

**ESSEE**

- Aeg Eesti 20. sajandi maalikunstis \_\_\_\_\_ 2  
Eero Epner

**KÄSITLUSED**

- Tumedad jõud ja evangeeliumi valgus. Liivimaa pildirüüste \_\_\_\_\_ 17  
allikad ja tõlgendused  
Tiina Kala

- Eesti sõjaväeatašeed Poolas ja sõjaline koostöö sõdadevahelisel ajal \_\_\_ 43  
Toomas Hiio

- Sakslaste küüditamine Eestist 1945. aastal: keda, kust ja \_\_\_\_\_ 71  
mis alusel välja saadeti  
Olev Liivik

**DOKUMENT JA KOMMENTAAR**

- Georgi kavaleride kangelasteod Esimeses maailmasõjas polkude \_\_\_\_\_ 92  
lahingutegevuse päevikute valgel  
Mati Kröönström

**FOTONURK**

- Balti ketist Euroopa Liidu ja NATO-ni \_\_\_\_\_ 103  
Ivi Tomingas

**KULTUURILOOLISEST ARHIIVIST**

- Endel Pae kirjad Sigrid Põdrusele \_\_\_\_\_ 108  
Tiina Ann Kirss

**NOPPEID TARTU KULTUURIKIHIST**

- Aeg ja ruum ülikoolilinnas \_\_\_\_\_ 123  
Kaarel Vanamõlder, Madli Vanamõlder

**ARVUSTUSED**

- Uurimus rootsi kirjakultuurist Läänemere idaosas \_\_\_\_\_ 129  
Enn Küng

- Tõhus ja mahukas ülevaade *Estica*'st Vene impeeriumi keskarhiivis \_\_\_ 134  
Lea Leppik

**VARIA**

- Huvi antiikaja vastu ei kustu eal. Intervjuu Märt Tänavaga \_\_\_\_\_ 137

- Teise maailmasõja ajal Norra kaubalaevastikus hukkunud \_\_\_\_\_ 143  
Eesti meremehed  
Hege Boman-Grundekjøn, Peep Pillak

- Ajalookirjanduse aastapreemia 2023 pälvis Mati Laur \_\_\_\_\_ 149  
Kristo Nurmis, Kerttu Palginõmm, Tõnno Jonuks, Johanna Ross,  
Olaf Mertelsmann

- SUMMARIES** \_\_\_\_\_ 156

# Aeg Eesti 20. sajandi maalikunstis

EERO EPNER

---

Maalikunst on erinevalt hübriidsetest kunstivormidest nagu näiteks teater või kino ilma jätud paljustki. Näiteks on maalikunst kurt ja tumm, tema pinnale ei jõua sõnad, häälikud, kõne. Ta ei laiene ka ruumi: olles kahemõtteline, lebab maalikunst värviliste laikudena muuseumite seintel ning kunstniku õnnestumise korral suudab meile luua ainult illusiooni ruumist. Samavõrd illusoorne on maalikunsti suhe aega, sest aeg ei liigu kujutavas kunstis kunagi edasi ega tagasi, vaid seisab paigal – ent ajale on olemuslik mitte paigal olla.

Kujutava kunsti suhe aja, aga seeläbi ka ajaloo on võrreldav kirjandusega, kus on võimalik liikuda ajalistes modaalsustes vabalt: hüpata minevikku ja tulevikku, põigata mütoloogilisse või futurooloogilisse aega, uidata sajandite vahel või eemalduda üleüldse lineaarselt mõõdetavast konkreetsest ajast ning laskuda abstraheeritud aega, kus ajamõõde lahustub ja kaotab oma tähtsuse, kus ajalikkusest saab ajatu ja ajatelge võib kõigutada nii- ja naapidi, pressides selle kokku nagu lõõtsa (pika aja jooksul juhtunu surutakse kokku) või vajutades laiaks nagu vastu akent lennanud esimese kevadise kärbse (dokumentaalses viivus juhtunud motiivi võimendatakse, me näeme seda nüüd värvidega lõuendile kantuna ja see ei mõjugi enam dokumentaalse viivuna, vaid laiema ajatu üldistusena). Aja mõõtmega on see kõik seotud ühel hetkel veel vaid statistiliselt, kuni me aja kulgemist ühelgi teljel enam ei taju – see kõik on maalikunstis võimalik.

Ainuke ajaline mõõde, mis ehk maalikunsti jaoks kättesaamatu, on see, mis teatri või fotograafia jaoks on olemuslik – sündida ja surra samas hetkes. Maalikunsti loomine võtab parimagi tahtmise juures aega ja sellega liigutakse juba eemale ajapunktist, kust maalitegu alguse sai. Dokumentaalsete sugemetega fotograafias (on ka teisi fotograafiaid) on tegu ja aeg sünkroonsed, fotograaf jäädvustab sellesama hetke, milles parajasti ollakse – ja samamoodi on teatris, kus võidakse vaatajate ette manada küll iidset Roomat või vana talutare, kuid näitleja püsib alati ajahetkes, kus ta parajasti on, ning teatritegu sünnib tollessamas ajahetkes, siin ja praegu. Maalitegu seevastu eemaldub kohe oma ajast. Paul Burmanil olevat piisanud veerand tunnist, et mõni maal valmis saada – ent see tähendab, et tema maal valmis siiski veerand tundi hiljem tollest hetkest, mida ta kujutada püüdis.

Seega on maalikunsti päristuumaks loomishetkest eemalenihkumine, ajalise distantsi kultiveerimine, see aga võib tähendada ühtlasi võõristust või umbusku aja suhtes. Maalikunstil pole „otsustava hetkega“ eriti midagi teha, samas kui näiteks teatri või dokumentalistika jaoks on tegemist määrava ressursiga. Kui ühel hetkel

---

Eero Epner, lõpetanud Tartu Ülikooli kunstiajaloo erialal, töötanud peamiselt dramaturgi, kunstiajaloolase ning ajakirjanikuna, epnereero@gmail.com

peaks ajalugu lõppema, aeg ei kulgeks enam edasi, siis peaksid nii mõnedki kunstiliigid pillid kotti panema, kuid maalikunstil jätkuks ometi tööd, sest minevikureservuaaridest saab ammutada lõputult.

Võib-olla tundub see tühise teoreetilise targutamisena (ja eks ta seda ongi), kuid ometi on aimata kunstiliikide sisemistes mehhanismides ajaga seotu rohkem või vähem tugevat kohalolu ka praktilisel tasandil. Näiteks teater, mis sünnib ja sureb hetkes, proovib kompenseerida oma ajalikkust kõikvõimalike teiste elementidega, mis astuvad hetkelisusele vastu, põlistavad ajatut. Siia sekka kuulub näiteks Eestis arvukate teatripreemiate olemasolu, iga-aastased kogumikud teatriülevaadetega, meenutused, aunimetused, teenekamatele garanteeritud koht Metsakalmistul ja nii edasi, kunstilisel tasandil kostab aga üpris sageli üleskutseid, mis rõhutavad teatri vajadust mitte olla niivõrd päevapoliitiline, vaid igavikuline. Üks teatri eripärasid on samade alusmaterjalide pidev taaslavastamine (Shakespeare, Tšehhov jne), mis ankurdab täna sündiva minevikus toimunusse, samas kui näiteks kirjanduses tehakse küll vahel viiteid või ümberkirjutusi kunagi olnud tekstidele ja tekstidest, kuid iga kirjanik pakub siiski välja uue süžee.

## Erinevad ajad

Eesti maalikunstis (allpool on kasutatud ka näiteid graafikast ning fotograafiast) on 20. sajandil suhe aega ühelt poolt mitmekülgne ja teiselt poolt peaaegu märkamatu, sest kuidas saakski maalikunst väljendada oma suhet aega? Ometi võib üht-teist välja joonistada. Nii näiteks sukeldutakse poliitilistel murdehetkedel 20. sajandi alguses (Kristjan Raud, Oskar Kallis ja laiemalt kogu kunstnikerühmitus Vikerlased, Aleksander Promet) või nõukogude okupatsiooni ajal (Kaljo Põllu, Vive Tolli, Jüri Arrak) mütoloogilisse või folkloorsesse aega. Teostel kujutatakse inimesi või olendeid keset täpselt fikseerimata ajahetke, kuid erinevad rekvisiidid või ruumid viitavad, et sündmused toimuvad väljaspool ajalooliselt fikseeritud aega, tegu on kujuteldud ja unistatud aegadea.

*Kristjan Raud.  
Tähtede all (1907–1909),  
Eesti Kunstimuuseum.  
Kosmoloogiline aeg ehk  
inimese paigutamine  
sotsiaalsest ajamõõtmest  
väljaspool kulgevasse oli  
Kristjan Raua loomingus  
üks keskseid lähtekohti.  
Enamasti tähendas  
see mütoloogilise aja  
ehk ettekujutatud ning  
minevikku projitseeritud  
ajamõõtmekasutamist  
(nt „Kalevipoja“  
illustratsioonides).*



On muidugi ka poliitiliselt angažeeritud aega, ajalooliste sündmuste heroiseerivat või ka madaldavat lähenemist, ja on dokumentaalset aega, kui kunstnikud proovivad kunstiliste vahenditega tabada näiteks rännumuljeid, isiklikke traumasid või ühiskondlikke kataklüsme. Soovi korral võime kõneleda ka eksistentsiaalsest ajast: näiteks rikkalikult autoportreesid maalinud Johannes Võerahansu kaardistas sel viisil ühtlasi oma vananemist, enda peaaegu märkamatu lähenemist lõppjaamale.

Järgnevalt võetakse lähema vaatluse alla aga kronofoobia ja kronofiilia, ajapulguse ja ajalembuse spekulatiivse telje olemasolu eelmise sajandi maalikunsti, eriti selle esimesel poolel.

## Kronofoobia

Pelgus aja kulgemise ees võib-olla ka liialt aktiivne kirjeldus, see viitaks justkui tahetele, samas kui aja eest põiklemised võivad olla sattumuslikud, tuleneda jumal teab millest, sh natuuri eripäradest või ajastu normidest.

Näiteks võib võtta kõige esmase tasandi, kuidas maalikunst end aja külge ankurdab – teose dateerimise, mille praktika 20. sajandi jooksul märgatavalt muutub. Kui sajandi alguses jäetakse teosed tihti dateerimata – valmimisaasta märkimist teosele ei peeta oluliseks, st et oluliseks ei peeta oma kunsti ja selle valmimishetke vahelist sidet, ajal ja kunstil justkui polekski mingit erilist suhet, maal on sündinud mingisuguses abstraktse koega kontiinumis, lahus ja sõltumatu mitte ainult ajastust, vaid ajast üleüldse –, siis aja möödudes muutub dateerimine üha sagedasemaks ning sajandi teisel poolel on juba üpris raske leida mõnd dateerimata teost. Võimalik, et nihe polnud niivõrd filosoofiline, kuivõrd bürokraatlik ja funktsionaalne: näitus-tegevuse ja ka ostude intensiivistumisel muutus üha loomulikumaks, et teos tuleb selgemalt fikseerida, et kunst on osake professionaalsest kunstikultuurist, mis eeldab teatud normatiivide (näiteks dateerimine) täitmist. Mingit metafüüsikat ei tasu dateerimistest otsida, sest seda tehes – nii tundub – ei soovita aega üleliia rõhutada. On vaid üksikud näited teostest, kus kunstnik on pidanud vajalikuks tuua lisaks aastaarvule välja ka kuupäeva (nt varane Kristjan Raud, Hilda Kamdroni teosed jt).

Teisel poolt on siiski huvitav küsida, mis oli võimalike *mittedateerimiste* põhjus. Oli see pelgalt harjumatus või midagi enamat? Midagi, mis seostus aja tajumisega ja oma kunsti paigutamisega ajateljele? Ulatuslikke või pisemaid lünki oma teoste dateerimistesse jätsid paljud autorid, kuid siinkohal tasuks vaadata, kuidas talitasid kolm ajastu juhtivat autorit: Konrad Mägi (1878–1925), Paul Burman (1888–1934) ja Paul Raud (1865–1930).

Konrad Mägi maalis elu jooksul teadmata arvu maale – võib-olla 400, aga võib-olla rohkemgi –, millest dateeritud on vaid mõnikümmend. Paul Burman teeb oma maalide koguarvuga ilmselt Mägile silmad ette, kuid Burman ei dateerinud peaaegu ühtegi teost. Paul Raud seevastu oli oma dateeringutes ebajärjekindel: mõnel puhul märkis ta valmimisaasta otse lõuendile, teistel jättis töö mitte üksnes dateerimata, vaid ka signeerimata – nagu polekski tegemist tema teosega.

Mägi puhul võime mittedateerimistes oletada lisaks ilmselgele – alustavas kunstikultuuris ei olnud teoste korrektne kuupäevastamine veel alati käe sees, mitmed

teosed olid pigem visandlikud kui lõpetatud ja nii edasi – siiski ka filosoofilisi suhetumisi ajaga, täpsemalt küll selle eitamist. Mägi huvitus läbi kogu täiskasvanuelu esoteerikast ja religioonidest ning oli oma kunstis panteist, kes aimas looduses peituvat ülevust ning proovis seda oma jõuliste värvidega vaatajani tuua. Aeg tähendas tema – nagu kõigi – jaoks ühtlasi ajalikkust ning see oli kontseptsioon, mida ta võis proovida vältida mh seeläbi, et loobus oma teoste dateerimisest. Kronofoobia, soovimatus tegeleda *ajaga* ning sajandi alguse modernistidele iseloomulik kunsti pidamine millekski, mis ei paikne ajastu ahelates, vaid on midagi enamat, kõrgemat ja pidulikumat, võis olla Konrad Mägi kas just teadlikult võetud autoripositsioon, küll aga poolsattumuslik hoiak aja kui säärase suhtes, mis laienes tegelikult ka ajaloole. Mägi oli silmatorkavalt ükskõikne ajaloo suurte sündmuste vastu: mitte eraisikuna (ta oleval osalenud Peterburis üliõpilasena aktiivselt 1905. aasta revolutsioonis), küll aga oma kunstis, kus ta ei kujutanud mitte ühtegi 20. sajandi esimeste kümnendite draamat. Esimese maailmasõja ajal maalis ta sireleid, Vabadussõja ajal kuppelmaastikku ning Eesti iseseisvumise paiku kauneid vaateid Pühajärvele. „Kui sina sured, siis ongi kõik,“ olevat Mägi oma isale öelnud, kui teatas viimasele soovist kunstnikuks hakata. „Aga kui mina suren, elavad mu tööd igavesti.“ Ajatus oli ainuke ajaline mõõde, mida Mägi pidas oma kunsti jaoks sobivaks.

Paul Burman omakorda näis elavatki väljaspool aega. Täpsemalt: on väga küsitav, kuidas ja kas üldse reaalsusest irduva meelelaadiga Burman aega tajus. Paarkümmend viimast aastat elas ta vaimuhaiglas, kus aeg möödus vääramatus rutiinis, kuid juba enne seda ei ilmutanud oma töid lapselike trükitähtedega signeerinud Burman mingit huvi neid lisaks ka dateerida. Kui tema nimi kuulus iga teose juurde peaaegu manifestina – suurte selgete tähtedega olid välja kirjutatud nii ees- kui ka perekonnanimi –, siis aastaarve ta enam ei lisanud – polnud huvi või taju. Aeg ei kuulunud tema eksistentsiaalsesse koordinaatteljestikku, või vähemalt mitte tema kunsti juurde.

Paul Raua puhul on dateerimised hüplikumad, neis või nende puudumises on raske märgata süsteemsust, kui välja arvata teosed, mis proovivad tabada *hetke*. Need on väikesed maalilised etüüdid, lõuendi servad on jäetud isegi lõpetamata, pintsel on liikunud kiirelt ning neis teoseis puudub Raua portreedele iseloomulik põhjalik konstrueeritus, mis tähendab, et need etüüdid on valminud *momentis*. Seega on ajaline mõõde olnud maalikunstnikule küll oluline – ta on soovinud kätkeada oma teosesse fotograafi kombel teatud viivu, hetke, momenti –, ent selle hetke asetamine pikemale ajateljele – teose dateerimine – pole enam piisavalt pinget pakkunud. Paul Rauda on huvitanud aeg, aga mitte ajalugu – võib-olla kuidagi nii. Kronofoobia asemel võime ettevaatamatult kõnelda teatrile iseloomulikust historofoobiast: soovist olla siin ja praegu, aga mitte alati ja igavesti.

## Ajataju

Eesti 20. sajandi esimese poole maalikunstnike ajataju võib iseloomustada elulähedasena. Utoopilistesse ajakäsitlustesse minnakse mütoloogilise koega teostes, ent kuna valdav osa maale olid rohkem või vähem realistlikud, siis aimame neis isegi mitte niivõrd elu-, vaid looduslähedast ajataju.



*Kristjan Raud.  
Kirikuteel (1885),  
Eesti Kunstimuuseum.  
19. sajandi inimese elu  
rütmistasid ja liigendasid  
erinevad sündmused ning  
vajadused. Kirikus käimine  
oli üks ajas ühtlaselt  
korduvaid rituaale.*

Inimese rütmistatud aega – kellade, vabrikuvilede, puhkuse- või lõõgastusmomentide dikteeritud ajajaotust – on muidugi ka. Nii näiteks hakatakse 1930. aastatel üpris sageli kujutama kohvikumiljöösid (nt Eduard Wiiralt, hiljem Endel Kõks), samuti kerkivad juba varem eraldi motiivina esile teatriskäigud ning musitseerimine (Johannes Greenberg, Ado Vabbe, Karin Luts ja teised). Paralleelselt tõuseb vaikival ajastul esiplaanile töotemaatika (nt Richard Uutmaa), kuid töömotiividegi puhul on eelistatud mitte niivõrd tehase- ja vabrikurutiinid (erandiks on näiteks üks Eduard Wiiralti graafiline leht), vaid looduslähedaste tööviiside kujutamine (põllutööd, kalastamine jne), kus aega dikteerivad aastaajad, ilm ja muu säärane. Me näeme harva tehasest tulevaid töölisi, sageli aga põldudel või paatides rügavaid inimesi.

Säärane pastoraalne ajataju on domineeriv. Urbanistlikkus annab endast küll siin-seal märku, kuid võrreldes ühiskonna üldise arenguga hoitakse maalikunstis alal pigem idealiseeritud kujutlust maaelu rütmidest, mis oma kordumises ning ennustatavuses sisendavad vaatajasse rahu ja samas ankurdavad teda minemalibiseva mineviku külge, hoiavad tema enesetajus alles eelmiste põlvkondade elurütme, mis tegelikkuses on hakanud juba muutuma.

Nostalgiline ajataju oli tingitud erinevatest põhjustest. Kui kaksikvennad Kristjan ja Paul Raud läksid 19. sajandi lõpul Muhumaale ning Pakri saartele, siis otsisid nad teadlikult arhailist – ja seda mitte ainult romantilistel, vaid ka poliitilistel põhjustel, sest huvi vanema rahvakultuuri vastu (see kannustas ka Ants Laikmaad) oli ühtlasi identiteedipoliitiline samm, katse leida või luua ning jäädvustada ühisteadvusesse miski, mis oleks rahvuslikult autentne ja pärineks minevikust. Hilisematel autoritel soodustas sellist lähenemist kunstnike enda taust, enamik neist oli endiselt maal sündinud ja kasvanud (kohvikumiljööde kujutaja Endel Kõks oli aga näiteks linlane). Samuti oli Eesti autorkond väga meestekeskne ja seetõttu näeme ka maalikunstis ennekõike maskuliinset ajakäsitlust, kus fookus on töö ja poseerimisel. Naiste elurütmi kujutamisest võime rääkida vaid mõnel üksikul juhul – näiteks Karin Lutsu



teostel näeme hommikutualeti tege-  
mist, tema ulatuslikus autoportreede  
sarjas on tajuda aga enese lähivaatlust,  
millest aimub vargsi ka vananemine.

Teiselt poolt oli säärane konserva-  
tiivne ajakäsitus poliitiliselt anga-  
žeeritud, seda nii vaikival ajastul, eriti  
aga Teise maailmasõja ajal, mil kujutati  
järjest traditsioonilisi talutöid tegevaid  
inimesi (Lepo Mikko, Richard Uutmaa  
jt). Minevik muutus neis teostes pao-  
paigaks, oma elu nostalgiline rütmista-  
mine looduse järgi vastandus teravalt  
ümbritsevatele uutele ajarežiimidele,  
mis liigendasid aega hoopis teisiti,  
näiteks läbi hirmu (koputuse oota-  
mine uksele, sõjateadete ettearva-  
matu dünaamika jne), ning kunstnikud  
eelistasid visualiseerida pigem künni-  
kalendrit kui esiküljeuudiseid.

Pastoraalsest või elulähedasest  
ajatajust Eesti vanemas maalikunstis  
annab märku ka teatud *aegluse* kont-  
septsioon. Harva näeme teostel kiirus-  
tamist, aja möödumist turbulentselt,  
kuna stabiilsus domineerib dünaamika

ja korduv ainukordse, üllatusliku ees. Märt Laarmani (1896–1979) varases graafikas  
näeme küll tehase motiivide keskel ka lehte kihutavast mootorrattast ning üht-teist  
uuest moodsa ajastu kiirenenud ajakäsitlusest leiab teisteltki autoritelt, kuid valda-  
valt kulgeb aeg Eesti varases maalikunstis mõtlikult, rahulikult, *aegamisi*, ühes taktis  
päikese tõusu ja loojumisega, lume langemise või õite puhkemisega, künnitööde  
alguse või lõpuga. Ka looduse kujutamisel eelistatakse pigem vaikelu, tormide ja  
draamide asemel, mille kestel tajume aega intensiivsemalt, on rahulikud mitteteat-  
raalsed loodusvaated, kus aeg pigem seisab paigal, kui tõttab edasi.

Üldise looduslähedase ajataju keskel on muidugi kunstnikel ka omad eelis-  
tused. Nii näiteks ei ole võrdselt esindatud kaugeltki kõik neli aastaaega: harvad on  
talvemotiivid (Konrad Mägi ulatuslikus maastikuvaadete korpuses vaid mõned üksik-  
kud), napib ka sügist, ülekaalukalt troonivad aga kevad- ning suvevaated. Süžeed  
leiavad peamiselt aset päevavalges, varahommikust hahetust või südaõist tumedust  
kohtame harva ning kuigi magamist ja uinumist on kujutatud küll, siis õist aega  
kogu tema kummituslikkuses, tajude nihkumises ja muus säärases harva. Inimesed  
on teostel enamasti aktiivsed, ajal ei lasta raisku minna, aeg on täidetud, ning töö-  
nädala lõpetavad mõned üksikud vaated pühapäevasele kirikusseminekule (kristlik  
ajakäsitus on esindatud üldiselt väga tagasihoidlikult, jõulu- või lihavõttemotiivid



**Märt Laarman. Mootorratas (1924),  
Eesti Kunstimuuseum.**

*Tehnoloogilised uuendused, mis töid kaasa  
muutused ajatajus (nt kiirus, intensiivsus),  
ei leidnud Eesti kunstis erilist tähelepanu.  
Ka maailma metropolides nähti pigem ajaloolisi  
kihistusi ning keskenduti neile (vanalinn,  
katedraalid jne), jättes kõrvale uued arengud.*



**Karl Pärsimägi.**  
**Puhkus (1935),**  
**Tartu Kunstimuuseum.**  
 Puhkamise,  
 vedelemine,  
 nn jõudeaeg ehk  
 mittetootlik aeg,  
 mis on iseloomulik  
 pigem kodanlusele  
 kui talurahvale,  
 ei ole Eesti kunstis  
 haruldane. Jõude oleva  
 inimese vaatlemine on  
 pakkunud kunstnikele  
 samamoodi huvi nagu  
 need, kes täidavad oma  
 aega intensiivselt.

ei moodusta mingit erilist pesa, ka leeriskäimisest või ristimisest on vaid üksikuid teoseid, mistõttu võiks Eesti kunstnike ajakäsitlust kirjeldada ka veidi *paganlikuna*). Eraldi tuleks siinkohal esile tõsta Karl Pärsimägi (1902–1942) varaseid teoseid, kus aeg kulgeb nagu keskaegsetel maalidel – erinevatel ajahetkedel toimuvaid sündmusi on kujutatud mitte linearselt üksteisele järgnevalt, vaid sünkroonselt. See, mis peaks alles tulema, on samal hetkel eelnevalt toimunuga juba näha. Moodustub omalaadne talupoeglik kosmoloogia, kus aeg liigendub täiesti mitterealistlikult. Minevik, olevik ja tulevik painduvad kokku.

Tõsi, aktiivselt kasutatud aja kujutamise kõrval on ehk isegi üllatavalt sageli teostele jõudnud jõudeolek, aja tühjaltvoolamine. Näeme inimesi pikutamas heinakuhjas (Elmar Kits), pidamas piknikke või jalutamas niisama (Endel Kõks, Andrus Johani, Eduard Ole, Hans Mets, Erna von Brinckmann), lebamas diivanitel (Karl Pärsimägi), suvitamas plaažidel (Peet Aren, Eduard Ole), istumas või parkides jalutamas. Võime rääkida tasapisi kunsti ilmunud kodanlikust ajakäsitusest, mida iseloomustas mh privileeg *võtta endale aega*. Säärane aja mittefunktsionaalse kasutamise vaatlemine on ehk iseloomulik just kunstnikele, kelle enda elukutse on pragmaatilises maailmas täpselt samasugune mittefunktsionaalne ajaviide nagu piknikupidamine – ehk tunti teatud hingesugulust teiste ajaraiskajatega, aga võib-olla köitis hoopis inimeste teistmoodi olek, aja ahelatest vaba oleskelu, elegantne ajasõltumatus, kus aeg lihtsalt voolab.

Eraldi alateemana joonistub siinkohal välja ootamise motiiv. Aja kulgemist ühelt poolt ootuse pingest laetuna, teiselt poolt aga tegevuslikult tühjaksjooksnuna – inimesed lihtsalt istuvad aega surnuks ega rütmista oma olemist mingil moel – on kujutanud mitmed kunstnikud (Eduard Wiiralt, Ado Vabbe, Karin Luts). Johannes Võerahansu (1902–1980) minisari „Ootajad“ on aga juba omaette erinevatest joonistustest ja maalidest koosnev tsükkel, mida kunstnik alustas 1920. aastatel ja lõpetas alles kakskümmend aastat hiljem. Sari kujutab rannal ootavat inimrühma, kes vaatab merele – esialgu eksistentsiaalsena mõjunud kujund omandab 1940. aastatel poliitilised



alltoonid, mida rõhutab veel üks Võerahansu ootamise-teemaline maal (1940), kus näeme suures tühjas ooteruumis rongi ootavat kõssivajunud inimkogu. Aeg ei liigu, seisab paigal, seda ei täida aktiivsus (töö) ega passiivsus (puhkamine) – seda ei täidagi miski peale ebamäärase halli ootuse.

## Ajastutaju

Ikka ja jälle on esile toodud, et Eesti maalikunstnikud on 20. sajandi jooksul olnud ajalooliste sündmuste suhtes üpris kiretud. Neile võib korda minna aeg, aga mitte ajastu. Kui me vaatame 20. sajandi esimese (aga tegelikult ka teise) poole Eesti maalikunsti, siis õpime palju kunsti, kuid vähe sajandi sündmuste kohta. Tõsi, ajastu peegeldub kunstis sageli teisel moel kui juhtunu illustreerimine: me tajume emotsioone, atmosfääre, varjundeid ja pooltoone, mis vahel võivad anda ajastust põimituma, täpsema ja küpsema peegelduse kui mõne lepingu allkirjastamise paraadportree – ent jäägu nende jälgede ajamine järgmiseks korraks.

Mõned aastad tagasi toimunud näitusel „Ajalugu pildis“ (2018, Eesti Kunstimuuseum, kuraatorid Linda Kaljundi ja Tiina-Mall Kreem) toodi vaataja ette küll hulgaliselt teoseid, mis kujutasid ajaloolisi või ka mütoloogilisi draamasid – mälu-paikadena tõusid esile kujutlused muistsest vabadusvõitlusest, aga ka Jüriöö ülestõusust ja Mahtra sõjast, 1905. aasta revolutsioonist ja Vabadussõjast, juunipöördest, Teisest maailmasõjast ning Eesti iseseisvuse taastamisest –, kuid neid ajaloopilte ei saanud valdavas osas lugeda siiski Eesti maalikunsti kaanonisse kuuluvaiks. Hulk teoseid oli sündinud kohustusliku või vabatahtlikult võetud poliitilise angažeerituse tulemusena ja see omakorda tähendas maalilist tuimust. Mitmed silmapaistvalt head autorid (Elmar Kits, Adamson-Eric) tegid just kohustuslikel ajaloo-teemadel oma kõige kehvemad maalid: pintslilöökö kärbus, faktuur närbus, värvid tuhmused, süžeed olid ilmetud ja igavad. Eesti kunstnikud tuli ajalukku sundida, neid pidi värbama, et nad ajaga tegeleksid, vähemalt mis puudutas konkreetsete sündmuste kujutamist. Muide, Vabadussõjaga seda tehtigi – kunstnikele korraldati aastaid pärast sõda riigipoolseid väljasõite lahingupaikadesse lootusega, et sõjatemaatika ajab nende seas tugevad juured alla. Nii mõnedki maalid sündisidki, kuid mitte need, mille järgi kirjutatakse kunstiajalugu.



**Johannes Võerahansu. Ootajad (1940), Eesti Kunstimuuseum.** Johannes Võerahansu maalis sarja „Ootajad“, kus näeme rannal ootavaid inimesi. Seeriat võib tõlgendada eksistentsiaalselt, ent võib näha ka poliitilise aja kujutamist: selle kujutamist, mis juhtub antud ajastul ja muul ajastul ei juhtu.



**Eerik Haamer. Noor ema (1940),  
Eesti Kunstimuuseum.**

*Eerik Haamer oli üks väheseid autoreid, kes järjepidevalt kujutas oma ajastut. Ta ei keskendunud ajaloolistele sündmustele, vaid atmosfäärile, meeleolule, pingetele.*

Tunduvalt õnnestunumad on teosed juhul, kui kunstnikud kujutavad ajaloolisi hetki üldistades. See tähendab, lahutavad oma maali dokumentaalsest täpsusest ja keskenduvad ajaloolise stseeni süžee asemel abstraktsematele nähtustele nagu atmosfäär või tunded. Nii näiteks võib hiilgava ajaloomaalijana käsitleda Eerik Haamerit (1908–1994), kes ei kujutanud oma töödel samas ühtegi konkreetset ajaloolist sündmust. Tema Teise maailmasõja aegsetel teostel näeme lakooniliselt spartalikes keskkonnades hoopis kaitsetuid inimesi (pime, lapsed, noor ema imetamas imikut kivi-klibul jne), kuid neist teostest õhkub ajastu painet ja surutust. Samamoodi maalib näiteks Johannes Greenberg 1940. aastatel kodutuid ja leinajaid, Nikolai Triik Esimese maailmasõja ajal märatsevaid deemoneid ja nii edasi.

Ent muustrina, laiema ideoloogilise hoiakuna on Eesti kunstnikud

20. sajandil ajaloo illustreerimisest pigem hoidunud. Me saame Eesti maalikunsti olulisimaid teoseid vaadeldes küll omajagu teada meie looduse, inimeste ja näiteks interjööride või kehade kohta, kuid üpris vähe olulist teavet sellest, mis juhtus tol dramaatilisel sajandil. Vähemalt osaliselt on see seletatav muidugi tsensuuri ja ettekirjutustega: erinevad okupatsioonirežiimid soovisid kujutatavat kontrollida ning ilmselt just seetõttu puudub Eesti maalikunstis peaaegu täielikult küüditamisvisuaalia ning napilt on ka pagemispilte, rääkimata näiteks juutide genotsiidist, 1980. aastate rahutustest Tallinnas või metsavendlustest. On arusaadav, et okupatsiooniperioodidel, mis hõlmasid suure osa möödunud sajandist, ei olnud Eesti autoritel liiga suurt huvi tegeleda ajalooliste draamadega.

Teiselt poolt tundub, et teatud ajaloovälisus, soov tungida vähemalt dokumentaalsest ajalookujutusest, aga tegelikult laiemalt kogu inimtekkelisest dramaturgiast väljapoole, looduse või linnaruumi rüppe, on Eesti maalikunstile iseloomulik kaanon. Ajalugu ei paku maalikunstnikele huvi, vähemalt mitte püsivat ja innukat. Kui Eerik Haamer põgeneb 1944. aastal Rootsi, kus tal oluks vaba ühiskonna tingimustes kõik võimalused pöörduda ajaloosündmuste kujutamise juurde, ei tee ta seda ometi, vaid loobub ka oma senisest ajastu pingete maalimisest ning keskendub hoopis kohalikele kaluritele või bullerbylikele kodanluseidüllidele. Sama iseloomustab teisigi välismaale lahkunud autoreid: tsensuuri puudumine ei käivita neis veel ajaloo huvi.

See on mingi sügavam, abstraktsem soovimatus tegeleda ajastuga, mis ei tundu ehk Eesti autorite jaoks piisavalt väärikas maaliaines. Maalida ajatud loodust – jah. Maalida argipäeva, aguleid, lihtsaid inimesi – jah, muidugi. Aga keskenduda ajaloole, vaadelda maalikunsti vahenditega ajastute kulgemist, jäädvustada seda igavikuväliselt, mis toimub tänavatel, rinnetel või selle tulemusena inimese hinges – pigem mitte.

Ajalooliste süžeede napp kujutamine ei ole aga tähendanud ajaloolise mõõtme lahkumist Eesti maalikunstist. See kolis suuresti lihtsalt teistesse osakondadesse ning nii võime jälgida mitmeid huvitavaid ajaloolise mõõtmega seotud strateegiaid maalimise *laadis*.

Kui üldiselt arvatakse, et kunstiajaloo stiililine tung on pidevalt suunatud ettepoole, et maalikunsti loomus on avangardne või futuroloogiline, siis see tung võib olla ajas tegelikult mitmesuunaline. Eesti maalikunsti algus on huvitav juba selleski mõttes, et alustati peaaegu kohe modernistlikult, ajaloolisi erinevaid stiilivoolusid välja ning vahele jättes. Nikolai Triik, Konrad Mägi, Aleksander Tassa ja teised ei arendanud oma maalilaadi realistlikumast abstraktsemaks ega objektiivsemast subjektiivsemaks, nagu oli maalikunstis valdav suund, vaid nende loomingus domineeris algusest peale tugevalt subjektiivne modernistlik lähenemine. See ei pruukinud haarata kogu maali pinda, vaid määratleda mõne selle osa, ja sellest piisas, et rääkida Tiit Hennoste eeskujul ka maalikunstis „modernistlikust hüpest“.

Säärane ajalooline ülehüpe ei tähenda aga, et edaspidi oleks samamoodi hüpatud. Vastupidi, ühel hetkel märkame, kuidas Eesti kunstnikud soovivad stiililiselt mitte edasi, vaid tagasi liikuda. Konrad Mägi olevat väidetavalt kutsunud futurismi „prusakate kunstilaadiks“ ning kui 1920. aastate alguses kerkis esile kubistide rühmitus Eesti Kunstnikkude Rühm, siis tabas seda lisaks publiku ja avalikkuse pahameelele ka kolleegide teatav mõistmatumus. Nii loobutigi tasapisi oma tulevikku suunatud kunstilaadist ja mindi tagasi realistlikumasse laadi.

Säärased tagasihüpped iseloomustavad tegelikult paljusid: Nikolai Triigi loomingus asendusid ekspressiivsed karjed palju taltsamate rannavaadetega, abstraksionist ja futurist Ado Vabbe hakkas 1930. aastatel maalima kauneid loodusvaateid ning kubist Eduard Ole realistlikke portreesid ja sulneid linnavaateid. Konrad Mägi liikus pea täienisti abstraktsest perioodist üha loodustruuma ja seejärel dekoratiivsema laadini – ja nõnda edasi.

Säärane soov liikuda stiililiselt ajaloolisel teljel mitte *edasi*, vaid *tagasi* haakub Eesti kunstnike laiema maailmanägemusega, mis hindas urbanistlikust futurismist märksa enam romantilist arhailisust. Käidi küll meelsasti metropolides, reisisi Pariisi, aga ka Berliini või Münchenisse, kuid kunstnike kirjades ja märkmetes (neid pole küll eriti palju säilinud) ei peegeldu erilist vaimustumist tsivilisatsiooni turbulentsetest arengutest. Vastupidi: vaimustuti minevikust, mitte tulevikust. Vaevalt jõuab Mägi Pariisi, kui ta kirjutab: „Siin on väga huvitavad kirikud. Kui astud sisse Notre-Dame’i, läheb kogu elu räpasus mõneks ajaks meelest. Nende vanade kirikute kogu võlu on võimatu kirjeldada.“ Ta käib Louvre’is ja muljetab: „Nägin siin Leonardo da Vinci Mona Lisat ja paljusid teisi huvitavaid vanaaegseid meistreid. [- - -] Kaasaja kunsti muuseumis on vähe huvitavat, kuna see sõltub kunstnike tutvustest kõiksugu

ministritega.“ Poole aasta pärast teatab ta: „Pariis on mind ära tüüdanud ja tahaks kohutavalt kusagile maale.“<sup>1</sup> Linnavaateid Mägi varasest loomingust me peaaegu ei teagi ning kui ta maalibki linnu – hiljem Roomat, Veneetsiat ja Napolit –, siis mitte mingil juhul moodsaid urbanistlikke keskkondi, vaid vanamoodsaid arhailisi inimitühje linnaruume või lausa varemeid, mis võiksid pärineda mitte ükskõik millisest aastast, vaid ükskõik millisest sajandist.

Tõsi, võib leida ka vastupidiseid näiteid. Nõnda näiteks on Ado Vabbe maalinud moodsat Pariisi, kuid see on väga erandlik teos. Valdav hoiak Eesti kunstnikkonnas oli kippumine minevikku – isegi kui noorena ihaleti ehk vastupidist suunda, jõuti nii motiivide kui ka laadide tasandil varem või hiljem ikka tungini liikuda ajas tagurpidi.

## Retroaktiivsus

Sarnast ihalust aja tardumise või isegi ajast tagasimineku järele võib kohata mitte ainult sõjaeelse kunsti süžeedes ja stiilides, vaid ka sõjajärgses kunstis. Kuigi moodsa kunsti teemade ja lähenemiste külge haagiti end nüüd palju intensiivsemalt kui varem, leidus ometi ridamisi autoreid, kes ei tahtnud minna ajas edasi. Endiselt sooviti keskenduda kunstniku subjektiivsele kogemusele, impressionistlikule pintslikirjale, värvikesksusele, valguse ja varjuga seotud küsimustele, harmoonilisele elutajule jne.

Sageli olid sellised Tartus elavad autorid, kes hoidsid pärast sõda põhimõtteliselt kinni sõjaeelsetest kunstiideaalidest, millest sai omalaadne esteetiline *résistance*. Nad lähtusid endiselt printsiipidest, mida oli õpetatud enne suurt sõda Pallasel, sest nad esindasid mitte ainult kunstilisi lahendusi, vaid midagi märksa enam – iseseisvat riiki, mõne autori jaoks aga lausa eksistentsiaalset vabaduse mõõdet. Väidetavalt mõjus endises laadis maalimise keelamine näiteks Villem Ormissonile nõnda rängalt, et ta kaotas meelerahu ning sooritas enesetapu.

Säärane lähenemine kandus ka motiividesse. Kuigi väline maailm muutus tundmatuseni, tänavatele ilmusid trollibussid, teletornid ja miniseelikud, näeme Eesti kunstis endiselt palju talumaju või Tallinna vanalinna vaateid. Suurte muutuste keskel oli meie maalikunstis avangardistide kõrval pidevalt hoomata tahet liikuda ajas mitte tulevikku ega jääda isegi olevikku, vaid nostalgilist soovi minna ajas tagasi, olla retroaktiivne. Erinevatele utopiatele rõhuvas nõukogude ühiskonnas oli säärane vastupidise suunaga nostalgitsemine ühelt poolt poliitiline praktika, millel oli hulgaliselt siirdeid ka argielus (näiteks korraldas minu vanaisa sageli pidusid, kus kombestik, muusika, tantsud ja vestlusmaneer olid rõhutatum mittedõukogulikud). Kõõgi-*résistance*'ist saab rääkida muidugi ka kriitiliselt, kuna selle poliitiline potentsiaalsus piirduski argieluga, pakkus pigem lohutust, aga seeläbi ka leppimist ümbritsevaga, ent isikliku praktikana on säärane lähenemine mõistetav, kuna pidevas pingeväljas olemine on elamiseks mõrtsukalik viis. Laiema ühiskondliku paistvusega maalikunst valis aga säärast nostalgiat ehk suuresti ka põhjusel, et Eesti autorid (meenutagem, et enamjaolt mehed) olid alati olnud veidi romantilised ning sentimentaalsed.

Juhtus ka päris kummalisi ajas tagasihüppeid. Nii näiteks hakkas Ado Vabbe (1892–1961) 1950. aastatel (täpseid aastaid on raske öelda, Vabbe jättis tol perioodil

<sup>1</sup> <https://konradmagi.ee/et/konrad-magi-kirjad/> (26.06.2024).





**Ado Vabbe.**  
**Kompositsioon munkadega**  
**(1959), Eesti Kunstimuuseum.**  
 Ado Vabbe hakkas keset nõukogude  
 aega tegema ajast väljahüppeid  
 ning maalima motiive, mida oli  
 näinud aastakümneid tagasi.  
 Säärane soov ajastust pageda oli  
 nõukogude ajal paljude kunstnike  
 loomingus ning ka elulistes  
 praktikates.

oma teosed sageli dateerimata) järsku maalima Itaalia munkasid, keda ta oli kohanud mitukümmend aastat tagasi. Mälumaastikesse sukeldusid ka mitmed väliseesti autorid, kes maalisid fotode või isiklike meenutuste järgi kodumaa vaateid, pannes näiteks Pika Hermannini torni taas lehvima sinimustvalge lipu.

Oli ka abstraktsema koega ajas tagurpidi liikumisi. Näiteks maalis Eerik Haamer vaevalt mõned kuud pärast Rootsi jõudmist Vaika saarte vaate, jäädvustades paika, kust ta oli Eestist lahkunud. Aastate möödudes maalis ta sama motiivi ikka ja jälle, viimane teadaolev variant on valminud ligi 40 aastat pärast põgenemist, kuid kogetu ei lasknud Haamerit lahti. Oma Rootsi ateljees pani ta (ilmselt) silmad kinni, meenutas viimast kodumaal veedetud hetke ja maalis taas, teosed muutumas aja jooksul järjest värvivaesemaks ja melanhoolsemaks.

Kui esialgu kandsid säärast stiililist ja süžeelist minevikku viitamist autorid, kes olid sellest samast minevikust pärit, siis üllatuslikult tekkis ka nooremas põlvkonnas kunstikke, kelle jaoks pakkusid 1930. aastad nii motiivide kui maalilaadi poolest intensiivset huvi. Nii maalis popkunstnik Andres Tolts korduvalt esemeid, mis olid pärit tema ema sisustatud interjöörist. Tema vastandas nõnda omaaegset esemete unikaalsust ja nõukogude massimaitset, kuid ometi toimub tema maalidel teatav ajas tagasimine. Lisaks olevat ta koos Juhan Viidinguga viljelenud retrolikke elulaadilisi praktikaid, kandes linnaruumis demonstriivselt vanaaegseid rõivaid. Minevik ei olnud nende jaoks enam sel moel idealiseeritud nagu nendest vanemate jaoks, isikliku sideme hõreduse tõttu viidati ajas tagasi mitte niivõrd igatsevalt, vaid isegi ironiliselt – kuid ometi tagasi viidati ja möödanik aktiveeriti.





*Olev Subbi.  
Vana auto (1979),  
Enn Kunila  
kunstikollektsioon.  
Maal esindab Eesti  
maalikunsti ajaloole  
üpris tunnuslikku  
lähenedmist ajale:  
ajas edasihüppamise  
(futuristlik mõõde) või  
ajas paigalpüsimise  
(dokumenteeriv mõõde)  
asemel eelistatakse ajas  
tagasi liikuda.*

Kõige programmisemalt viitas oma loomingus minevikule tagasi aga Olev Subbi (1930–2013). Ta ei varjanud, et tema maalimisideaalid pärinesid isegi mitte Eesti ajast, vaid laiemalt minevikust kui säärasest. Oma tööde tehnilise teostuse juures kasutas ta mitmeid aastasadu vanu võtteid, maalimislaadis ammutas ta neid impressionismist ja teistest 19. sajandi lõpu vooludest, motiivistikus aga viitas pidevalt tagasi 1930. aastate lapsepõlve kaotatud paradiisile, kujutades nõukogude ajal Lutheri toole, vanu maanteeviitasid või arhailisi põllutööriistu. Ilmekas on tema teos „Õu vana autoga“, mille ta maalib 1979. aastal. Maali keskel on vana pumbakaev, maali nurgas näeme tõesti ka autot, kuid see pole moodne Moskvitš, vaid 1930. aastate Chrysler või Chevrolet, mis peideti sõja ajal küünidesse heina alla.

Säärane minevikuselamine, omalaadse mälupeesa ehitamine kandus ka Subbi maneeridesse ning elulaadi, kus tema peamiseks hobideks olid 1940. aastate alguses enda jaoks leitud tennis ja džässmuusika. Minevik oli pidevalt kohal ja aktiivselt kasutuses, aga siiski mitte *igasugune* minevik – enda sõnul olevat Subbi unustanud pärast Siberist asumiselt saabumist kolme nädalaga ära kõik need kaheksa aastat.

## **Kronofilia**

Üle öla vaatamine laienes mõne autori loomingus abstraktsemaks kronofiliaks, kus küsimus polnud enam kitsalt konkreetse ajahetke taaskehastamises, vaid laiemalt aja uurimises ja armastamises. Eespool viitasin, kuidas linnaruumi kujutamisel eelistati läbi 20. sajandi kihistusi, kuhu oli ladestunud *aeg* – aguleid, vanalinnasid ja nii edasi. Ent ajakapsleid ehitati oma teostele teisigi: Mare Vint kujutas vanu mõisaparke (aga ka näiteks vana Rooma varemeid ja tegi sarja pealkirjaga „Mineviku linnad“), Nikolai Kormašov arhailisi seto talosid ja nii edasi.

Ilmselt kõige kontseptuaalsemalt on aja mõistega tegelenud oma loomingus aga Olav Maran (sünd 1933). Ta alustas avangardistina, kes murdis vorme ja liigendas maastikku uuel moel, mis tähendas nõukogude kunstielu kontekstis, et ta vaatas

ajas edasi. Otsingud sisemise telje järele viisid Marani jumala tunnistamiseni ning alates murrangulisest 1968. aastast muutus tema looming otsustavalt. Sestpeale on ta maalinud peaaegu 60 aasta jooksul kümneid natüürmorte, kuhu on koondanud eranditult vanu esemeid – ja vanamoeline on ka tema maalimislaad, mis on realistlik, isegi akadeemiline. „Ma ei kuulu vanade esemete imetlejate hulka – seegi on teatud irdumine, võõrandumine,“ ütleb Maran ise ja lisab:

Mingi ese, teekatel, lihtne savikruus, mis kaua, võib-olla aastaid, võib-olla põlvkondi on ustavalt ja omakasupüüdmatult meid teeninud, – kas ta ei vääriks, et talle korraldada pidupäev, tuua ta välja kööginurgast, viia kunstniku ateljeesse ja jäädvustada lõuendile – just niisugusena, nagu ta tahaks olla jäädvustatud: parimana, ilusaimana. Miks mitte osutada talle seda pisukest tähelepanu ja lugupidamist? On see nii raske? Või ei jätku meil suuremeelsust? Mõistagi pole asi vaid esemes. Ese on sümbol, mis kätkeb endas kogu looduse ja elukeskkonna tähendust. Taies on ju tegelikult kunstniku maailmamudel, „maailma olemise põhivalem“, nagu tema seda tunnetab (kui mõistame valemi all fikseeritud suhet teatud suuruste, teatud väärtuste vahel).<sup>2</sup>

Marani natüürmordid ei sarnane samas talumajade maalimisega 1980. aastatel, mil kunstnikud jäid motiivi suhtes võrdlemisi neutraalseks. Nende jaoks oli oluline dokumenteerida kaduma kipuvat minevikku, selles väljendus nende jaoks juba piisavalt mingi tahtmine või igatsus, kuid minevikku ei mõtestatud kaasajas. Maran seevastu aktiveerib minevikku, vanade esemete vanamoeliselt maalimisel on tema jaoks tugev eetiline ja moraalne sõnum – aeg ei ole neutraalne ega isegi lineaarne, mis lihtsalt juhtub ja kulgeb, vaid aeg on tähenduslik.

Marani kõrvale võiks omakorda tõsta fotograaf Toomas Kalve (snd 1965), kes samuti aktiveerib minevikku nii oma motiivides kui ka töölaadis. Alates 1980. aastate lõpust pildistab Kalve nimelt 19. sajandist pärit plaatkaameratega ning kujutab sageli vanu esemeid. „Ma ei kavatse loobuda vanadest optikatest,“ ütleb ta ühes intervjuus. „Vana ja kogenud silm näeb asju enda ümber hoopis teistmoodi kui noor ja kogenematu. Minu arvates on vanade optikatega sama lugu. Millest see täpselt tuleneb, ma ei tea.“

Oma motiivivalikut põhjendab Kalve aga nõnda:

Natüürmortide lavastamiseks eelistan millegipärast kasutada vanu asju, millel on mingi oma stabiliseerunud energia. Samas ei sobi kõik asjad energeetiliselt kohe omavahel kokku ja tahavad teatud aega seista ja n-ö „üksteisega harjuda“. Vahel seisavad motiiviks vajalikud asjad aastaid ja ei pruugigi sobima hakata.<sup>3</sup>

Sarnast ajas tagasivaatavat ja minevikku pidevalt taaselustavat ajakasutust võib kunstielus aimata veelgi. Näiteks maalikunstnik Laurentsius kaaperdab ajaloolised maalitehnikad ja suudab tekitada oma teostele isegi aegade möödumisest kõneleva kraklee ehk sajandite jooksul tekkiva värvikihi pragunemise, kuid tema soov ei ole kuhugi naasta, vaid kasutada aja sümbolväärtust uue iroonilise konteksti tekitamiseks.

<sup>2</sup> Olav Marani maalid. Kataloog. Tartu: Tartu Riiklik Kunstimuuseum, 1983, lk 3–4.

<sup>3</sup> <http://www.hinokad.eu/Toomas-Kalve> (18.06.2024).



*Olav Maran.  
Vaikelu uhmriga  
(1977),  
Eesti Kunstimuseum.  
Olav Maran kujutab  
juba aastakümneid  
vanu esemeid ning teeb  
seda laadis, mida võiks  
kirjeldada samuti  
minevikku vaatavana.  
Nõnda taaselistatakse  
„vana aeg“ mitmel eri  
tasandil.*

Maalides näiteks Arnold Rüütli portree või sirgeldades pastakaga natüürmordile juurde ussikesi, näitab Laurentsius, kuidas *pikk aeg* omab meie jaoks erilist väärtust. Asjad ja nähtused (näiteks mõned maalitehnikad), mis on sajandeid vanad, tunduvad meile just neisse peitunud ajalise mõõtme tõttu väärtuslikumad, lugupeetavamad, ning seetõttu on käo kombel neisse ajapesadesse tänase päeva märkide munemine ühtlasi mäng ajaga, küsimuste küsimine selle järele, mida *aeg* meie jaoks üldse tähendab.

Samas on säärase juba kunstispetsiifilisemate nähtuste kõrval selliseidki, mis ehitavad justkui *ajavarjendi*. Nii näiteks tegutseb Tartus Konrad Mägi ateljee, mis oma õppe- ja loometegevuses jätkab programmiliselt sõjaeelse Pallase kunstikooli traditsioone. Küsimus pole siin ainult meetodites ja käekirjas, vaid ka efemeersemas õhustikus, atmosfääris, vaimsuses (või vaibis, kui soovite), mis proovib üles ehitada teatud ajakapsli, milles oleks alles see, mis mujal juba kadunud. Georgi Gospodinovi romaan „Time Shelter“ („Ajavarjend“; 2020, International Booker Prize) annab säärasele igatsusele ka poliitilise mõõtme: väsimus aja pidurdamatust edasikappamisest sünnitab väga erinevatel tasanditel nostalgilise, aga ka vägivaldse igatsuse ehitada endale või kogu ühiskonnale paik, kus aeg edasi ei liiguks.

### **Kokkuvõtteks**

Ettevaatamatult üldistades võib seega öelda, et Eesti kunstnike on eriti 20. sajandi esimesel poolel huvitanud looduslähedane eluline aeg, kuid säärase ajakäsitluse kõrval ja sees on hulgaliselt teisigi harusid. Rääkida võib kosmoloogilisest ja mütooloogilisest ajast, eksistentsiaalsest ajast, aga ka poliitiliselt angažeeritud ajast ning vastupanust nii ajale kui ajastutele. Me näeme märke nii kronofoobiast ehk kunstnike soovimatusest aja või ajastu mõõtme arvestada või seda kujutada, aga ka kronofiliast, kus aeg on keskne mõõde, millega tegeletakse kõigil maalikunsti eri tasanditel.