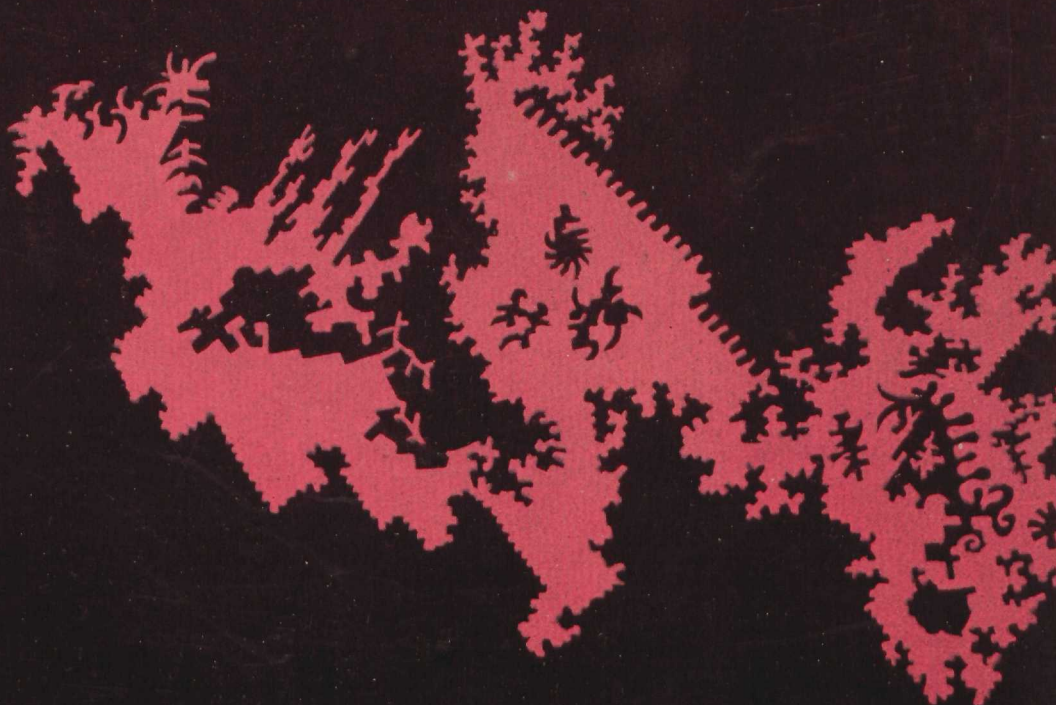
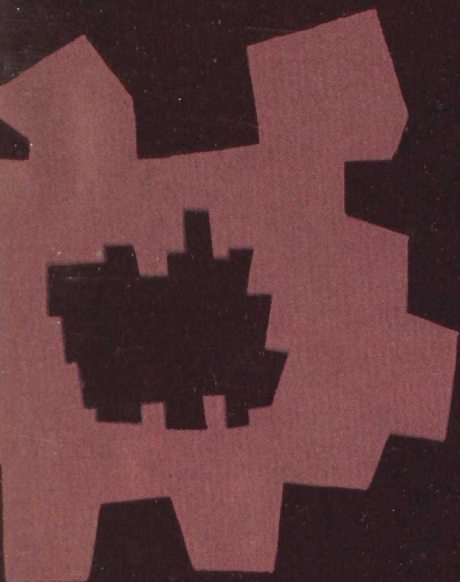


1/1992 **KUNST**

ART IN ESTONIA





Aastal 1958 ilmus almanahhi „Kunst“ esimene number, tookordseks koostajaks Milvi Kartna. 1991. aasta lõpuks oli neid ilmunud 76. Mul on raske otsustada almanahhi tähenduse üle, sest olin selle toimetajaks alates 46. numbrist. Eesmärk oli aga alati sama — vaatamata ideoloogilistele takistustele ja hiljem üha rängemaks muutuvatele trükioludele — kokku korjata olulisemat eesti kunstielus, jälgida erinevaid tendentse ja muutusi, olla avatud uuele ja olla kasvõi kitsaks infokanaliks, väravaks tol ajal nii vankumatul piiril siin- ja sealpoolse kunsti vahel. Selge on aga, et üha intensiivsemaks muutuv ja hulga erinevaid vorme omandav kunstielu vajab midagi enam kui aastas kord-paar ilmuv almanahh. On loogiline, et senisest väljaandest kasvab välja uus, kvartaliaajakirja staatust omav „Kunst“. Mulle meeldiks mõelda, et sellest ajakirjast kujuneks kunstiteoreetilise mõtte keskus, kuhu koondub eesti parim kunstikriitika, esseistika, teooria. Ainult nii — seades eesmärgiks leida kunstinähtustele teoreetilisemat ja avaramat käsitlust, on võimalik ka igapäevaste väiksemate ja suuremate kunstisündmuste tolerantne tutvustamine ja nende tähenduse nägemine selles suures, keerulises ja pidevalt muutuvas süsteemis, mida kokku nimetatakse kunstieluks.

Meie ajakiri järgib multifunktsionaalsuse printsiipi. Et see on praegu ilmuv ainus erialane ajakiri, peab ta olema ühteaegu traditsiooniline ja modernne, vaatama olevikust tulevikku ja minevikku, reageerima päevasündmustele ja esitama (võimalik, et alati vastuseta jäävaid) küsimusi igavesti määratlemata kunsti olemuse kohta. Ta peab olema Eesti-keskne, sest keegi teine meie probleemidega ei tegele, ja avatud sellele, mis tuleb mujalt. Kõik see viitab võimalikule eklektilisusele, on aga mõeldud tolerantse, avatuse ja eruditsiooni toetuseks. Ajakiri ei taotle järskude piiride tõmbamist kunstivormide vahele, vaid eeldab kogu meid ümbritseva visuaalse kultuuri — alates arhitektuurist kuni videoni — kajastamist. See eeldab valiku tegemisel toimetuse külmaverelisust (mida ei maksa võtta küünilisusena) ja kaasaegse kunsti pideva muutlikkuse aktsepteerimist.

Praegune kunstiseis Eestis on kirju — ilma dominantideta, ilma iidoliteta ja vahel ka lootuseta. Lõppenud on võimas motivatsioon — kaitsta ennast teatud kunstivormide, hoiakute ja ideaalide abil (olgu need kasvõi ette kujutatud või nostalgilised) totaalse ideoloogilise surve eest. Uus kultuur, mille kõige iseloomulikum tunnus on kunstilise mõtlemise vabadus ja mitmekesisus, ei teki lihtsalt. Tulemas on pingeline ja põnev aeg ja toimetuse loodab seda aega märgata ja jäädvustada ja mitte unustada, et vaba tegu ja vaba sõna on võrdsed partnerid.

Milvi

1/1992

KUNST

ART IN ESTONIA

Vastutav toimetaja
Editor-in-chief
Sirje Helme
Toimetajad/Editors
Ants Juske
Krista Kodres
Heie Treier
Kujundaja/Layout
Andres Tali
Tel./phone
602-035, 601-782
Kirjastaja/publisher
Kirjastus "KUNST"
Kunst Publishers
Lai 34, Tallinn 200001
Eesti Vabariik
© Kirjastus "KUNST"

NÄITUSED

LK. 4

Heie Treier / Kunstnik: narr ja nomaad

Krista Kodres / Kolmas mõõde

Ants Juske / Sergei Isupov "VAALAS"

Raivo Kelomees, Ilmar Malin, Jüri Palm / Lõuna on serveeritud

Krista Kodres / Tea Tammelaan ja Siim-Tanel Annus Düsseldorfis

Tamara Luuk / Eesti kunst Belgias

TEORIA KRIITIKA E S S E E

LK.13

Sixten Ringbom / Nähtavat ületamas. Abstraktse kunsti teerajajatest

E G O

LK. 35

Ants Juske vestlus Jüri Kasega

KUNSTIELU

LK. 39

Viis küsimust Tallinna Kunstihoone intendandile Anu Liivakule

Galerii "G"

Galerii "SINIMANDRIA"

Foto aastapreemia 1990

MAAILM

LK. 42

KROONIKA

LK. 44

Soome noortenäitus "Sinirand" Tallinnas / Idee-ruum-materjal / Tarbekunstitriennaal

Ben Siebenrocki objekt / Eesti kunst Kasselis / Eesti Esplanaad Helsingis

Soome tarbekunst Tarbekunstimuuseumis / Carolus Enckelli maalid Kunstihoones

ON-grupp Kunstihoones / Lugu puust / Inga Aru ja Kreg A. Kristring "VAALAS"

"Boundary crossings" Väänas

AJALUGU

LK. 50

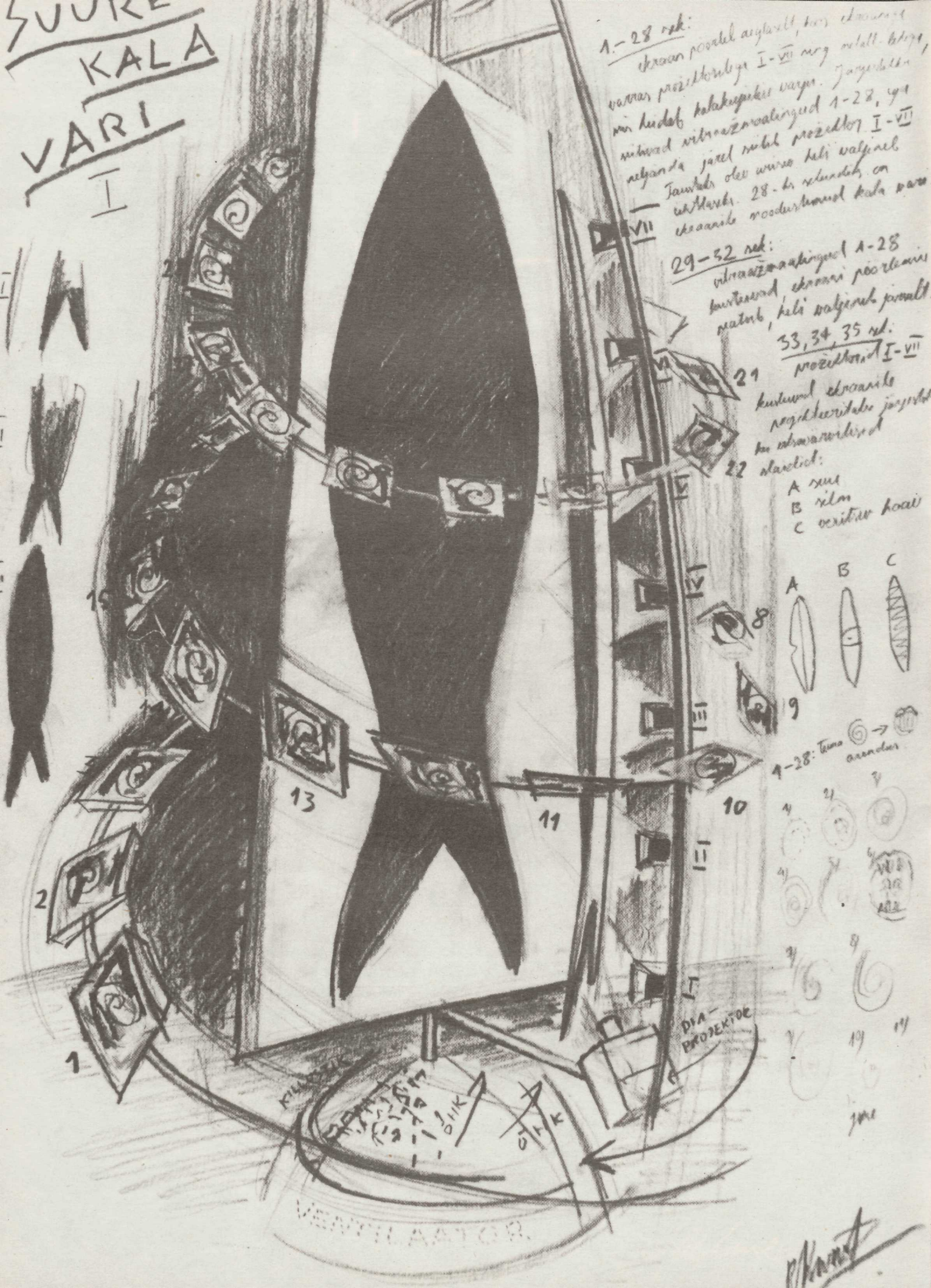
Reet Varblane / 1940. aastad - Saksa okupatsioonist Rootsi paguluseni

Eha Komissarov / Triumfaalne marss rahvariietega

SUMMARY

pp. 63-64

SUURE KALA VARI I



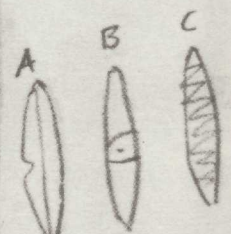
1-28 red:
 kroon poolele asetat, kus kroonid
 vana projektorite I-VII ning muud. kogu,
 mis kuulub kalakujulise vari. Järgnevalt
 tuleb võtta arvesse kalakujulise vari
 algsed ja need mis on projektor I-VII
 Järgnevalt oleks vaja teha valgel
 ristlõike. 28. k. rühm, on
 kroonide moodustanud kala vari

29-32 red:
 ultraaarealide 1-28
 kutsuvad krooni poolele
 matid, keli valgel jaal

33, 34, 35 rd.
 projektorid I-VII

21 kutsuvad kroonide
 projektorite jaal
 kroonidele jaal

- 22 alad:
- A suu
 - B silm
 - C vertikaalne



1-28: kroonide
 arvu



Handwritten signature or name at the bottom right corner.

Palavikuliste poliitiliste sündmuste keerises on oht kaotada vaateväljalt mitmed eksistentsiaalselt määravad väärtused. Peame meenutama, et kõike seda on juhtunud varemgi. Siiski on alati leidunud kunstnikke, kes lähtuvad jaatavastelutunnetusest ning töötavad oma loominguga vastu kasvavale entroopiale. Kunst ei pea mingil juhul kohanduma „süsteemiga“ — see kogemus on meil juba olemas, kuid sama kahtlane on ka tegelemine rahvus-poliitiliste spekulatsioonidega, milleks Baltimaade praegune situatsioon näib võimalusi pakkuvat.

„Forma anthropologica“ eesmärk on näidata olemuslikele probleemidele orienteeritud loomingu, arhetüüpset tõde otsivat kunsti. „Forma anthropologica“ püüabki leida visuaalset ja kombatavat vormi inimese kõige arhetüüpsemate teadlike ja alateadlike kihistuste katteks. Näituse kontseptsioon välistab arhetüüpide otsinguil igasuguse etnograafilise materjali, unustama peaks samuti nii praeguse kui ka ajaloolise sotsiaal-poliitilise reaalsuse. Süveneme iseendasse, meis sügaval peituvatesse arhetüüpilistesse kujutelmadesse ja Balti rahvaste eripära tuleb sealt kindlasti paremini esile kui kõigist massipropagandistlikest avaldustest. Usume, et maailmakunsti paremikku huvitab just selline Baltimaade kunst.

„Forma anthropologica“

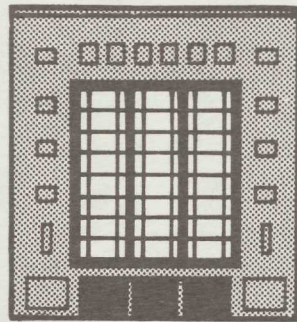
toimkond

Helena Demakova (Läti)

Raminta Jurenaite (Leedu)

Ants Juske (Eesti)

FORMA ANTHROPOLOGICA

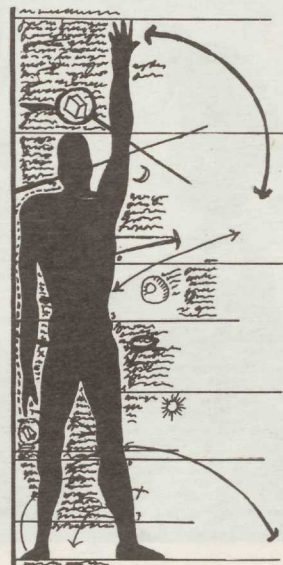


TALLINNA
KUNSTIHOONE

BALTI
RIIKIDE
KUNSTNIKE
NÄITUS

10. 01. — 2. 02.

1992



KUNSTNIK: NARR JA NOMAAD

Heie Treier

NÄITUSED



Raoul Kurvitz.
Performance „Ararat“
Tallinna Kunstihoones
8. märtsil 1991.
Foto: T.-H. Varres.

Raoul Kurvitz.
The performance
„Ararat“ in the
Tallinn Art Hall,
8 March 1991.
Photo: T.-H. Varres.

Rühm T näituse
ava-performance
„The Guide“
Tallinna Kunstihoones
20. veebr. 1991.
Foto: T.-H. Varres.

The opening performance
„The Guide“
to the „T-Group“ show
in the Tallinn Art
Hall, 20 Feb. 1991.
Photo: T.-H. Varres.



Niisuguse pealkirja all ilmus „Kunstforumis“ nr. 112 (märts/aprill 1991) essee, milles püüti defineerida kaasaegse kunstniku muutunud staatust. Kunstnik näib olevat midagi muud, kui lihtsalt abstraksionist, ekspressionist või sürrealist — ta on narr ja nomaad. Umbes samal ajal, kui Saksamaal hakkas ilmuma „Kunstforumi“ uus number, 1991. a. veebruaris-märtsis, oli Tallinn täis näitusekuulutusi, millel Rühm T defineeris oma kunsti: „A Guide to Intronomadism“. Esineti Kunstihoones. Enam kui kahe nädala jooksul leidsid pea iga päev aset *performance*'id, lisaks näidati installatsioone ja videosid. Rühm T eelistused, nagu ikka, olid teravamaitseelised ja kohati pikantsed, näituselt õhkus Nietzsche (selle moodsa Herakleitose) üle inimese nägemust. Nii nagu Herakleitos või Nietzsche väljendasid oma mõtteid seosetuna näivate fragmentidena, olid ka Rühm T *performance*'id sageli ebaloogilise, seosetuna näiva stsenaariumiga. Stsenaariumist hoopis olulisem näis olevat aga miski muu — vitalistlik taotlus teha nähtavaks ideaalseid vaimu-protseesse, suunata vahetult publikule oma energia või kunstnikku ümbritsev bioväli. Praegu videolindilt või fotodelt vaadates mõjuvad *performance*'id siiski teisiti — mõnel juhul kaotades oma algset mõju, ent vahel muutudes ka efektsemaks, kui asi tegelikkuses oli. Viibides ohutus kauguses toimunust, hägustub mälestus *performance*'ite brutaalsest jõhkruusest ning esiplaanile astub tõepoolest esteetilisus. Valdakond, mida Rühm T kunstnikud analüüsivad, puudutab nii või teisiti iga üksikut indiviidi, see on vaimsete ja kehaliste läbielamuste kogemuslik valdkond — aistingud, surmasfäär, erootika, vägivald ja võim, mis kõik segunevad omavahel ärevust tekitavaks kogumiks. 20. sajandi *fin de siècle*'i esteedid ei taotle aga kõikehaaravat elu kunstiks muutmise utoopiat — selleks on nad liiga targad ja liiga põhjamaised. Viimasele viitab juba eesliide „intro“, mille nad panevad sõna „nomadism“ ette. Kõigest hoolimata on *performance*'id introvertsed ja külmad ehk kasutades kunstnike endi terminoloogias olulist sõna — ükskõiksed. Niisiis võtavad Rühm T kunstnikud endale õiguse olla eelkõige kunstnikud, nad vaatlevad elu sellisena nagu see on, ilma erapoolikuse ja kindla positsioonita, täites ühtlasi kunstniku narri-rolli, kellel on lubatud välja öelda tõtt. Mis on siis nende tõde? Seda pole ometi kerge aimata, sest iga järgneva *performance*'i puhul libisevad varasemadki pidepunktid käest ning kokkuvõttes seisab vaataja tühjade kätega ikka samas paigas, kus ta oli alguses. Väljendades oma põlvkonnale iseloomulikku uut tundlikkust, peab nende kunsti alg-põhjusi otsima aga nähtavasti mingist varasemast kollektiivsest kogemusest, seega möödunud aastakümnetest.

Urmas Muru,
Eve Kask.
Performance
"Andante"
Tallinna Kunstihoones 28. veebr.
1991.
Foto: T.-H. Varres.
Urmas Muru,
Eve Kask.
The performance
"Andante" in the
Tallinn Art Hall,
28. Feb. 1991.
Photo: T.-H. Varres.



Sündides ühiskonda, kus inimesi kasvatati programmiliselt nendeks, kes nad tegelikult ei olnud ja võeti ära õigus väljendada oma suhtumisi, õpetati head nägu tegema olukorras, kus püssiga piiri-valvur ei lubanud supelrannas merre ujumagi minna — on loomulik, et sisemised agressioonid kuhjuvad väljakannatamatuks. Ollakse ülitundlik silmakirjalikkuse ja võõrandumise suhtes. Et maailm-teiste-jaoks muuta nüüd jälle maailmaks-enda-jaoks, tuleb kunstnikel ümber nimetada mõningad mõisted ja selgitada oma arved ümbritsevaga. Seda ei saa teha teisiti, kui võttes endale vabaduse olla absoluutselt subjektiivne — omadus, mida aastakümneid pealesurutud N. Liidu materialistlikus esteetikas on kardetud nagu tuld. Niisiis on kaudselt tegemist mässuga materialismi vastu, mässuga lämmatava „objektiivsuse“ vastu; algpõhjuste poolest viitab see taas hingesugulusele 19. sajandi irratsionalismiga.

Nii nagu 19. sajandi lõpul, ei saa ka nüüdsete arhitektide mängu pidada süütuteks või ohututeks. Jube küll, ent 20. sajandi *fin de siècle* pole eesti kunstis möödunud ohvriteta, kui pidada silmas ühe Rühm T liikme, 23-aastase luuletaja Andres Allani kummalist surma 1988. a. (rõdult allakukkumine). Ent surma põletav hingus ongi oma võimu all hoidnud meie viimaste aastate tegemisi ja mõtteid, surma hingus läbisegi õilsa lootusega, et täituvad iseseisva Eesti ideaalid.

Siinkohal on huvitav võrrelda 1970. aastate eesti kunsti reageeringut materialistliku esteetika monopolile. 1960.—70. aastate eesti kunst kulges paljuski abstraktsete ideede hõredates kõrgustes, tehes end niimoodi kättesaamatuks ühiskonda valitsenud punase populismi labastele nõudmistele, ent ta tegi end sageli kättesaamatuks ka suurele osale publikust. Teiste sõnadega, eesti kõrgkunst oli suletult elitaarne. Rühm T esindab uut lainet, kus panus tehakse üldmõistetavatele kategooriatele, seega väljutakse suletud elitarismist. Soovi korral võib niimoodi tõlgendada ka avangardismi ja postmodernismi paradigmade peegeldust eesti kunstis.

Ent kunst 1990-ndatel ei saagi olla selline, nagu kunst 1970-ndatel ja vastupidi. Ajal, mil kaovad vanad ideoloogilised vastuseisud, mis seni jagasid maailma jäigalt „omadeks“ ja „võõrasteks“, muutuvad riigipiirid, kui maakera tundub tihenevas integratsioonis järjest väiksemana, muutub ka maailmapilt. Ja kunst ei saa olla enam endine.

RÜHM T KUNSTIHOONES 20. 02 — 10. 03. 1991. A.

1. Raoul Kurvitz
„Anti-Brains“ I, II. install. 1991
„To Sylvia Plath, with Honour and Love“, install. 1991
2. Ariel Lagle
„Zygous Old“, heli 1991
„Roundelay“, install. 1991
3. Tarvo Hanno Varres
„Pealkirjata“, I, II. fotod ja install. 1991
valguslagi, tõrvapapp 1991
4. Hasso Krull. Tekst 1991
5. Urmas Muru
„Vaip“, graniit 1991
Metallkonstruktsioonid 1991
6. Urmas Muru, Tarvo Hanno Varres
„Intervjuud“ (U. Muru intervjuud M. Mallesega, K. Kadali-puga, A. Hmelnitskiga, Veraga) — video 1991
7. Rühm T — „Search for Body without Organs“ — video 1990
8. Peeter Pere
„In and Out (tütre kiri maalt)“, install. 1991
„Lipud“, install. 1991

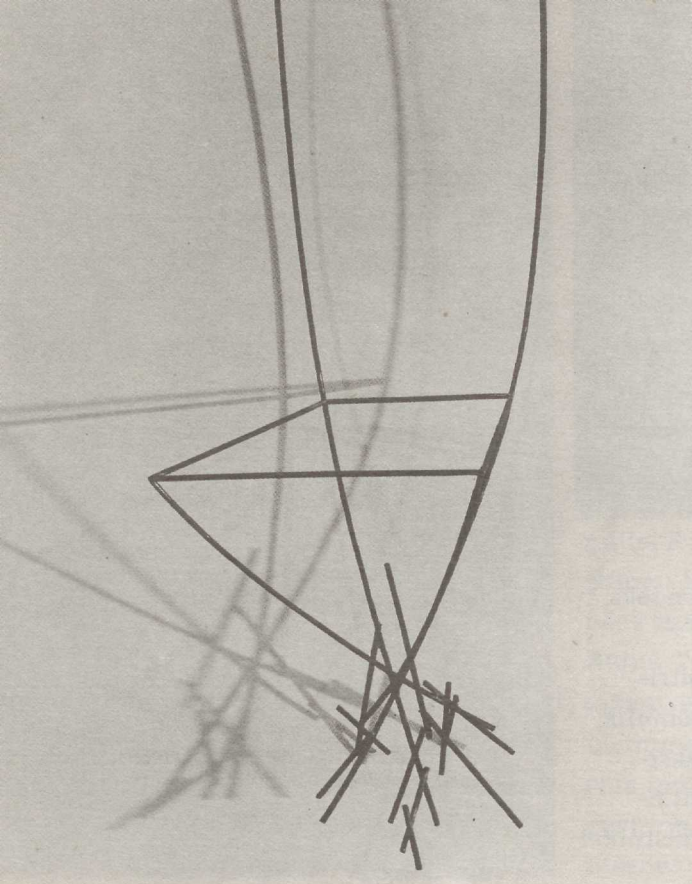
Performance'id

- K 20.02. The Guide (Rühm T)
N 21.02. Viva! (U. Muru, P. Pere),
muusika A. Lagle
R 22.02. Myra F (R. Kurvitz)
L 23.02. Intro (U. Muru)
P 24.02. More About Fish (R. Kurvitz)
E 25.02. Lover (U. Muru, P. Pere),
muusika A. Lagle
K 27.02. Wolf and Seven Little
Goats (R. Kurvitz, M. Avdyuschko),
muusika A. Lagle
N 28.02. Andante (U. Muru)
R 1.03. Acid House Dancing Party
(T.-H. Varres)
L 2.03. Marat' surm (Rühm T,
muusika Saaremets/Hmelnitski)
P 3.03. Meine Liebling W.-B.
(R. Kurvitz), muusika A. Lagle
E 4.03. The Milk (R. Kurvitz),
muusika A. Lagle
K 6.03. Muna moodustumine
(H. Krull)
N 7.03. Ave Maria, imperatrix, Te
salutams (U. Muru, P. Pere),
muusika A. Lagle
R 8.03. Ararat (R. Kurvitz)
L 9.03. Kunstikooli õpilaste *performance*
P 10.03. Farewell (Rühm T); Sylvia
(R. Kurvitz); Suudlus (U. Muru,
E. Kask); Põder (P. Pere),
muusika A. Lagle

KOLMAS MÕÕDE

Ulvi Haagenseni näitus "Vaal" galeriis

Krista Kodres



Ulvi Haagenseni näitus
„Vaal“ galeriis 1991.
Fotod: P. Säre.

Ulvi Haagensen exhi-
bition in the Vaal
Art Gallery. 1991.
Photos: P. Säre.



Austraalia päritolu eestlanna Ulvi Haagenseni (s. 1964) näitus oli kindlasti „Vaala“ üheks suviseks tipp-esitluseks. Eksponeeritud objektides köitsid nii idee totaalsus kui ka selle esiletoomise viis, absoluutne kummardus struktuuride maailmale ja selle maailma nähtavaks tegemine. Haagenseni enda sõnul saavat kõik alguse joonistamisest, mängudest valge paberi ja joontega. „Vaala“ raudskulptuurides on kunstnik siirdunud kahemõõtmelisest joonisemõttest kolmandasse mõõtmesse, kus algne ideaalne plaan on ümbertöödeldud reaalsuseks. „Reaalid“, mida lisaks nende materiaalsusele ühendab ruumi ja inimitajuga ka nende vormiline sarnasus mööbliga, suutsid välja-panekus viidata ühtlasi oma algsele, tasapinnalisele eel-olekule, heites valgetele seintele joon-varje. Objektis ilmnes korraka see, mis oli enne, ja see, mis on kohal ka praegu. Teoste analüütiline vaimsus avanes teadajale vaatajale ehedana ka ilma saatva joonistuste-sarjata. Meetodist endast, sellest, mis teed pidi U. H. luues liigub, andsid otsesemalt märku aga ka galerii-korrusel eksponeeritud fotoseeriad.

Võib-olla küll sama ideed, kuid siiski teist tundeskaalat, esindasid kolm puu ja okstega seadet, millest ühes oli päris-loodus asetatud vastakuti loodud loodusega (raud). Siiski näib, et taolise otseütlusega taies pigem kaotab kui võidab, või polnud triviaalsust lihtsalt suudetud äärmusesse viia, esitada seda näiteks nii, nagu Jüri Okas mõned aastad tagasi Kunstimuuseumis oma kuuseokastest „Pesas“, mis just oma kujundivälja paljuplaanilisuse tõttu ülendus lausa filosoofiliseks. Niisiis loeksin U. H. „täistabamuseks“ siiski „raudsete objektide“ poole, mis sisendas nähtava ja nähtamatu üheaegsuse võimalikkust. Lisaks mõtte- ja teostus-puhtusele (muide, kõik teosed on tõepoolest ka U. H. enda poolt valmis tehtud) haakub näitus suurepäraselt praeguse sünteeskunsti, „piire ületava“ kunsti eksperimentidega. Niisuguse kunsti — nagu ka U. H. loomingu veel üheks oluliseks osutuseks on tõdemus, tegelikult ju väga vana tõdemus, et ka „asjadel on omaenda elu, tarvis on ainult äratada nende hing“. Sõnastuse laenasin Gabriel Garcia Marquez'ilt, õieti tema elutargalt mustlaselt Melquiadeselt.

SERGEI ISUPOV "VAALAS"

20. augustist 7. septembrini 1991 oli „Vaal“-galeriis Sergei Isupovi keraamika näitus. Isupov on viimaste aastate õnnelikumaid leide. Tõsi, leid on pärit meie kaugemast kultuuriruumist, kuid kinnistudes meie kunstipilti, on ta just tänu sellele meid tublisti rikastanud. Isupov on keraamik ja paljud tema loodud esemed on ka funktsionaalsed, ometi on eseme otstarve talle vaid pelgaks ettekäändeks piiritule loomisrõömule. Hea tahtmise juures leiaks Isupovi teostele ka žanrimääratlused (tarbekunst, skulptuur, installatsioon jne.), kuid mainitud kunstiteaduslik menetlus on Isupovi puhul tühi vaimu närimine. Tema mängulisus haarab niivõrd, et vaataja muutub mängu osaliseks, kunstniku fantaasiad käivitavad piiritu assotsiatsiooniahela ka retsiপিendis. Boris Bernstein on maininud „dünaamilist vastuolu asja vormimahu ja dekoori vahel“. See on ilmselt tõsi — vormitinglikkused elaksid nagu ühte,

fantastilised mustrid teist elu. Tundub, et kunstnik loob esmalt savist vormi ning alles siis hakkab mõtlema, mida sinna peale maalida. Kuid, nagu viitab Bernstein, ongi Isupovi looming täis paradokse. Enamasti loob just dekoor kindlapiirilisemaid vihjeid, siin on rikkalikke kultuurikihistusi alates egiptuse kunstist ning lõpetades ukraina rahvakunstiga. Kogu nimetatud materjali interpreteerib Isupov äärmiselt „lõdvalt“ — mingeid mütoloogilisi alltekste on siit mõttetu otsida. Isupov laseb kõik läbi enda fantaasia, kasutades kultuurist võetud materjali ainult „toormena“. Üldse on Isupovi andes midagi looduslikku, nagu see andekusega alati kipub olema. Ta loob „nagu lind laulab“, kui kasutada juba ärakulutatud võrdlust. Samas on kõik tema tehtud asjad väga kultuursed ja eks seegi ole üks Isupovi loomingu paradokse.

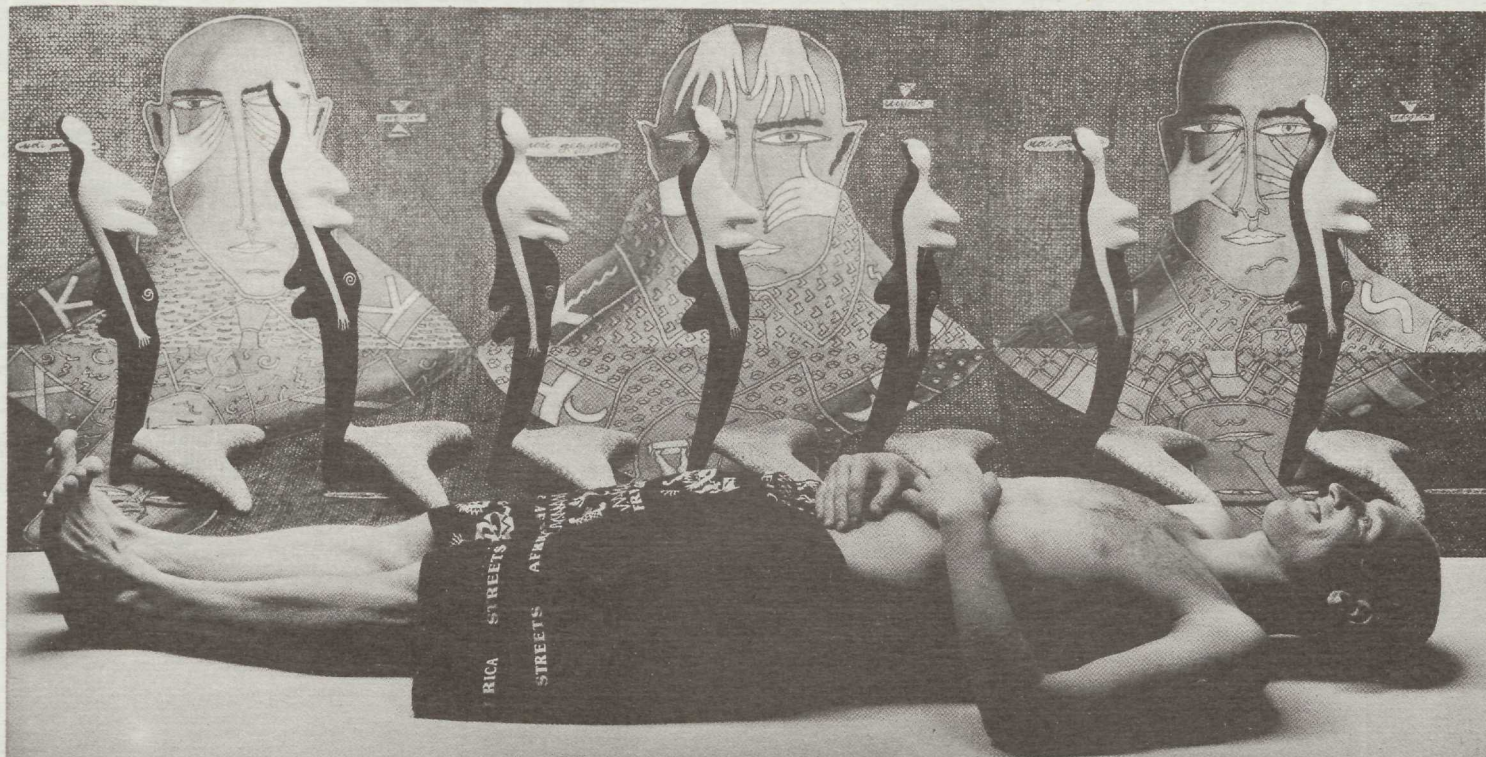
Ants Juske



Sergei Isupovi näitus „Minu vanaisa mälestused“ „Vaal“ galeriis 1991.

Fotod: A. Maslov. Sergei Isupov exhibition "The Memories of My Grandfather" in the Vaal Art Gallery. 1991.

Photos: S. Maslov.



LÕUNA ON SERVEERITUD

— PARA on otsijate ja leidjate lahtine ahelik. Parasürrealistid esindavad uussürrealistlikke suundumusi eesti nüüdiskunstmis, taotlemata koolkondlikku purismi ja tunnistades sürrealismi sümboolsete võimalikkust ning elujõudu. Ajalugu saab korduda vaid farsina, armastus sotsialistliku revolutsiooni vastu ei sedagi, seepärast ei olegi meie eesmärk oma ajalooliste eelkäijate — nende viha ja nende naeru — täht-täheleline jälgimine nüüdiskunstmis kui ka tegevuses, kuid me ei salga oma tööde sügavat hõimlust sürrealismiga. Meie hulgas on väinud ka Warhol, Jung ja Ristija Johannes — imaginaarselt, kui soovite, kuid meie geneetilised juured viitavad pikkade aastakümnete taha sürrealistidele, nende loomingule.

— Võibolla on vaja meelde tuletada, et sürrealism oli (ja on) avatud loomingumeetod, mille puhul analüütikul pole stiilmõistega midagi peale hakata; meetod ja eluhoiak ühtaegu; võime kujutada nüüdiskunstmis kui eluta maailma põimuvaid olekuid mittekonventsionaalseis koosluseis; võime, mis on inimeses alati eksisteerinud, kuid mille avastasid sürrealistid kahekümnendail aastail; jah, seda, et see pole leiutis, vaid kunstnike tõdemus, et inimese teadvusväliseid fenomene ja psüühilisi hoiakuid on tööpoolest võimalik kujutada, materjalis taastada? Võib-olla on kasulik lisada, et sürrealistide dokumendist „Déclaration du 27 janvier 1925“ me võime leida: „See on vaimu karje, suunatud iseendasse, et purustada enda ahelad.“

— PARA pole ehholaalia — lääne uusimate kontseptide lihtne üleütlemine, moemallide üksikasjalik introduktsioon sünniseis tingimusesse. Kui teised eesti grupid ning suundumused, näiteks neo-geo ja neo-ekspressionistid, on saavutanud läbilöögi ning kriitika tunnustuse paratamatu järeldusena nende loomingulisest analoogiast Läänes hetkel kõrgelt hinnatud kunstisuunaga, siis PARA ei ole tekkinud selleks, et olla millegi olemasoleva kohalik analoog. PARA on tekkinud ilma keskusele orienteeritud kunstikriitika ettehoolduseta. Me oleme üksi eesti neosürrealistid, sünn, praegu ja nüü. Ja PARA on eesti nüüdiskunstmis vereproov.

— Me oleme omaks võtnud kontseptiooni mitte-teadvuslikust, inimolelu peidetud hügeldimensioonist, transpersonaalsest sünnist ja me usume suurt kunstmis sünnivat sellest sünnivusest instinktide baasil esilekerkiva arhetüüpse imaagona.

Kes kuuleb neid, iseeneis kaugeid tumedaid hääli? Kunstmis sünnib ainult läbi sünnivate enesesepöördu-miste, kunstnik peab kuulma iseend endast läbi. Kunstnik peab oskama näha ka pimedas.

— Nüü mõnedki meie taiesed ei ole sünninud selleks, et kirjeldada väliseid asjaolusid, vaid on sünninud projektsioonidena seestpoolt, imaginatsioonidena, mille algus ulatub mitteteadvuslikku, vaatamiseks õieti suletud silmi ja olles sellistena vaataja poolt omaks võetud või mitte.

— Meie taiesete semiootiline külg lähendab neid vahel kirjandusele. Märkide taga aimub vahel kir-

janduslikku laadi mõtlemine, sõnamaailma pulss. Etteheited kirjanduslikkuses me lükkame kui aegunud tagasi; lisaks on öeldud, et kunstnik pole aho, kes oskab töötada ainult kätega. Kunstmis eraldamine sõnamaailmast on sama, mis sõna eraldamine inimesest.

— PARA kunstnike erijooneks on alati olnud suund müütilisse — kel mälu on, see mäletab. Kuid meie taotluseks pole müüt kui muistne folkloorilugu koos arhailiste aksessuaaridega, vaid avaram müüt — müüt kui sõnum universaalsest, ajatust ja traagilisest. Kel silmad on, see näeb.

— PARA on põõsas, mis ei põle ja põleb ometi. On vale arvata, et meil pole üldsuundumust, kuna meie programmi pole nähtud. On vale arvata, et meid peale oma kitsa suundumuse muu ei huvitagi. Me laseme oma põleva põõsa valgust langeda probleemidele, mis kitsamaist kunstiküsimusist kasvavad üle kultuurilooliseks koguni. On teada, et Keskus on surnud ja on selge, et ääremaade kunstmis ning kriitika suures osas ei ole veel vaba oma regionalistlikest kompleksidest — ikka veel vaadatakse igatsevalt Sinna; suunda, kust tulid juhised ja kus disainiti moode. Just nimelt, rahvuslik ja kosmopolitne, provints ja metropol, globaalne ning regionaalne — need dihhotoomiad lähuvad korda meile. Mingi hermeetiliselt suletud iseolemise, kunstielu autarkia on müüdugi mõeldamatu. Eesti kunstmis vajab maailmakunstmis konteksti väga. Teisalt, eesti kunstnike lausa orjalik valmidus pidevalt üle võtta läänelikke klišeid, vaimseid standardeid, võib kunstitegemise muuta autentsusvõimetuks peegeldusmänguks. Selline arengulooline ühtsus — mida muide meie hiliseim kriitika väga kirglikult meilt veel veidi aega tagasi nõudis! — selline ühtsus ei ole ühtsus, see tähendab ühe poole lahti ütlemist kõigest, koguni oma ajaloolisest ajast ja ruumist. Pealiskaudsed vaimud, suutmata iial haarata juuri, püüavad maailmakunstmis (põhiliselt sünni anglosaksi kunstmis) kirjuid liblikaid ja tallavad omaenda teadmata pidevalt segi omaenda aiapeenraid.

— Meie hulgas on palju neid, kes loovad ja ei selgita; kes teavad ning ei põhjenda. On olemas kunstmis, mis kannatab omaenese teooria ületähtsustamise all. Teooria käigu kunstnikku juhtiva vaistu järel. Endisaegade sünni puudused on meile selged, kuid asetagem need sünni oma ajaloolisesse konteksti. Bretoni taotlus saavutada „armastust ja revolutsiooni ühtaegu“ (Camus) oli suur eksitus, vaadata seda kustpoolt tahes.

Kuulsus on pask, kuulsad on enamasti need, kelle kirik on valmis ja kelle jumal on surnud. Ainus õige ning viljakas eluenergia saabub mitteteadvuslikust ja me küsime, kes olid need, kes esimesena selle energia määratud võimalused kunstmis kätte näitasid?

Tagurpidituuled ümber tornide, jahedate ekstaaside magnetväljad, iseenast läbistava maailma lumm.

Raivo Kelomees, Ilmar Malin, Jüri Palm

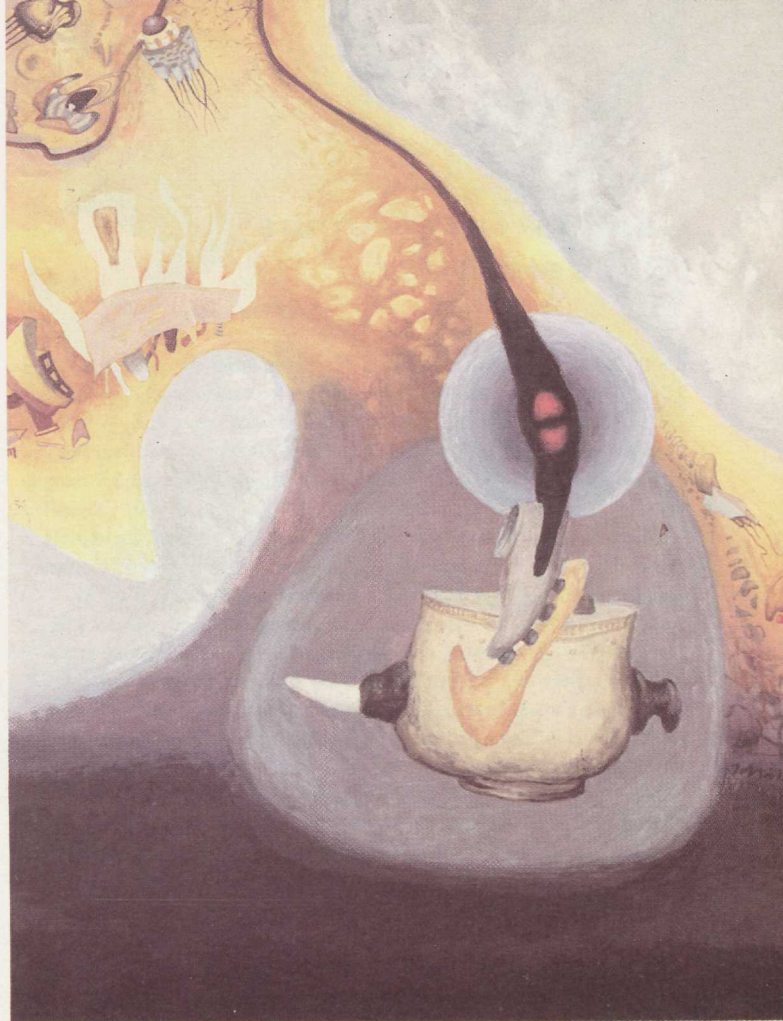
1991. a. südasuvel (28. juunist kuni 21. juulini) oli Tallinna Kunstihoone „PARA“ näituse päralt. Tegemist oli uus-surrealistide grupeeringu teise etteastega, mille juhatas sisse Raivo Kelomehe *performance*, peategelaseks seakorjus. Näitusel eksponeeriti eesti tuntud ja tunnustatud vanema ja noorema põlvkonna kunstnike maale, graafikat, skulptuure; siinkohal tutvustame aga näituse saatesõna.



Ilmar Malin. GE-mehhanism. Õli, 1990.
Ilmar Malin. GE-mehhanism. Oil. 1990.

Enn Tegova. Kaamel lumise Peipsi ääres. Õli, 1990.
Enn Tegova. A Camel on the Shore of the Snow-Covered Peipsi. Oil. 1990.

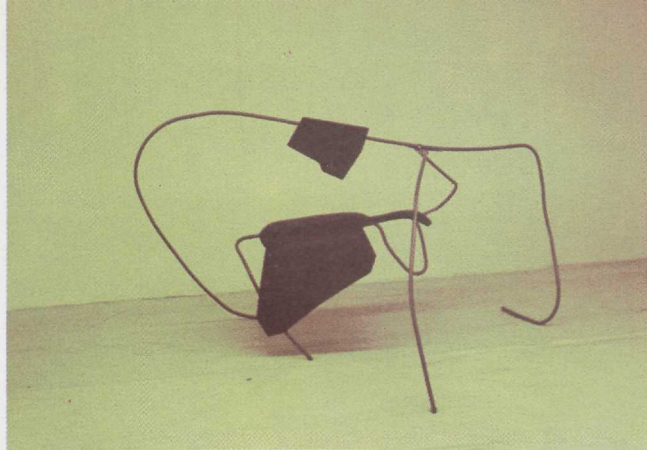
Kersti Rattus. Öhtul. Õli, 1990.
Kersti Rattus. In the Evening. Oil. 1990.



"TULEK ÜLE MÄGEDE"

Tea Tammelaan ja Siim-Tanel Annus Düsseldorfis

Kevadel 1991 toimus Saksa ühes kuulsamas kunstikeskuses Düsseldorfi Kunstihallis (Städtische Kunsthalle Düsseldorf) N. Liidu moodsa kunsti esindusnäitus „Nõukogude kunst 1990“, millele olid esinema palutud Moskva, Leningradi, Lvovi ja Tallinna kunstnikud. Tegemist oli vahetusnäitusega, nn. binatsiooniga Iisrael — N. Liit, mille paarilist, Iisraeli kunsti suurt näitust eksponeeritakse Moskvast. Düsseldorfs toimus premjäär, sealt läks väljapanek edasi Jeruusalemma. N. Liidu kunsti on viimastel aastatel maailmas küllaltki palju näidatud ja erinevalt varasemast on esil olnud kas siis 1960—70-ndate „underground“ või Gorbatšovi sula-aegne „sots-art“. Eesti kunstnike esinemine sellises koosluses võib tunduda ehk mõnevõrra ootamatuna, sest eriti nüüd püüame muidugi kõigest „nõukogulikuga“ märgistatust kõrvale hoida. Palusime seetõttu „reisiaruannet“ Düsseldorfi näitusel osalenud Tea Tammelaanelt. TT: Siim-Tanel Annust ja mind kutsus näitusel osalema Düsseldorfi Kunstihalli direktor Jürgen Harten, kes selle suure projektiga töötades sattus tulema ka Tallinna. Valik oli mõnes mõttes juhuslik, tehtud kahe 1989. a. detsembris üleval olnud näituse põhjal (kuue kunstniku näitus Kunstihoones ja „Ruum & Vorm“ Sinises paviljonis), püüdmatagi tõsisemalt uurida eesti kunsti sügavusi. Ettepanek näis väga ahvatlev ja pealegi teadsime, et esineme koos mitte angažeeritud akadeemikutega, vaid vene ja ukraina moodsate kunstnikega. Meile siin võib näituse üldpealkiri küll kõrvukriipiv tunduda, kuid Läänes on „nõukogude“ siiski ainuvõimalik termin sellise ürituse tähistamiseks, väljendus, milles pealegi sisaldub ju ka ajalooline tõde. Düsseldorfs näitust üles pannes selgus, et pealkiri vastas ka ekspositsiooni sisule. Seal esitatu oli valdavalt poliitiliselt, s.t. nüüdisnõukogude moodsa poliitiliselt orienteeritud kunst — äraspidipoolt iroonilis-analüüsisvalt käsitlev kunst. KK: Näituse esinduslikus kataloogis, mida lisaks illustatsioonidele saadavad paljude kriitikute ja kõigi osalejate lühemad või pikemad esseed, on samuti palju juttu ideoloogia ja kunsti vahetusest. Boris Groisi kirjutises „Ideoloogilise teksti estetiseerimine“ kirjeldatakse nn. Moskva kontseptuaalse kunsti koolkonda ja selle „vaakumlust“ endistel aegadel (Kabakov, Bulatov jpt. näituselgi osalenud), Grois võrdleb sealset hiljutist olukorda keskaegse kirjanduse eksistentsitingimustega: ka siis oli mingi raamatu lugemiseks vaja minna selle kirjutaja juurde koju. Meie eesti kunsti „Kolgata tee“ on olnud teistsugune ja seda on siiski saanud näha ka näitusesaalides. Kuidas tundsime end nii erineva taustaga seltskonnas Düsseldorfs? TT: Huvitav oli kohtuda nii esindusliku seltskonnaga, liiati, et seni pole ma eriti teadnud (osalt ka huvipuudusest tingitult) midagi kaasaegsest nõukogude kunstist. Vene kunstnik on kannataja ja oma sunnitud sisemigratsioonist pakatav, näituse koostajate eesmärgiks oli ehk seda kontseptsiooni veelgi rõhutada. Meie mõjusime nende taustal apoliitiliste esteetidenäitajate loomingu puudub idapoolsete ekspositsioonis sisalduv vastandus: meie (loojad) — nemad (ühiskond). Tegelikult oligi erinevus hea ja me ei pidanud ise rõhutama hakkama, et päris ühest pajast me pole.



Tea Tammelaan. Tool.
1991.

Tea Tammelaan.
A Chair.
1991.

KK: Teie kahe tegelemine esteetilise abstraktsiooni probleemidega ilmneb ka kataloogi sirvides ja tuleb esile saatvates autoritekstides. Siim-Tanel Annus ütleb otse välja, et „küsimumst, kas minu looming on eestilik, pole minu jaoks iial eksisteerinud“. Sinagi keskendud tekstis just oma loomeprintsipide selgitamisele, ega kurdagi selle üle, kuivõrd sind on painanud sinne ühiskondlik olemine. TT: Otseselt ühiskonna probleemidega ma oma loomingus ei tegele, mind huvitavad abstraktse geomeetria probleemid. Kutse Düsseldorfi näitusele oli hea põhjus töötada edasi nende ideede ja mõtetega, mis on mind juba pikemat aega huvitanud, kuid milleks seni pole reaalselt võimalust olnud. Olen tahtnud katsetada esemekunsti äärealadel, teha näiteks istmeid, mis oleksid korraga nii elav kujund kui ka konstruktiivselt läbimõeldud ja funktsionaalne, see on omamoodi väljakutse nii ratsionaalsele mõtlemisele kui ka kujutlusvõimele. Muidugi on minu loodud asjad tavamaitselisele ehk liiga ekstravagantsed ja nõuavad enda ümber ruumi, mida meil ei ole. KK: Teades Sinu Düsseldorfs välja pandud objektide pealkirju — „Tulek üle mägede“, „Tühimaastik“, „Tuuline hommik“ jne. — võib oletada, et eelkõige on ajendiks siiski mingi emotsionaalne seisund. 1987. a., kui esitasid Kunstiülikooli diplomitööna analoogse vormiga istme, oli just vaba emotsionaalne hoiak see, mis kindlamaitsest eksamikomisjoni päid vangutama sundis, nii et kaitsmisele Sind ei lastudki. Saksapoolne kommentaar Düsseldorfi kataloogis aga iseloomustab Sinu töid kui „graatsilist postmodernistlikku fantaasiamööblit, mis kehastab vabastavalt loomulikku elutunnetust“. Kuidas Sa töötad? TT: Mind on ikka huvitanud niisugune „õhuline“ abstraktsionism, nagu seda näeb Calderi või Miró loomingus. Neis sisalduv ebaloogika on ülimalt kõitev. Algul teen väikeseid traadist ja plastiliinist mudeleid, millel vormi saab käänata täpselt nii nagu tahan. Düsseldorfi näituse seitsme töö jaoks tegin ka üksühele maketid. Kuigi pildi järgi ja ehk isegi lähedalt vaadates võib tunduda, et kogu see hapravõitu maailm vajub puudutades kokku, on mul tegelikult konstruktsioon ja sõlmed läbimõeldud, nii et on võimalik istuda — ja isegi mugavalt. Seoses selle näitusega sain tõepoolest mind paeluvad ideed lõpuks ometi välja elada. Pean ütlema, et disaineri-tööd teeksin heameelega ikka edasi, kui vaid saaks katsetada — nagu nüüd — materjaliliselt ja mitte üksnes paberil. Muu maailm ju nii töötabki.

Krista Kodres

EESTI KUNST BELGIAS

Tamara Luuk

1991. aastat resümeerivas „Kunsti ja Kultuuri“ (Belgia spetsiifilisim kultuuri kuukiri) numbris ütleb kunsti-kriitik Claude Lorent aasta kunstisündmusi kokku võttes, et enamuse pakutud välisnäitustest torkas silma oma ilmse läänemeelsusega. Justnagu oleks modernismi internatsionaalselt ühtlustav kogemus talle tundmatu, mõtlesin. Samas pidin möönma, et praegusaja loomingusuundumusi arvesse võttes on „läänestumise“ tendents olemas küll. Lorent'i põgusalt pillatud väide sai konkreetsema tausta „Soir“ kriitiku Danielle Gillemont' artiklis portugali kaasaegse kunsti kohta, mis püstitas küsimuse: kas seni maailmakunsti perifeeriasse jäävad maad — selle asemel, et näidata endale iseloomulikke ja ainuomast — ei ekspordid Euroopa kultuurikeskustesse mitte oma arusaama Euroopa kunstist?

Väike, vastuolusid täis Belgia, mis elab suhteliselt rahumeelselt oma hästi korraldatud argipäevas, ei võta kuigi tõsiselt meie jaoks igiomast „identiteedi“ ja „konteksti“ olulisust. On eksootikahimuline, ihaleb autentsuse-elamust. Nagu talle omase tsiviliseeritud juuretuse taustal eeldada võikski.

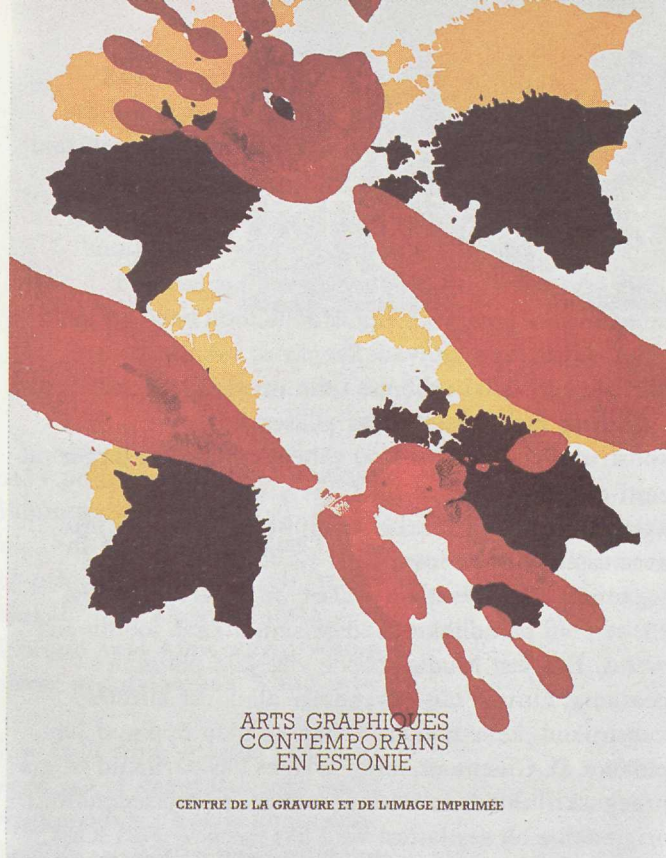
*

Äsjakirjeldatud reaktsiooni ülekandmise võimalikkust eesti kunstile peljates ei saanud ma temaga ometi arvestada. Sest minu kaasaegse (internatsionaalse!) kunsti „identiteet“ ja „kontekst“ on juurtega kõvasti eesti kogemuses kinni. Nagu paratamatu ja loomulik Hockney, Tremletti, Beuyssi, Schnabeli või Palladino müüdi mõtestumine Toltsi, Meele, Okase, Rajangu ehk noore Ulase tööde käegakatsutavuse läbi. Kire läbi, millega nähtamatult, aga veatult vaimuliikumisi edastav aeg end Eestis teadvustab.

Seepärast, korraldades meie kunsti näitusi Belgias, tahtsin väga, et sealsed kunstiringkonnad asetaksid eestlaste loominguga niisama loomulikult, mõõndusi tegemata oma maailmakunsti kogemuse kõrvale.

*

Paljunäinud belglase kunstimõistmise jaoks on määrav tema rikkalikult toidetud nägemismälu ja -elamus. Kunstipoliitika, -filosoofia ja -ideoloogiaga, mis alles hiljuti kindlakäeliselt kunstiväärtustamist dikteerisid, pole Belgias suurt midagi peale hakata. Nii looming kui tema vastuvõtmine on enam või vähem intiimsed, isikliku elamuse vahetusele rajanevad. Enamasti



Kataloog: Eesti kunsti näitus Belgias 1991. a.

Catalogue: Estonian Art in Belgium. 1991.

domineerivad esteetilised ja emotsionaalsed hinnangud, vähemasti on see prantsuskeelse elanikkonna puhul nii. Üksik teos kas meeldib või mitte, ülejäänud kriteeriumid on teisejärgulised, kunstiteose „peidetud väärtustega“ spekulatsioonidest ei peeta reeglina lugu. Kosuthi korraldatud Wittgensteini hommaaž-näitus Brüsselis pani valdava osa publikust avalikult haigutama, Marcel Duchampi praeguavatud näitus Ronny van de Velde luksusgaleriis on siiani pigem museaalseid hoiakuid sünnitanud. Intellektuaalsest, traditsioonilist kunstitegemist eitavast kontseptualismist ollakse tüdinud. Reeglina. Sest nii Belgias kui Prantsusmaal on ilmne ja silmatorkav vastuolu kunstnike ja kriitikute enamuse ning elitaarsete kunstiväljaannete eelistuste vahel: esimeste poolehoid kuulub avatud, usaldavale ja autoritarismivabale kunstile, teised arutlevad eneseväljenduse vahetusest võõrandunud kujutamiseviisi filosoofiliste tagamaade üle.

Belglase jaoks on enesestmõistetav, et seda, mis meeldib, saab ka osta (Euroopa suurimad erakollektsioonid asuvadki Belgias ja Šveitsis). Modernismi avangardi põhimõte, et hea kunst pole müüdav, siin ei tööta. Eesti maalijad, kes lähtusid Soome ja Saksamaa kõrgetest hindadest, olid Belgia publiku jaoks liiga kallid. Viie kunstniku näituse avamisel Brüsseli Cooremansi instituudis tutvustas selle direktor Cooremansi näitustel traditsiooniliselt oma kollektsiooni täiendavat kõhukat juveliiri, kelle valik miilustas Toltsi ja Kelpmani maale.

Kuulnud nõutava hinna suurust, raputas ta pead. Brüsseli galeriid võimaldavad riskivale asjatundjale tõepoolest odavamaid esmaavastusi. Ootuspäraselt said Kelpmani intiimsele tõlgendusele avatud maalid ja pastellid publiku lemmikuiks. Võis ka ette arvata, et erinevatele maalijatemperamentidele ülesehitatud näitusekomplektist on Toltsi peenelt kaalutletud, jaheda vaatlejanärviga viimistletud tööd belglase jaoks enim võõristust tekitavad. Seepärast oskasin paksu härrasmehe valikut rõõmsa tunnustusega hinnata. Valdavalt maalikeskkonnas pääsesid Lapini konstruktiivne maal ja litod vähem mõjule kui järgneval eesti graafika näitusel La Louviere'is, kus tema kaks pildiseina üksmeelset imetlust tekitasid. Vormi-avastustele välja minev, neist rikutud publik oli segaduses (kui kasutada sealset väljendit) „Mudisti 19. sajandi paindlikku akademismi jätkava loomingu“ vastas. Ent just Mudisti tööde ette jäid pikimalt peatuma, austust täis süvenemisvalmidust kiirates, kunstnikud, kelle maalimõistmisest olen õppinud lugu pidama. D. Gillemont, minu arvates üks parimaid belgia praeguskriitikuid, avaldas arvamust, et pretsedenditult originaalne oli eestlastest vaid üks mees — Jüri Kask. Kiidusõnad, mida hiljem korduvalt ka graafikaväljapaneku puhul kuulsin, tulid belglasi siiralt üllatanud eesti kunstnike eneseväljenduse mitmeplaanisuse aadressil. Nende oma kunsti valupunkt — massiline moega kaasaminek — ei nivelleerinud nende meelest eestlaste isiksusliku kunstimõistmise julgust ja jõudu. Eesti graafika näitus Belgia Prantsuse Kogukonna graafikakeskuses La Louviere'is oli paljude meelest keskuse senikorraldatud väljapanekuist parim. Tänu suurepärasele näitusesaalistele ja hästitoimetatud kataloogile suutsid kaksikümmend kaheksa eesti graafikut luua hiilgavalt valitsetud kunstiruumi, panid selle maksma vaataja eelarvamustele või nende puudumisele vaatamata. Näitusele osaks saanud asjatundjate tähelepanu oli Belgia kohta mainimisväärt: kuus artiklit, raadiokommentaariid ja poole-tunnine telesaade.

Mida arvati? Kui Jüri Okase professionaalselt vormitundlik kontseptualism jättis 40-aastase publiku suhteliselt külmaks, siis seda enam vaimustusid sellest nooremad. Monsi graafikaüliõpilased istusid karjana tema video ja piltide ees. Maie Helmi ja Andres Tali teravatele kujundiparalleelidele rajanev viitelisus võeti täielikult omaks just esimeste poolt. Enamus külastajaist, ka prominentsed kriitikud, kiitsid kõrgele Lapini, Meele, Annuse, Keerendi, Pärna ja Marksi tööd. Ülle Marksi võib julgelt belgia publiku suur-avastuseks pidada. „Ta loob hämmastava pinge oma mustade taimede ja nendevaheliste helendustega, muutes nähtavaks närvilised, väga olulised energia-väljad,“ kirjutas maali ja kunstikriitik Jo Dustin. Urmas Viik, Ly Lestberg ja Maria-Kristiina Ulas oma suureformaadiliste, ekspressiivsete töödega jäid

belglastele pisut võõraks, pisut agressiivseks. Vive Tolli ja Peeter Ulase puhul, kelle graafikaspetsiifilist tundlikkust oleme ise imetlenud, jäädi üldjuhul jahedaks. Ehk seletab seda osalt Gabriel Belgeonne'i, meditatiivselt nappi kujundlikkust kasutava graafiku ja Brüsseli Cambre'i ühe hinnatavama õppejõu reaktsioon. Kui kahekesi näitusele ringi peale tegime, ei jätkunud tema muidu põhjalikke ja enamasti väga tunnustavaid kommentaare Ulase 80. aastate jõuliste pehmelakkide jaoks. Miks, küsisin. Ulase virtuooslikkus pidanuks just temale lähedane olema. „Küllap just sellepärast,“ vastas ta. „Mul on alati hirm sinnamaale jõudmise ees, sest ma tean, et pean hakkama senitehtut lammutama, et kunstiga edasi tegelda suuta.“ Ulase ja Tolliga sama põlvkonna graafiku Evi Tihemetsa eksperimenteerimis-valmidus pani paljud tunnustavalt pead vangutama, ka Belgeonne'i. Anu Kalmu õrn kuivnõelajoon ja meeleolukad maastikuvisioonid ning Anu Juuraku ja Eve Kase vormikõne lihtne suurejoonelisus leidsid La Louviere'is oma tänuväärse publiku. Eesti noortel fotokunstnikel oli väga soliidse naabruse tõttu Charleroi fotomuuseumis (püsiekspositsioon maailmafoto paremikust ja belgia aastafoto preemia-tööd) raske end maksma panna. Nappidest kriitika-viidetest võis aru saada, et neile heideti ette vähese sisulise sügavusega esteetilisi eksperimente. Soojemalt kui muud võeti vastu Peeter Laurits ja Herkki-Erich Merila. Georges Verscheval, muuseumi direktor, kellelt näituse kohta küsisin, ütles, et tema vaatajate reaktsiooni põhjal tehtud järeldus lubab väljapanekut põnevaks pidada. Eesti ekspositsioonisaalidest lahkunud külastajad polnud kunagi olnud ükskõiksed, väljendades eranditult kas tugevat poolehoidu või samavõrd tugevat pettumust nähtu vastu. Lõpetuseks dialoog „Kunsti ja Kultuuri“ korrespondendiga, kes tuli La Louviere'i enne näituse avamist, ajal, mil alles raamisime pilte. „Miks esitavad eestlased sedavõrd materiaalselt mõistetud kujundlikkuse kaudu sedavõrd igavikuliselt mõistetud ainet?“ küsis ta. „Kujutage ette, et minu Tallinnast posti pandud kiri jõuab Teieni Liege'i kahe kuu pärast. Eks siis ole ikka mõistlikum igavikust kirjutada,“ vastasin.

NÄHTAVAT ÜLETAMAS

Abstraktse kunsti teerajajatest

*Suur tõde või absoluutne tõde
ilmutab end meie teadvusele
nähtamatu kaudu.¹*

Georges Vantongerloo

TEOORIA
KRIITIKA
ESSEE

PUUDUVA OBJEKTI ASENDAMINE

Mitte-esitava kunsti teerajajate ilmsemaks ja põletavamaks probleemiks on abstraktse kunsti sisu. Kui esitavad vormid olid likvideeritud või lammutatud, ilmnes oht, et töö kaotab oma sisu täielikult. Värv, joon ja vorm jäid järele, ent kas sellest piisas? Kas ahenes kunstiteos vaid pelgalt dekoratiivseks? Sellest piinavast tundest oli raske vabaneda. Ka ei saanud tähendust puuduvat küsimust olakehitusega kõrvale jätta, sest neil aegadel pidi kunstiteos midagi tähendama. Aeg ei olnud veel küps vastu võtma mõtet sisutusest, mõtet kunstiteosest tühja sõnumina või otsese negatsioonina. Kandinsky kirjeldas seda probleemi 1913. aastal:

Mu meelt vaevas mitmesuguste küsimuste lõputuna näiv rida ning tohutu vastutus. Tähtsaim küsimus oli: millega puudev ese asendada? Nägin selget dekoratiivsuse ohtu; stiliseeritud vormide surnud väliskest oli mulle lihtsalt vastumeelne... Kestis kaua, enne kui leidsin õige vastuse küsimusele: mis täidab eseme koha? Vahel mõtlen möödunule ja mind valdab meelega, et selle lahendamine kestis nii kaua.²

Selles katkendis kajastub Kandinsky rahulolu kriisi ületamisest.

Meile antakse mõista, et ta teab vastust küsimusele. Aga edasi lugedes hakkab tunduma, et Kandinsky läheneb probleemile vaid kaude: me ei saa kunagi teada, mis tegelikult puuduva eseme kohale asetub. See-eest aga annab ta üksikasjaliku ülevaate oma heitlusest kogeda puhtalt visuaalseid vorme abstraktsioonidena. Alles pärast aastaid kestnud kannatlikku ja ränka tööd, süvenenuna üha enam nendesse mõõtmatutesse sügavustesse jõudis ta vormideni, milledega töötada lootuses neid edasi arendada. Vahel „küpseud“ vormid tema mõtteis pikaajalise võitluse tulemusena: „Sellised seesmised küpsemisprotsessid ei allu vaatlusele: nad on salapärased ja nende põhjused on peidus.“³

Kandinsky vastas esitavust puudutavale küsimusele kaudselt: peavad ju nii suure vaevaga visandunud vormid olema tähenduslikud ja mõttekad, kuigi nad ei meenuta või esita esemeid. Kandinsky kõrvutas just kunstniku „sisemise püüdluse“ „sisuga“, mis lõplikult määrab vormi.⁴ Kas kunstniku sisemised püüdlused võivad ikka puuduva eseme korvata? Mitte päriselt — teame Kandinsky teiste avalduste põhjal, et ta ei tahtnud kunagi maalida meeleseisundeid. Sisemise kogemuse all mõtles kunstnik aineliste vormide taga olevat vaimset tõelisust, vaimsete olemuste maailma, mis oli Kandinsky arvates muutumas üha tähtsamaks nüüd, mil maailm oli astumas „Suure vaimuse ajastusse“,⁵ mille kunstilise väljenduse kõige puhtamaks vahendiks on abstraktne kunst. Kindla eseme vormid asenduvad abstraktsete vormidega, ka arenemata tunded asenduvad peenemate tunnetega, sellistega, millistest ei ole isegi veel unistatud. Juhuslikult teame üht-teist Kandinsky katsetustest abstraktsiooni läbimurdele eelnenud aastatel. Näiteks oma raamatus „Vaimsest elemendist kunstis“ (1912) ülistas ta seesmise teadmuse teid, mida Teosofiiline Selts oli läänes tutvustanud. „Nende meetodid, mis on täiesti vastandlikud positivistide meetoditele, lähtuvad traditsioonist ja neil on suhteliselt täpne vorm.“⁶ Tänu selle täpsuse eest kuulub Rudolf Steinerile, kelle raamatut „Theosophie“ (1904) ning „Lucifer Gnosiser“ ilmunud artikleid Kandinsky soovitas.⁷ Enne 1911. aastat olla kunstnik teinud ka „süvenemisharjutusi india eeskujude järgi.“⁸ Tema huvi mediteerimise ja vaimsete harjutuste vastu ilmneb ka märkustes ja

Steiner, Wie erlangt man Erkennt-
 nisse höherer Welten? -

Lucifer Gnosise
 Meditation, Concentration etc.

Zur Aufweisung Zurückziehung
 der Seele von ihrer Verbindung
 mit den Sinnesorganen.

Dabei muss die Tätigkeit der
 Seele am Körper erstickt werden
 der Bleibende erkennen.

6 Eigenschaften:

- 1 Kontrolle der Gedankenwelt (i. d. im
 Mittelpunkt stellen)
- 2 " " Handlungen (regulär wäpige
 handeln je am Tag)
- 3 Betrugswahheit - sich in der Hand
 nehmen
- 4 Unzufriedenheit - neues annehmen
- 5 Verharmen in der Umwelt

Innerer Gleichgewicht

1. Sinn für die Welt - Christ
 u. d. tote Hand (Zähler)

servamärgetes, mida ta tegi oma isikliku raamatukogu salateadusi käsitlevatesse
 väljaannetes. Järgnev juhtum on üpris iseloomulik. Oma raamatus „Vaimsest
 elemendist kunstis“ viitab Kandinsky doktor Franz Freudenbergi kirjutatud sala-
 teaduslikule artiklile, milles räägitakse ühest patsiendist ja sõbrast, kellel oli tähelepanu-
 väärne võime kogeda maitseid värvidena.⁹ See teema huvitas Kandinskyt: sünesteesial,
 kalduvusel kuulda värve, näha häält jne. on tähtis koht tema teoorias, ja oma mälestustes
 jutustab ta koguni samasuunalisest isiklikust kogemusest. Koopias, mis Kandinsky
 sellest artiklist oli, on ta alla kriipsutanud koha, kus Freudenberg iseloomustab oma

sõpra „vaimselt ebatavaliselt arenenuks“. Kandinsky lisas marginaali: „Kõrgeimalt arenenud osade harmooniline kooskõla (Zusammenklingen), milleni paljud võivad kahtlemata jõuda varakult alustatud harjutuste abil, segavate ja ebaoluliste impulsside välistamine ning täielik keskendumine ja süvenemine.“¹⁰ See spontaanne kommentaar valgustab Kandinsky lootusi ja ootusi: ta uskus, et sünesteesia võib jõuda harjutuste abil. Ta arvas, et kõrgemaid impulsse võib õppida vastu võtma välistades juhuslikud muljed — menetlus, mis kuulub müstilise mediteerimise klassikalise ettevalmistuse juurde.

Sellise kõrgema mõistmisvõime saavutamise lootuses tegi Kandinsky ülitäpseid üleskirjutusi Steineri salateaduslikest tekstidest. Steineri üsna venivaist kirjutistest noppis ta põhipunktid ja nummerdas need (pilt 1). Õppimaks käsitlema maailmu, peab salateaduste uurijal olema kuus omadust, teiste seas võime kontrollida oma mõtteid (keskendumine ühele mõttele), vastupidavus ja avatud meel. Oli ka seitse eeldust (see ei sõltunud ainuüksi enese tahtest). Lõpuks oli veel viis praktilist vihjet, nagu hingeelu peenemate varjundite kannatlik ja rahulik vaatlemine, kusjuures kõiki neid pidi täiendama „Bhagavadgita, Johannese evangeelium ja Thomas a Kempise õpetus“.¹¹ Veel soovitas Kandinsky lugeda Steineri raamatut „Theosophie“, mille peatükk „Teadmise tee“ pakkus samasuguseid juhiseid lugejale, kes soovis arendada oma kõrgemaid võimeid.¹²

Mida Kandinsky veel peale sünesteesia soovis sellistest juhtnõõridest kinnipidamisega saavutada? Nii palju kui teame, ei pidanud ta müstilist süvenemist eesmärgiks omaette, vaid vahendiks kunstiliste eesmärkideni jõudmisel. Seepärast muutubki mediteerimise kaudu paljastuv tõelisus tähenduslikuks. Tegelikult oli Steiner juba vastanud küsimusele puuduvast esemest ja kinnitanud lugejaile, et ta võib õpetada „piltide moodustamise võimet ka siis, kui mingit meeltega täheldatavat eset ei ole“; „miski muu peab asendama välise eseme“ [salateaduse praktiseerijale]. Ta peab õppima „produtseerima pilte ka siis, kui pole mingeid esemeid tema meeli erutamas.“¹³

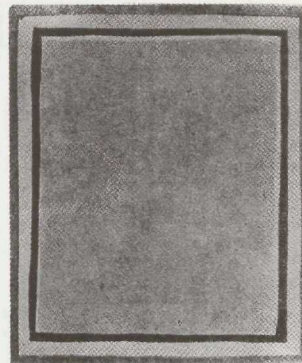
VORMITA MAAILM MÜSTILISES TRADITSIOONIS

Näed kõikjal sära oma mitmekesisuses vormides või ideedes; me võiksime muidugi siia jääda, aga kõigi nende kaunite asjade keskel võime vaid küsida, kust nad tulevad ja kust kogu see ilu? Nende allikaiks ei saa olla ükski neist kauneist esemeist; kui nii oleks, oleks seegi vaid osa millestki. See ei saa olla mingi kuju, jõud või jõudude või kujude kogum, millede sünnihetk on nad siia määranud; see peab olema ülemal kõigist jõududest ja mudelitest. Kõige selle ürgolemus ei saa olla nähtavate vormide maailmas — mitte nii, et sel puudub kuju, vaid nii, et kujugi algallikaks on vaimne [...]

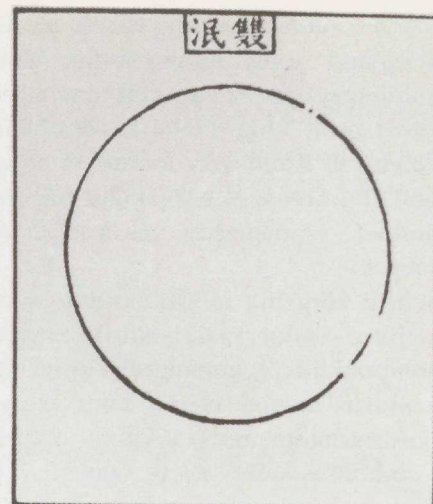
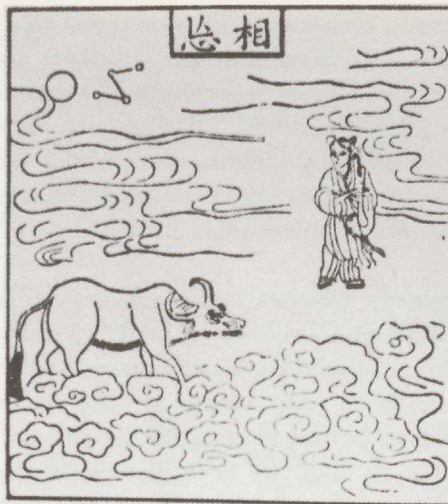
Kui siis nimetame ilu, peab välised kujud hülgama; ei tohi kujutada midagi nähtavat, sest siis langetakse kohe ilust sinna, mis kannab seda nimetust vaid mingi segase osaluse toetusel. See vormita vorm on ilus vormina, ilus oma mastaapides, kui vabastame kogu ta välise kuju [...]

Võtame näiteks armastuse: nii kaua kui tähelepanu on suunatud nähtavale vormile, ei ole armastus end veel ilmutanud: kui armunu loob mõttes oma jagamatusse hinge sellest välisest vormist mitteainelise pildi, siis on armastus süttinud, siis igatseb armunu näha armastatut, et seda hämarduvat pilti taaselustada. Kui ta vaid õpiks mujale vaatama, rohkem vormita olevale, igatseks ta seda, tema esimene kogemus oli armastus suure valguse vastu mingi sellest lähtuva peene kiire tõttu. (Plotinos, Enneaadid 6.7.32—33)¹⁴

Plotinose „Enneaadid“, millest see „vormita vormi“ vaimustatud ülistus pärit on, oli müstika klassika, mis muutus filosoofiliseks aluseks paljudele hilisematele müstilistele mõtlejatele, nii kristlikus kui mittekristlikus müstikas. Uusplatonistlik mõtlemine rakendas Platoni vaimse tegevuse jaotust tõe ja väärtuse muutuvail tasandil alates lapse naiivsest usust tühja-tähja, alates eksimustest ja lõpetades filosoofiliste uurimustega ideede loomusest, ning esitas müstilist süvenemist otseteena kõrgemale tasandile. Nähtumusliku maailma madalamate tasandite nähtavad vormid olid Plotinose jaoks vaid segavad tegurid teel tõe. Nõue, et ehe tõelisus peab olema vaba nähtavaist vormidest ja usk sellesse, et vormita maailma võib uurida harjutustele põhinevate



Puhas sisetunne, tantristlik illustratsioon 17. sajandi käsikirjast. Museum and Picture Gallery, Baroda, pilt nr. 97, Ajit Mookerjee teosest „Tantra Asana“ (1971).



Pildid hiina härjakarjajate teemalisesest puugravüüri-sarjast, u. 1585. Vasakult: „Ohjeldamatu“ (nr. 1), „Kõik on unustatud“ (nr. 6), „Mõlemad on kadunud“ (nr. 10). D. T. Suzuki teosest „Manual of Zen Buddhism“ (1950).

meetoditega, on teemad, mis korduvad hilisemas müstilises traditsioonis.

Keskaja psühholoogias määratleti nägemise võime sageli esmakordselt Püha Augustinuse poolt esitatud liigituses: madalaim tase on füüsiline nägemine, ainelise eseme vahetu nägemine; järgmine kõrgem tase on vaimne nägemine, mis põhineb mäletamisele ja fantaasiale; kõrgeim vorm on kontemplatsioonile põhinev intellektuaalne nägemine, mis hülgab kõik esitavad vormid. Hilisemas traditsioonis loeti vaimset nägemist vahel kuuluvat fantaasia-ringi, kuna arvati, et hing kasutab selles protsessis pilte. Müstik peaks püüdlema kõrgeimale tasandile. „Sa ei ole jõudnud eriti kaugele, kui ei suuda oma meele puhtusega tõsta end kõrgemale nendest füüsiliste vormide meelepiltidest, mis igast suunast su kallale tormavad,“ kuulutas Püha Bernard, kelle järgijad hiliskeskaegsel Saksamaal tegid vahet ettekujutusele toetuva palvusharjutuse ja mitte-pildiliku mediteerimise vahel.¹⁵

Samasugustel sisemise kogemuse käsitustel on olnud hoomatav tähtsus ka ida traditsioonis. Püüdlus vormita mediteerimisele on keskne nii hinduismi kui budismi õpetuses. Tantra meditatsioonis kasutatakse nägemisaistingule põhinevaid abivahendeid korrapäraselt ja neid yantraid (mediteerimispilte) võib tegelikult pidada mitte-esitava kunsti varajasteks eeskujudeks (pilt 2). Osalt seetõttu on viimastel aastatel tantra keelepildid muutunud populaarseks ning on tekkinud ka seda käsitlev kirjandusharu.¹⁶ Budismis arendati kontsentreerumistehnika detailselt liigendatud rutiiniks, mille eesmärgiks oli just ettekujutustest vaba seisundi saavutamine. Budistliku salaõpetuse järgi peab asjasse pühendatu läbima seitse järjestikku tasandit, milledest neli madalamat kannavad nime rupa (vorm, keha), kolm kõrgemat arupa (vormita, ainetu). Arupa-dhyana, täielik vabadus vormidest ja piltidest on lõplik eesmärk, nii nagu kristlike müstikute eesmärgiks keskajal oli mitte-pildilik vaimne nägemine. See teosoofide poolt tähtsaks peetav vastavus ida ja lääne müstilises traditsioonis on huvitanud ka usuajaloolasi ja üks neist võrdles arupa-dhyana õpetust saksa müstiku Meister Eckharti kuulutusega, mille järgi „hing peab hülgama objekti ja objektiivsuse, vormi ja vormumise“.¹⁷ Zen-budism on esitanud mitte-pildilise seisundi saavutamist kümne-pildilise härjakarjatamise seeriaga (pilt 3). Seeriast on erinevaid variante: ortodoksne, mis lõpeb tühja ringiga ja kohandatud variant, milles ring viimaseks pildiks ei ole, vältides seega käsitust, mille järgi tähtsaim ja lõplik on tühjus.¹⁸

TEOSOOFIA ÜHENDAJANA

Pole mingit alust oletada, et Kandinskyl, Piet Mondrianil või kellelgi teisel abstraktse kunsti teerajajal oleks olnud just palju otsest teavet nii lääne kui ida esemetut ruumi puudutavaist õpetusist. Mõned neist on ehk jõudnud küll ka alglähteni, sest teadmiste saamine kaudseidki teid pidi ei olnud raske. XIX sajandi viimased aastakümned olid ida müstika rahvaväljaannete tõusuajaks. Aastate 1883 ja 1903 vahel ilmus kaheksas trükis Alfred Percy Sinnetti teos „Esoteric Buddhism“, mis käsitles teemat teosoofiliselt. See tõlgiti mitmesse keelde, sealhulgas 1884. aastal saksa keelde.¹⁹ Samal ajal hakkas

Teosoofiline Selts, mis oli asutatud 1875, taas ida poole suunduma. Seltsi asutaja Helena P. Blavatsky oli alustanud spiritismist ja huvitatud seejärel kabalast, hermetismist, Jakob Böhme'ist ja euroopa salateadustest; üha tähtsamaks inspiratsiooniallikaks muutusid siiski India ususteemid. Ja see suundumus tugevnes Blavatsky järglase Annie Besanti mõjul veelgi.

Just Saksa teosoofilistes ringkondades võrreldi Bhagavadgitat, india transtsendentaalse filosoofia klassikalist teksti süstemaatiliseltselt keskaja müstika klassikutega ning Meister Eckharti, Thomas a Kempise ja hilisemate õpetajate Paracelsuse ja Böhme kirjutistega. 1892. aastal avaldas teosoof Franz Hartmann tekstivõrdluse, milles kõige sagedamini tsiteeritakse Meister Eckharti.²⁰ Saksa teosoofide juht Steiner õhutas juba sajandivahetusel taaspöördumist lääne müstika traditsiooni poole, seda vähemalt saksa haru puhul. 1901 ilmunud Steineri raamat sisaldas selgitusi ainuüksi lääne müstikute, nagu Meister Eckharti, Johannes Tauleri, Heinrich Suso ja teiste õpetuse kohta.

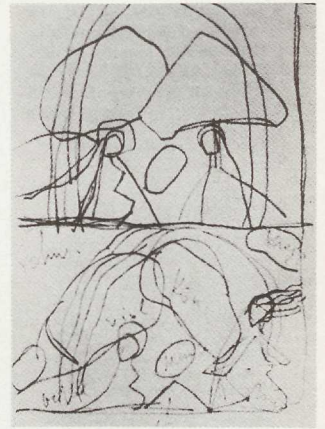
Samadel aegadel kirjeldasid ka inglise teosoofid Besant ja Charles W. Leadbeater vormide ja vormideta maailma erinevusi üha ulatuslikumalt ja värvikama üksikasjalikkusega. Besant kirjeldas mediteerija mõttevõreluste mõju arupa-tasandil:

*Need võrelused, mis kujundavad selle tasandi aine mõttevormideks, sünnitavad oma nobeduses ja peensuses ka imelisi ja pidevalt muutuvaid värve, vahelduvate toonide laineid nagu vikerkaare värvitoonid pärlmutris, kirjeldamatult hingelisi ja kirgastunud, riivates igaüht ja läbides iga vormi, nii et kõik nad esindavad värelevat, elavat, säravat, peent harmooniat, värve, milliseid maa peal ei tuntagi. Kuidagi ei saa sõnas väljendada seda peent ilu ja kiirgust, mis tulevad esile selle peene aine elu ja liikumise kombinatsioonides. Igaüks, kes seda on kogunud, olgu ta siis hindu, budist või kristlane, räägib võlutult sellest säravast ilust.*²²

Hinduistide-, budistide- ja kristlaste-nägijate tunnistustest vormita maailma kohta sai kahe sajandivahetuse järel avaldatud ja pillavalt illustreeritud raamatu põhiteema: Leadbeateri „Man Visible and Invisible“ ning Besanti ja Leadbeateri ühine „Thought-Forms“. Mõlemad ilmusid saksa keelde tõlgituna 1908. aastal, viimatimainitu kuulus ka Kandinsky raamatukokku.²⁴ Tõenäoliselt oli ta tuttav ka esimese teosega, sest „Thought-Forms“ sisaldas viiteid sellele. Ka Steiner oli oma artiklites mõlemaid teoseid soovitanud. Raamatute illustratsioonides on ära toodud maailmasüsteem; vilunud vaatleja jaoks nähtavad aurad ning nendest auradest lähtuvate võreluste poolt produtseeritavad „mõttevormid“, mis auradest irdudes siirduvad vaimsesse atmosfääri ja mõjutavad teisi inimesi. Mõlemad raamatud sisaldavad ka värvikaardi, „Võti värvide tähendusse“. Selgepilguline looduse kõrgematele tasanditele tõusev isik näeb „värvide kõrgemaid oktaave“; aurades ja mõttevormides määrab värvi „mõtte laad“, vormi aga „mõtte loomus“.

Nende kahe teosoofilise raamatu värvikad ja abstraktsed illustratsioonid ning sama värvikas vormideta maailma sõnaline kirjeldus Besanti, Leadbeateri ja Steineri töödes avaldas sügavat mõju Kandinskyale, kes loetles hoolikalt värvide tähendusi oma Steineri-märkmeis. Üksainuski nende poolt kirjeldatud ja isiklikult kogetud nägemiselamus oleks ilmselt Kandinsky sarnase otsija puhul vaimse harjutuse mis tahes mahus igati tasuvaks teinud. Kandinsky oli loetlenud ka Steineri tingimused „mediteerimiseks, kontsentreerumiseks jne. hinge ajutiseks tagasitõmbumiseks seosest meelegaorganitega“ (pilt 1). Ei teata, kas õnnestus tal kunagi selle kogemuseni jõuda, ja mõned arvavad, et selliste küsimuste esitamine ei ole ajaloolase ülesanne.

On küll teada, mis toimus Kandinsky kunstis neil aastail, umbes 1908 kuni 1912, mil tema huvi salateaduse vastu oli kõige tugevam. Sel perioodil lakkas ta tasapisi kirjeldamast nähtava maailma vorme ja korvas puuduva eseme sisuga, mida tema sõnade järgi dikteerib „sisemine püüdlus“. Üleminek heistub teoses „Rückblicke“ (1913). Kandinsky kirjutab, et tal on üldiselt olnud hea nägemismälu, mida vilgas fantaasia toitib, kontsentreerumisvõime harjutamine aga „viib teisalt inimese teiste võimete nõrgenemisele“. Talle tundus, et sellesuunaline areng temas toimus ja et tema võime pidevateks vaatlusteks oli kanaliseerumas teistes sihtides just „paranenud kontsentreerumisvõime“ tõttu. „Mu võime süveneda kunsti sisemisse ellu (ja nii ka omaenese hinge) kasvas sel määral, et möödusin välistest sündmustest sageli neid tähele panemata, ja varem poleks seda kunagi juhtunud.“²⁵



Wassily Kandinsky. Visandid „Study and Klang“ jaoks, u. 1909–1910, visandikaustast. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung.

Mil määral vormita on vormitu? Täieliku vormituse nõue peab pildilikus esituses viima täieliku tühjuseni: härjakarjatamise-seeria tühja ringini, puhast teadmust esitava tantra tühja ruumini. Käesoleva sajandi alguses olid zen-budism ja tantrism laiemale publikule peaaegu tundmatud, selle radikaalse pildiröövitsene ja vahetu mõju andis end tunda alles aastakümnete pärast. Sõnast „vormita“ on olemas ka avaram tõlgendus, mille järgi hädavajalik ei ole vormi täielik puudumine, vaid ainult nähtumusliku vormi puudumine. See erineb täielikult sellest viljatust tühjusest, mis kaasneb antud käsituse range kohandamisega. Praktiliselt võttes annab see piiritu vabaduse joone, vormi ja värvi valimisel, kui vaid kunstnik hoolitseb selle eest, et esitavad vormid on täielikult kõrvaldatud.

Arvatagu teosoofide väiteist ja vaimususest mis tahes, teosoofia otsustav roll muutub mitte-esitava kunsti sünnis üha selgemaks. Teosoofide lõputuna tunduvast väljaannete voolust leidsid kunstnikud rohkesti kunsti seisukohalt kasutuskõlblikke ideid ja pilte. Tähtsaim oli teosoofia tõlgendus vaimse vormitusest ainelises, ent seda mitte absoluutses mõttes. Teosoofia moodustas uue värvi ja vormi maailma, kirjeldades seda algul sõnaliselt ja hiljem värvipiltides. Budismi arupa ja keskaja müstikute vaimne nägemine ja mitte-pildilik kontemplatsioon said üldtuntuks ja kui lootust tulvil õppureil ei õnnestunud vormita hinge silma ette loitsida, võisid nad toetuda teosoofide ja teiste „selgeltnägijate“ lugudele ja kirjeldustele.

Ja oli veel üks tee, mille olemasolu teosoofid olid kaudselt tunnistanud. Devachanis, hinge tasandil asetsevas teosoofilises taevas kogeb mõtleja oma sisemist maailma tõelise maailmana ja välist maailma meeletpettena, sel tasandil ilmneb mõtleja loovus „sellisel kombel ja sellises ulatuses, et meie siin all suudame vaevu seda mõista“:

Maa peal näevad maalikunstnikud, skulptorid ja muusikud haruldaselt kauneid unenägusid, loovad visioone hinge jõul, ent kui nad püüavad neile anda maa arenemata materjalidest koosneva kuju, jäävad nad kaugele hinge loovusest. Marmor on liig jäik kirjeldamiseks täiuslikku vormi, värvained liig ebaselged loitsima täiuslikku värvi. Taevas muudetakse kõik mõeldu koheselt vormiks, sest taevasmaailma haruldane ja peen materjal on hingeainesest, vahend millega hing tavaliselt töötab olles vaba kirest ja mis vormub koos hingelise stiimuliga. Seepärast loob iga inimene väga tõelises mõttes oma taeva ja ümbritsev ilu kasvab määramatult vastavalt sellele, kui rikas ja energiline on tema meel.²⁶

Kuigi kunstnik ei saa sisemise nägemise rikkust argise maailma lihtsakoeliste materjalidega saavutada, on kunsti ülesandeks otsida vaimset. Teosoofilises kunstikäsitluses on kunstiteos omamoodi kunstniku mõtteväreluste poolt loodud mõttevorm, mis siirdab need värelused vaatajasse. Kandinsky omandas selle põhimõtte täiesti²⁷, ent nägi ka teisi teid, kuidas teosoofide ideed kunstilisest loovusest võiks kunstitöös kohandada. Kas kunstiline tundlikkus kui selline ei võiks olla alternatiiv meditatsioonile ja muule sarnasele vaimsele otsingule? Kuigi seda mõtet ei arendatud, oli see võimalus teosoofilises kirjanduses aeg-ajalt esil ja ka Mondrian, teine abstraktse kunsti teerajaja, rakendas seda innukalt.

Mondrian suhtus teosoofiasse nii tõsiselt, et astus 1909. aastal seltsi liikmeks. Tema stuudio seinal oli Blavatsky portree ja ta tutvus hollandi teosoofi M. H. J. Schoenmaekersiga. Mondrian tsiteeris meelsasti Kandinsky mõtet, et „teosoofia (sõna tõelises tähenduses; mitte nii nagu seda tavaliselt mõistetakse) on vaid selle vaimse liikumise teine ilming, mida näeme maalikunstis“.²⁸ Kandinsky kombel uskus ka Mondrian, et kaasaegne teadus alles tõestab teosoofia käsitused materiasest õigeks, ent erinevalt Kandinskyst ei paistnud tal just suurt usku olevat individuaalsetesse harjutustesse ja mediteerimisse.

Vaimsesse viib kaks teed — õppimise tee, otsese harjutamise tee (muu hulgas mediteerimine) ja aeglane, kuid kindel arengu tee. Viimane neist leiab oma väljenduse kunstis. Kunstis võib täheldada aeglast kasvu vaimse suunas, kuigi sellise kunsti tegijad ise seda ei märkagi. Teadlik õppimise tee viib tavaliselt kunsti rikutusele. Kui need kaks ühineksid ehk kui tegija saavutaks sellise arenguastme, kus teadlik, vaimne ja otsene tegevus on võimalik, siis oleks kunsti ideaal saavutatud.²⁹



Edvard Munch. Visand „Lahkumise“ jaoks, 1896. Pliiats, pintsel, tint ja värvikriit (26,6×48 cm). Oslo, Kommunes Kunst-samlinger.

Mondrian tõdes, et vaimset võib taotleda puht graafiliste vahenditega. Ta rõhutas, et sõnad vaimne ja traditsionaalne võivad tähendada mis tahes vaimset, mis jääb füüsilise ja kõrgema tasandi vaheastmeile. On mõttetu puudutada puht vaimset, sest väljendada seda on võimatu. Zen-budismi ja tantrismi täiesti vormitud tühjust oleks Mondrian, kui oleks nendega kursis olnud, pidanud tõenäoliselt viljatuks. Teda huvitasid absoluutse vaimse allpool olevad asjad, tasandid, mis visuaalses mõttes on tähenduslikud. Allpool kõrgemat tasandit ilmneb vaimne nähtamatute vormide kõrval ka nähtumuslikes vormides ja siit algab kunstniku ülesanne:

Kui käsitleda neid vahendavaid vorme üha lihtsamatena ja välise maailma ainelisist, nähtavaist vormidest alguse saanuina, siis võib vormide maailma kõrvale jätta ja tõusta tõelisusest abstraksioonini. Sel moel lähenetakse Vaimule, või puhtusele kui niisugusele. Sellest tuleneb, et Vaimule on kergeim läheneda vaimule lähedal olevate vormide abil ja kõige raskem aineliste vormide kaudu.³⁰

Abstraktne kunst esindab astmelist vaimsele lähenemist, ent kuidas vältida täielikku meelevaidsust selles? Ja miks Mondrian jäi geomeetriliste vormide juurde pidades neid teistest vormidest vaimule kõige lähemal olevaiks? Mondriani järeldused tunduvad lähtuvat kindlast loogikast. Ta tunnistas teosoofia ideed kõrgemast, nähtumuslikku maailma läbistavaist hingestatud tasandest; maailma, mille pinnale vaimne sel moel kiirgub. Seepärast peab kunstnik nägema „läbi pinna“, mis on võimalik, sest kuigi me pinda näeme, „vormub sisemine pilt meie hinges“.³¹ Materiat ei vaidlustata ega eitata, vastupidi, intensiivse materia uurimisega võime ületada tõelisuse nähtavad vormid. „See selgitab loogiliselt selle, miks põhivorme kasutatakse.“³² Mondriani jaoks on põhivormid nähtumuslikust tõelisusest kõige kaugemal. See on platonismi mõiste, millega Mondrian tutvus tõenäoliselt teosoofia kaudu, kus Platoni ülust „Jumal geometriseerib“ sageli tsiteeritakse.

Mõte sellest, et nähtava tõelisuse pinna läbistamine viib abstraktse kunstini, oli ühine paljudele abstraktse kunsti teerajajatele, teiste seas Kandinskyle, František Kupkale, enamikule vene avangardistidest ja mitmetele Mondriani kolleegidele De Stijlis. Paul Klee tegi sellest kokkuvõtte oma skeemis.³³ Ringiga ümbritsetud „maailmas“ on mõlemal pool väikest ringi kaks „maakera“ kujutist. Vasakpoolne esitab n.-õ. „mind“ (kunstnikku); parempoolne „sind“ (objekti). Objektist vahendub infot kolme kanalit pidi, mis ühinevad kunstniku „silmas“ olevas punktis. „Optikalis-füüsikaline rada“ näitab üksnes objekti välisvormi, väliskesta, mille märgiks on kaitsev kiht. Vastupidiselt sellele pindmisele meetodile ulatuvad kaks teist, mitte-optilist teed, „kosmiline seos“ ja „ühise maise päritoluga olev“, objekti sisse. Teavet objekti sisestest seisudest saadakse intuiitiivselt, intensiivse vaatluse ja sisemise nägemise abil. Lõplik sisemise ja välise nägemise süntees võib „erineda täielikult objekti optilisest pildist, ent sellele vaatamata ei pea terviku seisukohalt sellega tingimata vastuolus olema.“³⁴ Kumbki, ei Klee ega



Ernst Ludwig Kirchner.
Ahvatlus ja ühinemine.
Sarjast „Naine ja mees“,
1905. Puugravüür.

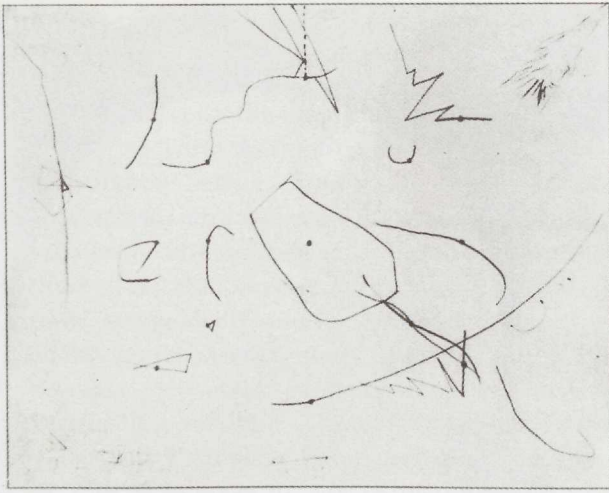


Mondrian arenda seda ülifüüsilise vaatluse täpset meetodit edasi, peetakse iseenesest mõistetavaks, et kunstnik võib arendada seda võimet ja et kunst esindab ühte sisemise tšeni viivatest teedest. Nii tugevneb kunsti prestiiž: abstraktse kunsti teerajajad olid kunstnikud ja mitte salateaduse õpetajad, ükskõik siis kui palju ka ei oleks teosofiast ja teistest õpetustest ka üle võetud. Mida lähemale tegelikule tõelisusele jõuame, seda enam siirdub pearõhk kunstniku enda tundlikkusele.

PARALLELISM

Salateaduse mõtte, et normaalsel nähtumuslikul tasandil toimival tegevusel ja mõtteil on vasted mingil kõrgemal vaimsel tasandil võis kõige kergemini üle kanda just kujutavasse kunsti. Sellist dubletti võib nimetada „paralleeltegevuseks“ ja selle pildilikku esitamist „parallelismiks“.

„Paralleeltegevuse“ mõiste on teosofia põhimõisteid ja konsekvantne looduse kõrgemate tasandite olemasolust tingitud tagajärg. Materiaalsete esemete ja tegevuse hingestunud vasted määravad „asjade varjatud poole“, nagu üks Leadbeateri raamat on ka pealkirjastatud. Igal inimesel on peale ainelise keha, mis on ainus materialistide poolt tunnustatud ja tuntud keha, „kõrgemad kehad“, ja need kõrgemad kehad ilmnevad hoopis ainetute värvide ja vormidena. Kõrgemad tasandid moodustavad vaimse atmosfääri, kus kõrgematest olenditest lenduvad värvilised moodustised liiguvad ringi kas siis rahulikult, energiliselt või kirglikult, sõltuvalt loomusest.³⁵ Just neil teemadel oli juttu Besanti ja Leadbeateri raamatuis, väljendusrikkad olid ka Steineri seletused. Kandinsky võttis üle teosofia käsituse „vaimsest atmosfäärist“, mis „õhu kombel võib olla kas puhas või täis võõraid elemente“ ja sellest, et „mitte ainult teod, mida on võimalik jälgida, mõtted ja tunded, mis leiavad välise väljenduse, vaid ka täiesti salajased toimingud, mida keegi ei tea, väljaütlemata mõtted ja väljendamata tunded (teisisõnu inimese sisemuses toimuv) on vaimset atmosfääri määravad elemendid“.³⁶ Ta uskus, et seda vaimset atmosfääri on võimalik väljendada kunsti vahenditega ja siin kohtame üht selle fantastilise kunstiteooria omapärasemaid käsitlusi — vaimse atmosfääri võrdsustamist Richard Wagneri kuulsa juhtmotiiviga. Kandinsky jaoks tähendas juhtmotiivi kasutamine katset kujutada kangelast mitte dramaatiliste vahendite ja leiutistega, vaid teatud täpse teema ja puht muusikaliste vahenditega: „See teema on muusikaliselt väljendatud, kangelase kohal olev omamoodi vaimne atmosfäär, mis temast kaugustesse voogab.“ Allviites Kandinsky seletas, et samasugune vaimne atmosfäär ei saada „mitte ainult kangelasi, vaid kõiki inimesi“ ja et tundlikud inimesed võivad seda koguni näha.³⁷



Kandinsky huvi muusikalise juhtmotiivi vastu salateaduslike vooluste avaldusena ja parallelismi vahendajana võib seostada tema samaaegsete graafiliste eksperimentidega. Visandist visandisse kõikus ta n.-ö. „rekvisiitide“ ja värviplekkide vahel: nihutamaks kesksete figuuride tegusust. Kahes pisemas visandis umbes 1909—1919 (pilt 4) on kasutatud kaht alternatiivset tehnikat. Ülemisel visandil kasutas ta vorme, mis on otsiva loomuga — puu, kõrgendik, pilv, vikerkaar on veel seotud inimest meenutava keskfiguuriga, alumise visandi analoogilist inimeste kohtumist saadab hulk värvilisi pilvi: „must“, „violetne“, „kuningasinine“, „karmiinpunane“. Esimene tehnika oli pärit art nouvea'st, teine aga Kandinsky enda leiutus. Tema mitmed selletaolised katsed on huvitavateks dokumentideks astmelisest vabanemisest art nouveau'st, kus looduslikke vorme, näiteks puid, kasutati pooleldi maskeeritud tunnete väljendamiseks.

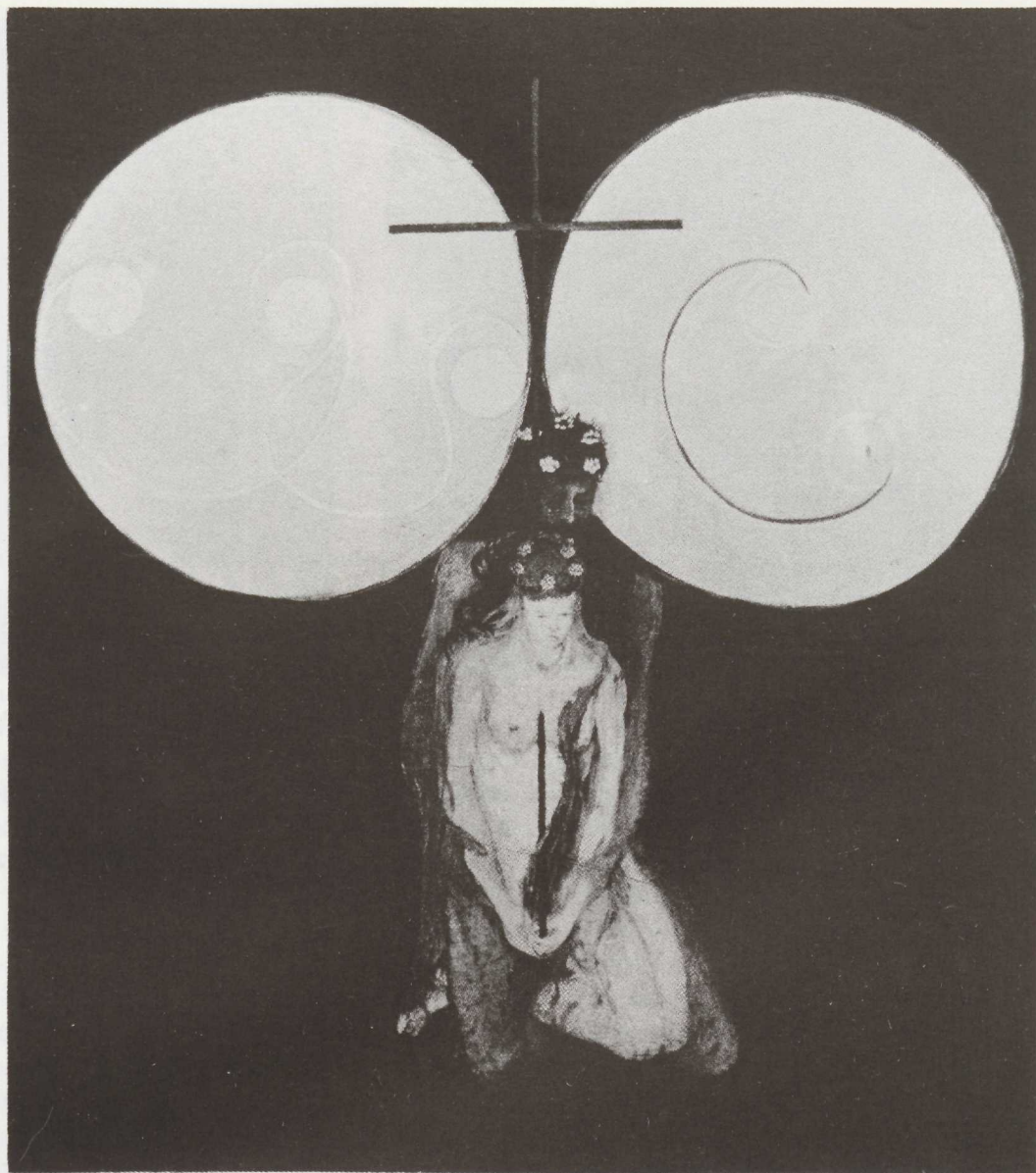
Viljakaim väljendusvahendite leiutaja oli Edvard Munch, kelle 1860. aastate hinge- maastiku kujutamises on kogu vaade allutatud meeleolule ja selle väljendamisele. Horisont, taevast ja pilved, puud ja taimestik on põimunud väiksemate detailideni, tingimusteta ja sümbolsest peategelastega. Hea näide on „Lahkumine“, millest Munch tegi erinevates tehnikates erinevaid variante. Esialgne joonistus litograafia jaoks aastast 1896 (pilt 5) kujutab armetut kõvakübaraga ahistuses härrasmeest oma südant pigistamas, teema, mis maalivariandis muutus tükeldatud südant meenutavat leegitsev-punaseks põõsaks. Kõikuvad tumedad oksad pea kohal tähendavad tema süngeid mõtteid. Naine liigub taevavaranna poole, vabaduse poole. Vaid üksikud vaevu märgatavad kiud, võimalik, et juuksekihar, ühendab teda hüljatud kaaslasega. Munch kasutas ekspressiivset laadi oma suurtes „Elufriisi“-kompositsioonides ja portreedes, näiteks tuntud litos August Strindbergist, kus kirjanikku on iseloomustatud teda ümbritseva, tasahilju alasti naisesse sulava siksak-joonega. Olid mõjutused pärit Munchilt või mitte, samasuguseid taotlusi näeme ka saksa ekspressionistide varasemates töödes. Huvitav on Ernst Ludwig Kirchneri „Mees ja naine“ — puugravüürisari, milles jutustust saadab abstraktne juugendstiilis kujundus (pilt 6).

Saaks teistegi eeskujude abil näidata, et Kandinsky ei olnud üksi oma ekspressiivsete vahenditega eksperimenteerimises, kuid tema katsetused teeb huvitavaks see, et need andsid lähtekoha täiesti uuele pöördele — figuuride ümber hõljuvaile abstraktsetele vormidele. Tema jaoks ei olnud need tähtsusetud või meelevaldsed värviplekid, need esindasid muusikalise juhtteema vastet maalis. Ta tahtis ammutada oma kunsti sisu vaimsest kosmosest, samast värviliste mõttevormide poolt asustatud vaimsest maailma-kõiksusest, mida oma teostes olid uurinud teosoofid. Steineri artiklitest oli Kandinsky lugenud, kuidas argimaailm end selgeltnägija kõrgemale nägemisvõimele ilmutab, tänavavaateist, kus inimesed parvlevad mitmevärvilistest heiaastustest ümbritsetuina, liuglevate tunde- ja mõttepilvede vahel. Kandinsky pani ka tähele, et „värvi kõikus ilma põhjuse või abita“ on meid pidevalt ümbritsevate olendite ilmnemismuudus.³⁸ Paralleelseid tasandeid esitav vaatamäng loitsitakse me silme ette ka Kandinsky maali „Naine Moskvast“ kolmes eri variandis aastast 1912.³⁹ Nähtumuslikul tasandil üpris ootamatult -tänavakeskele- asetatud naine seisab, käes roos, väikese laua

Wassily Kandinsky. Visand „Must plekk I“ kompositsiooni jaoks, 1912. Pliiats hallil alusel (21,9×27,3 cm). Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

Wassily Kandinsky. Visand „Must plekk I“ jaoks, u. 1912. Must pliiats ja punane kriit hallil alusel (10,5×16,4 cm). Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

Hilma af Klint. Esimene suur seeria nr. 6: Vaikus. 1907. Õli (164×148 cm). Stiftelsen Hilma af Klints Verk.



kõrval, millel lamab sülekoer. Teisel tasandil, tõenäoliselt vaimses atmosfääris, väljendatakse mõtteid ja tundeid. Ebameeldiv must kuju libiseb üle pildi ja ähvardab pimendada päikese. Teosofiilise usu järgi saab inimese hingestunud teisik või „terviseaura“ oma jõu just päikesest; terviseaura on näha halli teisikuna ümber naise. Situatsioon on kriitiline: kas must punkt pimendab elu andva valguse? Võib-olla vastukaaluks mustale on naisest vasakul teine mõttevorm, mis võib tulvata naisest või mingist teisest allikast ja mille roospunane värv ja südamekujuline tuum viitavad armastuse ja hea tahte kohalolekule. Tundub, et need mõttevormid on selgesti asetatud aineliste vormide vastandiks katseliselt, sest täpselt samal ajal töötas Kandinsky teise teosega, mis kujutas vaatamängu teisiti, enam-vähem abstraktselt.

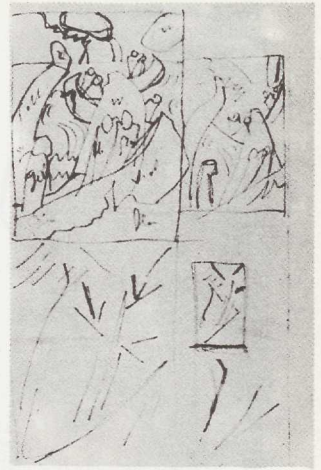
„Naine Moskvas“ tõlgendus õlivärvides on Kandinsky enda teoste nimestikus numbril all 152. Number 153 on „Must plekk“, töö, mille kallal ta nägi suurt vaeva ja millest tegi detailseid ettevalmistavaid visandeid (pildid 7 ja 8).⁴⁹ Kui „Naine Moskvas“ on nähtumusliku tõelisuse parallelism oma juhuslike vaimse atmosfääri pursetega, võib „Musta plekki“ nimetada vaimse atmosfääri kujutamiseks juhuslike viidetega nähtumuslikule tõelisusele. Viimase puhul vaevalt et enam parallelismist rääkida võib, sest Kandinsky tähelepanu on siirdunud nähtumuslikust vaimsele tasandile. Oluline antagonism elu andva valguse ja ähvardava musta vahel ikkagi säilib — parempoolsest ülanagergast libiseb plekk valgusalika poole, väikeseid inimfiguure pildiruumi eri paigus võib vaevu eristada ning pildil kordub ka esimese maali kaarik. Esitavatele vormidele on vihjatud kaudselt ja kujutus kõigub täieliku abstraktsiooni piirimail. Nii määrab

parallelism ühe võimaliku tee nähtava tõelisuse täielikuks välistamiseks — kahest paralleeltõlgendusest peab teise, nähtumusliku, lihtsalt ära jätma, et muuta pilt mitte-esisitavaks.

Parallelismi võib täheldada ka rootsi okultistliku maalikunstniku Hilma af Klinti töodes.⁴¹ Af Klint kasutab seda taimedest ja teistest elavatest struktuuridest tehtud okultistlikke tähelepanekuid sisaldavates piltides, inimestevaheliste suhete kujutamises ja avarates maailmakõiksuse arengutes. Näiteks botaanilises illustratsioonis aastast 1919 on viis erinevat kannikesesorti, mis sümboliseerivad Baltimaid, Taanit, Rootsit, Soomet ja Norrat, esitatud kui eeskujud „alandlikkusest“ ja „rõõmust“. Igaile taimele on af Klint lisanud geomeetrilisi motiive, mida ta nimetas „sihtjoonteks“; ta uskus, et on saanud need kõrgematest sfääridest. Af Klint tundis teosofia põhimõtteid, käsitusi vormita kõrgemast tõelisusest, geometriseerivast Jumalast ja loodusest ning mõistlikku seost nähtumusliku maailma nähtavate ja kõrgema tõe abstraktsete vormide vahel.

Detailsemalt kasutas af Klint parallelismi sarjas „Mees ja naine“. „Vaikuses“ aastast 1907 (pilt 9) on kaks figuuri ja abstraktne kujund kindla tähendusega. Kaks mehele ja naisele kuuluvat valgusküllast ringi sisaldavad motiive, mis lõppude lõpuks on küll pärit teosofiide diagrammidest, kuid mida af Klint on edasi arendanud omaks pildiprogrammiks. Vaimsete ringide vahel on kitsas rist, mis ühendab need mehe ja naise nähtavate kehadega. Risti vajalikkus on tõesti selge — Blavatsky järgi „on see märk sellest, et inimese langemine materiaalsesse on sündinud“.⁴²

Ajaloolise ilminguna on af Klinti juhtum eriti iseloomulik. Erinevalt psühholoogidest on ajaloolastel harva õnnestunud kinnitada oma järeldusi kontrollrühmade abil, kuid af Klinti võib peaaegu et ühest isikust koosnevaks kontrollrühmaks pidada. Olulisemas osas sarnaneb tema areng teiste abstraktse kunsti teerajajate arenguga — erialane koolitus enne sajandivahetust, usk vaimsesse loometöö tähtsaima aspektina, süvenemine salateaduste allikaisse. Kuid erinevalt teistest töötas af Klint omaette, teadmata midagi abstraktse kunsti sünnist Euroopa mandril. Kuid ikkagi jõudis ta samade tulemusteni. Ka kujutamismeetodini, parallelismini, mida Kandinskygi kasutas, jõudis af Klint omal jõul. Juba see tõestab teosofiide õpetuste visuaalset potentsiaali: kunstnikele, kellele oli iseloomulik rikas fantaasia, visuaalne loovus ja võib-olla et sobivas koguses pärssimatust, olid teosofia esoteersed fantaasiad rikkalikeks pildiliste leidude lähteiks.

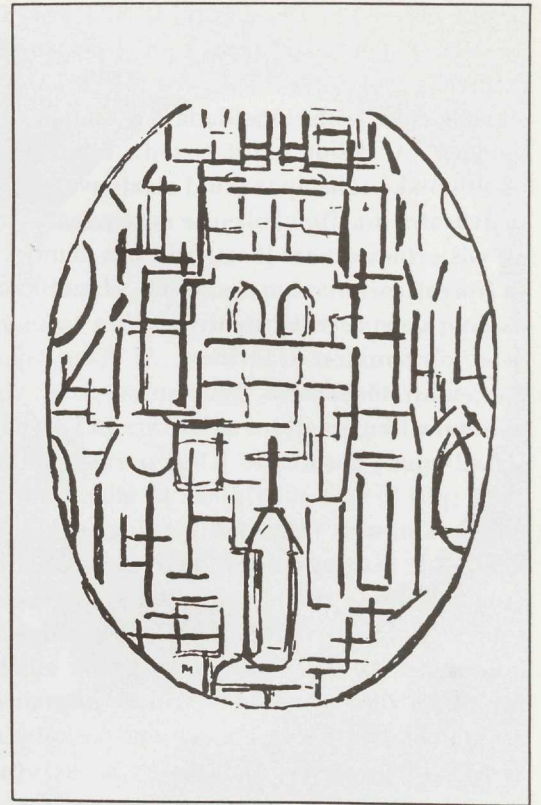
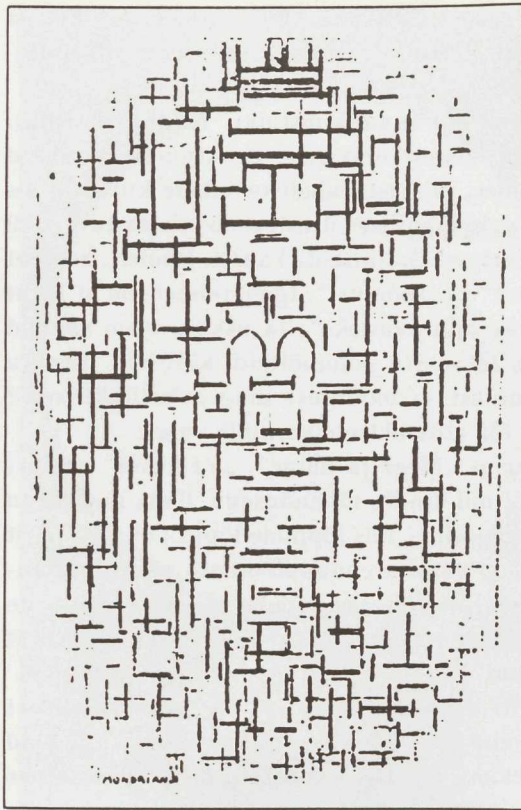


Wassily Kandinsky. Visand „Improvisatsioon nr. 7“ jaoks, u. 1909–1910, visandikaust. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

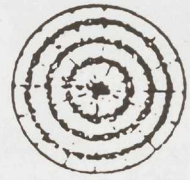
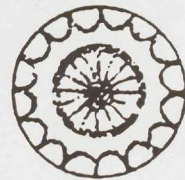
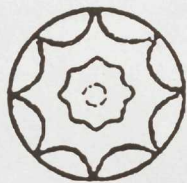
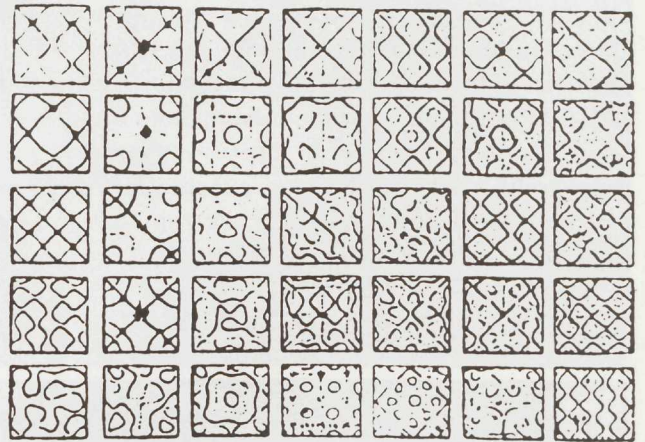
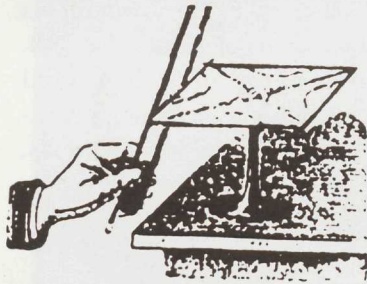


Wassily Kandinsky. Veeuputus, 1911. Klaasimaal, mõõtmata teadmata. Kadunud. Foto: Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

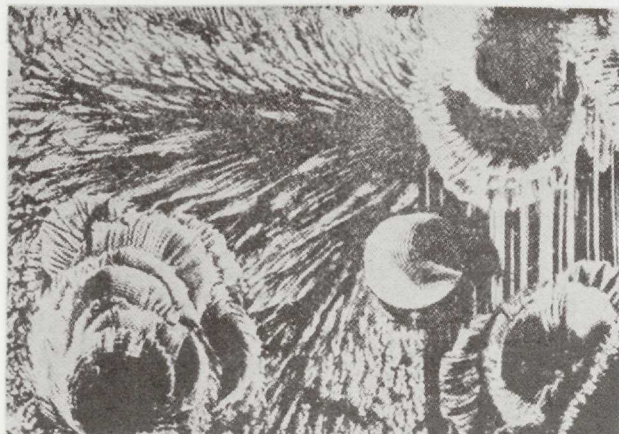
Piet Mondrian. Kaks joonistust kiriku fassaadi järgi, 1913. De Stijl 9 (1918).

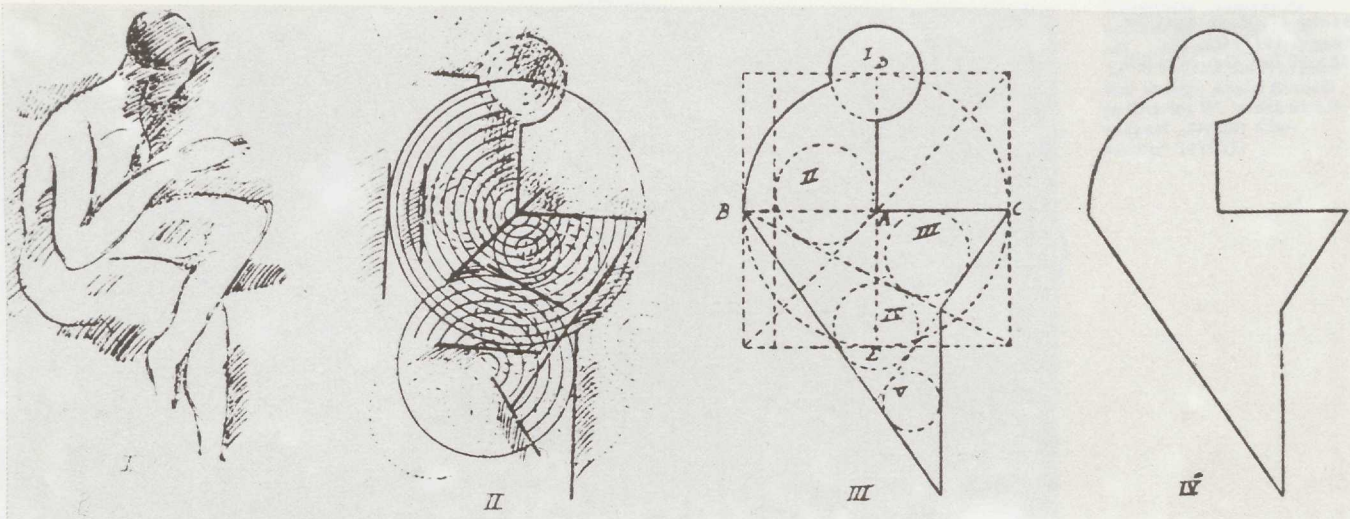


Chladni-plaadi tööpõhimõte, kujundid 1—3. Annie Besanti ja Charles W. Leadbeateri teosest „Thought Forms“.



Värelusudel. A. de Rochas d'Aigluni teosest „Les sentiments, la musique et le geste“ (1900).





NÄHTUMUSLIKKUSE HAJUTAMINE

Müstiline tõus vormivabasse nägemisse on leidnud oma väljenduse ka joonistuskunsti. Seda esindab üks teine abstraktse kunsti teerajajate poolt omaks võetud meetod — pildi nähtumuslike objektide astmeline lammutamine. Füüsilisi vorme töödeldakse nii kaua, kuni nad lakkavad meenutamast nähtava maailma vorme; tavaliselt on selle meetodi tulemuseks rida visandeid. Sellist sarja võib kunstnik käsitleda kahte moodi: see on kas ettevalmistus lõpliku variandi jaoks, kusjuures kunstnik oma visandeid tavaliselt ei avalda, või on siis protsess ise piisavalt huvitav ja kunstnik avaldab sarja täies ulatuses. Kunstnik võib oma visandite tulevast väljapanekut n.-õ. ette kuulutada, rõhutades sihilikult pilt-pildilt toimuvate muutuste järjekindlust, kusjuures sarja lõppu ja kõrgpunkti esitavat lõplikku tööd ei ole alati isegi olemas.⁴³

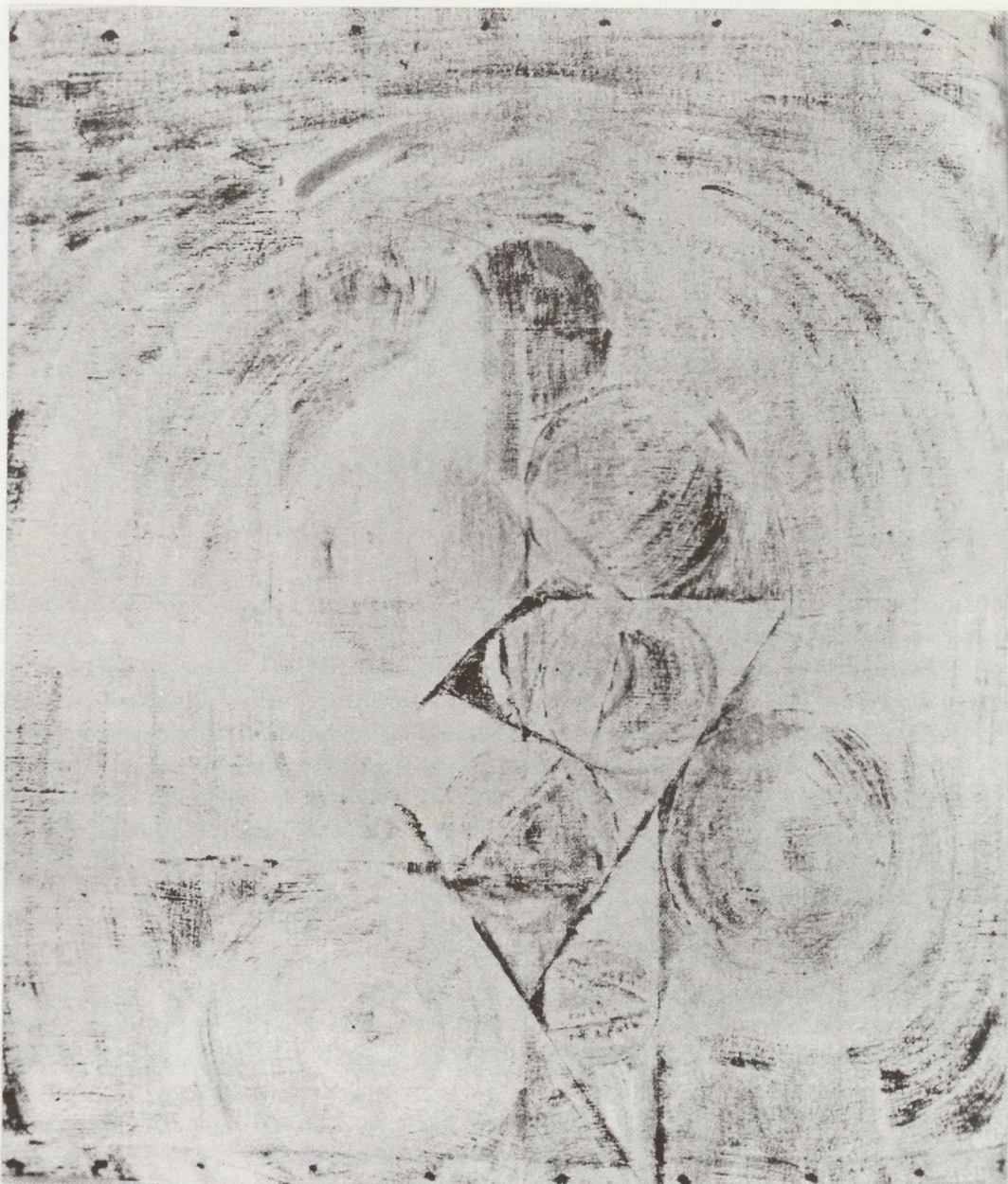
Algselt äratuntava motiivi dematerialiseerimine oli Kandinsky jaoks vaid üheks meetodiks teiste seas. Enne lõplikku siirdumist abstraktsesse maali oli ta uurinud oma tööde varjatud struktuuri, nagu 1910. aasta paiku tehtud visandiplokis olevad „Improviseatsioon nr. 7“ eri variandid näitavad (pilt 10). Nendes ei olnud ta veel küps kompositsiooni lihtsustama ja lõplik teos järgis visandit täiesti identifitseeritavates vormides. Järgnevatel aastatel Kandinsky enesekindlus kasvas. Umbes 1910. aastast kuni 1913. aastani töötas ta üheaegselt mitmete sarjadega, millede kõigi lähtekohaks oli esitav pilt ja lõpptulemuseks enam või vähem abstraktne teos. Maastik kirikutega minetas pikapeale oma nähtumuslikkuse ja lõplikus maalil olid algsest motiivist järel pelgad fragmendid; pildid ilmutusraamatust ja pühakutepäevast olid lähtekohaks ulatuslikule sarjale, mis kulmineerus „Kompositsioon VII“-ga; klaasimaal „Veeuputus“ (pilt 11) muundus pea täielikult abstraktseks „Kompositsioon VI“-ks.

Viimati mainitud sari väärrib erilist tähelepanu, kuna meie kasutada on kunstniku enda märkmed selle sünniloost. „Veeuputuse“ valmides otsustas Kandinsky maalida samateemalise kompositsiooni, ja tal oli enda meelest selge idee teostusviisi kohta:

Kuid see tunne kadus kähku ja märkasin enese ekslevat keset esitavaid vorme, mida olin maalinud vaid tugevdamiseks ja kirkastamiseks oma ettekujutust teosest. Mõnedes visandites hajutasin esitavad vormid algtegereiks, teistes taas püüdsin saavutada muljet puhta abstraktsiooni abil. Aga sellest ei tulnud midagi välja. Nii läks, kuna olin endiselt sõltuv „Veeuputuse“ väljenduslaadist selle asemel, et oleksin tähelepanu pööranud sõnale veeuputus. Mind valitses mitte sisemine kõla vaid väline mulje. Möödus nädalaid, proovisin uuesti, kuid ikka tagajärjetult. Katsetasin äraproovitud meetodit, lükkasin ülesande mõneks ajaks kõrvale ja ootasin, et siis ühel hetkel parimad visandid värskel pilguga ära tunda. Ja nii märkasin, et neis oli palju sellist, mis oli õige, aga ikka veel ei suutnud ma eristada tuuma koorest. Mõtlesin ussile, kes ei ole veel päris valmis kesta ajama. Kest ise tundub juba elutuna, kuid sellest hoolimata lahti ei tule.⁴⁴

Kõik visandid ei ole säilinud, kuid neid on piisavalt, andmaks üldpilti Kandinsky meetodist. Hulk joonistusi Städtische Galerie's on seotud teosega „Veeuputus I“; kavand on veel üpris sõltuv klaasimaali teemaringist ja nii võib seda pidada katsetuste

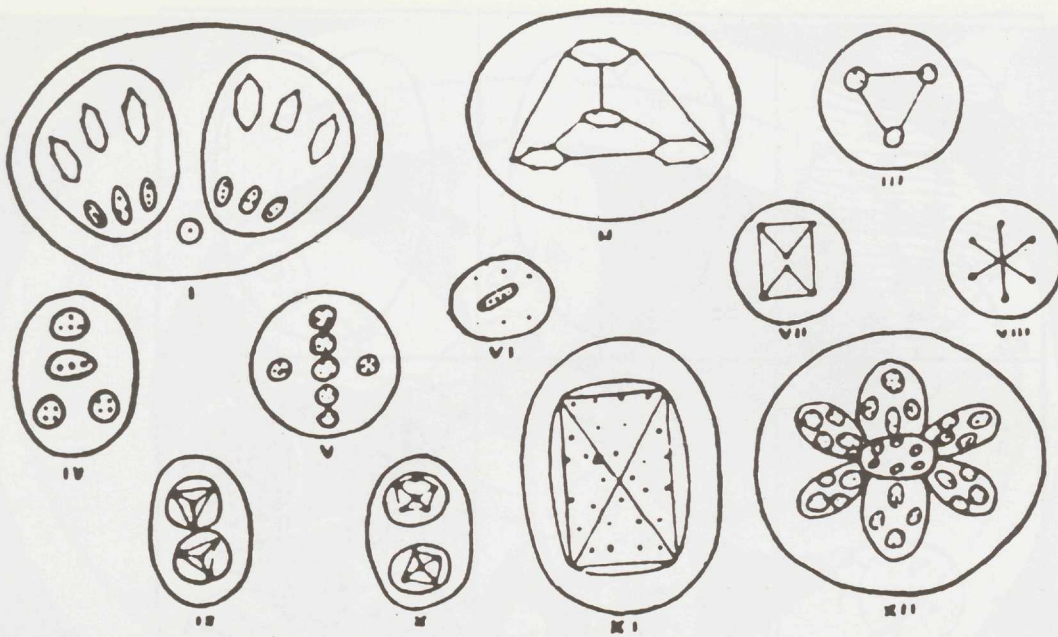
Georges Vantongerloo.
Väreluse abil tehtud
kujund. De Stijl 9 (1918).



hulka kuuluvaks, milles Kandinsky „hajutas ainelised vormid algtegureiks“. „Improvisatsioon-Veeuputus“ aastast 1913 näitab dematerialiseerumise jätkumist; tõepoolest on see abstraktsem kui lõplik „Kompositsioon VI“.

Kandinsky märkused lõpliku teoseni viivast loovast protsessist meenutavad müstika klassikuid. Tema vältiv suhtumine nähtumuslikesse vormidesse ja välistlesse mõjudesse vastab Püha Bernardi püüdlusele ületada kõikjalt peale tormavaid materiaalseid meelepetteid. Üks Kandinskyt 1912. aastal külastanud sõber jutustab kunstniku huvist „müstiliste raamatute ja pühakute elu vastu“, nii et ta võis täiesti vabalt peale uema salateaduse kursis olla ka lääne müstilise traditsiooniga.⁴⁵

Lääne müstika traditsiooni puudutab teinegi ilming — Kandinsky „uued sümfoonilised maalid“, mis on ühenduses „Suure vaimuse ajastu“ saabumisega. Tema liigituse järgi on seda just „Impressioonid“ — välise looduse impressioonid maalivormis väljendatult. Järgmist ja kõrgemat tüüpi esindavad „Improvisatsioonid“, mis koosnevad „sisemiste protsesside väljendustest, see tähendab „sisemist laadi“ impressioonidest“. Kõrgeimasse klassi kuuluvad „Kompositsioonid“, mis on „minus samal moel vormunud tunnete väljendused (aga seda väga pika aja jooksul), mida olen esimeste ettevalmistavate visandite järel uurinud ja arendanud pikkamööda ja peaaegu et pedantselt“.⁴⁶ Selline kolmikjaotus väljendab sama astmelist tõusu aistingute maailmast intellektuaalsele juurdlemistasandile kui Augustinuse klassikaline nägemistasemeid puudutav jaotus.


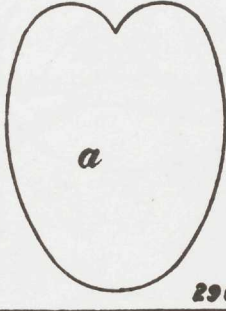
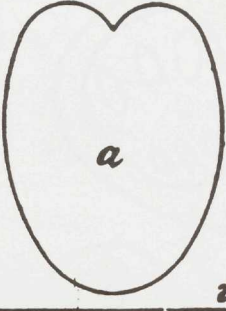
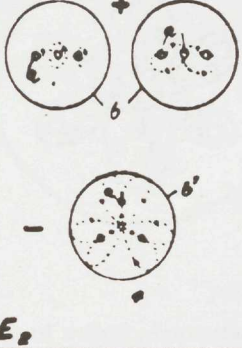
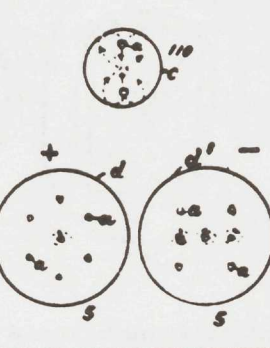
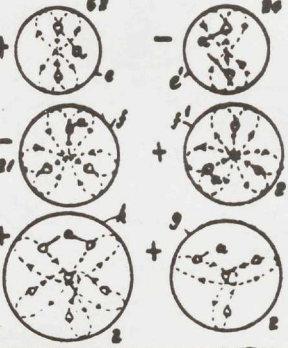
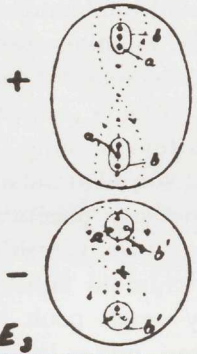
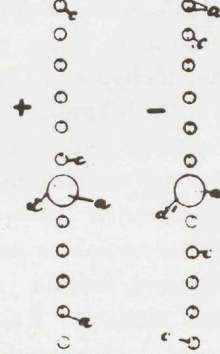
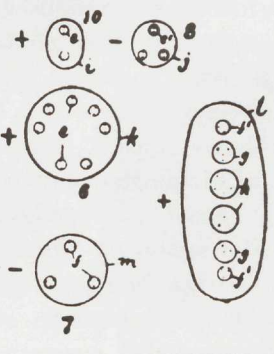
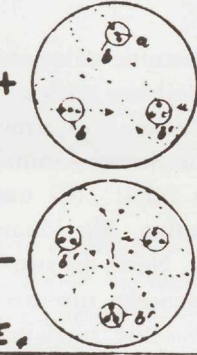
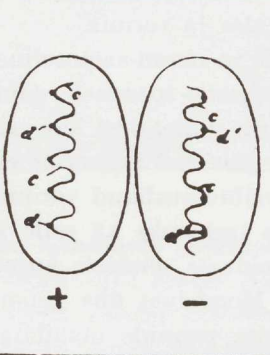
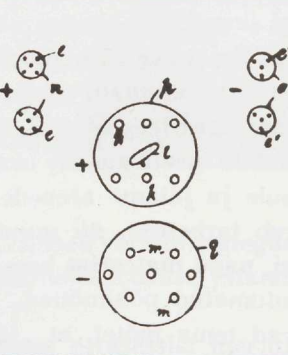
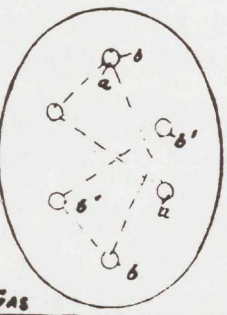
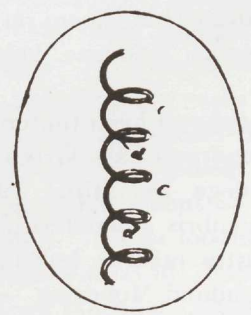
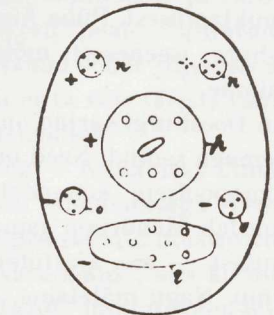


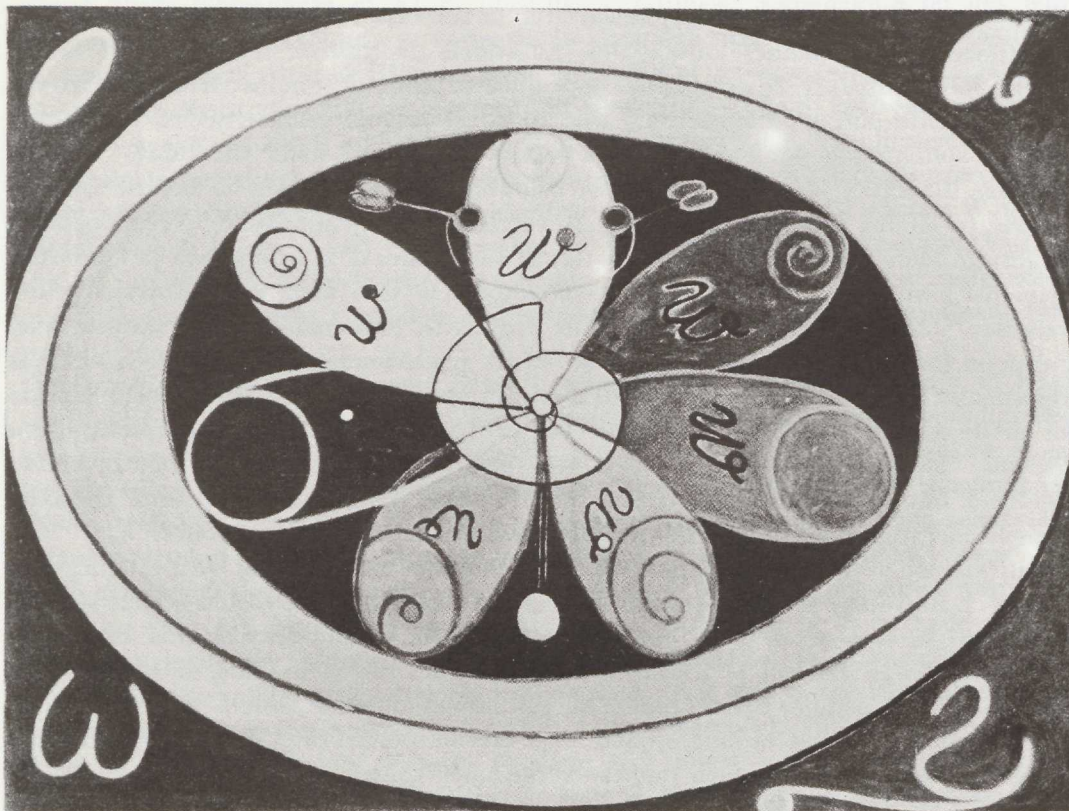
Hollandi abstraktsed kunstnikud vabanesisid nähtumuslikkusest süsteemse, õpiku harjutusi meenutava ortodoksaalse rangusega. Selleks on mitmeid põhjusi, kuid vaieldamatult tähtsaim neist oli üldine usk nähtavate ilmingute taga olevasse muutumatusse, organiseerunud ja matemaatiliselt defineeritud tõelisusesse. Hollandi teosoof Schoenmaekers, kes inspireeris Mondriani ja teisi De Stijli liikmeid, rõhutas, et tema „kujutatav matemaatika“ põhines täpsele teabele ja täpsetele piltidele.⁴⁷ Küsitavaks pidas ta teosoofide toetumist idamaistele mõtteviisidele — läänemaist mõtlemist võivad arendada vaid „positiivsel, täpsel ja tõendaval kombel, mitte idamaid imetleva poeetilise pehmusega“.⁴⁸ Selles suhtes on Mondrian ja Schoenmaekers nagu öö ja päev võrreldes Kandinsky ja Steineriga. Nad otsivad objektiivseid tõdesid ja muutumatuid üldiseid printsiipe, individuaalseist tundeist sõltumatut tõelisust; Kandinsky omalt poolt oli lisanud „vaimsete olenditega asustatud kosmose“⁴⁹, dünaamilise ruumi, milles individuaalsed tunded ilmuvad pehmetes värvides ja vormis.

Mitmete De Stijli kunstnike süstemaatiline ja samm-sammuline vabanemine nähtumuslikust oli suunatud muutumatu struktuuri esile toomisele nähtava tõelisuse väliskesta tagant. Mondrian jagas teosoofide käsitlust materiaast kui vaimu tihedamast vormist. Vaimu ei saa aistida meeltega; me oleme piiratud materiat vaatlema. Samm-sammult läheneme vaimule ja jätame arenedes nähtumuslikud vormid selja taha: „Nii nagu materia muutub tarbetuks, nii muutub tarbetuks ka selle kujutamine. Me jõuame selliste asjadeni, nagu materiat koos hoidvate seaduste kujutamine. Need on suured üldised ja muutumatud põhimõtted.“⁵⁰ Mondriani üha geomeetrisemaks muutuvad tööd peegeldavad tema mõtet, et „lähime vormide maailma ja tõuseme tõelisusest abstraktsiooni“.⁵¹ Ka Theo van Doesburg juurdleb abstraktsiooni tõusmise üle lähtudes Augustinuse kolmikjaotusest. Püha Augustinuse traditsiooni järgivate müstikute kombel peab van Doesburg iseenesest mõistetavaks teadmise kolme tüüpi: aistinguline, psüühiline ja vaimne.⁵²

Mondriani ja van Doesburgi sarjad on tänapäeval hästi tuntud. Siinkohal piisab viitest näitele, mis mõlemaga seotud. Need on Mondriani kaks kiriku fassaadi. Van Doesburg avaldas need omapoolsete kommentaaridega De Stijlis 1918. aastal (pilt 12).⁵³ Van Doesburg kordab Mondriani samas numbris avaldatud ideed tijdsbewustzij (ajavaimu) osatähtsusest — see ajastuteadvustus määrab kunstniku esteetilise meele ja kujundab ta vaimu. Nagu mäletame, ei tundnud Mondrian — vastupidiselt Kandinsky — erilist huvi otsese harjutuse ja mediteerimise vastu; tema jaoks oli kunstitöö täiesti samaväärne.

Nähtumuslikkuse süstemaatilist lammutamist praktiseerisid ka teised kunstnikud, näiteks Kupka oma tuntud abstraktsiooniseerias „Tüdruk ja pall IIV“.⁵⁴ Kuid kui mitte-eesitava kunsti pooldajad nihutasid kaitseliini abstraktsioonist sinna, mis hiljem sai

 <p><i>E₁</i> 10</p>	 <p>290</p>	 <p>267</p>
 <p><i>E₂</i></p>	 <p>290</p>	 <p>267</p>
 <p><i>E₃</i></p>	 <p>290</p>	 <p>267</p>
 <p><i>E₄</i></p>	 <p>290</p>	 <p>267</p>
 <p>GAS</p>	 <p>290</p>	 <p>267</p>
<p>Liquid</p>		
<p>Solid H</p>	<p>O</p>	<p>H</p>



tuntuks konkreetse kunsti nime all, kaotas dematerialisatsioon oma menu. Vastupidiselt „abstraktsele“, silmaga nähtavast tõelisusest puhastatud teosele öeldi „konkreetse“ teose olemasolu õigustus olevat temas eneses. Selle asemel, et püüda tabada vaimset n.-õ. aeglasel meetodil, millele oli iseloomulik astmeline eemaldumine ainelistest vormidest ja teatud meditatsioon, eksperimenteeris kunstnik vahetuma lähenemislaadiga, individuaalse loomisega, mille lähtekohaks ei olnud objektiivne maailm.

LOODUSE SISEMINE LIIKUMINE

Klee essee „Wege des Naturstudiums“ lõpeb lausega, mis määratleb õppuri arenemisuuna loodusega peetavas dialoogis:

*Mida enam õppuri maailmakäsitus areneb, seda enam tema edenemine looduse avastamises ja mõistmises aitavad luua tal vabalt abstraktseid vorme, mis oma igati kaalutletud skemaatilisusega jõuavad uue looduslikkuseni, teose looduslikkuseni. Siis loob ta töö või võtab osa selliste tööde loomisest, mis on sarnased Jumala loometööle.*⁵⁵

Kandinsky oli esitanud samasuguse mõtte: kunst on iseeneslik maailm, millel on looduse, teaduse ja poliitiliste organisatsioonide kombel omad seadused.⁵⁶ Kunstilise loovuse ideed arendas ta võrdelisena loodusprotsessidele: „Mulle tundub, et see vaimse viljastumise protsess, vilja küpsemine, sünnitusvalud ja sünn, vastab täpselt inimese viljastumise ja sünni füüsilisele protsessile. Võib-olla sel moel ka maailmad.“⁵⁷ Selle sarnase mõtte juured on 18. sajandi saksa romantismis. Johann Wolfgang von Goethe väitis, et looduse tegevusele vastavalt on inimene oma parimad kunstitööd loonud loodusseadusi järgides ja et „ilu on loodusseaduste väljendus, mis muidu oleks igi-aegadeks peitu jäänud“.⁵⁸ 19. sajandi lõpul osutus just Steiner üheks Goethe ideede tähtsamaks levitajaks. Eriti propageeris ta Goethe ideed, et „kunstiline loomine ei saa oluliselt erineda loodusõpetusest“.⁵⁹ Steiner oli levitanud ka käsitust sisemisest vaatlusest osadusena Jumala saavutamisest ja ulatuslikult tsiteerinud selliseid müstikuid nagu Meister Eckhart ja Angelus Silesius.⁶⁰ Idee kunstiteose ja loodusloomingu võrdelisusest ärgitas küsimusi tõest ja pädevusest. Kuidas me võime (või kunstnik võib) teada, kas kunstiteos järgib loodusseadusi? Kandinskyl oli vastus valmis — kuulake oma seesmist häält ja andke järgi oma sisemisele sunnile. See võib-olla küll ei kõla eriti veenvalt, ent

Kandinsky jaoks oli see piisav. Pealegi elas ta tulevase Kunstwissenschafti lootuses, kunstiteaduse, mis pakuks kujutavatele kunstidele „vormiliste reeglite peavõtme“. ⁶¹ Oli ka teisi võimalusi. Matemaatika, õppeainetest puhtaim, tundus sirutavat abistava käe. Teosoofid olid populariseerinud Platoni ütlust „Jumal geometriseerib“. ⁶² „Täpid, jooned, kolmnurgad, kuubid, ringid ja lõpuks sfäärid — miks või kuidas?“, küsis madame Blavatsky ja jätkas: „Seepärast, öeldakse selgitustes, et see on looduse esimene seadus ja loodus geometriseerib üldiselt kõigis oma väljendustes.“ ⁶³ Need õpetused mõjutasid Mondriani juba enne, kui ta tutvus Schoenmaekersi teooriatega ja kunstniku astmelist siirdumist horisontaal- ja vertikaaljoontele võib näha tema Blavatsky-huvi valguses. ⁶⁴ Just sel kriitilisel hetkel andis lisajulgust Schoenmaekersi graafiline keel. Selles on sõna otseses mõttes „pildilikud laused, see tähendab laused, millede vasteiks võib teatud kujundeid eksaktselt konstrueerida“, temalt võtsid De Stijli kunstnikud üle ka mõtte kahemõõtmelistest pindadest kui eriti sobivad sealpool looduspinda oleva tõelisuse kirjeldamiseks. ⁶⁵ Ka teised matemaatilise ja füüsikalise mõtte suunad tundusid mitmete abstraktse kunsti teerajajatele paljulubavatena, eriti neljanda dimensiooni uurimine ⁶⁶, lähenemisviis, mida van Doesburg innukalt taotles.

Uuriti koguni akustikat võimalike kanalite leidmiseks nähtamatule ja taas tuli appi teosoofia. Blavatsky ja tema järgijate budistlikust kosmoloogiast võetud mõtete seas oli ka käsitlus värelusest kui jõust, mis produtseerib kõik vormid nii nähtavas kui nähtamatus maailmas. Besanti ja Leadbeateri kaudu sulas see mõte lääne salateaduslikku mõtlemisse, mis põhines Ernst Chladni kõrgelt hinnatud teaduslikele uurimustele. Nood kaks kirjanikku väitsid, et hingestunud aines olevad mõttevormid on mõtete ja tunnete tulemus. Kõrgem aine kujuneb inimese kõrgemates kehades toimuvates värelustes nii nagu ka füüsiline aine vormub väreluse kaudu. Teosoofid viitasid Chladni klaas- või metallheliplaatidele. Kui plaat viulikeelega võnkuma panna, organiseerub peen liiv plaadil kujundiks, mida võib varieerida puudutades plaadi serva erinevatest kohtadest (pilt 13). ⁶⁷

Teosoofia värelusteooriat kohandas Kandinsky oma teorias — peenemad tunded koosnevad värelustest, värelus vormib kunstiteose, teos väreleb ja vaataja hing hakkab värelema. Tema enda töös tundus Kandinskyle see mudel sobivat ja seletustest „Kompositsioon VI“ sünnile mainib ta, et veel eos olev klaasimaal „Veeuputus“ mõjus temasse samamoodi nagu mitmed tõelised objektid ja käsitused, millel oli jõudu äratada temas „hinge väreluste kaudu puhtalt pildilikke meelepilt“. ⁶⁹ Samades märkmetes, kus on Kandinsky väljakirjutused Steineri tekstidest, on viide prantsuse okulisti Albert de Rochas d'Aigluni raamatutele, teiste seas ka teosele „Le sentiment, la musique et le geste“ (1900). ⁷⁰ De Rochas avaldatud värelusskeem (pilt 14) nagu ka Besanti ja Leadbeateri kirjeldatud mõttevormid on ilmselt mõjutanud otseselt Kandinsky pildilikku vormikeelt; koguni Kandinsky kaarikumotiiv tundub olevat pildi vasakpoolses allservas.

De Stijli kunstnik Georges Vantongerloo rakendas värelusmudelit produtseerimaks astmelist abstraktsiooni Mondriani ja van Doesburgi stiilis. De Stijlis avaldatud joonistuses (pilt 15) selgitas ta oma maali „Urimus“ (1917) sünni (pilt 16): vorm on sündinud väreluste (suletud ringid), välise või paralleelsete masside väreluste (katkendliku joonega ringid) ja tühjuse ruumala (täpistatud ringid) vaheliste kokkupõrgete tagajärjena. ⁷¹

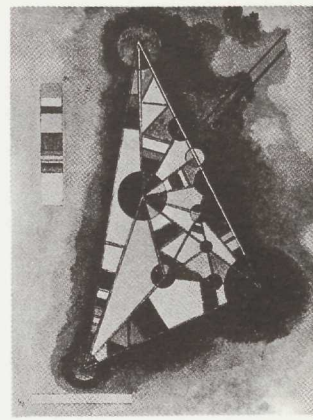
Ka looduse sisemise olemuse kunstilise uurimise kohta oli pretsedent olemas: Besant ja Leadbeater ning uus katse praktiseerida okultistlikku keemiat. Nende uurimistulemusi avaldati alates 1895. aastast, mil ilmus keemiliste ainete skeem (pilt 17), peatselt järgnesid sellele lausa fantastilised pildid ja uued skeemid (pilt 18). ⁷² Skeemi ülemises reas on „põhimine jagamatu osake“, mis koosneb ainult spiraalidest, mis omakorda koosnevad keerdbakteritest. See kübemeke on füüsikalise maailmakõiksuse põhiüksus, südamekujuline valuvorm, mille ülaosas olevasse süvendisse jõud valatakse. Besant ja Leadbeater tunnistasid, et oma käsituses põhiaatomist toetusid nad Edwin D. Babbittile. ⁷³ Babbitt aga on oma südamekujulise aatomi vorminud Rosenkreutzerite ühe põhiskeemi pildikeele järgi. ⁷⁴

Blavatsky kahe peateose „Isis Unveiled“ ja „The Secret Doctrine“ sümbolite ja kujutelmade kõrval tundub Besanti ja Leadbeateri poolt harrastatav okultistlik keemia

olevat üheks lähtekohaks af Klinti müstilistele piltidele. Südamekuju on üks tema korduvatest motiividest, mida ta varieerib ja muundab ning laeb kosmilis-erootilisele maailmakõiksusele viitavate tähendustega,⁷⁵ võimalik, et ta tundis selle kujundiga seotud sümbolismi. Nagu väga lihtsad teosoofilised sümbolid — täpid, horisontaaljooned ja ristid — avavad af Klinti kunsti hoolika viimistletuse tervikuna,⁷⁶ nii ilmselt rikastasid kunstniku mitte-esitavate vormide valikut ka keerulisemad okultistliku keemia skeemid. Nagu mitmed teisedki af Klinti teosed käsitleb maal „Rühm 6, nr 15 (sarjast W. U. S. / Sõelake)“ (pilt 19) arenemist — keskosa spiraal väljendab Blavatsky käsitusele vastavat skeemi arengust.⁷⁷ Mitmekordsete kujundite seeme, mis järgnevates selle seeria maalides arenes teisteks vormideks, oli külvatud tõenäoliselt okultistlike ettekujutuste poolt.

Õppeteooria seisukohalt kuuluvad Besanti ja Leadbeateri okultistlik keemia, af Klinti spiritualistlikud tööd ja abstraktsete kunstnike loodusesiseste protsesside tundmine ühte kategooriasse. Kandinsky, Klee, Mondrian, van Doesburg ja teised abstraktse kunsti teerajajad põhjendasid üleloomulikku õpetust tõdemusega, et nad olid tunginud läbi looduse väliskihi samal ajal kaotamata kontakti maailmakõiksuse ja tema seadustega. Taas Kandinskyt tsiteerides: „Abstraktne maal jätab endast järele looduse „pinna“, aga mitte tema seadusi. Lubage mul kasutada „suuri sõnu“ — kosmilisi seadusi. Kunst võib olla suur vaid siis, kui tal on kontakt kosmiliste seadustega ja ta on neile alluv.“⁷⁸ Sellest vaatevinklist lähtudes on ebaoluline, kas kunstnik saab kasulikke vihjeid okultistlikku keemiat käsitlevatest töödest, nagu af Klint ilmselt sai, või igati hinnatud teaduslikest uurimustest nagu said Kandinsky ning teosoofid. Tähtsaim on põhiväide, mõte, et kunstnik suudab sisemise vaatluse teel jõuda seni puutumatuks jäänud tõelisusetasanditeni, koguni kosmiliste seadusteni. Kandinsky „Mitmevärviline kolmnurk“ aastast 1927 (pilt 20) on eelkõige kunstiteos ja enamusele meist on just see oluline. Kandinsky teeb maalist, milles ta leiab kosmilisi seadusi, üheaegselt ka okultistliku keemia diagrammide paralleeljuhtumi. „Kes teab, võib-olla meie „abstraktsed“ vormid ongi hoopis „looduse vormid“,“ kuulutas Kandinsky 1937. aastal.⁷⁹ Tundub, et Kandinsky ei jõudnud kunagi päriselt selgusele puuduva eseme küsimuses. Dekoratiivsuse ja „stiliseeritud vormide surnud väliskesta“ kartuses võttis ta omaks salateaduse väited, mis tegid mitte-esitavast maalist paitsi kunstisuuna ja müstilise traditsiooni kõrvalharu.

Tõlkinud Raimo Seljamaa



Wassily Kandinsky. Mitmevärviline kolmnurk, 1927. Oli, kartong (50×37 cm). Varem Galerie Maeght, Pariis.

1. Georges Vantongerloo, „Réflexions“, kogumikus „De Stijl: Complete Reprint“, Amsterdam: Athenaeum, 1968, 1:152, esmakordselt ilmunud De Stijl 1, nr. 9 1918:100.
2. Wassily Kandinsky, „Reminiscences“, 1913, teoses „Kandinsky: Complete Writings on Art“, toim. Kenneth C. Lindsay ja Peter Vergo. London, Faber & Faber, 1982, 1:370.
3. „Complete Writings“, 2:892, viide 54. Tsitaat on teosest „Stupeni“, mälestuste venekeelsest väljaandest aastast 1918, millesse Kandinsky tegi märkimisväärseid muudatusi võrreldes saksakeelsega. Vt. sama teose lk. 887—897 viited 7—111.
4. Kandinsky, „Reminiscences“, 1:373.
5. Sama, lk. 381—382; samuti „On the Spiritual in Art“, 1912, teoses „Complete Writings“, 1:219.
6. Kandinsky, „On the Spiritual in Art“, 1:143—144.
7. Sama, lk. 145. Laxmi P. Sihare, „Oriental Influences on Wassily Kandinsky and Piet Mondrian 1909—1917“, Ph. D. diss., New York University, 1967; seda uurimust mul käepärast ei olnud.
8. Johannes Eichner, „Kandinsky und Gabriele Münter“, F. Bruckmann, München, 1958, lk. 19.
9. Vt. Kandinsky, „On the Spiritual in Art“, 1:158.
10. Sixten Ringbom, „Kandinsky und das Okkulte“, teoses „Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen 1896—1914“, näituse nimestik, toim. Armin Zweite (Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1982).
11. Sixten Ringbom, „Die Steiner-Annotationen Kandinskys“, teoses „Kandinsky und München“, lk. 102—105.
12. Rudolf Steiner, „Teadmise tee“, teoses „Sissejuhatus inimese ja maailma vaimsele teadvustamisele“ (Tammi, Helsinki, 1972), lk. 141—158.
13. Vt. Rudolf Steiner, „Die Stufen der höheren Erkenntnis“ (Rudolf Steiner, Nachlassverwaltung, Dornach, 1959), lk. 18—19: „Aga nüüd hakkab salateaduse õppija saavutama võime formeerida pilte, koguni siis, kui aistitav objekt puudub. Siis peab mingi muu temas „välise eseme“ kohale astuma. Ta peab oskama formeerida pilte, kuigi tema meeli erutav objekt ka puudub.“
14. Plotinos, „The Enneads“, tlk. S. MacKenna (Faber & Faber, London, 1956), lk. 586. Vt. ka Sixten Ringbom, „Mystik und gegenstandslose Malerei“, teoses „Mysticism“, toim. S. Hartman ja C. M. Edsman, osa 5, Scripta Instituti Donneriani Aboensis, Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1970, lk. 168—188 ja Hermann

- Kern, „Kunst als Gestaltung des Gestaltlosen“, teoses „Expansion: Internationale Biennale für Graphik und Visuelle Kunst“, Wien, 1979, lk. 69—97.
15. Püha Augustinus, „De genesi ad litteram“, 12:1—30, teoses J.-P. Migne, „Patrologiae cursus completus“, J. P. Migne, Pariis, 1887, veerg 453—480. Püha Bernard, „Cantica“, 20:8, Sixten Ringbomi essees „Palvepildid ja meelepildid: tähelepanekuid kunsti tähtsusest hiliskeskaja privaatses palvluses“.
 16. Tantra-mood on suurelt osalt Ajit Mookerjee ja tema väljaannete teene, eriti teoste „Tantra Art“, Ravi Kumar: Basel, Pariis, New Delhi, 1971, „Yoga Art“ Thames & Hudson, London, 1975 ja „Tantra Magic“, Charles Skilton, Edinburgh ja London, 1978. Vaata ka Philip Rawson, „The Art of Tantra“, Vikas, Delhi ja London, 1973. Teaduslikke uurimusi antud teemal on tehtud siiski üpris vähe ja seepärast andmed üksikute teoste aastaarvude, päritolu ja muu olulise osas võivad olla ebatäpsed.
 17. Tsitaat Friedrich Heileri teosest „Die buddhistische Versenkung: Eine religionsgeschichtliche Untersuchung“, Ernst Reinhardt, München, 1918, lk. 25—26 ja viide 148.
 18. D. T. Suzuki, „Manual of Zen Buddhism“, Rider; London ja New York, 1950; 1956, lk. 128—129.
 19. Alfred Percy Sinnett, „Esoteric Buddhism“, Trübner, London, 1883.
 20. Die Bhagavad Gita, märkused: Franz Hartmann, Schwetzske, Braunschweig, 1892, lk. 140, 147.
 21. Rudolf Steiner, „Die Mystik im Aufgange des neuzeitlichen Geisteslebens und ihr Verhältnis zu modernen Weltanschauungen“, Schwetzske & Sohn, Berlin, 1901.
 22. Annie Besant, „The Ancient Wisdom: An Outline of Theosophical Teachings“, Theosophical Publishing Society, London, 1897; 2. trükk 1899, lk. 146; saksa keeles ilmunud 1898; arupa ja rupa kohta vaata lk. 143 ja 195.
 23. C. W. Leadbeater, „Man Visible and Invisible“, Theosophical Publishing Society, London 1902; Annie Besant ja C. W. Leadbeater, „Thought-Forms“, Theosophical Publishing Society, London ja Banaras, 1905.
 24. Annie Besant ja C. W. Leadbeater, „Gedankenformen“, Theosophisches Verlagshaus, Leipzig, 1908. Praegu asub teos Pariisi Musée National d'Art Moderne Kandinsky-kogus.
 25. Kandinsky, „Reminiscences“, 1:370—371.
 26. Besant, „Ancient Wisdom“, lk. 185.
 27. Sixten Ringbom, „The Sounding Cosmos: A Study of the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting“, Acta Academiae Aboensis, ser. A, XXXVIII, Abo Akademi: Turku, 1970, lk. 126—127, 141.
 28. Piet Mondrian, „De nieuwe beelding in de schilderkunst, IV“, De Stijl 5, 1918:54, viide 9. Mondriani suhtest teosoofiaga vaata Robert P. Welsh, selle esse viited 29. ja 64. Mondriani ja M. H. J. Schoenmaekersi kohta vaata ka M. Seuphor, „Piet Mondrian: Leben und Werk“, Du Mont, Köln, 1957; H. L. Jaffé, „De Stijl 1917—31“, Alec Tiranti, London, 1956, lk. 55 ja järgnevad lk-d ja Carel Blotkamp'i esse teoses „The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890—1985“, Los Angeles County Museum of Art, 1986, lk. 54, 56 ja järgnevad lk-d.
 29. Robert P. Welsh ja J. M. Joosten, „Two Mondrian Sketchbooks 1912—1914“, Meulenhoff, Amsterdam, 1969, lk. 33—35.
 30. Sama, lk. 36.
 31. Sama, lk. 52—53, 40, 39.
 32. Sama, lk. 53.
 33. Skeem ilmus teoses „Staatliches Bauhaus Weimar 1919—1923“, Bauhaus Verlag, München ja Weimar, 1923, lk. 24—25 ja Paul Klee artiklis „Wege des Naturstudiums“, teoses „Schriften: Rezensionen, Aufsätze“, toim. Christian Geelhaar, Du Mont, Köln, 1976, lk. 124—126 ja pilt 60.
 34. Klee, „Wege des Naturstudiums“, lk. 124—126.
 35. Annie Besant ja C. W. Leadbeater, „Thought-Forms“, 1905, Adyar, India: Theosophical Publishing House, 1961, lk. 8, 26.
 36. Kandinsky, „On the Spiritual in Art“, 1:192.
 37. Sama, peatükk III; varsti pärast seda tuli Kandinsky Wagneri juhtmotiivi asjus teiste mõteteni; vaata ka „On Stage Composition“, u. 1912, teoses „Complete Writings“, 1:261, kus ta võrdleb seda „vana ja tuntud pudeli etiketiga“.
 38. Sixten Ringbom, „Steiner-annotationen“, teoses „Kandinsky und München“, lk. 103.
 39. Üksikasjalikum analüüs maalist „Naine Moskvas“ teoses S. Ringbom, „The Sounding Cosmos...“, lk. 94—102.
 40. Sama, lk. 100—102 ja Rose Carol Washton Long, „Kandinsky: The Development of an Abstract Style“, Oxford, Clarendon Press, 1980, lk. 132, kus on räägitud täpsemalt „Musta pleki I“ struktuurist. Esialgsete visandite seeria sisaldab ka viis skemaatilist kompositsioonivisandit, mis asuvad Gabriele Münter Stiftungis, Städtische Galerie's, Münchenis (GMS 539/1—5). Kandinsky ise pealkirjastas visandid numbriga VI ja seepärast on neid seostatud „Kompositsioon VI“-ga, kuid mingit ilmselget seost ei ole. Kas Kandinsky proovis „Kompositsioon VI“ maalida ka nii, et lähtekohaks oleks „Must plekk“? Erika Hanfstaenglil on täielik õigus öeldes, et „visandite seost „Kompositsioon VI“-ga peab põhjalikult uurima“. Vaata Erika Hanfstaengl, „Wassily Kandinsky, Zeichnungen und Aquarelle: Katalog der Sammlung in der Städtische Galerie“, Städtische Galerie im Lenbachhaus: München, 1974, lk. 86. Felix Thürlemann seostab joonistused GMS 539/1—5 „Musta plekiga“. Vt. Felix Thürlemann, „Kandinskys Analyse-Zeichnungen“, Zeitschrift für Kunstgeschichte 48“, nr. 3, 1985, lk. 364—378, mis avaldati pärast minu käsikirja valmimist. Ta ei nõustu väitega, et joonistus GMS 431 on „Musta pleki“ visand, kuigi mitmed on nii kinnitanud, teiste seas Kandinsky ise.
 41. Põhjalik Hilma af Klinti loomingut käsitlev inventuur on Olof Sundströmi masinakirjas nimestik

- „Förteckning över Frk. Hilma af Klints efterlämnade verk sammanställd av Olof Sundström 1945“, Preili Hilma af Klinti tööde nimestik Olof Sundströmi poolt postuumselt 1945. aastal toimetatud. Too raamat ning praktiliselt täielik af Klinti tööde diapositiivide kogu asub Donneri Instituudis Turus. Åke Fant, kes uurib af Klinti loomingut, on avaldanud esseesid, muu hulgas „Synpunkter på Hilma af Klints Måleri“ (Vaatenurki Hilma af Klinti maalikunstile), „Studieri konstvetenskap tillägnade Brita Linde“ (Brita Lindele pühendatud kunstiajaloolisi uurimusi), toim. M. Rossholm Lagerlöf ja B. Sandström, Konstvetenskapliga Institutionen vid Stockholms Universitet, Stockholm 1984, lk. 45—54.
42. H. P. Blavatsky, „The Secret Doctrine: A Facsimile of the Original Edition of 1888“, 1888, Theosophy Co., Los Angeles, 1947, 1:5.
 43. Modernse kunsti sarju puudutavate uusimate uurimuste kohta vt. Katharina Schmidt, „Das Prinzip der offenen Serie“, teoses „Alexej Jawlensky 1864—1941“, toim. Armin Zweite, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1983, lk. 87—105.
 44. Wassily Kandinsky, „Kompositsioon VI“, 1913, teoses „Complete Writings“, 1:385—386.
 45. M. T. Sadler, „Michael Ernest Sadler 1861—1943“, Constable, London, 1949, lk. 238.
 46. Kandinsky, „On the Spiritual in Art“, 1:218. Lõppsõna.
 47. M. H. J. Schoenmaekers, „Beginselen der Beeldende Wiskunde“ (Visuaalmatemaatika põhimõtted), van Dishoeck, Bussum, Holland, 1916, 27, lk. 49 ja järgmine lk.-d.
 48. Sama, lk. 55.
 49. Wassily Kandinsky, „On the Question of Form“, 1912, teoses „Complete Writings“, 1:250.
 50. Welsh & Joosten, „Mondrian Sketchbook“, lk. 68.
 51. Sama, lk. 36.
 52. Theo van Doesburg, „Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst“, tlk. Max Burchartz, Verlag Albert Langen, München, 1925, lk. 11. Tekst on aastast 1917 ja avaldati esmakordselt teoses „Het Tijdschrift voor Wijsbegeerte“, osad 1—2 (1919).
 53. Theo van Doesburg, „Aanteekeningen bij twee teekeningen van Piet Mondrian“ (Kommentaare kahe Piet Mondriani visandi kohta), De Stijl, Coplete Reprint, 1:160—163; avaldatud esmakordselt De Stijl 1, nr. 9 (1918), lk. 108 jj.
 54. Vaata Ludmila Vachtová, „Frantisek Kupka“, London, Thames & Hudson, 1968, lk. 77, 80—81.
 55. Klee, „Wege des Naturstudiums“, lk. 126.
 56. Kandinsky, „Reminiscences“, 1:370, 376.
 57. „Complete Writings“, 2:892 viide 54.
 58. Johann Wolfgang von Goethe, „Werke“, sect. 1, nr. 48, H. Böhlau s Nachf.: Weimar, 1897, lk. 197.
 59. Rudolf Steiner, „Goethe Weltanschauung“, Emil Felber, Weimar, 1897, lk. 31. Goethe teooriate paikapidavust ning Steineri Goethe-tõlgendusi on rõhutanud L. D. Ettliger teoses „Kandinsky-s „At Rest“, Charlton- loengud kunstist, Oxford University Press, London, 1961, lk. 10—11. Vt. ka Sixten Ringbom, „Art in „The Epoch of the Great Spiritual“: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting.“ Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 29, 1966: lk. 386—418, eriti lk. 390—391.
 60. Steiner, „Die Mystik“, eriti lk. 24—25, 110—111.
 61. Kandinsky, „On the Spiritual in Art“, VII ptk. Termini „Science of art“ (kunstiteadus) kohta vt. näit. „The Basic Elements of Form“, 1932, teoses „Complete Writings“. 2:500.
 62. H. P. Blavatsky, „Isis Unveiled“, 1877, Theosophical University Press, Pasadena; 1960, lk. 506—507; C. W. Leadbeater, „The Aura“, Theosophist, Madras, 1895, lk. 56.
 63. Blavatsky, „Secret Doctrine“, 1:97.
 64. Robert P. Welsh, „Mondrian and Theosophy“, teoses „Piet Mondrian 1872—1944: Centennial Exhibition“, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1971, lk. 35—51, eriti lk. 36 ja 48—49.
 65. Schoenmaekers, „Beginselen“, lk. 49 ja 102—103.
 66. Linda Dalrymple Henderson, „The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art“, Princeton University Press, Princeton, 1983.
 67. Besant ja Leadbeater, „Thought-Forms“, 1961, k. 16—17.
 68. Vt. Ringbom, „The Sounding Cosmos...“, kus on sellest Kandinsky teooriast täpsemalt juttu, lk. 119—130.
 69. Kandinsky, „Reminiscences“, 1:386.
 70. Ringbom, „Steiner-annotationen“, lk. 105.
 71. Vantongerloo, „Réflexions“, lk. 149—154.
 72. Esimene ülevaade sellest uuest pöördest salateaduses ilmus „Lucifer 17“ (novembris 1895) ja eraldi 1905. aastal. Järgnes „The Theosophist“is“ ilmunud artiklite seeria raamatuna: Annie Besant ja C. W. Leadbeater, „Occult Chemistry: A Series of Clairvoyant Observations on the Chemical Elements“, Theosophist Office, Madras, Theosophical Publishing Society, London, 1908, tõlge saksa keelde ilmus 1909.
 73. Edwin D. Babbitt, „The Principles of Light and Color“, toim. Faber Birren, University Books: New York, 1967.
 74. Vt. näit. „Geheime Figuren der Rosenkreutzer aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert“, Altona, 1785, lk. 16.
 75. Iseloomulikud näited sellest on Sundströmi Hilma af Klinti nimestiku numbrid 76—78, lk. 193.
 76. Näiteks lihtsad täpid, sirged ja ristid Blavatsky „The Secret Doctrines“, 1:4—5, 2:30, mis korduvad Sundströmi Hilma af Klinti nimestikus numbril 49 all, või Blavatsky „neljane seeria“ „Isis Unveiledis“ 1:506, mis kordub Sundströmi af Klinti nimestikus numbril 62 all.
 77. Blavatsky, „The Secret Doctrine“, 2: lk. 300 illustratsioonid.
 78. Wassily Kandinsky, „Interview with Karl Nierendorf“, 1933, teoses „Complete Writings“ (2:807).
 79. Kandinsky, „Assimilation of Art“, 1937, teoses „Complete Writings“, 2:803.



JÜRI KASK: "Kunst on nagu keel, kaasasündinud vajadus suhelda, jälg jätta..."

Ants Juske

E G O



Jüri Kask. Tallinna Kunstihoone, 1991. Foto: Raivo Tasso.
Jüri Kask. In Tallinn Art Hall in 1991. Photo: Raivo Tasso.

Ants Juske: Ma tean Sinu tõrksust igasuguste intervjuude ja muude kirjalike avalduste suhtes. Kas see tuleb kartusest visuaalset keelt kuidagi labastada, edevuse puudumisest või mõnest muust põhjusest?

Jüri Kask: Mida ma tunnen ja millest ma mõtlen — see on minu eraelu, milleks sellest rääkida.

A. J.: Aga Su maalid — kas see on ka Sinu eraelu, võib-olla isegi eraelu sügavam kiht, mida Sa ometi avalikustad?

J. K.: Jaa, kuid seda väljendusvormi ma tõenäoliselt valdan. Sellega ma jõuan pärrale, teistega jään poole peale.

A. J.: Ometi on Sinu maalid välisel vaatlusel küllaltki anonüümsed, seal pole ekspressiooni selgelt loetaval kujul. Minu meelest saab neid ainult interpreteerida ja interpretatsiooni

kohta, nagu me teame, ei saagi öelda „adekvaatne“ — „ebaadekvaatne“, pigem ainult „huvitav“ — „ebahuvitav“. Aga nüüd hakkasin siin kunstiteaduslikult lobisema...

J. K.: Aga olekski kihvtim, kui olekski sedapidi, et mina küsin ja Sina vastad! Kunst peab olema tehtud vabalt, ilma mingi sihita, ainult sisima tundega. Aga kui on teada, et ta läheb kaubaks, nagu see praegunegi meie omavaheline jutt, siis on ta võlts. Seepärast ei saa ma näiteks raamatuid illustreerida — ma saan ainult ennast väljendada, mitte kedagi teist illustreerida.

A. J.: Üks mõjuv ettekääne Sinuga vestluseks on Sinu suvine hiigelnäitus Kunstihoones. Kas see näitus tähendas ka ühe etapi kokkuvõtet?

J. K.: Ja, muidugi. Seda näitust tahtsin ma välja elada. Lausa nii see välja ei tulnud, kuid suund sinna poole oli. Miks ma just sellise näituse tegin — ma ei tea, kas teised seda nägid, kas see üldse välja paistis. Ikkagi jäi mitmeid lahtisi

otsi ja see ongi see, miks ma tavaliselt üldse ei taha poolikut tööd kellelegi näidata.

A. J.: Kui Sa oled nõus, et Kunstihoone näitusega jäi midagi seljaltaha, kas siis tohib küsida, mida Sa edaspidi hakkad maalima — äkki ka Kalevipoegi?

J. K.: Pagan teab, kui Sa nii ütled, äkki kiusuks teeksingi. Kuigi ma pole kellegi kiusuks maalinud — see on samuti konjunktuurne nagu kellegi meelega maalida.

A. J.: Ma tean Sinu kiindumust pallasliku kooli vastu. Millist rolli mängis Sinu kujunemises Tartu kunstikool ja tollane Tartu õhustik?

J. K.: Viljandist tulin pärast kaheksandat klassi Tartusse kunstikooli ja nagu ei tekkinudki küsimust miks. Oli nagu loomulik, et just Tartusse ja just kunstikooli. Algul läks kõik nagu koolis ikka, kuid siis pani Alfred Kongo „käpa peale“. Tema tööd on mulle alati meeldinud alates tema esimesest näitusest Tartu Kunstimuuseumis. See oli mees,



Jüri Kask. Pannoo
Väike-Õismäe poliklii-
nikule II. 1983.
Tempera. 290×540.

Jüri Kask. Mural pain-
ting for Väike-Õismäe
hospital II. 1983.
Tempera. 290×540.

kellel oli suure kunsti hõng kaasas. Kuigi ta polnud professor, oli ta rohkem professor kui ükski teine. Kongo maalis ja õpetas väga kitsas laadis, kuid sellega lõi ta tugevalt läbi. Tema mõju alt oli raske välja tulla. Paratamatult tuli sealt ikkagi läbi, muud ei saanud juu.

sedatööd ei saa ma enda pildiks nimetada.

A. J.: Kas siis ikkagi Sa ei hakanud kiusteks teistmoodi maalima?

J. K.: Ei, see polnud kiusteks. Õhus lihtsalt oli midagi. Võib-olla olin kellegi mõju all. Tegelikult olid

mõjud on olnud alateadlikud ja ei saa lahti enne, kui oled välja elanud. Selget eeskuju olen vältinud. Olen enne valinud eklektika ja koase, kus kogu värk korruga nagu tsentri-fuugis, et välja pressida oma tuum. Rahulikumalt öeldes on maalid olnud nagu võttandid mähi.

Kunst on nagu keel, kaasasündinud vajadus suhelda, jälg jätta, kuid nagu keelt õpitakse, nii on ka maali- misega, seda õpitakse. Olen ma siis tõesti nii peenikest sorti, et ükski olemasolevatest vormidest ei sobi, et pean leidma oma, ja siis jään üksi ja keegi ei saa must aru?

Joonistus tuleb mul kergelt nagu varrukast. Sõbrad ongi just seda hinnanud ja minu maalidest mitte lugu pidanud. On jälle nii, et mis kergelt tuleb, sellest ei pea ma ise lugu ja sama kergelt jätan kõik sinnapaika. Maalide juures näen vaeva, pingutan, kannatan (kardan või olen julge), vahel tuleb vaim peale. Täielik masohhism. Oma valu on ikka püha. Ei maksa nalja teha, ma ju joonistasin tükk aega täitsa korralikult (aastatel 69—71), kuni hakkasin mustvalges joonte maailmas värvi nägema. Läksin värvi sisse ja see lõi mul üle pea ehk oli nagu tummfilmilt helifilmile üleminek. Joonistuse tinglikkus andis juba iseenesest lahenduse. Värv on aga tõeline hullumaja — selles asjas on igaüks tark, igal ühel oma maitse ja hoiab kinni heast toonist.

A. J.: Oled nüüd juba ligi kakskümmend aastat maalinud ja osalenud Eesti kunstielus. Oled Sa ennast teostanud?

J. K.: Viimase viie aasta jooksul olen enam-vähem ühte asja ajanud, pidevalt täiendanud, ainek täpsustanud. Võib-olla see ongi ühe pildi tegemine, mis võtab veel kümme aastat.

Pilt ei ole joonistus või millegi kirjeldus, vaid iga pildi sisu ongi tema organism — vorm ongi elamus.

Kui vorm on tunne, siis olen saanud kindlal käel tundeid modelleerida ja komponeerida — need ei pudene sõrmede vahelt nagu kirjeldusega see paratamatult juhtub. Nii olen püüdnud pidevalt oma siseilma objektiviseerida, mis on hull ettevõtmine — see täis valguse kätte tuua, see, mis loomu poolest on minuga üks. Algusest peale on mul olnud mingi maailm või nägemus, kuhu võiks välja jõuda või milles ma tahaksin elada. Ma tahan, et igal värvil ja joonel oleks minu jaoks minu tähendus. Ainult siis on struktuurid paigas. Seda on pagana raske seletada. Värvil ja vormil on niivõrd palju assotsiatsioone, pealegi on minu pildimälu ja pildielamuste mälu niivõrd suur. Aga kõik need pole minu elamused, neist tuleb lihtsalt vabaneda, et nad ei seguneks minu enda omadega. Teiseks

materjali vastupanu. Ma lausa vihastan, kui tunnen, et „pilt hakkab ennast ise tegema“, s. t. kui ma ei kontrolli värvi, joont ja vormi. Kõik peab alluma minu taatele, muidu see lihtsalt poleks minu pilt. On olemas parapsühholoogilisi kogemusi, kuidas inimesele tuleb mõne surnud kuulsa kunstniku vaim peale, mis juhib inimese kätt ja justkui joonistab selle inimese kaudu. Minu ideaal on see, kui minusse tuleb sisse minu enda vaim, s. t. ma olen vaba kõigest minusse mitte puutuvast. Alles siis on pilt täielikult paigas. Arvan, et midagi olen sellest ideaalist realiseerinud.

A. J.: Mis saab siis, kui ühel hetkel tunnedki, et nüüd ongi käes see, mille poole oled püüelnud? See on ju lõpp, Sinu kui looja lõpp!

J. K.: Pole mõtet teel olla, kui päralt ei jõua. Loodan päralt jõuda. Ma ei tea, mis siis saab: kas muutun masinaks, mis loob minu jaoks täiuslikke pilte. Mine aga tea, see võimalus võib ka enne tulla, siis kui raha ja värvid otsa lõpevad. Samas on vahel tunne, et äkki on aja jooksul saavutatud enesekindlus hoopis enesepettus. Alati, kui alustan maalimist, on esimese pildi tunne. Kui lõpetan, näen, kui kaugele jään sellest, mida tahtsin. Töö protsess on pigem loobumiste jada kui võitude rida. See, mis järgi jääb, on imeväike ja vaevalt õigustab lõuendi suurust. Võib-olla on see seeme järgmisele pildile nagu sordiareetustöö. Kasvamine on aeglane. Vahel ei kannata seda välja. Torman vägivaldselt ette. Siis on ka juured lahti ja jõud kärbub. Tuleb hambad ristis tagasi tulla ja hardalt peale hakata. See on sisemine rütm, mida tahan hoida ja mitte karta, kui tulemust kohe ei näe. Ise varjun, et rohkem märgata, äkki polegi mul maali jaoks annet, äkki oleks annet olnud hoopis millegi muu jaoks. Mängid eluga, paned elu pandiks ja muud hinda nagu ei oskagi leida. Keegi peab ikka millegagi maksma.



Jüri Kask. Trepp. 1979. Tempera. 200×79.

Jüri Kask. The Staircase. 1979. Tempera. 200×79.

Jüri Kask. Maal nr. 13. 1991. Õli, tempera. 192×190.

Jüri Kask. Painting nr. 13. Oil, tempera. 192×190.





FURUKA



10 →



973EA

M86

VIIS KÜSIMUST TALLINNA KUNSTIHOONE INTENDANDILE ANU LIIVAKULE

1. Seni tundsime Sind kui Eesti Kunstimuuseumi teadusdirektorit, kuid nüüd on Sul uus amet?

Juuni esimesel nädalal toimus minu senini järjepidevas erialases biograafias (muuseum oli minu esimene töökoht, töötasin seal 14 aastat) tõepoolest üsna märkimisväärne pööre. Olen nüüd Tallinna Kunstihoone intendant. Tundub, et vahetasin kohta õigeaegselt, kokkupuude teistsuguste probleemide ning uute inimestega on vähemalt esialgu mõjunud väga stimuleerivalt, küllap on kasulik ka oma senist tegevussfääri teatavalt distantsilt hinnata.

2. Sellist ametikohta varem Kunstnike Liidu süsteemis ei olnud. Kas Sinu tulek on seotud ka struktuuriliste muudatustega?

Minu ametisseastumine on esimene samm Kunstihoone iseseisvumise suunas Tallinna kaasaegse kunsti keskusena analoogiliselt kunsti-hallidele mujal maailmas. See taotlus on lähtepunktiks ka nime tõlkimisel: inglise keeles saab see olema Tallinn Art Hall, saksa keeles Tallinn Kunsthalle jne.

3. Kas Kunstnike Liit kui senine suurkanntseern annab oma põhilise näitusesaali koos näituste programmi juhtimisega täiesti käest ära?

Kunstihoone iseseisvumise idee on pärit Kunstnike Liidu juhtkonnalt ning selle on esile kutsunud esma-joones nihked meie kunsti-situatsioonis: visa, kuid siiski olemasolev tendents detsentraliseerimise suunas ning intensiivistuv kultuurivahetus välismaaga. Eriti viimases osas

tekkinud võimalusterohkus nõuab meiepoolset valmisolekut uuel tasemel: kontseptsioonikindlaid, hästi ettevalmistatud põhjalikult reklaamitud ning dokumenteeritud näitusi eesti kunstist ja ranget valikut pakutavate väliskontaktide suhtes. Eriti oluliseks pean otsiva vaimsure ning selliste impulsside toetamist, mis aitaksid üle saada meie kunsti isoleeritusest ning konservatiivsusest.

Niisiis tegutseb Kunstihoone ka edaspidi valdavalt Kunstnike Liidu liikmetest koosneva kunstnikkonna ja eesti kunsti huvides. Kunstihoone juurde on moodustatud kolleegium kunstiteadlastest ning kunstnikest, ikka nendest samadest liidu liikmetest. Kunstikogusse puutuvate tähtsamate küsimuste otsustamise kõrval (ostud, müügid, üleandmised) peaks kolleegium kaasa aitama ka näituse plaanide kokkupanemisel. Lõppsõna viimaste kinnitamisel jääb aga nagu senigi — eestseisusele.

4. Milline saab olema Kunstihoone rahaline vahekord Kunstnike Liiduga?

Kunstihoone põhitegevus on tagatud Kunstnike Liidu poolt selleks eraldatud summadega. Kunstihoone edaspidises tegevus-programmis on ette nähtud ka mõningad iseseisvate sissetulekute võimalused, millest teatav protsent siis ilmselt peaks laekuma liidu eelarvesse. Karta on, et viimasel aspektil saab olema siiski esma-joones sümboolne tähendus, sest Kunstihoone taotlustes on keskne vaimne, üldkultuuriline, mitte aga materiaalne tulu. Tegelikult pole juba praegugi püstitatud programmiliste eesmärkide järgimine reaalne ainuüksi

KUNSTIELU

Kunstnike Liidu vahendite arvel. Kuivõrd Kunstihoone tegevusel on oluline koht Tallinna kunstielus, siis oleks loomulik, et linn selleks omapoolsed vahendid eraldaks.

5. Kas on loota, et Kunstihoone üha rämpakamaks muutuv välimus saab ajapikku korda?

Ilma põhjaliku remondi, inventari, valgussüsteemide uuendamise ja muu selliseta pole kogu ettevõtmisel üldse mõtet. Tõenäoliselt hakkavad tööd toimuma osade kaupa.

Projekteerimistööde algus seisab praegu hoone ajaloolise õiendi valmimise taga. Kunstihoone on oluline tähis meie 1930. aastate rahvusliku arhitektuuri ajaloos ning tulevases kujunduses on kavas algset ilmet maksimaalselt arvestada. Kunagi lähitulevikus peaks Kunstihoonest saama mõnus paik kunstisõpradele, kus näituste vaatamise kõrval saab aega viita kohvikus, sirvida ajakirju ja uudis-kirjandust raamatukaupluses jne.

NÄITUSED 1992

Kunstihoone suur saal

1. *Forma Anthropologica*
2. *Dimensio (Soome). Valgusinstallatsioon*
3. *Kevadnäitus I*
4. *Kevadnäitus II*
5. *B. Norgaard (Taani). Skulptuur, happening, loengud*
6. *On-Rühm*
7. *A. Vabbe. EKM*
8. *Skulptorite grupinäitus. T. Dütman, E. Väli, J. Ojaver, T. Ojaver, M. Mikof, A. Vahtrapuu, A. Pöder*
9. *Eesti Tarbekunst*
10. *Tallinna Graafikatriennaal. Ka näitused galeriis „Vaal“, G, Harju tn., Draakonis*
11. *Tõnis Vint*
12. *Sügisnäitus*
13. *Juhana Blomstedt. Soome lektorite loengud kaasaegsest soome kunstist, video Soome konkretismist*



Galerii G.
"G" Art Gallery in Tallinn.



"Sinimandria" galerii avanäitus: Ago Teedemaa
Supilinnapildid. Tartu 1991. Foto: A. Protsin.
The opening of Sinimandria Art Gallery in Tartu,
Gildi 1. Ago Teedemaa. Views from the Slums.
1991. Photo: A. Protsin.

15. oktoobril avas pärast remonti taas ukseid „Galerii G“ (Tallinn, Narva mnt. 2). Võrreldes varasemaga on juurde tulnud eksponeerimispinda, galerii sisekujundus tervikuna lubab teda võrrelda „Vaalaga“ — senise pealinna nooblima galeriiga. Avalöögiks oli Malle Leisi tööde näitusmüük, järgnesid Andres Toltsi ja Olavi Heino (Tampere) näitused. „Galerii G“ näol on tegemist kommertsiaalse galeriiga, kuid edaspidi on plaanis hoida mainet eelkõige nimekamate keskmise põlvkonna kunstnike väljapanekutega. Galeris hakkab tööle ka müügilett, lisaks näitusmüükidele tegeldakse kunstnikele vajalike materjalide müügi ja pildiraamidega. Galerii direktor on Peep Keskküla. Loodetavasti tuleb „G“-st tänu kenadele ruumidele ja ideaalsele asendile linnapildis üks arvestatavamaid galeriisid Tallinnas.

A.J.

Tartus on avatud esimene kujutava kunsti galerii „Sinimandria“, kus korraldatakse näitus-müüke. Kesklinnas, valges, äsjaremonditud ruumis, Kompanii tänaval. Koos vastasasuva kunstimuseumi — Kivisilla Pildigaleriiga moodustab ta meeldiva terviku sellel vaikselt vanalinna tänaval.

Galerii avati 6. septembril 1991, päeval, mil aasta tagasi alustas näitleja Peeter Kollomi juhtimise all tegevust endine ametiühingute kultuurihoone uues kuues rahvakultuurikeskuse „Sinimandria“ sildi all. Sel puhul tuli ka Moskvast spetsiaalne kingitus meile.

Avalöögiks oli noorema põlvkonna Tartu kunstniku Ago Teedemaa näitus „Supilinna pildid“. A. Teedema on hariduselt kunstiajaloolane, ametilt maalirestauraator, kes kunsti tuli suhteliselt küpse iseõppijana. Tema maalid on küllalt väikesemõõdulised ja enamuses keskendunud üheleainsale, sageli minimalistlikule kujundile. Kujund on tavaline, filosoofiline ja arhetüüpne — kala, põld, kirik, hoone, lootsik, puu jne. Seekordsel näitusel oli Supilinna kirevast majaderärgast sündinud ka üsna mitu peaaegu abstraktset kompositsiooni.

Näituse edust kõneleb kujukalt fakt, et tööd olid müüdud esimese viie päeva. Hinnad mõõdukad.

Enriko Talvistu

KUNSTIKROONIKA 1990

Eesti Vabariigi Kultuuripreemia laureaadiks tunnistati Tõnis Vint Hollandis toimunud kunstinäituse ja noorte kunstnike õpetamise eest.

Kristjan Raua nim. kunstipreemia pälvivad:

Alo Hoidre — 1990. a. loomingu eest;
Mai Lumiste ja Rasmus Kangroopool — 1990. a. kirjastuses „Kunst“ ilmunud monograafia „Niguliste kirik“ eest;
Anu Paal — maakividest ehete ja grüpnäituse eest Tarbekunstimuseumis;
Ekke Väli — 1990. a. loomingu eest ning töö „Monument monumendile“ eest.

Konrad Mäe nim. medali laureaadiks tunnistati Peeter Mudist.

1990. a. trükigraafika preemia said:

1) illustratsiooni preemia — Eve Kask anglosaksi eepose „Beowulf“ illustatsioonide eest;
2) kaks maketipreemiat — Aarne Mesikäpp monograafia „Niguliste kirik“ kujunduse eest ja Jüri Kaarma anglosaksi eepose „Beowulf“ kujunduse ja viimaste aastate „Loomingu“ Raamatu-kogu“ sarja kujunduse eest;
3) plakati preemia — Andrei Kormašov plakati „Ülo Õun — 50. Mälestusnäitus“ eest.

1990. a. kunstikriitika preemia omistati Krista Kodrelele sisekujunduse ja disaini-alaste publikatsioonide eest: „Kuidas „ON“ grupp oli“ (Reede nr. 32), „Eesti maastikud Helsingi Esplanaadil“ (Reede nr. 38), „Idee—ruum—materjal“ (Reede nr. 49), „Toivo Raidmets — asjade kummaline maailm“ (Vikerkaar nr. 4).

Kunsti ajaloo-alane preemia määrati Juta Keevallikule 18. saj. lõpu, 19. saj. kunsti-elu ja kunstiteaduse-alaste uurimuste eest. Artiklid baltisaksa kunstiteadlaste ja -kriitikute tegevusest. „Mõningaid andmeid Stackelbergide perekonna kunstikogust Väana mõisas“ (ENSV TA AI kogumikus „Kunstist Eestis läbi aegade“, Tln. 1990, preprintis „Kunsti-elu Eestis 19. saj.“), artikkel „Liphartid ja Eestis“ (Reede nr. 35).

Noore kunstiteadlase 1990. a. aasta-preemia sai Karin Hallas arhitektuurimuseumi käivitamise ja 1990. a. ilmunud arhitektuurialaste artiklite eest.

1990. a. noore kunstniku preemia pälvis Sergei Isupov ideevärske loomingu eest 1990. a., näituse eest Raemuuseumis. 1990. a. Kunstnike Liidu eestseisuse stipendiumid määrati Jüri Kasele (5000 rbl.), Anu Põdrale (2500 rbl.) ja Peeter Mudistile (2500 rbl.).

1991. a. Kunstnike Liidu eestseisuse stipendiumid anti Maria-Kristiina Ulasele (3750 rbl.), Andres Talile (3750 rbl.), Ruth Treimutile (2500 rbl.).

Graafika aastapreemia omistati Ly Lestbergile.

1991. a. pastellipreemia pälvis Andrus Kasemaa.

1990. a. keraamika sektiooni preemia said Helle Videvik ja Ülle Rajasalu.

Tekstiilisektori preemia omistati Signe Kivile.

1990. a. interjööri aastapreemia pälvis Maile Grünberg sisekujunduse eest tehase „Norma“ uuele hoonele.

1990. a. disainipreemia sai Ivi Schneider büroomööbli komplekti eest („Alfie“).

1990. a. kriitiku medali pälvis Krista Kodres.

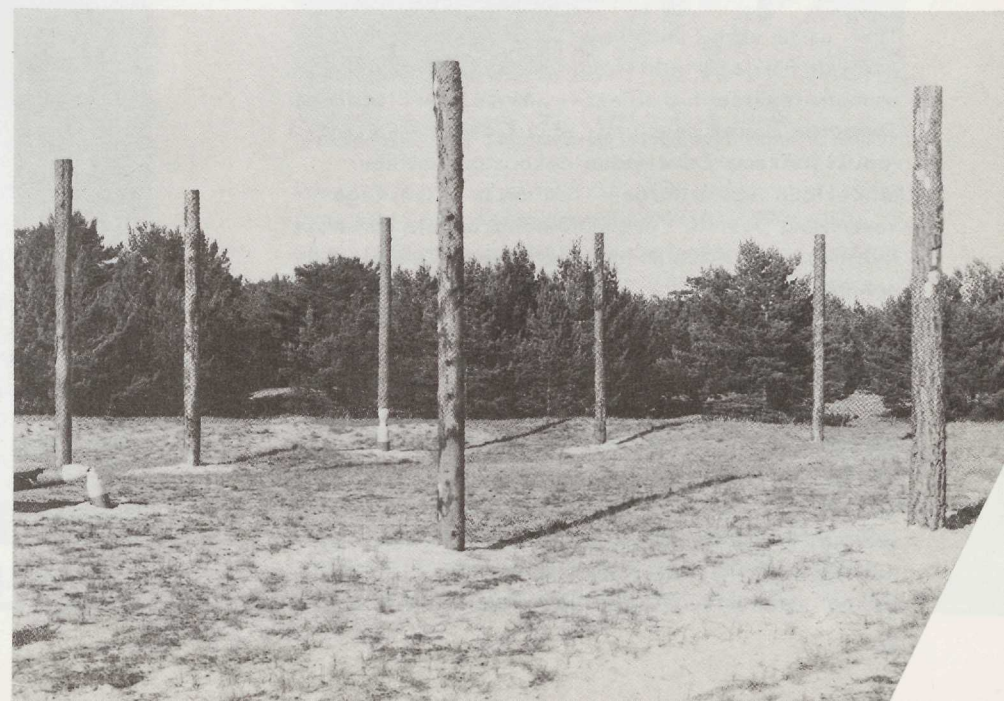


Kreg A-Kristringi ja Inga Aru diplomitööd „Vaal“ galeriis 1991. Foto: J. Klõsheiko.
Kreg A-Kristring and Inga Aru displaying their graduation work in the Vaal Art Gallery. 1991. Photo: J. Klysheiko.

1991. a. osutus Tallinna Kunstiülikoolile viljakaks, sest lõpetajate hulgas olid mitmed näitustel juba silma paistnud noored kunstnikud. **Inga Aru ja Kreg A-Kristringi** diplomitööde kaitsmine toimuski „Vaal“ galeriis, kus nende maale eksponeeriti mais/juunis. Inga Aru esitas monokroomseid müstilise algega maale, Kreg A-Kristring aga värvierdat „Võõrandumiste“-seeriat. Kunstnikel on kosmiline ruumitunnetus ja sügav vajadus leida kunsti kaudu harmooniat, nende esteetika lähtub Tõnis Vindi ateljees kogetust. H.T.

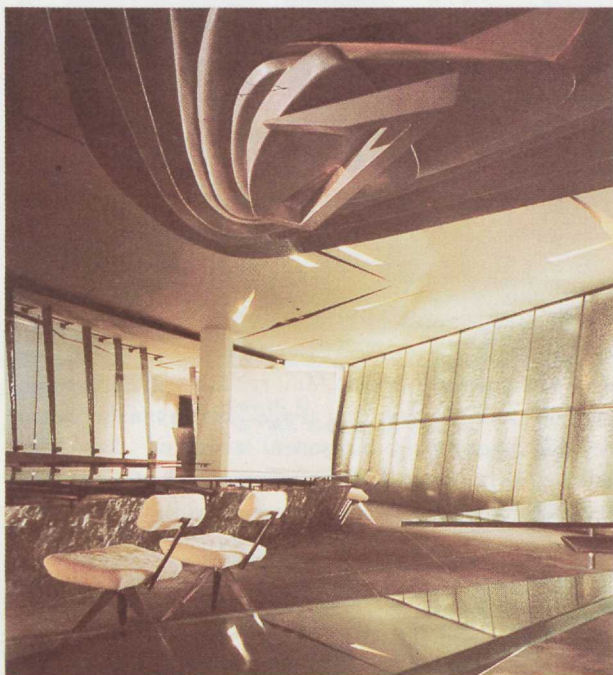
„Boundary Crossings“ — „Kivi ja keha vahel“. 26. mail 1990 avati Väana rannas Eesti-Soome ühisprojektina *land art* näitus, peakorraldajateks Anna Gerretz ning Urmas Muru. Soomet esindasid heal tasemel töödega „Muu ry“ liikmed, Eesti-poolne osavõtt jäi tagasihoidlikumaks nii osalejate arvu kui teoste kontseptuaalse taseme poolest. Sündmuse tippudeks võib lugeda Keijo Kansoneni lavastatud „Restaurant Saharat“, ka Jari Aalto-Setälä „Nelja liivakellalõiget männipuule“, Raivo Puusese — Peep Urbi installatsiooni männitüvedel. Sündmuse avapäeval toimus neli huvitavat *performance*'it — avalöögina Urmas Muru — Peeter Pere etteaste, seejärel Anna Gerretzi — Liivia Leškini romantiline *performance* valge kangaga, keskkooliõpilaste *performance* ning rituaalne *performance* „Maa silm“ Marja Riita Siimala, Marit Hirvoneni, Meeri Hiltuneni, Taina Pailoneni esituses. H.T.

Jari Aalto-Setälä. Neli liivakellalõiget männipuule. Väana rand, 1990. Foto: T.-H. Varres.
Jari Aalto Setälä. Four Hourglass Sections Through Pine Wood. Väana beach. 1990. Photo: T.-H. Varres.



MAAILM

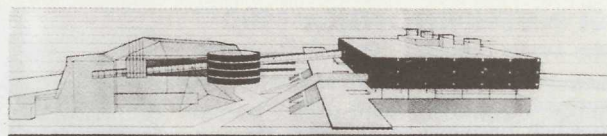
Vahepealsetel kümenditel soikunud maailmanäitused kutsutakse 1990. aastatel taas ellu. Ees on Barcelona ja juba on välja kuulutatud ka järgmine — 1995. a. näitus, mis toimub Viinis ja Budapestis, teemaks „Tulevikusillad“ (Bridges of the Future). Arhitektidele on sedalaadi üritused hästi kinnimastud eksperimendivõimalused, kus saab oma ideid arhitektuurist kui kunstist maksimaalselt realiseerida. „Viin-Budapest '95“ arhitektuurivõistluse võitja on juba teada, austerlane Sepp Frank. Teise koha sai kuulsuste Hans Holleini ja COOP Himmelblau ühisprojekt.



Zaha Hadid. Söögisaal Moonsoon'i restoranis Sapporos, Jaapan.
Zaha Hadid. A Dining-Hall in the Moonsoon Restaurant. Sapporo, Japan.

1991. aastal valmis eelmise aastakümne ühe tähtsima arhitekti, Pärsia päritolu londonlanna **Zaha Hadidi** esimene realiseeritud objekt — „Moonsoon'i“ restoran **Sapporos**. Ilmselt pole juhus, et just jaapanlased said lõpuks hakkama Zaha Hadidi dekonstruktivistliku arhitektuuri teostamisega — seni on seda ikka liiga keeruliseks peetud. Vene 1920-ndate aastate konstruktivistlikust arhitektuurist inspireerituna on Zaha Hadidi arvukad projektid ülimalt ekspressiivsed, neis on futuristliku kaose hõngu, mis väljendub eri tasapindade lõikumises, asümmeetrias ja elliptilistes ning voolujoonelistes vormides.

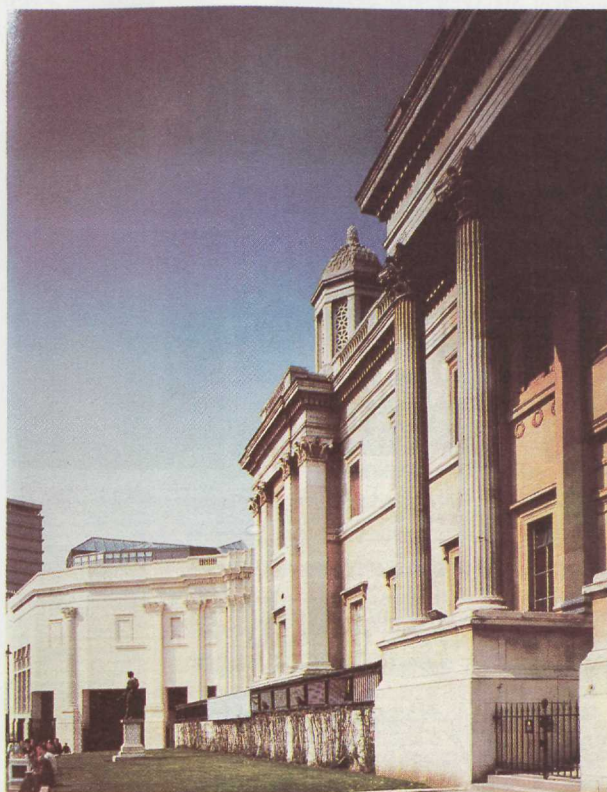
Alexandria raamatukogu rahvusvaheline arhitektuurivõistlus oli 1980. aastate lõpu põnevamaid. Teatavasti hävis Aleksander Suure asutatud raamatukogu — üks seitsmest maailmaimeist — ligi 2000 aastat tagasi tulekahjus. Nüüd võttis uue ehitamise ette Alexandria Ülikool. Arhitektuurivõistlusele laekunud 524 ette-



Olo Peil, Raivo Puusepp.
Aleksandria raamatukogu projekt.
Olo Peil, Raivo Puusepp.
A project of the library in Alexandria.

panekust tunnistati kõige huvitavamaks norralaste Craig Dyckers'i, Per Morten Josefsoni, Christoph Kapeller'i ja nende kaastööliste ettepanek: silindrikujuline klaaskatusega hiigelhoone, mis peab sümboliseerima kultuuride avatust. Alexandria raamatukogu konkursil osalesid ka Eesti arhitektid Olo Peil ja Raivo Puusepp. Teine 1989—90 läbiviidud antiigipärandiga seotud arhitektuurivõistlus korraldati Ateena Akropolise muuseumi ideekavandi saamiseks, selle võitjateks osutusid Vatikani muuseumihoone arhitekt Licio Passarelli ja Manfredi Nicoletti.

1991. aasta veel üheks oluliseks kunsti- ja arhitektuuri-sündmuseks oli Londonis asuva Suurbritannia **National Gallery uue hoone avamine**. Postmodernistliku arhitektuuri „ristiisa“, ameeriklase Robert Venturi projekti järgi ehitatud muuseumilaiendus, kus eksponeeritakse varast Itaalia ning Põhjamaade renessansskunsti, kordab ja tsiteerib olemasoleva National Gallery (1838) arhitektuurset vormi ja detaile. Sellisena — sammaste, pilastrite ja karniisidega — on uus hoone ära teeninud Walesi prints Charles'i ülima heakskiidu. Prints Charles sekkus paar aastat tagasi ootamatult arhitektuuridiskussiooni, kus tema positsiooniks oli modernismi eitav ja ajaloolisi vorme toetav hoiak.



Londoni National Gallery uus juurdeehitus.
An annex to the London National Gallery.

1980. aastad olid maailmas muuseumide ehitamise dekaad. Euroopa rikkaim maa, Saksamaa, on neid rajanud paar tükki igal aastal. Esireas on **Maini-äärne Frankfurt**, kuhu on viimase kümne aasta jooksul ehitatud 10 muuseumi, igaüks neist jääb kindlasti ka selle aasta-kümne arhitektuurilukku. 1991. a. suvel avati neist viimane — **Moodsa Kunsti Muuseum, mille projekteeris Viini arhitekt Hans Hollein**. Olemasolev krunt linna-südames tingis maja konfiguratsiooni, mis meenutab tordilõiku ja nii siis muuseumi kutsutaksegi — „Frankfurdi torditükk“ — väliselt postmodernistlik, seest kaunilt valgete interjööridega. Muuseumi kogudele pandi alus juba 10 aastat tagasi, selle kogud algavad 1960. aastate popkunstiga ja lõpevad tänaste klassikute Beuysi, Nam June Paik'i, Naumani, Boltanski jt. loominguga. Muuseumi direktoriks kutsuti Jean-Christophe Ammann Baselist.



Frankfurdi muuseum. Foto: J. Ollik.
The Museum of Frankfurt. Photo: J. Ollik.

25. mail 1991 toimusid Helsingis **Soome Rahvusgalerii Ateneumi taasavamispidustused**. Ateneum oli 8 aastat remondiks suletud ning see läks maksma 223 milj. marka. Restaureerimisel säilitati võimalikult nii endine sise-kujundus kui neorenessanslik fassaad (arh. C. Th. Höijer). Lisaks põhikogudele, mille üldpind on 2000 m², asub Ateneumi ruumides praegu ka Soome Moodsa Kunsti Muuseum, millele küll tulevikus uus hoone on planeeritud. Praegusesse kompleksi kuuluvad 200-kohaline auditoorium, raamatupood, mitu restaureerimis-töökoda jne. Ateneumi pidustuste kunstiprogramm oli suurejooneline — avati Lothar Baumgarteni näitus „Balti aknad“, Ateneumi ja Rahvusteatri vahelisel platsil lehvib aga 288 valge-rohelisetriibulist lippu, mis oli Daniel Bureni suurejooneline installatsioon. Ateneumi ees toimus 7 tundi kestev performance — Reijo Kela seatud koreograafia plekitünnidel, mille maagilist rütmi hoidsid ülal trummid. Ateneumi sees esines vana Fluxuse seltskond, Henning Christiansen ja Bjørn Nørgaard nimetasid oma performance'it „Rändav inimene / Rändav hääl“.

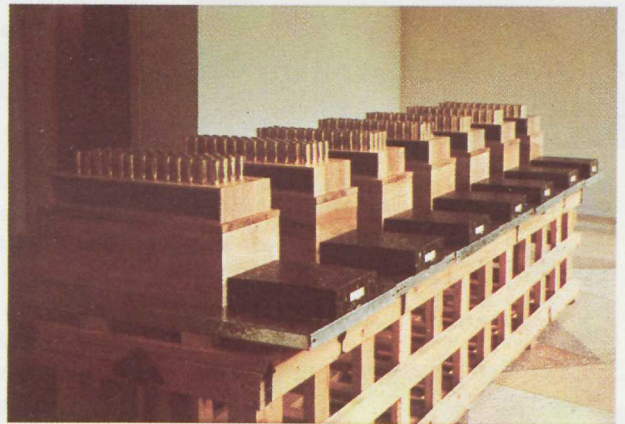
Eestlastelgi on põhjust uhkust tunda — avaekspositsiooni kuulusid kaks graafilist lehte Jüri Okaselt. S.H.

Mais-juunis 1991 oli Riias avatud suur Lääne-Berliini kunsti näitus pealkirjaga „Interferentsid“. Tegemist oli



Daniel Bureni installatsioon „Lippude väljak“ Helsinki südalinna 1991. Foto: Ateneum.
An installation by Daniel Buren „A Square of Flags“ in the central part of Helsinki. 1991. Photo: Ateneum.

sakslaste vastukülaskäiguga pärast läti avangardi (nii praeguse kui ka 1920. aastate) näitust Berliinis. Hõlmatud olid peaaegu kõik Riia näitusesaalid. Projekti kuraatoriteks olid Barbara Straka Saksamaalt ja Helena Demakova Lätist. Võib kahtluseti öelda, et „Interferentsid“ on Baltimaade ajaloo seni suurim väliskunsti näitus. Sõna „interferentsid“ pärineb füüsikast, kus ta tähendab võnkuvate lainete koostoimet. Metafoor on selge — Lääne-Berliin ja Baltikum on olnud viimaste aastate poliitiliste sündmuste tulipunktis ning ka varasematel aegadel on mõlema regiooni kunst tugeva poliitilise taustaga. Eriti kehtib see Lääne-Berliini kohta,



Näitusel „Interferentsid“ Riias. 1991. Foto: S. Helme.
From the exhibition „Interferences“ in Riga. 1991. Photo: S. Helme.

kus kahe leeri konfrontatsioon on jätnud kunstile tugeva jälje. Riia näitus hõlmaski aastaid 1960—1990, niisiis alates müüri kerkimisest kuni selle langemiseni. Peale kõige muu nägi Riias tänapäeva moodsat kunsti saksa-pärase tugeva aktsendiga. Tuntavad olid nihked, mis maailma kunstis viimaste aastate jooksul toimunud. 1980. aastatel olid sakslased uusekspressionismi laine olulisemad tõukajad, nüüd on aga „hunger nach Bildern“ mööda saamas ning asemele tulnud „hunger nach Denken“. Omaette teema on kogu moodsa kunsti retseptatsioon meil siin, kus on aastaid elatud kultuurilises isolatsioonis. Viimase teema kohta võib lugeda Helena Demakova artiklit näituse kataloogist, kus on muudki huvitavat nii sõnas kui pildis.

SINIRAND POLEGI SININE Soome näituse retseptsioon Tallinnas

Tallinna Kunstihoones toimus 10. jaan. — 11. veebr. 1991 Soome kunsti näitus pealkirjaga „Sinirand“. Selle koostajaks ja vaimseks kujundajaks oli Pori kunstimuuseumi direktress Marketta Seppälä, kelle autoriteet kunstielus ja näitusetevuses oli algusest peale näituse õnnestumise garantii. Näitus korraldati Eesti Kunstnike Liidu kutsel ning oli vastuseks kaks aastat tagasi Poris ja Helsingis korraldatud eesti kunsti näitusele „Struktuur ja metafüüsika“.

Näituse kataloogi eessõnas analüüsib Marketta Seppälä modernismi radikaalsusest väljunud ja siiski uuenemisvajaduse ees seisva kunsti positsioone praeguses situatsioonis. Soome kümnendivahetuse noort kunsti käsitleb ta ühe tekkiva võimalusena. Ta esitab „Siniranna“ näitust kui vastuvisiiti Tallinna, mille lähtekohaks on: „...soome noore kunsti vaatenurk üldistele eeldustele ja ajakohastele küsimustele. Näituses osalevad kunstnikud tõestavad mitmel viisil just seda kunsti uuenemise vajadust ja möödapääsmatust /— — —/. Osaliselt on nad ka selle kriisi tõendajaiks, kus kunstiteos püüab vabaneda konkreetse eseme sundseisukorrast konkreetse tegutsemise vormini, mõjutama kultuuri enda olemust. Näitus sisaldab ennekõike selle väärtuste hämardumise protsessi analüüsi, mis on kulgenud kõrvuti käesoleva sajandi esteetika võidukäiguga.“

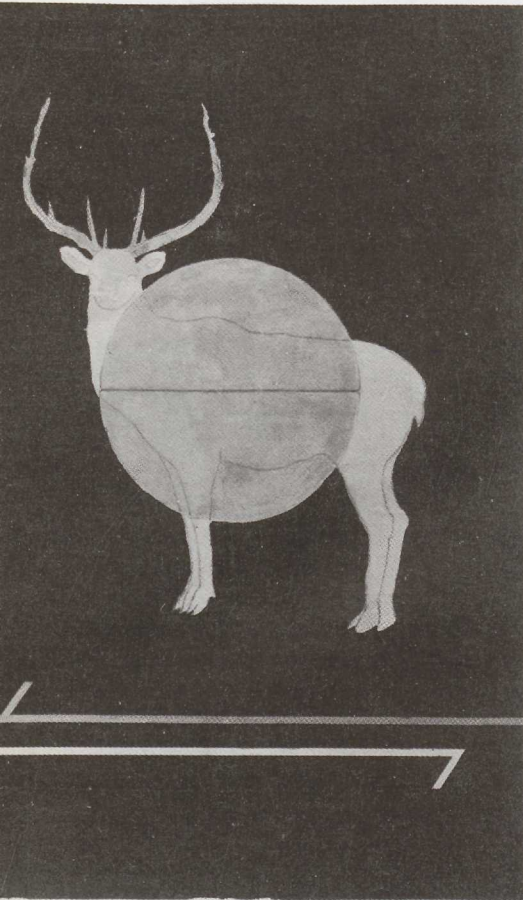
Maailmasündmused tõendavad, et uus ajalooline periood on möödapääsmatult meie ees. Ka see tegelikkus, milles kunst ja kunstimaailm on nautinud heaolu, on uute ülesannete ees. Aeg näitab, kas kunsti puhastumine või radikaalne maailmapildi muutmine on üldse võimalik ka 1990. aastakümnel. Maailm muutub kogu aeg — ka ilma kunstita —, kuid oluline ongi küsimus, kas kunst suudab kinni haarata muutuste keerisest ja teha end elule tähtsaks.“

Niisiis on soome noor kunst valmis suhtlema post postmodernse kunstimaailmaga, kus kõige keerulisemaks võib osutuda möödapääsmatu uuenemise esitamine loomulikult ja mittetotaalsel viisil. Kõige enam katseid selles suhtes on tehtud suhtlemises loodusega — kogemused on soome kunstis tugevad ning võimalik, et see teeb taoliste tööde retseptsiooni Eestis küsitavaks.

Eesti on juba küll mõnda aega saanud suhelda kaasaegse moodsa kunstiga, kuid kindlasti oli „Sinirand“ kõige radikaalsem näitus Tallinnas viimase aja jooksul. Nagu öeldud, oli Marketta Seppälä asetanudki rõhu nimelt kunsti uuenevale ja eksperimentaalsele osale. Küsimus, kas kunst suudab teha end elule tähtsaks, on siiski Eestis ja Soomes pisut erinevate mahtudega. Eesti poliitiline ja majanduslik seis on paraku sellised, et küsimus kandub meie jaoks abstraktselt ja eetilisel pinnalt tunduvalt praktilisemasse konteksti. Tänu sellele oli aga üpris huvitav jälgida näituse retseptsiooni Eestis ja kokkuvõtteks võib juba ette öelda, et soome näitus täitis oma rolli suurepäraselt, ta tuli õigel ajal, kuid sattus turritavale pinnale.

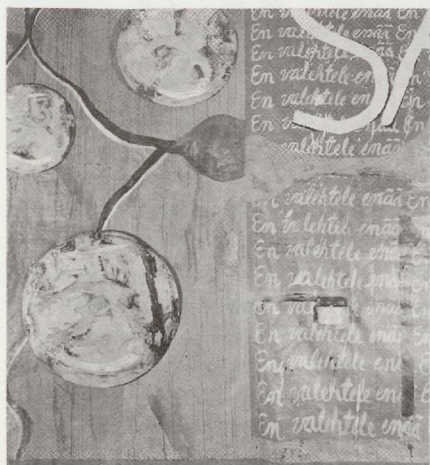
Küsimus, kas kunst suudab teha end elule tähtsaks, on eriti aktuaalne praegu Eestis ning selle ümber keerlesid kõik soomlaste näituse retseptsiooni küsimused.

Kui Kunstnike Liidu esimees Ando Keskküla näitust avas, lõpetas ta sõnadega, et see, mis praegu Kunstihoones näha on, ongi — kas see meile meeldib või ei — kaasaegne moodne kunst. Ja et pole midagi parata, ka Eesti liigub samas suunas. Kõnet oli ilus kuulata ja kindlasti ei meeldinud selline hinnang paljudele. Nimelt on radikaalsuse probleem momendil eesti kunstis küllalt keeruline ja hell teema ja tõusis eriti aktuaalseks soome näituse taustal. Näitus osutus lakmuspaberiks, tänu millele võimendusid kaks küsimust. Esiteks — milline on eesti kunsti sotsiaalne roll ja teiseks — kas 1991. aastal tunneb eesti kunst, isegi tema uuenemisvõimelisem osa, üldse vajadust eksperimentaalse kunsti järele? Eesti moodsa kunsti üks paradokse on olnud tema rõhutatud apoliitilisus, mis on ometi loogiliselt seletatav asjaoluga, et oleme nii kaua olnud sunnitud elama üleideologiseeritud ühiskonnas. Eesti kunsti asotsiaalsus oligi tema sotsiaalsus. Nüüd on tõusmas aga tõsine küsimus: mis saab muutuv ühiskonnas kunstist, mille traditsiooniks on nii kaua olnud asotsiaalsus? Kuidas tegutseda olukorras, kus esteetilised väärtused on äärmuseni ähmastunud, aga mitte see ei ole piir, mis meid moodsast kunstivabadusest eraldab, vaid see, et kunsti kaudu suhtlemine ühiskonnaga on olemuslikult vastumeelne? Olen kindel, et nii kompleksivaba tegutsemist ja põlgurikkust kaasaegsete väärtuste suhtes, kui Tallinnas pakkus Aivar Gullichsen oma Bank Businessi jne. Raba Hiffi äriaga, ei ole meil veel lähemal aastail välja pakkuda.



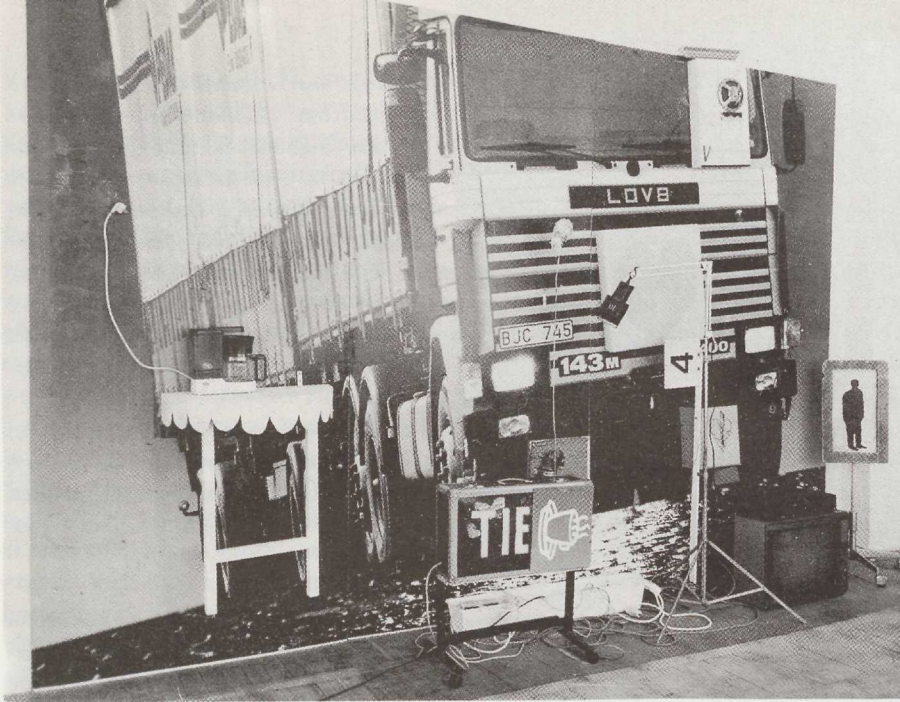
Osmo Rauhala.
Metsa saladus — vil-
jastus. 1989.
„Siniranna“ näitusel
Kunstihoones.

Osmo Rauhala.
The Secret of the
Woods—Fertilization.
1989. „Sinirand“ exhi-
bition in the Tallinn Art
Hall.



Teemu Saukkonen.
Vereringe [detail].
1990. „Siniranna“
näitusel Kunstihoones.
Teemu Saukkonen.

Blood Circulation
[detail]. 1990.
„Sinirand“ exhibition
in the Tallinn
Art Hall.



Installatsioon
„Siniranna“ näitusel
Kunstihoones.

An installation on
“Sinirand” exhibition
in the Art Hall.

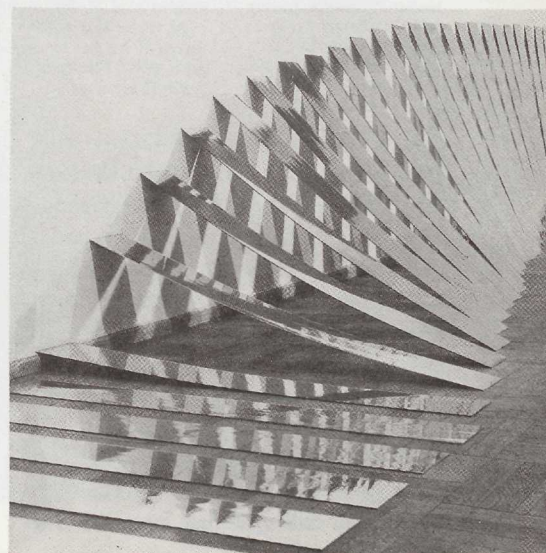
Hoopis teine küsimus on see, kas eesti kunst üldse vajab radikaalsemat eksperimenti praeguses olukorras. Pikk elamine sotsialismis on vääranstanud kõiki protsesse ja praegu hakkab see eriti ilmsiks tulema. Soome noorte kunstnike ilmne nauding kõndida piiridel — kuid, nagu õigusega märgib Marketta Seppälä, tunnistatakse varem või hiljem kunsti piire proovile panevad vormid samuti kunsti valdkonda kuuluvaiks —, on viimasel ajal meie kunstnikele võõraks jäänud. Loomulikult avaldab oma mõju sotsiaalne stress. Tugevad ja vaenulikud jõud igapäevaelus ei tekita vajadust kunsti järele, mis ise vaevleb küsimuste käes ja sunnib näkku vaatama tihti ebameeldivatele tõsiasiadele. Eesti kunstnikud on olnud nii kaua eemal mehhanismidest, mis toodavad galeriisid, heaolu, kuulsust ja sellele vastukaaluks radikalismi, eksperimente, et praegu on kõigepealt vaja täita esimene pool. Seepärast räägitakse siin enamini galeriidest ja rahast kui kunstist.

Kaasaegne kunstielu kogu oma keerukuses — alates eraostudest ja lõpetades börsispekulatsioonide või muuseumide kui äriettevõtetega — on meile veel kauge ja masohhistlikult peibutav tulevik. Eesti kunstile meeldiks identifitseeruda eeskätt süsteemiga, mis ligi sajand on reguleerinud kunstnike majandusedu. Meeldiks kasutada pisutki selle süsteemi eelseid, lasta end hellitada ja kuulata komplimente hea kunsti, aga mitte õige poliitilise mõtlemise eest. Sellise funktsioneerimise heaolu etapp puudub eesti kunstis täiesti, ta on vaid pisut vilksatamas. Loomulik, mitte mängitud opositsioon vajab teatud stabiilsust ja maitstud heaolu. Noorte soomlaste ahastamapanev hoolimatus turuväärtuste vastu võis häirida meie identifikatsiooni-soovi stabiliseerunud kommertsialiseerunud kunstiluga ja meenutada häirivalt tulevikuküsimusi. Teisalt — kunstielu süsteem oma kaubaliste suhetega ei jookse eest ära, vaid vastupidi, ootab meid juba avasüli, mis ei ole tegelikult eesmärk, vaid paratamatus. Seda enam oleks vaja kompleksivaba suhtumist ja mitte teha nägu, nagu oleks kunstis eksperiment aegunud probleem. Kunst ei saa ennast kunstielule tähtsaks teha, nii või teisiti tuleb teha end enne elule tähtsaks.

Sirje Helme

Leonhard Lapin.
Meloodia ja rütm.
Installatsioonide
näitusel Kunstihoones
1991. Foto:
H. Sirkel.

Leonhard Lapin.
Melody and Rhythm.
On the exhibition
of installations in
the Art Hall. 1991.
Photo: H. Sirkel.



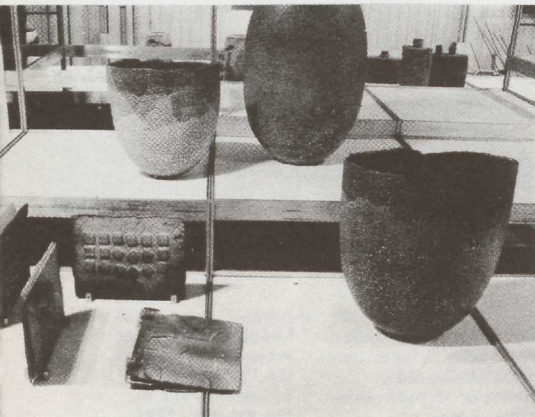
Anna Maija Arras,
Sunni Henriksson,
Ann Sundholm.
Salong + 3. „Siniranna“
näitusel Kunstihoones.
Fotod: H. Sirkel.
Anna Maija Arras,
Sunni Henriksson,
Ann Sundholm.
Salong + 3. „Sinirand“
exhibition in the
Art Hall. Photos:
H. Sirkel.





Ben Siebenrocki
installatsioon Tal-
linnas 1991. Kivid
tankide tõrjeks.
Foto: J. Klõšeiko.

An installation by
Ben Siebenrock made
in Tallinn 1991.
"Stones in Anti-Tank
Defense". Photo:
J. Klysheiko.



Leo Rohlini ja
Helle Videviku keraa-
mika Tallinna Tarbe-
kunsti triennaalil
1991. Foto: J. Klõšeiko.

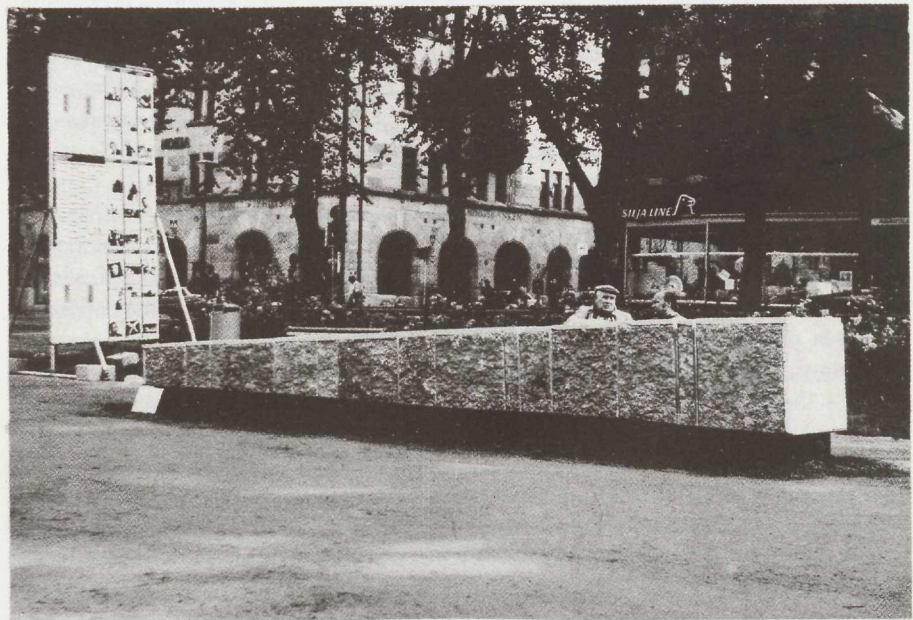
Ceramics by Leo
Rohlin and Helle
Videvik at the Tallinn
Decorative Art Trien-
nal. 1991. Photo:
J. Klysheiko.

„Eesti Näituse“ uhiuues Valges Paviljonis viidi 12.06.—28.07.1991 läbi järjekordne Balti Tarbekunsti triennaal. Eesti eksponeeritud valiti esmakordselt välja kunstikriitikutest koosneva žürii poolt, kes koostas ka näituse kontseptsiooni eesmärgiga näidata momendil kaht olulisemat suunda meie tarbekunsti: modernistlik-ratsionaalset ja postmodernistlik-ekspressiivset. Näitusel osalesid ka kunstnikud Soomest, Rootsist, Norrast ja Taanist. Triennaali üldkujunduse autor oli Jüri Kermik. K.K.

Augustis viibis ligi kuu aega Tallinnas Kieli kunstnik Ben Siebenrock. Saksamaal on ta tuntud skulptorina ja mitmete *land art* teoste autorina. Tallinna-sõidu eesmärgiks oligi ühe maakunsti objekti valmistamine linnale. Siebenrocki pilk jäi peatuma Toompea kaitseks kohale toodud kivirahnudel. Neid kive on meiegi ajakirjanduses mitmel korral reprodutseeritud — tänu sobivusele maastiku ja keskaegse arhitektuuriga võis kogu kaitserajatist käsitleda omaette kunstiteosena. Ben Siebenrock otsustas kive veidi ümber komponeerida, et kunstiline efekt oleks täiuslikum. Paraku jäi tema idee lõpuni realiseerimata, kuna meie tehnika vedas alt. Nii või teisiti sai Siebenrocki kompositsioon kunstiliselt üles pildistatud ning vastavate kommentaaridega laekus projekt UNESCO juures tegutsevasse *land art*'i info-keskusesse.

Ben Siebenrock oli Tallinnas Eesti Kunstnike Liidu kutsel, objekti paigaldamisel olid abiks „Eesti Kunstiagentuur“ ja Eesti TA Erikonstrueerimisbüroo mehed. Tänapäevaks on kõik kivid Toompealt ära koristatud, kuid ajaloolise dokumendina ärevast ajast ja kunstist selles ajas on Siebenrocki ettevõtmine mälestusväärne. A.J.

Eesti kunst Kasselis. 5. septembrist kuni 4. oktoobrini 1991 toimus viie eesti kunstniku näitus Saksamaal Kasselis, mis on teatavasti kunstilinnana tuntud kui rahvusvaheliste „Documenta“ näituste toimumiskoht. Galeriis „Handwerksform“ esinesid Elo Järv (3 kompositsiooni ja 2 tööd), Kaido Kask (4 keraamilist kompositsiooni), Rein Kelpman (6 maali), Kadri Mälg (11 ehet ja pihukivid) ning Tiina Reinsalu (11 litot). Näituse initsiatiiv pärines saksa keraamikult Hanne Spuckilt, kes Eestit külastades hakkas huvi tundma Kadri Mälgu ja Tiina Reinsalu loominguga vastu nende ühisnäitusel Tartus ning tegi kunstnikele ettepaneku tutvustada eesti kunsti Kasseliski. Eesti kunstnikud viibisid isiklikult näituse avamisel, nende töid tutvustas ajakiri „Kassel Kulturell“, trükiti autoreid tutvustav voldik, ilmus eelreklaam näitusele ning arvustusi, eesti kunst leidis kõrget hindamist. H.T.



Jaan Ollik. Sarkofaag.
Installatsioon
„Eesti Esplanaadil“
Helsingis. 1990.
Foto: J. Ollik.

Jaan Ollik.
The Sarcophagus.
An installation on
the „Estonian Esplana-
nade“ in Helsinki.
1990. Photo: J. Ollik.

„Eesti Esplanaad“. 1990. a. Helsingi kultuurifestivali kunstide öö üheks „naelaks“ oli Eesti installatsioonide näitus, mille osalejad valiti eelnevalt väljakuulutatud konkursi alusel Eestis. Osalesid Toivo Raidmets („Nimetu“), Jaan Ollik („Sarkofaag“), Leonhard Lapin („Puu“), Eero Jürgenson („Foon“), Andres Siim ja Hanno Kreis („Eesti maastikud“), Vilen Kunnapu („Põhjamaaine püramiid“). Kunstide öös toimusid ka Raoul Kurvitsa ning Siim-Tanel Annuse *performance*'id, millest eriti viimasel oli suur menu. H.T.

Radar-projekt Kotkas. 1990. aasta suvel (28. juunist 2. septembrini) oli Kotka linn rahvusvahelise kunstiüldmuse paigaks — esmakordselt korraldati suur vabaõhu projekt, millest võtsid osa kõik Balti mere piirkonna riigid nende poolt väljavalitud kunstnike kaudu. Üritus oli korraldatud seoses Kotka Uushansa-päevadega ning hõlmas kunstiteostena skulptuure, ruumilisi töid, *environmente*, *performance*'eid. Kogu projekt kandis nimetust „Radar“ ning selle töötas välja Saksa galerist Norbert Weber. Teades, milline *terra incognita* see piirkond kunstiilmas on, tegi ta kõik, et anda sündmusele suurejoonelisust ja rahvusvahelist kaalu. Norbert Weber iseloomustas oma projekti erinevust võrreldes teiste analoogiliste üritustega nii — esiteks on Kotka noor ja kultuuriliste traditsioonideta linn, millel puudub igasugune aura ja teiseks ei ole panust tehtud staaridele, kunstnikele, kes liiguvad näitusel näitusele ja garanteerivad sellega ürituse õnnestumise. Sellest hoolimata olid sündmusel esindatud vähemalt Põhjamaade mastaabis tunnustatud kunstnikud, näiteks Børn Nørgaard ja Kain Tapper. Eestit esindas Leonhard Lapin, kelle projekti järgi püstitati keset Kotka peaväljakut „Obelisk materjalile“ — 9 m kõrgune, kuuest eri materjalist püramiid. Tehnilised ja looduslikud materjalid vaheldumisi oli multi-semantiline sümbol, mille üks tasand on noore linna orientatsioon materiaalsusele. S.H.

Eesti n.-ö. „uue laine“ arhitektidest on juba mitmed aastad silma torganud Andres Siim, kelle konkursivõitudest on olulisem Tallinna planeeritud Eesti Arhitektide Liidu ideekavand (1989). Ainsaks realiseeritud objektiks on Paul Kerese monument (projekt koos Hanno Kreisiga), mis avati 1991. a. Selle aasta augustis oli Andres Siim kutsutud Põhjamaade kõige prominentsemale arhitektuuriüritusele — Alvar Aalto sümpoosionile — tutvustama oma arhitektuuri loomingut. K.K.

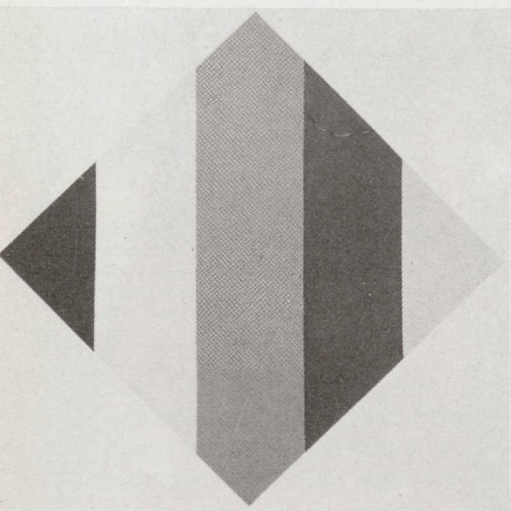
Leonhard Lapin.
Obelisk materjalile.
Kotka 1990. Foto:
„Radar“ Projekt.

Leonhard Lapin.
An Obelisk to Material.
Kotka, 1990. Photo:
„Radar“ Design.



Tarbekunstimuuseumis toimus 20.09—20.10.1991 näitus „Soome tarbekunst“, millel esitati tekstiilikunstnike Agneta Holaini, Raija Malka ja Leena Rantaneni ning keraamikute Kristina Riska ja Ritva Tuloneni loomingut. Tegemist oli kontseptuaalsete, kujutatava kunsti keelt kasutavate taiestega, esitatud soomlastele omases „jahedas“ ekspressiivsuses. K.K.

Carolus Enckelli, 1960. aastatel loomingu alustanud Soome kunstnikepõlvkonna suurkuju näitus Tallinna Kunstihoones 13. septembrist 13. oktoobrini 1991 oli meil senini nähtust üks suurejoonelisemaid näiteid moodsa kunsti ning klassika kogemuse sünteesist. Enckelli teoseid läbib läve-motiiv. Kuivõrd kunstnik näeb ennast esmajoones vahendajana reaalse ning ideaalse maailma vahel, omandab see motiiv olemusliku tähenduse, nii nagu klassikalise harmoonia reegliki, mida Enckell oma teostes järgib. Ta pakub nende kaudu võimaluse kontaktiks igavikulise, absoluutsete väärtuste maailmaga. A.L.



Carolus Enckell. Hommage põhivärvidele. Öli, 1969.

Carolus Enckell. Hommage to Primary Colours. Oil. 1969.

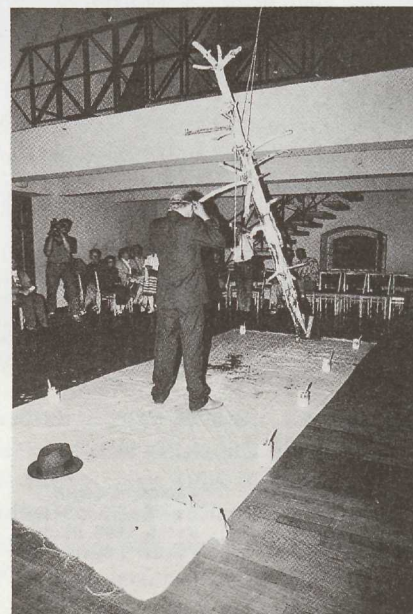


ON- näituse avamine Kunstihoones 1990. a. The opening of "ON" exhibition in the Tallinn Art Hall. 1990.

ON-rühma näitust, mis toimus Tallinna Kunstihoones 1990. a. suvel, on ikka veel mõtet meenutada, sest sellest sai möödunud dekaadi üks etapilisi näitusi.

Osales kakskümmend kolm kohalikku tuntud tarbekunstnikku, kolm külalist (Soomest ja Lätist), kaks kujundajat. Viimased — Urmas Muru ja Peeter Pere — esinesid enda poolt looduga nii eksponentide kui ka eksponeerijate rollis. Kontseptsioon kujunes ühtlasi ka kogu näituse mõistmisel oluliseks võtmeks. Pere ja Muru stendid ja poodiumid esinesid näitustel iseväärtuslike kunstiliste kujunditena, niisamuti nagu seda tegid nende „stsenariumi“ järgi paigutatud teisedki kunstiobjektid — tekstiil, klaas, keraamika jne. Näitusesaalide suhteline tühjus, sellega pingestatud distants erinevate esemete vahel ja märkamatu allikast umbuv valgus osutasid, et tegemist on kunstinäitusega. Täpsemalt määratledes, tegemist oli tugevate installatsioonilike kalduvustega näitusega. Aga siiski. Lahutades ekspositsiooni kujundusest ja mõnedest eranditest (Sergei Issupov, Katrin Amos, Tiina Käesel, Kai Koppel, Ülle Rajasalu ja veel mõni) näeme, et senisest suletusest — seega ka piiratusest — tekkinud traditsiooni sund-veendumus, et tarbekunsti ainus tee on tarbelisuse tee, on visa taanduma. Balansseeritakse harjumusliku sunni ja vabaduse piiril, kusjuures viimast on tajutud alles äsja. Päril-autonoomia on sisemiselt omane vaid üksikutele esinejatele ja „ON“ näitusel saanuks „päris-manifesti“ oodata vaid neilt, mitte aga sõpruskonna põhimõttel esinema kutsutud seltskonnalt tervikuna. Muidugi võib lõpuks ka küsida: on siis rakenduskunsti vabanemine tarbelisusest üldse tähtis ning kas see peab olema eesmärgile orienteeritud? Nähtavasti mitte, kuigi sellelgi äärmusel ei puudu oma võlu. K.K.

Lugu puust — Tõnu Talve, Robert Jürjendal. Algidee pärineb Robert Jürjendali akustilise kitarr- ja klaveripalast, mille omapära võimaldas luua sellele visuaalse vaste. *Performance* „Lugu puust“ koosnes kahest osast, esimene, „Musta puu“ lugu valmis jaanuaris 1990 ja võeti videolindile Pääsküla rabas. Suvine *performance*, „Valge puu“, oli esimese loo jätk ja finaali. Idee puust kui kujundist looduse ringkäigu sümbolina materialiseerus ja tõusis Raekoja platsi kohal valge suitsuna taevasse. Etenduse ajal kõlanud kitarriloo mängisid Matkamaja saali rõdul Kalle Vilpuu, Robert Jürjendal ja Alari Piispea. T.T.



Tõnu Talve, Robert Jürjendal. Lugu puust. Tallinna Matkamaja 1990. Foto: J. Klõšeiko. Tõnu Talve, Robert Jürjendal. A Story in Wood. Tallinn Tourist Centre. 1990. Photo: J. Klysheiko.

FOTO AASTAPREEMIA 1990

Peeter Tooming

Vast polegi seda nii vähe, kui kogu Eesti fotoloomingut haarav preemia antakse välja juba viiendat korda. Just niisuguse numbrini jõudis Foto Aastapreemia, mida annab/maksab Lääne-Virumaa kolhoos „Viru“. Arvesse võetakse kõik läinud aasta jooksul (antud juhul 1990. aasta piires) tehtud tööd (näitused, albumid, slaidiprogrammid, fotod ajakirjanduses jne.), seega on tegu kõige esinduslikuma auhindamisega, mis Eesti fotodele korraldatakse. Et kõnealuse preemia autoriteeti tasemel hoida, on kolhoos „Viru“ preemiat määravasse žüriisse alati palunud vähemalt 12–15 fotos kompetentset inimest, nii et hindamisprotseduur pole mingisugune omameeste pinutagune maajagamine, vaid tõsine fotoarutelu. Olgu siin nimetatud viimase žürii koosseis: esimehena tegutses n.-ö. kõrvalseisjana ja seega täiesti neutraalsena Jaak Allik, peale tema osalesid Ago Ruus ja Arvo Iho (filmimehed), Tiina Väljaste ja Alar Ilo (ajaleht „Pilt ja Sõna“), Harry Liivrand (kunstiteadlane), Udo Ivask (Tallinna Kunstiülikool), Mati Pakler, Aarne Plaado, Margus Lindmets, Peeter Kraas, Peeter Langovits (fotograafid), Ants Säde (kirjastus „Valgus“), Jaan Klõšeiko (kirjastus „Kunst“). Seekordses konkursis kandideeris aastapreemiale 19 tööd, põhiliselt personaalnäitused. „Finaalis“ jäid vastamisi Peeter Lauritsa „Concerto Grosso“, mis eksponeeriti 1990. aastal Tartu fotogaleriis „Illegard“ ning Toomas Kaasiku näitus Kiek in de Kökis. Konkureerima olid jäänud kaks teineteisest täiesti erinevat loomelaadi: Lauritsa lavastuslik fotograafiline portreefotode sari ühelt ning Kaasiku traditsioonilisest fotost kaugele eemalduvad looduse- ning aktipildid teiselt poolt. Žürii eelistus jäi Kaasikule ning seega kuulutati „Viru“ kolhoosi Foto Aastapreemia 1990 laureaadiks Tallinna päevapiltnik Toomas Kaasik. Millist fotot siis hinnati, mida teistele eeskujuks seati? Kui meenutada eelmisi aastapreemiaid, võib nentida järjekindlat kunstilise kvaliteedi, mitte fotograafilise puhtuse rõhutamist. Mitte esimest korda ei juhtunud, et lõppvooru jäid kaks täiesti vastandlikku fotosuundumust ning mitte esimest korda ei eelistanud žürii just seda, mis „puhtast“ fotograafilisusest kõige vähem hoolib. Tänu mitmesuguste fotomenetluste ning ka mittefoto-menetluste kasutamisele näevad Kaasiku pildid lõpptulemusena välja pigem graafika, kui fotodena — niivõrd vähe on neisse jäänud kõike seda, mida oleme harjunud pidama just fotole ainuomaseks: reaalse maailma täpselt edastatud detaile, faktuure, pooltoone. Kaasik balansseerib graafika ja foto piirimail ning suudab säilitada mingi seletamatu tasakaalu: tema tööd küll eemalduvad „puhtast“ fotost, näivad millegi „hoopis muuna“, kuid jäävad ikkagi fotodeks. Võib-olla see seletamatus võluski žüriid just neile fotodele preemiat andma.

Toomas Kaasiku kunstfoto, 1988.
Photo by Toomas Kaasik, 1988.

1940. AASTAD - SAKSA OKUPATSIOONIST ROOTSI PAGULUSENI

AJALUGU

Reet Varblane



Karin Luts. Autoportree.
Õli, lõuend, 1942. EKM
Karin Luts. Self-portrait.
Oil, canvas. 1942.

1920.—30. aastate eesti kunst arenes vahetus seoses Lääne-Euroopa kunstiga — 1920. aastatel orienteerudes enam saksa kunstile, 1930. aastatel juba jäägitult prantsuse kunstile. Enamik loomisjõulistest kunstnikest elas ja töötas pikemat või lühemat aega Prantsusmaal, Pariisis. Kolmekümnendate aastate lõpul ilmnnes ka eesti kunstis otseseid mõjutusi prantsuse omast. Ilmekaks näiteks oli kahtlemata 1939. aasta, mis oli rikas nii omamaisest prantsuspärasest kunstist (kuue kunstniku näitus Kunstihoones, mis taastati 1984. aastal Eesti Kunstimuuseumis), aga ka ehedast prantsuse kunstist. Suure prantsuse kunsti näituse vaimus hõljus tegelikult veel aastakümneid eesti kunsti ja kunstiteadvuse kohal.

Millise osa prantsuse kunstist seadis eesti kunst endale eeskujuks? Tollase prantsuse kunsti käsitlejad (B. Dorival, W. Haftmann, E. Lucie-Smith jt.) on seda nähtuste ringi hõlmanud üldnimetusega „neorealism“ või „Pariisi koolkond“ või „neoklassitsism“ või „neompressionism“ või ka „neoekspressionism“, eristades küll igaühes erinevaid vormitunnuseid, kuid vaimuselt vaadeldes ühtse tervikuna. Neorealitlik maalikunstnik André Dunoyer de Segonzac on oma aja kunsti lühidalt kokku võtnud järgmiselt: „Kunstiteose iseloomulikumaks elemendiks on tema terviklikkus... Terviklikkusest sõltub rütm, harmoonia ja see täielik rahulolu tunne, mille kunstiteos esile kutsub“.¹ Kõik harilik väärtustati veatu maitse ja professionaalse tehnikaga. Selline kunst oli küllalt traditsiooniline, rahustamaks konservatiive, aga samas ka rahuldavalt kokku viidud modernismi vormiuuendustega, ikka vaashoitult ja ettevaatlikult, et mitte liialt ärritada, aga siiski sel määral, et kunst näiks uus ja värske. Loomulikult oli niisugune kunst demokraatlik ja paljulubav. Enamik kunstnikest ei tõusnud küll ideede uudsuselt tuhandete teiste omataoliste seast esile, kuid nad kõik valdasid suurepäraselt kunsti väljendusvahendeid, kunsti kui käsitööd.

Neorealismi kõrval arenes neil aastail Prantsusmaal jõudsasti ka sürrealismi — 1937. aastal ilmus André Bretoni teos „L'Amour fou“, 1938. aastal toimus Pariisis rahvusvaheline sürrealismi näitus, mis haaras üle seitsmekümne kunstniku neljateist-

Tartu Kunstimuuseumi
avamine. Foto Eesti Filmi-
arhiivist.
The opening of the Tartu
Art Museum. Photo from
the Estonian Film Archives.



kümnest erinevast rahvusest, 1939. aastast alates hakkas ilmuma kuukiri „Clè“ jne. Kolmekümnendate aastate lõpupoole hakkas Pariisis näitustele jõudma taas abstraktne kunst.

Kuid nii sürrealismil kui ka abstraktsel kunstil ei olnud mingit kohta ega tähtsust tollases eesti kunstis ega kunstikriitikas, välja arvatud mõnede noorte vihaste meeste katsed tutvustada automatismi jt. sürrealistliku kunsti võimalusi.² Ka 1939. aasta prantsuse kunsti näitus Tallinna Kunstihoones tutvustas tegelikult konservatiivsemat osa tollases prantsuse kunstis. Näituse komissar Claude Roger-Marx iseloomustab noort prantsuse kunstnike põlvkonda kui eksperimentidest väsinut ning kahe suure eeskuju — Vuillard'i ja Bonnard'i vaimus rahu ning naudingut pakkuvale pühendunut.³ Tõele au andes oli eesti kunstikriitikal selle näituse puhul küllalt tegemist sellegagi, et tava-vaataja ettekujutust prantsuse kunstist viia kokku Eestiski viljeldava neorealismiga, mitte aga ainult sajandite eest looduga, näiteks Rembrandti või da Vinciga.⁴

Eesti kunst ja tollal välja kujunenud rahvuslik kunstikoolkond olid valinud konservatiivse tee. Selle valiku hindamisel ei tohiks muidugi ära unustada esiteks meie kunstikultuuri ahtrust ja teiseks ka kunstiväliseid tegureid, kasvõi ülimalt aktiivset propagandat rahvusliku kultuuri (ka kunsti) kujundamisel. Eesti Vabariigi algusaastail seostus see propaganda noore oma kultuuri teadvustamisega nii enesele kui ka teistele ja hiljem, 1930. aastatel oli see mõjutatud kogu Euroopat ning iseäranis Suur-Saksamaad haaranud konservatismist ja enda esiletõstmise püüdest. Modernistlik vaimsus välistab rahvuslikkuse, teda huvitavad pelgalt vaid kunsti probleemid. Eesti noores kultuuris ja kunstis suutsid modernistliku kunsti vormimänguga kaasa minna vaid vähesed (Ado Vabbe selle sajandi teisel aastakümnel, kubistid 1920. aastatel) ja nemadki taandusid suuremalt jaolt 1930. aastatel „hea maitse“ kaitsva tiiva alla. Kuigi rahvusliku identiteedi küsimus ei kuulu otseselt kunsti valdkonda, puudutas see ometi kunstiteadvust ja kunstnikke, hoolimata sellest, et meie kunstile ei surutud peale mingeid kindlaid programme ega piiranguid ei teemade ega ka väljendusvahendite valikul. Ja tegelikult pakkus just alalhoidlik neorealism soodsat pinnast rahvusliku koolkonna arenguks noorele kultuurile, mis poleks suutnud sammu pidada avangardismi pideva uuenemisega. Vaatamata sellele õigustusele on üldiselt tunnustatud „hea maitse“ kõige võimsam erandlike tippude nivelleerija.

Tegelikult võimaldas just seesama — konservatiivne, esteetiline vorm meie kunstil ennast säilitada totaalsete, kanoniseeritud kultuuride surve all. Seda nii esimesel nõukogude okupatsiooni aastal kui ka saksa ülemvalitsuse all II maailmasõja päevil. Avatud, vaba kunsti suhtlemise õhkkonnas tekkinud kunstikoolkond omandas lõplikult väljajoonistatud vormi ja kuju sõja ajal, tingimustes, mil eesti kunsti suhtlemisvõimalused vabalt arenevate kunstidega olid läbi lõigatud ning asemele pakuti vaid rangelt piiritletud kunsti, mis pidi igati kooskõlas olema Kolmanda riigi sotsiologiseeritud vaimuga. Märt Roosma on seda vaimu iseloomustanud kui provintsiäalse, magusavõitu ilutsemistarve peegeldust, kui iha põimida kõrgete ja ülevate mõtete kassikulda oma argipäevasuse ümber, kui igatsust kutsuda esile magusaid illusioone ja paraadi paatost.⁵ Omamoodi on isegi paradoksaalne, et hitlerlikud võimukandjad, kes kuulutasid „mandunuks“ iga vabameelse kunstiavalduse, „haiglaseks“ ning „kahjulikuks“ otsiva ja uudse väljenduse, suhtusid tollasesse eesti kunsti väga leplikult, isegi sümpaatiaga. Saksa okupatsiooni ajal toimus Eestis hämmastavalt aktiivne kunsti elu (iseäranis sõja olukorda arvestades): neli üldnäitust aastas — kaks Tallinnas ja kaks Tartus —, läbilõikenäitused eesti kunsti arengust („Kolm inimpõlve eesti kunstis“ 1942. a.), temaatilised ülevaated („Eesti maa ja linn“, „Kalevipoeg eesti kunstis“ — mõlemad 1942. a.), personaalnäitused (J. Grünberg, S. Trei ja E. Viiralti omad 1941. aasta lõpul, E. Kõksi oma 1943. a., E. Viiralti graafika ulatuslik ülevaade Kaunases 1943. a. jpt.). Enamike näituste kohta ilmusid ka õigeaegselt illustreeritud kataloogid, Viiraltist ilmus Leedus värviliste reproduktioonidega monograafia. Kõigil suuremate näituste avamisel viibisid ka saksa võimu esindajad, mõned neist külastasid kunstnike ateljeesid ja ostsid sealt pilte, kusjuures sugugi mitte sõda ja suurt saksa puhtatõulist rahvast ülistavaid pilte, vaid korralikku, prantsuse uusrealismi parima vaimu kandvat kunsti.⁶

Veelgi hämmastavam on aga kahe täiesti erineva kunstikäsitlemise kõrvuti esinemine eesti tollases ajakirjanduses. Saksa kultuuri ja kunsti puhul kirjutati ainult natsionaal-sotsialismi ja puhast germaani tõugu propageerivatest nähtustest, ka teiste Euroopa rahvaste kunsti tutvustades vihjati ikka neile probleemidele.⁷ Eesti kunsti puhul jätkati aga 1930. aastail väljakujunenud kunstikäsitlemist — äärmiselt kunstikeskset, väljendusvahenditele ja kunstnike eripärale rõhkuasetavat kunstikäsitlemist. Siin ei tohi muidugi ära unustada, et tõlgitud artiklite autorid olid sakslased, meil aga kirjutasid edasi



Kataloog: Kunsti kevadnäitus 6.—28. juunil 1942.
Catalogue: Spring Art Exhibition, 6—28 June 1942.

Johannes Greenberg.
Igavesti naiselik. Õli,
vineer, 1943. EKM
Johannes Greenberg.
Eternal Womanhood. Oil,
plywood. 1943.



vanas vaimus meie oma kriitikud. Ametliku kunstipoliitikaga tundub täiesti kokkusobimatuna modernismi rolli rõhutamine peaaegu et ainsa liikumapaneva ja edasiviiva jõuna eesti 20. sajandi kunsti arengus ning ka sõjaaegse kunsti hindamine modernismis väljakujunenud kriteeriumide järgi. 1943. aasta Tartu kunstikevadnäitust arvestades rõhutas Helmi Üprus „Pallase“ koolkonna vabastavat ja kunsti puhastavat osa tänu just selle koolkonna tihedale seotusele Läänemaailmas toimuvaga: „Esimese näitusega oli „Pallas“ avalikkusele deklareerinud oma veened ja sihid — anda vabad käed individuaalsele loomistungile kunsti moodsates ja kõige moodsamates vormiharrastustes. Et „Pallase“ vormikultus ja abstraktne esteeditsemine, ükskõik missuguste -ismide kujul, on mõjunud puhastustulena eneseleidmisel kunsti kultuuristumisprotsessis, seda tõendab ühingu pidev areng, mille ühel astmel asub praegune Tartu kunstinäitus.“⁸ Aasta varem oli sama kunstiteadlane toonud ainsa arvestatava väärtuskriteeriumina esile vaid looja individuaalsuse: „Õige kunst on suuteline purustama igasugusi ettekirjutisi ja nõudeid teema ja kujutamisi viisi kohta. Kunstiteose vormilised omadused, olgu see siis pintslilööök või pöidlasurve, on aga üheks vastuvaieldumatuks tagatiseks igas loovkunstnikus eeldatava areneva vaimu võimetele. Võimetele kunstipäraselt kujutada ja tõlgendada meeleolusid ja motiive.“⁹ Samadest hindamiskriteeriumidest lähtus ka enamik kunstnike personaalseid loomingukäsitusi, eelistades moodsa kunsti nähtustega tihedamalt seotud isiksusi. Üheks markantsemaks näiteks on 1943. aastal ajalehes „Eesti Sõna“ ilmunud kiitev ja soosiv artikkel Prantsusmaal koonduslaagris hukkunud Karl Pärsimäest: „Ta omab isikupärast, harukordselt kindlat värvimeelt, mis

viimasel ajal on muutunud üha kultiveeritumaks. Tema kunst kuulub selles laadis kõige enam rafineeritu ja täiuslikuma hulka eesti moodsas kunstis“.¹⁰

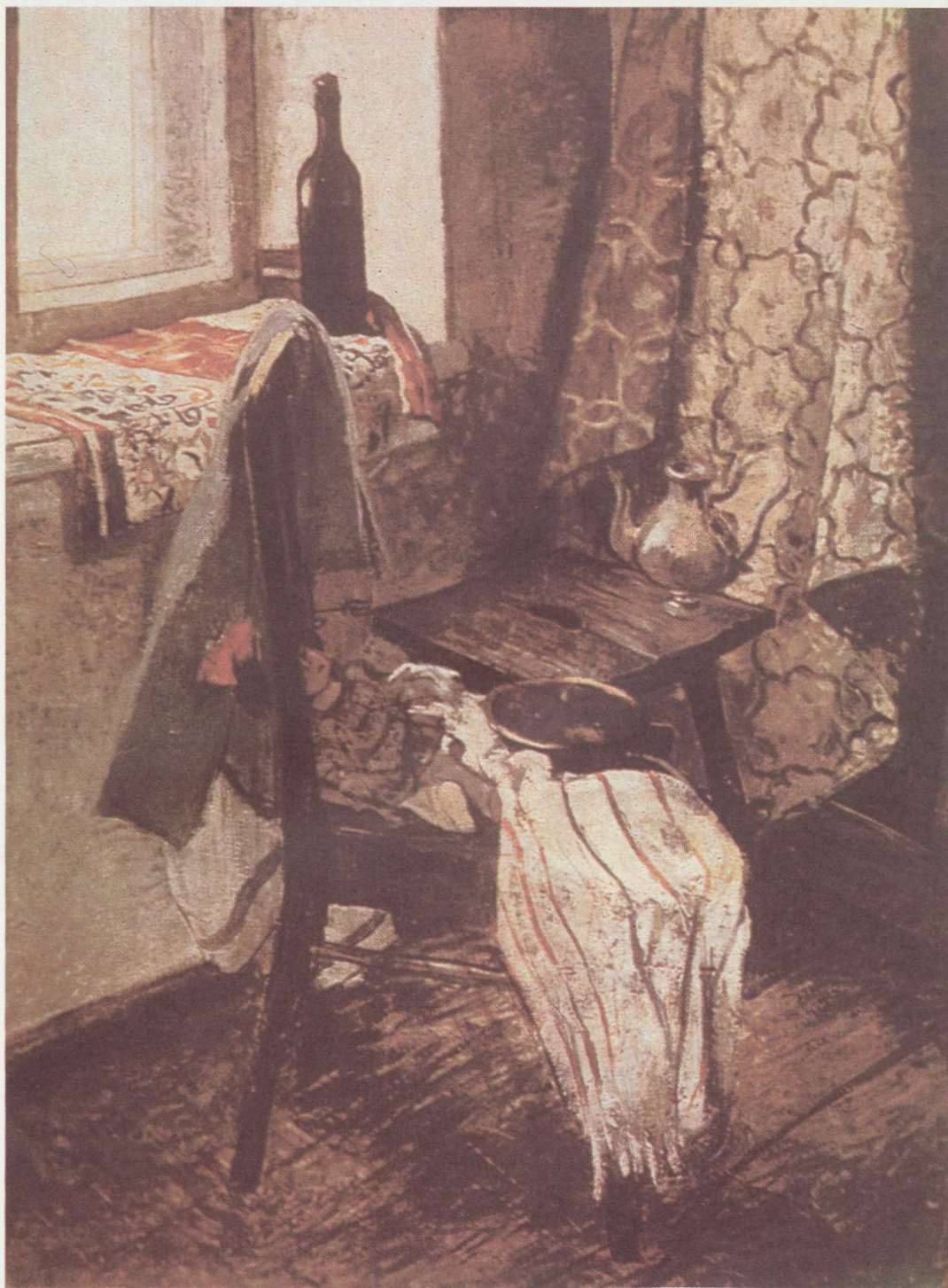
1943. aastal, esimese vaimustuspuhangu möödudes, tõdesid peaaegu kõik arvustajad üksmeelselt kunsti paigaltammumist ning isegi kriisinähteid, tuues põhjustena välja aja närvilisust ning sobimatust tõelise kunsti loomiseks, vihjates isegi ametliku mõtlemislaadi ning kanoniseeritud kunstimõistmise kahjulikkusele. Armin Tuulse kirjutas 1943. aasta kevadnäituse eel: „Viimastel aastatel on areng astunud uude järku, assimilatsioon on veel süvenenud. Osalt on see tingitud välistest oludest, mis ei ole lubanud kunstnikele suuri liikumisvabadusi. Pikemaajaline suletus võib kahtlematult viia kriisini...“¹¹ Sama seisukohta jagab ka „Kunstikiri Tallinnast kunsti talvenäituse puhul“: „Aeg on praegu ülikärsik ja rebib vaimu välja igasugusest süvenemisest, paisates eraklikumagi mõtte- ja tundeanduvuse kuhugi päevaküsimusliku realiteedi murele. ...mis sügavamalt ja suurt saaksid nad luua, kui meil tänapäeva jaoks puudub distants ja kui kõigest muust neid eemale on rebinud päevamurede karmid raudrattad.“¹² On ikkagi üllatav, et neid probleeme ja sellist käsitlust oli võimalik avalikult välja öelda võõra võimu poolt angažeerituna. Oli ju seesama võõras võim omaenda kultuuris hävitanud kõik vähegi isikusele ja isikupärale orienteeritud tõlgendamisviisid ning püüdnud oma kunstis luua Suur-Saksamaa ideaali illusoorse mudeli. Tuletagem meelde vandalismiakte moodsa kunsti suhtes 1930. aastate teise poole Saksamaal.

Eesti kunsti väljapanekutel on ikka rohkesti esinenud neutraalseid maastikke, natüürmorte ja portreesid, kuid niisugust looduspiltide, lillemaalide ja endassetõmbunud sulnite daamide portreede buumi, nagu sõjaaegses kunstis, varem ei esinenud. Ehk oli seegi omamoodi protest võõra võimu ja selle vastuvõetamatu kultuuri (kunsti)käsitluse vastu. Endel Kõksi, Elmar Kitse, Ado Vabbe jt. nostalgilised, ülimalt rafineeritud meeleoluga figuraalsed kompositsioonid, mille tegelased viibisid vaid kunstniku suva ja soovi kohaselt ülesehitatud maailmas, on tollase kunsti iseloomulikumaiks näideteks. See maailm võis olla tükike näilisest argielust (Vabbe maalid) või sajanditevanustest dekadentlikest parkidest ja prantslasliku elaaniga täidetud kohvikuist (Endel Kõksi klassitsistlike Apollode ja putodega pargistseenid), kuid see pildimaailm oli vormitud realismi (neorealismi) reegleid ja vahendeid silmas peetult ning ilmselt seetõttu ei häirinud ka võimukandjate silmi. Ka natüürmortides võlus loojaid täpne ja peen meeleolu ning veelgi enam artistlikult särav vorm ja koloriit. Siia kuulusid nii Karin Lutsu sulavate varjundite ja opaalsete toonidega „Pudelik“, Alfred Kongo fovistliku värvi-



Erik Haamer. Väljatõugatu. Maalitud Rootsi paguluses 1946.
Erik Haamer. An Outcast. Painted in emigration in Sweden. 1946.

Elmar Kīts. Natüürmort
vasknõuga. Õli, lõuend,
1941. TKM
Elmar Kīts. Still Life
with a Copper Pot. Oil,
canvas. 1941.



nägemusega „Natüürmort kalossidega“, Lepo Mikko dekoratiivne ja selgema struktuuriga „Journal“ kui ka paljud teised. Kunstikriitika võrdles neid suurte prantsuse kunsti eeskujudega alates impressionist Auguste Renoir'ist kuni avangardismi suurkujudeni nagu Pablo Picasso ja Henri Matisse, aga ei puudunud ka ekspressionistid¹³, kes tollasesse saksa kunstinägemisse küll ei mahtunud.

Modernismi põhimõtteid järgiva tendentsi kõrval ei saa kõrvale jätta taas puhkenud diskussiooni rahvuslikkuse üle kunstis, mis üldiselt jäi 1920.—30. aastatel asetatud küsimuse raamesse, kasutades suurepärase manipuleerimisvahendina Kristjan Raua loomingut ja iseäranis tema surma 1943. aastal. Kuid aeg oli soodus ka teravamate ja äärmuslikumate, nüüd juba otseselt moodsa kunsti vastu suunatud mõtteavaldusteks: „...eesti kunstiareenil löid pikemaks lokkavale õitsengule ekspressionism, sürrealism, kubism ning muud tõelist kunstiloomingut lagastavad juutlik-internatsionaalsed ja kultuuribolševistlikud ekstreemsused.“¹⁴ Kuid õnneks võib üldlevinuma arusaama võtta kokku Sten Karlingi sõnadega: „Iga hea kunst on rahvuslik ja iga rahvuslik kunst on halb. Nagu eestlane räägib oma emakeelt, nii väljendab ta kasvades Eesti pinnal ka

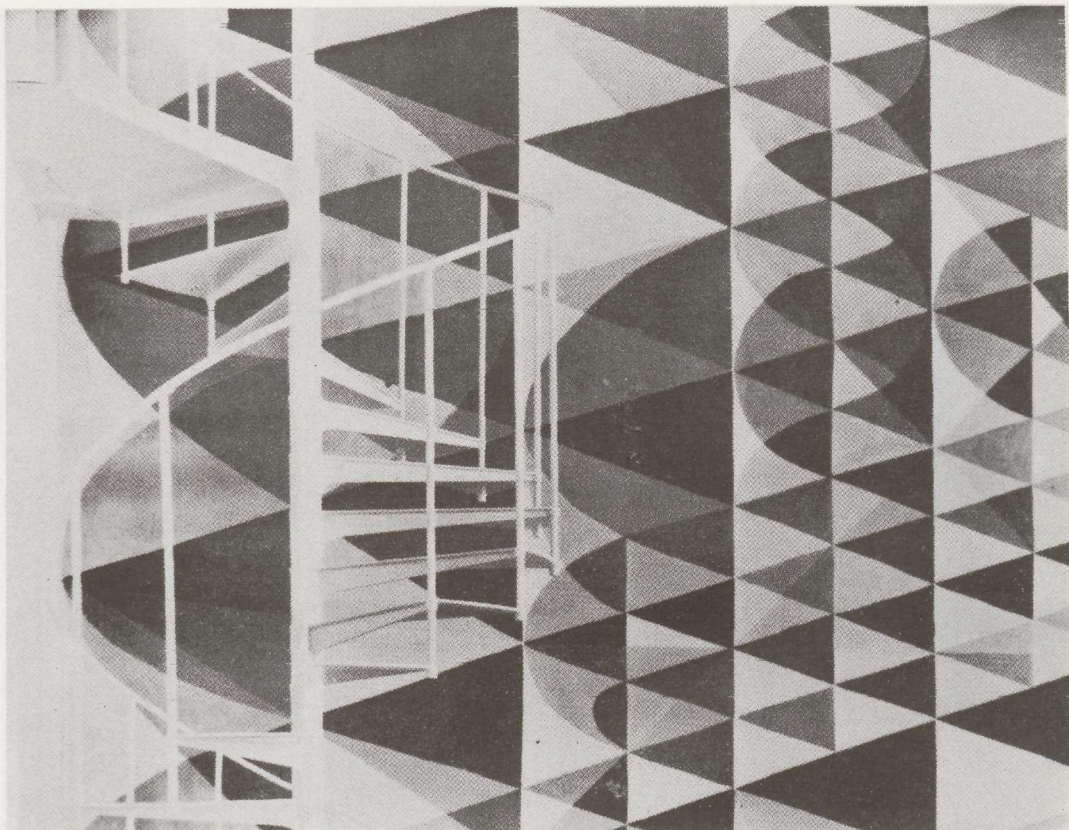


Endel Kõks. Kohvikus.
 Õli, lõuend, 1940. TKM
 Endel Kõks. In a Café.
 Oil, canvas. 1940.

oma kunstis midagi, mis on eestipärane, mida ta on sisse imenud emapiimaga.“¹⁵
 1944. aasta sügis kandis eesti kunsti mööda maailma laiali — suur osa intelligentsist (ka kunstnikest) põgenes läände hirmust Nõukogude Venemaa ees, neist valdav osa suundus kas otse või läbi Saksamaa Rootsi. Juba alates 1945. aastast võis Rootsis täheldada aktiivset kunstielu eesti pagulaste seas. Esimene näitus toimus aprillis-mais ning järgmise aasta jooksul oli neid kokku juba kaksikümmend kolm (üheksa näitust eraldi eesti kunstist, viis koos teiste pagulastega ja üheksa seganäitust). 1946. aastal loodi Kunstiühing eesotsas Juhan Nõmmikuga ja veebruaris avati Stockholmis Liljevalchi esinduslikes näitusesaalides tolle aja võimaluste kohta suur ja ülevaatlik eesti ja läti kunsti näitus.

1940. aastate teisel poolel jätkasid eesti kunstnikud väljaspool kodumaad (eelkõige Rootsis, kuhu koondus suurem osa aktiivsetest loojatest) vanas väljakujunenud laadis, loomulikult seda arendades ja ümbritsevast uusi kogemusi ammutades. Kuid tollane Rootsi kunst leidis eeskuju ning seadis endale eesmärgiks teistlaadsed väljendusvõimalused. 1910.—20. aastatel võimsalt startinud ning otseselt Lääne-Euroopa avangardismi liikumistes osalenud rootsi konstruktivistid eesotsas Otto Carlsundi, Axel

Lennart Rodhe (s. 1916).
Trepil teema. Seinamaal
temperaga [detail].
1948—1953.
Lennart Rodhe (b 1916).
A Staircase Theme. A
mural in tempera [detail].
1948—1953.



Olsoni, Sven Jonsoni, Waldemar Lorentsoniga jt. jätkasid sama rada ka 1930. aastate algul. 1930. aastal toimus Rootsis suur postkubismi ja konkreetse kunsti näitus ning moodustati ka Halmstadi Rühmitus.¹⁶ Siinkohal tuleks meelde tuletada, et esimene rootsi kubistliku kunsti näitus toimus juba 1913. aastal, eesti kubismist saame kõnelda alles 1920. aastate algul. 1930. aastatel konstruktivistlik-kubistlik liikumine Rootsis küll soikus, kuid Halmstadi Rühmitus hakkas järjest enam huvituma sürrealismist. Sürrealismi kõrval omas tollal eluõigusi ka alalhoidlikum kunst — uusrealistlike maaliliste lahendustena, neoekspressionismi lainena, mille lähteallikaks sai rahvakunsti naivistlik vormikäsitus. 1940. aastate keskpaigas, vahetult peale sõda tekkis Rootsi kunstnikel tohutu huvi taastada vahepeal katkenud side Lääne-Euroopa moodsa kunstiga, iseäranis kunstimeka Pariisiga. Sõjas purustatud Euroopas, iseäranis Prantsusmaal levis tollal eksistentsialistlik mõtteviis. 1946. aastal pidas J.-P. Sartre Pariisis oma kuulsat loengu „Eksistentsialism on humanism“ ning tema ja teiste eksistentsialistide inimesekäsitluses oli rõhutatud teadmine, et „...inimene on maailmas üksi, irdunud kõigest üldlevinud tõekspidamiste süsteemidest ja ka looja peab leidma oma lahendused üksi, leiutades ise oma loomingu tee.“¹⁷ Illusioonideta üksildastele skeptikutele pakkus huvi ning ka väljapääsu sukeldumine iseenda, aga ka kunsti varjatumasse olemusse, „kartmatult kõrvutades oma utopiaid ja maailma uusi reaaliaid“.¹⁸ Eksistentsialistlik maailmatunnetus ja abstraktne kunst toetasid teineteist — loomingu aluseks ja ainsaks õigeks kontrollijaks sai intuitsioon, loojaisiksuse ning ümbritseva reaalsuse süvakihtides sobramise kõrval omandasid järjest võimsamat osa kõikvõimalikud romantilised ning müstilised fantaasiad, alateadvusega seotud maailm. Abstraktne kunst, sealhulgas ka sürrealismi automatismiga seonduv kunst hülgas järjest enam klassikalisest esteetikast tulenevad traditsioonilised kaanonid, kunst muutus üheks võimaluseks intellektuaalse vabaduseni jõudmisel. Juba 1941. aastal toimus noorte prantsuse kunstnike põrandalune abstraktse kunsti näitus, 1947. aastal toimus Pariisis rahvusvaheline sürrealismi väljapanek ning esimene uue reaalsuse salong „Salon des Réalités Nouvelles“ — suurnäitus, kus võis tõdeda lõplikult moodsate tendentside ühtsust, eelkõige abstraktse kunsti läbilööki. 1954. aasta Veneetsia biennaalil oli sürrealism juba aukohal. Ka Rootsi kunstis tekkis tollal palavikuline liikumine, taastamaks oma maa konstruktivismi traditsioone ja andmaks „rohelist teed“ sürrealismi võidukäigule. 1944. aastal korraldas O. Carlsund *hommage*'i Piet Mondriani auks, 1947. a. näitasid oma töid noored konkreetse kunsti viljelejad Lundis, neil aastatel moodustati ka mitmeid sürrealistide rühmitusi — 1943. a. „Minotaurus“, 1946. aastal „Imaginsterna“ jt.

Alalhoidlik kaunis esteetiline vorm, puhas ja korrektne professionaalne käsitöö, mis oli kaitsenud eesti kunsti ideoloogilise surve õhkkonnas (siin võiks juurde nimetada ka nõukogude okupatsiooni ideoloogilist töötlust 1940. aastate lõpuni, sest 1950. aastate alguse kunsti füüsilises mahatallamises ei aidanud enam kunsti enda kaitsemehhanismist, kuid sisuliselt töötas sama mehhanism ka 1960.—1970. aastate stagnatsiooni ajal varjatud, kuid pideva kunstivälise ideoloogia surve õhkkonnas), ei sobinud uude — vabasse, avatud, kuid püsivamate modernismi traditsioonidega Rootsi kunsti õhkkonda. 1946. aasta suur näitus võeti Rootsi kriitikute poolt küll päris hästi vastu. Üksmeelne kiitev hinnang anti E. Viiralt graafikale, tema kõrval tõsteti esile ka E. Haamerit, J. Grünbergi, ka K. Lutsu jt. „Dagens Nyheter“i kriitik Ingve Berg tõdes isegi „intensiivset õitsengut lühikese iseseisvuse ajal“¹⁹, kuid laiemat tunnustust ning üksmeelset Rootsi kunsti vastuvõtmist ei järgnenud. Kaks aastat varem oli Rootsis toimunud esimene pagulaskunstnike näitus.²⁰ Selle ning ka hilisemate immigrantide väljapanekute põhjal sulasid Rootsi kunsti eelkõige need välismaised kunstnikud, kes viljelesid sürrealismi. Näiteks Endre Nemes Ungarist, Peter Weiss Tšehhoslovakiast, Egon Möller-Nielsen Taanist, Adja Ynkens Lätist, eestlastest ainukesena Eduard Viiralt. Eespool nimetatud näituse arvustuski tõstis Viiralt esile just tema „kosmopoliitsust“ ja „pendeldamist sürrealistliku hirmu fantaasia ja plastiliselt modelleeritud rahvatüüpide vahel.“²¹

Ka eestlased ise tunnetasid oma ebakindlust ja eesti koolkonna sobimatust uude keskkonda. Eesti kunst hinnati ümber, kas siis Karin Lutsu kombel leebes sõnastuses: „Kuigi kunstnikud saavad rohkesti reisistipendiume ja liiguvad sagedamini välismaile, muututakse kodumaal välismaa kunsti suhtes üha skeptilisemaks. Tuntakse nimelt hirmu rahvusliku omapära kadumaminemise pärast. Uuenduspüüdlid ja eksperimenteerivad kunstnikud saavad kunstiarvustajailt sageli otse külakooliõpetajalikult moraliseerivaid õpetussõnu... Nii ei sisalda meie lühike kunstiajalugu erilisi murranguid ega võitlusi uute ja vanade põhimõtete pärast. Kunstiareng liigub enam-vähem ühtlasel realistlikul tasapinnal...“²² või Ilmar Laabani moodi teravas sõnastuses: „...seal (Eestis — R. V.) kuulus ta (eesti kunst — R. V.) ühiskonda, mis oli enam-vähem võimeline teda kandma, kontakt silmitseva ja ostva publikuga oli põhimõtteliselt tagatud. Ent kui ühelt poolt tee, mida mööda see kontakt toimus, oli suhteliselt siledaks sillutat, siis teiselt poolt, see tee üldine suund oli juba ette määratud ja vastu, sõna otseses mõttes, kaasaegse kunsti ohtlikke padriku- ja mägimaastikke tubli planguga äärestatud. Ja et sel plangul oli ka okastraat peal, üks sellest anna kunstnike saatused, nagu Krims ja Akberg omad tunnistust.“²³

Veel üheks läbilõõmise võimaluseks oleks olnud oma kunstikoolkonna säilitamine ühtse ja tervikliku nähtusena, ka sel juhul, kui see kunstipilt ei mahu asüülmaal ihaldatud kunstipildi raamesse. Ka tollases ajakirjanduses esines taolisi traditsioonide vaimus jätkamisele manitsevaid üleskutsesid: „Kahtlemata on ühekülgne kunstiline suhtumine sotsiaalselt kahjulik, kuna see arendab meis egoistlikku passiivset hingeseisundit, tegevuseta ükskõiksust, mis on võõras läänemaisele elukäsitlusele. Teiselt poolt on siiski meie kultuuri hädaohtlikuks omaduseks see, et me laskume pimedaina ja mõtlematuina rahuldama oma madalaid kirgi... See on tingitud sellest kärsitust pinevusolukorrast, milles me praegu oleme ja ameerikalikult kiirest elutempost...“²⁴

Mitte ainult eesti kunstikoolkonna eripära, vaid üldse eestlase ja eestluse iseloomu ning eripära üle mõtiskles 1940. aastate teisel poolel enamus kultuuriga (kunstiga) tegelevaid välis-eestlasi. Kirjanik A. Mägi määratles eestlast kui „parajuse ja mõõdukuse instinktist“ lähtuvat, kes „iga üleastet sellest „kuldse kesktee“ piiridest karistab põlastuse ja pilkenooltega.“²⁵ Eestlane ise võis ju uhke olla oma heatasemelise ning eripärase kunstikoolkonna üle, kuid sõjajärgne aeg ei soosinud provintsiaalseid väikesi kultuure (kunste), nende „kuldse keskteel“ põhinevat omapära. Ikka ja alati „hea maitse“ reegleid arvestav, esteetiliselt puhas ning korralik tehnika, iga „ulakat“ ja etteantud piirest väljakippuvat ideed tauniv ning iga teravat nurka ilusasti siledaks lihviv käitumismall ei sobinud avangardismi põhimõttesse. Uus avangardismi laine tõstis pjedestaalile vaid hoolimatud ja tugevad isiksused ning geniaalsed ideed, mis olid suunatud senise kunstimõistmise lõhkumisele, mitte aga säilitamisele. 1951. aastal eestlase üle uues situatsioonis mõtiskledes ohkas kirjandusteadlane A. Oras: „Hirm vulgaarsuse ees on muutunud hirmuks vitaalsuse ees.“²⁶ Loomulikult oli ka Rootsi kultuuripilt provintsiaalne, vähemalt ikka veel juhtpositsioone hoidva Pariisiga või ka järjest enam etteotsa pürgiva New Yorgiga võrreldes.

Eesti kunstikoolkond ei saanud tervikuna edasi eksisteerida, sest kunst vajab mõistvat ja kaasaelatavat publikut, aga eesti koloonia võõrsil oli liiga väike ja laialipillatud,



Kataloog: Kolm põlve eesti kunsti 1840—1942. Catalogue: Three Generations of Estonian Art 1840—1942.

sotsiaalsetest ning majanduslikest raskustest maha surutud, et võida oma kunstile turvalist keskkonda luua. 1954. aastal kirjutatud väikeses monograafias „Eesti kunst paguluses“²⁷ arutles A. Tuulse samade küsimuste üle ning tõdes, et „paguluses pole kaugeltki olemas kõiki ülalmainitud eeldusi... ajalugu on näidanud, et majanduslikud raskused ei kuulu suuremate loomingut takistavate tegurite hulka. Oluline on, et vabas maailmas viibivad Eesti kunstnikud on jõudnud säilitada oma vaimse erksuse ja töötahte.“²⁸

Nooremad ja vaimselt erksamad kunstnikud ja kunstikriitikud reageerisid küllalt kiiresti uutele tingimustele ning asusid „kunstihariduslikule“ teele, tutvustades eesti-keelses kirjasõnas maailmakunsti uusi nähtusi. See polnud sugugi vaid pelk konjunktuurne reageering, sest enamuse neist oli ka juba kodumaal provintsluse ängi tajunud. 1944. a. ilmus „Loomingus“ I. Laabanilt põhjalik artikkel sürrealismist.²⁹ 1947. aastal arutles E. Kõks moodsa prantsuse maalikunsti üle, väites, et „maali kaudu on võimalik väljendada ka muud kui nähtavat maailma tema esemelises tõelikkuses...“³⁰ 1949. aastal püüdis K. Luts lähendada eesti publikule moodsa kunsti põhimõtteid ja väljendusvahendeid³¹, 1953. a. moodsat itaalia maalikunsti³² jne.

1950. aastatel püüdis enamuse uuenemisvõimelisi kunstnikke saavutada otsest kontakti välisilmas toimuvaga. Loomulikult läks see kergemini noorematel ja iseäranis Rootsis oma kunstiharidust omandanuil.

Nii mõneski aspektis on meie kunst praegu analoogses situatsioonis — meie harjunud ja meie enda poolt kõrgesti hinnatud kunstipilt näikse mitte nii hästi sobivat vaba maailma kunstimõistmisse, kui me tahaksime. Kas me ikka suudame neist tõkkeist üle saada, säilitades ühelt poolt oma kunsti originaalsuse ja vabanedes, teiselt poolt, kitsendavaist piirest?

- 1 Калинина Н. Французская пейзажная живопись 1870—1970. — Ленинград, 1972. — С. 200.
- 2 Laaban I. Kaks artiklit // Eesti Noorus. — 1939. — Nr. 5. — Lk. 159—161. Laaban I. Salvador Dali ja paranoialik kriitiline meetod // Eesti Noorus. — 1939. — Nr. 12. — Lk. 361—364.
- 3 Prantsuse kunstinäitus. — Tln., 1939. Kataloog.
- 4 Kangro-Pool R. Prantsuse kunstinäitus II // Postimees. — 1939. — 4. aprill. — Nr. 93.
- 5 Roosberg L. Jooni Prantsuse kunsti arengust // Uus Eesti. — 1939. — 19. märts. — Nr. 78.
- 5 Roosma M. Kunst ja rahvas // Kauge Kodu. — 1946. — Nr. 4/6. — Lk. 35.
- 6 Tartu linnaarhitekti ja kunstikool „Pallase“ tollase juhataja Arnold Matteuse mälestused. Vt. ka: Eesti kunsti ootab õitseng. Avati kunstinäitus; Kolm põlve eesti kunsti // Eesti Sõna. — 1942. — 3. veebr. — Nr. 35; Tartu kunstikevadnäitus avati // Postimees. — 1943. — 17. mai. — Nr. 112 jt.
- 7 R-a. Rahvussotsialistliku kultuurielu põhimõtteid // Eesti Sõna. — 1942. — 4. aprill. — Nr. 77; Loeng Saksa kunstist (ettekannet Kindralkomissariaadi kultuurireferent hr. W. Bogenhardtilt, sissejuhatus A. Kotlilt) // Eesti Sõna. — 1942. — 15. märts. — Nr. 68; Kunst jäädvustab sõjaelamused. Tallinna Kunstihoones avatakse täna sõdur-kunstnike näitus // Eesti Sõna. — 1943. — 14. märts. — Nr. 185 jt.
- 8 Üprus H. Tartu kunstikevadnäitus // Postimees. — 1943. — 22. mai. — Nr. 117.
- 9 Üprus H. Tartu kunstisügisnäitus // Postimees. — 1942. — 14. sept. — Nr. 269.
- 10 Parrest H. Kunstnik Pärsimägi. Üks väljendusrikkamaid kujusid meie moodsas maalikunsti // Eesti Sõna. — 1943. — 21. det. — Nr. 294.
- 11 Tuulse A. Eelseisva kunstinäituse puhul // Postimees. — 1943. — 15. mai. — Nr. 116.
- 12 R. K. Kunstikiri Tallinnast kunstitalvenäituse puhul // Postimees. — 1944. — 25. märts. — Nr. 71.
- 13 Näit.: Üprus H. Tartu kunstisügisnäitus // Postimees. — 1942. — 14. det. — Nr. 269; Kulman H. Tartu kunstisügisnäitus // Eesti Sõna. — 1943. — 15. okt. — Nr. 238; Erm V. Kunstnik K. Süvalo 60-aastane // Postimees. — 1944. — 6. jaan. Nr. 3; Erm V. Eesti kunstielu virgumisest Tartus. II // Postimees. — 1944. — 12. aug. — Nr. 186.
- 14 Waga A. „Kalevipoeg“ eesti kunsti. II // Eesti Sõna. — 1942. — 28. mai. — Nr. 120.
- 15 A. Tuulse refereerib S. Karlingi 1939. aastal peetud ettekannet „Tänapäeva kunstivoolud ja rahvuslik omapära eesti kunsti“. Tuulse A. Kilde eesti kunstimeelest // Tulimuld. — 1952. — Nr. 6. — Lk. 33.
- 16 Vt. pikemalt Rootsi kunsti kohta: Granath O. Another light. Swedish art since 1945. — Stockholm, 1975; Nordic Concrete Art 1907—1960. Catalogue. — Helsinki, 1987.
- 17 Lucie-Smith E. Movements in Art since 1945. — London, 1979. — P. 10.
- 18 Haftmann W. Painting in the Twentieth Century. Vol. I — NY, 1966. — P. 311.
- 19 Kaelas L. Eesti kunst Rootsi arvustustes // Kodukolle. — 1946. — Nr. 3. — Lk. 9.
- 20 Konstnärer i Landflykt. Samlingstutsfällning fran 15. januari — 15. februari 1944. Kataloog.
- 21 Kaelas L. Eesti kunst Rootsi arvustustes // Kodukolle. — 1946. — Nr. 3. — Lk. 9.
- 22 Luts K. Arusaamatust maalikunstist // Sõna. — 1949. — Nr. 3. — Lk. 187.
- 23 Laaban I. Neli pagulaskunstnikku panevad välja // Sõna. — 1949. — Nr. 6. — Lk. 428.
- 24 Köhler H. Kilde kunstist // Kodukolle. — 1946. — Nr. 10/11. — Lk. 9.
- 25 Mägi A. Eestilise kultuuripildi äärejooni // Kauge Kodu. — 1947. — Nr. 10/11. — Lk. 22.
- 26 Oras A. „Päikeseriiklaste“ nurga alt // Tulimuld. — 1951. — Nr. 3. — Lk. 221.
- 27 Tuulse A. Eesti kunst paguluses. — Örebro, 1954.
- 28 Samas. — Lk. 10.
- 29 Laaban I. Sürrealismi perspektiive // Eesti Looming. II. — 1944. — Lk. 82—87.
- 30 Kõks E. Tänapäeva maalikunst // Kauge Kodu. — 1947. — Nr. 12/13. — Lk. 43.
- 31 Luts K. Arusaamatust maalikunstist // Sõna. — 1949. — Nr. 3. — Lk. 187—191.
- 32 Luts K. Moodsast itaalia maalikunstist // Tulimuld. — 1953. — Nr. 3. — Lk. 164—170.

TRIUMFAALNE MARSS RAHVARIIETEGA

Eha Komissarov

Stalini aegne kunst Eestis? Viimati kujutas stalinistlik realism endast teravat probleemi 1950/60. aastate vahetusel, kui temast vabaneda püüti, mis kaugeltki ohutu polnud. 1990. a. retrospektiiv stalinlikust sotsrealismist Kunstimuseumis esindas vaid ühte meist kaugenenud kuriositeeti, mida aeg oli suutnud juba mõneti õilistada. Kohtumine ammuununenud naturalistliku maalilaadiga mõjus lõbustavalt ja tekitas isegi nostalgiat soovina tagasi pöörduda vanadesse aegadesse ja läbi elada selle kummalisi esteetilisi artefakte. Selle põhjused on ilmselt stalinistliku kunstistiili peibutavalt tegelikkusekauges olemuses, mis mõjuva otsustavusega suhtleb ideaalse võimalusega, paljastamata asjassepühendamatu pildistruktuuri taga peituvaid sündmusi ja kokkupõrkuvaid jõude. Ta on kindlasti üks täiuslikumaid valesid, mida kunstiajalugu tunneb, nagu kõik võltsingud, elab ta paljastusvõimaluse puudumise arvel ja muutub eimiskiks, kui seda on tehtud. Sotsrealismi kurbloolus: eksisteerida sotsiaalpoliitilise fenomenina kui totalitaarse riigimodeli võimalik kunstivaste, omamata tähendust või mõju esteetilise fenomenina. Terve generatsiooni kunstnike, bürokraatide, kriitikute pingutused on lõppenud eimiskiga? On sotsrealismi katse seada kahtluse alla kunsti staatus kui vaba looming leidnud kättemaksu või on ehk tegemist piisavalt hullumeelse ühiskonna puudumisega?

Eestis püsivad sotsrealismi probleemistikus üleval peamiselt küsimused sotsrealismi vägivaldsest pealesurumisest, süüdlastest ja süsteemi kuritegelikust käitumisest. Selle mõttekäigu järgi ei ole me üldse osalenud taolise kunstinähtuse loomises ning meie osa piirdub ainult tema paljundamises, kusjuures väärriks rõhutamist siinsete katsete tegelik allajäämine algallikatele. Meie episoodiline osavõtt ei tee meist sotsrealismi kaasvastutajaid, kuid see teadmine ei anna ka piisavalt üleolekutunnet. Meid vaevab teadmine, et enamik tollastest tegevkunstnikest oli mingil kombel seotud sotsrealismiga. Tahame jõuda süüdlasteni, kuid nimestik aktivistidest, kes osalesid süsteemi teenritena, ei anna vähimatki ülevaadet tegelikult asetleidnud võitlusest, mis toimus sageli varjatult, isiku tasandil.

Näib, et kuritegelik süsteem süüdlase rollis on eredam, salapärasem ja kohutavam subjekt kui ärahirmutatud, halvast sisetundest vaevatud funktsionäärid, keda ettenägelikult õigeaegselt välja vahetati. Kuidas astusime me senitundmatusse riikliku kunsti ajajärku? Teatavasti ei tekkinud sotsrealism mitte kusagil loomulikul teel, vaba tahte avaldusena, ja Eesti ei kujuta endast erandit. Sotsrealismi elluviimiseks loodi struktuurid, mis eksisteerisid edukalt muide aastakümneid peale Stalinit samades funktsioonides — Keskkomitee kultuuri osakond, Kunstide valitsused, Kultuuriministeerium ja Kunstnike Liit — kõik loodud selleks, et kaitsta ideoloogia prioriteeti loominguga üle, selja taga võim, valitsemise suhted ja alluvused. Et kujundatava riikliku kunsti edukus ei sõltunud absoluutselt kohalike kunstnike potentsiaalset ega isiklikest kunstihoiakutest, vaid ainult käikulastud aparadi tõhususest — selgitab, miks võimud ei tunnistanud kompromisse ega püüdnudki saavutada kokkulepet laiemate kultuuriinimeste ringkondadega. Loovisiku suhtes asuti põhimõtteliselt vaenulikule, umbusaldavale seisukohale (natsionalistid, formalistid jms.) ja nagu näitab suureks puhutud skandaal Tallinnas Balti jaama vastvalminud pannooide mahakiskumisega, ei tehtud erandeid ka süsteemi lemmikutele.

Kas eesti kunstil on üldse olnud põhimõttelisi kokkulangevusi mõne sotsrealismi doktriini osaga? Sotsrealismi põhialused formuleeriti NL-s teatavasti 1932—34 (koos loominguliste rühmituste ja fraktsioonide ametliku laialisaatmisega) ja need on: parteilisus, tüüpilisus, ajalooline konkreetsus, realism, tõesus, masside kasvatamine revolutsioonilise romantika traditsioonide jätkamises. Sellega oli alus pandud totalitaarsele kultuurile, mille nullpunktiks sai lahtiütlemine alternatiivsetest programmidest koos käsitlusega kultuuri sügavusest ja keerulisusest.

Kokkulangevused eesti kunsti looga tulnuks kõne alla vaid juhul, kui realism eksisteerinuks stalinlikus kunstis ainult stiilikriteeriumina või ühe võimaliku kunstimeetodina. 1930. aastatel Euroopas leviv konservatism tõi Eestis juhtpositsioonidele realistid, kes siiski säilitasid modernsele kunstile iseloomulikud hoiakud tahtevabaduse ja individualismi näol. Kunstniku meetod ja selle tõesus ei tõusnud siis tähelepanu keskpunkti omaette nähtusena. Kunstnik suhtles reaalsusega isiklikult, oma sisemistest vajadustest sündinud spontaansusega või paratamatusest aktsepteerida kunsti-moodi kui konventsionaalsust,



R. Rannast. Saare kalur.
Kips, 1955.
R. Rannast. A Fisherman
from the Island.
Plaster. 1955.

Ants ja Helve Viidalepp.
Noored mudellennukiehi-
tajad. Õli, lõuend, 1951.
EKM
Ants ja Helve Viidalepp.
Young Constructors of
Model Planes. Oil, canvas.
1951.



mida ei vaidlustatud. Oletatav surve ülaltpoolt, ka Eestis, kerkis 1930. aastail üles seoses kunsti ja rahvuslikkuse küsimusega — ent see polnud siiski märkimisväärne. 1930. aastate teise poole kunstistiilist ei leia me ühtlustumismärke, samuti pole seal fašistlike maade kunstikontseptsioone iseloomustanud pöördumist klassikaliste vormide poole, neoklassitsistlikke taotlusi või historitsistlikust vaatepunktist sündinud tava tsiteerida ajaloolisi kunsti-
stiile.

1930. aastate eesti kunstis kõneleb vabadusmõõtmest kasutuselolevate käekirjade rohkus, ühe eelistatud traditsiooni puudumine, milles oleks kinnistunud ainuke ja absoluutne.

Individuaalsed valikud kadusid eesti kunstist koos politiseerimisega, mis jõudis lõpule 1948. a. paiku. Oma uues tähenduses seostus realism kõige labasema pildiliku kirjeldusega, mille suubumist fotograafilisusesse seostati kunstniku uue lojaalsusega ja mis sellisena omas poliitilist tähendust. Ennenägematult suureks paisutatud Köleri kultus kõneles selget keelt uue kunstikaanoni sümpaatiast — stalinlik kunstikontseptsioon toetus varjamatult 19. sajandi akademismile ja salongimaalile, ükskõik mida ka ei räägitud sealjuures realismist või peredvižnikute viljastavast eeskujust.

Klassitsistlike traditsioonide puudumine võttis Eestilt võimaluse olla edukas sotsrealismis — vaevaliselt liiguti akademismi suunas impressionismi lahjendamise arvel, mis tähendas mängu tulega, sest 1948. aastast alates oli ka impressionismist saanud ohtlik Lääne langusaja kunst. Alles uue põlvkonna ilmumine 1950. aastate alguses (A. Viidalepp, E. ja K. Polli, A. Juhanson, L. Pavel jt.) lahendas selle küsimuse, pakkudes tugevasti naturalismist mõjustatud, siledakslakutud maalilaadi ja tõelist fotograafilist tõepärasust, kus isikliku käekirja probleem oli samahästi kui elimineeritud. Okas, Sagrits, Kits ja Adamson-Eric jäid samas piirsituatsiooni kunstnikeks, kes täiesti ilmselgelt kasutasid valgusmaali põhimõtteid, mis ei lasknud kinnistuda naturalismil.

Kõige kättesaamatumaks jääv valdkond Eesti sotsrealismis oli uue stiili ülevus, sotsrealismi katse olla kangelaslikult veenev, tema irratsionaalne pürgimus kujutada kõikidele kättesaadaval kujul poliitilist ideed.

Naturalismi omandanud kunstnik koges ebameeldivalt, et niivõrd tähtis polnudki struktuur, vaid see, mis tegutses tema taga, s.t. uue korra ülistamisele orienteeritud abstraktne allegoorilisus. Katse olla kangelaslikult veenev: lööktööline minetab oma aura tõttu oma inimliku eksistentsi ja erineb pildil veel vaid napilt jumalast. Lavastatud elulisus on näide



Adamson-Eric. Eeskujuliku toodanguga kommunistlike noorte brigaad. Õli, lõuend, 1949. TKM
Adamson-Eric. An Efficient Team of Young Communists. Oil, canvas. 1949.



Richard Uutmaa. Kaluripaadid merel. Õli, lõuend, 1953. EKM
Richard Uutmaa. The Fishing-boats on the Sea. Oil, canvas. 1953.

kõige ehtsamast elukaugusest, loodud vaid paatose tekitamiseks vaataja reaktsioonides. E. Bobrinskaja Moskvast loetleb erinevaid paatosevorme sotsrealismis, tuvastades selgepiiriliselts klišeede võrgustiku: transtsedentaalne tõsidus skulptuuris, kollektiivse joobumuse demonstreerimise vajalikkus massistseenides, mis muutub absoluutselt kohustuslikuks detailiks juhi kujutisega kaasnevas semantilises väljas. Nõukogude mütoloogia edukat väljendamist ei usaldatud ainuüksi kunstniku intuitsiooni hoolde, vaid nähti ette ka kindlate maali väljendusvahendite efektide töösevõtmist. Bobrinskaja peab ideoloogilise nartsissismi saavutamisel hädavajalikeks võteteks esitatava tegelikkuse estetiseerimist — kauneid interjööre, korraliku või piduliku rõivastuse kandmist pildil, puhtuse ja korra olemasolu rõhutatud esiletoomist jms. Teiseks oli paratamatu vormi allutamine klassikalistele ilukaanonitele. Ideaalne kunstis A. Banfi järgi keskendub sellele, mis peaks olema, seega puhtaste väärtuste maailmale, milles reaalsus kandub metafüüsilistesse sfääridesse.

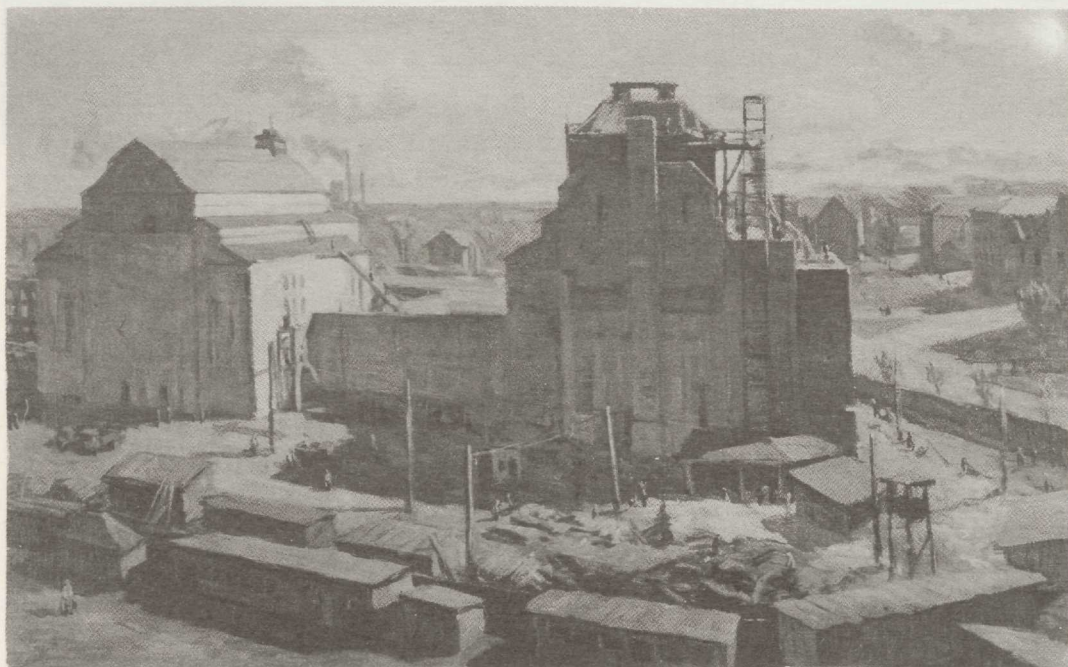


Arseni Mölder.
Teatejooksjad. Pronks.
Modelleeritud 1950. EKM
Arseni Mölder.
Relay Runners. Bronze.
Modelled in 1950.

Kunst omandab sellisel positsioonil tähendusi, mis kuuluvad väljaspoole esteetilistest raamidest. Ilmutusmüüti asendas Juhi kuju ja tegevus, mida käsitleti religioossetes maalitraditsioonides kinnistunud teemade abil: Juhi ilmumine rahva ette, Juhi kohtumine kaasvõitlejatega jms. Klassikalisest traditsioonist pärineb ka nõukogude lapse teema arendus, mis parasiteerib Itaalia romantilises maalis levinud maapealse paradiisi ideel, kus esitatakse utopiat õnnest. Müüdi pühakstegeva hetke ärakasutamine eeldanuks laialdast tolerantsi müüdi suhtes, ent seda me paraku ei näe. Kõik, mis seisis väljaspool nõukogude mütoloogiat, kuulus keelustamisele veel kaua peale Stalinitki. Kõige ohtlikum müüdikuju oli müüt rahvusliku eneseteadvuse väljendajana, millest algas sajandi algul ka eesti rahvusliku kunsti ajalugu. Ent arvestades, et rahvustel oli nõukogude demagoogias mängida tähtis osa, vohas sotsrealismis etnograafiline kits, mille rohkus eesti kunstis viib mõtted lausa uuele rahvusliku meelsuse tõusule 1940/50. vahetusel. Niisiis, sisult sotsialistlik ja vormilt rahvuslik.

Uue kunstikaanoni omandamine Eestis ei toimunud algmaterjali läbitöötamisest, vaid pastiššidena massiteabevahendeis ja näitustel ringlevaist näidistest. Tulemuseks oli, mõned loomupäraselt virtuoossusele kalduvad talendid välja arvatud, väljenduse teatav kohmakus ja kammitsetus, mille taga on tunda kramplikku püüdu hoiduda kõige kisendavamate banaalsustest, ja enesekindluse puudumine, mille tulemuseks oli vaieldamatu allajäämine sotsialistliku realismi vene kunstivariandile.

Märt Bormeister.
Riikliku teatri „Estonia“
taastamine. EKM
Õli, lõuend, 1947.
Märt Bormeister.
The Reconstruction of the
State Estonia Theatre.
Oil, canvas. 1947.



The artist: a fool and a nomad. HEIE TREIER reviews a group show of young artists called "T-Group" held in the Tallinn Art Hall, Feb-March 1991, under the title "A Guide to Intronomadism". Over a little more than a fortnight performances were presented nearly every day (see, the programme of events, p. 5), installations and videos were shown. The leaders of "T-Group" are three young architects — Raoul Kurvitz, Urmas Muru and Peeter Pere who produce works of art which are rather provocative, departing from German philosophical thinking (Nietzsche, Beuys). Their art resonates well with the spiritual and political developments in contemporary Eastern Europe which has kept the whole world awake. Being extravagant, aesthetic and destructive at the same time, "T-Group" explores the realms of death, erotics, perception, violence and power, although retaining their Nordic introversion in their performances. A deliberate contradiction has brought about controversial evaluations, on the other hand, they could be seen as innovators of contemporary Estonian art. (pp. 4—5)

The third dimension. KRISTA KODRES reviews the exhibition by an Estonian-Australian Ulvi Haagensen (b 1964) in the Vaal Art Gallery in Tallinn. The iron sculptures shown by the artist, originally two-dimensional drawings, have now acquired a third dimension, but they cast shadows of lines onto the walls and thus refer back to the planar origin of the objects. The way her thought moves is reflected in the photo serials exhibited in the gallery. (p. 6)

Sergey Isupov in the Vaal Art Gallery. The Ukrainian ceramic artist Sergey Isupov has lately attracted notice with his exhibition in the Vaal Art Gallery in Tallinn. ANTS JUSKE who reviews the exhibition thinks there is no point in trying to classify Isupov's work according to genre distinctions (whether it is decorative art or sculpture or installation), what we are charmed by is their playful nature. In Isupov's work we might delve into rich layers of culture, starting from Egyptian art to Ukrainian folk art, but it would be to no avail to start looking for mythological implications. (p. 7)

Dinner is served. During the performance enacted at the opening of the neo-Surrealist "PARA" exhibition in the Tallinn Art Hall (midsummer 1991) a pig's carcass was car-

ried into the exhibition hall to be placed among the paintings, prints and sculptures displayed there. The manifesto under the title "Dinner Is Served" which accompanied the show said:

"PARA" is an open-ended circle of those who seek and who find... "PARA"-Surrealists represent neo-Surrealist tendencies in modern Estonian art, without pretending to be purist in their approach, and acknowledging the possibility and viability of various transitional forms.

"PARA" is a bush which flames but does not burn up. The flame of this bush sheds light on our problems, which, out of specific art problems, have grown into more general cultural historical ones... which means that the national and the cosmopolitan, the provincial and the metropolitan, the global and the regional—are the dichotomies which cannot be ignored by us.

The ideologues of this group are Jüri Palm, Ilmar Malin and Raivo Kelomees. (pp. 8—9)

Over the mountains. Tea Tammelaan and Siim-Tanel Annus in Düsseldorf. In spring 1991 the Düsseldorf Art Hall held a major exhibition of Soviet Art in 1990. It was a Soviet-Israeli binational event in which the Estonian artists Tea Tammelaan and Siim-Tanel Annus were invited to participate by Jürgen Harten, Director of the Düsseldorf Art Hall.

Tea Tammelaan is being interviewed by the art critic KRISTA KODRES. She tells her: "It was extremely interesting to meet such prominent personalities, especially as I had no former knowledge of contemporary Russian art (partly because of my earlier lack of interest in the subject). The Russian artist is a martyr, bursting with his imposed state of inner emigration. In this context we looked like apolitical aesthetes as the opposition implied in the work of our Eastern neighbours between us (the creative people) and them (the society) was absent from our work.

I have been experimenting on the margins of furniture making, designing seats which would be living images and well-constructed forms simultaneously. It is a kind of challenge to rational thinking and to imagination." (p. 10)

Estonian art in Belgium. The art scholar TAMARA LUUK who arranged some shows of contemporary Estonian art in Belgium describes the reception of Estonian art there. The Cooremans Institute in Brussels showed the paintings of five artists, with

Jüri Kask getting the most recognition and Rein Kelpman and Andres Tolts following close behind. The show of eight graphic artists arranged in La Louviere attracted wide notice which was reflected in a number of articles, TV programmes, radio reviews. The photo exhibition, however, passed almost unnoticed. (p. 11)

Jüri Kask: "Art is a language, an inherent need to communicate, to leave a trace..." A huge exhibition of Jüri Kask's (b 1945) work in summer, 1991 prompted ANTS JUSKE to talk to the artist whose works balance on the borderline between art and anti-art. This trend was strongly denounced in Soviet Estonia of the '70s as the standards enjoined then required social pathos and figurative optimism. (pp. 35—37)

Five questions to the intendant of the Tallinn Art Hall. ANU LIIVAK: My posting to the Tallinn Art Hall is the first step towards the Hall becoming an independent centre of contemporary art in Tallinn. A council has been formed where art scholars and artists have their say in arranging the exhibitions and some other important issues (purchase and sale of the works of art, etc.). The Art Hall is subsidized by the money obtained from the Union of the Estonian Artists and the aim is to benefit spiritually, not materially. We consider it highly essential to support the searching spirit and the impulses which would help us overcome the imposed isolation or a kind of conservatism. The Art Hall is a landmark in the Estonian national architectural thought of the 1930s and its original appearance would be restored. In the nearest future the Art Hall will become a nice cosy place for the art-lovers who, besides going to see exhibitions, can enjoy a cup of coffee in a coffee shop, browse through books and papers in a bookshop, and do many other things." (pp. 38—39)

Photography award 1990. The Estonian photographer PEETER TOOMING, who has also studied the history of Estonian photography, gives an account of how the most prestigious photography award was won, now for the fifth time already. The photography award of 1990 was given to Toomas Kaasik for the photographs displayed on his one-man show in the Tallinn Kiek in de Kök tower. Thanks to his copious use of techniques, photographic and un-photographic, his work resembles that of a graphic artist, in spite of it a kind of balance has

been preserved, even inexplicable at the first glance. Being far from "pure" photography, it is still photography. (p. 41)

The 1940s. From German occupation to emigration in Sweden. REET VARBLANE analyses the development of Estonian art and the arrangement of exhibitions during the Second World War. It is an amazing thing that, under the German occupation and in the conditions of war, Tallinn and Tartu were bustling exhibition centres and published illustrated catalogues. Paradoxically, the Nazi authorities showed much tolerance to contemporary Estonian art which sought inspiration in modern French art, although in Germany the same art had been denounced as "morbid" and "harmful". In art criticism two opposing approaches dominated, one—imbued with the Fascist doctrines and the other which in the analysis of the works of art tried to preserve a matter-of-fact tone departing from the modern criteria. In 1944 a large part of Estonian intellectuals emigrated. Estonian exhibitions came to be held in Sweden, but Eduard Viiralt was the only one whose work had any bearing on the art scene in Sweden. It was not until a younger generation of artists had come to the fore that the contact with the changes taking place in the post-war Western art was established. (pp. 50—58)

A triumphal march in folk costumes. EHA KOMISSAROV in her article deals with the Estonian Stalinist art of the 1940s and 1950s. Socialist Realism as a theory and method did not come into being as an expression of the free will of the artists, it was imposed by the authorities from above in order to achieve a total control over artistic creation. How did the Estonian artists adjust to the new standards?

The adoption of new artistic canons in Estonia did not mean working out the theoretical basis (party spirit, representationalism, historical relevance, objectivity, the didactic aim of raising the proletarian consciousness of the masses, the revolutionary development), but rather an imitation of the imposed artistic models. This served as a kind of defense mechanism and enabled the Estonian artists to avoid striking banalities, although the period clichés and the ethnic kitsch abounded (the main requirement: art had to be 'socialist in content and nationalist in form'). The work of art had to be realistic, naturalistic and photographic to ideologically justify the biggest lie in history. Comparing Estonian art with Russian art of the same period we must admit that the former was not so convincing and lacked the revolutionary pathos. (pp. 59—62)

Translated by: Krista Mits.

Jüri Kase näitus. Ees: Hommikust õhtuni VII—X. 1981—1985. Õli, tempera. 274×340.
Jüri Kask exhibition. From Morning till Night VII—X. 1981—1985. Oil, tempera. 274×340.

Kaanel: Jüri Kask.
Nimeta.
1988. Õli, tempera.

On the cover: Jüri Kask.
Without Title. 1988.
Oil, tempera.

Kunstiline toimetaja: Jaan Klõšeiko.
Tehniline toimetaja: Tiiu Ründal.
Formaat 60×84/8.
Tallinna Raamatutrükikoda.
Tell. 798.

