

Modernistlik realism

1960. aastate eesti maalis

Sirje Helme

Sissejuhatus

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

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

Erinevalt küsimuse ühesusest on raske anda üheseid ja selgeid vastuseid, sest selle kümnendi kunstis ei saa eraldada selgelt eri-

nevaid liine ega arenguteid. Rohkem kui neljakümne aastast perioodi ei iseloomusta mitte ainult ideoloogiline surve, vaid olulisel kohal on ka ajalooline mälu. Kahtlemata ei saa kõrvale jätta sotsiaalset survet, nimelt seda, millisesse rolli asetab ühiskond kunsti. Jaak Kangilaski on kirjutanud erinevate rollide olemasolust isegi ühe ja sama kunstniku loomingu ning erinevate sotsiaalsete tellimuste kattumisest.¹

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

Mida tähendab realism totalitaarses riigis 20. sajandi teisel poolel, milline on tema kandja, keel, vorm? Milliseid kihte ta eneses peidab, millised on tema sidemed sõjaeelse kunstiga ning mis on tema roll välismõjudele suletud riigis? Kuidas hinnata realismi tänapäeval, kui peaksime olema vabad realismiallergiast?

Eesti pole ainus riik, mille kunsti on piiratud sotsialistliku süsteemi väärtushinnangutega. Pool Euroopa kunsti oli põhimõtteliselt allutatud samadele reeglitele. Samas, niipea kui väljume “raamtõdedest”, ei saa me siiski kasutada analoogiaid ega paralleele, sest sotsialistliku süsteemi riigid olid oma kultuuripoliitikalt oluliselt erinevad ning oluliselt vabamad kui Nõukogude Liit.² Nõukogude Liit, seega ka Eesti, oli kõige sule-

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

² East Art Map. A (Re)Construction of the History of Art in Eastern Europe. *New Moment Magazine* 20, Slovenia 2002.

tum riik (see ei kehti Moskva linna kohta, mis oli tänu välisdiplomaatide kohalolule üldisest Nõukogude Liidu toimimisest välja lõigatud). Me võime uurida üldiseid mehhanisme, kuid ei saa otseselt võrrelda oma olukorda endise Jugoslaaviaga, kus abstraktsionism oli peaaegu ametlikuks kunstiks,³ või Tšehhoslovakkia, mis pidas ennast 1968. aastani avatud ühiskonnaks ning kus kultuur toimus sellele vastavalt,⁴ või Poolaga, kus üldreeglina stalinistlikku realismi on peetud tühiseks, vaevalt viis aastat kestnud episoodiks⁵.

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

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

Tagasikutsutud realism

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

Modernism kui kõige võimsam ideoloogia 20. sajandi kultuuris on juba üle saja aasta rünnanud kõige enam realistlikku kujutusviisi, kuigi modernismi oluliseks allikaks oli just 19. sajandi keskpaiga realism ja Gustave Courbet’ “madalad teemad”. Ometi hülgasid modernismi teoreetikud edaspidi realismi abstraktsionismi kasuks, kritiseerides sealhulgas nii sürrealismi kui uusasjalikkust figuraalsuse ja äratuntava kujundi kasutamise pärast. Teise maailmasõja järel kadus realistlik kujutusviis Lääne olulisemate kunstiajakirjade veergudelt, realismi peeti perifeersuse tunnuseks või hoopis reaktsiooniliseks kunstiks. Reaalsusega suhestumine tuli kunsti uuesti koos popkunsti ja uue realismi erinevate, üha uuenevate vormide ja diskursusena. Nii on 20. sajandi modernistliku kuns-

3 B. Dimitrijević, Shaping the Grand Compromise: The Case of Blending the Mainstream and Dissident Art in Serbia, c. 1948–1974. http://ican.artnet.org/ican/text?id_text=56, 2003.

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

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

6 B. Pejić, Socialist Modernism and the Aftermath. http://ican.artnet.org/ican/text?_text=57, 2003. Vt. ka B. Dimitrijević, Shaping the Grand Compromise ja J. Geržová, A Historical Perspective on Visual Art....

7 Realismi mõiste on nii kaugel monoliitsusest, et sellega üheselt ja arusaadavalt kunstiteost tähistada on problemaatiline. Eriti, kui tegu on realismi moderniseerimisega ja mitte akadeemilise realismiga. Et mitte korrata tekstis pidevalt sõnu *figuurimaal*, *natüürmort*, *maastikumaal* jne. ja et mitte pidevalt lükkida lausetesse lõpmatuid täpsustusi, kasutan edaspidi sõna *realism* kunsti kohta, mis on 20. sajandi tähenduses mitteabstraktne või ei ole seotud sürrealismi, popkunsti ega hilise naivismiga.

tiajaloo pinnalt paratamatult tekkinud arusaam, et realism (realismi paljudest etappidest ja tähendustest pean siin silmas just Courbet'-järgset realismi) pole kunagi olnud populaarne, tema paradigma on justkui olla kohustuslik, igav, demagoogiline. Realismiga ei seota sõjajärgsetes kunstiajalugudes ühtki hiilgavat vormiideed ning, nagu öeldud, vahetas 20. sajandi alguse avangard selle esimesel võimalusel välja intrigeerivate arenduste (primitivism, abstraktne kunst) vastu. Samas tõukusid omaaegsed suured vormiuendajad täie teadmisega Cézanne'i, Manet', Gauguini või Matisse'i figuraalsusest ja nende olulistest saavutustest moodsa maali kujunemisel.

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

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

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

Sellest hoolimata ei uuri modernismi ajalugu üldreeglinaraldisi figuraalset realismi, vaid käsitleb seda vormiuenduste kontekstis.

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

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

Hoolimata oma eraldatusest on meil realismi siiski kergem käsitleda, kui toome sisse

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

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

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

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

Termini “modernistlik realism” võtsingi eespool tsiteeritud James Hymani raamatust. Hyman on uurinud realismi briti kunstis, kirjeldades briti sõjajärgset avangardi just nn. modernistliku realismi kaudu, mis on alternatiiviks sotsialistlikule realismile. Tema käsitluses on modernistlik realism palju tänu võlgu modernistlikule formalismile ning samuti Lääne individualismile, mida omakorda olid stimuleerinud nii fenomenoloogia kui eksistentsialism.¹¹ Oluliseks kriteeriumiks on see, et samuti nagu abstraktne kunst keeldub ka modernistlik realism illustratiivsusest ja narratiivsusest, võttes endale pigem rolli olla “moodsa elu sümbol”. Vaadeldes teatavat lõiku meie maali ajaloos, leiame sealt kõik need tunnused, mille kaudu defineerib Hyman modernistlikku realismi – sajandialguse modernismist pärit formalism, otsingute individualism ning niipalju kui võimalik, loobumine illustratiivsusest ja narratiivsusest, mida asendab soov kirjeldada läbi vormi kaasaegsust.

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

Eristada kindlaid modernistliku realismi alla käivaid töid on kahtlemata üsna habras ettevõtmine, sest erinevad ideoloogiad ja eesmärgid on kohaliku pildi päris sogaseks

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

Kohustuslik ja igav

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

Tänapäeva vaatajale on erinevad otsingud, mis nn. pealiinis toimusid, tihti ette “ära kadunud” eeskätt seetõttu, et realismi on üldjuhul käsitletud opositsiooniliste paaridena: realism–abstraksionism ning 1950. aastate sotsialistlik realism–pallaslik järelimpresionism. Esimesel juhul on nendes paarides realism negatiivses rollis kui tagurlik ja kõigele uuele vastanduv kunst, teisel puhul eraldatakse nn. ametlikust realismist 1930. aastate ideaalidele vastav realism, sidudes selle vaikse opositsiooniga, eemaldumisega nõutud narratiivist. Nende kahe seisukoha kõrval on kogu muu realism hajunud ebamääraseks känkkraks, pidevaks kohalolijaks, mille just

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

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

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

kui igikestvale taustale on hea projitseerida ükskõik millist muutust, anda märku alternatiivsusest või lihtsalt tühimusest.

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

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

1960. aastate kunst kulmineerus abstraktsionismis

Võim, mis andis omal ajal võimaluse esitada ainult ühesugune pilt tegelikkusest, on hiljem tekitanud automaatselt soovi sellele vastupidiseks käitumiseks. Ei ole siis imestada, et praegune retseptioon eelistab kirjeldada seda nõukogude pealiini poolt soovitud kunsti kui ühtlast kollaboratsioonismi ning ei pea vajalikuks süüvida paljudesse figuraalsetesse või natüürmordi kompositsioonidesse, leidmaks seal vormiuuenduste algust ning vabaduse esimesi ja olulisi märke.

Meil on olemas teatav viis, kuidas kirjeldada 1960. aastaid, ja kuigi see on muutunud vastavalt kirjeldamise enda ajahetkele, on kuuekümnendate "kujundiks" jäänud muu-

tumisvõimelisus ning jäikadest ja kunstlikest eeskujudest lahtiütlemine. 1970. aastatel peeti eelmise kümnendi maali liiga intiimseks või, vastupidi, tühjalt dekoratiivseks. Taasavastama hakati kümnendit 1980. aastatel, kui üha olulisemaks tõusis küsimus kunsti eluvõimalustest ning koos sellega kohaliku avangardi olemasolust ja rollist. 1990. aastate huvi oli mõistetavalt pööratud meie sõjajärgse kunsti radikaalsemate liikumiste poole. Eeskätt otsiti "heroilist" avangardi ja rahvusvahelisele kunstile lähedasemat arengupilti, et veelkord kinnitada arengu analoogiaid Lääne traditsioonidega.

Nagu öeldud, väärtustatakse igal juhul 1960. aastaid kui muutuste kümnendit. Selle kümnendiga seotakse avangardi algust eesti kunstis, mida eeskätt kirjeldatakse grupi- või nähtusekeskselt ANK '64,¹⁵ SOUP 69¹⁶ ja Visarite tegevuse kaudu¹⁷. Kümnendi oluliseks kunstialaks muutub graafika.¹⁸

1990. aastad on andnud palju uut materjali lähimineviku uurimiseks, mis omakorda rõhutab kuuekümnendaid kui muutustekümnendit. Üheks olulisemaks "avastuseks" 1990. aastatel pean Tartu kunstnike 1950. aastate lõpus ja 1960. aastate alguses loodud abstraktsionismi ja kollaažide toomist kunstilukku. Tähelepanu, mis algas 1993. aasta

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

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

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

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

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

sügisel Eha Komissarovi korraldatud kollaažinäitusega Eesti Kunstimuseumis, on tänaseks jõudnud mitmete artikliteni ning ka poleemikateni.¹⁹

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

Ühes viimati ilmunud suuremas sõjajärgse eesti kunsti ülevaates kontsentreerub ka Eda Sepp eeskätt realismist erinevale, nagu ka artikli pealkiri märgib, nonkomformistlikule kunstile, tähistades selle mõistega loobumist nõutava kunsti tegemise eest saadavatest hüvedest.²² Kirjutades 1960. aastatest, loob ta sellest pildi kui kahtlemata suletud, kuid siiski intellektuaalselt rikkast ja uudishimulikust kümnendist, mis kasutas kõiki võimalusi informatsiooni hankimiseks ja selle interpretatsiooniks.²³ Mõistetavatel põhjustel on autor kõrvale jätnud kogu n.-ö. tausta, seega realistliku maali ükskõik millises ilmingus, ning ta ei näe põhjust rehabiliteerida ka kuuekümnendate realismi novaatorlikku, vormiuuenduslikku külge, sest nii või teisiti on selle taga nõukogulik realism. Nn.

tavaline figuraalmaal, natüürmort või maastik ei paku sellistelt intellektuaalselt põnevatest ning erinevaid arutlusi pakkuvatelt positsioonidelt midugi mingit huvi, pigem on seda tänaseni mugav käsitleda ametlikult soovitud pealiinina, kus võrreldes kümnendi uute vabadustega – abstraktsionismi, sürrealistliku kollaaži, assamblažide jmt. – ei pakuta ühtki uut kunstilist ideed.

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

Ideale on palju, kuid reaalsus on ainus

On paraku loomulik, et hilisemad interpretatsioonid lähtuvad uurija ajastu ettekujutustest ja vajadustest, samuti õigustab hilisemat interpretatsiooni laiem taust ning ideoloogiline sõltumatus kirjeldatavast ajast. Nii on tänapäeval jätkuv protsess lisada 1960. aastatele paatoslikkust ning kümnendit uuritak-

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

²⁰ M. Levin, 1960. aastate murrang. – *Kultuurileht* 20. XII 1996.

²¹ A. Juske, 1960. aastate kunsti hõbepulm. – *Päevaleht* 11. XII 1996.

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

²³ Samas, lk. 55.

²⁴ A. Juske, 1960. aastate kunsti hõbepulm.

se üha uutest aspektidest (interjäär, tarbekunst, disain jne.). Päril kindlasti jääb ka edaspidi kuuekümnendate kohale särama uuenduste täht, märkimaks protsesse ja mehhanisme, mis tol ajal toimusid peamiselt näitusesaalidest väljaspool ning mida õilistas julgus ja protest olemasoleva vastu.

Kümnendi enda sees toimisid omal ajal teised regulatsioonid. Nõukogude kunstipoliitika oli sattunud nn. sulajal keerulisse situatsiooni. Stalinliku realismi kohandamiseks Hruštšovi liberaliseerumisperioodil anti juhised 1957. aastal toimunud NSVL Kunstnike Liidu I kongressil, kus sõnavõttes kritiseeriti nii seninõutud naturalismi ja illustriativsust kui ka formalismi. See tähendas, et senisele dogmaatilisele realismikäsitlesele mitte ainult ei nõutud suuremat liikumisruumi, vaid et riik vajas oma tegude kirjeldamiseks ja ideoloogiliseks ikonograafiaks uut kujutuslikku keelt. Sulaaeg ei tähendanud kunsti ideoloogiast lahtisidumist ja kunstile vabaduse andmist kõndida omaenese loogika järgi. Seda näitab ainuüksi eriti jõhker kampaania igasuguse formalismi, eriti abstraktse kunsti vastu aastatel 1962–1964. Ehk, kasutades omakorda Boris Bernsteini fraseeringut, aga teises tähenduses: ideaale oli palju, kuid reaalsus on ainus.²⁵

Uus retoorika kujutavas kunstis saab tuntuks karmi stiili nime all. Karm stiil kuulub kokku Nõukogude Liidus 1950. aastate lõpus alguse saanud majanduslike ja sotsiaalsete muutustega. Võib ka öelda, et karm stiil oli omamoodi visuaalne vaste kuulsale teaduse ja tehnika revolutsioonile (TTR) Nõukogude Liidus. Senine intellektuaalne sfäär, kus oli valitsenud ideoloogiline demagoogia, tuli avada teaduse ja tootmise (*resp.* sõjatööstuse ja teaduse) survele uutele mõistetele ja mahtudele, aja- ja ruumimõiste muutumistele, masinale, kiirusele, automatiseerimisele, ratsionaalsusele.²⁶ Vene kriitikud kirjeldavad

stiili kui romantilist, eksspressiivset või dekoratiivset realismi.²⁷

1962. aastal luuakse Moskvas Tehnilise Esteetika Instituut (VNIITE) ning räägitakse nõukogude disaini sünnist. Esteetiline kaanon on sellega paratamatult muutunud ning uuenduslikud ideed kajastuvad teaduslike ajakirjade kujundustes. Eesti kunstnike töödest on selle parimaks näiteks Ülo Soosteri teadusraamatute kujundused.²⁸ Loodusteaduste mõju humanitaarkultuurile, s.h. kujutavale kunstile on erakordselt suur. Uus, poetiseeritud ikoon, uus inimtüüp kunstis ning ruum tema ümber seotakse teadussaavutuste kaudu veelgi tugevamini õnneliku tulevikuga, mida nimetatakse kommunismiks. Kokkuvõttes oli karm stiil samuti normeeritud, kuigi vähem silmatorkavalt kui stalinistlik realism. Samuti on tema kujutuslikud allikad erinevad 19. sajandi peredvižniklikust realismist. Karm stiil toetub kõhklemata modernismile, ja eeskätt vene 1920. aastate modernismile. Nende aastate ratsionalism ja konstruktivism (El Lissitzky, Aleksandr Rodtšenko), karge lakooniline kujutusviis (Aleksandr Deineka), ruumi kujutamise taandamine märgiks, tööliklassi paatos jne. olid sobiv materjal, et avada näiliselt tee kunstilise tolerantsi juurde ning samas sulgeda see uute kaanonite kehtestamise kaudu. Sellest välja

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

26 В. М. Зименко, НТР и искусство: мифы и реальность. – Советское искусствознание '73. Москва, 1974, lk. 36–60. Vt. ka T. Luuk, Läbimurre ja läbimurdjad..., lk. 212.

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

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

kasvanud üldistav dekoratiivne stiil oli sobiv pinnas monumentaalmaaliks, mis kunstis eeskätt propagandistlikke eesmärgi täitis.

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

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

Eestis ei räägitud palju karmist stiilist, Eestis räägiti *bildende Kunsti* laadist.³³ See oli mõistetavam eeskätt eesti kunsti ajaloolise suhte tõttu modernismi, mis oli kindlasti erinev vene kunsti omast. Selle traditsiooni olemasolu sätestab kahe erineva liini olemas-

olu modernistlikus realismis endas, aga sellest allpool.

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

Enn Põldroos kirjeldab kaasaegsust, nagu seda mõistsid kunstnikud: “Kunstiringkondades on muutunud kaasaegsuse, novaatorluse sünonüümiks väljend “vabalt tehtud, vaba joo-

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

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

31 B. Bernstein, Seoses vaidlustega realismi üle, 1966, lk. 13.

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

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

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

nega visatud”, kuid tunnistab temagi, et “kunsti kaasaegsus on sügavalt sisuline probleem”.³⁵ Ebamäärase termini “kaasaegne” kasutamisest ei ole võimalik otseselt välja lugeda huvi klassikalise modernismi vormiprobleemide vastu, vastupidi, ainult vormist kõnelemine ja kirjutamine on endiselt ametlikult peaaegu et tabu ja viitab formalismile.³⁶

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

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

Roode manifest

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

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

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

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

36 Samas.

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

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

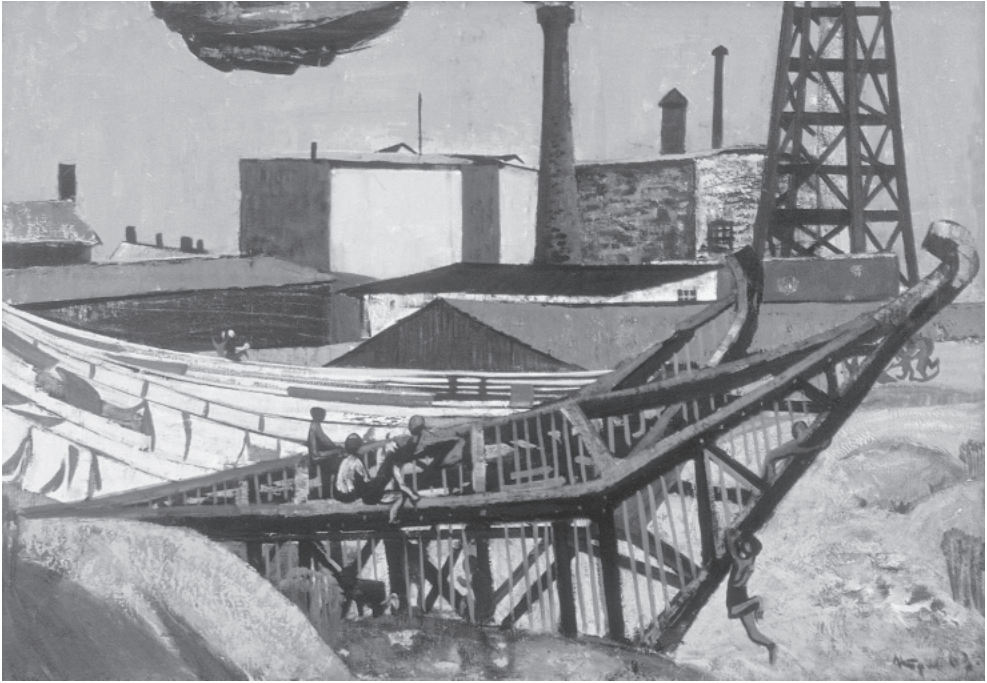
39 E. Komissarov, Tuhat kilomeetrit oli kuristik. – Tallinn–Moskva 1956–1985, lk. 92.

40 Samas, lk. 93.

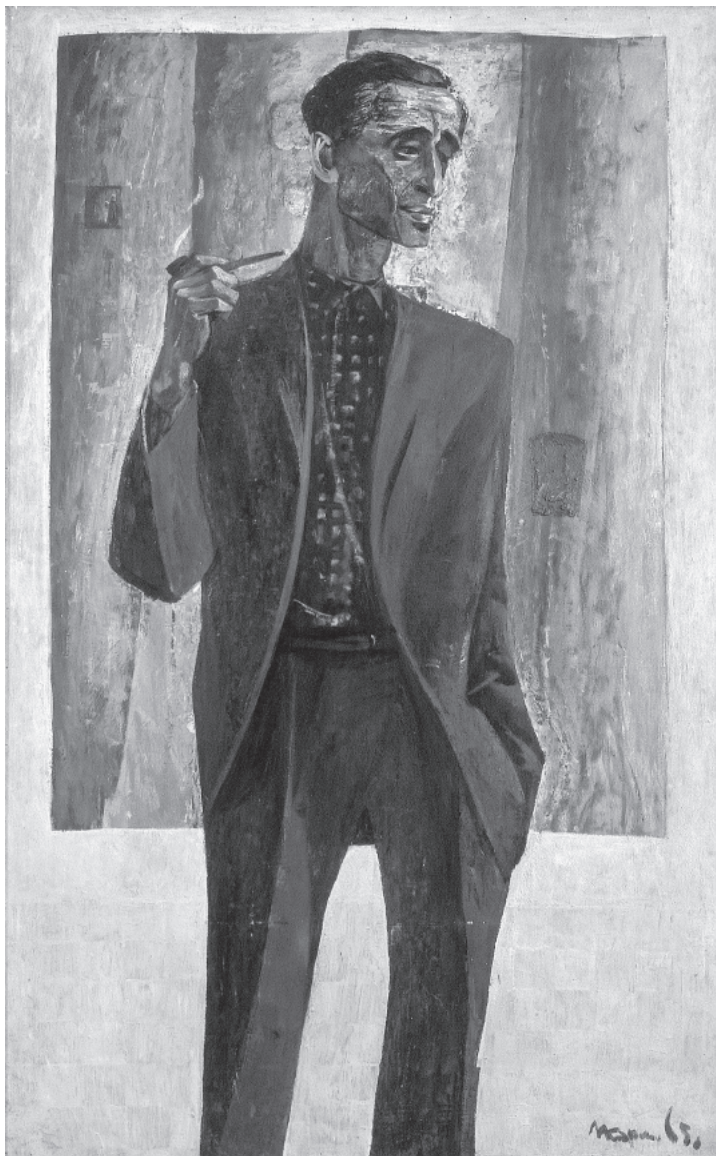
41 Samas, lk. 92.



Elmar Kits
Kompositsioon sinisega
1966
TKM



Nikolai
Kormašov
Tööstusmaastik
1963
EKM



Nikolai Kormašov
Boris Bernsteinini portree
1965.



Nikolai Kormašov
Raudbetoon
1965
EKM



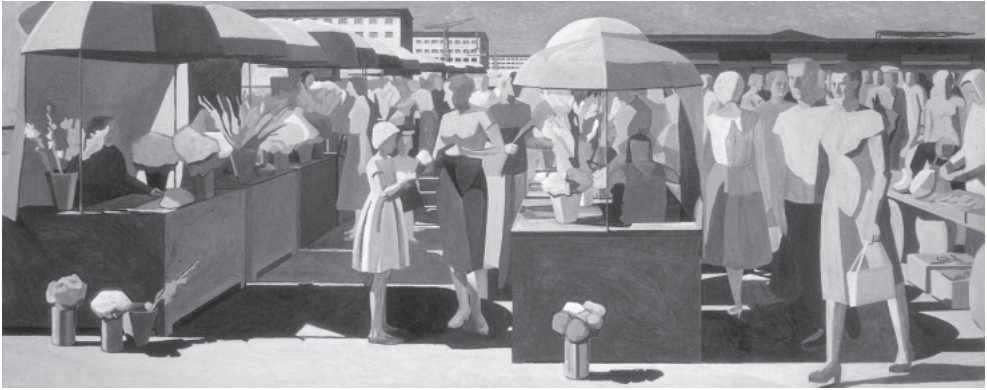
Lepo Mikko
Natüürmort
vaskse teekannuga
1965
TKM



Lepo Mikko
Inimene ja kosmos
1971
TKM



Enn Põldroos
Tantsuõhtu
1968
EKM



Henn Roode
Turg
1961
EKM



Henn Roode
Demonstratsioonile
1965
EKM



Henn Roode
Mõtiskleja
1967
TKM

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

Pisut keerulisem on samal viisil – äratundmata kaasaegsuse kaudu – määratleda Roodest kümmekond aastat vanemate kunstnike Mikko ja Kitse modernismi. Kummalegi polnud modernismi edasiarendus midagi kardinaalselt uut, vaid osa sõjaeelsest haridusest. Mikko pinnaline laad ning tööteemad on analoogiad sõdadevahelise perioodi Euroopa moderniseerunud realistlikule maalile, olgu Saksamaal või Prantsusmaal. 1970. aastate alguseks ühendas ta kõrgi professionaalsusega modernistliku maali pärandi ja TTR-i unelma – kosmosetemaatika (“Inimene ja kosmos”, 1971). Oma eesmärgi unustanud vormiekspperimentide kaja kohtub taas kord vana utopiaga. Hoolimata tol ajal ametlikult üliosoitud kosmose- ja töötemaatikast, on ka Mikko monumentaalmaal üllatavalt sarnane mitte ekspressiivse karmi stiiliga, vaid tasakaaluka, n.-ö. euroopaliku monumentalismiga. Progress, töö, õnnelik tulevik polnud 1960. aastatel ju ainuüksi kommunistide retoorika, piisab, kui tuua paralleel soome kunstniku Unto Pusa 1960. aastate seinamaalidega, või ka tema hilisemate tööteemaliste maalidega laadis “pehmed *de-launay*’d”. Samas võtmes maalib Mikko (“Maa ootab”, 1964). Ta ei varjagi oma viiteid sajandialguse eeskujudele, mida näitavad tema lausa sümboolne “Natüürmort elektrikitarriga”, 1960 (kitarr kui kubistide natüürmordi üks tüüpelemente) ning teised

natüürmordid ja maastikud 1960. aastatest.

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

Kunstniku modernism jäi alati seotuks realismiga, tema tööd ei puudutanud piiriületamiste piina, nagu see oli Roode puhul. 1960. aastate lõpu tormiliste muutuste taustal klassikalisest modernismist õppinu loomingu mugugi avangardi hulka arvestada ei saanud, aga tema suhtumine ja tehnika on kindlasti mõjutanud paljude arvestatavate maalijate töid.⁴²

Analüüsides Elmar Kitse loomingu perioodil 1957–1972, võtabki Tiitu Talvistu lähetekohaks kunstniku seotuse modernismi, eriti Picasso ja Braque’i kubismiga.⁴³ Nii maalitud figuurimaalides kui seinapannoodes kasutab Kits kubismi poolt avatud figuuri- ja ruumikäsitlusi. Kits jõuab oma katsetustes nonfiguratiivse maalini, kuid veendunud abstraktsionisti temast ei saanud, sest ilmselt polnud see kunstniku eesmärk. Kits jäi samuti realistiks, kellele polnud võõras fantaasiakujundite sissetoomine. 1960. aastatel maalib kunstnik enamasti figuurigruppe, üks krestomaatilisemaid näiteid on “Muusika. Ballett. Kujutav kunst” (1961–1962). Nagu Mikko puhul, on ka selles maal is “ajastu hõngu”⁴⁴ – mood, soengud, ajastule iseloomuli-

42 M. Toom, *Maalija par excellence*. – Tiit Pääsuke. Kataloog. Koost. Tiit Pääsuke, toim. Tiina Abel. Tallinn, 2000.

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

44 Samas, lk. 21.

kud esemed. Kahtlemata seab figuurigrupi maalimine kunstniku ette huvitavaid professionaalseid probleeme, samas ei maksa unustada, et aeg nõudis grupiviisilist, mitte individualistlikku tegutsemist. Inimesed grupis, koos mingi tegevuse juures – ka see on ajastu märk.

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

Ajastu sisemine rütm

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

Stalinistliku naturalismi survest vabane mist ning alanud muutusi ja uuendusi on esiteks seotud vanade väärtuste taastamisega eeskätt Tartus ja teiseks 1950. aastate lõpus ERKI lõpetanud noorte põlvkonna esilekerkimisega Tallinnas. Graafikute kohta on Tamara Luuk kasutusele võtnud sõna “läbimurdjad”,⁴⁵ sama lähenemist võib kasutada ka noorte maalijate puhul. See on põlvkond, keda koolis oli õpetatud kitsaste reeglite järgi, aga kelle puhul otsese hirmupaine kadumine ja vabam ühiskondlik õhkkond soodustasid hoopis vabamat suhet looja individuaalteeti ja loomingusse. Just sellele põlvkonnale oli oluline mõtestada “kaasaegsust”, leida kiiresti ja jõuliselt oma koht ümberformeeruvas kultuurisituatsioonis. Võimalus protesteerida jäikade õpetuste vastu, luba vaielda oli iseenesest nii suur vabadus, et ühiskonnakriitiline retseptsioon tegelikult puudus. Kogu energia ja jõud suubus kunstnikuõiguse saavutamisele. Enn Põldroos, selleaegne vaieldamatu noortekunsti teoreetik ja eestvõitleja, hoidus ettevaatlikult täpsus-

tamast mõistet kaasaegsus, sest praktiliselt tähendanuks see tähelepanu juhtimist kunstiteose formaalsele olemusele, mida loomulikult lubada ei saanud. Nii kirjutab Põldroos ebamääraselt: “Kui rääkida vormi kaasaegsusest omaette nähtusena, siis minu arvates taandub ta suurelt osalt rütmi küsimustele – ajastu sisemise rütmi kajastumisele teose formaalses ülesehituses, kompositsioonis, koloriidis, joonistuses jne.”⁴⁶ See on üsna sarnane kümnekond aastat hiljem avaldatud nõukogude kunstiteoreetikute seisukohtadega karmi stiili olemusest (Zimenko, Manin).

Nagu ka eespool öeldud, ei taha ma siinkohal ületähtsustada karmi stiili olemasolu meie kunstis, kuid ei maksa unustada, et ideoloogilise tellimuse olemus polnud kuhugi kadunud, vastupidi, selle saavutamise meetodite hulgas oli eriline koht “tööl noortega”. Teine asi on, et noored kunstnikud vaevalt üldse mõtlesid “tellimuse” kategooriates. Ene Lamp on kirjutanud, et tegu on “nõukogude sõjajärgses ühiskonnas formeerunud noortega, kes algusest peale on kasvanud teiste tõdede vaimus. ... “karmi stiiliga” kunsti tulnukad on aga ühiskondlikkuse küsimustele avalli. Nad võtavad naiivse innuga vastu kuulutatavad tõed, ei oska märgatagi nende teatud plakatlikku kõledust ja šabloonsust või ei hooli trotslikult sellest.”⁴⁷

Uut, nn. kaasaegset stiili esindas kõige julgemalt ja mõjuvamalt 1957. aastal lõpetanud Nikolai Kormašov. Mitmed tema selleaegsed maalid (“Kalurid”, 1963; “Raudbeeton”, 1965) on muutunud oma ajastu kres tomaatilisteks näideteks. Boris Bernstein rõhutab noore Kormašovi puhul küsimust loo-

⁴⁵ T. Luuk, Läbimurre ja läbimurdjad...

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

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

mingu kõlbelisusest, eetikast.⁴⁸ Kuigi Kormašovile tähendavad need küsimused siiani kaugelt rohkem igapäevasest moraalist, on moraalsete väärtuste rõhutamine tähenduslik kogu põlvkonnale. Seda iseloomustas oma loomingu seostamine üsna romantiliste väärtus- ja eluhoiakutega, kus olulisel kohal oli tuleviku sidumine parema ja õnnelikuma elukorraldusega. Olgu küll mainitud, et eespool eeskujuna toodud näidetes on raske leida õnnetunnet, figuurid on rasked, nagu vaevatud, ja keelduvad vaatajaga suhtlemast. Loomulikult pole kogu selleaegne kunstniku loomingu selline, ta on maalinud samal ajal ju ka noortebrigaade, üliõpilasi, tööstusmaastikke.

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

Hoiduge sisust kui katkust

Kui me võrdleme sõjajärgset modernismi tema pallaslikus järelimpressionismis ja abstraktsionismis ning nüüd ka modernistlikus realismis, näeme, et kõik olulised põhimõtted on samad. Küsimus pole ainult teatavates plastilistes võtetes, vaid modernsele maailmale nii omastes teemades, mis rohkem või vähem rõhutatult kunstnike töödessa ilmuvad. Kõige olulisem on arusaama hoidmine kunstist kui kõrgkultuuri osast, nn. madalad sotsiaalsed probleemid, populaarkultuuri sekkumine või kits tulevad meie kunsti alles 1980. aastate lõpus.

Teisena nimetaksin läänelikku individualismi ning just 1960. aastatel siingi levivat eksistentsialistliku filosoofia mõju. Individualism hoidis ära sekkumise ning ka populaarsed ühiskondlikud teemad, individualism soodustas “vaikivat vastupanu”. Modernismi üks lemmikteema on moodsa inimese kujunemine. Eestis on see kujunemine väga valuline, sest lisaks kõigele see moodne inimene mitte ainult ei kujunenud, vaid kujundati. Samas olid kõrgkultuur ja individualism ühtlasi kaitsevahendid. Inimeste individualismi sümboliseerisid näiteks tuhanded väikesed eramud.

Kolmandaks rõhutan modernismi formalistlikku külge. Modernism ei armasta illustriivsust, ta elab, kuni elab vormiekspriiment, pidev loobumine olemasolevast. Nii 1960. aastate abstraktsionistid kui modernistlikud realistid sukeldusid just nimelt vormimängudesse, see oli pärast stalinlikku realismi peaaegu ainuvõimalik suhe kunsti. Selles oli segamini nii rahvuslikkus (ikka traditsioonide tagasitoomise kaudu) kui täielik ükskõiksus lokaalse eripära rõhutamise vastu. Vormiekspriimentil pole rahvust. (Modernismi suhe rahvuslikkusega on täiesti omaette teema, mida selles artiklis paraku puudutada ei jõua.)

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

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

agulinostalgilisse maali kaasaegse linna stereotüübi. See on ehitav, muutuv, ratsionaalne, teistele mahtudele ja kiirustele orienteeruv linn, mida asustavad ka teistsuguse mentaliteedi ja orientatsiooniga elanikud. Selle põlvkonna loomingu kohtume väga selgelt kaasaegse keskkonnatajuga, kuigi see on romantilises ja osaliselt dekoratiivses laadis. Siinkohal pööran veelkord tähelepanu maalitud figuurigruppidele, mis esitavad teatavat kollektiivset seotust, ühtset mentaliteeti ja hoiakuid (vrd. Põldroosi ja Korstniku maale). Nad kirjeldavad omamoodi trendikust, moodsust, kaasaegsust, ning esitatud pildil pole kaugel tunne, mida vaid mõni aasta hiljem hakati nimetama linnale omaseks võõrandumiseks.⁴⁹ Ei saa siinkohal jätta toomata paralleeli ka läänepoolsete kommunistlike kunstnike loomingu, mida vahendas “Bildende Kunst”: noorteseltskonna käitumismudelite heaks illustatsiooniks on Renato Guttuso maal “Boogie Woogie Roomas” (1953),⁵⁰ millega nii Põldroosi kui Korstniku käsitlused suurepäraselt haakuvad. (Kuigi vaevalt kumbki just seda Guttuso maali reprot näinud oli, sest see kuulub erakollektsiooni, Guttuso maalide võtteid ja kompositsiooniskeemidele lähedast on eesti maalil siiski olemas küll.)

Kodustatud modernism

“Kunst, mis ei kummuta midagi, ei küsi “salapäraseid” ega “ebamugavaid” küsimusi, sobitus meie suurel määral mõttetusse 1950. aastate ühiskonda. Pöördudes vormi seaduspärasuste ja maaliprobleemide poole, oli (sotsialistlik) estetism piisavalt “modernne” lepitamiseks meie “maailmale avatuse” komplekse, piisavalt traditsionaalne oma 1930. aastate intiimse esteetika ümberkehastuses rahuldamiseks uue sotsiaalse olukorra pinnalt kujunenud kodanluse maitset, piisavalt inertne, et toita müüti õnnelikust ja ühtsest ühis-

konnast. Tal oli kõik, mida vajati kunsti segamiseks poliitiliselt kavandatud ühiskonda.”⁵¹ See 1983. aastal avaldatud karm seisukoht kehtib küll Jugoslaavia kohta, kus, nagu eespool viidatud, abstraksionism kujuneski peaaegu ametlikuks kunstiks. Ometi viitab ta ohtudele, kuidas modernismi sotsialistlikus ühiskonnas kasutada oli võimalik, ning puudutab seetõttu ka meid. Kasvõi juba seetõttu, et eesti kunstile omane põlgus sisu ja sotsiaalsuse vastu sobis 1930. aastate modernismist lähtunud kunstnikele, oli ideoloogiliseks tagatiseks ja südamerahustuseks “ebamugavate” küsimuste ees.

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

⁴⁹ E. Pihlak, Piirjooni eesti nooremast maalilist. – Kunst 1978, nr. 1 (51), lk. 27.

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

⁵¹ B. Pejić, Socialist Modernism and the Aftermath.

⁵² Samas.

On veel midagi?

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

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

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

Modernistlik realism ei tähendanud aastakümneid arengut, vaid piirduda tuleb selle ühe aastakümnega. Edaspidine popi mõju-dega maal või siis meie pehme realism jääb liiga kaugele sõjaeelse modernismi paatosest ja huvist lõpmatutesse Vormi seiklustesse.

Modernist Realism in the Estonian Painting of the 1960s

Summary

In recent years, the presence of modernism in the post-war art of Central and Eastern European so-called post-communist countries has been examined more thoroughly. The main problem is how modernism was expressed in the countries where the official cultural policy was connected with totalitarian, controlling ideology and with realism, primarily with socialist realism. To describe such a situation, the terms socialist modernism and also communist modernism have been used. Comparing Estonian art with Central European countries of the former Yugoslavia, it transpires that our problems are significantly different, because the lack of information and ideological pressure were considerably stronger. We thus cannot follow the research carried out in other countries, but must rely on local developments.

It is uncommon to use the word pair modernism and realism, as the aesthetics of modernism focuses on the experiments of form rather than on realistic way of depiction. However, recently published histories of pre-war modernism include chapters about modernism in conditions of totalitarian countries. Attention has also been paid to the re-positioning of abstract art and realist art in Western art. I picked up the term modernist realism from James Hyman who in his book “The Battle for Realism” published in 2001 uses the term to describe the British post-war avant-garde. This was a totally different situation from Estonian, but the word pair itself is eminently suitable for depicting tendencies in the Estonian painting of the 1960s.

Realistic way of depiction has various roles in the history of Estonian art. Most of our

professional art is realistic anyway, because before the 1990s the tradition of abstract art was relatively weak. At the same time, the pre-war realism that was under the impact of post-impressionism was opposed by the socialist realism of the 1950s, and the later official demand for figural compositions. Despite the appreciation of post-impressionism, the figural painting is associated in our cultural memory with negative and collaborationist connotations, and realistic way of depiction is on the whole thought of as official commissioning. That was clearly opposed by the alternative art of the 1960s, the avant-garde that fits several waves and forms.

One of them is abstract art primarily growing out of the painting tradition of the School of Paris that logically developed towards abstract art. Its collages and paintings rather resemble art informel. Some art historians in fact regard abstractionism as the culmination of the art of the 1960s, which also means that the bathos and logic of modernism established themselves in the form of abstractionism also in Estonian art.

In the early 1960s a fascinating encounter between two figural traditions took place namely on the basis of modernism, and this is what I called modernist realism. On the one hand people again dared turn to the pre-war modernist experiments of form and space, which the artists now translated into figural language.

Lepo Mikko and Elmar Kits as the main employers of such form language had been educated in the pre-war period and they carried on after the disruption of 15–20 years. Henn Roode took deformation and fragmentation in his paintings rather further than the first, reaching abstract art. Ülo Sooster also relied on Picasso-style deformation from where he could freely develop towards both surrealism and abstract art.

On the other hand, the Soviet art criticism of the time presented significant discussions about realism and contemporaneity. The previous dogmatic realism in its illustrative nature and naturalism no longer suited the rapid changes in the fields of technology and science. Under the pressure of science and production (i.e. military industry and military science), the intellectual area with its ideological demagoguery had to be opened up to new notions and volumes.

The new style, known as rough style, allowed certain form stylisation and generalisation, and thus fit the economic and social changes that started in the Soviet Union in the late 1950s. The style itself was markedly influenced by the Russian modernism of the 1920s, and not only by the manner of depiction but also by stressing the working class bathos of the time. This developed into a generalising decorative manner, suitable for monumental figurative painting that was able in its turn to fulfil propagandist purposes.

In Estonia the rough style as a term failed to gain ground, it was hardly used at all. Instead, the so-called *bildende* style was known, taken from the East German magazine “Bildende Kunst”, which also promoted the 1950s decorative art of European socialist realism.

These two lines derived from modernism in different ways met up in a significant point – in introducing urban topics into the Estonian art. Cities, new residential districts, masses, depiction of speed, contemporary design and technology – all that constituted a new manner of depiction and new topics in art that had so far preferred still lifes and post-impressionist views of landscape and interiors, and shown a city as a nostalgic slum, rather than a contemporary urban environment.

Figurative modernist painting of the 1960s was thus not only the result of the so-called

commissioned work – with urban culture, it decisively brought new social space into our figurative art.

Adapting the post-war modernism to suit the ideological demands has often been criticised. In the 1960s Estonia this was not the case; no form of modernism was a “comfortable” solution for the local party officials, and to talk about the conformism of artists in the 1960s is somewhat premature. Modernist realism of that time in Estonia was a sort of bridge, the next stage of development that fortunately did not only work towards the past.