

58/1 KUNST 1981



**KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI
ALMANAHH**

Kirjastus «Kunst», Tallinn

Koostaja ja toimetaja Sirje Helme

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

 Kaas ja graafiline kujundus
Jaan Klõšeiko

Olaf Utt	
Uue aastakümne hakul	2
Andres Tolts	
Baltimaade noorte kunstnike näitus Vilniuses	5
Sirje Helme	
Noortenäitused	12
Inge Teder	
Eesti tarbekunst 70. aastatel	18
Jüri Hain	
Enn Põldroosi muutumised ja endaksjäämine	23
Helene Kuma	
Elgi Reemetsa vaibad	30
Hilja Läti	
Tulmed 1970—1979 RKM-is	36
Voldemar Vaga	
Helmi Üprus 1911—1978	40
Ants Viires	
Helmi Üprus ja eesti rahvakunst . . .	42
Irina Solomõkova	
Mälestusi Helmi Üprusest	43
Marta Männisalu	
Mälestusi Helmi Üprusest	44
Jaak Kangilaski	
70. aastate Lääne kunst	46
Kroonika	52
Resümee	54

Kirjastus «Kunst», 200001, Tallinn, Lai 34, tel. 60-17-82. Kunstiline toimetaja J. Klõšeiko. Tehniline toimetaja Ü. Veikesaar. Korrektor D. Aas.

ИБ № 217.

Laduda antud 08. 01. 81. Trükkida antud 14. 05. 81. MB-04879. Kriidipaber 60×90/8. Novogazetnaja 8 p. Kõrgtrükk. Trükipoognaid 7,0. Arvestuspoognaid 10,37. Trükiarv 2500. Tellimise nr. 106. Trükikoda «Kommunist», 200001, Tallinn, Pikk t. 2.

«Кунст» («Искусство») 58/1 1981. Альманах на эстонском языке. Оформление Я. Клышейко. Печатных листов 7,0. Заказ № 106. Тираж 2500 экз. Типография «Коммунист», 200001 Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Кунст», 200001. Таллин, ул. Лай, 34.

 K 705000—007
M 905(16)—81 1—81

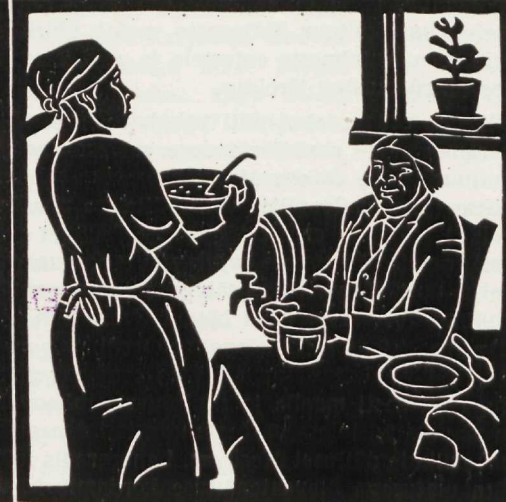
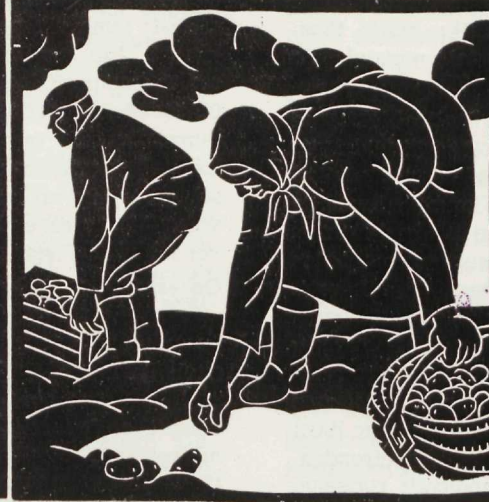
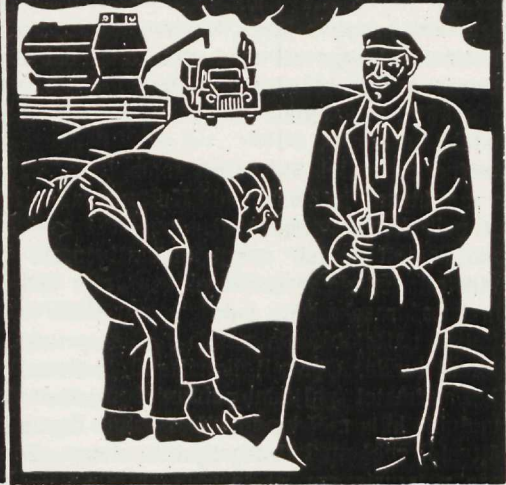
Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958.

© «Kunst» 1981.

Hind rbl. 1.60.

Esikaanel: Ulo Oun. Maamõõtja. Sarjast «Meie noorus». Kips. 1980.

I. Avo Keerend. Külapilt «Maamehe päev». Linoollõige. 1980.



UUE AASTAKÜMNE HAKUL

OLAF UTT

EKP Keskkomitee Kultuuriosakonna juhataja

Kätte on jõudnud selle sajandi eelviimane aastakümme. Ükskõik kui formaalsed oleksidki kokkuleppelisest ajaarvamisest tulenevad piirjooned, ajendavad nad ometi kokkuvõtteid tegema ja tulevikusihte seadma — liiati siis antud puhul ja meie, nõukogude inimeste jaoks, kellele kümnete piir tähistab olulist rajajoont maailma esimese sotsialistliku riigi ajaloolisel teel kommunismile. Jõudis lõpule kümnnes viisaastak ja me astusime üheteistkümnendasse, mis toob kaasa uusi haaravaid ülesandeid ja uusi vägilastegusid Nõukogudemaajanduslikus ja sotsiaalses arengus. Alles hiljuti toimus Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei XXVI kongress — määratu tähtsusega sündmus meie maa ja rahva jaoks, kus saavutati ja praegusaegse reaalse situtatsiooni sügavalt teadusliku analüüsi alusel püstitatud eesmärgid ja ülesanded moodustavad mitte üksi kommunistide, vaid kõigi nõukogude inimeste töö- ja võitlusprogrammi lähemateks aastateks.

Milline on sellel üldtaustal meie kunstikultuuri koht ja roll, ta saavutused ja ülesanded? Kultuurivallas tehtut ja kättevoidet pole kerge mingite absoluut- või suhtarvudega iseloomustada, ometi leidub siingi objektiivsusele lähenevaid mõõdupuid, mis asjade seisule usaldusväärset valgust heidavad.

Üheks sääraseks võib kahtlemata pidada kultuuriväärtuste tarbimise näitajaid. Ja nende üle ei pruugi meil sugugi piinlikkust tunda. Üpris ligikaudsetel ja ilmselt pigem tagasihoidlikel andmetel (paljudel puhkudel ju külastajate registreerimine puudub!) käis möödunud viisaastakul Eestis korraldatud kunstinäitustel rohkem kui 3 miljonit inimest. Too kõrge näitaja on seda rõõmustavam, et ta pole erandlik — ka kõiki muid kultuuriilminguid saadab enneolematu publikumenu. Viitame vaid ilukirjanduse suurtele tiraažidele ja kiirele läbimüügile, sellele, et riiklike teatrite aastane külastajate arv püsib stabiilselt 1,5 miljoni piires, et ainuüksi filharmoonia korraldatud kontsertidel käib iga aasta üle miljoni kuulaja, klubilistes asutustes aga 13 ja kinodes 19—29 miljonit külastajat. Ja mis kõige rõõmustavam — saavutatud kõrgtasemest hoolimata täheldame nende näitajate aeglast, kuid kindlat kasvu. Pealegi lubavad rohked tähelepanekud väita, et rahva kultuurivajadusi ei rahuldata ikkagi veel täielikult, et parema materiaalse baasi ja läbimõelduma organiseerimis- ning kasvatustöö puhul võiksime toodud näitajaid veel tunduval määral suurendada.

Muidugi võidakse öelda, et eeltoodu iseloomustab pigem rahva kultuurihuvi ja -vajaduse mitmekülgsust, intensiivsust ning kasvu. Kahtlemata ongi see nii. Ja ometi arvan neist andmeist välja lugeda võivat midagi üpris olulist ka kunsti enda kohta: kui eeldada, et inimene nõuab ikkagi seda, mis teda huvitab ja paelub, mida on talle vaja, siis on loogiline järeldada, et meie kunstikultuur üldjoontes vastab ühiskondliku mõtte täna-sele seisule, inimeste ootustele ja aina kasvavatele nõuetele. Ja see on rõõmustav järeldus.

Niisama rõõmustavat pilti pakub teinegi suhteliselt objektiivne parameeter — eesti kirjanduse ja kunsti positsioon üleliidulises kultuuripildis. Jäädes ainult käesoleva väljaande huviala piiridesse (aga analoogilist võib väita ka muude kaunite Kunstide kohta), ei nõua erilist tõestamist fakt, et just seitsmekümnendail aastail võitis meie kujutav ja tarbekunst vennasvabariikides palju uusi sõpru, suurt tähelepanu ja tunnustust. Ja mis eriti oluline: kui varem öeldi häid sõnu eeskätt tarbekunsti ja graafika traditsiooniliselt kõrge meisterlikkuse aadressil, siis praegu jälgib üleliiduline kunstiuksus samasuguse huvi ja heakskiiduga ka eesti maalisi ja skulptuuri arenguprotsesse ja saavutatud tulemusi. Meie kunstnike menukas esinemine Balti vabariikide näitusel Moskvas, Leningradis toimunud pretsenditud ulatusega ülevaatenäituse kordaminek, tunduvalt rohkene-

nud ettepanekud personaalnäituste korraldamiseks Moskvas ja teistes kultuurikeskustes, kesksete kunstiajakirjade sagedane pöördumine meie vabariigi näidete poole — eks see kõik kinnita eelöeldut küllalt veenvalt. Ja fakt, et Jaak Soans (koos arhitekt Rein Luubiga) sai esimesena eesti kunstnikest hiljuti NSV Liidu riikliku preemia laureaadiks, kõneleb enda eest juba ilma kommentaarideta. Rikastudes vennasrahvaste ja kogu maailma kunstiprotsessi kogemustega, on meie kunst saavutanud taseme, mis lubab tal kasvaval määral täiendada üleliidulist kunstipilti oluliste joontega ja omaltki poolt välja töötada impulsse, mis leiavad huvi ning rakendust teistegi rahvaste juures.

Võib-olla on omajagu õigust neil kriitikuil, kes meie viimase aegses kunstis leiavad stabilisatsiooni või koguni stagnatsiooni elemente. Ometi ei maksa mööda vaadata tõsiasjast, et riskantsete eksperimentide ja murranguliste stiilmuutuste poolest vaesemal üldfoonil ei ole areng, süvenemine ja küpsemine jäänud olemata. Kui ka vaatlusaluses valdkonnas kiidavad tegijat töö ja selle viljad, siis ei ole Nõukogude Eesti kunstnikkonnal põhjust häbeneda oma panust rahva vaimuvarasse.

Kuid see ei tähenda muidugi mingi tuima rahulolu jaatamist. Vastupidi, saavutatud tase just õigustab ja kohustab nõudma sootuks rohkemat. Liiatigi dikteerib sedasama sotsialistliku ühiskonna sisemine areng, mida iseloomustab rahva vaimsete vajaduste dünaamiline kasv ja kirjanduse ning kunsti üha suurenev osatähtsus inimeste igapäevases elus, partei ideoloogilises tegevuses.

Tabavalt on seda aja käsku väljendanud L. Brežnev, kui ta ütleb: «Mida kaugemale me liigume edasi mööda kommunismi ehitamise teed, seda tugevamaks muutub meie majandus ja kindlustatumaks inimeste elu, seda suurema tähtsuse omandavad inimeste ühiskondlik-poliitilise, kultuurialase, moraalse ja esteetilise kasvatamise ülesanded. Lõhet materiaalses ja vaimses arengus ei tohi lubada, see ähvardaks paljude häädtega.» Sellepärast talitavad meie kunstijuhid ja kriitikud, kõik kunstitegelased õigesti ainult siis, kui nad tehtut ja esseeisvaid ülesandeid analüüsivad edasiviiva rahulolematuse, kõrge nõudlikkuse ja sotsiaalse vastutustunde platvormilt.

Mulle näib, et peamise soovi-pretensiooni meie kunstirahvale võib lühidalt kokku võtta sõnades — igatsus inimese järele. Tõepoolest, ei ole raske veenduda selles, kui paikapidav on EKP Keskkomitee XV pleenumil kõlanud kriitika seeütle, et viimaseaegses loomingu kohtame liiga harva meie kaasaegse, tänase nõukogude inimese kujutamist. Jutt on inimese kujutamisest üldse, veel enam aga tööinimese, aineliste ja vaimsete väärtuste looja kujust, tema uute, eesrindlike palgejoonte avamisest, tema rikka sisemaailma, mõtete ja tegude ilu kehastamisest. Jutt on tõsiste, ulatuslike ülesannete seadmisest figuraalse kompositsiooni vallas, milles kätkevad suured võimalused ühiskondliku teadvuse vormimiseks ja millel meie realistlikus kunstipärandis (sealhulgas ka nõukogude-eelses) on nii markantsed ja viljakad traditsioonid. Kahjuks ei leia need viimasel ajal piisavat edasiarendamist; selle asemel piirab mõnigi võimekas autor end puhtformaalsete probleemide ahta ringiga või küllaldase sisukatteta pseudofilosoofiliste harrastustega.

On eriti tähtis rõhutada, et kõnesolevate probleemide tõstmine ei tähenda mingite kunstivälise nõuete propageerimist või koguni pealesurumist. Vastupidi, kõige tungivamalt tulenevad need ülesanded just kunsti enda sisemistest huvidest: kinnitavad ju nii mineviku kui ka tänapäeva kogemused ümberlukkamatult, et just lahutamatus seoses oma ajaga, just suuri ja stimuleerivaid ülesandeid täites leiavad talent ja meisterlikkus tõepoolest viljaka rakenduse ja arenduse.

Milles on siis asi? Kas ei mõisteta seda piisavalt? Või ei paku figuraalse kompositsiooni viljelemine, tänase tööinimese kujutamise mingil põhjusel küllaldast loomingulist huvi? Arvan, et neile küsimustele saab vastata üksnes eitavalt. (Muidugi selle reservatsiooniga, et loojanatuure on loomulikult mitmesuguseid, ja rikkas, mitmekesises kunstis jätkub kõigile erinevaid, sealjuures sotsiaalselt väärtuslikke võimalusi eneseväljenduseks.) Kunstnikkonna sisemist valmisolekut täita sotsiaalset tellimust tõendab ilmekalt asjaolu, et temaatilised näitused — eriti «Inimene ja põld» ning hiljutine «Ehitame kommunismi» — leidsid laialdast vastukaja ja andsid hea hulga kaalukaid väärtteoseid. Küllap on küsimus lihtsas tõsiasjas, et komplitseeritud ülesanded eeldavad vastavat organiseerimist ja toetamist. Meie Kultuuriministeerium, Kunstnike Liit ja Kunstifond peaksid nende käsutuses olevaid moraalseid ja materiaalseid stiimuleid sootuks tõhusamalt kasutama, keerukaid, suure sotsiaalse kaaluga ülesandeid lahendavaid autoreid hoopis efektiivsemalt abistama ja toetama. Omajagu pretensioone tuleb selles seoses esitada ka kriitikale, mis tihti peale takerdub lihtsakoelise deskriptiivsuse või formaalesteetilise analüüsi tasandile, tundmata tõsisemat huvi elu- ja kunstitõe keeruka dialektika vastu. Kui me peame silmas mitte konjunktuurset tellimuskunsti, vaid sotsiaalselt sisurikast väärtloomingut (ja see on endastmõistetav!), siis saab see sündida üksnes sisemisest vajadusest ja põhjaliku ainetundmise pinnal. Siit aga järeldub kunstnikeorganisatsiooni kohustus mitmesugustes vormides pakkuda oma liikmeile sügavat sissevaadet erinevate eluvalde spetsiifikasse ja probleemistikku, äratada ja toetada püüdu tabada ning oma loomingus avada küpse sotsialismi ühiskonna peamist sisu, peamisi nähtusi ja juhtivaid arengutendentse. Neil eesmärkidel saaks senisest tulemusrikkamalt kasutada kunstnikkonna side- meid üksikute rajoonide ja töökollektiividega: tuleb ju paraku tõdeda, et praegu domineerib sellealases tegevuses kahtlemata tänuväärne kultuurhariduslik element äärmiselt oluliste loominguliste sihiseadete üle.

Lõpuks ei saa kõrvale jätta veel üht küsimust, millest muidu ei vatseta rääkida. Ja nimelt: kas ei ole inimese kujutamise ja komplitseeritud ülesannete vältimise taga mõnigi kord peidus lihtsalt oskuste nappus? Seda võimalust oletama sunnib muuseas meie kunstielule iseloomulik tõik, et eriti (aga mitte ainult) maali on asunud (tihtigi õige huviäratavalt ja tulemuslikult) viljelema noored, kellel erialane ettevalmistus on poolik või puudub üldse. Vaevalt suudavad andekus ja hea tahe sellest tulenevaid raskusi täiesti kompenseerida: jalgratas tuleb ikkagi iseenda jaoks uuesti leiutada ja alati ei lähe see sugugi hõlpsasti. Ärgu nähtagu selles mõttekäigus olematut — noorte, hakkajate, otsivate inimeste halvustamist, kes juba praegu on kunstisõpradele suutnud pakkuda palju rõõmu. Jutt on hoopis muust: kunstnikeorganisatsiooni kohustusest rohkem abistada oma noori liikmeid mitte üksnes filosoofilise kultuuri ja elutundmise rikastamisel, vaid ka professionaalsete oskuste arendamisel. Kahjuks on korduvalt kõneaineks olnud ateljeestudio ikkagi asutamata, ja üldse võiks erinevate kunstipõlvkondade kontakt tihedam ning kogu kunstinoorusega tehtav töö vilkam olla. Sest kas just see, et Tartus paari aasta eest kutsuti ellu noortekoondis, mis vähemalt ajuti on hoogsat tegevust arendanud, polegi üks olulisi põhjusi kunstielu tunduvalt hoogustumisele ülikoolilinnas?

Ühenduses professionaalse meisterlikkuse probleemiga olgu lubatud üks kõrvalepõige. Meie üldiselt kahjuks õige temperamendivaesesse kriitikasse on viimasel ajal mõningat elevust toonud arutlused nn. slaidikunsti ümber, mida keegi vaimukalt ka diapositivismiks nimetas. Nähtuse miinustest on piisavalt kõneldud, ja vaevalt on vaja seda korrata. Tahaksin aga avaldada arvamust, et probleemil võib olla ka mõningaid muid tahke. Kõigepealt: kas poleks õigem siiski lähtuda sisust, kunstilisest resultaadist, muutmata peaküsimuseks, millist teed mööda tulemuseni on jõutud. (Liati on mõttevahetuses õigesti meenutatud, et fotoaparaadi abi on pruugitud varemgi.) Teiseks, vahest tuleks slaidis näha ka abivahendit nendesamad professionaalsete raskuste ületamiseks, millest oli juttu ees-

pool ja loomulikult sõltub juba igauhest endast, kas ja kuivõrd ta suudab sellest tulu ammutada. Lõppude lõpuks võib slaidikunstis aimata isegi omamoodi «tagasipöördumist lihtsate asjade juurde», huvitõusu reaalelu vastu, ja vähemalt seda aspekti silmas pidades ei maksaks slaidikunstist rääkides koos pesuveega last välja visata.

Nagu näeme, juhib inimese kujutamise seonduv suuremahuliste sotsiaalsete ülesannete seadmise ja figuraalse kompositsiooni edendamise probleem mõtte õige paljude tänase kunstielu kitsaskohtade juurde, mille lahendamise teede otsimine jääb alanud aastakümnel meie kunstnikeorganisatsiooni oluliseks hooleks. Sellesama aineriingiga on lahutamatu seotud veel üks küsimus, millel tahaksin lühidalt peatuda, pidades seda teiseks põhiliseks keerdsõlmeks, mida asjaomased institutsioonid tänapäeval on kutsutud lahti harutama. Jutt on kunsti kohast ühiskonna elus, inimeste elukeskkonnas.

Tõsi küll, juba eespool märkisime, et kunstipublik on meil hästi arvukas, igatahes võrreldamatult arvukam kui kunagi varem. Rõõmustab seegi, et maale ja graafikat, ka kauneid dekoratiivsemeid on hakatud märksa rohkem omandama kodude ehteks, sagedamini näeb neid samuti mitmesugustes ühiskondlikes asutustes. Ja kuigi õigustatult muretsetakse monumentaal- ja dekoratiivkunsti ebapiisava arenguhoo üle, väärib selleski valdkonnas tehtud tööde arv ning kvaliteet märkimist. Ometi tuleb kahjuks konstateerida, et oleme inimeste elu- ja töökeskkonna esteetilise kujundamise ja organiseerimisega tegelnud liiga vähe. Ikkagi mahub kunstiteoste, harvad erandid välja arvatud, «curriculum vitae» lihtsasse vormelisse: näitusesaalist tagasi ateljeevaikusse või muuseumiladudesse.

Muidugi on selles süüdi nukker fakt, et meil puudub kunsti taseme ja tänaste sotsiaalsete nõuete vääriiline rahvusmuuseum. Kuid kas ainult see? Pealegi on ju selge, et ükskõik kui võimas galerii ei suudaks ikkagi võimaldada kogu väärtloomingu eksponeerimist. Seda enam tuleb ikka ja jälle korrata küsimust: saab siis näitusesaali tänapäeval üldse enam olla loomingu ainu aadress? Eriti tungivalt kerkib see küsimus päevakorda täna, pärast NLKP XXVI kongressi, kus rõhutati, «kui tähtis on, et kõik meid ümbritsev kannaks endas ilu ja hea maitse pitserit». Siit aga tuleneb hulk konkreetseid praktilisi ülesandeid, mis nõuavad lahendamist.

Tõenäoliselt talitame õigesti siis, kui me laialdasemalt ja energilisemalt hakkame deponeerima kunstiteoseid koolidesse ja lasteasutustesse, kultuurimajadesse ja klubidesse, käitistesse, asutustesse ja majandikeskustesse, kus neil on võimalus jätkata oma elu inimeste keskel. Kuid tegu on mitte üksi kvantitatiivse, vaid ka kõigepealt kvalitatiivse probleemiga, mis hõlmab juba loomingulise ülesande asetust ennast ja mille juured on kunsti ning kunstniku sotsiaalse missiooni tõlgendamises.

Selles vaatevinklis ei tohi mööda minna tervest hulgast küsimustest. Miks on meie parkides ja muudel haljasaladel, tänavatel ja väljakutel, muudes avalikes kohtades nii vähe dekoratiivskulptuure, samal ajal kui sobivaid teoseid leidub hulganisti, potentsiaalseist autoreist rääkimata? Miks lõime pärast paari väherahuldavat katsetust Karjamaa tänavas ja Mustamäel uuselamute seostamisele kunstiga üldse käega, selle asemel et otsida rahuldavaid lahendusi, nagu talitati mitmel pool mujal, ja üsnagi kenade tulemustega? (Hiljuti veendusin selles Schwerinis, mille uuslinna kaunistavad rohked rõõmsad pannonid ja skulptuurid.) Miks vähesedki suuremad projektid — meenutame näiteks Maarjamäe ansambli või kultuuri- ja spordipalee lavaeesriiet — realiseeruvad nii pikkamööda? Miks edeneb meil nii loiult monumentaalmaal? Või miks Eestis, kus nii palju häid kunstnikke, esineb ikkagi veel nii palju primitiivsus- ja maitselagedust näitagitatsioonid, ruumikujunduses jne.? Vaevalt oleks õige otsida neile ja analoogilistele küsimustele vastust ainult või ka eeskätt «objektiivsetest» põhjustest. Muuseas kinnitavad meie väheste monumentaalmaali entusiastidegi kogemused, et tellijaid on võimalik leida. Ka eeskirjad, mis reguleerivad kunstile tehtavate kulutuste võtmist ehituseelarvesse, on muudetud paindlikumaks. Muidugi oleks naiivne

arvata, et alati laabub kõik vaevata — raskusi tuleb sel harjumatul teel kohata (ja ületada!) paratamatult. Kuid just sellepärast ongi tarvis energilisi, sihikindlaid, järelejätmata jõupingutusi, millest Kultuuriministeeriumi, Ehituskomitee, Arhitektide Liidu jt. asjaosaliste kõrval ei tohi eemale jääda ka Kunstnike Liit. Ideede pakkumine, huvi äratamine, hoolas ja täpne organiseerimistöö — kõike seda läheb antud ürituses hädasti vaja. Seal, kus ühtaegu on kõne all nii keskkonna esteetilise organiseerimise kui ka kunsti sotsiaalse orientatsiooni huvid, ei tule ühtki vaeva pidada paljuks. Kõige muu kõrval tuleb siin silmas pidada säärastki kaugema perspektiiviga ülesannet nagu esteetiliselt haritud tulevõlvkonna kasvatamine. Muidugi asetame siin pealootuse õpetajatele. Aga kas rohkearvulisel kunstnikkonnal käiks üle jõu arendada viljakat šeflust linnade ja rajoonide üle, kultuuri- ja pioneerimajade olemasolevate või alles loodavate kunstiringide üle, hoopis tõhusamalt ergutada kunstiõpetust ja kogu esteetilist kasvatustööd koolides? Küllap on asi jällegi algatuses, ettevõtmises, organiseerimises ja järjekindluses. Seda kõike tahakski meie kunstielus uuel aastakümnel veelgi rohkem näha. Me oleme teinud ja saavutanud palju, kuid elu dialektika seisnebki selles, et lahendatud ülesannete ja ületatud raskuste taga ei oota Eedeni idüll, vaid uued, tihti peale keerukamadki probleemid. Liati siis kommunismile suunduvas ühiskonnas, mida iseloomustab igakülgne dünaamiline edukäik ja kus inimese hüvang ning siseine rikastamine, vaimse kultuuri lakkamatu edendamine on aja tungiv käsk ning partei ja riigi pideva hoole objekt. Olla alati ja kõiges aja nõuete tasemel — seda ootabki meilt uus aastakümme. Ja olgu seejuures meie lipukirjaks NLKP Keskkomitee aruandest partei XXVI kongressile: «Elada rahva huvidele, jagada temaga rõõmu ja muret, kinnistada elutõde ja meie humanistlikke ideaale, olla kommunistlikust ülesehitustööst aktiivne osavõtja — see ongi kunsti tõeline rahvalikkus, tõeline parteilisus.»



2. Petras Mazuras. Nike. Marmor, graniit, 1978.

Soodsa võimaluse kolme maa noorte kunsti võrdlemiseks andis 1979. a. suvel Vilniuses toimunud Balti liiduvabariikide noortenäitus. Eks näis, kas muutub selline üritus traditsiooniliseks nagu maalitriennaalid, või jääb ainusündmuseks. Igatahes oli see esmakordne võimalus vaadata kolme maa noorkunstnike loomingut koos.

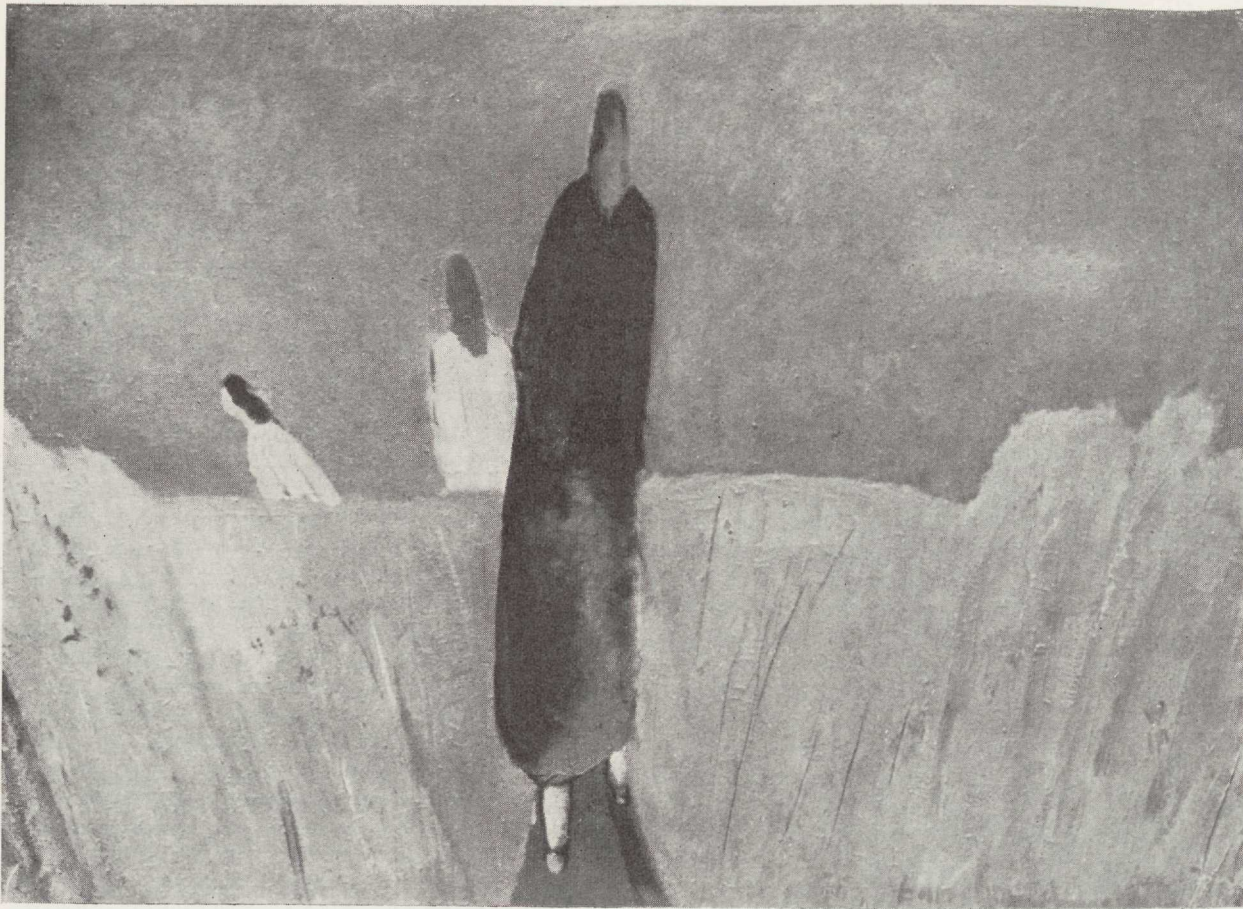
Käesolevas kirjutises on vaadeldud vaid maali ekspositsiooni. Oli ju maal kõige arvukamalt esindatud ning pealegi ilmnevad just maalits kõige selgemalt praeguse noorema põlvkonna taotlused, need sarnasused ja erinevused, mis kolme maa kunstis valitsevad. Juba esimesel pilgul võib öelda, et eesti osakond erines läti ja leedu omast enam kui kaks viimast omavahel. See pole hinnanguline, vaid pigem rahvuslikke kunstitraditsioone konstateeriv tähelepanek. Jällegi ilmnis see eesti kunstile omane teatud delikaatne reserveeritus, loobumine eksalteeritud emotsionaalsusest. Küllap on siin midagi meie rahvuslikule karakterile omast, mis käib läbi eesti kunsti rahvakunstist tänaseni välja. Esmalt avaldub see vormis, mis püüab hoiduda formaalsest deformatsioonist ja stilisatsioonist. Pildi struktuurielementidena on küll nii üks kui teine võte esinenud ka meie kunstis, kuid, olles vaid ajakajalised ja moenähtused, mitte aga sisemast lähtuvad autori ekspressioonid, pole nad kuigi pikalt pidama jäänud. See ei tähenda muidugi seda, et eesti kunst oleks pelgalt ratsionaalne jne. Emotsioonide väljendusvormidel on ju erinevaid astmeid, alates delikaatsest vihjest eksalteerituseni välja. See oleneb juba autori kunstnikunatuurist, ja küllap vaatajaidki on erineva tundeskaalaga. Rohkem kui koduseinte vahel tuleb niisugusel koosinemisel välja praegusele eesti noorele maalile omane püüd konkreetsusele, hoidumine ebamäärastest ütlemaajtmistest. Ei peljata lineaarsust ja vormisulgust, mis veel mõni aeg tagasi kutsus esile hirmunud ettekujutuse, nagu kaoks seetõttu maalist «maalilisust». Näib, et pildi algimpulsiks on enamasti kaasaegsest keskonnast lähtuv kogemus, olgu see siis aistinguline või hinnanguline, mida püütakse võimalikult täpselt oma võimete piires vahendada. Eriti selgelt tuleb see välja, kui võrrelda näiteks, milliseid esemeid valib kunstnik oma natüürmordile. Kui eesti maali puhul on need tuntavalt kaasaegsest ümbritsevast miljööst, siis nii läti kui leedu maalis on neeb objektid enamasti nostalgiliselt retrospektiivsed, nii-öelda «vanad asjad», või tähenduseta, ajatud puu- ja juurviljad. Sellised esemed annavad kunstnikule lihtsalt võimaluse oma koloristlike soovide väljendamiseks. Muidugi jääb võimalus, et kunstnik tunneb lihtsalt sümpaatiat esemete vastu, kuid sel juhul peaks kunstniku ja eseme vahet selgesti loetav olema, mitte jääma rutiinseks motiivivalikuks. Veel on huvitav täheldada, et eesti ekspositsioonis oli autorite eripära ja sellest tulenev stiililine ja sisuline erinevus selgemalt mär-

gata kui läti ja leedu kunstnike puhul. Nähtavasti pole stiliseeriv-romantiseeriv laad sugugi alati kõige parem vahend kunstniku individuaalsuse eristamiseks. Aga võib-olla on see allakirjutanu subjektiivne otsus. Läti ja mõningaid leedu figuraalseid kompositsioone ja portreid iseloomustab dramatiseeritud ekspressiivsust taotlev kompositsioon ja psühholoogilisust rõhutat ilmestatus, kord ekspressionistlikus, kord naivistlikus maneeris. Tundubki, et tinglikult võib kunstnikunatuure jaotada kaheks. Esimese tüübi puhul on kunstnik väljastpoolt tulnud algimpulsi transformeerija ja saadud kogemuse vahendaja, jättes võimalikult kõrvale iseenda emotsiooni (mitte suhtumise!) objektist. Teise tüübi kunstnik aga püüab vahendada mingist kogemusest lähtuvaid ainult oma subjektiivseid impulsse — see on tüüpiline romantiline kunstnikunatuur. Muidugi pole puhtaid tüüpe olemas, kuid kaldumine ühele või teisele poole on siin määravaks. Vahest on see subjektiivne otsustus, kuid allakirjutanu jaoks domineeris läti ja leedu ekspositsioonis nn. teine kunstnikutüüp, samal ajal kui eesti väljapanekut iseloomustas «antiromantilisus». Isegi nende läti ja leedu kunstnike puhul, kes viljelesid geomeetrilist laadi, valitses romantiline alatoon. Üldmulje kinnituseks peatuksin eraldi mõnel maalijal. Leedu ekspositsioonis äratasid huvi kaks mõnevõrra sarnase maalimaneeriga, kuid tundesfäärilt erinevat kunstnikku — Mindaugas Skuditis ja Raimondas Sližys. Mõlema puhul on maaling vaba ja lahtine, suured värvipinnad vahelduvad peenestruktuurilise kribuga, mis loob iselaadse pingestatuse. Figuurid on grotesksed, isegi karikatuursed. Sližys kasutab isegi pealekirjutusi, kuid leedu keelt mõistmata ei saa öelda, oli tekst vaba akt või pildiga sisuliselt ühenduses. Vastupidiselt Sližysele valitseb Skuditise töödes mingi pisut kõhe ja ärev meeleolu. Giedrius Kazimierėnas oli maalinud pildi «Epoohhide metamorfoos», kus kõrvutab sarkofaagis vaarad kosmonaudiga. Nii otsene sümbolika ja literatuursus kujutava kunsti puhul, vaatamata tehnilise teostuse tasemele, võib teatud võõristust tekitada. Kuigi Kazimierėnas esindab leedu ekspositsioonis seda suunda, mis läheneb deformatsioonivabale ja rohkem natuurilähedasest vormist lähtuvale maalile, on ta ainevalikult ja sümbolikaotluselt (vähemalt kirjeldatud tööga) pigem samuti romantiseeriva suuna esindaja. Adomas Jacovskis esines stiliseeritud ja laia pintsliilööbiga maalitud figuurportreedega. Dalia Kasčiunaite oli välja pannud tööd, mis on leedu tüüpilise ekspressiivse pastosse maali viinud täiesti nonfiguraalseks. Need tööd oma kompromissituses on ehk veenvamadki kui mõnede vanema põlvkonna leedu kunstnike maalid, kes oma koloriiditaotlusi püüavad suruda stiliseeritud reaalvormidele.

Läti ekspositsioonis torkas silma natüürmortide rohkus ja erinevate autorite teatud sarnasus selles osas, nii atribuutika-

vallas kui maalimaneeris. Siin võib selgelt täheldada juba eespool nimetatud nostalgiat. Ilze Avuotinia «Natüürmordil meloniga» on kompositsioonis vanad kannud, pudelid jne., maalitud sajandialguse veidi postimpressionistlikus maneeris. Inese Silinia vaikelud on kontrastse heletumedusega vanad kannud, kausid, sibulad, maalitud lopsakalt, suurte tõmmetega. Vita Merca on maalinud natüürmordi viiuliga, dramaatilise valgusega pildiruumis. Kogu eespoolnimetatud vaikelude atribuutika on pärit sajandivahetuse kunstist ja kuulub populaarsete mittemidagiütlevate esemete hulka, millele on hea üle kanda oma koloristilisi ja vormiloovald soovet. Kõik see on ju kena, aga ka nende traditsiooniliste esemetega võib organiseerida pildi, mis toob meile uudse sõnumi. Heaks näiteks on ju meie Olav Maran, kelle vaikelu esemed on ka traditsioonilised, kuid kelle puhul on tunda, et need on maalitud kahekümmenda sajandi viimasel kolmandikul. Figuraalseid ja portreelisi lahendusi pakuvad Laima Eglyte, Dace Lapinia, Antonia Lutere, Anita Meldere. Tüüpilised on Laima Eglyte tööd — suurte värvipindadega, stiliseeritud figuuridega, joonistusliku detaili määramisega. A. Lutere maalides tuiskevad kontrastsed värvivood, vaheldudes rahulikumalt maalitud pindadega, teenimaks teatavat dramaatilist alatooni. Teist suunda läti ekspositsioonis esindavad Miervaldis Puolis ja Lyga Purmale, kelle maalid olid natuuri ja detaili jälgi. Täpsemalt määratledes pole siin aga siiski tegemist hüperrealismiga, sest need maalid on üldiselt taas poeetilis-romantiseeriva alatooniga intiimsed tööd, mida rõhutab ka üpris väike formaat. See ongi, mis eristab neid sellelaadseist töist meil ja väljakujunenud hüperrealismist, kuigi teatud vormivõtete sarnasus neid muidu ühendaks.

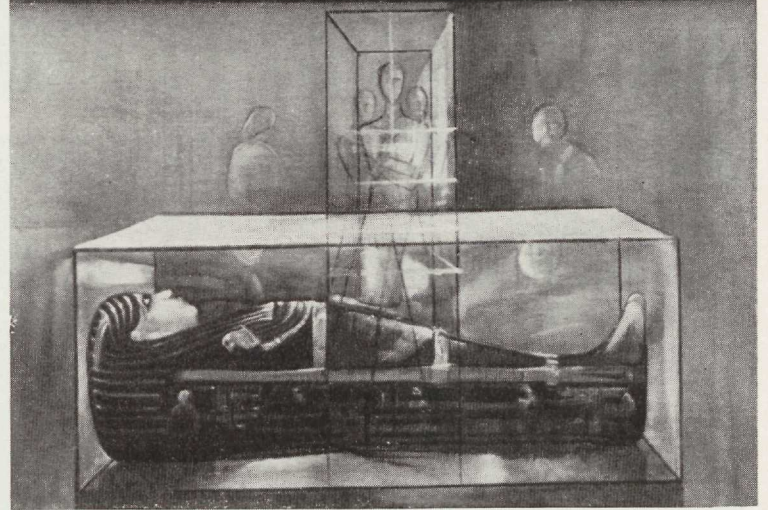
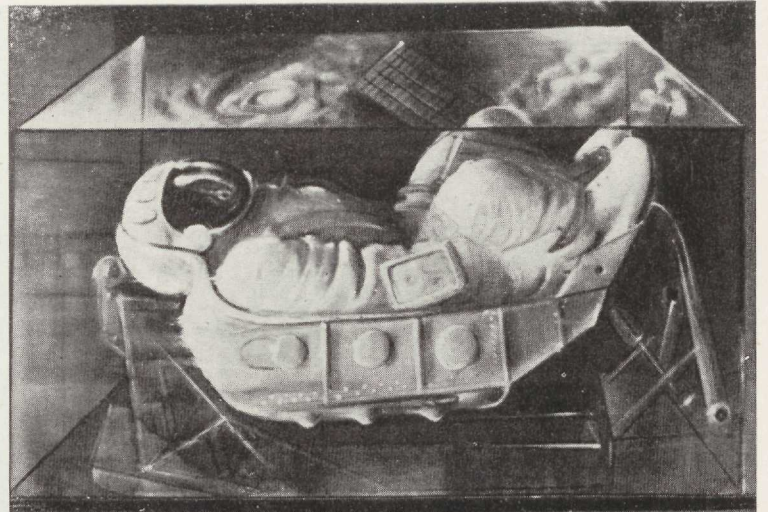
Eesti ekspositsiooni pikemaks kirjelduseks ja analüüsiks pole põhjust, sest kõik tööd on meie koduvaatajale tuttavad, kriitika poolt juba enne hinnatud ja analüüsitud. Pealegi on ühe osalejana raske enda peale võtta kolleegide tööde laitmist või kiitmist. Nii piirdukski vaid mulje kirjeldamisega nendest suundadest, kuhu on liikunud ja liikumas kolme vabariigi noorte maal.

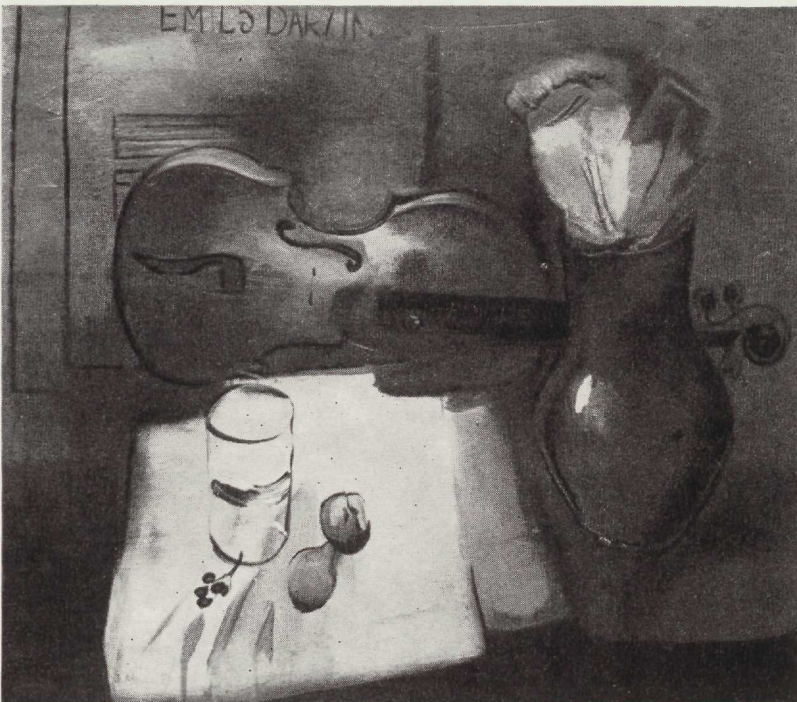


3 5 7



4 6 8





9	13
10	12
11	14

3. *Jonas Daniliauskas, Ema läheb tütardega mööda rukkipoöldu. Oli, 1979*

4. *Raimondas Sližys, Laulatus. Oli, 1978.*

5. *Dalia Kasčiunaite, Triptühhon «Ema mälestuseks I». Oli, 1979.*

6. *Mindaugas Skuditis, Tüdrukud. Oli, 1979.*

7. *Giedrius Kazimierėnas, Eppohhide metamorfoos. Oli, 1976–1979.*

8. *Adomas Jacovskis, Näitleja A. Šurna. Oli, 1979.*

9. *Ivars Heinrichsons, Lahing. Oli, 1979.*

10. *Vita Merca, Natüürmort viuliga. Oli, 1979.*

11. *Rūdyte Dreimane, Roheline tuulelohe. Oli, 1979.*

12. *Miervaldis Puolis, Kunstnik. Tempera, 1979.*

13. *Lyga Purmale, Kööök. Oli, 1978.*

14. *Lyga Purmale, Uks. Oli, 1979.*

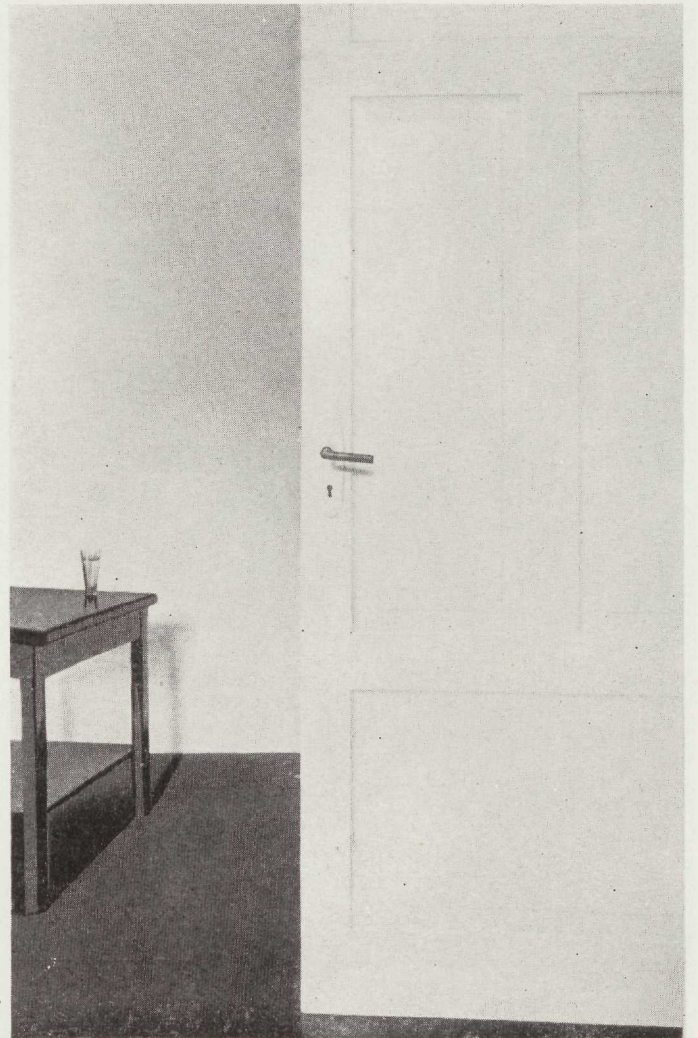
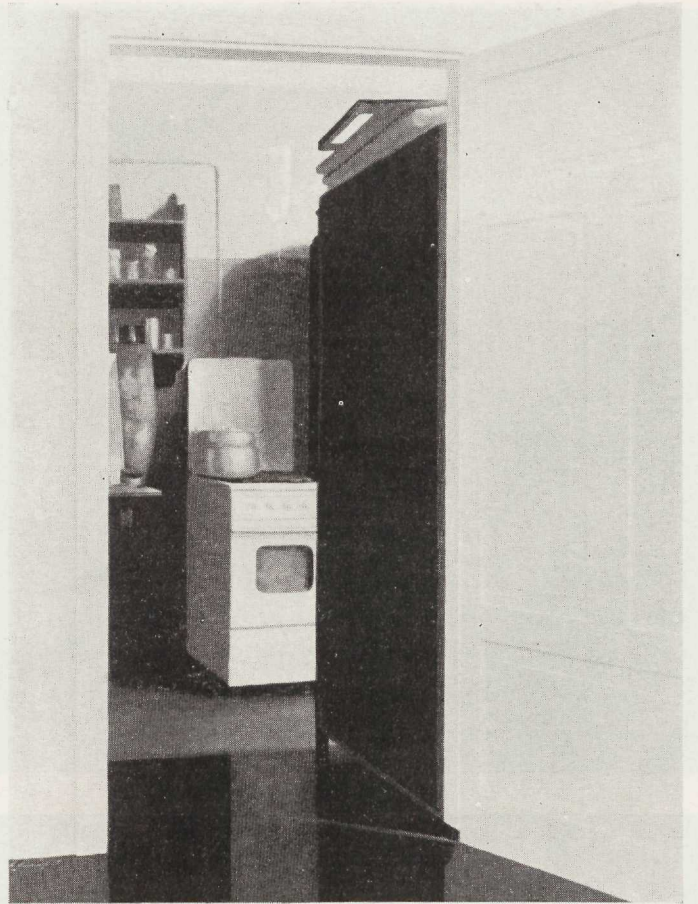
15. *Saskia Kasemaa, Rohelises. Oli, 1978.*

16. *Rein Tammik, Autoportree Uve-Maarja ja Peetriga. Oli, 1978.*

17. *Urmas Pedanik, Väike-Karja tänav. Oli, 1979.*

18. *Lemming Nagel, Neljakandiline küberneetiline kivi ja töstja. Oli, 1979.*

19. *Jaan Punga, Üliõpilased. Oli, 1977.*





15

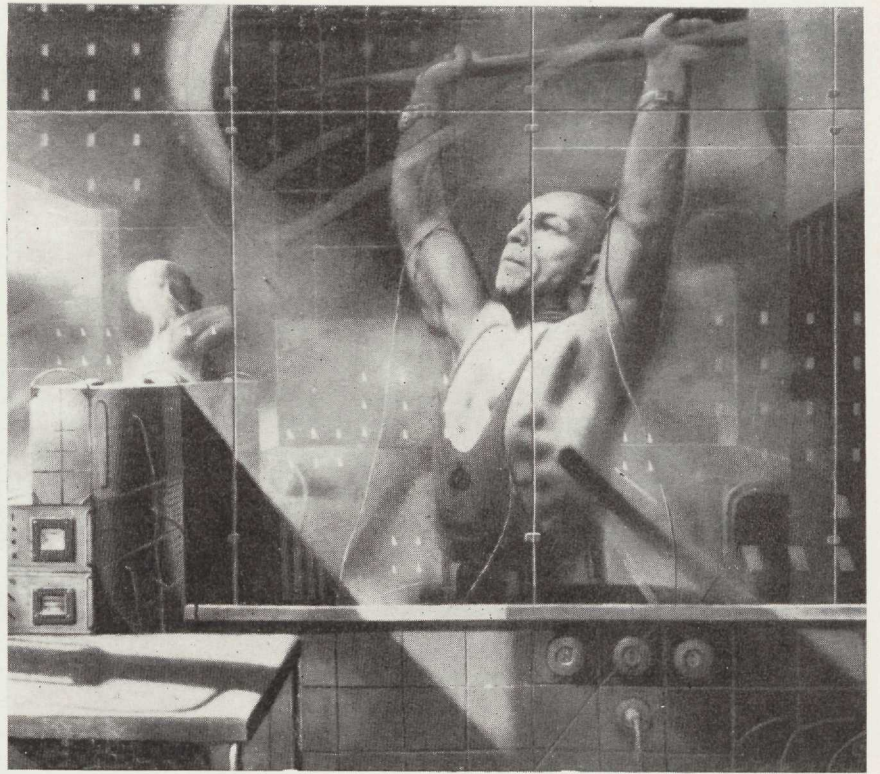


16



17

19



18



NOORTE- NÄITUSED



20

Viimastel aastatel toimunud noortenäitused on muutunud vajalikuks ja tähelepanuväärseks sündmuseks meie kunstielus. Noore kunstnikule annab see meie küllaltki limiteeritud näitustegevuse juures suurema võimaluse esinemiseks, tekitab teatud ausama konkurentsituunde kui suurtel sügis- ja kevadnäitustel ning ergutab omalt poolt loometegevust. Loomulikult ei pruugi kunstnikutunnustus tulla läbi noortenäituste, nad lihtsalt annavad selleks soodsa võimaluse. Muidugi oleks lisaks väga vaja väikest galeriid või mingit kindlat eksponeerimisruumi, kus saaks korraldada väiksemaid personaal- ja grupinäitusi, esialgu aga seda paraku pole.

Noortenäituste peaorganiseerija on küll Eesti NSV Kultuuriministeerium, kuid loomulikult on sellega seotud noortekoonidise büroo ja Eesti NSV KL noortekomisjon. Näitusel esineja ei pruugi kuuluda noortekoonidisesse. Üldreeglina toimuvad noortenäitused igal aastal Tartus, 1980. aasta märtsis Tallinnas toimunud näitus oli oma iseloomult ülevaatenäitus, kuhu võis esitada ka varem eksponeeritud töid.

Tavaliselt on eksponeeritud nii maal, graafika, skulptuur, tarbekunst kui disain. Siiani on peaaegu et reeglina olulisem olnud maaliosa, seda nii osavõtjate arvukuse kui erinevate tendentside ja suurema problemaatilisuse poolest. Valdavalt on tunda uusrealistliku maali mõjutusi, kui see aga 70. aastate algul oli tihedalt seotud tehiskeskonna väga mitmesuguste ilmingutega, siis praeguseks on temaatika hajusamaks muutunud ning ühiseks jooneks sellistes töödes on fotode kasutamine. Eriti ülekaalukas, kuigi sisult laialivalgub, oli see tendents 1980. a. ülevaatenäitusel. Võib arvata, et sedalaadi enam vähem täiuslikuna sündinud süsteemid ammandavad ennast küllaltki kiiresti ja just tänane noortenäitustel esinejaskond hakkab peagi uusi tehnilisi väljendusvorme otsima. Selle tendentsiga omal ajal alustanute — Ando Keskküla, Andres Toltsi ja Rein Tammiku järel on tähelepanu hakanud köitma Urmas Pedaniku, Jaan Elkeni, Heitti Polli, Lemming Nageli maalid. Tartu noorte üha aktiveerumas kunstielus on sedalaadi teosed nagu omamoodi signaallambiks, sest Miljard Kilgi järsk esilekerkimine tõmbas taas tähelepanu ka teistele Tartu kunstnikele, Enn Tegovale, Ilmar Kruusamäele, Ervin Öunapuule. Loomulikult tegeleb noor kunstnikkond ka nn. maalilise maaliga; eelkõige tuleks märkida Epp Kokamägi töid. Maalilisuse probleemid on olulisel kohal ka Jaan Punga, Saskia Kasemaa, Saima Rändjärve töödes. Oma, teistest erineva aktsendi lisavad maaliekspositsioonile Sirje Lapini, Jüri Kase ja Rene Kari tööd.

Graafikas on ülekaalus serigraafiatehnika, samuti tušijoonis ning ilmselt on populaarsust võitmas sügavtrükk. Täiesti omapärane on nn. geomeetriline graafika, mis ühe küllaltki abstraktse termini alla koondatab üsna mitmeilmelisi töid, mille põhitun-

nus on nonfiguratiivsus, must-valge pinna ning joone omavahelised esteetilised suhted ning pingestatud rütm. Selle suuna vaimseks isaks oli omal ajal Tõnis Vint, praegustest geomeetrilise kunstiga tegelejatest on edukamad Marje Taska, Ene Kull, tinglikult võib siia rühmitada Siim-Tanel Annuse. Geomeetrilisest graafikast on välja kasvanud Leo Lapini tööd. Uusrealistlikku tendentsi on tunda ka graafikas, siin esindavad seda põhiliselt Villu Järmuti, Jaan Olliku, Ülo Emmuse, Ignar Fjuki ja Silver Vahtre tööd. Visuaalselt ehk sarnased, kuid tegelikkust hoopis teisiti jälgivad on Jüri Okase tööd. Kontseptualistliku kunsti vaimu on tunda Andres Tali loominguks. Eesti graafikas küllalt traditsioonilist pehmemat, naiselikku liini jätkavad Illu Erma ja Liili Mõtuste. Mitmeid väljendusvõimalusi on katsetanud Sirje Eelma.

Vähearvukas on noortenäitustel olnud skulptuuriosa, tavaliselt on kõige rohkem portreid (Indrek Kirs, Georg Vassiljev), skulptuurikompositsioone on esitanud Airike Taniloo-Bogatkin ja Tamara Ditman. Tarbekunstis on tavaliselt kõige aktiivsemalt esindatud keraamika ja tekstiil. Noored keraamikud on tihtipeale kasutanud popkunsti võtteid, väikest lavastust, teose absoluutset mittevastavust sõnale tarbe kunst. Tavalised pilgupüüdjad näitustel on Irja Kändleri, Merike Christenseni, Peeter Malla, Marget Tafeli, Ülle Rajasalu tööd. Disainilikumat suunda esindavad Kersti Karu ja Haidi Ratas. Üks küpsemaid tarbekunsti liike on vaibakunst, kuigi esinejaid tavaliselt pole palju — Kai Luiga, Malle Antson, Milvi Thalheim, Ehalill Halliste, Riina Tomberg. Ehtekunst on põhiliselt rangemat, geomeetrilist laadi. Selles laadis esinevad tavaliselt Katrin Tuganov, Ene Valter, tähelepanuväärsed on Heldur Pruuli, Ülle Paabi, Signe Veersalu ehted. Nahakunst on vähemalt seniste noortenäituste põhjal küllalt reserveeritud ja väheeksperimenteeriv. Omapärase väljapanekutega on esinenud Mall Mets ja Sirje Keva. Klaasikunsti kehv olukord tänu igasuguse baasi puudumisele Eestis on kõigile teada, seda enam on sümboolne Viivi-Ann Keerdo ja Kai Koppeli esinemine.

SIRJE HELME

20. Ilmar Kruusamäe. «Olümpia». Oli, 1979.

21. Epp Kokamägi. Suveõhtu uduga. Oli, 1979.

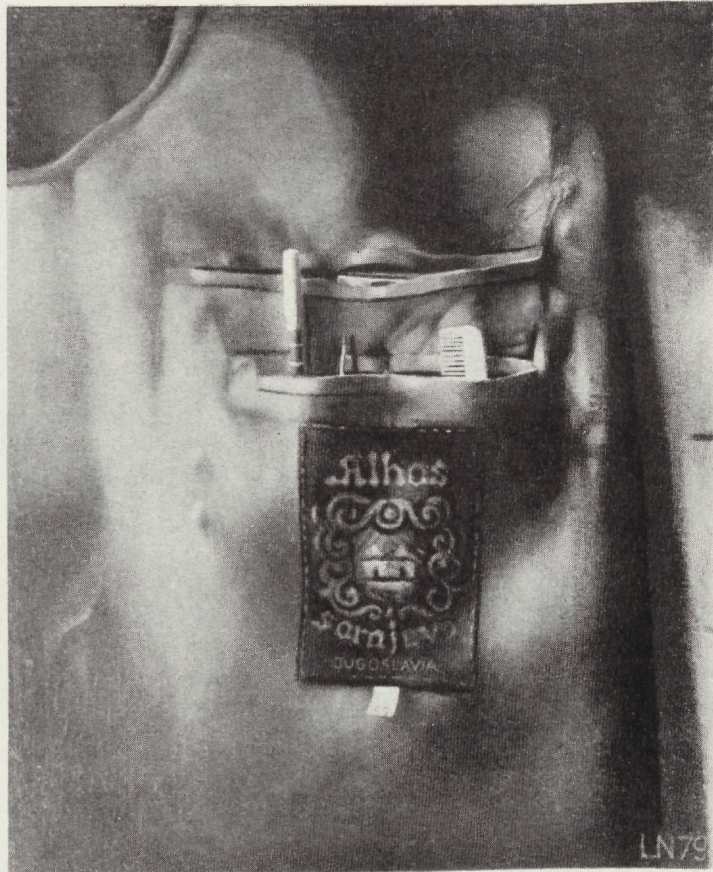
22. Jüri Kask. Pühapäev Odistes. Oli, 1979.

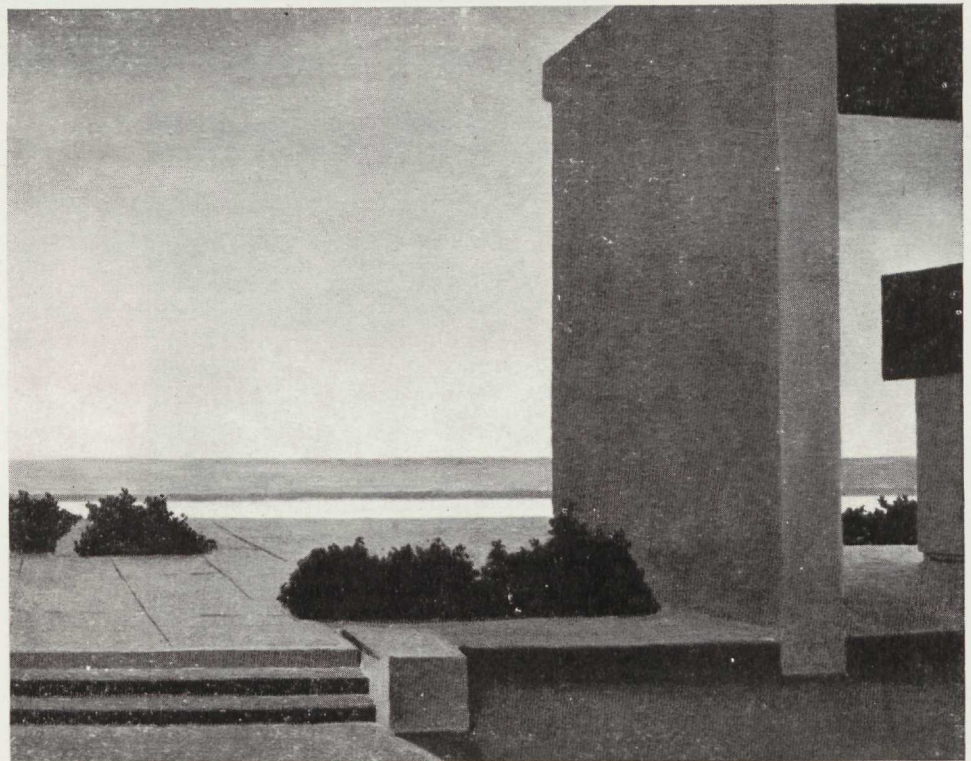
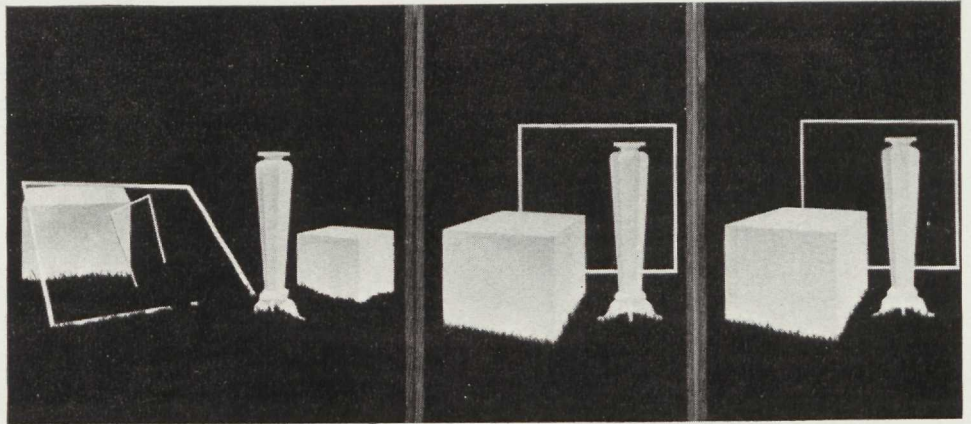
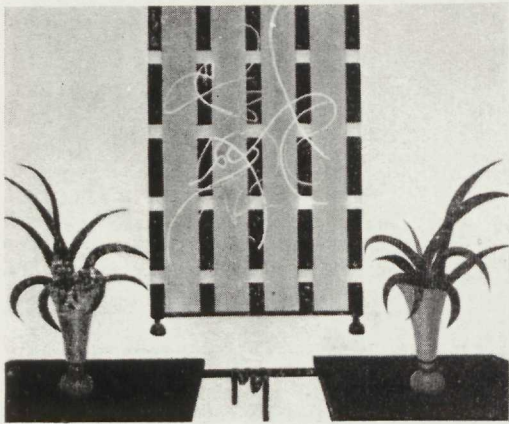


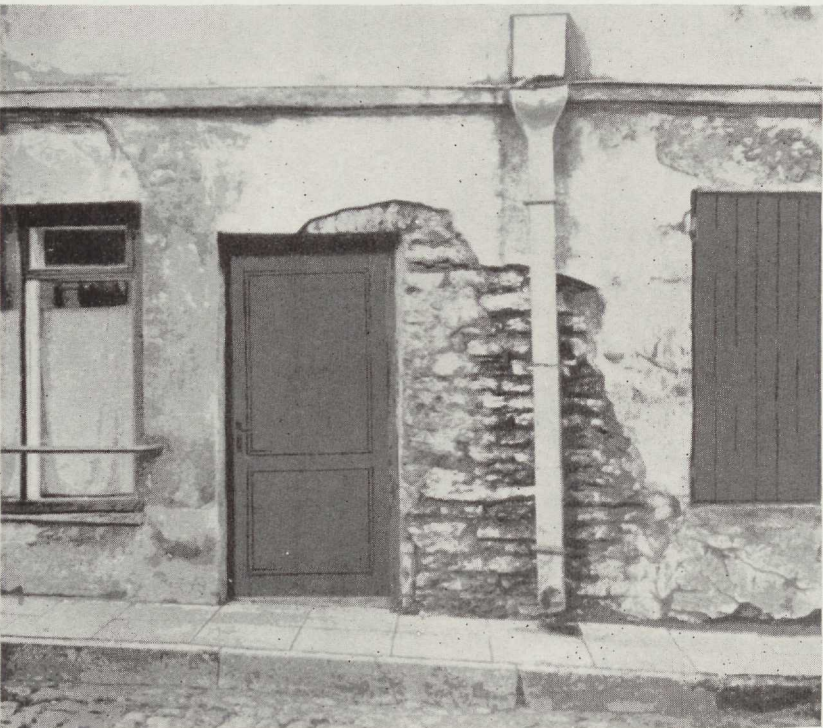
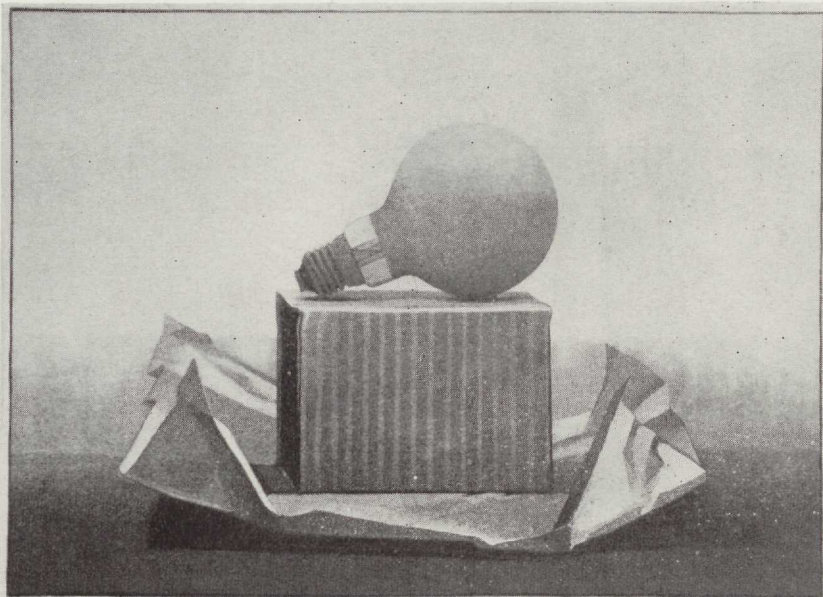
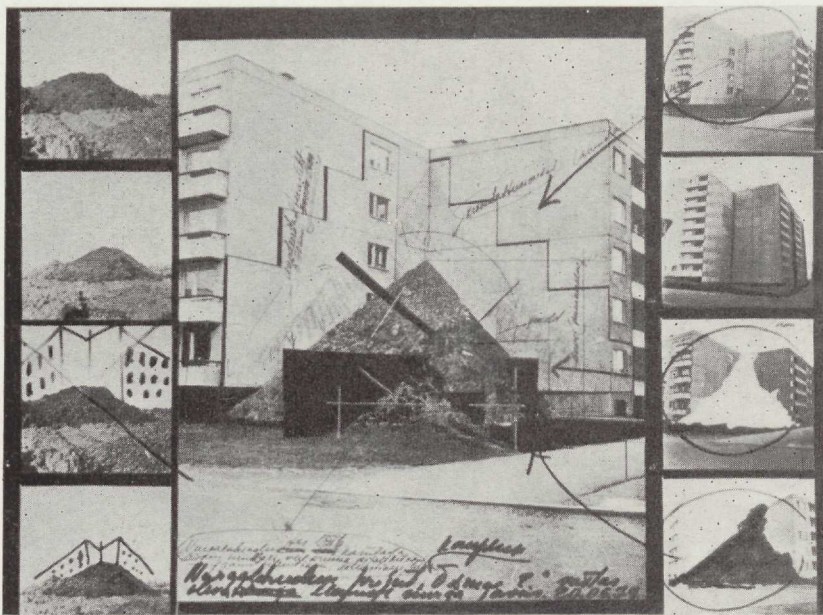
21

22









30 34
31 33 35
32 36

23. Miljard Kilk. Andrus Kasemaa portree. Oli. 1980.

24. Lemming Nagel. Sisetasku. Oli. 1979.

25. Heitti Polli. Mõttevahetus. Oli. 1980.

26. Andres Tolts. Kaks vaasi. Oli. 1980.

27. Jaan Elken. Pealinn. Oli. 1980.

28. Jüri Kermik. Park. Oli. 1979. Punane ja roheline. Diptühhon. Oli. 1979–1980.

29. Vello Paluoja. Rand. Oli. 1978.

30. Jüri Okas. Nurgalahendus. Sügavtrükk. 1979.

31. Kaisa Puustak. Suur lamp. Kuivnõel, akvainta. 1980.

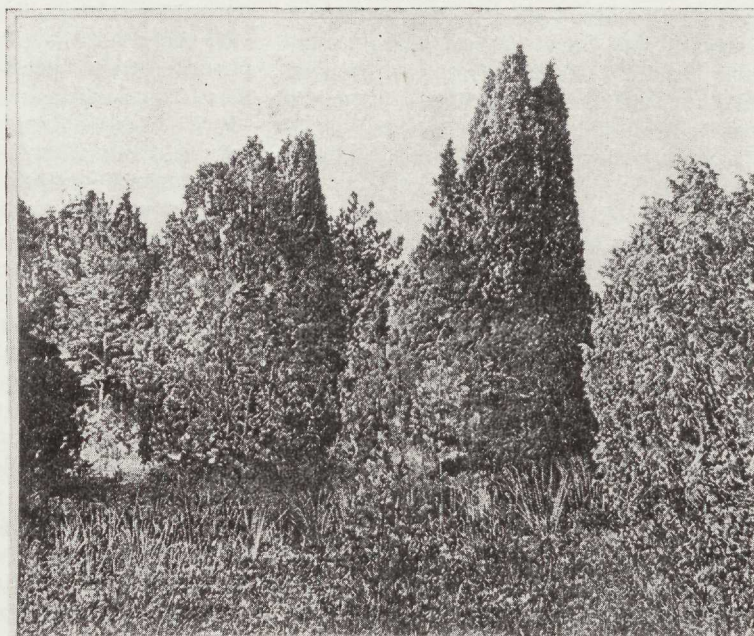
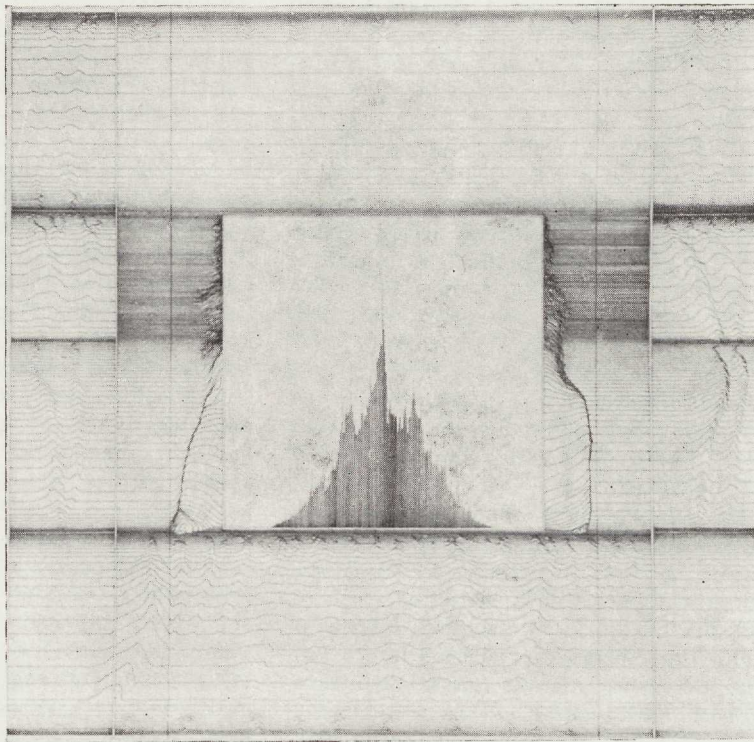
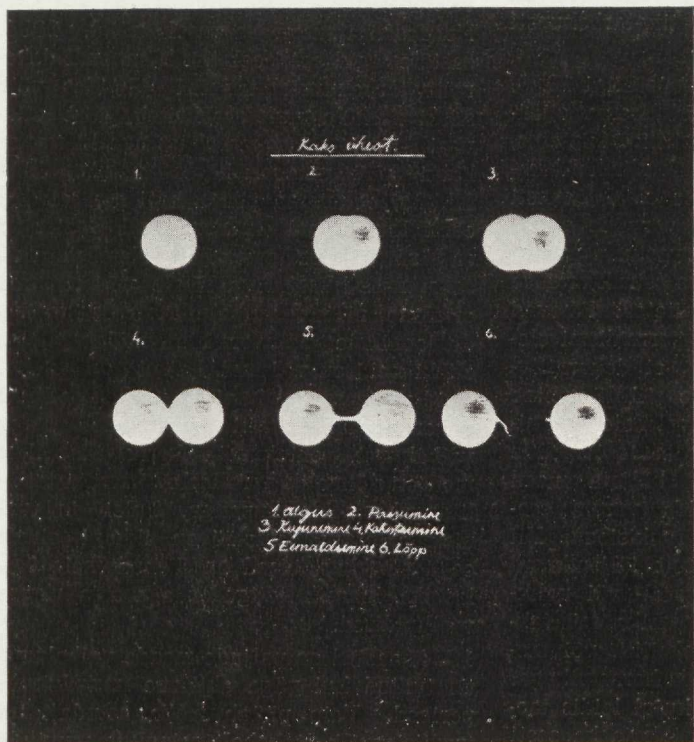
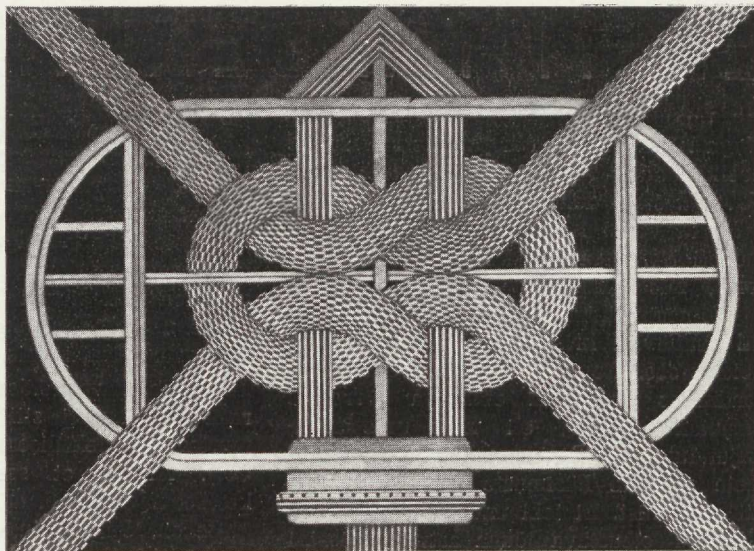
32. Ülo Emmus. Ilus uks. Süditrükk. 1979.

33. Andres Tali. Kaks ühest. Süditrükk. 1980.

34. Marje Taska. Ühendus V. Akvarell, guašš, tušš. 1979.

35. Siim-Tanel Annus. Tehniline maastik. Tušš. 1980.

36. Illimar Paul, Nõmpa III (Saaremaa), Tušš. 1979–1980.



EESTI TARBEEKUNST 70. AASTATEL

INGE TEDER

Nagu Nõukogude Liidu paljude rahvuslike koolkondade, nii ka Nõukogude Eesti 1970. aastate dekoratiiv-tarbekunsti arengukäiku võiks iseloomustada keerulisena, mõneti isegi vastuolulisena. Üldine kiidutorm, mis dekoratiiv-tarbekunsti saatis 1960. aastatel, taandus järgmisel kümnendil tunduvalt kriitilisema ja nõudlikuma hoiaku ees. Aeg ise oli oma probleemide seadmises muutunud endisega võrreldes paljutahulisemaks, oli koos uute stiil-kujunduse printsiipidega nõudnud ka mitmete sisuliste küsimuste uuest aspektist läbivaatamist. Ei tohi unustada, et kunstielu oli otsustava jõuna astunud disaini kujundav osa. Teiselt poolt, 1960. aastate 2. poolel alguse saanud dekoratiivkunsti tormiline areng tõstatas tavatult palju vaidlusküsimusi. «Kaasaegne dekoratiiv-kunst püüab olla kunst üldse... Keraamiline vorm võib olla nõu, kann, nagu ta on seda algselt, kuid ometigi ei ole see enam sama nõu, vaid dekoratiivne vorm, mäng. Tähtis on vaatamänguline instseneering ja selle võimalustesse on võrdsetes õigustes lülitatud nii traditsiooniline esemeline vorm, kujutav vorm ja loodusvorm «nii nagu nad on»,» kirjutab Lenin-gradi kunstiteoreetik M. Izotova. Ühesõnaga, dekoratiivkunst kinnitas oma õigust meelevaldsele, subjektiivsele vormimängule. See liikumine tõi isegi kaasa uued žanrid — tekstiilskulptuuri, klaasivõi nahplastika jne.

Ülemaailmse kunstiarengu peegeldusena peitis see nähtus endas ka palju vastuolusid ja muidugi kasvuraskusi. Massiliselt ilmus näitustele lausa mõttetuid esemeid, mis olid kaotanud küll tarbelise funktsiooni, kuid oma loominguprintsiipidelt ei suutnud end lahti rebida vanast tarbekunstilisest mõttelaadist. Dekoratiivkunstile omane mäng vaba vormiga ei olnud muutunud tõeliselt vabaks ja loominguks, sageli ei suutnud teos endas kanda ei dekoratiivseid ega väljenduslikke väärtusi. Nendel aastatel tekkisid ka mõisted «näitusekunst», «vitriiniehe» väljendamaks sideme kaotamist või vähemalt selle lõtvumist tarbijaga, irdumist oma elulisest sfäärist.

Tekkinud olukorras hakati kaaluma, kui võrd meil on õigus eitada unikaalset tarbekunsti, kui võrd dekoratiivkunst võib muutuda nn. «puhtaks kunstiks». Kui aga dekoratiivkunst tahab tõesti pretendeerida ainult vormi ja värvi väljenduslikkuse edasiantamisele, kui ta tõesti tahab asuda kujutava kunsti kõrvale võrdväärse ning iseseisvana, siis tuleb talle esitada ka nii kaalukaid loominguks nõudmisi, mis kindlustaksid tema eluõiguse ja koha meie kunstielu süsteemis.

On selge, et nende probleemide vaagimine sai toimuda läbi tormide ja tunglemiste, läbi etteheidete ja vastuväidete, läbi intensiivse töö ja eksperimendi. Eesti 1970.

aastate dekoratiiv-tarbekunsti tagas see otsiva, aktiivse arengusituatsiooni. Töö ja vaidluste käigus selgitati segaseid vahetõrkeid tarbe- ja dekoratiivkunsti vahel, vaagiti dekoratiivkunsti loominguks kriteeriume ning seda kõike väga elavas stiilotsingute situatsioonis.

Leo Gens on vaadeldava aastakümne dekoratiiv-tarbekunsti stiililist üldpilti iseloomustanud eklektilisena («SV», 1979, nr. 39.). Arvan, et see on olnud mitmekesine, nagu 1970. aastate kunstipilt seda üldse on. On siin ju läbi käidud tee popstiilist hüperrealismini ja geomeetris-konstruktivistliku suunani. Kõik see on puudutanud ka dekoratiiv-tarbekunsti arengut.

Kunstiteooria tõstab selle kunstiliigi 1970. aastate markantsema ja olulisema stiilisuunana esile nn. «natuurstiili». Nimetus, mille Moskva kunstiteoreetik Kirill Makarov kasutusele võttis, peegeldab kunsti erilist huvi natuuri, selle vormide lausa illusoorse edasiantmise vastu, samuti kunsti erilist huvi looduse struktuurse liikumise vastu. Vormivõtetest lähevad käiku nii popkunsti kui hüperrealismi elemendid. Kuid oluline on, et dekoratiiv-tarbekunsti andis just see stiililiikumine õnnistuse vabale, meelevaldsele vormimängule, mis lubas eirata materjalide spetsiifikat ja täielikult hüljata need konstruktiivsed alused, mida varem esemele dikteeris tarbeline funktsioon. Nii sündisid fotoaparaate täpselt jäljendavad keraamilised vormid, tekstiil- või nahkskulptuurid, nii sündis keraamika, mis faktuurilt meenutas hoopis tekstiili, või metallise, mida võib segi ajada keraamikaga. Otsesemal või kaudsemal kujul leidis taoline liikumine muidugi vastukaja ka eesti meistrite loominguks. 1970. aastatel on ju tekstiilikunstnik Ilme Neemre loonud oma vaip-skulptuurid — terved kompositsioonid puudest, isegi metsast; Merike Männi tekstiilkompositsioon «Dendra» hotell «Viru» saalis ilmutab samuti armastust natuuri vastu. Noor keraamik Mai Järmit esitas mõned aastad tagasi oma popilik robustsuses tähelepanuväärse kompositsiooni kinnastest «nii nagu nad on». Ta on kasutanud ka tavalise elektripirni vormi keraamiliste teoste loomisel. Selle stiililiikumise avalduseks on ka Maie Lukatsi ja Irja Kändleri arvukad keraamilised dekoratiivvormid lilledest ja puuviljadest. Saima Sõmeri teosed «Musta mere kivid», «Rannakivid», tema pannoo «Puhta vee rikkus» on samuti jäljendamas looduslike vorme nende ilus ja vormide mitmekesisuses. Ka nahkehistõesse on ilmunud natuuri jäljendavad vormid Elo Järve skulptuuride näol. «Natuurstiil» on tunginud meie teistele aladele, alates ehtekunstist kuni klaasikunstini välja, avaldu-

des muidugi igal kunstialal erinevalt, selle sisemistest seaduspärasustest ja traditsioonidest lähtudes.

Iga uut kunstiliikumist tuleb hinnata läheduses paljudes kriteeriumides, eelkõige sellest, kui võrd uus endas sisulisi väärtusi kannab, kui võrd vana eitus jaatust sisaldab, kui võrd ta juba olemasolevat rikastada suudab. Need on küsimused, mis praeguseks, pärast mõneaastast praktikat on «natuurstiili» ette tõusnud nii meil kui ka mujal. Kriteeriumina on hakatud eelkõige selle kunstisuuna poolt lubatud meelevaldset suhtumist materjalide spetsiifikkasse, mis viib vägagi troostitute, lausa absurdsete, seejuures harva vaimukate tulemusteni.

Nende küsimuste valgusel nüüd, 1980. aastate algul eesti eelmise kümnendi dekoratiiv-tarbekunsti üldpilti jälgides võib siiski nentida meie meistrite üldist ettevaatlikkust ja tasakaalukust uue liikumise kõigi püüdlustega kaasaminekus. Jääb faktiks, et tavana pea ühelgi alal ei ole eesti kunstnikud ignoreerinud materjali eripära ja selle esteetilist olemust. Teiseks, meie kunstnikud ei ole eriti rutanud erialade, näiteks vaiba või keraamika traditsiooniliste eluvormide hülgamisega, ehkki neid on võlunud katsetused uuega. Neid protsesse on huvitav jälgida sellistel dekoratiiv-tarbekunsti põhialadel nagu vaibakunst, ehtekunst, keraamika, kus meil on võimalik paralleelse tõmmata teiste liiduvabariikide kunstiga. Tuleb ju tunnistada, et nahkehistöö on ikkagi ainult eesti ala, kus teised on jäänud meie õpilasteks, klaasikunstiga on aga asjad lausa vastupidised.

1970. aastad on paljude maade vaibakunsti tuntud kui väga aktiivne muudatuste periood. Vaip püüab maha astuda oma traditsiooniliselt kohalt seinal ja muutuda omalalaks skulptuuriks. Nõukogude Liidu koolkondadest said siin suundaandvaks läti vaibameistrid. Nagu eespool viidatud, huvituti sellest liikumisest ka Eestis, kuid püsivamalt jäid taolise žanri juurde ainult Merike Männi ja Ilme Neemre ja nendegi käsitluses puudub läti vaipadele omane vormide vahavus ja värvide silmapaistev erksus. Ilme Neemre niplitehnikas teostatud, kuid meenutavad kompositsiooni mõjuvad ju eelkõige oma selge rütmi ja vormide tervikkusega, mitte selle lõhkumisega. Väga ülevaatlikuna, enam ruumi liigendava konstruktiivse vormina kui vormimängu ootmatusega mõjub Merike Männi ruumiline vaip «Hellas». Ja võlu ei looda siin mitte faktuuri või vormi vaba vahava külluslikkusega, vaid konstruktiivsele rangusele annavad elu peenes gobeläntechnikas teostatud, nagu seinal projekteeritud slaidivaated Kreeka maastikust ja arhitektuurist. Selle võtte tõi eesti vaipa Mall Tomberg oma 1976. aastal valminud vaip-pannoos «Vana Linn».

70. aastatel jäi eesti vaip põhiliselt ikkagi oma traditsioonilisele seinale. Muidugi, elavamaks muutus vaiba faktuurikäsitlus, kasutusele võeti uusi materjale. Villa ja lina kõrvale astub tehismaterjal, pakke- ja pesunõör, litrid jne. On muutunud arusaamine ka tehnikate puhtusest, neid segatakse ja vastandatakse üksteisele, ja ikka selle nimel, et tõsta teose väljenduslikku ja dekoratiivset mõjukust, emotsionaalset pinget. Kuivõrd rikkaks võib vaiba faktuur muutuda, demonstreerib Leesi Ermi viimaste aastate looming. Tema vaibad «Kobarad», «Rohelus» jt. loovad oma meisterlikus pinnakäsitluses lausa illusoorseid lüürilisi meeleolupilte loodusest.

Nagu teisigi tarbekunsti alasid, nii ise loomustab ka eesti vaipa 1970. aastail elavnenud huvi loodustema, floriidse motiivi vastu, olles «natuurstiili» vaieldamatuks ilminguks. Siit on välja kasvanud Mari Adamsoni monumentaalsed teosed «Päikese poole», «Mere laul», aga ka tema maaliliselt rikkad, intiimsema alatooniga vaibad «Abajas», sari «Tallinna pildid». Oma vaipades «Kodumaastik» I ja II löi Mall Tomberg eepilised pannod Eestimaa nurmedest, põldudest, soodest ja metsadest. Need teosed on oma faktuuri ja tehniliste võtete mitmekesisuses kantud 1970. aastate liikumisest, tõestades samal ajal nende võtete sisulisi ja dekoratiivseid potentsiaale.

Lausa nõutukstegev oma suundade heitlikkuses ja vastuolulisuses on ka viimase aastakümne ülemaailmne ehtekunst. Kallihinnalist väärimetalli käsitletakse sageli kui odavat plekki, ehe ei põlga ära igasuguseid tehnilisi detaile, toonitades lausa meelega inetust ja eirates ehte igivana seadust kaunistada inimest. Kunstnikku ei huvitagi, kas ehe on kantav või mitte, ning selle taga on seesama dekoratiivkunsti püüd vabaneda funktsioonist ja esineda iseseisva, vaba kunstina.

Ka meil on olemas «vitriiniehet», juba 1960. aastate lõpul valmisid Maire Morgenil hiiglaslikud sõrmused, mida võib vaadelda eelkõige väikeste skulptuurteostena, mitte aga sõrmes kantavate sõrmustena. Taolisi ehteid on loonud ka Haivi Raadik.

Kuid nagu vaibakunsti, jääb taoline äärmuslik ilming eesti ehtekunsti erandlikuks, vaid mingiks demonstratsiooniks. Kindlasti on aga viimase kümne aasta arenguliikumised kaasa toonud eesti ehtekunsti, nagu ka vaibakunsti, suure kunstilise mitmekesisuse, tulenevalt meie kunstnike sallivast suhtumisest kõigisse materjalidesse alates kullast kuni plastmassideni välja, sellest tingitud tehniliste võtete rohkusest ning lõpuks individuaalsete käekirjade rohkusest. «Natuurstiili» subjektiivsus on meie ehtekunsti end välja mänginud väga positiivselt. 1970. aastate eesti ehtekunsti esinduses võime näha Ede Kurreli juugendlikust joone- nõtkusest ja vormigraatsiast kantud liblika või õiedekorooriga elegantseid, kuid samaaegselt inimlikust soojusest tulvil kaela-

ehteid, rinnanõelu. Me kohtame siin Haivi Raadiku lihtsatest taimemotiividest komponeeritud suursuguseid ehteid. Jüri Arrak valis kaelaehete teemaks tsivilisatsiooni saastava mõju loodusele. Inimkonna saast kauni mere põhjas on edasi antud popstiili võtteid kasutades. Veenvalt materjalipärase käsitlusega õnnistab kunstnik selle ebaeetliku teemaga teosegi ehteks, mida on huvitav vaadata ja põnev ka kanda. Rein Mets on toonud eesti kaasaegsesse ehtesse seal enneolematu ekspressiivsuse ja väljendusliku pinget.

Need on vaid üksikud nimed märgistamas arengu pidepunkte. Nende vahele mahutub aga hulgaliselt sama häid, suure loomingu- lise potentsiaaliga ja individuaalse säruga meistreid, nagu Leili Kuldkepp, Lillian Linnaks, Salme Raunam, Leida Ilo, Urve Küttner jne. Ühtse koolkonna esindajatena ühendab neid kõiki lugu- pidav suhtumine materjali ja kindel soov mitte kaotada sidet inimesega, ehte kand- jaga. Küllap tuleneb ka siit meie ehte- kunsti silmapistev elujõud viimase kümne aasta jooksul.

Eesti keraamika hakkas oma dekoratiivset suunda välja arendama juba 1960. aastatel, seega dekoratiiv-tarbekunsti aladest esimesena. Esialgu avaldus see arvukate jutustava sisuga seinaplaatide loomises, 1970. aastatel astub selle asemele dekora- tiivne plastika. Kuid just siin ei suutnud kunstnikud sageli vastu pidada sellele vormipingele, mida taolistelt teostelt nõutakse küll dekoratiivsuse, küll väljen- duslikkuse suhtes. Eriti 1970. aastate algul ilmus arvutul hulgal ilutsevaid, kuid vähevaimekaid ja sisutühje vorme. Tõsi, oli ka õnnestumisi. Siiani on oma kunsti- lise sisukuse säilitanud 1970. aastate 1. poole loodud Leo Rohlini dekoratiivvormid «Flora», Enn Johannese dekoratiivsed kompositsioonid, Luule Kormašova tugeva skulpturaalse tundega teosed. Iseloomulik on aga, et nimetatud ajal oli eesti keraa- mikas peaaegu täiesti kadumas unikaalne tarbekeraamika, hästikujundatud vaas, serviis või kaunis kann. Loomulikult hak- kas kriitika sellises olukorras keraamikale ette heitma formalismi ja elukaugust.

Sellisesse situatsiooni sattununa hakkasid eesti keraamikud eelmise kümnendi kesk- paiku väärtusi ümber hindama. Püüti tasa- kaalustada suhted dekoratiivsuse ja tarbeli- suse vahel. Uuesti intensiivistati otsinguid unikaalse tarbekeraamika vallas. Ilmusid silmapaistva kunstilise tasemega serviisid Luule Kormašovalt, Leo Rohlinilt, Evi Mardnalt, dekoratiivkeraamika juurest pöördusid tagasi tarbenõu juurde tarbe- kunstnikud Ingrid Nõges, Helene Kuma.

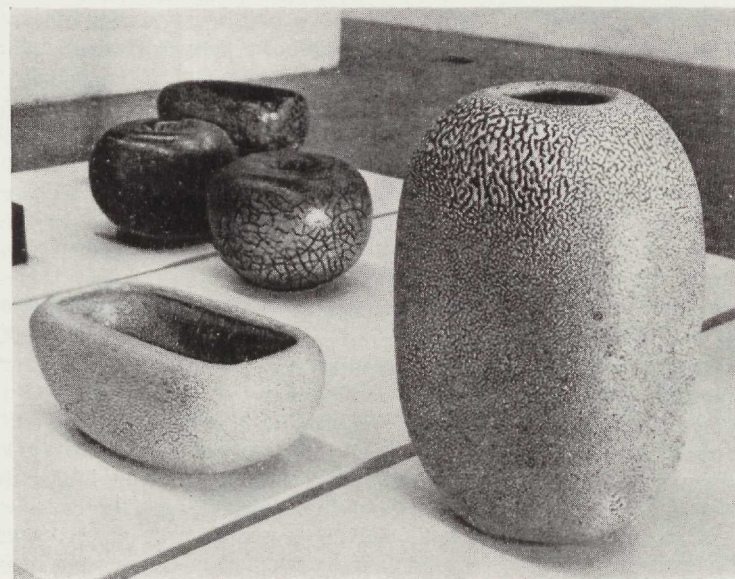
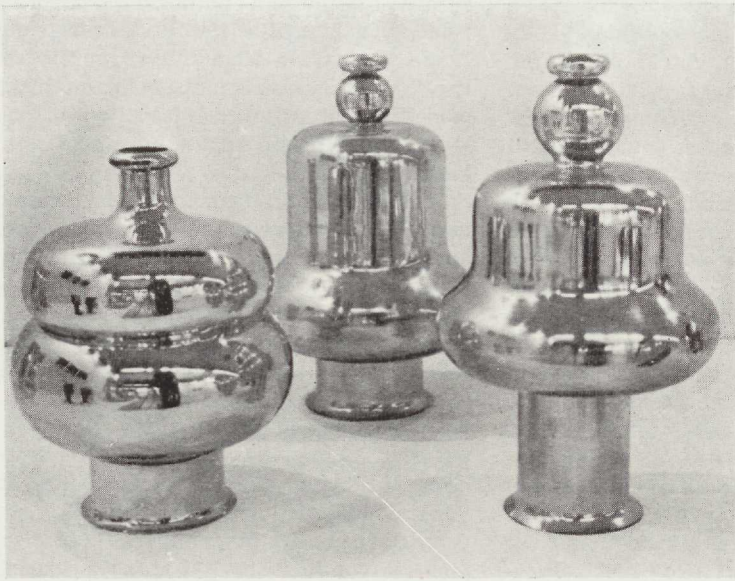
Millise kunstilise täiuse oma funktsionaal- ses, tehnilises ja loomingulises ühtsuses võib saavutada dekoratiivne nõu, näitab Luule Kormašova ja Tiit Lass viimaste aastate looming. Mõlemad meistrid on 70. aastatel saanud osa naturstiili kirg- likust armastusest taime- ja üldse loodus- motiivide vastu. Tiit Lass on maalinud oma vaasidele lausa loodusteadusliku täp-

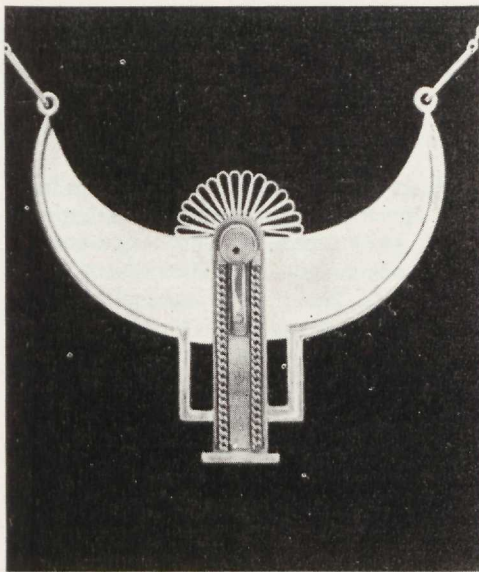
susega igasuguseid putukaid, komponee- rides neist kunstiliselt mõjuva ornamendi. Luule Kormašova väga lihtsa, suurejoone- lise vormiga vaase kaunistavad tundlikult modelleeritud põllulilled ja viljapead, su- lades orgaaniliselt kokku ühtseks kunsti- liseks tervikuks.

Suhtudes küllaltki loominguliselt kaasaja uuendusliikumistesse, on praegune eesti keraamika meile endalegi üllatuslikult tasakaalukas, ehkki, võrreldes teiste dekoratiiv-tarbekunsti aladega on ta «na- tuurstiiliga» kõige enam kaasa läinud ja selle lastehaigusid põdenud. Võib aga kindlasti väita, et oma lõovuses või välja- kutsuvas jämeduses popilikud vormivõt- ted eesti keraamikas on jäänud erandli- keks. Intiimne, lüüriline lähenemine on talle olnud hulga omasem. Kui välja ar- vata Anne Keegi lakoonilised, kuid sisu- pingsad vormid, Ene-Mai Luuri šokeeri- vad maskid ja Mai Järmuti ülalmainitud teosed, on eesti keraamika «natuurstiilist» puudutatud osa küllaltki naiseliku alato- oniga. Näitustel nähtud arvukates lillebu- kettides ja puuviljadest komponeeritud vormides on isegi mõnevõrra ilutsemist. Siit oht ikkagi väikekoodanlikule heaolu ülistamisele. See on meie dekoratiiv-tarbe- kunsti üks mõtlemapanevamaid hädasid üldse. Näib, et aladel, kus me suudame hoida kontakti eluga, tarbijaga, muutub meie kunst tunduvalt asjalikumaks ja mõtteselgemaks.

Probleemide klaarimist vajab muidugi ka eesti nahakunst. 70. aastatel on see ala teinud julge katse end välja rebida eesti nahkehistöölle ainuomasest suveniirese- mete — karp-album ringist. Kaja Kits- Karm on eesti nahkehistöösse toonud nahkvaibad, Urve Arrak ja Urve Varik ruumilisi, Urmas Orgussaar dekoratiivseid kompositsioone, Elo Järv terveid skulp- tuure. See tähendab, et nahakunst püüab ennast vastavalt dekoratiivkunsti seadus- tele maksta panna ruumis. Tuleb tunnis- tada, et need saavutused on huvipakku- vad, kuigi mitte alati küllaldaselt veenvad oma materjalide ja vormikujunduse loogi- kalt. Nende teoste suhtes tekib ikkagi küsimus «milleks?», mis taandub vaid siis, kui eseme ja ruumi seostatus on maks- maalne, nagu seda esineb Urve Arraku mööbel-skulptuuride puhul.

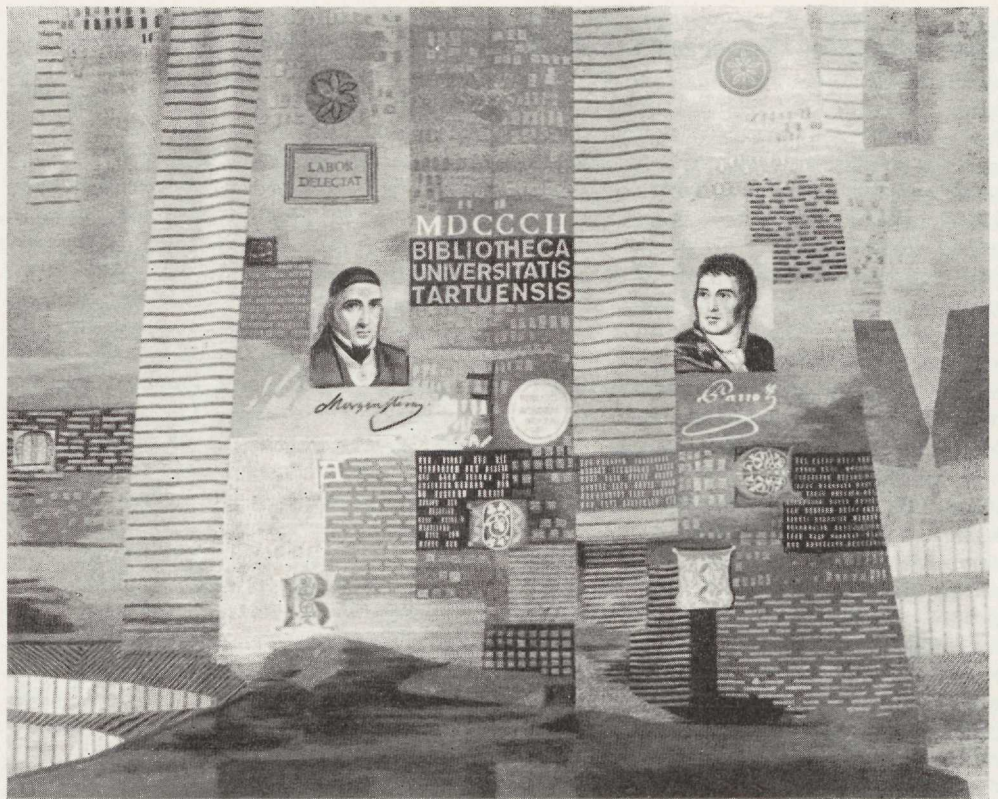
Küllap nahakunstnikud isegi tunnetavad selle tee karisid kartuses kaotada oma spetsiifika. Nähtavasti seepärast on vii- mastel aastatel tõusnud kunstnike huvi kõite kui nahakunsti traditsioonilisema ala vastu. Selle huvi haaret iseloomustas ju suurepäraselt mõned aastad tagasi toimu- nud spetsiaalne köitekunsti näitus. Mui- dugi ei esitatud sellel ainult suurejoone- lisele väärrikat ja tõsist köidet. «Natuur- stiili» vormimäng on jätnud oma jälgi siia, sest ainult nii võime seletada küll ümmargusi, küll mitme sentimeetri pak- suste kaantega köiteid, mis on küll laua kaunistamiseks, mitte aga lugemiseks. Kuid taoliste teoste kõrval on viimane aastakümne pakkunud meile ka väga head





kõidet Ella Summatavetilt, Silvi Kaldalt, Ella Külvilt, Aino Lehiselt, kõrge kunstilise tasemega paistavad silma Esta Vossi albumid, külalisraamatud ja karbid. Nii elavad ka nahakunsti edukalt edasi tema vanad traditsioonid, meile kunstiküpseid resultate andes.

Niisiis võib nentida, et 70. aastatel tehtud katsest vana head tarbekunsti kunstisüsteemist välja lülitada, ei ole midagi välja tulnud. Vahepeal küll tagaplaanil olnud, on ta taas oma eluõiguse võitnud. Ning Eestis tugevamini kui teiste Balti liiduvabariikide kunstis. Kas just seepärast pole loogiline, et eesti dekoratiivtarbekunsti on viimased aastad nn. «na-tuurstiili» kõrval peaaegu võrdsena esile tõstnud konstruktiivse-geomeetrilise kui



37 40 43 44

38 41

39 42 45

37. Raili Vinn. Metallvormid.

38. Luule Kormašova. Vaasid.

39. Leo Rohlin. Keraamilised vormid.

40. Eino Müelt. Klaasvormid.

41. Elo Jürv. Kandekott «Torupillimängijad».

42. Esta Voss. Nahkkõited.

43. Heldur Pruuli. Kaelaehe.

44. Mall Tomberg. Gobelään TRÜ Teadustikule Raamatukogule. Teostajad: E. Ruus, J. Kalasmaa, R. Laurits. 1979.

45. Merike Männi. Hellas. Gobelään. 1979.

selgust ja tasakaalu toova jõu, kui äärmise subjektiivsuse kõrval objektiivsusele pürgiva liikumise. See tendents on meil praegu tugevam kui teistes lijuvabariikides. Ja märkimisväärne on, et kõige markantsemal, suundatähisaval kujul tuli see esimesena esile eesti keraamikas, meie kõige vastuoluderikkamal alal. Konstruktiiivselt selge, kaasaegse disainiliku suuna võtsid ju ruttu omaks juba 70. aastate algul meie noored tööstuskeraamikud, eesotsas Anu Rank-Soansi ja Anne Keegiga, samal ajal kui leedu ja läti tööstuskeraamikud pakkusid põhiliselt oma etnograafilistest eeskujudest lähtuvat käsitelu. Et eestlastel selles osas traditsioonid puuduvad, oli lihtne kaasa minna rahvusvahelise disainiliikumisega. 1970. aastate 1. poolde kuulub ka Anu Rank-Soansi konstruktiivselt selge dekoratiivne kompositsioon «Pisard». Kuid lõplikult tõi konstruktiivse-geomeetrilise suuna nii dekoratiivsesse kui ka unikaalsesse keraamikasse Leo Rohlin. Tema selgevärvilised, ranged, kuid proportsioonide ilult äärmiselt kaalutletud vormid panid kõnelema uue aja jõudmisest eesti dekoratiiv-tarbekunsti. Leo Rohlini teosed tõestasid veenvalt suurte esteetiliste potentsiaalide olemasolu ka selles stiililiikumises.

Üheaegselt keraamikaga tekkis geomeetiline-konstruktiivne suund ka ehtekunsti. Tee liikumisele avas ehtekunstiga tegelema hakanud noor disainer Tõnu Riit. Tema tõestas ka sellel alal konstruktiivselt selge lakoonilise vormi ilu, ühtlasi tõi ta aga ka meie ehtekunsti sisse sellised uued tööstuslikud materjalid nagu teras, kroom, plastmassid. Materjalide täpse töötusega on ta need õnnistanud ehtekunsti vääriks ning avanud terve uue liikumise eesti ehtekunsti.

Geomeetiline-konstruktiivne suund on enast maksma pannud ka metallehistöös. Taimsete motiividega ehisnõude kõrvale on viimastel aastatel ilmunud metalli puhtale ja poleeritud pinnale ja lakoonilisele vormikäsitlusele rajatud dekoratiivsed vormid ja pannod. Arne Uustalu, Tea Vellerinna ja Igor Balašovi käsitluses mõjuvad nad pidulikult ja monumentaalselt.

Tuleb aga meenutada, et juba 1960. aastate lõpul, tollal täiesti erandlikuna, lähtus rangest geomeetrisest pinnajaotusest oma vaibaseeria «Perspektiivid» komponeerimisel sisekujundaja Bruno Tomberg. Seda suunda on meister jätkanud ka oma 1970. aastate rüüdes, ise küll vist mõtlemata, et see, mis ta kunagi endale ainuomasena lõi, on nüüd aastaid hiljem stiiliks kujunenud. Sellega on liitunud vaibakunstnik Peeter Kuutma ja ka üldiselt rahvusliku suunaga seostatava meistri Lea Valteri kattevaipadesse on viimased aastad toonud veelgi suuremat rütmilist selgust ja lakoonilisust.

«Natuurstiilile» vastandlikult on vaadeldud suund jälle ausse tõstnud traditsioonilise tehnika tema väljapeetuses ja puhtuses. (Selliselt hakkab stiili monumentaalsus ja kaine suursugusus tõeliselt kõlama.)

See stiil on nagu tagasikutse «natuurstiili» poolt vähetähtsaks peetud materjalide loogika juurde ja selliselt kannab ta endas vaieldamatult potentsiaale järgneva aastakümne tarbeks.

1970. aastad on oma heitlikkuses tõsisemalt pöördunud ka rahvakunsti traditsioonide poole. Peab tunnustama, et seda on tehtud suure loominguilise süvenemisega, 1960. aastatega võrreldes uuel emotsionaalsel tasandil. On loogiline, et see liikumine haarab põhiliselt tekstiilkunsti kui rahvakunsti traditsioonilist ala. Meie rahvuslike traditsioonide tüüpiliste esindajate, tekstiilkunstnike Lea Valteri ja Nette Liivaku vaipadesse on viimastel aastatel märkimisväärselt juurde tulnud suuremat jõudu ja üldistust. 1970. aastatel pühendas end täielikult vaibakunstile Elgi Reemets, tuues siia rahvaluulest kantud figuralse kompositsiooni selle erilises suursugususes. Elgi Reemetsa vaibast «Väägvere mängukoor» sai eesti tekstiilkunsti suurteos. Neil aastatel astus vanameistrite kõrvale ka noorem generatsioon, eesotsas vaibakunstniku Anu Rauaga. Tema vaibad «Kodutuled» ja «Kamber» on sündinud rahvakunsti traditsioonide sügavast tundmisest ja oma esemade kunsti heli last armastusest. Autori käsitluses seostuvad traditsioonid kaasaegse elutunnetusega.

Niisiis on Nõukogude Eesti dekoratiiv-tarbekunsti areng kulgenud viimase kümne aasta jooksul vägagi elavalt. Mõnel alal on tema saavutused lausa silmapaistvad. Võib kinnitada, et eesti tekstiilkunst pole veel kunagi saavutanud sellist monumentaalsust ja üldistusjõudu nagu praegu. Eesti ehtekunst on oma tehnilises täiuses, professionaalses meisterlikkuses ja loominguilises küpsuses võimeline võistlema rahvusvahelisel tasemel. Eesti keraamika ja nahkehistöö on huvipakkavas eksperimenteerimisjärgus.

Ainult klaasikunsti puhul pole allakirjutatunul põhjust kõnelda selle kauni kunstiala edasiminekest viimase kümne aasta jooksul, veel vähem tema rahvuslikust omapäras. Viimane saab tekkida ikkagi ainult oma tehnilise baasi olemasolu korral, mida meil aga teatavasti pole suudetud luua. Praktilises loomingu annab aga tunda kunstnike väsimus, sest liiga palju energiat kulub tehnilistele, mitte loominguilistele ülesannetele.

Kokkuvõttes märgiksin positiivselt kaasaegse eesti dekoratiiv-tarbekunsti kõrget professionaalset taset, mis tuleb esile kõigis tema arengusuundades. Plastika, faktuurid, joone, materjali omaduste täpsed tundmised on meie kunsti vaieldamatu tugevus. Eesti dekoratiiv-tarbekunsti esinevad praegu kõrvuti kolm põlvkonda. Mingit dissoneerivat märki nende vahel ei esine. See aga kõneleb eelkõige sellest, et noore põlvkonna väljakujunemine on toimunud kiiresti ja professionaalselt kindlal tasemel. Ja juba see on tagatiseks 1980. aastate dekoratiiv-tarbekunsti uutele saavutustele ja tema huvitavale tulevikule.

ENN PÕLDROOSI MUUTUMISED JA ENDAKSJÄÄMINE

JÜRI HAIN

Sedavõrd kui kunstnik ligineb oma loomingulisele täisküpsusele, tuhmub tema varasemate tööde tähendus. Uute, kunstiliselt kaalukamate, sisusügavamate ja vormitüüslikumate teoste foonil näivad endised saavutused vähemolulistena. Kui aga kunstniku looming tõuseb erakordselt oluliseks, muutub üldhuvitavaks (ükskõik, kas ainult rahvuslikus või ka rahvusvahelises ulatuses), siis muutub kardinaalselt suhtumine meistri loomingusse: ka kõige tagasihoidlikum visand või noorpõlvkatsetus saab populariseerimise ning kollektioneerimise objektiks, omandab kultuuri- ning kunstiloolise tähtsuse.

Meie nüüdiskunsti üks juhtivaid maalijaid Enn Põldroos on esimese ülalvisandatud seisukoha saavutanud, teist seni veel mitte. Ning ta ise on igati kaasa aidanud sellele, et ta loomingust oleks kõneks vaid 1968. aastast tänaseni ulatuv osa. Nimelt on ta oma tähtsamate ja suuremate personaalnäituste puhul mitmel korral piiranud tööde esituse just selle aastaga. Juba 1974. aasta lõpul Tartu Kunstimuseumis avatud personaalväljapanekul olid ekspositsiooni sisuliseks alguseks 1968. aastal valminud teosed, varasemat loomingut esindas vaid üks maal. Täielikult oli sama printsiip rakendust leidnud 1978. aasta lõpul Moskvas toimunud ja 1979. aasta kevadel Tallinna Kunstihoones esitatud isiknäitusel. Selge, et kunstnikul on õigus tunnustada iseseisva loomingulise tegevuse esimene aastakümme selliajaks ning loobuda sel perioodil valminud kunstiteoste taasavalikustamisest. Sellele vaatamata ei tohi aga täiesti mööda minna Enn Põldroosi loomingu varasemast osast, sest viimases sisaldub küllalt palju olulist järgneva mõistmiseks ning uuematele saavutustele hinnangu andmiseks. Kui tutvuda ta loometöödega tükati ja pealiskaudselt, võib see jätta küllaltki vastuoluderohke mulje, seda enam on tähtis jälgida teatud suundumuste ilminguid läbi kogu kunstniku senise tegevuse.

Enn Põldroosi varasemad maalid pole huvitavad mitte seetõttu, et neis oleks rohkelt leida püsiväärtusi. Vastupidi, aeg on enamikuga neist töödest võrdlemisi karmilt ümber käinud ning tänase pilguga vaadates leidub kunstniku esimese seitsme loomeaasta hulgast esiletõstmist vääriivat vähe. Kuid rõhutamist vajab varasemate teoste osa meie kunstis nende loomismomendil — see polnud omas ajas sugugi väiksema tähendusega, sageli aga uenduslikum ning teiste kunstnike loomingut isegi enam mõjutav kui rida viimaste aastate tippteoseid. Ainult ajastule omasest kunsti kontekstist selgub üksiktöö mõtteseos kunsti- ja kultuuripärandi kui tervikuga; kui võrd sai kunstniku sõnum olla sisukas tema kaasaegsete jaoks, näh-

tub ikka vaid samal ajal teiste poolt loodu taustal.

1958. aastal Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi lõpetanud Enn Põldroos ei jõudnud järgmise aasta lõpuks veel saavutada sellist taset oma töödes, et äratada tähelepanu siis toimunud Balti liiduvabariikide kunstnike temaatiliste maalide näitusel. Ilmselt aga andis see väljapanek noorele kunstnikule küllaga ainet arutlusteks. Kokkuvõttes ta väitis: «... eesti kunstnikud töötavad alla oma potentsiaalsete võimete, neid nagu pidurdaks midagi. On vaid vaja tõuget, mis need ahendavad pidurid maha võtab ja vaka all seisnud jõud valla päästab.»¹ Võiks esile tuua kahte asjaolu (neid oli teadagi rohkem), mis aitasid kirjeldatud pidurdusest vabaneada: üheks oli eespoolnimetatud vabariikidevaheline näitus ise, teiseks aga kahtlemata see liikumine kunstis, mida vastukaaluna akadeemilistele kaanonitele asusid arendama nii Enn Põldroos kui ka tema eakaaslased, esmajoones temast aasta varem õpingud lõpetanud Nikolai Kormasšov ja Raivo Korstnik ning aasta hiljem diplomi saanud Henn Roode.

Mida suutis siis Enn Põldroos pakkuda oma loominguga esimestel õpingujärgsetel aastatel? Elukõige enda emotsioonide vaba ja elavat väljendamist. Lahtine ja jõuline maalikäsitlus, opereerimine suurte värvipindadega, musta värvi rohke kasutamine — ka need tunnused määrasid ta tööde eripära. Kokkuvõttes mõjus see mitmeid aastaid kunstis valitsenud elunähtuste väliskülge, nende pealispinda siledalt ja kiretult fikseerivate maalide taustal millegi uue ja värskena. On aga rõhutamatagi selge, et noore kunstniku taotluste ja viimaste kunstiväärtusliku realiseerimise vahel valitsesid tuntavad käärid. Elu- ja kunstikogemuste vähesus ei võimaldanud Enn Põldroosil veel luua nimetamisväärse kõlajõuga figuraalseid kompositsioone. Ta sellealased katsed said peatselt küllaltki karmi hinnangu «Eesti kunsti ajaloo» veergudel: «Mõneski kompositsioonis esineb puisust, pehmed soojad toonid kippusid mõjuma tuhmilt, teoste ideestik pole väljendatud küllalt selgelt ja kunstiliselt veenvalt. Mitmedki neist räägivad rohkem kunstniku püüdlustest kui õnnestumistest.»² Esialgu piirdusid siis kunstniku paremad saavutused tagasihoidlike motiivide, eeskätt linnavaadetega («Tänav Toompeal», «Tänav vanalinnas», mõlemad 1963), milles autori püüdlused kõige vabama väljenduse leidsid. Peatselt aga lisandusid neile nii tähelepanu äratanud portreed kui ka tähendusrikkad kompositsioonid. Esmajoones kehtis see alates 1964. aastast valminud maalide kohta. Mitmete portreelite lahenduste («Vana kalur», «Tütarlaps raamatuga») kõrval

lõi kunstnik sel aastal ühe oma varasema loominguperioodi tähtseose, töö «Lüüri-line poiss». Rõhutatud emotsionaalsus, vaba maalimislaad, monokroomsusele kalduv koloriidikäsitlus vormisid ereda karakteri, erandliku kogu toleaeegses kunstis. Sõjaajale vihjav «Mure» kujunes aga tähtseks Enn Põldroosi loomingus kompositsioonimaali vallas, mille ta aga juba järgmisel aastal ületas teosega «Inimene ja muld». Viimatinimetatud maal äratas laiemat tähelepanu ja seda mitte ainult positiivses mõttes, mõnede hindajate poolt leidis halvustamist inimeste ruraalne, jämedakoeline stiliseeritud kujutamine, nende individualiseerimisest hoidumine. Kunstniku taotlusi mõistvalt positsioonilt andis sellele tööle tabava hinnangu Ilmar Malin, kes Tartu Riiklikus Kunstimuseumis toimunud Olav Marani, Enn Põldroosi ja Olev Subbi näitust arvustades tähendas: «Ütleksin — siin kohtume Põldroosi kui kindlalt ühiskondlikult mõtleva kunstnikuga, kes ei lasku illustratiivsusse ega esine nähtuste kommenteerijana.»³

1965. aastal rõhutas Villem Raam: «Kunstinäitustel on hakanud elu bürokraatlikult igava kujutamise asemel üha rohkem domineerima elus valitsevate tunnete, mõtete, elamuste poetiseeriv, kujundlik väljendamine. See on väga tähtis nihkumine. Ilma selleta pole mõeldav kunsti edasiviiv areng.»⁴ Kahtlemata oli sellele väitele aluse andjaks ka Enn Põldroosi looming. Ning on märkimisväärne, et almanahhis «Kunst» Villem Raami ülaltoodud sõnadega kõrvuti asuval leheküljel reprodutseeritud kaheks teoseks olid Günther Reindorffi «Kevad Võrumaal» ja Enn Põldroosi «Ema lapsega» (1965).⁴

Ulatuslikumate tööde kõrval tõuseb sellest perioodist, 1960. aastate keskelt, esile ka üks Enn Põldroosi loodusmotiivide sari («Sügisene leht», «Leht ja tüved» jt., kõik 1965) ning seda kahel põhjusel. Esiteks seetõttu, et selles tsüklis esitatud loodusvormide lähivaatus sai eeskujuandvaks mitmete nooremate kunstnike jaoks. Teiseks on märkimisväärne, et just siin leidis Enn Põldroosi poolt esmakordselt õnnestunud kasutamist faktuurse pinna ja kontuurse joone kontrast, siin on eos see kontrastiprintsiip, mis mitmeti varieerudes läbib kunstniku kogu järgnevat loomingut tänaseni välja. Sama sarja alusel formuleeris Ilmar Malin tähtsa otsuse Enn Põldroosi loomingu suhtes, öeldes: «Kui püüda leida ka negatiivseid jooni keskmise nõude järgi mõõtes, siis võiks «süüdistada» Põldroosi liigeses komplitseerituses...»⁶ Mis aga palju olulisem, Ilmar Malinil jätkus teravat pilku nimetatud joone heakskiitmiseks, rõhutades, et selle nivelleerimise korral kaotaks kogu meie kunst.⁷ Kui jälgida, missugused Enn Põldroosi varase-

matest teostest on ajaproovile kõige paremini vastu pannud, siis selgub, et need on esmajoonel just loomisajal «liigkomplitseeritute» hulka kuulunud. Seejuures tänasel vaatamisel tunduvad need maalid lihtsate ja üldmõistetavatena. Ning rida töid, mis viisteist aastat tagasi «normaalsetena» tundusid, tuleks praegu lamedate ja väheütleivate hulka arvata...

Sellest, kuidas hinnangud võivad aja jookul muutuda, pakub näite ka Enn Põldroosi pöördumine portreekunsti poole 1967. aastal. Siis valminud mitmete kolleegide portreed andsid Ain Raitviirule võimaluse tõdeda, et «Põldroos on tugev portretist. Sellest annavad tunnistust Lembit Sarapuu ja Olav Marani portreed, milles portreelise sarnasuse kõrval on oskuslikult edasi antud kujutatava karakterit».⁸ Kui tunnistaksime selle avaldamisajal nii tõese väite kehtivaks ka täna, kust leiaksime siis sõnu kunstniku nende portreede iseloomustamiseks, mis on loodud 1972. aastast alates ning mis on palju sarnasemad, paljud karaktersemad, palju huvitavamalt maalitud ning seega kunstiliselt palju-palju tugevamad kui 1967. aasta tööd?

1968. aasta toob endaga eesti kunsti momendisituatsiooni seisukohalt eriti oluliste, suure sotsiaalse kandvusega kompositsioonide loomise. Kunstniku enda jaoks pole 1968. aastal loodu kuni tänaseni oma tähtsust kaotanud, vaid vastupidi, see on ta silmis aja jooksul isegi tõusnud. Seda näitab asjaolu, et kui Tartu muuseumis 1974. aasta lõpul avatud personaalnäitusel esitas ta kuus 1968. aastal valminud teost, siis 1979. aasta Kunstihoone väljapanekus oli seda aastanumbrit kandvaid maale eksponeeritud tervelt üksteist, enam kui ühestki teisest aastast.

1968. aasta loomingust on eelneva ja järgneva vahelise seose poolest eriti huvitavad kaks teost, figuraalsed kompositsioonid «Sõjapõgenikud» ja «Inimesed ja metall». Esimeses on ohtralt kasutatud musta värvi, emotsionaalse pinget loob mustapunase kontrast, situatsiooni vägivaldsust rõhutatakse figuuride nurgelise stilisatsiooniga. Erilise väljendusliku tähenduse on kunstnik andnud inimese kätele. Töös «Inimesed ja metall» on kompositsiooniline ülesehitus kompaktsem, monumentaalsem, rahulik. Nii ses suhtes kui ka figuuride tahtlikkus raskepärasuses on mõndagi «Inimest ja mulda» meenutavat. Kuid uuemas töös on kunstnik rõhutanud žestide osa, püüdnud individualiseerituma inimkujutuse poole. Maaliline lahendus on varasemast erinev: peamine emotsionaalne rõhk on antud hõõguvpunase ja hallikas-metalse kontrastina. Need tööd on nagu eelduseks järgnevate, mõttehaardelt ulatuslikumate kompositsioonide «Sõmmaeg» ja «Sõna» (mõlemad 1969) valmimiseks. Viimastes on oma osa käte ilmekusel nagu «Sõjapõgenikes», mõlemas on sarnaselt «Inimeste ja metalliga» vastandatud selgepiirilisi, siledaid ning monokroomseid pindu maalilistele osadele.

Kuid mis kõige silmahakkavam — just 1968.—1969. aastal loodud teostes leiab kontrastiprintsiipi, esinev küll ka kunstniku varasemates töödes, eelnevast sihiteadlikumat, mõtestamat kasutamist. Kõige kergemini silmahakkav neist vastandustest on kahe maalilaadi kokkupõrge ühes töös, samuti vastandlikkus vormivõtete hoogsuse ja dünaamilisuse ning jutustuse rahuliku voolavuse vahel. Järgnevad aastad toovad kaasa aga rea eriilmeliste vastanduste kasutamise. Kunstnik ise on öelnud, et kuuekümnendate — seitsmekümnendate aastate piiril loodud töödes on peaarõhk üksikkujundite kontrastil, kusjuures mõned teravalt väljamaalitud detailid lõhuvad üldist maalilist kudet ja loovad pingevälja. Hiljem tuli üleminek rõhutatult maalilisele käsitluslaadile ning seejärel pöördumine eriti teravdatud, lakoonilise vormikõne poole.⁹ 1970. aastate lõpu töödes on aga ilmne kahe printsiibi, teravdatud, hüperrealistliku ja pehmelt maalilise ühendamine, sünteesitaotlus. Ja mitte ainult kontrastiprintsiibi eriti sihiteadlikku kasutamist ei saa jälgida alates 1968. aastast, sealtmaalt võib kindlalt kõnelda Enn Põldroosist ka kui teadlikust vormiuuendajast. Vormiuuenduste kasutamisel lähutab ta ilmselt veendumusest, et kunstnikule peab olema avatud kogu inimkonna kunstikogemus, et kasutamiseväärne on kõik, mis autor oma andelaadile sobivaks peab. On mõttetu Enn Põldroosi puhul tegelda ta teostest nii- või teistsuguste «ismide» jälgede tagaajamisega. Kunstikriitika tegeleb vanade (kuid kas ka heade?) harjumuste mõjul niisuguste asjadega üsna agaralt, kuid sageli, nagu ka käesoleval juhul, ei anna leiud mitte teada neist kriitikute poolt nii otsitavatest «mõtustest». Enn Põldroosi loomingus võib küll leida peaaegu kõigi tähtsamate kunstivalduste jälgi vahemikus impressionistist hüperrealismini, kuid alati esineb ta teiste saavutuste vaba kasutajana, mitte aga kui mingite stiilikaanonite või vormikultuse alandliku jälgijana. Oma mõtte võimendatud esiletoomise nimel on kunstnik aga valmis kasutama mitmesuguseid, erinevatest allikatest pärit vormielemente, vahel neist mitmeid ühes teoses liites. Enn Põldroos nagu arvestaks nüüdisaja kunstiteaduse poolt üldkehtivaks tunnistatud arvamust, et vaataja jaoks see, mis teoses kujutatud, on vahetult võrreldav seostatav tema elu- ja kultuurikogemusega. Seega kunstniku poolt esitatav esemeline maailm on vaatajale tuttavlik, teadaolev, oodatud ja eeldatav. Kuidas kõik on kujutatud — see on aga vaatajale uudne ning vähemal või suuremal määral ootamatu.¹⁰ Eeltoodus sisaldub Enn Põldroosi viimase tosina aasta loomingu eripära ja tugevus, aga ka nõrkus. Nõrkuseks muutub ta sihiteadlikkus siis, kui ta pole suutnud teoses kasutatavaid kõiki «algoseid» tervikut moodustavalt ühendada. Sel puhul tükitab ühelt poolt liigselt silma ta sisulise suunitluse mõistuspärased, teiselt poolt aga kipub pilt vaataja silmis

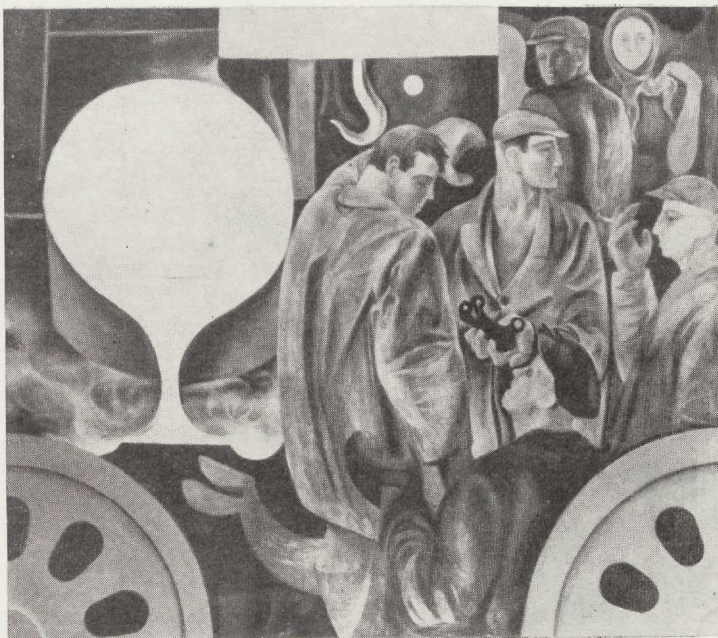
lagunema eri stiilivõtete teostatud osadeks. Just viimane asjaolu on andnud mõnele kriitikule põhjust vihjata Enn Põldroosile kui eklektikule. Niisugune arvamus saab äärmisel juhul tekkida vaid kunstniku ühte ja seejuures ebaõnnestunud tööd vaadates. Jälgides Enn Põldroosi loomingut tervikuna, pole mingit alust nii arvata. Eklektilisus pole ju mitte lihtsalt eri vaadete või stiilide ühendamine, vaid nende põhimõtetu ning iseseisvusetu seostamine. Charles Baudelaire, eelmise sajandi teravpilgulisemaid kunstihindajaid, kelle luuletajakuulsus on küll tuhmistanud ta tähtsuse kriitikuna, on rõhutanud, et eklektika sünnib kahtlustest ja seetõttu pole eklektikul ei ideaale, ei kindlaid printsiipe, ei tüüri ega kompassi. Kogu Enn Põldroosi tegevus (ka kunstiloomes väline) annab tunnistust vastupidisest — ta on põhimõttekindel inimene, iseseisev mõtleja. Viimane omadus koos reast teostest loetava mõistuspärasusega on vahel kallutanud kriitikut teise äärmusse ning Enn Põldroosi kunsti on nimetatud filosoofiliseks. Siinkirjutaja arvates ei ole kunstiväljendus sirgjooneliselt seostatav filosoofiaga, ka otsene lähtumine filosoofiast, lähtumine looduse, inimkonna või mõlme mõnedest üldisematest seaduspärastest ei anna kunstitöös tulemuseks filosoofiat. Filosoofiale kui teadusele iseloomulik selgepiiriline, rangelt loogiline väljendus pole kunstile omane, praegu tuntud piirides ka mitte võimalik. Enn Põldroos on oma kunsti eelkõige didaktiline moralist. Kui teaduslike tõdede esitamiseks pole kunstil kohaseid vahendeid, siis kõlbeliste väidete kuulutamine on talle spetsiifiliselt omane. Kuna Enn Põldroos kasutab kunsti võimalusi mõistuspäraselt, siis võime kõnelda temast kui ratsionalistist, kuid sellisest, kes peab otstarbekohaseks rõhutada teostes ka tundeid, teha nähtavaks ka enda tundeelamuslik pool.

Otsides teid elamuslikuma väljenduslaadi poole, jõudiski kunstnik 1970. aastate alguses rõhutatult maalilise käsitluseni. 1971. aastal loodud «Buket» mõjus kui sellesuunalise taotluse deklaratsioon ning samal ajal kui katse piiritleda niisuguses laadis peituvaid võimalusi. Järgnevad aastad töid kaasa leitu sihipärasema kasutamise: «Autoportree poolavatud uksega» ja «Meeli» (mõlemad 1972) tähistavad uue etapi algust ta portreeloomingus; «Kolm tüdrukut» (1972) näitas senisest tundeelamuslikumat väljendust aktimaalis; «Perekond pargis» ja «Uudised» (mõlemad 1973) aga olid uuteks tähisteks figuraalkompositsiooni alal.

On huvitav, et vormiotsinguid puhtmaaliliste vahendite kasutamisel seostab Enn Põldroos ise Olev Subbi mõjuga, rõhutades seejuures, et välise tõe nimetatud võtete kasutamiseks ei andnud talle mitte kolleegi looming, vaid viimase veendunud hoiak selles küsimuses, mis sundis kunstnikku süvenema eesti kunstipärandisse, eeskätt «Pallase» koolkonna maaliliskoloristlikku traditsiooni.¹¹

Väljendusvahendite uuendamine ei tähenda Enn Põldroosi jaoks muutust sisulises suunitluses, vaid sageli on näha ta pöördumist varem kasutatud teemade poole, püüdega teha seda mõttetäpsemalt, emotsionaalsemalt, kunstiliselt enamütlevalt. Üheks selgemaks näiteks sellisest lähenemisest on kompositsioon «Uudised», milles on palju kokkulangevat neliteist aastat varem valminud tööga «Ajalehekioski juures». Mõlemal pildil on peaosa tänaval seisvatel ja ajalehti lugevatel inimestel, isegi kell esineb mõlemal töö. Kui varasem maal mõjub tõsieluliselt täiesti võimaliku, kuid täiesti juhusliku motiivina, siis «Uudistes» on kõik kindlamõtteliselt allutatud dünaamilise ja informatsiooniküllase tänapäevamulje väljendamisele. Varasemas töös on kõik osad

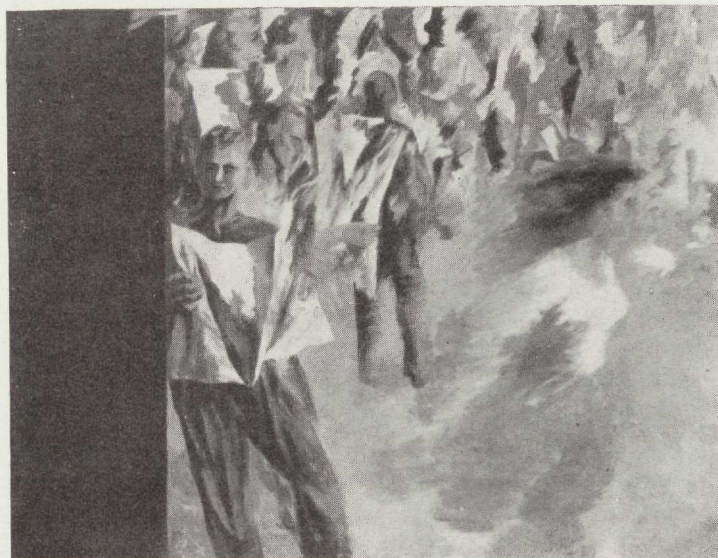
46



47



48



46. Enn Põldroos. Inimesed ja metall. Oli. 1968.

47. Enn Põldroos. Söömaaeg. Oli. 1969.

48. Enn Põldroos. Uudised. Oli. 1973.

maailtud võrdselt, neutraalselt, uues on autor kasutanud mitmeid võtteid teose pingestamiseks: seda teenivad nii kontrast tumedatoonilise pinna ja ülejäänud pildiosa kirka maalilisuse vahel kui ka esiplaanil asuva naisfiguuri kontuuride ähmastamine, mis rõhutab muljet kiirustamisest, annab tööle tähtsa dünaamilise aktsendi.

1970. aastate teise poole loomingut ilmsatab juba eespoolnimetatud sünteesitaotlus püüe hüperrealistlikult teravdatud ning pehme maalilise käsitluse seostamiseks. Seda laadi esindavad vormiliselt kõige täiuslikumalt tööd «Tiptund Columbu-Circle'il» (1976) ja «Tühi autostraad. California» (1977), kuid teost kande humanistlik idee tõstab neist kaalukamaks lõuendi «Töö» (1978). Ühendades viimases hüperrealistlikud elemendid traditsioonilise maalilise käsitluslaadiga, rakendades meie kunsti foonil need seni uudseina tunduvad võtted oma mõtte teenistusse, on autor suutnud luua ühe kõige kaalukamatest tööteemalistest maalidest eesti nüüdiskunsti.

Kümnendi lõpp lisas groteski kasutamise näol uue nüansi Enn Põldroosi loomingusse, andes talle vahendi veelgi teravdatumaks ja dissonantsemaks väljenduseks. Kas «Kaksikportrees» (1978) kujutatud inimesed on ikka needsamad Olev Subbi ja Mait Summatavet, keda näeme kunstniku varasematel, kümnekond aastat varem valminud portreedel? Siis väitis Tiina Nurk: «Tema tegelased on rahulikud, haaratud ühest mõttest».¹² Uus esitus näitab neid sisemiselt elavamatenä, mitmepalgelisematena, veidi pilkeliselt kujutamist hoolimata inimlikult ligipääsetavamatenä. Groteskne on ka «Autoportree Sao-Santos» (1978), kus kunstnik kohmaka ning hiigelsuure Frankensteinina toob terava dissonantsi palmide-villade idüllil. Eriti mõjusalt avaldub kunstniku suhtumine groteskse kujutamise kaudu kompositsioonis «Perekondlik koosviibimine» (1978).

Enn Põldroosi loomingulist teed tähistavad mitmed välised muutused, kuid sama iseloomustavaks on sisuliste suundumuste samasus, autori eneseksjäämine läbi kõige muutuva. Oma loomingumehhanismi vedru on kunstnik ise hästi kirjeldanud kümnekond aastat tagasi, mil ta deklareeris: «Põhiküsimuseks, mis mind alati on huvitanud, on eetilise ja esteetilise vahakord kunstis. Eeldan mitmesuguste kombinatsioonide võimalikkust ja õigustatust, enda jaoks eelistan aga eetilise momendi rõhutatust ja määravust. Kunst peab inimesi aktiveerima ja neil silmi avama. Teinekord ka päris igapäevaste asjade suhtes, millest märkamata mööda minnakse, pilku teritama. Selline silmade avamine ja märkamine on teinekord päris valulik protsess, sellepärast ei pruugi kunstnik ainult meeldivast rääkida. Erutus, mille kunsti-teos tekitab, võib olla ka valulev. Muidugi ei paku ma seda seisukohta kui üldretsepti, vaid kui oma tegevusjuhust».¹³ Valulikult mõjuvaid teoseid on leida

kunstniku igast loominguperioodist. Sellisteks on nii «Mure» (1964), kui «Masked aastad» (1966), ka «Tantsuõhtu» (1968) ja «Söömaaeg» (1969), «Vaikus» (1975) ning isegi «Inimesed ja masin» (1977), kindlasti ka «Perekondlik koosviibimine» (1978) ja «Tervitus võitjatele» (1979). Kuid mitte kõiki Enn Põldroosi maaliteoseid ei kanna sisepinge, konfliktid, kontrastid ja vastuolud, mitte kõigis ei kajastu valulev erutus. Kogu tema loometegevuses on olnud pidevalt ka püüdeid harmoonia, mõõdukuse ning rahuliku, ekspressiooni- ning dissonantsivaba meeleolukuse poole. Ta ise on küll seesuguseid taotlusi eitanud¹⁴, kuid tegelikult on nende olemasolu kunstniku maastikumaalides selgesti loetav.

Maastikužanri kvantitatiivne osakaal Enn Põldroosi loomingus on küllaltki suur, tulemused jäänud aga siiani tugeva ühiskondliku kõlaga teemadel loodud kompositsioonide ning väljendusriikaste portreede varju. Kuid ega «Sügisene park» (1965) või «Rabamaastik» (1966), «Valgus metsas» (1972) ning «Vaikne meri» (1973), «Linnud raiesmiku kohal» (1974) ja «Park purskkaevuga» (1977) polnud oma loomismomendil meie kunsti vähepakuvad. Ja ei või ka väita, et nüüd, teatud ajalisel distantsilt hinnates, saaks lugeda kunstiliselt «alamõõdulisteks». Siiani viimastes olulistes maastikes, töödes «Sügisene pastoraal» ja «Maastik valge hobusega» on kunstnik jäädvustanud midagi Eesti loodusele hästi omast. Neist ei jää kõlama mitte niivõrd mulje ja meeleolu, kui tunne, et autor on tabanud peamise, kõige püsivama ja jäävama. Pole võimatu, et just need teosed pikemale ajaproovile kõige paremini vastu panevad ja et nende tähtsus tõuseb sedavõrd, kuivõrd figuuralsete kompositsioonide keskmes olnud probleemistik kaotab oma päevatähtsuse.

Hinnangu andmine Enn Põldroosi teostele on küllaltki raske. Nii mõnedki varem paikapandud väited ei kehti enam, nii mõnigi esmaesituse ajal tähendusriikana tundunud teos on oma aktuaalsusest mõndagi kaotanud ja rida varasemaid maale omandamas senisest suuremat tähtsust. Kui ta 1960. aastate lõpu — 1970. aastate alguse loomingus nähti kunagi piiriületavat pingutust ning tabava kriitikuna tuntud Ene Lamp hindas tema teoste iseloomustavamaks jooneks «vaataja rabamist šokilöögiga»¹⁵, siis praegu tunduvad tollased teosed üsna taltsad. Nende vorm on kaotanud oma irriteeriva, pealetükkiva uuenduslikkuse, alles on jäänud aga sisulise suuniluse kaalukus. Enn Põldroos on oma loominguga tunduvalt mõjustanud uute väärtushinnangute kujunemist, nende hinnangute muutumised on aga andnud põhjust ka tema enda loomingu ümberhindamiseks. Ei ole alust arvata, et see protsess on peatunud. Vastupidi, kunstnikul on loomisel uued teosed, mis eeldatavasti võivad sellele protsessile järjekordse tõuke anda.

- ¹ Pärast temaatilise maali näitust ja nõupidamist. (Kunstnike arvamusi). «Kunst», 1960, nr. 2, lk. 12.
- ² Eesti kunsti ajalugu. 2. köide, Kunst, Tallinn, 1970, lk. 33.
- ³ I. Malin. Olav Maran, Enn Põldroos, Olev Subbi. «Sirp ja Vasar», 19. V 1967.
- ⁴ Mõned küsimused ja vastused (ülevaataliku artikli asemel). «Kunst», 1965, nr. 2/3, lk. 4.
- ⁵ Sealsamas, lk. 5.
- ⁶ I. Malin. Olav Maran...
- ⁷ Sealsamas.
- ⁸ A. Raitviir. Maran, Põldroos, Subbi. «Edasi», 28. V 1967.
- ⁹ Энн Иоханнесович Пылдроос. Каталог выставки. «Советский художник», Москва, 1978, стр. 3.
- ¹⁰ Л. В. Молчанов. О систематике типов пространственного построения картины. В издании: Советское искусство-знание '78, выпуск второй. «Советский художник». Москва, 1979, стр. 296.
- ¹¹ Энн Иоханнесович Пылдроос..., стр. 2.
- ¹² Olav Maran, Enn Põldroos, Olev Subbi. Näituse kataloog. Tartu, 1967, lk. 32.
- ¹³ Vt. M. Levin. Veidi inimesest, rohkem tema tööst. «Õhtuleht», 27. III 1971.
- ¹⁴ Энн Иоханнесович Пылдроос..., стр. 2.
- ¹⁵ E. Lamp. Enn Põldroosi maalid. «Sirp ja Vasar», 16. IV 1971.

49. Enn Põldroos. Töö. Õli. 1978.

50. Enn Põldroos. Maastik. Õli. 1979.

51. Enn Põldroos. Jüri Järveti portree. Õli. 1977.

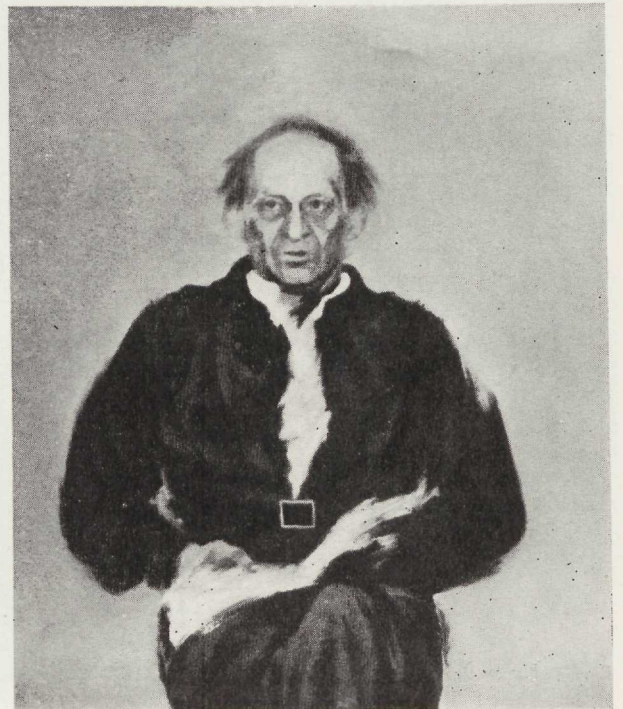


49

50



51





52



53

52. Enn Põldroos. Perekondlik koosviibimine. 1978.

53. Enn Põldroos. Autoportree Sao-Sanitos. Õli. 1978.

54. Enn Põldroos. Puhkepäev. Õli. 1979.

55. Enn Põldroos. Tervitus võitjatele. Õli. 1979.



54



55

ELGI REEMETSA VAIBAD

HELENE KUMA

Aastakümne on jälle möödas. Nüüd kirjutame juba 1981. Eks anna see põhjust teatud kokkuvõtte tegemiseks. Eriti veel, kui aastakümne langeb ühte kahe juubeli vahelise perioodiga nagu Elgi Reemetsa elus. Kui tõmbame ka siin tehtud tööle joone alla, siis selgub, et viimase aastakümne vältel on kunstnik põhiliselt põiminud vaipu. Seni on valmis 32 valdavalt figuurilist vaipa, mille üldpindala on 2326 ruutmeetrit.

Vaipapõimimine on eriala, mida kunstnik alustas oma 58. eluaastal, kui avanes võimalus saada endale isiklik püstloimega vaibatelg. Enne seda tegi ta keraamikat, treis, maalid, graveeris ja modelleeris. Ta kavandas Kunstiteodete Kombinaadi nahkehistööde ateljeele tiraažitoid ning maalid ise batikakompositsioone albumite ja päevaraamatute kaantele. Ta nikerdas puitu, graveeris ja emailis metalli, maalid portselani, tikkis ja kodus villaseid esemeid, kavandas metallnõusid, graveeris ja söövitasku terastruklišeid Kunstiteodete Kombinaadi ateljeedele. Ta kujundas näitust, koostas ja kavandas buklette ning joonistas plakateid. Tema fenomenaalne mitmekülgus ja produktiivsus kõikidel aladel oli muutumas legendaarseks ja tema kunstipärand ulatus kahe aastakümne jooksul ca 2000 tööni.

Ning siis, 1958. aastal, omandas E. Reemets vaipapõimimise telje ja alustas oma esimese vaiba «Rahu» (215×400 NSVL KM) põimimist. Õpetajaks oli talle vabariigi selle ala parim spetsialist Erna Ruus. Omal ajal õppis Erna Ruus Tallinnas Kunsttööstuskoolis ja täiendas end Soomes gobeläänipõimimise tehnikas, selle kõige loovamas ja raskemas harus — portreepõimimise alal, milles ta on omandanud tõeliselt virtuoosliku kõrgtaseme. Erna Ruusi poolt on põimitud paljud vabariigi põimevaibad, eesotsas Adamson-Ericu «Laulupeo rongkäiguga» (1948) ja Adamson-Ericu, E. Okka ja M. Adamsoni kartooni järgi teostatud vaibaga «Kalevipojad ema otsimas» (1953—56). Viimaste E. Ruusi tööde seas on Mall Tombergi kavandatud suur põimevaip uuele Tartu Riikliku Ülikooli Teaduslikule Raamatukogule (1979) suurepäraselt teostatud J. K. S. Morgensterni ja G. Fr. Parrot' portreedega. See väljapaistev kuduja on püüdnud ka omaloominguga esineda, millest jäädavamalt on meeles Lydia Koidula peen ja täpne portree. Töötanud on Erna Ruus kogu sõjajärgse perioodi Kunstiteodete Kombinaadi («ARS») dekoratiivkudumise ateljees ja

abistanud mitmeid kunstnikke nende tööde teostamisel.

Elgi Reemetsa õpetades tegi see Eesti kahtlemata kõige andekam ja osavam põimija seda nii hästi, et alates teisest vaibast on kunstnik teostanud kõik oma tööd juba täiesti iseseisvalt.

Kahjuks ei ole vaibast «Rahu» jäänud vabariiki isegi fotot mitte. Vaip oli teostatud NSVL KM tellimusena ja tänu väga heale õnnestumisele on pidevalt eksponeeritud välismaal, nii et ka keskperioodikas ei ole jõutud tema fotot avaldada. Nagu «Rahu», on enamik kunstniku suuremaid vaipu teostatud üleliiduliste tellimustena, mistõttu vabariigis vähe tuntud. Need on vaibatsükkel «Aastajad» (4 vaipa ä 200×150, NSVL KF, 1970), «Vana ja uus Tallinn» (215×430, NSVL KM, 1972), «Juunikuu öö» (275×220, NSVL KF, 1974), «Põld» (210×360, NSVL KM, 1975), «Rahvakunstimeistrid» (210×500, NSVL KF, 1975) ja «Inimene istub puu» (280×220, NSVL KF, 1977). Ka viimatinimetatud vaibast puudub Eestis fotojäljend, ning samuti pole teda keskajakirjanduses kunagi reprodutseeritud.

Vabariiki on jäänud enamikus väiksema formaadiga vaibad, nagu «Õemuusika» (200×120, ENSV KM, 1970), kõik puht dekoratiivse-abstraktse kompositsiooniga tööd, nagu «Päike» (175×120, KF, 1968), «Talihari» (280×215, KM, 1976) ja «Runo». (220×360, KF, 1976) ja kultuuriloolise ainestikuga tööd, nagu «Väägvere mängukoor a. 1839» (210×500, RKM, 1971), «Aino Tamm» (220×160, RKM, 1979). Kuid kõik need vaibad kokku moodustavad väljaspool vabariiki asuvate töödega võrreldes väiksema osa.

Elgi Reemetsa vaibad on üldmuljelt maalilised. Võiks öelda, et soov luua midagi värvilist ja maalilist ongi viinud teda põimimise juurde, sest seda ei võimaldanud talle küllaldaselt töötamine teistes materjalides, kus kasutatav värvigamma on piiratud. Värv kunstniku vaipades on alati särav ja intensiivne, kuid samas harmooniline. Eelistatud on heledamad toonid, mis aja jooksul ei luitu ega pleegi nii tugevasti kui tumedad. On raske öelda, mis on kunstniku lemmikvärvid, sest tal on nii siniseid, roheline, punaseid kui pruune vaipu. Kuid värvid ise ei ole kunagi teravad, vaid alati teatud tonaalse varjundiga. Maailisust suurendab ja rõhutab kunstnik veel sellega, et kasutab põimimisel mitut peenemat eri värvi lõnga korruga. See võte aitab üksikuid värvilikke omavahel sobitada. Värvüleminekud on sujuvad ja üldine maalilisus tõuseb. See tõttu peame rohelisest, sinisest või valgest vaibataustast kõneldes alati ette kujutama väga elavat ja tonaalset värvirikast pinda, mis eemalt vaadates mõjub küll oma põihvärves, lähedalt vaadates aga on põimitud mitmekümnest eri tooni laigust ja eri värvi lõngadest. Põhiline vaiba värvilahendus on kunstnikul fikseeritud vaid esialgsel eskiisil. Kartoon on alati vaid kontuurjoonis, mida ta lahti maalib alles

põimimisel. On hämmastav, kui kindlalt kunstnik seda teeb ja kui vääramatult ta oma 10 m² suurustel vaipadel kogu värvinäansseerimist meeles hoiab. Teljelt mahavõtmisel on vaiba küljed alati tonaalselt ja lehetumedusel tasakaalus, olgugi et üht lahutat teistest vahel mitmekuine ajaline distants, mille vältel kunstnik ei näe juba põimitud ja ümber poomi keeratud vaiba algusosa.

Vaatamata suurele üldisele maalilisusele on E. Reemetsa vaipades joonis alati selgesti loetav ja siluettina silmatorkav. Ta ei sulata ei kontuure laialivalguvaiks ega siluetti tausta sisse. Joonis on väga täpne ja kontrastne — kas hele tumedal taustal või vastupidi, nii et ka aja jooksul pleekinud vaibal jääb see ülevaatlikuks ja selgeks. Kahtlemata lisab ülalõeldu ka suuremat osatähtsust joonistusele endale, mis lõppkokkuvõttes jääb värviga võrreldes siiski primaarseks. Kavandamise käigus on joonise läbitöötamisele ja viimistlusele kulunud peamine tähelepanu. See kehtib nii üldkompositsiooni kui ka iga detaili suhtes. E. Reemetsa vaipades pole meil tegemist lihtsalt figuuridega, kõikides töödes (v. a. vaibas «Inimene istub puu») annab figuur edasi teatud kindla isiku või tüübi, kelle karakter avaldub mitte ainult näos ja ilmes, vaid poosis, eriti käte hoiakus ja isegi riietuses. Ilmselt on just see püüdnud edasi anda karakterportreid viinud kunstniku ka tema kultuurilooliste vaipade loomisele, andnud talle julguse põimida konkreetsete ajalooliste isikute portreid, nagu näiteks Aino Tamme või Kristjan Jaak Petersoni. Kujutatava figuuri iseloomustatakse ka sobiva tausta andmisega. Nii näiteks on vaibas «Rahvakunstimeistrid» figuurid pandud istuma keset säravat ja õitsevat maastikku, kus suurima hoolega on välja joonistatud mitmesugused nurmelilled nende jalgade ees ja iga üksik leheke puudel. «Väägveres» on figuuridevahelisele neutraalsele heledale taustale justkui puistatud lilleoksi ja rahvuslike vaipade dekoorimotiive, mida elustavad laulvad või lendavad linnukesed. Nende vahelt võib leida ka talumaja kujutise, peekri ja õililambi, mis viitavad ajastule ja miljöole ning kokku võttes kogu koori ilujanunevale muusikalisele tegevusele. Analoožilist mõtteseost figuurilisele peakompositsiooni ja tausta vahel võib leida ka kõikidel teistel kunstniku töödel. Vahest kõige tugevamaks kujunes see tema viimatiloodud vaibal «Põrgupõhja», kus taies kannab sisulist-jutustavat funktsiooni.

Üldiselt on Elgi Reemetsa käekiri jäänud ka vaipades samaks. Nagu tema nahkehistööde, metallist emailide või portselanplittide kompositsioonides, on see väga inimlik ja suure südamesoojusega nähtud ning edasi antud pilk rahva ellu. Sageli õilistatud ja alati veidi romantiline. On tunne, et autor jagab rahvaga oma muresid, rõõme ja tööd. E. Reemetsa tööde hingus pole mitte ainult ajalooline tagasi-vaade, mitte ka teatud huumoriga võrtsi-

tatud mälestus nüüd teistes oludes ja teisel kultuurinivool seisvalt kunstnikult, vaid kõik, mida ta kujutab, tuleb temast endast, on nagu enda hinge avamine ja just sellepärast on ta looming nii siiras, aus ja liigutav. Tahaksin siinkohal meenutada, et kunstniku emapoelses suguvõsas oli mitmeid nimekaid rahvakunsti-meistreid — mehed rahvavalgustajad ja puutöömeistrid, naised aga üle valla kuulsad kudujad ja tikkijad. Ja üks seda annet on kuhjaga pärandatud ja antud ka Elgi Reemetsale — nüüd Eesti NSV rahvakunstnikule selle mõiste ka kõige otsesemas ja kitsamas mõttes.

Kuid mis on siis Reemetsa vaipades uut, võrreldes tema varasema loominguga? Kahtlemata suurem keskendumine ja monumentaalsus. Mõnes mõttes ka suurem väärrikus ja tõsidus. Kadunud on juhuslikkus ja ka teatud rabedus ning kõrvuti kulgenud väga suur käekirja mitmekesisus, kus võis näha ülilmoodsaid taotlusi rahvaliku laadi kõrval, milles omakorda nii žanrilis-jutustavat kui ka monumentaalsemat suunda, abstraktselt-ornamentaalsest tööd rääkimata. Nii et E. Reemetsa vaibad on rahulikud ja monumentaalsed. Juurde tuli ka suurepärase värviküllus, mida varasemas loomingus ei esinenud. Niisiis kokku võttes on viimased 10 aastat olnud selle vitaalse ja mitmekülgse kunstniku edasise täiustumise, kasvu ja tema loomingu õitseastateks. Vaadates E. Reemetsa vaipu ühekaupa, selgub, et ainult esimene vaip «Rahu» on inspireeritud ta varasematest kompositsioonidest. See on välja arendatud ühest samanimelisest nahkalbumi kavandist, mis ka albumikaane kompositsioonina paistis silma oma lihtsa ja väga ilusa rütmiga poolest. Kujutatud on kaks vastamisi seisvat naist, kelle teineteisele ulatatud kätelt lendab üles parv linnukest. Seega kaks kitsast, teravat kolmnurkset vertikaali külgedel, mida liidab kokku ilus käte poolkaar ja selle kohal tiivaliigutustest vibreeriv linnukestest täissõõr. Kompositsioon oli teostatud naturaalkaunahnas voolina punasel taustal. Ka vaibas on punane taust, kuid figuurid on kaunitriibuliste seelikutega rahvariietes ja kompositsiooni piirab mõlemalt poolt ilusa sõõrja õitsva ladvaga puu. Muutunud on ka mõõtmed — kahemeetrilised figuurid mõjuvad võimsalt ja kogu liikumise sümmeetriliselt range ja selge rütm on väga monumentaalne. Punane taust, rohelist puukroonid ja kirkad rahvariided annavad mažoorse kõla. Nende suured pihustamata pinnad on väga dekoratiivsed.

Kõik edaspidised kompositsioonid on loodud juba otseselt vaipadena. See avaldub suures maalilisuses ja eeskätt tausta tihedamas ja detailrikkamas liigendamises ja läbitöötamises. Edaspidiste tööde suunda ja diapasoni juhatab teataval määral sisse vaibatsükkel «Aastaajad» 1969/70 (kõik 4 vaipa on reprodusteeritud 1970. a. üleliidulise tarbekunstinäituse kataloogis). Äärmised vaibad «Ke-

vad» ja «Talv» on antud väga üldistatud ja geometriseeritud kujul, kevadet sümboliseerivad lõokestest täissõõr, selle all võsa ja suurvett edasiandev kaldruut heledal taustal. Talve kujutab raagus puu ja selle külgedel kolm justkui lumehangedel istuvat hallvarest. Vaip on samuti heledaustaline, peaaegu monokroomne. Seevastu on «Suvi» ja «Sügis» lahendatud figuuralkompositsioonidena ning kunstniku järgnevate vaipadega võrreldes tähelepandavalt žanrilised, kujutades maarahva hooajatoide. Koloriidilt on «Suvi» roheline, «Sügis» pruun, kusjuures mõlemal on äärevaipadega võrreldes dekoor heledam taustast. Tervikuna on tsükkel heas tasakaalus ja vaatamata kompositsioonilaadi erinevusele kesksete ja äärepoolsete vaipade vahel mõjub terviklikult.

Samal aastal valmis ka E. Reemetsa vaip «Öömuusika». Lähene mislaadilt on sel kokkupuuteid eelneva tsükliga, selgesti on märgata läbitud arengujärk. E. Reemets on tunda saanud vaibapõimimise koloristlikke võimalusi, on avastanud endas «maalimise» rõõmu, eriti kui seda ükski toon ega tooninüans ei piira. Lõngavärvimine on iseenesest üks haarav ja loomingurõõmu täis töö. Ning ilmselt tekkis kunstnikus soov väljendada värvide kaudu muusikat. «Öömuusikas» on kujutatud tsellot mängivat meest taimestiku taustal, mis helidesarnaselt dünaamiliselt ülespidi vibreerib. Vastavalt muusikariista külaltki madalale tämbrile on värvid küllastunud, need on mahlakad punased, lillad ja kohati üsna tumedad mustjad toonid. Vibreerivad helid, toonide sügavus ja mängija ise kasvavad selles töös üheks lahutamatuks tervikuks. Siin pole erandina figuur selgesti loetav, vaid justkui lahustub helide-toonide seas. Kuid erand ainult kinnitab reeglit, ning kõikides järgnevates töödes on figuurisiluett alati kontrastne ja selgesti loetav.

1971. aastal valmis kunstnikul ENSV KM tellimusega vaip «Väägveres», mis on vabariigis säilitatavatest vaipadest kõige monumentaalsem töö, seda nii formaadilt kui ka kompositsioonilt. Kujutatud on kuut frontaalset pruuni vatmankuube riidetud meesfiguuri, kuldselt säravate vaskpillidega käes. Need pillid on kompositsiooni kõige dünaamilisem osa, sest pillisuu asend muutub mehelt mehele nii, et see moodustab täisringi. Meeste jalge all on tekst «Väägveres mängukoor. 18...». Esialgu ei leidnud vaip kodulinnas erilist vastukaja. Kuid veel samal aastal pälvis ta üleliidulisel põimevaipade näitusel Moskvas «Советский гобелен» I esimese koha — kuldauraha. (Vaip on reprodusteeritud värviliselt ajakirjas «ДИ СССР».) 1972. a. valmis jällegi üleliidulise tellimusega vaip «Vana ja uus Tallinn» (reproduts. «Sirp ja Vasar» 1976 nr. 14/(1968)), milles kunstnik poetab väga leidlikult uue ja vana Tallinna vahele Lilleküla rajooni selle aegade ja väikeste individuaalelamutega — kunstniku enda südamelähedase sünni- ja elu-

paiga — ning lausa prohvetlikult märgistab ära tulevased Lasnamäe ja Õismäe ehitusrajoonid.

1973. aastal põimib kunstnik samuti üleliidulise tellimusega ühe populaarsemaks kujunenud vaiba «Juunikuu öö», milles annab sügavalt romantilise üldistuse meie valgeimast suveööst ja kesksuvest üldse. Võrreldes varasemate figuuralsete vaipadega, on kompositsioon dekoratiivsem ja lakoonilisem. Ainult jaanituli on dünaamiline, rahutu ja mänglev. Sellele vaibale lisab kunstnik edaspidi paariliseks vaiba «Talihari» (1976). Stiililt seob neid ühte «Juunikuu öös» esinev jaanitule sädemete ja leekide graafiline joonis, mis «Taliharjas» kasvab kogu vaipa haaravaks virvenduseks, kuid juba täiesti erinevas, külmas sinakas-hallis ja pruunikas-mustjas koloriidis. See on väga õnnestunud ja ilus abstraktne kompositsioon, liikuv ja maaliline. Ometi pean autorile tüüpilisemaks samal aastal valminud abstraktse dekooriga punast vaipa «Runo». Kompositsioonilt on see lakoonilisem ja dekoratiivsem. «Runos» on tunnetatav kindel ja rahvuspärane rütm, midagi ürgset ja monumentaalset vastukaaluks «Taliharja» peaaegu rafineeritud peenekoelisele ilule.

1974. aastal valmib vaip «Metsajärv», mis on seni ainuke suurem maastikuvaip. Pean «Metsajärve» õnnestunud kunstiteoseks. Ta on maaliline ja pinnaliselt ülevaatlik ühteagu tänu kindlale kompositsioonile ja leidlikult lihtsale metsa kujundusvõttele.

1975. aasta töödest moodustavad taas olulise osa üleliidulise tellimusega valminud suurvaibad «Pöld» ja «Rahvakunsti-meistrid», milledest viimane on nii kunstiliselt kui ka tehniliselt tugevam töö. Rohkemgi, kunstniku loomingus on see üks tema kesksematest töödest «Rahu», «Väägveres» ja «Juunikuu öö» kõrval.

1977. aastal valmivad vaibad «Aino Tamm» ja «Inimene istub puu». Esimene kohaliku, teine üleliidulise tellimusega. Viimane on mitmeti ebatavaline teos kunstniku senises loomingus. Kompositsiooniks on üle kogu vaibapinna kujutatud suur puu koos tema juurestikuga, mille ümber seisab rahvamass. Nii puu kui ka rahvamass on tugevasti üldistatud. Ka tehniliselt on vaip erandlik, sest kogu puu lehestik pole lõimesse põimitud, vaid peale tikitud. See tõuseb reljeefelt samavärviliselt taustalt, mängides tugeva valgusvarjuga.

Vaibaga «Aino Tamm» arendab Elgi Reemets edasi «Väägveres» alustatud kultuuriloolist teemat, mida jätkab ka hiljem valminud vaibaga «Kr. J. Peterson». Siia võib lugeda ka tema viimast tööd «Põrgupõhja» samanimelise A. H. Tammsaare romaani järgi. Kunstnik on korduvalt pöördunud A. H. Tammsaare teoste poole ja näiteks «Põrgupõhja» peakangelased esinevad sagedasti tema töödes. Nimetatud vaip kolme peakangelasega esiplaanil

ja hästi detailiküllase maastikulise tagaplaaniga on aga kõige üldistavam ja ulatuslikum kompositsioon selles vallas. Nagu ülalöeldust nähtub, on Elgi Reemetsa vaibaloomingus arendamist leidnud aktuaalsed tänapäeva probleemid — rahu, looduskaitse, keskkonnakaitse («Inimene istutab puu») ning tänapäeva põllumajandus («Põld»). Ometi on ta isikupärasele kõige lähedasem rahvaloominguline ja kultuurilooline teema, milles ta avaldub kui tõeline rahvakunstnik, kandes meie rahvakunstitraditsiooni edasi endastmõistetava lopsakuse ja emotsionaalsusega. Elgi Reemetsa looming on see lüli, mis seob meid ja meie sotsialistlikku eesti tarbekunsti tema algallikaga — rahvakunstiga, rikastades seda oma kunstilise ande ja kõrge professionaalsusega. Tema töödes pole tunda mõnaperioode, pole tunda väsimust, pole tunda takistust ühelt tarbekunstialalt teisele üle minnes, Kõik, mis ta loob, jääb kauaks kõlama kui tõeline kunst, kui kuldsete kätega rahvakunstniku töö vili.



56



57

56. Elgi Reemets. *Õõmuusika*. Vill, põime. 1970.

57. Elgi Reemets. *Talihari*. Vill, põime. 1976.

58. Elgi Reemets. *Kr. J. Peterson*. Vill, põime. 1976.

59. Elgi Reemets. *Vääguvere*. Vill, kard, põime. 1976.

60. Elgi Reemets. *Metsajärv*. Vill, põime. 1974.

61. Elgi Reemets. *Rahvakunstimeistrid*. Vill, põime. 1975.

62. Elgi Reemets. *Põld*. Vill, põime. 1975.

Kristian Jaak Peterfon



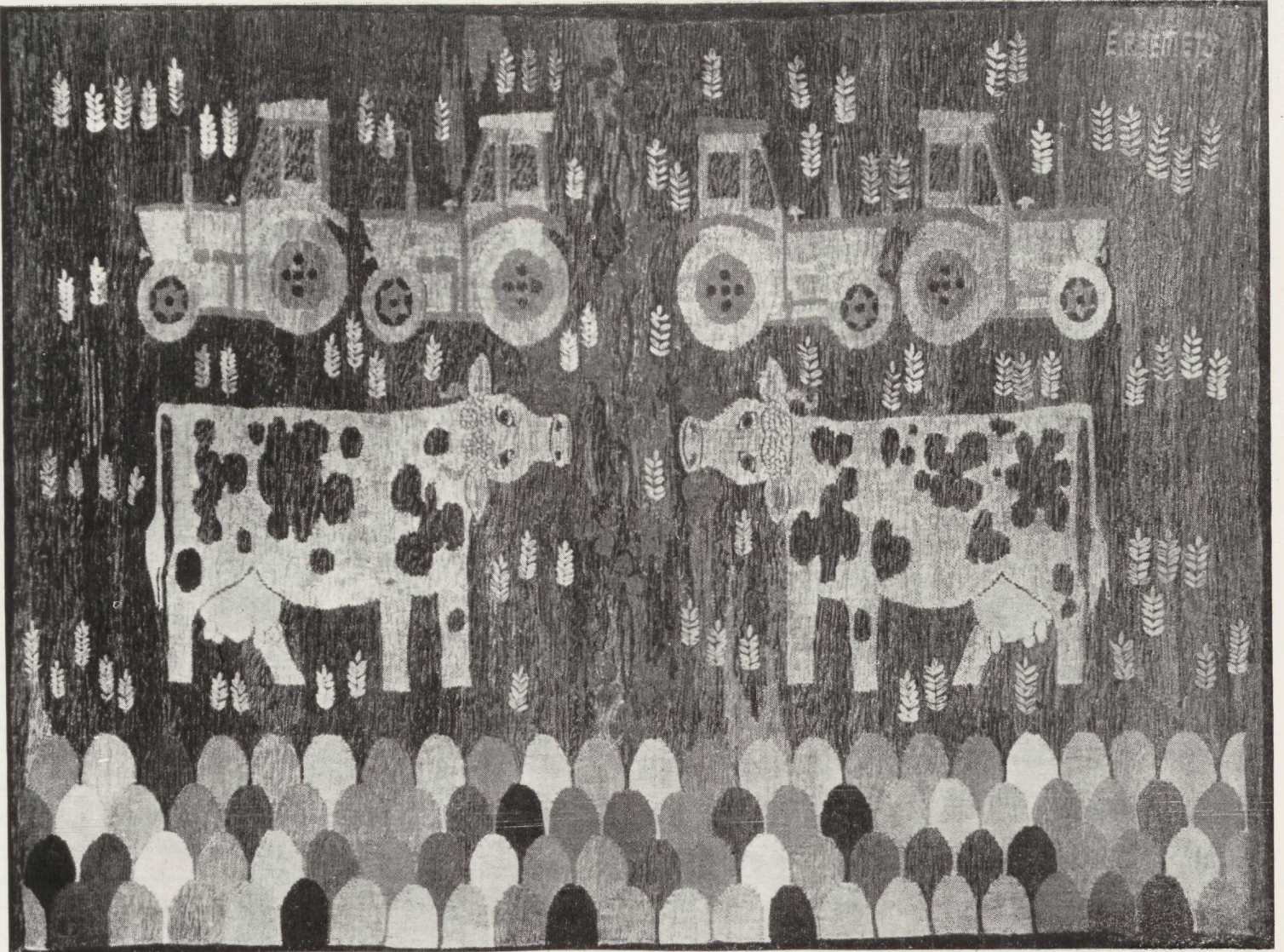
E.R.



59 61

60 62







63

65

66



64

67

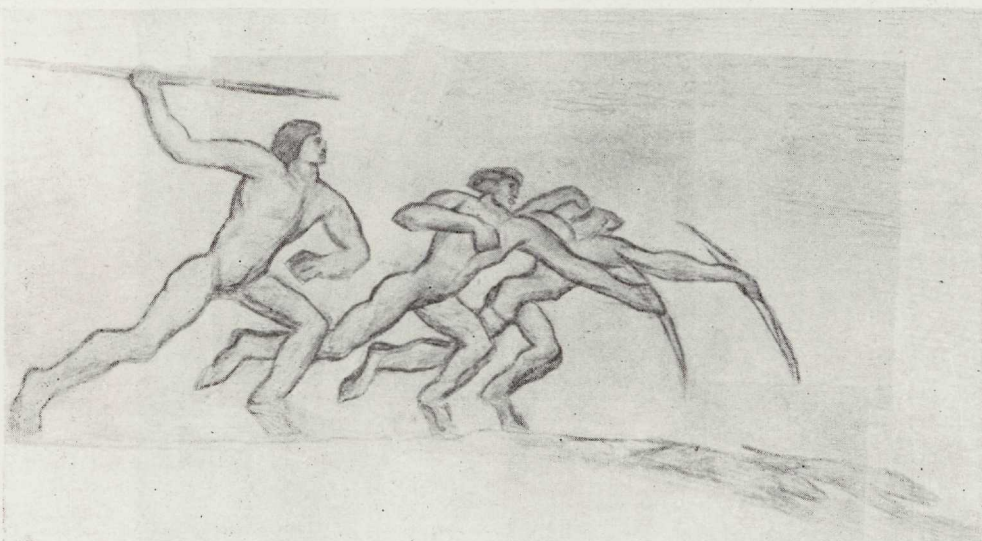
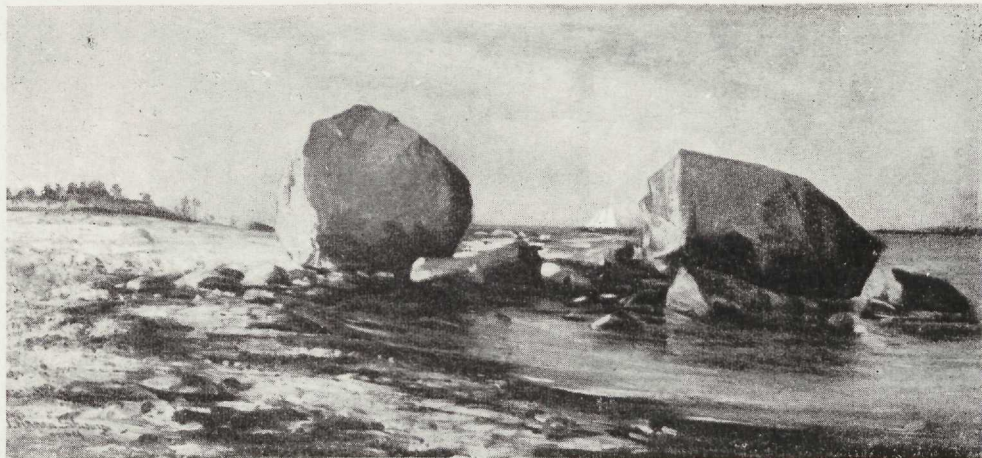
TULMED

1970—1979

HILJA LÄTI

ENSV Riikliku Kunstimuseumi 60. aastapäeva tähistav näitus «Tulmed 1970—1979» koondas valiku 10 aasta jooksul laekunud 2575-st kujutava kunsti teosest. Valdav osa sissetulekutest olid ostud ülevaate- ja personaalnäitustest või ENSV Kunstifondi poolt üleantud töödest, mis üldiselt tuntud ja teatud. Teise osa ekspositsioonist moodustasid laekumised eesti kunstipärandist. Aegade jooksul olid need teosed mitmele poole laiali läinud, ilmudes nüüd uuesti päevavalgele tööde valdajate pakkumisena või sattusid museumi töötajad ise ühe või teise töö jälile. Küllalt haruldased leiud on möödunud sajandist, nagu J. Köleri, O. Hoffmanni, J. Hagen-Schwarzi loomingust. Möödunud sajandiga tavatseme siduda ka kunstnik Alfred Hirve, kelle puhul järjekordselt eesti kunstnikest võib tähistada 100. sünniaastapäeva. Seekord saadi ühest Moskva perekonnast tema viimastel eluaastatel (kunstnik suri 1918. a.) valminud paarilised natüürmordid (1916). Kunstnik ongi tuntud natüürmordimaalijana, kes eelistas lihtsaid puu- ja aedvilju, taotledes hollandi vanameistrite laadis esemete vormide, värvide ja materjalide elutruud edasiandmist, Samal 1918. aastal surnud Oskar Kallis, Ants Laikmaa õpilane, oli kiindunud eesti mütoloogia, eriti eepose ainesesse, saades mõjutusi juugendstiilist. Oma õpetaja eeskujul kasutas ta peamiselt pastelli, nii et näitusel esitatud õlimaalid olid tema loomingus küllalt harvad.

1920. aastatel valminud tööd avardasid veelgi teadmisi eesti kunstnike taotluste mitmekesisusest sel aastakümnel. Saksa ekspressionismile omaseid võtteid — teravaid pindu ja lõikavaid nurki — esines



63. Alfred Hirve. Natüürmord kõrviõksaga. Oli. 1916.

64. Johannes Greenberg. Naine lilledega. Oli. 1946—1951.

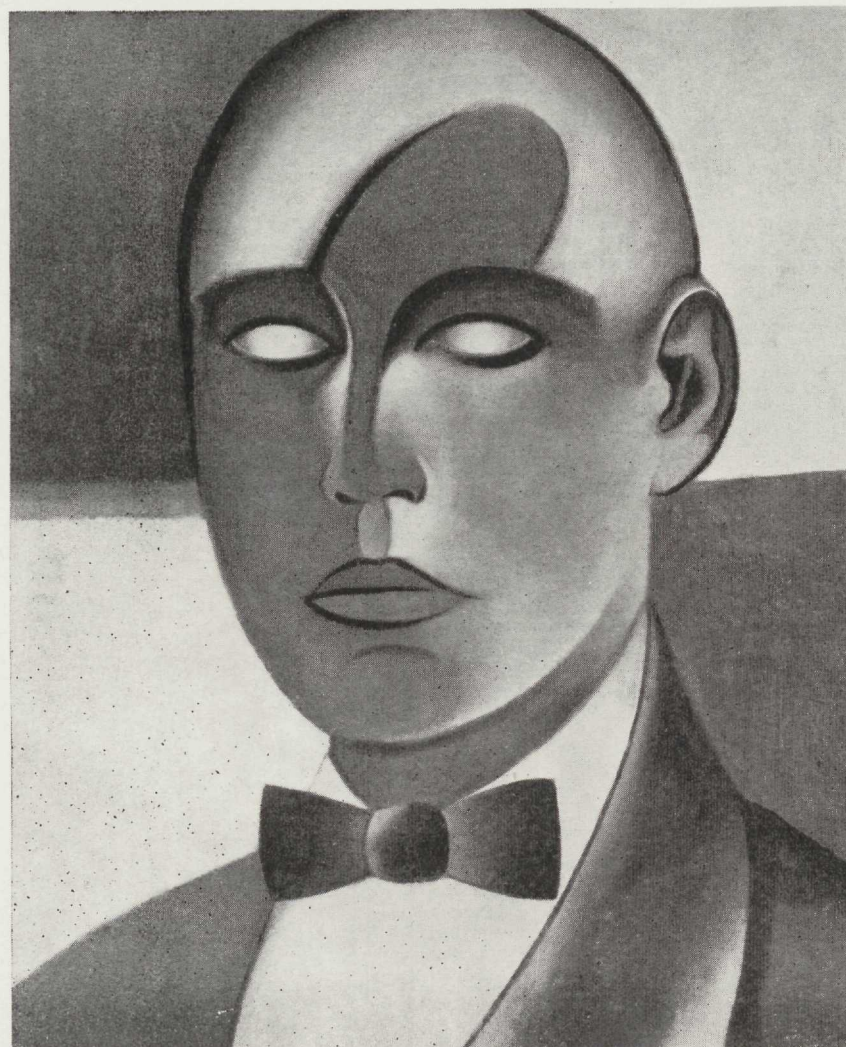
65. Julie Hagen-Schwarz. Käsmu rand. Oli. 1889.

66. Oskar Kallis. Linda kivi kandmas. Oli. 1917.

67. Kristjan Raud. Jaht. Pliiats. 1927—1928.



68



69

Peet Areni Tallinna motiivide sarjas 1920. aastate alguses, millest uusi variante pakuvad kaks viimatilaekunud maali. Omajagu kokkupuuteid ekspressionismiga on maalil «Natüürmort klaveriga» (1926) ka seni röömsameelsele impressionismile baseerunud Villem Ormissonil. Väärtuslikuks täienduseks on iga leid avangardistliku «Eesti Kunstnikkude Rühma» kunstnike loomingust, kuna sellest on väga palju kadunuks jäänud. Muuseumis puudusid seni täiesti Friedrich Histi teosed, nüüd omandati kaks tema maali. Vähe on teada ka Aleksander Krimsi tööd (nende vähesuse tõttu pole isegi jõutud tema loomingust näitust koostada). Ometi olid eksponeeritud «Noormehe pea» (1923) ning «Majad ja tornid» (1930) vägagi küpsed teosed geomeetriliselt lihtsustatud vormides ja isemeelses värvilahenduses. Ülalnimetatud tööd on paljud tulnud muuseumi niivõrd halvas seisukorras, et pidid kohe läbi tegema põhjaliku restauratsiooni.

Muuseumi fondides arvukamalt esindatud 1930. aastate eesti kunsti lisandus samuti hinnalisi töid. Nii kujutavad endast Adamson-Ericu maalid «Ewsonas» (1934) ja «Autoportree» («Kevadine Tallinn») (1938) tema tippteoseid. Ühe meie erakordsema maalija Johannes Greenbergi tööd on «Kompositsioon figuuridega» (kunstnikule tavatu signatuur ja daatum 1928) näide varasemast otsingutejärgust, kuna «Lillemüüjad» (umb. 1939) küpse perioodi meisterlikkuse tunnistaja. Graafikast mainigem kõigepealt sissetulekuid E. Wiiralti loomingust, milledest mitmed olid kingitused, nagu dr. Haralt Keilandi annetatud «Lapi maastik» (1946) ja Nina Poomi «Maastik hobustega» (1947). Omandati ka haruldane gravüür «Viis pead» (1929).

Näitus andis konkreetse ettekujutuse täiendusest eesti kunstipärandisse.

68. Ado Vabbe, *Kompositsioon figuuriga*. Akvarell, tušš. 1916.

69. Aleksander Krims, *Noormehe pea*. Oli. 1923.

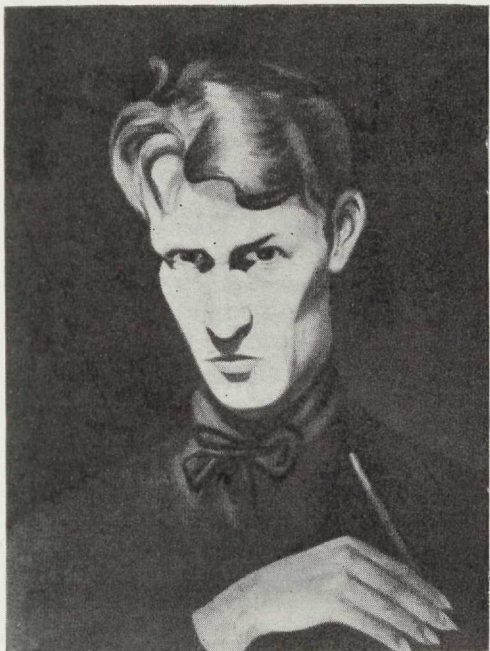
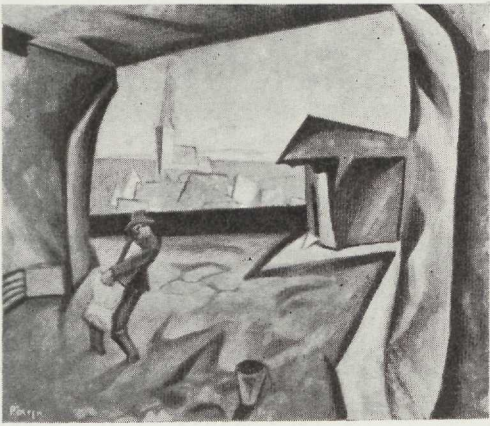
70. Peet Aren, *Tallinna vaade*. Oli. 1921.

71. Hendrik Olvi, *Veneetsia vaade*. Oli. 1927.

72. Felix Randel, *Autoportree*. Oli. 1932.

73. Heiti Talvik, *Kompositsioon*. Ofort. 1938.

74. Eduard Wiiralt, *Viis pead*. Vaselõige. 1929.



70
71
72

73
74



HELMI ÜPRUS

1911—1978

Peale kauakestnud salakavalat haigust sulges 27. augustil 1978 oma silmad igavele unele üks meie kõige silmapaistvamaid kunstiteadlasi Helmi Üprus. Üle neljakümne viie aasta on Üprus innukalt tegelnud eesti kunstipärandi uurimisega ja andnud erakordselt väärtusliku panuse meie kunstiajalukku.

Helmi Üprus sündis 15. oktoobril 1911. aastal Viljandis Ann ja Jaak Üpruse viienda lapsena. Isa oli varemini ehitusmeister, selle kõrval aga tegeles innukalt ka muusikaga, juhatahes laulukoori ja orkestrit. Riidajas asutas ta Laulu- ja Mänguseltsi «Vambola» ja võttis agaralt osa ka muust kultuuritööst. Viljandis töötas ta mitmel alal (pikemat aega ka pangaametnikuna), selle kõrval aga pidevalt muusikamehena ja muusika-, eriti viiuliõpetajana. Muusikaande pärandas isa kõikidele lastele, ka Helmi Üprusele, kes harrastas viulimängu. H. Üpruse vend Voldemar oli tuntud Tartu närviarst.

1919/20. a. talvel õppis H. Üprus Fr. Kuhlbari nimelises algkoolis, 1920. a. sügisel aga astus Viljandi linna gümnaasiumi, mille humanitaarharu ta 1929. aastal kiitusega lõpetas. H. Üprusel oli kindel kavatsus omandada ka kõrgem haridus. Kuna isal polnud võimalik anda selleks toetust, võis edasiõppimine ülikoolis toimuda ainult töö kõrvalt. 1929. a. sügisel hankis H. Üprus endale töökoha Tartu linna Vaestelastekohtus, kus ta töötas 1936. a. sügiseni, algul praktikanarina, hiljem kantseleiametnikuna ja lõpuks sekretärina.

1930. aastal astus H. Üprus Tartu Ülikooli Filosoofiateaduskonda, mille lõpetas 1936. aastal kunstiajaloo ja romaani (prantsuse, itaalia, hispaania) keelte alal ülemastme, etnograafia ja inglise keele alal alamastme ulatuses. 1942. a. sooritas ta eksternina ka etnograafia ülemastme eksamid. Üliõpilasorganisatsioonidesse H. Üprus ei kuulunud, küll aga võttis ta osa õpinguid soodustavate teaduslike ühingute tööst (Akadeemiline Anglo-Eesti Ühing ja Prantsuse Teaduslik Instituut).

1942. aastal esitas H. Üprus Tartu Ülikooli Filosoofiateaduskonnale väitekirja «Tartu klassitsistlik arhitektuur», mis tunnistati *magister philosophiae* kraadi vääriliseks kunstiajaloo alal. 1947. aastal sooritas ta Tartu Riiklikus Ülikoolis kandidaadi miinimumi eksamid. Magistri kraadi ümberatesterimine kunstiteaduste kandidaadi teaduslikuks kraadiks toimus Tartu Ülikooli Õpetatud Nõukogu poolt 1947. aastal. Okupatsiooniaegsete ja okupeeritud tsoonis omandatud teaduslike kraadide tühistamise määrusega 1950. aastal annul-



leerus ka H. Üpruse kandidaadikraad. Kahjuks ta hiljem enam kandidaadikraadi ei taotlenud. Tuleb tähendada, et H. Üpruse tööde arvu ja nende suurt teaduslikku väärtust arvestades oleks ta juba ammu võinud omada teaduste doktori kraadi. Pärast ülikooli lõpetamist 1936. aastal valiti Helmi Üprus Sihtasutise Eesti Rahva Muuseum (praegused Etnograafia Muuseum ja Riiklik Kirjandusmuuseum) teaduslikuks sekretäriks. Vastutavate ülesannete hulgas olid tähtsamateks tööloikudeks asutuse üldjuhtimise kõrval teaduslik-organisatoorsed ülesanded (teaduslikud väljaanded, korrespondentide võrk jms.).

1940. aastal määrati H. Üprus Eesti Rahva Muuseumi Kultuuriloolise osakonna juhatajaks, kus ta töötas kuni 1947. a. sügiseni. Siis viidi ta teadusliku töö huvides üle ENSV Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituuti, kunstiajaloo sektori vanema teadusliku töötaja kohale. Oma põhitöö kõrvalt luges H. Üprus Tartu Riiklikus Ülikoolis erikursust «Rahvakunst».

1950. aastal vabastati ta kunstiajaloo sektori likvideerimisel TA Ajaloo Instituudist. Aastail 1951—1953 töötas ta algul maal, hiljem töölisesena artellis «Flora» Tallinnas. Kohakaasluse alusel töötas ta ka ENSV Ministrite Nõukogu Arhitektuurivalitsuse Teadusliku Restaureerimise töökogas. 1953. aastast alates on H. Üprus

töötanud ENSV Ministrite Nõukogu Ehituskomitee Teadusliku Restaureerimise Töökogas (praegu ENSV Riikliku Ehituskomitee Kultuurimälestiste Riiklik Projektimisinstituut), algul vanema teadusliku töötajana, hiljem peaspetsialistina kunstiajaloo alal. Selles asutuses tegeles ta ehitismälestiste uurimis- ja restaureerimisprobleemidega, eelkõige arhitektuuriajaloolise uurimistööga ja restaureerimistööde teadusliku suunamisega arvukatel objektidel.

H. Üprusel oli tihe kontakt ka NSVL ja Eesti NSV vastava ala teaduslike asutistega ning ta võttis ühiskondlikel alustel pidevalt osa nende tööst teadusliku kaastöö näol.

Uurijana oli Helmi Üprus erakordselt produktiivne. Ta on trükitud avaldanud üle 80 töö. Välja arvatud vaid mõned üksikud, on need kas iseseisvad uurimused või mõne probleemi uudne käsitus. Väga avar ja laiahaardeline on see ainevaldkond, mis huvitas Üprust, väga mitmekesine see probleemide ring ja temaatika, mida ta käsitles oma töödes: vanema ja uuema aja arhitektuur, linnaehitus, pargikunst, vanem metall- ja kiviplastika, lae- ja talamaal, balti maalikunst, eesti 20. sajandi maalikunst, rahvakunst — kõikidel nendel aladel on H. Üprus avaldanud uurimusi ja kirjutisi.

Klassitsismi periood, millele Üprus oli pühendanud oma magistriltöö, oli meie ülikoolilinna ehitusajaloos peaaegu täiesti uurimata. Ometigi oli see ajavahemik väga produktiivne ja Tartu rikastus noil aastail arvukate monumentaalhoonetega. Tuginedes süstemaatiliste uuringute tulemusena avastatud arhiivianndetele ja mitmesugustele muudele materjalidele annab Üprus oma töös lünkadeta ülevaate ehitustegevusest Tartus 18. sajandi lõpul ja 19. sajandi I poolel. Ta tegi kindlaks üksikute hoonete püsimise aja, ehitusmeistrite nimed ja nende eluloo, ta tõstis esile Tartu selle perioodi arhitektuuri spetsiifilised jooned ja näitas, millised seosed olid Tartu vene ja Lääne-Euroopa arhitektuuriga. Osa sellest uurimusest — ülevaate Tartu varaklassitsistlikust ehituskunstist (18. sajandi viimasel veerandil) ilmus 1969. aastal trükkis Tartu Riikliku Ülikooli toimetistes pealkirja all «Tartu varaklassitsistlik arhitektuur (a. 1775—1800)».

Juba 1959. aastal oli Helmi Üprus avaldanud eesti, vene ja inglise keeles uurimuse «Tartu Riiklik Ülikool», milles käsitles üksikasjalikult ülikooli peahoone, aga ka teiste ülikooli arhitekti J. W. Krause ehitatud hoonete ehituslugu. Sellele perioodile pühendatud tööst on ulatuslikum

peatükk «Eesti arhitektuuri ajaloo» (1963). Hoolsa ja väsimatu töö tulemusena Tallinna, Moskva ja Leningradi arhiivides õnnestus Üprusel tuua täit selgust ka Tallinna 18. sajandi lõpu ja 19. sajandi I poole ehituskunsti arenguloosse. Täiesti uudne on aga mõisahoonete arhitektuuri ja mõisaparke käsitlev lõik selles peatükis. Meie arhitektuuri ajaloo oli seni olnud valge laik. 1967. aastal määrati Nõukogude Eesti preemia teaduse alal «Eesti arhitektuuri ajaloo» autorite kollektiivile, sealhulgas Helmi Üprusele.

Üprusel oli kavatsus võtta oma uurimistöö tulemused klassitsismist Eestis kokku ulatuslikumas monograafias, mis aga uurija surma tõttu lõpetamata jäi.

Üprus on tegelnud ka renessanss- ja barokkarhitektuuri ajaloo. «Eesti arhitektuuri ajaloo» on tema kirjutatud ka peatükk 18. sajandi arhitektuurist, «Eesti kunstiajaloo» (1975) peatükid 16., 17. ja 18. sajandi ehituskunstist, Eriväljaandena ilmus 1972. aastal brošüür «Mustpeade hoone».

Väga oluline on Üpruse panus keskaegse Tallinna arhitektuuri uurimisel. Kõigepealt tuleks mainida tema raamatut «Tallinn 1825», mis ilmus 1965. aastal eesti, vene ja saksa keeles. 1953. aastal avastas Üprus Moskva Riiklikus Sõjaajaloo Keskarhiivis Tallinna tänavseinte vaated, millel olid märgitud kõik tänavaid palistavad hooned. Need vaated on joonistatud Insenieride Komando ohvitseride poolt aastail 1820—1825 ja nende alusel pidi valmistama mudel. Pole teada, kas see kavatsus teostus, igatahes ei õnnestunud H. Üprusel sellist mudelit leida. Tõllal oli Tallinn säilitanud veel suurel määral keskaegse ilme ja need joonistused on väärtuslikuks allikaks tutvumisel keskaegse hoonestusega. Need heidavad aga valgust ka hilisema aja, eriti klassitsistliku perioodi ehitustegevusele Tallinnas. Nende jooniste detailse kriitilise analüüsi abil õnnestus H. Üprusel selgitada paljud Tallinna ehitusajaloolise arengu vähetuntud ja probleematilised momendid.

1965. aastal alustas Helmi Üprus Tallinna vanalinna üksikasjalikku uurimist koostöös arhitekt R. Zobeliga. Selle töö teostamiseks tuli Üprusel välja töötada linnaajaloolise arengu uurimise meetodika. See töö pidi jääma aluseks vanalinna hoonestuse rekonstrueerimisel — restaureerimisel ja funktsionaalsel tsoneerimisel ning linna generaalplaani koostamisel. H. Üpruse poolt teostatud uurimistöö tulemusi polnud võimalik täies ulatuses trükkida avaldada. Siiski ilmus tema sulest rida kirjutisi, milledest ta käsitles Tallinna vanalinna arengut ja selle regenereerimise-rekonstrueerimise probleeme. Mainida võiks kaht artiklit: «Täpsustatud lähteandmed Tallinna vanalinna rekonstrueerimiseks», mis ilmus 1969. a. artiklite kogumikus «Eesti arhitektuur» ja «Sotsiaalsete, funktsionaalsete ja looduslike isearasuste osatähtsus Tallinna vanalinna regenereerimisel», mis on avaldatud 1974. aastal almanahhis

«Ehitus ja Arhitektuur». Baltimaade kunstiteadlaste konverentsil Tallinnas 1976. aastal esitati H. Üpruse ettekanne «Ajaloolist linnade ja ansamblite komplekssest uurimisest». Samu probleeme käsitles H. Üprus ka Prantsusmaal, Saksa Föderatiivses Vabariigis ja Rootsis ilmunud artiklites: «The old Town of Tallinn» ICOMOS-i (International Council of Monuments and Sites) väljaandes «Monumentum», vol. VIII, Louvain-Paris 1972; «Zur Regenerierung der Altstadt von Tallinn (Reval)» ajakirjas «Deutsche Kunst und Denkmalpflege», 29. Jahrgang 1971, München 1972 ja «Die Architektur der Altstadt Tallinns und ihre Abhängigkeit von der mittelalterlichen sozialen Struktur» väljaandes «Hansische Studien III», Weimar 1975. 1971. aastal võttis H. Üprus osa Lüübekis toimunud konverentsist, kus ta esines ettekandega vana Tallinna regenereerimisest.

Tuleb märkida, et H. Üprus avas täiesti uue lehekülje Tallinna keskaegse elamuarhitektuuri uurimisel. 1976. a. ilmus restaureerimisalaste artiklite kogumikus tema uurimus «Keskaja elamutüüpidest Tallinnas». Üprus näitab veenvalt, et käsitus keskaegsest kaupmeheelamust Tallinnas oli kujunenud liiga tüpiseerivaks ja lakooniliseks; tulemuseks oli lihtsustatud ettekujutus kaupmeheelamu põhiplaanilisest kujunemisest. Näidete varal tõestab Üprus, et elamutüüpide alal valitses Tallinnas tegelikult suur mitmekesisus ja et kaupmeheelamu põhiplaanilise kujunemise käekäik oli vägagi komplitseeritud. Tallinna keskaegse elumaja tüüp oli uurijate poolt dateeritud 15. sajandisse; ometi on paljud 15. sajandile tüüpilised konstruktsioonid tuntud juba 14. sajandil. Oma uurimuses kirjeldab ja analüüsib Üprus õuemaju ja tänavseinas leidunud iseseisvaid väikeelamuid, mis olid hoopis teist tüüpi kui suured kaupmeheelamud. Üprus peatub pikemalt ka hoonetüübi juures, mis ürikutes esineb «boda» («bude») nime all ja kujutas endast ka üht elamutüüpi. Tallinna elamu probleemi käsitleb ta ka artiklis «Das Wohnhaus in Tallinn von 1500», mis ilmus 1976. a. Visbys väljaantud koguteoses «Beiträge zur Geschichte und Soziologie des Wohnens».

Skulptuurile pühendatud töödest mainime kõigepealt 1957. a. eesti, vene ja inglise keeles ilmunud brošüüri «Barclay de Tolly mausoleum». Üprus analüüsib selles Barclay de Tolly monumenti, mis on loodud kuulsale vene skulptori V. I. Demut-Malinovski poolt a. 1823 ja mis säilib Jõgevastes A. F. Štšedrini projekti järgi ehitatud mausoleumis.

Pikaajalise ja süvenenud uurimistöö tulemusena valmis Üprusel 1971. aastal raamat «Tallinna etikukivid»; autor annab selles detailse ja asjaliku ülevaate nendest Tallinna vanemale arhitektuurile nii iseloomulikest dekoratiivsetest reljeefidest, mis kaunistasid hoonete ees olevaid lahisi rõdusid, ilmumas on põhjalik teos Eesti keskaegsest raidkivikunstist. Üpruse

kirjutatud on ka lõigud renessansi ja baroki perioodi raidkivikunstist «Eesti kunsti ajaloo».

Tallinna ajaloo I köitele on Üprus kirjutanud osad arhitektuurist 17., 18. ja 19. sajandil, Moskvast NSVL Kunstide Akadeemia väljaandena ilmunud teoses «NSVL rahvaste kunstiajalugu» osad eesti arhitektuurist ja kunstist 16. sajandist kuni 19. sajandi II pooleni. Tuleb märkida ka Üpruse kaastööd Eesti Nõukogude Entsüklopeediale, kus suuremate töödena võib mainida «Eesti arhitektuur ja kunst 16.—19. sajandil» ja «Eesti rahvakunst».

Huviga jälgis Üprus nüüdisaja eesti kunsti ja süvenes innuga selle probleemidesse. Ta on avaldanud hulga artikleid eesti kunstinaätuste ja üksikute kunstnike (K. Raud, E. Kutsar, J. Saal, J. Jõgi, E. Timbermann jt.) kohta. Suure teadusliku väärtusega on aastal 1962 eesti, vene ja inglise keeles ilmunud uurimus «Kalevi-poeg eesti kunstis XIX saj. II p. kuni 1930. a.». Haaravalt on kirjutatud raamat «Päikesemängud» (1976). Selle teose koostamisel on aluseks võetud mõned kirjad ja piltpostkaardid, mis A. Vabbe saatis a. 1914 oma Itaalia reisil A. Tassale. Postkaartidel on Itaalia ehitusmälestiste vaated ja reproduktsioonid nendest itaalia meistrite teostest, mida Vabbe nägi oma rännakutel Itaalias, tagaküljel aga napsõnaline ja lakooniline tekst. Seda teksti ja pilte kommenteerides annab Üprus meile võimaluse see huvitav reis kaasa teha; teksti analüüsid tutvustab Üprus meid ka A. Vabbe kunstikäsitle ja esteetiliste vaadetega.

Nagu eespool mainisime, õiendas Üprus ülikoolis ka etnograafia alal eksami ülemastme (peaaine) ulatuses, Etnograafia-alastes töodes vaatleb ja uurib Üprus esimesena Eestis rahvaainelist vanavara kunsti spetsiifika ja kunsti arengu seisukohalt. 1947. a. avaldas ta ENSV TA Eesti Rahva Muuseumi Aastaraamatu uues seerias I (XV) uurimuse «Hõbehelmed ja eesti soost ehtemeistrid», 1969. a. Etnograafiamuuseumi aastaraamatu XXIV artikli «Eesti rahvakunst kunstiajaloo aspektist»; tema kirjutatud on ka peatükk eesti rahvakunstist «Eesti kunsti ajaloo» I köites.

Üpruse viimane tähtis üritus oli mõisaansamblite kompleksse uurimise organiseerimine koostöös mõnede nooremate teadlastega. Juba alates a. 1964 oli ta kirjutanud selle probleemi kohta rea artikleid, mis on avaldatud peamiselt Kodu-uurimise Komisjoni väljaannetes. Ka selle töö katkestas uurija surm.

Oleks aga ekslik otsustada Üpruse kui teadlase üle ainult tema trükkis ilmunud tööde järgi. Ühenduses restaureerimistöödega on Üprus koostanud Restaureerimisvalitsuse ülesandel hulga uurimusi üksikute ehitusmälestiste, ehitiste ansambelite ja gruppide kohta, mille käskkirjad säilivad Kultuurimälestiste Riikliku Projekteerimisinstituudi arhiivis.

Eesti NSV restauraatorite töö on korduvalt saanud kiitvaid hinnanguid nii kodu- kui välismaal. Selle kõrge taseme saavutamisel restaureerimisalases töös on suured teened ka Helmi Üprusel, kelle uurimused on alati andnud kindla ja õige aluse restauraatoritele. Märgime ka, et Üprus on mänginud olulist osa restaureerimise alal töötavate noorte kunstiteadlaste õpetamisel ja suunamisel ning oma suurte kogemuste edasiandmisel.

Üpruse tulemusriika uurimistöo eelduseks oli peale kõige muu ka see, et ta valdas täiuslikult prantsuse, inglise, saksa ja vene keelt ning luges ka itaalia, hispaania ja soome keelt.

Juba enne sõda täiendas Helmi Üprus oma kunstialaseid teadmisi Inglismaa, Hollandi, Saksamaa, Austria ja Ungari kunstikeskustes. Silmapaistva, rahvusvaheliselt tuntud uurijana on Üprus osa võtnud mitmetest teaduslikest nõupidamistest ja konverentsidest. 1969. aastal viibis ta Saksa DV-s seminar-nõupidamisel restaureerimisalastes küsimustes, 1970. aastal külastas Itaaliat, 1971. aastal esines ettekandega Lüübekis toimunud konverentsil, 1973. aastal Budapestis ICOMOS-i konverentsil.

Uurimistöo kunstiteaduse alal Eesti NSV-s on sõjajärgsetel aastatel olnud väga tulemusrikas. Helmi Üprus oli üks neid juhtivaid kunstiajaloolasi, kes on otsustavalt kaasa aidanud selle kõrge taseme saavutamisel.

VOLDEMAR VAGA

HELMİ ÜPRUS JA EESTI RAHVAKUNST

ANTS VIRES

Kirjutised rahvakunstist moodustavad Helmi Üpruse teaduslikus loomingus vaid murdosa. Ent nad on seda kaalukamad ja tähistavad selgesti murrangut eesti rahvakunsti uurimises suurema süvenemise, stiilrihnilise analüüsi ja konkreetse ajaloolise täpsuse suunas. Uue kvalitatiivse sammu astumist võimaldas siin kahtlemata ühelt poolt Helmi Üpruse laialdane eruditsoon Euroopa ja vahetult eesti kunsti ajaloo valdkonnas, teiselt poolt hea etnograafilise materjali tundmine, mille aluseks oli tema pikaajaline töötamine Eesti Rahva Muuseumis (1936—1947). Kõige selle juures oli aga eriti oluline tema iseseisev, sügavalt analüütiline ja sünteesi taotlev mõte.

Et paremini mõista Helmi Üpruse osa ja tähtsust eesti rahvakunsti käsitlemisel, on vaja mõne sõnaga iseloomustada varase-

mat uurimistööd ja selle tulemusi. Esimesed avalikud sõnavõtjad rahvakunsti küsimustes 20. saj. algul (Kristjan Raud, kollektionäär J. Gahlnbäck) ei pääsenud veel kaugemale asjaharrastuslikust tasemest. Esitati rahvakunsti ürgsuse ja üksnes kohalikust talupojamiljööst väljakasvamise tees. Kristjan Raud lähtus sealjuures selgesti rahvusromantilisest ideestikust.

Kuid üsna peatselt, 1916. a. Eesti Rahva Muuseumis peetud kõnes¹ esitas varalähkunud Helmi Neggo mitmeid olulisi ja arvestatavaid seisukohti, mis tähistasid rahvakunsti teadusliku uurimise algust. H. Neggo tõstis esile vajaduse selgitada kunstistiilide osa rahvakunsti arengus, mis olevat Eestis aga hoopis raskemini tabatav kui näiteks Islandil, Saksamaal või Rootsis. Eriti rõhutas ta omaaegset katoliku kiriku ja kloostrite vaieldamatut mõju, kuigi ei esitanud selle kohta konkreetseid näiteid. Ta juhtis tähelepanu paikkondlikele erijoontele ja märkis nende kujunemisel ära immigratsiooni ja mõne kohaliku eriti andeka meistri osa. Põhja-Eesti lillkirja võoras päritolu oli talle selge, kuid ta leidis, et selle «algu-pära probleem nõuab lahendamiseks palju eeltööd ja võrdlevat materjali».²

Edasises etnograafilises uurimises jäi rahvakunst kaua aega suhteliselt kõrvalisele kohale. Tehti kindlaks ornamentika põhitüübid ja neis avalduvad paikkondlikud erijooned, rõhutati valdavalt valitsevat, juurtega esiajalukku ulatuvat geomeetrist ornamentit, taimornamendi hilisust ja linnalist päritolu, selgitati talurahva ehetesse keskajal tunginud kiriklikud elemendid. Konkreetse ja sügava ajaloolise analüüsini aga ei jõutud, kunstistiilide osa eesti rahvakunstis jäi vaatepiirist enamasti välja. Kauaks ajaks jäi kehtima eesti etnograafia esimese autoriteedi Ilmari Mannineni seisukoht: «Suured kultuuri-stiilid, millelt soodsamais oludes elavad rahvad oma kunstile said uusi aineid ja suundi, ei jätnud eesti rahvakunsti märkimisväärselt jälgi.»³

Helmi Üpruse varane, käsikirja jäänud töö rahvakunsti valdkonnast «Eesti veimevaka kirjade tüüpe» (1942)⁴ jätkab veel traditsiooniks kujunenud käsitluslaadi ning piirdub vaid ornamenti tüpoloogilise analüüsi ja paikkondlike erijoonte selgitamisega. Kuid samas esitatakse mõõdamines juba viiteid kõrgkunsti ja kunstikäsitöö mõjule, rahvakunsti olemust aga iseloomustatakse «kuu pikka palki läbi kõikide ajastute, millesse üks kui teine kõrgkunsti stiil on püüdnud taguda naelu, millede tihedus ja tugevus on olenenud majanduslikust ja sotsiaalsest struktuurist ja muudest ühiskonnaarengulistest ja kultuurilistest teguritest». Ühelt poolt rahvakunsti ürgne tüvi, teiselt poolt aegade naelakirjad rahvakunstis, nende allikad ja levimise teed tõusevadki H. Üpruse edasises uurimistöös tähelepanu keskpunkti.

Kitsapiirilises lühiuurimuses «Hõbehelmed ja eesti soost ehtemeistrid» (1947)⁵ aval-

dub juba selles suunas sügavutiime, huvi koondub vanadele juurtele ja seostele Euroopa kunstistiilidega ning viimaste konkreetsele vahendajale linnade hõbe-seppade näol.

Möödub paarkümmend aastat. Helmi Üprus tegeleb hoopis teiste küsimustega. Ja siis, 1969. aastal, üllatab ta avalikkust laiahaardelise, sihte seadva artikliga «Eesti rahvakunst kunstiajaloo aspektist»⁶, millele peatselt järgneb ulatuslik üldine ülevaade eesti rahvakunstist «Eesti kunsti ajaloo» 1. köites.⁷ Need kaks tööd on teetähiseks eesti rahvakunsti sügava (kunsti)ajaloolise uurimise suunas, nad märgivad uut kvaliteeti uurimistöös, suurt sammu edasi senise valdavalt deskriptiivse esituse ja avarama perspektiivita vormi-analüüsi kõrval.

Helmi Üprus leiab eesti 19. sajandi rahvapärase ornamendis terve rea juurtega kaugemasse või lähemasse esiaega ulatuvaid motive, kuid ühtlasi rõhutab ta, et «ei ole õieti ühtki ajaloolist kunstistiili, mille jäljed kuidagi ei kajastu eesti rahvakunstis».⁸ Neist jälgedest esitab ta hulga konkreetseid näiteid, alates kesk-aegsest romaani ja gooti stiilist ning lõpetades ampiiri, biedermeieri ja 19. saj. eklektiitsismiga. Põhja-Eesti võõramaiste motiividega lilltikandis kajastuvad vahetult 17. saj. barokk-kunstis levinud ornament ja selle edasised stilistilised muundused rokokoos ja klassitsismis. Kõik see osutab aktiivset kaasaalamist moestiilidele, ühtlasi aga tugevat eri aegade elementide põimumist ja segunemist. «Ositi omandamine ja ositi säilitamine on rahvakunstis eriti oluline probleem».⁹ Samasugune sünkretism iseloomustab ka rahvausundit, mistõttu on ilmne, et rahvakunstis kajastub üsnagi olulisel määral mitte ainult rahva iluõiste, vaid üldse tema mõttemaailma ja maailmavaade. See teeb rahvakunsti uurimise eriti põnevaks, kuid ühtlasi ka väga raskeks ülesandeks.

Helmi Üprus rõhutas korduvalt, kuidas rahvakunsti tähendusliku külje avamisel tuleb olla äärmiselt ettevaatlik. Arhailistele sümbolmärkidele ei saa 18.—19. saj. rahvakunstis väga paljudel juhtudel anda enam seda sisu, mis neil algupäraselt võis olla. Nad on tihtipeale aegade vältel oma tähendust vahetanud ja korduvate ornamendimotiividena nii mõnigi kord muutunud lihtsalt ilustusteks. Ornamendimotiivide kui rahva mõttemaailma kajastajate tõlgitsemisel tuleb ühe olulise allikana silmas pidada nende arvukaid rahvapäraseid nimetusi.

Rahvakunstis traditsiooni loovate ja säilitavate teguritena tõstab H. Üprus õigus-tatult esile käsitõõtehnikat, tarbeesemete funktsiooni ja valmistusmaterjali pikaajalise püsivuse feodalismi tingimustes, ühtlasi aga ka rahva vaimumaailma, kombestiku, usundilised arusaamad, iluõiste ja meistrite võimed. Et rahvakunsti arengu kandjaks olid andekad üksikmeistrid, selles ei kahtle H. Üprus hetkegi. Ta rõhutab, et uute elementide ilmumisel ja levi-

tamisel olid konkreetseteks vahendajateks sakraalkunst, linnade ja mõisate käsitöölised, linnade vahendusel arenenud kauba-suhted, mõisateenijad jms.

Rahvakunsti konkreetne ajalugu on raske uurimisülesanne, sest varasemate sajan-dite «kunstiavaldusi kandvad esemed on jäägitult hävinud... Lünkade täitmiseks tuleb kasutada analoogiaid» ja kaudseid allikaid.¹⁰ Ainsaks erandiks on alates keskajast põhiliselt linnades valmistatud metallehted, milles kunstistiilide vahelduv mõju on leidude varal katkematult jälgi-tav muinasajast peale.

Ikka ja jälle räägib Helmi Üprus konkreetsete ajalooliste tingimuste silmaspida-mise vajadusest rahvakunsti nähtuste ja paikkondlike iseärasuste selgitamisel, kõigi asjaolude dialektilisest arvestami-sest. Ta seab üles suurejoonelise, selge ja meetodikindla uurimisprogrammi, mille teostamisel ta ise jõudis rajada vaid esi-mesed, kuid igati usaldusväärsed sihid. Nõnda on ta loonud eesti rahvakunsti uurimisele kindlad raamid, millele tugine-des edasine detailuurimine võib aina süga-vamini tungida rahvakunsti olemusse ning avada meile selles peituvad omapära ja internatsionaalsete sidemete rikkused.

MÄLESTUSI HELMI ÜPRUSEST

IRINA SOLOMÖKOVA

Tutvusin Helmi Üprusega Tartus 1947. a. TRÜ üliõpilasena muuseumipraktika ajal omaaegses Eesti Rahva Muuseumis (praegu Riiklik Etnograafiamuuseum), mille kultuuriloolise osakonna juhatajaks ta tol ajal oli. Aastatel 1949—1950 töötasime koos äsja asutatud Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituudi kunstiajaloo sektoris, H. Üprus vanema teadusliku töötajana, mina — kunstiajaloo esimese aspirandina. Tol ajal oli sektorijuhatajaks prof. dr. V. Vaga, nooremaks teaduslikuks tööta-jaks E. Tool (Marran). Sektori väikesele koosseisule vaatamata tegid kõik innukalt oma uurimistööd varasema arhitektuuri ajaloo alal, pidevalt kirjutati artikleid jooksva kunstielu kohta, diskuteeriti aja-loolastega. Helmi Üprus oli juba tollal suure staažiga kunstiteadlane, kuid te-maga vesteldes, tema nõuandeid kuulates ei jäänud kunagi muljet, et ta end kaas-vestlejast targemaks pidas. Vastupidi, noore, äsja ülikooli lõpetanud ja seega algaja kunstiteadlasega mõtteid vaheta-des oli H. Üprus alati heatahtlik, köitis oma ideederikkuse ja eruditsiooniga. Mängleva kergusega, nagu küllusesarvest pillas ta oma teadmistesalvest uusi mõt-teid, üldistusi, fakte, ideid...

On meeles, et just Tartu-aastail, Etno-graafiamuuseumis töötades mainis ta, et teda huvitavad eesti rahvakunsti ja stiili-kunsti vahelised seosed, rahvakunsti uuri-mine kunstiajaloolisest seisukohast. Too-kord jäi see töö muuseumis pooleli.

Hea perspektiivitundega alustatud teadus-lik uurimistöö Eesti klassitsistliku arhi-tektuuri alal oli edukas, kontaktid Leni-ngradi kunstiteadlastega ja töö Moskva ning Leningradi arhiivides avardasid veelgi uurimistööde haaret. Mäletan, kui innustunud rääkis ta neist erakordsetest võimalustest, mis nüüd avanevad eesti kunstiajaloo varasemate perioodide uuri-jatele. «Moskva ja Leningradi arhiivides on palju sellist materjali meie kunsti ja arhitektuuri kohta, mida keegi veel pole vaadanudki,» märkis ta. Erakordselt tundlik oli H. Üprus ajaloo (nii majandus-, poliitilise kui kultuuriajaloo) kui kunsti loomuliku tausta suhtes. Nõukogude teadlasele omase printsiipaalsusega nõudis ta kunstiteadlaselt eelkõige uuritava epohhi peamiste majanduslike situatsioo-nide ja poliitiliste vahekordade põhjalikku tundmaõppimist, kunsti kandvate jõudude ja ajastu juhtideede väljaselgitamist. Ta ei väsinud kordamast: «Oleksin ma Aja-loo Instituudis, esitaksin ma ajaloolastele iga päev küsimusi.»

Helmi Üpruses olid ühinenud omadused, mis iseloomustavad universaalse profiiliga teadlast — võime lahendada kunsti arenguprotsesside üksiküsimusi, kaotamata silmist sõlmprobleeme. Pöördudes üksik-

küsimuste poole, sidus ta neid ajastu kunsti ja kultuuri üldisema käsitlusega, tema tööd pole kunagi piiratud ajas ja ruumis, neis on ajastu head tundmist üld-euroopalikus ulatuses. Oma arhitektuuri-ajaloolistes uurimustes pidas ta alati sil-mas ka kujutava kunsti avaldusi. Nil sün-dis Tallinna keskaegse arhitektuuri uuri-muse ühest kõrvalprobleemist isegi kaks raidkivile pühendatud monograafiat: «Tal-linna etikukivid» (1971) ja praegu kir-jastamisel olev suurem uurimus «Raid-kivikunst Eestis».

Helmi Üprus oli esimesi nõukogude eesti kunstiteadlasi, kes vaatas talurahva poolt loodud materiaalsele kultuurile kui kunst-ile, ta oli erakordselt tundlik rahvakunsti kaudu avalduvate vaimsete väärtuste ja iluideaalide suhtes. Kunstiteoses nägi ta selle looja peegeldust, tema vaimuavaldust. Eesti rahvakunsti ja kohaliku stiilikunsti vaheliste mõjutuste ja sidemete uudne analüüs artiklis «Eesti rahvakunst kunsti-ajaloo aspektist», mis ilmus 1969. a. Etno-graafiamuuseumi aastaraamatus XXIV, tõi Helmi Üprusele suure tunnustuse ka väljaspool kodumaad. Ta valiti Soome Muinsuskaitseühingu aastakoosolekul Hel-singis 7. mail 1973. a. ühingu välismaa kirjajavahetajaliikmeks. Ühingu avaldas sel-lega austust H. Üpruse rahvakunsti-alase uurimistöö tulemustele.

H. Üprusega kahasse koostatud albumi «Kalevipoeg kunstis» (1962) ettevalmista-misel võisin veenduda, et ta hindas eelkõige neid kunstiteoseid, mis olid kantud kõrge-dest humaansetest ideaalidest. Üheks selli-seks kunstnikuks, kes juba 1930. aastate lõpul oli teda köitnud, oli Kristjan Raud. «Kr. Raua Kalevipoeg ei ole antiikange-lane. Ta ei ole atleet, ei ole muinaseestlase stilisatsioon, ei talupoiss ega isiklik välja-mõeldis. Kr. Raua Kalevipoeg ei ole ka ka stiihiline loodusjõud, vaid ta on hiid, kes kohati võtab üliku kuju («Linnuse ehitamine»), kes võitleb igipõliste vaenlastega, võitleb vaimupimedusega, avastab uusi maid, paneb rahva enesest värse loo-ma — ajalugu kirjutama. Kr. Raua Kalevipoeg on kunstniku loomingu lõpp-etapil väärikas ja tõsine, on mõtlev ini-mene. On aval, uhke ja tahtejõuline. Ta on peaaegu renessansiajastu inimene, hu-maansete ideede kandja, kelle kujutamisel sagedane profiili eelistamine osutab kunstniku kontseptsiooni kujunduslikele teedele, renessansskunsti traditsiooni-dele.»¹

Suure töö tegi H. Üprus ära «Eesti arhi-tektuuri ajaloo» (1965)² ühe koostaja ja autorina, samuti tekstide ja illustratsioo-nide toimetajana. Ar oli kollektiivi hing, juhtis käsikirjade arutluskoosolekuid rahu-likult, taktitundeliselt ja huumoriga, mis aitas üle saada nii mõnestki komplitseeritud situatsioonist. Osavõtt «Eesti arhitek-tuuri ajaloo» käsikirjade arutamises oli heaks kooliks allakirjutatule ning innus-tas mõned aastad hiljem asuma «Eesti kunsti ajaloo» koostamisele.

Keskaegne elamu Tallinnas, keskaegse

¹ H. Neggo, Eesti rahvakunst. Tartu, 1918.

² Sealsamas, lk. 15.

³ I. Manninen, Viron kansanomaisesta tai-desta. — Kalevalaseuran Vuosikirja 6, Porvoo, 1926, lk. 204.

⁴ Ülikooli seminaritöö, säilib Tartu Etno-graafiamuuseumis.

⁵ H. Üprus, Hõbehelmed ja eesti soost ehtemeistrid. — Eesti Rahva Muuseumi Aastaraamat I (XV), Tartu, 1947, lk. 138—156.

⁶ H. Üprus, Eesti rahvakunst kunstiaja-loo aspektist. — Etnograafiamuuseumi Aastaraamat XXIV, Tallinn, 1969, lk. 7—40.

⁷ Eesti kunsti ajalugu. 1. köide, I. Tal-linn, 1975, lk. 152—177.

⁸ H. Üprus, Eesti rahvakunst kunstiaja-loo aspektist, lk. 26.

⁹ Eesti kunsti ajalugu 1. köide I. lk. 168.

¹⁰ H. Üprus, Eesti rahvakunst kunstiaja-loo aspektist, lk. 29.

linna regenererimise probleemid, uurimistöö metoodika väljatöötamine, noorte uurijate juhendamine endises Restaureerimisvalitsuses ja mitmed küsimused köitsid pidevalt tema tähelepanu, võtsid ära aja ja energia. Kuid suurele töökoormusele vaatamata oli Helmi Üprusel alati palju ideid, uusi kavatsusi. Kõigile probleemidele lähenes ta nii kunstiajaloolisest kui ka esteetilisest aspektist. Ta oskas hinnata fakti kunstiajaloolises kontekstis, tunnetas hästi kunstiliikumise dünaamikat, kunsti spetsiifikat. Ta oli andekas kunstiteadlane kui ka erilise süvenemisvõimega kunstikriitik, kes omas intuiitiivset lähenemisoskust neile kunstinähtustele, mis teda huvitasid ja kaasa kiskusid. Tuletagem vaid meelde artiklit Tartu kunstnikust Johannes Saalist, mis oli oma kunstimõistmiselt, analüüsimeisterlikkusest tunduvalt oma ajast ees.

See kaasaelamise tunne avaldus ka tema suhtumises noorematesse kunstiteadlastesse ja kolleegidesse. Ta oskas rõõmustada koos oma nooremate töökaaslastega nende õnnestumiste puhul, ei jäänud kunagi ükskõikseks teiste murede suhtes, alati võis tunda tema isiklikku sügavat huvi, kui oli juttu kunstist, kunstikriitikast või kunstiteadusest.

Helmi Üprus oskas leida oma kunstiteaduslikele töödele väga mitmekesiseid vorme: põhjalik teaduslik eessõna 1965. a. ilmunud, seni uurimata arhiivmaterjalile tuginevale unikaalsele albumile «Tallinn 1825», Tallinna raidkivikunstile pühendatud monograafia «Tallinna etikukivid» (1971) ja meie kaasaegses kunstikirjanduses erakordne teos — essee «Päikesemängud» (1976).

«Eesti kunsti ajaloo» ühe juhtiva autorina tundis ta pidevat huvi selle suurteose valmimiskäigu vastu ja jagas minu muresid mitmel puhkudel, andis head nõu nendest jagusaamiseks. Ta pidas alati kinni nii kokkulepitud mahust kui ka käsikirja esitamise tähtajast. Eriti rõõmustas mind peatüki «Eesti rahvakunst» valmimine, mille sisseviimine kunstiajaloo üldkäsitluses mõnel pool imestust äratas. Praegu ei oleks enam mõeldav, et talurahva kunsti käsitlev osa võiks kunsti ajaloos puududa.

Teadlasena ei jäänud H. Üprus ükskõikseks ka Tallinna puuarhitektuuri (agulite hoonestuse) saatuse suhtes. Tema teaduslik ettekanne «Ajaloolist linnade ja ansambelite komplekssest uurimisest» Balti vabariikide kunstiteadlaste konverentsil Tallinnas 1976. a. septembris äratas laimat huvi ja vastukaja mitte ainult kunstiteadlaste ringkondades.

Mitmed tema teaduslikud ettekanded on avaldatud välismaa väljaannetes. Tuleb siiralt kahetseda, et enamik H. Üpruse teaduslikke töid (näiteks «Raidkivikunst Eestis», «Tartu raekoda», «Palklagede maalid Tallinnas», «Roosna-Alliku mõisa-hoone» ja terve rida teisi lõpetatud uurimusi) ei jõudnud trükki autori eluajal. Kui heita pilk tööle, mida ta oma elu

jooksul suutis ära teha Eesti 16., 17., 18., 19., 20. sajandi arhitektuuri- ja kunsti-ajaloo uurimisel, siis on tema panus eesti kunsti ja kultuuriajaloo uurimisse aukarustäratav. Ta on püstitanud arvukalt probleeme edasiuurimiseks, tema tööd on olnud suundaandvad. H. Üprus on kahekordne Nõukogude Eesti preemia laureaat («Eesti arhitektuuri ajaloo» ja «Eesti kunsti ajaloo» autorina).

Mõni aeg enne jäädavat lahkumist ütles ta: «Mul on elus olnud kolm suurt tööd: «Eesti arhitektuuri ajalugu», Tallinna vanalinna regenererimine ja nüüd mõisa-arhitektuur. Kui sellega ka hakkama saan, on mu elutöö tehtud.»

Erakordsete avarate vaimsete ja teaduslike huvidega inimesena, alati lahke ja abivalmina vaatamata saatuse löökidele, eluraskustele ja katsumustele, noori usaldavana — sellisena jääb ta alatiseks meelde kõigile, kes teda tundsid. Jääb püsima helge, kustumatu eeskujuna.

¹ «Kalevipoeg» kunstis, Tln. 1961, lk. 20.

² «Eesti arhitektuuri ajalugu» ilmus 1965. a. Autorid: H. Moora, V. Vaga, H. Arman, E. Ederberg, H. Üprus, K. Tihase, L. Gens, U. Kammal, V. Raam jt.

MÄLESTUSI HELMI ÜPRUSEST

MARTA MÄNNISALU

Helmi Üprusega tutvudes olin koolipingist oma esimesele ametikohale asunud kogemusteta noor inimene, keda lausa rabas Helmi Üpruse tohtu tarkusepagas. Oma suure eruditsiooni juures oli ta aga väga tagasihoidlik, armastusväärsest sõbralik ja osavõtlik. Imetlusväärne oli tema omapärane sarmikus ja ilu. Meie tutvuse algul domineeris ta lemmikriietuses valge värvus — ta kandis valget mantlit, valgeid kindaid, kingi ja kaelas valgeid pärleid. Moejoone poolest äratas ta alati ja kõikjal veidike tähelepanu. Tundus, et ta suutis ikka ja alati moodi mõnevõrra ennetada.

Tööalaste vilumuste kättejuhatamisel oli tal omalaadne õpetamismaneer — kõik toimus nagu muu seas, mitte nõudvalt ega pealesuruvalt. Arhiivides-raamatukogudes ehitismälestiste kohta andmeid kogumas käisime alguses alati koos. Neil ühistel käikudel oskas ta nii teel kui ka arhiivalide juures kergelt ja märkamatu anda lühikese ajaga edasi palju teadmisi-kogemusi. Et me alati koos tulime, kutsus TA Raamatukogu baltika osakonna juhataja

Voldemar Miller mind tema sputnikuks. Tähelepanu äratas Helmi Üpruse suur muusikaarmastus ja -huvi. Ta teadmised muusikavallast võisid võistelda teadmistega kunstiajaloo, oma erialast. Muusikute hulgas — nii elavate kui ka ajalooksaanute seas oli tal tohutult palju lemmitüüpe, kellest rääkis suure soojusega kui oma lähimatest sõpradest. Võrdselt armastas ta Tšaikovskit, Mozartit, Beethovenit, Brahmsi, Mart Saart jt., mõnevõrra eelistades ehk ainult Sibeliust. Paljudel kontsertidel, eriti meie esimestel kolleegiaastatel, käisime tihti koos. 1957. a. Leningradis arhiivis töötades viibisime ühel külmal õhtul Igor Bezrodnõi kontserdil, kus solistil katkes viiulikeel. Paljud kontserdikülastajad ehmusid väga, aga Helmi Üprus jälgis huvi ja erilise tähelepanuga, mismoodi suur kunstnik sellele äpardusele reageerib. Ta tundis suurt rahuldust, võib-olla väikest võidurõõmugi, kui kontsert tema mingi erilise sisetunnetuse kohaselt jätkus. Selsamal 3-nädalasel Leningradi komanderingul õpetas ta mulle märkmete ja visandite tegemist huvipakkuva hoone või detaili kohta. Iga päev pärast arhiivitööd jätkus tal jõudu mu teadmisi täiendada küll muuseumides ja näitustel või siis Leningradi tähelepanuväärseid arhitektuurimälestisi tutvustades. Sellest perioodist säilib veel üks märkmik, kus sees Helmi Üpruse joonistusi (kui ma ise mõne objekti visandamisega toime ei tulnud).

Helmi Üprust teatakse kui äärmiselt korrekse ja võluva käitumisega peent daami. Kindel viisakus ja suur enesevalitsemine igas olukorras ei jätnud teda kunagi. Mäletan üht keerulist ja ebameeldivat situatsiooni, mis tekkis ühe meie auväärse tööveterani Hermann Kuninga 70-nda juubeli tähistamise ajal restoranis «Nord». Viimase tollaegne nn. väike saal oli täis juubilaril sugulasi, tuttavaid ja töökaaslasid. Üks ei tundnud üht, teine teist. Ilmselt sellist olukorda ära kasutades poetas end meie seltskonda üks omamoodi huligaan. Täni pole keegi leidnud veenvaid põhjusi, miks just meie ta kõrvale istuma sattusime. Võõras mees oli kohutavalt tüütu, kuid Helmi Üprus püüdis temaga kõigest väest viisakas ja seltskondlik olla, pidades teda peoperemehe sugulaseks või tuttavaks. Juubilar ise pidas aga seda napsi mõjul juba täiesti talumatuks muutunud selli meie asutuse mõneks vähemtuntud ametnikuks. Kui lõpuks tõde ilmsiks tuli ja kutsumata külalisest lahti saadi, oskas Helmi kõik need üleelatud ebameeldivused naljaks pöörata, mitte solvuda. Jutuainet ja naeru sellest tüübist jätkus kauaks meie tollal veel väikeses kollektiivis...

Ühisel tööpõllul koos läbi rännatud 24 aastat on jätnud Helmi Üprusest head soojad mälestused. Kui püüda neid aga kirjeldama hakata, tuleb välja, et see on väga keeruline ja raske katse. Võib-olla on selle põhjuseks asjaolu, et Helmi Üprus oli nii inimese kui teadlasena äärmiselt terviklik ja sirgjooneline.



75. Helmi Üprus, 1977.

76. Helmi Üprus koos Ingrid Saguri, Hugo Renniku, Teddy Böckleri ja Villem Raamiga arhitektuurimälestiste ülevaatamise ekspeditsioonil 1958. a.

77. Helmi Üprus koos Hildegard Üpruse ja Marta Männisaluga Haapsalus.

78. Helmi Üprus koos Hildegard Üpruse ja Marta Männisaluga Kolovere mõisas.

70. AASTATE LÄÄNE KUNST

JAAK KANGILASKI

Kujunemisaastate kogemused, meeleolud ja mõtted jäävad inimesele tähtsaks kogu eluks. Kord omaksvõetust on raske loobuda, pigem püütakse seda kaitsta ja säilitada isegi muutunud tingimuste kiuste. Ka kunstiajaloo ei tule seetõttu mõne ajajärgu omapära põhjusi otsida sugugi ainult samast ajastust, vahel on ehk olulisemgi eelnenud ajajärgu, seega kaasaegsete kunstnike õpiaja meenutamine.

Uue aastakümne lävel on põhjust tagasi vaadata seitsmekümnendail aastail ja selgitada, mida nad tähendasid Lääne kunstile. Oleme ju harjunud, et iga aastakümme, kui mitte lausa iga aasta hämmastab meid mõne kvalitatiiivselt uue nähtusega sealse avangardismis. Siiski tundub, et peame tavapärasest ootusest loobuma, sest 70. aastate kunstis annavad tooni samad voolud, mis tärkasid juba 60. lõpul, ajal, mil õppisid ka paljud need, kes seitsmekümnendail olid parimas loomeas.

Kuuekümnendad aastad, eriti nende lõpp moodustavad tõesti erutava, murrangulise ajajärgu Lääne kunstis ja pole ime, et tolle aja vaim veel praegugi on jälgitav. Opositsiooni tegemine eelkäijatele, eriti vahetult eelnenud põlvkonnale on Lääne kunstis juba üle sajandi kombeks, kuid 60. aastate lõpul omandas see ennekuulmatu, kohati lausa hüsteerilise ägeduse. Suhteliselt erinevatelt lähtekohtadelt ja erineva argumentatsiooniga jõuti meelsuseni, mida võib nimetada kultuurinihilismiks. Pariisi 1968. a. maipäevade meelevaldustest võtsid osa ka kunstiüliõpilased ja just nende hulgas olevat kerkinud sellised loosungid nagu «Maha kultuur, elagu elu» või «Maha kunst, me ei taha õgida laipu». Kultuurinihilismi sotsiaalseid ja gnoseoloogilisi juuri on marksistlikud filosoofid ja esteetikud (eriti J. Davõdov) juba põhjalikult analüüsinud.¹

1968. a. mais läks rühm radikaalseid kunstiniimesi vägivaldselt sulgema Pariisi Moodsa Kunsti muuseumi kui «tarbetuks muutunud». Muuseum pakkus teatavasti esindusliku ülevaate kogu moodsa kunsti, eriti Pariisi koolkonna arengust postimpressionismist abstraksionismini. Mida siis radikaalid sellele kunstile ette heitsid? Kujundliku põhjenduse esitas üks sellest sümboolseks saanud meelevaldusest osavõtjaid, kunstikriitik Pierre Restany: «Kahtlen, kas 20. sajandit on üldse olemas olnud, pigem on seni jätkunud 19. sajandi aeglane suremine,»² ning lisas, et just eelmine sajand olevat pärandanud kahjuliku kalduvuse vaadelda maailma oma mina seisukohalt ja käsitada kunsti kui isiksuslikku eneseväljendust. Nüüd olevat

viimane aeg hakata looma kunsti, mis oleks vaba sellisest romantilisest anakronismist. Ka popkunst ei olevat «romantismist» veel päris vabaks saanud, sest kuigi popkunstnik kasutab allika ja materjalina anonüümset suurlinnakultuuri, üritab ta selle abil ikkagi luua unikaalseid teoseid ja isiksuslikku eneseväljendust. Tuleviku märke olevat ainult sellistes kunstides (näiteks nn. *mec-art*), kus fotomehaanilisi võtteid kasutades saadakse piiramatult arv võrdväärseid, ilma isiksuse jälgedeta äratõmbeid. Kunsti tulevik aga ei saavat piirduda tasapinnaliste teostega, vaid «... kaamera, valgustrükk, laser ja raal tulevad lõuendi ja pintslise asemele. 21. sajandi kunst peab kolima salongidest ja muuseumidest tehasesse ja tänavaile... Metsiku hooga tormav tehnoloogia pakub kunstnikele vahendi võõrandumisest vabanemiseks. Kunstnik peab vaid suutma sellest võimalusest kinni haarata — see ongi tõeline realism.»³ Tuleviku kunst peab hävitama liikide ja žanride piirid ja muutuma «totaalseks kunstiks», linnakultuuri rahvalikuks osaks. Kunsti eesmärgiks peab Restany «kollektiivse tundlikkuse» ja «mängumeelsuse» arendamist.

Restany kriitikas senise avangardismi aadressil on palju mõistetavat ja õiget, eelkõige mõte senise kunsti individualismist ja sotsiaalsest üksildusest. Teisalt teeb aga tehnilise progressi fetišeerimine temastki pahupidi-pööratud romantiku, kes tublisti sarnaneb omaaegsete futuristide või vene avangardistidega. Kummatigi sisaldab Restany «totaalse kunsti» programm mitmeid huvitavaid ja perspektiivikaid mõtteid. Uue tehnika ja kunsti liidu otsimine võib anda ja ongi juba andnud põnevaid, esteetilist kultuuri rikastavaid tulemusi nii Läänes kui ka sotsialismimaades. Rikastumisest saab rääkida aga vaid siis, kui uued kunstinähtused tekivad seniste kunstiliikide kõrval, mitte asemel. «Vanade» kunstiliikide ja žanride väljasuretamine ei ähvarda kunstikultuuri ainult kvantitatiivse vaesumisega, sest nendes on võimalik hoopis ulatuslikum isiksuse eneseväljendamine kui Restany propageeritud «totaalses» kunstis. Seda tunnistab ka Restany ise, kuid tema peab isiksusliku alge kadumist kunstis paratamatuks ja õigeks. Just see järeldus Restany ideedest on oluline käesoleva kirjutise jaoks, sest see seob neid mitmete teiste 60-ndate aastate lõpu teooriatega, mis mõnevõrra erinevate põhjendustega samuti isiksusele kunstis kadu kuulutasid.

Näiteks Marshall McLuhan leiab, et uued kommunikatsioonivahendid on juba kaasaegset inimest ümber kujundamas. Kui Gutenbergi leiutisele tuginev ühiskond olevat soodustanud individualiseeritud isiksuste tekkimist (igauks luges omaette ja erinevaid raamatuid!)⁴, siis TV-ajastu paneb inimesi mõtlema ja tundma täiesti ühtemoodi, nagu see oli keskaegses külas või kiviaegses sugukonnas.⁵ Sellised ini-

mesed muidugi ei vaja isiksuslikku kunsti.

Ka mitmesugused uus-vasakpoolsed mõttesuunad, mille kõrgaeg oli 60-ndate aastate lõpul, ühinevad isiksusevastasuses Restany või McLuhaniga. Vasakradikaalide sellealased ideed taanduvad õieti ühele lihtsale teesile, mille anarhistlikkus on ilmne: niivõrd kui isiksus on ühiskondlike suhete produkt, kehtiv ühiskond aga pahe, sedavõrd on ka isiksus negatiivne väärtus, mistõttu isiksuse väljendumine kunstis, isegi ühiskonnakriitilise sisuga teoses, olevat ikkagi kehtiva korra kasu tahtlik või tahtmatu toetamine. Näiteks H. Marcuse arvates on isiksuse kujunemine seotud reaalsuseprintsibi (S. Freudi mõttes) võiduga alateadvuse üle, reaalsuseprintsip olevat aga alati kasulik ainult võimukandjatele ja nende asutustele.⁶

Isiksuse hääbumises, massiga ühtesulamisest püüti näha demokratismi triumfi, kodanliku individualismi ületamist. Siin näeme kordumas juba mõnede möödunud sajandi romantikute traagilist eksitust — inimeste võõrandumist, nende vahelist psühholoogilist kuristikku püütakse ületada inimese sotsiaalse loomuse lammutamise hinnaga. Samasuunalised on näiteks mitmesugused antiintellektualistlikud teooriad, mis leiavad, et inimene on tõeliselt «ise» ainult spontaansetes eneseväljendustes. Antiintellektualismi teiseks lemmikvariandiks olid mõned idamaa-ihalused, mis europotsentrismi ja dogmaatilise ratsionalismi õiglast kriitikat üle pingutasid ning lootsid, et kogukondliku päritoluga ideoloogia võib lahendada kõik kaasaegse Lääne ühiskonna probleemid. Samal ajal aretas esimees Mao ühiskond indiviide, kes meelsasti tahtsid olla ainult «haljad kruvikesed», osakesed suures võidukas liikumises ilma oma näo ja mõteteta. Maoismi ideedel oli 60-ndate aastate lõpul küllalt hea minek just mõnede humanitarharitlaste ja kunstiniimeste hulgas, kes (muidugi ainult kaugvaates!) said maoismis näha oma romantiliste unistuste teostumist, indiviidi psühholoogilise võõrandumise ületamist.

Kokku võttes näeme, et lähtekohtadelt ja argumentidelt üsna erinevad teooriad liitusid ühes punktis — leiti, et arusaamine isiksusest kui mikrokosmosest, kordumatust, unikaalse teadvusega olendist, arusaamine isiksusest kui väärtusest, mis on kujunenud Euroopa kultuuris rohkem kui paari aastatuhande jooksul, olevat kui mitte lausa reaktsiooniline arusaamine, siis igatahes aegunud.

Isiksuse väljatõrjumine kunstist saigi selle aja kunstiprogrammide üheks peaesmärgiks. Umbes samadest ideedest võrsub ka teine suur eesmärk — lõplikult kõrvaldada kunstist ilu. Kunsti ilu ja «kultuursus» oli ka juba varem olnud mõnede avangardistidele pinnuks silmas. Dadaism ajas Esimese maailmasõja ajal üsna järjekindlalt iluvastast joont. 1961. a. avaldatud intervjuus deklareeris Marcel

Duchamp täiesti ühemõtteliselt: «... *ready-made* ide valik polnud mul kunagi mõjustatud mingitest esteetilisest kaalutlustest. Valik tugines alati visuaalsele ükskõiksusele ja hea maitse täielikule puudumisele.»⁷ Teises seoses väljendas Duchamp oma kunagise tegevuse iluvastast programmi veel selgemalt ning naeruvääristas neid avangardismi teoreetikuid, kes tema šokeerivais teostes «ilu piiride laiendamist» püüdsid leida.⁸ Pole siis ime, et vana dadaist oli 60—70-ndate aastate radikaalidele üks suuremaid autoriteete. (Ometi heideti temalegi ette, et valmistooted eksponeerides jäi ta siiski kunstnikuks, isiksuseks, ja sellega kultuuri ning ühiskonna orjaks.)⁹ Ka 20—30-ndate aastate sürrealistidele polnud ilu eriline väärtus, pigem vastupidi. Sama traditsiooni jätkas Jean Dubuffet, kes 1949. a. asutas «brutaalse kunsti ühingu», pidades selle nimel võitlust «kultuurse», «ilusa» kunsti vastu. Ka oli USA abstraktse ekspresionismi esiletõus 50-ndate aastate alguses seotud Pariisi koolkonna «ilusa» abstraksionismi kriitikaga. Kõigil neil juhtudel oli iluvastase põhjendus üldiselt üks — ilu kui midagi pealiskaudset ja võltsi peidab mõtte tõelisi käike ja aheldab spontaansust. Freudistlikule argumentile lisandus 60-ndate aastate lõpul poliitiline tõlgendus — kuna ilu aitavat kaasa sublimatsioonile, sublimatsioon on aga kasulik kehtivale korrale, olevat ilu seetõttu alati kontrrevolutsiooniline nähtus! Kunst ei tohtivat olla ilus lohutus või kompensatsioon, vaid ainult ärritav, pingestav, purustav jõud. H. Marcuse kirjutab (1964): «Selle asemel, et olla kehiva süsteemi teener, kes kaunistab selle ettevõtmisi ja armetust, peab kunst muutuma selle ettevõtmiste ja armetuse hävitamise vahendiks.»¹⁰ ja hiljem (1969): «Kunst peab mässama mitte ainult selle või teise stiili vastu, vaid igasuguse stiili vastu üldse, igasuguse vormi vastu kunsti, senise kunsti vastu üldse.»¹¹

Juba 19. sajandi romantikud ja realistid, vastandina klassitsistidele, ei tahtnud kunstis näha ainult ilu teenimise vahendit, vasakekstremismi kaldunud romantika aga jõudis järeldusele, et kunst ja ilu on surmavaenlased.

Kolmandaks märkame 60-ndate aastate lõpul püüdlust kaotada kunstiteos kui meeleline objekt. Sellisel püüdlusel on teatud piirini mõistetavad põhjused — mida rohkem kunstnikud põlgasid kommertssüsteemi ja kogu valitsevat korda, seda piinavamalt elasid nad läbi tõsiasi, et ka kunstiteosed on vaid kaubaartiklid. Siit tärkas soov luua teoseid, mida ei saa osta, müüa ega koguda, mida ei saa talletada galeriides, muuseumides või erakogudes. See püüdlus avaldub leebemas vormis ainult näituse jaoks mõeldud teoste loomises, radikaalsemalt aga katsetena isegi näitusel meelelist objekti võimalikult vältida. Traditsioonilistele piltidele või kujudele hakatakse eelistama *environment*'e ja *happening*'e ja püütakse kasutada seni

täiesti kunstikaugeid materjale. Kõike seda õigustati tavaliselt vasakekstremistlike kapitalismivastaste loosungitega, aga ka eespool mainitud püüdega luua «totaalset», liigipiire ületavat kunsti, mis väljaks näitusesaalistest ja muutuks elukeskonna rikastamise vahendiks.

Neljas püüdlus tuleneb suurel määral juba kolmest eelmisest. Seda võiks nimetada püüdeks kustutada piir elu ja kunsti vahel, lahustada kunst elus ja lõppkokkuvõttes likvideerida kunst täielikult. Näiteks Saksa FV poeedi Hans-Magnus Enzensbergeri arvates on kultuur kodanluse viimane kindlus ja igasugune kunstilooming, niivõrd kui ta kuulub kultuuri, on revolutsiooni reetmine. Seetõttu polevat enam võimalik ega vajalik kunsti teha, vaid tegelikus elus võidelda.¹² Prantsuse kunstikriitik Alain Jouffroy kirjutab: «Kunsti teose «surm» on moraalsete, esteetiliste ja kommertslike väärtuste surm, tänu millele suudame astuda tõelisse ellu... ja ainuke kunst, mis jääb veel avastada, on kunst teha revolutsiooni.»¹³

Kunsti ja elu kokkusulamist püüti vahel õigustada ka ilma vasakekstremistliku ideoloogiata. Tüüpiline on näiteks püüde eitada kunsti peegeldavat või modelleerivat funktsiooni, muuta kunst ainult üheks tegelikkuse faktiks. «*Art povera*» teoreetik G. Celant kirjutab: «Kunstnik hävitab oma sotsiaalse funktsiooni, kuna ta ei usu enam kultuuriväärtustesse... Tähtis pole mitte jaatada või peegeldada elu kunstiteostes, vaid elada elu nagu kunstiteost...»¹⁴ McLuhani kuulus lause «*Medium is the Message*» tähendab, et kommunikatsioonivahend on tegelikult oma tähenduse poolest sama mis kommunikatsiooni sisu ja selle järgi ei tule eksponeeritud objektis otsida mingit varjatut tähendust või tagamõtet. Objekt tähistab ainult iseenast. Seega aga ei erine kunstiteos ükskõik millises muust objektist, kunsti ja elu piir on täiesti suvaline, kunstnik võib kuulutada kunstiks ükskõik mille.

Nimetatud neli püüdlust on pärit suurel määral samadest allikatest, nad on üksteisega läbi põimunud ja osaliselt kattuvad. Need püüdlused sisalduvad 60-ndate aastate lõpu ja 70-ndate avangardismi programmides ja kunstnike avaldustes oma loomingu kohta, mõnikord järjekindla ideoloogiana, teinekord motiveerimata hoiakutena. Mil määral aga selle aja kunst tegelikult vastab neile vaimsetele suundumistele? Kas ei tähtsustata üle kunstnike ja neid mõjustanud mõtlejate ideede osa kunsti arengus? Võib-olla on kunstiteosed ise hoopis teistsugused kui tegijate või tõlgendajate avaldused? Kindlasti ei tohi panna võrdsusmärki avangardismi teooria ja praktika, programmavalduste ja tegelike teoste vahele, eriti kui arvestada, et avaldusi tehti ja tehakse sageli suurelt osalt reklaami pärast. Siiski tundub, et põhijoontes on 70-ndate aastate kunst tõepoolest küllalt vastav oma programmidele, ning kunstitegijate kavatsused on nende töödes suurel määral ka teostunud. Kõigis

70-ndate aastate avangardismi vooludes on eespool käsitletud püüdlused selgesti nähtavad.

Popkunsti assamblaazidest kujunesid *environment*'id juba 60-ndail aastail. Mõistet *environment* (ümbritsemine, keskkond) on kasutatud mitmes tähenduses. Kõige kitsamalt võttes on see näitusesaali osa täitev kompositsioon, kuhu kunstnik on koondanud mitmesuguseid esemeid, nii valmistooteid, nende osi kui ka maalitud või modelleeritud objekte. Sellise kompositsiooni suhtes asub vaataja tavaliselt väljaspool (näiteks George Segali teosed). Teisel ja kõige tavalisemas tähenduses on *environment* teos, mis haarab publiku endasse ja püüab teda mõjustada mitmete või kõikide meelte kaudu, pakkudes intensiivseid, üllatavaid ja stimuleerivaid elamusid. Kui sama püütakse teha väljaspool näitusesaali, kogu elukeskonna, eriti suurlinna kujunduses, on kasutatud mõistet *environment* tema kolmandas tähenduses. Kuna *environment*'is on tähtis lavastuslik külg ja publiku aktiveerimise püüde, on teda mõnikord peetud *happening*'i üheks vormiks või eelastmeks. Siiski on *happening*'il pikk ja iseseisev eelajalugu. *Happening*'i tunnuseid esineb juba sümbolistlikus teatris (A. Jarry, E. Satie) ja futuristide manifestides, kindlasti aga dadaistide etendustes. Teisalt on 60—70-ndate aastate *happening*'ide eelkäijaks 50-ndate aastate abstraktne ekspresionism, kus pildi tegemine võis muutuda omaette etenduseks ja mõnel juhul olulisemaks kui tulemus ise (Pollock, Mathieu, eriti aga Y. Klein). 60-ndail aastail arenesidki *happening* ja *environment* käskäes ja osalt põimudes, esimeses on juhtiv etenduslik, teises ruumi organiseeriv aspekt. Aastakümneni lõpul tugevnes mõlemas ühiskonnakriitiline meelsus ja kõiki norme ning tabusid irriteerivaina või trotsivaina pärandsid nad 70. aastaise. Eriti skandaalsed ja nihilistlikud olid Viini «Otsese kunsti» etteasted loomade sisikonna või inimkeha eritiste ärakasutamise (saavutasid erilise menu Kasselil «Documenta'1» 1972). Sedalaadi üritusi on jätkatud, tõi küll, vaibuva innuga kuni viimase ajani. Lääne-Saksamaal sai kuulsaks J. Beuys oma loomarasva-ekstsessidega ja ühe-mehe teatriga «Kuidas seletada pilti surnud jänesele». Beuysist sai juba 1961. a. kuulsate traditsioonidega Düsseldorfil Kunstiakadeemia professor (hiljuti olevat ta akadeemiast siiski lahkuma sunnitud õppetöö täieliku desorganiseerimise pärast). Tema *happening*'ide ja assamblaazide keskseks teemaks on peetud irratsionalismi ja indeterminismi ülistust. Seda, et Beuysi teosed objektiviivsete tunnuste poolest praktiliselt ei erine mitte-kunstist, kinnitab ka ühe tema talendi austaja arvamus, et tema kunstist osasaamine eeldab isiklikku kontakti kunstnikuga,¹⁵ sest ainult kunstnik ise teab, mida ta kunstiks pidada soovib. Beuysi tegevus käib osalt nn. *body-art*'i alla (mis on *happening*'i üheks variandiks

või «edasiarenduseks»). *Body-art* on kunstniku keha kasutamine etenduses või siis selle jäädvustamine filmis, fotodel või videolindil (V. Acconci, B. Nauman, D. Oppenheim). Teine suur ja eelmisega osalt kattuv liin 70-ndate aastate kunstis on *Minimal Art*, mis tekkis samuti juba kuuekümnendate aastate keskel. Alguses kasutati seda mõistet kõige lihtsama vormiga popkunsti teoste (mõnede R. Rauschenbergi ja A. Warholi tööde), aga ka kõige lakoonilisemate *hard-edge* ja teiste neokonstruktivistlike kompositsioonide tähistamiseks.¹⁶ Hiljem ühendati selle mõiste alla selliseid nähtusi nagu süsteemkunst, seeriakunst, ABC kunst, primaarsete struktuuride kunst jms.,¹⁷ mille iseloom on osalt juba nimetustest aimatav. Maalijad-minimalistid on näiteks Ad Reinhardt, E. Kelly, K. Noland, F. Stella. Laiemalt on tuntud minimalistlikud skulptorid (D. Judd, R. Morris, C. Andre, T. Smith, A. Caro). 60-ndate aastate minimalism harrastab äärmiselt nappe, tavaliselt geomeetriselisi vorme, mis on «puhastatud» isikupärase käekirja jälgedest ja igasugustest isikupärastest mõtetest ning tunnetest. Maalidel näeme suuri, selgelt piiritletud, laitmatult siledaid värvipindu, joone, vöote, ringe jms., skulptuuris metallist või plastmassist hästiviimistletud kuupe, koonuseid, risttahukaid, torusid jne. Sellise minimalismi tahtlik tundekülmus ja primitiivsuse lihtsate vormide selgus on tõepoolest impersonaalne ja masinlik, kuid teravaid aistinguid pakub ta kindlasti. Enamasti sellega teose mõju piirdubki, kuid mõni sobiva vaimse kontekstiga vaataja võib aktiveeruda ning oma assotsiatsioonidest sügavamagi elamuse saada (mille eest ta küll eeskätt iseendale tänu-lik peab olema, kuigi kaasautorlusele provotseerimistki ei saa täielikult alahinnata). 60-ndate aastate minimalismis on seega järgmise aastakümnega võrreldes veel tegemist meeleliste objektidega. 60-ndate aastate lõpul kujuneb Itaalias «*Arte povera*» nime all minimalismile lähedane vool, mis sellega suures osas kattubki. Ometi on *arte povera*'s objekti elimineerimise püüdlus silmatorkavam. G. Celant lülitab raamatus «*Arte povera*» (1969) selle suuna alla mitmeid juba minimalistidena tuntud kunstnikke (näiteks R. Morris, kes 1965. a. tegi veel fiiberklaasist kindlavormilisi objekte, 1968. aastal vedas näitusesaali põrandale koor-matäie valdiribasid. Sama Morris oli aga juba 1963. a. endale reklaami teinud notariaalselt kinnitatud avaldusega ühe oma töö kohta. Selles avalduses ütleb ta, et kõnealusel teosel puudub allkirja andmise päevast alates igasugune esteetiline kvaliteet ja sisu), kuid jätab kõrvale need, peamiselt maalijad, kelle tööd siiski veel liiga senise kunsti moodi olid ja mõni võib-olla veel dekoratiivset ilugi pakkus (näiteks F. Stella või K. Noland). Nende asemel on kaasa tõmmatud kunstnikke, kes eksponeerisid kõiejupe, liivahunnikuid, kaltse, kive jms. (J. Beuys, E. Hesse, R. Ruthen-

beck, A. Boetti, K. Sonnier, B. Flanagan, G. Anselmo jt.), aga ka teisi (M. Heizer, R. Smithson), kes rohkem nn. maakunsti (*land-art*'i) või hoopis kontseptualismi esindajatena tuntud on (J. Kosuth, D. Huebler, J. Dibbets).¹⁸

Land-art'i tekkimine minimalismist on omamoodi loogiline. Kui mõni minimalist tõi näitusesaali kive või mulda, et luua võimalikult impersonaalset ja mitteilusat, võimalikult objektivaba ja võimalikult reaalsusega segunevat kunsti, siis teised leidsid, et õigem on minna loodusesse mulla, kivide, vee ja õhu kallale, et luua teoseid, mida juba kindlasti enam muuseumikeldrisse peita ei saa. Nii jõudiski näiteks R. Smithson spiraalse lainemurdja rajamiseni Utah' soolajärvel. Aga juba 1968. a. ütles D. Huebler, et teose idee ja selle dokumenteerimine on tähtsamad kui teose tööline füüsiline teostamine.¹⁹ See oligi juba kontseptualism — vool, milles eelkirjeldatud aatelised suundumised kõige järjekindlamalt teostuvad. Kontseptualistid leiavad, et senine avangardism on olnud «morfoloogiline», s. t. on loodud vorme, millel pole üldse või on väga vähe ideelist tähendust. Kunsti olemuseks aga olevat ideed, kontseptioonid, mille materialiseerimine aga olevat teisejärguline või lausa tarbetu. Sellele mõttekäigule oli aluseks tõsiasi, et juba popkunstis, eriti aga minimalismis võis kunstiteos meeleliste tunnuste poolest vähe erineda mitte-kunstist. Kunstiks tegi mõne objekti mitte selle meeleline vorm, vaid «väljatõstmine» harjumuspärasest ümbrusest, seega kunstniku otsus, valik. Töodes peituva idee (kontsepti) väljatoomiseks, selle seletamiseks ja hindamiseks vajab «morfoloogiline» kunst kriitiku või tõlgendaja abi. Kontseptualism aga ei vaja mingit tõlgendajat, kuna ta koosnebki vaid kontseptidest, mis ühemõtteliselt on teatavaks tehtud. Kontseptuaalsed teosed on ühelt poolt mitmesugused ettepanekud või plaanid (Jan Dibbets teatab: «Mulle meeldivad plaanid, mida keegi ei saa teostada või siis need, mida võib teostada ükskõik kes»)²⁰, või banaalsete faktide kirjeldused, teisalt kunstniku enda mingisuguse (tavaliselt mõttetu) tegevuse või mõne muu protsessi pedantselt täpne dokumenteerimine. (Näiteks V. Acconci raport selle kohta, mitu minutit suutis ta igal 1970. a. veebruarikuu hommikul taburetile ja tagasi maha astuda.) Dokumendid (joonised, mõõtmiste arvulised tulemused, sõnalised tekstid, fotod, videolindid jne.) ei tohi aga muutuda «ilusateks», huvitava- vateks objektideks, vaid peavad jääma ainult idee fikseerimise vahendiks. Suur osa kontseptualismi ongi peamiselt verbaalne tegevus, näiteks J. Kosuthi tautoloogilised arutlused kunsti kohta («*Art as idea as idea*»). Võib öelda, et kontseptualistlik teos teatab ise, mis ta on ja ta on see, mida ta teatab. Nõnda ongi saavutatud «vabanemine» isiksuse eneseväljendusest, ilust ja kunstiteosest kui objektist ning ühtlasi on kunst täielikult lahustatud

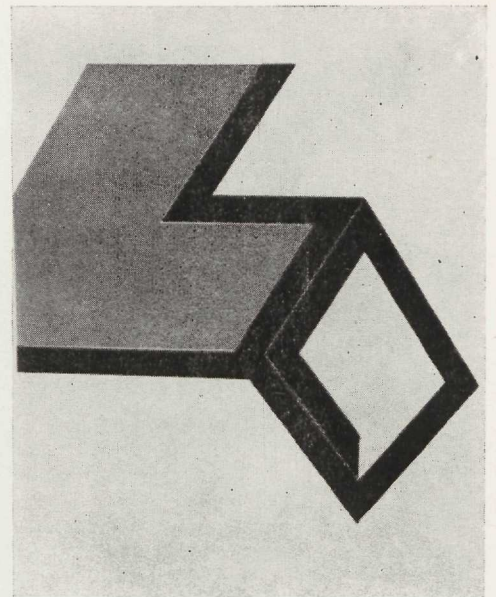
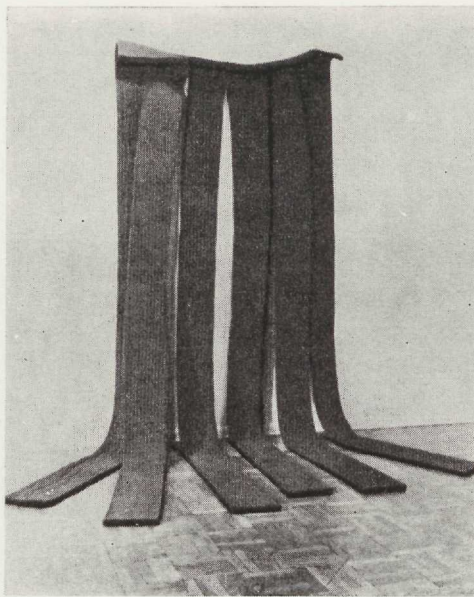
elus, sest kunst võib olla kõik, mida kunstnik selleks nimetab.

J. Kosuth jõuabki sisuliselt seisukohani, et kunst pole mitte objektis, vaid kunstniku kontseptisoonis selle kohta, mis on kunst²¹. Objekti elimineerimises on ehk kõige kaugemale jõudnud R. Barry, kes 1969. aastal hoidis lukus *Art & Project* galeriid Amsterdams selle aja vältel, millal seal teadupärast tema näitus pidi toimuma.

70-ndatel aastatel tekkis veel üks vool, mis esimesel pilgul näib olevat täiesti vastandlik eelmistele, nimelt hüperrealism. Tõepoolest, selles näeme maale või skulptuure, mis on vähemalt meelelised objektid ja pealegi jäljendavad loodust, seega teevad seda, mida Lääne avangardismis enam ammu pole vajalikuks peetud. Tegelikult olid ka hüperrealismi alged juba 60-ndate aastate popkunstis olemas ja juba siis tegid mitmed maalijad foto-taolisi pilte (M. Pistoletto, P. Pearlstein). Hüper- või fotorealismi suur tõus on aga kindlasti 70-ndate aastate alguse omapära. Nii USA-s kui Lääne-Euroopas ilmus küm-ned kunstnikke, kes väga täpsetes, lausa illusionistlikes, tihti suuremõõtmelistes teostes kujutasid tegelikkuse (tavaliselt suurlinna) üksikuid fragmente. Hüperrealismi pöördumine reaalsuse poole oli ja on tõepoolest tema positiivseks eripäraks muu avangardismiga võrreldes. Mõne detaili intensiivne, sugestiivne, teravdatud eristamine võib olla suure sotsiaalse ja esteetiliselt tähtsusega. Paremad hüperrealistlikud teosed sunnivad nägema tavalist, kuid taju tuimuse tõttu märkamata jäänud maailma. Hüperrealismi olemus pole aga mitte ainult illusionistlikus tõetruuduses, vaid ka püüdes välistada igasugust tundeavaldust ja hinnangut kujutava suhte, esitada seda kui külma fakti. Samuti hoidub ta motiivi täiendamisest, ümber-tegemisest, komponeerimisest. Hüperrealismile pole fotoaparaadi kasutamine sugugi ainult tehniline, vaid põhimõtteline küsimus, sest fotoläätis «näeb» kire-tult ja «objektiivselt», seega teisiti kui alati subjektiivne ja valiv inimsilm. Hüperrealismis võib leida mõnikord šokeerivate detailide kujutisi, kuid tavalisem on banaalse, kulunud, kõigile tuttava visuaalse materjali kasutamine. Nõnda on hüperrealism tihti vaba eneseväljendusest ja ilust ning elu ja kunsti piiri ähmastamine toimub teoste illusionismi abil. J. de Andrea või D. Hansoni skulptuurid (viimasel tihti kaetud kauplusest ostetud riietusega) võistlevad Mme. Tussaud' vahakujude kollektsiooni paremikutega. Pole ime, et hüperrealismi ilmumisel tekkinud elevus andis peagi maad igavusele. Hüperrealism on siiski kummutanud meil mõnikord esineva naiivse kujutluse, mis seostab kunsti väärtuse ainult looduse jäl-jendamise määraga ja mille järgi hüperrealism peaks olema igal juhul hoopis parem kui kogu muu 20. sajandi avangardism. Näiteks mõned nõukogude kunsti-teadlased nägid fotograafiliselt täpsete

looduskujutuste ilmumises Lääne kunstis ainult sealse kunsti «tervenemist». ²² Tegelikult selgub, et looduse täpne jäljendamine ei tee hüperrealismi vaimselt oluliselt erinevaks muust 70-ndate aastate avangardismist ja järelikult on formalistlik ja vale kunstiväärtust ainult loodusläheduse astme järgi määrata. Teiselt poolt tuleb rõhutada, et foto kasutamine kujutavas kunstis on hoopis laiem nähtus kui hüperrealism. Küsimus ei ole ju tehnilises vahendis, vaid ideedes ja meeleoludes, mida selle abil saavutatakse. Hüperrealistile on fotolik kujutamine omaette põhimõtteline ja õieti ainus eesmärk ning mõned nendest maalivad banaalset fotot matkides isegi ilma fotot kasutamata, sest nad tahavad kõrvaldada tundelisuse või huvitavuse «ohu». Samal ajal võib otsest fotomaterjalile toetudes luua vähem või rohkem selge autoripoolse tõlgenduse ja meeleoluga või ideega teoseid (näiteks mitmed kaasaegsed Soome või Rootsi kunstnikud), mida kuidagi ei tahaks hüperrealismiks nimetada, samuti võib, nagu öeldud, kõrgemalt hinnata neid hüperrealiste, kes suudavad tuimunud maailmapilti uuendada.

Kokku võttes näeme, et 70-ndate aastate kunst vastab põhijoontes tema loojate soovidele. Selles mõttes, Lääne kunstnikkonna ühe arenguetapi vaimsure indikaatorina ja mälestusmärgina on ta kindlasti oma ülesande täitnud. Küllalt masendav on aga vaadata ja hinnata seda vaimsuret ennast. Sotsiaalsed ja gnoseoloogilised argumentid kultuurinihilismi kasuks annavad tunnistust ummikust, kuhu avangardistlik kunstnikkond on jõudnud. Kuigi nihilismi taga võib tihti aimata siirast meeleheidet või võitlejavaimu, ei saa sellest veel tuletda vabandust ja õigustust kunsti faktilisele likvideerimisele. Kultuurinihilism, nagu igasugune muu ekstremismgi, pole suutnud kõigutada seda ühiskonda, mille vastu ta mässab. Pigem on ta opositsioonijõudude lõhestamisega seda isegi tugevdada aidanud, kultuuri ja kunsti hävitamiskatsed jäävad ikka peamiselt eneserahuldamiseks või eneselohutuseks nagu rebase ja hapude viinamarjade loos. Paljud avangardistliku kunsti nähtused on võimalikud ainult seetõttu, et on olemas endine kunst, sest sellega polemiseerimine, selle parodeerimine, selle eitamine on pahatihti ainsaks probleemiks, mida mõnest uusteosest võib leida. See omamoodi parasitlikkus ei välista, et mitmedki radikaalid on teinud kunstile surma kuulutamise endale tasuva eluaegse professioni. ²³ Seega on aga ka valitsevast komertssüsteemist vabanemise unistus osutunud petlikuks.

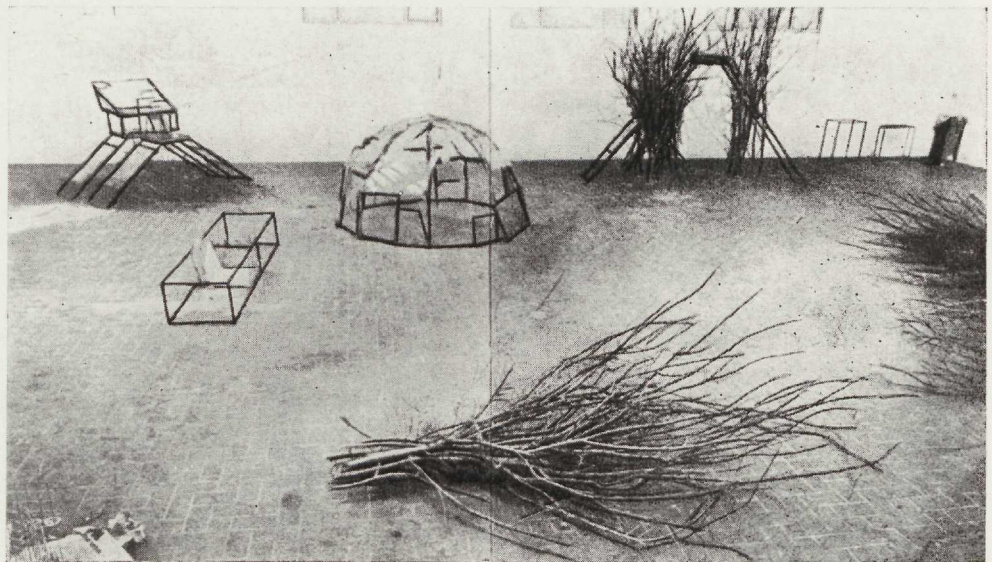


82

79 80

81

83



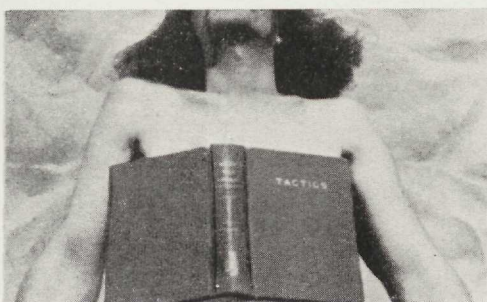
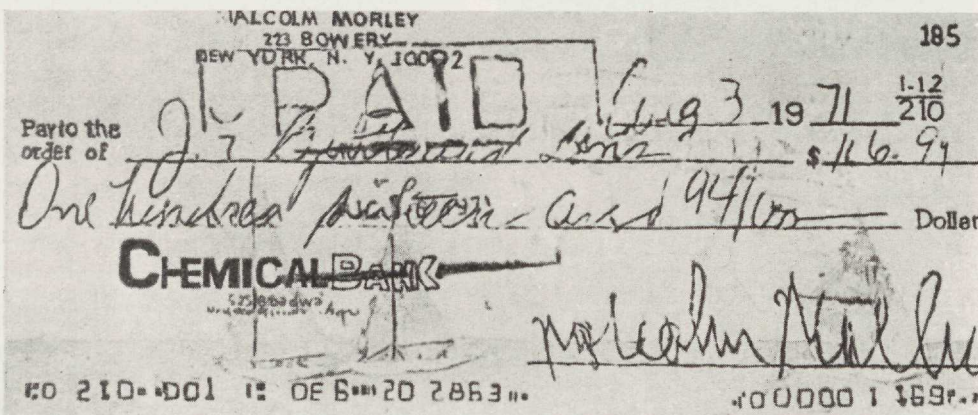
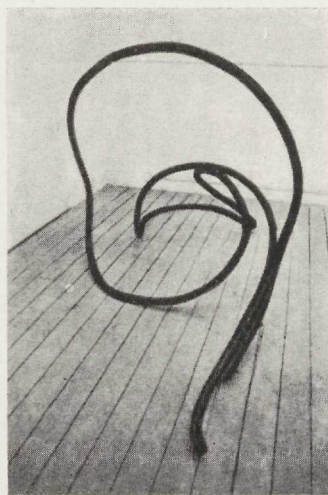
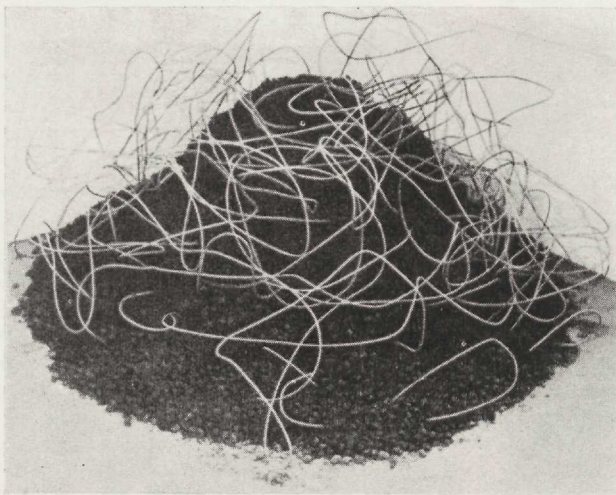
79. Robert Morris. Allkirjata. 1968.

80. Frank Stella. Lanckorona III. 1971.

81. Mario Merz. L' Attico galeriis Roomas toimunud väljapanekult. 1969.

82. Herman Nitsch. Orgiate-müsteeriumide teater. München. Jaanuar, 1974.

83. Stuart Brisley. Prostitueeriv kunstnik. Sündmus. Juuli, 1972. London, Gallery House.



Ummiku tõdemine on viimasel ajal ka avangardismi seniste apologetide hulgas maad võtnud. Muidugi pole see veel isenesest mingi uudis — iga uue laine ilmumisega on ikka mõni senine pooldaja avangardismi vastaseks muutunud (näiteks H. Read, kes reageeris vihaseks popkunsti ilmumisele). 70-ndail aastail oli selliseid taganejaid siiski hoopis rohkem. Avangardismi perspektiivitusele vihjavad pea-aegu kõik 70-ndate aastate kunsti üldkäsitlused (H. Arnason, U. Kultermann, D. Lucie-Smith). Nukralt tunnistatakse, et *happening*'idel võib parimal juhul olla mingi mõju ainult temast osavõtjatele,²⁴ või et kontseptualism on kunst ainult kunstnike endi jaoks.²⁵ 60-ndate aastate unistus «rahvalikust» avangardismist on igatahes hääbunud. 1969. a. väljendas Lucy Lippard optimistlikku arvamust, et «dematerialiseeritud» kunsti ees on avarad perspektiivid,²⁶ kuid 1979 on näiteks E. Henning tunnistanud, et kontseptualism ei suuda ühiskonnale midagi pakuda.²⁷ Tuntud USA kriitik C. Greenberg ütles (1978): «Filister väitis omal ajal, et moodne kunst on dekadentlik, ja viimase aja kunst näib tahtvat teha kõik, et sel filistril õigus oleks,» ning avaldas lootust, et avangardism varsti lõpeb, s. o. lõpeb kujutus, et hea kunst peab ilmingimata uus olema ja vanale vastanduma.²⁸ Avangardismi kriis on aga julgustanud paljude varasemate voolude esindajaid ning seetõttu on 70-ndate aastate lõpu kunstielu Läänes kirevam ja eklektilisem kui vist ükski varasem aastakümme — kõrvuti erinevad praktiliselt kõik 20. sajandi ja isegi 19. saj. lõpu kunstivoolud. Eriti silmatorkav on abstraktse ekspresionismi (eriti maalilis) ja sürrealismi (maalilis ja graafikas) taastulek. Páris 70-ndate lõpus kujunes USA läänerannikul ka üks mingil määral uus abstraktsionismi stiilike, nn. mustrimaal (*pattern-painting*), mida iseloomustab mõne kindla motiivi (geomeetrilise või orgaanilise) süsteemipärane kordamine pildi pinnal ning vahel ka toetumine ornamendimustri eeskujudele. Tuleb aga nõustuda G. Boudaille'ga, et tegemist on peamiselt USA kunstikaupmeeste poolt ülespuhutud nähtusega, sest mustrimaal kõlbab jälle müügiks ja keskikihi kodukaunistuseks ning sobib eriti praegu moesolevate «retro» või kitsiliku sisekujundusega.²⁹ Kinetistlike, lumino-kineetiliste ja audiovisuaalsete mängumaa-ilmade loomine, raalikunst jne. on suhteliselt süütu (niivõrd, kui ta ei ürita muud kunsti välja tõrjuda) ja tihti huvitav osa 70-ndate aastate kunstist, kuid ka see tugineb täielikult eelmiste aastakümnete samalaadi katsetustele, põhimõttelist uut lisamata.

Restany sõnu pisut muutes võiks kokkuvõtvalt öelda, et 70-ndate aastate kunst ei jõudnudki sündida, jätkus ainult 60-ndate aastate aeglane, pikaleveninud suremine. Milliseks kujuneb Lääne 80-ndate aastate kunst, see sõltub kindlasti sealset ja ülemaailmsest sotsiaalsest arengust,

mis tõenäoliselt sunnib haritlasi loobuma romantilistest illusioonidest ja ühiskondlikust isolatsioonist, sunnib neid valima ja omaks võtma konstruktiivsema missiooni 20. sajandi lõpu kuhjuvate vastuolude keskel.

- ¹ Näiteks, Ю. Н. Давыдов, Эстетика нигилизма, М. 1975; Ю. Н. Давыдов, Берство от свободы, М. 1978.
- ² P. Restany, Valkoinen kirja, Porvoo-Helsinki (1970), lk. 27.
- ³ Sama lk. 29.
- ⁴ Marshall McLuhan, Quentin Fiore, The Medium is the Message (1967), lk. 50.
- ⁵ Marshall McLuhan, The Gutenberg Galaxy (New York 1969), lk. 43.
- ⁶ H. Marcuse, Eros and Civilization, London 1956, lk. 34.
- ⁷ U. Meyer, Conceptual Art, New York 1972, sk. IX.
- ⁸ H. Richter, In Memory of a friend, Art in America, July/Aug 1969.
- ⁹ Ю. Н. Давыдов, Эстетика..., 204.
- ¹⁰ H. Marcuse, One-Dimensional Man, (Boston 1968) lk. 239.
- ¹¹ H. Marcuse, An Essay on Liberation, (Boston 1969) lk. 22.
- ¹² Ю. Н. Давыдов, Эстетика..., 161.
- ¹³ A. Jouffroy, Kunst ist Revolution, Köln 1969, lk. 201.
- ¹⁴ G. Celant, Art povera, New-York — Washington (1969), lk. 201.
- ¹⁵ H. H. Arnason, A. History of Modern Art, London (1978) lk. 663.
- ¹⁶ R. Charmet, R. Brunyate, The Concise Encyclopedia of Modern Art, Chicago (1974), lk. 23.
- ¹⁷ Vt. kogumik «Minimal Art». A Critical Anthology, koostaja G. Battcock, New York 1968.
- ¹⁸ Vt. G. Celant, Art povera.
- ¹⁹ D. Lucie-Smith, Art today, London 1976, lk. 415.
- ²⁰ U. Meyer, lk. 121, D. Lucie-Smith, lk. 419.
- ²¹ U. Meyer, lk. I, lk. 164 jj.
- ²² Модернизм. Анализ и критика основных направлений. Москва, 1973, lk. 283.
- ²³ Sama, lk. 247, 271 jj.
- ²⁴ D. Lucie-Smith, lk. 414.
- ²⁵ U. Meyer, lk. XX.
- ²⁶ Lucy R. Lippard, Changing, New York 1971, lk. 276 jj.
- ²⁷ E. B. Henning, The Trouble with conceptualism, Art International, Nr. 8, 1979.
- ²⁸ Wohin geht die Avantgarde? Das Kunstwerk, Nr. 6, 1978.
- ²⁹ G. Boudaille, Pattern painting, Connaissance des arts, Nr. 331, 1979.



84 85 89

86

87

88 90



- ⁸⁴ Reiner Ruthenbeck, Hunnik, IV. 1969.
- ⁸⁵ William Tucker, Alkirjata. 1971.
- ⁸⁶ Malcolm Morley, Tšekimaal. 1972.
- ⁸⁷ Dennis Oppenheim, Lugemisasend teise astme põletushaavade saamiseks. 1970.
- ⁸⁸ Robert Smithson, Spiraal Jetty, Suur Soolajärv, Utah. 1970.
- ⁸⁹ Duane Hanson, Noor poesküija. 1973.
- ⁹⁰ Ralph Goings, Interjäär. 1972.

AUNIMETUSED, AUTASUD, PREEMIAD.

ENSV rahvakunstniku aunimetuse pälvitud graafikud Vive Tolli ja Ilmar Torn, ENSV teenelise kunstniku aunimetuse graafik Olev Soans, kujundajad Taevo Gans ja Mait Summata-vet ning teatrikunstnikud Uno Uibo ja Aime Unt. ENSV teenelise kunstitegelase aunimetuse vääriliseks tunnustati kunstiteadlased Jaak Kangilaski ja Leo Soonpää, skulptor Olav Männi ja tarbekunstnik Mall Tomberg. NSVL Kunstide Akadeemia korrespondeerivaks liikmeks valiti ENSV teeneline kunstnik Jaan Vares.

Kristjan Raua nim. vabariiklik kunsti aastapremia määrati 1977. a. loomingule eest maalikunstnik Olev Subbile (maal «Juuliku»), graafik Vive Tollile (illustatsioonid raamatule «Mees, kes teadis ussisõnu») ja vabagraafiline sari «Aastaajad»), tarbekunstnik Mari Räägule (loodusmotiividel rinnanõelade sari ning portreelise ja figuraalse lahendusega käevõru) ja autoritekollektiivile väljaande «Eesti kunsti ajalugu» I k. 1. ja 2. osa eest.

1978. a. loomingule eest määrati preemia tarbekunstnikule Leo Rohlinile (dekoratiivne keraamiline pannoo) ja Anu Rauale (vaip «Kodutuled»), maalija Evald Okasele (maal «Kunstnik ja linn») ning skulptor Ülo Õunale (skulptuurportreed «V. Panso», «Tiit Pääsuke», «Kaljo Põllu»).

Vilniuse maalitriennaali preemiad (juuni 1978) said Evald Okas (Leedu NSV Kunstnike Liidu peapremia), Tiit Pääsuke (kultuuriajakirja «Baraj» preemia), Olev Subbi (Vilniuse Plastmasstoodete Tehase preemia) ja Toomas Vint (Vilniuse RSN Täitevkomitee preemia).

Konrad Mäe 100. sünniaastapäeva juubelimedal määrati Juhan Muksile 1978. a. parima maastikumaali «Viljandi sügise hakul» eest.

Eesti NSV Kunstnike Liidu maali 1978. a. aastapremia määrati Jaak Adamsonile («Raskelt läbitav maastik J. Smuuliga peaosas»), Malle Leisile («Näitlejanna Kersti Kreismanni portree»), Olav Maranile («Sügise Lillekülas») ja Tiit Pääsukele («Vaike»).

Eesti NSV Kunstnike Liidu graafika 1978. a. aastapremia määrati Avo Keerendile (värviline plastikaatlõige «Agresiivne stseen») ja Silvi Liivale (litograafia «Helin»).

Eesti NSV Kunstnike Liidu tarbekunsti 1978. a. aastapremia määrati Anu Rauale (vaip «Kodutuled»), Leo Rohlinile (vabariiklik tarbekunstinäitusel välja pandud keraamilise grupi eest) ja Elo Järvele (nahkesemete ekspositsiooni eest vabariiklik tarbekunstinäitusel).

Eesti NSV Kunstnike Liidu kujundajate 1978. a. aastapremia määrati Helle Gansile (Sverdlövi-nim. kolhoosi keskushoone kujundus Tsoorus) ja Virve Aunrele (restorani «Kalinka» kujundus Tallinnas). B-preemia Urmas Allingule ja Ralf Fiskeriile (Kirovi-nim. näidiskalurikolhoosi hoone Tallinnas, Pärnu mnt).

Kunstiteaduse ja -kriitika 1978. a. aastapremia määrati Mai Levinile (näituste kataloogid «Juugendstiil eesti kunstis» ja «Konrad Mägi» ning artikkel «Juugendstiil eesti kunstis» (almanahh «Kunst» 52/2, 1978), Ene Lambile (artiklid «Kevadnäitus» («Sirp ja Vasar» nr. 19, 12. V 78) ning artikkel kogumikus «Töid kunsti-teaduse ja -kriitika alalt» nr. 2, 1978).

«Sirbi ja Vasara» 1978. a. preemiad määrati Jüri Kuuskemaale (artiklid «Restaureerimisboom Leedus» SV nr-d 35—37), Evi Pihlakule kunstikriitiliste artiklite eest («Mõtisklema ahvatlev Olav Maran», SV nr. 44; «Rahutu Konrad Mägi», SV nr. 43) ja Anu Rauale vaiba «Kodutuled» eest.

Balti vabariikide plakatinäituse preemiad-78. Laureadi diplomid said Jüri Kaarma, Alfred Saldre ja Valeri Smirnov. Näituse diplomid anti Endel Palmistele ja Tõnu Soole.

Üleliidulise Rahvamajandusnäituse medalid anti Oktoobrirevolutsiooni 60. aastapäevale pühendatud Eesti NSV juubeli-väljapanekul esinemise eest järgmistele kunstnikele:

Kuldmedal — Georgi Markelovile; hõbemedalid — Igor Balašovile, Aarne Mesikäpäle, Rein Mägarile, Saima Sõmerile, Vive Tollile, Lea Valterile, Oivi Varele, Tea Vellerinnale ja Esta Vossile; pronksmedalid — Lidia Elkenile, Luule Heapostile, Enn Johannesele, Ludvig Kruusmaale ja Bruno Tombergile.

XIX üleliidulise võistluse «Raamatukunst 1977» I järgu diplomid sai Vive Tolli raamatu «Mees, kes teadis ussisõnu» kujundamise eest, III järgu diplomid said Ivi Raudsepp A. Tammsaare «Miniatuuride» kujunduse ja illustratsioonide eest ning Villu Toots väljaande «Kalligraafilisi etüüde» eest.

Vinni näidisvohostehnikumi preemia määrati Valdur Ohakale õlimaali «Tee» eest.

EKP Pärnu Linnakomitee ja Pärnu Linna RSN Täitevkomitee aukirjad said «Kunstinädal-78» puhul Hugo Hiibus, Riho Kuld, Vilma Reinholm, Malle Sasi ja Bruno Tomberg.

NÄITUSETEGEVUS 1978. A. TALLINNA KUNSTIHOONES

11. I — 23. I «Maali aastapremiad — 77». 34 autorit, 24 teost.

11. I — 23. I Noorte tarbekunstnike keraamika ja tekstiili näitus. Autoreid 23, eksponaate 128.

1. II — 20. II Vilniuse maalitriennaalile konkureerivate taieste konkurss-näitus. Autoreid 29, eksponaate 116.

27. II — 20. III IV vabariiklik plakatinäitus. Autoreid 80, eksponaate 180.

24. III — 4. IV Eesti NSV Arhitektide Liidu korraldatud arhitektuurinäitus.

14. IV — 10. V Tallinna kunstnike kevadnäitus (maal, graafika, akvarell, skulptuur). Autoreid 110, eksponaate 174.

22. V — 26. VI Vabariiklik tarbekunsti näitus.

6. VII — 24. VII Gruusia maalijate grupinäitus. Autoreid 11, eksponaate 53.

9. VIII — 11. IX «Rahvakunst ja tänapäev» (eksponaadid «Arsilt», «Ukult» ja rahvakunsti näiteid (puit, tekstiil, metall)) — kokku 1207 eksponaati.

20. IX — 16. X «Mari Adamsoni looming 1969—1978» (25 vaipa, 41 monotüüpiat).

24. X — 20. XI Vabariiklik sügisnäitus. 24. XI — 18. XII Tartu kunsti näitus. Autoreid 59, eksponaate 173.

Kunstisalongis

Jaauanuaris — Voldemar Peili juubelinäitus;

Marju Mutsu graafika; jaauanuaris-veebuaris — A. H. Tammsaare juubelinäitus; veebruaris-märtsis — näitus «Jablo-nec-77» rändekspositsioon (NSV Liidu ehted), Kristel Hmelnitski ja Mari Kana-saare moekunst; märtsis — Eduard Ein-manni personaalnäitus, Minni Patuse nahk-ehitööd ja akvarellid; märtsis-aprillis — Ernst Hallopi maalid ja joonistused, Ellen Kolgi skulptuurid; aprillis-mais — Anu Raua vaibad, unikaalkeraamika näitus-mük; mais — Suure Isamaasõja vetera-nide teoseid; juunis — Voldemar Haasi teatrikavandid ja maalid; juulis — Lem-ming Nageli maalid, Harry Jürgensi ja Ellen Wilnow' (Leipzigist) graafika; augus-tis — Lia Laasbergi ehted; augustis-sep-tembris — Stig Fredriksoni (Soome) maal-id, Jaan Tammsaare raamatugraafika; septembris — tekstiilkunstniku Ülle Raa-diku ja ruumikujundajate Malle Agabuši ja Ivi-Els Schneideri looming, Erik-Arne Uustalu dekoratiivsed plaadid; oktoob-ris — Aime Jürjo teosed, Heiti Polli maal-id ja Silvi Liiva graafika; oktoobris-no-veembris — Ilmar Torni graafika ja õli-pastellid; novembris-detsembris — Jüri Kase maalid ja joonistused, Lembit Palmi skulptuurid; detsembris — skulptuurikom-positatsioonide näitus ja Rahufondi näitus-mük.

Kunstihoone väikeses saalis

Jaauanuaris — Kristi Palmi nahkehistööd; veebruaris — Stephen Raul Anaya (USA) graafika.

Eesti NSV Riiklikus Kunsti-instituudis oli 16. IV — 27. IV avatud köitekunsti näitus.

25. VIII — 25. IX oli avatud akvarellinäi-tus.

Kiekinde Kõkis oli 8. IX — 22. X avatud Kaja Kiits-Karmi ja Elo Järve nahk-vaipade ja nahkplastika näitus.

Eesti NSV Kunstifondi ränd-näitused korraldati 1978. a. 40 punktis. Peale maali, akvarelli, graafika ja skulptuuri korraldati ka tarbe- ja teatri-kunsti näitusi. Personaalnäitustena esitasid oma loomingut Paul Kamm, Kaljo Põllu, Eino Mäelt, Maret Olvet, Valli Lember-Bogatkina, Ernst Hallopi, Nikolai Korma-šov, Voldemar Haas, Toomas Vint, Silvi Liiva, Jaak Adamson, Ilmar Torn.

OSAVÖTT NÄITUSTEST VALJAS-POOL VABARIIKI

Eesti NSV noorte maalijate näitus Moskvas Vene NFSV KL näitusesaalis.

Üleliiduline akvarellinäitus Moskvas.

Enn Põldroosi personaalnäitus Moskvas.

Vilniuse IV maalitriennaal Vilniuses.

Balti plakati näitus Riias.

Rahvusvaheline keraamikanäitus Faenzas (Naima Uustalu).

Norra graafikabiennaal.

21. kunstinädal viidi 1978. aastal läbi Pärnus, kuid kunstinädala programm hõl-mas ka vabariigi teisi rajooni. Suurema-dest üritustest nimetagem Köitekunsti näi-tust ning selle põhjal toimunud teadus-likku konverentsi ERKI-s, samuti Tallinna ja Tartu kunstnike kevadnäitust. Üldse korraldati sel kunstinädalal 60 näitust, viidi läbi üle poolesaja kohtumise, konsul-tatsioonid, nõupidamise jm. üritusi. Kunsti-nädalast võttis osa üle 70 kunstniku ja kunstiteadlase.

riti 76 maali, 15 akvarelli ja pastelli, 50 graafilist lehte ja joonistust ning 15 skulptuuri, kokku 156 tööd, 91 autorilt.

12. X oli näituse arutelu. Ilmus nimestik. 27. X — 21. XII toimus Elmar Kitse personaalnäitus. Tutvustati 73 teost ajavahemikust 1939—1972. Näitusega tähistati E. Kitse 65. sünniaastapäeva. Ilmus kataloog.

31. X — 21. XII oli avatud Aime Kuulbuschi skulptuuride näitus. Eksponeeriti 22 teost aastaist 1971—1978. Ilmus buklet.

27. XII avati Konrad Mäe maalide näitus. Eksponeeriti 98 maali, 9 joonistust, 4 akvarelli. Näitus oli pühendatud K. Mäe 100. sünniaastapäevale ja eelnevalt eksponeeritud Eesti NSV Riiklikus Kunstimuseumis.

Avatud oli ka Tartu Riikliku Kunstimuseumi filiaali — Eesti NSV rahvakunsti prof. Anton Starkopfi ateljee-museum. Korraldati 3 näitust: üks A Starkopfi pronks- ja marmorteseist, teine A. Starkopfi kunstikogust, kolmas A. Starkopfi graniidiloomingust.

V ä j a s p o o l m u u s e u m i :

29. I suleti Elva Rajoonidevahelises Koduloomuseumis Leili Muuga maalide näitus, mis oli avatud 23. XII 1977.

25. I — 9. III oli Valga Rajoonidevahelises Koduloomuseumis avatud C. Klari ja P. Ulase graafika näitus. Eksponeeriti 9 C. Klari ja 11 P. Ulase tööd.

1. II — 30. II tutvustati Elva Rajoonidevahelises Koduloomuseumis valikut kujutava kunsti kaugõppekursuse näituselt, väljapanek koosnes 23 teostest.

6. II — 6. III eksponeeriti Võrus Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuseumis valikut Tartu V tarbekunstinäituselt, kokku 110 tööd.

3. IV — 23. IV oli Võrus Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuseumis avatud K. Pärsmäe maalide näitus, mis koosnes 32 teostest.

12. IV — 22. V eksponeeriti Elva Rajoonidevahelises Koduloomuseumis valikut Tartu V tarbekunstinäituselt, väljapanek koosnes 133 tööst.

5. V — 1. VI tutvustati valikut läti noorte graafikute näituselt Elva Rajoonidevahelises Koduloomuseumis. Eksponeeriti 14 lehte.

25. V — 14. VIII eksponeeriti Valga Rajoonidevahelises Koduloomuseumis näitüürmorti ja lillemaali eesti nüüdis-kunsti, näitusel oli 13 tööd.

26. V — 6. X oli Elva Rajoonidevahelises Koduloomuseumis avatud L. Liivat-Makarova maalide näitus, eksponeeriti 16 teost.

31. V — 28. VIII tutvustati Elvas L. Hanseni Majamuseumis eesti noorte graafikute loomingut, kokku 14 lehte.

4. IX — 13. XI eksponeeriti Valga Rajoonidevahelises Koduloomuseumis K. Põllu metsotintosaarja «Kodalased», millest oli väljas 14 lehte.

12. X — 13. XI oli Elva Rajoonidevahelises Koduloomuseumis avatud näitus näitüürmortist ja lillemaalist eesti nüüdis-kunsti. Eksponeeriti 18 teost.

20. IX — 22. X eksponeeriti Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuseumis valikut vabariiklikult portselaninäituselt, ekspositsioonis oli 183 teost.

14. X — 15. XII oli Viljandi teatris «Ugala» avatud Andrus Kasemaa joonistuste näitus, mis koosnes 18 teosest.

1. XI avati Elva Rajoonidevahelises Koduloomuseumis valik vabariiklikult portselaninäituselt. Ekspositsioonis oli 181 teost. Näitus jätkus 1979. a.

Originaalteostest r ä n d n ä i t u s i eksponeeriti 1978. a. 15 paigas. Tutvustati 8 näitust, mis olid komplektee-

ritud järgmiselt: «Eesti nõukogude graafika I», «Eesti nõukogude graafika II», «Noored graafikud», «Valik ekliibriseid ja raamatuillustratsioone», «V. Tolli ja A. Keerendi teoste näitus», «H. Eelma ja K. Põllu teoste näitus», «E. Okase graafika näitus», «Tartu Laste Kunstikooli õpilastööde näitus».

Lektuurium: jätkus 1977. a. alanud loengute tsükkel «Euroopa sotsialismi-maade kunst». Käsitleti Saksa DV kaas-aegset kunsti (E. Illak), Tšehhoslovakkia SV kunsti (M. Raup), Ungari RV kunsti (E. Asu-Ounas), Bulgaaria RV kunsti (K. Piirimäe) ja Rumeenia SV kunsti (R. Varblane).

1978. a. novembris alustati uut lektuuriumi «Maaližanrid läbi aegade». Peeti 2 loengut: «Mütoloogiline maal» (R. Varblane) ja «Ajaloomaal» (K. Piirimäe). Loengusari jätkus 1979. a.

1979. A. KUNSTNIKUD-JUBILARID

6. jaanuaril kunstnik-karikaturist Hugo Hiibus — 50 ja keraamik Evi Luppe — 50; 16. jaanuaril tarbekunstnik Silvi Kalda — 50; 3. veebruaril kunstiteadlane Toomas Lepiksaar — 50; 4. veebruaril maalikunstnik Arnold Akberg — 85; 20. veebruaril maalikunstnik Efraim Allsalu — 50; 25. veebruaril akvarellikunstnik Arnold Simson — 80; 27. veebruaril tarbekunstnik Lilian Linnaks — 50 ja kunstiteadlane Vilma Reinholm — 50; 22. märtsil graafik Paul Luhtein — 70; 8. aprillil maalikunstnik Astrid Saare — 50; 4. mail graafik Uno Martin — 60; 20. mail maalikunstnik Valerian Loik — 75; 29. mail skulptor Georgi Markelov — 50; 18. juunil skulptor Arseni Mölder — 60; 29. juunil kunstiteadlane Voldemar Vaga — 80; 7. juulil maalikunstnik Juhana Muks — 80; 8. juulil teatrikunstnik Frits Matt — 70; 14. juulil teatrikunstnik Meeri Säre — 50; 25. juulil maalikunstnik Lembit Rull — 75; 28. augustil maalikunstnik Nikolai Kormašov — 50; 3. septembril maalikunstnik Ann Audova — 75; 21. septembril kunstnik-karikaturist Edgar Valter — 50; 23. septembril tarbekunstnik Ede Kurrel — 70; 30. septembril skulptor Endel Bergman — 60; 3. oktoobril maalikunstnik Voldemar Väli — 70; 5. oktoobril maalikunstnik Irina Bržesskaja — 70; 6. novembril tarbekunstnik Salme Kirsimäe — 60 ja tarbekunstnik Ester Tartlan — 50; 14. novembril maalikunstnik Ida Anton-Agu — 75; 20. novembril skulptor Linda Rosin — 75; 21. novembril tarbegräafik Diana Laev — 60; 19. detsembril graafik Ollimar Kallas — 50.

1978

21. jaanuaril suri maali- ja raamatu-kunstnik Endel Maissaar, 5. juulil ENSV teeneline kunstnik graafik Richard Kaljo, 17. juulil graafika- ja kirjajunkunstnik Paul Reeveer, 31. juulil kunstnik-kujundaja Aleksei Viilup, 17. septembril skulptor Lydia Laas, 9. oktoobril maalikunstnik Enn Volmere, 6. detsembril ENSV rahvakunsti maali ja Lepo Mikko.

РЕЗЮМЕ

Олаф Утть. На пороге нового десятилетия. В статье подводятся некоторые итоги развития эстонского советского искусства в 70-е годы, отмечаются главные результаты, достигнутые в ходе претворения в жизнь решений XXV съезда КПСС, и рассматриваются задачи, стоящие перед эстонскими художниками и их профессиональной организацией при подготовке к XXVI съезду КПСС. Народ ждет от художников все более глубокого осмысления социалистической действительности и раскрытия ее основных черт и тенденций, и это прежде всего путем правдивого, психологически убедительного изображения рабочего человека — нашего современника. В связи с этим особую важность в деятельности Союза художников приобретает обогащение идейно-теоретического багажа художника, укрепление связей с производственными коллективами, более активный творческий обмен, повышение уровня художественной критики, забота о плодотворном развитии творческой молодежи. Необходимо в значительной степени усилить пропаганду искусства и разнообразить ее формы, успешно развивать и дальше уже сложившиеся в этой области ценные традиции. (стр. 2—4).

Андрес Тольте. Выставка молодых художников Прибалтики в Вильнюсе. Состоявшаяся летом 1979 г. в Вильнюсе Выставка молодых художников Прибалтийских республик предоставила хорошую возможность для сравнения творчества молодежи трех республик. В данной статье рассматривается только раздел живописи, в которой наиболее ярко отражены стремления современного молодого поколения художников. Экспозиция Эстонии вновь отличалась известной сдержанностью, которая прежде всего проявлялась в форме, в попытках избежать формальной деформации и стилизации. Работам присуще стремление к конкретности, в большинстве случаев импульсом к созданию картины послужил опыт, почерпнутый из современной жизни. Для фигуральных композиций и портретов художников Латвии, и в некоторой степени Литвы, характерно стремление к экспрессивности композиционного решения и дробяющимся психологичности выразительности. Экспозиция Латвии отличалась большим количеством натюрмортов, причем часто в глаза бросалась некая ностальгия, которую подчеркивала атрибутика натюрмортов, (стр. 5—11).

Сибье Хелме. Молодежные выставки. В последние годы регулярным явлением стали молодежные выставки, которые, как правило, проводятся в Тарту. В марте 1980 года состоялась обзорная выставка в Таллине. Она предоставляет молодым художникам более широкие возможности выставить свои работы и активизирует творческую деятельность. Участник молодежной выставки не обязательно является членом молодежного объединения Союза художников ЭССР. В настоящее время большая часть выставок посвящена живописи, в ней и было наиболее заметно влияние так называемого нового реализма, что особенно отразилось в выборе мотивов. Вместе с давно известными художниками А. Кескюла, А. Тольгсом, Р. Таммиком выступает ряд молодых (Л. Нагел, Х. Полли У. Педаник, Р. Кари, Ю. Каск, М. Кильк и др.). В графике преобладает техника шелкографии и рисунок тушью, яснее, чем в живописи чувствуются различные устремления: от более радикального искусства, предметом которого является современность, до графических листов, основанных главным образом на эстетическом принципе. В скульптуре доминировал жанр портрета. В прикладном искусстве заслуживают внимания украшения, а также ковры и керамика. (стр. 12—17).

Инге Тедер. Эстонское прикладное искусство в 70-е годы. Развитие эстонского декоративно-прикладного искусства в 70-е годы было сложным и противоречивым. Одной из проблем было соотношение декоративного и прикладного искусства, их попытки стать самостоятельными, «чистым искусством», а также поиски стиля, в которых использовались приемы от поп-арта до так называемого натурстия и конструктивистско-геометрического направления. Хотя в большинстве видов нашего прикладного искусства имели место почти доходящие до крайностей эксперименты, следует все же отметить, что все новое осваивалось осторожно, с учитыванием особенностей материала и его эстетической сущности. В искусстве ковротелания наиболее смело экспериментировали М. Мяни и И. Неэме. Использовались новые материалы, применялись смешанные техники (Л. Эрм), чувствуется интерес к мотивам природы (М. Адамсон, М. Томберг). Очень активно развивалось искусство изготовления украшений. К традиционным драгоценным материалам прибавились искусственные. В ювелирном

искусстве ощущается как субъективный натурстиль (Х. Раадик, Э. Куррел), полстиль (Ю. Аррак), так и геометрический (Т. Рийт). Декоративное направление в эстонской керамике начало формироваться еще в 1960-е годы, однако одновременно стала исчезать уникальная прикладная керамика. В середине 70-х годов соотношение декоративной и прикладной керамики уравновесилось (Л. Кормашова, Л. Рохлин и др.). Работы эстонских мастеров по художественной обработке кожи — единственные в своем роде. Для 70-х годов характерно стремление выйти за пределы изготовления только сувениров и попытаться в соответствии с законами декоративного искусства создать пространственные формы (У. Аррак, У. Варик, У. Оргуссаар и др.). В последнее время повисился интерес к искусству переплета (Э. Суммавет, С. Калда, Э. Кюльв и др.). В эстонском декоративно-прикладном искусстве развито сильнее, чем в других Прибалтийских союзных республиках, конструктивистско-геометрическое направление. Сначала оно проявилось в керамике, примерно в это же время — в украшениях и вообще в работах по металлу. В ковроделии также чувствуются более ритмичная ясность и лаконичность, здесь и более серьезные попытки использовать традиции народного искусства. В эстонском декоративно-прикладном искусстве в настоящее время бок о бок работают три поколения художников, которых объединяет определенный профессиональный уровень. Неоспоримыми достоинствами эстонского декоративно-прикладного искусства являются чувство пластики, фактуры, линии и точное знание свойств материала. (стр. 18—22).

Юри Хайн. Превращения и постоянство Энна Пылдроса.

Как правило, персональные выставки Энна Пылдроса начинаются с работ, относящихся к 1968 году. Несмотря на то, что в творчестве художника начиная с 1958 г., сразу после окончания Государственного художественного института ЭССР, найдется не много произведений, достойных сегодня особого внимания, их влияние на других художников в свое время было все же достаточно большим. Первые работы после окончания института были написаны подчеркнуто эмоционально, использовались более холсты, много черного цвета. На общем фоне работ тех лет эти приемы казались новыми и свежими. В этом стиле выполнены как мотивы природы, так и композиции фигур, которые отличаются сложным для того времени построением. 1968 год отмечен созданием крупных композиций, имеющих социальное звучание. В этих работах широко использован принцип контраста. Более поздний период характеризуется многочисленными экспериментами — художник использовал подчеркнуто живописную манеру, затем лаконичную форму выражения. В работах конца 1970-х годов чувствуется стремление к синтезу двух принципов — лаконичного и живописного. Хотя в произведениях художника можно найти следы влияния всех наиболее важных направлений — от импрессионизма до гиперреализма — он не копировал их механически, а лишь использовал различные приемы для более точного выражения своих идей. Для творчества художника характерна попытка выразить нравственные истины средствами живописи, он также считает необходимым показать свое эмоциональное отношение к объекту. В пейзажах художника чувствуется стремление к гармонии и спокойствию. Э. Пылдрос сам писал: «Основной вопрос, который меня всегда интересовал, — это взаимоотношения этического и эстетического в искусстве. Я допускаю возможность и оправданность различных комбинаций, но для себя считаю определяющим этический момент. (стр. 23—29)

Хелене Кума. Ковры Эльги Резметс.

1980 год — юбилейный для народного художника Эстонской ССР Эльги Резметс. В течение последних 10 лет художница главным образом создавала ковры. До того, как она на 58 году жизни обратилась к плетению ковров, художница занималась керамикой, росписью фарфора, гравировкой и эмалью по металлу, оформляла выставки, рисовала плакаты и т. д. Э. Резметс — удивительно разносторонний художник. Ее ковры — это в основном композиции фигур, но по общему впечатлению они живописны, что особенно подчеркивается одновременным использованием при плетении нескольких нитей разного цвета. Переходы от цвета к цвету — плавные, предпочтение отдается светлым тонам. В то же время рисунок точен и контрастен и имеет по сравнению с цветом примарное значение. Почти все ковры Э. Резметс имеют отношение к какому-либо определенному лицу или прототипу, она создала много портретов конкретных исторических личностей. Для характеристики изображаемой фигуры выбирается соответствующий фон; часто отношение художницы к своим героям и окружающей обстановке имеет возвышенный и романтический характер, связано с жизнью и заня-

тиями народа. Первый ковер художницы «Мир» имеет очень простую композицию, более поздние работы характеризуют большую живописность и более тесное членение заднего плана. Наиболее близка художнице тема народного творчества и культуры. Творчество Э. Резметс является звеном, которое связывает современное эстонское прикладное искусство с народным творчеством. (стр. 30—35).

Хилья Ляти. Поступления 1970—1979 годов.

60-летие Государственного художественного музея Эстонской ССР было ознаменовано выставкой «Поступления 1970—1979 годов», на которой были показаны избранные экспонаты из 2575, поступивших в течение 10 лет. Большую часть из них составили произведения, приобретенные на персональных и обзорных выставках или переданные Художественным фондом ЭССР. В остальную часть экспозиции вошли поступления из наследия эстонского искусства. Довольно редкими являются находки, относящиеся к прошлому столетию (работы И. Келера, О. Хоффмана и Ю. В. Хаген-Шварца), приобретенные работы П. Арена, Ф. Хиста и А. Крима расширили обзор эстонского искусства 1920-х годов. Произведения Адамсона Эрика и И. Грезенберга, относящиеся к эстонскому искусству 30-х годов, также являются ценными приобретениями. Из графики наибольшего внимания заслуживают работы Э. Виряльта. (стр. 36—39).

Вольдемар Вага. Хельми Юпрус (1911—1978).

Исследовательская работа в области истории искусства в послевоенные годы в Эстонии была очень успешной. Одним из ведущих искусствоведов этого периода была Хельми Юпрус. Хельми Юпрус окончила Тартуский университет в 1936 году. В 1942 году ее диссертация «Архитектура классицизма в Тарту» была признана достойной степени магистра философии. В 1947 году она сдала экзамены на кандидатский минимум в ТГУ. Начиная с 1953 года Х. Юпрус работала главным специалистом по истории искусства в бывшей мастерской научной реставрации Комитета строительства Совета Министров ЭССР. Занимаясь в основном только проблемами старинной архитектуры, Х. Юпрус опубликовала также работы о городском строительстве, парковой архитектуре, старинной металлической и каменной пластике, росписи плафонов и потолочных балок, живописи Прибалтики, эстонском искусстве XX века народном творчестве. Большую работу провела Х. Юпрус по изучению архитектуры периода классицизма в Эстонии. Очень большое значение имело ее участие в исследовании архитектурного наследия средневекового Таллина. В 1965 году она совместно с Р. Зобелем начала детальное исследование Старого города, которое должно было стать основой реконструкции-реставрации его застройки. Она открыла совершенно новую страницу в исследовании типов жилых зданий средневекового Таллина. Незавершенной осталась крупная работа Х. Юпрус по организации комплексного изучения ансамблей эстонских усадеб. Как известный исследователь Х. Юпрус участвовала во многих международных конференциях, ее статьи опубликованы во многих специальных изданиях. (стр. 40—42).

Анте Вийрес. Хельми Юпрус и эстонское народное творчество.

Исследования Х. Юпрус в области народного творчества определили направление в цеваний эстонского народного творчества в целом. В течение долгого времени считалось, что эстонское народное творчество не испытало в большой степени влияния ведущих художественных стилей, в основном анализировались дескриптивная манера и форма. Принципиально новую точку зрения высказала Х. Юпрус в статье «Эстонское народное творчество в аспекте истории искусства» (1969) и в общем обзоре эстонского народного творчества в I томе «Истории эстонского искусства» (1975). Х. Юпрус показала влияние ведущих художественных стилей на эстонское народное творчество, подчеркнула значение народного миропонимания, жизненного уклада и верований, а также роль талантливых мастеров-одиночек. Она выделила технику ручного изготовления, функции и материал предметов обихода как факторы, сохраняющие традиции. Существенным ей представляется также учетывание конкретных исторических условий. (стр. 42—43).

Ирина Соломыкова. Воспоминания о Хельми Юпрус.

Х. Юпрус была искусствоведом, обладавшим большой эрудицией и богатством идей. Ее отношение к молодым коллегам было всегда доброжелательным и внимательным. Знание истории она считала очень важным при изучении истории искусства. Примером может служить ее работа по составлению «Истории эстонской архитектуры», когда она спокойно и тактично вела собрания-обсуждения рукописей. Для публикации своих исследований она умела найти очень интересные формы — монографии, научное предисловие,

эссе. К сожалению, большая часть ее научных исследований не была опубликована при жизни автора. Работа, которую Х. Юпрус провела по исследованию эстонской архитектуры XVI, XVII, XVIII, XIX и XX веков, огромна. (стр. 43—44). Марта Мяннисалу. Воспоминания Хельми Юпрус. Несмотря на большую эрудицию, Х. Юпрус была человеком очень скромным и отзывчивым. Наставления по работе она делала деликатно, без претензий или нажима. В краткой беседе она успевала передать много знаний и опыта. Заслуживает внимание ее интерес к музыке и знания в этой области. Ее поведение было всегда вежливым и корректным. И как человек, и как ученый она отличалась цельностью и прямотой. (стр. 44).

Яак Кангиласки. Западное искусство 1970-х годов.

В искусстве 1970-х годов тон задают те же течения, которые возникли в конце 1960-х. Можно выделить четыре направления — исчезновение личного начала, устранение красоты, попытка отменить искусство как объект чувств, чтобы избежать его вовлечения в систему коммерции, и стирание грани между жизнью и искусством. Все эти идеи четко проявились и в авангардистских течениях 1970-х годов. «Инвайрмент» (environment) и «хепенинг» (happening) сформировались еще в 1960-х годах; для первого определяющим был организующий, для второго — зрелищный элемент. Другое широкое движение связано с «минимал-арт» (minimal art), которое объединило много явлений. Можно считать, что и направление «ленд-арт» (land art) косвенно развилось из минимализма. С 1968 годом связано рождение концептуализма. В 1970-х годах возник гиперреализм, где, несмотря на иллюзионистскую правдивость, пытаются воздерживаться от каких-либо проявлений чувств или оценок в отношении объекта. В последние годы среди сторонников авангардизма все больше чувствуется признание тупика и бесперспективности. Кризис авангардизма открыл дорогу многим представителям более ранних течений, особенно бросается в глаза возвращение абстрактного экспрессионизма и сюрреализма. (стр. 46—51).

SUMMARY

Olaf Utt. On the Threshold of the New Decade. In the article the author gives a survey of the development of Soviet Estonian art in the 1970s, pointing out the main results achieved in the course of carrying out the resolutions of the 25th congress of the CPSU, deals with the tasks of the Estonian artists and their organizations in preparing the 26th congress of the CPSU as well as in the continuous raising of the ideological and artistic level of their work. The people are expecting from the artists further absorption in socialist reality, conveying its main tendencies, and that in the first line through a truthful and psychologically convincing presentation of our contemporary — the working man. Thus, the main task facing the Soviet Estonian Artists' Union brings into special prominence the enriching of the ideological and theoretical knowledge of the artists, an intensification of the contacts with production organizations, activation of creative discussions, raising the level of the art criticism as well as taking care of the fruitful advancement of young artists. The Union must noticeably intensify the art propaganda, enrich the forms of art, and promote efficiently the valuable traditions established in that field. (p. 2—4)

Andres Tolts. The Exhibition of the Young Artists of the Baltic Republics in Vilnius. The exhibition of the young artists of the Baltic Republics in Vilnius in the summer of 1979 gave a good possibility to compare the art of the young artists of the three countries. The present article contemplates only the exposition of paintings, in which the pursuits of the present younger generation are most

vividly expressed. The display of the Estonian artists was once again characterized by a certain reservedness that in the first place became apparent in the form, with the artists' endeavour to avoid a deformation or stylization. Their works are typified by a striving for concreteness, the initial impulse in most cases proceeding from the experience obtained in the contemporary world. The Latvian and some Lithuanian figural compositions and portraits, on the other hand, are characterized by a search for expressiveness and psychological insight. In the Latvian display we can state an abundance of still lifes which often contain certain elements of nostalgia that is stressed by the choice of corresponding attributes. (p. 5—11)

Sirje Helme. Displays of Young Artists. During the recent years, the displays of the young artists have become a regular feature. As a rule, they are organized in Tartu. In March 1980, a survey exhibition was held in Tallinn. Such shows give the young artists greater possibilities to display their production, and activate their creative work. Those who take part in those displays need not belong to the young artists' association of the Artists' Union of the Estonian SSR. At present painting assumes the most weighty role, and here one may observe an influence of neo-realism that becomes especially noticeable in the choice of motifs. A number of young painters have made their appearance (L. Nagel, H. Polli, U. Pedanik, S. Lapin, R. Kari, J. Kask, M. Kilik and others) besides such renowned artists as A. Keskküla, A. Tolts and R. Tammik. In graphic art, the most popular techniques are serigraphy and drawing in India ink. More clearly than in painting one can notice here different pursuits, from a more radical art dealing with the contemporary world to prints built up mainly on aesthetic principles. In the sculpture, portraits prevail. The most striking sections of the displays of applied art are the adornments, carpets and ceramics. (p. 12—17)

Inge Teder. Estonian Applied Art in the 1970s. The development of Estonian decorative applied art in the 1970s has been complicated and contradictory. Problems have arisen in the relations of decorative and applied art — each of these spheres endeavours to become an independent, so-called pure art; in searchings for a style, using various methods beginning with pop art down to devices of the so-called nature style as well as geometrical and constructivist trends. Although there have been extremistic experiments in almost every field of our applied art, one has still to state a general cautiousness in the adoption of novel trends, and a consideration of the peculiarities of the material and its aesthetic nature. The most radical endeavours, in the art of carpet-making have been noticed in the works of M. Männi and I. Neemre. New materials have been taken into use, and different techniques have been applied simultaneously (L. Erm). One may observe a renewed interest in nature motifs (M. Adamson, M. Tomberg). The development of the art of jewelry has been very intense. Besides the traditional noble materials there have appeared some artificial ones. In the adornments one may state a subjective approach to the nature style (H. Raadik, E. Kurrel), pop art (J. Arrak) and the geometrical manner (T. Riit). The decorative tendency of Estonian ceramics became noticeable already in the 1960s, and at the same time the making of unique applied ceramic objects began to lose in frequency. In the 1970s, a balance in the relations between decorative and applied ceramics was established (L. Kormashova, L. Rohlin, and others). The Estonian leather art is quite unique in its own manner. The 1970s are characterized by an attempt to emerge from the circle of souvenir objects and, in harmony with the laws of decorative arts, to penetrate into the interior (U. Arrak, U. Varik, U. Orgussaar, and others). Lately a particular interest has arisen in the art of book binding (E. Summatavet, S. Kalda, E. Külv, and others). The constructive and geometrical trend has developed in Estonian decorative applied art more strikingly than in the other Baltic republics. In the first place this is felt in ceramics, and at about the same time also in the art of adornments as well as in metal work as a whole. In the art of carpet-making one can notice a greater rhythmical clarity, as well as a serious recurrence to traditions of folk art. At present in Estonian decorative applied art one can see three generations of artists working side by side, all connected by a certain professional level. The strongest point of Estonian decorative applied art is, no doubt, a profound knowledge of the plasticity, texture, line and the qualities of the material. (p. 18—22)

Jüri Hain. The Changing and Constant Features in Enn Põldroos' Art. Enn Põldroos has been appearing with his one-man-shows since 1968. Although no particular mention can be made of the artist's works made

immediately after his graduation from the Sate Art Institute in 1948, their influence upon the contemporaries was still great enough. The first paintings made at that time were executed in a stressedly emotional manner, with a plentiful use of big surfaces and black colour. Against the general background of that time, those devices affected in a novel and fresh manner. In that strain he painted both nature motifs and figural compositions which were characterized by a complicated construction for that time. In the artist's development 1968 marks the production of compositions containing a profound social meaning. In those works E. Põldroos used predominantly the principle of contrast. The later period is characterized by several experiments, with a use of both the stressedly picturesque manner and the stressedly laconic form. In the paintings of the end of 1970s one can feel a striving for a synthesis of those two principles. Although one can find in his works traces of all the important art trends from impressionism to hyperrealism, he did not copy them mechanically, but used the different manners in order to express his ideas more exactly. The typical trait of Põldroos's paintings is that they convey moral truths and that the artist finds it necessary to show his own emotional attitude towards the subject. In the landscapes by E. Põldroos one can feel a striving for harmony and calmness. E. Põldroos has expressed his ideas as follows: «The main problem that has always interested me, is the relation between the aesthetic and ethic element in art. I admit a possibility and justification of different combinations, but for myself I prefer the stressedness and determinedness of the ethical aspect». (p. 23—29)

Helene Kuma. Carpets by Elgi Reemets. The year 1980 has been the jubilee year for Elgi Reemets, People's Artist of the Estonian SSR. During the recent 10 years the artist has mainly been engaged in making carpets. Before that time she made ceramics, painted porcelain, engraved and enamelled metal, worked as a designer of exhibitions, executed posters, etc. — in a word, acted as an extraordinarily many-sided artist. Her carpets are mainly figural compositions, but the general impression is very picturesque, the latter feature being stressed by a simultaneous application of different-coloured yarns. The transitions from one colour to another are smooth, preference is given to light shades of colour. At the same time the drawing is very accurate and contrasting being primary in comparison with the colouring. In almost all the carpets by E. Reemets one can find a definite person or type; she has made a number of portraits of concrete historical personages. The figure depicted is likewise characterized by an appropriate background. The artist's attitude towards the types and the milieu depicted is often of an exalted and romantic nature, being connected with the life and activities of the people in certain periods. The first carpet by the artist, «Peace», is of a very simple composition, whereas her further works tend to be more picturesque, the background being of a more complicated construction. The subjects taken from folk art and history of culture are very near to the artist's heart; her work represents a link between the contemporary Estonian applied art and folk art. (p. 30—35)

Hilja Läti. Purchases of 1970—1979. The 60th anniversary of the State Art Museum of the Estonian SSR was marked by the exhibition «Purchases of 1970—1979», a selection from the 2575 acquisitions made by the museum in the course of the recent decade. A great part of them were the purchases from one-man-shows or survey exhibitions, or works handed over by the Art Fund of the Estonian SSR. Another part of the display was made up by acquisitions of the Estonian art heritage, the rarest ones being the finds from the 19th century (the works by J. Köler, O. Hoffmann and Hagen-Schwarz). The survey of the Estonian art of the 1920s has been widened by purchases of the works by P. Aren, F. Hist, A. Krims. Of a great value are the works representing Estonian art of the 1930s, especially those by J. Greenberg. In graphic art, the most remarkable purchases were the prints by E. Wiralt. (p. 36—39)

Voldemar Vaqa. Helmi Üprus (1911—1978). The research work in the art history during the post-war period in Estonia has been very successful. One of the most prominent art historians of that period was Helmi Üprus. H. Üprus graduated from Tartu University in 1936. In 1942, her thesis «Classical Architecture in Tartu» brought her the degree of *magister philosophiae*. Since 1953 H. Üprus had been working as the main specialist in art history at the Workshop of the Scientific Restoration at the Construction Committee of the Council of Ministers of the Estonian SSR. Being mainly occupied with problems of older architecture, H. Üprus has also published articles on town construction,

outlay of park, early metal and stone plastics, ceiling and bean paintings, Baltic painting, Estonian art of the 1920s, and folk art. H. Üprus has made a great contribution to the study of Estonian classicist architecture and enacted an extremely essential part in the research into the architectural heritage of mediaeval Tallinn. In 1965, together with R. Zobel, she started upon a detailed examination of the older part of Tallinn, which was intended to remain the basis at the restoration and reconstruction of the buildings in the mediaeval centre. She has turned a completely new page in the study of the types of houses in mediaeval Tallinn. Her great work at the organization of a complex research into the Estonian manor ensembles remained unfinished. Being a well-known researcher H. Üprus made reports at several international conferences, and her articles were published in various special issues. (p. 40—41)

Ants Viires. Helmi Üprus and Estonian Folk Art. H. Üprus' investigations in the field of folk art have given radical directions to the study of Estonian folk art as a whole. Estonian folk art was considered for a long time to have remained relatively untouched by the great art styles; researchers were mainly occupied with descriptive aspects and with an analysis of the form. H. Üprus presented principally new standpoints in her article «Estonian Folk Art in the Aspect of Art History» (1969) and in the general survey of Estonian folk art in the 1st volume of the «History of Estonian Art» (1975). H. Üprus has shown the influences of great art styles upon Estonian folk art, stressed the importance of the people's mentality, customs and religion, as well as the part enacted by individual talented masters. She has pointed out the important role of the handicraft techniques, function of commodities and materials as the principal factors in maintaining ancient traditions. Another essential factor according to H. Üprus is the taking into account of the concrete historical conditions. (p. 42—43)

Irina Solomõkova. Recollections of Helmi Üprus. H. Üprus was an art historian of great erudition and rich in ideas. She was always very benevolent and attentive towards her younger colleagues. In the studies of art history she regarded the knowledge of history to be extremely essential. She set an example in the process of the compilation of the «History of Estonian Architecture», directing calmly and tactfully the discussion meetings of the manuscript authors. In publishing her research works she could always find very interesting forms, such as monography, scientific foreword, essay. Unfortunately, a great part of H. Üprus' scientific papers were not published during her lifetime. H. Üprus' work in studying the Estonian architecture of the 16th, 17th, 18th, 19th and 20th centuries is enormous. (p. 43—44)

Marta Männisalu. Fragments of Recollections of Helmi Üprus. Regardless of her great erudition, H. Üprus was a very modest and kindly person. Working instructions were given by her tactfully, and never in a demanding or obtrusive manner. During brief talks she managed to impart plenty of her knowledge and experience to the listeners. Her interest in music and her knowledge in this field was remarkable. In her conduct she was always polite and correct. Both as a human being and scientist she was an extremely harmonious and straightforward personality. (p. 44)

Jaak Kangilaski. Western Art of the 1970s. The main accent in the art of the 1970s falls upon the same tendencies that came into being at the end of the 1960s. One can note four strivings — a disappearance of the nucleus of personality, an elimination of beauty, an endeavour to forfeit art as a sensuous object in order to avoid its falling into the system of commerce, and a wiping out of the boundary between life and art. Those ideas became clearly apparent in all the vanguard tendencies of the 1970s. Environment and happening were already formed in the 1960s; in the first tendency the leading element was the organization of space and in the second — the performance. Another great movement was connected with minimal art which united quite a number of different phenomena. Indirectly one can also regard the land-art to have been developed from minimalism. 1968 witnessed the birth of conceptualism. In the 1970s hyperrealism, came into being, which, despite an illusory truthfulness, tries to avoid any kind of emotionality or evaluation of the subject. During recent years, the supporters of vanguardism seem to have arrived at dead-lock, feeling the loss of perspective with an increasing acuteness. The crisis of vanguardism has opened the way to representatives of several earlier tendencies, and the return of abstract expressionism and surrealism being especially conspicuous. (p. 46—51)



Johannes Võerahansu
28. I 1902 — 16. X 1980

Sõejoonistus, 1978

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY
130 St. George Street
Toronto, Ontario