kunstiteooriaid. Eestis oli Jamesoni ideid vähemalt sel ajal aktsepteerida keeruline.

Kaheksakümnendad, mis paistavad olevat – eriti kümnendi lõpus – avanemise aeg, tegelikult sulguvad, muutuvad tautoloogiliseks, elavad iseenda illusioonidest. Kõik muutub kiiresti manierismiks. Areng disainis ja sisekujunduses, sellega kaasnev väike glamuur ning kunsti elavnemine jääb paraku lühiajaliseks ja on võimetu jätkuma niipea, kui kohal on üheksakümnendate tegelikkus.

Ja ometi jääb just sellesse kümnendisse enamik kogu meie sõjajärgset kunsti iseloomustavaid ja ka selle nähtuse olemasolu õigustavaid ning ka väärtustavaid protsesse. Õieti kokkuvõtteid kogu senisest arengust, lootusest pääseda hullusest loomingu läbi. See kümnend on psühholoogiliselt keerukam kui talle eelnenud ajad. Kunstis on kõrvuti erakordne tundlikkus ja agressiivsus, surmaiha ja lootus. Kohandumise eest maksti kallilt, aga alternatiive ilmselt polnudki. Virtuaalse lääne kokkukukkumiseni jäi veel pisut aega.

Nõukogude postmodernism

Ants Juske

On palju arutletud, kas ja kuidas igasugused "-ismid" jõudsid läbi raudse eesriide Ida-Euroopa maadesse, s.t millist rolli mängisid siin välismaised ajakirjad, millist harvad turismireisid, millist isiklikud kontaktid jne. Julgen arvata, et mingisugune pilt sellest on nüüd juba ajaliselt distantsilt hakanud kujunema. Ühelt poolt sai meie põlvkond omal ajal päris hea kooli, käies Moskvast-Leningradis ja kaugemalgi Nõukogude Liidu avarustes, puutudes seejuures kokku ka tollase mitteametliku kunstiga, teisalt piiride avanedes kontaktid Ida-Euroopa maade kunstiga ja tutvumine sealse lähiminekliku kunsti ajalooga. Pean siin üheks olulisemaks näituseks Varssavis ja Peterburis toimunud retrospektiivi "Personal Time", mis andis võimaluse võrrelda kolme Balti riigi sõjajärgse kunsti arengut.¹ Seda enam, et näituse olid kokku pannud kohalikud kriitikud-kuraatorid (Sirje Helme Eestist, Helena Demakova Lätist ja Raminta Jurenaite Leedust), sest kogemus näitas, et väljast tulnud asjatundjad ei suuda sisse elada meie keerulisse kunstisituatsiooni nõukogude ajal. (Sama meelt on ka näiteks Moskva kolleegid Leonid Bažanov, Joseph Bakstein ja Viktor Misiano.) Antud temaatika puhul on muidugi sama suur tähtsus näitusel "Tallinn–Moskva. 1956–1985".²

Või tegelikult on see üldse metropoli ja provintsi vaheline keeruline suhe. Lisaks ajaloo ja kitsamalt kunstiajaloo käsitlemise probleem: esiteks, kas lähtume lineaarsest ajaloost, kus kõik areneb n-ö madalamast kõrgemaks, või lähtume spiraalsetest arengumudelitest. Teiseks vertikaalne ja horisontaalne dimensioon. Esimese puhul on hierarhiad paigas ja siin on esimene tunnus see, et kes tegi esimesena, see on ka kõige parem. Teisel juhtumil vaatame kunstiajalugu selle pilguga, kas mitte ei ole järeltulijad äkki paremadki, kas ääremaadel tekkinud analoogiline kunst ei ole kunstilise kvaliteedi poolest kui mitte

¹ Personal Time. Art from Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996. Warsaw: Zacheta Gallery, 1996. Vt ka Ants Juske, Postkommunistliku kunsti müüdid ja reaalsused. – Ülbed üheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis. Toim Sirje Helme, Johannes Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk 11–22.

² Tallinn–Moskva 1956–1985. Koost Leonhard Lapin, Anu Liivak, toim Anu Liivak. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1996.

just parem, siis ehk huvitavam. Parim mulle imponeeriv näide on tšehhi kubism, mis ei ole igal juhul kunstiliselt kvaliteedilt halvem kui Pariisis Picasso ja Braque'i ning kogu Pariisi koolkonna oma.

Ei ole raske märgata, et üks kunstiajaloo käsitlus on modernistlik, teine postmodernistlik. Esimene väärtustab innovatiivsust, progressi, teine kvaliteeti, stabiilsust ja ajaloolist järjepidevust. Näitus "Tallinn–Moskva" kergitas ka selle küsimuse, kus oli Nõukogude Liidus modernism esimesena ja kus võib rääkida postmodernismi ilmingutest.

Enne kui minna selle teema juurde, tsiteeriksin pikemalt Juri Sobolevi muljeid pärast esmakordset käiku Eestisse koos Ülo Soosteriga: "Tallinn käis ajaga kaasas. Ning pealegi kõige kaasaegsemal viisil. Esimesena, ja vist ainsana kõikidest vennasvabariikidest, õnnistati Eestit võimalusega pääseda elektroonilise teabe juurde. Soome TV läkitusi sai vastu võtta pea igas eesti kodus, mille katust ehtis T-kujuline antennirist. Seesugune rist kehastab vastandlike jõudude tasakaalu. Meeldetuletus ja ekspekatsioon, mis olid tasakaalustatud ja mittevastuolulised, ühtisid ühes punktis: *here and now*, mis alistas aja ja ruumi. Sest et "siin" polnud hoopiski Eesti linnade tänavail, ning "praegu" toimus virtuaalses ajas. Nõukoguliku tegelikkuse hämaras Bardo's rändajaile avanes võimalus kohtuda tolle reaalsusega, kus tuntakse ära "puhas valgus ja jõutakse vabanemisele". Baudrillard'i "tegelikkuse foobiast" on võitu saadud."¹

On selge, et see on Sobolevi tagantjärele tarkus, sest kes 1950. aastate lõpul oli midagi kuulnud Baudrillard'ist. Kuid midagi on siin mõtlemapanevat. Nõukogude Liidus hakkas informatsioon läänest sisse imbuma just siis, kui abstraktne ekspressionism oli jõudnud haripunkti ja muutunud USA ametlikuks propagandarelvaks. Meenutagem siin USA Riigidepartemangu toetatud ameerika kunsti ringkäike, seejuures ka Ida-Euroopa maa-desse kuni Moskva.² Mõistagi vaimustusid eesrindlikumad Nõukogude Liidu kunstnikud abstraktsionismi keelatud viljadest.

1960. aastad oli paradoksaalne aeg nii lääne kui ka sealt läbiimbunud voolude jaoks teisel pool nn raudset eesriiet. Kõrvuti abstraktsionismiga võis juba kümnendi alul rääkida avangardi kriisist ja postmodernismist. Keskne koht on eelkõige arhitektuuri praktil, teoorial ja kriitikal. Ihab Hassan on viidanud, et üks põhjusi, miks postmodernism "kristalliseerus" arhitektuuriliikumistes, on see, et arhitektuuris ilmnemise rohkem kui üheski teises kunstiliigis moderniseerimise võõrandumiseefektid.³ Tänu oma sünteetilisele ja sünk-

¹ Juri Sobolev, Virtuaalne Eesti ja mitte vähem virtuaalne Moskva. – Tallinn–Moskva 1956–1985, lk 22.

² Vt nt Ants Juske, Abstraktne ekspressionism: pahempoolsest radikalismist. Külma sõja relvani. – Kunstiteaduslikke uurimusi 10. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2000, lk 390–417.

³ Ihab Hassan, The Question of Postmodernism. – Romanticism, Modernism, Postmodernism. Ed Harry R. Garvin. London and Toronto: Associated University Presses, 1980, lk 15.

retistlikule loomusele on just arhitektuur alati tundlikult reageerinud ajastu mentaliteedile. Meenutagem ka Erwin Panofskyt, kes on võrrelnud keskaja skolastilisi summasid ja gooti arhitektuuri – ja seda sugugi mitte metafoorselt. Sama märkame ka dekonstruktivistlikus filosoofias, mis on näinud arhitektuuris oma teooria kõige adekvaatsemaid peegeldusi.

Arhitektuuri otsustav roll mõiste juurdumisel

Postmodernismi mõiste juurutas arhitektuuriteooriasse Charles Jencks, kasutades 1975. aastal seda terminit tähistamaks avangardistliku ekstremismi lõppu ja osalist tagasipöördumist traditsiooni poole ning kommunikeerumist publikuga.¹ 1977. aastal ilmus Jencksi "Postmodernistliku arhitektuuri keel", kus ta esitab oma teooria süsteemselt. Sellest raamatust on ilmunud mitmeid täiendatud luksuslikke väljaandeid, mis imbusid ka läbi raudse eesriide. Enne Jencksi andis mõiste "postmodernism" laiema filosoofilise tähenduse Ihab Hassan. 1971. aastal ilmusid tema kaks olulist kirjutist: "Orpheuse lõhkirebimine: postmodernistliku kirjanduse poole"² ja artikkel "Postmodernism: parakriitiline bibliograafia"³. Jencksi hinnangul Hassan nii ristas kui ka varustas postmodernismi tema sugupuuga. Teisalt on Jencks käsitlenud 1960. aastaid kui modernismi ja postmodernismi paralleelarengut. Ühelt poolt Edward Lucie-Smithi "hilismodernism"⁴, s.t. soovul alates abstraktsest ekspresionismist kuni kontseptualismini, teiselt poolt popkunst, neodada ja hüperrealism.

Selge on aga see, et 1970. aastate algus tähendas "avangardismi kriisi". 1989. aastal käis Boris Bernstein Tbilisis AICA (*Association Internationale des Critiques d'Art*) kongressil, kus päevakorras olid kolm teemat: traditsiooniline kunst ja avangard, kunsti piiridest ja kriteeriumidest ning kunsti arenguteed erinevates regioonides. Oma raporti kongressilt sõnastas ta pealkirjaga "Modernismi matused": "Programmi ilmset heterogeensust süvendas ettekannete mosaiigilaadne järjestus, neid ei grupeeritud ei teemade ega ka mahu järgi. Ometi leidis üks ühendav kontseptuaalne lüli, mis liitis selle esmapilgul mitmestililise ja seosetu konstruktsiooni kindlalt tervikuks – selle nimi oli postmodernism. [...] Kongressi kogemus näitas, et postmodernism pole ikka veel termin, vaid loosung või, õigemini öeldes, parool, lubakiri kaasaegsesse mõtlemisse, mille kohta on kõige paremini teada see, et ta on avangardiideoloogia paradigmatelga opositsioonis."⁵

¹ Charles Jencks, *The Rise of Post Modern Architecture*. – *Architectural Association Quarterly* 1975, vol 7, no 4, lk 3–14; vt ka Charles Jencks, *The Language of Post-Modernism Architecture*. London: Academy Editions, 1977.

² Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. New York: University Press, 1971.

³ Vt Ihab Hassan, *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio: Ohio University Press, 1987.

⁴ Vt Edward Lucie-Smith, *Movements in Art since 1945*, London: Thames and Hudson, 1995.

⁵ Boris Bernstein, *Modernismi matused?* – *Kunst* 1991, nr 76/1, lk 30–32.

Eks ole ju sümptomaatiline, et see AICA kongress toimus perestroikaegses Nõukogude Liidus. Võtmesõnad ja -mõisted nagu "modernismi matused" ja "postmodernism" olid jõudnud ka meiesuguste leksikasse. Siin tekib aga küsimus: kui me isegi ei kasutanud läänelikke termineid, kas see tähendab seda, et meil analoogilisi nähtusi polnudki? Kaldun arvama, et "nõukogude postmodernism" eksisteeris vaatamata sellele, et me ei vullanud postmodernistlikku ega poststrukturealistlikku terminoloogiat.

Heie Treier on kirjutanud artikli postmodernismi mõistest meie kunstimaailmas, kus ta sissejuhatuses märgib, et "ometi peab arvestama sellega, et Eesti juhtumil on termin *postmodernism* rahvusvaheline importkaup nagu paljudki muud siinmail ja selle tähendus võtab mingeid teistsuguseid vorme, võrreldes olukorraga mujal".¹ Kuid üks asi on termini maaletoomine, teine asi nähtus ise. Teisalt on Treieril õigus, kui ta viitab: "Kui jälgida postmodernistliku olukorra teadvustamist siinses kunstimaailmas, langeb see ajaliselt küll enam-vähem unisooni Läänega. Esimesed, kes mängisid teadlikult läbi postmodernistliku olukorra kunstis, olid arhitektid, kes identifitseerisid ennast avangardistidena (nn Tallinna koolkond)".² See oli tõesti aeg, mil kulmineerus läänemaailmas Lyotard'i ja Habermasi vaidlus ja "postmodernism" muutus moesõnaks.³ Paradoks on muidugi see, et noored mässavad, oma meelest avangardistlikud arhitektid võitlesid modernistliku arhitektuuri (Mart Port, Malle Meelak) vastu ja taastasid vanu põhimõtteid alates *art deco*'st kuni neofunktsionalismini. Nii või teisiti võime siinkohal rääkida sellest samast "nõukogude postmodernismist". Pean üheks oluliseks arhitektuurialase debati artikliks üht Jaan Kaplinski kirjutist 1978. aastast.⁴ Nii nagu lääneski, algas siingi kõik arhitektuurist. Kaplinski kirjutab: "Mulle tundub, et arhitekti isiksusetüüp on õige lähedane kunstniku omale. Eriti kehtib see avangardistide kohta. Sel sajandil iseloomustab mõlemaid kalduvus prohvetlikkusele, haardumine oma suurde ainuideesse ning – mis ehk kõige olulisem – mingi autoritaarsus, kujutelm, et neil on õigus seada inimesi elama oma suure ainuidee järgi."⁵ Ei ole raske märgata, et Kaplinski kriitika on samuti nagu Lyotard'il suunatud "suurte narratiivide" vastu.

Täienduseks Heie Treierile viitaksin mõiste "postmodernism" juurutamisel kohalikus kunstimaailmas ka väljaande Ehituskunst 1984. aasta numbrile, kus Leonhard Lapin rehabiliteerib modernismieelset arhitektuuri ja kus Tõnu Laigo artikli pealkiri ongi "Modernismist

¹ Heie Treier, Postmodernismi mõiste Eesti kunstimaailmas. – Kunstiteaduslikke uurimusi 8. – Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 1995, lk 244.

² *Idid*, lk 248.

³ Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press, 1984 [pr 1979]; Jürgen Habermas, *Modernity – an Incomplete Project.* – *Postmodern Culture*. Ed Hal Foster. London: Pluto Press, 1985 [1980].

⁴ Jaan Kaplinski, *Autoritaarsest arhitektuurist*. – *Sirp ja Vasar* 6. X 1978.

⁵ *Ibid*.

postmodernismini".¹ Kes nüüd oli esimene "postmodernismi" mõiste Eestisse maaletooja, jääb lahtiseks, kuid on selge, et vaatamata sellele eksisteeris väikse ajanihkega ka selline mõiste nagu "nõukogude postmodernism". Mul ei ole täit veendumust, kas see termin on originaalne, kuid nii palju kui ma olen lugenud vene teoreetikuid, ei ole ma seda mõistet kohanud. Võib-olla see ei olegi täpne, vaid viitab üksnes paradigmaatilistele muutustele arhitektuuris ja kunstis, mis lihtsalt toimusid nõukogude ajal – olgu see termin siis lihtsalt markeerimaks veidi iroonilises võtmes seda ajastut, umbes nii nagu otseselt manipuleerimist nõukoguliku atribuutikaga tegid seda venelaste "sots-art" või Leonhard Lapini "liit-pop", s.t Nõukogude Liidus tehtud popkunst.

Aeg pärast 1968. aastat

Samas toimusid olulised nihked ka nn kujutavas kunstis. Omamoodi pöördepunkt oli seesama 1968. aasta, mis muutis kogu maailma. Näiteks muutus 1970. aastal päevapealt tagurlikuks üks Ida-Euroopa lipulaevaks kujunenud Tšehhi kunstiajakiri Vitvarné Umění.² Ühelt poolt keerati kraane kinni pärast Praha sündmusi kogu Ida-Euroopas, teisalt oli avangard ennast ka seesmiselt ammendanud (vt eespool nn avangardi kriisi probleemi). Toimus uskumatuid metamorfoose: 1960. aastate avangardi eestvedaja Olav Maran pöördus religiooni ja hakkas tegema realistlikke natüürmorte, Tartu "Visarite" liidrist Kaljo Põllust sai soome-ugri temaatika fanaatiline viljeleja, realismi suundusid ka paljud teised abstraktsionistid ja popkunstnikud. Muide, sama toimus ka muudes kunstiliikides: avangardmuusikud, nagu Arvo Pärt või Kuldar Sink, pöördusid religioosse muusika poole, luule asendus proosaga, Jüri Üdist sai taas Juhan Viiding. Sirje Helme ja Jaak Kangilaski on kirjeldanud "kuldseid seitsmekümnendeid" järgmiselt: "Kogu nõukogude perioodi vältel võistlesid omavahel kolm kunstidiskursust – võimumeelne, avangardismile suunatud ja rahvuslik-konservatiivne", lisades, et nende vahele ei saa sageli tõmmata jäiku eraldusjooni.³

Tekib küsimus, kas selle koha peal peaksimegi tõmbama piiri "nõukogude modernismi" ja "nõukogude postmodernismi" vahele? Kas ei ole see piiripunkt, kus modernistlik "paranoia" asendub postmodernistliku "skisofreeniaga"? Vaieldamatult oli Jencksi liigenduses pigem postmodernismi kuuluv hüperrealism päästerõngas kogu eesti kunstile. Hüperrealism tekitas palju segadust kogu Nõukogude Liidu ideologiseeritud kunstielus: oleks nagu realism, kuid jälle mingi kahtlane lääne vool, mis omamoodi kontseptuaalselt mõnitab sotsrealismi. Siiski ei jäänud nii eesti kui ka üleliiduline hüperrealism pelgalt lääne

¹ Leonhard Lapin, Arhitektuur ja mood. – Ehituskunst IV, 1984, Tallinn: Kunst, 1987, lk 17–21; Tõnu Laigo, Modernismist postmodernismini. – Ehituskunst IV, 1984, lk 32–33.

² Ants Juske, Moskva–Tallinn: infokanalid. – Tallinn–Moskva 1956–1985, lk 142–153.

³ Sirje Helme, Jaak Kangilaski, Lühike eesti kunsti ajalugu, Tallinn: Kunst, 1999, lk 183.

plagiaadiks. Eesti "hüperil" oli alati sees mingi lugu, vihjed, tsitaadid, pastišid, brikolaazid, skisoanalüüs ja muud postmodernismi nähtused. Siit ka kriitikute eufemismid hüperrealismile nagu "esemehuvi", "objektivism", "uus realism" jms. Lisaks vene põrandaaluse kunsti mäng nõukoguliku atribuutika ja lääneliku visuaalse leksika kombineerimisega. Komar & Melamid, Ilja Kabakov ning Erik Bulatov on siin ehk parimad näited.

Eesti kunstis tegi "nõukoguliku postmodernismi" kannapööorde ilmselt üks esimes-tena endine "Visarite" liige ja Kaljo Põllu õpilane Rein Tammik. Hüperrealismiga on teda äärmiselt kahtlane seostada, kuigi foto kasutamine oli talle suureks abivahendiks. Õige varsti hakkas ta tsiteerima vanu meistreid, meenutagem tema vanade ja "väikeste hollandlaste" stiilis maale. Kuna eesti tollane kunst laveeris ametliku-mitteametliku piiri peal, siis puudus meil terav poliitiline sõnum nagu venelastel, või oli see siis nii kavalalt peidetud nagu Jaan Elkeni hüperrealismi meenutavates piltides, kus motiivid ja kirjad vihjasid kõditavalt millelegi keelatud.

Umbes samal ajal, 1980. aastate algul, tegi eesti kunsti lähiajalugu silmas pidades hoopis olulisema kannapööorde Ando Keskküla, kes loobus fotolikust kujutamiseviisist ning hakkas tooma oma maalidesse tsitaate ja metastruktuurseid elemente. Need ei olnud mitte niivõrd tsitaadid nagu Tammikul, vaid loomemeetodit teadvustavad ja markeerivad motiivid: seerias "Kuiv tn 6a" (1978) ja sellele järgnevas ei viita ta ainult oma ateljeele, vaid meetodile (peeglist paistev välklambi sähvatus, uksele kinnitatud pilt, või siis Howard Kanovitz'i stiilis võtted, kus on aken koos aknast paistva linnasiluetiga ning samas siluett negatiivpildina). Kanovitz'i järgi on see "realism, mis on muutnud oma aineseks piltide eksistentsi".¹ Oluline võiks olla ka Keskküla "Maastik noaga" (1982), mis antud kontekstis on mõtlemapanev mõtisklus maalikunsti tinglikkuse üle: maastikuvaade kui pilt kõige traditsioonilisemas tähenduses, pilt, mida me tavaliselt mehaaniliselt samastame reaalsusega, on robustselt noaga raamist välja lõigatud, rõhutades nagu meelega selle akti barbaarsust ja viidates, et kõik see on pettus. Juri Lotman ongi selliseid nähtusi nimetanud metakunstiks: "Tuues esile teksti aluseks oleva tinglikkuse, muudab see kunsti keele auditooriumi peamiseks tähelepanu objektiks", s.t me näeme kunsti, kuid samas näeme ka viiteid, kuidas see kunst on tehtud.²

"Nõukogude postmodernismi" kullafondi kuuluvad ka kindlasti Lapini tsitaadid nii 1920. aastate vene kui eesti avangardist. Paadunud modernist võib küsida, et mida siis Lapin uut leiutas? Kuid vastus peaks minu arust olema selline, et ta tekitas Kazimir Malevitši, Arnold Akbergi või Edgar-Johan Kuusiku kunstile lisatähendusi, tõi tollase kunstilise

¹ Peter Sager, *Neue Formen des Realismus*. Köln: Verlag Schauberg, 1974, lk 78.

² Юрий Лотман, *Театральной язык и живопись. Избранное стадии, III, Таллинн*, lk 368.

mõtte uues, nn *recycling*'u stiilis uuesti ringlusse. Näiteid võib lisada veelgi, kuid käesoleva artikli autor piirduks antud mahtu silmas pidades tema jaoks etapilistega.

Kunst 1982/1

Oluline on kunstiteaduslikku mõtet silmas pidades ka 1982. aastal ilmunud almanahhi Kunst realismiteemaline erinumber. Siit leiame Vadim Polevoi, Aleksei Korzuhhini, Pierre Restany, Leonard Lapini ja Evi Pihlaku artiklid. Oli aeg hinnata ümber modernismi poolt nii mahatallatud realism. Uue pilguga hakati vaatama ka stalinistlikku kunsti, sest haavad juba paranesid. Kõnealuses numbris lantsseeris Lapin sellise mõiste nagu "funktsionalistlik klassitsism", pidades eelkõige silmas E. J. Kuusiku sõjajärgset arhitektuuri. Lapini uus hinnang ajastule on päris mõtlemapanev, sest "on ilmne, et eesti funktsionalismis võib konstruktivismi ja *art deco* kõrval selgelt eraldada omaette suundumusena ka klassitsismi, kuigi sageli teiste nimetatud stiilivõtetega läbipõimununa ning seetõttu varjatuna."¹ Kõik see algas juba 1930. aastate lõpul ning nagu Lapingi möönab, "polnud ka mitmetel kodanlikul perioodil töötanud arhitektidel, nagu E. J. Kuusikul, A. Matteusel, A. Kotliil, A. Volbergil jt. raske omaks võtta sotsialistliku realismi esteetilisi kontseptsioone".² Sama meelt on ka Mart Kalm, kes kirjutab, et "sõjaeelne esindustraditsionalism tagas suhteliselt sujuva maandumise stalinismi, sest oli mittemodernistlikuna stalinismile lähemal kui valge funktsionalism".³

Vadim Polevoi viitab AICA XII kongressi (1977) põhiteemale, milleks oli realism. Ta kirjutab, et 1970. aastad andsid "maailma kunstis uuesti koha realismile. Enne seda oli aastakümneid nii kunstis kui kunstikriitikas realismi vaadeldud kui midagi äraelanut, kauge minevikku kuuluvat. Realismi probleemi aktualiseerumine 70. aastatel on objektiivne nähtus, ta eksisteerib sõltumatult sellest, meeldib ta meile või mitte, nõuab kunstiteaduselt omapoolset hinnangut ja analüüsi."⁴ Tõepoolest, 20. sajandi kunsti ajalugu võib laias laastus vaadelda realismi ja moodsa kunsti vahelise võitlusena või siis tagantjärele tark olles ka modernismi ja postmodernismi pendeldustena. Polevoi läheb ajas isegi nii kaugele, et märkab neid pendeldusi juba "neoliidi märkkunstis", varabütsantsis ja protestantlikus ikonoklasmis. Võib ainult vaielda tema teesi üle, et "uue epohhi kunst lahendab enne lahenduseta tundunud probleeme kujutavas realistliku algega kunstivormis".⁵ Pigem võib nõus olla nende autoritega, kes väidavad (nt nagu Boris Groys), et alati, kui lääne kunst

¹ Leonhard Lapin, Nõukogude eesti arhitektuur aastatel 1944–1957. – Kunst 1982, nr 59/1, lk 27.

² *Ibid.*

³ Mart Kalm, Eesti 20. sajandi arhitektuur. Tallinn: Sild, 2002, lk 242.

⁴ Vadim Polevoi, Realism 70. aastatel. – Kunst 1982, nr 59/1, lk 6.

⁵ *Ibid.*, lk 11.

on kriisis, pöördutakse mitte-euroopalike või renessansieelsete kultuuride kunsti poole, mis ei ole sugugi realistlikud euroopalikus tähenduses.

Kõnesoleva almanahhinumbri pärliks on loomulikult Pierre Restany sama AICA kongressi ettekande resümee, kus ta Clement Greenbergi vaimus seostab realismi "võimu metafoori ja angažeeritud kunstiga".¹ See oli jällegi üks postmodernistlikke paradokse, mis viitab terminoloogilisele segadusele, mis algas juba 1960. aastatel Roger Garaudy "piirideta realismi" (ehk "kallasteta realismi") teooriaga.

Sümptomaatiline on ka Evi Pihlaku artikkel "Eesti maalikunsti erandlik etapp", kus ta mõonab, et "praeguseks on olukord sedavõrd muutunud, et 1950. ja 1960. aastate alguse probleemistik ei ulatu sel kombel enam nüüdiskunsti. [...] Sellelt pinnalt on ka tolle ajalukku vajunud perioodi vastu tekkinud uus huvi".² Mis muud lisada, et ka tolle aja kunsti tuli seesama "nõukogude postmodernism" koos ajaloo ümberhindamisega. Lõpuks võib lisada veel Aleksei Korzuhhini artikli "Esemehuvist hüperrealismini", mis mõtestab koos heade pildinäidetega just seda, mille poolest Moskva hüperrealism erineb lääne omast ja millise postmodernistliku ironia ja pseudotõsidusega sellelaadset kunsti tehti.³

Kunstiteadus ja kriitika

Lõpuks ka kunstiteadusest, sest paradigmaatilised muutused toimusid siingi. Nõukogude kunstiteaduses toimus oluline nihe: 1970. aastatel tekkis süvendatud huvi keskaja bütsantsi ja vanavene ikoonimaali vastu – seda nii ikonograafilises kui ka semiootilises plaanis. Hea näide on siin Boris Rauschenbah, kes oli omal ajal Sergei Koroljovi parem käsi ja aitas 1961. aastal Juri Gagarini kosmosesse lennutada. Järgmisel kümnendil aga pühendas ennast oma täppisteaduslike meetoditega hoopis vanavene ikoonimaali uurimusele, millele peaks siinkohal lausa viitama.⁴ Akadeemiline tsentraalperspektiivne kunstikäsitus asendus huviga alternatiivsete kujutamiskiiside vastu, vene ikoonimaali uurijate üks parimaid näiteid on Sergei Averintsev, kes oli sügavalt religioosne inimene. Kui 1960. aastatel olid modernismilainel nõukogude kunstiteadlased enamasti kõik varjatud läänlased, kes justkui materdasid kohustusliku retoorika varjus läänelikkude kunsti, kuid tegelikult vaimustusid sellest, siis järgmisel kümnendil läksid paljud üle modernismieelse kunsti juurde. Midagi analoogilist juhtus ka Boris Bernsteiniga, kes 1970. aastatel distantseerus modernismist ja jooksvast kriitikast, hindas ümber oma endised seisukohad ja kirjutas hiilgavaid teoreetilisi uurimusi.

¹ Pierre Restany, Tänapäeva realismi probleemid. – Kunst 1982, nr 59/1, lk 12–14.

² Evi Pihlak, Eesti maalikunsti erandlik etapp. – Kunst 1982, nr 59/1, lk 15.

³ Aleksei Korzuhhin, Esemehuvist hüperrealismini. – Kunst 1982, nr 59/1, lk 40–47.

⁴ Борис Викторович Раушенбах, Пространственные построения в живописи. Москва, 1980; Борис Викторович Раушенбах, Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. Москва, 1986.

Muutus ka kunstikriitika mudel. Üks etapilisi artikleid oli (vähemalt minu jaoks) moskvalase Vladimir Martõnovi 1978. aastal ilmunud artikkel ajakirjas *Декоративное искусство*. Normeeritud kunstimudeli ajastul oli kunsti suhteliselt kerge hinnata – tuli lihtsalt vaadata, kas teos vastab kanoonilistele nõuetele. Juba 1960. aastatel muutus olukord keeruliseks, vormikeel sai vabamaks ja individualiseeritumaks, sisse toodi seni tundmatuid koode ja võõrast kunstikeelt. Teose sisu ja autori suhe kujutatavasse rüütusid kujundiassotsiatsioonidesse, otseütlemistele hakati eelistama vihjamist ja sümbolikeelt. Tekkisid esimesed tõrked kunstikommunikatsiooni tuntud skeemis: kunstnik – teos – vaataja. See kõik esitas kriitikule tema uus rollis uusi nõudmisi. Kriitik ei olnud enam teose ja vaataja vahendaja, pigem siis interpreteerija. Martõnov kirjutab: “kunstniku ja vaataja mittekontaktuse korral – eriti iseloomulik just noorele kunstile – tõuseb keskele kohale kriitik, kes kuulub nii massi kui eliidi hulka.” Uus kriitika osutub “loomingulise aktiivsuse iseseisvaks sfääriks”, mida Martõnov nimetab “epikultuuriks”. Selles sfääris on kriitik otsekui teose kaasosanik.¹

Ja mida jäi kriitikul muud üle olukorras, kui kunstnik sulgus oma kodeeritud sõnumisse ja hülgas kokkulepitud kaanonid? Arnold Hauser on antud kontekstis arvanud nii, et “õige” interpretatsiooni kriteerium ei olene vastusest küsimusele, kas teosele omistatud tähendus autori kavatsusse kuulus või vähemalt loomeprotsessi ajal tal vähemalt meeles mõlkus – iga antud ajastu “võimaliku” interpretatsiooni tõeline kriteerium tuleb leida kaasaegsete läbielamises.²

“Nõukogude postmodernism” oli kindlasti suur teene kunstiteadusele, sest suurte rahutuste järel said teadlased rohkem süvitsi minna kunstiajaloolistesse ja teoreetilistesse probleemidesse. “Nõukogude postmodernism” koos stagnatsiooniga on kindlasti andnud paradoksaalsel kombel suure panuse nii kunsti kui ka kunstiteadusse. Paljuski sillutas tollane aeg teed kunsti piiride ja võimaluste avardumisele, kunstniku, kriitiku ja kuraatori rollide loomingulisele segunemisele, mida keegi kirub, keegi aga naudib. Paraku on nii igal pool maailmas ja nii ei ole ka eesti kunst sellest üle ega ümber saanud.

Tiina Nurga Pallase uue väljaande eessõnas kirjutab kunstiteadlane Tiina Abel, et “eesti kunstis ei ole mõistetavalt kunagi sündinud ühtki avangardistlikku liikumist. See asjaolu on paratamatult eesti kunstnike ette seadnud loova väljenduse ja interpreteerimise vajaduse.”³ Aeg näitab, kuidas need keerulised ajad ajalukku jäävad. Siiski ei tahaks, et antud käsitlusest jääks liialt kõlama epiteet “nõukogude” sõna “postmodernismi” ees. Muidugi jättis aeg meie kunstile jälje, kuid see “nõukogude” on antud juhul mõistetud sama iroonilises võtmes nagu näiteks Leonhard Lapini genereeritud mõiste “liit-pop”,

¹ Владимир Мартынов, *Художественная критика как эпиклтура*. – *Декоративное искусство* 1978, nr 8.

² Arnold Hauser, *The Philosophy of Art History*. Cleveland, New York: World Publishing, 1963, lk 12.

³ Tiina Abel, Eessõna. – Tiina Nurk, *Kõrgem kunstikool “Pallas” 1919–1940*. Tallinn: Tänapäev, 2004, lk 8.

s.t NSVL-s tehtud pop, või Rein Tammiku suurt segadust tekitanud maal "Lenin kassiga" (1972). 1980. aastal valmis Tammikul hiigelmaal Kiži linna pioneeride paleele koos tsitaatidega Tintorettost Aleksandr Laktionovini. Ka selle töö puhul võis tellija olla nõutu: kas tegemist on monumentaalmaali šedöövriga või kunstnik lihtsalt lollitab.¹ Just viimased näited, samuti venelaste Erik Bulatovi, Ilja Kabakovi, Komari & Melamidi, Aleksandr Petrovi, Leonid Sokovi ja paljude teiste tollased tööd näitavad, kui eriline ja läänele sageli raskestimõistetav oli "nõukogude postmodernism".

2004

¹ Ants Juske, Rein Tammik – nõukogude postmodernist. – Eesti Ekspress 1. V 1992.

Võistlevad maastikud: kultuuripanoraamide ja kontekstide vaheldumine 1980. aastate kunstitekstides

Johannes Saar

Alljärgnev on katse skitseerida teoreetilisi taustsüsteeme, milles kaheksakümnendate aastate eesti kunst liikus. Uurimus toetub peamiselt ajalehes Sirp ja Vasar, almanahhis Kunst ja uurimuslike artiklite kogumikus Kunstiteadus. Kunstikriitika (1981–1986) ilmumule. Allikaid on käsitletud reservatsiooniga. Kõike meeles mõlkuvat ei saanud tollal kirja panna. Tihti peideti seda ridade vahele. Ka väärib kordamist, et toonane kirjasõna jäi alati hiljaks, nõukogudeaegses veniva trükiperioodiga kirjastamises pidi mõte pahatihti publitseerimist ootama aastaid või jäigi avalikult kirja panemata. Seega pole avalikud kunstitekstid just veatud allikad sedastamaks, mida mõeldi ja millal see toimus. Ometi heiastuvad nende tekstide ülesehituses, lausumise viisis, teemade valikus ja tihti ka ütle matajätmises tollase kultuuriatmosfääri spetsiifilised ilmastikunähtused. Tsensuuri kiuste ja tihti ka "tänu" sellele kangastuvad neis perestroika-kümnnendi iseloomulikud intellektuaalsed ja poliitilised kaikaveod, mis järgneval kümnendil päädisid uute mõtlemisvabaduste seadustamisega.

Alljärgnev tekstidele keskendumine on tollase kunsti enda vaatlemise tagaplaanile surunud. Selle asemel on üritatud esitleda kunstiteoreetilist, ajaloolist ja poliitilist konteksti kunsti ümber, mis oluliselt mõjutab nii kunsti loomist kui ka selle vastuvõttu. Et aga üldisusi siiski hoida uurimuslikult pädeval distantsil, keskendub alljärgnev mõnede konkreetsetele legitimeerimise manöövritele, mille abil kunstnikud ja kunstiteadlased sidusid end tollal ühe või teise kultuurimaastikuga.

*

Võimalik, et pole mõtet kududa sidusat narratiivi kümnendist, mis ise end lõhki kisub. Kui me aga tõesti peame kuidagi kaheksakümnendaid tagantjärele kontseptualiseerima, siis võiks keskseks mõisteks sobida politoloogide eeskujul "siirdumine". Nii nagu kogu Ida-Euroopa osutus sel kümnendil kaasatuks suuremasse ümberkolimisse ühest majanduslikust

formatsioonist teise, kolis ka meie kunstiteadvus teise kujutluste maastikku, minapilti ja teemaderingi. Kui majanduspoliitikas näeme sotsialistliku plaanimajanduse ühemõttelist taandumist liberaalse turumajanduse ees, siis tollase kultuuriteadvuse horisondid olid kaetud märksa keerulisema planeedisüsteemiga, mille orbiidid hakkasid kaheksakümnendatel ristuma, põhjustades kümnendile ainuomaseid maailmavaatelisi konflikte. Aastakümne algus ja ots ei moodusta sellegipoolest kõnealuse protsessi lähet ja lõppu. 1980. aastate algul sõnastatud kultuuriseis asus palgejooni omandama juba kuuekümnendate lõpul ning järgnenud muutused vaibusid püsivamaks paradigmaks alles 21. sajandi algusaastaiks. Nii naaseme triviaalse tõdemuseni igasuguse periodiseerimise tinglikkusest.

Muutuste kiuste püsis esialgu Eesti senine kunstipoliitiline orientatsioon ja isegi tugevnes. Kohalikke kunstipraktikaid seadustati kasvava julgusega lääne avangardi eeskujudele viidates. Tamara Luugilt leiame arutluse, mis paelub kirjutamisdaatumiga – 1979/1980. Uue kümnendi uksel seisev mõtisklus seirab vaheldumisi minevikku ja aimatavat tulevikku ning sedastab juba avalauses nn geomeetrilise suuna olemasolu eesti nooremas kunstis: jutuks tuleb Leonhard Lapini, Tõnis Vindi, Raul Meeli, Sirje Runge, aga ka Siim-Tanel Annuse, Aili Vindi, Marje Taska ja Jüri Okase kunst. Suuna traditsioonipärasema variandina nimetatakse Malle Leisi, Toomas Vindi, Jüri Arraku ja Mare Vindi loomingu. Peatumata mainitud geomeetrilise kunsti visuaalsel palgel, kinnitab autor muu hulgas innukalt: “Otsese paralleeli tõmbamine läänemaailmas toimuva kunstiprotsessiga on meie kunstikultuuri ja -poliitika puhul samuti põhjendamatu.”¹ Aga juba järgmisel leheküljel vihjatakse vagalt geomeetrilise žestikulatsiooni võimalikele tähendustele: “Niisuguse kunsti tekkimise eeldus peitub ühiskonnale tervikuna ühtse maailmapildi puudumises või tema mittetunnistamises.”² Märkamatu manöövriga saab Toomas Vindi ja Jüri Arraku maalide metafüüsiline kõrgus ning Jüri Okase ja Tõnis Vindi graafika kristalsus külge teisitimõtlamise poliitilise mündi. Ja seda ainuüksi ühiskondlikest oludest üle ja mööda vaatamisega. Elitism, eskapism, purism ja apoliitiline estetism olid juba seitsmekümnendatel vaikimisi kujunenud rahvuskultuurilise vastupanu tööriistaks.

Ent jäik distantseerumine ning kunstilise autonoomia nõue, millega üritati ületada nõukogude tegelikkuse venestavat gravitatsiooni, oli üksiti kütuseks katapulteerumisel avaramatesse kultuuriruumidesse, seda nii ajas kui ruumis. Nn ühtse maailmapildi puudumine, millele vihjab Luuk, saab Jaak Kangilaski sõnastuses kolmeks kontekstiks, milles Nõukogude Eesti kunst opereeris: okupatsioonivõimu, avangardi ja rahvuslik-konservatiivseks

¹ Tamara Luuk, Ühest ilmingust eesti kaasaegse kujutava kunsti kujundikeeles. – Kunstiteadus. Kunstikriitika 5, Tallinn: Kunst, 1983, lk 6–17.

² Ibid.

kunstipoliitiliseks diskursuseks.¹ Viimane möönab siiski, et tõeliselt omaks võisid konkureerivad diskursused pidada ainult marginaalseid osi kogu kultuurist, sest suurem osa sellest oli poliitilises mõttes "soo", mida püüti vastavalt oma eesmärkidele "omaks" tõlgendada.

Pallase naas?

Kaheksakümnendail täheldamegi tõlgendussuundade võitluse teravnemist, tervete tekstide kadumist areenilt, nende vaheliste jõuvahekordade teistsugust väljasirutumist. Kohaliku kunstiproduktiooni asutakse paigutama kardinaalselt uude kujutluste maastikku.

Kangilaski mainitud diskursustest säilib esialgu senise homogeense näo rahvuslik-konservatiivne, mis pühis *in corpore* pallaslikku hilisimpressionismi esimesest Eesti Vabariigist. Siin seostus maalitraditsiooni jätkamine poliitilise õigusjärglusega ja kunstilise autonoomia nõue riikliku taasiseseisvumisega. Kümnendi üldine hargnemine perestroika, glasnosti ja nn uutmise märgisüsteemides ja toona nii kuuma lsemajandava Eesti (IME) idee ning ka muinsuskaitse leksika ärgitasid sala hoopis laiemaid rehabilitatsioonideid, mille siirdeobjektiks sobis muu hulgas suurepäraselt Pariisi eeskujul Pätsi-aegses vabariigis valminud taie. Peatumata kunstikooli Pallas taastamise ideedel, mis kümnendi lõpu poole järjest konkreetsema kuju said, piirdugem viidetega mõnele varasemale kirjutisele, mis triivivad kümnendi keskpaiga poole tähelepanekutena traditsioonilisema maalilisuse tagasitulekust.

Esialgu prevaleerib küll veel disainerlikult külm ja industriaalne, neorealistik, esemeline mentaliteet (Andres Tolts, Ando Kesküla, Jüri Okas, Jüri Kask), kuid sellesse hakkab tungima kolorismi noote (Tiit Pääsuke, Peeter Mudist, Rein Kelpman, Aili Vint, Kristiina Kaasik, Vello Trell). Aina rohkem heatahtlikku rambivalgust hakkab langema pallaslastele ja ka vanema kooli maalijatele (Olav Maran, Olev Subbi, Henn Roode, Nikolai Kormašov, Evald Okas, Valdur Ohakas). Esialgu näikse uksele koputav paradigmuuutus mahtuvatki vanasse heasse vormilisse sängi – nn maalilisuse naasmisse.

Ühes Jaak Kangilaski 1983. aasta kirjutises "Nelja maalija näitus" võime täheldada apologetilist kirge disaineriharidusega Toltsi ja Kesküla kaitsmisel süüdistuste eest hüperrealismi kalkuses ja tundetus külmuses: "Tõepoolest, kunstiajalugu on täis näiteid, kuidas eluta esemete kujutamine on sisaldanud keerukamat inimlikku ja sotsiaalset tähendust."² Kõne all on 1981. aasta grupinäitus Tartu Kunstimuseumis, mille arvustus pühendab märksa vähem ja viimases järjekorras ruumi ülejäänud osalejatele, Rein Tammikule ja Jüri Kasele. Selline protektsioon osutub järgnevalt vajalikuks üldisemas traditsioonilisema

¹ Jaak Kangilaski, Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunstis ja selle kajastus Eesti kunstielus. – Rujaline roostevaba maailm. Tartu: Tartu Kunstimuseum, 1998, lk 3–8.

² Jaak Kangilaski, Nelja maalija näitus. – Kunst 1983, nr 61/1, lk 51.

maalikunsti tematiseerimise laines, mis tagasiulatuvalt viitas loomulikult 1920. ja 1930. aastate Eesti kontekstile. Kuulunud siinkohal ära Olev Subbi, Evi Pihlaku ja Sirje Helme eri aspektidest lähtuvad probleemipüstitused,¹ olemegi valmis märkama maali tagasitulekut juba konkreetsetemates manifestides.

Esimeseks manifestiks saab järgmine "Nelja maalija näitus" 1985. aastast ja sedapuhku Tallinna Kunstihoones. Kask ja Tammik on pudenenud reelt. Toltsi ja Keskküla pildid külgnevad nüüd hoopis Tiit Pääsukese ja Olev Subbi omadega. Publikumenukas näitus pälvis ka professionaalsetelt kriitikutelt ülistavaid retsensioone, mis projitseerisid sellesse kunstikooslusse dekaadi esipoole valitseva kunstimentaliteedi. Näiteks Sirje Helme räägib sellest sündmusest kui "näitus-sümbolist, esindusnäitusest, mis iseloomustab tervet rida hoiakuid ja eelistusi, mis just praegusel kümnendil on muu üle dominandiks kujunenud".² On tähelepanuväärne, kuidas legitimeeritakse järjepidevust ajaloolise Pallase pärandiga: "Seistes 1968. aastal Tiit Pääsukese esimese üleliidulisele näitusele jõudnud kompositsiooni "Jalgratturid" ees, ütles professor Lepo Mikko: "Sellest poisist saab maalija. See poiss on maalija.""³ Aastal, mil tulipäine Pierre Restany vehkis Pariisi tudengibarrikaadidel *nouveau réalisme*'i manifestidega, oli vana pallaslane õnnistanud eesti kaheksakümnen-date maalikunsti konkureeriva tõlgendussuunaga, mis 1980. aastate maalitõlgenduses sai jõudu juurde rahvuslik-konservatiivselt poliitilise vastupanu ideoloogialt.

Nii nagu eelmisel nelja maalija näitusel, jätkus seekordseski etteastes küllaga ainet ka nimetatud prantslase tõlgendussuunale, ent rahvuslik-poliitiline gravitatsioon osutus 1985. aastal siiski tugevamaks. "Vahest ootamatu, aga ekspositsiooni tahaks kõrvutada 1939. aasta kuue maalija (Adamson-Ericu, A. Vardi, J. Grünbergi, K. Liimandi, K. Pärsimäe ja Kr. Tederi) näitusega," alustab Ene Lamp näituse sildamist mineviku abil.⁴ Senises käibeleksikas asuvad soleerima võtmesõnadena "rahvuslik maalikool" ja "eesti maal", omandades areldi üha natsionalistlikuma tämbri. Vastuseks küsimusele, mis on neljal maaliljal ühist, pöörutab Tiit Pääsuke: "Me oleme siin pinnal kasvanud, meie soontes voolab eesti veri."⁵ Ju siis nõudis aeg kunstilt pigem "rahvuse ajaloolise keha" esilemanamist kui modernselt tehnilise ja anonüümse kunsti viljelemist. Samas ei leia me juba kaks aastat hiljem toimunud järjekordselt nelja maalija ühisnäitusest Jüri Arraku, Malle Leisi, Peeter Mudisti ja Jüri Palmi töödest sellist fundamentaalset "meie"-manifesti. Kunstnikud ja kriitikud rõhutavad pigem isiklikku kordumatust, individualismi.⁶ Rahvuse silmnäota kollektiivne keha hakkas

¹ Vt lähemalt: Kunst 1983, nr 61/1.

² Sirje Helme, Nelja maalija näitus Tallinna Kunstihoones. – Kunst 1987, nr 69/1, lk 30.

³ Jüri Hain, Hüpotees tõestuskatsetega. Nelja maalija näitusest kunstihoones. – Sirp ja Vasar 26. VII 1985.

⁴ Ene Lamp, Grupinäitus kunstihoones. – Sirp ja Vasar 16. VIII 1985.

⁵ Sirje Helme, Nelja maalija näitus Tallinna Kunstihoones, lk 30.

⁶ Heie Treier, Nelja maalija näitus kunstihoones II. – Kunst 1988, nr 72/2, lk 32–33.

kiiresti murenema rõhutatult isikupärasteks minapiltideks, milles kujunes fetišiks pigem kunstniku personaalne käekiri.

Realismide menüü

Kui rahvuslik-konservatiivne kontekst elavnes kaheksakümnendail vajadusest lانسseerida kunstis Pallase traditsiooni kaudu mõningaid poliitilise restauratsiooni ideid, siis Nõukogude okupatsioonivõimu kontekst pühiti samal põhjusel minema. Ajaloo luud liigub aga aeglaselt ja ilmutab end pigem jututeema märkamatus vahetumises. Ka pärast kümnendi keskpaika ilmub veel pikki kirjutisi pealkirjadega nagu näiteks "Eesti nüüdisskulptuurist üleliidulisel foonil", kuid neis kõlab üha tungivamalt põhimõtteline rahulolematuse sellesama nn nõukogude fooniga¹. Ei aidanud ka see, et 1987. aasta eesti kunsti ülevaatenäitusel Moskvast nimetas kohalik kriitika eestlasi sõbralikult, külalislahkelt ja suuremeelselt disainirahvaks, kelle tung geomeetria pakitseb nende endi südames ("eestlane ongi sündinud disaineriks ja ruumikujundajaks, kuna rahvuslik iseloom hindab..."²).

Sama kurtidele kõrvadele kõnelesid need, kes üritasid eesti slaidimaali ja kontseptualismi kantida (sots)realismi parameetritesse. Nõukogude kultuuripanoraamid tõrjutakse tervikuna nägemisalast. Seetõttu pidi nõukogude taustsüsteemi vähegi tundlikum diferentseerimine ootama kümmekond aastat, et vähemalt Brežnevi-aegse pörandaaluse kunsti Tallinn–Moskva sild kõneväärseks muutuks. Vaadeldes 1988. aastal pörandaaluse kunsti legaliseerumist Nõukogude Liidus kahetseb Ants Juske: "Meil pole kahjuks midagi pöranda alt välja tuua."³ Jaak Kangilaskit interpreteerides võib arvata, et soovimatuse mõelda end mingisuguse nõukogude pöranda alla tekitas separatistlik vajadus oodata reaalse venestamisohu möödumist – et alles taasiseseisvunud Eestis, oma vabal valikul tagantjärele lõimuda vene dissidentide panteoniga. Üheksakümnendate retrospektiivnäituste laines ilmus siis küll pöranda alt ja ahju tagant märkimisväärsel hulgal dissidentlikku vanavara. Hooti tundus suisa, et eesti kunsti kelder on suurem kui selle maja.⁴

Tagantjärele tarkadena tõdegem, et seesama ajaline viivitus maksis meile koha vene avangardiklassikute hagiograafias. Moskva ja Piiteri kontseptualistid nautisid juba õhurik-kail perestroika-aastail ostu- ja näitusebuumi ning muidugi laia publikumenu lääne juhtivates muuseumides, erakollektsioonides ja galeriides. Tee Euroopasse läks kaheksakümnendatel küll lahti, kuid selle kulgemine läbi Moskva meenutas Eestile liialt turismituusikute

¹ Leo Gens, Eesti nüüdisskulptuurist üleliidulisel foonil. – Kunstiteadus. Kunstikriitika 6. Tallinn: Kunst, 1986, lk 57–68.

² Sirje Helme, Eesti kunst Moskvast. – Kunst 1988, nr 71/1, lk 2.

³ Ants Juske, Aeg ja ootused. – Sirp ja Vasar 5. VIII 1988.

⁴ Vt lähemalt: Tallinn–Moskva 1956–1985. Koost Leonhard Lapin, Anu Liivak, toim Anu Liivak. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1996.

tsentraliseeritud jagamist. See on üks põhjusi, miks meie näitustevahetus avanes toona hoopis vahetumatele kontaktidele Soome ja teiste Skandinaaviamaadega ning kujunes üheksakümnendatel programmiliseks lõimumiseks kõikide Läänemeremaadega, kui meenutada näiteks *Ars Baltica* näitusteseeriaid.

Niisugune suur geopoliitiline muutus – nn nõukogude foonist eemaldumine – vajas põhjalikumat teoreetilist õigustamist. Kunstnike Liidu esimehe Ilmar Torni kanoonilisest kõnetoolikantseliidist, milles ühesuguse elujaatusega tervitati Ando Kesküla ilmumist eesti maali ja Moskva ametivenna seltsimees Ponomarjovi saabumist Tallinna, jäi väheks.¹ Põletavama poleemika kese oligi kandunud kunstiperioodikas juba mujale. Säilitades esikaantel ja juhtkirjades “punasemat” kõnepruuki, hariti lugejat tagapool teoreetiliste kirjutistega lääne avangardi kriisist, seejärel aga jätkati konkreetsete katsetega kultiveerida seitsmekümnendate lääne arenguid Eesti kunstimaastikul. Ei saa öelda, et tegu oli uudismaa üleskänniga. Kuuekümnendate lõpust oldi kirjanduse kaudu hilismodernismi ideedega hästi kursis, kuid nüüd tekkis esmavõimalus nimetada asju avalikult “õigemate” nimedega.

Kaheksakümnendate esimesi muresid oligi siduda seitsmekümnendate kunstilooming vähemalt tagantjärele Pierre Restany neorealismi manifestiga. Realismi mõiste oli Nõukogude Liidus kaheksakümnendate alguseks läbinud metamorfoosiderohke arengu, pakkudes endast muu hulgas ka Roger Garaudy “kallasteta realismi” ja Restany neorealismi sovetlikult vaguramaid variante.² Kummati oli siinmail kujunenud pakilisemaks vajadus vabaneda tervenisti idapoolsest viitamisalast, mis püüdis jäika poliitilist kuuluvust leevendada järjest ketserlikumate vabadustega kunstiteooria küsimustes. Sellest sunnist tõugatuna purjetab Jüri Okase ja Raul Meeli graafika, Tartu slaidimaalijad ning kogu see kunstnike rivi, keda Tamara Luuk kümnendi algul vaguralt nn geomeetrilise kunsti esindajaiks nimetab, piiri taga kumavasse teooriaõhustikku, välja ahtast vormikriitilisest retseptisioonist, mis Moskva loal lubas juttu teha vaid eestlaste geomeetriaembesest hingeelust.

1981. aasta almanahhi *Kunst* tagalehtedel ilmub Jaak Kangilaski mahukas ülevaade 1970. aastate lääne kunstist, milles analüüsitakse nõukogude moraali seisukohast sobimatu empaatilisusega Restany 1968. aasta üleskutseid luua anonüümset kunsti, mis on vaba kalduvusest “vaadelda maailma oma mina seisukohalt ja käsitada kunsti kui isiksuslikku eneseväljendust”.³ “Nüüd olevat [selle tingliku kirjamineeriga distantseerub autor siiski siivselt tsiteeritud – J. S.] aeg hakata looma kunsti, mis oleks vaba sellisest romantilisest

¹ Ilmar Torn, Eesti nüüdiskunsti arengu probleeme. – Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt, nr 3. Tallinn: Kunst, 1980, lk 27–36.

² Vt lähemalt: Jaak Kangilaski, Realismi mõiste metamorfoosid nõukogude kunstiteoorias. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2003, nr 1–2. Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, lk 11–28.

³ Jaak Kangilaski, 70. aastate Lääne kunst. – Kunst 1981, nr 58/1, lk 48.

anakronismist.¹ Kangilaski osutab samuti, et lisaks isiksuse väljatõrjumisele kunstist kõneldi mitmes kuuekümnendate vasakradikaalses kunstiprogrammis vajadusest lõplikult kõrvaldada kunstist ilu kui kodanliku kultuuri produkt. Kommertsialiseerumise vastustajatenä märgib autor *happening*'ide ja *environment*'ide levikut, esteetilise distantsi hävitajana leiab esiletõstmist *arte povera*. Mainimist leiavad ka *land art*, hüperrealism, minimalism, kontseptualism ja *body art*, "otseste kunsti" variantidena tuuakse välja Viini aktsioniste ja Joseph Beuysi *performance*'eid. Feminismi tõusulainet autor ei tuvasta, see jääb ootama Eesti üheksakümnendate retrospektiivset ärkamist.

On tähelepanuväärne, et Kangilaski ei tee targu kordagi katset istutada sellesse kultuurilisse maastikku eesti taiet. Ei ühtegi nime! Ja kuigi meie kunstis võideldi kommertsialiseerumise asemel pigem ideoloogilise angažeerimise vastu, on ometi selgemast selgem, et Kangilaski kingib poolpõrandaaluste rühmanäituste "Saku '73" ja "Harku '75" seltskonnale, Väana-Jõesuu vabaõhuaktsionistidele ning Tartu slaidimaalijatele kaardistava mõisteparatuuri, mille abil sättida edasisi intellektuaalseid sihte ja loomingulisi taustsüsteeme. Nimeliste seoste puudumist seletab ehk see, et Saku ja Harku sündmustele järgnes seitsmekümnendate teisel poolel tugevnenud ideoloogiline kontroll, millele ei olnud mõtet konkreetseid isikuid ette sõota.

Järgmises, 1982. aasta Kunstis antakse vormikohane vastulööki, ja seda juba esikülgedel, kohe pärast reprosid üleliiduliselt näituselt "Me ehitame kommunismi" – Subbi unelevad aktid, Palmi sanatooriumisürr, Toltsi lõigatud maastikud jms. Rahvusvahelise kunstikriitikute ühenduse AICA 1977. aasta kongressi materjalide põhjal avaldatakse kaks oponeerivat realismikäsitlust: esmalt nõukogude teadlaselt Vadim Polevoilt, seejärel lühendatult Restany poolt, kusjuures prantslase nime sisukorrast ei leia. Polevoi arendab tuttavlikku idamaist hinge-metafüüsikat, kõneldes masendavalt skolastilises tekstis hüperrealismist: "on tunda, kuidas suur, pingestatud idee on võimeline hingestama surnud vormi."² Restany poolt pälvib lugeja aga kirjaread realismist kui võimu metafoorist: "Kõigi kaas-aegse realismi erinähtude põhimotiveeringuks on "vabatahtlik orjus", sest kunstnik-realist alistub ise vabatahtlikult võimule. [...] Seepärast võime käsitleda realismi kui ajaloolisuse raamidesse pandud kunsti, ja kunstnikku kui enda poolt kajastatud tsivilisatsiooni kaasosalist, mitte süüdistajat."³

Rindejoon võitluses tegelikkuse pärast oli seega püstitatud ning mugandumine kohapeal valitseva arusaamaga realismist kompromiteeritud. Kangilaski, Polevoi ja Restany mõtteline dispuut jääb aga siiski vaid siinseks kaheksakümnendate "fooniks", millele

¹ *Ibid.*

² Vadim Polevoi, *Realism 70. aastatel*. – Kunst 1982, nr 59/1, lk 8.

³ *Ibid.*, lk 13.

joonistuvad kümnendi enda pealetulevad iseärasused. Edasised tendentsid näitavad leeride jätkuvat polariseerumist ning arutluse üldist lahkumist realismimõistete pinnalt. Kohustus selles koordinaatteljestikus püsida kaob, liiati kui enese poolavalik legitimeerimine läbi lääne kunstipraktikate õhutas üldse laiemat ringivaatamist ilmakaares, mis alati oli assotsieerunud piiritu subjektiivse loomevabadusega – just seal, “metsikus” läänes. Kuid lahingud eesti kunsti integreerimisel ühte või teise realismikäsitusse keetsid almanahhi Kunst lehekülgedel vähemalt 1986. aastani, mil nõukogude kontekst pidi loovutama oma positsioonid ekspressionismi, transavangardi ja pallasliku kolorismi omavahelisele mõõduvõtmisele.¹

Transavangard sätib end tulekule

Taas algab asi mingite vormiliste iseärasuste täheldamisest, sedapuhku üleliidulisel areenil ja vabas maailmas. Eelpool viidatud kirjutises 1981. aasta “Nelja maalija näitusest” Tartu Kunstimuuseumis täheldab Kangilaski Rein Tammiku maalides laenatud motiive “vanast kunstist, eriti 17. saj. hollandlastelt”.² Mööndes küll, et kontakti otsimine “minevikuga, otsesed ja tihti allakriipsutatud laenud vanalt kunstilt on viimase aastakümnega maailmas laialt levinud”, paigutab kirjutaja Tammiku motiivid aga kunstniku personaalsesse püüdu “üllatada, irriteerida ja šokeerida”.³ Osutamist leiab ka “jõud, julgus ja jultumus”, millega maalija üht või teist motiivi kaasajast või minevikust ära kasutab, ning “suur menu üleliidulises kunstielus”. See ja kunstimotiivide paigutamine “kunstniku sisse” raamib transavangardi fenomeni esialgu pigem ühe kunstniku isiklikuks ambitsiooniks, millel on minekut “üleliidulisel areenil” ja ehk ka “maailmas”, kuid mitte veel Eestis.

Viimast arusaama jagab ka Sirje Helme sõnavõtt järgmises Kunstis. 1983. aasta teises numbris seirab Helme kõrvuti Lääne-Saksa kunstiteadlase Ekkehard Mai tõlkeartikliga tsitaadilisuse ja historitsismi tärkamist mõlemal pool Berliini müüri. Helme ammutab poleemikanäiteid ajakirjadest *Декоративное Искусство* ja *Творчество*, Mai aga osutab otse 20. sajandi moodsa kunsti ajaloole. Ehkki kahe kirjutise vahel laiutab Rein Tammiku vägagi vermeerlik-rembrandtlik tsitaadimaal “Ateljees” 1982. aastast, tõdeb ka Helme kokkuvõtvalt: “Eesti kunstnikkonda pole see problemaatika valusal kombel puudutanud, [...] sest eesti kunst on kaasaegsust alati küllalt paindlikult tõlgendanud”.⁴

Ilmselt mängis eesti kunsti autistlik suletus ja metsavendlik autarkia talle endale paraja vingerpussi ega lasknud parajasti Venemaal seikleva Tammiku tsitaadilembuses ära

¹ Vt viimane sellelaadne katse: Marina Dmitrijeva, Realism tänapäeva kunstis ja kunstiteaduses. – Kunst 1986, nr 68/1, lk 3–7.

² Jaak Kangilaski, Nelja maalija näitus, lk 52.

³ *Ibid.*

⁴ Sirje Helme, Retrostiil? Eklektika? Historitsism? Eklektika? – Kunst 1983, nr 62/2, lk 42.

tunda uue paradigma esimest pääsukest. Siiski löödi sellesse esoteerilisse enesekindlusse teine mõra juba 1982. ja 1983. aasta vahetusel, mil Tallinna Kunstihoone Galerii ruumides toimus näitus "Tallinna kümne" arhitektidelt. Esmajoones Jüri Okase, Leonhard Lapini, Vilen Künnapu, Ignar Fjuki ja Jaan Olliku installatsioonides, projektides ja ehitistes oli jõuliselt esile pääsenud neoklassitsismiks tituleeritu, mis ammutas muu hulgas postmodernistliku arhitekti Michael Graves'i lustist žongleerida Rooma õpinguaja mõjul üsna suvaliselt antiigi ja renessansi arhitektuurielementidega. Vallatus hoolimatuses, millega Tallinna arhitektid olid juba mõnda aega sobanud maailmaarhitektuuri klassikas, kajab kaude juba ka Achille Bonito Oliva "Ideoloogiat kunstist" manifest; seks hetkeks juba kolm aastat vana. Manifestis astub üles transavangardi kunstnik, kes on avastanud naudingu loominguilisest tegevusest ilma kohustuseta luua midagi uut: "Transavangard on sündinud just neist oludest, mis avaneb lehvikuna lahti rulludes mitte ainult müütilisse tulevikku, vaid ka vähemuslikku minevikku, just nimelt minevikku, mis on vabastatud suurte traditsioonide retoorikast. See "vähemuslikkus" on uue kunstivaimuse avastatud väärtusi, mis kulgeb naiselike žestide ja feminiinse maa-aluse tundlikkusega."¹

Nendes poeetilistes ridades heiaistub juba eesseisva arengu aspekte eesti kujutavas kunstis, mis loobus mõne aasta jooksul mehelikust isatapmisest ja karmist minimalistlikust askeesist. Ometi leidub põhjusi istutada ka kõnealust arhitektuurinäitust transavangardi kujunevasse maastikku, ehkki seal demonstreeritud meelsus jäi paljude osalejate loomes episoodiks. Selleks on eelkõige nn kannibalistlik ("nomaadlev" Deleuze'il ja Guattaril) suhtumine minevikku kui suvaliselt ekspluateeritavate vormivõtete arhiivi – suhtumine, mis levib järgnevalt ka kujutavas kunstis ning ajendab tagantjärele nägema arhitektide ülesastumises midagi prohvetlikku. Võib vaid nõustuda Jorma Hautalaga, kes väidab sündmussega seoses, et oli "ju arhitektuur asetunud eesti nüüdiskunsti avangardi etteotsa".² Jüri Okase, Jaan Olliku ja Leonhard Lapini probleemitu liiklemine mõlema valdkonna vahel aitas sellele kindlasti kaasa. Kümnenendi esimesele poolele iseloomulikult ei deklareeri siiski ka arhitektid kirjasõnas midagi epohhiloovat. Tõdetakse "uut pöördumist klassika poole", viidatakse ka rahvusvaheliste modernismivaalade heale klassikatundmisele, kuid kõige lähemale jõutakse transavangardi vaimusele avara mõistega "absurdikogemus".³ Kas oli põhjuseks kartus tõmmata nimelisi paralleele "nõukogudevaenuliku kunstiga" või täpsema ülevaate puudumine, jääb esialgu lahtiseks küsimuseks.

¹ Achille Bonito Oliva, *An Art Without Ideology*. 1980. Manifesto. – *Art of Our Century: The Chronicle of Western Art, 1900 to the Present*. Koost Jean-Louis Ferrier, Yann Le Pichon. New York: Prentice Hall Editions, 1988, lk 757.

² Jorma Hautala, *Müüdid ja utopia*. – *Struktuur/Metafüüsika*. Vaatenurk eesti nüüdiskunsti. Pori: Porin Taidemuseum, 1989, lk 35.

³ Vt Vilen Künnapu, *Kümme arhitekti Tallinna kunstisalongis*, 1983. Näitusebукlett.

Kümnendi ekvaatoril ilmub trükisõnasse aga asjakohasemat teavet. 1986. aasta ainukeses Kunstis ilmub Jaak Kangilaski kirjutis "Neoavangard või transavangard?", milles uus kunstimentaliteet rullub lahti sama avara panoraamina nagu viis aastat varem neorealism.¹ Sedapuhku aga detailsema fookusega Euroopas, rikkalikumate illustatsioonidega ning üsna ajakirja eesotsas. 1987. aasta Kunstis ilmub Sirje Helme sulest artikkel "Tänapäeva kunst ja Kreeka maailm", mis täheldab sel kultuurimaastikul samu tendentse teistsuguste teabeallikate valguses.² Kui Kangilaski nopib arvukalt empiirilisi näiteid 1984. aasta Veneetsia biennaalilt, itaalia, prantsuse ja saksa uuest maalist, siis Helme refereerib sama aasta AICA kongressi peateemasid, milles uusi ilminguid üritati teoreetiliselt põhjendada. Achille Bonito Oliva astub neis tekstides üles juba "transavangardi mõiste ristiisana" ja "kuulsa transavangardi teoreetikuna", keda tsiteerivad nii kirjutajad ise kui ka nende refereeritavad kunstiteadlased. Kirjutiste ilmunisajaks on aga kõnealustest sündmustest möödunud kuni kolm aastat – kahetsusväärne vahemik, mis lisaks nõukogude pikale trükiperioodile kajastab ilmselt ka meie ajalist mahajäämist Euroopa kunstimõttest.

Transavangard ilmub lugeja ette vastukäivates kahtlustes kord "soovunelma või reklaamitrikina", siis aga "manerismi", "reaalse eklektika" ja "retrokunstina" ning globaalse regionalismi pealetungina avangardi internatsionaalsete ideede taandumisel. Nähtuse sünd paigutatakse õigustatult Itaaliasse, kuid selle vaimuse kandjaid – Chiat, Clementet ja Cucchit – nimetatakse vormilise sarnasuse alusel "noorteks metsikuteks", neoekspressionistideks ja uusekspressionistideks. Vormikriitilise kompetentsusega sillatakse nähtus 20. sajandi alguse fovistide ja ekspressionistidega, seda kandva värske kunstiteooria suhtes jäädakse aga kahtlevamaks ja üldsõnalisemaks. Pigem pakutakse suundumuse tuvastamiseks selle hilisemat visuaalset palet, antiikmütoloogia motiive ja ka klassitsistlikku maneer. Helme referaat AICA kongressist haarab kinni vanakreeka müütidest 1984. aasta Veneetsia biennaalil, nende müütide tähendusest tänapäeva realistlikus kunstis ja vajadusest taasväärtustada mütoloogilist teadvust. Ettekandjate leksikat olevat läbinud kolm paralleelset terminit: transavangard, neoekspressionism ja postmodernism – kõrgustes hõljuvad mahukad katusmõisted, mille varjus üritati kaardistada kitsamaid nähtusi.

Sellega olid uue kunstinähtuse parameetrid visandatud ja võtmesõnad välja öeldud. Horisondile oli tõstetud samasugune kumiir nagu ennist neorealism, kuid sedapuhku ootasid selle kontuurid alles täitmist kohalike kunstipraktikatega. Leiduski kunstinikerühm, kes sasis tarmukalt uuest mõttehoovusest kinni. 1986. aastal näitusedebüüdi teinud Rühm T ilmutab end 1987. aasta teises Kunstis lühikese poeetilise tekstiga roki-

¹ Jaak Kangilaski, Neoavangard või transavangard? – Kunst 1986, nr 68/1, lk 8–15.

² Sirje Helme, Tänapäeva kunst ja Kreeka maailm. – Kunst 1987, nr 69/1, lk 10–14.

futu- ja pungikogemuse kandjana, aga ka arhailise kujundistu loojana algeaineist nagu puu ja raud (väliselt esialgu üsna *arte povera* võtmes).¹ Hasso Krulli liitumisel grupiga saab see aga selgema teoreetilise aluspõhja, mis lähtub Deleuze'i ja Guattari sõnastatud nomadismi ideest, millel on aga palju ühist transavangardistliku kunstniku eklektiliselt ekspluateeriva suhtega minevikku. Siin satub tahtmatult löögi alla ka rahvuslik-konservatiivne juurte-ideoloogia, mis liitis restauratsioonimeelseid pallaslasi. Stilistilised ühistunnused hajuivad, jääb vaid uus kontseptuaalne raam – moodne nomaadlev hõim. Siiski, maalits hoiavad rühmituse liikmed Raoul Kurvitz, Lilian Mosolainen, Urmas Muru ja Peeter Pere kinni esialgu neoekspressionismi räpakast laadist, mida hiljem koondati mõiste *bad painting* alla.² Kümnendi keskel tekitavad tõsise furoori Raul Rajangu, Epp-Maria Kokamäe ja Jaak Arro müüdikeelest küllastatud maalid, kohe pälvivad need ka preemiapoliitika õnnistuse. Pinnas transavangardistlikeks interpretatsioonideks näib olevat valmis. 1986. aasta noortenäituse retsensioonid nendivadki, et kunstielu "ja kriitikaelu segadus viimastel aastatel on tõusnud"³, "endised analüüsi parameetrid enam ei tööta"⁴ ja et kunsti kriitiliseks menetlemiseks on vaja uusi praktikaid. Kõik näib töötavat Oliva ideede juurdumist.

Ja ometi tõdeb Ando Kesk küla 1989. aastal, et "ei saa me rääkida ka transavangardist – kui puudub avangard, pole ka trans võimalik. Või siis saame öelda, et eesti kunst on trans, sest tal pole avangardiga midagi pistmist."⁵ Siin ilmub taas pinnale Kangilaski alul viidatud metafoor eesti kunstist, mis on poliitilises mõttes "soo" – ta ei allu täiesti ühelegi valitsevale tõlgendussuunale. Kesk küla osutab, et 1940. aasta okupatsioon katkestas kontaktid avangardiga⁶ ja seetõttu saame me kohapeal edaspidi rääkida "ainult mõjust või meelsusest".⁷ Seda ka suhetes transavangardiga. Kesk küla oli selleks ajaks põhjalikult tutvunud transavangardi ideedega, kohtunud Moskvast ka Olivaga ning 1988. ja 1989. aasta vahetuseks pannud kokku Kadrioru kunstimuseumis eesti kunstnike komplekti: Lembit Sarapuu, Ellen Kolk, Ilmar Kruusamäe, Epp-Maria Kokamägi, Jaak Arro, Raul Rajangu jt. Viimast nimetab kuraator ühes reas Francesco Clementega. Ja ikkagi räägib ta nähtuse kohalikust lainetusest selge reservatsiooniga, räägib pigem mõjust ja meelsusest, mis on olnud soodne teiste hulgas ka "rahvusromantikuile". Kesk küla on oma tekstis rahvusromantikud tõstnud jutumärkidesse, andes mõista, et "Kalevipoegade vorpijad" pole päris

¹ Näitus – Rühm T. – Kunst 1987, nr 70/2, lk 19–20.

² Sama 1987. aasta Kunsti numbri lõpust leiame Soome ajakirjast Taide tõlgitud Jean-François Lyotard'i käsitluse "Ülev ja avangard" ning "Vastuse küsimusele. Mis on postmodernism?". Neis kirjutistes raamitakse klassikaline avangard juba ajaloo piiridesse ning see alustab oma taandumist ajaloo peatükkiks.

³ Raivo Kelomees, Noortenäitus '86. – Kunst 1988, nr 71/1, lk 16.

⁴ Sirje Helme, Ants Juske, Eha Komissarov, Harry Liivrand Tamara Luuk, Noortekunst '86. – Sirp ja Vasar 23. I 1987.

⁵ Eha Komissarov, Ando Kesk küla, Avangardi jälgedes. – Kunst 1989, nr 74/2, lk 16.

⁶ Võib tõsiselt kahelda, kas enne sedagi neid vahetuid kontakte leidis.

⁷ Eha Komissarov, Ando Kesk küla, Avangardi jälgedes, lk 16.

siirad. Üllataval kombel näitavad samasugust kahtlevat reserveeritust üles ka need, kes üldiselt kalduvad raamima kümnendi teise poole kunsti rahvusromantismi terminiga. Taustsüsteeme tekib korraga liiga palju, nende konflikt ja osaline kattumine sünnitab segadust. 1986. aasta noortenäitus ajab kriitikud suisa vihale: "Praegune situatsioon aga opereerib teadlikult laenude, vihjete, tsitaatide ja eeskujudega. Mida võtta analüüsi aluseks sellises situatsioonis? [...] Puuduvad ühtsed mängureeglid, puudub ühtne hinnangute süsteem. [...] Mis mulle närvidele käib, on eneserefleksiooni puudumine ja vastutustundetus, millega kunstiainesega ümber käiakse ..., nüüd aetakse kõik pulaks ja mänguks."¹

Korduvalt projitseeritakse uus rahulolematult Ajaloolise Korra taustale, kus kõik oli kunagi analüütiliselt sedastatav: "Kümme aastat tagasi, kui valitses avangard, oleks praegusi kunstiavaldusi olnud kerge purustada viidetega nende laenulisusele."² Sirje Helme hurjutab aga 1988. aastal üldist linnulennulist peataolekut: "Käsitletavat kontseptsiooni ja materjali tuleb vaadelda tankisti, mitte lenduri seisukohalt."³

Kalevipoeg jõuab koju

See, mis nüüd järgneb, on transavangardi kujuneva kliima purustamine jõngalt rahvusromantiliste interpretatsioonidega. Paljude kirjutajate sulge juhhib janu selguse ja loogika järele ning veendumus kaleidoskoopilise retro sobimatusest kaasaegses kunstis.

Eelkõige avaldub see tendents transavangardi sumbumisena vanades sissetöötatud tõlgendusformaatides, mis logistab neid küll seestpoolt paindlikumaks. Need raamid annavad aga visalt järele. Analüüsides 1987. aasta Vilniuse 7. maalitriennaali ekspositsiooni "kasvatavat huvi maalilise väljenduskeele vastu", täheldab Eha Komissarov Jaak Arro "seotust neoekspressionismiga, mis kahtlemata on avangardset päritolu" ja olevat "E. R. Kirchneri raevukalt primitiivset esituslaadi matkiv akt".⁴ Siiski möönab autor: "Lisaks geomeetrilisele kunstile, mis on puhas eesti "nähtus", demonstreerisime triennaalil ka oma kontakti postkultuuris ülipopulaarse mütoloogilise valdkonnaga (E. Põldroos, L. Sarapuu)." Seejärel lisab Komissarov aga sellegi nähtuse "postkultuuri" asemel hoopis rahvusliku ajaloo aktivatesse: "Paistab, et mütoloogilise ainekogu käsitlemisel praegu mujal arvestata-vaid järgijaid ei leidu, sest rahvusromantism, mille [*sic* – autori lisandus] endile eeskujuks seadnud oleme, puudub leedu ja läti kunstis."⁵ Kaude jääb kõlama mõte, et meil ongi tegu rahvusromantismi tõusulainega eesti rahva enda hingest.

¹ Sirje Helme, Ants Juske, Eha Komissarov, Harry Liivrand Tamara Luuk, Noortekunst '86.

² *Ibid.*

³ Sirje Helme, Rahvuslik motiiv eesti kunstis. – Sirp ja Vasar 2. IX 1988.

⁴ Eha Komissarov, Vilniuse 7. maalitriennaal. – Kunst 1988, nr 71/1, lk 6.

⁵ *Ibid.*

1988. aasta tõi rahvusvärvide legaliseerimise, öised laulupeod, poliitilised kõnekoosolekud, Rock Summeri festivali ja eriliselt kuumad Tartu muusikapäevad. Asuti end vabaks laulma. Üle Maarjamaa kõlas Alo Mattiiseni pala refrääniga "Eestlane olen ja eestlaseks jään, kui mind eestlaseks loodi". Loo regivärsiline korduserutiin ei jätnud kaasaja kunsti mõistmiseks kuigi palju võimalusi. "Kui mullu sügisel võeti Kunstihoone plaani "Rahvuslik motiiv eesti kaasaegses kunstis", polnud loomulikult kellelgi aimu millisesse resonantsi see näitus satub," selgitas Ants Juske sama aasta augustis.¹

Poliitiline resonants nullis silmsideme Olivaga. Jõusse astuvad hoopis analoogiad esimese Eesti vabariigi eelse kunstiga, võrdlused juugendi, *fin de siècle*'i ja Kristjan Rauaga muudavad kogu legitimeerimise valitsevat suunda. 20. sajandi algus saab valitsevaks viitamisalaks, mis asub minevikust suunama ka kaheksakümnendate kunsti politiseeritud mõistmist. Rahvustunde ja rahvuskultuuri rõhutamine saab valitsevaks määrani, mis sunnib Mai Levinit raskelt ohkama: "Kalevipoegi kerkib maa seest nagu seeni..."²

Poliitiliselt polariseerunud ühiskond ei olnud veel küps tundlikumateks eritlusteks, aeg nõudis pendli virutamist hooga äärmusse, kus juba pool sajandit olid oma aega oodanud revanšistlikud interpretatsioonid. Eesti kunstimenetlejate metoodiline kalduvus mõelda ainult vormi ja sisu kategooriates viis aga selleni, et nähti vaid neoekspressionismi ja Kalevipoega, vähem aga aduti historitsistliku eklektika topeltkodeeritud ja küünilist süntaksit, mis ainult mängis sümboolsuse, müütide ja valmistähendustega. Tõdegem, Itaaliast hakkas meie poole rändama transavangard, koju jõudis aga Kalevipoeg. Ja ehkki Mart Kalm sildab 1988. aasta noortenäituse arvustuses ka Raoul Kurvitza kunsti nimeliselt Francesco Clementega, suubub ka tema mõttelõng peamiselt neoekspressionismi massilisuse märkamisse noorterindel.³

Paraadportree saab palged

Mõnevõrra kandvamaks osutus müüdikeele istutamine kitsalt poliitilise ja vormikriitilise taustsüsteemi asemel hoopis universaalsesse kosmogooniasse. Siin hajusid kitsad poliitilised tähendused, jäid vaid referendita sümbolid. Heaks näiteks on 1987. aasta 19. märtsil Tallinna Kunstihoone ees toimunud *performance* "Kunsti äratamine", milles Siim-Tanel Annuse ettevõtmisel liikusid ringi tegelased, nagu Kunstnik, Kuningas, Külvaja, Lõikaja, Kuu, Päike; suuresti tarot-kaartidelt laenatud mütoloogilised kujud, mis geomeetrilises rüüs olid aastaid metafüüsikaga hingestanud Annuse mentori Tõnis Vindi graafikat. Etendus

¹ Ants Juske, Eha Komissarov, Mai Levin, "Kui Kalevipoegi kerkib nagu seeni ...". Näitusest "Rahvuslik motiiv eesti kunstis". – Sirp ja Vasar 26. VIII 1988.

² *Ibid.*

³ Mart Kalm, Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis. – Kunst 1989, nr 74/2, lk 7.

ise oli avarituaaliks Jaak Arro ja Signe Kivi ühisnäitusele Kunstihoone Galerii ruumides, kus Arro ekspressiivsetel pungi-, rahvusromantika- ja müüdihõngulistel maalidel oli ette näidata juba kolmeaastane arengulugu. Siim-Tanel Annuse läbi kaheksakümnendate ulatuv *performance*'iseeria müütilise Kuninga ilmumistest jõudis edaspidi aga juba Soomeski publikumenuni ja kuraatorite tunnustuseni.

Kümnendi lõpuaastail asutakse Soome kolleegide eestvedamisel Skandinaavia jaoks komplekteerima esinduslikku rändnäitust "Struktuur ja metafüüsika". Lisaks nn geomeetrikutele jääb sõelale vaid müütilisuse abstraktsem ja visuaalselt vaguram variant: näiteks vaikne metafüüsiline hingus Tõnis Vindi karges graafikas. Rahvusluse kõrged lained ei elanud uue kümnendivahetuseni. Samuti ei pääsenud uuele paraadportreele eesti naisgraafikute introvertne lürism – kaheksakümnendate alguspoole tugev aktsent. Sama nendime ka rahvusromantilise ekspressionismi kohta. Pealetulnuist võeti ree peale vaid need, kes olid neorealistlikke visuaale ainult mõõdukalt hingestanud metafüüsika briisidega. Sündis "soome variant" eesti kunstist – minimalistlik, karge ja klaar kompleks. Mõne reservatsiooniga võib sama öelda 1992. aastal Saksamaal Karlsruhe avatud eesti kunsti "saksa variandi", ülevaatenäituse "Müüt ja abstraktsioon" kohta, mille teostamisel siinkirjutaja juba jooksupoisina osales ja mille visuaalne pale suurt ei erinenud kaheksakümnendatel väljakujunenust. Siiski, kui esimese näituse avamisi kaunistasid Annuse *performance*'id, siis Karlsruhe tegid ilma juba Rühm T vägivaldsed nomaadid.

Seega muutus tahvelkunsti koorekiht sel kümnendil väliselt vähe, kuid suuri murranguid toimus selle tõlgendamise tavades. Kaheksakümnendate mäsudes ammendasid end retseptiivsed tõlgendusprogrammid, mis kippusid kunstis nägema kas materiaalse välisilma või kunstniku emotsioonide kajastusi. Tee oli lahti foto-, video- ja arvutikunstile, milles subjekt ja objekt sulasid kokku kahemõõtmeliseks ekraaniks ilma autori ning kujutamisobjektita. Kriitikuid ootasid uued kimbatused.

2005 / 2009

Ülev ja kitš

Heie Treier

Kunstiteadlased ei pea eesti 1980. aastate kunsti üldiselt atraktiivseimaks uurimistee- maks, juba toonases reaajas pidas kunstikriitika näitusepilti sageli "vanaks".¹ Praegu võib põhjuseks diagnoosida tollast sumbunud vaimset kliimat, nn stagnaale, Eesti NSV esikommunisti Karl Vaino aegset venestuspoliitika kõrgperioodi. Kunstnike osaks oli tuua vaatajateni hapnikku, ent kui palju see neil õnnestus? Kui palju jätkus kunstnikele endilegi hapnikuvarusid? Kaheksakümnead oli mõneti äärmuste aastakümme, mis algas kraanide kinnikeeramisega ja lõppes edaspidise arengu seisukohalt fundamentaalse murranguga. Kui püüda käsitleda eesti 1980. aastate kunsti praegu, siis milliseid võimalikke printsiipe silmas pidada ja milliseid võimalikke metodoloogilisi probleeme ennetada? Käsitan siin- kohal ajastu dokumendina ka mälestusi toonasest kunstiteaduse õpetamisest ja kunsti- maailmas valitsevast mikropoliitikast.² Paljugi sellest informatsioonist hakkab kollektiivses mälus juba tuhmuma.

1. Meetodist

Võrdlemised

1980. aastate reaajas, suletud riigipiiride taga, oli kaasaja kunsti protsesse erakordselt raske analüüsida, sest puudus võrdlusalus. Ka Tartu Riikliku Ülikooli ehk TRÜ ajalootudengi- tele sisendati, et tõsiseltvõetavalt saab uurida üksnes ajaloolist, arhiivil põhinevat materjali. Mõistet "ajalooline" defineeriti lihtsa tehtega: praegune olevik miinus 50 aastat ja kogu

¹ Evi Pihlak esitas seitsmekümneadate lõpus oma kuulsa küsimuse, millele on hiljem palju viidatud: kas eesti kunst on nüüd siis valmis? Huvitaval kombel räägiti lääne kunstiteaduses sel ajal palju "kunsti lõpust", ent hoopis teistel põhjustel.

² Siinkirjutaja positsioon teema suhtes: kogesin kaheksakümneadate esimest poolt Tartus, Tartu Riikliku Ülikooli ajalooteaduskonna üliõpilasena, ja kaheksakümneadate teist poolt Tallinnas, suhtestudes noore kunstikriitikuna kaasaegse radikaalse kunstiga, mille kõrge langes kokku laulva revolutsiooni ja poliitilise vabanemise sündmus- tega – ajastus, mida Rühm T kunstnikud teadlikult ei planeerinud.

varasem aeg. Seetõttu tundus 1986. aastal radikaalne, kui Ants Juske, Sirje Helme jt esinesid TRÜ kunstiteadlaste vilistlaskonverentsil ettekannetega kaasaegsest kunstist. Juske tuli näiteks välja sellise mudeliga – 1960. aastatel oli esimene etapp, nn kunsti noorus, ja 1980. aastatel oli teine etapp, nn kunsti küpsus.¹ Ehkki niisugune käsitlus tundub liiga otseselt kajastavat ühe põlvkonna vanuselist dünaamikat, võib mudeli “tõlkida” ka laiemasse terminoloogiasse, mille kohaselt “nooruse” all mõeldakse modernismi või avangardkunsti ja “küpsuse” all postmodernismi (ehkki praeguse tarkuse põhjal teame, et postmodernistliku ajastu tiksuma hakkamist loetakse läänes 1960. aastatest). Tõepoolest, eesti 1980. aastate kunstiteaduse probleemiks seoses kaasaegse kunstiga oli avangardkunsti kriis – põguski ajakirja Kunst tollaste numbrite taaslehitsemine toob selle esile.² Tüüpiline oli ka asjaolu, et küsimusele “miks?” oli toona raske leida selget, kõiki rahuldavat vastust.

Millele kaheksakümnendaid aga praegu tagantjärele projitseerida, millega kümneid võrrelda? Kõne alla võiks tulla järgmised variandid.

a) Ajaline dimensioon: eesti kaheksakümnendate kunsti projitseerimine eesti seitsmekümnendate ja üheksakümnendate kunstile (Juske projitseeris kuuekümnendate taustale).

b) Geograafiline dimensioon: eesti kaheksakümnendate kunsti eritlemine võrreldes Moskva ja Peterburi ehk tollase Leningradi kaheksakümnendate kunstiga. Reisimine selles suunas oli odav, sealseid näitusi (eriti välisnäitusi) külastati küllalt palju, nii Moskvast kui ka Leningradis korraldati ka suur eesti kunsti näitus, personaalsed kultuurikontaktid toimusid nii ametlikul kui ka ebaametlikul tasandil. Ühelt poolt puudus meil liiga tugev parteiline surve kunstnikele. Teiselt poolt on ebaadekvaatne taandada Venemaa ja Eesti kunstnike olukord ja looming tagantjärele vaid “komparatiivsele stilistikale” või “komparatiivsele märterlusele”³, sest olukord oli keerulisem.

c) Ajaline ja geograafiline dimensioon: külma sõja aegne eesti kunst 1980. aastatel võrreldes protsessidega Ameerikas ja Lääne-Euroopas. Sealsed 1980. aastate probleemid ja protsessid ühiskonnas ning kunstis jõudsid meie reaalsesse kogemusse varakapitalistlikel 1990. aastatel, seoses peaminister Mart Laari ja Isamaaliidu teostatava thatcherliku majanduspoliitika ja pintsakliplaste ehk Eesti *yuppie*-de ja klubikultuuri esiletõusuga, samuti 1980. aastatel levinud AIDS-i tõve ja narkootikumide levikuga. 1988. aasta suvel teadvustus

¹ Ants Juske ettekanne 11. IV 1986 Tartu Ülikooli kunstiajaloo kabineti vilistlaste konverentsil. Märkmed autori arhiivis.

² Vt nt: Sirje Helme, Retrostiil? Eklektika? Historism? Historitsism? – Kunst 1983, nr 62/2, lk 42; Ekkehard Mai, Uus historitsism. Mineviku olemasolust uusimas kunstis. Fenomenid ja sümptomid. – Kunst 1983, nr 62/2, lk 44–51; Ando Kesküla, Eha Komissarov, Avangardi idee jälgedes. – Kunst 1989, nr 74/2, lk. 16.

³ Ameerika-läti kriitiku Mark Allen Svede termin. Mark Allen Svede, Many Easels, Some Abandoned: Latvian Art after Socialist Realism. – Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991. Ed Alla Rosenfeld, Norton T. Dodge. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, Zimmerli Art Museum, 2002, lk 18; 246. Vt ka Marie-Alice l'Heureux, Balti kunst USA lugejale. – kunst.ee 2003, nr 1, lk 85–87.

Eesti jaoks tugevalt Kalev Mark Kostabi,¹ kelle kujunemine seondub New Yorgi dekadentliku East Village'i kunstnikekolooniaga 1980. aastate esimesel poolel ja kelle rahvusvaheline läbimurre ning "meedia gümnastika" tippaeg langeb 1980. aastate teise poole.

Ühiskondliku kontrolli mehhanismid

1980. aastate eesti ja üldse nõukogude kunsti uurimisel peaks rõhku panema institutsionaalsusele. Riiklikust tsentraliseerimise poliitikast tulenevalt oli võimu, majanduse ja kultuuri keskuseks Tallinn, mis toimis kohapeal Moskva väikese analoogiana. Tegemist oli teadliku riikliku poliitikaga, kunstimaailmas tsentraliseeriti võim Kunstnike Liitu ja üldse Tallinna Kunstihoone kompleksi (isegi Kuku klubi omandas teatava võimu tähenduse), Eesti Riiklikku Kunstiinstituuti ehk ERKI-sse (erihariduse diplomita kunstnikke ei võetud tõsiselt), võimu teostati ka Eestist ja Moskvast tulevate riiklike tellimuste ning ostude kaudu. Selle kõige kaudu viidi ellu riiklik kontroll kunstnike üle, mida peaks uurima nii üldisel kui ka konkreetsel tasandil.

Koolkonnad

Kuna Tallinn toimis nõukogude ajal n-ö Moskvana, siis Tartu kui potentsiaalselt ohtlik (st kriitiliselt mõtlevat intelligentsi esindav) ülikoolilinn alandati hierarhiliselt madalale positsioonile. Tartu kunstielus toimunud ei peetud iial nii tähtsaks kui Tallinna kunstielus toimunud. Siiski võiks praegu rääkida täiesti omaette seisvast Tartu koolkonnast, ehkki ka selle raames võib eristada mitmeid lahknevaid "koolkondi". Kuid näiteks 2003. aastal Berliinis eksponeeritud Saksa Demokraatliku Vabariigi ehk DDR-i kunsti näitusel liigendati töid saalide kaupa vastavalt linnadele – Berliini, Leipzigi, Dresdeni jne koolkond. Taolist struktuuri võimaldab muidugi Saksamaa spetsiifiline ajalugu, kuid ka meie näitel eristuvad Tallinn ja Tartu oma spetsiifikaga piisavalt, küsimus on pigem selles, et tuleks lõpetada linnade hierarhiline käsitus, mida installeeriti väga sihilikult Nõukogude võimu algusest peale. 1990. aastate lõpu eesti kunstis saame rääkida juba ka Pärnu koolkonna tekkest.

2. Olukorra analüüsiv kirjeldus

2.1. Vastandused

Pierre Bourdieu on analüüsinud 19. sajandi lõpu prantsuse modernistliku kirjanduse ja kunsti protsesse, näidates, kuidas radikaalse modernistliku kunsti sümboolne revolutsioon

¹ 1988. aasta suvel toimus Tallinna Laululava all kahevooruline noortenäitus "Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis", mille puhul tutvustati Mark Kalev Kostabi kunsti nii näitusel kui ka ETV telesaates. Videolindi temast oli New Yorgi reisilt kaasa toonud Ando Keskküla. Samal aastal asutasid noorluuletajad Tartus Eesti Kostabi \$eltsi, mis hakkas 1991. aastal välja andma ajalehte Kostabi.

võttis üle hoiakuid Prantsusmaa kuulsusrikkast ajaloost (revolutsioonid aastail 1789, 1830, 1848), kuidas dändi kunstnikutüüp võttis omaks ühiskonnas võimult kukutatud aristokraatia kõrgi suhtumise, kuidas tekkis kunst kunsti pärast, kuidas esteetikat seostati eetikaga, kuidas kunst vastandus dominantsele süsteemile (salong versus sõltumatu).¹ Midagi sarnast kohtame paljuskki ka eesti 1980. aastate kunstielu märksõnades ja väärtushinnangutes, muidugi nihkega. Ühelt poolt seostus mõiste "revolutsioon" (nii prantsuse kui vene versioonis) NSVL ametliku ajalooga ning oli eestlase identiteedi seisukohalt midagi täiesti võõrast ja eemaletõukavat, seda enam, et Eesti reaalsuses puudus "revolutsiooniline klass", proletariaat, kelle seisukohalt kirjutasid oma filosoofiat Marx ja Engels ning revolutsiooni teoreetik Lenin. Kuni tänase päevani on Eesti kunstimaailmas raskusi vasakpoolsel kriitilisel filosoofilisel mõttel põhineva kontseptuaalse kunsti kehtestamisega.

Seevastu kunstiloomingu tasandil tehti meilgi mitmeid "sümboolseid revolutsioone", ka 1980. aastatel. Näiteks varamodernistlik prantsuse kunst seostus meile Pallase müüdiga – nimetatud sõltumatu kunsti eest seisev kunstikool oli alguse saanud 1919. aastal, kui toimus "meie revolutsioon" Vabadussõda (1918–1920), ajaloosündmus, mis oli nõukogude ajal tabuteema. Et nõukogude perioodil sattus Pallas märtri staatusesse, tuli Pallase koolkonna mälestust pidevalt uuendada ja ebakriitiliselt taastoota – tulemuseks pallasliku maalimisviisi visuaalne konserveerimine Tartus veel kuni 21. sajandini välja. See tundus olevat justkui igavene "sõltumatu kunst", jättes mulje kujutlusest, et me peame igavesti taasläbima ametliku ja sõltumatute salongi veelahet *à la* 19. sajandi lõpu Pariis.

Kummaline, kuid ka nõukogude ametlik arusaam konserveeris paljuskki 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse prantsuse varamodernistlikku kunsti. Näiteks esitati Ermitaaži "moodsa kunsti" rubriigis alati impressioniste ja postimpressioniste, kelle maalide reprosid paljundati massimeedias nii postkaartide kui ka markide kujul tohututes tiraažides. Neil oli siis pigem dekoratiivne tähendus.

Pallasliku sensibiliateedi ja kohaliku võimu teostavate kunstnike vastu tegid 1970. aastate lõpul, 1980. aastate alguses oma "sümboolse revolutsiooni" seevastu Tartu fotorealismilised maalikunstnikud.² Tallinna kunstnikud ja arhitektid, kes identifitseerisid end avangardina, tegid seevastu oma "sümboolse revolutsiooni", toetudes nii 20. sajandi alguse vene avangardile kui ka informatsioonile moodsaimast, siis postmodernistlikust kunstist ja arhitektuurist, samuti valitud paladele eesti minevikupärandist. Osaliselt nende ja üldse mahakäinud vaimuelu vastu tegi "sümboolse revolutsiooni" omakorda Rühm T, eestvedajateks dändidest arhitektid ja kilbiks Hasso Krulli vahendatav moodne prant-

¹ Vt Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press, 1996.

² Vt Heie Treier, Eesti fotorealism. Ilmar Kruusamäe versioon [Intervjuu]. – *kunst.ee* 2003, nr 4, lk 24–28.

suse filosoofia. Seda kõike ajal, kui ERKI-s ametlikult õpetatav kunstiajalugu lõppes vene rühmitusega Мир искусства.

19. sajandi lõpu prantsuse varamodernistliku kunsti printsiibid olid konserveeritud selles mõttes, et "puhta kunsti" ja "kunsti autonoomia" nõuet peeti ülimaliks, esteetilisi valikuid seostati enesestmõistetavalt kõrgendatud eetilise tundlikkusega ning idealistlikku kantiaanlikku esteetikat kasutati relvana võitluses materialistliku marksistliku esteetika (sotsrealismi) vastu. Kantiaanlikku peeti kunstis "kõrgeks" ja marksistlikku peeti kunstis "madalaks"¹ – viimane näitas 1980. aastatel kunstniku angažeeritust ehk pugejalikku "punast" meelsust. See ei kehtinud siiski enam noore Raul Rajangu kohta, kelle maalid töid 1980. aastate lõpul sotsrealismi maski all sisse juba uue teema.

2.2. Normid

Järgnevalt kirjeldagem 1980. aastate eesti kunstimaailmas valitsevaid "õigeks" peetavaid printsiipe, mida võib pidada kollektiivsete ja individuaalsete tõekspidamiste kokkuvõtteks. Siit kooruvad välja kunstimaailma sisesed kirjutamata reeglid, andes tunnistust küllalt romantilisest kunstimudelist. See kõik aitab mõista ka seda, millele potentsiaalselt radikaalne kunst järgmisel kümnendil, 1990. aastatel, vastandus ja kuidas vastandus.

2.2.1. Kõrge ja madal

1991. aastal toimus New Yorgi Moodsa Kunsti Muuseumis (MoMA) näitus "High and Low: Modern Art and Popular Culture", mis leidis USA-s tugevat kriitikat, sest kuraatorid lähtusid ikka veel Clement Greenbergi kuulsast avangardi ja kitši vastandusest, ent pärast Jeff Kooni jpt 1980. aastate n-ö kitšikunsti olid viimasedki kõrge ja madala eristused muutunud kunstiteaduses mõttetuks. 1980. aastate Nõukogude Eestis identifitseeris iga endast lugupidav kunstnik oma isikut ja kunsti kindlasti aga kui "kõrget" – ükskõik kas ta viljeles abstraktsionismi, figuratiivset laadi, n-ö protokommertsit või suisa kitši. "Madalana" määratleti mistahes kunstivälist visuaalkultuuri nähtust, samuti poliitilise sõnumiga visuaalkultuuri nagu sõjavastased plakatid, monumendid, nõukogude meedia, paraadide kaunistused jms.² Kunsti sees omakorda määratleti "madalana" fotot (võib-olla siit ka näiteks vastuseis Tartu fotorealistlikule maalile) ja kõike, mis ei vastanud "heale maitsele". "Head maitset" mõisteti universalistliku kategooriana, mille spetsialistideks said kõrgkooli diplomiga professionaalsed kunstnikud, aga mitte kõik.

¹ Segadustest seoses külma sõja aegsete lääne ja idabloki marksistide ja pahempoolsetega ning selle segaduse väljendumisest kunstis vt nt Kaija Kaitavuori, Heie Treier, Õigem kunst? – kunst.ee 2002, nr 4, lk 22–31.

² Siit ka SOUP 69 kunstnike radikaalsus, kui nad panid "kõrge" ja "madala" otseses mõttes ühte patta.

Kunstisisesest erialade hierarhiat kajastas kevad- ja sügisnäituste tüüppealkiri: "Maal, graafika, skulptuur". Maalija keskset positsiooni kunstielus visualiseeris 19. 1987. aasta märtsis Tallinna Kunstihoone ees toimunud *performance* "Kunsti äratamine", kus näeme ülevat Maalikunstnikku ning Kunstnikku (suured algustähed) kui kuningat.¹ Romantilist üleva ja "kõrge" kunsti mudelit on edukalt rakendatud ka 1990. aastatel, ent erinevalt 1980. aastatest nimetatakse seda "parempoolseks" müügikunstiks.

2.2.2. Kitš kui "kõrge"

Kui juba ANK '64 ideoloog Tõnis Vint rääkis 1960. aastatel kitšist positiivselt ja SOUP 69 viljeles kitši popkunsti võtmes intellektuaalselt, siis 1980. aastatel tõusis ülitrendika kitšmööbliiga võimsalt esile Toivo Raidmets.² Samas ei jätnud ta maha märki või manifesti taolise mööblikujunduse intellektuaalseks põhjenduseks. Küll aga hakkas Tartu Kunstimuseum korraldama ettekannete päevi naivismist ja kitšist, märgistades huvikeskme nihet marginaalsete kunstižanrite suunas kunstielus laiemaltki: plakat, näituse kujundus, foto, "paberarhitektuur".

Kui Clement Greenberg defineeris oma 1939. aasta kuulsas essees "Avangard ja kitš" kitši kui läbini negatiivset, "madalat", s.t poliitiliselt angažeeritud tagurlikku fašistlikku kunsti, siis ehkki Greenbergi formalistlik kunstiteooria mõjutas eesti kunstiteadust, ei tunnistanud 1980. aastatel tema pejoratiivset kitšidefinitsiooni enam omaks. Praeguse pilgu jaoks hakkas 1980. aastate lõpul tekkima suund kommertsipoole, kuigi seda käsitati Nõukogude Eesti tingimustes "kõrge kunstina", sest puudus vastav kapitalistlik majandusbaas. Tegemist oli ilmselt välismaa reklaamide ja Põhja-Eestis nähtava Soome televisiooni mõjuga ning vastureaktsiooniga riigipiiri suletusele. Välismaa kommerts oli Eestis kättesaamatu, seega "kõrge" (näiteks tekkis 1980. aastatel välismaa kilekottide fetišism).

Nõukogude riik oli erootilises mõttes "süütu". 1980. aastate erootika väljendus eriti tugevasti plakatikunstis, ent maalikunstigi ilmusid tugeva *make up*'iga mannekeenid, mida kujutati imetlevalt, trendikalt, "nõiduvalt" ja mis tõesti mõjusid omas ajas radikaalsena, kui poes polnud korralikke naisteajakirju ega kvaliteetset kosmeetikat. Huvitaval kombel oli Jüri Palm ainus, kes maalis lääne kommertsimagoloogiat kriitiliselt. Kas teda võib pidada ainsaks mitte-äraostatud kapitalismi ja kommertsikriitikuks Nõukogude Eestis? Filmikunstis täitis seda rolli animarežissöör Priit Pärn ("Hotell E", 1992).

¹ Siim-Tanel Annus, "Kunsti äratamine". – Kunst 1988, nr 71/1, lk 20–21.

² Toivo Raidmets kujundas Peeter ja Katrin Pere näituse toonases Kunstisalongis (Tallinna Kunstihoone Galerii) 1988. aastal stiliseeritud kasetüvedega, fotosid vt Kunst 1989, nr 74/2, lk 36–37. Ka Malle Leis hakkas 1980. aastatel maalima kasetüvesid.

2.2.3. Soolised stereotüübid

Domineerivad soolised stereotüübid olid üsna selged – ehkki puhtstatistiliselt võis ülekaal kuuluda naiskunstnikele, tõusid esile Suured Meeskunstnikud (suured algustähed). Seda peegeldavad retrospektiivselt 2003. aastal teineteisest sõltumatult ja eri eesmärkidel koostatud kaks nimekirja “ajalooliselt tähtsatest eesti kunstnikest”. Sandra Jõgeva koostas trendiajakirjale Look (suvi, 2003) enda väitel objektiivse ajaloolise nimestiku, milles figureerivad 27 meeskunstnikku ning Malle Leis (tema ema) ja Karin Luts. Sama järelidub ka väljaandest “East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe”, mille koostas IRWIN ja New Moment ja mille jaoks tegi Eestist kaastööd Sirje Helme. Tema nimekirjas on 8 meeskunstnikku ja Malle Leis.¹ Ilmselt sellised on tõesti meie väljakujunenud kultuurilised mustrid.

2.2.4. Hea maitse

Esteetilist seostati eetikaga, stiilitunnet peeti eetilise puhtuse garantiiks. Tegemist oli teadvustamata mikropoliitilise konnotatsiooniga, kus “hea maitse” funktsioneeris tegelikult “omasid” ühteliitva ja “võõraid” välistava kategooriana – see eraldas õiged, s.t patriootiliselt meelestatud eestlased punaselt meelestatud eestlastest ja venelastest, kellel arvati juba sünnipäraselt puuduvat hea maitse. Tegemist oli väikerahva enesekaitse ja minoriiteedi ellujäämise strateegiaga, kus “süütu” esteetiline maitseküsimus omandas tegelikult poliitilise tähenduse mikrotasandil.² Korrakem veel: 1980. aastatel oli venestamise kõrgaeg.

2.2.5. Kunsti “puhtus”

Kuna tähenduste suhtes toimis tsensuur ja enesetsensuur, siis kanaliseeriti palju energiat puhta vormi loomisele. “Puhtus” (ingl. *pure*) on modernistliku kunsti üks keskseid kategooriaid. 1980. aastate Eesti NSV-s taotleti puhast vormi isegi tarbekunstis, sest tarbitavate esemete loomist peeti “madalaks”. Nii tekkis mõningaid spetsiifilisi piiripealseid kunstivorme, näiteks Elo Järve looming (nahkskulptuurid, mis mõjusid kohati lausa monumentaalselt). Nii sai alguse ka ON Grupp, mille kunstnikud esitasid mittetarbitavaid, kuid tarbekunsti materjalidest loodud töid kontseptualismi ambitsiooniga jne.³ Isegi arhitektide tehtu kvalifitseerus kohati “puhtaks vormiks”.

¹ Vt East Art Map. – kunst.ee 2002, nr 4, lk 4.

² “Hea maitse” sotsioloogiline analüüs, vt Jukka Gronow, *The Sociology of Taste*. London and New York: Routledge 2001 [1997].

³ Vt Kaire Nurk, Signe Kivi: “Olen saanud hästi palju ideid elust endast.” [intervjuu]. – kunst.ee 2003, nr 1, lk 74–75.

“Puhtus” tähendas teatavat formalismi kultiveerimist, millest tekkis kahemõtteline olukord. Ühelt poolt oli riigile kasulik hoida kunstiharidus teatud formalistlikul, üksnes vormikesksel tasandil, hoides kunstnike tegelemast sisuga. Eriti graafikas pöörati erakordset tähelepanu tehnilistele finessidele ja uute tehnikate avastamisele. Samas oli levinud arusaam, et pilt räägib iseenda eest ja kunstnik ei pea valdama sõna ega huvituma oma lugemuse täiendamisest. Isegi fotot käsitati formalistlikult.¹ Teiselt poolt seostus termin “formalism” eesti kunstiteadlaste jaoks aga stalinistliku kunstipoliitika õudustega – “formalism” oli üldiselt tabusõna eesti kunstimaailmas, seda mõistet ei kasutatud väljaspool stalinismi konteksti.

Näituste “puhtus” väljendus selles, et hinnasildid olid tööde juures välistatud. Ka kunstiteoste ostu-müüki peeti “madalaks”, protseduur leidis aset varjatult. Publik tuli näitusele ikkagi väljapandud teoseid vaatama.

Kunstiteadlased oli koolitatud esindama üldiselt “kõrget” elukutset. Piltlikult öeldes, kunstiteadlane-ekspert tuli kaasaegse kunsti näitusele, siidikindad käes, teadmata reeglina näituse praktilisi taustu ja kunstniku kavatsusi. See oli mõneti aristokraatlik suhtumine, millega kaasnes kõrge eneseteadvus ning fakt, et kunstiteadlane ei saa olla ühtlasi kunstnik või muidu ei võeta teda tõsiselt. Vaid professor Voldemar Vaga, kes oli siis juba teisel pool head ja kurja, tuli oma 85. juubelil 1984. aastal välja esmakordselt kunstnikuna, eksponeerides Kadrioru lossis oma joonistusi.² See oli rõõmus sensatsioon. Kunstiteadlaste seisukohalt oli ka ajakirjandus reeglina “madal”. 1990. aastatel nõudis neilt ajakirjandusse tööleminek teatavat eneseületamist.

2.2.6. Kunsti “autonoomia”

Ehkki nimetatud kategooriat keegi otseselt ei maininud, käituti üldiselt selle kohaselt küll ning kunsti “autonoomia” oli seotud ka kunsti “puhtusega”. Tallinna Laululava all 1988. aastal toimunud maraton-noortenäituse “Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis” arvustaja rõhutab ekstra, et siin pole mitte kui midagi pistmist ühiskondlike muutustega, vaid dialoog toimub varasemate noortenäituste raames.³ Tegemist oli ilmselgelt kollektiivse arusaamaga. Kunstis keelduti suhtestumast isegi kõige patriootlikumate ühiskondlike muutustega. Ka Rühm T kunstnikud keeldusid suhtestumast muude kui esteetiliste kategooriatega, näiteks oma läbilööginäitusel Anton Hansen Tammsaare muuseumis 1986. aastal distantseeruti meediast ja oldi solvunud, kui näituse avamist kutsuti kajastama ajakirjanik. Üsna varsti muutus kunstnike suhtumine ajakirjandusse muidugi risti vastupidiseks.

¹ Eve Kiileri juhtum, vt Heie Treier ja Kaija Kaitavuori, *Õigem kunst?*

² Evi Pihlak. Voldemar Vaga kunstnikuna. – *Kunst* 1985, nr 67/2, lk 55–57.

³ Mart Kalm, Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis. – *Kunst* 1989, nr 74/2, lk 6.

2.2.7. Disainerid ja arhitektid

1980. aastate radikaalseimad kunstnikud olid disainerid ja arhitektid – esiplaanil püsisid “Ruum ja vorm” näitused, rühmituste SOUP 69 ja Rühm T juhtkunstnikud, Toivo Raidmetsa kitštöolid ja riulid. Sümbolne mäss graafikas ja maalikunstis viljeldava hea maitse vastu tulenes just siit! Väljapoole paistis üldpilt pikapeale nii, nagu kirjutas 1990. aastatel Helena Demakova Lätist: terve eesti kunst on üks disain. Küsimus: kuidas õnnestus küll luua ERKI disaini- ja arhitektuurikateedrist teatud edumeelsuse saareke?¹ Paradoks on selles, et just neis kateedrites oleksid kunstnikud pidanud tegelema valdavalt vormiga, ent tegelikkuses tegelesid hoopis moodsa teooria lugemise, kontseptualiseerimise ja verbaliseerimisega.

2.2.8. Ajataju

Aeg kulus aeglaselt, kunstis leidis palju käsitsitööd, palju igavikulisust. Näiteks Aili Vindi meremaali valmimine võis kesta pool aastat – luksus, mida ükski 1990. aastate kunstnik endale iial lubada ei saanud.

2.2.9. Universalistlikud fikseeritud kategooriad

Universalistlikud fikseeritud kategooriad on midagi, mis on modernistlikule mentaliteedile väga tüüpiline, ka Eestis. Kahtlemata saaks käesolevat loetelu veelgi jätkata ning kõiki tähelepanekuid lõputult nüansseerida, kuid esialgne visand 1980. aastatel valitsenud mentaliteedist peaks olema eelpool öelduga edasi antud.

3. Lõppsõna

Asetades üllaloetletud kunstimudeli väärtushinnangud analüütilise ja pragmatistliku esteetika võrdluse skaalale,² kaldub kaalukauss pigem analüütilise esteetika poolele, mis normaalses klassiühiskonnas väljendab kõrgkihi vaateid. Paradoks ongi selles, et klassideta Nõukogude Liidus väljendas siinne kunstimaailm justkui klassiühiskonna kõrgkihi kultuuri. Sellel puudusid kunstimaailma jaoks üldjuhul reaalmajanduslikud alused. (Muidugi, palju vastuseid annaks siinkohal uurimus nõukogude aja kunsti majandusliku külje kohta.) Nimeetatud mudelit ei saa ilmselgelt üle kanda tervele Nõukogude Liidule, näiteks oli vene radikaalsete (põrandaaluste) kunstnike mäng hoopis teine. Eestis lisandus võrrandi “tundma-

¹ Kui ERKI arhitektuuri ja disaini kateedris olid edumeelsed õppejõud, siis maali ja joonistuse kateedris valitsesid sõjaaegsest Jaroslavlist tulnud kunstnikud veel kuni hiljutise ajani. Graafika kateedris andsid tooni aga Evald Okas ja Paul Luhtein.

² Vt Richard Shusterman, *Placing Pragmatism. Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford, Cambridge: Blackwell Publishers, 1992.

tute" hulka veel rahvusküsimus, rahvusliku vabadusvõitluse sümboolne revolutsioon, mis vähemalt vene kunstis oli välistatud. Kuid üks osa kunstnikest jätkas sedasama "kõrget" mängu edukalt ka kapitalistlikus Eestis, kus saabki juba rääkida reaalsest klassivahedest majanduslikul baasil. See viib meid aga 1990. aastate ning järgneva perioodi probleemaitika juurde.

Kunst projitseerus omaaegse vaimse kliima taustale ning kahtlemata oli tollases Eesti NSV-s palju mõõdukalt edumeelseid kunstnikke, kes vastandasid oma loodud maailma neid ümbritseva maailma hallusele, parteilisele diktaadile ja vabaduse puudumisele. Omaette küsimus on selle kõige lõpptulemusena sündinud kunst ja kuivõrd see meile meeldib.

Tõlgendaksin 1980. aastate ühe võimaliku sümbolina Peeter Mudisti maali "Ootab jääminekut" (1980) – paksu hõlsti pugenud inimene külitab jäätunud veekogu ääres ning ootab kannatlikult. Tegelikult hakkaski jää liikuma juba 1980. aastate lõpul.

2004

Iluaia kõnnib nägus neid, võlub austajate südameid

Eero Epner

Kohtasin hiljuti raamatupoes ühte kaheksakümnnendate tähtkriitikut, kes ütles, et toonase perioodi maalikunstist võrreldamatult huvitavam on kunstnike autoripositsioonide analüüsimine. "Eesti kunstnikul oli kaheksakümnnendatel väga mõnus elu – tellimused tulid, publik kiitis, kriitikud käisid kõrvade peal, elati nagu või sees. Kunstnikud pole Eestis kunagi nii hästi elanud kui toona." Ütles ja lahkus. Hiljem saatis veel kirja, kus ütles, et kaheksakümnnendate olulisim bränd oli auraatiline maalija – "kunstnik hoolitseb selle eest, et tal oleks mingi tegelikkusest kõrgemale küündiv ja mitte sellest maailmast pärinev sõnum".

Kaheksakümnnendate maalikunsti suhe ajalooga, sh viisidega, kuidas kirjutatakse kunstiajalugu, on üks seda kümnnendit enim defineerivaid märksõnu. Ando Keskküla ütleb peaaegu õigesti, kui viitab, et kaheksakümnnendate kunst "oli oma sotsiaalpoliitilise tausta tõttu mõnevõrra erinev eelmiste ja järgnevate kümnnendite evolutsioonilistest arengumudelitest"¹. Toonast kunstikriitikat lugedes saab üpris kiiresti selgeks, et üks kogu kümnnendit läbivatest teemadest on küsimus sisemise progressi puudumise kohta. Ajalugu oleks tõepoolest nagu seisma jäänud ning retoorilised küsimused, et kas eesti kunst on valmis saanud (Evi Pihlak, 1979), kõlavad kunstikirjutuse ruumis vastu kuni kaheksakümnnendate lõpuni. Püsime samas seisus, kuhu jõudsime seitsmekümnnendate keskel, ütleb Jaak Kangilaski veel 1987. aasta kunstnike liidu kongressil.² Kõik küpseb praegu iseeneeses, vahekorrad on selged, suurem osa kunstnikke jätkab tegelemist probleemidega, millest juba "mitmeid aastaid üha täpsemini ja ilusamini on kõneldud", kirjutab Sirje Helme.³ Need on aastad, kus "täiustatakse, arendatakse edasi individuaalseid süsteeme ning

¹ "Kaheksakümnnendad sulgudes". Kumu Kunstimuseum 19. I –2. IX 2007. Kuraator Ando Keskküla. Eesti Kunstimuseumi pressiteade 15. I 2007.

² Vt Eesti NSV Kunstnike Liidu XVIII Kongress [toimetusepoolne ülevaade]. – Sirp ja Vasar 23. X 1987.

³ Sirje Helme, Maa ja rahvas. – Sirp ja Vasar 9. XII 1983.

kus tippe luuakse ainult nende süsteemide sees”.¹ Seisak ja stagneerumine² on läbivad paroolid, millega kaheksakümnendatel kriitikud üksmeelselt opereerivad.

Ja nad pole ainukesed, ka kunstnikud tunnistavad, et kumm on tühi ja maalitakse teistsugustel põhjustel kui varem. “Alustuseks ütlesin, et maalin lihtsalt seepärast, et mulle meeldib maalida,” ütleb Enn Põldroos 1983. aastal ühes vestluses. “Varem ma seda ei oleks öelnud. Oleksin rääkinud pika ja keerulise jutu kunsti igasugustest eesmärkidest.”³ Ent nüüd on pildi tekke olulisim tingimus hingerahu.

Kiirustamata analüüsima, mis olid säärase seisaku põhjused ja kuivõrd üheselt me saame ikkagi kaheksakümnendatele kätte maksta tema ilukultuse, eskapismi, värskusepuuduse ja professionaalsuse pärast, tunnistagem siinkohal, et kaheksakümnendatel näib evolutsioon tõepoolest olevat seisma jäänud. Kunstiajaloo mootori avangardi viimaseks käiguks kuulutatakse hüperrealism ja üha enam räägitakse transavangardist – avangardi järgsest ajast, mille kohta Boris Bernstein on häbenemata tunnistanud: “Kui kultuuriaega mõõdab stiilide, suundade ja avangardide vaheldumise rütm, siis postavangard esineb ajaloo lõpuna.”⁴ Ent lõputunne oli kaheksakümnendatel laiem kui kitsalt “eesti maalikunsti” puhul. Nii kirjutab Douglas Crimp 1981. aastal mõjurikka essee maalikunsti surmast (milles ründab küll ennekõike “käte puudutuse” ideoloogiat), ent levivad teisedki meeleolud “lõpust”. Nii et 1986. aastal alustab Yve-Alain Bois üht esseed lausega: “Tänases olukorras pole midagi tavapärasemat kui lõpetatuse tunne.”⁵

Seega valmisaamine. “Olen kuulnud ja lugenud arvamust, mida kipun jagama: meie maal on igav, mis sest, et tehniliselt virtuoosne, aga ikkagi igav,” ütleb Olev Remsu ühes vestluses mingitele laiematele “kultuuriringidele” viidates.⁶ Ajaloo rütmides oli kätte jõudnud periood, kus uut (kunsti)mõtet ei olnud ja võis rääkida kas vägivaldla asendumisest igavusega⁷ või plahvatuse asendumisest stabiliseerumisega⁸. Eesti maalikunst oli seega valmis saanud ja tasapisi stagneeruv, tema semiootiline inforeservuaar oli oma allikad ammendanud.⁹ Milline dramaatiline vahe võrreldes üheksakümnendate maaliga, kus “pidevalt peab

¹ Sirje Helme, Kuidas eksponeerida ajalugu? – Sirp ja Vasar 25. I 1985.

² Vt nt “Ka kogu Eesti kunstis andis tunda stagnatsioon: rutiinsed kevad- ja sügisnäitused, garanteeritud ostud, kunstkriitika stambid. Arvustused algasid Subbist-Põldroosist-Kormašovist, siis mindi üle Keskküla-Toltsi-Päasukese põlvkonnale ja lõpuks kiideti noori.” Ants Juske, Kirglikud aastad. Tallinn: Eesti Päevaleht, 2006, lk 138.

³ Vt Enn Põldroosiga 19. aprillil 1983 Meriväljal [toimetusepoolne vestlus kunstnikuga]. – Sirp ja Vasar 20. V 1983.

⁴ Boris Bernstein, Alguses oli valgus. Sirje Runge palverännak kunstiajaloo kaardil. – Eesti kunstnikud 1. Toim Sirje Helme. Tallinn: Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1998, lk 183.

⁵ Yve-Alain Bois, Painting as Model. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1990, lk 229.

⁶ Jüri Palm, Olev Remsu, Muljetediaaloo ja muudki kevad(?)näituse puhul. – Sirp ja Vasar 12. VII 1985

⁷ Hasso Krull, Igavus ja vägivald. – Saaremaa biennaal 1995. Konverentsi tekstikogumik. Koost. Peeter Linnap, Eve Linnap, Tallinn: Kaasaegse Foto Keskus, lk 42–44.

⁸ Vt lähemalt: Juri Lotman, Kultuur ja plahvatus. Tallinn: Varrak, 2005.

⁹ Sirje Helme, Jaak Kangilaski, Lühike eesti kunsti ajalugu. Tallinn: Kunst, 1999, lk 226.

viitama millegi lagunemisele”¹. Muide, on silmatorkav, et Komissarov ei viita üheksaküm-nendate maalikunstist kõneldes kordagi eelnenud heroilisele ja eesti maalikunsti enese-usu seisukohast tipukümnendile. Ta jätab kaheksakümnendad oma igavusse üksi: nende mõjusfäär ei ulatu oma ajast edasi ja nii võib tõepoolest riivamisi rääkida kümnendist, mis tegutses ajaloo seisukohast lähtudes justkui sulgude sees, omamata mingit tähendust sellele, mis pärast neid tuli. Tõepoolest, tänane aktiivne huvipuudus kaheksakümnendate vastu (mille vastupidiseks väitmiseks korraldatud kaks viimaste aastate näitust² on pigem erandid, mis kinnitavad reeglit) on karakterne. Kindluse mõttes saatsin küsimuse “Kas sulle meeldib kaheksakümnendate eesti maal?” ühele teravamale pliitsile noorema põlve kriitikute seas. Ta vastas: “Ei ole ilmas midagi õudsemat.” *Very well.*

Kaheksakümnendate maalikunst on seega tänase kultuuriteadvuse jaoks “kadunud”. Me ei taha neist kuulda, sest neis on liiga palju kõike seda, mida me kunsti juures enam ammu ei hinda: vormikesksus, sotsiaalne impotents, järjekindel demiurgirolli võtmine, kunstniku subjektiivsuse ja maitsekriteeriumide fetišeerimine, huvi realismi – mitte aga reaalsuse vastu, “ärakammimine” fantaasiate, poolmütide ja moodsa sürrealismi poole, ilma kriitilise hoiakuta ajalookesksus, üllatavalt sageli sitt huumor, rahvusromantika tõsi-meelne kultiveerimine, intensiivne huvi kõikvõimalike hõllanduslike paralleelmaailmade ning oh-seda-ei-saa-sõnadesse-panna sõnumite vastu, loodussuhte jätkuv aktualiseerimine ja problematiseerimine, kontseptuaalse ja kriitiliselt enesekaemusliku maalikunsti pea täie-lik puudumine, provintsitruudus. See on ilus ja igav kümnend – ning meie jaoks kasutu. Enamgi veel, on jäänud aimdus (võib-olla on see ekslik), kuid tundub, et kaheksakümnen-datest pole mitte lihtsalt sügavalt ükskõik, vaid me tunneme selle vastu ka teatud pool-varjatud jälestust. See pole päriselt “hirm”, mis kirjeldaks meie suhet kaheksakümnendate maalikunsti, vaid nõrga erootilise varjundiga eemaletõukumine objektist, mida omal ajal kirklikult ihalesime. Objekt on endiselt olemas, muuseumide laod on pungil kaheksaküm-nendate maalikunsti, ainuüksi Olev Subbi teoseid on Tallinnas 49 ja Tartus 39. Kuid suhe on muutunud, häbi omaaegse kire pärast sunnib meid täna toonaseid objekte jälestama, paneb meid võib-olla ennastki jälestama ja kahtlema, kas pole me tegelikult nende ilusate, aga kättesaamatute kaheksakümnendate suhtes kapipeded – äkki tahame neid ikkagi?

Kuid on aeg sisse kutsuda rahva hää. Öeldes, et “meie” tunneme jälestust, kõne-len ennekõike tsunftisisest cool’ist hoiakust, ennekõike mittepraktikute jahedast

¹ Eha Komissarov, Eesti maal 1990. aastatel. – Ülbed üheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis. Toim Sirje Helme, Johannes Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk 86.

² Täpsemalt pean silmas mahukaid ülevaatenäituseid “Kaheksakümnendad sulgudes” (kuraator Ando Keskküla) Kumu kunstimuuseumis 2007. aastal ja “Kollektsioon: valitud teosed I” (kuraator Harry Liivrand) Tallinna Kunsti-hoones 2009. aastal. Juhtigem tähelepanu, et mõlemad kuraatorid olid kaheksakümnendatel ka ise aktiivsed.

intellektuaalsest skepsisest, teadlikust tõrjumisest. Ent ärgem unustagem – ja kaheksaküm-nendad on selle ilmekaim tõestus –, et kunstiajalugu ei ole ainult ajaloo kirjutajate jaoks. Kui vastuvõetamatu see ka poleks, kuid seda kümnendit uurima hakates näeme kiiresti, kuivõrd dramaatiliselt toovad kaheksakümnedad esile kunstikirjutuse polaarsuse: ühelt poolt kunstiloolaste ja -kriitikute avangardikesksus, teiselt poolt aga publiku ja kunstnik-konna hoiakud. Paberi peal on kaheksakümnedad ammu unustatud ja tõrjutud mälestus, kuid elavas kunstimälus on sel endiselt soe ja pehme koht. Ärme siiski unustame – toonane maalikunst oli populaarne. “Niisiis, 32 esimeses saalis eksponeeritud ölimaalist kuulub 27 õnnelikele omanikele, kolm on riiklikes kogudes,”¹ raporteeritakse meile ühe Olav Marani näituse puhul. Mitmete kaheksakümnedate tähtsautorite menukad retrospektiivväljapanekud viimasest kümnendist tõestavad väidetut – publiku mälus on *soft spot* kaheksaküm-nendate maalikunsti vastu, varjamatu ja häbenematu tõmme “korraliku” kunsti poole, mis peidab ühtlasi hillitsetud pahameelt ja mõistmatust kaasaegse kunstikeele vastu. Ja “meil” on ilkumiseks siin justkui materjali küll ja veel.

Kuid ärgem unustagem, et ka toonane kriitika tunnustas pärast seda, kui oli artik-leid alustanud pea kohustuslikuks muutunud kurtmisega stagnatsiooni üle, pea alati maalikunstnike uusi taieeid. Evi Pihlak, see kaheksakümnedate eesti maali kaitsepühak (nagu on teda määratlenud Harry Liivrand²), kirjutab mitmed oma kõige krestomaatili-semad artiklid just sel perioodil, võttes tõepoolest lausa suurepärase vormianalüüsi abil lahti kõik olulisemad autorid ja kaitstes neid kõikvõimalike rünnakute vastu. Veel 1988. aastal kirjutab Pihlak: “Kui huvitavad ja vajalikud pole ka võrdlused internatsionaalse kunstifooniga, tähtsam on siiski see, mida meie kunst tähendab kohalikes oludes meie endi jaoks.”³ Ja Pihlak pole ainuke. Tänane retseptsioonitühik kaheksakümnedate suhte-s on seda märkimisväärssem, et nii hästi maalikunsti hetkeseisuga kokku kõlavat krii-tikat pole teistel kümnenditel kirjutatud. Evi Pihlak, Sirje Helme, Eha Komissarov, Jaak Kangilaski, Mai Levin, kümnendi teisel poolel ka Ants Juske ja Harry Liivrand pööravad maalikunstile sedavõrd intensiivset tähelepanu, et juba see annab märku mitte ainult kunstide hierarhiast – maalikunst oli vaieldamatu kaheksakümnedate kuningas nii siin kui mujalgi –, vaid ka peaaegu et hellitamisest. Nende seas pole ühtegi *party pooper*’it, mitte kedagi, kes rituaali katkestaks ja kogu kümnendi ideaalidele vee peale tõmbaks. See ei tähenda, muide, kriitiliste seisukohtade puudumist või nagu öeldud, stagneeru-mismärkide märkamata jätmist.

¹ Mirjam Peil, Kunstisalongis. – Sirp ja Vasar 2. XII 1983.

² Harry Liivrand, Väikesed teesid maalikunstist. – Postimees 7. V 1997.

³ Evi Pihlak, Provintslilik eesti kunst. – Sirp ja Vasar 9. XII 1988.

Seega on kaheksakümnnendate maalikunst meie tänasest aktiivsest mälust välja tõrjutud, mis on teravas vastuolus sellega, kuivõrd intiimselt tegeldi sellega sünkroonselt. Kaheksakümnnendate viga oli ilmselt selles, et need aastad esitasid tõsise väljakutse viisidele, kuidas kunstiajalugu kirjutatakse. Pakkumata midagi progressi või avangardi müütidele, kirjutas see kümnend end ise – ja omasse aega kinni. Tõstes kilbile individuaalsed arengud, brändis see aastakümme ka kunstniku kui kangelase ja ideoloogiatega vahetumisel ei olnud säärase egokeskse lähenemisviisiga enam midagi peale hakata. Ühtlasi lõikasid kaheksakümnnendad ka ära võimaluse üldistusteks ja pakkusid seeläbi ainsaks ajastu hoovuseks stagneerumise ning pihustasid kunstiajaloo kümneteks kunstnike vahel jaotunud individuaalseteks kunstiajalugudeks, millega tänapäeval teemakesksel ajajärgul on raske opereerida. Kaheksakümnnendad üritasid seega näidata, et kunstiloo kirjutamiseks on ka teisi viise¹ – ja muidugi jäädi kaotajateks. Pealegi ei maksa unustada, et kuidas me ka ei sooviks kaheksakümnnendaid näha, kas läbikukkumise või suure õnnestumisena, maaliti tol kümnendil kvantitatiivselt erakordselt palju.² Kahjuks loodi ka erakordselt palju halba kunsti, mis omakorda hakkab tagasisivaates varjutama seda vähest "head", mis toona loodi. Hiljemalt kümnendi teises kolmandikus libisesid pealegi ka kõige filigraansemad kunstnikud letargiasse ja enesekordamisse. Nende senine eesmärk – viia eesti maalikunsti üks suund finišisse – oli täidetud, uut polnud kusagilt tulemas ja seetõttu on kaheksakümnnendate teine pool tõepoolest suuresti *bad art*'i päralt, mida kirkastavad vaid mõned ekspressionistlikud pursked ning tasapisi ligi hiiliv aimdus peatsest hiilgeaegade lõpust.

*

Okei. Kaheksakümnnendad oli tänasest seisukohast vaadates ilma tulevikuta kümnend, sulud on vähemalt ühelt poolt ees. Ja tõsi on ka see, et kaasaegse kontseptuaalse maalikriitika seisukohast on raske nõustuda nende manifestidega, mida toonased koloristid välja pakkusid. Kuid oleks liiga kerge jääda kaheksakümnnendate üle ironiseerima. Jah, need olid igavad, uue kunstimõtteta ennastimetlevad aastad. Ent esiteks oli selle kümnendi maalikunstil täita oma kindel roll eesti 20. sajandi maalikunsti ajaloos. Ühelt poolt lõpetas see aastakümme suuresti maalilise maalikoolkonna projekti, mis ilmselt ongi üks

¹ "Kindel on igatahes see, et üle 10 aasta toiminud kriitika põhiprintsiip, s.t. uudsuse printsiip ei kehti enam. Uudsusel puudus kvaliteedi nõue – kõik uus on hea. Kuni on uut. Praegune situatsioon ei genereeri uut, ärgem siis järelikult nõudkem seda." Sirje Helme, Maa ja rahvas.

² Vt nt: "Kunstiga tegelemine on arenemas epideemiaks. Kõik muudkui maalivad! [...] Kui viibida näituseruumides enne saatustlikke kääre, on pilt ehmatamapanev – sajad tööd anuvad ülesriputamist." Ervin Õunapuu, Uus pole tööne ja tööne pole uus? – Sirp ja Vasar 22. III 1985. Või: "Kunstnike Liidu kongressi aruandenäitusena kavandatud sügisnäitusele sai osaks osavõtjate tõeline rünnak. [...] On meil põhjus kõnelda uuest kunstibuumist?" Eha Komissarov, Sügisnäitusest – põhitähelepanuga maalil. – Sirp ja Vasar 6. XI 1987.

väheseid lõpuni jõudnud projekte kogu möödunud sajandi eesti kultuuris. Teiselt poolt muutsid kaheksakümnendad veidi lihtsamaks üheksakümnendate tuleku: kuigi maalikunstnikud kaotasid – ennekõike retoorilises plaanis – kõige enam, neid solvati uhkelt ja suure kaarega, aga sedavõrd kergem oli teistel, kes said suurema vaevata projitseerida end kaheksakümnendate stagneerunud kunsti taustale. Muidugi, me ei saa kunagi teada: kui kaheksakümnendad oleksid suutnud olla kontseptuaalsed ja kriitilised, kas ei oleks sellest olnud üheksakümnendatele siiski rohkem kasu kui rafineeritud ja nüansirikkast koloriidist? Ilmselt oleks. Kuid kui me hindame üheksakümnendaid, siis peaksime vähemasti hetkeks püüdma näha siin ka isatapjate isade rolli.

Teiseks ei saa olla päris kindel, millest me kõneleme, kui me räägime kaheksakümnendatest. Jah, see oli Pääsukese, Subbi, Toltsi, Keskküla, Kormašovi ja Põldroosi kümnend, nende looming kandis kõige paremini kõiki ajastu ideaale, kuid oli siiski ka teisi kunstnikke, keda ei maksa unustada – nad olid olemas. Ja kolmandaks tasub siiski uurida ka neid kümneid individuaalseid praktikaid ning küsida, kas nende looming oli tõepoolest sedavõrd iseväärtuseta, et neid mitte mäletada, või on vähemalt nende individualismis eneses mingeid hoiakuid, mis tasuksid tähelepanu. Sest kui me ei kõnele “meeldib – ei meeldi”-teljel, vaid püüame analüüsida mingite esteetiliste absoluutide olemasolu eesti maalikunstis, siis pakuvad kaheksakümnendad meile küllaldaselt ainet. Jah, ka minu jaoks on kaheksakümnendates liiga palju konformismi, isekust ja impotentsust, raske on sellest kümnendist vaimustuda. Kuid isegi kui see kümnend meid külmaks jätab, on nad uurinud, teoks teinud ja kaubamärgistanud teatud ringi kunsti loomise võimalustest, et väärida kui mitte rohkemat, siis vähemalt huvi.

Come-back kultuurilooigikana

Tiit Pääsukese 1980. aastal maalitud tööd “Poiss viiuliga” võib lugeda hetkeks, mil algab kaheksakümnendate maalikunst sellisena, nagu meile teda täna enamasti esitletakse. Antud teos manifesteerib nii mõndagi, mis iseloomustab järgneva kaheksa-üheksa aasta maali tervikuna: värvi- ja ilukeskus, poeetilisus, huvitav segu distantseeritusest ja emotsionaalsest tundlikkusest, estetism, realistliku kujutamisaadi veelgi tugevam kinnistumine, sümbolite järjest sagedasem usaldamine ning tagasipöördumine idealiseeritud loodus-suhte juurde.

Kuid keskendugem siinkohal veel ühele antud maali fenomenile – tsitaadilisusele. Maaldes *remake*’i Elmar Kitse 1956. aasta tööst “Noor viiuldaja”, osundab Pääsuke tagasi mitte niivõrd sellele konkreetsele tööle, vaid pigem teatud tähenduslikule ruumile Kitse maali ümber, milles sugugi mitte vähetähtsa osa moodustas müüt Kitsest kui sõjajärgse

eesti maalikunsti olulisimast pallaslasest. Tuues mängu Kitse, alustab Pääsuke (tahes või tahtmata) kaheksakümnendaid mitte 1956. aastaga, vaid tegelikult kolmekümnendatega – nende eesti maali “pikkade kolmekümnendatega”, mis olid täies elujõus veel kuuekümnendatelgi, mil esteetilise vastupanu sildi all fetišeeriti Pallas lõplikult. Kitse maal, muide, pole ju pealtnäha sugugi pallaslik, mistõttu võib kõik eelneva ka kahtluse alla seada; peame tegema oma peas päris mitu tehet, et tunda siin viites ära puutepunkti eesti maali “vanade heade” traditsioonidega, kuid kummalisel kombel näemegi nende traditsioonide taaselustumist mitte Kitse, vaid Pääsukese töös. Alles Pääsukese tõlgendus annab ajastust ahistatud Kitse maalile pallasliku mõõtme – ja mitte vastupidi.

Tsiteerimine oli kaheksakümnendate maalikunstis – nii Eestis kui mujal – sage nähtus. Transavangardi hoovustes ammutati üha enam informatsiooni mitte oma kaasajast, vaid minevikust, ning kunstiareeni ujutavad üle *hommage*’id, viited, tsitaadid, kaaperdamised, pastiššid ja mis kõik veel. Võime siin nimetada Toomas Vindi ja René Magritte’i keerulist kombinatoorikat või ka Olav Marani suhtesse astumist tunduvalt “anonüümsemate” kultuurinähtustega¹, aga neid oli teisigi: Enn Põldroos tsiteerib Raffaeli, Peeter Mudist Géricault’d ja Zurbaráni, Rein Kelpman õpib Giottolt, Raul Rajangu tsiteerib Repinit, Lembit Sarapuu vaimustub Ermitaažis vararenessansist, rääkimata Rein Tammikust (Vermeer, Manet, Rembrandt, Tintoretto, väikesed hollandlased jne) või Ando Keskkülalt. Üle kogu kaheksakümnendate esimese poole maalikunsti leviv komme paneb Jüri Palmi 1987. aastal retooriliselt hüütama: “Praegused transavangardismi puped ... on kole agarad, neid on saanud nõnda palju, et vanade meistrite osundamine on muutunud monomaaniaks, õigemini on see mingi tobe nakkuslik sundneuroos, millest mina ennast eemale hoian.”²

Ent kui säärane tsiteerimine on läbi viidud reeglina avaliku viite korras ja seetõttu räägitakse ka kaheksakümnendatest kui eesti tsiteeriva maalikunsti algusest, siis hoopis rohkem allhoovustes liigub toleaeagne pidev kolmekümnendate ihalemine. Õigupoolest pole nii õige öelda, sest kaheksakümnendad ei kipu sinna tagasi, nende kontakt pallaslikkusega on sageli pigem juhuslikku laadi ja pole programmiline vist päriselt mitte kellegi puhul ning kolmekümnendad jäävad kunstiideaalina kaheksakümnendatele ikkagi võõraks. Või vähemalt siis, kui me ei võta arvesse kaheksakümnendatel järjest enam ja pöördumatult marginaliseerunud Tartu maalikunsti. Pigem on nende kümnendite suhe kaudsem, nad ühendavad omavahel jagatud mõtteviise pidi ja raskesti defineeritava mõiste “maalilisus” kultiveerimise kaudu. Samas tuleb märgata, et meie uurimisobjekt ei suhestu

¹ Marani lemmikautorite sekka kuuluvad nt Masaccio, Piero della Francesca, Ribera, Zurbarán, Chardin, kuid jäljendada ta enda sõnul pole püüdnud. Tõnis Tatar, Olav Marani kunstnikutee. Magistritöö käsikiri. Tartu Ülikool, 2008, lk 102.

² Olev Remsu, Jüri Palm: ma ei ole transavangardismi pupe. – Sirp ja Vasar 24. IV 1987.

kolmekümnendatega vahetult, küll aga on see side tugevam kui vahepealsetel kümnenditel, mil samuti oli jätkatud kolmekümnendate projektiga (seda võib tõesti öelda kõigi sõjajärgsete kümnendite kohta). Siis muutusid sidemed kunstniku- või institutsioonimüüdiga sageli olulisemaks kui maali keel. Nüüd aga ollakse ühelt poolt vabamad – otsene side pallaslastega kippus juba kaduma¹ –, teiselt poolt aga seda järjekindlamad kunagi alustatud lähenemiste jätkamisel.

Eriti teravalt märkavad eestlaste kuulumist kuhugi teise aega väliskriitikud, kes jõuavad koguni talupojaromantika ja pastoraalse idüllini nimetamiseni. "Kordan siiski: enamik eestlasi on pidanud olulisemaks tänapäeva küla ja seal toimunud muutusi. [...] Üleüldse on maise külluse, maatöö, elurõõmu ja looduse ülistamine sel näitusel eesti maalijate juhtmotiiv,"² kirjutab üks vene kriitik. Või kriitik Leedust: "Eesti nüüdiskunstis on tunnusemärke, mis meenutavad kolorismi ja maalilisuse traditsioone, on märgata, et pilgud suunduvad talurahvaliku keskkonna kujutamise poole."³ Üpris üheselt näitavad need ja mitmed teisedki viited Jaak Kangilaski periodiseeringut kaustades, et kaheksakümnendate algus märgistas rahvuslik-konservatiivse paradigma domineerivaks muutumist, liites endaga ka need, kes varem "avangardistideks" klassifitseerusid.

Kangilaski peab nihke peamisteks põhjusteks esiteks pettumist lääne avangardis, mis ei toonud enam uusi tuuli ja flirtis tagatipuks vasakpoolse meelsusega, mis siinsetele kunstnikele oli vastuvõetamatu. Teiseks toob ta esile aga tõsiasja, et vene pörandaalusest kunstist ei kujunenud magnetit, kuna Eestis lihtsalt ei olnud pörandaalust kunsti – siinse kunstniku ühiskondlik seisund oli erinev Moskva *underground*⁴ i tähtede omast.⁴ Pole raske näha siin konformismi, ja sellisena hindavad kogu oma empaatiavõime juures tekkinud olukorda ka Kangilaski ja Sirje Helme. "Ülalkirjeldatu tulemusel oli eesti kunst 1980. aastate alguses ... vabatahtlikult isoleeritud, introvertne ja omapärane. Enesekaitse oli valitsev hoiak,"⁵ kirjutab Kangilaski. Isikliku elevandiluutorni ehitamine tähistas Helme sõnul aga kunstnikupositsiooni, milles oli "üsna palju resignatsiooni, vastastikust ära kasutamist ja konjunktuuritunnet"⁶. Muide, viimane ei tähendanud enam ainult mugavat maandumist siinse publiku süles, vaid ka hellitavat populaarsust mujalgi – Vilniuse maalitriennaalidel,

¹ Richard Uutmaa suri 1977, Lepo Mikko 1978, Johannes Võerahansu 1980, Aleksander Vardi 1983 ning Alfred Kongo, Linda Kits-Mägi, Valve Janov, Kaja Käner ja Ann Audova olid marginaliseeritud Tartusse, Valdur Ohakas minetanud oma olulisuse, Eerik Haamer, Endel Kõks ja Karin Luts elasid eksiliis.

² Aleksei Korzuhhin, Üleliiduliselt näituselt "Maa ja rahvas". Eesti osakond. – Sirp ja Vasar 25. I 1989.

³ Victoras Liutkus, Pilg kõrvalt. – Uued põlvkonnad. Tallinn: ENSV TA Ajaloo Instituut Kunstiajaloo sektor, 1988, lk 15.

⁴ Jaak Kangilaski, Eesti kunsti kolm paradigmat Nõukogude okupatsiooni perioodil. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid: Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Tallinn: Kumu kunstimuuseum, 2009, lk 116–117.

⁵ *Ibid*, lk 117.

⁶ Sirje Helme, Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid eesti kunsti. – Kunstiteaduslikke uurimusi 10. Tallinn: Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2000, lk 265.

Moskva näitustel, kümnendi lõpul ka rühmanäituse "Struktuur ja metafüüsika" raames Soomes ja Rootsis.¹ Eesti maalikunst, mida siinsed kriitikud olid juba aastaid materdanud "stagneerunuks", paistis välisvaatajale tugeva ja värskena.

Kuid lisaks ideoloogilistele põhjustele võib rahvuslik-konservatiivse paradigma jõulises kehtestumises näha ka proosalisemaid faktoreid – näiteks seda, et noored kunstnikud, kelle arvukus kasvas pöördvõrdeliselt nende mõjukusega, vedasid alt. Lehitsedes kaheksakümnendate esimese poole arvustusi, näeme, kuidas punase niidina läbib neid mure noortekunsti madala taseme pärast. Kuigi 20+n vanuseklassi ergutamiseks tehti jõupingutusi institutsionaalsel tasemel – kunstnike liidu noortekoondisesse kuulus 1984. aasta märtsis 167 (!) liiget, regulaarselt toimusid vabariiklikud noorte kunstnike tööde näitused jne –, ei toonud see kaasa rahuldavaid tulemusi, ja seda kuni kümnendi lõpuni.

Milles siis asi? Kaheksakümnendate alguses domineeris noorte seas ju veel täiesti elujõuline hüperrealismi teine laine, sel hetkel parim võimalus haarata kinni tukslevast kaasaajast, mis andis edasi uue põlvkonna urbanistlikku *feeling'*ut. Siinkohal tuleks esile tõsta just Jaan Elkeni maale, mille intellektuaalne pinge, argikeskkonnast pärit visuaalse kujundi usaldamine (mis ei iseloomustanud sugugi kõiki siinseid hüperrealiste), aus nukrus ja "slaidi maalitehniline väärtustamine"² moodustasid mitte ainult tagala kogu kaheksakümnendate esimese poole võib-olla mõnedele kõige huvitavamatele maalidele, vaid ka teatud üleolekutunde sama laine teiste autorite ees, kes pahatihti takerdusid kõige muu hulgas ka mingisse kummalisse vaimutsemisse ja oskamatusse maalimisse. Ent hüperi aeg, mis oli ilmselt viimane sedavõrd valdav stiiliühtsuse periood eesti maalil, hakkas üpris kiiresti läbi saama, nii et Ants Juske jäab mõned aastad hiljem üle tõdeda, et "hüperrealismi kõrgpunkt jäi ajavahemikku 1979–1982"³. Olulisemgi on siinkohal aga Juske teine tõdemus: "Kui keegi tahab täpselt teada, millal lõppes avangardism meie kunstis, siis võib öelda, et ta lõppeski koos hüperrealismiga, mille stiilsus ja originaalsus asendus polüstiilsuse ja jäljendusega."⁴

Avangardi on ajaloolises plaanis vedanud aga alati pigem noorepoolsed autorid. On ehk veidi ebaõiglanegi süüdistada vanema põlvkonna maalijaid, et nad kaheksakümnendail

¹ Nii leiab Jaak Kangilaski 1987. aastal: "Tunnustust, nii üleliidulist kui ka rahvusvahelist on meie kunst tõesti saanud rohkem kui kunagi varem." Eesti NSV Kunstnike Liidu XVIII kongress. – Sirp ja Vasar 23. X 1987. 1989. aastal kirjutatakse samas nädalalehes: "Positiivne, isegi vaimustav vastukaja saadab meie näitusi Rootsis ja Soomes, [ja] on viinud meid mitte just väikesesse õnneloomisusse." Sirp ja Vasar 7. IV 1989. Huvitav on lehitseda ka Kaas-aegse Kunsti Eesti Keskuse arhiivis talletatavaid publiku küsitluslehti, mida täideti eesti kunsti näituse puhul Moskvas 1987. aastal. Paks patakas kubiseb publiku vaimustumisest nii kujutava kui tarbekunsti aadressil ja vaid väike kimbuke lehti on koondatud märksõna "Negatiivsed" alla.

² Sirje Helme, Noor kunst '80. – Sirp ja Vasar 21. III 1980

³ Ants Juske, Hüperrealismi kajastusi eesti kunstis. – Sirp ja Vasar 17. VII 1987. Jaan Elken on hiilgeaja lõppu veidi teisiti dateerinud: "Hüperrealismi lagunemine algas tegelikult juba 1984. aastal". Heie Treier, Muinasjutt Nõukogude ajast. Intervjuu Jaan Elkeniga. – kunst.ee 2005, nr 2, lk 38.

⁴ Ants Juske, Hüperrealismi kajastusi eesti kunstis. – Sirp ja Vasar 17. VII 1987.

“stagneerusid” – mündi teine pool on, et nad jätkasid ja süvendasid senitehtut. Veidi huvitavam oleks küsimus, miks ilmselgelt paindlikumad Tolts ja Keskküla avangardi alt vedasid, ent siinkohal ei saa mööda väitest, et “stagneerunud” kaheksakümnendate kunstipilt oleks mõjunud tunduvalt vähem “seisva veena”, kui me oleksime näinud uusi tõusvaid tähti. Aga ei. Noored autorid on nappide positiivsete üllatustega, väheproduktiivsed, maalitehniliselt kohmetud, labaselt literatuursed, vaimselt ja sotsiaalselt õpilaslike eesmärkidega, epigoonlikud (Jaak Kangilaski¹), põhimõtted on alalhoidlikud (Eha Komissarov²), moes on lapsemeelsus, puberteetlik lollitamine (Ants Juske³), puudu jääb kontsentreerituse-astmest ning plakatlik otseütlevus mõjub mangleleva salongliku epateerimisena (Harry Liivrand⁴). Lehitsedes kaheksakümnendate esimese poole noortenäituste katalooge, näeme töid, mille pealkirjad on pretensioonitud: “Rannas”, “Mere ääres”, “Sirelid”, “Natüürmort”, “Suvine kimp”, “Suvine meeleolu” või isegi “Aida renessanss”, “Suveks emmega maale”. Asi pole seega ainult selles, et noored jätsid kaheksakümnendad keskealiste ja vanemate autorite hooleks, kellelt ongi tunduvalt raskem (kuid mitte võimatu) nõuda avangardi veduriteks hakkamist. Asi on ka selles, et noortekunst ise ei olnud mitte ainult jõetu, vaid soosis konservatiivsete meeleolude levikut kogu *art world*’is.

Sääraste meeleolude üheks ilminguks oligi nn maalilise maali projekti taastamine ja edasiarendamine, mis võttis arvesse just siinseid traditsioone.⁵ Seda märkas ka kriitika, kes aga reeglina ei võtnud nähtuse suhtes negatiivset hoiakut – vastupidi, nii mõnelgi korral nähti selles avangardijärgse kriisi pea ainsat positiivset programmi.⁶ (Toonitagem siinkohal aga veel kord, et tegemist polnud kitsalt kaheksakümnendate fenomeniga, sest näiteks kuuekümnendatest kirjutades märgib Evi Pihlak: “Uus olukord sunnib kunstnikke jällegi pilku pöörama 1930. aastate kunstipärandile.”⁷)

¹ Kolm küsimust Kunstnike Liidu noortekomisjoni esimehele Jaak Kangilaskile. – Sirp ja Vasar 12. XI 1982.

² Eha Komissarov, Aga võib-olla on noortekunstil veel kõik ees? – Sirp ja Vasar 2. IV 1982.

³ Sirje Helme, Ants Juske, Eha Komissarov, Harry Liivrand Tamara Luuk, Noortekunst '86. – Sirp ja Vasar 23. I 1987.

⁴ *Ibid.*

⁵ Tõsi, Jaan Elken on eeskujudena viidanud hoopis välisautoritele: “Maaliline maal paelus mind ka. Ma üritasin siduda võimatuid asju. Ühtepidi köitis *hard core* kontseptualism, *cool* lähenemine. Ja teiselt poolt meeldis hirmsasti maaliline lähenemine: Vlamincq, Wayne Thibault.” Heie Treier, Muinasjutt Nõukogude ajast. Intervjuu Jaan Elkeniga, lk 36.

⁶ Vt nt Jaak Kangilaski: “Usun, et kõige õigemal teel on need postmodernistid, kes ei taha printsipiibult ekselda eeskujude järgi ajas ja ruumis, vaid, vastandina kosmopoliitilisele avangardile, rõhutavad lokaalse koloriidi ja konteksti tähtsust, otsivad tuge oma kunstiajaloo kõige rikkamatelt ja omanäolisematelt lehekülgedelt.” Jaak Kangilaski, Noortekunst '83 [vestlusring]. – Sirp ja Vasar 9. IX 1983. Või Evi Pihlak: “Rahulikus ja konkreetsetest ajapiiridest ning probleemidest justkui väljapoole jäävas kunstis võiks näha siiski üsna kindlat vastuseisu ajajärgu nii rohkele negatiivsuse ilmingutele. Destruktiivsusele eelistatakse konstruktiivsust, skepsis pole suutnud lämmata ideaali aimusi. Sellises hoiakus on kahtlematult midagi traditsioonipärast ja alalhoidlikku, kuid ilmselt ka midagi meie psüühikale väga vajalikku. Kohalikku traditsioonilisust võime näha ka koloristliku suunda elujõus meie maalikunstis. Kuigi pallasliku koolkonna väärtuste ülistamisest ollakse tõeliselt väsinud ..., siis ehitus, mis sel viisil luuakse, kasvab jällegi välja tasakaalukaks ja harmooniliseks tervikuks.” Evi Pihlak, Provintslilik eesti kunst. – Sirp ja Vasar 9. XII 1988. Või Sirje Helme: “Kuid tõsi on, et huvi omaenda maali traditsioonide vastu on tõusnud ja ka tänastes töödes aktsepteerimist leidnud. Samas on tõsi ka see, et puudub alternatiiv.” Sirje Helme, Maa ja rahvas.

⁷ Evi Pihlak, Eesti maal läbi nelja aastakümne. – Sirp ja Vasar 25. VII 1980.

Ent milles konkreetsemalt too nn maalilise maali tagasitulek siis väljendus? Ühelt poolt muidugi "maalilisus" ise, kolorismi õitseng, intiimne tähelepanu värvile ja selle abil harmoonilise pildiruumi loomine ning "ilu" *come-back* (Olev Subbi, Tiit Pääsuke, Peeter Mudist, Kristiina Kaasik, Malle Leis, Enn Põldroos, Epp-Maria Kokamägi, Nikolai Kormašov, Rein Kelpman jne). Suund oli sedavõrd valdav, et kümnendi esimese poole noor staar Elken meenutab traumaatilisel: "Maalikunstniku tõupuhtuse puudumist ja arhitektiharidust hõõruti kogu aeg nina alla. Eeldati, et ma ei saa nagu maalilisest maalist ja "tunderikkast pintslikirjast" aru."¹ Silmnähtavalt tõusid nüüd esteetide aktsiad² ja fetišeerima hakati subjektiivset autoripositsiooni, kusjuures see tõmbas kaasa ka senised "jahedad maalijad" Toltsi ja Keskküla. "Kunstnikku ei ole, isikut ja mõtet pole taga,"³ sõnastab Tiit Pääsuke ajastu etteheite.

Lisaks maalikeele sarnasusele varasemaga näeme ka nii mõnegi konservatiivse žanri elavnemist: luuakse taas akte (Subbi, Põldroos) ning portreid⁴, mis viitavad realistliku kujutamisaadi hoogustumisele; samuti ei häbeneta natüürmordi poole pöördumist. Olulisemgi oli aga järjekordne lähenemine loodusele – olid ju ennekoike "eesti kunsti tiheidalt konkreetne, peaaegu intiiimne side loodusega" ja "usk looduse käsu vääramatusse ja selle käsul sündiva headusse, õigusse ja ilusse" need, mis moodustasid idüllilisust ning veatust manifesteerinud "eesti impressionismi" südame⁵. Maastikke ning loodust laiemalt maalivad sel perioodil kõik olulisemad autorid: Pääsuke, Subbi, Tolts, Keskküla, Maran, Toomas ja Aili Vint, Mudist, Kormašov, Leis, Kaasik, Sarapuu, Uno Roosvalt, Lemming Nagel, Palm, Urmas Pedanik, Tammik jt. "Sõjaeelsel ja veel minu põlvkonnalgi on loodusega olnud enesestmõistetav, paljajalukäimise suhe,"⁶ ütleb selgitusena Maran, kuid näib, et loodussuhte aktualiseerumise taga on ka mingid ajastu meeleolud. Täpsemalt resignatsioon ja seeläbi sotsiaalsest olustikust tagasitõmbumine. Paljud kunstnikud soovivad endale nüüd maakodud, piiravad portreiteeritavate ringi vaid kunstiilmaga, rääkides üha enam ka vajadusest olla "individualist", s.t olla iseendaga ja ainult iseenda esindaja. Pagetakse nii ajas kui ruumis: kujutatakse arhailisi motiive ja traditsioonilist eluviisi ning pelg kaasaegse tsivilisatsiooni ees, rousseau'lik loodussuhe ja talupojaromantika

¹ Heie Treier, Muinasjutt Nõukogude ajast. Intervjuu Jaan Elkeniga, lk 38.

² Vt nt Subbi, Pääsuke, Toltsi ja Keskküla väljapaneku kohta öeldu: "Näitust vaadates mõtlen, et eetilisuse ja esteetilisuse eraldusjoont, millega tavakohaselt oleme maha märkinud seitsmekümnendate aastate kunstiiliku-mise, pole võimalik enam eristada. Kunsti arenguloogika ise on paratamatult ja üsna kiiresti kallutanud vaekausi esteetilisuse kasuks. Küllap on mõjumas kogu meie kunstisituatsioon, võib-olla traditsioongi." Ene Lamp, Grupinäitus Kunstihoones. – Sirp ja Vasar 16. VIII 1985.

³ Martti Soosaar, Ateljee-etüüde. Tallinn: Kunst, 1983, lk 11.

⁴ Kaheksakümnendate kaasaegne kriitika kurdab üllatuslikult läbivald portreede vähesuse üle, kuid mitte ainult tänase kunsti-illdiga võrreldes näeme siiski portreelise levikut nii üksikteoste kui figuraalkompositsioonide osadena: Põldroos, Pääsuke, Subbi, Maran, Tammik, Kilg, Leis.

⁵ Tiina Abel, Kuue maalikunstniku näitus nüüd ja 1939. aastal. – Sirp ja Vasar 11. X 1985.

⁶ Mirjam Peil, Tosin küsimust Olav Maranile. Ajendiks isiknäitus. – Sirp ja Vasar 31. XII 1982.

segatakse kokku omalaadseks ajastuväliseks kokteiliks. Kaovad suuresti nii seitsmekümnendatel pead tõstnud urbanistlik maal¹ kui pinge kujutamine tsiviliseerimata looduse ja tööstus-tehnoloogilise revolutsiooni vahel, mille asemele astub peaaegu et pastoraalse ja idealiseeritud idüllil kujutamine². "Eesti aeg kehtis siis, kui istuti sõpradega. Või oldi perekonnaga. Või rännati mööda suvist Eestimaad,"³ kirjeldab Enn Põldroos säärast sulgumist loodus-, sõprade- ja eneseküllasesse privaatsfääri, "vabaduse oasiks" peetud ruumi keset ametlikku bürokraatiat.

Eskapistlikke ilminguid on veelgi. Oma positsioone tugevdavad nüüd esoteerika ja metafüüsika (Tolts, Keskküla⁴) ning religioon (Arrak, Kormašov⁵, Maran), rääkimata kaheksakümnendatele suuresti näo andnud mütoloogia- ja sümbolismiihast, mis kulmineeruvad kümnendi teise poole rahvusromantismis. Näeme tõelist buumi, kuhu lülituvad nii juba varemgi teemaga tegelenud autorid kui verinoored (Kokamägi, Jaak Arro). Kuna ka rahvusvahelisel areenil aktualiseerus toona lokaalsete eripärade rõhutamine⁶, siis võime taas öelda, et ka rahvuslik-mütoloogilise laadi osas oli siinne maalikunst sünkroonis muu maailmaga. Ent see ei päästa meid kurvast tõsiasiast, et sünnib palju halba kunsti – naiivset, koledat, pretensioonikat, pateetilist. Mütoloogia, mida Keskküla loebki kaheksakümnendate tuumseks nähtuseks, millel pole paralleele varasemas⁷ ega hilisemas kunstiloos, oleks võinud eskapistliku praktika asemel olla ka "midagi muud" – ja seda ta kahtlemata üritaski olla. Ent kriitiliste autoripositsioonide asemel pöördutakse siiski romantikasse ja ilmutustesse, mis on seda valusam, et olud lubasid üha julgemat mittemetafoorset, s.t otsest ütlemist.

¹ Hästi sümboliseerib kogu kümnendi suhet loodusega seesama "Poiss viiuliga", kus tagaplaanil oleva ukse vahelt kipuvad Pääsukese sõnul ähvardavalt sisse tulema "linnaloodus, müra ja segadus". Ta lisab: "Loodus on minu kino ja kirik." Silja Lättemäe, Tiit Pääsuke: Loodus on minu kino ja kirik. – Maaleht 10. V 2007.

² Sirje Helme sõnul "praeguse linnainimese (-kunstniku) tegelik suhe maaga on võõrdunud suhe, kuitahes palju sellesse ka sisse ei elata ega naudelda. [...] Sellest võõrdumisest kasvabki välja ignorantsus, mis omakorda tekitab idealiseeriva ja nostalgilise suhte." Sirje Helme, Maa ja rahvas.

³ Enn Põldroos, Mees narrimütsiga. Tallinn: Kunst, 2001, lk 134.

⁴ Ando Keskküla, kes mh viis kooliajal Ludmilla Siimuga läbi spiritistlikke seansse, pole kunagi varjanud oma huvi müstitsismi vastu, öeldes aastaid hiljemgi, et "võin oma praktikast kinnitada, et see töötab". Vt Kaire Nurk, Elu ruum. Intervjuu Ando Keskkülaga. – kunst.ee 2005, nr 3, lk 36.

⁵ "Usun, et piibli kõlbelsed tõed kehtivad üle aegade, nad on üldinimlikud ja normaalne inimene ei saa neid eitada." Mirjam Peil, Juubelijuttu Nikolai Kormašoviga. – Reede 25. VIII 1989.

⁶ Sirje Helme: "Meie ajakirjanduses on arutatud mitmeid probleeme seoses kaheksakümnendate aastate kunstiga – näiteks maalilisuse tagasitulekut. Tõepoolest, see tendents on ilmnunud õige teravalt eelkõige Euroopa maades neoekspressionismi kujul ja seotud väga selgelt rahvusliku kultuuriidentiteedi otsingutega vastukaaluks rahvusvahelisele modernismile." Vt Sirje Helme, Maa ja rahvas. Eha Komissarov: "Esitatud kujul kajastas väljapanek ["Rahvuslik motiiv eesti kunstis" – E.E.] kõige paremini seda sürrealistlikuvõitu tegelikkust, milles asume meie praegu ja – miks ka mitte – terve avangardi järgne kunstisituatsioon, millele muuseas kuulub ka hüüdlause: "Parim kunst on superlatiivselt rahvuslik!" Vt Ants Juske, Eha Komissarov, Mai Levin, Kui Kalevipoegi kerkib nagu seeni... – Sirp ja Vasar 26. VIII 1988.

⁷ Unustades siinkohal küll Oskar Kallise, aga ka mitmed teised kunstirühmituse Vikerlased liikmed, hilisemast perioodist aga Kristjan Raua.

Valdavaks saab ikkagi kaheksakümnendate algusest levima hakanud sümbolismilembus, pidevalt vihjatakse mingile eeterlikule tõe ja arusaamisele, möllavad auraadid ja demiurgid ning üksikud erandid ei ole omakorda kunstiliselt väga veenvad ning on tänaseks sootuks unustusse vajunud¹. Bravuurikalt alustatud näitus "Rahvuslik motiiv eesti kunstis" (1988) lõpeb seetõttu läbikukkumisega. Silma torkas konjunkturism ja näituse programmiga haakumise formaalsus (Ants Juske²), mis pani Sirje Helme tõdema, et "puudusid situatsioonid, mis meie rahvuslikkust kindlasti niisama palju, õigemini rohkem mõjutanud on kui nelja kuninga tapmine Paides"³. Seega mängis kümnendi lõpp kätte suurepärase võimaluse viia rahvusmütoloogiline kehand otsemasse poliitilisse konfrontatsiooni ning pole päriselt kindel, kumb kõneleb kaheksakümnendate sotsiaalsest impotentsusest rohkem – kas säärase ürituste vähesus või vähestegi ürituste ebaõnnestumine. Võrreldes kolmekümnendatega, mil rahvuslus peegeldus ennekõike kodukaunistamise ideoloogias ja lavastatud tunnetes, pole "Eesti" kunstnike jaoks enam mitte positiivne muut nagu varem, vaid pigem hobuse unenägu, mingi ebamäärane lüüriline vaimne substants. Kümnend, mis oli olnud tunnistajaks eskapismi süvenemisele, ei saanudki aga lõpuks toota midagi muud kui fantaasiad, väljamõeldisi, muinasjutte⁴.

Seega jätkasid kaheksakümnendad paljusi kolmekümnendatel välja käidud ideaale, tempides neid veidi rafineerituma ja mitmekesisema värvikäsitlesega, rahvuslik-mütoloogilise ainestikuga liialdamise ja intellektuaalse nutikusega. Ühtlasi võib öelda, et vähemalt tänase seisuga ei olnud tegemist ainult jätkamise, vaid ka lõpetamisega. Siinkohal ei tähenda see, et poleks võimalik enam "samamoodi" või isegi "paremini" maalida – kindlasti oleks. Küsimus on selles, et valitsevas kultuuriloozikas kirjeldatud maalikunst enam (või vähemalt niipea) tõusta ei jaksa. Võime selle üle rõõmustada, aga võime ka kiruda *art world*'i, kuid ometi näib, et maalilise maalikunsti projekt jõudis kaheksakümnendatega oma suhteliselt timmitud ja kõrgetasemelise finaali.⁵ Nii võibki kaheksakümnendaid nimetada kahe nähtuse lõppemiseks eesti maalikunstis – otsa said nii avangard⁶ kui modernism.

¹ Nt Jüri Palmi "Jossif Stalin", Aleksander Salmini "Hüvasti, Afganistan", Jaan Elkeni maal okastraadile riputatud rahvariideseelikust jne.

² Ants Juske, Eha Komissarov, Mai Levin, Kui Kalevipoegi kerkib nagu seeni...

³ Sirje Helme, Mõned järeldused näitusele "Rahvuslik motiiv eesti kunstis". – Sirp ja Vasar 2. IX 1988.

⁴ Kaheksakümnendatel võtab tõesti võimust mingi üldine fantaseerimine, mis ulatub paralleelmaailmadest nägemuspiltideni, muinasjuttudest sisekaemuseni, unenägudest psühhoanalüütiliste pingeteni. Kui varem oli eesti kunsti esteetiline absoluut püüdnud siiski lähtuda mingist reaalsusest, kas motiivi või ka vahendi enese reaalsusest, siis nüüd kammitakse täiesti ära.

⁵ See pole sugugi hinnanguline tõdemus, kuid teise sedavõrd "lõpetatud" projektina meenub 20. sajandi kunstist vaid sotsrealistlik maal.

⁶ "Nii realiseeriti 1980. aastail kogu XX sajandi eesti avangardi kogemus ning seda kümnendit võib pidada justkui auto suureks tagasiavatepeegliks, mis koos masinaga edasi liigub. 1990. aastail sünnib aga Eesti kunsti uus paradigma, kuhu avangardi mõiste enam ei mahu". Leonhard Lapin, Avangard. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003, lk 229.

Umbrohi

Nagu sageli, nii sünnivad ka kaheksakümnendate mõned kõige huvitavamad tulemused hoopis maalikunsti marginaalias. Neid oli laias laastus tol perioodil kolm. Esiteks nn Tartu kunst, millest ikka ja jälle eraldi fenomenina kirjutatakse, kuid see on pigem kõnelemine sümpaatsest vanainimesest, kelle puhul on klaar, et ta peatselt elavate kirjast lahkub: "Tartu müüt" lahtub ja sealne kunst provintsistub juba pöördumatult.¹ Teiseks marginaalsuseks oli jätkuvalt väliseesti kunst. Erinevalt eksiilkirjandusest, mis võttis sõjajärgsetel kümnenditel eesti kirjandusajaloos selge veduri rolli, ei olnud see kunagi suutnud tõusta eriti silmatorkavale tasemele. Kaheksakümnendatel hakkavad esile kerkima küll uue põlvkonna autorid, kuid neist oli ja on vähe teada – ja põhjusega. Kolmanda rühma moodustavad aga autorid, kelle looming jääb "maalilise maali" seisukohast äärealadele: Leonhard Lapin, Raul Meel, Raul Rajangu, Urmas Ploomipuu.

Neist kahe esimese marginaliseerimine maalikunsti seisukohast algas kohe kümnendi alul, mil Evi Pihlakul kästi nad (koos Sirje Rungega) välja tõsta esindusalbumist "Eesti maal".² Enamgi veel, vastavalt Eda Sepa andmetele oli Raul Meel planeerinud maali poole pöördumist alates 1975. aastast, kuid olemata kunstnike liidu liige, ei saanud ta osta vajalikke värve. Sõprade välismaalt toodud värvidest omakorda ei piisanud: Meelt seitsmekümnendate lõpul külastades näeb Sepp sadu kavandeid, milleks on umbes 5 cm suurused paberilehed, kuhu õigetesse kohtadesse värvi nimetus peale kirjutatud³, kuid valmis maale on Meelilt teada vähe ja reeglina neid ei eksponeeritud sügis- ja kevadnäituse nime kandvatel rivistustel. "Iluaiaš", kui kasutada seda Jaan Elkeni määratlust, mõjus Meele laad tõepoolest umbrohuna, hoopis millegi muuna, kuigi geomeetrilisest abstraktsionismist kujunes kaheksakümnendate esimese poole olulisim tasakaalustaja maalilisele maalile ja üks eesti kunsti eripärasid kas või läti ja leedu maaliga võrreldes. Kuid Runge, René Kari, Jüri Kase, Ado Lille, Mari Kurismaa jt kõrval oli Meeli laad hoopis vähem esteetiline, kui oleks kombekas olnud: tema jõulisus, rustikaalsus ja maalitehniline konkreetus – hari pintsli asemel – ei olnud eesti maali *comme il faut*. Siia lisanduvad ka Meeli üpris avalikult rahvuslikku meelsust kandvad maalid. Need mõjusid üheksakümnendate alguses

¹ Tartu kunstnikke käsitletaksegi nüüd kas ainult minevikudiskursuses või nende isikliku loomebiograafia kontekstis. Näiteks Alfred Kongo maalib kaheksakümnendatel küll üle 150 maali, kuid need ei kuulu isegi kaheksakümnendate paradigmasse.

² Vt Raul Meel, Minevikukonspekt. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2002, lk 173–174; Evi Pihlak, Sõnumiga ja sõnumita maalist. – Sirp ja Vasar 13. V 1988.

³ Eda 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. Eds. Alla Rosenfeld, Norton T. Dodge. New Brunswick, New Jersey & London: Rutgers University Press, 2002, lk 85; 137. Meeli enda kommentaar maali "Südamaa. Hõbe" (1981) valmimisele: "Alustasin seda tööd kavandiga 1976. aastal. Seejärel ootas ja otsisin kedagi abivalmis turisti, kes mulle vajalikud värvid teinekord uuesti Tallinna tulles kaasa tooks või siis kellegi kolmanda isiku kaudu mulle saadaks." Vt Raul Meel, Minevikukonspekt. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2002, lk 172.

juba veidi läägetena, kuid kunsti hinnates peame siiski silmas pidama ajastu konteksti – ja seda arvestades olid need hoopis julged ja mittekonformistlikud, rääkimata sellest, et olid kordades *cool*’imad kui kogu see rahvusromantiline soust kümnendi lõpul¹. Mingilgi moel ei anna Meelt haakida ka eesti kunstiloo müütide külge – ta on teatud mõttes ajaloota maaliija, kes ei võta arvesse kultuuri kujundatud traditsioone, õpetades eesti maalikunstile “isikupäratuse rasket rõõmu”². Meelel pole midagi pistmist ka “naudinguprintsiibiga”, millele on kogu kümnendi kunst allutatud. Seega on Meeli autoripositsioon kahtlemata üks kaheksakümnendate maalikunsti huvitavamaid ja konjunktuurivabamaid, mida ei suutnud rikkuda ka tema hilisem mahlakas eneseheroiseerimine.

Teine autor, kes ei mahtunud ajastu kaanonitesse, oli Leonhard Lapin, kes seitsmekümnendate lõpul ja kaheksakümnendate algul lõi terve sarja kontseptuaalseid maale, näiteks “Signeeritud ruum” (1978), “Must kolmnurk III” (1978), “Autoportree” (1979). Neist silmatorkavam on “Rahva Hää!” (1980), Pääsukese “Poiss viuliga” eakaaslane, mis – kui kasutada Kaido Ole mõtet³ – tegeleb kunstiga, mitte maalikunstiga. Ja see oli kaheksakümnendatel, mis kasutasid vastupidist valemit, muidugi *out of box*. Kümnendi keskel liitub Lapin ajastu meeleoludega paremini, temagi töödessa tulevad mütoloogilised aspektid, kuid konstruktivistlik-geomeetriline käekiri ja mõttemaailm on piisavalt kontseptuaalsed, et mõjuda kümnendi seisukohast Teisena.

Mainigem veel Raul Rajangut, kes vist ainsa autorina suutis sedavõrd magusal kümnendil käsitleda kitši, aga ka mälu, *bad painting*’u, autorimüüdi, popkultuuri, seksi ja surmaga seotud probleeme, ning Urmas Ploomipuud⁴, kes oma väheste maalidega “elegantse üleolekuga enamiku kümnendivahetusel maalitud fotorealistlikke lõuendeid kurbade statistide hulka jätab”.⁵

Iluaed

Loomulikult ei defineeri aga neist keegi üksinda ega ka kokkupanduna kaheksakümnendaid “nii, nagu nad olid”. Nende paratamatus oli luua ühel ajal võimsa peavooluga, kus

¹ Vt nt maalid “Südamaa. Hõbe” (1981), “Aujärg” (1988), “Ilmapuu” (1988).

² Eha Komissarov, Raul Meel. – Eesti kunstnikud 1. Toim Sirje Helme. Tallinn: Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1998, lk 133.

³ “Lapin teeb kunsti, mitte maale. Ja see on suurepärane. Nii et minu arvates pole ta mingilgi moel mõjutanud Eesti maali. Ja see pole samuti paha. Ta on mind kunstnikuna kahtlemata mõjutanud. Säärane tehnikast sõltumatu mõju toob kaasa ootamatuid tulemusi ning on palju kasulikum kui informatsioon, mis tuleb maalijani läbi maalikunstitoru. [...] [“Rahva Hää!” – E.E.] on tõesti suurepärane ja ma tõesti ei tea, kas naerda või nutta fakti üle, et tegemist on maaliga. Ma püüan teha mõlemat. Igatahes oleks sääraseid asju pidanud rohkem olema, neist oleks Eesti maalile rohkem kasu olnud.” Eero Epner, Kaido Ole on Leonhard Lapin. – Estonian Art 2007, No 2, p 21.

⁴ Tänan Tõnis Saadoja tähelepanu juhtimise eest.

⁵ Sirje Helme, Maa ja rahvas. Tsitaat jätkub: “Temas on peent tunnet säärase stiili viljelemiseks, mille üle paljud noored mõelda pole viitsinud.”

tuleb millegi hindamisel valida hoolikalt tööriistu. Kuidas teha näiteks vahet *wannabe*'l ja huvitaval diletandil? Või süvenemisel ja seisakul? Ega vist teisiti kui subjektiivseid otsuseid tehes, andes endale samas aru, et teisest vaatenurgast võib kõik põhjenduda hoopis vastupidisena. Kuid mingi aimdus tuleb siiski anda, millest lähtuvalt on antud käsitlust kirjutatud, ja nii olgu öeldud, et mitmed autorid maalisid endiselt "hästi", kuid samas näis nende loomingusse olevat saabunud mingi surnud punkt – Enn Põldroos, Malle Leis, Peeter Mudist, Nikolai Kormašov, Rein Tammik, Aili Vint, Jüri Palm näiteks. Andres Tolts, üks avangardi eredamaid tähti, lööb küll lahti Kunstihoone suure saali ukseid, kuid kümnendi lõpul hakkab tema senine suurejooneline eskapism mõjuma juba väsinuna. Jüri Arrak hakkab maalima nüansseeritumalt, kuid tema grotesk hakkab siin-seal võtma moraliseerivaid hoiakuid. Kelpmani usutavus kahaneb kiiresti, kui dekoratiivsuse osakaal tõuseb ohtlikult kõrgele. Nii mõnelgi teisel noorel autoril ei ole enam päriselt seda vunki sees, mida vaja, näiteks Elkeni suurejooneline algus võtab aja maha.

On muidugi ka autoreid, kes oma programmis mingeid olulisi muudatusi ei tee, kuid mingite nüansside abil suudavad siiski oma vere siiski käimas hoida. Nii näiteks toob Toomas Vint oma maalidele pidevalt uusi pingeid, mis hoolimata ilmselgetest kordusprintsiipidest suudavad vältida tüütaks muutumist. Kellele oli vastuvõetav Subbi absoluutse esteedi positsioon, ei pidanud samuti pettuma: kümnendi keskel muudab ta värvikasutuse veidi teravamaks, konkreetsemaks, toob sisse puhtaid pindu ning jõuab kiiresti abstraktse kunstini. Ja Olav Maran viib oma vanamoeliste töödega meditatiivse seisundi kujutamise säärasesse punkti, mida tal eneselgi on hiljem juba keerukas ületada. Paljudele hakkab nüüd meeldima Ando Keskküla – leitakse, et just nüüd teeb ta oma parimad tööd. Samas tundub, et Keskküla seni veatu maitse hakkab teda alt vedama: mõned tööd on tõesti väga tugevad, teised aga ootamatult nõrgad, kusjuures säärast pendeldamist on vahel ka ühe maali pinnal. Kümnendi lõpul teeb aga vist oma parimad tööd neoekspressionistliku maali täht Raoul Kurvitz. Ka viimase üks lemmikuid Lembit Sarapuu püsib heas vormis, ja muidugi Tiit Pääsuke, kes paljude silmis kehastabki kaheksakümnendaid, ning kes kümnendi jooksul raputab ennast piisaval arvul kordi, et oleks märgata – meile võib tema kunstimaitse meeldida või mitte, kuid omas vaos on ta üks parimaid.

*

Kuidas siis mäletada kaheksakümnendaid? Võib-olla nii, nagu need end meile esitleda püüavadki: individuaalsete praktikate kogumina. Need aastad ei pea meile meeldima, kuid need on olnud siiski vajalikud – erinevatel põhjustel. Ja kõige olulisem põhjus – hea kunsti loomine – pole sugugi viimasel kohal. Kündimatu ei olnud see kümnend kindlasti,

ja kui hoida kinni Pääsukesest, Meelist, Vindist, Lapinist, Ploomipuust, Elkenist, Maranist, Subbist, Rajangust, Keskkülast, Sarapuust ning mõnestki veel, siis võime siiski kindlad olla, et päris tühjaks me peod ei jää.

2010

Tartu slaidimaal: grotesk – mäng või taktika?

Kädi Talvoja

Tartu slaidimaali on siiani vaadeldud osana eesti hüperrealismi loost, argumendiks maalide fotolikkus.¹ Selles narratiivis on Tartu slaidimaalil olnud oma koht 1980. aastateks eesti kunsti peavooluks sulandunud nähtuse järellainetusena, hüperrealismi algsest n-ö ameerikalikust variandist muundunud teise tulemisena. Sellel, justkui hilinevad tulemisel 4–5 aastat pärast eesti hüperrealismi buumi algust, on aga sootuks teine mänguruum, mis eeldab erinevaid analüüsimetodeid: lähenemist pigem originaalsusesse külmalt või isegi üleolevalt suhtuva postmodernismi diskursuse võtmes või projitseerimist elitaarsele mõtteviisile oponeeriva ning teadlikult kitsile häälestatud populaarkultuuri taustale.

Võrreldes eelnevate aastakümnetega iseloomustatakse 1980. aastaid lääne kunsti-ajaloos üsna maalikesksetena. Thomas McEvilley on kirjeldanud uues ajastu muutunud maali järgmiselt: "Justkui demonstreerides oma minevikupattude teadvustamist, naasis see eksilist enesekriitilisena. Justkui hüvitamaks oma eelnevat upsakust, tuli see enesepilaga. Et korvata oma varasemat elitaarsust ja puritaanlikkust, tuli see rõivastatuna kõikjalt korjatud kaltsudesse. See tuli tagasi kontseptuaalse maalina."²

Slaidimaal, mis maskeeris end osavalt mainitud kirjude *second-hand* päritolu rõivastega, on eesti kunsti pildis õigupoolest üsna marginaalne nähtus. Esiteks pärines see tol ajal kunstikeskusena teisejärgulisest Tartust, kus puudus isegi järjepidev kunstiõpe. Tartu Kunstikool oli keskendunud eelkõige tarbekunstile, ülikooli kunstikabinet, kus oma ettevalmistuse said nii Miljard Kilk kui ka Ilmar Kruusamäe, keda siinkohal Tartu slaidimaalijate all silmas peetakse, oli mitu aastat toiminud pigem huviringi kui professionaalse õppeasutusena. Teiseks maalisid nad eelkõige kitsasse siseringi kuulunud sõpru või pühendasid oma tööd "vaenlastele" kunstikriitikute leerist, koormates maale tihti vaid

¹ Olen ka ise seni nähtuse omapära eirateski üritanud käsitleda Tartu slaidimaali eelkõige hüperrealismi retoorikat kasutades.

² Thomas McEvilley, *The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, lk 7.

vähestele väljavalitutele arusaadavate sümbolitega. Seda enam on neist just "kadunud kaheksakümnendate" kontekstis põhjust rääkida – hoolimata teadmisest, et hüperrealism on vorminud paljus eelkõige eesti 1970. aastate kunstipilti ja et 1980. aastate kontekstis räägitakse sellest peamiselt kui kompromislikkuse ja mugandumise näitest.¹

Nagu mainitud, oli Tartu slaidimaali sünnikohaks Tartu Riikliku Ülikooli kunstikabinet, mida pärast Kaljo Põllu lahkumist oli 1975. aastal asunud juhtima Andrus Kasemaa. Kui kabineti eelmine juhataja oli pööranud tähelepanu eelkõige kunstikeele uuenduslikkusele, siis Kasemaa pani rõhku tudengite iseseisvale tööle ja isikuvabadusele valida kunsti tegemiseks oma meetodid, olgu nende juured minevikus või haarmed tulevikus. Tartu slaidimaali sünni otseseks impulsiks oli üks Kasemaa õpilaste õppemeetodeid – reprobe või fotode järgi maalimine.² Just see fakt seletab kunstnike kiindumust fotosse skitside asendajana ja just see põhjendab paljus ka sisulist sõltumatust nn Tallinna koolkonna hüperrealistide eeskujudest, millest iseenesest sai põhiline slaidimaalivastane kriitiline argument.³ 1980. aastal võeti seoses noortenäitusega slaidimaali teema kriitiliselt üles nii Tallinnas Kunstihoones toimunud arutelul kui ka ajakirjanduses. Välja öeldud seisukohad jäid kehtima pea viieks aastaks, hilisemad kirjutajad kordasid neid *copy-paste* põhimõttel. Kriitika aluseks sai eelkõige võrdlused Ameerika Ühendriikides 1960. aastate teisel poolel tärganud voolu originaalvariandiga. Tallinna koolkonna kunstnike Ando Keskküla, Urmas Pedaniku, hiljem ka Jaan Elkeni tööd kannatasid selle võrdluse rohkem või vähem välja, mutandina sündinud Tartu slaidimaal aga mitte.

Hüperrealismi tuleku olid ette valmistanud mitmed artiklid, mis ilmusid kohalikus meedias pisut enne nähtuse näitustel manifesteerimist: almanahhi Kunst 1974. aasta teises numbris oli ilmunud Tõnis Vindi tutvustav artikkel⁴ ja 1975. aasta algul ilmus nädalalehes Sirp ja Vasar mahukas tõlkeartikkel⁵, noortenäitus, mis tähistab hüperrealismi buumi algust ENSV-s, toimus aga alles 1975. aasta lõpus. Teadmised Ameerikas 1960. aastate teisel poolel tärganud kunstivoolu olemusest ja põhieesmärkidest asetasiid kriitikud kunstnikega võrreldes eelisolukorda. Teoreetiline pagas andis võimu ja argumendid kriitikaks, kuid lähenedes jõupositsioonilt, ehk isegi kohati pimestatuna oma teadmistest, ei suudetud

¹ Üks suurimaid hüperrealismi kriitikuid on olnud Leonhard Lapin. Vt nt: Leonhard Lapin, Salajased seitsmekümnendad. – Rujaline roostevaba maailm. Näitus Tartu Kunstimuuseumi Kivisilla Pildigaleriis 28.02–27.04.1997. Seminar 1970-ndate aastate eesti kunst. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, lk 20–24.

² Fotode, slaidide või reprobe järgi maalimist katsetanute hulk oli Tartus seitsmekümnendate lõpul ja kaheksakümnendate algul võrdlemisi suur. Kruusamäe ja Kilk olid sellest seltskonnast ainsad, kes suutsid kunstnikena antud laadis maalides läbi murda. Slaidimaalile jäi aga tänu nigelate oskustega katsetajate suurele hulgale külge nurjumise imago.

³ Vt nt: Sirje Helme, Aasta parim. – Sirp ja Vasar 3. IV 1981; Eha Komissarov, Aga võib-olla on noortekunstil kõik veel ees? – Sirp ja Vasar 2. VI 1982.

⁴ Tõnis Vint, Hüperrealism ja tehiskeskkond. – Kunst 1974, nr 2, lk 31.

⁵ Valeri Turtšin, Hüperrealismi olemusest [tõlge: Jüri Pärni]. – Sirp ja Vasar 21. II 1975.

või ei soovitud nähtuse enese olemusse süveneda, et alustada sisulist kriitikat tegelikke olusid ning kohalikku konteksti arvestades ning uurida, kas antud ilmingu puhul pole ehk tegemist siiski millegi muuga.¹ Erinevuse rõhutamiseks tuli küll kasutusele uus, Sirje Helme leiutatud mõiste slaidimaal², kuid sisuliselt jäi retoorika samaks ning rõhuasetus ikka küsimustele foto kasutamise viisidest ja põhjendatusest. Niisiis kohaliku hüperrealismi tärkamise ajaks oli nähtusest vormitud üsna konkreetne, selgete ja komplekssete põhitunnustega kunstivool, omaette terviklik suletud süsteem, mis hakkas õige pea oma täiuses ja lõplikkuses avarama pilguga vaatamist takistama. Selles nähti eelkõige ameerikalikku, võõrandumistendentse rõhutavat urbanistlikku maali, mida iseloomustas anonüümne veristlik pintsli töö, kiretu kunstnikuhoiak, rõhk fotolikul objektiivsel nägemisviisil ja fotolikel efektidel. See oli ehk isegi üks esimesi lääne kaasaegse kunsti nähtusi, mis siinses kultuuriruumis ainult väikese ajanihkega teoreetilises plaanis nii põhjalikult läbiti. Pilte testiti teooria ja kirjanduses reprodutseeritud lääne originaalide peal enam kui ühegi teise nähtuse puhul, ja üks hüperrealism leidiski positiivset vastukaja just tänu neile kirjeldatud tunnustele 1970. aastate avangardile orienteeritud kunstikriitikas.

Tartu slaidimaalijad olid tänu oma töömeetoditele vormiliselt Ameerika hüperrealismile sarnased ja see andis alust paigutada nende tööd valmis teooriakonstruktsiooni taustale. Erinevalt Tallinna koolkonnast ei olnud tartlased aga algselt kuigi palju huvitatud objektiivsest maalijahoiakust, ei maalinud külmi industriaalseid võõrandunud linnavaateid, nad ei huvitunud kuigivõrd fotolikust nägemismeelest, fotolikest peegeldustest, fookusemängudest, kadreeringu juhuslikkusest ega teistest foto omadustest. Polnud nad ka miskitpidi seostatavad uue sotsiaalse (keskkonnakriitilise) hoiakuga, mis kohalikke urbaniste eelnevaist kunstnikepõlvkondadest eraldas ja mida seetõttu iseäranis oluliseks peeti. Tartu slaidimaal oli eelkõige jutustava elemendiga anekdootlik süžee kunst, mille puhul foto kasutamine polnud algselt niivõrd põhimõtteline valik, kuivõrd abivahend soovitud kujundite detailitäpselt lõuendile kandmiseks. Kuna aga Tartu slaidimaal sisenes justkui poolkogemata valmis hüperrealismi diskursusesse, lasid kunstnikud ka iseend üha enam retseptisioonist mõjutada, hakates hüperrealismist loodud kanoonilise pildiga dialoogi pidama, selle mängureeglitega flirtima, ikoonkunstnikke parodeerima ja kriitika loodud slaidimaalijate kuvandile irooniliselt omapoolseid panuseid lisama. Nad võtsid väljakutse vastu.

Parimateks näideteks võiksid olla Ilmar Kruusamäe identiteedimängud. Nagu teada, hakkas ta näitustel esinema paralleelselt Viljar Valdi nime all, viimaseks kehastununa maalistas fotolikke rakursse ja kaamerasilma vägivaldset raamistust rõhutavaid Tartu linna motive,

¹ Tundub, et endiselt usuti, et on olemas universaalne ja ainuõige ettemääratud kunstiajalugu, mida siinsed kunstnikud tahes-tahtmata pidid arvestama.

² Sirje Helme, Noor Kunst '80. – Sirp ja Vasar 21. III 1980.

mis kohati mõjuvad stiilipuhaste hüperrealismi teooria illustratsioonidena. Selles mängus võib pidada võitjaks Kruusamäge, sest salapärane Viljar Valdi nimeline kunstnik leidis kriitikute hulgas üsna suure soosingu. Sellest Kruusamäe taktikalisest manöövrast saab ühtlasi siinse avaliku institutsioonikriitika markantseim manifest.¹

Sellest mängust sündis ka hulk teisi maale, millega ironiseeriti kriitikute üle, sageli lausa nimeliselt. Ehk tuntuim nende hulgas on Ilmar Kruusamäe maal "Pühendusega (Ants Juskele)" (1980). Töö motiiv – neu torso – on otselaen ning viitab ameerika hüperrealisti John Kacere'i juhtmotiivile. Tütarlapse elektrisiniste läikivate siidpükste küljes ripub aga ajakirjanduses hüperrealismi kõige mõistvamalt suhtunud ameerika kunstikriitiku Linda Chase'i nimeline silt hüperrealismi retseptiga: "99% work, 1% photo", millega Kruusamäe annab oma vastulöögi Juske kirjutatud artiklitele Tartu slaidimaalist. Foto ja töö vahekorra väljaselgitamine oli üsna oluline situatsioonis, kus kriitika kunstnike, just noorte kunstnike tehnilise taseme aadressil oli kasvanud kohati peaaegu nõiajahiks amatööridele ja dilettantidele, mida nemad kunstikabineti kasvandikena tahes-tahtmata olid.

Teine tuntuim Kruusamäe isikliku pühendusega töö "Tühi Liivrand" (1983) kujutab anonüümsel taustal (mahajäetud rannal?) vedelevat mõranenud Mihhail Alpatovi kunstiajaloo raamatut, vihjamas kunstniku arvamusele teise tollase noore kunstikriitiku Harry Liivranna kirjutiste kohta. Semantiliselt võiks siin viidata tühjusele ka mahajäetud, kuns-tiraamatu alt paistev pesutükk.² Rõhuasetus keelele, õigemini keele ja sümbolväärtust omavate kujundite kohati absurdsele koosmõjule on ühisosa, mis seob Kruusamäe slaidimaalid tema hilisemate sürrealistlikke mutantloomi kujutavate piltidega. Viimaste puhul on aga kujundite sõltuvuse tõttu sõnamängudest sündinud pealkirjadest jäänud visuaalile sageli eelkõige illustratsiooni roll.

Miljard Kilgi kokkupuude hüperrealismi retseptsiooniga on enesekesksem ning sirgjoonelisemad. Tema suuresti autoportreedest koosnevas loomingus on vähemalt kaks teost, millega Kilk manifesteerib enese kunstnikuks – ning ühtlasi rõhutatult slaidimaalijaks – olemist.³ Maalil "1½ tundi enne maali alustamist" (1981), esiplaanil Kilk ise fotoaparaadiga, mängitakse justkui läbi slaidimaalija tavaline tööpäev, kus kõhklused-kahtlused, tõeliseks loominguks vajalikuks peetud vaimse meditatsiooni ja otsingud on asendanud

¹ Pisut varasemad näited institutsioonikriitilisest hoiakust (1968. aastast alanud tühermaa- ja ranna-aktsioonid ning Harku ja Saku alternatiivsed näitused 1970. aastate keskpaigas) olid osalt kindlasti kantud avangardimeelsest vastandumissoovist, kuid teisalt polnud taoliste sündmuste organiseerimine vastukaaluks ametlikule näitusepoliitikale ehk mitte niivõrd kriitiline akt, kuivõrd paratamatu käik – karjuv vajadus neutraalse pinna järele politiseeritud kunstielus.

² Kruusamäe töödes on üldse palju taolisi vulgaar-seksuaalse alatooniga vihjeid nagu roosad aluspüksid varjamas BMW numbrimärki maalil "Vaikus" (1980) või paarituvad kärbsed suudleva paari taustal maalil "Kontakt" (1981) jne.

³ Miljard Kilk on eesti kunstiajaloo erandlik nähtus, seda just tema autoportreede rohkuse tõttu. Esimestest lõuenditest peale asetab ta enese figuuri oma pildimaailma peategelase rolli. Niisugune nartsissistlik minapilt on nõukogude perioodi eesti kunstnike hulgas harukordne.

kaameraklõps. Arvestades, et fotode järgi maalijate reputatsioon oli tollal kehvapoolne, võiks ajalise mõõtme rõhutamist pealkirjas vaadelda üsna julge seisukohavõtuna. Slaidimaalimise protseduuri kommenteerib Kilk ka töös "Maalija ja skulptor" (1981), kus esiplaanil oleva figuuri (Kilgi enese) poos viitab, et käsil on pildistamine enne skulptori portree maalimist. Topeltdistantseeritus – kogu protsessi (ka enese tegevuse) suhtes kõrvaltvaatleja positsiooni võtmine – annab muidu intiimsele tööle hüperrealismile iseloomuliku võõrandatuse aura.

Lääne 1960. aastate kunstimurrang, üleminek kontseptualismipõhisele kunstitegemisele, tõi fookusesse kunstisisesed probleemid: kunsti defineerimispüüded, selle piiride kompamise, keskendumise üldfilosoofiliste probleemide asemel kunstitegemise viiside kommenteerimisele jne. Kilgi maalid kuuluvad otsapidi sellesse uude enesekeskseesse kunstidiskursusesse. Eestis kunsti piiride probleem enne 1990. aastaid kuigi valuliselt üles ei kerkinud, küll aga tihenes seitsmekümnendate lõpust alates esinemissagedus artiklitel, milles tõstatati küsimus hea kunsti olemusest, seda eriti seoses Tartu kunstieluga.¹

Miljard Kilgi keskendumine slaidimaali tehnika ning enese tegevuse kirjeldamisele kunstnikurollis on kahtlemata kunstnikupoolse leebe manifestatsioonina vormistatud seisukohavõtt. Kunstiväljast oli saanud slaidimaalijatele lahingutanner, kus marginaalidena tuli ennast pidavalt õigustada, enese kunstnikuks olemist nii teistele kui iseendile tõestada.

Üsna kõnekaks näiteks automaatsest marginaali positsiooni võtmisest on Ilmar Kruusamäe maal "Legend" (1980) – Miljard Kilgi portree, mis mõeldud *hommage*'ina võitluskaaslaselise kunstisõjas. Patoloogilise kujundite laenajana võttis Kruusamäe seekord aluseks ajakirja Noorus 1977. aasta jaanuarikuu numbris ilmunud Toomas Kohvi foto Tallinna koolkonna hinnatuimast kunstnikust Ando Keskkülalt, taustaks tolle maalide motiividele viitav kõle ehitusjärgus hoone interjäär.

Ando Keskküla näib olevat tähistanud Tartu slaidimaalijatele ühelt poolt isa ja teisalt vaenlase kujutist. Tema oli olnud novaator, uue stiili maaletooja, positiivse märgiga tunnustatud kunstnik, kes võeti juba 24-aastasena, kõigi aegade noorima liikmena Kunstnike Liitu. Tunnustust riiklikul tasandil reetis ka isikliku ateljee olemasolu ning prestiižikas Kunstisalongis (praeguses Tallinna Kunstihoone Galeriis) korraldatud isiknäitus. Keskkülalt kirjutati mitmete aastate jooksul pea igas ülevaatlikumas kunstiarvustuses ja hoolimata populaarsusest ei peetud teda nõukogude ideoloogiaga kaasa mängivaks angažeeritud kunstnikuks.² Nii kehastas Keskküla mõneti avangardkunstniku ideaali, kelle loominguga

¹ Vt Ilmar Malin, Mis meil Tartus viga (!?). – Sirp ja Vasar 26. III 1982; Ilmar Malin, Kas kunstiprobleem '80? Professionaalsusest kunstis ja kriitikas. – Edasi 12. IV 1980; Ants Juske, Professionaalsusest, käsitööst ja diletantismist. Noortenäitus '82 Tartus. – Noorte Hääl 24. X 1982.

² Ilmselt mängis siin rolli ka Keskküla minevik – aktiivne osavõtt alternatiivsetest kunstiuutustest ja tegevus SOUP 69 liikmena.

“teise” marginaalsesse positsiooni sattunud Tartu koolkonna liikmete teoseid pea alati võrreldi ja kellele neis võrdlustes alla jäädi.

Ilmselt vastupidiselt kavatsusele kinnistab Kruusamäe selle võõrandatud kompositsiooni abil enese ja eelkõige Miljard Kilgi staatust “teisena” veelgi. Ta rõhutab maalil portreeteritavate välist sarnasust, ühe muundumist teiseks ning näib püüdvat sooritada detailide ümbermängimise teel sümboolset troonihõivamise akti. Ta asendab vaid fotol oleva ruumi ülaosa Tartu ülikooli interjööri bagega, pool Keskküla mustast jakist Miljard Kilgi tollase tunnusrõiva – valge pluusiga – ning maalib foto “kontseptuaalse” lisanduse musta ruudukese Kilgi käest pudenevaks slaidiks.¹ Laenatud kompositsiooniga on aga “boonusena” kaasnenud ka tähendusteväli, mis hakkab Kruusamäe sõnumitesse sekkuma ning omapoolseid lisandusi tegema, käivitades kohati intentsioonile vastupidiseid mõttekäike. Sõbrale komplimendiks mõeldud maalil identifitseeritakse Kilk legendkunstnikuks, kuid see tähendus ei hakka tööle mitte niivõrd Kilgi enese reputatsiooni abil, kuivõrd laenatud identiteedi – Ando Keskküla samastamise akti kaudu.

Nagu märgitud, vastas Tallinna hüperrealism kriitika silmis kindlasti paremini professionaalsuse nõudele, aga ka ootustele ning võimaldas ühtlasi rakendada saadud teadmisi. Alates 1960. aastate lõpust hakati siinmail üha enam vaatama kunsti lääne mudelite pealt. Ja nii ongi 1970.–1980. aastate kriitikas põhiliseks etteheiteks uutele, loomult hübriidsetele nähtustele, et pole selgeks tehtud suuna ideelisi ega filosoofilisi aluseid, et n-ö pole võetud üle asju idee ja vormi täispaketina.²

Juba 1970. aasta algul oli Evi Pihlak eelmise aasta maalist kokkuvõtteid tehes kirjutanud: “Tänapäeva kunstile nii tüüpiline teema, nagu tehnilise tsivilisatsiooni mitmekeelsed avaldumisvormid, sealhulgas masinate ja nende mehaanilise elu kujutamine, mis sisendavad inimolemusele rahutust ja võõrastust, – kõik see on üllatavalt vähe meie maalijate tähelepanu köitnud.”³ Oli kinnistunud ka käibekujutelm võõrandunud urbanistlikust maastikust kui nivelleerumist ja üksindust põhjustavast keskkonnast. Ühelt poolt viitab see tõsiasjale, et põhimõtteliselt oli Nõukogude Liidus tekkinud ka ühiskonnakriitilise mõtte jaoks platvorm: linnaehituses kvantitatiivsele progressile programmeeritud tegevusi hakati vaikselt kritiseerima juba 1960. aastate lõpul. Teisalt võiks siit välja lugeda tõestust sellele, et varased hüperrealistlikud urbanistlikud vaated rääkisid keelt, mida ametlikul tasandil

¹ Siinkohal on vajalik märkida, et kuigi käibeale on läinud mõiste slaidimaal, kasutasid tartlased tegelikult reproduktioone või fotosid, need olid mustvalged ja äärmiselt hägusa kvaliteediga. Võimalik et Miljard Kilk, olles hiljem kolinud üle Tallinnasse ja läinud tööle Telemajja, sai kasutada ka paremat tehnikat.

² Hüperrealistliku maalimisviisi pooldajad said kuulda kriitikat teemal, et nad pole suuna olemust mõistnud, muidugi kõige tihedamini, alates esimestest nähtust kommenteerivatest artiklitest. Vt nt Enn Põldroos, Noortenäitusest ajendatuna. – Sirp ja Vasar 21. XI 1975.

³ Evi Pihlak, Aastaraamatu asemel III. Maal 1969. – Sirp ja Vasar 20. II 1970.

aktsepteeriti, uutmoodi urbanistlikule keskkonnaproblemaatikale keskendunud kunsti jaoks oli tekkinud ühiskondlik tellimus.

Tartu slaidimaali järele sellisena, nagu see ilmus, tellimust polnud. Nad olid liialt süvenenud oma isiklikku maailma, kasutasid laenatud kujundeid, laenatud meetodeid ega leiutanud õieti midagi, osutusi aga mõnes mõttes säravateks meediamanipulaatoriteks, toitudes negatiivsest kriitikast ja mängides väikeseid segadusseajavaid identiteedimänge. Tekkinud tõrked ja reageeringud vastuvõtjas andsid tahtmatult slaidimaalijatele uusi impulsse uute maalide tegemiseks, mis oma laadilt ja sisult olid hea kunsti reeglitega veel rängemalt vastuolus kui need, mille pärast algselt noomida saadi, andes nii kriitika institutsioonile poole oma autoripositsioonist, lastes end kaasa haarata mängulustist ning lubades protestivaimul oma loomingut kujundada ning voolida. Distsantsilt meenutab see kriitikute ja kunstnike võõrandunud suhtlemisviisi pisut teismeliste ja vanemate konflikti, kus räägitakse täiesti erinevatelt tasanditelt – üks pool õpetlikul noomival toonil ja oma suuremate kogemustest lähtuvalt, teine vastandumise ning oma tõe kuulutamise sooviga; üks tõsise ja mõistliku argumenteeritud kõnega, teine jonnakalt ja provokatiivselt, võideldes õiguse eest oma maailmavaatele. Tõelise sisulise dialoogini ei jõutud siiski kunagi, sest tegutseti kahes paralleelses, vaid otsapidi kattuvast süsteemis.

Eesti kunsti paradigmapuhetus ongi ehk kõige selgemini jälgitav hüperrealismi loo kaudu. Algselt avangardile orienteeritud suund modifitseerus 1970. aastate lõpuks sellisel määral, et peale visuaalse koodi, fotolikkuse, ei seo neid kahte hüperrealismi lainet õieti miski. Tartu slaidimaali on seetõttu kohasem vaadelda postmodernistliku diskursuse märksõnade kaudu. Nii leiavad tartlaste enesekesksus – keskendumine väikestele jutustustele, isiklikele teemadele – ja eklektilisus – laenatud vorm(id) ja erinevate, sageli juhuslike katkendlike ideede kombineerimine – ning naiivsuse abil maskeeritud iroonilisus jmt endale sobiva taustsüsteemi pigem Peeter Alliku või Raul Rajangu kui Tallinna hüperrealistide maalide näol.

*

Teise, olulisel määral Tartu slaidimaali imagot kujundanud teemaderingi moodustavad postmodernistliku maali ekvivalendiks saanud kunstiajaloolised pastišid, millest sai Rein Tammiku mõjuvõlgne töötava Miljard Kilgi lemmikvõte. Jällegi tasub meenutada kunstikabineti õppemeetodit – maalida reprobe järgi tuntud meistrite töid. Kilgi lemmikud kuulusid eranditult lääne kunstiajaloo ikoonide ja ühtlasi postmodernismi perioodil enim tsiteeritud kunstnike hulka: Leonardo da Vinci, Rembrandt, Caravaggio jt. Eelkõige pakkus talle huvi sajandite eest loodud maalide kompositsioonide lavastamine tänapäevasesse,

kohati rõhutatult lokaalsesse keskkonda. Probleeme, millele kunstnik antud töödega osutas, siin tol ajal veel laiemalt ei teadvustatud. Maal "Sorry, Leonardo" (1983) on ilmselt üks varasemaid tarbimiskultuuri suhtes kriitilisi töid eesti kunstis. Sõnumi esitamine kerge huumori ja pila vormis – maal kujutas figuuri Mona Lisa poosis, peas kilekott tagurpidi Gioconda pildiga – raskendas siin kunsti tõsidusega harjunud publikul teose tõelist tähendust mõistmast.¹ Märkide tarbimine, mida peetakse eelkõige kapitalismi sünnitiseks, oli siinses suuresti defitsiitkauba jahtimisele keskendunud ühiskonnas ehk kohati valulisemgi. Mainitud kilekottidest oli 1980. aastateks saanud üsna oluline detail märgisüsteemis, mis töötas identiteedi välimäärjana. (Näiteks välismaistest kilekottidest oli kujunenud oma-moodi staatuse sümbol.) Niisamuti oli ka Mona Lisast Nõukogude Liidus 1980. aastateks saanud üks massikultuuris enim kurnatud kujundeid, mis oli hakanud varj(ut)ama imetlust originaalteose suhtes. Taktikat võtta kunstiajaloo ikoonteostelt labase argisuse rõhutamise teel pühalikkuse paineid on Kilk rakendanud ka maalil "Köögis" (1980), millega parodeerib Ermitaazi kollektsiooni kuuluvat Rembrandti maali "Kadunud poja tagasitulek". Andestava isakuju on kunstnik asendanud kitsukeses ebamugavas köögis pannkooke praadiva memmega, kahetseva poja rolli maalinud pudipõllega täies elujõus kereka mehe (iseenda). Piiblimotiivi ülevus ja traagiline alatoon on Kilgi teemakäsitluses asendunud argisuse ja naeruväärsusega, ajatu dimensioon uppunud olmedetailidesse.

"Werneris" (1980) on viide Caravaggio tööle "Bacchos" ja jällegi esineb siin – ilmselt sugulaste sünnipäevapeol – noore, lõbujanulise Jumalana Miljard Kilk ise. Tööle lisab dimensioone ka viidatava maaliga kaasnev tähenduskogum. Nimelt markeerib Caravaggio "Bacchos" kunstiajaloo ühe klassikalise etapi möödumist ja asendumist teise vaimsusega. Bacchost oli seni kujutatud eelkõige noore kauni klassikalise jumalana, Caravaggio tegi aga temast üsna labase, rumalavõitu pilguga veinile andunud maise noormehe, viidates kunsti ja elu piiride lähenemisele mütoloogilise maali žanri raames. Kilk Bacchosena on veelgi maisemaks muutunud.

Maisus ja keskendumine elu igapäevastele, tihti labastele aspektidele on kahtlemata joon, mis eraldab Tartu slaidimaali varasemast rohkem või vähem avangardile orienteeritud kunstist. Sageli on need maised, klassikalistele harmoonilistele ideaalsetele kehadele vastanduvad iharatele tungidele andunud grotesksed kehad nende tööde keskpunktiks (näiteks Ilmar Kruusamäe "Kevadine koolivaheaeg" 1983. aastast). Praktiliselt kuni 1970. aastate lõpuni olid kunstis lihalike tungiliste kehade kujutised äärmiselt marginaalsed, kuuludes pigem massikultuuri ruumi. Maised ihad olid ametlikust kultuurimudelist välja

¹ Vt Priidu Beier, Rahunematus – Edasi 20. IV 1985. Toetun siinkohal Priidu Beieri kirjeldustele tööst, sest maali asukoht on teadmata ning kunstnik keeldus intervjuust.

tõrjutud, eriti kehtis see nõukogude ühiskonnas, kus kõik keha madalate tungidega seotu oli tabu. Tartu slaidimaalijate katse sisestada kõrgkultuuri madala populaarkultuuri kujundid ja tähendused otseselt küll kunsti ametlikku diskussioonipinda ei laiendanud, kuid töid selleks potentsiaali ning suunasid tähelepanu, et mäng ei käi enam päris nendesamade reeglite järgi.

Kahtlemata oli Tartu slaidimaali esile kerkimine 1980. aastatel märk vaimsuse muutustest, märk avangardile orienteeritud kunstipildi lõhenemisest. Grotesk ja lõbujanu, see altpoolt kostev "teine" hääli siinses tõsisest kunstikultuuris dokumenteerib ka ajastu üldist olmeprivileegide hierarhiast mõjutatud mentaliteeti. Vastuseis nõukogude võimule väljendus nüüd paljus ka lääne head elu sümboliseerivate välisfirmade moekaubaga epateerimises, liibuvate erksinate teksapükste fetišeerimises ja pilavates absurdinaljades. Kilgi ja Kruusamäe maalide klantspildilikkus viitab värvilise elu ihalusele, mida tollases halluses sai ainult lavastada, olles ise nii ihaleja kui ka pilaja rollis. Igatahes on Tartu slaidimaal nähtus, mis eesti kunstiajaloos ehk esmakordselt nii selgelt manifesteerib utoopiate ajastu lõppu ja keskendumist maisele ning lokaalsele, juhatades nõnda sisse "kadunud kaheksakümneendad".

2004

Kohatu kangelane: Kalevipoeg 1980. aastate eesti maal

Anu Allas

Erinevalt paari varasema kümnendi kultuurist on 1980. aastate Ida-Euroopa, sealhulgas eesti kunsti kohta käibel vähe kinnistunud narratiive. Kõige levinuma mudeli kohaselt oli 1980. aastate kunsti puhul tegemist kahe erineva etapiga, millest esimese olemuse määras dialoogi katkemine läänega, seisaku- ja vaakumitunnetus, ning teist kujundas kunsti sattumine tormiliste ühiskondlike ja poliitiliste muudatuste keerisesse. Läbiva liinina selle perioodi eesti kunstis võib täheldada küll laialivalguvat ja erinevatest allikatest lähtuvat, kuid siiski pidevat huvi mütoloogiliste motiivide ja teemade vastu, millest kasvas kümnendi lõpus välja omalaadne rahvusromantiliste sugemetega kunsti laine. Käesoleva artikli eesmärk on mõningate Kalevipoja-aineliste maalide näitel ja tolelaegse kunstikriitika toel vaadelda, kuidas rahvusromantismi esiletõus 1980. aastate keskpaiga eesti kunstis kajastab oma aja ja koha kultuuri ideoloogilist kriisi, olles samas sageli seotud konkreetsete kunstnike enesekuvandite ümberkujunemisega.

1980. aastate keskpaiga ja teise poole eesti kunstikriitikas ning näitusepildis torikavad silma kolm peamist suundumust: traditsiooni ja rahvuslikkuse küsimus, avangardi ja transavangardi teema ning – eriti kümnendi lõpus ja uue alguses – väljapoole avanemine ning uue ootus. Toimusid näitused "Rahvusromantism eesti kunstis" (1986–1987, Eesti Kunstimuseum, kuraator Mai Levin), "Eesti maastik: traditsioon ja arendus" (1988, EKM, kuraator Eha Komissarov), "Rahvuslik motiiv eesti kunstis" (1988, Tallinna Kunstihoone, kuraatorid Sirje Helme, Ants Juske, Eha Komissarov), "Kalevipoeg eesti kunstis" (1990, EKM, kuraatorid Eha Komissarov ja Juta Kivimäe), samas ka "Avangardi idee jälgedes" (1988–1989, EKM) ning "Ma pole kunagi käinud New Yorgis" (1988, Tallinna Laululava, 5-liikmeline toimkond koosseisus Ants Juske, Mart Kalm, Harry Liivrand, Marika Valk, idee autor Sirje Helme) ja eesti kunsti ülevaatenäitus "Avatud üheksakümnendad" (1990, Tallinna Kunstihoone), samuti esimene väljapoole suunatud eesti kunsti tutvustav rändnäitus "Struktuur ja metafüüsika" (1989–1991, kuraatorid Marketta Seppälä, Jorma

Hautala, Jaakko Lintinen ja Carolus Enckell). Kõigi nende erinevate ilmingutega kaasnes ühelt poolt sageli minevikku pöördumine ja varasema eesti kunsti ajaloo ülevaatus, teisalt kaasaja kunsti neoekspressionistlike tungide ja mütoloogiliste hoovuste esiletõus. Viimast esindasid nii "Rahvuslik motiiv eesti kunstis" ja "Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis" kui ka hilisemad "Müüt ja allegooria eesti kunstis" (1992, EKM), osalt ka "Müüt ja abstraksioon" (1992, peakuraator Andreas Vowinkel) Karlsruhe. Kriitika oli suhteliselt nõutu üht osa nooremast kunstist haaranud konservatiivse rahvusromantismi laine käsitlemisel¹, ekspluateeris aga seda aktiivsemalt 1980. aastate keskel siia jõudnud postmodernismi ja transavangardi ideestike sõnavara², palju kõneldi põlvkonnvahetusest, aga ka avangardiväsimusest ning kriisist kunsti ja vaataja suhetes³, rohkelt tähelepanu pühendati kunstis ilmnenud romantiliste meeleolude ja ekspressiivsete väljendusvormide tõlgendamisele oma sümboolsele ja tormilisele ajastu võtmes⁴.

Sel taustal kunstis esile kerkinud Kalevipoja-temaatikal oli muidugi mitmeid allikaid. Kalevipoeg oli olnud kohal suures osas varasemaski nõukogude perioodi eesti kunstis, vajades küll teatavat vaoshoidmist ja suunanäitamist ametliku ideoloogia seisukohalt korrektseks tõlgenduseks,⁵ kuid kandes kahtlemata suure osa publiku jaoks ka rahvusliku iseolemise ja vastupanu paatost. 1970. aastate eesti kunstis oli eelkõige Kaljo Põllu graafiliste sarjade ("Kodalased", 1973–1975 jt), aga ka näiteks Tõnis Vindi graafikasse jõudnud vööornamendi-motiivide või ka Vive Tolli ja Herald Eelma loominguga näol esile kerkinud huvi soome-ugri mütoloogia vastu, mida Mai Levin on seostanud teatava laiema konservatiivse tagasilöögiga ühiskondlik-poliitilises ja üldkultuurilises sfääris ka mujal maailmas, pidades seda postmodernistlikuks nähtuseks.⁶ Teisalt ilmusid mõningad rahvuslikud motiivid ka 1970. aastate hüperrealistlikesse maalidesse (Tõnu Virve "Eesti naine", 1975; Tiit Pääsu-

¹ Ants Juske, Eha Komissarov, Mai Levin, "Kui Kalevipoegi kerkib nagu seeni...". Näitusest "Rahvuslik motiiv eesti kunstis". – Sirp ja Vasar 26. VIII 1988; Ants Juske, Rahvuslik motiiv eesti kunstis. – Kunst 1989, nr 2, lk 2–4.

² "Kunsti- ja kriitika segadus viimastel aastatel on tõusnud. [...] Võiks piirduda praegusajale iseloomulike märksõnadega ja probleemidega: polüstiilsus, pluralism, kunsti küpsus, kunstiajaloo lõpp, avangardismi kriis ja postmodernism, kunstkriitika kriis, kunsti kaitsemehhanismid stagnatsiooni vältimiseks (autokommunikatsioon ja ekspansionism), avangardiväsimus ja enesekesksus, põlvkonnvahetus ebatavalisel kujul, suund regionalismile, uusekspressionism, kits." Raivo Kelomees, Noortenäitusest '86. – Kunst 1988, nr 1, lk 16.

³ Sirje Helme, Tõde ja nurjatus. – Vikerkaar 1986, nr 1, lk 55.

⁴ Vappu Vabar, Teistmoodi noortekunst. – Kunst 1988, nr 2, lk 6; Heie Treier, Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis. Noortenäitus Laululava all: maal, graafika, skulptuur. – Sirp ja Vasar 12. VIII 1988; Vappu Vabar, Taevane ja maine armastus. Noortenäitus 1988. – Vikerkaar 1988, nr 12, lk 54; Ants Juske, Eha Komissarov, Mai Levin, "Kui Kalevipoegi kerkib nagu seeni...".

⁵ Näiteks on Helmi Üprus 1961. aastal kirjeldanud Kalevipoega Kristjan Raua loomingus: "Kes on see "Kalevipoeg"? Igatahes mitte primitiivne ja stiililine loodusjõud. Ka mitte võõras ja kauge antiikajastu jumal-kangelane. Ammugi mitte rahvuslik deklaratsioon. Pigem rahvas peituv vaimse ja füüsilise jõu kontsentraat; lähemalt iseloomustades: kartmatu, uhke, aval, mõtlej ja tahtejõuline nagu see on saanud renessansiajastu inimesele iseloomustavaks." Helmi Üprus, "Kalevipoeg" Kristjan Raua loomingus. – Kunst 1961, nr 5, lk 13.

⁶ Mai Levin, Rahvusromantism Eestis. – Kogude teatmik. Artiklid 1986. Tallinn: ENSV Riiklik Kunstimuseum, 1988, lk 4.

kese "Maastik rahvarõivaga", 1979), mis näivad kõnelevat varasema keskkondliku ja tehnistsistliku maali muundumisest, kõrvalepöördumisest ning uut laadi kontaktist kontekstiga.

Siiski oli ka rahvuslus ise võrreldes varasemate kümnenditega muutunud. Epp Annus on kirjutanud postmodernsuse äraspidisest kooskõlast modernse rahvusprojektiga hilis-sotsialistlikus ühiskonnas – mõlemad tühistasid võimul oleva sotsialistliku modernsusprojekti.¹ Samas hakkas möödaniiku omariiklus 1970. aastatel omandama müüdi staatust ning oli 1980. aastateks kaotanud üldrahvaliku järjepidevuse, muutunud pigem ideaalpildiks², rahvusideoloogia minetas oma progressiivse, võitleva ilme ning müüdi kivistunud rahvuslikkus ei suutnud enam pakkuda modernset eitust sovetisimulaakrumile³. Rahvusluse esiletõusust ja kummastavatest kombinatsioonidest postmodernismiga hilis- või postsotsialistlikes ühiskondades on kõneldud mujalgi⁴, samavõrra või rohkemgi on nende kahe keeruliste suhetele pööratud tähelepanu 1990. aastate ja hilisema kultuuri puhul⁵, kus võitlusväli näib olevat kindlamalt paika loksunud ning jõujooned selgemad. 1980. aastate teine pool oma libisevate positsioonide ja üllatavate üleminekutega tundub olevat eelmäng 1990. aastate kultuuri väljakujunenud kriisidele ja konfliktidele.

Kalevipoja ainetiku tulekul kunsti oli niisiis oma osa varasemal traditsioonil, tõenäoliselt ka üldisel seisaku- ja nn müütilise aja tunnetusel ning osalt selle pinnalt tekkinud mütoloogiahuvil, põhiroll aga muidugi tärkaval rahvuslikul liikumisel. Ühed esimesed Kalevipoja-ainelised maalid 1980. aastate eesti kunstis olid Enn Põldroosi "Kalevipoeg linna rajamas" (1984) ja Lembit Sarapuu "Kalevipoja sõit maailma otsa" (1984), rahvusromantismi buum saabus koos laulva revolutsiooniga, eriti seoses näitusega "Rahvuslik motiiv eesti kunstis". Kümnendi keskpaiga huvitavamaid mütoloogilisele kangelasele keskendunud maale on aga Ando Keskküla "Vaikelu müüdiga" (1986). Kui Ants Juske on pidanud eesti kunsti edasise arengu seisukohalt oluliseks 1980. aastal Keskküla loomingus toimunud pööret, mis seisnes erinevate stiilelementide ühendamises, stiiliga mängimises,⁶ suundumises eneseteadlike postmodernistlike tehnikate poole, siis figuuri suurejooneline rehabiliteerimine "Vaikelu müüdiga" näib olevat järgmine samm. Maalil on ühendatud Keskküla varasematest vaikeludest tuntud elemendid ning "pilt pildis" võte, kuid

¹ Epp Annus, Postmodernism kui hilissotsialismi kultuuriloo. – Keel ja Kirjandus 2000, nr 11, lk 776.

² Ibid.

³ Ibid, lk 777.

⁴ Vt nt Aleš Erjavec, Post-modernism and the Post-socialist Condition. – Cultural Dilemmas of Post-communist Societies. Toim Aldona Jawłowska, Marian Kempny. Warsaw: IFIS Publishers, 1994, lk 107–109.

⁵ Vt nt Katrin Kivimaa, Rahvuslik ja modernne naiselikkus eesti kunstis 1850–2000. Tallinn–Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 2009 (ptk-d I Rahvisidentiteet, sugu ja representatsioon 1990. aastate eesti kunstis, lk 13–35, ja V Rahvusliku naiselikkuse paradoksid ehk uus pilk 1990. aastatele, lk 155–170); Rael Artel, Rahvuslusekriitilisest kunstist endises Ida-Euroopas 2000–2008. Magistritöö. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse Instituut, 2009.

⁶ Ants Juske, 1980. aastate eesti kunst. – Vikerkaar 1991, nr 6, lk 65–66.

fokusseeritud on selles keskkonnas ootamatult terviklik heroiline figuur. Mõni aasta hiljem ajakirjas Kunst avaldatud vestluses avangardi ja transavangardi teemadel tõdes Keskküla "senise ametliku kunstiideoloogia järkjärgulist asendumist avangardi ideoloogiaga, mis on aga uues rollis".¹ Oma ajale iseloomulikke positsioonide vahetusi ja ideoloogilisi üperpalle on kirjeldanud ka Sirje Helme, kõneldes sellest, kuidas rahvusromantism võttis teatud perioodil 1980. aastatel üle varasema avangardi rolli. Siiski oli nii ametlik kunstiideoloogia kui ka avangardi ideoloogia ning nende suhe, samuti erinevate kunstipraktikate roll ja kontekst viimase kümnendi jooksul sedavõrd muutunud, et sellistele asendustehetele võib osutada vaid tinglikult. Ometi ei saa just endise avangardipõlvkonna liikmete individuaalseid muutumisi ja oma positsiooni ümberhindamisi tähelepanuta jätta, Keskkülaga võrdselt või reljeefsemaltki tuleb see 1980. aastate lõpul esile näiteks Leonhard Lapini isiku ja loomingu puhul.

Eha Komissarov on kirjeldanud 1970.–1980. aastate vahetust, mil huvitavaim osa eesti kunstist tegeles oma "süveneva isoleerituse ja kasvava ahistuse omapärase kontseptualiseerimisega"² ning pilt "pidi kõnelema millestki sügavast ja tähenduslikust, pidi pakkuma kriitilisi hinnanguid ja pessimismi, mida kujundite üldistusastme tõttu oleks samas võimatu tõlgendada otseselt valitseva ideoloogia vastu suunatud kunstina"³. Keskküla "Vaikelu müüdiga" näib suuresti välja kasvavat just sellelt pinnalt, hüperrealistliku maali pikaajalise omas mahlas küpsemise ning teatava mütoloogilise aja tunnetuse esimesest kohtumisest äsja tekkinud murranguliste meeoludega, teatavast uue kangelase ootusest. Muidugi oli Keskküla tõenäoliselt tollases eesti kunstimaailmas üks paremini transavangardi ideedega kursis olevatest autoritest ning pööret figuratiivsuse poole peaks ilmselt vaatlema pigem nende ideede taustal ja mitte üle interpreteerima rahvusliku temaatika võtmes. Siiski saavad "Vaikelu müüdiga" kõige ilmekamalt ja orgaanilisemalt kokku mitmed erinevad oma ajastu kunstile iseloomulikud jooned ja taustad, needsamad kolm alguses mainitud suundumust: traditsiooni ja müüdi teema, avangardi ja transavangardi dialektika ning uue ootus.

Kolm huvitavaimat selle perioodi rahvuseepose-ainelist maali, mis näivad kõige selgemalt olevat kohal oma aja ideoloogilises keerises ning samas kajastavad kujukalt autorite enesemääratlusi selles kontekstis, on Leonhard Lapini "Kalevi kojutulek" (1987), Lembit Sarapuu "Kalevipoeg allilmas" (1988) ning Jaak Arro "Kalevipoja surm" (1987). (Lapinilt

¹ Ando Keskküla, Eha Komissarov, Avangardi idee jälgedes. – Kunst 1989, nr 2, lk 16.

² Eha Komissarov, Punaste lippude all. Kohanemine ja valikud 1944–1990. – Eesti kunst. 101 teost Eesti Kunstimuuseumi kogudest. Koost. Tiina Abel, Eha Komissarov, Hanno Soans, Kädi Talvoja, toim. Anu Allas, Renita Raudsepp. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2004, lk 41.

³ Ibid, lk 41–42.

võiks siia kõrvale asetada ka "Ornamendi Kalevipoja ja sarvikuga", 1988, Sarapuult "Kalevipoja ja saarepiiga", 1987, kuid siinse artikli kontekstis tunduvad esmamainitud teosed kajastavat kummagi kunstniku taotlusi kontsentreeritumalt ja ka suurejoonelisemalt.) Need kõik valmisid näituse "Rahvuslik motiiv eesti kunstis" vahetus läheduses, ajal, mil "Kalevipoegi kerkib nagu seeni",¹ ning on samas ühed vähesed selleteemalised teosed, mis on end kindlamalt eesti 1980. aastate lõpu kunstiajalukku kinnitanud. "Rahvusliku motiivi" näituse puhul nenditi üldiselt teatavat distantseeritust ja formaalsust, sisulise kontakti puudumist rahvusliku mütoloogiaga², samuti ebakindlust uute müütide loomisel ning mõneti ootamatut rahvuslikkuse kajastumist ilu, õigluse ja müstilisuse teenimises³. Aasta hiljem avatud näituse "Struktuur ja metafüüsika" kataloogi eessõnas tõlgendas Marketta Seppälä sedasama fenomeni positiivsemas võtmes, kirjutades eesti kunsti "tihedast seostumisest kultuurilooga, eelkõige rahvusliku pärimusega ja selle müütiliste elementidega, mis transleeruvad nüüdisaega", ning Kalevipojast, "kes võib suveräänselt seigelda kõige erinevamate seostes"⁴. Suuremast osast omaaegsest kriitikast jääb siiski põhisõnumina kõlama kaks tõdemust Kalevipoegade kohta: nende sedavõrd massiline ilmumine 1980. aastate lõpu eesti kunsti oli oma konservatiivsuses mõnevõrra ootamatu ning samas ei olnud neil Kalevipoegadel sageli teosesiseselt ega väliselt päris selget või veenvat konteksti, nad olid veidi kohatud nii ühes kui ka teises tähenduses. See kohatus kõneleb aga mõndagi oma aja ideoloogilistest metamorfoosidest.

Leonhard Lapini "Kalevi kojutulek" on mainitud kolmest pildist kõige manifestatsiooni- ja ühendades "Kalevipoja" eepose helge lõpuvisiooni konstruktivistliku vormikeelega. Ilmselt on siin kunstnikku mõjutanud selleks ajaks juba laiemalt levinud postmodernismi-retoorika, iroonia- ja mitmetähenduslikkuse lembus, erinevat päritolu elementide põimimise tendents, tahtlike tähenduslühiste tekitamise soov. Samas on siin kas või võrreldes Lapini veidi hiljem valminud n-ö dekonstruktivistliku sarjaga "Märkide konversatsioon" (1989–1990) tegemist märksa selgemalt eritletud pooluste lennuka ühendamisega, teatava võimudemonstratsiooniga, mis justkui püüab säilitada autorile tema avangardiliidri kohta, osaleda samas postmodernismiteemalises diskussioonis ning haarata sinna juurde ka ideoloogi roll rahvuslikus liikumises. Peaaegu kõik omaaegse kosmopoliitsuse-püüde ja konservatiivsele rahvuslusele vastandumise pinnalt välja kasvanud 1960.–1970. aastate avangardipõlvkonna liikmed pidid oma positsiooni 1980. aastate lõpul ühel või teisel viisil

¹ Ants Juske, Eha Komissarov, Mai Levin, "Kui Kalevipoegi kerkib nagu seeni...".

² Ants Juske, Rahvuslik motiiv eesti kunstis, lk 4.

³ Ants Juske, Eha Komissarov, Mai Levin, "Kui Kalevipoegi kerkib nagu seeni ..".

⁴ Marketta Seppälä, Eessõna. – Struktuur/Metafüüsika. Vaatenurk eesti nüüdiskunsti. Pori: Porin Taidemuseo, 1989, lk 7–8.

uuesti määratlema. Lapini puhul on see muutumise protsess kõige teravam ja ilmekam, tuues muuhulgas esile mitmed konfliktid Keskküla kirjeldatud ametliku ideoloogia asendumises uues rollis oleva avangardiideoloogiaga.

Lembit Sarapuu esindab Lapinile peaaegu vastandlikku kunstnikutüüpi ja tema esiletõus rahvusromantismi-laine kontekstis põhineb hoopis teistel alustel. Ta oli varasematel kümnenditel maalinud järjekindlalt naivistlikke ja sageli ka mütoloogilise kallakuga oma-ilmu, kuid seoses keskkonna muutumisega ning tänu kohtumisele Kalevipoja-temaatikaga saavutasid need omailmad lühikeseks perioodiks ootamatult suure vastukaja, muutudes peaaegu 1980. aastate lõpu tunnuspiltideks. Sarapuu loomingus ega positsioonis ei toimunud sel ajal põhimõttelist muutust, küll aga võimendusi tema selle perioodi töödes just nn ajastuomased tendentsid: mütoloogilisus, ekspressiivsus, rahvuslik temaatika; ka tööde formaat paisus varasematega võrreldes kordades. Maalis "Kalevipoeg allilmas" on need võimendumised kõige selgemalt välja joonistunud, "Kalevipoja" üks süngemaid stseene on kujutatud äärmiselt ekspressionistlikult, helge naivism on taandunud jõu, viha ja võitlusvaimu väljenduse ees. Sarapuu motiivivalik on võrreldes teiste selle perioodi sageli üldistatud Kalevipoja-piltidega märksa intrigeerivam, säilitades alati ka huvi loo vastu. Kui aga suur osa tema varasematest teostest põhineb pigem tegelikkusest ärapöördumisel (võttes küll aeg-ajalt peamiselt koomikale tuginevaid kontakte ümbritsevaga), siis teatud hetkel kasvas see naivistlik fantaasiamaailm sümbioosis rahvuseepose temaatikaga justkui oma "sürrealistlikuvõitu tegelikkuse"¹ või "ekspressionistliku ühiskonna"² suurejooneliseks metafooriks.

Jaak Arro kuulub sellesse 1980. aastate kesksaagis kunsti tulnud põlvkonda, kelle ümber keerles suur osa tollasest kunstialasest diskussioonist ajakirjanduses, täpsemalt põlvkonna sellesse tiiba, mille puhul ajastu võtmeliste märksõnade – transavangard, uus-ekspressionism, rahvusromantika – kaudsemat mõju täheldati sageli, kuid kes ei viinud ühtki neist suundadest äärmusesse, lastes neil toimida pigem üldise meelsuse kujundajana.³ "Kalevipoja surm" on Arro teiste, nn üldmütoloogiliste figuuridega täidetud puulõigete ja maalide ("Teel teisele poole", 1988, "Maa-alused tantsijad", 1989) kõrval erandlik, mõjudes oma plakatliku, kuigi kahtlemata ekspressiivse vastandusega – rahvuskangelase surm uue aja kangelaste, punkarite, jalge all – vastutulekuna teatud sotsiaalsele või kunstimaailmasisesele tellimusele. Märkimisväärne on siiski asjaolu, et see on kogu 1980. aastate eesti kunstis üks väheseid teoseid, mis üleüldse ilmutab teatavat suhet tollase noortekultuuriga. Selle suhte nappus ja formaalsus ning suurema osa tollase noorema kunsti "õhusolek", üldistatus ja sümbolism näivad esmajoones kõnelevat selle

¹ Ants Juske, Eha Komissarov, Mai Levin, "Kui Kalevipoegi kerkib nagu seeni..."

² Heie Treier, Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis, lk 8.

³ Ando Kesk küla, Eha Komissarov, Avangardi idee jälgedes, lk 16.

uue põlvkonna või vähemalt ühe seltskonna noorte kunstnike enesemääratlusraskustest nii kunstis kui ühiskonnas valitsevas suhteliselt segases ja pidevalt muutuvas olukorras. Varasemate kümnendite kahe peamise alternatiivi – lääne avangardiga kontakti otsimise või enesesepöördumise (lisaks nn ametlikule kunstile või rangele traditsionalismile) – kõrvale oli tekkinud kolmas võimalus, teatud laiem sotsiaalne areen, mis tundus kunstile pakkuvat uut laadi olemisõigust, kuigi selle olemise täpsem toimemehhanism jäi esialgu ebaselgeks. Kui Lapini "Kalevi kojutulek" püüdis justkui ühe korraga hõivata kõiki võimalikke positsioone, siis suur osa noorematest kunstnikest näis jätvat kõik otsad lahti, lastes end küll ümbritsevast mõjutada, kuid säilitades seejuures äärmustesse kaldumata teatud konservatiivse kaitseseisundi.

Rahvusromantist kunst on nii üldises plaanis kui ka 1980. aastate puhul käsitletud teatud kriisinähtusena, mida iseloomustavad "erakordsed motiivid, ülepaisutatud tundetoon, eksootika ja kontrastide rohkus".¹ Näituse "Rahvuslik motiiv eesti kunstis" puhul nenditi mitmel pool, et rahvuslik temaatika kunstis oli end sel hetkel tegelikult juba ammendanud või vähemalt ammendus kindlasti selle näitusega,² kuuludes niisiis pigem kümnendi esimese poole ja keskpaiga vaakumist väljamurdmise faasi juurde. Varasema nõukogude perioodi jooksul püsinud rahvusliku temaatika ja ametliku kunsti sümbioosist tekkinud semantiline pinge oli 1980. aastate teiseks pooleks lahtunud, Kalevipoeg "vabastatud" võõra ideoloogia ahelaist, kuid seejuures kaotas ta ka varasemas vastasseisus mingilgi viisil püsinud identsuse. 1980. aastate lõpu Kalevipoeg on enamasti mainitud müütilise ideaalpildi suhteliselt laialivalguv kehastus, mida aeg-ajalt vürtsitavad irooni- ja dramaatilised nüansid. Kümnendi keskel sageli jutuks olnud noortekunsti kriisi lahenemist nähti pigem näituses "Ma pole kunagi käinud New Yorgis"³, kus kummaline, veel täpselt defineerimata rahutus "väljendus algul vaid värvi pritsimises suureneva formaadiga lõuendile"⁴. Siiski ühendab nii rahvusromantikuid kui ka nn uusmetsikuid, aga ka näiteks Rühm T-d, mis esindas vähemalt ideoloogiliselt eelmistest erinevat, selgelt uue ajastu "ebarahvuslikku ja kehakeskset"⁵ kunsti, teatav kahetine aja- ja ruumitunnetus. Sirje Helme on kirjutanud Rühm T konfrontatsioonist avangardkunsti ajakäsitluse konkreetsuse ja sotsiaalsusega ja suubumisest nn müütilisse aega⁶ ning samas nimelt selle kaudu teatava pidevuse ja kohaloleku otsimisest. Midagi sarnast võib öelda suure osa 1980. aastate II poole kunsti kohta, mis soovis ühtaegu olla kohal ja eemal, avatud ja suletud, säilitada

¹ Ants Juske, Eha Komissarov, Mai Levin, "Kui Kalevipoegi kerkib nagu seeni...".

² Vappu Vabar, Taevane ja maine armastus, lk 54.

³ Heie Treier, Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis.

⁴ Vappu Vabar, Taevane ja maine armastus, lk 54.

⁵ Hasso Krull, Postnomadonoomia. – Katkestuse kultuur. Tallinn: Vagabund 1996, lk 138.

⁶ Sirje Helme, Sajandilõpu kaunis armastus. – Vikerkaar 1989, nr 11, lk 50.

kümnendi algusele iseloomulikku sümbolistlikku kaitseseisundit ning samas olla osa kümnendi lõpu tormist ja tungist.

Kokkuvõtteks võib ilmselt öelda, et mitmete muude nähtuste kõrval 1980. aastate eesti kunstis peegeldavad nii Kalevipoegade buum kui ka üksikutes teostes toimunud omapärased ideoloogilised põimumised Jaak Kangilaski kirjeldatud nõukogude perioodi eesti kunsti kolme peamise suuna – võimumeelse, rahvuslik-konservatiivse ja avangardile orienteeritud diskursuse¹ – ümberformeerumist, võimusuhte ja tähenduste lühiajalist ümbermängimist enne selle mudeli lõplikku lagunemist. Mitmeid vastuolusid kunstis tekitas eelkõige transavangardi ja postmodernismi ideoloogia kohtumine samavõrra mõjuka rahvusliku liikumise paatosega, samuti kiire üleminek kümnendi alguse seisakuperioodist 1980. aastate teise poole radikaalsete muutuste aega. Nii postmodernism kui ka rahvuslik projekt pakkusid väljapääsu kunsti varasemast vaakumis olekust ning teatud ajal püüti sageli kasutada neid kaht väljapääsu üheaegselt. Senise “ahistuse kontseptualiseerimise” asemel seisis kunst küllaltki ootamatult silmitsi vabaduse kontseptualiseerimise ülesandega ning rahvuslik temaatika pakkus selleks esialgu ilmselt kõige kindlama ja selgema mooduse, postmodernismi ideoloogia kõikelubavus, regionalismi- ja traditsioonilembus andis sellele moodusele ka teatud kaasaegse raamistiku. Ühiskondlike ja kunstis toimuvate muutuste jätkudes osutus see lühiajalise koopereerumise tulemusel sündinud liit siiski küllaltki kohmakaks, ka funktsioon, mis sel võis olla 1980. aastate lõpus, kaotas mõnevõrra hiljem oma aktuaalsuse. 1990. aastate esimesel poolel tekkis juba nii vajadus kui ka võimalus rahvusliku temaatika hoopis uut laadi käsitlemiseks, mis tõi kunstis kaasa ja esile märksa radikaalsemad vaatepunktid, teravamad vastuolud ja komplitseeritumad strateegiad.

2004 / 2009

¹ Jaak Kangilaski, Avangardi ja konformismi vahel. – Eesti Ekspress/Areen 2. V 1997.

Lõvi seljas tulevikku

Vappu Thurlow

Inglased ütlevad märtsikuu kohta: *Comes in like a lion, goes out like a lamb*. (Tuleb kui lõvi, läheb kui talleke). Selline nagu soojema kliimaga Inglismaal on märts, peaks meil olema ajavahemik aprilli lõpus, mai alguses: voolava lumesulavee ja vingete tuulte asemel on järsku kohal lõuna poolt tulnud kõrgrõhkkond, puhkevad öide kevadlilled – mai alguse soojalaine näib sajandivahetuse paiku olevat traditsiooniliseks saanud. Kaheksakümnen-date kohta (kunstis, kultuuris) on kiusatus kasutada sama lauset, ainult et vastupidises järjekorras: need tulid kui talleke, aga läksid kui lõvi. Ma ei väida, et Brežnevi-Tšernenko aegadel siin suisa lilledõhn oleks levinud, aga kuidagi vaikne oli küll ja tagasi vaadates tundub, et kõigil oli tookord väga palju aega. Edasi läks kõik kord-korralt kirjumaks.

1983. aastal sai Tallinna VI graafikatriennaali peapreemia Kaisa Puustak, tal olid näitusel pehmelakid-akvatintad "Leib ja sai", "Kartulikorv" ning pehmelakk-kuivnõel "Merelinnu muna". Praegu tundub, et need pildid iseloomustavad meie tolleaegset kunsti, sealhulgas graafikaõhkkonda vägagi täpselt. Asjaosaliste sisulist tühimust olukorrast iseloomustab maalija René Kari ühes ankeetküsitluse vastuses 1984. aastal järgmiste sõnadega, et "kõik võimalik ja võimatu keskendub Võidu väljakule [*praegu Vabaduse plats – V.T.*]. Sinna on end istutanud ihalduste Meka, seal ammendub võimaluste piir, Võidu väljakule takerdub "kuulsusrikkuse" võidukäik. Seal on algus ja ots – noorte näitus ja klubi kui pürgimuste hierarhia kõrgeim redelipulk, sest klubi esindab märgatavalt kõrgemat koefitsienti kui näitusesaali seinad. Kunstiklubisse pääsu ei reguleeri kunstitegemise aktiivsus, vaid miski, mis tugineb loogikale, milline on umbkaudu sama kui keldrikorruse teises tiivas, kus maksab reegel, et enne KL [*Kunstnike Liit – V.T.*], siis pintselsid ja värvid. "Tippujõudnu" võib lasta ajal kulgeda oma kulgemist, viitsimist mööda võib ka mõtiskleda, mõtteid mõlgutada, kuidas ära elamist-olemist muidu mugavamaks muuta."¹ Nii selle kui paljude teiste mõtteavalduste seesiselt rahulolematu toon näitab, et stagnatsiooni rüpes oli jõutud kriisisituatsiooni, viimane aga äratav alati identiteediotsinguid mitmes plaanis.

¹ Sirje Helme, Noortenäitused 80. aastate algul. – Kunst 1984, nr 64/2, lk 45.

*

1980. aastad on ilmselt eestikeelse teoretiseeriva kunstiarvustuse hiilgeajaks, nii nagu 1970. aastad, eriti nende esimene pool, on meie graafika "uue laine" suureks ajajärguks. Lugesdes praegu üle umbes kakskümmend aastat tagasi Eestis ilmunud näitusearvustusi, teeb nende professionaalsus kadedaks; iga suurem kunstisündmus pälvis mitu põhjalikult analüüsivat, mahult nii umbes nädalalehe Sirp ja Vasar ühele küljele mahtuvat artiklit. Graafika kohta kirjutas aga nende aastate tuntud läti kriitik Janis Borgs almanahhi Kunst jaoks kirjutatud artiklis, et sellel, mille eesti avangard seitsmekümnendail meie areaali suunas, oli printsiipsaalselt uus, intensiivne kvaliteet. Ta kinnitas, et selle nn selguse kontseptsioon on kooskõlas ka teiste eesti kultuuri saavutustega ja et naaberriikides suhtutakse temasse kui teatud mõõdupuusse. Tallinna VI graafikatriennaali käsitlev artikkel ilmus 1984. aastal ja kriitik fikseeris eesti (ja ka teiste osakondade) ekspositsioonis selleks ajaks juba stabiliseerunud ja muutumatut väljenduslaadi.¹

Tamara Luuk vastandab 1983. aastal nn vahetu ekspressiooni astmel loodud kunstile seda, kui loomingus lähtutakse tervikliku maailmamudeli ideest. Viimasel juhul loob kunstnik eelnevalt abstraktse süsteemi: leides, et tema kuulutada on tõde olemisest, püstitab ta endale ülesande ja lahendab selle ise, formuleerib idee ja suhtumise sellesse. Ta loob iseenda poolt seatud mängureeglite abil. Ideaalsed kompositsioonskeemid viivad ka ajalis-ruumilise ühtsuse lõhkumiseni pildi raames, ruum muutub universaalseks, teatud mõttes ajatuks. Luuk väidab, et tema kaasaegsete kunstnike töödes prevaleerib rõhutatult universaalne temaatika, mis lähtub globaalsest rohkem kui rahvuslikust, maailmakunsti probleemide tasemest enam kui kunstiprovintsile omastest. Mööndes, et stiliseeritud algkujundi sakraalset väärtust me taastada ei saa, sest selleks puudub praegu ühiskondlik taustsüsteem, konstateerib Luuk 1983. aastal stabiilset, seisvat kunstisituatsiooni, kus püsivalt funktsioneerib oma viisteist aastat tagasi alguse saanud kujundikeel. Ta nimetab selle suuna tähtsaimate esindajatena graafikas Tõnis Vinti, Leonhard Lapinit, Aili Vinti, Raul Meeli, Marje Taskat, Siim-Tanel Annust, Jüri Okast, Jüri Arrakut, Malle Leisi, Mare Vinti ja "lähiminevikust" Olav Maranit ning Ülo Soosterit. Abstraktsiks sünteesitud kujund on suuteline koos hoidma pilditervikut ka kaasajale omistatavas mõttes. See, et niisugune kunst on leidnud arvukat järgijaskonda, näitab tema potentsiaali – võimalused on suured, niisuguse kunstitegemise viisi mittekommunikatiivsusele kaldumise ohust hoolimata.²

¹ Janis Borgs, Neile, kes üle kolmekümne... – Kunst 1984, nr 64/2, lk 9.

² Tamara Luuk, Ühest ilmingust eesti kaasaegse kujutava kunsti kujundikeeles. – Kunstiteadus. Kunstikriitika 5. Tallinn: Kunst, 1983, lk 6–8.

Kaisa Puustaku sünteesitud kujundid ületasid "mittekommunikatiivsusele kaldumise ohu" tõenäoliselt edukamalt kui Lapini puhtgeomeetriselised vormid. Selle ohu olemasolust kõnelevad paljud märgid, näiteks 1981. aastal Noorte Hääles ilmunud Bruno Javoiši noortenäituse arvustuse pealkiri "Avalik kiri Reedale, kes on vabariikliku noortenäituse külalis-teraamatusse kirjutanud: "Ei südant, ei hinge, ei kunsti. Ainult näitus. Vähesed erandid.""¹ Kriitik toob artiklis esile Ülle Meistri pehmelakke ("Libahundimäng", "Mängust välja") erandlikkuse tõttu, sest nagu ta märgib, neis avaldub emotsionaalsus, millest on meie osalt intellektualiseerunud graafikas puudu.

Missugune see osalt intellektualiseerunud graafika nüüd, kakskümmend kolm aastat hiljem tagasi vaadates siis tundub? Missugused olid need kunstnike loodud süsteemid, mille abil nad püüdsid kuulutada tõe olemust? Kõige lihtsam on ehk vaadata mõnd kompositsiooniskeemi, millest kunstnik reeglina pikema perioodi jooksul kinni peab, mis on ehk tema kõige silmatorkavamaks loominguks "visiitkaardiks". Horisontaalselt ja vertikaalselt tasakaalustatud, liigset dünaamikat vältiv kompositsioon on kaheksakümnendate alguses kõige levinum. Seda harrastasid lisaks eelnimetatuile Vello Vinn, Marje Üksine, Ilmar Torn ja Avo Keerend. Ka Kaljo Põllu kompositsioonid on väga rangelt tasakaalustatud ja staatilised, inimese- ja loomakujud mõjuvad neis skulptuuridena, pilved kividenä. Seevastu kunstnikud, keda tõmbas võib-olla mõnevõrra dünaamilisema ja ekspressiivsema väljenduslaadi poole, surusid teinekord ka päris realistliku motiivi rängesse kompositsiooni, mis tagasi vaadates tundub mõnikord kohatult jäik. Näiteks Herald Eelma, Sirje Eelma, Maret Olvet, Concordia Klar, Malle Leis. Õnnestunumaiks võib lugeda Kaisa Puustaku kompositsioone, mille juures just sümmeetriline paigutus annab igapäevastele esemetele ootamatult uue tähenduse. Samal ajal oli märgata kunstnike sisemist soovi väljuda universaalsest skeemist, ometi ei järginud nad seda mingil põhjusel. Lõpuks, osa graafikuid tegutses kõigest hoolimata suhteliselt "vahetu ekspressiooni astmel". Näiteks Peeter Ulas, Enno Ootsing, Evald Okas, Õnne Eelma, Alo Hoidre, Evi Tihemets, Tiina Reinsalu, Gita Teearu, Naima Neidre ja Silvi Liiva.

*

1980. aastaid Eesti NSV-s võib vaadelda kui suurejoonelist ülevaatenäituste aega. Ülevaatenäitused väljendasid demokraatiat kultuurielus: igaühel pidi olema võimalus end näidata vähemalt kaks korda aastas, kui tibusid loeti. Ei olnud kevadet ilma kevadnäituseta ega sügist ilma sügisnäituseta, milles maali-, graafika- ja skulptuuri osakonnad peegeldasid hetkeseisu. Ülevaatenäitused võisid olla ka mingi üldnime ehk "teema" all, ehkki seotus

¹ Bruno Javoiš, Avalik kiri Reedale... – Noorte Häälel 14. VI 1981.

sellega oli silmnähtavalt lõtv – vähemalt selliste näituste puhul nagu “Ehitame kommunismi” 1980. aastal. Hiljem vähenes järk-järgult teemade poliitilisus, näiteks 1983. aastal toimus Tallinna Kunstihoones aastanäitus “Maa ja rahvas”, 1985. aastal “Inimene ja loodus”.

Suurimaiks graafikasündmusteks olid iga kolme aasta järel toimuvad Tallinna graafikatriennaalid. Nende traditsioon ulatub tagasi 1968. aastasse, kui poliitilise õhkkonna mõningase avarandumise oludes püüti Nõukogude Liidu lääneosas kultuuri alal teatud koostööd teha. Teistes Balti vabariikides hakkasid toimuma näiteks Vilniuse maalitriennaal ja Riia skulptuurikvadriennaal. Graafikatriennaali eesmärgiks oli laiemalt tutvustada eesti vägagi soliidsete traditsioonidega graafikat, mida naaberriikide kunstnikud, nagu juba mainitud, suure huviga jälgisid.

Vaadeldavasse kümnendisse mahtus neid suuri näitusi neli: 1980. aastal V, 1983. aastal VI, 1986. aastal VII ja 1989. aastal VIII graafikatriennaal. Lisaks traditsioonilistele Eesti, Läti ja Leedu osakondadele kutsuti esinejaid teistestki liiduvabariikidest: Valgevenest, Gruusiast, Venest ja Moldaaviast; 1989. aastal aga juba Kanadast, Soomest, Poolast ja Ungarist. Järgmine, järjekorras IX triennaal 1992. aastast erines varasemaist mitte ainult otsustava katsega saada tõeliselt rahvusvaheliseks, – kutsuti kohale külalisesinejaid kuuest välisriigist ja rahvusvaheline žürii –, vaid see oli ka esimene triennaal, millele anti nimi – “Trükitud paberil”.

Aastakümnet 1980–1990 ei saa võtta eesti graafikas tervikliku etapina. Murrang läks tegelikult läbi kümnendi keskpaiga. Nii oli see kujutavas kunstis tervikuna. Enamasti modernistlikke töid eelistavate žüriide poolt (mis on oma otsustes alati lähedasemad kunstikriitika, mitte kunstnike visioonidele) välja valitud triennaaliväljapanekuis võib jagunemist enam-vähem pooleks ekspressiivse ja modernistliku graafika vahel näha alles alates VIII triennaalist. Nende kümne aasta jooksul teostatud graafikatööde läbivaatamine ja näitusearvustuste ülelugemine annab võimaluse näha selle muutuse (mis algas tegelikult mitte graafikas, vaid maalikunstis, millest ta teistesse kunstiliikidesse järk-järgult üle kandus) tasapisi kuhjunud eeldusi ja põhjusi ning süveneda sümptomesse, mis hiljem järgnesid ja omasoodu arenesid.

Juba alates IV triennaalist 1977. aastal räägitakse kriitikas graafika “stabiliseerumisest” ja muutumisest “traditsiooniliseks”. Järgmisel aastal almanahhis Kunst ilmunud arvustuses märgib Jüri Hain, et graafikatriennaal on kaotanud oma uudsuse võlu, arvustajad väitvat, et eelmised triennaalid olid nagu huvitavamad.¹ V graafikatriennaali puhul märgib Boris Bernstein noorte, alla kolmekümneaastaste osavõtjate vähesust ja üksikute juurdetuli-
jate (Vladimir Taiger, Jüri Okas, Marje Taska ja Sirje Eelma) vaevu erinemist ülejäänud eesti

¹ Jüri Hain, Tallinna IV Graafikatriennaal. – Kunst 1978, nr 54/4, lk 9.

väljapanekust.¹ Teine kriitik Mai Levin jääb eesti ekspositsiooniga tervikuna rahule, tõstab esile uustulnukate reaktsiooni lüürilise eneseväljenduse vastu ning keskkonnakunsti, fotorealismi, geomeetrilisi ja kontseptualistlikke tendentse. Ühe (kolmest võrdsest) peapreemia laureaadi Herald Eelma litosid iseloomustab ta detailsete ja viimistletuina, tammsaarelukku tõsidust kandvaina. Kuigi autor nendib ühtlaselt kõrget taset, lõpeb ka see artikkel kummatigi vihjega, et midagi on nagu vajaka.²

1986. aastal nentis Tamara Luuk VII graafikatriennaali puhul, et pikka aega teadlikult kultiveeritud avangardiorientatsiooni juures on leedulaste olukord kõige soodsam, sest neil on tugev metafüüsiline kontakt olemisega ja võimas iseennast taastootev rahvuslik temperament, millel ei ole kalduvust emotsioonist võõranduda ning mis seepärast sobib hästi kunstiliseks eneseväljenduseks. Eestis nimetab ta vastava laadiga seoses ainult Marju Mutsut ja Reti Laanemäed. Eesti väljapaneku ühtlase taseme juures ei taha isegi noored riskida noorusele lubatud eksimustega, kurdab kriitik. Ja seeläbi aitavad nad ainult süvendada meie osakonnale omast üldmuljet, kus tehniline teostus on ülimalt impersonaalne, peites teadlikult kunstnikuisksuse vabadust ja temperamenti abstraktse loomingukontseptsiooni ja kõrge kunstilise taseme taha.³

*

Veel 1987. aastal diagnoosib Sirje Helme paigalseisu graafikas kui konservatiivsust, mida iseloomustavat mitte niivõrd võimetus luua uut, kuivõrd soovimatus muuta oma esteetiliselt mõtteviisi, olgu teadlikult või alateadlikult, rahvusliku koolkonna säilitamise eesmärgil. Ta leiab ka, et eesti graafikal pole enam edasiarenemiseks motivatsiooni (võrreldes 1970. aastate eristumissooviga üleliidulisel taustal), et selle sisemised arenguressursid näivad olevat lõpule jõudnud. Ka rahvusvaheline kunst ei paku enam midagi uut, nendib ta. Helme nõustub Ants Juskega, et kuna eesti graafika kõige suurem uuendus oli juba kümme aastat tagasi, oli meie graafika konservatiivne juba enne neokonservatismi lainet. See, mis uuendustevaesel ajal annab võimaluse lätlastele ja leedulastele – vaba ekspressiivsus, lahtine paatos või inimhinge pahupidi pööramine – on eesti graafikas võõras; niisugused seisundid võivad siinmail paista võltsidena.⁴

Näiteks taunib Mai Levin eespool viidatud artiklis lüürilist eneseväljendust ja mainib sellega seoses Silvi Liiva tegelaskujude letargilisust.⁵ Analoogiline vihje on Sirje Helmelt:

¹ Boris Bernstein, Tallinna V Graafikatriennaal. – Kunst 1982, nr 60/2, lk 2.

² Mai Levin, Tallinna graafikatriennaal. – Noorte Hääl 11. X 1980.

³ Tamara Luuk, Seitsmes Graafikatriennaal. – Sirp ja Vasar 10. X 1986.

⁴ Sirje Helme, VII Graafikatriennaal Tallinnas. – Kunst 1987, nr 70/2, lk 2.

⁵ Mai Levin, Tallinna graafikatriennaal. – Noorte Hääl 11. X 1980.

“Kui humanism ainult ei suubu nukratesse, elust kõrvale hoidvatesse naisefiguuridesse, kes vaikselt libisevad üle kurva lageda välja.”¹ Lühidalt: paljud kriitikud, kes eelistasid abstraktset, avangardset süsteemi, mille juurde kuuluvaks peeti ka alistumatut võitlejahoiakut, ei suutnud aktsepteerida melanhooliat ning olid järjekindlalt vastu “lüürilis-subjektiivsele interpretatsioonile”. Helme kinnitab, et eesti graafika on nii üleliidulisel kui ka rahvusvahelisel graafikataustal oma täiuses kõhedusttekitavalt üksi.² Lisaksin siinkohal, et Eestis olid samal ajal niisugused graafikud nagu Silvi Liiva, Inge Kudisiim, Naima Neidre ja vahest veel mõni kõhedust tekitavalt üksi. Vaatamata nende andekusele ja maailmanägemuse filosoofilisele sügavusele puudus neil kriitika toetus, sest nende looming mõjus ekspressiivsemalt kui siin sel ajal üldiselt heaks tooniks peeti.

*

Ajendatuna Tamara Luugi ja Sirje Helme mõttekäikudest (võõrandumise rõhutamine ja ebaõnnestunud kontakteerumine maailmaga; veidrate, sissepoole suundunud inimeste hulk, keda kujutatakse groteskses vormis³) ja tähelepanekust, et eesti graafika oli eriti kaheksakümnendate algul orienteeritud peamiselt looja huvile endast väljaspool olevale, et inimfiguuri esines selles üldse tunduvalt vähem kui näiteks naaberriikide kunstis, püüan siinkohal lähemalt vaadelda seda nappi figuurikäsitlust nende aastate graafikas. Kõige üldisem tähelepanek on see, et suur hulk eesti graafikuid armastas tõesti üle kõige kujutada maastikke, linnavaateid, uusi või vanu (“modernne”, “arhailine”) maju ehk natüürmorte, milles võis ohutult keskenduda Helme sõnutsi “endavälisele”. Seejuures olid staatilised ja “vähimagi tuuleõhuta” kompositsioonid kindlalt ülekaalus. Veidi dünaamilisema kompositsioonilahenduse otsing langeb kokku huviga figuuri kujutamise vastu Concordia Klari, Vive Tolli ja Enno Ootsingu töödes. Küllap seesama väljakujunenud modernistlik kompositsiooniskeem etendas tegelikult oma osa ka kriitikute korduval etteheitel, et kõik olevat liiga stabiilne ja paigas.

Vaadates lähemalt kõnealuse kümnendi algusest neid graafilisi lehti, millel figuuri siiski kujutatakse, märkame, et ülekaalukalt domineerib selline inimesekuju, kellel nägu ja isiksus puuduvad – või on need vaataja eest varjatud. Pilt on täiuslikult komponeeritud, huvitava rütmiga, aeg on selles täiuses praktiliselt seiskunud või täpselt mõõdetavaiks ühikuks jaotatud. Keskne kujund, inimfiguur, evib kõiki ideaalse kunstilise kujundi omadusi, aga kui küsida, mille poolest erineb see geomeetrilise täpsusega tõmmatud ringist, majast või pöösaste vahel kuhugi suunduvast noolsirgest teest, siis vastus on: praktiliselt

¹ Sirje Helme, VII Graafikatriennaal Tallinnas, lk 2.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, lk 3.

mitte millegi poolest. Sellises rohkem või vähem isiksusetu figuuri kujutuses võib välja tuua omad põhitüübid.

Markeeritud inimkehad, mis mõjuvad masinatena või viimastest täielikult sõltuvatena. Nad on stiliseeritud kujundeiks, mis on lähedased abstraktsele, mõjudes tööpoolest ajatutena, ühes konkreetses funktsioonis toimivatena – seejuures täiuslikult toimivatena. Siia alarühma kuuluvad Avo Keerendi sportlased, kelle kehad on üles ehitatud lihaskimpude elastsetest vormidest – näodki koosnevad ainult lihastest, lihasel aga puuduvad iseloomulikud jooned. Samuti kuuluvad siia Leonhard Lapini seeriad ("Naine-masin" jt), millel figuur ja nägu on markeeritud üldistatud kontuurjoonega (hiljem siluetiga) ja Concordia Klari meditsiiniteemalised tööd (inimene saavutab olemisvõime tänu masina vahetaltusele), kus nägu on pildilt välja jäetud.

Maskisarnaste nägudega figuurid või elutud skulptuurid, mis vahendavad teatud kultuurilis-mütoloogilist informatsiooni, üksikisikut endas kandmata. Neis puudub masinimeste sisemine mehaaniline rütm. Estetism (hoogne ja tehniliselt põnev rafineeritud graafiliste võtete arsenal Vive Tolli puhul) ja sellest tulenev sugestiivsus esitab maagilist tasandit.. Siinkohal olgu näideteks toodud Tõnis Vint, Jüri Arrak, Vive Tolli, Evi Tihemets, Concordia Klar, Alo Hoidre, Jevgeni Klimov (kompuutritükk), Inge Kudisiim (kelle tööd tuuakse ikoonistruktuurile toetumisega lähemale teadvuse müütilisele tasandile).

Figuurid, mis seisavad vaataja poole seljaga, peidavad oma nägu või on rõhutatult isiksusetud: Illimar Pauli serigraafiate lugematud möödakäijad tänavalt, kelle olemasolul pole meie jaoks tegelikult mingit tähtsust, meie suhe nendega on indiferentne. Enno Ootsingu tegelased on eranditult vaataja poole kuklaga, süvenenud oma mõtetesse või mälestustesse (memm värvilises linoollõikes "Lapsepõlv"). Marje Üksise kuivnõelad seitsmekümnen date ja kaheksakümnen date vahetusel, millel inimeste näod hääbuvad silmnähtavalt aja möödalisemise mõjul nagu arhiivist võetud vanal filmilindil. Alleks Küti väga sugestiivsetel värvilistel akvatintadel on vaikivaisse poosidesse tardunud figuurid, millest õhkub kõikehõlmavat nukrust nagu ameeriklasest melanhoolia-apologeedi Edward Hopperi maalidest. Silvi Liiva ofortidel kaovad alates kaheksakümnen date keskpaigast inimestel samuti näod, tegelased pöörduvad kuhugi ära, enesesse ja figuuride kehakeel kõneleks justkui ebamugavus- või kohmetustundest.

Groteskseid, isiksusetu, kuid karieeritud tegelasi vahendavad Priit Pärn ja Mati Kütt.

Graafikud, kes kujutasid siiski inimjoontega nägusid, on vähemuses:

Portreežanr ei olnud kaheksakümnen date esimese poole graafikas eriti populaarne, näiteid õnnestus leida Evi Tihemetsalt, Enno Ootsingult ja Benjamin Vassermanilt; portreelikkust esines ka Marje Üksise mõnedes kuivnõeltes. Kümnen di keskpaiku (VII triennaal)

lisandusid neile veel Jarõna llo soojad, inimlikud portreed. Kahtlemata näitas see žanrijulgus sõltumatuid, tugevaid isiksusi ajal, mil eespool kirjeldatud lihtsustatud figuur oli üldiselt eelistatud.

Inimesekäsitusse, milles ei olnud tähtis portreeline karaktering, vaid psühholoogiline probleemiasetus, kuuluvad kümnendi algul Silvi Liiva tehtud mõtlikud kangelased, kes pärastpoole häbelikult endasse tõmbuvad. Kümnendi teisel poolel liituvad just selle suunaga mitmed juba järgmise põlvkonna graafikud. Seega võib ühendavaks kunstnikuks kaheksakümnendate esimese ja teise poole vahel pidada Silvi Liivat; viimast omakorda seob seitsmekümnendatega Marju Mutsu, kelle erakordselt avala ja rõõmsa reaalsussuhetega tekib paralleel mõne naiskunstniku töodes alles hiljem (Anu Kalm, Inga Heamägi).

Lehitsedes praegu 1980. aastate esimese poole graafikakatalooge, torkab inimese pea täielik puudumine suuremal osal tömmistest nii tugevasti silma, et tekib tahtmine seda asjaolu meie tookordse graafika ühe kõige iseloomulikuma joonena alla kriipsutada. Siinkohal kirjeldatud esimese rühma graafikat võib käsitleda samahästi ka kui inimesetut, sest figuuri kujutamise põhjuseks ei ole huvi inimese, isegi mitte kultuuri või üldinimliku teema vastu – see on puhtesteetiline ja formaalne. Teise rühma figuurid või nende fragmentid on sümbolid, mis enamasti kannavad üldkultuurilist sõnumit, kuid ignoreerivad samuti inimlikkust kitsamas mõttes. Ainult kolmanda rühma figuuride esituses on tuntav demonstratiivne distantseerumine või mõistatuslik peitusemäng, nukral toonil esitatud küsimus: miks kunst ja miks ka mina ise, kunstnik – miks oleme reaalsest, elavast inimeste maailmast nii võõrandunud? Küsimuse vorm, kahtlus ja ebakindlus väljendavad allasurutud soovi tegelikult inimest kujutada. Ent miski on selle juures takistuseks, olgu siis looja enese sisemine tsensuur või ühiskonna poolt ette kirjutatud põhimõtted (need kaks tegurit on muidugi omavahel tihedalt seotud). Groteskne figuurikäsitus on sotsiaalsem nähtus, mis lõhestab inimsuse kui tervikliku väärtuse “meieks” ja “nendeks”. Kunstniku huvi ja võimet tegelda inimeste maailma keerukate ja murettekitavate probleemidega, näitavad siis ainult viienda ja kuuenda rühma kunstnikud, keda loeme kokku kuus.

*

Kaasaegsete hulgas ei ole Sirje Helme ainus, kes tõstab üles inimese-küsimuse eesti graafikas. Boris Bernstein paneb juba VI triennaali (1983) arvustuses ette asutada nn inimlikkuse preemia ja ta tahaks selle anda läti kunstnikule Ilmars Blumbergsile. Kolm aastat hiljem kirjutab ta VII triennaali arvustuses kergendustundega, et pretendentide hulk sellisele preemiale kasvab, ning selgitab oma mõtet: “Pean silmas säärast graafikat, kus spetsiaalselt graafiline või üldkunstile nartsissism on välja tõrjutud, selle asemele aga

astunud sellised isiklikult inimlikud ja igi inimlikud probleemid nagu valu, lootus, armastus, hirm, surm, mõistmine, üksildus ja ootus, nende probleemide (andestatagu vanamoodsus!) sümboliseering ja neile kaasaelamine.”¹ Just nimelt inimlikkusega võluvad debütant Reti Laanemäe lehed, sügavalt inimlikud noodid on võtnud Silvi Liiva, samuti Marje Üksine, märgib Bernstein.²

Sama autor kirjutab inimesekontseptsioonist eesti kunstis juba 1979. aastal ilmunud raamatus “Ringi sees ja ringist väljas”. Tähelepaneliku vaatlejana toob ta välja sellele liinile iseloomulikke jooni meie kunsti minevikus. Bernstein juhib tähelepanu eesti kunstis esinevale tendentsile vastanduda Stendhali kompositsioonimääratlusele “kunst maalida nii, et kõik tegelased võtaksid osa ühtsest tegevusest, nii nagu draamas”. Eesti kunsti kisub aga sündmusteta kompositsiooni poole, märgib autor. Tegelaskujude psühholoogiline ja sotsiaalne karakteristika avaneb väljaspool tegevust, n-ö otsese vaatluse teel. Jutustamisele eelistatakse ilmselt näitamist.

Selle nähtuse põhjuseks peab Bernstein asjaolu, et siinsete koolkonnarajajate loomine langeb 20. sajandi algusaastatesse, kui suurtes Euroopa kunstikeskustes, mis nende orientiiri kätte andsid, oli käimas äge süžeealise, “kirjandusliku” olustiku- ja ajaloožanri väljatõrjumise protsess, et asendada seda teiste kunstiliste peegeldusviisidega. Temaatiliste teoste sündmusetuseprintsibi püsivust võib nähtavasti seletada mingite kestvate teguritega, mis on orgaaniliselt omased eesti rahvuskultuurile ja toimivad pika aja jooksul. Bernstein märgib, et eesti kunstikoolkonnale on omane eriline emotsionaalne toonus ning sellele vastav poeetiline väljenduslaad, mida kõige täielikumalt, ehkki umbkaudselt, saab tähistada sõnaga “talitsetus”. Tahetakse nagu tagasi hoida emotsionaalset purset, mis transformeeritakse pikaliseks mõtiskluseks. Loomupärane enesepiiramine on vastukaaluks retoorikale, paatosele, teeskluksle. Jutustava laadi puudumine või selle väljaarendamatus on omane eesti kunsti kõikide perioodide kõige tüüpilisematele ja silmapaistvamatele meistritele. Isiksus, kes seisab teose taga – autor – väljendab avalalt oma suhtumist ja positsiooni, pöördub oma elamuste ja mõtetega otse vaataja poole. Bernstein kõneleb erinevaist kunstilistest võtetest, mis etendavat tähtsat rolli kunstniku mõtte nähtavaks tegemisel (kõrvutatakse vahetult motiive ja objekte, mis tegelikult seisavad ajas ja ruumis omaette; seeriaprintsiip; graafilised reportaažid jne) ja et graafiliste lehtede peategelaseks osutub kunstnik ise kui vaatlev, mõtleb, hindav isiksus. Ta lõpetab, et “kangelane pildil” ja “kangelane pildi taga” on isiksuse kaks tahku praeguses eesti kunstis, mõlemale on antud arenemiseks vajalikud tingimused.³

¹ Boris Bernstein, Trienaaliarutluste ajendil. – Sirp ja Vasar 24.X 1986.

² Ibid.

³ Boris Bernstein, Inimesekontseptsioon eesti kunstis. – Ringi sees ja ringist väljas. Tallinn: Kunst, 1979, lk 137–140.

Nende Bernsteini ridade kirjutamise ajal ei tohtinud Eestis veel Freudi nime suhu võtta, tänapäeval hüüatab aga iga veidigi hingeelu küsimustega tegelnud inimene selliste omaduste peale nagu "talitsetus" ja "transformatsioon", et tegemist on väga tugevale enesekontrollile allutatud mõtte- ja tundelaadiga. Paistab, et eesti kunsti saadab pea läbi kogu ajaloo veendumus isiklike tunnete mahasurumise vajadusest selle nimel, et hoida oma jõudu mingite "kõrgemate" ideaalide väljendamiseks. Tugevate sisevõitluste kohta leidub kunstiajaloo materjali, üheks klassikaliseks näiteks Kristjan Raua kirjad kaksikvennale Paulile, milles ta kirjeldab oma võitlust 19. sajandi lõpul kätte õpitud realistliku kujutusviisi. Hiljem muutsid inimese kujutamist ebapopulaarsemaks ka sotsrealistlikul perioodil kunstile esitatud nõudmised. Nõukogude ajal kujunes opositsioonilise haritlaskonna salaprintsiibiks vastandumine materialismile; kunstikriitikas tähendas kõrge vaimsus kuuekümnendail-seitsmekümnendail poolehoidu abstraktsionismile. Ent see hakkas ennast lõpuks ammendama, nagu ka sellega piirnevad kompromissid publiku ja poliitiliste nõudmistega.

★

See toob meid 1980. aastate noortenäituste problemaatika juurde, mida siinkohal põgusalt vaatleme, sest noorte graafikute põlvkond kerkis esile koos maalijatega, ning kõigi nende üle oli kümnendi keskpaiku palju poleemikat. Kümnendi algupoolel korraldati noortenäitusi veel Tallinna Kunstihoones, 1984. aastal toimus see aga juba Pirita tee sinises paviljonis. Siis kirjutas Sirje Helme, et noortenäitusel ei ole kultuuripildis veel seda kohta, mis tal võiks olla. Enamgi veel, ta väitis, et noortekultuur kujutavas kunstis on oma aktuaalsuse kaotanud, noor kunst ei paku enam üldse midagi uuenduslikku (nagu pakkus kuuekümnendatel) ning et selles puudub ka igasugune vaimsus.¹ Teiste sõnadega, kriitikute karm otsus stagnatsiooni kohta kunstis, millele vihjasime juba seoses triennaaliarvustustega, laienes ka noortenäitustele. Helme esitas küsimusi sel näitusel esinenud kunstnikele, esimene neist kõlas nii: "80. aastatel on maailm keeruline ja rahunu meie ümber, miks ta kunstis nii tilluke ja unine paistab?"²

"Unisusega" nõustus tegelikult ainult üks kuuest vastajast, Siim-Tanel Annus, kes põhjendas seda printsiibitusega, sest: "Pildi tegemine on pigem kunstnikuks olemise kriiteerium – teatud huvitavas, mingil moel isegi peenesse seltskonda kuulumise tunnus."³ René Kari vastas küsimusega: "Aga võib-olla ainult paistab?" Epp-Maria Kokamägi aga väljendas veendunult seisukoha, et tema arvates ei ole eesti kunst unine. Ervin Õunapuu: "Arvan, et viimaste aastate ärev maailm ei ole veel lihtsalt kunsti jõudnud." René Kari

¹ Sirje Helme, Noortenäitused 80. aastate algul. – Kunst 1984, nr 64/2, lk 43.

² Ibid.

³ Ibid, lk 44.

arutles elutargalt: "Kui avarduvad perspektiivid, küpseb ka kunst."¹ Praegu tagasi vaadates näib, et 1984. aastal võis ju 1984. aasta ärev tunduda, kuid ilmselt oli see ärevustunne rohkem siiski mingi sisemine hirm või eelaimus.²

Tartu Kunstimuuseumis samal aastal toimunud noortenäituse arvustuses märkis Tamara Luuk, et epateerivat on näitusel vähe, graafikaekspositsioonile olla ANK-põlvkonna mõjud ilmseid jälgi jätnud. Ta lisas siiski, et noore kunsti arengus on tendentse iseseisvumisele.³ Umbes samal ajal toimus Tartu Ülikooli õppejõu Margit Sutropi artiklites nn põlvkondade diskussioon, milles "kuldsetele kuuekümnendatele" vastandati kaheksakümnendaid, mis vastandavat ennast ühiskonnale, tundes end iseendana vaid väljaspool tööd ja poliitikat – noored põgenevat sotsiaalsuse ja kollektiivsuse eest, koolis ei uskuvat nad õpetajat, raamatute lugemine polevat neile harjumuseks.⁴ Kõrgendatud sotsiaalsuse-nõue, selle samastamine noorusega ja mõned muudki Sutropi väited kannavad sedasama nihestatud ootuste pitserit, mis paradigmapuhetuste paiku saab ikka osaks pealetulevale põlvkonnale, sest nende poolt tunnetatava jaoks ei ole veel loodud terminoloogiat, rääkimata nende tegelike ootuste formuleerimisest. Kriitilistena kõlavad etteheited mõjutasid omakorda kindlasti ka kunstiretseptiooni, aga kõnealuses põlvkonnas tekitasid need trotsi ja soovi näidata, et ollakse siiski võimelised üldsust millegagi üllatama.

*

1986. aasta kevadel seletas Ants Juske (Ando Järve pseudonüümi all) avangardikriitiku rangusega ja semiootilist terminoloogiat appi võttes, mis on parasjagu toimumas eesti kunstiga. Avangardse kunsti areng seiskus 1970. aastate keskel, kirjutab ta, ja see on täieliku stagnatsiooni vältimiseks käivitanud kaitsemehhanismid: muutnud oma aineseks iseenda, suundunud tervikuna eneserefleksiooni ning tunnetesse, läinud üle stiililisele mitmekesisusele. Kunstnikud suhtuvad eelnevasse kogemusse nagu garderoobi, millest saab suvaliselt võtta ära kantud stiilielemente. Kui stagnatsioon puudutab eelkõige rühmituse ANK kunstnikke, kord alustatud laadi lõputuid täiustajaid, siis noorte kohta väidab kriitik, et nad oskavad osavalt kompileerida erinevaid väljendusvahendeid. Kui aga puudub tugev isiksus, hakkavad vohama eklektika ja kits. Kunstnik ei ole kunstis vastamisi reaalsusega, vaid tinglikkusega, mis on teksti aluseks; ta kujutab kahestunud reaalsust. Samuti

¹ *Ibid*, lk 44–47.

² Toonases Eesti NSV-s ei muutunud veel tegelikult suurt midagi, Moskvast toimunud paleepöörded võisid meid ju hirmutada, kuid mitte otseselt mõjutada, kas polnud nii? Võiks isegi arvata, et võrreldes üheksakümnendatega oli 1984. aasta vaikus ja rahu ise. Teatud mõttes võib tsiteeritud ankeetküsitluse puhul väita, et kunstnikud tajusid reaalset olukorda adekvaatsemalt kui kriitika – näiteks tunnistas oma silmaringi ahtat ulatust, mis ei võimaldanud uute ideedega lagedale tulla.

³ Tamara Luuk, Noortenäitusest. – *Sirp ja Vasar* 12. X 1984.

⁴ Vt nt Margit Sutrop, *Meie ja Nemad*. – *Edasi* 17. I 1987.

püüavad kunstnikud laiendada oma tegevussfääre, katsetades paaniliselt tehnikatega ja laiendades kunsti piire, kirjutab Juske.¹

1987. aasta jaanuaris lõppes suur näitus Pirital sinises paviljonis, mis oli avatud eelmise aasta lõpul ja läks ajalukku murrangulise 1986. aasta noortenäitusena. Et mõista ja mõtestada nähtut, tulid kokku viis kriitikut: Sirje Helme, Ants Juske, Eha Komissarov, Harry Liivrand ja Tamara Luuk. Hiljem Sirbis ja Vasaras avaldatud keskustelus teatasid nad üsna üksmeelselt: üle mitme aasta on tegemist probleemse näitusega, sel näitusel võib kõige täpsemalt tajuda põlvkondade vahetuse probleeme. Kõik kriitikud peale Harry Liivranna toetusid eranditult avangarditeooria seisukohtadele, mistõttu selle ühise teksti üldine rahulolematuse noorte kunstiga nii teoreetilisel kui vormilisel tasandil oli loomulik. Liivrand püüdis küll mõningaid nähtuseid kaitsta, kuid terviklikku nägemust sellest "uuest" põlvkonnast need varased määratluskatsed veel ei andnud. Küll aga sai väga selgeks, mille poolest tollane nn noorte kunst küpse põlvkonna omast erineb.

Tamara Luuk sedastas, et noor kunst on enamasti väga meeleline, kunstivälisele elule avatud, ja et pildipinnal asendub endine rühmituse ANK tasapindsus tugeva spontaanse ruumiillusiooni efektiga. Talle torkas silma ka sarnasus popkunstiga kollaaži ja assamblaaži rohke esinemise tõttu. Samas ei jäänud kogenud kriitikusiilmadele muidugi märkamata, et see sarnasus on pigem väline: kasutatakse palju massikultuuri elemente, osutas Juske, aga kuuekümnendate terav sotsiaalne tähendus on asendunud infantiilse mänguga. Kõiki kriitikuid ärritas noortekunsti eneserefleksiooni puudumine, isegi vastutustundetus, ja ka ilmne professionaalne küündimatus. Nad leidsid, et lapsemeelsus on koguni nagu moes, kohati ülbusti tehnikast mitte hoolida. Räägiti peamiselt kahest suundumusest noorte kunstis. Esiteks intellektuaalsest nostalgiaist, mis kasutas sageli arhetüüpseid sümboleid, mida inimene alateadlikult aktsepteerib ja mille eesmärgiks on niisiis vaataja psühholoogiline mõjutamine. Teiseks aga ekspressiivsusest, milles Luugi hinnangu kohaselt avaldus noorte väljendustahe kõige veenvamalt, mis oli orienteeritud pildistruktuuri kui terviku lõpetatusele ja milles hooliti värvi- ja vormiprobleemidest.

Kriitikud rääkisid veel geomeetrisest kunstist, kuid nõustusid, et Tõnis Vindi koolkonnas (nagu ka Kaljo Põllu omas) lähtus ainult õpetaja ise vaimsusest ja eetikast, ent tema õpilased võtsid paraku üle vaid välise, esteetilise vormi. Graafikas eristati professionaale, kes teevad tehnikas graafikat, ja iseõppinuid. Näituse vaat et ainsaks leiuks pidasid Helme, Luuk ja Liivrand Maria-Kristiina Ulast, kes oli mõlemast viimati nimetatud suunast sõltumatu.

Kõige selgemalt väljendas võitleva kriitiku hoiakut Eha Komissarov: "Kümme aastat tagasi, kui valitses avangard, oleks praegusi kunstiavaldusi olnud kerge purustada kasvõi

¹ Ando Järvi, Märkmeid 1980. aastate kunstist. – Sirp ja Vasar 9. V 1986.

viidetega nende laenulisusele.”¹ Samal ajal kuulutas ta, et ei usu ekspressionismi elujõudu, ja ei suuda teatud töödega kontakteeruda, sest temas need “ei vallanda siirust”.²

Kuigi suurem osa sellest diskussioonist toetus eelkõige kogemusele maalikunstist, laienevad kõik need üldistatud seisukohad ka graafikale – ehkki vaid väikese viivitusega. Ka selles viimases asjaolus võib peituda põhjus, miks tugevad tunded ja lapsemeelne või ekspressiivne mäng joone ning värviga siis enam nii ootamatuna ei tundunud. Graafikute tugev tehniline koolitus etendas olulist rolli, diletantismi ei saanud tollasest Eesti Riiklikust Kunstiinstituudist tulnutele ette heita, mistõttu materjali sügav ja sisuline tunnetus kujunes üheks ekspressiivse graafika vaieldamatuks trumbiks. Ka punktuaalne joonistuslikkus ei olnud väljapaistvamate graafikute juures probleemiks.

1980. aastate maalijatega võrreldes, kellest suur osa hiljem *performance*’eid, installatsioone või videoid tegema killustus, jäi graafikute plejaad palju žanripuhtamalt oma kutsumuse ja töökspidamise juurde, mistõttu on isegi rohkem põhjust rääkida just kompaktsest kaheksakümnendate graafikutepõlvkonnast. Olgu ka tähendatud, et see põlvkond jäi kunstis aktiivseks ja väga viljakas kuni tänaseni ning mõnigi ülevaatlik näitus toimus ka järgmisel kümnendil – näiteks 1996. aasta rühmanäitus “Viis graafikut” Eesti Kunstimuuseumis.

*

1986. aastal debüteerinud Rühm T kuulutas, et ei tegele vormiküsimusega: “Visuaalsed ja helilised kujundid on kantud sisemisest veendumusest ja leiavad endale peegli noorte näol.”³ Just muusika korduva rõhutamise ja inspiratsiooniallikana väljendasid nad väga selgelt oma toetumist muude meelte kaudu saadavale informatsioonile (nägemismeele kõrval), mida maalides peegeldas näiteks väga impulsiivne värvikäsitus. Teisal ütleb Raoul Kurvitz Heie Treierile antud intervjuus otsesõnu: “Tahame väljendada inimese alateadlikke müütilisi tagamaid, nende seost industrialiseerunud maailmaga.”⁴

Täiesti avameelselt pihivad oma tunnete väljendamise tarvet ka näitusel “Viis graafikut” esinenud kunstnikud, kelle kaheksakümnendatel formeerunud loominguline eneseteadvus oli juba piisavalt küps. Nad ei varja ega häbene tõsiasja, et loomine on nende jaoks eelkõige isiklik, mitte ühiskondlik asi. Virge Jõekalda usaldab kataloogi lugejale mõningaid loomisprotsessi kõige iseloomulikumaid momente, näiteks kunstniku vältimatut kõikumist vaimustuse ja pettumuse vahemail: “Miks teeb mind õnnelikuks plaadi kriipimine

¹ Sirje Helme, Ants Juske, Eha Komissarov, Harry Liivrand, Tamara Luuk, Noortekunst '86. – Sirp ja Vasar 23. I 1987.

² *Ibid.*

³ Näitus – Rühm T. – Kunst 1987, nr 70/2, lk 20.

⁴ Heie Treier, Näitusering. – Sirp ja Vasar 3. VII 1987.

ja miks valmistab pettumuse tõmmis? Miks ma plaadi juures mõelda ei suuda? Kas mõeldes ei tunne? Miks kõik teeb haiget? Miks iga puudutus minusse jälje jätab? Miks tunded minu sisse ära ei mahu?"¹ Edasi kirjutab 1989. aastal esmakordselt graafikatriennaalil esinenud Piret Smagar aga vähesema poeesia ja suurema elulähedusega: "Igapäevastes probleemides hakitud tunnetest paistab läbi see pisikene keegi, kes pesitseb meis kõigis ja sunnib meid tegutsema, teistele endast midagi head ja julgustavat kinkima. Oluline on inimestele hingejõudu anda. Julgeda unistada oma unistus."²

Kunstileksikasse sugenesid nõnda sõnad ja väljendid, millele avangardikriitika mingit tähendust ei omistanud: muusika, alateadvus, müüt, puudutus, headus, hingejõud, unistus jmt. Ka töödes oli neile piisav kate – vaatajani kandus armastust ja kirge, ehedat viha, olemisvalu või -rõõmu, ning see kõik oli ehtne, mitte tundidepikkustes mõtisklustes voolujooneliseks kulutatud. Kui soovitakse kunsti tõlgendada võitlusena, siis võiks kaht ajajärku kõrvutada järgmiselt: kuuekümnendate ja seitsmekümnendate intellektuaalid tundsid teravalt neil lasuvat mõtlemiskeeldu, kaheksakümnendateks aga oli see üldise defitsiidi ja olmeviletsuse tingimustes muutunud peaaegu olemiskeeluks – umbes et "mida vähem teist kuulda on, seda parem". Aga noored ei tahtnud kikivarvul kõndida. Vastuhakk või-mudele oli jõudnud mõtteavalduse tasandilt eksistentsi manifesteerimiseni. See ei olnud kõrgetesse ideaalidesse sulgunud keskealistele intellektuaalidele enam mõistetav, oma eituse kaudu olid nad end siiski juba omal kombel maksma pannud. Nende kristalliseerunud hoiakute kõrval ei olnud kohta teistsugusest vaatekohast nähtud ja sõnastatud taotlustel, nende jaoks peaaegu "häälel varjust".

Kaheksakümnendate noored ei olnud sugugi ebavaimsed ja nendegi, nagu kõigi kunstnike eesmärgiks oli inimestele midagi anda, õpetada või näidata. Aga mitte suurejoonelisi utoopilisi müüte, mille renomee oli hävinud, vaid individuaalset heaolutunnet, midagi iga inimese enda jaoks. Mille saavutamiseks tuleb samuti tööd teha, kuid mitte kellegagi võideldes – või kui, siis ainult iseendaga, oma isikliku sisemise nõtrusega. Nende meelest ei oodanud inimesed kunstilt poliitilist vastuhakku või devalveerunud idealistlikke printsiipe. Selle põlvkonna kunstnikeni oli läbi isikliku kogemuse jõudnud veendumus, et nõukoguliku bürokraatia poolt maha surutud inimestest koosnevas riigis ei olnud kultuuri ülesandeks enam õilsat ja ebareaalset vastuhakku õhutada, sest see oli kasutu, vaid püüda kuidagi korvata inimlikkuse puudujääke, julgustada kinni hoidma eetilistest põhimõtetest ja kinnitada kokkukuuluvust, mis suubus kaheksakümnendail muidugi jõudsalt rahvuslikku ühinemisliikumisse.

¹ Vt näituse infovihik: Viis graafikut. Pihtimused paberil. Koost Anne Lõugas. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 1996.

² *Ibid.*

Sellel kõigel ei olnud teoreetilise "tervikliku maailmamudeliga" midagi ühist. Nii-sugune maailmaparandus saab alguse reaalsuse võimalikult adekvaatsest tunnetamisest, mis on võimalik ainult läbi iseenda. Kõigepealt oma soovide, vajaduste ja nende põhjuste sügavama mõistmise püüdest, millest tulenes kaheksakümnendate kunsti tugev psühho-analüütiline kalduvus. Seejärel keskkonna, looduse tunnetus, muutused, mis puudutavad kogu maailma; suhted tehnoloogia ja organismide vahel – mitte ulmeliste fantaasiate tasandil, vaid realselt ja praktiliselt. Algul oli seegi eesmärk naiivne, kunstnikud alles noored ja lapsemeelsed. Sealtpaale on suureks kasvamine kujunenud igaühe isiklikuks eetiliseks kohustuseks, ilma selleta ei jõuta kunstis vajaliku sügavuse ega küpsuseni. Tänapäevaks tundmatuseni muutunud maailmas jääb ainuüksi intellektuaalne areng ilmselt liiga kitsaks.

Noorusliku eneseväljenduse juurde kuulus kahtlemata ka oma hingeahastuse väljakarjumine, ekspressiivse väljenduse vabatahtlik meeleparandus, mille eestlastele sobimatuses ma Eha Komissaroviga nõus ei ole. Ekspressionismi vastu astus omal aja vihaselt välja juba Alfred Vaga, ja mulle tundub, et samal põhjusel nagu kriitikud kaheksakümnendail. Mee-nutagem Bernsteini osutust meie loomupärasele enesepiiramisele ja emotsionaalse purske tagasihoidmisele. Eestlased on juba eos umbusklikud kõige vastu, mis väljendab emotsioone; nad sulgevad oma kõrvad valjuhäälele kõnele, sest peavad seda ebaviisakaks. Nõudlik avangardikriitika oli allutatud veelgi tugevamale enesekontrollile kui modernistlik kunst, millega kaasnesid idealistlikud nõudmised ja spontaanse, emotsionaalse eneseväljenduse kompromissitu eitus.

Muidugi mõjus noorte emade lastetubade teema algul lihtsakoelisena, tähtis oli julgus ja eneseleidmine selle kaudu, mis aitas edasi liikuda. Kriitika üleolev hoiak oli siinjuures häiriv ja teoreetikute poolt välja pakutud "egokesksust" ei saanud asjakohaseks pidada – seegi termin pärines avangardikriitikast ja viitas pigem enesenäitamisele kui -avamisele (väline versus sisuline tõlgendus).

*

Kaheksakümnendate lõpp oli suurejooneline aeg, mil rahvamasside pea kohal hõljusid adrenaliinipilved ja emotsioonid said paljudele tähtsamaks kui mõistus. Noortenäituste avamised toimusid koos *performance*'itega, avamistel pakuti heldelt veini ja suupisteid. Kuidas oleks keegi saanud veel hillitsetult maalida või peente joontega graveerida? Näituste graafikaosakonnad olid võrreldes kümnendi algusega tundmatuseni muutunud, seal oli palju naljakat ja šokeerivat, veidraid ja moonutatud figuure, vaba käega tehtud "kriipseldisi" ja kummalist, sageli algajalikku abstraktsionismi, ka digitrüki katsetusi. Formaadid

suurenesid ja eriti palju oli korraga igasuguseid värve – mitte küll nii palju kui maaliosakonnas, kuid siiski palju rohkem kui enne.

1989. aastal otsustas grupp noori graafikuid teha Tallinnas ühise “Uue graafika näituse” Narva maantee ja Maneeži tänava nurgal. Hästi valgustatud endise baari ruumides tulid uuelaadse graafilise lähenemise kõik omadused selgelt esile. Hea tehnilise koolitusega noored käsitasid graafilist joont hoopis teisiti kui küpse põlvkonna esindajad. Väliselt justkui lohaka ja tänu sellele väga ilmeka žesti taga peitus kõrge tehniline tundlikkus ja väljendusvahendite põhjalik tundmine. Ülle Marks, Mall Nukke, Ly Lestberg, Vano Allsalu, Virve Sarapik, Ilme Raidmets, Katrin Kaev ja Maris Valk väljendasid oma isiklikku, mitte universaalset seisundit. Urmas Viiki ja Urmas Villmanni huvitas groteskne figuur, Maria-Kristiina Ulas tegi suurtele paberilehtedele pintsliga väga ilusaid kalligraafilisi märke. Ainult Tõnis Vindi koolkonda kuuluv Inga Aru mõjus veel pigem universaalse kui ennast väljendavana. Kadi Kurema eksponeeris kaljujoonistest inspireeritud kompositsioone.

Kaheksakümnendate noortenäitustega aktualiseerunud suund eesti kunstis oli reaktiooniks ka hilisavangardistlikule ideoloogiale, mis ennast küllaltki jäigalt peale surus. Kui Bernsteini peenetundelisi vihjeid meelde tuletada, siis võime enne sajandilõppu pead tõstnud kunstipõlvkonna kohta väita, et nad väljendasid soovi tulla kunstis tagasi sündmuste, jutustuse ja draama juurde, et nende eesmärgiks oli lõpuks ometi vabastada saja aasta jooksul tagasi hoitud emotsionaalne purse. Üldistavalt võiks nende esiletõusu meie kunsti kui terviku seisukohalt iseloomustada kahe olulise tunnusjoonega. Need on vaimsete pingete emotsionaalne väljaelamine ja püüdlus loomulikkuse poole.

*

Eesti kunsti aastakümnetepikkune tundevõlg ootas tasumist, ja selleks näisid need noored graafikud kutsutud olevat. Kõige ekspressiivsemad olid Maria-Kristiina Ulas ja Ly Lestberg. Esimene neist tuli kunsti ehedalt vahetu värvilise väljenduslikkusega, millega kaasnes sünnipärane joonistajaanne; ta debüteeris julge hoolimatusega tookordses kontekstis veel üsna ootamatuina mõjuvate meesaktidega. Lestberg trükkis meetristelt ja suuremalt vineertahvlitelt rohkakaid figuure ja hõõguvaid nägusid – need võisid olla ka portreed, kuid nägude väljendusjõud ületas mitmekordselt kellegi iseloomujoonte näitamise eesmärgi. Spontaanselt väljendasid valdavalt positiivseid emotsioone Mall Nukke, Piret Smagar, Urmas Villmann. Ka Urmas Viik oli jõuline, kuid rafineeritum tegelane. Tema kuivnõeltel sööstis kivistunud nägudega kamikadzed kindlasse surma, hilisemad grotesksed naisfiguurid paljastasid kogu projekti sajaprotsendilise iroonilisuse. Eve Kask trükkis tugevavärvilisi kompositsioone, mille pealkirjad viitasid mütoloogilisele temaatikale. Anu

Juurak väljendas end neonidena hõõguvate kriipskontuuridega mattmustal taustal. Veidi hiljem liitus sellele väljendusrikkale seltskonnale sundimatult Inga Heamägi, kes trükkis oma litosid hiigla palava ilmaga suviti kusagil Valgevenes, lopsakat värvi ja mõnusat huumorimeelt sealjuures kokku hoidmata.

Kunstnikud, kes jäid figuurikujutamise juurde, arenesid tundliku väljenduskeeleni. Reti Saksa autoportreesugemetega väikesed tegelased ringlesid lõputult oma isiklikes sisemistes koridorides. Tiina Reinsalu maagilised tegelased võinuks olla "mütoloogilised", kui nad ei oleks samas olnud liiga "realistlikud". Tegelikult viis ka see määratlusteotsing eksiteele ja tuli leppida tõsiasjaga, et kunstis on asju, mille olemust lõplikult ära ei selekti. Maie Helm joonistas ainult loomi, ent andis neid edasi niisuguse respekti, et mitte öelda armastusega, et vaatajail tekkis ettekujutus pildil oleva kassi või linu iseloomust. Epp Marguste kõneles naljakate artistide hämmastavaist seiklustest, Inge Kudisiim pühendas vaataja jaapanlikestesse nägemustesse. Liina Siibi puulõigetest aimdus sajandialguse retrot. Kes ei elanud emotsioone välja otse ja psühhoteraapiliselt, see otsis visalt oma sisemist nägu vastanduste, kõrvutuste, võrdluste teel.

Marju Mutsust ja Silvi Liivast inspireeritud suund eesti graafikas lähtus võimalustest, mida lubab kunstnikule vabagraafika. Kunstnike sooviks oli arendada eneseavalduse võimalusi, mida nad tegid graafiliste tehnikate raamides, teatud mõttes ka žanripiiride avardamise arvel. Üheks võimaluseks oli graafilise algelemendi, joone väljenduslikkuse kompamine, mis juhatas kriitika psühhoanalüütilise tõlgenduse juurde, lubas vaadelda joonistuslikku elementi elementaarse psüühilise impulsi väljendusena. Sellega seoses omandab erilise tähenduse Bernsteini nimetatud emotsionaalse toonuse, poeetilise väljenduslaadi ja mõtiskluse suund, kus tunnete talitsemine või doseerimine muutub eesmärgiks omaette. See on muidugi mõeldav ainult täiesti avala, loomuliku ja ausa eneseväljenduse puhul. Plaadile kantud elusast käeliigutusest alguse saanud figuraalsuselt siirdusid need kunstnikud puhtabstraktse loomingu poole, jäädes samas viljelema sügav- ja kõrgtrükitehnikaid. Antropomorfsetest vormidest välja kasvanuna jääb abstraktnegi pildikujund kehakeskseks. Figuurist rääkimine tundub juba peaaegu kohatuna – vabalt ja impulsiivselt tekkinud kujund ongi ju keha! Käe hoogne liikumine paberil võib väljendada ainult kunstniku isiklikku ja loomingulist, kui soovite, suurimat vabadust. Andes edasi figuuri või selle fragmenti, kujutas kunstnik selles sisekaemuses tegelikult iseennast. Kujundis lõi ta oma isikliku sügavaima tunnetuse ja selle kaudu jõudis kõige lähemale reaalsele maailmale, mille loomulikuks, lahutamatuks osaks ta ise oli. Joonistusliku alge ja trükikunsti algelementide ekspressioonile on suutnud truuks jääda Ülle Marks, Virge Jõekalda, Loit Jõekalda, Kelli Kagovere, Külliki Järvila, Anu Kalm ja Naima Neidre.

*

1992. aastal toimunud Tallinna IX graafikatriennaalil anti peapreemia Ülle Marksile, millega rahvusvaheline žürii väljendas oma poolehoidu esile kerkinud ekspressiivsele ja poeetilisele suunale eesti graafikas. Peaks ehk siiski alla kriipsutama, et kaheksakümnendail toimus areng ekspressiivsuse suunas kogu eesti graafikas tervikuna: dünaamilise kompositsiooni ja ootamatute spontaansete lahenduste otsing, graafikanäituste üldpildi värvilisemaks muutumine tulenes ka kõige modernistlikuma hoiakuga graafikute elavnemisest (Leonhard Lapin ja Tõnis Vint, Benjamin Vasserman ja Evi Tihemets). Ekspressiivsete "Tallinna madonnadeni" jõudis vanameister Alo Hoidre. 1983. aastal tegi triennaalidebüüdi keeruliste litotehnikas töödega Esta Kamsen. 1987. aastast on meelde jäänud Jarõna Ilo näitus eluteatri rõõmsatest ja kurbadest mängudest. 1989. aastal korraldas omaloodud tehnikas abstraktsetest tömmistest Draakoni galeriis isiknäituse teenekas trükimeister Voldemar Kann. Kadunud Evi Pihlak kirjutas samal aastal ühe näituse kohta, et "ülimalt tõsimeelne vaataja võib ju praeguselt näituselt leida rutakust ning pealiskaudsust, kuid ekspositsiooni vaieldamatu väärtus on püüdlus vaheseinu eri kunstiliikide vahel lammutada ja paigalt nihutada, kunstniku eneseavaldamise võimalusi avardada ning varieerida. Kunstilise kvaliteedi kõrval tahaks rõhutada esitatu kokkukuuluvust aja rahutu vaimuga."¹

*

Kaheksakümnendad olid sajandilõpu algus ja sellal kunsti tulnud põlvkonnal oli eelis kehastada otseselt sotsiaalset vabadust ehk hierarhiaisse mittekuulumist. Nõukogude Liidus kehtinud hierarhiad olid juba maha käinud ja neid ei saanud tõsiselt võtta. Eesti Vabariigi võimustruktuurid ei olnud veel tekkinud. Selline "sotsiaalne süütus" andis kunstnikele puhtsüdamliku eneseavaldamise võimaluse ja isegi kunstikriitika teravate noolte suhtes oli neil teatav immuunsus. Sel viisil ühiskonnast mingil määral väljaspool seistes võisid kunstnikud usaldada oma intuitsiooni, mis saatis signaale suurte muutuste lähenemisest. Neid ei formuleeritud ainult rahvusvahelise sümboolika ammendamisega juba enne laulva revolutsiooni algust. Kõrgelt professionaalsed kunstnikud olid seotud eelkõige väljendusvahendite kunstilisusega, mille ümbermõtestamine oli tookord radikaalne samm.

Selle põlvkonna kangelastegu oli traditsioonilise hariduse ja kasvatusena kaasnenud konservatiivsuse ja komplekside maharaputamine, mis nõudis just kindlust iseen-daks jäämisel, mitte tabude purustamise ägedust ja agressiivsust. Nad elasid loomingus välja tugevaid emotsioone – kiindumust, hirmu, ootamatult lõkke leelõnud vaimustust – ja nende emotsioonide vahetus mõjus puhastustulena eklektiliseks muutunud kultuuri ning

¹ Evi Pihlak, Ootamatu kooslus. – Reede 29. XII 1989.

psüühika koltunud ühetaolisusele. Kogu selle impulsiivsuse juures jäi 1980. aastate kunst siiski läbi ja läbi sõbralikuks nähtuseks, nagu oli sõbralik see aeg ise – võib-olla ongi siin üks põhjusi, miks kriitika kohati agressiivne hoiak paljudele pea looduslapselikult vahetute loojanatuuridele mõistetamatuks jäi. Professionaalse solidaarsuse säilitamine tundus võrratult olulisemana põlvkondade erimeelsustest. Ajastule vajutas positiivsuse pitseri ka eestlaste kui rahvusrühma sees toimuv lähenemine – ühine lootus ja armastus tegid relvi-tuks isegi kõige küünilisema natuuri. Selle lühikese aja jooksul vabanes ühiskond paljudest vaimsetest köidikutest ja kunstis avaldus see rikkalikus värvi- ja vormirõõmus.

2004

Plakatikunsti

"kuldseid kaheksakümne"

Jüri Hain

Kirjeldatav aastakümme tähistab mitte ainult plakatiloomede edenemist eelneva perioodiga võrreldes, vaid plakati tõusmist kogu kunstipildis nii olulisele kohale, kus see pole seisnud kunagi varem ega tänini hiljem. Asjaolusid, mis niisuguse erandliku olukorra tekkimist võimaldasid ja soodustasid, oli mitmeid: muutused keskkonnas suunaga teatud liberaliseerumise poole, pisikesed positiivsed nihked kasutatavas trükitehnoloogias ja värvilaidide kvaliteedis, aktiivsemasse loomeikka jõudva kunstnikepõlvkonna varasemast mitmekülgsem professionaalne ettevalmistus. Sellises plaanis saaks loetelu jätkatagi, kuid ometi olid need teatud eeldused, mitte aga kaheksakümne date fenomeni, milleks plakat kujunes, sündimise põhjuseks. Peamiseks sai siiski see, et plakat suutis ajuti täita üht tühimikku kunstis, olla e n a m kui lihtsalt plakat. Plakatatiline kunst, mis enamjaolt (kuid mitte eelkõige!) teenis ka esmaseid reklaami- ja infoülesandeid, osutus mitmete uute kunstisuundumuste kandjaks, saavutades kohalikus kultuurielus erilise, väärika koha. Parimad sellealased näited ületasid ka kultuuri- ja riigipiirid, tuues eesti kunstile rahvusvahelist tuntuust. Plakateid hakati senisest enam näitustel eksponeerima, nad andsid kunstikriitikuile varasemast rohkem kirjutusainet. Kunstnikuisiksused suutsid enda ideed maksma panna ideoloogilise surve, viletsa trükitehnoloogia ja plakatiloomingu senise madala maine kiuste. Taolise "võltsplakatlikkuse" õitseng ei olnud pikaealine, muutused ühiskonnas viisid selleni, et asju sai nimetada õigete nimedega ja tegusid, ka kunstitegusid, ei pidanud enam katma kunstiobjekti plakatiks moondava viigilehega. Kunsti aseaine asendus kunsti endaga ja see tähendas ühtlasi plakatibuumi lõppu.

Kvalitatiivsete muutustega kaasnesid kaheksakümne dateil ka kvantitatiivsed: kui varem oli suurem osa plakatiproduktisioonist olnud poliitiliseks propagandaks mõeldu (mitte tingimata selleks kasutatu, suuresti toodeti ju makulatuuri) ning plakatiste loeti paarikümne ringis, siis nüüd moodustasid absoluutse enamiku näituste-, teatri-,

kontserdiplakatid ja kaubanduslik reklaam, misjuures plakatiloojate arv kasvas kordades. Kui nimetuste poolest ületasid kultuuriplakat ja reklaam ideoloogilise tendentsiga plakatite arvu paljukordselt, siis kogutiraaži poolest jäi jäme ots endiselt viimastele. Kogu plakati-produktsoon jagunes laias laastus kaheks, toonase bürokraatliku terminoloogia kohaselt kirjastusplakatiks ja ametkondlikuks plakatiks. Kirjastusplakateid tehti aastas kuni neliküm-mend nimetust, kusjuures ühe plakati tiraaž võis ulatuda kümne tuhande eksemplarini ja nende peamine editeerijaks oli kirjastus Eesti Raamat. Ametkondliku plakati väljaandjate arv kasvas 1980. aastail hüppeliselt, kunstilises mõttes silmapaistvamate plakatite poolest peab neist esmajoones nimetama tollast Kunstifondi, kunstimuseumi, teatreid, levimuu-sikagruppe, Tallinna Kaubamaja ja mõningaid tootmisettevõtteid. Peamine vahe kirjas-tus- ja ametkondliku plakati väljaandmise vahel oli asjaolu, et esimene neist oli allutatud eeltsensuurile, teine 1980. aastail enam mitte. Mistõttu omas ajas üllatavamad kunstili-sed lahendused pääsesid trükki eeskätt ametkondlikus plakatis, kus realiseeruski enamik novaatorlike ideid. Õeldu ei tähenda aga kaugeltki seda, et ametkondlik plakat pääses võimupoolsest kimbutamisest.

Võimatused ja võimalused

Üheks kõige ilmekamaks näiteks sellest, et võimu ette- ja järelhooldus oli endiselt püüd-lik, kuid varasemaga võrreldes siiski vähetegus ning enda püstitatud bürokraatlikesse labürintidesse takerdud, oli 1984. aastal vallandunud mitmeastmeline protsess uueneva plakatikunsti ohjeldamiseks. Tegutseti koguni kõrgeimal võimalikul tasemel: 1984. aasta keskel arutati seda probleemi Eestimaa Kommunistliku Partei Keskkomitee büroo istun-gil. Ajendiks oli Hoiukassade Peavalitsuse tellimusel Jüri Kassi loodud neli plakatit, mis reklaamisid riigilaenu ja rahalis-esemelist loteriid, põhjuseks aga see, et järeeltsensuuri korras oli tulnud ära keelata varasemast enam plakateid. EKP Keskkomitee büroo vaatl-es seda probleemi üldisemas plaanis, st tegelemata asjasse otseselt puutuvate üksikisikute "süü" määratlemisega, ning arvas peavastutuse kandjaks ENSV Ministrite Nõukogu Kir-jastuskomitee ning komitee esimehe Lembit Kaigi. Kõnealustel plakatitel polnud muidugi mingit otsest seost kirjastuskomiteega, sest kirjastuste poolt editeeritud plakatid läbisid eeltsensuuri, mis üldreeglina välistas järeeltsensuuri sekkumise vajaduse. Vastutuse ase-tamine kirjastuskomiteele põhjustas aga asjaolu, et trükikojad, milles "patused" plakatid trükitud, kuulusid komitee haldusalasse. Niisuguse süüdistuse tulemuseks oli, et mõnda aega võeti trükkida ainult neid plakateid, mis olid viseeritud kirjastuskomitee esimehe asetäitja poolt. EKP Keskkomitee büroole küsimuse arutamiseks otsese ajendi andnud probleemide ja isikutega tegelemine anti aga käsu korras EKP Tallinna linnakomiteele,

kus kõik asjassepuutuv korralikult dokumenteeriti, mis annab erandliku võimaluse vaadelda juhtumit üpris üksikasjalikult.

26. novembril 1984. aastal allkirjastasid EKP Tallinna linnakomitee osakonnajuhatajad G. Vinogradova ja J. Marks salajaseks dokumendiks kuulutatud kokkuvõtte, mis andis aluse asja arutamiseks linnakomitee bürool.¹ Sealt selgub, et 1983. aasta septembrikuus tellis Hoiukassade Peavalitsus kunstnik Jüri Kassilt reklaamplakatid, tellimus vormistati ENSV Kaubandus-Tööstuspalati kaudu. Kunstnik esitas neli kavandit, millest palati kunstinõukogu kinnitas kolm ja lükkas ühe tagasi. Viimasele asjaolule vaatamata suunati kõik neli plakatit trükki ja nende tiraažid valmisid 1984. aasta märtsikuu teisel poolel. Pärast kontrolleksemplaride laekumist EKP Keskkomiteesse anti Hoiukassade Peavalitsuse ülemale Siim Kallasele käsk kõik plakatid hävitada.²

Neist neljast plakatist selle kavand, mis Kaubandus-Tööstuspalatis heakskiitu ei leidnud, kinnitati alles 4. aprillil, seega juba pärast hävitamisotsust, Kunstifondi kombinaadi ARS kunstinõukogu poolt.³ Siinkohal on ehk vaja selgituseks öelda, et taoline kinnitamine ei olnud plakatite trükkimise vältimatuks eelduseks, viimaseks piisas tellija nõusolekust, kuid ilmtingimata oli niisugune kinnitus vajalik kunstnikule honorari maksmiseks.

23. märtsil 1984 viis Siim Kallas plakatid trükikojast Kommunist oma asetäitja Nina Jazepova kabinetti, kellele anti ülesanne plakatid hävitada. Kahe plakati tiraažid põletati sealsamas, Hoiukassade Peavalitsuse kaminas, asjakohast akti ei koostatud. Ülejäänud kahe plakati tiraažid olid veel novembrikuus hävitamata.⁴ Selgus ka selline asjaolu, et oktoobrikuus konfiskeeriti mitu kõnesolevat plakatit Tallinna Tollipunktis nende ebaseaduslikul väljaveokatsel.⁵

13. detsembril 1984 toimunud EKP Tallinna linnakomitee büroo võttis vastu asjakohased otsused. Neutraalse nimetusega päevakorrapunkti "NSV Liidu Riikliku Töö-Hoiukassade Eesti Vabariikliku Peavalitsuse poolt reklaamplakatite väljaandmise faktist" arutamise tulemused olid kaugel neutraalsusest. Kõigepealt konstateeriti: "Nimetatud plakateid läbib hingetus ja labasus, neis on jõhkvalt moonutatud säästmise sotsialistlikku printsiipi ja propageeritakse väärtusi, mis on võõrad sotsialistlikule elukorraldusele."⁶ Siis asuti pahateo väärilisi karistusi jagama. Rangeima karistuse, valju noomituse koos arvestuskaardile kandmise ja sedastusega "lugeda mittesihipäraseks tema kasutamine ülema asetäitja ametis",

¹ Eesti Riigiarhiivi Filiaal (edaspidi ERAF), f 5, n 95, s 26, l 35–38.

² *Ibid*, l 36. See on üks vähestest dokumentaalsetest allikatest, mis näitab, k u s tuli käsk juba valminud trükised hävitada.

³ ERAF, f 5, n 95, s 26, l 36.

⁴ *Ibid*, l 37.

⁵ *Ibid*, l 36. Sellest faktist võib järeldada, et asjasse sekkus ka KGB. Viimast on siinkirjutajale vestluse käigus kinnitanud Siim Kallas ja seda on oletanud Jüri Kass.

⁶ ERAF, f 5, n 95, s 25, l 68.

sai Nina Jazepova.¹ Siim Kallas, kes oli kinnitanud, et nägi kõnealuseid plakateid esmakordselt alles EKP Keskkomitees², pääses noomitusega ning kohustusega võtta Hoiukassade Peavalitsuse reklaamialane tegevus oma kontrolli alla³. Kunstitoodete kombinaadi Ars peakunstnikule Matti Öunapuule tehti märkus "nõrga ideelis-poliitilise suunitluse" pärast, Kaubandus-Tööstuspalati esimehe vastutuse määra otsustati arutada eraldi, Kunstnike Liidu parteiorganisatsioonile tehti kohustus 15. jaanuariks 1985 välja töötada ja esitada "täiendavate abinõude plaan".⁴

Kunstnike Liidus asjaga ei tõtatud, vastav koosolek toimus alles 20. veebruaril 1985, seal tehti otsus kiita heaks abinõude plaan (millest dokumentaalset jälge pole jäänud) ja arutada nimetatud plaani täitmist 1985. aasta IV kvartalis.⁵ Viimase punkti täitmiseni ei jõutud aga kunagi.

Iseloomustava detailina võiks lisada, et Siim Kallas pääses veel suhteliselt kergelt tänu parteibürookraatliku masinavärgi aeglasele tegutsemisele – nimelt kustus tema varasem parteiline karistus 30. augustil 1984.⁶ Kui uus karistus oleks järgnenud enne seda, olnuks tulemuseks ilmselt NLKP ridadest väljaheitmine ning ametist tagandamine. Mis puutub Siim Kallase eelpool toodud väitesse, et ta polnud Jüri Kassi plakateid näinud enne kui EKP Keskkomitees, siis sõnasõnaliselt võis see olla tõsi. Sisuliselt küll mitte, sest ta teadis, milliseid plakateid tellis.

Vaatamata karistusaktsiooni tõsidusele ei suutnud see peatada edumeelse vormikõnega plakatite sündi ja seda isegi mitte Hoiukassade Peavalitsuse liinis: 1985. aasta raha ja asjade loteriid reklaamis Tiit Jürna plakat, milles polnud märkigi "sotsialistlike säästmisprintsipi" propageerimisest.⁷

Salajases kokkuvõttes sisaldub aga veel tähendusrikas üksikasi, mis puudutab küll üht isikut, kuid iseloomustab kaudselt kogu esilepürgiva kunstnikepõlvkonna mentaliteeti. Nimelt on selles dokumendis kirjas, et "vestlus plakatite autori Jüri Kassiga näitas tema täielikku poliitilist kirjaoskamatus".⁸ Samas oli "kirjaoskaja" olla lihtne, selle omandamisega said hakkama kirjaoskamatudki. Jüri Kass aga näitas võrdlemisi demonstriivselt tahtmatust seda teha. Veelgi enam, ta näitas, et ei ole valmis ka teeskluseks. Õnneks oli 1980. aastate keskpaiga õhkkond juba selline, et niisugune sirgeselgsus ei põhjustanud tema kunstnikute ega isegi mitte plakatitegemise katkemist. Kindlasti jättis "kahtlane

¹ Ibid.

² ERAF, f 5, n 95, s 26, l 37

³ ERAF, f 5, n 95, s 26, l 68.

⁴ Ibid, l 69.

⁵ ERAF, f 2477, n 15, s 27, l 36.

⁶ Ibid, l 37.

⁷ Plakati kujundiks on frakis, silindriga, valgete kinnaste ja monokliga illusionist, kes pilguga süütab leegi.

⁸ ERAF, f 5, n 95, s 26, l 38.

reputatsioon" ta ilma mõnedest plakatitellimustest, kuid teisalt leidis neid, kes tahtsid kasutada just sellise kunstniku teeneid.¹

Plakatite ärakeelamisega kaasnes viimaste hävitamisotsus 1980. aastatel vaid erandjuhtudel, enamjaolt piirduti korraldusega loobuda nende kasutamisest. Ja üldreeglina järgiti taolist käsku otseses ja bürookraatlikus mõttes: jäeti reklaamplakatid üles kleepimata. Tallinnas oli 1980. aastatel plakatite üleskleepimise kohti kuuekümmne ringis. Harilikult kleebiti kuuajalise näituse kestel plakatid üles kahel korral. Näituseplakatite tiraaž oli 300 eksemplari (see oli tavaline trükiarv, vahel piirduti ka 200-ga, Tallinna graafikatriennaalide plakatite tiraaž oli kuni 500), seega umbes pool sellest kulus otseselt välireklaamiks. Ärakeelamise korral jäi aga plakateid rohkem muul viisil levitamiseks ning ka autorid said siis neid endi valdusesse tavalisest enam. Võib arvata, et keelustamine vahel isegi soodustas plakati levimist ning eriti eksponeerimist kaugemal toimuvail näitustel.

Sellekohaseid näiteid saaks tuua terve rea, kuid olgu piirdutud ühega. 1983. aastal toimus Kadrioru lossis paiknevas kunstimuuseumis Jüri Arraku personaalnäitus, mille plakat (autorid Villu Järmut ja Enn Kärmas) keelustati. Muuseumi tolleaegne direktor Inge Teder on kommenteerinud toimunut järgnevalt: "Aga meie olime plakati enne ära keelamist trükikojast kätte saanud ja kui funktsionäärid olid avamiselt ära läinud, tõime ikkagi plakati välja. Publik seda ootaski."² Plakati eksponeeriti mitmetel välisnäitustel, kus see äratas sedavõrd tähelepanu, et seda reprodutseeriti rahvusvaheliselt kõrgelt koteeritud graafilise disaini ajakirjades Novum Gebrauchsgaphik ja Idea.³

Et tsensuuri suhteline lõdvenemine ei tähendanud selle kadumist, said plakatistid tunda mitmel kombel. Üle kahekümne aasta tsensorina töötanu pihtis 1999. aastal ajakirjanikule, et "siis pidime vältima kuusnurkseid lumehelbeid ja kuuenurgelisi lilli, sest juutide sümbol ei tohtinud kusagilt läbi kumada".⁴ Niisuguse eeskirja rakendamine võis tegelikuses kaasa tuua tänaseks koomilisena näivaid situatsioone, kus kunstnik pidi tsensori nõudel tõesti lumehelveste kuju muutma. Kuid enamgi veel, tsensuuri keeldudel võis olla ka n-ö tagasiulatuv mõju. Näiteks 1985. aastal seoses trükiloo taotlemisega väljaandele "Eesti nüüdisplakat" andis tsensor käsu eemaldada sealt Kaisa Puustaki plakat "Head uut aastat 1975". Koostajate protesti peale, et tegemist on ju sama institutsiooni poolt ilmumislao saanud trükisega, soostusid tsensorid erandkorras enda tegutsemise motiive

¹ Õnneks ei suutnud võimu hammasrataste vahele jäämine mõjutada Jüri Kassi vaimu ja tema looming jätkus tõusvas joones. Samal aastal pälvis ta diplomi näitusel "Balti plakat '84", järgnesid esinemised rahvusvahelistel näitustel, kaasa arvatud Lahti, Varssavi ja Brno biennaalid. 1986. aastal tegi ta Kiek in de Kökis suurt tähelepanu äratanud näituse ja võeti Kunstnike Liidu liikmeks. Vt. Sirje Helme, Jüri Kassi looming. – Vikerkaar 1987, nr 2, lk 47–49.

² Sirje Helme, Võimekas ja võimukas – ja alati painutab pea kultuuri ees [Intervjuu Inge Tederiga]. – Kunst 1992, nr 3, lk 15–17.

³ Novum Gebrauchsgaphik 1985, nr 8, lk 40; Idea 1990, nr 6, lk 78.

⁴ Piret Tali, 21 aastat tsensorina. – Eesti Päevaleht 8. V 1999.

pisut paljastama (üldreeglina tsensor otsuseid ei põhjendanud), teatades, et kümme aastat tagasi polnud kuusnurgad veel keelatud, nüüd aga küll. Ja samas just sellised olid osa kunstniku poolt kasutatud kujunduselementidest. Väljaande koostajad lõikasid vastavalt toneeritud paberist välja paljunurksed tähed, katsid nendega plakatil olevad kuusnurgad, tegid slaidi ja esitasid viimase tsensorile, kes luges täheharud üle ning veendus, et kuusnurki pole. Nii saadi luba ja seesugusel "ajakohastatud" kujul plakat reprodutseeritigi.¹

Eeltsiteeritud tsensor lisas usutlejale veel, et täielikult pidi vältima "sini-must-valge mistahes värvikombinatsioone".² Üldteada tõdemus, mille taustal tundub lausa uskumatu, et aastakümne keskel sai ilmuda üks täiesti sini-must-valge afišš! Selleks oli Leonhard Lapini loodud plakat Tallinna kunstrike kevadnäituse graafika ja skulptuuri väljapanekule 1986. aastal.

Kahtlustav nuhkimine ei vaibunud aga isegi siis, kui tsensuur juba positsioone loovutas: 1987. aasta septembrikuus lasti tsensuurist vabaks rida ajakirju, sealhulgas ka almanahhid Kunst ja Kunst ja Kodu, kuid oktoobrikuu keskpaigas nõuti pärast "Autoriplakati" väljapaneku avamist sealt ühe Alfred Saldre plakati kõrvaldamist, ähvardades vastasel juhul näituse sulgemisega.

Keskmes oli fotolavastus

1980. aastate plakati uuendusliikumise keskmesse tõusis fotolavastuslik plakat. Tõsi, selle nimetuse alla liigitati sageli ka plakatid, mis olid valminud fotomontaaži või -kol-laaži kasutades. Fotograafia otsis endale kohta kunstis, taotledes (ja õigusega) sissetungi kunstiruumi ning fotolahenduste aktsepteerimist kunstina. Kunst omakorda toetus fotole varasemast enam, sest kunstnikud olid ületatud võimupositsioonilt pealepressitud realis-misundusega seotud vastureaktsiooni. Juba 1970. aastail oli näha sellekohaseid märke, millest kõige selgemaks sai slaidimaali-hüperrealismi levik. Siinkohal tuleks meenutada, et kunstiringkonnad suhtusid fotosse mõnevõrra tõrjuvalt siis, kui oli taotlus seda rinnastada "päris" kunstiga, kuid juhul kui foto oli maskeeritud estampgraafikaks või maaliks, leidis see kergemini tee kunstinäitusele.

Näiteks 1984. aasta septembris-oktoobris toimus Tartu Kunstimuuseumis tähelepa-nuväärt näitus "Fotograafia ja kunst", mis püüdis võrdsustada fotot vabakunstidega ning samas rõhutada foto kasutamise võimalusi kujutavas kunstis. Näituse tarvis loodud Jev-geeni Klimovi fotolavastuslik plakat kujutab kaht sirutatud nimetissõrmega kätt, seejuures fotot märkiv käsi on allapoole suunatud sõrmega, kunsti tähistava käe nimetissõrm on aga

¹ Eesti nüüdisplakat. Tallinn, 1987, lk 73. Tekstis olev väide, et kirjeldatud tegevus toimus 1985. aastal, vastab tõele vaatamata raamatu ilmunisaastale.

² Piret Tali, 21 aastat tsensorina.

heakskiitvalt püsti.¹ Plakatis ühines loov fotokasutus ja informatiivne sihiasetus paljudel juhtudel täiesti orgaaniliselt, osa fotolavastustest oli valatud plakativormi aga ainult selleks, et niimoodi "legaliseerida" kunstipürgimusi ja pääseda näituseesiente.

Esimeseks kollektiivseks katseks näidata fotolavastusliku plakati kunstilisust ja võimalikke perspektiive oli 1981. aasta veebruaris Tartu Kunstnike Majas korraldatud näitus "Ruumiplakat". Väljapanek oli väike. Vaid kaheksa kunstniku kaheksateist teost, kuid lisaks veel trükieksperimente – samadest plaatidest kokkutrükid põhitehnoloogiale vastupidises värvide järjekorras, paari värvi kokkutrükid jms. Näituse ehk üllatavaim esineja oli Jüri Okas, kelle neljast tööst kolm olid tema erinevate isiknäituste plakatid. Näituseesintel koos olles moodustasid need programmilise terviku: "Rekonstruktsioon" (1976), "Rekonstruktsioon. Objekt. Sündmus" (1979), "Rekonstruktsioon, sündmus, objekt, dokument" (1980), mis põhimõtteliselt ei erinenud tema vabagraafikast. Villu Järmut eksponeeris oma varast (1976) fotolavastus-simulatsiooni popkunsti vaimus: kaupluse "Tartu" ette sõiduteele on pillatud piimapakk, millel olevad kirjad annavad teada tarbograafika näituse toimumisest. Järmuti ülejäänud tööd olid teostatud juba koostöös Enn Kärmasega, neist oli silmapaistvaim metallikunstniku Nora Raba näituse plakat: hõbepaberisse mähitud pea kirjaga NO RA BA (1988), "silmitute" peadega plakatiseeria avatöö. Pilkupüüdvaid eksponaate oli teisigi, kuid märkimisväärne oli osalejate koosseis, ja seda just senisest erineva hariduskäigu mõttes. Vaid üks esinejatest, Vladimir Taiger, oli õpingud lõpetanud kunstiinstituudis graafika erialal, samas kui Jüri Okas oli õppinud arhitektuuri, Juhan-Eduard Illend, Villu Järmut ja Jüri Kass olid hariduselt disainerid, Ülo Emmus, Alar Ilo ja Enn Kärmas olid saanud fotograafiaalase ettevalmistuse Leipzigi Graafika- ja Raamatukunstikoolis. Teiseks iseärasuseks oli see, et pooled osalejaist (Ülo Emmus, Villu Järmut, Enn Kärmas, Vladimir Taiger) olid kunstiinstituudis õppejõud, kelle õpilastega täienesid peagi plakatikunstnike read.

Ajaks, mil toimus näitus "Ruumiplakat", oli fotolavastusliku plakatiga juba hakanud tegelema veel rida noori kunstnikke, nagu Silver Vahtre, Ruth Huimerind, Ants Tolli jt, kellega peatselt liitusid Margus Haavamägi, Aili Ermel, Andrei Kormašov, Kalle Toompere jt. Kõik nimetatud tõusid kiiresti eesti plakatistide esiritta, näidates ühtlasi fotolavastuse võimalusi varasemast avaramas ulatuses. Üheks kõige põhjalikumaks, tähenduslikult mitmekihiliste fotolavastuste tegijaks kujunes Silver Vahtre. Osa tema töödest ei olnud õieti plakatid, vaid kunstiteosed, millele antud plakati vorm. Juba 1981. aastal Kunstihoone Salongis (praegune Tallinna Kunstihoone Galerii) toimunud Silver Vahtre isiknäituse

¹ Selle erakordse näituse fotod valis Peeter Tooming, maali- ja graafikaosa koostasid Sirje Helme, Ando Keskküla ja Jevgeni Klimov. Esinejate seas oli mitu kunstnikku Moskvast, kes olid juba siis rahvusvaheliselt tuntud ja on tänaseks maailmakuulsad, neist nimekaim on vast Ilja Kabakov. Ekspositsioonis oli ka nende kunstnike töid, kes andsid tooni fotolavastuslikus plakatis: Silver Vahtre, Ülo Emmus jt.

puhul nentis Leonhard Lapin, et "eksponeeritud kolm uut originaalplakati "Kohtumised arhitektuuriga" liituvad enam graafikaga, toetades kunstniku pakutud "inimene – maja" kontseptsiooni".¹ Saaks öelda ka teisiti: rida Silver Vahtre 1980. aastatel plakatitena esitatud töid olid samast reast tema fotovahenditega loodud vabagraafikaga, vahe oli vaid selles, et teose nimetus oli piltkujutuse alt toodud selle peale. Näitena peaks olema veenev plakatisari "Aeg", kuid ka formaalselt plakatlikumalt mõjuvad "Psühheedeeliline graafika" ja "Pikk päevatee kaob öösse" (eksponeeritud 1986) kuuluvad sarnaste foto alusel loodud huvitavate graafiliste tööde hulka. Teise pooluse kunstniku toonasest loominguist moodustavad täislavastuslikud plakatid, mille mitmekihiline tervik täidab hästi konkreetset reklaamifunktsiooni, kuid peidab endas ja enda taga mitmeplaanilisemat ja huvitavamat tegevust, millest plakatile on pääsenud vaid üks peatatud hetk. Tema tööd, nagu näiteks "Tallinna kunstnike kevadnäitus" ja "Teatrikuu" (mõlemad 1986), on tegevuskunsti tulemus, milles mängulis-improvisatsiooniline külg ja sihipärane suunitlus teineteist täiendavad. Tänapäevaks, kui oleme ammu harjunud fotograafide lavastusi isevääruslikena nautima ja hindama, on eelöeldu endastmõistetav. Siis see päris nii ei olnud, sageli käsitleti tulemust kui ainult plakati, lähtudes esmajoones kitsama lähteülesande ja loodud kujundi sirgjoonelisest seosest. Silver Vahtrel ei jäänud üle muud, kui ise osutada enda ja mõttekaaslaste taoliste teoste sügavamale plaanile, sedastades: "Huvitaval kombel pole aga seni keegi arvanud, et reklaam-informatiivne väljend võiks olla jäämäe veepealne osa, mis sügavamal on seotud nii mineviku kui tänapäeva kunstielu tahkudega. Isegi teravapilguline L. Lapin ei märka, et lavastuse kasutamine plakatiloomes pole ainuüksi välja kasvanud välismaiste eeskujude (popkunst) kopeerimisest, vaid on 60. aastate koduse avangardi, happeningide praktiline arendus".²

Fotolavastuslikus plakatis hakati kasutama näo- ja kehamaalinguid (Villu Järmuti ja Enn Kärnase "3. Lavakujunduse triennaal", 1980; Vladimir Taigeri "Noorte kunstnike tööde näitus", 1985; Promet Torga ja Margus Haavamäe "Teater", 1986 jt). Oli ka kunstnikke, kes varieerisid ja arendasid mõningaid motiive läbi paljude plakatite. Niisuguseid arendusi polnud vaatajal võimalik tähele panna, kuna need jaotusid sageli mitme aasta loominguusse, mis tavaliselt ei mahtunud ühele näitusele. Ometi loodi niimoodi mõndagi eesti kunstis varemolematut. Näiteks Margus Haavamägi alustas käe-etüüdidega juba 1981. aastal, kolm aastat hiljem valmis tal "Improvisatsioon kahele käele", mis kujutab käte vabanemist neid katvast-kammitsevast kipskoorikust ühele plakatile mahutatud viieteistkümnes episoodis. Seejärel valmisid (koos Lemmi Seppel-Kuulbergiga) kolm tööd,

¹ Leonhard Lapin, Kunstisalongis. – Sirp ja Vasar 27. VII 1981.

² Silver Vahtre, Pintsli ja pliatsi asemel. – Kunst 1988, nr 72/2, lk 14–17.

millel kujutatud kahte teineteisele liginevat kätt vastavalt tekstidega "Human Drama", "Human Reality" ja "Human Tragedy", samad kätepaarid asetatuna ühele plakatile said aga tekstiks "Kiiremini. Kõrgemale. Kaugemale". Kokkuvõttes krestomaatiline näide eesti kunstis sellest, kuidas samade kujutiste seostamine erineva verbaalse kooskõnega mõjutab ja suunab vaataja assotsiatsioone. Ja 1985. aastal valmivad kätekujundiga "pärisplakadid" teemal "Anu Põdra skulptuurid" ning "Vorm ja värv tekstiilis", mis kuuluvad aastakümne silmapaistvamate näituseplakatite hulka.

Villu Järmutit ja Enn Kärmast paelus mõnda aega mäng jalgade motiiviga, mis kannab mitmeid töid, nagu plakateid Claude Magnier' komöödia "Unerohi" lavastusele (1985) ning Jüri Kase, Ando Keskküla, Andres Toltsi ja Rein Tammiku maalinäitusele (1981). Sama autoritepaari üheks paljusid plakateid läbivaks motiiviks on mäng tulega. Üks selline oli hiljem rahvusvahelisel kõige enam eksponeeritud ja reprodutseeritud Henn Roode näituse plakat. Plakatil on kujutatud kinniseotud silmadega mees, kes hoiab käes kahest otsast põlevat puulatti. Järeeltsensuuri poolt teeniti hoiatav märkus, et motiiv on liialt ristikuju-line, mis aga küll polnud autorite taotlus. Õnneks ei osanud tsensor selles kujundis näha kunstnikku-Kalevipoega, kes taas koju jõudnuna on eesti kunsti uueks loomas ning kelle käes pիրրud on kahel otsal lõkendama lõõnud. Loomulikult ei aimatud midagi sellist ka eesti kultuuriruumist kaugemal, kuid võimas kujund leidis heakskiitvat suhtumist igal pool, kus plakati eksponeeriti.

Plakadid, mille põhielemendiks on ulatuslikuma *performance*'i üksik kaader, võib näha mitmete kunstnike loomingus ja saab loetleda kümneid. Üheks suurejoonelisemaks ettevõtmiseks, mille tulemuseks oli (ka) plakat, kujunes ansambli Rock Hotel liikmete ja nende perede lavastusmäng kino "Sõprus" fuajees. Tulemus plakatina on kindlasti vähem huvitav, kui oli tegevus ise ja sünkroonkriitikas märkis seda Ants Juske, rõhutades: "Kalle Toompere "Rock Hotel" on aga juba kindlasti rohkem lavastuse fotodokument."¹

Mõne plakati puhul on raske aimata, et see üldse põhineb lavastustööl. Näiteks Jüri Kassi reklaam Vanalinna Studios lavastatud Friedrich Dürrenmatti "Füüsikutele" näib lihtsalt montaažina, kuid Silver Vahtre kinnitust mööda on tegemist "üsna keerulise stuudiolavastusega, mis sai oma lõpliku kuju põhjaliku trükipositiivide töötlusega".² Samas Jüri Kass jätkas seda, millega juba üliõpilaspõlves oli põhjalikult tegelenud. Plakati "ERKI DISAIN" (1979) loomine põhines tegevusel, mille eri etapid ka fotos jäädvustati: kõigepealt kaeti seebivahuga autori pea, järgnes žiletiga raseerimine ning peale verbaalse osa kirjutamine ja vaid tegevuskunsti lõpptulemus – kaader sai järgnevalt plakati algkujundiks.

¹ Ants Juske, Plakat '87. – Sirp ja Vasar 6. XI 1987.

² Silver Vahtre, "Lugupeetud Jüri Kass, mida te taotlete?" – Noorte Hääl 10. II 1985.

Lavastusliku külje suhtes hiilgas erilise põhjalikkusega Ruth Huimerind. Lõpptulemust stiliseeris *blueprint*-tehnikas, sest kui üldiselt olid fotolavastuslikud plakatid värvierksad, kohati kirevadki, siis Ruth Huimerinna tööde sinine üldtoon eristas neid plakatite üldmassist. Kuid peamine, mõjusaim isepärane joon tema loomingus oli emotsionaalne plaan, raskesti seletatav, kuid selgesti tajutav erootikaga piirnev (või vahest toona erootiliste allüüride poolest vaese kunsti taustal sellisena tunnetatav) sensuaalsus. Ruth Huimerinna tee eesti plakatikunsti tippu oli eriti kiire, tema looming ei jätnud pea kedagi ükskõikseks. Enamik arvustajaist hindas tema eripära kõrgelt, mille kinnituseks tsitaat Sirje Helmelt: "Ja otsustades analüütilise ja meelelise vahel valimisel viimase kasuks, säilitab ta ka suveräänsuse meeste hulgas. Mida võib karta, on see, et tema fantaasiale paneb piiri ettekujutus kombusest, millest aga muidugi kahju, sest Huimerinnal on piisavalt oskust naisekehaga manipuleerida."¹ Kriitiku kartus ei läinud õnneks täide, sest kõlblusnormid on samuti subjektiivsed, nagu esteetilisedki, edasised muutused on ka selles osas tuntavad ning tänaselt vaatenurgalt on raske siin üldse mingit probleemi näha. Ometi viis see tookord isegi arvamusele, et Ruth Huimerinna looming on ebaesteetiline. Tõsi, sellise hinnangu andja, Moskva kunstiteadlane Tatjana Mihhailova, arvustades ajakirjas *Творчество* üldiselt vägagi positiivses võtmes näitust "Balti plakat '84", tõmbus ka ise kohe tagasi: "Külmalt paradoksaalsed R. Huimerinna lehed ... (sinakas valguses hiigelsuur kõrvarõngas – välk alasti naisekehal, näiteks) näivad esimesel pilgul ebaesteetilistena. Kuid oma peenendunud teatraalsuses ei lange need välja eesti fotoplatatile iseloomulikust pidulikust teatraalsusest."²

Fotolavastus andis muljetavaldavaid tulemusi teatri- ja filmiplakatis. Eriti mõjuvaks muutus noorte kunstnike töö selles vallas ka seetõttu, et oli varasemaga võrreldes tõesti erinev. Kuni 1980. aastateni püüdsid teatrid enamjaolt läbi ajada majas teenistuses olevate kunstnike-lavakujundajatega, hinnates eriti nende tööst tulenevaid teadmisi reklaamitava lavastuse sisu, peamiste sõlmpunktide ning silmapaistvamate osatäitjate kohta. Fotolavastuste kasutajad loobusid aga üldse enda sidumisest nende konkreetsete reaaliidega, mis näidendis ja teatrilavastuses tähtsad on, ning püüdsid luua iseseisva, kuid assotsiatiivseid seoseid ergutava ning emotsionaalselt suunava kujundi. Eeskuju andvaks sai fotolavastusliku plakati kasutamisel Vanalinnastuudio teater, mille tellitud plakatite visuaalne elavus ergutas sama teed minema ka teisi teatreid. Ülo Emmuse Vanalinna Stuudiole tehtud plakat Viktor Merežko näidendile "Anekdoot" (1983), Villu Järmuti ja Enn Kärmase reklaam Bertolt Brechti "Švejkile Teises maailmasõjas" (1985), Silver Vahre plakat Aleksei Dudarevi

¹ Sirje Helme, Kui aeg plakati vastu lahke on... – Sirp ja Vasar 3. X 1986.

² Татьяна Михайлова, Молодые плакатисты Прибалтики. – Творчество, 1985, nr 2, lk 21.

näidendile "Üle läve" Viljandi teatris "Ugala" (1988) jmt näitavad fotolavastuse häid võimalusi ja kuuluvad eesti teatriplakatite tippu.

Kängunud kaubandusliku reklaami sfääris lisati just fotolavastusega ellu teatud eluvust. Üldiselt oli ju olukord selline, et kaupa ei jätkunud, heast ja reklaamimisväärsest toodangust rääkimata. Mõned tootjad, kelle produktsiooni siiski poelettidel jagus, tellisid ka plakateid, esmajoones olid nendeks tekstiilitööstuse ettevõtted (Marat, Sulev, Klementi, Tekstiili- ja Galanteriivabrik), ka maiustetooja Kalev ja mõned sporaadilisemalt plakatireklaamile panustajad. Üsna hüplikuks kujuneval taustal tõusis järjepideva ja arukalt suunatud plakatireklaamiga esile Tallinna Kaubamaja. Ants Tolli fotolavastused olid küllaltki kitsa teemaseadega ja kuna ei saanudki rõhku asetada konkreetsele kaubale, siis neis domineeris mäng aastaaegadega ning hooajakaubanduse (koolikaubad jms) reklaam. Neis ahtais piires suutis ta ometi luua töid, mida isegi nii karm plakatikriitik kui Mart Kalm nimetas kõrgetasemeliseks, iseloomustades neid niiviisi: "Kui eesti plakatistid 1980. aastatel plakatist kunsti tegemisega kohati üle pingutavad, siis A. Tolli, käies küll kaasas moevõtetega (fotolavastusplakati absurdiga nihestusefektist J. Okase esteetika mõjudeni), tundub oma konkreetse ülesande väärtust hindavat. Muide tuleb siin esile reklaamile iseloomulik erinevus kaubaküllusliku lääne ja kaubapõuase ida vahel. Nimelt võib esimeseks reklaamitav esineda üksikult ja vähe silmatorkavalt, teises aga püütakse ilmtingimata luua illusioon pakutava rohkusest. See on muidugi üldisem ja psühholoogiline mall, mille omaksvõtt A. Tolli poolt on loomulik ja paratamatu, kuid ei takista tal oma rida hästi tegemast."¹

Seoses fotoplakatiga tuleb veel nimetada asjaolu, et vahel võtsid kunstnikud, ja seda eeskätt turismi- ja kaubandusliku reklaami alal, endale toeks professionaalseid fotograafe ja nii võib näha kaasautoritena selliseid nimesid, kui Gustav German, Viktor Salmre, Gunnar Vaidla, Tiit Veermäe, Jüri Vendelin, Oskar Vihandi jt.

Fotoplakati hoogne, võimas esiletõus võimaldas peatselt hakata uuest suundumusest kokkuvõtteid tegema, mis tõi kaasa ka kriitilisi noote. Siinkirjutaja oli sunnitud juba Tallinnas toimunud näituse "Balti plakat '84" puhul konstateerima: "Fotolavastuslik suund on eesti plakatis sedavõrd juurdunud, et me saame juba eritleda viimase nõrku külgi, olla üle esialgsest vaimustusest uue suundumuse suhtes. Nimelt just fotolavastuslikke näituseplakateid vaadates näeme, et siin on tekkinud mitmeid visuaalselt huvitavaid lahendusi, mis püüavad küll pilku, kuid milles vaatajale ei anta võtit piltkujutuse asjakohaseks interpreteerimiseks ning seetõttu suubub (või kaob) seos plakatil kujutatuna ning näituse vahel. Siinkohal peab aga rõhutama asjaolu, et võõrandununa oma tavalisest toimesfäärist ja ühendatuna näituseeksponaadiks, hakkab enam mõjuma esteetilis-visuaalne lahendus ja vähem häirima

¹ Mart Kalm, Näitused. Kunstisalong. – Sirp ja Vasar 11. XI 1988.

nõrk seos plakati ja tema saamise ajendiks olnud nähtuse vahel. Meie fotolavastuslikku plakati on kummitamas ühenäolisuse oht. Igapäevaliselt ja lähivaates seda nagu ei näe, praeguse näituse toonil ilmutab end aga hoomatav sarnasus erinevate fotolavastust kasutavate autorite vahel. Endastmõistetavalt ei viita see foto ja lavastuse kui vahendi puudustele, vaid ikka eelkõige kunstnike ühetaolisele, "koolkondlikule" mõtteviisile."¹

Võib-olla oli selline kriitiline hoiak ka veidi ülepingutatud, juba järgmisel, 1985. aastal toimus Riias näitus "Eesti fotolavastuslik plakat", mis tõestas vaieldamatult fotoplakati silmapaistvat taset. Kuue autori (Ülo Emmuse, Villu Järmuti ja Enn Kärmase, Jüri Kassi, Vladimir Taigeri, Silver Vahtre) kuuskümmend plakati näitasid suundumuse täit elujõudu. Ja ühtlasi siiski kinnitasid mõtet, mida kodus oli küll tõrjutud, kuid väljaspoolsed vaatlejad üsna üksmeelselt rõhutasid: Eestis on fotolavastusliku plakati koolkond, mis liigub ühtses voolusängis. Näitusele oleks saanud Margus Haavamäe, Ruth Huimerinna, Aili Ermeli jt fotoplakatitega anda ehk mõnevõrra mitmepalgelisema ilme, kuid vaevalt et see oleks lätlaste arvamust suutnud muuta. Meid imetleti ning samas peeti üheilmelisemaks, kui seda ise olime valmis tunnistama.

Tegelikkuses oli eesti plakati tase palju kirevam ja tasemelt kõikumam, kui valiknäitus seda laskis paista. Üks 1980. aastate eriline fenomen oli plakatikunsti tohutu populaarsus noorema kunstnikkonna seas. Näiteks eelpool mainitud näitusel "Balti plakat '84", mis oli range žüriiga väljapanek, esines 66 (!) eesti kunstnikku. Nende seas oli palju praegugi hästi tuntud nimesid, keda vaevalt et plakatiga seostatakse, nagu Siim-Tanel Annus, Aleksander Jakovlev, Anu Juurak, Merike Kaunissaare, Aapo Pukk, Sirje Runge, Reti Saks, Tiina Viirelaid, Mare Vint jpt.

Loomulikult tehti suur osa plakateid endiselt käsitsi, kuid fotoplakatiga võrreldes moodustasid need ühelt poolt heterogeensemata, teisalt konservatiivsemata kunstikäsituslata tähistavata massi. Eelõeldu ei tähenda, et siin oleks puudunud omata väljapaistvad, kunstiuuendusliku taotlusega tipud, kuid kui fotoplakat kasvas selgesti jälgitavaks suundumuseks, siis joonistusliku plakati huviäratavamata poolt kandsid kunstnikud, kes olid suutnud luuata isikupärase stilistika ning tavapärasest erinevata kujundikasutuse. Kindlasti olid 1980. aastad Tõnis Vindi plakatiloomingu tippaeg. Ta kandis endata vabagraafikata kujunditesüsteemi üle plakatisse, tema mustvalgetes töödes tõusid mustal põhjal esile salapärased naisfiguurid. See andis tema plakatitele eripärase ja samas ühtse ilme, hoolimata sellest, kas plakat oli tehtud rokkansambli Hetero kontserdi tarvis (1982), kunstniku endata graafikanäituse (1983)², Margus Haavamäe, Jüri Kassi ja Priit Rea plakinäituse (1984) või Ülo Soosteri näituse

¹ Jüri Hain, Balti plakat '84. – Sirp ja Vasar 10. VIII 1984.

² Sulgudes esitatud aastanumbrid tähistavad plakatite loomise aega. Tõnis Vindi näitus Kadrioru lossis oli 1984. aastal ja vahel on seda plakati dateeritud ka selle aastaga.

(1985) reklaamiks. Omalaadse mäslevast joontepõimingust šriftiplakatistiili arendas välja Tõnu Soo, kusjuures äärmuslik-dekoratiivsetes lahendustes muutus verbaalne sõnum küll raskesti dešifreeritavaks, kuid üsnagi pilkupüüdvaks. Silmapaistvat leidlikkust ja joonistus-oskust demonstreerisid Andrei Kormašov, Kalle Toompere, Jüri Kass ja veel mitmed teised kunstnikud, kes võrdväärselt ja kohati veelgi tulemuslikumalt viljelesid fotoplakati.

1980. aastail kujundas Rein Mägar enda jämekoomilise väljenduslaadi, mida kandis ruraalne, primitivistlik joonistusmaneer. Ent nii tema kui ka üksikute õnnestunud töödega silma hakanud Alfred Saldre, Endel Palmiste, Viktor Sinjukajevi ja veel mõne küllaltki võimeka plakati töötulemused määras eelkõige tegutsemine poliitiliselt angažeeritud kirjastusplakati vallas. Kirjastusel Eesti Raamat oli kohustus tähistada plakatitega kõiki "puna-seid" kalendritähtpäevi, valimisi, parteikongresse, propageerida riiklikku majanduspoliitikat jne. Kas ja kuivõrd püüti uut, väljendusjõulist ning efektset fotolavastust rakendada puna-poliitilise ideoloogia propageerimiseks? Neid katseid tehti, kuid Eesti Raamatu tegevuse objektiivseks hindamiseks tuleb möönda, et 1980. aastail üritati kuni neljakümnenumbri-liseks paisunud plakatitoodangus leida varasemast enam ruumi inimlikku mõõdet omava sotsiaalse, eeskätt loodus- ja muinsuskaitsealase plakati väljaandmiseks. Ja esmajoones just sellises "pehmes" temaatikas leidis koha fotolavastus. Juba 1978. aastal avaldas kirjastus Vladimir Taigeri keskkonnateemalise fotolavastuse – gaasimaskis mees hoiab käes puutumatut loodust kujutavat fotot. Järgnevalt näitasid mitmed kunstnikud, sealhulgas Villu Järmut ja Enn Kärmas, Silver Vahtre, Aili Ermel jt, et ka kirjastusplakati ahtais piires saab fotolavastust kujutada kunstiliselt arvestatavate plakatite loomiseks.

1980. aastate teine pool avas Mihhail Gorbatšovi alkoholismivastase võitluse riikliku kampaania tulemusena uue ja tähtsaks peetud temaatilise suuna. Vastavasisuliselt plakateid avaldati palju, esialgu välgatasid mõned ilmekad kujundlikud leiud ja seda eeskätt fotolavastuslikes lahendustes. Huvitavad ideed ammendusid selles vallas aga kiiresti ning 1987. aastal oli Ants Juske oma kriitikas küllaltki kategooriline: "Neid viinapudeleid võib ju lõpututes variantides kokku laduda, kuid ehk aitab."¹ Siiski ei aidanud, sest paradoksaalne küll, kuid samas Sirbis ja Vasaras, mille veergudel ilmus tsiteeritud Ants Juske artikkel, oli välja kuulutatud järjekordne vastavateemaline plakativõistlus, "et aidata kaasa tervisliku, karske eluviisi levikule ning alkoholipruukimise, suitsetamise ja narkootiliste ainete tarvitamise ärahoidmiseks". Kokku oli ette nähtud seitse preemiat, kirjastamise korral lisaks honorar – ja see üleskutse ei jäänud vastukajata, mis olid siiski pigem kvantitatiivset laadi. Uuendades ja rikastades plakatite kujundikeelt esmajoones kultuurisfääri tarvis loodud teostena, jõudis fotolavastus siiski otsapidi ilmestada ka ideoloogiliselt angažeeritud kirjastusplakati.

¹ Ants Juske, Plakat '87. – Sirp ja Vasar 6. XI 1987.

Retseptsioon

Mitte kunagi varem ega hiljem ei ole plakat olnud näituseeksponaadina sedavõrd laialt esindatud kui 1980. aastatel. Juba 1973. aastast toimunud iga-aastased plakatinäitused (algul nimetusega "Eksperimentaalplakat", sama kümnendi lõpust "Autoriplakat") kujunesid kohati tõsise žüriitööga näitusteks (nii esitati 1983. aastal 148 tööd, millest eksponeeriti 74) ja igal juhul ulatuslikeks väljapanekuiks (suurimaks jäi "Autoriplakat '85" – 54 autorit, 88 plakati). Aastanäituste kõrvalnäitusena, s.t samas paigas ja samal ajal püüti aeg-ajalt pakkuda midagi põhiekspositsioonile lisanduvat või isegi vastanduvat. Eespool kirjeldatud näitus "Ruumiplakat" oli "Autoriplakat '85" kõrvalnäitus, pälvides seejuures suuremat tähelepanu kui põhiväljapanek.¹

Aastail 1981 ja 1986 korraldati aastanäitused Tartu Kunstnike Majas, ülejäänud toimusid Tallinna Kunstihoones asunud Kunstisalongis (mis haaras põhiosa tänasest Kunstihoone Galeriist ja lisaks praeguse kohviku ruumi). Kunstisalongis korraldati ka üksikuid personaal- ja grupinäitusi plakatistide loomingust.

Kunstinäitusi külastati sel aastakümnel väga usinasti ja plakativäljapanekud polnud siin erandiks. Et mitte jääda üldsõnaliseks, olgu toodud konkreetne näide: näitust "Autoriplakat '87" vaatas 19 000 inimest.² Lisaks kunstilis-esteetilisele aspektile oli aga plakatitel vahel pakkuda midagi sellist, mis meelitasid ka kunstikaugemaidki indiviide näitusi külastama – nimelt riiklikule-ametlikule propagandale vastanduvat või seda pilkavat sõnumit. Seesuguste rõõmsate leidude poolest osutus eriti rikkaks 1982. aastal Kunstisalongis toimunud väljapanek "Aerodisain". Tegu oli aerograafi abil teostatud plakatitega, mille autoreiks pea eranditult kunstiinstituudi disainieriala üliõpilased. Tõsi, näituse toimumise ajaks oli üheteistkümnest eksponentist tudengiseisuses veel ainult neli. Esitatu ei jätnud võimalust kaksipidi mõtlemiseks ja seda rõhutas ka kriitika: "Plakatinäituseks saab "Aerodisaini" väljapanekut nimetada vaid tinglikult, sest siin näeme teoseid, mille eksponeerimine teises kontekstis ei jätaks vist kahtlust nende kuulumisest kujutava kunsti valda (näiteks Jüri Kassi tööd, kes on küll näidanud end arvestatava plakatistina) ja eksponeeritud on mõningaid selliseid töid, mille väline atribuutika püüab põhjendada plakatiks olemist, seda sisuliselt siiski olemata."³

Jüri Kassi nimetatud tööd olid variatsioonid suu ja silma teemadel, vihjega sürrealismi klassikute märgiliste teoste suunas. Näitusekülastajate kõige imetletumaks tööks tõusis aga Margus Haavamäe plakat, millel on kujutatud Tallinna lennujaama meenutavat interjööri,

¹ "Autoriplakati" kõrvalnäitusteks olid veel: 1982 – "Aerodisain", 1983 – Leedu plakat, 1984 – Margus Haavamäe, Jüri Kassi ja Priit Rea grupinäitus, 1987 – Aili Ermeli ja Kalle Toompere näitus.

² (Eesti Riigiarhiiv) ERA f. R-1665, n 2, s 1071, l 10.

³ Vt kataloog: Aerodisain. Tallinn, 1982.

kus istmetel magasid noorukid ning nähtav on venekeelne silt "Baar". Piltkujutust saatev verbaalne osa oli võetud Villu Kangurilt:

mühav laas
vaikne aas
raibe taas
lebab maas
hambus paas
kopsus gaas
(lugu juhtus USA-s)

Kujutatava osa ning teksti jõuline ja poliitilisele pinnale jõudev terav vastandus ületas toonaseid lubatavuse piire, tuues kaasa võimupoolse õiendamise, kuid mitte erilisi sanktsioone. Ime küll, tsensuurist pääses läbi ka näituse kataloog, milles olid reprodutseeritud kõik eksponeeritud tööd.

Plakat hakkas varasemast enam tähelepanu pälvida ka trükimeedias. Vast kõige provokatiivsemaks sammuks selles vallas oli 1983. aasta 4. veebruari Sirbis ja Vasaras täielikult plakatile pühendatud lehekülg. Reproduktsioonid ja neile lisatud tekst olid omavahel umbkaudu samasuguses vahekorras, nagu Margus Haavamäe pilt Villu Kanguri värsiga. Kuna saatetekst oli lühike, olgu ta siinkohal täielikult ära toodud: "Meie plakatikunstnikud on uuel aastal endale kokku sepistanud suurt tööd nõudva, mitmeaastase haardega tegevuskava. Kõigepealt raiuti n.-ö. aken Euroopasse. Esmakordselt lähetati hulk eesti plakateid teele Lahti suurnäitusele ja Lääne-Berliini. Ees ootavad Vilnius ja Moskva. Ja muidugi ettevalmistus järgmise aasta Balti plakatitriennaaliks Tallinnas. Trükiküpsust ilmutavad esimesed plakatiidud. Niisiis, esimene kuu annab juba lootust!"¹ Juurde olid lisatud kunstiinstituudi disainieriala üliõpilaste tööde reproduktsioonid, millest huvitavam oli Aleksander Jakovlevi "Marat pakub oma pesu" – parafraas Jacques Louis Davidi üldtuntud maalile, mis kujutab Charlotte Corday poolt vannis tapetud Jean Paul Marat'd. Enam kõneainet pakkus aga Peep Ainsoo töö: madalast vaatepunktist pildistatud surnuaiamotiiv, tumedad ristid taeva taustal. Tekst teatas: "Terve elu on elatud saabuva rahu nimel." Riikliku propaganda üheks enamkuuldavamaks ja -nähtavamaks teemaks oli võitlus rahu eest. Rahu nimel rabati tööd teha, teeniti sõjaväes, rajati maailma suurimat sõjatööstust, aeti agressiivset välispoliitikat. Niisuguse rahutrummide kõmina taustal oli Peep Ainsoo pakutud alternatiiv täiesti erandlik. Näiteid teravmeelsetest ideedest saaks veel tuua, kuid

¹ Vt Sirp ja Vasar 4. II 1983.

tuleb möönda, et paljud omal ajal elevust tekitanud lahendused on mõistetavad vaid tolleaegses kontekstis, jäädes tänapäeval vähetähtsusele.

Plakati leviku hoogustamiseks ja plakatikunstile suurema tähelepanu saavutamiseks püüdsid plakartistid kindlustada organisatsioonilis-instituutsionaalset tagapõhja. Siin oli saavutuseks 1984. aasta lõpul plakatisektsiooni loomine Kunstnike Liidu rüpes, mis tähendas organisatsiooniliselt sama taset graafikute, maalijate, skulptorite ja peamiste tarbekunsti-alade viljelejatega. Nii tagati pisut lähedamad võimalused näituste korraldamiseks, kataloogide väljaandmiseks jne. Sektsioon tegeles informatsiooni levitamisega plakatiloojate seas, mille tulemusena laienes tööde saatmine välisnäitustele. Korraldati loenguid, kutsuti esinema kunstiteadlasi, anti järjepidevalt teavet ajakirjandusele. Plakatisektsiooni esimeseks esimeheks oli Villu Järmut ja sekretäriks Silver Vahtre. Viimane vahetas Villu Järmuti esimehe kohalt 1987. aastal, siis sai aseesimeheks Margus Haavamägi ja sekretäriks Jüri Kass.

1981. aastal asutati riiklik Jaan Jenseni nimeline aastapreemia raamatukunsti, postkaardi- ja plakatikujunduse alal. Preemiaga võis haarata vaid kirjastusplakatit, seega kultuuriplakat esile tõstmisele ei kuulunud. Vastukaaluks niisugusele plakati ideologiseerimisele asutas Kunstnike Liit plakatisektsiooni ettepanekul 1985. aastal plakati aastapreemia, millega kaasnes Margus Kadariku loodud lauamedal ja mis oli ette nähtud väljaandmiseks silmapaistvate tulemuste eest kultuuriplakati alal. 1988. aastaks oli ühiskonna ümberkorraldusprotsess sealmaal, et Jaan Jenseni preemia kaotati, või õigemini reformiti trükigraafika preemiaks, mille määramisel mingeid piiranguid ei olnud ja sellega muutus ebaotstarbekaks Kunstnike Liidu n-ö alternatiivpreemia edasine väljaandmine. Kõik Kunstnike Liidu plakatipreemiad ja plakati eest määratud trükigraafika preemiad said eranditult fotolavastuste loojad.¹

Plakat ei paelunud ainult näitusekülastajaid, vaid tõmbas endale järjest enam ka kriitika tähelepanu. Kunstiteadlaste-kunstikriitikute ootused olid tavavaatajaga võrreldes muidugi teistsugused, kuid uuendustaotlused plakatikunstis (ja ehk eriti kujutavas kunstis just nagu pooleldi realiseeritud suundumuste jõuline esiletõus plakatis) pälvisid kunstist kirjutajate erakordse, enneolematu huvi. Huvi kerkis esile järsku, veel 1982. aastal olid kunstnikud Ants Säde ja Silver Vahtre kultuurilehes avaldatud dialoogis sunnitud hoopiski konstateerima kriitika leigust või isegi ignorantsust plakati suhtes. Nii väitis Ants

¹ Kultuuriplakati ligipääs Jaan Jenseni preemiale elimineeriti väga lihtsalt, sätestades põhimääruses, et preemiale saavad kandideerida vaid need plakatid, mille tiraaž on vähemalt 1000 eksemplari. Preemia väljaandmise esimestel aastatel said laureaatideks kunstikõrgkooli üliõpilased õppetööna valminud plakatitega. Hiljem hinnati selle preemiaga ka tuntumaid fotolavastusliku plakati viljelejaid: 1985 – Vladimir Taigerit, 1986 – Silver Vahtret, 1987 – Margus Haavamäge. Kunstnike Liidu plakatipreemia pälvisid: 1985 – Villu Järmut ja Enn Kärmas, 1986 – Margus Haavamägi, 1987 – Kalle Toompere, 1988 – Andrei Kormašov. Neid kõiki premeeriti eranditult fotolavastuslike plakatite eest. Jaan Jenseni preemiat asendanud trükigraafika preemia said näituseplakatite loojad: 1989 – Ruth Huimerind, 1990 – Andrei Kormašov.

Säde: "Kunstikriitikud lähevad tavaliselt soliidset ja suures kaares meie plakatistide tööst mööda. Neil on nähtavasti palju muud ja tähtsamatki teha. Ja jälle peavad plakatistid ise end vaatama, vaagima, hindama, prognoosima." Ja Silver Vahtre kostis seepeale: "Kriitik kritiseerib seal, kus midagi kritiseerida on, vägisi kedagi sundida ei saa. Eesti plakat on praegu mitmekülgsem ja märksa ebaühtlasem kui näiteks eesti graafika, erinevatest teemadest ja tehnikatest leidub nii väga häid kui väga halbu näiteid. Ühtlaselt kõrge ja esteetilise näitusemiljööga harjunud publikut võib see häirida, kriitikud aga tahavad ikka midagi kindlat kätte saada. Pealegi on retsenseerimiseks soovitatav mõneaegne tegelemine ainesega, mida kunstiajaloolased on aastaid eitanud."¹

Nagu eeltsiteeritust selgub, püüdsid kunstnikud ise täita kirjutajate-mõtestajate rolli ning nad olid selles silmapaistvalt edukad, eriti Silver Vahtre, tubli panuse andsid ka Ants Säde ja Tõnu Soo. Kuid kohe pärast plakatistide kurtmist või isegi juba viimasega samaaegselt asusid kriitikud aktiivselt asja juurde, andes jooksva päevakriitika kõrval juba varsti kokkuvõtvaid, üldistavaid ja kohati vägagi kriitilisi käsitlusi. Plakatist hakkasid kirjutama analüütiline Sirje Helme, nõudlik Ants Juske, nooruslikult käremeelne Mart Kalm, ühe järjekindlama plakatijälgijana ka siinkirjutaja.

Ei ole üllatav, et lihtne kirjeldamise ja huvitavate lahenduste registreerimise periood jäi sünkroonkriitikas üsna lühiajaliseks. Plakatikunst osutus küllaltki rikkaks selleks, et anda alust erinevate seisukohtade konkurentsiks ning plakati pinnal tõusnud kunstialane debatt peegeldus ka plakatiloomingus endas. Eriti nähtavaks kujunes see 1986. aastal, kui toimus mitu kaalukat plakatinäitust. Septembrikuus avati Tallinna Kunstihoone peasaalides plakativäljapanek tendentsliku nimetusega "Kongressist kongressini". Viit aastat haarav ülevaatenäitus rõhuasetusega viimastel aastatel, mille kataloogi kaanele meisterdas Villu Järmut nii ähvardava sirbi ja vasara, et sellest jätkus ideoloogilises mõttes täielikult. Ei kataloogi eeskõnes ega näituse arvustustes polnud märkigi politiseeritusest, kuigi ekspositsioonis oli töid, mis andsid "keisrile, mis keisri kohus".

Näituse põhiosa moodustas kunstitaotluslik, käsitluslaadilt edumeelne plakat ja see võimaldas Sirje Helmel anda huvitava käsitluse plakatikunsti põhisuundumustest. Ta pidas eriti rõhutamiseväärseks kolme momenti: "– sisemise aktiivsuse puudumine kujutava kunsti aladel, mis andis plakatile võimaluse tekitada teatud asendussituatsioone, tegelda arenguküsimustega, mis loomupäraselt kujutava kunsti asi oluks; – plakatile osutus sobivaks praeguse kunsti vormiloogiline areng, ühelt poolt igakülgsest läbitöötatud ja juba ammenuduvate võimalustega, ühele põhikujundile orienteeruv pildisüsteem, teiselt poolt ilmne jutustava momendi prestiiži tõus kujutavas kunstis; – aktiivne ja võimekas, hea

¹ Plakatist(id) plakatist. – Sirp ja Vasar 18. VI 1982.

intuitsiooniga loominguline grupp, kes eeskätt kultiveerib fotoplakatit, ergutades sellega aga ka joonistulikku plakati.”¹

Oktoobrikuus avati Tartu Kunstnike Majas näitus “Autoriplakat ’86”. Ekspositsioonis oli 88 tööd, neist 2/3 fotoplakadid ja kõige suurema arvu teostega oli esindatud Margus Haavamägi. Tartu lehes Edasi arvustas näitust pealkirja all “Avatud plakatikunst” Rait Toompere. Ta tõstis esile peamisi fotolavastuse viljelejaid, kiitis kultuuriplakati, kuid esitas ka hoiatuse: “Domineerib fotolavastuslik plakat. Kui maalisk või graafikas tekitab fotolavastus kohe lausa eetilisi probleeme, siis plakatikunstis on ta pretensioonitult, avatud funktsiooniga ning ilmselt ka tehnilist teostust silmas pidades vajalik abivahend. Muidugi on siin oht, et kui mõnda asja liiga palju saab, siis saab korraga küllalt. Nii nagu kujund võib kuluda, nii võib kuluda ka üks võte.”²

Kultuurileht Sirp ja Vasar avaldas 1986. aasta lõpus Mart Kalmu artikli “Hari möödas”, mis paistis silma karmi kriitilisusega. Kirjutis algas siiski senise edu möönmise ja esmamulje kirjeldusega: “Plakat on olnud juba mõnda aega eesti kunstis menukamaid valdkondi. Ilmselt küllastunud peadpöörilavastusest edust sõandatakse nüüd autoriplakati näitusel Tartu Kunstnike Majas ette võtta enesepila. Lustakas näitusekujunduses (S. Vahtre) troonib keskel mitmeosalisel fotol klassikuna Kunstnike Liidu plakatisektsiooni esimees Villu Järmut. Eesti fotolavastuslikust plakadist osati kogu nüüdisaegset kunstitegemise mehhanismi korralikult ära kasutades luua müüt, mille autorit, kriitik J. Haini on meeles peetud kolmnurkse portreefotokesega V. Järmuti süles. Hoogsat kompositsiooni täiendavad R. Huimerinna, A. Ermeli, S. Vahtre ja J. Kassi fotod, viimane lendleb eesti plakatile glooriat puhudes teiste kohal otsekui heerold.”³

Mart Kalmu kirjeldus vajab siinkohal täiendamist ses mõttes, et tsitaadis nimetatud esimese kahe persooni fotod olid otseselt ja ainult näitusekujunduse elemendid. Järgnevalt loetletud nelja kunstniku teos on aga üks tegevuskunsti ulatuslikumaid jäädvustusi eesti kunstis üldse. Kunstnikud korraldasid suurejoonelise lavastuse-improvisatsiooni, millest tehtud fotofikseeringud suurendati, ühiselt koloreeriti ning seejärel ka improvisatsiooni korras näitusesaali üles riputati. Tulemus oli huvitav ja intrigeeriv, plakatiga polegi sellel otsest seost, kuid autorid ise määratlesid tulemuse ruumiliseks lavastusplakadiks nimetusega “Grupp plakatiste valmistumas plakinäituseks”.

Edasi järgnevad juba karmimad otsustused: “Ent milles seisneb fotolavastusplakati ammendamatus? Ilmselt pole kätte jõudnud ülearengu staadium, mitu aastat kultiveeritud vaimukaid, tihti nihestusega kujundileide jääb vähemaks. Algul arvati, et publiku

¹ Sirje Helme, Kui aeg plakati vastu lahke on... – Sirp ja Vasar 3. X 1986.

² Rait Toompere, Avatud plakatikunst. – Edasi 13. XI 1986.

³ Mart Kalm, Hari möödas. – Sirp ja Vasar 14. XI 1986.

harjumine efektide tulevargiga kahandab mõjujõudu, kuid paistab, et rohkem on väsinud kunstnike fantaasialend... Kriitikut on diskreetselt hoidunud plakati puudusi välja toomast, sest tänase eesti kunsti enesekordamise ja ideeloiduse olukorras loodeti poputamise abil välja pumbata maksimaalne müüt vähemalt plakatist, ühest elujõulisemast ja värskest nähtusest. Kahjuks fotolavastuse praegused formaliseerunud ponnistused ei kujuta alternatiivi täisverelisele seisule viis-kolm aastat tagasi, mida kaude tunnistab ka kahanenud esinejate arv ja näituse väiksem maht. Ent ometi on V. Järmut, E. Kärmas, Ü. Emmus jt. hakkama saanud suure asjaga ja võivad teenitult loorberitel hinge tagasi tõmmata. Lõpuks on fotolavastusplakat ainult ahtakesele nipikogumikule ülesseatud tüüp, kõik teised plakati tegemise viisid aga arenevad rahulikult edasi."

Suhteliselt äge ja poleemiline väljenduslaad ei tohiks varjutada peamist: kriitik käsitleb plakati kunsti kontekstis, rinnastades plakatiloomingu "kõrge" kunstiga. Mis tähendab, et veel äsjasest ideoloogia propagandaripatsist ja tänavapoisist oli saanud kunstipekonna võrdõiguslik liige. Konkreetne kriitika oli aga paljuski õigustatud, mõnegi viljaka autori looming näitas tõesti enesekorduse ja väsimuse märke. Ühes polnud kriitikul õigus ja nimelt selles, et fotolavastusplakat põhines vaid ahtakesel nipikogumikul. Nagu eelpool kirjeldatud juba selgunud on, kandsid plakatikunsti siiski üldisemad kunstihoovused ning järgnevaltki suutis eesti plakati ja eeskätt fotolavastusliku plakati paremik pakkuda näiteid vastupidisest.

Plakatistide tulemuslik reaktsioon Mart Kalmu kriitikale sündis ootamatult kiiresti. Detsembris korraldati plakativäljapanek (põhiosas Tartu näituse kordus) Kohtla-Järve Põlevkivimuuseumis. Ekspositsiooni juhatas sisse ja ilmetas Kalle Toompere ja Margus Haavamäe seade Tartus olnud ruumilise lavastusplakati elementidest, mis sai uue sisu ja vastavalt ka nimetuse: "Grupp plakatiste harjast möödumas". Esiplaanil oli pörandahari, mis pühkis kokku nii ajalehed avaldatud kriitikaga kui ka plakati(d), sellest "möödumas" neli fotolavastuses jäädvustatud kunstnikku. Ent lisaks neile oli nüüd kriitiku sõnadest juhindudes otseselt lavastuskompositsiooniga liidetud ka Villu Järmuti ja Jüri Haini fotod: (enese) iroonilist suhtumist ei olnud kriitika õnneks suutnud summutada, vastupidi, viimane oli stimuleerinud uue, huvitava kunstiteose sündi.

Järg tuli, ja seda Heinz Valgu toona ülipopulaarse aastavahetuse šaržisarja vahendusel. Tema valikuid jälgiti teraselt ja võeti tõsiselt, laiale kultuuriavalikkusele oli see sõnumiks, et plakat on kujunenud nähtuseks, mida tasub tähele panna. Heinz Valgu suurejooneline kompositsioon sisaldas šaržid viiest isikust, lisaks veel vihjed mitmele fotolavastuslikule plakatile ning trompetit puhuva kassi kujutise kaudu ka ruumilisele lavastusplakatile. Joonistust saatis Mart Kalmu parafraseeriv tekst: "Soliidsed poisid, tuntud

fotoplatatitegijad eesotsas elava klassiku Villu Järmutiga heroilisel laineharjalt-alla-sõidul. Neist müüdi teinud Jüri Hain püüab situatsiooni demagoogilise kalambuuriga päästa, kuid vajutab oma nipiga valele nupule. Ei aita ka Tõnu Soo vastupuiklemine. Ja mis sa puikledki, kui "Sirbi" kujundus kah põhjas. Vanad võtted! Üleareng! Kuna siia nii palju staare kuhjatud sai, siis loodab joonise autor koos Mart Kalmuga, et see pilt hakkab vähemalt kooliplikade vooditekki ehtima. *Allons, enfants!* Teid ootab hiilgav tulevik!"¹

Kodune kriitikabaromeeter siiski ei valetanud ses mõttes, et plakatielu kõrgrõhkkond hakkas taanduma. Plakatibuum kui nähtus oli jõudnud 1986. aastal ühiskondliku tähelepanu laineharjale, edasine laskumine ei olenenud niivõrd tegevuse kvaliteedist, sest plakatikunsti lisandus veel üksikuid vaieldamatuid tippteoseid, kuivõrd üldisematest arengutest.

Koduse arvamuse kõrval eksisteeris ka vaade väljastpoolt ning see sundis kriitikut resümeeerima: "Koduse noriva kriitika ja väljapoolt tuleva tunnustava paituse nagu Skylla ja Charybdise vahel oma kursi pidamine ei ole kerge. Neist ohtudest saavad mööda andekamad, isepäisemad, missioonitundlikumad loojad."² Väide välismaalt pälvitud positiivse tähelepanu kohta polnud liialdus. Eesti plakat oli saanud tähtsaks ja seda eeskätt prestiižsetele välisnäitustele jõudmise teel. Sellesuunaline läbimurre Lahti plakati biennaalile, kus eestlased varem polnud esinenud, toimus 1983. aastal ning ei sündinud lihtsalt, sest esitatud 2200 tööst eksponeeriti vaid 700. Kuue autori üheksa plakatiga (neist mitu fotolavastust) osalemine äratas tähelepanu, mille üheks väljenduseks oli see, et kaheksa töö hulka, millest tehti postkaardi-reproduktioonid, valiti Villu Järmuti ja Enn Kärmase plakat Henn Roode näitusele. Erandina on teada ka kvalifikatsioonižürii esimehe Tapani Aertomaa arvamus, kes väliseestlase Endel Loo pärimisele vastas niimoodi: "Ah et miks Eestist nii palju töid aktsepteeriti? Olid head, olid erinevad. Kunstihinnangus jäävad hõimutundded karmilt kõrvale – eelkõige loomesaavutus. Valik olenes peamiselt eesti plakatikunsti lihtsast, jõulisest, selgest joonest... Auhinnatasemele oldi väga lähedal."³

Järgnes esiletõus Varssavi rahvusvahelisel plakati biennaalil, kus eestlased olid osalenud küll juba 1970. aastast. Eelmine silmapaistvam esinemine jäi aga kümnenditagusesse aega, aastasse 1974, mil Varssavis näitasid taset needsamad kunstnikud, kes samal perioodil pälvisid preemiaid rahvusvahelistel graafikanäitustel: Leonhard Lapin, Raul Meel, Mare Vint, Tõnis Vint. 1984. aastal oli Varssavis väljas kuuelt eestlasest autorilt seitse plakatit ja jätkati tõusvas joones: 1986. aastal olid need arvud 7/9 ja 1988. aastal koguni 11/12.

Lahtis enam nii hästi ei läinud kui 1983. aastal, kahel järgmisel biennaalil tuli leppida minimaalse esindatusega. Tõus toimus 1989. aastal, mil põhinäitusele jõudis kaheksa autori

¹ Vt Sirp ja Vasar 1. I 1987.

² Vt kataloog: Jüri Hain, Autoriplakat '86. Tallinn, 1987.

³ Enn Loo, Kõrvalpilg plakatifoorumile. – Sirp ja Vasar 28. VII 1983.

ühaksa plakati, lisaks olid Heinolas toimunud variabiennaalil veel kolme autori tööd. Eriti paistis silma Margus Haavamägi oma looming, kes sai biennaali III preemia. Äramärkimist pälviti ka Brno rahvusvahelisel graafilise disaini biennaalil. 1986. aastal said Villu Järmut ja Enn Kärmas pronksmedali, 1990. aastal Ruth Huimerind eripreemia.

Neil aastail toimus rida eesti plakati tutvustavaid väljapanekuid välismaal. Neid oli väheldasi (umbes kolmekümnenumbriks), vahel kindlapiirilise temaatilise valikuga (näiteks kaks teatriplakati näitust Soomes), kuid ka ulatuslikke (näiteks Ungaris enam kui üheksakümne tööga). Näitusepaigad olid esinduslikkuse mõttes üsna kõikuval tasemel, kuid siiski nähti eesti plakatikunsti Lääne-Berliinis (1983), Kanadas (1984), Soomes (1984, 1987, 1989), Jugoslaavias (1986), Poolas (1987), Tšehhoslovakkias (1987, 1988), Austrias (1988), Ungaris (1989) ja isegi Marokos (1988). Rahvusaaslastele tutvustati eesti uuemat plakati Stockholmi Eesti Majas 1988. aastal.

Tõendiks, et meie plakati oli nähtud ja hinnatud, võib pidada nende jõudmist USA-s ilmuvasse range valikuga väljaandesse Graphic Poster. 1983., 1985. ja 1988. aasta kogumikesse valiti Villu Järmuti ja Enn Kärmas ühistööd, Graphic Poster '90 avaldas aga Ruth Huimerinna (koostöös Tiit Veermäega), Margus Haavamäe ja Priit Rea plakatid. Kõik näis minevat nii edukalt, et Silver Vahre julges 1987. aasta lõpupoole toimunud Kunstnike Liidu kongressi kõnepuldist kinnitada: "Ja muuseas, plakat tutvustab praegu eesti kunsti nii edukalt, et tasuks luua iseseisev eksperimentaaltrükikoda. Miks mitte ka eraldi plakati müügisalong."¹

Samas oli aga hoopis jõutud käänukohale, mis tühistas vajaduse selleks ajaks väljakujunenud vormis plakatiloomingu järele ja ka huvi viimase suhtes. Juba vähem kui poole aasta möödudes Silver Vahre optimistlikust hõikest peeti Toompeal loominguliste liitude pleenum, mis andis tõuke kunsti ja kunstivälise reaalsuse varasemast teistsuguseks suhetumiseks. 1989. aastal purustati Berliini müür ja piltlikult öeldes mattus selle alla ka 1980. aastate eesti plakatikunst. Liberaliseeruv ühiskond ei vajanud plakatite mõistukõnet, vabanev kunst ei tunnistanud enam plakatlikku mimikrit.

Kokkuvõtvalt

Kokkuvõtete ja üldistuste tegemiseks peab kõigepealt kirjeldama olusid, sündmusi, artefakte. Kuid nagu näitab eelesitatudki visand oludest, tegudest ja neisse suhtumisest, on vahel raske eristada fakti fiktsioonist, tõsiolude alusel kujunevat arvamust eelarvamustele kinnituse otsimisest tõsioludest. 1980. aastad oli vastuoluline, kaootiline, mõistusepäratu aeg, mille rüpes valmis palju kummalisi vilju. Kahtlemata on üks niisugustest kummalistest

¹ Eesti NSV Kunstnike Liidu XVIII kongress. – Sirp ja Vasar 30. X 1987.

nähtustest plakat, mida selle sihipärasel, eesmärgistatud funktsioonis polnud üldse tarvis: teatrit, kunstinäitusi või kino ei olnud vaja reklaamida, huvilisi jätkus niigi küllaga, kaubanduslik reklaam olukorras, kus pea kõigest nappus, oli täielik nonsenss. Kõik öeldu on õige ja sellest peaks järelduma, et põhjust õilmitseda oleks olnud ainult võimupositsioonilt angažeeritud poliitilisel propagandaplakatil.

Ometi kujunes asi vastupidiseks. Pole kahtlust, et 1970. aastate lõpp ja 1980. aastad olid meie plakatiloomingu teisenemise teel eriline, elav aeg. Karmi ideoloogilise surve kiuste tõusis trükitav-tirazeeritav plakat millekski varasemast eriliseks ning neis oludes kunstiliselt edumeelseks nähtuseks. Eelkõige kandis uut suundumust kunstnike loovus, kuid ka sisemise konkurentsi kasv. Viimast elavdas noorte arvukus ja jõuline juurdetulek, kusjuures varasemaga võrreldes oli nende ettevalmistus mitmelaadsem. Kui varem tegelesid plakatiga pea eranditult kunstiinstituudi graafika eriala lõpetanud, siis nüüd astusid esile disainialase haridusega loojad ning lisaks veel väike, kuid tugeva professionaalse ettevalmistusega (seda eelkõige foto alal) grupp, kes olid aastail 1972–1978 lõpetanud kunstikõrgkooli Leipzgis.

Uudse vormikõnega trükiplakatite sünni olenes mitte ainult kunstnike oskusest ja tahtest, vaid loomulikult ka tellijaist, nende hoiakust. Kujundikasutuselt edumeelne plakat sündis eelkõige kultuurisfääri (kunstinäitused, kontserdid, teater) tarbeks. Kujunesid välja uueilmelise plakati pidevad tellijad. Tolle aja varjupoolele jäi mitmete plakatite keelustamine, tellijate "liistule tõmbamine" ja plakatite trükkimise keerulisemaks muutmine. Õnneks piirdusid sanktsioonid plakatite eesmärgipärase kasutuse (eeskätt siis avalikus reklaamis) keelamisega. Need plakatid kui kunstijooned elasid sageli edasi oma teiste elu, mitmed kodumaal keelatud plakatid esindasid edukalt eesti kunsti väljapool Eesti NSV-d.

Platikunstis tõusis esiplaanile foto ning fotolavastus oli foto kasutamisel uusim sõna, kuigi laienes ka teiste fotoga seotud võtete (montaaž, kollaaž) tarvitusalale. Plakat asetis teiste visuaalsete kunstide kõrvale, tõustes arvestatavaks kunstinähtuseks. Fotolavastusliku plakati katalüsaatoriosa mõjus ühtlasi nõnda, et kümnendi viimasel kolmandikul polnud fotoplatat enam päris domineeriv, olles vaid saanud üheks mitmetest võimalustest. Plakati esiletõus oli seotud kriitikaga: ühelt poolt pakkus uuenev plakatikunst arutlusainet kirjutajatele, teisalt fookuseerisid silmapaistvate kunstiteadlaste arvukad kirjutised kultuuriavalikkuse tähelepanu plakatile ja tõstsid kunstnike eneseteadvust. Eeskätt fotoplatat aitas oma kultuuriruumist välja tungelda ja eesti kunstile välisnäitustel tunnustust koguda.

1985. aastal tegi siinkirjutaja niisuguse kokkuvõtte: "Just fotolavastusliku suuna viljakus ja suhteline edu on kaasa toonud üldise elavuse plakatikunstis, tugevdades sisemist konkurentsi ning innustades uusi väljendusvõimalusi otsima ka hoopis teistsuguste laadide

viljelejaid. Ja ei ole võimatu, et ajalise perspektiivi tekkides saame fotolavastust hinnata kui tähist eesti nüüdisplakati arenguteel.”¹

Üldjoontes kehtib toona öeldu ka tänapäeval, kuid juba tekkinud ajaline distants nõuab teistsuguseid rõhuasetusi. Kõigepealt on vaja rõhutada asjaolu, et uuendusliikumine oli sisuliselt kunsti kaitsekohastumine oludega. Ehk teisisõnu – plakat oli asendustegevus, kus realiseeriti aktuaalsena tunduvaid, novaatorlikke kunstiideid. Ja et osa selle tulemusena sündinud teostest olid plakatid *pro forma*, mitte sisulises mõttes. Fotoplakatis fikseerusid mitmed meil uuenduslikud kunstisuundumused: tegelemine *performance*’iga, moekunstiga, kehamaalinguga, on nähtavad seosed kontseptualismiga ja vihjed sürrealistlikule kujundikasutusele. Seotust plakatiloomes keskmesse tõusnud fotolavastusega võib leida kõigi eelnimetatud suundumuste puhul. Olukorras, kus uuendused kunstis olid tõrjutud ja foto tunnustamine teiste aladega võrdõigusliku kunstinähtusena piiratud, kanaliseerusid mõlemad üheskoos plakatis. Foto kui kunsti identiteediotsingute jälgimisel tuleb kindlasti vaatluse alla võtta ka 1980. aastate plakat, millega fotokunsti lähiajalooga tegelejad on ka alustanud.² Kui rääkida foto läbimurdest eesti kunsti, siis neid on tegelikult mitu ning erinevat, üks neist aga seostub kindlasti 1980. aastate plakatiga.³

Radikaalsed muutused ühiskonnas kaotasid paljude muude asjade kõrval ka tarviduse kunsti kaitsekohastumiseks ja plakat tõmbus tagasi oma rakenduskesksesse voolusängi. Sellega sai läbi üks iselaadne alapeatükk eesti nüüdiskunstis, mis haaras pea täpselt 1980. aastaid.

2004

¹ Vt kataloog: Jüri Hain, Eesti fotolavastuslik plakat. Tallinn, 1985.

² Seda näitab muuhulgas fotolavastuslikust plakatist kirjutatu lülitamine üldisemasse fotograafiakäsitluse konteksti – vt Käsitlusi fotograafiast. Toim Peeter Linnap. Tartu: Tartu Kõrgema Kunstikooli toimetised nr 1, 2003.

³ Fotograafia läbimurret kunsti on dateeritud isegi nii hilise ajaga, kui 1993. aasta. Vt Heie Treier, Postmodernismi mõiste eesti kunstimaailmas. – Kunstiteaduslikke uurimusi 8. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, lk 244–264.

Laguuniskulptuur: kriitiline pop, romantiline sümbolism, hüperrealism ja sürrealism 1980. aastate eesti skulptuuris

Juta Kivimäe

Tagasivaateline pilk eesti kaheksakümnendate skulptuurile ei lubaks vähemalt selles kunsti valdkonnas nõustuda Ants Juske väitega, et pea kõikjal nn postkommunistlikes maades toimusid lääne kunstiga täiesti ekvivalentsed liikumised.¹ Neiks aastaiks oli nõukogude ühiskond esmakordselt kaotanud kontakti lääne infoühiskonda iseloomustavate suundumustega kultuuris. Ühiskonna tehnoloogiline mahajäämus, info salastatus ja juba seitsmekümnendatel alanud brežnevlik stagnatsioon kümnendi esimesel poolel, aga ka kümnendi lõppu iseloomustanud perestroika ei soodustanud kuigivõrd postmodernistlike ümberhinnangute ja modernistlikule avangardikultusele vastanduva diskursuse jõudmist siinsele kunstimaastikule. Pigem võiks selle perioodi kunsti vaadelda osana n-ö laguunikultuurist, mis arenes mingist ajast omasoodu, kus kehtisid vaid omas keskkonnas mõistetavad paroolid, nn ridade vahelt teksti lugemise üldine oskus ja püüd mitmetimõistetava kujundiga luua oma sõnumile metafoorne aura.

Oskus anda edasi eksistentsiaalset painet, kriitilisi hinnanguid ja vastupanu ei eksisteerinud mitte ainult ajastu kirjanduses, dramaturgias, maalis ja graafikas, vaid jõudis ka skulptuuri. Kaasaegne vaataja tõlgendas metafoori enesestmõistetavalt, kuid see toimis omas ajas ja kohas. Paraku on nüüd noorele vaatajale, aga ka vaatajale, kes pole tuttav nõukogude kultuurielu spetsiifiliste omapäradega, väga raske, kui mitte lausa võimatu selgitada kaheksakümnendate kunsti väärtusi. Muuseumipraktikuna olen kogenud, et eesti kaheksakümnendate skulptuuri kipub nii vaataja kui enamik näitusematerjali valivaid kuratoreid tõlgendama kui kitsilikult dekoratiivset, ülepakutult hinnalises materjalis teostatud ning tänapäeval arusaamatult raskepärast ja eklektilist kunstiilmingut.

Osaliselt on see ka põhjendatud: seitsmekümnendate algul eesti skulptuuri rikastanud pronksivalu baasi rajamine Tallinnas ja pronksi madal hind Venemaal viisid eriti 1980.

¹ Ants Juske, Postkommunistliku kunsti müüdid ja reaalsused. – Ülbed üheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis. Toim. Sirje Helme, Johannes Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk 16.

aastate esimesel poolel selle materjali üleekspluateerimiseni. Massiivsest pronksist kesk-pärase kunstiväärtusega poolabstraktsed skulptuurid ujutasid üle kunstinäitused ja pronksi kasutati tihti ka siis, kui skulptuuri ideeline olemus oleks mõnes teises materjalis ilmselgelt võitnud. Tagasivaates ongi kahte iseseisvumiseelset aastakümnet eesti skulptuuris nimetatud tihti poolhalvustavalt "pronksiajaks".

Kuni 1980. aastate teise pooleni püsisid muutused ja uuendused skulptuuris siiski modernistliku skulptuuri vormide piirides, ületamata 20. sajandi esimesel poolel maailmas käibinud ettekujutusi kolmemõõtmelisest kunstist. 1970.–1980. aastate vahetusel ja ka 1980. aastate esimesel poolel tegeles huvitavam osa eesti maalist ja graafikast lääne infoühiskonnast välja suletuna n-ö laguunikultuurile iseloomuliku isoleeritud seisundi ja järjest kasvava sõnavabaduse piiramise kontseptualiseerimisega.¹ Eesti skulptuuris ei olnud niisugused arengud siiski sama selgelt märgatavad. Skulptuuri üldpilti iseloomustasid ikka veel traditsioonilise figuuriplastika ja portree erinevad lahendused.

Uus põlvkond skulptoreid, kes tulid kümnendi keskel – Ekke Väli, Tamara Ditman, Mati Karmin, Tiit Kirsipuu ja hiljem ka Ahti Seppet ning Jüri Ojaver –, ei toonud kaasa nii kontrastselt tuntavat põlvkondade vahetumist, nagu see oli toimunud näiteks seitsmekümennendate algul. Muutused skulptuuri mentaliteedis ja vormiotsinguis toimusid võrreldamatult aeglasemalt kui kahel eelmisel aastakümnel ja on kõige paremini nähtavad, vaadeldes väheste silmapaistvamate autorite loomingut, igaüht eraldi. Tundub, et ei peetud vajalikuks end eelmisele skulptorite põlvkonnale vastandada. Pigem nihkuti eelmise kümnendi tõekspidamistest vaikselt eemale, leiti mingi oma isikuomadustele vastav nišš. Selliseks võimaluseks võis olla tugeva mõjuga õppejõu Jaak Soansi kriitilise popikäsitluse edasiarendus sürrealismi elementidega, nagu näiteks Ekke Väli puhul. Erandlikult võis ka üldse loobuda publikule mõistetavast esteetilisest vormikäsitlusest ja pronksiläikest ning esitada näitustel "inetuid" natuurilähedasi plastikust inimfiguure, nagu tegi noor Tamara Ditman, või enamikule tollastest vaatajatest täiesti arusaamatuid roguskist ja nõöridest "nukke", nagu tegi Anu Pöder.

Kümnendi lõpul tungis lõppeva ajastu kahtlev vaim ka eesti skulptuuri paremikku, vähenesid tellimused ja enesekindlus senisel teel edasiminekuks. Eraldi käsitlemist vääriks monumentaalskulptuur 1980. aastate keskpaigast kümnendi lõpuni, mil Eestit valdas ajalooliste ja sotsiaalpoliitiliste põhjustega seletatav n-ö restitutsiooni laine. Tendents ilmnas ka skulptuuris: selle asemel, et püstitada olemasolevale skulptorite potentsiaalile ja rahva soovile tuginedes uusi kaasaegseid monumente, hakati pea kõikjal valikuta ennistama omaaegseid

¹ Vt ka Eha Komissarov, Punaste lippude all. Kohanemine ja valikud 1944–1990. – Eesti kunst. 101 teost Eesti Kunstimuuseumi kogudest. Koost. Tiina Abel, Eha Komissarov, Hanno Soans, Kädi Talvoja, toim. Anu Allas, Renita Raudsepp. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2004, lk 41–42.

Eesti Vabadussõja (1918–1920) monumente – isegi juhul, kui kunagistest monumentidest oli säilinud vaid fotomälestus ja kui konkreetsel monumendil ei olnud kunstilist väärtust.

Erinevalt kuuekümnendatel ja seitsmekümnendatel loodud monumentidest, millest mõned (kuid mitte kõik) teenisid kaheldamatult okupatsioonirežiimi ideoloogiat, ent oma vormiuuenduslikkuses muutsid ja moderniseerisid oluliselt eesti monumentaalskulptuuri,¹ ei erine kaheksakümnendatel loodud avalikud dekoratiivskulptuurid – näiteks Edgar Viiese "Merineitsi" (1981), Mare Mikofi "Poisid vihmavarjuga" (1982), Peeter Mudisti "Kodumaa" (1981 jt) – ega konkreetsetele isikutele loodud mälestussambad – Edgar Viiese "Friedebert Tuglas" (1986) ja "Jaan Koort" (1987), Aime Kuulbuschi "Heino Eller" (1987) jt – kuigivõrd samade autorite ajastuomastest vabaplastikast. Esileküündivamad on muidugi Viiese isikupärane portreeline käsitlus Jaan Koortist ja Friedebert Tuglasest ning Jaak Soansi väärikalt lahendatud Kristjan Jaak Petersoni täisfiguuri (1983) õnnestunud kohaspetsiifiline paigutus Tartus. Kümnendi uuenduslikumaks avalikuks skulptuuriks tuleb pidada veel Mati Karmini roostevabast terastorust Charles Leroix' monumenti (1989) Pirital, mille abstraktsete kaarte lennukat vaimsust võiks võrrelda Edgar Viiese ideekavandite tasemele jäänud joonistustega kuuekümnendaist, mil ühiskond ei olnud veel valmis vastu võtma täiesti abstraktseid avalikke skulptuure.

Edasimineked seitsmekümnendate popkunsti arsenalist

Oluliseks isiksuseks kaheksakümnendail ellu astunud noorte skulptorite kujunemisel oli kuni 1980. aastani toonase Eesti Riikliku Kunstiinstituudi ehk ERKI skulptuuriteaduskonnas õpetanud Olav Männi (1925–1980), kelle mitmekülgne haritus, valmisolek vaimseks arenguks ja huvi kaasaegse skulptuuri võimaluste vastu ning soov eksperimenteerida ebatraditsiooniliste materjalidega avaldus ka tema õpilaste püüdlustes.² Olav Männi mõju ja julgustust eksperimenteerida materjalidega on hiljem meenutanud ka mitmed tema õpilased. Samas on Männi loomingut käsitlenud kunstiteadlased osutanud tema suutmatusele lõpuni aktsepteerida seitsmekümnendail ka eesti skulptuuris omaks võetud popkunsti väljendusvahendeid. Vormi esteetiliste ja tunnetuslike omaduste rõhutamine oleks just nagu välistanud Olav Männi huvi popkunsti vahendite, eriti *readymade*'i kasutamise vastu skulptuuris.³ Kuigi samas peetakse Olav Männi 1960. aastate keskel eksperimen-

¹ Väga uuenduslikult mõjusid omaaegses monumentaalskulptuuris näiteks Eduard Vilde monument Tallinnas Harjumäel (Albert Eskel, Allan Murdmaa, 1965), Kristjan Raua monument Tallinnas Hirvepargi lähisel (Kalju Reitel, Eha Reitel, 1968), Tehumardi lahingu monument ehk rahvasuus "Tehumardi mõök" (Riho Kuld, Mati Varik, Allan Murdmaa, 1967), Jäätretke obelisk ja Maarjamäe memoriaalansambel (Mati Varik, Allan Murdmaa, 1975) jt.

² Nii kinnitab Olav Männi Mart Ellerile antud intervjuus ajakirja Kunst 1972. aasta esimeses numbris ning sedasama on väitnud ka Olavi Männi õpilased Anu Pöder, Mare Mikoff, Hannes Starkopf jt.

³ Vt katalooge: Olav Männi skulptuuride näitus. Tallinn, 1975; Olav Männi. Kaassõna Tiina Pikamäe, 1990; vt ka Mart Eller, Intervjuu skulptor Olav Männiga. – Kunst 1972, nr.1, lk 6–11.

taalselt loodud valmisdetailidest kokku keevitatud skulptuure ("Öövaht", "Tuhkatriinu", "Karussell", "Duo" jt) tänini siinse modernismi klassikaks.

Võiks öelda, et popkultuurist impulsse saanud ja ideoloogiliselt kahepalgelist ühiskonda kritiseerivat voolu esindasid seitsmekümnenndail kunsti tulnud Ülo Õun ja Jaak Soans ning viimase õpilane (ja samas Õunalt ilmseid impulsse saanud) Ekke Väli. Kõiki kolme võib vaadelda mõnevõrra ühiskonnakriitiliste autoritena, ent enam on neid huvitanud inimese kui loomult ühiskondliku olendi uurimine popi arsenalist laenatud meetoditega ja sellesama inimese ning tema atribuutide kujutamine jällegi popilikult mitmetähenduslikus, ajuti ka karikeerivas võtmes.

Ülo Õuna otsene mõju kaheksakümnenndate skulptuurile on väga suur. Hiigelmõõtudes pead nagu näiteks kipsist "Harald Habermanni portree" (1971) on olnud vähemalt kaudseks ajendiks mitmete hilisemate üleelusuuruste portreeskulptuuride valmimisele seitsmekümnenndatel ja kaheksakümnenndatel. Õuna teeneks on kaheksakümnenndate skulptuuri toodud värvilisus ja oskus ühendada kolmemõõtmelise kunstiga sellised keerulised nähtused nagu grotesk ja ironia. Groteskse, ositi sürreaalselt mõjuva kinnismotiivina esineb Õuna enese tollaegses vabaplastikas korduvalt kitkutud kana motiiv – ahistuse ja inimliku võõrandumuse võrdkuj. Kuid ka tema habrastes, puhta siluetiga pronksskulptuurides nagu näiteks "Kodused toimetused" (1987) või "Nõela ja niidiga" (1981) on vaimukat käsitusvabadust ja eesti kunsti kontekstis harva esinevat iroonilist elegantsi.

Väga suur mõju kaheksakümnenndate skulptuurile on olnud Jaak Soansi kahel monumendil Tallinna linnakeskkonnas. Estonia puiestee haljasalale paigutatud Anton Hansen Tammsaare monument (1978, pronks, graniit) on oma eriti õnnestunud proportsioonide, kohavaliku ja masside elegantse paigutusega muutunud kõige tuntumaks rahvuslikuks monumendiks Eestis ning pälvis 1980. aastate esimesel poolel tähelepanu kõikvõimalike rahvakogunemiste ja kodanikualgatuslike ürituste kohana. Toonase Konservatooriumi Lavakunsti kateedri ehk praeguse Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli hoone seinale Toompeal kavandatud Voldemar Panso mälestusreljeef on oma maalilise modelleeringu ja avatud käe žestiga leidnud portreeplastikas kaheksakümnenndail järgijaid eelkõige monumentaalsemas portreeskulptuuris.¹ Soansi 1979. aastal pronksist valmistatud installatiivne "Purustatud sarkofaag" oleks nagu sissejuhatuseks uue kümnendi muutunud maailmatajule – ja ühteagu jätkuks autori seitsmekümnenndate käsitlusele kaasaegse inimese ja kultuuri vahekordadest ning inimese suhestumise võimalustest minevikuga. Kõik nimetatud teosed kuuluvad vaadeldava kümnendi eesti skulptuuri krestomaatilisse loetellu,

¹ Vt Mart Eller, *Monumendid*. Tallinn: Kunst, 1977. Vt ka Mart Eller, *Monumente ja dekoratiivskulptuure*. Tallinn: Kunst, 1977. Ilmselt oli sellest eeskujust mõjutatud näiteks ka Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi kogudes olev Mati Variku loodud Eri Klasi portree jt.

ka 1983. aastal valminud pronksist "Ratastool", mis samuti esindab Soansi varasemale loomingule iseloomulikke teravmeelset mõtisklust inimese ja tehnilise progressi suhetest ning on samuti ruumilise objektina vormiliselt perfektselt lahendatud.

Mare Mikof toob kaheksakümnendate algul skulptuuri värvi ja glamuuri. Ta ühendab materjalina üleekspluateeritud pronksi (vähemalt kümnendi esimesel poolel) eesti skulptuuritraditsioonis seni tavatute kaasmaterjalidega nagu šamott, kaotamata sealjuures hinnalist ja elegantset kogumuljet. 1991. aastal veel viimaseid kuid Kadrioru lossis asunud Eesti Kunstimuuseumis oma kaheksakümnendate loomingust ülevaatenäitust tehes¹ eksponeeris ta kõiki oma eklektilise loomingu erisuunalisi väljenduslaade. Loomisaastate järgi nimetatud, pjedestaalile tõstetud ja sealt jalgupidi läbi vajunud pronksist mehikesed "82" ja "83" esindavad kogu kümnendi eesti skulptuurile iseloomulikke dekoratiivset stilisatsiooni, mis Mikofi hilisemas loomingus veelgi süveneb.

Mikof on ka suurepärase portretist, tema perfektset modelleerimisoskust ja kaheksakümnendate lõpul loodud Harry Liivranna ja Vilen Künnapu portreid imetleb veel 2000. aastal Johannes Saar,² kes siis tavatses keskenduda juba peamiselt modernismijärgsetele kunstiilmingutele. Mikofi paroodilises võtmes dekoratiivsete tööde paremiku kuulub kindlasti antikvaarse ilmega "Laud" (1984, pronks, värviline šamott), mis toetub renessansspärandist välja kasvanud värvilistele šamottkarüatiididele. Aastakümne lõpus esitab ta näitustel seeria kullatud ja maalitud väikesi dekoratiivseid arhitektoone ("Koonus nr. 3", 1989, pronks, õlivärv), mis imiteerivad erineva struktuuriga materjale, nagu drapeeritud tekstiil jmt, laiendades tolleaegses kodumaises skulptuuris ettekujutust kolmemõõtmelise kunsti võimalustest.

Ühena vähestest skulptoritest on Mikofil olnud võimalus luua skulptuure kümnendi lõpus valminud suurejoonelisse postmodernistlikku hoonesse. Raine Karbi projekteeritud Eesti Rahvusraamatukogu pääslas on kahel graniidist ja pronksist hiigelrotil arhitekti enese ja raamatukogu tollase direktriisi Ivi Eenma portreeliselt äratuntavad näojooned ("Raamatukogurotid", valminud aastaks 1990). Samasse hoonesse on kavandatud ka värvitud alumiiniumist külastajaid juhatavad kaks elusuurust n-ö viit-skulptuuri "Naisviit" ja "Meesviit" (1989).

Küll alati heterogeenne ja eksperimenteeriv, jäi Mikof ikkagi kümnendi lõpuni popkunsti esteetika juurde püsima. Ajuti võis tema rämedavõitu huumor panna tõsiuskliku isamaalase kurja vanduma – näiteks Eesti lipu värvides junnikesed 1988. aastal Tallinna

¹ Juta Kivimäe, Mare Mikofi skulptuurid Kadrioru lossis. – Eesti Ekspress 23. VIII 1991.

² Johannes Saar, Mare Mikof. – Eesti kunstnikud 2. Toim. Johannes Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2000, lk 95–96. Vt ka kataloog: Mare Mikof, Skulptuurid. Koost. Tiina Pikamäe. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 1991.

Kunstihoone näitusesaalis –, ent ka tema kümnendi lõpu loomingust ei oleks tulemusrikas otsida põhimõttelist väärtushinnangute muutust.

Mikofist kümmekond aastat hiljem skulptorina alustanud Ekke Väli loomingus kujunes popkunsti arsenalist pärit grotesksete elementidega tähenduslikkus peamiseks võimaluseks kajastada nihestatud väärtustega ühiskonda. Eesti skulptuuris on vähe nii täpseid seletusi teose sünnile kui Väli oma pronksskulptuurile “Anno 1981” (1981). Tõukeks oli UNESCO poolt puuetega inimestele pühendatud aasta, mis Nõukogude Liidus muudeti suitsetamise vastase võitluse aastaks. Kunstnik tajus selles ebakõla, mis inspireeris kummastava kujundi – käsi, mis hoiab sigareti asemel endalt äralõigatud sõrme.¹ Paberirulliks kasvava lagipeaga “Villu Järmuti portree” (1985, kõrgpoleeritud pronks) annab vaimuka deformatsiooni abil vihje portreeteeritava elukutsele. Mitmed Väli skulptuurid mõjuvad ruumis väga elegantselt, nagu lõigatud vormidega pronksist inimfiguur “Suur kiirustaja” (1987) või alumiiniumskulptuur “Hüpe” (1985). Neid vaadates meenub teistegi autorite ajastumaseid töid, kus kujundite kompaktne stilisatsioon ja ilmselge esteetism² torkavad silma kaheksakümnendate skulptuurile iseloomulike väärtusilmingutena. Samuti väga esteetiliselt mõjuv Väli “Ratsamonumendi kavand” (1989, pronks, dolomiit) on siinses monumentaalskulptuuris üks õnnestunumaid eskiislikke lahendusi.

Popkunsti esindajaist kolmemõõtmelises kunstis rääkides tuleks tunda tagasivaatelist huvi ka kümnendi keraamika vastu. Omamoodi lahedaks ja pingevabaks popi märgiks eesti kunstis on Mai Järmuti suureformaadilised ja tavapärasest dekoratiivsest lahendusest eristuvad keraamilised vormid: käkrus töökindad, deformeerunud aiatööriistad, hiiglaslikud tühjaks pigistatud hambapasta tuubid jmt.³ Samasse ritta kuuluvad ka Irja Kändleri ajakajalised vormid ajalehekatketega, millest enamjagu on tänaseks jõudnud Eesti Tarbekunstimuuseumisse. Kümnendi lõpul harrastas mitmetes erinevates materjalides neopopilikku skulptuuri Hannes Starkopf, kes kandis samalaadse mentaliteedi valutult üle ka üheksakümnendail loodud skulptuuridele. Võõristava üllatusena ja omamoodi autorimärgina mõjusid maalitud lilled, mida võis kohata nii dolomiidil kui pronksil.

Lähenemine hüperrealismile

Puhtakujulist hüperrealistlikku käsitlust kohtab eesti skulptuuris harva. Vaevalt et mõnel eesti skulptoril õnnestus hüperrealistlikke skulptuure lääne näitustel ise näha, asjaomast

¹ Vt näituse buklett: Kolmikkõne. Ado Lille, Mare Vindi ja Ekke Väli juubelinäitus. 19. aprill – 19. mai 2002. Eesti Kunstimuuseumi näitusesaal Rotermanni soolalaos. Tallinn, 2002.

² Ekke Väli kalduvust disainitud esteetiliselt käsitlusele toob ajastuomase hinnanguna esile ka Enriko Talvistu oma kriitikas (Enriko Talvistu, Neli skulptorit, neli loomelaadi. – Edasi 23.XI 1984), Jaak Olep omakorda on näinud Väli esteetismi tagamaid arhitektuuriõpinguis (Jaak Olep, Isepäine Ekke Väli. – Vikerkaar 1988, nr 6, lk 36.).

³ Vt nt Kunst ja Kodu 1985, lk 18–23.

kirjandust aga jõudis 1980. aastate esimeseks pooleks siiski ka siia ja näiteks almanahhis Kunst ilmus 1981. aastal Jaak Kangilaski ulatuslik ülevaade lõppenud kümnendi kunstist läänes, mis kirjeldas eraldi hüperrealistlikke autorite töid ning millele oli lisatud ka soovitava kirjanduse loetelu.¹

Erandiks on mõningad Mare Mikofi seitsmekümnendatel loodud figuurid, aga ka kaasajal teenimatult tähelepanuta jäänud Tamara Ditmani (1945–2003) popkunsti mõjustest välja kasvanud teosed kaheksakümnendast – näiteks 1984. aastal Tartu Kunstimuuseumis eksponeeritud figuraalsed plastikumulaazid, mis polnud küll klassikaliste hüperrealistlike skulptuuride moel elusate inimeste täpsed koopiad, vaid värvipritsmete ja vormiüldistustega tinglikumaks töödeldud.² Hüperrealismi mõiste alla võiks mahtuda nii Ditmani "Külaline", elusuurune naisefiguur tordikarbiga (1981, plastik), kui ka "Talvine portree" (1981, kips), "Agronoom" (1983, alumiinium) ning värvipritsmetega kaetud kingituspaki mulaažina esitatud "Pakitud ese" (1986, kips). Kaheksakümnendate näitusekorraldajate ja publiku taluvuspiiridele mõeldes oli see väga julge ja aus hüperrealismile lähedalseisev käsitlus.³

"Agronoom" oli modelleeritud realistlikult vaid tagantvaates, olles teiselt poolt lamedaks lõigatud ja kaetud serigraafiat meenutava õlimaalinguga, sarnaselt Ditmani teisele teosele "Reisijad" (1985, pronks), kus autor on tsiteerinud tol ajal eksilis elanud eesti maalikunstniku Eduard Ole samanimelist *art deco* likku menumaali aastast 1929, n-ö interpreteerinud eesti kunsti krestomaatilist meistriteost. Skulptor on kasutanud siingi pronksi pinnal ebatavalist, ortodoksset ikoonimaali meenutavat õlimaalingut ning loonud mõjuva mulje ajasillast, mis ühendab erinevate ajastute kunstnike nägemusi ja arusaamu.

Üheksakümnendatel viis radikaalne pöördumine õigeusku Ditmani eemaldumiseni kunstimaastikult, ent kümnendi jooksul loodud teosed on siinses skulptuuriajaloos väga olulised. Kahjuks on omaaegse ostupoliitika tulemusena jõudnud muuseumisse enamasti vaid pronksis teostatud üksikud tööd. Grotesksesse hiigelmõõtu viidud rahvusromantiline "Sõlg" (1983, pronks), aga ka üleelusuurune "Kajaka portree" (1980/81, pronks) on eesti skulptuuris kummastavad ja mitmeti mõistetavad erandid. "Kajaka portree" võib olla kaudselt ajendatud autori kujunemisajal 1973. aastal eestikeelsena ilmunud ja tol ajal väga populaarsest Richard Bachi raamatust "Jonathan Livingston Merikajakas". Ent see võis olla ka autori viide inimese üksindusele ja kommunikatsioonipuudusele linnakeskkonnas,

¹ Jaak Kangilaski, 70. aastate lääne kunst. – Kunst 1981, nr 1, lk 46–51.

² Esmakordselt juhtis Ditmani plastikfiguuridele tähelepanu Enriko Talvistu eelpool viidatud nelja noore skulptori Tartu Kunstimuuseumis toimunud ühisnäituse arvustuses, olulise osa Ditmani loomingu saatusest pole aga midagi teada.

³ Enriko Talvistu, Neli skulptorit, neli loomelaadi.

võimalusele suhelda hoopis mingi teise bioloogilise liigi esindajaga või lihtsalt tähelepanuavaldus uuele "linnloomale" uuslinnamassiivides.

Hüperrealismile lähenevaid avaldusi võib kohata ka kahe n-ö vanameistri kaheksakümnendate skulptuuris. Nii on Ülo Õun 1980. aastal esinenud ülevaatenäitusel linnamehelikult rõivastatud "Maamõõtja" kipsfiguuriga. Edgar Viies on aga loonud inimmõödust kolmandiku võrra väiksemas skaalas asfaldipuuriga "Teetöölise" (1982, pronks) ja inimmõõtmetes figuuridepaari "Sookuivendajad" (1983, pronks). Kõik kolm elulist tööd on varustatud elutruult detailitäpse atribuutikaga ja vaid üsna pisut üldistatud – muidugi langevad need samas välja maailma kunstimetropolides seitsmekümnendatel eksponeeritud stiilipuhtast hüperrealismist. Ometi pole neil vähimatki ühist ka eesti kunstis varasematel kümnenditel harrastatud nõukoguliku natuurilähedase skulptuuriga.

Romantiline sümbolism

Pea igal ajastul leidub kunstnikke, keda on raske stilistiliselt määratleda. Peeter Mudist, eesti kunstis erandlik suveräänne kunstnik, ühtmoodi silmapaistev nii maalikunstis, skulptuuris kui graafikas, astus kunstiavalikkusse seitsmekümnendate algul. Skulptorina tegutses ta siiski peamiselt kaheksakümnendatel ja tegutseks ehk tänini, kui süvenev haigus ei takistaks, aga skulptoritöö nõuab paratamatult füüsilist jõudu. Ühena vähestest skulptoritest on Mudist avaldanud trükis rikkalikult autoripoolset materjali oma teoste emotsionaalsest ja kultuuriloolisest taustast.¹ Enamik Mudisti graniitskulptuure on sündinud autorile väga lähedaste isikutega seonduvast meeleoluhetkest või emotsioonist, mis on valminud teoses transformeerunud inimlikke seisundeid kandvaiks poeetilisteks kujunditeks. Mudisti harjumatult poeetilised ja vaatajat väga isiklikult mõjutavad skulptuurid muutsid 1980. aastate esimesel poolel oluliselt suhtumist kolmemõõtmelisse kunsti ja leidsid järgimist, just nagu tema maalimislaadki, ent ükski järgijaist ei küündinud keskpärasusest kõrgemale. Materjalid, enamasti Saaremaalt kunstniku suvekodu lähistelt leitud maakivid ja kujundite näiline lihtsus olid kõnealuse kümnendi alguse raskepäraseks ja kujundlikult segaseks muutunud eesti skulptuuris puhastava ja värskendava mõjuga.

Skulptorina alustas Mudist 1970. aastate teisel poolel värvitud kipsfiguuridega. Esiimesi skulptuure, "Poiss kivil" (1976, värvitud kips) on algselt mõeldud täiendama samanimelist maali. Võidukas kroonitud "Nike" (1977, värviline kips, pronks) meenutab pisut end justkui ootamatult lapseootel olekus leidnud New Yorgi vabadussammast, Ameerika iseseisvuse sümbolit. Kaheksakümnendate skulptuuris ühendavad Mudisti monoliitsed

¹ Illustreeritud Mudist ehk Tobias. Toim. Eero Epner, Peeter Laurits. Tallinn: Hilana, 2004; Vt ka Peeter Mudist. Koost. Liina Kuller. Tallinn: Aasta Raamat OÜ, 2004.

suletud vormiga põllukivist teosed erinevaid stiilielemente. Kivi on materjalina autorile tähenduslik, ühendades konnotatsioone eestlaste muinasuskumustest, primitiivsete rahvaste totemismist, aga ka näiteks vana-egiptuse skulptuuride igavikulisest puhastatud vormist ja autori valmisolekust mütologiseerida omaenese elumaailma. Mudisti kiviskulptuuride "Upitaja" (1981), "Lakkamatu hall kivi" (1983) ja "Küsikivi" (1985) meeleolu on sissepoole suunatud, ent vaataja tajub selle kiirgust väga intensiivselt. Skulptuurid on ajuti portreeliselt äratuntavad, need kujutavad skulptori lähedasi, elukaaslast, poega jne – näiteks "Kujur ja skulptuur", Tallinna Kadrioru pargis paiknev "Kodumaale", (1981) või "Kivi" (1980). Autori kinnitusel on ta interpreteerinud ka eesti skulptuuriklassikat, luues elukaaslase portree "Patsi" (1879) kaasaegse vastena Jaan Koorti mustast basaldist "Abikaasa portreele" (1916).

Omaenda lähedase keskkonna igavikulist mõõdet kujutab ka "Panteon" (1986) – teos, mis on esinenud Mudisti näitustel ka "Saaremaa panteoni" nime all ja mis kujutab ilmselt Saaremaal asuvat utoopilist ideaalmaailma, harmoonilises tasakaalus elavat inimese-looduse-kõiksuse keskkonda, kus kunstnik on pikemat aega veetnud oma suved. Mütoloogilise maailmatasandikuna mõeldud pronkskuplile paigutatud värvitud kipsist figuurid kehastavad arhetüüpseid stseene Saaremaa inimese elust, kusjuures keskne figuurigrupp – last seljas kandev mees – kujutab kunstnikku ennast tütreaga. Mudisti enda koostatud kaltsuvaibatehnikas tekstiil "Saaremaa maastikega" ümbritseb aga kirjeldatud pronksikuplit justkui muust maailmast isoleeriv ilmamere või taevalaotuse võrdkuju. Selline puhtpiirkondlik ilming on skulptuuris üsnagi üksik ja haruldane. Võrdluseks võib tuua vaid Tiiu Kirsipuu väikeskulptuuri "Lõuna-Eesti maastik" (1989), kus rõhutatud "kuppelvormidega" torsot majakesega võiks käsitleda kui väga naiselikku mütologiseerivat nägemust inimese ja looduse ürgsest ühtekuuluvusest.

Diskursuse muutus kaheksakümnendate skulptuuris

Sürrealismi keel oli 1980. aastate esimesel poolel üks võimalusi kunstnikule, kes tajus eriti teravalt nõukoguliku kunstikeskkonna suletust, tegelikku isolatsiooni maailmas toimuvatest kunstiarengutest ja valis omamoodi põgenemistee teistsugusesse reaalsusesse. Anu Põder ja tema kümnendi alguse kompositsioonid purustatud torsode, mannekeenide, tekstiili ja nööridega torkasid küll kümnendi keskel ikka veel kehtinud "pronksiajal" silma, kuid neid ei osatud siis veel pidada diskursust muutvaks uuenduseks. Näiteks ei liigitatud neid 1984. aastal Tartu Kunstimuuseumis toimunud nelja skulptori näituse arvustuses sürrealistliku ega feministliku kunsti hulka kuuluvaks,¹ ega tehtud seda selge sõnaga ka hiljem

¹ Enriko Talvistu, Neli skulptorit, neli loomelaadi.

(näiteks Tiina Pikamäe artiklis 1989. aastal¹ ja ka veel 1996. aastal ilmunud eesti kunsti ja arhitektuuri biograafilise leksikoni lühiartiklis ei määratletud tema loomingut kuigivõrd erinevaks kaheksakümnendate skulptuuri üldpildist).

Feministlikust diskursusest eesti kunstis hakati kirjutama ja kõnelema kümmekond aastat hiljem, ometi olid Anu Põdra objektid äärmiselt subjektiivsed, minakeskselt naise maailmast lähtuvad ja kasutasid n-ö traditsiooniliselt naiselikuks peetud materjale – tekstiili, nõõre, roguskit jmt. Mari Laanemets on oma põhjalikus käsitluses Anu Põdra kunstist² rõhutanud peale eelmainitu ka teostesse kätketud intensiivset vägivaldsust, mis tõepoolest tema tolleaegseist vaatajaid rusuvaist ja ositi lausa morbiidseiks kujundatud biomorfseist objektidest välja kiirgab. Nende objektide sõnum on reeglina väga isiklik, see on ränd oma-enda suletud maailmas, ängistav väljapääsmatustunne, inimlik üksindus ja varjatud tõrges vastupanu. Laanemetsa rõhutatult feministlik analüüs puudutab ka kunstniku sürrealistlikku retseptsiooni, eristades Põdra töödes esinevat sürreaalset tavapärasest sürrealistliku automatismi meetodist, millega võiks seostada neil aastail eelkõige näiteks Ilmar Malini objekte.

Ilmar Malini kaheksakümnendate lõpul valminud assamblaaže (Malin oli siis sürrealistliku kunstirühmituse Para eestvedajaid) on seoses vanameistri näitusega 1992. aastal galeriis Luum põhjalikult käsitlenud Ants Juske. Maliniga lähedalt suhelnud Juske sõnul avastas kunstnik ruumiliste objektide väärtuse küllaltki hilja, viies omal ajal tasapinnale kantud kujundid üle ruumi.³ Ilmar Malin töötas neil aastail Tartu Zooloogiamuuseumis ja näiliselt museaalse täpsusega installeeritud seadeldised inimluude fragmentidest koos tähenduslike kõrvaldetailidega said alguse võimalusest kasutada muuseumile kuuluvat spetsiifilist vanaaegset eksponeerimisinventari. Üheks põhjuseks olid ka tema isiklikud võimendunud tervisemured. Kahjuks pole aga Malini omaaegseid seadeldisi kuigivõrd säilinud, võib arvata, et need lammutati algosadeks ja tagastati muuseumile.⁴

Sürrealismi energia kannab niisamuti kaheksakümnendate lõpus loometed alustanud noore Tartu skulptori Ahti Seppeti loomingut. "Postmark rahutuviga" (1989, puu, metal) on loodud üsna traditsioonilise sürrealistliku kompositsioonina. Ja ka Ahti Seppet oli sürrealistlike põhimõtteid manifesteeriva kunstnikerühmituse Para liige.

Sürrealistlike skulptuuridena võiks tegelikult vaadelda ka Elo Järve kaheksakümnendail valminud suuremõtmelisi nahast kompositsioone. Et aga tol ajal käsitleti kunsti

¹ Tiina Pikamäe, Skulptor Anu Pöder. – Vikerkaar 1989, nr 8, lk 31–33.

² Mari Laanemets, Lahatud kehad. Sissevaade skulptor Anu Põdra loomingusse. – Eesti kunstnikud 2. Toim. Johannes Saar Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2000, lk 149–151.

³ Ants Juske, Ilmar Malin. – Eesti kunstnikud. Toim Johannes Saar. Tallinn: Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1998, lk 112.

⁴ Siiski on Eesti Kunstimuuseumisse jõudnud üks Luumis näidatud "Väike ese" 1992. aastast, mis on loodud samas vaimus kaheksakümnendate ruumiliste seadeldistega.

materjalist ja kunstniku institutsioonilisest kuuluvusest lähtuvalt, jäigi Elo Järv kümnendi retseptisoonis igavesti tarbekunstnikuks, kuigi on võimatu kujutleda tarbekunstiga veel vähem haakuvaid teoseid kui on tema naturaalnahast topisfiguuridena lahendatud unenäolised, õõva tekitavad silmitud olendid. Järv on nahka käsitlenud kui kelleltki elavalt vägivaldselt ära võetut. Surmaga seonduv vägivaldsus ja irratsionaalne ärevustunne on kodeeritud ka tema nahaga kaetud "uutesse olenditesse".

Pluralistlik stiilikäsitus

Mati Karmini varast loomingut kaheksakümnendail võib pidada ajastuomaselt eklektiliseks ja materjalide ning stiililahendustega eksperimenteerivaks. Dekoratiivsed, *art deco*'liku stilisatsiooniga mütologiseerivad pronkskompositsioonid nagu "Backhos" (1987), "Simson ja Delila" (1988) ja nende pisut hilisemad, üheksakümnendate algul loodud arendused "Eva" ja "Juudit" ning samas laadis "disainitud" kolleegide-skulptorite Andrus Kasemaa, Jaak Soansi ja Ekke Väli portreebüstid on ühtaegu dialoogis mitme erineva ajastu stiilivõttega, neid karikeerides ning rekultiveerides. Ent nagu mainib Karmini loomingut põhjalikult analüüsinud Boris Bernstein,¹ ei ole tegemist ammu kujunenud rea jätkamisega, vaid uue-laadse nähtusega eesti skulptuuris, mida võib tõepoolest nimetada ka uueks visuaalseks tundlikkuseks. Igatahes saavutas Karmin erinevate ajastute stiilivõtteid interpreteerides kahe aastakümne vältel välja arendatud isikupärase ja äratuntava laadi, mida ta tõsi küll, hiljem on rakendanud peamiselt oma avalike skulptuuride juures.

Ka Karmini mitmeid keevitatud raudskulptuure kaheksakümnendatest võib vaadelda samas võtmes. Roostetanud masinaosadest kokku keevitatud, David Smithi vaimukaid skulptuure meenutavad "Hüvastijätt" (1982) ja "Militaarrebane" (1982) on kunstniku hili-sema, leidlikult stiiliajaloos liikuva loominguperioodi esimesed säravad teosed. Karmin on alati tundlikult tajunud sotsiaalset kliimat, tuues näitusesaali ajamomendil aktuaalseid ja mõjuvaid materjale ning üllatavaid resonantse. Kümnendi lõpul loodud "Tass kohvi härra Kultasega" (1990, pronks, graniit) on portree vanahärrast, kelle nime kandis sõjaeelsete aastate Tallinna üks sümboleid, mondääne kohvik Kultas Vabaduse väljaku ääres. Vana-härra Kultase portree graniidi lihvitud kaldpinnal järgib 1930. aastate uusasjalikke (*neue sachlichkeit*) traditsioone. Vahepeal katkenud pärandiliini meenutab purunenud kohvitass.

Mati Karmini loominguga võiski kaheksakümnendate eesti skulptuuri ülevaate lõpetada. "Pronksiaja" sümboolset lõppu ja hüvastijätku eelmise kümnendi möödunud võimalustega on märgitud sündmusega kümne skulptori näitusel Tallinna Kunstihoones, kus

¹ Boris Bernstein, Mati Karmin. – Eesti kunstnikud 2. Toim Johannes Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2000, lk 25–27. Vt ka kataloog: Mati Karmin (teksti autor Boris Bernstein). Tallinn, 1995.

Karmin kuhjas hunnikusse oma varasemad pronksskulptuurid. Aasta siis oli 1992. Sümbolne žest ei tähendanud tema puhul siiski tegelikku hüvastijätku õilsa materjaliga. Just Karmin on olnud nii üheksakümnendail kui ka 21. sajandi algusaastail üks soliidsete tellimustöödega enim varustatud monumentaliste ja tema avalike skulptuuride oluliseks tunnuselemendiks on peaaegu alati olnud ka pronks.

2005

Tarbekunst kaheksakümnendatel

Inge Teder

1983. aastal Tallinnas toimunud II Baltimaade tarbekunstitriennaali puhul nentis leedu kunstikriitik Laima Cieškaite, et "pole neid "leidusid" sugugi mitte palju, ja ka eksperimendid on tihtipeale üksnes kohaliku tähtsusega."¹ 1985. aastal toimunud III Baltimaade tarbekunstitriennaali arvustuses meenutab ka Tiina Käesel eelmist triennaali jäise lakoonilisusega: "Ring ümber ja joon alla..."². Nenditi, et Baltimaade, sh ka eesti tarbekunst keerleb peamiselt hea maitse ja professionaalsuse tagamise retoorika suletud ringis. Liikumised olevat vaid erialasisesed või ühe kunstniku loomingu kesksed.

Tõepoolest, kaheksakümnendate eesti tarbekunst näis olevat kaotanud seitsmekümnendatele omase tungide ja tormide palangu. Siinne tarbekunst tervikuna astus järgnevasse kümnendisse küllalt keerukas ja isegi vastuolulises situatsioonis. Vähemalt osaliselt püüdis tarbekunst end vabastada funktsiooni ja materjali diktaadist ning astuda nn vabade kunstide valdkonda. See tekitas tuliseid diskussioone. Veel 1986. aastal, näituse "Vorm. Ehituskunst ja tarbekunst" raames peetud konverentsil ütles Ando Keskküla kategooriliselt: "Paljuräägitud tarbekunsti lähenemine kujutavale kunstile on aga puhas illusioon." Ja edasi: "Ühtlasi on tarbekunsti tung läheneda kujutavale kunstile tema suurimaks nõrkuseks, sest tarbekunstil on olemas vähemalt üks tõeline kriteerium – see on materjal."³

Ja ometigi oli kaheksakümnendateks paljugi vanast tagasipöördumatult hüljatud. Nii kirjutas Krista Kodres eesti tarbekunsti arengut iseloomustades veidi hiljem: "Alles 1970. aastate lõpust alates suudeti end koguda ning oma positsiooni määratlema hakata... tarbekunst [on] kompleksidest vabanemas ja julgeb deklareerida – "ma ei ole disain", mul on oma nišš kunstimaailmas kui oma funktsioon ühiskonnas."⁴

¹ Laima Cieškaite, Mida me siis leidsime? – Kunst 1984, nr 64/2 lk 21.

² Tiina Käesel, Treinnaalimärkmeid. – Kunst 1985, nr 67/2, lk 10.

³ Marika Valk, Parema hilja kui mitte kunagi. – Kunst 1987, nr 70/2, lk 13.

⁴ Vt Krista Kodres, Triennaal kui laboratoorium. – VI Balti tarbekunstitriennial. Tallinn, 1994.

Pidevalt uut näha sooviv omaaegne kriitika oli oma nõudmistes ilmselt veidi üle forsseeritud. Uute ideede läbitunnetamiseks, traditsioonide, koolituse ja sellest tuleneva kogemuse ümberhindamiseks vajati siiski aega. Ärgem unustagem sedagi, et kaheksakümnendate postmodernistlikke aastaid on kogu maailma kunstielus vaadeldud teatava "lõtvumise" ajana.

Eesti tarbekunsti arengut peegeldasid sel perioodil korrapäraselt toimuvad iga-aastased ülevaatenäitused, arvukad kitsamad väljapanekud ja ka eesti tarbekunstnike loodud ruumikujunduslikud teosed. Terve rida suurobjekte oli tarbekunstnikelt tellitud 1980. aastal Tallinnas toimunud olümpiaregati uusehitustele (näiteks Leo Rohlini keraamiline pannoo Pirita Purjespordikeskuse ujulale). 1982. aastal valmis Mall Tombergi monumentaalne vaip Tartu Ülikooli Teadusraamatukogu konverentsisaalile. Arne Uustalult telliti suured metallpannood tollase ENSV Majandusministeeriumi (praegune rahandusministeeriumi hoone Tallinnas) ja Moskva Kunstifondi puhkekodu ruumidesse. 1985. aastast pärineb Peeter Kuutma monumentaalne "Postivaip" Tallinna uuele postimajale ja 1988. aastast vaip Haljala uuele kultuurimajale. Elo Järve nahkskulptuuridest "Valvur" (1983) sai plastiliselt mõjukas kujunduselement Pika jala baaris. Rait Prääts oli neil aastatel seotud suurte vitraažide loomisega Sakala keskusele (1986) ja lihvimistehnikas teostatud ukse- ning seinapaneelide valmistamisega Eesti Draamateatril.

On iseloomulik, et kaheksakümnendate eesti tarbekunstis osalesid kõrvuti täiesti suveräänsetena nii noorem põlvkond kui auväärsed klassikud. Ikka imetleti ja võeti eeskujuks vanameistrite Mari Adamsoni, Leesi Ermi, Ellen Hanseni, Elgi Reemetsa, Ede Kurreli, Helene Kuma, Silvi Kalda jt loomingut. Nende kõrval töötavad noored püüdsid kinnitada oma kohta üldpildis uut otsides ja katsetades. Siit ka üldpildi mitmetahulisus, mis ulatus vanast heast tarbekunstist nahast, savist, klaasist, tekstiilist, metallist valmistatud kontseptuaalsete objektide ja kompositsioonideni välja.

Ent üks suundumus, mis neil aastatel oli haaranud nii noori kui vanu kunstnikke ja mis just siis erilise jõuga eesti tarbekunstis esile tuli, on rahvusromantiline laine. Sellelaadset huvi võib täheldada eriti tekstiili-, ehte-, aga ka nahakunstis – aladel, mis omasid tugevaid rahvakunsti traditsioone. Etnograafiliste eeskujude kasutamise küsimus on olnud eesti professionaalse tarbekunsti igaveseks arutlusteemaks. Taandunud huviorbiidist seitsmekümnendatel, tuli see küsimus järgmisel kümnendil uuesti päevakorda ning oli vaieldamatult omalaadseks protestiks üha painavamaks muutuva venestamispoliitikale ning kirkaks sooviks kinnitada oma kunsti rahvuslikku iseolemist ja identiteeti.

Rahvusromantiline liikumine oli neil aastatel iseloomulik kõigi kolme Balti riigi tarbekunstile. Lausa krestomaatilisena mõjus läti tekstiilikunstniku Egils Rosenbergsi gobelään

"Raamatumärgid läti ornamentidele" (1982), kus kunstnik dokumentaalse täpsusega tsiteeris tohutut ulatuses rahvuslikke vöökirju. Eesti kunstnik Ene Pars kodus hiigelsuure kindi "Mulgi sõrmik" (1982), mis oli vastava etnograafilise eseme täpne koopia nii vormis kui dekooris. Vahetult ja avalikult osundas oma kaheksakümnnendatel teostatud vaipades rahvakunsti motiividele Malle Antson. Rahvaloomingu otsene eeskuju innustas ka Riina Tombergi loomingut. Erakordsest huvist nimetatud temaatika vastu eesti kunstis kõneles 1987. aastal Tallinna Kunstihoones korraldatud näitus "Rahvakunsti motiiv eesti kunstis", kus esinesid tarbekunstnikud, maalijad ja graafikud.

Rahvakunsti traditsioonidest innustatuna jätkasid kaheksakümnnendatel tööd juba varem välja kujunenud laadis Elgi Reemets ja Anu Raud. Lea Valteri vaibalooming tõusis vaadeldud aastakümnel rahvakunsti traditsioonide uudse tõlgendusega lausa tähelepanu keskmesse. Jäädes küll truuks rahvavaiba siledapindsele kudumistehnikale ja mitmetele motiividele (leegimotiiv), vabastas Valter end igasugusest nostalgilisest suhtest rahvakunstiga. Lihtsad, napis värvikäsitluses loodud kujundid said uue sisemise tonaalsuse, mis peegeldasid eelkõige autori enda suhteid looduse ja inimestega.

Sarnasesse suunda püüdlas ka Katrin Pere. Temagi hülgas siledapindse rahvavaiba tehnika ja rakendas eesti vaibakunsti täiesti ainulaadset, väga dünaamiliselt mõjuvat nõelumistehnikat, kokku- ja ülenõelutud kollaaže ning traageldusi. Sel moel tõi noor kunstnik tarbekunsti rahvusromantilisest suundast ekspressiivse, isegi traagilise tundenoodi. Katrin Pere vaibad "Vana kummut" (1981), "Mälestamise maja" (1983) jt olid oma emotsionaalses tähenduslikkuses eesti tarbekunsti täiesti uus sõna.

Ehtekunstnikud Anu Paal, Krista Laos, Tiiu Aru, Salme Raunam süvenesid kaheksakümnnendatel vanade ehete arhailistesse vormidesse ning ka soome-ugri mütoloogiasse. Salme Raunam ilmutas end sel perioodil loodud rinnanõeltes läbi Põhjamaade rändrahvaste dünaamilise ornamendi ja türkiiside jõulise värvisära. Nooremad jäid arhailise sõlevormi juurde ja edastasid sellel oma sõnumit kas panoraamses peenkohrutuses antud maastikupiltides (Krista Laos) või rahvusornamentika motiivides (Tiiu Aru). Anu Paal rõhutas oma lakoonilise, jõulise üldmõjuga rinnaehetes nendes peituvat arhailist sümbolikat.

Nahakunstnik Mall Mets lõi sellel perioodil suuri, rahvusliku ornamendiga kaunistatud vakkasid. Kaheksakümnnendate rahvusromantilise laine peegelduseks on ka mitmed väga huvitavad köited rahvuseeposele "Kalevipoeg". Nende puhul armastasid nahakunstnikud enamasti arhailisuse rõhutamiseks kasutada kõrge voolitehnika jõulist kujundikeelt (Rita Tänav-Veideman). Naima Suude ja Luule Maar pöördusid aga oma köidete loomisel hoopiski eesti talupoja nahkesemetes kasutatud põime- ja ažuurtehnika poole, milles naha kui materjali loomupärane ilu tuleb vahetult esile.

Nendele aastatele omast retrovaimu tugevust nahakunstis kinnitas ka Ivi Laasi ja Esta Vossi eriline huvi vanade naha- ja köitekunsti traditsioonide vastu. Mõlemad kunstnikud löid sel perioodil ajaloolisi, auväärseid köiteid meenutavaid teoseid. Ivi Laas pööras oma eksaktses teostuses köidetes ja karpides sedavõrd suurt tähelepanu teose igale elemendile, et need muutusid juba omaette kvaliteediks. See on iseloomulik ka Silvi Kalda väga elegantsetele köidetele. Tema klassikalises puru-voolitehnikas teostatud albumite ja karpide seeria oli üks rahvakunsti ornamendi kasutamise väärikamaid lehekülgi nende aastate nahakunsti ajaloos. Rahvusromantilise suuna esindajad jäidki oma loomingus põhiliselt tarbekunsti traditsiooniliste materjalide ja funktsioonide piiridesse. Senisest jõulisemalt rõhutati isikupära.

Eesti kaheksakümnendate tarbekunstis domineeris siiski subjektiivset elamuslikkust väljendav, lüüriline, sageli loodusteamaga seotud käsitluslaad. Näiteks vaibakunstis kippusid maalilistele värvüleminekutele rajatud, loodusteamale vihjavad lahendused sedavõrd ühekülgselt muutuma, et kriitika hakkas isegi nõudma figuuri aktiivsemat kasutamist.¹ Ka ehtekunstis kujundas ühe arenguliini loodusmotiividest lähtuv, traditsioonilise juveelikunsti põhitõdesid jälgiv suund (Ede Kurrel, Leili Kuldkepp, Juta Vahtramäe, Haivi Raadik, Leida Ilo, Urve Küttner, Lia Laasberg jt).

Kaheksakümnendate keraamikakunstis olid olulised samuti Saima Sõmera lüsterglasuurides sädelevad maastikulised pannood, aga ka Luule Kormašova ja Tiiu Lassi loodusmotiividega kaunistatud suured dekoratiivsed vaasid, samuti Naima Uustalu romantilise meeleoluga figuuriplastika. Vaid Georg Bogatkin loobus oma mahukates tarbenõudes igasugusest dekoorist. Romantiliste meelolude kajastusi näeme ka nahkkarpide, albumite, külalisraamatute kujunduses. Eesti nahakunst muutus neil aastatel üha värvikamaks ja dekoratiivsemaks – näiteks Aino Lehis viljeles lausa lopsakat ja värvikat nahamaali.

Kaheksakümnendate eesti tarbekunsti valdavalt romantilis-maalilise käsitluse kõrval arenes aga küllaltki huvitava dissonantsina geomeetrilis-konstruktivistlik suund. See suund oli ilmnunud juba kuuekümnendatel koos Bruno Tombergi vaipadega ning arenes seitsmekümnendatel edasi metallikunstnik Tõnu Riida, keraamik Anu Soansi jt loomingus. Geomeetrilis-konstruktivistlik laad osutus elujõuliseks ka kaheksakümnendatel. Ehtekunstis olid selle veendunud esindajad Tõnu Riida kõrval Heldur Pruuli, Katrin Amos, Ülle Kõuts. Just sel kümnendil kujundas Katrin Amos välja oma minimalistliku, joonte rütmides ratsionaalse väljenduslaadi, mille ta on nüüdseks arendanud suurejooneliseks, sügavalt isikupäraseks stiiliks.

Tekstiilikunstis oli geomeetrilise kujundikeele järjekindel viljeleja Peeter Kuutma. Oma siledapindsetes vaipades demonstreeris ta reeglipäraselt väga head ruumitunnetust.

¹ Ivika Kärmik, Eesti tekstiilist, eeskätt vaibakunstist tekstiiliaasta kokkuvõttes. – Sirp ja Vasar 31. I 1986.

Toonide ja faktuuri väljapeetuse, lihtsa, geomeetrilise ornamendi kargusega ilmusid kaheksakümnnendatel eesti tekstiilikunsti täiesti eripärastena Elena Kaasiku sisustuskangad. Geomeetrilisele kerale ja kuubile rajas oma dekoratiivsed vormid keraamik Anne Keek.

Ent ka viimati kirjeldatud suund ei tegelnud veel eseme traditsioonilise funktsiooni piiride ja materjali ning tehnika spetsiifilise esteetika "hülgamisega". Sügavamad paradigmaatilised muutused toimusid kaheksakümnnendate eesti tarbekunstis suhteliselt mõõdukas tempos. Muutus ilmutas end eelkõige kunstniku mõttelaadi üha suuremas avatuses rahvusvahelistele kunstinähtustele. Siit tulenes märgatav loomingulise individuaalsuse rõhutamise, väljenduslikkuse väärtustamine ja oma eriala traditsioonide käsitluses üha suurema vabaduse ilmutamine. Selle nimel laiendatakse materjalide ja tehnikate kasutamise piire. Igal erialal leidsid need taotlused oma spetsiifilise vormi.

Kaheksakümnnendate tekstiilikunstis on tähelepanuväärne püüe tõsta ka moekunst näitusekunsti tasemele ning muuta kanga kujundamine emotsionaalselt väljendusrikkaks kunstialaks. Seni oli kangas nähtud eelkõige dekoratiivset sisustuselementi, nüüd hakati nii käsitrükitehnikas teostatud kui maalitud kangastes rakendama ruumilisi lahendusi (Ülle Raadik), pingestati kanga faktuuri (Katrin Pere) või anti sellele pannoolikult ekspressiivne tähendus. Eesti tarbekunstis seninägematult julge, mastaapse dekooriga tegid ilma Signe Kivi kangad. Mitme kangakunstniku (Liivia Leškin, Lylian Meister) lahendustes jäi kõlama spontaanne maaliline mängulisus või jõuline geomeetria (Milvi Thalheim).

Igal juhul on kaheksakümnnendate tekstiilikunstis kangas võrreldes vaibaga n-ö irriteerivam. Loobus ju eesti vaibakunst just kaheksakümnnendatel eelmisel kümnendil tehtud katsetest liikuda ruumilise kompositsiooni suunas. Vaip jäi traditsioonilisena tasapinnalisele seinale ja otsis väljenduslikkust vaid kujundikeele pingestatuse kaudu. Tähelepanuväärsemad ekspressiivsuse taotlused tulid esile peamiselt nooremate kunstnike loomingus, näiteks juba nimetatud Katrin Pere ja tema kõrval kindlasti Anna Gerretz. Gerretzi tööd olid üles ehitatud jõulistele, napisõnalistele, julgetes värvikontrastides abstraktsetele kujunditele. Huvi materjalide ootamatu koosmõju ja sellest tuleneva väljenduslikkuse vastu ilmnes ka Helen Kauksi ja Kaire Tali vaipades. Kaheksakümnnendate eesti vaibakunstis ei tohiks märkimata jätta Milvi Pärnamäe abstraktsele kujundikeelele rajatud, suure ekspressiivsusega mõjuvat vaibaloomingut.

Otsustavamalt vabastas end neil aastail tavapärasest köide-karp-album-triaadist ja selle traditsioonilisest pinnakaunistamise diktaadist eesti nahakunst. Seitsmekümnnendatel alanud sellesuunaline protsess jätkus järgnenud kümnendil täie hooga. Liikumise markantsemaks esindajaks kogu eesti tarbekunstis oli Elo Järv. Nahakunsti tavakohaste esemete ja teemade ringist väljudes pühendus ta end täielikult nahkskulptuuride loomisele. Järve

plastiliselt mõjukates teostes põimused legendid ja kaasaja maailma pained nii lummava jõuga, et panid emotsionaalselt ahhetama kogu tolleaegse kunstikriitika. Astunud vabade kunstide valdkonda, kinnitas Elo Järv, et materjal ja tehnika ei saa olla ainsaks määrajaks kujutava ja tarbekunsti vahelistes suhetes.

Huvi ruumikujunduslike objektide loomise vastu haaras kaheksakümnendatel paljusid eesti nahakunstnikke. Leanika Korn, Riina Kermik, Urmas Orgussaar, Tiina Piisang tegelesidki põhiliselt plastiliste objektide ja seinapannood loomisega. Nad otsisid eneseväljendust jõulises värvilahenduses (Tiina Piisang), mitmesuguste erinevate materjalide kõrvutamises (Urmas Orgussaar), ekspressiivses faktuuritöötluses (Leanika Korn) ja jõudsid oma lahendustes groteskist talupoegliku arhailisuseni välja. Ruumikujundusliku taotlusega nahakunsti valdkonda kuuluvad kahtlemata ka Kaja Kits-Karmi suured nahkvaibad, Urve Arraku vaimukad vaip-nahkistmed ja Minni Patuse nahast pannood.

Pannoolik, dekoratiivsust rõhutatav laad tungis niisamuti köitekunsti. Maarja Unduski sellealane looming äratas tähelepanu värvierksa, jämedas nõelumistehnikas teostatud figuraalse dekooriga. Sirje Kriisa avas tarbekunsti näitustel tee efektsetele nahkrõivastele. Ta rõhutas faktuuri dünaamikat, huvitus erinevate materjalide koosmõjust, otsis raamatutele uusi köitmisviise. Nahakunsti aktiivsest arengust kaheksakümnendatel johtub ilmselt ka Kriisa võime juba järgnenud kümnendi esimesel poolel osaleda täie jõuga rahvusvahelises köitekunstis. Ülejäänud eesti tarbekunstialade suundumine uutele arenguteedele näib olevat seevastu rahulikum.

Metallikunsti ilme rikastus kaheksakümnendatel nii materjalide ja tehnikate kasutamise osas kui üha selgemini väljendubas püüdluses suhestuda tihedamini interjööri ja linnaruumiga. Eelmisel kümnendil domineerinud särava poleeritud vase kõrval kohtame üha enam alumiiniumi, rauda, pronksi, valget metalli, värvilisi emaille. Juba seitsmekümnendatel alguse saanud sepiskunst (Heino Müller, Tõnu Lauk, Ülo Sepp, Taivo Linna) oli nüüd selgesti märgatav nii näituse- kui linnapildis. Arne Uustalu monumentaalsed pannood kujutavad oma teostuselt tervet tehniliste võtete tulevärki. Kunstnik elavdab alumiiniumi värviliste emailidega, ta söövitab, kohrutab, graveerib, kõrvutab eri metalle ning loob sel moel mitmekihilisi, peaaegu ruumilisi pannoosid ("Start kosmosesse", 1986). Suurte ruumiliste kompositsioonide loomisega tegeles ka Nora Raba. Seitsmekümnendatel medalialase loominguga silma paistnud Enn Johannes deklareeris oma kaheksakümnendate skulpturaalsetes teostes, et tema eesmärgiks on ekspressiivne, ühiskonna painest välja kasvanud sõnumi edastamine. Materjalid ei seadnud talle mingeid piire, ta töötas paralleelselt ja üheaegselt pronksi, alumiiniumi, valge metalliga ning kasutas puitu, šamotti, graniiti. ("Võit", 1984; "Kiviajast pronksiaega", 1986).

Ehtekunsti emantsipeerumisele, selle installatsioonikunstiks muutumise võimalustele oli seitsmekümnendatel tee avanud Rein Mets. Kaheksakümnendatel astus tema kõrvale atraktiivselt ja säravalt Kadri Mälk. Rein Metsaga võrreldes on viimane oma materjalide valikus, nende kõrvutamises veelgi ebakonventsionaalsem, varjamatult subjektiivsem. Nad mõlemad on eesti ehtekunsti koolkonna rajajad, kes kujundasid paljuski järgmisel kümnendil tööd alustanud noorte ehtekunstnike loomingulisi suundumusi.

Signe Kivi, Katrin Pere, Elo Järve, Kadri Mälgu loominguga võrreldava "pöörase" lehekülje kaheksakümnendate eesti keraamikakunsti avas Sergei Isupov. Tema roll eesti keraamikakunsti oli küll episoodiline, kuid väga tähenduslik. Isupovi fantaasiaküllane figuuraalplastika oli ülimalt rafineeritud ja eesti keraamika üldises traditsioonis väga erandlik. Patriarhina seisab kaheksakümnendatel rahvusliku keraamika eesotsas aga Leo Rohlin, kunstnik, kellel oli "absoluutne kuulmine" keraamiliste materjalide, tehnikate ja vormikujundamise suhtes. Tema vormid on esmapilgul küll napisõnalised, ent kannavad endas alati suurt loomingulist kontsentratsiooni.

Pooluste vahele, mille lõi Isupovi ja Rohlini looming, mahutus terve galerii eripäraseid otsinguid. Nagu metallikunsti nii intensiivistus keraamikaski kaheksakümnendatel huvi katsetada uute tehnoloogiatega. Nendel aastatel pöördus Kaido Kask iidse idamaise raku-keraamika tehniliste võtete poole. Sellest huvitus ka Ingrid Allik, kes pühendas raku-keraamikale hiljem oma magistritöö. Annika Teder rajas oma stiili töös värviliste savimassidega. Helle Videvik töötas välja kõrgkuumuses põletatud kompositsioonide ja plaatide katmiseks erilised, maalilisust rõhutavad lahused ja 1987. aastal märgiti tema saavutusi ära ka Faenza keraamika konkurss-näitusel Itaalias. Huvitavaid pinna- ja värvilahendusi otsides töötasid eesti keraamikud sel kümnendil võrdse jõuga nii madal- kui kõrgkuumuse tehnikas.

Kaheksakümnendate eesti keraamikas domineerisid põhiliselt seinapannod ja dekoratiivvormid. Eelmise kümnendi popkunsti laadis jätkasid tööd Mai Järmut ja Irja Kändler. Nendega koos alustanud Ülle Rajasalu liikus oma toonases loomingus – teravmeelsetes ja väljenduslikult täpsetes abstraktsetes vormides ja figuuriplastikas – teravdatud kontseptuaalsete lahenduste suunas. Eesti keraamikatööstuses aastaid masstoodangu kujundamisega tegelnud Anu Soans süvenes oma vabaloomingulistes töödes samuti kontseptuaalse kunsti probleemidesse. Tema mõte leidis täpse väljenduse savi plastilise massi, samuti glasuuri ja faktuuri väljendusvõimalustes. Pärast mitmeaastast tööd tööstuskunstnikuna tuli Viive Väljaots eesti keraamikakunsti tundlikult modelleeritud groteskse figuuraalplastikaga. Grotesksuse ja karikatuursuse suunas arendas oma figuuraalset loomingut edasi Evi Mardna. Kaheksakümnendate eesti keraamika üldpilt oli emotsionaalselt siiski üsna rahulik ja tasa-kaalukas. Nende aastate leedu keraamika ekspressiivsed pursked jäid meile kaugeteks.

Oma uuenemispüüdes huvitus ka kaheksakümnnendate eesti klaasikunst vabaloomingulistest skulpturaalsetest lahendustest. Eesti klaasikunstis hakkas neil aastatel ilma tegema Kai Koppel, kelle kuumtöötluses loodud fantaasiaküllased spiraalsed astmelised püramiidid ja koonused osutasid kindlalt tema "nihkumisele" vabade kunstide valdkonda. Kai Koppeli kõrval kujundas kaheksakümnnendate eesti klaasikunsti eksperimenteerivat osa Eve Koha, Ivo Lille ja Vello Soa loominguline tegevus. Nad löid söövitatud, lihvitud, poleeritud lehtklaasist komponeeritud vormilt rangeid klaasobjekte. Nendes omalaadsetes skulptuurides saavutasid nad rikkaliku ja intrigeeriva, valguse muutumises tuhandeid erinevaid vaatenurki pakkuva sisestruktuuri mängu. Kaheksakümnnendatel hakkas eesti klaasikunst tervikuna üha enam huvituma värvilise klaasi dekoratiivsetest võimalustest. Ka Eino Mäelt ja Peeter Rudaš pühendusid sel perioodil eelkõige dekoratiivvormide loomisele, kasutades selle juures nii kuum- kui ka külmtöötlusmenetlusi.

Kokkuvõttes võib tõdeda, et kaheksakümnnendatel tegeles eesti tarbekunst kõigides valdkondades küllaltki intensiivselt oma tegevusvälja laiendamisega. Tarbekunstnike loomingu osatähtsus kasvas interjööri ja linnaruumi kujunduses ning otsiti teid erialade harjumuslike piiride avardamiseks ning rikastamiseks, et olla oma ideede väljendamisel suhteliselt vaba ja sõltumatu. Tõsi, soov püsida Eestile aegade jooksul lausa kaubamärgina omaseks saanud hea maitse piirides sundis siingi mõningasele mõõdukusele.

Tuleb meeles pidada sedagi, et kaheksakümnnendatel olid siinsete kergetööstusettevõtete toodangu kunstilisteks kujundajateks juba professionaalsed kunstnikud. Anu Soansi ja Viive Väljaotsa kõrval töötasid keraamikatööstustes toodangu kujundajatena Anne Keek, Laine Sisa, Velda Soidla, Haidi Ratas, Marget Tafel, ka Mall Valk, Naima Uustalu jpt. Galanteriitööstuses olid nimekad kunstnikud Ruuda Maarand, Tiit Mäger, Leanika Korn, kohalikus klaasitööstuses andis huvitavaid lahendusi Eino Mäelt jne. Disainerite koolitamisel töötas viljakalt ENSV Riikliku Kunstiinstituudi disainikateeder eesotsas professor Bruno Tombergiga. Kaheksakümnnendatel asutati Tallinna Kunstikombinaadi Ars juures spetsiaalne disaineribüroo MaDis ülesandega kujundada nii Eesti NSV kui ka paljude NSV Liidu tööstusettevõtete toodangut. Alates 1969. aastast toimusid siinmail regulaarselt sisustuskujunduse näitused "Ruum ja vorm", mis kahtlemata ka kaheksakümnnendatel suunasid eesti tarbekunstnikke uutele otsingutele.

Kaheksakümnnendate kunstielu käsitledes ärme unustagem sedagi, et vaadeldud kümnenäendi lõpp olid pilgeni täis suuri ühiskondlik-poliitilisi sündmusi, liiguti Nõukogude okupatsiooni lõpetamise ja Eesti iseseisvumise taastamise poole. Olgu siinjuures aga märgitud, et kaheksakümnnendad olid tarbekunstialaste näituste ja ekspositsioonide korraldamises erakordsed, lausa tormilised aastad. Aasta 1980 läks eesti kunsti ja eelkõige

tarbekunsti ajalukku Eesti Tarbekunsti ja Disainimuuseumi avamise aastana (kuni 2004. aastani Eesti Kunstimuuseumi filiaal). Tarbekunstimuuseumi asutamise mõte oli alguse saanud 1950. aastate lõpul. Ent alles nüüd avanes üldsusel esmakordselt võimalus tutvuda eesti tarbekunsti kõikide aladega nende ajaloolises arengus. Regulaarselt ekspositsioone hakkas muuseum korraldama alates 1982. aastast.

Kaheksakümnendad olid ka Balti vabariikide tarbekunstitriennaalide aeg. Saanud alguse 1979. aastal, toimusid need 1983, 1985, 1988, 1991, 1994 – ühtekokku kuuel korral, et juba Eesti Vabariigi tingimustes kasvada laiemaks rahvusvaheliseks ürituseks. Ja kaheksakümnendate teine pool oli tarbekunsti osas välisnäituste korraldamise osas lausa unikaalne. Tulenevalt NSV Liidu ideoloogilise diktatuuri mõranemisest sai võimalikuks eksponeerida Tallinnas esmaklassilisi rahvusvahelisi tarbekunstinäitusi. Ainuüksi 1987. aastal olid Tarbekunstimuuseumis järjestikku esinduslikud soome klaasikunsti, Baden-Würtembergi Liidumaa tarbekunsti, poola kaasaegse hõbeda, Göteborgi Röhsska muuseumi kogudest pärit rootsi tarbekunsti näitused. 1989. aastal eksponeeriti Tarbekunstimuuseumis näitust "Soome vorm", mis toimus Helsingi Tarbekunstimuuseumi korraldusel. 1990. aastal oli Kadrioru lossis võimalik tutvuda ülevaatega Victor Vasarely vaipadest Ungari Pécsi muuseumi kogudest ja Tarbekunstimuuseumis sai näha unikaalset väljapanekut "Ameerika klaasi šedöövrid", mille koostas USA Corningi klaasimuuseum. Samas oli ka näitus Šveitsi kaasaegsest tekstiilikunstist. Peale nimetatute nägi Tallinna kunstipublik Moskva Kremli muuseumi kogude põhjal Eesti jaoks spetsiaalselt koostatud ekspositsiooni 17. sajandi tarbekunstist, esitati näitus vene 1920.–1930. aastate tekstiili- ja portselanikunstnike tööd jne. Ja see kõik mahutus paari-kolme tegevusaasta sisse. Nüüd, vaba turumajanduse tingimustes ei ole rahvusvaheliselt nii esinduslike näituste paraadi enam võimalik korraldada. Eesti tarbekunstis on kardinaalselt uus aeg oma uute probleemidega.

2005

Me võime, aga me ei saa: eesti kujunduskunst ja disain 1980. aastail

Krista Kodres

"Kuidas oleme jõudnud olukorrani, kus aineeline kultuur on nii võõrdunud vaimsest kultuurist? Probleemini, mida ei tunne arenenud riigid enam ei teoreetiliselt ega praktiliselt tasandil? Vastus peitub siin nendes vääristustes, mille poolest meie ajalugu nii rikas on ja millest me praegu nii palju räägime. Nimetame siin ainult majandusseaduste objektiivsuse eiramist, omandisuhete toimet (või toime puudumist), turuseaduste arvestamata jätmist, hinnapoliitikat jne. [...] Kuid me peame tunnistama, et meie keskkond hakkab meie käest ära libisema, et eksisteerib tohutu vahe vaimse ja ainelise kultuuri vahel, et meie vaimne kultuur ei realiseeru ainelises kultuuris ja et see on kujunemas üheks tähtsamaks kultuuriprobleemiks. [...] Teame, et meil on tugeva potentsiaaliga kujutav kunst, on efektsed unikaaldisaini näitused, kuid see kõik ei avalda piisavat mõju meie tööstustoodangule ega kogu keskkonnale."¹

Tsitaat Ando Keskkülalt 1989. aastast ei võta kokku mitte üksnes kunstnik-disaineri, vaid kogu 1980. aastate eesti kultuuri enesetunnetuse, mille põhipaatoseks oli arusaam – me võime, aga me ei saa. Miks nii? Mõistmaks põhjuseid, tuleks tegelda tollase tegelikkuse kõigi aspektidega: poliitilise võimu, kultuuri- ja kunstiideoloogia olemuse, majandussüsteemi iseloomu, rahvusvahelise fooni, kunstniku-kujundaja identiteedi, tarbija ootustega. Artikli formaadile on see ülejõu käiv ülesanne, mistõttu järgnevat tuleks käsitleda põgusa sissejuhatusena.

Teise remargina vajab rõhutamist, et siinkirjutaja jaoks on 1980. aastate eesti disaini teemadel kirjutamine paratamatult ka enesepeegelduslikku laadi, sisaldades nii isiklikku mälestust selle kümnendi ühe kriitikuna, s.t siseringis olijana, kui ka järgnevat 15-aastast muutusekogemust. Kuivõrd õnnestub niisuguses positsioonis distantseerumine ja erapooletum vaatlus, pole kindel. Neutraalne ja "puhas pilk" on kummatigi eesmärgiks.

¹ Ando Keskkülä, IME-st, konkurentsist, disainist. – Reede 14. VII 1989.

Sündmused

1980. aastate disaini ülevaadet on otstarbekas alustada sündmuste ülevaatega. Et siinse kirjutise fookuses on sisustusdisain, puudutab ülevaade ka sellega külgnevate erialade ja probleemidega – arhitektuuri/arhitektuurse keskkonna ja ruumikujundusega – seotut. Sündmustena käsitlen nii kümnendi jooksul valminud keskkonda kui ka näitustegevust, milles tollased loojad oma ideesid ja eesmärgid manifesteerisid. Sündmusteks võib pidada ka avalikke disaini ja keskkonnaga seotud diskussioone, mille kaudu tegijate arusaamad jõudsid laiema lugejaskonnani. Tuleb arvestada, et 1980. aastate juhtiva kultuurilehe *Sirp* ja *Vasar* tiraaž ulatus 50 000–70 000-ni, hõlmates seega pea kogu potentsiaalse “mõtleva” osa ühiskonnast. Eestikeelse ajakirja *Kunsti* ja *Kodu* tiraaž oli 10 000 ringis. Peab siiski mõnna, et väljapoole professionaalset seltskonda jäänute arvamust disainist ja disaini kasutamise “argipäeva” 1980. aastail tunneme siiani halvasti. Puudusid ju ekvivalendid nii praegusele seltskonnajakirjale *Kroonika* kui ka rahvalikud sisustusajakirjad, mille üheks huviks on demonstreerida kodusisustusi. Selles mõttes jääb käesolev analüüs puudulikuks.

1980. aastate alguse kultuuriajakirjanduse läbivaks diskussiooniks oli arutlemine postmodernismi üle. Nagu kirjutasi oma heatasemelises *Sirbi* ja *Vasara* artiklis Aleksandr Rjabušin ja Vladimir Hait: “Kui modernne arhitektuur oli utoopiline, siis postmodernne enam ei ole. Postmodern üritab (kõnesolevast) kutselisest ja kõlbelisest piiratusest üle saada ja tarbijaga otsesesse kõnelusse astuda.”¹ Aasta jooksul ilmus samasuunalisi artikleid palju ka kodumaistelt kirjutajatelt, algas võitlus Nõmme, Lilleküla ja väikelinnade keskkondliku järjepidevuse säilitamise eest ja kritiseeriti ehitatava Lasnamäe kontseptsiooni. Samal aastal avati Tarbekunstimuuseum ja toimus näitus “Mööbel ’80”, Eesti Riikliku Kunstiinstituudi saalis avati näitus “Soome ehitab 5”. 1980. aastal valmisid Tallinna olümpia purjespordikeskus, Linnahall ja Olümpia hotell. Viimase kõrvale hakkas kerkima väike “Lasnamäe”. Interjööripreemiad selle aasta eest läksid Purjespordikeskusele (Vello Asi, Aulo Padar, Väino Tamm, Leo Leesaar, Juta Lember) ja Olümpia hotellile (Toivo Kallas, Sulev Vahtra, Mati Leon).

1981. aastal lisandus postmodernismi arutelu loogilise tagajärjena historitsismi – seni alaväärtustatud ajastu – rehabiliteerimine Ants Heina ja Leonhard Lapini poolt. Keskkondlikku eripära kaitsvaid artikleid ilmus sinna juurde mitmeid² ja psühholoogid korraldasid konverentsi “Keskkond, kus me elame”. Algatati Tallinna vanalinna päevad. Leo Gensilt ilmus esimene kohaliku postmodernistliku arhitektuuripraktikat kriitiliselt vaatlev kirjutis näituse “Tartu 1981 – eramu kui arhitektuuriväärtus” põhjal, kus ta kurtis, et postmodernismi tõlgendatakse “pigem moena, mitte printsibina. [...] Ometi on postmodernismi

¹ Aleksandr Rjabušin, Vladimir Hait, Postmodernne arhitektuur. – *Sirp* ja *Vasar* 28. III–14. IV 1980.

² Nt Uno Sisa, Maakodu. – *Sirp* ja *Vasar* 21. VIII 1981.

tähtsaim nõue kohaliku traditsiooni tänapäevane tõlgendus.”¹ Interjööri aastapreemiad saadi Tallinna Kinomaja (Mati Leon), Ugala teatri (Mait Summatavet), Valge hobuse kõrtsi (Maimu Plees, Endel Koppel) ja Eesti Projekti (Kristi Laanemaa, Aulo Padar) sisekujunduse eest.

1982. aastal, seoses Tallinnas toimunud üleliidulise Arhitektide Liidu nõupidamisega teemal “monumentaalkunsti ja disaini osa linnade ja külade omanäolisuse loomisel” esines Silver Vahtre ettekandega olümpiamängude purjeregatiga seoses loodud linna komplekskujundusest ning Voldemar Herkel mainis, et Arhitektide Liit oli juba läinud aastal esitanud Kunstnike Liidule 50 objektist koosneva nimekirja, mis vajaksid enda ümber või sisse kunstiteoseid.² Interjööri aastapreemiad said nn partei haigla, praegune Magdaleena haigla (Mait Summatavet) ja Tartu Riikliku Ülikooli raamatukogu (Ülo Sirp). Esimest korda anti välja disainipremia – Matti Öunapuule auto haagissuvila tööstusnäidise kujundamise eest.

1983. aastal toimus näitus “10 arhitekti” Tallinna Kunstisalongis ning ilmus lõpuks ka kaks aastat varem koostatud, “Tallinna Kümne” väljavõideldud publikatsioon Ehituskunst (I). See sisaldas ka Silver Vahtre artiklit “Linnakujundusest Tallinnas”. Endiselt ilmus palju artikleid (Robert Nerman, Boris Bernstein, Ülo Pihlak jt) ajaloolise keskkonna kaitsmise vajadusest nagu ka analüüse moodsa ja vana omavahelisest suhestumisest. 1983. aastal valmis Vilen Künnapu lillepood Karja tänaval ning Ado ja Niina Eigi Kirovi kolhoosi lasteaed; interjööripreemiad jagati Draakoni galeriile (Maia Laul), Tartu ülikooli kohvikule (Leila Pärtelpoeg) ja Draamateatrile (Sirje Uusbek). Sel aastal kujundasid Taevo Gans ja Mait Summatavet Tokyo tööstusmessil ENSV väljapaneku.

1984. aastal toimus Tallinna Kunstihoones suurejooneline “Ruum ja Vorm 4” näitus. Aasta lõpul tekitas elevust Arhitektide Liidu kongress, mille puhuks korraldatud ankeetküsitluse tulemused avaldati Sirbis ja Vasaras: arhitektkonna juhtgrupi vastuolud ametliku arhitektuuripoliitikaga aina teravnesid. Soome Arhitektuurimuuseumis toimus näitus “9 Tallinna arhitekti” ja valmisid Vilen Künnapu Peetri kolhoosikeskus, Veljo Kaasiku Haapsalu elamu “Kalev”, Ell Väärtnõu ja Andres Ringo kooperatiivelamu “Ave” Pärnus. Interjööripreemia said Maile Grünberg “Ruumi ja vormi” ning kahe vanalinna lillepoe kujunduse eest, Leila Pärtelpoeg Saku mõisa interjööride eest ning mööblitehase Standard kollektiiv (Teno Velbri, Enno Hilm, Toomas Kõrvits, Helle Kull, Katrin Soans jt) uute mööblinäidiste kujundamise eest.

1985. aastal toimus Liis Aarne ja Ivi Schneideri ühispäev Draakoni galeriis, esimene sisustuskunstnike “personaal” ja avati arhitektuurinäitus Matkamajas. Kunstiinstituudis toimus

¹ Leo Gens, Meie eramu minevik ja tänapäev. – Sirp ja Vasar 11. IX 1981.

² Tiina Käesel, Kelle valdkond on kunstide süntees? – Sirp ja Vasar 7. V 1982.

konverents "Kunstnik – tööstus" ja Tallinna Pedagoogilises Instituudis – "Keskkonna psühholoogilised alused". Algas väitlus Süda tänava arhitektuurse ümberkujundamise üle, sest eelmisel aastal oli läbi viidud kinnine konkurss uue ooperiteatri lahenduse saamiseks. Avati Poliitharidusmaja, hilisem Sakala keskus (Raine Karp), Raeköök Tallinna vanalinnas (Eva Hirvesoo, Helgi Mardna), Pärnu Kirovi kolhoosi pansion (Rein Hansberg) ning ametlikult valmis Õismäe elurajoon (Mart Port jt). Interjööri aastapreemiad jagati Taevo ja Helle Gansile ning Taimi Soole, Tiit ja Reet Jürnale XX ülemaailmse noorsoo- ja üliõpilasfestivali keskuse kujunduse eest Moskva Kunstnike Keskmajas, Rein Laurile Harju KEK-i haldushoone eest, Tiiu Paile ja Taimi Rõugule Luunja kultuurikeskuse sisekujunduse eest; disaini preemia said Matti Öunapuu, Heikki Zoova, Hugo Mitt, Arvo Pärenson ja Raimo Suu köögikombaini eest.¹

1986. aastal toimus Tarbekunstimuuseumis näitus "Vorm. Ehituskunst ja tarbekunst" ja näitus "Aeg ja koht" Kunstisalongis ehk praeguses Tallinna Kunstihoone Galeriis. Moskvas esitleti Mait Summataveti disaini ja toimus eesti arhitektuurinäitus, mõlemad said ülikiitva vastukaja. Mart Port ja Malle Meelak said NSVL riikliku preemia Väike-Õismäe linnaosa arhitektuuri eest. Valmisid: Tallinna Raamatutrükikoda (Jüri Karu), Kolga kool (Maarja Nummert), Lümända sovhoosi keskus (Veljo Kaasik). Kujundajate aastapreemiad eelmise aasta objektide eest läksid Juta Lemberile Tallinna Linna Täitevkomitee (linnavalitsuse) interjööride eest ning Rein Laurile tootmiskoondise Kooperaator näitusesaalide kujunduse eest; disainipreemia jagati Mait Summataveti ja Tiit Jürna vahel.

1987. aastal toimus eesti noorte sisustusdisainerite näitus Leedus ning avati "Acta '87" – disaini- ja kunstinäitus Tallinna Kunstihoones; näituseväljakul toimus hiigelnäitus "Meie kodu", mis tutvustas sisustustoodangut. Sirbi ja Vasara lehekülgedel kirjutati nii Eesti Arhitektide Liidu korraldatud linnakultuuri seminarist kui ka – seoses EAL-i kongressiga – ehitajate diktaadist arhitektuuri üle. Algatati Harju tänava ülesehitamise mõte ning toimus esimene konkurss. Omal ajal vastukaja leidnud majadest valmisid Vilen Künnapu Ministrite Nõukogu autobaasi hoone ja Hans Kõlli Paide kultuurimaja. Interjööripreemia said Maia Laul Vanaturukaela apteegi eest, Tiiu Pai ja Taimi Rõuk Kooperaatori ekspositsiooniruumide kujunduse eest, Toivo Raidmets ja Eero Jürgenson "Acta '87" eest ning Taso Mähar samal näitusel eksponeeritud laua- ja toolikomplekti eest.

1988. aastal toimus EAL-is arutelu pealkirjaga "Kadriorg elu- ja kultuurikeskkonnana" ja pleenum teemal "elamuehituse probleeme Eestis ning arhitektide osast elamuehituses". Uus põlvkond arhekte astus üles Projekteerijate Majas (praegu Rävala pst 8 büroohoone) näitusega "21. sajandi arhitektid". Tarbekunstimuuseumis toimus Helle Gansi, Leesi Ermi, Milvi Thalheimi ja Signe Kivi ühisnäitus "Peegeldused". Valmisid Emil Urbeli elamu Teras

¹ Alates 1985. aastast ilmus Ehituse Teadusliku Uurimise Instituudi väljaandmisel "Arhitektuurikroonika".

tänaval ja Erki Valdre Kalamaja elamu, Maarja Nummerti Ääsmäe kool. Interjööri aasta-preemia sai Jüri Kermiku ja Mati Leoni kujundatud Kinomaja baar ja Leila Pärtelpoja Kirovi kalapood (praegu Olde Hansa restoran), disainipreemia sai Helle Gans.

1989. aastal toimus Tarbekunstimuuseumis näitus "Tool on tool" ning aasta lõpul "Ruum ja Vorm 5". Kunst ja Kodu sai uued peatoimetajad – Jüri Kermiku ja Krista Kodrese. Toimusid esimesed kirikuarhitektuuri konkursid ning Künnapu-Padrik-Siim said Los Angelesi Westcoast Gateway konkursil teise koha. Aasta arhitektuuripreemia läks Ell Väärtnõule majade eest Vändras ja Pärnus ning ainsa interjööripreemia sai Maile Grünberg tootmis-koondise Norma ruumide kujunduse eest.

1990. aastal astus esimest korda üles rühmitus ON Grupp, toimus Mait ja Ella Summataveti näitus Tarbekunstimuuseumis ning näitus "Idee-ruum-materjal" Tallinna Kunstihoones, avati esimene Põhjamaade arhitektuuritriennaal. Unistus paremast ruumist oli endiselt elujõuline.¹ Valmis juba ammu projekteeritud Lihula hiiglaslik kultuurimaja (Rein Tomingas). Interjööripreemia anti Rein Laurile restorani Carina (kunagine Tuljak Tallinna Lillepaviljoni kõrval) sisekujunduse eest ja Ivi Schneiderile Rakvere büroomööbli komplekti eest.

*

1980. aastate kroonikast võib ka ajastut mittetundev inimene välja lugeda teatud protsesside ja probleemide õhusolekut. Näeme, et kultuurieliit aktualiseeris keskkonnatemaatika, avastati ajaloolise ja argiarhitektuuri väärtused ning vastandati need modernistlikule linnaehituspraktikale, linnateema tähtsustamise rüpes sündis mh ka kohalik linnadisain. Ajaloo "avastamine" tähendas ühtlasi ajaloostiilide rehabiliteerimist ning historitsistliku vormi taastulekut maja- ja esemekujundusse.

1980. aastaid iseloomustab ka aktiivne näitusetevgevus ning hulga individuaalkujundusega esemete ja ruumikujunduste valmimine. Sotsialistliku süsteemi stagneerumise faasis püsis intellektuaalne ja loominguline intensiivsus niisiis ometi kõrge – see on paradoks, mis väärib sotsiaalteaduslikku analüüsi. Ei maksaks aga ka unustada, et kogu tegevust finantseerisid siiski ametlikud nõukogude institutsioonid. Kujunduse ja disaini vallas toimuv pidi seega pakkuma huvi ka neile – ilmselt põhjusel, et seda loomingut tajuti ka oma võimu representatsioonina: ametlikult moderniseerumisideoloogiat jutlustav riik pidi parenema ja kujunduskunstid ning arhitektuur pakkusid sellekohaseid visuaalseid sümbol-tõestusi.

Professionaalid nägid protsesse seestpoolt siiski kriitiliselt, sest kavandatust realiseerus vähe, palju loodust jäigi nn paberarhitektuuri või prototüüp-eseme faasi, poodides haigutas tühjus või siis "õudus", "keskkonna" üldilme oli asjatundja silmis katastroofiline.

¹ Krista Kodres, Unistus paremast ruumist. – Reede 26. I 1990.

Keskkond

Keskkonnaproblemaatika oli 1980. aastate Eesti NSV-s seotud kahe näiliselt vastandliku unistusega. Üheks unistuseks oli eesti kultuuri järjepidevuse tagamine ning keskkondlikku ruumilis-arhitektuurilist, aga ka esteetilist järjepidevust nähti selle vahendina. See ärgitas tegelema eriti 20. sajandi arhitektuuri- ja kujunduse ajalooga.¹ Nõukogude tegelikkusele vastandumise võimalusena nähti ka otsest orienteerumist lääne kultuurile, samastumist seal aktuaalsete ideedega. 1980. aastate suhtelise vabaduse tingimustes – ajakirjad olid saadaval, Soome TV oli vaadeldav, kümnendi teisel poolel sai juba vabamalt välismaale – oli see ka palju paremini võimalik kui enne. Ja võiks öelda, et lääne postmodernismi keskkondlikkust ja kontekstuaalsust rõhutavad ideed olid otsekui eesti (või meiesarnaste läti ja leedu) kultuuri jaoks loodud, sest need legitimeerisid iseolemise ja isetegemise. Teisalt tuli just nüüd veelgi selgemini välja totalitaarse Nõukogude Liidu ja pluralistliku lääne erinevus ideede realiseerimise osas. Juba 1979. aastal ilmunud Mati Undi romaan “Sügisball” võttis sotsialistlikust-modernistlikust sotsiaalsest ja keskkonnapraktikast tekkinud ängi suurepäraselt kokku.

Arhitektis, sisekujundajas ja disaineris nähti – ja nii tajusid nad end ka ise – “ees-tiliku” keskkonna eestvõitlejaid. Sellises enesetunnetuses peegeldus omakorda siinses ühiskonnas endiselt toimiv – ja sellel kümnendil nii nn Tallinna kümne arhitektide kui ka ruumikujundajate võimendatud – modernistlik usk kunsti maagilisse toimesse. Keskkonna kujundamises nähti ühiskonna olulist muutmise vahendit.

Kas midagi reaalselt ka saavutati? Võitlus Nõmme ja osalt ka Lilleküla eest kandis vilja. Siiski ei säilinud Nõmme ja Lilleküla mitte üksnes kultuuriinimeste kaitse, vaid nõukogude süsteemi sisemise toimimisloogika tõttu. Nõukogude võimu tingimustes, kus suur osa rahast läks sõjatööstusele ja “vennasriikide” abistamisele, kehtisid liiduvabariikidele vägagi ahtad ehituslimiidid ja õnneks ei jätkunud neid siis veel Nõmmele ja Lillekülla – samal ajal ehitati Lasnamäed. Üleliidulise rahakoti rauad avanesidki vaid siis, kui see oli poliitiliselt hädavajalik. Lasnamäe oli vajalik immigratsiooni järsu suurendamise võimaldamiseks, Nõmme ja Lilleküla olid selle kõrval pisiasjad. Tallinna Keldrimäe linnajao kiire täisehitamine oli vajalik, et Olümpia hotellis ootavatel välituristidel ei tuleks vaadata ülevalt alla lagunevale aguliarhitektuurile. Ja nii ei kaitsnudki ajaloolist Keldrimäed miski.

Midagi siiski saavutati ka moderniseeruva nõukogude võimu tingimustes. Kõigepealt suudeti kohaliku ühiskonna mõtlevale seltskonnale selgeks teha keskkonnaidee põhimõtteline olulisus ning välja tuua selle identiteeti loovad väärtused. Rahvusliku identiteediloomes

¹ Krista Kodres, Valged majad on midagi muud. – Teisiti. Funktsionalism ja neofunktsionalism Eesti arhitektuuris. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 1993, lk 25–64.

seisukohalt oli arhitektide-kujundajate enamasti donquijotelikuks osutunud võitlus (tegevused, kirjutamine) seega oluline. Teiseks suudeti kultuuriavalikkuse ja meedia toel kehtestada arhitekti ja disaineri kui ühiskonna vajaduste tundja ja eestvõitleja renomee.

Ka ruumikujunduse alal saavutati 1980. aastail nii mõndagi. Avalike ruumide (hotellide, restoranide, suurasutuste ühisruumide, kolhoosikeskuste jne) kujundamisel püüti kasutada ainulahendusi, sest ka tellijate – selleks ajaks suhteliselt iseseisvunud kolhooside ja ettevõtete juhtide – teadvusse oli jõudnud tõdemus, et masstoodang on kehv ja ühetahuline. Seetõttu seisti järjekorras kunstikombinaadis Ars, mis eriprojektiga sisustusi teostas, et saada midagi paremat.

Teine valdkond, mis 1980. aastatel siinse keskkonna ilmet mõnevõrra mõjutas, oli graafiline disain. 1980. aasta Moskva olümpiamängudega kaasnenud läbilöökk linnadisaini vallas kandis vilja ning levis ka firma-, info- ja muidugi plakatigraafika.¹

Eksponeerimine

1980. aastatele oli iseloomulik eelmistest kümnenditest kordi aktiivsem näitusetevetus. See võimaldas disaineritel sublimeerida loomulikku tegutsemis- ja tunnustamisvajadust. Sotsialismi stagneerumise lõppfaasis, tingimustes, kus tegelikult ehitati vähe ja toodeti vähe, oli see hädavajalik, et säilitada ja turgutada isiklikku sotsiaalset ja kutseidentiteeti. Näitustebuuri oluliseks käivitajaks oli teisalt juba kirjeldatud vastandumisvajadus, kümnendi teisel poolel, nõukogude võimu kollapsieelsel ajal, see vaid süvenes. Näitusetevetus lõi illusiooni samaväärsusest lääne kolleegidega ja viimaste sõbralik ning 1980. aastate teise poole tingimustes mõistagi kriitikavaba ning toetav suhtumine aitasid sellele hästi kaasa.

Disaini poolelt vaadates oli näituste korraldamisel ka spetsiifilisemaid põhjusi. Üheks selliseks oli arhitektidega võrreldes ehk pakilisemgi vajadus oma tegevust ja võimeid demonstreerida. Kui maju projekteeriti ja ehitati kohapeal, siis enamik tooteid kujundati ja reeglina ka toodeti mujal, Nõukogude Liidu määramatutes avarustes. Tarbekaupade sovetlikule pealetungile oli pea võimatu vastanduda ning seda said teha vaid need disaini valdkonnad, millel oli olemas kohalik tootmisbaas. Mööbel, valgustid, klaas, keraamika, nahk, mood aga ka näiteks mänguasjad – sisustuse valdkonda kuuluvates tootegruppides oli Eesti NSV-s tootmine olemas; külmutuskapid, triikraud, televiisorid ja muud kodumasinad tulid mujalt. Kuigi viimaste disain ja teostus kujutasid endast enamasti "vaenuliku lääne" toote adaptiooni, ei rahuldanud need kohalikku professionaalset silma siiski kuidagi. Kvaliteedi puudumise kõrval oli põhjuseks nii stilistika kui tehnoloogia mahajäämus.

¹ Bruno Tomberg, Disainimõtteid. – Kunst 1986, nr 68/1, lk 42.

Mahajäämuse põhjustas nõukogude majandussüsteemi loogika, mille tingimustes oli võimalik toota plaani täitmiseks, mitte turu tarvis. Kuna defitsiit eksisteeris neis tingimustes nagunii, polnud tootjad huvitatud tülkast ja kallist tootearendusest, vaid lasid aastaid välja sama kauba koopiaid. Disainer Matti Öunapuu kritiseeris 1985. aastal: "Üsna levinud on ka järgmine tegevusmudel: konjunktuurse toote loomisel püstitatakse ülesanne luua toode siseturu tarvis, eeldusega tulevikus jõuda ka välisturule. Disainerile esitatakse maksimumülesanne – kujundada rahvusvahelisel tasemel! Juurutamisel ilmneb tehnoloogia ja materjalide mittevastavus, sünnib toode, mis siseturu defitsiidi olukorras võib isegi populaarne olla. Jätkuva ametkondliku initsiatiivi korral leitakse vahendid tehnoloogia muretsemiseks. Hea toode sünnib (küll ilma meie disaineriteta) ning kuni suudetakse hankida importtoormaterjali, võidakse seda ka eksportida, oma loomis-tootmissüsteem jääb lõplikult välja arendamata."¹

Süsteemi siinne tootja muidugi kõigutada ei suutnud. Nii nagu mujalgi Nõukogude Liidus, kus disain kui protsess oli uurimisinstituutide poolt täiesti adekvaatselt läbi analüüsitud, sai ka Eestis teadmisi rakendada üksnes tootmistsükli katla ühes sopis. Selleks sopiks olid eksperimentaalateljeed, kus töötasid disainerid, kes projekteerisid ja arendasid tootemudeleid, mille realiseerimiseni – kui üldse – jõuti aastaid pärast idee vormistamist.

Eestis oli vaid üks tootmisbaas, mis sellest süsteemist hälbis, erandina reegliti siiski muidugi kinnitades. Tegu oli kunstitoodete kombinatsiooniga Ars. Sisuliselt oli Ars suur eksperimentaalateljee, mis ei olnudki suunatud masstootmisele, vaid tegutses oma nime kohaselt: teostas "kunstitooteid", ühekordselt ja konkreetse paigaga seotud projekte nagu avalike võimuinstiitutsioonide hoonete sisekujundusi ja kõike nendega seonduvat. Nii võibki öelda, et 1980. aastatel produtseeris Ars tegelikult suuri unikaalsidaini "näitusi", mis sellisena n-ö vastas mõlema poole huvidele. Tallinna Kunstihoones ja Tarbekunstimuuseumis toimunud sisustusnäitused kujutasid endast sama arsiliku praktika näitusesaali ulatuvat käepikendust.

Kunst ja disain

Kirjeldatud tingimustes pidi paratamatult üles kerkima (tarbe)kunsti ja disaini suhte probleem. Probleemipüstituse juured ulatusid 20. sajandi algusesse, mil selle üle aktiivselt diskuteeriti nii Wiener Werkstättes kui ka Deutsche Werkbundis. 1920. aastate Bauhausi aegu algas tasapisi disaini kui loomingulise (pro kunstilise) tegevuse tunnustamine ning pärast Teist maailmasõda oldi selle mõttega juba harjutud. Eestis uue tegevussfääri idee ja väärikuse tunnustamine 1930. aastatel päriselt veel ei kodunenud, kuigi mõned tollased

¹ Matti Öunapuu, *Kunstnik – tööstus*. – Sirp ja Vasar 17. V 1985.

tegijad ja kriitikud püüdsid seda propageerida. Pärast sõda langeti koos Nõukogude Liiduga ajastu võrra tagasi. Uuesti hakati disainist – tookord küll veel “tööstuskunsti” nime all – kui kaasaegset keskkonda kujundavast komponendist rääkima pärast Nõukogude Liidu moderniseerumiseideoloogia ametlikustamist, s.t. 1960. aastatel. Selle tulemusena avati muuhulgas lõpuks 1967. aastal ka Eesti Riikliku Kunstiinstituudi ehk ERKI tööstuskunsti kateeder. Teoreetilise ja kogemusliku traditsiooni puudumisel õppisid õpetajad, kust said. Oma teoreetikuid siiski ei kujunenud, kuigi aeg-ajalt võtsid sõna nii eriala asutaja professor Bruno Tomberg ja kunstiteadlane Leo Gens, alates 1970. aastatest ka nende õpilased Ando Kesküla, Andres Tolts, Silver Vahtre jt.

Iseõppinud teoreetikute esmamureks oli uue fenomeni määratlemine. Leo Gens kirjutas 1976. aastal: “Osa (nõukogude – K.K. lisandus) teoreetikuid eitavad üldse disaini spetsiifikat, taandades seda tööstuskunstile, mille eesmärgiks on tööstustoodangu kujundamine kaasaja esteetiliste nõuete tasemel, teised jällegi propageerivad totaalset disaini, mis peab tegelema kogu tehiskeskkonna projekteerimisega kindla plaani järgi.”¹ Leo Gens ise tegi vahet disaini, dekoratiivkunsti ja tarbekunsti vahel. Viimase kahe erinevus seisnevat selles, et üks on unikaalse, teine selle tiražeerimise. Disainitoode, mis on samuti masstooted, erineb tarbekunstist omakorda selle poolest, et lähtus tehnikalistikumast vormilahendusest ja tegeles nn tööstuskunstiga – laiatarbeesemetega (à la külmkapid) kujundamisega.²

Bruno Tomberg käsitles disaini Bauhausi ideele lähedaselt: see on uue elulaadi väljendus ja taotlus, mis avaldub keskkonnas. Ühiskonna mõistatus ja erialateoreetikute puudumine pani Tombergi veel kümme aastat hiljemgi kurtma: “Ka disaini tuntumail rakendusvaldkondadel – interjööri, mööbel, rõivastus ... puudub seni oluline vastukaja, tulemusi üldistavad ülevaated, üldhinnanguid andvad käsitlused. Ikka pudenevad nad välja nii teooriakirjutistest kui ka ülevaateiliste kunstinäituste tarbe(eseme)kunsti osakondadest, leides laiemat auditooriumi kontaktivõimalusi majandussuutavate kodumaistele ja välisnäitustele, kus omakorda (kuuldavasti) on saavutanud menu.”³

Väärka autori tekstist kumab kohmetus mitte ainult disainiloomingu eesmärkide väärimõistmise üle, vaid ka selle mittetunnustamine nõrka täisväärtusliku kunstina (Tombergi tekstis leidub ka irooniline lause: “Sõandamata tungida kujutava kunsti “pühaks peetud” territooriumile süvitsi...”⁴). Selles tõdemuses peegeldub ehk veel üks 1980. aastate disainikäsitluse ja praktika mõistmise võtmeid. Klassikalise paradigma raames mõtlevas NSVL-s ei leitud disainile kuidagi kohta, kuigi nii vene kui ka eesti keeles võeti käibe

¹ Leo Gens, Kunstnik ja esteetiline keskkond. – Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt I. Tallinn: Kunst, 1976, lk 39–50.

² *Ibid.*

³ Bruno Tomberg, Disainimõtteid, lk 41.

⁴ *Ibid.*

eufemistlikud terminid "tööstuskunst" (промышленное искусство) ja "kujunduskunstnik" (художник-оформитель). Arhitektuuri-maali-skulptuuri (ja sellega 19. sajandil liidetud tarbekunsti) ühisele tunnusele – ainuloomingule – disainitoode kuidagi ei vastanud, sest selles puudus "looja vahetu puudutus". Nii jäi disaineri loomingu ja toodangule kõigele vaatamata külge "ebapiisavuse" aura. Näituste korraldamine aitas samas teadvustada disainimist kui loominguist tegevust: näitus Tallinna Kunstihoones või muuseumis tähendas nii kujundaja kui kunstniku legitimeerimist kui ka ühiskonna harjutamist mõttega, et tegu on loomingu, mille produktiks on kunstitööde.

Samal probleemil on ka veel teine tahk. Disaini vormides avaldus arhitektuuris juba varem läbilõõnud postmodernism 1970. aastate lõpul. 1979. aastal Itaalias loodud stuudio Alchimia eesotsas Alessandro Mendiniga ja 1981. aastal tegevust alustanud Memphis grupp eesotsas Ettore Sottsassiga nägid postmodernismis tootedisaini rehabiliteerimise võimalust: ratsionaalset, kuid üksluist, masstootmises valmivat modernistlikku eset pidi asendama vormis ja värvis efektne skulpturaalne ja ruumi aktsentueeriv sisustus. Ajakirjade kaudu levinud uus idee jõudis Eestissegi küllalt kiiresti ning manifesteerus 1980. aastate keskel alanud nn *art design'i* näitustebuumis. Postmodernistlik protest standardiseeritud modernistliku vormi vastu kajastus mõnevõrra ka siinses sisustustoodangus, siiski küll valdavalt eksperimentaalateljeede mudel-loomingu tasemel. Postmodernistlike detailidega isikupärastatud tööstustooteid võis laiem publik esmakordselt ulatuslikumalt näha 1987. aastal ENSV Näituste paviljonis eksponeeritud näitusel "Meie kodu", kus tutvustati Standardi, Vineeri- ja Mööblikombinaadi, Narva Mööblikombinaadi, Kooperaatori ja teiste kohalike sisustustootjate disainerite (Katrin Soans, Helle Kull, Tõnu Veimer jt) kavandatud mööblit.

Seega, vaatamata süsteemide erinevusele, käivitused muutused nii läänes kui idas suhteliselt sarnasel põhjustel: reaktsioonina masstoodangu unifitseeritusele ja isikupäratusele ning eesmärgiga tõsta disaineri ja disaini kui loominguilise tegevuse staatust. Eestis aitas 1980. aastate kunstiline ambitsioonikus teadvustada kujundaja ametit ning muidugi ka demonstreerida nõukogude/vene disainerite edestamist selles vallas. Moskvast vaadatuna oli Eesti NSV-I (Baltikumil) selleks ajaks juba väljakujunenud selgelt erinev visuaalne identiteet.¹ Näitustele orienteerumine tingis aga paratamatult, et esemete kavandamisel peeti eelkõige silmas nende eksponeerimiskvaliteete ja fotogeenilisust. Tehnoloogiliste lahenduste, materjalide, konstruktsioonide ergonoomika jms katsetamine – tootearendus – sõltus paljus disaineri isiklikust initsiatiivist ja selle efektiivsusest ei olnud keegi muu eriti huvitatud.

¹ Iurii Gertchuk, *The Aesthetics of Everyday Life in the Khrushchev Thaw in the USSR (1954–1964)*. – *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*. Eds Susan E. Reid, D. Crowley. Oxford, New York: Berg, 2000, lk 82.

Disain kui kontseptuaalne lavastus

1980. aastate keskel toimus eesti sisustusdisainerite seas põlvkonnavahtetus. Nn "Ruumi ja vormi" põlvkonna kõrvale tõusis jõuline seltskond, mille moodustasid Toivo Raidmets, Taso Mähar, Jüri Kermik, Eero Jürgenson, Katrin Kask, Tea Tammelaan. Tõusti nimelt eelmise põlvkonna kõrvale, sest erinevalt arhitektuurist, kus end 1970. aastail avalikkuses manifesteerinud põlvkond vastandus eelmisele nii ideoloogiliselt kui oma loominguga, ei kaasnud noorte ruumikujundajate tulekuga konflikti, vastupidi – nad võeti "seltskonda" avasüli vastu. Näitusi ja muud tegevust koordineerinud Kunstnike Liidu kujundajate sektiiooni esimees Taevo Gans ergutas ja toetas uut pulbitsevat energiat. Erinevusi võrreldes arhitektide seltskonnaga oli veelgi: kui viimased olid ise ühtlasi aktiivsed kirjutajad ja demonstreerisid pidevalt oma teoreetilisi ambitsioone, siis kujundajate seas 1980. aastail sellised sõna valdavad juhtfiguurid puudusid. Jüri Kermikust hakkas kirjutaja kujunema alles 1980. aastate lõpul seoses ajakirja Kunst ja Kodu toimetamisega. Kui 1970. aastatel ja 1980. aastate esimesel poolel tegeles siinse disaini analüüsides Moskva Üleliidulises Tehnika Uurimise Instituudis töötav Vladimir Aronov, siis alates 1980. aastate keskpaigast kujunesid eesti kujundajate mitte niivõrd teoreetikuteks, vaid pigem päevakriitikuteks Mart Kalm ja siinkirjutaja.

Põlvkonnavahtetuse kandjad toetusid eespool nimetatud "memphislikule" kujunduskontseptsioonile, mille juba enne neid "avastasid" tuntud tegijad Ivi Schneider ja Maile Grünberg; postmodernismis leidsid end ka Malle Agabuš ja Liis Aarne. Oma kujunduslaadi muutsid atraktiivsemaks ka n-ö vanad modernistid Taevo ja Helle Gans, Juta Lember, Tiit Jürna, Taimi Soo.

Kui postmodernistliku kujunduslaadi avalöögiks sai 1984. aastal avatud näitus "Ruum ja Vorm 4"¹, siis selle lõpp-akordiks kujunes "Ruum ja Vorm 5"², mis toimus 1989/1990. aasta vahetusel. Kahe "Ruumi ja vormi" vahele mahtus arvukalt noorte- ja ühisnäitusi Tallinna Kunstihoones, Kunstisalongis ja Tarbekunstimuuseumis, mida kandis üks idee: esitleda uusi rõõmsaid esemeid, lavastades sealjuures ruumi mitte üksnes asjade abil, vaid koostöös muude kunstidega. Näitused "Acta '87"³, "Tool on tool"⁴, "Idee-ruum-materjal"⁵ nautisid kriitika soosingule lisaks ka suurt meedia- ja publikumenu.

Ajale iseloomulik üldine püüd orienteeruda läänele peegeldus vastu ka eesti kujunduskunstnike loomingus. Läbi prooviti kõik, nii *pop*, *high-tech*, *neo art deco* kui

¹ Vladimir Aronov, Ruum ja Vorm IV. – Kunst ja Kodu 1985, nr 54, lk 2–5.

² Krista Kodres, Unistus paremast. – Reede 26. I 1990.

³ Mart Kalm, Acta '87 – *dreamland* Kunstihoones. – Kunst ja Kodu 1989, nr 58, lk 15–21.

⁴ Eero Jürgenson, Tool on tool. – Sirp ja Vasar 3. III 1989.

⁵ Krista Kodres, Idee – ruum – materjal. Dialoogikatse. – Reede 7. XII 1990.

"memphis". Eriti viimatinimetatu ja kohati piiril, kus oleks võinud kõnelda plagiaadist. See andis kriitikale põhjuse kõnelda eesti kunstist, sest ka seal ilmnes sama fenomen kui räägiti "reproavangardist"¹. Teisalt, vaadeldes kogu probleemi representatiivsuse seisukohalt, ei saanudki loomemehi teistsugused olla: taheti ju läänega samastuda ja selle tagas kõige paremini võimalikult selgelt antud taotlust väljendav visuaalne märk – teose vormikeel. Tuleb ka tunnistada, et sageli polnud tulemused halvad, sest reeglina tabati stiilide tuum hästi ära ning Arsi teostustase oli suhteliselt hea. Postmodernistlikku laadi asjad õnnestusid paremini kui need, mille huviks oli *high-tech* – kõrgtehnoloogilist ilmet lihtsalt polnud võimalik põlveotsas saavutada.

Uue põlvkonna andekaimad näisid siis ja näivad ka praegu Toivo Raidmets, Tea Tammelaan ja Taso Mähar. Neist igaüks ajas oma kontseptuaalset liini. Toivo Raidmets² jättis 1980. aastatesse jälje eelkõige suure kitsimeistrina, kes kõige enam raputas seniseid arusaamu maitsekast disainist. Ületamatuks jäi Raidmetsa laud "Kaseke" kui vaimukas kommentaar etableerunud modernismile. Tea Tammelaan³ ajas samuti oma asja, käsitledes mööblit zoomorfse skulptuurina, ruumi kunstilise dominandina. See liin katkes esemete raske ja kalli teostatavuse tõttu paraku kiiresti. Taso Mähar⁴ tegeles neist kolmest kõige enam mitte üksnes vormi, vaid ka disaini probleemidega, otsides lihtsaid ja hästi töötavaid uusi lahendusi. Samas vastandusid Taso Mähari terasest keeratud-painutatud esemed postmodernismis 1980. aastail domineerinud glamuurile ning veensid minimalismi võimalusi mitte kõrvale heitma. Põlvkonnakaaslastest tegelesid disainiproblemaatikaga ka Jüri Kermik ja Katrin Kask, kuid ka nende ideedele ei tekkinud kohaliku tööstuse huvipuuduse tõttu väljundit. Samasse ritta asetis Katrin Soans, kellel Standardi disainerina olid oma ideede rakendamiseks "arslastega" võrdselt head võimalused – eksperimentaalloomingu tasemel, mõistagi.

Nõndanimetatud "Ruumi ja vormi" põlvkondki läks muutustega kaasa. Kõige võimsamalt suutis seda teha Maile Grünberg, kelle tool "IME" 1989. aastast jääb kindlasti Eesti 20. sajandi tooliklassikasse. Grünberg vahetas hooletu elegantsi ja väärmatu stiilitunnetusega laade modernismist popi ja postmodernismini – postmodernistlik lavastamine sobis talle suurepäraselt. Jätakuvalt heas vormis püsisid tema põlvkonnakaaslastel Taevo ja Helle Gans, Jutta Lember, Ivi Schneider jmt. Ka nende vormilaad postmoderniseerus enamal või vähemal määral, kuid nii totaalselt kui Maile Grünberg nad end kunagi lavastamise, tsiteerimise, mängu ega lustiga ei samastanud.

¹ Sirje Helme, Peegeldus ilma peeglita või miraaž? – Sirp ja Vasar 20. I 1989.

² Krista Kodres, Toivo Raidmets: asjade kummaline maailm. – Vikerkaar 1990, nr 4, lk 48–50.

³ Krista Kodres, Disain ilma funktsioonita: Tea Tammelaan ja Toivo Raidmetsa kunst. – Kunst 1994, nr 1, lk 12–13.

⁴ Krista Kodres, Taso Mähar: asjade anatoomia. Kelle jaoks? – Vikerkaar 1991, nr 10, lk 37–43.

Meie ja nemad

1980. aastaid Nõukogude Eestis on huvipakkuv vaadelda teoreetiliste mudelite foonil, mis on sündinud Lääne kultuuri disainiprotsessi analüüsides.

Jean Baudrillard, toetudes Roland Barthes'i "Mütoloogiates" (1957) ja "Moesüstemis" (1967) väljendatud ideedele, kirjeldab pikemas artiklis "Objektide süsteem" kuidas sünnivad kapitalismis asjade mudelid (prototüübid) ja mil moel nad levivad massitootetena.¹ Baudrillard'i arvates ei väärtustata esemetes kaasajal mitte niivõrd nende funktsionaalsust (seda nõuet täidavad kõik esemed nagunii), kuivõrd sümbolväärtust, mis avaldub asjade välimuses (vormis, esteetikas) ja/või kaubamärgis. Uusi asju ei lasta enam kujundada selleks, et neid paremaks teha, vaid selleks, et taasluua eseme potentsiaal sotsiaalset staatust signaliseeriva, seega eristava, märgina. Uudse välimusega tooli või lambi kujunduse tellimise käivitajaks on Baudrillard'i järgi niisiis tõsiasi, et ühel hetkel, kui mudel on juba toodangusse evitatud ja alanud selle masstootmine, devalveerub selle sümbolväärtus jõuka ostja silmis. Vajadus uue "eristaja" järgi põhjustab uue (kalli) mudeli väljatöötamise algatamise ning kogu karussell käivitub taas otsast peale. Massikultuuri tingimustes, rõhutas Baudrillard, on oluline eelkõige asjade imagoloogiline, märgiline olemus, nende representatsiooniline kvaliteet. Asju kui representatsioone on disainiurijatest konkreetsele materjalile toetudes vaadelnud näiteks ka Wally Olins², Adrian Forty³ jmt.

Baudrillard'i teoreetilist mudelit 1980. aastate nõukogude oludele rakendades, võib tõdeda teatud kehtivust. Ka siin tajuti uusi tootemudeleid (nagu ka erikujundusega interjööre) kindlasti sümbolitena, mis väljendasid muu hulgas tahtmist eristuda masstoodangust ja standardsetest ruumilahendustest. Järgnev protsessi käik oli Nõukogude Liidu tingimustes, kus kehtis "tööstusajastueelne aeg"⁴, siiski mõneti erinev. Nimelt ei pruukinud nn erikujundusega asi – sisustus, rõivas jms (sisuliselt: mudel) tootmisse üldse jõuda. Kui prototüübi alusel siiski alustati tootmist, siis osutus toode reeglina "defitsiidiks". Seega ei saanud selle sümbolväärtus sedavõrd (kiiresti) devalveeruda kui läänes, sest võimalus uue toote omandamiseks oli piiratud. Siis kui mudel omandati otse näituselt – Baudrillard'i mõistes seega "stiiliobjektina", mitte tootena –, oli selle sümbolväärtus muidugi kõrgem.

Samas oli mudelite vahetumise – uue eseme väljamõtlemise ja teostamise – käivitajaks siiski nende eristava märgilise väärtuse tajumine. Eesti NSV-s (Baltikumis) oli kultuuri sisemine surve lääne muutuva asjademoega kaasas käimiseks kõrgem põhjusel, et

¹ Jean Baudrillard, Objektide süsteem. – Maja 2003, nr 1, lk 76–80.

² Vt Wally Olins, The Corporate Personality: An Inquiry into the Nature of Corporate Identity. London: Design Council, 1978.

³ Adrian Forty, Objects of Desire. Design and Society since 1750. London: Thames & Hudson, 1995.

⁴ Jean Baudrillard, Objektide süsteem, lk 76.

materiaalsele visuaalsele maailmale omane sümboolse kommunikatsiooni potentsiaal pak- kus siinsele ühiskonnale võimaluse eristuda "neist", nõukogudemaalastest, "venelastest". Uuenemise käivitas seega kultuurilise identiteedi piiritlemise vajadus, eelkõige kultuuri- eliidi tekitatud "rahvuslik tellimus", mille täitmisele kujunduskunstnik, niipalju kui võima- lik oli, sai kaasa aidata. Selle tellimuse viljaks olid ka uued avalike ruumide kujundused, mida kajastas eespool esitatud kroonika. Kolhoosiesimehed ja asutuste direktorid läksid rahvusliku tellimusega kaasa, võimaluse selleks pakkus jõukuse kasv.¹ 1980. aastail saab eriti kolhooside puhul ehk isegi rääkida teatud korporatiivse identiteedi väljakujunemisest: iga "normaalse" kolhoosi "sümboolse kapitali" juurde kuulus ka moodsa arhitektuuri ja sisukujundusega kultuurimaja.

Kohaliku poliitilise eliidi isiklik suhe avangardse(ma) disainiga kujundustesse ja ese- messe oli ambivalentne ning olenes paljusi igaühe taustast, ilmselt ka positsioonist polii- tilises institutsionaalses hierarhias.² Igal juhul võimaldas võimule lähedalolek sisustada oma kodu välismaa kodutehnika, kristalli, vaipade ja muu defitsiidi abil, mis tavalise inimese ja enamasti ka kultuurieliidi ostuulatusse ei jõudnud. Kultuurieliit omakorda püüdis isiklikku keskkonda kujundada näituseobjektide, aga ka isikupärase "antiigiga", mille kasutuse postmodernistlik maailmakäsitus taas aktualiseeris. Nõusid, klaasi, keraamikat ja tekstiili osteti Arsi eripoodidest.

Siit artikli alguse juurde tagasi pöördudes peaksime veel kord küsima, mille üle Ando Keskküla siis ikkagi nurises. Kordame: "Teame, et meil on tugeva potentsiaaliga kujutav kunst, on efektsed unikaaldisaini näitused, kuid see kõik ei avalda piisavat mõju meie tööstustoodangule ega kogu keskkonnale... [,] aineeline kultuur on võõrduanud vaimsest kultuurist."³ See, millest Keskküla räägib, seostub kõige otsesemalt poststrukturealistide ideega asjadest kui representatsioonidest. Keskküla mureseb, sest Nõukogude režiimi tingimustes puudus enamusel võimalus sooritada valikuid isikliku keskkonna kujundami- seks oma parima äratundmise järgi – eneserepresentatsioonina – , kuid ta ei teadvustanud ehk seda, et üldises plaanis vastas tulemus täpselt sellele, mida too režiim endast kujutas. Nõukogude tegelikkus oli eestlastele antud ja pealesurutud, muu hulgas ka keskkonna kaudu nii privaatses kui avalikus ruumis. Üksikud hästikujundatud "saarekesed" lõppkok- kuvõttes ainult võimendasid mittepiisavuse või ilmaoleku tunnet. Teisalt: seesama tunne

¹ Vt kolhoosielu kohta: Mart Kalm, *Ons linnaelu maal hea? Majandi keskasule Eesti NSV-s. – Kunstiteaduslikke Uuri- musi* 2008, nr 4, lk 67.

² Vastavasisulisi uurimusi pole seni palju tehtud, vt Karin Paulus, Eero Aarnio karikatoon ja Nõukogude Eesti. *Magistritöö. Eesti Kunstiakadeemia. Tallinn, 2001*; Epp Lankots, *Klassid klassideta ühiskonnas. Elitaarne ruumimu- del Eesti NSV-s ja nomenklatuursed korterelamud Tallinnas 1945–1955. – Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2004, nr 2, lk 11–37.

³ Ando Keskküla, IME-st, konkurentsist, disainist.

ühes meedias võimendatud teadmisega, et "me võime, aga me ei saa", toitis ja tugevdas siinse ühiskonna kultuurilist eneseväärikust ja ühtekuuluvustunnet ning oli üheks utoopiaks, millele toetada vastandumine nõukogude tegelikkusele.

2005 / 2009

Leegiheide: eesti *performance* kaheksakümnendatel

Raoul Kurvitz

Sama vildakas, kui osata mitte näha eesti kaheksakümnendate *performance*'i-kunsti kordumatut eripära rahvusvahelise avangardi kontekstis, oleks arvata, et sovetlikus süsteemis loomingu valdkonnas täiesti isoleeritult midagi yldse eales syndis – süsteem polnud paraku lihtsalt piisavalt isoleeritud. Yhel või teisel moel tilkus informatsioon vabas läänes toimuvast läbi, mille ilmekaks näiteks on muu hulgas rokkmuusika levik puna-aladel, kõigile ametivõimude tõrjuvatele pingutustele vaatamata. *Performance* pole siin erand, ent eelarvamused või pettunud tõdemused, nagu oleks tegemist yksnes rahvusvahelise avangardi eeskujude jäljendamisega, on minu arvates täiesti piisavaks põhjuseks, mille alusel lääne vastava ala spetsialistidelt tuleks diplom ära võtta. Pean siin silmas näiteks RoseLee Goldbergi ja paljusid teisi, kelle hää l rahvusvahelistes foorumites “post-sovetliku” *performance*'i ja muugi siinse kunsti kohta alavääristavalt kõlab – või pigem nähtuse kui niisuguse yldse maha vaikib. Õigupoolest peaks seesugused vastu todasama Myyri lödiks virutama, kuivõrd Myyr nende peades endiselt edasi eksisteerib.

Jäljendamise asemel oli tegemist pigem lihtsalt mõttevahetusega oma eriala kolleegide vahel kunstilisel tasandil; mõõtuvõtmisega, mida vabas maailmas muidu ju nii loomulikuks peetakse. Vaimsete väärtuste ja esitustehnikate mõttelise ylekan dega, nagu see on toimunud Platoni ja Aristotelese, Prousti ja Joyce'i või biitlite ja rollingute vahel – ehkki mõnevõrra pärsitumal kombel, millest ka teatavad nihked ajas. Niiviisi jõudsid näiteks teated Joseph Beuy si tegemistest siiakanti yheskoos teatega tema surmast 1986. aastal. Ning siinsete artistidegi kommentaarid ja edasiarendused Meie Suure Lääne Õpetaja ettevõtmiste asjus on suunatud tagasi kõlama ilmselt vaid nirvaanas, kus me temaga Pyhaks Olematuseks yhte sulanuna diskussiooni jätkamiseks ykskord kindlasti kohtume. Ny yd aga selle juurde, mis siinsete performaatorite tegemistes toona tõepoolest erilist oli.

*

Alustada tuleks siit, et vaatamata teadlikkusele läänes toimuvaist asjust ei olnud yhegi tegija performatiivsed etteasted algselt vähimalgi määral kunsti toimumisruumi suunatud – veelgi enam, selle nähtuse seostamist kunsti mõistega tegijad suisa vältisid. Oli vaid puhas eneseväljendusjanu kehalise aktsiooni läbi, vajadus enda loomingulise seisundi edastamiseks publikule ilma konkreetse teose vahenduseta. Teoreetilises plaanis võiks lausa öelda, et teos kui kammitsev meedium – ja seega kunst yldse – nõudis enda ärajätmist autori ja publiku vahelt. See oli põhimõte, mille toona žanri yhe eestvedajana niimoodi ka sõnastasin. Neid yritusi ei korraldatud kunstisaalides, neid ei tehtud kunstnikele, ja sageli polnud ka tegijad ise kunstnikud, kyll aga autorid. Roland Barthes, teateid kellest Myyr samuti peatada ei suutnud, oma autori surma ideega poolehoidu siinkandis siiski ei leidnud, erinevalt Beuysist.

Siia maani pean oma etendustest olulisimaks kõige esimest. See toimus Haapsalus, Valge Daami päevadel kohalikus kultuurimajas. Aasta oli 1987, publikuks punkarid ja ma ise olin arhitekt. Autor. Kunstnik – MITTE. Ka järgmine etteaste “Kohtumine Valge Daamiga – Kohtumine Musta Daamiga” toimus mitte kunstisaalis ega ka mitte kunstipublikule, vaid äärmiselt kirjule seltskonnale pilgeni täis tuubitud Kirjanike Majas. Arhitekt ja autor olin ma endiselt, ent kunstnik – ikka veel mitte, samuti nagu teisedki tegelased neil päevil ryhmitusest Ryhm T, millest peatselt tuleb juttu pisut põhjalikumalt.

Ylejäanud tegijad? Kui tõmmata piir pärast Jüri Okase, Leonhard Lapini ja nende mõttekaaslaste seitsmekümnnendate *happening’*e, mille põhimõtted ja ideoloogia olid hoopis muusugused, siis polnudki neid tegijaid kuigi palju. Siim-Tanel Annus ja Jaak Arro – rohkem ma ei julgeks nimetada, kui ei taha just asetada võrdusmärki kontseptuaalses mõttes mittekunst ja diletantsuse vahele, mis pole siiski päriselt samad asjad. Ent neist paarist autorist piisas, et tegemist oleks nähtusega, pealegi yсна mõjuvõimsaga. Jah, Arro ja Annus olid selleks ajaks tõepoolest ka kunstnikena tunnustatud, ja sealtkaudu vist asi “kunstiks” kiskuski. Ehkki tegelikult oli ka nende puhul tegemist pigem seltskondlike rituaalidega, karismaatiliste isiksuste läbi viidud vaatamänguliste intellektuaalsete orgiatega asjassepühendatuile. Millegagi, mis elamuspaketina võis kyll kuuluda kunsti juurde, kuid ise kunst ei olnud –, ent seda suuremat vabadust pakkus. Ilma vähimagi taotluseta seda eales kuhugi myya ega talletada – tunnuslik oli, et asjaosalised ei vaevunud sageli organiseerima syndmuse fotografeerimistki, rääkimata videost, mida polnud lihtsalt olemas. Yhekordne elamus kitsale huvigrupile, võrreldav radikaalbändide etteastetega kusagil *off-off* klubides. Ja muide, just radikaalsemat sorti rokkbändide nagu Joy Division, Einstürzende Neubauten, Bauhaus, the Fall jt esinemised vähemasti Ryhm T, eesti kaheksakümnnendate *performance’*i keskseima grupeeringu eeskujuks eelkõige olidki.

*

Ryhm T moodustus millalgi 1985. aastal, multidistsiplinaarse projektina, kaasates nii maailijaid, graafikuid, luuletajaid, arhitekte, filosoofe kui muusikuid, hiljem ka fotograafe ning teatriinimesi. *Performance* kui niisugune esialgu kavas ei olnud, kui selleks mitte arvata näituste avamistel sooritatud ja "kontsertideks" nimetatud eksperimentaalseid tegevusakte. Nagu näiteks pahempidi pööratud ylesehitusega tegevuskompositsioon Tammsaare muuseumis 1987. aastal – etendus, mille kulminatsioon kohe alguses ära toimus, kui eten-duse protagonist peaga vastu seina jooksis ning edasi järgnes vaid veerand tundi sujuvat tegevuse äravajumist. Või koos punkansambli JMKE ja selle fännidega läbi viidud punk-meditatsioon umbes aasta varem toimunud suvelaagris Jänedal ("Teadaanne Õpetajale", autorid: Raoul Kurvitz, Urmas Muru, Eero Jürgenson). Ka Ryhm T puhul võib žanri muutu-miseks kunstiks nii sisu kui muude parameetrite poolest rääkida alles alates legendaarse näituse "Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis" avamisest 1988. aasta suvel, mis toimus koos kunstnikeühenduse Muu ry osalusega Soomest ja mis avaski *performance*'ile kui nähtusele siinse kunstikeskkonna ukseid koos vastava publiku ning institutsionaalsusega. Ka olid kõik sel yritusel aktsioonidega esinejad – Siim Tanel Annus ja Urmas Muru ning siinkirjutaja Ryhm T-st – tolleks hetkeks tööpoolest kunstikena kvalifitseeritavad.

Yhtlasi just sellest hetkest kõik muutus. Esinemispakkumisi hakkas sadama nagu rahet nii teiselt poolt Soome lahte ja mujaltki ning lõpuks ka omaenda vabariigist. Mäle-tan, et vaid oma esimese välisesinemise sooritasin tööpoolest siiralt. See tähendab, et sama siiralt kui esinemise "Kohtumine Valge Daamiga – Kohtumine Musta Daamiga" ja tolle saatusliku asfaldil pyherdamise rühmanäitusel "Ma ei ole kunagi käinud New Yor-gis", mis kogu järgneva esinemislaviini vallandas. Edasine oli puhas kynism – näiline kuul-sus, valuutas makstavad tolle aja mõistes kosmilised honorarid, syvenev vastumeelsus *performance*'ite kui tellimustööde suhtes, konstrueeritud meediarollid jne. Täpselt sama asi kehtis Siim-Tanel Annuse puhul; Urmas Muru ja Peeter Pere (samuti Ryhm T-st) pöör-dusid tagasi arhitektuuri juurde ja on hiljem teinud vaid pistelisi ylesasteid; Jaak Arro loo-bus *performance*'itest hoopis. Eesti *performance*'i syytuseaeg, nii lyhike nagu ta oligi, oli otsas. Edasi tulid pankade ja PR-firmade tellitud kommertsetendused ning arvukate uute yritajate (Mare Tralla, Non Grata seltskond, Kiwa jpt) tunnuslikult lõdvakoelised ja muusse kaasaegsesse rahvakunsti lahustuvad hullamised.

*

Ent kas me mitte ise ei deklareerinud Ryhm T kolmandas manifestis tolsamal 1988. aasta suvel laulva revolutsiooni ja asfaldil pyherdamiste vahel, et meie eesmärk on ära ryvetada

see universumit hulluks ajav süttus? Meil ei olnud ideaale, meil oli heroism heroismi enda pärast, selle mõiste põhjani läbitunnetatud absurdsuses, me olime kui poksijad, kes ei taha muud, kui lihtsalt VÕITA. Ja oma intensiivseimas etendustesarjas, mis ajaliselt NSVL lagunemisega kattus, demonstreerisime seda avalikult. Kummalise dispositsiooni korras ei samastunud me rahvahulkadega, kes joovastuvad ikke alt vabanemise tundest, vaid kokku variseva impeeriumi valitsejate endiga, kes hävinguhulluses peavad viimast orgastilist pidu. Energiat ja vahendeid tulevases vabas yhiskonnas edasi elamiseks me ei säästnud – kõik honorarid ja muu hulgas ka tervis laristati armutult maha. Ryhm T liige Andres Allan, minu lihane vend, sai segastel asjaoludel surma.

Palju oli selles niisugust, mis vaatelejaile ning kolleegidele läänest jääb ilmselt igaveseks mõistmatuks, seda võis tajuda ka esinemiskutsete saju hõrenemisest üheksakümnendate edenedes. Ja jumal tänatud, muidu poleks enam elus mitte keegi meist. Mitte niivõrd etendused ise, mis vaatamata nende näilisele ohtlikkusele olid ysna kontrolli all, kuivõrd just nende etenduste läbi saavutatavad psüühilised seisundid ja järelmõjud olid tegijaile endile sageli ysna hukatuslikud. "Mille vastu te protestite?" kysiti meilt Karlsruhes eesti kunsti päeval 1992. aastal. "Halva ilma vastu," vastasime. "Dessantlased on vallutanud kunstihoone" – kõlas ajalehepealkiri Ryhm T totaal-performance-projekti kohta Tallinna Kunstihoones 1991. aasta veebruaris, pärast seda, kui Nõukogude dessantlased olid inimestest tankidega üle sõitnud Vilniuses ja ähvardasid Tallinna – jah, me olimegi need dessantlased. Me tegelesime enesehävituselise ymber pööratud agressiooniga, nähes selles vabaduse ylimuslikku vormi. Ja tõesti, meie reliikvia oli VABADUS, vaid see, absoluutselt mitte midagi muud. Ja mitte Marat polnud meie eeskujuks, mitte rahvasõber, vaid de Sade – pervers, dekadent, hukatusse määratud aristokraat, üksiklane, tõeliselt vaba indiviid keset yhiskondliku vabaduse saavutamise näilisust.

Kas oli selles peatselt peale tungiva kapitalismi ja uute ahistuste ettenägemist? Meie toonaste kapitalismikriitikute lemmikute Beuys'i, Bourdieu, Deleuze'i ja Guatarri hoiatuste äratundmist? Kyllap oli, kuid me ei mõelnud sellele eriti. Me elasime hetkele, neile kordumatuile päevadele ja tundidele. "Die young!" hyidis rokkstaar meie peades. "Me oleme olemas siin ja praegu", ytles Ryhm T esimene manifest, 1985, ja me olimegi.

*

Enesehävituslikkust kiirgas ka Siim-Tanel Annuse ja Jaak Arro etteastetest, nende tegijate ettevõtmised tundusid aga mõnevõrra idealistlikumad. Annuse suurejoonelistes tuleshow'des aimdus tema õpetaja Tõnis Vindi metareligioosne pyrgimus puhastumise poole ja usk sellesse; Arro šamanistlikud yritused tema maatalus Kastnas olid selgelt kantud

rahvusromantilisest joovastusest. See, mis aga kõiki toonaseid tegijaid yhendab, on rõhutatud rituaalsus ja aktsent eeldatavale katarsisele, ent samas kummitab autoreid oht kalduda liigsesse tõsimeelsusse, mille eest hoiatavad Kierkegaard ja Nietzsche. Seetõttu on parimateks olnud just need etendused eri eesti performaatoritelt, kus ükskõik kas rahvusromantiline, metareligioosne või ka enesehävituslik moment on tembitud teatava irooniaga – mõrkja seesmise muigega, lubades vaatajal kyll aimdust saada peatselt saabuvast katarsisest, mis aga jääb teadupärast ära. Just neist komponentidest – rituaalsusest, katarsiseotsingutest ja absurdihuumorile lähedasest tragikoomilisusest koosneb võrrand, mida võiks julgelt nimetada eesti *performance*'i hiilgeaja eripäraks. Lisaks kaudselt moderaatiivne või sageli suisa otsene kaldumine tule-elementi poole. Sama mudelit on järginud ka mõnevõrra hilisemad, kuid rahvusvaheliselt seda edukamad tegijad Jaan Toomik ja Ene-Liis Semper oma *video-performance*'ites. Laiemas skaalas ei markeeri see eripära mitte anult eestilikku, vaid kogu Ida-Euroopa vaimsusele tunnuslikku spetsiifilist eksistentiaalsuse erivormi, mida kirjasõnas on ehk kõige paremini väljendanud rumeenlane Emil Mihai Cioran ja millel on minimaalselt pistmist sovetliku ja lääne avangardi kontekstiga. Piltlikult öeldes oleks see indiidisene leegiheide, mis hävitades igasuguse pinnase lootuseks lineaarses ajaskaalas millelegi ylevamale või paremale, paneb ometi kõik ymbritseva tuhat korda kirkamalt särama.

*

Muuseas, yhiskonna seisundit vahetult enne laulvat revolutsiooni, enne suure impeeriumi kollapsit ja enne omaendagi vajaduse tekkimist performatiivse eneseväljenduse järele võrdleksin ma ridadega Viktor Tsoi, toonase Ida-Euroopa õhustiku ehk kõnekaima muusiku, poeedi ja prohveti laulust "Апрель":

И умрет апрель,
И родится вновь,
И придет уже навсегда.¹

Looduse komatoosse seisundiga, viimase talviselt tardunud nädalaga vahetult enne rohu tärkamist, kui kõik märgid kliima peatsest muutumisest on juba ära olnud, ent näiliselt justkui kuhugi igaveseks ära kadunud. "Look at the signs, look at the symptoms", sõnutakse yhes teises tolleaegses markantseimas rokkpoeesia näites, King Crimsoni loos

¹ Ja aprill sureb
ja sünnib uuesti
ja tuleb juba igaveseks. – Toim.

"Model Man". Õhk oli toona märkidest tegelikult lausa tiine, ehkki nähtavalt valitses sygavam stagnatsioon kui eales varem, ja mitte ainult ida pool Myyri Berliinis. Ka praegu otsin ma märke, otsin symptomeid, ja neid ei ole. On lihtsalt mingi aprill, mis on pealegi vajunud koomasse. Ent mingisugune nihe on toimunud. Spiraalselt tagasi samasse seisundisse, millest laulab Viktor Tsoi, ja kui toona polnud *performance* VEEL kunst, siis praeguseks pole ta ENAM kunst. Või hoopiski, kui parafraseerida Joseoh Beuys'i: kui veel hiljuti oli igayks kunstnik, siis praeguseks pole kunstnik enam mitte keegi. Mitte ainult *performance*, vaid kunst tervikuna on kõikides seniteadaolevates toimetehhanismides end ammendanud, olles muutunud yheks läikivatest kompvekipaberitest, millega kodanlane kaunistab oma mõttetuid arutlusi ilust, igavikust või turundusstrateegiate efektiivsusest. Või millesse empaatiline sotsiaaldemokraat pakib oma fondidesse esitatavaid rahataotlusi, ilma et yhelgi neist eeldatavasti yhiskondliku orientatsiooniga projektidest tegelikkusele vähimatki mõjujõudu oleks.

Jah, hetke pärast synnib aprill uuesti, et lõplikult jääda.

2004

Kaheksakümnendate eesti fotost

Peeter Laurits

1

Kaheksakümnendate eesti fotograafia on imelik ja irdne nähtus. Imestama paneb juba harrastajate ja huviliste hulk – pea pooltes peredes oli oma fotolaboratoorium, mis eksponeeris inimeste hämmastavat leidlikkust suurendi paigutamisel küll vanni peale asetatud pesulauale, küll seksioonkapi baariorva. Paljudes laborites sai töötada alles siis, kui õues pimedaks läks. Kitsastele oludele vaatamata¹ koondusid fotoamatöörid lugematutesse asutuste ja koolide fotingidesse, 13 suuremasse fotoklubisse ja loomingulistesse gruppidesse nagu BEG, STODOM, A-6, FF ja Ring 0. Kaheksakümnendate lõpul moodustati Eesti Fotokunsti Ühing. Professionaalsete fotograafide tegevust kanoniseeris ja kanaliseeris Ajakirjanike Liidu fotoseksioon. Mõlemas taustsüsteemis kehtis hasartne võistlus- ja konkursivaim, kõikvõimalike žüriide korraldatav kullimäng eelkehtestatud etalonide ümber.

Vaatamata hasartsele sebimisele ja lärmile, ulatub kaheksakümnendate alguse fotost meie aega väga vähe väärtuslikku. Foto asus kunstimaastiku kõige äärmisemas perifeerias ja seda teenitult. Erinevalt luulest, teatrist või kujutavast kunstist ei suutnud foto kõnetada ühiskonda ega täita kultuurilise rõhumise ajal vastupanuliikumise missiooni. Peeter Linnapi sõnul oli "dissidentlike fotorühmituste", eriti STODOM-i ja Ring 0-i manifestide simulaatiivsus on ilmselge – sõimates kõvakäeliselt eesti fotoklubisid selle eest, et need on klubid ja ei midagi enam – olid ka needsamad rühmitused tegelikult vaid klubid ja ehk vaid pisut enam: aktiivsemad, ambitsioonikamad, produktiivsemad. "Nad manipuleerisid paremini massikommunikatsiooni vahenditega, jätsid igast oma väiksemastki tegevusaktist maha ajakirjanduslikke sõnumeid. [...] Tundub tähenduslikuna, et kujutava kunsti üldkontekstis vilksatas fotorühmituste pilte vaid haruharva ning needki ei pärvinud seal erilist tähelepanu."²

¹ "Õeldakse, et naisele on päris ükskõik, kas tema mees on fotograaf või joodik: mõlemal juhul kaob raha perekonnast kiiresti." Andres Rünk, Kristel Lukats, Kunst kuulub rahvale – aga fotokunst? – Sirp ja Vasar 16. V 1980.

² Peeter Linnap, Klubilisest fotograafiast. – TMK 1993, nr 8, lk 32.

Selle asemel, et fokuseerida imelist ja ilmutada imelikku, treiti omavahelistes vaidlustes valmis eesti foto jampplik dilemma: sotsiaalsus versus salonglikkus. Sotsiaalsel tiiba esindasid nn dokumentalistid – palgalised ajalehereporterid ja väheste kujutlusvõimega sõnakuulelikumad klubifotograafid. Sõnakuulmatutega pahandas Valeri Parhomenko kümnendi alguses aga nii: "Praeguste põhisuundumuste määratlemine võiks ilmselt seostuda mõistega "esteetilis-salongilik". Jääb mulje, nagu seisaksid paljude säärase tööde autorid seljaga reaalse elu poole, tunne, et nad eksisteerivad väljaspool aega."¹

Võib ju proovida ette kujutada, millised võinuks välja näha tolleaegsed seljaga reaalse elu poole seisvad esteetiliselt salongid, aga selle asemel joonime igaks juhaks alla hoopis mõiste väljaspool aega. Kas ma muutun liiga marcelproustilikuks? Tsiteerime edasi: "Igasuvistel eesti fotoklubide kokkutulekutel kordub aastast aastasse banaalne teema "kas fotokunst on kunst?" Samal ajal pole millegipärast iial tõstatatud küsimusi: kas fotokunst on rahvuskultuuri koostisosa? milline on tema roll kultuuris, ja sellega seoses – millised on fotokunstniku kohustused? miks on kodanikutemaatiline fotoreportaaž muutunud sääraseks harulduseks? Teatavasti saavad tulevased otsingud ja eksperimendid toetuda ainult sellele teemale, nagu peaks olema selge ka see, et kodanikupositsiooni puudumine viib loomingus eripärade ja kunsti aluseks oleva osalustunde kadumiseni."²

Viib küll, tõepoolest, aga eelnev tsitaat on sellegipoolest silmakirjalik. Nõukogudeaegne fotodokumentalistika, mida Parhomenko kaitsta ja esindada võtab, oli niinimetatud dokumentalistika – lavastatud, manipuleeritud ja retušeeritud võltsing. Kodanikupositsiooni ei ilmutanud ükski tolleaegne fotodokumentalist – pildistades näiteks miilitsate vägivalda pikajuukseliste kallal. Teemaatiline haare piirdus tragide töötajate ja tublide saavutuste jäädvustamisega, modaalne spekter peale pateetilise eeskuju või didaktilise näpuvibutuse muid värve ei tundnud. Stilistiliselt on raske eristada kaheksakümnnendate reportaažfotosid näiteks kuuekümnendate omast. Tolleaegne ajalehefoto nägi välja nagu viletsas trükis laialivalgus riigihümni haikuvorm.

Nn salonglikkust seostati klubifotograafide uuendusmeelsema seltskonnaga. Avalikult, huvitav küll, seda määratlust keegi omaks ei võtnud. Isegi Peeter Tooming, jõulisim ning suveräänsem tolleaegsete dissidentfotograafide ja teoreetikute seas, laveeris diplomaatilisel neutraalvetes: "...fotoelu suunamisel ja koordineerimisel ei tohiks laskuda ühekülgssusesse, ei tohiks teha leedulaste viga, kes panid rõhu ainult reportaažlikule fotole, ei tohiks korrata meie endi ühesuunalisust (tehniksism 1966–1975) – leidma peaks kuldse kesktee."³ Vaatamata sellele, et "salonglikkust" keegi selgesõnaliselt ei manifesteerinud,

¹ Валери Пархоменко, *Может, хватит эстетизировать?* – Молодежь Эстонии 6. VI 1981.

² *Ibid.*

³ Peeter Tooming, *Eesti foto: sotsiaalsus või salonglikkus?* – TMK 1982, nr 3, lk 62.

võnkus suur osa klubiamatööridest just vormiotsingulises rütmis. Õigupoolest oli "salonglikkus" ametliku suuna sõimusõnaks kõige otsingulise ja uuendusliku kohta. Mingit salonglikkust glamuuri ja radikaalse estetismi tähenduses kaheksakümendate alguses eesti fotos ei eksisteerinud, otsingud olid mõõdukad, kobavad ja ettevaatlikud, äärmuslikumaid õisi hakkasid need kandma alles kümnendi lõpupoole ja üheksakümendate alguses.

Tuleb niisiis tõdeda, et tolleaegses eesti fotos ei esinenud "salonglikkust" ega "sotsiaalsust". Nende vastandamine oli väljaspool aega seisev, mõttetu ja kunstlik dilemma, mis halvas sisulist diskussiooni ja pidurdas tõsiseltvõetavate ontoloogiliste ja semiootiliste käsitluste esilekerkimist. Nii esteetilisuse kui sotsiaalsuse mõisteline sisu jäeti vaidlejate poolt täpselt määratlemata või omistati neile kategooriatele ENSV kontekstis hoopis iselaadseid varitähendusi.¹ Palju adekvaatsem ja töökindlam on ENSV foto jaotamine perioodil 1940–1990 "korporatiivseks (dokumentalism) ja piktoriaalseks (nn fotokunst)"², nagu teeb seda Peeter Linnap. Põhilise erinevusena toob ta välja lihtsa tõsiasja, et esimestel oli bürokratlik tellija ja finantseerija Nõukogude surveaparaadi näol ja teistel ei olnud. Kummatigi iseloomustas niihästi korporatiivsete kui ka piktoriaalsete autorite loomingut stagneeruv eskapism, konjunktuursus, kontseptuaalne ning esteetiline klišeelikkus ja sotsiaalne amorfsus. Seetõttu ei ole midagi imestada, et tolleaegsete agaramate fotograafide püüded kehtestada ennast kunstimaastikul kohtasid vaid ükskõiksust ja tõrjumist. Kaheksakümendate aastate fotokunst küpses tasahiljakesi nukustaadiumis, muutused ja areng ei olnud olematu, kuid olid aeglased ja raskesti märgatavad. Püüame neid muutuseid ja arenguid sellegipoolest jälgida ja võimaluste piires kaardistada kuni üheksakümendate alguseni, mil valmik hakkas kooruma.

2

Käsitlev periood algab minu teadvuses 1980. aasta Moskva olümpiamängude purjeregatiga Tallinnas. Värjalikud Vigrig ja Mišad promeneerisid tähtsalt koos imperiaalsete maskottide ja kvaliteedimärkidega, räpakalt ja kiirustates klopsiti kokku arhitektuurseid staatusesümboleid ning miilits puhastas linnapilti huligaansust või poliitiliselt kahtlasest noorsoost, küüditades neid tapikorras EÕM-i ehk Eesti Õpilasmaleva "pätipolkudesse". Mina redutasin haarangute eest oma esimeste kunstiõpetajate, kunstnike Valdur ja Eetla Ohaka juures Kütiorus. Fotograafiast ma siis veel eriti ei mõelnud, lülitumine maalikunstilt fotole ja literatuurile tulid alles mõne aasta pärast. Sellegipoolest on mees suuremad ülevaatenäitused Kiek in de Kökis "Merevaigumaa" aastast 1981 ja rahvusvaheline konkurssnäitus "Tallinna purjed". Põhiosas domineeris sellistel väljapanekutel formaalsus,

¹ Vt lähemalt: Peeter Linnap, Vaateid eesti fotole (1940.–1990. aastad). Magistritöö. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2001.

² Vt Peeter Linnap, Klubilisest fotograafiast, lk 31–40.

eksistentsiaalse temaatika simulatsioon ja pateetiline veiderdamine kõikvõimalike klišeedega. Näituselt näitusele kordusid kohustuslikud teemakaadrid: leiba murdvad käed, krimpsus vanamehenägu ainiti kaamerasse põrnitsemas, naerataw neu lillekimbuga, juuksed tuules lehvimas. Aeg-ajalt kohtas ka midagi teistsugust. Näituselt "Tallinna purjed" on meeles romantilised ja dekadentlikud naisportreed Hispaaniast pärit Josep María Ribas i Prousilt, mida Peeter Tooming hiljemgi Tallinnasse tõi. "Merevaigumaalt" jäid silma kellegi leedu kunstniku illusionistlikud fotomontaažid, mis imiteerisid ameeriklase Jerry Uelsmanni töid. Naljakas on võrrelda neid tollal siinset publikut erutanud nähtusi selle mässulise buumiga, mis samal ajal leidis aset lääne fotograafias.

Tolleaegset eesti fotoelu iseloomustas peaaegu hermeetiline isoleeritus muust maailmast. Kättesaadavateks infoallikateks olid Советское Фото ja mõned sotsriikides ilmuvad fotoajakirjad. Ainuke inimene, kellele saadeti läänest regulaarselt fotoalbumeid, fotoajakirju ja jooksvat infot, oli Peeter Tooming. Tema kaudu levisid need ka laiematesse ringidesse. Ei ole liialdus väita, et Peeter Tooming oli nii katusorganisatsioon kui selle telg ühes isikus: ta suhtles kõigi institutsioonidega, tsirkuleeris informatsiooni ja kirjandust, konsulteeris ja koordineeris kogu fotoelu, avaldas fotoalbumeid ja artiklikogusid, korraldas telesaateid ja tutvustas fotograafia ajalugu ning kaasaega ajakirjanduses. Üks mees suutis korda saata rohkem, kui ükski suure liikmeskonnaga institutsioon. Ta organiseeris näitus-tegevust, leiutas uusi näitusepaiku ning algatas fotopreemiaid, tähelepanuväärse autorina oli ta tegev kolmes loominguilises rühmituses ning tema kirjutatud on lõviosa tolleaegsest eestikeelsest fotokirjandusest. Enam-vähem regulaarselt ilmus fotonurki ajakirjades Kultuur ja Elu ning Noorus. Arvustusi ning artikleid fotoajaloost avaldasid ka Sirp ja Vasar ning harvem päevalehed. Põhiliselt selle vähesega eesti fotograafide silmaringi piirduski. Julgen kinnitada, et enamus seitsmekümnnendatel ja kaheksakümnnendatel fotoellu tulnustest on pärit Toominga taustsüsteemist palju suuremal määral, kui nad seda tunnistada tahaksid. Selline gravitatsiooniline koondumine keskse isiksuse ümber on üks põhjus, mis takistas rahvaloomingulise ja elitaarse fotograafia eristumist kaheksakümnnendate eesti fotos, pidurdas emantsipeerumist ning kapseldas nii jõudepildistajad kui otsiva vaimuga noorkunstnikud kultuurielu perifeeriasse.

3

Samal ajal kui fotograafid ilulesid laborites ja üksteist mõttetu ja loperguse salonglikkuse/sotsiaalsuse hantliga pildusid, oli fotograafilisus kui nägemisviis juba pikka aega otsinud uusi väljendusi hoopis teistes valdkondades. Seitsmekümnnendate lõpuks oli fotorealism eesti maalil Ando Keskküla, Rein Tammiku, Miljard Kilgi ja Tõnu Virve töödes

kanda kinnitanud, leides Rein Tammikus nii mimeetilise illusionismi viljeleja kui parodeerija. Kaheksakümnendatel protsess jätkus ning Jaan Elkeni, Ilmar Kruusamäe ja Urmas Pedaniku tööd nihutasid slaidimaali piire veelgi kaugemale hüperrealistliku *trompe-l'œil* efektide lihtsast kaifimisest. Tekkis omalaadne pingestatud dialoog maalilisuse ja fotograafilisuse vahel, mis on sealtpaale eesti maalikunstis pidevalt endast märku andnud.

Graafikas hakati fotograafilisi elemente rakendama juba hoopis varem, näiteks Kaljo Põllu kuuekümnendate aastate kollaažides. Jevgeni Klimov ja Illimar Paul lähtusid seitsmekümnendatel juba otseselt fotograafia mimeetilisest sugestiivsusest. Nagu on kinnitanud Tamara Luuk, siis oli foto kasutuse kontekst seitsmekümnendate ja kaheksakümnendate aastate kestel tublisti muutunud. "Taandunud on selle popilik kontekst, ka pole illusionismiefekti taotlus probleemiks omaette; foto ei esinda graafikas pildiruumi kui terviku suhtes sellele rõhutatult vastanduvat ehk teise konteksti viidud reaalsust, pigem esindab ta ainuvõimalikku ja ainureaalset olemisruumi, mille olemusliku diktaadiga tuleb sobitada inimlikud ambitsioonid."¹

1980. aastate alguseks olid Enn Kärmas, Ülo Emmus ja Alar Ilo lõpetanud Leipzigi Kõrgema Raamatukunsti ja Graafika Kooli ning õpetasid tollases Eerti Riiklikus Kunstiinstituudis (ERKI) noori graafikuid. Nende kaudu tuli eesti raamatukujundusse ja plakatikunsti foonist isoleeritud ja tihendatud sümbolile toetuv fotolavastuslik meetod, mis näiteks Jüri Kassi loomingus on andnud tõsiseltvõetavaid tulemusi.

Kõige järjekindlam ja põhjendatum fotokasutus eesti kunstis sai alguse Jüri Okase loomingus juba seitsmekümnendatel. 8-millimeetrise amatöörfilmikaamera ja fotoaparaadiga dokumenteeritud *happening*'id ja maastikuinstallatsioonid olid teostatud läbimõeldult ning näitasid suunda siinmail palju hiljem tekkinud kontseptualismile. Terve rea installatsioone ja maakunstiaktisioone viib Jüri Okas lõpule teisendatud reproduktioonivahendis n-ö virtuaalselt – foto ja sügavtrükiplaadi koostöös, eksperimenteerides nii vaataja ruumi- kui reaalsustajuga.

Sellegipoolest ilmutab Tamara Luuk veel 1988. aastal parajat lühinägelikkust, kui väidab, et "põgus süvenemine fotograafia ajalukku näitab ajapikku ikka selgema vahepiiri kujunemist fotograafia ja kujutava kunsti vahel. Fotokunst ei kujune üldiselt kujutava kunstiga võrreldavaks, viimase eelispositsioon kunstide hierarhias on vaieldamatu. Nn impressionistlik, sürrealistlik, uusajalik või futuristlik foto sekundeerib analoogsetele nähtustele kujutavas kunstis, millele jääb spetsiifilise kunstilise informatsiooni genereerimise esmaõigus."²

¹ Vt Tamara Luuk, Fotograafilisest reaalsusest eesti estambis. – Uued põlvkonna 2. Koost. Irina Solomõkova. Tallinn: ENSV Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituut, 1988, lk 16–28.

² *Ibid.*

Praegu teame hästi, et kaheksakümnnendate aastate lääne kunstis oli autoriteetne kategooria "kujutav kunst" asendunud palju elastsema visuaalkultuuri käsitlusega ja kunsti-liikide vahelised piirid ning hierarhiad olid lootusetult segi läinud. Fotograafia ning teised tehnilised reproduktsioonivahendid genereerisid lakkamatult uusi ja spetsiifilisi kunstilise informatsiooni viise, millega traditsioonilised maal ja graafika püüdsid sammu pidada. Eesti fotokogukond haudus samal ajal parasjagu mujal toimuvatest paradigmaatilistest muutustest suuremat teadmata edasi. Huupi triivis mässumeel ja kriitiline iroonia. See oli hea hulk sihitut energiat ilmutustoosi kaane all.

Eero Epneri diagnoos kaheksakümnnendate fotokunstist, mis olla kui kahe ukse vahele jäänud, tundub mulle terasema seisukohana. Kirjeldades subjektiivsust fetišeerivaid tendentse, leiab ta, et foto püüdis oma sisemises loogikas kopeerida seda, mis oli seni olnud aktsepteeritav kui kunst. "Just samal ajal toimuvad nihked kunstimaailmas, kus lühikese aja jooksul saab selgeks, et senised kriteeriumid ei pea enam paika. Hetkel, kui fotograafia hakkab väga lähedale jõudma oma tehnilise taaga hülgamisele, selgub, et just tehniline taak võib olla tema suurim relv."¹

4

Sukeldusin fotoellu kunstnikuhakatisena kaheksakümnnendate keskel: "Meie seas oli füüsikuid, näitlejaid, muusikuid, ajakirjanikke, arste, bibliograafe, matemaatikuid ja lihtsalt boheemlasi. Lähenemisviise fotole kui kommunikatsioonivahendile oli sama palju kui fotograafe endid. Et tegelikud suhted auditooriumiga sama hästi kui puudusid, viibis enamik autoreid lakkamatu eksperimenteerimise ergastatud seisundis. Polnud võimalik eristada mingeid koolkondi ega voolusid, ka üksikute kunstnike tööd koondusid vaid harukorral stilistiliseks tervikuks... Terves fotoajaloos on raske leida tehnikat, mida siinmail poleks taasleiutatud – vastandlikest mõttevooludest pärit fragmendid põimuvad absurdsetes kombinatsioonides ning ülevaatenäituste vaatamine meenutab alguse ja lõputa, sidesõnade ja süntaksita lause lugemist."²

Kaheksakümnnendate fotoelu periodiseerida on väga keeruline. Vastandlikud suundumused leidsid aset samaaegselt ning paljud autorid olid seotud üheaegselt mitmete erinevate meetoditega. Kümnnendi keskel subjektiivse autorikeskse modernismiga alustanud kasutasid juba sama kümnnendi lõpul postmodernistlikena kirjeldatavad strateegiad. "Seega oli tegemist autoritega, kes napi kümne aasta jooksul töid Eesti fotograafiasse kaks pööret."³

¹ Eero Epner, Fotograafia aktualiseerumisest ja enesemõistmise muutumisest 1980. aastate lõpul – 1990. aastate algul. DeStudio juhtum. – Kunstiteaduslikud Uurimused 2004, nr 3–4, lk 119.

² Peeter Laurits, Tekst Kieli näituse kataloogile. November 1991. Käsikiri autori valduses.

³ Eero Epner, Fotograafia aktualiseerumisest ja enesemõistmise muutumisest 1980. aastate lõpul – 1990. aastate algul. DeStudio juhtum, lk 115.

Seetõttu piirdun väga üldise lihtsustusega ja skitseerin kolm pöördelist tendentsi. Esiteks dokumentalistika subjektiveerumine ja eksperimendid nägemise ja jäädvustamise dramatiseerimise viisidega. Teiseks otsustav pööre modernistlike väärtuste suunas ja püüded muuta fototeos autonoomseks fetišistlikuks kunstiobjektiks. Kolmandaks süvenemine fotograafilise representatsiooni ontoloogilisse ning semiootilisse problemaatikasse, mis valmistas ette üheksakümnendate alguses toimunud jõulist nihet postmodernsete pildistatrateegiade suunas. Rõhutan veel kord, et nende tendentside eraldamine on täiesti tinglik, ning tervikpilt kaheksakümnendate fotokunstist annab end kätte vaid siis, kui vaadelda neid tendentsi simultaansete ning üksteisest läbi kasvanutena.

Vaatamata "sotsiaalsuse" ja "salongikkuse" vastandamisele oli kaheksakümnendate dokumentalism mitmesuguste subjektiivsete ja individualistlike suundumustega tihedasti läbi põimunud. Tolleaegsete tõsiseltvõetavate ja mõõtuandvate dokumentaalse suuna autorite (Peeter Tooming, Tõnu Tormis, Arvo Iho ja Malev Toom) töödes oli tunnuslikuks dokumentalistika dramatiseerimine ja ekspressiivne subjektiivsus. Arvo Iho "Kivilinna bluu" taotles aegvõtte, topeltekspositsiooni ja koloreerimise abil sümbioosi muusikaga. Tõnu Tormise "Juulikulud. Nägemišarjuti" lõi mosaiiksetest detailidest sugestiivset ja meditatiivset tervikut. Malev Toome pildiruumi moonutava ja süvendava lainurkobjektiivi abil toimetatud kaadrid – otse tegevuse keskelt – lähenesid osalevale dokumentalistikale. "Kõikjaletungiv kaamera vastandus senisele "dokumentaalse mittesekkumise" põhimõttele – vaataja tajuobjektiks muutus pildistamine, täpsemalt vaatamise viis ise."¹ Modernistlik kaamerakeel kaotas siinsetes oludes osa oma suurlinlikult industriaalsest radikaalsust ja segunes provintsliku lüürilisusega.

Provintslikku lüürilisust ja õõnsat romantikat oli tollal küllaga ka radikaalsete noorte seisukohtades ja katsetustes. Taotluseks oli uue, teritatud võtme abil vint sootuks üle keerrata. 1987. aasta programmilises sõnavõtus "Fin de siècle Eesti fotos"² manifesteerisin koos Peeter Linnapiga selgesõnaliselt dekadentlikku stilisatsiooni, sümboltasandi avardamist ning peenendunud ilutaju, püüdes sõnastada meie jaoks tollal aktuaalsena tundunud modernistlikke väärtusi. Kõige kaugemale läks sellel teel Toomas Kalve, kes süstemaatilise põhjalikkusega kaevus sajandivahetuse estetismi. Kaheksakümnendatel kasutas ta peaaegu eranditult ajaloolisi plaatkaameraid, võimaluse korral ka n-ö Noa-aegseid fotomaterjale, modellideks antikvaarset kola ning Supilinna agulivaateid Tartus. Põhimõttel "targa maailm on tema õu" ammutas ta ainekse üksnes kõige intiimsemast lähiümbrusest ning inspiratsiooni 1920.–1930. aastate kodanlikust salongi esteetikast, mis polnud eeskujudelt kokku laenatud importtrakss, vaid Gori-aegses Eestis jõudsalt vohanud maneer. Kalve

¹ Vt Peeter Linnap, Vaateid eesti fotole (1940.–1990. aastad). Magistritöö, 2001.

² Käsitöö ilmunud ka artiklina, vt Peeter Laurits, Peeter Linnap, Fin de siècle Eesti fotos. – Vikerkaar 1987, nr 4, lk 63–68.

käsitluses muutub Josef Sudeki loomingust tuttav retronostalgilisus niivõrd maneristlikuks ja kimäärseks, et seda võib käsitleda pigem sürrealistliku rekonstruktsiooni ja paroodiana, tõdedes sujuvat kurvi modernistlikust problemaatikast postmodernsesse.

Enamik modernistlike tendentside mõjuväljas olnud autoreid süüvis tollal labori-eksperimentidesse. Paanilise eksperimenteerimislaine vapiloomaks sobib suurepäraselt Tõnu Valge, kes heegeldas kaheksakümnendatest kuni edasi väsimatult oma raevukate katsetuste glossolaalilist mandalat. Kaheksakümnendate lõpupoole hakkasid paljud tolle-aegsed noored fotograafid (Tõnu Valge, Jaak Kadarik, Toomas Volkmann, Toomas Kaasik, Herkki-Erich Merila, Eve Kiiler, Peeter Linnap, Peeter Laurits) fotoklubide ilulevatest klišeedest tüdinuna mängima ja katsetama hoopis teises, kvaliteetset fotokujutist dekonstrueerivas, valgustundlikku emulsiooni piinavas, väänutavas ja rebestavas suunas. Pragmaatiliselt põhjuseks võiks tuua Nõukogude Liidu ajal kättesaadavate materjalide ja vahendite nappust ja nadisust, mis muutis 20. sajandi lõpu standardite kohase tehniliselt virtuoosse foto saavutamise väga raskeks või võimatukski. Palju olulisem oli aga sisemine sundus eemalduda kenitlevast pateetikast, mida väärtustati fotoklubides, ning otsida tollel ajal imiteeritava fotomodernismi taustast eristuvat oma teed. See tee pörkus eemale foto traditsioonilistest väärtustest, kujutise tõetruudusest ja siledusest ning tõmbus fetišistliku ja armutu subjektiivsuse suunas. On näiteks üks Kaasiku töö, kus on näha vaid abstraktsed värvijutid, mis ekspressiivse jõuga tungivad pildi südamikku – kui me ei teaks, et tehnikaks on foto, ei saakski me seda mujalt välja lugeda.

Toonase fotoloomingu tunnuslikult läbivaks tendentsiks tuleb pidada montaažilaadseid tehnikaid. Montaaži tuleks siinkohal käsitleda kõige laiemas mõttes, mitte ainult erinevate pildiosiste tasapinnalise kollaažina, mis oli samuti laialt levinud töösuund. Selle kõrval viljeldi aga ka erinevate tajutasandite monteerimist, ületamaks fotokujutise hetkelist ja etüüdlikku iseloomu. Näiteks Jüri Okase töödes monteerusid maakunstiaktsioon, selle fotograafiline dokumenteering ja sellele omakorda lisatud graafiline kommentaar või analüüs. Peeter Linnapi, Tõnu Tormise, Mart Viljuse ja mitmete teiste autorite fotoseeriates kombatakse filmiliku montaažiloojika võimalusi. Jaan Rõõmuse sari "Generatiivsus" otsis värvikujutisest industriaalset liitsilmsust, kopeerides foto värvikanaleid ükshaaval läbi kineskoobi elektronvõrgu, dekonstrueerides sel teel nähtavaks muudetud tajumehaanikat. Montaažilikkusega on tegemist ka simultaansete vaatenurkade kokkusulatamisel topeltsärituse või topeltkopeerimise teel, mis Eve Kiileri, Ann Tenno, Peeter Sirge ja paljude teiste autorite puhul oli põhjalikult läbiheegeldatud meetodiks. Ka toonimist, koloreerimist ning käsitsi ülemaalimist, mida viljelesid vist küll kõik kaheksakümnendate fotokunstnikud, võib kirjeldada montaažina – fotograafilise ja maalilise kujutamisi viisi monteerimisena.

Kirjeldatud "modernismiplahvatus" kaheksakümnnendate eesti fotos oli küll anakronistlik, kuid mitte viljatu etapp. Selle laine autorite tööd olid esimesed, mis pälvisid laiemat huvi ning pääsesid arvestatavatele välisnäitustele Rotterdami fotobiennaalil, Charleroi ja Odense fotomuuseumides ning ajakirja Aperture perestroika erinumbrisse "Photostroika", kus eesti fotokunst hõivas proportsionaalselt keskse osa väljaandest. See aitas paljudel eesti fotograafidel piltlikult kapslist välja murda, reisida maailmas ja kontakteeruda kolleegidega. Selleks ajaks olid mitmed märgid muutusest juba küpsed. Peeter Linnap oli loobumas modernistlikust romantikast ja kuivatas oma pildikeelest ühe esteetilise alge teise järel, muutudes üha ratsionaalsemaks ja tserebraalsemaks. Toomas Kalve tõi oma vaikelusdesse sisse kaasaegse linnakultuuri provokatiivsed elemendid. Herkki-Erich Merila süvenes punkesteetikasse ja popkultuuri rämedasse poolde. Eve Kiiler vaikis ja koputas läbi oma sotsiaalset mälu. Mart Viljus mõtles järjest rohkem foto eri rakendusviiside üle ja Peeter Laurits, siinkirjutaja, otsis viise, kuidas polemiseerida pildipinnal eri kultuuride mütoloogiliste märkidega. Kõik haudusid mune, mis hakkasid kooruma alles üheksakümnnendatel ning käivitusid Saaremaa fotobiennaali, fotokateedrid Tallinna Kunstiakadeemias ja Tartu Kõrgemas kunstikoolis, rühmitused Igavesti Sinu, DeStudio ja Faculty of Taste ning töid fotokunsti võrdväärse kunstiliigina galeriidesse ja muuseumidesse. Kaheksakümnnendad jäid aastateks, mil eesti fotokunst hakkas väljuma kultuurilisest isolatsioonist.

2004

Eesti arvutikunsti teke

Tuuli Lepik

Eesti varasele arvutikunstile viitavate märkide kogumist alustasin 2002. aastal kevadel. Varem polnud siinse meediakunstiga seotud materjale kogutud ega struktureeritud. Algas oli raske, pärast võtmeisikutega konsulteerimist selgus, kui vähe on uuritavast materjalist säilinud. Kümne aastaga oli toimunud tõsine "puhastus". Näiteks Ando Keskküla (1950–2008) üheksakümnendatel valminud interaktiivse installatsiooni anduritesüsteemi autor Kalle Tiisma vastas siinkirjutaja järelpärimisele üldisemat olukorda ilmekalt illustreerivalt: "Kahjuks rändas üks kolimisest üle jäänud kast (ligikaudu 30 kg) laiprint-trükipiltide, perfokaartide, programmide ja perfolintidega sellel suvel jaanituleplatsile"¹. Võib-olla oli tegemist uue tehnika kasutuselevõtuga seotud katsetusperioodiga, mil suurem osa toodangust hävitati varsti peale loomist uuemate tehniliste lahenduste tulekul? Olid küll säilinud mõned projektid tervikuna või jäädvustused nende fragmentidest andmekandjatel, kuid üha enam tuli kokku puutuda vaid programmide ja piltide kirjeldustega, üha enam kogunes nn müütilist materjali, mille kohta puudusid muud tõendid peale suulise info.

Ka tööde dateerimisega olid keerulised lood. Nimelt töid sageli ei signeeritud ega dateeritud, nii autorlus kui ka loomingu säilitamine polnud prioriteedid. Salvestatuna ühelt andmekandjalt teisele jääb alles vaid faili viimane editeerimise ehk ümbersalvestamise kuupäev. Paljud tööd jäid alles tänu sellele, et need arhiveeriti ja salvestati mõnele tehnoloogiliselt uemale andmekandjale. Seetõttu tuli arvestada võimalike ajaliste nihetega. Kunagised andmekandjad olid uutele jalgu jäädes ka tegelikult palju hapramad kui paber. Mõned tööd ongi säilinud vaid paberil või videolindile jäädvustatult. Nii on Viktor Siilatsi 1988. aastal valminud arvutianimatsioon "Stroika" alles vaid videona. Programmeerimiskeeles Basic teostatud programm, mis seda animatsiooni genereerib, on paraku juba hävinud. Kuna programmeerimiskeeltes saab samu väljundresultaate saavutada erinevate käskude ja käsujadadega, siis ei ole võimalik enam tuvastada autentset, algset programmikoodi.

¹ Kalle Tiismaa e-kiri autorile 22. I 2004.

Mis on arvutikunst? Mis on arvuti ja mis on kunst? Näiteks Tõnis Mäe lasergraafika ja Heitti Polli 1970. aastatel televiisoriekraanile tekitatud kujutiste fotod jäävad traditsioonilise kunsti kontekstis perifeeriasse. Kas arvuti on kirjutusmasin, elektroonilised käärid kollaažide monteerimiseks, masin arvutamise hõlbustamiseks, juhuslikkuse generaator vmt? Kui näiteks inseneriharidusega Raul Meel tegeleb eskiiside kavandamisel arvutamisega, kui palju modifikatsioone või peegeldusi mingist objektist on otstarbekas teha, kas see on siis arvutikunst? Aga kui ta lõpptulemuse arvutis kombineerib ja printerit trükitehnoloogiana kasutab?

Ja kuigi näiteks Tiia Johannson alustas arvutikunstnikuna alles 1996. aastal, võis tema 1980. aastate ülikooliõpingutel olla teatud roll kunstniku hilisemate valikute mõjutajana: nimelt Tartu Riiklikus Ülikoolis 1984.–1985. aastal ajalugu õppides puutusid tudengid kokku statistiliste meetoditega, mille rakendamiseks kasutati arvuteid. "Aga kuna see kõik oli väga primitiivne, kohmakas ja tulemuse kättesaamine äärmiselt vaevaline, siis keegi ei püstitanud sellele erilisi kunstivahendi-lootusi," möönab Raivo Kelomees.¹

Päris algus

Frank Popper alustab arvutikunsti ajaloo tutvustamist 1952. aastaga, mil Ben F. Laposky loob "Elektroonilise abstraktsiooni" ning peagi jõuab autor esmase arvutigraafikani 1960. aastast.² Seega alustab Popper oma vaatlust juba viiekümnnendatest. Samal kümnendil, 1959. aastal, jõudis Tartusse esimene elektronarvuti Ural-1. Käivitus sinne esimene, Tartu Ülikooli arvutuskeskus. Arvutile Ural-1 järgnesid arvutid Ural-4, NAIRI-2, NAIRI-3, Minsk-32, EC-1022, EC-1060 jne.³ Tallinnas Piritas teel asunud Elektrotehnika Teadusliku Uurimise Instituudi insenerid löid 1962. aastal originaalse arvuti **CTM**.⁴ Eesti NSV-s toimus kuuekümnendate lõpus, seitsmekümnendate alguses arvutustehnika vallas tormiline areng, mida võiks Küberneetika Instituudis ja ETKVL-i arvutuskeskuses töötanud Aino Pihlaku sõnul võrrelda tolle aja "tiigrihüppega"⁵. Selleks andsid tõuke Ameerika Ühendriikide ja Nõukogude Liidu võidujooks kosmose vallutamisel, mille tulemusena lendasid ameeriklased esimestena kuule. Soovides Ameerika Ühendriikidele järele jõuda, suunas Nõukogude Liit oma ressursid arvutustehnika arengusse.⁶ Läänega suudeti kosmosetehnoloogias konkureerida, rakendades sama arvutusvõimsuse saavutamiseks mitmeid kordi rohkem arvutustehnikat kui mujal.⁷ Suured asutused, nt projekteerimisasutused, said oma

¹ Intervjuu Raivo Kelomehega 24. X 2003. Salvestus autori valduses.

² Frank Popper, *Art of the Electronic Age*. New York: Abrams, 1993, lk 78.

³ Peep Uba, Nii see algas: Tartu Ülikooli arvutuskeskuse loomisest 1958. aastal. 40 aastat arvutuskeskust, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1999, lk 9–11.

⁴ Vestlus Harry Taniga 10. III 2003. Märkmed autori valduses.

⁵ Intervjuu Aino Pihlaku 21. I 2004. Salvestus autori valduses.

⁶ *Ibid.*

⁷ Ustus Agur, N. Liidu arvutitööstuse traagika: kes oli süüdi? – *Arvutimaailm* 1995, nr 10, lk 23–24.

arvutuskeskused. Kui osati välja käia korralik põhjendus, miks on arvutit vaja, siis asutus selle ka sai. Seitsmekümnendatel tekkisidki siinmail esimesed arvutuskeskused, millega seoses sai võimalikuks juurdepääs vahenditele ning ressurssidele, mille abil arvutikunsti luua. Läbi ajaloo on mõned institutsioonid siinjuures teistest enam esindatud olnud. 1960. aastal asutati esimesena Nõukogude Liidus Eesti Teaduste Akadeemia Füüsikalis-Matemaatiliste ja Tehniliste Teaduste Osakonnas uus uurimisasutus – Küberneetika Instituut.¹ Arvutustehnikaalase hariduse parandamiseks loodi kaheksakümnendate teisel poolel Instituudi Arvutustehnika Erikonstrueerimisbüroo spetsialistide poolt kooliarvuti Juku², mille masstootmine viibis mitu aastat ning hiline mine oli ka üks põhjustest, miks see arvuti sündis 1989/90. õppeaastaks moraalselt vananenuna. Küberneetika Instituut on asutus, mille masinapargil oli arvutite abil kunsti loomisel suur roll. Seal töötasid erinevatel kümnenditel eesti informaatika tippspetsialistid: nii arvutiinsenerid, programmeerijad kui ka teadlased, kellest mõned huvitusid arvuti abil visuaalsete väljundite loomisest.

Kõige esimesed – kass ja koer?

1960. aastal Küberneetika Instituuti saabunud esimesel elektronarvutil M-3 oli informatsiooni graafiliseks kujutamiseks elektronväljund kolmeteistkümne sentimeetri pikkuse läbimõõduga ostsillograafi ekraani näol. Arvuti andis graafiku punktide numbrilised koordinaadid X ja Y. Need muundati digitaal-analoog muunduri abil pingeteks U_x ja U_y , mis hõlvasid elektronkiirt ekraanil X- ja Y-telje suundades. Programm tõi graafiku või muu kujundi kõik punktid üksteise järel ekraanile, pärast viimast punkti kordas programm kogu protsessi uuesti ja nõnda tsükliliselt edasi. Arvuti piisava töökiiruse korral näis kujutis ekraanil staatilisena ega vilkunud. Seadme demonstreerimiseks koostas Heiki Sumre programmi Kiisu (valmimisaeg vahemikul 1960–1965), mis joonistas ekraanile heledatest täppidest koosneva kassi pildi.³ Punktidest moodustatud kass oli üks atraktsioonidest, millega kooliõpilaste ekskursioonigruppe lõbustati. 1965. aastal koostas insener Heiki Sumre oma hundikoera Tšeku foto alusel tähemärkidest pildi. Varieeritud tumedusastmete saamiseks kasutas ta erineva pinnakattega tähti. Heiki Sumre tegi foto eelnevalt peeneruuduliseks rastroks ja valis iga ruudukese jaoks välja konkreetse trükimärgi. Programmi kirjutades tuli üles loetleda väljaotsitud tähemärgid ja nende asukohad x-koordinaadi suunas. See oli aeganõudev ja täpne nagu ristpiste tikkimine. Arvuti, millel pilt koostati, oli Minsk-22, ning laitrükiseadmeks EC7033. Ilmselt oli see omal ajal üsna levinud. Suure tiraažiga oli ilmselt

¹ Mati Kutser, Küberneetika Instituut – 30. – Arvutustehnika ja Andmetöötlus 1990, nr 9, lk 49–51.

² *Ibid.*

³ Intervjuu Heiki Sumrega 30. I 2003. Salvestus autori valduses.

ka plotteril punase ja sinise tindiga joonistatud lainelise mustri näärikaart (1983–1984), mille autor on insener Enn Kaaret.¹

1967. aastal kavatses Küberneetika Instituut osaleda populaarsel rahvaliku spordi- ja peoüritusel Kihnu-Ruhnu mängudel ja kaasavõetavaks suveniiriks prinditi laitrükiseadmega pilt, mis kujutas roboti ja Kihnu kaluri köievedu. Pilti moodustavad tähed olid mitte ainult kujutiste tekitamiseks, vaid ka lausetena kokkuloetavad. Autorid olid Eesti Tööstusprojekti arhitekt Enn Kukk ja Vello Hansoni abiga jõudis see pilt tähemärkidena paberile.² Säilinud on Märt Orgussaare kirjamärkidest koostatud pilt "Eva" (1968) – üle meetri pikkusel perforatsioonil paberil seisab bikiinides daam õunaga. Sellises mastaabis tähemärkidest naisaktide või Miki-Hiire piltidega "tapeedid" olid arvutuskeskuste perioodil üsnagi levinud seinakaunistus. Niisugune anonüümsete autorite looming liikus tol ajal käest kätte perforatsioonil pildiprogrammidena ning sattus Eestisse kõige tõenäolisemalt komanderingute kaudu. Ette tuli kurioosumeidki: kui EKP Keskkomitee esimene sekretär Johannes Käbin külastas 1970. aastatel Eesti Raadio arvutuskeskust, printisid sealsed töötajad välja külalise tähemärkidest portree.³

Harry Tani töötas aastail 1965–1974 Elektrotehnika Teadusliku Uurimise Instituudis arvutustehnika laboratooriumis masinaehituslike jooniste arvutis töötamise ja vajaliku aparatuuri konstrueerimise kallal. Tänapäeva vektorgraafikaprogrammides elementaarne arvuti abil sirgete, ringjoonte ja kaarte joonistamine oli tollal terve töögrupi inseneride tegevusmissiooniks. Esimesi võiduröömsaid sirgeid demonstreeriti 1969. aastal arvuti Minsk-22 abil primitiivset roboti kujutist skitseerides.

Tõetruudusele pretendeerivaid ASCII-portreid on säilinud Viljar Allsalult. 1970. aastate alguses töötas matemaatik-programmeerija haridusega Viljar Allsalu Tartu Riikliku Ülikooli arvutuskeskuses, kus oli arvuti Ural-4, millel ta programmeeris foto alusel tähemärkidest portreid. Nii on ASCII-sse raiutud matemaatikaprofessor Gunnar Kangro, TRÜ õppeprorektor Karl Püss ja TRÜ arvutuskeskuse juhataja Jüri Tapfer. Ka Küberneetika Instituudi arvutuskeskuse juhatajast Arnold Reitsakast tegi anonüümne autor tema viiekümne juubeliks tähemärkidest portree, aga see tännimosaik on palju skemaatilisem kui Allsalu pildid.

Uued väljundseadmed, millel olid uued võimalused, inspireerisid inimesi neid kohe kasutama. Tähemärkidest piltidest sai aegamööda omaette fenomen. Programmeerija Andrus Suitsu kirjutas 1981. aastal programmi, mis tavalisest fotost tähemärkidest pilte genereeriks. Idee oli maatriksprinter Robotroni trükipäa külge panna valgustundlik element ning lasta siis paberile kleebitud pilt selle alt läbi. Juhtides trükipääd, oleks olnud võimalik

¹ Ibid.

² Vello Hansoni e-kiri autorile 2. IV 2003.

³ Ibid.

lugada pildilt peegelduvat valgust ning kätte saada intensiivsused, mida läbi erinevate tähemärkide väljendada. Programm ise sai tookord valmis, kuid asi jäi fotoelemendi ja printeri ühenduse juures lõpuni viimata.¹ Kirjamärkidest on pilte koostatud ka sihtotstarbelisema eesmärgiga, st oluline oli pildi tehnoloogia kui eraldi väljendusvahend. Marko Kekiševile jättis sügava mulje 1981. aastal nähtud Eesti Riikliku Noorsooteatri etenduse "Läbi halli aja"² kavaleht, mis oli prinditud maatriksprinteriga perforeeritud rullipaberile.³ Kristjan Jaak Petersoni poeediportreega teatrikava tegi Juhan Kiviräk Saku Maaviljelusinstituudi arvutuskeskuse EC-seeria arvutil. Millimeeterpaber täideti K. J. Petersoni portree alusel vastavate sümbolitega ning sisestati siis sümbol-haaval tekstifailina arvutisse ja trükiti välja.⁴ ASCII-portree näol polnud tegemist mitte ainult kavalehega, vaid ka kergelt antisaientistliku⁵ suunitlusega lavastuse mõtet kandva lavakujunduselemendiga. Kuiva kirjandusteadusliku episoodi ajal päästeti Petersoni portreega perforeeritud paberi rullid laval lahti. Juhan Kivirähk nägi selles lavastaja Toomas Lõhmuste taotlust näidata, et teoreetilise ("masinliku") analüüsi puhul läheb kaotsi luuletaja sügavam olemus.⁶

Arvutivõrgukultuuri osana eksisteeris ASCII-kunst peamiselt üheksakümnendate esimesel poolel, kui arvutivõrgud olid juba üsna levinud, kuid tehnilised võimalused veel kitsavõitu. Pooltoonpildi edastus oli sel ajal liiga ressursimahukas, rääkimata muusikast või videost. Tänapäeval kasutatakse tavalistest piltidest tähemärkpiltide loomiseks eraldi väljatöötatud tarkvara ning tähemärkidest kujutis kui selline pole vanade laitrükiseadmete kadudes sugugi ära ununenud.

Teaduseesmärkidel loodud visuaalid

Arvutikunstnikud töötasid teatud mõttes võõraste töövahenditega, sest seda tehnoloogiat ei olnud loodud kunstnikele mõeldes. Tööstuse automatiseerimine, ühiskondlikud hüved ning sõjaline faktor olid arvutitehnika väljaarendamisel prioriteedid. Arvutitööstuse eesmärk pole olnud luua kunstivahendeid ning kunstnikud pidid seda mõistma.⁷ Kunstnikel tuli kohaneda nendest sõltumatus suunas areneva tehnoloogiaga ning oma huvides ära kasutada selle esteetilisi väljundivõimalusi. Teaduses on aga visualiseerimise eesmärgiks saada aru uuritava objekti olemusest.

¹ Intervjuu Andrus Suitsuga 26. II 2003. Salvestus autori valduses.

² Toomas Lõhmuste lavastatud näitlejatund K. J. Petersoni luulest ja ta uurijate tekstidest, esietendus 15. III 1981 Eesti Riiklikus Noorsooteatris.

³ Marko Kekiševi e-kiri autorile 17. IX 2003.

⁴ Juhan Kivirähi e-kiri autorile 29. IX 2003.

⁵ Toomas Lõhmuste e-kiri autorile 24. IX 2003.

⁶ Juhan Kivirähi e-kiri autorile 29. IX 2003.

⁷ Lev Manovich, *The Labor of Perception: Electronic Art in Post-Industrial Society*. – ISEA'94, Helsinki: UIAH, 1994, lk 136.

1972. aastal tegi Viljar Allsalu lepingulise töö Tõravere akadeemiku Juhan Rossi jaoks. Ross uuris kiirguse jaotust erinevate taimede lehtedel. Selles töös joonistas programm normaaljaotuse funktsioone rakendades kujundeid, mis iseloomustasid valguse intensiivsuse jagunemist taimede lehtedele. Tulemusena tekkis keerukas pilt varjude koosmõjust. Valguse intensiivsust iseloomustati erinevate tähemärkide kaudu, tumedama märgi saamiseks trükiti mitu tähemärki üksteise peale.¹

1980. aastatel loodi Küberneetika Instituudis kõnesüntesaatori projekti raames graafiline kasutajakeskkond kõnesünteesi juhtparameetrite esituseks ja nende interaktiivseks muutmiseks. Hävinud graafilises kasutajakeskkonnas esitati kõnesünteesi juhtparameetrite kõverad ja neid sai hiirega liigutada ning kuulata, kuidas parameetri muutus mõjutas sünteesitava hääliku kvaliteeti või sõna prosoodiat.² Kuid mitte alati ei jäänud need teadlaste loodud visuaalid rangete teadusdistsipliinide raamidesse.

Matemaatik Vello Reebeni huvialaks on olnud matemaatilistelt kirjeldatavad kõverad ja kujud, mida arvuteooria on võimeline pakkuma seletamaks eluslooduses esinevaid vorme. Reeben koostas Basic-keeles Daniel Bernoulli algebraliste n -astme võrrandite suurima lahendi leidmise algoritmi alusel programmi, mis genereeris taimede vorme kirjeldavaid jooniseid. Nimetatud programm koostati Tartu ülikooli biofüüsika labori arvutil Iskra-226. Töö käigus tekkis arvuteoreetikal huvi ka mustrite vastu, mida matemaatilised võrrandid genereerisid. Säilinud on mõned mustvalged ekraanifotod nii taime vorme kirjeldavatest skeemidest kui ka vaid dekoratiivsuse eesmärgil genereeritud joonistest. Kujutiste dekoratiivsus tekitas tollal küsimuse nende võimaliku teadusvälises kontekstis rakendamise kohta. Leo Võhandu ettepanekust rakendada neid kudumismustritena naiskäsitöö valdkonnas siiski kaugemale ei jõutud. Samas koostasid Tallinna Tehnikaülikooli kaks diplomandi 1990. aastal programmid, millega sai miljonite kaupa genereerida heegeldus- ja kudumismustreid.³ Kasutades Basic-keele võimalusi, on kombineeritud ka Vello Reebeni 1988. aastal elektrooniline näärakaart, millel on arvuti joonistatud abstraktne ornament ning erinevates keeltes trükitud tervitustekst. Seda ülespildistatud ekraanipilti saadeti aastavahetustervitusena tuttavatele ja sõpradele.⁴

1985. aastast Küberneetika Instituudi tarkvaraosakonnas töötanud Ott Kõstneri töö oli eelkõige seotud arvutigraafikaga ehk Windows-tüüpi graafilistel ja manipuleeritavatel akendel põhineva kasutajaliidese loomise ning väljaarendamisega, seda algselt Austraalia arvutile Labtam. Selle graafilise süsteemi testimiseks kirjutas Kõstner aeg-ajalt demosid, mille põhiline väljakutse oli siiski vaid nõutud parameetritega pildi ekraanile kuvamine.

¹ Vestlus Viljar Allsaluga 23.VIII 2003.

² Einar Meisteri e-kiri autorile 23. IX 2003.

³ Intervjuu Leo Võhanduga 2. IX 2002. Salvestus autori valduses.

⁴ Intervjuu Vello Reebeniga 25. IX 2003.

Enam kui sada graafilist primitiivi vajasad testimist, lisaks veel erinevate kursorite kujundamine ja testimine. Tol ajal tehtud demokatsetest meenub Kõstnerile ellipsite dünaamiline venitamine.¹ 1986. aastal kirjutas Kõstner Benoit B. Mandelbroti algoritmil põhineva programmi fraktaalide loomiseks. Mandelbroti väljaarendatud fraktaalgeomeetria põhineb enesega sarnanemisel: iga suurem vorm on moodustatud väiksematest identsetest osadest, mis on omakorda moodustatud sama osa vähendatud kujutisest.² Fraktaalide teema oli arvutigraafika vallas populaarne veel üheksakümnendate keskpaigas, kui Viljandi 4. keskkooli informaatikaõpetaja Toomas Rähn avas 1995. aastal, tõsi küll, juba programmiga Fract Int genereeritud fraktaalidest arvutisalongis Infotek personaalnäituse.

Kui jätkata kunstiväliselt loodud visuaalidega, siis 1980. aastal, kui Nõukogude Liidu Teaduste Akadeemia president Tartu Riikliku Ülikooli Füüsika Instituuti külastas, korraldas instituudi arvutirühma juht Alo Raidaru seal sel puhul näituse arvuti abil tehtud piltidest. Kokku koguti huvitava väljanägemisega plotterijoonistused ning Jaak Kikas ühtlustas neid mustade paspartuudega. Raidaru on meenutanud, et eksponaatide ees seisatas ehk kauem just kunstiga kokkupuutunud publik.³ Monokromaatilised plotterijoonistused meenusid opkunsti sugemetega abstraktseid kompositsioone. Muu hulgas olid seal matemaatiline ringlaineline pilt, lõpmatuse poole pürgiv samm ja ühe trükiplaadi tehniline joonis.⁴ Samas polnud ükski näituse töödest valminud kunsti tegemise eesmärgil – tegemist oli tehniliste skeemide või teadustulemusi seletavate illustatsioonidega.

Selliseid arvuti abil loodud ilmekaid visuaale leidis teadusasutustes teisigi. Nimetada võiks Mati Rahu kasutatud visualiseerimismeetodit, nn Chernoffi nägusid. 1971. aastal Herman Chernoffi leiutatud meetodi järgi konverteeritakse erinev statistiline informatsioon joonistatud näoks, mille iga tunnus sõltub erineva muutuja väärtusest. Mati Rahu koostas kaheksakümnendate lõpus Olivetti M24 personaalarvutil⁵ andmete visualiseerimise programmi, mida kasutas meditsiinistatistikas. Programmeerimiskeeles Basic koostatud programm Cherface joonistas maatriksprinteril vähihaige näo, mis kajastab kaheksat muutujat nagu haiguse staadium, trend, diagnoosimise keskmine vanus jmt.⁶ Just näo proportsioonid, kõrge või madal laup, juuste pikkus ja silmade kuju olidki põhilised visuaalsed kirjeldavad signaalid. Need masinlikud ilma sakitõrjeta joontega moodustatud nägud read

¹ Intervjuu Ott Kõstneriga 11. IX 2004. Salvestus autori valduses.

² Frank Popper, *Art of the Electronic Age*, lk 87.

³ Alo Raidarul oli ka oluline roll ajalehtede arvutil kujundamise algatamisel – nimelt viis ta 1987.–1993. koos kolleegi Einar Rünkaruga trükikodasid üle arvutilaole ja õpetas asjaosalistele algset ajalehtede kujundamist.

⁴ Vestlus Alo Raidaruga 20. IX 2003.

⁵ Ene-Margit Tiit, *Statistikameetodid eluteadustes*. – Eesti Statistikaaltsi teabevihik 13. Tartu: Eesti Statistikaaltsi 2003, lk 107–117.

⁶ Mati Rahu, *Graphical Representation of Cancer Incidence Data: Chernoff Faces*. – *International Journal of Epidemiological Association* 1989, nr 4, lk 763–767.

sisaldavad peale kirjeldamisfunktsiooni mingit sellist ilmekust, mida vähistatistikas kui teadustöös muidu ei kasutata. Seitsmekümnendate alguses valmistas Mati Rahu Eesti Raadio arvutuskeskuse elektronarvutil Razdan-3 kontuurkaardi kartograafilisel alusel põhinevaid kartogramme vähi levikuga seotud andmete visualiseerimiseks. Erinevate territooriumite viirusintensiivsus pandi paika erinevaid tähemärke kasutades.¹ Mati Rahu eeskujul hakati nn raalikartogramme kasutama peale nosogeograafia ka muudes teadusvaldkondades, mis uurisid mingite nähtuste territoriaalset levikut.

Ametlikule kunstiareenile jõudsid teadusvisuaalid alles 1995. aastal, kui toimus Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse korraldatud näitus "Biotoopia. Bioloogia, tehnoloogia, utoopia", mille kuraatorid Sirje Helme ja Eha Komissarov uurisid biotehnoloogia ja küberneetika kokkupuutepunkte ning lubasid sellelt tasapinnalt luua uusi utoopiaid. Suur üritus oli Eesti kontekstis kindlasti oma ajast ees ning rahvusvahelises kunstis teemana endiselt aktuaalne. "Biotoopia" oli väljas ka Küberneetika Instituudi kabinetist pärit Andrus Salupere, Jüri Engelbrehti ja Pearu Petersoni teadusfilosoofiline "Solitonide formeerumine ja interakteerumine" (1995). Arvutiinstallatsioonis kasutatud programmi MathLab abil visualiseeritud ning seejärel ka animeeritud Kortewegi-de Vriesi võrrandi lahendid tekitasid kunstinäituse kontekstis esitatuna oma atraktiivsuse tõttu rohkem tähendusi kui võrrand ise.

Kunstnike loodud arvutipildid

Esimesed eesti kunstnikud, kes arvutitehnoloogiat kunsti tegemisel kasutasid, rakendasid elektroonilisi võimalusi eelkõige arvutigraafika kui pildi loomiseks. Tulemuseks oli paberile trükitud pilt. Järgnevalt käsitletud kunstnike puhul ei saa rääkida varasest digitaaltehnoloogilisest kogemusest, mis neid võrreldes hilisemate meediakunstnikega, kes alustasid alles üheksakümnendate keskpaigas, oleks kuidagi eelisseisu asetanud. Kunstnike esimesed kokkupuuted arvutitega olid episoodilised ja aastatepikkuste katkestustega. 1980. aastatel ei saa selles valdkonnas veel rääkida järjepidevast loomingust.

*

Ly Lestberg sattus arvuti juurde 1984. aastal Ott Köstneri abil, kes töötas Küberneetika Instituudis tarkvaraosakonnas. Ott Köstner oli huvitatud, et kunstnikud tuleksid ja katsetaksid arvuti võimalusi, ning ta kutsus kunstnikku uute võimalustega arvutil joonistamist proovima.

Eesti Riikliku Kunstiinstituudi graafika eriala esimesel kursusel õppides (1984–1985) valis Lestberg kompositsiooni tunni linnateemalise ülesande tehnikaks arvutigraafika. Kombineerides Küberneetika Instituudi arvuti Apple Lisa graafikaprogrammis erinevaid

¹ Mati Rahu, Kartogramme koostamisest raali abil. – Nõukogude Eesti Tervishoid 1971, nr 5, lk 349–351.

muustrilisi pindu, jooni ja kujundeid, valmis seeria mustvalgeid linnateemalisi kompositsioonikatsetusi. Koolis suhtuti valitud tehnikasse hästi, sest üliõpilane oli eksperimenteerinud ka tol ajal mitte väga levinud arvutigraafikaga. Sarnaseid kompositsioone oli Lestbergil rohkemgi, kuid säilinud on nendest vaid kolm paberile jõudnud etüüdi. Niisiis on ajast, mil enamik ootamatult arvutigraafikavahendite juurde sattunud kunstnikke nappide vahenditega ekraanil vaid eksperimenteerivalt kritseldasid, säilinud ka hoopis teise suunilusega töid, mille algseks eesmärgiks oli kompositsiooniline ülesehitus. Autor suhtub täna selle koolitöö kunstilisse tasemesse skeptiliselt ja kahtlevalt, alles järgmine arvutil tehtud töö oli Lestbergi jaoks tunduvalt kaalukam. Tema kui fotograafi ideaaliks ja unistuseks oli töödelda arvutis fotot. Foto skaneerimiseni Lestberg aga sel ajal ei jõudnud: kas saabus skanner Küberneetika Instituuti liiga hilja või olid siis juba muud plaanid olulisemad.

Igal juhul joonistas ta aastatel 1984–1985 ühe halltoonidelt veidi ebaõnnestunud portreefoto hoopis käsitsi arvutikeskkonda ümber. Kõik oli mustvalge ja kasutada olid jooned ja punktid. Sisuliselt tähendas protsess seda, et algelises joonistusprogrammis viidi käsitsi, arvutihiire abil läbi aeganõudvaid, detailseid pildimanipulatsioone. Lisaks deformatsioonidele viis Lestberg viimase pildi portreeseeriast ka osaliselt negatiivi ning töötles edasi. Seda modifikatsioonide rea väljatrüki kasutas kunstnik ka ERKI graafika üliõpilaste fotonäituse plakatil. Kõnealune portreetötluste rida (1984–1985) Lestbergilt on üks varaseim näide, mis on loodud selgete kunstiliste ambitsioonidega ning mille puhul arvutigraafika kui tehnoloogia taandub graafilise kujundi ees. Teades arvutihiirega joonistamise vaeva ja ajakulu, ei saa sugugi väita, et uus tehnika oleks kunstnikul midagi lihtsamaks või kergemini teostatavaks teinud. Printimispaberi kvaliteet oli paika pandud vastava väljundseadmega ja see ei võimaldanud kunstnikul mängida paberi omaduste ega suuremate formaatidega. Paratamatult oli graafiku jaoks kas või linoollõige tunduvalt käepärasem tehnoloogia, sest see võimaldas valida värve ja teha joonega arvutist palju enam.

“Kvaliteet oli igal juhul parem foto paljundamisel või mitme negatiivi kokkupanemisel laboris. Lihtsalt leidsin, et ehk on operatiivsem tegeleda ainult fotoga, jätta arvuti kõrvale,” on selgitanud Lestberg, kes sel ajal arvutist eriti ei vaimustunud: “Ma tundsin, et peaks ja võiks suhtuda teistmoodi, aga ma ei osanud.”¹ Ta tunnistas avameelselt, et “kõik need tehnilised andmed olid minu jaoks täiesti usumatud asjad, ma ei saanud arvuti tööpõhimõttest üldse aru... Minu fenomen on see, et ma tegin need esimesed asjad absoluutse võhikuna nagu iga teine laps või pensionär, kui talle oleks see masin ette pandud.”² Ly Lestberg käis nädalavahetustel Küberneetika Instituudis programmil töötamas ligi aasta.

¹ Intervjuu Ly Lestbergiga 20. IX 2004. Salvestus autori valduses.

² *Ibid.*

Peale seda eemaldus ta arvutitest tervelt kümneks aastaks, puutudes taas valdkonnaga kokku alles 1996. aastal seoses filmimontaažiga.

*

Fin Plotter on pseudonüüm, mille all esinesid kolm pärnakat: biofüüsik Jüri Lilles (1950–1987), hüdrobioloog Jüri Tenson ja teatrikunstnik Vello Tamm (1940–1991). Nimi Fin Plotter tuli töövahend plotterist, mille abil pildid joonistati. Iga pildi aluseks oli arvutis Textonix täpselt konfigureeritud Basic programm. Arvuti Textronix oli 1973. aastal väljalase ning pärit uurimislaevalt Ajudag. Enne kunstilise rakenduse leidmist kukkus arvuti kraanalt merre, kuid hakkas siiski peale seda veel tööle.

Algul kasutasid kunstnikud piltide loomisel juhuslike arvude generaatorit, hiljem hakkasid nad programmile ise lähtepunkte andma. Jüri Lilles programmeeris, ülejäänud rühmituse liikmed tegid punktikoordinaatide muutmisel ettepanekuid. Tööd on tähistatud sarnaselt graafilistele lehtedele: esimene number tähistab nn trükkimise korda, teine piltide valmimise järjekorda. Tundlikuma joone ja õhema struktuuri saamiseks pandi plotteri sule asemele tintenpen ja kasutati õhukest karvase faktuuriga paberit. Lisaks plotterile on rühmitus kasutanud ka maatriksprinterit katkendlikku käekirja. Kuid selle erandlikult mustripindadest koosneva töö "X-4" (1988) aluseks olev algoritmgi on väljajoonistatud visuaali alusel olnud hoopis teistsugune. Piltide loomine leidis aset klubilise ettevõtmisena Pärnu Ökoloogiainstituudi välibaasis, kus kaks rühma liiget töötasid.

Esimeste graafiliste lehtede printimine toimus 1986. aastal. Kohe esitas Vello Tamm esimesed intrigeerivad tööd ka Tallinna Graafikatriennaalile, kust need aga tagasi lükati. Fin Plotteril on olnud kokku neli näitust: Pärnu kino avamise puhul 1986. aastal kinos Mai¹, Tammsaare muuseumis Kadriorus, Vaasas koos Pärnu linna päevadega ning 1987. aastal Tartu Kunstimuuseumi lektooriumi ruumis². Kriitik Georg Poslavski: "Tookord tundus see näitus mulle huvipakkuv, kuid küllaltki masinlik ja hingeliselt üsna tühi olevat."³ Suur osa elektroonilisest kunstist oli eemal traditsioonilisest esteetikast ja pigem huvitatud ja keskendunud tehnoloogiale. Selles tehnoloogiale keskendumises on oma esteetika, mida üritati algul traditsioonilise esteetikaga luhtunult kattuma panna. Just seesama traditsioonilisest kunstiesteetikast pärit vaade on sees ka Poslavski kommentaaris. Samas kui Frank Popper kirjutab veendumusest, mille kohaselt arvutikunsti esteetilised eesmärgid on sõltuvuses tehnilistest näitajatest ning uuenduslikkusest.⁴

¹ Vt Kino "Mai" avab uksed. – Pärnu Kommunist 23. IX 1986.

² Reet Pulk-Piatkowska e-kiri autorile 17. IX 2004.

³ Georg Poslavski e-kiri autorile 14. III 2003.

⁴ Frank Popper, *Art of the Electronic Age*, lk 120.

On oluline märkida, et Fin Plotteri suhe oma loomingusse polnud karmtõsine. Kui otsida Fin Plotteri loominguga jooksivaid paralleele, siis leiame hoopis skriinseiveri. Üheks levinumaks skriinseiveriks oli sel ajal Mystify ja viimane andis Fin Plotterile ka inspiratsiooni. Mystify on liikumises kui mingisuguses oma ruumis¹, kus kehtivad teised perspektiivi tavad. Fin Plotter tegelebki selle kuvariklaasi taga oleva ruumiga ja püüab seda omal moel kombata. Mystify on kammitsetud liikuma vaid kindlatel koordinaatidel, Fin Plotteri graafika on aga kui arvulistest väärtustest vabastatud, ent staatiliseks sunnitud skriinseiveri modifikatsioon. Graafilisel lehel "VII-4" (1986) on kiirtemustri lehviku nihkest saadud lõpetatud kujund, pildil pealkirjaga "VI-7" (1986) on sirge aga tabatud dunaamilisel lennuhetkel.

See ruumilisuse kompamine ei käi ainult Fin Plotteri arvutigraafika kohta. Seitsmekümendatel olid sirgete koordinaate väljarehkendavate programmide genereeritud plotterijoonistused ühe arvutikunsti suunana vägagi levinud. Ajakirja Graphis 1972. aastal numbris², mis oli ERKI raamatukogus kunstiüliõpilastele kättesaadav, on avaldatud artikkel arvutigraafikast ning esitatud hulgaliselt teemakohaseid illustratsioone, millelt võib sugu- lust otsida ka Fin Plotteri töödega. Kogu selle võrdluse lõpetuseks saab tuua veel ühe paralleeli 1950. aastatest: konstruktivist Naum Gabo pronks- ja nailonniitidest pingutatud skulptuuride näol. Ka neid skulptuure võib vaadelda kui sirgete liikumist ruumis ja sellest liikumisest mahajäävaid tardunud trajektoore. Lev Manovich toob nn arvuti ruumist (*computer space*) kirjutades paralleeli Kazimir Malevitši suprematistlike kompositsioonidega – nii arvuti ruum kui ka nende kompositsioonide ruum on vaba igasugusest gravitatsioonist.³

★

Mall Nukke Teaduste Akadeemia Füüsika Instituudi arvutil aastail 1988–1990 valminud graafikast on säilinud vaid slaidid. Korduvkujundite tegemisel neid iga kord veidi deformeerides rakendas Nukke programmi Paintbrush võimalusi. Peale kujutiste väljaprintimist koloreeris ta neid värvipliiatsitega ja joonistas rapidograafiga üle. Nende tööde kontseptsiooniks oli autori sõnul lihtsalt visuaalsete efektide ja masinlike faktuuride saavutamine.⁴ Perforeeritud paberilint soosis horisontaalasendis esitatuna vasakult paremale loetavaid kompositsiooniridu. Tolleaegses eesti graafikas sellised katsetused praktiliselt puudusid. Graafikute esimesed kokkupuuted arvutiga toimusid enamasti mitte kunsti-, vaid kujundustööde tegemisel disainibüroodes. Hilisema, 1992. aastal kunstiülikooli diplomitööna

¹ Claire Lofting, Palendades lõpmatust: Judith Goddard'i "Miira". – Invasioon: Saaremaa biennaal, Tallinn: Kaas-aegse Foto Keskus, 1997, lk 23.

² Herbert W. Franke, Computer Graphics. – Graphis, 1972/1973, nr 161, lk 206–221.

³ Lev Manovich, Navigable Space. – The Language of New Media, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2001, lk 244–259.

⁴ Vestlus Mall Nukkega 7. IV 2003.

valminud sarja "Ambroosia" tehnoloogias oli samuti oma osa arvutil, sest eskiisidena kasutati programmis Paintbrush tehtud joonistusi. Nukke töödes on masinlikult jäme pikselgraafika rakendatud mustrimotiivina. Läbi trükipressi toimunud nihked isegi ei luba mõnikord aimata programmi Paintbrush osalust. Astmelised sakkservad meenutavad pikselgraafikast enam hoopis sissekootud mustriga tekstiili. Säilinud on veel slaid Nukke autoportreelistest fotomanipulatsioonidest. Kompilatiivseid töötlusridu armastasid luua paljud graafikaprogrammidega alles tutvust teinud kunstnikud. Väsitavad efektiivõimalused ja eesmärgipäratu ülekuhujatus ning laialivalgusus tegid neist töödest sageli vaid etüüdid.

*

Aavo Ermeli kokkupuude arvutiga sai alguse tänu Toomas Tiivelile, kes töötas Teaduste Akadeemia Keemilise ja Bioloogilise Füüsika Instituudis ja demonstreeris kunstnikule 1987. aastal arvutil ETPC ET masinlikke joonistamisvõimalusi. Küberneetika Instituudis oli ikka veel arvuti nimega Apple Lisa, mida Ermel tundma õppis. Muu hulgas tegi ta sellel masinal ingliskeelsest programmist MacWrite eestikeelse versiooni. Ermel nägi seal kõrvalt ka teda vaimustanud graafiliste kasutajaliideste väljatöötamist, millest oli eelnevalt juttu seoses Ott Kõstneriga. Tegelikult ostetigi Lisa instituuti kui graafilise kasutajakeskkonnaga prototüüparvuti.¹ 1988. aastal toimus toonases Kunstihoone salongis Aavo Ermeli graafika näitus, mille tööd olid tehtud sellesama Apple Lisaga: joonistused valmisid programmis MacPaint. Maatriksprinteril väljaprintitud arvutijoonistustest tehti koopiad, mis pildistati ja mille alusel tehti suurtelt filmidelt trükikojas Kommunist klišeed. Toonase Võidu väljaku graafikaateljées trükiti need paberile. See graafiline aktiseeria (1987) tõi autorile aasta noorkunstniku tiitli.²

Küberneetika Instituudi Apple Lisa kogus kaheksakümnendatel tublisti kuulsust. Sellesama Lisa abil tegi Kalle Toompere arvutile Juku 1986. aastal reklaamlehe, mida käisid teadusasutuses peale Aavo Ermeli teineteisest sõltumatult kasutamas veel kunstnikud Pille-Riin Port ja Ly Lestberg. Programmeerijatega vesteldes ongi selgunud, et hilisematel kümnenditel sündinud programmeerijate põlvkond eriti ei tunne ega tea varem sündinud kolleege. Samamoodi võib esile tuua kapseldunud maailma, kus autorid tegutsesid, sest paljudel kunstnikel polnud eriti head ülevaadet samal ajal sarnase temaatikaga tegelejaist. Paljud olid enda teada ainukesed ja originaalsed, siis esimesed autorid selles valdkonnas. Väike konfrontatsioon traditsioonilise kunsti ja uusi meediume kasutava kunsti vahel³ oli varjatult olemas kogu aeg. Varane arvutikunst on oma esitusvormide poolest kunsti-maailma institutsionaalsusest vabam. Hiljem, interneti tulekul sai iga looja virtuaalnäitus

¹ Intervjuu Ott Kõstneriga 11. IX 2004.

² Intervjuu Aavo Ermeliga 14. III 2003. Salvestus autori valduses.

³ Intervjuu Raivo Kelomehega 24. X 2003.

näol endale ise väikese areeni luua. Koduarvutite levides hakkasid paljud tegelema arvutigraafikaga hobi korras.

Arvutikunst kui tehnoloogiline eksperimenteerimine

Enne tehnoloogia enda väljatöötamist on olemas ootused sellele tehnoloogiale. Mitmed 1980. aastate graafikud ja maalikunstnikud kasutasid justkui ornamendi või kujundimaailma mitmekesistamiseks kompuutrikäekirja, kuid siiski veel läbi kunstniku enda kopeeriva käe. Douglas Davis vaatleb selles küsimuses uuriva pilguga juba nii futuriste kui dadaiste. Raivo Kelomees kasutab rühmituse S&K 1994. aastal näituse "Teatud tühjus" töid vaadeldes terminit "pseudoelektroniline teos". Pseudoelektronilised teosed olid elektronilise tehnoloogia puudumise tõttu justkui vaheaste, et pakitsevate ideede elluviimiseks.¹ Jättes imitatsioonid kõrvale, vaatleme päriselektronilisi teoseid ja ka neid, mille valmimise tehnoloogia rakendab elektronilisi vahendeid.

Elektronilises kunstis on sageli kasutatud tehnoloogia tekitatud müra, elektronsignaali puudumisest tekkivat särelust ekraanidel, elektroniliste seadmete tekitatud ilmekat eri kõrgustel balansseerivat helimüra. See on miski, mida võib tajuda siis, kui see tehnika pole töörežiimis ega ka päris välja lülitatud. See on nagu meditatiivne olek une ja ärkveloleku piirimail – tundlikum, ausam ja siiram. Selle seisundi kaudu on autorid mõnikord püüdnud suhestuda tehnoloogia enda intiimsusega. Kui mitte kõige esimene, siis kindlasti üks esimesi eesti kunstnikke, kes televiisoriekraani kui multimeedilist kunstivahendit kasutas, on Leonhard Lapin. 1980. aastal kasutas ta toonase ENSV Riikliku Noorsooteatri (praegu Tallinna Linnateater) etenduses "Multiplitseeritud inimene" väreleva pildi ja juhuslike saatelõikudega² televiisoriekraane kunstilise materjalina³. Müra teema oli aktuaalne. Hiljem, 1995. aastal kasutas Mare Tralla oma video "Mänguasi" loomisel mürakaadreid sisaldavat VHS-montaaži, videos helina kostvad sahinad ja krõbinad lindistas ta arvuti juures mikrofoniga kuulatades. Lapini kõrval aga tasub meenutada Heitti Polli 1970. aastate manipulatsioon teleriekraani ja magnetiga.

*

Erinevad kunstnikud jõudsid sageli sõltumatult sarnaste tehnoloogiateni. Videokunsti ühe pioneeri Nam June Paiki "Magnet TV" ekspluateerib samasugust tehnoloogiat kui Heitti

¹ Raivo Kelomees, *Materiaalne ja tehnoloogiline 1990. aastate kunstis*. – Ülbed üheksakümnendad: probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis. Toim. Sirje Helme, Johannes Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk 131–149.

² Leonhard Lapin, *Pimeydesta valoon*. Helsinki: Otava, 1996, lk 108.

³ Leonhard Lapin, *Avangard*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003, lk 224.

Polli koos insener Tiit Krallaga kümmekond aastat hiljem: mõlemad mõjutasid magnetvälja abil elektronkahurist väljuvat kiirt.¹ Eesti Televisiooni vaneminsener Tiit Kralla avastas monitore häälestades, et vahelduvvooluga demagnetiseerides hakkas monitori pilt perioodiliselt moonduma ja ujuma kui demagnetiseerimisel kasutatud tavalise elektrivõrgu vahelduvvoolu sagedus erines ettenähtud viiekümnest hertsist. Mida suurem oli sageduse erinevus, seda suurem oli saavutatud efekt.² See paelus tol ajal ETV-s lavastuskunstnikuna töötanud Heitti Polli tähelepanu ning ta hakkas elektroonilisi liikuvaid kujutisi rakendama telesaadete kujundustes, peamiselt muusikaklippides esinejate taustana. Luupide, peeglite ja kaleidoskoopidega eksperimenteerides saavutatud kujutisi pildistas Kralla ka slaididele, kuid neid oli näitusesituatsioonis keeruline eksponeerida. Heitti Polli kandis need kujutised omakorda aerograafi kasutades lõuendile ning lõplikuks ekspositsiooniks kujunes õlimaalinäitus, kus olid teiste hulgas väljas ka maalid "Magnetväljas" (1975), "Luup" (1977) ja "Meri" (1976). Maal nimega "Meri" on saadud slaidist, mille toonjooned jooksid ülalt alla. Slaidi ümberkeeramisega tekkisid mitmed merd ja taevast meenutavad toonislamid, mida oli võimalik maalimisel edasi arendada. Kuigi koloriit jäi suures osas slaidiga samaks, tasandas kunstnik siiski mõned segavad värviüleminekud. Tallinna Kunstihoone Galeris 1977. aastal toimunud näitus jäi ilma ametlikust retsensioonist ega leidnud kusa-gil kajastamist. See näitus oli oma intensiivsuse poolest sel hetkel võõras ja ei sobinud harjumuspärasesse kunstikeskkonda.

Seoses Heitti Polli maalidega sai juba mainitud Tiit Kralla nime. Tiit Kralla, insener Tõnis Mägi, kunstnik Heitti Polli ja režissöör Jüri Tallinn moodustasidki ETV-s seitsmeküm-nendatel omamoodi loominguliste tehnoloogide grupi, mida nad isegi püüdsid identifitseerida. Sarnane sõpruskond tekkis ETV-s ka üheksaküm-nendate algul, kui Räni Meistri ümber kogunesid Kaspar P. Loit, Juhan Soomets ja Ott Aaloe, kes tegid arvutigraafikat ning löid nimetuse The Farm all arvutil Amiga algse arvutimängu Roketz. Vanemat põlv-konda köitis aga valgusmuusika, novaatorlikud kujundusvõtted ja elektrooniline tehnika.

*

Tõnis Mägi alustas juba seitsmeküm-nendate lõpus lasergraafika loomisega. Ta kasutas nii dünaamiliste kui ka staatiliste laserkujundite loomisel punase kiirega heelium-neoon gaaslaserit ЛГ-75 võimsusega kuni 100 mW. Dünaamilised laserkujundid sai Mägi enda-valmistatud elektromagnetilise kerge peegelskaneerimisseadme ja analoogjuhtpinge generaatorseadme abil. Valgusprojektsioonid olid suunatud nii etendustes kasutatud

¹ Lucy Liggett, Paik, Nam June. – <http://www.museum.tv/archives/etv/P/htmlP/paiknamjun/paiknamjun.htm>

² Intervjuu Tiit Krallaga 28. IX 2004. Salvestus autori valduses.

kujunduselementidele või selle tarbeks paigaldatud ekraanile. Staatilised lasergraafilised projektsioonid on loodud laserkiire murdumisel läbi optiliste läätsete, prismae, struktuurklaaside, difraktsioonvõrede ning teiste optiliste kehade kombinatsiooni. Mägi fikseeris saadud valgusprojektsioonid ekraanilt fotograafilisel teel ning eksponeeris näitustel koloreeritud fotodena.¹

1978. aastal rakendati Tõnis Mäe dünaamilisi laserkujundeid Rakvere Teatri draamalavastuses "Peatage Malahhov". Sellele järgnesid dünaamilised laserkujundused Arvo Pärdi muusikale Eesti Televisiooni muusikasaates "Dirigeerib Neeme Järvi" ja Eesti Riikliku Noorsooteatri etendusele "Multiplitseeritud inimene". 1983. aastal esines Tõnis Mägi oma lasergraafikaga² Tallinna Kunstihoones vabariiklikul "Noorte kunstnike tööde näitusel". "Ma püüdsin sellega tegeleda nagu kunstnik," teeb Tõnis Mägi kokkuvõtte tehnoloogilise baasi puudumise taha jäänud valgusmuusikaga seotud unistuste mitteteostumisest.³ Tõnis Mäe näitusteloetelust võib huvitava faktina esile tuua koosinemise kunstnikerühmitusega Fin Plotter ühishäitusel "Lasergraafika ja kompuutergraafika", mis toimus 1988. aastal jaanuaris A. H. Tammssaare majamuuseumis Tallinnas.⁴ Näituse kuraatoreid sel ajal veel nende tänases mõistes ei eksisteerinud, aga sinne tehnoloogiline kunst sattus ometi justkui oma paradigma loomist alustades ühele näitusele.

*

"Kui kunstil on mingisugused piirialad, siis kindlasti ei ole nad seal, kus sa arvad neid olevat", kirjutab James Walker oma mõtiskluses maalikunsti ning uute tehnoloogiate vahekorra üle.⁵ 1988. aastal valmis Viktor Siilatsi, Krista Siilatsi ja Keith Siilatsi arvutifilm "Stroika", mille avalik esitus toimus 1988. aastal Horvaatias UNICA rahvusvahelisel amatöörfilmide festivalil. Siilatsite looming oli selle festivali ajaloo esimene arvutifilm.⁶ "Stroika" story tuleneb perestroikast või õieti selle mõttetusest.⁷ Mulje, mille see animatsioon endast maha jätab, ületab aga selle napi sisu. Filmi naivistlik mõõde on hakanud aja möödudes sellele kasuks töötama. Arvutifilm on teostatud MSX II tüüpi masinal Basic III keeles. Tegemist oli klaviatuuri või audiokasseti abil sisestatava programmijupiga, mis käivitas masinas reaajas animatsiooni.⁸ "Stroika" osales ka 1988. aastal XXIII vabariiklikul amatöörfilmide festivalil Tallinnas ning animatsioonist on säilinud videoülesvõte.

¹ Tõnis Mäe kirjalikud andmed tema teoste loetelust.

² Näitusel oli väljas kaks Tõnis Mäe tööd: "Üks helin" ja "Pööriste kohal I".

³ Intervjuu Tõnis Mäega 20. III 2003.

⁴ Tõnis Mäe kirjalikud andmed tema teoste loetelust.

⁵ James Walker, Computers, Painting and Ambition. – ISEA '94, Helsinki: UIAH, 1994, lk.174.

⁶ Mati Kallas, Eesti filmiamatöörid teel maailmaorganisatsiooni. – Edasi 20. X 1988.

⁷ Viktor Siilatsi e-kiri autorile 4. IV 2003.

⁸ Ibid.

Samasse naivismikategooriasse liigituvaks võiks paigutada veel Väino Valdmanni 1995. aastal alustatud ja 1997. aastal valminud kolmedimensionaalse arvutianimatsiooni "World", mis on dünaamiline nägemus 21. sajandi eluviisist ja keskkonnast¹. Ka Valdmanni hilisemad animatsioonid asetuvad samasse žanrisse. Kunstiinimeste kokkupuude arvutiga viis neid ka videovahendite juurde ja vastupidi.² Osaliselt jookseb arvutikunst oma arengutes videokunstiga üht teed. Videovahenditega salvestatud arvutianimatsioonid ja video kui arvutis manipuleeritav algmaterjal võimaldab mõningaid töid käsitleda mõlemas distsipliinis korraga. Raske on asetada siia vahele kahepositsioonilist päästikut.

Viktor Siilatsil on säilinud eksperimentaalseid videoefektoriga trikitatud videotöid, mis nende valmimisajal amatööride kategoorias videokunsti alla paigutati. Kuigi tollastes videoefektorites kasutati protsessoreid, tuleb loobuda kiusatusest neid arvutitega samastada, sest need protsessorid olid oma nime väärt vaid protsessi juhtijadena.³ Samuti on Siilatsil on säilinud kaks varast videot: "C'est la vie" ja "Sepapoisid".⁴

Rahvasaadikute Nõukogu Täitevkomitee mikserpulti rakendades loodud "C'est la vie" (1986) süžeeks on süttimine, põlemine, lõõm ja kustumine. Autori kontseptsioon keskendus mehe ja naise tunnete erinevusele. Videos jääb naise puudutustest mehe kehale tule jälg – filmitud tulepilt hakkab nendest kohtadest läbi kiirgama. Filmimise ajal määrati vajaliku eristatava heleduse saavutamiseks näitlejate kehi hambapastaga ning valged kohad lõigati hiljem välja. Ka tiitrid olid algselt paberile kirjutatud ning siis videos välja lõigatud. Taustas on kasutatud Siilatsi komponeeritud ja ansambli Karavan esitatud muusikat.

1980.–1981. aastal valminud elektrooniline kaanon "Sepapoisid" võeti üles Teaduste Akadeemia Keemilise ja Bioloogilise Füüsika Instituudi värvikaameraga Philips ja on koos mõnede teiste videokatsetustega peale autori korterisse sissemurdmist 1985. aastal kadunud. Säilinud on vaid samal põhimõttel juba isikliku kaameraga Panasonic VHF filmitud teine versioon, mis valmis 1987. aastal ETV digiefektorit öösiti juhtkonna kooskõlastusteta kasutades.⁵ Eksperimentaalvideos "Sepapoisid" on püütud teha pildiga sedasama, mis juhtub kaanonit lauldes põhimeloodiaga: tekivad kordused, topeltkordused, sümboolsus ning samaaegsus. Pildi soe, salapärase punase koloriidiga siseatmosfäär võib olla tingitud videolindi vanadusest või tekkinud hiljem ümbersalvestuste häiretest, kuid kõik vead

¹ Tarmo Teder, Noorema Lutsu järellaines. – Sirp 16. IX 2004.

² Intervjuu Raivo Kelomehega 24. X 2003.

³ Intervjuu Tiit Krallaga 28. IX 2004.

⁴ "C'est la vie" oli Tallinnas toimuva mitteprofessionaalsete filmide rahvusvahelise festivali UNICA 86 põhiprogrammi kavas, aga Moskvast tulnud eelläbivaataja pidas seda liiga pornograafiliseks, mistõttu keelati ära ja lükati eriprogrammi. Sama video sai 1988. aastal Duisburgi festivalil hõbemedali. "Sepapoisid" pälvis 1987. a Austrias UNICA pronksmedali.

⁵ Viktor Siilatsi e-kiri autorile 16. IX 2003.

on osa lahutamatust tervikust. Eksperimentaalsusmomenti lisab seik enne lõputiitreid, kui naine laseb taustaks hoitud riide liiga ruttu alla, mispeale peategelast kehastanud Siilats pettunult sõnab: "Nii vara siis ära võtsid, noh..."

"Ma õppisin selle pähe ja armusin ära sellesse masinasse"

Lisaks teadlastele hakkas kaheksakümnendate teisel poolel visuaalseid arvutiväljundeid tootma ka loovtööstus. Digitaaltehnoogia sisenes televisiooni- ja reklaamimaailma. Esimene Räni Meistri ETV-s tehtud saatepea, mis polnud staatiline kaader, vaid milles oli mingisugunegi liikumine, oli saatele "Mitte ainult armastusest" (1988). Kunstnik Tiina Alver joonistas enne millimeetripaberile kujundid välja ja selle alusel kirjeldas Räni Meister koordinaatidega nende kujundite omadusi Basic-keelses programmis. Liikumine ehk animatsioon tekkis programmi poolt pildi väljajoonistamise aeglusest. Kujundite joonistamise järjestus oli koodis käskude järjekorrana paika pandud. Kõigepealt joonistati piksel-haaval kontuurid ja alles siis täideti need värviga. Kogu protsess salvestati kaameraga MSX-tüüpi arvuti ekraanilt. Mõned saatepead said tehtud slaidide peale, sest tol ajal ei tundud sellist tehnoloogiat nagu sakitõrje rastergraafikas (ingl *anti-aliasing*). Kui arvutipilt saadeti otse videosse, siis jäi pilt terav ja sakiline, aga kui see slaidile pildistada kergelt fookusest väljas, sai kujutise teravust siluda ehk simuleerida *anti-alias*'e efekti.

Kirjeldatud saatepea polnud sugugi esimene arvuti abil animeeritud saatepea ETV-s. Kaheksakümnendatel eetris olnud lastesaatele "Miljon miksi" tegi arvutimängulise vilkuva küsimärgiga animatsiooni Kalle Talvik Ericsson DAVA 486 peal. Praeguseks hävinud saatepea kandis endas tõelist kaheksakümnendate optimismi ning tundus juba tol ajal isegi lapse silmale veidi sakiline ja kohmakas, kuid oli uudsena teadmishimuliste vaatajate jaoks siiski huvitav signatuur.

ETV-s olid veel üheksakümnendate keskpaigas Amigad, millel tehti ka kunstiprojekte. Amigate kunagine propageerija ja tänane fänn Räni Meister sattus Amiga juurde enda sõnul juhuslikult, saades selle masina kaheks kuuks koju ja õppides selle pähe ning nii-öelda armudes ära sellesse masinasse.

Keel

Kunstnikud, kes oma traditsiooniliste tehnoloogiate juurest järsku arvuti juurde pöördusid, kirjeldavad mõnikord emotsioone, mida uus töövahend neis tekitas. Näiteks võib rääkida omamoodi arvutikeelest, mis on küll inglise keel, kuid ingliskeelsed väljendid on seal tavapärasest teistsuguse tähendusega. Võib rääkida arvuti mõtlemise laadist, mis on äärmuseni lihtne ja loogiline. Ando Keskküla toob esile nn arvutikeele seotuse kultuuri

suurte narratiividega. Samas märgib kunstnik oma mittelineaarse mõtlemisviisi ja hüperteksti valemi sarnasuses omamoodi äratundmist.¹ Arvutikeskkond oli sel ajal valdavalt ingliskeelne. Sisseharjunult tavaliseks kujunes paradoks, et töötada tuli pidevalt mitme keelega – ingliskeelsete menüüde, manuaalide ning eestikeelse sisuga, eestikeelse mõttega. Eesti kõnekeelde on sissejuurdunud väljendid *copy* ja *paste*, need on saanud kultuuri metafoorideks.² Ilmselt leiab programmeerimiskeelte leksika arengut analüüsides rea kultuurisemiootikutele huvipakkuvaid tendentse.

Veel praegugi esineb arvutitehnoloogiliste mõistete kasutamisega probleeme. 1960. aastatel oli Nõukogude Eestis aga raskusi näiteks mõistega “küberneetika”: see uus popp silt kleebiti külge paljudele rakendusteaduse suundadele ja nii eksisteerisid näiteks küberneetiline pedagoogika, küberneetiline meditsiin ja juriidiline küberneetika.³ Vladimir Beekmani 1968. aastal ilmunud lasteraamatus “Aatomik” on koguni tegelaskuju Küberneetiline Karu, kes kujutas endast tegelikult robotkaru.

See pole sugugi ainuke näide terminoloogilisest kirjaoskamatuses. Milleks peeti multimeediat selle moetermini algusajal, üheksakümnendate alguses? “Nihestus termineis ja asjas endas”, märgib Peeter Urtson lühidalt, ent tabavalt.⁴ “Multimeedia” mõistega nagu ka paljude muude tehnoloogiat tähistavate moeterminitega haakusid mitmed tähendused, mida see mõiste otseselt ei sisaldanud. Selline mõiste tarvitus enne definitsioonide äraootamist külvas segadust ning tekitas kergesti kujutlusi millestki ütle mata keerulisest, imetabasest ning kättesaamatust. Eesti Televisioonis Mari Sobolevi, Mare Tralla ja Marko Laimre autorlusel valminud kunstisaadete sarja “JaEi” saadetes oli nn multimeedia rubriik, kus püüti interaktiivset multimeediat kui salapärast nähtust vaatajale lähemale tuua ning esitati otseseid küsimusi keeruliste mõistete taha peituvatele teoreetikutele.⁵ “Multimeedia oli müstilise auraga ümbritsetud, me täpselt ei teadnud, mis asi see on... Me suhtusime sellesse ka väga kriitiliselt, sest meile tundus, et see jutt selle ümber on utopiline, et tegelikult see sisu ei olegi nii huvitav kui see jutt selle ümber.”⁶ Selline mittetõsis formaadis teemapaljastus oli tollases multimeedia-buumis küllaltki tervendav, kuid siiski vaid märk kriitilisest suhtumisest multimeedia universaalsesse mõistesse.

¹ Intervjuu Ando Keskülaga 14. IV 2004. Salvestus autori valduses.

² *Ibid.*

³ Ustus Agur, N. Liidu arvutitööstuse traagika: kes oli süüdi?

⁴ Vestlus Peeter Urtsoniga 30. IV 2003.

⁵ Vt Mari Sobolev, Mare Tralla, Marko Laimre, Katrin Reimann, kunstisaade “JaEi”. – ETV arhiivifondi nr Beta 2210, esmakordselt eetris: 5. XI 1994.

⁶ Intervjuu Mare Trallaga 23. III 2004. Salvestus autori valduses.

Personaalarvuti

"Kui ma õppisin Tartu ülikoolis psühholoogiat, siis... loengutes kirjalikult kirjutati neid programmiridu, et mis toimub ja mis siis hakkab juhtuma. [...] Viimastel tundidel mindi arvutuskokkusa, kus näidati arvuteid, mis olid väga suured kastid. [...] Arvuti töötas välja visuaalseid graafikuid, maatriksprinterid printisid selle kõik välja," on meenutanud Raivo Kelomees.¹ 1988. aastal avanes tal võimalus käia arvutikursustel, mille teemaks oli arvuti kasutamine raamatukogunduses ja kus oli võimalik luua andmetest andmebaase ja nende põhjal töötusi teostada: "See, et sa saad ekraanil toimetada teksti, uuesti tagasi pöörduda, parandada, oli mulle küll elamus... ja mul läks '88-ndast, kui ma selle maigu suhu sain, veel umbes kuus aastat, kuni ma sain mingit arvutit rohkem näppida... [,] põhiline nauding oli *data* töötus, mitte niivõrd visuaalne tulemus. [...] Tollal oli DOS-i põhjal WordStar, tekstiprogramm, arvutid olid ilma hiireta, võisid klaviatuuriga töödelda teksti, sõnu vahele kirjutada, ridu kustutada jne. See oli imelähedane kogemus. Siis kirjutati trükitud raskelt raiudes teksti: kui tekst oli paberisse taotud, paberi peale löödud, siis loomulikult ükski vägi ei kustutanud."²

Väga paljud autorid alustasid oma teed arvuti juurde arvutipargis töötavate tuttavate kaasabil või õnnestus neil endil kusagil kodust väljaspool vaid põgusalt arvutitehnoloogilisi võimalusi riivata, sest koduarvutid olid 1980. aastatel siinmail veel haruldus. Arvutitele juurdepääsu privileegi kasutati ohtralt, mistõttu näiteks arvutiklassid olid mõnikord lausa ööpäevaringselt kasutuses. Kain Väljaots on kaheksakümnendate lõpus mõnikord arvutiklassides toimunud meenutanud nii, et muugiti "umbes 3-4 lukku (nii lahti kui ka enda järelt kinni), murti õpetajatetuppa sisse, võeti stendilt või sahtlist paberile kirjutatud salasõna ja telefoninumber, helistati "menti" ning võeti klass valvest maha. Pärast öösel kõik jälle tagurpidi. Sama muukimine toimus regulaarselt ka Kullos³ – vahendeid valimata oli tarvis vähemalt arvutiklassi ukse taha pääseda."⁴

Kunstnikel polnud oma arvutit, oma isiklikku masinat. Personaalarvuti oli küll nii nime kui arvutitüübi poolest loodud, kuid personaalne, usalduslik suhe selle töövahendiga kunstnikel puudus. Et kasutada selle nii töö- kui ka mänguvahendi võimalusi, pidi see asuma võimalikult lähedal ja olema võimalikult "oma". Personaalarvuti oli privileeg. Uurimisasutustes arvutite juures "külalistena" käivad kunstnikud pidid tajuma teatud distantssi – isegi, kui neil oli võimalus sellele tehnoloogiale ligi pääseda, ei saanud nad seda teha ükskõik millal ja ükskõik kus. Nii juhtuski, et paljud kartsid alguses arvutit selle

¹ Intervjuu Raivo Kelomehega 24. IX 2002. Salvestus autori valduses.

² *Ibid.*

³ Tallinna Pioneeride ja Koolinoorte Palee, kannab 1989. aastast nime Tallinna koolinoorte huvikeskus Kullos.

⁴ Kain Väljaotsa kiri MSX huviliste listis <http://lists.ut.ee:8888/www/arc/arvutid.msx/2004-03>.

ülemüstifitseeritud keerulisuse ja samas hapruse pärast. Neis, kes tundsid arvuti kui vaid joonistamisvahendi vastu huvi, aga ei tundnud programmeerimise aluseid, operatsiooni-süsteemi ega andmete hierarhiaid, võis see teadmatusest veelgi enam tehnoloogiat süvendada.

Olematu kunst

Raivo Kelomees on meenutanud seika oma ülikooliõpingute ajast kaheksakümnendatel: "Keegi õppejõud tegi mingi programmi, kus mingid sõnad hakkasid rütmiliselt mingites konstruktsioonides mööda ekraani lendama, ja arvutid olid tollal ju sellised, et andmekandjaks oli aukudega paber. Selleks, et seda teha, peab mingi vajadus olema, kas mingi mänguvajadus või..., sest mingit väljundit niisuguse tegevuse jaoks tollases ühiskonnas ju ei olnud, rääkimata kunstiühiskonnast. Latentne, varjatud arvutikunst, võimalik, kuid mitte teostunud arvutikunst."¹

Viidates kiipide kaduvvääkesele suurusele, on Douglas Davis kirjutanud elektroonilise tehnoloogia dematerialiseerumisest.² Kui arvutid muutusid kunstnikele kättesaadavaks, siis said kunstnikud seeläbi enda käsutusse uued immateriaalsed tööriistad (tarkvara) ning ka kunst hakkas muutuma immateriaalseks – dematerialiseeruma. Mõiste defineerimine toimub hiljem, kui tekib selle mõiste sisu. Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse 1993. aastanäituse "Aine-aineta" kuraatoritöösse oli kunsti dematerialiseerumine aktuaalsena sisse kirjutatud. Näituse kuraator Ando Keskiküla nimetas kontseptsiooni lahtiseletamisel "materjali vastupanu murdumist", millega on kokku puutunud iga kunstnik.³ Dematerialiseerumise teema jätkus ka järgnevatel SKKEK aastanäitustel "Olematu kunst" ja "Biotoopia. Bioloogia, tehnoloogia, utopia". Mõiste "olematu kunst" lõi Urmas Muru, kes oli näituse "Olematu kunst" kuraator. See oli vastureageerimine kunstivälja mõttetuks muutunud laiendamisele.⁴

Raivo Kelomehe arvates muutus n-ö füüsilise kunsti tegemine üheksakümnendatel väga tülikaks. Kui polnud mingeid täiendavaid hoidlaid ja tegemist oli massiivse kunstiga, mis polnud ka kuidagi kompaktselt tehtav, siis pidi mõtlema, mida sellega peale hakata. "Selline materjalimasendus on väga paljusid tegijaid lükanud teistesse meediumidesse ja üldse ka kõrvale kunstivaldkonnast. Kogu see vaev ja töö kogu selle mateeriaga on palju suurem kui see tulemus, see positiivne tagasiside, mida selle eest saab. Uute meediumide tekkimisel need, kes vähegi tundsid tõmmet sinnapoole, astusid kohe teise ritta,"⁵

¹ Intervjuu Raivo Kelomehega 24. IX 2002.

² Douglas Davis, *Art and the Future*. New York: Praeger Publishers, 1975, lk 181.

³ Ando Keskiküla intervjuu saates "Aine-aineta" (toim. Mariina Mälik). – ETV arhiivifondi nr: Beta 4911, esmakordselt eetris: 16.12.1993.

⁴ Eha Komissarov. Veel kord näituse "Olematu kunst" taustast. – Kultuurileht, 23. XII 1994.

⁵ Intervjuu Raivo Kelomehega 24. IX 2002.

on ta rääkinud. See puudutab ka Tiia Johannsoni, kelle esimene arvutikursus leidis aset Tartu ülikoolis 1985. aastal ja kelle looming arenes maalikunsti juurest alustades üha enam immateriaalsuse¹ suunas. Kaheksakümnendate arvutitehnoloogiline kunst on selle alles järgmisel kümnendil defineeritud “olematusega” mitmel viisil seotud – puudus areen, kus sellist kunsti esitada. Võimalused olid olematud, samuti võib “olematuseks” lugeda võimaluste mitteteostumist. Olematute autorite, olematute kunstnike poolt.

Arvutimängud

Ootused, filosoofia ja omavahelised arutelud saatsid ka neid meedianähtusi, mida omal ajal nende tunnuste järgi isegi ei klassifitseeritud. Arvutimängud on arvuti kui vahendi arengu pidevad ja olulised kirjeldajad, need on olnud kasutajaliideste arendajatest pidevalt ees. Arvutimängude ajaloo põhjal võib teha üldistuse, et need võimalused, mida mängude kasutajaliidestest kasutatakse, tulevad muudes (mänguvälistes) kasutajaliidestest kasutusele alles hiljem. Mäng kui selline pakkus digitaalsele tehnoloogiale uut vormilist ja kultuurilist funktsiooni.² Mänge võib vaadelda kui testkeskkondi, milles hakati aretama ka kommunikatsiooni ning kunsti. Meediakunst on arvutimängude vastu selget huvi üles näidanud ning uurinud iseendas arvutimängude peegelduse fenomeni. Lev Manovich kirjutab kahe populaarse arvutimängu Doomi ja Mysti fenomenist ning võrdleb samal ajal sellest mängusisest kultuurist leitud esteetilisi elemente. Ta leiab, et arvutimängude navigeeritav ruum eksisteeris enne arvutikeskkonda, viimane oli selle rakenduseks ainult kõige sobivaim meedium.³ Arvutimängud on olnud kaasatud meediakunsti üritustesse – meediakunsti teoreetikud on neid sealjuures vaadelnud nii distantsilt kui ka mängukeskkonna tehisreaalsust seestpoolt uurides.

Aastail 1985–1992 oli Eestis väga tugev koolipoistest häkkerihakatiste subkultuur. Väga vähesed olid mingi kunstitaustaga või mõtlesid selles võtmes, et arvuti on selline vahend, millega kunsti teha. Paljud tegid audiovisuaalseid või graafilisi töid, mis mingil määral võisid kunstiks kvalifitseeruda või millel võis kunstiambitsioone olla. Põhilised tõukejõud tulid häkkeripõlvkonna seest. 1984. aastal ilmunud William Gibsoni “Neuromancer” rajas teed küberpungile. Kui koolipoiste armee lasti arvutite juurde, kontsentreeruti arvuti kasutamise audiovisuaalsetele külgedele ja kiiresti nähtavale tulemusele. Arvuti kui vahend oli sageli primaarne ning sekundaarne oli see, mida selle abil tehti.

¹ Mari Laanemets, Killu Sukmit, Mari Laanemets and Killu Sukmit ask 10 Questions from Tiia Johannson. – Estonian Art 2002, no 1, pp 18–21.

² Jay David Bolter, Richard Grusin, Remediation: Understanding New Media. Cambridge: MIT Press, 2000, lk 90.

³ Lev Manovich, Lev Manovich, Navigable Space, lk 244–259.

Arvutirahva hulgas levis muidugi ka subkultuurse taustaga folkloorilaadseid nalju ja programme. Paljud mäletavad näiteks tuttavate jaoks väljaprintitud lehti biorütmide tabelitega, millelt sai kuupäevade järgi leida soodsaid ja mittesoodsaid päevi. Kuid leidis ka tõsisemale publikule adresseeritud programme. Briti matemaatiku John Horton Conway loodud mäng "Life" (1970) oli kaheksakümnendatel mujal maailmas küllaltki levinud. Tegemist on lihtsal algoritmil põhineva, kuid keeruka struktuuriga mänguga, mis on ka enim tuntud näide rakuautomaadi (ingl *cellular automation*) kohta¹. Mängu saab põhimõtteliselt mängida ka pliiatsiga ruudulisel paberil, kuid enam on see levinud arvutiprogrammina, mis rakuliste struktuuride arenemist simuleerivalt mustripõlvkondade animatsiooni genereerib.

"Life" on huvitav fenomen, sest see kannab endas intellektuaalset huvi korraga nii filosoofia, matemaatika kui visuaali, nende koosmõju vastu. Programm kasutas nappe graafilisi vahendeid, vaid ruudustikul asetsevad punkte, aga andis nende punktide konfiguratsioone kombineerides efektseid visuaalseid kujundeid ning nende kujundite simulaatiivne modifitseerumine toimus reaajas vaataja silme all. "Life'i" kujundeid on disainerid kasutatud ka kui spetsiifilisi märgilisi elemente kujundusornamendis.

Pole andmeid, et see programm oma hiilgeajal oleks koodi kujul Eestisse jõudnud – põhjus võib olla eelkõige ühilduvusprobleemis, sest sel ajal polnud ühtseid operatsioonisüsteemegi ning kasutusel olid paljud erinevad arvutitüübid. Ometi levisid välismaal väljaantud raamatud ja artiklid mängu "Life" algoritmist ning fenomenist ja nii kirjutas Ott Köstner 1980. aastal Keemilise ja Bioloogilise Füüsika Instituudi arvuti CM-4 peal enda tarbeks oma "Life" programmi. Graafilised *display*'d polnud levinud ning mängu kujundid saadi nn pseudograafika ehk tähemärkidest sümbolite abil tekstikuvaril. Ott Köstner: "Ma usun, et kogu sellel tegevusel oli kindlasti üsna suur mõju arvutitega seotud mõtteviiside arengule Eesti ühiskonnas. Hakati aru saama, et arvutitega saab teha palju huvitavamaid asju kui tuim majandusrehendus... Kui ma TPI-s õppisin, siis käis suhtlus sealse arvutiga ikka vanaviisi – läbi väikese luugi seinas, kust kasutajad "sisestasid" perfokaardipakid ja said hiljem vastu paberirullid ("tapeedid") väljatrükkidega."²

Firma Bluemoon Interactive, mis on tänapäeval tuntud eelkõige kui failivahetusportaali Kazaa ja internetitelefoni Skype tehniliste kommunikatsioonilahenduste väljatöötaja, on ka märkimisväärselt oluline Eesti esimeste arvutimängude loojana. Siinjuures pole tegemist lihtsalt üksikute põhjalikult väljaarendatud mängudega, vaid järjepideva paljusid huvitavaid etappe läbiva arenguga. Kuigi Bluemoon Software'i nimi võeti kasutusele alles

¹ Conway's Game of Life, vt http://en.wikipedia.org/wiki/Conway's_Game_of_Life.

² Ott Köstneri e-kiri autorile 28. IX 2004.

1992. aastal, võib nende kui loojate kollektiivi alguseks lugeda juba 1986. aastat, kui programmeerijad Jaan Tallinn ja Priit Kasesalu alustasid koostööd pakkudes programmeerimisteenust kooperatiivile Viko, kus muuhulgas valmistati Intel 8080 protsessorit kasutavaid arvuteid Entel. Algusaegadel, kui Bluemoon oli veel loomata, lõi mängude kirjutamisel kaasa veel Mikk Orglaan. Tollal kolmekesi 8-bitistele Intel 8080 protsessoritega masinatele tehtud mängudest meenub Jaan Tallinnale esimesena Tikumäng, mille põhimõtte olevat sarnanenud kuuekümnendate alguses Küberneetika Instituudi programmeerijate poolt arvutile M-3 koostatud mängule¹.

Nimetatud kolmiku esimeste töödena nimetab Jaan Tallinn veel mängu "Sapper" ja "Kings Valley" kloon. "Sapper" meenutas stiiliselt korraga nii "Pac-mani" kui ka "Lode-Runnerit". Mängija ülesandeks oli labürindist kastid kokku korjata, samal ajal tuli ka kollidest eemale hoida. Kastidega sai lisaväärtusena tagaajajaid visata, kuid minema visatud kastid tuli muidugi nende uutest asukohtadest uuesti kokku korjata. "Kings Valley" alusel loodud mängu tegemine ei piirdunud pelgalt vaid programmeerimisega: "Selleks, et mäng hea välja näeks, sai isegi riistvara pisut ringi tinutatud," kommenteerib Jaan Tallinn.² Mikk Orglaan kirjutas lisaks väiksematele näpuharjutustele tol ajal ka veel mängu, kus mängija missiooniks oli ahvidega võidu mööda puid ronimine ning päklikte korjamine. Vahepeal võisid pahad ahvid avatari ka taga ajada.³

Kõige esimene Bluemoon Software'i loodud mäng oli rootslastest partnerite välja mõeldud "Kosmonaut". "Yamahade peal oli mäng, mis paelus omapärase ideega. Kui enamasti mängud seisnevad selles, et hüppad ja tulistad kedagi, siis seal sisuliselt tegelast kui sellist polnud. Missioon oli juhtida palli, mis pörkas erivärvilistest plaatidest koosneval liikuvale teel, pidi hüppama selle palliga nii, et ei kukuks aukudesse ja nii pidi lõppu välja jõudma. Erivärvi plaadid tegid diferentseeritud trikke: mõne peale hüpatas sai näiteks elu juurde."⁴ Sellest tekkis Bluemoon Software'i esimese mängu "Kosmonaut-SkyRouds" idee: pall asendati kosmoselaevaga ja tehti muid väikseid muudatusi, mis olid põhimõttelised, aga mitte revolutsioonilised. Lisaks loodi takistused, millest liikuva kosmoselaevaga üle manööverdada ja tunnelid, millest läbi sõita. Mängu idee autorid Ahti Heinla, Jaan Tallinn ja Priit Kasesalu ei osanud ükski hästi joonistada, aga siiski pandi mäng kokku. "Siis tuli Kaspar ja naeris suure häälega ja joonistas ise palju parema graafika," räägib Ahti

¹ See kuuekümnendate arhailine "Tikumängu" versioon oli kahe inimese või arvuti ja inimese vahel mängitav mäng. Mängu alguses pandi lauale mingi arv tikukuhjasid, milles võis olla suvaline arv tikke. Mängijad hakkasid võtma kordamööda ühest hunnikust suvalise arvu tikke ja nii nad üksteise järel noppisid – kaotaja oli see, kellele jäi viimane tikk. Selle mänguga lõbustati kuuekümnendatel instituuti külastanud kooliõpilaste ekskursioone.

² Jaan Tallinna e-kiri autorile 13. IX 2004.

³ Mikk Orglaane e-kiri autorile 14. IX 2004.

⁴ Intervjuu Ahti Heinla 5. I 2003.

Heinla.¹ Sellest mängust on neli versiooni: 1989. aastal valmis "Kosmonaut", 1992. aastal "Kosmonaut 2" ehk "SkyRouds", millest arendati "SkyRouds 2" ja "SkyRouds 2 jõuluversioon". Viimases on kõik teemad ja taustapildid jõuluteemalised. "Üks meist oli algusest lõpuni selgel seisukohal, et Kosmonaut tuleb maha müüa. Kui me selle valmis saime, siis hakkasime mahamüümisega tegelema ja saime tolle aja kohta väga palju raha."² Edaspidi nii hästi ei läinud. Tase, mida mänguturul nõuti, hakkas tõusma ja konkurents tihenes. Blue-moon Software jätkas eksisteerimist veel mõnda aega mänguteemal ning siirdus seejärel argisemate tellimuste täitmisele.

Niisiis arendasid koolipoisid 1980. aastate keskel arvutitel kõikvõimalikke mänge ja audiovisuaalseid katsetusi. Oli inimesi, kes veetsid arvutite taga poole või kogu oma vaba aja. "Kuski 1985–1988. aastal oli tänu Nõukogude Liidu ja Jaapani leppele nooremate häkkerite põlvkonna põhiliseks lemmiktööriistaks Yamaha MSX arvuti."³ Sellel baasil kasvas noorem häkkerite põlvkond üles: need arvutid olid vahel kakskümmend neli tundi ööpäevas kasutuses ning muidugi saab selle arengu tulemusena rääkida MSX-mängude põlvkonnast, mis olid enamasti küll ainult välismaiste arvutimängude prototüübid. Kuid prototüüpe loodi muidugi ka juba enne MSX-ide kasutusele jõudmist.

Riho-Rene Ellermaa lõi 1980. aastate lõpus Tallinna Polütehnilise Instituudi mehaanika-teaduskonnas õppides arvutil Iskra-226 näpuharjutuseks "Tähtede sõja" stiilis arvutimängu, kus ekraanil lendasid kosmoselaevad, mida pidi tulistama laseritega. Mäng ei levinud laiemalt, sest mehaanikatudengist üksikuritaljal puudus läbikäimine teiste programmeerijatega ning samas takistas riistvara kättesaamatus seda mujal väljaspool TPI-d mängida.⁴

Ivo Leito kirjutas kaheksakümnendatel DVK-le militaristliku mängu "Blue Mountains", milles helikopterid liikusid mägise maa kohal ja neid tulistati kõikvõimalikest nii maa peal kui ka õhus liikuvatest sihtmärkidest. Helikopteriga sai ise ka vastu tulistada. Analoogilise süžeeaga oli sel ajal levinud Konami MSX-arvuti mäng "Super Cobra" (1983).

Huvitava faktina mainib Tarmo Sepp viie omavahel sünkroniseeritud Yamaha MSX I KYBT personaalarvutiga kontserdi andmist Tartu lauluväljakul ja ilmselt mujalgi aastal 1986–1987.⁵ Peale selle kirjutas Tõnu Sepp kaheksakümnendatel Tartu ülikooli Vanemuise 46 õppehoone arvutiklassi Agatil masinkeelse programmi, mis suutis reaajas arvuti ekraanil liigutada graafilisi kujundeid. Selle toel tegi ta Tartu Noortemaja Halley klubile umbes ühe minuti kestva logoanimatsiooni, mida filmiti ekraanilt kaameraga videolindile. Ani-

¹ Ibid.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Riho-Rene Ellermaa e-kiri autorile 26. I 2004.

⁵ Tarmo Sepa e-kiri autorile 8. III 2004.

matsiooni süžees lendas üle ekraani üha suurenev komeet ning selle liikumise tulemusel moodustus komeedi nime järgi ristitud Halley klubi embleem.¹ Videot kasutati taustana Halley klubi diskol.

Kunstnikud kasutasid arvutit algselt enamasti vaid pildi loomiseks ja need pildid on säilinud enamasti vaid seetõttu, et need trükiti või prinditi tookord paberile. Eestis loodud arvutimängudest selliseid visuaalseid jäädvustusi ei tehtud, need polnud ka failidena väga laialt levinud ja seetõttu võib nentida, et kaheksakümnendatel tehtud arvutimängud on koos vanade arvutitega sisuliselt välja surnud.

Vanade arvutimängude visuaal ja olemus oli sõltuvuses kaasaja noortekultuurist, arvutimängukultuurist ning tehnilistest jõudlusest või õieti selle puudumisest. Polnud ju võimalik rakendada polüfoonilist heli või detailideni viimistletud ruumilist graafikat. Tehnilised ressursid piiritsid nende mängude väljanägemist ning osaliselt just piiratud värvidehulga ja graafikavõimaluste tõttu tekkis omaette žanr, mis on eraldiseisvana vaadeldav. Vanade arvutimängude graafikat kui moesolevate kaheksakümnendate rõhutamist hakati sajandi vahetusel imiteerima muusikavideotes, reklaamides kui ka uhiuutes arvutimängudes. Mõni aasta hiljem ei olnud põhjuseks aga mitte ainult retrospektiivne mood. Lihtsakoeline, jämedastriline ja väheste värvidega graafika on oma arenguspiraalil, küll teistes seadmetes ja teise tarkvaraga, jõudnud samasse kohta, kus see oli kaheksakümnendate keskpaigas.

Järg

Seitsmekümnendatel ja kaheksakümnendatel loodut kommenteerides tekkis siinkirjutajal korduvalt kiusatus tõmmata paralleele üheksakümnendatega, mil mõnedki tendentsid jõudsid juba nähtavamatena välja kujuneda. Eesti taasiseseisvumine ja riigipiiri avanemine tõi kaasa kiire tehnoloogia leviku. Kihutava auto aknast väljavaatamise tunne kehtis tegelikult ka siinses kunstimaailmas. Üheksakümnendate esimesel poolel võib märgata kunstnike juba palju teadlikumaid ja uurivaid eksperimente arvutitehnoloogiaga, kuid ikka veel toimus see eraldi, ametlikust kunstist omaette, kuid juba paralleelsel rööpal. Esile kerkisid kunstnikud, kes arvutit enam pelgalt tööriistana ei kasutanud, vaid kes tundsid huvi arvutitehnoloogilise keskkonnamaailma, selle mentaalse sisu ja filosoofia vastu.

Rauno Remme (1969–2002) arvutimängust väljaarendatud mängusimulatsioon "Wanna Play?" (1992) ning mitmest arvutist koosnev installatsioon "Multimeediakeskkond" (1993) on esimesed ja erandlikud maamärgid. Kunstnike kollektiiv Studio 22 rakendas installatsioonis "Varajane kevad" (1993) ning viimase tehnilises edasiarenduses "Ruum-meri" (1994) Martin Välliku programmeerimiskeeles Basic kirjutatud programmi väljundina

¹ Tõnu Sepa e-kiri autorile 9. III 2004.

saadud mustreid, mida hiljem muudes tarkvaraprogrammides värviti ning tervikuks ühendati. "Ruummere" interaktiivse liikumisandurite süsteemi autor on Jüri Šestakov, kes tegi arvutianimatsioonid 1994. aastal Pirita TOP-hallis toimunud "Reivlandi" muusikaüritusele. Ando Keskküla on viidanud, et hakkas juba kaheksakümnendate lõpul otsima uusi kunstilisi vahendeid eelkõige seetõttu, et alustada talle ebasobivas kunstikliimas millegi uuega.¹ Kuid alles 1994. aastal õnnestus tal osaleda Hollandis Groningeni Kunstiakadeemia korraldatud rahvusvahelistel interaktiivse multimeedia kursustel ning koostada esimene interaktiivne multimeedialine portfoolioprojekt. 1995. aastal valmis aga Keskküla infrapunandurite kaudu reageeriv interaktiivne installatsioon "Always", mille tehnilise lahenduse autorid on Kalle Tiismaa ja Toomas Vinter. Raivo Kelomees kasutas mitmes oma videotöös ETV Amigal Deluxe Painti võimalustel kombineeritud animatsioone. Koostöös venna Renee Kelomehega valmis kolmedimensionaalne arvutianimatsioon "Animus" (1995). Renee Kelomehelt on aga säilinud mustvalge ja meditatiivne arvutianimatsioonina teostatud video "Geom I" (1994). Juba mainitud installatsiooni "Always" kõrval oli töömahukas Raoul Kurvitza ja Ariel Lagle arvutiinstallatsioon "Pentatonic Color System 07-11" (1994). Installatsiooni, mis koosnes kahekümnest ringikujuliselt asetatud kuvariga arvutist, tehnilise lahenduse töötas välja programmeerija Andres Lepp. Mare Tralla esimene tõsisem arvutitöö kogemus on integreeritud tema videosse "Mänguasi" (1995), kus on kasutatud nii arvutianimatsioone kui ka Are Tralla teostatud *morfing*-efekte.

Need olid vaid mõned olulisemad kunstnikud, kellest mitmed jätkasid digitaaltehnoloogilise kunstiga ka üheksakümnendate teisel poolel, juba palju tuttavamal, palju enam kommenteerimist leidnud eesti meediakunsti perioodil.

2004

¹ Intervjuu Ando Keskkülaga 14. IV 2004.

1980

Ülevaatenäitused

7. XII 1979–13. I 1980 Tartu VI tarbekunstinäitus, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
 24. I–3. II 1980 Kihnu naivistide tööde näitus, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
 5. IV–18. V 1980 Näitus "Nõukogude Eesti maal 1940. aastatel", Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
 23.V–3. VIII 1980 Graafikute Ignar Fjuk, Leonhard Lapin, Raul Meel, Jüri Okas, Silver Vahtre grupinäitus, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
 20. VI–14. VII 1980 "Nõukogude Eesti maal 1940.–1950 aastatel", Eesti NSV Riiklik Kunstimuuseum.
 24. IX–27. X 1980 Tallinna V graafikatriennaal, Tallinna Kunstihoone.
 5.XI–1. XII 1980 Vabariiklik näitus "Me ehitame kommunismi", Tallinna Kunstihoone.

Personaalnäitused

4. IV–19. V 1980 Toomas Vint, Eesti NSV Riiklik Kunstimuuseum.
 8. VIII–7.IX 1980 Hille ja Lembit Palmi skulptuurid, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
 12. IX–13.X 1980 Malle Leisi maalid, akvarellid ja serigraafika, Eesti NSV Riikliku Kunstimuuseumi viies saalis.
 15. X–23. XI 1980 Richard Uutmaa 75. juubel, Eesti NSV Riiklik Kunstimuuseum.
 26. XI–24. XII 1980 Evald Okase uudislooming, Eesti NSV Riiklik Kunstimuuseum.

Näitused arvuliselt

Eesti NSV Riiklik Kunstimuuseum – 18 näitust, Kohtla-Järve filiaal – 11 näitust, Tarbekunstimuuseum – 1 näitus.
 Tartu Riiklik Kunstimuuseum – statsionaaris 15 näitust, väljaspool muuseumi 11 näitust, lektoorium – 2 loengutsükli.
 Tallinna Kunstihoone – 9 näitust, Kunstisalong – 27 näitust (mh augustis – "Autoriplakat '80").
 Lisaks korraldati näitusi ERKI-s (2), Kiek in de Kökis, Ajakirjandusmajas, Fr. R. Kreutzwaldi nimelises Koduloomuuseumis Võrus, Prangli saare rahvamajas (19), Lillepaviljonis, Tartu Kunstnike Majas (9).
 Kunstifondi rändnäitusi oli 37 kohas.

Näitustest osavõtt väljaspool Eestit

NSVL piires: Leningradis, Vilniuses, Krasnodari krai Krasnoarmeiski riisikasvatuse sovhoosis, Kunstifondi loominguilises majas "Palanga", Riias (2 näitust), Moskvast (3 näitust), Volgogradis, Jerevanis, Taškendis.

Väljaspool NSVL piires: Brüsselis, Reikjavikis, Krakovis, Varssavis, Faenzas.

Autasud, preemiad

Kristjan Raua nimeline vabariiklik kunstiaastapreemia määrati 1980. aasta loomingu eest tarbekunstnik Leesi Ermile, maalikunstnik Tiit Pääsukesele, graafik Herald Eelmale ning skulptor Ellen Kolgile.

Eestimaa Leninliku Kommunistliku Noorsooühingu (edaspidi: ELKNÜ) kirjandus- ja kunstipreemia '80 sai skulptor Hille Palm. Noortenäitustel edukamatele esinejatele noorkunstnikele anti ELKNÜ poolt I preemia Ando Keskkülale, Marje Üksinele ja Kai Luigale; II preemia said Lemming Nagel, Saima Randjärv ja Kaisa Puustak; ergutuspreemia Kersti Karu, Epp Kokamägi, Jaan Punga, Viive Kuks, Heldur Pruuli, Tiia Savi ja Tiia Pai.

Eesti NSV Kultuuriministeeriumi noortepreemia said Heitti Polli ja Sirje Helme.

Üleliidulise konkursi "Nõukogudemaa noor kaardivägi" preemia said tarbekunstnik Naima Uustalu ja skulptor Aime Kuulbusch.

Eesti NSV Kunstnike Liidu maali 1980. aasta aastapreemia said Jüri Palm, Peeter Mudist, Tiit Pallo-Vaik ja Andres Tolts.

Eesti NSV Kunstnike Liidu tarbekunsti 1980. aasta aastapreemia määrati Mari Adamsonile, Ivi Laasile, Lilian Linnaksile, Naima Uustalule.

Eesti NSV Kunstnike Liidu kujundajate 1980. aasta aastapreemia määrati: A-preemia – "Olümpia purjespordikeskus" autoritele Vello Asile, Jutta Lemberile, Väino Tammele, Leo Leesaaarele, Aulo Padarile; B-preemia – hotell "Olümpia" arhitektuurilise ja sisekujundusliku lahenduse eest Toivo Kallasele, Sulev Vahtrale, Mati Leonile.

Kunstiteaduse ja kriitika 1980. aasta aastapreemia määrati Mai Levinile, Jüri Kuuskemaale.

Eesti NSV Kunstnike Liidu noortekoondise aastapreemia 1980. aasta eest määrati Jaan Elkenile, Ervin Õunapuule, Malle Antsonile, Marget Tafelile, Tiina Pikamäele, Rait Präatsile ja Urve Dzidzariale.

Konrad Mäe nimeline juubelimedal määrati Kristiina Kaasikule.

NSVL Rahvamajandusnäituse preemiad määrati: hõbemedal – Enn Põldroosile, pronksmedal – Erika Haggile.

Rahvusvahelise ehtenäituse "Jablonec-80" preemiad määrati: Leili Kuldkepp – pronksmedal, Katrin Tuganov – aukiri.

Ajalehe Sirp ja Vasar 1980. aasta kunstipreemiad määrati Marju Mutsule (postuumselt), Sirje Helmele, Ilmar Malinile, Mait Summatavetile (koos Aala ja Vello Buldasega).

Vinni näidisovhoostehnikumi kunstipreemia 1979. aasta loomingu eest: peapreemia – Luulik Kokamägil, eripreemia – Malle Leisile (1980. aasta loomingu eest preemiat välja ei antud).

Tallinna V graafikatriennaali preemiad: 3 peapreemiat said: Herald Eelma (Eesti), Danute Jonkaityte-Gedminiene (Leedu) ja Malda Muižule (Läti), kultuuriministeeriumi preemia väljapaistvama temaatilise graafilise lehe eest sai Peeter Ulas (Eesti).

Erisündmused

18. VII 1980 Avati ENSV Riikliku Kunstimuuseumi uus filiaal Tarbekunstimuuseum ülevaatenäitusega "Eesti tarbekunst".

1981

Ülevaatenäitused

6. II–1. III 1981 Ülevaatenäitus sõja-aastail Jaroslavis ning Moskvast töötanud eesti kunstnike loomingu (toimus ka mälestusõhtu Jaroslavi kollektiivi liikmete osavõtul), ENSV Riiklik Kunstimuseum.
6. III–5. IV 1981 Maalijate Jüri Kask, Ando Keskküla, Rein Tammik ja Andres Tolts grupinäitus, Tartu Riiklik Kunstimuseum.
19. V–21. VI 1981 Vabariiklik noorte kunstnike teoste näitus, Tartu Riiklik Kunstimuseum.
27. IX 1981 Avati ülevaatenäitus maalikunstniku Henn Roode loomingust, ENSV Riiklik Kunstimuseum.

Personaalnäitused

10. IV–17. V 1981 Peeter Ulas, ENSV Riiklik Kunstimuseum.
21. V–16. VI 1981 Rootsis elava eesti kunstniku Herman Talviku looming, ENSV Riiklik Kunstimuseum.
26. VI–22. VII 1981 Johannes Saali 70. sünniaastapäeva tähistav näitus, Tartu Riiklik Kunstimuseum.
4. IX–11. X 1981 Peeter Mudisti personaalnäitus, ENSV Riiklik Kunstimuseum.
15. X–15. XI 1981 Arno Vihalemma graafika näitus, mis tutvustas Rootsis elava luuletaja ja kunstniku taieeid, Tartu Riiklik Kunstimuseum.
16. X–15. XI Aleksander Vardi 80. sünnipäev, Tartu Riiklik Kunstimuseum.
19. XI–20. XII 1981 Eksponeeriti Kaljo Põllu metsotintosaarja "Kalivägi", sari esitati esmakordselt 30-lehelise tervikuna, Tartu Riiklik Kunstimuseum.
20. XI–20. XII 1981 Alfred Kongo 75. sünnipäev, Tartu Riiklik Kunstimuseum.
25. XII 1981 Avati 1980. aastal lahkunud graafiku Marju Mutsu mälestusnäitus, ENSV Riiklik Kunstimuseum.

Näitused arvuliselt

Eesti NSV Riiklik Kunstimuseum – 17 näitust, Kohtla-Järve filiaal – 19 näitust.

Tartu Riiklik Kunstimuseum – statsionaaris 22 näitust, väljaspool muuseumi – 13 näitust, lektorium – 1 loeng.

Tallinna Kunstihoone – 9 näitust, Kunstisalong – 33 näitust.

Lisaks korraldati näitusi Tartu Kunstnike Majas (12), Kiek in de Kökis (4), ERKI-s (2), Glehni lossis, Linnamuuseumis (3), A. H. Tammsaare Memoriaalmuuseumis, Tallinna Kinomajas (Rein Raamatu personaalnäitus, Jüri Arraku personaalnäitus), Sinises paviljonis, Põlvas, Võrus (1).

Kunstifondi rändnäitusi oli 49 paigas.

Kadrioru lossis jätkas tööd 2 lektoriumi.

Näitustest osavõtt väljaspool Eestit

NSVL piires: Moskvast (4), Riias (2), Vilniuses (4), Kaunases, Bobriuskis, Lvovis, Pihkvas.

Väljaspool NSVL piires: Poolas, Leipzgis, Faenzas, Prahas, Ivogradečis, Kielis (2), Lüübekis, Sri Lankal, Antananarivos.

Autasud ja preemiad

Kristjan Raua nimeline vabariiklik kunsti aastapreemia määrati 1981. aasta loomingu eest Efraim Allsalule, Leili Kuldkepile, Marju Mutsule (postuumselt), Lehti Viirjale.

Konrad Mäe nimeline juubelimedal määrati Luulik Kokamäele.

Vilniuse maalitriennaali peapreemia sai Peeter Mudist ja preemia Toomas Vint.

ENSV Kunstnike Liidu maali 1981. aasta aastapreemia määrati Malle Leisile, Tiit Pääsukele, Luulik Kokamäele, Jüri Kasele.

ENSV Kunstnike Liidu graafika 1981. aasta aastapreemia määrati Kaisa Puustakule.

ENSV Kunstnike Liidu tarbekunsti 1981. aasta aastapreemia määrati Lea Valterile, Ivi Laasile, Eino Mäeltile, Ülo Sepale, Inge Tederile.

ENSV Kunstnike Liidu 1981. aasta kujundajate aastapreemia määrati: A-preemia – Mait Summatavetile; B-preemia – Kristi Laanemaale ja Aulo Padarile; C-preemia – Maimu Pleesile, Elmar Koppelile ja Mati Leonile.

Kunstiteaduse ja -kriitika 1981. aasta aastapreemia määrati Helene Kumale, Jaak Kangilaskile.

ENSV Kunstnike Liidu noortekoondise aastapreemiad said Miljard Kilk, Urmas Pedanik, Viive Kuks, Silver Vahtre, Külli Tammik, Viive Väljaots, Katrin Pere (lisaks A. Pall, P. Pukk).

Ajalehe Sirp ja Vasar 1981. aasta preemia määrati Jüri Hainile, kunstipreemia määrati Peeter Mudistile, arhitektuuripreemia määrati Mait Summatavetile (koos I. Raua, I. Leoni, K. Lutsuga), karikatuuri-preemia Heinrich Valgule.

ENSV Kultuuriministeriumi ja Kunstnike Liidu noorte aastapreemia määrati Jüri Okasele.

Rahvusvahelisel karikatuurinäitusel Lääne-Berlinis sai preemia Heinrich Valk.

Pisigraafika kevadtriennaalil Benska-Bystricas sai diplomi Marje Üksine.

Varna II rahvusvahelise multifilmide festivali I auhind anti Rein Raamatule.

Jaan Jenseni nimeline aastapreemia määrati 1981. aasta loomingu eest Herald Eelmale, Jüri Kaarmale, Jaan Tammsaarele, Paul Luhtheinile, Voldemar Kullarannale.

1982

Ülevaatenäitused

- 6.II–28. III 1982 Tutvustati eesti 1920.–1930. aastate kunsti muuseumikogudest, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
3. III–6. IV 1982 Noorte kunstnike teoste näitus, Sinine paviljon.
27. V–12. VIII 1982 Vabariiklik tarbekunstinäitus, Tallinna Kunstihoone.
21. VII–5. IX 1982 Vabariiklik ehisklaasi näitus aastast 1975–1982, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
29. X–24. XI 1982 Vabariiklik näitus "Eesti maastikumaal", Tallinna Kunstihoone.
23. XII 1982–9. I 1983 Arhitektide grupi koosseisus Avo-Himm Loover, Jaan Ollik, Ignar Fjuk, Vilen Künnapu, Ain Padrik, Tiit Kaljundi, Leonhard Lapin, Jüri Okas, Toomas Rein, Veljo Kaasik näitus, Kunstisalong.
25. XII 1982 Avati 1950. aastate eesti kunsti näitus, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.

Personaalnäitused

22. I–18. II 1982 Leili Kuldkepi metallehistööd, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
2. IV–2. V 1982 Olev Subbi, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
12. IV–24. V 1982 Enn Pöldroos, Tartu Kunstnike Maja.
23. IV–25. VI 1982 Lepo Mikko, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
14. V–18. VII 1982 Mari Räägu, Tarbekunstimuuseum.
17. V–14. VI 1982 Karl Burman (vanema) 100. sünniaastapäevale pühendatud näitus (eksponeeriti akvarelle, fotosid ehitustest, projekte), ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
11. VI–11. VII 1982 Ellen Kolgi skulptuurid, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
12. VI–11. VII Ado Vabbe, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
16. VI–5. XI 1982 Jüri Arraku joonistuste näitus, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
17. VI–11. VII Ervin Õunapuu teosed (eksponeeriti maale, estampe, akvarelle, joonistusi), Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
17. VI–21. VII 1982 Eksponeeriti Aleksander Tassa ning tema kaasaegsete loomingut, näitus oli pühendatud tema 100. sünniaastapäevale, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
13. VIII–17. X 1982 Ekspositsioon Adamson-Ericu tarbekunstialasest loomingust, 763 teost, Tarbekunstimuuseum.
12. IX–12. XII 1982 Harri Puderselli maalid, Tartu Kunstnike Maja.
15. IX–10. X 1982 Aleksander Tassa 100. sünniaastapäeva tähistav näitus, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
14. X–15. XI 1982 Tiit Pääsukese maalilooming, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
14. X–21. XI 1982 Ülevaatenäitus skulptor Ülo Õuna loomingust, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
19. XI–19. XII 1982 Salme Raunami metallehistööd, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
19. XI–11. XII 1982 Olav Marani maalid, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
26. XI 1982 Avati graafik Herald Eelma personaalnäitus, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
5. XII–19. XII 1982 Arhitekt Arnold Matteuse 85. sünnipäeva tähistav näitus, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.

23. XII 1982 Avati keraamik Leo Rohlini personaalnäitus, Tarbekunstimuuseum.

Näitused arvuliselt

ENSV Riiklik Kunstimuuseum – 17 näitust, Kohtla-Järve filiaalis – 17 näitust, Tarbekunstimuuseum – 6 näitust.

Tartu Riiklik Kunstimuuseum, statsionaaris – 23 näitust, väljaspool muuseumi – 14 näitust, originaalteoste rändnäitusi – 27 paigas.

Tallinna Kunstihoone – 9 näitust, Kunstisalong – 34 näitust (sh jaanuaris – Raul Meele graafika, aprillimais – Priit Pärna graafika, mais-juunis – “Aerodisain” ja “Autoriplakat ‘82”).

Lisaks korraldati näitusi Tartu Kunstnike Majas (9), Sinises paviljonis, Lillepaviljonis (9), ERKI-s (2), ENSV Teaduste Akadeemia Teaduslikus Raamatukogus (2), Tallinna Linnamuuseumis, Glehni lossis, Pärnu Koduloomuuseumis.

Kunstifondi rändnäitusi toimus 35 paigas.

Näitustest osavõtt väljaspool Eestit

NSVL piires: Moskvast (4), Jerevanis, Permis, Riias (4), Vilniuses (2), Panevežises, Lvovis.

Väljaspool NSVL piire: Faenzas, Lahtis, Schwerinis.

Autasud

Kristjan Raua nimeline vabariiklik kunsti aastapreemia määrati Aime Mölder-Kuulbuschile, Villem Raamile, Enn Põldroosile ja Peeter Ulasele.

Konrad Mäe nimeline juubelimedal määrati 1982. aastal Olga Terrile.

Jaan Jensenini nimeline aastapreemia määrati 1982. aasta loomingu eest Heldur Viiresele, Mai Einerile, Heiki Puranovile.

ENSV Kunstnike Liidu maali 1982. aasta aastapreemia määrati Ando Keskkülale, Vive Tollile ja Olev Subbile.

Eesti NSV Kunstnike Liidu graafika 1982. aasta aastapreemia määrati Silvi Liivale, Vive Tollile, Peeter Ulasele.

ENSV Kunstnike Liidu tarbekunsti 1982. aasta aastapreemia määrati Tarbekunsti näitusel välja pandud teoste paremiku eest Saima Sõmerile, Rein Metsale, Peeter Kuutmale ja Silvi Kaldale.

ENSV Kunstnike Liidu 1982. aasta kujundajate aastapreemia määrati: A-preemia – Mait Summatavetile; B-preemia – Aulo Padarile ja Ülo Sirbile; C-preemia – Mati Öunapuule.

Kunstiteaduse ja -kriitika 1982. aasta aastapreemia määrati Rein Loodusele ja Ene Lambile.

ENSV Kunstnike Liidu noortekoondise aastapreemiad määrati Rene Karile, Siim-Tanel Annusele, Margus Kadarikule, Anu Oruveele, Georg Bogatkinile, Riina Babiševale ja Ants Juskele.

Balti vabariikide noorte kunstnike näitusel Vilniuses pälvis Rein Tammik peapreemia, sama näituse diplomid said Jaan Elken, Siim-Tanel Annus ja Tiina Reinsalu.

Noore kunstniku ja noore kunstiteadlase aastapreemia 1982. aasta eest määrati maali Saima Randjärvele ja kunstiteadlasele Eha Komissarovile.

Ajalehe Sirp ja Vasar 1982. aasta laureaadid olid Jaak Kangilaski, Jaak Olep, Ülo Öun.

NSVL Arhitektide Liidu medaliga autasustati sisearhitekt Mait Summatavetit.

Rahvusvahelisel multiplikatsioonide festivalil Ottawas pälvis Rein Raamat II preemia multafilmi "Suur Tõll" režissöör töö eest.

"ERKI DISAIN" preemia anti Villu Järmutile.

Erisündmused

26.V–27. V 1982 Kutsuti kokku ENSV Kunstnike Liidu XVII kongress.

1983

Ülevaatenäitused

3. III – 31. III 1983 Fotonäitus "Naine fotokunstis", Tartu Kunstnike Maja.
8. IX–3. XI 1983 Eesti Kunstnikkude Ryhma loomise 60. aasta aastapäevale pühendatud näitus, ENSV Riiklik Kunstimuseum.
10. IX–9. X 1983 42 eesti kaasaegset plakati 33 autorilt, Tartu Riiklik Kunstimuseum.
22. IX–8. XI 1983 Tallinna VI graafikatriennaal (Eestist esitati 35 autorilt 105 tööd, Lätist 35 autorilt 98 tööd ja Leedust 31 autorilt 83 tööd), Tallinna Kunstihoone.

Personaalnäitused

14. I – 20. II 1983 Jüri Arraku maalid, ENSV Riiklik Kunstimuseum.
14. I – 21. II 1983 Tiit Pääsukese maalid, Tartu Kunstnike Maja.
1. VII – 21. VIII 1983 Kaarel Kurismaa personaalnäitus, Tarbekunstimuseum.
4. XI–11. XII 1983 Jaan Koorti 100. sünniaastapäevale pühendatud näitus, kus eksponeeriti skulptuure, maale ja keraamikat, ENSV Riiklik Kunstimuseum.

Näitused arvuliselt

ENSV Riiklik Kunstimuseum – 18 näitust, Kohtla-Järve filiaalis – 22 näitust, Tarbekunstimuseum – 5 näitust.

Tartu Riiklik Kunstimuseum, statsionaaris – 21 näitust, väljaspool muuseumi – 13 näitust, originaalteoste rändnäitusi – 29 paigas.

Tallinna Kunstihoone – 12 näitust, Kunstisalong – 28 näitust (sh mais-juunis – Enn Põldroosi juubelinäitus, augustis – "Autoriplakat '83", novembris-detsembris – Olav Marani juubelinäitus).

Lisaks korraldati näitusi Tartu Kunstnike Majas (11), Draakoni salongis (9), Kiek in de Kökis (2), Projekteerijate Majas, Piritla lillekasvatuse näidisaia, A. H. Tammsaare Memoriaalmuuseumis (2), Linna-muuseumis (3), Raemuuseumis, näituseväljaku paviljonides (2), Tallinna Kinomajas (8).

Kunstifondi rändnäitused toimusid 52 paigas.

Lektoriumid: Kadrioru lossis töötas 2 lektoriumi. 1982/83 a tsükliid: "Nõukogude Liidu kunstivaramud", "Portreekunst läbi sajandite". Väljaspool muuseumi töötas 16 lektoriumi. Kokku loeti 8 erineva loengusarja raames 91 loengut 34 teemal. Muuseumi baasil töötas 3 kultuuriülikooli, kus toimus 135 üritust.

Autasud ja preemiad

ENSV rahvakunstniku aunimetuse pälvisid graafik Herald Eelma ja tarbekunstnik Ellinor Piipuu; ENSV teenelise kunstitegelase aunimetuse pälvisid graafik Heino Kersna ja akvarellist Valentina Bogatkina; ENSV teenelise kunstniku aunimetuse sai graafik Enno Otsing; ENSV teenelise kultuuri-tegelase aunimetuse sai kunstiteadlane Rein Loodus.

Kristjan Raua nimeline vabariiklik kunsti aastapreemia määrati Elo Järvele, Boris Bernsteinile, Alo Hoidrele ja Mare Mikofile.

Jaana Jenseni nimeline aastapreemia 1983. aasta ilmunud trükiste eest läks Aavo Keerendile, Regina Lukkile, Rudolf Pangsepale, Made Balbatile, Malle Leisile.

ENSV Kunstnike Liidu maali 1983. aasta aastapreemia määrati Olav Maranile, Tiit Pääsukelele ja Sirje Rungele.

ENSV Kunstnike Liidu 1983. aasta kujundajate aastapreemia määrati: A-preemia – Mait Summatavetile; B-preemia – Ülo Sirbile; C-preemia – Mati Öunapuule.

Interjööri aastapreemiad määrati: A-preemia – Maia Laulule; B-preemia – Leila Pärtelpojale; C-preemia – Sirje Uusbekile ja Heli Eensalule.

Kunstiteaduse ja -kriitika 1983. aasta aastapreemia määrati Jüri Hainile ja Heini Paasile.

ENSV Kunstnike Liidu noortekoondise aastapreemiad said maalija Ilmar Kruusamäe, graafik Tiina Reinsalu, skulptor Ekke Väli, kunstiteadlane Tiina Abel, ruumikujundaja Liis Aarne, keraamik Mai Järmut, plakatist Jüri Kass ja metallikunstnik Mari Pärtelpoeg.

Noore kunstniku ja noore kunstiteadlase aastapreemia 1983. aasta eest määrati graafik Tiina Reinsalule ja kunstiteadlasele Tiina Abelile.

Ajalehe Sirp ja Vasar 1983. aasta preemiad määrati Boris Bernsteinile, Mai Levinile; 1983. aasta kunstipreemia sai Marje Üksine.

Tallinna VI graafikatriennaali peapreemia sai Kaisa Puustak.

Leedu NSV, Läti NSV ja Eesti NSV II tarbekunsti triennaali preemiad said Silvi Kald, Anne Keek, Luule Kormašova, Heldur Pruuli.

Välja anti lisaks ELKNÜ Haapsalu Rajoonikomitee noorte kunstnike preemia, Põlva rajooni preemia, "Polümeeri" kunstipreemia, Balti liiduvabariikide I väikegraafika triennaali preemiad, IV Vilniuse eksliibriebiennaali preemiad, rahvaste sõpruse teemaliste plakatite konkursi preemiad, Balti liiduvabariikide liiklusplakatite preemiad.

Näitustest osavõtt väljaspool Eestit

NSVL piires: Riias (2), Jaroslavis, Rõbinskis, Mitšurinis, Moskvast (2), Vilniuses (2), Kiievis.

Väljaspool NSVL piires: Soomes (7), Prahast, Portugalist, Saksa LV-s, Kanadas, Jablonecis, Faenzas.

Erisündmused

2. XII 1983 Avati RKM-i uus filiaal Adamson-Ericu Muuseum, kus eksponeeritakse peamiselt seda osa kunstniku pärandist, mis kuulus tema lese Mari Adamsoni kogusse.

1984

Ülevaatenäitused

3. II–5. III 1984 Kujundusalane näitus "Ruum ja Vorm IV", Tallinna Kunstihoone.
23. III – 30. IV 1984 Tallinna kunstnike grupinäitus "ANK 20", Tartu Kunstnike Maja.
5. VII – 2. IX 1984 Eesti NSV, Läti NSV, Leedu NSV plakatitriennaalil "Balti plakat '84", Tallinna Kunstihoone.
4. VIII–2. IX 1984 "Fotograafia ja kunst", Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
26. X – 4. XII Skulptorite Tamara Ditman, Anu Pöder, Külli Tammik, Ekke Väli grupinäitus, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.

Personaalnäitused

22. I–10. III 1984 Arnold Akbergi 90. sünnipäev, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
14. III–29. IV 1984 Tõnis Vindi personaalnäitus, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
2. III–1. IV 1984 Peeter Mudisti looming (41 maali, 10 skulptuuri), Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
29. VI–24. VII 1984 Eksponeeriti kunstiteaduste doktori, prof. Voldemar Vaga joonistusi, millega tähistati tema 85. sünnipäeva, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
13. IX–15. X 1984 Ando Keskküla personaalnäitus, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
11. X 1984 Toimus ENSV Kunstimuuseumi organiseeritud konverents, pühendatud Nikolai Triigi 100. sünniaastapäevale.

Näitused arvuliselt

ENSV Riiklik Kunstimuuseum – 16 näitust, Kohtla-Järve filiaal – 22 näitust, Tarbekunstimuuseum – 8 näitust, Adamson-Ericu Muuseum – 1 näitus.
Tartu Riiklik Kunstimuuseum, statsionaaris – 16 näitust, väljaspool muuseumi – 11 näitust, originaalteoste rändnäitusi oli – 29 paigas.
Tallinna Kunstihoone – 10 näitust, Kunstisalongis – 33 näitust (sh märtsis-aprillis Katrin Amose ehted ja Lemming Nageli maalid, oktoobris-novembris "Autoriplakat '84" ja plakatistide Jüri Kass, Margus Haavamägi, Priit Rea grupinäitus).
Lisaks korraldati näitusi Draakoni galeriis (12), Tartu Kunstnike Majas (11), ENSV Teaduste Akadeemia Raamatukogus, Raemuuseumis (2), Ajakirjandusmajas (2), Laste Loomingu Majas (2), Tallinna Linnamuuseumis (3), Tallinna Kinomajas (3), Tallinna Tantsutares.
Kunstifondi rändnäitusi toimus 37 punktis.
Lektoriumid: Tartu Riiklikus Kunstimuuseumis jätkus loengusari "Romantismiajastu kunst"; 18. V 1984 oli kunstiteoreetiline päev "Väljaspool suurt kunsti"; 5. IX 1984 oli ettekannete päev "Fotograafia ja kunst".

Näitustest osavõtt väljaspool Eestit

NSVL piires: Gurjevis, Leningradis, Ust-Kamenogorskis, Valkas, Vilniuses (3 näitust, sh ka Vilniuse VI Balti vabariikide maalitriennaal, kus näidati 46 maali 15 autorilt ja II raamatukunstitriennaal),

Komsomolskis, Riias (4 näitust, sh Riia skulptuurikvatriennaal "Riga '84"), Uralskis, Novosibirskis, Temirtaris, Petropavlovskis, Tbilisis, Moskvast (2), Kiievis.

Väljaspool NSVL piire: Norras, Soomes (5), Bratislavas, Stockholmis (3), Stuttgardis, Brnos, Varssavis, Põhja-Aafrikas (Evald Okase graafika), Kanadas (2), Banska Bystricas (VIII puugravüüri ja -lõike triennaal).

Autasud ja aunimetused

ENSV rahvakunstniku aunimetuse pälvis teatrikunstnik Eldor Renter, ENSV teenelise kunstniku aunimetuse skulptor Edgar Viies, metallikunstnik Erik-Arne Uustalu, skulptor Aime Mölder-Kuulbusch; ENSV Kunstnike Liidu maali 1984. aasta aastapreemia määramati Enn Põldroosile, Ando Keskkülale ja Andres Toltsile; ENSV Kunstnike Liidu graafika 1984. aasta aastapreemia määramati Naima Neidrele; ENSV Kunstnike Liidu kunstiteadlaste sektsiooni 1984. aasta aastapreemia määramati Irina Solomõkova, kunstikriitika preemia Mai Levinile; ENSV Kunstnike Liidu noortekoondise aastapreemiad said Silva Eher, Rein Kelpman, Andres Tali, Tamara Luuk, Mari Kurismaa, Kai Koppel, Riina Tomberg ja Ruth Treimuth.

Ajalehe Sirp ja Vasar 1984. aasta preemiad määramati Leo Gensile, Jüri Kuuskemaale, Concordia Klarile. ELKNÜ kunstipreemia pälvis Ando Keskküla.

ENSV Kultuuriministeeriumi ja ENSV Kunstnike Liidu välja kuulutatud ENSV vabastamise Suures Isamaasõjas saavutatud võidu 40. ja ENSV 45. aastapäevale pühendatud temaatilise kunsti ideekavandite konkursil pälvis I preemia Hille Palm, II preemia Jaak Soans, Margus Kadarik, Mariann Kallas, III preemia Tõnu Maarand, Edgar Viies, Ülo Õun, Ehalill Halliste.

Eesti NSV, Läti NSV, Leedu NSV plakatitriennaalil "Balti plakat '84" Tallinnas pälvis ühe peapreemiast Tõnu Soo, diplomid said Jüri Kass, Tõnis Vint ja eripreemiad Villu Järmut, Enn Kärmas, Voldemar Kullarand, Viktor Sinjukajev, Aili Ermel, Margus Haavamägi, Andrei Kormašov, Lemmi Seppel ja Tiit Jürna.

Tallinnas toimunud Balti liiduvabariikide ja Valgevene NSV XVI raamatukunstikonkursil pälvis Vive Tolli II järgu diplomi.

Vilniuses toimunud IV karikatuuri näitusel "Homo sapiens" pälvis Aarne Vasar oma väljapanekuga hõbehamba (näituse II preemia).

NSVL Rahvamajanduse Saavutuste Näituse hõbemedali pälvisid Luulik Kokamägi, Evi Tihemets ning pronksmedali Uno Roosvalt ja Marje Üksine.

Tšehhoslovakkias Banska Bystricas VIII puugravüüri ja -lõike biennaalil pälvis Enno Ootsing au-diplomi.

Poolas X Krakovi graafikabiennaalil sai Vive Tolli eripreemia.

Jugoslaavias Rieka joonistusbiennaalil sai Vive Tolli eripreemia.

1985

Ülevaatenäitused

26. VII–18. VIII 1985 Maalikunsnike Ando Keskküla, Tiit Pääsuke, Olev Subbi, Andrs Tolts grupinäitus, Tallinna Kunstihoone.

30. X–29. XII 1985 "Ekspressionism eesti kunstis", ENSV Riiklik Kunstimuuseum.

Personaalnäitused

29. III–12. V 1985 Ülo Soosteri mälestusnäitus, pühendatud kunstniku 60. sünniaastapäevale (eksponeeriti 183 maali, joonistust, visandit ja illustratsiooni), Tartu Riiklik Kunstimuuseum.

19. IV – 20. V 1985 Kristiina Kaasiku maalid, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.

7. IX–30. IX 1985 Eksponeeriti kahes saalis ülevaadet Ülo Soosteri loomingust, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.

18. XI 1985– 1. I 1986 Evald Okase juubelinäitus, Tallinna Kunstihoone.

Näitused arvuliselt

ENSV Riiklik Kunstimuuseum – 13 näitust, Kohtla-Järve filiaalis – 11 näitust, Tarbekunstimuuseum – 7 näitust.

Lektoriumid: "Portree läbi sajandite"; "Nõukogude kunst"; "Disain, eellugu ja tänapäev".

Tartu Riiklik Kunstimuuseum, statsionaaris – 23 näitust, väljaspool muuseumi – 8 näitust, originaalteoste rändnäitusi oli – 23 paigas.

Tallinna Kunstihoone – 11 näitust, Kunstisalongis – 33 näitust (sh augustis-septembris – Elo Järve nahkplastika ja Taivo Linna dekoratiivskulptuurid).

Lisaks korraldati näitusi Tartu Kunstnike Majas (11), Draakoni galeriis (18), ENSV Teaduste Akadeemia Raamatukogu fuajees, Ajakirjandusmajas (2), Tallinna Kinomajas (5).

Kunstifondi rändnäitusi toimus 37 punktis.

Näitustest osavõtt väljaspool Eestit

NSVL piires: Moskvast (4), Vilniuses (5), Riias (4), Minskis (1).

Väljaspool NSVL piires: Luxemburgis, Vallauris's, Ungaris, Kuubas, Soomes (7), Indias, Rootsis, USA-s, Alžeerias, Gentis, Dresdenis.

Autasud, preemiad

ENSV rahvakunstniku aunimetuse pälvis kinokunstnik Rein Raamat; ENSV teenelise kunstniku aunimetuse sai maalikunstnik Ando Keskküla ja nahakunstnik Elo-Reet Järv; ENSV teenelise kunstitegelase aunimetuse sai maalikunstnik Arnold Alas ja kunstiteadlane Jüri Hain.

Kristjan Raua nimeline vabariiklik kunstialane aastapreemia 1985. aasta loomingust eest said Enn Põldroos, Jaak Soans, Herald Eelma, Inge Teder.

Konrad Mäe nimeline medali 1985. aasta prima maastikumaali eest pälvis Linda Kits-Mägi.

ENSV Kunstnike Liidu maali 1985. aasta aastapreemia määrati Kristiina Kaasikule, Olga Terrile ja Jüri Arrakule.

ENSV Kunstnike Liidu graafika 1985. aasta aastapreemia määrati Silvi Liivale.

ENSV Kunstnike Liidu kunstiteadlaste sektsiooni 1985. aasta aastapreemia määrati Milvi Alasele, Jüri Hainile.

ENSV Kunstnike Liidu noortekoondise aastapreemiad said graafik Anu Juurak, skulptor Ahti Seppet, kunstiteadlane Anu Liivak, tarbekunstnikud Anna Gerretz, Signe Kivi, Ülle Kõuts, plakartist Ruth Huimerind ja kujunduskunstnik Jüri Kermik.

ENSV riikliku preemia pälvis Evald Okas.

Ajalehe Sirp ja Vasar 1985. aasta preemiad määrati Jüri Hainile, Ando Keskkülale, Tiit Pääsukele, Olev Subbile ja Andres Toltsile.

Ajalehe Sirp ja Vasar 1985. aasta kunstipreemia määrati tarbekunstnik Elo-Reet Järvele.

Medali "Aasta parimale kriitikule" pälvis Jaak Kangilaski.

ENSV Kunstnike Liidu plakati aastapreemia aasta parimale kultuuriplakatile said Villu Järmut ja Enn Kärmas.

Balti liiduvabariikide III tarbekunstitriennaalil pälvis peapreemia Elo-Reet Järv, ENSV Kunstnike Liidu preemia Rein Mets, ENSV Kultuuriministeeriumi preemia Peeter Kuutma, Leedu NSV Kultuuriministeeriumi preemia Anne Keek, ENSV Arhitektide Liidu eripreemia Saima Sõmer, eripreemia parima tarbekunstiteose eest klaasi alal Eha Henning, eripreemia parima tarbekunstiteose eest metalli alal Heino Müller ja Tõnu Lauk, eripreemia parima teose eest rahu teemal Mai Järmut, diplomid said Malle Antson, Ivi Laas, Mall Mets, Peeter Rudaš ja Anu Soans.

ENSV Kunstnike Liidu 1985. aasta preemia parimale kunstiõpetajale määrati Helvi Vilippusele Aruküla 8-klasilisest koolist, ENSV Riikliku Kunstiinstituudi preemia pälvis Tallinna Koolinoorte ja Pioneeride Palee skulptuuriringi juhendaja Kalju Reitel.

ENSV Kunstnike Liidu kujundajate sektsiooni 1985. aasta aastapreemiad määrati: A-preemia (kujundajale, Kunstnike Liidu liikmele) loomingukollektiivile koosseisus Taevo ja Helle Gans, Taimi Soo, Tiit ja Reet Jürna; B-preemia (kujundajale väljastpoolt Kunstnike Liitu) Rein Laurile, Tiiu Paile ja Taimi Rõukile; C-preemia määrati tootmiskoondise Ars disainigrupile koosseisus Matti Õunapuu, Heikki Zoova, Hugo Mitt, Arvo Pärenson ja Raimo Suu.

Vilniuses Balti liiduvabariikide noorte kujutava kunsti triennaalil pälvis Leedu NSV Kultuuriministeeriumi preemia Epp-Maria Kokamägi, Leedu NSV Kunstnike Liidu preemia Rein Kelpman ja Leedu NSV Kunstnike Liidu diplomid Anu Juurak ja Jarõna Ilo.

Vilniuse V eksliibrisebiennaalil pälvis laureaadi tiitli Vello Vinn.

XXVI üleliidulisel raamatukunstivõistlusel pälvis Vive Tolli NSVL Kunstnike Liidu lastekirjanduse preemia, Heldur Viires eridiplomi, lastekirjanduse ergutusdiplomi pälvis Sirje Eelma.

Portugalis Esphino festivalil pälvis Priit Pärn joonisfilmi "Aeg maha" eest parima noorsoo filmi auhinna, Varna filmifestivalil sama filmi eest *grand prix* ning Hispaanias Bilbao rahvusvahelisel filmifestivalil kuldauhinna.

IX rahvusvahelisel keraamikabiennaalil Vallauris's pälvis Saima Sõmer osavõtja diplomi.

1986

Ülevaatenäitused

29. I–2. III 1986 Vabariiklik plakatinäitus “Kongressist kongressini” Tallinna Kunstihoone.
1. I – 10. II 1986 Adamson-Ericu muuseumis siseõuel grupi Rühm T näitus.
3. I–03. III 1986 Näitus “Joonistus eesti kunstis” (19. saj keskpaigast kaasajani), ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
1. IV–22. V 1986 Leonhard Lapini koostatud näitus “Arhitektuur, tarbekunst ja vorm”, Tarbekunstimuuseum.
8. VIII–12. X 1986 Eesti keraamika ajaloo ülevaatenäitus, algaastatest kuni 1940. aastani, Tallinna Kunstihoone.
19. IX–19. X 1986 Tallinna VII graafikatriennaal, Tallinna Kunstihoone.
16. X–2. XI 1986 Näitus eesti 1920.–30. aastate graafikast, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
29. IX–23. XI 1986 Karikatuurinäitus “Mis siin naerda on?” ja “Tallinnfilmi sürrealistide” grupinäitus, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.

Personaalnäitused

10. I–9. II 1986 Ülo Õuna skulptuuride näitus, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
21. I–23. II 1986 Elo Järve personaalnäitus, Tartu Kunstnike Maja.
22. II–30. III 1986 Märt Laarmani 90. sünniaastapäeva tähistav näitus, esitati 83 graafilist tööd, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
11. IV–22. V 1986 Ants Laikmaa 120. sünniaastapäevale pühendatud juubelinäitus, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
23. IV–25. V 1986 Sirje Runge personaalnäitus, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
27. V–30. V 1986 Rootsis elava eesti kunstniku Eerik Haameri maalid, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
3. IX–13. X 1986 Andrus Kasemaa joonistused, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
5. IX–06. X 1986 Viies saalis Andres Toltsi maalid, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
10. X–17. XI 1986 Alfred Kongo 80. juubelile pühendatud näitus, mis andis ülevaate kogu kunstniku loomingust, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
21. XI–22. XII 1986 Jaak Soansi skulptuurid, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.

Näitused arvuliselt

ENSV Riiklik Kunstimuuseum – 18, Kohtla-Järve filiaal – 22, Tarbekunstimuuseum – 10, Adamson-Ericu muuseum – 5.

Lektoriumid: “Disain. Eellugu ja tänapäev”, “Huvitavaid lehekülgi portselani ajaloost”.

Tallinna Kunstihoone – 10, Kunstisalong – 31 (sh detsembris-jaanuaris – Herald Eelma graafika ja Tõnu Soo disainigraafika).

Tartu Riiklik Kunstimuuseum, statsionaaris – 12, väljaspool statsionaari – 10.

Lisaks toimus näitusi: Draakoni galeriis (13), Tartu Kunstnike Majas (10), V. I. Lenini nimeline Kultuuri- ja Spordipalees (3), Tallinna Olümpiapurjespordikeskuses (3), ENSV Kvalifikatsioonitõstmise Instituudis, Eksperimentaalse ja Kliinilise Meditsiini Instituudis (2), Ajakirjandusmajas, ENSV

Rahvamajanduse Saavutuste Näituste paviljonides (2, sh noorte kunstnike teoste näitus), Kinomajas (7).

Kunstifondi rändnäitusi korraldati 45 paigas.

Näitustest osavõtt väljaspool Eestit

NSVL piires: Riias, Vilniuses, Moskvast (5).

Väljaspool NSVL piire: Soomes (4), Belgradis, Rootsis (4), Poolas, Jaapanis, Taanis, Saksa Demokraatlikus Vabariigis (3), Limoges'is, Faenzas.

Aunimetused ja autasud

ENSV rahvakunstniku aunimetuse pälvis skulptor Jaak Soans, ENSV teenelise kunstniku aunimetuse nahakunstnik Maret Kuke, graafik Silvi Liiva, skulptor Mare Mikof, maalikunstnik Andres Tolts, ENSV teenelise kunstitegelase aunimetuse graafik Priit Pärn, kunstiteadlane Irina Solomõkova ja ENSV teenelise kultuuritegelase aunimetuse pälvis karikaturist Edgar Valter.

Kristjan Raua nimeline vabariikliku kunstialase aastapreemia laureaadid 1986. aasta loomingu eest olid graafik Avo Keerend, maalikunstnik Olav Maran, metallikunstnik Rein Mets ning kunstiteadlane Kaalu Kirme.

Konrad Mäe nimelise medali 1986. aasta parima maastikumaali eest pälvis Toomas Vint.

Jaan Jenseni nimeline preemia määrati Marje Üksisele, Peeter Ulasele, Villu Järmutile, Silver Vahtrale, Naima Neidrele.

Tallinna VII graafikatriennaali peapreemia pälvis Avo Keerend.

ENSV Kunstnike Liidu kunstiteadlaste sektsiooni 1986. aasta aastapreemia määrati Tiina Abelile, kunstikriitika preemia määrati Ants Juskele.

ENSV Kunstnike Liidu noortekoondise aastapreemiad said skulptor Mati Karmin, nahakunstnik Maarja Kross, tekstiilikunstnik Katrin Pere, kujunduskunstnik Toivo Raidmets, klaasikunstnik Vello Soa ja maalikunstnikud Mari Kurismaa ning Raul Rajangu.

ENSV Kunstnike Liidu kritikamedali pälvis kunstiteadlane Jüri Hain.

Noore kunstniku aastapreemia pälvis skulptor Tiiu Kirsipuu ning kunstiteadlane Mart Kalm.

ENSV Kunstnike Liidu plakatimedali pälvis Margus Haavamägi.

ENSV Kunstnike Liidu tarbekunsti sektsiooni aastapreemiad pälvisid keraamik Viive Väljaots, tekstiilikunstnik Peeter Kuutma ning klaasikunstnik Ivo Lill.

ENSV Kunstnike Liidu kujundajate sektsiooni 1986. aasta aastapreemiad määrati: A-preemia (kujundajale, Kunstnike Liidu liikmele) Juta Lemberile; B-preemia (kujundajale väljastpoolt Kunstnike Liitu) Rein Laurile; C-preemia (nn sõltumatu preemia) Mait Summatavetile ja Tiit Jürnale.

IV sotsialismimaade tarbekunstikvadiennaalil Erfurdis pälvisid Kunstnike Liidu presidendiauhinna Leida Ilo, Rein Mets ja Jaan Pärn, diplomid said Luule Maar, Luule Kormašova, Leesi Erm.

VII rahvusvahelisel emailikunsti biennaalil Prantsusmaal Limoges'is pälvis Katrin Amos ühe kuuest võrdsest peapreemiast.

XII rahvusvahelisel kujundusgraafika- ja plakatibiennaalil Brnos pälvisid pronksmedali Villu Järmu ja Enn Kärmas.

Kronoloogia

Rahvusvahelise kujutava kunsti ja graafika festivali konkursil Belgias pälvis pronksmedali Herald Eelma, diplomid said Vive Tolli, Kaisa Puustak, Alo Hoidre, Tõnis Vint ja postuumselt Marju Mutsu.

Parimate kunstiteaduslike tööde konkursil pälvis Irina Solomõkova NSVL Kunstnike Liidu II preemia.

1987

Ülevaatenäitused

31. VII–30. VIII 1987 Maalijate Malle Leis, Jüri Arrak, Peeter Mudist, Jüri Palm grupinäitus, Tallinna Kunstihoone.
25. IX–21. X 1987 Tallinna Rahvamajanduse Saavutuste Näituse III paviljonis vabariiklik noorte kunstinäitus.
4. XII 1987–3. I 1988 Tarbe- ja kujunduskunsti ühisnäitus "ACTA-87", Tallinna Kunstihoone.
26. XII 1986–22. II 1987 Viies saalis "Rahvusromantism eesti kunstis", ENSV Riiklik Kunstimuuseum.

Personaalnäitused

16. I–15. II 1987 Linda Kits-Mägi 70. sünnipäev, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
26. II–29. III 1987 August Roosilehe mälestusnäitus, pühendatud kunstniku 100. sünniaastapäevale, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
26. II–20. IV 1987 Johannes Greenbergi 100. sünniaastapäev, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
20. III–20. IV 1987 Tutvustati Kanadas elava eesti graafiku Ruth Tulvingu graafikat, kohtuti kunstnikuga, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
29. V–5. VII 1987 Jüri Kase personaalnäitus, ENSV Kunstimuuseum.
3. VII–17. VIII Endel Kõksi mälestusnäitus, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
3. IX–27. X 1987 Kahes saalis Jüri Okase looming, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
4. IX–4. X 1987 Viies saalis Leonhard Lapini personaalnäitus, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
8. X–3. XI 1987 Evi Tihemetsa personaalnäitus, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
3. XII 1987 – 17. I 1988 Jüri Palmi personaalnäitus, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.

Näitused arvuliselt

ENSV Riiklik Kunstimuuseum – 20, Kohtla-Järve filiaal – 22, Tarbekunstimuuseum – 11, Adamson-Ericu muuseum – 4.

Lektoriumid: "Eesti kunst stiiliprismas", "Revolutsioon ja kunst", "Keraamika ajaloost", "Ehete ajaloost".

Tallinna Kunstihoone – 8, Kunstisalong – 31 (sh märtsis-aprillis – Jaak Arro maalid, Signe Kivi kangad ja skulptuurid, Ilmar Vene maalid).

Tartu Riiklik Kunstimuuseum, statsionaaris – 21, väljaspool statsionaari – 14.

Lektoriumid: Loengusari eesti kunsti ajaloost "Baltisaksa kunst Eestis"; "Eesti kunst ja kunstielu"; Tõravere rahvaülikoolis loengusari "Kunst läbi aegade"; "Vana-Kreeka kunst"; "Vana-Rooma kunst"; "Romaani ja gooti stiil".

Lisaks toimus näitusi: Draakoni galeriis (13), Tartu Kunstnike Majas (9), V. I. Lenini nimeline Kultuuri- ja Spordipalees (2), Tallinna Olümpiapurjespordikeskuses, ENSV Kvalifikatsioonitõstmise Instituudis, Eksperimentaalse ja Kliinilise Meditsiini Instituudis (2), Ajakirjandusmajas (2), ENSV Rahvamajanduse Saavutuste Näituse paviljonides (3), Kinomajas (2), Matkamajas (1).

Kunstifondi rändnäitusi korraldati 62 kohas.

Osavõtt näitustest väljaspool Eestit

NSVL piires: Riias (5), Kipsalas, Pensas, Leningradis, Vilniuses (4), Moskvas (4).

Väljaspool NSVL piires: Soomes (10, sh Andres Toltsi ja Sirje Runge maalid Raumas toimunud näitusel "Biennale Balticum"); Bulgaarias, Angoolas, Rootsis, Kuubal, Tšehhoslovakkias, Saksa Demokraatlikus Vabariigis, Poolas (3), Iraagis, Heidelbergis, Mauritiuse saarel, Hollandis, Faenzas, Prantsusmaal.

Aunimetused ja autasud

ENSV rahvakunstniku aunimetuse pälvisid kujundaja Taevo Gans, maalikunstnik Olev Subbi ning kujundaja Mait Summatavet; ENSV teenelise kunstniku aunimetuse graafik Concordia Klar, maalikunstnik Linda Kits-Mägi, nahakunstnik Ivi Laas ja metallikunstnik Rein Mets, skulptorid Hille Palm ja Ülo Õun; ENSV teenelise kunstitegelase aunimetuse plakatist Villu Järmut, tekstiilikunstnik Maasike Maasik, klaasikunstnik Silvia Raudvee ning kunstiteadlane Vilma Reinholm.

Kristjan Raua nimeline vabariikliku kunstialase aastapreemia laureaadid 1987. aasta loomingu eest olid Lembit Sarapuu, Lea Valter, Enn Johannes, Jüri Palm.

Konrad Mäe nimelise medali 1987. aasta parima maastikumaali eest pälvis Johannes Uiga.

Jaan Jensen nimeline preemia määrati Naima Neidrele, Jaan Tammsaarele, Jaan Klõšeikole, Margus Haavamägil, Avo Põlenikule.

ENSV Kunstnike Liidu kunstiteadlaste sektsiooni 1987. aasta kunstiajaloo alane aastapreemia määrati Jüri Hainile, kunstikriitika preemia sai Eha Komissarov.

ENSV Kunstnike Liidu noortekoondise aastapreemiad said maalikunstnik Peeter Pere, graafik Eve Kask, metallikunstnik Elna Kõrvits, moekunstnik Liivia Leškin, kujundaja Leonardo Meigas ja kunstiteadlane Mart Kalm.

ENSV Kunstnike Liidu kriitikamedali pälvis kunstiteadlane pälvis Sirje Helme.

Noore kunstniku aastapreemia pälvis Jaak Arro ning noore kunstiteadlase aastapreemia laureaadiks tunnistati Krista Kodres.

ENSV Kunstnike Liidu plakati medali pälvis Kalle Toompere.

ENSV Kunstnike Liidu kujundajate sektsiooni 1987. aasta aastapreemiad määrati: A-preemia (kujundajale, Kunstnike Liidu liikmele) Maia Laulule; B-preemia (kujundajale väljastpoolt Kunstnike Liitu) Tiit Paile ja Taimi Rõugule; C-preemia (nn sõltumatu preemia) Eero Jürgensonile, Toivo Raidmetsale ja Taso Mäharile.

ENSV Kunstnike Liidu maali 1987. aasta aastapreemia määrati Jaak Arrole, Leonhard Lapinile ja Olev Subbile.

ENSV Kunstnike Liidu graafika 1987. aasta aastapreemia pälvis Raul Meel.

Ajalehe Sirp ja Vasar preemiate laureaadid olid Mari Kurismaa, Sirje Helme.

Põlva rajooni portreepreemia '87 omistati Mati Karminile.

NSVL 1987. aasta Riikliku preemia laureaadiks nimetati Enn Põldroos.

ENSV Riikliku preemia pälvis Rait Präats.

Riias toimunud VII Balti plakati triennaalil sai peapreemia Ruth Huimerind, Läti Sõpruse ja Välismaaga Kultuurisidemete Arendamise Ühingu preemia Ants Tolli, Läti Loodus- ja Kultuurimälestiste Kaitse Kesknõukogu preemia Kalle Toompere, Siseministeeriumi preemia Kärt Voogre.

Vilniuse VII maalitriennaalil pälvis ühe peapreemiast Jüri Palm.

Läti, Leedu ja Eesti NSV kunstnike väikegraafika estampgraafika II triennaalil Riias omistati Läti NSV Kultuuriministeeriumi preemia Herald Eelmale, Läti kultuurilehe Literatura un Moksla eripreemia sai Reti Laanemäe ning ühest kolmest võrdsest Läti NSV Kunstnike Liidu preemiast pälvis Naima Neidre.

Vilniuse raamatukunstitriennaalil "Vilnius-87" sai P. Skorini nimelise Leedu NSV Kirjastuskomitee preemia Marje Ükisne, Leedu koondise "Periódika" preemiad anti Mai Einerile, Jaan Sonnile, Jaan Tammsaarele, Peeter Ulasele.

XX Vabariikidevahelisel võistlusel "Raamatukunst '87" pälvisid medalid Jaan Klõšeiko, Aarne Mesikäpp ja Jaan Tammsaar.

NSVL Kunstide Akadeemia diplomi pälvis Saima Sõmer.

Faenzas toimunud 45. keraamika konkursil pälvis aupreemia Helle Videvik.

VII Rahvusvahelisel väikeplastika näitusel Budapestis sai diplomi Matti Varik.

VIII Rahvusvahelisel ehtekunsti näidiskonkursil "Jablonec '87" Tšehhoslovakkias said diplomi Jaan Pärn, Tea Vellerind.

NSVL Rahvamajandussavutuste Näituse kuldmedali pälvis Valeri Smirnov.

1988

Ülevaatenäitused

12. VII–7.VIII 1988 "Rahvuslik motiiv kaasaegses Eesti kunstis", 70 autorilt 155 tööd, Tallinna Kunstihoone.
1. VII–4. IX 1988 "Eesti maastik. Traditsioon ja arendus", suveekspositsioon III korruse 7. saalis, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
8. VII–23. VIII 1988 Tallinna Laululava ruumes vabariiklik noorte kunstnike näituse "Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis" esimene osa, 2.–25. IX eksponeeriti sama näituse teist osa.
2. IX–16. X 1988 "Abstraksionism Eesti kunstis", 34 kunstnikult 86 teost, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
9. XII 1987–22. I 1988. "Avangardi idee jälgedes", ENSV Riiklik Kunstimuuseum. Kahe saali ekspositsioon käsitles eesti 1970.–1980. aastate kunsti vahetõrje rahvusvahelise avangardiga, viie saali näitused aga uusi tendentse 1980. aastate eesti maalikunstis.

Personaalnäitused

22. I–28. II 1988 Rootsis elava eesti kunstniku Eduard Ole maalide näitus, pühendatud kunstniku 90. juubelile, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
29. I–6. III 1988 Paul Burmani 100. sünniaastapäevale pühendatud näitus, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
1. II–27. III 1988 Rootsis elava eesti kunstniku Eerik Haameri loomingut näitus, tähistamaks kunstniku 85. sünnipäeva, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
9. IX–2. X 1988 Aili Vindi personaalnäitus, ENSV Riiklik Kunstimuuseum.
21. X–13. XI 1988 Noorte maalijate Silva Eheri, Peeter Pere ja Saima Randjärve teoste näitus, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.

Näitused arvuliselt

ENSV Riiklik Kunstimuuseum – 14 näitust, Kohtla-Järve filiaalis – 27 näitust, Tarbekunstimuuseum – 8 näitust, Adamson-Ericu muuseum – 6 näitust, Kristjan Raua majamuuseum – 5 näitust.

Lektoriumid: "Revolutsioon ja kunst", "Eesti rahvuskultuuri iseseisvumisest aastail 1918–1940", "Huvitavaid peatükke eesti kunsti ajaloost".

Tartu Riiklik Kunstimuuseum, statsionaaris – 20 näitust, väljaspool muuseumi – 12 näitust, originaalteoste rändnäitusi eksponeeriti – 25 paigas.

Tallinna Kunstihoone – 10 näitust, Kunstisalong – 37.

Lisaks toimus näitusi Draakoni galeriis (14), Tartu Kunstnike Maja (10).

Kunstifondi rändnäitusi korraldati 48.

Näitustest osavõtt väljaspool Eestit

NSVL piires: Ulan Batoris, Jerevanis, Riias (5).

Väljaspool NSVL piire:

Soomes (Helsingis, Imatral ja Vaasas, kus toimusid mh Siim-Tanel Annuse *happening'id*), Ida-Berliinis, Göteborgis, Stuttgartis, Stockholmis;

Poolas (Krakowi 12. rahvusvahelisel graafikabiennaalil eksponeeriti Avo Keerendi, Silvi Liiva, Jüri Okase, Mare Vindi ja Marje Üksise graafikat; Varssavi Plakatibiennaalil eksponeeriti 10 eesti kunstniku töid);

Mauritiuse Vabariigis, Pariisis, Heidelbergis, Marokos;

Rijeka 11. rahvusvahelisel joonistusbiennaalil eksponeeriti Siim-Tanel Annuse töid;

Prantsusmaal La Villette'i Näitusepaviljonis toimunud vene ja nõukogude arhitektide näitusel "Architecture de papier" eksponeeriti Leonhard Lapini töid;

Kanadas Toronto Ülikooli Tartu College'is oli avatud eesti graafika valiknäitus.

Aunimetused ja autasud

ENSV rahvakunstniku aunimetuse pälvis teatrikunstnik Ingrid Agur;

ENSV teenelise kunstitegelase aunimetuse kunstiteadlane Evi Pihlak; ENSV teenelise kunstniku aunimetuse maalikunstnikud Jüri Arrak ja Peeter Mudist, graafik Tõnis Vint, ruumikujundaja Helle Gans ja metallikunstnik Enn Johannes.

Kristjan Raua nimeline vabariiklik kunsti aastapreemia 1988. aasta loomingu eest said Peeter Mudist, Raul Meel, Leonhard Lapin ja Mai Järmut.

Konrad Mäe nimeline medali prima maastikumaali eest pälvis Agu Pihelga.

Noore kunstniku aastapreemia sai Raul Rajangu, noore kriitiku aastapreemia pälvis Vappu Vabar.

NSVL Kunstide Akadeemia korrespondentsliikmeks valiti ENSV rahvakunstnik, maalikunstnik Olev Subbi.

ENSV Kunstnike Liidu maali 1988. aasta aastapreemia said Jüri Kask, Tiit Pääsuke ja Raul Rajangu.

ENSV Kunstnike Liidu graafika 1988. aasta aastapreemia pälvisid Anu Juurak ja Avo Keerend.

ENSV Kunstnike Liidu kriitika aastamedali pälvis Eha Komissarov.

ENSV Kunstnike Liidu kunstiteadlaste seksiooni 1988. aasta kunstiteaduse alane aastapreemia määrati Mai Levinile, kunstikriitika preemia sai Ants Juske.

ENSV Kunstnike Liidu plakatimedali sai Andrei Kormašov.

ENSV Kunstnike Liidu noortekoondise 1988. aasta aastapreemia pälvisid Kersti Rattus, Raul Kurvits ja Urmas Muru, graafik Aavo Ermel, skulptor Jüri Ojaver ning kunstiteadlane Vappu Vabar.

Põlva kolhoosi portreepreemia '88 omistati Enn Põldroosile.

ELKNÜ preemia laureaadi nimetuse pälvis Ruth Huimerind.

1988. aasta ajakirja Vikerkaar aastapreemia laureaadiks tunnistati Ants Juske.

Ajalehe Sirp ja Vasar aasta kunstipreemiad määrati Raul Rajangule ja Heinz Valgule.

NSVL Kunstnike Liidu diplom prima kunstiteadusliku töö eest anti Boris Bernsteinile.

ENSV Kunstnike Liidu sisekujunduse aastapreemiad määrati: A-preemia (Kunstnike Liidu liikmetele): Jüri Kermikule ja Mati Leonile; B-preemia (kujundajale väljaspool Kunstnikel Liitu) Leila Pärtel-pojale; C-preemia (näitus, ühisobjekt, vm) Helle Gansile.

Eesti, Läti, Leedu tarbekunsti IV triennaalil sai ENSV Kunstnike Liidu preemia Mai Järmut, ühe peapreemiast Kadri Mälk, ENSV Kultuurikomitee preemia Ivo Lill, Looduskaitse Seltsi preemia Miralda Pajumaa.

Eesti, Läti, Leedu noorte tarbekunstitriennaalil Jūrmalas Dzintari näitusepaviljonides pälvis NSVL Kultuuriministeeriumi preemia Anna Gerretz, Läti Kunstnike Liidu ühe noortekoondise preemiast sai Ane Raunam.

Vilniuses toimunud IV Baltimaade noorte triennaalil "Junost" omistati Leedu NSV Kunstnike Liidu preemia Margus Kadarikule.

Skulptuuri kvadriennaalil "Rīga '88" andis Riia Linna Oktoobri rajooni TK oma preemia Ellen Kolgile, medali ja diplomi pälvisid Mare Mikof, Jaak Soans. Eesti vabaõhuskulptuuri ekspositsioon teravikuna pälvis Läti NSV Kultuuriministeeriumi preemia.

Rjazanis V nõukogude multifilmi festivalil võitis *grand prix* Priit Pärna joonisfilm "Eine murul", samas pälvis film ka klubide auhinna.

Bakuus toimunud XXI üleliidulisel filmifestivalil jagasid multifilmidest I kohta Priit Pärna joonisfilm "Eine murul" ja Riho Undi ja Hardi Volmeri nukufilm "Sõda".

1989

Ülevaatenäitused

1. VII–12. IX 1989 Kõik Eesti Kunstimuuseumi teise korruse saalid ja viis kolmanda korruse saali olid kunstikooli Pallas 70. aastapäevale pühendatud näituse päralt, 5. IX 1989 toimus temaatiline teaduskonverents.
15. XI–10. XII 1989 Ülevaatenäitus Eesti Kunstimuuseumi viimase viie aasta (1985–1989) vältel laekunud huvitavamate teostest, millega tähistati muuseumi 70. juubelit (asutamispäevaks loetakse 17. XI 1919).
8. XII 1989 – 7. I 1990 Noorte grupp (Siim-Tanel Annus, Jaak Arro, Signe Kivi, Epp-Maria Kokamägi, Mari Kurismaa, Toivo Raidmets), Tallinna Kunstihoone.

Personaalnäitused

27. I–26. II 1989 Wladislav Hasior (Poola), Tallinna Kunstihoone.
28. VIII–24. IX 1989 Nikolai Kormašov, Tallinna Kunstihoone.
27. I–06. III 1989 Günther Reindorffi 100. sünniaastapäevale pühendatud näitus, 26. I 1989 toimus näituse avamine piduliku õhtusöögiga, Eesti Kunstimuuseum.
9. III–16. IV 1989 Karin Lutsu tööde näitus, millega tähistati kunstniku 85. sünnipäeva, Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
31. III–8. V 1989 Eksponeeriti Raul Meele maale ja graafikat, Eesti Kunstimuuseum.
21. IV–21. V 1989 Anton Starkopfi 100. sünniaastapäeva tähistav näitus (eksponeeriti 83 skulptuuri, 17 visandit ja fotosid), Tartu Riiklik Kunstimuuseum.
13. V–22. VI 1989 Näitus Karin Lutsu loomingust, Eesti Kunstimuuseum.

Näitused arvukselt

Eesti Kunstimuuseum – 12 näitust, Kohtla-Järve filiaal – 30 näitust, Tarbekunstimuuseum – 8 näitust, Adamson-Ericu muuseum – 6 näitust, Kristjan Raua majamuuseum – 6 näitust, rändnäitusi eksponeeriti – 45.

Tartu Riiklik Kunstimuuseum, statsionaaris – 18 näitust, väljaspool muuseumi – 11 näitust.

Tallinna Kunstihoone – 11 näitust, Kunstisalong – 29 näitust.

Näituseväljaku paviljonides – Tallinna VIII graafikatriennaal, "Ruum ja Vorm V"

Lisaks toimus näitusi: Draakoni galeriis (13), Tartu Kunstnike Majas (10), Kinomajas (3), Küberneetika Instituudis, ENSV Teaduste Akadeemia Teaduslikus Raamatukogus, Tartu Ülikooli teadusraamatukogus, Vinni sovhoosi spordihoones, Eesti Tervishoiumuuseumis (2), Galeriis ERF-DECO (2), Kiek in de Kökis, Matkamajas, Lillepaviljonis (2), Viktor Kingissepa memoriaalmuuseumis, Raatuse tn Kaarhallis Tartus, Tallinna Raemuuseumis, Tallinna Linnamuuseumis (2)

Kunstifondi rändnäitusi korraldati 30 paigas.

Näitused väljaspool Eestit

NSVL piires: Leedus (5), Novosibirskis, Sotšis, Bakuus.

Väljaspool NSVL piire: Soomes (27, sh suuremahuline eesti kunsti ülevaatenäitus "Struktuur ja metafüüsika" Helsingis, Poris ja Rovaniemis), Norras, Saksa Demokraatlikus Vabariigis (2), Rootsis (Malmös galeriis GKM Raul Meele personaalnäitus; Stockholmis "Konstfrämjandet" galeriis Jaan Elkeni, Jüri Palmi, Sirje Runge maalide näitus); Faenzas; Prantsusmaal (Pariisis näitusel "Avant-Garde Russe Art Contemporain Sovietique" olid eksponeeritud Elo Järve, Jevgeni Klimovi, Leonhard Lapini, Malle Leisi, Ado Lille, Raul Meele, Sirje Runge, Aili Vindi ja Toomas Vindi tööd); USA-s (Kentucky osariigis ehtekunstnike looming emailnäitusel, Eesti graafika USA-s), Eesti plakat Austrias, Eesti plakat Ungaris.

Aunimetused ja autasud

ENSV rahvakunstniku aunimetuse pälvimid graafik Avo Keerend ja keraamik Leo Rohlin; ENSV teenelise kunstniku aunimetuse keraamik Anne Keek, maalikunstnik Jüri Palm, televisiooni- ja teatrikunstnik Liina Pihlak, teatri- ja maalikunstnik Maimu Vannas ning graafikud Vello Vinn ja Marje Üksine.

1989. aasta Kristjan Raua nimeline kunstipreemia laureaadid olid Jüri Arrak, Jaak Arro, Andres Tali, Jüri Hain.

Konrad Mäe nimelise medali laureaadiks tunnistati Kersti Rattus.

Alar Kotli nimelise vabariikliku arhitektuuripreemia laureaadiks tunnistati Jüri Okas.

1989. aasta trükigraafika preemiad said Ruth Huimerind, Paul Luhtein, Rudolf Pangsepp, Kaisa Puustak.

Eesti NSV Kunstnike Liidu kriitika aastamedali pälvis Evi Pihlak.

Eesti NSV Kunstnike Liidu kunstiteadlaste sektsiooni 1989. aasta kunstiteaduse alane aastapreemia määrati Reet Varblasele.

1989. aasta kunstkriitika preemia sai Tamara Luuk.

Eesti Kunstnike Liidu noortekoondise 1989. aasta aastapreemia omanikeks tunnistati Andro Kööp, Harry Liivrand, Ülle Marks, Urmas Viik ja Tiina Viirelaid.

Noore kunstniku aastapreemia 1989. aasta eest määrati Tea Tammelaanele, noore kunstiteadlase aastapreemia Heie Treierile.

Ajalehe Reede kunstipreemia laureaadi tiitli pälvis Eve Kask.

1989. aasta Tallinna VIII graafikatriennaali preemiad said Naima Neidre, Andres Tali, Raul Meel, Vive Tolli, Eve Kask, Maie Helm.

Diplomi pälvimid Herald Eelma, Anu Juurak, Raul Meel, Mare Vint, Marje Üksine.

Eesti Kunstnike Liidu keraamika sektsiooni 1989. aasta aastapreemia pälvis Aino Alamaa.

Rahvusvahelise näituse "Ruum ja Vorm V" *grand prix* laureaadiks tunnistati Toivo Raidmets, Eesti preemia sai Tea Tammelaan.

Plakatikonkursil "Ruum ja Vorm V" sai I koha Kalle Toompere, II koha Silver Vahtre, III koha Toivo Raidmets.

Tartu Kalevipoja monumendi konkursil said ergutuspreemiad Mati Karmin (koos Tiit Trummaliga), Endel Taniloo (koos Ülo Sirbiga).

1343. aasta Jüriöö ülestõusu järel hukatud 4 eestlasest vanema mälestuseks püstitatava monumendi kavandivõistlusel said II preemia Tõnu Maarand ja Matti Varik, III preemia Lembit Palm.

Vilniuse VII eksliibrisebiennaalil pälvisid eriauhinna Külliki Järvila, Evald Okas ja Vive Tolli.

Riia VIII akvarellitriennaalil määrati *grand prix* Tiiu Pallo-Vaigule, Eha-Mare Koitjärv sai Läti TV preemia, Epp-Maria Kokamägi pälvis Läti Kultuurifondi preemia; Inge Kudisiim sai Eesti akvarellistide preemia; Valli Lember-Bogatkina pälvis Leedu akvarellistide preemia ja Läti TV preemia ning Maara Vint Läti akvarellistide preemia.

NSVL Kunstide Akadeemia diplomi pälvis Ellinor Piipuu keraamiliste skulptuuride ja möödunud aastal Moskvast toimunud personaalnäituse eest.

Kesksete Eesti kunstiinstitutsioonide nimemuutused pärast Teist maailmasõda

Eesti Kunstiakadeemia, 1996–...

Tallinna Kunstiülikool, 1989–1996

Eesti NSV Riiklik Kunstiinstituut (ERKI), 1951–1989

Eesti NSV Tallinna Riiklik Tarbekunsti Instituut, 1944–1951

Institutsioonina asutatud 1914

Eesti Kunstimuuseum, 1989–...

Eesti NSV Riiklik Kunstimuuseum, 1970–1989

Tallinna Riiklik Kunstimuuseum, 1944–1970

Institutsioonina asutatud 1919

Eesti Kunstnike Liit, 1990–...

Eesti NSV Kunstnike Liit, 1957 –1990

Eesti Nõukogude Kunstnike Liit, 1943–1957

Institutsioonina asutatud 1922

Sihtasutus Tallinna Kunstihoone Fond, 1996–...

Tallinna Kunstihoone Galerii, 1992–...

(varem: Tallinna Kunstisalong)

Institutsioonina asutatud 1934

Tartu Kunstimuuseum, 1991 –...

Tartu Riiklik Kunstimuuseum, 1944–1991

Institutsioonina asutatud 1940

Changes in the names of central art institutions in Estonia after World War II

Estonian Academy of Arts, 1996–...
Tallinn Art University, 1989–1996
State Art Institute of the Estonian SSR, 1951–1989
Tallinn State Applied Art Institute of the Estonian SSR, 1944–1951
Established as an institution in 1914

Art Museum of Estonia, 1989–...
State Art Museum of the Estonian SSR, 1970–1989
State Art Museum of Tallinn, 1944–1970
Established as an institution in 1919

Estonian Artists' Association, 1990–...
Artists' Union of the Estonian SSR, 1957–1990
Soviet Estonian Artists' Union, 1943–1957
Established as an institution in 1922

Tallinn Art Hall Foundation, 1996–...
Tallinn Art Hall Gallery, 1992–...
(earlier: Tallinn Art Salon)
Established as an institution in 1934

Tartu Art Museum, 1991 –...
State Art Museum of Tartu, 1944–1991
Established as an institution in 1940

In the design competition of the monument for four Estonian leaders assassinated after the St. George's Night Uprising in 1343, the II prize was given to Tõnu Maarand and Matti Varik, and the III prize to Lembit Palm.

Külliki Järvila, Evald Okas and Vive Tõlli received special prizes at the VII Vilnius Ex Libris Biennial. Grand Prix at the VIII Riga Watercolour Triennial was awarded to Tiit Pällu-Vaik, Eha-Mare Kotijärvi received the Prize of the Latvian TV and Epp-Maria Kokamägi was given the Prize of the Latvian Cultural Foundation. Inge Kudisliim was awarded the Prize of Estonian Watercolourists; Valli Lember-Bogatkina received the Prize of Lithuanian Watercolourists as well as the Prize of the Latvian TV, and Maara Vint was awarded the Prize of Latvian Watercolourists.

Diploma of the USSR Academy of Arts was awarded to Ellinor Piipuu for her ceramic sculptures and solo exhibition held in Moscow in the preceding year.

Exhibitions outside Estonia

Within the USSR: in Lithuania (5), Novosibirsk, Sochi and Baku. Outside the USSR: in Finland (27, among them grand overview exhibition of Estonian art, *Structure and Metaphysics* in Helsinki, Pori and Rovaniemi), Norway, German Democratic Republic (2), Sweden (solo exhibition of Raul Meel in GKM Gallery; exhibition of paintings by Jaan Elken, Jüri Palm, Sirje Runge in Konstfrämjandet Gallery, Stockholm), Faenza, France (works by Eio Jär, Jevgeni Klimov, Leonhard Lapin, Maille Leis, Ado Lill, Raul Meel, Sirje Runge, Aili Vint and Toomas Vint were displayed at the exhibition *Avant-Garde Russe Art Contemporain Soviétique* in Paris), USA (works by jewellery artists at the enamel exhibition in Kentucky State; Estonian graphic art in the USA), Estonian poster art in Austria, Estonian poster art in Hungary.

Honorary titles and awards

Honorary title of the People's Artist of the ESSR was awarded to the graphic artist Avo Keerend and ceramic artist Leo Rohlin; honorary title of the Meritorious Artist of the ESSR was given to the ceramic artist Anne Keek, painter Jüri Palm, television and theatre artist Liina Pihlak, theatre artist and painter Maimu Vannas and graphic artists Vello Vinn and Marje Üksine. Laureates of the 1989 Kristjan Raud Art Prize were Jüri Arrak, Jaak Arro, Andres Tali and Jüri Hain. Kersti Rattus was named the laureate of Konrad Magi Medal. Jüri Okas was named the laureate of the Alar Kotli Republic-Wide Architectural Prize. The 1989 Print Prize was awarded to Ruth Huimerind, Paul Luththein, Rudolf Pangsepp and Kaisa Puustak. Medal for Art Criticism awarded by of the Artists' Association of the ESSR was given to Evi Pihlak. The 1989 Annual Prize of Art Historians, awarded by the Art History Section of the Artists' Association of the ESSR, was given to Reet Varblane. The 1989 Prize of Art Critics was received by Tamara Luuk. The 1989 Annual Prize of the Youth League of the Estonian Artists' Association was awarded to Andro Kõöp, Harry Liivrand, Ülle Marks, Urmas Viik and Tiina Viirelaid. The 1989 Annual Prizes of Young Artist and Young Art Historian were awarded to Tea Tammelaaan and Heie Treier, respectively. Eve Kask became the laureate of the Art Prize of the Reede newspaper. Prizes at the VIII Tallinn Print Triennial in 1989 were awarded to Naima Neidre, Andres Tali, Raul Meel, Vive Tolli, Eve Kask and Maie Helm. Diplomas were received by Herald Elma, Anu Juurak, Raul Meel, Mare Vint and Marje Üksine. The 1989 Annual Ceramics Prize of the Estonian Artists' Association was awarded to Aino Alamaa. Grand Prix at the international exhibition *Space and Form V* was awarded to Toivo Raidmets; the Estonian Prize was given to Tea Tammelaaan. In the poster competition *Space and Form V* the I place was awarded to Kalle Toompere, II place to Silver Vahre and III place to Toivo Raidmets. Consolation prizes of the Tartu Kalevipoeg Competition were given to Mati Karmen (with Tiit Trum-

mal) and Endel Taniloo (with Ülo Sirp).

Overview exhibitions

1. VII–12. IX 1989 Exhibition dedicated to the 70th anniversary of the Pallas Art School, covering all exhibition rooms on the 2nd floor and five rooms on the 3rd floor, Art Museum of Estonia; 5. IX 1989 thematic scientific conference.
15. XI–10. XII 1989 Overview exhibition of the most interesting works obtained by the Art Museum of Estonia during the previous five years (1985–1989), celebrating the Museum's 70th anniversary (17. XI 1919 is considered the date of establishment).
8. XII 1989–7. I 1990 Group exhibition of young artists (Siim-Tanel Annus, Jaak Arro, Signe Kiivi, Epp-Maria Kokamägi, Mari Kurismaa, Toivo Raidmets), Tallinn Art Hall.

Solo exhibitions

27. I–26. II 1989 Wladislaw Hasior (Poland), Tallinn Art Hall.
28. VIII–24. IX 1989 Nikolai Kormašov, Tallinn Art Hall.
27. I–06. III 1989 Exhibition dedicated to the 100th anniversary of Günther Reindorff; 26. I 1989 opening of the exhibition, followed by festive dinner reception, Art Museum of Estonia.
9. III–16. IV 1989 Exhibition of works by Karin Luts, celebrating the artist's 85th birthday, Tartu State Art Museum.
31. III–8. V 1989 Display of paintings and prints by Raul Meeļ, Art Museum of Estonia.
21. IV–21. V 1989 Exhibition celebrating the 100th anniversary of Anton Starkopf (displaying 83 sculptures, 17 sketches and photographs), Tartu State Art Museum.
13. V–22. VI 1989 Exhibition of works by Karin Luts, Art Museum of Estonia.

Exhibitions in numbers

State Art Museum of the ESSR: 12 exhibitions, Kohla-Järve department: 30 exhibitions, Museum of Applied Arts: 8 exhibitions, Adamson-Eric Museum: 6 exhibitions, Kristjan Raud's House Museum: 6 exhibitions, travelling exhibitions in 45 places.

Tartu State Art Museum: 18 exhibitions in the rooms of the museum, 11 exhibitions outside the museum.

Tallinn Art Hall: 11 exhibitions, Art Salon: 29 exhibitions.

Pavilions of the Pirta Exhibition Centre – VIII Tallinn Print Triennial, *Space and Form V*.

In addition, exhibitions were held in Draakon Gallery (13), Tartu Artists' House (10), Tallinn Cinema House (3), Institute of Cybernetics, Scientific Library of the Academy of Sciences of the ESSR, Scientific Library of the Tartu University, Sports Hall of the Vinni Sovkhoz, Estonian Health Care Museum (2), Gallery ERF-DECO (2), Kiek in de Kōk, House of Tourism, Flower Pavilion (2), Vik-tor Kingissepp Memorial Museum, Arc Hall in Raatuse Street in Tartu, Tallinn Town Hall Museum and Tallinn City Museum (2).

Travelling exhibitions of the Arts Foundation were shown in 30 places.

Ants Juske became the laureate of the 1988 Prize of the Vikerkaar magazine.

Annual Art Prize of the Sirp ja Vasar newspaper was given to Raul Rajangu and Heinz Valk.

Diploma of the Artists' Association of the USSR for the best work on art history was given to Boris Bernstein.

Annual Interior Design Prizes of the Artists' Association of the ESSR were awarded as follows:

A-Prize (awarded to a member of the Artists' Association) to Jüri Kermik and Mati Leon; B-Prize (awarded to a designer outside the Artists' Association) to Leila Pärtelpoeg; C-Prize (exhibition, collective object, etc) to Helle Gans.

At the IV Triennial of Applied Arts Mai Järmut was awarded the Prize of the Artists' Association of the ESSR; one of the Grand Prix awards was received by Kadri Mälik; Prize of the Cultural Committee of the ESSR by Ivo Lill and Prize of the Estonian Association for Nature Conservation by Miralda Fajumaa.

At the Youth Triennial of Applied Arts of the Baltic Countries, held in Dzintar exhibition pavilions, Jürnala, Anna Gerretz was awarded the Prize of the Ministry of Culture of the USSR; Ane Raudnam received one of the prizes of the Youth League of the Artists' Association of Latvia.

At the IV Baltic Youth Triennial Junost in Vilnius Margus Kadarik was awarded the Prize of the Artists' Association of the Lithuanian SSR.

At the sculpture quadrennial Riga '88 the prize of the Riga October District Manufacturing Association was awarded to Ellen Kolk; diplomas were received by Mare Mikko and Jaak Soans. The entire exposition of Estonian outdoor sculpture was awarded the Prize of the Ministry of Culture of the Latvian SSR.

Priit Pärn's animation *Luncheon on the Grass* was awarded the Grand Prix at the V Soviet Animation Festival in Ryazan; at the same event the film also received the Clubs' Award.

Priit Pärn's animation *Luncheon on the Grass* and Riho Hunt's and Hardi Volmer's puppet film *War* shared the I place at the XXI All-Union Film Festival in Baku.

Outside the USSR:
 in Finland (Helsinki, Imatra and Vaasa, happenings by Siim-Tanel Annus among other works), East Berlin, Göteborg, Stuttgart and Stockholm;
 in Poland (graphic art by Avo Keerend, Silvi Liiva, Jüri Okas, Mare Vint and Marje Üksine was displayed at the XII International Print Triennial, Krakow; works by 10 Estonian artists were shown at the International Poster Biennial in Warsaw).
 in the Republic of Mauritius, Paris, Heidelberg and Morocco:
 works by Siim-Tanel Annus were displayed at the XI International Drawing Biennial in Rieka; works by Leonhard Lapin were shown at the exhibition of Russian and Soviet architects, *Architecture de papier*, held in La Villette Exhibition Pavilion, France;
 selective exhibition of Estonian graphic art was held in Tartu College in the Toronto University, Canada.

Honorary titles and awards

Honorary title of the People's Artist of the ESSR was awarded to the theatre artist Ingrid Agur; honorary title of the Meritorious Worker of Arts of the ESSR was awarded to the art historian Evi Pihlak; honorary title of the Meritorious Artist of the ESSR to painters Jüri Arrak and Peeter Müdri; graphic artist Tonis Vint, interior designer Helle Gans and metal artist Enn Johannes. Kristjan Raud Annual Art Prize for creative work in 1988 was awarded to Peeter Müdri, Raul Mee, Leonhard Lapin and Mai Järmut.

Konrad Mägi Medal for the best landscape painting was given to Agu Pihelga.
 Annual Prizes of Young Artist and Young Critic were awarded to Raul Rajangu and Vappu Vabar, respectively.

The painter Olev Subbi, People's Artist of the ESSR, was chosen a correspondent member of the USSR Academy of Arts.
 The 1988 Annual Painting Prize of the Artists' Association of the ESSR was awarded to Jüri Kask, Tiit Päasuke and Raul Rajangu.
 The 1988 Annual Print Prize of the Artists' Association of the ESSR was awarded to Anu Juurak and Avo Keerend.

Annual Medal for Art Criticism awarded by the Artists' Association of the ESSR was given to Eha Komissarov.
 The 1988 Annual Prize of Art Historians and Annual Prize of Art Critics, awarded by the Art History Section of the Artists' Association of the ESSR, were received by Mai Levin and Ants Juske, respectively.

Poster Medal of the Artists' Association of the ESSR was awarded to Andrei Kormašov.
 The 1988 Annual Prize of the Youth League of the Artist' Association of the ESSR was given to Kersti Rattus, Raul Kurvits and Urmas Muru, graphic artists Aavo Ernelt, sculptor Jüri Ojaver and art historian Vappu Vabar.
 The 1988 Põlva Kolikhov Portrait Prize was awarded to Enn Põldroos.
 Ruth Huimerind was named the laureate of the Prize of the Leninist Communist Youth League of Estonia.

Overview exhibitions

12. VII-7. VIII 1988 *National Motif in Contemporary Estonian Art*, 155 works by 70 authors, Tallinn Art Hall.
1. VII-4. IX 1988 *Estonian Landscape. Tradition and Development*, summer exposition in the 7th room on the 3rd floor, State Art Museum of the ESSR.
8. VII-23. VIII 1988 First part of the republic-wide exhibition of young artists, *I Have Never Been to New York* in the rooms of the Tallinn Song Stage; the second part of the exhibition was displayed between 2-25. IX.
2. IX-16. X 1988 *Abstractionism in Estonian Art*, 86 works by 34 artists, Tartu State Art Museum.
9. XII 1987-22. I 1988 *In the Footprints of the Idea of Avant-Garde*, State Art Museum of the ESSR. The exposition in two rooms dealt with balances between the 1970s and 1980s Estonian art and international avant-garde, whereas displays in the rest of the five rooms covered new tendencies in the 1980s Estonian painting.

Solo exhibitions

22. I-28. II 1988 Exhibition of paintings by Eduard Ole, exile Estonian artist living in Sweden, dedicated to the artists' 90th jubilee, Tartu State Art Museum.
29. I-6. III 1988 Exhibition dedicated to the 100th anniversary of Paul Burman, State Art Museum of the ESSR.
1. II-27. III 1988 Exhibition of the works by Erik Haamer, exile Estonian artist living in Sweden, celebrating the artists' 85th birthday, Tartu State Art Museum.
9. IX-2. X 1988 Solo exhibition of Aili Vint, State Art Museum of the ESSR.
21. X-13. XI 1988 Exhibition of the works by young artists Silva Eher, Peeter Pere and Saima Rand-järvi, Tartu State Art Museum.

Exhibitions in numbers

State Art Museum of the ESSR: 14 exhibitions, Kohla-Järve department: 27 exhibitions, Museum of Applied Arts: 8 exhibitions, Adamson-Eric Museum: 6 exhibitions, Kristjan Raud's House Museum: 5 exhibitions.

Lecture halls: *Revolution and Art, On the Independence of the Estonian National Culture during 1918-1940, Fascinating Chapters from the History of Estonian Art*.

Tartu State Art Museum: 20 exhibitions in the rooms of the museum, 12 exhibitions outside the museum, travelling exhibitions of original works in 25 places.

Tallinn Art Hall: 10 exhibitions, Art Salon: 37 exhibitions.

In addition, exhibitions were held in Draakon Gallery (14) and Tartu Artists' House (10). Travelling exhibitions of the Arts Foundation were shown in 48 places.

Participation in exhibitions outside Estonia

Within the USSR: in Ulan Bator, Yerevan and Riga (5).

Grand Prix at the VII Baltic Triennial of Poster Art was awarded to Ruth Huimerind; Prize of the Latvian Society of Friendship and Cultural Relations with Foreign Countries was given to Ants Toll; Prize of the Central Committee of Protection of Natural and Cultural Heritage to Kalle Toompere, and Prize of the Ministry of Internal Affairs to Kärt Voogre.

Jüri Palm received one of the Grand Prix awards at the VII Vilnius Painting Triennial.

At the II Triennial of Miniature Graphics of the Baltic Republics held in Riga, the Prize of the Ministry of Culture of the Latvian SSR was awarded to Herald Eelma; Reti Laanemäe received a special prize awarded by the Latvian cultural newspaper *Literatūra un Moksla*, and Naima Neidre was given one of the three equal prizes of the Artists' Association of the Latvian SSR.

At the Vilnius book art triennial "Vilnius-87" Marje Ūksine received the P. Skoriņ Prize awarded by the Publication Committee of the Lithuanian SSR; prizes of the *Periodika* association were awarded to Mai Einer, Jaan Sonn, Jaan Tammsaar and Peeter Ulas.

Jaan Kļošēiko, Aarne Mesikäpp and Jaan Tammsaar received medals in the XX inter-republic competition Book Art '87.

Diploma of the USSR Academy of Arts was awarded to Saima Sömer.

Helle Videvik received the Honorary Prize in the 45th ceramics competition in Faenza.

Matti Varik received a diploma at the VII International Exhibition of Small Plastic Art in Budapest.

Jaan Pärn and Tea Vellerind received diplomas at the VIII International Jewellery Competition Jablonec '87.

Valeri Smirnov was awarded gold medal at the Exhibition of Achievements in the USSR's National Economy.

Travelling exhibitions of the Arts Foundation were shown in 62 places.

Participation in exhibitions outside Estonia

Within the USSR: in Riga (5), Kipsala, Pensa, Leningrad, Vilnius (4) and Moscow (4).

Outside the USSR: in Finland (10, among them paintings by Andres Toits and Sirje Runge at the *Biennale Balticum* exhibition); Bulgaria, Angola, Sweden, Cuba, Czechoslovakia, German Democratic Republic, Poland (3), Iraq, Heidelberg, Mauritius Island, Holland, Faenza and France.

Honorary titles and awards

Honorary title of the People's Artist of the ESSR was awarded to the designer Taavo Gans, painter Olev Subbi and designer Mait Summatavet; honorary title of Meritorious Artist of the ESSR was awarded to the graphic artist Concordia Klar, painter Linda Kits-Mägi, leather artist Ivi Laas and metal artist Rein Mets, as well as sculptors Hille Palm and Ülo Õun; honorary title of Meritorious Worker of Arts was given to the poster artist Villu Järmu, textile artist Maasike Maasik, glass artist Silvia Raudvee and art historian Vilma Reinholm.

Laureates of Kristjan Raud Annual Art Prize for creative work in 1987 were Lembit Sarapuu, Lea Valter, Enn Johannes and Jüri Palm.

Konrad Mägi Medal for the best landscape painting from 1987 was awarded to Johannes Uiga.

Jaan Jensen Prize was received by Naima Neidre, Jaan Tammisaar, Jaan Kloošeiko, Margus Haavamägi and Avo Põlenik.

The 1987 Annual Prize of Art Historians, awarded by the Art History Section in the Artists' Association of the ESSR, was received by Jüri Hain, and the Prize of Art Critics was given to Eha Komissarov.

Annual Prize of the Youth League of the Artists' Association of the ESSR was awarded to the painter Peeter Pere, graphic artist Eve Kask, metal artist Elna Kõrvits, fashion designer Liivia Leskin, designer Leonardo Meigas and art historian Mart Kalm.

Medal for Art Criticism awarded by the Artists' Association of the ESSR was received by Sirje Helme. Annual Prizes of Young Artist and Young Art Historian were awarded to Jaak Arro and Krista Kodres, respectively.

Poster Medal of the Artists' Association of the ESSR was awarded to Kalle Toompere.

The 1987 prizes of the Design Section of the Artists' Association of the Estonian SSR were awarded as follows: A-Prize (awarded to a designer who is a member of the Artists' Association) to Maia Laul; B-Prize (awarded to a designer outside the Artists' Association) to Tiit Pai and Taimi Rõuk; C-Prize (the so-called independent prize) to Eero Jürgenson, Toivo Raidmets and Taso Mähar.

The 1987 Annual Painting Prize of the Artists' Association of the ESSR was awarded to Jaak Arro, Leonhard Lapin and Olev Subbi.

The 1987 Annual Print Prize of the Artists' Association of the ESSR was given to Raul Meel. Laureates of the Prize of the Sirp ja Vasar newspaper were Mari Kurismaa and Sirje Helme. The 1987 Portrait Prize of Põlva District was awarded to Mati Karmim.

Enn Poldroos was nominated the laureate of the 1987 State Prize of the USSR.

State Prize of the ESSR was awarded to Rait Prääts.

Overview exhibitions

- 31. VII–30. VIII 1987 Group exhibition of painters Maile Leis, Jüri Arrak, Peeter Mudist and Jüri Palm, Tallinn Art Hall.
- 25. IX–21. X 1987 Republic-wide exhibition of the works by young artists in the III pavilion of the Exhibition of the Achievements of National Economy, Tallinn.
- 4. XII 1987–3. I 1988 ACTA-87, collective exhibition of applied arts and design, Tallinn Art Hall.
- 26. XII 1986–22. II 1987 *National Romanticism in Estonian Art* in five rooms, State Art Museum of the ESSR.

Solo exhibitions

- 16. I–15. II 1987 70th birthday of Linda Kits-Mägi, Tartu State Art Museum.
- 26. II–29. III 1987 Memorial exhibition of August Roosileht, dedicated to the artists' 100th anniversary, Tartu State Art Museum.
- 26. II–20. IV 1987 100th anniversary of Johannes Greenberg, State Art Museum of the ESSR.
- 20. III–20. IV 1987 Exhibition introducing the works of Ruth Tulving, exile Estonian graphic artist living in Canada; meeting session with the artist, State Art Museum of the ESSR.
- 29. V–5. VII 1987 Solo exhibition of Jüri Kask, State Art Museum of the ESSR.
- 3. VII–17. VIII Memorial exhibition of Endel Kõks, Tartu State Art Museum.
- 3. IX–27. X 1987 Exhibition of the work by Jüri Okas in two rooms, State Art Museum of the ESSR.
- 4. IX–4. X 1987 Solo exhibition of Leonhard Lapin in five rooms, State Art Museum of the ESSR.
- 8. X–3. XI 1987 Solo exhibition of Evi Tiinemets, State Art Museum of the ESSR.
- 3. XII 1987–17. I 1988 Solo exhibition of Jüri Palm, Tartu State Art Museum.

Exhibitions in numbers

- State Art Museum of the ESSR: 20 exhibitions, Kohla-Järve department: 22 exhibitions, Museum of Applied Arts: 11 exhibitions, Adamson-Eric Museum: 4 exhibitions.
- Lecture halls: *Estonian Art Through the Style Prism, Revolution and Art, On the History of Ceramic Art, On the History of Jewellery.*
- Tallinn Art Hall: 8 exhibitions, Art Salon: 31 exhibitions (among them paintings by Jaak Arro, textiles and sculptures by Signe Kivi and paintings by Ilmar Vene in March–April).
- Tartu State Art Museum: 21 exhibitions in the rooms of the museum, 14 exhibitions outside the museum.
- Lecture halls: Lecture series on the history of Estonian art, *Baltic-German Art in Estonia, Estonian Art and Art Life*; lecture series *Art Through Time* in Toravere People's University; *Art in Ancient Greece, Art in Ancient Rome, Roman and Gothic Style.*

In addition, exhibitions were held in Draakon Gallery (13), Tartu Artists' House (9), V. I. Lenin Culture and Sports Palace (2), Tallinn Olympic Sailing Center, ESSR Institute of Qualification Improvement, Institute of Experimental and Clinical Medicine (2), Press House (2), pavilions of Exhibitions of Achievements in the ESSRs National Economy (3), Tallinn Cinema House (2) and House of Tourism (1).

B-Prize (awarded to a designer outside the Artists' Association) to Rein Laur; C-Prize (the so-called independent prize) to Mait Summatavet and Tiit Jürna.

At the IV Applied Arts Quadrennial of the Socialist Countries in Erfurt, Leida Ilo, Rein Mets and Jaan Pärm were awarded the President's Prize of the Artists' Association; Luule Maar, Luule Kormašova and Leesi Erm received diplomas.

Katrin Amos won one of the six equal Grand Prix awards at the VII International Enamel Biennale in Limoges, France.

Villu Järnut and Enn Kärmas were awarded bronze medals at the XII International Biennial of Graphic Design in Brno.

At the International Fine Art and Print Festival in Belgium Herald Elma was awarded bronze medal and diplomas were received by Vive Tõlli, Kaisa Puustak, Alo Hoidre, Tõnis Vint and, posthumously, by Marju Mutsu.

Irina Solomokova was awarded the II prize of the Artist' Association of the USSR in the competition of best works on art history.

Tartu State Art Museum: 12 exhibitions in the rooms of the museum, 10 exhibitions outside the museum.

In addition, exhibitions were held in Draakon Gallery (13), Tartu Artists' House (10), V. I. Lenin Culture and Sports Palace (3), Tallinn Olympic Sailing Center (3), ESSR Institute of Qualification Improvement, Institute of Experimental and Clinical Medicine (2), Press House, pavilions of Exhibitions of Achievements in the ESSR's National Economy (2, among them the exhibition of young artists) and Tallinn Cinema House (7).

Travelling exhibitions of the Arts Foundation were shown in 45 places.

Participation in exhibitions outside Estonia

Within the USSR: in Riga, Vilnius and Moscow (5).

Outside the USSR: in Finland (4), Belgrade, Sweden (4), Poland, Japan, Denmark, German Democratic Republic (3), Limoges and Faenza.

Honorary titles and awards

Honorary title of the People's Artist of the ESSR was awarded to the sculptor Jaak Soans; honorary title of the Meritorious Artist of the ESSR was received by the leather artist Mare Kuke, graphic artist Silvi Liiva, sculptor Mare Milkof and painter Andres Toits; honorary title of the Meritorious Worker of Arts of the ESSR was awarded to the graphic artist Priit Pärn and art historian Iina Solomõkova, and honorary title of the Meritorious Worker of Culture of the ESSR was given to the caricature artist Edgar Valter.

Laureates of Kristjan Raud Annual Art Prize for creative work in 1986 were the graphic artist Avo Keerend, painter Olav Maran, metal artist Rein Mets and art historian Kaalu Kirme.

Konrad Mägi! Medal for the best landscape painting from 1986 was received by Toomas Vint.

Jaan Jensen Prize was awarded to Marje Üksine, Peeter Ulas, Villu Järmut, Silver Vahre and Naima Neidre.

Grand Prix at the Tallinn VII Print Triennial was received by Avo Keerend.

The 1986 Prize of the Art History Section of the Artists' Association of the ESSR was awarded to Tiina Abel and the Prize of Art Critics was given to Ants Juske.

Annual Prize of the Youth League of the Artists' Association of the ESSR was awarded to the sculptor Mati Karmin, leather artist Maarja Kross, textile artist Katrin Pere, designer Toivo Raidmets and glass artist Vello Soa, as well as painters Mari Kurismaa and Rauli Rajangu.

Medal for Art Criticism awarded by the Artists' Association of the ESSR was given to the art historian Jüri Hain.

Annual Prizes of Young Art Historian were awarded to the sculptor Tiit Kirispuu and art historian Mart Kalim, respectively.

Poster Medal of the Artists' Association of the ESSR was awarded to Margus Haavamägi.

The 1986 Annual Applied Arts Prize of the Artists' Association of the ESSR was awarded to the ceramic artist Viive Väljaots, textile artist Peeter Kuutma and glass artist Ivo Lill.

The 1986 Design Prizes of the Artists' Association of the Estonian SSR were awarded as follows: A-Prize (awarded to a designer who is a member of the Artists' Association) to Jüta Lember;

1986

Overview exhibitions

29. I-2. III 1986 Republic-wide poster exhibition *From Congress to Congress*, Tallinn Art Hall.
1. I-10. II 1986 Exhibition of Group T in the courtyard of Adamson-Eric Museum.
3. I-03. III 1986 Exhibition *Drawing in Estonian Art* (from mid-19th century to the present time), State Art Museum of the ESSR.
1. IV-22. V 1986 Exhibition *Architecture, Applied Arts and Form*, curated by Leonhard Lapin, Museum of Applied Arts.
8. VIII-12. X 1986 Overview exhibition of the history of Estonian ceramic art, from early years to the 1940s, Tallinn Art Hall.
19. IX-19. X 1986 Tallinn VII Print Triennial, Tallinn Art Hall.
16. X-2. XI 1986 Exhibition of the 1920s and 30s Estonian graphic art, State Art Museum of the ESSR.
29. IX-23. XI 1986 Caricature exhibition *What is here to laugh at?* and group exhibition *Tallinnfilm's Surrealists*, Tartu State Art Museum.

Solo exhibitions

10. I-9. II 1986 Exhibition of sculptures by Ülo Õun, Tartu State Art Museum.
21. I-23. II 1986 Solo exhibition of Eelo Järv, Tartu Artists' House.
22. II-30. III 1986 Exhibition celebrating the 90th anniversary of Märt Laaman, displaying 83 graphic sheets, Tartu State Art Museum.
11. IV-22. V 1986 Jubilee exhibition dedicated to the 120th anniversary of Ants Laikmaa, State Art Museum of the ESSR.
23. IV-25. V 1986 Solo exhibition of Sirje Runge, State Art Museum of the ESSR.
27. V-30. V 1986 Paintings by Erik Haamer, exile Estonian artist living in Sweden, State Art Museum of the ESSR.
3. IX-13. X 1986 Drawings by Andrus Kasemaa, State Art Museum of the ESSR.
5. IX-06. X 1986 Paintings by Andres Toits in five rooms, State Art Museum of the ESSR.
10. X-17. XI 1986 Exhibition dedicated to the 80th jubilee of Alfred Kongo, offering an overview of the artists' entire oeuvre, State Art Museum of the ESSR.
21. XI-22. XII 1986 Sculptures by Jaak Soans, State Art Museum of the ESSR.

Exhibitions in numbers

- State Art Museum of the ESSR: 18 exhibitions, Kohila-Järve department: 22 exhibitions, Museum of Applied Arts: 10 exhibitions, Adamson-Eric Museum: 5 exhibitions.
- Lecture halls: *Design. History and the Present Times, Fascinating Pages from the History of Porcelain*.
- Tallinn Art Hall: 10 exhibitions, Art Salon: 31 exhibitions (among them print art by Herald Eelma and design graphics by Tõnu Soo in December-January).

The 1985 Annual Print Prize of the Artists' Association of the ESSR was received by Silvi Liiva.

The 1985 Annual Prize of the Art History Section of the Artists' Association of the ESSR was awarded to Milvi Alas and Jüri Hain.

Annual Prize of the Youth League of the Artists' Association of the ESSR was awarded to the graphic artist Anu Juurak, sculptor Ahti Seppet, art historian Anu Liivak, applied artists Anna Gerretz, Signe Kivi and Ülle Kõuts, poster artist Ruth Huimernind and designer Jüri Kermik.

State Prize of the ESSR was awarded to Evald Okas.

The 1985 Prize of the Sirp ja Vasar newspaper was awarded to Jüri Hain, Ando Kesküla, Tiit Pääsuke, Olev Subbi and Andres Tolts.

The 1985 Art Prize of the Sirp ja Vasar newspaper was received by the applied artist Elio-Reet Järv. Medal for the 'best critic of the year' was given to Jaak Kanglilaski.

Annual Poster Prize of the Artists' Association of the ESSR was awarded to Villu Järmut and Enn Kärmas.

Grand Prix at the II Triennial of Applied Arts of the Baltic countries was awarded to Elio-Reet Järv. Prize of the Artists' Association of the ESSR was given to Rein Mets, Prize of the Ministry of Culture of the ESSR to Peeter Kuutma, and Prize of the Ministry of Culture of the ESSR to Anna Keek. Special prize of the ESSR Union of Architects was given to Saima Sömer, special prize for the best work in glass to Eha Henning, special prize for the best work in metal to Heino Müller and Tõnu Lauk; special prize of the best work on peace was awarded to Mai Järmut. Diplomas were given to Malle Antson, Ivi Lass, Mall Mets, Peeter Rudaš and Anu Soans. The 1985 prize to the best art teacher awarded by the Artists' Association of the ESSR was received by Helvi Vilippius from Aruküla Basic School. Prize of the State Art Institute of the ESSR was awarded to Kaiju Reiter, the tutor of sculpture class in the Tallinn Pioneer and Youth Palace.

The 1985 Annual Design Prizes of the Artists' Association of the Estonian SSR were awarded as follows: A-Prize (for a designer and a member of the Artists' Association) to the creative team Taavo and Helle Gans, Taimi Soo, Tiit and Reet Jüna; B-Prize (for a designer outside the Artists' Association) to Rein Laur, Tiit Pai and Taimi Rõuk; C-Prize to Matti Ounapuu, Heikki Zoova, Hugo Mitt, Arvo Pärnson and Raimo Suu, the design team of the Ars Factory.

Epp-Maria Kokamägi received the Prize of the Ministry of Culture of the Lithuanian SSR at the Baltic Triennial of Young Artists in Vilnius; Prize of the Artists' Association of the Lithuanian SSR was awarded to Rein Kelpman and diplomas of the Artists' Association of the Lithuanian SSR were given to Anu Juurak and Järõna Ilo.

Vello Vinn received laureate's title at the V Vilnius Ex Libris Biennial.

In the XXVI All-Union Book Art Competition Vive Tõli was awarded the Children's Literature Award of the Artists' Association of the USSR; Heldur Viires was given a special diploma and Sirje Eelma received a consolation diploma in the field of children's literature.

Priit Pärn received the Award of the Best Youth Film at the Espirino Festival in Portugal with his animation *Time Out*. For the same animation he was also awarded the Grand Prix at the Varna Film Festival, as well as the Golden Prize at the Bilbao International Film Festival in Spain.

Saima Sömer received a participant's diploma at the IX International Ceramics Biennale in Vallauris.

1985

Overview exhibitions

26. VII–18. VIII 1985 Group exhibition of painters Ando Keskiküla, Tiit Pääsuke, Olev Subbi and Anders Tolts, Tallinn Art Hall.
30. X–29. XII 1985 *Expressionism in Estonian Art*, State Art Museum of the ESSR.

Solo exhibitions

29. III–12. V 1985 Memorial exhibition of Ülo Sooster, dedicated to the artist's 60th anniversary (displaying 183 paintings, drawings, sketches and illustrations), Tartu State Art Museum.
19. IV–20. V 1985 Paintings by Kristiina Kaasik, State Art Museum of the ESSR.
7. IX–30. IX 1985 Overview exhibition Ülo Sooster's work in two halls, State Art Museum of the ESSR.
18. XI 1985–1. I 1986 Jubilee exhibition of Evald Okas, Tallinn Art Hall.

Exhibitions in numbers

State Art Museum of the ESSR: 13 exhibitions, Kohila-Järve department: 11 exhibitions, Museum of Applied Arts: 7 exhibitions.

Lecture halls: *Portrait Throughout the Centuries. Soviet Art. Design. History and the Present Times*. Tartu State Art Museum: 23 exhibitions in the rooms of the museum, 8 exhibitions outside the museum, travelling exhibitions of original works in 23 places.

Tallinn Art Hall: 11 exhibitions, Art Salon: 33 exhibitions (among them leather sculptures by Elo Järvi and decorative sculptures by Taivo Linna in August–September).

In addition, exhibitions were held in Tartu Artists' House (11), Draakon Gallery (18), foyer of the Scientific library of the Academy of Sciences of the ESSR, Press House (2) and Tallinn Cinema House (5). Travelling exhibitions of the Arts Foundation were shown in 37 places.

Participation in exhibitions outside Estonia

Within the USSR: in Moscow (4), Vilnius (5), Riga (4) and Minsk (1).

Outside the USSR: in Luxembourg, Vallauris, Hungary, Cuba, Finland (7), India, Sweden, USA, Algeria, Gent and Dresden.

Prizes and awards

Honorary title of the People's Artist of the ESSR was awarded to the cinema artist Rein Raamat; honorary title of the Meritorious Artist of the ESSR was received by the painter Ando Keskiküla and leather artist Elo-Reet Järvi; honorary title of the Meritorious Worker of Arts of the ESSR was awarded to the painter Arnold Alas and art historian Jüri Hain.

Kristjan Raud Annual Art Prize for creative work in 1985 was awarded to Enn Põldroos, Jaak Soans, Herald Eelma and Inge Feder.

Konrad Mägi Medal for the best landscape painting from 1985 was awarded to Linda Kits-Mägi.

The 1985 Annual Painting Prize of the Artists' Association of the ESSR was awarded to Kristiina Kaasik, Olga Terri and Jüri Arrak.

Triennial of Book Art), Komsomolsk, Riga (4 exhibitions, among them sculpture quadrennial Riga '84), Ural'sk, Novosibirsk, Temirtar, Petropavlovsk, Tbilisi, Moscow (2) and Kiev. Outside the USSR: in Norway, Finland (5), Bratislava, Stockholm (3), Stuttgart, Brno, Warsaw, North-Africa (graphic art by Evald Oskas), Canada (2) and Banská Bystrica (VIII International Triennial of Woodcut and Wood Engraving).

Prizes and honorary titles

Honorary title of the People's Artist of the ESSR was awarded to the theatre artist Eldor Renter; honorary title of the Meritorious Artist of the ESSR to the sculptor Edgar Viies, metal artist Erik-Arne Uustalu, sculptor Aime Mölder-Kuulbusch. The 1984 Annual Painting Prize of the Artists' Association of the ESSR was awarded to Enn Põldroos, Ando Kesküla and Andres Toits. The 1984 Annual Print Prize of the Artists' Association of the ESSR was received by Naima Neidre. The 1984 prize of the Art History Section of the Artists' Association of the ESSR was awarded to Irina Solomõkova, and the Prize of Art Critics was given to Mai Levin. Annual Prize of the Youth League of the Artists' Association of the ESSR was awarded to Silva Eher, Rein Kelpman, Andres Tall, Tamara Luuk, Mari Kurismaa, Kai Koppel, Riina Tomberg and Ruth Triemuth. The 1984 Prize of the Sirp ja Vasar newspaper was awarded to Leo Gens, Jüri Kuuskemaa and Concordia Klar.

Art Prize of the Leninist Communist Youth League of Estonia was given to Ando Kesküla. Prizes of the art competition to celebrate the 40th anniversary of the victory in the Great Patriotic War as well as the 45th anniversary of the ESSR, announced by the Ministry of Culture and the Artists' Association of the ESSR, were awarded as follows: I prize to Hille Palm, II prize to Jaak Soans, Margus Kadarik and Mariann Kallas, III prize to Tõnu Maarand, Edgar Viies, Ülo Õun and Ehailli Halliste.

One of the Grand Prix awards at *Baltic poster '84*, the poster triennial of the Estonian, Latvian and Lithuanian SSR held in Tallinn, was awarded to Tõnu Soo; diplomas were given to Jüri Kass and Tõnis Vint, and special prizes to Villu Järnut, Enn Kärmas, Voldemar Kuillarand, Viktor Sinjukajev, Aili Ermel, Margus Haavamägi, Andrei Kormašov, Lemmi Seppel and Tiit Jürna. Vive Tõli received the II diploma of the XVI Book Art Competition of the Baltic Union Republics and Belorussian SSR, held in Tallinn.

Aarne Vasar was awarded the Silver Tooth (II prize) at the IV Caricature Exhibition in Vilnius. Silver medal at the Exhibition of Achievements in the USSR's National Economy was awarded to Luulik Kokamägi and Evi Tiinemets, and bronze medal was received by Uno Roosvall and Marje Uksine.

Enno Ootising was given an honorary diploma at the VIII Banská Bystrica Triennial of Woodcut and Wood Engraving in Czechoslovakia.

Vive Tõli received a special prize at the X Krakow Print Triennial in Poland. She also received a special prize at the Rieka drawing Biennial in Yugoslavia.

1984

Overview exhibitions

- 3. II–5. III 1984 Design exhibition *Space and Form IV*, Tallinn Art Hall.
- 23. III–30. IV 1984 ANK 20, group exhibition of Tallinn artists, Tartu Artists' House.
- 5. VII–2. IX 1984 Estonian, Latvian and Lithuanian SSR at the poster triennial *Baltic Poster '84*, Tallinn Art Hall.
- 4. VIII–2. IX 1984 *Photography and Art*, Tartu State Art Museum.
- 26. X–4. XII 1984 Group exhibition of the sculptors Tamara Ditman, Anu Pöder, Külli Tammik and Ekke Väli, Tartu State Art Museum.

Solo exhibitions

- 22. I–10. III 1984 90th birthday of Arnold Akberg, State Art Museum of the ESSR.
- 14. III–29. IV 1984 Solo exhibition of Tõnis Vint, State Art Museum of the ESSR.
- 2. III–1. IV 1984 Work of Peeter Mudist (41 paintings, 10 sculptures), Tartu State Art Museum.
- 29. VI–24. VII 1984 Display of drawings by Prof. Voldemar Vaga, PhD in art history, celebrating his 85th birthday, State Art Museum of the ESSR.
- 13. IX–15. X 1984 Solo exhibition of Ando Keskküla, State Art Museum of the ESSR.
- 11. X 1984 Conference organised by State Art Museum of the ESSR, dedicated to the 100th anniversary of Nikolai Triik.

Exhibitions in numbers

State Art Museum of the ESSR: 16 exhibitions, Kohla-järve department: 22 exhibitions, Museum of Applied Arts: 8 exhibitions, Adamson-Eric Museum: 1 exhibition.

Tartu State Art Museum: 16 exhibitions in the rooms of the museum, 11 exhibitions outside the museum, travelling exhibitions of original works in 29 places.

Tallinn Art Hall: 10 exhibitions, Art Salon: 33 exhibitions (among them jewellery by Katrin Amos and paintings by Lemming Nagel in March–April and *Author Poster '84* and group exhibition of poster artists Jüri Kass, Margus Haavamägi and Priti Rea in October–November).

In addition, exhibitions were held in Draakon Gallery (12), Tartu Artists' House (11), Scientific Library of the Academy of Sciences of the ESSR, Tartu City Museum (2), Press House (2), Children's Creative Centre (2), Tallinn City Museum (3), Tallinn Cinema House (3) and Tallinn Dance House.

Travelling exhibitions of the Arts Foundation were shown in 37 places.

Lecture halls: Tartu State Art Museum continued the lecture series *Art of the Romantic Era*, 18. V 1984 art theoretical conference, *Outside the Great Art*, 5. IX 1984 day of presentations, *Photography and Art*.

Participation in exhibitions outside Estonia

Within the USSR: in Guryev, Leningrad, Ust-Kamenogorsk, Valka, Vilnius (3 exhibitions, among them the VI Painting Triennial of the Baltic Republics, showing 46 paintings by 15 authors, and the II

Kristjan Raud Annual Art Prize was awarded to Elo Järvi, Boris Bernstein, Aho Hoidre and Mare Mikof. Jaan Jensen Annual Prize for works published in 1983 was awarded to Aavo Keerend, Regina Lukk, Rudolf Pangsepp, Made Balbat and Malle Leis.

The 1983 Annual Painting Prize of the Artists' Association of the ESSR was received by Olav Maran, Tiit Pääsuke and Sirje Runge.

The 1983 Design Prizes of the Artists' Association of the Estonian SSR were awarded as follows: A-Prize to Mait Summatavet; B-Prize to Ülo Sirp; C-Prize to Mati Üunapuu. Annual Prizes of Interior Design were awarded as follows: A-Prize to Maia Laulu; B-Prize to Leila Pärtelpoeg; C-Prize to Sirje Uusbek and Heli Eensalu.

The 1983 Annual Prize of Art Historians and Critics was awarded to Jüri Hain and Heini Paas. Annual Prize of the Youth League of the Artists' Association of the ESSR was given to the painter Ilmar Kruusamäe, graphic artist Tiina Reinsalu, sculptor Ekke Väli, art historian Tiina Abel, interior designer Liis Aarne, ceramic artist Mai Järmut, poster artist Jüri Kass and metal artist Mari Pärtelpoeg.

The 1983 Annual Prizes of Young Artist and Young Art Historian were awarded to the graphic artist Tiina Reinsalu and art historian Tiina Abel, respectively.

The 1983 Prize of the Sirp ja Vasar newspaper was awarded to Boris Bernstein and Mai Levin; Art Prize of the newspaper was received by Marje Üksine.

Grand Prix at the VI Tallinn Print Triennial was awarded to Kaisa Puustak.

Prizes at the II Triennial of Applied Arts of the Lithuanian, Latvian and Estonian SSR were awarded to Silvi Kald, Anne Keek, Luule Kormašova and Heldur Pruuli.

In addition, the following prizes were awarded: Young Artists' Prize of the Haapsalu Committee of the Leninist Communist Youth League of Estonia; Prize of the Põlva District, *Põlumeer* Art Prize, prizes at the I Baltic Triennial of Miniature Graphics; prizes at the IV Vilnius Ex Libris Biennial; prizes of the competition on the theme of 'friendship among nations', as well as prizes of traffic poster design contest in the Baltic Soviet republics.

Participation in exhibitions outside Estonia

Within the USSR: in Riga (2), Yaroslavl, Rybinsk, Mitshurin, Moscow (2), Vilnius (2) and Kiev. Outside the USSR: in Finland (7), Prague, Portugal, German Democratic Republic, Canada, Jablonec and Faenza.

Special events

2. XII 1983 Opening of the Adamson-Eric Museum, the new branch of the State Art Museum mainly displaying the artist's works from to the collection of his widow, Mari Adamson.

Overview exhibitions

3. III–31. III 1983 Photo Exhibition *Woman in Photo Art*, Tartu Artists' House.
8. IX–3. XI 1983 Exhibition celebrating the 60th anniversary of the Group of Estonian Artists, State Art Museum of the ESSR.
10. IX–9. X 1983 42 Contemporary Estonian Posters by 33 authors, Tartu State Art Museum.
22. IX–8. XI 1983 Tallinn VI Print Triennial (105 works by 35 authors were submitted from Estonia, 98 works by 35 authors from Latvia and 83 works by 31 authors from Lithuania), Tallinn Art Hall.

Solo exhibitions

14. I–20. II 1983 Paintings by Juri Arrak, State Art Museum of the ESSR.
14. I–21. II 1983 Paintings by Tiit Pääsuke, Tartu Artists' House.
1. VII–21. VIII 1983 Solo exhibition of Kaarel Kurismaa, Museum of Applied Arts.
4. XI–11. XII 1983 Exhibition celebrating the 100th anniversary of Jaan Koort, displaying sculptures, paintings and ceramic works, State Art Museum of the ESSR.

Exhibitions in numbers

State Art Museum of the ESSR: 18 exhibitions, Kohila-Järve department: 22 exhibitions, Museum of Applied Arts: 5 exhibitions.

Tartu State Art Museum: 21 exhibitions in the rooms of the museum, 13 exhibitions outside the museum, travelling exhibitions of original works in 29 places.

Tallinn Art Hall: 12 exhibitions, Art Salon: 28 exhibitions (among them jubilee exhibition of Enn Põldroos in May–June, *Author Poster* '83 in August and jubilee exhibition of Olav Maran in November–December).

In addition, exhibitions were held in Tartu Artists' House (11), Draakon Salon (9), Kiek in de Kōk (2), House of Projectors, exemplary garden of the Pirta Floricultural Centre, A. H. Tammisaare Memorial Museum (2), Tallinn City Museum (3), Tartu City Museum, in the pavilions of the Pirta Exhibition Centre (2) and Tallinn Cinema House (8).

Travelling exhibitions of the Arts Foundation were shown in 52 places.

Lecture halls: two lecture halls were active in the Kadrioru Palace. Lecture cycles in 1982/83: *Art Treasures of the Soviet Union*, *Portrait Art Throughout the Centuries*. There were 16 lecture halls were working outside the museum. Altogether, 91 lectures on 34 topics were held within eight lecture cycles. Three cultural universities co-operated with the museum, organising 135 events.

Prizes and awards

Honorary title of the Peoples' Artist of the ESSR was awarded to the graphic artist Herald Elma and applied artist Ellinor Piipuu; honorary title of the Meritorious Worker of Arts of the ESSR was awarded to the graphic artist Heino Kersna and watercolour artist Valentina Bogatkina; honorary title of the Meritorious Artist of the ESSR was awarded to Enno Otsing; honorary title of the Meritorious Worker of Culture of the ESSR was awarded to the art historian Rein Loodus.

Annual Prizes of Young Artist and Young Art Historian for 1982 were awarded to the painter Saima Randjārv and art historian Eha Komissarov, respectively.

Laureates of the 1982 Prize of the Sirp ja Vasar newspaper were Jaak Kangilaski, Jaak Olep and Ülo Õun.

Interior architect Mait Summatavet was honoured with the medal of the Union of Architects of the USSR.

Rein Raamat was awarded the II prize at the Ottawa International Animation Festival for directing the animation *Great Toll*.

Award of the *ERKI DISAIN* exhibition was given to Villu Järmut.

Special events

26. V–27. V 1982 Assembly of the XVIII congress of the Artists' Association of the ESSR.

5. XII–19. XII 1982 Exhibition celebrating the 85th birthday of the architect Arnold Matteus, Tartu State Art Museum.
23. XII 1982 Opening of the solo exhibition of the ceramic artist Leo Rohlin, Museum of Applied Arts.

Exhibitions in numbers

State Art Museum of the ESSR: 17 exhibitions, Kohila-Järve department: 17 exhibitions, Museum of Applied Arts: 6 exhibitions.

Tartu State Art Museum: 23 exhibitions in the rooms of the museum, 14 exhibitions outside the museum; travelling exhibitions of original works in 27 places.

Tallinn Art Hall: 9 exhibitions, Art Salon: 34 exhibitions (among them graphic art by Raul Meel in January, graphic art by Prit Pärn in April–May, *Aero Design and Author Poster* '82 in May–June). In addition, exhibitions were held in Tartu Artists' House (9), Blue Pavilion, Flower Pavilion (9), State Art Institute of the ESSR (2), Scientific Library of the Academy of Sciences of the ESSR (2), Tallinn City Museum, Glehn Castle and Pärnu Museum.

Travelling exhibitions of the Arts Foundation were shown in 35 places.

Participation in exhibitions outside Estonia

Within the USSR: in Moscow (4), Yerevan, Perm, Riga (4), Vilnius (2), Panevezys and Lvov. Outside the USSR: in Faenza, Lahti and Schwerin.

Prizes

Kristjan Raud Annual Art Prize was awarded to Aime Kuulbusch, Villem Raam, Enn Põldroos and Peeter Ulas.

The 1982 Konrad Mägi Jubilee Medal was given to Olga Teri.

Jaen Jensen Annual Prize for creative work in 1982 was awarded to Heldur Viies, Mai Einer and Heiki Puranov.

The 1982 Annual Painting Prize of the Artists' Association of the ESSR was received by Ando Kesk-küla, Vive Tõli and Olev Subbi.

The 1982 Annual Print Prize of the Artists' Association of the ESSR was awarded to Silvi Liiva, Vive Tõli and Peeter Ulas.

The 1982 Annual Applied Arts Prize for the best works displayed on the exhibition of applied arts was given to Saima Sömer, Rein Mets, Peeter Kuutma and Silvi Kalda.

The 1982 Design Prizes of the Artists' Association of the Estonian SSR were awarded as follows: A-Prize to Mait Summatavet, B-Prize to Aulo Padar and Ülo Sirp, C-Prize to Mati Üunapuu.

The 1982 Prize of Art Historians and Critics was awarded to Rein Loodus and Ene Lamp.

Annual Prize of the Youth League of the Artists' Association of the ESSR was awarded to Rene Kari, Siim-Tanel Annus, Margus Kadarik, Anu Oruvee, Georg Bogatkin, Riina Babitševa and Ants Juske.

Grand Prix at the Exhibition of Young Artists of the Baltic Republics in Vilnius was awarded to Rein Tammik; certificates of honour at the same exhibition were given to Jaan Elken, Siim-Tanel Annus and Tiina Reinsalu.

Overview exhibitions

6. II-28. III 1982 Display introducing the 1920s and 30s Estonian art in the museum's collections, Tartu State Art Museum.
3. III-6. IV 1982 Exhibition of works by young artists, Blue Pavilion.
27. V-12. VIII 1982 Republic-wide exhibition of applied arts, Tallinn Art Hall.
21. VII-5. IX 1982 Republic-wide exhibition of decorative glass from 1975-1982, Tartu State Art Museum.
29. X-24. XI 1982 Republic-wide exhibition *Estonian Landscape Painting*, Tallinn Art Hall.
23. XII 1982-9. I 1983 Group exhibition of artists Avo-Himm Looover, Jaan Ollik, Ignar Fjuk, Vilen Künnapu, Ain Padrik, Tiit Kaijundi, Leonhard Lapin, Jüri Okas, Toomas Rein and Veljo Kaasik, Art Salon.
25. XII 1982 Opening of the exhibition of 1950s Estonian art, Tartu State Art Museum.

Solo exhibitions

22. I-18. II 1982 Decorative metalwork by Leili Kuldkapp, State Art Museum of the ESSR.
2. IV-2. V 1982 Olav Subbi, Tartu State Art Museum.
12. IV-24. V 1982 Enn Põldroos, Tartu Artists' House.
23. IV-25. VI 1982 Lepo Mikk, State Art Museum of the ESSR.
14. V-18. VII 1982 Mari Räägu, Museum of Applied Arts.
17. V-14. VI 1982 Exhibition dedicated to the 100th anniversary of Karl Burman the Older (displaying watercolours, photographs of buildings and projects), State Art Museum of the ESSR.
11. VI-11. VII 1982 Sculptures by Ellen Kolk, Tartu State Art Museum.
12. VI-11. VII 1982 Ado Vabbe, Tartu State Art Museum.
16. VI-5. XI 1982 Exhibition of drawings by Jüri Arrak, Tartu State Art Museum.
17. VI-11. VII 1982 Works by Ervin Ünapuu (displaying paintings, prints, watercolours and drawings), Tartu State Art Museum.
17. VI-21. VII 1982 Display of works by Aleksander Tassa and his contemporaries, dedicated to the artists' 100th anniversary, State Art Museum of the ESSR.
13. VIII-17. X 1982 Exposition of applied art by Adamson-Eric (763 works), Museum of Applied Arts.
12. IX-12. XII 1982 Paintings by Harri Puderseil, Tartu Artists' House.
15. IX-10. X 1982 Exhibition celebrating the 100th anniversary of Aleksander Tassa, Tartu State Art Museum.
14. X-15. XI 1982 Paintings by Tiit Pääsuke, State Art Museum of the ESSR.
14. X-21. XI 1982 Overview exhibition of the work by the sculptor Ülo Õun, State Art Museum of the ESSR.
19. XI-19. XII 1982 Decorative metalwork by Salme Raunam, State Art Museum of the ESSR.
19. XI-11. XII 1982 Paintings by Olav Maran, Tartu State Art Museum.
26. XI 1982 Opening of the solo exhibition of the graphic artist Herald Elma, State Art Museum of the ESSR.

Participation in exhibitions outside Estonia

Within the USSR: in Moscow (4), Riga (2), Vilnius (4), Kaunas, Bobruisk, L'ov and Pskov. Outside the USSR: in Poland, Leipzig, Faenza, Prague, Ivogradec, Kiel (2), Lübeck, Sri Lanka and Antananarivo.

Prizes and awards

Kristjan Raud Annual Art Prize for creative work in 1981 was awarded to Efrim Allisalu, Leili Kuld-kepp, Marju Mutsu (posthumously) and Lehti Viirjoja. Konrad Mägi Jubilee Medal was given to Luulik Kokamägi. Peeter Mudist received the Grand Prix at the Vilnius Painting Triennial, and Toomas Vint received a prize at the same event.

The 1981 Annual Painting Prize of the Artists' Association of the ESSR was awarded to Malle Leis, Tiit Pääsuke, Luulik Kokamägi and Jüri Kask.

The 1981 Annual Print Prize of the Artists' Association of the ESSR was awarded to Kaisa Puustak. The 1981 Annual Applied Arts Prize of the Artists' Association of the ESSR was awarded to Ivi Laas, Eino Mäelt, Ülo Sepp and Inge Teder.

The 1981 Design Prizes of the Artists' Association of the Estonian SSR were awarded as follows: A-Prize to Mait Summatavet; B-Prize to Kristi Laanemaa and Aulo Padar; C-Prize to Maimu Plees, Elmar Koppel and Mati Leon.

The 1981 Annual Prizes of Art Historians and Art Critics were awarded to Helene Kuma and Jaak Kangilaski.

Annual Prize of the Youth League of the Artists' Association of the ESSR was received by Miljard Kilik, Urmas Pedanik, Viive Kuks, Silver Vahtr, Külli Tammik, Viive Väljaots and Katrin Pere (as well as A. Pall and P. Pukk).

The 1981 Prize of the Sirp ja Vasar newspaper was awarded to Jüri Hain; Art Prize of the newspaper was given to Peeter Mudist, Architecture Prize to Mait Summatavet (with I. Raud, I. Leon and K. Luts), and Caricature Prize to Heinrich Valk.

Youth Prize of the Artists' Association and the Ministry of Culture of the ESSR was awarded to Jüri Okas.

Heinrich Valk received an award at the international exhibition of caricature, held in West Berlin. Marje Üksine was given a diploma at the Spring Triennial of Miniature Graphics in Benska Bystřica. Rein Raamat received the I prize at the II Varna Animated Film Festival.

Jaak Jensen Annual Prize for creative work in 1981 was awarded to Herald Eelma, Jüri Kaarma, Jaan Tammisaar, Paul Luththein and Voldemar Kuillarand.

Overview exhibitions

6. II–1. III 1981 Overview exhibition of the work by Estonian artists working in Jaroslav and Moscow during the war (there was also a memorial evening attended by members of the Jaroslav community), State Art Museum of the ESSR.
6. III–5. IV 1981 Group exhibition of painters Jüri Kask, Ando Keskküla, Rein Tammik and Andres Tolts, Tartu State Art Museum.
19. V–21. VI 1981 Republic-wide exhibition of works by young artists, Tartu State Art Museum.
27. IX 1981 Opening of the overview exhibition of works by the painter Henn Roode, State Art Museum of the ESSR.

Solo exhibitions

10. IV–17. V 1981 Peeter Ulas, State Art Museum of the ESSR.
21. V–16. VI 1981 Works by Herman Talvik, exile Estonian artist living in Sweden, State Art Museum of the ESSR.
26. VI–22. VII 1981 Exhibition celebrating the 70th anniversary of Johannes Saal, Tartu State Art Museum.
4. IX–11. X 1981 Solo exhibition of Peeter Mudist, State Art Museum of the ESSR.
15. X–15. XI 1981 Exhibition of print art by Arno Vihaelem, introducing the works of the poet/artist living in Sweden, Tartu State Art Museum.
16. X–15. XI 80th birthday of Aleksander Vardi, Tartu State Art Museum.
19. XI–20. XII 1981 Exhibition of Kaijo Pöllus mezzotint series *Kalivägi*, for the first time shown as a 30-page integral work, Tartu State Art Museum.
20. XI–20. XII 1981 75th birthday of Alfred Kongo, Tartu State Art Museum.
25. XII 1981 Opening of the memorial exhibition of Marju Mutsu, the graphic artist who passed away in 1980, State Art Museum of the ESSR.

Exhibitions in numbers

State Art Museum of the Estonian SSR: 17 exhibitions, Kohila-Järve department: 19 exhibitions.

Tartu State Art Museum: 22 exhibitions in the rooms of the museum, 13 exhibitions outside the museum; lecture hall: 1 lecture.

Tallinn Art Hall: 9 exhibitions, Art Salon: 33 exhibitions.

In addition, exhibitions were held in Tartu Artists' House (12), Kiek in de Kók (4), State Art Institute of the Estonian SSR (2), Glehn Castle, Tallinn City Museum (3), A. H. Tammsaare Memorial Museum, Tallinn Cinema House (solo exhibitions of Rein Raamat and Jüri Arrak), Blue Pavilion, as well as in Pölva and Võru (1).

Travelling exhibitions of the Arts Foundation were shown in 49 places.

Two lecture halls continued their work in the Kadriorg Palace.

The 1980 Literature and Art Prize of the Leninist Communist Youth League of Estonia (ELKNU) was given to the sculptor Hille Palm. From among the most successful young artists participating in youth exhibitions the League awarded the I prize to Ando Keskküla, Marje Üksine and Kai Luiga, the II prize to Lemming Nagel, Saima Randjärv and Kaisa Puustak, and consolation prize to Kersti Karu, Epp Kokamägi, Jaan Punga, Viive Kuks, Heldur Pruuli, Tiia Savi and Tiia Pai.

Youth Prize of the Ministry of Culture of the Estonian SSR was awarded to Heiti Polli and Sirje Helme.

Awards of the all-Union competition *Young Guards of the Soviet Country* were given to the applied artist Naima Uustalu and sculptor Aime Kuubusch.

The 1980 Annual Painting Prize of the Artists' Association of the Estonian SSR was awarded to Jüri Palm, Peeter Mudist, Tiit Pallo-Vaik and Andres Tolts.

The 1980 Annual Applied Arts Prize of the Artists' Association of the Estonian SSR was awarded to Mari Adamson, Ivi Laas, Lilian Linnaks and Naima Uustalu.

The 1980 Design Prizes of the Artists' Association of the Estonian SSR were awarded as follows: A-Prize to Vello Asi, Jüta Lember, Väino Tamm, Leo Leesaar and Aulo Padar, the authors of the Olympic Sailing Center; B-Prize to Toivo Kallas, Sulev Vahre and Mati Leon for architectural and interior design solutions of Hotel Olympia.

The 1980 Annual Prize of Art Historians and Critics was awarded to Mai Levin and Jüri Kuuskemaa. The 1980 Annual Prize of the Youth League of the Artists' Association of the Estonian SSR was awarded to Jaan Elken, Ervin Öunapuu, Malle Antson, Marget Tafel, Tiina Pikamäe, Rait Präts and Urve Dzizdaria.

Konrad Mägi Jubilee Medal was given to Kristiina Kaasik.

Prizes at the National Economy Exhibition of the USSR were awarded as follows: silver medal to Enn Põldroos, bronze medal to Erika Haggi.

Prizes at the international jewellery exhibition *Jablonec-80* were awarded as follows: bronze medal to Leili Kuldkepp, certificate of honour to Katrin Tuganov.

The 1980 Art Prize of the Sirp ja Vasar newspaper was awarded to Marju Mutsu (posthumously), Sirje Helme, Ilmar Malin, Mait Summatavet (with Aala and Vello Buldas).

Art prizes of the Vinni Exemplary Sovkhoz Technical School for creative work in 1979 were awarded as follows: Grand Prix to Luulik Kokamägi, special prize to Malle Leis (no prizes were awarded for creative work in 1980).

Prizes of the V Tallinn Print Triennial: Grand Prix awards were given to Herald Elma (Estonia), Danute Jonkaityte-Gedminiene (Lithuania) and Malda Muizule (Latvia); the Prize of the Ministry of Culture for an outstanding thematic graphic sheet was given to Peeter Ulas (Estonia).

Special events

18. VII 1980 Museum of Applied Arts, the new branch of the State Art Museum of the Estonian SSR, was opened with the overview exhibition *Applied Arts in Estonia*.

Overview exhibitions

7. XII 1979–13. I 1980 VI Tartu Exhibition of Applied Arts, Tartu State Art Museum.
24. I–3. II 1980 Exhibition of the works by Kihnu naivists, Tartu State Art Museum.
5. IV–18. V 1980 Exhibition Soviet Estonian Painting in the 1940s, Tartu State Art Museum.
23. V–3. VIII 1980 Group exhibition of graphic artists Ignar Fjuk, Leonhard Lapin, Raul Meel, Jüri Okas and Silver Vahtra, Tartu State Art Museum.
20. VI–14. VII 1980 Soviet Estonian Painting during the 1940s and 50s, State Art Museum of the Estonian SSR.
24. IX–27. X 1980 V Tallinn Print Triennial, Tallinn Art Hall.
5. XI–1. XII 1980 Republic-wide exhibition *We Build Communism*, Tallinn Art Hall.

Solo exhibitions

4. IV–19. V 1980 Toomas Vint, State Art Museum of the Estonian SSR.
8. VIII–7. IX 1980 Sculptures by Hille and Lembit Palm, Tartu State Art Museum.
12. IX–13. X 1980 Paintings, watercolours and serigraphy by Malle Leis, in five halls of the State Art Museum of the Estonian SSR.
15. X–23. XI 1980 75th jubilee of Richard Uutmaa, State Art Museum of the Estonian SSR.
26. XI–24. XII 1980 Latest works by Evald Okas, State Art Museum of the Estonian SSR.

Exhibitions in numbers

State Art Museum of the Estonian SSR: 18 exhibitions, Kohla-Järve department: 11 exhibitions, Museum of Applied Arts: 1 exhibition.

Tartu State Art Museum: 15 exhibitions in the rooms of the museum, 11 exhibitions outside the museum; lecture hall: 2 lecture cycles.

Tallinn Art Hall: 9 exhibitions, Art Salon: 27 exhibitions (among them *Author Poster '80* in August). In addition, exhibitions were held in the State Art Institute of the Estonian SSR (2), Kiek in de Kiek, Press House, Fr. R. Kreutzwald Museum in Võru, Prangli Island Cultural Centre (19), Flower Pavilion and Tartu Artists' House (9).

Travelling exhibitions of the Arts Foundation were shown in 37 places.

Participation in exhibitions outside Estonia

Within the USSR: in Leningrad, Vilnius, Krasnoarmeytsky Rice Sovkhoz in Krasnodar Krai, Palanga creative centre in Riga (2 exhibitions), Moscow (3 exhibitions), Volgograd, Yerevan and Tashkent.

Outside the USSR: in Brussels, Reykjavik, Krakow, Warsaw and Faenza.

Prizes and awards

Kristjan Raud Annual Art Prize for creative work in 1980 was awarded to the applied artist Lees! Erm, painter Tiit Pääsuke, graphic artist Herald Elma and sculptor Ellen Kolk.

interactive movement sensor system used in *Spacesea* was Jüri Sestakov, who had previously provided the computer animation for the music event *Reivland* that took place at the Prita TOP-Hall in 1994. Ando Kesküla also said that he started searching for new art tools already at the end of the 1980s, because he wanted to start with something new in an art climate that did not suit him well.¹ But it was only in 1994 that he managed to participate in an international interactive multimedia course organized by Groningen Art Academy in the Netherlands, after which he put together his first interactive multimedia portfolio project. In 1995 however, Kesküla had already created an interactive installation, *Always*, that reacted to activity through infra-red sensors. Its technical solution was created by Kalle Tiismaa and Toomas Vinter. Raivo Kelomees has used animations in several of his video works, and he created these using the Amiga at Estonian Television using the Deluxe Paint program. In co-operation with his brother, Renee Kelomees, he prepared a three-dimensional computer animation, *Animus* (1995). A black-and-white meditative video by Renee Kelomees himself, *Geom 1* (1994), which was realized like a computer animation, has also survived. In addition to the installation, *Always*, there was another labour-consuming installation named *Pentatonic Color System 07-11* (1994) by Raoul Kurvitz and Ariel Lagle. It consisted of 20 computer monitors placed in a ring, and programmer, Andres Lepp, was the one to work out its technical solutions. Mare Tralla's first substantial computer work is integrated into her video *Toy* (1995), which used computer animation as well as morphing effects by Are Tralla.

These artists were just the most important, and several of them also continued practising digital art in the second half of the 1990s – a period of media art that is already much better known and has caused much more discussion.

visual recordings of computer games created in Estonia. What is more, they were not so widespread as files either, so one has to say that most of the computer games created in the 1980s have practically died out along with the old computer models.

The visual graphics and essential nature of old computer games depended on youth culture, computer game culture and the technical performance of computers, or the lack of it. Back then it was impossible to use polyphonic sound or perfectly polished three-dimensional graphics. Technical possibilities shaped the appearance of those games and thanks to the limited number of colours and graphical tools, for example, a separate kind of genre can be distinguished, which can be analyzed in its own way. Around the turn of the millennium music videos, advertisements and new computer games started to imitate the graphical image of the old computer games because at that time the 1980s were 'in' and fashionable and every means was used to stress this. A few years later, however, it was not just a retro fashion that made them spread. Simple raster graphics with limited colours are now produced using other software and hardware, so basically, computer graphics have reached the same point in the spiral of development they had been at in the mid-1980s.

Follow-up

While commenting on the developments of the 1970s and 1980s, I had a strong desire to compare the creations of the period with the 1990s, when several of the tendencies had had time to become more visible and widespread. When Estonia regained its independence and the borders were opened, technology started to spread quickly. Even the art world started to develop so quickly that watching it created a feeling of looking out of a moving vehicle. In the first half of the 1990s, one could already notice how artists were making much more conscious and exploratory experiments with computer technology, but this was still not part of the mainstream – it was something different and separate, but at least it had become a parallel option to the official art world. Ultimately, artists arrived that did not take the computer as a mere tool, but were interested in computer environments, their mental contents and philosophy.

Among the first and distinguished landmarks there was a game simulation, *Wanna Play?* (1992), that Rauno Remme (1969–2002) developed from a computer game and an installation *Multimedia Environment* (1993) consisting of several computers. For the installation *Early Spring* (1993) and its sequel *Spacesea* (1994), the group Studio 22 used patterns generated by a program in BASIC written by Martin Vällik. Later, other soft-ware programs were used to colour those patterns and unite them. The author of the

So schoolboys were developing all sorts of computer games in the mid-1980s in addition to doing all sorts of audiovisual experiments. There were people who spent half or even all their free time with computers. Around 1985–1988, a younger generation of hackers favoured the Yamaha MSX computer – mainly thanks to an agreement between the Soviet Union and Japan.¹ A younger generation of hackers grew up with these computers, which were sometimes used 24 hours a day, and thanks to this we can also speak of the MSX-game generation. Primarily these were mere prototypes of foreign computer games, but then again – prototypes were already created before MSX computers were taken into use.

At the end of the 1980s, Riho-Rene Ellermaa created a computer game stylistically close to *Star Wars*, where space ships flew around on the screen and the player had to shoot them with lasers. Ellermaa was studying at the mechanical engineering department at the Tallinn Polytechnical Institute (now Tallinn University of Technology) and he created the game on an Iskra-226 as an exercise. It did not spread widely, because its author did not have enough contacts with other programmers (he was just a student), and in addition, the lack of hardware prevented it being played anywhere outside the institute.²

In the 1980s, Ivo Leito wrote a military game on a DVK named *Blue Mountains*, where helicopters flew over mountains and they were shot at from the ground as well as from the air. The helicopter could also shoot back. In general, it was similar to a Konami MSX game called *Super Cobra* (1983).

Tarmo Sepp mentions an interesting fact about how a concert was given at the Tartu song festival grounds (and probably elsewhere too) using five synchronized Yamaha MSX I KYBT personal computers in 1986–1987.³ In addition, Tõnu Sepp wrote a machine-language program using the Agat in one of the computer classrooms at Tartu University (in Vanemuise 46), which moved graphic figures on the screen in real time. He used this to make a logo animation of about one minute for the Halley's club at Tartu Youth Centre, which was recorded using a video camera directly from the screen. The animation consisted of a comet flying over the screen and getting bigger and bigger, and the emblem of the club, which got its name from the comet, was formed in its wake.⁴ The Halley's club used the video as a background at a disco.

Artists used to use computers simply for creating images at first – and most often those pictures have survived only because they were printed out. But nobody made any

¹ *Ibid.*

² Riho-Rene Ellermaa's e-mail to the author 26. I 2004.

³ Tarmo Sepp's e-mail to the author 8. III 2004.

⁴ Tõnu Sepp's e-mail to the author 9. III 2004.

Among other early works by this trio, Jaan Tallinn remembers there was a game named *Sapper* and a clone of *King's Valley*. *Sapper* was stylistically similar to *Pac-Man* and *Lode Runner*. The player had to collect boxes from a labyrinth, while staying clear of bogeys. Players could also throw boxes at the hunters, but later they had to be retrieved from where they had ended up. Creating a game similar to *King's Valley* was so much more than mere programming. Jaan Tallinn explains: 'To make the game look good, we even changed the hardware a bit.'¹ In addition to smaller tasks, Mikk Orglaan wrote a game at the time where the player had to climb trees, compete with monkeys and collect nuts, while bad monkeys could at times chase after the avatar.²

The first computer game created by Bluemoon Software was *Cosmonaut* created by its Swedish partners. 'There was a game on the Yamahas that was very captivating thanks to its original idea. While most games tended to consist of jumping and shooting at somebody, this game had no player character as such. Instead the player had to direct a ball that was bouncing along a moving road consisting of tiles of different colours – the purpose of the game was to keep bouncing and reach the end of the road without falling into the holes. The tiles of different colours did different things – for example, you could get another life by landing on one colour and so on.'³ This was the inspiration for Bluemoon Software's first game *Cosmonaut-SkyRoads*: the ball was replaced by a space ship and some other changes were also made that were mostly rudimentary, rather than revolutionary. In addition to obstacles that the space ship had to manoeuvre around, tunnels were also added that it had to navigate. 'They managed to produce this game even though none of the team involved – Ahti Heinla, Jaan Tallinn and Prit Kasesalu – could draw very well. 'Then along came Kaspar, who laughed at us loudly, and proceeded to draw much better graphics,' recalls Ahti Heinla.⁴ There are four versions of this game: *Cosmonaut* was released in 1989, *Cosmonaut 2 – SkyRoads* came out in 1992 and from this *SkyRoads 2* and *SkyRoads 2 Christmas Version* were developed. In the Christmas version, the background and details were all given a Christmas theme. 'One of us remained certain till the end that we ought to sell *Cosmonaut*. When we had finished it, we did in fact sell it, and we got a sum that was huge for the time.'⁵ The future was not so bright, though. The game market started demanding continuously better quality and the rivalry became increasingly fierce. Bluemoon Software continued creating games for some time, but then it decided to turn to satisfying more ordinary demands.

¹ Jaan Tallinn's e-mail to the author 13. IX 2004.
² Mikk Orglaan's e-mail to the author 14. IX 2004.
³ Interview with Ahti Heinla 05. I 2003.
⁴ *Ibid.*
⁵ *Ibid.*

and shapes, and this simulative modification of those forms happens in real time, right under the eyes of the onlooker. The figures in *Life* have even been used as elements in ornamental patterns by designers.

There is no evidence to suggest that this program reached Estonia as code in its heyday. The reason for this might be the compatibility problem – many different types of computers were used back then and a single common operating system just did not exist. However, books and articles on the algorithm that was the basis of *Life* were spreading, and inspired by those, Ott Köstner wrote his own *Life* program in 1980 using the CM-4 computer at the Institute of Chemical Physics and Biophysics. Visual display units were not so widespread yet, so the figures were created on a text screen with pseudographics using letter symbols. Köstner remembers: 'I believe that all this activity had quite an important impact on developing computer-related thinking in Estonian society. People learnt that it is possible to do much more interesting things with computers than just dull calculations. When I was still studying at Tallinn University of Technology (then Tallinn Polytechnical Institute) we always communicated with computers the old way – you had to enter packs of perforated cards through a small hole in the wall and later you were returned rolls of paper with printouts.'

One of the companies worth mentioning as a creator of the first Estonian computer games is Bluemoon Interactiv, which is known most of all for designing the file sharing portal, Kazaa, as well as the technical communication solutions for the Skype internet telephone people. While it is interesting that as far as games are concerned, they didn't just design a few thoroughly worked-out games, but the development was continuous and these games went through several interesting stages. Even though the name Bluemoon Software was only registered in 1992, the same personnel already started working together in 1986, when programmers Jaan Tallinn and Prit Kasesalu started co-operating and offering their programming services to a cooperative named Viko that (among other things) produced Entel computers using Intel 8080 processors. In those days, before Bluemoon was created, Mikk Orglaan also participated in writing the games. Jaan Tallinn remembers, while working on machines with the 8-bit Intel 8080 microprocessor, one of the first games the three friends came up with was *Matchgame*, which was similar to a game programmers at the Institute of Cybernetics created on an M-3 computer already at the beginning of the 1960s.²

¹ Ott Köstner's e-mail to the author 28. IX 2004.

² This archaic version of the *Matchgame* of 1960's could be played against a computer or between two players. The game began with a certain number of matchpiles placed on a table and these piles could consist of any number of matches. Players then started taking matches from the piles by turns and the one who got the last match lost the game. This game was used to entertain student groups visiting the institute in 1960's.

forms and new cultural functions for digital technology.¹ Games can be taken as test environments, where art and communication was also nurtured. Media art has been visibly interested in computer games, and it has discovered for itself the phenomenon of reflecting computer games. Lev Manovich for example, writes about the phenomenon of two cult computer games, *Doom* and *Myst*, and he compares the aesthetic elements found in these game cultures. He thinks that the navigable space created for computer games existed before the computer environment, and that the latter was just the most fitting medium to accommodate this application.² Computer games have been included in media art events, and media art theoreticians have considered this from a distance as well as from within by dealing with the virtual reality of the game environment.

The years 1985–1992 nurtured a very strong subculture of schoolboy hackers in Estonia. Very few of them had an art background and most of them did not even think for a moment that the computer could be a tool for making art. Many of them were making audiovisual or graphic works, however, and to some extent these works could be qualified as art and they might even have carried some artistic ambition. The main impetus driving these youths came from inside the hacker generation. The *Neuromancer* published in 1984 by William Gibson was the pathfinder for cyberpunk. When the army of schoolboys was allowed to get at the computers, they concentrated on the quickly visible results of audiovisual projects. The computer as a tool was often the primary thing in their projects; its content was purely secondary.

Some jokes and programs resembling folk traditions were also circling among computer people. Many of them remember, for example, the pages of biorhythm charts they printed out for their friends showing their good and not-so-good days on the basis of specific dates. There were also programs addressed to the more serious public: the game *Life* (1970), created by British mathematician John Horton Conway, was quite widespread in the world in the 1980s. It was based on a simple algorithm, but the game structure was complicated and it became the best-known example of cellular automaton.³ The game can basically be played on squared paper with a pen, but it is much more commonly played as a computer program that generates animations simulating the development of cellular structures.

Life is an interesting phenomenon, because it carries within it at the same time an interest in philosophy, mathematics, visuals and the co-existence of all these fields. The program uses very simple graphics – just points that are placed on a squared background, but by combining the configurations of those points it results in striking visual images

¹ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000, p 90.

² Lev Manovich, *Lev Manovich, Navigable Space*, pp 244–259.

³ Conway's Game of Life, see: http://en.wikipedia.org/wiki/Conway's_Game_of_Life.

The annual exhibition of the Soros Center for Contemporary Art in Estonia in 1993 was named *Substance* – *Unsustance*, and its curators were already trying to express and address the dematerialization of art. Ando Kesküla, curator of the exhibition, tried to explain his concept and while doing so he mentioned how every artist has experienced 'breaking down the resistance of materials'.¹ Subsequent annual exhibitions by the Soros Centre – *Unexistent Art* and *Biotope. Biology, Technology, Utopia* – also continued the dematerialization theme. It was Urmas Muru, the curator of the exhibition in 1994 who came up with the term 'unexistent art' as a reaction to the pointless widening of the art world.²

Raivo Kelomees shares his opinion that making 'physical' art got very complicated in the 1990s. If you did not have any extra storage space and you happened to do large work that demanded a lot of space and could not be packed into a more comfortable format, you had a problem. What could you do with your work? 'This material problem forced many artists to explore other media – and many even moved away from the art world. All the fuss and all the work that is 'necessary with materials is just so much greater than the result – the feedback it generates. Everyone attracted by the new media got in line when it became more accessible.'³ For example, this goes for Tiia Johansson, who took her first computer course at Tartu University in 1985, and whose creative production started to shift away from painting more and more towards immaterial⁴ results. Computer art in the 80s was quite similar to this 'nonexistent art' defined in the following decade in the sense that they both lacked an arena in which to present this kind of art. The means just did not exist – and one could also say that nonexistent stands for immaterialized opportunities. Nonexistent authors, nonexistent artists.

Computer games

Computer art phenomena that were not classified as such by their appearance were also accompanied by expectations and discussions of a philosophical and personal nature. Computer games are the ever-present portraits of computer development – they have always been one step ahead of all those who were developing user interfaces. Based on the history of computer games we can see that each new development used in games came to be used in other user interfaces somewhat later. Games as such offered new

¹ Ando Kesküla's interview in *Aine-aineta* (ed Marina Mälik). – Estonian Television archive nr: Beta 4911, first aired: 16. XII 1993.

² Eha Komissarov, Veeli kord näituse "Olematu kunst" taustast. – *Kultuurileht* 23. XII 1994.

³ Interview with Raivo Kelomees 24. IX 2002.

⁴ Mari Laanemets, Killu Sukmit, Mari Laanemets and Killu Sukmit ask 10 Questions from Tiia Johansson. – *Estonian Art* 2002, No 1, p 18–21.

computers were a rarity in the 80s in this corner of the world. The privilege of accessing a computer was used so much that in some places computer classes were in use 24 hours a day. Kain Väljaots remembers the situation in computer classes at the end of the 80s – 'about 3–4 locks had to be picked (open and then closed as well), one had to break into the teacher's room, take the password and a phone number from the stand or a drawer, call the police and ask them to turn off the surveillance. Then at night it was all done vice versa. These kinds of break-ins regularly took place at Kullo¹ – no matter what, you just needed to get at least to the door of the computer class.'²

Artists did not have their own personal computers. The PC had been created – there was a name and a computer type, but artists still lacked personal, intimate contact with this new tool. But in order to use its potential as a tool for work and play, it had to be as close as possible and to be as 'personal' as possible. The PC was a privilege. Artists using computers as visitors in research establishments felt a certain distance – even if they had an opportunity to access this technology, they could not do so wherever it suited them. This is why many of them were afraid of computers in the beginning because of their over-mystified complexity and fragility. People who were interested in computers as drawing tools without knowing the basics of programming, operating systems or data hierarchies, might have been even more technophobic due to their ignorance.

Unexistent art

Raivo Kelomees remembers a moment from his university studies in the 1980s: 'Some professor wrote a program, where words started flying around the screen rhythmically in certain constructions – and computers back then were such that the data carrier was perforated tape. In order to do such things it needed to be justified to be needed to be a good reason to play or..., because there was no practical output for such things at that time, not even in the art world, for latent, concealed computer art – perhaps, but not fully realized computer art.'³

Douglas Davis has written about the dematerialization of electronic technology, referring to the tiny size of the chips.⁴ When artists started having better access to computers, they obtained new immaterial tools (software) and art started to become incorporeal as well – it started to dematerialize. The essence of the term was defined somewhat later.

¹ The former Palace of Pioneers and Youth was named Tallinn's Youth Centre Kullo in 1989.
² A letter of Kain Väljaots to those interested in MSX can be found here: <http://lists.ut.ee:8888/wws/arc/arcvutid.msx/2004-03>.
³ Interview with Raivo Kelomees 24. IX 2002.
⁴ Douglas Davis, *Art and the Future*. New York: Praeger Publishers, 1975, p 181.

caused chaos and gave the impression that this was something extremely complicated, miraculous and inaccessible. The TV program *YesNo* aired on Estonian Television by Mari Sobolev, Mare Tralla and Marko Laimre had a separate multimedia section that tried to bring this mysterious thing referred to as multimedia closer to the public, and they used to take theoreticians who were hiding behind complicated terminology and ask them direct questions.¹ 'Multimedia has a mysterious aura surrounding it – we didn't really know what it was... We were also very critical of it because we had the feeling that all the talk about it was utopian – that what it really was wouldn't be as interesting as all the discussion surrounding it.'² This kind of revelation in a format that was not so serious was very healthy in the multimedia-boom, but it was still just one indication of a critical attitude to 'multimedia' as a universal term.

Personal computers

'When I was studying psychology at Tartu University,' recalls Raivo Kelomees, 'then... we wrote the program lines down in the lecture – what happens when, and what will happen then. [...] In the last of that series of lectures we went to the computing centre, where we were shown computers, which were very large boxes at that time. [...] The computer created visual graphs and matrix printers printed it all out.'³ In 1988, he had an opportunity to participate in a computer class about using computers in libraries, creating databases and processing them: 'It was such an unforgettable feeling – to be able to edit text on the screen, go back and correct it... and from 1988, when I first got the taste of it, it still took me about six years before I had the chance to get my hands on some kind of computer in a more thorough manner...[.] my main delight was data editing then, not the visual result. [...] Back then we could use the DOS-based WordStar text program, computers didn't have mice, but you could edit the text with a keyboard, write words on the middle of a line, delete rows etc. It was a near-miracle experience. This was the time when text was still being typed heavily with a typewriter: when text was hammered onto the paper, pounded onto it, then naturally there was nothing that could erase it.'⁴

Very many artists obtained their first experience with computers thanks to the help of friends or acquaintances working in computer centres, or they might have managed to get their hands on computer technology on their own outside their home. Personal

¹ See: Mari Sobolev, Mare Tralla, Marko Laimre, Katrin Reimann, TV show 'Jae!', – Estonian Television archive no

Beta 2210, first aired: 5. XI 1994.

² Interview with Mare Tralla 23. III 2004. Recording in the author's personal library.

³ Interview with Raivo Kelomees 24. IX 2002. Recording in the author's personal library.

⁴ *Ibid.*

Estonian Television was still working with Amigas in the mid-1990s and art projects were also completed using these. Their original promoter, Räni Meister, who is still a fan of them, first fell in love with them by accident. He was given an opportunity to have one at his home for two months and during that time he taught himself and it could even be said that he fell in love with the thing.

Language

Those artists that suddenly changed from their traditional areas to computers, often described the excitement the new tools gave them. For example, we can talk about computer language, which is of course English, but English expressions in computers have a somewhat different meaning to their meaning in normal life. Or then the way computers think – this is so utterly simple and logical. Ando Kesküla, for instance, highlights the way computer language is tied to other major narratives in our culture. Yet he says he can recognize some similarities between his own non-linear way of thinking and hypertext codes.¹ The computer environment used to be mainly English-speaking back then. People got used to the paradox of constantly working in several languages at a time – English menus and manuals and Estonian content and ideas. There are several expressions, such as *copy* and *paste* that have taken root in Estonian slang – these have become metaphors of the culture.² If we started to analyze the vocabulary of programming languages, we might find quite a lot of interesting tendencies of interest to cultural semioticians.

We still have problems using terms in the context of computer technology. For example, in the 1960s Soviet Estonia struggled with the term 'cybernetics' – this popular and fashionable term was given to very many areas of applied science, so that for example, cybernetic pedagogy, cybernetic medicine and legal cybernetics all officially existed.³ In 1968, Vladimir Beekman even wrote a children's book *Aatomik* where a Cybernetic Bear was one of the characters – in reality he was just a robot bear.

This is by no means the only example of the misuse of terminology. How did people understand multimedia back in the early 1990s, when this fashionable term first came into existence? Peeter Urtson puts it briefly, but accurately: 'There's been a shift in terms and things.'⁴ As often happens to terminology that originally only stands for something technological, 'multimedia' began to mean many things it didn't really have much to do with. Using terminology like this without waiting to see what the terms really meant

1 Interview with Ando Kesküla 14. IV 2004. Recording in the author's personal library.

2 *Ibid.*

3 Ustus Agur, N. Lõidu arvutitööstuse traagika: kes oli süüdi? Conversation with Peeter Urtson 30. IV 2003.

lost after a break-in at the artists' flat in 1985. Only a second version, filmed according to the same principles using a Panasonic VHF camera in 1987, has remained, and this version was created while secretly using the Estonian Television digital effector at night without permission.¹ The experimental video *Blacksmith Boys* tries to convey the experience of a musical canon in video: there are repetitions, double repetitions, the surreal and concurrents. The warm, mysterious red-coloured atmosphere of the film might be caused by the age of the videotape or some later problems while copying the film, but all the flaws belong to the piece as a whole. One can appreciate the experimental nature of the piece from a scene just before the closing credits, where a woman lowers the background curtain she had been holding too early. Sillats, who embodied the main character, then asks disappointedly: 'Did you have to lower it so early?'

'I learnt it by heart and fell in love with this machine'

In addition to scientists, creative industries also began to come up with visual computer productions in the second half of the 1980s, when digital technology was introduced to the television and advertising world. The first title sequence by Rāni Meister that was not pure static, but that had some kind of movement in it, was for an Estonian Television program named *Not Only of Love* (1988). The artist, Tiina Alver, drew all the figures on graph paper, and based on this Rāni Meister started describing the characteristics of those figures using coordinates in a program in BASIC. Movement or animation was produced by the slow speed with which the program drew the picture. The order in which the figures were drawn was fixed in code by a given sequence of orders. At first the contours were drawn pixel-by-pixel and then they were filled with colours. The entire process was recorded from an MSX-type computer screen using a video camera. Some title sequences were done on slides, because back then anti-aliasing technology was unknown – when the image was recorded directly from the screen, it was still sharp and graded, but when it was photographed slightly unfocused on a slide, it was possible to smooth the sharpness of the image or basically simulate the anti-aliasing effect.

This title sequence was by no means the first at Estonian Television to use computer animation. A children's TV show aired in the 1980s and named *A Million Whys* boasted a title sequence with an animated flashing question mark that Kalle Talvik created on an Ericsson DAVA 486. The title sequence has not survived, but it embodied the true optimism of the 80s, and although it already seemed clumsy to children's eyes back then, it was still innovative, and therefore, an interesting signature for curious TV-watchers.

¹ Viktor Sillats's e-mail to the author 16. IX 2003.

or a keyboard and that started the animation in the computer in real time.¹ *Stroika* also participated in the 23rd national amateur film competition in Tallinn in 1988 and it has survived to the present as a video recording.

Vaino Valdmann's three-dimensional computer animation *World*, started in 1995 and finished in 1997, could also be placed to the same naïve category. It is a dynamic vision of life and the environment of the 21st century.² Valdmann's later animations also belong to the same genre. When artists started having better access to computers, they also found their way to video equipment – and vice versa.³ The development of computer art and video art overlaps at certain points. Some works can be placed in both categories at the same time, such as computer animations recorded with video recording equipment and video as a raw material that can be manipulated in the computer. It is very difficult to separate them clearly.

Some experimental video works by Viktor Siliats manipulated with a video effector have survived to this day. When these works were created, they were categorized as amateur video art. Even though video effectors used to use processors back then, we should not even think of identifying them with computers because these processors really lived up to their name – they were just process managers.⁴ Two early videos by Siliats have also survived – *C'est la vie* and *Blacksmith Boys*.⁵

C'est la vie (1986) was created using the mixing console that belonged to the municipal council's executive committee, and its narrative explores the concepts of igniting, burning, fierceness and extinguishing. The author focused in his concept on the differences of emotion between men and women. The video shows how a woman's touch leaves the mark of fire on a man's body – a recorded image of fire emerges on those places. During the process of filming the bodies of actors were smeared with toothpaste at the necessary places in order to obtain patches of lightness – the excess white areas were later trimmed away. The text was also originally written on paper and then in the video it was cut out. The background has music written by Siliats and sung by a band known as Karavan.

The electronic canon *Blacksmith Boys* created in 1980–1981 was filmed with a Philips colour video camera belonging to the Institute of Chemical Physics and Biophysics at the Academy of Sciences. This and several other experimental videos by the same artist were

1 *Ibid.*

2 Tarmo Teder, Nooremale Lutsu järelajalised. – Sirp 16. IX 2004.

3 Interview with Raivo Kelomäe 24. X 2003.

4 Interview with Tiit Kralla 28. IX 2004.

5 'C'est la vie' was also in the program of an international amateur film festival UNICA that took place in Tallinn in 1986, but the censor from Moscow considered it too pornographic, so it was taken off the main program and added to the special program. The same video however won silver medal in 1988 in a festival of Duisburg. 'Blacksmith Boys' earned a bronze medal in UNICA in 1987, that was organized in Austria this year.

to create both dynamic and static laser images. He created these dynamic laser images with the help of a light electromagnetic scanning mirror and equipment for generating analogue tension. Lighting projects were used as stage design elements in plays or projected on a screen for that purpose. Static laser graphic projections are created when the laser beam breaks through optic lenses, prisms, structural glass, diffraction gratings or other combinations of optical objects. Mägi recorded the resulting light projections photographically from the screen and displayed them as colour photographs in an exhibition.¹ In 1978, Rakvere theatre decided to use the dynamic laser images by Tõnis Mägi in the play *Stop Malakhov*. This was followed by dynamic laser designs for the music of Arvo Pärt in a television music show *Neeame Järvi Conducts* and for a theatre production *Multiplied Man* at the ESSR State Youth Theatre. In 1983, Tõnis Mägi also participated in an Estonian exhibition of young artists that took place in the Tallinn Art Hall with his laser graphics². 'I tried to work with it like an artist,' he says explaining why his dreams related to coloured music never materialized – the technological basis was lacking.³ It is interesting to note from the list of exhibitions in which Tõnis Mägi has participated that in January 1988 he participated with the art group, Fin Plotter, in a joint exhibition, 'Laser graphics and computer graphics', at the A. H. Tammsaare Museum in Tallinn.⁴ At that time there were no curators as we know them now, but Estonian technological art nevertheless ended up in an exhibition – it was almost starting to create its own paradigm.

*

'If art has any border areas at all, then for sure they aren't where you think you might find them,' wrote James Walker in his musings over the relationship between painting and new technologies.⁵ In 1988, a computer movie called *Stroika* was created by Viktor, Krista and Keith Sillats. It was premiered in 1988 in Croatia as part of an international amateur film competition UNICA, and their film was the first computer film at this festival ever.⁶ The story of *Stroika* stems from perestroika, or rather from its meaninglessness.⁷ The impact of this animation, however, overshadowed its poor content, and its naivety has become something of an asset over the years. This particular computer film was produced in BASIC III language on an MSX II computer. It was a programme inserted either by an audiotape

¹ Written notes by Tõnis Mägi from the list of his works.

² There were two works by Tõnis Mägi represented in the exhibition: *One Ringing ja Over the Whirlpools I*.

³ Interview with Tõnis Mägi 20. III 2003.

⁴ Written notes by Tõnis Mägi from the list of his works.

⁵ James Walker, *Computers, Painting and Ambition*. – ISEA '94, Helsinki: UIAH, 1994, p. 174.

⁶ Matt Kallias, Eesti filmiamatöörd teel maailmaorganisatsioon. – Edasi! 20. X 1988.

⁷ Viktor Sillats's e-mail to the author 4. IV 2003.

electron gun.¹ Senior engineer at Estonian Television, Tiit Kralla, discovered while tuning the monitors that the screen image started to swim and deform periodically when it was demagnetized using alternating current of any frequency other than 50hz, which was the normal established frequency. The more the frequency differed from 50hz, the greater the effects.² This caught the attention of Heiti Polli, who also worked at Estonian Television as a stage artist back then, and he started using these moving electronic figures in TV shows, mainly to produce backgrounds for music videos. Kralla also photographed the images created with the help of magnifying glasses, mirrors and kaleidoscopes, but these were difficult to display in an exhibition. Eventually, Heiti Polli used an airbrush to put the figures on canvas instead, so they were finally displayed as part of an exhibition of paintings – there were paintings titled 'In the Magnetic Field' (1975), *Magnifying Glass* (1977) and *Sea* (1976). The painting *Sea* had been inspired by a slide depicting vertical tonal lines. When this slide was turned on its side, all of a sudden several tonal combinations could be seen that were reminiscent of the sea and the sky, and that could be developed through painting. Even though the colouring remained pretty much the same on the painting as on the slide, the artist smoothed some disturbing colour transitions. The exhibition took place in 1977 in the gallery of the Tallinn Art Hall, but no official review was published for it and it was not mentioned anywhere either – the intensity of this exhibition was unusual for the time and it did not fit the conventional Estonian art scene.

*

In relation to Heiti Polli's paintings, we have already mentioned Tiit Kralla. Along with engineer Tõnis Mägi, artist Heiti Polli and film director Jüri Tallinn, Tiit Kralla belonged to a kind of collective of creative technologists at Estonian Television in the 1970s. They even tried to publicly identify themselves as a group. A similar group of friends was born at Estonian Television at the beginning of the 1990s, when Rāni Meister gathered Kaspar P. Loit, Juhan Soomets and Ott Aaloe around himself – they were mainly doing computer graphics, and under the name, *The Farm*, they created a primitive computer game named *Roket* on an Amiga computer. The older generation, however, was drawn to laser music, innovative design techniques and electronic technology.

Tõnis Mägi already started creating laser graphics at the end of the 1970s. He used the helium-neon gas laser *ILT-75* (with an optical output of up to 100mW) with a red beam

¹ Lucy Liggett, Paik, Nam June. – <http://www.museum.tv/archives/etv/P/html/P/paiknamjun.htm>
² Interview with Tiit Kralla 28. IX 2004. Recording in the author's personal library.

Computer art as technological experimentation

Before any technology is developed there are expectations concerning what this technology should do. Many printmakers and painters in the 1980s used computer text to broaden the world of ornament and images only copying it in their own hand. For example, Douglas Davis already places the futurists and dadaists in this context. Raivo Kelomees on the other hand describes the exhibition *Certain Emptiness* by the group S&K in 1994 with the term 'pseudo electronic work'. These pseudo electronic works belonged to a kind of transitional stage, because electronic technology was still lacking, but the bubbling ideas needed to be executed.¹ Leaving aside imitations, let us concentrate now on genuine electronic works as well as those that depend on technological means and electronic equipment to come into existence.

Electronic art has often used the noise that technology creates – the glittering noise on the screen from the lack of a signal as well as electronically produced expressive audio noise produced between different pitches. This is something that can only be perceived when the technology is not actually working, but is also not completely shut off. It forms a kind of a meditation, a state teetering between sleep and wakefulness – it is more sensitive, true and sincere. Artists have sometimes tried to use this state to relate to the intimacy of technology. Leonhard Lapin was one of (if not actually) the first to use TV screens as a means for media art. In 1980, he used TV screens that were playing random parts of TV shows² or just flickering the theatre production *Multiplied Man* by the ESSR State Youth Theatre (present day Tallinn City Theatre) and using this as an art material.³ Noise was a popular subject. In 1995, when Mare Tralla was editing her video *Toy*, she also used noise – she recorded the sound that accompanies the video by just sitting at the computer with a microphone. In addition to Lapin, it is also important, however, to remember Heiti Polli's experiments with a TV screen and magnet, which he carried out in the 1970s.

*

Often different artists reached similar technologies completely independently of each other. 'The Magnet TV' by one of the pioneers of video art, Nam June Paik, exploits similar technology to that which Heiti Polli and engineer Tiit Kralla worked with about a decade later – both used a magnetic field to influence the beam produced by an

¹ Raivo Kelomees, *The Material and the Technological in the Art of the 1990s*. – Nõsy Nineties. Problems, Themes and Meanings in Estonian Art on 1990s. Eds Sirje Helme, Johannes Saar. Tallinn: Center for Contemporary Arts, Estonia, 2001, pp 132–149.

² Leonhard Lapin, *Pimeydesta valoon*. Helsinki: Otava, 1996, p 108.

³ Leonhard Lapin, *Avangard*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003, p 224.

The first time Aavo Ermel had a chance to work with a computer was thanks to Toomas Tiivel, who was working in the Institute of Chemical Physics and Biophysics at the Academy of Sciences, and who in 1987, demonstrated to the artist the ET/PC ET computer's potential for mechanical drawing. The Institute of Cybernetics still possessed the Apple Lisa, with which Ermel had also become acquainted. Among other things he used this computer to create an Estonian version of an originally English MacWrite program. While doing this he also had the opportunity to see how the graphical user interface we already mentioned in relation to Ott Köstner came into existence, and the process fascinated him. In fact, the Institute purchased Lisa primarily because it used a prototype of the graphical user interface.¹ In 1988, Aavo Ermel organized an exhibition of his graphics at the Tallinn Art Hall salon gallery, and the works on display had been created with the very same Apple Lisa and MacPaint program. The computer drawings were printed out using a matrix printer, copied and photographed, then giclées were made at the printing house, Kommunist, and the works were eventually printed at the graphics studio on the square then known as Victory Square. This series of nudes (1987) earned its author the title, Young Artist of the Year.²

In the 1980s, the Apple Lisa at the Institute of Cybernetics became increasingly famous. This was the same computer Kalle Toompere used in 1986 to design an advertisement for the Juku computer, and besides Aavo Ermel there were several other artists who independently used it to suit their purposes – one could mention the artists Pille-Riin Port and Ly Lestberg. Conversations with programmers show that the generation of programmers born in later decades were not familiar with their older colleagues. This kind of seclusion also characterizes the world of artists because many of them did not have any idea of who else might be working in the same field. Many thought they were unique and original, that they were the first Estonian artists experimenting in this field, but in the shadows, this small confrontation between traditional art and new media art³ had existed all along. The methods of representation in early computer art were not so confined by the institutional quality of the art world. Later, when the internet started to spread, every artist could use virtual exhibitions to create a small circle of followers of his/her works. When personal computers became more common at home, many artists developed the practice of experimenting with computer graphics.

¹ Interview with Ott Köstner 11. IX 2004.

² Interview with Aavo Ermel 14. III 2003. Recording in the author's personal library.

³ Interview with Raimo Kelomäes 24. X 2003.

zine was also available and accessible to students at the library of the State Art Institute of the Estonian SSR. One might also relate these types of works to a phenomenon from the 1950s – namely to the sculptures made of bronze and nylon threads by constructivist Naum Gabo. These sculptures can also be seen as moving straight lines in space that leave a solid trajectory behind them. Lev Manovich, for example, discusses computer space in one of his writings and he compares it to the supremacist compositions of Kazimir Malevich – computer space and the space of those compositions is totally free of gravitational force.¹

*

From among the graphic works by Mall Nukke, which she created with the computer in the Institute of Physics at the Estonian Academy of Sciences in 1988–1990, only photographic slides have remained. Nukke explored the possibilities of the Paintbrush program by recreating certain shapes and then deforming them a little each time. After she had printed out the figures she coloured them with colouring pencils and then drew them over with a rapidograph. According to the artist, the conception of those works was just an attempt to achieve visual effects and machine-like texture.² The use of perforated tape favoured a series of compositions read horizontally from left to right. Back then these kinds of experiments were virtually non-existent in Estonian printmaking. Most often Estonian graphic artists had their first contact with computers in design offices while making design works, not while making art. The series *Ambrosia*, which Mall Nukke presented as her diploma work in 1992 at the Estonian State Art Institute, also partly depended on computers because she used drawings made in the Paintbrush program. Nukke uses mechanical looking and rough pixel graphics as a patterned motif. Thanks to shifts caused by the printing press it is sometimes not even clearly noticeable that Paintbrush has been used. The gradual stepped edges remind one of patterned textiles instead of pixel graphics. Mall Nukke's photographic manipulations of her self-portraits have also survived on photographic slides. Many artists who had recently discovered computer graphics were fond of series of variations on the same subject. However, tedious effects and pointless elements mounted up, and the result often made these works nothing more than studies.

*

¹ Lev Manovich, *Navigable Space*. – *The Language of New Media*, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2001, pp 244–259.

² Conversation with Mall Nukke 7. IV 2003.

to the drawn visual. These pictures were created as part of a hobby activity at the Pärnu Institute of Ecology, where two members of the group worked.

They did the first graphic prints in 1986. Vello Tamm right away sent these intriguing works to the Tallinn Print Triennial, but they were rejected. Fin Plotter has had 4 exhibitions altogether: in Pärnu in 1986 on the occasion of the opening of the new May cinema¹, at the Tammisaare museum in Kadrioru, Tallinn, in co-operation with the Pärnu city days in Vaasa, Sweden and finally in Tartu in 1987 in the lecture hall of Tartu Art Museum². The critic Georg Poslavski commented on one of these: 'Back then the exhibition seemed interesting, but somewhat automatic and spiritually quite empty.'³ A large part of electronic art was distanced from traditional aesthetics, and was mainly flirting with and focusing on technology. This focus on technology also has its own aesthetic, but at first the artists tried in vain to overlap this with traditional aesthetics. Poslavski's comment also reflects traditional art aesthetics. Frank Popper on the other hand writes about convictions according to which the aesthetic aims of computer art depend on technological parameters and innovativeness.⁴

It is important to note that Fin Plotter was not deadly serious about its creations. If you try to find parallels to Fin Plotter's work, the best thing to compare it with would be screensaver. One of the most common screensavers at the time was Mystify, and this was also what inspired Fin Plotter. Mystify in its movements is almost as if situated in a different space⁵, dominated by different rules of perspective. Fin plotter deals with this kind of space behind the computer screen and tries to feel it in its own particular way. Mystify is made to move only according to certain coordinates, the graphic art of Fin Plotter, however, is like a modification of a screensaver that is freed from numeric values, but is forced into a static state. The print VII-4 (1986), for example, shows a finished shape derived from a shifting fan of rays; the work named VI-7 (1986) on the other hand, has captured a straight line at a dynamic moment in flight.

Fin Plotter was not the only to explore space and form. In the 1970s, plotter drawings generated by programs that counted out line coordinates were quite widespread. The magazine Graphis published an article on computer graphics in 1972⁶ that was well illustrated with visual material seemingly distantly related to Fin Plotter's work. The maga-

¹ Vt Kino "Mair" avab ukseid. – Pärnu Kommunist 23. IX 1986.

² Reet Pulk-Platkowska's e-mail to the author 17. IX 2004.

³ Georg Poslavski's e-mail to the author 14. III 2003.

⁴ Frank Popper, Art of the Electronic Age, p 120.

⁵ Claire Lofting, Mirroring Infinity: Judith Goddard's *Mira*. – Invasion: Saaremaa biennial, Tallinn: Center for Contemporary Photography, 1997, p 23.

⁶ Herbert W. Franke, Computer Graphics. – Graphis, 1972/1973, No 161, pp 206–221.

easier for a printmaker than computer art – at least linocuts allowed the artist to choose colours and modify the line much more than computers did.

'The picture quality was definitely much better when reproducing photographs or combining negatives in photographic labs. I found that it is much more efficient to work only with photographs and leave computers out of this,' explained Lestberg, who was not very enthusiastic about computers back then: 'I felt I should and could try to generate a different view of this, but I didn't know how.'¹ She admits openly that 'all this technical data seemed unreal. I didn't understand the working principles of computers at all... My phenomenon is that I made those first attempts as a complete ignorant – any other child or senior would have been equal to me had they suddenly been given a computer.'² For almost a year Ly Lestberg went to the Institute of Cybernetics every weekend to work on the computer. After that she distanced herself from computers for 10 years – the next time she had anything to do with that field was in 1996 and this was already due to video production.

*

Fin Plotter is a pseudonym for three people from Pärnu: biophysicist Jüri Lilles (1950–1987), hydrobiologist Jüri Tenson and theatre artist Vello Tamm (1940–1991). The name Fin Plotter was derived from the plotter tool by which pictures were drawn. The basis for all the pictures was a BASIC program, configured in a very detailed manner in the Textronix computer. The Textronix was a 1973 model from the exploratory ship Ajudag – before it was given over to artistic uses, a crane managed to drop it in the water, but it still worked after that.

At first, artists used the random number generator for creating pictures, but later they started giving the program their own starting points. Jüri Lilles was the one doing the programming; the other members of the group proposed how to change the coordinates of points. The works have all been marked similarly to engravings and prints – the second number shows how many prints have been made and the first number the individual print in the edition. To achieve a more sensitive line and a lighter structure a rollerball pen was used in the plotter instead of its own plotter pen and the preferred paper was thin, but with a fibrous texture. In addition to plotters, the group has also used the broken handwriting of matrix printers. However, the base algorithm for this particular work X-4 (1988), which consisted exceptionally of patterned surfaces, was different according

¹ Interview with Ly Lestberg 20. IX 2004. Recording in the author's personal library.
² *Ibid.*

Ly Lestberg first got to try working with computers in 1984 thanks to Ott Köstner, who at the time worked in the software division at the Institute of Cybernetics. He was interested in promoting the centre among artists, so they would come along and try out the potential of computers, so he invited the young artist to try computer drawing.

As she was a first year printmaking student (1984–1985) at the State Art Institute of the Estonian SSR, Lestberg chose to experiment with computer graphics and create an urban-themed project for her composition class. Using the Apple graphics program, Lisa, she combined differently patterned layers, lines and shapes and came up with a series of black-and-white compositions on urban themes. The work attracted very positive comments at the art institute because computer graphics was not very common at that time and it was highly unusual that a student had used it for a project. Lestberg did more of these compositions, but only three prints on paper have survived to this day. So, at a time when most artists discovered computer graphics by accident and then only scribbled on the screen with poor tools, other kinds of works that aimed at a compositional structure were also already being created. Today, the artists is, however, quite sceptical and dubious about the quality of this student work, in her opinion her subsequent computer work was much more significant. As a photographer, she dreamed of being able to process photographs in the computer – that was her ideal. Back then, however, she could not scan photographs into the computer because either the new scanner arrived at the Institute of Cybernetics too late or she had already embarked on new and more important plans.

Between 1984–1985, Lestberg used the computer to manually draw a portrait photograph, not quite succeeding with the greyscale, by the way. Everything was black-and-white and she could use only lines and points. Basically, this meant that in the primitive drawing programs one had to do time-consuming and detailed picture manipulations completely manually with the help of a computer mouse. In addition to experimenting with deformations, Lestberg took the last photograph of the series, turned it into a negative and then kept working on it. She used the printout of this series of modifications in a poster for a photographic exhibition of work by printmaking students at the State Art Institute of the Estonian SSR. An earlier example by Lestberg is clearly created with artistic ambition, and in this case computer graphics as a technique is secondary to the graphic image. Knowing how much time and trouble it takes to draw with a mouse, one cannot say that this new technology made work easier or simpler for artists. The quality of print-paper was fixed by the equipment settings and this did not allow artists to play with larger formats nor with different papers. Inevitably, even linocut prints were technically

age at the moment of diagnosis etc.¹ The facial proportions – high or low forehead, hair length and the shape of the eyes – were its main descriptive visual elements. In addition to their purely descriptive function, however, these mechanical faces composed using anti-aliased lines have a certain expressiveness that cancer statistics as scientific research otherwise would not use. At the beginning of the 1970s, Mati Rahu used the electronic computer Razdan-3, in the computing centre at Estonian Radio, to create charts based on cartographic contour maps to visualise data concerning cancer distribution. The visual intensity of different territories was created using different letters.² Following Mati Rahu's lead in nosogeography, other scientific fields dealing with the territorial distribution of phenomena also started using computer cartograms.

Scientific visuals officially reached the art arena only in 1995, when the Soros Center for Contemporary Art in Estonia organized an exhibition called *Biotopia. Biology, Technology, Utopia*, the curators of which, Sirje Helme and Eha Komissarov, researched the crossroads between biotechnology and cybernetics and promised to create new utopias based on the result. Considering the Estonian context, this huge event was really ahead of its time, and the topic was still relevant and timely in the international arena. A scientific-philosophic work called *The Formation and Interaction of Solitons* (1995) by Andrus Salupere, Jüri Engelbrecht and Pearu Peterson from the Institute of Cybernetics was also on display at *Biotopia*. This consisted of visualised and later animated solutions of the Korteweg-de Vries equation with the help of MathLab, a program normally used in computer installations. In the context of an art exhibition these attractive visualisations acquired further significance than the equation itself.

Computer-designed images by artists

The first Estonian artists to use computer technology to make art primarily started making computer graphics that usually resulted in images printed on paper. This experience with early digital technology did not really give these artists any advantage over the subsequent media artists who started their careers in the mid 1990s. The first experiences that artists had with computers were episodic, often involving many interruptions lasting for years. The 1980s was too early to see any continuity of creation in this field.

*

¹ Mati Rahu, Graphical Representation of Cancer Incidence Data: Chernoff Faces. – International Journal of Epidemiology 1989, No 4, pp 763–767.

² Mati Rahu, Kartogrammid koostamisest raali abil. – Nõukogude Eesti Tervishoid 1971, No 5, pp 349–351.

he designed. Of those demo tests Kõstner remembers dynamically elongating ellipses the best.¹ In 1986, Kõstner wrote a program for creating fractals based on the algorithm created by Benoit B. Mandelbrot. The fractal geometry developed by Mandelbrot is based on self similarity: every larger form consists of smaller identical parts that in turn consist of reduced images of the same part.² Using fractals was still popular in computer graphics in the mid 1990s, when Toomas Rähn, computer teacher at Viljandi 4th High School, opened his own exhibition at a computer shop called Infotec. He had, however, already generated his fractals with the help of the Fract Int program.

To continue the discussion of visuals created for non-artistic purposes, one should mention an exhibition that head of the computing team at the Institute of Physics at Tartu State University, Alo Raidaru, organised of computer-generated pictures for a visit by the president of the USSR Academy of Sciences. A curious array of plotter images were gathered together and Jaak Kikas made them look more uniform by giving them all black mounts. Raidaru remembers, however, that only people with more direct arts experience took the time to enjoy the pictures on display.³ Monochromatic plotter drawings were reminiscent of abstract compositions with some influences and components from Op art. Among other things there was an image of a mathematical ring wave, a column reaching towards eternity and a technical drawing of a printing plate.⁴ Yet none of the images on display had been created specifically as art – they were merely technical patterns or illustrations explaining scientific research results.

It was also possible to find other such computer-created visuals in scientific establishments. A method of visualisation used by Mati Rahu, which generated what became known as the Chernoff faces, is worth mentioning. His method uses ideas developed in 1971 by Herman Chernoff, according to which different statistical data can be converted into a drawn portrait, where every single detail depends on the value of a specific variable. At the end of the 1980s, Mati Rahu used an Olivetti M24 personal computer⁵ to create a data-visualisation program he used in medical statistics. The program named Cherrface was written in BASIC and used a matrix printer to draw the portrait of a cancer patient reflecting eight variables, such as the stage of the cancer, its trend, average

¹ Interview with Ott Kõstner 11. IX 2004. Recording in the author's personal library.

² Frank Popper, *Art of the Electronic Age*, p 87.

³ Raidaru also did important work in the field of developing newspaper designs – he was the one to promote the use of computers for design, and between 1987 and 1993 he and a colleague, Einar Rünkär, helped printhouses to start using computer-based typesetting and taught basic design.

⁴ Conversation with Alo Raidaru 20. IX 2003.

⁵ Ene-Margit Tiit, *Statistikameetodid eluteadustes*. – Eesti Statistikaajaloo teabevihik 13. Tartu: Eesti Statistikaajaloo 2003, pp 107–117.

depicting the co-existence of shadows. Light intensity was shown using different alphabetical characters – to create a darker area several letters were printed on top of each other.¹ In 1980, the Institute of Cybernetics worked on a speech synthesizer project, and for this project a graphical user interface was created in order to present the main parameters of speech synthesis as well as to interactively change them. This graphical user interface made it possible to represent the main parameters of speech synthesis, which could be moved and listened to with the help of a mouse, so that one could listen to how changing the parameters changed the quality of the sound or the inflection of a word.² But these visuals created by scientists did not always remain within strictly academic borders. Mathematician Vello Reeben's interests lay in curves and forms that could be described mathematically, as well as figures that numeric theories are capable of offering in order to explain forms existing in nature. Reeben wrote a program based on an algorithm created by Daniel Bernoulli for finding the highest possible solution for an algebraic equation. The program was written in BASIC and it generated diagrams describing plant forms. This program was written on an Iskra-226 computer at the Tartu University lab of biophysics. While working on this, an interest in the patterns that these mathematical equations produced arose. Some black-and-white screenshots of diagrams describing plant forms as well as purely decorative drawings have survived from that period. The decorativeness of these images was what then raised the question of their use outside the scientific context. Leo Vohandu proposed using them as knitting patterns for women, but the idea was never realised. However, two postgraduate students at Tallinn University of Technology wrote programs in 1990 that generated millions of knitting and crochet patterns.³ Also, Vello Reeben's Christmas card from 1988 combined (with the help of BASIC) computer-generated abstract ornament and seasons' greetings in different languages. A photograph of the screenshot of this design could be sent to friends and acquaintances to wish them a happy New Year.⁴

Ott Kõstner, who had been working at the Institute of Cybernetics since 1985, was primarily working with computer graphics. His work consisted of creating and developing a user interface based on a Windows-type graphic, and manipulable windows for an Australian computer named Labtam. To test this graphic system, Kõstner occasionally wrote demos, the main challenges of which were to display a picture with the desired parameters. Over a hundred graphic primitives required testing, as well as the different cursors

¹ Conversation with Viljar Allisalu 23. VIII 2003.

² Einar Meisters e-mail to the author 23. IX 2003.

³ Interview with Leo Vohandu 2. IX 2002. Recording in the author's personal library.

⁴ Interview with Vello Reeben 25. IX 2003.

on perforated paper using a matrix printer.¹ The programme, featuring the portrait of the poet, Kristjan Jaak Peterson, was designed by Juhana Kivirähk on an EC-series computer at the Estonian Agricultural Research Institute in Saku. Graph paper was filled with symbols according to the portrait of K. J. Peterson, and then it was all entered into the computer symbol-by-symbol and eventually printed out.² In addition, the ASCII portrait in main ideas of the play, which ironically tended to be anti-scientific.³ During a dry literary episode the rolls of perforated paper with the portrait of Peterson were unrolled on the stage. In Juhana Kivirähk's opinion, the director, Toomas Löhmuste, tried to show how a theoretical (machine-made) analysis fails to grasp the deeper character of the poet, which is ultimately lost.⁴

As part of the culture of computer networks, ASCII art existed mainly in the first half of the 1990s, when computer networks were already quite widespread, but when the technical means were still somewhat limited. There were even insufficient resources for rendering midtone pictures back then, not to mention for dealing with audio or video. Nowadays, specifically created software is used to make alphabet pictures out of normal photographs and the alphabetical image as such has not been forgotten at all, even though the old plan print method is long gone.

Visuals created for scientific purposes

It should be pointed out that computer artists were working with strange equipment, because these technologies had not been created with artists in mind. The mechanisation of industry, public interests and military processes were top priority in the development of computer technology. The computer industry did not aim to create art equipment, and artists had to understand this.⁵ Artists had to adjust to technology that had developed in a completely independent direction, and use the aesthetic potential in their own best interests. However, in science, the reason for visualising any object is purely to understand it. In 1972, Viljar Allsalu was working on a contractual basis for Juhana Ross, an academic from Toravere. Ross was studying how radiance diffused on the leaves of different plants. He used a program that drew images characterizing the division of light intensity on the leaves based on normal division functions. As a result, a complex picture was created

¹ Marko Kekisev's e-mail to the author 17. IX 2003.

² Juhana Kivirähk's e-mail to the author 29. IX 2003.

³ Toomas Löhmuste's e-mail to the author 24. IX 2003.

⁴ Juhana Kivirähk's e-mail to the author 29. IX 2003.

⁵ Lev Manovich, *The Labor of Perception: Electronic Art in Post-Industrial Society*. – ISEA'94, Helsinki: UIAH, 1994, p 136.

Radio in 1970, its workers printed out an alphabetical portrait of this important visitor to decorate the walls.¹

In the years 1965–1974, Harry Tani worked in the computing lab at the Electro-technical Institute on the construction of equipment necessary for editing machine engineering designs in computers. In those days the engineers in the working group had all dedicated themselves to discovering a way to draw the straight lines, rings and curves that are elementary today in all vector graphics programs. The first straight lines were victoriously demonstrated in 1969, when a primitive robot was drawn on the screen of a Minsk-22 computer.

Some ASCII portraits aiming at accuracy have been preserved from among Viljar Allisalu's work. At the beginning of the 1970s, the mathematician and programmer, Viljar Allisalu, worked at the computing centre at Tartu State University, where he used an Ural-4 computer to program alphabetical portraits based on photographs. He thus immortalized the professor of maths, Gunnar Kangro, the vice-rector of academic affairs at Tartu State University, Karl Püss, as well as the director of the university's computing centre, Jüri Tapfer, in ASCII format. Arnold Reitsakas, the director of the Institute of Cybernetics, was depicted by an anonymous author in an alphabetical portrait made for his 50th birthday, but this mosaic is much more schematic than the works of Allisalu.

New equipment with novel output options immediately inspired people to use them. As time went by making alphabetical pictures became a phenomenon in itself. Program-mer, Andrus Suitsu, wrote a program in 1981 that was capable of generating alphabet pictures from regular photographs. The idea consisted of using the matrix printer Robo-tron with a light-sensitive element added to its print head, which would in theory then have been used to go over photographs glued to the paper. By directing the print head it would have been possible to render the light reflecting back from the photograph – this would have informed its user of the different local light and darkness intensities that would have had to be depicted by different alphabetical characters. The program itself was completed, but the work with the photographic element and printer connection never was.² Alphabet pictures have also been constructed for special purposes, meaning that in such cases it was the technology of the picture that was important as a means of expression. For example, Marko Kekisev was impressed by the programme created for an Estonian State Youth Theatre production *Through the Grey Times*³, which was printed

¹ *Ibid.*

² Interview with Andrus Suitsu 26. II 2003. Recording in the author's personal library.

³ A theatre event about the poems of K. J. Peterson and about what has written about him. Coordinated by Toomas Lohumuste. The premiere was on 15. III 1981 in Estonian State Puppet/Youth Theatre.

on a graph. A digital-to-analogue converter was used to transform these into electrical tension Ux and Uy, which then started pushing the electronic ray on the screen towards the X and Y axes. The program produced the image or pattern on the screen one point after another and when this ended it repeated the process, and so it continued in cycles. When the computer ran well enough, the image on the screen seemed static and didn't even blink. To demonstrate the equipment, engineer Heiki Sumre came up with the program Kiiisu (prepared in 1960–1965), which created the picture of a cat with bright dots on the screen.¹ The bright cat image outlined in dots became one of the main attractions to entertain visiting groups of students. In 1965, Sumre composed a picture of his wolfhound, Tšekü, using alphabetic characters. To achieve nuances of light and dark he used letters that covered the surface to a different level. First Sumre made a photograph into a small raster and then chose a specific alphabetic character for each tiny square. While writing the program he had to enlist all the chosen characters and write down their position on the X-axis. It was precise and time-consuming work – almost like embroidering. The picture was created on the Minsk-22 computer and an EC7033 was used to print the image. Apparently, this was quite widespread at the time. A Christmas card with a wavy blue-and-red pattern (1983–1984) by engineer Enn Kaaret was also printed in huge numbers on a plotter.²

In 1967, the Institute of Cybernetics planned to participate in the Kihnu-Ruhnu games – a popular sports and entertainment event – and as a souvenir they printed out an image (using plan print equipment) depicting a tug-of-war between a robot and a Kihnu fisherman. The image consisted of alphabetic characters, which could be read as a sentence, but which also formed the image. Its author was Enn Kukk, an architect working at the Industrial Project Institute (Eesti Tööstusprojekt), and the alphabetic picture was printed out with the help of Vello Hanson.³ An alphabetic picture, Eve (1968) by Märt Orgussaar, has also survived – it is on perforated paper over a metre long and depicts a lady wearing a bikini and holding an apple. Alphabetic images of female nudes or Mickey Mouse 'wallpapers' on a similar scale were quite commonly used to decorate the walls in computing centres. Such creations by anonymous authors changed hands on perforated tapes or picture programmes as they were known, and most likely they arrived in Estonia thanks to people returning from secondments. But occasionally one could find curiosities as well – when the first secretary of the Central Committee of the Estonian Communist Party, Johannes Kabin, visited the computing centre at Estonian

¹ Interview with Heiki Sumre 30. I 2003. Recording in the author's personal library.

² *Ibid.*

³ Vello Hanson's e-mail to the author 2. IV 2003.

Estonia saw rapid progress in the field of computing technology at the end of the 1960s and beginning of the 1970s. Aino Pihlak, who worked at the Institute of Cybernetics and the computing centre at ETKVL (Consumer Cooperatives Union of the Estonian Republic) during her career, compares this period to the Tiger Leap programme.¹ Back then development was driven by the Space Race – the competition between the United States and the Soviet Union to reach outer space, which ended with the Americans being the first to land on the Moon. The Soviet Union, wishing to catch up, poured funds into developing computing technology.² They were able to match the West in space technology only thanks to applying several times the amount of computing equipment than its rivals in order to reach the same capacity and output.³ But big institutions such as those in engineering were given their own computing centres. If one could come up with a good reason why the establishment needed a computer, it was given one. In the 1970s, the first computing centres were created making it possible to access the means and resources necessary for creating computer art among other things. Over the years it appears some specific institutions and establishments rose to the forefront of such development and also managed to remain there. In 1960, a new research institute was created at the Estonian Academy of Sciences – the division of Physical, Mathematical and Technical Sciences – and thus the very first Institute of Cybernetics in the Soviet Union was founded.⁴ In the second half of the 1980s, specialists working in the Computer Technology Special Design Office of the institute came up with a school computer named Juku⁵, but its mass production was delayed for several years and thanks to that it was already out of date when it was officially released in the academic year of 1989/90. But in general the Institute of Cybernetics is an establishment that played an important role in the production of computer art. Every decade, Estonia's top specialists in computer-related fields have worked there. There were computer engineers, programmers and scientists, and some of these were interested in creating a visual output with the help of computers.

The very first – cat and dog?

The first electronic M-3 computer, which arrived at the Institute of Cybernetics in 1960, displayed information visually and graphically on an oscillograph screen with a diameter of 13cm. The computer produced numerical coordinates of X and Y for every point

¹ Interview with Aino Pihlak 21. I 2004. Recording in the author's personal library.

² *Ibid.*

³ Ustus Agur, N. Liidu arvutitõstuse traagika: kes oli süüdi? – Arvutimaailm 1995, No 10, p 23–24.

⁴ Mati Kutser, Küberneetika Instituut – 30. – Arvutustehnika ja Andmetöötlus 1990, No 9, p 49–51.

⁵ *Ibid.*

paper or video-tape. For example, the computer animation by Viktor Siilats named *Stroika*, made in 1988, has only survived on video. The program that generated this animation was written in BASIC (acronym for a programming language – Beginner's All-purpose Symbolic Instruction Code), and this has unfortunately already been destroyed. It is possible to create the same results using different commands and command lines in programming languages, so it is no longer possible to identify the original authentic program code.

What is computer art? What is a computer and what is art? For example, the laser graphics of Tõnis Mägi and photographic records of the figures that Heiti Polli created on TV screens in the 1970s remain quite secondary in the context of traditional art. What is a computer – is it a typewriter, an electronic scissor-replacing tool for editing collages, just a machine for facilitating calculations, a generator of randomness or some other similar alternative? When Raul Meel, engineer by qualification, prepares his drafts and has to calculate how many modifications or repetitions of a certain object he should make, is this then computer art? But what about when he combines all the end results in his computer and uses a printer as a novel output solution?

And even though Tiia Johansson didn't start her career as a computer artist before 1996, her university studies in the 1980s might have played a role in her later art-related choices. For example, while studying history at Tartu State University, the students were also taught statistical methods and computers were used. Raivo Kelomäes comments: 'But as all this was very primitive and clumsy and getting the results this way was extremely laborious, nobody ever really thought of creating art with these things.'¹

The very beginning

Frank Popper starts his introduction to the history of computer art in 1952, when Ben F. Laposky created his *Electronic Abstractions*, and he then quickly arrives at the first computer graphics dating from 1960.² That is to say – Popper starts his study from the 1950s. In the same decade, more precisely in 1959, the first electronic computer Ural-1 reached Tartu and the first computing centre in the region was launched at Tartu University. Ural-1 was followed by Ural-4, NAIRI-2, NAIRI-3, Minsk-32, EC-1022, EC-1060 and so on.³ In Tallinn, the engineers at the Tallinn Electrotechnical Scientific Research Institute with its headquarters on Piritä Road created an original computer named CTM in 1962.⁴ Soviet

¹ Interview with Raivo Kelomäes 24. X 2003. Recording in the author's personal library.

² Frank Popper, *Art of the Electronic Age*. New York: Abrams, 1993, p 78.

³ Peep Uba, Nii see algas: Tartu Ülikooli arvutuskeskuse loomiseest 1958. aastal. 40 aastat arvutuskeskust, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1999, pp 9–11.

⁴ Conversation with Harry Tani 10. III 2003. Notes in the author's personal library.

The birth of Estonian computer art

Tuuli Lepik

I started collecting data related to the birth of Estonian computer art in the spring of 2002. Before that I had not gathered nor structured any information that was related to media arts in Estonia. The beginning was hard. After I had spoken with key people in the field, I discovered how little has actually remained of the material. In the past ten years a deep cleansing has occurred. For example, Kalle Tiisma, author of a sensor system that Ando Keskküla (1950–2008) used in his interactive installation in the 90s, answered my question about the current state of his work very eloquently, shedding light on the generally prevalent attitudes as well. He said: 'Unfortunately one box (of about 30 kg) of plans, prints, punch cards, programs and punch tapes, which had survived the previous move, went into the Midsommer fire this very summer.'¹ Maybe it was considered a test period for experimenting with new technologies and most of the work was destroyed soon after newer and better technological solutions were found? Indeed, some projects have survived in their entirety or at least some recordings of their details have been preserved on different media, but increasingly I had to deal with simple descriptions of programs and pictures. Oral information about things that are not mentioned anywhere else – which has come to be known as 'mythical material' – kept piling up.

It was also difficult to date the works. Often they weren't signed nor dated, as authorship and preserving the works weren't priorities back then. In addition, what made things more complicated was that while copying a file from one medium to another, it automatically stores the date of the last edit, meaning the date when the file was copied and resaved. Although, many works have survived in this way, they have been archived and saved in technologically more advanced formats. Therefore, possible temporal shifts had to be taken into account. In fact, many old formats that were trampled over by technological advancements often proved to be much more fragile than paper. Some works can only still be seen on

¹ E-mail of Kalle Tiisma to the author 22. I 2004.

being made explicitly visible. Montage also appears in the form of conjoining different viewpoints by using double exposures or double copy, which became the usual method in works by Eve Kiiler, Ann Tanno, Peeter Sirge and many others. In addition, the retouching and colouring or painting by hand, which were probably used by every art photographer during the 1980s, might also be described as montage – the combining of photographic and painterly modes of representation.

This blast of modernism in 1980s Estonian photography was an anachronism, although not without its productive outcomes. Such photographic works were the first to attract wider attention and were selected for important exhibitions abroad: the Rotterdam Photography Biennale, shows in photography museums in Charleroi and Odense, and the special *perestroika* issue of *Aperture*, *Photostroiika*, in which Estonian photography occupied the largest part. This all helped Estonian photographers to exit the enclosed sphere of professional activity, to travel and to make contacts with colleagues from other countries. At this time, the signs of change were already becoming evident. Peeter Linnap gave up romantic modernism by abandoning one aesthetic feature after another until gradually he became more rational and cerebral in his approach. Toomas Kalve became provocative elements of contemporary urban culture into his still lives. Eve Kiiler became silent and probed her social memory. Mart Viljus was increasingly reflecting the various functions of photography. And the author of this article, Peeter Laurits, tried to find ways in which to enter visually into dialectics with the mythological signs of different cultures. Everyone was hatching the eggs that would hatch by the 1990s, generating a number of outcomes – the Saaremaa Biennial, the establishment of departments of photography at the Estonian Academy of Arts in Tallinn and Tartu Art College, groups of photo artists Forever Yours, DeStudio and Faculty of Taste, and the acceptance of photography as art by the art galleries and museums. In the decade of the 1980s, Estonian art photography, or photography as art, began to break out from its cultural isolation.

Estonian social life. In Kalve's photos, the atmosphere of retro-nostalgia, familiar from the works by Czech photographer Josef Sudek, has transformed into mannerism to such a degree that it can already be taken as surrealist reconstruction and parody, indicating the smooth transfer from modernism to postmodernism.

Most of the authors working under the influence of modernism dedicated themselves to technical experiments. Tõnu Valge may be taken for a heraldic animal of panicked experimentation: from the 1980s onwards he continued tirelessly to build up the repetitive mandala of his furious experiments. At the end of the 1980s, the majority of young photographers (Tõnu Valge, Jaak Kadarik, Toomas Volkmann, Toomas Kaasik, Herkki-Erich Merila, Eve Kiiler, Peeter Linnap, Peeter Laurits) began to tire of the beautiful clichés promoted in the photography clubs and instead became engaged in very different experimentation that deconstructed the photographic image and disrupted the binding quality of light-sensitive emulsion. There was a pragmatic reason behind such developments: there was a shortage of materials and means in the Soviet Union that made it very difficult, if not impossible, to produce technically perfect photographs according to the standards the late 20th century. However, a far more significant role was played by the desire to distance oneself from the bathetic show-offs that were celebrated in the photography clubs and to look for a new way that would be distinct from the imitative approach of modernist photography. This new way broke with the traditional values of photography (e.g. realism and the clean image) and turned towards fetishistic and merciless subjectivism. For example, one photograph by Kaasik shows only abstract lines of colour that move with expressive force towards the core of the image and, if one does not know the technique, it is impossible to identify the image as a photograph at all.

One of the common characteristics of photographic production of the 1980s was the usage of various techniques loosely identifiable as montage. Montage should be treated here in its broader sense and not merely as a flat collage consisting of different pictorial elements – although the use of that technique was also widespread: in addition to the technique of montage, different levels of perception were brought together in montages that attempted to overcome the momentary and sketchy nature of the photographic image. For example, in Jüri Okas joined in his works photographic documentation of landscape actions with added commentary or analysis executed in print techniques. Peeter Linnap, Tõnu Tormis, Mart Viljus and many others tested the possibilities of the logic of film montage. In his series *Generativity*, Jaan Rõõmus investigated industrial dithered imagery by copying separate colours from the photographic image via the electronic network of a television tube, resulting in the deconstruction of the mechanics of perception by its

to transform the photograph into an autonomous, fetishistic, work of art. The third turn formulated the problematic of the ontology and semiotics of photographic representation that paved the way for the influential introduction of postmodern pictorial strategies in the beginning of the 1990s. I would like to stress that the distinction between these tendencies is entirely arbitrary and that a general picture of 1980s art photography should treat these tendencies as simultaneous and interrelated.

Despite the opposition of social and salon photography, during the 1980s the documentary approach was interwoven with subjective and individualist tendencies. Works by the prominent and influential representatives of documentary photography (Peeter Toom, Tõnu Tormis, Arvo Iho and Malev Toom) were characterised by dramatic and expressive subjectivism. Arvo Iho's *Blues of the Stone City* aimed to generate a symbiosis with music by using slow exposure, double exposure and colouring. Tõnu Tormis' *Fragments of July. Exercises in Seeing* created a suggestive and meditative whole from the fragmentary mosaic. Malev Toom's shots, taken amidst the action and characterised by the use of a wide-angle lens, thus deforming and deepening pictorial space, came close to participatory documentary photography. "The all-invasive use of the camera opposed itself to the principle of non-intervention so far prevalent in documentary photography: as a result, the act of photography itself, or more precisely the way of looking, became the object of the viewer's perception."¹ In the Estonian context, Modernist language lost an element of its urban and industrial radicalism and became mixed with provincial lyricism. There was also plenty of provincial lyricism and empty romanticism in the experience

ments and statements of young radicals. Their goal was to take things to an extreme by using new, sharpened tools. In the programmatic speech *Fin-de-siècle in Estonian Photography*,² Peeter Linnap and I promoted decadent stylisation, the broadening of symbolism and a refined sense of beauty, in an attempt to articulate the modernist values we considered topical at the time. Toomas Kalve took this further than anyone else, delivering thoroughly and systematically into fin-de-siècle aestheticism. During the 1980s, he used historic plate cameras almost exclusively and whenever possible he also used archaic photographic materials; his 'models' were the bric-a-brac of images in antique shops and views of the Supilinn slum in Tartu. Following the proverb 'the wise man finds the whole world in his yard', he found objects of interest in his intimate surroundings and inspiration in the aestheticism of 1920s and 1930s bourgeois salons – this was not a perspective derived from imported examples, but from the local mannerism that flourished in interwar

¹ Vt Peeter Linnap, Vaateid eesti fotole (1940.–1990. aastad). Magistritöö, 2001.

² The manuscript was published as: Peeter Laurits, Peeter Linnap, Fin de siècle Eesti fotos. – Vikerkaar 1987, nr 4, pp 63–68.

In my view, Eero Epner's diagnosis of the photography of the 1980s is a perceptive one: it was a phenomenon caught between two doors. In his overview of works that tended to fetishise subjectivity, Epner claimed that photography, in following its inner logic, had attempted to copy what was so far accepted as art. 'At the same time, significant shifts were happening in the art world and it soon became obvious that the old criteria were no longer relevant. At this instant, when photography came very close to abandoning its technical burden, it transpired that this technical burden might be its biggest asset.'

4

As an aspiring young artist in the mid-1980s I dedicated myself to photography. 'There were physicists, actors, musicians, medical doctors, bibliographers, mathematicians and bohemians amongst us. There were as many ways of approaching the photographic means of communication as there were photographers. Since the relationship with the audience barely existed, most of the authors remained in a permanently excited state of experimentation. It was impossible to distinguish between schools or movements, the works of a single author or only rarely forming an integrated stylistic whole... It is difficult to find a single technique from the whole history of photography that would not have been reinvented here anew: fragments from contradictory schools of thought integrated here in absurd combinations and visits to general photography exhibitions bring to mind the act of reading a sentence that has neither beginning nor end, without conjunctions or syntax.'² It is difficult to subdivide 1980s photography into separate periods. Conflicting tendencies developed simultaneously, with many authors deploying various different methods at any one time. Those who had engaged with a subjectivist, author-centred modernism during the middle of the decade, were using the strategies that could be described as postmodern by the end. 'Thus, these were the authors who generated two turns in Estonian photography during a short period of ten years.'³

For that reason I will offer only simplified generalisations and provide a sketchy overview of three transformative tendencies. The first turn is related to the subjectification of documentary photography and experiments with how to dramatise ways of seeing and photographing. The second was a turn towards modernist values and attempts

¹ Eero Epner, 'Fotograafia aktualiseerumisest ja enesemõistmisest 1980. aastate lõpul – 1990. aastate

algul. Destudio juhtum. – Kunstiteaduslikud Uurimused 2004, No 3–4, p 119.

² Peeter Laurits, 'Text for the catalogue of the exhibition in Kiel. November 1991. Manuscript in author's possession.

³ Eero Epner, 'Fotograafia aktualiseerumisest ja enesemõistmisest 1980. aastate lõpul – 1990. aastate algul. Destudio juhtum, p 115.

the pictorial space, instead it represents the space of existence that is the only possible reality and with which essential dictates human ambition must be matched.¹

At the beginning of the 1980s, Enn Kärmas, Ülo Emmus and Alar Ilo, who had all graduated from the Higher School of Book and Graphic Art in Leipzig in the GDR, were already teaching the future graphic artists at the Estonian State Institute of Art. Through their teaching, Estonian book design and poster design were enriched with a method of photographic staging that used compressed symbols isolated from the background of image. This method has proved successful in the works of Jüri Kass, for example.

The beginning of the programmatic and conceptual use of photography in Estonian art can be traced back to Jüri Okas's works from the 1970s. His 8mm amateur camera and photographic camera documentations of happenings and landscape installations were well executed, and they would become signposts for later developments in local conceptual art. Okas finished several of his installations and land-art works using different reproductive media, as if virtually – using the combination of photo and intaglio plates and experimenting with the viewer's sense of space and reality.

Despite this, we still encounter short-sighted views about photography such as those expressed by Tamara Luuk in 1988. Luuk claimed that a 'quick glance into the history of photography shows that the borderline between art and photography has become clearer. Art photography has not managed to become equal to fine art; the latter maintains unquestionable priority in the hierarchy of arts. The so-called impressionist, surrealist, art deco or futurist photography is secondary to similar movements in fine art; the latter will retain the privilege, endowed by birthright, of generating specifically artistic information.'² Nowadays we know very well that in Western art in the 1980s the authority of the category 'fine art' had already been substituted by the much more elastic approach visual culture and that the borderlines and hierarchies between different artistic mediums were radically transformed.

Photography and other technical means of reproduction generated new and specific pathways for artistic information with which the traditional media of painting and graphic art tried to keep up. However, Estonian photographers remained in their own enclosed shell, and were largely uninformed about the paradigmatic changes taking place elsewhere. Rebellious spirit and critical irony were in the doldrums. A good deal of potential energy was adrift, sealed under the cover of the photographic developing box.

¹ See Tamara Luuk, *Fotograafilisest reaalsusest eesti estambis*. – Üued põlvkonnad 2. Koost Irina Solomõkova. Tallinn: ENSV Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituut, 1988, p 16–28.

² *Ibid.*

programs and introduced contemporary photography and the history of photography in the print media. One man alone managed to achieve more than any of the large organizations and their membership. He organised photo exhibitions, found new venues and founded photography prizes; he was an active member in three creative groups; and he has written the large part of Estonian-language publications on photography of the 1980s. There were regular photography sections in the journals *Kultuur ja Elu* and *Noorus*, and reviews and articles about the history of photography also appeared in the cultural weekly *Sirp ja Vasar* and, less often, in the daily newspapers. These few publications determined to a large extent the professional horizon of Estonian photographers. In fact, I would go so far as to claim that most of those who entered the photography scene in the 1970s and 1980s owe more to Tooming and his knowledge than they would care to admit. That so many photographers gravitated towards a single figure is one of the reasons why there was little or no real differentiation between amateur and elite photography in Estonia during the 1980s: the emancipation of the field was impeded and both weekend photographers and aspiring young photo artists were relegated to the periphery of cultural life.

3

While photographers were enjoying themselves in their dark rooms and attacking one another via the senseless dilemma of the social versus the artistic, the photographic eye was already searching for new expressions in totally different areas. By the end of the 1970s, photorealism was an integral part of the Estonian painting practised by Ando Kesküla, Rein Tammi, Miljard Kilik, Tõnu Vire, or Rein Tammi who used both mimetic illusion and its parody. This process continued until the 1980s when Jaan Eiken, Ilmar Kruusamäe and Urmas Pedanik pushed the limits of slide painting further beyond mere indulgence in hyperrealist *trompe-l'œil*. The dialogic tension between painterly and photographic was created in Estonian painting at this time, and it subsequently continued to re-emerge every now and then.

Graphic artists had begun to employ photographic elements much earlier: for instance, Kaijo Põllu used them in his 1960s collages. In the 1970s, Jevgeni Klimov and Ilmar Paul took had already taken photography's suggestive mimeticism as a starting point. Tamara Luuk claimed that the context for the use of photography in art changed significantly during the 1970s and 1980s: 'The context of pop art had disappeared and the effect of illusionism was no longer the goal in itself. In the graphic arts, photography does not represent an oppositional or de-contextualised reality, standing separate from

Nevertheless, let us attempt to follow these changes and developments, mapping them as far as possible until the early 1990s when the results began to emerge.

2

As I remember it, the period began with the Regatta in Tallinn, during the 1980 Moscow Olympic Games. Idiotic Vigris and Mishkas [mascots of the Regatta and of the Games respectively – *transl.*] promenaded about the streets along with Soviet imperial icons and the signs of high-quality products [in the Soviet Union, the so-called 'sign of quality' was awarded to high-quality consumer goods and products – *transl.*], high-profile architectural symbols were given a quick make-over, and the militia cleansed the city of hoodligans and politically problematic youth, deporting them to the 'hoodlum regiments' of the Estonian Pupils' Summer Work Camps. During the militia raids I hid in Kütiorg, at the summerhouse of my first art teachers, artists Valdur and Eetla Ohakas. I didn't think much about photography at that time; my transition from painting to photography and literature happened a few years later. Still, I do remember some of the major photo exhibitions at the gallery Kiek in de Kōk: *Amber Land* in 1981, and an international competition *Sails of Tallinn*. Such exhibitions were dominated by formalism, by the simulation of existentialist themes, and by bathetic jesting with various clichés. Each exhibition presented the obligatory thematic shots: hands breaking bread, the wrinkled face of an old man staring into the lens, a smiling girl with a bunch of flowers, her hair flowing in the wind. Sometimes one also encountered other images. From the exhibition *Sails of Tallinn*, I remember decadent portraits of women by the Spanish photographer Josep Maria Ribas i Prous, which Peeter Tooming also brought to Tallinn later. From the exhibition *Amber Land*, I remember the illusory photomontages by a Lithuanian who imitated the works of American Jerry Uelsmann. It is funny to compare these works, which so excited the local audience, with the radical changes that were taking place at the same time in Western photography.

The Estonian photography of the 1980s was almost hermetically sealed off from the rest of the world. Available sources of information were the journal *COBETCKOE ΦOTO* and journals published in other countries of the socialist bloc. Peeter Tooming was the only person receiving Western photography journals, albums and other types of information on a regular basis. He was also responsible for the dissemination of this information into wider circles. And it would hardly be an exaggeration to claim that Peeter Tooming was both a kind of one-man umbrella organisation for photography, and its core: he communicated with all institutions, circulated information and literature, consulted and coordinated the photographic scene, published albums and collections of essays, organised TV

formulation. Even Peeter Tooming, the most powerful and autonomous of the dissident photographers and theoreticians, preferred to be diplomatic and to remain on neutral ground: '...in regulating and coordinating our photography scene, we should try to avoid any one-sided approach; we should not repeat the mistake made by Lithuanians who put their sole emphasis on photographic reportage; we should not repeat the one-sided development of our own photography (technical aesthetic 1966–1975); and we should find the golden mean.¹ Despite the fact that artistry or 'salon-ness' in photography was not articulated by any of the manifestos, the majority of active, amateur, club-photographers were interested precisely in formal exploration. In fact, the word 'salon-ness' (*salonglik-kus*) became a pejorative word in official discourse and was applied to any experimental and innovative photography. However, Estonian photography in the early 1980s displayed none of the qualities of artistic glamour or radical aestheticism, and formal explorations remained moderate and hesitant. Estonian photography only began to bear more radical fruit towards the end of the decade and at the beginning of the 1990s.

Thus it should be admitted then that there was neither a salon nor a social approach in 1980s Estonian photography. The opposition of those two approaches was meaningless and an artificial dilemma, standing outside of time, and this opposition hindered the development in professional debates and delayed the emergence of serious ontological or semi-otic analyses. Either the meanings of the concepts 'aesthetic' and 'social' were not properly defined by the people engaged in the discussion or perhaps it was also the case that these categories were endowed with peculiar shadow-meanings in the context of the Estonian SSR.² It is far more useful and appropriate to divide photography produced in the Estonian SSR during the period 1940–1990 into the corporative (documentary) and the pictorial tendency (so-called art photography), as Peeter Linnap has done.³ Linnap indicates that the major difference between these two was that there existed a bureaucratic commissioner and financier representing the Soviet state apparatus for the former, but not for the latter. Strangely enough, the productions of both corporative and pictorial authors show the characteristics of stagnant escapism, orientation towards demand, conceptual and aesthetic clichés, and absence of social consciousness. Therefore, it is unsurprising that the efforts of more active photographers to establish themselves in the art scene were met only with indifference or rejection. Art photography in the 1980s grew slowly, as if in a cocoon, making any changes or developments slow and difficult to notice.

¹ Peeter Tooming, *Eesti foto: sotsiaalsus või salonglikkus?* – TMK 1982, No 3, p 62.

² Vt lähemalt Peeter Linnap, *Vaateid eesti fotole* (1940.–1990. aastad). Magistritöö. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2001.

³ Peeter Linnap, *Klubilisest fotograafiast*, pp 31–40.

covered in the newspapers. [...] In the context of fine art, it seems significant that pictures by the photography groups appeared only very rarely and generated little interest.¹ Instead of focussing on the miraculous and exposing the strange, debates among photographers were insular and in their delirium formed a dilemma for Estonian photography: the social versus the artistic 'salon' photography. The so-called 'documentalists' represented the former trend; they were professional photojournalists and obedient club photographers, with limited imagination. At the beginning of the 1980s, Valeri Parhomenko scolded his disobedient colleagues: 'The formulation of the main tendencies is related to the concept of 'aesthetic salon photography'. One is left with impression that the authors of these works have turned their backs on real life; they seem to be existing outside of time.'²

Instead of trying to imagine what those aesthetic salons that had turned their back on real life must have looked like, let us underline the notion outside of time. Do I risk getting too Proustian here? Let us read on: 'Year after year, the summer meetings of Estonian photography clubs debate some banal issue: Is art photography art? At the same time, no one has asked the question whether photography is part of national culture. What is its cultural role and what are the responsibilities of the art photographer? Why has photographic reportage that concentrates on civic themes become such a rarity? Future explorations and experiments can, of course, be based only on civic topics, and it should be clear that the absence of civil responsibility in creative work leads to the disappearance of individual characteristics and the sense of unity upon which art is founded.'³

It may all be true, but the quotation is hypocritical nevertheless. The Soviet documentary photography represented and defended by Parhomenko was documentary only in name, being in actuality a staged, manipulated and re-touched falsification. None of the documentary photographers expressed true civil responsibility – i.e. by documenting the militia's violence against long-haired youth. Their themes were limited to capturing achievements in the workplace and diligent workers, and the whole spectrum of these photographs knows no other formal expression than the ideal pathos or didactic finger pointing. Stylistically it is difficult to differentiate 1980s photo reportage from its 1960s counterpart. Soviet newspaper photography looked liked a haiku of the national anthem that was published in smeared low quality print.

The so-called 'salon' or 'artistic' photography was associated with the more progressive wing of club photographers. Interestingly, no one ever publicly admitted to such a

¹ Peeter Linnap, Klubilisest fotograafiast. – TMK 1992, No 8, p 32.
² Valeri Parhomenko, Може, хватит эстетизировать? – Молодежь Эстонии 6. VI 1981.
³ Ibid.

Estonian photography in the 1980s is a strange and isolated phenomenon. The sheer number of amateurs and interest groups is surprising in itself – probably half of all families had their own dark room – and their inventiveness was demonstrated by the variety of places in which they kept their image enlarger: on the washing board, over the bath tub, in the far corner behind the living room furniture. Many dark rooms could only be used after daylight. Despite such limited working conditions,¹ amateur photographers united in countless photographic societies at workplace or at school, or in one of thirteen large amateur photography clubs and creative groups such as BEG, STODOM, A-6, FF and Ring 0. The Association of Estonian Art Photography was established at the end of the 1980s, and the photography section of the Estonian Union of Journalists was responsible for supporting and mediating the activities of professional photographers. Both organisations were characterised by their spirit of competition and by keeping up with the prescribed standards of numerous competition juries.

Despite its agitated energy and clamour, photography in the early 1980s left little of value. Photography was relegated to the most marginal periphery of the art world, and quite deservedly so. Unlike poetry, theatre or visual art, photography was failed to properly address society or to play any role in the resistance movement during the era of cultural repression. Peeter Linnap has claimed that the manifestos of the so-called 'dissident photographic groups', such as STODOM and Ring 0, were nothing but simulations. The manifestos berated Estonian photography clubs for being nothing more than clubs, although the groups themselves amounted to little more than a club – they were, perhaps, just a little more active, ambitious and productive: 'They were more successful in manipulating the mass media and managed to ensure that even the smallest events were

¹ 'It has been said that a wife does not care whether her husband is a photographer or an alcoholic: in both cases the family budget is very tight.' Andres Rünk, Kristel Lukats, Kunst kuulub rahvale – aga fotokunst? – Sirp ja Vasar 16. V 1980.

И умер апрель,
И родится вновь,
И придет уже навсегда.¹

This is a comatose state of nature, that last wintery frozen week before the grass sprouts from the ground, the moment when signs that the weather will change have already shown themselves, but as if having disappeared somewhere forever. 'Look at the signs, look at the symptoms' goes the mantra in another remarkable example of rock poetry from the period, in the song *Model Man* by King Crimson. At the time, the air was pregnant with signs, although the stagnation was deeper than ever and not only to the East of the Wall. Now, also, I am looking for signs and symptoms, and there are none – there is only a kind of April that has gone comatose. And yet some kind of shift has occurred, spiralling back to the same state that Viktor Tsoi sings about – if at that time performance was not YET art, then now it is NO LONGER art. Or, to paraphrase Joseph Beuys: if everyone was an artist only recently, then by now no one is an artist any more. It is not only performance art but art generally, in all its known functional mechanisms, that has exhausted itself, having turned into one among the many glossy candy wrappers with which the bourgeoisie decorates its senseless speculations about beauty, eternity or effective marketing strategies, or which emphatic social democrats use as a wrapping paper for the funding applications for their presumed socially-oriented projects, none of which have any real effect.

Yes, in a moment April will be born again to stay forever.

2004

¹ And April dies
and will born again
and will stay forever. – Ed.

Had we also apprehended the coming invasion of capitalism and of new representations – acknowledging the warnings of our favourite critics of capitalism at that time, Beys, Bourdieu, Deleuze and Guattari? Perhaps, but we didn't think about it much. We lived for the moment, for those unique days and hours. The rock star inside our heads shouted out 'Die young!' The first manifesto of Rühm T from 1985 stated: 'We exist here and now,' And so we did.

*

The statements of Siim-Tanel Annus and Jaak Arro also expressed self-destructiveness, however, their performances seemed more idealistic. Annus grandiose fire shows were suggestive of his teacher Tõnis Vint's meta-religious search for and belief in purification, while Arro's shamanistic events at his summerhouse in Kastna were clearly influenced by national romantic euphoria. However, the emphasized rituality and accentuation of presumed catharsis was common to all the performers, although the authors were in danger of becoming too serious – something that Kierkegaard and Nietzsche warned against. This is why the best performances by Estonian authors mix national romanticism, meta-religiosity and self-destruction with some irony – with a bitter internal grin – and allow the viewers to anticipate the arrival of the catharsis, which, however, will never take place. These ritual elements – the search for catharsis and the tragic comedy approaching black humour – make up the specificity of Estonian performance in its prime. To this can also be added a preference for the element of fire, both direct and indirect. The same model has been taken up by more recent and internationally more successful artists such as Jaan Toomik and Ene-Liis Semper, who use the formula in their video performances. This idiosyncratic model can be more generally ascribed to the specific form of existentialism characteristic of the East European mentality: in the written form it is perhaps best expressed by Romanian Emil Mihael Cioran and it has very little connection with the Soviet and Western avant-gardes. Figuratively speaking, it is the individual throwing an internal flame which, while destroying in linear time the hope for something better or more sublime, nonetheless makes the surrounding world sparkle thousand times more.

*

By the way, the state of society before the Singing Revolution, the collapse of the great empire and the emergence of personal need for performative self-expression, may be illustrated with the lyrics of the song *Anpena* by musician, poet and prophet Viktor Tsoi, who was perhaps the best exponent of the East European mentality at the time:

works. Jaak Arro gave up performance altogether. The virginal period of Estonian performance, as short as it had been, was over. It was followed by commercial performances – commissioned by banks and PR-companies, and by the more numerous new generation – Mare Tralla, Non Grata collective, Kiwa etc – with their characteristically unstructured frolics that dissolve easily into all the rest of contemporary folk art.

*

However, wasn't it our declared goal in the third manifesto of Rühm T, in summer 1988 during the period between the Singing Revolution and wallowing on the asphalt, that we would desecrate the state of virginity that had been driving the universe mad? We had no ideals. We had chosen heroicism for the sake of heroicism itself, having fully understood the absurdity of this concept. We were like fighters in a boxing ring, whose only desire is to WIN; and we demonstrated this publicly in our most intense series of performances coinciding with the collapse of the USSR. Somewhat perversely, we did not identify with the crowds who were exalted with the feeling of liberation, but instead with the rulers of the collapsing empire who, in their destructive madness, organise a final orgiastic party. We reserved no energy or means to survive in the coming free society. All of our fees and the best of our health were mercilessly expended. Andres Allan – my brother and a member of Rühm T – died in strange circumstances.

In our activities there was much that may forever remain bewildering to Western observers and colleagues, and this became obvious when the flow of invitations began to dry up in the 1990s – and thank god for that, otherwise none of us would be alive today. It was not the actual performances, which were more or less under control despite the apparent dangers, but the psychological states and after-effects produced by the act of performing that often proved devastating for the performers. In 1992, at the festival of Estonian art in Karlsruhe, we were asked: 'What did you protest against?' We replied: 'Against the bad weather.' The review of the project of total performance by Rühm T, which took place in February 1991 in Tallinn Art Hall, was entitled *Desantniks Have Occupied Art Hall*. The Soviet special invasion forces had driven their tanks over protesters in Vilnius and were threatening Tallinn – yes, we were those *desantniks*. We were dealing with the process of self-destruction as inverted aggression, seeing it as the ultimate form of liberation. Indeed, our relic was FREEDOM – just this and absolutely nothing else. And it was not Marat, the friend of the people, that we took as our guiding example, but instead de Sade – pervers, decadent, doomed aristocrat, solitary person and a truly free individual in the midst of an illusory conquest for social liberty.

the latter simply didn't exist. Performance was a one-off experience for a small interest group, comparable to the gigs of radical bands in underground clubs. By the way, radical rock bands such as Joy Division, Einstürzende Neubauten, Bauhaus, the Fall etc were the main influence for the group Rühm T, which became the central collective of Estonian performance during the 1980s.

*

Rühm T was established around 1985 as a multidisciplinary project involving painters, graphic artists, poets, architects, philosophers and musicians, and later also photographers and theatre people. Performance as such was not originally a part of the planned activities of the group, unless one takes into account the experimental actions called 'concerts' that were performed at the exhibition openings. For example, such was an action-composition with topsy-turvy structure, at Tammisaare museum in 1987: the climax of the event happened at the very beginning, when the protagonist ran head first against a wall, followed by a gradual mellowing of activities for another fifteen minutes. A year earlier there had been a punk-meditation co-organized with punk band JMKKE and its fans at the summer camp in Jäneda (*Message for the Teacher*, authors: Raoul Kurvitz, Urmas Muru, Eero Jürgenson). Regarding Rühm T, we can only talk of the transformation of performance into art – in terms of content and other parameters – from the opening of the legendary exhibition *I Have Never Been to New York* in summer 1988 and after. At that event the Finnish artists' collective Muury participated along with Estonian performers, and from then on the doors of the art world, together with its audience and institutions, were opened to performance as an autonomous phenomenon. All those who performed at the opening – Siim Tanel Annus, Urmas Muru and myself (Muru and myself being from Rühm T) – would gain recognition primarily as visual artists already at that time.

At that moment everything changed. We were showered with offers to perform from the other side of the Finnish Gulf and elsewhere, and finally also in our home republic. In retrospect, only my first performance abroad was done sincerely; that is to say, as sincerely as I had done *The Meeting with a White Lady – The Meeting with a Black Lady* or the fateful action of wallowing on the asphalt road at the exhibition *I Have Never Been to New York*, which opened the flow of performing. What followed was entirely cynical: the deception of fame, fees, fabulous by our standards, all paid in hard currency; the growing reluctance towards performance on commission; the constructed media role; and so on. Exactly the same thing happened with Siim-Tanel Annus. Urmas Muru and Peeter Pere (also a member of Rühm T) returned to architecture and have later made only occasional

I should begin by saying that, despite knowledge of what was going on in the West, none of the performances were directed toward the functional spaces of art, even in the most basic way. Furthermore, the authors refused to identify the phenomenon of performance with the notion of art. Rather it was seen as a pure thirst for self-expression via bodily action – the necessary transmission of the author's creative state to the audience, without the means of a concrete work of art. From the theoretical point of view one could say that, as a limited medium, the work of art – and so art in general – insisted upon its removal from the mediating position between author and audience. That was the principle which I, as one of the leading figures of the performance genre, formulated. These events did not take place in the exhibition halls, they were not performed for artists, nor were they made by artists, though there were authors instead. Like Beuys, Roland Barthes's messages could not be stopped by the Wall either, but unlike Beuys's ideas, his idea of the death of the author did not find many followers here.

Even today I still consider my very first performance to have been the most important. It took place in Haapsalu, during the festival of the White Lady Days, in the local culture house. The year was 1987, the audience consisted of local punks, and I was an architect. An author, NOT an artist. My next performance *The Meeting with a White Lady* – *The Meeting with a Black Lady* also did not take place in the art gallery and was not aimed at the art audience; instead its audience was heterogeneous bunch that packed the Writers' House. I am still an architect and author, though still not an artist, just like the other members of the group Rühm T, which I will introduce shortly.

Who were the other performers apart from Rühm T? If we draw a line after the 1970s happenings by Jüri Okas, Leonhard Lapin and their kindred spirits – events with completely different principles and ideology – then there are few others to mention. If one is to avoid the equation of the conceptualized practices of non-art with mere dilettantism – these are not exactly the same thing – then Sliim-Tanel Annus and Jaak Arro are the only ones I would mention. However, the presence of these two authors was sufficient to turn performance into an autonomous and quite influential phenomenon. It is true that by then both Arro and Annus were renowned artists and this is probably how performance started to become 'art' – despite the fact that their events were closer to the rituals of an inner circle, to spectacular intellectual orgies conducted by charismatic individuals and aimed at only a dedicated few. As a package of experiences it could have been related to art without itself being art, and that's why it offered more freedom. There was never any intention to sell or document these events: typically the performers didn't bother with photographing the event, not to mention recording it on the video,

Flame-throwing: Estonian performance in the eighties

Raoul Kurvitz

When projected against the background of the international avant-garde, overlooking the totally unique character of Estonian performance in the 1980s is just as mistaken as assuming that any creative work in the Soviet system was done in total isolation – the system was not sufficiently isolated for that. Information was leaked from the free West, in one way or the other, as was exemplified by the proliferation of rock music in the Communist countries despite official efforts to stop it. Still, performance is not exceptional here; all of those presumptuous and disappointed views, according to which it amounted to nothing more than an imitation of the international avant-garde, should be sufficient reason to deprive the Western specialists of their diplomas. I have in mind, for example, Rosalind Goldberg and others whose voices either undervalue or fail to mention 'post-Soviet' performance and other art forms in international forums. In fact, if the Wall continues to exist in their minds then they should be hurled against it.

Instead of imitation, what took place was a discussion between colleagues in the same artistic field, an act of measuring-up of the kind that is typically regarded as normal in the free world. It was a mental transference of intellectual values and performative techniques, just like it occurred between Plato and Aristotle, Proust and Joyce, or the Beatles and the Rolling Stones, although perhaps in a more inhibited way leading to certain delays. For instance, information about Joseph Beuys's work only reached our neck of the woods along with the notice of his death in 1986. And local artists' commentaries and takes on the undertakings of Our Great Western Teacher are probably meant to resonate only in nirvana where we, dissolving with him into Holy Non-being, must meet in order to continue our discussion. But now it is time to see what was really special about the work of the performers here at that time.

*

also their position in the political hierarchy.¹ In any case, proximity to power made it possible for them to furnish their homes with appliances, crystal, carpets and other difficult items that were out of reach for the ordinary person and even the cultural elite. The cultural elite endeavoured to create their own personal environment with objects from exhibitions, and also unique 'antiques', which the postmodernist worldview revitalised. Crockery, glass, ceramics and textiles were bought from ARS shops.

Now returning to the beginning of the article, we should ask once again what it was that Ando Keskiküla was complaining about? To requote, 'We know that our visual art has potential and that there are very successful exhibitions of one-off design, but this does not have enough influence on our industrial production and our environment as a whole... [.] the material world has become estranged from the cultural.'² What Keskiküla is talking about here is directly connected with the poststructuralist idea of objects as representations. Keskiküla is worried because under the Soviet regime most people did not have the opportunity to make choices regarding the design of their own personal environment according to their own taste – self-representation – but he did not mention that in the overall plan the result was exactly that which the regime wanted. Soviet reality was handed down to Estonians and enforced, via both the private and public space. In the end isolated 'islands' of good design only amplified the feeling of insufficiency or lack. On the other hand, this feeling and the full knowledge that 'we can, but we can't' fed and strengthened cultural self-worth in society and was one of the utopias that provided strength in opposition to Soviet reality.

2005 / 2009

¹ There has not been much research on this, see: Karin Paulus, Eero Aarnio karikatuur ja Nõukogude Eesti. Masters thesis. Eesti Kunstiakadeemia, Tallinn, 2001; Epp Lankots, Klassid klassideta ühiskonnas. Eliitaarne ruumimudel Eesti NSV-s ja nomenklatuursed korterelamud Tallinnas 1945–1955. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2004, No 2, pp 11–37.

² Ando Keskiküla, IME-st, konkurentssist, disainist.

objects as representation has been studied using specific examples by the likes of Wally Olins¹ and Adrian Forty² and others.

To some extent it is appropriate to apply Baudrillard's model to the Soviet situation in 1980. New industrial models (along with specially designed interiors) were certainly perceived as symbols that among other things expressed the desire to differentiate from mass-production and standardised interior design solutions. But under Soviet conditions, where the 'pre-industrial age'³ still prevailed, the process that followed was, however, somewhat different. For example, a 'specially' designed object, an interior or item of clothing (essentially a model) did not necessarily reach production. If the prototype did enter production, as a rule, it became a 'deficit' item.

Therefore, because opportunities to own the new product were limited, its symbolic value did not devalue as quickly as it did in the West. If the object was bought straight from an exhibition – in Baudrillard's terms a 'style object' and not a product – then naturally its symbolic value was greater.

At the same time, the impetus for the renewal of models – thinking up and making new products – was the realisation of the differentiating and symbolic value of the object. In the Estonian SSR (and the Baltic States) internal cultural pressure to keep up with the changing fashions of the West was high because the potential for symbolic communication in the material and visual world provided Estonians with the opportunity to differentiate from 'them' – meaning from Soviets and Russians. Change was spurred on by the need to define cultural identity, especially the 'national agenda' that had been created by the cultural elite. Interior designers endeavoured to assist with this as much as they could. The results of this 'agenda' were the newly designed public spaces listed earlier. Directors of kolkhozes and institutions supported the 'national agenda' and increasing wealth also made this possible.⁴

Especially in regard to the kolkhozes, it is possible to talk about the development of a corporate identity in the 1980s, and the 'symbolic capital' of every 'normal' kolkhoz included a culture centre with modern architecture and interior design.

The relationship of the local political elite to (more) avant-garde designs and objects was ambivalent and much depended on the background of each individual and apparently

¹ See Wally Olins, *The Corporate Personality: An Inquiry into the Nature of Corporate Identity*. London: Design Council, 1978.

² Adrian Forty, *Objects of Desire*. Design and Society since 1750. London: Thames & Hudson, 1995.

³ Jean Baudrillard, *System of Objects*, p 76.

⁴ For more on life in the collective see: Mart Kalm, 'Ons linnael muul maal hea? Majandi keskasule Eesti NSV-s. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2008, No 4, p 67.

ernism in the 1980s, and convinced us not to cast aside the opportunities presented by minimalism.

Others in their generation, Jüri Kermik and Katrin Kask, also worked with the issues and problematics of design, but due to a lack of interest from local manufacturers, their ideas were not produced. Katrin Soans was also one of this group and as a designer at Standard had opportunities comparable to designers at ARS for realising her ideas – naturally at the experimental level.

The *Space and Form* generation moved with the times, and the one who managed this most successfully was Maile Grünberg, whose chair, *IME*, designed in 1989, will undoubtedly be among the classic chairs of 20th century Estonia. With careless elegance and an irrefutable sense of style, Grünberg mediated her way from modernism, through pop to postmodernism – postmodernism suiting her superbly. Taavo and Helle Gans, Jüta Lember, Ivi Schneider and others of her generation also continued in good form, and their sense of design became postmodernist to a greater or lesser extent, but none of them achieved the same degree of staging, paraphrasing or fun and games as Maile Grünberg.

Us and them

It is interesting to look at the Soviet Estonia of the 1980s against the background of the theoretical models that grew out of the analysis of Western design processes.

Jean Baudrillard, supported by ideas expressed by Roland Barthes' *Mythologies* (1957) and *The Fashion System* (1967), describes in his lengthy article 'The System of Objects', how models (prototypes) are born in the capitalist system and how they find their way to mass production.¹ Baudrillard believed that in the modern age objects were valued not so much for their functionality (all objects satisfy this criteria anyway), but for their symbolic meaning and this is expressed through appearance (form, aesthetics) and/or brand. New things are not designed with the idea of improving them, but to recreate an object's potential as a symbol of social status and differentiation. According to Baudrillard, the impetus for designing a chair or a lamp with a new appearance is the fact that at the moment the model is taken into production and the mass-production begins, its symbolic value, in the eyes of the wealthy buyer, has already diminished. The need for a new 'differentiator' makes it necessary to develop a new (expensive) model and the whole process begins once again. Baudrillard emphasised that in mass culture an object's image, its symbolic essence and representational quality are of utmost importance. The idea of

¹ Jean Baudrillard, *The system of objects* [1969]. – *Design After Modernism*. Beyond the Object. Ed John Thack- ara. London: Thames & Hudson, 1988, pp 171–182.

its farewell. Between these two exhibitions there were many youth and group exhibitions at Tallinn Art Hall, the Art Salon and the Museum of Applied Art, and all were supported by a single concept – to present new happy objects, and not only to fill the space with the objects themselves, but to do so in cooperation with other disciplines. Exhibitions like *Acta '87*, *A Chair is a Chair*², and *Idea-Space-Material*³ not only enjoyed favour with the critics, but were also very popular with the media and the public.

The general tendency to follow the West, which was characteristic of the period, was also reflected in the work of interior decorators. They tried everything including pop, high-tech, neo art deco and 'Memphis' – especially the latter, and sometimes the result was so close that it could have been called plagiarism. This provided the critics with a reason to talk about Estonian art because the same phenomenon was present there when people spoke of the 'repro-avant-garde'. On the other hand, looking at it from the point of view of representation the creptive attitudes have not been anything else – after all they wanted to be equal with the West and the best visual expression with which to achieve this was the formal language of the work. And sometimes the results were even good because, as a rule, the designer was able to capture the essence of the style and production standards at ARS were relatively high.

Objects in a postmodernist-style were more successful than those which were high-tech because it was just not possible to achieve high-level technological results under the primitive conditions.

The most talented of the new generation at that time, and still today, were Toivo Raidmets, Tea Tammelaan and Taso Mähar. Each with their own conceptual direction. Toivo Raidmets⁵ left his primary mark in the 1980s as a master of kitsch, and it was he who most rocked established ideas about tasteful design. Raidmets' table Kaseke, as a witty commentary on established modernism, was superlative. Tea Tammelaan⁶ also did her own thing, treating furniture as zoomorphic sculpture that dominates the space. Unfortunately, the complexity and expense of manufacturing such items meant this soon came to an end. Of the three, Taso Mähar⁷ was the one who addressed not just form but also design issues, seeking simple well-functioning new solutions. Taso Mähar's twisted and bent steel objects created a counterbalance to the dominant glamour of postmod-

¹ Mart Kalm, *Acta '87* – dreamland Kunstihoones. – Kunst ja Kodu 1989, No 58, pp 15–21.

² Eero Jürigen, *Tool on tool*. – Sirp ja Vasar 3. III 1989.

³ Krista Kodres, *Idee – ruum – materjal*. Dialoogikatsed. – Reede 7. XII 1990.

⁴ Sirje Helme, *Peegelidus ilma peegita või miraaž?* – Sirp ja Vasar 20. I 1989.

⁵ Krista Kodres, Toivo Raidmets: asjade kummaline maailm. – Vikerkaar 1990, No 4, pp 48–50.

⁶ Krista Kodres, *Disain ilma funktsioonita*: Tea Tammelaane ja Toivo Raidmetsa kunst. – Kunst 1994, No 1, pp 12–13.

⁷ Krista Kodres, Taso Mähar: asjade anatoomia. Kelle jaoks? – Vikerkaar 1991, No 10, pp 37–43.

By this time, looking from Moscow, the Estonian SSR (and the Baltics States) had developed a clear visual identity.¹ But by focusing on exhibitions, it was inevitable that designers concentrated on exhibition quality and how photogenic an object was. Technological solutions, materials, ergonomics and other such experimentation – product development – depended very much on the designer's own personal initiative and the effectiveness of an object wasn't of interest to anyone else.

Design as conceptual staging

In the middle of the 1980s a new generation of interior designers came on the scene.

The *Space and Form* generation was now joined by a group of young dynamic designers: Toivo Raidemets, Taso Mähar, Jüri Kermik, Eero Jürgenson, Katrin Kask and Tea Tammelaan. They now stood alongside the older generation and unlike architecture, where the new generation of the 1970s opposed the previous generation in both ideology and their work, the arrival of the young interior designers did not cause conflict. On the contrary, they were accepted into the 'fraternity' with open arms. Taavo Gens, head of the designer's section in the Artists Association, and who coordinated exhibitions and other activities, encouraged and supported the new bubbling energy. There were other differences with the architects – while the latter were active writers and constantly showed off their theoretical ambitions, none of the designers of the 1980s were outspoken leading figures. Jüri Kermik did not begin writing until the end of the 1980s when he became editor of *Kunst ja Kodu*. During the 1970s and early 1980s, design analysis/criticism was exacted by Vladimir Aronov, who worked at the all-Union Technical Research Institute in Moscow, but from the middle of the 1980s, Mart Kalm and myself developed into, not so much theorists, as day-to-day critics.

The new generation based their work on the Memphis-like concept mentioned earlier, which had already been 'discovered' by Ivi Schneider and Maile Grünberg. Maile Agabūs and Liis Aarne also found themselves working in the postmodernist style, while the 'old modernists' Taavo and Helle Gans, Jüta Lember, Tiit Jürna and Taimi Soo adapted their style to become more attractive.

While it was the 1984 exhibition *Space and Form*² that heralded in postmodernism, then it was *Space and Form* 5, held over the New Year in 1989/1990³ that provided

¹ Jüri Getchuk, *The Aesthetics of Everyday Life in the Khrušchov Thaw in the USSR (1954–1964)* – Style and

Socialism. *Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*. Eds Susan E. Reid, D. Crowley. Oxford, New York: Berg, 2000, p 82.

² Vladimir Aronov, *Ruum ja Kodu* 1985, No 54, pp 2–5.

³ Krista Kodres, *Unistus paremast* – Reede 26. I 1990.

also includes the ironic line, 'without wanting to barge into the 'pure' territory of visual art...'). This perhaps reveals another key to understanding the treatment and practice of design in the 1980s. Within the paradigm of classical thinking in the Soviet Union there was no place for design, even though in both Russian and Estonian, the euphemistic terms 'industrial art' (промышленное искусство) and 'artist-designer' (художник-оформитель) was taken into use. Architecture, painting and sculpture (in the 19th century applied art was also added) were referred to with the same attribute – a unique creation – but somehow it did not apply to design because it lacked the 'direct hand of the creator'. So despite everything the designer's creativity and work were left with the stigma of being insufficient. Design exhibitions helped inform the public of design as a creative field – an exhibition at Tallinn Art Hall or a museum legitimised the designer as an artist, as well as educated the public with the idea that this was a form of creativity, the outcome of which was an art product.

This same issue had another side. Postmodernism, which had already established itself at the end of the 1970s, appeared as designed forms in architecture. The Italian studio Alchimia, started in 1979 and led by Alessandro Mendini, and the Memphis group, led by Ettore Sottsass and established in 1981, saw postmodernism as an opportunity to rehabilitate product design. The rational but monotonous modernist mass-produced object was replaced by sculptural furnishings that were effective in form and colour and accentuated space. This new idea arrived fairly quickly in Estonia via magazines and was manifested in the 'art design' exhibition boom that began in the mid-1980s. The post-modernist protest against standardised modern form was, to a certain extent, reflected in local interior design, but mostly at the level of experimental studio models. In 1987, at the exhibition *Our Home* at the ESSR Exhibition Grounds the wider public was able to see for the first time on a large scale personalised industrial products with postmodernist detailing. Pieces on show included work by Standard, Veneer and Furniture Combine, Narva Furniture Combine, Kooperaator and other local designers of interior furnishings (Katrin Soans, Helle Kull, Tõnu Veimer and others).

So, despite differences in the systems, changes in the West and Eastern Bloc took place for relatively similar reasons – a reaction against the uniformity and impersonality of mass production and the aim of improving the status of the designer and design as a creative activity. In Estonia, the artistic ambitions of the 1980s helped to promote the role of the designer and of course to demonstrate superiority over Soviet/Russian designers in this field.

began to take root and after the Second World War people were already comfortable with the idea. In Estonia in the 1930s, they hadn't quite come to terms with this new sphere and the recognition of its value, even though some makers and critics tried to propagate it. After the war, together with the rest of the Soviet Union, they fell behind. They started to talk about design – at that time it was still known as 'industrial art' – as a component in the creation of a contemporary environment after the ideology of modernisation in the Soviet Union was made official in the 1960s. It was as a result of this that finally in 1967 a department for industrial art was opened at the Estonian State Art Institute. Without theoretical knowledge or experience teachers had to learn where they could.

There were no real theorists, but from time to time the founder of the department, professor Bruno Tomberg, and the art theorist, Leo Gens, addressed the topic, as did their students Ando Kesküla, Andres Tolts, Silver Vahre and others in the 1970s.

The primary concern for the self-taught theorists was defining the new phenomenon. In 1976 Leo Gens wrote, 'Some (Soviet – K.K's addition) theorists completely deny the specifics of design, relegating it to industrial design, whose aim is industrial production according to the standards of contemporary aesthetics, while others propagate total design, the task of which is to address the design of the entire built environment according to a definite plan.'¹ Leo Gens himself made the distinction between design, the decorative arts and applied art. The difference between the latter two being that the first was unique and the other was part of a series. A design product, which was also a mass-produced item, differed from applied art because it was based on more technical solutions regarding form and was associated with industrial art – the design of widely used consumer products.² Bruno Tomberg's approach to design was close to the Bauhaus idea: the expression and pursuit of a new lifestyle that is evident in the environment. The lack of awareness in society and the lack of design theorists caused Tomberg, even ten years later to lament, 'even in the better known areas of design – interiors, furniture, clothing ... we lack significant feedback. The results are met with generalising overviews and appraisals, and both theoretical texts and survey art exhibitions from applied art departments still lack such comment, [in spite of] finding contact with a wider audience at trade fairs both at home and abroad, where they have (apparently) been successful.'³

Tomberg's text reveals an awkwardness, not only in his incomprehension of the aims of design, but also in not recognising it as a fully valuable area of the arts (his text

¹ Leo Gens, *Kunstnik ja esteetiline keskkond*. – Tõid kunstiteaduse ja -kriitika alalt I. Tallinn: Kunst, 1976, pp 39–50.

² *Ibid.*

³ Bruno Tomberg, *Disainimõtteid*, p 41.

was a deficit of goods, the producer was not interested in tedious and expensive product development and for many years churned out copies of the same things.

In 1985 the designer Matti Öunapuu offered this criticism, 'The following model is fairly widespread: in the creation of a commercial product the brief proposes to produce a product for the local market with the assumption that in the future it will also reach foreign markets. The designer is given a massive task of designing to an international standard. During the process the inappropriateness of the technology and the materials becomes apparent and a product is created that, in the local market, riddled with defects, may even become popular. If the officials continue with the initiative the funds for acquiring the necessary technology are found. A good product is created (but without the involvement of Estonian designers) and if good quality raw materials are acquired, it can even be exported, but our (Estonian) system of creation and production remains undeveloped.'

Of course the local producer was not able to affect the system. As elsewhere in the Soviet Union, where design, as a process, was thoroughly analysed by the research institutes, Estonian know-how could only be applied in one small cul-de-sac of the production cycle. These cul-de-sacs were experimental studios, where designers worked and developed production models that went into production years after the design was drawn up – if ever.

In Estonia there was only one production facility that deviated from this system, and as an exception it confirmed the rule. This was the art product manufacturer, ARS – essentially a large experimental studio that did not aim at mass production, but operated according to its name producing 'art products' and one-off designs for specific sites, like the interior design for public institutions, and everything that was related to this. It could even be said that in the 1980s ARS actually produced large one-off 'exhibitions', which as such, corresponded with the interests of both parties. Exhibitions of interior design at the Tallinn Art Hall and the Museum of Applied Art were like extensions of the ARS practice reaching out into exhibition halls.

Art and design

It was unavoidable that in this situation a problem developed between (applied) art and design. The roots of this problem extended back into the early 20th century when active discussions on this subject were taking place at Wiener Werksätze and Deutsche Werkbund. In the 1920s, at the time of the Bauhaus, a slow recognition of design as a creative activity

¹ Matti Öunapuu, Kunstnik – tööstus. – Sirp ja Vasar 17. V 1985.

In the field of interior design a number of things were also achieved in the 1980s. In the design of public spaces (hotels, restaurants, communal areas in large institutions, kolkhoz centres) attempts were made to utilise unique solutions because the clients – the heads of relatively independent kolkhozes and enterprises – now understood that mass production was poor quality and homogeneous. So they queued at ARS, the one producer of one-off interior designs solutions, to make sure they got something better.

Another area that had an affect on the environment during the 1980s was graphic design. The success in the field of urban design that accompanied the Moscow Olympic Games in 1980 now meant that corporate design, information design and of course, poster art all developed.¹

Exhibitions

The 1980s was characterised by a greater number of exhibitions compared with previous decades. This allowed designers to redirect their natural need for activity and recognition. In the dying phases of socialism, when very few things were built or produced, this was vital in order to preserve and encourage a social and professional identity. The previously described need to oppose was also an important impetus, and in the second half of the decade, during the collapse of Soviet power, this only increased. Exhibitions created the illusion of equality with Western colleagues, and their friendliness and lack of criticism and supportive attitude – natural considering the conditions in the second half of the 1980s – helped confirm this.

From the point of view of design exhibitions there were also more specific reasons why they were held. One of these, in comparison with architects, was perhaps the need to demonstrate one's work and abilities. While buildings were designed and built locally, most products were designed and produced elsewhere in the vast expanses of the Soviet Union. It was virtually impossible to defy the Soviet invasion of consumer items and only those areas of design that had local production facilities could attempt this. In the Estonian SSR there were facilities for producing interior design items such as furniture, lighting, glass, ceramics, leather, fashion and even toys. Refrigerators, irons, televisions and other domestic appliances came from elsewhere, and in terms of design and production they were mostly adaptations of products from the 'enemy' – the West – and did not meet with the approval of local professionals. As well as being poor quality they lacked style and were technologically outdated. And the reason they were outdated was because of the Soviet economic system where products were not made for the market, but to satisfy quotas. Because there

¹ Bruno Tomberg, Disainimõtteid. – Kunst 1986, No 68/1, p 42.

of the 1980s – newspapers were readily available, it was possible to watch Finnish television and, in the second half of the decade, it was possible to travel abroad – all this was more possible than previously. It could even be said that Western postmodernist ideas that emphasised environment and contextuality were specially aimed at Estonian culture (or Latvian and Lithuanian, which were similar) because they legitimised the idea of being one-self and doing something one-self. But on the other hand, the difference between the totalitarian Soviet Union and the pluralist West became even more apparent when it came to the actual realisation of ideas. Mati Unt's novel *Autumn Ball*, which had already been published in 1979, was a superb summary of the anxiety created by the socialist-modernist society and environment.

The architect, interior designer and designer were perceived – and they also saw themselves in this role – as champions of the 'Estonian-like' environment. This self-awareness was in turn reflected in a modernist belief in the magical properties of art, a belief that operated in Estonian society and which, during this decade, was amplified by the so-called Tallinn Ten architects as well as interior designers. A designed environment was perceived as an important means for change in society.

Did they actually manage to achieve anything? The battle for Nõmme and part of Lillküla was successful, but the preservation of these two suburbs was achieved not entirely because of the arts community, but also because of the internal workings of the Soviet system. In the Soviet Union, where a large proportion of available funds went to the war industry and assisting 'brother nations', there were strict limits on construction work in the republics and it was fortunate that building work in Nõmme and Lillküla was restricted – Lasnamägi was being built at the time. The Soviet Union's purse strings only opened when it was politically paramount. Lasnamägi was important because it made a sharp increase in immigration possible, and next to that Nõmme and Lillküla were a tiny issue. The rapid rebuilding in the suburb of Keldrimägi in Tallinn was also considered necessary so that foreign tourists staying at the Olympia Hotel would not need to look down and see the decaying slum architecture. Nothing could protect historical Keldrimägi. Despite all this something was achieved in the modernising conditions under Soviet rule. Firstly, the thinking portion of the local community became aware of the fundamental importance of the environment and the need to highlight those aspects that formed its identity. Architects and designers, mostly in a Quixotic battle (activities, writings), were significant in the creation of a national identity. Secondly, with the support of the arts community and the media, architects and designers assumed the role of sensing society's needs and they had the reputation of champions.

designed a long time ago, was finally completed (Rein Tormingas). The award for interior design went to Rein Laur for the Carina restaurant (one-time Tuljak, next to the Tallinn Flower Pavilion) and Ivi Schneider for her Rakvere office furniture.

*

From the above chronology of the 1980s, even someone unfamiliar with the period can no doubt identify the presence of certain processes and issues. We see that it was the cultural elite who raised issues regarding the environment, the value of historical and vernacular architecture was discovered and used to oppose modernist urban construction practices, and within the process of highlighting the importance of urban issues, local urban design among other things was born. The 'discovery' of history meant both the rehabilitation of historical styles and the return of historicist forms to the design of buildings and objects. The 1980s is characterised by abundant exhibitions, a great number of individually designed objects and many designed interiors. Intellectual and creative activity remained at a high, in spite of the 'stagnation' of the socialist system – this is a paradox worthy of sociological analysis. But let's not forget that all this activity was still financed by official soviet organisations. What took place in the field of design was of interest to them because it was also a representation of their power – a state that officially espoused an ideology of modernisation had to be improving. Design and architecture provided visual

symbols and proof that this was occurring.

But the professionals, who saw the process from within, responded critically because they knew that only a small number of designs were actually realised. Much creative work remained at the 'paper architecture' or prototype stage, the shops were either empty or full of 'horrors' and in the eyes of the expert the overall appearance of the environment was catastrophic.

The environment

The problematics of the environment in Estonia in the 1980s was tied to two seemingly opposite dreams. The perpetuation of Estonian culture was one, and the preservation of the architectural environment and aesthetics was perceived as the means to achieve this. This encouraged the study of architecture and design, especially of the 20th century.¹ Direct orientation towards Western culture and identifying with current Western ideas was also seen as an opportunity to resist the Soviet reality. During the relative freedom

¹ Krista Kodres, Valged majad on midagi muud. – Teisiti. Funktsionalism ja neofunktsionalism Eesti arhitektuuris. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 1993, pp 25–64.

In 1987, an exhibition of young Estonian interior designers was held in Lithuania, and Acta '87, an exhibition of art and design, was on show at the Tallinn Art Hall. *Our Home*, a huge exhibition of interior design products was on show at the Exhibition Grounds. In the pages of Siirp ja Vasar there were articles about the seminar on urban culture organised by the Estonian Architects Association and, in conjunction with the congress of the association, the influence of the builder on architecture. The first moves were made to come up with ideas for how to rebuild Harju street, and the first competition for this was held. The building for the garage of the Council of Ministers by Vilen Künnapu and Hans Kõll's Paide Cultural Centre were well received at this time. The award for interior design went to Maia Lau for her pharmacy on Vanaturukaal street; Tiit Pai and Taimi Rõuk for their designs for the Kooperaator exhibition rooms; Toivo Raidmet and Eero Jürgenson for Acta '87 and Taso Mähar for his table and chair at the same exhibition.

In 1988, the Estonian Architects Association convened a discussion on 'Kadrioru as an environment for living and culture' and a plenum on 'issues in residential housing in Estonia and the role of architects'. A new generation of architects exhibited their work in the Projekteeeriäte Maja (Architects' House – currently the office building at 8 Rävälä avenue) in an exhibition titled, *21st Century Architects*. Helle Gans, Leesi Erm, Milvi Thalheim and Signe Kivi had a joint exhibition at the Museum of Applied Art titled *Reflections*. Buildings that were completed included: Emil Urbel's house on Terasestreet, Erki Valdre's house in Kalamaja and Maarja Nummert's Äasmäe School. The annual interior design award was awarded to Jüri Kermik and Mati Leon for their bar at Cinema HOUSE, and Leili Pärtelpoeg's Kirov fish shop (today Olde Hansa restaurant), and the design award went to Helle Gans.

In 1989, the Museum of Applied Art hosted the exhibition *A Chair is a Chair* and at the end of the year the exhibition *Space and Form 5* took place. Jüri Kermik and Krista Kodres became the new editors of *Kunst ja Kodu*. The first competitions for church architecture took place and Künnapu, Padrik and Siim won second prize in the Los Angeles West coast Gateway competition. The annual architecture award was awarded to Eli Väätänu's houses in Vandra and Pärnu. The only interior design award went to Maile Grünberg for the design of rooms at the Norma production plant.

In 1990, ON Group entered the scene, Mait and Ella Summatavet had a joint exhibition at the Museum of Applied Art, Tallinn Art Hall staged the exhibition *Idea-Space-Material*, and the first Nordic Architecture Triennial opened. The dream of a better environment was just as strong as ever.¹ The giant Lihula Cultural Centre, which had been

¹ Krista Kodres, *Unistus paremast ruumist*. – Reede 26. I 1990.

policies continued to increase. The Finnish Museum of Architecture hosted an exhibition, *9 Tallinn Architects* and Vilen Künnapu's Peetri kolhoz centre, Veljo Kaasik's house Kalev in Haapsalu, and Eli Väätmõu and Andres Ringo's cooperative residential building Ave in Pärnu were all built. The interior design awards went to Maile Grünberg for the design of the exhibition *Space and Form* and two flower shops in the Old Town; Leila Pärtelpoeg for the interiors at Saku Manor House and the team at Standard furniture factory (Teno Velbri, Enno Hilim, Toomas Kõrvits, Helle Kull, Katrin Soans and others) for their designs for new furniture prototypes.

In 1985, Liis Arne and Ivi Schneider had an exhibition together at Draakon Gallery that was the first personal exhibition of interior designers. An exhibition of architecture was opened at Matkamaja. The Estonian State Institute of Art hosted a conference titled *Artist – Industry and the Tallinn Pedagogical Institute*, a conference titled *Psychological Foundations in the Environment*. In the previous year a closed competition for a new opera theatre had been conducted and now a debate about the architectural redesign of Süda street began. The Political Education House, later known as Sakala Centre (Raine Karp) was completed, as was the restaurant Raeköök in the Old Town of Tallinn (Eva Hirvesoo, Helgi Mardna), the Pärnu Kirov's kolhoz guest house (Rein Hansberg) and the residential area of Õismäe was officially completed (Mart Port and others). The annual interior design awards went to Taevo and Helle Gans, Taimi Soo, Tiit and Reet Jürna, for their design of the 20th International Youth and Student Festival at the Central House of Artists in Moscow; Rein Laur for the administrative building of Harju KEK; and Tiit Paile and Taimo Rõuge for the interior design at the Luunja Cultural Centre. The award for best design was awarded to Matti Öunapuu, Heikki Zoova, Hugo Mitt, Arvo Pärnson and Raimo Suu for their food processor.¹

In 1986, the Applied Art Museum hosted the exhibition *Form – Architecture and Applied Art* and the Tallinn Art Salon, currently Tallinn Art Hall Gallery hosted the exhibition, *Time and Place*. In Moscow, Mait Summatavet's design was on show as an exhibition of Estonian architecture, both were highly acclaimed. Mart Port and Malle Meelak were awarded the USSR State Award for the architecture of the residential area Väike-Õismäe. Buildings completed included: Tallinn Printing House (Jüri Karu), Kolga school (Maarja Nummert) and Lümanda sovkhos centre (Veljo Kaasik). Design awards for the previous years went to Jüta Lember for the interiors of the Tallinn City Executive Committee (city government) building and to Rein Laur for his design of the exhibition rooms at the Kooperator production plant. The design award was shared by Mait Summatavet and Tiit Jürna.

¹ From 1985 the Scientific Research Institute for Construction published *Arhitektuurikroonika*.

organised a conference titled, *The Environment in Which We Live*. The Tallinn Old Town days were inaugurated, and in response to the exhibition, *Tartu 1981 – the Private House as Architectural Value*, Leo Gens wrote the first article that was a critical analysis of local postmodern architecture. He bemoaned the fact that, postmodernism is being interpreted more 'as a fashion, than as a principle. [...] Even though the most important criteria of postmodernism is the contemporary interpretation of local tradition'.¹ The annual interior design awards were awarded for the interiors of Tallinn Cinema House (Mati Leon), Ugala Theatre (Mati Summatavet), White Horse pub (Maimu Plees, Endel Koppel) and Eesti Pro-jekt (Kristi Laanemaa, Aulo Padar).

In 1982, in connection with a meeting of the Soviet Union Architects Association on the theme of 'the role of sculpture and design in creating a unique appearance for towns and villages', Silver Vahre presented a paper on the design of the city complex built for the Olympic Games sailing regatta, and Voldemar Herkel noted that the Architects Association had already in the previous year presented the Artists Association with a list of 50 sites that needed art works, either inside or in the vicinity.²

The annual awards for interior design were awarded to Magdalena hospital, then known as the 'Party hospital' (Mati Summatavet), and the library of Tartu State University (Ulo Sirk). A design award was also awarded for the first time and it went to Matti Öunapu for his design for an industrial prototype for a caravan.

In 1983, the Tallinn Art Salon hosted the exhibition *10 Architects* and the publication *Ehituskunst (I)*, a triumph for the Tallinn School of Architects, which had already been written two years previously was finally published. This included Silver Vahre's article about urban design in Tallinn. Many articles (by Robert Nerman, Boris Bernstein, Ülo Pihlak and others) about the need to protect historical environments, as well as analyses of the relationship between the modern and the old were published. In 1983, Vilen Künnapu's flower shop on Karja street was completed, as was Ado and Niina Eigi's Kirov kolkhoz kindergarten, interior design awards went to Draakon Gallery (Mati Laiu), Tartu University café (Leila Pärtpoeg) and the Drama Theatre (Sirje Uusbek). Taavo Gans and Mati Summatavet designed the USSR exposition at the Tokyo Trade Fair.

In 1984, the Tallinn Art Hall hosted the large-scale exhibition *Space and Form 4*. Towards the end of the year the congress of the Association of Architects caused excitement when the results of a questionnaire carried out in conjunction with the congress were published in *Sirp ja Vasar*, and opposition by leading architects to official architectural

¹ Leo Gens, *Meie eramu minevik ja tänapäev*. – *Sirp ja Vasar* 11. IX 1981.
² Tiina Käesel, *Kelle valikond on kunstiide süntees?* – *Sirp ja Vasar* 7. V 1982.

For an overview of design in the 1980s it would be useful to begin with a look at the various events that took place. The focus of this article is interior design, so this overview also addresses related issues and disciplines, such as architecture, the architectural environment and the architectural elements of interior design. The events I will look at include the environment that was built during the decade, as well as exhibitions that were manifestations of the ideas and aims of the designers of that time. Under 'events', I also include discussions about public design and the environment via which the ideas of designers reached the broader public. We need to remember that the leading cultural weekly during the 1980s, *Sirp ja Vasar* (Sicle and Hammer), was printed in editions from 50 000–70 000 copies and as such, reached the entire 'thinking' section of society. The Estonian language magazine *Kunst ja Kodu* was printed in editions of approximately 10 000 copies. It must be admitted that little is known about opinions regarding design and the 'everyday' use of design in the 1980s beyond the world of the professionals. In those days there were no society magazines, such as *Kroonika*, or interior decoration magazines aimed at the general public that showed off actual interiors. In this sense this current analysis is lacking. In the early 1980s, one discussion that permeated the arts media was the debate about postmodernism. Aleksandr Ryabushin and Vladimir Hait, in their well-written article in *Sirp ja Vasar* wrote, 'While modernist architecture was utopian, postmodernist no longer is. Postmodernism endeavours to overcome appropriateness and the restrictions imposed by professionals and step into direct dialogue with the consumer.'¹ During the year many similar articles by local writers were published and the battle to preserve small towns and the suburbs of Nõmme and Lillküla began. The concept for Lasnamäe, which was being built at the time, came under criticism. It was at this time that the Museum for Applied Art was first opened and hosted the exhibition *Furniture '80* and the Estonian State Art Institute hosted the exhibition *Finland Builds 5*. In 1980, the Tallinn Olympic Sailing Centre, Linnahall and hotel Olympia were completed, and near the latter, little 'Lasnamäe' followed close behind. Awards for the best interiors went to the sailing centre (Vello Asi, Aulo Padar, Väino Tamm, Leo Leesaar, Jüta Lember) and hotel Olympia (Toivo Kallas, Sulev Vahtra, Mati Leon).

In 1981, as a logical outcome of the discussions of postmodernism, the undervalued period of historicism was rehabilitated by Ants Hein and Leonard Lapin. Many articles that defended the uniqueness of built environments were published,² and psychologists

¹ Aleksandr Ryabushin, Vladimir Hait, Postmodernne arhitektuur. – *Sirp ja Vasar* 28. III–14. IV 1980.
² E.g. Uno Sisa, Maakodu. – *Sirp ja Vasar* 21. VIII 1981.

We can, but we can't: Estonian interior design in the 1980s

Krista Kodres

'How have we arrived at this situation where the world of things has become so removed from the spiritual? How have we arrived at this problem, that developed nations are unaware of both theoretical as well as practical levels? The answer lies in the errors that our history is so rich in and of which there is so much talk at the moment. I need only mention the disregard for the laws of economics, the function of ownership (or lack of), the disregard for the rules of the market place, pricing policies and so on. [...] But we must admit that our environment is starting to get out of hand, that there is a vast difference between spiritual and material culture, that our spiritual culture is not reflected in material culture and this is developing into one of the greatest cultural problems. [...] We know that our visual art has potential and that there are very successful exhibitions of one-off designs, but this does not have enough influence on our industrial production and our environment as a whole.'¹ In this quote from 1989, Ando Kesküla summarises not only the self-awareness among artists and designers, but Estonian culture as a whole in the 1980s, an awareness, whose underlying pathos was the notion that – we can, but we can't. Why was that so? To understand we need to look at the situation during that period in all its aspects – the economic system, what was happening internationally, the role of the artist-designer and the expectations of the consumer. This is too great a task for an article such as this, so the following should be viewed as brief introduction to the subject.

It must also be emphasised that this article about Estonian design during the 1980s is inevitably somewhat reflective and contains personal recollections both from my own work as a critic and someone on the inside, as well as observations about the changes occurring in the 15 years that followed. I am not sure how successfully I can maintain a distance and provide an impartial viewpoint, but nevertheless I aim to provide as objective a view as possible.

taking on the proportions of a broader international event in the Republic of Estonia. The second part of the eighties was altogether unique in terms of organizing foreign exhibitions of applied art. Due to the collapse of the USSR's ideological dictatorship, it became possible to exhibit first-class international exhibitions of applied art in Tallinn. In 1987 alone, the Applied Art Museum successively housed presentable exhibitions of Finnish glass art, the applied art of the State of Baden-Württemberg, Polish contemporary silver and Swedish applied art acquired from the Röhsska Museum in Göteborg. In 1989, the Applied Art Museum displayed the exhibition *Finnish Form*, organized by the Museum of Applied Arts, Helsinki. In 1990, Kadrioru Palace presented an overview of Victor Vasarely's tapestries acquired from the Pécsi Museum in Hungary, and the Applied Art Museum staged a unique exhibition, *The Masterpieces of American Glass*, put together by the Corning Glass Museum in the United States. The Applied Art Museum also displayed an exhibition of Swiss contemporary textile art. Apart from these mentioned, art viewers of Tallinn also had the opportunity to visit an exhibition of 17th century applied art, especially put together for Estonia on the basis of the Moscow Kremlin Museum collection, as well as an exhibition of the works of Russian textile and porcelain artists during the 1920s and 1930s. And all this in the two or three years of the museum's activity. However, today, under the conditions of a free market economy, it is impossible to organize such a parade of presentable exhibitions in the international sense. A new era has arrived in Estonian applied art along with its own problems.

2005

Eino Mäelt and Peeter Rudaš also dedicated themselves to creating decorative forms in this period, using both hot and cold treatments in their works.

All this said, we can conclude that Estonian applied art in the eighties quite vigorously took up the task of expanding its realm of activity in every field. Works became more important in terms of the design of interiors and city spaces; the artists also looked for ways to broaden and enrich the customary borders of their discipline in order to be relatively free and independent in expressing their ideas; although, the desire to remain within the confines of good taste – a quality that had in time almost become a trademark of Estonia – forced local artists to remain somewhat moderate.

Let us also not forget that in the eighties, the designers of local light industry products were already professional artists. Anne Keek, Laine Sisa, Velda Soidla, Haidi Ratas, Margret Tafel, Mall Valk, Naima Uustalu and several others worked as production designers in the ceramic industry next to Anu Soans and Viive Välijaots. Notable artists working in industry included Ruuda Maarand, Tiit Mäger, Leanika Korn, and Eino Mäelt, who came up with interesting solutions in the local glass industry. The design department at the ESSR State Art Institute, headed by Bruno Tomberg, produced a successful stream of artists with a degree in design. In the eighties, a special design bureau, MaDis, was established alongside the Tallinn Art Manufacture ARS with the aim of designing products for industrial enterprises both in the Estonian SSR as well as other parts of the Soviet Union. Inaugurated in 1966, the interior design exhibition *Space and Form* was held regularly in Estonia, undoubtedly encouraging Estonian applied artists in the eighties to undertake new pursuits.

Dealing with the art life of the eighties, we should also keep in mind that the end of the decade was filled with great socio-political events; the country would soon face the end of the Soviet occupation and would regain its independence. However, it should be noted that the eighties were exceptional, even tumultuous years in terms of organizing applied art exhibitions and expositions. The year 1980 went down in the history of Estonian art and primarily of applied art as the year when the Estonian Museum of Applied Art and Design was opened (until 2004 it was a branch of the Estonian Museum of Art). The idea to found a museum of applied art dates back to the end of the 1950s. Yet it was only in the eighties that the public had their first opportunity to become acquainted with all fields of Estonian applied art displayed to show their chronological development. The museum started to regularly organize exhibitions in 1982.

The eighties were also the time for applied art triennials in the Baltic States – established in 1979, they took place in 1983, 1985, 1988, 1991, 1994 and so on; eventually

A whole gallery of diverse pursuits fit between the two poles created by the works of Isupov and Rohlin. As in metal art, there was also an interest in experimenting with new technology in the ceramic art of the eighties. It was during these years that Kaido Kask turned to the technical methods of ancient Oriental Raku ceramics. Ingrid Allik also took an interest in this, later dedicating her Master's thesis to the subject. Annika Teder established her style through working with coloured masses of clay. Helle Videvik came up with special solutions for covering compositions and tiles fired at high temperatures, accentuating their picturesque qualities, and in 1987, her achievements were noted at the ceramics competition-exhibition in Faenza, Italy. Looking for interesting surface and colour treatments in this decade, Estonian artists worked with both low and high temperature techniques with equal vigour.

In Estonian ceramic art in the eighties, wall panels and decorative forms primarily prevailed. Mai Järmut and Irla Kändler continued to work in the pop art manner of the previous decade. Ülle Rajasalu, who had started out alongside them, was moving towards pointed conceptual solutions in her art of the time – witty and expressively detailed abstract forms and figural plastic art. Having designed mass products in the Estonian ceramic industry for years, Anu Soans also delved into the problems of conceptual art in her own creative work. Her thoughts found a suitable outlet in the expressive possibilities of the plasticity of clay, but also glazing and fature. After working for several years as an industrial artist, Viive Väijaots made an appearance in Estonian ceramic art with her sensitively modelled grotesque figural plastic art. Evi Mardna also moved towards grotesque and caricatured features in her figural works. However, the general image of Estonian ceramic art in the eighties was still relatively calm and balanced in terms of emotion. The expressive outbursts of Lithuanian ceramic art in those years did not quite reach the local scene.

In an effort to reinvent itself, Estonian glass art in the eighties also became interested in creative sculptural solutions. In those years, Kai Koppel's imaginative spiral and stepped pyramids and cones, made using high temperature techniques, prevailed in Estonian glass art and explicitly demonstrated her 'shift' towards the liberal arts. Aside from Kai Koppel, artists who also shaped a more experimental approach in Estonian glass art in the eighties were Eve Koha, Ivo Lill and Vello Soa. They used etched, polished and burnished sheet glass to create glass objects strict in form. In these original sculptures they achieved a rich and intriguing display of the forms' inner structure, offering thousands of perspectives through changing light conditions. During the eighties, Estonian glass art as a whole became increasingly interested in the decorative potential of coloured glass.

effect of different materials and searched for new book binding methods. Kriisa's ability to actively take part in the international binding art scene in the first half of the nineties probably resulted from the vigorous development of leather art during the eighties. However, the other fields of Estonian applied art seem to have headed in new directions at a calmer pace.

Metal art as a whole became more versatile during the eighties regarding the use of materials and techniques as well as an increasingly explicit attempt to better relate to interior space and the city space. Next to shiny polished copper, which dominated the previous decade, we see increasing use of aluminium, iron, bronze, white metal and coloured enamel. Forged ironwork, which had been taken up during the seventies (Heino Müller, Tõnu Lauk, Ülo Sepp, Taivo Linna), was now frequently displayed both at exhibitions as well as in the public space. In terms of execution, Arne Uustalu's monumental panels serve as a display of technical methods. The artist enlivened aluminium with coloured enamels, he etched, embossed, engraved and juxtaposed different metals and in this way created multilayered, almost three-dimensional panels (*Take-Off into Outer Space*, 1986). Nora Raba had also taken up large-scale spatial compositions. Attracting attention with his medal works during the seventies, Enn Johannes declared in his sculptural works of the eighties that his goal was the expressive communication of a message stemming from tension in society. He did not limit himself in terms of materials, working simultaneously with bronze, aluminium and white metal and using wood, chamotte and granite (*Victory*, 1984; *From Stone Age to Bronze Age*, 1986).

During the seventies, Rein Mets paved the way for the emancipation of art jewellery and its potential to serve as installation art. In the eighties, Kadri Mälik turned up at his side with her attractive and radiant style. Compared to Mets, Mälik is even more unconventional and explicitly subjective in her choice of materials and the juxtaposition of them. They are both pioneers in Estonian art jewellery, largely giving shape to the creative tendencies of young jewellery artists who started working in the next decade.

Sergei Isupov opened up a 'wild' chapter in the Estonian ceramic art of the eighties, compared to the works of Signe Kivi, Katrin Pere, Elo Järve and Kadri Mälik. Although his role in Estonian ceramic art was episodic, it was significant. Isupov's imaginative figural plastic art was highly refined and very exceptional in the general tradition of Estonian ceramic art. However, the patriarchal position in ceramic art in the eighties was occupied by Leo Rohlin, an artist who possessed 'absolute hearing' in terms of ceramic materials, techniques and design of form. His forms might have seemed laconic at first glance, but they always conveyed a great concentration of creativity.

In any case, canvas is more, so to say, irritating than tapestry in the textile art of the eighties. After all it was during the eighties that Estonian tapestry gave up its efforts to move toward spatial composition, which had taken place in the previous decade. Tapestries remained on even-surfaced walls and the only manner in which they sought expressiveness was in the tension of the imagery. A more significant striving for expressiveness was visible primarily in the works of the younger artists such as the above-mentioned Katrin Pere and next to her, Anna Gerretz. Gerretz' works were based on powerful, laconic abstract images using bold colour contrasts. An interest in the unexpected effect of combinations of materials and the expressiveness it allowed was also manifested in the tapes of Helen Kauks and Kaire Tali. Talking about Estonian tapestry art in the eighties, we should also mention the tapestries by Milvi Pärnamäe, which were based on an abstract imagery and conveyed a greatly expressive effect.

Estonian leather art in those years was more decisive in freeing itself from the customary bookbinding-box-album triad and the dictate of its traditional surface decoration. Progress towards this had begun in the seventies and continued well into the following decade. The most eminent representative of the movement in Estonian applied art was Elio Järvi. Leaving behind the customary objects and themes of leatherworking, she dedicated herself entirely to creating leather sculptures. Legends and the strains of the modern world became entwined in Järvi's plastic influential works with such an alluring force that they made art critics of the time gasp with emotion. Entering the field of liberal arts, Elio Järvi showed that material and technique cannot be the single determining factor in the relationship between figurative and applied art.

An interest in creating interior design objects captivated several Estonian leather artists during the eighties. Leanika Korn, Riina Kernik, Urmas Orgussaar and Tiina Pii-sang were thus mostly engaged in creating plastic objects and wall panels. They searched for self-expression in powerful colour schemes (Tiina Piisang), juxtaposing various different materials (Urmas Orgussaar), expressive treatment of the texture (Leanika Korn) and achieved outcomes ranging from the grotesque to the rustic and archaic. Large leather tapestries by Kaia Kits-Karm, witty carpet-leather seats by Urve Arrak and leather panels by Minni Patune no doubt belong to that part of leather art that also strove to be seen as interior design objects.

The panel-like manner accentuating decoration also entered book binding. Maarja Undusk's works of the time attracted attention with their colourful figural décor executed in thick needlework. At applied art exhibitions, Sirje Krissa paved a way for impressive leather clothes. She emphasised the dynamics of texture, took an interest in the combined

albums, guest books and so on. Estonian leather art became increasingly colourful and decorative in these years – Aino Lehis, for example, even went on to generate lush and colourful leather paintings.

Next to the predominantly romantic-picturesque approach in Estonian applied art of the eighties, a geometric-constructivist trend also took shape as a quite interesting dissonance. The trend had already manifested itself in the sixties through the tapestries of Bruno Tomberg, and was evolved further during the seventies in the works of the metal artist Tõnu Riit, the ceramic artist Anu Soans and others. The geometric-constructivist manner was generated in the eighties as well. Its confirmed proponents in art jewellery, aside from Tõnu Riit, were Heldur Pruuli, Katrin Amos and Ülle Kõuts. It was in this decade that Katrin Amos gave shape to her minimalist manner of expression, rational in rhythmic lines, and which she has by now elaborated into a magnificent and deeply original style. In textile art, Peeter Kuutma was the consistent generator of geometric imagery. He regularly demonstrated a very fine sense of space in his smooth-surfaced tapestries. Elena Kaasik's interior textiles were entirely unique in Estonian textile art of the eighties because of the expertness of tone and facture in the fabrics, and the freshness of the simple and geometric ornamentation. The ceramic artist Anne Keek based her decorative shapes on the geometric sphere and cube.

However, the latter trend was not yet about 'abandoning' the limits of the traditional functions of objects and the specific aesthetics of material and technique either. Deeper paradigmatic changes in Estonian applied art in the eighties took place at a relatively moderate pace. The change was primarily manifested in the artists' increasing openness towards international art phenomena. This resulted in a noticeable emphasis on creative individuality, adding value to expressiveness and a greater freedom in treating the traditions of one's discipline. To this end, limits on materials and techniques were expanded. These ambitions found their own specific form in each field.

What is also significant in textile art in the eighties is the effort to raise fashion to the same level as exhibition art and turn the design of fabrics into an emotionally expressive field of art. Until this moment, textiles had been seen rather as a decorative interior element, but in this period, spatial solutions (Ülle Raadik) started to be employed in hand-printed or painted canvases, the facture of the canvas was strained (Katrin Pere) or it was given an expressive significance in the manner of panels. Signe Kivi's textiles had quite an effect in Estonian applied art because of their unprecedentedly bold and large-scale décor. Several textile artists (Liivia Leškin, Lylian Meister) expressed a spontaneous picturesque playfulness or powerful geometry (Milvi Thalheim).

powerful use of turquoise. The younger artists stuck to the archaic form of brooch and expressed their ideas on them either via panoramic repoussé landscapes (Krista Laos) or through national ornamental motifs (Tiiu Aru). With her laconic, but overall powerful

breastpins, Anu Paal emphasised the archaic symbolism conveyed in them.

The leather artist Mall Mets created large containers adorned with national ornamentation during this period. The national romantic wave of the eighties is also reflected in several very interesting bindings for the national epic *Kalevipoeg*. In these, leather artists preferred to use the powerful imagery of high embossing (Rita Tänav-Veideман) mainly in order to emphasize the archaic. In making their bindings however, Naima Suude and Luule Maar, turned to the plaiting and *ajour* techniques used in the leather items of Estonian peasants, which exhibit the natural beauty of the material.

The intensity of the *retro* mentality in leather art characteristic of those years was also manifested in Ivi Laas' and Esta Voss' particular interest in old traditions of leatherworking and binding. During this period, both these artists created works reminiscent of historic and valuable bindings. Ivi Laas paid so much attention to each element in her meticulously executed bindings and boxes that they became a quality in themselves. This was also characteristic of Silvi Kaldas' greatly elegant bindings. Her series of albums and boxes, made in the classic embossing technique, became one of the most dignified chapters of the use of folk art motifs in the history of leatherwork during these years. As it was, the representatives of the national romantic trend primarily remained within the limits of traditional materials and functions. During this period, more emphasis was placed on individuality.

However, the prevailing approach in Estonian applied art of the eighties expressed subjective experiences and was lyrical as well as often associated with the topic of nature. For example in tapestry, solutions based on picturesque colour transitions making allusions to the subject of nature started to become so dull that criticism even started to demand a more active use of the human figure.¹ Even in art jewellery, one direction was shaped by a trend that followed from natural motifs and complied with the basic truths of traditional jewellery (Ede Kurrel, Leili Kuldkopp, Jutta Vahtramäe, Haivi Raadik, Leida Illo, Urve Küttner, Lia Laasberg etc).

Saima Sömer's glistening luster-glazed landscape-like panels, Luule Kormashova's and Tiiu Lass' large decorative vases adorned with natural motifs and Naima Uustalu's romantic figural plastic art held an important place in the ceramic art of the eighties. Georg Bogatkin, however, abandoned every kind of décor in his capacious dishware. Reflections of romantic moods were also manifested in the design of leather boxes,

¹ Ivi Kärnik, Eesti tekstiilist, eeskätt vaibakunstist tekstiilista kokkuvõttes. – Sirp ja Vasar 31. 1986.

The issue of employing ethnographic themes has been an eternal topic of debate among professional Estonian applied artists. Losing its relevance in the seventies, the issue re-emerged in the following decade and was undoubtedly a certain kind of protest against the increasingly oppressive Russification as well as a passionate desire to re-establish national independence and identity in art.

The national romantic movement in those years was characteristic of the applied art of all three Baltic States. The tapestry *Book Symbols for Latvian Ornaments* (1982), made by the Latvian textile artist Egils Rosenbergs, where the artist quoted vast numbers of national waistband patterns with documentary precision, almost took on chrestomathic proportions. The Estonian artist Ene Pärns weaved a giant glove, *The Mulk Glove* (1982), which was an exact copy, both in form and in terms of decoration, of this particular ethnographic item. In her tapestries made during the eighties, Malle Antson pointed to folk art motifs in a direct and public manner. The direct influence of folk art also inspired the works of Riina Tomberg. The exhibition *Folk Art Motifs in Estonian Art*, which was held at Tallinn Art Hall in 1987, and featured applied artists, painters and graphic artists, also reflected the exceptional interest in folk art prevalent in Estonian art.

During the eighties, inspired by folk art traditions, Elgi Reemets and Anu Raud continued to work in their own manner developed earlier. During this decade, Lea Valters tapestries became the centre of attention because of their novel interpretation of folk art traditions. Although she remained loyal to the smooth-surfaced weaving technique of folk tapestries and several of their motifs (e.g. the flame motif), Valters freed herself from a nostalgic relationship to folk art. The simple motifs in a modest selection of colours acquired a new inner tonality, primarily reflecting the author's personal relationship to nature and people.

Katrin Pere headed in the same direction. She abandoned the smooth-surfaced folk tapestry technique employing stitch technique – a highly dynamic and unique method in Estonian tapestry art, collages sewn together and sewn over as well as basting stitch. In this way, the young artist introduced an expressive, or even a tragic note into the national romantic trend of applied art. Her tapestries *Old Chest of Drawers* (1981) and *House of Remembrance* (1983) among others were something entirely new in terms of their emotional content in Estonian applied art.

During the eighties, jewellery artists such as Anu Paal, Krista Laos, Tiit Aru and Salme Raunam delved into the archaic forms of old jewellery items, as well as into Finno-Ugric mythology. In brooches made during this period, Salme Raunam expressed herself through the dynamic ornament of the nomadic peoples of the Nordic countries and the

get over its complexes and become bold enough to declare – 'I am not design', I have my niche in the art world as well as a function in society.'¹

Contemporary criticism of the time, always desirous of seeing something new, was probably slightly forced in its demands. However, it required time to go through ideas and re-evaluate traditions and training as well as the experience gained from it. And let us not forget that the Postmodernist years of the eighties have in a way been perceived as a period of 'loosening' in the art of the entire world.

The development of Estonian applied art was reflected at that time via regular annual survey exhibitions, numerous smaller shows as well as interior design works created by Estonian applied artists. An array of significant objects had been commissioned from applied artists for the 1980 Olympic Sailing Regatta held in Tallinn (e.g. a ceramic panel by Leo Rohlin for the Pirta Sailing Centre swimming pool). In 1982, Mall Tomberg made a monumental tapestry for the conference hall in the Tartu University Research Library. Aarne Uustalu was commissioned to make large-scale metal panels for the Estonian SSR Ministry of Finance (now the building of Ministry of Finance in Tallinn) and for the holiday homes of Moscow Art Fund. Peeter Kuutma's monumental *Postal Tapestry* for the new post office building in Tallinn dates from 1985, and the tapestry for the new culture centre in Haljala was created in 1988. Elio Järve's *Guard* made from leather sculptures (1983) became an influential design element at Pikk Jalg street bar in terms of plasticity. It was at that time that Rait Prääts created his large stained glass works for the Sakala Centre (1986), and polished panels for the doors and walls in the Estonian Drama Theatre.

It is characteristic that in Estonian applied art in the eighties, the younger generation as well as the respected older figures existed side by side, both completely independent. The works of major figures such as Mari Adamson, Leesil Erm, Ellen Hansen, Elgi Reemets, Ede Kurel, Helene Kuma, Silvi Kalda and others were still admired and looked to for inspiration. The younger artists working beside them tried to establish their place, looking at the general picture in search of something new and experimental. This is also where the multifariousness of the general picture stemmed from, containing both good old applied art as well as conceptual objects and compositions made from leather, clay, glass, textiles and metal.

However, there was one trend, which had grasped both young artists as well as old in those years, and which emerged in Estonian applied art especially intensely at that time – the national romantic wave. The interest in it was especially noticeable in textiles and jewellery, but also in leather art (e.g. in fields which had strong traditions of folk art).

¹ See: Krista Kodres, *Tünnmaal kui laboratoorium*. – VI Balti tarbekunstitriennial. Tallinn, 1994.

In connection with the 2nd Baltic Applied Art Triennial held in Tallinn in 1983, the Lithuanian art critic Laima Cieškaitė commented that 'there were not very many of those 'finds', and even the experiments convey merely local relevance'¹. Tiina Käesel in her review regarding the 3rd Baltic Applied Art Triennial, held in 1985, also recalls the previous triennial icily and laconically: 'Circle and underline...'². The notion was expressed that applied art in the Baltics, including Estonia, mainly moved around within the closed circle of the rhetoric of guaranteeing good taste and professionalism. It was said that movements primarily took place within specialist fields or centred on the work of individual artists.

Indeed, Estonian applied art of the eighties seemed to have lost the fervour of stress and storm characteristic of the seventies. Local applied art as a whole stepped into the following decade in quite a complicated and even conflicting situation. Applied art tried at least partly to free itself from the dictatorship of function and material, and enter into the field of the liberal arts – this created heated discussion. Even as late as 1986, at a conference held in connection with the exhibition, *Form – Architecture and Applied Art*, Ando Kesküla stated categorically: 'The much talked-about approach of applied art to figurative art is but a sheer illusion.' And he goes on: 'At the same time, the ambitions of applied art to approach figurative art is its greatest weakness because applied art pos-

sesses at least one true criterion, and that is material.'³

And yet, by the eighties, a lot of the old had been irrevocably abandoned, and hence a while later, Krista Kodres wrote the following, describing the development of Estonian applied art: 'It was not until the end of the 1970s, when [the artists] were able to pull themselves together and start to define their positions, ... [did] applied art start to

¹ Laima Cieškaitė, *Mida me siis leidšime?* – Kunst 1984, No 64/2, p 21.
² Tiina Käesel, *Ring ümber ja joon alla* – Kunst 1985, No 67/2, p 10.
³ Marka Valk, *Parem hilja kui mitte kunagi*. – Kunst 1987, No 70/2, p 13.

early 1990s, and also his bust portraits of colleagues, fellow sculptors Andrus Kasemaa, Jaak Soans and Ekke Väli, 'designed' in a similar style, simultaneously step into dialogue with styles from several different eras – caricaturing and re-cultivating them. However, according to Boris Bernstein¹ who has thoroughly analysed Karmín's work, the artist does not follow any tradition from the past, but rather, his work is an innovative phenomenon in Estonian sculpture that could indeed be referred to as a 'new visual sensitivity'. Either way, having spent two decades interpreting styles from different eras, Karmín developed his own individual and recognizable manner; although, he has mainly applied this in his public sculptures.

Several of Karmín's welded iron sculptures from the 1980s can be seen in the same light. Welded from rusty mechanical elements, calling to mind the witty sculptures of David Smith, *Farewell* (1982) and *Military Fox* (1982) are the first brilliant works of a creative period during which the artist inventively moved around in a range of historical styles. Karmín has always sensitively perceived the social environment, bringing topical and expressive materials and surprising resonances into the exhibition halls. His *Cup of Coffee with Mr. Kultas* (1990, bronze and granite) from the end of the decade is a portrait of an old man who had given his name to one of the pre-war symbols of Tallinn, the prestigious Café Kultas on Vabaduse Square. The portrait of the aged Mr. Kultas on a tilted surface of polished granite follows the traditions of the new objectivity in the 1930s. The broken coffee cup reminds us of the subsequently interrupted line of heritage.

With Mati Karmín's work we could also end this overview of 1980s Estonian sculpture. The symbolic end of the 'bronze age' and farewell to the opportunities of the previous decade were marked with a happening at the group exhibition of ten sculptors at the Tallinn Art Hall in 1992, where Karmín piled up his earlier bronze works. Nevertheless, in his case this symbolic gesture did not serve as an actual farewell to this noble material. Karmín is an artist of monuments who has received the greatest number of prestigious commissions both in the 1990s and the first years of the 21st century, and bronze has almost always been an important distinctive element in these public sculptures.

2005

¹ Boris Bernstein, Mati Karmín. – Artists of Estonia 2. Ed Johannes Saar. Tallinn: Center for Contemporary Arts, Estonia, 2000, pp 28–30. See also catalogue: Mati Karmín (text by Boris Bernstein). Tallinn, 1995.

resistance. Laanemets' pronouncedly feminist analysis also touches on the artists' surrealist reception, distinguishing the surreal in Pöder's works from the common method of surrealist automatism, which could be primarily associated with the works by Ilmar Malin. Ilmar Malin's assemblages from the late 1980s (when he was one of the leaders of the surrealist art group Para) have been thoroughly studied by Ants Juske in relation to the artists' exhibition at Luum Gallery in 1992. According to Juske, who had close contacts with Malin, the artist discovered the value of spatial objects rather late, transferring his images from a flat surface into three-dimensional space.¹ During these years Malin worked at the Tartu Museum of Zoology, and his works using human bone fragments and significant additional details installed with seemingly museological accuracy, were largely based on what he could use from the museum's quite specific, old and revealing inventory. Another aspect of his work was drawn from his increasing personal health problems. Unfortunately, only a few of Malin's installations from that period have been preserved. Apparently, most of them were taken apart again and returned to the museum.²

The work of Ahti Seppel, the young Tartu sculptor who started his creative journey in the late 1980s, is also carried by surrealist energy. His *Postage Stamp With a Peace Dove* (1989, wood and metal) is realized as a rather traditional surrealist composition. Seppel too was a member of the Para artist group, which manifested surrealist principles. In fact, the large-scale leather compositions created by Elo Järvi during the 1980s could also be seen as surrealist sculptures. However, as art at that time was treated on the basis of the material used and the institutional affiliation of the artists, Elo Järvi was always received as an applied artist, although it is impossible to imagine works that could be seen as applied art less than her dreamlike terrifying eyeless stuffed creatures in natural leather. Järvi treated leather as if it was violently removed from someone living. Violence and an irrational anxiety associated with death are also coded into her 'new creatures' covered in leather.

Pluralist treatment

Characteristic of the period, Mati Karmim's early work from the 1980s could be considered eclectic and experimental, using different materials and stylistic solutions. His decorative art deco-like mythologized bronze compositions, such as *Bacchus* (1987) and *Samson and Delilah* (1988) as well as *Eva* and *Judith*, their slightly more recent developments from the

¹ Ants Juske, Ilmar Malin. – Artists of Estonia. Ed Johannes Saar. Tallinn: Soros Center for Contemporary Arts, Estonia, 1990, p 112.
² Art Museum of Estonia still owns a 'small work' which was displayed at Luum Gallery in 1992, created in the same spirit as Malin's spatial installations from the 1980s.

from the life of Saaremaa people, whereas the central group of figures – a man carrying a child on his back – depicts the artist himself with his daughter. A textile carpet with 'Saaremaa landscape views', woven by Mudist himself, surrounds the aforementioned bronze dome like an allegory of the universal sea or sky, isolating this place from the rest of the world. Such a purely regional phenomenon is rather singular and uncommon in sculpture. We could only compare it with a small sculpture, *Landscape in Southern Estonia* (1989), by Tiit Kirsipuu, where a torso with accented 'hill forms' and little houses on its surface might be interpreted as an extremely feminine mythologized vision of the pristine unity between man and nature.

Changed discourse in 1980s sculpture

In the first half of the 1980s, the language of surrealism was one option for artists who acutely felt the confinement of the Soviet art environment and the isolation from artistic developments in the rest of the world, and these artists chose to escape into a different reality. True, Anu Pöder and her compositions with broken torsos, mannequins, textiles and threads from the beginning of the decade still stood out during the 'bronze age' in the middle of the 1980s, but they were not considered a discourse-changing innovation. For instance, in the review of the group exhibition of four sculptors held by Tartu Art Museum in 1984, they were neither categorised as surrealist nor feminist art.¹ This was not clearly expressed later either (for instance, in an article by Tiina Pikamäe in 1989,² and even as late as 1996 in a short article published in *Estonian Biographical Lexicon of Art and Architecture* her work was not defined as something considerably different from the general picture of 1980s sculpture).

It was not until ten years later that her work began to be written and spoken about within the feminist discourse in Estonian art. Yet, the objects made by Anu Pöder were extremely subjective, self-centredly stemming from a woman's world and using materials traditionally seen as feminine: textiles, threads, rags, etc. In addition to the aforementioned, in her thorough analysis of the art of Anu Pöder,³ Mari Laanemets stressed that the intensive violence hidden in the artist's works, which her biomorphic and at times downright morbid objects indeed exude, had a depressing effect on contemporary viewers. The message conveyed by these is usually very personal, it is a journey into a confined inner world with an oppressive sense of hopelessness, human solitude and concealed reluctant

¹ Enniko Talvistu, *Neli skulptorit, neli loomelaadi*.

² Tiina Pikamäe, *Skulptor Anu Pöder*. – *Vikerkaar* 1989, No 8, pp 31–33.

³ Mari Laanemets, *Dissected Bodies. An insight into the works of the sculptress Anu Pöder*. – *Artists of Estonia 2*. Ed Johannes Saar. Tallinn: Center for Contemporary Arts, Estonia, 2000, pp 150–154.

works.¹ Most of his granite sculptures have stemmed from emotional moments or moods associated with people very close to the artist, which in his finished works has transformed into poetic images expressing quite different human conditions. Mudist's exceptionally poetic sculptures, affecting viewers on a very personal level, considerably changed attitudes towards three-dimensional art during the first half of the 1980s, and found followers, as did his painting style. However, none of his followers attained anything better than mediocrity. His materials – mainly quarry stones found from around his summerhouse on the island of Saaremaa – and the apparent simplicity of his images had a purifying and refreshing effect on the cloddish style and confusing use of imagery that characterised the early 1980s.

Mudist started sculpting in the second half of the 1970s with painted plaster figures. One of his earliest sculptures, *Boy on a Rock* (1976, painted plaster), was initially meant to accompany a painting of the same title. Victorious crowned Nike (1977, painted plaster and bronze) slightly resembles the symbol of American independence, New York's Statue of Liberty, which has unexpectedly found herself pregnant. During the 1980s, Mudist's monolithic quarry stone works with a constrained form included different stylistic elements. Stone as a material is meaningful to the artist, combining connotations of the beliefs of ancient Estonians, the totemism of primitive peoples, the eternalized and purified form of the sculptures of ancient Egypt as well as the artist's willingness to mythologize his own world. The atmosphere of Mudist's stone sculptures *Lifter* (1980), *Eternal Gray Stone* (1983) and *Question Stone* (1985) is turned inward, but the beholder intensely perceives its radiance. At times his sculptures are recognizably portraying actual people, depicting the artist's loved ones: his spouse and son and others – for example *Sculptor and the Sculpture; For the Homeland* (1981) in the Kadrioru Park in Tallinn, or *Stone* (1980). Mudist has claimed to have interpreted classic works of Estonian sculpture too, creating *Plat* (1979), the portrait of his spouse, as a modern equivalent of *Portrait of Wife* by Jaan Koort (1916).

Pantheon (1986) too depicts the eternal dimension of our immediate surrounding. This work has also been displayed at Mudist's exhibitions under the title *Saaremaa Pantheon* and depicts a utopian ideal world supposedly located on the island of Saaremaa, where the artist spent his summers for many years. It is an environment in which man, nature and the universe live in harmonious balance. Placed on a bronze dome that serves as a mythological world plateau, the painted plaster figures present archetypical scenes

¹ Illustreeritud Mudist ehk Tobias. Eds Eero Epner, Peeter Laurits. Tallinn: Hiliana, 2004; See also: Peeter Mudist. Ed Liina Kulles. Tallinn: Aasta Raamat OÜ, 2004.

Ditman, *Travellers* (1985, bronze). The author has quoted the popular Art Deco-like painting made by Eduard Ole in 1929, when the artist was living in exile. Ditman presents her interpretation, so to say, of a chrestomathic masterpiece of Estonian art. Here too the sculptor has used uncommon oil painting on the bronze surface reminding us of an orthodox icon. She has managed to create a powerful impression of a time bridge that links the visions and notions of artists from different eras.

Due to her radical conversion to orthodox religion in the 1990s, Ditman withdrew from the art scene, but her works from the 1980s have great importance in the local sculpture. Unfortunately, due to the purchasing policy of the time, only a few of her bronze sculptures have made it to museums. Her grotesquely giant national-romantic *Brooch* (1983, bronze), but also the larger-than-life *Portrait of a Seagull* (1980/81, bronze) are peculiar and ambiguous exceptions in Estonian sculpture. The latter might be inspired by *Jonathan Livingston Seagull*, a popular book by Richard Bach, published in Estonian in 1973. However, it could also serve as the author's allusion to the solitude of humans and lack of communication in the urban environment, an opportunity to come into contact with a representative of an entirely different biological species, or simply a tribute to a new 'urban animal' in huge modern city masses.

Works close to hyperrealism can also be found in 1980s sculptures by the so-called grand masters. Thus, Ülo Õun took part in the 1980 survey exhibition with his plaster figure *Land Surveyor*, depicting a man in urban attire. Edgar Viles, on the other hand, created *Road Worker* (1982, bronze), a male figure three times smaller than actual size, holding a jackhammer, as well as a life-sized pair of figures – *Swamp Drainers* (1983, bronze). All three realistic works were equipped with truthfully detailed attributes and are only slightly generalised. Of course, they still drop out stylistically from the pure hyperrealism presented in the metropolises of the art world during the 1970s. On the other hand, they have nothing to do with the naturalistic Soviet sculpture either.

Romantic symbolism

In almost every era there are artists that are not easy to categorise stylistically. Peeter Mudist, an exceptional and original artist in Estonia, who is equally eminent in painting, sculpture and printmaking, appeared before the art community in the early 1970s. However, his sculpting mainly fell within the 1980s, and perhaps he would be active even today if his worsening illness did not keep him from it, but a sculptor's work inevitably requires physical strength. Mudist is one of the few sculptors who have generously published information about the emotional and cultural background of their

Järmut serve as a somewhat easy and tensionless sign of Pop in Estonian art. Crumpled work gloves, deformed garden tools, giant squeezed-out toothpaste tubes, etc stand out from the common decorative solutions.¹ The topical forms using newspaper clippings by Irja Kändler, most of which have made it to the Estonian Museum of Applied Arts, also belong to the same category. At the end of the decade, Hannes Starkopf created neo-pop-inspired sculptures in various materials. He also effortlessly transferred a similar mentality over to his sculptures in the 1990s. Painted flowers, which could be seen both in dolomite and bronze, had a surprising effect and seemed like the author's own peculiar signature mark.

Approaching hyperrealism

A pure hyperrealist style is very rare in Estonian sculpture. It is doubtful that any of the Estonian sculptors had actually seen hyperrealist sculptures on display in the West. However, by the first half of the 1980s, the respective literature became available here too. In 1981, for instance, the Art almanac published Jaak Kangilaski's extensive overview of Western art from the previous decade, which separately described the works of hyperrealists and also included a list of recommended reading material.²

Exceptional in this sense are a few figures Mare Mikof created in the 1970s, but also works by Tamara Dittman (1945–2003), an artist who undeservedly escaped attention back then. True, unlike classic hyperrealist sculptures, her works which stemmed from influences from pop art – such as the figural plastic pastiches displayed at Tartu Art Museum in 1984 – were not exact copies of actual people, but more schematic using splashes of paint and generalised forms.³ The concept of hyperrealism could also be applied to Dittman's works *Guest* (1981, plastic), a life-sized female figure in overalls carrying a cake box, but also *Winty Portrait* (1981, plaster), the sculpture *Agronomist* (1983, aluminium) and *Packed Object* (1986, plaster) covered in paint splashes and presented as a pastiche of a gift box. Considering the level of tolerance among the curators and the audience in the 1980s, this was indeed a very bold and honest approach that stood close to hyperrealism.⁴

Agronomist is modelled realistically only from behind; the other side of the work is cut flat and covered with a serigraphy-like oil painting. It resembles another work by

¹ See for example: Kunst ja Kodu 1985, pp 18–23.

² Jaak Kangilaski, 70. aastate lääne kunst. – Kunst 1981, No 1, pp 46–51.

³ It was Enriko Talvistu who first drew attention to Dittman's plastic figures in his review of the aforementioned exhibition of four young sculptors at the Tartu Art Museum. However, the fate of a number of Dittman's works is unknown.

⁴ Enriko Talvistu, Neli skulptorit, neli loomelaadi.

Mikof was one of the few artists who had a chance to create sculptures for the grand postmodern building finished at the end of the decade. In the foyer of the Estonian National Library designed by Raine Karp there are two giant granite and bronze rats (*Library Rats*, completed by 1990) with the recognisable facial features of Ivi Eenna, the former director of the library. For the same building, the sculptor also designed two life-sized 'sign sculptures' from painted aluminium, *Female Signpost* and *Male Signpost* (1989), providing a guide for library visitors.

Although always heterogeneous and experimental, Mikof remained true to the aesthetic of pop art until the end of the decade. At times her coarse humour might have annoyed true patriots – take, for instance, her blue-black-and-white trinkets in Tallinn Art Hall in 1988. Yet, nothing would result from a search for some principal change in value judgements in her work at the end of the decade.

In the work of Ekke Väli, who started as a sculptor approximately ten years later than Mikof, a meaningfulness equipped with grotesque elements – something out of the arsenal of pop art – developed into the main method of reflecting a society with shifted values. In Estonian sculpture there are few other explanations for the birth of an artwork as precise as his bronze sculpture *Anno 1981* (1981). The work was triggered by the UNESCO International Year of the Disabled, which was announced in the Soviet Union as a year dedicated to a campaign against smoking. The artist sensed disharmony in this, which inspired him to create a strange image: a hand holding its own cut-off finger like a cigarette.¹ *Portrait of Villu Järmut*, with the crown of his head growing over into a roll of paper (1985, high-polished bronze), makes reference to the profession of the portrayed through a witty deformation. Several of Väli's sculptures – such as *Big Hurrier* (1987), human figure with sharp forms made of bronze, as well as the aluminium sculpture *Leap* (1985) – look very elegant in an interior. They remind us of works by other authors of the same era, in which the compact stylisation of images and clear aesthetics² stand out as qualities inherent in 1980s sculpture. Väli's *Design for the Equestrian Monument* (1989, bronze and dolomite) also displays an aesthetic appearance and could be considered one of the most successful sketch-like proposals.

Talking about the representatives of pop art in three-dimensional art, we should also take a retrospective look at ceramic art of the 1980s. Large-scale ceramic forms by Mai

¹ See exhibition booklet: Kolmikülgne. Ado Lille, Mare Vindi ja Ekke Väli juubelinäitus. 19. aprill – 19. mai 2002.

² Eesti Kunstimuseseumi näitusesaal Rotermann'i soolalao. Tallinn, 2002.

As an attitude of the era, Ekke Väli's inclination towards an aesthetic style is also emphasised by Enriko Talvistu in his critique (Enriko Talvistu, *Neli skulptorit, neli loomealaadi*. – *Eesti* 23.XI 1984). Jaak Olep, on the other hand, has seen the background of Väli's aestheticism in his studies in architecture (Jaak Olep, *Isepäine Ekke Väli*. – *Vikerkaar* 1988, No 6, p 36.).

1980s as a site for gatherings and citizen initiatives. The memorial relief of Voldemar Panso with its picturesque modelling and open hand and gesture, designed for the wall of the former Theatre Department of the Conservatory and the current Drama School of the Estonian Academy of Music and Theatre, mainly found followers in more monumental portrait sculpture during the 1980s.¹ Soans' installation-like bronze sculpture *Broken Sarcophagus* (1979) serves as an introduction to the changed perception of the world in the new decade, but still treating the same subject the author was engaged in during the 1970s: the relationship between contemporary people and culture and ways for people to relate to the past. All of the abovementioned works are among chrestomathic examples of Estonian sculpture of the decade in question, together with the bronze sculpture *Wheelchair* (completed in 1983), another witty contemplation on the relationship between man and technological progress that characterised of Soans' earlier work. This too is realized as a perfect spatial object.

In the early 1980s, Mare Mikof introduced colour and glamour to sculpture. She combined (at least during the first half of the decade) the over-exploited bronze with other materials – such as fireclay – still uncommon in Estonian sculpture, without at the same time losing a precious and elegant overall impression. At the survey exhibition of her works from the 1980s held in 1991 at the Estonian Art Museum, which was still located at Kadrioru Palace,² she displayed all the different expressive styles of her work. Placed on the pedestal and fallen through it, # 82 and # 83, small bronze male figures named after the year they were completed, represent a decorative stylisation characteristic of the entire decade in Estonian sculpture. This trait grew even stronger in Mikof's subsequent work. Mikof is also an excellent portrait artist; her immaculate modelling skill and portraits of Harry Liivrand and Vilen Künnapu from the late 1980s were still admired by Johannes Saar in 2000,³ who back then was already focusing on more contemporary phenomena in art. Among Mikof's best decorative works in the key of parody, there is the antiquarian-looking *Desk* (1984, bronze and painted fireclay), seated on renaissance-like caryatids made of painted fireclay. At the end of the decade she displayed a series of small gilded and painted architectonic constructions (*Cone No. 3* from 1989, bronze and oil paint) that imitate materials with different structures, such as draped cloth, thus expanding the notion of the possibilities of three-dimensional art in the local sculpture scene at the time.

¹ See: Mart Eller, Mõnumendid. Tallinn: Kunst, 1977. See also: Mart Eller, Monumente ja dekoratiivskulptuure. Tallinn: Kunst, 1977. Apparently, this sculpture has also influenced the *Portrait of Eri Klas* by Mart Varik, in the collection of the Estonian Theatre and Music Museum, as well as other works.

² Juta Kivimäe, Mare Mikof'i skulptuurid Kadrioru lossis. – Eesti Ekspress 23. VIII 1991.

³ Johannes Saar, Mare Mikof. – Artists of Estonia 2. Ed Johannes Saar. Tallinn: Center for Contemporary Arts, Estonia, 2000, pp 96–97. See also catalogue: Mare Mikof, Skulptuurid. Comp Tiina Pikamäe. Tallinn: Eesti Kunstiumuseum, 1991.

expressed in his students' aspirations.¹ Several of them have later recalled Olav Männi's influence and encouragement to experiment with different materials. At the same time, analysing Männi's work, art historians have pointed to his inability to fully accept the expressive means of pop art adopted in Estonian sculpture during the 1970s. Focusing on the aesthetic and perceptive qualities of form should have excluded Männi's interest in using pop art means – and especially the readymade.² At the same time, his experimental sculptures from the mid-1960s (*Night-Watch*, *Cinderella*, *Carousel*, *Duo* and others), welded together from readymade details, are considered classic works of modernism even today.

We could say that Ulo Õun and Jaak Soans, having arrived in the art world in the 1970s, represented the direction in sculpture that had received impulses from Pop and took a critical attitude towards a double-dealing society. The same applies to Ekke Välli, Soans' student who clearly also received influences from Õun. All three could be considered somewhat socio-critical authors, yet they were more interested in studying human beings as inherently social creatures, using means borrowed from the arsenal of pop art, and in depicting the same human being with his attributes in ambiguous and sometimes also the caricature style of Pop.

The direct influence of Ulo Õun on 1980s sculpture was extremely strong. His giant plaster heads, such as *Portrait of Harald Habermann* (1971), have triggered – at least indirectly – the creation of several larger-than-life portrait sculptures during the 1970s and 80s. It was Õun who introduced colour to sculpture in the 1980s. He also demonstrated an ability to combine three-dimensional art with complex phenomena like the grotesque and ironic. In Õun's freestanding sculptures from that time we can see a plucked chicken as a grotesque and even somewhat surrealist recurrent motif – a metaphor for harassment and human alienation. Yet, also his fragile bronze sculptures with a clear silhouette – such as *Domestic Activities* (1987) and *With Needle and Thread* (1981) – contain a witty freedom of expression and ironic elegance that is rare in Estonian art.

Sculpture in the 1980s was greatly influenced by two of Jaak Soans' monuments in Tallinn's urban space. In terms of its proportions, choice of location and elegant placement of volumes, the monument to Anton Hansen Tammasaare (1978, bronze and granite), placed in the park area adjacent to Estonia Avenue, turned out especially well and has become the most famous national monument in Estonia, attracting attention during the first half of the

¹ Olav Männi has confirmed this in an interview to Mart Eller in the first issue of Kunst magazine, 1972. Anu Pöder,

Mare Mikoff, Hannes Starkopf and other of Männi's students have stated the same thing.

² See catalogues: Olav Männi skulptuuride näitus. Tallinn, 1975; Olav Männi. Forword Tiina Pikamae, 1990; see also: Mart Eller, Intervjuu skulptor Olav Männiga. – Kunst 1972, No 1, pp 6–11.

At the end of the decade, the sceptical spirit of the era also affected the top Estonian sculptors. The decreased number of orders also dampened confidence in continuing the earlier path. Monumental sculpture from the mid-1980s until the end of the decade deserves a separate study. It was a period when Estonia was overrun by a wave of restitution that can be explained by historical and socio-political factors. This tendency was also evident in sculpture: instead of erecting new modern monuments, drawing on the potential of contemporary sculptors and the desires of the general public, old monuments to the Estonian War of Independence (1918–1920) were restored everywhere without selection – even when only photographs remained or they did not possess any artistic value. Unlike monuments from the 1960s and 70s, some of which (but not all) certainly served the ideology of the occupying regime, yet in their formal innovation considerably changed and modernised Estonian monumental sculpture,¹ public decorative sculptures from the 1980s – for example *Mermaid* (1981) by Edgar Viies, *Boys with Umbrella* (1982) by Mare Mikof, *Home Country* (1981) by Peeter Mudist, etc – or monuments to actual people – *Friedebert Tuglas* (1986) and *Jaana Koot* (1987) by Edgar Viies, *Heino Eller* (1987) by Aime Kuulbusch, etc – were not very different from the free-standing sculpture characteristic of the era. Most remarkable among them are of course the portrait sculptures of Jaan Koot and Friedebert Tuglas by Viies and the well-chosen location of Jaak Soans' dignified full-figure sculpture of Kristjan Jaak Peterson (1983) in Tartu. Mati Karmim's monument to Charles Leroux (1989) in Pärnu, made from stainless steel tubes, could also be considered one of the most innovative public sculptures of the decade. The dashing spirit of its abstract arches, at a time when society was not yet ready to accept fully abstract public sculptures, could be compared to Edgar Viies' sketches for unrealized works from the 1960s.

Moving on from the arsenal of 1970s pop art

Olav Männi (1925–1980), who worked as professor in the Department of Sculpture at the former Estonian National Art Institute until 1980, played an important role in the development of young sculptors who started in the 1980s. His wide-ranging scholarship, readiness for spiritual development and interest in the different possibilities of contemporary sculpture, as well as his willingness to experiment with non-traditional materials was also

¹ For instance, monument to Eduard Vilde on Harjumägi, Tallinn (Albert Eskel, Allan Murdmaa, 1965), monument to Kristjan Raud near Hirvepark, Tallinn (Kaiju Reitel, Eha Reitel, 1968), monument to the Tehumardi Battle, commonly known as the Tehumardi Sword (Riho Kuld, Mati Vark, Allan Murdmaa, 1967), the Obelisque of the Ice Expedition and the Maarjamäe memorial ensemble (Mati Vark, Allan Murdmaa, 1975) among other works stand out in monumental sculpture of the period with their level of innovation.

In a way this is also justified: the establishment of a bronze casting workshop in Tallinn, which had enriched Estonian sculpture during the early 1970s, as well as the low price of bronze in Russia, resulted in an over-exploitation of this material, especially during the first half of the 1980s. Exhibitions were flooded with semi-abstract sculptures of modest artistic value, and bronze was often used even when the conceptual essence of the sculpture would have considerably gained if realized in some other material. Looking back, the two decades before Estonia regained independence have been semi-pejoratively called the 'bronze age' of Estonian sculpture.

However, until the second half of the 1980s changes and reforms in sculpture still stayed within the formal limits of modernist sculpture, without surpassing the notions of three-dimensional art set in place during the first half of the 20th century. At the turn of the decade, as well as during the first half of the 1980s, the more interesting Estonian painting and printmaking, being cut off from the Western information society, was dealing with conceptualising the isolated state of lagoon culture and the restrictions to the ever-growing freedom of speech.¹ However, such developments were not equally clearly observable in Estonian sculpture. The general picture in sculpture was still characterised by various expressions of traditional figural and portrait sculpture.

The new generation of sculptors that emerged in the middle of the decade – Ekke Väli, Tamara Ditman, Mati Karmin, Tiit Kirsipuu and later also Ahti Seppet and Jüri Ojaver – did not cause a shift of generations as drastic as had occurred in the early 1970s, for instance. Changes in mentality and formal exploration in sculpture were incomparably slower than during the previous two decades, and this can be most clearly observed in the work of a few significant artists, viewing each of them as a separate case. It seems that reacting against the previous generation of sculptors was not considered necessary. Rather, artists silently shifted away from the beliefs of the previous decade and found a niche that fitted their personal traits. One such option – as used by Ekke Väli, for instance – could be the further development of a critical approach to pop art represented by the highly influential professor Jaak Soans, combining this with elements from Surrealism. In exceptional cases, the sheen of bronze and aesthetic form comprehensible to the audience were completely abandoned, displaying 'hideous' close-to-nature plastic human figures or 'dolls' made from rags and rope entirely unfathomable to most contemporary viewers – as in the work of Tamara Ditman and Anu Pöder.

¹ See also: Eha Komissarov, *Under Red Banners. Adaption and Choices 1944–1990.* – Estonian Art. 101 Works from the Collections of the Art Museum of Estonia. Comp. Tiina Abel, Eha Komissarov, Hanno Soans, Kadi Talvoja, eds Anu Allas, Renita Raudsepp. Tallinn: Art Museum of Estonia, 2004, pp 41–42.

Lagoon sculpture: critical pop, romantic symbolism, hyperrealism and surrealism in Estonian sculpture of the 1980s

Juta Kivimäe

A retrospective inspection of Estonian sculpture in the 1980s would not allow us to agree with Ants Juske's claim, at least in this discipline, that almost everywhere in post-Communist countries there were art movements entirely equivalent to those in the Western world.¹ By those years, Soviet society had for the first time lost contact with the tendencies in art that characterised the Western information society. Society's technological backwardness, restricted access to information and Brezhnevian stagnation, which had started in the 1970s and lasted through the first half of the 1980s, as well as perestroika at the end of the decade, did not particularly favour postmodernist reassessments and the arrival of a discourse opposing the modernist cult of the avant-garde in the local art scene. Rather, art from that period could be seen as part of 'lagoon culture', which at some point started to develop on its own, with passwords that were comprehensible only in a certain environment, the general ability to 'read between the lines' and attempts to provide one's message with a metaphoric aura by means an ambivalent image.

The ability to express existential anguish, critical positions and resistance was not only evident in contemporary literature, dramaturgy, painting and printmaking, but also appeared in sculpture. Contemporary audiences self-evidently interpreted the metaphors, but this only worked in a specific chronotope. Unfortunately, it is very difficult – if not altogether impossible – to explain the values of 1980s art to current young viewers and those unfamiliar with the specific idiosyncrasies of Soviet cultural life. In my practice as a museum expert I have experienced that the audience, as well as most of the curators selecting the exhibition material, tend to interpret 1980s Estonian sculpture as a kitsch-like decorative phenomenon in art, which was realized in excessively expensive material and seems puzzlingly cloddish and eclectic today.

¹ Ants Juske, 'The Myths and Realities of Post-Communist Art.' – Nõsy Nüneties. Problems, Themes and Meanings in Estonian Art on 1990s. Eds Sirje Helme, Johannes Saar. Tallinn: Center for Contemporary Arts, Estonia, 2001, p 16.

could consider photographic staging as a milestone in the development of contemporary Estonian posters.¹

Generally, what was said back then is also true today, but due to the passing of time different emphases are needed. First, it is necessary to stress the fact that in reality this innovative movement indicated art's defensive adjustment to the circumstances. In other words: the poster was a substitute activity, which allowed artists to realize their topical and innovative artistic ideas. And some of the works created as a result of this were posters only *pro forma*, not in terms of their content. Several new directions in art became rooted in poster art: performance, fashion design and body painting. There were visible links with Conceptualism and references to the surrealist use of images. Associations with photographic staging that became the centre of poster creation are evident in all the aforementioned directions. In a situation where reforms in art were discouraged and photography was only reluctantly seen as equal with other fields of art, they both found their output in poster art. Studying the search for identity that photography as a field of art entered into, we must also observe 1980s poster art, and this is exactly what writers about the recent history of photography have started to do.² As for the breakthrough of photography in Estonian art, there were actually several and different breakthroughs, but surely, one of them is associated with 1980s poster art.³

Among other things, radical changes in society also eliminated the need for such a defensive adjustment of art, and the poster withdrew back to its earlier role. This marked the end of that peculiar chapter in contemporary Estonian art, which almost exactly fell within the 1980s.

2004

¹ See catalogue: Jüri Hain, Eesti fotolavastuslik plakat. Tallinn, 1985.
² Among other things this is evident in the fact that writings about poster art switched to a more general treatment of photography. See: Käsitusi fotograafia. Ed Peeter Linnap. Tartu: Tartu Kõrgema Kunstikooli toimetised No 1, 2003.
³ The breakthrough of photography as an art form has been dated to 1993. See: Heie Treier, Postmodernismi mõiste eesti kunstimaailmas. – Kunstiteaduslikke uurimusi, No 8. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, pp. 244–264.

than before, and developed in these circumstances into an artistically progressive phenomenon. The new direction was primarily supported by artists' creativity, but also by strengthening internal competition. The latter was fostered by a multitude of young artists and their forceful emergence, where their training was more versatile than before. Poster art, which had been the realm of the graduates of printmaking departments at the Institute of Art, now witnessed the emergence of new creators with a design education, as well as a small group of artists who had received strong professional training (especially in photography) between 1972 and 1978 in Leipzig.

The birth of printed posters with an innovative formal language not only depended on the skills and willingness of artists, but naturally, also on customers and their attitudes. It was mainly in the cultural sphere (art exhibitions, concerts, theatre) that poster art with a progressive use of images was employed. A group of regular customers for new posters emerged. On the negative side, several posters were banned during the period, clients accused and persecuted, and printing permissions for posters became more difficult to obtain. Luckily, the sanctions did not go further than banning the purposeful use of the posters (mainly displaying them in public space). These posters often continued to live a parallel life as objects of art, and several of the posters banned at home successfully represented Estonian art outside the Estonian SSR.

Photography gained prominence in poster art and photographic staging was the latest trend in the use of photography, although other photographic techniques (montage, collage) were also more widely used. Poster art gained a place among the other fields of the visual arts, becoming a serious phenomenon in the art world. Also, the function of staged photographic posters as a catalyst resulted in the emergence in several other techniques, so that during the last third of the decade photographic posters fell into decline and became only one technique among many. The rise of poster art was associated with criticism: on the one hand, the renewal of poster art gave reason to write about it; on the other hand, numerous writings by prominent art historians called the culture-minded audiences' attention to posters and increased the artists' self-consciousness. It was primarily photographic posters that helped artists to break out of their own cultural space and to bring recognition to Estonian art at foreign exhibitions.

In 1985, the author of this article made the following conclusion: 'It was precisely the fruitfulness and considerable success of staged photographic posters that brought new life to poster art generally, strengthened internal competition and also inspired those who were cultivating completely different manners in art to seek new expressive options. And it is not impossible that once we can see things from a temporal perspective, we

That our posters made it to the US publication Graphic Poster known for its strict selection criteria, also proves that we were noticed and acknowledged. The co-works by Villu Järmut and Enn Kärmas were chosen in the compilations in 1983, 1985 and 1988; Graphic Poster '90 published reproductions of posters by Ruth Huiemind (in co-operation with Tiit Veermäe), Margus Haavamaagi and Prit Rea. Everything seemed to go so well that towards the end of 1987 Silver Vahre dared to announce from the speaker's stand at the congress of the Artists' Association: 'And by the way, posters are currently introducing Estonian art with such success that an independent expert-mental printing house should be established. And why not even a separate salesroom for posters.'

At the same time, however, a certain turning point was reached, which eliminated the need for poster creation in its earlier established form, as well as interest in it. Less than half a year after Silver Vahre's optimistic announcement, a plenary of creative unions was held in Toompea. The event gave the impetus for the emergence of a different relationship between art and the reality outside it. In 1989, the Berlin Wall was torn down and, figuratively speaking, its ruins also covered Estonian poster art of the 1980s. Liberalising society no longer needed the allegoric style of posters; liberating art ceased to recognise poster-like mimicry.

In conclusion

To make conclusions and generalisations, we must first describe the circumstances, events and artefacts. However, as evident from the outline of the circumstances, the acts, and people's attitude towards them, it is sometimes difficult to identify the difference between fact and fiction, between opinions based on real evidence and attempts to find proof for our preconceptions. The 1980s were a controversial, chaotic and irrational time with many peculiar fruits. Surely, one of these was poster art, which was not at all necessary in its systematic and purposeful function. Stage productions, art exhibitions or cinema did not need advertising – there were plenty of people interested anyway – and commercial advertising in a situation where almost everything ran short was an utter nonsense. Everything that is said is true, and from this we should conclude that only political propaganda posters, engaged by the authorities, would have had reason to flourish. Nevertheless, the situation proved the contrary. Undoubtedly, the late 1970s and the 1980s were a special and active period in the renewal of our poster production. In spite of strong ideological pressure, mass produced posters attained a more special role

¹ Eesti NSV Kunstnike Liidu XVIII kongress. – Sirp ja Vasar 30. X 1987.

ted for the biennial were displayed. Participation with nine posters (among them several photographically staged images) by six authors attracted attention, which manifested, among other things, in the fact that the poster for Henn Roode's exhibition, designed by Villu Järmut and Enn Kärmas, was chosen among the eight works to be reproduced as postcards. As an exception, the reply by Tapani Aertomaa, the chairman of the selective board, to a question from an exile Estonian Endel Loo is recorded: 'Why did we accept so many works from Estonia? They were good; they were different. In artistic appraisal the feelings of power are strictly left aside – it was primarily a creative achievement. The choice mainly depended on the simple, vigorous and clear style of Estonian posters... They were very close to prize-winning.'¹

This was followed by an acknowledged participation at the international poster biennial in Warsaw, where Estonians had already participated since 1970. However, the previous remarkable performance remained from a time ten years earlier, in 1974, when Leonhard Lapin, Raul Meel, Mare Vint, Tonis Vint, the artists winning awards at international exhibitions during the period, showed their highest level there. In 1984 there were seven posters by six Estonian authors displayed at the Warsaw biennial, and the success continued: in 1986 these numbers were 9/7 and in 1988 even 12/11.

Things did not go so well in Lahti; at the two following biennials Estonian artists had to settle with minimal representation. A new rise began in 1989, when nine posters by eight authors made it to the main exhibition and works by three other authors were displayed on the 'shadow biennial' in Heinola. It was Margus Haavamägi who gained most recognition with his works, winning the third prize at the biennial. Estonian poster artists were also honoured with a special mention at the Brno biennial of graphic design. In 1986, Villu Järmut and Enn Kärmas received a bronze medal; in 1990, Ruth Huimerind was awarded a special prize.

During these years there were a series of exhibitions introducing Estonian posters in foreign countries. Some of them were small (showing approximately thirty works), some with a narrow set of themes (for instance, two exhibitions of theatre posters held in Finland), but there were also extensive shows (like the one in Hungary, displaying more than ninety works). The prestige of the exhibition venues also varied, nevertheless Estonian poster art was shown in West Berlin (1983), Canada (1984), Finland (1987, 1989), Yugoslavia (1986), Poland (1987), Czechoslovakia (1987, 1988), Austria (1988), Hungary (1989) and even Morocco (1988). In 1988, newer Estonian poster art was introduced to fellow Estonians in the Estonian House in Stockholm.

¹ Enn Loo, Korvalpilk plakatitooriumile. – Sirp ja Vasar 28. VII 1983.

that had swept together newspapers with the published critique as well as posters), while the four artists perpetuated in the previously mentioned photographic staging were walk-ing past. However, directly inspired by the words of the critic, the photographs of Villu Järmut and Jüri Hain were also added to the staged composition: luckily, the critique had not managed to mute their (self-)ironic attitude. On the contrary, it had stimulated the birth of a new fascinating work of art.

There was a follow-up in the popular end-of-the-year caricature series by Heinz Valk. His choices were observed with great attention and taken seriously, and this was a mes-sage to the general public that poster art had become a phenomenon worth paying atten-tion to. Heinz Valk's grand composition included caricatures of five people, references to a number of staged photographic posters, and through the image of a trumpet-blowing cat also to the aforementioned staged spatial poster. The drawing was accompanied by a text paraphrasing Mart Kalm: 'Elegant boys, well-known masters of photographic posters, guided by the living legend Villu Järmut, on their heroic ride down the crest. Jüri Hain, who has turned them into a myth, tries to save the situation with demagogic puns, but pushes the wrong button with his trick. Even Tõnu Soov's dodging the issue is of no use here. And what would be the point, when the design of *Sirp* has also hit rock bottom? Old methods! Over-development! There are so many stars accumulated here that the author of this drawing, together with Mart Kalm, is hoping that this picture will at least cover the bedspread of some school girl. *Allons, enfants! A brilliant future ahead of you!*'¹ Nevertheless, the local barometer of criticism did not lie, as the ridge of the poster scene started to decline indeed. The poster boom as a phenomenon had reached the peak of public attention in 1986; its subsequent fall was not so much caused by the qual-ity of their action – as there were quite a few indisputably top works added – but rather, by developments on a more general level.

In addition to local opinion, there was also a 'view from outside', and this prompted critics to conclude: 'It is not easy to find the right course between the Skylla of nagging local critique and the Charybdis of flattering approval from the outside. Only the most talented, self-indulgent and mission-oriented creators are able to get past them.'² The claim about positive attention from abroad was not an overstatement. Estonian posters had gained influence, and mainly due to finding its way to prestigious foreign exhibitions. The breakthrough into the Lahti poster biennial, where Estonians had never participated before, took place in 1983 and did not come easy, as only 700 out of 2200 works submit-

¹ See: *Sirp ja Vasar* 1. 1 1987.

² See catalogue: Jüri Hain, *Autopriplakat* '86. Tallinn, 1987.

themselves defined the work as a 'staged spatial poster' and titled it *Group of Poster Artists Preparing for a Poster Exhibition*.

The text continues with even harsher assessments: 'But what does the inexhaustibility of staged photographic posters consist of? Apparently, it has not reached the stage of over-development yet; witty and often shifted figurative finds cultivated for several years are getting more scarce. At first it was believed that its influence will grow weaker because the audience is getting used to the fireworks of effects. However, the problem rather seems to lie in the artists' fantasy that has grown tired... Critics have discreetly kept from highlighting the flaws of poster art because it was hoped – in the context of self-repetition and the passivity of ideas in contemporary Estonian art – that at least poster art as one of the most vital and fresh phenomena would be able to provide a maximal myth. Unfortunately, the current formalised efforts of photographic staging fail to offer an alternative to the full-strength state five or even three years ago. Indirect proof of this is also the decreased number of participating artists and the smaller size of the exhibition. And still, V. Järnut, E. Kärmas, Ü. Emmus and others have managed to achieve something important and deserve their right to rest on their laurels. Ultimately, the staged photographic poster is a type of work based on a narrow set of tricks, while all other methods of poster-making still continue their peaceful development.'

This rather fierce and controversial writing style should not conceal what is most important: the critic treats posters in the context of art, equating them with 'high' art. This means that the poster had been elevated from its recent role as a tool of ideological propaganda and orphan to the fully qualified members of the art family. However, this specific critique was justified in many respects. Indeed, signs of self-repetition and exhaustion could be seen in the works of several prolific artists. Yet, the critic was not right in one aspect, namely that the staged photographic poster was only based on a narrow set of tricks. As already described, poster art was still carried by more general currents in art, and during the following period too, the cream of Estonian poster art – and especially that of staged photographic posters – managed to provide examples to prove the opposite. Poster artists gave an unexpectedly swift reply to Mart Kalm's critique. In December a poster exhibition (largely a repetition of the Tartu show) was held at the Kohata-Järve Museum of Oil Shale. The elements of the 'staged spatial poster' displayed in Tartu, assembled by Kalle Toompere and Margus Haavamägi, served as the introduction to the exhibition and also set its tone. The work was provided with new content and also a new name: *Group of Poster Artists Passing the Crest*. In the foreground there was a broom!

¹ The Estonian title of the work contains a word play: *hari* means both wave crest and broom. – Transl.

creates photographic posters, but at the same time also encourages the development of hand-drawn posters.¹

In October, the Tartu Artists' House opened the exhibition *Author Poster '86*. The display included 88 works, 2/3 of them photographic posters, and Margus Haavamägi exhibiting the greatest number of works. The review in the Tartu newspaper *Edasi*, published under the title *Open Poster Art*, was written by Rait Toompere. He highlighted the main creators of photographic staging, praised the cultural posters, but also sent out a warning: 'Staged photographic posters dominate the display. While in painting and print-making photographic staging sometimes causes outright ethical problems, in poster art it is employed as an unpretentious – and considering the technical realisation, apparently a necessary – application with an open function. Of course, there is a threat that when there is too much of something, then suddenly it is too much. Just like an image, a method too can be worn out.'²

At the end of 1986, the cultural weekly *Sirp ja Vasar* published the article *Crest Passed by Mart Kalm*, which stood out with its harsh criticism. The author started out by stating the previous success of poster art and described his first impression: 'For some time already, poster art has been one of the most popular fields in Estonian art. Apparently overwhelmed by the whirlwind of success, the artists at the exhibition at the Tartu Artists' House now dare to take up self-mockery. The cheerfully designed display (by S. Vahtre) is centred on a photographic series on which Villu Järmut, the Chairman of the Poster Section in the Artists' Association, is enthroned. Fully applying the entire contemporary mechanism of art making, they have managed to turn Estonian staged photographic posters into a myth. The critic J. Hain as the author of this myth is honoured with a small triangular portrait photograph on V. Järmut's lap. The vigorous composition is completed with photographs of R. Huimerind, A. Ermel, S. Vahtre and J. Kass, where the latter floats above the others like a herald singing a *Gloria* to Estonian poster art.'³

The description provided by Mart Kalm requires a further comment here, because the photographs of the two people he mentioned were directly, and merely, the elements of the exhibition design. The work of the four latter artists, however, serves as one of the most extensive documentations of an artistic action in Estonian art. The artists organised a grand improvisational performance, photographs of which were magnified, jointly retouched and held up in the exhibition hall as an improvisation. The result was captivating and intriguing; it does not even have a direct link to poster art. However, the authors

¹ Sirje Helme, *Kui aeg plakatit vastu lahke on...* – *Sirp ja Vasar* 3. X 1986.

² Rait Toompere, *Avatud plakatikunst*. – *Edasi* 13. XI 1986.

³ Mart Kalm, *Hari mõõdas*. – *Sirp ja Vasar* 14. XI 1986.

used to constantly high levels and an aesthetic exhibition milieu, but the critics still want to grasp something specific. Besides, to be able to review the subject, it is recommended to deal with it for some time, although art historians have denied this for years.¹

From these quotations it is evident that the artists themselves tried to take the role of writers and interpreters, and in fact they were remarkably successful, especially Silver Vahre. Ants Säde and Tõnu Soo too made strong contributions. However, shortly after the poster artists' complaints – or perhaps even simultaneously – the critics actively started dealing with poster art, and in parallel with the everyday critique they soon also published summaries, general comments and sometimes extremely critical treatments. Thoroughly analytical Sirje Helme, pretentious Ants Juske and youthfully radical Mart Kalm started writing about posters, and about the author of this article as one of the most systematic followers of poster art.

It is not surprising that the period of simple descriptions and documenting of interesting solutions remained rather short in contemporary criticism. Poster art proved rich enough for rivaling viewpoints to emerge, and artistic debate on poster art was also reflected in the creation of posters. It became especially apparent in 1986 with several significant poster exhibitions. In September, the poster exhibition with the tendentious title *From Congress to Congress* was opened in the main exhibition rooms at the Tallinn Art Hall. The exhibition surveying five years placed emphasis on the most recent of these, with such a sinister-looking hammer and sickle crafted by Villu Järvut on the exhibition catalogue that it was more than enough from the ideological perspective. No signs of politicizing could be found in the foreword to the catalogue nor in the exhibition reviews, although the display included some works that duly 'gave the emperor what belongs to the emperor'.

The core of the exhibition consisted of posters with artistic aims and progressive manner, and this prompted Sirje Helme to offer an interesting approach to the main tendencies in poster art. There were three points she considered especially worthy of emphasis: 'First, the lack of inner activity in the field of fine arts gave poster art an opportunity to create certain replacement situations and deal with the questions of development that would otherwise have been the inherent task of the fine arts. Second, the current formal-logical development of art proved suitable to poster art: on the one hand, the thoroughly elaborated picture system with already exhausted options aimed at a single main image, and on the other hand, a clearly observed rise in the prestige of the narrative in the fine arts. Third, there is an active and strong group with good intuition, which mainly

¹ Plakatist(id) plakast. – Sirp ja Vasar 18. VI 1982.

and regularly communicated with the press. Villu Järnut was selected the first head of the Poster Section, and Silver Vahre became its first secretary. In 1987, he took over Villu Järnut's position and Margus Haavamägi became his deputy with Jüri Kass as secretary. In 1981, the state-sponsored Jaak Jensen Prize in book art, postcard and poster design was established. The prize was exclusively awarded to posters issued by publishing houses; cultural posters were therefore not acknowledged. As a counter-reaction to such an imposition of ideology on poster art, the Artists' Association established an annual prize for poster art in 1985 after a proposal by the Poster Section, and this prize was accompanied by a table medal designed by Margus Kadarik. The prize was aimed at acknowledging remarkable achievements in the field of cultural posters. By 1988, reforms in society had already reached a point where the Jaan Jensen Prize was abolished – or in fact turned into a prize for print graphics with no restrictive requirements for its nominees. Therefore, the so-called alternative prize from the Artists' Association was no longer practical. All poster prizes awarded by the Artists' Association as well as prizes for print graphics awarded for works in the field of poster art were exclusively awarded for photographically staged poster art.¹

Posters not only fascinated visitors at exhibitions, but they also increasingly attracted the attention of critics. Of course, the expectations of art historians and critics were different from those of ordinary viewers, but innovative aspirations in poster art (and perhaps especially in fine arts, like the partly realised vigorous emergence of new tendencies in poster art) raised exceptional and unprecedented interest in those writing about art. This interest ignited suddenly. In a dialogue published in *Sirp ja Vasar* in 1982, the artists Ants Sade and Silver Vahre had to state the passivity, or even ignorance, of critics when it came to poster art. Ants Sade thus claimed: 'Art critics usually smartly walk past the works by us, poster artists. Apparently, they have other, more important things to do. And again, poster artists must review, interpret and evaluate themselves, and contemplate their own future.' Silver Vahre replied to this: 'Critics criticise, when there is something to criticise; you can't force anyone. Estonian poster art is currently more heterogeneous and considerably more erratic than Estonian printmaking, for instance; you can find very good and very bad examples of different themes and techniques. This might disturb an audience

¹ Cultural posters were excluded from the Jaan Jensen Prize via the very simple requirement that only posters with at least 1000 printed copies could apply for the prize. During the first years, the prize was awarded to art students for their posters created as school projects. Later, the most renowned makers of staged photographic posters too were acknowledged: Vladimir Täger in 1985, Silver Vahre in 1986, Margus Haavamägi in 1987. The poster prize awarded by the Artists' Association was given to Villu Järnut and Enn Karmas in 1985, Margus Haavamägi in 1986, Kalle Toompere in 1987, Andrei Kormašov in 1988. They were all exclusively honored for their staged photographic posters. The prize for print graphics that replaced the Jaan Jensen Prize was given to the creators of exhibition posters: Ruth Huimerind in 1989, Andrei Kormašov in 1990.

from the authorities, but no serious sanctions. In a way it is miraculous that even the exhibition catalogue reproducing all the works on display got past the censorship.

In printed media too, posters attracted more and more attention. Perhaps the most provocative step in this respect was a page entirely dedicated to poster art in the weekly *Sirp ja Vasar* on 4 February 1983. The proportional relationship between reproductions and the accompanying text was roughly the same as on Margus Haavamägi's picture with the verse by Villu Kangur. Given the conciseness of the introductory text, let us quote it here in full: 'In the new year our poster artists have drawn up a laborious plan that will spread over several years. First, a window has been broken out into Europe, so to say. For the first time, a number of Estonian posters were sent to the grand exhibitions in Lathi, as well as to West Berlin. Vilnius and Moscow are waiting ahead, and naturally, preparing for next year's Baltic Triennial of Poster Art in Tallinn. The first seeds of poster art are showing signs of readiness for going into print. Therefore, already the first month gives us hope!'¹ The text was accompanied by reproductions of the works by design students in the Institute of Art. Perhaps the most interesting among them was *Undergarments Offered By Marat* by Aleksander Jakovlev. He paraphrased the famous painting by Jacques Louis David, which depicts Jean Paul Marat, murdered by Charlotte Corday in his bath. However, it was the work by Peep Ainsoo that was most talked about: a cemetery motif, photographed from a low perspective, dark crosses against the sky. The text announced: 'All of life was lived for the peace to arrive.' One of the most audible and visible subjects of the state propaganda was fighting in the name of peace. People laboured for the sake of peace, served in the army, built up the world's largest war industry, and conducted aggressive foreign policy. In the background of beating the peace drums, an alternative proposed by Peep Ainsoo seems totally exceptional. We could bring more examples of witty ideas, but we must admit that many of the solutions that caused excitement back then can only be understood in the specific context of the time and have little meaning today. To increase the popularity of posters and attract more attention to poster art, the artists tried to ensure organisational or institutional support. Establishing the Poster Section within the Artists' Association in 1984 was a considerable achievement here – in organisational terms bringing poster artists to the same level as graphic artists, painters, sculptors and artists in the main fields of the applied arts. That brought along slightly better opportunities to organise exhibitions, publish catalogues, etc. The section distributed information among poster artists, which resulted in the more active submission of works to foreign exhibitions. They held lectures, invited art historians to make presentations

¹ See: *Sirp ja Vasar* 4. II 1983.

part of the present Art Hall Gallery as well as the current café). The Art Salon also held a few solo and group exhibitions of poster artists.

During the decade, art exhibitions were actively visited, and poster displays were no exception here. To avoid generalising, let us bring a specific example: the exhibition *Author Poster '87* was viewed by 19 000 visitors.¹ In addition to the artistic-aesthetic aspect, however, poster artists sometimes also provided something that motivated people to visit exhibitions even if they were not particularly interested in art – a message that confronted or even mocked the official state propaganda. The display *Aero Design* held at the Art Salon in 1982 proved especially abundant with such cheerful finds. These were posters made using airbrush, created almost exclusively by design students at the Institute of Art. True, by the time of the exhibition only four out of eleven participating artists were still students. The displayed works left no space for ambiguity and the critique too stressed this: 'We could only conditionally call *Aero Design* a poster exhibition, because we can see works here which – placed in a different context – would leave no doubt that they belong to the realm of fine arts (the works by Jüri Kass, for instance, who has nevertheless proven himself as a strong poster artist). The outer attributes of some of the works displayed seek to justify their poster identity, at the same time not being posters in practice.'²

The mentioned works by Jüri Kass were variations on mouth and eye motifs, containing reference to significant works by Surrealists. However, the work most admired by the audience was a poster by Margus Haavamägi, depicting an interior similar to Tallinn Airport, with youths sleeping on the benches and a sign that said *Bar* in Russian. The verbal part accompanying the visual image was borrowed from Villu Kangur:

roaring woods
silent meadows
on the ground
again a corpse
stones in teeth
gas in lungs
(it took place in the USA)

The sharp contrast between the visual and textual elements, which also reached the political level, crossed the borders of what was permissible at the time, earning disapproval

¹ ESA (Estonian State Archives) f R-1665, n 2, s 1071, l 10.
² See catalogue: Aerodisain. Tallinn, 1982.

and Aili Ermel among them – demonstrated that even within the narrow constraints of posters issued by publishing houses, photographic staging can be artfully used to create considerably strong works.

As a result of Mikhail Gorbachev's anti-alcohol campaign, the second half of the 1980s saw the emergence of a new thematic direction. There were numerous posters issued on that subject, and in the beginning some pronounced figurative finds can be observed, especially in terms of staged photographic solutions. However, interesting ideas quickly became exhausted in this field, and in 1987 Ants Juske was rather resolute in his critique: 'We can pile these vodka bottles up in endless variations, but maybe that's enough already.' But it wasn't, because in the same issue of the weekly *Sirp ja Vasar* that Ants Juske's quoted article was published, yet another poster competition was announced on the same subject, 'to help promote a healthy and abstinent lifestyle and to prevent the consumption of alcohol, cigarettes and drugs'. Altogether, they were planning to hand out seven prizes plus an additional royalty if the works were published – and this announcement did not go without a response, which was still rather voluminous in nature. By renewing and enriching the visual language of posters as works primarily intended for use in the cultural sphere, staged photography still also managed to make a little impact on ideologically engaged posters issued by publishing houses.

Reception

Not before nor since have posters been as widely represented at exhibitions as they had been during the 1980s. Annual poster art shows were held since 1973 (at first under the title *Experimental Poster*, from the end of the decade under *Author Poster*) and sometimes these exhibitions were strictly selective (in 1984 there were 148 works submitted for the exhibition only 74 of which were displayed). In any case they were extensive exhibitions – the largest among them was *Author Poster* '85, displaying 54 authors and 88 posters. With a side display to the annual exhibition – held in the same space at the same time, it was sometimes attempted to offer something that would complement or even oppose the main exhibition. The aforementioned exhibition *Environment Poster* served as a side display to *Author Poster* '85, attracting even more attention than the main exhibition itself.² In 1981 and 1986, annual exhibitions were held at the Tartu Artists' House, while the remaining events took place at the Salon of the Tallinn Art Hall (which covered a large

¹ Ants Juske, Plakat '87. – Sirp ja Vasar 6. XI 1987.

² The side displays for *Author Poster* were: 1982 – *Aero Design*, 1983 – *Lithuanian poster*, 1984 – group exhibition of Margus Haavamägi, Jüri Kass and Priti Rea, 1987 – exhibition of Aili Ermel and Kalle Toompere.

represented a more conservative approach to art. This does not mean that there were no outstanding artists with artistically innovative aspirations there, but while photographic posters became a clearly observable direction, then the more interesting facet of hand-drawn posters was carried by artists who had managed to develop their own personal style and imagery that differed from the traditional approach. Surely, the 1980s marked the height of Tõnis Vint's poster production. He transferred the image system from his graphic art onto his posters; in his monochrome works, mysterious female figures emerged from a black background. This lent his posters a peculiar and at the same time uniform appearance, regardless of what they advertised: either the concert by the rock band Hetero (1982) or his own graphics show (1983)¹, a poster exhibition of work by Margus Haavamägi, Jüri Kass and Prit Rea (1984) or a display of Ulo Sooster's works (1985). Tõnu Soo developed a peculiar 'font poster' style out of wildly intertwining lines. The verbal message in his highly decorative solutions was difficult to decipher, but rather eye-catching indeed. Andrei Kornašov, Kalle Toompere and Jüri Kass demonstrated their remarkable inventiveness and drawing skills along with several other artists who were equally good and sometimes even more productive at making photographic posters.

During the 1980s, Rein Mägar developed his rustic manner carried by a rural and primitive drawing style. However, his work results, as well as those by Alfred Saldre, Endel Palmiste, Viktor Sinjukajev and a few other rather strong poster artists who stood out with some of their more successful works, primarily fell into the field of politically engaged publishing house posters. Publishing company Eesti Raamat had an obligation to celebrate all red-marked dates in the calendar as well as elections and party congresses with posters that were used to promote the state economic policy. To what extent – and whether at all – did they attempt to apply the new, strongly expressive and bold elements of photographic staging to promote Soviet political ideology? Indeed, these attempts were made, but to objectively estimate the actions of Eesti Raamat, one must take into account that during the 1980s, with more than forty different posters issued every year, there were more attempts at finding opportunities to issue posters with a human dimension, especially those that called for the preservation of nature and cultural heritage. And it was mainly in these 'mild' themes that photographic staging found its place. Already in 1978, Eesti Raamat published Vladimir Taiger's photographic staging on the subject of the environment: a man in a gas mask holding a photograph of unspoiled nature in his hand. Subsequently, several other artists – Villu Järnut and Enn Kärmas, Silver Vahitre

¹ The year numbers in brackets mark the time of the creation of the posters. Tõnis Vint's exhibition in Kadrioru Palace took place in 1984, and sometimes this poster too has been dated to the same year.

new trend. Namely, looking at the displayed posters that are based on photographic staging, we can observe several interesting visual solutions that emerged here, which, albeit rather eye-catching, fail to provide viewers with a key to interpreting the visual image, and this alters (or dissolves) the link between what is depicted on the poster and the exhibition itself. However, we must stress here that when posters are separated from their normal functional sphere and brought together as exhibition showpieces, the aesthetic-visual solution gains a stronger effect, and the weak association between the poster and the phenomenon that has motivated their creation becomes less disturbing. Our staged photographic poster is haunted by the threat of uniformity. In the everyday context and in close-up, we do not seem to notice this. However, in the background of the current exhibition, a similarity among artists using photographic staging becomes evident. This obviously does not point to the weaknesses of photography and staging as means in art, but primarily, to the uniformity of artists, their mentality as a single school.¹

Perhaps this critical attitude was slightly exaggerated; already the following year, in 1985, the exhibition *Estonian Staged-Photographic Posters* was held in Riga, which indisputably proved the remarkable level of photographic posters. Sixty posters by six authors (Ülo Emmus, Villu Järmut and Enn Kärmas, Jüri Kass, Vladimir Taiger, Silver Vahtra) demonstrated the full strength of this direction in art. At the same time they further pinned the notion ignored at home, but unanimously stressed by foreign observers: there is a school of staged photographic poster art in Estonia moving with the same flow. Photographic posters by Margus Haavamägi, Ruth Huimerind, Aili Ermel and others could have given a somewhat more diverse appearance to the display, but that would hardly have changed the opinion of the Latvians. We were admired and at the same time considered to be more homogeneous than we were willing to accept ourselves.

In reality the level of Estonian poster art was much more irregular and varied than the display of selected works suggested. One of the singular phenomena during the 1980s was the enormous popularity of poster art among the younger generation of artists. For instance, the aforementioned exhibition *Baltic Poster '84*, compiled by a strict board of curators, displayed 66 (!) Estonian artists. Some of the artists are well known even today, but hardly associated with poster art: Siim-Tanel Annus, Aleksander Jakovlev, Anu Juurak, Merike Kaunissaare, Apolo Pukk, Sirje Runge, Reti Saks, Tiina Viirelaid, Mare Vint and many others.

Of course, many posters were still handmade, but compared to photographic posters, on the one hand, they formed a more heterogeneous group, and on the other,

¹ Jüri Hain, *Balti plakat '84*. – Sirp ja Vasar 10. VIII 1984.

Dudarev's play *Across the Doorstep* at Ugala theatre in Viljandi (1988), as well as other works demonstrate the fine possibilities of photographic staging and are among the top works in Estonian theatrical posters.

Photographic staging caused some excitement in the withered sphere of commercial advertising. Generally, goods ran short, not to mention quality products worth advertising. Some manufacturers with enough products on the market ordered posters too – mainly textile enterprises (Marat, Sulev and Klementi and Textile and Small Wares Factory), Kalev chocolate factory and a few other companies that invested in poster advertising more sporadically. In this rather irregular situation Tallinn Department Store stood out with its consistent and wisely addressed poster advertising. Photographic stagings by Ants Tõlli were characterised by their rather narrow set of themes, and because it wasn't even possible to place any emphasis on specific products, they were dominated by games with different seasons and presented seasonal products (school supplies, etc). Yet, even within these strict limits Tõlli managed to create works that were called sophisticated even by the harshly critical Mart Kalm, who described them as follows: 'While the Estonian poster artists of the 1980s sometimes tended to overdo things, trying to turn posters into art, and although A. Tõlli was following trendy methods (from the absurd-like shifted effect of staged photographic posters to the influences of Jüri Okas' aesthetic), he seems to appreciate his specific task. By the way, we can see here the idiosyncratic difference between the West with its overload of goods and the East with its lack. Namely, in the former the advertised object can be presented alone and in a rather minimalist manner, whereas in the latter there is always an attempt to create the illusion of the abundance of goods on offer. This, of course, is a more general and psychological way of thinking, which is naturally and inevitably adopted by Tõlli too, but this does not keep him from doing his job well.'¹

We should also mention about photographic posters that sometimes artists used help from professional photographers – especially in the field of tourism and commercial advertising – and so we can see the names of Gustav German, Viktor Salmere, Gunnar Vaidla, Tiit Veermäe, Jüri Vendelin, Oskar Vihandi and others as collaborators.

The impetuous and forceful emergence of photographic posters soon made it possible to draw conclusions on the new directions in art, which also brought along critical notes. Already on the exhibition *Baltic Poster '84* held in Tallinn, the author of this article had to state that 'the direction of photographic staging is so strongly rooted in Estonian poster art that we can already see its failure to look beyond the initial fascination with a

¹ Mart Kalm, *Näitusel. Kunstisalong. – Sirp ja Vasar* 11. XI 1988.

posters were colourful and at times even florid, her works stood out from the general mass with their bluish shade. However, it was the emotional aspect that was the most important and most influential feature of her work: the difficult-to-explain, but clearly perceivable sensuality bordering on erotica (or perhaps it was perceived like this in the context of art that lacked erotic allures). Ruth Huimerind reached the top of Estonian poster art exceptionally quickly, and her work left virtually no one indifferent. Most of the reviewers appreciated her peculiarity, which is verified by a quotation from Sirje Helme: 'And choosing 'sensual' over 'analytical', she maintains her sovereignty among men too. However, there is a threat that the notion of what is moral sets a limit to her fantasy, which, of course, is a shame, for Huimerind is skilled enough to manipulate the female body.'¹ Luckily, these fears did not come true because norms of morality too are subjective, like aesthetic norms. Subsequent changes were witnessed here too, and looking back on it now, it is even difficult to see any problems here. And yet, the work by Ruth Huimerind was even considered unaesthetic. True, the Moscow art historian Tatyana Mikhailova, who expressed this opinion in her rather positive review of the exhibition *Baltic Poster '84* published in the *Трофеев* magazine, also drew back right away: 'At first sight, the coldly paradoxical sheets by R. Huimerind ... (a giant earring presented in bluish light and a lighting bolt on a naked female body, for instance) seem unaesthetic. However, in their refined theatricality they do not drop out of the festive dramatics that characterises Estonian photographic posters.'²

Photographic staging provided impressive results in the field of theatre and film posters. Here the work of young artists proved especially influential also because it truly differed from anything made before. Until the 1980s, theatres had mostly tried to get by, employing in-house artists and stage designers, appreciating their professional knowledge of the content, main narrative and most remarkable actors in the advertised stage production. Artists dealing with photographic staging refused to link with the specific realities important in the play or theatre production, and tried to create an independent image, which would still encourage associations and influence emotions. Vanalinnastudio became the pioneer in using staged photographic posters. The visual vividness of the posters commissioned by the Vanalinnastudio also inspired other theatres to take the same path. A poster for Viktor Merezhko's *Anecdote* (1983), designed for Vanalinnastudio by Ulo Emmus, the advertisement for Berthold Brecht's *Schwank in the Second World War* (1985) by Villu Järmut and Enn Kärmas, the poster by Silver Vahre for Alexey

¹ Sirje Helme, 'Kui aeg plakatist vastu lähe on...' – Sirp ja Vasar 3. X 1986.

² Татьяна Михайлова, *Монументальные плакаты Прибалтики*. – Трофеев, 1985, No 2, p. 21.

For some time Villu Järmut and Enn Kärmas were captivated by playing with foot motifs, and several of their works – such as posters for *Réveille-toi, chérie*, a staging of Claude Magnier's comedy (1985), as well as an exhibition of paintings by Jüri Kask, Ando Keskküla, Andres Tolts and Rein Tammik (1981) – are carried by this theme. One of the recurrent motifs in posters by the same duo was playing with fire. One such work was the poster for Henn Roode's solo exhibition, which was later most often displayed and reproduced on the international scene. The poster depicts a blindfolded man holding a pole of wood flaming from both ends. It earned a warning from post-production censorship, because the motif was considered too cross-shaped, which by no means had been in the authors' intention. Luckily, the censor failed to recognise the figure of the artist-Kalevipoeg who has turned back home to recreate Estonian art with splinters flaming from both ends in his hand. Naturally, nothing like that was surmised further away from the Estonian cultural space either, yet the powerful image gained approval everywhere the poster was displayed. Posters with a single shot from some more extensive artistic performance as their main element can be found in the work of several artists and there are numerous examples. One of the most monumental projects in this respect, which also resulted in designing a poster, was a playful performance given by members of the pop group Rock Hotel and their families in the foyer of 'Sõprus' cinema. The poster created after of the performance was certainly less interesting than the act itself, and Ants Juske also mentioned it in his contemporary critique, stressing that 'surely, Rock Hotel designed by Kalle Toompere is more like the photographic documentation of a staging.'¹

In the case of some posters it is difficult to tell whether or not they were based on a stage production. For instance, Jüri Kask' advertisement for *Physicians* by Friedrich Dürrenmatt, staged at Vanalinnaaudio, seems to be simply a montage, but according to Silver Vahtra it was 'a rather complicated studio staging which gained its final form through thorough processing of print positives'.² At the same time, Jüri Kask continued what he had already been engaged in during his student years. The poster *ERKI DESIGN* (1979) stemmed from an artistic action, with its various stages recorded on photographs. The artists' head was covered in a soapy lather, shaved with a razor blade, and eventually, a verbal message was written on it. Only the final result of the artistic action – the photographic image – became the main image of the poster.

Ruth Huimerind excelled in how thoroughly she staged her posters. Her finished works were stylized by the blueprint technique, and while other staged photographic

¹ Ants Juske, Plakat '87. – Sirp ja Vasar 6. XI 1987.

² Silver Vahtra, "Lugupöetud Jüri Kask, mida te taotlete?" – Noorte Hääl, 10. II 1985.

of the artists' work back then consisted of fully staged posters, which appropriately served their specific advertising function in their multi-layered entirety, but conveyed within and behind themselves a more interesting action on several levels, with only a single moment captured on the poster. His works, such as *Spring Exhibition of Tallinn Artists* and *Theatre Month* (both from 1986), resulted from action art, where the playfully improvisational aspect and purposeful direction complemented one another. Now that we are long used to enjoying and appreciating photographic staging as an art form in its own right, this feels self-evident. However, back then it wasn't quite like that; often the outcome was considered merely a poster, primarily drawing on a direct link between specific initial purpose and the created image. Silver Vahtra had no other choice than to point to the deeper meaning of his and his colleagues' works himself by stating: "Yet, it is interesting that so far no-one has even assumed that the informational advertising aspect might only be the tip of the iceberg, which, on a deeper level, could be associated with the facets of art life both in the past and present. Even sharp-sighted L. Lapin fails to see that staging in poster art has not merely stemmed from copying foreign examples (Pop Art), but rather, it is a practical development of the local avant-garde and the happenings of the 60s".¹

Facial and body painting too were introduced in staged photographic posters (3rd Triennial of Stage Art (1980) by Villu Järmut and Enn Kärmas; *Exhibition of Young Artists* (1985) by Vladimir Taiger; *Theatre* (1986) by Promet Torga and Margus Haavamägi, etc.). Also, there were artists who altered and further developed certain motifs through several posters. Such developments remained invisible to the viewer because they were spread over the work of many years and usually could not be displayed at a single exhibition. Nevertheless, there were quite a few unprecedented elements created in Estonian art. Margus Haavamägi, for instance, started with his hand sketches already in 1981; three years later he completed his *Improvisation for Two Hands*, which depicts hands liberating themselves from a plaster shell covering that oppressed them in fifteen episodes placed on a single poster. Subsequently, he finished three works (in co-operation with Lemmi Seppel-Kuulberg) showing two hands approaching each other, accompanied by slogans *Human Drama*, *Human Reality* and *Human Tragedy* respectively. The same pairs of hands placed on a single poster were given the title *Faster. Higher. Further*. All in all, it was a chrestomathic example in Estonian art of how the very same images connected with verbal messages could influence and direct viewers' associations. In 1985, Haavamägi completed 'real posters' with hand images – *Sculptures by Anu Pöder* and *Form and Colour in Textile* – which are among the most remarkable exhibition posters of the decade.

¹ Silver Vahtra, Pintsli ja pliiatsi asemel. – Kunst 1988, No 72/2, pp 14–17.

unit – *Reconstruction* (1976), *Reconstruction. Object. Event* (1979), *Reconstruction, Event, Object, Document* (1980) – which virtually did not differ from his graphic art. Villu Järmut displayed his early staged photographic simulation inspired by Pop Art (1976): a milk package dropped in front of the store 'Tartu', with a text announcing an exhibition of applied graphics. Other works by Järmut were already realized in co-operation with Enn Kärmas. Most remarkable among them was a poster for an exhibition by metal artist Nora Raba – a head wrapped in silver foil carried a sign NO RA BA (1988), which served as the opening chord for their series of posters with 'eyeless' heads. There were other eye-catching works at the exhibition, but it was the line-up of participants that was significant, especially in terms of their varied educational background. Only one of the participating artists, Vladimir Taiger, had graduated from the Estonian Institute of Art in the faculty of printmaking – Jüri Okas had studied architecture, Juhan-Eduard Illend, Villu Järmut and Jüri Kass had received a design education, and Ülo Emmus, Alar Illo and Enn Kärmas had studied photography in the Leipzig School of Graphics and Book Design. Another peculiar aspect was that half of the participants (Ülo Emmus, Villu Järmut, Enn Kärmas and Vladimir Taiger) were teaching at the Institute of Art, and their students were soon to join the ranks of poster artists.

By the time *Environment Poster* was organised, a series of other young artists had started making staged photographic posters, Silver Vahtre, Ruth Huimerind and Ants Tõlli among others. Soon Margus Haavamägi, Aili Ermel, Andrei Kormašov, Kalle Toompere and others joined them. All of the above mentioned artists quickly made it to the top of Estonian poster art, at the same time demonstrating the possibilities of photographic staging more extensively than before. Silver Vahtre became one of the most thorough masters of this approach with multiple layers of meaning. Some of his works were not really posters, but works of art in the form of a poster. Already in 1981, commenting on Silver Vahtre's solo exhibition at the Salon of the Art Hall (currently the Tallinn Art Hall Gallery), Leonhard Lapin declared that '*Encounters with Architecture*, the three new original posters displayed, rather align with graphic arts, supporting the concept of 'man – house' proposed by the artist'.¹ We could also put it another way: a series of works by Silver Vahtre presented as posters during the 1980s fell into the same category as his graphic art created by means of photography. The only difference was that the title was brought from below the work onto it. The poster series *Time* should be a convincing example here, but also his *Psychodelic Graphic Art* and *Long Days Journey into Night*, displayed in 1986, belong to his interesting graphic works based on photographs. The other pole

¹ Leonhard Lapin, *Kunstisalongis*. – Sirp ja Vasar 27. VII 1981.

after the opening of the exhibition *Artist Poster*, a demand was issued that a poster by Alfred Saldre be removed from the display, otherwise the entire exhibition would be shut down.

Focus on photographic staging

During the 1980s staged photographic posters became the centre of innovation within poster art. True, this term also often included posters created using photomontage and photo-collage techniques. Photography sought its place in art, (rightly) attempting to invade the art sphere and achieve the acceptance of photographic solutions as art. Art, on the other hand, increasingly drew on photography now that artists had overcome the counter-reaction to the requirement of realism imposed from the positions of power. Signs of this could be seen as early as the 1970s, most evident among them the popularity of slide painting and hyperrealism. We should recall here that artistic circles took a somewhat reluctant attitude towards photography, when it attempted to identify itself with 'true' art, but photography disguised as print art or painting found its way to art exhibitions more easily.

For instance, in September and October 1984 Tartu Art Museum held a remarkable exhibition *Photography and Art*, which tried to align photography with the liberal arts, at the same time highlighting the potential for using photography in the visual arts. The staged photographic poster designed for the exhibition by Jevgeni Klimov depicts two hands with outstretched index fingers – the finger of the hand signifying photography pointing downwards, while the one of the other hand, symbolising art, approvingly indicating upwards.¹ In many cases the creative use of photography and its informative function were organically combined in poster designs; some photographs were designed as posters to 'legalise' their artistic aspirations and have them accepted in exhibitions.

The first collective attempt to demonstrate the artfulness and possible perspectives of a staged photographic poster was made in February 1981 with the exhibition *Environment Poster* in the Tartu Artists' House. The display was small: only eighteen works by eight artists, but these were supplemented by printing experiments – images printed together using the same print plates, but the reverse order of colours. Jüri Okas was perhaps the most surprising participant; three of the four works he displayed were posters for his solo exhibitions. Side by side on the wall, they formed a programmatic

¹ Peeter Toomling selected photos for this exceptional display; Sirje Helme, Ando Keskküla and Jevgeni Klimov curated the section of paintings and printmaking. Participants included several Moscow artists, with Ilya Kabakov perhaps the most famous among them. The exhibition also included works by artists who set the tone in staged photographic posters: Silver Vahre, Ülo Emmus and others.

audience was expecting.¹ The poster was displayed at several foreign exhibitions, where it attracted such lively attention that it was even reproduced in much-quoted international magazines of graphic design – Novum Gebrauchsgraphik and Idea.²

And still, in various ways artists were made to feel that the loosening of censorship did not yet mean its disappearance. A former censor who had worked for more than twenty years in that post, confessed to a journalist in 1999 that 'back then we were supposed to avoid hexagonal snowflakes and flowers with six petals, because nothing could refer to the symbols of the Jews'.³ Compliance with such rules could indeed cause situations that might seem comical today, where a censor instructed the artist to change the shape of the snowflakes. Moreover, censorship could also have a retroactive effect. For instance, when requesting permission to print the publication *Estonian Contemporary Poster*, the censor issued an order to remove the poster *Happy New Year 1975* by Kaisa Puustak from the material. In response to the protestation of the editors that the very same institution had granted permission for the catalogue, the censors agreed to make an exception and slightly revealed the motives behind their action (generally, they did not justify their decisions), announcing that ten years earlier hexagons had not yet been banned, but they were now. And some of the design elements used by the artist were indeed hexagonal. The editors of the publication then cut stars with multiple arms out of a suitably toned paper, took a slide of the poster and presented it to the censor who counted the arms of the stars and was thus convinced that there were no hexagons. Printing permission was granted and it was precisely in this 'updated' form that the poster was reproduced.⁴

The quoted censor added to the interviewer that 'all sorts of combinations of blue, black and white' had to be completely avoided.⁵ Given this common knowledge, it seems almost unbelievable that in the middle of the decade an entirely blue-black-and-white poster was published! It was a work by Leonhard Lapin, advertising the display of graphic art and sculpture during the spring exhibition of Tallinn artists in 1986.

However, suspicious spying did not stop even when censorship was already being withdrawn from its positions. In September 1987, a series of magazines was released from censorship, the almanacs *Kunst and Kunst ja Kodu* among them. However, in mid-October,

¹ Sirje Helme, 'Võimekas ja võimukas – ja alati painutab pea kultuuri ees [Interview with Inge Teder]. – Kunst 1992, No 3, pp 15–17.

² Novum Gebrauchsgraphik 1985, No 8, p 40; Idea 1990, No 6, p 78.

³ Piret Tali, 21 aastat tsensorina. – Eesti Päevaleht 8. V 1999.

⁴ Eesti müüdisplakat. Tallinn, 1987, p 73. The claim in the text that the described activity took place in 1985 is true, regardless of the year the book was published.

⁵ Piret Tali, 21 aastat tsensorina.

monetary-material lottery of 1985 was advertised on a poster designed by Tiit Jürna, with no signs of promoting the 'socialist principles of saving'.¹

There is one more significant detail in this classified summary, which, although concerning a single person, indirectly characterises the mentality of the emerging generation of artists. Namely, according to the document, a 'conversation with the author Jüri Kass proved his utter political illiteracy'.² At the same time it was easy to be a 'literate' – even the illiterate were capable of that. However, Jüri Kass intentionally demonstrated his reluctance to do so. What's more, he also showed his unwillingness to simulate. Luckily, in the atmosphere of the mid-1980s, such rigidity did not cause any interruption to his artistic career, or even his poster production. Surely, his 'dubious reputation' deprived him of some poster commissions, but then again, there were those who specifically wished to hire the services of such an artist.³

During the 1980s it happened only in exceptional cases that banning posters was accompanied by an instruction to destroy them. In most cases, banning their use was considered sufficient. Also, generally such an order was respected both directly and at the bureaucratic level: advertising posters were not distributed. In the 1980s, there were approximately 60 places to display posters. For instance, for a one-month art exhibition, its posters were distributed in two rounds. The circulation of exhibition posters was 300 (a normal print run, which was sometimes reduced to 200 copies; posters to advertise the Tallinn Print Triennials reached 500 copies). About half of each run was directly used in outdoor advertising. However, banning a poster left more copies to be distributed by other means, and authors too could usually keep more of their works for themselves. One would think that banning a poster sometimes even favoured its distribution and display at exhibitions held abroad.

We could offer a series of similar examples, but let us mention only one here. In 1983 Jüri Arrak held a solo exhibition at the art museum located in Kadrioru Palace, and its poster (designed by Villu Järnut and Enn Kärmas) was banned. Inge Teder, the former director of the museum, has given the following comment on the incident: 'Yet, before it was banned, we had already received the poster from the printing house, and when functionaries had left the exhibition opening, we still brought it out. It was exactly what the

¹ The poster depicted an illusionist wearing a tuxedo, cylinder hat, white gloves and a monocle, igniting a flame with his gaze.

² BE5A, f 5, n 95, s 26, l 38.

³ Luckily, getting stuck between the cogwheels of power did not break Jüri Kass' spirit and his work continued to progress. In the same year he was awarded a prize at the exhibition *Baltic Poster '84*, which was followed by exhibiting at international exhibitions, including the biennials in Lahti, Warsaw and Brno. In 1986, he held an exhibition in Kiek in de Kōk tower, which attracted great attention, and he was also accepted as a member of the Artists' Association. See: Sirje Helme, Jüri Kass! looming. – *Vikerkaar* 1987, No 2, pp 47–49.

On 13 December 1984, decisions on this matter were taken at the meeting of the Office of the Tallinn City Committee of the ECP. The results of discussing a point in the agenda under a seemingly neutral title *On advertising posters issued by the Estonian Central Authority of the Savings Banks* were far from neutral. First, it was stated that the posters in question are characterised by a soulless nature and banality; they brutally distort socialist principles and promote values that are unknown to the socialist order of life.¹ Then the appropriate punishments for the offence were declared. Nina Jazepova received the harshest penalty: a severe reprimand, accompanied by an entry in her service record and the suggestion that 'she be considered inadequate for employment as a Deputy Chairman'.² Siim Kallas, having claimed that he had seen the posters in question for the first time at the Central Committee of the ECP,³ got away with a reprimand and the obligation to assume responsibility for the advertising activity of the Central Authority of the Savings Bank.⁴ Matti Ünapuu, Head Artist at the ARS Art Factory, was reprimanded for his 'weak political orientation'. It was decided that the level of responsibility of the Chairman of the Chamber of Commerce and Industry would be discussed as a separate matter. In addition, the party organisation of the Artists' Association was given an order to work out a 'plan for additional measures' and present it by 15 January 1985.⁵

The Artists' Association was not keen on the whole matter, and the meeting to discuss the matter did not take place before 20 February 1985. It was decided to approve the plan for measures (there is no written record of it) and discuss the fulfilment of that plan in the IV quarter of 1985.⁶ However, the latter point was never fulfilled.

As a characteristic detail here we could add that Siim Kallas got away quite easily thanks to the slow functioning of the Party's bureaucratic machinery. Namely, his earlier Party-related penalty expired on 30 August 1984.⁷ If the new penalty had followed before that date, it would have probably resulted in his expulsion from the Communist Party of the Soviet Union and his removal from office. As for his aforementioned claim that he saw the posters by Juri Kass for the first time in the Central Committee of the ECP, word-for-word it even might have been true. In reality, however, he knew what kind of posters he had ordered. The severity of the penalties could not prevent the creation of posters with progressive formal language, even for the Central Authority of the Savings Banks: the

¹ BECA, f 5, n 95, s 25, l 68.

² *Ibid.*

³ BECA, f 5, n 95, s 26, l 37.

⁴ BECA, f 5, n 95, s 26, l 68.

⁵ *Ibid.* l 69.

⁶ BECA, f 2477, n 15, s 27, l 36.

⁷ *Ibid.*, l 37.

this accusation, publishing companies only agreed to print posters that were approved by the Deputy Chairman of the Publishing Committee. Dealing with the problems and people that had prompted the Office of the Central Committee of the ECP to discuss the matter was delegated to the Tallinn City Committee of the ECP, where the relevant evidence was properly recorded, and this offers us an exceptional opportunity to take a rather detailed look into the entire case.

On 26 November 1984, G. Vinogradova and J. Marks, heads of department in the Tallinn City Committee of the ECP, signed a summary declared as a classified document, which gave reason to discuss the matter in the Office of the City Committee.¹ From there it appears that in September 1983 the Central Authority of the Savings Banks commissioned advertising posters from the artist Jüri Kass. The order was officially registered in the Chamber of Commerce and Industry of the ESSR. The artist delivered four designs, three of which were approved by the Chamber's art council and one rejected. Nevertheless, all four designs were sent to the printing house and the posters were finished by the second half of March 1984. When the Central Committee of the ECP received the test copies, Siim Kallas, the Chairman of the Central Authority of the Savings Banks, was instructed to destroy all four posters.²

It was not before 4 April that the Art Council of the ARS Art Factory officially approved the design for the very poster rejected by the Chamber of Commerce and Industry – thus, after the instruction to destroy it had already been given.³ Perhaps it should be explained here that such approval was not necessarily a precondition for printing the posters – the commissioner's consent was enough for that – but it was definitely necessary when paying the artist's royalty.

On 23 March 1984, Siim Kallas took the posters from the communist printing house to the office of his deputy, Nina Jazepova, who was instructed to destroy them. All copies of two posters were burnt on site, in the fireplace of the Central Authority of the Savings Banks, with no legal documentation of the act. The rest of the posters were still not destroyed in November;⁴ it also turned out that several copies of the posters in question were confiscated in the Tallinn Customs Station in an attempt to smuggle them out of the country.⁵

¹ Branch of the Estonian State Archives (hereafter BE5A), f 5, n 95, s 26, l 35–38.
² *Ibid.*, l 36. This is one of the few documentary sources indicating where the order came from to destroy the already printed posters.
³ BE5A, f 5, n 95, s 26, l 36.
⁴ *Ibid.*, l 37.
⁵ *Ibid.*, l 36. From this we can conclude that the KGB also got involved in the matter. Siim Kallas has also confirmed this to the author of this text. This was also assumed by Jüri Kass.

absolute majority, and the number of poster-makers multiplied. Although cultural posters by definition outnumbered posters of an ideological tendency many times over, the latter still dominated in terms of number of copies. Using the bureaucratic terminology of the time, the entire poster production roughly divided into two categories: posters issued by publishing houses and departmental posters. Every year, publishing houses issued up to forty different posters, where the circulation of a single poster could reach ten thousand copies. The main issue of these posters was the publishing company Eesti Raamat. The 1980s witnessed a rapid increase in the number of administrative poster publishers; most distinguished among them were the former Art Fund, different art museums, theatres, pop music groups, Tallinn Department Store and some manufacturing enterprises. The main difference between the production of posters issued by publishing houses and departmental posters was that during the 1980s, the former was subject to censorship, while the latter was already released from it. Thus, it was mainly in departmental posters that more surprising artistic solutions were printed and most of the innovative ideas were realized. This, however, by no means indicates that departmental posters escaped persecution by the authorities.

Impossible and possibilities

One of the most obvious examples of how pre and post-production monitoring by the authorities was still diligent, albeit increasingly passive and lost in their own bureaucratic labyrinths, was the multi-stage process initiated in 1984 to tame the revival of poster art. Actions were taken even at the highest possible level – in mid-1984 the matter was discussed at the congress of the Office of the Central Committee of the Estonian Communist Party (ECP). Controversy was triggered by four posters Jüri Kass had designed on commission for the Central Authority of the Savings Banks to advertise state loans and a monetary-material lottery. However, a wider reason was that more and more posters were being banned via post-production censorship. The Office of the Central Committee of the ECP viewed the problem in a more general context; that is, instead of identifying the 'guilty' persons involved, primary responsibility was placed on the Publishing Committee of the ESSR Council of Ministers and Lembit Kaik as its chairman. Of course, the posters in question had no direct relation to the Publishing Committee, as posters issued by publishing houses were subject to pre-production censorship, which normally excluded the need for post-production censorship. However, the Publishing Committee was deemed responsible because printing houses, in which the 'offensive' posters had been printed, belonged to the Committee's administrative field. For some time after that, as a result of

The 'golden eighties' of poster art

Jüri Hain

During the 1980s, poster art not only advanced in comparison to the previous period, but it also gained a more important place in the entire art scene than ever before or since. There were several factors that caused and favoured the emergence of this exceptional situation: changes towards liberalisation in society, tiny positive shifts in printing technology and the improved quality of colour slides, as well as a more versatile professional training for the generation of artists entering their active creative period. We could continue this list, but these still only form the preconditions, and are not the actual reason behind the birth of poster art, which became an idiosyncratic phenomenon in the 1980s. The main reason was still that for a certain time poster art was able to fill a gap in art – to be more than just a poster. Poster-like art, which mainly (but not most importantly) served primary advertising and information purposes, came to support several new directions in art and gained a special dignified place in the local cultural scene. The best examples even crossed cultural and national borders, bringing international recognition to Estonia. Posters were increasingly displayed at exhibitions; they became a more frequent topic for art critics to write about. Artists managed to enforce their ideas in spite of ideological pressures, poor printing technology and the previously low reputation of poster art. The prosperity of such 'false poster-likeness' was not long-lived; changes in society eventually allowed things to be called by their right names, and objects of art no longer needed to be disguised as posters. The substitute for art gave way to art itself, and this also marked the end of the poster boom.

During the 1980s, qualitative changes were accompanied by quantitative changes. The great bulk of earlier poster production had been intended as political propaganda (although not necessarily used for it; after all, many things immediately became waste paper) and there were only around twenty poster artists. Now it was posters that advertised exhibitions, theatre and concerts, as well as commercial advertising, that gained an

with the opportunity for self-expression that came from the heart and they were even immune, to a certain extent, to the sharp arrows fired at them by art critics. So standard- to an extent outside the community, artists were able to trust their intuition, and this indicated the approach of great changes. These were not merely formulated using international symbols before the start of the Singing Revolution. Highly professional artists were primarily involved in the artistic quality of expression, and the re-interpretation of this was a radical step at that time.

The heroic act of this generation was to shake off the conservatism and hang-ups that accompanied traditional education and upbringing. To do this they had to remain true to themselves, and destroy taboos with severity and aggression. Through their work they expressed strong emotions – devotion, fear, unexpectedly ignited fascination – and the immediacy of these emotions was like a cleansing fire to the weary uniformity of culture and the psyche that had become somewhat eclectic. Through all this impulsiveness, the art of the 1980s remained completely positive and like the times themselves it was friendly. And maybe this is one of the reasons why the aggressive attitude of criticism remained a mystery to many of the almost flower children-like artists. The preservation of professional solidarity was more important than differences of opinion between the different generations. The attitudes of Estonians as a people – common hope and love – left a positive mark on the period and disarmed even the most cynical. During this relatively short period, society was released from many spiritual fetters and in art this expressed itself in the rich love of colour and form.

2004

is also body. The rapid movement of the hand across the paper can express only the artist's own personal and artistic freedom, and if you wish, greater freedom. By portraying the figure or a fragment of it the artist was actually representing themselves. Via the created image they created their own personal cognition and thus, arrived closer to the real world, of which the artist was a natural and inseparable part. Ülle Marks, Virge Jõeakalda, Loit Jõeakalda, Kelli Kagovere, Külli Järvila, Anu Kalm and Naima Neidre have all managed to remain true to the basic elements of drawing and printmaking.

*

In 1992, at the 9th Tallinn Print Triennial, the main prize was awarded to Ülle Marks, and with this the international judging panel expressed their support for the expressive and poetic direction that had arisen in Estonian printmaking. But maybe it is necessary to point out that during the 1980s a development towards the expressive was taking place in Estonian printmaking as a whole, with dynamic compositions and the search for unexpected spontaneous solutions. Printmaking exhibitions in general became more colourful and even printmakers with the most modernist of attitudes (Leonhard Lapin, Tõnis Vint, Benjamin Vasserman and Evi Tihemets) came alive. The old master, Alo Hoidre, produced his expressive *Madonnas of Tallinn*. In 1983, Esta Kamsen made her triennial debut with complicated lithographs. From 1987, Järõna Ilo's exhibition of the sad and joyful games in the theatre of life is memorable. In 1989, the merited master printmaker, Voldemar Kann, had a solo exhibition of abstract prints at Draakon Gallery produced using his own personal technique. In the same year, the late Evi Pihlak wrote the following about one of the shows at that time, 'the overly serious-minded viewer may find haste and superficiality at current day exhibitions, but the undeniable value of these exhibitions is the pursuit to demolish and shift the walls between the different disciplines and to open up and vary the opportunities of artists for self-expression. Alongside artistic quality I would like to emphasise that that which is on show matches the restless spirit of the times.'

*

The 1980s was the beginning of the end of the century and the generation who entered art at that time had the advantage of being able to blatantly express social freedom or disregard for the hierarchy. The hierarchies that existed in the Soviet Union were already exhausted and could not be taken seriously any more. The power structures of the Estonian Republic had yet to be developed. This kind of 'social innocence' provided artists

¹ Evi Pihlak, Ootamatu kooslus. – Reede 29. XII 1989.

It was with spontaneity that Mall Nukke, Piret Smagar and Urmas Villmann expressed predominantly positive emotions. Urmas Viik was also powerful, but more refined. In his drypoints figures with stony faces kamikazed towards a certain death, and later grotesque female figures unveiled the whole project with 100 percent irony. Eve Kask printed bold coloured compositions, whose titles hinted at a mythological theme. Anu Juurak expressed herself with glowing neon contours on a matt black background. A little later this expressive company of artists was appropriately joined by Inga Heamägi, who on very hot days printed her lithographs somewhere in Belarus, and did not hold back on the luscious colour or a pleasant sense of humour.

Artists who continued to represent figures developed a sensitive language of expression. Reti Saks' small characters based on self-portraits circled endlessly in their own personal corridors. Tiina Reinsalu's magical figures could have been 'mythological', if they had not been so 'realistic'. Actually, this quest for definition also ran aground and they had to concede that in art there are many things that cannot be conclusively explained. Maie Helm only drew animals, and with such respect, if not love, that the viewer could imagine the character of the cat or bird depicted. Epp Marguste's work spoke of the surprising adventures of funny artistes, while Inge Kudisim devoted herself to Japanese visions. Liina Siib's wood block prints suggested early 20th century retro. Those who did not express their emotions, either directly or via psychotherapy, sought their inner-self through contrast, juxtaposition and comparison.

The direction in Estonian printmaking that was inspired by Marju Mutsu and Silvi Liiva was based on the opportunities that printmaking afforded the artist. Artists wanted to develop opportunities for self-expression and they did this within the framework of printmaking techniques, and to a certain extent by also extending the boundaries of the medium. One of these options was exploring the expressive properties of line, a basic element of printmaking, and this led critics to psychoanalytical interpretations, and made it possible to view drawing as an expression of the basic psychic impulse. In this regard Bernstein's suggestion of the emotional tone, the poetic form of expression and the act of pondering assumes special significance where keeping feelings in check or restricting them becomes an aim in itself. Of course this is only possible with completely open, natural and honest self-expression. These artists moved from the figurative, with its beginnings in a gesture applied to the plate by the human hand, towards pure abstraction, but continued to work with relief and intaglio techniques. Abstract images, having grown out of anthropomorphic forms, also continued to centre on the figure. Speaking of the figure seems almost inappropriate because after all a free and impulsively created image

were many works that were funny or shocking, there were weird and distorted figures, free-hand 'scribbles' and strange, often amateur-like abstractionism, and experiments in digital techniques. The scale increased and there were all kinds of colours altogether – though not as much as in the painting department, but more than before.

In 1989, a group of young printmakers decided to have an exhibition together called *Exhibition of New Printmaking* on the corner of Narva road and Maneerzi street in Tallinn. In the well-lit rooms of the former bar it was easy to appreciate the new style of printmaking. Technically well-trained, the young artists handled the graphic line in a completely different manner to the artists of the older generation. Their apparently sloppy, but thanks to this, very expressive gestures concealed a technical sensitivity and thorough knowledge of the tools at their disposal. Ülle Marks, Mall Nukke, Ly Lestberg, Vano Allisalu, Virve Sara-pik, Ilme Raidmetts, Katrin Kaev and Maris Valk expressed a personal position rather than a kind of universal position. Urmas Viik and Urmas Villmann were interested in grotesque figures; Maria-Kristina Ulas made very beautiful calligraphic marks with a paintbrush onto large sheets of paper. Only the work of Iga Aru, a member of Tõnis Vint's group, still had the feeling of the universal rather than personal expression. Kadi Kurema exhibited compositions inspired by cave paintings.

The new direction in Estonian art evidenced by the youth exhibitions of the 1980s was a reaction to late avant-garde ideology, which had uncompromisingly imposed itself. If we recall Bernstein's sensitive remarks, then we can say of the generation of artists who raised their heads before the end of the century, that they expressed their wish to return to events, narrative and drama, and that their aim was to finally release the emotional tide that had been held back for a hundred years. Their rise to prominence can generally be described using two important distinctions – the expression of intellectual tension and striving to be natural.

*

The debt that Estonian art owed to emotion was waiting to be paid and it seems that this was why these young printmakers had been invited. The most expressive were Maria-Kristina Ulas and Ly Lestberg. The former came to art with a genuinely intense interest in colour that was accompanied by a talent for drawing. She made her debut, with courageous disregard considering the context of the time, with unexpected male nudes. Lestberg, using metre wide, and larger, plywood panels, made prints of ungainly figures and glowing faces. These may have been portraits, but the faces were depicted with a force of expression that exceeded many-fold the aim of showing someone's characteristic features.

None of this had anything in common with the theoretical 'model of a perfect world'. This idea of making the world a better place was born of a thorough cognizance of reality, and this is possible only through oneself by firstly endeavouring to understand one's own wishes and needs and where they come from, and this was where the strong tendency for psychoanalysis characteristic of the art of the eighties stemmed. This was then followed by an awareness of the environment, nature, and changes that affect the whole world – the relationships between technology and living beings, and not at the level of science fiction or fantasy, but at a real and practical level. In the beginning, this aim was also naïve because the artists were young and childish, but since then growing up became everyone's personal ethical responsibility, without which an artist cannot attain the necessary depth nor maturity. In a world that has changed beyond recognition intellectual development is the only thing that has remained undeveloped.

Youthful self-expression was no doubt accompanied by a cry of despair and seeking the therapeutic effect of self-expression, which Eha Komissarov claims does not suit Estonians, but I do not agree. Many years ago, Alfred Vaga very angrily opposed expressionism, and it seems to me that the critics of the 1980s did so for the same reasons. Let us recall Bernstein's reference to the characteristic self-denial and reluctance for emotional outbursts among Estonians. Estonians are already distrustful of everything that expresses emotion – they close their ears to loud conversations because they consider this impolite. Fastidious avant-garde criticism was subject to even greater self-control than modernist art, which was accompanied by idealism and uncompromising negation of spontaneous and emotional self-expression.

Of course the children's nursery theme seemed simplistic in the beginning, but what was important was the courage involved and the self-discovery achieved and this helped them move forward. The superior attitude of the critics was irritating and the 'egocentricity' that the theorists accused them of was inappropriate – this term is also derived from avant-garde criticism and suggested boasting rather than the idea of revealing oneself (external versus internal interpretation).

*

The end of the 1980s was a great time, when clouds of adrenalin hovered above the heads of the people and for many, emotion became more important than sense. Youth exhibition openings included performance art, and wine and snacks were in abundance. How could anyone paint with restraint or engrave fine lines? Compared with the beginning of the decade, the printmaking section in exhibitions had changed beyond recognition – there

it that when I think I cannot feel? Why does everything hurt? Why does every touch leave a mark in me? Why don't the feelings fit inside me?'¹ Piret Smagar, who exhibited at the print triennial for the first time in 1989, continues with less poetry but greater everyday practicality, 'Through the feelings that are minced up by everyday problems, that little someone can be seen, the one who lives in all of us and forces us to act, to give something good and encouraging to others. It is important to give spiritual energy to others. To be brave enough to dream our dreams.'²

Words and phrases that did not mean anything in avant-garde art criticism began to spring up in art terminology; words such as, music, subconscious, touch, goodness, spiritual energy, dreams and so on. And the works too expressed this – the viewer saw love and passion, real anger, the pain or joy of being – and all this was genuine, not hackneyed or streamlined, the result of hours of pondering. If art is to be interpreted as a competition, there are two periods that can be compared – the intellectuals of the sixties and seventies acutely felt the restriction on thinking that surrounded them, but during the eighties, during the time of shortages and general everyday hardship, thinking was virtually banned to the effect that, 'the less we hear from you, the better'. But the young did not want to walk around on tiptoes. Resistance to the authorities had moved from the level of ideas to the manifestation of existence. The middle-aged intellectuals, who had enclosed themselves within their high ideals, did not understand this, but through their negation they had already in their own way proved themselves. Alongside their crystallised attitudes there was no place for another approach that was worded differently, for them it was almost like a 'voice from the shadows'.

The youth of the 1980s were not unintellectual, and like all artists aimed to give, teach or show something, but not grand utopian myths, whose reputation had been destroyed, but an individual feeling of something good, something for everyone. To achieve this one also has to work hard, but not in competition with others – maybe only with oneself, with ones own personal weaknesses. They believed that the public did not expect art to provide political opposition or idealistic principles. This generation of artists, through their own experience, believed that in a nation of people suppressed by Soviet bureaucracy the role of the arts was no longer to incite noble and unrealistic opposition, because this was useless, but rather to somehow try to compensate for the shortfalls in humanity, encourage people to hang on to ethical principles and cement a sense of belonging, all of which in the 1980s was powerfully channelled into the national re-awakening.

¹ See the exhibition brochure: Viis graafikut. Pihitumusd paberil. Koost Anne Lõugas. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 1996.

² *Ibid.*

Even though the greater part of these discussions was based primarily on painting, all these generalisations also extend to printmaking, but maybe after a slight delay. And regarding this last factor, here may lay the reason why strong feelings and a childlikeness or expressive game of line and colour no longer seemed so surprising. The thorough technical training of printmakers played an important role, and it was not possible to accuse graduates from the Estonian State Art Institute of being dilettantes, which is why the deep and content-rich cognizance developed into one of the unquestionable trump cards in expressive printmaking. Even accurate draftsmanship was not a problem for the more outstanding printmakers.

Compared with the painters of the 1980s, many of whom later moved into performance, installation or video art, printmakers remained true to their calling and their belief in printmaking, and therefore, there is good reason to refer to them as a compact generation of the printmakers of the 1980s. Let it be noted that this generation remained active in art and has been very productive. There were a number of survey shows in the following decade, for example, in 1996, the group exhibition *Five Printmakers* at the Art Museum of Estonia.

*

The group Rühm T, which made its debut in 1986, announced that they were not dealing with issues of form, 'Visual and sound images stem from an inner conviction and find their echo in the young.'¹ By repeatedly emphasising that music was a source of inspiration they clearly expressed that they relied on other senses for receiving information (aside from sight), and in paintings, for example, this presented itself in the very impulsive use of colour. In an interview with Heie Treier, Raoul Kurvitz, said, 'We want to express man's subconscious mythical origins and the connection with the industrialised world.'²

It is with complete honesty that the artists in the exhibition *Five Printmakers*, whose creative self-awareness had developed during the 1980s, and who were now sufficiently mature, confessed to their need to express their feelings. They were not ashamed of and nor did they hide the fact that for them making art was primarily a personal and not a social thing. Virge Jõekalda permits the catalogue reader a glimpse into some of the most typical moments in the creative process, for example, the artists' inevitable fluctuation between joy and disappointment when she asks, 'Why does scratching the plate make me happy and why is the first print a disappointment? Why can't I think with the plate? Is

¹ Näitus – Rühm T. – Kunst 1987, No 70/2, p 20.

² Heie Treier, Näitusering. – Sirp ja Vasar 3. VII 1987.

based their ideas on avant-garde theories, and therefore, the general dissatisfaction with youth art at the theoretical and practical level as expressed in their combined text is understandable. Liviand did try to defend some of the work, but these early attempts at defining them did not provide a complete picture of this 'new' generation. But it became clear how the work of young artists at that time differed from that of the mature artists. Tamara Luuk asserts that youth art was mostly sensuous, open to the world beyond art and that the flat picture surface preferred by the ANK artists was replaced by strong spontaneous effects of spatial illusion. She also noticed the similarity with Pop Art because of the abundance of collage and assemblage. Of course, at the same time, experienced critics saw that this similarity was merely superficial. Many elements of mass culture were used, but Juske noticed that the sharp social message of the sixties had been replaced with an infantile game. All critics were irritated by the lack of self-reflection, responsibility and the apparent lack of professionalism. They thought that childishness seemed to be in fashion and there was a certain arrogance in not taking technique seriously. There was talk of there being primarily two directions in youth art. Firstly, intellectual nostalgia, which often used archetypal symbols that mankind sub-consciously accepts and whose aim is to psychologically influence the viewer; and secondly, an expressiveness, which according to Luuk, most convincingly revealed the young artists' desire for expression, and which aimed to achieve a finished result in the painting structure as a whole, and where issues of colour and form were considered.

Critics still spoke about geometric art, but agreed that in Tõnis Vint's school (as in Kallju Põllu's) it was only the teachers themselves who based their work on the intellect and ethics, while their students unfortunately merely assumed the outer aesthetic form. In printmaking, a distinction was made between professionals and those who were self-taught. Helme, Luuk and Liviand considered the only discovery in the exhibition to be Maria-Kristiina Ulas, who did not subscribe to either of these directions.

Eha Komissarov voiced the clearest expression of the attitude of the defiant critic, 'Ten years ago, during the reign of the avant-garde, it would have been easy to decide the artistic expressions of today with, as little as, a hint at appropriation.'¹ At the same time, she announced that she did not believe in the power of expressionism, and there were certain works that she simply could not connect with, because they 'do not unleash honesty'.²

¹ *Ibid.*

² Sirje Helme, Ants Juske, Eha Komissarov, Harry Liviand, Tamara Luuk, Noortekunst '86. – Srip ja Vasar 23. I 1987.

tions where the 'golden age of the sixties' was compared with the eighties – a decade when people had reacted against society and they only felt like themselves beyond the world of work and politics – the young were escaping the community and the collective, at school they no longer believed their teachers, and reading books was not a normal part of their routine.¹ Heightened social expectation and equating this with youth, along with other claims by Sutrop bear the stamp of the same shifted expectation, which in times of change falls to the next generation because there is no terminology yet for what they feel, not to mention for their actual expectations. Critical accusations certainly influenced the way art was received, but for the generation in question it caused defiance and the desire to show that they were nevertheless capable of surprising the general public.

*

In spring 1986, with the strictness of an avant-garde critic and the help of semiotic terminology, Ants Juske (under the pseudonym Ando Järvi) explained what had been taking place in Estonian art. The development of avant-garde art came to an end in the mid 1970s, and this he claims was a safety mechanism to avoid complete stagnation – by becoming the subject, moving entirely towards self-reflection, feelings and a diversity of styles. Artists responded to the past as they would to a wardrobe from where you can randomly select previously worn styles. While the stagnation primarily affected the ANK artists, and the endless stream of artists who were already fixed in their style, Juske claims that young artists were able to put together various styles of expression. But if the artist is not a strong individual then eclecticism and kitsch begin to flourish. In art the artist is not face to face with reality, but with conditionality, which is the foundation for the text – the artist represents a divided reality. Artists also endeavour to broaden their sphere of activity by desperately experimenting with different techniques and pushing the boundaries of art, writes Juske.²

In January 1987, a large exhibition in the Blue Pavilion at Piritä closed; this show had been opened at the end of the previous year and went into the history books as the most significant youth exhibition of 1986. Five critics came together to understand and interpret what they had seen. These were Sirje Helme, Ants Juske, Eha Komissarov, Harry Liivrand and Tamara Luuk. In a discussion later published in *Sirp ja Vasar*, they announced fairly unanimously that this was a problematic exhibition and one where the problems regarding the changeover of generations are obvious. All the critics, with the exception of Liivrand,

¹ See: Margit Sutrop, *Meie ja Nemed*. – Edasi! 17. I 1987.

² Ando Järvi, *Märkmeld 1980. aastate kunstist*. – *Sirp ja Vasar* 9. V 1986.

This brings us to the issue of the youth exhibitions in the 1980s, at which we will take a brief look. Young printmakers rose to prominence together with painters, and in the middle of the decade there was much polemic debate associated with them all. In the early part of the decade youth exhibitions were still organised at the Tallinn Art Hall, but in 1984 the youth exhibition was held on Põhja road in the Blue Pavilion. Sirje Helme then wrote that youth exhibitions did not yet have the place in cultural life that they deserved. And furthermore she claimed that youth culture had lost its relevance in the visual arts, that the new art did not offer anything new (as it did in the 1960s) and that it lacked spirit.¹ In other words, the harsh assessment by critics regarding the stagnation in art, that was suggested earlier in reference to triennial reviews, expanded also to youth exhibitions. Helme posed a number of questions to artists who had participated in this exhibition and the first went like this, 'In the 1980s, the world around us is complicated and unsettled, but in art it looks so tiny and sleepy, why is this so?'²

Of the six artists who responded only, Siim-Tanel Annus, agreed with this 'sleepiness' and explained it as a lack of principle because, 'Making pictures is more of a criteria for being an artist – it indicates belonging to an interesting, in some sense higher class society.'³ René Kari answered with a question, 'But maybe it only appears so?' Epp-Maria Kokamägi expressed her conviction that in her opinion Estonian art was not sleepy. Ervin Õunapuu said, 'I believe that the tense world of recent times simply has not yet reached art'. René Kari, argued wisely 'When our perspective broadens, then art will also develop.'⁴ Looking back it seems that in 1984 it may have seemed like a tense time, but no doubt this feeling of tension may have been more of a premonition.⁵

In her review of the youth exhibition held that same year at the Tartu Art Museum, Tamara Luuk commented that there was little in the exhibition that was surprising or shocking, and the ANK-generation had clearly left its mark on printmaking. But she did add that there was a tendency towards independence in youth art.⁶ Almost at the same time, articles by the Tartu University lecturer, Margit Sutrop, explored different genera-

1 Sirje Helme, Noortenäitus 80. aastate algul. – Kunst 1984, No 64/2, p 43.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p 44.

4 *Ibid.*, pp. 44–47.

5 In the Estonian SSR nothing much had actually started to change yet, the courtly manoeuvres in Moscow may have frightened us, but they didn't directly affect us, wasn't it so? One could even believe that compared with the 1990s, the year 1984 may have seemed like the embodiment of peace and quiet itself. In a certain sense, regarding the questionnaire quoted earlier, artists perceived the reality of the situation better than the critics, for example, confessing to the limited range of their world view that hampered their ability to come forth with new ideas.

6 Tamara Luuk, Noortenäitus. – Sirp ja Vasar 12. X 1984.

that provided them with their future direction, were involved in a fierce process of banishing narrative, 'literary' and historical genres, and were replacing them with other forms of artistic representation. The continuing existence of the principle of eventlessness in thematic works can apparently be explained by some lasting factors that are organically a part of Estonian national culture and that operate over a long period of time. Bernstein notes that Estonian schools were characterised by a certain emotional tone and corresponding poetic style of expression that can most completely, though still only approximately, be marked by the term 'restrained'. It seems as though they wanted to stem the emotional flood that could erupt and transform into lengthy contemplation. This characteristic self-denial balances rhetoric, pathos and pretence. The absence of a narrative style or its underdevelopment is typical of Estonian art in all periods and for all of the most typical and outstanding of artists. The person who stands behind the work – the artist – openly expresses their attitude and position, and turns, with all their experiences and ideas, towards the viewer. Bernstein speaks of different artistic approaches that assume an important role in making the artist's thought visible (the juxtaposition of motif and object that actually stands alone in time and space; the principle of series; visual documentation and the main character in the prints turns out to be the artist themselves, as a seeing, thinking, assessing personality. He ends by saying that the 'hero in the picture' and the 'hero behind the picture' are two facets of the individual in current day Estonian art and they have both been provided with the necessary preconditions for development.¹

At the time Bernstein wrote these lines, Freud was unmentionable in Estonia, but today anyone who has had even the slightest contact with the issues of a spiritual nature, exclaims that this is a way of thought and feeling that has been subjected to very strong self-control. It seems that Estonian art is accompanied, in almost all periods, by the conviction that personal feelings need to be suppressed in order to save ones energy for the expression of 'higher' ideals. There are examples in art history about the strong inner struggle – a classic example of this is Kristjan Raud's letters to his twin brother Paul, where he describes his struggle with the realistic style of representation he was taught at the end of the 19th century. Later, the representation of human figures became unpopular because of the restrictions placed on art during the socialist realist period. During the Soviet period, opposition to materialism became a secret weapon for dissenting educated people – in art criticism in the 1960s and 1970s this was expressed in the support for abstractionism. But this soon ran its course, as did the compromises required by public and political restrictions.

¹ 140.

¹ Boris Bernstein, *Inimesekontseptsioon eesti kunstis*. – Ringi sees ja ringist väljas. Tallinn: Kunst, 1979, pp 137–

only in the presentation of the human figure in the third group that there is a recognisable demonstrative distancing or puzzling game of hide and seek, with the question, asked in a melancholy tone, why is art and why am I, the artist, so detached from the world of real living people? The question, doubt and insecurity suggest a repressed desire to actually represent people. But something prevents this, whether it is the artist's own personal censorship or the rules dictated by society (these two factors are of course closely connected). The grotesque presentation of human figures is a more social phenomenon that splits humanity into 'us' and 'them'. The artists' interest and ability to handle the complex and worrying issues of the world of people is displayed only by the artists in the 5th and 6th groups, and there are six of them.

*

Sirje Helme is not the only contemporary critic who raises the issue of human figures in Estonian printmaking. Boris Bernstein, already in his review of the 6th Triennial (1983), suggests inaugurating a prize for 'humanness', which he would award to the Latvian artist Ilmars Blumbergs. Three years later in his review of the 7th Triennial, he is relieved to see that the number of contenders for this prize is increasing, and explains, 'I mean the type of printmaking, from which specifically narcissism in printmaking and art generally is removed, and is replaced by personal and universal human themes like pain, hope, love, fear, death, understanding and expectation, and the way these are symbolised and sympathise with (forgive my old-fashionedness).' It is the works by debutante Reti Laanemäe that captivate with their humanness; a deeply human tone is also evident in the work of Silvi Liiva, as well as Marje Üksine, notes Bernstein.²

Bernstein also wrote about the human concept in Estonian art already in 1979 in the book *Ringi sees ja ringist väljas (Within and Beyond the Circle)*. As an astute observer he highlights typical characteristics regarding this in Estonia's art history. He draws attention to the tendency in Estonian art to oppose Stendhal's instruction for making a composition to 'paint a work of art so that all the figures are involved in one activity, such as in a drama'. He notes that Estonian art tends towards eventless compositions. The psychological and social characterisation opened out beyond the activity, through direct observation. Apparently there is a preference for showing rather than telling. Bernstein believes the reason for this was that the period of creativity for the founders of the various schools in Estonia coincided with the early 20th century, when the important European art centres

viewer and our relationship to them is indifferent. Enno Ootising's figures are, without exception, turned away from us. They are engrossed in their thoughts or memories (an old woman in a coloured linocut *Childhood*). Marje Uksine's dypoints from the late 1970s and early 1980s, where people's faces noticeably fade with the passing of time like an old archival film reel. Alleks Kütt's figures set in quiet poses in very suggestive coloured aquatints, emit an all-encompassing melancholy, much like the American apologist for melancholy, Edward Hopper. In the middle of the 1980s, the figures in Silvi Liiva's etchings also lose their faces, they turn away into themselves and their body language seems to speak of discomfort and awkwardness.

4) Grotesque, impersonal, but caricatured characters were created by Priit Pärn and Mati Kütt. Printmakers who despite everything represented personalised faces were in the minority:

5) Portraiture in printmaking was not very popular in the early 1980s with examples only by Evi Tiinemets, Enno Ootising, and Benjamin Vasserman, and to a certain extent in some of Marje Uksine's dypoints. In the middle of the 1980s these were augmented by Jarona Illo's warm personal portraits (7th Triennial). No doubt this courage was indicative of strong independent individuals at a time when the aforementioned simplified figures were generally preferred.

6) The treatment of human figures where capturing individual character was not important, but which have a psychological focus include Silvi Liiva's thoughtful heroes produced in the early part of the decade, and who later shyly withdraw into themselves. In the later part of the decade, many printmakers of the next generation keyed into this stream. Silvi Liiva can therefore be considered an artist that formed a connection between the first and second half of the decade. And she in turn was connected with the 1970s through Marju Mutsu, whose open and cheerful relationship with reality forms a parallel with the works of some women artists only later (Anu Kaim, Inga Heamägi).

Leafing through printmaking catalogues from the first part of the 1980s, the total absence of human heads in most prints is so obvious that there is a desire to highlight this as the most typical characteristic of printmaking at that time. The first group that was described above can be considered as good as people-less because the reason that the figure is portrayed at all is not based on an interest in the human form, or even an interest in culture or the general theme of humanity, but is purely aesthetic and formal. The figures or fragments of them in the second group are symbols that mostly carry a general cultural message, but which also ignore humanity in the narrowest sense. It is

where, in Helme's words, the artists could safely focus on 'what was beyond themselves'. Therefore, static compositions that were 'completely without a breath of wind' were clearly in the majority. The search for a slightly more dynamic composition that coincides with an interest in representing the human figure is found in the work of Concordia Klar, Vive Toli and Enno Otsing. Most probably this same well-developed modernist compositional scheme was what caused the repeated criticism by critics that everything is too stable and fixed.

Taking a closer look at those prints from the years in question where figures are represented, we see that human figures without faces and personality, or that are hidden from view, overwhelmingly dominate. The image is carefully considered, it has an interesting sense of rhythm, but time is practically at a standstill or precisely divided into measurable units. The central figure, a human figure, possesses all the characteristics of an ideal artistic image, but if we ask how it differs from a perfectly drawn geometric circle, a house or a dead-straight path that heads off somewhere between the bushes, the answer is that it doesn't. There are a number of basic types in this depiction of personality-less figures.

1) Accentuated human figures that either look like machines or are totally dependent on them. They are stylised into abstract images that are certainly timeless, operating with a specific function and doing so perfectly. Avo Keeran's athletes, whose bodies are built up from elastic bunches of muscle where even the faces are formed of muscle, but muscle that lacks personality, belong to this sub-group. Leonard Lapin's many series (e.g. *Woman-Machine* and others), where the figure and face are marked with generalised contour lines (later silhouettes) and Concordia Klar's works on a medical theme (man achieves the ability to exist through the intervention of machines) where the face is left out of the picture, also belong in this group.

2) Figures with mask-like faces or lifeless sculptures that convey certain cultural and mythological information without the embodiment of the individual. These lack the internal mechanical rhythm of the machine-man. The aestheticism (the powerful and technically exciting arsenal of printmaking techniques that is characteristic of Vive Toli) and the suggestiveness that arises from this presents us with a magical level. Examples of this type include the work of Tõnis Vint, Jüri Arrak, Vive Toli, Evi Tihemets, Concordia Klar, Alo Hoidre, Jevgeni Klimov (computer prints) and Inge Kudisim (whose work, having the structure of icons, bring us closer to the conscious mythical level).

3) Figures that stand with their backs towards the viewer, hide their faces or are strongly impersonal, for example, Illimar Paul's silk-screen prints with infinite numbers of passers-by on the street whose presence does not carry any significance for us as the

a national school. She finds that Estonian printmaking no longer has the motivation for further development (compared with the desire to differentiate within the Soviet Union during the 1970s) and that its resources for internal development seem to have come to an end. She states that even international art has nothing new to offer. Helme agrees with Ants Juske that since the biggest innovation in Estonian printmaking already occurred ten years previously, Estonian printmaking was conservative even before the new wave of neo-conservatism. That which provides Latvians and Lithuanians with an advantage in these innovation-poor times – free expression, open paths or turning the human soul on its head – is foreign to Estonian printmaking – such approaches appear false.¹

Mai Levin, for example, condemns the lyricism mentioned in a previously quoted article and comments on the lethargy of Silvi Liiva's figures.² There is a similar suggestion by Sirje Helme, 'if only humanism was not channelled into melancholy female forms that keep their distance from life and quietly glide over sad empty fields.'³ In short, many critics who preferred the abstract avant-garde systems, which were accompanied by an attitude of invincibility could not accept the melancholy and were categorically opposed to 'subjective lyrical interpretation'. Helme asserts that Estonian printmaking both within the context of the Soviet Union and internationally is frighteningly alone.⁴ Here I would like to add that printmakers like Silvi Liiva, Inge Kudisim, Naima Neidre and one or two others were also frighteningly alone in Estonia. Despite their talent and the depth of their philosophical worldview they lacked the support of critics because their work was more expressive than was generally accepted at the time.

*

Prompted by Tamara Luuk and Sirje Helme's thoughts (emphasising alienation and unsuccessful contact with the world; and weird inward-looking people who are represented in a grotesque form⁵) that Estonian printmaking, especially during the early 1980s, was primarily concerned with what lay beyond the artist, and the observation that the human figure was depicted much less than in the work of neighbouring countries, I will endeavour to take a closer look at the paucity of the use of figures in printmaking during those years. The most general observation is that a large number of Estonian printmakers loved to depict landscapes, urbanescapes, new or old ('modern' or 'archaic') houses or still lifes,

1 Sirje Helme, VII Graafikatriennaal Tallinnas. – Kunst 1987, No 70/2, p 2.
2 Mai Levin, Tallinna graafikatriennaal. – Noorte Hääl 11. X 1980.
3 Sirje Helme, VII Graafikatriennaal Tallinnas, p 2.
4 *Ibid.*
5 *Ibid.*, p 3.

into other disciplines), the gradual accumulation of reasons for it and the conditions that fostered it, and to understand the symptoms that later followed and further developed. From the 4th triennial in 1977, there was already talk of a 'stabilisation' in printmaking and it becoming 'traditional'. In the almanac Kunst of the following year, Jüri Hain in his review, noted that the printmaking triennial had lost the magic of something new, and that reviewers claimed that previous triennials were more interesting.¹ Of the 5th triennial, Boris Bernstein noted the paucity of young artists; that is, under thirty-year-old participants and the lack of a difference between the few newcomers (Vladimir Taiger, Jüri Okas, Marje Taska and Sirje Elma) and the rest of the Estonian section.² Another critic, Mai Levin, was generally happy with the Estonian section, and drew attention to the newcomers' rejection of lyrical self-expression and the tendency towards environmental, photorealistic, geometric and conceptual art. She describes the lithographs by Herald Elma, winner of one of the (three equal) premier awards, as detailed and finely worked with Tammsaare-like seriousness. Even though Levin points out the consistently high standard, this article also ends with a hint that something is lacking.³

In 1986, Tamara Luuk, in regard to the 7th printmaking triennial, claimed that the position of the Lithuanians, who for a long time have consciously cultivated an orientation towards the avant-garde, is the most favourable because they have a strong metaphysical contact with existence and a powerful self-regenerating national temperament, that does not have the tendency to become estranged from the emotions and therefore is well-suited to artistic self-expression. The only Estonians with a corresponding style are Marju Mutsu and Reti Laanemäe. She bemoans the fact that in the Estonian section, with its consistent standard, not even the young are willing to take risks and make the mistakes that they will be readily forgiven for. And because of this they only help to confirm the general impression of the Estonian contribution, where technical execution is highly impersonal, consciously hiding artistic freedom and temperament behind abstract concepts and high artistic standard.⁴

*

In 1987, Sirje Helme diagnoses the standstill in printmaking as a conservatism that is characterised not by the inability to create something new, but the lack of a desire, whether conscious or not, to change ones aesthetic approach in the name of preserving

- 1 Jüri Hain, Tallinna IV Graafikatriennaal. – Kunst 1978, No 54/4, p. 9.
- 2 Boris Bernstein, Tallinna V Graafikatriennaal. – Kunst 1982, No 60/2, p. 2.
- 3 Mai Levin, Tallinna graafikatriennaal. – Noorte Hääl 11. X 1980.
- 4 Tamara Luuk, Seitsemes Graafikatriennaal. – Sirp ja Vasar 10. X 1986.

The 1980s in Soviet Estonia was a time of large-scale survey shows. Survey shows were an expression of democracy in the arts – everyone had to have the opportunity to show their work at least twice a year – when all the chicks were counted. It wasn't spring without the spring exhibition nor autumn without the autumn exhibition, when the departments of painting, printmaking and sculpture could show off their latest. The survey shows sometimes also had an overall title or a specific theme, though connection with this was quite obviously tenuous, especially with exhibitions such as *Building Communism*, held in 1980. Political themes slowly began to decline, and for example in 1983, there was an exhibition titled *The Land and the People* at the Tallinn Art Hall and in 1985 the exhibition *Man and Nature*.

The largest event in the printmaking calendar was the Tallinn Print Triennial, held every three years. This event dates back to 1968 when, as a result of a slight relaxation in the political climate, attempts were made to undertake some form of cooperation in the western part of the Soviet Union. For example, the Vilnius Painting Triennial and the Riga Sculpture Quadrennial were held in the other Baltic States. The aim of the printmaking triennial was to introduce Estonia's well-established tradition of printmaking to a broader audience, and artists from neighbouring countries, as mentioned earlier, followed this event with great interest.

Four of these large-scale exhibitions occurred in the decade in question – the 5th in 1980, the 6th in 1983, the 7th in 1986 and the 8th printmaking triennial in 1989. In addition to the traditional Estonian, Latvian and Lithuanian sections, participants from other Socialist Republics, namely Belarus, Georgia, Russia and Moldova were also invited. In 1989, this was also extended to include participants from Canada, Finland, Poland and Hungary. The next triennial, the 9th, held in 1992, differed from previous occasions not only because of the decisive move to become truly international – participants from six countries abroad and an international selection panel were invited – but also because this was the first triennial that was given a title – *Printed on Paper*.

In printmaking, the decade from 1980 to 1990 cannot be taken as one single stage. There was a breakthrough in the middle of the decade, and this was the case for visual art, generally. The selection panels (whose decisions are always more closely aligned to art criticism than the visions of artists) mostly preferred modernist works and it was not until the 8th triennial that we see a more-or-less halfway split between expressive and modernist work selected for the triennial. Looking through the printmaking produced during those ten years and reading exhibition reviews provides an opportunity to observe this change (which began not in printmaking, but in painting from where it slowly made its way

of followers indicates its potential – the opportunities are great, despite the danger of a tendency for non-communication.¹

Kaisa Puustak's synthesized images overcame the tendency for the 'danger of non-communication' certainly more successfully than Lapin's purely geometric forms. There were many signs that indicated the presence of this danger, for example in Bruno Javois' review of a youth exhibition published in Noorte Hääl in 1981, and titled *Open letter to Reet, who wrote in the national youth exhibition visitor's book 'No heart, no soul, no art. Only an exhibition. Few exceptions'*.² In his article, he draws attention to Uille Meister's soft-ground etchings (*Werewolf Game* and *Out of the Game*) because they are exceptions, because, as he says, they contain emotion, something that is partially lacking in over-intellectualised Estonian printmaking.

So now, twenty-three years later, what does this partially over-intellectualised printmaking look like? What were the systems created by the artists, with which they attempted to proclaim the truth? It is probably easiest to look at the compositional scheme that an artist adhered to over a period of time and which possibly became their most distinctive 'signature piece'. A horizontally and vertically balanced composition, devoid of excess dynamics was probably the most common composition in the early 1980s. In addition to the aforementioned artists, this was also adopted by Vello Vinn, Marje Üksine, Ilmar Torn and Avo Keerend. Even Kaiju Põllu's compositions are rigidly balanced and static, his figures of people and animals are like sculptures and his clouds like stones. Those artists who were possibly more attracted to dynamic and more expressive means of expression sometimes forced fairly realistic motifs into rigid compositions, which today seem rather awkward and stiff (e.g. Herald Elma, Sirje Elma, Maret Olvet, Concordia Klar, Malle Leis). Kaisa Puustak's compositions are among the more successful, and it was her symmetrical positioning that gives the everyday objects an unexpected new significance. It is also possible to see the desire of the artists to leave behind the universal, but not for any particular reason. And there were those printmakers who despite everything worked at the level of 'direct expression' – for example, Peeter Ulas, Enno Ootang, Evald Okas, Onne Elma, Aho Hoidre, Evi Tihemets, Tiina Reinsalu, Gita Teearu, Naima Neidre and Silvi Liiva.

*

¹ Tamara Luuk, Ühest ilmingust eesti kaasaegse kujutava kunsti kujundikeeles. – Kunstiteadus. Kunstikriitika 5. Tallinn: Kunst, 1983, pp 6–8.
² Bruno Javois, Avalik kiri Reedale.... – Noorte Hääl 14. VI 1981.

of dissatisfaction that this and many other similarly voiced opinions indicates is that the period known as the 'stagnation' was in crisis, and a crisis always awakens the need to seek identity on many levels.

*

The 1980s was a great era for theoretical art criticism written in Estonian, just as the 1970s, especially the early years, were for the 'new wave' of Estonian printmaking. Now, nearly twenty years later, reading exhibition reviews that were written in Estonia, I am envious at their professionalism – every major exhibition was greeted with a number of thorough analytical reviews that took up at least a whole page of the weekly paper *Sirp ja Vasar*. One well-known critic at the time, Janis Borgs, a Latvian, writing about printmaking, wrote in an article for the almanac *Kunst*, that what the Estonian avant-garde introduced into our reality during the 1970s was mainly a new and intense quality. He confirmed that this clear concept was in harmony with other achievements of Estonian culture and that other neighbouring countries regarded Estonia as a kind of yardstick. His article about the 6th Tallinn Print Triennial was published in 1984 and identified the style of expression in the Estonian exhibition (and other countries) that had been firmly established by now.¹

In 1983, Tamara Luuk reacted against art that was created at the level of direct expression, where the work is based on the idea of a perfect world. In this case the artist first creates an abstract system and then realising that it is his role to reveal the truth, sets himself a problem, solves it, and then formulates an idea and an attitude in response to it. He creates according to rules he has invented himself. Ideal compositions go so far as to destroy the time-space unity within the framework of the picture; the space becomes universal and in a certain sense becomes timeless. Luuk claims that in the work of artists of her generation a strong universality prevails – one that is based on global rather than national issues, and issues of international rather than provincial art. Conceding that we cannot restore the sacred value of archetypal stylized images because we lack the necessary social backdrop, Luuk, in 1983, asserts that a stable situation prevails in art, where the language of imagery that began fifteen years previously still continues to function. She mentions the most important representatives of this movement in printmaking as being Tõnis Vint, Leonhard Lapin, Aili Vint, Raul Meel, Marje Taska, Siim-Tanel Annus, Jüri Okas, Jüri Arrak, Malle Leis, Mare Vint and from the 'recent past' Olav Maran and Ülo Sooster. A synthesized abstract image is capable of holding together a picture as a whole, even in the contemporary sense. The fact that this type of art met with a great number

¹ Janis Borgs, *Neile, kes üle kolmekümne...* – Kunst 1984, No 64/2, p. 9.

Riding the lion into the future

Vappu Thurlow

It 'comes in like a lion, goes out like a lamb' is what the English say about March. March in England, with its warmer climate, would be like the end of April or the beginning of May for us in Estonia – instead of melting snow and cold winds we suddenly have high pressure systems from the south and blossoming spring flowers – it seems the warm spell at the beginning of May has become a tradition at the turn of the century. There is a temptation to use the same phrase about the 1980s (in the arts) except in the opposite order – it came in like a lamb and went out like a lion. I am not saying that the period from Brezhnev to Chernenko was a bed of roses, but it was somehow quiet, and looking back everyone had plenty of time. Later it all gradually became much more hectic.

In 1983, the main prize at the 6th Tallinn Print Triennial was awarded to Kaisa Puustak for her soft-ground and aquatint etchings titled *Black Bread and White Bread* and *Potato Basket*, and her soft-ground etching with drypoint *Sea Bird's Egg*. It now seems that these are a very accurate expressions of the spirit of art, and printmaking in particular, at that time. The painter René Kari expressed everyone's weariness when he responded to a questionnaire in 1984 with the following words, 'everything that is possible and impossible is centred around Võidu Square (Victory Square, current day Vabaduse or Freedom Square – V.T.). That is where the Mecca of desire has planted itself, it is there that the boundary of opportunities ends and it is where the triumph of the 'glorious' gets all tangled up. The alpha and omega are there – youth exhibitions and the club, the highest rung on the ladder of the hierarchy, because in fact, the club represents a much higher coefficient than the walls of the exhibition space. Access to the art club is not regulated by an artists' productivity, but is based on the logic that is also upheld in the cellar at the other end of the building, that first comes the AA [Artists' Association – V.T.] and then brushes and paint. Those who have 'reached the top' can let time go by, they can ponder as they like and can think up ways to make life more comfortable'. The underlying sense

¹ Sirje Helme, Noortenäitus 80. aastate algul. – Kunst 1984, No 64/2, p 45.

the despair' art was suddenly faced with the task of conceptualising freedom, and national themes initially offered a more grounded and clear means to achieve that, while post-modernist permissiveness and love for regionalism and tradition provided a supportive contemporary framework. As the social and artistic changes continued, this union of nationalism and postmodernism, born out of short-lived co-operation, turned out to be rather awkward. Furthermore its function, which had made sense during the late 1980s, was soon irrelevant to the present reality. During the early 1990s it became necessary to treat national themes in a completely new manner and new opportunities emerged, thus generating far more radical positions, stronger contradictions and more complex strategies in art.

2004 / 2009

themselves before, or else had certainly been exhausted by the end of the show.¹ Thus, they belonged more to the phase of breaking free from isolation in the early 1980s. The semantic tension created by the symbiosis of national themes and official art during the earlier Soviet period had dissolved by the end of the 1980s. Kalevipoeg was 'freed' from the chains of alien ideology, but he had also lost the powerful identity that had previously been sustained obvious antagonisms. Kalevipoeg in the late 1980s is mostly a vague embodiment of the mythical ideal, sometimes animated by ironic or dramatic nuances. The solution to the crisis of young Estonian art – a crisis much discussed in the mid-1980s – was believed to lie with the exhibition *I Have Never Been to New York*,² in which a strange yet barely articulated restlessness 'was initially expressed merely by splashing colour onto bigger and bigger canvases'.³ And yet the national romanticists, the so-called 'new wilds' and the Rühm T, which each represented an ideologically very different 'anti-national and body-centred' art of the new era, all shared a dualistic understanding of time and space. Sirje Helme has written of how Rühm T confronted the avant-garde idea of time as concrete and social and made a move towards the so-called mythical time.⁵ At the same time, in this way the artists were looking for permanence and continuity. A similar claim could be made about most art during the second half of the 1980s: art desired to be simultaneously both present and absent, open and closed, to maintain the symbolist positions of security of the early 1980s, and to participate in the *sturm und drang* of the late 1980s.

In conclusion, it may be said that the 'Kalevipoegs boom' in Estonian art of the 1980s and idiosyncratic intertwining of different ideologies in concrete works of art reflect a re-formulation of the main three elements of Estonian art during the Soviet period – described by Jaak Kangilaski as official, nationalist-conservative and avant-garde oriented discourses⁶ – and the reorientation of power relations and meanings for a short period before the final collapse of that model. The combination of transavantgarde and post-modernism ideologies with the equally powerful pathos of national movement created many contradictions and also a rapid transition from the stagnation of the early 1980s to the radical changes during the second half of the decade. Both postmodernism and the national project offered an escape from the vacuum art had previously existed in, and for a time art simultaneously tried to use both exits simultaneously. Instead of 'conceptualising

1 Vappu Vabar, Taevane ja maine armastus, p 54.
 2 Heie Treier, Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis.
 3 Vappu Vabar, Taevane ja maine armastus, p 54.
 4 Hasso Krull, Postmodernismia. – Katkestuse kultuur. Tallinn: Vagabund 1996, p 138.
 5 Sirje Helme, Sajandiõpu kaunis armastus. – Vikerkaar 1989, No 11, p 50.
 6 Jaak Kangilaski, Avangardi ja konformismi vahel. – Eesti Ekspress/Areen 2. V 1997.

this naïvist fantasy world became, in symbiosis with the themes of the national epic, a kind of glorious metaphor for 'surrealistic reality' or 'expressionist society'.²

Jaak Arro belonged to the generation that entered the art world in the mid-1980s and was extensively discussed in the print media. To be more precise, he belonged to that segment of the new generation which was seen as working under the indirect influence of the key signifiers of the period – transavantgarde, neo-expressionism, national romanticism – but which never expressed any of those tendencies in an extreme form and thus functioned as a force shaping the general zeitgeist.³ Kalevipoeg's *Death* is quite exceptional among his other works, wood cuts and paintings, filled with mythological figures – e.g. *On the Road to the Other Side* (1988) and *Underground Dancers* (1989). This work with its sloganistic but expressive use of antagonistic figures – the death of the national hero under the feet of punks, the heroes of new times – gives the impression of responding to certain expectations or commissions on the part of society or the art world. It is still noteworthy that the work is one among those few works of art from the 1980s that relate to youth culture. The lack of relationship with youth culture, the formal and generalised approach, and the preference of symbolism and uncertainty that characterises most of Estonian young art at the time, all seem to bear witness to the difficulties faced in the process of self-identification by the younger generation of artists or at least by one group amongst them, under confused and permanently changing artistic and social conditions. Now a third choice emerged in addition to the alternatives of the previous decades: either to look for contact with the Western avant-garde or to withdraw into a personal world (i.e. the alternatives in addition to engaging with official art or strict traditionalism). This third option related to a wider social arena that seemed to offer a new kind of existence for art, although the exact mechanisms of its functioning remained initially unclear. If Lapin's *Kalev's Homecoming* attempted to grasp all of the available positions simultaneously, then most young artists left all options open by letting the surrounding reality influence them, while still retaining some kind of conservative position of security and avoiding extremes.

National romantic art has been treated – both as a general phenomenon and as an artistic wave of the 1980s – as a signifier of crisis characterised by 'extraordinary motifs, overwhelming emotional tone, exoticism and rich contrasts',⁴ Reviews of the exhibition *National Motifs in Estonian Art* indicated that national themes had already exhausted

1 Ants Juske, Eha Komissarov, Mai Levin, "Kui Kalevipoegi kerki nägu seeni ...",
2 Heie Treier, Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis, p. 8.
3 Ando Keskküla, Eha Komissarov, Avangardi idee jälgedes, p. 16.
4 Ants Juske, Eha Komissarov, Mai Levin, "Kui Kalevipoegi kerki nägu seeni ...",

Lapin's *Kalev's Homecoming* that can most easily be read as a manifestation connecting the vision of the bright future, articulated at the end of the national epic, with the formal language of constructivist art. The artist seems to have been influenced by the already widespread rhetoric of postmodernism – the love of irony and ambivalence, the tendency to combine elements of different origin and the conscious desire to short-circuit the chain of signification. On the other hand, this painting is characterised – in comparison with the later, so-called deconstructionist, series *The Conversation of Signs* (1989–1990) – by a fanciful unification of clearly separated parts of the picture, and by a certain demonstration of power, which attempts to maintain the artist's position as the leader of avant-garde art while at the same time showing his participation in postmodernist discourse and his taking the role of an ideologue of the national movement. Almost every member of the avant-garde generation of the 1960s and 1970s, which had emerged in the spirit of cosmopolitanism and the denial of conservative nationalism, was forced in some way to redefine their position in the late 1980s. This process of change has been most obvious and radical in the case of Lapin. It also demonstrates the conflicts that emerged in the process described by Keskkilä as the replacement of official ideology with the ideology of the avant-garde taking the new role.

Lembit Sarapu's artistic personality represents almost the opposite of Lapin, and his engagement with national romanticism is founded on different premises. Sarapu had painted naïvist and often mythological personal *umwelts* ('self-centred worlds') already during the preceding decades, but due to the changing context and the introduction of Kalevipoeg imagery his personal vision attained an unexpected popularity for a short period and became an emblematic signifier of the late 1980s. Neither Sarapu's art nor his artistic position changed very much, but his works during this period increasingly showed tendencies typical of the times, such as expressiveness and mythological and national themes. In addition, the format of his paintings grew to several times the size of his earlier works. The painting *Kalevipoeg in the Underground World* shows such intensification most explicitly: one of the grimmest scenes of the national epic is depicted in an extreme expressionist manner, the bright naïvist aesthetic has retreated in the face of manifestations of force, anger and militant spirit. In contrast with other contemporary works depicting Kalevipoeg, which often tended towards a higher degree of generalisation, Sarapu opted for a more intriguing choice of motifs and maintained close interest in the chosen narrative. Most of his earlier works preferred to withdraw from the surrounding reality, although they may have made some contact with comic effect, yet at a certain moment

expectations that a new hero might emerge. At the time Kesküla was arguably one of the artists best informed about the ideas of transavantgarde and his move towards figurative art should be interpreted on the basis of those ideas and less in terms of national themes. Despite this, *Still-Life with a Myth* brings together, in an expressive and organic manner, some of the features and contexts characteristic to art of that era, namely the three above mentioned themes: tradition and myth, the dialectics of avant-garde and transavantgarde and the expectation of the new.

Three of the most interesting paintings depicting the male heroes of the national epic are Leonhard Lapin's *Kalev's Homecoming* (1987), Lembit Sarapu's *Kalevipoeg in the Underground World* (1988) and Jaak Arro's *Kalevipoeg's Death* (1987). (One could also mention Lapin's *Ornament with Kalevipoeg and Sarvik* (1988) and Sarapu's *Kalevipoeg and Saarepiiga* (1987), but for the purposes of this article the paintings mentioned previously seem to express the intentions of both artists in a more concentrated and grandiose manner.) All three paintings were produced around the time when the exhibition *National Motifs in Estonian Art* took place – a time when 'Kalevipoegs spring up like mushrooms after the rain...'.¹ These three works are also among the few representations of Kalevipoeg which have become a firm part of the history of late 1980s art. The exhibition *National Motifs in Estonian Art* was generally criticised for its distant and formal approach and the lack of inner contact with national mythology,² also for its diffidence in creating new myths and, somewhat surprisingly, for putting the national into the service of beauty, justice and mysticism.³ A year later, Marketta Seppälä interpreted the same phenomenon in the preface to the catalogue of the exhibition *Structure/Metaphysics* in a positive way, writing how Estonian art 'has been closely tied to the cultural history and especially to the national heritage and its mythological elements that translate into the present' and about the figure of Kalevipoeg 'who may autonomously venture in the most different contexts'.⁴ However, art criticism mostly formulated two major views concerning the imagery of Kalevipoeg: first, such a high number of representations of Kalevipoeg in Estonian art of the late 1980s was seen as conservative and somewhat unexpected tendency; and secondly, these images of Kalevipoeg often lacked a clear or convincing context, either pictorially or socially, meaning that they were, in a way, out-of-place in both the artistic and socio-cultural sense. The ill-fitting and out of place nature of this figure tells us something about the ideological

1 Ants Juske, Eha Komissarov, Mai Levin, "Kui Kalevipoegi kerkeb nagu seeni ...",

2 Ants Juske, Rahvuslik motiiv kunsti, p 4.

3 Ants Juske, Eha Komissarov, Mai Levin, "Kui Kalevipoegi kerkeb nagu seeni ...",

4 Marketta Seppälä, Eessõna. – Struktuur/Metafüüsika. Vaatenurk eesti nüüdis kunst. Por: Porin Taidemuseo, 1989, pp 7–8.

to flourish during the same period as the Singing Revolution, especially with the exhibition *National Motifs in Estonian Art*. In the mid-1980s, one of the most interesting paintings depicting the mythological hero was Ando Kesküla's *Still-Life with a Myth* (1986). Ants Juske considered the changes that took place in Kesküla's art in 1980 to have been important for the further development of Estonian art, including the combination of different stylistic elements, playing with a style,¹ and the move towards self-consciously postmodernist techniques. The grand gesture of rehabilitating the figure in the painting *Still-Life with a Myth* seems to have been the next step. The painting brought together elements known from the artists' earlier still-lives and also the use of the 'picture within the picture', but what became the focal point of this scene was the surprisingly wholesome heroic figure. In a conversation about avant-garde and transavantgarde art, published in the journal *Kunst* a couple of years later, Kesküla admitted that 'the so far official ideology of art started to be gradually replaced by the ideology of the avant-garde; the latter, however, has taken on a new role'.² Sirje Helme has also pointed out the changing positions and ideological turns, indicating how national romanticism took over the role of the earlier avant-garde for a certain period during the 1980s. However, both the official ideology of art as well as the ideology of the avant-garde and their mutual interrelationship had changed so significantly during the last decade that pointing to the replacement of one with the other is merely technical talk. That is not to say that the individual transformations and rearticulated positions of members of the previous avant-garde generation should be left out of consideration: for example, the importance of these changes is as central as it is in Kesküla's case, if not more central, if we consider the art and artistic persona of Leonhard Lapin.

Eha Komissarov has characterised the turn of the 1970s and 1980s as a period when the most interesting contemporary Estonian art was 'busy to conceptualise its deepening isolation and frustration',³ and when a picture had to speak of 'something deep and significant, offer critical evaluations and pessimism. The level of generalisation of the images was meant to prevent this kind of art of being accused of fighting against the prevailing ideology.'⁴ Kesküla's *Still-Life with a Myth* developed from a context in which hyperrealist painting, which had until then ripened 'in its own juice', and a sense of mythological time came together for the first time amidst the atmosphere of radical change, thus creating

¹ Ants Juske, 1980. aastate eesti kunst. – Vikerraar 1991, No 6, pp 65–66.

² Ando Kesküla, Eha Komissarov, Avangardi idee jälgides. – Kunst 1989, No 2, p 16.

³ Eha Komissarov, Under Red Banners. Adaptation and Choices 1944–1990. – Estonian Art. 101 Works from the Collection of the Art Museum of Estonia. Comp Tiina Abel, Eha Komissarov, Hanno Soans, Kadi Talvoja, ed Anu Allas, Renita Raudsepp. Tallinn: Art Museum of Estonia, 2004, p 41.

⁴ *Ibid.*

use of ornamental motifs from old Estonian belts in the graphic art by Tõnis Vint or the graphic works by Vive Tõlli and Herald Eelma. Mai Levin has associated this particular interest with the wider conservative backlash that emerged in socio-political and cultural spheres also elsewhere and has interpreted it as a postmodern phenomenon.¹ On the other hand, some national motifs had already appeared in hyperrealist paintings of the 1970s (Tõnu Virve's *Estonian Woman*, 1975; Tiit Pääsuke's *Landscape With a Folk Costume*, 1979), which suggest a departure from the earlier preferred themes of environment and technology and the establishment of a new contact with the local context.

In comparison to previous decades, nationalism itself had been transformed. Epp Annus has pointed out the topsy-turvy similarity between postmodernism and the modern project of nationalism under the conditions of late socialism: both overturned the ruling project of socialist modernity.² However, by the 1970s the historical national independence had started to acquire the status of myth and by the 1980s it had lost its all-national currency, thus transforming into an idealised image.³ Nationalist ideology was thus deprived of its progressive and militant image and the national, now a petrified myth, could no longer formulate a modernist negation of the Soviet simulacrum.⁴ Other authors have also discussed the rise of nationalism and its bizarre conjunction with postmodernism in late and post-socialist societies,⁵ and at least as much attention has been paid to their complex relationship in 1990s and post-1990s culture⁶, a period when the battlefield seemed more clearly defined and the positions more clearly articulated. The second half of the 1980s, with its sliding positions and surprising transfers, seems to have functioned as a prelude to the more crystallised crises and conflicts of the 1990s.

The emergence of the Kalevipoeg theme in art thus relied upon the earlier artistic tradition and perhaps also on the general atmosphere of stagnation and of mythical times engendering interest in mythology. However, the main role was played by the emerging national movement. Amongst the earliest representations of Kalevipoeg in 1980s Estonian painting were Enn Põldroos's *Kalevipoeg Building a Town* (1984) and Lembit Sara-

¹ Mai Levin, *Rahvusromantism Eestis*. – Kogude teatmik. Artiklid 1986. Tallinn: ENSV Riiklik Kunstimuseum, 1988, p. 4.
² Epp Annus, *Postmodernism kui hilissotsialismi kultuuriloojaka*. – Keel ja Kirjandus 2000, No 11, p. 776.

³ *Ibid.*
⁴ *Ibid.*, p. 777.
⁵ Vt nt Alesz Ejajev, *Post-modernism and the Post-socialist Condition*. – Cultural Dilemmas of Post-communist Societies. Ed. Aldona Jawłowska, Marian Kempny. Warsaw: IFIS Publishers, 1994, pp. 107–109.

⁶ Vt nt Katrin Kivimaa, *Rahvuslik ja modernne naiselikkus eesti kunsts 1850–2000*. Tallinn–Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 2009 (ptk-d I Rahvusidentiteet, sugu ja representatsioon 1990. aastate eesti kunsts, pp. 13–35, ja V Rahvusliku naiselikkuse paradoksid ehk uus pilk 1990. aastatele, pp. 155–170); Rael Artel, *Rahvuslusekriitilisest kunstist endises Ida-Euroopas 2000–2008*. Magistritöö. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse Instituut, 2009.

review exhibition of Estonian art *Open Nineties* (1990, Tallinn Art Hall); and the first travelling exhibition of Estonian art produced for audiences abroad *Structure/Metaphysics* (1989–1991, curators Marketta Seppälä, Jorma Hautala, Jaakko Lintinen and Carolus Enckell). All of these different manifestations involved, on the one hand, looking back to the past and reviewing the earlier history of Estonian art and, on the other hand, the emergence of neoexpressionist motifs and mythological currents in contemporary art. The latter were represented in the exhibitions *National Motifs in Estonian Art* and *I Have Never Been to New York*, and later in *Myth and Allegory in Estonian Art* (1992, Art Museum of Estonia) and also in part in *Myth and Abstraction* (1992, chief curator Andreas Vowinckel) in Karlsruhe. Art critics were perplexed as to how to interpret the conservative wave of national romanticism that had taken hold of many artists of the younger generation,¹ and this is why the critics were more eager to exploit the vocabulary of postmodernism and transavantgarde which had reached Estonia in the mid-1980s.² There was much talk about generational change but also about a feeling of tiredness in relation to the avant-garde and about a crisis in the relationship between art and its audience.³ A great deal of attention was focused on interpreting the romantic attitudes and expressionist language of art in the light of the surreal and tempestuous era.⁴

The representations of Kalevipoeg that emerged in this context sprang from several sources. Depictions of Kalevipoeg had also been present in earlier Soviet Estonian art, although interpretations at the time had been constrained and controlled by politically correct justification in line with official ideology.⁵ Despite that, for most of the audience those images signified the pathos of national autonomy and resistance. Interest in Finno-Ugrian mythology had already emerged in Estonian art during the 1970s: the good examples are Kaljo Põllu's graphic series (*Ancient Dwellers*, 1973–1975, and others), the

¹ Ants Juske, Eha Komissarov, Mai Levin, "Kui Kalevipoegi kerkib nagu seeni ...", *Näitusel "Rahvuslik motiiv eesti kunstis"*, – Sirp 26. VIII 1988; Ants Juske, Rahvuslik motiiv eesti kunstis, – Kunst 1989, No 2, pp 2–4.

² 'The sense of disorientation has been growing in art life and criticism over recent years. [...] One could stay within the limits of the key words and problematics: multiple styles, pluralism, mature art, the end of art history, the crisis of the avant-garde and postmodernism, the crisis of art criticism, defence mechanisms of art in order to avoid stagnation (autocommunication and expansionism), the exhaustion of the avant-garde and self-centredness, the atypical generational change, a tendency towards regionalism, neo-expressionism, kitsch.' Raito Kelo-

³ Sirje Helme, *Tõde ja nurjatud*, – Vikerraar 1986, No 1, p 55.

⁴ mees, *Noortenaistusest* '86, – Kunst 1988, No 1, p 16.

⁵ Sirje Helme, *Tõde ja nurjatud*, – Vikerraar 1986, No 1, p 55.
Vappu Vabar, *Teistmoodi noortekunst*, – Kunst 1988, No 2, p 6; Heie Treier, *Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis*. Noortenaistus Laululava all: maal, graafika, skulptuur, – Sirp 12. VIII 1988; Vappu Vabar, *Taevane ja maine armastus*. Noortenaistus 1988, – Vikerraar 1988, No 12, p 54; Ants Juske, Eha Komissarov, Mai Levin, "Kui Kalevipoegi kerkib nagu seeni ...",

⁶ For instance, in 1961 Helmi Üprus described the depiction of Kalevipoeg in the works by Kristjan Raud as follows: 'Who is this "Kalevipoeg"? Definitely not a primitive and tempestuous force of nature. Neither an alien or distant ancient god-hero. Even less a nationalist declaration. Instead, he is the concentrate of mental and physical force of the people, to put it more clearly, fearless, proud, open, intelligent and with will power just as the Renaissance individual has been characterised.' Helmi Üprus, "Kalevipoeg" Kristjan Raud loominguks, – Kunst 1961, No 5, p 13.

A hero out of place: the figure of Kalevipoeg in Estonian painting of the 1980s

Anu Allas

In contrast with earlier decades there exist only a few fixed narratives about 1980s Eastern European art, including art in Estonia. According to the usual model, the art of the 1980s developed in two phases: the nature of the first phase was determined by the end of the dialogue with the West and by a sense of standstill and vacuum; the second phase was shaped by art being caught in the maelstrom of social and political change. The common thread running through Estonian art during this period seems to be a continuous interest in mythological motifs and themes, albeit diffused and originating from different sources, which by the end of the decade had developed into an idiosyncratic wave of national romanticism. The aim of this article is to show, using examples from the paintings of Kalevipoeg and 1980s art criticism, how the emergence of national romanticism in mid-1980s Estonian art reflected the ideological crisis of the culture as determined by time and location and was at the same time often connected with the transformation of self-identity in the works of individual artists.

In the Estonian art criticism and exhibitions of the late 1980s, three main themes

stand out: the question of tradition and the national; the avant-garde and transavant-garde; and, especially towards the very end of the decade and at the beginning of the 1990s, opening to the outside world and expectation of the new. The following exhibitions took place: *National Romanticism in Estonian art* (1986–1987, Art Museum of Estonia, curator Mai Levin); *Estonian Landscape: Tradition and Change* (1988, Art Museum of Estonia, curator Eha Komissarov); *National Motifs in Estonian Art* (1988, Tallinn Art Hall, curators Sirje Helme, Ants Juske, Eha Komissarov); *Kalevipoeg in Estonian Art* (1990, Art Museum of Estonia, curators Eha Komissarov and Jüta Kivimäe) and also *Following the Idea of the Avant-Garde* (1988–1989, Art Museum of Estonia); *I Have Never Been to New York* (1988, Tallinn Song Festival Stage, realised by a five-member team comprising Ants Juske, Mart Kalm, Harry Liivrand, Marika Valk, an initial idea formulated by Sirje Helme);

away from the official cultural model – this was especially prevalent in a Soviet society where everything associated with low bodily desires was considered taboo. Although the efforts of Tartu slide painters to introduce the images and meanings of low popular culture to high culture failed to directly expand the official discussion, it did, however, create potential for this and brought attention to the fact that the same old game rules no longer applied.

Undoubtedly, the emergence of Tartu slide painting in the 1980s was a sign of a change in mentality, a sign of the disruption of art oriented towards the avant-garde. Grotesque and hungry for amusement, this 'other' voice sounding from below in the serious art culture also documents the era's general mentality, which was influenced by the hierarchy of privilege in everyday life. Opposition to Soviet rule was now also largely expressed by showing off foreign branded fashion items symbolising the good Western life, and by fetishizing skin-tight bright blue jeans and making wry absurd jokes. The glossiness of Kiliks and Kruusamäe's paintings points to the desire for a colourful life, which in the greyness of the time could only be staged, performing both the role of those who desired and those who mocked. In any case, Tartu slide painting is a phenomenon that perhaps for the first time in the history of Estonian art so clearly manifests the end of the era of utopias and marks a focus on the earthly and local, thus introducing the 'lost eighties'.

2004

over her head with the upside down picture of Gioconda – made it harder for the audience, accustomed to the seriousness of art, to comprehend the true meaning of the work.¹ The consumption of signs, which is mainly considered to be the product of capitalism, was perhaps at times an even more critical issue among Estonians, who focused on chasing after deficit goods. The plastic bags mentioned above had by the 1980s become a rather important detail in the sign system, which operated as the visual characteristics of identity. (Foreign plastic bags, for instance, had become a sort of status symbol). And by the 1980s, Mona Lisa had become one of the most worn-out images of mass culture in the Soviet Union, and this had started to overshadow admiration for the original work. The strategy of ridding iconic works of art history of their solemnity through emphasising a banal triviality was also employed by Kilk in his painting *In the Kitchen* (1980), which is the artist's parody of Rembrandt's painting *Return of the Prodigal Son* in the Hermitage collection. The artist has replaced the forgiving father figure with an old woman frying pancakes in a cramped and uncomfortable kitchen, and the role of the repenting son is taken up by a vigorous sturdy man (Kilk himself) wearing a bib. The sublime and tragic undertone of the Biblical motif has been replaced with the trivial and the ridiculous – the timeless dimension has sunk into the details of everyday life.

Werner (1980) contains a reference to Caravaggio's work *Bacchus* and again, in the role of the young, fun-loving god – probably at a relatives' birthday party – there is Milljard Kilk himself. The set of meanings accompanied by the referenced painting also adds dimensions to the work. As it is, Caravaggio's *Bacchus* marks the lapse of a classical phase in art history and its replacement with another mentality. Bacchus had so far been depicted mainly as a young and beautiful classical god, but Caravaggio turned him into a somewhat banal young man who had a foolish look in his eyes and was devoted to wine, referring to the nearing of the borders between art and life within the genre of mythological painting. Kilk as Bacchus has become even earthlier.

Earthliness and focus on the everyday, often banal aspects of life, is undoubtedly a feature which separates Tartu slide painting from earlier art, which was more or less oriented towards the avant-garde. These earthly, grotesque bodies, which have yielded to lewd desires and are in opposition to classical harmonious and ideal bodies are often the focal point of these works (e.g. Ilmar Kruusamäe's *Spring School Break* from 1983). Practically until the end of the 1970s, the images of fleshy and desirous bodies in art were highly marginal and belonged more to mass culture. Earthly desires had been cast

¹ See: Priidu Beier, Rahunematus – Edasi 20. IV 1985. I am here relying on Priidu Beier's description of the work because the location of the painting is unknown and the artist refused to be interviewed.

author's position, letting themselves be carried away by the joy of play and allowing the spirit of protest to shape and form their artistic production. Looking at this from a distance, the alienated manner of communication between the critics and artists is slightly reminiscent of the conflict between teenagers and parents, where both speak on a completely different level – one side uses a didactic, reproachful tone and speaks from the position of having had more experience, the other wishes to oppose itself as well as proclaim its own truth; the speech of the former is backed up with arguments, serious and reasonable, the speech of the latter is stubborn and provocative, fighting for its right to have a personal outlook on the world. And they never reach a real, substantial dialogue because they operate in two parallel systems, which only slightly overlap.

The change in paradigm within Estonian art is perhaps most visible through the course of hyperrealism. The trend that was initially orientated towards the avant-garde was modified by the end of the 1970s to such a degree that aside from the visual code and the photographic manner, the two waves of hyperrealism have almost nothing in common. It is therefore more fitting to view Tartu slide painting through the keywords of the postmodernist discourse. Hence the Tartu artists' self-centredness – among other things focusing on small narratives, personal themes and an eclectic manner, borrowed form(s) and the combination of different, often random fragmented ideas and irony masked with naivety – found a more suitable background system in the paintings of Peeter Allik or Raul Rajangu than in the works of the Tallinn hyperrealists.

*

Another set of themes, which greatly shaped the image of Tartu slide painting, was made up of art historic pastiches, which had become the equivalent of postmodernist painting and which also became the favourite motif of Miljard Kilik working under Rein Tammi's sphere of influence. Again, let us recall the study method at the Art Studio – painting the works of well-known masters after reproductions. Kilik's favourites were without exception the icons of Western art history who were also the most frequently quoted artists in the postmodern era: Leonardo da Vinci, Rembrandt, Caravaggio and others. He was mainly interested in setting the composition of the paintings done centuries before into a contemporary and at times pointedly local environment. The problems that the artist referred to with his works were not yet acknowledged on a wider scale locally. The painting *Sorry, Leonardo* (1983) is probably one of the earliest works in Estonia that is critical of consumer culture. The manner of expressing the message in the form of slight humour and mockery – the painting depicted a figure in Mona Lisa's pose, wearing a plastic bag

makes its own additions, occasionally triggering ideas contrary to those intended. In a painting designed as a compliment to a friend, Kilik is perceived as a legend, although this meaning is activated less due to Kilik's own reputation, and more due to a borrowed identity – through the act of identifying Kilik with Ando Kesküla.

As mentioned above, Tallinn hyperrealism certainly corresponded to the requirements of professionalism as well as to expectations much better in the eyes of the critics, and it also allowed for the application of the knowledge gained. Since the end of the 1960s, art became increasingly viewed in terms of the Western model. And thus, the main reproach for the new phenomena, hybrid by nature, in the critique of the 1970s and 1980s was that the conceptual and philosophical foundations of the trend had not been fully understood – that trends had not been adopted as a full package of concept and form.¹ Already at the beginning of the 1970s, summing up painting in the previous year, Evi Pihlak wrote the following: 'A topic so typical of contemporary art such as the versatile manifestations of technical civilization, including the depicting of machines and their mechanical lives, which instil restlessness and alienation into human beings – all this has attracted surprisingly little attention among our painters.'² The popular image of an alienated urban landscape as an environment causing standardization and loneliness had also been established. On the one hand, this refers to the fact that a platform for socio-critical thought had also principally emerged in the Soviet Union: enterprises programmed towards quantitative progress in the construction of the city were gradually being criticized at the end of 1960s. On the other hand, this might point to the fact that earlier hyperrealist urban perspectives spoke a language that was accepted on the official level; a social commission had been created for art, which focused on a new kind of urban problematics of the environment.

However, there was no commission for Tartu slide painting in the form that it emerged. The artists were too absorbed in their personal worlds, using borrowed images and borrowed methods, and did not really invent anything; they did, however, in some sense turn out to be bright media manipulators, feeding on negative criticism and playing small confusing identity games. The obstructions and reactions created in the receiver inevitably offered the slide painters new impulses for creating new paintings, which in their manner and form were in even greater opposition to the rules of good art than those they were initially reproached for. Thus, they gave the institution of criticism half of their

¹ The most frequent criticism expressed towards the advocates of the hyperrealist manner of painting was that they had not understood the nature of the trend. This started with the first articles commenting on the phenomenon. See for example: Enn Poldroos, 'Noortenäitusel ajendatuna. – Sirp ja Vasar 21. XI 1975.

² Evi Pihlak, 'Aastaraamatu asemel III. Maal 1969. – Sirp ja Vasar 20. II 1970.

For the slide painters, the art field had become a battle ground, where as marginals, they constantly had to justify themselves as well as prove to themselves and others that they were artists.

Ilmar Kruusamäe's painting *Legend* (1980) is quite a vivid example of automatically taking the position of a marginal – the portrait of Miljard Kilik is meant as homage to a fellow fighter in the art war. As a pathological borrower of images, Kruusamäe this time based his work on a photograph published in the January issue of the magazine *Noorus* in 1977 – it had been taken by Toomas Kohv of the most appraised Tallinn School artist, Ando Kesküla, with the bleak interior of a building under construction as the background, referring to the latter's painting motifs.

Ando Kesküla seems to have signified both a father figure and an enemy for the Tartu slide painters. He had been the innovator, the importer of a new style, a recognized artist with a positive reputation who was already received as a member of the Estonian Artists' Association at the age of 24, making him the youngest member ever. Recognition at the State level was also reflected in the fact that he already had a personal studio as well as a solo exhibition organized at the prestigious Art Salon (now the Tallinn Art Hall Gallery). Kesküla was written about in almost every comprehensive art review for several years, and despite his popularity he was not considered a politically engaged artist collaborating with the Soviet ideology.¹ As such, Kesküla somewhat embodied the ideal of the avant-garde artist, who found himself in the marginal position of the 'other', and to whose art the works of the Tartu school members were almost always compared, although the latter were always outmatched.

Probably contrary to intention, Kruusamäe established the status for himself and Miljard Kilik as the 'others' even more with this alienating composition. He emphasizes the apparent similarity of the portrayed, the transformation of one into the other, and seems to try to execute a symbolic occupying of the throne through re-positioning the details. He replaces the upper part of the photograph with an interior banner of Tartu University, one half of Kesküla's black jacket with Miljard Kilik's signature garment of the time – the white blouse – and paints the 'conceptual' addition of the photograph, the black square, into a slide dropping from Kilik's hand.² However, the borrowed composition comes with a bonus – a field of meanings that starts to interfere with Kruusamäe's messages and

¹ Kesküla's past probably also had a part in this – active participation in alternative art events and his activity as a member of SOUP 69.

² It is important to note here that although the term 'slide painting' is used, the Tartu artists actually used reproductions or photographs – these were black-and-white and of extremely poor quality. It is possible that Miljard Kilik, having later moved to Tallinn and starting work at Estonian Television, had the chance to use better equipment.

Estonian – *Transl.*]. Semantically, there could also be a reference to emptiness here in the abandoned piece of *lingerie* emerging from under the book.¹ Emphasis on language, or on the occasionally absurd co-influence of language and images that convey a symbolic value, is a common ground which links Kruusamäe's slide paintings to his later pictures of Surrealist mutant animals. In the case of the latter, however, because of the images' dependence on titles, stemming from word games, the visual is left with an illustrative role. Miljard Kilik's contact with the reception of hyperrealism is more self-centred and linear. His work, which largely consists of self-portraits, includes at least two pictures in which Kilik manifests himself as an artist – and pointedly a slide painter.² The painting *1 ½ Hours Before Starting the Painting* (1981), with Kilik himself in the foreground, is like a reconstruction of a slide painter's ordinary workday, where the hesitations and doubts, the spiritual meditation and searches considered necessary for true creative work have been replaced by the click of a shutter. Considering that the reputation of those who painted after photographs was not so commendable at the time, the emphasis on the temporal dimension in the title might be viewed as a rather bold standpoint. Kilik also commented on the procedure of slide painting in his work *Painter and Sculptor* (1981), where the pose of the figure (Kilik himself) in the foreground indicates that he is currently taking a photograph before starting the portrait of the sculptor. The double distancing – assuming the position of a bystander in relation to the entire process (including one's own actions) – lends the otherwise intimate work an aura of alienation characteristic of hyperrealism.

The break in Western art in the 1960s, the transition to concept-based art-making, brought into focus problems within art itself: its striving for definition, feeling around for borders, focusing on general philosophical problems instead of commenting on the methods of art-making and so on. In some respects, Kilik's paintings belong to this new self-centred art discourse. The issue of borders in art did not arise particularly acutely in Estonia before the 1990s, although articles that raised the question about the nature of good art, especially in terms of the Tartu art scene, did become more frequent after the 1970s.³ Miljard Kilik's focus on the technique of slide painting and describing his own actions in the role of the artist is no doubt the artist's standpoint formed as a mild manifestation.

¹ The works of Kruusamäe contain a lot of such references with vulgar-sexual undertones, such as pink underpants concealing the BMW licence plate in his painting *Silence* (1980) or the mating flies in the background of a kissing couple in the painting *Contact* (1981) etc.

² Miljard Kilik is an exceptional figure in Estonian art history, and this mainly for the abundance of his self-portraits. From the first canvases onwards, he placed himself in the role of the protagonist within his picture world. Such a narcissistic self-image is unique among Estonian artists during the Soviet era.

³ See: Ilmar Malin, *Mis meil Tartus viiga (i?)*. – Sirp ja Vasar 26. III 1982; Ilmar Malin, *Kas kunstiprobleem '80? Professionaalsusest kunstis ja kriitikas*. – Eedasi 12. IV 1980; Ants Juske, *Professionaalsusest, kasitööst ja dilettantismist*. Noortenäitus '82 Tartus. – Noorte Hääl 24. X 1982.

use of photographs initially was not so much a choice of principle, but a means for transferring the desired images onto canvas in as much detail as possible. However, as Tartu slide painting entered the discourse on hyperrealism almost semi-accidentally, the artists increasingly let themselves be influenced by the reception, engaging in a dialogue with the canonical image created about hyperrealism, flirting with the ground rules, parodying the iconic artists as well as ironically adding their own contributions to the image of slide painters created by criticism. They accepted the challenge.

The identity games of Ilmar Kruusamäe could serve as the best example. As we know, he concurrently started to perform at exhibitions under the name Viljar Valdi; embodied as the latter, he painted photographic angles and city motifs of Tartu, which highlighted the violent framing of the camera eye, and at times came off as stylistically pure illustrations of the theory of hyperrealism. In this game, Kruusamäe could be considered the winner, because the mysterious artist named Viljar Valdi was quite well received among the critics. This tactical manoeuvre also became the most prominent manifest of the public institutional critique in Estonia.¹

This game also gave rise to a series of other paintings, which satirized the critics, often even mentioning names. Perhaps the best known among these is Ilmar Kruusamäe's painting *With Dedication (to Ants Juske)* (1980). The motif of the work – a young woman's torso – is a direct loan and refers to the leitmotif of the American hyperrealist John Kacere. However, there is a sign attached to the shiny electric blue silk panties of the girl and it bears the name Linda Chase – the American art critic with arguably the most understanding in the press towards hyperrealism – as well as a recipe for hyperrealism: 99% work, 1% photo, which serves as Kruusamäe's retort to the article about Tartu slide painting written by Ants Juske. Figuring out the relationship between the photograph and the work was rather important in a situation where criticism regarding the technical quality of the artists, especially the younger ones, at times almost took the proportions of a witch hunt for amateurs and dilettantes, which they inevitably were as the graduates of the Art Studio. Another well-known Kruusamäe's work with a personal dedication, *Empty Liivrand* (1983), depicts a cracked art history book by Mikhail Alpatov lying before an anonymous background (deserted beach?), referring to the artist's opinion of the writings of another young art critic of the time, Harry Liivrand [the critic's surname means 'sand beach' in

¹ Slightly earlier examples of an institution-critical stance (wasteland and beach actions which began in 1968 as well as the alternative exhibitions in Harku and Saku in the middle of the 1970s) were to some degree no doubt driven by an avantgardist desire to be in opposition, but on the other hand, the organizing of such events did not counterpoise the official exhibition politics, e.g. it was not so much a critical act as it was an inevitable course of things – a desperate necessity for a neutral ground in the politicised art life.

1975. Knowledge of the nature and main goals of the art style, which had emerged in USA in the second half of the 1960s, gave the critics a favourable position over the artists. Theoretical knowledge provided them with the strength and arguments for criticism, yet coming from the position of power, perhaps even being blinded by their knowledge, they either could not or did not wish to delve into the essence of the style itself in order to initiate substantial criticism with regard to the actual circumstances and the local context, and find out whether the said occurrence might in fact be something else.¹ For the purpose of emphasizing the difference, a new phrase was introduced by Sirje Helme – slide painting² – although the rhetoric remained basically the same and the focus was still on the issues around the methods and argumentativeness of using photographs. Hence, by the time local hyperrealism emerged, the phenomenon had been shaped into a rather concrete art style that was clear-cut and complex – a separate integral closed system, which in its perfection and conclusiveness, soon started to obstruct a wider perspective on things. It was primarily seen as something American, an urban painting style emphasizing alienation, which was characterized by verist brushwork, a passionless artistic stance, an emphasis on a photo-like objective vision and photographic effects. It was perhaps even one of the first contemporary Western art phenomena which, after only a small delay, was so thoroughly gone through theoretically in the local culture. Pictures were tested against the theory and against reproduced Western originals – and this more so than in the case of any other art style. In the end we could say that hyperrealism was met with positive feedback mainly due to these features in art criticism oriented towards the avant-garde of the 1970s.

In terms of form, Tartu slide painters were similar to American hyperrealists in their working methods, and this gave sufficient reason to place their works against a background of the constructed theory. Contrary to the Tallinn school, the Tartu artists were not initially that interested in objective painter's stances, they did not paint cold industrial alienated city perspectives, they were not that interested in a photographic vision, photographic reflections, games with focus, the randomness of the angle or the other qualities of a photograph. Neither could they be associated in any way with the new social (socio-critical) stance, which separated local urbanists from the previous generations of artists, and which for this reason was regarded as particularly important. Tartu slide painting was primarily an anecdotal story-based art with a narrative element, in which case the

¹ It seems that people still believed in the existence of a universal and solely possible predefined art history, which the local artists inevitably had to take into account.

² Sirje Helme, Noor Kunst '80. – Sirp ja Vasar 21. III 1980.

Secondly, they mainly painted friends who belonged to the inner circle, or dedicated their works to 'enemies' from the art critics' front, burdening their paintings with symbols, which often only made sense to a select few. All the more reason to talk about them particularly in the context of the 'lost eighties', despite the fact that hyperrealism largely shaped the art of the 1970s, and that in the context of the 1980s, it is primarily talked about as something compromising and conformist.¹

As mentioned before, Tartu slide painting was born in the Art Studio at Tartu State University, the new head of which in 1975 was Andrus Kasemaa after the departure of Kaljo Põllu. While the previous director had focused on the innovativeness of the artistic language, Kasemaa emphasized the students' independence and personal freedom to choose their own methods for making art, whether their roots were in the past or their ambitions towards the future. The direct impetus for the birth of Tartu slide painting was one of the study methods of Kasemaa's students – painting after reproductions or photographs.² This aspect in particular explains the artists' fondness for photographs as substitutes for sketches, and it also chiefly explains their substantial independence from the leads of the Tallinn school of hyperrealists, which in itself became a principal critical argument against slide painting.³ In connection with the youth exhibition in 1980, the issue of slide painting was critically raised both at a discussion held at Tallinn Art Hall as well as in the press. The stances expressed prevailed for almost five years and were repeated under the copy-paste principle by subsequent art writers. The basis for criticism mainly involved comparisons with the original version of the style, which had emerged in the USA in the second half of the 1960s. The works of the Tallinn school artists, such as Ando Keskküla, Urmas Pedanik and later also Jaan Elken, more or less withstood the comparison, but not the mutant-born Tartu slide painting.

The emergence of hyperrealism had been prepared for by several articles published in the local media just prior to the style being manifested in exhibitions: the 2nd issue of the 1974 almanac *Kunst* published an introductory article⁴ by Tõnis Vint and an ample translated article⁵ was published in the weekly *Sirp ja Vasar* in 1975, yet the youth exhi-

¹ One of the biggest critics of hyperrealism has been Leonhard Lapin. See for example: Leonhard Lapin, *Salajased seitsmekümendad*. – Rujaline roostevaba maailm. Näitus Tartu Kunstimuuseumi Kivisilla Pildigaleriis 28.02–27.04.1997. Seminar 1970-ndate aastate eesti kunst. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, pp 20–24.

² The number of those who tried painting after photos, slides or reproductions was relatively high in Tartu at the end of 1970s and beginning of 1980s. Out of them, Kruusamäe and Kilik were the only ones who managed to break through as artists painting in that manner. However, the experimenters with poor skills left slide painting a reputation of failure.

³ See for example: Sirje Helme, *Aasta parim*. – *Sirp ja Vasar* 3. IV 1981; *Eha Komissarov, Aga võib-olla on noortekunstil kõik veel ees?* – *Sirp ja Vasar* 2. IV 1982.

⁴ Tõnis Vint, *Hyperrealism ja tehiskeskond*. – *Kunst* 1974, No 2, p 31.

⁵ Valeri Turtšin, *Hyperrealismi olemus* [translation: Jüri Pärn]. – *Sirp ja Vasar* 21. II 1975.

Tartu slide painting: grotesque – game or tactics?

Kadi Talvoja

Tartu slide painting has tended to be viewed as part of the discourse on Estonian hyperrealism – the argument founded on the photo-like quality of the paintings.¹ According to this, Tartu slide painting had its place in the backwash of the phenomenon, which by the 1980s merged into the mainstream in Estonian art – as a second coming transformed from the initial, so-called American, version of hyperrealism. However, this somewhat delayed arrival – four to five years after the boom of Estonian hyperrealism – conveys an entirely different territory which presumes different methods of analysis: an approach which borrows more from the postmodernist discourse, having a cold or even superior attitude towards originality, or a projection onto the background of popular culture which opposes elitist thought and is knowingly tuned towards kitsch.

Compared to previous decades, the 1980s in Western art history are characterized as being relatively painting-centred. Thomas McEvilley has described the altered painting in the new era as follows: 'As if to demonstrate its awareness of its past sins, it returned from exile with a self-critical manner. As if to compensate for its previous arrogance, it came back with self-ridicule. In order to make up for its earlier elitism and puritanicalness, it arrived dressed in rags collected from all around. It came back as conceptual painting.'² Slide painting, which skilfully masked itself with the abovementioned colourful second-hand clothes, is in fact a relatively marginal phenomenon in Estonian art. First off, it originated from Tartu, at that time a second-rate art centre, which even lacked a consistent art education. Tartu Art School mainly focused on applied art. The university's Art Studio, where both Miljard Kilik and Ilmar Kruusamäe – Tartu slide painters – received their training, had operated more as a hobby circle than a professional educative institution.

¹ I myself have also so far tried to approach Tartu slide painting primarily using the rhetorics of hyperrealism, perhaps ignoring the peculiarity of the style.
² Thomas McEvilley, *The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 7.

of the decade made certain that we would notice, whether we enjoy his artistic taste or not, that he is certainly among the best in his class.

So how should we remember the eighties? Perhaps precisely as the decade presents itself to us: as a collection of individual practices. We do not have to like those years, but they were necessary nonetheless, and for various reasons. The most important reason – the creation of good art – is certainly not at the bottom of the list. The decade was in no way inadequate, and so long as we continue to hold on to Pääsuke, Meel, Vint, Lapin, Ploomipuu, Elken, Maran, Subbi, Rajangu, Keskküla, Sarapuu and some others, we may be confident that our palms are not empty.

2010

The pleasure garden

Of course, none of these artists, either alone or in conjunction, is definitive of the eighteenth century. It was their fate to have to create art alongside a powerful mainstream of culture, and evaluative tools have to be chosen with care. How is one to distinguish between a wannabe and an interesting dilettante? Or between dedication to a purpose and immobility? It is likely that all evaluations are necessarily subjective, and one must at the same time realise that if one were to adopt a different perspective then an entirely contradictory set of justifications would seem apt. However, something must be suggested, something from which the given treatment follows. So, let it be stated that several artists continued to paint well, even while it seemed, simultaneously, as though they had entered a dead point in their artistic production – artists such as Enn Põldroos, Malle Leis, Peeter Mud-ist, Nikolai Kormašov, Rein Tammik, Aili Vint, Jüri Palm, among others. Andres Toits, one of the brightest stars of the avant-garde, threw open the doors to the great hall of Tallinn Art Hall, but by the end of the decade his earlier grandiose escapism had begun to appear jaded. Jüri Arrak's painting became increasingly nuanced, but here and there his grotesque approach began to exhibit a moralising tone. The plausibility of Kelpman's work quickly diminished as it grew increasingly decorative. Moreover, quite a few younger artists no longer possessed sufficient zeal – for example, after its grand beginnings Elkin's work also took something of a 'time out'.

There were, of course, authors whose programme did not change significantly, but their particular nuances were sufficient to keep their blood flowing. So, for example, Toomas Vint continued to introduce new tensions into his paintings, preventing them from becoming tedious despite the obvious repetition of principles. And those who found Sub-bi's position as an absolute aesthete acceptable were not disappointed either: in the middle of the decade he rendered colours with more sharpness, more precision, introduced clean surfaces, and quickly arrived at abstract art. Olav Maran's old-fashioned works took his depiction of the meditative condition to such a point that even he found it difficult to cross. Many people became fond of Ando Kesküla's work – and he shares their opinion that he created his best work in this period. At the same time, it seems that Kesküla's previously impeccable taste had begun to fail him: some of the works are very strong indeed, but others turn out unexpectedly weak, and such oscillation is sometimes even manifested on the surface of a single painting. However, it was at the end of the decade that the star of neo-expressionist painting, Raoul Kurvitz, made what are probably his best works. Lembit Sarapuu was also able to stay in good shape, and of course Tiit Pääsuke, who for some people represents the very essence of the eighties and who in the course

instead of a brush – was simply not the *done thing* in Estonian painting. In addition, some of Meel's paintings explicitly conveyed nationalist ideas, and these already seemed somewhat tacky by the beginning of the nineties. Still, when evaluating art we must, of course, consider the context of the era, in which case his works appear bold and nonconformist, not to mention far more cool than any of the national-romanticist works that appeared toward the end of the decade.¹ Furthermore, Meel should not be seen as among the mythology of Estonian art history; he was, in a way, a painter without a history, apart from his relationship to the general traditions shaped by the culture, and taught the 'heavy joy of unoriginality'² to Estonian painting. Meel had nothing to do with the pleasure principle to which the art of the decade was subjected. Hence, Meel's position as an author is surely one of the most interesting and free from critical conjecture among all the painting of the eighties, even despite his later self-glorification.

Another author who did not fit into the canon of the era was Leonhard Lapin. At the end of the seventies and in the beginning of the eighties Lapin created a series of conceptual paintings, including *Signed Room* (1978), *Black Triangle 3* (1978) and *Self-Portrait* (1979). The most significant of these is *The Voice of the People* (1980). A contemporary of *Boy with Violin* by Pääsuke, it, as Kaido Ole wrote,³ – deals with art, not with painting. This was certainly in stark contrast with the typical formula of art in the eighties. By the mid-eighties, Lapin's work corresponded more closely to the mentality of the period, and even his work starts to reflect its mythological aspects. However, his constructivist-geometrical handwriting and thought are sufficiently conceptual for his work to appear distinct. Other noteworthy artists include: Raul Rajangu, who was probably the only author who, in such a cloying decade, was able to deal with kitsch and the problems of memory, of 'bad' painting, the myth of the author, pop culture, and sex and death; and Urmas Ploomipuu⁴ who, with just a few paintings, left 'with elegant superiority, the majority of photo-realist canvases painted at the turn of the decade among the sad extras'.⁵

¹ See for example paintings *Heart of Land. Silver* (1981), *Throne* (1988), *World Tree* (1988).
² Eha Komissarov, Raul Meel. – Artists of Estonia 1. Ed Sirje Helme. Tallinn: Soros Center for Contemporary Arts, Estonia, 1998, p. 136.

³ Lapin, on the whole, manages to produce art not, for example, paintings. And that's excellent. So for me, at least, he has no influence on Estonian painting. Which is not bad either. He has undoubtedly influenced me as an artist. This kind of influence, beyond technique, as it were, ensures unexpected results and is much more useful than, say, information coming to the painter along the rigid painting pipeline. [...] ['Rahva Hää!'; English: The Voice of People – and – E.E.] is truly great, and I really don't know whether to laugh or weep at the fact that it is a painting. I try to do both at the same time. Anyway, there should have been more things like that back then, and they could have been more useful to Estonian painting.' Eero Epner, Kaido Ole on Leonhard Lapin. – Estonian Art 2007, No 2, p. 21.

⁴ I'm grateful to Tonis Saadoja for drawing my attention to this.
⁵ Sirje Helme, Maa ja rahvas. The quote continues: 'He possesses the kind of refined sensitivity needed to generate such a style which a lot of the young ones have not even bothered to think about.'

written about as a separate occurrence, although rather like talking about a pleasant old person who is showing clear signs of departing soon from among the living – the 'Tartu myth' dissolves and local art is about to become irreversibly provincialized.¹ The second of the marginalia is expatriate Estonian art. Unlike the exile literature, which assumed the clear role of an engine in the history of Estonian literature during the post-war decades, the expatriate visual artists were never able to rise to very great significance. Although artists of the new generation began to emerge during the eighties, little was known of them and that remains the case today – but there is a reason for that. The third group is comprised of artists whose works remain on the periphery with respect to the 'picturesque' painting: Leonhard Lapin, Raul Meel, Raul Rajangu and Urmas Ploomipuu.

The marginalization of Lapin and Meel as painters began right at the beginning of the eighties, when Evi Pihlak was ordered to expel them (together with Sirje Runge) from the representational album *Estonian Painting*.² Moreover, according to Eda Sepp's recollections, Raul Meel had been planning to turn to painting since 1975, but not being a member of the Estonian Artists Union, he could not purchase the necessary paints. Friends brought him paints from abroad, but they were not enough. Visiting Meel at the end of the seventies, Sepp saw hundreds of sketches – sheets of paper about 5 cm wide – each with the names of the colours written in the appropriate places.³ There are few completed paintings by Meel that we know of, and they were not usually displayed at the autumn and spring exhibitions. Jaan Elken has described the eighties in Estonian art as a 'pleasure garden' and, on that analogy, Meel's manner of painting may have produced the weeds, it was the work of an outsider. Nonetheless geometrical abstractionism was to develop into the most significant medium for counterbalancing the picturesque during the first half of the eighties, and became an idiosyncrasy that contrasted Estonian art with, for example, painting in Latvia and Lithuania. However, compared to the work of Runge, René Kari, Jüri Kask, Ado Lill, Mari Kurismaa et al, Meel's approach was not sufficiently aestheticized for inclusion in the garden: his intensity, rusticity and painting-technical specificity – a bristle

¹ From here, Tartu artists are here treated only as part of the discourse of the past or in the context of their personal creative biography. For example, although Alfred Kongo completed over 150 paintings during the eighties, they do not belong to the paradigm of the eighties.

² See Raul Meel, Minevikukonspekt. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2002, pp 172–174; Evi Pihlak, Sõnumiga ja sõnumita maalist. – Sirp ja Vasar 13. V 1988.

³ Eda 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*. Eds Alla Rosenfeld, Norton T. Dodge. New Brunswick, New Jersey & London: Rutgers University Press, 2002, pp 85; 137. Meel's own comment on the making of the painting *Heart of Land. Silver* (1981): 'I started work with a sketch in 1976. After that I waited and looked for a helpful tourist who would bring me the necessary paints on some other visit back to Tallinn or would send them to me through a third party.' See Raul Meel, Minevikukonspekt. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2002, p 172.

exhibited material followed the guidelines of its programme¹ and it caused Sirje Helme to remark that it 'lacked situations, which have no doubt influenced our national sentiments as much as, that is to say, even more than the killing of four kings in Paide'.² Thus, the end of the decade had created a superb opportunity to bring the national-mythological entity into a more direct political confrontation, but it is not clear which expresses the social impotence of the eighties better – the scarcity of such events, or the failure of the few that occurred. Compared to the thirties, when nationalism was primarily reflected in the ideology of home decoration and staged sentiments, 'Estonia' was no longer the positive myth it had been in the earlier times – it had become more like a pipe dream, some kind of vague lyrical spiritual substance. The decade that had witnessed a deepening escapism could not produce anything other than fantasies, fictions or fairytales.³

So the eighties largely proceeded with the ideals that had been offered in the thirties, modifying them with a slightly more refined and versatile use of colour, and exaggerating them with the motifs of national mythology and with intellectual devices. At the same time, we may say that, at least from today's standpoint, it was not only about proceeding but also about finishing. However, this does not mean that it is no longer possible to paint in the 'same way' or even in a 'better way' – of course it is. The issue is that in the prevailing cultural logic the painting art described above is no longer able to arise (or at least not yet). We can be glad, and we may also curse the artworld, but all in all it seems that the project of picturesque painting finally achieved its zenith in quality and elaboration during the eighties.⁴ Hence the eighties might also be considered the end of two phenomena in Estonian painting – modernism and the avant-garde.⁵

Weeds

As so often happens, some of the most interesting outcomes of eighties painting have emerged in the marginalia. First, the so-called Tartu art, which has time and again been

¹ Ants Juske, Eha Komissarov, Mai Levin, Kui Kalevipoegi kerkiß nagu seeni...

² Sirje Helme, Mõned järeilmärkused näitusel "Rahvuslik motiv eesti kunsti", – Sirp ja Vasar 2. IX 1988.

³ An extensive fantasising really does seem to take hold of people during the eighties, ranging from parallel worlds to visions, from fairytales to inner contemplations, from dreams to psychoanalytical tensions. While formerly the aesthetic absolute of Estonian art at least tried to follow from some sort of reality, be it the reality of the motif or the means itself, then now they have completely lost it.

⁴ This is by no means a judgemental remark, but the only other project, which was 'completed' to such a degree

⁵ And so in the 1980s the experience of the Estonian avant-garde of the entire 20th century was realized and this decade could almost be regarded as a great rear view window of a car, which moves on with the machine. However, the 1990s give rise to a new paradigm in Estonian art, where the notion of avant-garde no longer fits into'.

Leonhard Lapin, Avangard. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003, p 229.

private sphere, filled with nature and friends, in a space considered an 'oasis of freedom' by the official bureaucracy.

There were other manifestations of escapism. The esoteric and the metaphysical (Tolts, Keskküla),¹ as well as religion (Arrak, Kormašov² and Maran) were all reinforced, not to mention the desire for mythology and symbolism that largely shaped the eighties and culminated in the national romanticism of the second half of the decade. There was a real boom that drew in both those authors who had dealt with the subject previously and also the youngest ones (Kokamägi, Jaak Arro). Since the emphasis on local peculiarities was also actualized in the international sphere,³ we may once again argue that Estonian painting was in synchronization with the rest of the world, and in terms of the manner of national mythologizing. However, this does not obscure the sad fact that a lot of 'bad' art was produced – naïve, ugly, pretentious and pathetic. Mythology, which Keskküla regarded as the core phenomenon of the eighties, and which has no parallel in either previous⁴ or later art history, could very well have been something other than an escapist practice, and it certainly strived to be more than just that. Yet, instead of taking up critical positions as authors, artists turned to romanticism and to revelation of experience, which was more difficult, considering that the circumstances already allowed for a bolder, less poetic and more direct form of expression.

What eventually became dominant was a fondness for symbolism, which had begun to spread at the beginning of the eighties; there were constant references to some kind of an ethereal truth and understanding, aures and demiurges roamed wildly about and the few exceptions that did exist were not very convincing artistically and have since slid altogether into oblivion.⁵ The exhibition *The National Motif in Estonian Art* (1988), though launched with bravura, thus ended in failure. There was formality in the way the

- 1 Ando Keskküla who incidentally conducted spiritualist séances with Ludmilla Siim during school, has never kept his interest towards mysticism a secret, stating even years later that 'I can assure you from my own experience that it works.' See Kaire Nurk, Elu ruum: Intervjuu Ando Keskkülaaga. – kunst.ee 2005, No 3, p. 36.
- 2 'I believe that the moral truths of the bible are valid throughout time, they are universal and a normal person cannot deny them.' Mirjam Peil, Juubeliljuttu Nikolai Kormašoviga. – Reede 25. VIII 1989.
- 3 Sirje Helme: 'Our media has discussed several problems in connection with the art of the eighties – for example, the return of picturesqueness. Indeed, this tendency has been particularly vividly manifested in the form of neo-expressionism, primarily in European countries, and is very clearly linked to the quest for a national cultural identity to offset international modernism.' See Sirje Helme, Maa ja rahvas. Eha Komissarov: 'In the presented form, the exhibit [*The National Motif in Estonian Art* – E.E.] serves as the best reflection of the slightly surrealist reality, which we now inhabit and – why not – the entire post-avant-garde artistic situation, which incidentally also included such exclamations as "The best art is superlatively national!"' See Ants Juske, Eha Komissarov, Mai Levin, Kui Kalevipoegi kekikib nagu seenid... – Sirp ja Vasar 26. VIII 1988.
- 4 Forgetting here not only Oskar Kallis, but also several other members of the art group Vikelerased, as well as Kristjan Raud from a later period.
- 5 For example Juri Palm's *Josef Stalin*, Aleksander Salmin's *Farwell, Afghanistan*, Jaan Elken's painting of a folk costume skirt hung on barbed iron wire, etc.

In addition to the similarity between this manner of painting manner and the previous one, we also notice the enlivening of several conservative genres: nudes (Subbi, Põldroos) and portraits are created,¹ referring to the rise of the realist manner of depiction; and there is no shame in returning to still life. What was even more important, though, was yet another approach to nature. After all, the 'densely concrete, almost intimate connection with nature in Estonian art' and 'the belief in the irrefutability of nature's command and in the goodness, justice and beauty which are born from this command' were the mentalities which constituted the heart of 'Estonian Impressionism' – manifestations of idyll and immaculateness.² All of the important artists were painting landscapes and nature generally, during this period: Pääsuke, Subbi, Toits, Keskküla, Maran, Toomas and Aili Vint, Mudist, Kormašov, Leis, Kaasik, Sarapu, Uno Roosval, Lemming Nagel, Palm, Urmas Pedanik, Tammik and so on. 'The pre-war generation has had, and my generation still does have, a self-evident and 'barefoot' relationship with nature'³ explained Maran, but it may be that there were also particular mentalities underlying the actualization of this relationship to nature that were related to the particularities of that era: more specifically, resignation and withdrawal from social conditions. A number of artists now acquired summer houses and limited their portraits to subjects in the artistic sphere, and talked with increasing frequency about the need to be 'individualists', i.e. to be alone with oneself as well as to be a representative only of oneself. This escape occurred both temporally and spatially: archaic motifs and a traditional way of life were depicted along with fear of contemporary civilization – a relationship to nature and peasant romanticism, like that of Rousseau, was mixed up in a peculiar cocktail that was somehow outside the present era. The urbanistic painting⁴ that emerged in the seventies largely fades, as does the depiction of the tension between uncivilized nature and the industrial-technological revolution, which is replaced by depiction of a pastoral idyll.⁵ The Estonian era happened when people sat around with their friends, or with their families, or travelled around Estonia during the summer,⁶ said Enn Põldroos, describing the isolation of the self-sufficient

¹ Contemporary criticism is relatively consistent in complaining about the scarcity of portraits, but

the spread of portraiture is, however, visible both as part of single works as well as figural compositions and not only compared to the art scene of the present age: Põldroos, Pääsuke, Subbi, Maran, Tammik, Kilik, Leis.

² Tiina Abel, Kuue maalikunstiniku näitus nüüd ja 1939. aastal. – Sirp ja Vasar 11. X 1985.

³ Mirjam Peil, Tosin küsimust Olav Maranile. Ajendiks isiknäitus. – Sirp ja Vasar 31. XII 1982.

⁴ The entire decade's relationship to nature is vividly symbolized by the very same *Boy with Violin* – according to Pääsuke, through the door at the background of the picture, 'city nature, noise and confusion' are violently pushing their way in. He adds: 'Nature is my cinema and church.' Silma Lättemäe, Tii Pääsuke: Loodus on minu kino ja kilik. – Maaleht 10. V 2007.

⁵ According to Sirje Helme, 'the modern urban man's (artist's) actual relationship to the country is an alienated relationship, no matter how much they immerse in it or revel in it. [...] And this alienation gives rise to ignorance, which in turn creates an idealising and nostalgic relationship.' Sirje Helme, Maa ja rahvas.

⁶ Enn Põldroos, Mees narrimütsiga. Tallinn: Kunst, 2001, p 134.

Such mentalities were also manifested in the restoration and elaboration of so-called picturesque painting, which were particularly concerned with local traditions.¹ This was also noticed by critics. However, they did not, as a rule, adopt a negative attitude towards it. On the contrary, in several cases it was seen as possibly the only positive program to come out of the post-avant-garde crisis.² (It should be emphasised that this was not strictly an eight-ies phenomenon as, for example, Evi Pihlak has noted while writing about the sixties: 'The new situation again forces the artists to turn their eyes to the artistic legacy of the 1930s'.³) But where specifically was this return of the so-called picturesque in painting being expressed? On one hand, it was in 'picturesqueness' itself, in the boom of colourism, in the intimate attention to colour and its uses for creating a harmonious pictorial world, and also in the return of 'beauty' (Olev Subbi, Tiit Päsuke, Peeter Mudist, Kristiina Kaasik, Malle Leis, Enn Põldroos, Epp-Maria Kokamägi, Nikolai Kormašov, Rein Kelpman etc). The trend was so pervasive that Elken, a young star of the first half of the decade, recalls the experience as traumatic: 'We were constantly ridiculed for not being thoroughbred painters and for lacking an education in architecture. They presumed that I didn't understand picturesque painting or the 'richly emotional brush pattern'.⁴ The stocks of aesthetics rose perceptibly⁵ and the subjective position of the author position began to be fetishized, involving previously 'cool' painters such as Tolts and Kesküla too. The artist is missing, lacking a personality and idea',⁶ complained Tiit Päsuke.

¹ True, Jaan Elken has referred to foreign authors in terms of role models: 'I was also fascinated by the picturesque painting. I tried to link together impossible things. On one hand I was fascinate by hardcore conceptualism, a cool approach. And on the other I was terribly fond of the picturesque approach: Vlamink, Wayne Thibault.'

² See for example Jaak Kangilaski: 'I believe those postmodernists are on the right track, who do not wish to wander around in time and space without principles, following their role models, but as a contrast to a cosmopolitan avant-garde, emphasize the importance of the local colouring and context, searching for support in the richest and most original pages of their art history.' Jaak Kangilaski, 'Noortekunst '83 [discussion round]. – Sirp ja Vasar 9, IX 1983. Or Evi Pihlak: 'The calm art, which seems to dwell outside of specific time frames and problems, should rather be seen as a relatively strong resistance to the so many negative manifestations of the era. Constructivism is preferred over destructivism, scepticism has not succeeded in suffocating the hints of the ideal. There is undoubtedly something traditional and conventional in this kind of stance, but also something that is probably very necessary to our psyche. Local traditionalism is also reflected in the vitality of the colouristic direction in our painting. Although glorifying the values of the Pallas school has really tired people out... the construction created in this manner grows in turn into a very stable and harmonious whole.' Evi Pihlak, 'Provintsliek eesti kunst. – Sirp ja Vasar 9, XII 1988. Or Sirje Helme: 'However, it holds true that an interest in the traditions of their own painting has increased and found acceptance in the works of today. At the same time it also holds true that there are no alternatives.' Sirje Helme, 'Maa ja rahvas.

³ Evi Pihlak, 'Eesti maal läbi nelja aastakümne. – Sirp ja Vasar 25, VII 1980.

⁴ Heie Treier, 'Müinasjutt Nõukogude ajast. Intervjuu Jaan Elkeniga, p. 38.

⁵ See for example what was said about the exhibitions of Subbi, Päsuke, Tolts and Kesküla: 'Looking at the exhibition it seems to me that the dividing line between the ethical quality and the aesthetic quality, which we have habitually used to mark the art movement of the seventies, can no longer be distinguished. Arts logic of development has itself inevitably and relatively quickly tilted the scales toward aesthetics. Probably our whole artistic situation plays a role in this, perhaps tradition as well.' Ene Lamp, 'Grupinäitus Kunstihoones. – Sirp ja Vasar 16, VIII 1985.

⁶ Martti Soosaar, 'Ateljee-etiüüde. Tallinn: Kunst, 1983, p. 11.

for some of the most interesting paintings of the entire first half of the eighties, but it also often than not become entangled, among other things, in a bizarre sort of witiness and skilled painting style. However, the hyperrealist era, which was probably the last prevailing period of stylistic unity in Estonian painting, was about to draw rapidly to a close. A few years later Ants Juske notes simply that 'the high point of hyperrealism was between the years 1979 and 1982'.¹ Even more important is another observation from Juske: 'if someone wishes to know when exactly avant-gardism ended in our art, then it could be said that it was together with hyperrealism, the stylishness and originality of which was replaced by a poly-stylishness and imitation.'²

However, historically the avant-garde has mainly been led mostly by younger artists. It is perhaps a little unfair to accuse painters of the older generation for becoming 'stagnated' during the eighties, for the other side of the coin is that they continued and elaborated on their previous work. It may be a little more interesting to ask why the more versatile Tolts and Keskküla failed to be avant-garde, but we should not ignore the argument that that the 'stagnant' water of the eighties would have seemed significantly less like water if there had been some new rising stars. But no, the younger artists had few positive surprises in store: they were unproductive, clumsy in terms of painting techniques, banally literary, they had the goals of students – both mentally and socially, they were epigonical (Jaak Kangilaski),³ their principles were conservative (Eha Komissarov),⁴ they favoured childishness and adolescent fooling around (Ants Juske),⁵ they lacked focus and self-discipline, and the direct manner of their address seemed like capricious showing-off (Harry Liivrand).⁶ Browsing through the youth exhibition catalogues from the first half of the eighties, we see works with unpretentious titles – *At the Beach, By the Sea, Lilacs, Still Life, A Summer Bouquet, A Summer Mood*, or even *Renaissance of the Storehouse, To the Countryside with Mom in the Summer*. Thus, the problem is not only that the younger artists left the eighties to the responsibility of middle-aged and older artists, of whom it is significantly harder, if not entirely impossible, to expect that they should play the role of avant-garde pioneers. The problem was also that the art of the younger generations was not only impotent, but that it also favoured the spread of conservative mentalities throughout the artworld.

¹ Ants Juske, 'Hüperrealismi kajastusi eesti kunstis. – Sirp ja Vasar 17. VII 1987. Jaan Elken has dated the end of the heyday a bit differently: 'The dismantling of hyperrealism in reality started already in 1984'. Hele Treier, Muinas-

jutt Nõukogude ajast. Intervjuu Jaan Elkeniga. – kunst:ee 2005, No 2, p 38.

² Ants Juske, 'Hüperrealismi kajastusi eesti kunstis. – Sirp ja Vasar 17. VII 1987

³ Kolm küsimust Kunstnike Liidu noortekomisjoni esimehele Jaak Kangilaskile. – Sirp ja Vasar 12. XI 1982.

⁴ Eha Komissarov, Aga võit-olia on noortekunsti veel kõik ees? – Sirp ja Vasar 2. IV 1982.

⁵ Sirje Helme, Ants Juske, Eha Komissarov, Harry Liivrand Tamara Luuk, Noortekunst '86. – Sirp ja Vasar 23. I 1987.

⁶ Ibid.

and, despite all their empathy, even Kangilaski and Helme consider the situation that emerged to have such. 'As a result of the aforementioned, Estonian art at the beginning of the 1980s was... voluntarily isolated, introverted and quaint. Self-defence was the ruling attitude,'¹ wrote Kangilaski. However, according to Helme, the construction of the ivory tower signified the individual artists' position, which involved 'a rather large amount of resignation, mutual exploitation and a sense of conjuncture'.² Incidentally, this no longer implied only a comfortable place in the arms of the local audience, but pampering and popularity elsewhere too – at Vilnius Painting Triennials, Moscow exhibitions, and in the group exhibition *Structure and Metaphysics* in Finland and Sweden at the end of the decade.³ Estonian painting, which the local critics had for years been deprecating as 'stagnated', seemed strong and fresh in the eyes of foreigners.

However, in addition to ideological reasons, other more prosaic factors may underlie the vigorous establishment of the national-conservative paradigm. For instance, young artists, whose number grows in inverse proportion to their influence, were failing to deliver. Flipping through the reviews from the first half of the eighties, we notice a recurring worry about the poor quality of art produced by the newest generations. Although efforts were made at an institutional level to try to encourage the twenty-plus age group – the youth association of the Estonian Artists' Union comprised 167 members in March 1984 and there were regular all-Estonian exhibitions of young artists' works etc – the results were not satisfactory, and it continued to the end of the decade.

So, what was the problem? At the beginning of the eighties, the vigorous second wave of hyperrealism still dominated among the young. At that time, it was the best way of grabbing hold of pulsating modern times, and it conveyed the urbanised sensitivities of the new generation. At this point, it is worth giving particular mention to Jaan Elken's paintings. The intellectual tension in his works, his trust in visual images originating from everyday life (which was uncharacteristic of the local hyperrealists generally), the honest sadness, and the 'painting-technical value of the slide',⁴ all this not only formed the basis

¹ *Ibid.* p 117.

² Sirje Helme, *Mitteaemelik kunst. Vastupanuvormid eesti kunsti*. – Kunstiteaduslikke uurimusi 10. Tallinn: Tallinn:

³ Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2000, p 265.

Hence Jaak Kangilaski concludes in 1987: 'Our art has truly received acknowledgement, both on the all-union

and international level, more than in any other time.' Eesti NSV Kunstnike Liidu XVIII kongress. – Sirp ja Vasar 23.

X 1987. In 1989, the same newspaper published the following: 'Our exhibitions in Sweden and Finland are met

with positive and even raving feedback, [and] this has brought us to intoxicating happiness.' Sirp ja Vasar 7. IV

1989. It is also interesting to browse through the questionnaires stored at the archive of the Centre for Contem-

porary Arts, Estonia, which were completed at the exhibition of Estonian art in Moscow in 1987. The large stack

of paper seethes with the audience's excitement, in terms of both figurative and applied art, and only a small pile

of sheets has been gathered under the category 'Negative'.

⁴ Sirje Helme, *Noor kunst* 21. III 1980

programmatic for any of the artists. In the end, the thirties, as an ideal in art, remained remote from the eighties, at least if we do not take into account painting in Tartu, which became increasingly marginalised during the eighties. The relationship between these decades is more distant, they are connected through shared mentalities and through cultivating that vague notion – the ‘picturesque’. At the same time we should note that our object of analysis does not relate directly to the thirties, although the tie is stronger than during the intervening decades in which the project of the thirties was also considered (indeed, this can be said of all the post-war decades). At that time, connections to the artists or the institution’s mythology were often more important than the manner of painting. However, at this point, on the one hand, artists felt themselves to be free – the direct link with the Pallas artists was already fading,¹ whereas, on the other hand, they became more persistent in following approaches that had been initiated in the past.

The Estonians’ affinity with a different era has been particularly noticeable for foreign critics, who even go so far as to mention peasant romanticism and pastoral idyll in that context. ‘However, I will repeat: the majority of Estonians have considered the contemporary village and the changes within it more important [...] All in all, glorifying earthly abundance, rural work, *joie de vivre* and nature is the Estonians’ leitmotif at this exhibition,’² wrote a Russian critic. Similarly, a Lithuanian critic wrote ‘There are characteristics in Estonian contemporary art that are reminiscent of the traditions of colourism and picturesqueness. It is evident that their eyes are turned towards depicting the peasant environment.’³ These and several other references reveal unequivocally that, using Jaak Kangilaski’s scheme of periodization, the beginning of the eighties marked the point when the national-conservative paradigm became dominant and also involved those who had previously been classified as ‘avant-gardists’.

Kangilaski considers the main causes of this shift to have been, firstly, disappointment with the Western avant-garde, which no longer breathed new life and had flirted closely with Leftist ideas that artists here found unacceptable. Secondly, the art of the Russian underground did not become a magnet simply because Estonia lacked underground art, but the societal conditions of artists here were different from those experienced by the stars of Moscow’s underground.⁴ It is not difficult to see this as a kind of conformism

¹ Richard Uutmaa died in 1977, Lepo Mäliko in 1978, Johannes Võerahansu in 1980, Aleksander Vardi in 1983 and

Alfred Kongo, Linda Kirs-Mägi, Valve Janov, Kaja Kämer and Ann Audova had been marginalised into Tartu, Val-

dur Ojakas had lost his relevance, Erik Haamer, Endel Kõks and Karin Luts were living in exile.

² Aleksi Korzhuhin, Üleiliduliseit näituselt “Maa ja rahvas”, Eesti osakond. – Sirp ja Vasar 25. I 1989.

³ Victoras Liukus, Pili kõrvalt. – Uued põlvkonnad. Tallinn: ENSV TA Ajaloo Instituut Kunstiajaloo sektor, 1988, p. 15.

⁴ Jaak Kangilaski, Three paradigms of Estonian art during the Soviet occupation. – Different Modernisms, Different Avant-Gardes: Problems in Central and Eastern European Art After World War II. Tallinn: Kumu Art Museum,

However, let us focus on another characteristic of this kind of painting, its tendency to quote. By painting a remake of Elmar Kits's 1956 work *Young Violinist*, Pääsuke refers back not so much to the work itself, but to a certain semantic space around Kits's painting, in which an important part is played by the myth of Kits as the most important Pallas artist in post-war Estonian painting. By invoking Kits, Pääsuke marks (intentionally or not) the beginning of the eighties, not with the year 1956, but with the thirties – the 'long thirties' of Estonian painting, which continued to thrive in the sixties, when Pallas was fetishized forever under a label of aesthetic resistance. Incidentally, at a first glance Kits's painting is not at all Pallas-like. For that reason, we might question everything stated above: it requires a lot of thinking before we can recognize in this reference a connection to the 'good old' traditions of Estonian painting. Nonetheless, we do notice a revival of those traditions, although not in Kits's work, but in that of Pääsuke. Pääsuke's interpretation adds the Pallas-dimension to Kits's painting – burdened by that era – and not the other way around. In Estonia, as elsewhere, quotation was a frequent tendency in the painting of the eighties. Among the currents of transavantgarde, data came to be derived increasingly frequently from the past rather than the present, and the art scene is flooded with homages, references, quotes, hijackings, pastiches and so on. Here we can mention, as examples, the complex combinatorics of Toomas Vint and René Magritte, or even Olav Maran's involvement with significantly more 'anonymous' cultural phenomena.¹ And there were others: Enn Poldroos quoting Raphael, Peeter Mudist quoting Géricault and Zurbarán, Rein Kelpman studying Giotto, Raul Rajangu citing Repin, Lembit Sarapuu becoming fascinated with the Early Renaissance at the Hermitage, not to mention Rein Tammik (Vermee, Manet, Rembrandt, Tintoretto, the little Dutch masters, etc) or Ando Kesküla. The trend that spread across the painting of the first half of the eighties prompted Jüri Palm to exclaim in 1987: 'The dandies of transavantgarde today... are terribly eager, they have grown so numerous that the quotation of old masters has turned into a monomania, or rather it is some kind of silly contagious compulsive neurosis that I keep away from.'² However, while such quotation is usually conducted in the form of explicit reference and the eighties is therefore spoken of as the beginning of such quotation in Estonian painting, there remains a constant desire for the thirties running in the undercurrents of the time. Or maybe it does not hold true, because the eighties did not yearn to return there – their connection with art like that of Pallas is often arbitrary and is not really

¹ Maran's favourite authors include, for example, Masaccio, Piero della Francesca, Ribera, Zurbarán, Chardin, although according to him, he has not tried to imitate them. Tõnis Tatart, Olav Marani kunstnikutee. Masters' thesis. Tartu University, 2008, p 102.

² Olav Remsu, Jüri Palm: ma ei ole transavantgardismi pupe. – Sirp ja Vasar 24. IV 1987.

critique it is hard to agree with the manifestos of the colourists of the time. However, it would be too easy to continue being ironic about the eighties. Yes, they were dull years, narcissistic years lacking artistic thought, but the painting of the decade had its specific role to play in the history of 20th century Estonian painting. On one hand, the decade largely completed the project of the picturesque painting school, which is probably one of the few finished projects in Estonian culture of the whole of the last century. On the other hand, the eighties made the arrival of the nineties a little easier: although it was the painters that lost the most, though mainly in the rhetorical sense, and they were boldly and vigorously insulted, it was made much easier for others who could effortlessly project themselves against the background of the stagnated art of the eighties. Of course, we will never know – if the eighties would have been conceptual and critical, would it have provided more of benefit to the nineties than just refined and nuanced use of colour? It probably would. However, when we evaluate the nineties we should, at least for a moment, also try to see the role of the fathers of the patricides.

Secondly, we cannot be too sure of what it is that we are talking about when we speak of the eighties. Yes, it was the decade of Pääsuke, Subbi, Toits, Keskküla, Kormašov and Põldroos. Their art best represents the ideals of the era, but there were other artists whom we must not forget – they too existed. Thirdly, we should also look into the dozens of individual practices and ask whether those works really were so lacking in intrinsic value that they should be forgotten; or, at least, does their individualism itself convey certain positions that might be of interest? For when we are not speaking in terms of like or dislike, but instead try to analyse the existence of certain aesthetic absolutes in Estonian painting, then the eighties do present sufficient material for consideration. Yes, I also feel that the eighties were too conformist, selfish and impotent, making it difficult to become fascinated with the decade, but even while the decade leaves us cold, it has studied, carried out and branded a certain set of possibilities for making art, so it deserves at least a little of our interest.

The come-back as cultural dialectic

Tiit Pääsuke's painting from 1980, *Boy with Violin*, may be regarded as the beginning of the eighties' art of painting as it is presented to us today. That work manifests much of what characterizes the painting of the following eight or nine years as a whole: focus on colour and beauty, poetics, an interesting mixture of remoteness and emotional sensitivity, aestheticism, an even stronger attachment to a realist manner of depiction, and the increasingly frequent use of symbols and return to an idealized relationship with nature.

eighties, not only here but also elsewhere – but also of their pampering of the medium. Not one of them spoil the party; no one would interrupt the ritual to mop up the ideals of the entire decade. This does not mean that there was a lack of critical perspective or that the signs of stagnation went unnoticed.

Hence, in sharp contradiction with the degree of intimacy with which it had been received, the painting of the eighties was rejected from our present active memory. The problem with the eighties is probably that those years present a serious challenge to the ways in which art history is written. Offering nothing to the myth of progress or to the avant-garde, the decade wrote itself and got caught up in its own time. The decade also branded the artist as a hero and highlighted individual developments; and, with such an egocentric approach, changes in ideology had little impact. The eighties also cut off all possibility of generalization, so the only simple current the era seemed to offer was stagnation: art history was fragmented into dozens of individual histories divided between artists, and it is difficult to operate with these in a concept and theme-oriented age such as today. So the eighties tried to show that there are other ways to write a history of art,¹ and sure enough, they failed. Moreover, we must not forget that whatever way we might want to perceive the eighties, whether as a failure or as a great success, there really was an exceptionally large amount of painting going on.² Unfortunately, this allowed for an exceptional amount of 'bad' art too, which in retrospect has begun to overshadow the little 'good' that was produced. By the middle of the decade, even the most meticulous artists had slipped into lethargy and repetition. Their goal so far – to take Estonian painting across the finish line – had been accomplished, and there was nothing new in sight. For this reason, the second half of the eighties does indeed mostly belong to 'bad' art, lightened only by a few bursts of Expressionism and the sense that the heyday was slowly drawing to its conclusion.

*

Seen from today's perspective, the eighties were a decade without a future, an open parenthesis. It is also true that from the aspect of contemporary conceptual painting

¹ 'What is certain, however, is that the principle of criticism which worked for over ten years, e.g. the principle of novelty, is no longer valid. Novelty lacked the requirement of quality – everything new is good. As long as there is something new. The current situation generates nothing new, so let us stop demanding for it.' Sirje Helme.

² See for example: 'Making art has turned into an epidemic. Everyone is painting! [...] Visiting the exhibition Maa ja rahvas.

Uus pole tõene ja tõene pole uus? – Sirp ja Vasar 22. III 1985. Or: 'The autumn exhibition, planned as the report exhibition of the Artists' Union's congress, was met with a serious attack on behalf of the participants. [...] is there any basis for talking about a new art boom?' Eha Komissarov, Sügisnäitusel – põhitähelepanuga maali. – Sirp ja Vasar 6. XI 1987.

to wonder whether we are actually 'closet fags' when it comes to the beautiful, yet unobtainable eighties – perhaps we still desire them?

It is time to call in the people's voice. In stating that 'we' feel disgust, I am primarily talking about the fashionable attitude among the intellectuals, about the chilly scepticism of mostly non-practitioners, about the deliberate rejection. However, let us not forget – and the eighties are the most vivid proof of this – that art history is not merely for writers of history. However distasteful it may seem, if we begin to study the period we soon see how dramatically the eighties highlight the polarity present in art writings: on the one hand, art historians focusing on the avant-garde; and on the other hand, the positions of the audience and of artists. On paper, the eighties are a memory long forgotten or repressed, but in living artistic memory, they still occupy a warm and tender place. Let us not forget, the art of the time was popular. And so, out of the thirty-two oil paintings displayed in the first hall, twenty-seven belong to their lucky owners and three are stored in state collections¹ – such was the response to one of Olav Maran's exhibitions. The popular retrospective exhibitions during the past decade of several eighties star artists proves that the audience still has a soft spot for eighties painting, that there is an open and unashamed appeal in 'proper' art, which at the same time suggests an attitude of dissatisfaction and incomprehension towards contemporary artistic language. It looks as if 'we' have many reasons for sneering.

Let us not forget that, having begun their articles with the obligatory complaints about stagnation, the critics of the time usually acknowledged the new works of painters. Evi Pihlak, the patron saint of eighties Estonian painting, as Harry Liivrand called her,² wrote several of her most effective articles during this period, superbly analysing all of the most important authors in terms of form, and defending them against every sort of attack. It was in 1988 that Pihlak wrote: 'No matter how interesting and important comparisons with the international artworld might be, what is more important is what our art means to us and in the local circumstances.'³ And Pihlak is not alone in this respect. Today's blank reception of the eighties is the more significant when one considers that there has in no other decade been written criticism that has corresponded so well with the state of contemporary painting. Evi Pihlak, Sirje Helme, Eha Komissarov, Jaak Kangilaski, Mai Levin, and Ants Juske and Harry Liivrand in the second half of the decade, all attended so intensely to painting that it should not merely be understood as a token of painting's position in the hierarchy of the arts – painting was the undisputed king in the

¹ Mirjam Peil, Kunstisalongis. – Sirp ja Vasar 2. XII 1983.

² Harry Liivrand, Väikesed teesid maalikunstist. – Postimees 7. V 1997.

³ Evi Pihlak, Provintsi eesti kunst. – Sirp ja Vasar 9. XII 1988.

mation having depleted at its source.¹ In comparison, the painting of the nineties was dramatically different – there was a ‘constant need to refer to the decay of something’.² Incidentally, it is significant that while talking about the painting of the nineties, Komissarov did not once refer to the previous heroic decade, though it was a highpoint in the self-confidence of Estonian painting. She leaves the eighties alone to their boredom: their sphere of influence has not expanded over time, thus allowing us to briefly touch upon an era that, from the standpoint of history, seemed to have been operating in brackets, meaning nothing to what came after. Indeed, the present lack of interest in the eighties is characteristic (the two exhibitions³ during the last two years appear to contradict this, but they are the exceptions that prove the rule). Just to be certain, I asked the question ‘Do you like the Estonian painting of the eighties?’ to one of the sharper pencils among the younger generation of critics. The reply was ‘There is nothing more hideous in the world.’ Very well then.

So, in today’s cultural consciousness, the painting of the eighties is regarded as ‘lost’. We do not want to hear about it, because it contains too much of everything about art that we stopped appreciating a long time ago: the centrality of form, social impotence, persistence of the demiurge, fetishization of the artist’s subjectivity and criteria of taste, interest in realism but not reality, going crazy with fantasies, semi-myths and modern surrealism, history-centeredness with a lack of critical stance, a surprisingly frequently shifty sense of humour, earnest cultivation of national romanticism, intensive desire for all sorts of parallel worlds and oh-but-this-simply-cannot-be-put-into-words messages, continuing actualization and problematization of the relationship with nature, almost complete lack of a conceptual and critically self-reflective painting, and provincialism. It is a beautiful and boring decade, and useless to us. Moreover, it may seem (perhaps erroneously) that we not only not give a damn about the eighties, but we also feel a thinly-veiled disgust for that era. Our relationship with the painting of the eighties is not exactly one of fear, but it is a like a slightly erotic feeling of withdrawal from an object we had once passionately lusted after. That object continues to exist to this day. Museum archives are full of paintings from the eighties – the works of Olev Subbi alone number forty-nine in Tallinn and thirty-nine in Tartu, but our relationship has changed, the shame of our past passion now forces us to abhor the past objects, perhaps also causing us to abhor ourselves and

¹ Sirje Helme, Jaak Kangilaski, Lühike eesti kunsti ajalugu. Tallinn: Kunst, 1999, p 226.

² Eha Komissarov, On the Estonian Painting of the 1990s. – Nõus Nineties. Themes and Meanings in

³ Estonian Art on 1990s. Eds Sirje Helme, Johannes Saar, Tallinn: Center for Contemporary Arts, Estonia, 2001, p 88. To be more specific, I am referring to the capacious overview exhibitions *Eights in Brackets* (curated by Ando Kesküla) at Kumu Art Museum in 2007 and *Collection: Selected Works 1* (curated by Harry Liivrand) at Tallinn Art

Hall in 2009. It should be noted that both curators were active during the eighties.

peaks are achieved only within these systems';¹ Standstill and stagnation, these were the reoccurring codes with which critics operated unanimously during the eighties.²

The critics were not alone in this. Artists admitted that their tyres had worn thin and they no longer painted for the same reasons as they had earlier. 'Initially I said that I paint simply because I like to', said Enn Põldroos, in an interview in 1983. 'I wouldn't have said it earlier. I would have given a long and complex speech about all kinds of artistic ambitions.'³ Now the most important prerequisite for creating an image was peace of mind.

Without rushing into a detailed analysis of the reasons behind such a standstill, and without assessment of the degree to which we might agree to take vengeance on the eighties for the era's worship of beauty, escapism, lack of vitality and professionalism, we must admit that it really does seem that evolution came to a halt during the eighties. Hyperrealism was declared the final drive in art history's avant-garde, and there was increasing talk about the transavantgarde. It was a post-avant-garde era about which Boris Bernstein has admitted, without shame: 'While cultural time is measured by the rhythm of alternating styles, trends and avant-gardes, the post-avant-garde serves as the end of history.'⁴ However, in the eighties, the sense of an ending was much broader than simply an aspect of Estonian painting'. Douglas Crimp wrote in an influential essay in 1981 of the death of painting (primarily attacking the ideology of the 'hands touch'), and other conceptions of 'the ending' also began to circulate. Thus, in 1986, Yve-Alain Bois began one of his essays by stating that 'In the present age, there is nothing more ordinary than the sense of completion.'⁵

Hence completion. 'I have heard and read about an opinion which I tend to share: our painting is boring – no matter that it is technically virtuous, it is still boring,' Olev Remsu said in conversation, referring to wider cultural circles.⁶ A period had arrived in the rhythms of history, in which there was no new (artistic) thought and either violence was replaced with boredom⁷ or explosion was replaced with stabilization.⁸ So Estonian painting was completed and gradually became stagnated, its semiotic reservoir of infor-

¹ Sirje Helme, *Kuidas eksponeerida ajalugu?* – Sirp ja Vasar 25. I 1985.

² See also: 'Stagnation could be felt throughout all Estonian art: routine spring and autumn exhibitions, guaran-

teed purchases, platitudes of art criticism. Reviews began with Subbi-Põldroos-Kormašov and then went on with the generation of Keskküla-Tolts-Päasuke, and in the end paid tribute to the young ones.' Ants Juske, Kirglikud

aastad. Tallinn: Eesti Päevaleht, 2006, p 138.

³ See: Enn Põldroosi 19. aprillil Merviäljal [conversation with the artist by the artist by the editing board]. – Sirp ja Vasar 20. V 1983.

⁴ Boris Bernstein, *In the beginning there was light. Sirje Runge's pilgrimage on the map of art history. – Artists of*

Estonia 1. Ed Sirje Helme. Tallinn: Soros Center for Contemporary Arts, Estonia, 1998, p 184.

⁵ Yve-Alain Bois, *Painting as Model. Cambridge: Massachussets Institute of Technology, 1990, p 229.*

⁶ Juri Palm, Olev Remsu, *Mujeteedialoog ja muudki kevad(?)näituse puhul. – Sirp ja Vasar 12. VII 1985.*

⁷ Hasso Krull, *Igavus ja vägivald. – Saaremaa Biennale 1995. Text collection of the conference. Eds Peeter Linnap,*

Eve Linnap, Tallinn: Kaasaegse Foto Keskus, pp 42–44.

⁸ See more: Juri Lotman, *Kultuur ja plahvatus. Tallinn: Varrak, 2005.*

A pretty girl in a pleasure garden, seducing her admirers

Eero Epner

Recently, I met a star critic from the eighties in a bookshop. The critic said that it was far more interesting to analyse the positions of artists as authors than to analyse the painting of the era. 'The Estonian artist had a very nice life in the eighties – commissions kept coming in, the audience cheered, the critics were happy as clams and life was as smooth as butter. Artists have never had as good a life as back then', he said, and then left. Later, he continued the discussion in a letter, and wrote that the most important brand of the eighties was the auratic painter – 'The artists made sure they would have a message that was out of this world, and would strive beyond reality.'

The relationship of the eighties to art history, including the methods of writing art history, is among the themes that defines the decade. Ando Kesküla was nearly right, referring to the art of the eighties having been 'somewhat different from the evolutionary models of development of the previous and following decades due to its socio-political background'.¹ Reading the art criticism of the period, it quickly becomes evident that one of the issues recurring throughout the decade is the lack of inner progress. It is as if history really had come to a halt: rhetorical questions about whether Estonian art had already been completed (Evi Pihlak 1976) continued to echo within art discourse until the end of the eighties. At the 1987 congress of the artists union, Jaak Kangilaski insisted that we were still lingering in the same state we had reached in the mid-seventies.² The relationships were already clear and the majority of artists continued to dwell on the same problems that had been 'talked about for several years in an increasingly precise and beautiful way', wrote Sirje Helme in 1983,³ and again, in 1985, Helme wrote that these are the years when 'individual systems are being perfected, developed further, and where the

¹ *The Parenthetic 1980s*. Kumu Art Museum 19. I – 2. IX 2007. Curator Ando Kesküla. Art Museum of Estonia's press release 15. I 2007.

² See: Eesti NSV Kunstnike Liidu XVIII Kongress [editorial board overview]. – Sirp ja Vasar 23. X 1987.

³ Sirje Helme, Maa ja rahvas. – Sirp ja Vasar 9. XII 1983.

2.2.9. Universally established categories

Universally established categories are typical of the modernist mentality, even in Estonia. No doubt this list could continue and all the nuances of each point could be endlessly analysed, but this initial outline of the mentality that reigned during the 1980s should be clear from the above.

3. Conclusion

If we place the values of the art model outlined above on a scale that compares analytical and pragmatic aesthetics,¹ the scales would tip towards analytical aesthetics, which in a normal class society expresses the views of the upper classes. The paradox here is that in the classless Soviet Union the art world seemed to express the culture of the upper levels in a class society. However, the art world lacked a real economic foundation. (A study of the economic aspect of art during the Soviet period would provide many answers here.) Naturally the model cannot be applied to the whole of the Soviet Union because for example the game played by radical (underground) Russian artists was quite different. In Estonia, another 'unknown' in the equation was the issue of nationality and the symbolic revolution of the struggle for national freedom, which was irrelevant in Russian art. But some artists were able to successfully continue this 'high' game in capitalist Estonia, where it is now possible to speak of class differences based on economics. But this now brings us to the issues of the following period, the 1990s.

Art projected itself onto the background of the spiritual climate of the time, and there were many progressive artists in Soviet Estonia, whose work challenged the surrounding greyness, the dictations of the Party and the lack of freedom. It is another matter whether we like the art that resulted from all this. I would interpret Peeter Mudists' painting *Waiting for the Ice to Go* (1980) as a possible symbol for the 1980s – a figure under a thick cloak lies next to a frozen body of water and waits patiently. The ice actually did begin to move towards the end of the 1980s.

2004

¹ See: Richard Shusterman, *Placing Pragmatism. Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford, Cambridge: Blackwell Publishers, 1992.

ous occasion. As a rule, journalism, for the art theorist, was also considered 'low'. Going to work in journalism in the 1990s was a hurdle art theorists had to overcome.

2.2.6. The 'autonomy' of art

Even though no one made direct mention of this category most people behaved accordingly to it and the 'autonomy' of art was closely linked to 'purity'. The reviewer of the marathons youth exhibition at the Tallinn Song Stage in 1988, *I Have Never Been to New York*, emphasises that this has nothing to do with changes in society, but that the dialogue takes place within the framework of previous youth exhibitions.¹ Clearly this was the collective understanding. Art refused to make a connection with even the most patriotic changes in society. Even the artists in Rühm T refused to connect with anything other than aesthetic considerations. For example, at their successful debut exhibition at the Anton Hansen Tammisaare Museum in 1986, they distanced themselves from the media and were offended when the person invited to review the opening of the exhibition was a journalist. However, very soon this attitude towards the media made an about-face.

2.2.7. Designers and architects

During the 1980s, the most radical artists were designers and architects – with exhibitions like *Space and Form*, the leading artists from groups SÖUP 69 and Rühm T, and Toivo Raidmets with his kitsch chairs and shelves, maintained their position at the forefront. It was from here that the backlash rose against the good taste of printmaking and painting. From beyond Estonia, the overall picture, as expressed by Helena Demakova from Latvia in the 1990s, looked something like this: all Estonian art is one big design. There is a question: how was it possible to create this progressive little island in the faculties of design and architecture at the Estonian State Art Institute?² The paradox is that it was in these departments that artists should have been working predominantly with form, but in reality they were busy reading, conceptualising and verbalising modern theory.

2.2.8. A sense of time

Time moved slowly and there was much in art that was handmade and eternal. For example one of Alli Vint's sea paintings may have taken half a year to complete – a luxury that no artist in the 1990s could afford.

¹ Mart Kalm, *Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis*. – Kunst 1989, No 74/2, p 6.

² While the faculties of architecture and design had progressive lecturers, then the painting and drawing faculties were ruled by artists who had come from war-time Yaroslav and who remained there for some time. The print-making faculty operated under the guidance of Evald Okas and Paul Luhtein.

actually acquired political significance at the micro-level.¹ We must remember here again: the 1980s were the peak of russification.

2.2.5. The 'purity' of art

Because there was censorship and self-censorship in regard to meanings then much energy was channelled towards the creation of pure form. 'Purity' is one the central categories in modernist art. In the 1980s in Soviet Estonia, pure form was even pursued in the applied arts, because the creation of functional objects was considered 'low'. There were forms of art that crossed borders, for example Eino Järvi's work (leather sculptures that were sometimes quite imposing). And this was where ON Grupp began, a group whose members produced non-functional work with ambitions of conceptualism using the materials of applied art.² Sometimes even the work of architects qualified as 'pure form'. 'Purity' meant the cultivation of a certain kind of formalism, which developed a double meaning. On the one hand, it was useful for the state to maintain a certain level of formalism in art education, to operate solely on the level of form and prevent artists from addressing content. In printmaking especially, special attention was focused on technical finesse and the discovery of new techniques. There was also the widespread belief that art speaks for itself and the artist does not need to speak or take part in the interpretation of the work. Even photography was regarded in formalist terms.³ On the other hand, for the Estonian art theorist, the term 'formalism' represented the horrors of Stalinist art policies – it was a taboo word in the Estonian art world and was never used in reference to anything else but the Stalinist context.

In exhibitions 'purity' was expressed by never having price tags on the work. The buying and selling of art was considered 'low' and any transaction was made undercover – after all, the public came to the exhibition to look at the work.

Figuratively speaking, the art theorist-expert came to exhibitions of contemporary art wearing silk gloves and as a rule was unaware of the practical aspects of the exhibition nor the artists' intentions. This was in some ways an aristocratic approach that was accompanied by a high level of self-consciousness. It was a known fact that the art theorist could not also be an artist; otherwise no one would take them seriously. Only Voldemar Vaga, who was already beyond reproach, revealed himself as an artist on the occasion of his 85th birthday in an exhibition of his drawings at Kadrioru Palace in 1984.⁴ It was a joy-

¹ See: Jukka Gronow, *The Sociology of Taste*. London and New York: Routledge 2001 [1997].
² See: Kaare Nunk, Signe Kiwi: "Olen saanud hästi palju ideid elust endast." [Interview] – kunst.ee 2003, No 1, pp 74-75.
³ Eve Kiliers case, see: Heide Treier ja Kaija Kaitsavouri, *Oigem kunst?*
⁴ Evi Pihlak, Voldemar Vaga kunstnikuna. – Kunst 1985, No 67/2, pp 55-57.

because of the lack of the necessary capitalist economic foundation. No doubt Western advertising and the influence of Finnish television, which could be seen in northern Estonia, and the reaction against the country's closed border were responsible. Western commerce was unavailable for Estonians and was therefore 'high' (e.g. in the 1980s a fetishism for Western plastic bags developed).

In the erotic sense, the Soviet Union was a 'virgin'. In the 1980s erotica was especially prevalent in poster art, and heavily made-up models appeared even in paintings. They were portrayed with admiration; they were trendy, bewitching, and considering the context, quite radical, and this at a time when proper women's magazines were not available in the shops and neither was quality make-up. Interestingly enough Jüri Palm was the only one who painted Western commercial imagery with criticism. Can he be considered to be the only uncompromised critic of capitalism and commercialism in Soviet Estonia? In film, this role was assumed by an animation director Priit Pärn (Hotell E, 1992).

2.2.3. Gender stereotypes

Dominant gender stereotypes were reasonably distinct. Even though women artists may have out-numbered men, it was the Great Men Artists (capital letters) who rose to the fore. This is reflected in two independent lists of 'historically important Estonian artists' that were compiled retrospectively in 2003 and for entirely different reasons. Sandra Jõgeva had compiled, in her own words, an objective historical list for the fashion magazine Look (summer, 2003) with 27 male artists as well as Malle Leis and Karin Luts. The same conclusion is apparent in a publication *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe* compiled by IRWIN and New Moment, to which Sirje Helme was a contributor from Estonia. In her list there are 8 male artists and Malle Leis.¹ Apparently these really are our established cultural patterns.

2.2.4. Good taste

Aesthetics were connected with ethics, and a sense of style was considered to be a guarantee of ethical purity. It was an unconscious micro-political connotation, where 'good taste' actually functioned as a category that acted to unite 'us' and exclude 'others' – this separated the right, or patriotically-minded Estonians, from the 'red'-minded Estonians and Russians, who it was believed already lacked good taste in a big way. It was the self-defence and preservation strategy of a minority, where 'innocent' aesthetic issues of taste

¹ See: *East Art Map*. – kunst.ee 2002, No 4, p. 4.

meaningless in art theory. However, without doubt every self-respecting artist in Soviet Estonia during the 1980s identified themselves and their art as 'high', whether they were producing abstract, figurative, so-called proto-commercial art or even outright kitsch. 'Low' was defined as anything in visual culture that lay beyond the realm of art. It included visual culture with a political message such as anti-war posters, monuments, the Soviet media, parade decorations and so on.¹ Within the world of art, photography was defined as 'low' (maybe this explains the opposition to the Tartu photorealists), as was everything that did not comply with 'good taste'. 'Good taste' was understood as a universal category and the experts in this field were professional artists with a tertiary diploma – but not all of them.

The hierarchy within art was reflected in the typical title of the spring and autumn exhibitions each year – *Painting, Printmaking, Sculpture*. The painter's central position in the art world was apparent in the performance *The Awakening of Art* outside the Tallinn Art Hall in March 1987, where we saw the exalted Painter and Artist (capital letters) presented as king.² The romantic and 'high' model of art is employed successfully in the 1990s, but unlike the 1980s it is now referred to as 'right-wing' marketable art

2.2.2. Kitsch as 'high'

While the ANK '64 ideology, Tõnis Vint, already spoke of kitsch in a positive light in the 1960s, and SOUP 69 produced intellectual kitsch in the style of pop art, then in the 1980s it was Toivo Raidemets who rose to fame with his very trendy kitsch furniture,³ though he did not give any indication of or provide a manifesto that intellectually justified his furniture design. The Tartu Art Museum started to organise seminars on naivism and kitsch, indicating that there was a broad shift in interest regarding marginal art: posters, exhibition design, photography and 'paper' architecture.

In 1939 in his famous essays *Avant-Garde and Kitsch* Clement Greenburg defined kitsch as something negative and 'low', in other words, it was art that was compromised, reactionary and fascist. Perhaps his formalist art theory had an influence on Estonian art theory, but in the 1980s his pejorative definition of kitsch was no longer embraced. From today's point of view the move towards the commercial began to take place towards the end of the 1980s, but within the Soviet Estonian context it was regarded as 'high art'

¹ The radical quality of the SOUP 69 artists stems from this when they combined, in the direct sense, 'high' and 'low' in the same pot.

² Siim-Tanel Annus, "Kunstläratamine", – Kunst 1988, No 71/1, pp 20–21.

³ Toivo Raidemets designed Peeter and Katrin Pere's exhibition in Kunstisalong (Tallinn Art Hall Gallery) in 1988 using stylised birch trunks, for photographs see: Kunst 1989, No 74/2, pp 36–37. Maille Leis also started to paint on birch trunks in 1980s.

local artists who wielded power.¹ In turn Tallinn artists and architects, who identified themselves as the avant-garde, undertook their own 'symbolic revolution' inspired by the early 20th century Russian avant-garde, information about the most recent examples of postmodernist art and architecture as well as selected snippets from Estonian art history. Partially in opposition to them and generally against the decline in intellectual thought, Rühm T, a group led by dandy architects and inspired by modern French philosophy mediated by Hasso Krull, carried out their own 'symbolic revolution'. And all this while the official art history taught at Estonian State Art Institute concluded with the Russian group *Мир искусства*.

The principles of late 19th century early modernist art were preserved in the sense that 'pure art' and the 'autonomy of art' were held in high esteem. Aesthetic choices were naturally associated with ethical sensitivity, and idealist Kantian aesthetics were used as a weapon in the fight against materialist Marxist aesthetics (social realism). Kantianism in art was considered to be 'high', while Marxism in art was considered 'low'.² In the 1980s, the latter indicated the artists' allegiance or his or her bootlicking 'red' minded-ness, but this did not apply to the young Raul Rajangu, whose paintings at the end of the 1980s, under the guise of social realism, introduced a completely new topic.

2.2. Norms

What follows is a description of the principles that were deemed 'correct' and which ruled the Estonian art world of the 1980s. These can be considered a summary of the collective and individual beliefs of the time, and also reveal the internal unwritten rules of the art world and bear witness to a fairly romantic art model. All this also helps us understand what the potentially radical art of the following decade of the 1990s was reacting against and how it reacted.

2.2.1. High and low

In 1991, there was an exhibition in New York at the Museum of Modern Art (MoMA) titled *High and Low: Modern Art and Popular Culture*, which evoked harsh criticism in the United States because the curators still referred to Clement Greenburg's idea of the antithesis of avant-garde and kitsch – after the so-called kitsch of Jeff Koons and many other artists during the 1980s, the differentiation between high and low had become

¹ See: Heie Treier, Estonian photo-realism. Ilmar Kruusamäe's version [interview]. – kunst.ee 2003, No 4, pp 28–33.
² For misunderstandings between Marxists and right-wingers in the West and the Eastern-bloc during the cold war period and its expression in art see, for example: Kaija Kaitavuori, Heie Treier, Oigem kunst? – kunst.ee 2002, No 4, pp 22–31.

2. Analytical description of the situation

2.1. Antithesis

Pierre Bourdieu has analysed the processes in French modernist literature and art at the end of the 19th century demonstrating how the symbolic revolution of radical modernist art adopted attitudes from French history (revolutions in 1789, 1830, 1848), how the artist-dandy assumed the arrogant attitude of the deposed aristocracy, how art for art's sake developed, how aesthetics were connected with ethics and how art became the antithesis of the dominant system (salon versus independents).¹ We see something similar in many of the key ideas and values surrounding art in Estonia in the 1980s, but with a slight shift. On the one hand, the notion of 'revolution' (in both the French and the Russian version) was connected with official Soviet history and from an Estonian point of view was something entirely foreign and repulsive, and all the more so, that Estonia lacked a 'revolutionary class', the proletariat about whom Marx, Engels and the revolutionary theorist Lenin, espoused their philosophies. Even today the Estonian art world has difficulties validating conceptual art that is based on left-wing critical philosophical thought.

However, at the level of art production many 'symbolic revolutions' were carried out here, even in the 1980s. For example, early French modernist art bore a relationship to the Pallas myth – the Pallas art school was founded in 1919, during the time of 'our revolution', the Estonian War of Independence (1918–1920) – a historical event that was a taboo subject during the Soviet era – and this school came to represent independent art in Estonia. Because the Pallas had martyr status during the Soviet period, the memory of the Pallas school had to be constantly renewed and uncritically recreated, with the result that the preservation of the Pallas style of painting continued in Tartu right into the 21st century. It made it seem as if this was eternally 'independent art', and gave the impression that we need to constantly be crossing the breach between official and independent art à la Paris at the end of the 19th century.

It is strange, but the official Soviet concept preserved much that was typical of late 19th century and early 20th century French modernist art. For example, at the Hermitage, impressionism and post-impressionism were always represented in the section on 'modern art'. In the mass media, reproductions of these paintings were produced in enormous editions in the form of postcards and stamps. They had more of a decorative meaning.

At the end of the 1970s and early 1980s, the Tartu photorealist painters had their own 'symbolic revolution' in opposition to the sensibilities of the Pallas school and the

¹ See: Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press, 1996.

years of capitalism in the 1990s, with Mart Laar and Pro Patria's Thatcher-like economic policies, the rise of Estonian yuppies and club culture, as well as AIDS, a virus that spread during the 1980s, and the spread of narcotics. In summer 1988 Estonians became highly aware of Kalev Mark Kostabi¹ whose development as an artist is closely associated with New York's decadent East Village artists' colony in the early 1980s, and whose rise to international success and the peaking of the 'media gymnastics' took place in the second half of the 1980s.

Mechanisms of control in society

In the study of the Estonian art of the 1980s, and Soviet art as a whole, emphasis must be placed on institutionalisation. As a result of state centralisation policies, Tallinn was the centre of power, economics and culture and operated locally like a small version of Moscow. This was a deliberate state policy. In the art world power was centralised in the Artists Association and the whole Tallinn Art Hall complex (even Kuku Club signified a certain level of power), the Estonian State Art Institute (artists without diplomas in art were not taken seriously), and power was also exercised in Estonia and from Moscow in the form of state commissions and purchases. State control of artists was exercised via all of these and should be studied both at the general and specific level.

Schools

During the Soviet period while Tallinn operated like a mini-Moscow, Tartu was perceived as potentially dangerous (in other words it represented the critically minded intelligentsia) and the university town was relegated to a low position in the hierarchy. What took place in the art world of Tartu was never as important as what happened in Tallinn. But even so it is possible to speak of an independent Tartu school, and even within this school it is possible to differentiate many opposing 'schools'. For example at a 2003 exhibition in Berlin of art from the German Democratic Republic or GDR, the work was divided up according to cities – the Berlin, Leipzig and Dresden schools etc. Of course, the history of Germany allows for this kind of structure and Tallinn and Tartu are also sufficiently different, but the issue here is whether we should cease to use this kind of hierarchical city approach that was intentionally imposed by the Soviet authorities right from the very beginning. From the end of the 1990s it is possible to also talk of the development of a Pärnu school.

¹ In summer 1988 there was a two-part youth exhibition underneath the Tallinn Song Stage titled *I Have Never Been to New York*. Kalev Mark Kostabi's art was introduced both at the exhibition and on Estonian television. Ando Keskküla had brought back a video tape about him from New York. In the same year a group of young poets formed the Estonian Kostabi Society in Tartu, and which started to publish a newspaper called Kostabi in 1991.

using historical material that came from the archives, and the term 'historical' was defined simply as: the present minus 50 years and everything that took place before that. So when Ants Juske, Sirje Helme and others presented papers on contemporary art at the Tartu State University alumni conference in 1986, this was seen as being seriously radical. Juske, for example, presented this model¹ – the 1960s was the first stage, it was the youth of art and the 1980s, the second stage, was the maturity of art. Even though this model seems to be too directly an echo of a youthful dynamic of a specific generation, the model can be translated into broader terminology, where 'youth' means modernism or avant-garde art, and 'mature' is postmodernism (even though we know that in the West postmodernism is considered to have begun already in the 1960s). In truth, from the point of view of art theory in the 1980s, the biggest issue in Estonia was the crisis in the avant-garde – the briefest glance through the pages of the almanac Kunst from the 1980s makes this quite clear.² The fact that there was no clear answer to the question 'why?' was also typical. What can the 1980s, in retrospect, be projected onto, what can the decade be compared to? The following are possible options.

a) The time dimension: the projection of Estonian art of the 1980s onto Estonian art of the 1970s and 1990s (Juske projected it onto art of the 1960s).

b) The geographical dimension: the analysis of Estonian art of the 1980s compared with art from Moscow and Leningrad in the 1980s. Travelling to Russia was cheap and many visits were made to exhibitions there (especially exhibitions from abroad). There were also large scale exhibitions of Estonian art in both Moscow and Leningrad, and many contacts with cultural counterparts existed, both at the official and unofficial level. On the one hand, pressure on Estonian artists from the Party was not excessive, but on the other hand, we can't reduce our view of Russian and Estonian artists and their work to 'comparative stylistics' or 'comparative martyrlogy'³ because in reality the situation was much more complicated.

c) The time and geographical dimension: Estonian art of the 1980s during the Cold War compared with processes in the US and Europe. The issues and processes in society and art in the US and Europe during the 1980s became part of our experience in the early

¹ Ants Juske's paper, 11. IV 1986, alumni conference, Tartu University Art History cabinet. Notes in Hele Treier archives.

² See for example: Sirje Helme, Retrostiili? Eklekтика? Historism? Historitsism? – Kunst 1983, No 62/2, p 42; Ekkehard Mai, Uus historitsism, Mineviku olemasolust uusimas kunstis. Fenomenid ja sümptomid – Kunst 1983, No 62/2, pp 44–51; Ando Kesküla, Eha Komissarov, Avangardi idee jälgides. – Kunst 1989, No 74/2, p 16.

³ American-Latvian critic Mark Allen Sveede's term. See: Mark Allen Sveede, Many Easels, Some Abandoned: Latvian Art after Socialist Realism. – Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991. Ed Alla Rosenfeld, Norton T. Dodge. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, Zimmerli Art Museum, 2002, p 18; 246. See also Marie-Alice l'Heureux, Balti Kunst USA lugejale. – kunst.ee 2003, No 1, pp 85–87.

Art historians don't normally consider Estonian art of the 1980s to be a very appealing area of study, and even the art criticism of the time often considered what was on show in exhibitions to be 'dated'.¹ In retrospect we understand that this was because of the stifling intellectual climate of the time, the period known as the stagnation, which was the pinnacle of russification in Estonia during the era of Karl Vaino, the leading Estonian communist. The role of artists was to provide oxygen for the viewers, but how successful were they? How much oxygen did the artists themselves have? In some ways the 1980s was a decade of extremes that began with the tightening of the screws and ended with a fundamental breakthrough regarding future developments. When looking at the art of the 1980s today, what principles and what methods should we use to avoid the inherent problems? To document the era, I will also include my recollections of art theory education and the micro-politics that reigned in the art world at that time.² Much of this information is already beginning to fade in our collective memory.

1. Method

Comparisons

During the 1980s, when the borders were closed, the analysis of contemporary art processes was extremely difficult because there was no basis for comparison. Even at Tartu State University, history students were taught that true study could only be carried out

¹ It was at the end of the 1970s that the art critic Evi Pihlak posed her famous question and one that has often

been referred to: is the Estonian art completed now? Interestingly enough there was much talk in Western art

² The position of the author regarding this: during the first half of the 1980s I was in Tartu at the Tartu State Uni-

versity as a student in the Faculty of History, in the second half of the 1980s I was a young art critic in Tallinn focusing on contemporary radical art, the peak of which coincided with the Singing Revolution and other events connected with the gaining of political freedom – a timing that Rühm T did not intentionally plan.

King, which he had produced throughout the 1980s, soon won success among Finnish audiences and curators.

At the end of the decade, a prominent travelling exhibition of Estonian art entitled *Structure/Metaphysics*, was put together for Scandinavian audiences under the leadership of Finnish colleagues. In addition to the so-called 'geometricians', the selection included a more abstract and visually milder variation of mythological art, for example the soft metaphysical breathing of Tõnis Vint's crisp graphic works. Nationalism had not sustained its high-water mark through to the turn of the decade. Nor was an introverted lyricism practiced by women artists whose graphic works had accentuated the first part of the 1980s included in the new official portrait of Estonian art. The same may be said about national romantic expressionism. Of the newcomers, only those authors who had in moderation animated neo-realist visuals with metaphysical breezes were taken along for the ride. The 'Finnish version' of Estonian art was born a crisp, clear, minimalist collection. With few exceptions, much the same may be said of the 'German version' of Estonian art: the general exhibition *Myth and Abstraction*, in Karlsruhe in 1992, in which production I participated as little more than an errand boy. The image of this exhibition did not differ significantly from that which Estonian art had acquired during the 1980s. Having said that, when the opening of the Finnish exhibition was graced by performances by Annu, it was the violent nomads of Rühm T who stepped into the limelight at Karlsruhe.

As a consequence, the *crème-de-la-crème* of easel art underwent relatively few changes during the 1980s, but the mode of its interpretation was subjected to major upheavals. In the localised rioting of that decade such interpretational modes of reception which tended to view art as representing either the surrounding world or the artist's emotions were finally exhausted. The way was paved for the emergence of photographic, video and computer art in which the subject and object merged together into a two-dimensional screen possessing neither an author nor an object of representation. Now new predicaments awaited the art critics.

Such political resonances broke off eye-contact with Oliva. Now analogies with the art which had preceded the first Republic of Estonia, comparisons with *art nouveau*, *fin-de-siècle* and Kristjan Raud, all came to the fore and changed the dominant mode of legitimisation. The early 20th century became the favoured system of reference, and began to guide the politicised understanding of 1980s art. The emphasis on national sentiments and national culture became so dominant that Mai Levin sighed: 'Kalevipoegs spring up like mushrooms after the rain...'¹

The politically polarised society was not ready for any more subtle differentiation; the times demanded that the pendulum be pushed to an extreme where, for half a century, revisionist interpretation had been waiting for its chance. The methodical preference among Estonian art critics to think only in terms of form and content led to the situation where only neo-expressionism and Kalevipoeg were given attention, whereas the double-coded and cynical syntax of eclectic historicism, which merely toyed with symbolism, myths and ready-made meanings, was often overlooked. Let's face it: it was the avantgarde that had first set out on the journey from Italy to Estonia, but what eventually arrived here was Kalevipoeg. And although Mart Kalm builds a nominal link between Raoul Kurvitz and Francesco Clemente in his review of the 1988 exhibition of young artists, his thoughts were mostly caught up in attending to the massive popularity of neo-expressionism on the artistic front then occupied by young artists.²

The official portrait gets its face

Efforts to plant mythological language into the universal cosmology were more substantial than simply placing it into narrowly political and formal contexts, and so the narrow political meanings disappeared and left behind only symbols without references. A good example of this is the performance *Awakening of Art* that took place on 19th March 1987 in front of Tallinn Art Hall. Led by Siim-Tanel Annus, the characters in action included Artist, King, Sower, Reaper, Moon and Sun – all predominantly mythological figures borrowed from Tarot-cards, whose geometrical elaborations had for years animated the graphic works of Annus's mentor, Tõnis Vint, with metaphysical meanings. The performance was an opening ritual for the joint exhibition by Jaak Arro and Signe Kivi in Art Hall Gallery where Arro's expressionist paintings, exuding the spirit of punk, national romanticism and mythology, presented a three year long history of development. Siim-Tanel Annus's series of performances about the appearance of a mythical

¹ *Ibid.*

² Mart Kalm, *Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis*. – Kunst 1989, No 74/2, p. 7.

sion that results from taking a bird's eye view: 'The conception and material used should be analysed from the point of view of a tank driver and not that of a pilot.'

Kalevipoeg comes home

What followed next was the destruction of the emergent atmosphere of transavantgarde by national romantic interpretations. The quills of many writers were guided by the quest for clarity and logic as well as by the conviction that the kaleidoscope of retrospection was not suitable for contemporary art.

This was primarily expressed by the gradual immersion of transavantgarde into the old ways of interpretation, which were still functioning. It is true that those ways became more flexible in this process, nonetheless the old frameworks stood their ground. In 1987, analysing the Vilnius VII Painting Triennial exhibition, and its 'growing interest in painterly expression', Eha Komissarov stated that Jaak Arro 'is associated with neo-expressionism of definite avant-garde origin' and that he 'imitates a fierce, primitive mode of expression used by E. R. Kirchner'.² She also admitted that 'in addition to geometrical art, which is a purely Estonian 'phenomenon', we also demonstrated at the triennial our contact with the extremely popular field of mythology (E. Põldroos, L. Sarapuu)'. However, with the following sentence, she adds this phenomenon to the assets of national history rather than associating it with 'post culture': 'It seems that the preference for mythological subjects does not find any significant followers elsewhere, since national romanticism, [which] we have set as an example for ourselves, is absent in Latvian and Lithuanian art.'³ Behind this statement we can sense the idea that the rise of national romanticism stemmed from the very soul of the Estonian people.

1988 brought about the legalisation of the national flag, night song festivals, public political debate, the Rock Summer festival and the hot sunny Tartu Music Days. People began to sing themselves free. Across the whole of Estonia, Alo Mattiisen's song lyrics 'Estonian I am, and Estonian I'll remain, as I was created Estonian' were heard. The repetitive form of the song, reminiscent of a spiritual chant, left few opportunities for open interpretation of contemporary art. In August of the same year, Ants Juske explained: 'When the exhibition *National Motifs in Estonian Contemporary Art* was included in the schedule of the Art Hall last autumn, no one had the remotest idea quite how this exhibition would resonate.'

¹ Sirje Helme, *Rahvuslik motiiv eesti kunstis*. – Sõja ja Vasar 2. IX 1988.
² Eha Komissarov, *Vilniuse 7. maalitriennaal*. – Kunst 1988, No 71/1, p 6.
³ *Ibid.*

⁴ Ants Juske, Eha Komissarov, Mai Levin, "Kui Kalevipoegi kerib nagu seeni ...". Näitusest 'Rahvuslik motiiv eesti kunstis'. – Sõja ja Vasar 26. VIII 1988.

And yet, in 1989, Ando Kesküla observed that 'we cannot talk about the transavantgarde because if there is no avant-garde art, then trans cannot be possible either. Or then we might say that Estonian art is trans because it has nothing to do with the avant-garde.¹ 'Kangilaski's metaphor for Estonian art is again relevant here: Estonian art is a 'swamp' in political terms, it cannot be subjected in its entirety to any dominant mode of interpretation. Kesküla points out that the 1940 occupation cut contacts with the avant-garde² and this is why, from then on, we can only talk of 'influences or mentality'.³ This also applies to the local relationship with the transavantgarde. By now Kesküla had become well-acquainted with the ideas of transavantgarde, had met Oliva in Moscow, and had put together an exposition of Estonian artists in Kadrioru Art Museum for the turn of 1988–1989, including Lembit Sarapu, Ellen Kolk, Ilmar Kruusamäe, Epp-Maria Kokamägi, Jaak Arro, Raul Rajangu, et al. Rajangu was mentioned in the curator's introductory statement along with Francesco Clemente. Despite this, the curator speaks of the local variation of the phenomenon with some reservation. He speaks more about the influence and mentality which had also proved useful to 'national romantics', among others. Kesküla placed the phrase 'national romantics' in his text in quotation marks, as if hinting that the 'replicators of Kalevipoegs [the eponymous hero of the national epic – *transl.*] may not have been entirely sincere. It is surprising that certain reservations were also expressed by those critics whose usual preference was to frame the art of the second half of the 1980s in terms of national romanticism. There were so many simultaneous systems of reference that between them these conflicts and partial overlaps had produced a confusion. The 1986 exhibition of young artists provoked some art critics to express their anger: 'The current situation operates consciously with borrowings, hints, citations and exemplars. Which foundations are to be used to analyse this situation? [...] There are no common rules; there is no common system of evaluation. [...] I am really annoyed by the lack of self-reflection and by the irresponsibility in the treatment of the artistic subject ..., nowadays everything is turned into a joke and game.'⁴

New art is repeated, and with dissatisfaction, projected against the Historic Order where everything was detectable according to an analysis: 'Ten years ago, under the rule of the avant-garde, it would have been very easy to destroy current artistic expressions by merely pointing out their citationality.'⁵ In 1988, Sirje Helme scolded the general confu-

¹ Eha Komissarov, Ando Kesküla, Avangardi jälgedes. – Kunst 1989, No 74/2, p 16.

² The earlier existence of any direct contacts is seriously doubtful, though.

³ Eha Komissarov, Ando Kesküla, Avangardi jälgedes, pp 16.

⁴ Sirje Helme, Ants Juske, Eha Komissarov, Harry Liivrand, Tamara Luuk, Noortekunst '86.

⁵ *Ibid.*

Helme's overview of the AICA congress focuses on the use of Greek mythology during the 1984 Venice Biennial, on the meaning of myth in contemporary realist art and on the necessity of re-evaluating mythological consciousness. Those who gave presentations at the congress had primarily used three parallel terms: transavantgarde, neo-expressionism and postmodernism – all are over-arching umbrella terms which overshadow any attempt made to map more concrete phenomena.

In this way, the parameters of the new artistic phenomenon were drawn and the key words identified. This new idol was put on a pedestal just as neo-realism had been; however, its contours were yet to be filled with the local practices of art. There appeared a group of artists who took the new theoretical movement boldly by its horns. Rühm T (Group T), which made its debut in 1986, presented itself with a short poetic text in the second 1987 issue of Kunst that showed it to be engaged in the rock, futu and punk experience, and also to be a creator of archaic imagery from elemental materials such as wood and iron (visually reminiscent of *arte povera*).¹ Hassso Krull joined the group, and subsequently the theoretical foundations are articulated more clearly, based upon Deleuze's and Guattari's idea of nomadism, which has much in common with the attitude of eclectic exploitation of the past as cultivated by the transavantgarde artists.

Such ideas also unintentionally attacked the national-conservative ideology of belonging that united the supporters of Pallas, looking for artistic restoration. Now the common characteristics of style disappeared and only the conceptual framework remained: it was a modern 'nomadic' tribe. However, in terms of painting at least, several members of the group, e.g. Raoul Kurvitz, Lilian Mosolainen, Urmas Muru and Peeter Pere, initially preferred a more chaotic style of neo-expressionism which was later unified under the term 'bad painting'.² In the mid-1980s, Raul Rajangu's, Epp-Maria Kokamägi's and Jaak Arro's paintings, all saturated with mythological language, became all the rage, and immediately received a blessing in the political games of prize giving. The ground for transavantgarde interpretation appeared ready. Indeed, reviews of the 1986 exhibition of young artists state that confusion in art life and criticism 'has been on the rise during recent years',³ that 'the previous parameters of analysis no longer function',⁴ and that critical analysis of art requires new practices. Everything seemed to promise that Oliva's ideas might take root locally.

¹ Naitus – Rühm T. – Kunst 1987, No 70/2, pp 19–20.

² In the last pages of the same issue of Kunst from 1987, we find the translations, via the Finnish art journal Taide, of two essays by Jean-François Lyotard: *The Sublime and the Avant-garde and An Answer to the Question 'What is Postmodernism?'* These texts treat the classic avant-garde within its historical borderlines and this phenomenon starts its retreat to become a chapter in history.

³ Raivo Kelomies, Noortenaitus '86. – Kunst 1988, No 71/1, p 16.

⁴ Sirje Helme, Ants Juske, Eha Komissarov, Harry Livrand, Tamara Luuk, Noortekunst '86. – Sirp ja Vasar 23. 1 1987.

architects failed to publicly articulate a pivotal declaration. They referred to 'the new turn towards classicism' and to the international stars of modernism having a good knowledge of the classical heritage, but the closest they came to the mentality of the transavantgarde was their use of the open concept of 'the experience of the absurd'.¹ So far it remains unclear whether this had to do with shying away from drawing concrete parallels with 'anti-Soviet' art or with the lack of a detailed overview.

Publications from the middle of the decade become more informative on this issue. The only issue of *Kunst* in 1986 included an article by Jaak Kangilaski entitled *Neoavant-garde or Transavantgarde?*, in which this new artistic mentality opens up a panorama as broad as neo-realism had been five years earlier.² This time, however, it provided a more detailed focus on European art, with rich illustrative material, and it appears right at the beginning of the issue. In 1987, Sirje Helme published an article in *Kunst on Art Today*, and the *Greek World* which points out the similarity between tendencies in the current cultural landscape in the light of different sources of information.³ While Kangilaski picks his numerous examples from the 1984 Venice Biennial and from new Italian, French and German painting, Helme gives an overview of the main themes at the AICA congress of the same year: issues that were used to give theoretical explanations for the new artistic phenomena. Achille Bonito Oliva makes his appearance in these texts already as the 'godfather of the concept of transavantgarde' and as a 'famous theoretician of the transavantgarde', and is quoted both by the Estonian writers and the other art historians they relied upon. These two texts were published three years after the events they discussed; and this regrettable delay indicates, besides the slow publishing cycle in the Soviet Union, a delay in following European art theory.

To the reader, the transavantgarde appears in the form of contradictory and hesitant statements, concerning e.g. 'wishful thinking or the advertising trick', or 'mannerism', 'eclecticism of the real' and 'retro-art', or the global attack of regionalism when the international avant-garde is in decline. The birth of the phenomenon is rightly located in Italy but those who conveyed the ideas and attitude – Chia, Clemente and Cucchi – are called, on the basis of formal similarity, 'the young wilds', neo-expressionists and new expressionists. While formal comparisons are competently drawn with the fauvists and expressionists of the early 20th century, the overall view about the fresh theory of art behind the artistic movement remains hesitant and generalised. Instead, the movement is identified according to its later visual image, by the motifs of antique mythology and classicist mannerism.

¹ See: Villem Künnapu, *Kümme arhitekti Tallinna kunstsalongis*, 1983. Exhibition booklet.
² Jaak Kangilaski, *Neoavantgard või transavantgard?*. – *Kunst* 1986, No 68/1, pp 8–15.
³ Sirje Helme, *Tänapäeva kunst ja Kreeka maailm*. – *Kunst* 1987, No 69/1, pp 10–14.

It is possible that the autistic isolation and partisan self-sufficiency of Estonian art resulted in a sort of practical joke that prevented the local recognition of Tammi, who was at that time travelling around Russia, and whose love of citations was the first sign of the new paradigm. Having said that, this esoteric self-sufficiency suffered a further blow by the end of 1982 and the beginning of 1983, when Tallinn Art Hall Gallery housed the exhibition of the architects of the Tallinn School. In particular, the installations, projects and buildings by Jüri Okas, Leonhard Lapin, Vilen Künnapu, Ignar Fjuk and Jaan Ollik all appeared to have been strongly influenced by what has been called 'neo-classicism', drawing, among other things, on postmodern architect Michael Graves' playful and quite arbitrary juggling of elements from both antique and Renaissance architecture, which had resulted from his studies in Rome. The playful carelessness that was displayed by the Tallinn architects in their rooting around among the classical heritage of world architecture is an indirect echo of Achille Bonito Oliva's manifesto written three years earlier – *An Art Without Ideology*. There, a transavantgarde artist who has discovered the enjoyment to be found in creative work which involves no obligation to produce anything new, makes an appearance: 'The Transavantgarde is born precisely from this condition, unfolding like a fan, open not only toward a mythical future but also toward the renewal of a minor past, namely, a past removed from the rhetoric of the great traditions. This 'minority' is one more value that is recovered by the new art mentality, which moves with feminine gestures and with a feminine and subterranean sensitivity.'¹

These poetic lines evoke aspects of the future development of Estonian visual art, which, over the next couple of years, would abandon its patricidal masculinity and rough minimalist asceticism. And yet there are reasons for placing the aforementioned exhibition of architecture within the emergent landscape of the transavantgarde, although the mentality expressed at the show was, for many participants, merely a passing event. First and foremost, it is the so-called 'cannibalistic' (or, for Deleuze and Guattari, 'nomadic') attitude towards the past which is treated as an archive of formal elements to be utilised arbitrarily; this attitude later spread into visual art and, in retrospect, it lends the architects' exhibition a prophetic aura. One can agree with Jorma Hautala's claim concerning the show that 'the avant-garde of contemporary Estonian art is led by architecture'.² That Jüri Okas, Jaan Ollik and Leonhard Lapin indubitably belong in both art and architecture certainly cemented such a view, and yet, as was typical of the first part of the 1980s, the

¹ Achille Bonito Oliva, *An Art Without Ideology*, 1980. Manifesto. – *Art of Our Century: The Chronicle of Western Art, 1900 to the Present*. Comp Jean-Louis Ferrer, Yann Le Pichon. New York: Prentice Hall Editions, 1988, p 757.

² Jorma Hautala, *Müüdid ja utopia*. – *Struktuur/Metafüüsika*. Vaatenurk eesti nüüdis kunst. Por: Porin Taidemuseum, 1989, p 35.

semi-public self-legitimation via Western practices of art had incited further explorations in a direction that had always been associated with subjectivist creative freedom, e.g. in the 'wild' West. However, the battles for the integration of Estonian art with one or another understanding of realism continued on the pages of journal Kunst, at least until 1986 when the Soviet context was forced to give way to contests between expressionism, transavantgarde and the colourism of the Pallas school.¹

The transavantgarde gets ready

The story begins once again by indicating certain formal idiosyncrasies – this time around at the Union-wide scene and in the free world. In the aforementioned article from 1981 *The Exhibition of Four Painters*, Kangilaski points out that Rein Tammik's paintings borrowed motifs from 'old art, and especially from 17th century Dutch masters';² Although the author admits that searching for the contact with 'the past, the direct and often underlined loans from old art, has become widespread throughout the whole world during last decade', he identifies references in Tammik's works as an artist's personal desire to 'surprise, irritate and shock'.³ He also indicates the 'strength, bravery and audacity' in the painter's use of motifs from the present and the past, and mentions his 'popularity in the Union-wide art life'. The latter statement, together with the location of the use of earlier artistic motifs 'within the artist himself', made the phenomenon of the transavantgarde appear merely as a personal ambition of one artist. It may go down well 'in the Union-wide scene' and maybe also 'in the world' but not yet in Estonia.

That understanding was also shared by Sirje Helme in the next issue of Kunst. In the second issue of 1983, Sirje Helme followed, along with a translated article by West German art historian Ekkehard Mai, the emergence of citing and historicism on both sides of the Berlin Wall. Helme draws polemical examples from the journals *Декоративное искусство* (Decorative Arts) and *Творчество* (Creative Work). Mai, on the other hand, referred directly to the history of 20th century art. Despite the fact that Rein Tammik's Vermeerian-Rembrandtian painting-citation in *the Studio* (1982) is reproduced on the pages between the two articles, Helme concluded: 'This problematic has not made a strong impact on Estonian artists, [...] because Estonian art has interpreted contemporary art always in quite a flexible manner.'⁴

¹ The last such attempt: Marina Dmitrijeva, Realism tänapäeva kunstis ja kunstiteaduses. – Kunst 1986, No 68/1,

pp 3–7.

² Jaak Kangilaski, *Neija maailja näitus*, p 52.

³ *Ibid.*

⁴ Sirje Helme, *Retrostii? Eklektsism? Historitsism? Eklektsika?* – Kunst 1983, No 62/2, p 42.

Vienna Actionists and Joseph Beuys are named as examples of 'direct art'. The author does not identify the emergence of feminist art, which has to wait until the retrospective awakening of Estonia in the 1990s.

It is remarkable that Kangilaski did not attempt to plant even a single Estonian work of art in the cultural milieu he described. Not a single name! Although our artists fought against ideological pressure instead of commercialisation, it is obvious that Kangilaski provided the groups of artists engaged in the semi-underground exhibitions Saku '73 and Harku '75, the open air actionists in Vääna-Jõesuu and the slide painters in Tartu, with conceptual apparatus which could be used to articulate future intellectual goals and creative systems of reference. The lack of direct association with Estonian artists may be explained by the fact that the Saku and Harku exhibitions were followed by a period of increasing ideological control during the late 1970s, and it did not make any sense to nominate concrete individuals for the officials to know.

The next issue of journal Kunst, in 1982, offered a proper formal backlash already in its first section, immediately after reproductions of the Union-wide exhibition entitled *We Are Building Communism* – dreamy nudes by Subbi, Palm's surrealist sanatoriums, cut landscapes by Tolts etc. Based on the materials of the AICA congress in 1977, two opposing approaches to realism are presented: the first belongs to the Soviet researcher Vadim Polevoi and the second, in an abbreviated version, to Restany, although the name of the French author does not appear in the list of contents. Polevoi developed a familiar Oriental metaphysics of the soul, writing about hyperrealism in a depressingly scholastic manner: 'One can feel how the great, electric idea is capable of animating inanimate form.'¹ From Restany, on the other hand, the reader is given lines about realism as the metaphor of power: 'The main motivation for all specific phenomena of contemporary realism is 'voluntary slavery', because the artist-realist submits himself voluntarily to power. [...] This is why we can treat realism as art set in the frames of historicity and the artist as an accomplice in the civilisation represented by him, not as a prosecutor.'²

Thus, the frontline in the battle for reality had been drawn, and adaptation to the dominant local understanding of realism was compromised. The imaginary debate of Kangilaski, Polevoi and Restany functions here merely as a 'background' onto which the specificities of the 1980s would be drawn. Further developments demonstrate the continuous polarisation of different camps and the abandonment of debates about realism. The obligation to stay within these conceptual coordinates disappears, especially when

¹ Vadim Polevoi, Realism 70. aastatel. – Kunst 1982, No 59/1, p 8.

² *Ibid*, p 13.

The centre of topical polemics among the art periodicals had already been relocated. Although the front pages and headlines maintained a kind of 'red' parlance, the contents educated readers with theoretical articles about the crises of the avant-garde, and were followed with attempts to cultivate the developments of Western art in the landscape of 1970s Estonian art too. It cannot be said it was a cultivation of virgin soil. The ideas of late modernism had been widespread in Estonian art scene since the late 1960s, but now for the first time it was possible to call certain phenomena publicly by their 'proper' names. One of the major concerns of the 1980s was to associate – at least in retrospect – art of the 1970s with Pierre Restany's new realist manifesto. In the Soviet Union, the notion of realism had already gone through several metamorphoses by the early 1980s, including the Sovietised and sanitised versions of Roger Garaudy's 'realism without shores' and Restany's neo-realism.¹ However, locally it became more important to be entirely free from any Eastern references that tried to alleviate strict political identities with more and more heretical approaches in art theory. Supported by this need, the graphic art of Jüri Okas and Raul Meel, the slide painting in Tartu, and the whole list of artists identified in the early 1980s by Tamara Luuk meekly as representatives of the so-called geometric art, sailed towards a theoretical horizon that glowed beyond the border and away from the narrow model of formal criticism that, with permission from Moscow, had talked merely about the love for geometry in the psychic life of Estonians.

In 1981, on the last pages of an issue of art journal *Kunst*, Jaak Kangilaski published an extensive overview of Western art in the 1970s. The article's analysis expressed what was from the Soviet point of view an inappropriate sympathy for Restany's 1968 call for the production of anonymous art that would be free from the tendency to 'observe the world from the personal point of view and regard art as an expression of the individual.'² 'Presently it seems to be [by using the indirect mode of speech the author distances himself from the quoted text – J. S.] time to start to create art that will be free from such romantic anachronism.'³ Kangilaski also pointed out that, in addition to the removal of the individual from art, several radical-left art programs of the 1960s talked about the necessity to abolish beauty in art as a product of bourgeois culture. The author mentioned the widely spread happenings and environments as the opponents of commercialisation, *arte povera* is pushed forward as a way to eradicate the aesthetic distance, land art, hyperrealism, minimalism, conceptualism and body art are all mentioned; performances by the

¹ See for more detail: Jaak Kangilaski, *Realismi mõiste metamorfoosid nõukogude kunstiteoorias* – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2003, No 1–2, Tallinn: Eesti Kunstiteadlaste Ühing, pp 11–28.
² Jaak Kangilaski, 70. aastate Lääne kunst – Kunst 1981, No 58/1, p 48.
³ *Ibid.*

design', whose drive for geometry springs from their heart: 'the Estonian is born to be a designer and interior designer, since her national character values...'.¹

Also, attempts to introduce Estonian slide painting and conceptualism into the parameters of (social) realism fell on deaf ears. The Soviet cultural horizons were altogether pushed out of view. This is also why a more detailed differentiation of the Soviet context had to wait for another ten years when the Tallinn-Moscow bridge of underground art, which existed during Brezhnev times, was found worthy of mention. Observing the legalisation of underground art in the Soviet Union, Ants Juske laments: 'We have no underground to bring to the fore'.² Drawing on Jaak Kangilaski, one may assume that this unwillingness to think of our art as having existing under the Soviet ground was generated by a separatist need to wait until the real threat of Russification had passed in order later, in the newly independent Estonia, to integrate retrospectively and of our own free will with the pantheon of Russian dissidents. The numerous exhibitions in the 1990s suddenly showed evidence that there had been a remarkable amount of dissident activity, found both under the ground and hidden behind the stove. Sometimes it seemed as though the basement of Estonian art must have been larger than the house.³

With the benefit of hindsight, we might admit that this temporary delay cost us a place in the hagiography of the classics of the Russian avant-garde. Conceptual artists in Moscow and St Petersburg had already enjoyed a growth in sales, exhibition opportunities, and widening popularity among leading Western museums, galleries and private collections, during the more open years of perestroika. The route to Europe was opened during the 1980s, but for Estonians it still ran via Moscow and continued to resemble Soviet-era centralised allocation of foreign package tours. This is also one of the reasons why our exhibition exchange relied on direct contacts with Finland and other Scandinavian countries around the Baltic sea – one may recall the series of Ars Baltica exhibitions, for example. Such a significant geopolitical change – the distancing from the so-called Soviet background and context – required thorough theoretical engagement. Canonical officialise as used by the chairman of the Artists Union, Ilmar Törn, who greeted both the emergence of Ando Kesküla in Estonian art and the visit of a colleague from Moscow, comrade Ponomarev, with much the same positive sentiments, was not adequate.⁴

¹ Sirje Helme, Eesti kunst Moskvas. – Kunst 1988, No 71/1, p. 2.

² Ants Juske, Aeg ja ootused. – Sirp ja Vasar 5. VIII 1988.

³ See for more details: Tallinn-Moscow 1956–1985. Comp Leonhard Lapin, Anu Liivak, ed Anu Liivak. Tallinn: Tallinn Art Hall, 1996.

⁴ Ilmar Törn, Eesti nüüdiskunst arengu probleemid. – Toid kunstiteaduse ja -kriitika alalt 3. Tallinn: Kunst, 1980, pp 27–36.

waved the manifestos of *nouveau réalisme* from the student barricades in Paris, and here the comment from the old representative of the Pallas school was made which was later used in interpretation of 1980s painting in order to draw strength from the ideology of the political resistance of Estonian national conservative culture.

Similar to the previous exhibition of four painters, this time around there was also plenty of material that could have justified the use of the interpretational model of the aforementioned French curator, however, the gravity of national politics proved stronger in 1985. 'Such a juxtaposition may sound unexpected, but the current exposition needs to be compared to the 1939 show of six painters (Adamson-Eric, A. Vardi, J. Grünberg, K. Liimand, K. Pärsimägi and Kr. Teder),' thus Ene Lamp reviews began to build a bridge to the past.¹ In art vocabulary, key terms such as 'national school of painting' and 'Estonian painting' began to be sung solo, slowly attaining an increasingly nationalist timbre. As a response to the question of what was common between the four painters, Tiit Pääsuke hollered: 'We have grown up on this soil, Estonian blood runs in our veins.'² It seems that the times demanded that art visually evoke 'the historical body of the nation' and not the production of modernist, technical and anonymous art. Having said that, only four years later, at the next exhibition of four painters, which presented works by Jüri Arrak, Malle Leis, Peeter Mudist and Jüri Palm, there is a similar lack of any fundamental manifesto-tion of 'us'. This time, both artists and critics emphasised individualism and idiosyncrasy.³ Lacking a national face, the collective body soon began to disintegrate into idiosyncratic self-reflective images whereby the personal artistic signature was turned into a fetish.

Menu of realisms

If national-conservative art context was invigorated during the 1980s by a need to launch political ideas of restoration via emphasising the traditions of the Pallas school, then for the same reasons the context of the Soviet regime was swept off the table. However, the broom of history moves slowly and its effects became evident with a barely noticeable change in topic. This is why, in the second half of the 1980s, we still encounter long texts entitled, for instance, *Estonian contemporary sculpture in the Union-wide context*, yet such texts primarily voice growing dissatisfaction with nothing other than that same 'Union-wide context'.⁴ Still, the local reviews of the 1987 general exhibition of Estonian art in Moscow were friendly and welcoming to Estonians, calling them a 'great nation of

¹ Ene Lamp, Grupidäitus kunstihoones. – Sirp ja Vasar 16. VIII 1985.

² Sirje Heime, Nelja maailja näitus Tallinna Kunstihoones, p 30.

³ Heie Treier, Nelja maailja näitus kunstihoones II. – Kunst 1988, No 72/2, pp 32–33.

⁴ Leo Gens, Eesti nüüdiskulptuurist üheliidulisel fooril. – Kunstiteadus. Kunstikriitika 6. Tallinn: Kunst, 1986, pp 57–68.

At first, cool, industrial designer aesthetics and neo-realist, object-centred mentalities still prevailed (e.g. Andres Tolts, Ando Keskküla, Jüri Okas, Jüri Kask), but a colourist tone also began to appear in painting (Tiit Pääsuke, Peeter Mudist, Rein Kelpman, Aili Vint, Kristiina Kaasik, Vello Trell). Gradually, both the Pallas school painters and the older generation of painters generally (Olav Maran, Olev Subbi, Henn Roode, Nikolai Kormašov, Evald Okas, Valdur Ohakas) came to be seen under a benevolent limelight. To begin with it seemed that the anticipated paradigmatic change was well suited by the fine old clothes of the formal approach – by the return of the painterly.

Jaak Kangilaski's review *Exhibition of Four Painters* (1983) offers a passionate apology for Tolts and Keskküla, both painters trained as designers, in response to accusations that they were producing cold and harsh hyperrealist paintings: 'Indeed, art history is full of examples of how representing lifeless objects has accommodated much more complex human and social meanings.'¹ The aforementioned exhibition took place in Tartu Art Museum in 1981 and the review dedicated relatively little space to two other participating artists, Rein Tammik and Jüri Kask. Such defences became necessary during the following and more widespread wave which pushed to the fore the traditional painting referring back to the context of Estonia in the 1920s and 1930s. Hearing of the general formula-tions of the issue by Olev Subbi, Evi Pihlak and Sirje Helme, all taking different aspects as their point of departure,² prepares us to attend directly to the return of painting in the form of concrete manifestos.

The next exhibition of the four painters, this time in Tallinn Art Hall in 1985, became the first among such manifestos. By then, Kask and Tammik were left behind and the paintings of Tolts and Keskküla were presented side-by-side with works by Tiit Pääsuke and Olev Subbi. Popular with audiences, the exhibition was also celebrated in reviews by professional critics who projected the general mentality of art that prevailed during the early 1980s onto this particular artistic configuration. For instance, Sirje Helme described the show as 'an exhibition-symbol, a representative event that characterises the whole range of attitudes and preferences which have become dominant during this decade'.³ It is worth noting how the continuity with the historical heritage of Pallas was legitimised: 'Standing in 1968 in front of Tiit Pääsuke's composition *The Bikers*, which was his first work to be accepted to the Union-wide exhibition, professor Lepo Mikko said: 'This boy will be a painter. This boy is a painter.'⁴ 1968 was the year when flaming Pierre Restany

¹ Jaak Kangilaski, *Nelja maali ja näitus*. – Kunst 1983, No 61/1, p 51.

² See for more details: Kunst 1983, No 61/1.

³ Sirje Helme, *Nelja maali ja näitus Tallinna Kunstihoones*. – Kunst 1987, No 69/1, p 30.

⁴ Jüri Hain, *Hüpotees töestuskatsetestega*. *Nelja maali ja näitusest Kunstihoones*. – Sirp ja Vasar 26. VII 1985.

the graphic works of Jüri Okas and Tõnis Vint, are endowed with the trace of political dissidence. This is achieved merely by overlooking the social conditions. Elitism, escapism, purism and apolitical aestheticism had, by tacit agreement, already become the tools of national-cultural resistance during the 1970s.

However, the rigid dissociation and demands for artistic autonomy that were used in attempts to overcome the Russifying gravity of Soviet reality, only fuelled the process of catapulting, through time and space, into broader cultural landscapes. In Jaak Kangilaski's formulation, the absence of a unified world view that Luuk had implied becomes the model for the three main operational contexts of Soviet Estonian art: political discourses of art of the occupation regime, of the avant-garde, and of the national conservatives.¹ And yet, Kangilaski admits that these competing discourses could truly claim only marginal areas of artistic culture, since the majority was a 'swamp' of political views, with each discourse attempting to claim these undefined areas as their own by interpreting them according to their specific agenda.

The return of Pallas?

Concerning the 1980s, one does indeed notice the growing contest between different interpretations, the disappearance of previously existing contexts and the formation of new configurations of power. The local production of art was placed in a radically new imaginary landscape.

Of the discourses mentioned by Kangilaski, the national conservative discourse, which *in corpore* celebrated the late impressionism of the Pallas school of the first independent republic, maintained its existent homogeneous image. Here the continuing painterly tradition was associated with the politics of legal continuity and the demand for artistic autonomy implied the re-establishment of the former independent nation-state. During the 1980s, the signifying systems of perestroika, glasnost and so-called renewal, in addition to the lexicons of Economically Autonomous Estonia (the IME project) and heritage movement, all quietly promoted a far more wide-ranging idea of rehabilitation, for which a work of art produced during Põts's interwar regime and under Parisian influence, could function perfectly as a sort of transitional object. Leaving aside ideas about re-establishing the higher art school Pallas which by the end of the decade were taking clear shape, let us limit ourselves to some earlier articles which, approaching the mid-1980s, announced the return of traditional painterly-ness.

¹ Jaak Kangilaski, 'Paradigma muutus 1970. aastate Lääne kunsti ja selle kajastus Eesti kunstielus. – Rujaline roost-evaaba maailm. Tartu: Tartu Kunstimuseum, 1998, pp 3–8.

It is quite possible that an attempt to weave a consistent narrative of the 1980s will in any case lead to its own disintegration, as something unnecessary. Still, so long as we want to offer some sort of retrospective conceptualisation of the decade, then a central notion borrowed from political scientists may be most fitting: 'transition'. All of Eastern Europe was caught up in a process of shifting from one economic formulation to another and, similarly, artistic consciousness was shifting to a different imaginative set, creating for itself a new self-image and range of subjects. If the economic policies of the period are characterised by the unquestioned abolition of socialist central planning in favour of a liberal market economy, then the horizons of cultural consciousness took a much more complicated form of planetary configuration, which various orbits began to intersect during the 1980s and resulted in ideological conflicts unique to the period. However, the beginning and end of that decade did not function as the actual starting and finishing point of the aforementioned process. The state of culture, as articulated in the beginning of the 1980s, had already begun to take shape in the late 1960s, and subsequent changes settled into a more stable paradigm only by the early years of the 21st century. Thus, we are reminded of the platitude that any such periodisation is of an arbitrary nature.

At first, despite the changes, the existing orientation of the Estonian politics of culture maintained its *status quo* and was actually even strengthened. Local artistic practices were legitimised more boldly by making explicit references to the Western avant-garde. Tamara Luuk produced a text that attracts our attention through its date – 1979/1980. This contemplation – standing at the threshold to the new decade while looking alternately at the past and the anticipated future – asserts with its very first sentence the existence of the so-called geometrical orientation in the younger generation of Estonian art: the author writes of the works of Leonhard Lapin, Tõnis Vint, Raul Meel, Sirje Runge, along with Siim-Tanel Annus, Aili Vint, Marje Taska and Jüri Okas. A more traditional version of this artistic orientation is usually seen in the works of Malle Leis, Toomas Vint, Jüri Arrak and Mare Vint. Without paying attention to the visual form of such geometric art, Luuk eagerly states: 'In the case of our artistic culture and art policy, it is also unjustified to draw direct parallels with the artistic processes in the West.'¹ But already on the next page she hints devoutly at the possible meanings of geometric gesticalisation: 'The premise for the emergence of such art is hidden in the absence or negation of a uniform world vision shared by the whole of society.'² Aided by this barely noticeable manoeuvre, metaphysically overtones in the paintings of Toomas Vint and Jüri Arrak, or the crystal-clear form in

¹ Tamara Luuk, 'Ühest ilmingust eesti kaasaegse kujutava kunsti kujundikeeles. – Kunstiteadus. Kunstikriitika 5, Tallinn: Kunst, 1983, pp 6–17.

² *Ibid.*

Competing landscapes: changing cultural horizons and contexts in the art writing of the 1980s

Johannes Saar

The following is an attempt to sketch out the theoretical frames of reference that were relevant to Estonian art during the 1980s. The account relies predominantly on publications in cultural weekly *Sirp ja Vasar*, almanac *Kunst* and in the research-oriented collections of articles *Kunsti teadus*. *Kunstkriitika* (1981–1986). These sources have been analysed, but with certain reservations. At that time, not everything one had in mind could be expressed in writing. Often thoughts were hidden between the lines. It is worth repeating that the written word always arrived late: in Soviet publishing, characterised by a long drawn-out period before finally printing, ideas would often wait for years to appear in print, sometimes remaining unpublished altogether. Therefore, those texts which were available to the general public are not necessarily an error-free resource for finding out what was thought and when. Nevertheless, the specific atmospheric phenomena of the cultural climate of the 1980s are reflected in the structure of these texts – in their ways of enunciation, in their preferred themes and often also in what remained unsaid. Despite censorship, and often due to it, they are evocative of the intellectual and political tugs-of-war, typical of the decade of perestroika, which resulted in the legalisation of the freedom of thought in the 1990s.

In choosing to concentrate on written texts, analysis of the art of the period is pushed into the background. Instead, I have tried to present the theoretical, historical and political contexts of art, all of which had an impact on how art was produced and on its reception by the audience. In order to keep general statements at the critical distance necessary for proper research, the following analysis will concentrate on some concrete manoeuvres of legitimisation which helped artists and art historians to relate themselves to various cultural contexts.

*

And what was the critic to do in a situation where the artists shut themselves within their coded messages and abandoned the agreed canons? Arnold Hausser has argued that the criterion for the 'right' interpretation does not depend on the answer to the question of whether the meaning attributed to the work was the author's intention or whether it was at least in the author's mind during the creative process – the true criterion for every 'possible' interpretation in a given era must be found in the experiences of its contemporaries.¹ 'Soviet postmodernism' was surely a great favour for art theory because in the wake of wide unrest, theorists could delve more deeply into the historical and theoretical problems of art. 'Soviet postmodernism' together with the period of stagnation has undoubtedly and in a paradoxical way greatly contributed to art as well as to art theory. The era of the time largely paved the way for the widening of artistic borders and opportunities, the creative integration of the artists, critics and curators' role – which some find reproachful, yet others enjoy. Alas, it is the same all around the world and there is no avoiding it for Estonian art either.

In the foreword of the new Pallas edition by Tiina Nurk, the art historian Tiina Abel writes: 'Understandably, never has there been born an avant-garde movement in Estonian art. This circumstance has inevitably brought the artists face to face with the need for creative expression and interpretation.'² Time will show how these complicated times will be positioned in history. However, I wouldn't want the epithet 'Soviet' in front of 'postmodernism' to stick out too much in the given article. Naturally, the era left its mark on our art, but this 'Soviet' in the given context is understood in the same ironic key as, for example, the term generated by Leonhard Lapin, 'Union Pop' (i.e. pop art made in the USSR) or Rein Tammik's painting *Lenin with Cat* (1972), which created much confusion. In 1980, Tammik completed a giant painting for the pioneers' palace in Kizhi, adorned with quotes by such figures as Tintoretto and Aleksandr Laktionov. The work was probably received with bewilderment from the commissioner: is this a masterpiece of monumental painting, or is the artist just playing around?³ These last examples in particular, but also the one-time works of such artists as Erik Bulatov, Ilya Kabakov, Komar & Melamid, Aleksandr Petrov, Leonid Sokov and several others, demonstrate how special 'Soviet postmodernism' was, but also how difficult it was for the West to comprehend.

2004

¹ Arnold Hausser, *The Philosophy of Art History*, Cleveland, New York: World Publishing, 1963, p 12.
² Tiina Abel, *Essõna. – Tiina Nurk, Kõrgem kunstikool "Pallas" 1919–1940*. Tallinn: Tänapäev, 2004, p 8.
³ Ants Juske, Rein Tammik – nõukogude postmodernist – Eesti Ekspress 1. V 1992.

Finally, a little about art theory because paradigmatic changes took place here as well. An important shift occurred in Soviet art theory: in the 1970s, a deepened interest emerged in the icon painting of the mediaeval times, Byzantine and ancient Russia – both in iconographic as well as semiotic scale. Boris Rauschenbach serves as a good example here – in his time, he used to be the right-hand man to Sergei Korolyov and helped to fly Yuri Gagarin into space in 1961. During the following decade, however, employing his meticulous scientific methods, he became dedicated to the research of ancient Russian icon painting.¹ The academic approach to art from a centralised perspective was replaced with an interest in alternative manners of depiction; one of the best examples of researchers into Russian icon painting is Sergei Averintsev who was a deeply religious person. While the Soviet art theorists, who propagated modernism in the 1960s, were for the most part concealed Westerners, who seemingly disparaged Western art under the shield of the obligatory rhetoric, although in reality were fascinated by it, then during this next decade many crossed over to pre-Modernism. A similar thing also happened to Boris Bernstein, who in the 1970s became distanced from modernism and contemporary criticism, re-evaluated his former standpoints and went on to write brilliant theoretical treatises.

The model of art criticism also changed. One of the articles of the epoch (at least in my view) was the article written by the Muscovite Vladimir Martynov and published in 1978 in the magazine *Декоративное искусство*. In the age of the standardised art model, it was relatively easy to evaluate art – the only criterion was whether it coincided with the canonical requirements. Already in the 1960s, the situation became more complicated. The language of form became more free and individualised, previously unknown codes and unknown art language were introduced. The subject matter of the works and the authors' relationship towards the depicted were clothed in associations of images, hints and symbols became preferred over directness. The first obstructions emerged in the familiar scheme of art communication: artist – work – viewer. All this presented the critics with new demands in their new role. Critics were no longer mediators between the work of art and the viewer – they resembled interpreters now. Martynov writes: 'In the case of non-contact between the artist and the viewer – especially characteristic of young art – the focus will turn to the critic who belongs both to the masses and to the elite.' The new criticism turns out to be an 'independent sphere of creative activity', which Martynov calls 'epicure', in this sphere the critic is almost like an accomplice in the work of art.²

¹ Борис Викторович Рашенбах, *Пространственные построения в живописи*, Москва, 1980; Борис Викторович Рашенбах, *Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы*, Москва, 1986.

² Владимир Мартынов, *Художественная критика как эликсир/тигра* – Декоративное искусство, 1978, No 8.

tive traditionalism allowed for a relatively smooth landing into Stalinism because being non-modernist, it was closer to Stalinism than white functionalism'.¹

Vadim Polevoi refers to the main topic of the AICA 12th congress (1977), which was realism. He writes that the 1970s gave 'realism a place in the art of the world again. Before this, for decades in both art and art criticism, realism had been viewed as something outdated, as something belonging to the distant past. The actualization of the problem of realism in the 1970s is an objective occurrence, it exists despite itself, whether we like it or not, requiring an evaluation and analysis in terms of art theory.'² Indeed, the art history of the 20th century could, in a broad sense, be viewed as a struggle between realism and modern art or, in hindsight, as oscillations of modernism and postmodernism. Polevoi goes so far back in time that he detects these oscillations already in 'Neolithic pictographic art', in the early Byzantine Empire and protestant iconoclasm. We may only argue his thesis that 'the art of the new epoch will solve problems, which before seemed unsolvable, in a figurative art form of realist origin'.³ However, it seems more appropriate to agree with such authors who claim (like Boris Groys) that every time Western art finds itself in a crisis, it turns to the art of non-European or pre-Renaissance cultures, which are far from being realistic in the European sense.

The gem of the mentioned almanac issue is of course the summary of Pierre Restany's presentation at the AICA Congress, where he, in the spirit of Clement Greenberg, links realism to the 'metaphor of power and politically engaged art'.⁴ This was yet another postmodernist paradox pointing to a confusion in terminology which already began in the 1960s with Roger Garaudy's theory of 'limitless realism' (or 'realism without shores'). Also symptomatic is Evi Pihlak's article *The Exceptional Stage in Estonian Painting*, in which she admits that 'the situation has changed so much by now that the problems of the 1950s and the beginning of the 1960s no longer reach contemporary art the way they used to. [...] This also gave rise to a new interest in the period which had been buried in history.'⁵ What else is there to add, but that 'Soviet postmodernism' entered the art of this period as well. And finally, we may also add an article by Aleksei Korzhuhin, *From Object Interest to Hyperrealism*, which is supplied with good illustrative examples and aims to make sense of what it is that distinguishes Moscow hyperrealism from Western hyperrealism, as well as exploring the postmodernist irony and pseudo-earnestness this kind of art was made with.⁶

¹ Mart Kalm, Eesti 20. sajandi arhitektuur. Tallinn: Sild, 2002, p 242.

² Vadim Polevoi, Realism 70. aastatel. – Kunst 1982, No 59/1, p 6.

³ *Ibid*, p 11.

⁴ Pierre Restany, Tänapäeva realismi probleemid. – Kunst 1982, No 59/1, pp 12–14.

⁵ Evi Pihlak, Eesti maalikunsti erandlik etapp. – Kunst 1982, No 59/1, p 15.

⁶ Aleksei Korzhuhin, Esemehuvist hüperrealismini. – Kunst 1982, No 59/1, pp 40–47.

it, and at the same time, the silhouette as a negative image). According to Kanovitz it is 'realism, which has turned the existence of pictures into its subject matter'. Keskkula's *Landscape with Knife* (1982) might also be relevant here – in the given context this work is a thought-provoking deliberation on the conditionality of painting: the landscape view as a picture in the most traditional sense, an image we usually mechanically identify with reality, is crudely cut out of the frame with a knife, as if to emphasize on purpose the barbarianism of the act and to suggest that it is all a deception. These are the kinds of phenomena Yuri Lotman has called meta-art: 'By bringing out the conditionality the text is based on, it turns art's language into the auditorium's main focus of attention' – we see art, but we also see references to how the art is made.²

The treasury of 'Soviet postmodernism' certainly also includes Lapin's quotes about the 1920s avant-garde in both Russia and Estonia. A compulsive modernist might ask what it was Lapin invented that was new? But in my view, the answer should state that he created additional meanings for the art of Kazimir Malevich, Akberg or Edgar Johannes Kuusik; brought back the artistic thinking of the time in a recycled style. There are more examples, but regarding the capacity of the article, I would like to limit them to those I consider of the epoch.

Kunst 1982/1

What also holds relevance in regard to the theoretical aspect of art is the 1982 special issue of the almanac Kunst, which focused on realism. Inside we find articles by Vadim Polevoi, Aleksei Korzunhin, Pierre Restany, Leonhard Lapin and Evi Pihlak. It was time to re-evaluate realism, which had been so trodden down by modernism. A new perspective was also adopted towards Stalinist art, because the wounds were already healing. In the mentioned issue, Lapin launched the term 'functionalist classicism', mainly pointing to the post-war architecture of E.-J. Kuusik. Lapin's new evaluation of the era is rather thought provoking because 'it is evident that within Estonian functionalism, aside from constructivism and art deco, it is also possible to clearly distinguish classicism as a separate direction, although it is often entwined with the aforementioned stylistic methods and hence remains concealed'.³ It already began at the end of the 1930s, and as Lapin himself admits, 'it was not hard for several architects working in the bourgeois period, such as Kuusik, Matteus, Kotli, Volberg and others, to adopt the aesthetic conceptions of social realism'.⁴ Mart Kalm also shares this view, writing that the 'pre-war representa-

¹ Peter Sager, *Neue Formen des Realismus*. Köln: Verlag Schauberg, 1974, p. 78.
² Юрий Лотман, *Театральный язык и живопись. Избранное*. Изд. Таллинн, p. 368.
³ Leonhard Lapin, *Nõukogude eesti arhitektuur aastatel 1944–1957*. – Kunst 1982, No 59/1, p. 27.
⁴ *Ibid.*

became Juhan Viiding again. Sirje Helme and Jaak Kangilaski have described the 'golden seventies' in the following manner: 'All throughout the Soviet period, three art discourses contended with each other – the loyalist, the avant-garde oriented and the national-conservative', adding that it is often impossible to draw a clear-cut line between them.¹ The question arises whether this is the moment we should draw a line between 'Soviet modernism' and 'Soviet postmodernism'? Is it not a line where modernist 'paranoia' is replaced by postmodernist 'schizophrénia'? Hyperrealism, which in Jencks' analysis belonged to postmodernism, was unquestionably a life ring for the entire Estonian art community. Hyperrealism caused a lot of confusion in the ideologized artistic life of the Soviet Union: looks like realism, but again also some kind of dubious Western trend, which in a somewhat conceptual way mocks social realism. However, both the Estonian and the union-wide version of hyperrealism were not merely plagiarisms of the West. Estonian 'hyper' always conveyed some narrative, references, quotes, pastiches, bricolages, schizo-analyses and other occurrences of postmodernism. This is also where the euphemisms for hyperrealism stemmed from, such as 'interest in objects', 'objectivism', 'new realism' etc. – and add to all this, the games of Russian underground art combining Soviet attributes and Western visual vocabulary. Komar & Melamid, Ilya Kabakov and Erik Bulatov perhaps here serve as the best examples.

Rein Tammik, a former member of Visarid and student of the leader of the group, Kaijo Põllu, was probably one of the first in Estonian art to do the 'Soviet postmodern', U-turn. It is highly doubtful to link him to hyperrealism, although using photographs was of great aid to him. Pretty soon he started to quote old classics – let's recall his paintings in the style of the Lesser Dutch Masters. As Estonian art at the time manoeuvred between the borders of the official and unofficial, we lacked an acute political message like the Russians had, or at least it had been so cleverly hidden away – in the pseudo-hyperrealist paintings of Jaan Elken where the motifs and writings titillatingly referred to something forbidden. At about the same time – the start of the 1980s – Ando Kesküla made an even more relevant U-turn regarding the recent history of Estonian art: he abandoned the photographic manner of depiction and started introducing quotes and meta-structural elements into his paintings. These were not as much quotes as those of Tammik, but motifs marking and acknowledging a creative method: in the series *Kuiv St. 6a* (1978) and another immediately following it, he not only refers to his studio, but to the method (a reflection of the flashbulb in the mirror, a picture attached to the door, or methods in the style of Howard Kanovitz: a window with the silhouetted city skyline visible through

¹ Sirje Helme, Jaak Kangilaski, *Lühike eesti kunsti ajalugu*. Tallinn: Kunst, 1999, p. 183.

me that an architect's personality type is rather similar to that of an artist. This is especially true with avant-gardists. In this century, both are characterized by a tendency to prophet hood, clinging to their great idea and – perhaps most importantly – a certain authoritarianism, the imagination that they have the right to arrange people's lives according to their great sole idea.¹ It is not difficult to notice that Kaplinski's criticism, in the same way as that of Lyotard, is directed against 'grand narratives'.

To add to Heie Treier, I would like to point to the 1984 issue of the magazine *Ehituskunst* in the context of rooting the term 'postmodernism' in the local art scene; in the issue, Leonhard Lapin rehabilitates pre-modern architecture and an article by Tõnu Laiago bears the title *From Modernism to Postmodernism*.² Who was the very first one to import the term 'postmodernism' to Estonia remains unclear, but it is evident that despite this, the concept 'Soviet postmodernism' circulated here after a small delay. I am not fully convinced that this term is original, but as much as I have read Russian theorists, I have not come across it. Perhaps it is not accurate after all and merely points to the paradigmatic changes in architecture and art which just happened to take place during Soviet times – even if the concept merely marks, in an ironic key, the era, much like the 'Sots Art' of the Russians did by directly manipulating Soviet attributes, or Leonhard Lapin's 'Union Pop' – pop art made in the Soviet Union.

After 1968

At the same time, important shifts also took place in figurative art. A turning point in a way was the year 1968, which changed the whole world. For example, the Czech art magazine *Vitvarné Umění*, which had become one of the pioneers in Eastern Europe, turned reactionary overnight in 1970.³ On the one hand, resources were cut off all through Eastern Europe after the events in Prague; on the other hand, the avant-garde had also become exhausted (see above: the problem of the crisis in the avant-garde). Unbelievable metamorphoses took place: the frontrunner of the avant-garde of the 1960s, Olav Maran, turned to religion and started doing realist still-lives; the leader of the Tartu artists' group Visarid, Kaljo Põllu, became a fanatic generator of Finno-Ugric subject matter, and several other abstractionists and pop artists turned to realism. Incidentally, the same occurred in other fields of art as well: avant-garde musicians such as Arvo Pärt and Kuldar Sink turned to religious music, prose replaced poetry, Jüri Udi [which was the poet's pseudonym – Ed.]

¹ *Ibid.*

² Leonhard Lapin, *Ahitektuur ja mood*. – *Ehituskunst* IV, 1984, Tallinn: Kunst, 1987, pp. 17–21; Tõnu Laiago, *Modern-*

ismist postmodernismini. – *Ehituskunst* IV, 1984, pp. 32–33.

³ Ants Juske, *Moskva–Tallinn: infokanalid*. – Tallinn–Moskva 1956–1985, pp. 142–153.

heterogeneousness of the program was deepened by the mosaic-like succession of the presentations; they were not grouped according to subject matter or capacity. Nevertheless, there was a uniting conceptual link which joined the, at first glance, multi-styled and random construction securely into a whole – and this is called postmodernism. [...] The experience of the congress showed that postmodernism is still not yet a concept, but a slogan or, better yet, a password, a permit into to a contemporary idea, of which the thing we know best is that it is in opposition with the paradigms of avant-gardist ideology.¹¹

It is somewhat symptomatic that the AICA Congress was held in the Soviet Union during perestroika. Keywords and notions such as 'funeral of modernism' and 'postmodernism' had also reached our vocabulary. Yet the question arises: even if we were not using Western terms, does it mean we lacked the analogous phenomena? I tend to think that 'Soviet postmodernism' existed despite the fact that we lacked command of the postmodernist or post-structuralist terminology.

Heie Treier has written an article about the concept of postmodernism in our art world and notes in the introduction: 'However, we have to consider that in terms of Estonia, the concept 'postmodernism' is an international import item in the same way as a lot of others here, and its meaning takes on certain different forms compared to the situation elsewhere'.² Yet importing a concept is one thing, the phenomenon itself is another matter. On the other hand, Treier is right when she points out the following: 'If we observe the way the postmodernist situation was acknowledged in the local art scene, it more or less temporarily coincided with the West. The first ones to knowingly go through the postmodernist situation in art were architects who identified themselves as avant-gardists (for example, the architects of the Tallinn School).³ It was indeed a time when the debate between Lyotard and Habermas in the West reached its culmination and 'postmodernism' became a vogue word.⁴ Naturally, the paradox lies in the fact that the youth rebelled, the architects, avant-gardists in their own view, were fighting against modernist architecture (Mart Port, Malle Meelak) and brought back old principles from art deco to neo-functionalism. In any case, we can still talk about the same 'Soviet postmodernism' in the given context. An essential article covering the architectural debate is, in my view, a text by Jaan Kaplinski written in 1978.⁵ As in the West, here also it all began with architecture. Kaplinski writes: 'It seems to

¹ Boris Bernstein, 'Modernismi matused? – Kunst 1991, No 76/1, pp 30–32.

² Heie Treier, 'Postmodernismi mõiste Eesti kunstimaailmas. – Kunstiteaduslikke uurimusi 8. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 1995, p 244.

³ *Idid*, p. 248.

⁴ Jean-François Lyotard, 'The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Manchester: Manchester University Press, 1984 [French: 1979]; Jürgen Habermas, 'Modernity – an Incomplete Project. – Postmodern Culture. Ed Hal Foster. London: Pluto Press, 1985 [1980].

⁵ Jaan Kaplinski, 'Autoritaarsest arhitektuurist. – Sirp ja Vasar 6. X 1978.

Abstractionism, the crisis of the avant-garde and postmodernism could also be detected already at the beginning of the decade. The focus was primarily on the practice, theory and criticism of architecture. Ihab Hassan has pointed out that one of the reasons why postmodernism 'crystallized' in architectural movements is that the effects of the alienation of modernization were manifested more in architecture than in any other art field.¹ Due to its synthetic and syncretistic nature, architecture in particular has always reacted sensitively to the mentality of an era. Let's also recall Erwin Panofsky who has compared the scholastic summas and gothic architecture – and this not at all in a metaphorical way. We also notice a similar tendency in the deconstructivist philosophy, which saw in architecture the most adequate reflections of its theory.

The decisive role of architecture in rooting a term

The term 'postmodernism' was introduced into the theory of architecture by Charles Jencks, who used the term in 1975 to signify the end of avant-gardist extremism and a partial return to tradition and communication with the public.² Jencks' book *The Language of Post-Modern Architecture* was published in 1977, and in it he presents his theory in a systematic way. Several luxurious and amended editions of the book have been published, which also passed through the Iron Curtain. Before Jencks, it was Ihab Hassan who gave the term a wider philosophical meaning. Two important texts by him were published in 1971: *The Disembodiment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*³ and the article *Postmodernism: A Paracritical Biography*⁴. As Jencks saw it, Hassan both christened and provided a pedigree for postmodernism. On the other hand, Jencks has treated the 1960s as a parallel development of modernism and postmodernism. As we also see in Edward Lucie-Smith's 'late modern'⁵ – trends starting with abstract expressionism through to conceptualism, on the one hand, and pop art, neo-dada and hyperrealism on the other. What is clear, though, is that the beginning of the 1970s marked the so-called crisis of avant-gardism. In 1989, Boris Bernstein visited the AICA (*Association Internationale des Critiques d'Art*) congress in Tbilisi, where three issues had been raised: traditional art and the avant-garde, the borders and criteria of art and the development of art in different regions. He entitled his report of the congress *The Funeral of Modernism*: 'The evident

¹ Ihab Hassan, *The Question of Postmodernism*. – Romanticism, Modernism, Postmodernism. Ed Harry R. Garvin.

London and Toronto: Associated University Presses, 1980, p. 15.

² Charles Jencks, *The Rise of Post Modern Architecture*. – *Architectural Association Quarterly* 1975, vol. 7, No. 4, pp. 3–14; also see: Charles Jencks, *The Language of Post-Modernism Architecture*. London: Academy Editions, 1977.

³ Ihab Hassan, *The Disembodiment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. New York: University Press, 1971.

⁴ See: Ihab Hassan, *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio: Ohio University Press, 1987.

⁵ See: Edward Lucie-Smith, *Movements in Art since 1945*, London: Thames and Hudson, 1995.

that whoever was first, is the best. In the latter case we view art history, thinking whether the successors might even be better, whether the analogous art that emerged in the periphery might be, if not better, then at least more interesting in terms of artistic quality. The best example that appeals to me is Czech Cubism, which is not in any way worse in terms of artistic quality than the art of Picasso and Braque in Paris and the art of the entire Paris school. It is not hard to notice that one art historic approach is the modernist and the other the postmodernist – the first values innovativeness, progress, and the other values quality, stability and historical consistency. The exhibition *Tallinn–Moscow* also raised the question of where did modernism first emerge in the Soviet Union and where did manifestations of postmodernism become visible.

Before I move on to this subject, I would like to quote Yuri Sobolev on his impressions after his first visit to Estonia with Ülo Sooster: "Tallinn kept in step with the times. And in the most advanced way at that. Estonia was the first, and perhaps the only one of the Union's republics that was blessed with access to electronic information. Transmissions of Finnish television could be received in every Estonian house adorned with a T-shaped aerial. This represents the balance of opposing forces. Balanced and free of contradictions, the remembrances and expectations converged at one point: here and now, which conquered space and time. Because the 'here' did not mean the streets of Tallinn, and the 'now' was taking place in virtual time. Travelling through the dusky Bardo of Soviet actuality, it was becoming possible to encounter the reality where 'pure light and achievement of freedom' are experienced. Baudrillard's 'phobia of reality' was being overcome.¹ It is evident that this is Sobolev's wisdom in hindsight, for who had heard anything of Baudrillard at the end of the 1950s. Yet there is something thought provoking here. Information from the West started to imbue into the Soviet Union when abstract Expressionism had reached its peak and had become the official propaganda weapon of the USA. Let's recall the tours of American art, supported by the United States Department of State, which also reached Eastern European countries and Moscow.² It goes without saying that the more progressive artists in the Soviet Union became fascinated by the forbidden fruit of abstractionism.

The 1960s were a paradoxical time both for Western trends and for trends on the other side of the Iron Curtain that had originated from the West. Aside from

¹ Yuri Sobolev, *Virtual Estonia and No Less Virtual Moscow: An Essay of Island Mythology*. – Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s. Eds Laura Hopfman, Tomas Pospisyl. Cambridge, MA: The MIT Press, 2002, p 21.
² See for example: Ants Juske, *Abstraktné ekspresionism: pähempoolsest radikalismist*. Kulma sõja relevani. – Kunstiteaduslikke uurimusi 10. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2000, pp 390–417.

It has been widely discussed whether and how all sorts of 'isms' made it through the Iron Curtain and into Eastern European countries, and what role did foreign magazines, rare trips abroad, personal contacts and so on, have in all this. I could be bold enough to say that an understanding of some sort has already started to take shape after a certain amount of time has passed. On the one hand, our generation at the time received quite good training, travelling to Moscow, Leningrad and even further into the vastness of the Soviet Union, experiencing the unofficial art of the time, on the other hand, the opening up of the [internal Soviet] borders brought connections with the art of Eastern European countries and the history of local art in the recent past. In connection with this, I consider the retrospective *Personal Time*, held in Warsaw and St Petersburg, one of the most important exhibitions, which made it possible to compare the development of post-war art in the three Baltic States.¹ The more so, as the exhibition was compiled by local critics-curators (Sirje Helme from Estonia, Helena Demakova from Latvia and Raminta Jurenaite from Lithuania) because as experience has shown, experts from abroad were unable to identify with our complicated art situation in Soviet times (This view is also shared by such Moscow colleagues as Leonid Bazhanov, Joseph Bakstein and Viktor Misiano). Of course, the exhibition *Tallinn–Moscow. 1956–1985* is equally relevant in connection with the given topic.² Or it may just be because the metropolis and provinces having a complicated relationship. In addition, there is the problem of treating history, and in the narrower sense, art history: firstly, should we follow a linear history, where everything evolves from the lower to higher, or should we follow spiral models of development? Secondly, there is the vertical and horizontal dimension. In the first case the hierarchies are set and the first indication here is

¹ *Personal Time. Art from Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996*. Warsaw: Zacheta Gallery, 1996. See also: Ants Juske, *The Myths and the Realities of Post-Communist Art. – Nostalgic Nineties. Problems, Themes and Meanings in Estonian Art on 1990s*. Eds Sirje Helme, Johannes Saar. Tallinn: Center for Contemporary Arts, Estonia, 2001, pp 11–22.

² *Tallinn–Moskva 1956–1985*. Comp Leonhard Lapin, Anu Liivak, ed Anu Liivak. Tallinn: Tallinn Art Hall, 1996.

and was open to all 'micro-politics' (Michel Foucault), had taken a completely different course compared to our society, which was built on a lack of ambiguity. While the leftism of the beatniks or hippies could be likened to the emergence of a youth culture, which also took place in our community, then discussions between Western theorists of the eighties and the principal discourses unfortunately remained inaccessible for our local art practices. Differences in the social order inevitably started to impose themselves. In 1984, Fredric Jameson wrote the influential essay *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, which started to affect Western art theories. At least at that time, it was complicated to accept Jameson's ideas in Estonia.

The eighties, which seemed to be – especially at the end of the decade – a time of opening, were actually a time of closing, becoming tautological, living off its own illusions. Everything rapidly turned into mannerism. The development in design and interior decoration, and the glamour and brightening of the art scene this brought, was unfortunately short-term and unable to carry on as soon as the reality of the nineties arrived. And yet, it is this decade that conveys the majority of processes that characterize (but also justify and value the existence of the phenomenon) our entire post-war art – in other words, summaries of the entire development so far, and the hope of escaping the insanity through art. This decade is more complex at the psychological level than the eras that preceded it. Exceptional sensitivity and aggressiveness, a death wish and hope exist side by side in the art of the time. The price for conforming was high, but there probably were no alternatives. There was still some time before the collapse of the virtual West.

2010

geometric abstractionism, had excluded man from their systems. The psychological image of man was definitely not a part of the world outlook of pop art. Yet this 'returned man' was not socially active, he was not used to reflect dramatic social processes, nor to assess the surrounding environment, much less express criticism; the sufferings – if there were any – were introvert and melancholic. Estonian figurative painting did not have much in common with the passion of German neo-expressionism (although there is reason to talk of the influence of neo-expressionism). The exhibition by the group Rühm T in 1986 in the yard of Adamson-Eric Museum opened up the path for a phenomenon that filled the entire second half of the decade – the creation of personal mythologies. And the Master left... It was an interesting process, where the yearning for a different kind of mental environment, another kind of intensiveness, encouraged local decadence and fleeing into a mythological space largely run by graphic artists. The time of large-scale, colourful graphic art had arrived, full of symbols and references to the mythological space created further away from the politicised sphere. The time produced and emphasized the importance of naïvist art. The same *simulacra* also include performances, which achieved an important place at the end of the decade. When Siim-Tanel Annus started his garden performances in 1980, he created a fixed performance form, a symbolist theatre, the keywords of which are birth and death equally and where the artists tested the very abstract borders of being either in an aggressive (Raoul Kurvitz, Urmas Muri) or significantly milder attitude (Jaak Arro). The space-time, in which young art moved about during the second half of the eighties, was clearly cut off from actual political reality. Unfortunately, it was not allowed to have essential mutual developments or questions with Western art either.

Mike Kelley won't do

During the eighties, changes took place in Western art, which our visual culture no longer could accept, primarily because the confines of state control and permissiveness had, of course, once again arrived. But at the same time, this created a phase where it was also difficult to abide by the debates of aesthetics, or to accept them. In a country that had done everything in the name of as massive a stagnation as possible, there were not a lot of opportunities to coincide with the ideas of, for instance, Rosemarie Trockel or Mike Kelley. The art and theories that emerged in the Western and particularly Anglo-American cultural space could no longer be transferred nor reproduced here. The distinction had become too essential. The ideological and theoretical grounds that prepared the way for the 'other' or feminist art, the new installations, the engagedness of photography, simulation and abjection, or dealt with conceptualism, or created the 'return of the painting'

belongs to Pallas-like comfortableness or the avant-garde of the 60s and 70s.¹ The emergence of this generation cannot be explained with pereestroika, which primarily Western authors have frequently tried to do, but it is also clear that the changing times provided the generation with better breathing opportunities. The question rather lies in how it was used. Did the process of conforming become fixated, because smaller everyday life changes allowed for slightly more glamour or more personal construction activity? In other words, did it mean building a living environment, a slightly better one than the great Soviet Union, within the agreed borders? And this no longer took place through the transformation of the liberal arts and similar experiments thus far, but through environmental thought (city space, design, applied art, posters etc)? And was there another chance? I would here like to draw attention to the other important question of the entire process – the developments in parallel with Western art mentioned above.

And the Master left...

If we leave aside the relatively short period of Stalinist realism, there was a constantly discernible (even if wishful thinking) parallel development with Western art (abstractionism, modernist realism, also pop art etc) in our post-war art. The reason for this lies in the fact that in its essence and methods, but also in its value system, this development was connected with pre-war modernism.

An interesting phenomenon could be observed in the eighties. Two completely opposing processes were taking place – expanding on the one hand, inverting on the other – although I am not sure what kind of a substantial connection these processes shared. On the one hand, the local information field and level of education improved to a large extent; notions such as postmodernism, the transavantgarde and neo-expressionism entered the vernacular; there was talk of Italian design and the collective called Memphis; artists such as Roland Barthes, and Jacques Derrida at the end of the decade, were quoted, etc. On the other hand, art moved ever more decidedly towards a self-made virtual environment through its various media (painting, graphic art, performance, but also photography etc), which possessed weak ties with the actual processes taking place in society. Or perhaps this tie, the societal oppression, was namely expressed through giving up and escaping to other realities.

This process started already at the beginning of the decade, when there was reason to note the return of man as an emotional and social individual into art. As is known, both pop art as well as hyperrealism, not to mention the conceptual art of the seventies and

¹ Sirje Helme, *Tõde ja nurjatatus*. Märkmelised muutmistest 80. keskpäeva kunstis. – *Vikerkaar* 1986, No 1, p 54.

the light of the knowledge we possess now, were present in painting already rather early and that, figuratively speaking, Rein Tammi and Ando Kesküla were not waiting around for Sampo to be found in Estonia.¹ What is important is that the art criticism of the time did not deal with the obvious signs about the changed state of art from the perspective of postmodernism. This was perhaps due to the fact that painting as the primary laboratory of changes and the bearer of ideas lost its leader position not only to architecture. Applied art also demanded that its significance be deservedly noted, attacking the boundaries of the liberal arts and demanding its right to be treated equally along side installation, sculpture or some other spatial arts. The same problem also emerged in design, where the artists sensed that their art was not recognized as a 'wholesome' art. The young and vigorous generation of interior decorators and designers of the exhibition series *Space and Form* assumed a position next to the architects. The metaphorical boundaries of reality were most likely tested in a staged photo poster rather than in painting. The design of exhibitions became a value in itself and was touched upon in criticism and social events more frequently that the works of art at the exhibitions themselves. What has this got to do with conforming?

Living space within the borders

The beginning of the eighties was definitely not an ideologically 'loose' time for culture. An active Russification policy began in 1978, and Karl Vaino, having risen to the fore of the Estonian Communist Party, vigorously executed the Union-wide ruling of teaching Russian in kindergartens. Six political trials took place from 1981 to 1984, and the accused were sentenced to years in prison.² The number of people who believed in Estonia ever regaining its freedom probably increasingly diminished. The living space had to be fought for within the borders, and if possible, this had to be done without getting directly mixed up in politics. Culture conformed, starting to search for breathing space not by radicalising the liberal arts, but by expanding the environment, and more directly the living space, in a way that did not attack the political ambitions of the Soviet Union. In 1985, under the leadership of Mikhail Gorbachev, reorganizations started that were soon enough known as perestroika.

In the middle of the decade, significant changes started to take place in art as well, and as I have stated in an article published in 1986: 'The new generation has arrived in Estonian art, it is there and we must take it into account, even if our own sympathy

¹ Leonhard Lapin, *Arhitektuur ja mood*. – Ehituskunst IV, 1984. Tallinn: Kunst, 1987, pp 17–21.
² Olaf Kuuli, *Sotsialistid ja kommunistid Eestis*. Tallinn: Olaf Kuuli, 1999, p 147.

of the Estonian State Art Institute; the most important characteristic of their activity was the emphasis of the separation line, if not its ultimate enforcement, between the everyday societal situation and their own art. The ivory tower of art was being continuously built in increasingly massive and glamorous measures. Hence we may ask whether the process, which started with the Soviet occupation, was about to acquire its final shape during the eighties, and a breathing space (e.g. reason to create art) was being sought in virtual fantasy worlds? Had the act of conforming conclusively taken place through this?

Changing hierarchies

The eighties set out with the critics' concern about the scarcity of ideas in art. Although the strong hyperrealist influences in painting had continued into the eighties from the seventies, and an altogether distinct young painting centred on the grotesque was taking shape in Tartu, it was all considered a continuation and not advancement.

The essence of the changes that took place in the eighties was the repositioning of different art genres and the blurring of previous hierarchic values. Painting as the main ideological so far, gave its place up for art fields that had previously been considered more marginal. The role of architecture in the passing down of creative thought was significant, particularly the activities of the *Tallinn School*, in enforcing the role of architecture as a leading art form in the cultural sphere. Within architecture, the change in ideas and mentalities took place in such a form that its parallels in figurative art are yet to be defined to this day. According to Andres Kurg, the end of modernism is marked by this group's exhibition held in 1978 in Tallinn in the lobby at the Library of the Estonian Academy of Sciences.¹ Compared to architecture, no such clear changes of form took place in art – even after the SOUP 69 group exhibition in Tallinn (which might well have marked the conceptual border of modernism), the most powerful value in figurative art was still associated with the aesthetics of the Paris (Pallas) school dominated by painting.

We have analyzed postmodernism in our own art or even more widely in the art of the world relatively little (Heie Treier being one of the few who has?), and have stated for some reason, that postmodernism arrived with the architects and well-nigh began with Charles Jencks' book,³ which circulated here as well. However, I am convinced that the methods and approaches, which we can associate with the ideology of postmodernism in

¹ Andres Kurg, *Modernism's Endgame*, Tallinn 1978. – Environment, projects, concepts. Architects of the Tallinn school 1972–1985. Eds Andres Kurg, Mari Laanemets. Tallinn: Museum of Estonian Architecture, 2008, pp 56–71.
² Heie Treier, *Postmodernismi mõiste Eesti kunstimaailmas*. – Kunstiteaduslikke uurimusi 8. – Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 1995, pp 244–264.
³ Charles Jencks, *William Chaitkin, Architecture Today*. London: Academy Editions, 1982.

one cultural model, and the other question, closely tied to the first, signified the inevitable abandonment of developments parallel with Western art, which – at times more evidently, and then less so – are noticeable in our post-war art and through which we have tied our art to Western modernism.

The eighties were the concluding decade for Soviet power and social realism as an ideology, but we may pose the question in a different way: had the time spent living under the conditions of Soviet power already been so long that a distinct art model, which conformed and adapted to the conditions, indeed started to take shape in the eighties? The introduction of the collection of texts entitled *The Signs of Conformity* includes three theses, which sum up Estonian creative life during the Soviet period. What is important here is the issue of conforming and adapting, and the authors see a distinction between these two notions. 'The changes of cultural discourse cannot be unequivocally determined on the political scale of collaboration–refusal–insubordination–indifference, for which reason the notion of conforming cannot be equated with collaborationism. [...] Collaborationism would be forcedly political and it would leave a black-and-white impression of the period; adapting on the other hand would emphasize merely a forbearing passiveness.'¹ In the next collection dealing with the same issue, entitled *The Adapting Texts* and published in 2005, the notion of adapting is specified: 'Adapting might be called "finding one's place in the era". Hence it is an action that is not explicitly determined by a starting and ending point, which takes place in the course of time and already in its textual form links together the environment and the time.'²

After the Stalinist repressions, starting with the arrival of the so-called Thaw period, the inner climate and aesthetic ideologies of our art where largely determined by oppositional relationships with political and ideological power: the Thaw and the regaining of modernism, the avant-garde and the emergence of youth culture during the sixties and the alternative developments of the seventies (hyperrealism, geometric art, the influence of conceptualism). Artists experimented with different directions, tested various forms of expression and tried to stretch the predetermined creative space wider to the best of their abilities. Ideas evolved, diverged, reached different phases. This has given reason to talk about the long sixties or the long seventies because it is hard to draw a line between the two decades. However, the eighties themselves are like two clearly distinct periods. The beginning of the decade dealt with active conforming. The second half of the decade was associated with the emergence of a new generation, the talented young graduates

¹ Kohandumise märgid. Eds Virve Sarapik, Maie Kalda, Rein Veidemann. Tallinn: Under ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002, pp 7–8.

² Kohanevad tekstid. Toim Virve Sarapik, Maie Kalda. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, 2005, p. 7.

Phosphorite War, night-time singing festivals, and within the art sphere, the first exhibition of Estonian art freely put together by curators from Finland, Germany and Sweden – *Structure and Metaphysics*. And yet, it has been difficult to find a system according to which the era could be placed. In the words of Ando Keskiküla: 'it is not possible to find a common denominator for the decade. The beginning and ending of the decade are largely different.' It is hard to find ideas, which could have continued into the nineties – it is as if they began, ended and possessed a meaning only within their time. This controversial decade, which produced both depression and hope at the same time, in a way closed up in the face of the new decade, under new political conditions – much like a sphinx (such a loved symbol in the art of the eighties). The eighties were lost.

Commissioning articles to be included in this collection, I was not hoping to find or invent this system. It was also impossible to offer the authors a very clear starting point, and hence as expected, the different texts to not form a greater consensus. My understanding of how the eighties have taken up their position in history (which I also describe below) might not be accepted by all of the authors. However, the articles published will not diverge too much. Initially, I planned to include texts in the collection, which would analyse the social situation as well because the era was so dependant on the political reality. However, after discussing this with Johannes Saar and Andreas Trossek, we gave the idea up. A single collection cannot deal with every question – after all, the fields of architecture or, for example, film have been altogether left out from this spectrum of analysis. The eighties definitely deserve further study and there are plenty of subjects.

On conforming

The eighties were distinguished by a certain indefiniteness in the West as well, although it was a prosperous decade for creating new museums, galleries and magazines, and the art business also did quite well. And yet, Arthur C. Danto wrote about the eighties in 1989 as being 'bad aesthetic times' and quoted Roy Lichtenstein: 'There's a lot of style, but there doesn't seem to be much substance. The eighties don't seem to have a soul, do they? ... And the seventies seem a kind of nonentity.'²

There were two principal questions in Estonian art during the eighties, which might serve as background and explanation for the period's developments. The first question dealt with the possibility of treating the decade as the completion and enforcement of

¹ *The Parenthetic 1980s* at Kumu Art Museum 19. I–2. IX 2007. Curated by Ando Keskiküla. Foreword for the exhibition catalogue. Manuscript in the possession of the author.
² Arthur C. Danto, *Bad Aesthetic Times*. – Arthur C. Danto, *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997, p 297.

Why the eighties? Why lost?

Sirje Helme

The story of this collection's progress from the initial idea to a finished book is rather long and before the construction of Kumu Art Museum, it seemed to me that the conceptualization of post-war art taking place at the time might be aided and supplemented by collections of art-historic texts focusing on various subjects and periods, which would describe the periods and subjects from as many different aspects as possible and by different authors. The experience of putting together the *Nosy Nineties*² showed that although the authors' stances, styles of writing and methodologies might differ, the data itself does not. A several volume history of Estonian art was in the process of being written – and still is – but no compilation can replace smaller comprehensive insights, which can be provided by a collection such as this one.

Why the eighties? And why lost? Art historians' interest in different eras alternate much like fashion trends – at one point it is this era or subject matter, then it is an altogether different one. For a long time, years ago, it was pre-war modernism, and then the interest gradually shifted towards the sixties – through architecture, the environment and social problems. The following decade was also partly dragged along into this sphere of interest. However, the eighties have been dealt with the least. It has been a popular notion that the eighties were a time when nothing happened; everything was stamped upon by the strict heel of stagnation and if anything was happening, it was probably a clone of the ideas and achievements of the previous decades.

In fact, as the articles show, we are dealing with a very versatile decade, the start of which was marked by an active Russification policy and the end by the so-called

¹ A presentation *The Lost Eighties* day held at Rotermann Salt Storage on Dec 9, 2003. Presentations held by Ants Juske, Sirje Helme, Eha Komissarov, Heie Treier, Piret Lindpere, Raivo Kelomäes, Kadi Talvoja, Pijo Urvak. Organized by Center for Contemporary Arts, Estonia and the Estonian Society for Art Historians. – Ed.

² *Nosy Nineties*. Problems, Themes and Meanings in Estonian Art in the 1990s. Eds Sirje Helme, Johannes Saar. Tallinn: Center for Contemporary Arts, Estonia, 2001.

Compiled by Sirje Helme

Editor Andreas Trossek, co-editor Johannes Saar

Estonian text revised by Tiina Hallik, Daila Aas

Estonian-English translation by Katrin Kivimaa, Epp Aareleid-Koop, Livia Ulman, Re:finer

English text revised by Michael Haagensen, Justin Ions

Design by Andres Tali

ISBN -----

The publication was supported by Cultural Endowment of Estonia.

© Center for Contemporary Arts, Estonia, 2010



KAASAEGSE KUNSTI EESTI KESKUS
CENTER FOR CONTEMPORARY ARTS, ESTONIA

Problems, Themes and Meanings
in Estonian Art on 1980s.

LOST EIGHTIES

chronology

new media

personal
perspectives

sculpture
applied art
interior design

painting
graphic
poster art

art
terminology

introduction

introduction

Sirje Helme. Why the eighties? Why lost? **5**

art | art terminology

Ants Juske. Soviet postmodernism **13**

Johannes Saar. Competing landscapes: changing

cultural horizons and contexts in the art writing of the 1980s **23**

Heie Treier. Sublime and kitsch **39**

painting | graphic | poster art

Eero Epner. A pretty girl in a pleasure garden, seducing her admirers **49**

Kadi Talvoja. Tartu slide painting: grotesque – game or tactics? **67**

Anu Allas. A hero out of place: the figure of Kalevipoeg in Estonian painting of the 1980s **77**

Vappu Thurlow. Riding the lion into the future **86**

Jüri Hain. The 'golden eighties' of poster art **106**

sculpture | applied arts | interior design

Juta Kivimäe. Lagoon sculpture: critical pop, romantic symbolism,

hyperrealism and surrealism in the Estonian sculpture of the 1980s **132**

Inge Teder. Applied art in the eighties **144**

Krista Kodres. We can, but we can't: Estonian interior design in the 1980s **154**

personal perspectives

Raül Kurvitz. Flame-throwing: Estonian performance in the eighties **170**

Peeter Laurits. Estonian photography in the eighties **176**

new media

Tuuli Lepik. The birth of Estonian computer art **186**

