

KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI ALMANAHH

Kirjastus «Kunst». Tallinn

Koostaja ja toimetaja: Sirje Helme

Almanahhi kolleegium: Milvi Alas, Boris Bernšteini, Mart Eller, Leo Gens, Kaalu Kirme, August Luur, Enno Ootsing, Evi Pihlak, Eha Ratnik, Jaak Soans, Inge Teder, Tõnis Vint.

Kaas ja graafiline kujundus: Tõnis Vint

Virve Hinnov

Suure Isamaasõja ajal hukkunud kunstnike mälestusnäituselt Tartus . . . 3

Näitustelt 9

Inge Teder

Ede Kurreli loomingust 18

Tõnis Vint

Edward Burne-Jones ja neoromanism 21

Sirje Helme

Aeg Herald Eelma joonistustes . . . 30

Резюме; Summary 34

Mart Helme

Hieroglüüf Kaug-Ida kunstis . . . 35

Jüri Hain

ANK 64 40

1. Peeter Mudist. Poiss kivil. Õli. Kips. 1976.

Kirjastus «Kunst», 200001, Tallinn, Lai t. 34, tel. 601782. Kunstilised toimetajad M. Einer ja J. Klõšeiko. Tehniline toimetaja Ü. Veikesaar. Korrektor D. Aas. IB 85

Laduda antud 25. I 1977. Trükkida antud 25. V 1977. Trükiarv 2000. Trükipoognaid 6,0. Tingtrükipoognaid 6,0. Arvestuspoognaid 6,51. MB-04142. Tell. nr. 482. Trükikoda «Kommunist», 200001, Tallinn, Pikk t. 2. Paber 60×90/8 Korjukovka Tehniliste Paberite Vabriku kriidipaber.

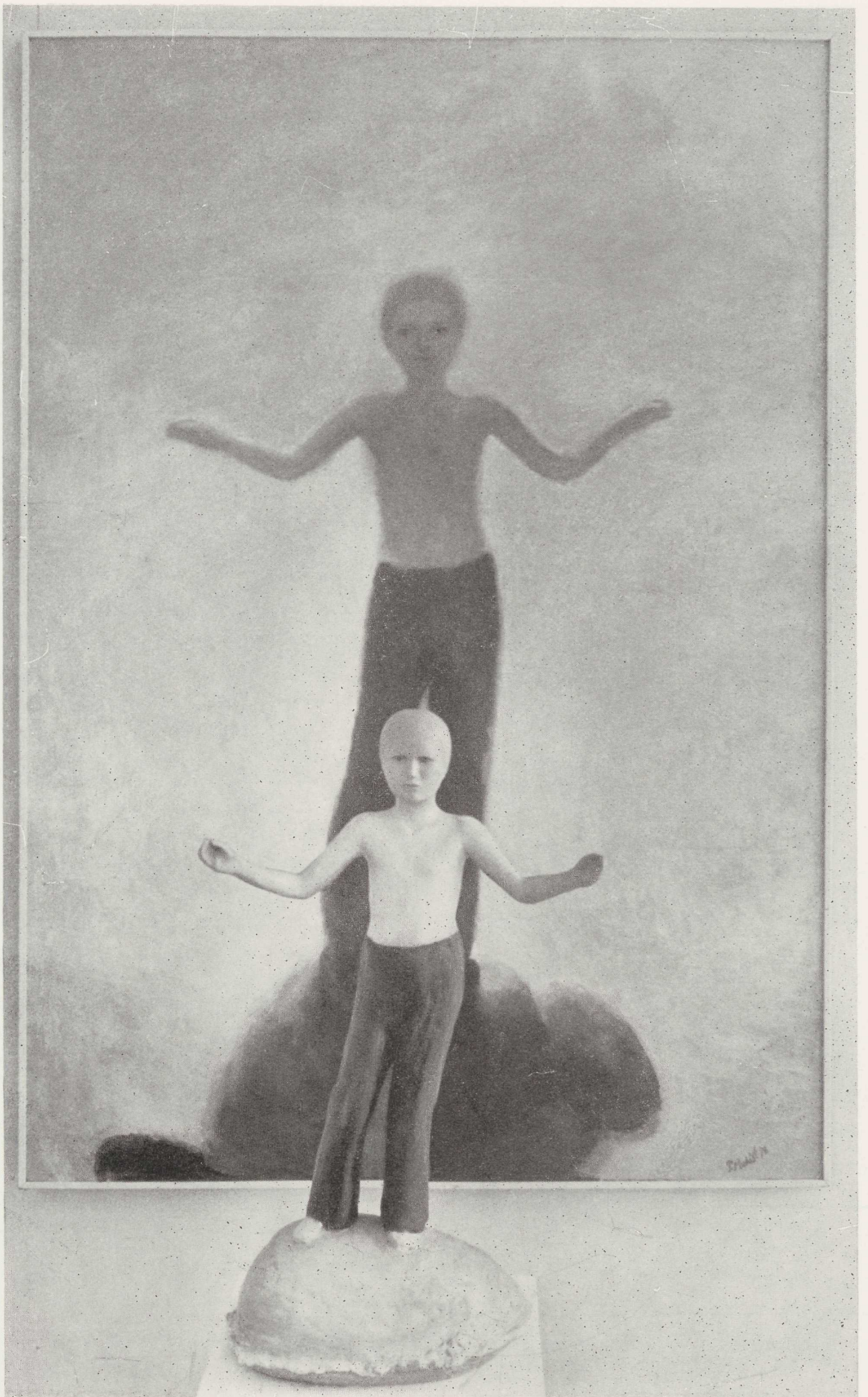
«Кунст» («Искусство»). 50/1. 1977. Альманах на эстонском языке. Оформление Т. Винта. Печатных листов 6,0. Заказ № 482. Тираж 2000 экз. Типография «Коммунист», 200001, Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Кунст», 200001, Таллин, ул. Лай, 34.

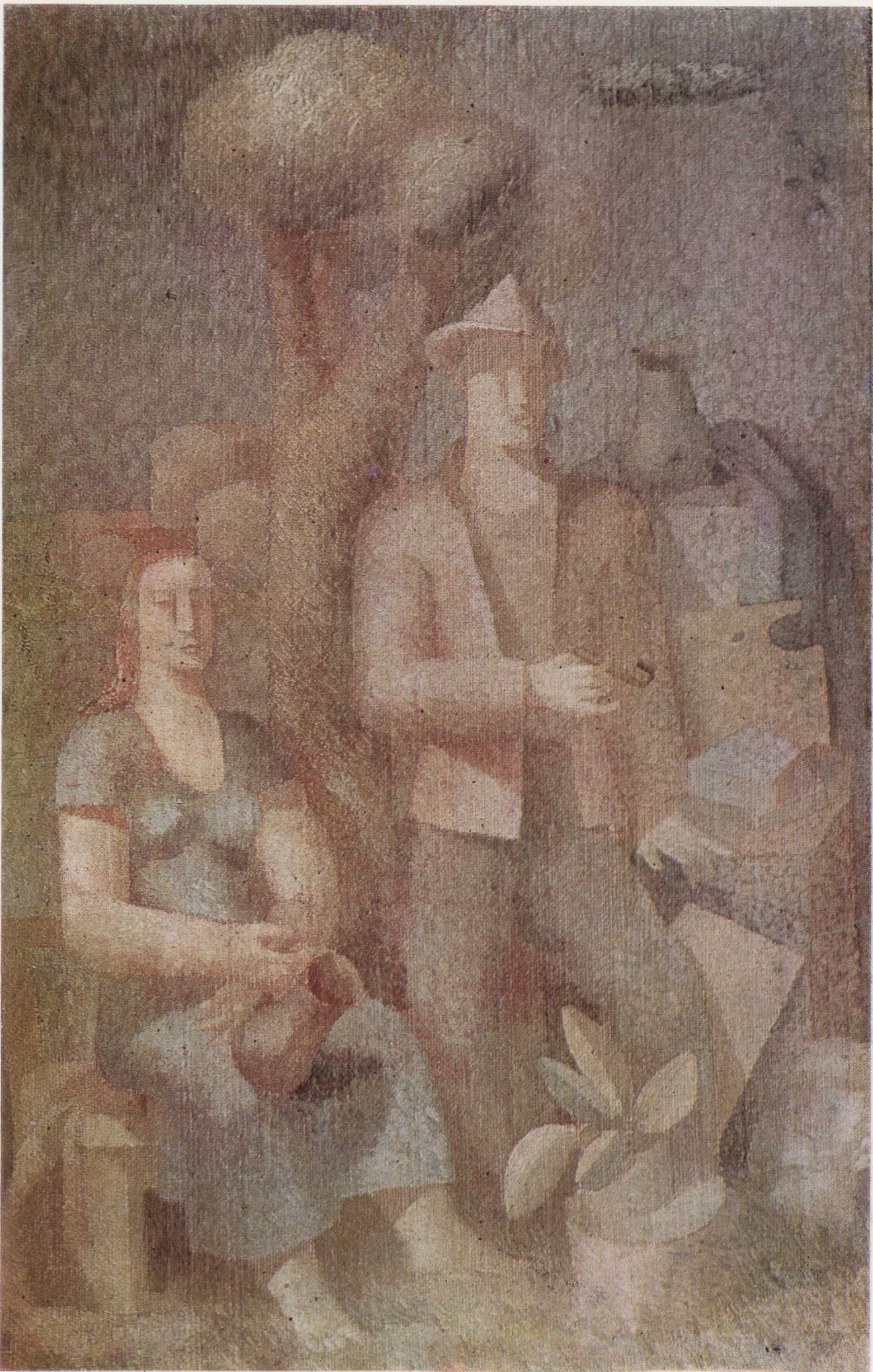
K 705000—027 1—77
M 905(16)—77

Hind rbl. 1.04

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958.

© Kirjastus «Kunst» 1977





SUURE ISAMAASÕJA AJAL HUKKUNUD KUNSTNIKE MÄLESTUSNÄITUSELT TARTUS

Suures Isamaasõjas oli eesti kunstnike hulgas raskeid kaotusi. Asunud relvaga nõukogude riigi kaitsele, kaotasid elu Kaarel Liimand ja Andrus Johani. Nikolai Kummits, Arkadio Laigo ja August Roosileht mõrvati. Hukkusid veel Paul Liivak ja O. Sädek Leningradi blokaadis, Eduard Järv Tallinnas, Albert Toomapoeg Kuramaa rindelõigus. Oświęcimil koonduslaagris tapeti Karl Pärsimägi. Kaotused olid eriti rasked seetõttu, et hukkusid parimas loomeas kunstnikud, kellest enamik on jätnud eesti 1930. aastate kunsti sügavaid

jälgi. A. Johani, K. Liimand, N. Kummits, A. Laigo (ka A. Bach ja H. Muga) kuulusid kunstiihingu «Pallas» progressiivselt meelestatud tuumikusse. Huvituti ja saadi mõjutusi nõukogude kunstist (1934. aastal Tallinnas ja Tartus avatud Nõukogude Liidu graafika küllaliskäitus, A. Johani ja K. Liimandi osavõtt samal aastal toimunud eesti kunstnike ekskursioonist Moskvasse). A. Johani maalides, joonistustes ja raamatuillustratsioonides on tugevat ühiskonnakriitilist hoiakut. Tööraha rasket elu kujutavate teostega tõi Johani eesti 1930. aastate kunsti uusimpressionismi kõrvale uue noodi. K. Liimandi vitaalne kunstnikuna tuur avaldus ekspressiivses koloriidis, mahlakalt pindu katvas maalimismaneeris. Töömotiivile lähenes ta poetiseerivalt. N. Kummitsa summutatud üldtoonid hajuva valgusega lõuendeil avanes argipäevamuredest läbiimbunud agulielanike elu, kuid erinevalt A. Johanist väljendab ta neis õdusat kodukolde meeleolu. Mõneti erandnähteks olid K. Pärsimäe fovismile lähenevad maalid. Koloriidis valitsevad intensiivsed lokaaltoonid ja neile lähedased kooskõlad, käsitluslaad on pinnaline. Tööd mõjuvad rõõmsakõlalistena, meloodilistena, kunstiliselt terviklikena. A. Laigo ja P. Liivaku hukkumisega kaotas ka eesti graafika tugevad meistrid. Saanud innustust nõukogude graafikast, kujunes A. Laigo lühikese ajaga eesti juhtivaks ksülograafiks, kelle loomingut iseloomustab mehine stiilne vorm, tasakaalustatud rütmikas väljendusviis. P. Liivak jättis omanäolise pärandi juugendlike tušijoonistustega ja fantaasiaküllaste looduse ürgset ilu kajastavate looduspiltidega puulõikes.

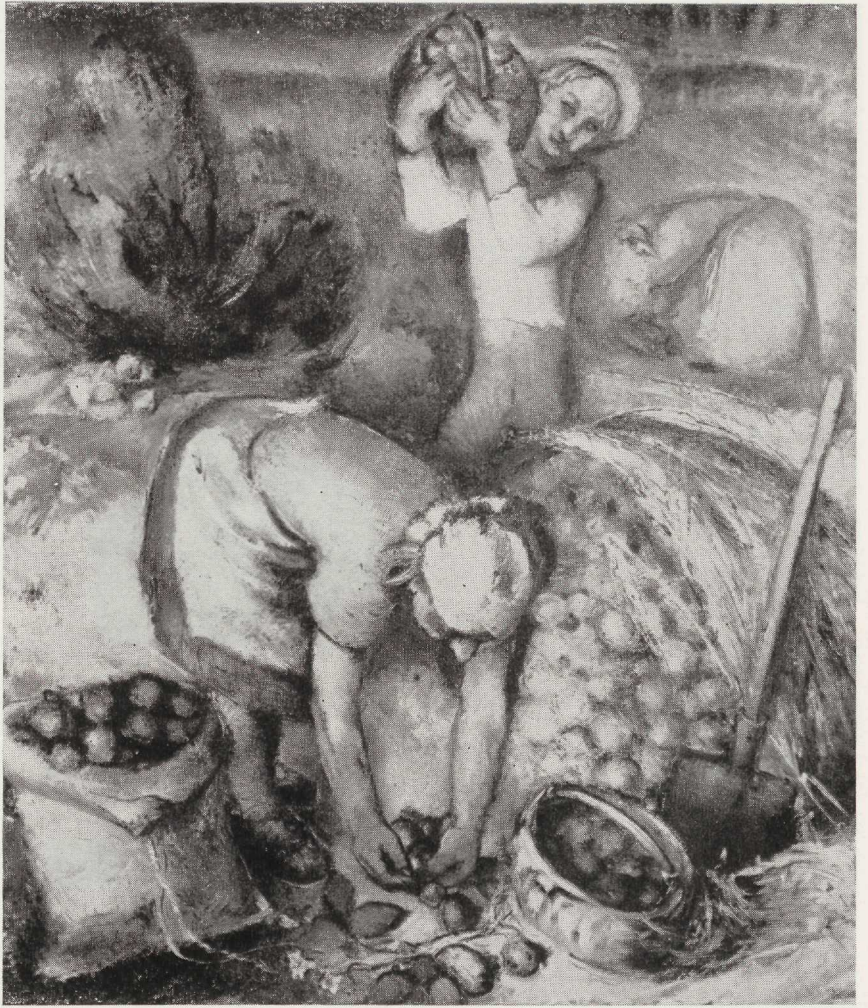
Viljakad meistrid kaotas A. Roosilehe ja E. Järve hukkumisega ka eesti raamatukunst. Graafikuna ja joonistajana tuntud A. Roosilehe varasemas loomingus domineerivad rahvusromantilised, 1920. aastail ekspressionismilähedased jooned.

E. Järv saavutas oma puulõikes illustatsioonides 1930. aastate lõpul tunnustustvääriva taseme.

A. Johani ja K. Liimand võtsid osa eesti nõukogude kunstielu organiseerimisest, aktiivselt sekkusid kunstielu A. Laigo, N. Kummits. Valmistuti esinema 1941. a. lõpul kavatsitava eesti kunsti dekaadil Moskvas. Dekaaditööga jõudis kõige kaugemale A. Johani, konkreetset ülesandel töötasid dekaadiks K. Liimand, A. Laigo ja P. Liivak.

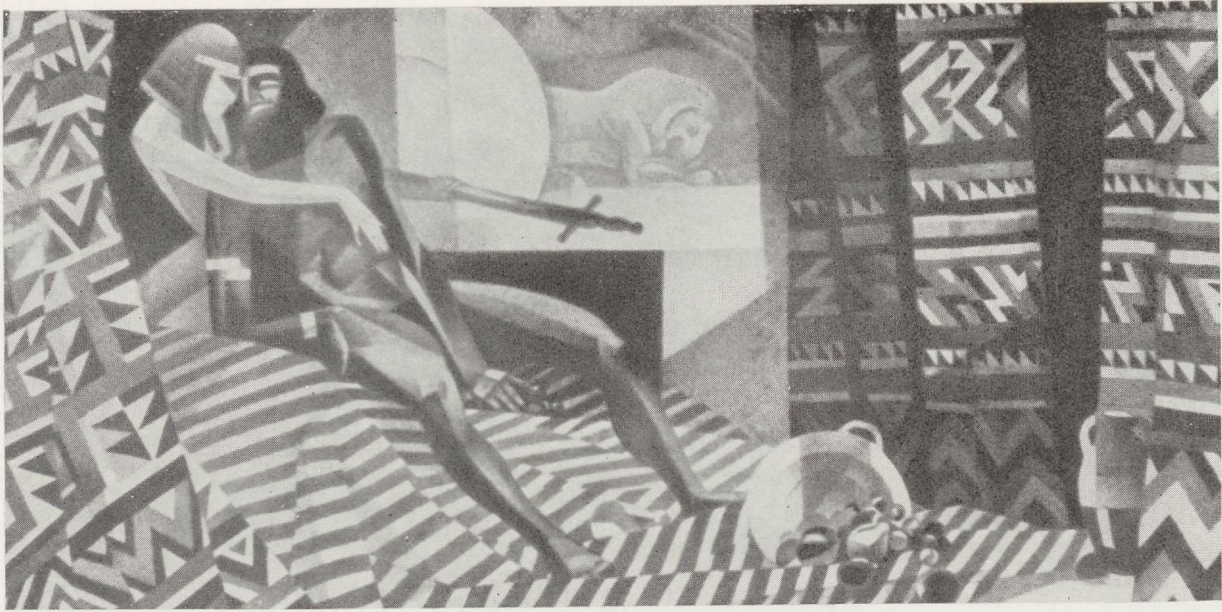


4



5





2. Arkadio Laigo. Kompositsioon. Oli. 1932.

3. Kaarel Liimand. Aino Bachi portree. Oli. 1934.

4. Kaarel Liimand. Sügis. Oli. 1933.

5. Andrus Johani. Pesutriikijad. Oli. 1932.

6. August Roosileht. Juudit ja Olovernes. Süsi. 1927.

7. Eduard Järv. Illustratsioon teosele «1001 ööd». Puulõige. 1938.

8. Nikolai Kummits. Ema ja laps. Oli. 1938.

9. Karl Pärsimägi. Toomemäe motiiv. Oli. 1936.

10. Albert Toomapoeg. Tartu vaade Kaubahoo-
viga. Oli. 1941.

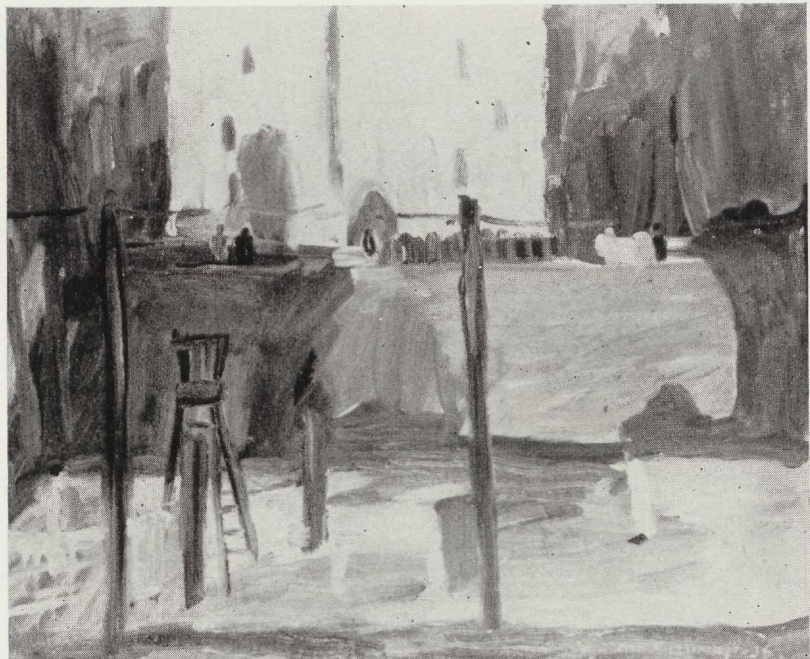
11. Paul Liivak. Seenelised. Puulõige. 1939.

12. Paul Liivak. Puud. Tušš. 1927.

8



9



10





30 AASTAT VÕIDUST

KEVAD 1975



13. Adamson-Eric. *Fašistlike raisakullide ikke all*. Oli. 1942.

14. Adamson-Eric. *Nõukogude Tallinna kaitsmisel*. Oli. 1942.

15. Olev Soans. *Rahulik relvastus I. Segatehnika*. 1974.

16. Olev Soans. *Rahulik relvastus II. Segatehnika*. 1974.

17. Evald Okas. *Eesti kunstnikud Jaroslavis*. Oli. 1944.

18. Evald Okas. *Purustatud linn*. Lito. 1961.

19. Herald Eelma. *Sõdur*. Pliiats. 1975.

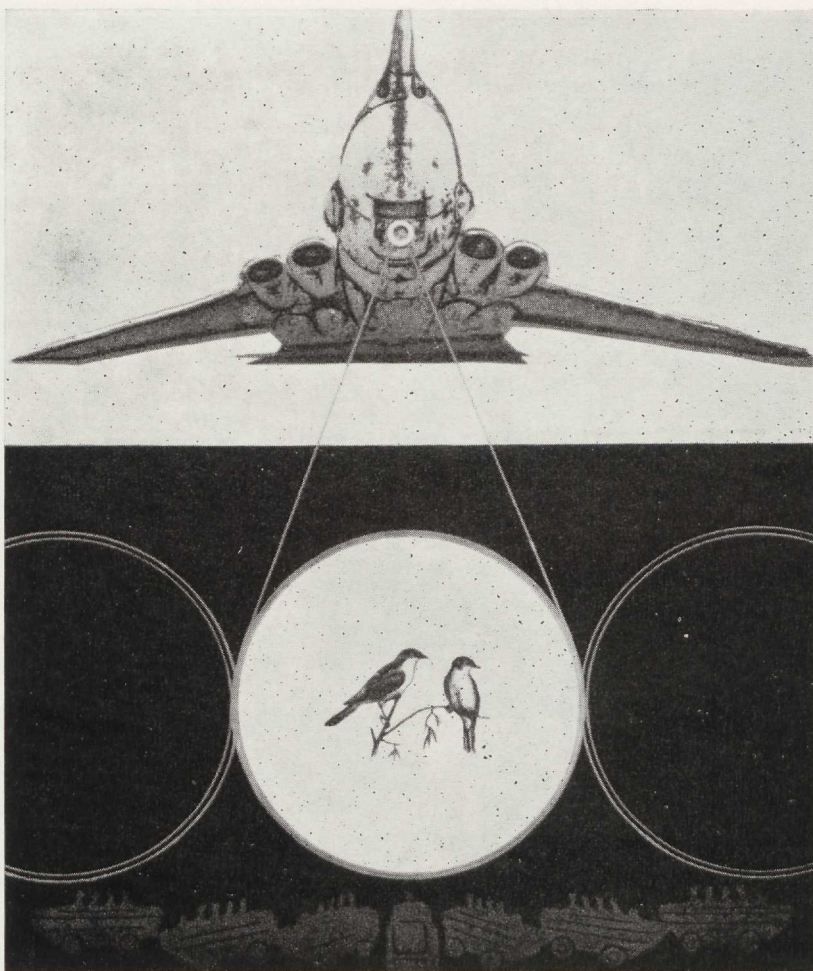
20. Herald Eelma. *Kolm tankisti*. Pliiats. 1975.

21. Herald Eelma. *Lendur*. Pliiats. 1975.

22. Alex Kütt. *Oppustel II. Söövitus*. 1974.

23. Jüri Palm. *Kangelassurm*. Oli. 1975.

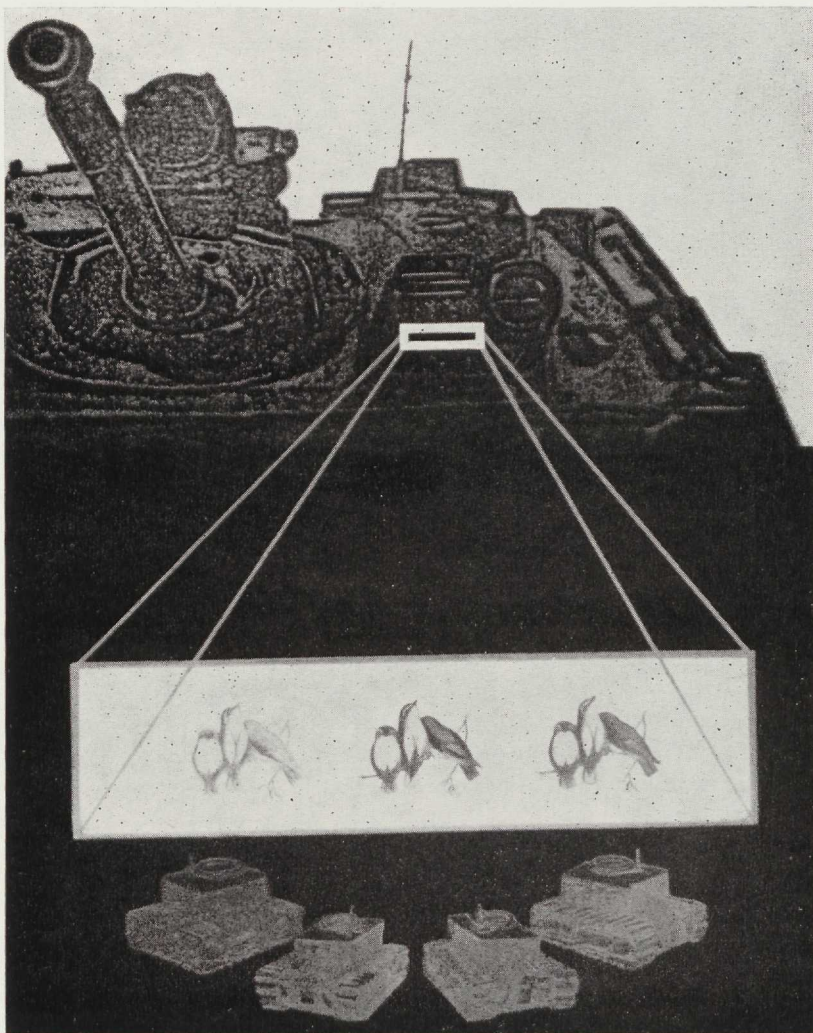
15



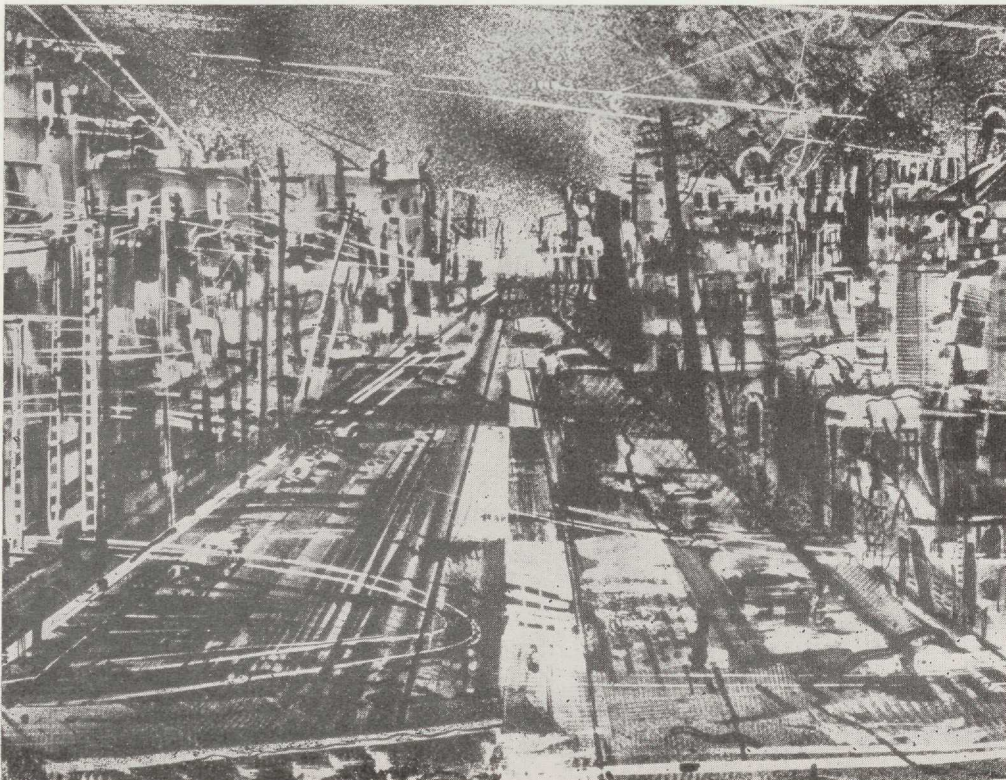
13

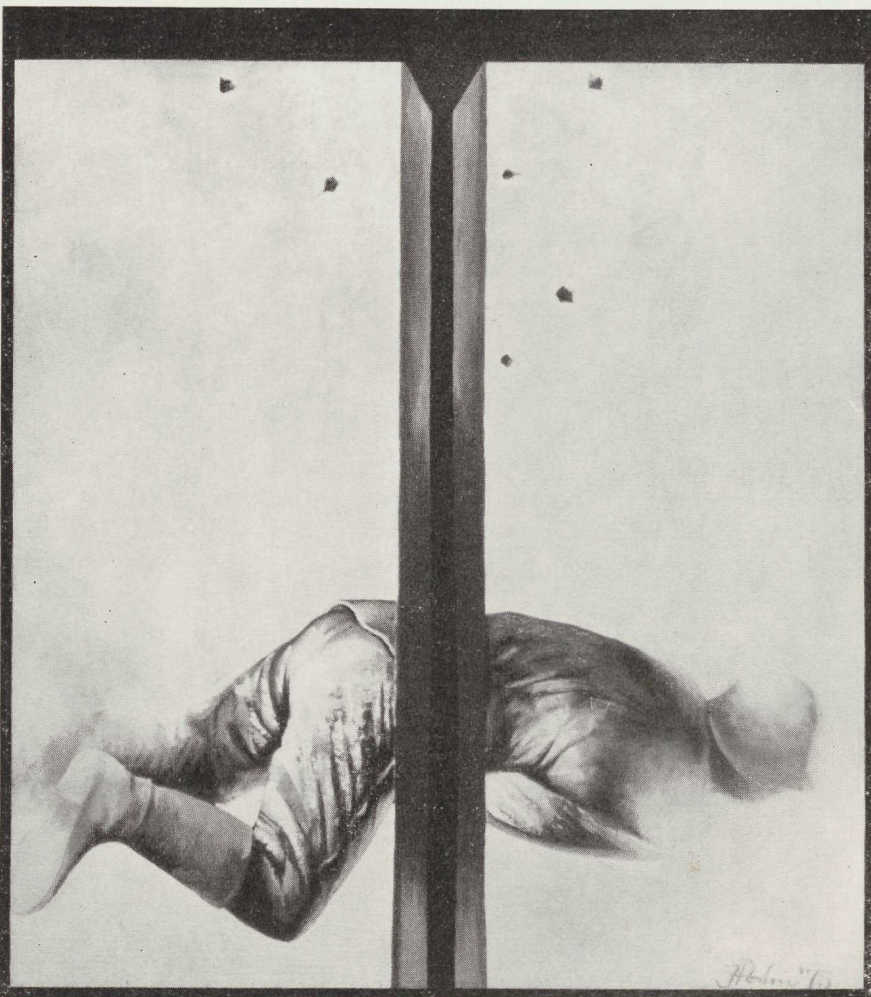
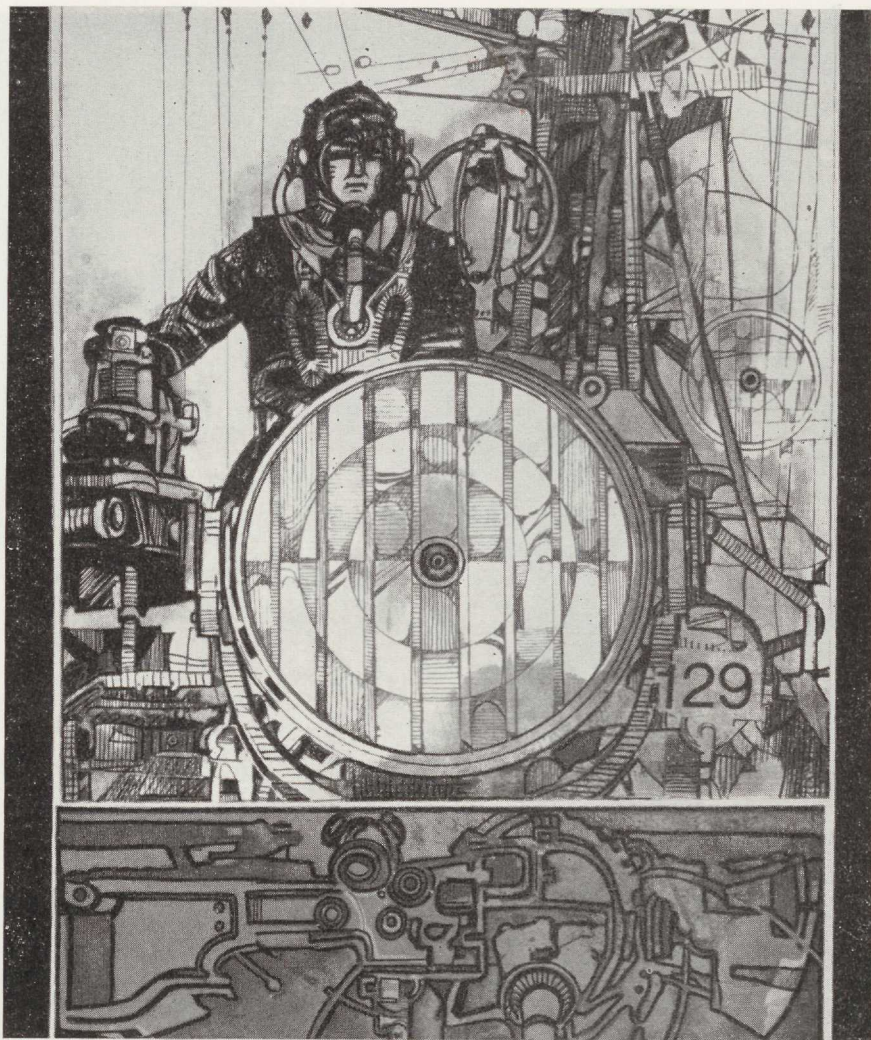
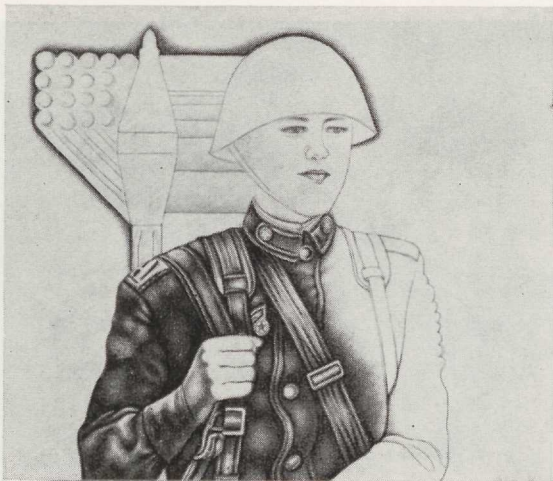
14

16

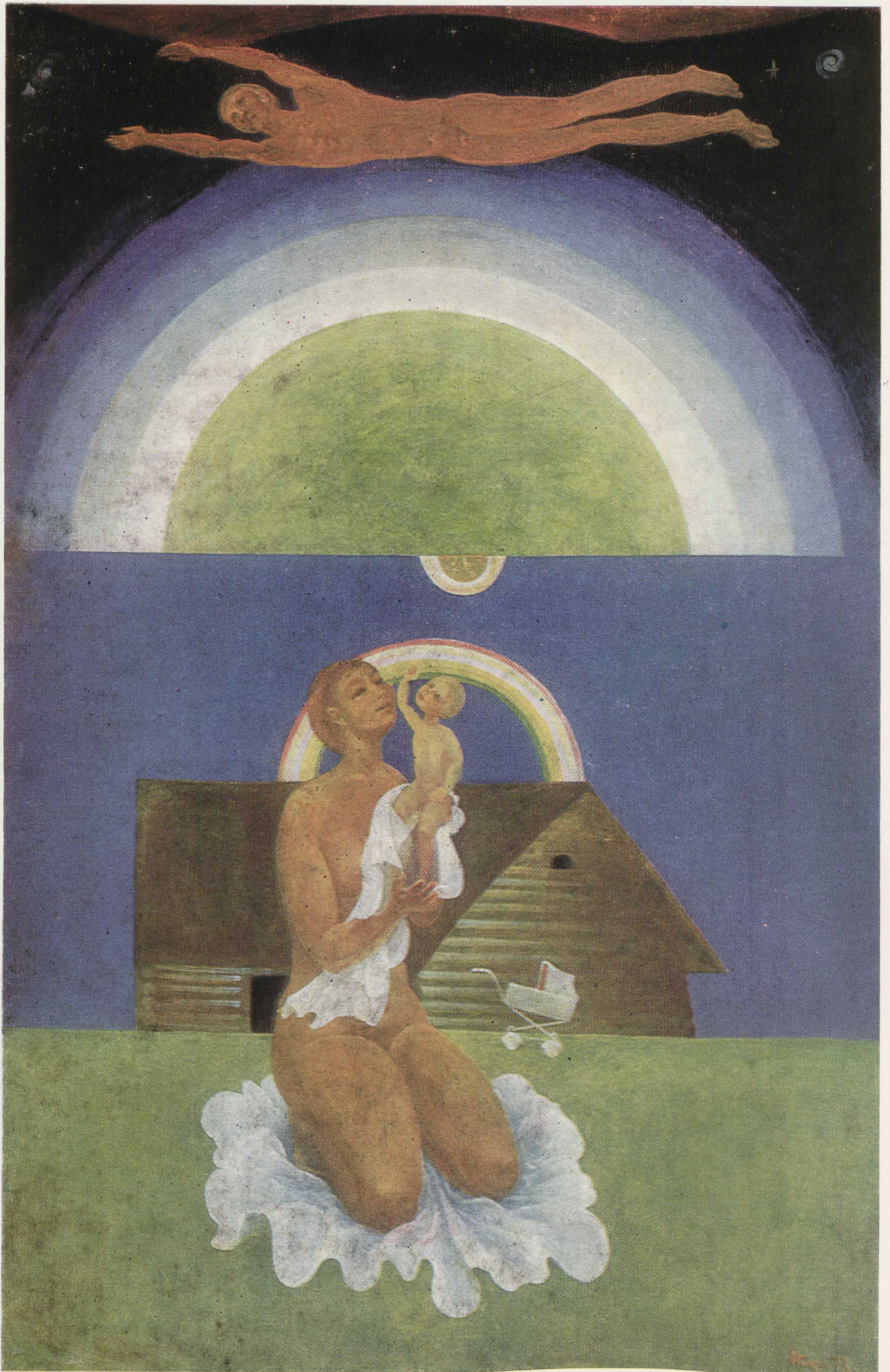


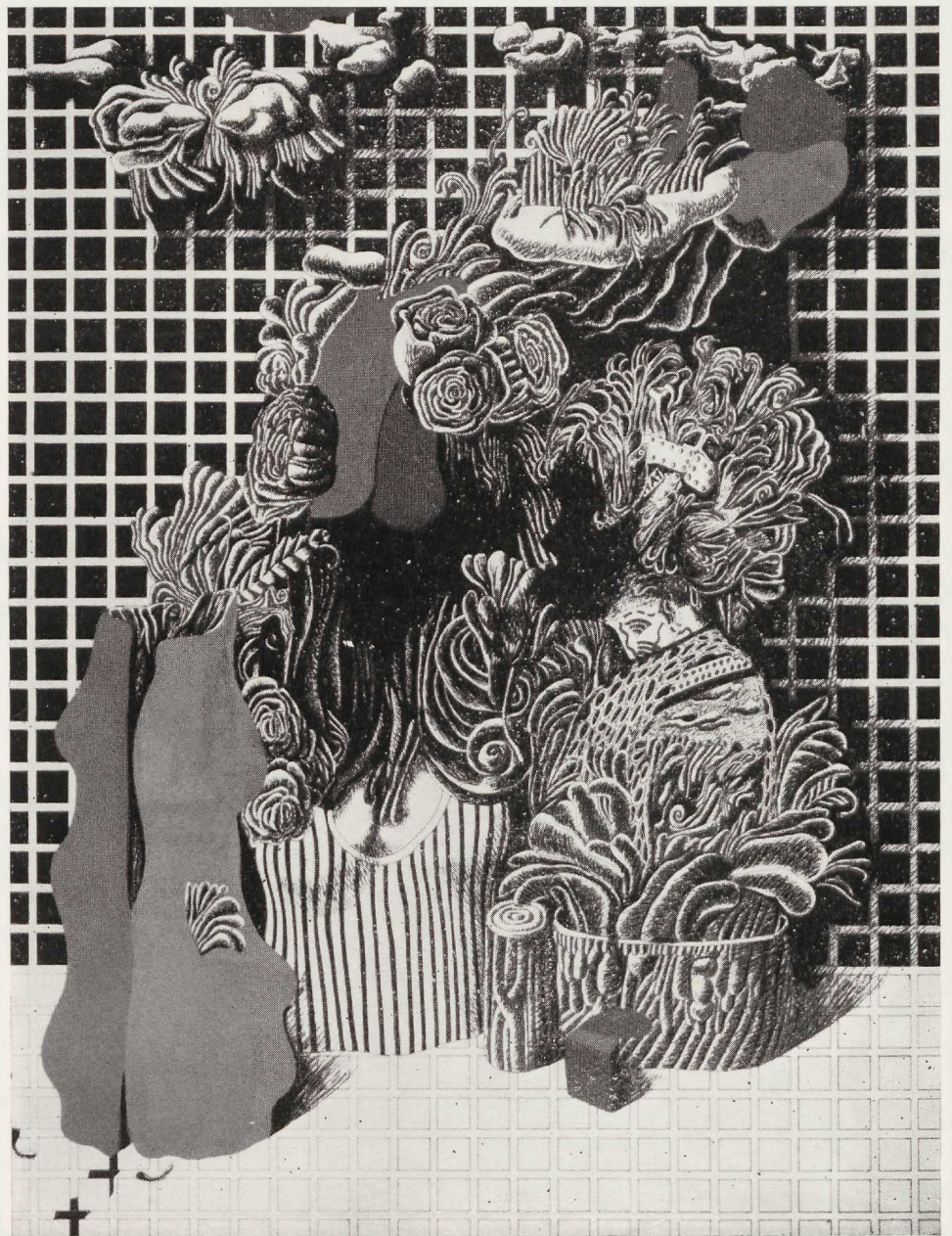
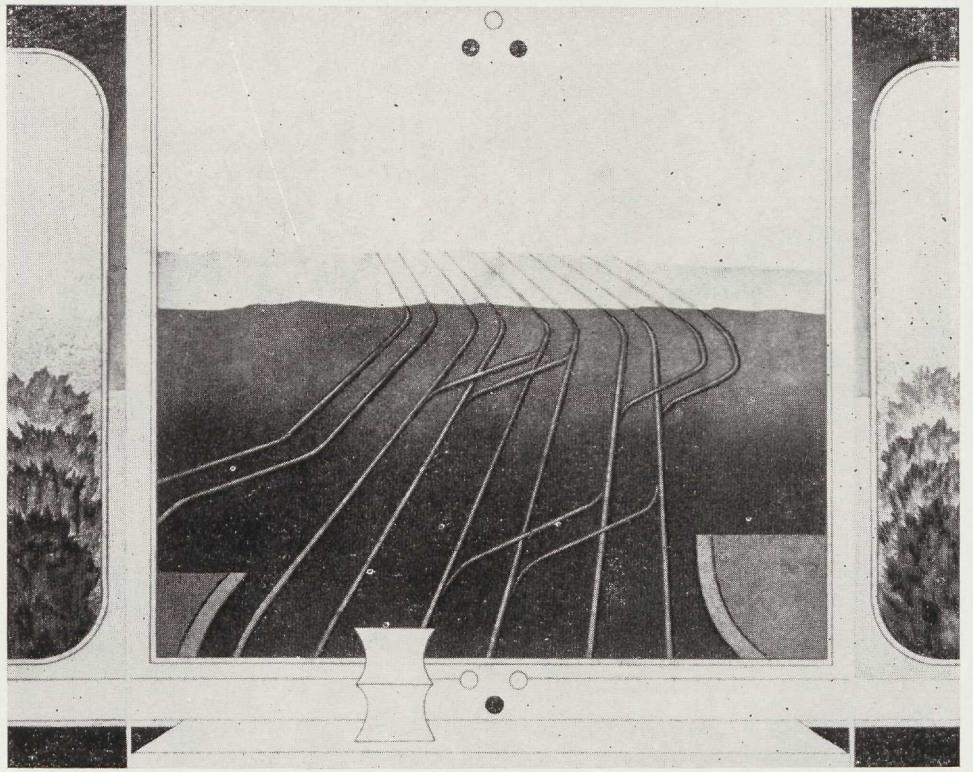
11

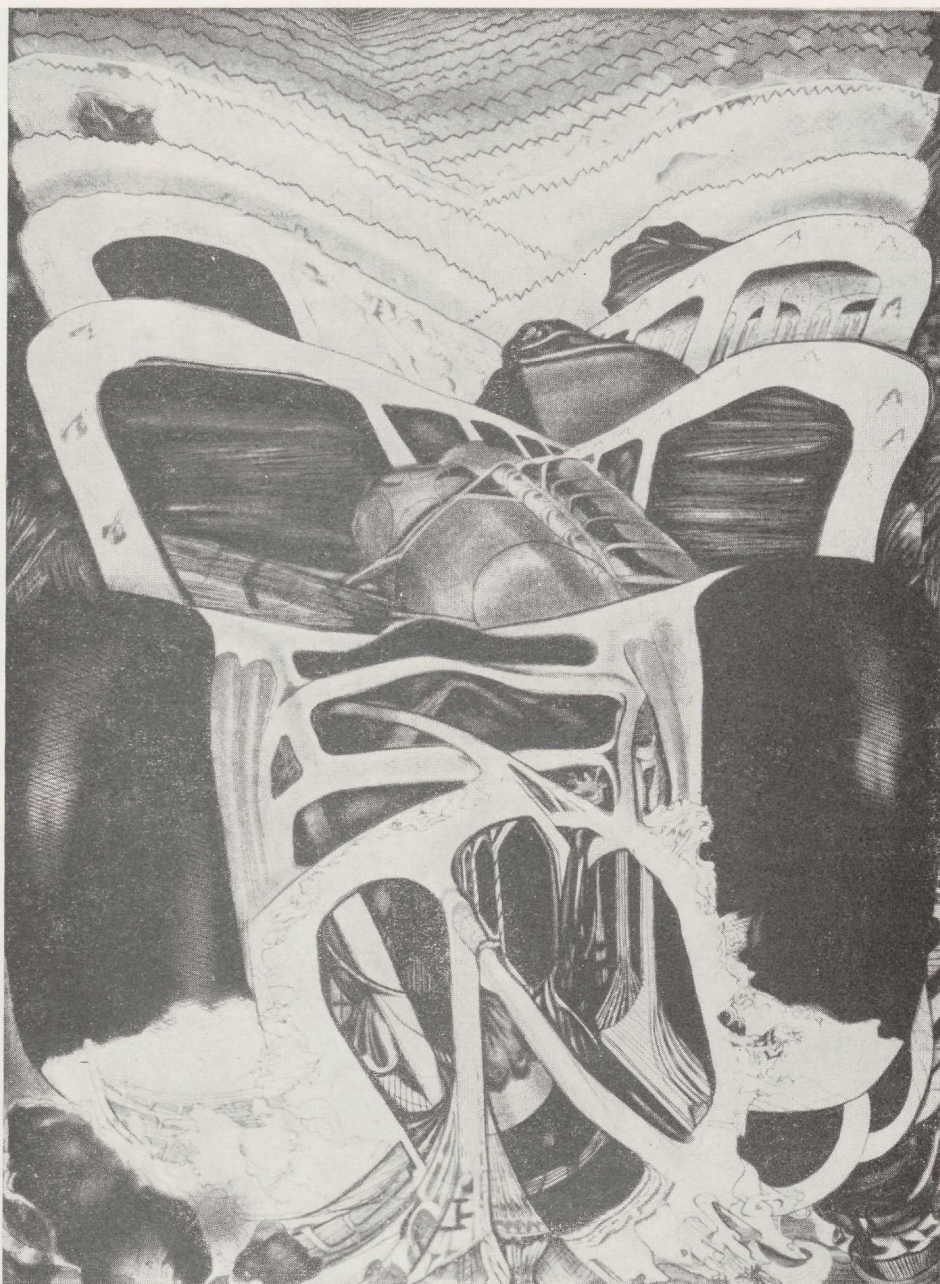




NÄITUSTELT 1974







24. Nikolai Kormašov. Pojad II. Oli. 1973.

25. Kaisa Puustak. Raudteemaastik. Akvatinta, pehmelakk. 1974.

26. Illimar Paul. Lavastus. Tušš, guašš. 1974.

27. Peeter Ulas. Lainetus. Pehmelakk. 1973.

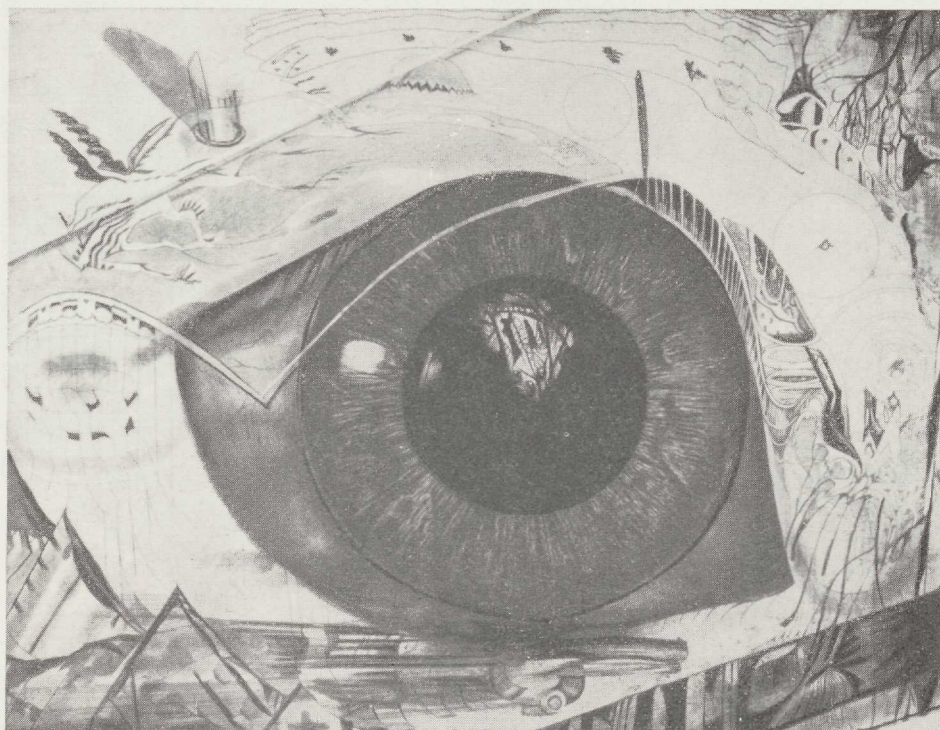
28. Peeter Ulas. Impulss. Pehmelakk. 1974.

29. Leonhard Lapin. Autoõnnetus I. Tušš, guašš. 1974.

30. Leonhard Lapin. Autoõnnetus II. Tušš, guašš. 1974.

27

28





EDE KURRELI LOOMINGUST

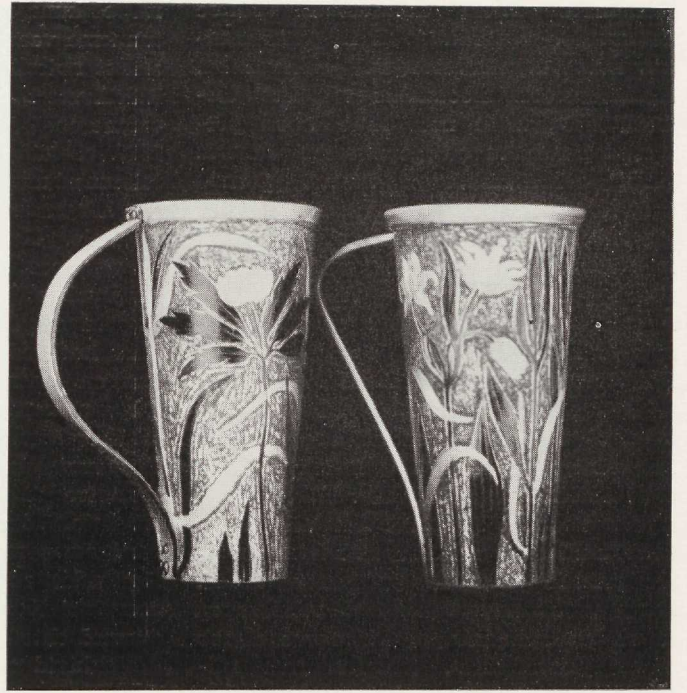
INGE TEDER

Eesti NSV teenelisele kunsti-
tegelasele Ede Kurrelile anti
1975. aastal Kristjan Raua
nimeline vabariiklik kunsti-
preemia kõrgete loominguliste
saavutuste eest.



Ede Kurreli kunstnikubiograafia kannab endas ligemale pool aastasada kestnud tööd, kannab endas lõppematuid rahutuid otsinguid, meistri jõudmist tehnilise täiuse ja loomingulise mitmekesisuseni. Tema kunstnikuelulukku mahub veerand aastasada pedagoogitööd ENSV Riikliku Kunstiinstituudi metallehistöö kateedris. Ede Kurreli õpilasteks on terve plejaad tänapäeva Nõukogude Eesti metallikunsti suurmeisterid nagu Salme Raunam, Helge Pihelga, Juta Vahtramäe, Haivi Raadik jt. Nende kõikide kunst on võluv oma eripäras. Samal ajal on seal ühise joonena täheldatav emotsionaalsus, lüürika, suur inimlikkus, vanale juveelikunstile omane teostuse peenus ja eksaktsus. Need jooned on muutunud eesti metallikunsti traditsioonide paremikuks, tänu millele eesti ehtekunst on võitnud suure populaarsuse. Ede Kurreli osa on olnud nende traditsioonide loomisel hindamatu. Õppides 1925.—1930. aastatel Tallinna Riigi Kunsttööstuskoolis metallehistöö ja portselanmaali osakonnas, oli Ede Kurrel üks selle esimesi lõpetajaid ja seega üks esimesi kohaliku haridusega eesti juveliire. Metallehistöö õppetöökoda rajati 1923. aastal. Ede Kurrel meenutab, millise õhinaga nad koos õpetaja, Peterburi Stieglitzi Kunsttööstuskooli kasvandiku Clara Zeidleriga õppisid tundma ja kasutama uusi tehnikaid ning menetlusi. Õpilane ja kool kasvasid käsikäes, teineteist aktiivselt abistades. Meister rõhutab veel praegugi, et suurt rolli tema edasisel kujunemisel etendas koolis praktiseeritav aktiivne töö materjalidega. Siit said talle omaseks materjalide omapära kõige peenemad nüansid, siit sai ta kaasa eksperimenteerimis- ja otsimisvaimu ning ka tööarmastuse.

Näitustel hakkas Ede Kurrel esinema kohe pärast lõpetamist. Suurem tunnus tuli 1937. a. Pariisi maailmanäituselt.



31. Ede Kurrel. Ehe. Filigraan, hõbe. 1945.

32. Ede Kurrel. «Ülased ja kuldähed». Alumium. 1972.

33. Ede Kurrel. Ehete komplekt aleksandriidide ja pärlitega. 1956.

34. Ede Kurrel. Vaas «Liblikad». Vask, elektroeroosioon. 1974.

Kunstniku ehteid autasustati väikese kuldmedaliga. Esitatud oli filigraantehnika käevõru, kõrvarõngad ja kaelaehe. Kompositsioon moodustub lihtsast õiemotiividest, mille noor meister on põiminud pidulikku ja graatsilisse buketti. Nagu hõbehärmatisega kaetud peened filigraanniidid ja kapriissed spiraalid fikseerivad väliselt tagasihoidlike õielehtede keeruka ja rikka sisestruktuuri. On tunda perfektset tehnika valdamist. Ka kõige keerulisemad käigud on teostatud mängleva kergusega.

Neil aastail lõi Ede Kurrel põhiliselt filigraanehteid. Clara Zeidleri juhendamisel oli ta juba õpilasaastail seda tehnikat aktiivselt viljelema hakanud ning eesti ehtekunsti juurutanud. 1930. aastate lõpuks oli Ede Kurrel sellel alal välja arendanud oma individuaalse käekirja — filigraanselt peene, elegantse ning nõtke. Kerged, õhkõrnad hõbeniidid vahelduvad keerukate spiraalidega, lineaarsus annab maad plastilisusele, tasapinnalisus reljeefsusele. Sageli pöördub kunstnik motiivide otsingul loodusvormide rikkuse poole. Kõik see kokku loob noore Ede Kurreli filigraanehetest väga maalilise ja küllusliku pildi. Kunstnik ilmutab sügavat lugupidamist juveelikunsti vanade heade traditsioonide vastu ja demonstreerib oma kunstis nende loovat edasiarendamist. Tema ehete laad, tema meelismotiivide ring, tehnilised võtted on 1940. aastateks muutunud sedavõrd rikkalikuks ja meisterlikuks, et siit hakkab saama loominguilisi impulsse ning otsest eeskujuterve eesti 1940. ja 1950. aastate esimese poole ehtekunsti. Sellel perioodil on Ede Kurreli suunav osa eesti metallikunsti lausa käegakatsutav.

Näib, et juba oma loometee algul on Ede Kurrel ehete loomisel omaks võtnud kindlad põhitõed ja ideaalid, millest ta ei ole taganenud mitte kunagi ja mitte hetkekski. Vast ka seepärast on kogu autori loominguiline arengutee olnud üllatavalt sujuv, ilma järskude hüpeteta ja kõikumisteta. Kogu kunstniku loomingut läbib põhiideaalina idee, et ehe peab ehitama, lisama inimesele võlu. Ehe kuulub tema kandja juurde ja kunstnikul olgu täpne silm tabama modelli karakterit ning iseärasusi. Ehe peab rõhutama oma kandja individuaalsust. Aeg ja mood — neid tegureid on Ede Kurrel alati jälginud, reetmata seejuures aga oma põhimõtteid. Oma väarikuses ja ehtelikkuses on Ede Kurreli ehted püsiva väärtusega, ükskõik millisest arengutendentsist ei ole looming ka suunatud. 1940. aastate lõpul ja 1950. aastate alguses on meistri otsingud ajastu taotlustest tingituna surutud tõepoolest akadeemiliselt rangesse ja kuivavõitu arengusängi. Ilmeksimatu vaistuga oskab Ede Kurrel ka siin orienteeruda. Ranguuses toonitab ta esinduslikkust, mida meisterlikkuse täius ainult väärilt rõhutab. Eesti rahvakunsti motiivid, mida Ede Kurrel tollel perioodil oma filigraanehetes rakendab, on muutunud suursugusteks ja tõsisteks. Kunstniku kalliskivide käsitluses esineb kainevõitu asjalikkust, kuid

mitte kunagi külma kõrkust. Võib-olla tunneme vaadeldud perioodi teis puudust sellest naiselikust graatsiasist ja säravast lüürilisusest, mis muidu kunstnikule nii omane on.

1950. aastate teisel poolel kunsti arengus toimunud muutused avavad Ede Kurrelile tee kõrgendatud dekoratiivsusele ja värvikusele. Kunstnik ilmutab end nüüd suurepärase koloristina. Ta ise on tunnistanud, et juveliiriks olevat ta hakanud õppima seepärast, et teda lummasid türkiisi imelised värvid. «Kas te teate, kui ilus on sammaldunud põllukivi?», hüüatab vanameister. Ta tunnistab, et kogu elu on ta vaadanud taevast ja pilvi ning põlletaskusse korjanud kive. «Aga mulle meeldivad ka masinad. Jumaldan ilusat tööriista. Võin vaadata rauakaupluse vitriini sama mõnuga kui juveeliäri oma.» Kuuendat aastakümnet käiv meister on muretsenud endale kivilihvimise masina, et uued ehted teha omalihatud kividest. Vääriskivid omavad Ede Kurreli loomingu väga tähtsat kohta. Veelgi enam, ta on eesti metallikunsti suurim meister vääriskivide kasutamise alal, tunnetades ülima täpsusega selle iseloomu, struktuuri ja vormi. Võrratu dekoratiivsuse ja pidulikkusega paneb meister kõlama oksüdeeritud hõbeda kõrval türkiisi. Ta kasutab võrdse edukusega topaasi, ametüsti, markasiiti ja teisi vääriskive, aga ka tavalist maakivi. Ede Kurreli ehted on sageli lausa keerukad koloristlikud kombinatsioonid. Nii näiteks moodustab soojalt särav topaas südamik rinnanõelale. Viimase õiekujulise raamistu modelleerimiseks on kunstnik kasutanud nii oksüdeeritud hõbedat kui ka kulda. Ede Kurrelit võluvad korallide ja türkiiside mahlakad kontrastid, ta paneb pärlid koketselt särama aleksandriidide kõrvale jne. Kunstnik on kasutanud palju värvilisi emaile, muutes võluvaks ka kõige lihtsavormilisema kaelakee. Üldse tegeleb Ede Kurrel vaadeldud perioodil väga aktiivselt kõigi tehnikatega. Tema väsimatu loomisind ei luba kasutamata jätta ühtegi materjali.

1960. aastate esimesel poolel pääseb Nõukogude Eesti juveelikunsti domineerima lakooniline, mõnevõrra monumentaalsust taotlev laad. Otsides oma teed ajaga kaasa minekuks, pöördub meister nüüd alumiiniumi kui kaasaegse materjali poole. On teada, et anodeeritud alumiinium annab hea võimaluse väärismetallide imiteerimiseks. Ede Kurrelit ei huvita see tee. Alumiinium peab jääma alumiiniumiks. Kunstnik ilmutab end taas loogiliselt mõtleva tehnoloogina. Ehete toon peaks olema tõsine. Ede Kurrel toneerib alumiiniumi sügavmustaks. Materjali loogikast tulenevalt annab ta oma käevõrudele ülimalt lihtsa ja lakoonilise vormi. Alumiiniumi kergust arvestades lubab meister oma ehetele senisest suuremat ja massiivsemat vormi. Graatsiat ning elegantsi lisavad tema ehetele kuldtooniline, lihtne ja selge messingornamentika. Kuldse ja musta kontrast annab Ede Kurreli loomingule iseloomulikku väarikust.

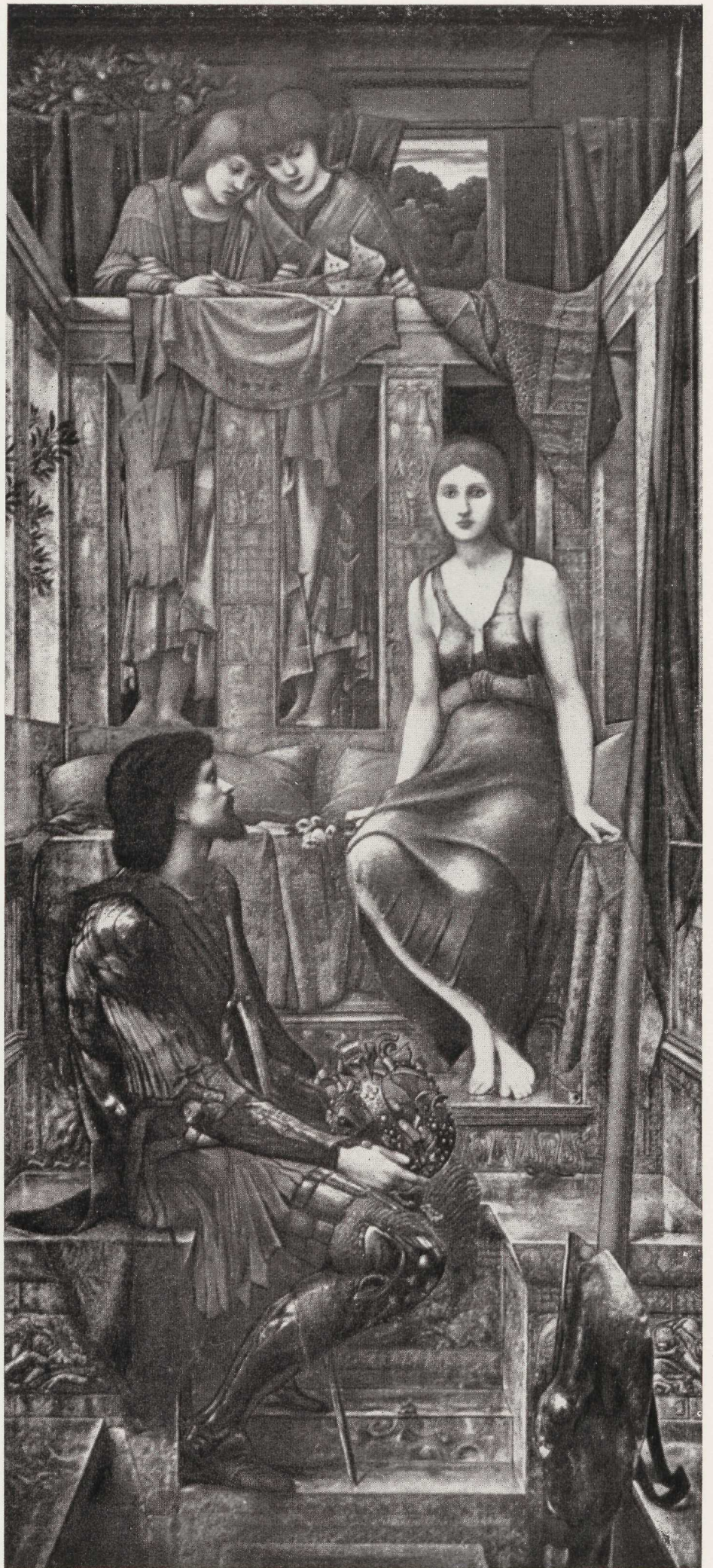
Kunstniku alumiiniumehetest kujunes Nõukogude Eesti ehtekunsti terviklik ja ainulaadne lehekülg.

1960. aastate teisel poolel maad võtnud «romantiline» ja 1970. aastate naturilähedust armastav suund annab Ede Kurrelile tõuke muutuda oma ehetes lausa kuninglikult rikkalikuks ja pillavaks. Nagu nooruspäevil, pöördub kunstnik ka nüüd motiivide otsingul looduse poole (ehtekomplektid «Õite pärg», «Mustad õied», «Roheline õis» jne.). Endine nooruslik õrnus on aga maad andnud lopsakusele, aastate mahlakale küpsusele. Kuld, hõbe, kalliskivid, küllastunud gammaga emailid on muutunud kunstniku meelismaterjalideks. Kalliskivide ja väärismetallide sära konkureerib ehete küllusliku vormiga, et ühinedes muutuda pidulikuks hümniks igavesele ilule ja naiselikkusele.

Ede Kurreli loomingu lahutamatuks osaks on ehisvormid. Tema vaasid, kausikesed, taldrikud on tavana mõõtetelt väikesed, vormilt selged, kergete ja elegantsete proportsioonidega. Ka oma vormides on Ede Kurrel eelkõige lüürik. Kalk dekoratiivsus on talle olnud võõras ning monumentaalsusegi poole pole ta kunagi pürginud. Oma nõudeski jääb Ede Kurrel juveliiriks. Kunstnik armastab ornament. 1950. aastatel loodud nõudel on selleks rahvuslik lillkiri asetatuna esemele sümmeetriliselt ja kainelt. 1960. aastatel astub ornamentide asemele sageli metallide oksiidid vaba ja loomulik mäng. 1970. aastatel kasutab kunstnik dekoorina palju loodusmotiive (vaasid «Liblikad», «Kiilid», «Varsakabjad», «Toomingas» jne.). Taoline liikumine vastab Nõukogude Eesti tarbekunsti üldistele arenguetapele. Ja samaaegselt on see kõik üllatavalt isikupärane nii tehniliselt kui ka kunstilise nägemise osas. Tehnika keerdkäike ja saladusi valdab meister absoluutse kindlusega, ilmutades end ühtlasi eesti metallikunsti ühe väsimatu otsijana ja uute teede rajajana. 1960. aastate lõpul Ede Kurreli poolt kasutusele võetud elektroerosioontehnika toob eesti metallikunsti tänasesse hoogsalt säravasse ja valguskiirtest sädelevasse pilti varjun-dirikka maalilisuse ja sametisuse. Ede Kurreli kerges ja elegantises dekooris on eesti metallikunstile täiesti ainulaadset graatsiat, nõtkust, sügavat ja ehtsat loodusetunnetust, loodusvormide imepärasust, lausa idamaiselt täpset ja nappi karakteriseerimist. Küllap annab siin tunda kool, mida Ede Kurrel sai eesti suurimalt looduslüürikult Günther Reindorffilt, õppides omal ajal tema juures graafikat. Ede Kurreli looming on imetusväärne tervik, kus väikevormid ühinevad suureks ja harmooniliseks kunstiks, pidulauluks inimesele ja suurele loodusele. Ta on sügavalt tähelepanelik traditsioonide suhtes, nõtke kaasaja nõudmistele läbi oma põhimõtete ja kunstilise nägemise.







Juhtub harva, et ajalugu tõstab uuesti esile juba aastakümneteks unustusse vajunud meistri. Seetõttu tundubki nii ebatavaline see suur huvi, mida korruga on äratanud 19. sajandi inglise kunstniku Edward Burne-Jonesi looming. Veel 1960. aastate lõpul peeti teda kuivavõitu ja elujõuetuks maalijaks, kelle tööd nagu jätkaksid D. G. Rossetti taotlusi, jõudmata siiski viimase impulsiivsuse ning jõulisuseni. Traditsioonilisel kunstikäsitusel põhinev hinnang oleks kindlasti sama-sugune ka praegu, sest tõesti ei leia me E. Burne-Jonesi töödes ei impressionistide värvirõõmu ega postimpressionistide ekstaasi. Neis pole midagi ühist sellega, mille alusel me oleme harjunud hindama 20. sajandi kunsti. Seda arusaamatum tundub tema populaarsus praegusel hetkel olevat. Et tuua vähegi selgust sellesse küsimusteringi, tuleb peatuda veidi põhjalikumalt Burne-Jonesi loomingul ja neil võimalustel, mille alusel võiks tema tööde tähtsust ümber hinnata.

Edward Burne-Jones sündis 1833. a. Birminghamis. Õpingute ajal Oxfordis tutvub ta William Morrisega ning sellest ajast, 1853. aastast, saab alguse sõprus, mis jääb kestma kogu eluks. Gooti kirikud ja keskaja romantika, J. Keatsi ja P. B. Shelley luule on neid kõitev teemadering. Siis tulevad J. Ruskini teosed ning nüüd leitakse prerafaelliitide loomingu suured eeskujud. Noormeestel küpseb idee saada kunstnikuks.

Burne-Jonesi otseseks ideaaliks saab Dante Gabriel Rossetti looming. Varsti avanebki tal võimalus viimasega tutvuda ning Rossetti juhendamisel alustab ta maalimist. Morris ja Burne-Jones liituvad prerafaelliitide vennaskonnaga, võttes üle nende omalaadse boheemluse ja otsides elust kinnitust nende esteetilistele ideaalidele. Morris energia ja praktiline pealehakkamine panevad pea aluse töökojale, kus järgnevatel aastail valmistatakse kõikvõimalikke käsitööesemeid alates mööblist, ehetest ja gobeläänidest kuni suurejooneliste klaasakendeni. Tihti kohatame omalaadset koostööd — Morris kujundab töö ornamentaalse osa, Burne-Jones maalib figuurid. Burne-Jonesi osa Morris manufaktuuris oli aukartustäratav, üksnes kartonge klaasakendele on ta loonud üle tuhande. Lisaks neile arvukalt gobelääne, maalitud mööblit ja illustratsioone. Kuid kõige enam pakuvad huvi maalid, mida Burne-Jones on loonud kahesaja ringis. Burne-Jonesi maalid on omapärane nähtus. Neid vaadates tulevad tahtmatult meelde Botticelli, Carpaccio ja Crivelli. Need kunstnikud, samuti Mantegna ning Piero di Cosimo, olid tõesti Burne-Jonesi eeskujuks, nende tööd tähistasid taset, mida ta taotles. Nende loominguga tutvus ta põhjalikult ka oma kahel Itaalia-reisil. Burne-Jones nägi itaallaste töödes nende taotluste lõpuleviidust, mille poole ka tema oma loomingus püüdis. Imetlus, mis paistis 19. sajandi teise poole inglase silmist, kui nad oma lemmiku Botticelli töid vaatasid, pidi paistma ka siis, kui sealnal rippusid Burne-

Jonesi maalid. Siit leidis kunstnik õigustuse oma püüdele kopeerida itaalia meistrite loomingu tehnilist külge, sest tema silmis oli see lagi, milleni inimvõimed küündida võiksid. Teatav tõetera neis tema mõtetes leidub. Raskem näib olevat aga õigustada Burne-Jonesi tööde puhul süzeelise külje kordamist, sest kujutatud mütoloogilised stseenid on küllaltki sarnased neile, mis kord olid inspireerinud itaalia meistreid.

Sajandivahetusel ja hiljemgi kohtame siiski väikest rühma kunstnikke, kellele Burne-Jones oli imetluse objektiks. Need olid sümbolistid ja osa sürrealiste. Ning vaadates Fernand Knopffi või Paul Delvaux' töid, saame juhtlõnga Burne-Jonesi mõistmiseks. Näiliselt viivad ka need kunstnikud meid aega, mis on määratud konkreetse situatsiooniga antiikmütoloogias või mõnes kristlikus legendis. Tegelikult on aga süzee kunstniku fantaasias leidnud interpretatsiooni, mis lõhub esialgse sõltuvuse. Need on vaid sündmused, mis nagu oleksid toimunud, kuid samas on tajutav, et nende tegelased pole kunagi elanud. Ja nagu iseloomustab Timothy Hilton Burne-Jonesi maale, on seal «eikellegimaa, kus reaalne inimene on eikeegi». Burne-Jonesi maale psühholoogia aspektist vaadates näeme siin kinnitust Jungi teooriale kollektiivsetest mütoloogilistest fantaasiatest. Sellises loomingus on püüe kujutada tegelikkust alateadvusest esilekerkivate nägemustena, mis on detailides veenvad ja esitatud sugestiivselt. See on oma olemuselt idealiseeriv, müüti või legendi äärmiselt subjektiivselt esitav tõlgendus; samal alusel on loodud ka Botticelli «Kevad» ja «Veenuse sünd». Ning nagu viimatimainitute puhul, tajume ka Burne-Jonesi töid vaadates imelikku ligitõmbavust.

Burne-Jones idealiseerib oma töödes iga detaili. Kunstniku loodud inimtüübid peegeldavad tema isiklikku ideaali. Need on kaunid, veidi pikaksvenitatud figuuridega, unistavate ja endassesulgunud nägudega naised. Neid saadab unenäolisus, mida rõhutab töödes valitsev kummaline rahu. Figuuride staatika tundub kohati ebatavalise tardumusena ja keset seda loodud rahu muutub nägemuslikult kauniks iga väiksemgi lilleõis. Dünaamika, elu vaevu markeeriv liikumine on esitatud ebaolulisemates detailides — tuules lehvivad vanikud ja lipud, metsikult vohavad väänkasvud, raskelt langevad veejoad. On raske otsustada, millisel määral suutis Burne-Jones teostada endale seatud ülesande. Talle endale moodustas looming kogu elu, kuid kunstnik polnud vaba kahtlustest, et see võib teistele mõistmatuks jääda. Järgnevad aastakümned näisid vaid kinnitavat neid kahtlusi, sest 20. sajandi esimese poole kunsti huvi-tasid rohkem tehnilised uuendused maalikunsti alal kui niisugune rafineeritud endassesuletus. Ent koos ajaga muutuvad ka inimesed ja põlvkond, kes uuesti imetleb vararenessansi meistreid, pidi märkama ka väärtusi, mida peidavad endas Burne-Jonesi maalid.

Burne-Jonesi arvukas pärand pole muidugi paari sõnaga lahatav. Siin võib leida vastuolusid ja maneerlikkust, siin võib tõepoolest leida ka teatavat sõltuvust Rossettist, seda eriti Burne-Jonesi varasemate maalide osas. Võib isegi leida paralleele manerismi perioodi meistritega, millega kaasnevad muidugi ka nende vead. Kuid erinevalt maneristidest läbib Burne-Jonesi ja lausa utoopiline positiivne ideaal. See aga näibki olevat üheks põhimomendiks, mis paelub praegu nii paljusid.

TÖNIS VINT

38



39







41

42





35. Edward Burne-Jones. *Aurora.*

36. Edward Burne-Jones. *Kuldsed trepid.*

37. Edward Burne-Jones. *Kuningas Cophetua ja kerjusneid.*

38. Edward Burne-Jones. *Perseus ja graiad.*

39. Edward Burne-Jones. *Õudustäratav pea.*

40. Edward Burne-Jones. *Phyllis ja Demophoon.*

41. Edward Burne-Jones. *Armastus varemete vahel.*

42. Edward Burne-Jones. *Armastuslaul.*

43. Edward Burne-Jones. *Loomise päevad. Kuues päev.*

44. Edward Burne-Jones. *Veenuse peegel.*

45. Edward Burne-Jones. *Veski juures.*

46. Edward Burne-Jones. *Tahvel seeriast «Kibuvitsaroom» («Magav kaunitar»).*



AEG

HERALD EELMA

JOONISTUSTES

emotsioon

1975. aasta

personaalnäituselt

Kriteeriumid, mille põhjal üht kunstiteost hinnatakse, on viimaste aastakümnetega, koos uute kunstiliste vahendite ja kunsti «avalikustamisega» tunduvalt laienenud. 20. sajandi algul ja juba 19. sajandi lõpus on üha teadlikumalt ja tahtlikumalt kasutatud ka selliseid kujutavas kunstis tegelikult kujutamatu kategooriaid nagu aeg ja teatud määral ka ruum. (Käesolevas artiklis pole püütud mingeid seoseid leida ega mõisteid vastavusse viia näit. keskaegse kunsti vastavate kategooriatega või hilisema renessanss- ja klassikalise maaliga, sest esimesel juhul oli siiski ainumäärav kuulumine totaalsesse ideoloogilisse süsteemi, teisel juhul olid aeg ja ruum allutatud peamiselt pildi süzeelisusele; seega polnud nad mingiks omaette väärtuseks.) Loomulikult on seda mõjutanud puht kujutava kunsti sfääride laiendamise ja teiste kunstialadega (kino, fotograafia, ka kirjandus) kokkuviimise püüe, kus mõisteid nagu aeg ja ruum on kasutatud tunduvalt aktiivsemalt ja meelevaldsemalt. Ometi on ka kujutav kunst leidnud selleks üsna omapäraseid võimalusi, näit. ruumi müstifitseerimine G. de Chiricol, või kohati ka A. Keskkülal, M. Escheri ruumifantaasiad, L. Lapini graafiline sari «Loomine» jne. Selline ruumikontseptsioonide esitamine eeldab aga meelelise nautlemise kõrval ka tugevat mõtletegevust, seoste otsimist universaalsemates mõõtmes ja avab seega uusi võimalusi kunstiga kontakteerumisel. Nimetagem sellist läbi mõtletegevuse saavutatud emotsiooni kas või intellektuaalseks emotsionaalsuseks (parim näide eesti graafikas oleks sel juhul R. Meele tööde vastuvõtmise protsess).

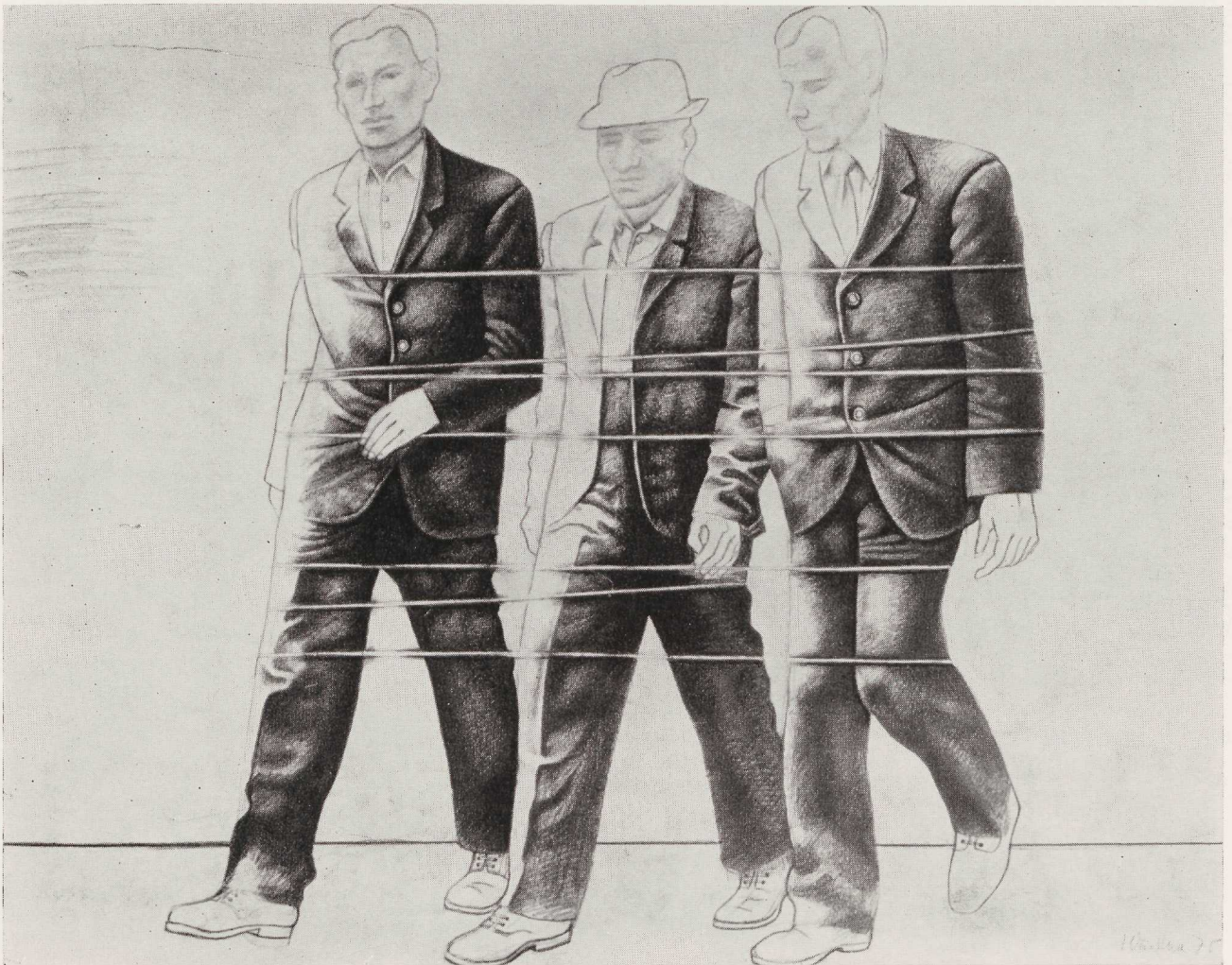
Aja mõiste kujutavas kunstis on veelgi tinglikum, teda ei saa nagu ruumi kujutada. Võib vaid kujutada mingit olustikku, asja, detaili, mis eksisteerib ajas. Herald Eelmal on paberile kantud üksikud momendid inimtegevusest, tulemus on äärmiselt sugestiivne, kuid mitte ükski tehniline virtuoslikkus, samuti mõni situatsiooniseik pole selle põhjuseks. See on peaaegu füüsiliselt tajutav peatatud hetk, ajavoolust väljarebitud väike moment, mis haarab meid ümbritsevast maailmast vaid ühe killu. See peatatud hetk ei väljendusugi ainult liikumise

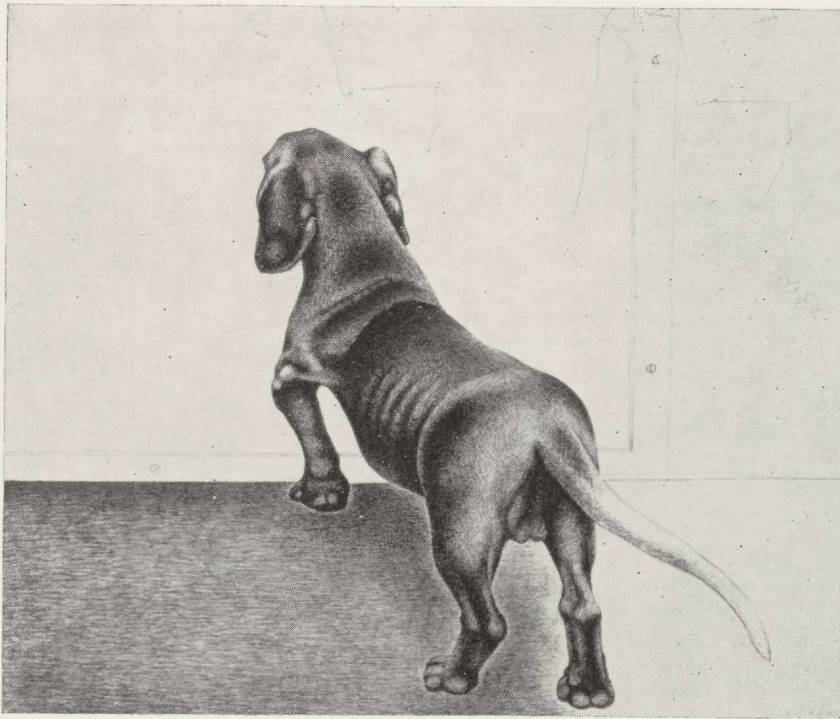
katkestamises, kus on tunda fotokunsti peremehetunnet aja üle, see väljendub ka ühe detaili hoolikas väljajoonistamises skitseeritud pildiosa kõrval. Katkestatud tegevus võib olla ka staatiline (istuvad mehed, koer, latile toetuvad tüdrukud); nii või teisiti on see ajavoolu peatamise püüe, kunstiline mõtisklus aja ja inimtegevuse suhetest. Järelikult kuulub ajamoment orgaaniliselt pildi struktuuri juurde, on osa tema kujundlikust süsteemist. Nende joonistuste puhul ei saa rääkida isegi mingist piiritletud ruumist, kus tegevustik toimub. Koht on määratud vaid niivõrd, et luua detaili või elusolendi sissetoomiseks minimaalne ruum. See on kas tasapind, latt, ukselink, toolinurk.

Herald Eelma joonistused ei jutusta ega püüa ka vaatajat emotsionaalselt mingisuguse mõttelaadi suunas mõjutada. Tegu on täiesti tavaliste asjadega, argipäevast väljanõpitud tegevusega, mida on nagu momentvõttel tabatud. Muidugi on ka see mingil moel seotud emotsionaalse mõjutamisega, sest tardumuses olev inim- või loomakeha, mida juba järgmine hetk vabastaks, võib mõningatel juhtudel esile kutsuda ängistuse.

Mis on siis hetk nendes joonistustes, see väljarebitud, peatatud, ajavoolust eristatud imeväike ajaosa, mida on veel võimalik eraldada? Kui ta eeldab ajalist lõpmatust ja mitte suletust, sideme puudumist mööduva ja tulevasega, siis on vajalik ka mälu sissetoomine esteetiliselt hindamissüsteemi. Me aktsepteerime töid seepärast ja ka sugestiivsus on osaliselt selles, et me teame või vähemalt kujutleme, mis toimub järgmisel momendil. Pilti vaadates ei pruugi sellele isegi mõelda, see on tajutav vahet ainult alateadvuses. Kuigi tegevuste oletamise tõenäosus on suur (inimene võib jala maha panna, edasi astuda, seisma jääda, istuv mees võib liigutada, võib rahulikult edasi istuda), on see ikkagi loomulik, taas igapäevane nagu eelmine liigutus, fikseeritud hetk. Kujutatud on kõige argisem tegevus, mille kunstniku käsi on peatanud ja mõtestanud, see on iseenesest mööduv, tähelepandamatu, nagu enamik hetkedeks hakitud aega meie igapäevases olemasolus. See on tegevuse valimine vastavuses teatava ajakontseptsiooniga. Kusagil ei ole rõhutatud aja salapära, samuti nagu kujutatud tegevused on kõige loomulikumad ja igapäevasemad, ja ometi see hetke tähelepandamatus ja tegevuse argipäevanus koos müstifitseerivad aja kulgu. Sest peatatud hetk on sellisel kujul visuaalses kunstis filosoofiline abstraktsioon ning kuidas üks või teine kultuur aega ette ka ei kujutaks, on kõik ajas kulgev ikkagi peatamatu.

Inimesed tajuvad aega erinevalt, nii tekitavad ka Herald Eelma joonistused kindlasti erinevaid emotsioone. Seda enam, et ka kunstnik erinevate võtete (katkestatud liikumine, väljajoonistamata pildiosad) kaudu rõhutab hetke mööduvuse, tema näiva ebaolulisuse tegelikkude totaalsust.





49

47. Herald Eelma. Kolm tüdrukut. Pliats. 1974.

48. Herald Eelma. Teekaaslased. Pliats. 1975.

49. Herald Eelma. Koer. Pliats. 1974.

50. Herald Eelma. Vana jope. Pliats. 1975.

51. Herald Eelma. Äraolija. Pliats. 1975.

52. Herald Eelma. Hommik. Pliats. 1975.

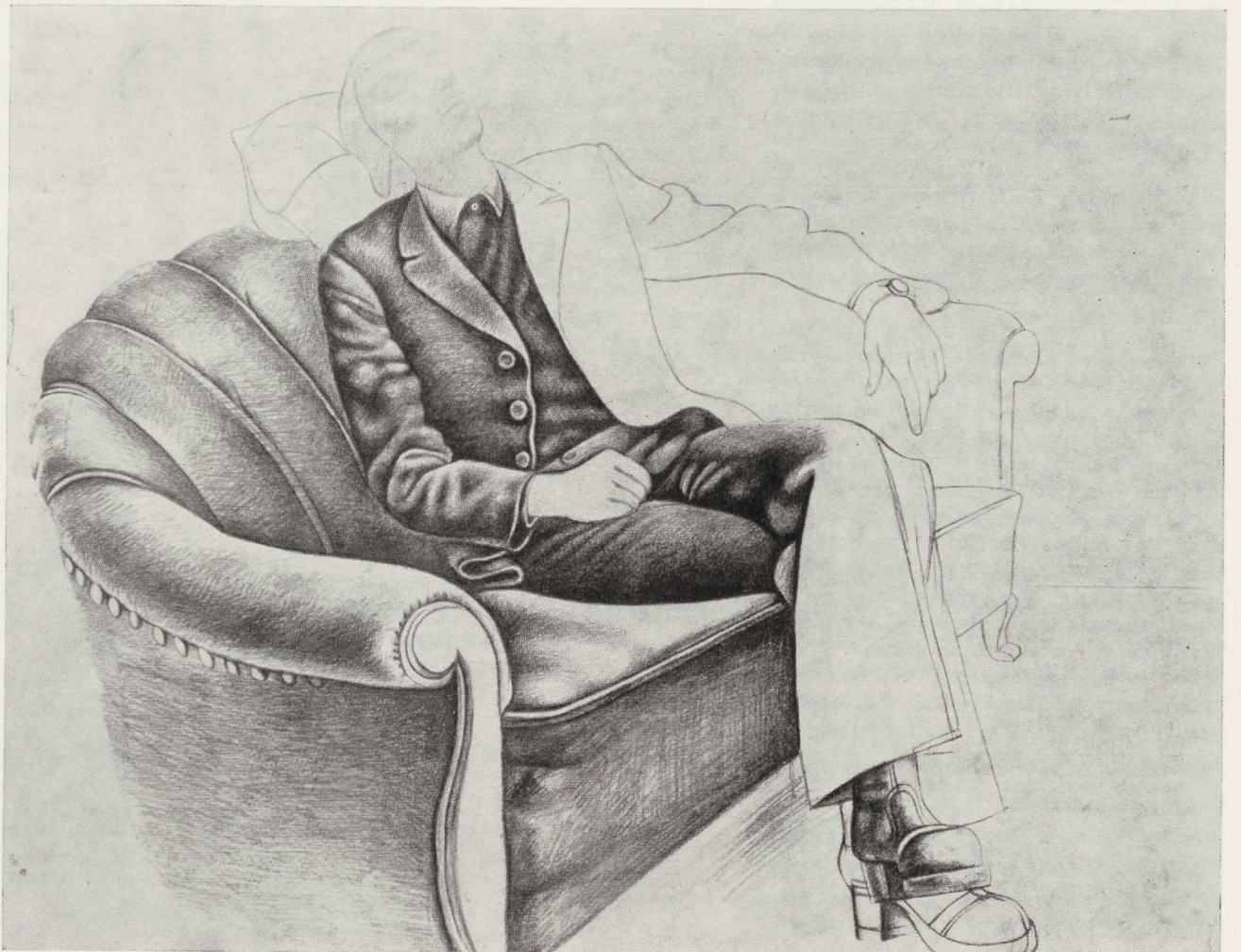
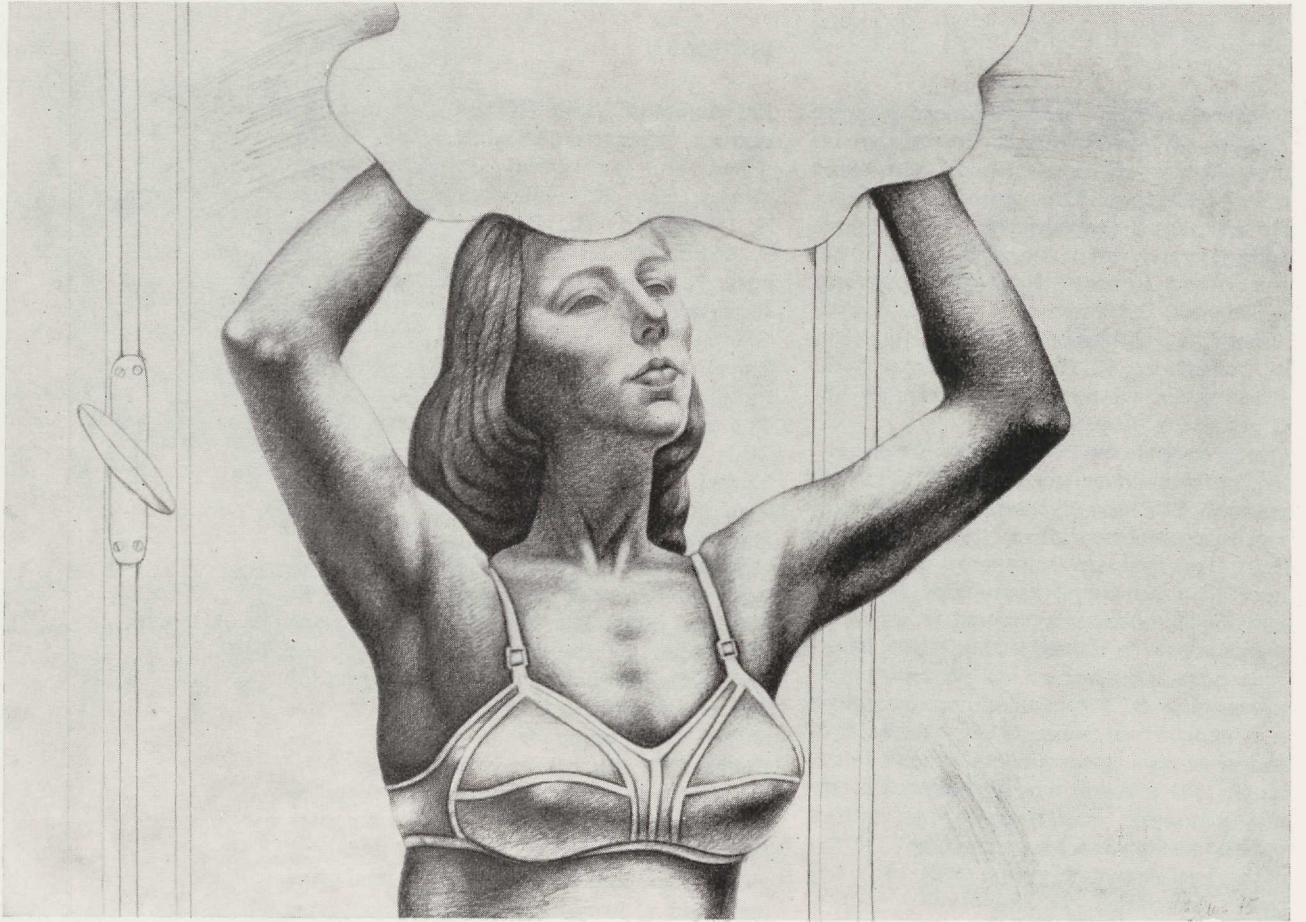
53. Herald Eelma. Puhkaja. Pliats. 1975.



50



51



Краткий обзор искусствоведа Вирве Хиннов «С выставки в Тарту, посвященной памяти художников, погибших в годы Великой Отечественной войны». На выставке экспонировались произведения художников, погибших на фронтах второй мировой войны (К. Лийманд, А. Йохани, Н. Куммитс, А. Лайго, А. Роозилехт, П. Лийвак, О. Сядек, Э. Ярв, А. Тоомапоэг, К. Пярсимяги) (стр. 3—8). С выставки «30 лет Победы» (стр. 10—13). С выставок (стр. 14—17).

Обзор творчества художника по металлу, заслуженного деятеля искусств Эстонской ССР Эде Куррель содержит статья искусствоведа Инге Тедер. Творчество Эде Куррель отличают филигранность, эlegantность, хрупкость. Индивидуальный почерк художницы сформировался уже к концу 1930-х годов, ведущая роль в искусстве по металлу, принадлежала Э. Куррель в период 1940-х и в первой половине 1950-х годов. «Романтическое» направление второй половины 1960-х годов и изображение, близкое к натуре как направление 1970-х годов, сказались и на творчестве Э. Куррель: изображения стали свободнее, богаче формами. Неотделимой частью творчества художницы являются и декоративные формы — вазы, чашки, тарелки, но и в них Э. Куррель остается ювелиром (стр. 18—20).

В связи с движением неоромантиков 1970-х годов особый интерес представляет творчество английского живописца Э. Берн-Джонса. Перешагнув рамки, воздвигнутые движением прерафаэлитов, он создает образный мир, в котором наряду с дальнейшим развитием традиций Мантеньи и Боттичелли предлагается своеобразный метафизический мир мифов. Автор статьи «Берн-Джонс и неоромантизм» — Тынис Винт (стр. 21—29).

В статье «Время в рисунках Херальда Ээлма» дается анализ мгновенья как вырванного и остановленного момента времени в рисунках Х. Ээлма. Автор Сирье Хельме (стр. 30—33).

Статья Март Хельме «Иероглиф в искусстве Востока» знакомит нас с эстетическими основами каллиграфического иероглифического письма (стр. 35—39). Искусствовед Юри Хайн дает обзор формирования творческой группы АНК-64 Студенческого научного общества, получившей свое начало свыше 13 лет назад в Государственном художественном институте Эстонской ССР и описывает пути дальнейшего развития членов группы. Ядро группы в то время составляли ведущие ныне художники Тынис Винт, Юри Аррак, Кристина Каазик, Малле Лейс, Марью Мутсу, Энно Оотсинг, Тийу Палло-Вайк, Велло Тамм, Аили Винт (стр. 40—49).

Art historian Virve Hinnov gives a short survey "Memorial Exhibition of Artists Killed in the Great Patriotic War". Works by K. Liimand, A. Johani, N. Kummits, A. Laigo, A. Roosileht, P. Liivak, O. Sädek, E. Järv, A. Toomapoeg, K. Pärsimägi were exhibited at that show in Tartu (pp. 3—8).

Works from the exhibition "30 Years Since Victory" (pp. 10—13).

Pictures from exhibitions (pp. 14—17).

The article by art historian Inge Teder deals with the work of metal artist Ede Kurrel, Merited Art Worker of the Estonian SSR. The Works of Ede Kurrel are characterized by filigree workmanship, elegance and suppleness. The individual style of the artist was already formed in the late 1930s. Ede Kurrel played a particular part in the metal art of the 1940s and early 1950s. The "romantic" trend of the second part of the 1960s and the nature-near tendency of the 1970s influenced E. Kurrel as well, resulting in an exuberance of form. An inseparable part of her production are ornamental forms, such as vases, bowls, plates, but also as to her dishes Ede Kurrel has remained a jeweller (pp. 18—20).

In connection with the neoromantic movement of the 1970s, the works by the English painter Burne-Jones seem to be of particular interest. Having crossed the bounds set up by the Pre-Raphaelite movement and developing further the traditions of Mantegna and Botticelli, he creates a world of images, where the spectator is shown an original metaphysical world of myths. The author of the article "Burne-Jones and Neoromanticism" is Tõnis Vint (pp. 21—29).

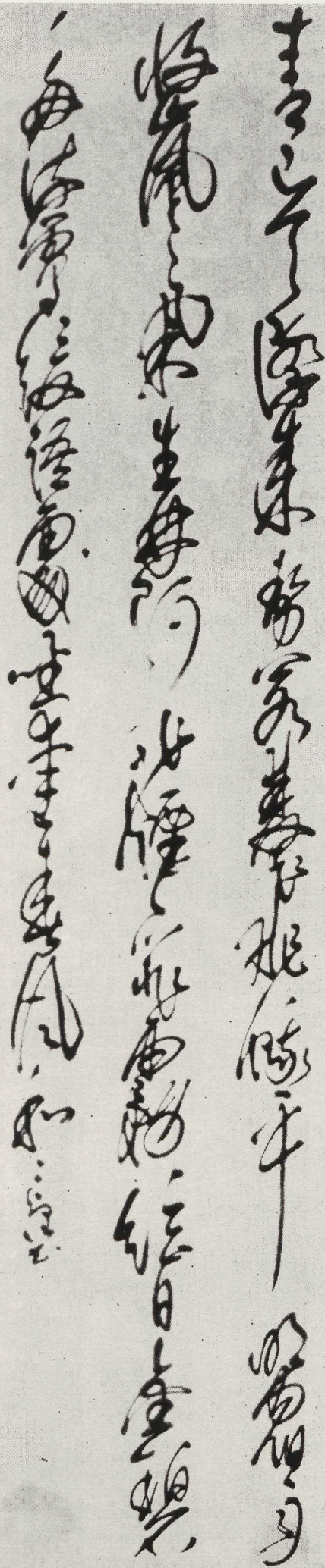
In the article "Time in the Drawings of Herald Eelma", Sirje Helme analyzes the time element in the drawings of Herald Eelma, represented as a moment caught and arrested (pp. 30—33).

The article "The Hieroglyph in the Art of the Far East" by Mart Helme introduces the aesthetic fundamentals of the calligraphic hieroglyphic script (pp. 35—39).

Art historian Jüri Hain gives a survey of the group of artists ANK-64, discussing the further development of its members. The group was established 13 years ago by the Students' Scientific Society of the State Art Institute of the Estonian SSR, its core being constituted at that time by the present-day leading artists Tõnis Vint, Jüri Arrak, Kristiina Kaasik, Malle Leis, Marju Mutsu, Enno Ootsing, Tiiu Pallo-Vaik, Vello Tamm, Aili Vint (pp. 40—49).

HIEROGLÜÜF KAUG-IDA KUNSTIS

MART HELME



On kaks kujundit, mis võivad olla kunsti-
teose aluseks. Need on joon ja punkt.
Paigutame ükssõik kumma tühjale pin-
nale ja kohe organiseerub tema ümber
ruum. Ja nüüd on mitmeid võimalusi —
kas pikendada joont, suunata seda, seada
tema kõrvale teisi jooni ja punkte, kujun-
dada nendest struktuur, või, kui tegu on
pinnale kantud punktiga, siis laiendada
seda, muuta ta laiguks, viia väljapoole
pinna piiratud raame ja luua sel moel
kas või uue sisuga tühjus.

Need on üht laadi võimalused. Kuid on
veel üks, põhimõtteliselt sarnane võima-
lus — luua joontest ja punktidest kiri.
Ja on selle võimaluse jätk — anda kir-
jale esteetiline kood ja seada ta aluseks
kujutavale kunstile.

Just nii on toiminud keskaegse Kaug-Ida
kunstnikud ja kunstiteoreetikud. Esimesel
pilgul võib taoline seostamine näida põh-
jendamatu. Kuid mõnede lihtsate põhi-
mõtete tundmisest piisab, mõistmaks selle
tegelikku ulatust. Esiteks tehnilisest kül-
jest: maali luuakse samas järjekorras,
nagu kirjutatakse hieroglüüfi, s.o. vasa-
kult ülemisest nurgast alla paremasse
nurka. Samuti toimub ka maali lahti-
mõtestamine, kusjuures selle hõlbustami-
seks on pildil nn. lähtepunkt, mis saab
kogu protsessi aluseks.

Kujutava kunsti seos hieroglüüfikirja ja
eriti selle kalligraafilise kujutusega ilm-
neb ka esteetilise hinnangu puhul. Kaug-
Ida esteetikas ei mõõdetata maali väärtust

mitte selle uudisest või kõitvusest läh- tudes, vaid hinnatakse joone kaunidust, selle kalligraafilisust. Tähtsaks peeti siin kunstniku «pintslit jõudu», tema võimet kätkeada joontesse «elu enda liikumine». See on iidne nõue ja selle saavutamiseks oli vähe tehniliste võtete tundmisest, oskusest kasutada pintslit ja tušši. Sel- leks pidi olema eelkõige isiksus. Kunstnik pidi kasvatama endast «mina», kes on võimeline saama absoluudiks, oskama elada puu ja lille elu, tundma ennast mäe ja jõena, «mina», kes töötab, olles unustanud tuši ja pintslit. Niisugusest sihikindlast enesedistsipliinist tulenes ka nende tööstiil — külm, peeglina selge meditatiivne ekstaas, mille käigus loodi kõige keerukamaid ja suuremaid kompo- sitsioone üksnes sekundite ja minutite vältel. Jaapani ja hiina kunstnik taotles absoluuti (mitte ideaali) ning püüdis lihtsalt luua, tundmata muret enda ja oma tööde vajalikkuse pärast. Just siin peitubki Kaug-Ida kunsti üks tähtsamaid eripärasusi — kunstniku allumine kind- latele moraalsele tõekspidamistele, tema poolt tunnustatavale eetilisele süsteemile. Absoluuti püüeldes püüdis kunstnik üle- tada dualistlikku maailmanägemist, saada enamaks maailma heaks ja halvaks, tae- vaseks ja maiseks jagavast olendist.¹ Aga enne, kui saada taoliseks isiksuseks maa- lis, tuli saada selleks kalligraafias, see omakorda eeldas hieroglüüfika tundmist, kirjanduse tundmist. Pole siis ime, et Jaa- panis ja Hiinas on kunstnikud nende sot- siaalsest päritolust (ametnik, sõjamees, isegi talupoeg) hoolimata olnud alati väga mitmekülgsed ja haritud inimesed. Oma eluviisis eetilisi ja esteetilisi poolu- seid ühendavate kunstnike kõrval oli kunst, eriti aga kalligraafia sajandeid ka Hiina ja Jaapani kõrgema seltskonna lemmikharrastuseks. Ka neile oli see elu- viisi komponent, kuid peene, rafineeritud, märgleva eluviisi komponent. Absoluuti taotlevate kunstnike kalligraafiat (ja selle alusel ka maali) iseloomustavateks joon- teks olid eelkõige a s ü m m e e t r i a, s. o. vabadus inimvaimu vangistavast korra- pärasusest, lihtsus, s. o. vabadus peale- tükkivusest, ennast näitavatest poosidest, loomulikkus, s. o. elamine «elus endas», dualistlikest hinnangutest vaba «pintslit jõud», sisemine rahu, s. o. peegeldus, kunstniku sisemuse peegeldus tema töös.²

Aristokraatidele need printsibid meeldi- sid. Kuid nende eluviis polnud ei lihtne, loomulik ega sisemiselt rahulik. Seepärast, võttis nende poolt viljeldav

kalligraafia teistsuguse suuna. Kasutades küll oskuslikult loetletud põhimõtteid, eelkõige lihtsust ja asümmeetriat, raken- dasid nad kalligraafia mitte niivõrd endi vaimuse, kui peenendunud ja meeleolut- seva olmekultuuri teenistusse. Absoluudi- otsijate kalligraafide poolt välja töötatud uued kirjastiilid taotlesid eelkõige psü- h o t e r a a p i l i s t efekti, aristokraatide omad psüühilist efekti, esimestele oli see toeks enesuse leidmisel, teistele mee- leolude loomisel. Arusaamad esteetilistest alustest olid ühised — lehekülj pidi moo- dustama ühtse terviku, paberi värv sobi- ma teksti stiili ja sisuga, maali puhul pidid märgid ja nende tähendus sulama ühte pildi kompositsiooni ja meeleoluga — kuid eesmärgid, milleks neid kasutati, olid erinevad. Nii jäädvustusidki need kaks kalligraafia suunda keskaegse Kaug-Ida kunstis ja esteetikas teineteise kõrval, olles väliselt nii sarnased ja sisult ometi nii erinevad.

* * *

Maailmakultuur on Kaug-Ida kalligraafia kui iseseisva kunstiliigi siirdanud endasse üldistavalt. Tundmatuks on jäänud hie- roglüüfi osa kujutava kunsti lähteprint- siibina, eetiliste probleemide koht kalli- graafias ja kunstnike elus, kadunud on tema sisuline, tähenduslik osa, ilma mil- leta see kunstiliik Kaug-Idas osutuks pooleldi mõttetuks. Kuid hieroglüüf ja selle kunstiline kujutamine andsid sajandi esimestel kümnitel äratust paljudele värsketele ideedele Euroopas, kutsusid esile fantaasiapuhanguid uute väljendus- vahendite leidmisel, põhjustasid lokaal- seid, kuid tulevikule ülitähtsaid kultuu- ride süntese.

¹ Eri ajastute ja eri koolkondade lõikes on tung selle eesmärgi poole kord nõr- gem, kord tugevam, kuid kunagi pole ta täiesti kadunud. Ja just selle taotluse ole- masolu selgitab tööga, miks Kaug-Ida kunstnikud nägid nii palju vaeva elu ja kunsti ühendavate teooriate loomisel.

² Siin on silmas peetud eelkõige Sungi perioodil (960—1279) Hiinas ja Ashikaga perioodil (1335—1573) Jaapanis tšan bu- dismi mõjul levinud esteetilisi printsipi.





54. Kalligraafiline tekst.

55. Katsushika Hokusai. Ono-no-Komachi portree kalligraafilise tekstiga.

56. Katsushika Hokusai. «Naine lumes» kalligraafilise tekstiga.

57. Lehekülg kogumikust «Sanjurokkasen».

58. Kalligraafilises kirjas luuletus.

59. Kalligraafiline leht.

60. Tamira Suio. «Neiu teetseremoonial» kalligraafilise kirjaga. 18. sajand.

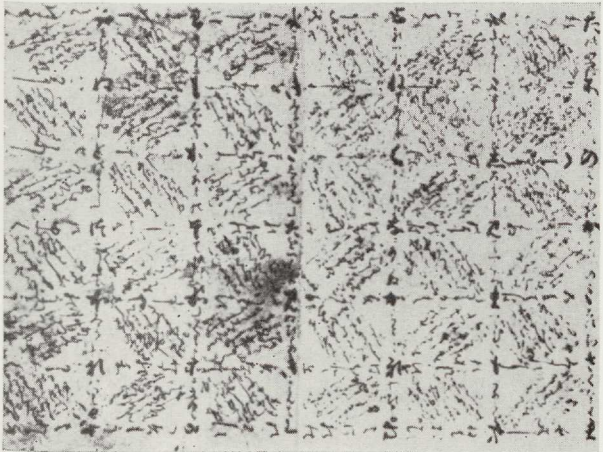
61. Kubo Shunman. «Lilleõied» kalligraafilise kirjaga.



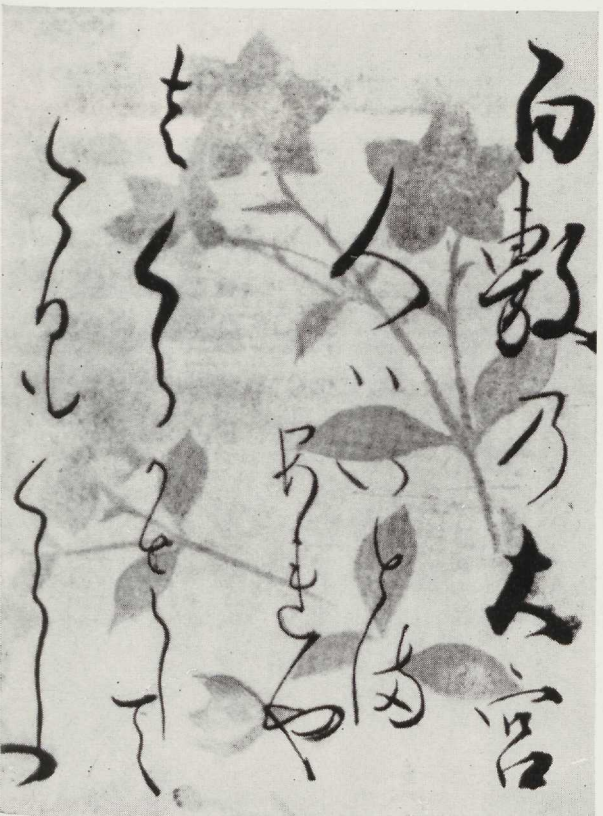
60



57



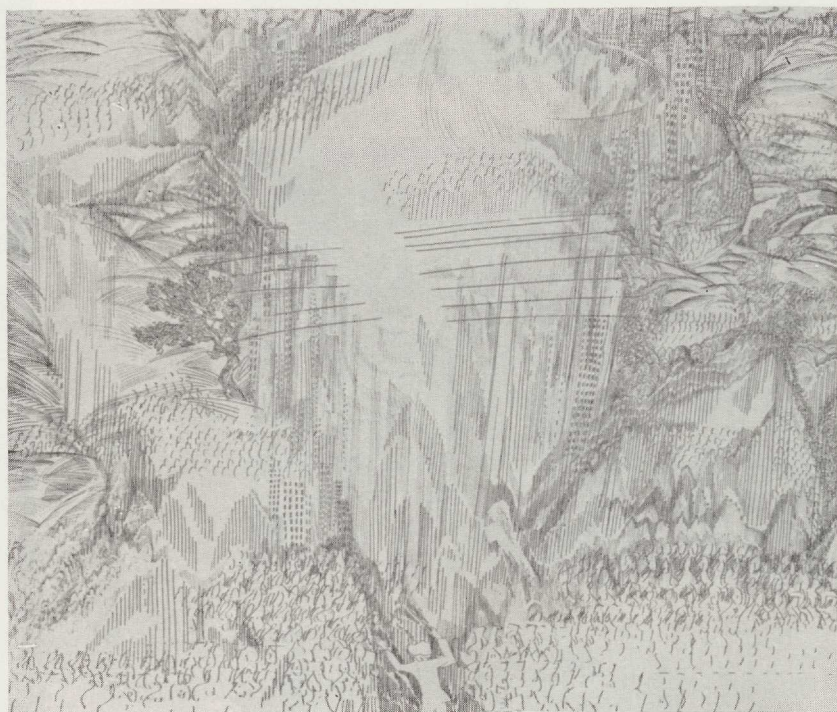
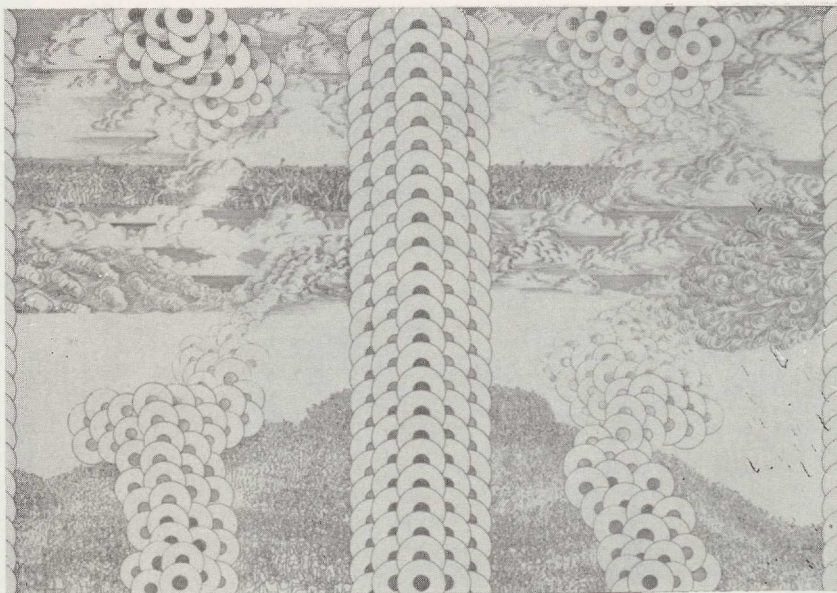
58



61



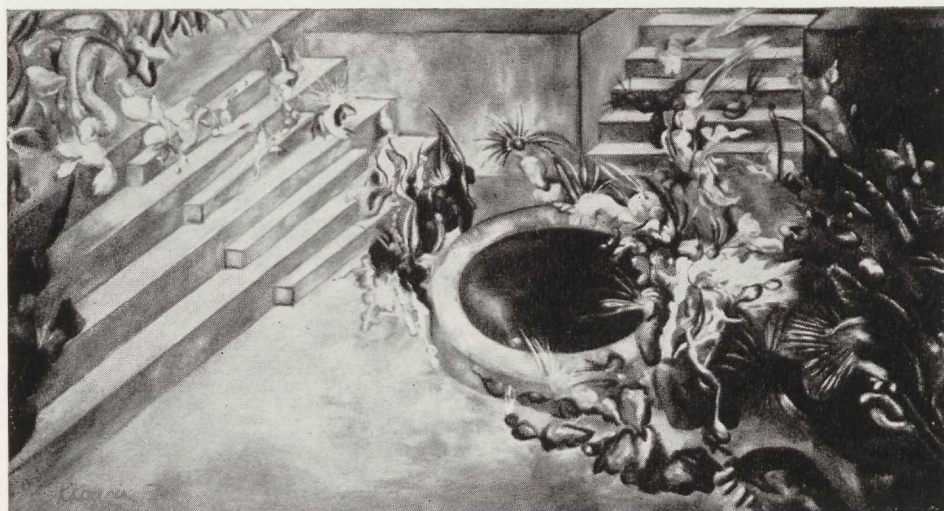
59







67



68



69

62. Tõnis Laanemaa. Kahe pilve vahele. Ofort. 1974.

63. Tõnis Laanemaa. Laulupidu. Ofort. 1974.

64. Tõnis Laanemaa. Tantsupidu. Ofort. 1974.

65. Jüri Arrak. Laudkond. Oli. 1972.

66. Jüri Arrak. Ehitajad. Oli. 1972.

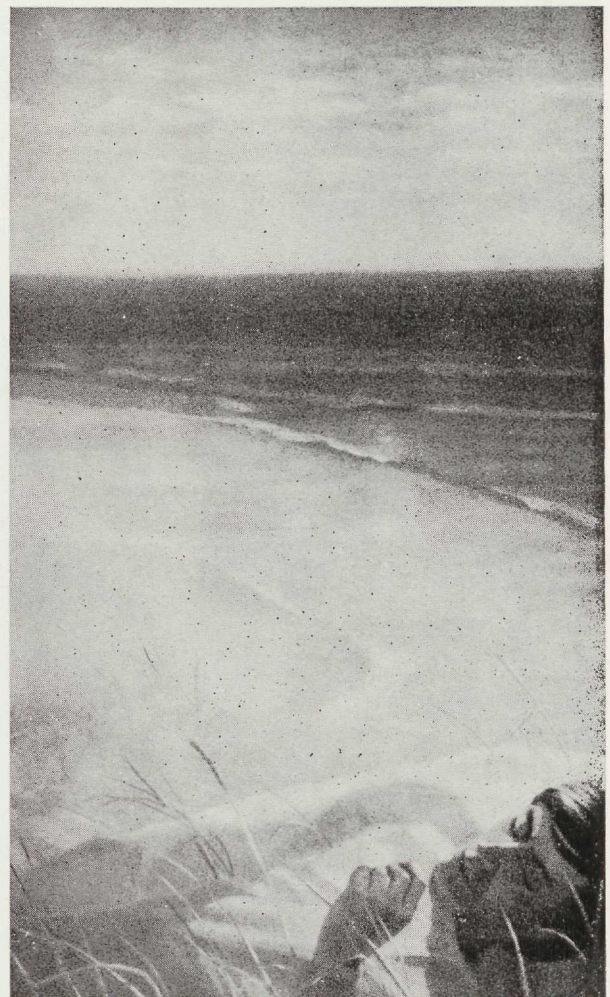
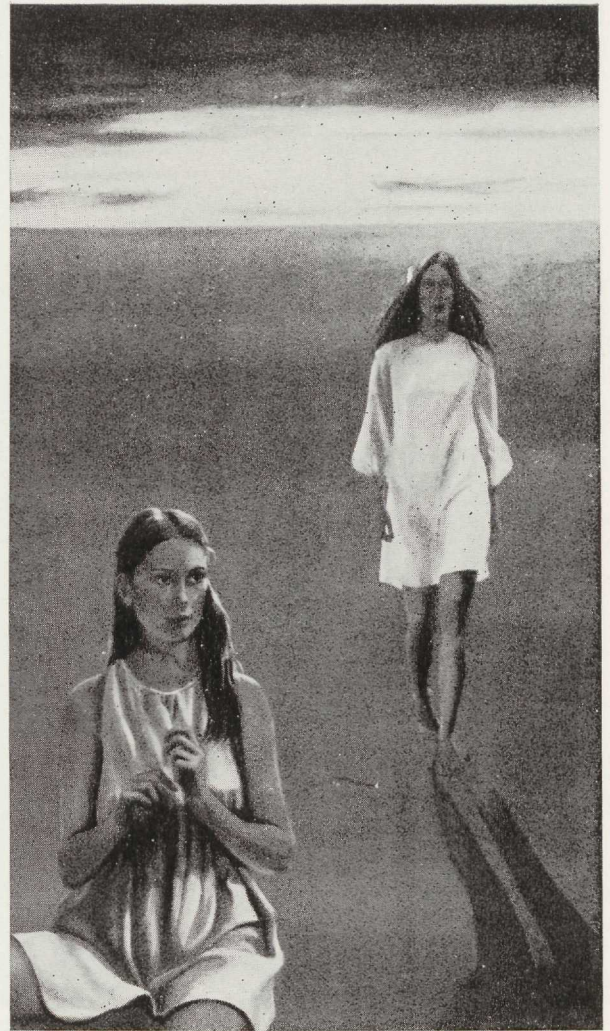
67. Kristiina Kaasik. Terrassid. Oli. 1973.

68. Kristiina Kaasik. Mahajäetud õu. Oli. 1973.

69. Kristiina Kaasik. Vaikelu. Oli. 1972.

70. Aili Vint. Pärast vihma. Oli. 1973.

71. Aili Vint. Mees merd kuulamas. Oli. 1972.

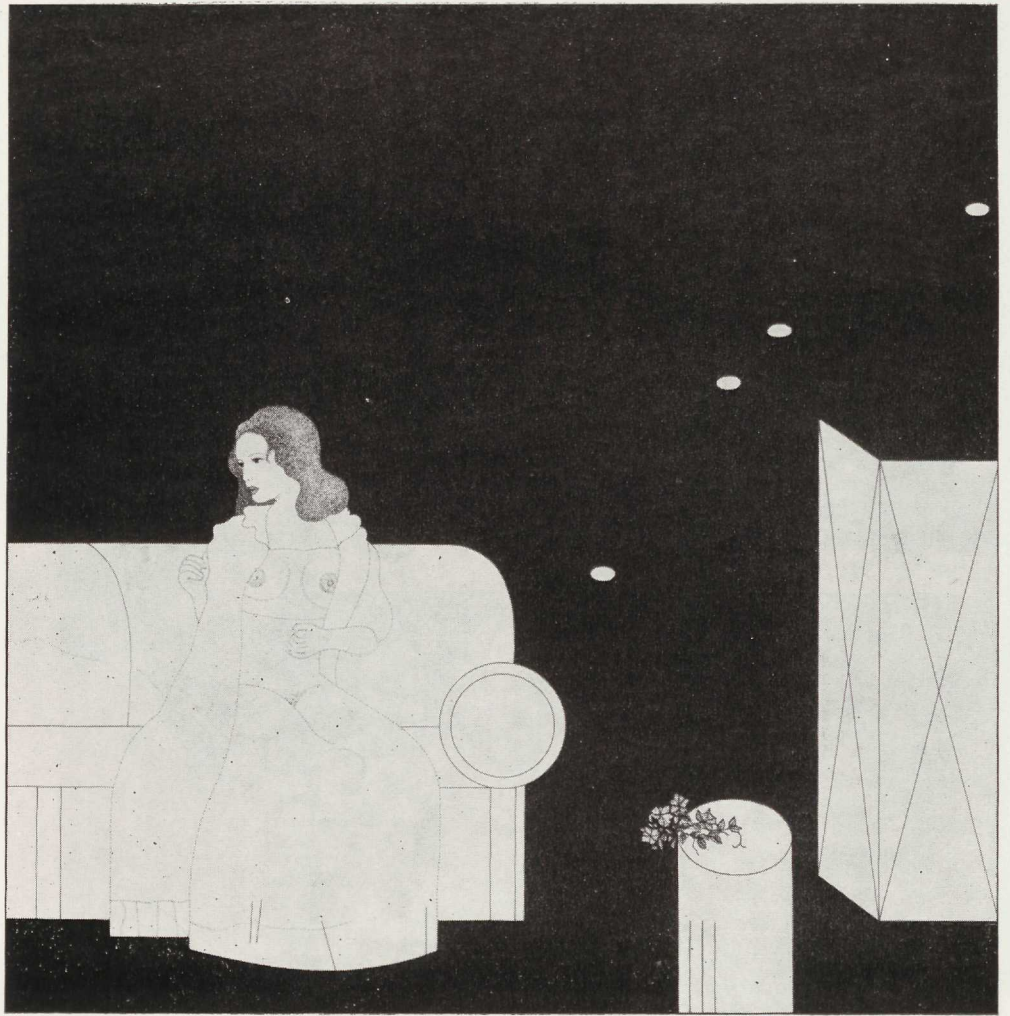


1974. aasta detsembrikuus avati Tartu Kunstnike Majas väljapanek, mille kataloogi tiitellehe allääres oli mäрге: «10 aastat ERKI Üliõpilaste Teadusliku Ühingu loomingulise grupi ANK 64 esimesest näitusest». Näitusel esinenud üheksa kunstnikku, kelle loomingumomendil eesti kunsti üldpildis on küllaltki olulisel kohal, olid 1964. a. oma kõrgkoolikursuse keskpaigas. Nad olid Kunstiinstituuti astunud kas 1961. aastal (enamik) või 1962. aastal (Aili Vint, Tõnis Vint, Marju Mutsu), kuid saanud mõneti erineva ettevalmistuse. Tõnis Laanemaa (sünd. 1937) oli lõpetanud Tartu Kunstikooli juba 1957. aastal, sealtsamast õppeasutusest tulid otse kõrgkooli Malle Leis (sünd. 1940), Enno Ootsing (sünd. 1940) ja Tiiu Pallo-Vaik (sünd. 1941). Peale keskhariduse omandamist olid Jüri Arrak (sünd. 1936), Aili Vint (sünd. 1941), Marju Mutsu (sünd. 1941) ja Tõnis Vint (sünd. 1941) töötanud mitmesugustel ametikohadel, seejuures olid neist kolm viimast innukalt püüdnud omandada kunstialaseid elementaaroskusi. Grupeeringu noorim liige Kristiina Kaasik (1943) oli ainus, kes tuli instituuti otse keskkoolipingist. Grupi põhituumiku hulka kuulus peale Tartu näitusel esinenute veel Vello Tamm, kes on aastaid töötanud ajakirja «Noorus» kujundajana ning teatrikunstnikuna.

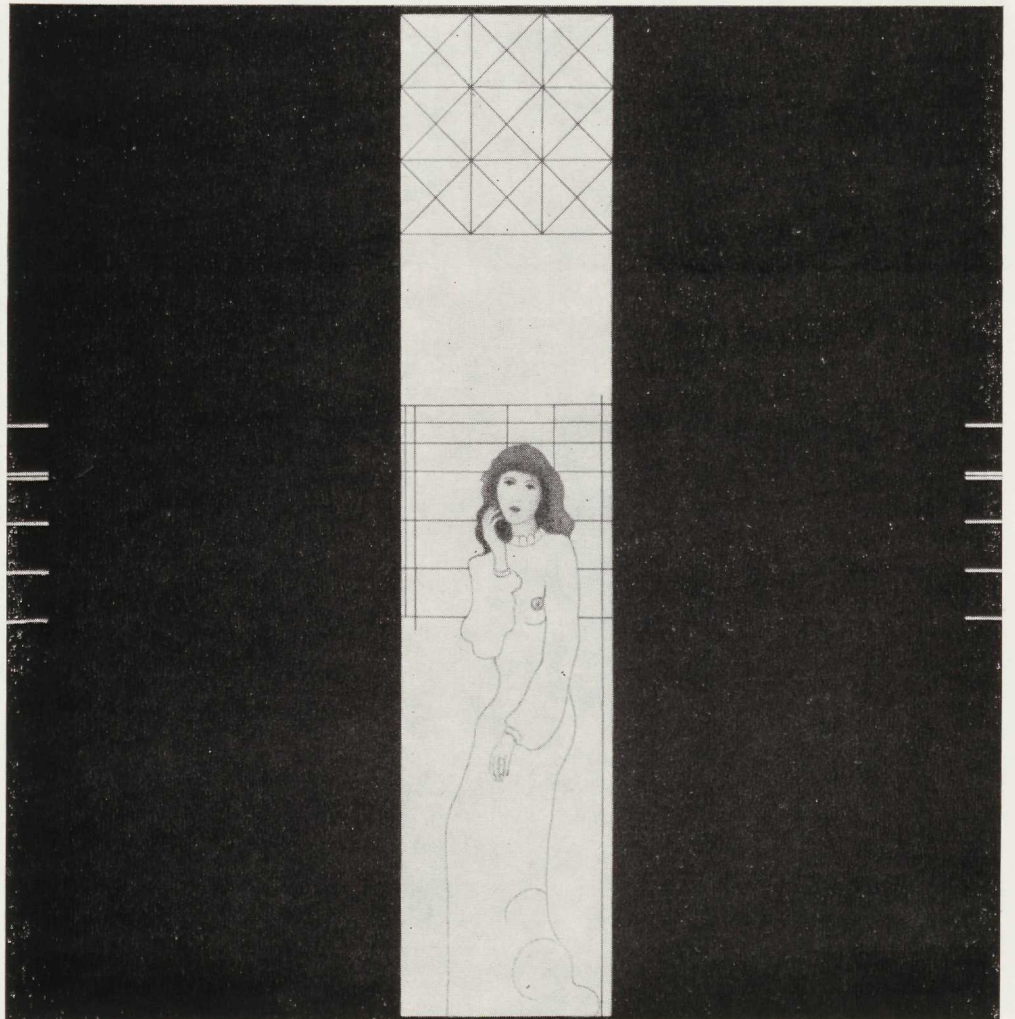
Püie iseseisva töö poole, tung silmaringi avardamisele ning, mis eriti tähtis, mitte ainult piirdumine kunstiteoste loomise katsetega, vaid ka valminu tutvustamine, tahtmine leida kontakti oma tööde vaatajatega — see oli loomingulise grupeeringu ANK 64 formeerumise aluseks. On iseloomulik, et mitmed grupeeringu poolt algatatud üritused haarasid suurt hulka kaasüliõpilasi: erilist märkimist väärib näiteks kunstialaste loengute tsükkel. Kunstiinstituudi õppejõu Leo Soonpää ettekanne eesti 1920.—1930. aastate kunsti ja kunstielu probleemidest, Olav Marani ülevaade 20. sajandi Lääne-Euroopa kunstivooludest, Tõnis Vindi arutlused sürrealistliku kunsti ümber ja mitmed teised ettekanded olid eriti populaarsed seetõttu, et tol ajal ei olnud Kunstiinstituudi programmis kuigivõrd tähelepanu pööratud 20. sajandi kunsti küsimustele. Tegevuse mitmekülgsus näitab ka see, et kõrvuti esteetiliste probleemidega olid grupeeringu liikmete tähelepanusfääris ka kunstnikueetika küsimused. Nagu näeme, puudus grupil ANK 64 kindel kitsam programm, see võimaldas neil erineda loomingulistelt taotlustelt, seda küll mitte üliõpilaspõlves, kus siiski oli kindel osa mõningate autoriteetsemate grupiliikmete eeskujul, vaid hiljem, peale lõpetamist. Iseseisev töö ja kunstiteoste loomisel paljude erinevate võimaluste äraproovimine algab harilikult peale instituuti, neil üheksal jäi see «tormi ja tungi» periood üliõpilasaega ning nende lülitumine kunstielu oli sedavõrd kiirem ja sihiteadlikum. Raske on öelda, mis oli peamine, mis grupeeringu liikmed said kaasa aastast 1964—1967, kuid kindlasti oli see

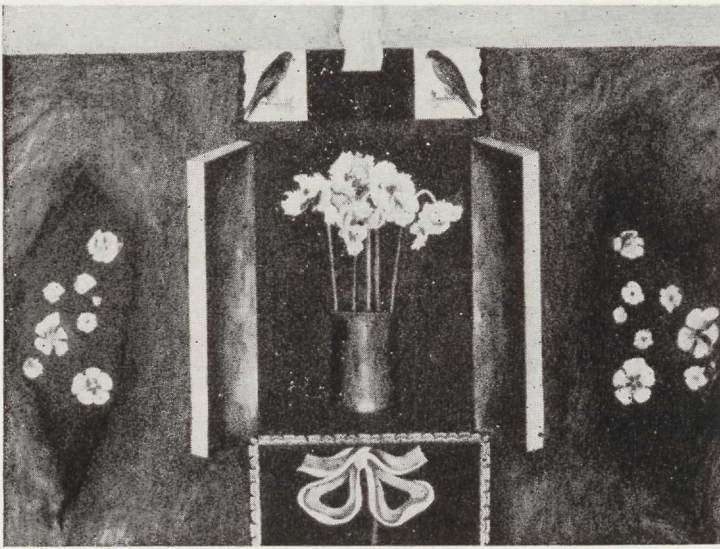


74



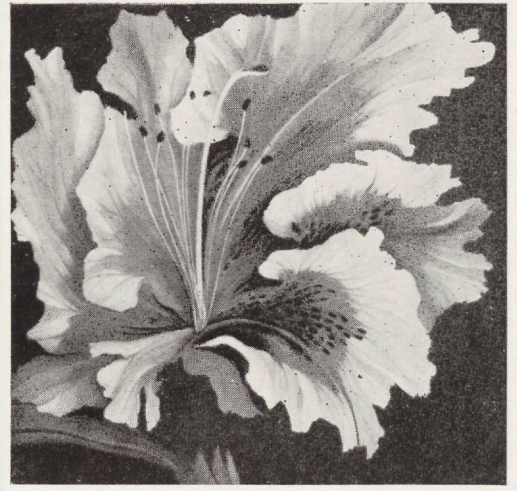
75





76

79



77



78

80



81

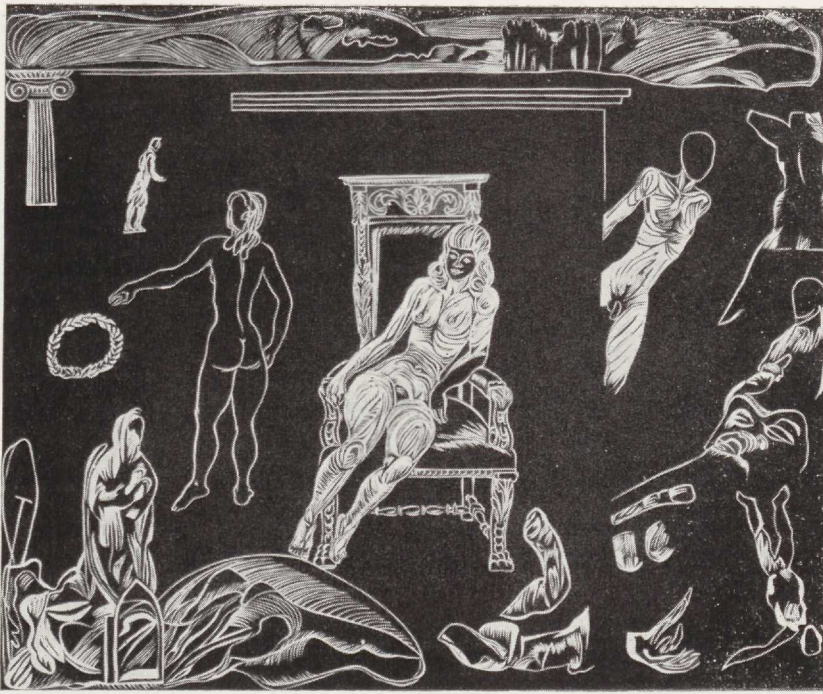


82



83





84

keskmisest kõrgem produktiivsus ja eriline loominguaktiivsus, mis väljendus peaaegu kõikidest üldnäitustest osavõtus ning paljudes grupi- ja personaalnäitustes.

J. Arrak, T. Laanemaa ja E. Ootsing lõpetasid Kunstiinstituudi 1966. a., enamik grupi liikmeid 1967. a. ja viimasena M. Mutsu 1969. a. Ühiste õpingute lõppemine, kunstialase meisterlikkuse areng ja isikupärase väljenduslaadi otsingud lõvendasid grupi liikmete omavahelisi sidemeid. ANK 64 tegevuse lõppu on võrdlemisi raske dateerida, aeg-ajalt leidsid aset veel mitmed ühisesinemised. Herbert Read on väitnud, et käesoleval sajandil on kunstnike rühmitumine sageli ajendatud pigem praktilistest kui ideelistest motiividest, gruppide eluiga ei ületa reeglina nelja-viit aastat ja et nad hääbuivad siis, kui enamiku liikmete individuaalsus end maksma paneb. Järeldus on tehtud küll Lääne-Euroopa kunsti vaatluse põhjal, kuid on sellise üldistusega, et sobib meilegi: öeldu käib täpselt Tartu «Visarite» kohta ning kehtib üldjoontes ka ANK 64 puhul. Aega, mil grupi tegevusel ta liikmetele enam endist tähtsust polnud, võib piiritleda 1969. aastaga. Enamik neist olid siis leidnud isikupärase väljenduslaadi, mis vajas edasiarendamist sügavuti. Tartu grupinäitusest osavõtjaist õppis Kunstiinstituudis enamik (viis inimest) graafikat, maali õppis kolm ja tarkunsti üks. Näitusepildis oli aga ülekaal maalikunstil, sest nii graafikuna lõpetanud A. Vint kui ka metallehistööd õppinud J. Arrak tegelevad peamiselt maalimisega. M. Leisil ja A. Vindil on meie nooremas maalikunstis eriline koht:



85

nad on ainsatena suutnud läbi aastate arendada üht motiivi, püüdes selle järjest rafineerituma, täiuslikuma kujutamise poole. Tulemused on mõnevõrra erinevad, M. Leisi looming on vaatamata motiivide kordumisele läinud pidevalt huvitavamaks, eriti paeluv on tema lillede-viljade maailm, kuna figuurikäsitlus ta töödes on nõrgem. Kui lillede kujutamisel on kunstnik suutnud leida üha uusi ja uusi nüansse, siis maalide portreelised osad on jäänud võrdlemisi trafaretseteks ja tui-madeks. Tartu näitusel oli M. Leisi väljapaneku keskpunktis siiski just figuraalne teos — suuremõtmeline «Punased hobused» (1972—1974). Hilisem aeg on ülalvisandatud pilti toonud küll mõningaid muudatusi: 1975. aasta kevadnäitusel eksponeeritud «Hobused» ja sama aasta sügisel ülevabariiklikul näitusel esitatud portreeline «Suveõhtu» näitavad kunstniku tunduvalt arengut ka väljaspool lillede-natüürmortide liini. Ta loomingu seniseks tipuks on serigraafiatehnikas lillepildid, efektised, värvikad ja tehniliselt teostuselt hämmastavad. A. Vint, kes kolmandat aastat töötab põhiliselt meremaalide loomisel, pole aga alati ühtede ja samade motiivide kujutamisel suutnud leida uut, neis esineb tühist ilutsemist. Esimene töö paljude merepiltide hulgas, «Madal meri», mõjus uudsemana ja huvitavamana ükskõik missugusest kunstniku hilisemast



86

merest. Tõsi, Tartu näitusel oli eksponeeritud vaid üks A. Vindi meremaal, «Rohuneeme meri» (1974), mis sai väljapanekut arvustanud Ain Raitviirult ülistava hinnangu; üks varasem õlimaal «Pärast vihma» (1972), kaks guaššmaali laadis, mis kulmineerus kunstniku loomingus 1970. aasta paiku ja kaks söövitustehnikas graafilist lehte — seega mitmeplaaniline ja huvitav komplekt. Kuigi A. Vindi ja ka M. Leisi loomingus võib märgata häirimakippuvat enesekordust, on nende kogemusel suur väärtus. Enamiku meie nüüdiskunstnike loomingus vilksatab palju õnnelikke leide, mis jäävad aga kunstilise arenduseta autorite vähese produktiivsuse ja sihipäratu töölaadi tõttu. Sellel taustal on M. Leisi ja A. Vindi töö eriline tähendus.

Grupeeringu ANK 64 liikmetest leidis kõige varem isikupärase väljenduslaadi J. Arrak. Ajal, mil teised tegelesid alles ühe või teise vormivõtte omandamisega, oli temal kui vanemal ja elukogenumal oma töödega juba midagi öelda. Ja seetõttu, paradoksaalne küll, langeb tema kõige mõjusama loomingu periood instituudipäevile. Õigemini, J. Arraku kaaslase isikupära kasvades on tuhmunud tema oma. Ei saa ka öelda, et kunstniku looming oleks arenenud probleemse suunas, sageli ei tähistata ese või figuur ta töös midagi peale lameda värvipinna, mis Apollinaire'i sõnu kasutades «sisaldab omaenda seletuse». J. Arrakule on ükskõik, kas ta «teeb kunsti» graafilise lehe või tarbekunstiteose vahendusel. Olles küll piisavalt osav kõikidel aladel, kipub ta siiski alahindama puht-käsitöölise oskuste tähtsust maali või graafilise lehe loomisel. Viimasel ajal on ses osas märgata siiski mõningaid nihkeid: Tartus eksponeeritud «Tuulelohe» (1973) ja 1975. aasta ülevabariiklikul näitusel esitatud «Gigantomahhia» viitavad sellele, et eesti kunstis süvenenud püie maalilise peenuse poole on puudutanud ka J. Arraku loomingut.

T. Pallo-Vaik ja K. Kaasik ei oma meie maalisis veel sellist kindlat kohta kui kolm ülalnimetatud kunstnikku. Esimene neist on äratanud tähelepanu tagasihoidlike natüürmortide ja lillemaalidega. Nähtava pingutusega ja suhteliselt edutult on ta mitmeid aastaid viljelnud ka portreed ning arvatavasti seisavad tal tõsisemad saavutused sel alal veel ees. Tartus eksponeeritud «Naine tugitoolis» on siiski kunstniku senises portreeloomingus parim. K. Kaasik on kogu grupi liikmetest ainus, kes just viimase kahe aasta jooksul on suutnud oma töödes tõusta uuele kvaliteetivõrrele tasandile. Nii Tartus näidatud «Vaatilejad» ja eriti 1975. aasta kevadnäitusel olnud «Haige talv» on probleemsed, tähendusrikkad tööd, milles kunstnik on varasemate maastikužanri piiril seisvate maalidega võrreldes läinud tunduvalt edasi.

Maalikunstiga võrreldes oli graafika-osa diapasoon grupinäitusel avaram. T. Laanemaa on kunstnik, kes erinevalt

enamikust teistest grupikaaslastest viljleb päevakajalist, sotsiaalset temaatikat. Ta graafilised lehed pole alati võrdsel tasemel, võib-olla annab siin tunda ka vähene produktiivsus — peaalaks T. Laanemaa loomingus on siiski plakat. Kunstniku tänapäevast motoriseeritud tehnikamaailma kajastavad teosed oma karmi tundetooni ja dünaamikaga olid näituse üldpildi oluliselt täiendavad.

M. Mutsu õnnelik anne ei tunne mingeid temaatilisi piire. Kõiki töid elustab ta peenekoeline ofordijoonte põiming ning pingestab puutumata jäänud paberipind. Tartu ekspositsioonis domineerisid ta looduspildid, alati seotud figuraalse motiiviga, kunstniku edasisest loomingust paistavad eriti silma portreed.

Tähelepanuväärne on E. Ootsingu kunstiliste püüdluste evolutsioon. Tallinna I graafikatriennaalil 1968. aastal esines ta värvilises linoollõikes teostatud sümmeetriliste geomeetriliste kompositsioonidega. Siis tungisid ta tööd loodusmotiivid, seejärel inimfiguur ja valdavalt muutus ka tehnika. Alates 1970. aastast loob ta enamiku töid vasegravüüris figuraalsete kompositsioonidena. Osa ta teoseid on programmilised, sõnaliselt väljendatava idee illustratsioonid, teise ja vast kõige õnnestunuma poole ta loomingust moodustavad graafilised lehed, mis puudutavad inimese ja looduse suhet. Viimased olid ülekaalus ka Tartu näitusel.

T. Vint, kelle mõju nii loomingulise grupi ANK 64 siseselt kui ka noorema generatsiooni kunstnikele väljaspool seda on olnud vist kõige suurem, viljeleb peamiselt tušijoonistust. Ta harvad pöördumised estampgraafika valdkonda linoollõike- ja litotehnikas ei ole seotud loomisprintsiipide muutmisega, vaid kujutavad endast tušijoonistuse enam-vähem mehaanilist ülekandmist paljundustehnikasse. T. Vindi kompositsiooniliselt meisterlikud tööd on ilmselt tehtud sel viisil, et alguses on kunstnik loonud teose struktuuri ning seejärel paigutanud sellesse raamistusse ainestiku. Võte pole uus, alates Juan Gris'st on see leidnud kasutamist paljude poolt ning ühtlasi on saanud ka selgeks, kui vähestele selline võte on sobiv. Ruumistruktuuride loomine on T. Vindi kõige tugevamaks küljeks ja selle kasutamine võimaldab tal varjata oma puudujääke joonistusoskuses. Ja siiski on just ta figuraalsed tööd, mõnevõrra abitule vormikäsitlusele vaatamata, elavamad ja huvitavamad kui «puhtad» kompositsioonid. Vaatamata sellele, et Tartu grupinäitusest osavõtjate seas oli vägagi eriilmelisi kunstnikke, jäi nähtu põhjal domineerima mulje, et enamik neist on loonud oma irrealse, romantilise hõnguga maailma. See on ere ja värvirõõmus, optimistlik ning samal ajal ka elukauge kunst. Sageli on siin raske tõmmata piirjoont esteetilise ja esteeditseva, ilusa ja ilutseva vahel. Igor Kon kirjutab, et eneseleidmine «tähendab leida oma koht elus. valida rohkearvulistest võimalustest ja tegevusnormidest need, mis sinu individuaalsusele maksimaalselt vastavad». Võib-olla, et

taoline eneseväljendus, mille aluseks on ikkagi otsingud ja aastatepikkune töö, ongi nende kunstnike andele, nende individuaalsusele kõige paremini vastav. Ja sellest hoolimata tahaks näha meie väljapaistvamate noorkunstnike loomingut mitmekülgsemas arengus.

Tartu Kunstnike Majas toimunud grupinäitusest osavõtjad olid kümme aastat tagasi II—III kursuse üliõpilased, praegu agatunnustatud maalijad ja graafikud, kel käidud umbes kaheksa aastat iseseisvat kunstnikuteed. Nende uudisloomingu vaatlus (enamik esitatud töödest olid 1974. aastast) oli huvitav ja probleeme seadev.

1975

JÜRI HAIN

72. Marju Mutsu. Ohtu sõpradega. Ofort. 1972.

73. Marju Mutsu. Väljasõit. Tušš. 1972.

74. Tõnis Vint. Tuba. Tušš. guašš. 1973.

75. Tõnis Vint. Uks I. Tušš, guašš. 1975.

76. Tiiu Pallo-Vaik. Lilled kapis. Akvarell. 1970.

77. Tiiu Pallo-Vaik. Käoking. Akvarell. 1973.

78. Tiiu Pallo-Vaik. Kevadine bukett. Oli. 1975.

79. Malle Leis. Kevad. Oli. 1973.

80. Malle Leis. Naine läheb ära. Oli. 1970.

81. Malle Leis. Pärast vihma. Oli. 1971.

82. Malle Leis. Heinamaa II. Serigraafia. 1974.

83. Malle Leis. Lilled XXXI. Serigraafia. 1975.

84. Enno Ootsing. Parnass. Linoollõige. 1970.

85. Enno Ootsing. Suve lõpp. Süsi, grafiit. 1974.

86. Enno Ootsing. Jalutuskäik. Süsi, grafiit. 1974.

PLATE 105

ALMANAHH • KUNST •
50/1 1977. Hind rbl. 1.04