

KUJUTAVA JA
TARBEEKUNSTI
ALMANAHH

Kirjastus «Kunst». Tallinn

Almanahhi toimetaja: Milvi Alas.

Almanahhi kolleegium: Efraim Allsalu, Boriss Bernstein, Herald Eelma, Mart Eller, Leo Gens, Kaalu Kirme, Olav Männi, Enn Põldroos, Eha Ratnik, Johannes Seilenthal ja Inge Teder.

Kaas ja graafiline kujundus: Tõnis Vint.

1970. a. kunstikroonika	2
Ene Lamp	
Uusi taotlusi eesti maalil	6
István Solymár	
Pilguheide ungari kaasaegsele graafikale	14
Maire Toom	
Kuue armeenia kunstniku näitus	19
Eduard Trier	
Skulptor ja tema aines	24
Kaalu Kirme	
Helene Kuma töömailt	30
Eda Liin	
Kaasaja eesti klaasist	34
Tõnis Vint	
Kujund uuemas maalikunstis	38
Ülo Sooster (1924—1970).	
In memoriam	44
Резюме; Summary	49
1970. a. Vabariiklik kunstinäitus Tallinna Kunstihoones ja Noorte kunstnike tööde näitus Tartus 1970. a.	50

Tiitellehel: 1. A. Laigo. Rannamotiiv.

Puugravüür. 1935. 18,1×13,2.

Kirjastus «Kunst». Tallinn, Pikk t. 6, tel. 493-29. Kunstiline toimetaja A. Mesikäpp. Tehniline toimetaja Ü. Veikesaar. Korrektor M. Klassen. Ladumisele antud 16. III 1971. Trükkimisele antud 7. VII 1971. Trükiarv 2000. Trükipoognaid 6,5. Tingtrükipoognaid 6,5. Arvestuspoognaid 7,58. MB-07327. Tell. nr. 1897. Trükikoda «Kommunist». Tallinn, Pikk t. 2. Paber 62×90/8. Korjukovka Tehniliste Paberite Vabriku kriidipaber. «Kunst» («Искусство») 1/39 · 1971. Альманах на эстонском языке. Оформление Т. Винта. Печатных листов 6,5. Заказ № 1897. Тираж 2000 экз. Типография «Коммунист», гор. Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Kunst», гор. Таллин, ул. Пикк, 6.



Teenete eest eesti nõukogude kunsti arendamisel anti aunimetused järgmistele kunstnikele ja kunstiteadlastele:

Helene Kuma (tarbekunstnik ja kunstiteadlane) — ENSV teeneline kunsti-tegelane;

Eldor Renter (teatrikunstnik) — ENSV teeneline kunstitegelane;

Meeri Säre (teatrikunstnik) — ENSV teeneline kunstnik;

August Vomm (skulptor) — ENSV teeneline kunstnik;

Voldemar Väli (maalija) — ENSV teeneline kunstnik;

Mari Rääk (tarbekunstnik) — ENSV teeneline kunstnik.

EKP Keskkomitee ja Eesti NSV Ministrite Nõukogu määrasid Eesti NSV 30. aastapäeva puhul Nõukogude Eesti preemia kujutava kunsti alal Elmar Kitsele maalide «V. I. Lenin» ja «Ehitajad» eest.

ELKNÜ 1970. a. preemia (laureaadi nimetus koos vastava tunnistuse, laureaadi medali ja rahalise preemiaga) tööde eest kujutava kunsti alal määrati Herald Eelmale viimaste aastate noorsootemalise graafika eest.

NSVL Kunstnike Liidu preemia parima 1968. a. ilmunud kunstiteadusliku ja -kriitilise teose eest määrati kunstiteadlasele Rein Loodusele väljaande «Eesti raamatugraafika» eest.

ENSV Kultuuriministeeriumi kolleegiumi ja ENSV Kunstnike Liidu juhatuse otsusel premeeriti parimaid V. I. Leninit kujutanud kunstiteoste autoreid:

Elmar Kitse maali «V. I. Lenin» eest; August Vomm'i puuskulptuuri «V. I. Lenin» eest;

Avo Keerendit rahvapiltide sarja «Lenin õpetas» («Tööraha riiki looma», «Tööraha riiki ehitama», «Tööraha riiki kaitsma») eest.

Kommunistlikele noortele püstitatava mälestussamba ideekavandite võistlusele laekus 12 kavandit. Žürii tunnistas I preemia vääriliseks skulptor Jaak Soansi ja arhitekt Rein Luubi ideekavandi. Kaks III preemiat anti skulptor Matti Variku ja arhitekt Toivo Kallase ning M. Variku ja arhitekt Allan Murdmaa võistlustöödele.

ENSV Kultuuriministeeriumi ja ENSV Kunstnike Liidu poolt väljakuulutatud temaatiliste kunstiteoste ideekavandite konkursil premeeriti järgmisi autoreid:

I preemia — Matti Varikule skulptuuri-kompositsiooni «Song Mi» eest, Olev Soansile graafilise sarja «Uus aeg» ja Leesi Ermile gobeläänikavandi eest.

II preemia — Albert Eskelile skulptuuri-kompositsiooni «Merel», Ants Mölderile skulptuurikompositsiooni «Meremehed», Uno Roosvaldile maalikompositsiooni «Rannal» ja Jüri Palmile maalikompositsiooni «Ansambel» eest.

III preemia — Tõnis Laanemaale graafiliste lehtede «Laulupidu» ja «Tantsupidu» eest, maalikompositsioonide eest Elmar Kitsele («Keraamikud»), Jaak Adamsonile («Nailon-ajastu») ja Nikolai Kormašovile («Gandhi valgus»), Bruno Tombergile gobeläänikavandi «Kodumaastikud» eest. Ergutuspreemiad anti Henn Roodele maalikompositsiooni «Teekaaslased» ja Lembit Tollile skulptuurikompositsiooni «Kodused ilmad» eest.

ENSV Riikliku Kirjastuskomitee ja ENSV Kunstnike Liidu poolt väljakuulutatud võistlusel parima poliitilise plakati kavandi saamiseks V. I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks otsustas žürii välja anda järgmised preemiad:

Esimese preemia said A. Saldre «Lenin» ja V. Jeršovi «Lenin — 100»; teise preemia — A. Mesikäpa «Sädemest tõuseb leek»; kolmas preemia anti välja R. Pangsepale «Lenin» ja E. Palmistele «Lenin 1870—1970» ja «Lenin» eest. Ergutuspreemiatega märgiti ära J. Nikkarineni, M. Kübara, T. Laanemaa ja O. Eensalu plakatite kavandid.

ENSV Riikliku Kirjastuskomitee ühekordsed eripreemiad 1970. a. vabariiklikul plakatinäitusel eksponeeritud paremate poliitiliste plakatite eest määrati järgmistele autoritele: A. Mesikäpale plakati «1870—1917—1970», V. Smirnovile, P. Tšobitkole kolmikplakati «Me pole unustanud. Me ei unusta. Me ei andesta» ja A. Vindile plakati «1917—1971» eest.

25. XI 1970 kaitses kunstiteadlane Lehti Viiroja Tartu Riikliku Ülikooli Ajaloo-Keeleteaduskonna Nõukogu avalikul koosolekul väitekirja kunstiteaduse kandidaadi kraadi saamiseks. Väitekirja teemaks oli «Kristjan Raud 1865—1943. Looming ja mõtteavaldused».

Näitusetegevus 1970. aastal

Tallinna Kunstihoones

19. I — 15. II oli avatud V. I. Lenini 100. sünniaastapäevale pühendatud vabariiklik kujutava kunsti näitus. Esinesid 76 kunstnikku 148 teosega. Ilmus kataloog.

20. II — 5. III oli avatud III näitus «Balti vabariikide kunstnikud — Nõukogude armeele».

9.—15. III oli ENSV Haridusministeeriumi korraldusel avatud õpilastööde näitus «100 kingitust sõpradele».

20. III — 16. IV oli avatud Tallinna kunstnike kevadnäitus.

22. IV — 7. V toimus näitus «Eesti plakat».

18. V — 15. VI oli avatud Vabariiklik tarbekunsti näitus. Esinesid 127 tarbekunstnikku 547 teosega. Ilmus kataloog.

Ungari Rahvavabariigi tarbekunsti näitus oli avatud 22. VI — 12. VII (246 teost 89 kunstnikult).

17. VII — 10. VIII oli avatud eesti nõukogude maali valiknäitus (aastatest 1965—1969). Esinesid 27 kunstnikku 60 teosega. Ilmus näitusejuht.

16. VIII — 13. IX oli avatud näitus «Eesti rahvakunst» ENSV Riikliku Etnograafiamuuseumi kogudest.

Poola Rahvavabariigi graafikat ja plakateid eksponeeriti Kunstihoones 18. IX — 4. X. Esinesid 23 graafikut 69 teosega ja 21 plakatikunstnikku 73 teosega. Ilmus kataloog.

12. X — 8. XI oli avatud näitus «Raamat ja kiri 1970». 27. X toimus loominguline kohtumine kirjakeelsete kunstnikega.

16. XI — 7. XII oli avatud vabariiklik kujutava kunsti näitus. (183 teost 106 kunstnikult.) Ilmus näitusejuht.

16. XII 1970 — 10. I 1971 oli avatud näitus 1970. a. juubilaride Herman Halliste, Ilmar Kimmi ja Agu Pihelga loomingust.

Kunstisalongis

Leesi Ermi tekstiilid (16. — 31. I); Lvovi kunstnike graafika (2. — 16. II), Ellen Kolgi (skulptuur ja maal), Aili Vindi (graafika) ja Ülo Öuna (skulptuur) teosed (17. II — 3. III); graafikute Tõnis Laanemaa ja Vello Vinna teosed (4.—14. III); tarbekunstnike Elo Järve (nahk), Kiira Kadariku (nahk), Maie Mägi (metall) ja Kai Tilga (tekstiil) tööd (16.—30. III); Valdur Ohaka maalid (31. III — 11. IV); näitus «V. I. Lenin graafikas» (13. IV — 6. V); tekstiilikunstnike Milvi Tšesnokovi, Lilian Külmeti ja Viive Limbaku teosed (7.—19. V); Johannes Uiga maalid (4.—17. VI); graafik Siima Škopi teosed (18. VI — 2. VII); skulptor Erna Viitoli personaalnäitus (7.—16. VIII); soome graafiku Simo Hannula teosed (17. VIII — 2. IX); Jüri Arraku teosed (3.—19. IX); maalijate Kristina Kaasiku ja Tiiu Pallovaigu teosed (22. IX — 2. X); Valli Lember-Bogatkina akvarellid (5.—17. X); tar-

bekunstnike Urve Arraku (nahk), Ivi Laasi (nahk), Aina Üksine (nahk), Ester Tartlani (tekstiil) tööd (19.—30. X); Diana Laeva graafika (2.—16. XI); Peeter Mudisti (maal) ja Naima Suude (nahk) teosed (18.—28. XI), Ants Viidalepa teosed (maal, raamatu-illustratsioon ja raamatud) (31. XII 1970 — 10. I 1971).

ENSV Kunstifondi rändnäitused

Maastikumaali näitus Haapsalu kultuurimajas (17. I — 8. II); maalide näitus Kohila Keskkoolis (29. I — 1. III); graafika näitus Pärnu-Jaagupi Keskkoolis (29. I — 21. III); maalide näitus Tallinna I Keskkoolis (4. II — 12. VI); akvarellide näitus Tallinna Kooperatiiv-Kaubanduse Tehnikumis (6. II — 12. VI); maalide näitus Lihula sovhoosi a/ü klubis (10. II — 8. VI); Paide Keskkoolis kunstnike-vilistlaste tööde näitus (maal, graafika, skulptuur) (16.—27. II); Maret Olveti litograafiate näitus Valga rajooni kultuurimajas (4.—24. III); näitus «V. I. Lenini kuju Nõukogude Eesti graafika-loomingus» Rapla Rajooni Täitevkomitee ruumes (23. III — 9. VI); graafikanäitus V. I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks L. Koidula nim. Pärnu Draamateatris (24. III — 15. V); portreenäitus Türi Sovhoostehnikumis (25. III — 1. VI); tarbekunstinäitus Paide Koduloomuuseumis (25. III — 17. IV); V. I. Lenini 100. sünniaastapäevale pühendatud näitus (maal ja graafika) Kohtla-Järve Keemiatehnikumis (26. III — 10. VII); graafikanäitus Väike-Maarja kultuurimajas (25. III — 27. IV); maalide näitus kalurikolhoosi «Nord» klubis (2.—30. V); maalide näitus Kehtna 8-kl. Koolis (7. V — 8. VI); V. I. Lenini 100. sünniaastapäevale pühendatud graafikanäitus tehase «Punane Kunda» a/ü klubis (29. IV — 10. VI); tarbekunstinäitus Kohtla-Järve Põlevkivimuuseumis (26. V — 21. X); portreenäitus (maal ja graafika) Tihemetsa Sovhoostehnikumis (2. VI — 10. XII); näitus (graafika ja maal) V. I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks Kivi-Vigala kultuurimajas (8. VI — 3. VII); näitus «V. I. Lenin NSVL rahvakunstnik Evald Okase loomingus» Tallinna Polütehnilises Instituudis (2. IV — 17. V); maalide näitus Hiiumaa raj. kultuurimajas Kärddlas (1. VII — 9. IX); graafikanäitus kohvikus «Pegasus» (8. IX — 21. XI); maalide näitus Tallinna Muusikakoolis (avati 6. X); endiste rindekunstnike tööde näitus Laevastiku Tallinna Ohvitseride Majas (avati 24. XI); maalide näitus Toila kultuurimajas (22. X — 3. XII); maalide näitus panoraamkinos «Kosmos» (20. XI — 15. XII); maalide näitus Kohtla-Järve Põlevkivimuuseumis (avati 4. XII); maalide ja graafika näitus Simuna kultuurimajas (avati 5. XII); maalide näitus Rakvere Teatri fuajees (avati 18. XII); endiste rindekunstnike tööde näitus Paldiskis (avati 29. XII); maalide näitus Ravila sovhoosi klubis (avati 30. XII). Suurematest näitustest olid avatud veel:

12. I — 31. III Poola Rahvavabariigi teatri-dekoratsiooni näitus (207 teost) teatris «Estonia»; Pirita Aiandussovhoosi Näidisaias ja Lillepaviljonis olid avatud soome skulptori Armas Hutri tööde näitus (22. V — 7. VI) ja aiaskulptuuri ja lillede näitus (10. VII — 3. VIII); Laevastiku Tallinna Ohvitseride Majas näitus «Eesti NSV kunstnikud — Nõukogude armeele» (22. IV — 4. VI); Ühingu «Teadus» saalis — Kirgiisi NSV rahvakunsti näitus (3.—24. VIII); Tartu Kunstnike Majas — Noorte kunstnike tööde näitus (24. X — 24. XI); Tallinna 22. Keskkoolis avati 15. VII V. I. Lenini 100. sünniaastapäevale ja Eesti NSV 30. aastapäevale pühendatud vabariiklik õpilastööde näitus (korraldaja ENSV Haridusministeerium).

Väljaspool vabariiki

15. I — 8. II oli Tšehhoslovakkia SV-s Prahas avatud Nõukogude Eesti tarbekunsti näitus. Esitati 451 metallehistööd ja 37 vaipa, kokku 35 kunstnikult. 2. III — 8. IV oli Tuulas avatud Evald Okase personaalnäitus (45 maali ja 45 graafilist lehte). V. I. Lenini 100. sünniaastapäevale pühendatud üleliidulisel kujutava kunsti näitusel Moskvas (17. IV — 28. VI) koosnes Eesti NSV kunsti ekspositsioon 75 teosest 39 kunstnikult (25 maali, 40 graafilist lehte, 10 skulptuuri). Aprillis-juunis toimunud V. I. Lenini 100. sünniaastapäevale pühendatud üleliidulisel tarbekunstinäitusel Moskvas oli Eesti NSV esindatud 142 teosega (keraamika, tekstiil, metall, nahk). 31. VIII — 1. XI oli Nõukogude Eesti tarbekunsti näitus avatud Poola RV-s Lodzis. Eksponeeriti 694 eset (keraamika, metall, nahkehistöö, tekstiil). 14. XI — 6. XII oli sama näitus avatud Poola RV-s Sopotis. Septembrist detsembrini eksponeeriti Poola RV-s (Lodzis ja Szczecinis) Nõukogude Eesti graafikat. 2. X — 2. XI oli Läti Riiklikus Kunstimuuseumis avatud Balti liiduvabariikide II akvarellinäitus.

Eesti NSV Riiklikus Kunstimuuseumis

Alaline ekspositsioon: Kogu aasta oli avatud keskaja kunsti alaline ekspositsioon.

Jätuk 16. XI 1969. a. avatud Eesti NSV Riikliku Kunstimuuseumi 50. aastapäevale pühendatud juubelinäitus (maal ja väärismetall). Maaliosakond suleti 13. IV, väärismetall 12. V.

Valik eesti ja eesti nõukogude graafikat muuseumi graafikafondist (67 teost 23 autoriilt) eksponeeriti 10.—26. IV.

Nõukogude Eesti maali näitus, pühendatud V. I. Lenini 100. sünniaastapäevale, oli avatud 20. IV — 10. VII. Esitatud oli 74 teost 37 kunstnikult.

8. VII — 28. X toimus lääne-euroopa 16.—18. sajandi maali näitus. Esitatud 30 teost moodustavad Eesti NSV Riiklikus Kunstimuuseumis säilitatava hollandi-flaami 17. sajandi ja saksa 16.—18. sajandi maali paremiku.

Muuseumi fonde tutvustas ka 80 teosest koosnev eesti maali (kuni 1940. aastani) näitus, avatud 16. VII — 26. X, ja valik eesti skulptuuri (34 teost 12 kunstnikult), avatud 22. VII — 20. IX.

Näitused: 26. XII 1969—9. II 1970 oli avatud Henn Roode maalide näitus.

Läti NSV vaipade näitus (39 vaipa) oli avatud 13. II — 6. IV. Ilmus kutsekaart-nimestik.

10. III suleti näitus «17. sajandi hollandi ja flaami maal Eesti NSV Riikliku Kunstimuuseumi kogust» (avati 31. XII 1969).

12. III — 16. IV oli avatud näitus «Vene revolutsioniaegne agitatsioonikunst», koostatud Riikliku Vene Muuseumi poolt. Esitati 95 teost vene 20. aastate kunstist (plakatid, linoollõiked, portselan). Ilmus kataloog.

20. IV — 25. V oli avatud Käthe Kollwitzi graafika näitus (61 teost) Schwerini Riikliku Muuseumi kogudest Saksa DV-st. Näitus oli esimeheks sammuks Schwerini muuseumi ja Eesti NSV Riikliku Kunstimuuseumi vahelises koostöös näituste vahetamise alal, milles lepiti kokku ENSV kultuuripäevade ajal Saksa DV-s 1968. a. novembrist. 20. IV toimus näituse raames pressikonverents. Ilmus kataloog.

29. IV — 16. VI oli avatud maalikunstnik Kristjan Tederi personaalnäitus (esitatud oli 56 maali). Ilmus kataloog.

28. V — 8. VII oli avatud Erna Brinckmanni teoste näitus. Ekspositsioonist (53 pastelli ja õlimaali, 14 joonistust) moodustasid enamiku teosed, mis 1967. a. Lääne-Berliinis surnud kunstnik parandas Eesti NSV Riiklikule Kunstimuuseumile. 27. mail toimus näituse raames pressikonverents. Ilmus kataloog.

18. VI — 15. VII oli avatud Herald Eema ja Peeter Ulase teoste näitus. Ilmus kataloog.

23. IX — 22. X toimus jaapani kaasaegset kunsti (akvarell, estampgraafika, fotod skulptuuridest) tutvustav näitus, koostatud NSVL Kunstnike Liidu Välisnäituste Sektori poolt. Esines 5 kunstnikku 82 teosega.

29. X avati ulatuslik «Pallase» kunstnike näitus. Ekspositsioon koosnes 81 maalist, 23 skulptuurist, 85 graafilisest lehest. Näitus jätkub 1971. a. (v. a. skulptuuriosakond, mis suleti 14. detsembril). Ilmus kataloog. 3. detsembril toimus kunstikoolile «Pallas» pühendatud mälestusõhtu. Ettekannete ja sõnavõttudega esinesid kunstiteadlane H. Läti ning endised pallaslased A. Vardi, O. Kangilaski, L. Mikko, H. Halliste, E. Roos, P. Aavik.

9. XII avati maalikunstnik Eerik Haameri personaalnäitus. Kunstniku varasemat loomingu (kuni 1944. aastani) tutvustas 20 maalist koosnev valik. Avamisel viibis autor Eerik Haamer Rootsist. Näitus jätkus 1971. a. Ilmub kataloog.

TALLINNA II GRAAFIKATRIENNALE EEL

Uhe kunstiliigi ülevaatenäitused, erinevad oma ulatuselt, komplekteerimise põhimõtetest ja perioodilisuselt, on saanud tänapäeva kunstielu lahutamatuks osaks. Estampgraafika alal hakati Teise maailmasõja järel esimesena regulaarseid näitusi korraldama Sveitsis, alates 1950. aastast «Bianco e Nero» ja 1955. aastast Grencheni värvilise graafika triennale. Samal 1955. aastal pandi alus ka Ljubljana rahvusvahelisele graafikabiennalele Jugoslaavias, mis tänaseks on muutunud üheks tähtsamaks maailmas. Sotsialistlikes riikides toimuvad regulaarsed rahvusvahelised graafikanäitused veel Poola RV-s — Krakovi biennale (alates 1966. aastast) ja «Intergrafik» Saksa DV-s (toimunud 1965., 1967. ja 1970. aastal). Nõukogude Liidus oli seni ainsaks ulatuslikuks graafikaülevaateks üleliiduline estampgraafika näitus, mis toimub iga kolme aasta järel erinevates kohtades, viimane (arvult neljas) 1969. aastal Vilniuses.

Üleliidulistest estambinäitustest on eesti graafikud võtnud edukalt osa, on pääsetud esinema ka kõigile kolmele sotsialismimaades toimuvale regulaarsele graafikanäitusele. Aja jooksul kasvas aga vajadus sellise näituse järele, kus saaks esineda suurem hulk meie graafikuid ja mis samal ajal pakuks võimalusi võrdluseks, meie graafikataseme hindamiseks tugeval taustal. Lahendus valiti organisatsiooniliselt jõukohane — Balti liiduvabariikide vahelise näituse korraldamine. On ju estampgraafika Leedus, Lätis ja Eestis arenenud teiste kunstiliikidega võrdselt ja astub kunsti esirinnas. Üleliidulises ulatuses on Balti liiduvabariikide graafika kõrgelt hinnatud sisutiheduse, omapära ja eriti meisterliku tehnilise teostuse tõttu. 1968. aastal Tallinnas toimunud esimene Balti liiduvabariikide graafikanäitus kujunes seetõttu tähtsaks sündmuseks meie vabariigi kunstielus, äratades vastukaja ka väljaspool Eestit, Lätit ja Leedut. Ürituse edu kinnitas mõtet muuta see regulaarselt toimuvaks. Nüüd on otsustatud korraldada taolisi näitusi kolme aasta järel.

Tallinna II Graafikatriennale toimub käesoleva aasta septembrikuus. Näituse deviisiks on endiselt «Kaasaeg ja graafiline vorm», mis rõhutab seost kunstiteose sisu ja vormi vahel, kriipsutab alla seda, et uue, tänapäevase sisulise lahenduse saavutamiseks on tarvis leida ka uudne graafiline väljendusvorm. Võrreldes eelnevaga saab seekordne näitus ulatuslikum, sest põhiekspositsioonile lisanduvad veel Tal-

linna I Graafikatriennale peaauidade võitjate Peeter Ulase (Eesti NSV), Vytautas Valiuse (Leedu NSV) ja Gunnar Krollise (Läti NSV) näitus ning Moskvast, Leningradist ja mujalt kutsutud külalisesinejate tööde väljapanek. Peaauidinnad, mida on arvult kolm ja mis koosnevad medalist ja rahalisest preemiast, tulevad jagamisele Balti liiduvabariikide graafikute vahel. Näituse diplomiga võidakse autasustada ka külalisesinejaid. Külalisesinejate kutsumine näitusele on sammuks selle poole, et kunagi saaks Tallinna Graafikatriennalest rahvusvaheline näitus. Teostuda võib see muidugi vaid siis, kui on valminud praegu kavandamisjärgus olev uus näitusehoone.

Kui möödunud aasta tõi endaga mitu meeldejäädavat tutvumist välismaa graafikaga, millest tähtsamatena meenutagem soome kunstniku Simo Hannula personaalnäitust (augustis Kunstisalongis) ning Poola graafika ja plakati ülevaatenäitust (septembris-oktoobris Kunstihoones), siis tänava on Tallinna II Graafikatriennale kõrval ka mitmed väiksemad näitused pühendatud Balti liiduvabariikide graafika tutvustamisele. Algust tehti ülevaatega meie graafika paremikust nimetuse all «Auhinnatud graafikat 1966—1970» (veebuaris Kunstisalongis). Maikuus eksponeeris oma siiditrükitehnikas töid Kunstihoone väikeses näitusesaalis Riia kunstnik Semjon Šegelman (s. 1933), juulikuus on kavas ühe leedu juhtiva graafiku Vytautas Kalinauskase (s. 1929) teoste näitus.

Tallinna I ja II Graafikatriennale vahel on Balti liiduvabariikide graafikute esinemist üleliidulises konkurentsisis saanud pidev edu. Meenutagem vaid, et IV üleliidulisel estampgraafika näitusel 1969. aastal langes NSVL Kunstnike Liidu poolt väljapandud üheteistkümnest põhipreemiast Balti liiduvabariikide kunstnikele viis (eestlastest Vive Tollile III ja Alex Kütile ergutuspreemia). See annab alust oodata, et Tallinna II Graafikatriennale üldine tase saab olema kõrge.

Meie vabariigi graafikud esinesid edukalt 1970. a. Krakovi III Graafikabiennalel, kust mitmed Poola RV muuseumid omandasid meie kunstnike töid. Eelmisest suurem oli Eesti NSV osa Berliinis 1970/71. toimunud näitusel «Intergrafik 70», kus esinesid kuus autorit. See lubab loota, et eesti graafikud suudavad üldtunnustatult tugeva Leedu ja tõusujoones areneva Läti graafika kõrval esineda avataval Tallinna II Graafikatriennalel võrdsena ja omannolisena.

Näitused väljaspool muuseumi: 28. XI 1969 — 14. I 1970 oli Kunda Keskkoolis avatud Herald Eelma graafika näitus (12 teost). Näitust eksponeeriti veel Rapla Keskkoolis (21. I — 1. IV), Kohila Keskkoolis (1.—29. IV) ning Pärnu-Jaagupi Keskkoolis (9. X — 11. XII).

Luulik Kokamäe viimaste aastate loomingu tutvustav näitus (22 maali) oli 15. XII 1969 — 23. I 1970 avatud Valga kultuurimajas. Toimus kunstnikuga kohtumine. Avo Keerendi 24 teosest koosnev graafikanäitus oli 19. XII 1969 — 30. I 1970 avatud Haapsalu kultuurimajas; 30. I — 4. II Linnamäe kultuurimajas ning 4. IV — 19. VI Haapsalu I Keskkoolis.

Vive Tolli ja Avo Keerendi raamatugraafikat ning eksliibriseid (68 teost) tutvustati 5. II — 6. III Märjamaa Keskkoolis; 6. III — 22. VI Pärnu Kuurordiklubis; 20. X — 24. XI Türi Keskkoolis.

5. II — 22. III oli Paide Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis avatud eesti nõukogude maali näitus (25 teost).

Voldemar Väli loomingu tutvustati: 6.—19. III Märjamaa Keskkoolis; 13. IV — 29. V Rakvere I Keskkoolis ja 19. VI — 22. IX Haapsalu kultuurimajas. Ilmub autorileht.

24. IV — 4. VII oli Laevastiku Tallinna Ohvitseride Majas avatud 19 teosest koosnev näitus «Nõukogude Eesti kunstnikud Nõukogude armeele». 1.—16. X toimus sama näitus sõjaväeosas.

Näitus «V. I. Lenini teema Nõukogude Eesti graafikas» (16 teost) oli 5. V — 22. VII eksponeeritud Koonga 8-kl. Koolis; 22. VI — 21. VII Sindi kultuurimajas; 21. VIII — 9. X Pärnu Kuurordiklubis ning alates 17. XII Tapa I Keskkoolis (jätkub 1971. a.).

Fotonäitus «Nõukogude Eesti monumentaalskulptuur» toimus 15. V — 22. VI Lydia Koidula nim. Pärnu Draamateatris ning 14. X — 12. XI Käina 8-kl. Koolis.

2. VI — 14. VII eksponeeriti Valkla pioneerilaagris Evald Okase maale (12 teost).

Kristjan Tederi maalide näitus (19 teost) oli 3. VII — 21. VIII avatud Lydia Koidula nim. Pärnu Draamateatris ning 17. IX — 20. X Paide Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis.

25. IX — XII lõpuni toimus Laevastiku Tallinna Ohvitseride Majas näitus «Nõukogude Eesti kunstnikud — Suurest Isamaasõjast osavõtjad». Esinesid A. Koemets, E. Einmann, P. Aavik.

Peeter Ulase graafika näitus (15 teost) oli 9. X — 11. XII avatud Lydia Koidula nim. Pärnu Draamateatris ning alates 17. XII Rakvere I Keskkoolis (jätkub 1971. a.).

Valik Evi Tihemetsa graafikat (22 teost) esitati Paide Keskkoolis 20. X — 24. XI ja Lydia Koidula nim. Pärnu Draamateatris (alates 11. XII, jätkub 1971. a.).

Eesti nõukogude graafikat eksponeeriti 1970. a. Eesti NSV linnades ja rajoonides 22 punktis, sealhulgas Tapa I Keskkoolis, Pärnu Kuurordiklubis, Narva Polütehnikumis, sõjaväeosas Tallinnas, Orissaare kultuurimajas, Muhu kalurikolhoosis,

Käina ja Suuremõisa 8-kl. Koolis, Kehtna Sovhoostehnikumis.

Lektoorium: 1970. a. jaanuarist kuni aprillini jätkus muuseumi lektoriumis loengutsükkel «Sotsialismimaade kunst». Loengutega esinesid muuseumi töötajad J. Keevallik, I. Teder, H. Paas, M. Levin. 1970. a. sügisel alustati uut loengutsükli — «Saksa kunst XIX—XX sajandil», millest peeti kolm loengut (muuseumi töötajad J. Keevallik, M. Levin, H. Paas). Tsükkel jätkub 1971. a.

1970. a. jätkati muuseumis koostöös Tallinna Riikliku Konservatooriumiga kammermuusika kontsertide korraldamist.

Tartu Riiklikus Kunstimuuseumis

Näitused statsionaaris: 7. I lõppes graafik Salome Trei graafika näitus, mis avati 6. XI 1969.

25. I suleti maalikunstnik Johannes Uiga personaalnäitus, mis avati 19. XII 1969.

12. I—1. II oli avatud Tartu Riikliku Kunstimuuseumi Kujutava Kunsti Kaugõppekursuse VI lennu lõpetajate ja varasematel aastatel lõpetanute tööde näitus (80 tööd 12 isetegevuslikult kunstnikult). Ilmus kataloog.

30. I—8. III toimus Gruusia NSV metallikunstniku Irakli Otšiauri teoste näitus, mis saadi Gruusia NSV Riikliku Maaligalerii vahendusel Tbilisist. Eksponeeriti 56 reljeefi, 8 maali, 2 skulptuuri ja 9 joonistust.

6. II—15. III tutvustati XVIII sajandi ja XIX sajandi I poole saksa joonistusi. Näitus organiseeriti koostöös TRÜ Klassikalise Muinasteaduse Muuseumiga. Esitati 94 joonistust TRÜ Teadusliku Raamatukogu, TRÜ Klassikalise Muinasteaduse Muuseumi kogust. Ilmus kataloog.

13. III—10. V oli avatud NSV Liidu rahvakunstnik prof. Günther Reindorffi graafika ja joonistuste näitus, kus esitati 122 teost, alates 1925. aastast.

20. III—6. V eksponeeriti Eesti NSV teenelise kunstitegelase prof. Mari Adamsoni vaipu ja monotüüpiad. Näitusel oli 19 vaipa ja 18 monotüüpiat kunstniku viimase viie aasta loomingust. Ilmus illustreeritud näituse nimestik.

15. V—14. VI tutvustati ungari kaasaegset tarbekunsti. Näitus saadi NSV Liidu Kultuuriministeeriumi vahendusel. Eksponeeriti 79 tarbekunstieset keraamika, tekstiili, klaas- ja metallehistöö alal.

23. V—7. VI toimus Tšehhoslovakkia SV teenelise kunstniku, Slovaki maalikunstniku Julius Nemčiki teoste näitus, mis korraldati Tšehhoslovakkia SV kultuuripäevade raames. Eksponeeriti 43 maali.

23. VI—23. VIII oli avatud Tartu XVI kunstinäitus. Esines 53 kunstnikku 153 maali, akvarelli, estambi ja skulptuuriga. Ilmus kataloog.

28. VIII—4. X oli avatud Armeenia kunstnike grupinäitus, mille koostas Armeenia Kunstnike Liidu Kunstnike Maja Jereva-

nis. Eksponeeriti 76 teost G. Agasjanilt, A. Akopjanilt, M. Avetisjanilt, E. Godžabašanilt, A. Grigorjanilt ja V. Karapetjanilt.

10.—27. IX tutvustati Soome graafiku Simo Hannula teoseid. Esitati 50 graafilist lehte.

2. X—1. XI esitati Saksa DV skulptori Wolfgang Eckardti teoseid. Näitus saadi kunstnikult Rostockist. Esitati 154 skulptuuri ja joonistust. Ilmus illustreeritud näituse nimestik.

9. X—15. XI oli avatud Henn Roode teoste näitus. Esitati 81 maali alates 1960. aastast.

7. XI—20. XII oli avatud Eduard Timbermanni (1905—1935) mälestusnäitus, millele koondati teoseid muuseumidest ja erakogudest. Näitus, kus esitati 36 akvarelli ja maali alates 1926. aastast, oli esimeseks ülevaateks kunstniku loomingust. Ilmus kataloog.

21. XI—10. XII toimus fotoklubide vabariiklik näitus. Eksponeeriti 151 fotot.

18. XII avati vabariiklik tarbekunstinäitus. Eksponeeriti teoseid keraamika, tekstiili, klaas-, metall-, nahk- ja puitehistöö alalt. Ilmus illustreeritud nimestik.

25. XII avati Avo Keerendi personaalnäitus, millega tähistati kunstniku 50. sünnipäeva. Eksponeeriti 43 graafilist lehte viimase viie aasta loomingust.

Väljaspool muuseumi: 8. II suleti Tartu tarbekunstinäituselt esitatud valiknäitus Elva Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis, mis avati 25. XII 1969.

8. I avati Prahast näitus «Eesti nõukogude graafika aastail 1960—1969» (100 estampi 18 graafikult). Prahast anti välja näituse illustreeritud nimestik.

13. II—7. III oli valik Tartu tarbekunstinäituselt eksponeeritud Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis. Esitati 138 tarbekunstieset.

26. III—13. IV toimus näitus «Eesti maalijate uudisloomingut» Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis Võrus. Eksponeeriti 34 teost TKM-i maalikogust. 6. V—24. VI oli sama näitus avatud Elva Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis.

17. IV—10. VI oli avatud näitus «V. I. Lenin eesti trükisõnas ja kunstis» ENSV TA Fr. R. Kreutzwaldi nim. Kirjandusmuuseumis. Näitus korraldati koostöös Kirjandusmuuseumiga. Kunstimuuseumi kogust eksponeeriti 20 maali, estampi ja skulptuuri.

7. V—7. VI tutvustati Tartus Kunstnike Majas nõukogude noorte graafikute teoseid. Näitus saadi NSV Liidu Kunstide Akadeemialt Moskvast. Esitati estampe kuuelt graafikult.

27. VI avati Tartu sõpruslinnas Veszpremis Ungari RV-s näitus «Eesti nõukogude graafika aastail 1960—1969», mis eelnevalt eksponeeriti Tšehhoslovakkia SV-s.

26. VIII—9. XI eksponeeriti valik Tartu XVI kunstinäituselt Elva Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis. Esitati 35 maali ja graafilist lehte 20 kunstnikult.

25. novembril avati Elva Rajoonidevahe-

lises Koduloomuuseumis H. Roode teoste näitus (esitati 33 maali).

Originaalteostest rändnäitused olid avatud: «V. I. Lenin ja meie aeg»: 10. II—16. III Lääne kultuurimajas; 18. III—13. IV Tartu Lihakombinaadi klubis; 13. IV—1. VI Tartu VII Keskkoolis. «Eesti nõukogude graafika I»: 18. II—1. IV J. Gagarini nim. Näidissovhoos-tehnikumis; 13. IV—25. V Meleski klaasitsehhis; 10. VII—13. VIII Mustla kultuurimajas; 25. IX—25. XI Alatskivi Keskkoolis. 18. XII avati rändnäitus Nõo Keskkoolis.

«Eesti nõukogude graafika II»: 6. IV—25. V Järve Keskkoolis; 2. VII—22. IX Võnnu kultuurimajas; 27. X—30. XII Värska kultuurimajas.

«Leedu nõukogude graafika»: 10. II—31. III Elva Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis; 13. V—30. VI Kingissepa Rajooni kultuurimajas; 12. VII—1. VIII Muhu kalurikolhoosis Kingissepa rajoonis; 8. IX—27. X Võru kunstisalongis.

«Tartu Laste Kunstikooli õpilaste tööd»: 24. II—4. IV Puurmani Keskkoolis; 15. IV—19. V Luunja 8-kl. Koolis; 4. VI—20. X Tartu Laste Raamatukogus; 29. X—24. XII Koigi 8-kl. Koolis.

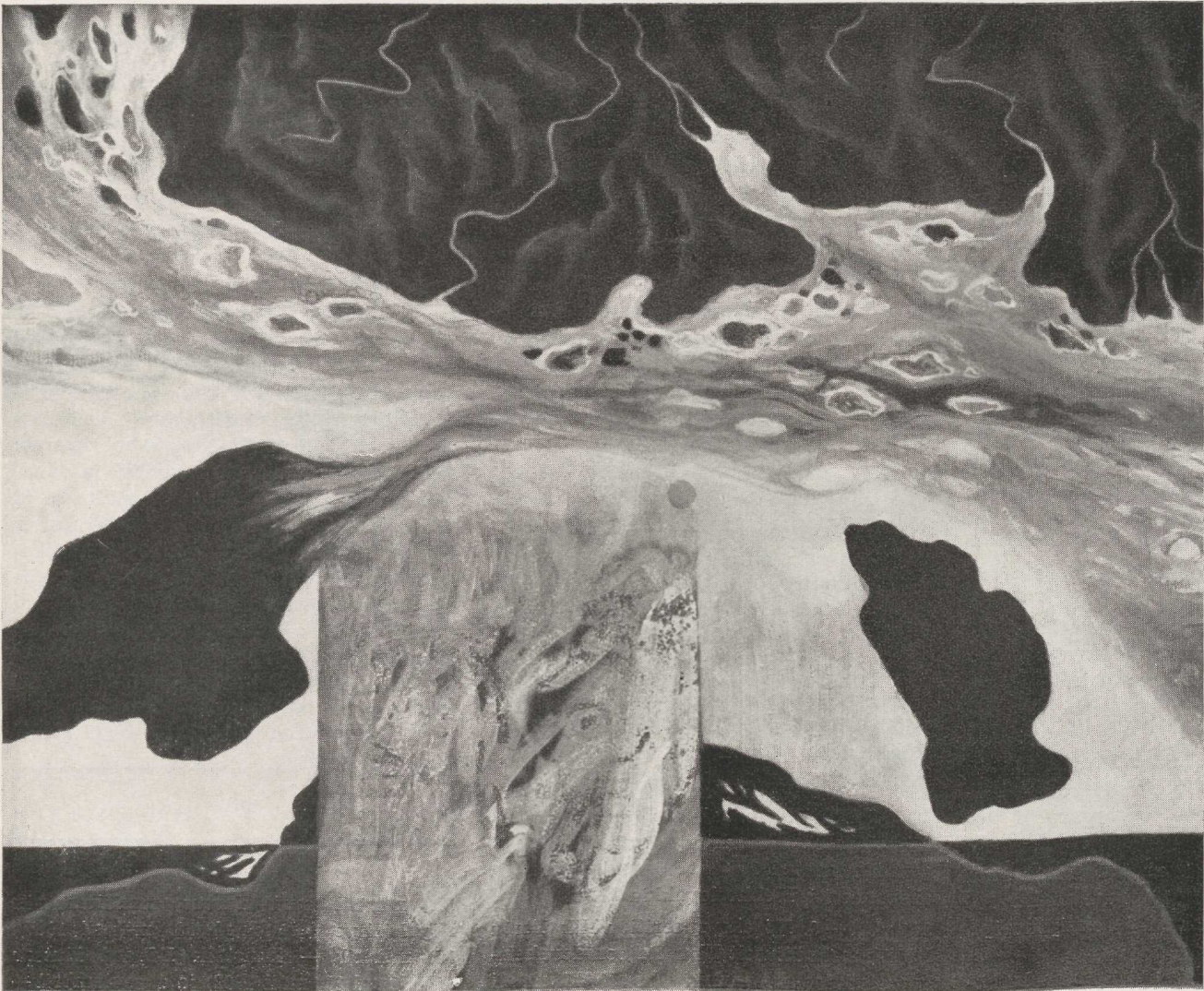
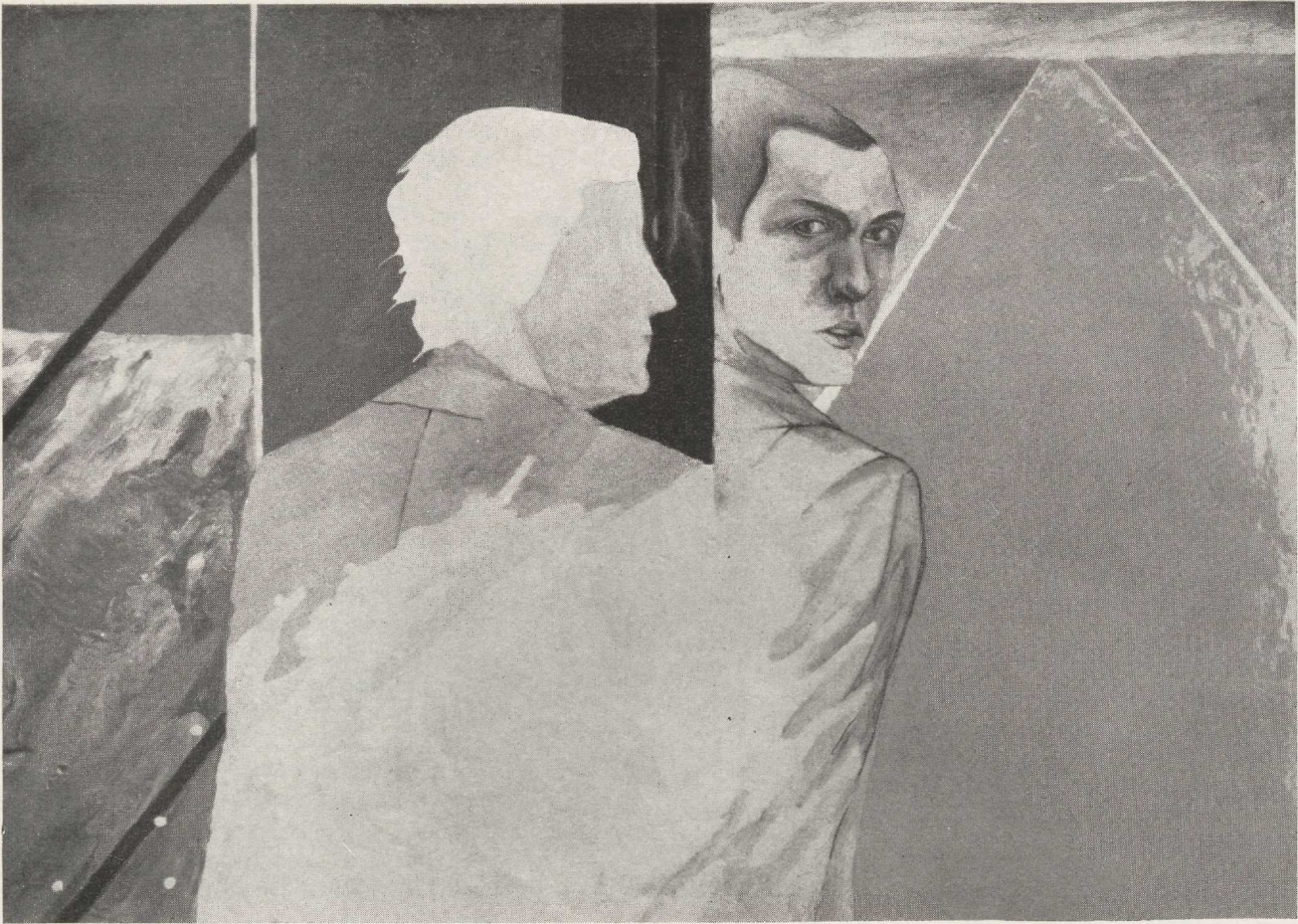
Lektoorium: 1969. a. sügisel alustatud loengutsükkel «Nõukogude kultuuriküsimusi V. I. Lenini päevil (1917—1924)» lõppes 1970. aasta I poolel, mil käsitleti kunstielu ümberkorraldamist (E. Ratnik), monumentaalpropaganda dekreeti (M. Toom), graafikat ja maali (E. Asuõnas, M. Toom) ning arhitektuuri ja tarbekunsti (L. Gens).

Sügispoolaastal alustati loengutsükli «Venasvabariikide kaasaegne kunst», milles tutvustati Aserbaidžaanis NSV, Valgevene NSV, Läti NSV ja Gruusia NSV kunsti tänapäeva vastava vabariigi kunstiteadlaste poolt.

Tartu Riikliku Kunstimuuseumi V teaduslik konverents toimus 17.—18. novembril. Päevakorras olid järgmised ettekanded: «Tartu Riiklik Kunstimuuseum 1965—1970» (V. Tiik). «Eesti kunstiõpilases Stieglitzi kunsttööstuskoolis Peterburis» (T. Nurk), «Kunstnike kaasabi Eesti Rahva Muuseumi rajamisel ja vana-vara kogumisel» (H. Sild), «Eesti kunst ja «Noor-Eesti»» (V. Tiik), «Eesti Rahva Muuseumi kunstikogu» (V. Hinnov), «Ekspressionism eesti kunstis 1920. aastail» (E. Lamp), «Kunstiühing «Pallas» aastail 1925—1932» (E. Ratnik), «Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuse ostud 1925—1940» (T. Kuusik) ja «Materjali probleem eesti skulptuuris» (M. Ruus).

1970

14. märtsil suri Tartus maalikunstnik Nigul Espe (sündinud 12. märtsil 1907), 15. märtsil — kunstnik Eduard Kutsar (sündinud 31. mail 1902) ja 4. septembril — kunstikoguja Jaan Tassa (sündinud 11. aprillil 1899).



UUSI TAOTLUSI EESTI MAALIS

ENE LAMP

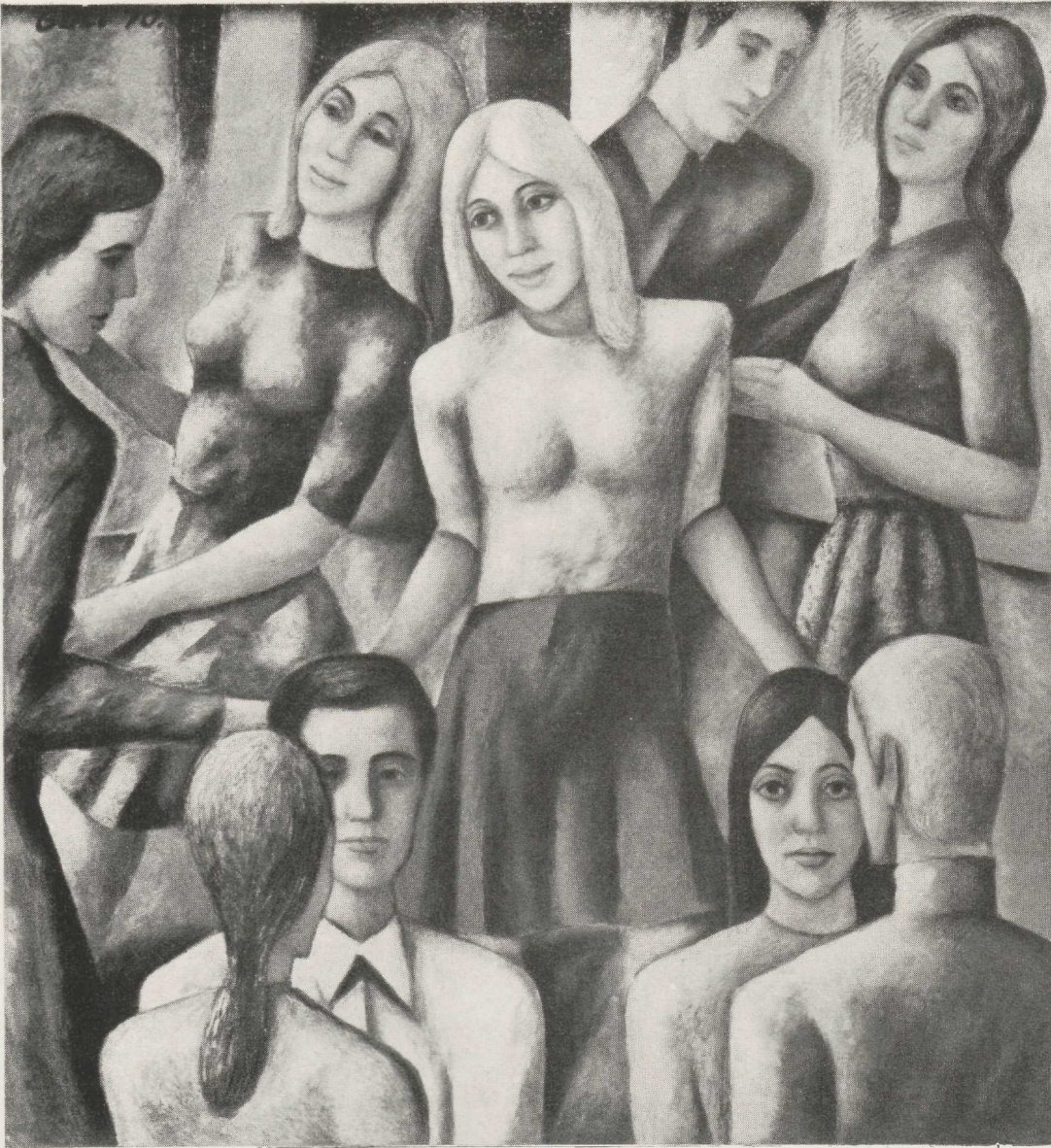
Meie kunst on viimastel aastatel oluliselt muutunud. Seda mõtet korratakse, ehk küll erineva sõnastuse ja argumentidega, nii paljudel juhtudel, et vastuvaidlejal peab jääma üle vaid käsi laiutada.

Uuele suhtumisele on tõuget andnud üksikud vanema ja keskmise generatsiooni kunstnikud, kõige järjekindlama arenduse on ta saanud noorte käes. Sellele muutmisprotsessile pean eriti iseloomulikuks kahte momenti: kontakti leidmise püüet maailmas populaarsuse võitnud suurte progressiivsete kunstiliikumistega ja looja eetilise iseteadvuse kasvu.

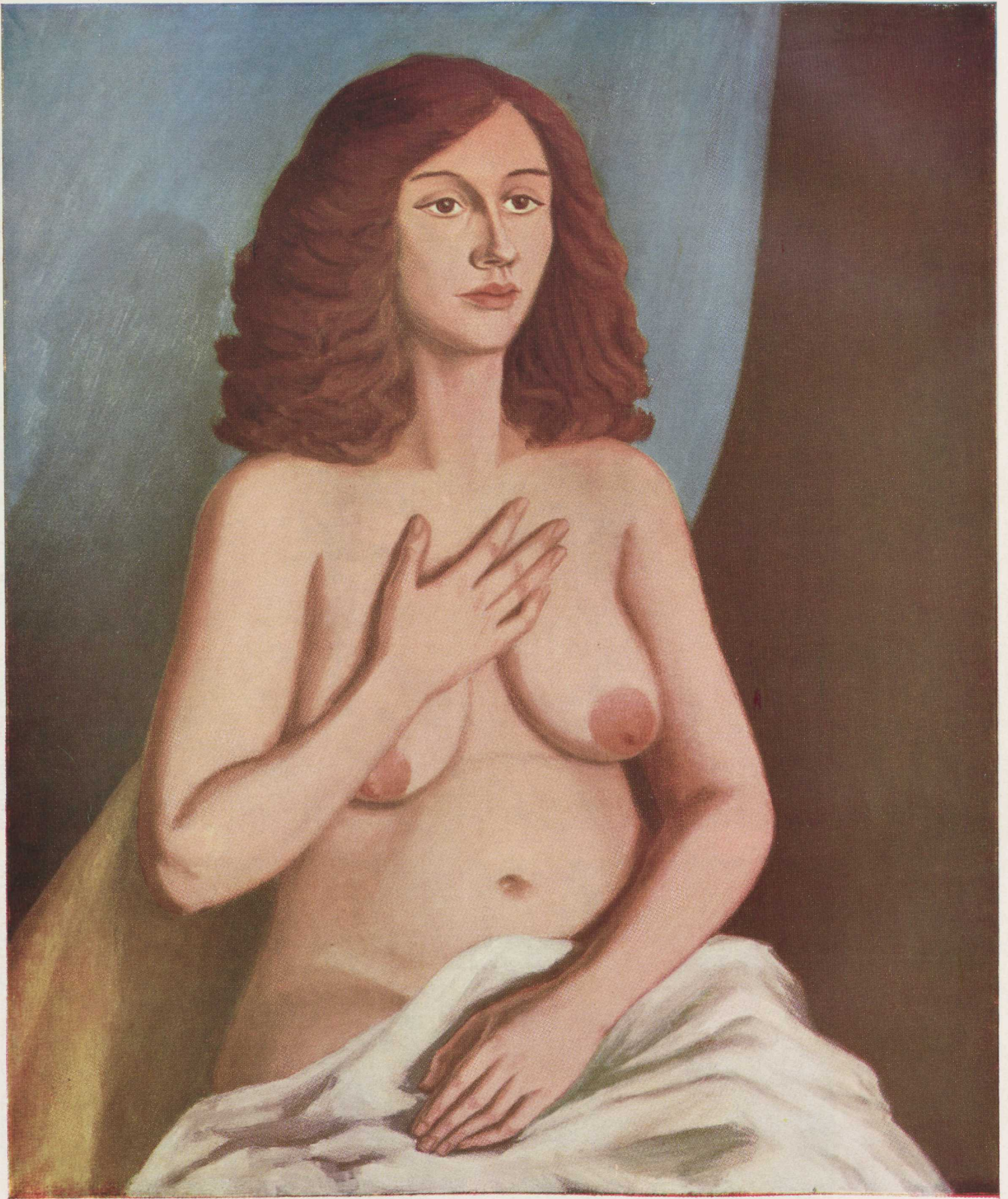
Kõigepealt esimesest. Öieti pole eesti kunstil moodsa kunstiga kontaktis olemist kuigi palju seljataga. Kahekümnenda sajandi alguskümneil jäi kõige uuemaga katsetamine natuke erandlikuks ja üle jõu käivaks ning pinnaliseks peamiselt kunstkultuuri üldise nooruse tõttu. Nii võtsid «Noor-Eesti» liikumisega seotud kunstnikudki oma eeskujud paarikümneaastase vahemiku tagant, mil nende päritolumaadel leidus juba uuemaid püüdlusi. Kahekümnendad aastad tõid kaasa andekate üksikisikute katsed trotsida üldist situatsiooni, selle hulgas ka publiku arusaamisa ja vastuvõtuvõimet. A. Vabbe suutis oma futuristlike ja üksikute abstraktsekspressionismi laadis töödega küll tähelepanu võita, kuid ta ei leidnud laiemat mõistmist. Teiste kunstnike samalaadsed katsetused kohtasid asjaliku kriitika asemel pahatihti lõõpivat norimist. Eesti Kunstnike Rühma kubismist ja konstruktivismist juhitud harrastused paelusid rohkem tähelepanu, seda tänu rühma enese liikmete aktiivsele propageerimistegevusele. Kuid nendegi entusiasm pörkas mittemõistmise ja publiku huvipuiduse barjääri vastu. Kolmekümnendad aastad tõid pöörde realismile. Kuigi «Pallas» võttis oma lüürilisele looduslähedusele eeskuju ka väljastpoolt, ei võtnud ta seda moodsast kunstist, mis sõdadevahelisel ajal eksisteeris ülemaailmselt tagasi-tõmbunud kujul, vaid prantsuse väikeste realistide laadist. Realismi positsioonide kindlustumises oli oma osa ka riigi toetusel, ametlikud ostud ja toetused suunasid kunstnikke järjekindlamalt viljelema kõigile arusaadavat ja soliidset tehnilisel teostusel põhinevat realismi. Vahest oleks aga just kusagilt kolmekümnendate aastate lõpust peale kerkinud arenguloogika seisukohalt võimalus ühendusse astuda moodsa kunstiga. Oli olemas laiem kunstihuviline publik, uus kunstnike generatsioon oli kätte saanud hariduse

ning oli nõus noorusele omase eksperimenterimisjulgusega oma võimeid proovima. Sõda ja sellele järgnenud aastad löid Nõukogude Eestis uue situatsiooni ning määrasid meie kunsti edasise arengutee. Kahjuks piirati esimesel paaril aastakümnel kogu kunstikäsitlust suure järjekindlusega ainult naturilähedase laadi võimalustega. 50. aastate lõpust alates ja 60. aastatel pöördutakse, algul üsna arglikult, taas maailmakunsti progressiivsete eeskujude poole laiemas ulatuses. Iseloomulik on, et esialgu võetakse kõige meelsamini üle üksikuid konkreetsest voolulisest seosest lahti rebitud elemente ja sobitatakse nad uude konteksti. Niisugusele uudsusele jääb paratamatult eklektilisuse maik. Alles viimastel aastatel loodud teostest rääkides võib tõdeda kaasaja uuemate eesrindlike kunstitaotluste terviklikumat ja orgaanilisemat esinemist. Karakterseks saab huvi ühe või teise suuna kunstisüsteemi vastu tervikuna. Eriti noorem generatsioon püüab teha endale kirjanduse kaudu selgeks ka teooriat ja püsida üldse maailmas kunsti alal toimuvaga kursis. Loomingus pole enamasti tegu nähtu puhtintellektuaalse matkimisega, vaid küllaltki iseseisva, kindla sisulise suunaga kunstisuhtumisega.

Meie kunsti arengutee eripäraks tuleb lugeda praegu seda, et püüame lühikese ajaga läbi teha moodsa kunsti arenguetapid, milleks mujal kulub aastakümneid. Ilmselt on siit tingitud küllalt suur laadide mitmekesisus ja läbipõimumine. Nonfiguraativne kunst esineb, vähemalt ühe haruna, paljude loomingus ja näib rohkem olevat juurdunud vanemas ja keskmises generatsioonis: E. Kitse abstraktsuse ja konkreetse iroonilise kujutluspildi joonel balansseerivates töödes, A. Vardi värvipuhtas abstraktsionismis, Adamson-Ericu fantaasiarikastes plaatides, L. Makarova erksatoonilistes maalides, V. Ohaka raskepäraste kujunditega loomingus, ka üksikutes O. Terri töödes, kus koloriidist on tehtud üldistusastmesse tõstetud intensiivse looduselamuse kandja. Niisuguse kunstiga on proovinud jõudu kõigepealt tugeva maalilise andega kunstnikud, kogu meie sellelaadiline looming põhineb peamiselt värvi väljenduslikkusel, palju vähem joonel ja rütmil. Noorematele hakkab see kunst jääma osaliselt läbitud etapiks, meenutame kas või O. Marani ilusat suurt sinist maali 1966. aasta noortenäituselt. Viimastel aastatel esineb O. Maran sugereerivalt reaalseks maalitud esemete ja maastike kujutajana. Kõik on







suhteline. Esemetu kunst tõestab J. Palmi loomingus nüüdki veenvalt oma täit elujõudu, võttes paiguti, tõsi küll, lisa kusa-gilt sürrealismi kandist. Üldse näib sürrealism tema salapärase psühholoogiliste sügavuste lahkamise, ettekujutusele imeli-keks käikudeks voli andmise, dramaatili-suse efekti ja poolliteratuurse allteksti võimalusega omandavat kõige erinevama-tele kunstnikele üha laiemat külgetõmbe-jõudu. Kuigi mõneti jääb niisugune massi-line traagilise ja salapärase otsimine väliseks žestiks, laseb ta siiski oletada mingit üldist vajadust dramaatilise, terava ja konfliktse järele. On see kompensat-siooniks meie kunsti senisele tasakaalu-kale tunnetusele, kui mitte öelda teatud tuimusele ja fantaasiavaesusele, või on siin orgaanilisemalt ajast sündinud mee-leolude kajastusi? Mine tea. Vist mõlemat. See kunstisuund on mõjutanud paljusid — määranud E. Põldroosi terava intriigisõl-metusega maalide laadi, vihjeid temale võib leida E. Allsalul, jõuliselt rakendab temalt saadud tõuget J. Arrak.

Lähtekohad, mida võiks ühendusse viia pop-kunstiga, on liikuma pannud kõige noorema generatsiooni. Selle viimasel ajal kaunis laialivalguvaks arenenud kunsti-liikumise alla mahuvad mujalgi üpris vastandlikud püüdlused, nõnda ka meil. Ühtedele saab ilust rahu ja puhkuse paik, kuhu pöördutakse, et vaatajale vahendada väga lihtsaid, oma lihtsuses ootamatute avastustena mõjuvaid mõtteid. Suureks ja selgeks tõstetud esemed oman-davad kujunditena erilise kõnekuse. Võib-olla poleks sümbol nende kohta päris õige sõna, vahest oleks parem neid nimetada teetähiseks, tähiseks teel, mis viib vaataja osa saama kunstniku maailmatajumisest. Kasutatakse hoolsat ja puhast tehnilist teostust — hästi viimistletud pinnakatmist, selget ja ilusat joont. Samuti näib hooli-kalt ette arvestatud eredate värvikombi-natsioonide mõju. Paiguti pöördutakse ses esteetilise otsimises sajandivahetuse rafi-neerituse eeskujude poole, kusagilt sealt lähtub vist ka tahe teha mõnikord rõhuta-tult tuntavaks erootilist momenti. See kunst on levinud nii maalis kui graafikas: mustvalges just Tõnis Vindi ja Mare Vindi tööde näol; maalis esindavad seda laadi M. Leis, Aili Vint, K. Kaasik, Toomas Vint. Teine, eelkäsitulele peaaegu vastandlik pool on alles kujunemas. Jutt on tendent-sist, mille avaldusi pole suurtel näitustel ulatuslikumalt veel väljas olnud, kõige järjekindlamalt esitasid seda R. Tammik,

A. Keskküla, L. Siim Tartus noorte kunst-nike näitusel. Tahetakse luua teadlikult poliitilist kunsti, mis valib kujutusobjek-tiks profaanse, standardse ja teemaks taunimisväärse ühiskonnaelu nähtuse. Kunstnik astub süüdistaja ja hukkamõistja positsioonile. Teose peamine ülesanne pole ilu loomine, vaid ta esitab kindlaid agitee-rivaid seisukohti eesmärgiga publikut mõtlema panna ja lahti raputada. Taolist angažeeritud kunsti ähvardab hoiatavalt ette paistev oht. On ju aktuaalne poliiti-line teema olnud mõnelgi juhul mõnusaks kattevarjuks kunstniku küündimatusele ja sünnitanud küllaga tuima ja ilmetut telli-mustoodangut, kus loomingut ei juhi ins-piratsioon, vaid maised rahalised kaalut-lused. Kui noored valivad nüüd omal tah-tel selle riskantse teetsa, tuleb imetleda nende enesekindlust ja jääda ootama, kui kauaks jätkub jõudu ja iseseisvust. Oleks ju tõesti vaja, et keskmist väikekodan-last, kes õndsalt naudib oma suhteliselt rahulolevat ja suhteliselt jõukat äraela-mist usus, et kõik siin maailmas läheb iseenesest järjest paremaks, torkaksid (ja ärataksid) poliitilised probleemid. Äreva-test küsimustest meie äreval ajastul puudu ei tule, kas ainult osatakse neid nõnda esitada, et nad vaataja ette pääsevad? Igatahes pole juhuslik, et kunstis teravaid ühiskonda puudutavaid küsimusi otsivad noormehed on pingsalt huvitatud ka kunstipubliku probleemist. Nagu see ikka prohvetikalduvustega loojatel kombeks, püüavad nad adresseerida oma kunsti või-malikult laiale hulgale.

Üldiselt paistab, et meil valitseb praegu veel uuema kunsti ja vaatajaskonna suhte-s normaalsest suurem ebavõrdsus. Kunsti loojad on tunduvalt rohkem näinud, ka rohkem vastava kirjandusega tuttavad, silmaringi avaruselt ja erudeerituselt üle-tavad nad tunduvalt keskmise näituse-küllastaja. Nõnda pole alati eeldusigi kunsti mõistmiseks ja asjatundlikumaks hindamiseks. Siiski näivad uuemad püüd-lused poolehoidu võitvat, vähemalt meel-divad niisugused tööd üsna paljudele. Ja ka ükskõik millise esteetilise elamuse teke on üks plusspunkt nende kasuks. «Keela-tud vilja» nautimise mõnu, mis tegi varem teatud sensatsioonihimulist kihti uuema kunsti austajaks, on kadumas. Samuti särab kunstivaadete pärast näituselt välja-jäetute pea ümber järjest harvemini «märterluse» oreool.

Artikli alguses oli uue ja olulise momen-dina meie viimase aja kunstiõhkkonnas nimetatud eetilise iseteadvuse tõusu. See

ävaldub paljus ja kõrvaltvaatajal on seda isegi raske sõnaselgelt ära seletada. Näib, et eetilise iseteadvuse kasv avaldub eriti noorema generatsiooni juures. Taolise hoiaku omaksvõtmisele on kaasa aidanud ka vastastikuselt mõttekaaslasti toetavate rühmituste teke, paistab juurduvat suurem sisemine väärikus ja oskus loobuda kergest teest tunnustuse ja heaolu juurde. On seaduspärane, et moraalset korruptsiooni põlastav suhtumine tekkis üle hulga aja kaalukalt just noorte seas, neil on alati suurem julgus riskida ja loobuda pakutavatest materiaalistest hüvedest idee — antud juhul kunsti — nimel. Niisugune suhtumine on ilus ja donkihhotelik ja kõik ei jää sellele nagunii lõpuni truuks, kuid vähemalt kunstnikute alguses peaks see püsima.

Siin visandatud uemate taotluste arenguskeemi lähemaks illustreerimiseks ja tõestusmaterjaliks lubatagu valida selle artikli kirjutamise aja viimase suurema näituse — 1970. aasta vabariikliku näituse — maali väljapanekud.

Järjekindlamate väljendusvõimaluste teisenemise propageerijate hulka võib lugeda Ilmar Malinit. Leides maalikujundeid loodusteaduse valdkonnast inspireeritud mõtete tõukel, jätab kunstnik oma raku- ja taimevorme kombineerides vaatajale vabaduse ammutada neist keerulisemate filosoofiliste seoste ainet või mõista neid ainult lihtsate tõdede kinnitamisenä. Selles asjade sügavusse tungimise katses võib näha mingit omamoodi realismi, üli-realismi, kui soovite. Malini kunstile on ette heidetud tegutsemist võõral alal, viidates teaduse ja kunsti maailmapiltide ebaadekvaatsusele. Kuid maalija ilmselt ei tahagi teadusliku mõtlemise iseärasusi kunsti üle kanda, teadus ja kunst on niisuguseks vastastikuselt suhtlemiseks olemuslikult liiga erinevad. Malini tööd on vaid teaduse tõdede alalt ainet võtnud ja laiendanud sellega kunsti traditsioonilist kujutamissfääri. Kunstniku maalides on mõistuslikku kaalutlust, kuid tundelisus pole tema laadile täiesti võõras, millele viitab kas või «Pisarate org» antud näitusel. Osal maalija pildidel asendub kaine tegelikkuse objektide vaatlus otseselt alateadvuse seoste lahkamisega, niisugused tööd on ühendatud lüürilisema hoiakuga ja neis puudub antud voolule omane jäikus ja teravus.

J. Palm esindab oma kunsti dramaatilist pingestatut maailmasuhtumist. Kunstnik on nonfiguratiivsetes väljendusvahendites

kindlalt ja iseseisvalt orienteeruv, tema maalides näivad tegutsevat teravasse vastastikusesse seisu viidud jõud. Esitus on vitaalne, mida meie üldiselt tagasihoidud tundeeluga kunstis harva kohtab. Maalija eelistab pinget sugereerivaid värvivahekordi, kuid viimasel näitusel kasutab ta ka soojemalt hõõguvat gammat. Kindlat rolli paistavad Palmi maalides etendavat tumepruunid või mustjad toonid, mis on alati organiseeritud suurte agressiivsete massidena. Veel on selles kunstis midagi maamehelikku, siit ehk ka tema jõulisus. Raske on isegi täpselt määrata, kas see avaldub maalipindade omavahelises pingestatut seostamises, pintslikirjas, kujundite leidmises või kõiges kokku. Kuid teisalt näib Palmi kunstis kajastuvat ka nonfiguratiivse käsitluslaadi prantsuspärast rafineeritust.

Või siis L. Sarapuu kunst, nähtus, mida ei saa otse siduda vooluliste eeskujudega, kuid mis olemuslikult kuulub nende lähedusse. Naiivse laadi esindajaid võib kerkida kõige erinevatel ajastutel. Jäävad nende tööd aga kunsti üldpilti püsima ja äratavad kestvat tähelepanu, tõestavad nad niisuguse tunnetuse järele valitsevat vajadust. Nende kunst saab puhkuseks keerulisest intellektuaalsete taotlustega kunstist või täienduseks samasuunalistele püüetele. Mõnes situatsioonis võib see olla ka lihtsalt elustavaks vahelduseks tui-muse ja üksluisuse keskel. Sarapuu on säilitanud oma loomingu naiivsuse võlu, millega ta peaaegu kümmekond aastat tagasi äratas tähelepanu veel üpris teistsuguses kunstiohkonnas, tõmmates oma tavakohatusega endale tihti kaela hukkamõistu. Praegu kuulub tema poolt loodu orgaaniliselt meie maali üldpilti. Ta naisportreedele ja ebamaiselt puhtas valguses maastikku paigutatud figuraalsetele stseenidele on lisaks tulnud akt, mida iseloomustab eriline nägemise ja kujutamise selgus ja intensiivsus. Kunstniku enese jaoks võivad maali teostamisega seotud küsimused seista väga olulisel kohal, asjasse pühendamatu kõrvalseisja imetleb lihtsalt akti pehmet ja puhast nagu valgust kiirgavat jumet, küsimata, kuidas see on tehtud.

Mingi Sarapuule lähedane näiv lihtsus paneb 1970. aasta vabariikliku näituse maaliekspositsiooni raames otse tema naabruse asetama Toomas Vindi tööd. Siingi on armastusväärset ilu, mis teeb heldinuks, kuid see paistab olevat allutatud intellektuaalsemale ettekavatsuslikkusele. Lihtsus on mõnel määral näiline

ja nagu sihib kokkuvõttes puudutama vaatajat filosoofilistele mõtetele virgutamiseks. Seda muljet toetab ka oskuslikult valitud kirjandusliku töötusega allkiri, mis teatab rohelise liblikatega lagendiku all, et kirju liblikas on just vaataja jaoks lennanud aasale.

Siit oleme maalil jõudnud nooremate loomingu juurde, mida kõige pikemat aega on esindanud M. Leis. Roosikimp tühjal taustal, nool märkimas allalangemise suunda, kujutab endast selle värvimõjuva ja kujundi kasutamises traditsioone trotsiva stiili väga iseloomulikku näidet. Roosid värviliselt piltpostkaardilt, seni harjumuslikult banaalseks peetud ilu kehastus, on varustatud seletuseks ühtpidi mõistetava suunava märgiga. Seda saab käsitleda ülilihtsa mõtte kunsti keeles edasiandmisena, kuid tühjale taustale paigutatud ere kimp võib vaatajale mõjuda ka esteetilise avastusena. Leis näib oma viimastes maalides muutuvat varasemast hulga maad lakoonilisemaks. Tavaliselt armastas ta eredaid õisi ümbritsevad maalipindu raamjoontega liigendada ja esile tõsta, ka varem nii iseloomulik sama või lähelase kujundi kordus hakkab taanduma, isegi värvikäsitlus on mürgiste kõlade ringist välja suundumas. Ainult mõnevõrra räägib niisugusele tendentsile vastu ülierk jaapanipäraselt püstribale laotatud õiekobar akvarellis. «Supelrand» üksteisest mööda vaatavate päransilmsete inimeste massiga paneb mõtlema, et kunstnik siirdub vahest edaspidi oma ilusate õite keskkonnast ärevamatest mõttekäikudest kantud küsimuste juurde. Igatahes paistab sel pildil tekkivat teistsugune dramaatilisema meeoluga tagamaa.

Kõige noorem tendentsi esindab L. Siimu maal «Kollane tuba», protesti äratamise taotlus ilusa ja hästikorraldatud maailma vastu. Maal esitab kõigi standardse mugavuse atribuutidega varustatud interjööri, mis muutub kunstniku kavatsuse kohaselt oma sileduses kõledaks ja hirmutavaks, mugavus sisendab ebamugavustunnet ja paneb mõtlema, et midagi olulist on niimoodi sisseseatud elus puudu. Taoline moraliseerimise ja näpuga näitamise tendents on huvitav juba seetõttu, et vaatajat tahetakse nähtavasti mõjutada mitte literatuursete süžeeikäikude kaasabil, vaid talle sisendatakse kindlaid arusaamu emotsionaalse mõju vahendusel. See tee nõuab suuremat distsipliini ja vahendite valimist, et leida olulist ja ühtpidi mõistetavat. Tendentsid, mille illustreerimiseks olid äsja valitud need üksikud maalijaisiksused, pole meie kunsti üldpildis ainumää-

ravad, vaid nad asetavad oma nõudmised ja elunägemise püsivama ja traditsiooni-kindlama suhtumise kõrvale. Kokku koosneb meie praegune kunst tööpoolest paljudest erilaadsetest püüdlustest — temast peaks jätkuma mitmekesiste vajaduste rahuldamiseks, mis on täiesti loomulik ja seaduspärane. See, et osa temast käib ajastu muutuva maitse ja mõttega tihedamalt seotuna kaasas, tuleb samuti kuulutada täiesti loomulikuks ja seaduspäraseks.

9

10



2. A. Keskküla. *Autoportree*. Oli. 1970.

3. I. Malin. *Muinasjutt vee ja mäe kohtumisest*. Sünt. tempera 1969.

4. N. Guli. *Tants*. Oli. 1970.

5. J. Adamson. *Mängurid*. Oli. 1970.

6. L. Siim. *Kollane tuba*. Oli. 1970.

7. P. Mudist. *Тсрел'портее*. Oli. 1970.

8. L. Sarapuu. *Naine*. 1970.

9. O. Subbi. *Akt kaugel järve taustal*. Tempera, öli. 1970.

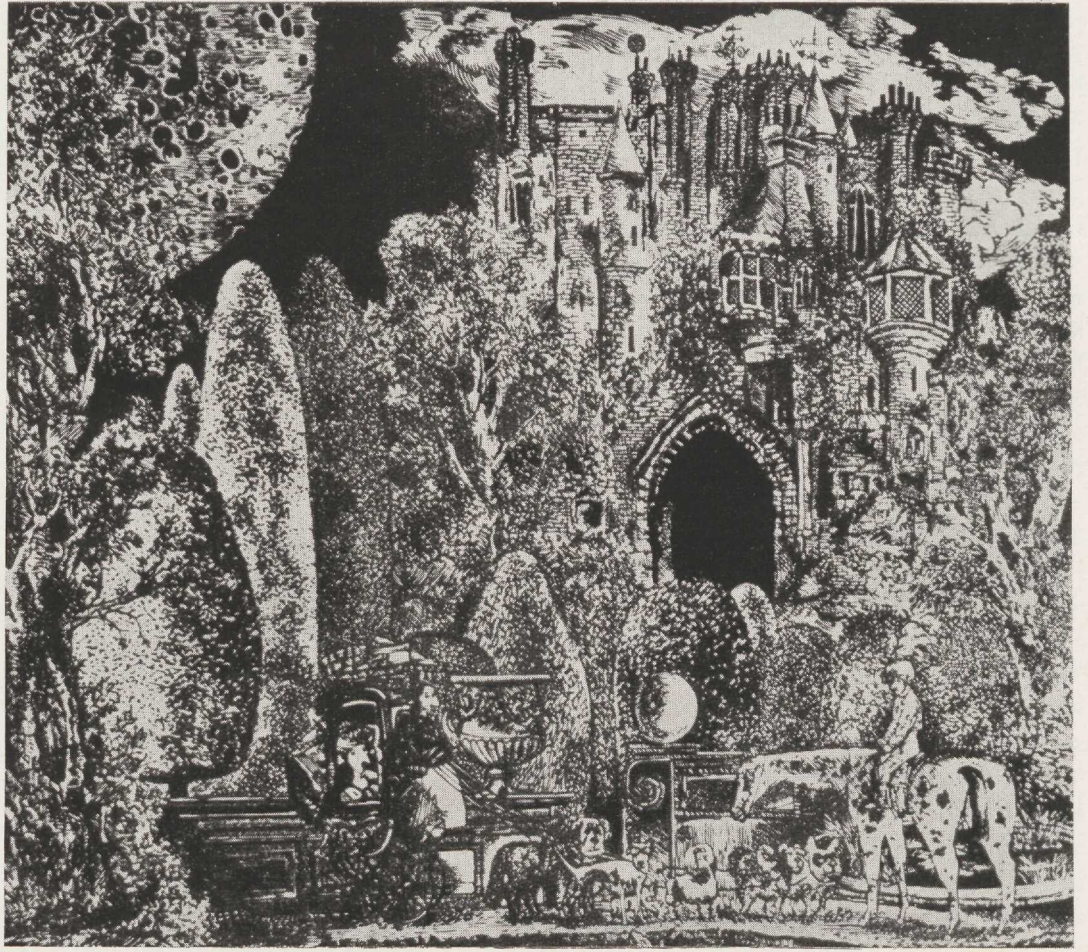
10. K. Kaasik. *Rand*. Oli. 1969.

PILGUHEIDE UNGARI KAASAEGSELE GRAAFIKALE

István
Solymár

11

12



Kolmeosaline ülevaade ungari kaasaegsest kujutavast kunstist* ei saa loomulikult olla mahukas või täielikkusele pretendeeriv uurimus; lühiduse huvides on selles väljendatud ka ekskursse ajalukku, teaduslikke põhjendusi ja tsitaate kriitikast. Esimesena võetakse vaatluse alla graafika, hiljem teisedki kujutava kunsti liigid. Seejuures püütakse viimaste aastakümnete loomingust nimetada selliseid töid, mis autori arvamust mööda moodustavad panuse maailmakunsti varasalve oma progressiivse suunitluse ja rahvuslikkuse tõttu.

Perioodi 50. aastate lõpust 60. aastate lõpuni võib ungari graafikas nimetada omamoodi «renessansiks», arvesse võttes selle tähtsust rahvuslikus kunstiajalos. «Renessanss» antud juhul tähendas tagasipöördumist samale arenguteele, mille oli möödunud sajandil rajanud Mihály Zichy (1827—1906) oma illustratsioonidega rahvaballaadidele ja mida kahe maailmasõja vahelisel ajajärgul olid jätkanud István Nagy (1873—1937) musta pastelli ja sõejoonistustega ning Gyula Derkovits (1894—1934) puugravüüride seeriaga «1514». 20. aastate ungari konstruktivistide traditsioonidest ei arendatud edasi mitte Lajos Kassáki (1887—1968) või Bauhausi meistrite suunda, vaid pigem Béla Uitz (s. 1887) ja József Nemes Lampérth'i ekspressiivset konstruktivismi.

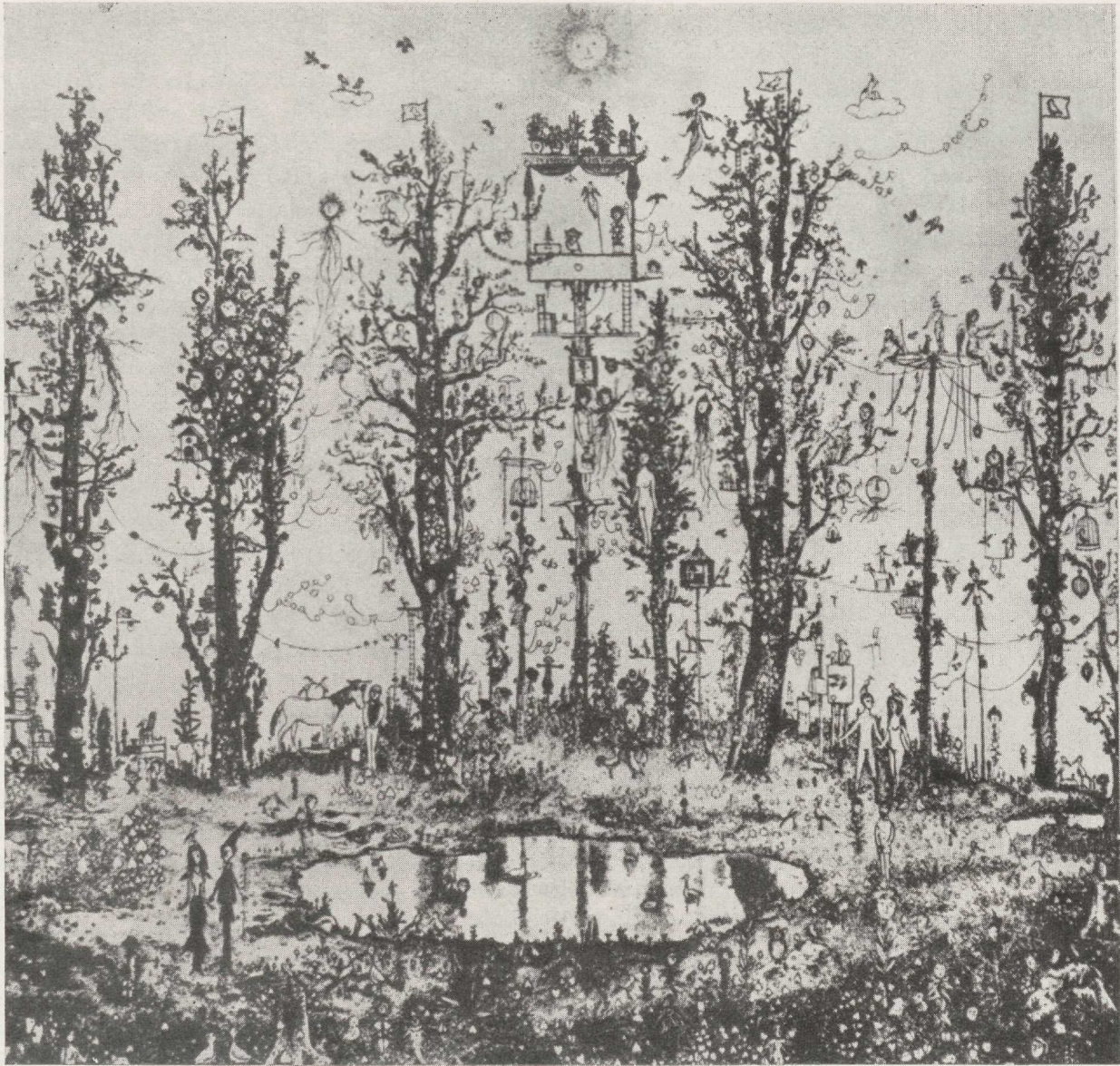
Isegi Teisele maailmasõjale eelnenud ühiskondlikus ja poliitilises mõttes ebasoodsas õhkkonnas suutsid István Szónyi (1894—1960) ja Vilmos Aba Novák (1894—1941) täiustada oma kunsti vasegravüüride alal. Kõige silmapaistvamad puugravüüri viljelejad tol ajal olid Kálmán Gáborjáni Szabó (1897—1955) ja György Budai (s. 1907). Paljud selleaegsed nimekad graafikud tegelesid ühtlasi ka maalimisega, nagu Géza Bene (1900—1960), Jenő Gadányi (1896—1960), Jenő Barcsay (s. 1900), Tibor Duray (s. 1912), György Kohán (1910—1966) ja László Bartha (s. 1908). Nendest Vladimir Szabó (s. 1905) lõi kordumatuid teoseid peamiselt graafikas. Ka Gyula Hinczi (s. 1904) ja Lajos Szalay (s. 1909) anne puhkes õitsele juba tollal. Neist viimane ei rännanud hiljemgi teistesse kunsti liikidesse, vaid töötab siiani «renessansiperioodi» ühe peamise esindajana. Tarbegrافیkas on Szalay'ga

sarnane anne György Konecsni (1908—1970), parim kaasaegne ungari plakati-kunstnik. Lajos Varga Nándor (s. 1895) ja Károly Koffán (s. 1909) hoolitsesid kunstinstitiudis tulevaste graafikute ettevalmistamise eest.

Kõnesolev kümne aasta pikkune «renessansiperiood» ei murdnud sisse äkitselt, ilma üleminekuta. Et väljakujunenud meistrid — Dezső Korniss (s. 1908), Ferenc Martyn (s. 1899) — ja sellised erandlikud loojanatuurid, nagu Menyhért Tóth (s. 1904) jäid pärast 1948. aastat ilma võimalusest esineda avalikkuse ees, siis tundus otse raurikkumisena, kui ametlikuks kuulutatud pateetilist naturalismi hakkas välja tõrjuma siiraste, värskete ja vormiselgete graafiliste tööde «originaalitsemine». Kunstielu piirajad muutusid alles tagantjärele tähelepanelikuks selle tendentsi suhtes, mis tekkis raamatute illustreerimisel, tänu kirjandusringkondade protektsioonile. Tibor Csernusi (s. 1927) monotüüpiate *tache-sürrealistlik* maailm ja Béla Kondori (s. 1931) vabadel assotsiatsioonidel põhinevad, tahumatu väljenduslaadiga ekspressiivsed vasegravüürid tekitasid kõige enam pahameelt. Kuid vanade kindluste kaitsjate administratiivsed väljaastumised ainult suurendasid noorte kunstnike populaarsust lugejate ja näitusekülastajate hulgas. Eespool nimetatutega üheaegselt astusid «renessansiperioodil» avalikkuse ette Kálmán Csohány (s. 1925), Gyula Feledy (s. 1928), Arnold Gross (s. 1929), Endre Szász (s. 1926), Gábor Gacs (s. 1930), Károly Reich (s. 1922), Károly Raszler (s. 1925), Ádám Würtz (s. 1927), János Kass (s. 1927), Mihály Gácsi (s. 1926) ja Gyula Kajári (s. 1926), nooremate seast liitusid nendega Gábor Pásztor (s. 1933), Zoltán Lenkey (s. 1936), Liviusz Gyulai (s. 1937) ja mitmed teised. Ekspressiivsus, sürrealism, strukturalism ja rahvalikkus segunevad selle peaaegu eranditult töölistest ja talupoegadest põlvneva, ühiskondlikke probleeme käsitleva rühmituse stiilis. Praegu on see vool — pärast oma ülesande täitmist — juba kaotanud endise hoo ja lagunenud mitmeks suunaks vastavalt eri loojanatuuride omapärale.

Oleks raske — ja siinkohal ehk isegi ülearune — loendada ja analüüsida paralleelseid, ajalisel ja kavatsuslikult kattuvaid voole plakatikunsti, karikatuuuri, joonisfilmi, dekoratsiooni jne. alalt. Vanameistrid, kes sattusid lõpuks koos «renessansiperioodi» põlvkonnaga (praegu umbes neljakümneaastased) huviorbiiti ja näi-

* Järgmistes almanahhi numbrites avaldame sama autori ülevaated ungari skulptuurist ja maalist. Tõlkis L. Veskis.



11. L. Gyulai. Illustratsioon. Linograviüür.

12. I. Horkas. Mõtisklus. Vasegraviüür.

13. A. Gross. Kevade pidu. Ofort.

14. V. Szabó. Tantsijad. Vasegraviüür.

15. L. Lakner. Visand Rembrandti järgi. Ofort.

16. B. Kondor. Püha Antoniuse kiusatus. Söövitus.

17. Cs. Rekasi. Rahva muinasjutud IV. Puu-graviüür.

15

16

17



tusesaalistesse — tänu viimaste aktiivsusele —, need vanameistrid ületavad järeltulevat põlve mitmekordselt isegi oma «nooruslikkuse» poolest. Nendest enamik tuleb kõne alla edaspidi, ungari maalikunsti tutvustamisel. Ühte neist tahaksin siiski esile tõsta, nimelt Vladimir Szabót, sest tema looming moodustab tänapäeva ungari graafika ühe tipu. Olen Vladimir Szabó kohta oma peatselt ilmuvast raamatus kirja pannud järgmised read: «See meister kulub maailmakunsti suuruste hulka. Ta jutustab meile oma imelikke kirevaid unenägusid kas pliiatsi abil või vasegravüüride kaudu. Tema kunstil — mitte stiili, vaid olemuse poolest — on midagi ühist Csontváry loomingu-ga. Ta külgetõmbejõud on vastupandamatu, samal ajal aga ärkab meis mingi tunne, mis sosistab: ei maksa lasta end stiihiast kaasa viia. Vapustust võrtsitab väike ninakirtsutamine, sest Vladimir Szabó paljastab edevuse laata sedavõrd teravalt, et tema seisukohaga nõustudes peaksime loobuma lihasöömisest ja veel paljust muustki. Kuid kõik see muutub kõrvaliseks, kui me ei vaatle välist sündmustikku, vaid suudame nautida puhast rõõmu, mida valmistab tema sügavatähendusliku joonistuskunsti võlu. Vladimir Szabó annab üle kauguste käe Doré'le; ainult hooletuse läbi ei teata seda veel ei mujal maailmas ega kodumaalgi.»

Keskmisest põlvkonnast väärib tutvustamist peale mõnevõrra erandliku Kondori veel esmajoones Kálmán Csohány'i looming. Seda esivanematelt päritud rütmi, mis ungari rahvamuusikas põhineb pentatoonikal, paneb Csohány piltide ja meeleoludega uuel viisil kõlama. Teda köidavad olemise põhiküsimused, kaduvus, mälestused, kuid ta ei käsitle neid jutustavas laadis, vaid poeetiliselst. Csohány'i kunsti sugulus ungari rahvakunstiga ei tähenda vormi jäljendamist, vaid ise-loomu ühtsust.

Rahvusvahelistel näitustel on Csohány'i kõrval eriti originaalsena tähelepanu äratanud Arnold Gross. Grossi puhul on naiivsus sulanud ühte meisterliku kunstiga. Tema kompositsioonides projitseerub argipäevaste imede maailm: paarikeste, puude, koerte, mängurongide kohal lendlevad linnud, õhulaevad ja aamoriid. Tütarlapsed ja lilled, rästad ja inglid põimuvad läbisegi kõikehaarava mängu lustis.

Ka Endre Szász armastab mängu, kuid tema virtuooslik neosürrealism, mis viskab paberile iga fantaasiapilti ühesuguse kergusega, pole stiihiline, naiivne, vaid

iseegi väga professionaalne; halvas mõttes ei saa seda sõna tema puhul kasutada ainult tänu ta loometöö kirglikkusele.

Peale Béla Kondori harrastavad mitmed teisedki kunstnikud dramaatilist või groteskset kriitikat. Gábor Gacsi mässulised, Villoni meenutava meeleoluga litograafiad irvitavad igavese väikekodanlase üle. Gacsi puhul ei saa rääkida talle iseloomulikest stiilitunnustest; tema omapära tuleb otsida sügavamalt. Gacsi tööd on kord konstruktiivset laadi, kord ülekuhjatud põimingud, kord on esiplaanil kujutatud monumentaalseid figuure, nii et foon murrab neist läbi ja nemadki astuvad läbi fooni.

Gábor Pásztori looming kujutab endast sünteesi keskmise põlvkonna ja uuemate voolude vahel. Kõikides graafikatehnikates on ta harukordne talent. Killustatuse tõttu on Pásztori programm aga küllaltki ebamäärane. Viimastes töödes värvilise graafika alalt väldib ta figuure ja püüdleb «algvormide», isikupärase märgisüsteemi loomise poole.

Praegu Pariisis elav Tibor Csernus on avaldanud noorematele väga tugevat mõju. Sürnaturalismi, pop-kunsti, Rauschenbergi ja ameerika graafika stiili mõjutusel reageerivad noored järsemini kõigele, mis eksisteerib tänapäeva kaootilises maailmas: džäss, seks, propaganda, sõja vihkamine, vaeleväärtuste devalvatsioon. Selle stiili võttis üle László Lakner (s. 1936); László Gy. Molnár (s. 1933) on selle üks originaalsemaid viljelejaid; teistest sellesse suunda kuuluvatest andekatest kunstnikest võib veel nimetada János Majorit (s. 1934) ja Dóra Maurerit (s. 1931).

Järgmine laine on jällegi abstraktse ise-loomuga. Pop-kunsti asemel on see pigem konstruktiivne ja op-kunsti joonele lähenev; selle ideelises programmis mängib suurt osa strukturalism ja folkloori uut-moodi mõtestamine. Seda voolu esindavad Jugoslaavias Murska Sobotas rahvusvahelise I auhinna võitnud Tamás Hencze (s. 1938), graafika kõrval ka skulptuuriga tegelev Tibor Csiky (s. 1932), Imre Bak (s. 1939), Pál Deim (s. 1932), János Fajó (s. 1937) ja veel teisedki noored.

Kaasaegsuse kohta ei leidu kunagi retsepti. Kunstiteose väärtust ei hinnata mitte selle järgi, millisesse voolu kuulub autor, vaid kvaliteedi järgi. Kuid kahtlemata on see väga oluline, et tööstuskunsti kõrval on ka ungari graafika võitnud endale kätte stiili ja isikupärase väljendusviisi vabaduse, mida Lunatšarski nõudis kogu kunsti jaoks juba proletaarse revolutsiooni esimesel etapil.



Tartu Riiklikus Kunstmuuseumis oli möödunud aastal avatud Armeenia kunstnike grupinäitus. Oma töid eksponeerisid kuus kunstnikku — 5 maali ja üks skulptor. Maalijad kuuluvad nn. keskgeneratsiooni, meie Allsalu—Kormašovi—Malini—Ohaka—Roode eakaaslased. Skulptori sünniaastaks on aga 1939.

Iga külalishääduse puhul pakub huvi internatsionaalsete mõjutuste ja rahvuslike traditsioonide suhe, varasemate kontaktide olemasolu korral kunstielus toimunud muudatuste jälgimine, erinevuste ja ühisjoonte leidmine.

Armeenia kunstiga oli eesti publikul kohtumine 1964. a. dekaadipäevil, kui Tallinnas ja Tartus toimusid maali ning graafika ülevaatenäitused. Tookord jäi maalis kõlama hästi värvikas, kohati kirjuvõitu koloriit, dekoratiivne pinnakäsitus, lai ja hoogne pintslikiri. Neis töödes oli temperamenti, optimismi ja külluslikkust, ent sageli kippus see jääma vaid väliseks võtteks, omamoodi tundestambiks, saavutamata kunstilist läbitunnetatust ja ainuvõimalikkust. Lõuendist lõuendisse kordusid värvikad mäed, õitsvad orud ja uljad inimfiguurid panoraamse maastiku taustal. See magusavõitu päikeselikus domineeris üle kogu näituse.

Armeenia 50. ja 60. aastate alguse kunstile sai suureks eeskujuks M. Sarjani fovistliku värvirõõmu ja kõrge maalikultuuriga looming. Sarjan oli ja on Armeenia rahvuslik uhkus ja nüüd juba ammu ka ametliku kunstipoliitika poolt tunnustatud suurkuju. Ent nagu ikka taolistel puhkudel ei suutnud maestro jälgedes käijad vältida epigoonlust ja manerismi.

Eks midagi taolist, ehkki teisel kujul, elas läbi ka eesti kunst ca 10 aastat tagasi. Maaliti dekoratiivselt, üldistavalt, kontuure rõhutavalt vastukaaluks 50. aastatel nõutud täpsele joonistuslikkusele ja detailrikkusele. Mõne aja jooksul, 60. aastate teiseks pooleks, kunsti üldpilt mitmekesisus, šabloonsus hakkas tasepisi maad andma isikupärale. Nii juhtus see ka Armeenias — 60. aastate kaks viimast kolmandikku on tunduvalt rikkamad omapärastest kunstnikest, kui oli seda eelnev aastakümme. Antud grupinäitus ei võimaldanud küll teha ulatuslikke järeldusi kogu armeenia kunsti kohta, kuid teatud arengusuunad olid siiski jälgitavad.

Tänast armeenia maali tervikuna ei saa enam iseloomustada sõnadega dekoratiivne, monumentaalne, uljaspäine. Armeenia kunstnikud püüavad enda jaoks ins-

piratsiooni leida kogu armeenia kultuuripärandist. Viimane on aga aukartustärgalt suur, loodud 27 sajandi jooksul. Vanimad säilinud arhitektuurimälestised pärinevad VI—VII saj. m.a.j., samast ajajärgust leidub Jerevani Matenadaranis käsikirju. Matenadaranis (tõlkes «käsikirjahoidla») asub ka rikkalik kogu armeenia keskaegseid miniatuure. Ent armeenia kunstil on tihedad sidemed mitte ainult minevikupärandiga, vaid ka kaasaegse kunstiga ülemaailmses ulatuses. Armeenia rahvas loeb end 4,5-miljoniliseks, sellest ca 2,5 miljonit elab Nõukogude Armeenias. Välisarmeenlased paiknevad kolooniatena mitmetes kultuuritsentrumites, nagu Pariisis, Veneetsias, Viinis, Kairos jne. Peaaegu igal aastal toimuvad Jerevanis välisarmeenlaste kunsti näitused. Seega on põhjust väita, et armeenia kunstil on arenguks lausa ideaalsed tingimused: ühelt poolt iidsete traditsioonid, milliseid saavad vastu seada vaid vähesed rahvad, teiselt poolt kursiolek uusimate kunstisuundadega üle kogu maailma. Isikupärast sünteesi neist kahest inspiratsiooniallikast kunstnike avangardistlikum osa taotlebki. Nagu ütles näituse avamisel armeenia kunstiteadlane H. Igitjan, tuleb väikerahva kunstnikul hoiduda kahest karist — provintsialismist ja assimileerumisest. Ainult sellisel juhul suudab ta anda midagi omapoolset ka maailma kultuuri varamusse.

Armeenia rahvuslik kunst sai vaba arenguvõimaluse alles XX saj. 20. aastail. Nõukogude võimu kehtestamine päästis armeenlased füüsilisest hävitamisest türklaste poolt ja suutis kindlustada rahu. Üle mitme sajandi oli armeenlastel jälle omariiklus, olid loodud tingimused rahvuskultuuri arenguks. Nõukogude Armeeniasse sõidab kõikjalt kokku rohkesti armeenia kultuuritegelasi. 1921. a. pandi alus kunstimuuseumile, järgmisel aastal kunstikoolile. Kohalik kunstiinstituut rajati tunduvalt hiljem — 1945. aastal. 20. ja 30. aastate põlvkond omandas kõrgema kunstihariduse peamiselt Moskvas ja Leningradis.

Kõnesoleval grupinäitusel esindas Moskva koolitust Grigor Agasjan (s. 1926. a.). Aastail 1944—1950 õppis ta Surikovinimelises Kunstiinstituudis, praegu töötab Kunstnike Liidu vastutava sekretärina ja õppejõuna Jerevani Kunstiinstituudis. G. Agasjan maalib portreid, žanrimaale ja maastikke. Ta on rahuliku, vaatleva kunstnikunatuuriga maalija, tema töödes on selgelt tajutavad vene realistliku maa-



likooli mõjud. Väikeseformaadilistes õli- maalides aastaist 1958—1966 annab kunstnik edasi lihtsaid looduselamusi, hallika-koloriidilistes pastellides vahendab turistikult põgusaid reisimuljeid. G. Agasjani viimastes, 1969. a. valminud õlimaalides võis näha mõnevõrra suuremat isikupära. Kõik kolm maali («Lumikelluke», «Ärkamine», «Mälestused») räägivad armeenia naisest. Motiivi fikseerimine on asendunud subjektiivsema, kergelt sümbolistliku lähenemisega. Värvide valib kunstnik endiselt tagasihoidlikult, kasutades summutatud, pastelseid, peaaegu monokroomseid värvikooskõlasid. Raske on öelda, kas sellise värvitu maalimisviisi tingivad veendumused ja temperament, või ei tunne kunstnik ennast värvis küllalt kindlalt. Kalduksin arvama viimast.

G. Agasjani arengutee on tüüpiline näide neist kunstnikest, kes, omandanud kunstihariduse väljaspool koduvabariiki ja mitte omades küllaldast kohanemisevõimet, ei suuda pika aja jooksul muutuda rahvusliku maalikooli orgaaniliseks osaks.

Sama rahulik-vaatleva kunstnikuloomusega on ka naiskunstnik Varditer Karapetjan (s. 1927. a.). Kunstihariduse omandas Jerevani Kunstiinstituudis, mille lõpetas 1955. a. V. Karapetjani tööd pole keerukaid, raskestimõistetavaid alltekste, pole otsitud erilisi kompositsioonilis-koloriidilisi efekte. See on üheaegselt tema tööde nõrgaks ja tugevaks küljeks. Viimaseks vahest siiski rohkem, sest selline loomulikkus, vahetus ja siirus, omamoodi naivistlik tõsidus mõjub väga orgaanilisena ning vaatatajal ei tulegi pähe otsida neist töödest seda, mida seal pole — tehnilist rikkust ja virtuositeeti. Sageli maalib V. Karapetjan rahvuslikul, patriarhaalsel ainestikul — lihtsad žanripildid maaelust, talumajad ja kirikud, rahvuslik keraamika ja vaibad natüürmortides. Kunstniku paremad saavutused kuuluvadki natüürmordi valdkonda. Ta vaikeludes pole palju esemeid, ent iga vaas, vaip, kactus, sügisene oks või keraamiline kujuke pääseb hästi maksvusele ning aitab esile tulla teatud kindlal, sageli eeleegilisel emotsioonil. Selliseid maale nagu «Natüürmort «Sügislehed» (1965), «Idamaine natüürmort» (1966), «Natüürmort rahvusliku keraamikaga» (1969) iseloomustab endastmõistetav väärikas lihtsus ja kunstiline tihedus. Meeleldi portreeterib V. Karapetjan ka lapsi. Nad istuvad täiesti frontaalselt ja vaatavad oma avala pilguga meile otse

silma. Mingi intonatsiooniline sarnasus ühendab neid lapsi E. Aiki lastemaalidega 1939.—1940. aastaist — sama teesk'ematu lihtsus ja lastepärasus, sama nukkerlüriline tundevarjund.

V. Karapetjani väljapanekus olid tajutavad ta kunstilised taotlused, ent tööde tase jäi üsnagi ebauhtlaseks. Eespool esiletõstatud tööde kõrval esines nii mõneski maalilise etüüdlikkust, pinnapealsust, lõpetamatust.

Energilise ja produktiivse kunstnikuna tutvustas end Aleksander Grigorjan (s. 1927. a.). Kunstniku haridustee oli küllalt pikk: 12-aastaselt astus ta Leninakani Kunstistuudiosse, 15-aastaselt Jerevani Kunstikooli, hiljem Jerevani Kunstiinstituuti, vahepeal õppis Leningradi Kunstiinstituudis ja taas Jerevanis. 1953. a. lõpetas ta sealse kunstiinstituudi.

Näitusel esitatud valik tutvustas A. Grigorjani arenguteed aastail 1961—1968; eksponeeritud olid linnavaated, maastikud, portreed ja figuraalsed kompositsioonid. Tunnetuslikult jääb ta looming lähedaseks 50. aastate uljalt optimistlikule, värvikalt dekoratiivsele kunstile. Ent mitte ainult! A. Grigorjan on tunduvalt tänapäevasem, tehniliselt virtuooslikum. Lõuendit katavad laiad, hoogsad, selgestiloetavad pintsliilöögid. Erksavärviline koloriit mõjub palju tundlikumalt, maalilisemalt. Eriti ilmnes see viimastes, s. o. 1967.—1968. aastatel valminud töödes («Vanas külas», «Ahkala küla», «Tänav Jerevanis», «Abov-jani tänav. Jerevan», «Ema portree»). Neis on ületatud aastakümne alguse maalides esinenud sentimentaalsus ja magusus.

A. Grigorjanile tunduvad enam sobivat keskmise formaadiga tööd, suurtes lõuendites kipub puudu jääma koloriidi vaoshoitusest ja ühtsusest. Väljapaneku häirivamaks asjaoluks oligi terviklikkuse puudumine. Iga üksik töö eraldi võetuna mõjus paremini kui kõik koos eksponeerituna, sest siis ei pääsenud häirima kunstniku-isiksuse kaootilisus, rabeledus. Maalides kord dekoratiivselt, kord maaliliselt, muutes hüppeliselt ja põhjendamatult tööst töösse koloriiti, jääb kunstniku arengusuund raskesti jälgitavaks. Seejuures ei ole tegu valulise ühest äärmusest teise visklemise, vaid pigem mugavavõitu laialivalgumisega. Mis teha, kunstis on palju suhtelist. Ei saa lahti mõttest, et A. Grigorjani värvierksus, vaba, virtuoosne maalimisviis oleksid 7—8 aastat tagasi leidnud palju soodsama kõlapinna. Täna-sele vaatatajale suudab aga rohkem pakuda kindla kunstilise kreedoga looja.

Kindlad esteetilis-eetilised tõekspidamised, kunstiline stabiilsus ja kõrge vormikultuur avalduvad M. Avetisjani, A. Akopjani ja E. Godžabašjani loomingus.

Minas Avetisjan (s. 1928. a.) alustas kunstiopinguid suhteliselt hilja. 19-aastaselt astus ta Jerevani Kunstikooli, järgnesid paar aastat Jerevani Kunstiinstituudis. Seega asus M. Avetisjan loovkunstniku tööle juba väljakujunenud isiksusena. Kunstniku lapsepõlv möödus külas ning oma maalides pöördub ta ikka ja jälle tagasi küla ainestiku ning lapsepõlvemälestuste juurde. See teema on aidanud kunstnikul end leida, siit kasvab välja kogu ta loomingu omapära. M. Avetisjan ei kasuta üksikuid etnograafilisi detaile (vaipu, keraamikat jms.); ka figuraalsetes kompositsioonides väldib ta literatuur-sust. Kunstnik püüab edasi anda olemuslikku, rahvuslikku psüühikat nii, nagu tema seda mõistab. Omamoodi programmiliseks tööks kujunes 1962. a. maalitud «Minu vanemad» — elatanud mees ja naine seisma mägimaastiku taustal (antud näitusel polnud eksponeeritud). Selles töös väljenduv lakoonilisus, lihtsus ja südamlikkus iseloomustab kogu M. Avetisjani loomingut. Praegu ei maali M. Avetisjan enam üksnes külaolustikku. Seekordse näituse valikus (aastad 1965—1970) jäi ülekaal žanrulistele naisfiguuridele ja portreedele — «Tütarlaps looriga», «Tütarlaps raamatuga», «Peegli ees», «Hommik», «Ema», «Isa», «Autoportreed» ja mitmed tütarlaste portreed. Ent oma tervikliku, harmoonilise ja helge maailmataju on kunstnik üle kandnud ka sellesse ainestikku.

M. Avetisjani pintslitehnika on rahulik, mõõdukas. Ta maalib säravate, aktiivsete värvidega. Neis töödes on palju punast, ka oranži, sinist ja kollast, ent kõik need värvid on «taltsutatud», moodustades omavahel meeldivaid kooskõlasid. Muide, 1970. a. valminud «Autoportrees» näeme tunduvalt tumedamat koloriiti. On see erand või väljendub selles veidi teisene-nud esteetiline ideaal? Autori loomingu järjepidavus lubab oletada viimast. Eesti tänapäeva kunstis M. Avetisjanile paralleelkujut ei leia (vihjamisi võiks ehk nimetada O. Subbit, — sama helgus, harmoonia ja elurõõm, ent see jääb siiski üsna kaudseks paralleeliks). Ilmselt on eesti kunstnikud liiga linnastunud ja küllap räägib kaasa seegi, et meie küla tänapäev on Armeeniaga võrreldes tunduvalt vähem patriarhaalne, palju aktiivsemate linlike mõjudega. Tugevat sarnasust ainestikus, tunnetus-

laadis, kohati isegi koloriidis («Hommik», «Tütarlaps raamatuga», «Peegli ees», «Isa», «Tütarlaps looriga», «Tütarlaps raamatu-«Tütarlaps looriga») võib aga leida molddaavia kunstniku M. Greku loominguga, millega paar aastat tagasi sai tutvuda ka meie vabariigi publik. Vaevalt võib siin olla tegu vastastikuse mõjuga, pigem inspiratsioonilätete, maailmataju ja temperamendi lähedusega. Nad mõlemad on kunstnikud, kes teadlikult ja rõhutatult taotleavad rahvuslikkust. Selles aitavad neid lapsepõlvemälestused, ühtekuuluvustunne oma rahvaga, ta mineviku ja tänapäeva tark mõistmine ning muidugi ka kunstniku-isiksuse subjektiivne eelsoodumus.

Väga huvitavaks ja omaladseks kunstnikuks on ka Akop Akopjan (s. 1923. a.). Ta sündis Aleksandrias, õppis Kairo Kunstide Akadeemias (1944—1947), täiendas end Pariisis (1952—1954) ning repatrieerus 1962. a. kodumaale. Akopjan maalib maastikke, figuraalseid kompositsioone ja natüürmorte. Sel näitusel oli ta esindatud maastikega aastaist 1966—1970 ja kahe tööga — «Pesunaine» ja «Natüürmort küüslauguga» — aastaist 1960—1961. Viimati mainitud, Egiptuse perioodi tööd on tumeda koloriidiga, peaaegu monokroomsed (tumehallide toonide kooskõlad), meeolult karmid. Inimese üksindus ja ängistav igatsus olevatki olnud kunstniku peamisteks teemadeks võõrsil. Esimestest kodumaal valminud töödest kujuneb sümptomaatiliseks «Inimene ja taim», 1962 — kükitav mees kaitseb kätega noort võrset kõrbetuulte eest. Pessimistlikud meeolud hakkavad taanduma humanistliku selguse ees.

Armeenia maastikes ei huvita Akopjani külluslikud oaasid, vaid mäestikualad. Kõrbevärvus — ooker paljudes varjundeis domineerib ka kunstniku paletil. Oma kodumaad näeb ta sellisena, nagu seda kirjeldas 19. saj. geograaf Lynch: «... Takistamatult rändab pilk lahtisel, peaaegu taimestikuta maastikul, mille iseärasuseks on terve rida kõrgendeid rabedal pinnasel, alates küngastest ja kinkudest esiplaanil kuni kaugusesse kaduvate juba kõrgete, laineliste joontega mäemassiivideni... Liigestest kuivusest praguneb ja mureneb maa... Kogu kultuur koosneb kollase kõrrevälja pisikestest lapikestest ja kergelt küntud põllust... Kohati läbivad neid haritud lapikesi kivised alad... Läbi nukra maastiku lookleb väike jõeke ja jookseb tee valendav joon...»

Sellesse karmi ja kurba maastikku suhtub kunstnik hellalt, lausa hardalt. Ta pilk peatub igal kõrrel, puulehel, igal kivil ja

rohuliblel. Ent mitte ainult! Ka inimene tunneb end sel maal koduselt — ehitab madalaid maju, laob kiviaedu, kasvatab viljapuid jne., kuigi otseselt inimest Akopjani paljudel maalidel ei näe («Hommik Agavnadzoris», «Keskpäev Agavnadzoris», «Tee Areni külla», «Areni küla»). Ilmselt töötab kunstnik üsna pikaldaselt, võttes endale aega sisse elada igasse detaili. Maalide faktuur on vanameisterlikult sile, laseeriv, pintsli tõmbed sulatatud ühtlaseks pinnakatteks, värvkate õhuke.

A. Akopjani töödest tulvab idamaist rahu, selginenud kõikemõistvat ja -andestavat maailmataju. See on väga aus ja puhtsüdamlik eneseavamine, tahe leida ja vahendada kindlusetunnet, tasakaalu. Nagu Avetisjani nii ka Akopjani maailm on harmooniline. Avetisjanil dünaamilisem, impulsiivsem, tegutsemishimulisem ja igapäevasem, Akopjan seevastu püüaks nagu tõmbuda tagasi argipäevastest pisiaskeldustest, et anda ruumi jäävamatele väärtustele.

Soovimata panna võrdusmärki, julgeksin siiski oletada, et meie O. Maran peaks üsna kergesti leidma A. Akopjaniga ühise keele.

A. Akopjani tööde kindluses ja rahu on tunnetuslikku lähedust näituse noorima esineja skulptor Ervand Godžabašjani (s. 1939. a.) loominguga. Godžabašjan sündis Süürias. 1946. a. tuleb perekond Armeeniasse. Kunstihariduse omandab ta Jerevani Kunstiinstituudis, mille lõpetab 1966. aastal. Noor kunstnik on saanud mitmeid vabariiklikke preemiaid. E. Godžabašjan on juba väljakujunenud loomelaadiga kunstnik. Ta loomingu varasem näide antud näitusel — «Sukki jalga panev tütarlaps» (pronks, 1964) — annab tunnistust vaid natuuri heast valdamisest ja manuaalsetest oskustest. Järgmistel aastatel (1965—1968) valminud tööd räägivad aga juba hoopis isikupärasematest kunstilistest taotlustest — tugevast üldistusest, omapärasest stilisatsioonist, erinevate materjalide (puu, tuff, basalt) omaduste oskuslikust ärakasutamisest. Godžabašjan taotleb lakoonilist väljendusrikkust. Ta töid iseloomustab egiptuslik harmoonia ja monumentaalsus, ent stiliseering on tunduvalt järsem, mõnevõrra kubistlike sugemetega, seda eriti portreedes.

Oma portreeloomingus ei lähtu kunstnik psühholoogilisusest, esmaseks peab ta plastilise vormi eredust ja terviklikkust, silueti väljendusrikkust. Ent selle kõrval

on välja toodud ka modellide karaktersemad jooned — lüürilisus Srbui portrees, energilisus ja avalus Ahavni portrees. Huvitav on jälgida portreede silmi: Srbui ilmekas, langetatud pilk, Ahavni tumedad läikivad silmaterad pärani avatud silmades ja ühe naisportree kreeka-roomapärase «surnud silmad». Nagu kõik detailid nii ka silmade lahendus liitub orgaaniliselt tervikusse, aidates modelleeritavat paremini karakteriseerida.

Hea stiilitunne ja vormitaju iseloomustab samuti E. Godžabašjani reljeefe. Kindlasti on siin oma osa etendanud armeenia reljeefikunsti kauaaegsed traditsioonid. Kunstnik ühendab oskuslikult kompositsioonideks mitmefiguurilisi inimgrupe. Figuuride asetus, ilmestus ja stiliseering annab edasi teatud kindlat emotsionaalset seisundit. Iga üksikasi on kõnekas ja üldkompositsioonile allutatud. Sellised E. Godžabašjani tööd nagu «Vestlus» (1967), «Lootuste luhtumine» ja «Pastoraal» (mõlemad 1968) on armeenia reljeefikunsti kõrgetasemelisuse headeks näideteks.

18. E. Godžabašjan. Vestlus. Puu. 1967.

19. A. Akopjan. Maastik Etšmiadzini lähedal. Oli.

20. M. Avetisjan. Kunstniku ateljees. Oli 1969.

SKULPTOR JA TEMA AINES

Eduard Trier



Teooriatel pole väärtust, loeb ainult fakt.
Constantin Brâncuși.

Kunstnikud, kes pole sõnas suutlikud, on üksnes käsi kasutada oskavad ahvid.

Bazon Brock

Skulptorite teoreetilistes arutlustes, nende sõnavõttudes ja ajakirjanduses avaldatud kirjutistes on eriline koht materjali valiku ning tema koostise probleemil. Rohkem kui teiste kujutava kunsti liikide puhul — maalikunst kaasa arvatud, — määrab materjal siin juba algusest peale teose vormi ja olemuse. Kahekümnendal sajandil, mis andis skulptuurile lõpmata palju uusi materjale (polüester, pleksiklaas jt.), muutus ka materjali valik olulisemaks kui kunagi varem. See ei tähenda, et eelmiste ajastute skulptorid poleks mõistnud eri materjalide spetsiifilisi omadusi. Juba käesoleva sajandi algul kirjutas Ernst Barlach, kes skulptuuriteose puhul väga tundlikult tajus materjali määravat osa, oma «1906. aasta märkmikus»: «Kivil või puul on oma tunnetusareaal, mis laseb end päevalgele tuua... Kivi või pronksi omadustest sõltub vorm, mille skulptor oma teosele annab. Materjali omadused seavad kunstilisele kujutusele oma normid, sest vastavalt metalli või kivi massile, sõltuvalt kivi või metalli omadustest hinnatakse ja vaadeldakse seda maailma, mida tahetakse kujutada.»

Sama arvab ka animalist Philipp Harth, kui ta oma töös «Gedanken über bildhauerische Gestaltung» («Mõtteid skulptuuri vormi üle») ütleb: «Materjalil, millest on loodud teatav skulptuur, ei ole tähtsus mitte üksnes käsitöönduslike eeltööde käigus, vaid tal on määrav mõju ka sellele, missugusena visandatakse teose vorm...» Materjali otsustavat tähtsust pole rõhutanud üksnes need kunstnikud, kes ise on olnud skulptuuri sajanditepikkuse traditsiooni jätkajad. Naum Gabo, üks tuntumaid abstraktsionistliku-konstruktivistliku plastika pioneere, väidab 1937. aastal ilmunud kirjutises: «Materjal kujutab endast skulptuuri emotsionaalset aluspõhja, tema määrab skulptuuriteose rõhuasetuse ja esteetilise mõjuvuse. Selle nähtuse allikas peitub väga sügaval meie psüühikas. Tal on ühteaegu utilitaarne ja esteetiline loomus. Meie side materjalidega toetub meie ja nende vahelisele orgaanilisele sugulusele. Sellisel sarnasusel põhineb kogu meie ühtekuuluvus loodusega. Nii nagu inimkond ise, nii pärinevad ka materjalid ühest ja samast algollusest. Kui poleks sellist tihedat sidet materjalidega ja puuduks huvi nende olemuse vastu, siis ei oleks ka kogu meie kultuur ja tsivilisatsioon võimalikud.»

Nagu konstruktivist Naum Gabo, kes oma 1920. aastast pärinevas «Realismi manifestis» esitas revolutsioonilise nõude kaotada keha plastilisus, nii hindavad ka figuuriplastika esindajad Ernst Barlach ja Philipp Harth — vaatamata oma vägagi erinevatele esteetilistele seisukohtadele — üksmeelselt materjali osatähtsust. Ent niipea, kui kerkib probleem ühe konkreetse materjali ja tema töötlemise laadist, lähe-

vad nende põhimõtted kardinaalselt lahku. Isegi traditsionaalsed materjalid aseta- vad skulptori sellesama alternatiivi ette, mida Karl Albiker püüdis uurida ja psühholoogiliselt seletada oma teoses «Die Probleme der Plastik und das Material des Bildhauers» («Skulptuuri ja skulptori materjali probleemid»): «Skulptuuri puhul võime rääkida materjali kahest põhitüübist, olenevalt sellest, kuidas kulgeb vormi realiseerimise protsess, see tähendab — kas seestpoolt väljapoole või väljastpoolt sissepoole. Viimast võimalust pakub kivi või puu, mida uuristatakse sügavuti kompaktselt kuubilisest plokist; vastupidist seevastu savi või pronks — neid tuleb käsitada kui nähtavaid kehi, mis arenevad väljaspool ruumi tühjuse või galerii näol. Kui pronks oma ekspansionistlikus tendentsis ilmutab eelistavalt väljapoole arenevat liikumist ja on aktiivse iseloomuga, siis kuubilisse massi suletud kivi on sobivam sisemise, hingelise liikumise väljendamiseks, tema iseloom on passiivne. Staatilisest ja tehnilisest seisukohast võttes määrab mõlema materjalitüübi erinev olek erinevuse ka väljendusrikkuses, kasutamise võimalustes ja sisemises seaduspärasuses!»

Nagu kõikide üldistuste puhul, nii võib ka siin tuua hulk vastuargumente Albikeri poolt esitatud vormelile metalli aktiivse ja kivi passiivse iseloomu kohta. Siiski ei saa sellest vaidlusest välja heita üht teetera, mida toetavad paljud andmed. Albikeri poolt antud iseloomustus kuni XX sajandini valitsenud materjalidele leiab kinnituse kunstipraktika poolt. Jakob Epstein aga märgib oma teoses «On sculpture and sculptors» («Skulptuurist ja skulptoritest») päris õigustatult, et suured skulptorid, nagu näiteks Michelangelo, kasutasid nii üht kui teist moodust, nii et vaidlus skulptori «skulptuurilise» või «modelleeriva» üleoleku üle on tarbetu. Ta arvab siiski, nagu oleks modelleerimine «loomingulisem», sest sel puhul luuakse ei millestki, kuna ploki tahumine või raiumine lähendab taidurit juba iseenesest mingile vormile. «Tegelikult muutub inspiratsioon materjali kallal töötades. Täielik vabadus puudub.»

Loomulik, et ka Epsteini teesi — vähemalt selles osas, mis puudutab materjali tehniliste menetluste väärtust — ei võetud just üksmeelselt vastu. 1930. aastal tunnistas Henry Moore, et materjali omadused ei sea piire, vaid loovad eeldused, et kunstilisest seisukohast alustada algmateeriaga viljakat dialoogi. «Niipea, kui tänapäeva skulptori vaateväljalt kõrvaldati «kreeka vaatepilt», võis ta ennast taas pühendada sisu realiseerimisele põhiliselt emotsionaalsetes vormides, selle asemel et näha kujutatavat väärtust ainult vormis. Sellega vabastati skulptor materjali võimu alt, otsene raiumine võimaldas tal mõelda oma materjalis ja temast vorm välja tuua. Niiviisi jõudis kunstnik materjaliga vastastikusele mõistmisele, ilma tema struktuuralseid omadusi moonutamata ja teda alahindamata. On jõutud arusaamisele, et kivist skulptuur peab tõepäraselt sarna-

nema kiviga, et tendents kivi elustada ja teha temast lihast ja verest olendit juuste ning armidega, alandab skulptori silma- moondaja tasemele.»

Meie sajandi alguses on paljud skulptorid entusiastlikult kiitnud kivi, mis oma kõvaduse tõttu nõudis orjatööd ja oli sel- lepärast kaua aega põlu all. Rohkem kui keegi teine toetas seda seisukohta nii sõna kui teoga Constantin Brâncuși, kes deklareeris, et kivi vahetu töötlemine tahumise näol on ainuõige tee skulptuuri poole. Ka Henry Moore on ülistanud kivi kõvadust ja vastupanu, mida skulptor peab austama. Taanlane Henry Heerup — ta töötas eranditult kiviga — kinnitab meile oma kogemustest: «Graniit on looduse üliküps muna ja eeskätt selles materjalis peavad ühinema looduse ja skulptori tahe. Kivi külgetõmbavus seisneb ennekõike faktis, et ta näitab oma vormi ja värviga seda, mida ma näha tahan. Temas on varjul palju looduslikke vorme, mis ootavad päevalgele toomist.»

Austerlane Fritz Wotruba, kes on maailmakuulsuse võitnud oma kükloopiliste skulptuuridega, kuulub suuremat lihtsust ja selgust taotledes kivi pooldajate hulka: «Ka mina usun sellesse seaduspärasusse, mida ta meile peale sunnib; kes teda sol- vab, see seab ohtu palju rahkem kui liht- salt esteetilise käsituse. Kes kivi läbi puu- rib, tapab kuju mõtte, mis seal varjul on.» Poeetiliselt keerukates kujundites laulab kivile ülistuslaulu ka Hans Arp: «Kivi kallal töötamine on raske ettevõte... Kivid on täis ohte, mis kammitsevad skulptorit. Nad raskendavad talle teed jumala poole...» Olgugi et Arp ei olnud skulptor, kes sõna otseses mõttes kiviga töötas, armastas ta siiski kivi, olgu see sileda pinnaga räni või veevalune kivirahn, ta pidas neid looduse loominguks. Kuid ta aimas ka neid ohte, mis skulptorit varitsevad. Ta kartis, et skulptori vai- mustus kivi vastu võtab doktriini ise- loomu. Sellepärast peavad ettevaatliku- mad kunstnikud vajalikuks luua tasakaal materjali jumaldamise ja enda plastilise kavatsuse vahel. Barbara Hepworth märkis 1954. a.: «Kivi või pronksi struktuur ja kvaliteet... peab saama lõpliku hin- nangu skulptuuriteoses. Ent ma ei usu, et nad iseenesest võiksid skulptuurile elu ja jõudu anda. Arvan, et materjali omaduste ja tema kaudu väljendatud vormi tähenduse õige mõistmine peab toimuma täie- likus tasakaalus.»

Taalised hoiatused materjali ebajumal- dava tähtsustamise eest sundisid nähta- vasti Henry Moore'i revideerima oma arvamust materjali osa suhtes. Ta lisis 1951. aastal: «Kolmkümmend aastat tagasi, kui olin loonud oma esimesed skulptuurid, tundsin vajadust toetada materjali seaduspärasuse teooriat. Sealt- peale on mõned meist pidanud temast fetiši tegema. Loomulik, et ma usun endi- selt selle doktriini tähtsusesse, aga see ei pea saama kunstiteose hindamise kriite- riumiks, sest vastasel korral jõuame nii- kaugele, et lapse tehtud lumemme hakatakse kiitma rohkem kui Rodini või

21. Michelangelo. Taavet. Marmor. 1501–1504.
22. C. Brâncuși. Lõpmatuse kolonn. Metall.
23. A. Giacometti. Naine ja rattad. Pronks. 1913.
24. A. Archipenko. Valge reljeef. Puu, bakeliit. 1957.
25. E. Barlach. Kuulajate friis. Tantsija. Pime. Usklik. Puu.
26. J. Arp. Tardumine. Pronks. 1935.
27. Marisol. Kindralid. Maalitud puu, plastmass, metall jt. 1961–1962.
28. H. Moore. Poollamav figuur. Puu. 1936.

Bernini töid.» Niisamuti nagu Epstein, jõudis ka Moore materjali väärtuse suhtelisele mõistmisele. Epstein hindas eriti vabadust, mida modelleerimine talle pakus, seda vabadust, mida teatavasti meie sajandil skulptorid laialt on kasutanud. See asjaolu tundus neile nii selge, et ainult väga vähesed jätkasid kiidulaule kergesti voolitavate materjalide pehmusele ja paindlikkusele. Üks neist eranditest on Alicia Penalba, kes teoses «Gedanken zur Arbeit» («Mõtteid töö puhul») mõistab hukka vanaraua ja metallijätmete kasutamise, avaldades samal ajal kahtlusi ka kivi, puu ja terase kasutamise suhtes. Kõik nad sisaldavad tema arvates müstifikatsiooniohtu. Mis temasse endasse puutub, siis tema eelistab sellist mittespetsiifilist materjali nagu savi. «Savil ei ole esialgu mingit ilu või isiklikku ekspressiivsust. Ta allub täiesti minu katsetustele ja on minu meelest tõeliselt plastiline materjal.» Sel ajal kui Alicia Penalba rõhutab savi aldist iseloomu, mistõttu teda saab kergesti modelleerida, tõstab Ernst Barlach esile tema teist omadust, ja nimelt ta kiiret töödeldavust, võrreldes näiteks nokitseva ning aeglase tööga puu kallal.

Arvestades sagedust, millega skulptorid kivile tunnustavaid sõnu jagasid, ja neid harvu kordi, millal savi või kipsi tunnustati, võime teha järelduse, et «spetsiifilised» materjalid äratasid suuremat huvi kui need, millest võib peaaegu kõike teha, kuna neid seoses teostamise vabadusega ei peeta enam diskussiooni vääriks. «Spetsiifiliste» materjalide hulgas on ka raud. Julio Gonzales, kes oli esialgu kullatöötaja, oli esimene, kes Picasso katsetuste mõjul muutus tähelepanelikuks täiesti sööti jäänud ala vastu, s.o. taosraust skulptuuri vastu: tema oli ka esimene, kes ette kuulutas selle materjali tähtsust uute avastuste hulgas: «Kahjuks algas raua ajastu paljude sajandite eest relvade tootmisega, millest üks oli ilusam kui teine. Tänapäeval võimaldab ta sildade, tööstushoonete, raudteede jms. ehitamist. On saanud aeg, et ta lakkaks olemast surmatoov või lihtsalt mõne mehhaanilise teadusharu kasutada olev materjal. On avanenud võimalused, et seda materjali, mis praegu kunstivaldkonda tungib, vermitakse või modelleeritakse kunstniku armastavate kätega.»

Gonzales ei tunginud raua kunstikõlblikkuse probleemidesse, veel vähem tegi seda tuntumaid teraseplastikuid keskmisest põlvkonnast, Rudolf Hoflehner, kes oma «Pladoyer eines Täters» («Tegija kaitsekõne») väitis: «Raud on mulle võõras, ma sõidin temas vaenlasega...» Selge, et Gonzalesi ja Hoflehneri sõnade paatos ei võinud kosta kusagil mujal kui just seesuguses vaimses kliimas, kus peamiseks probleemiks oli skulptuuri materiaalsete põhialuste radikaalne uuendamine. Lähtesignaali andis Umberto Boccioni, skulptor-futurist, kes 1912. aastal oma «Futuristliku plastika tehnilises manifestis», mis mõistis hukka traditsionaalsed õilsad materjalid nagu marmor ja pronks ning pooldas paljude materjalide kuhja-

mist ühte kunstiteosesse, väitis: «Skulptor võib kasutada kahtekümmend või veel rohkemat materjali... kui plastiline väljendus seda temalt nõuab.» Ta mainib sealhulgas klaasi, puud, paberit, tsementi, raudbetooni, juukseid, nahka, tekstiili, peegleid, elektrienergiat jne.

Kui me seda «materjalide kataloogi» uurime, näeme, et aja jooksul on plastilistes teostes neid kõiki kasutatud. Esimeste hulgas, kes Boccioni üleskutsele järgnesid ja pooldasid kunstniku vabanemist traditsiooniliste materjalide eest, oli ka Aleksander Archipenko, üks otsitavamaid ja eksperimenteerimishimulisemaid kunstnikke. Heites tagasipilgu moodsa kunsti arengule enne Esimest maailmasõda, märkis Archipenko seejärel: «Kui ma 1912. a. esmakordselt hakkasin skulptuuris kasutama mitmesuguseid materjale, tuli välja, et see sündis seetõttu, et mõned plastilised vormid minu kontseptsioonis nõudsid teoks saamist, ent neid ei saanud edasi anda traditsiooniliste materjalide abil. Loomulikult pidin leidma nende jaoks uued materjalid ja uued tehnikad. Omaenda professionaalse kogemuse põhjal võin väita, et uus stiilivorm on see, mis teistsuguse loomuga materjali nõuab, aga mitte ümberpöörduvalt — materjalid loovad uue stiili.»

Kubistid ja sürrealistid, nagu näiteks Henri Laurens, Pablo Picasso, Hans Arp, Kurt Schwitters, Max Ernst ja Joan Miro, kasutasid oma plastilistes teostes edukalt mitmesuguseid materjale ja nende kombinatsioone. Kui vaatleme Picasso varaseid papptöid, näeme, et nende eksperimenteerivate asjaarmastajate kunstnike jaoks ei olnud materjali vastupidavusel ja tugevusel mingit tähtsust. Jean Dubuffet, kes 1954. a. konstrueeris mitu kuju laavatükikestest ja juurtest, läks niikaugele, et teatas: «Mul oli alati peaaegu haiglane kalduvus kasutada oma töödes kõige labasemaid materjale, mille peale ma uneski poleks tulnud, sest nad on liiga tavalised, liiga käepärast võtta, ja tundub, et nad ei kõlba iga asja jaoks.»

Kui tavalised materjalid olid rehabiliteeritud ja võeti kasutusele jäätmed, hakkas loomulikult eriti tähtsat osa mängima ka «leitud ese», enamasti igapäevases elus kasutatavate hulgast, mis aga kanti üle uudsesse tähenduslikku konteksti — nn. «ready made». Seda mitmekülget eksperimentaalset, mille avastasid Marcel Duchamp ja Pablo Picasso, võib ekspluateerida ainult puhuti, et subjektist mitte liiga kaugele minna.

Lõpuks ei saa vaikides mööda minna ka neist häältest, mis hoiatasid vabrikumaterjalide «sissetoomise» eest. Jacob Epstein, kes juba 1915 a. lülitas oma teosesse «The Rockdrill» masinaosi, ütles hiljem kriitiliselt: «Ma ei saa üldse aru, mis tulu võib olla selliste uute materjalide kasutamisest, nagu näiteks klaas, plekk, inglismaa lehed, roostevaba teras ja alumiinium.» Veel selgemini väljendas end Fritz Wotruba neis arutlustes, kus ta kaitseb kivi: «See on ainuke õige materjal, sest

ta on ainuke ehtne materjal.» Sealjuures teigi ta veelgi rangema otsuse: «Kõik teised materjalid nagu laudad, papjeemašee, raudvitsad, konservikarbid ja metallvarvad pole muud kui vaesed aseained ja neil pole üldse õigust ülbelt pretendeerida «sajandi materjalideks» saamiseks. Nendest hoiatustest ja hukkamõistmistest hoolimata võtsid niihästi skulptuur kui ka maali- ja dekoratiivkunst kõik need materjalid kasutusele ning lisasid nende metoodilisse arsenali ja kasutamiseviisidele uusigi. Üks viljakamaid ja «sobivamaid» on nende hulgas plastmaterjal oma rohketel kombineerimisvõimalustega. Temas on kunstnikud hinnanud ta täielikku «isikupäratust» (ilmetust). Nende arvates ei tohi heal materjalil olla mingisugust kindlat ekspressiivset väärtust. Teda tuleb töödelda riistade abil ja kaasaegsete tehniliste vahenditega ning vormi saab ta alles lõppfaasis.

Näiteks tselluloid kui kunstiteose materjal oli kasutusel juba konstruktivistide juures pärast Esimest maailmasõda, aga plastmaterjalidest kunstiteoste suur laine veeres ka üle meie eposhi. Anthony Caro katsus kokku võtta üldist arvamust, kui ta selgitas: «Tahaksin oma neid skulptuure, millesse ma tõsiselt kiindunud olen, luua igasugusest materjalist, millestki anonüümsest...» Materjali kõige soovitud omadus, mille poole püüavad tänapäeva skulptorid, näib olevat tema anonüümsus, teisejärguline tähtsus, tema tundmatus, see, et ta ei oleks mingi kindlate omadustega aine. Uli Pohl, kes eelistab töötada pleksiklaasiga, selgitab oma motiive järgmiselt: «Mitte materjal ja tema subjektiivsed efektid pole need elemendid, mida kunstnik peab hindama, nad teenivad teda tema loomingus üksnes kui vormide loomise vahendid.»

Kui lugeda tähelepanekuid, mida on teinud kõige nooremad skulptorid, kes töötavad plastilise materjaliga, siis näib soov väljendada oma isiklikku tahet «neutraalse» materjali vahendusel juba vananenud olevat. Kõige värskem deviis kuulub: «Kunstiteose individuaalne iseloom peab hajuma, «originaal» peab kaduma hulgalise paljundamise läbi ja seetõttu, et üha rohkem kasutatakse tööstuslikku töötlemist.»

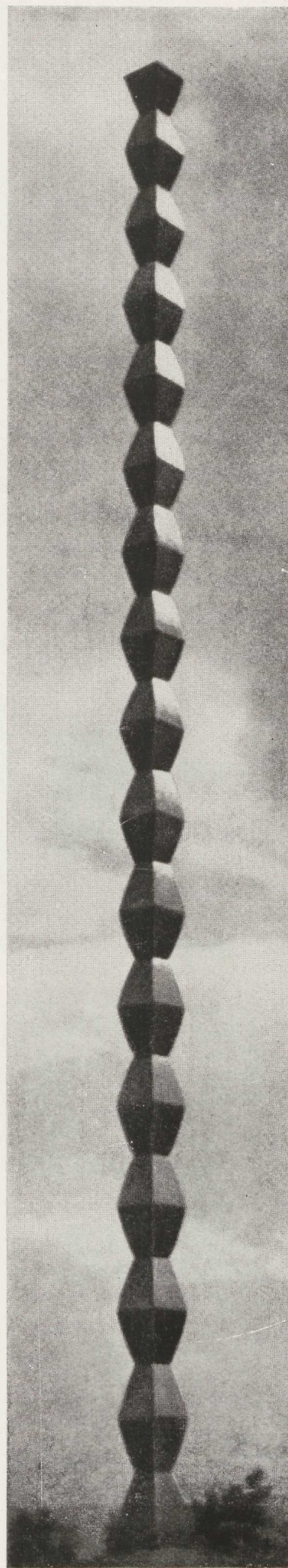
Paljud kunstnikud on sõna võtnud nende materjalide eeliste kohta 1968. a. Wiesbaden muuseumi poolt korraldatud näituse «Kunst und Kunststoff» («Kunst ja tehismaterjalid») kataloogis. Muu hulgas tõstsid nad esile uued eksperimentaalsed võimalused, vormide rohkuse, läbipaistvuse ja värvirikkuse, mida minevikus oli võimatu saavutada. Timm Ulrichs ülistas plastmaterjali «täiuslikkust», tõstes esile tema puhtust, lõhnatust ja kõdunemiskindlust. Ingeborg Buss arvas, et leiab temas aine, mis on vaba igasugusest kunstilisest ja käsitöökonventsionaalsusest, Bernhard Höke aga peatus kõigepealt mitmesuguste plastesemete tehnilistel ja ärrilistel aspektidel. Samal ajal kaebas ta, et tehnilised ja finantsilised raskused, mis on seotud plastmaterjalide kasu-

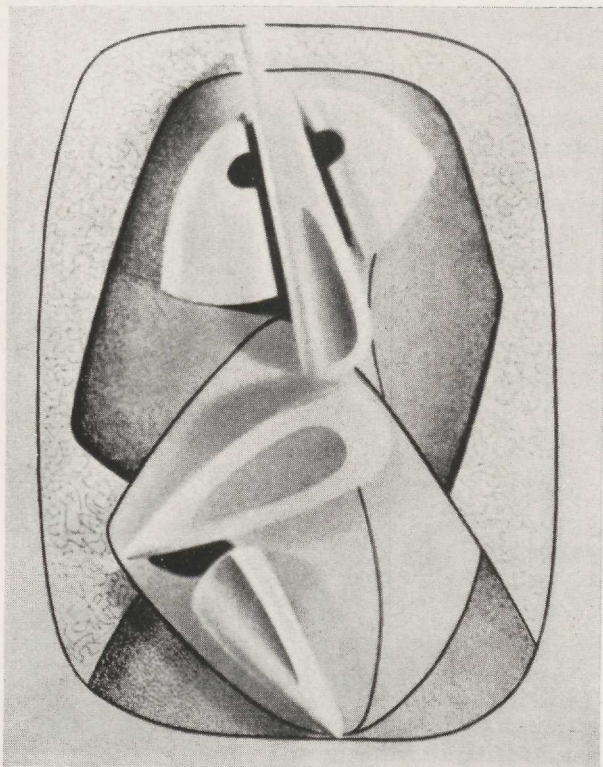
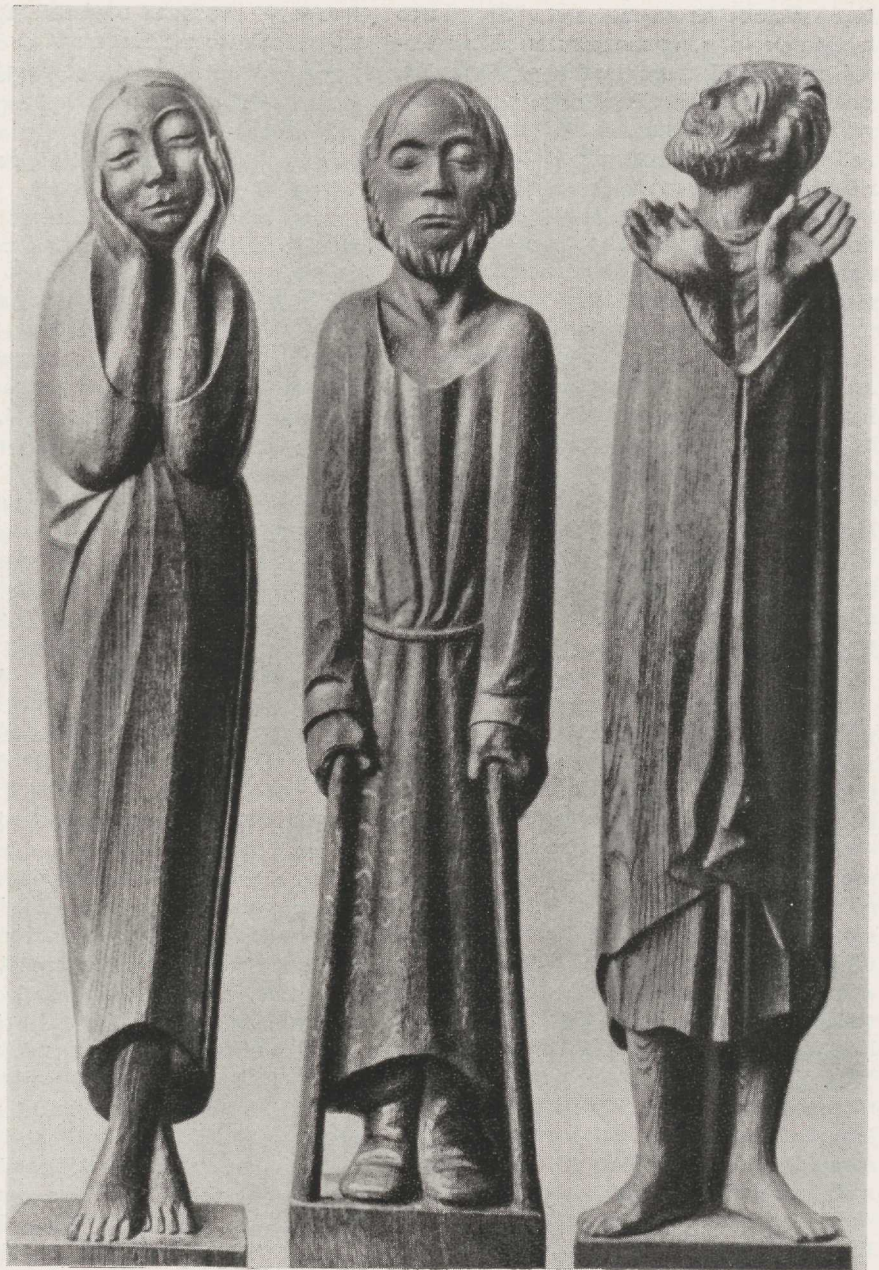
tamisega, sunnivad kunstnikku suuremal määral tööstusest olenema.

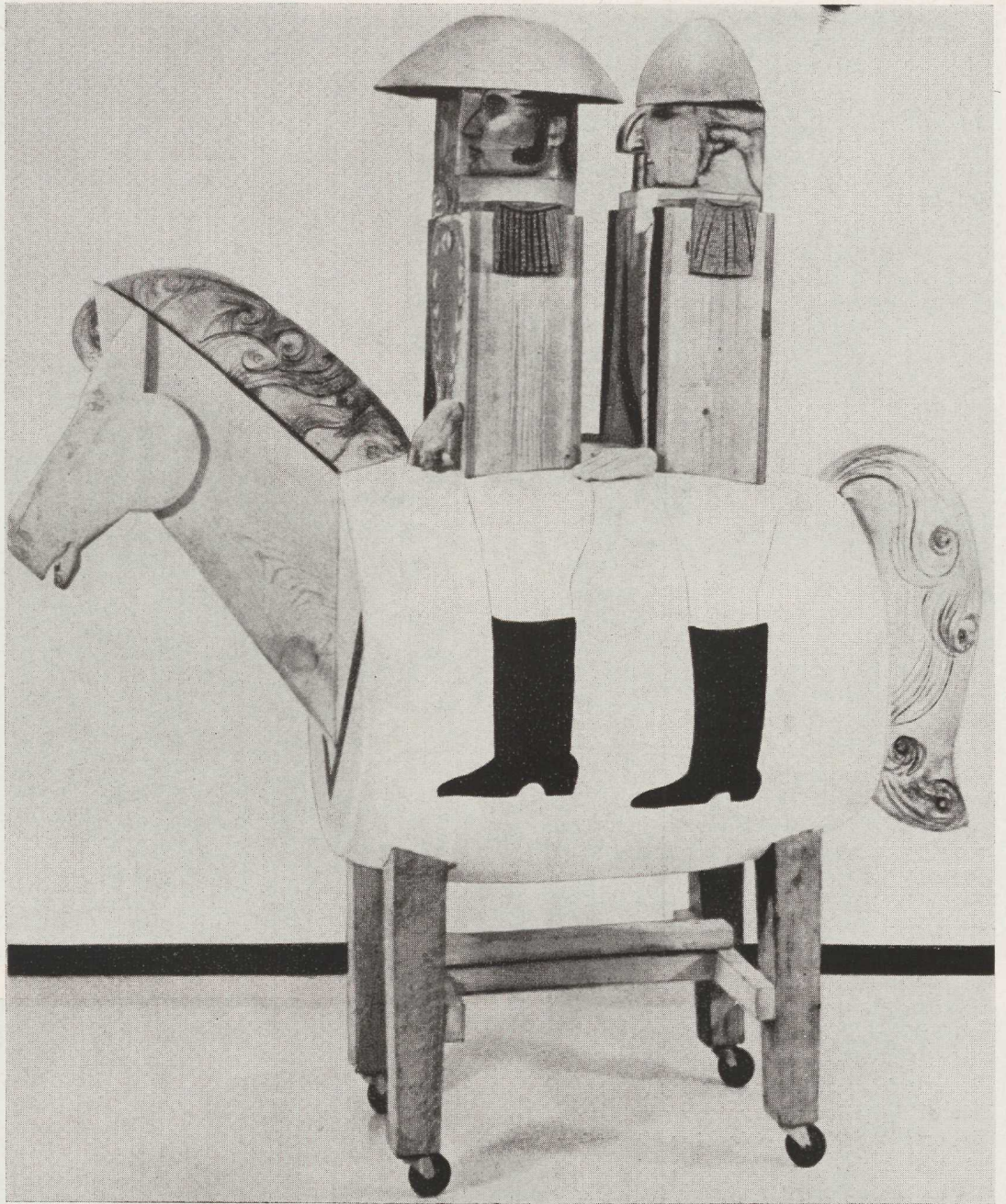
Pögenemine vanade materjalide konventsionaalsusest ja uute plastmaterjalide piiramatud võimalused ei ole uutele materjalidele siiski rohelist teed avanud. Võib-olla sellepärast ongi skulptorite avastamishuvi pöördunud mujale — materiaalse substantsi rängele kaotamisele. Materjali eitamine ja tema allutamine kunstniku loovale tahtele vormi visandamisel — neid vaateid avaldati juba XIX s. viimastel kümnenditel. Medardo Rossi, kes eelistas põgusaid stseene vahast voolida, kirjutas: «Minule on kunstis kõige tähtsam võimalikult püüda materjali unustamise poole.»

Sellesse avaldusse tuleb siiski kriitikaga suhtuda, sest just Rosso juures on nii õrnalt väljendatud plastika otseselt sõltuv oma materjalist — s. o. vahast. Sest tegelikult ei oleks tema kunstilisi taotlusi üheski teises materjalis saanud nii õnnestunudult realiseerida kui selles pehmes, töötlemisele kergesti alluvas aines. Materiat kui sellist ei eita isegi kaasaegsete maalikunstnike katsed töötada nii elementaarsete vahenditega, nagu muld, õhk, vesi ja tuli. Võib isegi väita, et eksperimentaalne skulptuur polegi muud kui «materjal». Selles mõttes on sõna võtnud üks esimesi selle voolu pooldajaid, hiljuti surnud milaanolane Pietro Manzoni, kes seoses uute esteetiliste põhimõtetega teatas oma 1960. aastast pärinevas kirjutises, et «pneumaatilised skulptorid, taandatuna või laiendatuna peaaegu mitteeksisteerivast miinimumist kuni praktiliselt lõpmatu maksimumini, on vormi seisukohast absoluutselt ebamäärased, sest iga katse neile vormi anda (isegi vormitut-amorfset vormi) poleks loogiline ega lubatud». Tsiteeritud teose ühes teises kohas räägib R. G. Dienst plastmaterjalide muutlikust vastupidavusest uues kunstis (voolitavad, vedelad ja vist ka gaasilised ained). Äärmuslikest võimalustest, mis puudutab traditsionaalseid materjale, võin ma siinkohal mööda minna ja selle asemel esitada mõningaid isiklikke arvamusi skulptuuri tehnika kohta. Ehkki kunstnike vaated materjali väärtuse ja osatähtsuse kohta on väga erinevad, ühes on nad ometi üldiselt üksmeelsed, nimelt selles, et nad peavad määravaks materjali täiuslikku valitsemist laitmatu professionaalse oskuse ja tehnika tundmise kaudu. Aristide Maillol nägi just sellises täiuslikkus meisterlikkuses eeldust kunstnike ridadesse astumiseks, samas mõttes on sõna võtnud ka Philipp Harth. Üksmeel valitseb ka selles suhtes, et skulptor peab kohandama tehnika materjali omadustele, et ta peab mõtlema oma materjali spetsiifikast lähtudes. Seda asjaolu tunnistas Henry Moore oma kirjutises «Skulptori eesmärgid» (1934). «Kui skulptor oma materjali tunneb, kui ta on tuttav ta võimalustega ja omadustega, siis võib ta materjali piirides elustada hingetut plokki oma kavatsuse täielikuks realiseerimiseks...»

Sama mõtet, kuid ulatuslikumalt ja







paindlikumalt on väljendanud ka Naum Gabo, kui ta materjali ja tehnika kohta ütleb: «Tehnik teab, et ta ei pea materjalile peale suruma mingit funktsiooni, mis oleks vastuolus selle koostisega... Niisama kui tehnikas nii dikteerib ka skulptuuris töötlemise viisid materjal... Kas raiutud või valatud, modelleeritud või konstrueeritud, ei lakka skulptuur kunagi olemast skulptuur, senikaua kui tema esteetilised väärtused on kooskõlas materjali põhiliste omadustega.»

Sellest hetkest peale, kui mõisteti, et skulptuur on alatiselt teatava materjali võimu all, on skulptorid ikka püüdnud selle poole, et seda survet enda kasuks pöörata. Seda asjaolu võib välja lugeda juba Henry Moore'i eespool tsiteeritud sõnadest, aga seda on veel selgemini väljendanud Lynn Chadwick: «Ma omistan erilist tähtsust eripärale, mille annab kunstiteosele tehnika. Tehnikal on oma piirid, aga mina tõstan esile just eripära, mis tuleneb sellisest survest ja vastupanust.»

Kui uute materjalide avastamiseni oli skulptori kaldumine kas tahumistehnika või modelleerimise poole ainult üks kahest võimalusest, siis tähendas see asjaolu tõelist enesepiiramist neile kunstnikele, kes võitlesid metalli või tehismaterjalide pärast. Metalliga töötavatel skulptoritel ei ole muud valikut kui oma materjaliga leppida. Aga see protsess ei alga lihtsalt hetkest, kui sepahaamer, ääs, pneumaatiline vasar, hüdrauliline press ja silindrid tööle hakkavad, vaid juba toormaterjali või eeltöödeldud materjali valikuga.

Endastmõistetavalt nõuavad haruldased materjalid rohkem tehnilist tööjõudu. Sellepärast ei peaks meid sugugi üllatama fakt, et Claes Oldenburg, kirjeldades skulptorite kujunemisprotsessi, kasutab oma modelleerimislaadi näitamiseks rätsepatöökoja keelepruugist laenatud terminoloogiat, nagu näiteks juurdelõikamine, õmblemine. Skulptuuri traditsioonalse tehnikaga seob teda ainult fakt, et ka tema kõneleb käega tehtavast tööst. Seda protsessi kritiseeriti nn. «minimaalse kunsti» suuna pooldajate poolt, kes peavad seda vananenuks ja panevad kahtluse alla selle efektiivsuse. Niisugused skulptorid nagu Donald Judd arvavad, et käsitöölised spetsialistid (plekksepp või lukksepp) ja isegi mõned tehased on oma tehniliste kogemustega ja seadmetega rohkem võimelised kunstniku poolt visandatud teost materjali kandma. Sellepärast valmistab kunstnik ainult oma objektide konstruktsiooni üldised joonised, mis seejärel vabrikus või töökojas teostatakse. Seega on jutt «kontseptsiooni-kunstist», mis oskab ära kasutada tänapäeva maailmas valitsevat tööjaotust. Niisamuti kui kunsti toodete seeriatootmises on kunst ja tööstus hakanud käsikäes sammuma, luues uusi suhteid. Jääb ainult oodata, kas ka kunsti tarbijad sellega rahule jäävad.

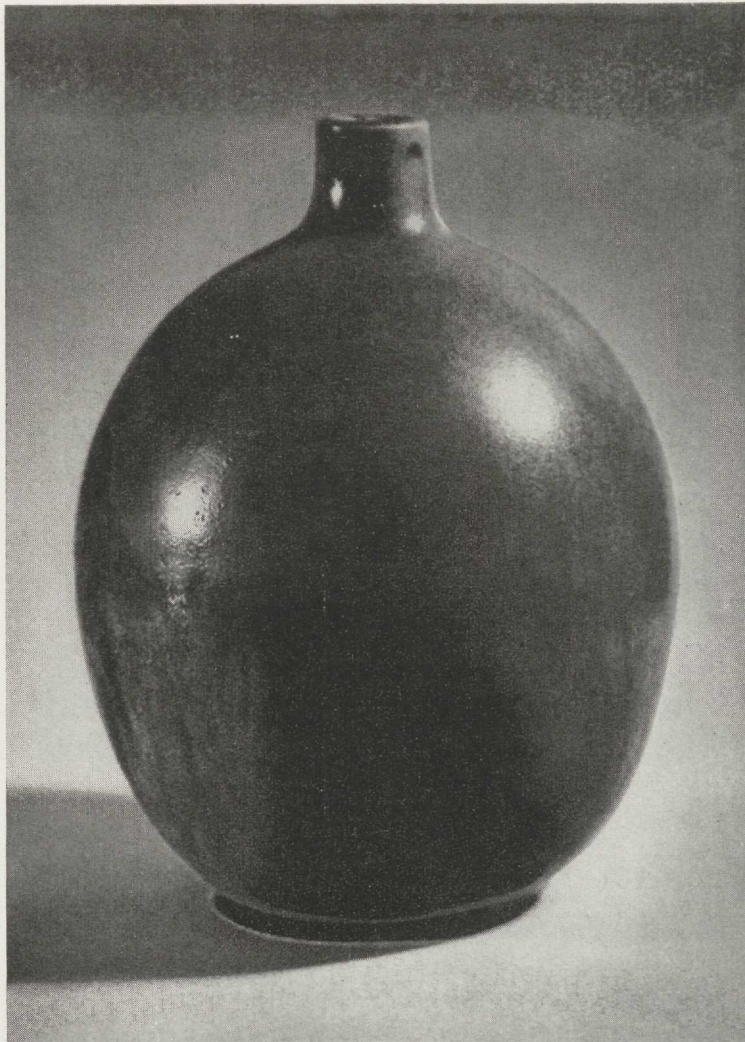
Rumeenia keelest tõlkinud A. Kurtna

29 31

30 32

HELENE KUMA TÖÖMAILT

Kaalu Kirme





Ajalooline taust Helene Kuma kujunemisele on olnud kaunis kirev. Ajal, mil H. Kuma astus Riigi Kunsttööstuskooli (1932), toimus eesti tarbekunsti parajasti terav võitlus kahe voolu vahel. Riigi Kunsttööstuskooli ringkonnad eelistasid rikkalikult dekooriga, keerulise vormiga esemeid. Kooli keraamika töökoda juhatas Ungarist kutsutud spetsialist prof. Géza Jakó, kelle tugevaks küljeks oli keraamika tehnikate põhjalik tundmine. Sarnaselt ungari rahvakeraamikale ja kooskõlas Kunsttööstuskooli esteetiliste vaadetega valmisid töökojas ohtralt ornamendiga kaunistatud, tugevasti profileeritud nõud. Sellele laadile seisis vastu Jaan Koort oma lihtsa juugendile lähedase siluetiga ja ühevärvilise glasuuriga kaetud keraamikaga. Ajakirjanduses puhkes diskussioon, milles ühelt poolt kaitsti, teiselt poolt rünnati G. Jakó laadi. Nähtavasti sellest tingituna ei pikendatud enam temaga sõlmitud lepingut ning Jakó lahkus Eestist 1933. aastal. 1934. a. sügisest asus töökoda juhutama Kunsttööstuskooli enda kasvandik Valli Eller, kes oli end täiendanud Soomes, lühemat aega ka Itaalias. V. Elleri juhtimisel muutus Kunsttööstuskooli keraamika oma vormikõnelt mõnevõrra lihtsamaks ja lakoonilisemaks. Sellest viimasest perioodist pärinevad ka esimesed H. Kuma praegu Tallinna Riiklikus Kunstmuuseumis säilitatavad õpilastööd. Need 1937.—1939. aastail valminud esemed tutvustavad noort keraamikut kõige paremast küljest: esemete vorm on antud hoogsa joonega, dekoori asendab enamasti maalilisest voolav meeldivates toonides vaap; õpilaslik paljusõnalisus on välditud, kogu kujundus on ökonoomne ja kompaktne.

Sõja-aastad katkestavad ajutiseks noore keraamiku loometöö. Naasnud nõukogude tagalast vabastatud Eesti NSV-sse, jätkab H. Kuma õpinguid kõrgema erihariduse saamiseks Tallinna Riiklikus Tarbekunsti Instituudis (praegu ENSV Riiklik Kunstiinstituut). Lõpetanud selle aastal 1948, tuleb temalgi esimestel tegutsemisaastatel mõnevõrra lõivu maksta akadeemilistele kaanonitele, mis kogu nõukogude tarbekunsti sel ajalõigul olid maad võtnud. Ometi püüab noor keraamik anda midagi isikupärast nende aastate nivelleerunud vormikõnemesse. Eriti paistab silma tema huvi ažuurse lahenduse vastu, mille küllalt huvitavaks näiteks on 1955. a. valminud kausike eesti rahvusornamendiga (praegu autori kogus). Alles 1950-ndate aastate teine pool toob vabanemise neist tarbekunsti arengut pidurdanud tegureist. Nüüd algab ka H. Kuma loomingu küpsusperiood.

1950-ndate aastate lõpust kuni tänapäevani näib H. Kuma tähelepanu kõitvat kaks peamist probleemi. Esimene neist on keraamika tarbefunktsiooni esiletoomine. See ajendas teda juba aastail 1949—1950 looma piimaserviisi lastele Puškini muinasjuttude teemal. Sellele järgnevad mitmed tarbeserviisid samast ja järgnevast aastakümnest. Eriti ilmekaiks selle taotluse näiteks on 1967. a. valminud köögi-

nõudekomplekt (koosneb leivalaust, soolavakast, uhmrast, taigaruulist, pudrunuiast ja võrtsinõudest) ning 1970. a. valminud ažuurse valgestid küünlale, keraamilised linnumajad. Teiseks paelub Helene Kuma keraamika värvierksuse probleem. Tõuke selle püstitamiseks andis ilmselt reis Itaaliasse 1959. a. ja töötamine sealseis maailmakuulsais Faenza töökodades. Eesti tolleaegses keraamikas valitsevate hallsiniste ja pruunide toonide taustal tõusid H. Kuma punased, erkrohelised ja kollased värvid soodsalt esile. Nii jõudsid H. Kuma vahendusel meie põhiliselt Põhja-Euroopa tarbekunstile orienteeruva keraamikani ka mõningad vahemereäärsete rahvaste temperamendi avaldused. See internatsionaalsete sidemete amplituudi laienemine tuli meie keraamika ilmele kindlasti kasuks. Kuid nähtavasti ei peitu H. Kuma keraamika värvikuse taotluse taga üksnes Itaalia-muljed, vaid ka tema kui kunstnikuisiksuse eripära. Seda tõestab fakt, et kümnekond aastat hiljemgi näeme H. Kuma loomingus ikka ja jälle esile kerkivat maksimaalse värvintensiivsuse taotlust («Liblikate» seeria aastaist 1968—1969).

Muidugi ei toimu H. Kuma loomingulised otsingud ainult kahes mainitud suunas. Küllaltki olulisele kohale tõuseb 1960-ndail aastail vormiprobleem. Näeme pika kaelaga pudeljaid vorme, nõgusakülgseid kaussvorme, kombineeritud vorme (ansambel «Tulpière», 1969) jne. Ka erinevad faktuurilahendused on iseloomulikud kunstniku loomingule (vaasid näsaja pinnakattega 1962. ja 1963. aastast, komplekt «Kosmos», 1968). Ornamenti — nii klassikalise rahvusliku ornamendi õitena kui ka rütmikate geomeetriseliste elementide näol — kuulub kindlalt H. Kuma väljendusvahendite hulka.

H. Kuma ei ole ühelgi näitusel rabanud vaatajaid oma teoste arvukusega. Kuid ta keraamika vooruseks on alati olnud mõttekerksus, iseseisvad ja küllalt viljakandvad otsingud, järjest uute probleemide püstitamine. Selliselt on ta tunduvalt rikastanud meie keraamika üldpilti ning pälvinud tunnustust siin ja väljaspool meie vabariigi piire. Kahel viimasel aastakümnel on tal 25 korral tulnud esindada Nõukogude Eesti keraamikat näitustel vennasvabariikides ning 22 korral välismaal. Neilt on ta kaasa toonud rahvusvahelise keraamikanäituse audiplomi Prahast (1962), NSVL Kunstnike Liidu diplomi (1966) esinemise eest 1965. a. Genfi rahvusvahelisel keraamikanäitusel ning diplomid näituselt Faenzas (1966 ja 1969).

Veel suuremat osatähtsust kui eesti keraamikas omab H. Kuma eesti kunstiteaduses. Ta on üldse esimene spetsiaalselt tarbekunsti küsimustele pühendunud eesti kunstiteadlane. Lõpetanud 1953. a. Leningradis Repini nim. Maali, Skulptuuri ja Arhitektuuri Instituudi kunstiajaloo alal, omandas ta veel teise eriala. Juba aasta varem ilmub ta esimene kunstialane artikkel ajakirjanduses ja sellest ajast

peale lisandub H. Kuma tegevusele keeraamikus ka intensiivne tegutsemine kunstiteadlasena.

Tegevus loovkunstnikuna on mõjutanud H. Kuma huvisuunda ka kunstiteadlasena — kõige hingelähedasemad on talle eesti tarbekunsti päevaprobleemid. Neile on pühendatud suur osa tema kunstialastest kirjutistest. Peaaegu ükski vabariiklik tarbekunstinäitus ega silmapaistvam personaal- või grupinäitus pole jäänud tema poolt analüüsimata. Arvukalt on ta kirjutanud ka probleemartikleid ning eessõnu näituste kataloogidele. Õige pea asub ta tutvustama Nõukogude Eesti tarbekunsti ka vennasvabariikide kunstipublikule (artiklid ajakirjades «Iskusstvo» ja «Dekorativnoje Iskusstvo SSSR»). Viimastel aastatel on sellele lisandunud ka eesti tarbekunsti tutvustamine välismaistes kunstiajakirjades.

Üksikute Nõukogude Eesti tarbekunstimestrite loomingu uurimisel on paratamatult ka nende varasema loomingu analüüs. Esialgu töötab ta läbi Adamson-Ericu, Maks Roosma, Ede Kurreli, Mari Adamsoni (monograafia ilmus 1960. a.), Aino Alamaa jt. kaasajal tegutsenud kunstnike täieliku loomingu biograafia. Samaaegselt hakkab üha enam tema tähelepanu pälvida varasem periood, algul üksikautorite (Vanda Juhansoo, Juuli Suits) ulatuses, hiljem tervikprotsessina. ENSV Riikliku Kunstiinstituudi raamatukogus asub H. Kuma 1961. a. valminud seni avaldamata käsikiri «Üleminek Eesti rahvakunstist tarbekunsti (1880—1917)». Selles käsikirjas, mis teatavas osas kindlasti pälvis trüki avaldamist, on põhjalikult käsitletud eesti kutselise tarbekunsti tekkeprotsessi, eriti seoses L. Rebenitzi ja R. Kurriku käsitöökoolide tegevusega.

Oma põhiteoses, 1962. aastal vene keeles ilmunud raamatus «Nõukogude Eesti tarbekunst ja tema meistrid», on H. Kuma jällegi asetanud pearõhu kaasajale, mille kõrval on antud lühiülevaade ka kogu eesti rahvusliku tarbekunsti arengukäigust (mainitud raamat on 1962. a. Leningradis kaitstud kunstiteaduste kandidaadi väitekirja trükivariant). H. Kuma teeneks kunstiteadlasena on ühelt poolt eesti nõukogude tarbekunsti arenguprotsessi jälgimine ja üldistamine, teiselt poolt eesti tarbekunstiloo varasema perioodi marksislik läbiuurimine. Kui silmapaistvamad nõukogude-eelse perioodi kunstiteoreetikud (H. Kompus, R. Paris jt.) on küllalt rahuldaval tasemel analüüsinud meie tarbekunsti evolutsiooni aastail 1920—1940, siis on nende vaatluselt välja jäinud selle kunstiharu embrüonaalne areng XIX sajandi lõpul ja käesoleva algul. Seda lünka asus kümnekond aastat tagasi täitma alles H. Kuma.

H. Kuma kui kunstiteadlase iseloomustus jääks puudulikuks, kui me ta kirjasõna kõrval jätkaks märkimata tema esinemis- oskuse, emotsionaalse sõna, millega ta suudab anda nii asjaliku ülevaate jooks- vast näitusest kui ka visuaalse pildi kau-

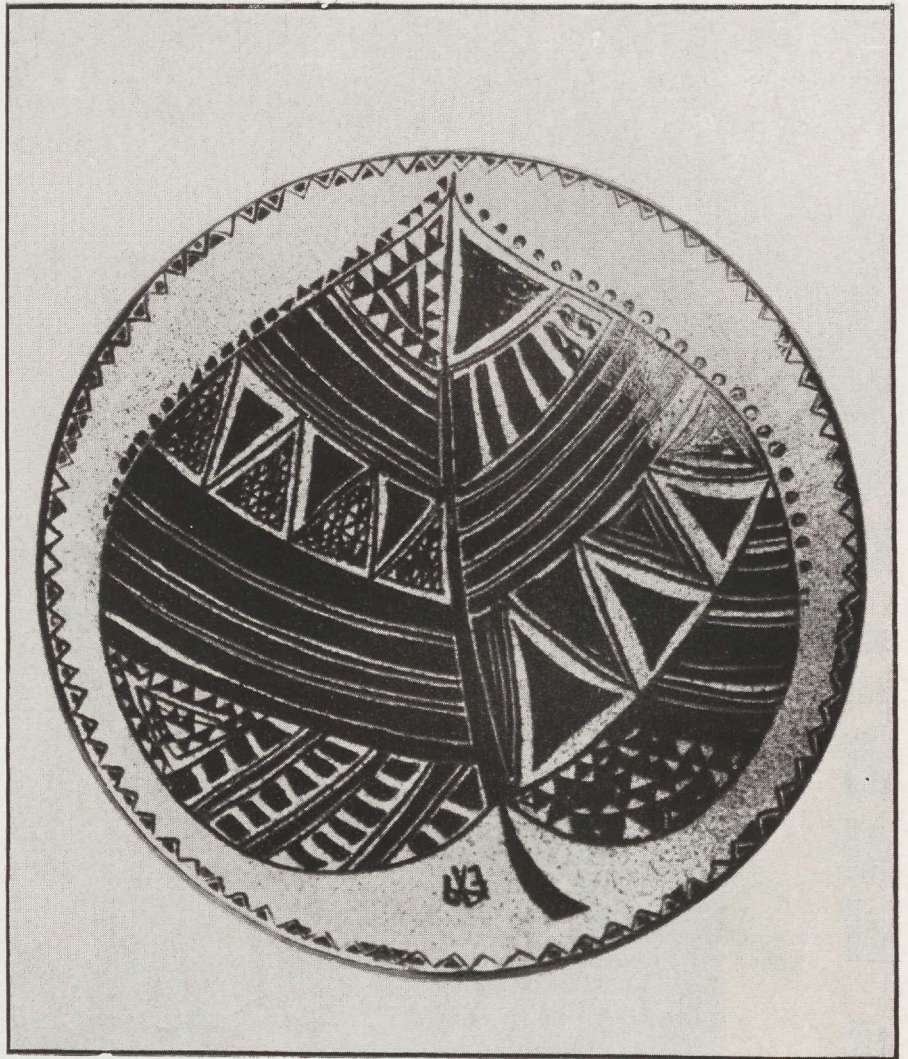
gete maade kunstielust ja olustikust, mida ta oma rohketele reisile jälgida on saanud.

Kolmanda peatüki Helene Kuma tegevust käsitlevas artiklis peaks moodustama lõik tema pedagoogilise tegevuse kohta ENSV Riikliku Kunstiinstituudi keraamika ja klaasehistöö kateedris, kus ta praegusel ajal töötab kateedri juhatajana ja kunstiajaloo lektorina. Kuid selle peatüki kirjutamiseks peaks ise olema pikemat aega tema õpilane. Paari semestri jooksul kuulnud tarbekunstiajaloo loengud lubavad allkirjutanul ainult rõhutada tema materjali head tundmist ja meeldivalt asjalikku esinemisostust.

Ligi kolm aastakümnet on Helene Kumal olnud täis viljakandvat tööd kolmel põllul korraga: kunstnikuna, teadlasena ja pedagoogina. Ja on imetusväärne, et ta kõigil neil aladel on suutnud eesti kultuuri varasalve anda täisväärtusliku panuse.

33

34



29. H. Kuma. Lambijalg. Savi, poolmatt glasuur. 1939.

30. H. Kuma. Vaas Kõrgkuumus. 1963.

31. H. Kuma. Uhmer «Roheline». Kõrgkuumus.

32. H. Kuma. Alused «Alus» ja «Ruutu». Kõrgkuumus.

33. H. Kuma. Suur taldrik «Sügis». Kõrgkuumus, saviglasuur. 1967.

34. H. Kuma. Vaas «Hammasrattad». Kõrgkuumus. 1968.



Üle kolmekümne aasta on eesti klaasikunsti areng seotud kunstnik Maks Roosma nimega. Tema loometöö, pedagoogitegevus, uurimused klaasikunsti arengust ja tootmisest Eestis ning aktiivne võitlus klaasi eksperimentaaltöökoja rajamise eest kohapeal lubavad Maks Roosmast kõnelda kui võimekast, oma eriala palaval armastavast kunstnikust, õppejõust ja teadlasest ühes isikus.

Juba aasta pärast Riigi Kunsttööstuskooli graafika osakonna lõpetamist 1936. a. võib M. Roosmat kohata Tšehhoslovakkias Böömi suurepärase klaasimeistrite töökodades õppimas-täiendamas osukusi sel imepärasel kunstialal. Ja samal, 1937. aastal saab Maks Roosma esimese rahvusvahelise tunnustuse Pariisi maailmanäituse kuldmedali näol vaaside «Põllul» ja «Vesineitsid» eest. 1938. aastast, mil M. Roosma pühendas end pedagoogitööle, kuni tänaseni, on tema juhendamisel omandanud klaasikunstniku kutse kogu meie selle ala meistrite pere. Tema suurepärasest pedagoogi- ja loometööd märgistavad ENSV teenelise kunstitegelase aunimetus 1957. aastast ja professori teaduslik nimetus 1960. aastast.

Maks Roosma kunstnikukäekiri kujunes välja juba 30. aastate lõpul. Viljakam loomisperiood langes meistril aga sõja järgsetesse aastatesse kuni ca 1960. aastani. Sellest peale võtab lõviosa pedagoogitööst vabast ajast klaasikunsti arengukäigu uurimine Eestis (eriti klaasikodade tegevus XIII sajandil ja hiljem) ning võitlus klaasi eksperimentaaltöökoja rajamise eest Eesti NSV-s. Viimane peaks kindlustama tööpõllu meie võimekale klaasikunstnike kaadrile, kellest suur osa töötab kohapealsete loomisvõimaluste puudumise tõttu väljaspool vabariigi piire või mitte oma erialal. Ka Maks Roosma lootis klaasiekspimentaaltöökoja baasil oma tegevussfääri laiendada — alustada uute klaaside ja klaasivormide loomist.

Oma senises loomingus tuli igakülgselt arenenud kunstnikul kasutada teiste poolt valmistatud klaasi ja valmis vormidele oma kompositsioonid kohandada. Seetõttu on M. Roosma erilise meisterlikkuse saavutanud just klaasi graveerimisel, mis alal ta on seni ületamatu kogu NSV Liidus (meenutame siinjuures, et M. Roosma lõpetas Riigi Kunsttööstuskooli graafika erialal).

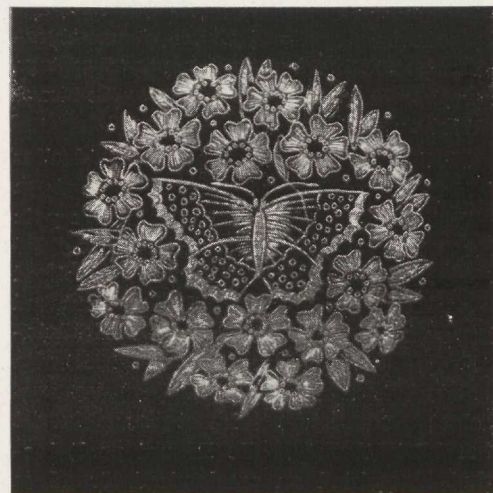
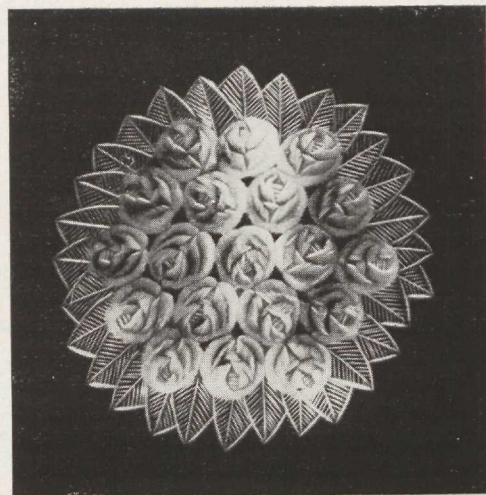
Maks Roosma valdab suurepäraselt kõiki klaasi graveerimise tehnikaid: eriti hästi liivsöövitust, plastilist lihvi, teemanttäppimist. Samaaegselt tunneb ta põhjalikult klaasi kui materjali saladusi, selle omadusi. Suure meisterlikkusega võib ta graveerimistehnikas klaasvormile sellega harmoneeruva imepärase kujundite maailma. Eriti on M. Roosmat võlunud eesti mütoloogia ja loodus ning sealt on ta võtnud ainet oma loomingule. Pokaal «Kalevipoeg Soome sepa juures» (kristall, liivsöövitus, 1947) ja vaas «Kalevipoja võitlus sortsidega» (kristall, graveering, 1959) on suurepäraselt õnnestunud paljufiguurilised kompositsioonid. Figuurikäsitlust iseloomustab graafilise joone ja plas-

tilisuse harmooniline seos. Igast küljest vaadatuna moodustavad need tervikliku kompositsiooni. Omapäraselt mõjuvad vaasid «Sõnajalaõie valvur» (kristall, graveering, 1958) ja vaas «Kalad» (kristall, graveering, 1955). Eespool mainitud vaaside juures on saavutatud tänu meisterlikule graveeringule suurepärase optiline efekt, omalaadne ruumimõju. Meisterlik, imepeen ja õhkõrn lendava kotka kuju pokaalil «Kalevi kotkalend» (poolkristall, teemanttäppimine, 1957) on tehniliselt ületamatu.

Tänu Maks Roosma tugevale pedagoogitalendile on tema juhendamisel ellu läinud terve plejaad klaasikunstnikke, keda iseloomustab nagu meistrit ennastki hea materjalitundmine ja isikupärane käekiri. Jõudmata siin kõiki nimetada, võib tervikuna imetleda M. Roosma kasvandike peent stiilitunnet loojatena. Nende loomingus elab nagu edasi meistri teostele iseloomulik vormi lihtsus ja dekoori väljendusrikkus ning selgus. Seepärast võime nõukogude kunstilise klaasi ajaloos kõnelda õigusega Maks Roosma koolkonnast.

Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi klaasichistöö kateedri kasvandikest on üleliidulise tunnustuse leidnud klaasikunstnikud Leida Jürgen ja Helle Põld, kes töötavad kunstnikena Leningradi Kunstilise Klaasi Tehases. Mõlemad on 1956. aastast peale oma töödega osa võtnud paljudest NSV Liidus ja välismaal korraldatud klaasi näitustest, ning pälvinud arvukalt rahvusvahelisi kõrgemaid autasusid-diplomeid. Leida Jürgeni töid iseloomustab õrn, pehme koloriit, proportsioonide harmoonia, silueti puhtus ja selgus. Ta teoste vormikõne on lakooniline ja selge, seejuures aga suursugune ja poetiline. Jürgen tunnetab hästi klaasi, eriti kristalli omapära ning vormi ja dekoori kooskõla. Selle kinnituseks mainime joogikomplekti «Roos» (kristall, graveering, 1963), suveniirvaasi «Jaroslavna» (kristall, graveering, 1967) ja serviisi «Roosid» (kristall, graveering, 1967), kus vormi lakoonilisust aitab rõhutada suure maitsekuse ja tagasihoidlikkusega teostatud õrn ja sümbolne dekoor. L. Jürgeni töodes esineb suursugune, pidulik, võib-olla isegi matemaatiline vormikäsitlus, mida kunstnik kasutab eriti kristalli puhul. Näidetena toome ehiskausi «Ažuurne» (kristall, säralõige, 1968), serviisi «Lõvid» (kristall, lihvitud, 1968) ja joogikomplekti «Kristall» (säralõige, 1968). Säralõike tehnika on kristallide jaoks sobivamaid ja kauneimaid tehnikaid. L. Jürgen valdab seda meisterlikult ning suudab selle tehnika juures maksimaalselt esile tõsta kristalli kui materjali sära ja valguse mängu.

Helle Põld on Maks Roosma õpilastest andekaim graveerija, kes valdab oskuslikult kõiki klaasi graveerimise tehnikaid. Nagu ta õpetaja Maks Roomsmagi, teostab ka H. Põld kõik graveeringud ise. Tema



käekirja iseloomustab tugev graafiline joon. Graveeringutes armastab Helle Põld figuuride ja arhitektuuri puhul nurgelisi ja teravajoonelisi siluette, lillornamendis näeme sujuvaid üleminekuid kuni kontrastsete lilleõiteni. Helle Põld võtab sageli oma kompositsioonidele ainet kaasaja elust-olust või loodusest. Noorte pidumeeleolu kujutab vaas «Rahvaste pidupäev» (kristall, graveering, 1967). Kõrge, kitsa vaasi lamedal, kumeral küljel tantsivad rahvarõivais erinevatest rahvustest neid ja noormehed täis nooruslikku rõõmu. Terav ja sügav graafiline joon tõstab tantsijad vaasi pinnalt reljeefselt esile. Arhitektuuri-teemat käsitleb kunstnik vaasil «Elektrifitseerimine» (kristall, joongraveering, 1967). Võiks arvata, et tööstuslik teema nii õrnal ja läbipaistval materjalil ei ole sobiv. Ent ometi on kunstnik leidnud teemale nii vormilt kui ka dekoorilt klaasile vastava meeldiva ja tervikliku lahenduse.

Omapärase meeldiva rühma moodustab Valgevene NSV Klaasitehase «Neman» kunstnike Silvia Raudvee ja Kersti Vaksi looming. Nende loomingut iseloomustab klaasi ajalooliste vormide kaasaegne taasloomine ja tundlik-nõtke vormikäsitlus. S. Raudvee valdab meisterlikult materjali, vormi, dekoori ja graveeringut. Kunstnikul on peen proportsioonitunne nii vormi, dekoori kui ansamblite lahendustes. Parimate näidetena tooksime serviisi «Initsiaal» (teemantgraveering, 1967), nõudekomplekti «Metsnelk» (kristall, teemantgraveering, 1969) ja viimastel aastatel teostatud joogikomplektid. Jooginõud on sageli teostatud õrnades värvitoonides, dekooriks õhuline graveering. Silvia Raudvee katsetab klaasis ka rahvapäraseid vorme, näit. «Ahjutagused» (kuumtöötus, 1969) ja «Dekoratiivsed vaasid» (teemantlõige, liivamatreening, 1968). Ka Silvia Raudvee on omandanud laialdase rahvusvahelise kuulsuse.

Tänu klaasitehase «Neman» eksperimentaalbaasis loodud headele töövõimalustele on Kersti Vaks vaatamata oma noorusele saavutanud varakult kunstilise küpsuse. Eriti meeldiva mulje jätvavad tema pokaalid «Valentina» ja «Kristiine» (kristall, teemantgraveering, 1969), mis mõjuvad õrnalt, õhuliselt, tänu naiselikult peenele graveeringule ning tundlikule siluetele. Dekoratiivsed vormid «Ornament» (kristall, teemantgraveering, 1968) ja nõudekomplekt «Kevad» (kristall, teemantgraveering, 1969) kõnelevad suurte võimetega kunstnikust-graveerijast, kes pole kaugetki öelnud oma viimast sõna.

NSV Liidu klaasitehastes alustasid alles hiljuti kunstnikuteed Eha-Pilvi Jõgi ja Ülle Braun. Nende loominguline pale pole seetõttu veel välja kujunenud. Eha-Pilvi Jõge on innustanud klaasi ajaloolised vormid ja erinevad tehnikad. Paisutatud liigendusega küünlajalad «Pokaalküünlajalad» (klaas, kuumtöötus, 1968) ja «Pokaalid» (klaas, kuumtöötus) annavad selget tunnistust kunstniku huvist barokstiili vastu. Ülle Brauni poolt loodud klaasehted on omalaadsed, õrnad ja

dekoratiivsed. Kahtlemata on siin omajagu ceskujuu andvad maestro Roosma ehted. Meie noored iluloojad Maie-Ann Raun, Mare Soovik, Maie Mikof ja Aet Andresma-Tamm ei tööta kutseliste klaasikunstnikena. Töötades vaid aeg-ajalt NSV Liidu klaasitehaste eksperimentaalbaasides, loovad nad nii dekoratiiv- kui ka tarbevorme. Huvitavaid katsetusi on neil ka klaasist ansamblite loomisel interjööri. Kõik neli on andekad ja arenemisvõimelised kunstnikud, kelle looming on veel otsingute staadiumis. Maie-Ann Raun on katsetanud erinevaid tehnikaid ja omab suurepäraselt ansamblitunnet. Näidetena toome punased ja rohekassinised pokaalid, küünlajalad ja kausikesed. Mare Sooviku vormikäsitlus on naiselik ja peen, tugeva kaasaja tajuga. Sooviku viimastes töödes esineb skulpturaalsem vormikõne, dekoorina aga pitsiline ornament, näit. dekoratiivesemete komplekt «Taim» (sulfiidklaas, vabapuhumine, 1969). Komplekt on teostatud peene vormitundega ja hoitud diskreetsetes värvitoonides. Maie Mikof armastab klaasi suurvormi, püüab lähendada arhitektuurilistele vormidele, luua dekoratiivseid ansambleid interjööri. Maie Mikof on katsetanud tehase «Tarbeklaas» baasil monumentaalset vormi «Dekoratiivvorm» (piimklaas koos suitsuklaasiga, 1969). Kõige jõulisema, mehisema ja skulpturaalsema vormikõnega on noortest Aet Andresma-Tamme looming. Eriti kaasaegselt ja jõuliselt mõjub komplekt «Kariikad» (klaas, kuumtöötus, 1969), pidulikult ja dekoratiivselt seevastu komplekt «Valge-punane» (klaas, kuumtöötus, 1969).

Tehase «Tarbeklaas» kunstnikud Mirjam Maasikas, Helga Kõrge, Pilvi Ojamaa ja Eino Mäelt moodustavad omaette rühma, keda võiks nimetada igapäevaste laiatarbenõude loojateks. Tehase massitoodangut võib iseloomustada kui meeldivat ja praktilist, mis on jõudnud iga tarbijani. «Tarbeklaasi» esemed on vormilt lihtsad ja funktsionaalsed, kavandatud maitsekalt ja teostatud professionaalse oskusega. Kahjuks esineb tehase toodangus nii vormi, värvi kui ka dekoori üksluisust, samuti klaasi mitteküllaldast kvaliteeti. Tarbija vajab eri otstarveteks mitmesuguste mõõtmete ja vormidega esemeid. Oleks vaja laiendada ka klaasimaterjalide ja tehnikate nomenklatuuri (see käib muidugi tehase administratsiooni aadressil). «Tarbeklaasis» puudub vabapuhumine ja graveerimine, rääkimata klaasimaalist. Ainukese kaunistamisviisina esinevad käialõiked, mille abil on võimalik teha ainult sirgjooni ja punkte. Positiivse nihke tehase töösse on toonud autoritiraazide valmistamine kunstnike poolt, mis peegeldub müügivõrgus kui ka näituste väljapanekutel.

ENSV Riiklik Kunstiinstituut on andnud loomisvõimelise ja tööka, andeka klaasikunstnike põlvkonna. Seda kinnitab nende suur pealehakkamine ja looming. Sest kui palju energiat ja jõupingutusi on nõudnud kunstnikelt oma esemete valmistamine väljaspool vabariiki, kohapeal seda paraku

aga teha ei saa. Ja igavesti ei saa ka NSV Liidu klaasitehastesse välja rännata. Liia-tigi valmistavad klaasikunstnikke ette ka Moskva, Leningradi ja paljude teiste riikide kunstiõppeasutused. Juba eesti klaasikunstnike senine tegevus on pärvinud üleliidulise ja rahvusvahelise tunnustuse. Potentsiaale on neil kindlasti palju enamaks. Maks Roosma ja ta kasvandike tegelikke võimeid saaksime hinnata vaid olukorras, kus klaasi loomine kogu oma komplekseerituses toimub eksperimentaal-töökoja baasil koduvabariigis.

35. M. Roosma. Vaas «Kalad». Kristall, graveering. 1955.

36. L. Jürgen. Graveering komplektilt «Roosid». 1967.

37. L. Jürgen. Graveering komplektilt «Liblikas».

38. M. Roosma. Ehted. Kristall, graveering. 1959–1960.

39. M. Roosma. Ehistaldrik «Virgo». Kahelisklaas, graveering. 1956.

40. M. Roosma. Vaas «Sõnajalaõie valgur II». Kristall, graveering. 1958.

41. L. Jürgen. Vaas «Pilvitus». Kristall, liiv-söövitus. 1963.

42. M. Soovik. Dekoratiivne grupp «Sinilill». Värviline klaas, kuumtöötus. 1970.

43. P. Ojamaa. Komplekt «Nupp». Suitsuklaas. 1969.

44. M.-A. Raun. Osa komplektist «Ohtu». Värviline klaas, kuumtöötus. 1969.

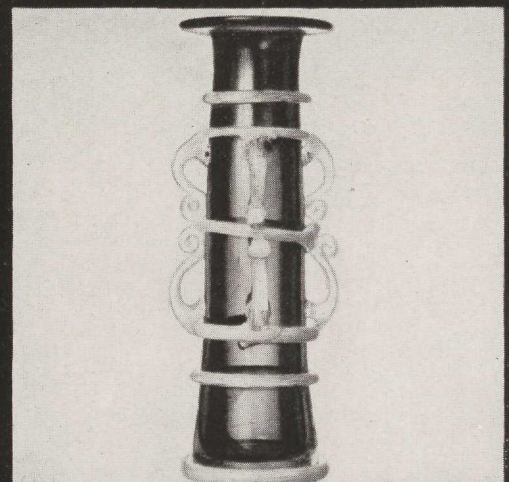
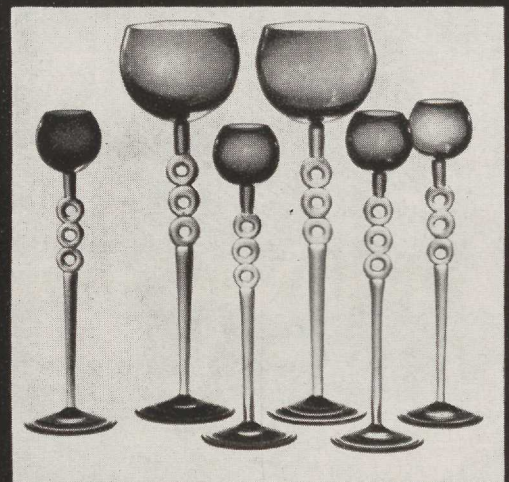
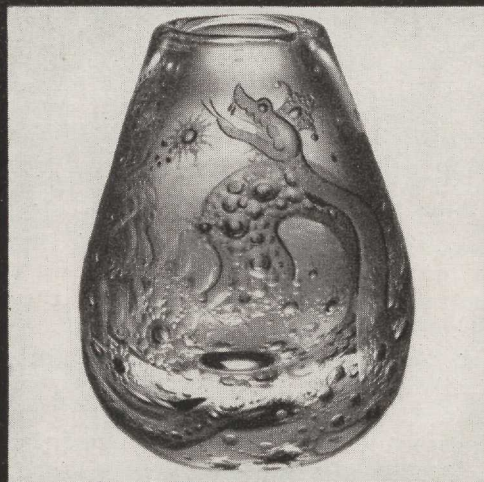
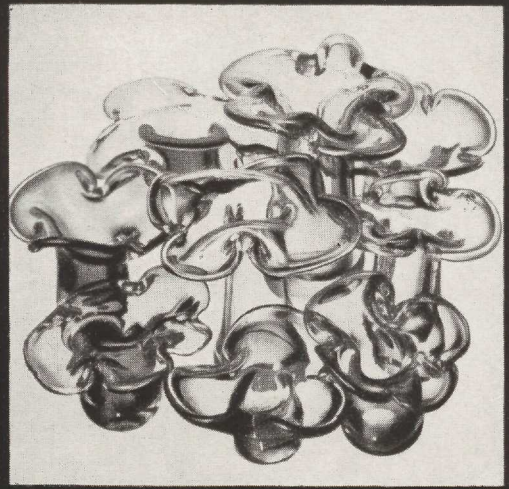
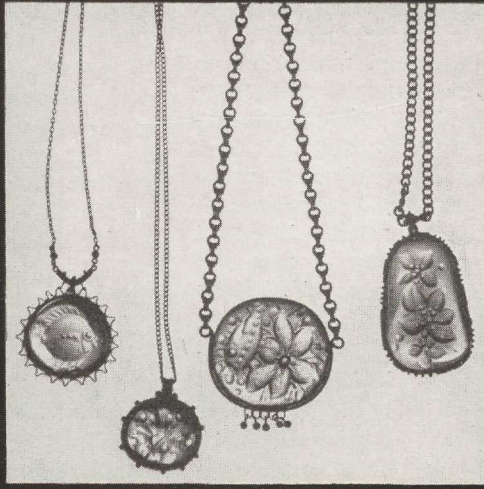
45. M. Mikof. Vaas. Värviline klaas, kuumtöötus. 1970.

38 42

39 43

40 44

41 45



Meetodit, kus kunstniku eesmärgiks kujuneb püüe anda vahetu aisting objektist kui tervikust, Euroopa maalikunstis me tavaliselt ei kohta. Mingil määral võime seda leida vaid kunstitööde detailides. Selline, tihti sümboolse allteksti rõhutamise vajadusest tulenev käsitlus esineb gooti ja vararenessansi maalil, hiljem ka Saksa romantikute ning prerafaeliitide loomingus. Vaatame mõnd hilisgooti Maria-pilti: siin on roosiõis või maasikas nii osakeseks pildi üldstruktuurist kui ka komponent, mis annab vahetu aistingu iseendast. Sellisel kujul on tegemist visuaalselt väljendatud mõistega, mis on põhimõtteliselt samaväärne sõnaga. Tavaliselt vahetut aistingut objektist ei saavutata, sest traditsioonid on liialt tugevalt kujundanud meie harjumusi. Värv ja vorm annavad meile aistinguid kujutatavast. Me liidame nad ja vajaduse korral seome kunstiteose literatuurse kontekstiga: saavutame objektiga näiliselt ainuõige ja täiusliku suhte.

Objekti kui terviku vahetu edasiandmise probleem pole aga võõras kunstile väljaspool Euroopat. Probleemi esilekerkimist soodustasid siin mitmed idamaised filosoofilised kontseptsioonid. Stilisatsiooniprotsessis muutus loodus märksümbolitiks, kus kokkuleppeline moment oli asendunud assotsiatiivsega. Objekti areng äärmiselt aktiivseteks ja ökonoomseteks kujunditeks on eriti iseloomulik Tantra kunstile Indias. Nähtus ei piirdu geograafiliselt ainult Indiaga ja võib-olla üheks iseloomulikumaks näiteks võiks lugeda Jaapani riigilippu — punane päikeseketas valgel foonil. Sellisel ökonoomsuse astmel esitatud kujundlikkus vajab aga väga tundlikku vaatajat.

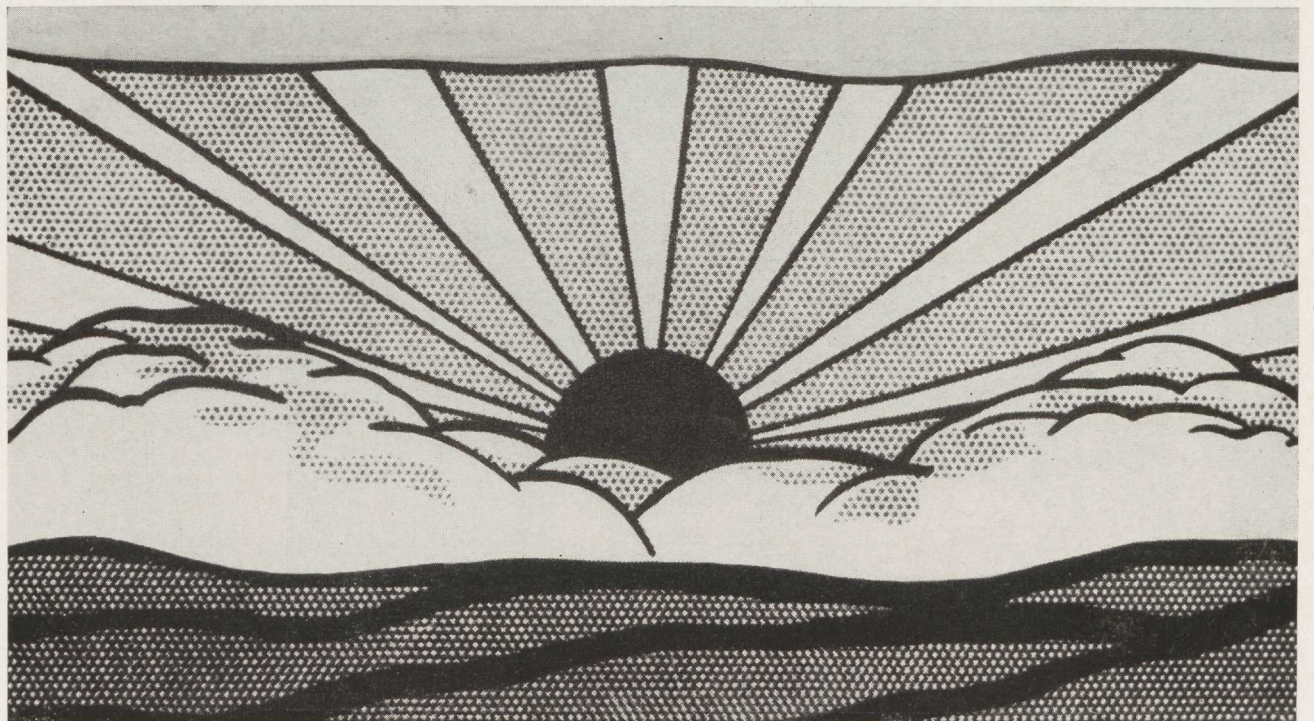
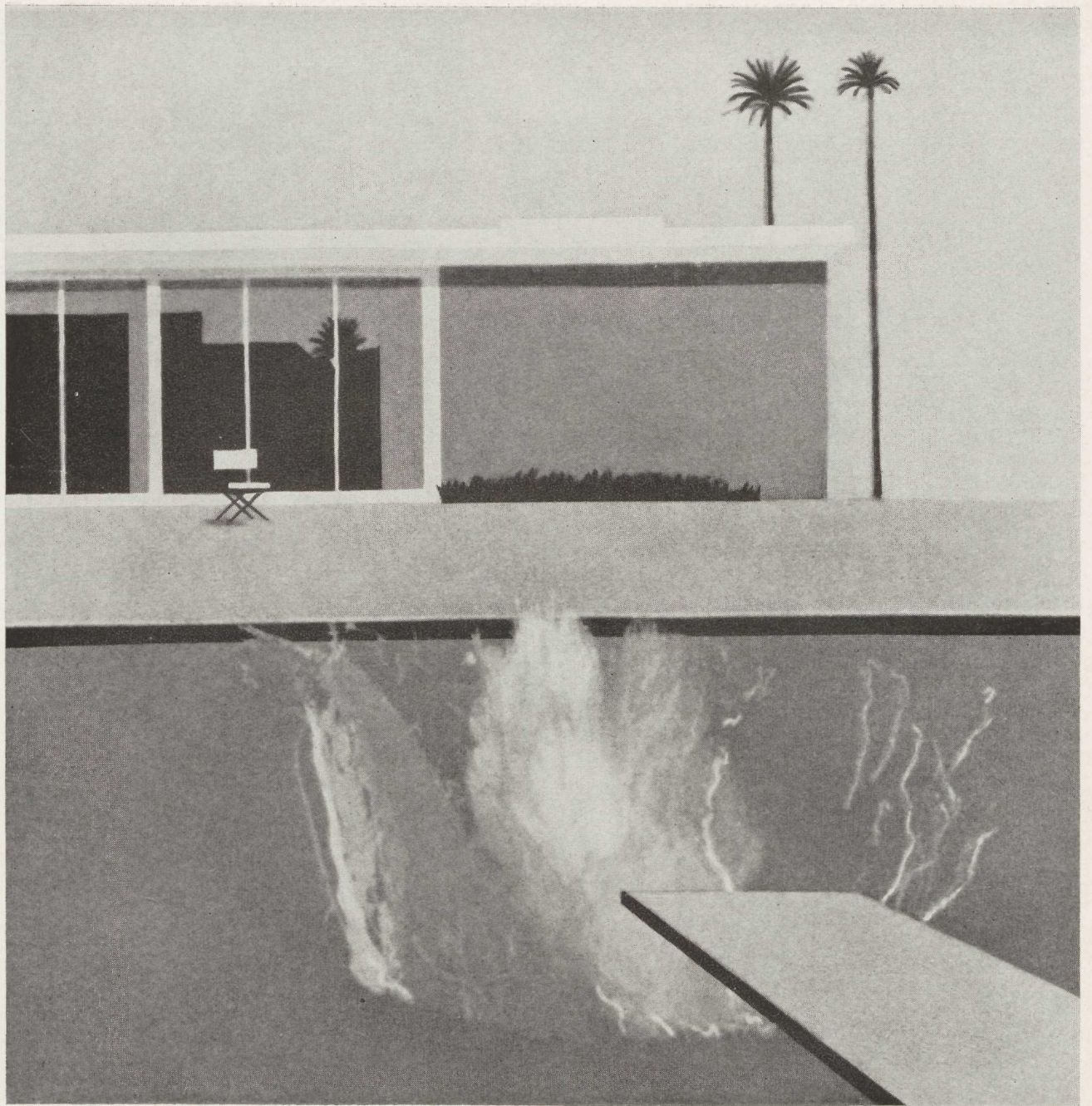
Et taoline kujundlikkus võib sündida ka lihtsalt inimese loomupärasest vajadusest asju niimoodi kujutada, nähtub primitiivistide loomingust. Eelarvamustest rikkumata ja kujutatava tähtsust ülehindav suhtumine sunnib neid maalima objekte, mille ainsaks eesmärgiks on ära märkida iseennast. Tüüpilisena tundub primitivist Seraphine looming. Kuid erinevalt Idamaade lihtsuse-taotlusest püüab Seraphine oma töö muuta rõhutatult ühetähenduslikuks — lillekimp koosneb lõputust hulgast lilledest. Lihtsustatud kujundi kõrval on kordus teiseks põhiliseks komponendiks, mis süvendab kujutatava vahetut aistingulist mõju.

Kahekümnenda sajandi kunstnikud Marcel Duchamp'ist pop-avangardini avastasid, et mitmesugused esemed on kunstiliselt kasutamiskõlblikud, kui nad on eraldatud neile omasest ümbritsevast keskkonnast. Leidesemed, funktsioonist eraldatud või just rõhutatult funktsionaalsed objektid seostusid enamikus võõrandumisprobleemiga. Need olid hirmuäratavad sõnumid meid ümbritsevast tehnilisest maailmast, kultuslikud objektid argipäevast. Näitusesaale täitsid tööd, mis kujutasid hiiglaslikke raudnaelu, kuldseid täispuhutavaid patju, päevasärke, ereda värvilisi konservipurke. Tundus, et taolist kunsti sünnitanud sotsiaalsete problee-

mide ring dikteeris ka need olulised muudatud, mis olid toimunud kujutatava objekti esitamislaadis.

Tegelikult varjasid paljud väliselt šokeerivad ning kõmulised sündmused protsessi, mis laiendas meie senist kunstikäsitlust. Vaadates tagasi märkame, et juba enne pop-kunsti aktuaalsust, sajandi kahekümnendail-kolmekümnendail aastail, maalil ameeriklasest kunstnik Georgia O'Keeffe pilte lilledest, kus terve lõuendi kattis üksainus lilleõis. Murrangut, mis oleks võinud muuta meie traditsioonilist loodusekäsitlust, ei märgatud ning töid koheldi lihtsalt väga meisterlike romantiliste loodusmaalingutena. Süsteemaaliselt järjekindla läbimurde teostas alles kuuekümnendate aastate algul David Hockney. Tema töödes esineb loodus kord üliaktiivsete märksümbolitena, kord jälle lausa fotolikult argipäevaselt. Kuid ka viimasel juhul märkame, et olustik on omapärasel viisil «puhastatud» ja «teravdatud». Siin on terve kompositsioon ühendatud ühtseks vahetult vastuvõetavaks aistinguliseks objektiks, millesse süvenedes me võime samu mängureegleid rakendada üksikobjektide puhul. Üheaegselt Hockney'ga tutvustab oma loodusekäsitlust Martial Raysse, kes muudab aga ainult mõne osa oma pildi pinnast objektiks, mis on vahetult aistinguliselt vastuvõetav. Eelnevatele lähedasi taotlusi kontame itaallase Mario Schifano ruumilistes kompositsioonides, kus sügavsinine tähistaevas saab tolleks määravaks kujundiks ja Allan d'Arcangelo maalides, kus asfalte tumedus, looduse roheline ning taevastähe allutavad oma mõjule kogu pildi struktuuri. Ka Andy Warholi lilled on stiliseeriva ja tüüpilisi omadusi rõhutada loomismeetodi tulemus. Lõpliku efekti saavutab ta suurendades lilleõied hiigelformaati või kattes kogu seina mitmekümne ühesuguse lillepildiga. Mõnede Hollandi ja Jaapani kunstnike töödes on kujutatav objekt taandunud ökonoomsuse astmele, millest edasimineku tundub võimatu. Need sageli erisugused looduse seisundeid äramärkivad tööd on hämmastavalt sarnased sajandite tagasi loodud Tantra kunsti näidetele. Tänu taolisele paralleelile omandas aga Tantra kunstiajaloo senisest tunduvalt suurema tähenduse.

Uus suhtumine looduse kujutamisse tõi endaga kaasa ka esimesel hetkel paradoksaalsena tunduval nähtusil. Kui objekt, mis on viidud teatava äratuntavuse astmeni, kutsus meis esile vahetu visuaalse aistingu, miks siis mitte esitada vaatajale seda objekti nii, nagu ta esineb tegelikkuses! Itaallane Piero Gilardi, kasutades ära sünteetiliste materjalide võimalusi, pani välja oma vaip-objektid: kivine mererand, muru õunapuuaia, juurviljapeenar. Esimesel hetkel tundub, nagu oleks tegemist traditsioonilise naturalismi äärmusliku ilminguga, siis aga märkame, et kõik on just nii, nagu me antud olukorda harjumuspäraselt ette kujutame. Meie ees lebab objekt, vaatamata struktuuri keerukusele, mõjub vahetult ja omandab mõistele omase aktiivsuse. Gilardile lähedasi loo-





48

50 52

53

49

51 54





mingulisi taotlusi leiame veel teistelgi itaallastel, kes eksponeerivad oma töid ka ruumiliste konstruktsioonidena seintel. Ja eriti viimaste puhul tuleb ette midagi tuttavlikku — kahekümnenda sajandi algus ujutas Euroopa surnuaiad üle veidrate «ehetega». Ovaalses, pealt klaasitud plekkraamis asetses kimp heledatoonilisi metall-lilli. Nende ilu hindamise põhikriteeriumiks sai naturilähedus. Järjekordne ajaloo paradoks, kui too väikekoodanlikku ettevõtlikkust sümboliseeriv akt oma alg eos juhtus sisaldama uusi tunnetuselemente.

Varem kindlamapiirilisel eraldatavad süsteemid segunevad ja moodustavad uusi huvitavaid kooskõlasid. Tundub, et uus kujutamiseviis, mis algul seostus vaid loodusega, laiendab oma piire. Põhirõhk kandub inimesele, tema emotsioonidele, tema argipäevamiljööle ja püüdele luua positiivset ideaali.

46. D. Hockney. Hoogne sulpsatus vette. Oli.

47. R. Lichtenstein. Päikesetõus. Oli 1965.

48. L. Seraphine. Viinamarjakobar. Oli.

49. P. Gilardi. Mahakukkunud õunad redeliga. Oli. 1968.

50. M. Schifano. Palmid ja tähed. Segatehnika.

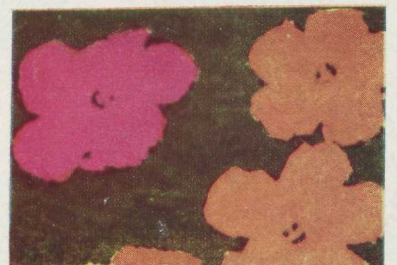
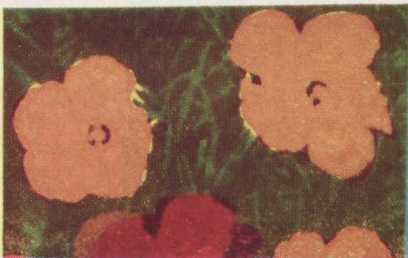
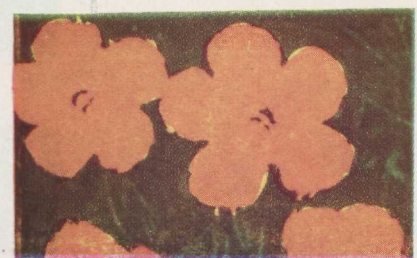
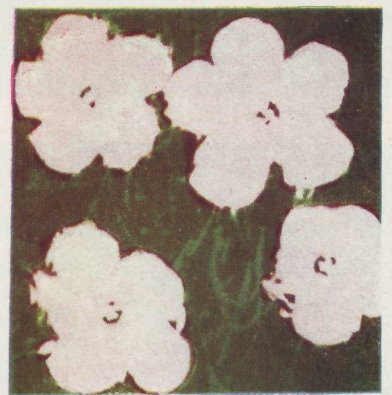
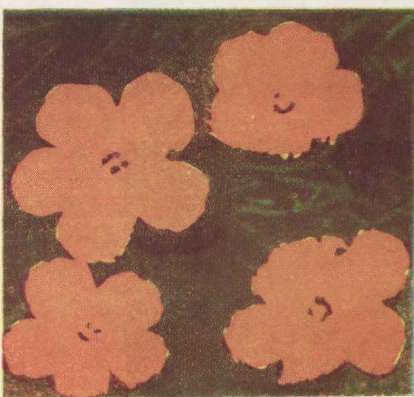
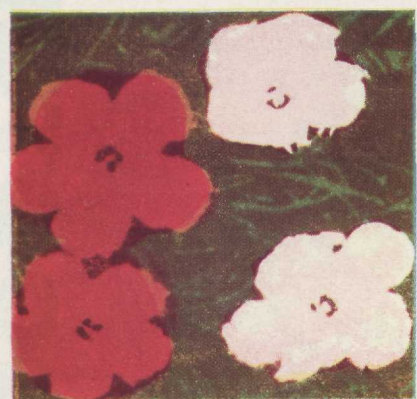
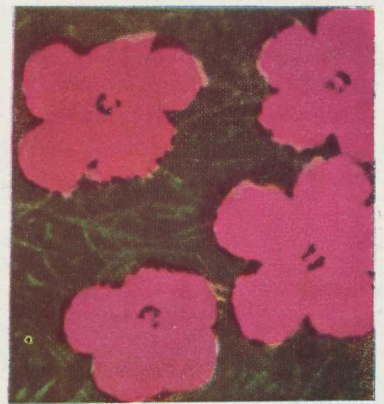
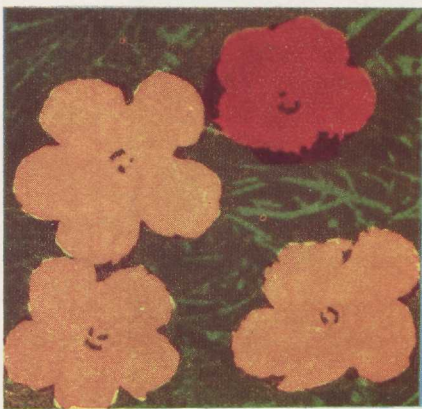
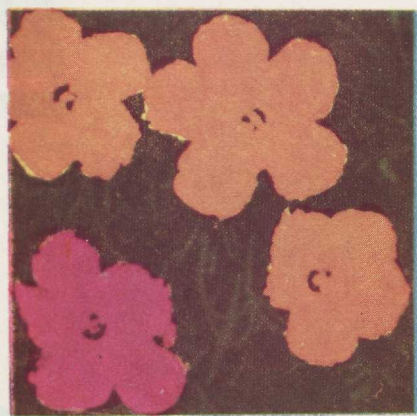
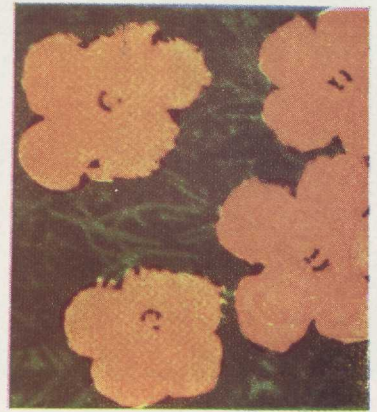
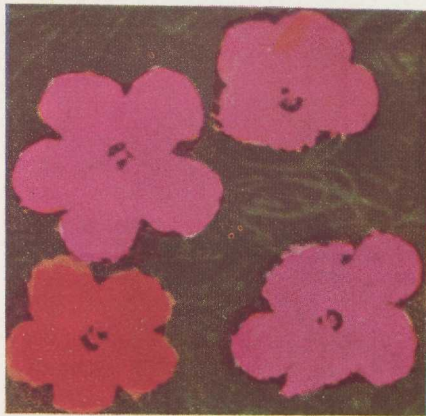
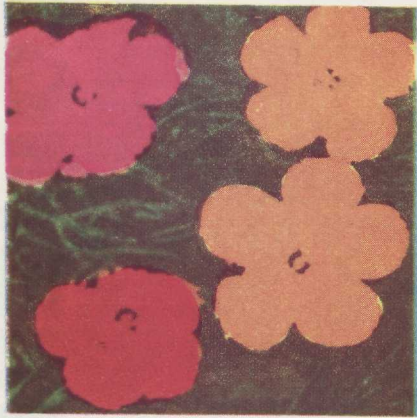
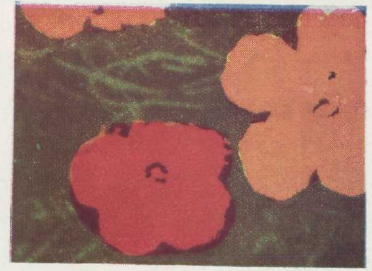
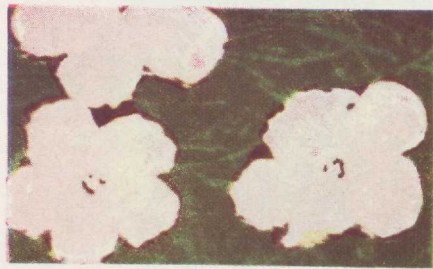
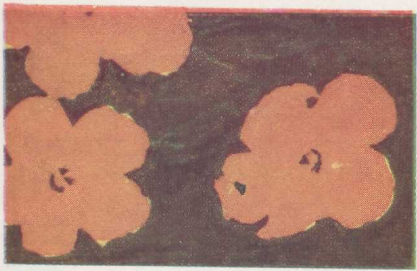
51. G. O'Keefe. Valge lill. Oli.

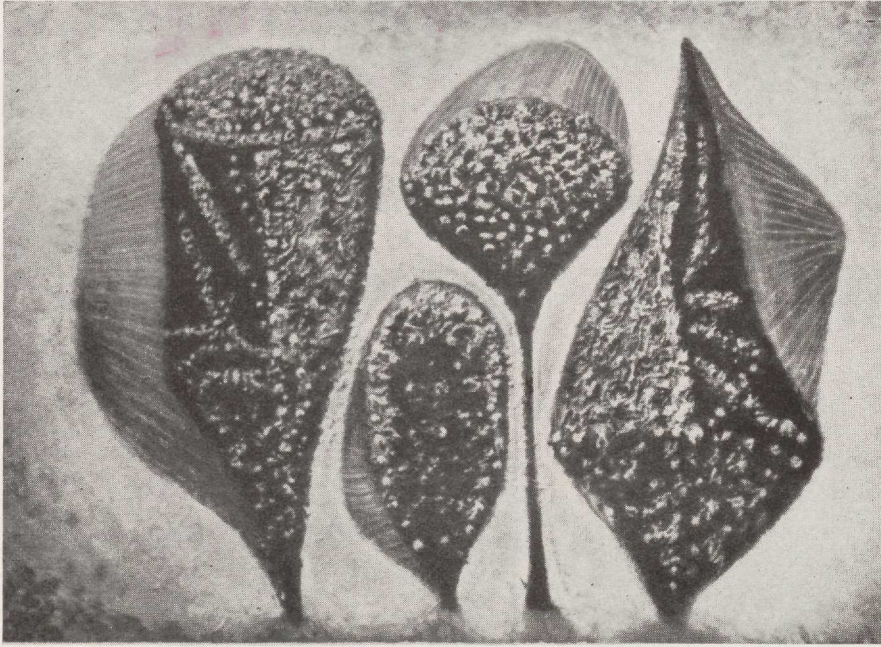
52. R. Lichtenstein. Lootusetu. Oli. 1963.

53. R. Indiana. Maal. Oli. 1967.

54. A. d'Arcangelo. Maantee I. Oli. 1963.

55. A. Warhol. Lilled. Segatehnika 1964.

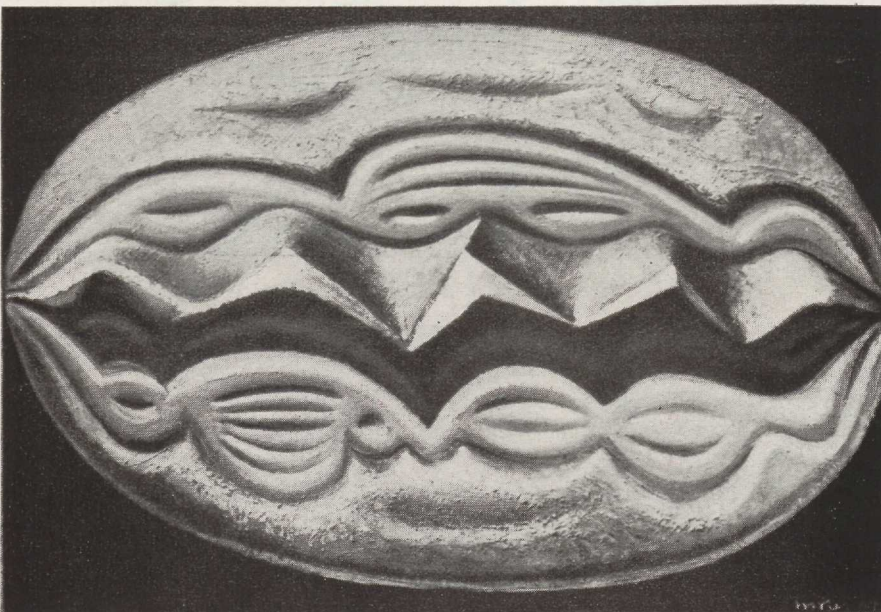
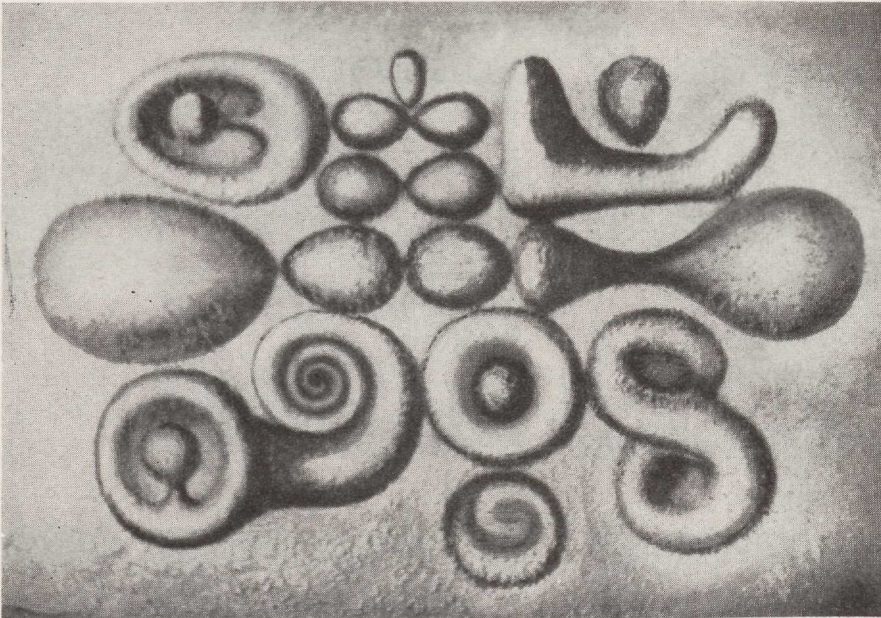




56

57

58



ÜLO SOOSTER IN MEMORIAM

56. Ü. Sooster. Kadakad. Segatehnika.

57. Ü. Sooster. Kompositsioon munadega. Segatehnika.

58. Ü. Sooster. Ovaalne. Segatehnika.

59–61. Ü. Sooster. Illustratsioonid teaduslik-fantastilistele teostele. Tušš.

62–64. Ü. Sooster. Illustratsioonid teaduslik-fantastilistele teostele. Tušš.

65. Ü. Sooster. Kollaaž kirsi oksaga. Tušš.

66. Ü. Sooster. Maastik udus. Tušš.

Ülo Soosteri (1924–1970) nimi oli meie kunstipublikule pikka aega tundmata. Seda meenutasid taas lühikesed nekroloogid vabariigi ajakirjanduses möödunud aasta lõpul, millele järgnesid mälestusnäitused Tartus ja Tallinnas käesoleva aasta kevadel.

Ülevaadet sellest huvitavast kunstnikunatuurist saame anda tänu varalähkunud kunstniku loomingule ja tema arengut pidevalt jälginud sõpradele ja endistele õpingukaaslastele Tartu Riiklikus Kunstiinstituudis (mille Ülo Sooster lõpetas 1949. aastal Elmar Kitse juhendamisel). Teistest õppejõududest olgu märgitud J. Võerahansu ja A. Vabbe. Kõik mainitud on ühel või teisel viisil mõjutanud Ülo Soosteri arengut, tema loominguerkust, julget fantaasialendu, tehnilist mitmepalgelisust nii graafikas kui maalil. Kuigi siin saame tutvustada vaid väikest osa tema sadadesse ulatuvatest illustratsioonidest (millest eriti tähelepanev osa moodustavad tööd teaduslik-fantastilistele teostele), maalidest ja tuhandetest joonistustest, kinnitavad needki Ülo Soosteri suurt iseseisvust ja fantaasiarikkust loometöös.

Kogun kokku mälestuskilde sõprade ja enese käest. Püüan ehitada kujudit, sobitada üksikasju hägusesse peegeldusse. Tartu 1944. a. sügisel. ENSV Riiklik Kunstiinstituut alustas tööd. II kursuse maaleriala üliõpilaste seas Ülo Sooster koos temast lahutamatu Valdur Ohakaga. Nõpsnina ümara näo sees. Ümarraamilised prillid. Kohevad juuksed sageli näole langenud. Elavad silmad. Suured kohmakad käed. Rannamehest meresõitja taaruvalt lõtv kõnnak. Rõivastus, nagu stipendium seda lubas. Pruun, allavajunud servadega kaabu, särk, mis kujutas endast kraed ja rinnaesist.

Tal oli paremaid sõpru, kui mina seda talle olin. Puutusime tihedamalt kokku, õppides prof. A. Vardi maaliateljees ja hiljem E. Kitse monumentaalmaaliateljees, kus ta diplomandina käis maailmas.

Ühised huvid sidusid meid. Picasso oma veidrast deformatsioonid ja kogu moodne maalikunst. Ja kõik, mida õnnestus kokku koguda maalikunsti viimase saja aasta arengu kohta, köitis meid. Kõnelemata kubismist, kogu maalikunsti arenemiskäigu kaleidoskoopilisusest, stiilide virvarrist. Lõunatundidel istusime Emajõe ääres ja lugesime-tõlkisime midagi moodsa kunsti kohta või jalutasime Tartu peatänaval, püüdes mõista pildi struktuuri – värvilaikude seost ja tähendust iseseisvana, lahus naturist. See oli kusagil nonfiguratiivse kunsti piirimail. Huviks ja igatsuseks oli Suur Areen. Pariis.

Meenub seik Tartu õpinguaastaist. Instituudi saalis oli väljapandud Ülo Soosteri kompositsioon «Tütarlaps käsikiviga». Oli semestri lõpp. Hindamiste aeg. Üleinstituudiline koosolek. Oponeerivad vastastikku prof. A. Starkopf ja Ülo Sooster. Kõne all on kunstipiiride laiendamine. Isiku osa kunstis. Oma nägemise osa. Deformat-

siooni osa. Õigus luua kujundit oma suva järgi. Ja direktor prof. A. Starkopf kõigutamatu väärikalt kaitsmas natuuri osa kunstis. Sooster seevastu – natuke kühmas, laubale langenud veidi krussis juustega, käed rusikas, valmis pea ees läbi seina tormama. Selline ta oli, kuni resignatsioon taltus hiidlaste huumoriks.

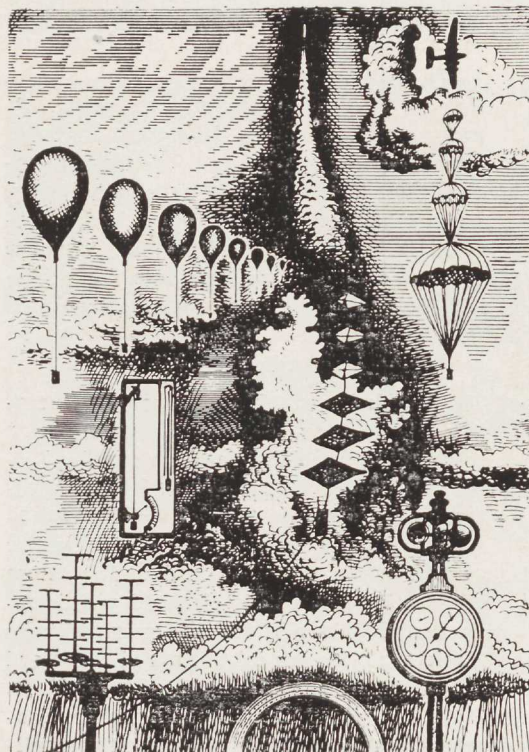
Ja kunsti piirid. Kunsti botaanika. Tunneta selle maailma (kunstimaailma) kõiki taimeliike. Tuues neid endasse, võrsutades neid endas ja maitstes nende mahlu ja vilju. Ta oli korruga nagu laev, mis tuli võõrastelt meredelt salapärase lastiga, nagu meeskond, kes unustab end sadamais ja nagu karm kapten. 1949. a. lõpetas ta Tartu Riikliku Kunstiinstituudi Elmar Kitse juhendamisel kompositsiooniga asfalteerijaist.

Pikad lahusoluaastad. Ja ma ei suudagi praegu paigutada ajaliselts õigesse järjekorda tema abielu moskvalannaga, soovi astuda ENSV Kunstnike Liidu liikmeks ja lõplikku asumist Moskvasse.

Moskvas viibides külastasin teda kahel korral. Oli see vist 1963. või 1964. aasta talvel. Ta korter asus Krassini tänaval. Ateljee kusagil vanas Moskvas, väikeses puumajas, kask õuel. Ümberkaudu kerkimas uued ehitused. Kohutav segadus valitses ta tööruumis. Nii oli ta väga kurvastunud, kui abivalmis sõbrad olid teda oodates kord ateljee koristanud. Tal oli oma maailm oma seadustega. Ja nii ta elas, kandes oma maailma endas. Sellelt Moskva-reisilt on jäänud meelde ta lõuenditest «Kauge Marsi maastikud» (see töö rippus tal kodus seinal) ja ateljeest «Mees kauboikübaraga moodsa karplinna vahel abikaasa ja lapsega». Tohutult joonistusi. Tohtu hulk nõtked võrdkujundeid nägemusist ja mõttevarjundeist. Ta oli õppinud kõnelema oma keelt. Hiljem, nähes populaarteaduslikku filmi, mille loomisest ta kunstnikuna oli osa võtnud, mõistsin, mida tähendab lahendada iga kaader mitte fotona, vaid teosena kas must-valges või värvis. Ta valitses väljendusvahendeid. Kahjuks ei ole näinud tema kujundusi teatris.

Piirid. Piirid. Kunstimaailma piirid. Ja mitte enam seda. Ta kuulatleb värinaid selle maailma pinnases. Omamoodi geofüüsikuna istus ta laua taga suitsetades, lugedes ja samal ajal mõlema käega joonistades. See oli seisimiliste värinate registreerimine tema maailma hingekoores. Ta nimetas seda automatismiks. Otsis ta koordinaate alateadvusse vajunud mandrite avastamiseks?

Ta oli sukelduja. Meenub ilus ja päikeseiline kirjeldus sellest Hiiumaa noormehest, kellele Picasso oli vaimseks isaks. H. Viire jutustab neist suvepäevadest Emmastes Ülo Soosteri juures. Sukeldumised südasuvisesse sinetavasse liivapõhjalisse merre. Ja siis teine kohtumine. Juba uues ateljees Moskvas. Väljaehitatud põõningukorrus. Mõõtmelid tohtu suur. Mitmes Moskva ateljee see tal oli, ma ei tea. Kord töötas ta neis üksinda, kord sõpradega. Meie vestlust katkestas telefonikõne. Sooviti, et ta korraldaks näituse oma maali-



59 62

60 63

61 64

dest. Ta vastas eitavalt. Ta ei soovinud samu töid mitmendat korda välja panua. Need olid Hiiumaa teemad: loodus, kadakad, inimesed, meri, kalad. Mälestuste maalid. Iga elamus oli maalikunsti väljendusvahendeis lõpuni välja kaalutud. Siledapinnaliste maaliosade kõrvutamise faktuuriga, kõrge krobelse pinnaga. Ebaesemelik esemelisus konkreetsekujulise siledapinnalisusega. Nagu tüüne meri ja klibuline rannavall olid ta pildid, mis kulmineerusid «Muna» teemas. Sile voolujoonelisus. Nükketus. Mugandumine. Ta sooviks oli maalida katkilöödud «Muna». Uus teema uute variatsioonidega. See teema jäi tal pildis lahendamata. Tühjus või eluvõimeline rebu. Istusime ja vestlesime selles tohtus ateljees. Kamin. Suur töölaud. Illustratsioonid. Rõnkelt materjali läbilugemiseks, et illustreerida. Sealt see faktide rohkus tema kõnes. Mingi resignatsioon oli temas. Oli vaja raha, et maksta ateljee-ehitamise võlga. Samas, töid vaadeldes, oli ta lootusrikas, et võib peatselt asuda molberti taha ja et ta uues ateljees võib tegelda graafikaga. Selleks oli ateljees eraldi ruum. Aga segadus oli seal samasugune nagu Tartus ta üliõpilaspäevade korteris Aia tänaval. Nii möödus ta aeg seal tööpinges ja lõdven- duses. Kodus käis ta harva. Vestlesime. Tunnetasime uut võimalust. Töö jätku, elu jätku. Aeg oli napp. Kiirustasime ja lahkusime teineteisest. Maalimiseni ta enam ei jõudnud. Graafikas teostas ta lehti sürrealistlikus laadis. Magritte'ilikus laadis. See oli sensuaalne sürrealism. «AK väljavahetatud osadega». Resignatsioon oli taltunud hiidlaslikuks huumoriks, sest peaga läbi seina ei jookse. See oli uus kvaliteet ta loomingus, sest mälestused olid ammendatud ja «Muna» koor ei purunenud.

HENN ROODE

Kiirustamine jätab võlujõust ilma kõik selle, mis meile kallis on.

Dante

Kiirustamata voolavad lained ja kiiguvad pöösaste oksad tuules. Mäed, mis vahelduvad järvedega, on rahuliku rütmiga. Aeglaselt tõttavad pilved, mis näivad sündivat otse siinsamas, mägede taga. Aeglane, rahulik joontekulg kujundab naise keha õlgadest puusadeni. Kiirustamata jälgib kunstniku pintsel looduse maagilist rütmi, mis avab looduse ehituse, tema projekti, konstruktsiooni, alguse ja lõpu, igavese ja mööduva.

Kui me puutume kokku surmaga, meenub alati aeg. Ja tavaliselt ütleme sel puhul: «Ta ei jõudnud...» See on samasugune kulunud tõde nagu seegi väide, et kiirustades ei jõua kaugele.

Seepärast vaadeldgem parem, kui imetlusväärselt palju jõudis korda saata oma intensiivses kiirustamatuses Ülo Sooster. Tema ateljee on täis kõige eriskummalisemaid asju: kellamehhanismi osasid, mannekeene, potte lilled ja taimedega, vanaaegne grammofon ja pianiino, määratlematud masinaosasid, lahtiselt ja pre-pareeritult nagu anatoomiateatris, laste

klaaskuule. Kolleksioneerimise seesmine printsiip ja kord võiksid olla omased poiste taskukollektsioonidele või filosoofile-panteistile. Lae all on gloobus, raamatute keskel parukaga mannekeenipeamaakera ja inimese iroonilised mudelid. Kiiktool, mis kutsub mitte ruttama. Laud, kus kõige erinevamate esemete, paberi- ja raamatukuhjade keskel tegi kunstnik Ülo Sooster vabaks lapikese ruumi paberilehele, millele tema sulg kannab joonistuse — rahulikult, ruttamata, kellasepa maagilise täpsuse ja kindlusega, kes paneb kokku aja masinat.

Ta rääkis alati, et kunstnik on konstruktor, kes loob korra keset kaost, loob vormi amorfisusest, arabeski groteskist.

Usk korra absoluutsusse ja kaose relatiivsusse, kunstniku peaaegu jumalikkude võimesse organiseerida ja reorganiseerida nähtuste, esemete, tunnete kaootilisust harmooniaks. Vahendiks plastiline selgus, ironia, absurd, lüürism või kirglik pingeline. «Tõeline poeet on see, kes on võimeline ühendama omavahel kõige kaugemaid vastandeid.» (Baltasar Graciano, 1642.)

Selleks et kartmatult vastu minna kaootilisele maailmale, ühendada raskelt ühendatavat, on vajalikud mehisus ja jõud. Soosteril oli jõudu ja mehisust.

Neis lühikestes märkmetes pole kohta Ülo Soosteri kunstiloomingu detailsele käsitlusele ega tema tööde põhjalikule analüüsile. Ma võiksin vaid jutustada põgusalt (kardan olla pealiskaudne!) peamistest etappidest, mis möödusid minu silme all viimase 14 aasta jooksul Moskvast.

Algul katsetab ta, nagu täpne käsitöölaine, kust küljest oleks õigem ülesandele läheneda, missugust instrumenti oleks parem valida. Ta sai suurepärase ettevalmistuse õppeaastatel Tartus, kuid õpib üha uuesti. Ta kopeerib ja studeerib nagu õpipoiss vanade meistrite ateljees, nagu üliõpilased muuseumisaalides. Meie ees on kogu kunstiajalugu ja peadpöörivad, kummaline teaduse maailm. Ta kopeerib kunstimuuseumides ja looduse enda töökojas.

Sajad joonistused antiiksetest skulptuuridest, maalidest renessansist kuni Picassoni, etüüdid loodusest. Tema modellid omandavad joonistustes uue võlu. Ta toob modellid esile maastiku lüürilisuse, visandab kohvikulaua koralli või kadakapõõsa kummalisi vorme. Iga ese kaotab midagi juhuslikkusest kokkupuutes seaduspärasusega. Aga seadused kehtestab kunstnik ise.

Kui lehitsed tuhandeid abstraktseid joonistusi, mis Sooster on teinud, eraldad nendes tulevaste «kalade», «kadakate», «munade» algmeid. Siin ilmneb selgelt printsiip: sundida elama materiat, mis on analüüsitud abstraktsioonideks, sünteesitud, kujundatud organismi elu.

Väga tinglikult (sest ikka ja jälle ning iga kord uut moodi pöördub ta ühtede ja samade teemade juurde) reastuvad Soosteri loomingu perioodid niisuguses järjekorras: «Kalad», «Kadakad», «Munad»... Kala — organiseeritud struktuuri saareke keset veestihia voolavat kaost.

Kala — inimese biogeneetiline algkuju, vee metonüümia ja selle eitus, metafoor

kõikide aegade jaoks: muistne Hiina, varane kristlus, psühhoanalüütiline sümbol. Kuid ka lapsepõlve reaalne fragment, tuttav kuni pisimate üksikasjadeni Hiiu maalt pärinevale kunstnikule.

Sealt ka kadakad. Lapsepõlves oli ta valmis nägema nendes mistahes mõtestatud ja fantastilist vormi. Nad on nagu kellahelin Leonardo da Vincil, «...milles igaüks kuuleb seda, mida ta kannab endas.» Maalidele on kadakapõõsad jäädvustatud ääretult meeliköitvate, koduigatsust tulvil looduspiltidena. Looduslik ruum on liigendatud kõige ootamatute vormidega — projektiivse geomeetria figuuridest kuni kasvava puu elava organismini. *Ab ovo! Ad ovo?* Elu igavene ringkäik. Lind — muna loov, temas asuv, õhus liuglev, uut lindu eostav. Muna, mis läheb üle rinna vormiks. Naiselikkus ja emadus. Kord terviku osadeks jaotatuses, struktuuride, mõnikord paradoksaalsete, kindel ehitus. Õigus ja kohustus olla absurdne, kui aluseks on teaduslik tunnetus.

Panteism või geneetika? Lapsepõlvest tuttav maa, vastlülpepiima ja mere lõhn ning matemaatilise täpsusega töötava mõistuse ranged arvestused. Ükskõik misugune mateeria ümberehitus, reorganiseerimine, detailide absurdne ümberehitus on võimalik siis, kui on kindlalt teada asjade esmane kord ja projekt, nende seesmine olemus ja seadus.

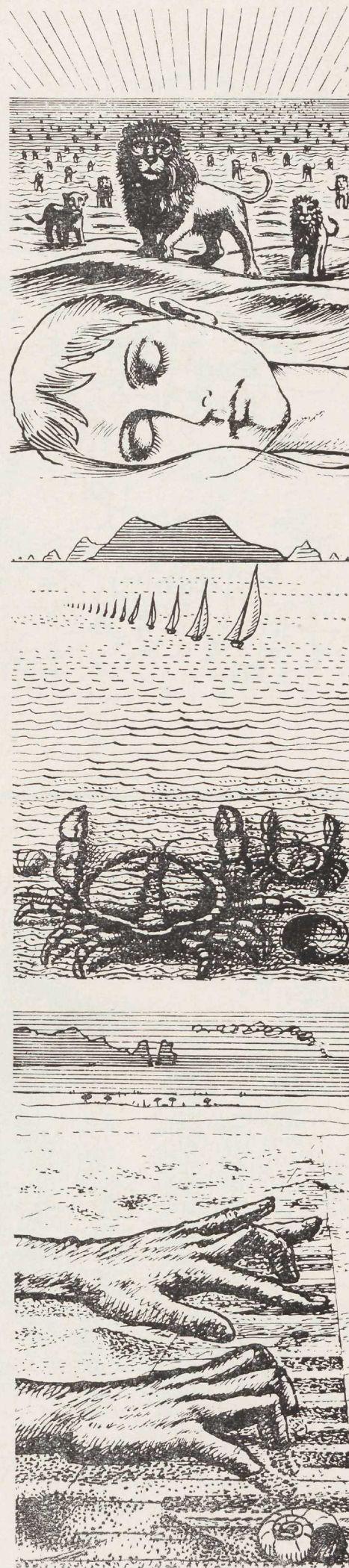
Ülinaiselikud ja õrnad on naise-hobuse kujutused (meenutame, et 16. sajandil sõitis kunstnik Jeanbatisto de la Porta mööda Itaaliat loengutega inimeste, taimede ja loomade sarnasusest ning andis välja raamatu «Physiognomica»). See pole kentauriidee, kus inimese vaim rebitakse lihalikust vangistusest, vaid vaimse ja kehalise lüürilise-harmoniline ühtsus. Ta näitas inimese lahutamatu põimumist loomade, taimede, lindude, putukate, pilvede, maa, vee, tule maailma.

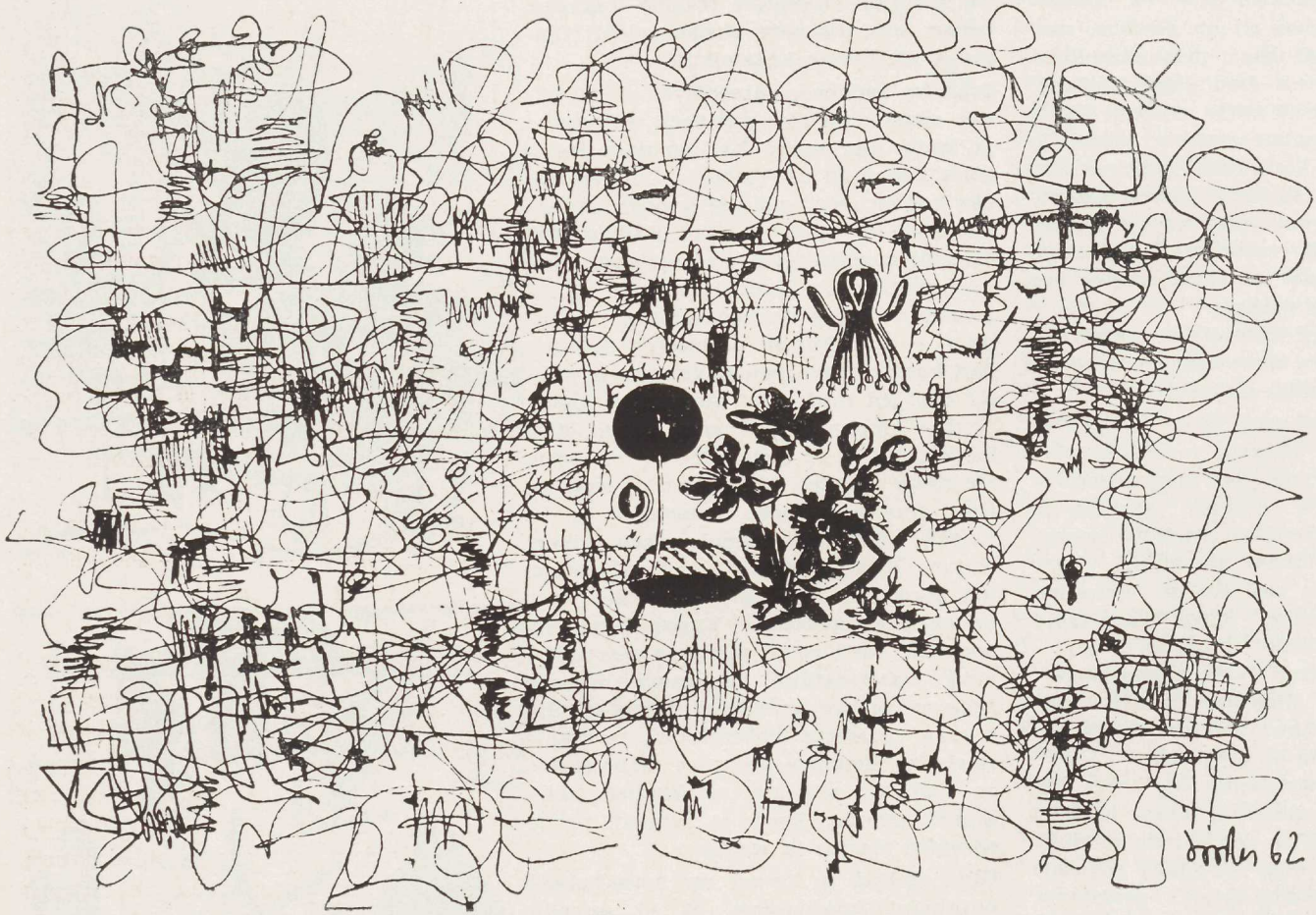
Inimese nägu vaatab vastu läbi Soosteri viimaste maalide, piduliku maastiku. Kõik inimeses, inimene kõiges.

Mis see on: sürrealism, maagiline realism, poeetiline realism, imaginativism? Klassifikatsioonid osutuvad tardunuks. Analüütiline operatsioon oleks sissetung elu loomulikkude protsessi, tema korra rikumine. Soosteri kunst elab. Ta kestab, isegi siis, kui tema looja sureb. Kas mak-
sab segada selle elu loomulikkude voolu? Sest iga kord kui läheneda teatud kindla kontseptsiooniga kas Soosteri maalidele või avad mapi tema joonistustega, näed äkki lihtsat, naiivset ja selget maiste ja ideaalsete naiste maailma, joonistatud värske ning puhta kirglikkuse ja vaimustusega; lüürilisi, peaaegu sentimentaalseid maastikke; lihtsaid, isegi naturalistlikult täpseid portreesid, — maailma, mis on läbitud «ironia ja haletsuse» elavast värinast. Siis mõistad momentaanselt, kui kohatu ja sobimatu on siin igasugune teoretiseerimine.

Jääb üle vaid kiirustamata süveneda tema maalidesse ja joonistustesse ning püüda tungida nende maagilisse võlujusse.

JURII SOBOLEV





miller 62.

Хроника республиканской художественной жизни и выставок 1970 г. (стр. 2—5). Эне Ламп в статье «Новые стремления в эстонской живописи» анализирует изменение общего облика эстонского искусства за последнее время. В анализе основное внимание уделено попытке установления контактов с прогрессивными художественными течениями, завоевавшими популярность во всем мире, и росту этического самосознания художников.

Объектом анализа являются работы художников, творчество которых определяет облик современной эстонской живописи (М. Лейс, И. Малин, Ю. Пальм, Л. Сарапую, Л. Сиим, А. Кесккюла, Тоомас Винт, Маре Винт и др.), республиканская художественная выставка 1970 г. в Таллине и выставка молодых художников в Тарту (стр. 6—13).

Венгерский искусствовед Иштван Шоймар знакомит с тенденциями развития современной венгерской графики (стр. 14—18).

Майре Тоом анализирует выставку шести армянских художников — Г. Агасяна, В. Карапетяна, А. Григоряна, М. Аветисяна, А. Акопяна и Э. Годжабашяна — в Тарту (стр. 19—23).

Искусствовед Эдуард Триер в статье «Скульптор и его материал» рассматривает отношение известных скульпторов к различным скульптурным материалам и скрытым в них выразительным возможностям (стр. 24—30).

Каалу Кирме в статье «Творчество Хелене Кума» знакомит с признанным мастером эстонской керамики и искусствоведом Х. Кума, с ее творческим путем и достижениями в области изучения истории эстонского прикладного искусства (стр. 30—33).

Эда Лиин в статье «О современном эстонском стекле» рассматривает творчество выдающегося эстонского художника по стеклу Макса Роосма и его учеников (стр. 34—38).

Тынис Винт в статье «Образ в новейшей живописи» дает информацию о новых образных системах и способах изображения в современной мировой живописи (стр. 38—43).

Статьи о рано умершем графике и живописце Юло Соостере (1924—1970 гг.) знакомят с творчеством своеобразного художника. Авторы Х. Рооде и Ю. Соболев (стр. 44—48).

The Chronicle presents a review of Estonian arts life in 1970 (p. 2—5).

The article «New Trends in Estonian Painting», by Ene Lamp, contains an analysis of recent changes in Estonian arts, focussing particular attention on the endeavour to establish contacts with the progressive trends that have gained popularity all over the world, as well as stressing the growth of the ethical self-consciousness of the artists. The analysis is based on the production of the representative contemporary painters M. Leis, I. Malin, J. Palm, L. Sarapuu, L. Siim, A. Keskküla, Toomas Vint, Aili Vint and others), on the 1970 republican art exhibition in Tallinn and the show of the production of young artists in Tartu (p. 6—13).

The tendencies of the development of Hungarian graphics are discussed by Hungarian art historian István Solymár (p. 14—18).

The show of six Armenian artists (G. Agasjan, V. Karapetjan, A. Grigorjan, M. Avetisjan, A. Akopjan, E. Godžabašjan) in Tartu is analysed by art historian Maire Toom (p. 19—23).

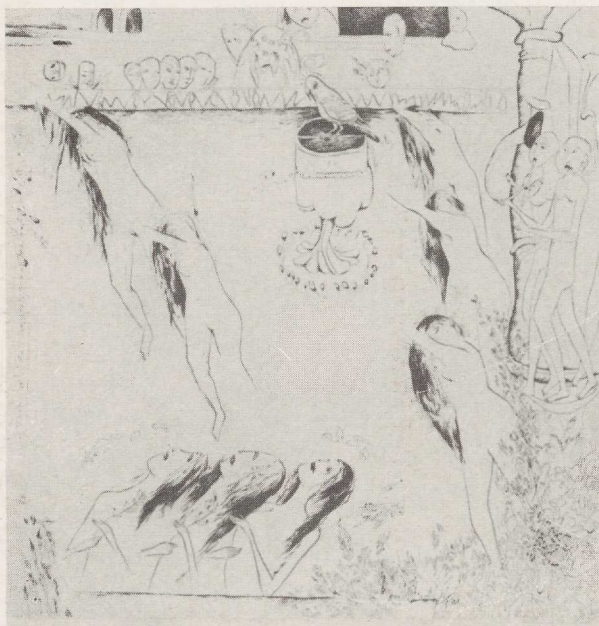
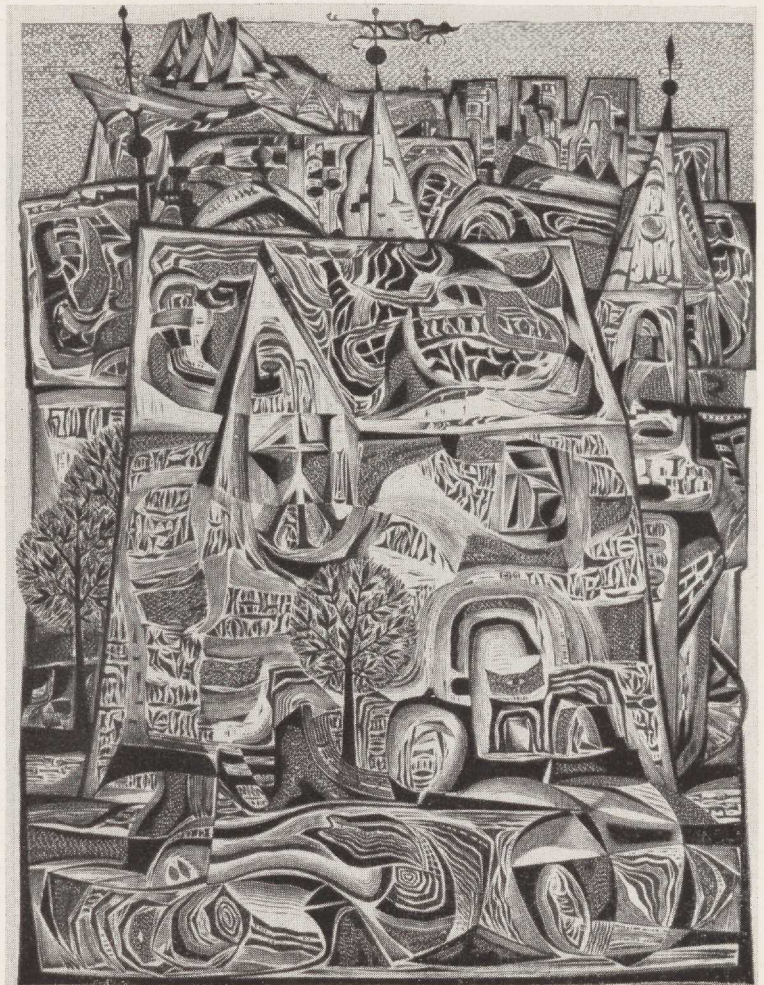
The article «The Sculptor and His Medium (Material)» by art historian Eduard Trier deals with the attitude of renowned sculptors to all possible sculptural materials and the means of expression inherent in those media (p. 24—30).

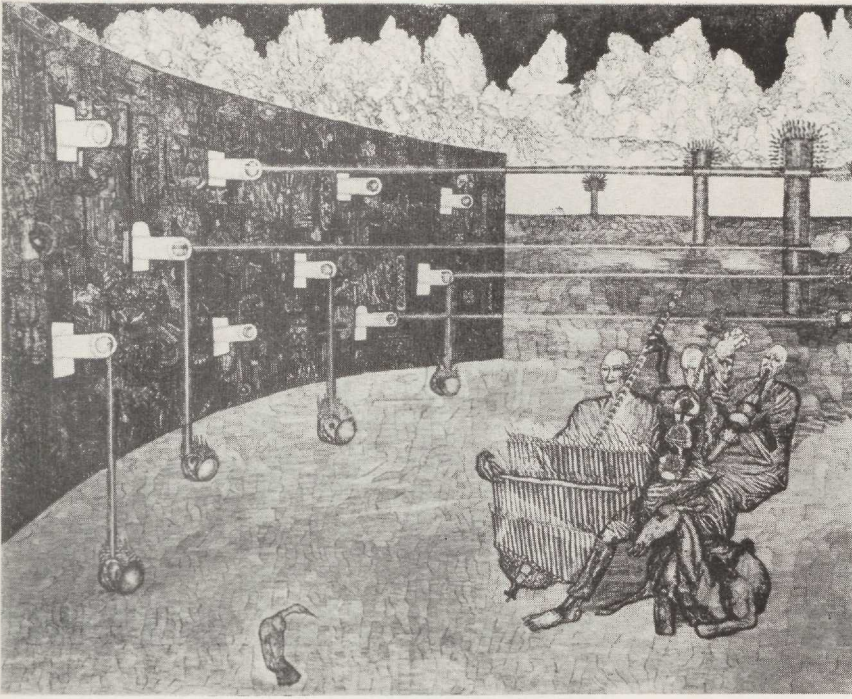
The article «The Activities of Helene Kuma» by art historian Kaalu Kirme acquaints the readers with the well-known Estonian ceramist and art historian Helene Kuma, showing her development in art and her achievements in the study of the history of Estonian applied arts (p. 30—33).

Art historian Eda Liin, in the article «Contemporary Estonian Glass», reviews the production of professor Maks Roosma, the initiator of Estonian glass art, and the work of his pupils (p. 34—38).

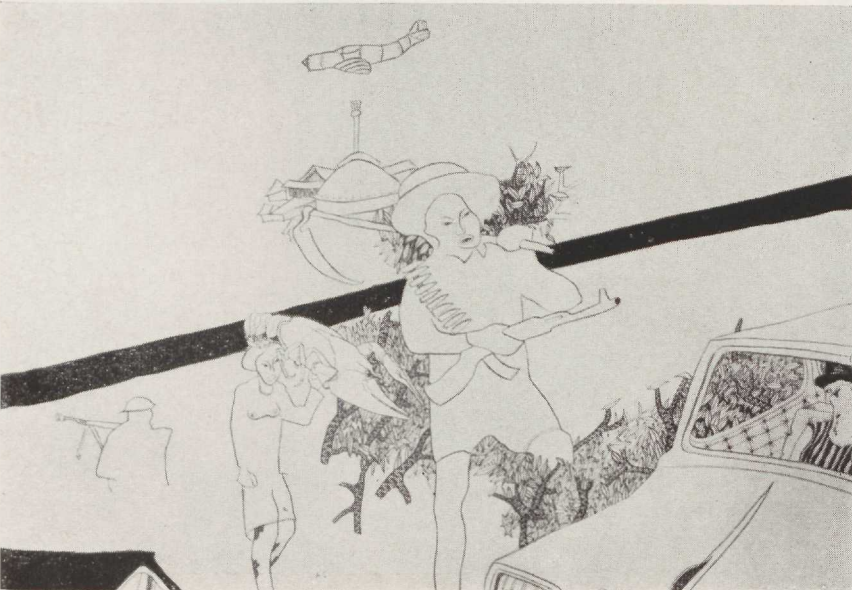
The article «The Image in Recent Painting» by Tõnis Vint yields information on novel systems of imagery and on means of expression in contemporary art on a world scale (p. 38—43).

Commemorative articles by Henn Roode and Juri Sobolev on the black-and-whiteist and painter Ülo Sooster (1924—1970) acquaint the readers with the early deceased artist and with his peculiar talent (p. 44—48).

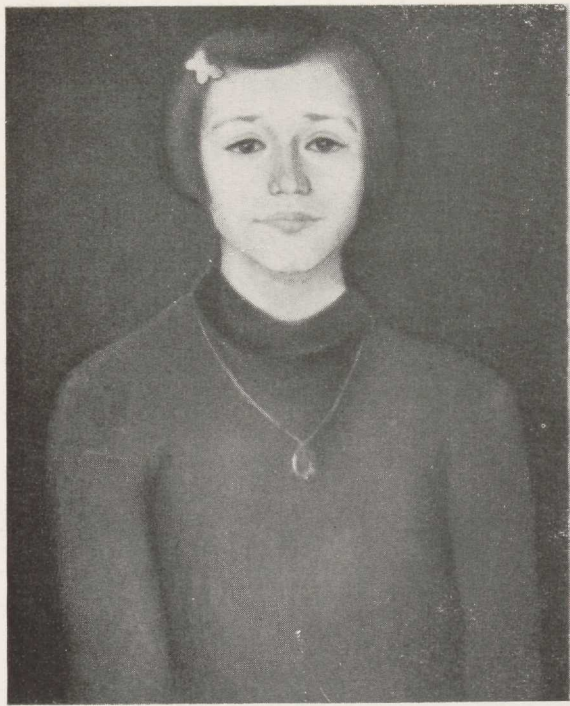




67 70 72
68 73
69 71 74



VABARIKLIK KUNSTINÄITUS TALLINNA KUNSTIHOONES 1970
NOORTE KUNSTNIKE TÖÖDE NÄITUS TARTUS 1970



75

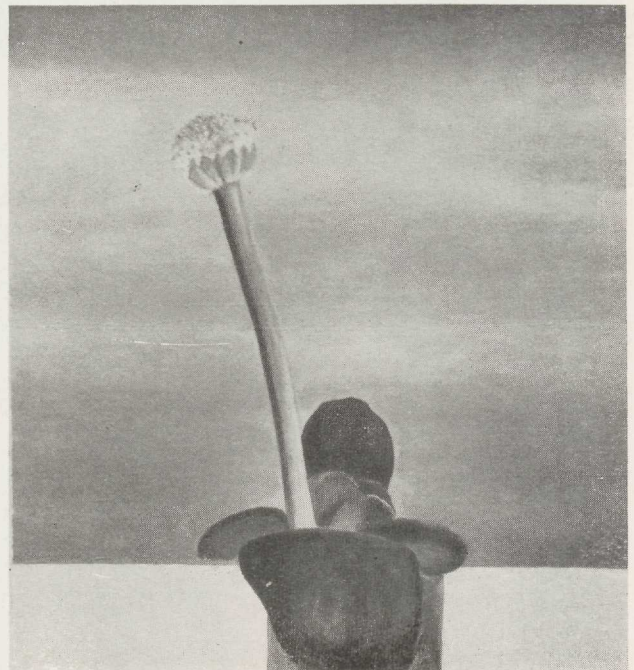
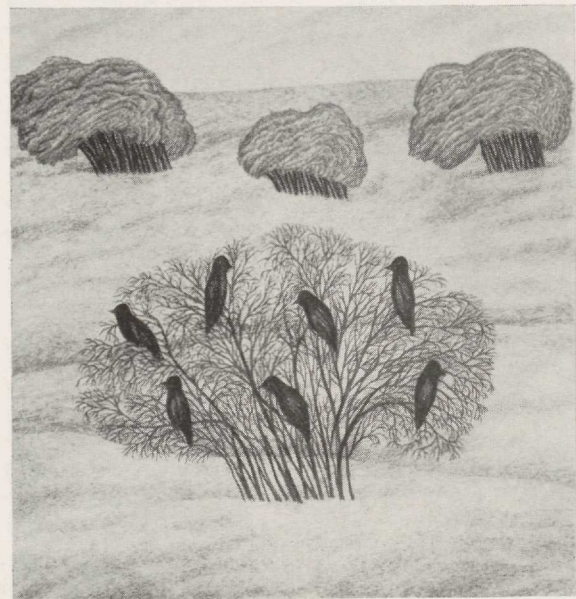
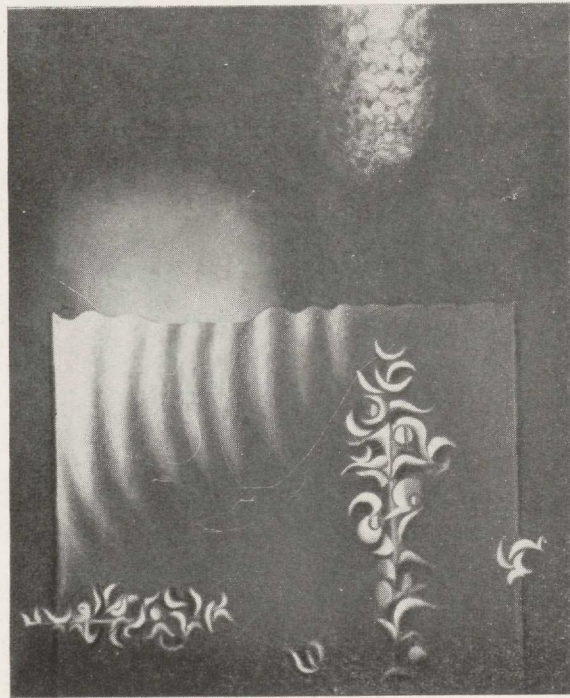
76

77

78

79

80



67. A. Tolts. *Setter*. Oli. 1970.

68. E. Tihemets. *Ohustatud maailm I. Segatehnika*. 1970.

69. S. Liiva. *Legend*. Ofort. 1970.

70. U. Eljand. *Petronella*. Tušš. 1970.

71. L. Ennosaar. *Linnamotiiv*. Puugravüür. 1970.

72. C. Klar. *Muinaslinna väravas*. Ofort. 1970.

73. P. Ulas. *Pilved taluõuel*. Vernis mou. 1970.

74. R. Tammik. *Konflikt autoga*. Tušš. 1970.

75. O. Terri. *Tuuliki*. Oli. 1970.

76. J. Palm. *Välke õhtumuusika*. Oli. 1970.

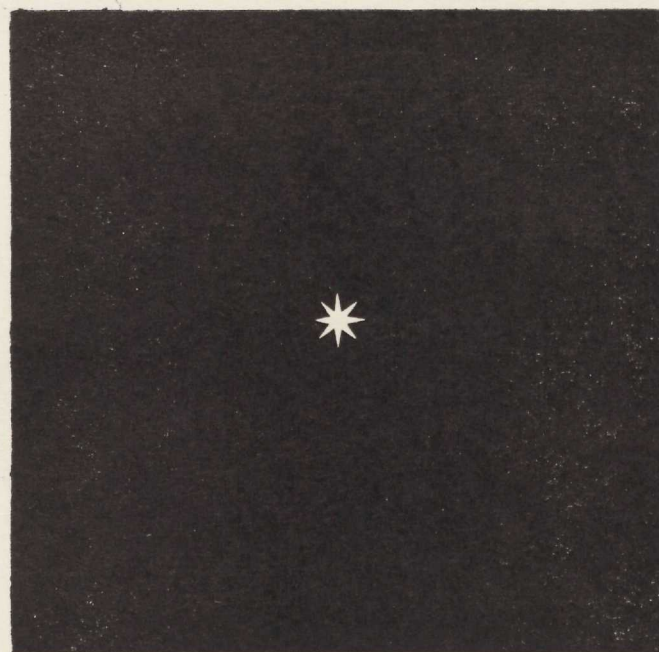
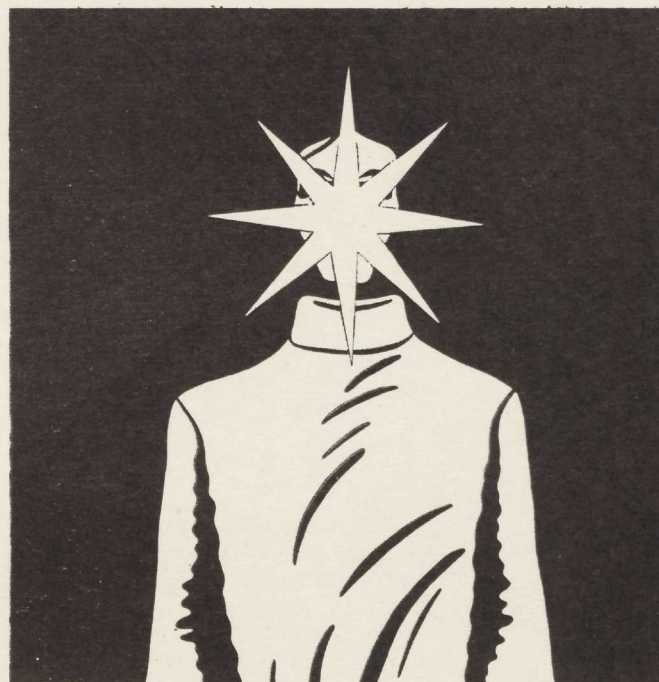
77. Mare Vint. *Raagus põõsas*. Tušš. 1970.

78. Toomas Vint. *Sinu liblikas lendab sinu aasale*. Oli. 1970.

79. K. Põllu. *Suvepäev*. Kuivnõel. 1970.

80. T. Pallo-Vaik. *Pintsellil*. Oli. 1970.

81. L. Lapin. *Ühinemine tähega I, II, III* Guašš. 1970.



ALMANAHH „KUNST“ 1 (39)
1971 HIND RBL. 1.15