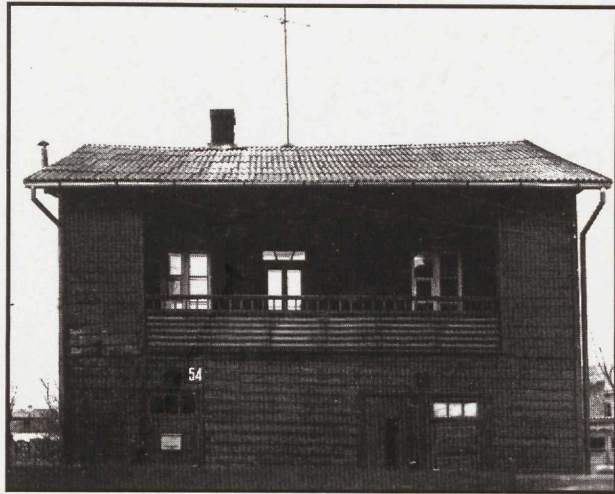
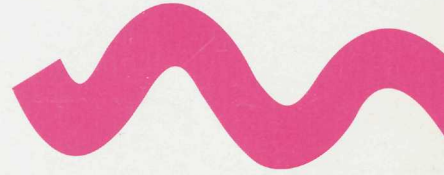


2'94



ESTONIA



ARTIM



Vastutav toimetaja / Editor-in-chief

SIRJE HELME

Toimetajad / Editors

ANTS JUSKE

KRISTA KODRES

HEIE TREIER

Kujundaja / Layout

ANDRES TALI

Kirjastaja / Publisher

KUNST

KIRJASTUS "KUNST"
KUNST PUBLISHERS

Tel. / phone
+ 372-2-602 035
+ 372-2-601 782
Lai 34
EE0001
Tallinn
Eesti / Estonia

Kunstiline toimetaja
JAAN KLÕŠEIKO

Tehniline toimetaja
TIJU RÜNDAL

© KIRJASTUS "KUNST" / KUNST PUBLISHERS
ISSN 0320-2275

Täname

Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskust
ja Eesti Vabariigi Kultuuri-
ning Haridusministeeriumi

"KUNST / ART IN ESTONIA"

sponsoreerimise eest.

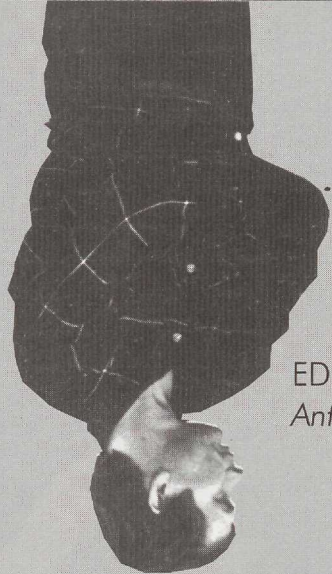
Meie muutuva kunstielu taustaks on kaks vastandlikku nähtust: ühelt poolt kunsti-maailm nagu aheneks, teiselt poolt jälle nagu paisuks. Asjal on tõenäoliselt mitu aspekti. Veel kümme aastat tagasi tundus kogu Eesti hästi suure maana ja Tallinn hästi suure linnana. Saaremaa näis asuvat sellises kauguses nagu praegu Kanaari saared. Mäletan, kuidas Tallinna-rahvale oli suur ettevõtmine sõit Tartusse näitusi vaatama, Helsinki ja Stockholmi näitused aga toimusid üldse mingis teises universumis. Nüüd on maailm kokku kuivanud ja seda enam tajume oma Eesti füüsilist väiksust. Äkki märkad, et Tallinnas on linna ainult ruutkilomeetri jagu, seni esinduslikuna mõjunud Kunstihoone tundub natuke üle keskmise suuruse galeriina. Sama nähtus on märgatav ka infolevis: varem kulus mõnesse Eesti linna telefonikõne tellimiseks pool tundi, nüüd on tänu moodsatele kommunikatsioonivahenditele võimalik momentaalne ühendus mistahes maailma paigaga. Eesti on saamas selle sama *global village*'i osaks.

Kuid maailma ahenemisega käib kaasas ka tema paisumine. Ajal, mil Eesti tundus füüsiliselt hästi suur, oli ta vaimses mastaabis küllalt hästi hõlmatav: ilmus kaks-kolm ajalehte, oli paar-kolm galeriid, isegi kõik ilmunud raamatud jõudis läbi lugeda. Kui käisid kord kuus Kunstnike Liidust läbi, olid kursis enam-vähem kõigega. Asi polegi niivõrd nõukogudeaegses tsentraliseerituses, mis välistas alternatiivsed võimalused - usun, et ka Eesti ajal oli Eesti kultuurielu täiesti hõlmatav. Nüüd on isegi kõige parema tahtmise juures võimatu saada ülevaadet kõigist näitustest, kõigist ajalehtedest või kõigist teatrietendustest. Lokaalsele infole on lisandunud veel rahvusvaheline - nii et maailm on meile küll kättesaadavam kui kunagi varem, kuid seda raskemini on ta hõlmatav.

Milline oleks siis optimaalne mudel? Tundub, et ka kunstimaailmas oleme siiani üleminekuajas. Endiselt püüame hõlmata kogu kunsti, millest kõneleb asjaolu, et kõik galeriid, väljaanded, kriitikud ja muud institutsioonid püüavad katta kogu kunstielu. Varem või hiljem toimub mingi spetsialiseerumine ja uute hierarhiate kujunemine. Kindlasti ei peaks see viima uue tsentraliseerimiseni - vastupidi, kõik peaksid leidma oma koha, mida nad suudavad hõlmata. Halvim, mis võiks juhtuda, on kogu kunstielu uus nivelleerumine, kus kõik tegelevad kõigile vastuvõetava keskmise tasemega nii, nagu see kipub olema stagnaajal. Minu pärast olgu elitaarne kunst ja kommertskunst, installatoorne ja maaliline kunst, homoseksualistide ja nudistide kunst, käsitöölise ja naivistide kunst. Praegused arengutendentsid näitavad, et Eesti vaimne potentsiaal on piisavalt suur hõlmamatute erimeelsuste tekkeks, peasi, et keegi ei hakkaks neid vana kombe kohaselt tasandama. Eesti võikski olla füüsiliselt nii väike, nagu ta on, ja vaimselt nii suur, nagu ta välja kannatab. Viimane on meie endi teha kindlasti rohkem kui esimene. }

Ants Juske





EDITORIAL lk. 1
Ants Juske



NÄITUSED lk. 4-23

Kadri Mälk "Luumis" – Krista Kodres

Eesti kunstnikud Rootsis – Tiina Abel

Elmar Kitse fenomen – Tiiu Hagel, Mare Joonsalu

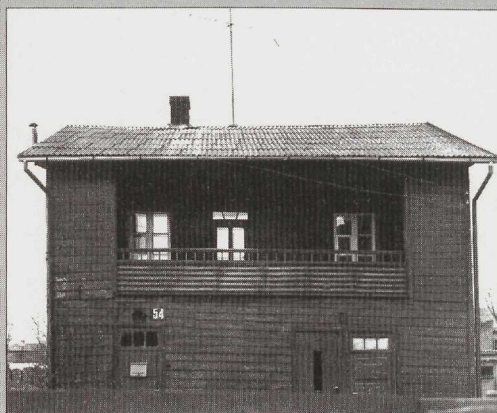
Sümboolne vahetus ja surm – Johannes Saar

Kunsti piirid? – Heie Treier

Video Eestis ja maailmas – Raivo Kelomees

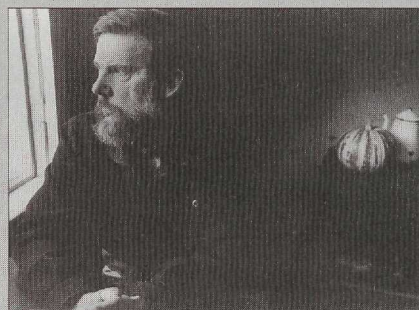
TEOORIA, ESSEE lk. 24-29

**Jüri Okase arheoloogiline
rekonstruktsioon** – Peeter Linnap



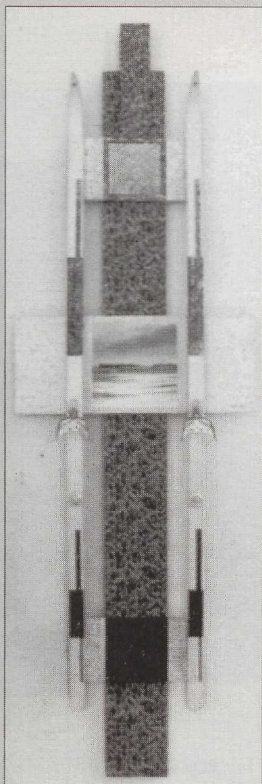
MAAILM lk. 30-33

Stalini parimad õpilased – Boris Groys



EGO lk. 34-41

Intervjuu Olav Maraniga – Katrin Kivimaa



KUNSTIELU lk. 42-45

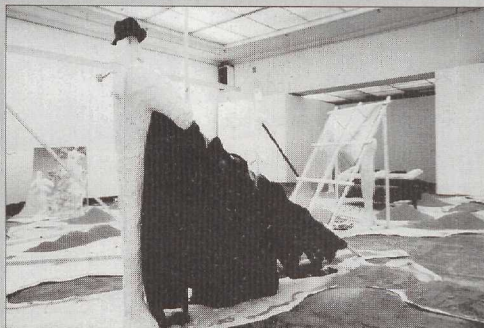
Mustapeade Maja galerii – Mari Sobolev

Ars Fennica

Preemiad

Evi Pihlakule pühendatud

konverents – Sirje Helme



KROONIKA lk. 50-57

Urmas Viik, Eve Kask ja Andres Tali – Johannes Saar

Urmas Muru ja Tarvo-Hanno Varres – Heie Treier

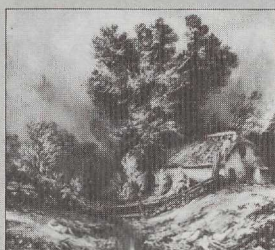
Mall Nukke – Heie Treier

Soome klaas ja keraamika "Luumis" – Katrin Kivimaa

Sirje Eelma – Heie Treier

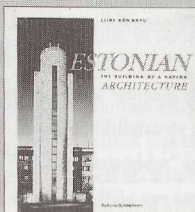
Paul Allik – Ninel Ziterova

Bjørn Nørgaard – Anu Liivak



AJALUGU lk. 46-49

Kunsti kiirgus – Ants Viidalepp



RAAMATUD lk. 58-62

Liivi Künnapu "Estonian Architecture" – Krista Kodres

Kolm uurimust kunstist ja kunstielust Eestis – Ants Hein, Mart Eller

SUMMARY pp.63-64

2'94

ESTONIA
ART

D

V

Kadri Mälk "Luumis"

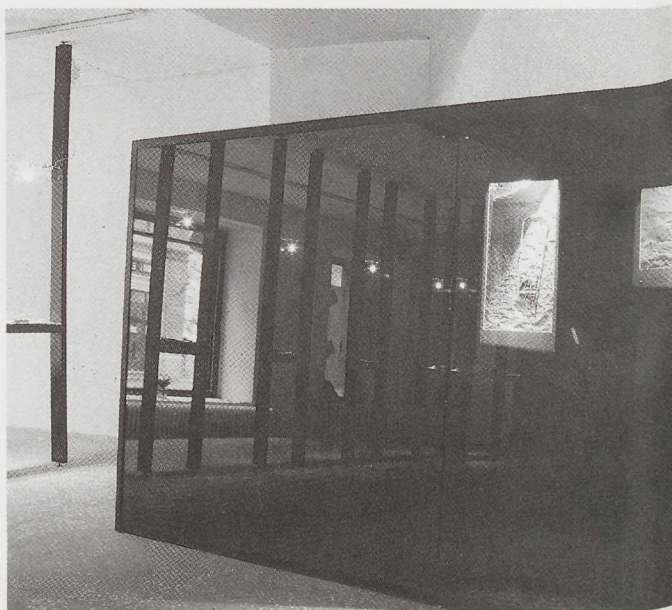
Krista Kodres

Kadri Mälgu näitus "Ajutised maailmad" oli "Luumis" aastavahetusel, ajal, mis teeb äkki nii tajutavaks pimeduse ja valguse väärtuse ning mil muudki vastandid omandavad ilmsema tähenduse, kui argiajal. Kadri Mälgu loomingusse süvenedes võib märgata, et sellelgi on võime tähendusi "nihutada", midagi "ilmutada", vältides romantilist paatost, konstateerides ja näidates, sealjuures loomuliku loomulikkust sügavalt aktsepteerides. Pealkirja esimene sõna "Ajutised ..." viitab ka aimdusele kõige muutuvusest ning "maailmade" paljususest – küllap on igäihel oma(d). "Luumi" näitusele andis Kadri Mälk vormi, mis avab tema suhte ta igapäevasesse olemisse – elusse koos kivide ja metalli ja muude materjalidega. Ekspositsioon koosnes esmapilgul kahest "teemast" – ehtest ja selle kommentaarist. Esimene neist sisaldab väga traditsioonilist tarbekunstilikku probleemi, teine on aga kui esimese laiendus, materjali viidud seletus sellest, mida ehe on algselt tähendanud (amulett, talisman). Tegelikult oleks niisugune interpretatsioon siiski lihtsustus, sest ehkki nüüd juba unustusse kippuva tõdemuse esiletoomine oli kunstnikul nähtavasti meeles, tundub siiski, et näidata on tahetud midagi enam. See "enam" on mitmekihiline, kuigi samas "keeruliselt lihtne" tunnetus, see avab end nüüpea, kui läheneda Kadri Mälgu "asjadele" ikka veel kummitava tarbekunsti-kontseptsiooni väliselt. Kui loobuda nende käsitlemisest "kasulike kaunite asjadena" ja aktsepteerida neid, tarbekunstilikku pragmaatilisust unustades, kui kunstnikupoolse vaimse maailma peegeldust. Kiita neid heaks nende endi pärast.

Nõnda otsustades muutub ka näituse rõhuasetus – ehe omandab "võimaluse" tähenduse. Talismanobjektid, "ajutised maailmad" aga kujunevad kadrimälgulikuks sisuliseks probleemiks. Mis on pirmi- või õunapuu, või hoopis pihlakas? Mis on hõbe, raud ja kuld, kui nad puutuvad kokku puuga? Mis on smaragd, safiir või turmaliin, kui nad hõbedaga ja rauaga, õunapuu ja pihlakaga ühte lasta? Nende ühine alge on ju selge, nad kõik on sündinud pingest maa ja kosmose vahel, kuid aeg ja inimteadvus on igale juurde kasvatanud uut sisu. Kui palju on neis ikkagi "antut", kui palju juurdeantut?

On tunda, et Kadri Mälgul pole tahtmist neile küsimustele ratsionaalselt vastata, tema jaoks on tähtsam pigem näitamine kui seletamine. See, mida näidatakse, on igal juhul mitte ainult kaunis, vaid ka huvitav. Kõik materjalid on ilusad (kui banaalne sõna siin), ilusad nii loomult kui ka selle poolest, kuidas ja missuguses koosluses nad on välja toodud. Ometi toob "Ajutiste ..." esimene töö, kus pisut kalaliku kujuga pöökpuus on "silmadeks" biidermeierlik lapsenäoga klantspildike ja sinav safiir ning "sabaks" kulda raamitud sillerdav mäekristall, esile ka ilu ambivalentse, selle olemuse kaks "algust" – looduse ja inimese, loomuliku ja töödeldud ilu vastandlikkuse, kuid ka ootamatu sarnasuse.

Veendunud viimases, teeb Kadri Mälk midagi "sobimatut", toob looduse kokku kunstlikult looduga ega pane neid sealjuures teineteisega võistlema ega võitlema. Ta lihtsalt juhivad puutepunktile ja analoogiale tähelepanu. Kuid seegi pole ei "Ajutiste maailmade" ega Kadri Mälgu ehte ainuke mõtteasand. Selle kõrval ja koos sellega on kivides, puudes ja metallis peituv mütoloogiline maailm. Iidsed eri aegadest ja kultuuridest pärit müüdid annavad neist igäihel üksikult (leiukohale ja ajale vastavalt) oma tähenduse, mis omakorda mõjustab koosluses teise või teiste tähendusi. Et igas töös on koos vähemalt neli-viis erinevat kivi-puud-metalli, on põhjust oletada, et müütide



Kadri Mälgu ehted "Luumi" galeriis. Taso Mähari kujundus.

Jewellery by Kadri Mälk at the LUUM gallery in Tallinn. Design by Taso Mähar.

Kadri Mälk

Käevõru "Mängu laostaja", 1993. Hõbe, kuld, eebenipuu, ammoniit, korall, krüsoopaas, maakivi, karneool, almandiin-granaat, jäneseahk, haihammas.

Kadri Mälk

Ajutised maailmad I, 1992. Hõbe, kuld, pöökpuu, safiir, mäekristall, klantspildike.



Kadri Mälk

Temporary worlds I, 1992. Silver, gold, beech, sapphire, rock crystal, glossy paper.



Kadri Mälk

Game broker, bracelet. 1993. Silver, gold, ebony, ammonite, coral, chrysoprase, granite, cornelian, almandine, hareskin, shark tooth.

omavaheline mõju ja põimumine on Kadri Mälku sisuliselt kõige enam paelunud, on tema asjade sünni käivitaja ja põhjus. Mõnikord on kivi, metalli ja puu (ja mille kõige veel) kõrvale lisatud ka emailpilt, mis pakub nähtavasti võtit “materjalimütoloogiasse” sisenemiseks, müüdi märkamiseks, aga viitab ka isiklikule tundeväljale, mida antud kooslus tegijas on tekitanud. “Lisamist” on siin oluline rõhutada, sest Kadri Mälg pole ei puhtakujuline “mütoloog” ega müstik, ta on sama palju ka “töötaja”, kunstnik, kes laseb “mängul” end juhtida ka ise juhtides. Kuid igal juhul on mütoloogiline tasand väga isiklik, ka tegija enda jaoks mitte kanooniline, vaid ajas ja situatsioonides muutuv. Kaugemale minek selle seletamises pole tegelikult vajalik. Ülejäänus on loodetud vaataja või ehte kandja tundlikkusele ja intuitsioonile. Isegi juhul, kui tundlikkust pole või kui tajub jääb vaid alateadlikuks, mõjuvad kivi ja puu, metallid ja märgid inimesele nagunii. Seda veendumust Kadri Mälgu loodu igatahes kiirgab ning emotsionaalset laengut, mida ta looming ehk kõige enam sisaldab, võib seetõttu üldisemalt väljendudes sõnastada hillitsetud ülevusena, tundenä, mis meid valdab, kohtudes millegi harmoonilise ja lootusetult ettemääratuga.

Nii erilise ja elamusliku näituse puhul, nagu seda oli “Ajutised maailmad”, tekib paratamatult tahtmine vaadelda selle tähendust ka laiemalt. On ilmne, et Kadri Mälg ei ole oma loomingus kellegi “moodi” (ka rahvusvahelises mõõtmes), on suutnud luua “isikliku stiili”. Praeguses kunstiajas, mis on kavalalt kõike- ja mittemidagilubav, on “isiklik stiil” sisuliselt ainuke võimalus end kunstnikuna tõsiseltvõetavaks veenda (Lyotard), sest originaalsus, unikaalsus, individuaalsus – need on

määravad, koolkondlikkus vormi baasil on halvakspeandav, sest vormi tiražeerimiseks pole kunstnikukätt enam vaja. Seetõttu on arusaadav, et kaasaegsel kunstil puuduvad pealinnad, kvaliteedilt võrdväärne võib sündida igal pool (tuntus ja müüdavus on iseasi).

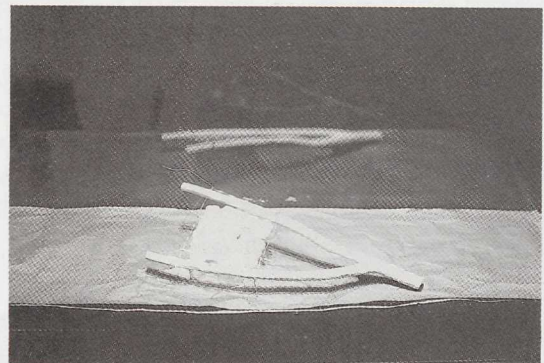
Teine, üldisem remark puudutab kunsti-tarbekunsti-disaini, neist igapähe positsiooni ja tähendust ning reviiere. Nüüdseks on selge, et modernismi ponnistused kogu tarbekunsti disainiks muuta on läbi kukkunud, mitte disaini ebaõnnestumise tõttu, vaid seetõttu, et disain ei kata kõiki võimalikke võimalusi esemeid kujundada. Disain kitsamas mõttes on ikka tööstuslik tootmine ja selle olemuses on seeriatootmine, ökonoomsus jm. Ka modernismi unelm võrdustavast demokraatiast on liiva jooksnud, seda ka kunsti, tarbekunsti ja disaini seisukohalt, sest on ilmne, et elitaarse (s.t. individualistlikku ideed ja vormi kandva) kunsti ja massikunsti suhe on säilinud üsna samana, kui see ajaloos on ikka olnud (kuigi elitaarse nautimisoskus ja -võimalus ei pruugi enam sõltuda inimese päritolust).

Niisiis — elitaarne on alles ja endiselt kõrgelt koteeritud, rääkimata sellest, et ideede “valgumine” ordinaarsele, massikunsti (massidisaini, ka massitarbekunsti) tasandile toimib samuti põhimõtteliselt möödunud ajastutega analoogselt. Sellelt pinnalt on edasine vaidlus kõigi kolme hierarhilise asetuse üle mõtetu, sest hierarhiad ei saa kehtida n.-ö. süsteemiväliselt. Asetused on mõttekad vaid “liigisisese” ja tehtavad vaid kvaliteeti, mitte liiki ennast hinnates. Kujutav kunst ja tarbekunst, mille hierarhiseerimine algas renessansiga ja hierarhiate lammutamine *art nouveau*’ga, võiksid selle protsessi nüüd juba põhimõtteliselt lõpetatuks kuulutada, sest elitaarsel tasandil neil nii sisuline kui materjali piir puudub. Viimast tõestasid nii Kadri Mälgu näitus kui ka Taso Mähari

poolt sellele antud arhitektuurne raamistik, vormis ja sisus teineteisele nii vastandlikud teosed, kuid mõlemad puudutamas ka kõige nõudlikuma vaataja hinge. Näituse “Ajutised maailmad” eest omistati Kadri Mälgule 1993. a. Kristjan Raua nimeline preemia. }

Kadri Mälg

Ajutised maailmad. Pihlapuu, hõbe- ja kuldtraat, kalasoomused.

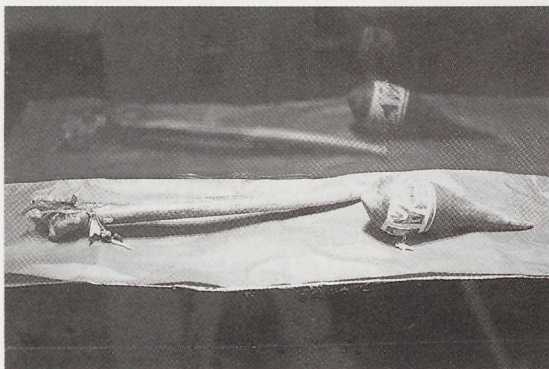


Kadri Mälg

Temporary worlds. Rowan tree, silver and gold wire, fish scale.

Kadri Mälg

Ajutised maailmad. Soorand, pihnipuu, raudtraat, hõbe, türkiis, krüsookolla, nahk.



Kadri Mälg

Temporary worlds. Pear tree, steel wire, silver, turquoise, leather.

Eesti kunstnikud Roots

Rootsis töötanud eesti maaliijate loomingust näitusel "50 aastat eesti kunsti eksilis"

Tiina Abel

Eesti pagulaskunsti uurimine on kodumaises kunstiteaduses kõrvale jäänud. Isegi need arglikud kirjutised, mis ühe või teise kunstniku personaalnäituse puhul on olnud vältimatud, paistavad silma ohtra biograafilise materjali tsiteerimise ja sügavama loominguanalüüsi vältimisega. Eelkõige on selline ebalemine tingitud väliseesti kunstnike loominguliste otsingute, veel enam aga nende loomingulise tausta puudulikust tundmisest. Kui Eesti Kunstimuuseum võttis plaani pagulaskunsti ülevaate "50 aastat eesti kunsti eksilis", taheti meenutada sunnisaatust, mida paljudele loojatele ajaloo vägivaldsete sündmustega peale suruti. Samal ajal taotleti sellise loomingulise materjali koondamist, mis andnuks võimaluse tuua pagulaskunsti käsitlemisel välja analoogiaid, sügavaid erinevusi, ja teha üldistusi nii kunstnike omavahelises võrdluses, kõrvutusi asukohamaa aktuaalse kunstieluga kui ka tõmmata paralleele kunsti arenguga omaaegses Nõukogude Eestis.

Võimalik, et kõik nimetatud käsitlussuunad ei anna ühevõrra viljakaid tulemusi, kuid arutlused, mis lähtuvad moodsa kunsti rahvusvahelisest olemusest, töötavad luua omavaheliste loominguliste otsingute seoste võrgu, millesse kootuna pagulaskunstnike eneseteostus hakkab olulist osa mängima kogu eesti moodsa kunsti arenguloos.

Teise maailmasõja järel kujunes Rootsist üks suuremaid pagulaskeskusi. Organisatsioonilistel põhjustel oli sealsete eesti eksilistide looming nüüdset näitusel esindatud kõige suurema teoste arvuga ning mitmekesisemalt. 24 kunstnikku 33-st väljapandud autorist töötasid pidevalt või mõnda aega Rootsis. Kui lisada eksponeeritud teostele need, millega on siinkirjutajal olnud õnne tutvuda Stockholmis ja Eestis, saame materjali, mille põhjal on võimalik teha mõned esialgsed tähelepanekud rootsi kunsti ja Rootsist tegutsenud väliseestlaste kokkupuutepunktidest.

Klassikalise kunstipärandi pinnast (olgu siis seda jaatades või eitades) võrsunud eurooplastele on Rootsi maa, kus Ikaros iialgi lendu ei tõuse. Siin polevat Päikest, mille poole lennata. Sellise vaimuka metafooriga määratletakse Euroopa kunstimetropolide ja provintsi asukoht.

Põhjamaad, veel enam aga Eesti (oma rahvusliku professionaalse kunstitraditsiooni lühiduse tõttu) on paratamatult pikka aega eksisteerinud Euroopa kultuuri-provintsiina. Provintslikkus võib, niisiis, olla paratamatus, kuid see ei pruugi olla vaimne allaandmine; iseennast unustav võõra kunstivoo mõjudega mugandumine.

Selles mõttes on olemas ka positiivse tähendusega provintslikkust, mil väljastpoolt väikest kultuuriregiooni tulevatele konventsioonidele avaldatakse niisugust "oma" traditsioonidele toetuvat loomingulist vastupanu, mis ei võta konservatiivsuse vormi. Seejuures andis modernism loomingulise vabaduse, sõltumatuse Euroopat varasematel sajanditel haaranud suurtest stiilidest, avas provintsi koolkondadele uued võimalused.

Teine maailmasõda sundis rootsi kunstnikke loobuma harjumus-

pärastest stažeerimisreisidest mandri-Euroopasse. Sõja lõppedes olid loomingulised kontaktid ülejäänud Euroopaga muutunud karjувaks vajaduseks. Pariis jäi endiselt noorte kunstnike peamiseks sihtpunktiks, ent õige pea liitusid sellega Rooma ja London. Sõjajärgne aeg tõi endaga kaasa identiteedi muutuse kõige laiemas ühiskondlikus plaanis, sest Roots oli jõudsalt arenemas maaeluga seotud talupoeglikust ühiskonnast moodsaks heaoluühiskonnaks. Kaasaegsel kunstil oli selles protsessis täita vaimse avatuse rõhutaja osa. 1947. a. manifesteerisid võimsalt rootsi konkretistid (O. Bonniér, P. Olofsson, K. A. Pehrson, L. Lindell, L. Rodhe jt.), et siis mõne aasta möödudes leida end vastasleeris alternatiivsete liikumistena tekkinud neoekspressionistide (T. Renqvist, E. Lundqvist, H. Wigert jpt.), sürrealistide (E. Nemes, W. Svanberg, C.-O. Hultén, A. Österlin) ja informalistidega (R. Jansson, E. Figge, R. Hagberg), kelle loomingulised otsingud valitsesid eriti 1950. aastail.

Samas tekkis liikumisi, mis juhatasid sisse 1960. aastate kunsti plahvatuslikku uuenemist, nõudsid "avatud kunsti" ning ründasid igatsust hea maitse ning kinnistunud esteetiliste normide järele. Eelkõige oli see ajakiri "Blandaren" (H. Nordenströmi, P. Hulténi, P. O. Ultvedti juhtimisel), mis saboteeris Rootsi ühiskonna vaimseid alustalasid. 1958. a. avati Stockholmi Moodsa Kunsti Muuseum, mille direktor Pontus Hultén muutis rahvusvaheliseks kunstikeskuseks, korraldades rea ameerika kaasaegset kunsti tutvustavaid näitusi, J. Cage'i ja D. Tudori muusikale pühendatud kontserte, Ö. Fahlströmi,

C. F. Reuterswärdi, R. Rauschenbergi jt. happeninge.

Eestist pagulusse põgenenud, valdavalt "Pallase" koolitusega vanema põlve kunstnikud pidid orienteeruma sellele vabadusele, mida rootsi sõjajärgne kunst rahvusvaheliste kunstiootsingute mõjul pakkus ning Eestis alustanud keskmise põlvkond arvestama sellega kui oma loomingulise eksistentsi paratamatu tingimuse ja hinnaga. 1950. aastate informalmismi ja abstraktse ekspressionismi laine andis uue koodi (võib-olla koguni uue sihi) ka E. Haameri, J. Grünbergi, J. Nõmmiku loomingulistele pürgimustele, ei sundinud aga loobuma neile juba 1930. aastail lähedastest naturitruudusest. Erik Haameri (s. 1908) merepõhjade ja "Õitsva õunapu", aga ka Lyrö maastike värvitud mikroperspektiivis nähtud vormistruktuure on kergem mõista sellise vormilt informalmis-



mile lähedase naturitruuduse kaudu, mille kohta prantsuse abstraktsionist Olivier Debré ütles: "See, mis mind huvitab, on ... kuidas asi /s.o. natur – T. A./ läbi minu läheb /.../ Kui ma olen nagu tuul, nagu vihm, nagu voolav vesi, saan ma naturist osa ning natur läheb läbi minu. Ma võin seda jäädvustada suletud silmadega..."²²

Põnevaks kujunes 1960. aastail Jaan Grünbergi (1889-1969) ja Juhan Nõmmiku (1902-1975) loomingulise lõppfaas. Pole ehk vägivaldne käsit-



← **Erik Haamer**

Õitsev õunapuu.
Õli, lõuend.
Ellen Meeriku kogu, Stockholm.

Erik Haamer

Apple tree in blossom.
Õli, canvas.
Ellen Meerik's collection, Stockholm.

↑ **Mart Org**

Punane juuksurisalong.
Õli, lõuend, 1964.
Kunstniku valduses,
Stockholm.

Mart Org

Red beauty parlour.
Oil, canvas, 1964.
The artist's collection,
Stockholm.

leda mõlema maalija hilisloomingu rootsi neоекpressionismi foonil, seejuures isikupärase, ka seesmiselt põhjendatud loomingu arenguna. Nõmmiku Permeke-mõjulise, süngelt jõulise realistliku motiivi väljenduslikkuse jõujooned liikusid lihtsustatud värvi ja vormi vastastikuse suhte pingeteni. Huvi motiivi olemusest väljakasvava väe realistliku vahendamise vastu asendus nüüd katsetega rakendada värvi ja lihtsa vormi intensiivsust loodusloigu olulisimate omaduste edasiandmisel. Siin saavutas Nõmmik nii mõnigi kord monumentaalse tulemuse (vt. "Nexö rand I", 1962; "Ibiza punane muld", 1967). Jaan Grünbergi tillukeste maastikuetteüidide aine ei pärine loodusest, vaid mälestustest ja nägemustest. Loodusega sideme kaotamine on puhastanud ebaolulisest maalija emotsioonid ja kujunditeringi, mille kohatine spontaanne kalligraafilisus tunnistab sellest, kui vaba oli kunstnik natuuri pretensioonidest. Grünbergi maalide värvid mõjuvad tihti plahvatusena ning nendesse pandud hingejõud seob ta ekspressionistliku kunsti äärmuslike tunnete maailmaga. Religioossele ekspressionismile iseloomuliku igavesti kannatava inimese leiame Herman Talviku maalides, veel enam aga graafikas, kus lõikavate joonte rägu ja must-

valge kontrast on kunstniku ekstaasi (vt. "Figuur tules") vahedamaid väljendusvahendeid.

Talviku kujutatud inimese ebaadekvaatus, universaalse ja individuaalse vastandumine on teema, mis ühendab kunstniku teosed rootsi 1950. aastate neоекpressionismi ühe liidri Torsten Renqvisti loomingu ning viitab ühtlasi eesti pagulaskunsti mõjutanud isikute ringile. Bror Hjorth, Bror Marklund, eelkõige aga Evert Lundqvist etendasid olulist osa Rootsisis õppinud Kristiina Kauri (s. 1943) ja Mart Oru (s. 1935) kunstnikuks kujunemisel. Selleks ajaks, kui neоекpressionism hakkas kujutama alternatiivi geomeetrilisele kunstile, oli E. Lundqvistil selja taga pikk loominguiline tee selle traditsiooni vaimus, kuhu kuuluvad Chardin, Daumier, Corot, Ingres ja Cézanne.³ Ta oli läbi erinevate aastakümnete suutnud luua kunsti, kus valitses pinge klassikalise vormitunde ja emotsionaalse väljenduslikkuse vahel. Nii nagu vastanduvad loodus ja emotsioon Lundqvisti teostes, põrkub ka Kauri ja Oru piltides kunstniku emotsionaalne vabadus esemete kalgi materiaalsusega. Selle vastasseisu ületamiseks maalib Kauri, nagu Lundqvistki, esemete üksindust, lõikab personifitseerides

Eesti kunstnikud Rootsis

Kunsti Näitusel on eksponeeritud kunstnikud "30 aastat Eesti kunstis" perioodil

Näitaja

**Olev Mikiver**

Odysseus.
Õli, lõuend, 1963.
Eesti Kunstimuuseumi
deposiit.

Olev Mikiver

Odysseus.
Oil, canvas, 1963.
Deposited at the Estonian Art
Museum.

→ **Leida Riives (Rives)-Elfwen.**

Abstrakne kompositsioon.
Õli, lõuend, 1961. M. Üürikese kogu, Stockholm.

Leida Riives (Rives)-Elfwen

Abstract composition.
Oil, canvas, 1961. Collection of M. Üürike, Stockholm.

nende ükskõiksusel tiivad. Kuigi Kauri maalimisviis pole nii kirglik kui õpetajal, meeldib ka talle tegelda esemete maalilise ja plastilise vormiga. Puuhalg ("Puuhalg", 1990) või karahvin ("Karahvin", 1992) kasvab foonist välja ja ähvardab samaaegselt kaduda, kuid ometi aimab vaataja terviklikku ruumi, kus tekkimise ja kadumise müstifikatsioon on ehk sama loomulikult tsükliline kui looduses endas. Mart Oru pildid on maaliliselt ja emotsionaalselt keerulisema struktuuriga. Interjöörid ("Autoportree", 1963; "Kunstnik verandal", 1964; "Punane juuksurialong", 1964) on loodud esmapilgul pretensioonitus impressionistlik-fovistlikus võtmes, kuid keeruliste sisse- ja väljavaadete ruumistruktuurid, värvide intensiivsus ja ekspressiivne pintsli töö sunnivad vaatajat selle pildimaailma süütuses kahtlema. Org on selleks liiga mõjutatud meie sajandi kogemusest, et usaldada idüllit. Ilm on katki ("Peegeldus katkises aknas", 1974), siin on ohtusid ja kadu, vaeva ja üksindust ning kunstnik tahab, et me seda teaksime. 1950. aastail ilmusid Rootsi ajakirjanduses esimesed artiklid informaalismist ja abstraktselt ekspresionismist. 1955. a. eksponeeriti Stockholmis ameerika kunsti näitusel esmakordselt Jackson Pollocki teoseid. Rootsi noored kunstnikud kiirustasid ära kasutama kunstniku ja publiku vahelisest lõhest tekkinud arutluste järjekordset ummikussejooksmist ning maalisisid pilte, mille problemaatika leiame (küll kümneaastase hilinemisega) ka kunagi "Pallases" õppinud Gustav Mäe (s. 1914) 1960. aastaist pärit kahes abstraktses kompositsioonis. Isiklik elutunne ja maailmanägemine väljenduvad G. Mäe maalides materjalimüstika kaudu. Teose pinnale kantud liiva ja kipsi vormimine aitab luua avatud pilti, kus ilma kindla eesmärgita asutakse avastusretkele helendavasse vormimaastikku. G. Mäe loomisprotsessi juurde kuulub terane sisehääle kuulamine, sest ta visioonid on märk endasse sulgunud looja "sisemaastikest", *inscape*'idest, nagu Robert Matta kunagi väljendus. Luues minimalistlikke maalireljeefe, vahendas G. Mägi sisemuses pakitsevaid emotsioone, muutis nähtamatu nähtavaks, olles seejuures hetkel aktuaalse kunstikeele tasandil. Kuigi esimene sürrealistide grupeering, nn. Halmstadi grupp, tegutses Rootsis juba 1930. aastail, selgus sõjajärgsele noorele põlvkonnale peagi, et selle suuna võimalused rootsi kunstis pole kaugeltki ammendatud. Sürrrealismi töid uut elu Rootsi poliitilist neutraliteeti kasutanud pagulaskunstnikud mujalt Euroopast. Tavaliselt viidatakse 1941. a. Malmös näitusega esinenud ungarlasele Endre Nemesile, kuid sürrealismist mõjutatud kunstnike hulka võib kindlalt lugeda ka eesti pagulast Olev Mikiveri (s. 1922). Juba 1940. aastate teisest poolest lõi O. Mikiver kompositsioone, kus minevikust ja olevikust pärit kujundid segunevad, et visandada eksiieliemuse ängist kantud nägemuslikke maastikke (näit. "Jõulud 1943", 1948). O. Mikiver õppis esialgu Stockholmi Académie Libre'is ning paar aastat hiljem täiendas end Pariisi Académie de la Grande Chaumière's. Hilisem leivatöö Malmö Linnateatri dekoratorina nõudis osa vabaloominguks tarvilikust ajast, seetõttu küpses kunstniku looming alles 1960. aastail huvitavaks sürrealismi-abstraksionismi sünteesiks. Ühevõrra tulemusrikkalt saavutab O. Mikiver võõrandumise efekti nii figuuraalses kompositsioonis ("Poisid", 1967), metafüüsilises vaikuse maastikus ("Jaaniöö") kui peaaegu abstraktses, kuid äärmiselt tasakaalustatud maalilises jutustus "Odysseus" (1963). Kunstnik jäädvustab figuuris kõige olulisema, kaldudes puhuti groteski, kuid mitte kunagi naivsusse.



Primitivism viitab siin pigem tõdemusele, et aastatuhandete jooksul pole kunstnikud suutnud lisada midagi olemuslikult uut selle 20 000 aasta taguse looja inimesekäsit(l)usse, kellelt pärineb Prantsuse Rahvuslikus Arheoloogiamuuseumis eksponeeritud esimene teadaolev naisenäo kujutis. Korduv, arhetüüpne, igavene on O. Mikiveri loomingut läbivad motiivid.

Pariisis ja Ameerikas töötanud Leida Riivese (1915-1989) abstraksioonide vormitõlgenduse juured on läbinisti Euroopa "puhta maali" ajaloo loomingulistes heitlustes. Näitusel eksponeeritud kahest pildist – "Abstraktne kompositsioon" (1961) ja "Valgus" (1960. aastad) kumavad vastu kubismi maalilise suuna interpreteerinud orfismi kaks külge. Ühelt poolt on neis teostes mittekontseptuaalse kogemuse väljendamise soov, hingelise olemise varjundite esitamine värvi, joone ja vormi kaudu. Teisalt oli ka L. Riivese innustunud valguse metafoorist kui individuaalse universaalsesse sulatamise võimalusest ja kehalise hingestamise vahendist. Kui lisada W. Kandinsky ja P. Klee otsingud, on esitatud suur osa sellest vaimsest kogemusest, millele L. Riivese oma lüüriiliste värvimpressioonide loomisel võis toetuda. Tõenäoliselt olid L. Riivese abstraktse maalilise otsingud pigem intuiitivist kui intellektuaalset laadi. Tema abstraktses maalides on sensuaalsena mõjuvat värvikõla ja harmooniaialust, mille algupära võiks ehk, kõigest hoolimata, otsida mitmekordselt peidetud naturist. Viidatagu siinjuures F. Léger' 1913. aastast pärit bravuursele realismitõlgendusele: "Kunstiteose realistlik väärtus ei sõltu jälgendamisest. /.../ Ma kasutan sihilikult sõna "realistlik" selle kõige ehedamas tähenduses, kuna pildi kvaliteet on proportsionaalne selles sisalduva realismi hulga. /.../ Pildi realism on kolme suure plastilise komponendi – Joonte, Vormide ja Värvide – üheaegne korraldamine."⁷⁴

Äärmiselt intelligentselt tuli maali väljendusvahendite korraldamisega toime Endel Kõks (1912-1983), kunstnik, kes sai hea kontakti paljude 1950.-60. aastail aktuaalsete kunstisuundadega, seejuures ka ühiskondliku temaatikaga. Intellektuaalselt võimeka maalijana omandas Kõks kiiresti abstraktse kunsti koodi ning katsetas ligi kolm aastakümnet selle võimalustega. Kui 1950. aastate maalides (vt. "Mees piibuga", 1956; "Linnukaupleja", 1957) kasutab ta kubistliku vormi-

**Karin Luts**

Õhtune fantaasia.
Õli, lõuend, 1969.
Eesti Kunstimuuseumi deposiit.

Karin Luts

Evening fantasy.
Oil, canvas, 1969.
Deposited at the Estonian
Art Museum.

keele kergelt dekoratiivset arendust, siis edaspidi muutub kunstniku abstraktne vormikõne ja kujunditering vabamaks, kuigi mitte kunagi spontaanseks. 1960. aastate algul leiame abstraktselt foonilt veel sümbolistlike teemasid vahendavaid inimfiguure ("Eluratas", 1962), seejärel töötas kunstnik välja isikupärase, voolavate ja põimuvate abstraktsete kujundite keele ("Abstraktne kompositsioon", 1963; "Terra antica", 1970; "Kevade märgid", 1979). Valinud elamuslikkuse asemel vaimuse ning spontaanuse asemel selgelt läbitöötatud kujundusliku idee, määras E. Kõks end analüüsima iga oma loomingulist sammu. Tegelikult kõnetades tõlgib maalija abstraktse kunsti keelde selle, mis on elule endale iseloomulik, vahel edevalt oma eruditsiooni esitledes, kuid kindlalt oma vahendeid valitsedes. Mõistust usaldavalt abstraktsionistilt on mõtetu oodata spontaanseid värvilahendusi, seetõttu rajaneb kunstniku piltide värviakord kaalutud tonaalsel harmoonial ("Maa laul", 1964; "Terra antica") või värvide dekoratiivsel kokkukõlal ("Roheline klorofüll", 1971-82). Kunstniku vilgas vaim ja ajastu tunnetamise võime viisid ta kergesti aktuaalsetesse teemadesse, kuid ei hoiatanud alati sedalaadi loomingulise viljakuse eest, kus kompromissid enda ja oma andega muutuvad vältimatuks.

Hoopis rabedamalt jõudsid abstraktsionismi erinevad vormilahendused Karin Lutsu (1904-1993) maalidesse. 1960. aastail täiendas kunstnik

end Stockholmis, Salzburgis ja Pariisis graafiliste tehnikate alal, kuid lõi paralleelselt mitmeid abstraktse kunsti erinevaid võimalusi kaaluvaid pilte. Tõuke pildi loomiseks sai K. Luts tegeliku elu muljetest, et neist siis spontaanse joontemängu ("Fuuga", 1962), värvilaikude kombinatsiooni ("Siren", 1963?) või valgusega elustatud värviakordi ("Õhtune fantaasia", 1969) kaudu vormida maalilisi metafoore.

K. Lutsu areng omapärase värvitunnetusega realistist maalijaks, kes usaldab ainult puhast värvi, toimus natuuri tugeva stiliseerimise etapi kaudu ("Õhtune horisont", 1957-58; "Aastaajad", 1960), seetõttu kumab mõnikord ka kõige nonfiguratiivsemast pildist maalimise ajendiks olnud motiiv. K. Lutsu hilisloomingu kõige tulemusrikkamalt eksperimenteeriv osa on seotud värvilise graafika erinevate võimaluste virtuoosse omandamisega.

1960. aastate esimesel poolel toimus Stockholmi Moodsa Kunsti Muuseumi korraldusel rida kaasaegse kunsti näitusi, mis põhilikult muutsid kümnendi rootsi kunsti esteetiliselt tõekspidamisi ja otsingute suundi. 1961. a. eksponeeriti väljapanekut "Liikumine kunstis", 1962. a. nelja ameerika kunstniku, Johnsi, Rauschenbergi, Leslie ja Stankiewicz'i loomingut. 1963. a. moodsa kunsti ülevaatenäitusele järgnes 1964. a. etapiline ameerika popkunsti võidukäik pealkirja all "106 võimalust armastuseks ja meeleheiteks". Nii leidis 1953-58 Stockholmi Kuninglikus Kunstiülikoolis neoekspressionist Olle Nymani käe all õppinud Enno Hallek (s. 1931) end 1960-ndail rootsi popkunsti esirinnas. See oli rootsi kunstiinimestele hea aeg. Olukorras, kus ükski kunstisuund ei suutnud end täielikult maksma panna, kujunes avatus uute ideede ja katsetuste suhtes, paradoksaalne küll, omamoodi normiks. Kunstiteose teemaks kõlbas kõik: tehnoloogia areng, poliitika, võõrandumine, äri, sotsialism, kommunikatsioon, psühhoanalüüs. Uute kontseptuaalsete maailmade märksõnadeks said Albert Einstein, Lewis Carroll, Walt Disney, Jan Fleming, Marshall McLuhan. Halleki varasem looming ("Kiigukala", 1960) näitas, et ta oli uute tõekspidamiste rünnakuks valmis, et temas oli piisavalt hullest, et sukelduda nii avanevaise kunsti kui ühiskondliku elu probleemidesse ("Arvutiga töödeldud häiritud Rootsi maastik"). Rootsi sõjajärgne modernismi areng vabastas kunstnikud ka kompleksidest oma mineviku, sealjuures rahvakunsti traditsioonide hindamisel. Halleki selgelt paistvate Rohuküla-juurtega looming on selle uuel tasandil mõistetud mineviku omapärane avaldumisvorm ning teeb ta võib-olla üheks kõige eestipärasemaks kunstnikuks Rootsi pagulaskunstnike hulgas. "Kunst selles seoses /s.o. eesti rahvakunstiga — T. A./ on ilmne ja käegakatsutav," kirjutas Rootsi kunstikriitik Beate Sydhoff, "puust ese, haamrivars, nikerdustega käepide, värvirikas rõi-

Endel Kõks

Abstraktne kompositsioon.

Õli, lõvend, 1963.

Ellen Meeriku kogu,
Stockholm.**Endel Kõks**

Abstract composition.

Oil, canvas, 1963.

Ellen Meerik's collection,
Stockholm.

vastus dekoratiivsete mustritega. Nagu mulle näib, ilmestub temas midagi ta lapsepõlve Eestist, tarvidus näha eesti kunsti olenevust funktsionaalsetest tööriistadest ja nõue materjali ehtsuse kohta. Seepärast hakkas ta juba Kunstiakadeemias lõikama puutükkidest kalu.¹⁵ Halleki töödes toimib ironia, nali ja omapärane protestifilosoofia ("Adekvaatne reaktsioon", 1966) käsikäes fantastilise kujutlusvõimega. Nii natuuri osa (kala) kui filosoofiline probleem (tasakaal – vt. 1991. a. vesiloodide tsükkel) võib töötada tõhusalt värvilise objekti-sümbolina, olla esteetiliselt nauditav ja vaimukas. Halleki objektid ei mõju agressiivselt, sest kunstniku elus kui ka kunsti mõistmises on olulisel kohal tasakaalu ja harmoonia leidmise vajadus, loodusega kokkukuulumise tunne.

Popkunsti elemente leiame ka peamiselt graafikuna töötanud Otto Paju (s. 1926) ja Ville Tpsi (s. 1929) loomingus. Mõlemad tegelevad kollaažitehnikaga, kusjuures V. Tpsi teoste metafüüsilisse maastikku projitseeritud figuurid ja objektid kannavad tugevat sürrealismile omase kujundikeele allteksti ("Penelope ja kosilased", 1990).

V. Tpsi "Illusioonideks" nimetatud maalid-objektid aastast 1993 olid kogu ekspositsiooni ainsad puhta geomeetrilise kunsti näited.

Niisiis on Rootsis töötanud pagulaskunstnike osa sõjajärgse eesti kunsti edasivijana väga oluline, kuigi moodsa kunsti kirglik tung kaotada

rahvuslikke ja geograafilisi piire määras need eesti sõjajärgse kunsti rahvusvaheliselt aktuaalsete loominguliste probleemide tasandile viidud eestlastena algusest peale lootusetutele positsioonidele. Pagulaskunsti tuleks mõista eesti kunsti loomuliku arenguetapina, kuigi selle eksilisel teostumise vabaduses on sama palju probleeme, kui selle vabaduse puudumises kodumaal. }

¹ O. Granath, *Another Light. Swedish Art since 1945*. The Swedish Institute, 1982, lk. 7.

² Kunstniku intervjuust Daniel Abadie'le 1975. a. Vt. *Peintures abstraites en France après 1945. Musée des Beaux-Arts de Tours*. 10 Juin - 31 Décembre, 1980, lk. 8.

³ Granath, lk. 45.

⁴ F. Léger, *Functions of Painting*. New York, The Viking Press, 1973, lk. 4-5.

⁵ Tsit. art.: R. Rebas, *Enno Hallek, Rohuküla*. Mana, 1979, nr. 46, lk. 20-21.

Enno Hallek

Sinine vesilood.

Puu, õli, vesilood, 1991.

Kunstniku kogu, Stockholm.

Enno Hallek

Blue level.

Wood, oil, level, 1991.

The artist's collection, Stockholm.



Elmar Kitse fenomen

Tiiu Talvistu

Elmar Kits (1913-1972) korraldas oma eluajal kolm suurt personaalnäitust, mille intervalliks oli kümme aastat – 1946, 1956, 1966. Tema tööde väljapanek äratas iga kord kunstiavalikkuse ning kriitikute tähelepanu, kujunedes tipp-sündmuseks. Juba esimesel personaalnäitusel astus E. Kits vaatajate ette mitte ülevaatega eelnenud aastate loomingust, vaid tutvustas vahetult enne näitust maalitud värsked töid. Kitsele oli omane kiire, impulsiivne maalimislaad, mis eeldas head maalijanärvi. Kitse loomepärandi suur hulk tõestab, et meisterlikkuse saavutamiseks on vaja kohutavalt palju töötada, nii nagu eesti kunstnikest Eduard Viiralt, Ado Vabbe ja Ülo Sooster. Kunst on kunstnikule elamisviis, mõtete ja läbielamuste tallermaa.

Seekordne suumäitus “Elmar Kitse fenomen” oli avatud 2. märtsist 20. maini Tartu Kunstimuuseumis ja Kivisilla Pildigaleriis. Eesmärgiks oli anda Elmar Kitse kõigi loomeperioodide süvenenum analüüs ning ülevaade. Kitse eksperimenteeriv ja pidevalt uusi väljendusvahendeid otsiv vaim oli tuntav juba varastes töödes ning läbis kogu tema loomingut, kulmineerudes 1960-ndatel aastatel. Näitusel oli väljas üle 200 maali, neist mitmed etapilise tähtsusega tööd esmakordselt (valik tehti enam kui 500 töö hulgast).

Elmar Kits lõpetas Tartu Kõrgema Kunstikooli “Pallas” 1939. a. See oli aasta, millega lõppes Eestis 20 aastat kestnud rahulik, ilma vapustusteta kulgenud aeg. Nii jäidki noorele andekale kunstnikule Seine'i kaldapealsed Pariisis vaid kibemagusaks unistuseks ning vahetud kontaktid Euroopa moodsa kunstiga peaaegu olematuks. Teavet mujal toimuvast pidi hankima vaid kirjanduse vahendusel.

“Pallase” lõputööde näitusel äratas imetlust Kitse särava koloriidiga maal “Figuur tooli ja lilledega”. 1940. a. lisanudsid elegantse valguse ja varju käsitlusega “Interjäär” ja “Linn õhtul”. Tänu suurepärasele maalijavaiastule on Kits nn. pallasliku koolkonna järelimpressionistliku suuna eredaim esindaja, kelle hilisem areng annab tunnistust, et “Pallase” õpetuse baasil oli võimalik astuda kontakti moodsa kunstiga. Kitse teisenemistes esimesel loomeperioodil oli tunda pidevat huvi kasvu uudsete väljendusvahendite vastu. “Interjääris” ning “Viuldajas” (1943) maalitud natüümmordi lihtsustatud vormikeeles on side hilisemate otsingutega. Motiivi maalimisel vastu valgust kaotab objekt oma ebaolulised detailid (vt. arvukaid Suislepa maastikke), tekivad põnevad värvivahekorrad (“H. Sitska portree”, 1943 ja “Kunstnik”, 1945). Veelgi suurema vormiüldistuseni jõuab Kits oma piltides varematega, mis mõjuvad miraažina, mitte aga nende aastate reaalsusena. Sõja-aastate äraoleva irreaalsuse õhustiku on Kits maalinud tuntuks “Pealelõunas” (1944) ja “Õises habaneeras” (1944). Need meeleolud ja otsingud kulmineeruvad “Meenutustes” (1946). Samas jättis Kits aga selle maali 1946. aasta personaalnäitusel välja panemata, kuna aeg esitas kunstnikule juba teisi nõudmisi.

Kitse kiire ja nõtke maalijakäsi ning tugevus kõigis žanrites leidis rakedust paljudes suurtes tellimustöödes (“Estonia” teatri laemaal 1947. a. koos R. Sagritsa ja E. Okasega). Näitusel on eksponeeritud sellise mahuka töö näitena 1948. a. maalitud “Eesti esimene laulupidu Tartus 1869. a.”. Just arvukad tellimused töid talle ametliku tunnustuse, 1970. a. omistati Elmar Kitsele Nõukogude Eesti preemia temaatiliste kompositsioonide “Ehitajad” ja “V. I. Lenin” eest ning järgneval aastal Eesti NSV rahvakunstniku aunimetus. Paraku ei ole needki Kitse tööd halvasti maalitud, kuid nad on mehhaanilisemad ja kuivemad.

1940.-50. aastail leidis Kits endale vastuvõetavama väljundi portree- ja maastikupiltides. Kitse portreed on täidetud ajastu surutisega (“A. Rebase perekond”, 1955), mida sageli rõhutab ka modelli maalimine justkui õhuta ruumis.

Kitse püsivat huvi tinglikuma kujundikeele vastu näitab 1948. a. maalitud “Kompositsioon rebasega”, kus kleebitud rebane on ainus selgesti äratuntav reaalelu objekt. Analooget geometrilist pinnamängu, mille abil Kits püüab vabaneda naturist, võib näha tema 1950-ndatel aastatel kujundatud noodikaantes, raamatuümbristes jm. Tänu pidevatele otsingutele on Kits 1950-ndate lõpul aldis ära kasutama soodsamaid ja vabamaid aegu. 1958. a. ilmuvad tema kujundatud G. Suitsu “Luuletused” ning 1959. a. paneb ta ülevaatenäitusele välja maali “Rakvere turg” (1958). Sugugi kõik neil aastail maalitud tööd ei jõudnud aga nii ruttu vaatajani. Samas on Kitse temperamaalid “Akvarell roosas” ja “Mõtted mustast seast” praeguseks krestomaatilised eesti kunstiloos. Neis töis on peidus Kitse hilisemale loomingule omased jooned – mäng inimkeha vormidega, nihestus ja deformatsioon ning sürreaalsed sarvilised tegelased.

Kitse manifestiks kujunes 1966. a. näitus, mille tööd valmisid enamuses Valgemetsa vaikus. Neis töis on Kitse traagilist elutunnetust, looja madalat valuläve. Ta elab lõundenil välja eelnevate aastate ahastuse ja surutise. Kitse väljendusvahendid on ekspressiivsed – tume kontuur, jõuline värv, mida mahendab vaid helenduv foon. Kits võitleb neis töis kujundiga, lihtsustades inimfiguuri antropomorfsete vormideni, kuid samas tahtmata sellest siiski loobuda. Teemadering on Kitsele lai ning mitmekesine globaalsetest probleemidest isikliku südamevaluni. 1966. a. maalid ta austusavaldusena portree oma õpetajast Ado Vabbest, eesti esimesest abstraksionistist.

Kitse loomingut lahutamatuks osaks jäävad aga ka arvukad naturist maalitud maastikud ja lilled, neist ammutas ta jõudu eksperimenteerivaks loominguks ja treenis silma värvivahekorrad tabamiseks.

1960-ndate lõpul valmis Kitsele hulk pisikesi poolabstrakteid värvielamusi, kus ta mängis soojade ja külmade lokaaltoonide kokkukõlaga. Taas tulid kunstniku loomingusse sürreaalsed kujundid, neist üks ilmekamaid on iroonilise alatooniga “Konversatsioonid idiootide vahel” (1968).

Selgemalt tulevad need elamuslikud teemad esile Kitse joonistes, kus värv ei ähmasta põnevaid konfiguratsioone. Kitse 1970-ndate aastate algul haiglas valminud pastapliiatsi-visked on kunstniku läbielamuste kajastused. Samal ajal maalitud tööd annavad tunnistust Kitse pidevast muutumisest, ja taas ei mingit enesekordust. Nauditav on nii puhas värvi- ja vormimäng “Lameetia I-II” (1971), kuid endiselt on oluline ka ilmekas kujund, mis tihti on kunstnikul väga mitmekihiline (“Sõit maailma otsa”, 1971).

Elmar Kitse looming on andeka kunstniku lugu vastuolulises ajas, mis takistas isiksuse vaba ja loomulikku arengut, kuid ei suutnud seda peatada. Tõeliselt vitaalne looja leiab väljundi igal ajal. Kitse loominguliste tööekspidamiste väljundiks on 1950-60-ndatel aastatel ka Valgemetsa maja kogu sinna juurde kuuluvaga – mööbel, valgustid ja loomulikult seinapanood. Nii kujundas ta oma kunstitöökspidamistest lähtuva keskkonna, kus omaette rahulikult mõeldes ja juureldes maalida.

Näituse “Elmar Kitse fenomen” kohta on ilmumas kataloog arvukate reproduktsioonidega, kus on ka ligi 1000 maalist koosnev tööde nimestik, kirjanduse nimestik ja kunstniku loomingut erinevaid perioode käsitlevad artiklid. }

Elmar Kitse loomingule pühendatud ettekannete päev Tartu Kunstimuuseumis.



Elmar Kits
Kompositsioon.
Õli, lõuend, 1966.

Elmar Kits
Composition.
Oil, canvas, 1966.

11. mail 1994 toimus suurnäituse "Elmar Kitse fenomen" raames Tartu Kunstimuuseumis ettekannete päev. Esitatud neljast ettekandest olid kolm näituse koostajate Mare Joonsalu, Reet Margi ja Tiit Talvistu poolt esitatud. Neljandana liitus TKM-i teadusdirektor Enriko Talvistu.

Jättes kõrvale aasta jooksul tehtud töö ning sellega seonduvad probleemid E. Kitse mahuka loomepärandi kokkukogumise ja katalogiseerimise juures, peatuti pikemalt kunstniku kolmel erineval loomeperioodil.

Esimeses ettekandes – MARE JOONSALU, "E. Kitse teisenemised impressionistlikul perioodil 1930-40-ndail aastail" – olid vaatluse all kunstniku kujunemisaastad alates õpingutest Kõrgemas Kunstikoolis "Pallas" 1935.-39. a. kuni esimese personaalnäituseni 1946. a. Alustanud kohe peale õpinguid aktiivset osalemist eesti kunstielus, äratas E. Kits tähelepanu oma isikupärase särava maalijatalendiga. 1930. aastate lõpul "Pallase" lõpetanute hulgas käsitleb sõjaaegne kunstikriitika tema loomingut koos Endel Koksi ja Lepo Mikko omaga kui esileküündivat nähtust Tartu kunstis. Näitusest näitusesse suutis E. Kits üllatada uute teemade, värvi- ja vormilahendustega, trotsides sõjast ja võimvahetusest tingitud surutist ning äralõigatust kontaktidest mujal maailmas looduga. Erksa ja arenmisvõimelise kunstnikuna lõi ta juba esimesel loomeperioodil rea sügavamate tunnetuslike tagamaadega teisenenud vormikeelega töid, millest võinuks välja kasvada erinevaid arengusuundi kunstniku edasises loomingu ("Põlenud linn", 1943; "Purustatud linn", 1944; "Rand", 1942; "Õine habaneera", 1944; "Meenutused", 1946).

Elmar Kitse arengut järgmistel kümnenditel käsitles REET MARK ("Elmar Kitse looming 1950.-60. aastatel"), keskendudes enam tema portree-loomingu. Just selles žanris on kunstnik sotsialistliku realismi kaanonitesse surutuna loonud oma paremad tööd. Toimunud muutuste esiletoomiseks kõrutas ettekandja omavahel 1948. ja 1956. aastal maalitud autoportreedid. Minetanud eelmisele perioodile iseloomuliku maalilisuse ja värvierksuse, saab portreede olulisemaks väärtuseks nende mõjukus. Hea inimesetundjana on kunstnik täpselt tabanud modelli olemust, raskest värvi on ilmestamas aga huvitat valgusekäsitlus või mõni julge värvikas detail. Tõsise ainekäsitluse kõrval võime näha ka iroonilise alatooniga töid, mille ilmekaimaks näiteks on "Kolm poissi lugemas". Kolmas teema oli TIITU TALVISTULT ja see kandis pealkirja "Kas Valgemetsa ja Tartu vahel saab kujuneda Euroopa modernistidega võrreldavaks kunstnikuks?". Ettekande aluseks oli tsitaat Ilmar Malini arvustusest E. Kitse 1966. a. personaalnäituse kohta: "Elmar Kits sai oma ainsa kunstihariduse "Pallases", tema elu on saanud kulgeda vaid Tartu ja Valgemetsa vahel, looming viitab aga sidemetele Euroopa suurimate modernistidega". Oeldu üle arutledes pöördus ettekandja taas kunstniku kujunemisaastatesse, rõhutades "Pallase" koolist saadud kunstihariduse ning tollase Tartu väimsuse osa kunstniku kontaktide kujunemisel moodsa kunstiga. Ka sõjaaegsest ja -järgsest suletud keskkonnast oskas ta ammutada ainst muutusteks, olgu selleks siis kunsti kirjandus, E. Riiga võõrsilt saadetud kirjad või Valgemetsa loodus. Tõsisemale pöördele tema loomingu 1958. a. eelnes loogiline 1940. aastatesse ulatuv eellugu. Hilisema perioodi loomingulisteks võitudeks kujunesid aga 1966. a. personaalnäituse tööd, samuti näituse järgselt maalitud küpse kunstniku viimased tembitud eneseväljendused, mis oma tunnetusliku sügavuse ning loomisvabadusega on kõrvutatavad mistahes parimate näidetega modernistlikust kunstipärandist.

Neljandana esitas ENRIKO TALVISTU essistliku mõtteavalduse "Eesti kunst ilma sõjata pärast sõda" seni veel lõplikult läbirääkimata teemal: Eestisse jäänud ja emigreerunud kunstnike loomingut mõõdetavus ühtse mõõdupuuga. Esineja tõstis üles küsimuse sõja kui rajajoone likvideerimisest. Intrigeeriv oli ettekande teine pool, kus tuli jutuks eesti kunstnike järjestamine esimesse, teise, kolmandasse kümnendisse, kusjuures viimane mõtteavaldus: "Tästa ühed aujärjele ja teised maha lüüa" tekitas auditooriumis erutatud suminat.

Loomulikult ei haara ükski teoreetiline päev E. Kitse mahukat ning mitmekihilist loomingut terikuna. E. Kits on eesti kunstis nähtus omaette, ning pakub materjali arvukateks arutlusteks erinevatel teemadel.

Ettekande päeva lõpetuseks demonstreeriti käesoleval aastal ETV Tartu stuudio vahendusel valminud telesaadet E. Kitsest, mis kannab pealkirja "Maali surutud mees" (autorid M. Joonsalu ja T. Talvistu). }

Mare Joonsalu

Sümboolne vahetus ja surm

Johannes Saar

Pühendatud Christine Chalmersile ja Paul Rodgersile

Ma ei pääse kiusatusest näpata sinise artikli pealkiri Jean Baudrillard'ilt, kirjutades kuue eesti kunstniku mullusest *workshop*'ist Inglismaal. Mainitud kirjamees omakorda pole oma mõttekäikude illustreerimisel mööda pääsenud antropoloog M. Maussi potlach-teooriast, mis kirjeldab kahe tundmatu, kuid sõbraliku kultuuri kohtumist väärtuslike kingituste (reliikviate, tootemite)

vahetusena (potlach). Mauss rõhutab, et vahetatavate esemete väärtus ei sisaldu neis endis, vaid on kokkuleppeliselt neile omistatud eelnevates kultuurilistes väärtushinnangutes.

Viimased saavutavad apogee vahetamise rituaalis, kus nad saavad käegakatsutavaks ekvivalendiks

metafüüsiliste kultuuriliste väärtuste edasikandmisel ja vahetamisel.

Rituaalne sümboolika asub siin seniste väärtuste asemele.

Ajal, mil kunstis ei hinnata enam ühtset käsitöönduslikku meisterlikkust ning taiesed ilmuvad valitsevate kaanonite puudumisel kokkuleppeliste märkidena suvalistes

paikades ja suvalisel kujul, on "sümboolne väärtustamine" üks valdavaid loomismetodeid. B. Groys on juba aastaid tagasi kirjeldanud kaasaegse kunsti tegutsemisviisi "väärtusetu väärtustamisena". See on saanud võimalikuks tänu seniste vankumatute kultuuriidentiteetide segunemisele uute tendentside ja naaberidentiteetidega. Esteetilised väärtushinnangud lagunevad uutes võrdlusvõimalustes arvututeks hetkelisteks väärastamisaktideks, mille edasist hinda hakkab kujundama ühine turukonjunktuur.

Nendes kunstiarengutesse paigutuvad üsna sundimatult ka kõnealused kunstnikud: Urmas Muru, Tea Tammelaan, Maria-Kristiina Ulas, Jüri Ojaver, Peeter Pere, Jaan Toomik.

Kontakt maailma kunstituru sümboolsete väärtustega pole neile enamasti tähendanud turul osalemist, pigem pidevat valmisolekut selleks.

Aeg, mis pakkus selle võimaluse, tõi endaga kaasa "poliitiliste süsteemide muutumise, piiride kadumise ja müüride lagunemise".²

See iseloomustus sobib ka kõnealuse ajastu kunstile, samuti mainitud kunstnike loomingule, mis liitus nüüd mobiilselt mängu, mida sai nimetatud "väärtusetu väärtustamiseks". Ei julgeks väita, et maailma kunstiareen sellest rikkamaks või vaesemaks oleks muutunud.

Lakkamatud konjunktuurimuutused muudavad need mõisted ülimalt suhteliseks. Sümboolsete väärtuste piirideta hulka ilmub veel üks selgitav kaubamärk "MADE IN NORWICH, BY ESTONIANS", mis võtabki lühidalt kokku järjekordse kunstisündmuse poliitilise kaalu. Norwichis loodud taieste füüsiline välimus on tänuväärne kinnitus eelnenud sissejuhatusel. Kõikide kunstiliikide nüüdseks kukutatud kuningat, maali, esindasid Inglismaal Peeter Pere, Maria-Kristiina

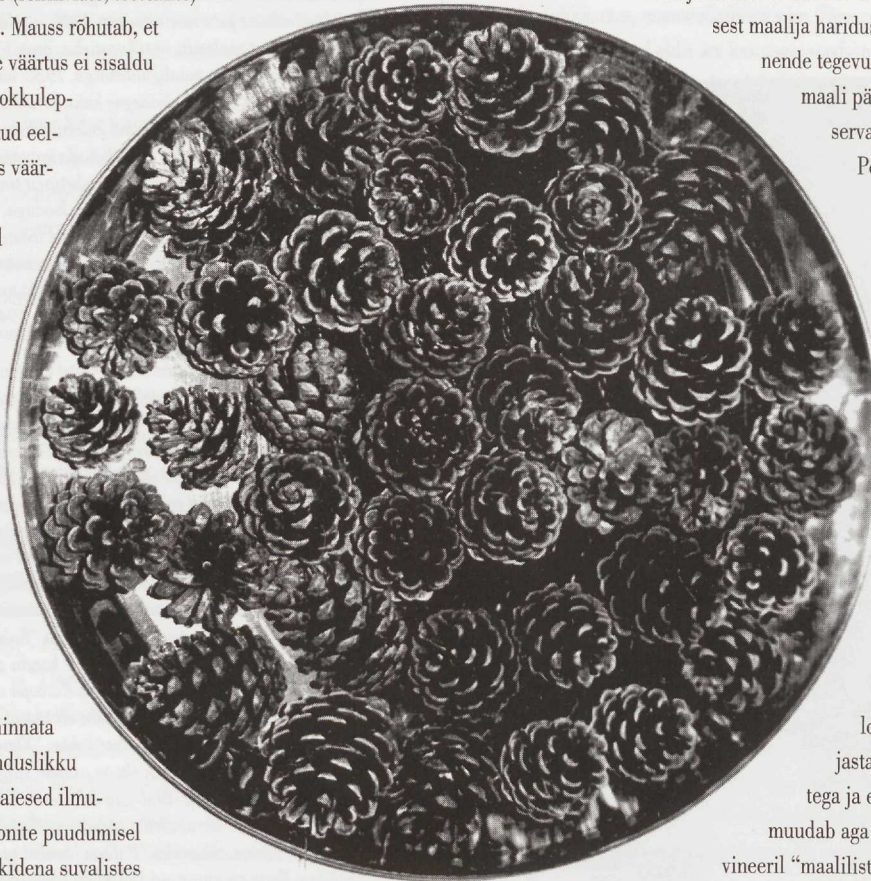
Ulas ja Urmas Muru. See on öeldud möödusega, sest maalija haridust pole neil kellelgi ning nende tegevusaladki puudutavad maali pärusmaad vaid ajuti ja servamisi.

Peeter Pere, kel nimetaist enim maalijakogemusi, on sedapuhku korralisele maalikunstile kõige vähem andunud. Vaharibaga palistatud vineeritahvlite seeria "Alateadvuslikud mälestused" on välimuselt märksa lähemal tööstuslikule kaubaartiklile (vineer) kui kunstiloomele. Nende pealkirjastamine looja väljamõeldistega ja eksponeerimine galeriis muudab aga kaubamarkeeringudki vineeril "maalilisteks elementideks".

Kunstniku käe puudutus, millest annavad tunnistust vaharibad tahvlite servadel, õnnistavad rituaalselt sisse uue teose. Mõõngem, et lisaks väärtusetu väärtustamisele iseloomustab Peeter Pere maale ka karakterne esteetiline käekiri, kuid see jäägu erikäsitluse teemaks.

Maria-Kristiina Ulase värvihullused on tavapärasele maalile märksa lähemal, ehkki sagedasti langevad tema koloriidikultuse ohvriks suvalised esemed. Väärtusetu väärtustamine pole tema puhul nii sümboolne, kui eelkirjeldatud juhul, siin on tegemist lopsaka, tiheda pintslikirjaga, mis muutumatu viirusena levib ühelt esemelt teisele. Jäägitu identitseerumine oma käekirjaga jätab tähelepanu alt välja maailma, mida see katab, ja sõnumi, mida kiri peaks kandma. Sünnib totaalne kõikeneelav ja -mattev tekst, mis elades vaid iseendale asendab teisi kultuurilisi ambitsioone.

Urmas Muru on oma maalide juures rõhutanud ühte kesket mõistet – *sampling*. Tegemist on peamiselt muusikatööstuses käibiva terminiga, mis tähistab muusikalise tsitaadi ümbertöötlemist tämbri, takti, helikõrguse vms. muutmise abil. Kaasaegses muusikas väga levinud kombele on Muru loonud visuaalse ekvivalendi. Ajakirjadest rebitud



Jaan Toomik
Detail installatsioonist
"Päikeseline. Vihmane"
Norwichis Inglismaal.

Jaan Toomik
Detail from
the installation
Sunny. Rainy.
Norwich, UK.



Jaan Toomik

Joon.
Norwich, Inglismaa.

Jaan Toomik

Line.
Norwich, UK.

lehed (tsitaadid) on kleebitud erivärvilistele lõuenditele ja kaetud pak-
sude värvijoometega. Kunstiloomelahustub siin celnevates tekstides,
õigemini nende uuestilugemises. Tulemuse pühitsemine eraldiseisvaks
kunstisündmuseks teeb kunsti mõiste üsna suhteliseks ja väärtuse taas
eriti sümboliseks.

Ruumilisi kunste viljelesid Inglismaal Tea Tammelaan, Jüri Ojaver,
Jaan Toomik, samuti Peeter Pere. Siingi on tegevus olnud samasuu-
naline, ehkki Jaan Toomik ja Peeter Pere on lihtsate võtetega käivi-
tanud rea üle aegade ulatuvaid ürgseid arhetüüpe. Kirikukoone löövi-
põrandale sirgete ridadena laotud lauluraamatud (markeerides välja-
lõhutud pingiridu) annavad Peeter Pere poolt “Nutulauluks” pealkir-
jastatuna lõputuid mõistmisvõimalusi. Nutt, laul, lauluraamat, lagunev
kirik – jääb saladuseks, milline on nende seekordne omavaheline seos.
Küll aga on Pere ja Muru korduvalt maininud, et taiese loomise ajal
läks Inglise muusikaareenil kuumalt üles sealse rockmuusiku Nick
Cave'i samanimeline hitt “Weeping Song”. Muru ja Pere teosed näivad
illustreerivat kujutavate kunstide kokkusulamise protsessi, mis hõlmab
tendentse ka muusikas. Oleks ka ootuspärane, et artikli algul esitatud
üldistusi võib kohaldada sama ajastu heliloomingule.

Valmistähendusi, või täpsem oleks öelda – tähendusrikkaid kujundeid
näivad ekspluateerivat ka Jaan Toomiku tööd: kirikuaia müüri-
le toetuvatele sammaldunud hauaplaatidele tekitatud valge joon (“Joon”, mille
kunstnik saavutas lihtsalt kivide puhastamise teel) või kirikualtarile
asetatud kaks vaagnat käbidega (“Päikseline. Vihmane”). Igal juhul on
mainitud installatsioonid sümptomaatilised väsinud kultuurile, mille
keel on tähendustest niivõrd üle koormatud, et vähimigi žest vallandab
ettenägematu (valesti)mõistmiste ahela. See on ajastu, kus sümbolne
väärtus kollitab vähimatki visuaalset märki, loojal tarvitseb neid vaid
rääkida lasta – ja nad räägivad kõik sumuks.

Tea Tammelaane juures võib rõhutada kujundi ja tähenduse vahelise
seose lõplikku kadumist. Tööde pealkirjad: “Ilus, õrn, tööeline”,
“Vabalt ja sundimatult” peegeldavad siin ilmselt autori hingelisi senti-
mente, mis sedapuhku (rõhutan – sedapuhku) on leidnud kujutamist
poroloonis, traatvõrgustikus, värvilises tüllis ja kõverates torudes.
Samad sentimentid võivad järgmine kord liikuma panna teistsuguseid
abstraktseid seisipuntraid.

And last but not least – Jüri Ojaver, kes liitub seltskonda kahe tööga:
“Lõika ja pane” ning “Nuga”. Loomingu põhjal skulptorite kilda



arvatud, erialasest ettevalmistusest ometi puutumata jäänud, tegeleb ta siiski faktuuri, materjali, proportsiooni jm. skulptuuri-spetsiifilisega, mille tempereerimine omavahelisse kooskõlla on siin eelkõige isiklik esteetiline mäng, lakkamatu maitseotsustus, mis ei otsi endale kunagi laiemat kultuurilist alibit. Märk kultuurist, mille väärtused liiguvad alati kandjaga kaasas.

Vaadeldud taieste varal illustreeritud suundumused — väärtusetu väärtustamine, kõikeneelav tekstuaalsus, *sampling*, märkide küllastumine (joovastumine?) arhetüüpsete tähendustega, märgi ja tähenduse vahelise seose kadumine ja isikliku esteetika levitamine — ei ole rangelt eraldi vaadeldavad. Vahelduva eduga on nad kohaldatavad kõikidele käsitletud kuntsnikele, nad on alati osa üksteisest ning nad assisteerivad laiemale kultuurilisele stsenaariumile, mida on masendava veenvusega kirjeldanud Baudrillard. Jättes vahele tema sügavad analüüsid märgi poliitökonoomiast ja selle kriisist, tsiteerigem lõppjäreldusi.

Asjad on leidnud võimaluse, kuidas vältida tähenduse dialektikat, mis on nad sünnitanud: nad tegid seda lõputu paljunemise, iseene vöimendamise ja oma olemuse väljatõrjumise abil, minnes süvutustes äärmusteni, mis nüüdsest on saanud nende sisemiseks otstarbeks ja ebanormaalseks õigustuseks. /—/ Saatana põhimõte on samasugune. See väljendub objektide kavallas geniaalsuses, puhta objekti ekstaatilises vormis. /—/ Me ei vastanda ilusat koledale, me otsime midagi, mis on koledast koledam: koletuslikku. Me ei vastanda nähtavat nähtamatule, me otsime seda, mis on nähtamatum kui nähtamatu: saladust. Me ei otsi muutusi ega vastanda liikumatut liikuvale; me otsime liikvast veel liikumat: metamorfoosi. Me ei erista tõde vales; me otsime seda, mis on valelikum kui vale: illusiooni ja ilmutust. /—/

Kui esteetilised kujundid viitavad alati koleda ja ilusa moraalsele lahutamisele, siis ekstaatiline kujund on alati amoraalne. /—/ Me liigume ekstaasi suunas. Ekstaas on spetsiifiliseks omaduseks kõikidele kehadele, mis pöörlevad iseenda ümber kuni tähenduse kaotamiseni ja hakkavad paljundama puhast ja tühja vormi.³

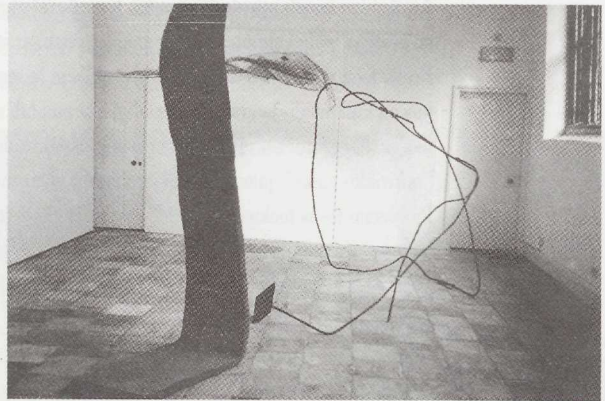
Sümbolsete kingituste vahetamisega algav kultuurisuhtlus lõpeb seega kultuurilise tasalülitamisega. Vahetatud esemed kaotavad pärast rituaali oma väärtuse ja “surevad”.

Eesti kunstnike kõnealune *workshop* Inglismaal polnud ilmselt mõeldud illustreerima esitatud teoreetilist spekulatsiooni. Ürituse initsiaatoritel Christine Chalmersil ja Paul Rodgersil polnud ilmselt plaanis kiirendada globaalset kultuurilist soojussurma. Ometi tooks kavatseta inglise kunstnike *workshop* Eestis Baudrillardi arvates maailma lõpu jälle sammukese lähemale. Eks näis. Kellele lõpp, kellele algus. }

¹ “Symbolic Exchange and Death”, raamatus: J. Baudrillard, *Selected Writings*, Stanford University Press, 1988.

² Tallinn-Norwich, catalogue. Norwich, 1993.

³ “Fatal Strategies”, raamatus: J. Baudrillard, *Selected Writings*.

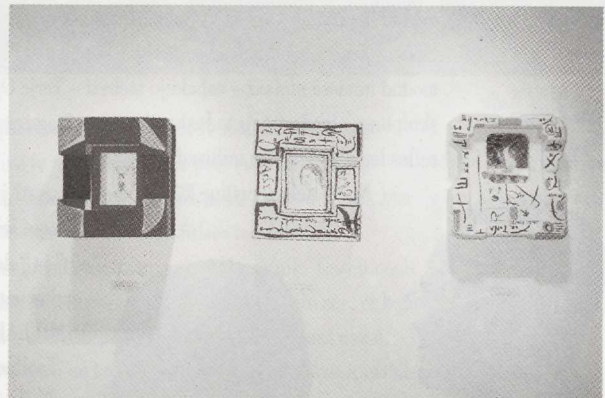


Tea Tammelaan

King of Hearts.
Näitus Norwichis Inglismaal.

Tea Tammelaan

King of Hearts.
Norwich, UK.



Maria-Kristiina Ulas

näitus Norwichis Inglismaal.

Maria-Kristiina Ulas'

exhibition. Norwich, UK.

← Peeter Pere

Weeping song.
Installatsioon Norwichis
Inglismaal.
Foto: Stephen Lorenc.

Peeter Pere

Weeping song.
Installation.
Norwich, UK.
Photo: Stephen Lorenc.

Kunsti piirid?

Heie Treier

Arutlemine kunsti piiride üle tundub tänapäeval olevat pseudoprobleem. Mis tähtsust on piiridel, kui kunst toimib st. avaldab mõju vaimule ja emotsioonile, ravib, ärritab, hoiatab, naerutab jne. Ometi on kunsti piiridest osatud Eestis teha viimastel aastate jooksul probleem ja see saab alguse nähtavasti juba meie ainsast kunsti kõrgkoolist, kus on küll maali- ja graafikakateeder, aga puudub näiteks erinevaid kunstialasid sünteesis *performance*'ite kateeder. Nii osutuvadki vaatamata eesti kunstielu suhtelisele tolerantsusele ja edumeelsusele osad kunstnikud "piiririkujateks", jättes teistele järelikult "piirivalvuri" tänamatu rolli.

Probleemi tõstis fookusesse 1994. a. kevadel Ants Juske, korraldades uues Ajaloo Instituudi galeriis inspireeriva näituse "Kunsti piirid". Näitus sai enneolematult paljude vastukajade osaliseks nii ajakirjanduses kui kuluarides ja isegi TKÜ kevadisel konverentsil. Alljärgnev liitub vastukajade tulvaga, jätkates juttu umbes sealt, kus Boris Bernstein oma konverentsietekandes lõpetas.

Näitust "Kunsti piirid" võib tõlgendada visualiseeritud kunstiteooriana. Lähtudes Nelson Goodmani esteetika-alastest tekstidest, mis köitsid Ants Juske tähelepanu 1993. a. alguses Kesk-Euroopa ülikoolis Prahast, siirdas ta Goodmani ideed otseselt eesti kultuuri konteksti. Juske küsib Goodmani eeskujul: milline peab olema kontekst, et ese muutuks kunstiteoseks? Kas Rüütli tänava sillusekivi muutub "kunstimaks", kui tuua ta galeriisse ja asetada postamendi otsa? Ja kas seesama sillusekivi lakkab olemast kunst, kui viia ta tänavale tagasi, kõigile tallumiseks? Nii läbisid tervet galeriiruumi eksponaatidest moodustuvad mõttelised teljed. Näiteks. Loodusloo muuseumist toodud linnutopis – Ilmar Malini sürrealistlik seade linnutiivaga – Tiit Pääsukese õlimaal, millel kujutatud linnutopist – Eesti Entsüklopeedia värvitahvlite jaoks tehtud täppisjoonistused lindudest. Või. Tervishoiumuuseumist toodud inimese mullaž – vahakuju mehest – Terje Ojaveri pehme skulptuur inimfiguuriga – Ekke Väli pronks-skulptuur jalgadest – Ants Juske tütar klaasi taga eksponeerituna – näituseküllastaja ise. Millised eksponaadid on selles loetelus kunst ja millised mitte-kunst?

Nüüd oleks loogiline küsida: mis on kunst? ja välja mõelda positivistlik teaduslik definitsioon. Ometi on definitsiooni leiutamine "kunstile" sama, mis püüda defineerida mõisteid "elu" ja "elektir". Karl Popperi arvates on "mis on?" küsimused üldse end ammandanud ega vii mitte kuhugi. Nii küsibki Nelson Goodman: MILLAL on kunst? ja viitab konteksti tähtsusele.

Taoline väga ebakindel seisund osutub sümptomaatiliseks pärast seda, kui oleme näinud ülimalt enesekindlat 20. sajandit. Praeguse situatsiooni genealoogiat võime jälgida aga alates Albert Einsteinist füüsikas (relatiivsusteooria) või Marcel Duchampist kunstis (*ready-made*). Duchampile viitas ka Juske oma näitusel, pannes välja kohaliku pissuaari.

Kunstis võime 20. sajandil jälgida niisiis pidevat protsessi (võitlust!) kunsti piiride laiendamise suunas, seda nii vormi kui ka sisu mõttes.

Vormi poolest võib praegu juba absoluutselt kõike tunnustada kunstiks; sisu poolest on asi veelgi lootusetum: kunst on saanud filosoofiaks, võttes filosoofidelt endilt huvi teda analüüsida (Hegeli ideaalide järgi on asi küll vastupidine, oleme jõudnud "absoluutsesse teadmisesse"). Ometi näivad küsimused hakkavat tekkima just seal, kus pole enam mitte millegi eest (või vastu) heroiliselt võidelda, pole piire kuhugi laiendada, pealegi kus uudsuse tõmme on kadunud. Kunsti tegemine näib muutuvat järsku liiga "lihtsaks", kaob konsensus kunsti hindamisel.

Pärast 1960-ndate "Fluxust", 1970-ndate kontseptualismi jt. on esteetikud sattunud üsna suurde kimbatuse ja otsinud uusi teid modernistliku kunstimudeli legitimeerimiseks.

Üks neist katseist on olnud institutsionaalse kunstiteooria väljamõtlemine. Et praegusel Lääne kunstil ongi justnimelt sellega omad arved õiendada, siis veidi lähemalt. 1964. a. tutvustas Arthur Danto mõistet "kunstimaailm", mida omakorda populariseeris Georges Dickie. Nimetatud esteetikud lähtu-

Ants Juske

ning vahakuju Frank Pappast näituse "Kunsti piirid" avamisel Ajaloo Instituudi galeriis.
Foto: Peeter Sirge.

Ants Juske

and wax figure of Frank Pappa at the opening of the exhibition Limits of Art at the Institute of History gallery, Tallinn.
Foto: Peeter Sirge.



vad analüüsis moodsa kunsti “kunstiks saamise” protsessist: nimelt sõltub kunstiteose saatus (kas heakskiit või tagasilükkamine) tervest hierarhiast inimestest, kes kokku moodustavad kunstimaailma. Kunstimaailm omakorda moodustab ühiskonna sees allstruktuuri. Kunstimaailmas langetatakse otsuseid esteetika, kunstiteooria ning ajaloo tundmise baasil. Kui kunstimaailm tunnistab mingi kunstinähtuse heaks, on tegemist kunstiga.

Et institutsionaalne kunstiteooria on osutunud mingil hetkel loogiliseks üksnes paberil ning muutunud silmakirjalikuks nüüpea, kui see võeti praktiliseks lähtekohaks elus endas, näitab situatsioon, kuhu 1980-ndatel aastatel välja jõuti.

Kunstimaailm on muutunud sedavõrd tähtsaks ja ühiskonnast sõltumatuks, et ta on kunstnikust endastki tähtsam.

Kunstimaailmas ringleb tohutu hulk raha ja selle abil kontrollib ta väga edukalt omaenda toodangut, levikut, reputatsiooni, teooriat.

Filosoofia kui distsipliin on eemaldunud

kunstist, samas kui kunst siseneb filosoofiasse. Kunst muutub praktiliseks, tegemiseks. Kunst, mis kontrollib ennast ise, kaotab motivatsiooni olla kommunikatiivne. Mässuline ja revolutsiooniline pole ta enam ammu.

Kunsti ei pea isegi enam õigustatama mitte kellegi ees. Võidakse ainult levitada kunsti kohta käivaid tekste, kus õpetatakse temast õigesti rääkima ja aru saama. Arthur Danto öeldakse olevat filosoofilises meeleheites.¹

Seega ühelt poolt on mässuline kunstnik kaasajal kunstimaailma turvalisuse vastu mässav kunstnik. Teiselt poolt aga on kunstimaailma võimuses taltsutada ja legitimeerida mistahes kunsti. Pikantseks teeb asjaolu see, et kuna kunstimaailm tellib muuseumis ka mässu, pole tegemist enam mässuga – ta ei ohusta kedagi, ainult lõbustab tema ostjat. Tähtis institutsioon on niisiis galerii, kus eksponeeritakse töid. Galerii on koht, kuhu ihkab pääseda kunstimaailma tähelepanu kõita sooviv kunstnik ja ta paneb selle nimel mängu kasvõi kõik oma rahad. Kas siis see, mida ta üüritud galeriipinnal lõpuks eksponeerib, on garanteeritud loov ja inspireeriv ja hea näitus? Kas kõik, mida galeriisse tassitakse, muutub automaatselt kunstiks? Ollakse olukorras, kus tuleb hakata tõsiselt korraldama kunstinäitusi teemal “Kunstinäitused”, st. näitusi, mille uurimisobjektiks on nemad ise.

Ants Juske “Kunsti piirid” on nüüd sellises olukorras omakorda pikantne ettevõtmine. Ühelt poolt tahtis A. Juske salaja mässata maalikunsti vastu, mis justkui sümboliseerib Eestis vanamoodset ja kindlate piiridega kunstinähtust (narkissoslikult iseenastavalt peegeldavad nipsasjade karbikesed vihjega maalijatele). Teisalt tähendas näitus kujuteldavat võitlust installatoorse kunsti eest. Tagamõtteks vast õilis kujutus, et näituse kaudu legitimeeritakse kõikvõimalikud eesti kunsti piiririkkujad. Nii et “Kunsti piirid” oli pigem ideoloogiline kui erapooletu, analüüsiv sündmus.

Ometi tekib kiusatus küsida, et kelle vastu on Juskel üldse mässata, sest ta ise kuulub ju eesti kunstimaailma “värvahoidjate” hulka. Nii selgub, et tulemuseks oli hoopis rahvaalgustuslik näitus, mis ei šokeerinud õieti kedagi. Ja võib-olla oli näituse üheks väärtuseks hoopis pretseidendi loomine. Et kriitik käitub nagu kunstnik, hoides kilbiks Joseph Beuyssi tuntud lauset “igaüks on kunstnik”. Ning loomulikult on näituses ka teatud huumori moment.

Kuna aga näitlikult oli selgeks tehtud mehhanism, mismoodi ükskõik millises objektist võib saada kunstiteos (selleks tuleb välja mõelda kontseptsioon!), siis hullem lugu, kui näitust tõlgendasid õppe-näitusena kunstnikud ise. Aga seda vaevalt juhtus, sest kunstnikudki on osanud juba nalja heita praeguse situatsiooni absurduse üle (1993. a. noortenäituse “Müra” žürii hullutamine või “Lilili” sõjakäigud). Ometi on nalja heita ikka kergem, kui olukorras muudmoodi välja rabelda. Kontseptuaalsus tänapäeval eeldab kunstnikult ajusid, teadmist ja kursisolemist kõigi õhusolevate sotsiaalsete (mitte niivõrd enam esteetiliste) probleemidega.

Niisiis oli tegemist ikkagi näitusega kunstinäitusest. Ja kokkuvõttes soovin järele anda kiusatusele täiendada Joseph Beuyssi ülalnimetatud sentensi. Kui igaüks võib tõepoolest olla kunstnik, st. loovust ja inspiratsiooni külvav inimene, siis iga õppinud, diplomeeritud kunstnik ei pruugi veel kaugeltki olla kunstnik. }



Ulla Juske installatsioon
“Mäng ja kool”.
Foto: Peeter Sirge.

Ulla Juske in the
installation
Game and School.
Photo: Peeter Sirge.

¹ L. B. Cebik. *Knowledge or Control as the End of Art*. British Journal Of Aesthetics, Vol. 30, No. 3, July 1990.

Video Eestis ja maailmas

Raivo Kelomees

1994. a. märtsis toimus Tallinna Matkamajas esimene Prantsuse ja Baltimaade videokunsti festival. Sama üritus oli enne aset leidnud ka Riias ja Vilniuses. Balti riikidest näivad videokunsti liidrid olevat lätlased, nende poolseid esinejaid oli ka rohkem. Riia Multimeedia Keskusel on juba väljakujunenud traditsioonid.

Praegune olukord

Eestis ei ole videokunst oma võludega "kunstnikemassidesse" veel jõudnud. Videohuvile saaks ennustada umbes samasugust buumi, nagu seda on Eestis viimase 15 aasta jooksul täheldatud hüperrealismi, ekspressionismi ja *performance*'i puhul. Takistuseks on mõistagi vaesus ja tehnikapuudus, kuid lähemate aastate jooksul võiks oodata aparatuuri omava põlvkonna pealekasvu või mõne tehnikaga varustatud keskuse tõhusat abi ja toimumahakkamist. Igatahes on üsna kindel, et sellega tegelejad ei püstita endale enam alaväärsusest või provintslisest piiratud mõjutatud küsimusi selle kohta, kas video abil võib ikka kunsti teha või mitte. Fotorealismi buumi ajastul oli probleem üsna tõsine: kas foto kasutamisel maali lähteallikana saab seda maali ikka maaliks ja kunstiteoseks lugeda ning kas saab sellega hakkamasaanu kanda kunstniku auväärset nimetust.

Videoga tegelejale piisab sellest, et video on huvitav ja selle abil on võimalik tegelda kujutava kunsti küsimustega. Lisaks veel aja ning heli täiendav dimensioon.

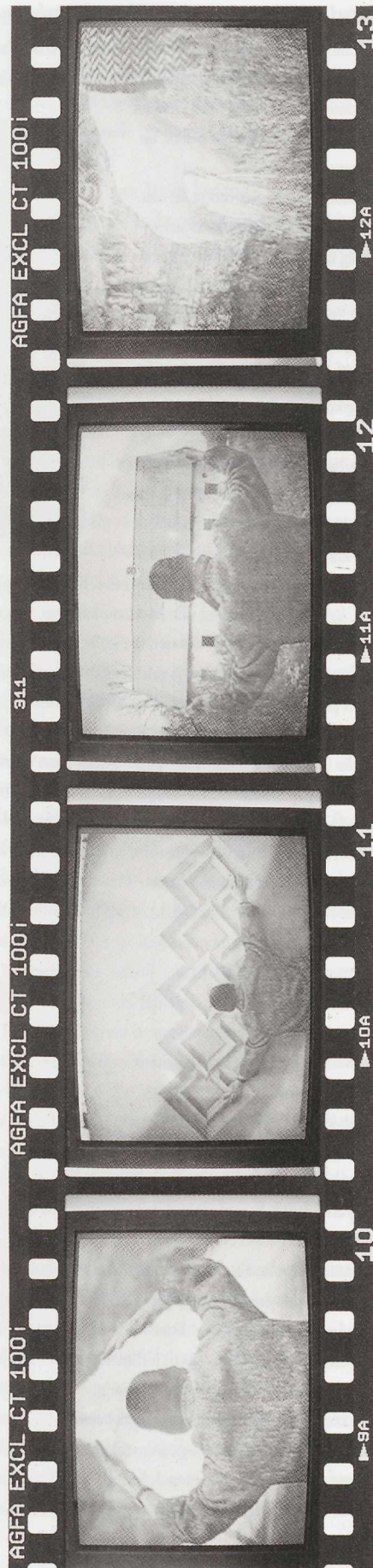
Siinse elu osaks on TV juba saanud, nii oma helendava ekraani kui ka sisu/sisutuse poolest, ning arvatavasti ei esita ükski mõtleval inimene küsimusi selle kohta, kas teler, video ja televisioon üldse on kultuuri kui niisugusega seotud või mitte. Videovahenditest, televisioonist, arvutitest on saanud osa kaasaegsest maailmast ja kultuurist sealhulgas. Üksikute hüljatud dinosaurustena liiguvad ka raamatukultuuri ainuuelistajad. Nende murdmatut meelelaadi võib seletada vaid positiivsete kogemuste puudumisega elektroonilise ja visuaalse meediaga suhtlemisel.

30 aastat videokunsti

1993. a. märts on videokunsti ajaloo seisukohalt tähelepanuväärne ka selle tõttu, et täpselt 30 aastat tagasi toimus Saksamaal Nam June Paiki ja Wolf Vostelli korraldatud "muusika ja elektroonilise televisiooni ekspositsioon". Sellest sündmusest loetaksegi videokunsti ajalugu. Mainitud kunstnike tegevus oli tihedalt seotud ka Fluxusliikumisega; pooleldi lammutatud aparaadid, mida näiteks Wolf Vostell demonstreeris New Yorgi Smolin Gallery's 1963. a., on Fluxusele omase dekollaaži tehnika jätkuks. Paik mainiski 1965. a., et video on käsitletav happeningi ja Fluxuse-traditsiooni otsese jätkuna: ühel päeval hakkavad kunstnikud kasutama elektroonilist aparatuuri nagu täna pintslit, viiulit või rämpsu.

Ülevaade ja võrdlused

Tagantjärele vaadates tundub 1994. a. videofestival isegi põnevama ja arvatavasti mitte ainult põhjusel, et see oli esimene. Festivalil võis näha mitmeid eredaid töid, nagu brassiillanna Sandra Koguti "Parabolic People" (1991) ja prantslase Robert Caheni "Hong Kong Song" (1989), "Videopostkaardid" (1984-86), mis ületasid keskmiselt nutikad tööd ka teatava minimalismi ja kujutava geniaalsuse poolest.



Raivo Kelomees

Video "Haarded ja embused" 1993.
Foto: Peeter Sirge.

Raivo Kelomees

Seizures and Embraces. Video, 1993.
Photo: Peeter Sirge.



Scott Fisher (NASA) Virtuaalse reaalsuse loomine andmekinnaste ja pea-aparatuuriga. 1990.

Scott Fisher (NASA). Virtual reality equipment, 1990.

Kogut oli asetanud erinevate maailma linnade (Tokyo, Kairo, Moskva, New York jt.) tänavatele kiirfotokabiiniga sarnaneva putka, milles soovija oli võimalus läkitada maailmale sõnumeid. Ennast eksponeerivad maailmakodanikud olidki video aluseks. Pilti oli töödeldud arvutiga, kaadreid läbisid märgid ja tekstid erinevates keeltes. Pildi / video tekstiline, heliline ja kujutav mitmekesisus ja põimuv keerulisus oli täiesti piiripealne.

Sandra Kogut on sündinud 1965. aastal ja nimetatud töö sai Karlsruhe toimunud festivalil "Deutsche Videokunstpreis 1993" ühe kolmest peapreemiast.

Samasugune rändur oli ka Cahen, kelle video koosnes postkaardilikult staatilistest kaadritest tähtsamate klišeelike vaatamisväärsustega – Rooma, Alžiir, Lissabon, Pariis, New York, London jne. Need elustusid hetkeks ja paljastasid aeg-ajalt ka hämmastava tegelikkuse.

Festivalil viibis prantsuse videokunstnik Alain Bourges, kes töötab ja tegutseb Rennes'is videoala õppejõuna. Ta pakkus välja valikprogrammi prantsuse videoastide loomingu paremikust ja näitas omigi töid.

Eestit esindasid kaks TV-professionaalide valmistatud videot: Jaanus Nõgisto "Lapin" ja Peeter Brambati "Opus Petra" (Ando Keskküläst). Head tooted olid kahjuks teisest "kaalukategooriast" ja määratud sootuks teistsugusele auditooriumile, kui seda on videofestivalide publik. Eesti kunsti ja kunstnike tutvustamiseks via TV siinmail või välismaal olid videod head piisavalt, videokunsti festivalidel annavad aga tooni 1960-ndate lõpus ja 1970-ndaail sündinud TV-põlvkonna üliõpilaskunstnikud.

Mõlema festivali programmide koostamisel ja tööde tootmisel on tähtsat osa mänginud kaks firmat: "Heure Exquise", mis on peamiselt videokunsti levifirma, ja Montbeliard Belfort'i Rahvusvaheline

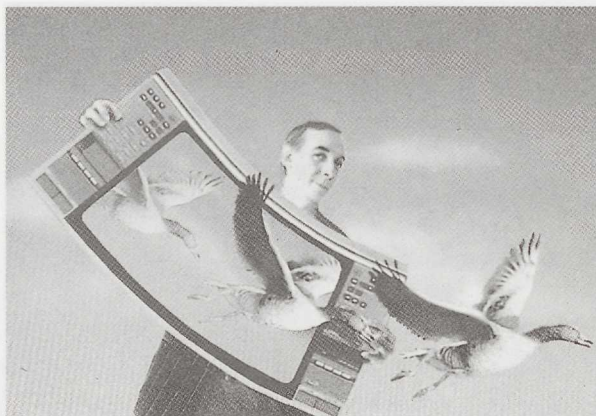
Videoloomingu Keskus (CICV), mille loojaks ja juhatajaks on Pierre Bongiovanni. CICV edendab rahvusvahelises ulatuses videoloomingu, otsingulise TV ja multimeedia projekte, annab välja ajakirju, monograafiaid, võõrustab kunstnikke, toodab videoid ja eksperimentaal-TV programme. CICV-l on Betacam-tehnikaga stuudio, samuti digitaalheli ja -pildi tegemise võimalused. Sandra Koguti "Parabolic People" on CICV stuudiote võimaluste näiteks. Sama stuudio on võõrustanud ka läti videokunstnikke, seal on käinud ennast täiendamas ja kätt proovimas Prantsuse ja Baltimaade mõlema videofestivali (1993. ja 1994. a.) peapreemia võitjad.

Mainida tuleks ka Prantsuse Saatkonna Kultuuriõsakonda ja Prantsuse Kultuurikeskust, mille töötajate panust nende ürituste korraldamisel ei saa alahinnata.

1994. a. märtsis toimunud teisel festivalil osales üksikute eesti TV-professionaalide kõrval rida eesti kunstnikkegi: Tiina Tiitus, Tiia Johannson, Raoul Kurvitz, Ene-Liis Semper, Raivo Kelomees. Hea, et nemadki. Küsimusele "miks mitte rohkem?" võiks vastata lühida selgitusega: vahendite, võimaluste, raha vähesus või kõige selle puudumine.

Michel Jaffrennou

Festivali raames toimus Rahvusraamatukogus prantsuse maali- ja videokunstu Michel Jaffrennou videokavandite, -installatsiooni ja videote näitus. Kunstnik viibis ka ise kohal. Jaffrennou teatraliseeritud videokunst toetub videoekraani fiktiivsele maailmale, mille tegelased on võetud muinasjutudest, legendidest ja müütidest. "Vidéoperette" (1989) oli algselt teatriruumides teostatud multimediaalne etendus, mille tegelasteks olid monitor-koonuga Minotaurus ja videokaamera-



Michel Jaffrennou
Vidéopérett TV, 1989.

Michel Jaffrennou
Vidéopérette TV, 1989.



Jeffrey Shaw
Loetav linn, 1990.

Jeffrey Shaw
Readable city, 1990.

peaga Ariadne: ekraanil projitseerub kaamera poolt nähtu. Jaffrennou videosisid võis näha festivaliprogrammis ja ka näituse osana toimivatel monitoridel.

Helitaustata teos "Videotapect" oli leidlik innovatsioon, teisiti öeldes – arginähtuste tõlkimine videovahendite keelde, nagu seda teeb lakka-matult ka Nam June Paik. Kogu Jaffrennou toodang oli koondatud nn.

multimediaalsesse kohvikesse ka selle sõna füüsilises tähenduses: raamat, kassetid, mängud. Tekkis tahtmatu paralleel Marcel Duchampi "La Valise" (1942), mis on kaasaskantav kohvriku samuti. Sellesse koondas kunstnik oma loomingut vähendatud näidised.

Kuigi videokunst on kunstinaütuste raamidest videofestivalideks ümber kasvanud, ei tähenda see, et näitusesaalidest oleks see täielikult pagendatud. Jaffrennou näitus seda ka ilmetas: videofestivali materjal võib olla näitusel ja vastupidi.

Jaffrennou teeb koostööd telejaamaga "Canal Plus", mis on Prantsusmaal üks jõukamateid. Sellega on põhjendatav tema videote lausa uskumatu tehniline kvaliteet, mille eest hoolitsevad mõistagi tehnilise eriharidusega professionaalid. Jaffrennou enda väitel ei taipa ta videotehnoloogiast midagi, tema poolt on ainult ideed.

Pilk ettepoole: *interaktiivne kunst ja küberruum*

Videokunst, mis tänu tehnoloogia pikaldasele sissetungile ka Eestis on vastuvõetavaks muutunud, kuna on nähtud, mida sellega teha saab, kuulub oma probleemide poolest pigem eilsesse päeva. Praegu võib aktuaalseteks teemadeks (just teemadeks, sest kunstivaldkondadena ei ole need veel välja kujunenud) lugeda interaktiivset kunsti ja sellega seonduvat küberruumi (*cyberspace*) mõistet, mis pakub peamurdmist kunstnikele, elektroonikutele, kunstiteadlastele ja filosoofidele. Kunstiseoslikult aktualiseerus küberruumi küsimus Linzis (Austrias) 1989. a. toimunud Ars Electronica festivalil, mis oli peamiselt pühendatud interaktiivsele kompuuterkunstile. Seal tegeldi ka "digitaalsete unenägude" ja "virtuaalsete maailmadega".

Tuntuks on see valdkond saanud ka William Gibsoni ja Bruce Sterlingi romaani kaudu, millest arenes *cyber-punk* liikumine, olles vaimustunud sukeldumisest alternatiivsetesse maailmadesse. LSD endine uurija Timothy Leary on muutunud selle uue teadvuse-laiendamise apoloogeidiks, seda digitaalset droogi (loe: küberruumi kogemust) peab ta oluliseks individuaalse võimu ja võimaluste suurendamiseks.

"Virtuaalne ruum" on paralleelne "küberruumi" mõistega, on kui sünonüüm ja tähistab kompuutri poolt genereeritud maailmu, millesse kompuutrikasutaja "sisse astub" ehk millesse ta "tõmmatakse".

Keskseks ideeks on siin võimalus tegutseda sünteetiliselt, arvutite abil loodud maailmades, kui arvutiprogramm seda võimaldab.

Kompuutrikasutaja, kes on varustatud (*data*) andmekiivri, -kinnaste ja kuularitega või on riietatud andmeülikonda, asetub illusoorsesse reaalsust, mida aitavad luua tema keha ja meeli mõjutavad elektromehaanilised seadmed. Seadmekasutaja iga liigutus tõlgitakse arvutisignaaleks, keha ja meeltega liidetud seadmete abil vaataja/osaaja sellesse maailma ka "siseneb". Pea liigutamisel alla liigub objekt prillide ekraanidel üles. Esemete haaramist simuleerivad andmekindad (*data gloves*), tekitades survet sõrmedele ja kätele. Jne.

Praegu on nähtava simuleeritud pildi tehniline kvaliteet veel kehva joonisfilmi tasemel. Arvatakse, et tulevikus on võimalik kvaliteeti parandada, nii et virtuaalsel ja reaalsel ei olegi vahet.

Küberruumi tuleks mõista kui kaasaegset tervikkunsteost (*Gesamtkunstwerk*), millega teostatakse kunstimaailma ammune unelm: siseneda pilti ja muutuda selle osaks. Siin leiavad tuget ka avangardi traditsioonid. Kuid tegeliku kogemuse reprodutseerimine on paelunud inimeste mõistust juba Platoni koopavõrdlusest alates.

Austerlane Peter Weibel nimetab küberruumi “psühhoatiliseks ruumiks”, kuna selle läbi kõrvaldatakse viimane piir tegelikkuse ja soovunelma vahel. Kõige küünilisemad unelmad on käeulatuses. Niiivset tehnikaeufooriat ei soovitata kultiveerida, kuid lootusrikkad visioonid, mida küberruum endaga kaasa toob, kannavad religioosseid märke: virtuaalne ruum lubab vabanemist ajast ja ruumist, mis tähendab ka surematust. Kuid virtuaalse vabastamine ei tähenda vabanemist füüsikaseadustest. Küberruum näib ka imaginaarse punkrina, kus võib elada tagasiõmbunult purustatud maailmast. Siin avaneb reaaleedi kaotanute perspektiiv – andmekiiivris ja -kinnastes ringkoperdavad inimesed.

Interaktiivsed kunstiteosed, kus vaataja tegutseb virtualiteedi tingimustes, on kunstimaailma värskemad jõunumbrid. Myron Kruegeri interaktiivses mängus transformeeritakse näituse külastaja kuju ja liikumine ruumis arvuti abil, nõnda et külastajast saab siluett ekraanil. Ekraanil on pilt: vaataja ripub nõõri otsas, mida hoiab üledimensiooniline käsi. Edasi-tagasi kõndimine ruumis põhjustab kõikumise ekraanil või muudetakse liikumised geomeetrilisteks kujunditeks. Vaataja käib ruumis ja selle mõjul moodustub ekraanile ornament, tegu oleks justkui maagiaga. Vaataja asetub virtuaalsesse ruumi, väljastpoolt võib sellises maailmas tegutseja käitumine näida veidra ja absurdse. Kuni tegutseja on pildi mõju võimuses, viibib ta virtualiteedis ega mõista oma käitumise ja tegutsemise kummalisust. Peter Weibeli töös “Videospaces” asub vaatleja samaaegselt nii reaalses kui ka virtuaalses ruumis, kusjuures virtuaalne ruum (selle kujutis), mis projitseerub monitoril, on seoses reaalsusest võetud pildiga. Ennast vaatlev vaatleja vaatab reaalses ruumis virtuaalsesse. Seal näeb ta ennast virtuaalses ruumis vaatamas ennast reaalses ruumis. Sees- ja väljastpoolse erinevus kaob.

Jeffrey Shaw on vast tuntuim keha ja meediumi vahelisi suhteid uuriv kunstnik. Tema töödes on jälgitav areng partiisipatiivsusest (osaluslikkusest) interaktiivse kunstini. Varem tegeles ta *environment*’i laadse eneseväljendusega, võimaldades inimestel kõndida plastiktorudes või tetraeedrites mööda vett, tehes seda juba hilistel 1960-ndatel. Sama põhimõtet – kunstiteose ja vaataja kehalise vastasmõju võimalust – jälgib ta ka oma elektroonilistes töödes. Shaw defineerib interaktiiviteeti kui mehhanismi, mille kaudu kunstiteos eksisteerib ja selle definitiooniks on kunstiteose struktuuri väljaulatuvus. Kehalise liikumise “tõlkimine” digitaalseteks signaalideks on ka virtuaalse reaalsuse põhimõte. Toimitakse pildi sees.

Shaw ütleb: “Minu jaoks on virtuaalne maailm sama, mis ta on ka varem olnud kunstnike maalides, arhitektuuris ja skulptuuris. Seista muuseumis pildi ees – see on samuti virtuaalne ja reaalse ruumi vastandamine. Virtuaalne ruum on minu jaoks reaalsuse sürraalne või imaginatiivne mediteerimise vorm. Mu tööde mõtteks on leida sild reaalse ja imaginaarse vahel.”

Jeffrey Shaw sai maailmakuulsaks installatsiooniga “The Legible City” (“Loetav linn”), mille ta tegi koostöös Dirk Groeneveldiga World Design Expo ja Ars Electronica Linzis jaoks 1989. a. Istudes jalgrattal, võib vaataja läbida tähtedest koostatud virtuaalset linna. Pilt muutub sõltuvalt keha liikumisest. See linn on ka koht, kus saab sõita läbi tekstiseinte.

Shaw enda selgitusel on see simuleeritud urbanistlik kirjanduslik

maastik. Püütakse muuta linna psühholoogilist identiteeti haaratavaks arhitektuuri muutmisega kirjanduslikeks struktuurideks. Vaataja “loeb ennast linnast läbi”. Sõnadelinn pole niisii üksnes urbanistlik arhitektuur, vaid ka kolmemõõtmeline raamat, mida võib lugeda igas suunas, milles vaatleja (lugeja) võib koostada omi jutustusi. Jalgratta kasutaja ette projitseeritakse see kõik 3 x 4 m ekraanil. Kasutaja määrab nii sõidusuuna kui ka kiiruse. Kasutatud linnad: New York, Pariis, Madrid, Amsterdam. }

Kirjandust

1. R. Kelomees. *Videokunst*. Kunst, 73/1, 1989.
2. R. Kelomees. *Video, kunst ja videokunst*. Hommikuleht, 23. märts, 1993.
3. R. Kelomees. *Otsides eelkäijaid: Eesti videokunsti embrüonaalne staadium. Prantsuse ja Baltimaade videokunsti festival*. Kataloog, 1993.
4. R. Kelomees. *Videokunsti festival Tallinnas*. Eesti Ekspress, 18. märts, 1994.
5. R. Kelomees. *Videokunst – noorte lõbustus, mis vanadele pole keelatud*. Hommikuleht, 18. märts, 1994.
6. R. Kelomees. *Videokunst*. Tallinna Kunstiülikooli diplomitöö. Disaini kateeder, Tallinn, 1994.
7. F. Popper. *Art of the Electronic Age*. London, Thames and Hudson, 1993.
8. *Prantsuse ja Baltimaade videokunsti festival*. Kataloog. Riia, 1992.
9. H. Schütz. *Cyberspace – Auf dem Weg zum medialen Gesamtkunstwerk*. Kunstforum International, 113, Mai/Juni 1991.
10. J. Shaw / D. Groeneveld. “*The Legible City*”, *Nagoya, 1989*. Kunstforum International, 103, Sept./Oct. 1989.
11. J. Shaw. *Reisen in virtuelle Realitäten*. Kunstforum International, 117, 1991. Vestlus Florian Rötzeriga.
12. F. Rötzer. *Die Digitalisierung der Erfahrung. Digitale Träume – Virtuelle Welten. Zum Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft. Linz, 8.-14. September, 1990*. Kunstforum International, 110, Nov./Dec. 1990.



Michel Jaffrenou
Videoperett TV, 1989.

Michel Jaffrenou
Vidéoperette TV, 1989.

Entroopia, ruum, pilt: **Jüri Okase** arheoloogiline rekonstruktsioon

Peeter Linnap



"Arhitektuur"

(ld. architectura < kr. architecton ehitusmeister),
ehituskunst, projekteerimis- ja ehitamiskunst, ehituse kunstiline iseloom

"Arheologia"

(<kr. archaios vana + logos mõiste, käsitus),
muinasteadus, mis uurib inimühiskonna ajaloolist minevikku muististe
(aineliste mälestusmärkide, s.h. elamute, linnuste, kalmete jne.) põhjal;
viimase leidmise ja uurimise põhiliseks menetluseks on kaevamised.

Jüri Okas näeb oma publikut ilmselt psühhiaatri vaatevinklist - või miks muidu sissejuhatab ta oma töid vaimu haiguste üleslugemisega:

ON VÕIMALIK:

- vaadata ja mitte näha
- näha ja mitte märgata olemuslikku
- ära tunda ja mitte tunnetada
- teada ja mitte teadvustada
- omada ja mitte omaks tunnistada.¹

VAATAME JA EI NÄE

See, mille Okas teeb pildiks, on ja sünnib me oma silmade all: per-roonid, veidrad hooned, veskivaremed, trafopotkad... Säärast oleme silmanud korduvalt, iga päev, kord nädalas, tihti - aga me ei näe, sest me pole harjunud nägema, igapäevasus teeb olematuks.

VAATAME JA NÄEME

Esmalt näeme pilte. Veidi hiljem seda, mis pildidel - pildistatuku saamisel on enamasti põhjus. Öeldes, et Okase teemaks on linn, maa, vesi jms., tunnistame end pimedaks, kes hoomavad vaid toorainet, mida kunstnik kasutab.

"Okase pildidel domineerivad arhitektuuriobjektid tühjas maastikus - valiku aluseks nende kummalisus / veidrus / mannetus, sest maailmas on kõik absurdsuse piiril..." ütleb Eha Komissarov. ² Ja me usume teda, sest see on niigi ilmne.

NÄEME JA EI MÄRKA OLEMUSLIKKU

Jüri Okas pole ainuke, kelle pildidel leiab tsivilisatsiooni kummalisi sekundaarseid objekte.

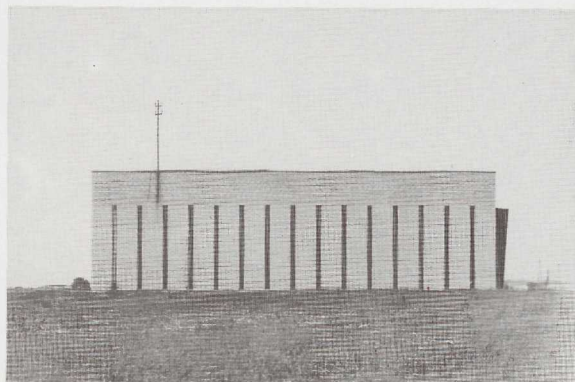
Märkame küll, et need on paradoksaalsed, idiootlikud, metafüüsilised, "liiga" tavalised... on aga selge, et sellisel tasandil ei vii märgatu meid tema ideedele just palju lähemale.

NÄEME JA MÄRKAME OLEMUSLIKKU

"Väikeses moodsa arhitektuuri sõnastikus" esitab Okas tähenduslikult kataloogitud kujul rea Eesti arhitektuuriobjekte - pikaajalise vaatluse (1974-1986) arvannet, milles iga foto, leiu kirjeldus saab lõpliku tähenduse alles leksikoni märksõnana, kaardina suures kartoteegis või fail mälu magnetkettal. "Sõnastikku" valitud ehitised "põevad" lagunemise ja debiilse (re)konstruktsiooni ilmseid sümptomeid: "hälbed" on kooste üheks printsibiiks. Sellest printsibiibist selgub, et Okase jaoks on nähtu ennekõike informatsioon. Kui nii - siis jääb kunstikriitikast tema tööde käsitlemisel väheks, tuleb appi võtta informaatika mängeeglid.

Loomult dokumentaalse informatsioonina sisaldavad "sõnastiku" pildikesed muidugi ajaloolisi, sotsiaalseid, strateegilisi, topograafilisi, poliitilisi³ või mis iganes sõnumeid / aspekte - info konkreetsuse aste ja literatuurne külg on aga eeskätt adreassaadi probleem.

"Literatuurne sisu" on Jüri Okase töödes muidugi olemas. Oma viimase, 1992. a. näituse nimetas ta tähenduslikult "Konstruktsiooni ja dekonstruktsiooni piiril". Juba siin vihjatakse (ning pildid aina kinnitavad seda), et kunstniku muidu entsüklopeedilise tähelepanu tulipunkt on suunatud fundamentaalse pingevälja "loodus ja kultuur" omavaheliste keeruliste suhete mõtestamisele. Öieti näib Okas juurdlevat veelgi universaalsamal tasandil - "tsivilisatsiooni ja entroopia" tasandil. Just see vähekord, erinevalt kõigist muudest, toimib nii või teisiti tema kõigil loomeperioodidel, samuti ta kunsti erinevates avaldusvormides: fotograafia, film, performance, installatsioon jm. Meediumi valik pole siin esmatähtis, sest Okase teadvuses ei näi neil hierarhiatel harjumuspärast tähtsust olevat. Pildi tehnikat tõlgendab ta etimoloogilise reana, loetledes ühesuguses rodus kõigi reaalsusastmete kõikvõimalikke materjale, sõltumata sellest, kas need tähistavad objekte pildil või materjale, millest pilt koosneb. "Natüürmort" = seadeldis, papp, liiv, jahu, puit, foto... Alles lõpuks muutub see kõik kokku sügavtrükiks - pilt tuleb teadvusele väga klassikalise graafikatehnika kujul. On ehk piisav, kui ütleme, et Okase info provotseerib tähendusi. Üks neist provokatsioonidest sugereerib, et see, mida me näeme, on Eesti. Nii võiksid ta pildid sobida hästi näiteks etnograafia, arhitektuuri või arheoloogia muuseumidele. Okas kasutab neid aga hoopis õppevahendina - pannes meid märkama olemuslikku enda ümber. Okas on hea pedagoog. Et Okas on veel metafüüsik, analüütik, esteet, kontseptualist jms. nagu ütleb Sirje Helme⁴, on



Jüri Okas

Väike moodsa arhitektuuri sõnastik (1974-1986).

Jüri Okas

Dictionary of Contemporary Architecture (1974-1986).





nüüd juba iseenesest mõistetak. Iga uus maailma aspekt on enne "selgeks saamist" metafüüsi-
line, muutudes ratsionaalseks alles/just järgneva analüüsi käigus. "Ratsionaalsuses" on alati
midagi "esteetilis", kuna mõlemad eeldavad teatud selgust ja korrastatust. "Kontseptualisti" rollis
peaks iga hea õpetaja olema aga täiesti möö-
dapääsmatult – pakkudes välja variante "kuidas
tema midagi teeks".

Autorisuhe on siin samuti hästi diagnoositav.

"Tehniliselt" võttes on Okas VAATLEJA, kes kogub
infot. See tegevus lähtub komplekteerimis-
põhimõttest ja vahendi, fotograafia füüsilise "loo-
dusega" arvestamisest. "Sõnastikus" on tegu nn.
võrdleva fotograafia strateegiaga, ehkki mitte nii
klassikalisel kujul kui näiteks Bernd ja Hilla
Becher'il, ning ka tulemus on märgatavalt narra-
tiivsem (korra ja kaose keerukad vahekorrad).
"Keskkonda" tõlgendatakse siin nii füüsilise reaalsuse kui ka selle salvestuse pildina. Erinevalt ka-
taloogikaartidest ei ole Okase tööd siiski nii
mimeetilised nagu alguses tunduda võib. "Foto kui
selline" on autonoomne käsitlusobjekt isegi tema
"dokumentidel": arhitektuurisõnastikus teeb Okas
oma fotograafilised märksõnad rõhutatult

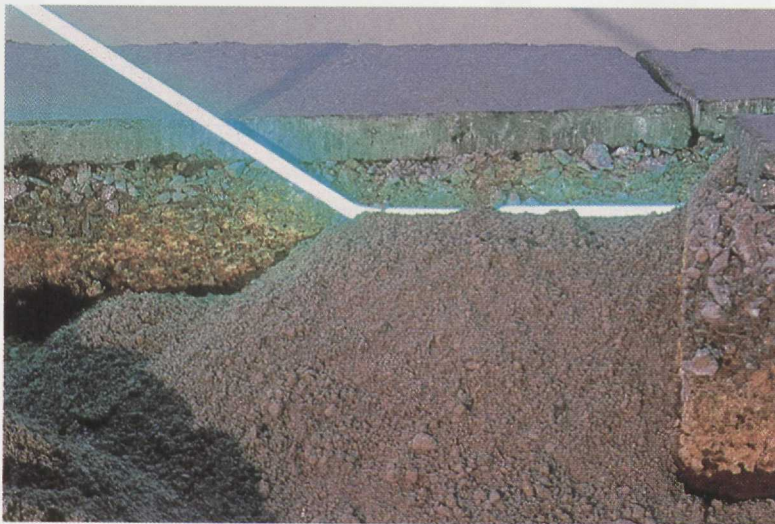
kolmemõõtmeliseks, kleepides need üsna paksudele klotsidele.

Romantikutele jääb sellest muidugi väheks. Kui nad aga püüavad lähtuda "kunstilise kujutamise"
terminitest nagu kompositsioon, rütm, faktuur, või esteetika kategooriatest nagu ilus, inetu,
madal, ülev, paatoslik, ratsionaalne vm., siis meenutab see tegevus kangesti poeeti raamatuko-
gus⁵, kes arutleb vaid kataloogikaardi välimuse üle. Kahtlen S. Helme väites, et maapinda märki-
vatel tähistel pole muid tähendusi peale iseenda Presence'i⁶, samuti E. Komissarovi arvamused
Okase "kirjanduslike" pildipinnakommentaare "tähendusetuse" kohta⁷. Viimases sisalduvad
siiski juhtnöörid maailma "korrastamiseks", muidugi mitte parandamiseks. Kuigi Okas ei ole nai-
ivne maailmaparandaja, ei tee ta ometi "asju iseeneses", ehkki mõned ta konstruktsioonid
rajaneksid justkui absurdil (näit. kaevikud mererannal). Kuid et mitte kõik semantilised kihid tema
töodes/tegevuses esmapilgul ei avane, õigupoolest just asjad huvitavaks teebki.

TUNNEME ÄRA, AGA EI TUNNETA

Graafikatehnikatesse viidud tööde juures tunneme, et sarnaselt "füüsiliste objektidega" on siin mate-
rialiseeritud ka objektide esmase korrastamise/
süsteematiseerimise vahendid. Ka nende piltide
loomisel kasutab Okas oma fotosid ja kaadreid⁸
mm amatöörfilmidest; siingi saavad nad lõpp-pildi
poolt vaadatuna autonoomse käsitlusobjekti tähen-
duse.

Kui füüsiline reaalsus on pildil identifitseeritav, siis
mõjub selle varasem "fotografeeritus" vaid vihjamisi.
Kui aga mitte, siis hakkab fotografeerituse fakt algse
pildiobjekti üle domineerima – pildi kui konstruk-
tsiooni tellingud ja traagelniidid muutuvad nähtavalt
"asjaks iseeneses". S. Helme arvates rõhutab Okas
"pildi illusoorust"⁸. Seda väidet võiks ilmselt veel
täiendada – Okas teeb seda, rõhutades just pildi
toormaterjali, foto FÜÜSILISUST. Siin toob ehk mõnevõrra selgust Garry Winogranti mõte: "Ma
pildistan selleks, et hoomata, kuidas näeb välja pildistatud tegelikkus". Okas astub siit edasi veel
ühe väga olulise sammu. Ta pildistab selleks, et hiljem NÄIDATA, kuidas "pildistatud tegelikkus"
välja näeb. "Pildistatud, filmitud jne. tegelikkus" on siin saanud teatavas mõttes isegi loomingu
teemaks. Seega muutub nüüd varasem järeldus veidi teiseks – Okas rõhutab mitte pildi, vaid
maailmapildi illusoorust.



Jüri Okas

Väike moodsa arhitektuuri sõnastik
(1974-1986).

Jüri Okas

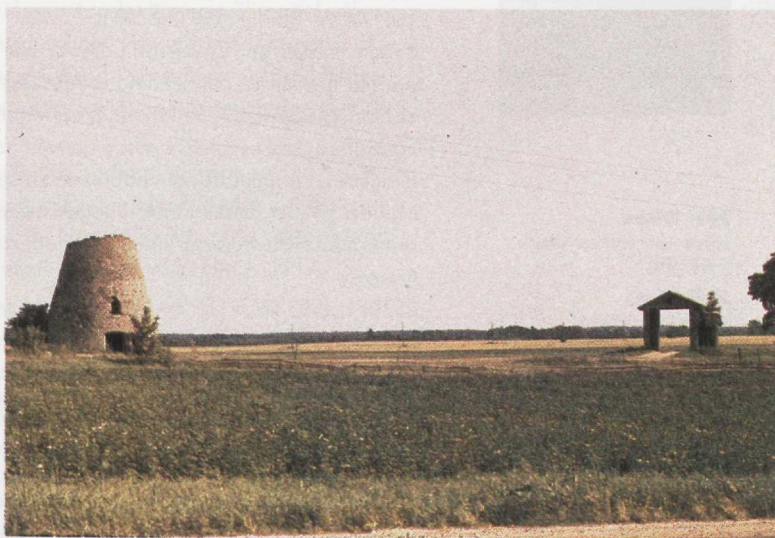
Dictionary of Contemporary
Architecture (1974-1986).

← Jüri Okas

Installatsioon 9 Pori kunstimuuseumis.
1991, detail.

Jüri Okas

Installation 9. Pori Art Museum.
1991, detail.

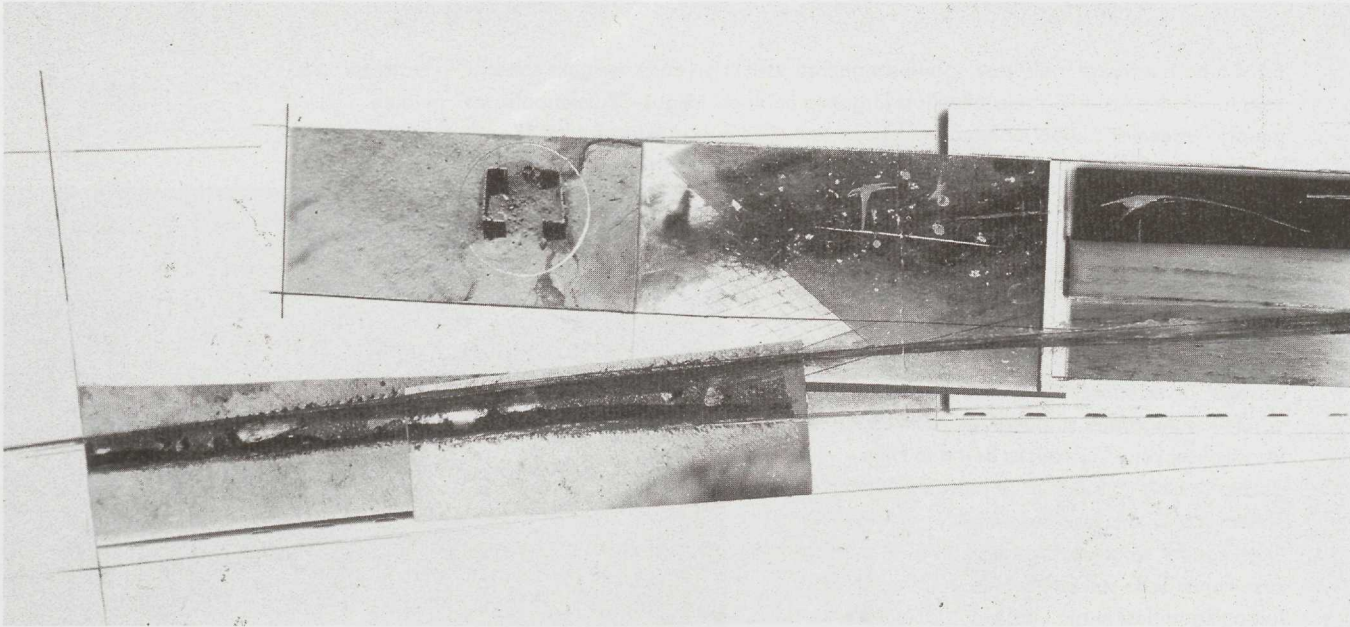


Jüri Okas

Väike moodsa arhitektuuri sõnastik
(1974-1986).

Jüri Okas

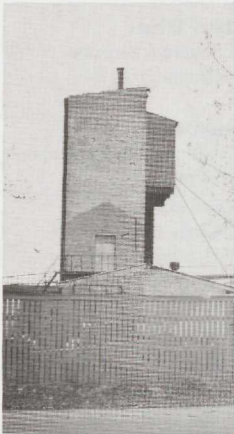
Dictionary of Contemporary
Architecture (1974-1986).

**Jüri Okas**

Section. Offset-litho, 1992. 28,0 x 140,0 cm.

Jüri Okas

Section. Offset lithography, 1992. 28.0 x 140.0 cm.

**Jüri Okas**

Väike moodsa arhitektuuri sõnastik (1974-1986).

Jüri Okas

Dictionary of Contemporary Architecture (1974-1986).

Pole tähtis, et see toimub nüüd teisiti kui tema arhitektuurisõnastikus, tõdegem hoopis, et Okas ei tõmba pildi ja füüsilise maailma vahele ranget piiri. Maailm on (palju)kihiline ja pilt, ühena neist kihtidest, justkui "kordab" seda struktuuri, sisaldades rohkesti võimalikke info- ja tähenduskihte.

Lõpp-pilt formeerub Okase graafikas sageli "fotode layout'ina". Nende abil juba eelnevalt "korrasstatud" maailma ümbritsevad vahel ka verbaalsed tekstikihid (viited, tsitaadid, kirjutiste fragmendid jne.), mis pole siin sugugi tähendusetud või pelgalt poseerivas tähenduses. Kandes graafilistel lehtedel fotodele jooni, projektsioone, mõõtmehid, töökäsku – loovaid hallutsinatsioonide, teeb Okas siin tegelikult sedasama, mida ka oma installatsioonides, maakunstis või *action'*ides. Mida see "seesama" endast kujutab, selgub veidi hiljem.

TUNNEME ÄRA JA TUNNETAME

Ilmselt sisaldavad Okase arheoloogilised *snapshot'*id, verbaalsed ja geomeetriselised inskriptsioonid graafilistel piltidel ning loodusesse sattunud *man-made* esemed/asitõendid mingit väga olulist läbiv-sõnumit. See muutub nüüd juba võrdlemisi hoomatavaks.

Sõnastikus, kus esitatakse *ready-* ja *re-made* arhitektuuriobjekte, juhatakse tähelepanu nende sünniideedele, reanimatsiooni näotutele katsetele ning STIIHIATE DESTRUKTIIVSELE PRESENCE'ile. Muudel piltidel, keskkonnas ja tegevuses on Okas enamasti KONSTRUKTIIVNE, pakkudes välja oma didaktilist või programmilist ideed, ruumiloovat hallutsinatsiooni, kaose fiktiivset korras-tuskava.

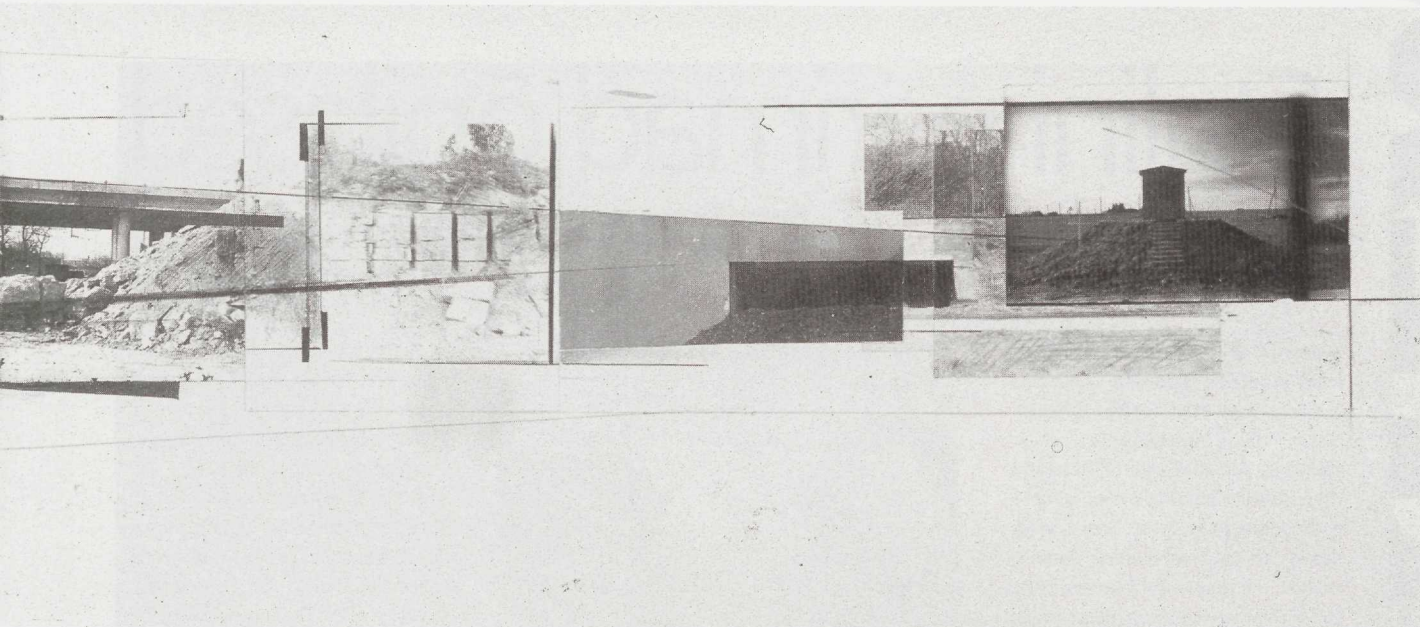
ESTEETILISES MÕTTES on iseväärtuseks see pinget, mis tekitab sassis ja kandilise, korrapäratu ja struktuurse, arheoloogilise ja arhitektuurse, loodusliku ja kultuurilise väga üldistatud alge vormilisest ning denotatiivsest kõrvutamist. Ometi pole "esteetilisus" Okase töödes just mitte esimese suurusjärgu kriteerium, pinget pakub siin pigem visuaalsete ja filosoofiliste tõlgendusvõimaluste üllatav hulk.

TEAME, KUID EI TEADVUSTA

Okase loodud informatsiooni saab kirjeldada kaheti – miski ON või TOIMUB, liigutuse aluseks ajakategooria aktiivsuspassiivsus. Mõnikord huvitab Okast "olemine", vahel "protsess". Kui "on", nagu arhitektuurisõnastikus, siis on ka pildil "vaikne" ning ajakategooria muutub taustaks. Protsess on sel juhul suhteliselt passiivne või isegi lõppenud. Meile näidatakse selle jätkuvat toimet "kaudsena" või näidatakse hoopis mõne protsessi tagajärge.

Kui piltidel aga "toimub" nagu sageli graafilistes kompilatsioonides, siis tegeleb Okas:

1. Lühikeste ajahetkede ja -lõikude "külmutamisega", jälgides, kuidas see teostub fotograafilises transformatsioonis. Graafikatehnika tähendab siin ennekõike teatavat distantsivõttu füüsilise maailma, aga ka fotorealsuse suhtes.



2. Fotode käsitlesega graafilises *layout*'is kompileerub ajamäng hoopis Vaataja tajuaparaadis, kui ta ühele pildipinnale kokkuseatuna fotosid aja jooksul võrdleb ning neist narratsioone järjestab.

TEAME JA TEADVUSTAME

Jüri Okas manipuleerib niisiis süsteemikindlalt, nii OBJEKTIRUUMIS füüsiste keskel kui ka KUJUTISERUUMIS pildipinnal ja/või pildi abil. Ma ei näe olulist vahet tema maakunsti teostel ja muudel manipulatsioonidel ruumiga või pildipinnaga.⁹ Maakunsti rikub Okas looduse enesegaolemist, kiiludes maastikesse kandilisi, siledaid, tehisklikke jm. tsivilisatsiooni väljamõeldisi. Sarnaselt rikub ta ka pildipinna suveräänset kosmost, sellele joonistades, kirjutades või konstrueerides. Nii hakkabki tunduma, et füüsiline ja pildiline realiteet on Okase nägemuses üsna üks ja seesama. Sama just mängu lähtealuse poolest, see deklareerib selgelt pingevälja poolustena mitte ruumi ja pilti, vaid entroopiat ja tsivilisatsiooni. Kõik muud olekud, nagu vormitu, absurdne, mannetu, küsitav, korrastatud jt. füüsilise või pildimaailma erinevad korrastatuse astmed mahuvad lahedasti niimoodi märgistatud ruumi. Praktilisemale vaatajale tähendab see ilmselt loodust ja kultuuri nende omavahelistes üldistes seostes.

Aktiivsusevormide rohkusele ja filosoofia nauditavale keerukusele vaatamata esindab Jüri Okas oma piltidega resümeevalt ikkagi vaid kahte, väga tähenduslikku maailmavaadet: arhitektuuri ja arheoloogiat. Maailm on siin projekt ja projekt on maailm. Nõnda konstrueerib Okas ruume ja ruumisuhteid, luues säärast, mida VEEL EI OLE. Või taastab midagi, mida ENAM EI EKSISTEERI - ruumis või pildipinnal, oma tahte kohaselt.

Nii üks kui teine on piisavalt kõnekad selleks, et kõnelda meile kontekstist, millest Okas pärit on. }

¹ Ehituskunst. Tallinn, 1982/82, lk. 76.

² E. Komissarov. *Apoloogiline Jüri Okas*. Kunst 72/2, Tallinn, 1988, lk. 22-24.

³ Näitena Okase poliitilisest interpretatsioonist võime leida Kanada õppejõu Jon Baturini tekstist. Siiski tundub see kogu maailma painutamisena kõigest ühe aspekti alla. Vt. Jon Baturin. *Beyond Control: Critical Transition in Baltic Republics*. Vancouver Presentation House, 1989.

⁴ S. Helme. *Jüri Okas*. Eessõna näituse kataloogile. Tallinn, 1987, lk. 1-15.

⁵ Tamara Luuk üritab seda siiski teha ja kõneleb "triviaalsuse ilust". T. Luuk. *Sügis 1987*. Kadriorg. Vikerkaar 7/1988, lk. 45.

⁶ Samas, lk. 9.

⁷ Komissarov, lk. 22.

⁸ Helme, lk. 8.

⁹ Soome kriitik Marketta Seppälä arvab muidugi õigesti, et sellest hoolimata väljendub Okase fenomen alles siis, kui oleme "selle kõigega" tuttavad. M. Seppälä. *Reconstructed Space. Okas: Installatio 9*. Pori Art Museum, pp. 10-11.

Stalini parimad õpilased

Boris Groys

Bulatov ja Kabakov töötavad eelkõige uue nõukogude olme igapäevase sümbolika ja selle varjatud mütoloožiaga. Erinevalt neist pöördusid Vitali Komar ja Aleksander Melamid juba 1970. aastate alguses vahetu stalinliku müüdi, kõrge nõukogude klassika poole. Nemand soovitasidki oma kunsti nimetuseks "sotsart", terminit, mis hiljem leiab laiendatud kasutamist kogu vastava suuna üldnimetusena. Et mõista nende arvamust vene kunstist, on oluline tutvuda illustreeritud jutustusega "A. Zjablov" (1973), mis esitatakse ajaloolise parabolina.

Jutustuse kangelaist on kirjeldatud kunstikriitilise artikli vormis ja (loomulikult fiktiivsetes) dokumentides, tunnistustes, kirjavahetuses jms. Lihtne sunnimaine talupoeg Apelles Zjablov viljeles juba 18. sajandil abstraktset kunsti (reprodene on lisatud ka maalide näidised, tolle aja massiivsetes raamides). Kunstnikku ei mõistetud, tollane "tsaristlik" akadeemia lükkas ta tagasi ja pani joonistama tüütuid antiikseid kipsäljendeid. Meeleheitel kunstnik poos end üles. Esmapilgul tundub, et jutustuse autorid identifitseerivad end selle kangelasega. Tõrjus ju valitsev akadeemism neidki "formalistidena" kõrvale, nende nagu Zjablovi suhtes rakendati otsest politseiilist vägivalda, mille kohuseks oli "kõrvaldada kunstis igasugune vägivaldne olukord...", mida tegelikkuses ei kohta, ja kui kohtabki, siis leiab see kasutamist teatud isikute poolt, näitamaks oma hoolimatust reeglite suhtes."

Teisest küljest selgub tegevuse käigus, et Zjablovi abstraktne maalikunst oli mõeldud kunstniku peremehe, mõisnik Struiski põrandaaluste piinakambrite kaunistamiseks ja et tegu oli kunstniku apokalüptilisest katastroof-unenäost pärit portreedega, millel kujutatud "Tema hiilgust "Mittemillestki"". See viitab otseselt vene avangardile. Kuna Struiskit ennast on kirjeldatud valgustatud euroopastajana, satub abstraktne kunst valitsuse sajanditepikkuste rahvastaste repressioonide konteksti. Rahvast üritatakse "asiaatliku" vägivaldaga pöörata euroopalikule arenguteele – siin on ilmne vihje vene avangardi sidemeile revolutsioonilise terrori ning Keskkomitee julgeolekuaparaadiga. Paralleel saab selgemad kontuurid krooniku viites sellele, et Zjablovi kunst oli iseloomulik "Peeter Suure poolt sügavast unest äratatud rahva loominguiliste jõudude tormilise pulbitsemise ja rahvusliku eneseteadvuse tarkamise ajale."

Venemaa euroopastamise ajaloost saab meie silme all natsionalistlik müüt stalinliku historiograafia vaimus. Hillisem eluloolane kinnitab juba, et "Zjablovi kunst kerkis rahva hingesügavustest protestina "Londoni aferistide" tallalakkujate vagatseva moraali vastu". Järgnevalt räägib biograaf "suure kunstniku elujaatavast maalikunstist, mis ammutab jõudu rahvalikest jääklaasimustritest, mere ja taeva lõpmatult vahelduvatest varjunditest Kesk-Vene vöökirjades, tulekeelte vilkast mängust ja



Melamid ja Komar.
("On uskumatu õnn, et leidsime teineteise, sest me olime väga, väga erinevad".)

Melamid and Komar.
("It's unbelievable luck that we found each other because we're very, very different.")

kuulsate Uraali kiviraiumismeistrite iidsetest kogemustest kivi dekoreerimise ja poleerimise alal." Ta lõpetab:

"Sunnimaise kunstniku Apelles Zjablovi traagiline saatus on ja jääb ka sajandite pärast teednäitavaks täheks loomingulise intelligentsi esindajaile, kes otsivad tege-
likkuse iseloomulikke peegeldusi nende dialektilises arengus. Tema optimistlik looming on aga õigusega leidnud koha maailma kultuuri aaretekambris."

See hiilgav paroodia nõukogude kunstiteaduse sentimentaal-ideoloogilisele stiilile ja natsionalistlikule retoorikale asetab Apelles Zjablovi ja koos temaga ka vene avangardi samasse ritta Stalini-aegsete arvutute jutustustega lihtsatest vene talupoegadest, kes edestasid Läänt kõikides teadustes ja jäid tundmatuks välismaalastest ja nende kumrardajatest koosneva tsaristliku bürokraatia salasepit-

suste tõttu. Need lood, mille saatel 1940.-50. aastatel viidi läbi antisemiitlik "võitlus kosmopolitismiga", on praegugi nõukogude intelligentsi teravmeelsuste lemmikmärklaud. Seepärast sooritavad Komar ja Melamid siin pühaduserüvetamise, allutades ülla ja traagilise müüdi vene avangardist sellele labasele, kitsiilikule süžeele.

Komar ja Melamid ise ei näe süžees aga mingit teotust, nad peavad avangardi religiooni valelikuks ebajumalakumrardamiseks. Nende isiklikku hoiakut väljendab aga Struiski arutlus Apellesega, kus ta tunnistab, et ei mõista

Zjablovi ikonoklasmi paatost, kuna see ei ole lõpuni viidud: "Kas poleks parem toetuda alasti kunstikeelele ja mitte muistsele juudi väljenduslaadile? Ja miks pidada võitlust just nende iidolitega ja mitte teistega?" Avangardsed, stalinlikud, läänelikud ja slaavilikud müüdid põimuvad pidevalt, kodeerivad ja jutustavad üksteist ümber, ning kuna nad kõik osutuvad kultuslikeks võimumüütideks, kehastub ka avangardi pseudo-ikonoklastiline müüt "mittemillestki" paraadportreena "Tema hiilgusest "Mittemillestki"", mis järgmisel hetkel võib saada paraadportreeks ükskõik kellest, kasvõi Stalinist.

Komari ja Melamidi loomingu peamiseks impulsiks on intuiitiivne äratundmine, et igasugune kunst on võimu representatsioon. Taolisest eeldusest lähtudes on kunstnikud loobunud otsimast sellist kunsti, mis vastanduks võimule, kuna nad peavad ka selliseid otsinguid võimutahte manifestatsiooniks. Kunstnike strateegiaks on võimumüüdi poliitilise ja poliitilise ühtsuse avastamine kogu maailma kunstis, ka nende endi loomingus. Nad annavad avalikult teada oma püüdest saada sajandi kõige suuremateks ja kuulsamateks kunstnikeks, luues sellega oma-laadse simulatsioonimudeli kunstnikust-loojast ja geeniusel. Kunstniku

→ **Komar & Melamid**
Kaksikautoportree noorte pioneeridena.
Õli, lõuend. 1982/83.

Komar & Melamid
Double Self-portrait as Young Pioneers.
Oil, canvas. 1982/83.



absoluutse isikukultuse näidiseks võtavad Komar ja Melamid Stalini, kes 1970. aastate lõpust saab nende loominguga vaata et peamiseks tege- laseks. Asjale lisab sisemist ironiat töö, et kunstnikke endid on tege- likult kaks.

Nende töödes ei "paljastata" ega "demütologiseerita" stalinlikku müüti, pigem vastupidi – remütologiseeritakse. Stalinist ülistatakse siin otsusekindlusega, mis jätab varju kõik Stalini-aegsed kunstnikud. Samas muudetakse Stalin sellega mingi akadeemilises laadis sürrealistliku unenäo elemendiks. Nende pildid muutuvad justkui sotsiaalse psüh- hoanalüüsi seansiks, mis toob esile nõukogude inimese alateadvuses peituvat varjatud mütoloogiat, mille olemasolu ei taha inimene ise tun- nistada. Nõukogude inimese alateadvusse on kogunenud arvukaid tsensuurikeeldude kihistusi – "liberaalne tsensuur" kõige üle, mis seo- tud Stalini-aegse ametliku sümboolikaga; stalinlik tsensuur kõige indi- viduaalse üle, "dekadentliku", "pahelise" ja "lääneliku" üle; nõukogude tsensuur isamaa ajaloo pühakujude piiritaguste prototüüpide tun- nistamise üle (see ju õnestaks nende unikaalsust) jne. – need hul- galised assotsiatsioonid ja sisemised mõttekäigud seovad läänelikkuse, erootika, stalinismi, ajaloolise kultuuri ja avangardi ühtsesse mütoloogilisse võrku. Komari ja Melamidi psühhoanalüüs on pigem lakanistlik kui freudistlik: nad ei püüa välja selgitada konkreetsetse ajaloolisesse sündmusesse kätkevad konkreetset individuaalset traumat. Nad lasevad erinevatel semiootilistel märgisüsteemidel vabalt suhelda, kombineeruda ja vabalt rivistuda selleks, et avastada võimalust mööda kõik assotsiatsioonide võrgu suunad ja tasandid. Selle tulemusena hakkab hangunud stalinistlik mütoloogia liikuma ja avastama oma su- gulust arvatute teiste sotsiaalsete, kunstiliste või seksuaalsete müütide- ga. Sellega paljastab ta oma eklektika, mis on iseendagi eest varjatud. Stalinliku müüdi vabanemine staatilisest tähendab üksiti kunstniku ja vaatajate vabanemist sellest. Siiski ei toimu see eitamisena, vaid vastupi- di, müüdi võimendamisenä sellest piirideni, kuhu tema esialgne võim enam ei ulatu – sotsialismi võim ühel eraldiseisval maal. Komari ja Melamidi müüt osutub rikkalikumaks ja mitmekülgsemaks, kui mo- dernistlikesse ainulaadus-püüdeisse takerdunud stalinlik müüt. Stalini parimad õpilased, nemad pääsevad oma õpetaja käest sellega, et simuleerivad veelgi suuremaid kavatsusi, kui õpetaja omad. Komar ja Melamid tunnetavad seetõttu oma "sotsarti" mitte sotsrealis- mi lihtsa paroodiana, vaid universaalse ja kollektiivse alge avastamisena, mis seob neid isikliku ja ülemaailmse ajaloo segunemisel teistega. Siinsete sümbolite seas on olulisel kohal Jalta kokkulepped. Viimased kinnitasid maailma jagunemise kaheks osaks, mis on teineteisele "õiseks pooleks", "teispoolseks" ja "alateadvuseks" ning teineteisele "utoo- pilliste ja negatiivsete fantasmide levialaks". See jaotus sundis kunstnikke orienteeruma Läänele, kui nad asusid Moskvast, ja rekonstrueerima oma "idatraumasid" Läände saabumisel. See jaotus langeb ka kokku hajusa piiriga kunstnike endi teadvuse ja alateadvuse vahel, mis lakkamatult vahetavad kohti sõltuvalt valitud (kas Lääne- või Ida-) orientatsioonist. Seepärast loovad Komar ja Melamid maalil "Jalta konverents" justkui kaasaegset alateadvust valitseva kolmainsuse ikooni. Utopiilist paatost sümboliseerivad Stalini ja E. T. (tegelane S. Spielbergi filmist "Tulnukas") kujud, mis valitsevad mõlemat impeeriumi. Nad leiavad siin kolmainsus-liku ühtsuse võidetud Saksamaa natsionaalsotsialistliku utopiaga. Peab ütleva, et Komar ja Melamid lähtuvad kogu loomepraktikas kaasaegsete ideoloogiliste müütide sisemisest sugulusest. Nii määratleb Melamid ühes intervjuus kõikide revolutsioonide eesmärgi – "peatada aeg" – ja võrdsustab sellega Malevitši "musta ruudu", Mondriani uusklassitsismi, Hitleri ja Stalini totalitaarse praktika ja Pollocki maa- likunsti, mis "löi iseenesest fašistliku kujutluse isiksusest, kes liigub sealpool ajalugu ja aega, ning hävitab võimsa tiigrina kõik, et jääda üksi." Seda ajaloovälise utopia hingust (mida tõepoolest õnnestunult sümboliseerib E. T., kuju, kes võitleb muutuste ja ajavoolu vastu) diag- noosib Melamid ka ameerika kunstis ja elus.

Tõsi küll, Komar on samas intervjuus märksa ettevaatlikum ja eristab "stalinlikku" revolutsiooni Trotski katkematust revolutsioonist, mis liigub koos ajaloo ega püstita endale lõplikke eemärke. Võib öelda, kunst- nike jaoks liigub ajalugu katsetena teda peatada nii, et iga liigutus evib utopiilist potentsiaali, mis üheaegselt tõukab ajalugu edasi ja sulgeb ta liikumistee. Utopia pole siiski midagi sellist, mille peab ületama või millest peab lõplikult lahti ütleva – selline otsus oleks ise utopiiline. Pigem on ta ambivalentne ja immanentne alge kõikides kunstilistes pro- jektides, sealhulgas ka antiutoopiilistes projektides. Viimaste olemus avaneb sotsiaalses psühhoanalüüsis, mis ei erista isiklikku ja üldist, isik- likku ja poliitilist ajalugu.

1970. aastate postutoopiilist kunsti võib formaalselt iseloomustada tagasipöördumisena narratiivsusesse, mis, vastandudes avangardi lite- ratuursuse-eitusele, seostub pigem sotsrealismi rajatud narratiivsusega. Ometi pole põhjust rääkida lihtsast tagasipöördumisest avangardi- eelsesesse olme kirjeldamise. Klassikalise avangardi puhta ja lõpliku žesti taga paljastus avangardne müüt, ilma milleta žest pole mõistetav ega saagi toimuda. See on aga järjekordne legitimeeriv narratiiv: moodsate kunstide ideoloogiliselt ülesrivistatud ajalugu j u t u s t a b (tõlkija sõrendus) kunstniku pidevast vabanemisest jutustavusest. Müüt, mida Läänes võeti iseenesestmõistetavalt, pandi poststalinistlikul Venemaal kahtluse alla või kõrvutati seda stalinlike müütidega "positiivsetest kange- lasest", "uuest inimesest" ja "uue sotsialistliku tegelikkuse" demiurgist. Nende kahe teineteist välistava müüdi vahel avaldus "perekondlik sarna- sus", kui kasutada Wittgensteini sõnu. Lugu modernismi ontogeneesist ja fülogeneesist – minevikku salgavast, üksikust ja kannatavast kange- lasest-avangardistist, kes saavutab lõpliku võidu argise maailma üle ja muudab seda – osutus nagu kaks tilka vett sarnaseks stalinlike viisaas- takute kangelaste hagiograafiliste kirjeldustega. Sellest vaatepunktist osutub see lugu vaid fragmendiks modernistlikust maksimumprogram- mist, nii nagu Pavel Kortšagini lugu on osa Ostrovski romaani "Kuidas karastus teras" – raamat, mis kasvatas üles põlvkondi nõukogude noor- sugu.

Sotsarti kunstnikud tõtsid päevakorda just selle varjatud avangardist-liku narratiivi, müüdi kunstnikust-loomast, prohvetist ja insenerist, ning üritasid, kasutades stalinliku ideoloogilise töötlemise võtteid, näidata tema sugulust nii vana kui uue aja müütidega, ning sellega rekon- struerida kogu mütoloogiline võrk, milles liigub kaasaegne teadus... }

Essee Boris Groysi raamatust "Utopia i obmen", Moskva, 1993.
Vene keelest tõlkinud Johannes Saar.

→ **Komar & Melamid**
Sotsialistliku realismi allikas.
Õli, lõuend. 1982/83.

Komar & Melamid
The Source of Socialist Realism.
Oil, canvas. 1982/83.



I N T E R V J U U

Olav Maraniga

Katrin Kivimaa

Kust Te saite esimesed impulsid abstraktse kunstiga tegelemiseks? Milline oli visuaalne ja teoreetiline informatsioon, mida Te saite?

Püüdsin kunagi hakata meelde tuletama, aga ausalt öelda ei suutnudki päris täpselt. Mullegi oli külge jäänud traditsiooniline arvamus, et mõjud pärinesid esimestest siia jõudnud rahvademokraatia maade kunstiajakirjadest, nagu näiteks "Bildende Kunst". Seal olid juba tollal mingid moodsa kunsti elemendid sees. Kord arutasime seda Peeter Ulasega ja tema tuletas meelde, et instituudiaegne inglise keele õppejõud pr. Mutli tõi meile kuskilt ajakirja "The Studio", kus oli kahtlemata rohkem materjali moodsa kunsti kohta kui "Bildende Kunstis". Pidi olema, sest minu esimene abstraktne maal on dateeritud juba aastaga 1957. Samal aastal toimus Moskvas ka ülemaailmne noorsoofestival, kus oli võimalik näha sotsmaade ja veidi ka kapitalistliku maailma "progressiivset" kunsti. Aga mina isiklikult seal ei käinud. Olin tollal küll komсомолitegelane ning lootsin, et mindki saadetakse sinna. Aga saadeti siiski andekamaid üliõpilasi.

Meie grupist käisid Eelma, Ulas ja Laretei. Nead siis jutustasid, mida nad seal nägid ning hakkasid ka ise midagi uudsemas vaimus tegema, näiteks kasutama tugevat kontuuri ja

Ester Potissepp (hiljem Roode) ja Helder Viires ning sattusid meie kursusele. Nendel oli mõndagi huvitavat edasi anda, sest nad olid saanud 1940-ndatel studeerida "Pallase"

raamatukogu ja olid moodsa kunsti vallas erudeeritud. Meie olime üles kasvanud 1950-ndatel täielikus info-sulus. Kunagi tõi Viires kaasa ajakirjast "Eesti Noorus" välja lõigatud lehe, kus oli noore Laabani artikkel S. Dal'ist – "Paranoia vabast valikust" – koos visuaalse materjaliga. See pakkus meile suurt huvi.

Vanaraamatukauplusest õnnestus mul osta Herbert Readi "Moodne kunst" – see võis olla ehk 1957. või

1958. aastal. Kummalisel kombel leidsime endis kohe valmisoleku moodsa kunstiga tegelemiseks. Olen mõelnud, et kust see võis tulla. Me olime ju nagu metsast tulnud ja korraga pandi meie ette abstraktne kunst ning see erutas ja haaras meid. Muidugi oli meid või vähemalt mind selleks ajaks Kunstiinstituudi õppesüsteem kaunikesti ära tüüdanud. Äärmiselt korrektne akadeemiline joonistusstiil ja võimalikult pikaajalised seadeldised muutusid igavaks ega arendanud edasi. Algne entusiasm, millega sai instituuti tuldud, kadus umbes kolme aastaga. Aga just neljandal kursusel



Olav Maran

Ionard.
Guašš, tempera, papp,
1965.

Olav Maran

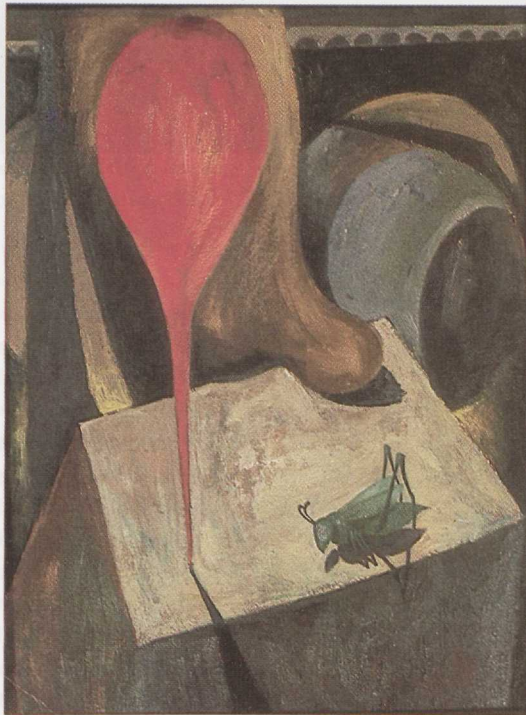
Ionard.
Gouache, tempera,
cardboard, 1965.

deformatsiooni. Kuuldu ja nähtu mõjutas ka mind. Päris abstraktseid töid seal siiski väljas polnud, nii et selleks pidi impulsse tulema mujalt. Arvan, et see oli seotud ajakirjaga "The Studio". 1957. aastal tulid vangilaagrast tagasi Henn Roode,

hakkasid tulema uued mõjud. Ka minu esimene abstraktne pilt oli tehtud neljandal kursusel. Pean tunnistama, et maalimine oli mul instituudi eriala-ainetest üks nõrgemaid. Ei mäleta, et oleksin kunagi saanud neljast kõrgemat hinnet. Graafikas me ju maalisime akvarellidega ja valdav oli jäljendamise probleem ja tihti ei saanud seadeldisega mingit kontakti. Kord istus meie ees roosapalgeline neidis brokaatkleidis. Olin sellega püsti hädas. Jäin pildi juurde peale tunde istuma ning võtsin siis äkki südame rindu ja maalisin tal näo siniseks. See pakkus mulle suurt rahuldust, oli nagu omamoodi kättemaks. Selle vägivaldse sammuga õnnestus mul ennast jäljendamise rutiinist lahti raputada. Hiljem hakkasime tegema vabal ajal teistsuguseid töid ja korraldama nn. vaba aja tööde näitusi.

Millal Te saite välja panna oma esimesed abstraktsed pildid?

Mitte niipea. Minu esimene avalik näitus oli 1959. a. noortenäitus, kus eksponeerisin paari ekspres-siivsemas ja pinnalisemas laadis pastelli. Diplomitöö ajal (1959) maalisin ühe sürrealistliku guaši. Mõtlesin, et proovin niisama ning sellisena ta alles jäi. Pärast osutus, et see oli vist ajas-tu varaseim sürrealistlik oopus. Ühe abstraktse guaši maalisin siis ka,



Olav Maran

Ritsika jalutuskäik.
Õli, papp,
1961.
Foto: Peeter Sirge.

Olav Maran

Grasshopper's walk.
Oil, cardboard, 1961.
Foto: Peeter Sirge.





Olav Maran

Konktaal.
Guašš, tempera,
paber, 1966.

Olav Maran

Konktaal.
Gouache, tempera, paper,
1966.

aga algul ei saanud noortenäitusel veel midagi sellist välja panna. Samm, mida võis näituste tasemel astuda ametlikust kunstist vabaduse poole, oli üsna väike. Aga isegi see väike samm oli niivõrd irriteeriv, et 1963. a. keelati noortenäitused ära. Aega läks veel tublisti, enne kui 1966. a. kevadel eksperimentaalnäitusel Teaduste Akadeemia fuajees ("Maal, graafika ja foto") sõandasin esimest korda avalikult välja panna paar abstraktset tööd. Varem oli mul olnud üks korternäitus Andres Ehini juures Kreuzwaldi tänaval – see võis olla kas 1963. või 1964. aastal. Seal oli välja pandud nii abstraktseid kui ka ekspressionistlikke ja sürrealistlikke katsetusi. Näitus tekitas linna peal küll väikse kõmu, kuid vaata-

jaid oli loomulikult vaid kitsas ring. Aga 1966. aasta sügisel toimus Kunstihoones taas noortenäitus, mida nüüd lubati korraldada vabariikliku eelvooruna üleliidulisele noortenäitusele. Seekord üritasime tõsiselt läbimurret. Püüdsin õhutada kõiki noori kunstnikke välja tooma oma abstraktseid töid, kellel neid vähegi oli. Sel ajal oli juba olemas ANK 64 – Tiiu Pallo, Malle Leis, Enno Ootsing, Jüri Arrak, Tõnis Vint jt. Peale anklaste oli abstraktseid töid näiteks Lilia Singil ja Evi Sepal, Lembit Sarapuu oli ka proovinud, Herald Eelmal oli mõnigi nonfiguraatiivne asi. Kõiki ei mäletagi. Mul endal oli väljas kolm abstraktset maali. Henn Roode ja tarlaste grupp seekord vist ei esinenud, olid

vist juba liiga vanad. Mis Roodesse puutub, siis pean tunnistama, et mina õhutasingi teda abstraksionistiks hakkama. Nägin, et tema isik ja laad sobib selleks suurepäraselt. 1963. aastal käisime Põldroosi ateljees noortekoondise stuudiotunde tegemas, Roode ka. Kord Lomonossovi tänavat pidi minnes rääkisin talle, et ta võiks proovida teha midagi päris abstraktset. Varsti ta näitaski mulle esimesi katsetusi – paberil paksu värviga. Ta hakkas kiiresti selles maailmas orienteeruma.

Milline oli reageering kogu sellele abstraktse kunsti tulvale noortenäitusel?

Algul hakati fondis otsima samade autorite vanemaid ja "väarikamaid" töid. Mina jälle žürii liikmena võtsin kokku kogu oma fraseoloogia oskuse, vaidlesin ja püüdsin tõestada, et administreerimise aeg on möödas, et näitus on kunstniku pärast, mitte kunstnik näituse pärast, et kunstnik kui looja teeb ise oma valiku, mida välja panna ja mida mitte. Tulemus oli, et osa pilte lasti läbi. Mõnda kunstnikku siiski mõjutati pakutud töid teistega asendama. Pärast seda "pauku" noortenäitusi jälle tükk aega ei korraldatud ja ega muudelegi näitustele sellist kunsti hea meelega ei lastud. 1970-ndatel tõusis esile hüperrealismi laine ja abstraktne maal kaotas oma aktuaalsuse. Mina pistsin oma tööd mapiga kapi taha, kus nad seisis ja ootasid. 1978. aastal, kui mul oli Kadriorus kunstimuseumis personaalnäitus, panin ühe komplekti välja. Ah jaa, 1967. a. oli mul ju näitus Tartu Ülikooli kohvikus – seal oli tookord esindatud suur osa minu "nõukogudevastasest" toodangust.

Kas Te teiste abstraksionismi harrastavate kunstnikega ka teoreetilist arutelu arendasite?

Omavahelisi vestlusi oli, nende teoreetilist taset kahjuks ei mäleta. Kui ANK 64 alustas tegevust, siis tegid nad ÜTÜ raames ettekandeid moodustatud kunstist. Minagi pidasin külalisena ühe loengu – see oli ülevaade moodsa kunsti vooludest. Arendasin välja ka oma esteetikateooria ja tutvustasin seda kord Kunstnike Liidu esteetikaseminaril. Lähtusin sellest, et kunsti liigitelu peab lähtuma kunstniku isikust, mitte loominguproduktist. Algtõuke andis mulle ameerikalase Bergsoni raamat "Itaalia renessansi maalikunst", kus autor väidab, et mitte kõik tollal kunstiga tegelnud isikud polnud loomult kunstnikud. Mõned neist olid hoopis kirjaniku või teadlase tüüpi ja järelikult oli vastav ka nende probleemiseade. Kui võtame võrdsena arvesse kõike seda, mida teeb kirjaniku või teadlase tüüpi inimene, kes on mingil põhjusel sattunud kunstniku rolli, siis ei anna see meile täpset ettekujutust

kunsti enda spetsiifikast. Kunstis peab tegemist olema kunstnikutüübiga täies tähenduses. Aga milline on see kunstnikutüüp? Vastuse leidsin Georg Dunkeli raamatust "Inimtüübid", mis on enne II MS ilmunud Rakveres. Dunkel jagab inimkonna 12 põhitüübiks paralleelina 12-le rakutüübile, millest koosneb keha. Ta näitab, millist funk-



Olav Maran

Aromnia.
Joonistus, kollaaž, paber,
1964.
Foto: Peeter Sirge.

Olav Maran

Aromnia.
Drawing, collage,
paper, 1964.
Foto: Peeter Sirge.

siooni iga inimtüüp täidab inimkonna organismis, tuues ära nendevahelised erinevused. Seal on näiteks mõistusetüüp, mille alla kuuluvad teadlane, filosoof ja kirjanik. Siin oli minu jaoks vabastav võti. Kogu nõukogulik esteetika, mida meile õpetati, oli suurel määral üles ehitatud kirjandusele. Kirjandusest lähtuvad järeldused kanti üle teistele kunstiliikidele. Tundsime, et see on vale, kuid ei osanud leida väljapääsu. Nüüd sain äkki teada, et kirjanik on hoopis teist tüüpi inimene kui kunstnik, tal on teised püüdlused ja teine metoodika. Kunstniku paigutas Dunkel koos luuletaja, muusiku ja usuinimesega intuitsioonitüübi alla. Viimase omadus on Dunkeli järgi võime "tunnetada intuitsivselt looduse ürgrütme ja väljendada neid vahetult kujundites" läbimata diskursiivse mõtlemise protsessi, mis on

vajalik mõistuseinimesele. See pani minu jaoks esteetika asjad paika. Siit järeldub, et ka abstraktne kunst võib väljendada neidsamu looduse ürgrütme, milleks võiks pidada korra ja kaose üheaegset ja vastandlikku toimimist looduses. Kui me tunnetame seda reaalsusena, mida ta tegelikult ongi, ja väljendame vahetult kujundis, siis on tulemuseks reaalsuse kujund. Seega kuulub abstraktne kunst realismi alla. See oli minu esteetikasüsteemi puant.

Aga kas kunsti võimalikust arenguteest Teil oma teooriat ei olnud?

Ülo Soosteriga sai neid võimalusi arutatud. Meil oli temaga ühine kujutus, et moodne kunst on täiesti uus etapp kunstiajaloo. Kunstivoolude paljusus, mis oli ilmenud 20. sajandi esimesel poolel, pidi meie arvates panema aluse, millelt hakkab kerkima üha täiuslikumaks muutuv püramiid, kuni sünnib uus renessanss. Millisel kujul see sündima peaks, ei osanud me arvata, ent meil oli selline utoopiline kujutus uuest renessansist, mis oleks võrreldav eelmise renessansiga. Kahjuks niimoodi ei läinud, vaid moodne kunst läks enesepurustamise teed. Soosterist endast nii palju, et minu meelest hukutas tema Moskva linn – võõras ja inimvaenulik keskkond. Soosteril polnud seal enam vahetut kontakti loodusega, millega oma kunsti toita. Päris otsustavalt end loodusest lahti rebida ta ka ei suutnud. Terve meie põlvkond oli üles kasvanud loodusel baseeruva kunsti traditsioonis ja sellest lahtirebimine ei tundunud meile õige ega põhjendatud. See oleks olnud surm. Juba Leonardo ütles, et kunst sureb, kui ta ei toitu elust või elusast loodusest. Minu meelest on Soosteri kunstis sümptomaatiline, kuidas ta jõudis ühe oma lemmikmotiivi – muna – purustamiseni. Juba tollal ehmatas mind see katkine, lõhestatud muna (minu teada viimane muna-kujundile rajatud piltide reas), kui mingi lõpu sümbol ja varsti see lõpp ka tuli. Nii käis Sooster moodsa kunsti enesepurustamise tee ise läbi,

ilma et ta oleks sellest teadlikuks saanud.

Kui Te Moskvas Soosterit külastasite ja tema kaudu puutusite kokku Moskva pörandaluse kunstiga, kas saite seal ka mingeid mõjutusi?

Kindlasti mõjutas vene avangardkunst nii mind kui teisi eesti kunstnikke. Moskva venelased (tegelikult enamuses juudid) olid ju rohkem informeeritud lääne kunsti nähtustest ja nende lähenemine oli julgem. Meile, eestlastele, on alati omane olnud teatud ettevaatlikkus. Moskvalastele, ka Soosterile, oli omane püüd abstraksionismi kokku sulatada sürrealismiga. Mul endal oli samasuguseid taotlusi, need said nüüd uut hoogu. Ja tõenäoliselt oli see Neizvestnoi joonistuste mõju, mis mindki ärgitas proovima suureformaadilist joonistust. Ka fotoelementidest kollaažide idee pärines Moskvast, aga selle tõi ühelt reisilt kaasa Viires.

Soojemad kontaktid olid mul Tartu kunstnikega – Lembit Saartsi, Kaja Kärneri, Valve Janovi, Silvia Jõgeveri ja Lüüdia Vallimäe-Margiga. Kõige veendunud abstraksionist oli neist Kaja Kärner, kelle teened selles valas on veel välja toomata. Ta oli minu meelest üks esimesi "põhimõttelisi". Teised tegid niisama löbu pärast ja vahelduseks. Ennast ma pidasin põhimõtteliseks. Arvasin, et see on mu õige ala ja kutsumus, figuratiivset kunsti tegin tollal rohkem selleks, et näitustele pääseda.

Lähemegi siit nüüd edasi Teie loomingu teise külje – traditsioonilise figuratiivse maalikunsti juurde. Te olete palju rääkinud oma n.-ö. loomingulise metamorfoosi põhjustest ja tagamaadest, aga ilmselt on need küsimused, mida peab ikka ja jälle esitama.

See oli seotud maailmavaatelist otsingutega. Abstraktne kunst, nagu kunst üldse, nõudis minu jaoks objektiivset aluspõhja ja seetõttu ei saanud ma rahulduda tollal levinud subjektiivsete kunstikontseptsioonide-

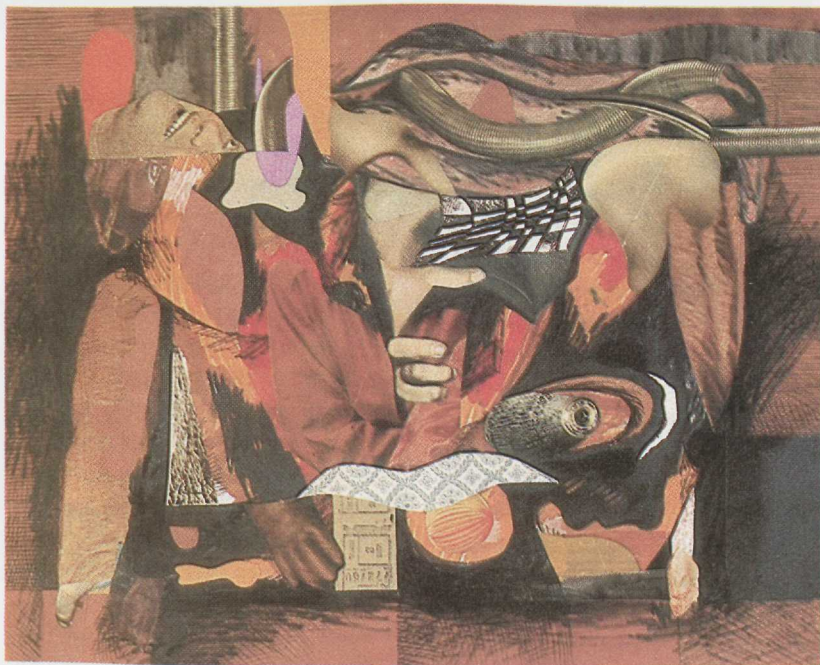


Olav Maran

Maranool.
Õli, papp,
1966.
Foto: Peeter Sirge.

Olav Maran

Maranool.
Õli, cardboard,
1966.
Photo: Peeter Sirge.



Olav Maran

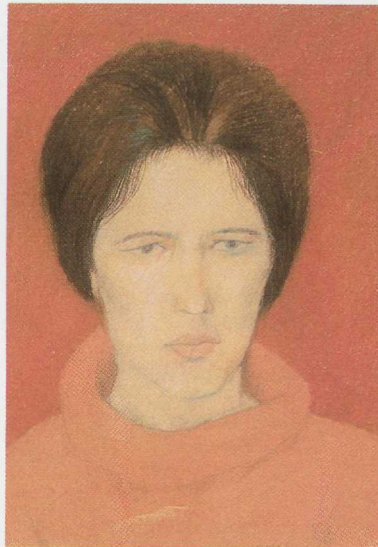
Pidu ja pill.
Joonistus, kollaaž, paber,
1967.
Foto: Peeter Sirge.

Olav Maran

Party music.
Drawing, collage, paper,
1967.
Photo: Peeter Sirge.

ga. Üks minu varasemaid põhimõt- teid oli, et inimene peab oma hinge eest hoolt kandma, nagu soovitas Paunvere köster. Nii ma siis püüdsingi oma haridust täiendada, lugeda, muusikat kuulata jne. Loominguga on paratamatult seotud filosoofiline elu mõtestamise probleem. Kõige selle võltsi keskel, milles ühiskond tollal elas, tundsin ma, et kunstnik peab olema aus ja esitama tõe nii, nagu see on. Ent samas kerkis üles küsimus, milline see tõde siis on. Otsingutest filosoofia vallas oli juba lühike samm religiooni valdkonda. Peatselt hakkasin mõistma, et erinevalt filosoofiast pole religioon teoreetiline distsipliin, vaid empiirilise ala. Juba Dunkel viitab sellele, et usuinimese ja kunstniku tüüp kuuluvad ühte: nad püüdleivad intui- tiivselt põhitõe tunnetamisele. Kirjandusest sain teada, et müstiline töetunnetuse kogemus on võimalik ja mind huvitas, kuidas selleni jõuda. Kuna me elame kristliku religiooni alal, siis sattus mulle paratamatult kätte kristlikku kirjandust ja ma hakkasin endale looma ettekujutust sellest usundist. Aga ma ei teadnud, kuidas sellesse süsteemi siseneda ja siin tuli appi "juhus". 1966. a. sügisel kutsus mind Kunstiinstituudi päevist tuttav maalikunstnik Ninel Tugi Oleviste kirikusse kuulama jut- lustajaid Ameerikast – tollal oli see suur haruldus. Üks külalistest esitas oma jultuse heal intellektuaalsel tasemel, seeläbi sai minu intellekt rahulduse, kahe teise läbi sain emot- sionaalselt puudutatud. Pärast seda korda tekkis mul seesmine tung pal- vetada ja mingi seletamatu tõmme usuliste asjade poole. Hakkasin käi- ma kirikus, tekkisid tutvused, millest sain tuge ja abi ning vastuseid küsimustele, mida ma ise ei suutnud lahendada. Järk-järgult hakkas tekkima lootus, et kristluse kaudu võin minagi jõuda uuendava reli- gioosse kogemiseni. See toimuski 1968. a. kevadel ühes ühispalvuses. Pärast seda sõitsin Hiiu maale ja maalisin seal suvi läbi maastikke. Varem olin teinud strukturalistlikke poolabstraktseid maastikke – see oli minu erihobi 1965. aastast peale.

Eelmisel, 1967. a., kui olin usuliselt n.-ö. poolel teel, suurenes mu struk- turalistlikus süsteemis tunduvalt korra element. 1968. a. hülgasin struktu- ralistliku meetodi ja hakkasin vaist- likult lähenema naturile. Kasutasin endiselt guaši- ja temperatehnikat, mis on veidi tinglikum ning nüüd oli omaette probleem, kuidas tehnikat



Olav Maran

Daam helepunases sviitris.
Pastell, 1966.
Foto: Peeter Sirge.

Olav Maran

Lady in a scarlet sweater.
Pastel, 1966.
Foto: Peeter Sirge.

allutada naturilähedasele kuju- tamisele. Viimast nõudis uus suhtu- mine loodusesse, mille endas leidsin. Kui ma sügisel tagasi tulin oma abstraksionismi juurde ja mõtisklesin struktuuriprobleemidest uues valgus- ses, siis meenus mulle lause Pauluse kirjast koloslastele: "Mida te iganes teete, seda tehke südamest nagu Issandale ja mitte nagu inimestele!". Püüdsin kujutleda, kuidas Kristus suhtuks minu maalitud abstraktsesse pilti ja sain aru, et ma ei saa seda talle sellisena esitada. Tal ei oleks seda tarvis. Tundsin, et selline tege- vus ei oma lõplikku väärtust, see on ainult otsinguperioodi ilming. Selles on ikkagi veel palju subjektiivset

(nagu igas üldistuses) ning ma ei või teada, kas minu loodud maailma- mudel on lõplikult õige. Tundus, et täiuslikku harmooniat, nagu see Jumala riigis on, ei saagi väljendada abstraktse struktuuri näol, nii et kunst püsima jääks. Absoluutse korrapära esitamispüüe muutuks puht illustra- tiivseks, kaoks dramaatiline konflikt, mis kunsti kui niisugust üleväl hoiab. Kui aga lähtuda Jumala enda loomingust, allutada oma looming tema omale, siis võis mu tegevus olla õigustatud. Nii jõudsingi abstraksionismiga lõpule. See oli seesmise selginemise tulemus. Vaikelusid olin varemgi maalinud ja nüüd hakkasin mõtisklema, kuidas teha seda Jumalale. Leidsin häm- mastusega, et suudan viia töö palju suurema lõpetatuseni kui varem. Enne jäi kõik nagu rabadaks ja pool- likuks, nagu ma olin isegi poolik ja minus polnud lõpetatust. Nüüd tundsin, et suudan eset maalida jär- jest sugesttiivsemaks, järjest reaalse- maks selles peituva vaimse idee mõttes. Võimalus lõpetatuse astmele lähemale jõuda tuli läbi positiivse suhtumise esemesse. Olen kunagi maininud, et meie, kunstnikud kasu- tame reaalsust tihti "poksikotina": vaatame, kust saab midagi "lõmmi lüüa", et oleks põnevam. Nüüd langes see "lõmmilöömise" taotlus ära ja asemele tuli võimalus suhtuda objekti respektiivalt. See oli teatud määral vabastav kogemus, vabadus loobuda purustamistarvidusest, võime mitte karta, mitte häbeneda ilusat ja head. Kuna mulle oli ava- nenud täiesti uus olemise tasand, siis pani see mind ka maailma teist- moodi nägema. Mu varasemad pil- did, olgu nad abstraktsed või konkreetsed, ei olnud mulle enam nii omased kui varem, nad polnud enam nagu minu lapsed. Väliselt teadsin küll, et nad on minu tehtud ja võisin mõnel nõrkushetkel õnnes- tunumate üle isegi teatud edevust tunda, aga sügavamalt hingelist sidet mul nendega enam polnud. Nii sündiski mu uus kunstikontseptsioon. Kõik hakkasid nüüd ütleva, et Maran on ennast leidnud. Vastasin, et ma pole leidnud ennast, vaid

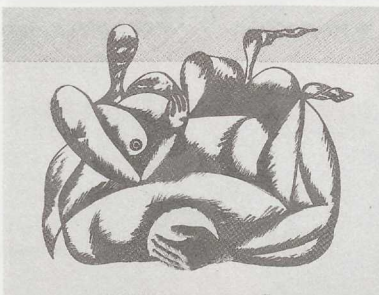
Jumala või õigemini tema on minu leidnud. Kui mu kunstis midagi eripärast on, siis on see pärit Jumalalt, mitte minult. Võrdlesin ennast teistega juba instituudi ajal ja leidsin, et ma pole mingi tippandekas, parajalt andekas ehk küll. Roode ütles minu maalikunsti harastuse kohta, et ma pole üldse maaliija. Et värvida ju inimene võib, kui tal natuke värvimeelt on, aga ta ei pidanud mind maalijaks *par excellence*. Nii et mul pole endast erilisi illusioone. Kui mul on õnnestunud mingit tähelepanu pälvida, siis tänu sellele, et minu kunsti on tulnud vaimsus, millist teistel enamasti ei olnud. Uus kogemus oli, et vaadata sellele, kes nad olid, hakkasid inimesed minu pilte tahtma. Ka parteitegelased riputasid neid kabinettidesse ja kodudesse. Nad ei tahtnud sinna neid punalippudega pilte, mille tegemist nad kunstnikelt nõudsid. Nemadki vajasisid pisut seda hingerahu, mis mu piltides oli. Nii nägingi, et kuni ma tegin pilte inimestele oma arusaamise põhjal maailmast kõigi selle konfliktide, traagika ja absurdusega, pidades oma missiooniks anda eesti rahvale ajastu tõe tunnetus moodsa kunsti kaudu – siis oli vähe neid, kes suutsid ja tahtsid seda kunsti vastu võtta. Aga kui ma hakkasin tegema “nagu Issandale ja mitte nagu inimestele”, siis hakkasid inimesed mu pilte tahtma. Kui võtame Jumala endasse vastu, siis läheb maailmapilt paika nii meie endi kui kaasinimeste suhtes.

Viimasel ajal on esile hakatud tõstma aga just Teie abstraktset loomingut, mille kohta Te ütlesite, et need pole enam Teie lapsed.

Põhjus on arvatavasti selles, et pärast hüperrealismilainet, millega äätrpidi olid haakunud minu vaikelud, muutus abstraksionism taas aktuaalseks. Ja kuna mu toonased taiesed olid nooremale kunstipublikule tundmatud, siis mõjusid nad paljudele üllatavalt ja tõmbasid endale mõnevõrra rohkem tähelepanu.

Olete rääkinud enda rollist kunstnikuna. Aga milline on Teie arvates praeguse kunsti sõnum ja roll meie maailmas?

Mul on mõnes mõttes hea meel, et ma õigel ajal pääsesin tulema



Olav Maran

Grupp.
Joonistus, kollaaž, paber, 1965.
Foto: Peeter Sirge.

Olav Maran

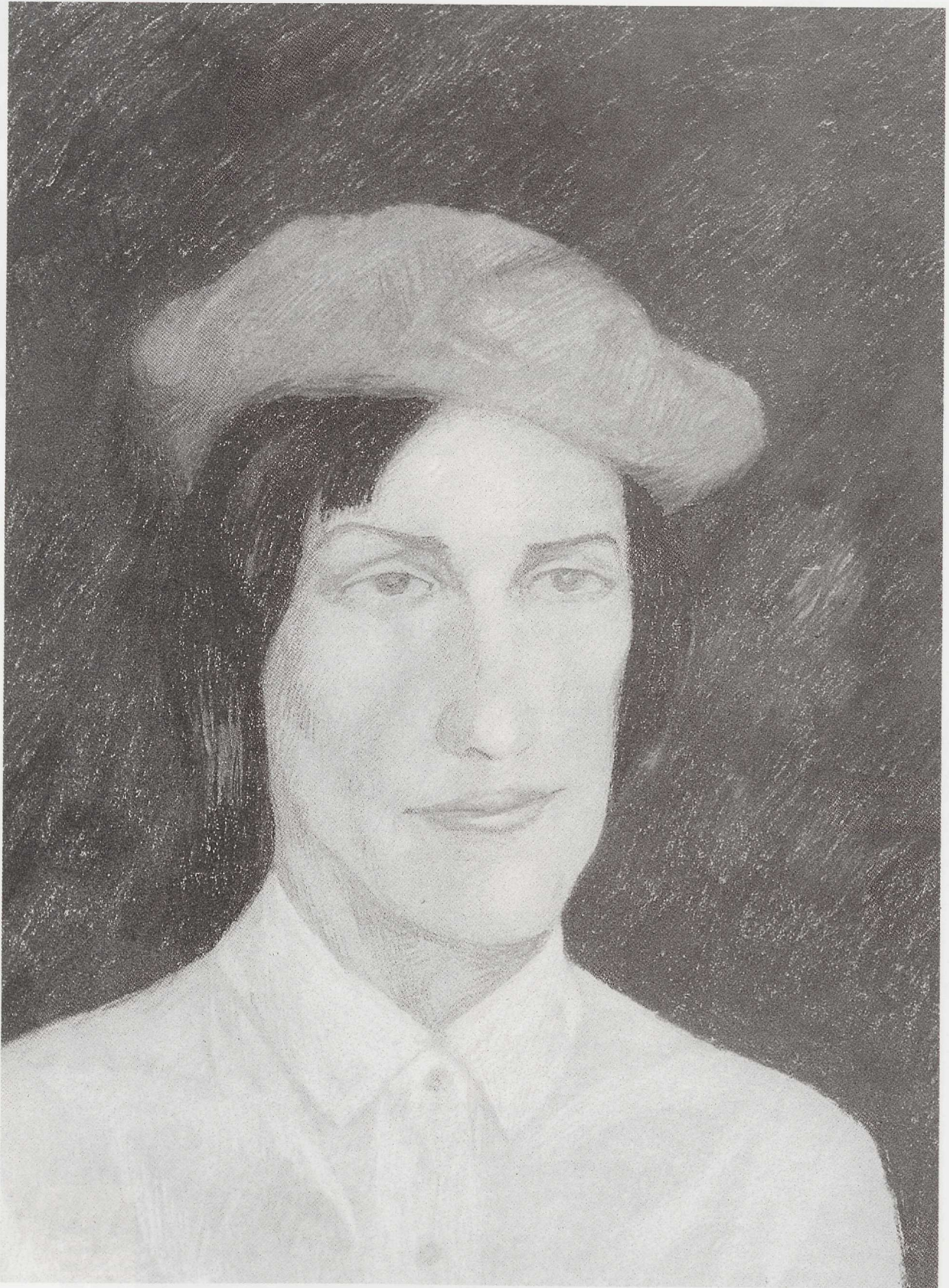
Grupp.
Drawing, collage, paper, 1965.
Photo: Peeter Sirge.

moodsa kunsti arengurattast. Popkunsti tulekuga hakkas kunsti inspiratsiooniallikaks muutuma tehiskeskond ja suurlinna miljö. See jäi mulle olemuselt võõraks. Ma ei saanud enam moodsa kunsti arenguga kaasa minna. Varem oli mul kujutus, et edumeelne kunstnik peab olema võimeline kohanema kõigi uute kunstivooludega. Peatselt veendusin, et see nii ei ole. Oleme ikka oma aja lapsed. Nüüd olen aru saanud, et kogu avangardkunst on läinud enesehävitamise teed ja on selles üsna kaugele jõudnud. Tagantjärele selgub, et enamasti seisnesid kunstiuuendused traditsiooniliste väärtuste väljaviskamises. Algul, kui välja oli visatud veel vähe, oli kunst plastiliselt huvitavam ja rikkam. Mida edasi, seda vähemaks jäi, mida vaadata. Lõpuks visati säidkunst kui niisugune üldse välja. Asemele tulid *performance*'id ja installatsioonid. Neis on minimaalselt säilitamist väärivat ja säilida tahtvaid väärtusi. Sümptomaatiline on see, et meie viimasel tippnäitusel “Aine-aineta” sai preemia teos, mis esitas tühja nišši seal, kus varem oli olnud raidkuju – kunsti väarikuse ja

kestvuse sümbol. Kui suurt tööd ja meisterlikkust nõudis tõelise raidkuju loomine. Aga nüüd tehakse vaid papist ja vineerist tühi postament. Või siis need hetkeks vilksatavad projektsioonid seinal. Kui võrdleme keskaegse altarimaaliga, mida tehti äärmiselt soliidse tehnoloogiaga, et see säiliks muutumatuna sajandeid, siis on vahe vapustav. Võime öelda, et praegune kunst on tühjuse ja kaduvuse manifestatsioon.

Aga mõlemad mainitud projektid “Aine-aineta” näituselt olid ju puhtkontseptuaalsed. Ning ka nende teostamine nõudis ülimat meisterlikkust – antud juhul mõistuse poolt teostatud idee täiuslikkust. Võib-olla see, et kunstiteoseks pole enam konkreetne objekt, vaid pigem idee, väljendab peale kõige muu ka meie üha intellektualiseeruvat maailma?

Kontseptsioon on olemas, aga see on hülgamise kontseptsioon. See on olnu eitamine, teatud määral ka oleva ja tuleva eitamine. Kunstil on alati olnud idee ja kui idee oli kandev, kui see ütles meie olemise kohta midagi põhilist, siis sünnitas see püsiväertusega kunsti. Kui aga idee oli vale, hakkas see purustama. Nõndanimetatud valgustusajastu oma revolutsiooniliste ideedega tegi lõpu Euroopa kristlikule kultuurile. Inimene tõukas Jumala kõrvale ja ütles: “Mulle pole sind tarvis! Ma olen ise!” Nüüd on humanistlik kultuur end ise ammendanud, tulemused on käes või peaaegu käes. Kunst ennetab alati pisut muude protsesside kulgu. Te ütlete: “Intellektualiseerumine”. Kas see pole pigem seksualiseerumine, mis maailmas toimub? Aga see on lõpu tunnus. }



Ірина Білик
Марія Шен
Ірина Білик
Ірина Білик
Ірина Білик
Ірина Білик

Mustpeade Maja galerii

Alates 1993. a. lõpust on märkimisväärselt tõhusamaks muutunud näitustegevus Mustpeade Majas. Selle ametlik nimetus, Eesti Noortemaja, peegeldub eksponentide keskmises vanuses. Valdav osa autoritest on Tallinna Kunstiülikoolis õppivad või selle hiljuti lõpetanud. Ust ei suleta ka Pedagoogikaülikooli rahva ees, ja mingis mõttes on ehk kõige huvitavamad kusagilt mujalt sissetulevad ideed (näiteks juunis '94 toimuv läti-liivi poeedi, publitsisti, kunstniku Valt Ernštreiti väljapanek jt.).

Kui Mustpeade Maja riigiasutuslik materiaalne baas ei võimalda ehk kasutada kõlavat nimetust "galerii", siis doteeritud plussiks on siinkohal üür, mille maksmiseks tarvilik rahapatakas peaks ära mahtuma ka tundmatute algajate kõhna rahataskusse. Sisuline seleksioon eksponentide valikul on eksperimenteeriv ning lähtub katse-eksituse printsiibist. Nii peaks Mustpeade Maja näitustevalik andma üpris objektiivse pildi Eesti (või Tallinna) noores kunstis toimuva kohta.

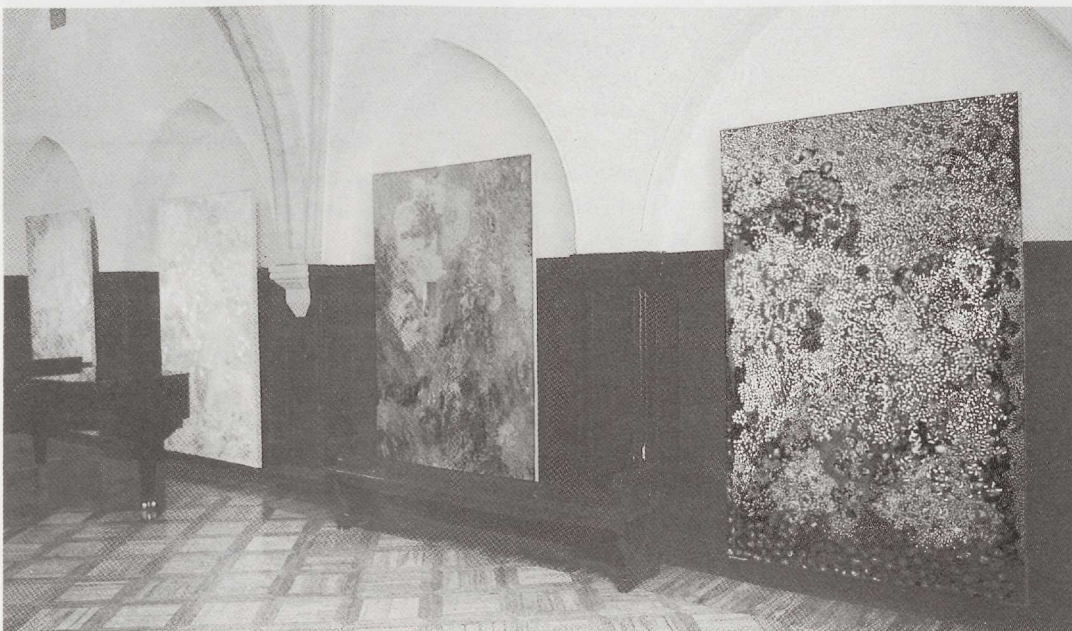
Näitusepaiku on kaks. Olavi saali fuajees esitatakse neutraalsemat kunsti, mis on piisavalt inimsõbralik ja samas tähelepanuäratav seal toimuvate muude ürituste (kontsertide) publiku jaoks. Seni esinduslikem on olnud Anu Purre kalligraafiliste maalide ja Lennart Jaak Männi köidete ühishäitus.

Kunst, mida ei saa vaadata möödaminnes, koondub galeriiruumi, kuhu viib otseuks aadressil Pühavaimu 9. Siin esitas oma ökokontseptualistliku TKÜ diplomitöö skulptor Al Paldrok. Siin oli esmakordselt eksponeeritud Marko Laimre "Ceci n'est pas un saxophone", mis äratas hiljem tähelepanu näitusel "Eesti kunst '94". Siin sai esimese isiknäitusega hakkama Mo Kreegi, kellest maalikunstnikud oma ridadesse tõhusat täiendust ootavad.

Huvitav koostöö sündis Mustpeade Maja ja maalija Ove Büttneri vahel. Viimane leidis siin veel ühe koha, kuhu pilte riputada: orvad elegantse Olavi saali tagaseinas. Büttneri suureformaadilised tööd poleks väiksemasse ruumi mahtunudki, samuti mitte nende värvikooskõlade intensiivsus.

Mustpeade Maja pakub ruumiliselt palju võimalusi ja kujuneb loodetavasti arvestatavaks näitusepaigaks pealekasvatavate generatsioonidele. }

Mari Sobolev



Ove Büttneri maalid Mustpeade Maja galeriis.

Ove Büttner's paintings at the House of the Blackheads gallery, Tallinn.

Preemiad

Kristjan Rava nimelised aastapreemiad 1993. a. loomingu eest said **Kadri Mäik** personaalnäituse eest "Luum" galeriis; **Eha Komissarov** näituse "Kollaaž eesti kunsti 1960. aastatel" idee ja teostuse eest;

Tea Tammelaan personaalnäituse eest Kunstihoone galeriis; **Mari Kurismaa** personaalnäituste eest Kunstihoone galeriis ja "Tokko & Arrak" galeriis.

Konrad Mäe nimelise medali sai

Aili Vint uuema loomingu eest (näitusel "Aine-aineta" jm.).

Sportiteemalise näituse "Kunst ja olümpiaideaal" preemiad said

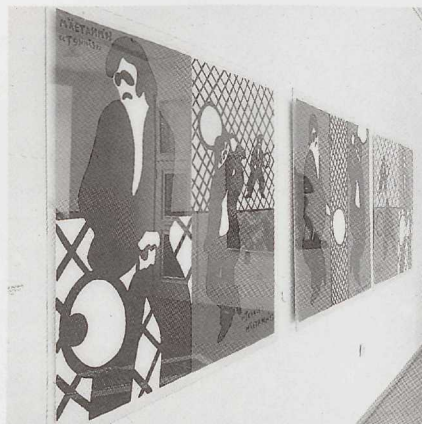
Andres Tolts ja **Marko Mäetamm**.

1994. a. maalinäituse aastapreemiad said

Paul Allik ning **Anne Parmasto**.

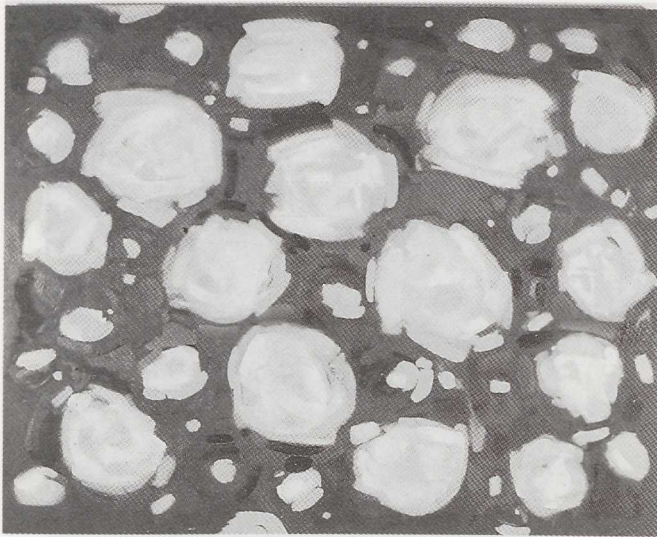
"Vaal" galerii 1994. a. aastapremia, harpuun, anti üle

Jaani Toomikule ning **Jaani Jaanisoole** esinemise eest "Aine-aineta" näitusel. }



Marko Mäetamm Tennis. Pleksiklaas, 1993. Näitusel "Sport ja olümpiaideaal".

Marko Mäetamm Tennis. Plexiglass, 1993. Sports and the Olympic Ideal exhibition.



Anne Parmasto

2. poolöö.

Õli, lõuend, 1994.

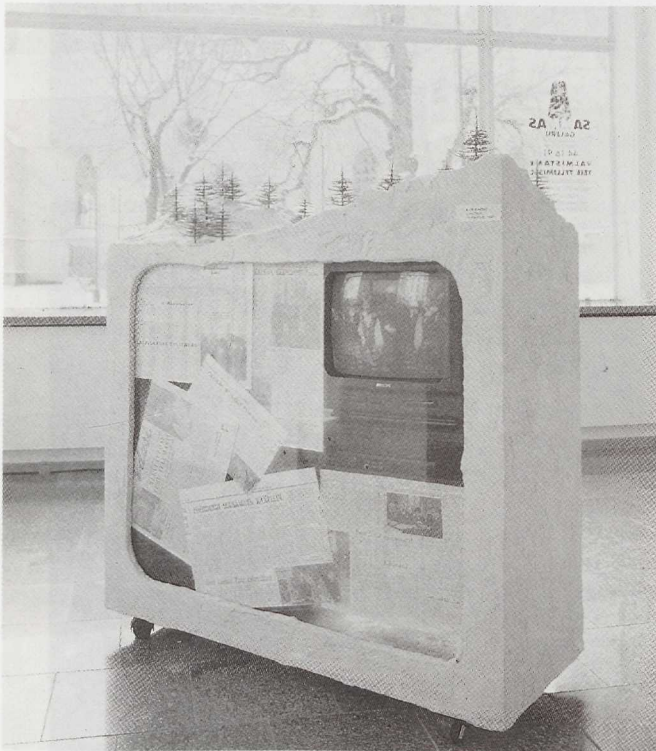
Foto: Peeter Sirge.

Anne Parmasto

2nd half-night.

Oil, canvas, 1994.

Photo: Peeter Sirge.



Mati Karmin

Soome president U. K. Kekkonen külastamas Eestit.

Video, installatsioon, 1994.

Foto: Peeter Sirge.

Mati Karmin

Finnish President U. K. Kekkonen visiting Estonia.

Video, installation, 1994.

Photo: Peeter Sirge.

→ **Andres Tolts**

Murdmaa suusatamine.

Assamblaž, 1994.

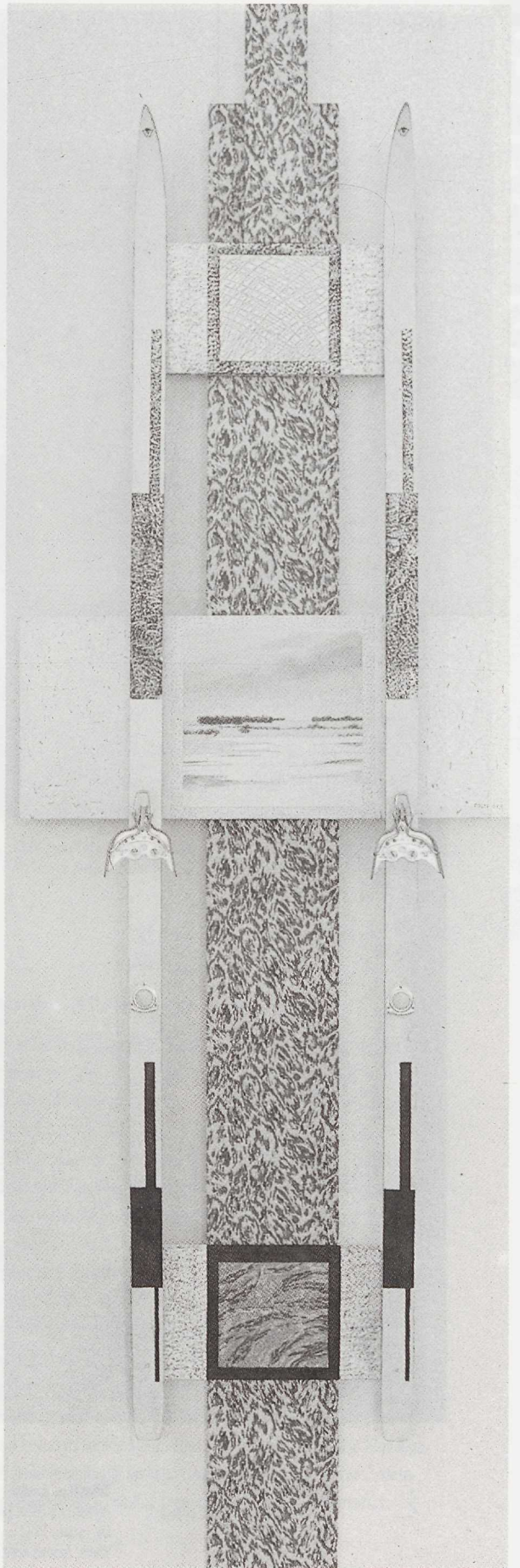
Foto: Peeter Sirge.

Andres Tolts

Cross-country skiing.

Assemblage, 1994.

Photo: Peeter Sirge.





Malle Leis
 Kunstiteadlase Evi Pihlaku portree.
 Õli, lõuend, 1984.
 Foto: Toomas Kohv.

Malle Leis
 Portrait of art critic Evi Pihlak.
 Oil, canvas, 1984.
 Photo: Toomas Kohv.

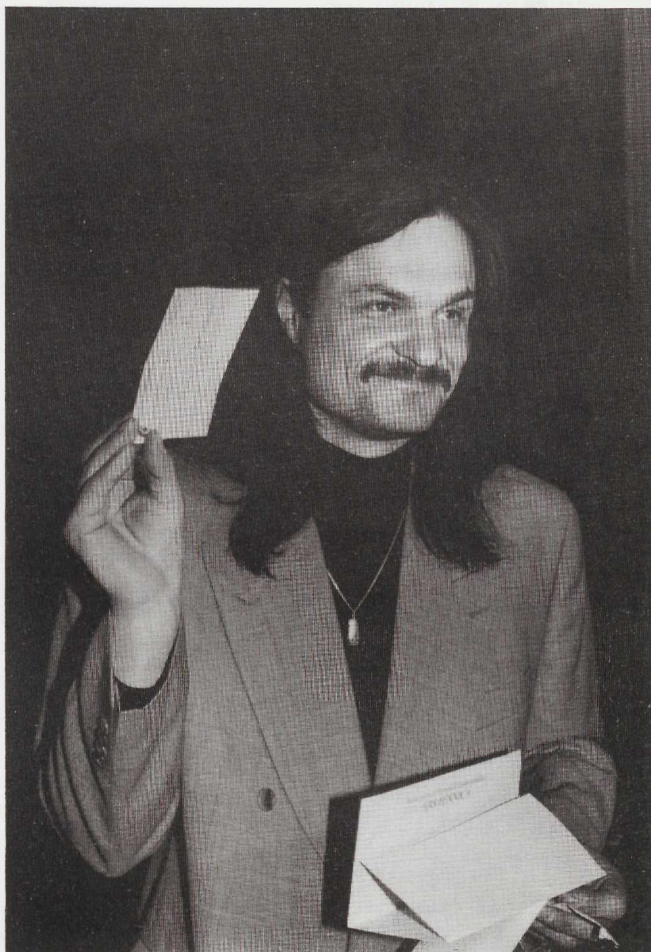
Evi Pihlakule pühendatud konverents

24. mail toimus Eesti Kunstimuuseumis kunstiteadlasele **EVI PIHLAKULE** (1928-1993) pühendatud mälestuskonverents, kus ettekangetega esinesid tema kavaaegsed kolleegid ning tänased kriitikud. Konverentsi üks eesmärke oli ka turgutada eesti kunstiteoreetilist mõtet ja aktiveerida pisutki kunstiajaloolaste ja kriitikute omavahelist "tsunftielu". Seni on see küll masendavas nullpunktis. Seegi kord olid kokku tulnud aga peamiselt vanema ja keskmise põlve kunstiteadlased — Evi Pihlakuga seotu tähendab neile muidugi kõige enam. Ometi peaks teema huvitama ka tulevase kunstiajaloolasi, seda enam, et lähiajaloo tundmine on erakordselt kehv. Päeva alustas **Mai Levin**, kes andis ülevaate Evi Pihlaku väga mahukast loomingust. Levin alustas intrigeeriva võrdlusega Hanno Kompuse ja Evi Pihlaku rollist eesti kunstielus — mõlema kultuursus, selge intelligentne väljendusoskus, töökus ja distsiplineeritus on need omadused, mis nii Kompuse kui Pihlakust eesti kunstiteadusliku mõtte suurkujud teevad. Mai Levin tuletas meelde ka veelkord neid suuri töid, millega Evi Pihlak oma eluajal jõudis hakkama saada — esiteks osalemine ühe põhiautorina "Eesti kunstiajaloo" kirjutamisel, sellele lisaks monograafiad Natalie Meist, Nikolai Triigist, Aleksander Vardist, Konrad Mäest (viimast hindas Evi Pihlak ise kõige kõrgemalt), album Malle Leisist ja osa koguteosest "Aleksander Tassa". Tema viimaseks suureks tööks jäi monograafia Ado Vabbest (koos Reet Varblasega). Lisaks neile suurtele töödele tuleb rõhutada Evi Pihlaku teaduslikke artikleid kunstimuuseumi kogumikes, kogumikus "Kunstiteadus, -kriitika", kataloogides ja muudes erialaväljaannetes.

Sellise akadeemilise pagasi juures on isegi hämmastav suur huvi noorte kunstnike vastu, süvenemine kaasaegsetesse kunstiprobleemidesse. Noorte teemat Evi Pihlaku artiklites jätkaski **Harry Liivrand**, kes käsitles *happening*'e ja viise, kuidas suhestus selle kunstiliigiga Evi Pihlak. Liivrand lõpetas tödemusega, et Siim-Tanel Annuse *happening*'idel kohalviibimine tegi Evi Pihlakust passiivse esineja.

Ene Lambi särav ettekanne tõmbas paralleele Konrad Mäe loomingus sajandialguse teosofiiliste ja antroposofiiliste mõtteviisidega. Ene Lamp väitis, et Rudolf Steineri õpetus on Mäe mõjutanud, eriti on seda tunda "Pühajärve maastikes", "Maastikus daamiga", samuti Kolgata-teemas. Taolistes seostes ei saa olla midagi ebaloogilist, kuigi ettekandja arvates võiksid tema väited hämmeldust esile kutsuda, sest meil pole lihtsalt sajandialguse kunstnikke sellest aspektist analüüsitud. Ene Lamp leidis aga loogilise seose sümbolismi ja ekspresionismi vahel läbi teosofia ja antroposofia. Erakordselt keerulise, kuid seda põnevama teema oli endale valinud **Eha Komissarov**, käsitledes individualismi kui 1960. aastate kunsti uuendamise põhilist parameetrit. Samas, 1960. aastate lõpu avangard ei seo ennast isiksuse väärtustamisega, see on eeskätt isetu kunst. Eha Komissarov sidus oma teemaga ka isiksuse ja võimuihaluse vahekorrad, liikudes sealt edasi professionaalsuse ja enesepiiramise küsimusteni 1960-ndate põlvkonna puhul. Ettekandja lõpetas ootamatult järsu tödemusega — kunstiuuendustes ei ehitata midagi üles isiksusele. Üheselt struktureeritud isiksus on bluff. Ettekande päeva lõpetas **Kaalu Kirme** oma mälestustega Evi Pihlakust, millele lisasid nüansse järgnevad paar mälestustekildu **Eda Liinilt**, **Voldemar Ellerilt** ja **Jüri Hainilt**. Lõpetuseks luges Mai Levin ette Evi Pihlaku enda teksti, mille ta oli ette valmistanud ühe teleaate jaoks iseendast. See oli korrektne ja intelligentne, nagu Evi Pihlak ise alati kaugeltvaatajale meelde on jäänud. }

Sirje Helme



Olegs Tillbergs
Ars Fennica preemiat vastu võtmas.

Olegs Tillbergs
receiving the Ars Fennica award.

Ars Fennica 1994 Olegs Tillbergsile

Soomes Henna ja Pertti Niemistö Kujutava Kunsti Fondi poolt alates 1991. aastast välja antava "Ars Fennica" preemia kandidaatideks esitati sel aastal peamiselt Balti ja Peterburi kunstnikud — Kristaps Gelzis ja Olegs Tillbergs Lätist, Leonhard Lapin ja Jüri Okas Eestist, Gediminas Narkevicius ja Gediminas Urbonas Leedust, Andrei Hloböstin ja Timur Novikov Peterburist, Reijo Hukkanen ja Nina Roos Soomest. Preemiaks on 200 000 Soome marka maksuvabana, kunstniku loomingut tutvustav üllitis ning näitused Helsinki, Oulu ja Lappeenranna kunstimuuseumides. Preemia on rahvusvaheline ning Euroopa mastaabis arvestatav; teade ning foto Ars Fennica kandidaatidest ilmus märtsi/aprilli "Flash Art"iis. Lõpliku valikut kandidaatide seast kutsuti langetama rahvusvahelise erapooletu eksperdina seekord Rudi Fuchs Stedelij Museumist Amsterdamis.

Ars Fennica 1994 võitjaks sai Olegs Tillbergs, Lätis 1956. a. sündinud ning praeguseks juba märkimisväärse loomingulise tagamaaga kunstnik, kes on esinenud nii installatsioonide kui maalide, skulptuuride, videote ja filmidega. Läti Sorose Kaasaegse Kunsti Keskuse I aastanäitusel "Zoom faktors" võitis Tillbergs installatsiooniga "Berliini rongi oodates" ühe peapreemiast. }

Kunsti kiirgus

Mälestusi 1940-ndatest aastatest,
eriti seoses Johannes Võerahansu maaliga "Karjamõisa õu".

Ants Viidalepp

Näitus oli suur ja kunstiõpilaste huvi samuti. Oli neid, kes panid enesekindlalt iga töö ja üleskerkinud probleemi paika, oli teisi, kellel kõik nii ladusalt ei läinud. Paljud näiteks ei saanud aru, miks Köhleri, Maibachi, Grenzsteini ja teiste muuseumimeeste väljapanek ei meelitanud mõningaid üldse vaatama. Arutada andis seegi, et Paul Raud oli arvatud vanemate kunstnike hulka, tema kaksikvend Kristjan oma muinasaega kujutavate töödega ("Linnuse rajamine", "Kalevi kosjaskäik", "Linda röövimine", "Muinasmaa", "Nõid põrsastega") juhatas aga trepiotsal vaatajaid meie nooremate kunstnikkude juurde. Rahul ei olnud päriselt ka asjatundjad. Leiti, et Laikmaal oli töid väljas palju, Triigi ja Kristjan Raual jälle vähe; et korraldajad ei võtnud kas oma ülesannet tõsiselt või käis see neil lihtsalt üle jõu. Korraldajad jälle pidasid vajalikuks oma näituse juhised teatada, et nad ei saanud ega kavatsenudki kõiki kunstnikke võrdselt näidata ja et nad olid hoopis esitamata jätnud nende tööd, kes "jätsid maha oma maa ja rahva". Natuke rohkem paistis rahul olevat see kõrge saksa ülemus, kes punkt kell kolm, nagu oli ette nähtud, näituse avas. Tema leidis häid sõnu Köhleri ja Weizenbergi jaoks ja nägi Kunstihoones esitatud nooremate juures isegi "mõningaid häid algatusi".

Mis minusse puutub, siis värskest provintsist tulnud poisina esindasin vist küll ainukest sajaprotsendilist optimisti. Näituse saalides luusisin ringi juba tööde ülespanemise ajal ja kuna see oli esimene tõsisem näituse vaatamisvõimalus minu elus, oli mul tegemist nii Krügeri akvarelli "Daami portree" kui ka Triigi, Vardi, Vabbe, Haameri ja Viiralti väljapanekute juures. MINU PILDIKS oli aga Võerahansu "Karjamõisa õu". Näitusetegijad olid selle riputanud saali kaugemasse ossa, kus ta siis koos Uutmaa, Kitse, Kõksi, Mikko, Miikmaa ja Lutsuga esindas "Pallase" nooremaid kunstnikke. Sinna, ükselt vaadates vasakpoolsesse nurka läksin ma alati esimesena, seal istusin jalgu puhkama ja kui olin järjekordselt tunni Narva maanteel muuseumis ära käinud, pidin jälle just SEDA pilti nägema. Tehnilist teostustki olin uurinud sõna otseses mõttes toll-tollilt. Teadsin, kus oli kasutatud spahtlit, kus pintsli, kus paksu, kus õhukest värvi. Isegi pintsliõõkide järjekorra löuendist ülespoole olin mitmes kohas endale selgeks teinud. Ometi ei saanud ma lahti tundest, et keegi käib seda tööd pidevalt edasi maalimas. Ikka leidsin säält enda jaoks veel midagi. Iga päev. Kuu aja jooksul. Ja mis kõige tähtsam – kõik need leiud aitasid igaüks omal moel kaasa teatud kaksipäevade süvenemisele. Ühelt poolt oli see küll ohutunne, kuid tänu pildil kujutatud rahulikult pikutavale ja pilvi vahtivale poisile oleks see tunne nagu juhitud mitte vaataja, vaid nagu kellegi või millegi teise vastu. Igatahes mingeid imelikke ja seletamatuid teid pidi mõjus pilt tervikuna tollel raskel ja keerulisel ajal isegi kuidagi julgustavalt ja jäi minu jaoks piltide pildiks, kohe lausa imepildiks.

Ja oleks mina olnud ainuke, kellele "Karjamõisa õu" rahu ei andnud. Pildi juures seisis ja istus pidevalt inimesi ja mõnigi kord juhtusin kuulma tunnustavaid sõnu. Teiste hulgas sain selle töö ees ka kokku ühega oma kurseskaaslastest – päälegi korduvalt. Ühel päeval oli ta koos oma sõjaväelasest onuga. Onulegi paistis pilt meeldivat ja nii me sattusimegi näituselt alla keldrisse, et nagu ma vaikselt lootsin, nähtu üle aru pidada. Vaevast saime aga maha istuda, kui seesama onu teatas nagu muuseas: "Oleme Võerahansuga suured tuttavad ja koos kõiksugu asju teinud". Võerahansuga tuttav olla, see oli minu jaoks aga midagi niisugust, mis tõstis onu minu silmis kohe hulga maad Jumalatele lähemale. Igasugune arupidamine ja muljete vahetamine võeti nagu iseenesest päevakorrast maha ja mis meil olekski rääkida – Võerahansut tundis ju ikkagi tema.

Muidugi ei teadnud see "kõiksugu-asju-teinud" onu rääkida kõige vähematki sellest, kuidas see maal tehti. Onu rääkis hoopis Paidesse "mõllama" sõitmisest Türi autoga, mis kandis numbrimärki kaks, kalapüüdmisest ja ühest jõuludeaegsest õllejoomisest, kus õlleankru põhi vastu ei pidanud ja õlu suure kiiruga tuli pesupalisse kallata.

Õelda aga, et ma sellepärast eriti oleks kurvastanud, ei saa – istusime ju ikkagi koos mitte ükskõik kellega.

Ja veel.

Olin kunstiklubis alati istunud tundega, et ega minu koht ikka siin ei ole. Nüüd aga olin ei-tea-kust saanud järsku usu, nagu oleks mina ise saanud hakkama mingisuguse vägeva teoga ja nagu kogu see pühalik majapidamine just minusuguste jaoks tehtud olekski. Nii me siis jõime muudkui sõjaaegset sahhariiniga teed, söime rukkijahu putru ja mis minusse puutub, siis olin lõpptulemusena selle päevaga vägagi rahul. Kui mul, nagu öeldakse, täielikust õnnest midagi puudu jäi, siis ehk see, et mul polnud võimalik kõva ja selge häälega kõigile kuulutada, et Võerahansu "Karjamõisa õu" on kõige ilusam ja parem pilt, mida ma üldse näinud olen.



Johannes Võerahansu

Karjamõisa õu II.
Õli, lõuend. 117 x 130 cm. EKM.

Johannes Võerahansu

Farmyard II.
Oil, canvas. 117 x 130 cm. Estonian Art Museum.

Lisaks tollel päeval – ja see päev oli oma pool sajandit tagasi – lisaks tolleks päevaks pidevalt süvenenud kunstielamusele, sain siis ka esimesed andmed Võerahansu enda kohta. Tõsi küll, pildiga ja pildi tegemisega ei osanud neid tookord kuidagimoodi siduda, kuid nagu vajadust nende järele kunagi tulevikus ette aimates jätsin nad meelde. Võimis jätsin. Nad lihtsalt jäid meelde.

Täna tean Võerahansust ja tema tööst hoopis rohkem. See peaks looma eeldused ka küllaltki tõelähedaselt vastata küsimusele, kuidas ikkagi juhtus, et näitusel, kus oli väljas valdav osa Eestimaal tehtud ja eestlasi puudutavast kunstist, “Karjamõisa õu” kõik ülejäänud lihtsalt kõrvale tõrjus, päälegi nii, et lõpuks oli mul silmi ainult tema jaoks. Tookord.

...

Kui aastate möödudes “Karjamõisa õuele” oli lisandunud veel hulganisti töid, kui “Karjamõisa õue”, nagu kogu Võerahansu loomingutki, oli ristitud päris mitme veega, peeti sealsamas Kunstihoones saalitäie rahva osavõtul Võerahansu erinäituse lõppu. Villem Raam astus üles esimesena ja alustas järgmiste sõnadega: “Mis südamest tuleb, see südamesse läheb!”

Et pidulikud õhkkonnas öeldakse teinekord sõnu, mis hiidlaste viisi "on vähe palju head", pole kellelegi uudiseks. Seekord aga, ja küllap ikka ka selle "Karjamõisa õue" pärast, tahtsin kangesti, et need poleks mitte ainult ilusad, vaid ka õiged sõnad. Rohkemgi. Mulle lausa tundus, et nad ON õiged. Miks?

Olin ju ka nüüd käinud näitusel päevast päeva. Ja kõndinud mitte tühjades saalides, vaid lausa nagu rahvapeol. Sissekanded külaliraaamatuski, neid oli aga lehekülgede viisi, mahtusid lõppkokkuvõttes kõik Villem Raami poolt väljaõeldusse. Ja üks Raami sõnavõtt vihjanud ju ka võimalusele, et NEED pildid, mida alul hoitakse alal südames, võivad vägagi kergesti sattuda hiljem muuseumidesse.

Niisiis – seda südame te juttu tuli võtta tõsiselt.

Et südamest midagi tulla saaks, peab see "midagi" sääl enne olema. Peab olema ka teine süda, kus ollakse valmis vastuvõtukuks. Tegu oleks niisiis nagu mingi saatja ja vastuvõtjaga, kusjuures vahendaja osas esineb lõuend.

Endastmõistetavalt peab hea tulemuse saavutamiseks kogu see keeruline "masinavärk" töötama kõigis oma lülides laitmatult. Kuidas see "Karjamõisa õue" puhul siis toimus?

Võerahansu poolelt vaadates on teada, et ta õppis juba Laikmaa, eriti aga Vabbe juures lõpptulemusena ikkagi seda, mismoodi päris-omade, nende "Karjamõisa õue" taoliste piltide juures, maalida ei tohi. Üks tema Laikmaa-aegne õpingutekaaslane sõnastas selle järgmiselt: "Võerahansu keeras "Pallases" iseendale selja". Ja see oli öeldud kahetsevas toonis. Täna on põhjust olla optimistlikum, sest nimetatud "viguriga" Võerahansu ei keeranud selga mitte endale, vaid oskamatusel ja Triigi-Munchi-Raua mõjudele. Tänu taolisele suurt eneseületamist nõudnud ja isegi valulikule puhastumisele sai ta võimaluse vaadata oma südame kaudu asjade sisse ja paljuski Vabbe targale juhtimisele ka võime nähtud lõuendil "nii kuidas vaja" kinni panna. Üht-teist sellest on mul õnnestunud kuulda-näha ka lähemalt. Nii ma mäletangi Võerahansu natuke tõntsi otsaga nimetissõrme, mille ta nagu mingi vihasevõitu hooga oli reprool pikutava poisi peale löönud ja endastmõistetavust hääles, kui ta pörutas: "Aga see on ju moonapoiss!" Ja volksti-pilk, mis seda paljusisaldavat ütlemist saatis, kontrollis, kas ja kui palju ma üldse "asja taipasin".

Ühel teisel korral, kui mul jälle oli õnnestunud teda rääkima meelitada – seekord sellest suurest äikese-eelsest tuules visklevast puust – jäi Võerahansu tükiks ajaks mõttesse, enne kui ütles: "Kas sa tead, Ants, kui ma SEDA puud maalisin, olin ise puu". Ja mõne aja pärast rohkem iseendale, kui mulle: "Ja see see kõige tähtsam ongi!"

Jah. Sõnadest said ju aru küll. Mis puutub aga mõistmisse, siis tuli tihti vaeva näha nii, nagu oleks maadeldud endast mitu kaalukategooriat raskema vastasega. Ja juhtus, et võtteski, milliseid sealjuures kasutati, sarnanesid pea alati kahtlaselt maadluses keelatud valuvõtetega. Vahet oli ehk ainult niipalju, et taolises "maadluses" ei mõistnud asjaosalised iga kord isegi, kumb rohkem häda sai. Kasvõi sellesamas paljukasutatud mõiste "stiil" puhul. On ju nii, et stiilist arvab end rääkida võivat igaüks, kes seda ainult vaevaks võtab. Ka teadlase-masti mehed on sellega tegelnud ja pannud kirja keerulisi, tarku ja ilusaid lauseid. Üks nendest aga, Leo Soonpää, keda ma oma pärimiste-arutamistega olin kindlapeale juba ammugi ära tüüdanud, ütles mulle lõpuks lausa suu sisse: "Jumal võib sulle andestada ükskõik millise patu, isegi minu kiusamise, kuid kui sa eksid Püha Vaimu vastu, on temagi võimetu." Ütles veel, et kunstiteoses on "pühaks vaimuks" stiil.

Paraku ei aidanud mind ei raamatud, ei targad jutud ega isegi taevaste vägede appivõtmine. Võerahansu aga küll. Päälegi telefoni teel ja mõne minutiga. See juhtus nii.

Tolle praksuva ja ragiseva riistapuuga rääkimist, kui sa päälegi "ei näe ju mis nägu teine teeb", ei sallinud Võerahansu silma otsaski. Kui ta oli sunnitud seda siiski tegema, katsus ta nii ruttu kui vähegi võimalik asjaga ühele poole saada. Sellest teadmisest saigi alguse järjekordne "valuvõte". Plaan peetud, istusin telefoni taha, valisin numbrid kuus, kaheksa, kaks, kaheksa, kolm, kolm ja jäin, nagu õngitseja kunagi, põnevusega ootama. Kombekohased hallood, kuidas elad, ja lugu hargnes järgmiselt.

Mina: "Istun siin parajasti sinu "Karjamõisa õue", selle teise variandi juures. Mäletad..."

Tema: "Miks ei mäleta. See on ju see poisiga!"

Mina: "Seesama jah! Nüüd ongi lugu nii, et sellesama "Karjamõisa õue" variandiga ühenduses, kus see väike poiss, käed pea all, üles taeva poole vahib, tahaksin väga saada vastuse ühele mind väga huvitavale küsimusele. Muidugi kui sa nii hea mees oled ja kui sul momendil üldse aega minuga sel teemal natuke pikemalt rääkida ja ..."

Tema: "Mida sa seal jahvatad? Tee siva!"

"Näkib", märkis kalamees minus ja otsekohe küsisingi: "Kui sa SEDA tööd maalisid, kas mõtlesid siis ka stiilile? Ja kui mõtlesid, siis kas enne maalimist või pärast maalimist või hoopis maalimise ajal?"

Vaikus. Seejärel nagu mingi nohin. Jälle vaikus. Ja kus siis järsku kukkus telefon niisugust santi-häält tegema, et toru kargas iseenesest oma pool meetrit kõrvast eemale. Kõigepealt ladus meister ritta vist küll kõik sõnad, millega meie keeles on maailma loomisest alates tähistatud lootusetuid lollpäid. Vastuse teine, veelgi õpetlikum osa, kõlas aga järgmiselt: "Mis kuradi stiil? Ja mis enne ja mis pärast ja maalimise ajal? Õmblusmampslid, need ju võivad treida oma stiile, kui see neile lõbu pakub. Minul pole sellega kõigevähematki pistmist. Mina mõtlesin ainult sellele, mida teha. Ja tegin nii siiralt kui vähegi oskasin."

Sedaviisi – siis see, kord maadlemist, kord õngitsemist meenutav tegevus käiski. Huvi aga püsis ja kui Võerahansuga mõnikord jälle sellel teemal jutule "juhtusin", tuli endistviisi rinnad kokku pista mõnegi tema järjekordse "mõttelise" ütlemisega.

Tänaseks on aga kõik maadlemised maadeldud ja õngitsemised õngitsetud, saak üle loetud ja teadmiste-sahvris omale kohale pandud. Lootuses, et aastate kestes neid riiuleid korrastades ja uurides on seal midagi ka tarkuseks muutunud, asungi järgnevalt lõuendi juurde. Mis seal lõuendil siis juhtus? Ja kuidas?

Kõigepealt tekkis Võerahansu ettekujutuses üks pilt. Pilt oli esialgu küllalt ähmane. Kui ta oli aga juba lõuendile pandud, andis lõuend õpetliku võimaluse eesmärgi ja tulemuse võrdlemiseks. Tehti parandused, võrreldi uuesti ja jälle saadi sammuke edasi. Nii jõutigi ühel ilusal päeval sinnamaale, kus esialgne ähmasevõitu pilt oli muutunud sarnaseks sooviga, antud juhul selle "miskiga", mis oli aastakümneid Võerahansu südames alal olnud, settinud ja väljapääsu otsinud.

Nii sai Võerahansu töö lõpuks tehtud. Tehtud oli sekskorraks ka terve rea kaasosaliste töö, alates kadunud vanaisast Jürist ja kadunud vanaemast Krõodast (sellestamas, kes "kandis pinnmütsi ja uskus, et oidku"), isast ja emast, parunitest Renthelnitest ja lõpetades Laikmaa ja Vabbe ja nende kunagiste õpetajatega ja õpetajate õpetajatega ja nii edasi – ettepoole ja tahupoole.

Sellest suurest töötamisest oli saanud aga energia, mille hoidmine ja jagamine jäi nüüdsest alates lõuendi mureks. Kuidas siis lõuend sellega on hakkama saanud?

Lõuend tekitas enda ümber välja või kiirguse või kuidas keegi meist seda ka ei nimetaks. Mõnel juhul, nagu käesoleva kirjutise alguses juttu, oli selle kiirguse mõju küllaltki suur ja kestev. Olemas on aga ka võimalus, kus kiirguse mõju on hoopis teistsugune, olgugi, et kiirguse intensiivsus jääb endiseks, kuni maali-tehnoloogilised teadmised ja tehnika, mida Võerahansu kasutas, seda alt vedama ei hakka. Kui ma õieti olen asjast aru saanud, sõltub "Karjamõisa õue" tal-telepandud kiirguse intensiivsuse tase aga ikkagi ennekõike sellest, millest koosneb see stiili-jutuga ühenduses ja natuke nagu häbelikultki väljaöeldud sõna "siiralt".

Kiirguse vastuvõtmisele mõeldes jääb isegi niisugusel õuel nagu seda on karjamõisa õu kitsaks. Mõjub ju kiirgus igale inimesele erinevalt, mille tulemuseks on järjest suurenev rida uusi ja erinäolisi "pilte". Viimased valmivad kiirgusvälja sattunute sees, üldsegi mitte tahtlikult ega teadlikultki ja kujutavad endast nagu mingeid variante originaalile – antud juhul "Karjamõisa õuele". Täna me veel neid "ümber-üle-ringi-maalitud" karjamõisa õuesid Võerahansu omadega kõrvuti vaadata ega võrrelda ei saa, kuna puudub vastav aparatuur. Et aga taolised "pildid" inimeste seas tekivad, seda saame uskuda küll. Muidugi ainult siis, kui huvi tunneme. Juba ainuüksi "Karjamõisa õue" saamislugu ja pildisaatust jälgides võib igaüks meist sattuda teele, mis viib välja nende salapärase piltide juurde. Ja edasi tuleb ainult teel püsida, hoolega ringi vaadata, endale küsimusi esitada, vastuseid leida, kahelda ja edasi astuda.

Minul vedas. Esimesele küsimusele, milleni jõudsin suhteliselt kiiresti, sain vägagi veenva vastuse, et mitte öelda, vastuse omal nahal. Sattusime nimelt koos ühe kõrge hitlerliku ülemusega Võerahansu tööst omapoolseid variante "maalima". Juba algusest peale, enne tööle asumist, tekkis kahtlus, et kas mitte ühe Saksamaalt siia võitma tulnud ülemuse karjamõisa õu ei peaks erinema – ja kohe tunduvalt erinema – ühe Eestimaa sündinud-kasvanud koolipoisi-mehepoja karjamõisa õuest. Ja nii läkski.

Koolipoisi oma oli "kõige ilusam kõikidest". Siniverelise pilti vaadates jäi aga mulje, nagu oleks tegemist olnud mingi vägagi isevärki rosoljega, milles kogu meie nooremate kunstnike looming (nende seas ka Võerahansu) kujutas üht selle koostisosana. Tõsi küll – mõningase eeldusega pruukimiseks parajasti loomisoleva tuhandeaastase rahuriigi kodaniku vaimsel söögilaul.

Pääle mõningat arupidamist kinnitasid seda usku, et pildid on olemas, et nad on erinevad, ka näitusekülastajate arvamused, mis olid üles kirjutatud külalisteraamatusse: "võtaks kruugi ja heameelega jooks karjamõisa jõekesest" või "sellel kunstil on otsaes surematuse märk".

Selle, vaataja sees toimuva loomingulise protsessi seaduspärasusedki hakkasid end ilmutama, andes ühtlasi vihjamisi mõista, et nad on Elu enda poolt ametisse pandud ja sellepärast ei saa ka andestada ühtegi mängureeglite rikkumise juhtu. Et kõik just nii ja mitte põrmugi teisiti ka toimub, selles veensid mind kaks koolilast. Nende mõnerealistes kirjapanekus oli üks kirjandusõpetaja jaoks küllap tervikust väljahüppav, minu jaoks aga just seetõttu mitmestükkis mõtlemapanev lause. See kõlas nii: "Mulle isiklikult meeldib üle kõige "Karjamõisa õu". Allkirjad T. Paulus ja A. Räägel. Olles nende mõlemaga ühte meelt, oleks võinud kolmandaks panna ka oma allkirja.

See pole aga veel kõik. Kiirgusega kokkupuutumine teeb inimese ka natuke teistsuguseks. Paremaks või halvemaks – sõltub kiirgusest, sellest ka on tegemist positiivse või negatiivse kiirgusega. Kiirguse mõjujõud aga, milline ta ka poleks, oleneb "saate vastuvõtmisel" paljus ka segajatest. Viimasteks omakorda võivad saada mitmesugused nähtused: teadmised, veendumused, kasuhovi, positsioon, vastuvõtja kõikmõeldavad kompleksid ja isegi lihtsalt raha.

Millega Võerahansu lõuendite kiirgus veel võib hakkama saada, selle kohta ei oska ma täna enam midagi asjalikku arvata. Kuna "Karjamõisa õue" mõlemad variandid leidsid endale koha muuseumis, on lõpetuseks ehk õpetlik meenutada kunagist Villem Raami ennustusliku-maiguga juttu südamest ja tööde saatusest. Mida see annaks!

Kas ehk võimaluse mõelda, et järsku kõik see, mille olemuse edasiandmiseks kasutas Võerahansu sõna "siiralt", oli küllaldasel määral lähedale jõudnud mõistele "Inimene" ja seetõttu kuulus Võerahansu ka ise, vähemalt "Karjamõisa õue" tegemise ajal nende õnnelike, arvata paarikümne protsendi Eestimaa elanike hulka, kelle vastu tunnevad huvi ja kellega tegelevad nii Jumal kui ka Kurat? }

Urmas Viik, Eve Kask ja Andres Tali

Graafikute näitus Kunstihoones
dets. 1993/jaan. 1994

Nimetatud kolm graafikut ühinevad minu arvates suurel määral vaimsusega, mida põlvkond varem kandsid (ja kannavad) Andres Tolts, Sirje Runge, Jüri Okas. Ehkki pärijad on kaldunud rohkema jutustavuse poole, on nad vägagi võrreldavad muutumatus ja katkematus arengus, mis pole läbinud suuri metamorfoose ega hüppeid, arengus, mis tänini on säilitanud midagi äratuntavat algsest käekirjast. Sõnaga, rahulikult evolutsioneeruvad kunstnikud. Loomulikult on kohalikud poliitilised kontekstimängud loksutanud mõlemat põlvkonda avangardi sisse ja sealt jälle välja, kuid see pole mõjutanud nende omapäist liikumist. See on karavan, mis aeglaselt ja vankumatult liigub läbi ühiskondlike tormide kõrbeliiva. Mõlemad põlvkonnad langetasid valiku alguses, kes 1960-ndate lõpus, kes 1980-ndate keskpaigas, ning kuskilt ei paista, et keegi neist oleks oma kunagist otsust kahetsenud või muutnud. Radikaalid ütleksid: "nad tegid lavale astudes ühe revolutsioonilise liigutuse ning edaspidi on nad tegelnud selle žesti raamimise, klaasimise ja estetiseerimisega". See on kunst, mis tahab "jääda püsima", mitte lakkamatult edasi tormata. Koht aiva pealetulevate revolutsioonäride varjus on seega neile igati sobiv. Ometi pole see "püsijäämine" mõistetav seiskumisena, näiteks "Pallase" maalikooli tähenduses. Pigem on see üleolev suhtumine lakkamatusse revolutsioonilisse enesesalgamisse,

põlgus metamorfooside suhtes, millega avangard oma kriisis silma paistab. See on kunst, mis on sünnist surmani täiskasvanu, ta ei põe lapselikke unelmaid ega seniilset manierismi.

Ilmselt see kaine rahulikkus sundiski mind **Urmas Viigi, Eve Kase ja Andres Tali** ühisnäitust (23. dets. 1993 - 23. jaan. 1994 Kunstihoones) vaatlema "vanamoodsa" näitusena. Sorosi kunstikeskuse esimene aastanäitus oli just vahetult seljataha jäänud. Sealsete mängude taustal tuli eriti teravalt esile Viigi, Kase ja Tali uus roll eesti kunstis – see on lapsehoidja roll. }

Johannes Saar



Andres Tali **Andres Tali**
Õuna surm.
Siiditrükk, 1993. Death of an apple.
Screenprint, 1993.

Urmas Viik
Lastetuba.
Kuivnöel, 1993.
119 x 76.
Foto: Peeter Sirge.

Urmas Viik
Nursery.
Dry point, 1993.
119 x 76 cm.
Photo: Peeter Sirge.

Eve Kask
Jägi voolab.
Värviline linool, 1991.
Foto: Peeter Sirge.

Eve Kask
River runs.
Colour linocut, 1991.
Photo: Peeter Sirge.





Tarvo-Hanno Varres

Nimeta. Fotograafia, 1994.
Foto: Peeter Sirge.

Ulmur Muru vineerimaalid ja
Tarvo-Hanno Varrese

fotod galeriis "Deco".
Foto: Peeter Sirge.

Tarvo-Hanno Varres

Untitled. Photography, 1994.
Foto: Peeter Sirge.

Urmur Muru's paintings on plywood and
Tarvo-Hannes Varres' photos

at the DECO gallery.
Foto: Peeter Sirge.

Urmur Muru ja Tarvo-Hanno Varrese

loomingut ei saa kuidagi seostada sajanditevanuse kunstiajaloo traditsiooniga, nagu võib järeldada nende viimasest (veebr.) ühishäitusest galeriis "Deco". Seinale olid riputatud küll kahemõõtmelised ja neljanurksed pildid, mis olid kaetud kas värviga (Muru) või millel oli fotomenetluse abil saadud kujund (Varres), kuid tegelikult kandsid väljapandud tööd endas salakaubana mingit võõrast vaimu. Kunstnike teadvus näib olevat juba rikutud tehnemuusikast, kaasaegsetest meediatest, mis eeldavad hoopis teistsugust mõtlemist ja elustiili, kui traditsioonilistes kultuurides. Muru ja Varrese pildid on ängistavalt anonüümsed (vähemalt väljastpoolt vaadatuna) ega lase endale kergesti ligi. Vaataja jäetakse üksi iseendaga, ja vaevalt pakub talle lõbu vaadata virvendavaid pildipindu, kus midagi ei toimu. Samas on kunstnikud alles poolel teel kuhugi. Teades, et väljapandud pildid ei olegi tegelikult anonüümsed, vaid täis hoolikalt peidetud salakeelt (Varrese fotodel on fragmendid tuttavate kehade, Muru öeldakse olevat maalinud oma vineertahvlid mitte käega ega pintsli-ga, vaid kehaga), on mõtteline kuvarefekt sama hästi kui olematu. Kunstnikud on suhestanud end maail-maga omaenda keha või lähima ümbruse kaudu, esitades seda ilma sügavuse mõõtmata pildipinnal nagu ekraanil. Elava keha omadus on soojus. Kaasaegsete meediate omadus on külmus. Neid kahte kokku pannes tekib mingi temperatuuride konflikt, mis oli ehk tajutatav "Deco" näitusel. Poolelt teelt edasi minnes on kunstnikel võimalus, kui nad on sellest üldse huvitatudki, jõuda absoluutse ja lootusetu külmeni, kus katkevad igasugused sidemed elava sooja kehaga. }

Heie Treier



Mall Nukke kollaažid.

Mall Nukke uue looming (näitus "Vaal" galeriis) annab märku, et siiani peamiselt puhtesteetiliste probleemidega tegeelnud kunstnik sekkub aktiivsemalt kaasaega. Ta võtab vaatluse alla teema, mis puudutab nii või teisiti igati Eestis, aga mitte ainult Eestis – moodsad "iidolid". Need on kaasaegse popkultuuri (muusika, filmi, TV jne.) rahvusvahelised sümbolkujud, kes pärinevad peamiselt USA-st ja keda teatakse massimeediumi vahendusel üle maailma. Superagent James Bond, laulja Madonna jne., lisaks kohalikud Onu Bella või Maria Avdjushko. Mall Nukke heidab staari-kultusele kinda. Tema iroonia avaldub mitte niivõrd kollaažipiltides endis, kuivõrd neid saatvates tekstides ja pildiallkirjades. "Iidolitel" on ära võetud õiged nimed ja asendatud antiik-kreeka mütoloogia kangelaste nimedega ning lühikeste seletuskirjadega. Näiteks Hollywood = Olympos, Kostabi = Midas jne.

Niisiis, kas teadlikult või mitte, liigub Mall Nukke samadel radadel nagu Andy Warhol. Tema kujutab oma kaasaja või mineviku staare, neid imetledes, idealiseerides ja müstifitseerides. Nukke seevastu demüstifitseerib. Aga mitte ainult. Ta hoidub olemast ka range moralist. Ta näib ühtaegu nautivat "iidolite" pakutud võimalust viibida mingis olmeelust väljaspool asuvas kulda ja karda täis maailmas, kus valitseb hedonism, saatuse hellitus, vähemalt väljastpoolt vaadatuna. Nukke kollaažid on täis juugendlike ornamente, kus kunstniku enda joonistused täiendavad kommipaberina läikivaid trükipilte. Tegelikult tundub, et Mall Nukke näitus on rafineeritud võimumäng – Nukke astub välja selle eest, et "iidolid" ei hõivaks karistamatult liiga suurt osa meie mõttemaailmas. Ja milline on siis ettevõtmise lõpptulemus? "Iidolitel" endil pole sooja ega külma "Vaal" galerii näitusest, massimeedium jätkab tuntud nimedega manipuleerimist, sest see toob raha sisse, näitus unustatakse varsti. Mis jääb aga meelde, on Mall Nukke nimi. }

Heie Treier



Mall Nukke

Parise otsus.
Kollaaž, 1993.
Iidolite-näitusest "Vaal" galeriis.
Foto: Heie Treier.

Mall Nukke

Decision of Paris.
Collage, 1993.
Idols exhibition at the VAAL gallery.
Photo: Heie Treier.

Soome klaas ja keraamika "Luumis"

Aprillis 1994 toimus "Luum" galeriis Soome keraamika ja klaasikunsti näitus. Meile varasemate väljapanekute kaudu tuttavad "Arabia" keraamikatehas ja Iittala ning Nuutajärvi klaasitehased eksponeerisid seekord nii uusimat toodangut kui ka klassikat. Viimast esindas soome klaasikunsti üks esinum-

ber 1936. aastast Alvar Aalto vaas "Eskimonaise nahkpüksid" (hilisema nimega "Savoy"). Lihtsa vormi ja materjali läbipaistvuse kooskõllaga (n.-ö. jääefekt) saavutatud esteetiline täiuslikkus Timo Sarpaneva uusima loomingu vaasi "Marcel" juures jätkub Aalto alustatud suund soome klaasikunstis. "Arabia" viimastest toodetest oli eksponeeritud 1994. a. Frankfurdi messil kahekordselt auhinatud vaaside sari "Storybirds" (Kati Tuominen-

Niitylä). "Luum" galeriis näidati ka "Arabia" ja Nuutajärvi tehaste uusi "Pro Arte" kollektsioone, mis on pühendatud tehaste 200. juubelile 1993. a. Väljapanekus prevaleeris elegantne ja lihtne vorm ning eseme funktsionaalsus. Selle taustal äratas enamgi tähelepanu veidi n.-ö. ebasoome-likum puhtdekoratiivne lähenemine, naivistlik või ka ootamatult naturalistlik dekoor. }

Katrin Kivimaa



Inkeri Leivo

Kausid "Ämblikuvõrk".
Keraamika, 1993.
Fotod: Peeter Sirge.

Inkeri Leivo

Bowls Spider Web.
Ceramics, 1993.
Photos: Peeter Sirge.

Heljä Liukko-Sundström

Küünlajalad "Lucia".
Keraamika, 1993.

Heljä Liukko-Sundström

Candlesticks Lucia.
Ceramics, 1993.



Sirje Eelma graafikas on peaaegu märkamatu toimunud olulisi muutumisi viimasel paaril aastal. Pärast personaalnäitusi ning esinemisi peamiselt väljaspool Eestit (Soomes, Prantsusmaal) toimus jaanuaris 1994 Sirje Eelma näitus galeriis "Vaal", kus oli eksponeeritud kunstniku Lapimaa elamuste põhjal valminud Põhjala-seeria. Sirje Eelma on jäädvustanud karge Põhjala loodust, kujutades seda kosmogoonilise nägemusena, kus valitseb hingeseisundina lõputu vabadus, kus pilte läbivad kaljujooniste šamaanimärgid ning maa faktuuride mustrid. Teostus on taotluslikult perfektsionistlik, graafilise lehe tundlikkusele lisavad ruumilisust klaasi optilised efektid. Sirje Eelma katab oma pildid klaasiga, mida ta on eelnevalt töödeldud, nii et tekib mulje kas lumehangest või kristallist või värskest veetilgast silmapiirini ulatavas looduses. Seejuures mõjuvad ka rustikaalsed märgid elegantse, naiseliku ja isegi moodsana. }



Sirje Eelma
Dekoriivmälestusi Lapimaalt III.
Seeria "Põhjamaa".
Segatehnika, 1993. 70 x 95 cm.

Sirje Eelma
Decorative memories from Lapland III.
From the Nordic series.
Mixed technique, 1993. 70 x 95 cm.

Heie Treier



Paul Allik
Koostus 3.
Akrüül, lõvend, 1993.

Paul Allik
Ensemble 3.
Acrylic, canvas, 1993.

Paul Alliku moodulid ja abstraktsioonid

Veel hiljutise ajani tunti **Paul Allikut** kunstnikuna, kes viljeles kõige erinevamaid žanre – natüürmorte ja portreid, maastikke ja aktikompositsioone. Kergetest pintslipuudutustest sündinud pildid naisenägude, paljastatud naisefiguuridega võlusid oma heledate, rõõmsate värvidega, vabalt voogavate, laulvate joontega. Pole ilmselt tarvidust märkida, et kõik see näilik kergus ja sundimatus oli kunstniku paljuaastase töö ja täiustumise-tee vili.

Paul Alliku maalide näitus, mis selle aasta mais oli avatud "Artmaideni" galeriis, ilmutas meile aga, tundub nii, hoopis uue kunstniku. Töodes rebib kunstnik pea täielikult lahti figuratiivsusest, kujutamisest – sellest, mis tema loomingus varem prevaleeris. Seejuures on tema uute tööde "kuum abstraktsioon" siiski otseselt seotud eelneva perioodi maalide spontaanse, ekspressiivse maneeriga, neis on seesama vormide, joonte ja pindade omavaheline mäng. Ainult värv, kunstniku stiilia, tungib nüüd laavana tõkestamatult esile, uputab figuratiivsuse

oma ainuisikulisel emotsionaalsusega. Oma püüdlustes värvide intensiivistamisele ei unusta P. Allik siiski ka Matisse'i ütlust: "Eradivõetuna on värvide stiiliaharidus. Värv saavutab oma täiemääralise väljendusvõimega siis, kui on organiseeritud ja kui tema intensiivsus vastab kunstniku tunnete intensiivsusele".

Paul Alliku abstraktsete lõuendite koloriit on üles ehitatud teravatele, ootamatutele kontrastidele, mis on küllastunud ja pingestatud, selles pole kunstniku eelmise perioodi töödele iseloomulikke helget harmooniat. Maalidest ei leia endist hedonismi ega mažoorset elutaju, nende pinguldatud dünaamikas, keerukas ruumi- ja valgusestruktuuris peegeldub kunstniku kaugeltki mitte ühemõtteline, vaid dramaatiliselt vastuolusid peitev hingeseisund.

Paul Alliku loomestililise ning maailmavaatelise teisenemise sümptomid on märgatavad juba tema 1993. a. töös "Kooslus" – töös, mille eest kunstnikule omistati eelmise aasta maali pea-preemia.

Töös on määratletav Paul Alliku uus loominguline kontseptsioon, tema suundumus abstraktse ekspresionismi teele. Mille traditsioonidest püüab kunstnik leida tuge talle end "ilmunud" olemise universaalsete, dialektiliste algete kujutamiseks.

Ekspressiivsed, dünaamilised, "torkivad" vormid, tõukudes ja tõmbudes, lagunedes ja pildi ruumis taas ühinedes, kehastavad oma tinglikul-abstraktsel moel ideed sünteesist ja lagunemisest. Lagunemisest, mille resultaadiks on tingimata uue sünteesi sünd – elu kõikide vormide algus. Omamoodi "olemise reegel", kätketud sellesse töösse, saab ka teiste kunstnike "Artmaidenis" välja pandud samalaadsete tööde mooduliks ("Kooslus 2" ja "Kooslus 3").

Paul Alliku uudne filosoofiline ja intellektuaalne ilmneb töös "Dialog" (1993) ja "Fragmendid" (1994). Maalid on üles ehitatud teravate, "torkivate" geomeetrislike elementide ning pehmete, ümarate vormide kooskõlale puhtas abstraktsioonis. Kodeeritud, emblemaatilistes vormides on kehastamise leidnud mitte ainult kunstniku ettekujutused koiksuse struktuurist, neis peituvad ka sügavalt intiimsed, varjatud, alateadvuslikud tajud.

Tööde "Mängud" ja "Rohelise seisund" (mõlemad 1994) põhiliseks väljendusvahendiks on täisjõus, täiskõlalt rakendatud värv: sinakad, rohekad, erepunased, violetsed, mustjad toonid. Paul Allikule omane musikaalsus ilmneb värvide

erilises rütmikas, oskuses värvide akordide, konsonantside ja dissonantsidena üles ehitada, tuua nii vaatajani tunnete "meloodia".

Ei saa öelda, et kunstniku praegune loominguetapp "kuuma abstraktsiooniga" piirdubki. On väga põnev jälgida, kuidas tema loomingut hetkel tootvad abstraktse ekspresionismi traditsioonid töös postmodernistlike tendentside mõjutusel transformeeruvad. Postmodernismile tervikuna iseloomulik eklektitsism leiab geomeetrisel kunstil, op- ja popkunsti elementide

geomeetrisel kunstil, opkunstil, objektsele maalile isiklike, personaalseid versioone. Kunstniku kommentaarid neile, juba olemas olevatele analoogidele ja traditsioonidele aktiveerivad meie intellektuaalset ja emotsionaalset mälu, avardavad kunsti assotsiatiivset võimalust, jätmata teda siiski ilma konkreetsest autorisusest ja isikupärast. }

Ninel Ziterova



kaudu väljapääsu ka Paul Alliku maalidesse. Tänu sellele ei ole tema "kuum abstraktsioon" mitte lihtsalt spontaanse loominguakti resultaat, see omandab struktuuri, kontseptuaalsuse, kõlalise ja tähendusliku mitmekesisuse. Postmodernistlik aeg annab võimaluse otsida väga erinevates suundades, leida nii

Paul Allik
Visioon.
Õli, lõuend, 1994.

Paul Allik
Visioon.
Õli, canvas, 1994.

Bjorn Nørgaard Tallinnas

1994. a. märtsi lõpul viibis Tallinnas skulptor **Bjorn Nørgaard**. Ta rajas Kunstihoone suurde saali *tableau* (elava pildi) "Uus Euroopa — igal hommikul peame uuesti alustama", mille ta avas 26. märtsil *performance*'i ja loenguga.

Seni Eestit külasthanud rahvusvahelistest kunstikuulsustest on 1947. a. sündinud ja 1964. a. Kopenhaageni Eksperimentaalses Kunstikoolis õpinguid alustanud Nørgaard üks mainekamaid. Taani kunsti jäädvustas noor Nørgaard oma nime teravalt sotsiaalsete avalike aktsioonidega. 1966. a. Kopenhaageni *Performance*'i Festivalil juhtus üht Nørgaardi esimestest avalikest esinemistest nägema Fluxuse ideoloog Joseph Beuys, kellele noor kunstnik sügavat muljet avaldas. Põgusale esimesele kohtumisele järgnes sama aasta lõpul kunstnike koostöö Düsseldorfis. 1969. a. peatas Nørgaardi lavastatud nais-Kristuse ilmumine kogu päevaks äritegevuse



Kopenhaageni börsil. 1970. a. järgnes kuulsaim rituaalne sündmus "Tall / Hobuse tükeldamine" "Louisiana" Moodsa Kunsti Muuseumi juures. Protestiks vägivalda ning surma trivialiseerimise vastu massimeedias lavastas Nørgaard rituaali, mille käigus ta tappis, tükeldas ja konserveeris hävitamisele määratud hobuse. Seda aktsiooni pole unustatud ega andestatud Nørgaardile tänaseni, kuigi ta edaspidine looming on kulgenud konventsionaalsemaid radu. 1970. aastate alguses tuli Nørgaard avalikkuse ette uue laadiga, mis olemuselt oli postmodernistlik, kuigi viimasest tol ajal Põhjamaades veel ei räägitud. Monumentaalsetes kolmemõõtmelistes objektides liidab ta erinevaid stiililisi elemente ja kasutab traditsiooniliste käsitötehnikate võtteid. Eksistentsiaalseid küsimusi ei esita ta enam otsekoheselt, vaid mängulisemalt, keeruliselt visuaalsesse süsteemi

kodeerituna. Kuid endiselt omistab ta kunstile tähtsat ühiskondlikku rolli ning on loonud arvukalt avalikke teoseid, mis analüüsivad konventsionaalseid mõisteid, kuigi pealtnäha on

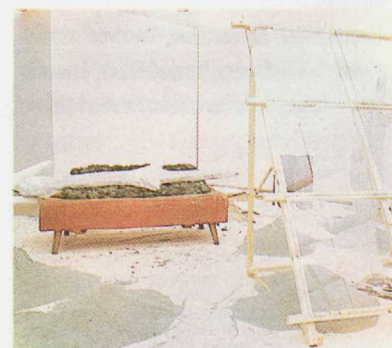


mänglevalt detaili- ja värvirohked. Kummalistest kiitši ja hea maitse piirimal asuvatest objektidest, mis tihti meenutavad monumente, ei saa tähelepanu pööramata mööduda. Tegelikult on Nørgaardi teosed pigem antimonumendid või mingi muu tavapärase kunstimõiste dekonstruktsioonid. Kogenud avalikkuse vastumeelsust tõsise dialoogi suhtes, pakkus kunstnik välja mängulise kommunikatsiooni keele.

Tableau "Uus Euroopa — igal hommikul peame uuesti alustama" püstitas Nørgaard koos kahe abilisega Kunstihoone suurde saali viie päeva jooksul. Lõpptulemust nii nagu antirituaalse *performance*'i kulguigi kujundas oluliselt juhus. Mitmed materjalid, alustades kvaliteetse valge kipsi ja lõpetades siirpiga, osutusid Taanis (Euroopas) ja Eestis üllatavalt erinevaks. Seetõttu oli ka tulemus improvisatsioonilise, kui enamus viimaste kümnendite *tableau*'des ja skulptuurides, millest andsid ülevaate fotoekspositsioon ja videoprogramm.

Tänane Nørgaard pole mingil juhul see kirglik maksimalist, kes ta oli nooruses. Ta loomingust ja isiksusest kiirgab ehedust, tolerantsi ja vaimset avatust, ning ta pole minetanud idealismi. Kontakti nii markantse loojaga ei saanud ignoreerida ka eesti kunstielu, mis reeglina on tõrjuv uute väljastpoolt tulevate impulsside suhtes ja üritab neist vaikides mööda minna. Nørgaardi kunst vallandas siin poleemika, mis kuluaarides ja ka avalikkuses repliikide tasandil on pulbitsenud ammu. Probleem puudutab kunsti rolli, missiooni, kohta ühiskonnas. Sisuliselt on see küsimus avangardi, otsiva, ebamugava kunsti ja etableerunud, vaataja/ostja maitsele orienteeritud loominguiliste hoiakute vahetõrkest.

Probleemi tõstatasid Jüri Arrak ning Jaan Kaplinski, kes mõistsid hukka Nørgaardi poolt veerand sajandit tagasi toime pandud tapmisrituaali. Nad püstitasid küsimuse: kas kunsti nimel tohib tappa? ja andsid sellele üheselt eitava vastuse, apelleerides seejuures humanismile ja kristlikule eetikale. Samal ajal leiab J. Kaplinski siiski, et tappa võib elu säilitamise nimel. Mille nimel siis Nørgaard tegelikult tappis, kas elu või kunsti nimel? Usun siiralt, et kui mitte ainult elu nimel, siis igal juhul mitte ka ainuüksi kunsti nimel. Nørgaardi tolaeagse kunstkäsitluses on elu ja kunst üksteisega lahutamatu põimuvad mõisted. Ta kuulus tol ajal jäägitult sellesse avangardismi vaimsesse liini, mis uskus, et kunst on moodsas maailmas võimeline võtma rolli, mis traditsioonilises ühiskonnas oli religioonil. Seetõttu on ka tema teostes keskel kohal dialoog religiooniga, esmajoones kehtivate kristlike konventsioonide problematiseerimine. Vaieldamatult oli ta tegu äärmuslik ning on küsitav, kas vägivalda vastu saab võidelda vägivaldaga. Ent pean tunnustama, et kuigi ma ei talu üldse vägivalda, kogen ma Nørgaardi teos ülevat motiivi, absoluutse positiivse eesmärgi taotlust ja mitte mingil juhul sadismi.



Samuti jagan Eha Komissarovi seisukohta, kes kogu selle poleemika seostab eesti kunstis domineerima pääsenud väikekoodanlike konformistlike hoiakute kaitsereaktsiooniga. On päris huvitav, kui kaua suudab eesti kunst veel mängida oma estetistlikku klaaspärlimängu, ignoreerides nii muu maailma aktuaalseid kunstinahtusi kui ka eesti tegelikkust? }

Anu Liivak

Bjorn Nørgaard

Uus Euroopa: igal hommikul peame uuesti alustama. Installatsioon Euroopa kaardi ja sellele esitatud visuaalsete kommentaaridega Kunstihoones.

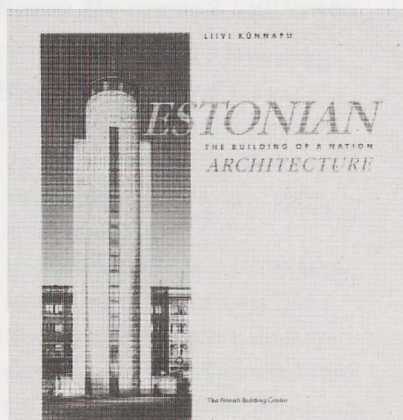
Fotod: Peeter Sirge.

Bjorn Nørgaard

New Europe: we start anew every morning. Installation with a map of Europe and visual comments to it at the Art Hall in Tallinn.

Photos: Peeter Sirge.





Liivi Künnapu.

Estonian Architecture. The Building of a Nation.

Rakennustieto OY. Helsinki, 1992.

Juba teab kui mitmes kord peame tõde-
ma – taas on põhjanaabrid need, kes
annavad välja raamatu, mille idee siin
ammu meeles mõlkunud, paraku teoks
saamata. Kummarlus soomlastele, seda
enam, et raamat on ingliskeelne, seega
loetav kõikjal. Et tegu on esimese ühe
autori käsitlusega Eesti 20. saj. arhitek-
tuurist, vajab meie endi jaoks pisut
soolase hinnaga (ligi 300 FIM) väl-
jaanne lähemat tutvustamist vähemalt
kodumaises ajakirjanduses. Püüaksin
seda teha, jätkates sealt, kuhu Leonhard
Lapin raamatu üsna ülistava esmatutvus-
tusega jõudis (“Eesti Ekspress”) ja pea-
tuksin pikemalt sisul.

“Eesti Arhitektuuri” lugedes võib hooma-
ta, et autor kirjutab kindlale adres-
saadile: infot ja seisukohti serveeritakse
Eestit üldse mitte või vähe tundvale välis-
lugejale. Seetõttu “polnud eesmärgiks
mitte tõsiteadusliku käsitluse andmine,
vaid pigem loominguliste elementide
(creative elements) esiletoomine Eesti
arhitektuuris” (lk. 9). Seega – arhitek-
tuurilugu laiale publikule, esmatutvustus,
huviärataja? Tegelikult läheb L. K. oma
tekstis siiski märksa kaugemale, mis ka
loomulik – pole ju võimalik kirjutada
mingil teemal terve sajandi ulatuses,
esitamata vähimaidki arengukontsept-
sioone ja üldistusi.

L. K. raamatu alapealkiri “Rahvuse
rajamine” paneb ootama põnevat
teemaarendust. Kohe raamatu alguses
ongi Vilen Künnapu eessõna Eestimaa
arhitektuuriajaloo, mis on sisse
juhatatud üsna müstifitseeritud näge-
musega: “Anyway, the spiritual life in
Estonia has always been active” (lk. 7),
s.t. aktiivsem kui mujal ning “rationally
romantic faith” on siiani säilinud, aidates
hoida meie erilist suhet ehitistesse ja ruu-
mi (samas). Edasi võib lugeda, kuidas
keskaegne arhitektuur Eestis eristub oma
lihtsuse ja askeetlikkusega dekooris, sest
“ilmselt on võõramaised ehitajad saanud
mõjutusi kohalikust ehitustraditsioonist”.
Olgu müstikaga, kuidas on (kogu
varasem inimajalugu, mitte ainult Eestis,
on sellest tõepoolest läbi põimunud),
viimane väide on siiski ilmselge liialdus:
nii 13. kui ka hilisematel sajanditel on

Eestis tegemist koloniaalarhitektuuriga,
otseste Lääne- ja Põhja-Euroopa ehitus-
mallide kordamisega, mis ka oma “ema-
maal” võtsid puhuti sama lihtsaid ja
dekoorivaeseid vorme kui siin.

Askeetlikkuse põhjused olid pigem
majanduslikud või ka seotud meistrite
puudumisega. Osaliselt oli tegu ka
mungaordude endi ehitusreeglitistikust tin-
gituna, näiteks tsisterslased taunisid ehi-
tusdekooriga liialdamist. Mis puutub
proportsioonidesse (ruumi), siis needki
olid üle-euroopalikult levinud (nn. trian-
gulatsioonimeetod). Olgu kuidas on –
Vilen Künnapu esitab Eesti ehituskunstist
arhitekti romantilise nägemuse ja lõpuks
pole arhitektuuriajalugu ju tema pärus-
maa. Liivi Künnapu jätab sama tooni
kõlama.

Eesti 20. saj. arhitektuuriajalugu on raa-
matus jagatud järgmistesse
peatükkidesse: “Historitsism ja juugend”,
“Eesti Vabariigi aegne arhitektuur”,
“Nõukogude periood”; need omakorda
alateemadeks. Teksti kogumaht on üsna
väike (ca 50-60 lk.) ja nii on autor olnud
sunnitud palju materjali kõrvale jätma.
See pole siiski ülevaatliku raamatu
põhiprobleem.

Autorile osutub raskemaks teemade
lahtikirjutamine ning seetõttu on analüüsi
asemel palju pikki hoonete kirjeldusi, mis
vahelduvad ootamatute ja mõnikord
mõtlematute üldistavate lausetega. Nii
näiteks väidab L. K. äkki, et mitmed
sajandivahetuse historitsistlikud hooned
“lisasid Eesti linnadele euroopaliku
atmosfääri puudutuse” (lk. 15), unus-
tades, et enamik meie linnadest on
nende asutamisest peale olnud euroopa-
liku linnakultuuri kandjaks ja et kõnes-
oleval perioodil täienesid ka enamik teisi
Euroopa linnu samasuguste “euroopa-
like” hoonetega.

Sajandialguse arhitektuuri stilistilist
arengut kirjeldades jäävad raamatus väl-
ja toomata stiililiste valikute (historitsism
kui arhitektuurne nähtus põhineb nimelt
valikul) tagamaad. Just siin oleks saanud
välislugejale esimest korda märku anda
Eesti 20. saj. arhitektuuri ühest läbivast
dilemmast, mis nii iseloomulik noorele
rahvusele: kuidas jääda eestlaseks ja
saada samas eurooplaseks. Balti-saksa
ringkondade ja esimese põlvkonna eesti
intelligentsi vahelist “võistlemist”
sobinuks hästi illustreerima Saksa

(Draama) teatri ja "Estonia" teatri arhitektuurivõistlused. Kui esimesel otsustati Bubõri-Vassiljevi projekti kasuks, mis selgelt meenutas Berliini Hebbeli teatrit, siis eestlased valisid "oma" võitjaks hõimuvennad Soomest.

Vabariigi-aegse ehituskunsti olemuse avamisel on L. K. kasutanud põhiliselt Mart Kalmu mõned aastad tagasi kirjutatud peatükki raamatule "Tallinna 20. sajandi arhitektuur", mis ilmus Eesti Arhitektide Liidu 1986. a. Kielis korraldatud näituse puhuks (saksa ja eesti keeles, seda väljaannet ei ole L. K. bibliograafianimestikku lülitatud).

Alapeatükkide liigendus ja käsitlus on selgem ka seetõttu, et L. K. ise on aastaid tegelnud nimelt 1920-40-ndate aastate ja selle perioodi tipparhitektidega (Siinmaa, Soans, Kuusik, Lohk). Siiski eksib peatüki teksti väiteid, milles aimub tahet perioodi arhitektuurilugu üle heroiseerida (ei vaidle vastu, et nagu mõnele teiselegi äsja iseseisvunud väikeriigile oli ülesehituse aeg tõepoolest mitmes mõttes heroiline): "Oli soov (*desire!*) luua meie oma rahvuslik arhitektuuristiil, mis baseeruks funktsionalismi tähtsamatel põhimõtetel... Oli olemas modernistlik traditsioon, mis tegi teed funktsionalismi retseptiooniks" (lk. 35). Kommentaariks võib öelda, et soov funktsionalismi rahvuslikustamiseks tõepoolest oli, kuid – ja seda näitab L. K. hiljem ka ise – selle kõrval oli ka hoopis muid soove ja ootusi, ikka olenevalt tellijast, tema kultuuritaustast, aga ka sel perioodil alatasa võnkuvast rahvusvahelisest arhitektuurimoest. Avamata on jäänud ka, mida siis ikkagi kujutas endast too "modernistlik traditsioon"? 1930. aastate II poolt neoklassitsistlikuks nimetada pole nähtavasti samuti päris korrektne, sest tegelikult oli tollane arhitektuur süntees kõigist olnud klassikalistest stiilidest, riigihoonete puhul sageli ka veel etnografiemidega võrstsitatult. M. Kalmul on selle kohta hea täpne termin - esindustraditsionalism. Kahju on, et ka selles peatükis pole näidatud mitmeid konkreetseid Euroopa-eeskujusid (R. Natuse Pärnu mnt. ja Roosikrantsi tn. nurgahoone kui Hamburgi Chilehausi paralleel jne.). Sõnajärgset arhitektuuri vaatleb L. K. põhiliselt keelatud modernismi positsioonilt ja teksti pateetilisuse aste seetõttu

tu suureneb. Stalinismi-perioodi napis käsitluses väidetakse, et "nende ehitiste (nõukogude arhitektide projekteeritud tööd Eestisse - K. K.) vaim oli eestlastele täielikult võõras" (lk. 47). Kuusik, Volberg, Velbri ja Tarvas (kellel oli "veres" muugi kui "funktsionalismi kogemus" - lk. 47) kandsid muidugi edasi "eesti aja vaimu". Ometi projekteerisid ju nemadki repressiivsetes tingimustes (eriti pärast 1948.-49. a. "puhastamisi") nõukogude sümboolikaga hooneid. Vast nii tulnuksi öelda, mitte kogu probleem lihtsalt delikaatselt maha vaikida, andes ühtlasi mõista, et kogu perioodi arhitektuur ei kannata üldse kriitikat. Kas see ikka on nii (või: kas Albert Speeri ehitised on arhitektuurina ebahuvitavad seetõttu, et tema leivaisaks oli Hitler)? Peatükis "Avatud maailm — 1960-ndad" püütakse minu arvates asjata siduda uut modernismipuhangut 1930-ndate aastate Eesti funktsionalismi-traditsiooniga. Kino "Kosmose" puhul (lk. 51) on see ebaõige juba üksnes seetõttu, et tegemist oli I. Laasi kohandatud üleliidulise tüüpprojektiga. Nähtavasti ei saa ka orgaanilise arhitektuuri vaimustust siduda "protestiga ortodoksse modernismi vastu" (lk. 56) — meie kontekstis oli see pigem uus ja huvitav stiil, avalik (tollal ka ametlikult soositud) sümpaatiavaaldus Läänele läbi lähinaabrite Põhjamaade eeskujude. Nagu 1960-ndate algusele samuti omane, võeti arhitektuurne vorm üle otse ja kriitikata, nii oli see näiteks ka kohviku "Merepiiga" puhul, mille prototüüpi võis näha peaaegu iga Soome "Arkkitehti" ajakirja numbril reklaamileheküljel. Kategoorilisi väiteid esitatakse raamatus üldse suhteliselt palju, neid kasvõi ühe lausegagi põhjendamata. Näiteks on ilmselt ebaõige sarjata Eestis 1960-70-ndail kasutatud rahvusvahelist stiili kui niisugust, juba seetõttu, et selles laadis loodi maju, mis mõjuvad tänagi uhkelt (endine EKP hoone või Raadiomaja, üksnes riivamisi mainitakse Henno Sepmanni, kes oli kahtlemata perioodi võimekaim arhitekt). Pealegi kui ka muu maailm tollal otsis seda "õiget" arhitektuurikeelt. Siinsete arhitektide jaoks tähendas see topeleksumist, sest Lääne teoreetilistest vaidlustest oldi kaugel, esteetika kui arhitektuuri probleem teadvustus siin alles u. 1960-ndate keskel.

Seetõttu näib ka mõttetuna koormata perioodi järgnevate kümnendite avangardiprobleemistikuga. Avangardikeskne käsitlus jätkub aga raamatu lõpuni välja ja kuivõrd algul on lubatud esile tuua "kreatiivseid elemente" Eesti arhitektuuris, on see ehk ka õigustatud. Igal juhul järgib L. K. Eesti arhitektuuri viimast kaht aastakümnet edastades nüüdseks juba klišeeks muutunud skeemi: 1960-ndate II poolel tulid head ja andekad arhitektid, kes "alustasid ühiskonna reformimisega enne, kui Kremli keegi perestroikast unistadagi oskas" (lk. 74). Nähtavasti vajanuks kunagine kultuurisituatsioon siingi lähemat lahtimõtestamist. Näiteks miks muus maailmas nii tähtis sotsiaalse arhitektuuri problemaatika meil hoopis soiku jäi; kuidas oli "repressiivses olukorras" töötades (väide T. Reinu puhul, lk. 58) siiski võimalik 1978. a. korraldada näitust tähtsa riigiasutuse Teaduste Akadeemia fuajees; miks, kuigi arhitektid Lääne mõistes sotsiaalse projekteerimisega ei tegelnud, kinnistus arhitektuurimüüt siiski – kas siingi pole mitte tegemist eesti ühiskonna totaalse kaitseisundiga – toetada kultuuri iga hinna eest. Seda mõistsid kolhoosi esimehedki! Muu hulgas tulnuks ehk viidata sellelegi, et arhitektuuri kui kunsti teadvustamisel olid lokaalsetele põhjustele lisaks olemas ka teised – kogu see teema arutleti läbi tollastes maailma arhitektuuriajakirjades, millest enamik jõudis ka siia. L. K. isegi tunnistab tugevaid Lääne mõjusid meie viimase paarikümne aasta arhitektuuris, kuid teeb seda kuidagi häbenemisi ja vabandavalt ning lugejale aegajalt ette andes ehitisi, mida tuleks lugeda arhitektuuriselt "most prominent" või "most remarkable".

Kuid siiski, kas "Eesti arhitektuur" on ülaltoonud küsitavuste vaatamata arhitektuurilugu laiale publikule, huviärataja? Usun, et kõigest hoolimata on. Elukõige tuleb rõõmu tunda selles peituva faktoloogilise (mitte küll alati päris täpse) info üle ja muidugi kauni kujunduse (Roger Connah, Jaana Huuhtanen) ning suurepärase piltide üle (Peeter Säre, Mari Kaljuste, Rein Vainküla). Raamatu must-valge kargus annab võltsimatult ja rahulikult edasi Eesti 20. saj. arhitektuuri põhiolemuse. }



Kolm uurimust kunstist ja kunstielust Eestis

1993. a. sügis tõi vanemat eesti kunsti-ajalugu käsitlevate uurimuste riulisse täiendust kolme raamatuga: Juta Keevalliku "Kunstikogumine Eestis 19. sajandil", Rein Looduse "Kunstielu Eesti linnades 19. sajandil" ja Lehti Viirjoja "Eesti kunstist ja kunstikäsitusest 19. sajandi lõpust kuni aastani 1916". Kõik kolm on ilmunud Eesti Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituudi väljaandel ja nad alustavad uut seeriat "Uurimusi eesti kunstist ja kunstielust". Teemadelt erinevad, on uurimused lähteposit-sioonidelt siiski paljuski lähedased – kõigis kolmes pole uurimisobjektiks mitte niivõrd kunst ise, kui sellega seon-duv: kunstnikkonna ja publiku vahekord, kunstiteoste retseptsioon, kunstimetseen-lus ja -kogumine, erinevate kunstiorga-nisatsioonide roll, kunstikriitika ning -teaduse osa jne. Esiplaanil on kunsti sotsiaalne aspekt.

Juta Keevalliku raamat "Kunsti-kogumine Eestis 19. sajandil.

Kunstiteadus Eestis 19. sajandil" ühendab endas kahte uurimustööd: esimene on pühendatud arvukaile era- ja muuseumikogudele, millest leidub teateid, teine jälgib siinmail (eeskätt Tartus) viljeldud kunstiteaduse ja kriitika käekäiku.

"18. sajandi lõpust kuni 19. sajandi lõpuni võib Eestis loetleda üle 150 isiku, keda saab nimetada kunstikogujateks," märgib Keevallik (lk. 14). Kolleksioonid olid muidugi erinevais suurusjärgudes ja väärtustes. Kui näiteks Raadil asunud Liphartide kogu väljavedamiseks vajati 1920. a. veel 11 vagunit (pärast seda, kui suur osa sellest oli juba varem ära viidud), siis enamikel juhtudel näis tegu olevat mõnekümne esemeni küündinud kogudega. See oli varandus, mille ula-tusest ja tasemest polnud korralikku üle-vaadet baltisakslastel endilgi; eesti harit-lane võis sellele esimest korda pilku hei-ta alles siis, kui hävingulained selle üle kokku löömas. "Kui kokku võtta kunsti-kogusid ja asju, mis on olemas Eesti Vabariigi piirides, siis moodustaks see kunstikogu, mis rikkam ja väärtuslikum, mis ühelgi Põhjamaa riigil," on kirju-tanud Jaan Koort, tehes 19. jaanuaril 1919 kokkuvõtet Tartu ümbruse viieteistkümnes mõisas läbiviidud revi-deerimise tulemustest (ERA, f. 1108, n. 5, s. 18, l. 16).

Nüüd, kui endisaegsed baltisaksa kollek-tsiioonid on ammugi laiali pillatud üle maailma ja osalt hävinud, on nende kunagise sisu rekonstrueerimine mõistagi komplitseeritud ülesanne. Materjal, mida seejuures kasutada, näib peaaegu sama hajutatud, kui kogud ise – mitmesugu-sed teated ajakirjanduses, mainingud kirjavahetustes, mälestustes jms., kuna tõeliselt asjatundlikke käsitlusi kohtab haruharva. Ka tuleb omaaegsetesse atribueeringutesse suhtuda ettevaatlik-kusega – paljudki taietest, mida kunagi peeti tõsimeeli Correggio või Holbeini või isegi Raffaeli omadeks, olid tegelikult madalama järgu maalijate tööd või koopiad.

Autor on põhjalikkusega koondanud ja süstematiseerinud suure hulga materjali. Järeldusi, mis välja kooruvad, on terve hulk: kogudes domineerinud maalžan-rid, eelistatumad kunstiepohhid, kool-konnad jne. Suurt väärtust edasise uurimise seisukohalt näib omavat lisana toodud nimestik 19. saj. Eesti era-kogudes asunud maaliteostest, mille kohta leidub teateid. Kuivõrd tegu on seni laialipillatud materjali esmakordse koondamisega, on oodata, et seda täiendatakse tulevikuski. Näiteks võib Keila-Joa kunstikogu puhul (sellest on raamatus lühidalt juttu) soovitada lisaks S. Umanetsi brošüüri "Zamok Fall pod Revelem" (ilmus 1894 Tallinnas ja laiendatuna Peterburis), mitmete mõisate kollektsioonide puhul ERA-s säilivaid vastavaid nimekirju aastaist 1919-20 jm. Muidugi nõuaks jätkuvat süvenemist siin-setest kogudest pärit olnud tööde hilisem käekäik, see oleks aga hoopis uue uurimuse teema, mis eeldaks "detektiiv-i-tööd" paljudes muuseumides ja kunsti-kaubandusega seotud andmepankades üle maailma.

Kunstiteaduse- ja kriitika arengut käsitlev osa vaatleb eelkõige kujutava kunsti kohta kirjutatud, kuna arhitektuuriproble-maatika on jätetud kõrvale.

Kunstiteaduse ajalugu jälgitakse siinmail sisuliselt selle algusest saadik – alates 1802. aastast, mil vastavatud Tartu Ülikoolis hakati õpetama esteetikat ja kunsti ajalugu. Vastav perioodiseering näikse olevat üles ehitatud TÜ-s nimetatud kursusi lugenud professorite vahetumise järgi. Varaseim periood, mil keskne figuur oli K. Morgenstern, kestis 1839. aastate teise pooleni. Järgmine periood, mis vältas 1960. aastate keskpaigani, langes kokku L. Prelleri, L. Stephani ja L. Mercklini Tartus viibimisega. Kolmanda perioodi algus

on seotud klassikalise filoloogia ja arheoloogia kateedri asutamisega koos vastavate ümberkorraldustega (professorid L. Schwabe, E. Petersen jt.). Ning ainult neljandat, tinglikult 1890. aasta paiku alguse saanud etappi pole enam võimalik nii otseselt akadeemilise teadusega seostada, sest selleks ajaks oli uurimistöökäsi väljaspool ülikooliseinu piisavalt institutsioneerunud, jõudnud arvestatavale teaduslikule tasemele. Tagantjärele vaadates näib pakkuvat erineva tõlgenduse võimalusi mitte niivõrd kitsa antiiigi uurimisele suunatud ülikooliteadus, kui just sellest eemale jääv: kirjutised, kus sinise publiku jaoks esimesi kordi püüti selgitada kaasaegse kunsti suundumusi, varasemad katsed tutvustada ja vaadelda üldise kunstiloo raames kohalikku pärandit, jooksva kunstikriitika kujunemine jne. Vaatluse all on see, millega kaasneb epiteet "varajaseim": esimesed kodumaised kunstiteemalised eritrukised, milliseid ilmus Morgensternilt alates 1805. a., esimene üldhariduskoolidele määratud kunstiajaloo õpik (G. A. Hippuse "Kunstschulen", 1850), esimesed kirjutised kohaliku kunstipärandi teemal, näit. H. W. J. Rickersi raamatuke tulekahjus kannatanud Oleviste kirikust (1820) või C. Russwurmi avaldatud paar tutvustust Tallinna kirikute keskaegsetest kunstimälestistest (Inland, 1838-41). Samuti esimesed näitusearvustused – kõige varajasem avaldati 1850. a. Tallinnas Hippuse majas toimunud väljapaneku puhul. Põhjalikuma tähelepanu all on muidugi autorid, kelle tegevusel on Eesti piire ületav tähendus (O. M. von Stackelberg ja K. E. von Liphart) või kellel on teedrajav roll kohaliku kunstiloo piiritlemisel (W. Neumann). J. Keevallikul on tulnud nüüdki kogeda materjali laialipillatust – mitte üksnes seda, et kirjutised on laiali pillatud erinevates väljaannetes, vaid ka hajusust, mis johtub sinise kultuurikeskkonna omapärast: baltisakslased ei tunnetanud end isoleeritud rahvusgrupina, vaid olid avalikult nii saksa kui vene suunda. Mitte kõneldes näiteks G. Dehiost või E. von Bruiningkist, kes on tõesti vaadeldavad pigem saksa ja vene kunstiteaduse foonil ja kellest on raamatus ka lühidalt juttu, vaid mõnest teadusemehena väiksema kaliibriga isikust, kes oma töid välismaal avaldades jäid kodumaagagi tihedalt seotuks: A. von Rennenkampf ja A. von Stackelberg. Esimeselt, Helme mõisniku pojalt, oli juba 1913. a. ilmunud Peterburis "Essai sur l'Essence et l'His-

toire des arts plastiques" ning 1822. a. Bremenis käsitlus saksa maaliast W. Tischbeinist. Ka näib ta olnud esimene, kes arutas pikemalt sinise pargikunsti teemadel (vt. "Umriss aus meinem Skizzenbuche". Bd. 1-2. Hannover 1827-28). Teine, Purdilt pärit A. Sternberg on tuntud oma romaani- ja novellitoodangu kaudu, kaalukamad kunstiraamatud temalt on kaheköiteline ülevaade Dresdeni galeriist (Leipzig 1857-58) ja kolmeköiteline "Kunstlerbilder" (Leipzig, Jena 1861).

Rein Looduse uurimus "Kunsti- ja Eesti linnades 19. sajandil"

omab eelkäijaid kahe V. Vaga raamatu näol: "Kunst Tartus XIX sajandil" (1971) ja "Kunst Tallinnas XIX sajandil" (1976). Samade linnade kunsti- ja vaatluse all on esikohal ka R. Looduse töös, kuna näiteks Pärnu, Viljandi, Narva, Kuressaare ja Rakvere käsitlus jääb kõrvalisemaks, hõlmates üldmahust vaevalt seitsmendiku. Ometi ei peaks sellest järeldama, et nüüdne raamat oleks vaid V. Vaga läbivaadatud teemade uendatud esitus. Tegemist on ristlõikega, mis joonistub sinise kunsti arengust 19. sajandil hoopis teistes kihtides. Nagu öeldud, pole R. Looduse vaateväljas niivõrd kunstnike loometegevus, kui selle ümber toimunu: kunsti- ja käsitööõpetuse levik, kunstiga kauplemine, näituse- ja muuseumitöö, külaliskunstnikud jne. Autor on võtnud vaatluse alla palju sellist, mis siiani seisnud väljaspool kunsti- ja vaatluse huviorbiiti: dia- ja kosmoraamad, vahakujude kabinetid, kuulsate maalide järgi koostatud "elavad pildid raamides" või "muusikalis-plastilis-koreograafilised popurriid", kunstiteoste näitamine kaupluste vaateakendel jne. Kunstiajalugu on siin paljuski leidnud laiendamist juba kultuuri- ja olustikuloos, tähelepanu alla on võetud ka massikunsti, reatarbija probleemid. Kuivõrd kunst üldse ulatus tavalise publikuni, mille hulka lülitus 19. saj. viimasel kolmandikul üha enam kohalik eestlaskond, on peamiselt autorit huvitanud probleemid. 1886. a. väitis A. Sprengel Tallinna kohta, et oma arvukatel matkadel pole ta vaevast näinud sama suurt linna, kus kujutav kunst nii kehvast olukorras kui siin – ei ühtegi galeriid, kunstiühingut, näitusi väliskunstnikelt. R. Loodus püüab neid pessimistlikke hinnanguid siiski korrigeerida, näidates, et nii mõnelgi aastal on sinne kunsti- ja vaatluse ulatunud üsna värvikate ettevõtmiseni. Paljud kunstnikud, kellega R. Loodus

tegeleb, näivad kuuluvat nende hulka, kes näiteks V. Vagal jäetud tähekombinatsioon "jne." taha: siitkandist läbi rännanud siluettloojad, joonistusõpetajad, mõned kohalikud preilid, kes peale kursustel harjutamist esinesid näitustel, isegi teatrite kulissimaaliid, kellest mõni tuntud küll ainult seeläbi, et teatrite kullunud dekoratsioonid ära kaotas (lk. 16). Autor on neid kõiki suure hoolega registreerinud, nii et raamatul on teatmeteosealine tähendus. Sümpaatne, et selget vahet pole seatud baltisakslastest ja eestlastest kunstitegijate vahele, vaid on näidatud, et nad esinesid sageli koos ja ka publiku silmis oluks vahetegemine teisejärguline.

Kui R. Looduse raamatule midagi ette heita, siis tööka, et materjalikogumises on tuginetud peamiselt ajakirjandusele, kuna arhiivianes on jäänud läbi vaadatamata. Tõsi, näituste kajastused leiduvadki ajaleheveergudel, aga nende organiseerimisest, muuseumikorraldusest, kunsti õppetööst leiduks lisateavet arhiivides. Ehk oleks oodanud ka paralleelide tõmbamist naaberpiirkonna Lätiga. Olid ju Vernema kolm Läänemere-äärset kubermangu moodustamas ühtset kultuuriregiooni, kus eriti tähtis just Riia osa. Seda kahetsusväärsem, et kasutamata on jäänud Läti uurijate, eelkõige R. Bemsi ja J. Silinsi tööd.

Erinevalt kahest eelmisest autorist, kelle vaateväljas terve sajand, keskendub **Lehti Viiraja** oma raamatus "**Eesti kunstist ja kunstikäsitusest 19. sajandi lõpust kuni aastani 1916**" vaid paarile kümnendile. Kuid aeg 20. saj. alguses, mis autori interpreteeringus on eelkõige Noor-Eesti ajajärk, oli tähtis: ta tõi eesti kunsti, kunsti- ja kunstist kirjutamise radikaalsemaid murranguid, kui kogu eelnenud aastasada. Õieti oli see ju eesti rahvusliku kunsti- ja kunstiarvustuse täismõõdulise kujunemise aeg. Kui veel 1898. a. võis üht kunstinäitust tutvustavas kirjutises ainsa hinnanguna leida, et "pilt ei ole just mitte palju, kuid kaunis ilusaid" (lk. 31), siis 1916. a. Eesti Kunstiseltsi näitusel esinenud kunstnike loomingu analüüs küünib H. Kompuse käsitluses juba 29 leheküljeni. Nende sisuliste ja ajaliste piiritähiste vahele kuulub vaadeldava raamatu ainek.

Uurimusest ilmneb, et kunstikäsituse muutumine ei toimunud mingit sircjoonelist tõusvat rada mööda, vaid üheaegselt ilmus erineva sihiasetusega ja lahkuminevaid arusaamu kajastavaid

kunstikirjutisi. Autori püüe on jälgida kunsti ja sellest kirjutatu seoseid, kunsti-mõtte (kirjapandu) ja loomingu suhteid. Eriti on teda huvitanud kontakti leidmine moodsa kunstiga, koguni sel määral, et raamatu alapealkiri oleks võinud olla "Võitlus modernismi eest". Selle keskse probleemi kohta on L. Viiroja leidnud tõendeid juba 19. saj. lõpuaastatel nii kunstnike kirjavahetuses (K. Raud), artiklitest (A. Laikmaa) kui ka loomingu-st. Suurt tähelepanu osutab ta ka eesti kunsti omapärase laadi kujunemise probleemile, millega ühenduses kirjutati rohkesti rahvakunstist ja kutsuti üles viimase saladustesse süvenema. Raamatu väärtuseks on, et ta toob lugeja ette üsna olulise osa sellest ideestikust, milles eesti kunst alates 19. saj. lõpust kuni I maailmasõjani arenes. Läbi on uuritud aukartustäratav hulk kirjutisi, mille seas on tänapäevalgi suure huviga loetavat, kuid samas rohkesti vaid oma ajastu dokumendina mainimisväärsset. Ent üksnes viimastki tundes võib saada efektiivse eestikeelse ajakirjanduse hoolika jälgija kunstitöekspidamiste vormimisest. Kunstnike endid, kes ju enamasti välismaistes kunstikeskustes õppisid, hakkas Eestis kunstist kirjutatu tõsisemalt huvitama tõenäoliselt alles siis, kui regulaarsemaks muutuvate kunstinaütuste arvustustes hakati nägema sil-laehitamise võimalust kodumaise publikuga. Sellest varasem kunstitutvustamine oli rahvalalgustslik tegevus, milles osalesid ka kunstnikud, kes kuidas, selgub raamatust. Kunstist kirjutatut on L. Viiroja analüüsinud järjekindlalt ja üldiselt kronoloogiliselt. Nii reastuvad olulise väärtusega ja üsna kõrvalise tähendusega mõtted kunstist enamasti samas järjestuses, nagu nad omal ajal ilmusid. Taoline põhimõte on üks võimalusi, kuid samas tundub, et vähemalt kohati muutub käsitlus liiga hakitaks ja veidi raskesti jälgitavaks, vältida pole suudetud kordusi (viimaste paratamatust tunnistab autor isegi, lk. 8). Ehk oleksid selgemad rõhuasetused ja sama teemat puudutavate kirjutiste koondamine siiski aidanud kaasa suuremale ülevaatlikkusele. Vähemalt lk. 104-105, kus alapealkirjast lähtudes ootaks aastate 1914-16 kunstkäsituse lühikestki sissejuhatust, tekitab selle asemel toodud loetelu kõige erinevamate teadetest kunsti kohta oma telegrammistiliga lugejas teatava nõutuse. Õeldu ei tähenda, nagu pakus L. Viiroja läbimõlematu valiku informat-

siooni kunstist kirjutatu kohta. Autor on selektsiooni teinud üsna rangelt. Ta rõhutab probleeme, mida peab omaaegses kontekstis oluliseks, hõlmates ka seisukohti, mis on tundunud taunitavate-na. Näiteks A. Weizenbergi ilukõnelised, iganenud arusaamu peegeldavad heietused või G. Tikerpuu vulgaarmaterialistlikud arutlused. Võib küsida, kas neis oligi reaalset ohtu eesti kunsti arengule. Et vaekaus mõnikord liiga innukalt K. Rava kasuks kallutatakse, on andestatav, arvestades autori elutööd kunstniku loomingu ja töekspidamiste uurijana, ning ka mõistetav, sest K. Rava kirjutistel oli tõesti suur tähtsus. Kuid teatav distantsitunne võinuks kasuks tulla. Nähtavasti alateadlikult on autori 1950-ndate lõpul ja 1960. aastatel nii vajalik võitlejahoiak Noor-Eesti kunstnike kaitses üle kandunud tänasesse, mil üldine kunstsituatsioon on muutunud. Seoses moodsa kunstiga (tekstis "modernne kunst") torkab silma, et autor ei ole vist märganud vastuolu, mis mõiste kasutamisel tekib. Vajalik olnuks märkida, et tegemist on suhtelise mõistega, mille sisu 19. saj. lõpust kuni 1916. aastani ka eesti kunstkäsituses põhimõtteliselt teises. Mis 20. saj. algusküm-nendil oli "moodne kunst" (juugend, sümbolism), ei saanud seda enam olla teise kümnendi keskpaiga voolude (futurism, ekspressionism) suhtes. L. Viiroja usub märkavat lähedust K. Rava 1911. a. mõtetes värvi tähenduse kohta maalikunstis V. Kandinsky teose "Über das Geistige in der Kunst" (1912) seisukoh-tadega, mida ta refereerib H. Readi vahendusel (lk. 87). Tundub, et siin on K. Rava vaateid üleliia – ja asjatult – moderniseeritud. Isegi kui oletada, et mõni oluline löik K. Rava ja V. Kandinsky kirjutatust kasvõi sõnasõnaliselt kokku langeb, on nad oma teooriaid erinevalt rakendanud. Mujalgi võib leida ülepingutatust Noor-Eesti aegse kunstkäsituse moodsamaks muutmisel. Samas on jäetud kasutamata võimalus selgelt esile tuua kunstkäsituse tegeliku muutmise esimesed näited: J. Semperi futurismiettekande refereering (vt. "Postimees" 21. veebr. 1914). Tundub, et just sel ajal sai alguse moodsa kunsti varasemast erinev käsitlus, mis süvenes konfliktiks 1919. a. ülevaatenäituse arvustustes ja jätkus poleemikas küsimuse üle "Kas eesti kunst põeb kriisi?" Viimase probleemid väljuvad mõistagi raamatu ajalistest raamidest. Uurimuses käsitleb L. Viiroja üksnes eesti kunsti ja eesti keeles kunstist kirjutatut.

Teiste eestimaalaste tegemisi puudutab ta põgusalt. Sellist talitusviisi põhjendab autor viitega R. Looduse trüki valmis käsikirjale 20. saj. alguse baltisaksa kunstielust ja -kriitikast ning J. Keevalliku tööle sama perioodi kunstiteadusest (lk. 8). Kuid kas pole siiski nii, et kujunev eesti rahvuslik kunst ja baltisaksa kunst puutusid paralleelses arengus märksa tihedamalt kokku, kui seni väidetud? Kokkupuutumine sündis ühises ajas ja ruumis, konkreetse pidevalt muutuv asjaloolises õhustikus ning sisaldas mõlemalt poolt nii heatahtlikku tähelepanu kui vaenulikke rivaliteete ja eri suhtumis-varjundeid, mis nende vahele mahuvad. L. Viiroja raamat, aga ka R. Looduse järjekordne teos ei suuda ilmselt kumbki eraldi võetuna lahendada (selgeks rääkida) eesti ja baltisaksa kunsti ning kunstist kirjutatu vahekorra probleeme, seda pole autorid ka endale ülesandeks seadnud.

Uurimistööd on vaja jätkata, süvendada. Arusaadavalt on eesti ja baltisaksa suhted vaid üks aspekt, mis vajab tähelepanu. Peamine on Eestis läbi aegade loodud kunsti, kunstielu, kirjutiste (puudutagu viimased siis kohalikku kunsti, antiiki, Raffaeli või Lübecki telliskivigootikat) analüüsimine Euroopa kultuuri üldises kontekstis.

Olgu lõpetuseks öeldud, et sellesihiline tegevus ongi TA AI kunstiajaloo sektoris käsil – mahukas uurimisprogramm "Kunstikriitika ja kunstiteadus Eestis 18. sajandi lõpust 1944. aastani". J. Keevalliku, R. Looduse, L. Viiroja raamatute abil on võimalik töö esialgsete tulemustega osaliselt tutvuda. Neile antud positiivset hinnangut veel kord rõhutades on väljendatud veendumust, et ka nimetatud suure plaani elluviimine kulgeb edukalt. Viimast tõdedes on allakirjutanutel hea meel, sest nemadki on koos mitme siinkohal nimetatata jäänud kolleegiga programmis osalised. }

Ants Hein
Mart Eller

Kadri Mäik at the LUUM gallery

pp. 4-5

KRISTA KODRES writes about Kadri Mäik's jewellery exhibition "Temporary Worlds". The exposition seems to be made up of two parts: the jewellery and the comments to it. The former deals with traditional questions of jewellery, the latter is the explanation of the former (jewellery in its original meaning, functioning as talisman or amulet). Kadri Mäik puts together different materials without building a hierarchy between them; apple and pear wood, silver, gold, iron, emeralds, tourmaline appear next to each other. The ambivalence of beauty, mythology of any material is brought forth, although the mythological level is something deeply personal for the artist. The attempt to classify Kadri Mäik's jewellery in the hierarchy art - applied art - design is completely useless. Hierarchizing of art began during the Renaissance, and art nouveau cleared away the hierarchy. The elimination process should be completed, as elitary art does not know hierarchies in material or content.

Estonian artists in Sweden

pp. 6-11

TIINA ABEL reviews the first comprehensive exhibition of the work of exiled Estonian artists. The article centers around the Estonian artists who lived and worked in Sweden, comparing their work with that of Swedish artists.

Most of the Estonian artists were educated in the Pallas art school, but while in exile, they became aware of different trends and re-oriented their work. Eerik Haamer, Jaan Grünberg, Juhan Nõmmik, Herman Talvik, all well known artists in Estonia in the 1930s, started to follow the informalist or neo-expressionist trends in Sweden, but they still painted nature. The artists also went along with the abstractionism (Endel Kõks, Gustav Mägi, Leida Riives, Karin Luts). After the exhibition of American pop art in Sweden in 1964, the Estonian-born Enno Hallek became one of the best known pop artists of Sweden. Some others, Otto Pajo and Ville Tops, for example, also followed the principles of pop art.

The phenomenon of Elmar Kits

pp. 12-13

TIIU TALVISTU, one of the compilers of the exhibition of Elmar Kits' work, reviews the exhibition.

The work of Elmar Kits (1913-1972) proves that a talented artist keeps his spark of wit even in a society where personal freedom is not observed and information about Western art is wanting. Elmar Kits graduated from the Pallas Art School in Tartu just before W.W.II, in 1939, so travelling in Europe remained but a dream for him. During and after the war, Kits painted impressionist portraits and landscapes, the depression typical of the time becomes obvious in the irrational mood or the void space of his work. Kits had to paint also the so-called official work, such as V.I.Lenin, for which Kits was awarded the Soviet Estonia Prize in 1970, but his work changed radically when he discovered abstract art. In the 1960s, Kits stopped following nature and made virtuous (half-)abstract drawings and paintings.

Symbolic change and death

pp. 14-17

Using a metaphor from an essay by Jean Baudrillard, JOHANNES SAAR surveys a workshop of six Estonian artists in Norwich, UK. The workshop dealt with valuation of the symbolic, which stands for valuation of the invaluable as Mauss, the anthropologist describes it in his potlatch theory (meeting of two friendly cultures in a ritual of exchanging symbolic gifts). The Estonian artists who participated, Peeter Pere, Maria-Kristiina Ulas, Urmas Muru, Tea Tammelaan, Jüri Ojaver and Jaan Toomik created both planar and spatial works, which were exposed in a gallery, in an old church and in the churchyard. The objects that have undergone the symbolic exchange lose their value once the ritual is completed, and die. The planned workshop of two British artists, Christina Chalmers and Paul Rodgers in Estonia will, according to Baudrillard, probably accelerate the cultural death. For some, this will be the end, for others, the beginning.

The Limits of Art?

pp. 18-19

Estonian art critic Ants Juske acted like an artist organizing an inspiring exhibition "The Limits of Art" in Tallinn. The exhibition was inspired by theoretical writing of Nelson Goodman and discussed the context that is needed to make whatever object the work of art. HEIE TREIER adds her impression to many articles written about the exhibition already. It may be viewed in connection

with the crises of institutional theory of art and artworld that has become too self-confident and hypocritical nowadays. It may legitimise any kind of art and art loses ability to communicate more widely. Although this is not quite the problem of the artworld in Estonia, Ants Juske who is one of the "key holders" here, has made an exhibition about making exhibitions and seems to give a lesson to us. The lesson may be interpreted ambivalently, but also funnily.

Video art in Estonia and in the world

pp. 20-23

RAIVO KELOMEES writes about the festival of French and Baltic video art in March 1994.

Among the Baltic countries, video art is most practiced in Latvia. In Estonia very few artists practice video.

For that reason there were few high level works at the festival. Alain Bourges, a French artist, participated in the festival. An inspiring exposition of the work of Michel Jaffrenou was set up in Tallinn, and the artist himself was present. The author of the article also dwells upon the specific features of video art, and possible future developments.

Entropy, space, image

pp. 24-29

PEETER LINNAP reconstructs the archaeology of the work of Jüri Okas, artist and architect, proceeding from the artist's own observations on the ways of seeing the world ("one can look and yet not see, see and not recognise"). Okas' "Dictionary of Contemporary Architecture" contains photos from 1974 to 1986, photos of "unusual" buildings, where the appearance is viewed as information, carrying historical, social, political, strategic and other messages. The thought of Okas moves on the level "civilisation and entropy". Information is seen as something that IS or WORKS depending on whether the viewed object is passive or active.

Okas manipulates in the space of objects among physical bodies and in the space of images, on the surface of a picture or using the picture. All in all, Jüri Okas represents two world views: that of architecture and that of archaeology. The world is a project, and a project is the world. Space and space relations are constructed or reconstructed.

The best disciples of Stalin

pp. 30-33

Translation of BORISS GROYS essay on Vitali Komar, Aleksander Melamid, and the totalitarian art strategy.

Interview with Olav Maran

pp. 34-41

Olav Maran, who started as an abstract and surrealist artist in the 1950 and made a full turn in 1966, interviewed by KATRIN KIVIMAA. Although Maran grew up in the Soviet Union where information about contemporary Western art was not available, there were certain sources of information: the artist recalls an occasional copy of the *Studio* magazine he saw at the Art Institute in Tallinn, pre-war Estonian literature, Herbert Read, the 1957 international youth festival in Moscow, Ülo Sooster and Moscow underground art. Maran's first abstract painting dates back to 1957, his surrealist graduation work (1959) was the first of the kind in Estonia. Inspiring his fellow artists to create contemporary art, Maran was continuously looking for the theoretical explanation for abstract art, and found it not in art, but in psychology books. Being surrounded by the socialist concepts of art, demanding realism from artists, Maran reached the aesthetic culmination of his work, declaring that abstract art is realist. In 1966, Maran found God and his motivation to create art made a full turn. The former abstractionist, nature-wrecker became a realist, honouring nature. Now Olav Maran is critical about contemporary art, those trends in his mind, are self-destructive, and the so-called innovations have been but useless neglecting of traditional values.

Radiating art

pp. 46-49

Painter ANTS VIIDALEPP shows his respect to an Estonian artist of the older generation, Johannes Võerahansu. He describes the 1940s, when he visited art exhibitions in Tallinn, and admired Võerahansu's oil painting "Farm Yard". The recollections reconstruct the social and the psychological background typical of Estonia at the time. Many Estonians liked the paintings of Võerahansu, but Germans didn't, since their interests in Estonia were political. The roots of Võerahansu's work were in the history and traditions of

Estonia, his keywords were sincerity and genuineness.

Urmass Viik, Eve Kask and Andres Tali

p. 50

JOHANNES SAAR reviews exhibitions of three graphic artists of the 1980s. He sees the three artists as representatives of peaceful evolution, who, amongst the young revolutionaries, create art that is meant for staying. Art like that is adult from its birth to its death, as has therefore the role of a baby-sitter in Estonian art.

Urmass Muru and Tarvo-Hannes Vares

p. 51

The joint exhibition of two artists at the DECO gallery created a conflict of temperatures: the attempt to present living bodies (heat) contradicts with the cold and indifferent screen image of the work itself, HEIE TREIER writes.

Mall Nukke's collages

p. 52

Young graphic artist Mall Nukke surveys modern idols, renaming Hollywood Olympus, and Madonna Hera, Aphrodite and Athena at the same time. By depriving the stars from their names, Nukke dethrones them for a while. It is Mall Nukke's name that one comes to memorise as a result, HEIE TREIER writes.

Paul Allik's modules and abstractions

pp. 54-55

NINEL ZITEROVA characterises Paul Allik's paintings as hot abstractions. Allik's element is colour, embodying the idea of synthesis and decomposition, the result of which is a new synthesis.

Bjørn Nørgaard in Tallinn

pp. 56-57

The performance of Bjørn Nørgaard, who has worked with the living classic of the modernism, Joseph Beuys, at the Art Hall was an art event in Estonia. ANU LIIVAK returns to the discussion that started in Estonian press about the ethics of art (is killing for art permissible?), and finds that Nørgaard's performance *Stable/Cutting a horse in pieces* (1970) was not motivated by sadism, but of the denial of violence.

Book reviews

pp. 58-62

KRISTA KODRES reviews Liivi Künnapu's "Estonian Architecture. The Building of a Nation" (Rakennustieto OY, Helsinki 1992). This is a modernist survey of the history of Estonian architecture during the 20th century. Many of the modernist arguments, however, are questionable.

ANTS HEIN and MART ELLER analyse three books on 19th century Estonian art, published in 1993 by the Art History sector of the Estonian Academy of Sciences: "Art Collecting in Estonia in the 19th Century. Art Criticism in Estonia in the 19th Century" by Juta Keevallik, "Estonian Urban Art in the 19th Century" by Rein Loodus, and "On Estonian Art and Criticism at the End of the 19th Century and Until 1916" by Lehti Viirjoa. }

Translated by

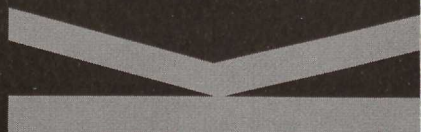
Margareta Telliskivi de Villacís

2'94



ESTONIA

ART



2014



AIMOTEST



MITRA

