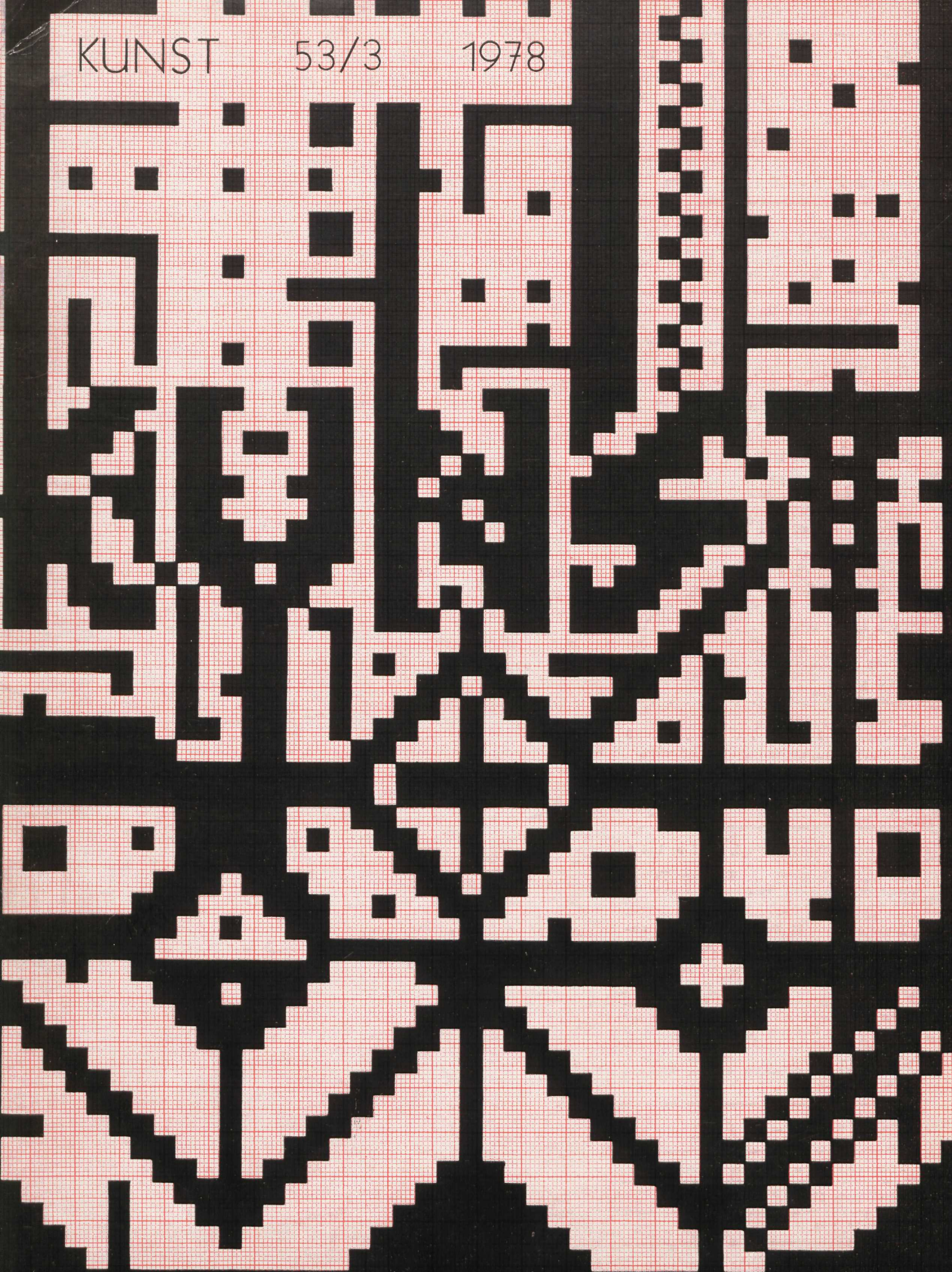


KUNST

53/3

1978



**KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI
ALMANAHH**

Kirjastus «Kunst» · Tallinn

Koostaja ja toimetaja: Sirje Helme

Almanahhi kolleegium: Milvi Alas, Boriss Bernštein, Mart Eller, Leo Gens, Sirje Helme, Jaak Kangilaski, Kaalu Kirme, Mai Levin, Enno Ootsing, Eha Ratnik, Inge Teder, Kalju Uibo, Tõnis Vint.

 Kaas ja graafiline kujundus:
Leonhard Lapin.

Kroonika 1976	2
Jaak Olep Eesti NSV Kunstnike Liidu XVI kongress	7
Ilmar Torn Kongressijärgseid mõtteid	11
Martti Soosaar Etüüd maalijast Evald Okasest . . .	16
Hilja Läti Johannes Võerahansu loomingust . .	21
Viiivi Viilmann Juhan Raudsepa joonistused	26
Leonhard Lapin Industriaalne skulptuur	29
Sirje Lapini maalid	32
Rasma Lace Otsing ja kinnistumine	34
Jan Križ Inimene või figuur?	33
Jüri Kuuskemaa Kunstikolle Nukuss	49
Mart Helme Dzitoku «Härjakarjatamispildid» . .	54
Resümee	56

Kirjastus «Kunst», 200001, Tallinn, Lai t. 34, tel. 601-782.

Kunstiline toimetaja J. Klõšeiko. Tehniline toimetaja Ü. Veikesaar. Korrektor D. Aas.

ИБ № 118

Laduda antud 11. 04. 1978. Trükkida antud 15. 09. 1978. Trükiarv 2000. Trükipoognaid 7,0. Arvestuspoognaid 9,3. MB-07066. Tell. nr. 1843. Trükikoda «Kommunist», 200001, Tallinn, Pikk t. 2. Paber 60×90,8.

«Kunst» («Искусство»). 53/3. 1978. Альманах на эстонском языке. Оформление Л. Лапина. Печатных листов 7,0. Заказ № 1843. Тираж 2000 экз. Типография «Коммунист», 200001, Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Кунст», 200001, Таллин, ул. Лай, 34.

 К 705000—28 3—78
М 905(16)—78

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958.

© «Kunst» 1978

Hind rbl. 1.40



Eesti NSV rahvakunstniku aunimetuse omistati ENSV teenelisele kunstnikule, tarbekunstnik Mari Adamsonile ja tarbekunstnik Elgi Reemetsale. Eesti NSV teenelise kunstitegelase aunimetuse pälvisid maalikunstnik-pedagoog Märt Bormeister, sisearhitekt Maimu Plees ja kunstiteadlane Villem Raam. Eesti NSV teenelise kunstniku aunimetuse omistati maalikunstnik Olev Subbile, graafikutele Avo Keerendile ja Peeter Ulasele, Eesti NSV Riikliku Nukuteatri kunstnik-skulptor Elsa Startšenkole ja skulptor Matti Varikule.

Kristjan Raua nim. kunsti aastapreemiad määrati 1976. aastal: Richard Kaljole illustratsioonide eest W. Shakespeari kogutud teostele; Elgi Reemetsale põimvaipade «Rahvakunsti-meistrid» ja «Pöld» eest; Lepo Mikokole maalide eest «Elujuured» ja «Kivine maa»; Matti Varikule ja Allan Murdmaale 1924. a. 1. detsembri ülestõusule pühendatud monumendi eest Tallinnas.

1976. a. kunstiteaduse ja -kriitika aastapreemiad määrati kunstiteadlasele Boris Bernšteinile artikli eest «Kunstkriitika ja -teaduse vahekordadest» artiklite kogumiku «Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt» (1, 1976) ja Hilja Jõgile mineviku kunstipärandile pühendatud kollektiivse töö organiseerimisel ning aktiivse osavõtu eest kunstiajalooliste artiklite koostamisel ja viimistlemisel Eesti Nõukogude Entsüklopeedias, mille viimane köide ilmus 1976. a.

Eesti NSV Kunstnike Liidu graafika sektiooni preemia 1975. a. parima graafilise lehe eest anti Avo Keerendile («Natüürmort teokarbiga») ja Marju Mutsule («Isa tütreaga»).

Vinni näidissovhoostehnikumi 1976. a. kunsti-preemia anti maalikunstnik Ludmilla Siimule kolmikmaali «Rakveremaa» kui parima maaelu kajastava maali eest.

Ajalehe «Sirp ja Vasar» 1976. a. kunsti- ja kirjanduspreemiade saajate seas olid: tarbekunstnik Leo Rohlin (artikkel «Tarbekunst ja (tarbe)-kunst» (nr. 46)), skulptor Jaak Soans (artikkel «Muremõtetega Riias» (nr. 36)), maalikunstnik Rein Tammik (1976. a. maaliloomingu ja eduka joonisfilmialase tegevuse eest).

NSVL Kunstnike Liidu II astme preemia pälvis koguteose «Eesti kunsti ajalugu» I osa 1. köite autorite kollektiiv. NSVL Kunstnike Liidu I liigi diplomi sai tarbekunstnik Enn Johannes meda-

lite «Olgu jääv meile päike», «3. Tallinna graafikatriennaal» ja «Beethoven» eest.

Läti Kunstnike Liidu diplomid Balti liidu vabariikide IV akvarellnäitusel esinemise eest said: Jaak Adamson («Külajutud»), Malle Leis («Tuuline päev») ja Aleksander Pilar («Ohtupoolne hommik»).

Läti Kunstnike Liidu diplomi ja medali pälvis skulptuuri kvadriennaalil «Riga-76» esitatud teoste eest skulptor Jaak Soans.

A. H. Tammsaare monumendi konkursil määrati esitatud kavandite eest järgmised auhinnad: II preemia — skulptor Arseni Mölder ja arhitekt Peeter Tarvas (võistlustöö «H.T.») ning skulptor Jaak Soans ja arhitekt Rein Luup (võistlustöö «Lof»), III preemia — skulptor Mare Mikof ja arhitekt Vilen Künnapu (võistlustöö «Väljak ja monument») ning skulptor Olav Männi (võistlustöö «Klassikule»).

ENSV Hoiukassade Valitsuse ja ENSV Kunstnike Liidu poolt väljakuulutatud plakativõistlusel pälvis Ilse Lepikson II preemia (märgusõna «Kaks rubla»).

Üleliidulise näituse «Meie maa noorus» preemiad said järgmised Eesti kunstnikud: II astme diplomi ja preemia Aime Kuulbusch-Mölder «Juhan Viidingu portree» eest; III astme diplomi ja preemia said Ando Keskküla maalide «Valgus ehitusel» ja «Maastik lüpsimasinaga» ning Mare Mikof skulptuuri «Mari ja Jüri» eest.

Ergutuspreemiad ja diplomid said Uno Roosvalt maali «Meri. Kalurid», Andres Tolts maalide «Natüürmort sirmi ja pildiga» ja «Sadam» eest, Marju Mutsu ofortide «Kevad», «Suvi», Kaisa Puustak tööde «Lend», «Hommikused teed», «Varakevad», «Hommik» (akvatinta), Laine Sinivee naha- ja juveelitööde, Lia Laasberg juveelitööde, Urve Küttner dekoratiivplastika (metall) ja ehete, Anne Kahar ja Aina Korv nahkehistööde eest. Diplomid said Ellen Kolk skulptuuri eest «Tüdruk vasikaga», Silvi Liiva ofortide «Siber», «Taiga», «Tüdruk farmist», «Sünnipäev», «Tüdrukud», «Kohtumine» eest, Helda Videvik keraamilise dekoratiivvormi, Velda Soidla keraamilise pannoo «Suvi», plakatite «Kolm värvi», «Neli värvi», «Lill», Maie Liivik-Mikof — dekoratiivsete klaasvormide «Meri I», «Meri II», «Pruun», «Valge», Peeter Rudaš klaasehistööde ja Rein Mets juveelitööde eest.

Poola RV riiklik ostupreemia määrati tarbekunstnik Mari Adamsonile Łódźis toimunud vaibanäitusel eksponeeritud gobeläänvaiba «Mitmekihiline» eest.

Skulptor Erika Haggi pälvis Rahvusvahelisel Skulptuurisümposioonil Burgases (Lõuna-Bulgaaria) II preemia 2 m kõrguse marmorskulptuuri «Mälestused» eest.

Graafik Evi Tihemets sai 6. Rahvusvahelisest Graafikabiennaalist osavõtu eest Poola RV Välisministeeriumi preemia.

NÄITUSETEGEVUS 1976. AASTAL TALLINNA KUNSTIHOONES

26. I — 1. III oli avatud näitus «Nõukogude Eesti kunst 1971—1975». Eksponeeriti 170 teost 79 kunstnikult. Ilmus kataloog.

15. III — 5. IV oli avatud Elgi Reemetsa personaalnäitus. Eksponeeritud oli 92 metall-, 54 nahk-, 18 tekstiileset. Lisaks sellele nahkehistöö- ja tekstiilikavandeid.

12. IV — 3. V oli avatud Tallinna kunstnike kevadnäitus. Eksponeeritud oli 59 maali (37 autorit), 60 graafilist lehte (30 autorit), 22 skulptuuri (17 autorit), 23 akvarelli (11 autorit).

10. V — 14. VI oli avatud näitus «Eesti monumentaalkunst». Eksponeeriti 85 fotot monumentaalkunsti teostest ning 18 skulptuuri. Ilmus kataloog.

Selle näituse fotodest koosnevat osa eksponeeriti ka Pärnu L. Koidula nim. Draamateatris 18. VI — 30. IX.

2. VI — 23. VI toimus Süüria rahvusliku kunsti näitus. Eksponeeriti 42 maali ja 1 skulptuur.

25. VI — 18. VII oli avatud Vene NFSV teenelise kunstniku Alfred Oja teoste näitus. Eksponeeriti 115 teost.

30. VII — 7. IX oli avatud Vabariiklik tarbekunsti näitus. Esines 133 kunstnikku 390 teosega. Ilmus näituse nimestik.

15. IX — 11. X oli avatud III Vabariiklik kirjakunsti näitus. Esitatud oli 75 autori looming.

21. X — 22. XI oli avatud Vabariiklik kujutava kunsti näitus. Esines 95 kunstnikku 155 teosega. Ilmus näituse nimestik.

10. XII — 10. I 1977 oli avatud näitus «Ruum ja vorm».

15. XII — 31. XII oli avatud skulptuuri väikevormide näitus. Eksponeeriti 55 teost 31 autorilt.

Kunstisalongis

Jaauaris — Romulus Tiituse juubelinäitus; «Portree Nõukogude Eesti maalil ja skulptuuris 1971—1975»; veebruaris — Helve ja Ants Viidalepa maalid; Heinz Valgu nalja- ja pilkepildid; märtsis — Leo Kruusamägi maalid ja Tõnu Maarandi skulptuurid; Peeter Ulase graafika ja joonistused; märtsis-aprillis — Esko Lepa teosed, aprillis — Ilmar Malini teosed; aprillis-mais — Väino Parise teosed; mais — Eksperimentaalplakati näitus; juunis — Jevgeni Solov-

jovi (Harkov) graafika; juunis-juulis — Efraim Allsalu väikesed maalid; juulis — Viktor Karruse teosed; juulis-augustis — Kaljo Põllu metsotintosaari «Kodalased»; augustis — Luxemburgi kunstniku Ger Maasi teosed; augustis-septembris — Soome kunstniku Pentti Lumikanga graafika; septembris — Rahufondi näitusmüük; Avo Keerendi graafika, Enn Põldroosi meremaalid; oktoobris — Lea Valteri tekstiilid; novembris — Olav Marani maalid; novembris-detsembris — portselaninäitus; detsembris — Juhan Raudsepa skulptuuride näitus.

Kunstihoone väikeses saalis Jaanuaris — Aksel Eisti maalid; jaanuaris-veebruaries — Harkovi graafika; veebruaris — Helle Vahersalu maalid; August Kivinuki maalid; märtsis — Vladimir Makarenko teosed; Jüri Okase tööd; aprillis — Edgar Vossi maalid; Rein Metsa teosed; aprillis-mais — Ivi Tael-Maasikamäe ja Tiiu Savo teosed; mais — Hille Palmi skulptuurid; juunis — Aleksander Normaku tööd; juulis — Leili Pure ja Aleksander Igonini teosed; Tõnu Virve maalid; juulis-augustis — Ado Lille maalid; augustis — Sirje Lapini maalid ja graafika; septembris Asta Venderi juubelinäitus; A. Kõlli ja M. Rüütelmaa tarbegräafika; septembris-oktoobris — Eha-Mai Koitjärve maalid; oktoobris — Mall Metsa nahkehistööd; oktoobris-novembris — Agu Pihelga maalid; novembris-detsembris — Nette Liivaku tekstiilid; detsembris — Ülle Jürgensoni klaas.

Lillepaviljonis oli 5. VII — 25. VII avatud Eesti NSV teenelise kunstniku August Vommi (1906—1976) mälestusnäitus. Eksponeeriti 38 skulptuuri.

Tantsutares Näituseväljakul oli 20. VII — 12. IX avatud Akvarellinäitus. Eksponeeriti 245 teost 59 autorilt.

«Kiek in de Köki» ruumides oli 3. IX — 10. X avatud Merike Männi tekstiilide näitus. Eksponeeriti 12 teost.

ENSV Riiklikus Kunstiinstituudis oli 10. IX — 29. IX avatud näitus «Balti karikatuur». Eksponeeriti 168 teost.

ENSV Kohaliku Tööstuse Ministeeriumi Projekteerimise, Tehnoloogia ja Kujunduse Instituudis toimus 1. VI — 11. VI graafik Maret Olveti personaalnäitus; 23. VI — 15. VII tarbekunstnik Helga Kõrge personaalnäitus ja 24. XII — 30. XII tarbekunstnik Helen Sireli personaalnäitus.

Tallinna Linnamuuseumis avati 4. märtsil Leningradi kunstilise klaasi tehase kunstniku Leida Jürgeni personaalnäitus.

Tartu Kunstnike Majas avati 19. märtsil 1976. a. maalikunstnik Priidu Aaviku teoste näitus. Pärnu Koduloomuuseumis oli 19. III — 5. IV avatud August Pulsti maalide näitus.

ENSV Kunstifondi rändnäitused olid 1976. a. jooksul vabariigis avatud 31 kohas. Väljapanekud olid koostatud maalist, akvarellist, graafikast ja tarbekunstist. Personaalnäituste raames oli esindatud Priidu Aaviku, Valli Lember-Bogatkina, Esko Lepa, Elgi Reemetsa, Alfred Saldre, Vive Tolli, Ants ja Helve Viidalepa looming. Mitmes paigas oli eksponeeritud näitus «Poola plakat».

NÄITUSED VÄLJASPOOL VABARIIKI

Nõukogude Liidu piires:

Riias ja Jekabpilsis esines 73 eksponaadiga klaasikunstnik Peeter Rudaš. Moskvas NSVL Kunstide Akadeemia XII näitusel esinesid Evald Okas ja Eduard Einmann kokku 16 teosega.

Noorte kunstnike-stipendiaatide näitusel Moskvas esines Uno Roosvalt 5 teosega. 25 autorit esinesid Skulptuurikvadrinnaalil «Riga-76» kokku 44 teosega. Autoportreede näitusel Riiklikus Tretjakovi galeriis esinesid 3 kunstnikku 3 eksponaadiga.

Eino Mäelt esines personaalnäitusel Vilniuses 183 klaasesemega.

Maastikumaali näitusel Vilniuses esinesid 6 kunstnikku 20 maaliga.

Eesti NSV, Leedu NSV, Läti NSV IV akvarellinäitusel esinesid 24 kunstnikku 71 tööga.

Välisriikides:

Eesti kunstnikud võtsid osa rahvusvahelistest keraamikanäitustest Faenzas (Itaalia), Vallauris (Prantsusmaa), Sopotis (Poola).

EESTI NSV RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

Alaline ekspositsioon:

Kogu 1976. aasta vältel oli avatud keskaja kunsti alaline ekspositsioon ja näitus «Mustpeade vennaskonna hõbe» (alates 1971. a.).

Eesti kunsti ekspositsioonis (kuni 1940. a.) oli kuni 4. IV esitatud 86 maali. Ekspositsioon avati pärast J. Kõleri näituse sulgemist ümbertöötatud kujul uuesti 6. VIII ja jätkus 1977. a. Esitati 75 maali ja 10 skulptuuri.

19. VI — 26. VII oli avatud Nõukogude Eesti maalide näitus. Esinesid 32 kunstnikku 54 teosega.

Suvekuudel oli muuseumi skulptuuri-aias avatud Eesti ja Nõukogude Eesti skulptuur. Eksponeeriti 40 teost 24 kujuriilt.

Näitused:

19. XII 1975 — 25. I 1976 olid avatud näitused «Kalevipoja kuju Kristjan Raua loomingus» ja «Paul Raua maalietüdid».

19. XII 1975 — 23. II 1976 oli avatud Ferdi Sannamehe portreede näitus.

14. XI 1975 — 4. IV 1976 oli avatud väljapanek Amandus Adamsoni skulptuuri-dest.

28. I — 21. III eksponeeriti vene nõukogude graafikat Karakalpaki muuseumi kogudest. Esitati 174 tööd 8 kunstnikult.

25. II — 18. IV toimus Eduard Viiralti monotüüpiate näitus. Eksponeeriti 45 teost. Ilmus buklett.

26. III — 21. IV tutvustati Gruusia primitiiv-Gruusia Riikliku Kunstimuuseumi koguvisti Niko Pirosmansvili maale (45 teost) dest. Näitusega kaasnes kutse-nimestik.

13. IV — 2. VIII oli avatud ulatuslik näitus Johann Kõleri loomingust kunstniku 150. sünniaastapäeva tähistamiseks. Esitati 74 maali ja 46 joonistust. Ilmus 33 must-valge ja 3 värvilise reproduktsiooniga juubelikataloog eesti-, vene- ja saksa keelse tekstiga. Näitust eksponeeriti veidi vähendatud kujul ka Tartus ja Leningradis.

23. IV — 31. V tutvustati Lembit Sarapuu maale. Esitati 42 teost. Ilmus buklett.

29. IV — 13. VI oli avatud Nõukogude Eesti nahkehistöö näitus. Esines 48 kunstnikku 378 tööga. Ilmus teoste nimestik. Näitusel kohtus nahakunstnik E. Valk-Falk tehase «Eesti Kaabel» töötajatega. 25. VI organiseeris nahkehistöö kateeder Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis näituse arutelu. Esinesid S. Kalda, K. Kirme, E. Külv, E. Summatavet, S. Sömer.

12. VI — 26. VII tutvustati Ants Laikmaa Itaalias ja Aafrikas maalitud pastelle. Eksponeeriti 55 teost.

29. VII — 13. IX eksponeeriti Lääne-Euroopa graafikat J. Mikkelit kogust. Näitusel oli 88 teost 49 kunstnikult. Ilmus kataloog.

29. VII — 19. IX oli avatud XVII sajandi hollandi maalikunsti näitus Riikliku Ermitaaži kogudest. Esitati 42 teost 41 kunstnikult. Ilmus kataloog.

23. IX — 31. X toimus Arkadio Laigo graafika näitus tema 75. sünniaastapäeva tähistamiseks. Eksponeeriti 95 teost. Ilmus kataloog.

23. IX — 8. XI oli avatud Andrus Johani 70. sünniaastapäeva tähistav näitus. Eksponeeriti 39 teost.

21. X toimus A. Laigo, A. Johani ja K. Liimandi elule ja loomingule pühendatud mälestusõhtu, kus esinesid P. Aavik, V. Erm, H. Johani, H. Läti, L. Mikko, V. Raam.

5. XI — 12. XII toimus Luule Kormašova keraamika näitus. Esitati 104 teost. Ilmus buklett.

12. XI avati Eesti akvarelli näitus. Eksponeeriti 94 teost 29 kunstnikult. Ilmus buklett. Näitus jätkus 1977. a.

15. XII avati Aino Bachi näitus kunstniku 75. juubeli puhul. Esitati 58 teost. Ilmus buklett. Näitus jätkus 1977. a.

Muuseumi fuajees väikenäitused:

19. III — 4. IV toimus Jõhvi Laste Kunstikooli õpilastööde näitus, kus esines 12 õpilast 15 tööga.

Oktoobris — detsembris toimus muuseumi poolt organiseeritud Tallinna koolide joonistusvõistlusest osavõtnute näitus, kus eksponeeriti 26 õpilaselt 26 tööd.

Ilmusid:

August Weizenbergi teoste teaduslik kataloog eesti-, vene- ja saksa keelse tekstiga ning 64 reproduktsiooniga.

Eelmistel aastatel toimunud näituste kataloogid: Eduard Wiiralt, Johannes Võerahansu, Johann Köleri teoseid teistest muuseumidest ja erakogudest, Eesti põimevaip.

Väljaspool muuseumi:

Valiknäitused, koostatud Eesti NSV Riiklikus Kunstimuuseumis toimunud näituste põhjal:

11. XII 1975 — 16. I 1977 oli avatud Lepo Mikko maalide näitus Pärnu Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis. Järgnevalt eksponeeriti seda 20. I — 27. II Haapsalu Kultuurimajas.

8. VI — 27. VI toimus Lembit Sarapuu maalide näitus Pärnu Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis.

18. VI — 29. IX oli avatud Nõukogude Eesti nahkehistöö näitus Saaremaa Koduloomuuseumis Kingissepas ja 2. XI — 5. XII Rakvere Koduloomuuseumis.

14. VIII — 3. X toimus Johann Köleri teoste näitus Tartu Riiklikus Kunstimuuseumis.

17. XI avati Kaarel Liimandi maalide näitus Pärnu Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis. Suleti 3. I 1977. a.

Valiknäitused välisriikidest: Ungari kunstniku Laszlo Szabo maalid eksponeeriti Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis. Ilmus kataloog.

17. IX — 18. X oli Tantsutares näitus «Jean Effel ja Prantsuse kaasaegne arhitektuur». Esitati 76 graafilist lehte ja 60 fotot.

Originaalteostest rändnäitused olid 1976. a. avatud 28 paigas. Näitused olid komplekteeritud järgmiselt: «Graafikatehnikad», «Nõukogude Eesti graafika», «Nõukogude Eesti noored graafikud», «Tallinn eesti graafikas», «Sõdur, armee ja rahu E. Okase loomingus», «V. Tolli eksliibris ja illustratsioon», graafikute H. Eelma, A. Keerendi, A. Küti, E. Tihemetsa ja P. Ulase ning akvarellistide V. Lember-Bogatkina ja A. Pilari personaalnäitused; Olümpiamängude plakat.

Kunstnikest kohtusid oma näitustel A. Pilar Kingissepa Keskkooli õpilastega märtsis ja aprillis ning V. Lember-Bogatkina Kadrina Keskkooli õpilastega ja Paide Koduloomuuseumi külastajatega.

Lektorium:

1976. a. jätkusid Eesti NSV Riiklikus Kunstimuuseumis loengutsükliid: «Peatükke kunstiajaloost. Gootika». Käsitleti gooti arhitektuuri meistriteoseid Saksamaal (I. Teder); gooti skulptuuri, maalikunsti ja graafikat Saksamaal (M. Levin); gooti arhitektuuri Inglismaal (E. Komissarov); gooti skulptuuri Eestis (J. Kuuskemaa); 2) «Peatükke kunstiajaloost. Taasavastatud kunstinähtused». Käsitleti XVI sajandi apokalüptilist kunsti Madalmaades (R. Reidna), Itaalia manerismi (S. Simson) ja portreemaali Eestis XVII — XVIII sajandil (J. Keevalik); 3) «Peatükke vennasrühvaste kunstiajaloost», kus käsitleti Taga-Kaukaasia ja Kesk-Aasia kunsti järgmistel teemadel: Nõukogude Armeenia kunst (E. Komissarov), Nõukogude Gruusia maalikunst (M. Toom), Nõukogude Aserbaidžani maalikunst (S. Simson), Antiikkunst Kesk-Aasias (L. Kruuse), Kesk-aegne arhitektuur Usbekistanis (R. Reidna) ja Kesk-Aasia vaibakunst (J. Kuuskemaa).

1976. a. jätkusid muuseumis koostöös Tallinna Riikliku Konservatooriumiga kammermuusika kontserdid.

Muuseumi näitused väljaspool vabariiki Nõukogude Liidu piires:

15. V — 7. VI toimus Nikolai Kormašovi maalide näitus Vologda Oblasti Maaligaleriis. Eksponeeriti 63 teost. Näituse avamisel viibis ka autor. Ilmus kutse-nimestik.

24. V — 28. VI oli avatud Kasahhi NSV-s Ševtšenkos näitus «Nõukogude Eesti graafika», kus eksponeeriti 17 kunstnikult 60 teost. Sama näitus toimus 20. VIII — 20. IX Dimertaus. 29. IX — 15. XI Karagandas, 20. XI — 30. XII Balhašes. Ilmus buklett.

19. VI — 18. VIII oli Pihkva Muuseumi näitusesaalis avatud V. Tolli, H. Eelma ja P. Ulase grupinäitus. Eksponeeriti 45 teost. Moskva Kesknäitusesaalis toimus noorte kunstnike näitus, Eesti NSV osakonnas oli eksponeeritud 141 teost 57 autorilt.

24. IX — 7. XII toimus Leningradis S. M. Kirovi nim. Puhkepargis Elag'ni lossis Nõukogude Eesti tarbekunsti näitus. Eksponeeriti 253 teost 70 autorilt.

29. X — 1. XII oli avatud Johann Köleri teoste näitus Riiklikus Vene Muuseumis Leningradis. Eksponeeriti 65 maali ja 42 joonistust.

Välisriikides:

26. V avati Viinis Nõukogude Eesti graafika näitus. Eksponeeriti 61 teost 20 kunstnikult.

Nõukogude Eesti graafika näitus toimus

ka Prantsusmaal. Esines 21 kunstnikku 90 teosega.

Indias eksponeeriti Balti liiduvabariikide rahvakunsti—suveniiride näitus. Eesti NSV osakonnas esitati 114 eset.

19. VI — 1. VIII oli Kieli Kunstihallis avatud näitus «Eesti kunst keskajast tänapäevani». Ilmus kataloog.

8. X — 4. XI toimus Lääne-Berliinis Nikolai Kormašovi maalide näitus. Kohal viibis ka kunstnik.

TARTU RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

Näitused statsionaaris:

8. II suleti Tartu IV tarbekunstinäitus, mis oli avatud alates 26. XII 1975. Tarbekunstnikud M. Lukats, E. Raend, M. Kuke ja M. Juhkam kohtusid 14. ja 15. I Tartu Kultuurirahvaulikooli kujutava kunsti osakonna kuulajatega. Ilmus kataloog.

18. I lõppes Madalmaade, flaami ja hollandi graafika näitus TRÜ Teaduslikust Raamatukogust, mis avati 25. XII 1975.

22. I — 4. II toimus Tartu Riikliku Kunstimuuseumi kujutava kunsti kaugõppekursuse XII lennu lõpetajate ja varasematel aastatel lõpetanute tööde näitus. Eksponeeriti õlimaale, akvarelle, pastelle, joonistusi ja graafikat 3 lõpetajalt ja 27 lõpetanult, kokku 117 tööd. Ilmus kataloog.

14. II — 14. III oli avatud Nikolai Kormašovi maalide näitus, mis tutvustas kunstniku loomingut aastaist 1965—1975 ja oli jätkuks 1965. a. Tartu Riiklikus Kunstimuuseumis korraldatud N. Kormašovi ja L. Muuga grupinäitusele. Eksponeeriti 66 teost. Ilmub kataloog.

20. II — 17. III oli avatud Soome kunstniku Raimo Puustineni (s. 1935) joonistuste näitus. Eksponeeriti 64 pliiatsi- ja tušijoonistust, neist enamik olid illustratsioonid J. Aho raamatule «Raudtee». Näituse sai muuseum Soome-NSVL Sõprusühingu vahendusel ja see oli eelnevalt eksponeeritud Moskvas.

19. III — 9. V toimus vabariiklik keraamikanäitus. Eksponeeriti 257 teost 37 keraamikult aastaist 1970—1975. Näitusega jätkati vabariigi tarbekunstnike loomingut tutvustamist erialade kaupa.

28. ja 29. IV kohtus prof. H. Kuma Tartu Kultuurirahvaulikooli kujutava kunsti osakonna kuulajatega.

20. III — 25. IV eksponeeriti graafik Kaljo Põllu metsotintosari «Kodalased». Sari esitati esmakordselt 25-lehelise tervikuna. Ilmus nimestik.

30. IV — 30. V oli avatud Ado Vabbe varasemate joonistuste näitus Aleksander Tassa kogust. Eksponeeriti 112 tuši- ja pliiatsijoonistust.

15. V — 13. VI toimus Olga Terri maalide näitus, mis tutvustas kunstniku loomingut aastaist 1966—1976. Eksponeeriti 49 teost.

5. VI — 8. VIII oli avatud Kristjan Tedre lillemaalide näitus, millega tähistati Kr. Tedre 75. sünniaastapäeva. Eksponeeriti 17 maali muuseumi ja erakogudest.

19. VI — 8. VIII toimus 1930. aastate eesti skulptuuri, akvarelli ja pastelli näitus Tartu Riikliku Kunstimuseumi kogudest. Eksponeeriti 31 skulptuuri ja 45 akvarelli ja pastelli, kokku 76 teost. Näitusega jätkati muuseumi põhikogu tutvustamist eesti kunstipärandi osas.

19. VI — 1. VIII eksponeeriti Ukraina noorema generatsiooni graafiku Jevgeni Solovjovi 12 teost. Näitus oli eelnevalt väljas Tallinna Kunstisalongis.

3. VIII — 18. VIII oli avatud Tartu Riikliku Kunstimuseumi kujutava kunsti kaugõppekursuse õpilastööde näitus. Eksponeeriti 25 tööd.

14. VIII — 3. X toimus Johann Köleri 150. sünniaastapäeva tähistav näitus, mille koostas ja eksponeeris eelnevalt Eesti NSV Riiklik Kunstimuseum. Tutvustati 95 teost ja 6 diplomit ning aukirja.

20. VIII — 28. IX eksponeeriti valik K. L. Maibachi maale, kokku 9 tööd.

29. IX — 3. X toimus näitus «K. E. Baeri (1792—1876) aegne Tartu graafikas». Näitus oli koostatud K. E. Baeri 100. surmaaastapäeva tähistamiseks. Tutvustati 42 tööd XIX saj. Tartus tegutsenud baltisaksa graafikute loomingust.

8. X — 9. XI oli avatud Tartu XXII kunstinäitus. Esines 49 kunstnikku 123 teosega, neist 69 maali ja akvarelli, 25 graafilist lehte ja joonistust ning 9 skulptuuri. Ilmus kataloog.

9. X — 9. XI toimus Maret Kuke teoste näitus. Kunstniku esimesel personaalnäitusel eksponeeriti 121 nahkehistööd. Näitusega tähistati kunstniku 50. sünnipäeva. 27. ja 28. X kohtus M. Kuke Tartu Kultuurirahvaülikooli kujutava kunsti osakonna kuulajatega. Ilmus kataloog.

16. XI — 12. XII toimus näitus restaureeritud kultuuriväärtustest. Esines 26 ennisajat 289 teosega. 24.—26. XI korraldati näitusega seoses üleliiduline seminar teemal «Naha ja pürgamendi konserveerimise aktuaalseid probleeme». 8. ja 9. XII kohtus tarbekunstnik E. Valk-Falk Tartu Kultuurirahvaülikooli kujutava kunsti osakonna kuulajatega. Ilmus kataloog.

17. XII avati maalikunstnike P. Mudisti, T. Pääsukese ja L. Siimu teoste näitus. Ekspositsioonis oli kokku 54 tööd, neist 22 P. Mudistilt, 15 L. Siimult ja 17 T. Pääsukeselt. Ilmus kataloog. Näitus jätkus 1977. a.

Avatud oli ka Tartu Riikliku Kunstimuseumi filiaal — Eesti NSV rahvakunstniku prof. Anton Starkopfi ateljeemuuseum. Korraldati kaks näitust: üks dekoratiivskulptuurist ja portreest ning teine keraamilistest skulptuuridest kunstniku loomingulises pärandis.

Väljaspool muuseumi

16. I — 3. IV oli avatud Viljandi teatris «Ugala» Kristjan Tedre maalide valik-

näitus. Eksponeeriti 16 teost E. Tedre kogust.

14. II — 14. III eksponeeriti Võrus Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis valikut Tartu IV tarbekunstinäitusest; väljapanek koosnes 110 tööst.

8. IV — 28. V oli A. Kongo maalide näitus avatud Viljandi teatris «Ugala». Eksponeeriti 19 teost kunstnikult ja muuseumi kogust.

14. IV — 15. V eksponeeriti Helme Maa-kutsekoolis H. Vahersalu maale. Näitusel oli 11 kunstnikule kuuluvat õlimaali ja akvarelli. Kunstinädala ajal, 17. IV kohtus H. Vahersalu kooliõpilastega.

22. IX — 26. XI oli valik Kr. Tedre lillemaalide näitusest avatud Elva Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis. Eksponeeriti 15 maali.

20. XI — 19. XII tutvustati valikut M. Kuke personaalnäitusest Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis Võrus. Näitusel oli 86 nahkehistööd.

1. XII — 27. XII oli kunstiharrastajate L. Anveldi ja L. Lepiku tööde näitus avatud Elva Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis. Eksponeeriti 22 L. Anveldi ja 21 L. Lepiku tööd.

2. XII avati Viljandi teatris «Ugala» eesti nõukogude graafika näitus, mis tutvustas 17 lehte ajavahemikus 1972—1975 loodud graafikast.

23. XII avati Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis Võrus K. Põllu metso-tintosarja «Kodalased» näitus, mis koosnes 25 lehest.

24. XII avati Valga Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis valik M. Kuke personaalnäitusest (80 nahkehistööd).

Originaalteostest rändnäitusei eksponeeriti 1976. a. 16 paigas. Tutvustati 8 näitust, mis olid komplekteeritud järgmiselt: «Eesti nõukogude graafika I», «Eesti nõukogude graafika II», «Noored graafikud», «Valik ekliibriseid ja raamatuillustratsioone», «V. Tolli ja A. Keerendi teoste näitus», «H. Eelma ja K. Põllu teoste näitus», «E. Okase teoste näitus», «Tartu Laste Kunstikooli õpilastööde näitus».

Lektoorium: jätkus 1975. a. alanud loengute ja kohtumiste tsükkel «Eesti nõukogude kunstnik oma kaasajas». Käsitleti 1956—1976 aastate graafikat (E. Asu-Õunas), skulptuuri (L. Mehilane) ja maali (M. Ruus). Loengutel vestlesid kunstnikud E. Ootsing, M. Varik ja E. Põldroos. 1976. a. novembris alustati uut lektoriumi «Põhjamaade kujutav kunst XIX saj. lõpul ja XX saj. algul». Peeti 3 loengut, milles käsitleti rahvusromantismi põhjamaade kunstis (J. Kangilaski), soome kunsti (E. Asu-Õunas), vene kunsti (T. Kuusik). Loengutsükkel jätkus 1977. a.

Peeti 11 loengut Tallinna Pedagoogilise Instituudi üliõpilastele teemal «Eesti kunsti arengujooni».

Loeti 4 loengut Elvas Ed. Kutsari Maja-muuseumi lektoriumis.

Tutvustati J. Köleri loomingut (V. Hinnov), Eesti kunsti ja kunstielu XIX saj. lõpul ja XX saj. algul (V. Tiik), eesti kunsti aastail 1907—1917 (V. Hinnov) ja eesti kunsti 1920.—1930. aastail (E. Ratnik).

KOOSOLEKUD, PLEENUMID, KONVERENTSID 1976. A.

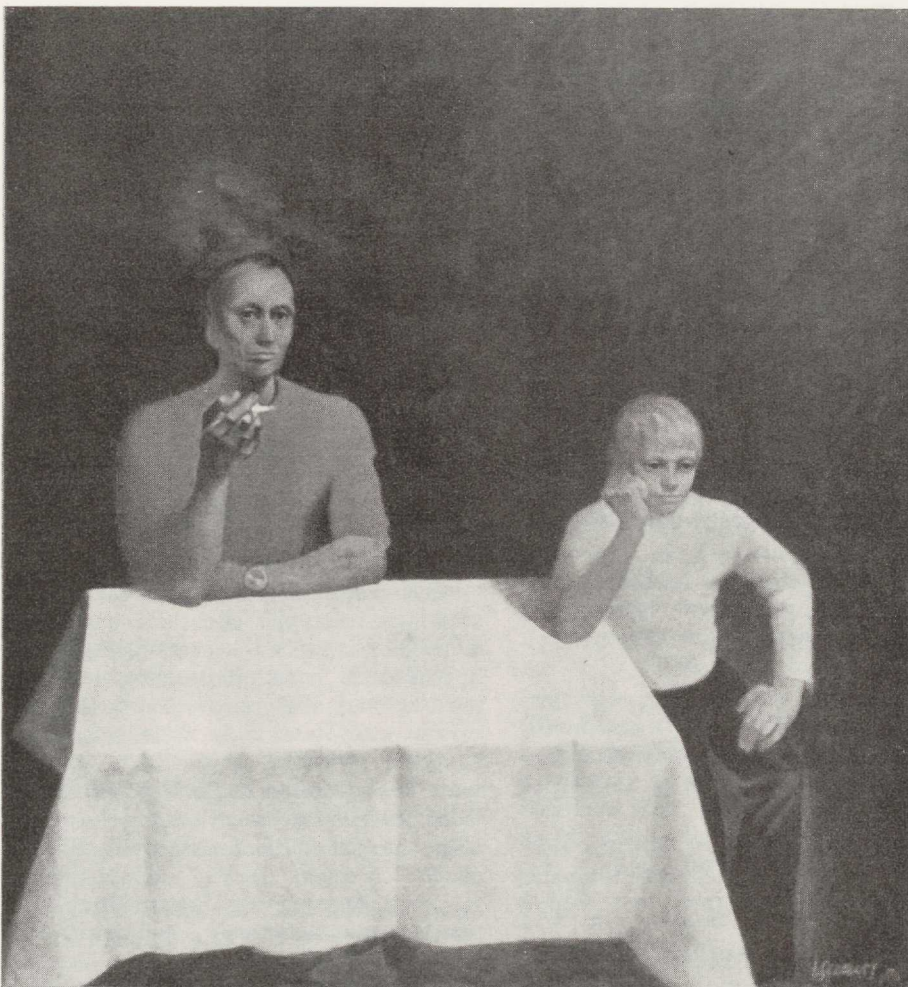
Kunstinädal

16.—26. aprillini oli Valga linnas ja rajooni paljudes keskustes ning majandites avatud 13 kunstinäitust meie kaasagsest kujutavast ning tarbekunstist. Toimus 21 kohtumist kunstnike ja kunstiteadlastega, vestlusi kunstiküsimustes, loenguid jm. Grupp sisearhitekite tutvus mõne päeva jooksul keskkonna kunstilise kujundamise (ruumikujundus, näitagitatsioon jm.) olukorraga Valga linna ja rajooni ettevõtetes ning majandis, andes kohapeal asjalikkude nõu. Reidi lõppedes tehti kokkuvõtteid kuuldust-nähtust. Rajooni Kultuurimajas oli avatud kunsti-teoste näitusmüük. Eriline koht Kunstinädala ürituste sarjas oli J. Köleri 150. sünniaastapäevale pühendatud üritustel. (Juubelinäitus Tallinnas, teaduslikud konverentsid Tallinnas ja Tartus, väljasõit Viljandisse, kohtumine baaslaeval «Johann Köler» jne.)

Kokku organiseeriti kunstinädala puhul 59 näitust ja 52 kohtumist, kunstinädala üritustes osalesid 85 kunstnikku ja kunstiteadlast.

Eesti NSV Riiklikus Kunstimuseumis toimus J. Köleri juubelile pühendatud teaduslik konverents (14.—15. aprill), mida korraldab Tartu Riiklikus Kunstimuseumis (19.—20. aprill). Ettekandega esinesid I. M. Beljarova (Leningrad), B. Enst, V. Erm, V. Hinnov, E. Jansen, M. Levin, H. Läti, R. Pussars (Riia), R. Põldmäe, R. Reidna, V. Tiik. Ilmusid ettekannete venekeelsed resümeed ja Eesti NSV Kultuuriministeriumi väljaandena ka ettekanded.

III Vabariikliku kirjakunsti näituse materjalide alusel toimus 21.—22. septembril Tallinnas sümposium teemal «Kiri ja kaasag». Kahe päeva kestel kuulati ära ligi 20 ettekannet Nõukogude Liidu ja välismaa kirjakunsti eriteadlastelt. Eesti kirjakunsti tänapäevast ja selle rahvusvahelisest taustast esines pikema ettekandega Eesti NSV nimekas kirjakunstnik Villu Toots. Peale meie vabariigi kirjakunstnike võtsid sümposiumist osa Moskva, Leningradi, Minski, Kiievi, Krasnodari eriteadlased. Välisriikidest olid esindatud Bulgaaria, Inglismaa, Saksa DV, Soome ja USA. Demonstreeriti amatöörfilmide konkursil Moskvast 1975. a. I järgu diplomiga auhinnatud «Väikest kirjafilmi».



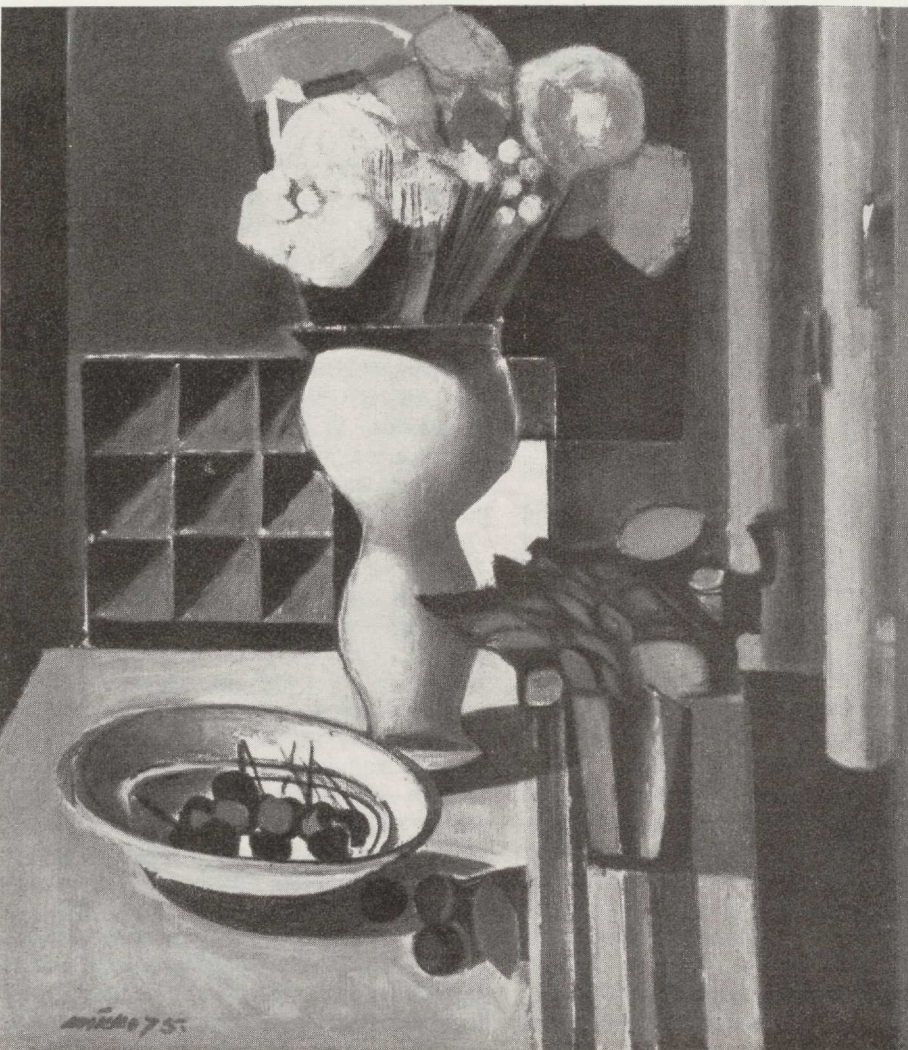
2

5.—6. oktoobril toimus Riias vabariikidevaheline konverents «Skulptuur ja kaasaeg» samal ajal Riias väljapandud skulptuuri-kvadiennaali «Riga-76» materjalide alusel. Meie vabariigist esines konverentsil ettekandega «Eesti skulptuuri arengujooni» TRÜ õppejõud, kunstiteaduste kandidaat Mart Eller.

1977. A. KUNSTNIKUD-JUUBILARID.

Juubeleid tähistasid: 28. jaanuaril maalikunstnik Johannes Võerahansu 75 a., 14. märtsil graafik Aleksander Mildeberg 75 a., 7. märtsil maalikunstnik Ellen Polli 50 a., 13. märtsil skulptor Juhan Paberit 60 a., 23. mail maalikunstnik Rudolf Sepp 75 a., 25. juunil graafik Heldur Viires 50 a., 6. juulil kunstiteadlane Aino Kartna 50 a., 19. juulil tarbekunstnik Mall Tomberg 50 a., 25. juulil graafik Boriss Lukats 70 a., 27. augustil skulptor Jaan Vares 50 a., 21. augustil tarbekunstnik Silvia Raudvee 50 a., 7. septembril tarbekunstnik Albert Hansen 75 a., 1. septembril tarbekunstnik Susanna Otema 50 a., 18. septembril graafik Lilian Härm 50 a., 18. septembril skulptor Juta Eskel 50 a., 18. oktoobril sisearhitekt Ergav-Vello Asi 50 a., 28. oktoobril tarbekunstnik Mari Rääk 70 a., 31. oktoobril kunstiteadlane Hilja Jõgi 50 a., 4. novembril tarbekunstnik Hilja Hollas 50 a., 5. novembril tarbekunstnik Johanna Koppel 70 a., 5. novembril teatrikunstnik Voldemar Peil 70 a., 17. detsembril skulptor Lembit Tolli 50 a., 18. detsembril tarbekunstnik Helda Reimo 70 a., 29. detsembril graafik Paul Kamm 60 a.

3



1976

1. mail suri ENSV teeneline kunstnik, ENSV Riikliku Kunstiinstituudi professor skulptor August Vomm; 7. oktoobril suri tarbekunstnik nahkehistöö erialal Aina Üksine; 12. oktoobril suri tarbekunstnik keraamika erialal Mall Valk; 1. detsembril suri tarbekunstnik puitehistöö erialal Voldemar Kaarma.

TEOSEID EESTI NSV KUNSTNIKE LIIDU XVI KONGRESSI NÄITUSELT

2. Lembit Saarts. Isa ja poeg. Oli. 1977.

3. Lepo Mikko. Natüürmort sinise riidega. Oli. 1968.

EESTI NSV KUNSTNIKE LIIDU XVI KONGRESS

Eesti NSV Kunstnike Liidu XVI kongress toimus 26. ja 27. jaanuaril 1977. aastal. Maalikonstnikud ja graafikud, kujurid ja tarbekunstnikud, ruumikujundajad ja kunstiteadlased kogunesid oma foorumile, et teha kokkuvõtte tööst möödunud nelja aasta jooksul ja arutada ülesandeid, mis nende ees seisavad NLKP XXV kongressi otsuste valguses. Tervituse Eesti NSV Kunstnike Liidu kongressile saatis Eestimaa Kommunistliku Partei Keskkomitee.

Põhjaliku ülevaate meie kunstielu sõlmprobleemidest, kus asjalik tunnustus positiivsetele tendentsidele oli ühinenud tõsise kriitikaga meie kunstis esinevate väärnähtuste suhtes, andis ENSV Kunstnike Liidu juhatuse esimehe Ilmar Torni aruandekõne. Aruandja vaatles meie kunsti ideelis-kunstilist külge, kunsti sidemeid rahvaga, noorte kunstnike ettevalmistamist Kunstiinstituudis ja organisatsioonilisi küsimusi. Olulisematena jäid I. Torni ettekandest kõlama loomingulised ja kunstisidemeid rahvaga käsitlevad probleemid. «Alanud on uus, X viisaastak, kvaliteedi ja efektiivsuse viisaastak. Need terminid kehtivad ka kunstiloomingu kohta sel uuel etapil meie rahva loovast tööst, ütles kõneleja. «Ilmunud NLKP Keskkomitee otsused rahvakunsti edasiarendamise kohta ja tööst loomingulise noorsooga on meile otsesteks tööjuhenditeks praegu ja järgnevaiksik aastaiks.»

Järgnevalt peatus aruandja kongressidevahelisel ajal toimunud ulatuslikemal kunstinäitustel. Ta meenutas eesti kunstnike küllalt edukat esinemist niisugustel kaalukatel üleliidulistel näitustel Moskvas nagu «Nõukogude Liit — meie kodumaa», «Au tööle», «Meie maa noorus» või Balti vabariikide ühisesinemist Moskva Kesknäitusesaalis. Tähelepanuväärsed olid ka paljud koduvabariigis toimunud väljapanekud, nagu NLKP XXV kongressile pühendatud ekspositsioon, mis oli sisuliselt kokkuvõtte meie viieaastasest loometööst, näitus «Eesti monumentaalkunst läbi aegade», noortenäitus «Inimene ja põld», Tallinna III graafikatriennaal jne. Küllalt kujukas peaks siinkohal olema üks statistiline arv: 797. See on näituste arv, mis kongressidevahelise nelja aasta jooksul on korraldatud meie kunstist nii oma vabariigis kui ka väljaspool.

«Hinnates meie üldist kunstisituatsiooni, valmistab mulle rõõmu esile tõsta niisuguseid vaieldamatuid kordaminekuid ja positiivseid nihkeid, mida me eelmisel korral kahjuks nentida ei saanud. Kõigepealt — meie kunst on muutunud arvestatavaks nähtuseks Nõukogudemaa palju-

rahvuselises kunstis, on olnud vääriline seda esindama välismaal, on võitnud juurde palju austajaid ka koduvabariigis. See on tulenenud meisterlikkuse kasvust, küpsemisest ja süvenemisest elunähtuste kajastamisel. Seda tõendavad need rohked positiivsed hinnangud, mida meie kunst on teeninud eespool nimetatud üleliidulistel näitustel, eriti aga Balti liiduvabariikide ühisväljapanekul Moskvas 1973. Meie tarbekunst on toonud siiraid kiitusi, õnnitlusi ja auhindu mitmelt välisnäitusest nagu Vallaurist Prantsusmaal, Faenzast Itaalias, Jablonecist Tšehhoslovakkias jne. Tallinna graafikatriennaalid on muutunud üheks silmapaistvamaks ürituseks Nõukogude Liidu graafikakunstis, eesti graafika aga andnud ja annab tugevaid impulsse kogu NSV Liidu estampgraafikale nii selle tehnilises arengus kui ka populaarsuse tõstmisel. Seda kõike räägiti NSV Liidu Kunstnike Liidu juhatuse sekretariaadi väljasõiduistungil Tallinna III graafikatriennaali puhul.

Teiseks. Tähelepanu väärrib meie kunsti-loomingu lähenemine elule, vahetum kontakt sellega, tänapäevainimese ja tema maailma konkreetsem kujutamine. Kui eelmisel kongressil tuli kriitiliselt märkida mõningast elukaugust, hermeetilisust ühe tendentsina meie kujutavas kunstis, siis nüüd neid nähtusi, ehkki nad veel esinevad, niimoodi ilmselt enam kvalifitseerida ei saa. See-eest on süvenenud teine ilming — elulähedus, konkreetsus, avasilmi ja asjalik elu nägemine ning kajastamine. Seda tõendab kas või noorte kunstnike näitus «Inimene ja põld», mis üle ootuste hästi korda läks. Seda tõendab ilmselt ka meie järgmine samaladiline üritus, näitus «Inimene ja tehas», millega tähistame novembris Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 60. aastapäeva.»

Kaasettekannetega esinesid kongressil juhatuse presiidiumi liige Leo Rohlin, kriitikasektsiooni esimees Mart Eller, Revisjonikomisjoni tööst andis aru komisjoni esimees Riho Kuld. Järgnesid sõnavõttud. Keskseks probleemiks kujunes kunstnikkonna ja rahva sidemete edaspidine süvendamine, millisel probleemil peatusid mitmed kõnelejad. Nii rääkis Eesti NSV kultuuriminister Juhan-Kaspar Jürna oma sõnavõttus mõningatest žanridest, millele eesti kunsti edaspidises arengus tuleks suuremat tähelepanu osutada. «Meie kunstnike käekirjade ja väljendusvormide mitmekesisuse juures, mis on üldse omane sotsialistliku realismi põhimõtetele kunstis, on teemasid ja žanre, mille poole meie kunstnikud harva pöörduvad. Mõtlen eelkõige poliitilisi, ajaloo-

lis-revolutsioonilisi, internatsionaalseid ja patriootilisi teemasid kajastavaid žanre, mis on aga kommunistlike ideaalide kindlustamiseks rahva hulgas esmajärgulise tähtsusega. Täielikult tuleb toetada Kunstnike Liidu ettevõtmisi sidemete tihendamiseks tootmiskollektiivide ja põllumajandusettevõtetele. Tahaks aga, et nendest valdkondadest ammendatud teemad leiaksid sagedamini ja sügavamalt käsitlemist kunstnike loomingus. Tahaks, et meie kommunismi ehitavat inimest ja ühiskonda nähtaks tema keerulises võimsuses ja ilus.» Ka NSV Liidu Kunstnike Liidu juhatuse sekretär Boriss Nemenski rõhutas elu parema tundmaõppimise vajadust. Ta rääkis, et elu Nõukogudemaa muutub iga aastaga, ja isegi need kunstnikud, kes aastaid tagasi käisid loomingulistel lähetustel uute elektrijaamade ja suurehituste rajatistel, võivad täna elust irduda. «On alanud X viisaastaku teine aasta, nõukogude noored ehitavad BAMi, rajatakse uusi tööstusettevõtteid ja kultuuriehitisi, ennastalgavalt töötavad nõukogude põllumehed ning kunstnike ülesanne on kajastada seda kõike oma loomingus.»

Samas ei saa säidkunsti samastada kogu kunstiga. Lisaks maalijaile ja graafikuile annavad oma osa rahva kultuuritarviduste rahuldamiseks ka tarbera- ja dekoratiivkunstnikud, ruumikujundajad ja disainerid. Nende osaks on muuta esteetiliseks kogu meie elukeskkond — kodusisustus ja interjöörid, tänavad ja pargid. Just seda laadi sidemete tugevdamisest kunstnike ja töötajate vahel kõnelesidki partei Kohtla-Järve linnakomitee sekretär Leonid Ananits ja Harju Rajooni Täitevkomitee esimees Endel Jaama. Keskkonna esteetilise kujundamise probleeme vaagis teoreetilise aspektist ajalehe «Sirp ja Vasar» toimetaja Eduard Tinn. E. Tinn toonitas, et «marksistlik-leninlik esteetika ei ole kunagi lahutanud esteetiliste väärtuste loomise probleemi nende väärtuste jaotamise, tarbimise ja levitamise küsimustest. Praegusel ajal on vaja eriliselt tähelepanu pöörata probleemile, millisel määral meie kunstnike looming tegelikult rahvani jõuab ning tema esteetilist teadvust mõjustab.» Kõneleja avaldas arvamust, et näitusekunst ei ammenda inimese kogu kunstinälga, ja olgu näitused kui tahes edukad, siiski ei väära see fakti, et inimene otsib ilu eelkõige oma lähemast ümbrusest — kodust, töökohast. Ning just sealt algab ka kunstikasvatuse, mis esmaste esteetiliste vajaduste rahuldamise korral toob inimese juba edasi näitusesaali. Meie pilk peaks näitusepublikust kaugemale ulatuma, hõlmama kogu rahvast. Laia es-

teetilise sfääri hooletussejätmisses nägi E. Tinn eesti kunstielu peapuudust. Viimased teod, nagu vastastikuse koostöölepingu sõlmimine Kunstnike Liidu ja «Rahva Võidu» kolhoosi vahel, annavad aga lootust, et seegi põld üles haritakse.

Teine probleemide kobar, mis kunstnikkonnale muret tegi ning millel paljud kongressil sõnavõtnud peatusid, hõlmas noorte kunstnike järelkasvu ja kunstiopetust. Vaatamata tõsiasjale, et viimasel aastatel on meie kunstielus tooni andnud just noorema põlvkonna taidurite looming, on kunstnikkonna järelkasvu probleem endiselt päevakorral. Seda enam, et eelmisel aastakümnel võeti Kunstnike Liidu liikmeks suur hulk andekaid noori ning lakati järelkasvu üle muret tundmast. Kui kriitiline noorte kunstnike järelkasvu probleem tegelikult on, selgus ootamatult 1975. a. noortenäitusel. Kunstnike Liidu noorte kunstnike koondise büroo liige Ando Keskküla sõnas, et nimetatud noorte näitusel andsid tooni kolmekümneaastased või vanemad kunstnikud, kes suures osas olid kongressi ajal juba ületanud noore kunstniku ametliku vanusepiiri (35 a.), debütante oli näitusel aga väga vähe. Ka noortenäitusest möödunud aja jooksul pole uusi nimesid esile kerkinud. Kust otsida probleemi lahendust? A. Keskküla leidis, et noorte kunstnike ettevalmistamisel ERKI-s on puudusi, millest peamine on kitsas erialane spetsialiseerumine, mis kujundab üliõpilases küll erialaoskusi, kuid ei õpeti, mida nende oskustega teha. «Nii me näemegi, et värske diplomeeritud kunstnik on reaalse kunstieluga kokku puutudes tihti abitu. Kunstiopeetus instituudis peaks enam arvestama elu nõudeid.»

Konkreetselt maalikunstnike ettevalmistamisest rääkis Enn Põldroos. On ju maalikunst kogu kunstikultuuri juhtiv osa ja negatiivsed nähtused selle arengus võivad varsti kajastuda kogu eesti kunstis. Ka Põldroos tundis muret kõige noorema kunstikaadri nappuse ja erialase võimekuse pärast. «Eelmisest kongressist möödunud ajavahemikul võtsime Kunstnike Liitu vastu kaheksa noort maaliijat. Esimesel pilgul tundub, et seda polegi nii vähe, kuid ei tohiks unustada, et samas ajavahemikus jõudis pensioniikka kaksteist meie liitu kuuluvat maaliijat. Olles uhked oma noorele kunstile, pole me samal ajal tundnud huvi eesti maaliijate keskmise vanuse vastu. Kuid see on hämmastavalt kõrge ja tõuseb pidevalt. Neli aastat tagasi, meie liidu eelmise kongressi ajal, oli maaliijate keskmine vanus 52,7, praegu aga 54,7 aastat. Kuid sellele lisandub üks asjaolu, mis teravdab küsimust veelgi. Kongressidevahelisel ajal liitu vastuvõetud kaheksast maaliijast puudub viiel kõrgem maalialane haridus. Vaatamata nende noorte, teistelt erialadelt ümberkvalifitseerunud kunstnike olulisele panusele meie maalikunsti edasiarendamisse ei saa ütle mata jätta, et spetsiifilise maalialase hariduse

puudus annab end negatiivselt tunda ja seda just figuurmaalisis.»

Järgnevalt vaatles E. Põldroos põhjusi, miks noorte maaliijate järelkasv on nii napp ja leidis, et häda on kujutava kunsti erialadele vastuvõetavate üliõpilaste liiga väikeses arvus. «Praegu võetakse ERKI maalierialale keskmiselt kolm noort aastast, nendest üks vennasvabariikidest; kuid selleks, et hoida eesti maalikunsti praegust taset, tuleks iga aasta võtta vastu vähemalt kaheksa uut üliõpilast.» Sõnavõtnute kriitikale vastas Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi rektor Jaan Vares, kes nõustus, et praegu kujutava kunsti erialadele vastuvõetav üliõpilaskontingent on liialt väike tagamaks eesti kunstielu normaalset kulgu. On vaja, et Plaanikomitee näeks ette võimaluse suurendada ERKI-s vastuvõetu maali ja skulptuurierialadele.

Kogu Eesti kunstnikkonda, eriti aga noori kunstnikke kimbutab ekspositsioonipinna nappus. Pikemalt peatus sellel E. Ootsing, kes ütles: «Juba mitu aastat on tulnud nentida, et meie käsutuses olev ekspositsioonipind ei anna enam ülevaadet eesti nüüdiskunstist. Me saame eksponeerida ainult tippkunsti, see aga tingib, et noortel kunstnikel on väga raske pääseda üle kõrge näitusele. Mida see neile tähendab, pole vist vaja pikemalt selgitada. Kuid ka väljakujunenud kunstnike loomingu jäänud palju rahvale kättesaamatuks, sest nendegi taiesid saame üles seada ainult üks või kaks korraga. Tervitatav väljapääs olukorrast oleks muidugi uue kunsthalli ehitamine. Kuni seda pole, tuleb aga nuputada, kuidas olemasolevaid näituseruume paremini kasutada. Kas ei oleks mõeldav korraldada iga-aastane ülevabariigiline kujutava kunsti näitus kahes voorus? Kokku sobiksid skulptuur ja graafika, kuna maal koos akvarelli ja pastelliga täidaks juba üksi kõik saalid.»

Esindusliku kunstivaramu loomisest rääkis ka vanameister Priidu Aavik, kes ütles, et olukord, kus suurem osa eesti rahvuslikust kunstist tolmu hoidlates, alatine ekspositsioon Kadrioru lossis koosneb aga ainult paarikümnest teosest, on Tallinnale kui Nõukogude Eesti pealinnale häbistav.

Arutluse al olid ka loominguga seotud kitsamad erialaprobleemid, mis paljudel juhtudel viisid välja kunsti materiaaltehnilise baasini. Sõna võtsid keraamik Saima Sõmer, klaasikunstnik Silvia Raudvee, skulptorid Matti Varik ja Endel Taniloo, tekstiilikunstnik Virve Aben, graafik Maret Olvet, plakartist Alfred Saldre, akvarellist Valli Lember-Bogatkina, monumentaalmaaliija Dolores Hoffman, kujunduskunstnikud Maimu Plees ja Mait Summatavet.

Reljeefsematena kerkisid siin esile skulptuuri ja klaasikunstiga seotud küsimused. Matti Varik rõhutas, et skulptuuri materiaaltehniline baas on olnud juba mitme Kunstnike Liidu kongressi päevakorras. Võrreldes eelmise kongressi ajal valitse nud olukorraga on edasimineku tär-

gata: «Hurda küüni» juurde on loodud pronksivalu võimalus, hiljuti valmis monumentaalkunsti maja jne. Kuid asi, mis endiselt muret teeb, on meie dekoratiivskulptuur. Vaatamata juba pikemat aega kestvale kriitilisele seisundile ei võta eesti dekoratiivskulptuur kuidagi jalgu alla. Ka Tallinna RSN Täitevkomitee on probleemi lihtsalt ignoreerinud. «Millega muidu oleks seletatav, et Tallinnas pole viimase 30 aasta jooksul püstitatud mitte ühtegi meelde jäävat dekoratiiv-plastilist kunstitööd?» küsis Matti Varik. «Parem pole lugu ka teistes eesti linnades. Meie uued linnaosad on plastikast aga päris paljad. Viimane aeg on hakata dekoratiivskulptuuriga tõsiselt tegelema.»

Veelgi keerukam on klaasikunstnike olukord. Kunstiinstituudi on tänaseks lõpetanud 49 klaasikunstnikku, kellele iga järgnev aasta toob lisa. Praegu töötab neist otseselt oma erialal kümme inimest, neist neli väljaspool meie vabariiki, viis on seotud klaaseriala pedagoogikaga. Järelikult on 34 klaasikunstnikku olnud sunnitud otsima endale teist tööd ja ümber kvalifitseeruma. Selle põhjuseks on asjaolu, et kuni tänaseni ei ole Eestis kunstilise klaasi viljelemiseks tootmisbaasi, ehkki Eesti NSV Ministrite Nõukogu kohustas juba 1956. a. Eesti NSV Kunstifondi ja Tallinna TSN Täitevkomiteed rajama kunstilise klaasi töökoja. Sellest, kuidas see rajamine on käinud, kuidas asjad tänaseni pole paigast nihkunud, rääkis Silvia Raudvee. Ta rõhutas: «Kauem niimoodi edasi kesta ei saa. Klaasitöökodasid tuleb hakata rajama kohe, ja juba selleks, et teha klaasikunstist eesti tarbekunsti tõeline, mitte fiktiivne koostisosa.»

Sõnavõttude järel esines kõnega EKP Keskkomitee kultuuriosakonna juhataja Olaf Utt. Kongressil valiti uus ENSV Kunstnike Liidu juhatus ja revisjonikomisjon. Kunstnike Liidu juhatus uue koosseisu esimene pleenum valis juhatuse presiidiumi koosseisus I. Torn (esimees), M. Summatavet, J. Vares, J. Kangilaski (aseesimehed), M. Varik (vastutav sekretär), E. A. Uustalu (sekretär), T. Pääsuke, E. Ootsing, S. Raudvee, V. Pormeister, M. Eller, S. Sõmer, J. Hain, E. Taniloo, I. Malin, juhatuse töö juhiseks järgneval aruandeperioodil jäi kongressi lõpul vastu võetud ENSV KL XVI kongressi resolutsioon.

JAAK OLEP

4. Evald Okas. Neitsitorn. Ofort, akvatinta. 1976.

5. Marje Uksine. Ornitoloog. Kuivnõel, akvatinta. 1977.

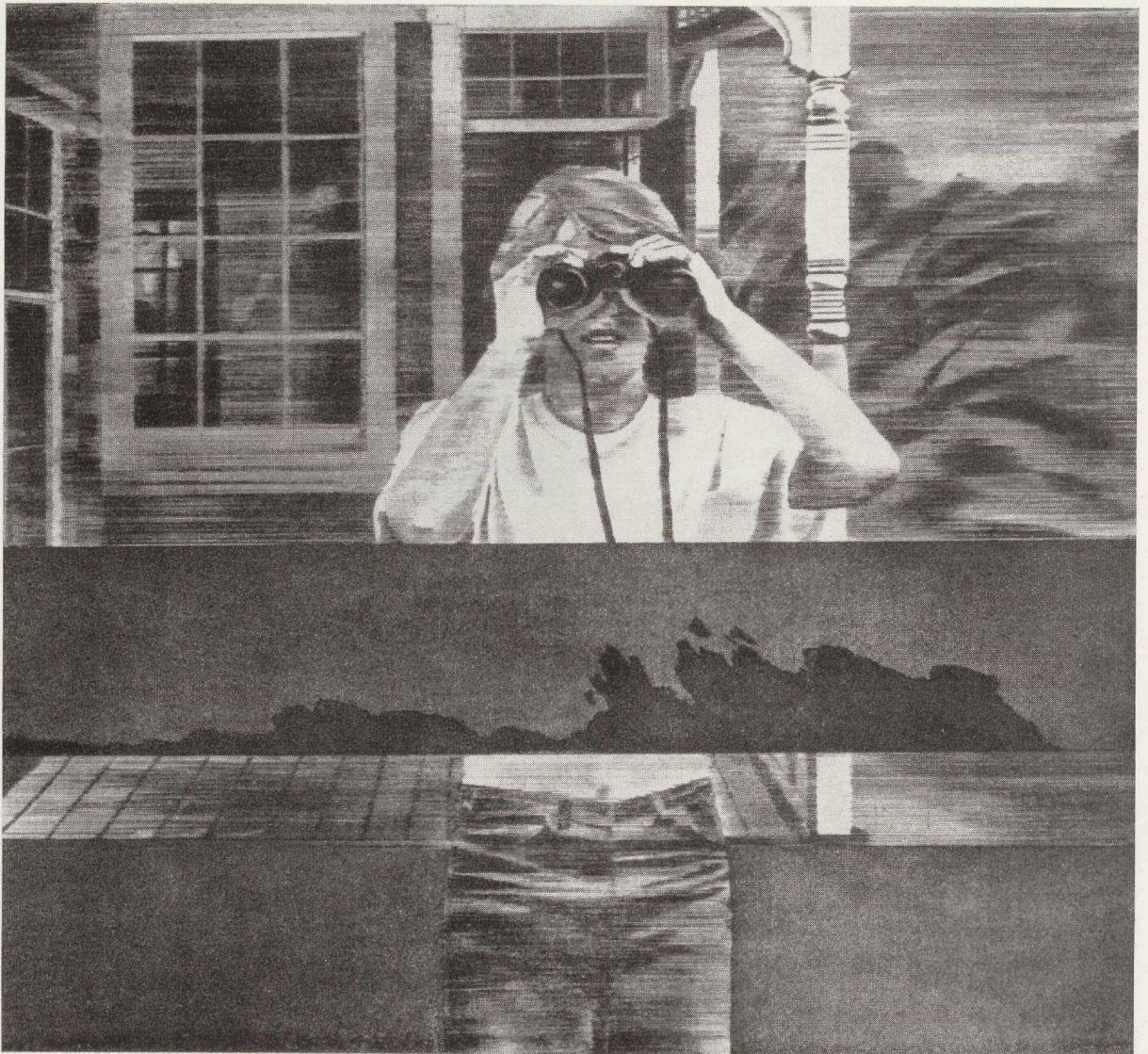
6. Olev Subbi. September. Tempera, õli. 1976.

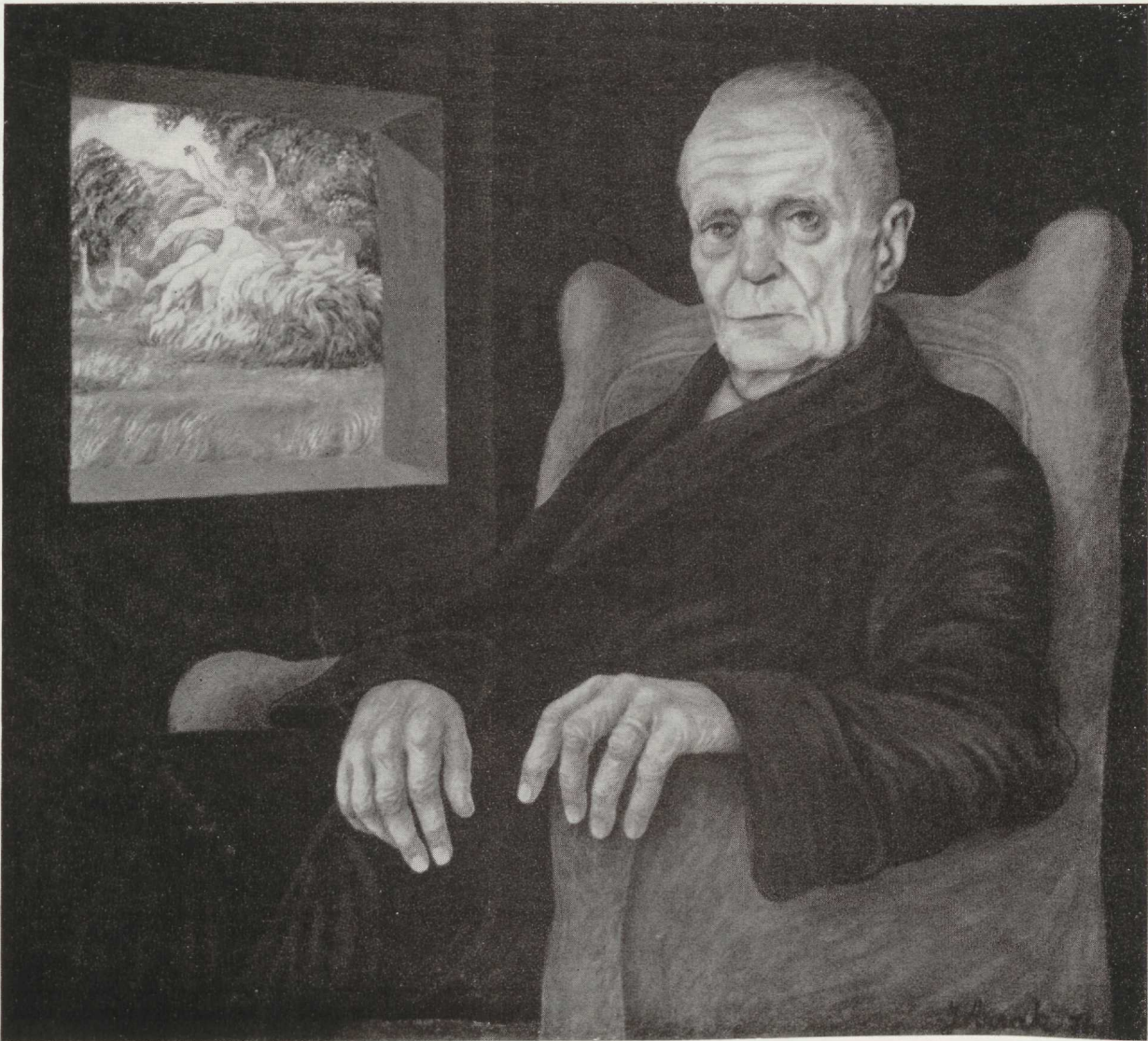
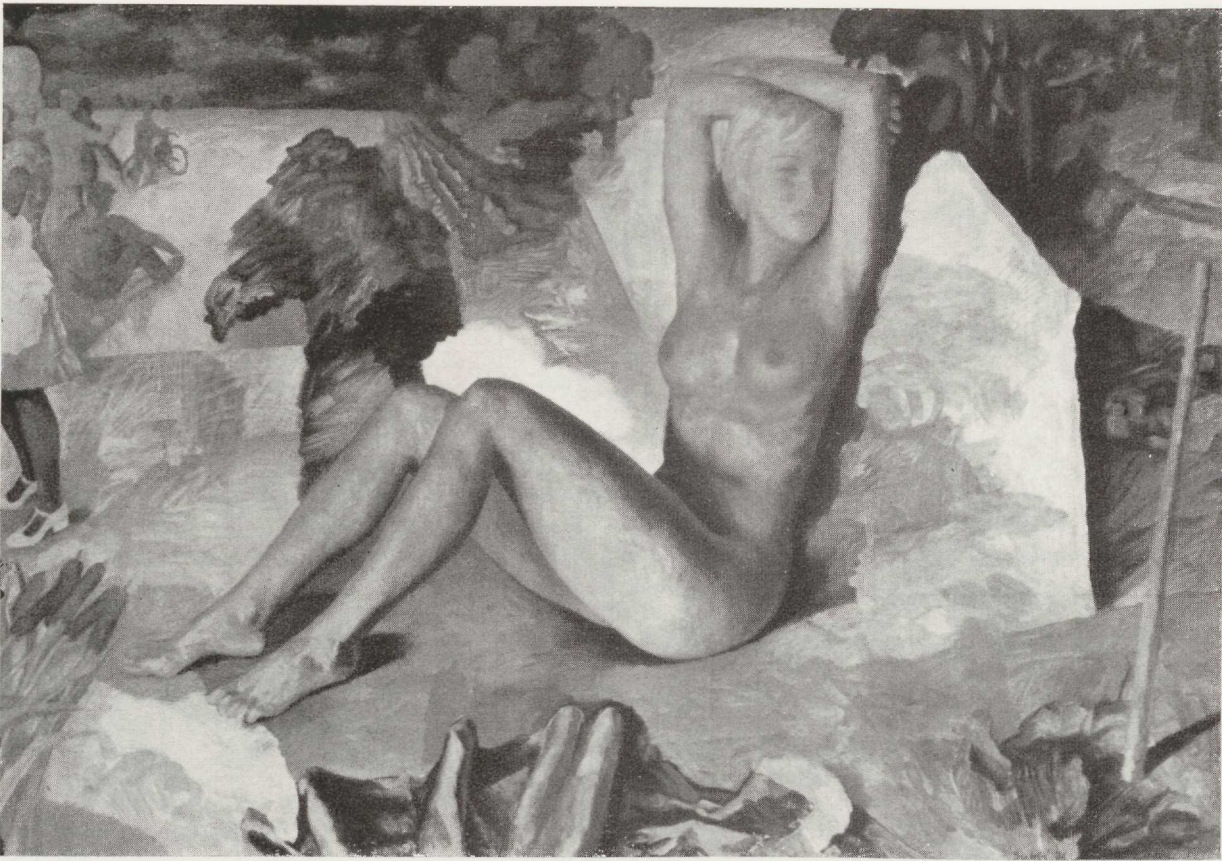
7. Jüri Arrak. Leo Soonpää. Oli. 1976.

4



5





KONGRESSIJÄRGSEID MÖTTEID

ILMAR TORN

Eesti NSV Kunstnike Liidu
juhatuse esimees

On möödunud mõningane aeg meie kunstnike organisatsiooni suursündmusest — ENSV Kunstnike Liidu XVI kongressist. See oli väga asjalik arupidamine meie viimaste aastate loomingulise töö, paljudest teravatest küsimustest, mille pärast me südant valutame. Põhilised probleemid, mis kongressi käigus kõige teravamalt esile kerkisid ja millele valdav tähelepanu koondus, olid praktilist laadi, loomingulis-organisatsioonilised: materiaal-tehnilise baasi täiustamine, noorte kunstnike pealekasvu ettevalmistamine jne. Puht loomingulise töö sisulised aspektid jäid suhteliselt vähem kõlama. See tõendas veelkord, et meie praeguses kunstisituatsioonis, meie tunduvalt kasvanud loomingulise potentsiaali juures vajavad paljud valusad praktilised küsimused kiiret lahendamist: põlve otsas tõsisemaid kunstiteoseid ei saa luua, ka on vaja leida või rajada uusi ekspositsioonivõimalusi, kus tuua rahva ette järjest kasvavat uudisloomingut. Meetmed kõigi nende kitsaskohtade avardamiseks fikseeriti kongressi resolutsioonis, mis on tegevusjuhiseks Kunstnike Liidu ja Kunstifondi juhatusele järgnevatel aastatel. Peab märkima, et taolised probleemid ei ole uued, nende lahendamisega on tegeldud aastaid ja tegeldakse üha intensiivsemalt. Vaatamata üldiselt teadaolevatele raskustele on viimaseil aastail siiski saavutatud ilmset edu materiaalse baasi laiendamisel — ka see on kõigile kunstnikele üldiselt teada. Toetudes neile viimase aja positiivsetele kogemustele, on Kunstnike Liidu juhatusel põhjust olla optimistlikumalt häälestatud lähimate aastate vastavate plaanide realiseerimisel.

Ometi ei ole kunstiloomingu see tahk peamine. Ja sellepärast oodanuks kongressil enamat tähelepanu keskendumist loomingulistele, sisulistele probleemidele, eeskätt sõnavõttudes. Sest on ju, millest rääkida, mille üle mõtteid vahetada. Kui me oma suurfoorumil leidsime, et meie kunstilooming areneb põhiliselt õiges suunas, loetlesime ja põhjendasime paljusid vaieldamatuid saavutusi ja edasiminekuid, siis mõned kriitilised vihjed vaieldavate nähtuste kohta kadusid arvukate praktiliste pretensioonide tulva lihtsalt ära. Ometi ei tohi me hetkekski jätta oma sisulise töö vaieldavaid mo-

mente vaatlusväljalt kõrvale. See viiks enesega rahuloluni, mis teatavasti ei ole loometöö stiimuliks, see isegi hõrendaks meie kollektiivis praegu valitsevat head loomingulist atmosfääri.

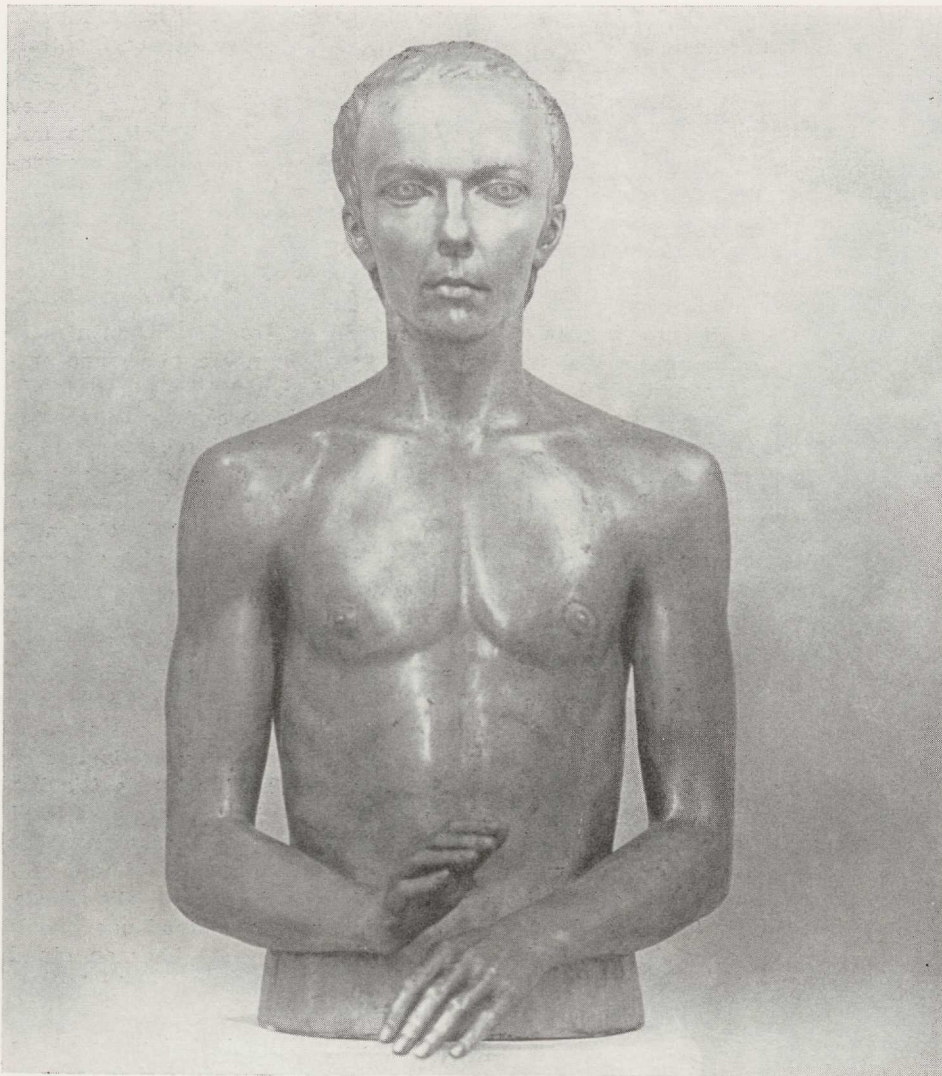
Seoses sellega lubatagu mul avaldada mõned mõtted, pretendeerimata nende põhjalikumale analüüsile. See peaks jääma meie kunstikriitika hooleks (milles paraku väga harva võib kohata tüseda-maid analüüsivaid probleemartikleid). Kõigepealt kunstniku vaatenurgast, sellest isikupärasest prismast, mille läbi ta maailma näeb. Üha enam juurdlevad meie kunstnikud selle üle, üha enam püüavad nad seda prisma lihvida, et anda omaenese joon meie kunsti üldpilti. See on andnud tulemusi. Kunagi varem ei ole meie kunst olnud nii mitmekesine, nii vaheldusrikas, eeskätt vormis, kunstilistes kujundites, kuid ka sisulises lähenemises. Ent lähemal vaatlusel on selles protsessis mõndagi mõtlemapanevat. Mõningas osas noorema (ja mitte ainult noorema) põlvkonna kunstis on individuaalse lähenemis- ja väljenduslaadi otsimine piirdunud vormiküsimustega või isegi kultusega. Lihvitakse ja varieeritakse kord leitud või kätteõpitud (ja mõnikord mitte eriti originaalseid) vormivõtteid, ning ongi kogu probleemiasetus. Ehk teiste sõnadega: polegi õieti sisulist probleemiasetust. Samal ajal on kunstniku hoiak n.-õ. eemalolev, seosed eluga üpris haprad ja kaused. Ikka toosama oma hermeetilisse keskkonda sulgumine, rändamine oma nägemuste maailmas. Mõnikord on selles maailmas tunda tänapäeva, mõnikord aga rohkem minevikku. Ja see on juba sisulise lähenemise küsimus. On loomulik, et kõigilt kunstnikelt ei saa nõuda ja oodata teemaatilisi kompositsioone. Noortel nõuab selliste taieste loomine suuremate kogemuste omandamist, loomingulist küpsemist. Meie maal is ja graafikas võib olla ja ongi ka lüürikuid, unistajaid, irdinimesi. Ent kui on tegemist sellise väljapeetud suunitluse otseste kultiveerimisega ja kui see leiab päris noorte hulgas järeleaimmist, siis teeb see natuke muret. Paraku on meie kunstis selline tendents olemas. Tundub, et paljud meie maalijad ja graafikud nagu kardaksid elu, tema arvutuid probleeme ja inimesi — meie kaasageid oma mõtete ja tegudega. Liiga palju satub näitustele teoseid, kus ei ole eluväljatut. Liha ja verd jõudu ja tõe vaid on selle asemel vaid järe mõistusepärane konstruktsioon. Millest see tuleb? Tundub, et siin võiks eritleda kaht põhiülikku seost. Esiteks — kindlat kompositsiooni, mis enamasti on laenatud maailma kunsti mõnest vanemast või uuemast voolust ja kohandatud oma natuuri ja meie kunstisituatsiooni, ning teiseks — tegemist näib olevat ka lihtsalt loomingulise jõuetusega leida oma individuaalne lähenemis- ja ütlemissviis ja siduda see meid ümbritseva tegelikkusega. Lihtsam on ju nikerdada mingis pool-laenatud laadis pisiprobleemide kallal, kui otsida ja leida tuumakamaid teemasid ja suu-

remaid üldistusi. Liiatigi kui tihtipeale kunstikriitika jagab sellegi eest ohtralt kiitust.

Meie kunstiavalikkus ja kriitika, arenev kunstielu ise ootab kunstnikelt üha uut, ergutab pidevalt loomingulistele otsingutele. Kuid kas me ei lähe mõnikord liiale, nõudes kunstniku pea igalt teoselt jälle midagi uut? Kas ei loo me nii õhkkonna, kus meeleheitlikult püütakse olla «moodne», üllatada vaatajat iga hinna eest? Vahel tundub nii, et jälgides mõningaid keskmise ja päris noore põlvkonna taidureid, kes püüavad uut luua kunstlikult, ja tundes, et neil see ei õnnestu, muutuvad araks, nende teosed rabeadaiks katsetusteks. Ja mis üldse on «uus», mis on novaatorlus ja mis pseudonovaatorlus? Selle üle tasuks kunstnikel tõsisemalt mõelda. Siinkohal ei tasu vist pikemalt hakata kordama seda, et uus peab vanast loomulikult välja kasvama, peab tulema siiralt kunstniku sisimast ja mitte krampliku, palja taotluse nimel. Mõnel tuleb see pideva, järkjärgulise kasvuprotsessina, mõnel hüpetena, mõnel omaette perioodidena. Sõltuvalt kunstniku natuurist ja loomingulisest potentsiaalst. Kui me jälgime näiteks meie tuntud maalijate Nikolai Kormašovi, Enn Põldroosi, Olev Subbi või Olav Marani viimase 10—15 aasta loomingut, siis näeme, kuidas igaüks neist on tulnud uue juurde erinevaid teid pidi, kuid kasv on olnud pidev ja uue otsingud tulnud loomulikult.

Ja ikkagi — kellelt ja kui palju nõuda uut? Loogiline oleks seda oodata eeskätt noortelt, kes alati taotlevadki tuua kunsti kaasa mingit uut joont. Ja tundub olevat õigus kunstiteadlasel Kaalu Kirmel, kes 1977. a. kevadnäituse noorte poolt vaagides leidis, et mitmed nooremad, kuid juba väljakujunenud kunstnikud nagu liiga kordavad ennast. Tõepoolest: vaadeldes meie noorema generatsiooni loomingut, mis on tulnud meie kunsti 5—7 aastat tagasi ja on juba enam-vähem väljakujunenud ilma, näeme, et enamik neist noortest tulid kohe välja oma platvormi ja väljenduslaadiga. Ja neist samuti rõhuv enamik ongi seni selle laadi juurde jäänud, varieerides vaid vähesel määral oma vormivõtteid. Ometi oodatakse just sellistelt tunnustatud kunstnikelt nagu näiteks Malle Leis, Andres Tolts, Rein Tammik, Mare Vint, Silvi Liiva, Marju Mutsu, Tõnis Vint uut kvaliteeti, kiiremat või vähemat hüpet. On muidugi vaieldav, kas ja kui palju neilt soovida tulevikus midagi teistmoodi tehtut. On kunstnikunatuure, kes õige pikka aega töötavad pea muutumatus laadis ja küllalt kitsas süzeelises liinis. Ja alles siis, kui nad on selles liinis endale võetud teemad ja tehnilised võtted ilmselt ammendanud, minnakse üle uute juurde. Ometi on neil puhkudel, sellistel kunstnikunatuuridel loomeprotsessis märgata oma kindlat arengujoont, mis valmib ette uue sündi.

Ka meie eespoolnimetatud noortel kunstnikel tundub olevat see joon, ehkki



mõnikord väikeste tagasilanguste ja kordamistega, mis on samuti loomulik. Need on mõningad mõtted, mis meie loomingulises töös näivad mulle praegu olevat küllalt teravad, mille üle seni on suhteliselt vähe mõtteid vahetatud nii kunstikriitikas kui ka Kunstnike Liidu kongressidel. Ühtlasi on need mõtisklused mõningate ilmingute üle meie viimaste aastate kunstis, mis ilmselt kalduvad pisut kõrvale pealiinist ja sellisena väärivad arutlemist. Siin tahaks rohkemat oodata meie kunstikriitikalt, mis mõnikord ei vaevu sellisteks arutlusteks, või minetab kriitilise suhtumise, või kipub liiga kiirelt tegema üldistusi ja järeldusi ja andma kiitvaid hinnanguid küsitavatele nähtustele. Sündmused peavad niisamuti nagu puuvili küpsema, pole mõtet neid toorelt noppida. Kuid püüda sündmuste käiku mõjutada, targalt neid suunata — see on üks meie loomingulise kollektiivi sise-mise mehhanismi juhtimise probleeme, mida tuleb meil pidevalt täiustada.

8



9

8. Aime Kuulbusch. J. Viiding. Pronks. 1977.

9. Jaak Soans. Vari. Pronks. 1977.

10. Jüri Palm. Interjäär suure õiega. Õli. 1976.

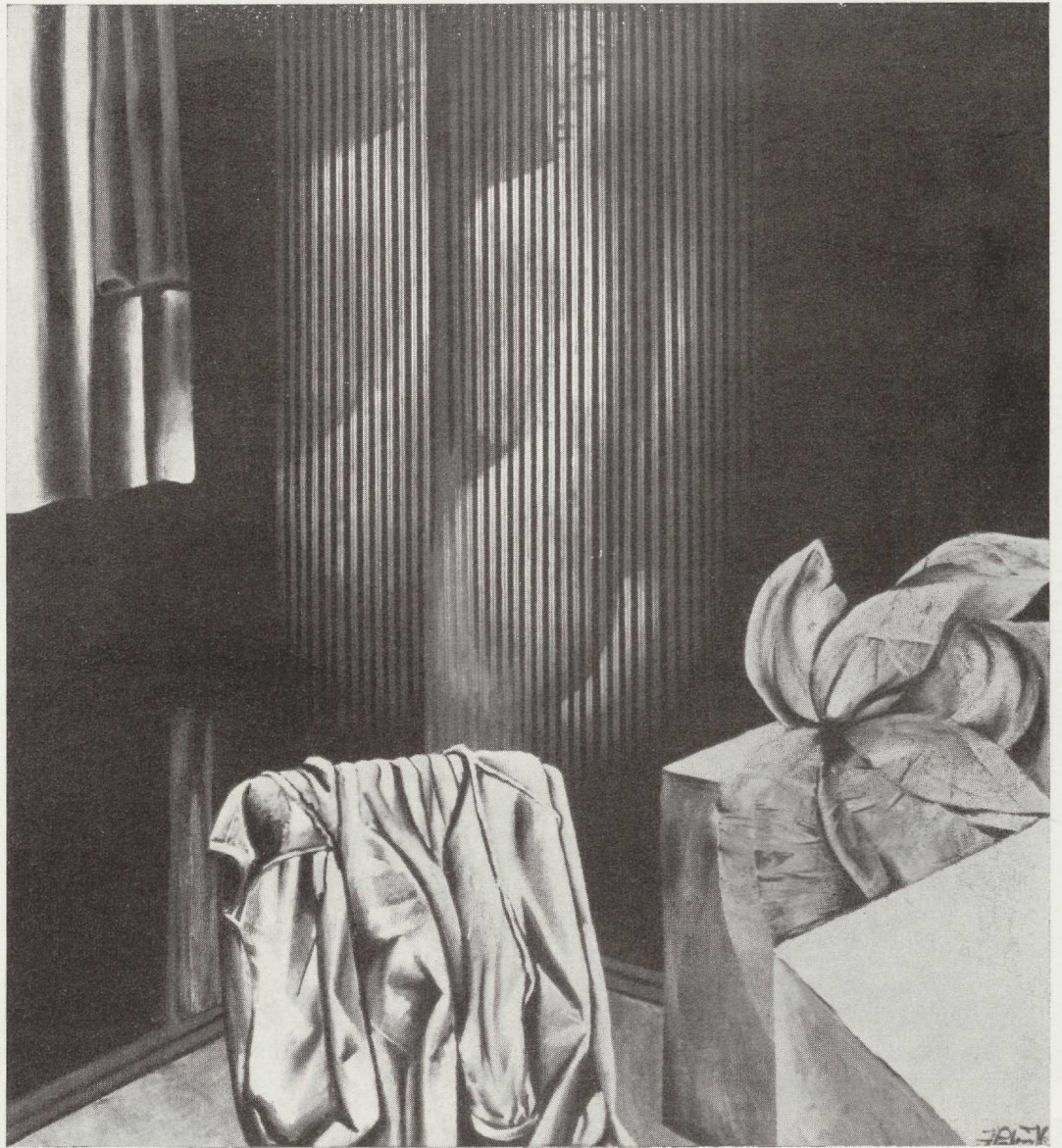
11. Toomas Vint. Maja. Õli. 1976.

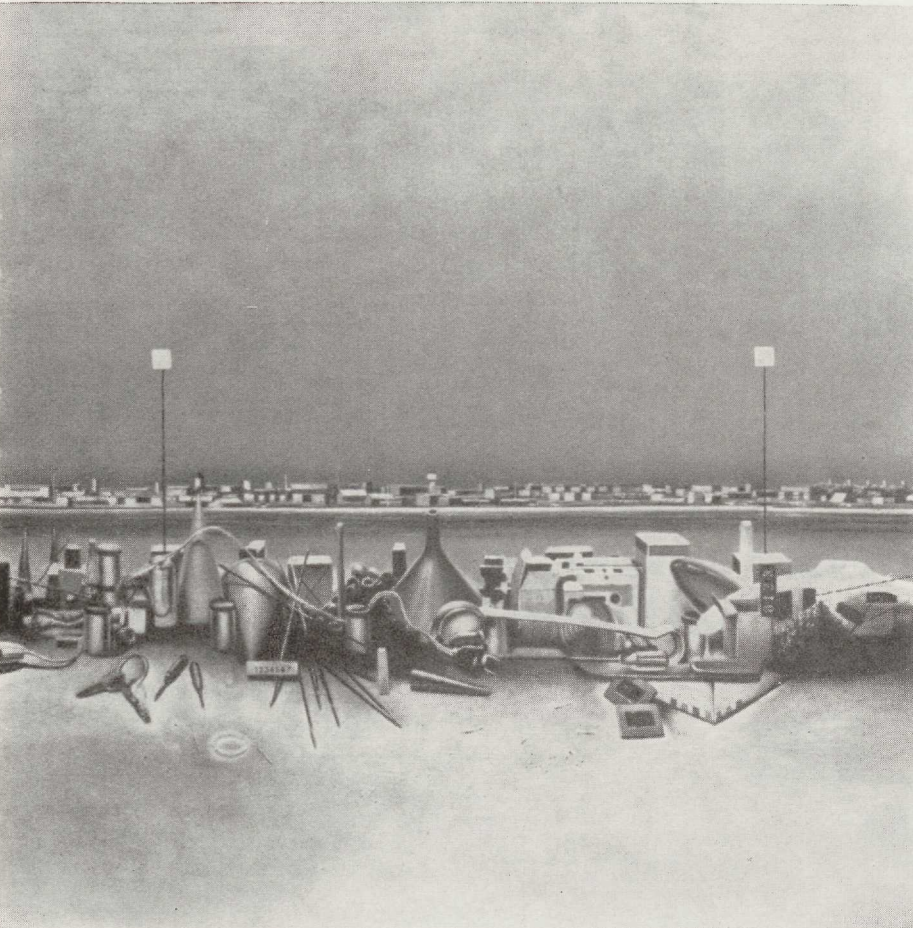
12. Tiit Pääsuke. Mannekeen. Õli. 1976.

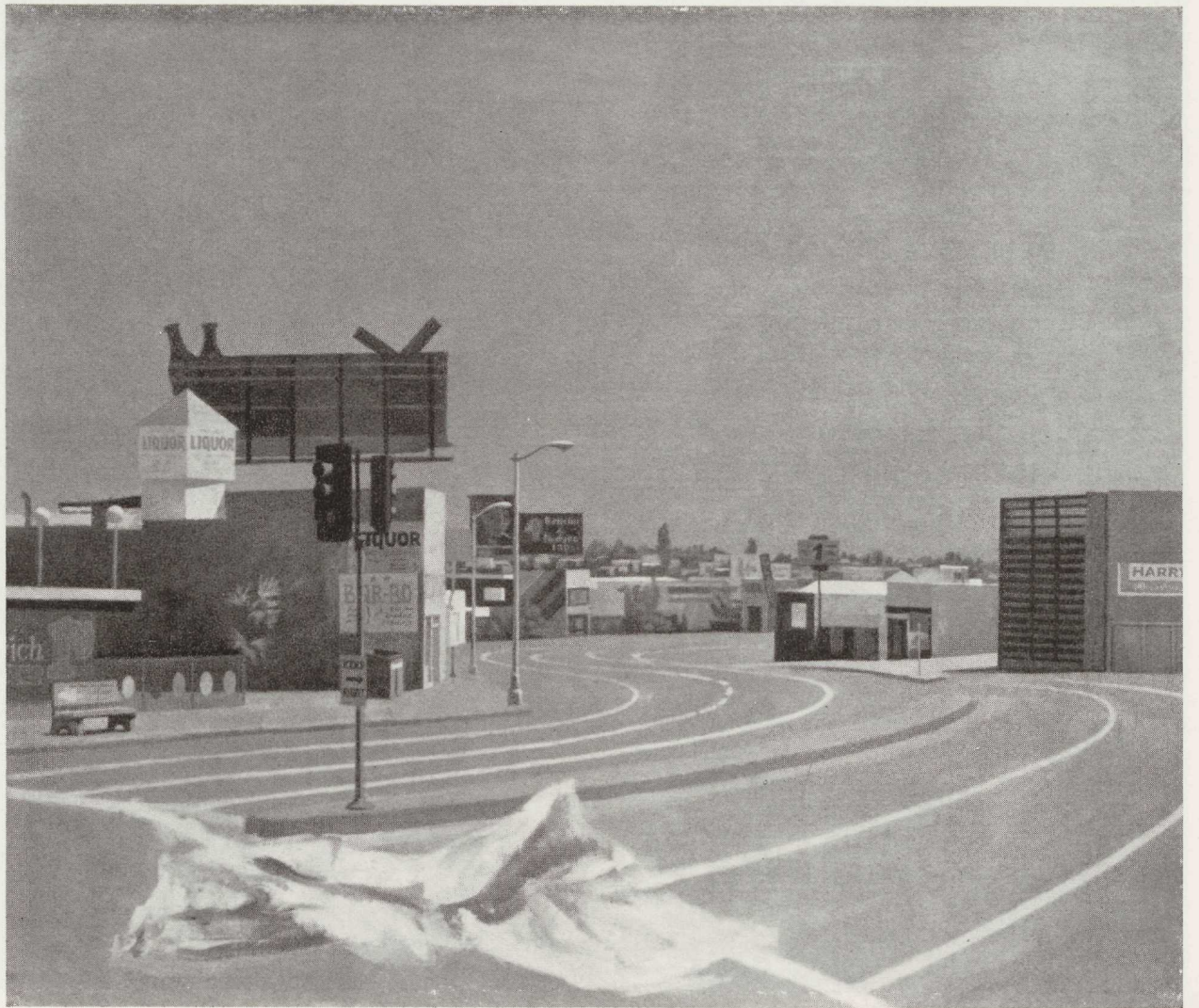
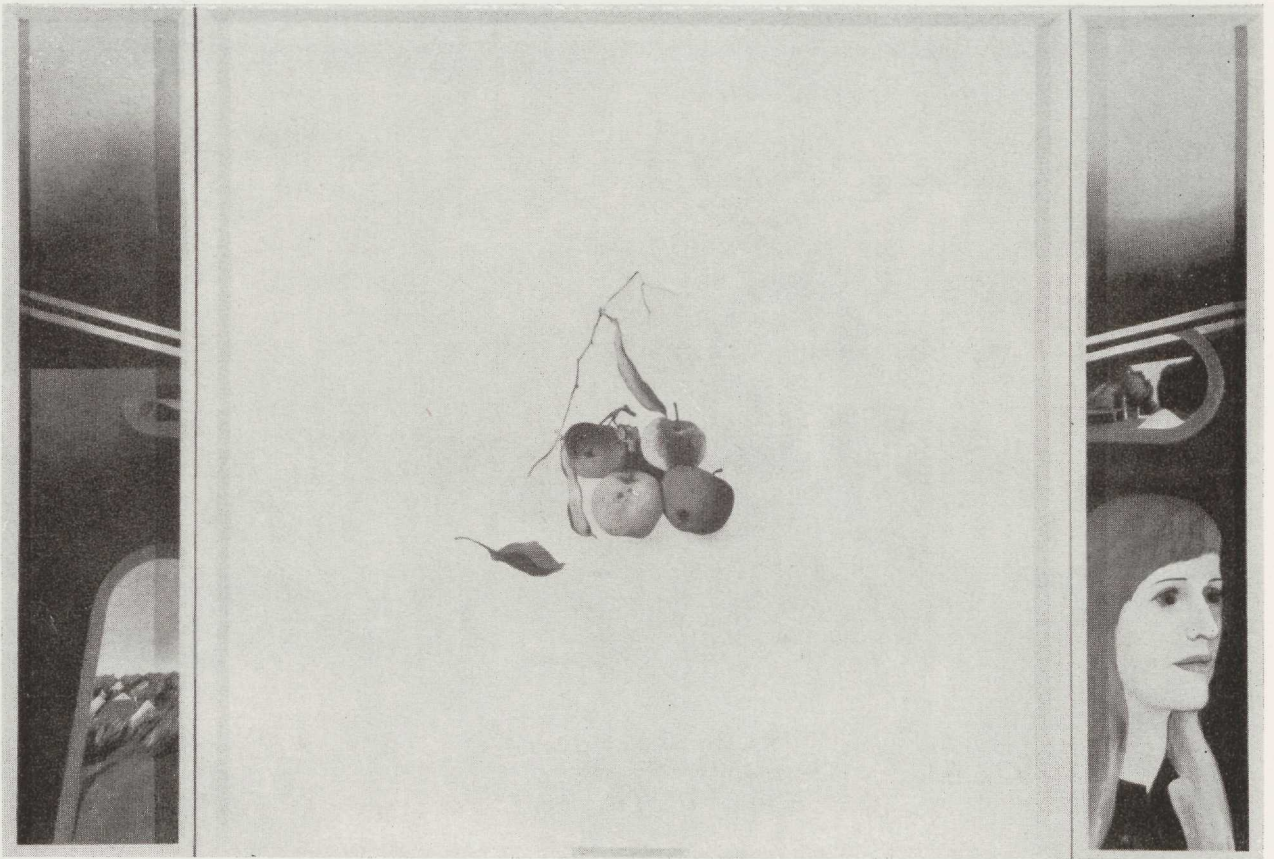
13. Ando Keskküla. Vaade linnale. Õli. 1977.

14. Malle Leis. Liina. Õli. 1977.

15. Enn Põldroos. Tühi autostraad. California. Õli. 1976.









ETÜÜD MAALIJAST EVALD OKASEST



Evald Okase kodus Härjapea tänaval on töötoa seinal suur akt. Ma ei uskunud oma silmi.

«Uesti maalitud?»

«Ei ole, seesama.»

«Siis lihtsalt metamorfoos...»

Meeldiva tundlikkuse ja meelelisusega maalitud lamav noor naine. Mehe silmades nähtud naine, keda me imetleme ja armastame. «Akt linna taustal» on siin kodus miljöös soe, intiimne ja loomulik. Kunstihoone näitusesaali teravas valguses oli ta minu mäletamist mööda kuidagi labaselt alasti olnud.

«Nüüd on ta mul jälle nii nagu nägin, mõtlesin ja maalisin. Oma ateljee valgust arvestades... Harva mõjub töö näitusel paremini kui selles ümbruses, kus ta on maalitud.»

Ja seepärast on ka raske oletada, kuidas siit töötoast tulevad avarate saalide kohutu ette kaks väga töömahukat grupiportreed. Nende ridade kirjutamise ajal olid mõlemad küll veel pooleli. Maalil «Meie pere» on Evald Okasele omase otsekoheusega pildile pandud kogu see suur leibkond. Keskel on perekonna süda — MINU EMA —, keda ümbritsevad naine ja Jüri ja Mari ja Kai ja väimehed ja... kõige ees seisab korralikult lapselaps Riin. Veelgi suurem (3×2 m) on eesti kunstnikke kujutav kompositsioon. Bach, Mildeberg, Kangilaski, Loik, Mikko, Hoidre, Muuga, Vive Tolli, Põldroos, Sarapuu... kokku tubli paarkümmend poolfiguuri, portreed. Lisaks lamav akt ja natüürmort sümboliseerimaks kunstniku tööd.

«Selle grupiportree mõte tekkis mul aastate eest, kui Kadrioru Kunstimuseumis leidsin fondidest kätte oma 1944. aastal maalitud «Eesti kunstnikud Jaroslavlis»... Vanade read jäävad hõredaks, lahkumised tulevad paratamatult. Nüüd maalin vanu läbisegi noortega Vintideni välja, ühise sõbraliku seltskonnana, nagu me minu meelest end tunnemeagi.»

1976. aasta aprillis nägin Moskvas Kunstide Akadeemia näitust, kus portreedega esinesid ka Eduard Einmann ja Evald Okas. Viimane siis juba akadeemikuna. Temalt olid eksponeeritud «Ema portree» ja «Pruut roosas kleidis» (mõlemad 1974. aastast). On huvitav jälgida, kuidas portreemaaliga alustanud ja vahepeal juba graafikat eelistanud Evald Okas on taas kiindunud maalimisse ning tõstnud mitmete õnnestumiste läbi just portree-liini juhtivaks.

Maalis on kunstnik vahetum, tema temperament jõuab teinekord vaatajani lausa pidurdamatult (kasvõi suurel lõuendil «Hobused», 1973). Endastmõistetava siirusega võluvad näiteks «Roomlanna mustas» (1966) ja püüdlikut poseeriv «Tüdruk kübaraga» (1973). Evald Okase maalide kesksed figuurid on tavaliselt otsekoheised, avatud, terviklikud natuurid. Tegija on antiik- või renessansikunstniku vaimustusega vaadanud inimest, näinud tema ilu, jõudu, elujanu. Evald Okase aktid pole nunnalikult vagad ega kahemõtteliselt nilbed, nad on

siiralt erootilised. Selline loomulik väljendus- ja pakkumisrõõm lööb oma alltekstitusega, solvab nii snoobi kui ka vilunud silmakirjateenrit.

Ühemõtteliselt ja kontrastselt esitab Evald Okas inimest sotsiaalse teema üldistatud väljendajana. Meie sotsialistliku ühiskonna vaba tööd ja optimismi kehastavad näiteks kalur, kolhoositar. Kapitalismi sotsiaalse ebavõrdsuse eksponeerimiseks on töötü või lõbutüdruk.

Kui Evald Okase maalikompositsioonide kesksed figuurid on loomulikud, siis teatud lavastuslikkust võime näha taustadel. Vahel mõjub see butafooriana, mis kujutatule palju juurde ei anna ega maali sügavmõttelisemaks tee. Vastupidi — pretensioonikas taust võib teose kogumõju vähendada.

Evald Okase kunstnikutemperament ja produktiivsus torkavad eestlase tavalise aeglase mõtlemise juures silma. Ühe pildi asemel kolm, kolme asemel üheksa... Töö ja tegija on ideaalses vahekorras, sest kunst on Evald Okasele isiksuse paratamatu väljendus ja rahuldus.

Tema impulsiivne loomislaad avaldus juba kunstioepingute ajal. Riigi Kunsttööstuskoolis ilmnenu Stieglitzi vaimu järelkaja ärritas oma piiratusega. Maaliõpetaja August Janseni ilutsev kontuur mõjus õpilasele peagi kunstlikult. Ahnelt olevat ta siis näitustelt, raamatutest ja Pariisis käinud pallaslaste teostest värskeid kunstielamusi otsinud. Ta otsis tüüpe, motive, kunstiainet ümbritsevast elust. Ja ega tema elav plastiline vormikäsitus, soe koloriit, üldse mahaka realismi taotlus olnud tõesti «kunsttööstusliku» kuivusega kuigi tihedalt seotud.

Tallinnas suutis ilmselt alles Johannes Greenberg noore Okase kalduvusi isikupärasemalt suunata. Jansenist hoopis vabama käsitluslaadiga Greenbergi rahutu pintslitehnika, tööde kompositsioon, isegi värvikooskõlad andsid impulsse, millest midagi on orgaaniliselt Evald Okase käekirja jäänud.

«Mul oli ometi õpetaja, kelle tööd olid eeskujuks, meeldisid. See tähendab õpilasele alati ütlemata palju.»

Evald Okase kui maaliija kujunemisel oli muide osa ka teatril. Kunstioopilasena hankis ta mõnda aega teenistust Draamateatrist. Dekoraator Päären Raudvee abiliseks sai teha küllaltki suuri töid. Raudveelt tuli vahel vaid idee ja kavand, mis jättis teostajale üsna suure vabaduse käe ja fantaasia arendamiseks. «Teater huvitas ja huvitab mind väga. Siis oli ta mulle aga eriti tähtis, sest teater tähendas värve, vaheldust, häid võimalusi improviseerimiseks.»

Eks Evald Okase loomingus ole läbi aastakümnete niite, mida võiks kokku siduda just teatriga. Rääkimata sellest, et minu meelest on temas endas näitlejaverd (vt. autoportreid ja fotoportreid).

Teatrimiljö, teatrivalgus, efektid, kontrastid... Ja silmade ette tõuseb kunstniku paljudest reisidest mõjustatud eksootiline materjal — põnevad kostüümid,

maskid ja lehvikud, tantsud ja žestid. Värvikirevad linnanägemused.

Improvisatsioon ja rahutu liikumine on Evald Okase kunstnikunatuuri tunnusjooned.

Olen Evald Okasest kirjutanud, et tema töödes võib sageli just esimese joone kordumatu värskus, mitte joone ainuvõimalik täpsus. Ja nagu seda toonitades säilitab ta kiivalt joont, mille on tõmmanud. Teeb pigem uue töö, kui parandab tehtut. Ta on pillav värvi ja joonega. Evald Okase vormikõne on tihti mänglev, pintsli tõmme jääb lõpetamata, lahti, jätkub kuskil... Kergusest võib kergesti kuhjatus tulla, võluv joon kaob teinekord rägastikku, koloriit muutub raskeks.

Nagu joon võib ühendada ja lõhestada, niisamuti võib Evald Okase taltsutamatu loomislaad maalida hüüumärkide kõrvale ka küsimärke. Erksa tundliku inimesena salvestab kunstnik muljeid, meeleolusid, tõekeid elust ja kunstist. Sulatab meeldivaid impulsse kiiresti ning liigub alati tänases.

Evald Okas ei püüa peita oma sümpaatiid, olgu see või Picasso ise. Kuid ka kõige julgemates improviseerimistes lähutab ta tegelikkusest. Jääb realistiks, jääb sotsiaalselt mõtleavaks ja homsesse uskuvaks kunstnikuks.

1976

MARTTI SOOSAAR

16. Jüri Okas. Evald Okas ateljees. Foto.

17. Evald Okas. Meie pere. Oli. 1977.

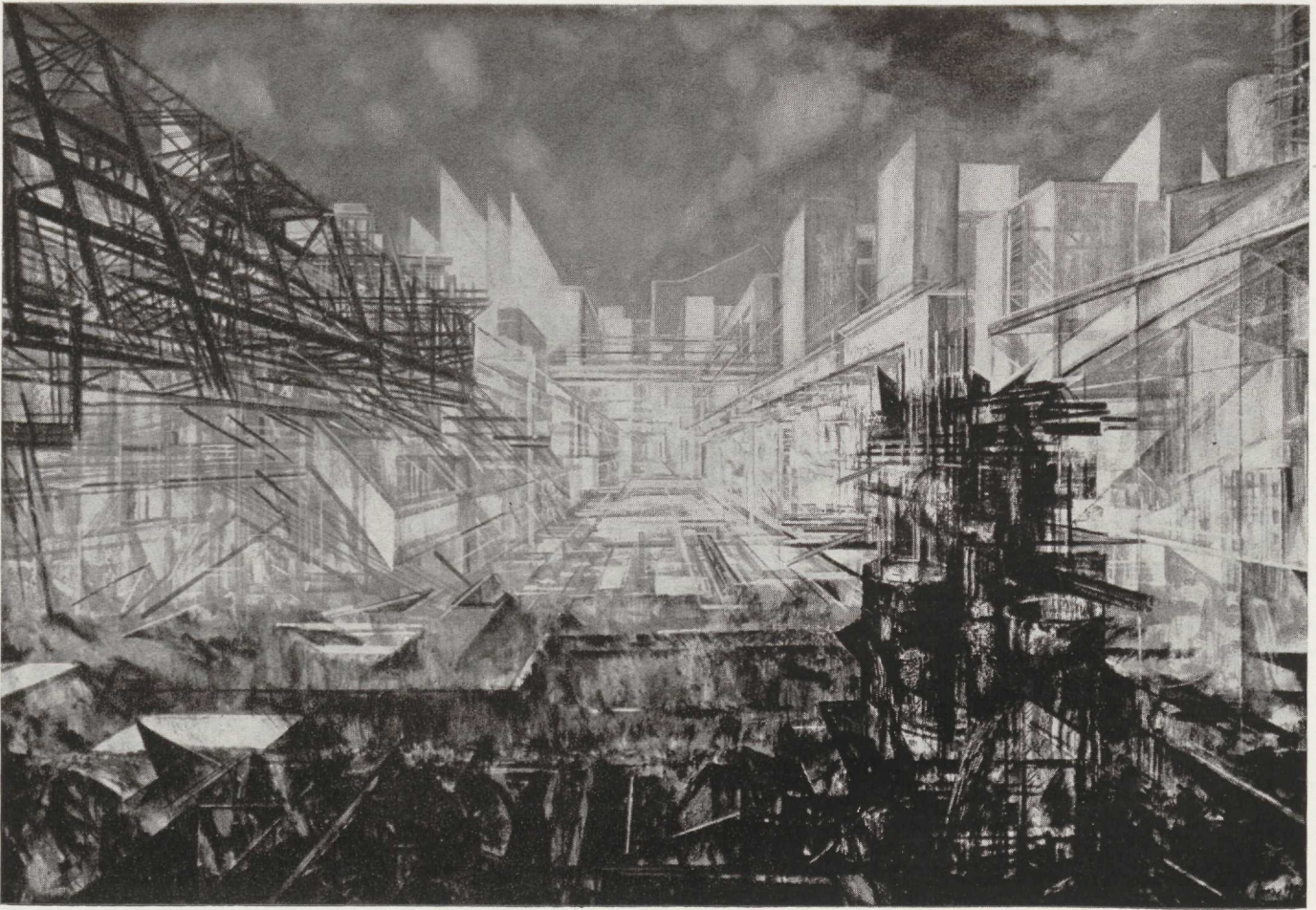
18. Evald Okas. Pruu roosas kleidis. Oli. 1974.

19. Evald Okas. Maastik lilledega. Oli. 1976.

20. Evald Okas. Perspektiiv. Tempera, oli. 1976.

21. Evald Okas. 30 aastat tagasi. Oli. 1975.





JOHANNES VÕERAHANSU LOOMINGUST



Eesti kunstnikel oli varem võimalik kunstiharidust kodupinnal omandada põhiliselt kahes õppeasutuses — Ants Laikmaa ateljeekoolis Tallinnas ja kõrgemas kunstikoolis «Pallas» Tartus. Johannes Võerahansu on mõlemas õppinud. Ta alustas õpinguid kahekümnendate aastate algul Ants Laikmaa käe all. Oma esimese õpetaja ja õpingute kohta tema juures on Võerahansu öelnud: «Ainulaadne aeg. Unustamatu meister.» Küllap sobivad samad sõnad ka ta «Pallase» ateljeejuhataja ja kõikide poolt hinnatud ja tunnustatud pedagoogi Ado Vabbe kohta. «Pallasesse» astus Võerahansu 30-aastaselt ja õppis seal aastatel 1932—1936. Lõputöödena esitas ta peamiselt portreid ja kompositsioone. Kuid veel samal aastal eksponeeritud maaliga «Raadi motiiv» debüüteris kunstnik maastiku alal, ning see jäigi ta loomingu põhižanriks kogu eluks. Side õpetajaga on maalil veel tuntav. Selle lüüriline põhitoon, peen varjundirohke koloriit ja suure tähelepanu pööramine faktuurile on omane nii õpetaja 30. aastate maalile kui ka õpilase kõnesolevale tööle. Võerahansu maalil on aga enam idüllilist intiiimsust ja unelevat meeleolu, saavutatud õrnade ja heledate toonide nüansseeringu ja leidliku faktuurimänguga. Iseäralik looritatus loob õhu värelevuse ja kesksuvisse leitsaku tunnetuse. Sellisena on töö «Pallasele», kus hinnati faktuuripeenust ja hõbedast üldgammata, väga iseloomulik, tõestades ühtlasi kunstniku küpsust ja tema palju-töötavat maalijaannet.

J. Võerahansu loomingu algus langes seega aega, mil «Pallase» kunstnike loomingu tegevuses on täheldatav äkiline aktiveerumine. Üksteise järel lõpetasid studiumi väljakujunenud isikupärased noored kunstnikud, kes senist ainevalda avardades tõid uusi aspekte oma maa tegelikkuse, looduse ja inimeste käsitluse. R. Uutmaa ja E. Haameri rannarahva ja saarlaste temaatilised maalid äratasid tähelepanu nii teiste kunstnike kui publiku hulgas. Eriti armastati kujutada oma kodukanti sellele omaste kohalike tunnustega. Saarlaste Erik Haameri kogu varasem looming on pühendatud Saaremaale. Ta heroiseerib tõsiselt ja raskemeelseid inimesi, rõhutades nende igipõlist võitlust loodusega oma olemasolu eest. Näis, et talle ei saa kunagi küllalt Saaremaast, ometi katkestas kodumaalt lahkumine nii tihedad suhted kunstniku ja kodusaare vahel.

Teiseks Saaremaa avastajaks nimetasid kaasaegsed Võerahansut. Ta pole küll sünnilt saarlane, kuid on ise väitnud, et tunneb end samahästi kui saarlasena ja seda esimesest hetkest peale, mil 1921. aastal astus Saaremaa pinnale. Järgnevalt tuli ta saarele Eesti Rahva Muuseumi ülesandel vanavara koguma, hiljem tegi kaasa muuseumi suvised ekspeditsioonid, joonistades üles mitusada kohalikku talutaret ja interjööri. Ta ütleb end korduvalt läbi käinud olevat kõik rannakülad Sõrvest Kihelkonnani, Muhu, Hiiu-

maa ja teised saared. Küllap pidi see olema mingi väga konkreetne vaimse seose või sisemise hääle tunnetamine. Oma osa võiks selles näha ka Ants Laikmaa poolt sisendatud suurel pieteeditundel talupojakultuuri vastu.

Võerahansu jaoks oli huvitav kogu Saaremaa miljöö tervikuna, selle loodus, inimesed, ehitused ning igapäevane elu-olu. Suurelt ja selgelt avaldub kunstniku suhtumine Saaremaasse maalil «Õuel» (1937). Avar taluõu, kuhu jooksevad kokku talupere elu kõik niidid, on kunstniku poolt tõstetud sümboli tähendusse. Ta heldinud tundeid kannab eelkõige emotsionaalne koloriit. Koltunud õuemuru luitunud toonides kumav kahkjaa roheline kõrvuti roosa ja violetsega häälestab vaataja tundeliselt romantiliseks. Meeleoluliselt lähedast on maalil «Lambad ojal» («Põud») (1938), kus väljenduslikult on samuti tähtis kõrbenud, kogu lõuendit haarav kivipragune saare maapind. Ometi jääb ka siin kompositsiooni organiseerivaks komponendiks valgus, sest taeva peegeldused, libisedes üle kivide, lammaste ja inimfiguuri ning pannes sinetama ojanire, sulatavad üksikasjad ühtsesse looduse kõiksusse.

Usaldades instinkti oli Võerahansul äratundmine, et just Saaremaa avaneb talle maalilistes väärtustes. Talle imponeeris suur avarus, mis näis otsekui läbiimbenud valgusest. Merehõngulise atmosfääri edasiandmine jäigi talle peamiseks maaliliseks probleemiks. Kuid ta ei hajuta impressionistide viisil vorme ja kontuure, vaid maalib neid kohati küllalt konkreetseks ja detailseks («Sõrve rannik», 1938; «Saaremaa maastik» («Küla»), 1939). Ta paleti heledad, kahkjad toonid, mida elustavad erksad, kuid valitud aktsendid, on tegelikult saare loodusest leitud.

Ehkki paljud 1930. aastatel valminud tööd on kadunuks jäänud, annavad säilinudki ettekujutuse, kuivõrd mitmekihiliselt kunstnik saart nägi ja kujutas. Usutavana ja tõepärasena avaneb Võerahansu maalides omaaegne Saaremaa, kus esile on nihutatud kunstnikule imponeerinud romantilisem ja intiimsem külg. Sellisena jäi saar Võerahansule loomingu kavatsuste ja mõtteliikumiste lähteks, ammendamatuks kogu loomingu kestel. Võerahansu tundis end neil aastatel niivõrd kodus olevat saarele omase fluidumi tabamisel ja edasiandmisel, et kriitika heitis talle mõnel puhul ette kergekäelisust. Nii kirjutas Hanno Kompus («Päevaleht» nr. 62, 3. märts 1939) järgmist: «Valge, kahvatusinine ja hall, siin seal mõni laiguke mürkrohelist ning valmis ongi Saaremaa atmosfäär». Võimalik, et Võerahansut ähvardaski mõnesugune enesekordamine, kuid õnneks langes sinna aega stipendium välisreisiks. Kunstnik külastas Lääne-Euroopa kultuuri- ja kunstikeskusi, peatudes pikemat aega Pariisis. Sõidu kestel oli tal võimalus tutvuda nii kunstiklassika kui kaasaegse kunstiga. On raske öelda, mida ta konkreetset oma loomingu tarvis omandas, kuid palju sai talle kahtlemata

selgeks. Välisreis pakkus uusi muljeid ja oli vaimse tuulutamise mõttes väga tähtis.

1940. aasta algul oli Võerahansu jälle kodulinnas ja oma loomingu juures. (Ta olevat küll kohe Saaremaale rutanud, nagu soovist värske pilguga oma motiivide varamut uuesti üle vaadata.) Ent reisisjärgselt valminud maalidest on tuntuim suureformaaniline vineerile maalitud «Tartu talvel», mis oli esmakordselt eksponeeritud 1940. aasta kevadnäitusel. Intensiivse looduseelamuse vahendamiseks on kunstnik seadnud endale uusi maalilisi probleeme ja ka kompositsioon on teine. Maalis valitseb suurte lokaalsete pindadega hahkhall taevas, valge lumi on võtnud kindla vormi ning linnaäärsed majad, tarad ja puud on kirgastunud toonides helendava lume kõrval. Oma peente toonivahekordadega on kõnesolev maal senistest mõnevõrra värvikam. Faktuurilisus on taandunud vabade ja lahiste pintsliilõökide eest, eskiislik vorm säilitab värskuse ja puutumatus völu (kus on üleliigne iga hilisem pintsliitõmme). Siit on alguse saanud aastakümneid püsinud huvi pehme sombuse ilmaga talvemaastiku vastu.

1940. aastate algul kujunes Võerahansu loometöö äärmiselt piingeliseks, jaotudes võrdselt nii maastiku kui kompositsiooni vahel. Figuraalses kompositsioonis vaates kunstnik tavaliselt inimese ja looduse suhteid, kuid esines ka žanristseene interjööri, nagu on näiteks «Pillimees ja lapsed» (1937), kus figuurid selginevad ähmaste piirjoontena sügavast värvilisest tumedusest. Kuivõrd intensiivselt tegeles Võerahansu mõte elunähtuste kujutamise, tunnustasid sellised eskiisid ja kavandid, nagu «Kalurid» (1939/40), «Ootajad» (1940), «Kartulivõtjad» (1940) jt. Sagedamini on aluseks jällegi Saaremaa teema. Nagu on mitmekesised motiivid, on erinev ka maaliline teostus. Pingul värvikontrast inimestega rannal sügavalt tumesinise mere ääres väljendab kunstniku dramaatilist ideed ekssiisil «Ootajad». Maaliliselt täiuslik on kavand «Külatänav» (1942) oma helendava hahkjaa-violetse koloriidi ja nõtkete rütmidega, väljendamaks sumeda suveõhtu meeleolu.

Võerahansu figuraalsed kompositsioonid kujutavad kõige sagedamini tööstseene. Ta on maalinud kartulivõtmist, metsatööd, jäävõtmist, rukkilõikust, heinategu jne. 1940. aastatel sai ta preemia kavandi eest «Metsatööd». Maal ise võib tunduda põgusal silmitsemisel üksluine, kuid tänu kompositsioonilisele leidlikkusele ja koloristi eksimatule instinktile mõjub maal siiski elavalt ja emotsionaalselt. Maalähedases pruunis üldtoonis on «Kartulivõtjad» (ca 1947). Võerahansu figuuridele on reeglina omane üldistatud, lapidaarne käsitlus, mis annab neile suuremat jõudu ja tähendust. Seevastu suuremõõtmelises kompositsioonis «Lambapülgajad» (1945) on esiplaanil töötavad naised maalitud rõhutatult töössesüvenenud ilme ja liigutustega ning üksikasjadega

riietuses, nagu see vastas sõjajärgsetel aastatel õigeks peetud kunstilistele tõekspidamistele. Kuid ometi on see paljuliiikmeline inimeste ja loomade grupp meisterlikult merekääru ja rannalooga liikumisse ja heleduste-tumeduste rütmidesse haaratud ning tervikuks komponeeritud. «Lambapüajad» oli üks Nõukogude Eesti esimesi õnnestunud temaatilisi kompositsioone ja on niisugusena ka meie klassikasse püsima jäänud. Kuigi sõjajärgsetel aastatel oli tööteemaline kompositsioon eriti nõutav ja aktuaalne, puudub Võerahansu kõnesolevatel töödel päevakajalisuse iseloom; need seostuvad orgaaniliselt ta loomingu üldise arengu ning ande isikupäraga. 1940. aastate algul ilmus Võerahansu loomingusse uus motiivide ring — Lõuna-Eesti maastik. Teinud algust suvemaastikega, süvenes kunstnik talle omase põhjalikkusega, Saaremaaga võrreldes teistlaadi maastiku iseloomu ja atmosfääri. Nõlvakulised, järvede ja metsatukkadega vaated on maalitud erineva ilmaga ja erinevatel aastaaegadel. Neis maastikes ei kohta peaaegu kunagi päikesepaistat, mis nagu killustaks kunstniku jaoks looduse terviklikkust, vaid eelistatud on nukravõitu, tuhkhjat või rahu-tute pilvedega taevast («Mägine maastik», 1942; «Otepää maastik», 1946). Domineerivad pehmed hallikad ja rohekad toonid. Mida enam neisse lihtsatesse motiividesse süveneda, seda enam avastad neis maalilisi peensusi. Ta on sügavalt mõistnud lihtsuse tarkust. Ka väiksegi, mõnikord ainult etüüdliselt antud vaade mõjub monumentaalselt ja suurejooneliselt.

1950. aastatel hakkas Võerahansut uuesti köitma talvemaastik oma rahustava sisendusjõu ja mediteeriva meeleoluga. Kunstniku väljendusvahendid muutuvad veelgi vähesemaks — ühtlaselt tumeda taeva vastu lumeväljad ning mõned metsatukkade tumedused («Võru järved», 1956). Lõuna-Eesti motiivide kõrval on talle südamelähedased ka talvised Tartu äärelinna vaated («Tartu äärelinn», 1956). Härmatises talveloodust on nii mõnigi teine kunstnikest maalinud, kuid selle iseäralikku karget häprust on osanud tabada vist küll ainult tema. Tundub, et Võerahansu on teistest sügavamini tunnetanud meie kodumaa talve ja leidnud selle tundelisemaid noote inimeste emotsionaalseks häälestamiseks.

Kunstniku loomingu üheks kokkuvõtlikumaks tööks võiks pidada suuremõõtmelist maali «Tartu vaade», mis on dateeritud aastaga 1960. Seekord pole kunstnikku võlunud mitte niivõrd talvise looduse vaikne omaetteolek, kuivõrd helide ja liikumise edasiandmine. «Pallase» kunstnike meelisteema — Emaõie kaldad (mida igaüks neist oma maaliatemperamenti kohaselt tõlgitakse) imponeeris Võerahansule jällegi sombuse talveilmaga, mil kogu loodus mähhkus udusesse viresse ja taevaski omandas õhulise umbratooni. Kuid sellises näilises tuhmis üldgammass on valitsev valge lume selgus, mida rõhutavad kunstnikule äravahetatamatult

omased peened roosakas-violetsed, sinakad või pruunikas-punased aktsendid, andes Võerahansu talvemaastikele nende kordumatu võlu ja maalilise ilu.

Johannes Võerahansu loomingu käsitletud põhituumikule liituvad teised maalikunsti žanrid — portree ja lillemaal. Nagu märgitud, huviutus Võerahansu õpingute ajal eriti portreest. Ta modelliks oli tavaliselt eakaaslane — noor inimene, kes haaras kunstnikku mitte niivõrd karakteri või tüübi loomise, kuivõrd temas elava olemuse, vaimu ja inimlikkuse seisukohalt. Selline lähenemine inimesele on üldse tüüpiline «Pallase» kunstnikele. Ka Võerahansul on modell antud enamasti lihtsalt, sundimatus poosis ja sageli unistavana, kui inimese olemus kõige enam avali ja seesmisest pingutusest vaba on. Võerahansu taotleb oma portreedes elukutse tabamist inimese ilmes; näole on suunatud alati valgus ja kontsentreeritud heletumedus. Selline hetkelisuse sissetoomine portreesse iseloomustab juba Võerahansu esimese õpetaja Ants Laikmaa töid. Käte karakteristik ei etenda kummagi portreedel erilist osa. Leidnud portrees soovitud elava alge, ei raatsi Võerahansu seda enam häirida ja seepärast on paljud ta portreed jäänud etüüdi staadiumi. Üks lõpetatuid teiste hulgas on «Ira Sepa portree» (1936), kus modelli intiimne hoiak ja tagasihoidlikkus on edasi antud laiapinnaliselt, hallvalkjast ja sametiliselt pehmes mustas gammass. Samale põhimõttele jäi kunstnik truuks ka oma hilisemas portreeloomingus. Ilus on spontaanselt tabatud ja tulvil elu portree-etüüd «Tütarlapse pea» (Asta Vaks) (1948). Tundeliselt nüansid inimeses on teda alati inspireerinud («Asta Vaks», 1951, 1957).

Väga palju on ta ise olnud endale modelliks. Vähesed eesti kunstnikud on loonud nii hulgaliselt autoportreid kui Võerahansu. Kord toob ta end otsevaates vaataja ette, analüüsib näovorme, modelleerides neid hoolikalt valguse ja varjuga (autoportreed 1942, 1943). Teisal huvitab teda enam meeleolu edasiandmine («Autoportree talvemütsiga», 1944). Kuid vaatamata oma portretistivõimetele ja saavutustele sel alal on ometi portreežanr jäänud Võerahansu loomingus tagaplaanile. Ilulembelist kunstnikku on vahetevahel köitnud ka lillemaal. Ehk küll mitte rohkearvuliselt esindatud, kuid igaüks teadaolevaist on andnud ta loomingu mõndagi maaliliselt kaalukat juurde, nagu «Lilled tumedal foonil», (1943), «Pojengid» (1947), eelkõige «Valged pojengid» (1955). Viimane, maalitud suursuguseks ja pidulikuks, on muutunud meie kunstis üheks klassikaliseks näiteks.

Töötanud aastakümneid maalijana ja loonud teoseid, mis on jäänud eesti maalikunsti varasale, ei ole meister kunagi jätnud unustusse joonistamist, olles ka selles tru «Pallase» kunstnike traditsioonidele. Ent nüüd on juba aastaid joonistamine täiesti vullanud vanameistri tähe-

lepanu. Teda veetlevad musta-valge, heletumeduse vahekorrad, mis pakuvad erudeeritud ja targale kunstnikule lõpmatult väljendusvõimalusi. Eks ole musta peetud ikka üheks ilusamaks ja rikkamaks tooniks.

HILJA LÄTI

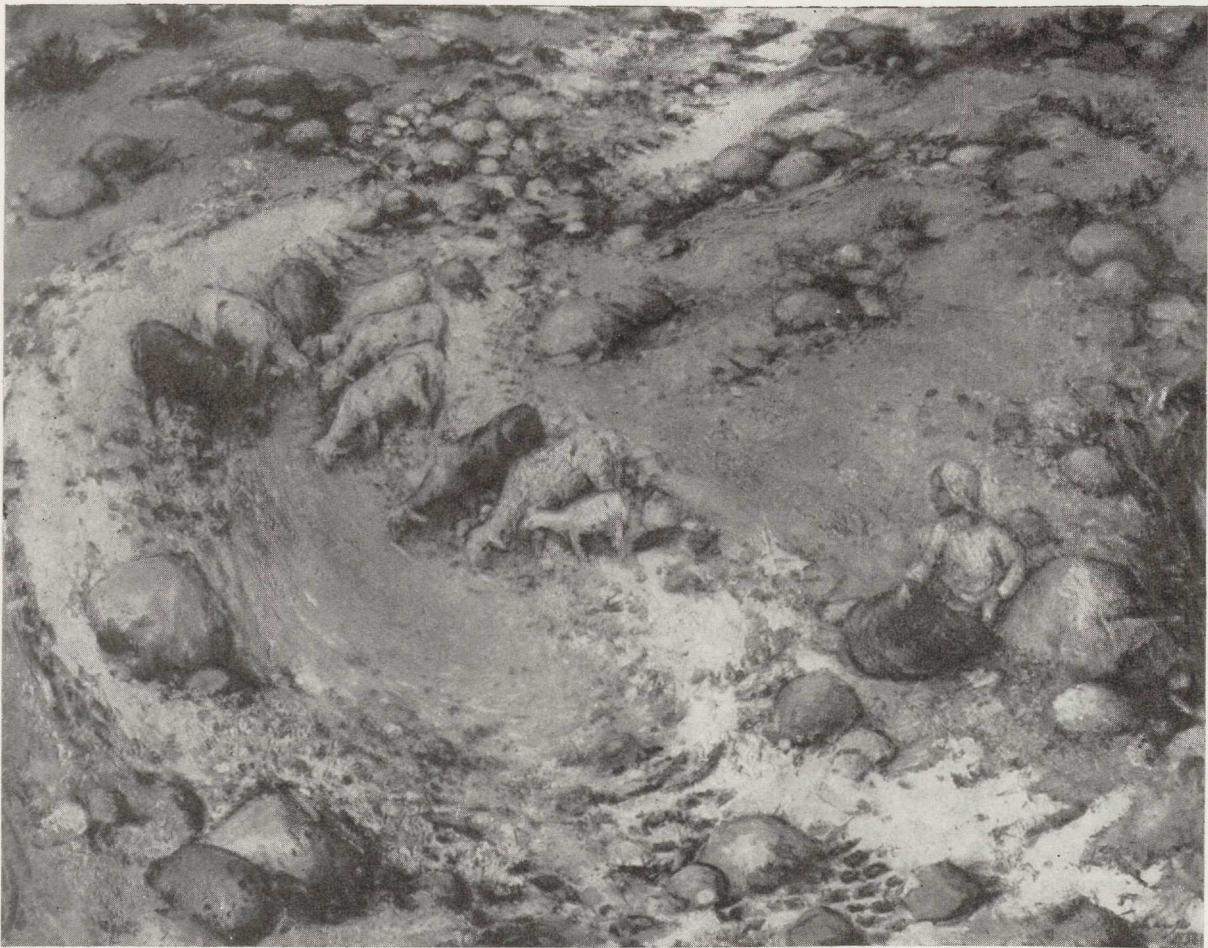
22. Johannes Võerahansu. Raadi motiiv. Oli. 1936.

23. Johannes Võerahansu. Türi motiiv. Oli. 1939.

24. Johannes Võerahansu. Lambad ojal. Oli. 1938.

25. Johannes Võerahansu. Ira Sepa portree. Oli. 1936.

26. Johannes Võerahansu. Talv äärelinnas. Oli. 1956.





JUHAN RAUDSEPA JONISTUSED

Nüüd kat. u mõista teist
vaimustust — mehaani-
ku vaimustust, kes tai-
pab korraga keerulise
masina konstruksiooni.
I. Ehrenburg «Julio
Jurenito». «LRK» nr.
20—23, Tln. 1972, lk.
152.

1923. aastaga on dateeritud Juhan Raudsepa esimene materjalne teostatud töö — «Tütarlapse portree» (marmor, hävinud). Sujuvate üleminekutega tundlik modelleering tõi esile näo pehmete, ümarate vormide ilu. Iga joon marmoris ilmestas just sellele näole iseloomulikku ja esitas kujutatavat kui ainuisiksust. Niisugune teostuslaad oli omane realistlikule käsitlusele, milles enamik Eesti kujureid ka oma teoseid vormistasid. Kuid siis äkki tuli alles oma teed alustanud kunstniku loomingusse pööre. Otsingud suundusid kubistliku ja konstruktivistliku laadi poole.

Viimaste aastakümnete suured muutused ühiskondlikus ja vaimses elus olid teatud määral põhjustajaks ka uutele nähtustele kunstis nii Lääne-Euroopas kui meie väikeses vabariigis. Kerkis esile uus masinaajastust inspireeritud kunst. Seda moodsat kunsti nimetati Eestis tihti ka uueks kunstiks. Nimetuse alla mahtusid nii kubism, konstruktivism kui ka futurism ja isegi purism. Neid ei eristatud peensusteni üksteisest. Ja kuna neist kubism jõudis Eestisse 20-ndate aastate alguses, s. o. ajal kui Euroopas oli kubism jõudnud juba järgmisesse arenimisjärku, siis oli üsna loomulik, et eesti kunstnikud võtsid omaks ka eelnevatest perioodidest midagi. Nii oli ka see põhjuseks, miks ükski neist vooludest ei jõudnud meile stiilipuhtana. Nende omapärane segunemine tõi esile nii kunstniku tunnetuse, arusaama voolust ja tõlgitsemisest tema loomingus, kui ka omanäolise kubismi nähtuse meie kunstis. Seetõttu ei oleks halb, kui edaspidi kasutataks üldist nimetust kubism ja konstruktivne skulptuur.

Konstruktivse skulptuuri probleemid jäid (nagu mujalgi Euroopas) maailma-probleemidega sarnasteks. Süžee asemele astus personaliseeritud, isoleeritud ja ruumi asetatud objekt, mille loomiseks sai kunstnik algtooke loodusest, kuid ei jäljendanud viimast, vaid lõi temaga paralleelse uue teose. Oluliseks sai vormi esitamise tüüpilise kaudu. Muidugi tuli arvestada skulptuuri spetsiifikast tulenevat erinevust, tema mahulisust.

Et konstruktivistset skulptuuri meil palju ei loodudki, siis on huvitav jälgida joo-

nistuste kaudu neid probleeme, millega kujur Juhan Raudsepp selle voolu piirides tegeles. Neiks näisid olevat: 1) lähtudes esemest ehitada kunstiteos pindade erinevate plaanide ja rakursside konstrueerimisega (nagu insener masinat). Mitte taandada ese geomeetrilistele algvormidele (kera, koonus, silinder, ruut), vaid kasutada sirgeid pindu ja neist tulenevaid mahtusid; 2) otsida kujutatavas eneses tüüpilist ja üldist, ühtset väljendust üldse. Kõrvaldada objektist kõik see, mis temas on ebaoluline, muutuv, mis teda teistest eraldab. Jätta järele kõik muutumatu, milles avalduks objekti iseolemine. Seda võiks kõrvutada Jacques Lipchitzi kontseptsiooniga, kes väitis, et tahab luua puhast skulptuuri ja selleks kõrvaldab ta kõik sfäärilise keha ainese (füüsise) kuni jääb järele skulptuuri skelett. Selles leidis ta sarnasust arhitektuuri printsiipidele (tema 1915—1916 aastate tööd). Nii loodud uus ese seis küll omaette loodusest, jäi aga temaga paralleelseks.¹ Selles on küllalt palju lähedust Raudsepa kontseptsiooniga, mis tema joonistustestki avaldub.

Neid ideid propageeris tol ajal kogu moodne kunstikirjandus.² Viimase kaudu oldi ka Eestis tuttavad ja kursis kõige uuega, mis mujal loodi. Ja muidugi andis see ka eeskujule neile, kel endal selline kunstitunnetus oli.

Kubistlikus laadis originaaltöid või kokupuuteid selle suuna viljelejatega väljaspool Eestit (välja arvatud läti kunstnikud) Raudsepal ei olnud. Uue omaksvõtt toimus ka temal kirjanduse vahendusel. Kujur ise mainib oma «õpetajaks» Ilja Ehrenburgi raamatut «А всё таки она вертится»,³ milles essee vormis tutvustatakse kubismi ja konstruktivismi põhimõtteid. Sealt võib lugeda: «Kunstiteos peab olema täpne nagu matemaatiline valem. Ülesandeks sai ehitada asi, mis võiks lennata. Laitmatu täpsus arvutuses. Materjalide ökonomia. Otstarbekus igas osas. Lähimõeldud portsioonid. Plaani selgus. Hoolikus täitmises. See kõik kokku loobki ilusa asja.»⁴

Muidugi võisid Raudsepale meenuda siiski ka koolipõlves külastatud Moskva⁵ ja Petrogradi⁶ näitused. See kõik jäi aga väheseks. Tuli hakata otsima oma tööeksperimentidele vastavat väljenduslaadi kunstis. Ja seda kubismile mitte just sõbralikus õhkkonnas.

Nii või teisiti oli Juhan Raudsepp üks neist noortest, kes 1923. aasta lõpul moodustasid Eestis ainukeseks jäänud puhtalt vooluloolise organisatsiooni — Eesti Kunstnikkude Rühma. Rühma liikmed asusid suure innuga levitama ning propageerima uut kunsti—kubismi ja konstruktivismi.

Nagu eespool mainitud, oli Juhan Raudsepal 1923. aastal valminud üks realistlikus käsitluslaadis «Tütarlapse portree» ja teine, märksa erinev eelmisest — «Mehe pea» (kips, hävinud). Ilmselt kujuneski see töö kujurile üleminekuks realismilt kubismile. Nagu mõnegi teise

kunstniku tööde juures (J. Vahtra, F. Johannsen-Randel) oli siingi rohkem lähedust geomeetrilisele ekspressionismile (teravnurkselt modelleeritud vorm pidi rõhutama tugevat tunnet) kui kubismile. Nähtavasti polnud siin tahetud selle vormikäsitluse kaudu rõhutada tunnet, vaid toonitatud kandilisusega tuua sisse kubismi elemente. Kohati teravalt lõigatud sirged pinnad, silmade, nina ja suu vormimine kolmnurgaks või sirgeks kriipsuks oli juba eelmisest tööst («Tütarlapse portree») teiselaadse vormikäsitlusega. Ometi jäi sellest väheseks, et rääkida kubismi printsiipide rakendamisest.

1924. aasta Eesti Kunstnikkude Rühma kevadnäituse väljapanekul Pärnus oli eelmise «Mehe pea» kõrval eksponeeritud ka kaks joonistust.⁷ Neist üks võis olla ka kavandiks eelnimetatule, kuid võis olla loodud ka hiljem, iseseisvalt mõelduna. Siingi on nägu peaaegu otsevaates. Kandiliste pindade konstruksiooni kaudu esitatakse nägu üldse, mitte konkreetset isikut. Puudub ilmestus. Teises joonistuses (1924, kunstniku valduses) oli kasutatud rohkem geomeetrilisi elemente, täisprofiilisi joonistatud pea igale vormivale lihastegrupile, samuti silmadele, ninale, suule on leitud vaste kaare, sirge või nurga näol. Liigendades pinda selliste elementidega, kadus kujutatavast tema sfäärilisus; järele jäi see põhiline, üldine, muutumatu, mis oligi omane konstruktivistlikule skulptuurile.

Järgmised joonistused ei ole enam nii detailirohked. Elementidena tulevad nüüd esile suured vertikaalselt liigendatud pinnad. Näiteks on lennukit meenutav objekt (1924, joonistus kunstniku valduses) jagatud paljudeks erinevateks pindadeks ja joonistatud põhiliselt kahes rakursis. Keskteljeks jäi külgsuunas kere, millega liituvad ja lõikuvad oma kohalt veidi nihutatud tiivad. Joonise elementideks on peamiselt sirge või kaarega lõpevad lamedad pinnad. Lame pind on ka üheks peamiseks elemendiks veel ühe 1924. a. joonistuse juures, kus pindade ja figuuri erinev asetus muudab kogu kompositsiooni omamoodi ruumiliselt organiseerituks.

Vastandina eespoolkirjeldatule ei organiseeru 1927. aasta «Joonistus» (kunstniku valduses) otseselt ruumiliseks; põhielemendiks on suur lame pind ja teravnurk. Kaar seevastu on peaaegu kadunud, markeerides vaid pea kuju ja riietuse detaili. Sama joonistus sai aluseks ka töö viimisel materjali — 1928. a. valmis puuskulptuur (hävinud) ja 1929. aastal selle pronksist variant (TKM). Ühtlasi andis kujur talle ka nüüd nimetuks «Muistne sõdur» (ka «Sõdalane», «Sõdur»). Keha on vormitud sirgete tasapindade abil, teravnurka on kasutatud vaid riietuse detailide ja näo modelleerimisel. Erinevalt joonistusest on näole antud ilmestus, mis tähendas jutustava elemendi sissetoomist ja nihkumist kubismi pinnalt. Selline kahe laadi — jutustava sisu ja vormi kandilisuse — kok-

kuviimine säilis kujuri loominguks veel mõnda aega, andes siis maad realistlikule käsituslaadile. 1925. aastal valmis Raudsepal «Skulptuur» (kips, hävinud). Kujutatud keelpilli iga külj oli erineva kompositsioonilise lahendusega. Nagu joonistustegi juures, nii liitusid ka siin ühele keskele põhikujundile nagu keskteljele mitmed erineva kujuga eenduvad ja sügavusse astuvad mahulised vormid. Kujundid ei ole massiivsed ja rasked, vaid saledad, haprad. Nii mitmekesiste detailidega vabaplastika teost pole kujur loonud ei varem ega ka hiljem. Kui siiani oli kujur lähtunud kindlast objektist, siis nüüd on kompositsiooniks liidetud detailid ühest suurest ruumist — saalist. Nagu natüürmordiks on koondatud erinevate esemete detaile: keelpill, lavatrepp, teised muusikariistad, mida ühendab lavakaar. Siingi jälgib ühe muusikariista vorm teist, s.o. kaar või lainjas pind trepi teravat astmestikku, õõnsus tasapinda. Kõik osad on asetatud üksteise suhtes nii, et tekib reljeefsus (lähedane Stenbergi või Lipchitzi reljeefidega). Rohkem joonistusi või skulptuure Juhan Raudsepal sellest perioodist ei ole. Muidugi oleks huvitav olnud joonistusi näha teostatuna materjalis, praegu jääb mulje, et nad olid mingid kavandid, millele eelnesid vägagi paljud katsetused ja probleemidele lahenduste otsimised. Kahtlemata oli see üks huvitavamaid, kuigi lühikeseks jäänud, katsetuste ja töötamise ajajärke kunstniku elus. Kuid pole ju oluline ajaline pikkus ja tööde arvukus, vaid neis avalduv vaimsus.

VIIVI VIILMANN

¹ Ответ Липшица. «Вещь», нр. 1—2, Берлин, 1922, стр. 17.

² Vt. artiklid ajakirjades «L'Esprit Nouveau», «Cahiers D'Art», «Вещь» jmt., milliseid Eestis telliti ja loeti.

³ И Эренбург. «А всё таки она вертится» Москва-Берлин, 1922.

⁴ Sealsamas. lk. 71.

⁵ Moskvat külastati esmakordselt 1915. aastal. Vestlus J. Raudsepa 3. märtsil 1977. a.

⁶ Petrogradi külastati esmakordselt 1916. aasta lõpul. Vestlus J. Raudsepa 3. märtsil 1977. a.

⁷ Eesti Kunstnikkude Rühma kevadnäitus Võrus, Valgas, Pärnus 1924. a. Kataloog. Samuti nimetatud näituse ekspositsioonist tehtud fotod, kus neid kaht joonistust võib näha. Foto J. Raudsepa valduses.

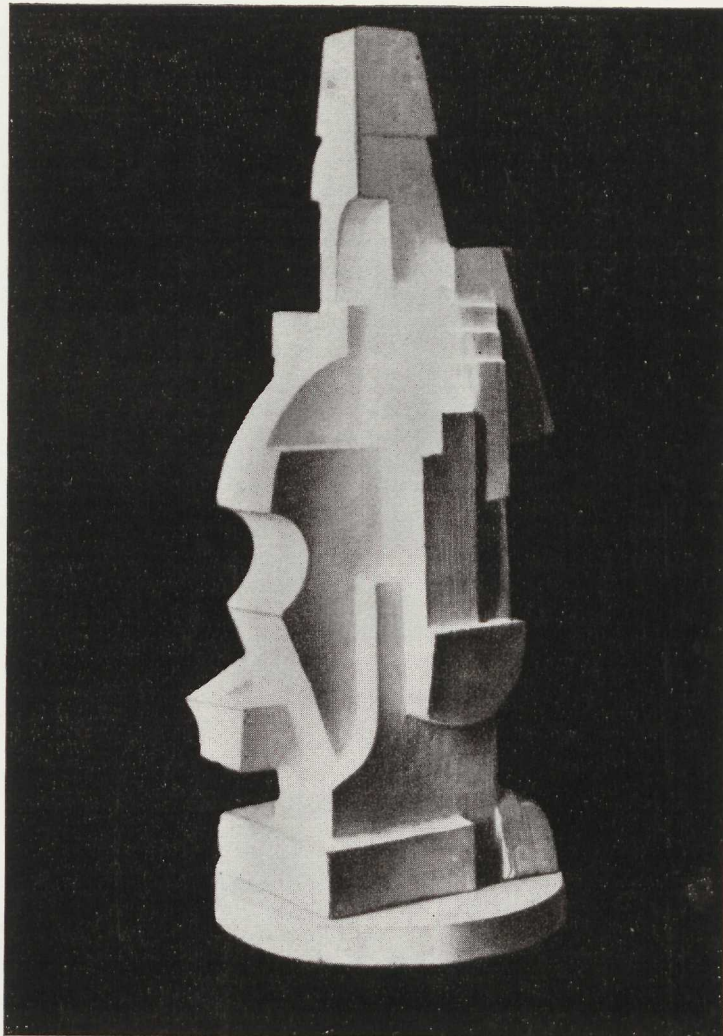
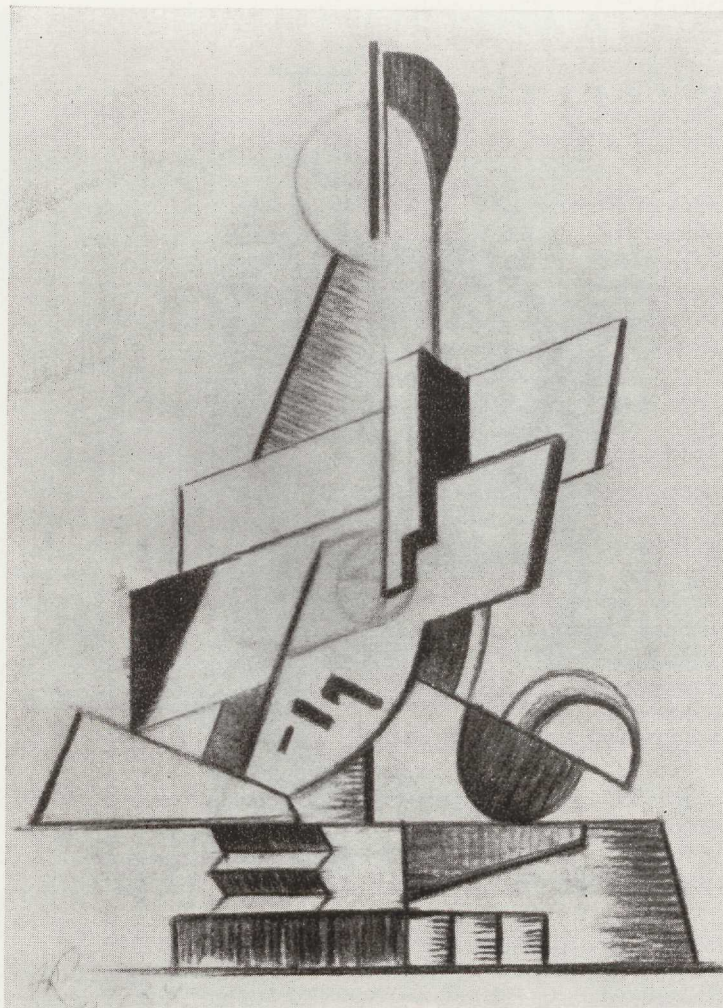
27. Juhan Raudsepp. Joonistus. 1924.

28. Juhan Raudsepp. Skulptuur. 1925.

29. Juhan Raudsepp. Joonistus. 1924.

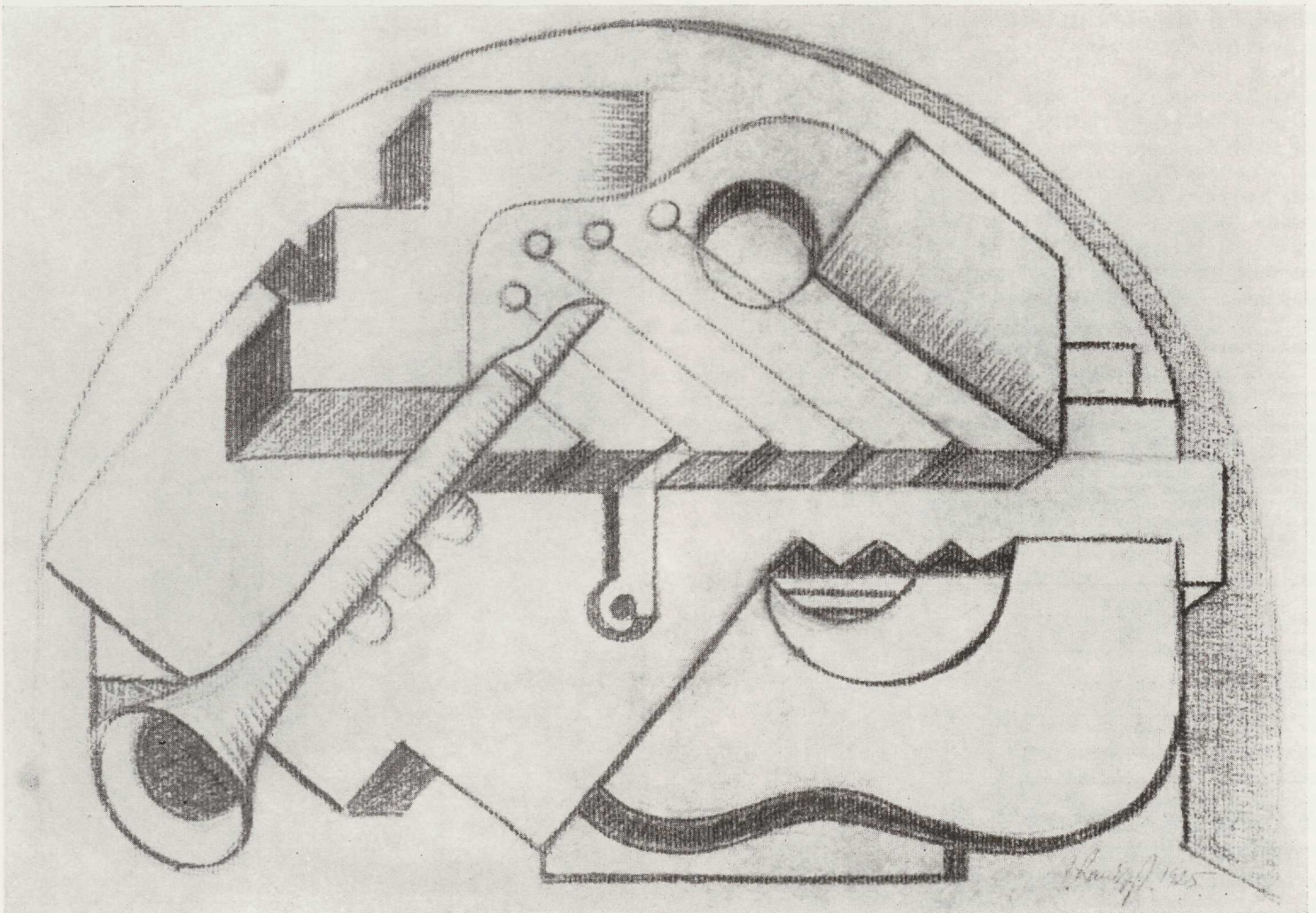
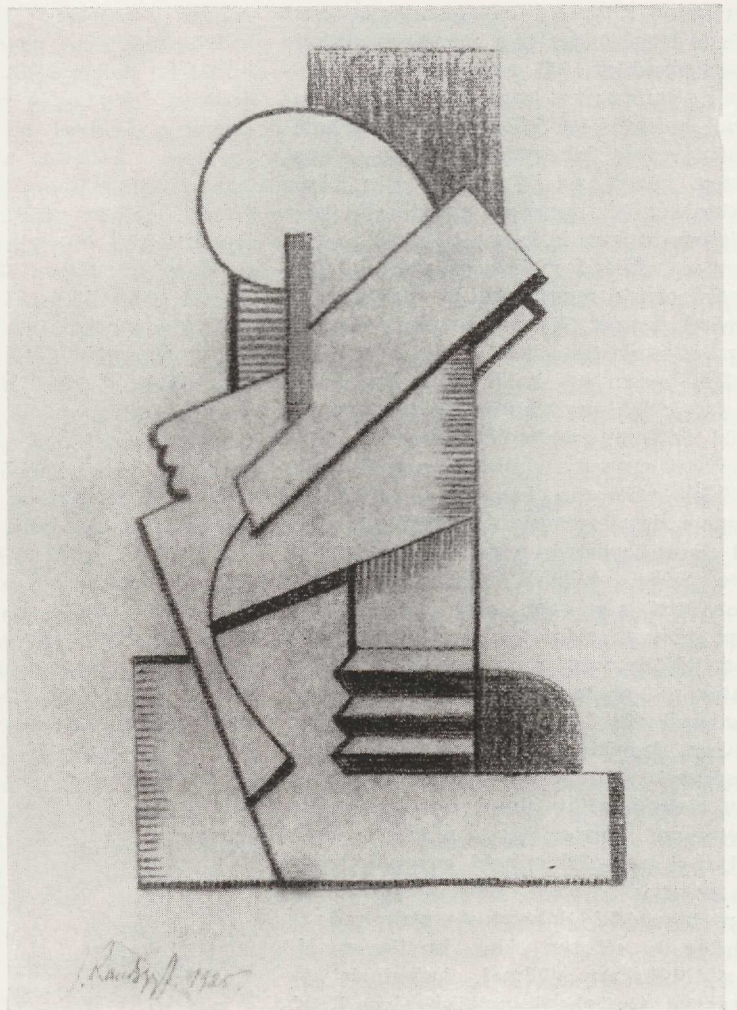
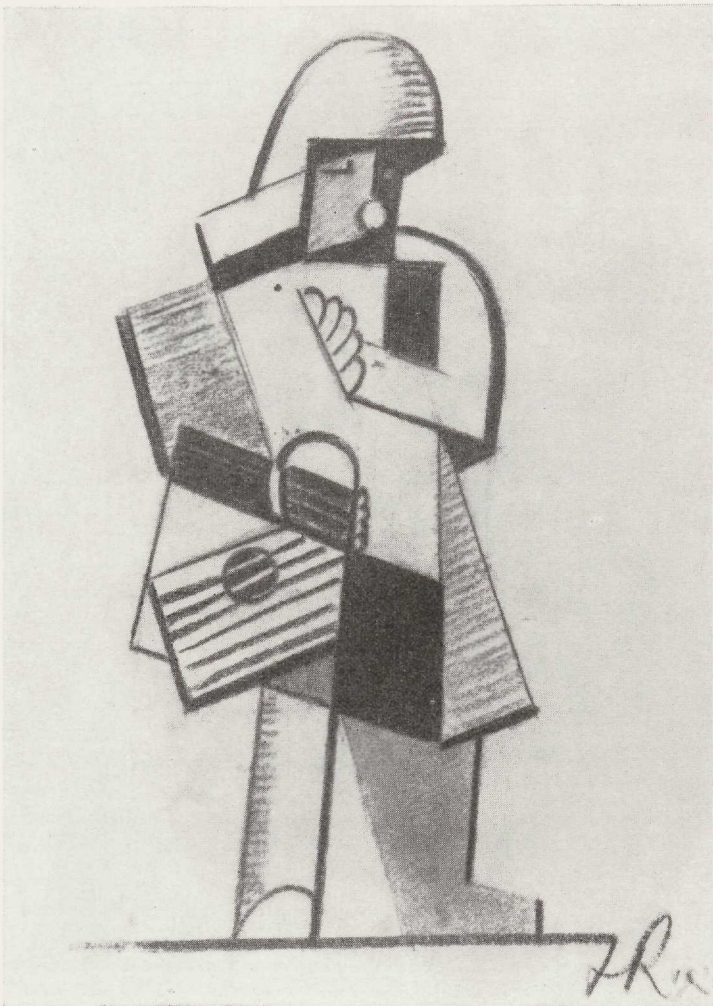
30. Juhan Raudsepp. Joonistus. 1925.

31. Juhan Raudsepp. Joonistus. 1925.



27 29 30

28 31

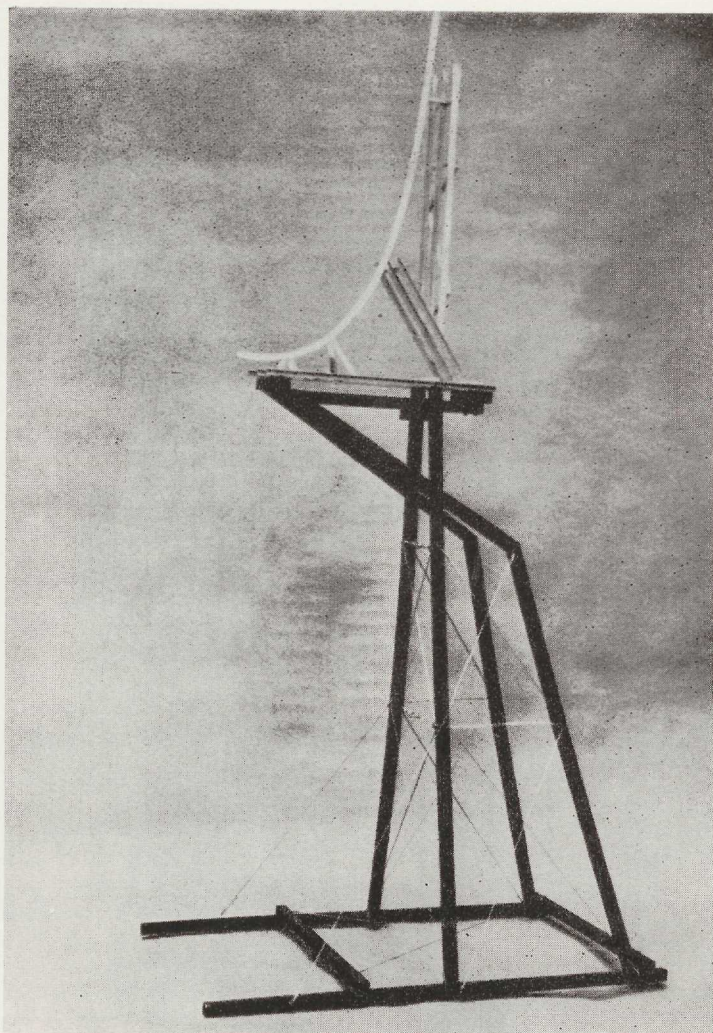


INDUSTRIAALNE SKULPTUUR

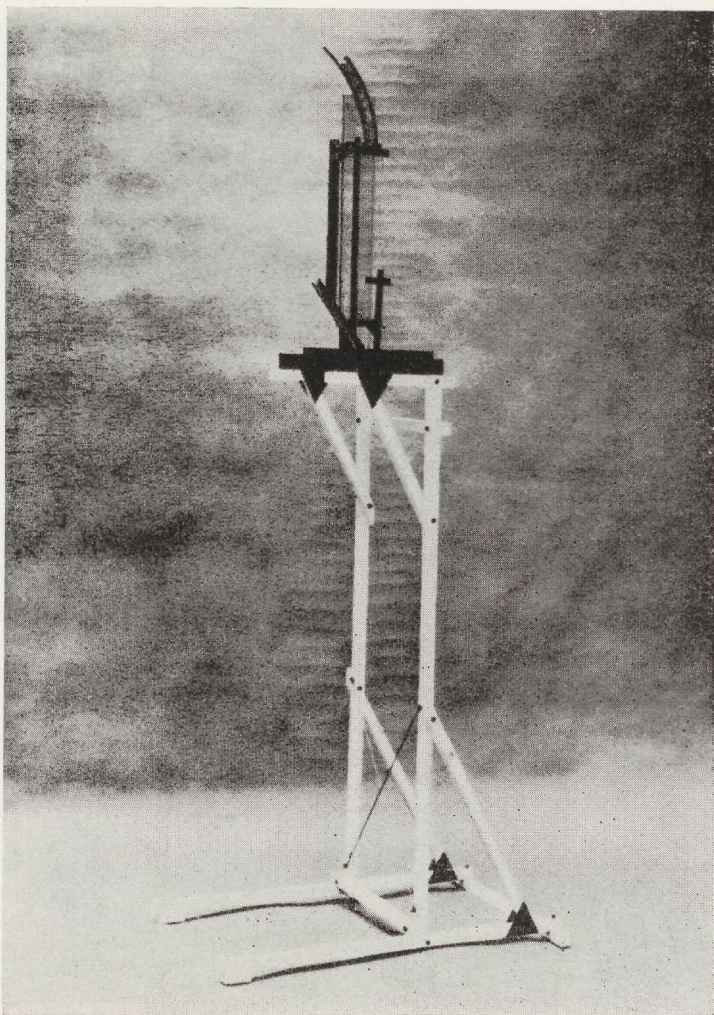
Ajalooliselt on industriaalne skulptuuri kujunemine vahetult seotud vene konstruktivistide tegevusega 20-ndail aastail. Nii rakendasid V. Tatlin, V. Stenberg, G. Stenberg, N. Gabo, V. Pevsner ja A. Rodtšenko oma loomingus printsiipe, millistest lähtub ka nüüdne industriaalne skulptuur. Kahjuks ei olnud konstruktivistide kasutuses veel kuigi palju moodsaid materjale ning tehnilisi vahendeid, mistõttu nende teoseid võib käsitleda industriaalsete skulptuuride makettide või ideedena, mille teostamise aeg õiges mahus ja materjalis on kätte jõudmas alles nüüd. Tehniliste vahendite kättesaadavus kunstnikule on ilmselt ka uue industriaalse skulptuuri laine põhjuseks. Nimetagem siin eelkõige 60-ndate aastate keskel tegutsema hakanud minimalistide D. Juddi, R. Morrisi, E. Kellyt, L. Belli jt., kelle skulptuuride sümboliseerivalt lihtne vorm tõstab esiplaanile industriaalsete materjalide omadused ning vormi teostamise tehnoloogia, keskseks vaimseks probleemiks aga sarnaselt vene konstruktivistidega ruumi.

70-ndail aastail on industriaalne skulptuuri osa tunduvalt laienenud, lisaks spetsiifilistele ülesannetele nüüdis-skulptuuris on tal ka oluline koht tänapäeva arhitektuuri ning totaalse disaini arengus. Sageli arendatakse industriaalse arhitektuuri vormid skulptuurseteks struktuurideks, mis kujunevad omakorda antud keskkonna visuaalse miljöö lahutamatuks elementideks. Ka on tänu industriaalse skulptuuri julgetele katsetele metallide ja plastmassidega laienenud uute materjalide kasutamine kõigis visuaalsete kunstide harudes, selgitamaks uusi vahetõrke looduslapse ja tehiskeskonna koeksisteerimisel.

LEONHARD LAPIN



32



33

32. Vladimir Stenberg. Ruumikonstruktsioon. 1919.

33. Georgi Stenberg. Ruumikonstruktsioon. 1919.

34. Don Judd. Allkirjata. 1968.

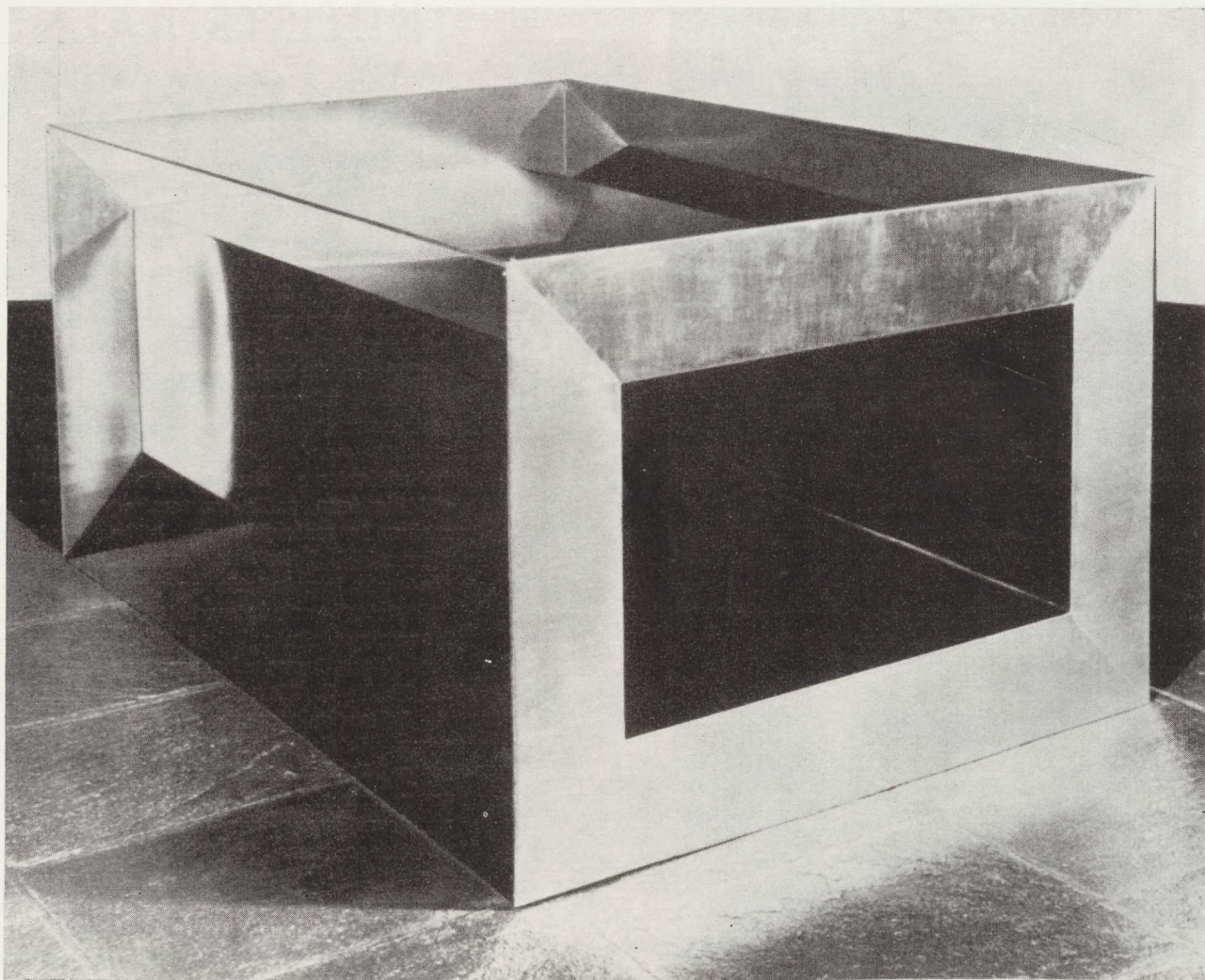
35. Ronald Bladen. Minimalistlikud objektid. 1968.

36. Peter Alexander. Objekt.

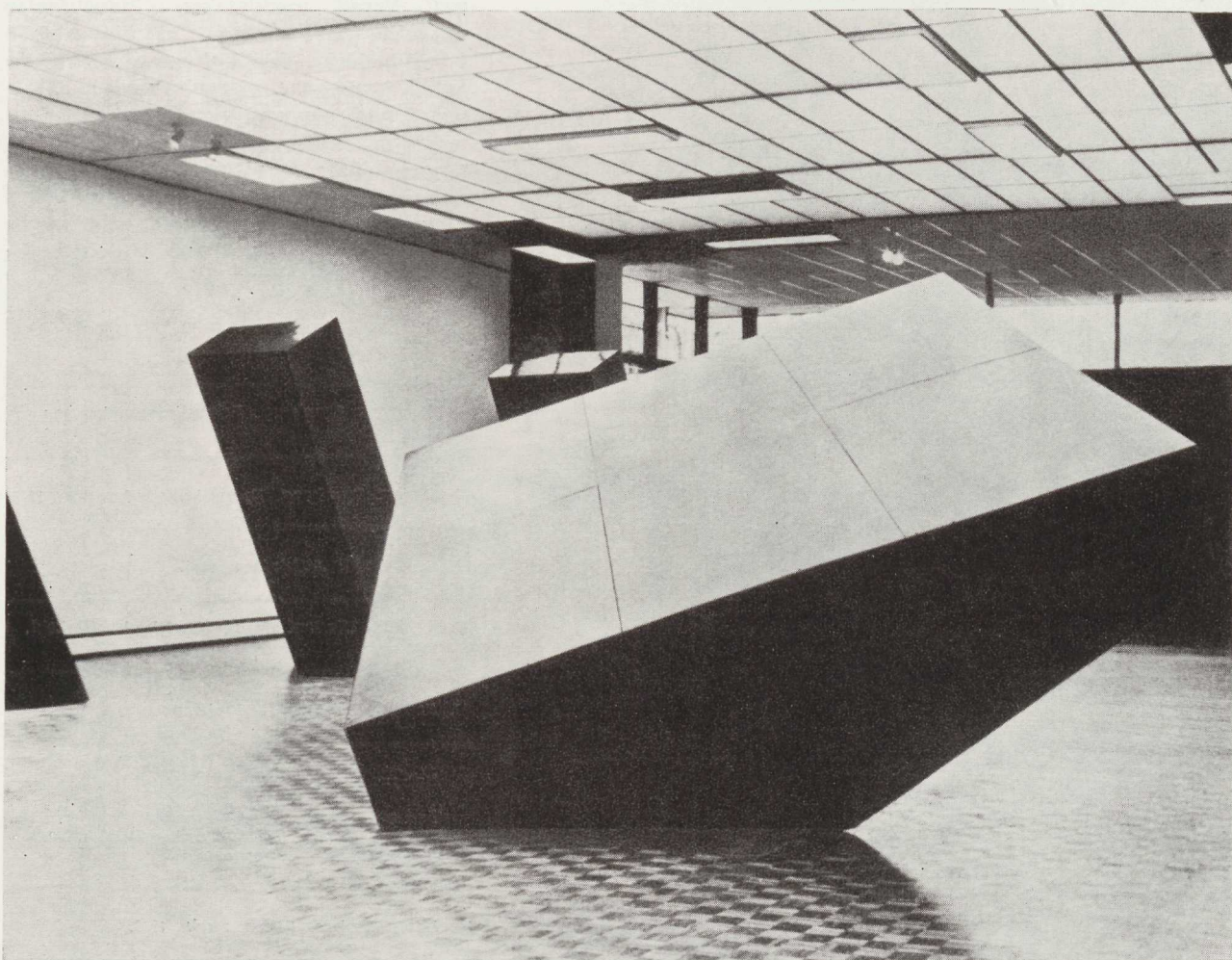
37. Robert Hudson. Objekt.

38. Peter Kolisnyk. Väljalõigatud maastik. Teras. 1976.

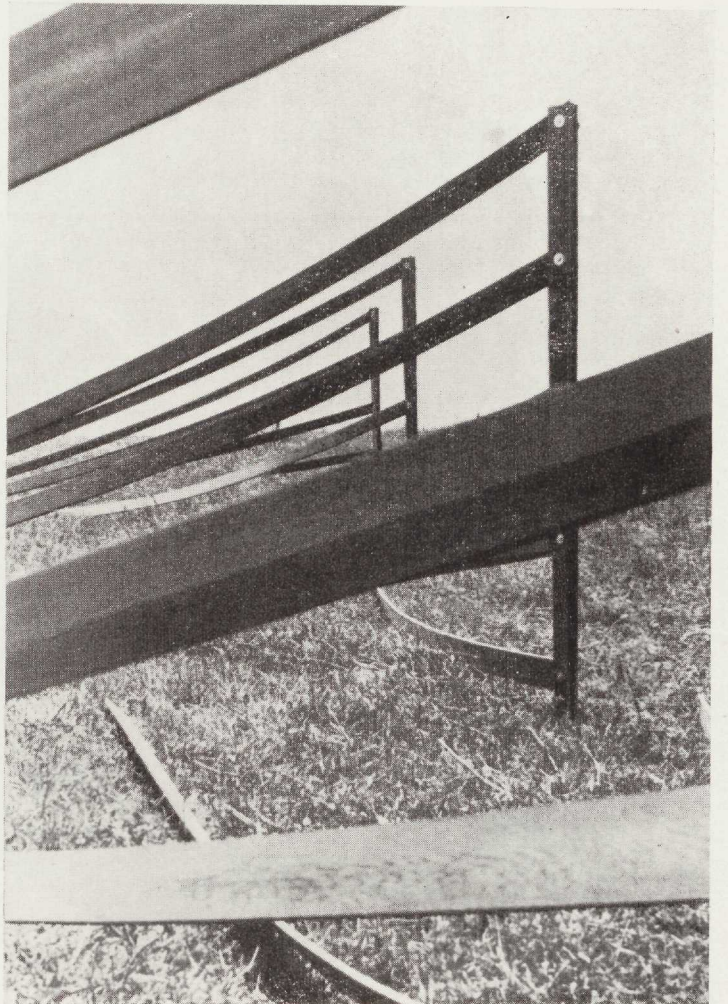
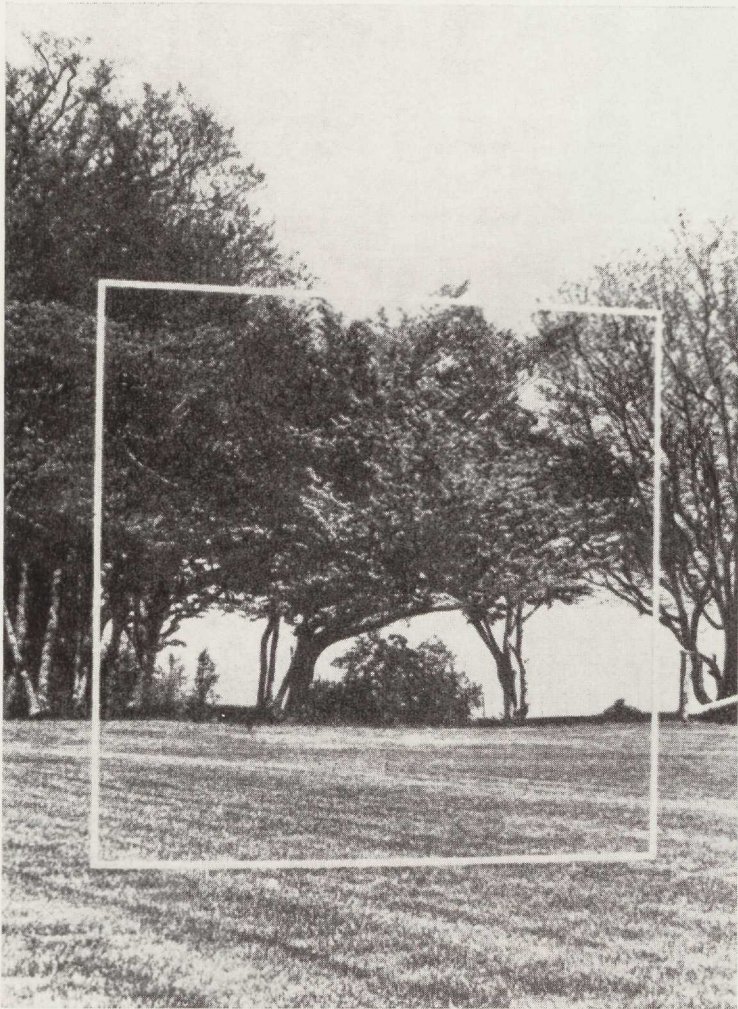
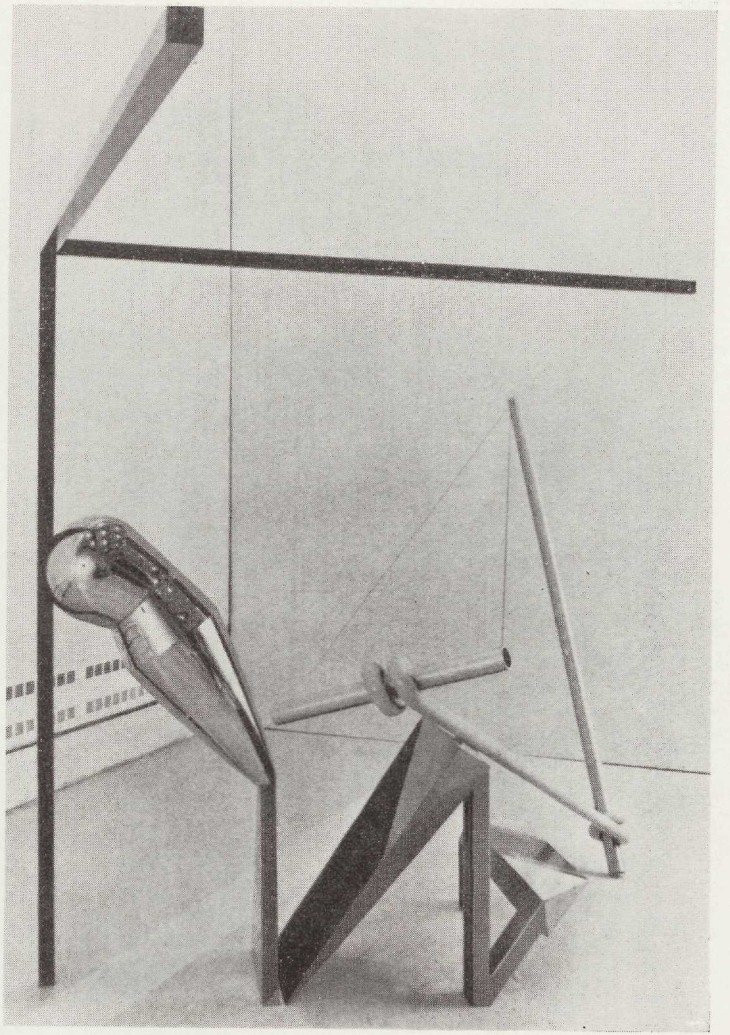
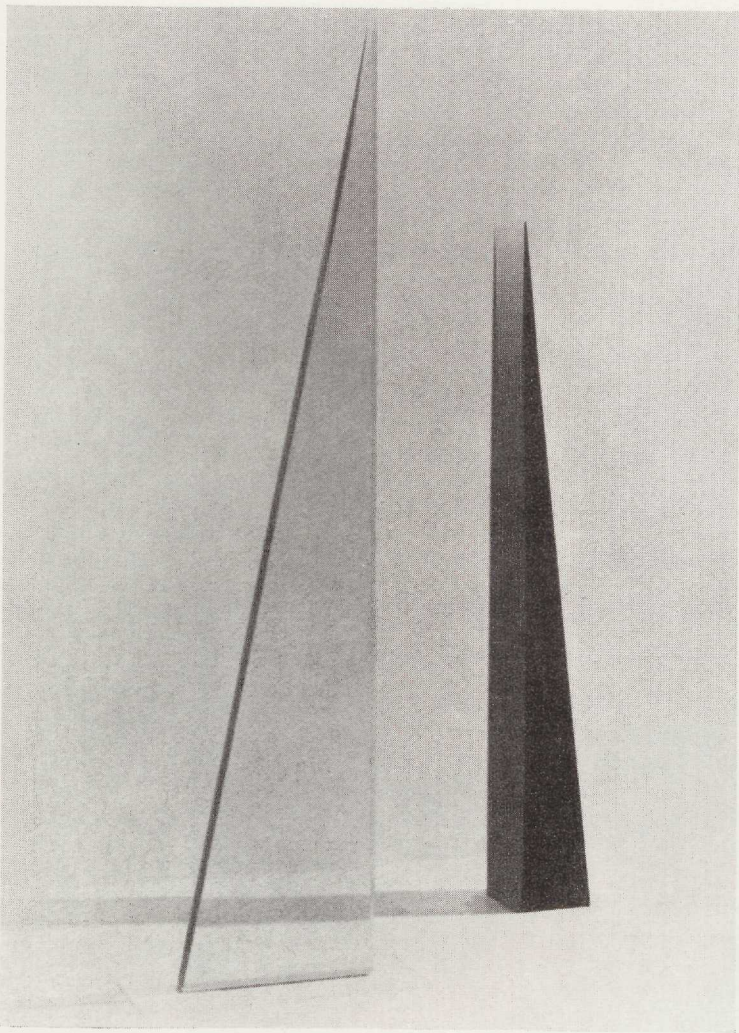
39. Louis Stokes. Puust nurk. 1976.

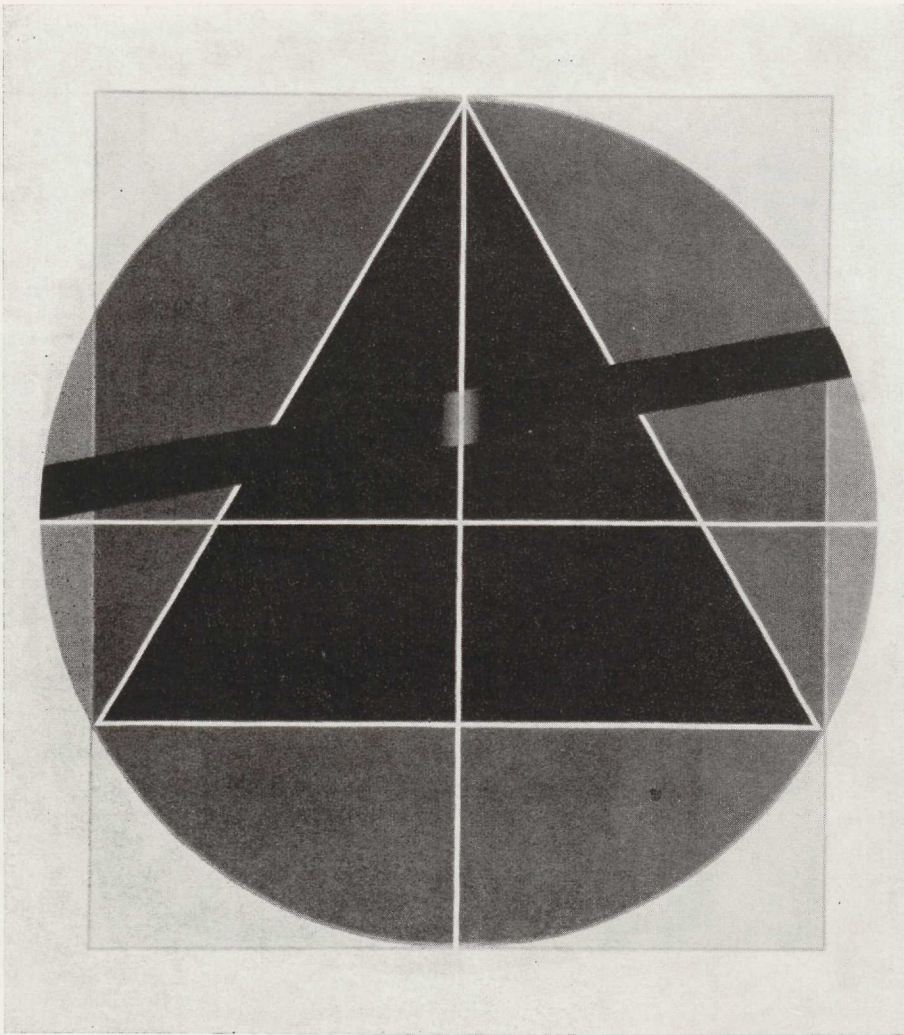


34 36 37

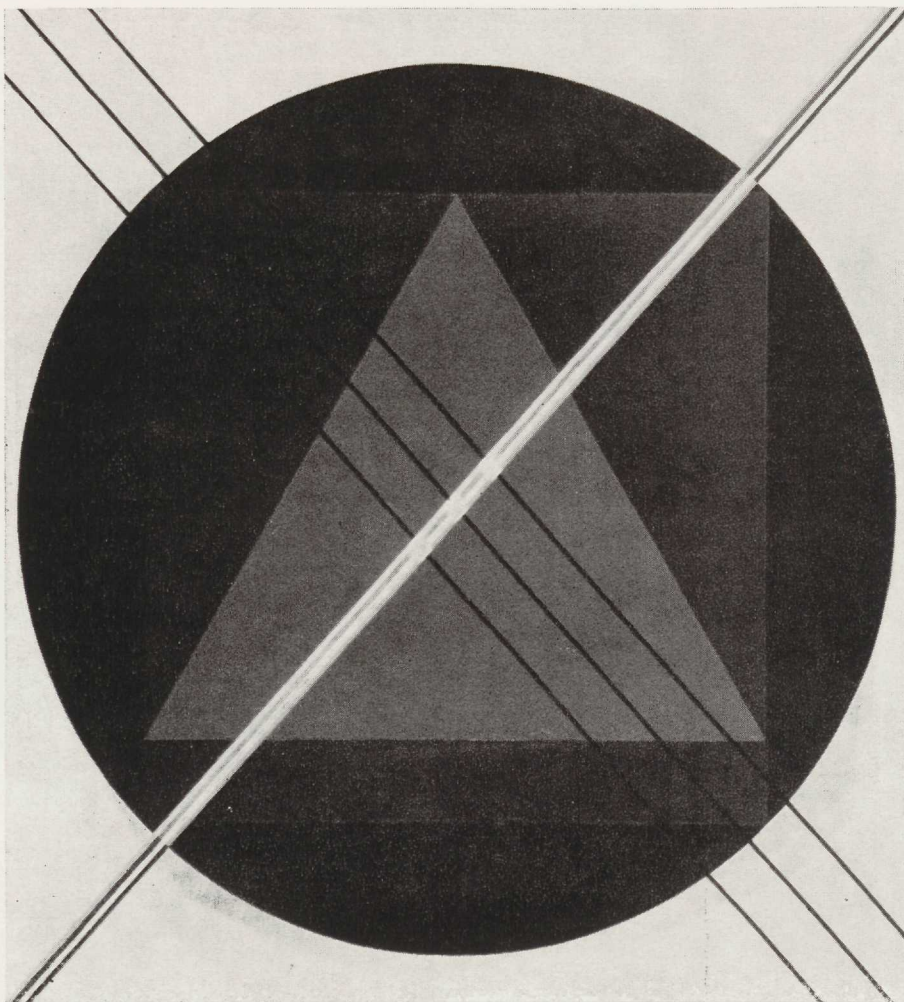


35 38 39





40



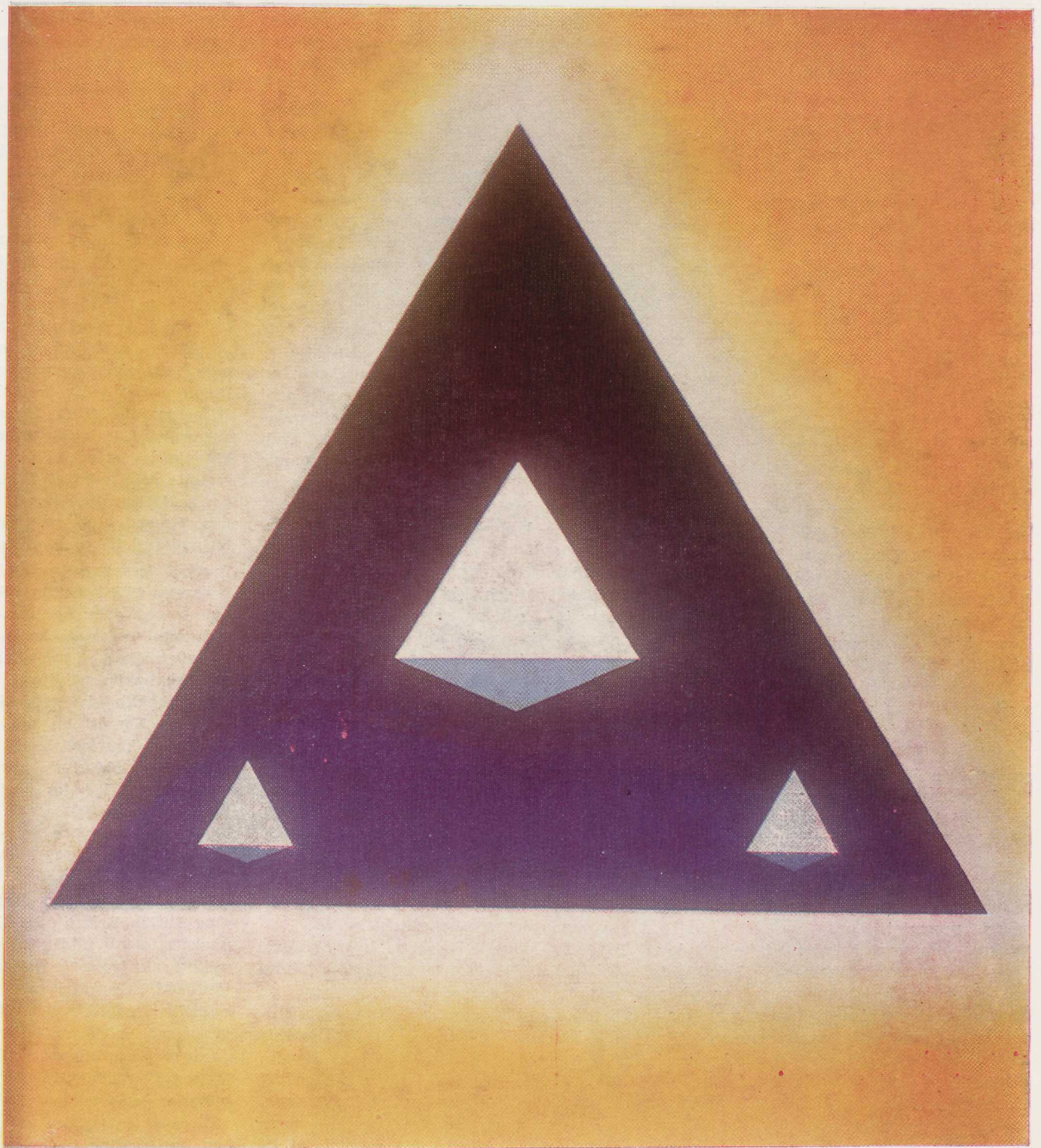
41

42

40. Sirje Lapin. *Geomeetria XIII*. Õli. 1976.

41. Sirje Lapin. *Geomeetria XIV*. Õli. 1976.

42. Sirje Lapin. *Geomeetria*. Õli. 1976.



OTSING JA KINNISTUMINE

Läti noorte kunstnike loomingust

Mitte alati ei saada meie tegusid teadmine, et ka tänane päev kord ajalooks saab. Tõenäoliselt ei mõelnud sellele ka läti noored kunstnikud, kui nad 1956. a. korraldasid oma tööde esimese vabariikliku näituse. Ja ometi — praegu on sel sündmusel juba kahekümneaastane ajalugu ning oma ülevaateid noorest kunstnikkonnast alustame me alati seal. Nende aastate noored — E. Iltner, B. Berzinš, J. Zarinš, U. Zemzaris, A. Stankevits, D. Skulme, R. Valnere, G. Mitrevitzs, B. Baumane, V. Ozols jt. on praegu tunnustatud meistrid, pedagoogid, vabariigi kunsti elu juhid. Ja kui esimesed noortenäitused korraldati peamiselt ühiskondlikel alustel ja ainult tänu kunstnike endi initsiatiivile, siis nüüd valmistatakse seda üritust süstemaatiliselt ette Läti KL noorteseksiooni poolt vabariigi komkomoli keskkomitee aktiivsel toetusel. Kuid nende näituste olemus on jäänud endiseks: see on noorte kunstnike loominguilise initsiatiivi avaldamine, vajadus suhelda oma teoste vaatajaskonnaga, vastutustunne ja publiku suunitluse kontroll.

Läti kunstnike noorteorganisatsioon ühendab tänapäeval umbes sadat liiget; paljud neist on viimaste aastate jooksul vastu võetud Kunstnike Liitu. Just tänu noortele on 70. aastatel organiseeritud kaks uut Kunstnike Liidu osakonda — Jelgavasse ja Daugavpils. Noorte töö ei väljendu mitte ainult näituste korraldamises, vaid ka monumentaal- ja dekoratiivteoste loomises. Kõrvuti maalikunstnikuga, kelle loominguiline aktiivsus on alati määrav noorte hulgas, kasvab pidevalt dekoratiiv-tarbekunstnike ja disainerite osa; tänu noortele on märgatavalt tõusnud plakati ja tarbegräafika kunstiline tase. Tähelepanndava osa moodustavad noorte kunstnike tööd ka vabariiklikel näitustel; sageli esindavad noored vabariiki ka üleliidulistel ja välisriikides korraldatavatel väljapanekutel. See on Läti kunsti elu tegevjõud, kelle loomingu head taset kinnitas 1976. a. üleliiduliselt näitusel «Maa noorus» toodud 16 diplomit ja preemiat.

Otsing — see on esimene tähelepanndav tegur, mida märkame noorte loomingu vaadeldes. Teine tähtis moment on püü kinnitada oma isiksust, oma maailmataju. Elu tunnetamise protsess on teadlik, alati seotud vajadusega avastada uusi piirjooni, süvendada varemleitud. Kõige ilmsemalt tungivad need tendentsid maali, mis tõmbab ka teiste alade kunstnikke enda poole. Sellega tegelevad

mitte ainult maali eriala lõpetanud, vaid ka paljud graafikud; maaliga tegeleb edukalt interjööri kunstnik J. Osis, lavakujundaja J. Dimiters. Praegu maalijana tuntud **Janis Anmanis** (sünd. 1943) lõpetas 1969. a. Kunstide Akadeemia disainiosakonna, kuid juba esimesest kursusest hakkas algul akvarellidega, hiljem ka õilmaalidega näitustel esinema. Osates küll disaineri täpsusega tänapäeva asjades maailma steriilset ilu näha ja edasi anda, eelistab J. Anmanis oma töödes vaikset maastikku lookleva külavahetee aeglase rütmi ja vana tuuleveski romantilise motiiviga («Sügisene maastik», 1976). Tema paljudes natüürmortides vastandub sageli mineviku poeesia tänapäevase maailmatunnetuse ratsionaalsusele, portreed on loodud tihti kindla meeleoluga. Kogu tema loomingu näib läbivat harmoonilisuse ideaal või püüdlus selle poole («Jõe ääres», 1976; «Helepunased purjed», 1974). See määrab ühtlasi Anmanise pöördumise möödunud sajandite kunstipärandi poole.

Janis Osis (sünd. 1943), kes 70. aastatel hakkas esinema natüürmortidega, kasutades õli ja külma enkaustika segatehnikat («Hommikune kohv hispaania roosiga», 1971; «Natüürmort vana võrfliga», 1973), teeb vastupidi panuse kaasaegsele maailmatunnetusele selle plastilise ja konstruktiivse vormi selguses, nende kontrastses aktiivsuses. Soov saavutada asjade kombitavust sunnib kunstnikku kujutava illusoorisusele üle minema faktuuri ruumilisuse ja naturaalsete lisandite kasutamisele. Väljenduslikkuse otsingul on kunstnik pöördunud ka kompositsiooni ruumilisuse ja kahe perspektiivi ühendamise poole. Oma kontseptsiooni avab kunstnik kõige enam kompositsioonis «Kutse» (1974). Keskel, valges ringis on kujutatud tuntud ameerika filminäitleja, poliitiliste laulude esitaja Jane Fonda. Pildi ülejäänud pindu täidavad selgelt kohaliku värvinguga «kaadrid», mis nagu vitriinis näitavad kapitalistliku elulaadi olemust — siin on naiivne maalikitš, superman, ja reklaam, reklaam... sest müügil on ju kõik. Aga vitriini kõrval on hambuni relvis politseinik kuulikindla kilbiga. Ja kuigi see pilt maalikunsti teosena on paljuski vaieldav, tuleb tunnistada selle teravat publitsistlikkust, selget, õiget kujundlikku assotsiatiivsust. Keerulisel metafoorsel kujundlikkusel põhinevad **Juris D'mitersi** (sünd. 1947) natüürmortid ja portreed. Vormide ja esemete äärmine illusoorisus on ühendatud sisulise külje erilise ülesehitusega, millel on sügav, antud nähtuse filosoofilise olemusega seotud alltekst.

Tendents looduse hingestamise, nähtuste filosoofilise ja sotsiaalse mõtestamise poole ning asjade olemuse otsingul on lähedased paljudele noortele kunstnikele. Nii kirjutab maalija **B. Vasilevskis** 1975. a. oma tööde näituse kataloogis: «Ma püüan tunnetada esemete ja looduse olemust, nende objektiivset tõe. Praegusel etapil on see tee selguse ja vormi lihtsuse poole, unustamata samal ajal ka

seda suurt vaimset koormust, mida kaasagne vaataja maalikunstilt nõuab.» **Bruno Vasilevskis** (sünd. 1939) on analüütilise laadiga kunstnik. Kogu oma illusoorisuse juures tema pildid rohkem analüüsivad kui kujutavad. Ta allutab analüüsile isegi päikesekiire («Päike seinale», 1976). Seepärast veetlevad tema pildid tõsise mõtisklusega, sügava kaemusega, mille taga on rahuldus inimese poolt loodud asjade ja vormide täiuslikkusest. Hoopis teistsuguses laadis töötab **Gunta Griva** (sünd. 1942, kuni 1976. aastani Liepinja), kelle loominguilised otsingud lähtuvad emotsionaalsusest. Griva on eelkõige temaatiliste kompositsioonide autor, kes kõige enam eelistab peotemaatikas («Tants», 1975; «Sünnipäev», 1968; «Pulmad kalurikolhoosis Šalacgrīvas», 1973). Ka tööd kujutab ta kui pidu. G. Griva juba küllaltki rikas loominguiline kogemus (esineb näitustel 1966. a. alates) lubab rääkida kahest erinevast liinist kunstniku loomingu — dünaamilised, erksa ja kontrastse värvi üldistavad rütmid («Suvi», 1975; «Rändtsirkus», 1973) ja rahulikud, nagu sordiini all kõnelevad tööd («Zane», 1974), kõige sagedamini portreed, mis on loodud harmoonilistes pooltoonides. Temperamendi mitmekülgus? Nähtavasti küll. «Tahan, et kunst aitaks mul hoida sisemist tasakaalu,» räägib kunstnik ise. Kuid näib, et teda häirib ka võimalus takerduda ühe või teise võtte piiridesse. Pidev võime muutuda on talle üheks arengu eelduseks. Ka igas Griva maalikunsti eriliinis toimub pidev sisemine evolutsioon, ning nende liinide vahel tekib ka kokkupuutepunkte («Teeremont», 1974). Samuti nagu paljud eakaaslased, ei karda ta tsitaate maailmaklassikast, teades, et edasilikumine kunstis pole mõeldav lahus kogu inimkonna kultuurist ja et tegelikult on kunstiteosed alati vaid oma ajastu poolt kujundatud isiksuse väljenduseks.

Ereda loominguilise isiksusena tõuseb kaasaegses Läti maaliesile **Maia Tabaka**, kellel on samuti juba kümneaastane loominguiline staaž, kuigi Kunstide Akadeemia lõpetas ta alles 1969. aastal. M. Tabaka on põhiliselt portretist, kes tihti maalib ka süzeelisi ja grupiportreid. Samuti on tema loomingu teemaatilisi kompositsioone, mis on aga siiski üles ehitatud portreelisel alusel. Paljusid M. Tabaka portreid iseloomustab mitmeplaanilisus ja joonistuse ning värvi peen ühendumine («Perekond Eichmanni portree», 1973). Omapärast võtet näidata noore inimese vaimseid huvisid on kasutatud maaliesile «Vytautase kodune elu» (1973). Rahulik hallikas-roheline toonaalsus toetab pildi intiimset meeleolu, millest aktiivsemate laikude ja joontena tõusevad esile selle elu koostisosad — muusika, maalikunst, vaiksed vestlused vanaisaga, mööduva naise vilksatav pilk. Ja igas situatsioonis näeme nagu uut Vytautast. Tähelepanndav oma programmilisuses on teiste tööde keskel maal «Naised» (1974). See ei ole grupiportreega olustikuline pilt — see on erinevate

saatustega naiste rännak läbi pildi. Moodne «maksi» viib kui tiibadel edasi elatunud naist, kelle tühjas näos aga pole seda sihipärasust, mis valgustab tema järel tuleva tüdruku naeratust, mistõttu kogu easiliikumine näib tühjalpa inertsina. Tagant tuleb noor ema, rüütatud kõigi tänapäevaste tunnustega, kuid tema siluetis, maneeris, kuidas ta hoiab last, on säilinud igavesti naiselik alge. Kompositsiooni on lisatud veel kahe nende kaasaegse naise vaimsete seisundite konflikt.

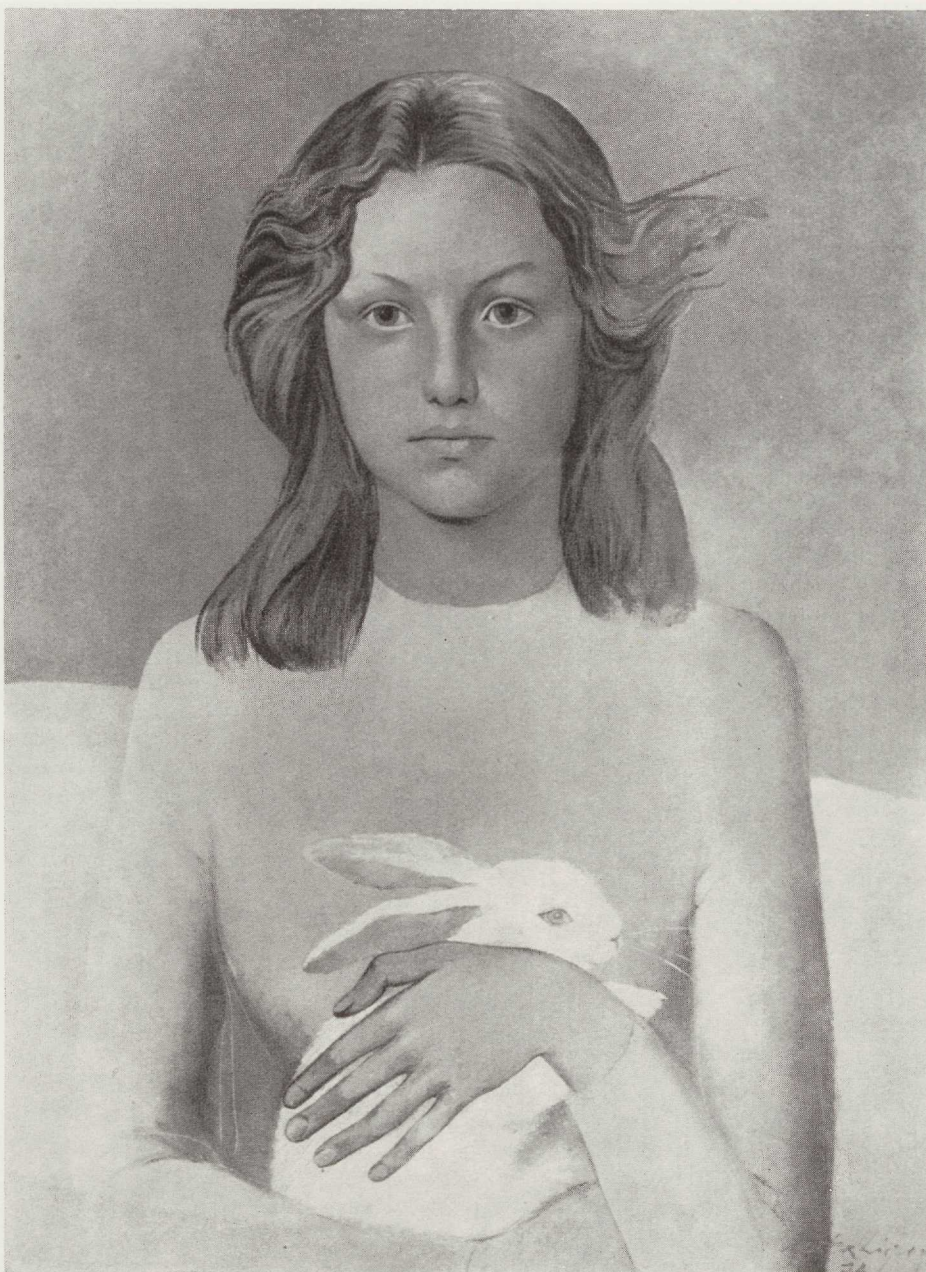
M. Tabaka suhtub oma kangelastesse iga-suguse sentimentaalsuseta, kuigi süžee-line konflikt võiks selleks põhjust anda. Võiks isegi öelda, et kunstnik ei tunne halastust oma modellide vastu, ehkki valib neid oma tuttavate kitsast ringist. Kuid tööpärasuse sisemine nõue tähendab tihtipeale üsna julma paljastamist. Tüüpiline on ka, et vaatamata M. Tabaka piltide süžeelise külje näiliselt «lihtsale» lugevusele, nõuavad nende sügavamad plaanid vaatajalt suuri loomingu-lisi pingutusi. Kunstniku püüe leida võimalikult rohkem teid inimese kangelas-likkusest ja sotsiaalsest vastutusest juhindunud vaimse elu kujutamiseks on viinud Tabaka ka ajalooliste portreede juurde («A. M. Kollontai Mehhikos 1925. aastal», 1973; «Richard Sorge», 1976).

Noorte ja küpsesse ikka jõudvate kunstnike loomingu-lised otsingud ja saavutused ei ole mingi erandlik nähtus, see on tänase Läti maalikunsti orgaaniline osa, peegeldades samal ajal kogu nõukogu-de noorema kunstnikepõlvkonna otsin-guid.

Aktiivselt omandades ja ümber töötades kunsti rahvuslikke ja internatsionaalseid traditsioone, lisavad noored üldisesse arengusse ka omapoolsed katsetused, suunates nii mingil määral ka vanemate kunstnike otsinguid. Igatahes on tänase Läti maalikunsti tüüpilistest omadustest rääkides noorte kunstnike panus tuntav. Tuleb märkida ka seda erilist tähelepanu, mida tänane maalikunst pöörab inimese siseelule, tema moraalsele palgele ning murele inimkonna globaalsete probleemide pärast. Ning just see on Läti maalikunsti edasise arengu garantii sotsialistliku rea-lismi teel.

RASMA LACE

Tõlkinud Sirje Helme



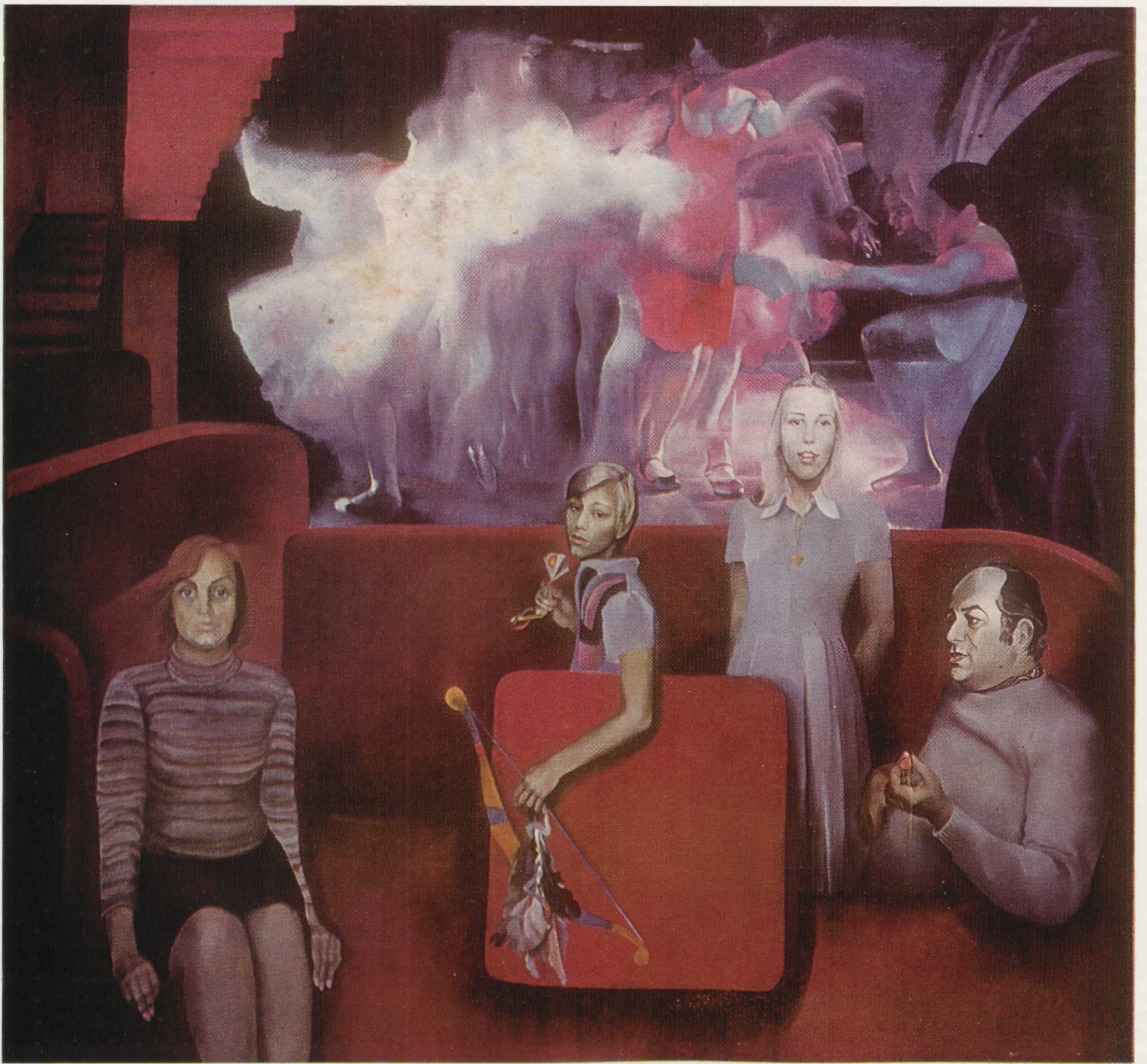
43. Gunta Griva. Zane. Öli. 1974.

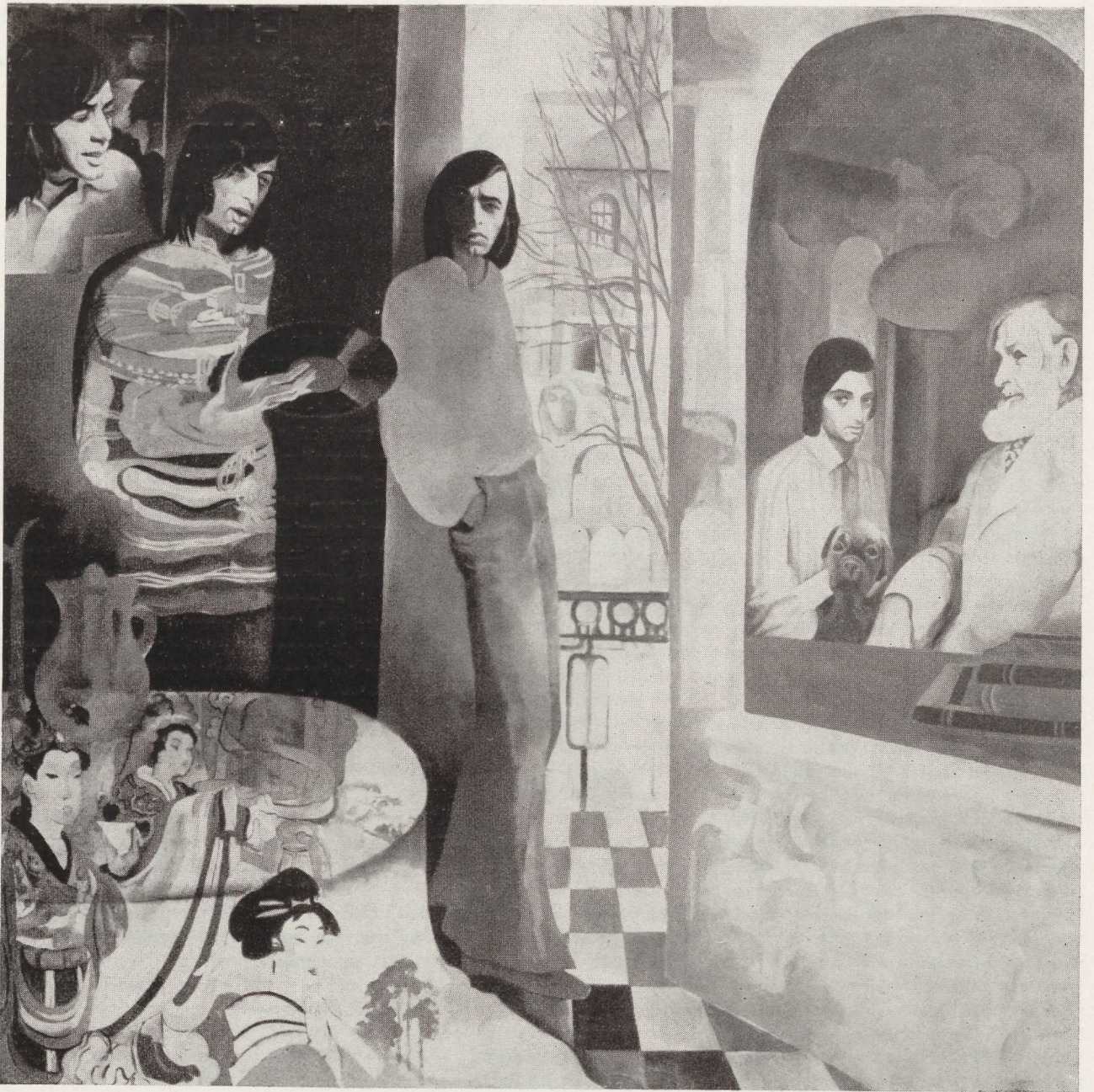
44. Bruno Vasilevskis. Natüürmort. Öli. 1973.

45. Maia Tabaka. Perekond Eichmanni portree. Öli. 1973.

46. Maia Tabaka. Vytautase kodune elu. Öli. 1973.

47. Janis Osis. Kutse. Öli. 1974.





46



47

INIMENE VÕI FIGUUR?

MÄRKMEID TŠEHHI XX SAJANDI KUNSTIST

Analüüsides, mis käsitlevad moodsa kunsti ideeliste orientatsioonide muutumisi, seda, kuidas avangardistlikud liikumised on nende orientatsioonidega oma radikaalsetes programmides välja astunud, on mõnigi kord belgia sürrealisti, täpsemalt — maagilist realisti René Magritte'i mainitud. Seda tehakse täie õigusega. Magritte'i maalide metafoorid ammutavad sügavamate ja üldisemate sümboolsete tähenduste väljendamiseks teemasid kunsti väljenduslikus ja kommunikatiivses struktuuris toimunud sisuliste muutuste analüüsist, pöörates erilist tähelepanu pildi ja nähtava tegelikkuse vahel ilmnevatele täiesti uutele vahekordadele. Neid metafoore võib seega kasutada teoste analüüsiks, millede kogemus pakub kontseptuaalseid üldistusi. See annab küll tihti paradoksaalse, kuid üsna kindla näite, eeskju, mis ilmneb põhilise teesina kõiki ideeliselt arvestatavaid ajajärgu programme motiveerivas struktuuris.

Ka meie tema juurde sobivad mõned Magritte'i maalid ja joonistused. Mainigem siinkohal prantsuse klassitsisti J. L. Davidi 1800. aastal tehtud madame Récamier' portree metafoorilist interpretatsiooni, mille Magritte maalis 1951. aastal, seega sajandi keskel, andes pildile tähendusrikka nimetuse «Perspektiiv (Davidi madame Récamier)». Magritte'i maalil näeme kušetil pooleldi lebava, pooleldi istuva kauni madame Récamier' asemel kirstu, mis on murtud istuvasse asendisse. Inimene ise on vaataja eest varjatud. Tema juuresolekut võime aimata vaid draperii servast, mis on kirstust kindla kavat-susega välja riputatud. Ilmselt mõtles Magritte siinjuures ironiagi inimese viimsete maapealsete asjade üle, kuid me võime lisaks oletada, et pildi sisulises kontseptsioonis olid olulised kaalutlused, mis on kujutamise mõte ja millised on kujutamise võimalused, kuidas tööpoolest on lood inimesega modernsel pildil. Sellest annab tunnistust ju kirstu kujugi, mis matkib kušetipäitsile vabalt toetuva inimese asendit. Seega pole inimese juuresolek siin endastmõistetav, evidentne, vaid ainult vihjamisi antud ja lahendamata jäetud küsimus. Samasugust mõttekäiku võiksimise illustreerida ühe Praha graafiku Nadežda Plíšková 1970. aastast pärit objektiga, mille teemaks on Leonardo «Mona Lisa». Selles objektis väljenduv üldprobleem on lausa käegakatsutavalt sarnane.

XX sajandi kunsti radikaalsed tendentsid on üritanud inimese kuju pildilt täielikult välja tõrjuda, kuid see pole neil õigupoolest iialgi korda läinud. Need tendentsid on tahtnud oma väljendusliku ja tähendusliku aparadi ainuüksi abstraktsetest, absoluutsetest vormi isemärkidest luua. Ka vaadeldavas, formaalselt täiesti autonoomses teoses avaldub pidevalt inimese juuresolek, üldse inimese ja eriti teose looja juuresolek. Siin resonanceerivad tema tunded, tema fantaasia, intellektuaalsed kaalutlused ja konstruktiivne spekulatsioon. Mõned märgid ei ole isemärgid selle sõna absoluutses tähenduses, vaid nad sugereerivad antropomorfseid analoogiaid ja antropomorfset sisu. Pintsli tõmbed aktiveerivad muljet käte hoogsusest ja nende pingesse on kätetud kogu keha liikumise dünaamika. Täpid ja värvitoonid kutsuvad esile inimnäo ilmeid ja varjundeid tundepuhangute erinevail momentidel. Toored värvistruktuurid, nende eventuaalne segamine muude materjalidega võivad tekitada samasugust tunnet nagu paljastatud keha füsioloogia. Geomeetrilistes abstraktsioonides on isegi puhtformaalset süsteemi võimalik mõista kui antropoloogiliselt antud mehlike ja naiselike printsiipide dualismi intellektuaalset transpitsiooni. Ka kõige äärmuslikemas XX sajandi kunsti-

vooludes ei kao pildil inimese juuresoleku juurde viiv jälg ka siis, kui see, mida me kas vahetult tajume või vähemalt aimame, on ainult vihje ja viide. Abstraktse pildi tõeliseks mõtteks ei ole need tillukesed, olgu teadlikud või tahtmatud, antropomorfsed viited, vaid eesmärgiks on just tema vabastamine esemelise maailma välisest sarnasusest ja seega ka inimese sarnasusest. Seda võib omal kombel seletada mitte ainult inimese väljaajamisena pildi paradiisiaiast, vaid ka inimese vabastamisena sajanditepikkusest pildi ikkest. Pärast seda ei ole inimese sarnasuse tagasitulek pilti enam konventionaalne sundus, vaid vaba valiku tegemine, millel võivad olla väga erinevad vormid ja tähendus.

XX sajandile jääb ülesandeks pidevalt arendada ja avardada tingimusi inimese loomuliku kuju probleemituks endastmõistetavuseks kujutava kunsti teostes. Ta hülgab pildil inimese kujutamise nõndanimetatud loomulikkude märkide ehk tunnuste abil ja eelistab selle asemel uuestiloomist, figuuri suvalist interpreteerimist. Ta konstrueerib või viitab sellele kunstlike märkide abil, mis sisaldavad endas suurel määral vormiabstraktsioone. Nendel märkidel ei ole mitte ainult üheline ikooniline tähendus, millega tavaliselt võrreldakse inimese kuju, vaid ka rida teisi üldistavaid jooni. Me mõistame neid nagu kunstlikke väljenduslikke ja tähenduslikke interpretante, mis paigutatakse maaliva subjekti poolt pildile. Uued, kunstlikud polüsemantilised märgistruktuurid mõjuvad integreerivate faktoritena, väljendades autonoomse pildilise terviku erinevate elementide ja motiivide spetsiifilist suhet. Ühtaegu väljendavad nad sümboolset pildi korrelatsiooni kogu maailma ja kosmosega ning seda avaralt üldistaval, transtsendentaalsel tasandil. Enamiku teoste dramaatika koos nähtava või vähemalt vihjatud antropoloogilise temaatikaga rajaneb nende autonoomsete sümboolsete «vabade» elementide ja erinevate viidete kokkupõrgatamisele ja tasakaalustamisele inimese tajutava ja meelelise välimuse ja olemusega. Maalis ja skulptuuris see kuju kaob ja ilmub. Ühes ja samas teoses inimese kuju ühtaegu eitatakse, hüljatakse ja samal ajal avastatakse, programmeeritakse ja informeeritakse temast uuesti. Nii on see kogu tänapäeva kunstis.

Inimese ja figuuri mõistete polaarsusel on oma metodoloogiline ja ajalooline põhjendus. Ajalooliselt on vajalik viidata sellele, et *happening*'is ja *body-art*'is esineb tõeline elav inimene, kes iseendast kujutabki teost. See on kindlasti äärmuslik, kuid põhiliselt konsekvantne seisund. Selles, mida me enamasti mõtleme ühenduses kujutava kunsti enam-vähem traditsiooniliste programmidega, esineb samasugune inimese kuju, mis rekonstrueerib illusoorset viisil elusolendi tajutavuse loomulike märkide või tunnuste suhteliselt täiusliku imiteerimise abil, mis läbi inimese füüsiline külg saab vahetult vaadeldavaks. Vastupidiselt sellele on õige rääkida inimese figuurist juhul, kui meie ees pildil on kunstlik, täiesti vabalt iseloomustav ikooniliste märkide kompleks. Inimese formaalne karakteristika ei tulene loomulikest märkidest või tunnustest, ehkki ka neid võidakse mõnikord kasutada, vaid pildistruktuuride tüüpide ja vormi analogiseerivate kujutluste sünteesist, mida mõistetakse tähendusrikkalt kompleksse ideoplastilise sümbolina. Alles siis järgneb abstraktnes märk. Üleminekud üksikute tasandite vahel on muidugi väga keerulised, esineb terve rida vaheastmeid ja kombinatsioone. Mõnedes teostes näiteks võib formaalselt peaaegu abstraktse märgi tasandile viidud figuur ühendada endas mõningaid illusoorseid tunnuseid, mis teki-

tavad mulje elusa inimese füüsilisest juuresolekust pildil. Tihti-lugu esineb mitmesuguseid viiteid inimkeha füsioloogilisele realiteedile. Vaba väli inimese kuju ja figuuri kui abstraheeritud märgi vahel on täis panoptikaalseid kujusid, kunstlikke, esemeliselt konkreetseid, kuid liikumatuid, inimese plastilise karakteristika surnud rekonstruktsioone. See panoptikaalne verism ei teki mõistagi subjektiivsel tajul, vaid spetsiifilise objekti objektiivsetel, materiaalsetel kvaliteetidel. Hüperrealismi radikaalsed vormid kasutavad tänapäeval fotograafiat selleks, et kutsuda esile absoluutset objektiivse faktilisuse muljet. Jutt ei ole seega mitte reproduitseerimisest, vaid objekti sarnasuse kunstlikust visuaalsest rekonstrueerimisest. On loogiline, et sedaliiki realism seostub geneetiliselt minimalismi elementaarsete geomeetriseliste vormide kunsti radikaalsete abstraktsioonidega ja elementaarsete materjalide esitamise kunstiga.

Need kaalutlused ongi suunanud käesoleva lühiülevaate tarvis üksikute autorite valikut; mis puutub pildimaterjalisse, siis see on valitud kindla, antud uurimislõigu tarbeks paratamatu eksperimentaalse improvisatsiooni annusega. Märkigem siiski, et me ei taha rääkida kõigest piltidest, millised sobivad meie teema juurde, vaid ainult nendest, kus teemat lahendatakse kui probleemi, kui dilemmat ja just sissejuhatuses mainitud René Magritte'i metafoori mõttes. Itaalia kunstiteoorias ja -kriitikas kasutatakse väga sageli — ma arvan, et õigusega — hüpoteesi mõistet. Näiteks realiteedi hüpotees realiteedi kujutamise, reproduitseerimise asemel. Selle all mõeldakse pildi sümboolset, modelleerivat analüütilist aktiivsust tegelikkuse avatud, s. t. eelkõige alternatiivses tähenduses. Me kavatseme rääkida samas mõttes näidete puhul inimese kuju hüpoteesist pildil. Looming, mis on vältinud Magritte'i metafoori, on lihtsalt vältinud ühte sajandi kunsti arengu olulist probleemi.

Tšehhi modernses kunstis pole inimese kuju teema kunagi oma tähtsust minetanud. Kogu modernse kunsti ajaloo kestel päris sajandi algusest peale võime jälgida dramaatilist pinget kahe tendentsi vahel: ühel pool püüe asendada inimese kuju abstraheeritud märgiga ja teisel tendents säilitada pildil täiuslikult resonanceeriv elu ning inimese meelelise juuresoleku taju, väljendamaks lihtsalt ja siiralt usku elusse. Ilmekalt fataalse toonina, mis paljutki tervele sajandile ette ennustas, kõlas tšehhi kuboekspressionismi (**Bohumil Kubišta**, 1884—1915; **Otto Gutfreund**, 1889—1927) dramaatiline eksistentsi paatos. **Josef Čapek** (1887—1945) loomingus jõuti sünteesimise katseni. On ajaloo paradoks, et just Čapek, kes oma modernsetele tendentsidele pühendunud loomingus otsis teid uuendamaks usku igapäevasesse lihtsasse ellu ja selle poeesiasse, sai tunda koonduslaagrite õudusi ning hukkus seal inimeste elajaliku agressiivsuse ohvrina. Skitsid füüsiliselt väljakurnatud kaasvangidest on kibedaks epiloogiks lootustele ja usule kunsti ülesannetesse ning võimalustesse maailma ümberkujundamisel. Gutfreundi portreed kahekümnendaist aastaist sisaldavad mitte ainult inimese kuju individualiseeritud vormi veetlust, vaid varjavad juba ka iga tehniliselt-esemeliselt fikseeritud elu jäikust. Juukseid kammivate ja suplevate naiste poetilised, peibutavad kujud **Rudolf Kremlíčka** (1886—1932) loomingus kätkevad endas veidi ülearu palju habrast, kergesti lenduvat idealismi, et nad võiksid olla kahe hävitava sõja vahelise iseloomuliku ajajärgu teadvust sümboliseerivaks tunnistajaks. Ennemini saab ohtuaimav sisu ilmekalt nähtavaks tšehhi sürrealismi (**Jindřich Štyrský**, 1899—1942; **František Janoušek**, 1890—1943) fantastilistes figuraalsetes transformatsioonides. Nende teostest loeme ajajärgu pingelist atmosfääri, milles igavene igatsus poeesia järele oli sunnitud kokku põrkama ajaloo aktuaalse patoloogiaga. Täis mõistvat, aga lõppkokkuvõttes ka skeptilist, kergesti haavatavat humanismi on **František Tichý** (1896—1961) solitaarne looming. Tihedas kokkupuutes modernse kunsti ründavusega säilitas Tichý kujus figuuri kunstlikkuse ja hingestas teda siiski ka elu avaldumise vahenditusega. Kõige vanema, õigupoolest siiani probleemidesse sekkuva generatsiooni väljapaistvatest individuaalsustest meenutagem **Jan**

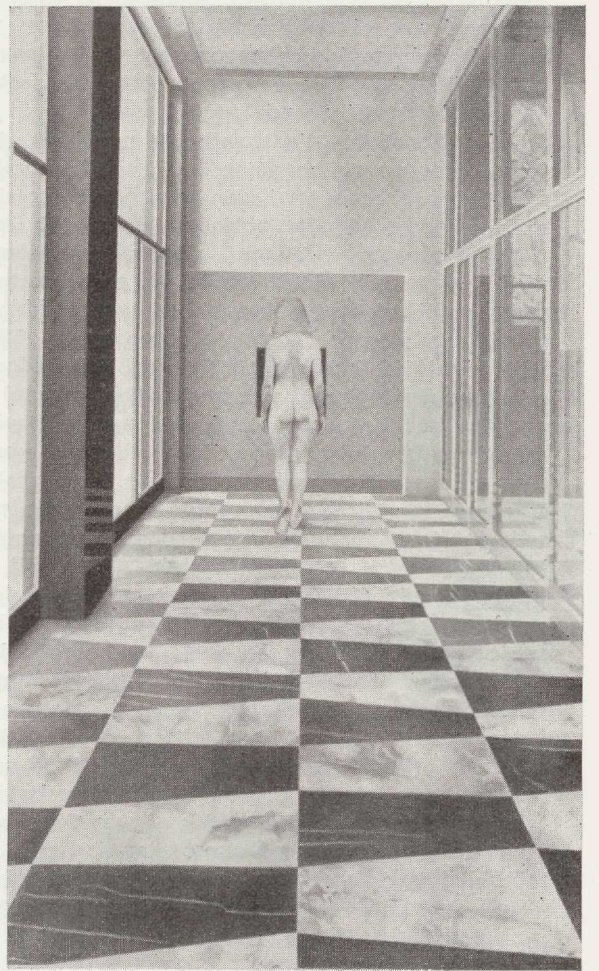
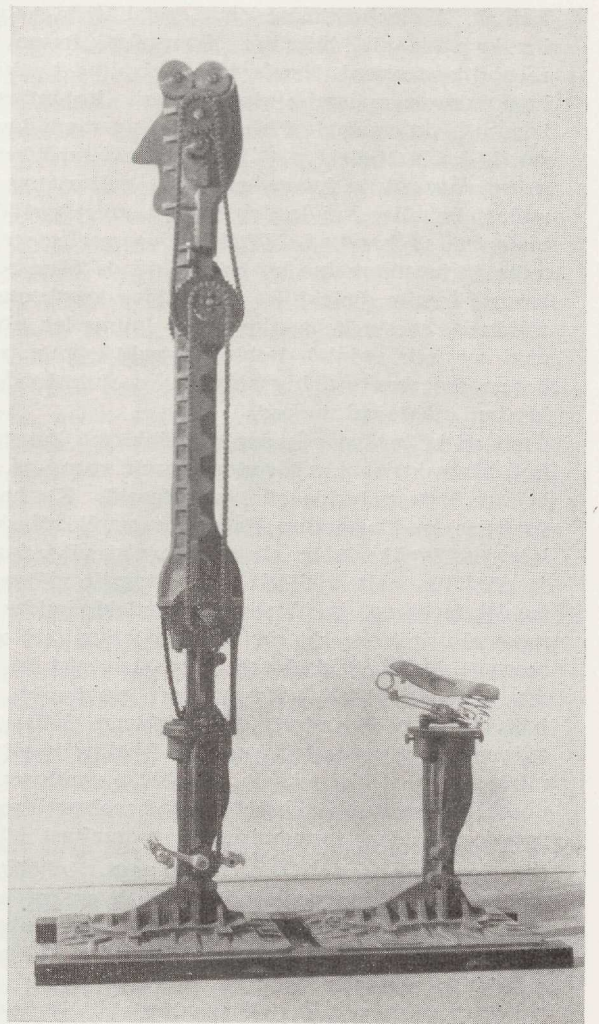
Zrzavý (1890) nime, kelle «Suur Kleopatra» oli viiekümnendail aastail lausa nähtus. Vabalt abstraheeritud märgi ülepaisutatud spirituaalsus seguneb selles maalilise peaaegu labase erootikaga, maneerlik formalism meelelise elu võludest joobumise müsteeriumiga. Ekspressiivse figuratsiooni liinis, mida iseloomustab maaliline raevukus, värvide tulisus ja maaliliste materjalide täishäälnel kõlavus, arendab oma figuraalsetes piltides dramaatilist tegevust **Jan Bauch** (1898). Seevastu oli sürrealismi mõju tugevam **František Muzika** (1900—1974) juures; fantaasiaküllastes unenäolistes poolfiguraalsetes formatsioonides ei ole enam irratsionaalselt tähenduslike sisuliste kavatsuste jälgi. Samasugust suunda jätkab ka Praha kõrgemas kunsttööstuskoolis Muzika järglaseks saanud **Zdeněk Sklenář** (1910) looming, kes täiendab sürrealistlikku inspiratsiooni originaalsete motiividega, mis on ammendatud huvist Rudolfi-aegse manerismi traditsioonide vastu, ja jaapani ning hiina kalligraafia vaba transformeerimisega. Inimese kuju on peaaegu alati Sklenáři maalide koostisosa; kuid enamasti on inimkujud märkidevõrgu labürinti nii rafineeritult ära peidetud, et neid annab joontest ja pastelsetest värvilaikudest otsida nagu peitepildilt.

Generatsioon, mis astus tšehhi kunsti vahetult enne teist maailmasõda, organiseerus sõja ajal kolme programmiga rühma: «Seitse oktoobris», «Ra» ja «Rühm 42».

Rühma «Seitse oktoobris» eksperiment teatraalselt arranžeeritud figuraalse maali alal, mis rajanes postimpressionistlike tehnikate ja ekspressiivse hüperbooli ühendamisele, oli projektoraadi aja umbse ja sünge atmosfääri kujutamisel üldjoontes edukas. Teisest küljest oli sel eksperimendil piiratud ulatus (**František Jiroudek**, 1914; **Arnošt Paderlík**, 1919; **Josef Liesler**, 1912). Radikaalsemaid pildilisi lahendusi pakkusid õigupoolest ainult rühma utsaiderid — **Zdeněk Seydl** (1916) figuraalse groteski valdkonnas ja **Václav Hejna** (1914) mõningate oma hilisemate assamblaažportreede paroodiatega. Rühmast «Ra» saavutas rahvusvahelise tuntuse **Josef Istleri** (1919) looming, rea originaalseid ideid temaatika ning sisu osas pakkus välja **Václav Tikal** (1906—1965). Rühm tervikuna lähenes sürrealismile. Josef Istleri fantoomsed monstrumid annavad vormi sise-misele hirmutundele ja unes ning ilmsi nähtud usurpaatorlike viirastustele, ning loovad kriitilise sarkasmi seesmisi ja väliseid portreid. **Václav Tikal** püüdis pärastpoole oma laiemale alusele rajatud programmi raamides interpreteerida inimfiguure tehnilise tsivilisatsiooni külmade vormide abil. «Rühmaga 42» liitub Tikalile analoogilise sürrealistliku lähtekohaga **František Hudeček** (1909), kes interpreteeris rühmale omast linnatemaatikast tsükli «Jalakäijad». Nagu Hudečekki, on oma fantastiliste kujutlustega «Rühmale 42» lähedane **Ladislav Zivř** (1909). Euroopa figuraalsesse groteski astus jõulisel sammul **František Gross** (1909). Luuletajana rakendus selles rühmas **Jiří Kolár** (1914), kes jõudis järk-järgult visuaalse poeesiani, millest me räägime lõpuole. Inimese kuju ilmub pidevalt **Kamil Lhotáki** (1912) loomingus. Ta ühendab linnapilte, enamasti äärelinnade vaateid omaenda isiklike, intiimsete kiindumuste idüllilise kujutamise, mida ta annab edasi maalilise lürismiga, täis elulist hingust ühest küljest ja melanhoolset nostalgiat ning nukrust teisest küljest.

Viiekümnendail aastail toimub sürrealismi vastu kasvanud huvi põhjal originaalne eksperimenteerimine artifitsiaalselt sümboolse figuratsiooniga, kummaliste metafooriliste ja allegooriliste situatsioonistseenidega. Juba mainitud vanemast generatsioonist sekkuvad **Václav Tikal** ja **Josef Istler**. Sama programmiga esineb viiekümnendail aastail **Mikuláš Medek** (1926—1974), üks kõige väljapaistvamaid isiksusi tšehhi viimaseaja kunstis üldse. On sümptomaatiline, et need stseenid ja figuuride karakteristika kannavad absurdliku sarkasmi pitsert. Aga ka need kunstlikud ja pidevalt üldistavad stiliiseeritud kujud ning figuraalsed märgid muutuvad abstraheerimise vastu kasvava huvi mõjul vabalt kujundatud autonoomsete, puhtalt metafüüsiliste, spekulatiivsete analogiseerivate värvistruktuuride, vihjavate märgete ja notiitside väljaks. Kuid eksperiment ei kesta kaua ja ka selles abstraktses seisundis hakkavad dominantsed märgid jälle seostuma inimese





kujuga. Abstraheerimine oma spetsiifiliste vahenditega jõuab lõpuks välja nii tüüpilise figuraalse teema nagu portree rehabiliteerimiseni. Nende teoste sisuline taotlus pidas alati lugu inimese osalemise elementidest, kujunduslikust küljest, koguni looja omaenda füsioloogilise aparadi juuresolekust teoses. Mikuláš Medeki maalidel esinevad märked ja notiitsid kriimustustena ja haavadena keha paljastatud koes — elusas materjalis, olles kui teadvuse poolt esiletõstetud vaimse sisu materiaalsed kandjad. Märgi antropomorfsete aspektide kadumine ja taasilmumine on koguni nende äärmiselt sugestiivsete teoste sisemise dialektilise kõne pidev koostisos. Tuleb koguni rõhutada, et see keha sümboolne juuresolek abstraktses pildis ongi see, mis vajutab tšehhi abstraktsioonile inimliku olemise õiguse eest kantava humanistliku vastutustunde täiesti erakordsed nähtavad jooned.

Õieti on kõik tänase keskmise põlvkonna kunstnikud läbi käinud abstraktsiooni, s. t. autonoomselt vormi ja materjali sümboliseerivate märkide otsingute faasid. Ka need, keda täna tuntakse traditsioonilise figuraalse maali või skulptuuri viljelejatena. Igaüks leidis abstraktsioonist viisi, kuidas peenemalt ja põhjalikumalt, ajalisel aktuaalsemalt väljendada oma suhtumist maailma, ja ühtaegu vahendeid, kuidas jutustada inimese elu, inimese eksistentsi läbipõimumisest maailma üldiste seostega. Paljud leidsid aga abstraktsioonist ka võimalusi, kuidas väljendada inimese maailmast eraldumise tundeid, tema individuaalset üksindust ja erakikkust. Selles ühenduses leiti autonoomsele vaimsele tegevusele kvalitatiivselt uus väli. Sisemises kontsentratsioonis ja üldistavas vaatluses leiti väljapääs praktilise realiteedi välisest suletud mehaanilisusest, anonüümsusest, meeletust tormamisest ja moraalsest künismist.

See kontseptsioon oli aga pikka aega jõukohane vaid tippudes, seal, kus seda realiseerisid täiesti erakordse jõuga isiksused, nagu näiteks Istler või Medek. Selle kontseptsiooni seljaga seisis mitte ainult intellektuaalne dispositsioon, vaid ennekõike moraalne kindlus. Niisama suur tähtsus oli ka kultuuritraditsioonidel, kõigepealt tšehhi sürrealismi tagamaadel. Nooremas põlvkonnas, kus mõningad nendest teguritest puudusid või ei saanud areneda, tekkis väsimus ja esines individuaalseid nurjumisi. Inimene ei pea ülepingutatud spirtuaalsuse seisundis üksipäini kuigi kaua vastu. Paratamatult kooselu praktilise maailmaga nõudis taas oma õigust ja sellega ühes ka pilt nähtava tegelikkusega seotud seletavat ja vaadeldavat vormi.

Sellele dilemmale — igatsusele olla maailmas või kaduda maailmas, leida ennast maailmast või maailma endast — rajanes tšehhi kunsti enamiku heade teoste kontseptsioon ajajärgul, mida võiks nimetada postabstraktsionistlikuks, mis kestab tänaseni ning mis väljendub väga diferentseerunud popkunsti ning uus-figuratiivsuse tendentse meenutavas laines. Need programmilised kontseptsioonid on aga tšehhi kunstis alati mõnevõrra erineva tähenduse omandanud. Tihtilugu võime neid termineid kasutada ainult väga ligilähedaselt. Suur mõju selles on abstraktse kunsti spetsiifilisel arengul ja kujul. 1965. aasta paiku oli juba ka Prahast ilmne, et inspiratsioon sellest sajandi radikaalsest alternatiivist on otsa saamas. Kaldudes figuraalse märgi, figuuri ja inimese kuju poole, hakkas rida maalijaid, skulptoreid, graafikuid ja visuaalse poeesia autoreid sellepärast loominguilise orientatsiooni uusi suundi otsima.

Näiteks maalija **Jaroslav Vožniak** (1933) oli juba varemgi inspiratsiooni allikana illustreeritud ajakirju kogunud ja nende materjali siis kollaažides kasutanud, kollaažide juurest aga siirdus ta panoptikaalsete assambleažide, esemelisuse müstifitseeritud, tähenduslikult radikaalse metaforiseeritud rekonstrueerimise juurde. Käesoleval ajal on ta loonud rea suuremõõtmelisi, juba klassikaliselt maalitud lõundeid, kus ta illustreeritud ajakirjadest võetud motiivid seab kokku fantastilisteks, sümboolselt pateetilisteks fataalseteks allegooriateks. Pildi rafineeritud kunstlik allegooriline koostis kõneleb inimkonna ajaloo brutaalsusest ja saatuse absurdsuse üle mõtisklemine seguneb igatsusega armastuse ning elunaudingu järele. Just mälestuste ja unenägude kujutamine hakkas järkjärgult mängima tähtsat rolli **Bedřich Dlouhý** (1932) haprates labürintides ja sullejoonega täiendatud pildidel. Viimasel ajal

on ka tema juures maal iseseisvunud. Varasema assambleaži kriitiline paradoks esineb muide ka praegu. Mõttetud esemelised täiendused muudavad sisulised kavatsused muidu klassikaliselt maalitud kujudes ja portreedes absurdseks paradoksiks, inspireeritud jällegi illustreeritud ajakirjade peibutavast maailmast. Ühtaegu teeb Dlouhý sellesama atraktiivse maailma delikaatselt, ujedalt ja häbelikult naeruväärseks, demaskeerib, kuid ei lakka teda seejuures armastamast. Selles õieti peitubki tema subtiilsete romantiliste pihtimuste ja eraklike kriitiliste hinnangute melanhoolse mediteeriva lüürismi võlu. **Karel Nepraš** (1932) hakkas kuuekümnendate aastate keskel koostama figuure punase krapplakiga paksult kaetud tekstiilist ja traadist. Tekkis pentsik, kuid väljendusriikas vitaalne monstrum, kus huumor seguneb sarkasmiga. Kallakut konkreetse inimese situatsiooni võib tänapäeval täheldada ka mehaaniliste elementidega sepsiplastikas. Nende figuuride juures on eksponeeritud lihtne masinavärk, mis matkib inimese primitiivset mehaanikat. Igaüks võib käepideme abil selle lihtsa mehhaniseeritud aju tööle panna. Hirm inimeste totaalsete ja totalitaarse manipuleerimise tondi ees ongi selle kriitilise groteskse huumori tõeliseks mõtteks.

Inimese situatsiooni modernse tsivilisatsiooni ja nii mõnesidki inimlikke põhiväärtusi võõrandanud tegelikkuse vaimses vaakumis on Franz Kafka vaimse pärandi traditsioonide kohaselt väljendanud noorelt surnud maali ja graafik **Jiří Balcar** (1929—1968). Balcar lõi juba väga varakult, alles abstraktsiooni perioodil, oma piltides kas figuraalsete vihjetega kombineeritud märgistruktuure või suutis pilditerviku kaugeleulatuvat üldistusega dominantset märki kui «figuuri» käsitada. Hilisemates graafilistes lehtedes siirdus ta ühena esimestest suhete olemasolu või suhete puudumise analüüsini kunstlikes ja loomulikkudes figuraalsetes gruppides. Kõigist nendest lehtedest õhkub vastu saatuse traagiline ükskõiksus ja anonüümne ajatus. **Naděžda Plíšková** (1934) alustas fantastiliste kujutlustega, kuid tema graafilised lehed ja isoleeritud objektid omandasid kiiresti popkunstile ligidasi kriitilisi jooni. Tema looming on oma tippu jõudnud poeesia ja satiiri segunemises. Piltides kommenteerib kunstnik sõltumatu situatsiooni-vaatlusega igapäevase banaalsust, nagu on stseenid söögilauas, esemed-fetišid, näiteks pool liitrit õlut, kuid ta pühenud ka üldistavate pildiliste stereotüüpide persifleerivale kujutamisele ja diskrimineerimisele. Meile pakub näiteks erilist huvi Leonardo «Mona Lisa» plastiline aktualiseerimine. Me näeme kuulsat portreed peaaegu täielikult kinnimüürituna skulptuurse vormi rängesse anonüümsusse. Kuulsat kuju meenutava pildilise stereotüübi diskrimineerimise kombinatsiooni esindab samateemaline graafiline leht.

Zdeněk Beran (1937) alustas kõrgreljeefse maali ebaselgete struktuuridega. Kuuekümnendate aastate lõpul hakkasid tema piltide geoloogilistest kihtidest välja paistma loomade ja inimeste torsod, mida tajutakse lausa gravüürlikult, kombatabalt, materiaalselt konkretiseeritud selgusega. Lisaks sellele kasutab Beran nii brutaalse materiaalse ekspositsiooni vahendeid kui ka klassikalisi illusoorse sarnanemise meetodeid. Piltide kõrval loob ta ka kombineeritud kolmemõõtmelisi objekte, enamasti vigastatud inimkehade torsosid, hiljem erinevate materiaalsete reliikviate ja maalitud passaažidega kohvreid. Berani looming, mis kujutab endast alternatiivse psühholoogilise metafüüsilise realismi piirinähtusi, jutustab kõigepealt inimese eksistentsi, tihtilugu üdini paljastatud animaalsuse traagilisest üksildusest ja purustatavusest. Siinne situatsioon esindab olemise tõelisust nii, nagu selle olemise avastab pilk, mis tungib tarbijaliku moraali ja *prosperity* ajastu konformistliku, põhi-olemusel pelgurliku elulaadi kulisside taha. Kuid selles lipitsevas pinnalises maalis, naisenägude detailide bravuurses joones, sugestiivses koloriidis avastame viiteid igavesele ja kõiksele igatsusele mõtteliselt täiusliku ja õnneliku elu järele.

Inimese vahetat juuresolekut teoses nõudis ja demonstreeris *happening*. Selle suuna, Tšehhias enamasti tugevaid rituaaleid jooni omavate manifestatsioonide sisu on olnud püüd inimeste vastastikuse mittekonventsionaalse lähenemise, mõistmise ja arusaamise poole, püüd põhiliste inimsituatsioonide ühiskondliku ja nende kollektiivse teadlikkuse läbitunnetamise poole.

Sellel eesmärgil nõudis *happening* vaataja ja teose vaheliste traditsiooniliste suhete lõhkumist ning püstitas kõigi teoses osalejate otsese aktiveerimise täiesti uude programmi. Tšehhi ja maailma *happening*'is esindab seda tendentsi hästi **Milan Knížák** (1940). Tänapäeval kulmineerub see suund peaaegu äärmuslikes nn. *body-art*'i vormides, mis on kohati ka Prahast esinenud. Olgu meie suhtumine nendesse radikaalsetesse tendentsidesse milline tahes (nüüd on seda ka asjatundjate ringides kritiseerima hakatud), on vaieldamatu, et see esindab teatavat konsekvantset tendentsi, inimesest huvitumise uut suunda, mida võib näha tagasihoidlikes vormides ka enam-vähem traditsiooniliste teoste puhul.

Inimkeha vahetuid, otseseid jäljendeid pildis on harrastanud näiteks **Rudolf Němec** (1936), kes hiljem siirdus kontseptuaalsete demonstratsioonide juurde looduses ja interjööris, et täna-seks jälle skemaatiliste siluettide maalide juurde tagasi tulla. Němeci vanemad pildid on sugestiivsemaid tõendeid inimese vaimse situatsiooni pingest.

Jan Steklík (1938) lähtus samuti kui Němec abstraktsioonist. Kuid ta sai sellest varem üle tänu intensiivsemale huvile eluliste realettide tunnusmaterjali vastu, mida ta kasutas kõigepealt kollaažides. Ta esines rea kontseptuaalsete demonstratsioonidega, milles ta situatsioonitegevuses kollektiivse osalemise vormis keskendas tähelepanu inimese kaasaegse eksistentsi murettekitavatele küsimustele, viidates ühtaegu mõnedele alati kehtivatele, tänapäeval aga järjest rohkem ohustatud bioloogilise olemise põhilistele determinantidele. Tuntud maali «Eine roheluses» väljalõigatud siluettide skemaatiline interpreteerimine märkide abil kommenteerib pildiliste stereotüüpide devalveerimise ja taasaktualiseerimise üldistatud problemaatikat.

Teatraalselt eksalteeritud figuuride kunstlikkuse ja loomuliku inimese kuju vaheline pinge iseloomustab **Zbyšek Sioni** (1938) loomingut. Tema kujud, vabastatud varasema perioodi raskepärastest maalilistest struktuuridest, on tänapäeval vormilt keha elavalt liikuvate ja esiletungivate mikrostruktuuride pinnaliste arabeskiide rahutu mosaiik. Otsekui teadvuse patoloogilise lõhestumise mõju all algab mitte ainult stseeni, vaid ka üksikfiguuri sisemine jagunemine ühest küljest groteskseteks moodustisteks ja teisest küljest plastiliselt konkreetseteks kujutusteks. See pildi kaheline optika on midagi täiesti erakordset. Fantastilise, optiliselt desintegratiivse, psüühiliselt varasema formalistliku kontseptsiooni kohane ühineb illusoorse representatiivsusega ja tegevuse «normaalse» mõistatavusega stseenis, omandades peaaegu hallutsinatoorsed vormid. Tänapäeva inimese teadvuse mõningate rahutute sisuliste seisundite väljendust tuleb aga neis teostes adekvaatseteks pida.

Pavel Nešleha (1937) alustas samuti nagu Sion ja Beran reljeefsete maalimisobjektide tumedate struktuuridega. Seejärel siirdus ta graafiliste lehtede juurde, kus fotograafiliste tehnikate abil lõi välise realettide direktelt reportaažlike ülestähenduste ja fantastiliste joonistuste kombinatsioone. Tema viimaseaja loomingus paeluvad aga sügavalt sümbolised, detailides naturalistlikud eksalteeritud figuraalsed, aimatava argessiivsuse tumedate toonidega koloreeritud joonistused eksistentsi teemadel. Banaalsete pildiliste stereotüüpide kriitiline deformeerimine lülitab Nešleha loomingu tänapäeval groteski laiemasse voolu.

Inimese kuju ja abstraktse märgi ühendamine on kahe tänapäeval peamiselt visuaalset poeesiat harrastava luuletaja teemaks. Need on Jiří Kolář, keda nimetasime eespool ühenduses sõjaaegse «Rühmaga 42», ja **Ladislav Novák** (1925), kes viimasel ajal töötab käsikäes prantsuse postsurrealistliku grupiga «Phases». Mõlema juures mängib võtmerolli visuaalse informatsiooni, materjali erinevate vormide eksperimentaalne analüüs ja interpreteerimine. Uute sünteetiliste tähendusteni jõuavad mõlemad erinevate destruktiivsete ja kombineerivate tehnikate ning tehnoloogia abil. Pildi abstraktne tehiskikkus on aga tasakaalustatud kasutatud materjali pildilise ja mõnikord sõnalise informatsiooni objektide ja sisu elulisusega. Maailm ja inimene esinevad nende teostes vahenditult, kogu oma eluilmingute rikkuses, kogu oma vastastikuste suhete

kaootilisuses ja probleemilisuses. Piltide alkeemiline rekonstruktsioon on seega nendesse visuaalsetesse ja tähenduslikesse labürintidesse juhtija. Kuid peale kriitiliste suundade harrastamise otsivad mõlemad ka teid modernse tegelikkuse uute, positiivsete poetiliste dimensioonide avastamiseks.

Surrealism ja naiivse primitivismi erilise ühendamiseni on jõudnud **Stanislav Podhrázský** (1920) ja **Eva Švankmajerová** (1940). Kui Podhrázský lähtus surrealistist, et sellest hiljem loobuda, ning jõudis poetiliste idüllideni, siis Švankmajerová on jäänud surrealismi juurde kuni viimase ajani. Mõlemal on vastuolu inimese kuju ja abstraheritud märgi vahel leidnud lahendust intiimsete viidetega lihtsusele, nagu see kontseptsioon esineb laste kujutlustes.

Mõningatel abstraktse maali läbikäidud faaside kunstnikel ei olnud abstraktne märk kunagi võtme tähendusega. Nende abstraktsioonides oli enamasti ülekaalus värvide endi emotsionaalne ekspressiivsus ja nende puhul on kohane kõnelda pigem informalismist kui üldtuntud abstraktsioonist. Enamik nühitasid nad inimese kuju üsna ruttu uuesti huvide keskpunkti. Need on näiteks **František Ronovský** (1929), elunäitemängu monumentaalsete panoraamide maali, **Olbram Zoubka** (1926), inimlike otsingute ja trotsimise sümbolite looja, **František Štorka** (1933), kelle teostele on iseloomulik lakkamatu pinge inimkujude purustamise ja plastilise rekonstrueerimise vahel. Valamise meetod inspireeris üksvahe **Jan Hendrychit** (1936) ja otseselt kasutas seda **Aleš Grimm** (1927), kes on ühtaegu küll erandlik, kuid seda huvitavam radikaalse verismi nähtus kaasaegses tšehhi skulptuuris.

Jaroslava Pešicová (1935) on truu fantastilistele ettekujutustele, kuid suudab neid siiski vahetute elukogemustega vastandada. Fantastiliselt lodevas, ekspressiivselt liialdatud figuuride vormis kohtame viieteid elava keha meelelise realettidele. Sellele toetub piltide allegoorilisus, mis seostab endas subjektiivset, isiklikku intiimsust ja ajalookäigu üldisi fataalseid visioone. Need pildid on hämmastav kontaminatsioon muinasjutustest ning valmidest äratatud lapselikest unelmatest ja eksistentsi skepsisest, mis avab ukseid tänapäeva maailma aktuaalsetele psüühilistele draamadele.

Pinge ühel poolt märgile redutseeriva abstraherimise, abstrakte vormimärgi tüübi süsteemi ja teiselt poolt loomuliku elu mõtterealliteedi vahel ilmneb erineval määral **Otokar Slavíku** (1931), **Adriena Šimotová** (1926) ja **Alena Kučerová** (1935) juures, ja seda vahelduvate sisuliste suundumistega kunstlike vormide maailmas süveneva inimese identsust hävitava kriisi momentide poole, kaldumisega spekulatiivse lepitamise või koguni mõlema kontseptsiooni harmoneerimise poole. Väljendust absoluutset puhaste vormide poole nihutav intellektuaalne sisu domineerib tänapäeval näiteks **Zdeněk Palceri** (1927) figuraalskulptuurides, **Eva Kmentová** (1928) loomingus vastupidi toimub portreeliste joonte rõhutamine. Mõningates tema reljeefides väljendub näiteks kuju sisemine füüsilisus sümboliseeritult materjali kaudu, antud juhul kortsutatud valge paberi kaudu, mis meenutab vaid väga kaudselt närviseoste anatoomiat, ennemini juba sümboliseerib materjal keha anatoomiat, elu kaduvust ja haprust; pigem on see askeetlik suhtumine inimese olemise väärtustesse.

Käesoleval ajal pühendub kunst järjest rohkem elustseenide, elusituatsioonide teatava lõigu või terviku pildilisele tabamisele. Temas on rohkem liikumist, rohkem konkreetset tegevust. Üks huvitavatest ja tšehhi kunstile tüüpilistest tendentsidest on groteskne viibe, teine on praktiliste elustseenide faktilise külje veristlik evidents. Mainigem seejuures, et faktograafiast mittehuvituv nähtava tegelikkuse reproduktsioon, mis on näiteks saadud fotograafiliste tehnikate ja eeskujude abil, sisaldab endas teatavas mõttes nii analoogilist tegelikkusest kriitilise distantseerumise alget kui groteski. Kui varemalt, abstraktsioon ja teataval määral ka groteskis, oli inimese ja nähtava tegelikkuse vahel tasand, s. t. erinevate ideelite eesmärkidega abstraheriv, transponeeriv, interrelatsiooniline interpretant, siis nüüd asendab seda fotograafia tehnikate analüüsi kogemuste semantogeenne transformatsioon; või vähemalt asjalikult kirjeldava maalingu range erapooletus ja mittehuvitatus, mis suudab dokumentaalülesvõtte objektiivsust irriteerida.



53



54

48. Bedrich Dlouhy. Sümposion. Oli. 1975.

49. Jiri Kolár. Tsüklist «Cherchez la femme». Partituur. 1962.

50. Jiri Balcar. Mis te vahite! Pehmelakk, kuiv-
rõel. 1967–1968.

51. Karel Nepraš. Pedaalidega figuur. 1973.

52. Petra Orišková. Koridor. Oli. 1973.

53. Eva Kmentová. Perekond. Sololiit, paber.
1975.

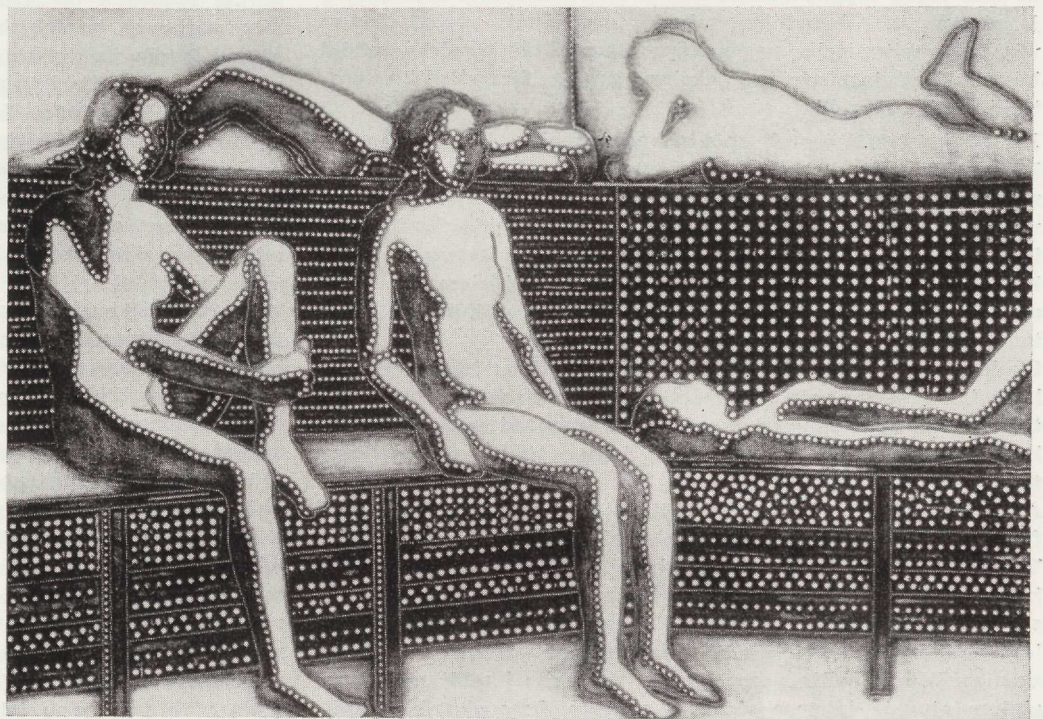
54. Josef Vyletal. Tsüklist «Nelisteist mõtlejat». Meister Ekehart (1260–1327). Oli, puu. 1973.

55. Jan Kratochvíl. Komisjon Tempera. 1972.

56. Alena Kučerová. Saun. Perforatsioon. 1972.

57. Pavel Nešleha. Lõpp Tušijoonistus. 1974.

58. Jan Krejčí. Müür. Söövitus, akvatinta. 1974.



Tänapäeval areneb grotesk kõige noorema põlvkonna hulgas ühenduses Nepraši ja Šoni aktiivse loominguga ja sellel on uusimas tšehhi kunstis oma eelkäijad, näiteks sürrealismist väljunud F. Janoušek või sõja aegadest F. Gross.

Skulptor **Karel Pauzeri** (1936) loomingus on struktuur alati paljutähenduslikku assotsiatiivset osa mänginud. Tema struktuuril on rikas motiivide tagamaa ja sealt on asunud ta teele erakordselt täiuslike ning pealetükkivate sümbolite juurde. Pauzer alustas loomade temaatikast ja jätkas vegetabiilsete ning biomorfsete monstrumite ning lõpuks ka vabade anatoomiliste formatsioonide ning bisarsete peade koostamisega. Viimastes teostes hakkavad hävingu sümbolitele lähenema vabamad sisulised momendid, suureneb mänguliste elementide roll. See väljendub tal ka järjest kirevamas, atraktiivsemas värvilisuses. Inimese ja looma kujud sulavad ühte.

Salvav kriitilisus iseloomustab kujuri ja karikaturisti **Jan Bernati** (1943) joonistusi ning graafilisi lehti. Need teosed on laialt avatud psühhopatoloogia kõigile aspektidele, iseäranis humanistlikust vaatekohast ajaloo ja individuaalsete situatsioonide ning saavutuste pseudonormaalsuse aspektidele. Tagamõttega jõuda naeruni ja saavutada vabanemisetunne seguneb alati motiveerimise ja eesmärkide irratsionaalsus. «Funktsionaalse naeruväärsuse vastumeeldivuse» ning «funktsionaalse optimistliku generalisatsiooni» programmile toetuv Bernati teooria aga mõjub siiski ka läbi selle ratsionaalse, hästi kavatsatud olemuse üksnes kui ajastu rahutu teadvuse järjekordne paradoks.

Kuid groteskis kohtame siiski ka väga vitaalseid kunstnikutüüpe. Metafoor ja paradoks areneb nende juures rõõmsa huumoriga seotult huligaanlikult ohjeldamatu näilikkuse rütmides. Kerge neomaneristliku maiguga ja kontaktis psühhodeeliliste visioonide paranormaliteediga maalib situatsiooniteemadel figuraalseid groteske **Aleš Lamr** (1943). Pildi iseteadlikku kunstlikku maailma kannab Lamr ka vahetuid elamusi perekonnaelust, loodusest ja rõõmu kokkupuudetest lihtsate ümbritsevate asjadega. Ta on samuti korraldanud mitu iseseisvat aktsiooni looduses. Üks neist tugines tema enda pildite vastandamisele loodusliku maastikuga. Groteski suunaga liitus ka üks esimesi inimese kuju pildile tagasitoomise initsiaatoreid **Jiří Načeradský** (1930). Juba kuuekümnendate aastate teisel poolel üritas ta fotograafiliste eeskujude asjalikku informatsiooni ühendada täielikult osaleva maali interpretatsiooniga selleks, et pilt kutsuks esile elu kirkaliku elemendi juuresoleku. Ta tahtis oma pildidel rehabiliteerida nähtavast tekitatavate elamuste muljet ning esitada inimese keha ja nägu kogu vahetus liikumises, avaldumises ja tegevuses. Ta tõrjus märgiaparaadi nagu kirjandusliku kommentaari pildi äärtele. Kuuekümnendate aastate lõpul ilmnis Načeradský juures realismist taganemine ja pöördumine kunstliku märgi formalismi poole. See on vanema, realismieelse perioodiga, liiguvad Načeradský pildid koomiksist inspireeritud ekstravagantse formalistliku groteski stiili tasandil.

Jiří Sopko (1942) toetub spontaansele maali inspiratsioonile. Figuurid sünnivad justkui otseaktist, ilma eelneva läbimõtle miseta. Ka Sopkol nagu Podhrázký või Švankmajerová on väljendus rajatud märgi ja kuju identisusele, mõtteliselt tuletatud lapselikust maailmakontseptsioonist. Täiskasvanute elukogemused kannavad siia küll disharmoonilisi elemente, kuid seejärel seguneb kriitiline sarkasm alati olustikuliselt spontaanse huviga elu kireva koomilisuse vastu.

Skulptor **Peter Orišek** (1941) ühendab tänapäeval inimese kuju idealiseerivat verismi erootiliselt tematiseeritud kujutlusega. Tema skulptuurised moodustised panevad proovile põhiliselt spontaanse inimliku olemise hüper- ja paranormaliteetide paikapidavuse.

Ajajärgu veidravad, mitmekülgset sümbolised fantaseeritud figuraalsed metafoorid on läbi käinud **Jan Kratochvíl** (1941). Viimasel ajal aga on tema piltide stiil muutunud ühenduses inimese situatsiooni konkreetse kujutamise elavnenud aktuaalsusega. Kratochvíl oli ju üldse üks esimesi, kes pühendus sellele problemaatikale, koguni väga süstemaatiliselt, ilmekate skemaatiliste tahvlite vormis, mis analüüsivad pildi metafoori abil mõningaid inimese olemuse eetiliste dimensioonide põhi-

tüüpe. Käesoleva aja seletavad figuratsioonid ainult rõhutavad seda suunda. Peale olemise moraalse problemaatika üldiste paradigmat suudab Kratochvíl tähele panna ka suuremate tsüklite pildiliste sündmuste psühholoogilise struktuuri iseloomulikke nüansse.

Aktuaalse igapäevasuse grotesksete situatsioonide spontaanne, kuid samavõrra veenev analüüs iseloomustab konkreetse elu konkreetset huumorit kiiresti taipava maali **Jan Šafráneki** (1948) väikesi pilte. Šafránek jälgib erilise huviga kõiki rusevaid ja standardeid jooni, omaseid massiühiskonnale, kes tihtilugu redutseerub ainult söögi ja joogi nautimisele, muga-vale autosõidule ja igavesele istumisele tõelist elu asendava televiisoriekraani ees. Šafránek oma naiivse, kuid kriitiliselt terava pintsli tõmbega suutis väga täpselt ära näha, kuidas ühiskonna negatiivsed jooned süübibivad lõpuks tema üksikute liikmete käitumise ja väljanägemise valemitesse.

Paralleelselt hakkas arenema metafüüsiliselt spekulatiivne ja maneristlik laboreerimine vormi ning tähenduse kallal. **Josef Vyletal** (1940) arendab oma piltides Viini maagilise realismi taoliselt erakordse virtuoslikkusega omaenda transtsendentaalse mütolooogia teemat. Graafik **Jan Krejčí** (1942) on literatuurse üksikasjalikkusega neomanerismi stiilis hakanud mõjusalt kommenteerima noore põlvkonna kultuuriliste ja seksuaalsete iidolite maailma. Elust põgenemise momendid segunevad tema töödes elu tegeliku vaatlusega ja aktuaalse sümbolusega. Hoopis teiselaadse pildi- ja stiilitüübi esindajaks on tema koomiksitate seeriad. Neid ei saa ainult banaalseteks tarbepiltideks pidada. Neil on oma sotsiaalkultuurilise tagamaa. Selle massikultuuri erilise žanri transponeerimisega mõningates vabalt konspireeritud lehtedes on katsetanud menukas koomiksitate joonistaja **Karel Saudek** (1943). Kuid nüüd me siirdume juba järk-järgult muu problemaatika juurde.

Theodor Pišteck (1932), kes kuulub Nepraši, Dlouhý ja Vožniaki generatsiooni, hakkas süstemaatiliselt maalima alles hiljaaegu. Assamblaaži objektide traditsioonidest kandis ta nagu Vožniakki maali üle motiivide kontrastse, šokeeriva montaaži printsipi. Enamikul tema töödest on kuivalt konstateeriv iseloom. Vaataja enda hooleks jäetakse eksponeeritud konfrontatsiooni mõtteni jõudmine. Ja ometigi süvendab maali üksikute motiivide ja nende vastandamise transkriptsioon usaldust maailma vastu, ka siis, kui see toimub külma, distantsiga paradoksi, pildilise miksaži abil, mille üle kõlab koos romantilis-nostalgilise tooniga ka sõna tarbetu.

Külma tehnilise meetodiga, mis kasutab diapositiivide lõuendile mehaanilise projitseerimise võimalusi koos temaatiliste kavatsuste romantismiga, kombineerib **Jan Vančura** (1940). Maailm kujuneb tal tähenduslikult sõbralikest suhetest. Mõeldud sajandite ja kaugete linnade veidrast arhitektuurist ning efektsest perfektsionismi tehnikast, millest ta suudab rõõmu tunda ka retrospektiivse huvi mõttes nende arhailiste vormide vastu. Kuid ta maalib ka õhus plahvatanud ja tükkidekskiitud lennukeid. Keskkond, kuhu ta paigutab oma kergelt, kuid täpselt tähistatud konkreetsete kujud, vihjab alati modernse eksistentsi polaarsusele — täiuslikkuse efekt ja tragöödia oht. Ja kõige selle üle valitseb esemelite siluettide teravdamine: pisut põgenemist, pisut unustust, pisut loitsimist, pisut skepsist. Kindlasti mitte vastust, kuid mõnikord ka mitte küsimust.

Erakordne isiksus on aga **Petra Orišková** (1941), ühest küljest iga pildi sügava isikupärase läbitunnetusega, teisest — sümbolise tähendusega. Tänaastele, samuti külmalt konstrueeritavatele lõuenditele eelnesid väljenduslikult dramaatilisemad, fantaasialennult vabamad lavastuslikud kontseptsioonid. Kaasaged pildid aga on juba inspireeritud fotograafia külmast objektiivsusest, kuigi nad ka siis säilitavad läbipaistva, otseku akvareelse maali kogu lüürilisuse. See on destilleeritud, puhastatud maailm, hoolimata oma vaadeldavast esemelisusest lahti kistud ja kauge, omal viisil eeterlik. Intellektuaalne ja meeleline ühtaegu. Kuni Orišková teostesse ei ilmu kauguses mõni ajale iseloomulik motiiv, kujutavad nad elupilte külmade, otseku haigla koridoride ja palatite vaikusel. Paistab, nagu oleks see haigemajalik keskkond ainuke inimlik ruum, mida võib modernne tehnikateeritud anonüümne maailm pak-

kuda inimesele mediteerimiseks ja puhkuseks. Samasugust ideed, kuigi dramaatilistes, ekspressiivselt eksalteeritud versioonides on arendanud ka Beran. Niisugustest klaasi, marmori ja metalliga raamistatud ruumidest leiab Orišekova võimalusi justkui kiiruga ja vargsi kirjutada oma intiimse tundepäeviku mõne lehekülje. Tagasipöördumine inimese reaalse kuju juurde on väga jõuline **Oldřich Kuhláněki** (1940) graafilistes lehtedes. Tema teemaks on modernses ühiskonnas häbitult institutsionaliseeruvate sõdade, pimedate vaistude ja instinktide maailma kriitika. Kuhláněki tundetooni iseärasuseks on see, et üldiselt ajalooliselt tuntud ja aktuaalseid traagilisi inimkonna situatsioone ühendab ta lapsepõlve hirmude ja traumadega: tulemuseks on hirm inimestele vaenuliku maailma ees. Maksimaalselt realistlik, inimese kuju pisimagi detailini töepärane joonistus, mis oma täiuslikkusega meenutab renessansi kõrgaja parimate joonistajate töid, on kaugel iga-sugusest deklaratiivsest optimismist. Kuid kas ei olnud Leonardo da Vinci ise see mees, kes peale ideaalsete, ma ütleksin — lausa ülereaalsete kauniste inimtüüpide joonistas ka ebardlikke inimmonstrumeid.

Tšehhi kunst on oma paremate loojate teostes reageerinud väga tundlikult Euroopa ja maailma vaimse kliima muutustele. See kehtib ka kujutavas kunstis inimese kuju avaldumise problemaatika suhtes. Tšehhi maalikunstis ja skulptuuris kohtame pidevalt originaalseid lahendusi, milles väljenduvad ilmekalt rahva ajaloolised kogemused ja kohaliku kultuuritraditsiooni omapärased jooned.

Me nägime, et inimese kuju pildis ja skulptuuris manifesteerib erinevatel viisidel, enamasti tihedas seoses reprodutseerimise printsiibi eitamisega, nagu selle töi endaga kaasa abstraktsionism. Selle järele joonduvad nii või teisiti kõik tänapäeval inimese kuju rehabiliteerivad tendentsid. Erinevate meetodite, laadide ja vormiliste vaatekohtade vaba valik ja integreerimine on üks tähtsaim käesoleva sajandi programmiliste uuenduste pärandus.

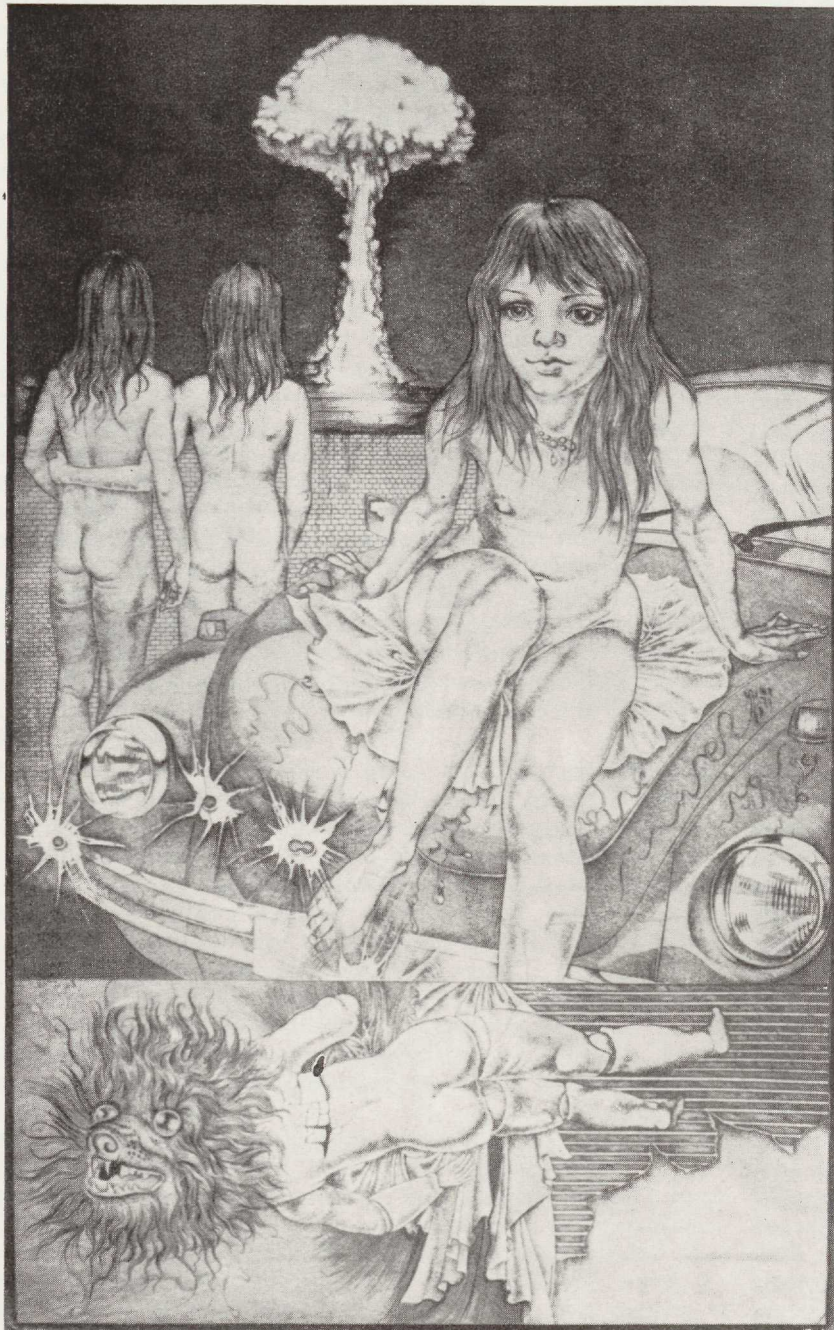
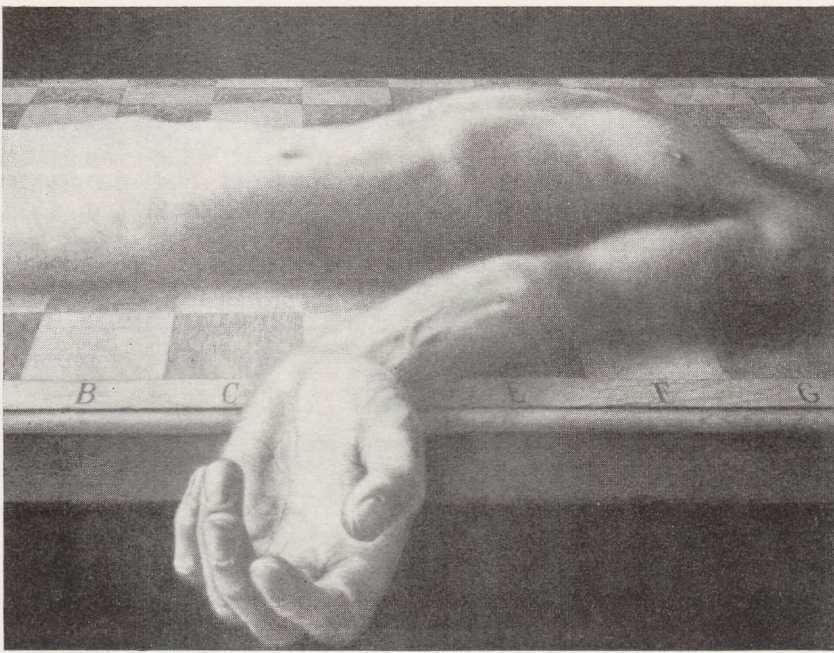
Ühtaegu aga toimub loomingu temaatilise ja vaimse orientatsiooni nihkumine ja seda teatavale ühelisele tasandile. Sellega on seotud ka pildi tegevuse piiride muutumine ja eeskätt laienemine: selles langeb nii kunstnikule, inimese figuurile kui ka loomulikule inimese kujule järjest tähtsam roll. Seda ei saa aga lihtsalt senise arengu eitamisena, mingi kriisi ületamisena ega ka mineviku traditsioonilistele seisukohtadele tagasipöördumisena seletada. Reas abstraktsetes lõuendites oleme varemaltki kohanud vitaalse optimismi kaugelt tugevamat laengut kui skeptilistes, spekulatiivselt konstrueeritud realiteedi peegeldustes, nagu seda tänapäeval kohtame ka ortodoksaalsete hüperrealistide teostes. Ka seda asjaolu, et koos realiteedi nähtavate vormide juurde tagasipöördumisega laieneb märgatavalt kunsti mõistmine kõige laiemate kihtide hulgas, nagu see vastab positiivsetele demokraatlikele tendentsidele terves kaasaegses maailmas, ei saa kuigi jaatavalt välja pakkuda. See võib olla pettumine klassikaliste avangardistlike liikumiste optimistlikes prognoosides, mis väljendasid kunagi lootust, et ka kõige keerulisemad, probleemidest kõige komplitseeritumad kunsti struktuurid võivad muutuda rahvahulkadele arusaadavaks. Tänapäevane kompromiss on väga tihti skeptiline satiir arusaadavuse pihta. See kaine seisukoht võib aga avada tee kujutava märgi ja sümboli üldisele tajutavusele. Avangardistide ideaal pole kaotanud oma kehtivust, ta peab leidma lahenduse vaid teisel tasandil.

Inimese välise kuju töepärasuse printsiip ei tähenda garantiid jaatavale humanistlikule orientatsioonile. Juba sellepärast, et inimene ise ongi see, kes on sooritanud ja sooritab järjest eba-inimlikke tegusid. Sellepärast on tema nagu see, mis võib humaansuse antihumanistlikke tendentse väljendada, kritiseerida ja paljastada poleemilises konfrontatsioonis kunstiga, mis seda inimesele vaenuliku inimese nägu salgab, varjab või võlt-sib. Kaasaegne inimese kuju renessanss pildis on üldine nähtus, millel aga võib üksikjuhtudel olla tihtipeale vastupidine tähendus. Ta võib lähtuda täiesti erinevaist motiveeringuist.

Usk inimesesse seisab usupuuduse käekõrval. Maailmas, kus inimene on järjest iseene kõige suurem ja praktiliselt juba ainuke vaenlane, ei saagi see teisiti olla. Inimese identsuse ja integratsiooni kriis normatiivselt skematiseerivas tehnokrati-seeritud ühiskonnas on tänapäeval niisama tõsine küsimus kui looduslike allikate tühjaksammendamise ja elukeskkonna parandamatu saastamise läbi väljakutsutud katastroofi tont. Niisamuti aga on ka vaieldamatu, et inimese vaba eksistentsi ideaalne alternatiiv, tema elulise aktiivsuse, materiaalse ja vaimse loomingu täielik areng tugineb seninähtamatule realiseerimise vahendeile. Avaneb reaalne võimalus teha teoks kõige fantastilisemad utopiad. Iga üksiku kogemuse aga ei vii alati positiivsetele väljavaadetele. Ja kunst on pidevalt sõltuv neist individuaalsetest kogemustest, on koguni lahutamatu kunsti vastutusest sotsiaalses tegelikkuses.

JAN KRÍŽ

Tõlkinud Lembit Rimmelgas



KUNSTIKOLLE N U K U S S

ja kasahhidega, on karakalpakid kuni viimase ajani osanud säilitada naabritest erineva rahvakunsti. Paraku puudusid nii Nukussis kui ka Taškendis karakalpaki rahvakunsti kogud ning oli loomata vastav erialane kirjandus.

Igor Savitskist sai mõneks ajaks nomaad. Ta rändas mööda kišlakke ning jurtalaagreid, joonistas, pildistas ja kogus ehteid, vaipu, tikandeid, laekaid. Tema tegevus oli mitmes mõttes võrreldav meie Kristjan Raua osaga Eesti Rahva Muuseumi rajamisel. Kristjan Raual oli vast alguses rohkem mõttekaaslast, kuid Savitski eelseks osutus tema teaduslik ettevalmistus ning jäägitu pühendumine oma lemmikalale.

Praegu on Karakalpakia muuseumis 6000 valitud näidet rahvakunstist.

Eestlase pilgule on vast kõige rohkem ülatusi pakkuvaks tutvus metallehistöö osakonnaga, kus massiivsed hõberipatsid, käevõrud ja peaehted sätendavad kullatud lehtornamendi, korallide, suurte ahaatsilmade ja koralliterade kontrastides. Siin on hääminguttekitavalt võõrast ja samas igituttavlikke vorme ning dekoori: stiliseeritud «prantsuse» liiliad, mis on tõlgendatud asiaatide peamise headuse-sümboli — oinasarvede moodi; malta risti kujulised ripatsid; meie renessanssornamendi sujuvalt kumerduvaid väänleid meenutavad mustrid, mida aga siinkandis tuntakse «islimi» nime all. Mõnigi raskepärane ehisplaat võib meenutada kunagiste sküütide «polükroomset stiili», mis õitses umbes viiendajärgil sajandit tagasi.

Erilist aupaklikkust karakalpaki rahvakilli kunagiste juveliiride vastu sunnib tundma Nukussi muuseumi heikele 120-numbriline kogu. Heikele — see on karakalpaki naise suurim ja tähtsaim ehe, mida kanti erilisel, tikanditega punasest kalevist rinnakattel. Heikele vorm näib vihjavat eelkõige viljakuse sümboolikale, rohkete ketikeste otsas ripuvad naastud aga kõlisevad liikumisel nõndasamuti, nagu kunagised soomeugrilaste sumisevad ripatsid. Muuseumile kuuluvad heikeled polevat vanemad kui sajand või kaks, kuid neis elavad edasi märksa varasemate sajandite traditsioonid. Arhailiste vormide kunagine sümboolne tähendus on enamasti ammugi unustatud, kuid nende esteetilisus, mis pakub pidevalt kontraste rafineeritud peenuse ning ürgse jõu vahel, ei saa vaatajat külmaks jätta.

Keskasiaatide tekstiilist on põhjendatult eriti hinnatud turkmeeni vaibad, kuid oma võlu ja omapära ei puudu karakalpaki kudumitelgi. Ülekaalus pole siin mitte suured põrandavaibad, vaid jurta seintele riputatavad pikad ja kitsad (40×90 cm), kaunistatud esiküljega kotid, milles nomaadid hoidsid oma riidekraami. Sellise vaibariba põhimustriks on korduv rombide rida, mille siseväljad ja ääred elustatakse lihtsa geomeetrilise mustriaga. Nagu turkmeenidelgi, oli igal hõimul oma tavakohane mustrimotiiv. Vaiba rombi (güll) kujunduse järgi ütles asiaat eksimatult ära vaibaomaniku hõimukuuluvuse. Kujundite rangelt abstraktse geomeetria

seas on levinumaiks gülle ääristavad lambasarvede paarid. Nagu näib, olid karakalpakid ennevanasti suuremad materialistid kui muistsed eestlased: karakalpaki naine kudus vaibamustrisse prae sümbolid, eesti mehed aga lõikasid idealistidena oma puuesemetele päikest, kuud ja tähti.

Kottvaipade meeldivaimaks omaduseks on värvipindade lausa maaliline varjundirikkus. Korduvad mustriosad ei tarvitse olla kootud täpselt üht tooni lõngast, vaid sisaldavad rohkesti pehmet sillerdavaid pooltoone.

Rändrahvana pidid karakalpakid hoolitsema sellegi eest, et kogu nende tarbevara oleks kerge ja transporditav. Jurtas istuti, söödi ja magati mustriilistel vaipadel, mööblit tunti vaid üht eset — nõudekirstu. Viimast on arengulooliselt väga huvitav võrrelda euroopalike mööblivormidega, kuivõrd konstruktsioonil ja kujundusmotiividelt on karakalpaki XIX—XX sajandi vahetuse kirst kõige lähemas suguluses läänepoolsete maade romaani ja gooti stiiliga. Kui täpne olla, siis tuleks taolist mööblieset pigem kredentsiks nimetada, sest kirstust eristab teda uste olemasolu esiküljel ning jäigalt kinnitatud kaas. Konstruktsioon tugineb enamasti romaani päraselt ümmargustele postidele ning on kaunistatud treituid puust balustrikestega (tuletagem meelde XIII sajandi kooripinke) ja uuristatud lehtornamendiga, mille sarnasus «alpi toagootika» stiliseeritud lehestikega võib tunduda uskumatu, kuid on siiski tõsi. Mõnel mööblitükil kohtab ka panustehnikat: valendavaid luutükikesi või korrapärase ridaena puu uretesse liimitud kolmnurkseid kalevitükikesi, nagu neid kunagi harrastasid mauride mõju all olnud hispaanlased. Selgituseks geograafiliselt ja ajastult nii kaugete võrdluste võimalikkusele ei saa meenutamata jätta kesk- ja Lääne ja muhameedliku maailma, sealhulgas Kesk-Aasia, omavahelisi kokkupuuteid. Pole ju kellelegi saladuseks, et pärast suure rahvasterändamise lõppu oli uut kultuuri ehitav Lääs barbaarsemaks ja laenavaks pooleks. Ristisõdade ajal Euroopas arhitektuuri ja tarbekunsti Idast üle võetud konstruktsioonid ja ehised, mis puhusid uut hinge sisse romaani stiilile ja kiirendasid gootika sündi, on Euroopas niivõrd kodunenud ja omaseks saanud, et nende kohtamine kusagil Egiptuses. Iraanis või Usbekimaal võib kaasa tuua kerge šoki ja alaväärsuskompleksigi: kunstiajalooliste laenude määr osutub niivõrd suureks. Pole ka ime, et Kesk-Aasia kultuuritsooni kuuluvate karakalpakide kunstikäsitöös kohtame igal sammul sugulaslikke jooni rahvastega, kes olid painutatud muhameedliku õpetuse alla. Nende suuremate rahvaste kunstivara mõnevõrra tundes on küllalt hõlbus märgata väiksemategi hõimude juures seda, et igas kultuuris on muu maailmaga ühist märksa rohkem kui rahvuslikuks nimetatud ainuomast. Veidi raskem on ehk mõtestada arengutasandite võrdsust ajas: see, mis ühel rahval lõppes aastaks

Alles kümme aastat tagasi ei tekitanud karakalpakide pealinna Nukussi mainimine kunstihuvilistes mingeid asotsiatsioone. Tõepoolest, Usbekistani kaugemale piirimaale, Amudarja ja kõrbe vahel peitunud Nukuss on üsna uhiuus ja traditsioonideta linnake. Siin pole ühtki ajaloolist hoonet, mis Kesk-Aasia kuulsamate linnadele sära annavad. Alles pärast revolutsiooni hakati ühe senise jurtade laagripiltsi kohale ehitama toortelidest, savist, õlgedest ja puulattidest majakesi. 1932. aastal sai asula linna nime. Ent areng on see-eest olnud tõtlik. Praegu on Nukuss keskmine väikelinn ning marmorist soklite ja treppidega majadki pole enam harulduseks.

Vähe sellest: karakalpakid ehitavad endale uhket ooperiteatrit ning finantseerivad oma kunstimuuseumi nõnda, et mõnegi suurema linna museoloogid võiksid kadedusest kahvatada. Karakalpaki praeguse kultuuribuumi kõige hämmastavamaks teostumiseks on kahtlemata Nukussi kunstimuuseum (täie nimega Karakalpaki ANSV Kunstimuuseum), mida kümne aasta eest polnud veel olemaski, kuid mis praegu on teenitult tuntud kogu Nõukogude Liidus. Noor muuseum on endale nime teinud nii pretsedenditult edukalt kollektsoonäärina kui ka menukate näituste korraldajana. Nukussist saadetud näitusi on esitatud Moskvast, Leningradist ja teistes Nõukogude Liidu suurlinnades. 1974. ja 1975. aastal oli ka Tallinnas ja Tartus näitus «Usbekistani kunstnikud 1920.—1940. aastail», mis veenis meidki Nukussi muuseumi haardeulatuses ning väljapeetud kunstilises tasemes.

Eellugu sai alguse sellest, et sõjapäevil sattus Taškenti ning jäi sinna elama noor kunstnik Igor Savitski. Pärast sõda muutus tema kutsetöök Usbekistani rahvakunsti uurimine. Omamoodi ilmutuseks kujunes talle kokkupuude karakalpakide kunstikultuuriga. Olles Kesk-Aasia üks väiksemaid rahvaid — viimase loenduse andmeil on neid 207 000 — ning pidevalt kokku puutudes neist hoopis arvukamate usbekkide, kirgiiside, turkmeenide

1300, kehtis teisel rahval veel aastal 1917.

Nukussi muuseum ei piirdu rahvakunstiga. Üheks huvialaks on ka arheoloogia. Esialgu saadi materjale Horesmi ekspeditsiooni dublettidest, hiljem on ka ise hakatud korraldama kaevamisi hävinud antiiklinnades, rekropolidel, keskaegsetel kindlustatud linnustel. Töid tehakse põhiliselt muuseumirahva jõududega, arheoloogide ja üliõpilasi appi kutsudes. Maal, kus arenenud muinaskultuurid on viljakal pinnal üksteise otsa kihistunud, võib kaevaja leida kümnete eriaegsete kohalike jumaluste kujakesi, egiptuse skara-beuseid ja kopti riste, kreeka kameesid ja pitsatsõrmuseid, hellenistlikke Veenuseid ja rooma münte, Horesmi šahhide hõbeaardeid ja tatari hordide nooleotsi, kuid eelkõige tohututes kogustes kõikkõimalikku keraamikat. Siin, kus muustrilisi savinõusid hakati valmistama oma kaheksa aastatuhande eest, on mullas hulgi värvilise maalinguga, pressitud reljeefide või plastiliste lisanditega anumaid; süteja keedunõusid, viljahoidlaid, kruuse, kannusid, kausse, matusepaikades aga templi või looma kujuga luuhoidlaid (orsuaariume).

Ekspositsioonis olev keraamika pärineb küll enamasti X—XII sajandist, kuid kaevamistelt on juba saadud ka antiigist pärit materjale. Sealhulgas on eriti huvitav ühe linnamäe jalamilt leitud jumalanna pea, mille lahenduses on omapäraselt liitunud hellenistlik käsitluslaad ja india-pärane näotüüp. Makedoonia Aleksandri pöörane vallutusretk ulatus ka Amudarja ja Sõrdarjani välja ja suutis siinmail kehtima panna hellenistlikud inimkujutise kaanonid, mis seostusid kohaliku figuraalse kunsti tavadega. Kuigi kreeklased varsti lahkusid, suutis nende vaimne pärand veel pikkade sajandite jooksul siinset kunsti mõjustada. Nukussi muuseumilegi kuuluvad mõned antiiksed kuld-sõrmused, kõrvarõngad ja ripatsid, milles kreeka ehtekunsti hurma tunda on. Antiiksuse viimastele vastukajadele ning kohalikule figuraalsele kunstile suutis araablaste sissetung koos fanaatilise järjekindlusega juurutatud muhameedlusega VIII—X sajandil lõpu teha.

Kõige arvukam osa Nukussi muuseumi kollektsioonidest koosneb XX sajandi Kesk-Aasia ja Vene kujutatavast kunstist.

Tsaarirežiimi lõpuaastail ning vahetult pärast revolutsiooni tekkisid siin-seal Kesk-Aasia linnades väikesed kolooniad vene, poola, juudi ja teistest rahvustest kunstnikest. Nad maalisid ja joonistasid alguses nõnda, nagu neid oli õpetatud Venemaa või läänepoolsemates kunstikoolides, kuid siinse päikese kiirgus, eluväärtuste mõõdupuud jätsid neile varsti oma pitseri. Nende kunst lakkas pikka-mööda olemast vene või juudi või prantsuse või poola oma ja sai kohalikuks, Turkestani ehk Usbekistani kunstiks. Sellesarnast kunsti polnud maa põlisasukad veel iial näinud, sest pärast keskaegse miniatuurimaali lõppu olid nad unusta-

nud, et inimest on võimalik kujutada. Uue koduga kokkusulanud võõraste pilk suutis tunnetada siinset loodust ja inimest, näidata põlisrahvastele, et koraani keelust elavat olevust kujutada on võimalik üle astuda ja selle eest ei karistata, et peale muhameedlikku paradiisi kehastavate lilleaiamustrite on võimalik ka kunst elavast inimesest endast, tema hingest ja võitlusest.

Selliste tulnukate hulgas, kes asusid Usbekistani ja siin omaseks said, olid A. Volkov, O. Tatevosjan, I. Korovai, N. Kašina, A. Nikolajev. Viimane võttis omaks usbeki elulaadi ja nimegi (Usto Mumin) ning püüdis oma töödes taaselustada vana raamatumaali peenust ja mediteerivust. Pole kahtlust, et avaraim ja võimsaim nende kunstnike seas oli Volkov, kuid tema kõrval oli austamisväärse tasemega meistreid teisigi. Nende tööd on praeguseks hajutatud mitmetesse Nõukogude Liidu linnadesse, paljugi on hävinud maitse ja kursi muutumiste ajal. Siiski võib Nukuss praegu omaks pidada arvukat ja ülevaatlikku kogu Usbekistani kujutava kunsti tekkeajast. Sealhulgas on ülekaalus maalid, mis fikseerivad põlise Kesk-Aasia olustiku võlu, samuti kohaliku loodusega harmoneeruvat arhitektuuri. Ent ka uus, sotsialismi ehitav Usbekistan on tema kunstnike teemaks saanud.

Usbekimaalaste kõrval on kogutud meistreid, kes olid alusepanijaiks turkmeeni kujutavale kunstile. Nende hulgas on lõviosa — ligikaudu 800 tööd ja visandit — Ilja Maseli elutööst. Saanud Saksa-maal tugeva graafilise koolituse ning eelsoodumuse ekspressionismi ja filosoofilisuse vastu, püüdis Ilja Masel 1920. aastatel luua turkmeeni vaibamotiivide ja euroopa konstruktivismi ühendusest traditsioonilisele turkmeeni psüühikale vastuvõetavat moodsat kunstilaadi, mis saaks kompromissiks muistsete mustrite ideogrammide ja uudsete sümbolite vahel.

1930. aastatel asusid õppima maalimist — enamasti vene mõõdupuude järgi — mitmed kohalike rahvaste pojad. Väga huvitavad on U. Tansöklajevi akademismieelse perioodi tööd, mille värvides on fookusiliku sära ja tihendatust, N. Karahhani kompositsioonid ehitusteemadel ning grotesked pildid uue ja vana olustiku kokkupõrkest, A. Issupovi miniatuurihõngulised kuldse fooniga maalid.

Igor Savitski komplekteerimispoliitika ei piirdu ainuüksi kohaliku materjaliga. Siin töötanud kunstnikest on püütud esindada ka nende Kesk-Aasia eelset (või järgset) perioodi. Omaette huvitava löigu moodustab XX sajandi vene kunst. Nukussi kogudes on esmaklassilisi «ruutu soldateid»; suurepäraselt juugendlikku ja konstruktivistlikku graafikat; monotüüpiid ja akvarelle kunstnikelt, kelle nimed tänasele kunstihuvilisele küll tundmatud, kuid kellest võivad saada järgmiste näitusehooegade üllatused.

59. Naiste rinnaehe. Hõbe, klaas.

60. Üle õla kantav kott.

61. Naise pea. Keraamika. I—III saj.

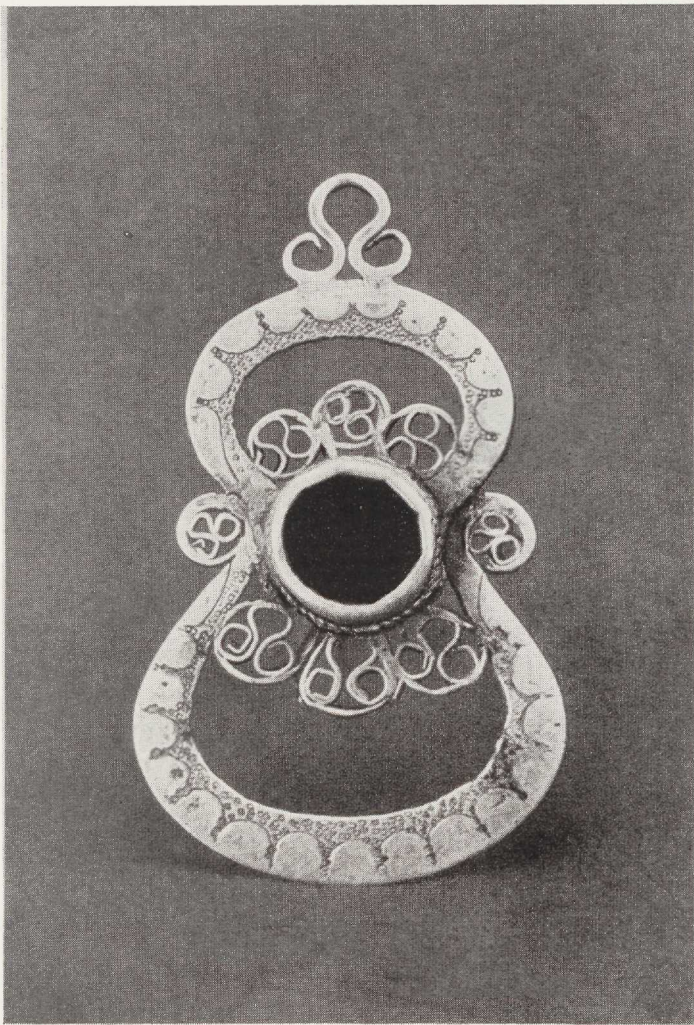
62. Keraamiline nõu. XII—XIII saj.

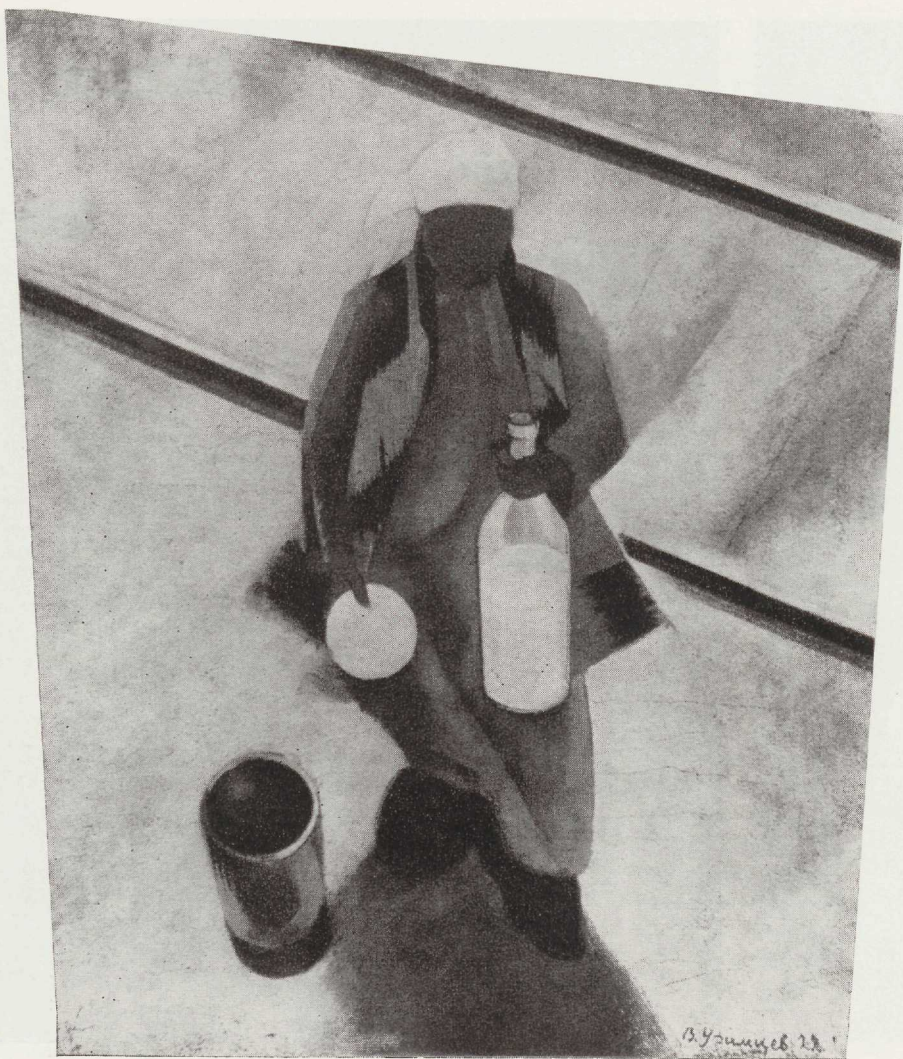
63. Viktor Ufimtsev. Rongile. 1927.

64. Nikolai Karahhan. Kastjad. 1930.

65. Aleksandr Nikolajev (Usto Mumin). Noore usbeki portree (Sufi). 1924.

66. Aleksandr Volkov. Teemajas. 1928.







DZITOKU

HÄRJA-KARJATAMIS-PILDID

Saksa päritoluga ameerika budoloog Edward Conze kirjutab oma uurimuses «Viimased edusammud budoloogias» muuhulgas järgmist: «Kirjaoskuse levik on täitnud maailma tühiste intellektuaalidega, kellele juba ainuüksi silmapaistva isiksuse olemasolu on isiklikuks solvan-guks...»

Ilmselt võime selle mõtteavalduse juurest tõmmata rööpjoone ka zen budistide järsult eitavale hoiakule kirjatarkuse suhtes. Pole võimatu, et niisuguse hoiaku üheks põhjuseks oli just kartus «tühiste intellektuaalide» üleülluse ees. Oma tarkust, teed intuiitvsele kogemusele püüdsid hiina ja jaapani õpetajad edasi anda hoopis uute, tavapära-st teravalt erinevate vahenditega. Seades õpilastele eesmärgiks mitte raamatutarkuse omandamise, vaid omaenda, kõiksusega üht rütmi tuikava olemuse leidmise, töötasid õpetajad välja ka meetodid, mis pidid õpilastel aitama tavade ja eelarvamuste nõiaringist välja murda. Lühidalt võiks seda meto-doloogiat nimetada destruktivseks, õpilase mina-uhkust ja igapäevast mõtteviisi purustavaks kõneluste-tegevuste kogumi-ks.

Siinkohal vaid üks näide.

Keegi õpetaja lausunud kord juhtnööre saama tulnud õpilasele: «Kui sa küsid, saad kolmkümmend kepihoopi; kui sa ei küsi, saad nad ikkagi.»

Hoolimata kalduvusest kõike tavapära-st ja traditsioonilist kõrvale heita, tunneb ajalugu siiski vaid üksikuid suuri zen õpetajaid, kes poleks jätnud surres maha luuletusi, lausumisi, jutluseid või maale, mis on enamasti suure kunstilise väärtu-sega. Ja nagu pole ükski teine usund oma õpetustes lõpuni järjekindel olnud, nii on ka zen sajandite vältel loodud kirjanduse ja kunsti oma vahendite hulka arvanud.

Taoliste mälestusmärkide seast on üheks huvitavamaks niinimetatud Härja-karjatamispiltide seeria. Täna-seni on neid säilinud neli: Fumyo, Kakuani ja tundmatu autori «Kümme härjakarjati-mispilti» ning Dzitoku «Kuus härjakarjati-mispilti». Omal ajal praktiliseks kasuta-miseks loodud, on nad tänapäeval kõik ammu maailmakunsti šedöövriteks kuulutatud. Nii praktilise kui esteetilise väärtuse poolest kerkib neist neliast aga kõige enam esile Dzitoku pildiseeria. Praktilises plaanis seisneb ta väärtus eriti lühiduses (kümne pildi asemel kuus) ja kokkusuru-tuses; esteetilises plaanis on seeria põhi-väärtuseks tušimaali kaanonitele vastav teostus, millel puudub näiteks Fumyo ja

Kakuani piltide rõhutatud lakoonilisus, isegi skemaatilisus. Teadmata piltide loo-mise tõelist otstarvet, võiks neid (välja arvatud viies pilt) pidada isegi tavalis-teks olmeteemalisteks maalideks, niivõrd on nende temaatika ja teostus vastavuses igapäevare elu vaatepiltidega. Ent see argielulisus on petlik, õigemini — just see ongi vahendiks pildiseeriasse talletatud teabe edasiandmiseks. Elab ju inimene, olgu ta keiser, talupoeg või munk ikka argielu rõngas, erinegu reed argielud üksteisest kuupalju tahes. Inimese viga, väidab zen, on selles, et ta lahutab end meeles ümbritsevast, kujutab end objek-tiivsetest nähtustest (loodusjõud, ühis-kondlikud suhted) eralduvana, elab pet-tekujutelmas nagu suudaks ta ümbritse-vat kaugelt enam mõjutada, kui see tege-likkuses võimalik on. Tegelikult piirdu-b inimese «mõju» objektiivsetele nähtustele enamasti viljatu rahulolematusega. Zen peab niisugust meeleseisundit haiglaseks ja pakub välja omapoolse tervistava ret-septi: inimese ürgse, kõiksusega vaimselt samastuda oskava olemise taasleidmise. Dzitoku «Kuus härjakarjatamispilti» ongi tegelikult niisuguse tervenemise kirjeldus. Kui kasutada ka edaspidi võrdlusi terve-nemisega, siis võib öelda, et esimesest nel-janda pildini on tegemist alles ravimi neelamisega. Või kui mõtestada lahti ka piltides peituv sümbolika, siis võiks kir-jeldus kõlada umbes nii.

Härg on üle kantud tähenduses inimese meel, tema puhas, algne olemus. Õpeta-jate arvates on see alus, millel inimene seisab ja lõppeemärk, milleni ta peab jõudma. Esimesel pildil on härg peaaegu tervenisti musta värvi. Sellega tähistatakse eelarvamuste ja inimliku rumaluse kihti õpilase algsele olemusel. Kuid härja pea on esimesel pildil juba valge — soov leida taas tee meele puhastamiseks on inimeses tärganud. Soovist oma «valge härja» juurde jõuda kõnelevad ka lõõg ja piits. Neist esimene sümboliseerib usku härja olemasolusse, teine tahet, pingutusi, mis tuleb temani jõudmiseks teha.

Usust ja tahtest üksi siiski ei piisa. Nii-kaui kui karjus ja härg teineteisest eral-datuks jäävad, võib härg küll pikkamööda valgeneda, kuid ei saa ialgi täiesti val-geks. Karjus peab jõudma äratundmisele, et härg ja tema on tegelikult üksainus tervik, et härg elab karjuses. Sellele tõ-demisele lähenedes kaob tarvidus lõa (pilt nr. 3) ja piitsa (pilt nr. 4) järele. Härg on taltutatud ega põgene enam. Ravimid on otsas, peab järgnema terveremine.

Seda ongi kujutatud viiendal pildil. Kar-jus on leidnud endas härja. Enam ei kõn-ni nad eri radu mööda. Inimene on pu-hastanud oma meele.

Milleks siis veel kuues pilt? Aga selle-pärast, et see inimene elab ju ka pärast meele puhastumist edasi, suhtleb teiste inimestega, töötab, puhkab. Selgitavates märkustes piltidele on taolist seisundit iseloomustatud järgmiselt: «Inimene on muutunud, kuid ta teod ei reeda seda.»

Niisugune oleks lühike ja kaugeltki mitte

ammendav selgitus Dzitoku härjakarjati-mispiltidele. Loodud praktiliseks kasuta-miseks munkadele, kes pildiseeria sisulisest tähendusest omal jõul jagu pidid saa-ma, puuduvad kõigi härjakarjatamispil-tide kohta üksikasjalisemad selgitused ja kommentaarid. Neid asendavad lihtsalt värsid, mis on niisamuti täis sümbolikat ja peidetud tähendusi ning lühikesed sele-tavad märkused, mille mõistmine ilma ise-seisvalt piltide looja poolt eeldatud järeldustele jõudmata samuti võrdlemisi küsi-tav on.

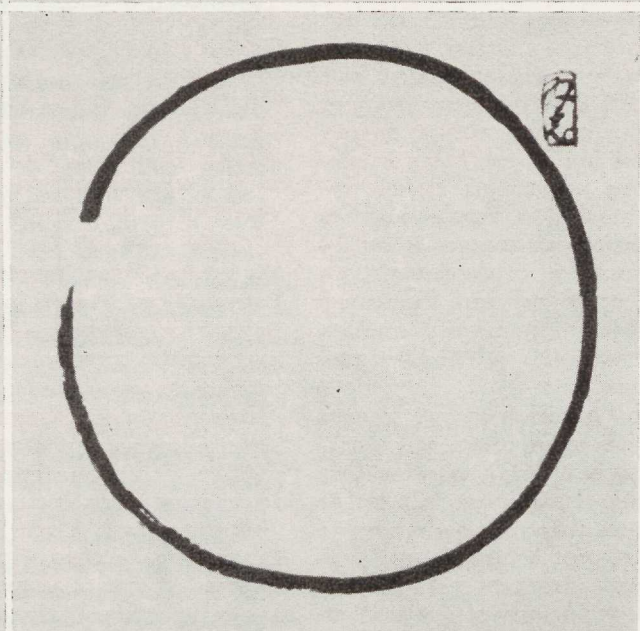
Seega on vaataja ees tänapäeva seis-u-kohast kunstiteos, mille praktiline tä-hendus meile võõras, isegi kasutu on, kuid mille esteetiline väärtus pole aegade vältel kahanenud. Maalitud XII sajandil, hiina tušimaali kõrgperioodil, iseloomus-tab ta hästi selle suuna kunstilisi taot-lusi — lihtsust, selgust ja jõulisust. Nagu klassitsism Euroopas barokile ja rokokoo-le, nii sai ühevärviline tušimaal Kaug-Idas vastureaktsiooniks juba sajandeid võimutsenud värvilise maali koolkonda-dele. Sedasama oli zen munkade eluviis ülikute toretseva ja lihtrahva traditsioo-nidest kammmitsetud eluviisidega võrreldes. Lihtsus, oskus samastada loodusega — need olid nii ühevärvilise tušimaali kui munkade elulaadi nurgakivideks. Pole siis ka ime, et just mungad Hiinas ja Jaapanis tušimaali peamisteks viljelejateks ja eda-siarendajateks said. Ning just ühevärvi-line tušimaal oma eetiliste ja esteetiliste teooriatega kujunes ka Kaug-Ida kultuu-ride uue vaimuse kandjaks.

Vanade koolkondade arengu teel seisib ületamatu takistusena iidsete kanoniseeritud maalikunstnike teoreetiline ja loo-minguline pärand. See seadis piirid, andis suunad, määras noore kunstniku loomin-guliste taotluste raamid.

Hoopis erinev suhtumine valitses ühevär-vilise tušimaali meistrite loomingus. «Ain-sast juuksekarvast piisab, et liigutada merd,» kirjutas XIV sajandi jaapani luu-letaja Syutaku ning seda mõttetera võib pidada kogu tušimaali teoreetilise aluse võtmesõnaks. Siin sai kunst mitte vanade teooriate ellurakendamise praktikumiks, vaid inimese kaemuslike kogemuste väl-jendusvahendiks. Sest kui üksainus juuk-sekarv liigutab merd, siis kehastab ka üksainus bambuseleht, männiokas või hie-roglüüf sama kõikehõlmavalt meid ümb-ritsevat maailma. Tušimaali meistrite meelest oli tähtis vaid absoluutne, ent sa-mas pingutusest ja isiklikest taotlustest vaba keskendumine maalimise hetkel. Sel moel loodud maalid olid nende loo-jate arvates vabad kõigest isikupärasest, õpitust, traditsioonilisest.

Just traditsioonidest loobumine ja otsingud isiksuse sisemiste vastuolude lahendamise-ks olid nendeks tõukejõududeks, mis ühevärvilise tušimaali Kaug-Ida tollases kunstis ja vaimses õhkkonnas erksaks e-ardiks tegid. Maailma kunsti ajaloos on Kaug-Ida tušimaal seda aga täna-seni, Dzitoku härjakarjatamispildid sealhulgas.

MART HELME



67. Usu ärkamine
 68. Esimene sisenemine
 69. Mitte veel päris ehtne

70. Töeline meel
 71. Mõlemad unustatud
 72. Mäng

Хроника 1976 (с. 2—6)

Яак Олеп. XVI съезд Союза художников Эстонской ССР. 26—27 января 1977 года состоялся XVI съезд Союза художников ЭССР. С обзором основных проблем художественной жизни республики выступил председатель правления Союза художников Эстонской ССР Ильмар Торн. В своем докладе он проанализировал эстонское искусство с точки зрения идейно-художественной, рассмотрел его связи с народом, вопросы, волнующие молодых художников, подготовку молодежи в Государственном художественном институте ЭССР, организационные вопросы. С содокладами выступили член президиума правления Лео Рохлин, председатель секции критики Март Эллер, председатель ревизионной комиссии Рихо Кульд, выступили на съезде также заведующий отделом культуры ЦК КП Эстонии Олаф Утть, министр культуры Эстонской ССР Юхан-Каспар Юрна, секретарь правления Союза художников СССР Борис Неменский и многие другие. В центре внимания съезда были вопросы дальнейшего углубления связей художников и народа, а также молодое пополнение рядов художников и вопросы художественного образования. Обсуждались и более частные проблемы творчества. Съезд избрал новое правление Союза художников ЭССР и ревизионную комиссию (с. 7—10).

Ильмар Торн. Послесъездовские мысли. На съезде, прошедшем в деловой обстановке, обсуждалась творческая работа последних лет. Предметом разговора были в основном вопросы практического характера, требующие скорейшего разрешения, тогда как хотелось бы видеть больше внимания к проблемам творчества. Не все еще наши художники обращаются к изображению своих современников, нашей жизни и ее проблем. В то же время — всегда ли мы вправе требовать от художников чего-то нового? Можно предъявить некоторые претензии и к критике, которая порой склонна к чересчур поспешным обобщениям или выносит положительную оценку произведениям сомнительной художественной ценности (с. 11—15).

Мартти Соосаар. Эюд о живописце Эвальде Окасе. Автор рассматривает живопись, групповые портреты и изображение обнаженной природы, выполненные народным художником СССР, действительным членом Академии художеств СССР Эвальдом Окасом, рассказывает о годах учебы художника, об испытанных им влияниях (с. 16—20).

Хилья Ляти. О творчестве Иоханнеса Выэрахансу. Иоханнес Выэрахансу начал учиться живописи под руководством Антса Лайкмаа, затем продолжил образование в художественной школе «Паллас» у Адо Ваббе. Раннее творчество Выэрахансу тесно связано с островом Сааремаа, который и впоследствии служил для художника

источником вдохновения. Фигурные композиции Выэрахансу, как правило, изображают сцены труда — уборку картофеля, лесоразработки, заготовку льда, матву, сенокос и т. п., в начале 1940-х годов в его творчестве появляется новый круг мотивов — южноэстонский пейзаж, в 1950-х годах художник начинает все чаще обращаться к зимнему пейзажу. Писал он также портреты, цветы, автопортреты (с. 21—25).

Вийви Вийльманн. Рисунки Юхана Раудсеппа. В статье рассматриваются рисунки, относимые к так называемому кубистскому периоду творчества художника. Заимствование новых принципов происходило у него в основном через литературу. Ю. Раудсепп примкнул к группировке эстонских художников, члены которой активно пропагандировали новые направления в искусстве — кубизм и конструктивизм (с. 26—28).

Леонхард Лапин. Индустриальная скульптура. Индустриальная скульптура, формирование которой исторически связано с деятельностью русских конструктивистов 1920-х годов, в наши дни благодаря появлению новых материалов и технических средств занимает важное место в развитии современной скульптуры, архитектуры, дизайна (с. 29—31).

Живопись Сирье Лапин (с. 32—33).

Расма Лаце. Поиск и подтверждение. Первая выставка молодых латышских художников состоялась в 1956 году. Тогдашние молодые теперь стали ведущими мастерами, возглавляющими художественную жизнь республики. На смену им пришло новое поколение, для которого характерны неустанные поиски. Янис Анманис, Янис Осис, Юрис Димитерс, Бруно Василевскис, Гунта Грива, Майа Табака вносят большой вклад в современную латвийскую живопись (с. 34—37).

Ян Кржиж. Человек или фигура? Радикальные тенденции в искусстве XX века пытались вытеснить с живописных полотен фигуру человека. И тем не менее в каждом произведении искусства присутствие человека ощутимо. В одном и том же произведении человеческую фигуру можно отрицать, отвергать и в то же время открывать ее. В чешском модерне тема человека никогда не теряла своего значения. Мы постоянно встречаем в чешской живописи и скульптуре оригинальные решения, в которых находят выражение исторический опыт народа и черты местной культурной традиции (с. 38—48).

Юри Куускемаа. Художественный центр в Нукусе. Художественный музей в Нукусе — столице Каракалпакской АССР известен во всей нашей стране. Большие заслуги в деле создания и развития музея принадлежат Игорю Савицкому, который начал в послевоенные годы собирать и изучать произведения каракалпакского народного искусства. Музей располагает также интересным собранием археологических находок, однако наиболее богата коллекция изобрази-

тельного искусства XX века, включающая произведения художников Средней Азии и России (с. 49—53).

Март Хельме. Дзитоку «Картины пастьбы волов». В искусстве Дальнего Востока довольно распространен мотив волов. В настоящей статье имеем дело с шестикартинной серией. Автор рассматривает ее с двух точек зрения: как объект культа и как памятник дальневосточной одноцветной живописи тушью.

SUMMARY

53/3

Chronicle 1976 (pp. 2—6).

Jaak Olep: The 16th Congress of the Union of Artists of the Estonian SSR. The 16th Congress of the Union of Artists of the Estonian SSR took place on the 26th and 27th of January, 1977. A survey of the main problems of our art life was given by Ilmar Torn, chairman

of the Union of Artists of the Estonian SSR. He analyzed the ideological and political aspect of Estonian art, the connections of art with the people, the problems of young artists, the instruction at the State Art Institute of the Estonian SSR and organizational questions. The member of the presidium of the board Leo Rohlin, chairman of the section of critics Mart Eller, and chairman of the inspection commission Riho Kuld took the floor with co-reports. Speeches were made by Juhan-Kaspar Jürna, Minister of Culture of the Estonian SSR, Boriss Nemenski, secretary of the Board of the Union of Artists of the USSR, and others. One of the main problems was the further strengthening of connection between the artists and the people. Another problem comprised the younger generation of artists and the teaching of art. Narrower problems connected with creative work were also discussed. Finally, the floor was taken by Olaf Utt, chief of the cultural department of the Central Committee of the Estonian Communist Party. The new board of the Union of Artists of the Estonian SSR and the inspection commission were elected at the congress (pp. 7—10).

Umar Torn. Afterthoughts of the Congress. The Congress was a matter-of-fact survey of the creative work done during the recent years. The main problems that arose at the Congress were of a practical nature because at present lots of practical problems require rapid solution. Yet one had been looking forward for a deeper concentration on problems of creative work. It seems sometimes as if lots of artists were afraid of treating contemporary life, or problems and people in that connection. And one more question: do we not exaggerate with demanding always something new from artists? More is to be demanded from art critics who give a positive appraisal to problematical phenomena (pp. 11—15).

Martti Soosaar. A Study of the Painter Evald Okas. The author gives a survey of the recent paintings group portraits and nudes by Evald Okas, People's Artist of the Soviet Union, active member of the Academy of Arts of the USSR. At the same time, he also touches upon the study years of the artist and the influences that had an impact on the artist's production (pp. 16—20).

Hilja Läti. About the Work of Johannes Voerahansu. Johannes Võerahansu started his studies under the guidance of Ants Laikmaa, and later at the art school "Pallas" in Ado Vabbe's studio. The earlier works by Johannes Võerahansu are closely connected with Saaremaa Island, which remained a source of his inspiration in later years as well. The figural compositions of the artist depict most often working scenes — picking potatoes, work in forests, ice-storing, rye-harvesting, hay-making, etc. At the beginning of the 1940s a new circle of motifs appeared — the landscape of South-Estonia; in the 1950s the winter landscape attracted

the artist once again. Those main subjects are combined with other genres of painting as well — portraits and flower-pieces. The artist has also painted a number of self-portraits (pp. 21—25).

Viivi Viilmann. Drawings by Juhan Raudsepp. The author discusses J. Raudsepp's drawings that belong to the so-called cubist period in the work of the artist. The adoption of new principles was mainly effected through literature. J. Raudsepp joined the Group of Estonian Artists whose members propagated eagerly new art trends — cubism and constructivism (pp. 26—28).

Leonhard Lapin. Industrial Sculpture. The industrial sculpture whose historical development is directly connected with the activities of the Russian constructivists in the 1920s, occupies nowadays, due to novel materials and technological means, an essential place in the development of both the contemporary sculpture and design (pp. 29—31).

Paintings by Sirje Lapin (pp. 32—33).

Rasma Lace. Searchings and Attachement. The first exhibition of young Latvian artists took place in 1956. The young artists of that time are now the leaders of the art life of Soviet Latvia. A new generation has replaced them, a generation characterized by creative searchings. Janis Anmanis, Janis Osis, Juris Dimiters, Bruno Vasilevskis, Gunta Griva, Maia Tabaka have added their own contribution to contemporary Latvian painting (pp. 34—37).

Jan Kríž. Man or a Figure? The radical art tendencies of the 20th century have made an attempt to oust the figure of man from pictures. Yet the presence of man is presumed in any work of art. The human figure can be denied, and at the same time, or discovered in one and the same work of art. In Czech modern art, man as a subject has never lost him importance. In Czech painting we meet continuously original solutions in which the historical experiences and the features of the local cultural traditions are also expressed (pp. 38—48).

Jüri Kuuskemaa. The Art Centre Nukuss. The Nukuss Art Museum of Karakalpak is well-known all over the Soviet Union. Igor Savitski who started to collect and study the Karakalpak folk art after the war, has great merits in establishing and advancing the museum. The museum also owns an interesting collection of archaeological finds. But the most numerous collection is devoted to the 20th-century art of Central Asia and Russia (pp. 49—53).

Mart Helme. "The scenes of grazing oxen" by Dzitoku. Ox-motif is rather wide spread in the Far-East. The series of six paintings are reproduced. The author treats the subject from the two point of view — as an object of cult and as a monochromatic painting memorial in China ink of the Far-East (pp. 54—55).

