

# Teaduse ja teadusliku kujundistu peegeldusi Nõukogude Eesti vaba- ja raamatugraafikas

ELNARA TAIDRE

Siinne kirjutus kujutab endast esialgset katset uurida teaduse temaatika peegeldusi ning teadusliku kujundistu mitmekülgseid tõlgendusi Nõukogude Eesti graafikas. Käsitlus lähtub eelkõige empiirilisest visuaalsest materjalist ning selle vahetust analüüsist, kus kirjalike materjalide kõrval on olulised infoallikad kunstiteosed ja -kujundid ning siinkirjutaja vestlused mitme käsitleva autoriga. Eesmärk pole pakkuda lineaarset ja üksikasjalikku kunstiajaloolist ülevaadet, vaid koguda kokku nimetatud teemaga suhestumise võimalikult erinevaid näiteid. Siinkohal on tähtis vaadelda mitte ainult kujutiste taustalugu, vaid seda, kuidas need vahetult toimisid omal ajal ja toimivad tänapäeval, millest need räägivad ja mida üsna kõnekalt jätavad rääkimata, aga ka kuidas omavahel kõrvutatuna mõjuvad. Vaatluse all on juhtumid nii vabagraafika kui ka raamatugraafika – raamatuillustratsioonid ja -kujundus – valdkonnast: seostudes laiemalt graafilise kultuuriga, toovad need esile nimetatud kunstiliikide positsioonide erinevust Nõukogude kunstihierarhias.

Teadmise loojatena on teadus ja kunst ajalooliselt olnud omamoodi rivaalid, kus kunstnikud on kasutanud „teaduslikke“ atribuute oma loomesüsteemi ning enese kui looja kehtestamises. Nõnda on ikonograafia autoriteetse analüüsija Erwin Panofsky väitel Albrecht Düreri kuulsalt sümbolirikas gravüür „Melanhoolia I“ (1514) kunstniku omapäraseks autoportreeks, mis peegeldab tema eneseteadvustamist geeniusena, aga ka ambitsioonidega kaasas käivaid

kahtlusi ja otsinguid. Sünteesides oma teoses seitsme vaba kunsti ja nelja temperamenditüübi sümboleid, olevat Dürer taotlenud nii nagu paljud renessansikunstnikud käsitöölise oskuste kõrval (kompassi, maagilise ruudu, sirkli jt märgiliste esemete kaudu esile toodud Geomeetria kui üks seitsmest vabast kunstist) ka kõrgemat inspiratsiooni (muu hulgas teose pealkirjas osutatud Melanhoolia kui üks neljast temperamenditüübist).<sup>1</sup>

Tendents kasutada lisaks teaduse atribuutidele ka selle meetodeid kerkis aga jõuliselt esile 20. sajandi esimese poole avangardkunstnike praktikates, mis püüdisid maailma ümberkujundamise poole. Näiteks oli Vene ja Ukraina avangardiga seotud Kazimir Malevitši (1879–1935) suprematistliku kunstisüsteemi pürgimus transformeerida mitte ainult maalikeelt, vaid ka kogu materiaalsel tegelikkust – maalist tekstiilini ning sööginõudest arhitektuuri ja linnaruumini. Malevitši teoreetilisi vaateid tutvustavad tahvlid, mis valmisid 1920. aastatel eesmärgiga võtta kokku moodsa kunsti ajalugu ja selle „evolutsiooni“, kasutavad tähelepanuväärsel kombel teaduse retoorikat ja visuaalset võttestikku. Samuti nagu näiteks õppetahvritel või teaduslikel illustratsioonidel, on neis iseloomulik luubi- või mikroskoobialust vaatepilti meenutav esiletõstmise viis. Sellist ümmarguse raamistuga motiivieristust kohtab siinses kirjutiises käsitletavates juhtumites ka edaspidi, viidates visuaalse materjali lähivaatlusele ja „preparaerimisele“.

Tuleb tunnistada, et Eesti 20. sajandi avangardi radikaalsus oli pigem mõõdukas: Eesti Kunstnikkude Rühma liikmete taotlused kunsti ja laiemalt esemete maailma uuendamises ja ümberkujundamises ei olnud niivõrd kõikehaarava ambitsiooniga ning neil puudus teadusega võistlev teoreetiline aluspõhi. 1940. aastatel muutusid maailma ümberkujundamise katsed aga hoopis poliitiliste jõudude pärusmaaks ning totalitarismi poole liikuva nõukogude režiimi jaoks lakkas abstraktne avangardkunst olemast piisavalt didaktiline, mistõttu toimus kunstnike sunniviisiline allutamine ideoloogilisele käsitlusele. Kunstniku ülesandeks sai edumeelse nõukogude süsteemi – noore ühiskonna loomise ja riigi saavutuste – ülistamine. Nõukogude võimu kehtestatud kunstikaanon põhines realismil, kus

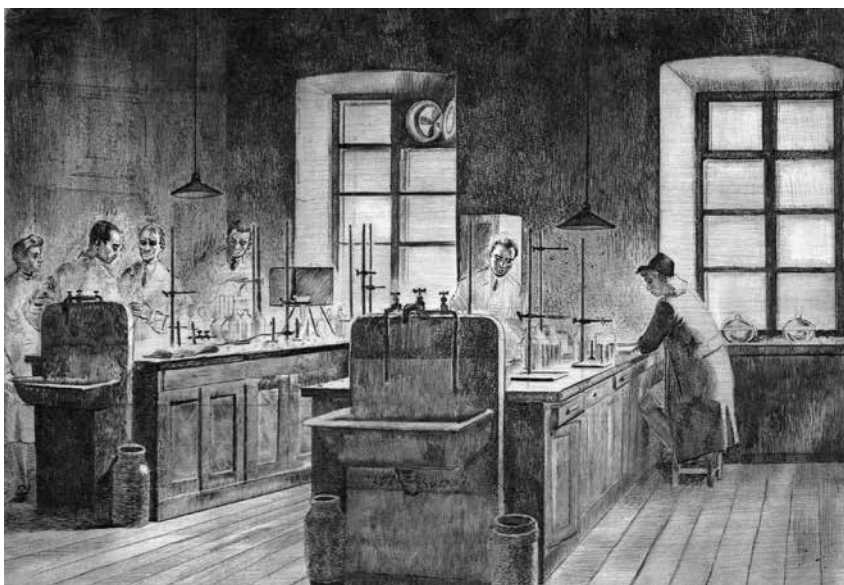
---

<sup>1</sup> Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer* (Princeton, London: Princeton University Press, 2005 (1943)), 157, 171.

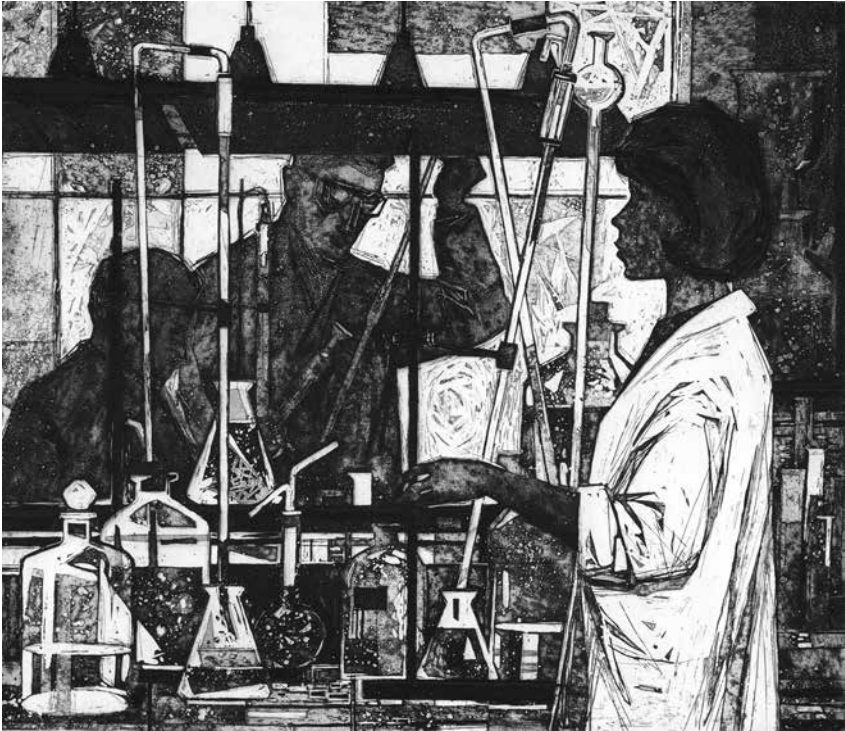
nn sotsialistlik realism taandas kunsti suuresti propagandistlikule funktsioonile ning kujutas helget ideaalmailma, mitte sugugi tege-  
likkust. Sotsrealistliku kunsti soositud teemade hulka kuulusid sõja-  
järgne ülesehitus ja samas hoogne uusehitus, õitsev põllumajandus  
ja tööstus. Olulisel kohal oli ka teadustegevuse ja selle saavutuste  
esiletoomine, rõhutades Nõukogude teaduse ja tehnika arengut selle  
maailmaavastaja ja -vallutaja taotlusega.

## Realismi juurest sümbolismi poole

Teaduse temaatika stiilipuhtad sotsrealistlikud käsitlused ei paista  
siiski olevat Eesti graafikas kanda kinnitanud. Bravuurikatele käsit-  
lustele eelistati siin ilmselgelt vaoshoitud lähenemisi, nagu näiteks  
Richard Kaljo (1914–78) kuivnõelas „Tartu Riikliku Ülikooli Kee-  
miainstituudis“ (1947). 1930. aastatel Kõrgemas Kunstikoolis Pallas  
(edaspidi Pallas) õppinud kunstnik jätkas tegelikkuse tõlgendusi Tei-  
se maailmasõja eelsele Eesti graafikale omases argipoetilises võt-  
mes. Kujutatud on mõtlik hetk laboris, mitte sotsrealismile omane



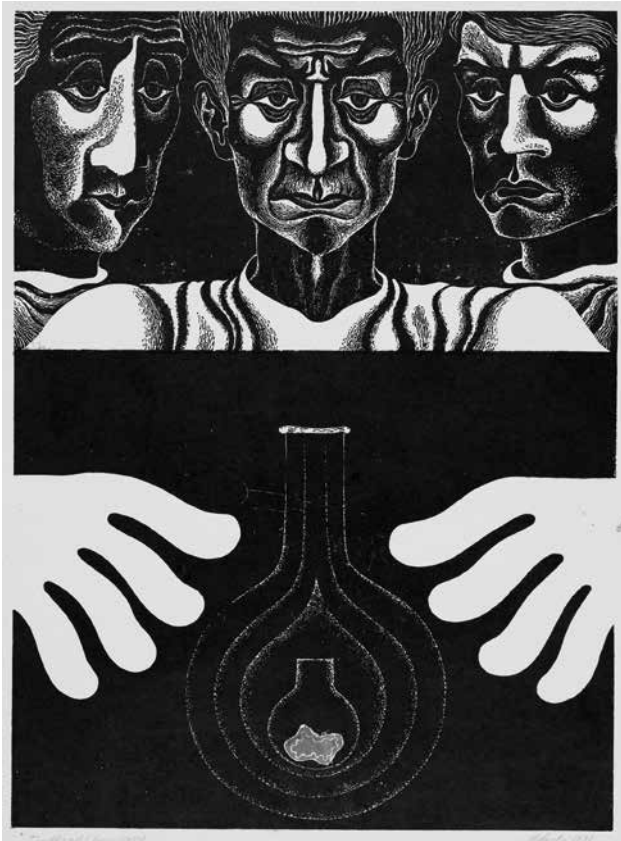
**Joonis 1.** Richard Kaljo. Tartu Riikliku Ülikooli Keemiainstituudis. 1947.  
Kuivnõel (EKM G 5173).



**Joonis 2.** Hugo Mitt. Üliõpilased. 1965. Söövitus (EKM G 9058).

teatraalselt lavastatud tegus stseen teadlaste elust. Kaljo realism on pigem modernistlik, fotoliku detailitäpsuse asemel on siin tähtsam elegantne üldistus ja visuaalne lakoonilisus. Laborikeskkonna kujutis, kus olulist rolli mängivad tühi ruum, vabad pinnad ja sugestiivne valgus, loob rahulikku ja pisut äraolevat atmosfääri, milles ei puudu ka teatud kummastus.

Nõukogude aja esimestel aastatel Tallinna Riiklikus Tarbekunsti Instituudis (hiljem Eesti NSV Riiklik Kunstiinstituut, edaspidi ERKI) õppinud Hugo Miti (1926–98) söövitus „Üliõpilased“ (1965) peegeldab oskust luua jutustavat figuraalkompositsiooni. See pakub küll nõukogude pressifoto väärilist reportaazilikku käsitlust laboritegevusest, kus noored õppurid sümboliseerivad tuleviku teadusavastusi, kuid selles puudub sotsrealismi idealiseeriv pilk. Stseeni visuaalses keeles ja meeolus on tunnetatav nõukogude kunsti oluliselt moderniseerinud karmi stiili tasakaalukat asjalikkust, sa-



**Joonis 3.**  
Heldur Laretei.  
Teadlased. 1971.  
Linoollõige  
(EKM G 10182).

muti paistab silma, et autor on nautinud graafikatehnika vormiloo-  
me võimalusi, mängides faktuuride ja hele-tumeda kontrastidega. Motiiv laborinõudega kompositsiooni esiplaanil on omaette kaunis  
vaikelu, mis demonstreerib ilmekalt eri sügavtrükitehnikatega saa-  
vutatavaid dekoratiivseid pindu ja efekte. Märksa skemaatilisemalt  
kujutatud tumedate inimsiluettide taustal mõjub see teose tegeliku  
peasüžeeena, kus heakskiidetud teema on pigem ettekääne vabadeks  
kunstikatsetusteks ja autori otsinguteks vormiloo sfääris.

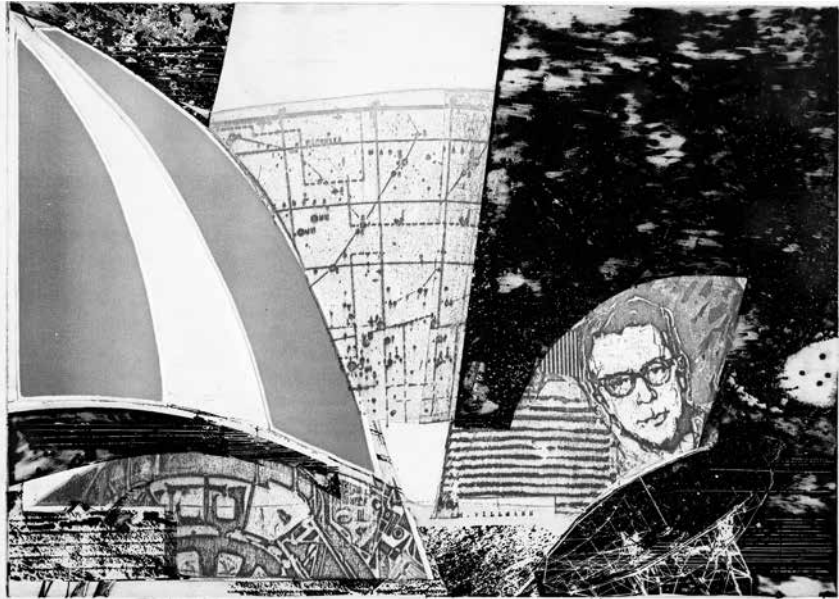
Järgmise sammuna teadusteemalise graafika sotsrealismist va-  
banemises võiks esile tuua 1959. aastal ERKI lõpetanud ning koos  
Herald Eelma ja Peeter Ulasega eesti graafika läbimurdjana<sup>2</sup> ise-

<sup>2</sup> Vt Tamara Luuk, „Läbimurre ja läbimurdjad eesti 1960-ndate aastate graafikas“, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, nr 7 (1994), 209–225.



**Joonis 4.** Heldur Laretei. Teadus (Laboratoorium). 1972. Linoollõige (EKM G 10294).

loomustatud Heldur Laretei (1933–94) teoseid. Tema linoollõiked „Teadlased“ (1971) ja „Teadus (Laboratoorium)“ (1972) jõuavad stilisatsiooni ja lakoonilise käsitluse kaudu jõulise sümbolismi juurde. Näeme teadlasi salapärase, pea maagilisena mõjuvate toimingute kallal, justkui alkeemikuid oma laboris. Tähelepanuväärne on esimese teose kolme nimepegelase erinev vanus, esindamas kolme iga – noorus, keskiga, vanadus – ja seostudes inimese elutsükli ja ajakulu allegooriatega kunstiajaloo. Üsna sümbolseelt on grupi keskel vanim liige, vaadates pingsalt katseklaasis tärkavat ainet, mis on lootusrikast rohelist värvi. Teises teoses on aga mõnevõrra üllatav mereteadlaste tööruumi vastasseintelt teineteist silmitsev paarik:

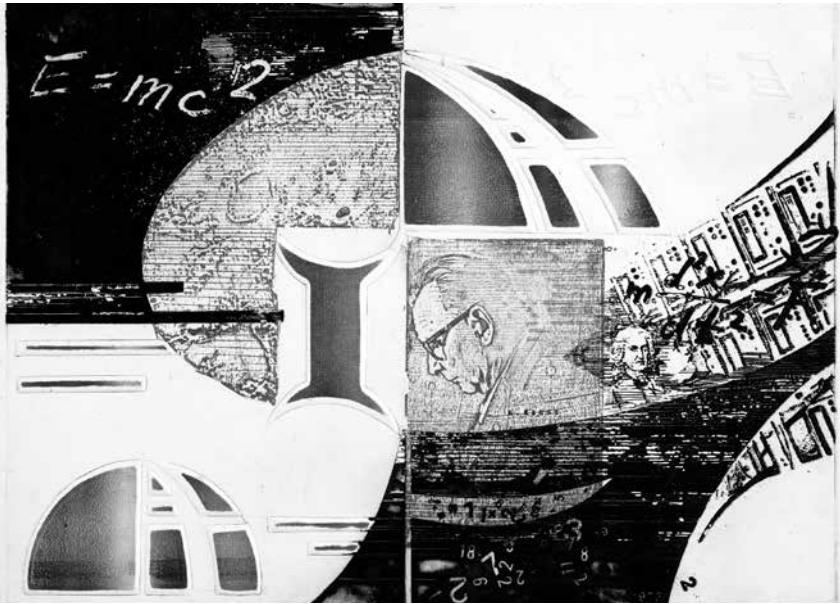


**Joonis 5.** Alex Kütt. Observatoorium IV. 1973. Segatehnika (söövitus, reljeftrükk) (EKM RN 1399).

antiikkultuurile viitav artefakt, mis sarnaneb näiteks Agamemnoni maskiga, ja pigem opkunsti teost kui teaduslikku graafikut meenutav pilt. Ühendades vanema ja tänapäeva kunsti elemente, loob kunstnik kummastavat atmosfääri, milles on midagi enam kui pelgalt teaduse müstifitseerimine.

Sümboolse „kodeerimise“ teine huvitav näide on Alex Küti (1921–91) sari „Observatoorium“ (1973), mis kujutab Tõravere observatooriumi silmapaistvaid tegijaid nende portreid ja teadussaavutusi liitvates kompositsioonides.<sup>3</sup> Nõnda ilmub Charles Villmanni lehes „Observatoorium IV“ heledate laikudega ilmetatud tumeda taeva taustal: Villmanni kandidaadiväitekiri oli pühendatud helkivatele ööpilvedele, mis kujunes 1960. aastatel Eesti astronoomia üheks traditsiooniliseks uurimissuunaks ja Tõravere kuulus vahepeal nelja sellealase ülemaailmse uurimiskeskuse hulka. Harald Keres töös „Observatoorium V“ on Eesti relatiivsuskoolkonna rajaja, seejuures

<sup>3</sup> Nimetatud sarja on siinkirjutaja põhjalikumalt puudutanud artiklis: Elnara Taidre, „Kosmoseteema käsitleti Nõukogude Eesti graafikas“, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, nr 1–2, kd 19 (2010), 90.



**Joonis 6.** Alex Kütt. Observatoorium V. 1973. Segatehnika (söövitus, relieftrükk) (EKM RN 1400).

peab märkima, et Albert Einsteini üldine relatiivsusteooria leidis oma katselise kontrolli just kosmoses, kus Isaac Newtoni teooria alati ei kehti. Näeme siinkohal, kuidas Kütt on suhestunud portreeteritava ja temaga seotud temaatikaga muu hulgas ka trükigraafika erinevate tehniliste võimaluste abil. Relatiivsusteooria kuulus valem  $E = mc^2$  on kujutatud kahekordselt – teine kord peegelpildis ja pime-trükis, justkui rõhutamaks suhtelisuse printsiipi. Selle kujutise all on Newtoni portree, kelle näoilme ehk peegeldab pettumust, et tema teooria ei kehti universaalselt.

Küti lehed on justkui reebused, mis kõnekaid detaile dekodeerides muutuvad portreeteritavate vapikujutisteks. Sarja loomise aasta langeb kokku Tõravere observatooriumi peahoone valmimise 10. aastapäevaga, mis võimaldab eeldada, et tegemist oli tellimustööga. Samas tundub, et autor on üsna leidlikult tellimusteemat ära kasutanud katsetamaks uuenduslikku võttestikku, lisades hüperrealistlikult mõjuvaid fotosöovituse elemente ning „monteerides“ oma kollaažilikes kompositsioonides kokku eriilmelisi motiive – teadlaste portreed ja uurimiskeskuse vaated, kosmosefotod ja ikoonilised Tõ-



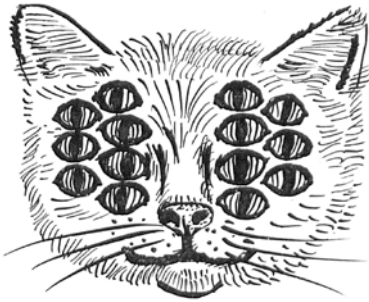
ravere teleskoopide kuplid, füüsikavalemid ja abstraktsed kujundid. Nende motiivide seas on kõnekad astroloogilised märgid, tuues „objektiivsesse“ teadusmaailma teistsuguse mõõtme. Tallinna Riikliku Tarbekunsti Instituudi lõpetanud ning juba ERKIks nimetatud õppeasutuses joonistuse ja graafika kateedris õppejõuna tegutsenud Kütt on alguses viljelenud küllaltki konventsionaalset sotsrealistlikku tööstusteemalist graafikat, kuid hiljem siirdus eksperimenteerivama, allegooria ja ulme elementidel põhineva isikupärase modernistliku kujundikeele juurde.

## Kujundistu ränne teadusliku illustratsiooni ja kunsti vahel

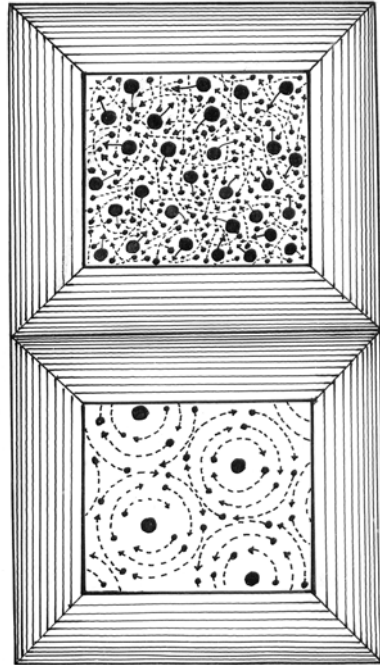
Liikudes ametliku kunsti juurest ebakonventsionaalsema ehk poolvõi mitteametliku kunsti juurde, võiks aga esile tuua Ülo Soosteri (1924–70), keda koos Tartu Riikliku Kunstiinstituudi (endine Pallas) mitme teise kaasõppijaga mõisteti riigivastaste plaanide eest 1949. aastal Karaganda parandusliku töö laagrisse. Vabanenud 1956. aastal, ei õnnestunud endisel laagrivangil Eestis kanda kinnitada ja ta siirdus abikaasa Lidia kodulinna Moskvasse. Nõukogude Liidu pealinnas oli kunstitsensuur märksa rangem kui liberaalsemas Eestis, seega jäi Soosteri – muu hulgas nii Teise maailmasõja eelsest kui ka sõjajärgsest moodsast kunstist ajendatult – katsetusrohke vabalooming tollal tutvumiseks vaid piiratud kaasamõtlejate siseringile ja ametlikele näitustele sisuliselt ei jõudnudki. Elatist teenis Sooster ajakirja Znanije – sila (Знание – сила) ning kirjastuse Znanije (Знание) populaarteaduslike väljaannete, muu hulgas Viktor Trostnikovi raamatu „Füüsika: lähedane ja kaugel“ („Физика: близкая и далекая“, 1963)<sup>4</sup> illustreerijana. Selle raamatu arvukate illustratsioonide näitel saab vaadelda, kuidas kujutava kunsti või kunstiajaloo näidete leidlik kaasamine võimaldas ühelt poolt teatud teaduslike nähtuste paremat visualiseerimist ja teiselt poolt – alternatiivsemate loomevõtetega katsetamist, mis vabas kunstis oleksid üsna kindlalt tau-

---

<sup>4</sup> Nimetatud väljaande kui raamatuillustreerimise silmapaistvat nähtust avab Tartu Kunstimuuseumi trükkis, koostaja Kadri Mägi, füüsik Jaak Kikase ja Viktor Trostnikovi enda sisukate kommentaaridega: *Lähedane ja kaugel füüsika Ülo Soosteri illustratsioonidega*, koost Kadri Mägi (Tartu: Tartmus, 2016).

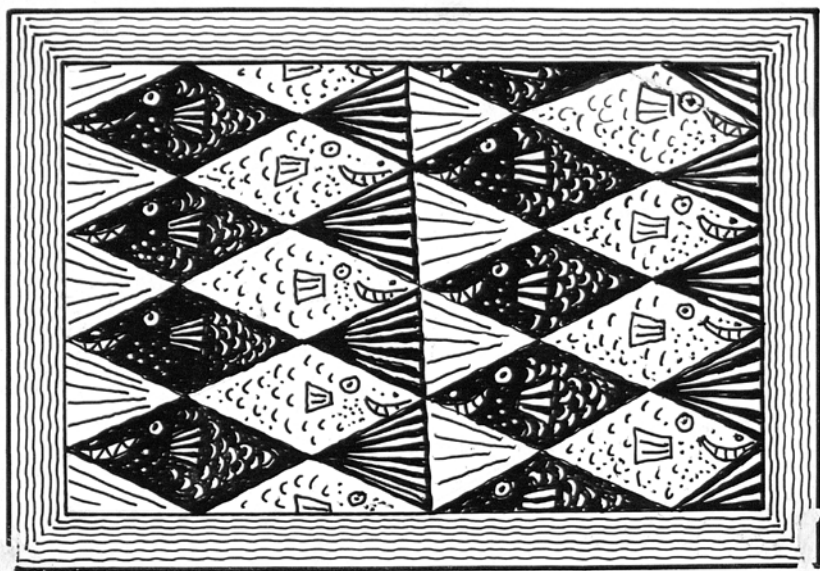


**Joonis 7.** Ülo Sooster. Viktor Trostnikovi raamatu „Füüsika: lähedane ja kaugel“ illustratsioonid. 1963. Tušš (TKM B 4084:157 ja TKM B 4084:92).



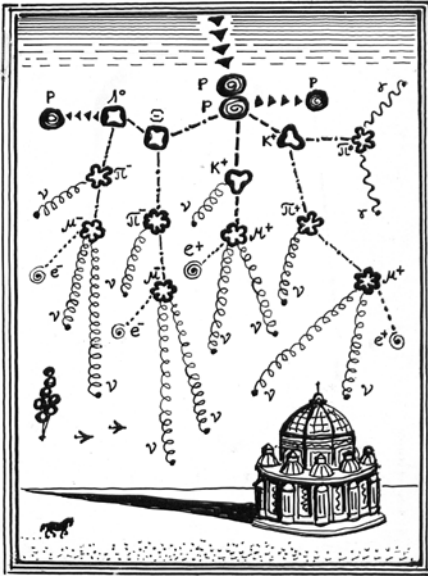
nimist leidnud. Sobivateks võteteks osutusid siinkohal inimsilmale nähtamatute mikrostruktuuride harmoonilist ilu rõhutav abstraktsioon, aga ka füüsika uemate põhimõtete avamine sürrealismi ja metafüüsilise kunsti kummastava absurdilähenemise abil.

Väga ilmekalt on Soosteril õnnestunud näitlikustada kassi nägemisorgani palju kordi suuremat tundlikkust inimsilmaga võrreldes – suurendades silmade arvu kassi peas, on ta loonud humoorika ja väljendusrikka sürreaal-fantastilise kujundi. Materia kahe seisundi – plasma ja vedel, kus plasma on tunduvalt tihedam – illustreerimiseks on aga kunstnik loonud korrapäraseid ja ülimalt esteetiliselt abstraktseid struktuure. Joonte ja punktide suuruse vahekord ja rütm loovad siin tundlikke abstraktseid kompositsioone, mida autor on tõenäoliselt väga teadlikult – justkui rõhutades nende staatust iseseisva kunstiteosena – täiendanud pigem ajaloolisele maalile sobiliku piduliku raamistusega. Teaduslikesse illustratsioonidesse on Sooster korduvalt kaasanud ajaloolisi ja kaasaegseid kunstimotiive, võttes eri füüsikaliste nähtuste selgitamisel appi visuaalse keele ko-



gemust. Nõnda on teravmeelne aine ja antiaine sümmeetrilise süsteemi visualiseerimine Maurits Cornelius Escheri optilistele mängudele viitava ornamentaalse struktuuri kaudu. Nagu võiks eeldada, elas Sooster niiviisi välja oma vabaloomingulisi huvisid. Kuna sürrealism ja metafüüsiline kunst ei olnud nõukogude kunstisüsteemis soositud, sai kunstnik neid ideid ja võtteid edukalt läbi mängida varjatud kujul. Kasutades raamatuillustratsiooni omapärase kaaperdamismeetodina, kaasas ta näiteks Giorgio de Chirico teostele omaseid ärevat meeoleolu loovaid kontrastseid pikki varje tühjas ruumis hoopis füüsikaliste nähtuste „lavakujundustesse“.

Sellel protsessil oli ka teine külg: teadusliku ehk kunstivälise kujundistu omakorda kunstiteostesse kaasamine võimaldas kunstikeele uuendamist. Mikromaailma fotojäädvustused mikroskoobi all, aga ka neid kujutavad – üleliigsetest detailidest vabastatud, skemaatilised ja kõige olulisemat üldistavad – joonised inspireerisid looma abstraktseid kompositsioone. Soosteri vabaloomingulised tööd nii tušijoonistuse kui ka maalitehnikas põhinevad sageli teadusmaailmast pärit kujundistul: mikroorganismide kujutised, aine struktuuri mudelid, ruumi füüsikalisi omadusi tinglikult kujutavad mudelid. Eraldatud tavakontekstist, mõjuvad need oma ajastu kunstisüstees-

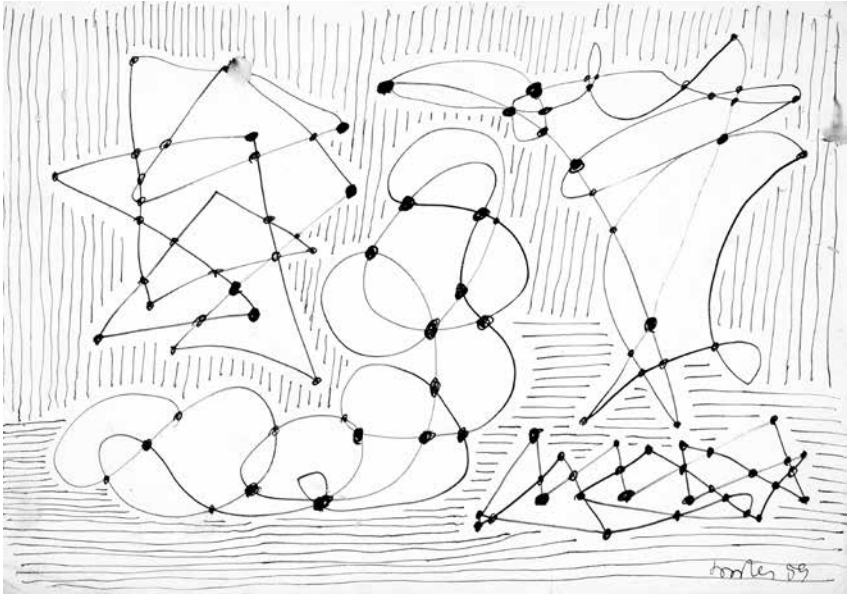


**Joonis 8.** Ülo Sooster. Viktor Trostnikovi raamatu „Füüsika: lähedane ja kaugel“ illustratsioonid. 1963. Tušš (TKM B 4084:51 ja TKM B 4084:33).

mi taustal värskest ja uuenduslikult, laiendades visuaalse kunsti sõnavara.

Sarnasel viisil oli ERKIs 1960. aastatel õppinud Tõnis Vindi (1945–2019), keda vahel on ka Ülo Soosteri mantlipärijaks nimetatud, lähtepunktiks soov olla kursis nii kunstiajaloo kui oma kaasaja kunstiga, aga ka kultuuris ja teadusmaailmas toimuvaga. Vint ise on esile tõstnud asjaolu, et Sooster vahetult julgustas teda pöörama tähelepanu teaduslikule illustratsioonile, katsetades selle vormide ja kujunditega. Terve hulk Tõnis Vindi 1960. aastate keskpaiga tušijoonistustena tehtud katsetusi on inspireeritud mikroorganismide ja rakkude joonistest, heli- jm võngete graafikutest jne. Lisaks võivad tema ümmargused kompositsioonid meenutada mikroskoobi all olevate kudede jm lähivaadet,<sup>5</sup> viidates katseklaasis eraldamisele ning omaette toimida laskmisele – mida Vint nende kord lehestiku, kord kummalisi organisme meenutavate kujunditega tegelikult ka tegi. Samuti on ta toonud abstraktsetesse kujutistesse üle selliseid teaduslikest joonistest pärit komponente nagu punktiirjoon, numbrid ja nooled. Tänapäeval mõjuvad need iseenesestmõistetava

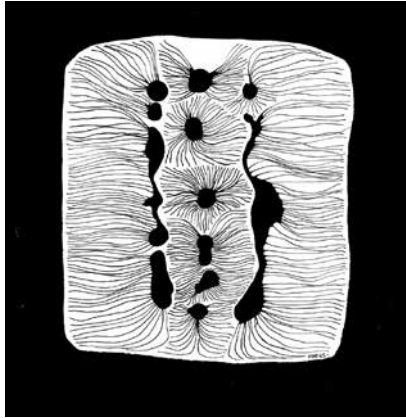
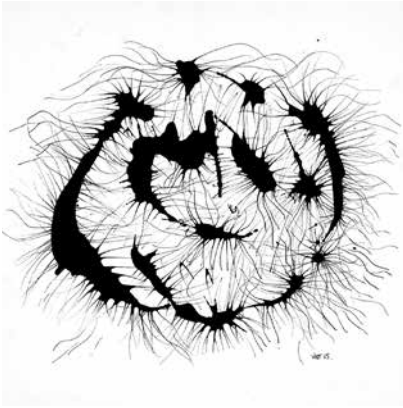
<sup>5</sup> Tänan sellele aspektile minu tähelepanu juhtimast kolleeg Kristiina Tiidebergi.



**Joonis 9.** Ülo Sooster. Kompositsioon. 1959. Tušš (EKM G 26238).



**Joonis 10.** Ülo Sooster. Vormid. 1962. Õli (EKM M 6157).



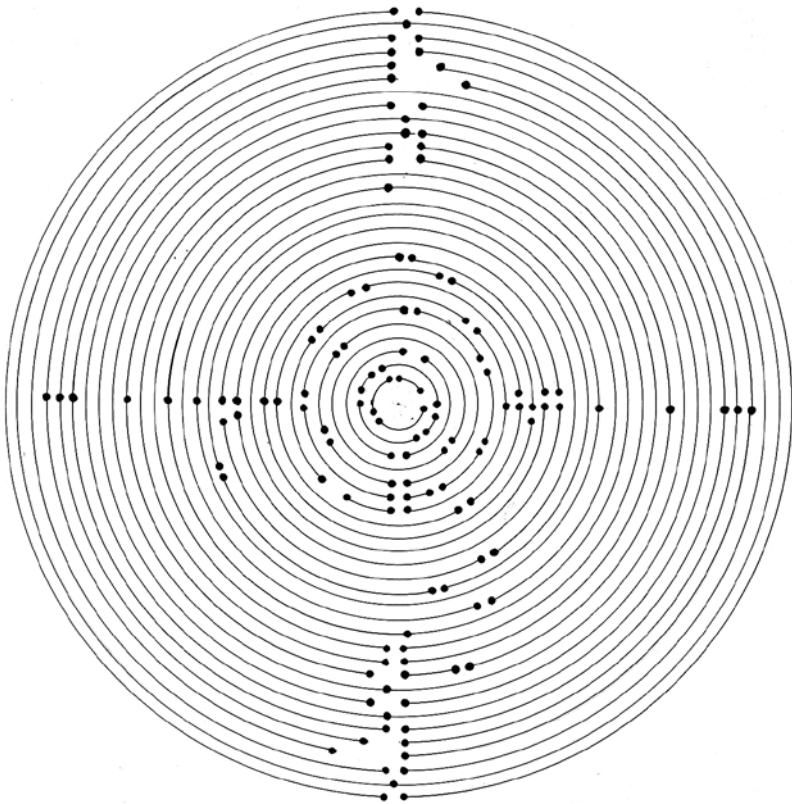
**Joonis 11.** Tõnis Vint. Ringmäng. 1965. Tušš (erakogu).

**Joonis 12.** Tõnis Vint. Kasvamine mulda. 1965. Tušš (erakogu).

**Joonis 13.** Tõnis Vint. 12345678. 1966. Tušš (erakogu).

vate visuaalsete elementide ja lahendustena, kuid tolle aja kujutava süsteemi jaoks oli see tähelepanuväärne uuendus: kunstiväliste kujutuste estetiseerimine ning nende abil kunstikeele rikastamine ja uuendamine olid olulised sammud abstraktse ja kontseptuaalse kunsti poole.

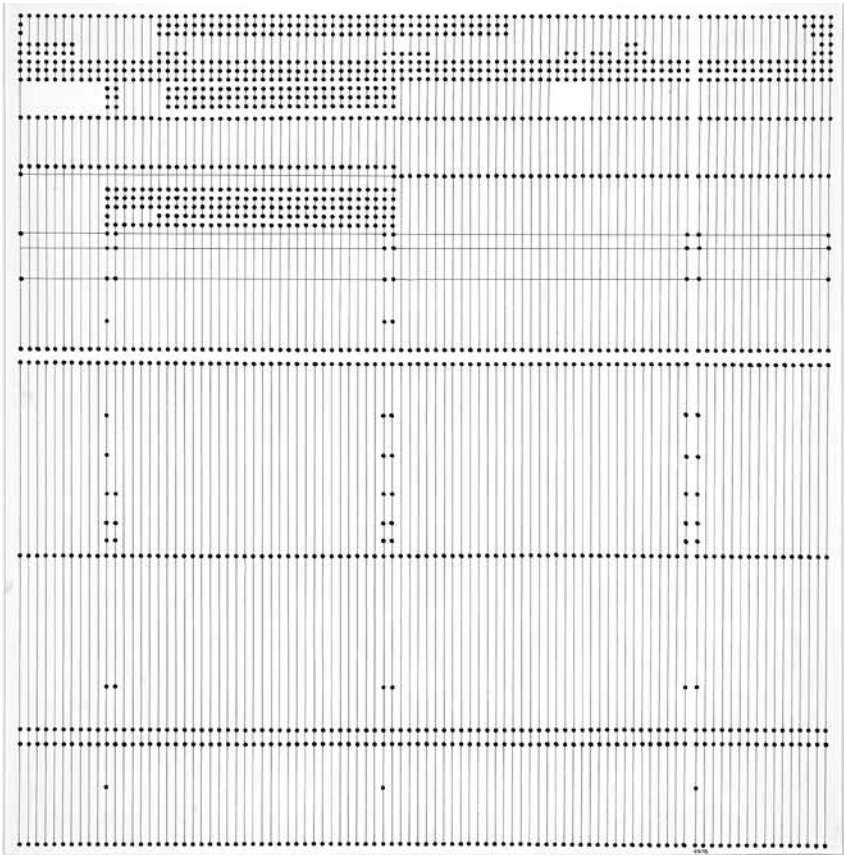
Ülo Soosteri ja Tõnis Vindi tušijoonistustest inspireerituna on valminud omakorda Siim-Tanel Annuse (s 1960) varajased teosed, kus on ometi juba tunda küpset ja isikupärast autorit. Kui Soosteri tušijoonistustest katsetusi võiks nimetada hoogsaks kujutlemiseks ja Tõnis Vindi omi aeglaseks mediteerimiseks, kus tušijoonistus toimib ideede ja katsetuste laborina ning esil on mõtlemise protsess, mitte lõpptulemus, siis Annuse puhul on tegemist hoolikalt konstrueeritud ja lõpetatud teostega. Seejuures on kunstnik selgitanud



**Joonis 14.** Siim-Tanel Annus. Informatsioon IV. 1978. Tušš (EKM G 30655).

oma kompositsioonide sarnasust teaduslike illustratsioonidega – mille seas võib esile tuua kõikvõimalikke diagramme, perfokaarte, graafikuid jne – kord teadliku huviga vastava kujundistu vastu, mille tarvis oli tal võimalik tutvuda uuema kirjandusega teaduste akadeemia raamatukogus, kord aga ka mitteteadliku ja pigem juhusliku kokkusattumusega, kus ühte kujutist võib tõlgendada eri moodi.

Kontseptuaalse kunsti enesekehtestamise jätk Eesti graafikas seostub ka Raul Meelega (s 1941), kes jõudis kunsti juurde pigem intuitsivselt ning kasutas oma inseneritausta visuaalse kunsti jaoks uudsete kujundite ja meetodite allikana. Teaduslikest joonistustest

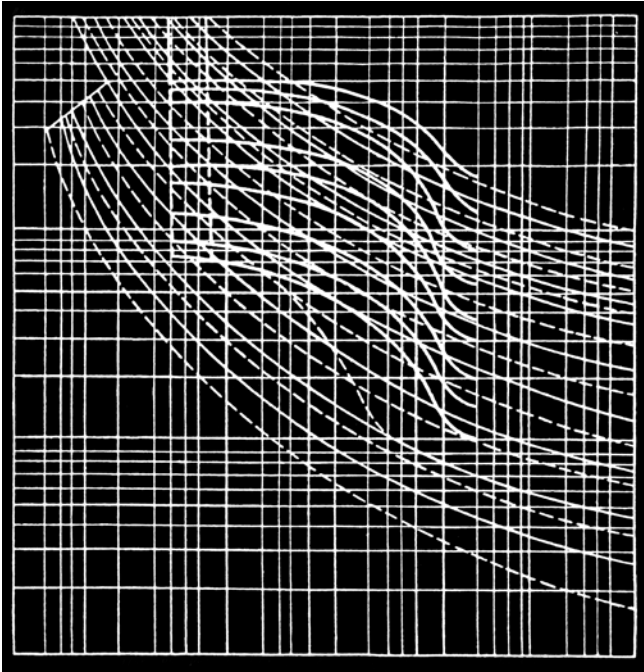


**Joonis 15.** Siim-Tanel Annus. Informatsioon nr 471. 1978. Tušš (EKM G 26453).

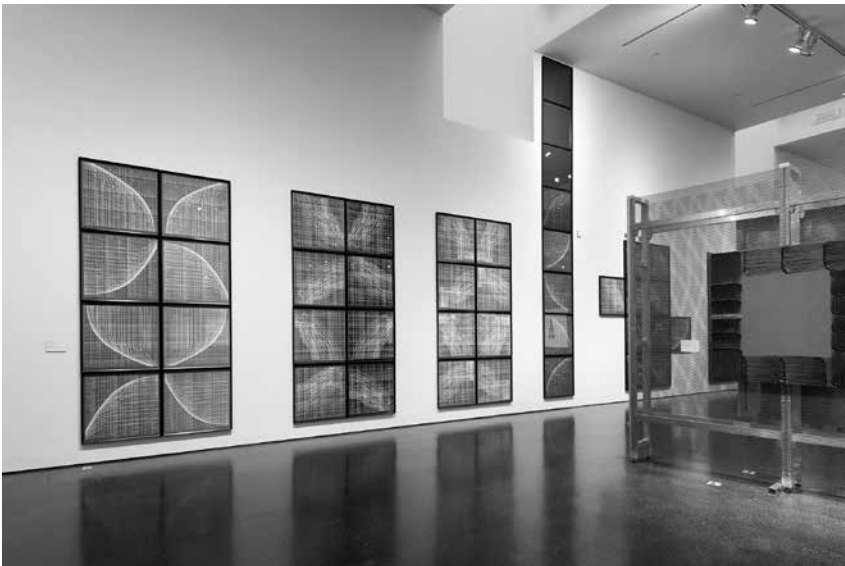
ja graafikutest pärit kujutisi käsitles ta hoopis esteetilise ja emotsionaalse potentsiaali võtmes. Sari „Taeva all“ (1973–92) on minimalistlik, kuid visuaalselt väga tundlik, dünaamiline ja mõjuv teoste ansambel, mille lähtekujutis on automaatide A3120, A3130 ja A3140 kaitseomaduste graafik<sup>6</sup> ning põhiline loomemeetod samuti pigem teaduslike tööriistadega seostuv kombinatoorika. Viimane nii „prepreeritud“ graafikukujutise elementide omavahelises kombineerimises ja selle värvilahenduse varieerimises kui ka kogu selle arvuka sarja teoste ruumilise eksponeerimise plaanis.

<sup>6</sup> Vt ka: Raivo Kelomees, „Raul Meele kombinatoorika, notatsioon ja eneselood“, *Raul Meel. Dialogid lõpmatusega* (Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2014), 61–110.





**Joonis 16.**  
Raul Meel.  
Taeva all  
GM 90. 1973.  
Siiditrükk  
(EKM G  
29924).

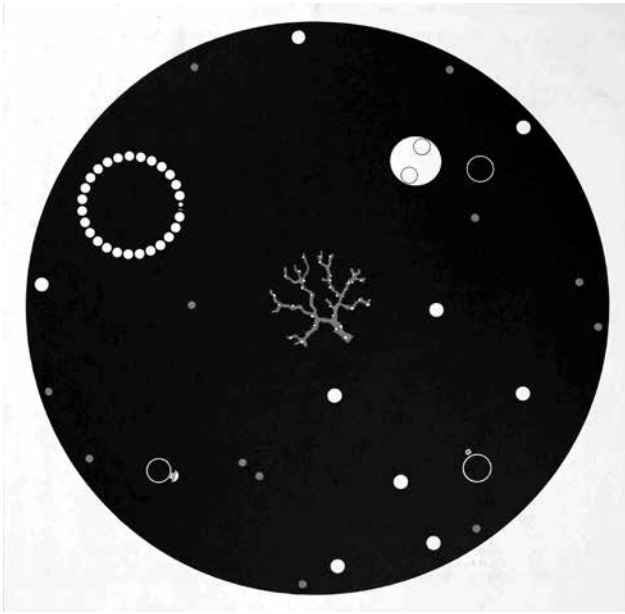


**Joonis 17.** Sari „Taeva all“ Raul Meele isikunäitusel Kumu kunstimuuseumis 2014. aastal (foto: Stanislav Stepaško).

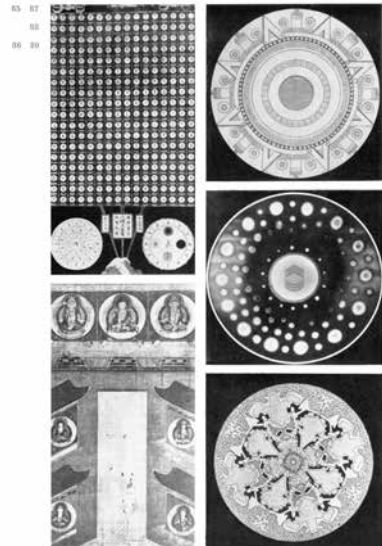
## Kunstniku-uurija visuaalsed praktikad

Veelgi enam teaduse meetodite kaasamisest võib rääkida Tõnis Vindi kunstniku-uurija praktikate puhul, mis ühendasid kõikvõimaliku kunsti- ja visuaalkultuuri info järjepidevat kogumist ning oma isikupärasesse teadmussüsteemi lisamist, aga ka viimase loomingu- ja praktiseerimist ja artiklite kaudu tutvustamist. Teaduslikust illustratsioonist lähtumise otsese viitena saab näiteks esile tuua Vindi rõhutatud seoseid Ernst Haeckeli raamatuga „Kunstformen der Natur“ (1904), kus manifesteerus loodusvormide „kunstipärasus“ – esteetilisus ja korrapära –, mida veelgi rohkem rõhutavad väljaande visuaalselt hõrkude sümmeetriliste kompositsioonidena üles ehitatud illustratsioonitahvlid. Viimaseid on Vint võrrelnud mandalatega ja on ise loonud neist inspireeritud vabamaid tõlgendusi: litograafia „Korall“ (1973) pakub korruga mandalataolist ja looduslooteemalist kujundit. Vindi huvi mandala potentsiaali vastu arenes muu hulgas inspireeritult Carl Gustav Jungi arhetüüpide käsitlusest, kus mandala pole ainult teadvust korrastav, vaid kõrgemat teadmist sisaldav kujutis.

Nimetatud kontseptsioon on oluliselt suunanud Tõnis Vinti nii uurija ja kirjutajana kui ka kunstniku ning graafilise kujundajana. Ühelt poolt kogus ta väga järjekindlalt teavet selliste kujutiste kohta eri ajastutel ja eri kultuurides, teiselt poolt kasutas oma teadmisi praktikas, ehitades oma artiklite reproosa üles korrapärase mandalalaadse väljana. Nähes mandala potentsiaali eri epohhidest pärit kujutistes, on Vint kasutanud selle demonstreerimiseks visuaalse kõrvutuse võtet: tema visuaalsete kujutiste sugulust käsitleva kontseptsiooni esitus võttis omapärase atlase kuju. Selle eesmärk oli toimida visuaalse argumentatsioonina, demonstreerides veenvalt seoseid erinevate kujutiste vahel, kuid samuti levitada uut infot alateadlikult – andes seda lugejale sugestiivselt edasi vaatamise ajal, tekitades temas ühtlasi mandala kõige üldisemaks eesmärgiks oleva keskendumise seisundi. Siinkohal tuleks rõhutada illustratsioonide ja raamatukujunduse rolli Nõukogude ajal, mil võrreldes kujutava kunstiga pakkus raamatugraafika rohkem vabadust eksperimenteerida ja oli vähem tsenseeritud, seejuures trükistes avaldatud materjalil oli oluliselt suurem vaatajaskond kui näitusekunstil. Kunstni-



**Joonis 18.**  
Tõnis Vint. Korall. 1973. Lito-  
graafia (EKM  
G 29762).



**Joonis 19.** Almanahh Kunst, 2 [48; hävitatud number] 1975. Tõnis Vindi  
artikli „Kuldne lill. Tantra. Tao“ kujundusnäide (erakogu).

kud kahtlemata arvestasid selle asjaoluga ja käitusid ka vastavalt, smuugeldades raamatugraafikasse alternatiivset esteetikat ning kohati lausa kaaperdades väljaande põhisisu.

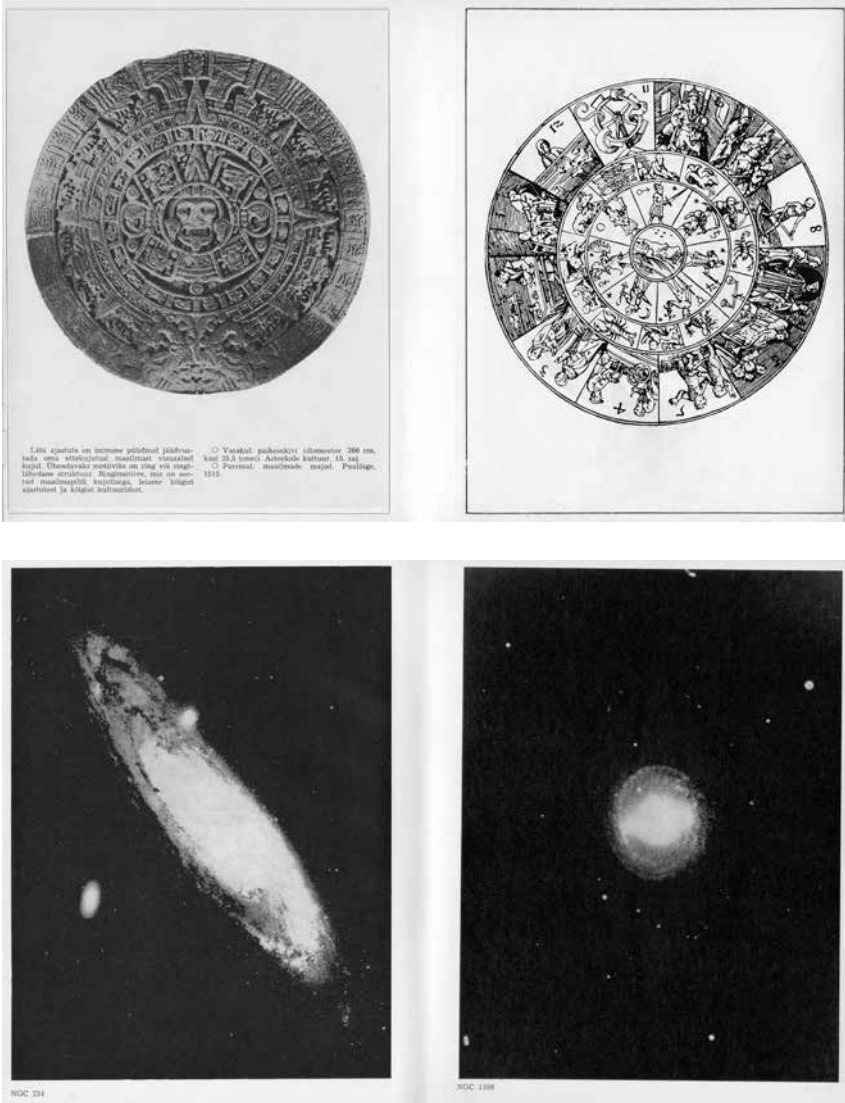
Selline raamatu kaaperdamise hea näide on teaduste akadeemia väljaanne „Teadus ja tänapäev“ (1979): Tõnis Vindi kujundus tutvustab siinkohal võrdlevalt väga erinevaid märgisüsteeme, mis on üsna sõltumatud põhitekstist ja avavad eelkõige tema enda lähtepunkte. Lisaks kaasaja teadustegevusega seotud kujutistele on Vint ohtralt sisse smuugeldanud eri ajastute maailmapilte esindavaid kujutisi, aga ka moodsa ja kaasaegse kunsti väljapaistvaid näiteid – seda kõike raamistatuna tema enda teostatud mandalataoliste elegantsete geomeetriliste vahelehtedega. Näiteks rullub peatükis „Universum“ paralleelselt vastavateemalisi teaduslikke teadmisi esindava teksti ja astronoomiliste fotodega autonoomne visuaalne narratiiv, mis tutvustab universumi kujutamist vanemates traditsioonides: asteekide päikesekivist Johannes Kepleri planetaarse süsteemini jne. Peatükki kroonib aga musta augu kujutis, mille visualiseerimiseks on Vint kasutanud Marina Apollonio opkunstiteost „Ringjas dünaamika GS“ (1966), põhjendades oma valikut järgmiselt: „Must auk, nähtamatu objekt, koht, kust miski välja ei pääse. Kuid kunstimeelega inimene ei lepi kunagi seletusega, et selliseid objekte tuleb kujutada endale nõnda, et neid ei saa üldse kujutada.“<sup>7</sup> Vint justkui esitab väljakutset teadusele, näidates ühelt poolt kunstniku suuremat kujutlusvõimet, teisalt aga oskust kasutada teadusliku väljaande eri formaate oma kunstikontseptsiooni teenistuseks.

## Kokkuvõte

Tuleb tõdeda, et Nõukogude Eesti graafikas on teaduse temaatikat tõlgendatud mitte sotsrealistlikule kunstikaanonile omases heroilises, vaid kord argipoeetilises, kord koguni pisut müstifitseerivas, sümbolistlikus võtmes. Samas osutusid teaduslike uurimuste „nähtamatud“ objektid ja protsessid – oma loomult inimsilmaga vastuvõtmise jaoks sageli kas liiga väikesed või vastupidi, liiga suured – oluliseks ajendiks ja põhjenduseks katsetustele abstraktsema ja

---

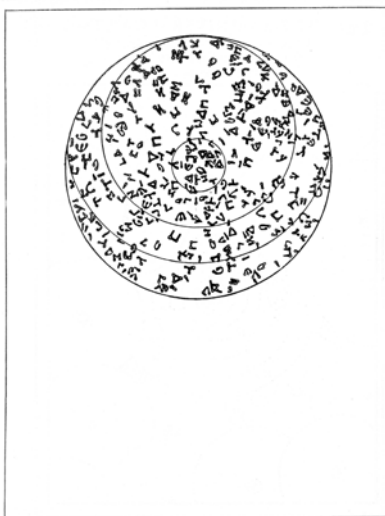
<sup>7</sup> *Teadus ja tänapäev*, koost Juhan Kivi (Tallinn: Eesti Raamat, 1979), 49.



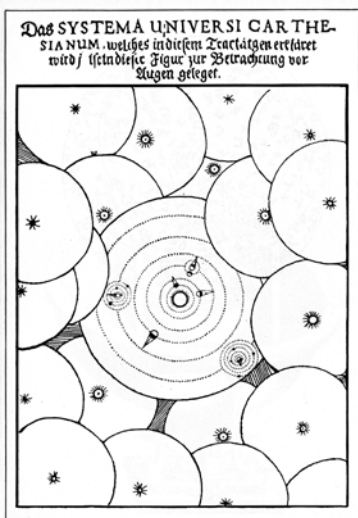
**Joonis 20.** Tõnis Vindi kujundus ja valik illustratsioone raamatule „Teadus ja tänapäev“ (1979): peatükk „Universum“.



Johannes Kepler, 1611. Pühapörsast lähtuv planeetaarne süsteem.

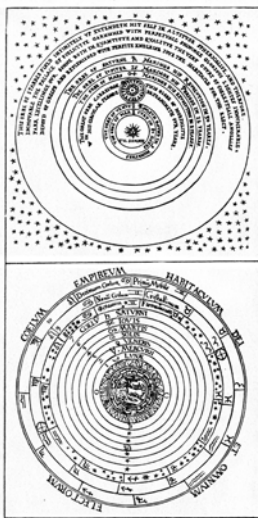


Tärvakaart tähtkõrguse, Keskajaga gravit.



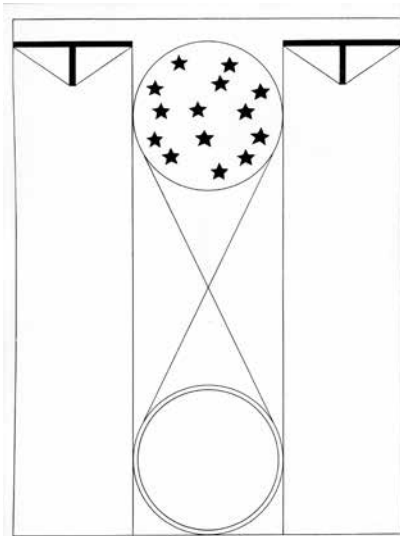
Renessansist alates püüdi inimene ehitada universumi ja päikessüsteemi mudelit, mis vastaks tema piljari arvutavale maailmaümbrusele. Kõik need paradoksaalsed ja ootamatuid osed liideti meenude süsteemideks, näitab tähtkõrguse süsteem tärvakaart või geomeetriselt kujundilist ehitud päikessüsteemi mudelit. Paljud need mudelid ette võetud olid seotud vanaskeelsa harjoituse otsemeelsete teadlaste ning nende väidetega, et universum on harmooniline kui teaduslik. Aga loogi Koperniku süsteemi kujutamine on vanaskeelsa harmoonilise süsteemi.

○ Väikepöörised (geomeetriselt) Descartes'i (Cartesius) universum.  
 ○ Tähtpöörised (geomeetriselt) Koperniku süsteem.  
 ○ Tähtpöörised (geomeetriselt) Ptolemaiose universum.

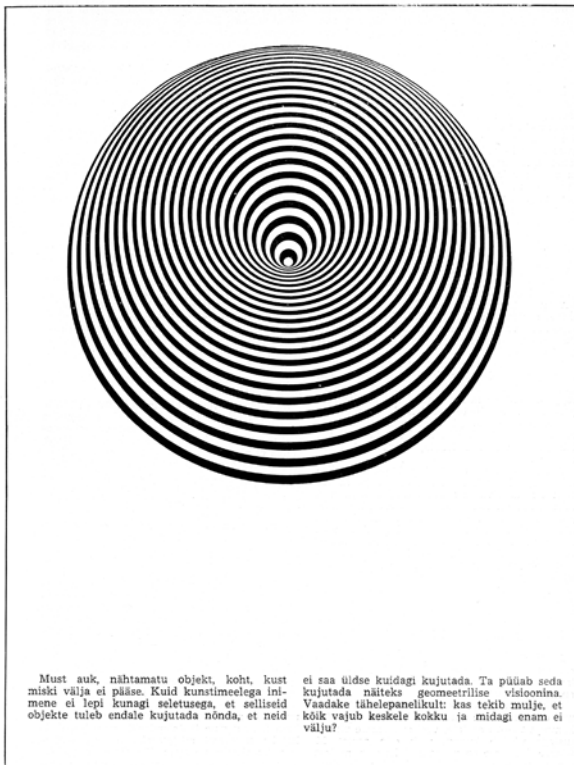


Inglise astronoom Thomas Digges (1576–1630) oli esimene, kes arvab, et universum ei ole mitte tähtsüsteemiga Galaktikaga, et viimane on vaid üks universumist osast peidude teise hulgas. See 1730. aastal ilmunud hüpotees lõi aluse tähtsüsteemi 174. aasta pärale. Siis väideti osadelt kindlalt, et teadlased hakkavad sellest kindlalt teada, kui kiiresti hüpoteesi kindlustatakse. Tähtsüsteemi süsteemid ei ole enam kaugemal, kui need on kaugemal.

Joonis 21. Tõnis Vindi kujundus ja valik illustratsioone raamatule „Teadus ja tänapäev“ (1979): peatükk „Universum“.



UNIVERSUM,  
SEE INIMISE SUUR KODU,  
KODU KÕIGELE ELAVALLE JA KÕIGELE,  
MIS ON, NING ÜLDSE KÕIK, MIS ON



**Joonis 22.** Marina  
Apollonio opkuns-  
titeose abil musta  
auku visualiseeriv  
illustratsioon  
„Teadus ja täna-  
päev“ (1979): pea-  
tükk „Universum“.

Must auk, nähtamatu objekt, koht, kust miski välja ei pääse. Kuid kunstimeelega inimene ei lepi kunagi seletusega, et selliseid objekte tuleb endale kujutada nõnda, et neid

ei saa üldse kuidagi kujutada. Ta püüab seda kujutada näiteks geomeetrilise visioonina. Vaadake tähelepanelikult: kas tekib mulje, et kõik vajub keskele kokku ja midagi enam ei välju?

kontseptuaalsema kujutamislaadiga, mis seostub märkimisväärse kunstilise vabanemise ja uuenemisega 1960. aastail. Ühelt poolt pakkus – lisaks erialase tööga teenimise võimalusele – teaduslike väljaannete illustreerimine kunstnikele suuremat vabadust, sest raskesti mõistetavate teaduslike kontseptsioonide visualiseerimine nõudis suurt kujutlusvõimet ja leidlikke kujundimänge. Teisalt muutus teaduslikust illustratsioonist pärit kunstiväline, st teisest visuaalsest süsteemist laenatud kujundistu omakorda märkimisväärseks allikaks, mis rikastas oluliselt oma ajastu kujutava kunsti sõnavara. Kolmandalt poolt aga kerkis esile kunstniku-uuriija tüüp, kelle teabeotsingud ja teadmusloome toimusid eelkõige visuaalsete materjalide ja vahendite abi, ennetamaks juba tänapäeval aina aktuaalsemaks muutuva kunstniku-uurimuse valdkonda. Märkimisväärsel kombel inspireeris teadmiste uuendusele orienteeritud teaduse temaatika ka kunstikeelt uuendavaid teoseid.



**Elnara Taidre**, *dr*, on Eesti Kunstimuuseumi graafikakogu hoidja.



## Reflections of science and scientific imagery in Soviet Estonian graphic art and book graphic

Elnara Taidre,  
Art Museum of Estonia

It must be said that in Soviet Estonian graphic art the topics of science and research have been interpreted not in the heroic manner common to the Social Realism artistic canon, but rather either as mundane-poetic, or, what is even somewhat mystifying, as symbolist style. At the same time, those “invisible” objects of research which by their nature were either too small or too grand to be perceived by the human eye became an important motive and justification for experiments in the more abstract and conceptual style associated with significant artistic liberation and innovation of the 1960s. Firstly, illustrating scientific literature (in addition to earning a living in their chosen field) offered artists greater freedom, since visualisation of complicated scientific concepts demanded great imagination and creative imagery. Secondly, the non-artistic imagery (originating from a different visual system) borrowed from scientific illustrations became, in turn, a significant source that markedly enriched the “vocabulary” of the visual art of the age. Thirdly, a new type of artist-researcher emerged, whose search for and production of knowledge was largely carried out using visual materials and means, thus anticipating the field of artist-research that has become increasingly relevant today. It is notable that the thematics of science oriented towards innovations in knowledge also inspired works that renewed the language of art.