

68/1 KUNST 1986



*A. Kemmle 86*

## KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI ALMANAHH

Tallinn. Kirjastus «Kunst»

Koostaja ja toimetaja Sirje Helme

Almanahhi kolleegium: Milvi Alas, Boriss Bernštein, 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: Ando Keskküla  
Fotod: J. Kl'mov, J. Klõšeiko, T. Kohv,  
A. Kullarand, E. Kärmas, E. Kull, V. Raam

Tagakaanel: Ü. Sooster. Kompositsioon (Jooned ja punktid). Tušš. U. 1962.

Heinz Valk

Mõned tähelepanekud kunsti ja rahva suhetest tänases Eestis .....	1
Realism tänapäeva kunstis ja kunstiteaduses .....	2
Jaak Kangilaski	
Neoavangard või transavangard? .....	8
Leonhard Lapin	
Startinud kuuekümnendatel. (Mälestusi ja mõtteid) .....	16
Mari Pill	
Ülo Sooster — novaator ja traditsioonide kandja .....	24
Leo Gens	
Aime Kuulbusch .....	32
Maie Raitar	
Voldegar Erm .....	36
Andrus Kasemaa loomingut .....	38
Bruno Tomberg	
Disainimõtteid .....	41
Ignar Fjuk	
Oma ja võõras (Matkamajas) .....	46
Mai Lumiste 23. mai 1932 — 12. jaanuar 1985 .....	50
Pavel Mihhailovitš Kondratjev 1902—1985	52
Kroonika 1984 .....	55
Resümees .....	56
Villem Raam	
Valjala seinamaalidest, nende vanusest ja päritolust .....	59

Kirjastus «Kunst», 200001, Tallinn, Lai 34, tel. 60-17-82.

Kunstiline toimetaja J. Klõšeiko. Tehniline toimetaja E. Akkermann. Korrektor K. Lepajõe.

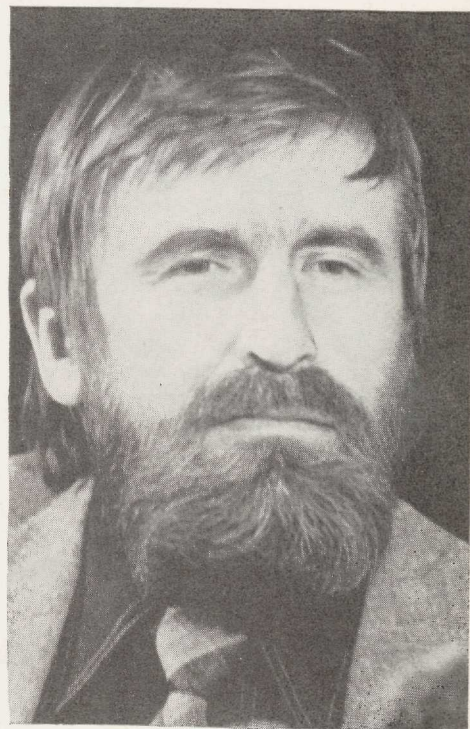
Laduda antud 23. 05. 1986. Trükkida antud 20. 11. 1986. MB-10627. Kriidipaber 60×90/8. Baltika 8 p. Kõrgtrükk. Trükipoognaid 8,0. Arvestuspoognaid 11,2. Trükiaarv 3000. Tellimuse nr. 1399. Trükikoda «Ühiselu», 200001, Tallinn, Pikk t. 40/42. ИБ № 302. «Кунст» («Искусство») 68/1 1986. Альманах на эстонском языке. Оформление А. Кесккюла. Печатных листов 8,0. Заказ № 1399. Тираж 3000 экз. Типография «Юхисэлу», 200001, Таллин, ул. Пикк, 40/42.

K 4903000000—016  
M 905(15)—86 1—86

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958

Hind rbl. 2.00

© Kunst 1986



Kunsti ja kunstipubliku — või pidulikumas sõnastuses kunsti ja rahva vahelised suhted on seotud mitmete ühiskonnasisestest, kuid tõenäoliselt ka globaalprotsessidega. Nende suhete tihenemist ja lõdvenemist ei saa täpselt ette näha ja neid ei saa ka rangelt plaaniliselt suunata. Kuigi sellised protsessid võivad stiihilisena tunduda, usun siiski mingite üldkultuurisestest seaduspärasuste olemasolusse, mis usutavasti toimivad kõige otstarbekamalt siis, kui neid ei püüta seaduse ja käsu jõuga suvalisele tahtele alistada. Rahvas püüab alati vaistlikult valida seda, mida momendil vajab, ning kui seda valikut on mõnel korral ebakorrektselt mõjutatud, pole sellest tulu tõusnud ei kunstile ega rahvale. Kunsti ja rahva suhted avalduvad väga keerulises struktuuris ning kõike seda jälgida ja uurida oleks kindlasti äärmiselt huvitav. Kahjuks on mulle teada ainult mõned kõige üldisemad andmed, mis seostuvad kunstinaitude arvukusega, nende külastatavusega ning kunsti ostudega, kuid arvatavasti näitab midagi ka nende vaatlus.

Kõigepealt näitustest. On märkimisväärne see lausa plahvatuslik tõus, mis näituste arvukuses on toimunud alates seitsmekümnendatest aastatest. Praegu toimub meil üle 300 näituse aastas, ja paistab, et juba käesoleval aastal võib rääkida keskmiselt igal päeval ühe näituse avamisest. Seejuures on märkimisväärne, et suur osa neist hõlmab rändnäitustena kogu vabariiki. Arvestades meie tihedat teedevõrku ja ühiskondlikku transporti, on igal kunstihuvilisel võimalus aastas mõned korrad näitustel käia. Loomulikult on siin eelisolekorrast tallinlane tänu kunstnike kontsentratsioonile pealinnas. Sellist koondumist on kahtluse alla pandud, kuid ilmselt on see arengu loomulik tulemus. Väikese kunstnike

# MÕNED TÄHELEPANEKUD KUNSTI JA RAHVA SUHETEST TÄNASES EESTIS

**HEINZ VALK**

ENSV KUNSTNIKE LIIDU JUHATUSE  
I SEKRETAR

arvuga (veidi üle 500 Kunstnike Liidu liikme) Eestis ei oleks otstarbekas nende hajutamine üle vabariigi, millega üsna kindlasti kaasneks kunstielu pingeline langus. Seda kinnitab kasvõi olukord Tartus, kus isegi viiekuuekümmene liikmeline kunstnikkond on osutunud liig napiks kõrgendatud loometahte pidevaks hoidmiseks. Ei tasu siin eeskujuks tuua sõjaeelse olukorda. Tänaeste kunstnikele antud ülesannete rohkus ja eripalgelisus, nende üha suurenev spetsialiseerumine kitsamatele erialadele ning mitmed teised põhjused on põhjalikult muutnud kogu kunstielu ilmet. Usun, et isegi Tallinnas peaks praegu kunstnikke olema vähemalt poole võrra rohkem, tagamaks jõulisemaid kunstiseseid liikumisi ja uuenemisi. Mis siis veel rääkida teiste kunstikeskuste elujõuga varustamisest! Arusaadavalt mõjub Tallinna koondunud kunstnikkond ergutavalt ka publikule. On ju lisaks avalikule kunstielule olemas ka mitteametlik kunstielu, mille kiirgusvälja sattunud inimesed saavad selle vahendusel mõjutusi kas kunstihuvi tekkeks või selle süvenemiseks. Kunsti ja rahva vaheliste suhete hoogsat tihenemist Tallinnas kinnitab kõnekas fakt kunsti eksponeerimiskohdade arvu järsust suurenemisest selles linnas. Viiekümmendatel aastatel piisas täielikult Kunstihoonest ja Kunstimuuseumist. Kunstielu elavnemine kuuekümmendatel aastatel tõi endaga kaasa vajaduse Kunstisalongi ja (praeguseks likvideeritud) Väikese saali järele. Kuid tänane Tallinn! Lisaks nimetatule korraldatakse näitusi Draakoni galeriis, Tarbekunstimuuseumis, Näituste väljakul, A. H. Tammsaare Memoriaalmuuseumis, Rae muuseumis, Dominiiklaste kloostris, Kiek in de Kökis, Linnamuuseumis, Kinoliidu saalis, Kunstiinstituudis, TA Raamatukogus, Ajaloomuuseumis, Kreutzwaldi nim. Raamatukogus,

Meremuuseumis, Projekteerijate Majas, Laste Loomingu Majas, Tantsutares, Lillepaviljonis, Ajakirjandusmajas. Tõenäoliselt jäi mõnigi koht veel nimetamata. Neile lisanduvad asutuste sisesed näitused, mida samuti Tallinnas igal aastal hulgi toimub. See kõik on meeldivaks kinnituseks kunstielu pidevale arengule meie pealinnas ning eriti tore on näha näitustekorraldajate arvu suurenemist. Kui varem oli see ainult Kultuuriministeeriumi ja Kunstifondi näitusteosakondade kohustuseks, siis täna lähtub selline algatus üsna paljudelt teistelt asutustelt ja organisatsioonidelt.

Kindlasti on üheks kunstihuvi soodustajaks suurenev kunstipropaganda meie massiteabevahendites, eriti TV-s. Ja kuigi kunstnikkond on aeg-ajalt kriitiliselt meelestatud TV kunstisaadete show'likkuse suhtes, tuleb ometi meele pidada nende saadete adresseeritust laiale avalikkusele, mitte kitsale spetsialistide ringile. Vaataja huvi hoidmiseks on nähtavasti vajalikud ka «odavamad» lavastuslikud lisandid, mis üht akadeemilise kunstisaate nähaikkajat ärritavad. Igatahes on ilmne TV kunstiteabe domineerimine muude vastavate allikate üle.

Üheks kunstipropaganda osaks on kunstnike esinemine koolides, asutustes ja ettevõtetes, mida eriti organiseeritakse igal aastal toimuvate kevadiste kunstipäevade ajal. Kuigi see võib olla tänuväärne tegevus, lubatagu mul siiski selle kasutegurit pisut ülehinnatuks pidada. Mida olulist saab inimeses muuta 5 või 10 aasta sees korraldatud kunstniku vestlus, olgu see esinemine nii sugestiivne kui tahes. Igal nädalal kõigi kunstnike rahva ette esinema saatmine on aga mõeldamatu, sest nende esmakohuseks ja vajaduseks on kunsti luua, mitte aga rääkida kunsti loomisest. Kahjuks loodetakse aga kunstnike visi-

tidest mingit üleloomulikku imet; hämmastusega võib lugeda kooli uuenduse juhtide arvamusi, kes sellise tegevuse tahaksid kunstikasvatases kõige olulisemaks panna. Olgem ausad ning tõdegem, et süstemaatilise ja programmilise kunstikasvatuse kõrval on niisugune töö täielik isetegevus. Paraku ei kuulu selle üle arupidamine käesoleva kirjutise raamidesse. Selle asemel vaatleksin veel üht lõiku kunsti ja rahva suhetes. See on kunstiteoste ostmise. Ka siin on edasimineku ilmne. Järjest suureneb müügisalongide hulk. Menükad on rändnäitusmüügid. Keskسالongi «ARS» aastane läbimüük on tõusnud miljonitesse rubladesse. Ometigi on sellisel kunsti viimisel rahva hulka kaunimad päevad vististi ees. Tänaeste kunstiootaja on tagasihoidlik. Enamõutavad on lilleseaded, maastikud, linnavaated. Komplitseerituma sisuga teoseid omandatakse esialgu harva. Äärmiselt napp on meie kunsti tippostele orienteeruv ostjaskond. Kõige suurem nõudmine on tarbekunsti järele ja see on ka mõistetav. Kujuvõtte kunst ei kuulu meil veel prestiižilooivate väärtuste nimistusse. Võib-olla siis, kui auto on luksuseseme mainest jõudnud tavalise tarbeseme omani, hakatakse meil kodusesse nõutama ka P. Ulase, T. Pääsukese, E. Järve, A. Keskküla ja teiste tippkunstnike teoseid.

Äsjavaadeldud suhted kunsti ja rahva vahel on selgepiirilised ja ei tekita mitutpidi järeldusi. Kuid selle kõrval on teisigi, mis tekitavad lausa nõutuse. Näiteks eestlaste lugemus. Sellest on räägitud palju ning vaimustusega. Eestlase lugemisjanu on tõesti põhjatu. Ta loeb ilukirjandust ja näidendeid, loeb autodest, mesilastest, porganditest, ajaloo-looduskaitsest ja millest kõigest veel. Tõeliselt hämmastav on uue ENE tiraaž, kuid minu jaoks on hämmastav (kahjuks negatiivses tähenduses) heatasemelise almanahhi «Kunst» 2700-line tiraaž. Tahaksin loota, et toimetuse minu järgnevat arvamuseavaldust ära ei redigeeri. Pean nimelt «Kunsti» meil sellealastest kirjandusest parimaks, mis ühe tõelise kunstiarmastaja kodunt puududa ei tohiks. Miks meie inimesed ei taha kunstit lugeda? Ei ole minust sellele küsimusele vastajat. Kui 50. aastatel oli heaks saavutuseks paar tuhat kunstinäituse külastajat, siis tänaseks on need arvud enam kui kümnekordistunud ja see eeldaks samavõrdset huvi suurenemist kunstiteoreetilise mõtte vastu. Lisaks on ju «Kunst» rohkesti illustreeritud, mis kasvõi omaette väärtusena huvi peaks pakkuma. «Kunstikalender» ei ole ju kunagi poelettidele seisma jäänud.

Nagu juba eespool öeldud, ei pretendeeri käesolev kirjutis sugugi ammendavale selgitusele kunsti ja rahva suhetest Nõukogude Eestis. Pigem on see pealispindne puudutus. Ometigi võib sellestki teha kaks järeldust. Esiteks — koos rahuaegsete kultuurikommete järkjärgulise taastumisega meie ühiskonnas on järsult suurenenud rahva kunstihuvi. Eriti märgatav on see viimasel kümnendil. Ja teiseks — kuivõrd vähe me siiski kunsti ja rahva tõelistest (mitte ettekujutatud) suhetest tegelikult teame.

# REALISM TÄNAPÄEVA KUNSTIS JA KUNSTITEADUSES



2. T. R. Mirzašvili. Viiamarjade korjamine. Oli. 1967.

Kirjastuse «Советский художник» aastaraamatute toimetuse poolt kokku kutsutud nn. ümmarguse laua istungil osalesid Moskva, Leningradi, Tallinna, Kiievi ja Jerevani kunstiteadlased. Lisaks viiele põhiettekandele kuulati mitmeid sõnavõtte arutelu käigus.

Nõupidamise avas «ümmarguse laua» nõukogu esimees V. Polevoi (NLKP KK juures asuv Ühiskonnateaduste Akadeemia), kes rõhutas valitud teema aktuaalsust. Pole ju realism mitte mineviku, vaid tänase kunsti ilming. 70. aastatest alates on välismaa kunstinaätustel üha sagedamini tähelepanu keskmes olnud realistlikud suundumused kunstis. Meie trükisõnas on ilmunud mõttevahetusi realismi teemadel (60. aastatel — kunsti elulähedusest, 70. aastatel — realismi kui «avatud süsteemist»), ulatuslikult on käsitletud sotsialistliku realismi probleeme. On ilmne, et realism on kunsti sotsiaalsele funktsioonile vastavalt aina muutuv ja uuenev. Realismi mõiste avamine on metodoloogiliselt olulise tähtsusega.

A. Kantor (Moskva) esines ettekandega «Realismi probleem tänapäeva nõukogude kunstiteaduses». Ta tõi esile ühe huvitava nähtuse kaasaegses kodumaises kunstiteaduses: enamik kunstiteadlasi ja -kriitikeid väldib terminit «realism». Vaidlused realismi üle on olnud kunstialases kirjanduses juba aastakümneid tähelepanu keskmes, ja seda mitte abstraktses akadeemilises mõttes — selle taga on seisnud konkreetset veendumused, isegi saatused. Realism kui nähtus iseenesest, lähtudes tõelisuse ammendamatu mitmekesisusest ja selle kunstilise peegeldamise võimalikest vormidest ei vaja normatiivseid printsiipe ja alalist uuendamist. Konkreetsetes ajaloolistes tingimustes, realistlike kunstikoolkondade kujunedes, tekkisid ka normatiivid, mis varem või hiljem pörkusid kokku muutuva elu ja elutunnetusega. Analüüsides 1984.—1985. aastal kirjutatud kunstikriitilisi töid, väidab A. Kantor neile ühiseks jooneks olevat, et realismi probleeme otseselt ei käsitleta ja terminit «realism» ei kasutata. Kuid valitsev temaatika — kunsti ja elu vahekord — on ikkagi kahtlemata seotud kunsti realistlike alustega (A. Morozovi, J. Zingeri, E. Gankina jt. artiklid). Sama kehtib ka kunstiajaloolaste tööde kohta. Kunstikriitike tähelepanu köidavad (kunstiteoste puhul) keskkonna- ja ruumiprobleemid (A. Jakimovitš, N. Adaskina), historismi probleem kunstilises tunnetuses (A. Kamenski, I. Karassik, V. Lenjašin).

A. Morozovi (Moskva Riiklik Ülikool) ettekande «Realism ja kaasaegne loomingupraktika» sisaldas tänapäeva kunsti elu ilmingute konkreetse analüüsi, lähtudes realismi kriiteeriumidest. Ettekande peateemaks olid kunstiloomingu ja elutõe vastastikused suhted. A. Morozov astus välja katsete vastu samastada realistlikku loomingut realismi kunstitraditsioonidega. Ta oli seisukohal, et realism eeldab gnoseoloogiliste ja aksioloogiliste

liste impulsside ühendust. Peredvižnikute traditsiooni järgimine ei tähenda pahatihti sugugi kunsti aktiivset elutunnetuslikku suunitlust. Ei saa rääkida realistlikust elutunnetusest, kui kunstnik ei püüa näha ja kujutada tegelikkuse uusi tahke. A. Morozovi arvates avalduvad taolised püüdlused praegu kõige selgemini väljaspool realistliku koolkonna stiiltraditsioonide piire. Meie kunst on oma ringi laiendanud, sellesse on lisandunud uued tendentsid, mida võiks nimetada «dokumentaalseks kujutusviisiks», — realistliku maali hübriidsetest vormidest väikeste hollandlaste vaimus kuni fotorealismini välja. Foto- ja hüperrealistid käsitlesid oma loomingu «puhta maalikunsti» piirest esialgu välja jäänud TTR-iga seotud problemaatikat, etendades nõnda realismi edasises muutumises n.-õ. fermendi osa. Dokumentalism ja kontseptuaalse montaaži elemendid on omased A. Keskküla, T. Pääsukese, R. Tammiku, M. Borissovi, N. Meškovi jt. loomingule. Vastukaaluks dokumentaalsusetootlusele on paljude noorte kunstnike töödes märgata kasvavat huvi vormiprobleemide ja maali plastilise struktuuri seaduspärasuste vastu (I. Lubennikov, V. Rusanov, V. Brainin, L. Tabenkin jt.). Kokku võttes on A. Morozov seisukohal, et tänapäeva nõukogude realistliku maalikunsti edasise arengu aluseks on praeguses mitmekülgnes kunstiprotsessis juba olemas olevate viljakate suundumuste süntees.

M. Kagan (Leningradi Riiklik Ülikool) esitas ülevaate realismi kontseptsioonidest kaasaja nõukogude esteetikas. Viimaste aastate diskussioonide tulemusel on üha enam levinud ja mõjule pääsenud seisukoht, mille järgi realismi kunstis pole õige samastada kunsti elutruudusega. Kunstiteose realistlikkust ei saa määrata puht vormiliste tunnuste järgi, kujutise ja kujutatu välisest sarnasusest lähtudes. Meie esteetikateaduses on kindlustunud arusaamine, et realismi olemus seisneb tegelikkuse kunstilise kujutamise printsibiis. Realism põhineb eelkõige tegelikkuse sügaval tunnetamisel. Alates 80. aastate algusest on nõukogude esteetikateaduses realistlikku kunsti suhtumises tugevnenud historistlik lähenemine. Realism pole mitte kunstistiil, vaid loominguline meetod, mis jätab kunstnikule valikuvabaduse ja ei määra kunstiteose vormi. Sotsialistlik realism on nõukogude kunsti ühtne meetod, mis eeldab stiilist mitmekesisust. Kritiseerides mitmete kogumikus «Философия искусства в прошлом и настоящем» (Moskva, 1981, koostaja M. Livšits) ilmunud artiklite autorite antihistoristlikke, vulgaar-metafüüsilisi seisukohti, viitas M. Kagan nende metodoloogilisele puudlikkusele realismi käsitlemisel. Ta juhtis tähelepanu ka mõnede tühimikele realismi teoorias. Esiteks: mõistete nagu invariantne ja variatiivne avamine, millest sõltub kunstilise kujutamise objekti käsitlemine (M. Kagan väidab, et enamiku teadlaste meelest on kunsti kujutusobjektiks mitte objektiivne maailm oma eneseküllases eksistentsis, vaid subjekti seos objektiga). Teiseks: realismi muundumise seaduspärasused kunstiloomingu

erinevates valdkondades. Kolmandaks: mõiste «sotsialistlik realism» ja sotsialistliku kunsti vahekord (realism kui «avatud süsteem» akumuleerib endasse kõikide teiste kunstistiilide ja suundumuste saavutused, kasutades neid tegelikkuse maksimaalseks tunnetamiseks ja hindamiseks). Lõpetuseks märkis M. Kagan, et nõukogude esteetikateaduse edasilükkamatu ülesanne on realismile läbi kogu arengu ajaloo omaste meetodi ja stiili, sisu ja vormi, invariantuse ja variatiivuse dialektika probleemide teoreetiline läbitöötamine.

Ettekannete järgnes arutelu. Nõupidamise juhataja V. Polevoi rõhutas tõstatatud probleemide diskussioonilisust ja 20. saj. realismi (mis erinevalt 19. saj. realismist kujutab endast avatud süsteemi) teoreetilise lahtimõtestamisega seotud raskusi. V. Polevoi arvates tuleks seda probleemi käsitleda kolmest aspektist: 1) realism kui kunsti algne, olemuslik joon; 2) realism kui ellu suhtumise ja elus osalemise ideeline programm; 3) realism kui kujutusviis. Otsustused realismi kohta peavad sisaldama nimetatud kolme aspekti koosmõju.

Enne järgnevaid sõnavõtte luges V. Polevoi ette P. Beletski (Kiievi Riiklik Ülikool) ettekande, milles autor viitab ähmasusele termini realism praeguses kasutuses, kus see võib tähendada looduse jäljendamist üldises mõttes, sügavust inimolemuse avamisel, aga ka lihtsalt detailitruudust. Kunstiajaloo konkreetsetest näidetest lähtudes tuleb P. Beletski järeldusele, et looduse jäljendamine on eri ajastuil andnud erinevaid tulemusi ning seepärast ei saa see määrata kunstiteose realistlikkust. Veelgi vähem saab selleks kriteeriumiks olla täpsus inimkeha, perspektiivi või valguse-varju edasiandmisel. Praeguseks on vabanetud ettekujutusest, et realism (ja ennekõike sotsialistlik realism) kujutab endast kindlate kunstiliste võtete kogumit reglementeeritud teemade ja süzeede piires. Kunstiajaloo orienteeruvat tänapäeva vaatajat ei ehmata kujutise tinglikkus, figuurikäsitlemise pinnalisus jms. Teisalt aga peitub siin P. Beletski arvates eklektikaoh, kalduvus muutuda n.-õ. kõigesööjaks. Ajaloolis-kultuuriliste muljete küllus viib vahel selleni, et kaasaegne kunst ammutab enam mineviku kunstit kui tänapäeva tegelikkusest.

A. Borovski (Riiklik Vene Muuseum) tegi ettepaneku realismi mõistet rangemalt piiritleda. Ta juhtis arutelu osalejate tähelepanu sellele suundumusele kaasaja kunstis, mis taas elustab 30. aastate maalitraditsioone, nimetades seda «siiraks». Terminit realism ei peaks A. Borovski arvates kasutama liiga avaras tähenduses, vaid rakendatuna konkreetsete kunstiloomingute suhtes.

J. Gertšuk (Moskva) pööras veel kord kuulajate tähelepanu termini realism vältimisele kunstiteaduses ja -kriitikas. Erinevalt teoreetikute, esteetikaalaste tööde autoritest, torkab see silma just nende autorite puhul,





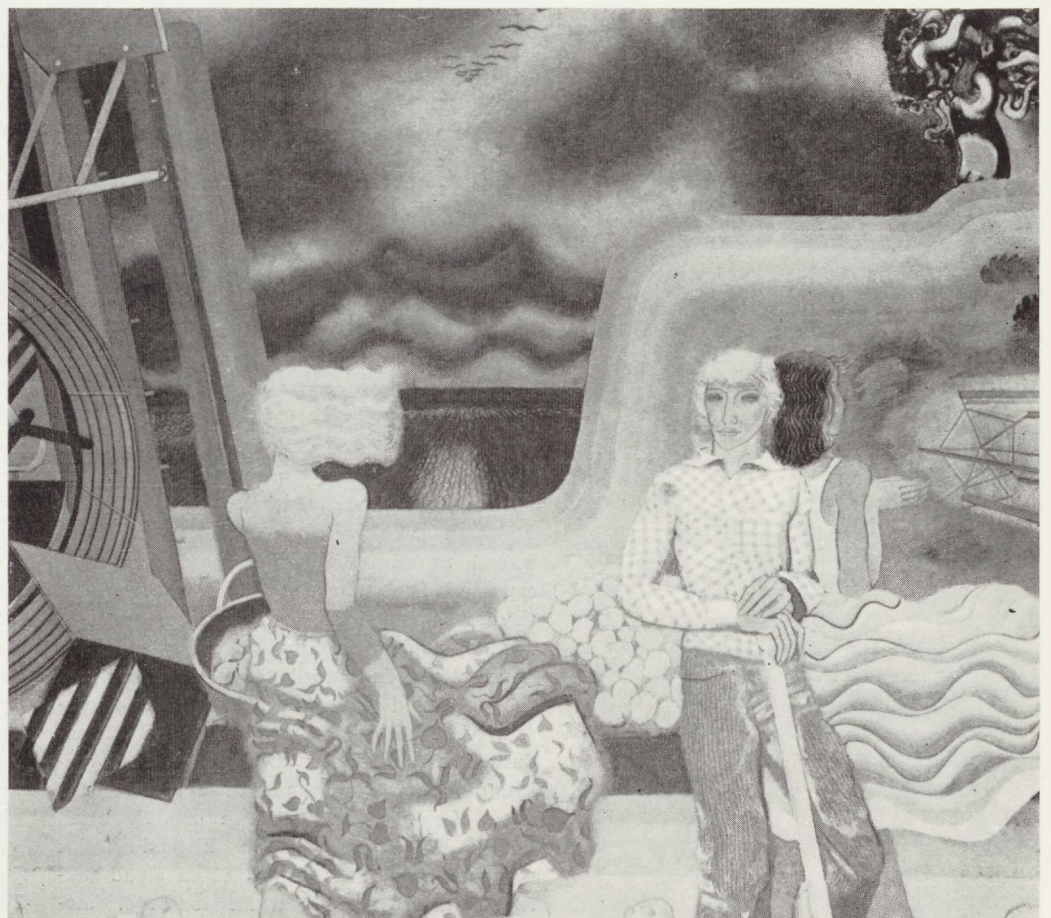
4. N. Kormašov. Põllutöö. Oli. 1981.

5. I. Klõtšev. Valmistumine pulmadeks. Oli. 1980.



6. A. Petrov. Kaasani vaksal. Õli. 1981.

7. E. Iltnere. Kuramaa linnamägi.  
Fragment. Õli. 1978.





8. N. Abdurahmanov. Kevadine päev mägedes. Oli. 1971.

kellel on tegemist konkreetse kunstipraktikaga. J. Gertsuki arvates on seda enam kui saja aasta vanust mõistet kasutatud kindla kunstisuuna tähenduses. Omas epohhis end ammandanud kategooriana ei saa seda kasutada tänapäeva kunstiprotsesside käsitlemisel. Pealegi sisaldub termini kasutuses ka teatud hinnanguline moment, mis määras sellesse suhtumise 30.—50. aastatel. Juba realismi mõiste iseenesest eeldab kunsti liigitamist alustel, mis pole talle omased, sellepärast peab J. Gertsuk sellest terminist loobumist tänapäeva kunstiteaduses õigustatuks.

**L. Denissova** (NSVL TA Kunstiajaloo ja -teooria TUI) kaitses realismi käsitlemisel tunnustatud traditsioonide järgimist. L. Denissova seisukoht on, et realism on kõikide maailmakunsti suursaavutuste aluseks ning Tšernõševski väide elu kujutamise täiusest ei ole enese vormides maalikunsti vahenditega on aktuaalne ka meie päevil. Kriteerides mõningaid tänapäeva kunstiteadlasi — kunsti «ontologiseerimise» pooldajaid, soovitas L. Denissova tundma õppida sotsiaalset olustikku ning taunis pseudorealismilikke modernistlikke kunstivoolusid, nagu hüperrealism, dokumentalism jms., mis muudavad väärtusetuks realismi mõiste. Et lahata elu kogu selle sotsiaalsete seoste mitmekesisuses, peab kunstnik tundma õppima realistlikke kunstitraditsioone. Selleks on sotsialistliku realismi tee.

**V. Manin** (Moskva) kõneles mõiste realism objektiivselt analüüsist, avaldades arvamust, et sellele terminile ei peaks andma mingit hinnangulist lisatähendust, ettekujutust realistlikust kunstist ei peaks piirama mitte mingisuguste ettekirjutatud tingimustega. V. Manin toetas akadeemik D. Markovi määrangut sotsialistlikust realismist kui «avatud süsteemist». Kommunistliku maailmavaatega kunstnik saab luua üksnes tõepäraseid, elu olemuslikke seoseid peegeldavaid teoseid. Sealjuures jäävad nii vormiline külg kui stiiliseärasused kunstniku enese valida.

Niisiis esitati käsitletava probleemi suhtes täiesti vastandlikke seisukohti, kuid tehes ümberlúaistungi esimesest päevast esialgset kokkuvõtet, rõhutas V. Polevoi eriti lõppenud diskussiooni tulemuslikkust.

Ettekandega teemal «Realismi probleemid tänapäeva kirjandusteaduses» esines **V. Tšaikovskaja** (Moskva), kes käsitles realismiga seotud problemaatika teravamaid teoreetilisi aspekte. See tänapäeva kirjandusteaduses vaidlusi tekitav valdkond seondub viimaste aastate nõukogude proosaloominguga, mis lubas ettekande autoril täheldada mõningaid produktiivseid tendentse realismi teooria arengus. V. Tšaikovskaja arvates on ka kirjandusteaduses märgatav mõningane lõhe realismi teooria ja selle praktilise rakendamise vahel konkreetsete nähtuste analüüsimisel. Teisest küljest aga kogub kirjandusteadus uut empirilist materjali, millel on omad suhted kriitilise realismi traditsioonidega, mo-

dernismiga, ladina-ameerika kirjandustraditsiooniga. Nii näiteks on oma ebatraditsioonilisusega kriitikut segadusse viinud eesti tänapäeva proosa. Et uutes ilmingutes orienteeruda, tuleb selgitada termini sotsialistlik realism sisu tänapäeva kultuuri taustal. Siin on väga oluline osa diskussioonidel, milles selguvad realismi ja modernismi, kriitilise ja sotsialistliku realismi vastastikkuste suhete uued nüansid. Vaadeldava mõiste spetsiifika avaneb V. Tšaikovskaja arvates vaid maailmakirjanduse kontekstis. Üksikasjalikult käsitles V. Tšaikovskaja vaidlusi sotsialistliku realismi mõiste ümber, mis puhkesid D. Markovi «elu tõepärase kujutamise ajalooliselt avatud süsteemi» kontseptsiooni pooldajate ja selle vastaste vahel, kes tuginesid sotsialistliku realismi määratlemisel sisulis-ideoloogilistele aspektidele, mis pole alati seotud «poetika» aspektidega. J. Andrejevi, Markovi kontseptsiooni vastase jaoks on sotsialistlik realism vaid üks sotsialistliku kultuuri vooludest. Markovi teooria järgi vaadeldakse sotsialistlikku realismi mitte vooluna, vaid uut tüüpi kunstilise tunnetusena, mis kannab endas maailmakultuuri parimaid saavutusi, kogu selle vormirikkust. V. Tšaikovskaja oli arvamusel, et tendents «piirata» sotsialistlikku realismi võistleb kaasaegses kirjandusteaduses kalduvusega käsitada seda mineviku traditsioonide sünteesina, mis on seotud 20. sajandi kunstiaja üldise suunitlusega. Näitena kunstilmingute uurimisest mitte isoleerituina, vaid nende suhetes traditsiooniga toob V. Tšaikovskaja D. Lihhatšovi töid, kes käsitleb realismi kui maailmakunsti integreerivat voolu, mille ümber koonduvad kirjanduse arengusuunad. Lihhatšoviga nõustudes väidab ta, et tänapäeva kirjandus väärib uurimist ja hindamist mitte kitsalt 20. sajandi piirides, vaid kirjanduse maailmaajaloolise arengu perspektiivis.

**A. Rjabušini** (Kunsti- ja Arhitektuuriajaloo ja Teooria Keskinstituut) sõnavõtt puudutas realismi arhitektuuris. Ta märkis, et pärast kolm aastakümnet tagasi levinud realismi vulgariseerivat tõlgendamist arhitektuuris kindlate stiilivõtete kogumina on realismi probleem arhitektuuriga seoses üldse taandunud. Meie päevil on siiski taas ilmnenud huvi tõus realismiga (ka sotsialistliku realismiga) seotud küsimuste vastu sõjajärgse perioodi arhitektuuris. A. Rjabušin nimetas ka lääne teoreetikute ja praktikute pöördumist nende probleemide poole: G. Grassi (Itaalia), A. Moneo (Hispaania), C. Jencks ja C. Cook (Inglismaa), R. Venturi (USA). Kaasaja arhitektuuriloomes ilmnenud historismi tendentsid, naaseb klassikaline arhitektuurivorm, figuratiivsus selle laiemas mõistes. Aastatuhandete vältel on arhitektuur oma kujundikeeles talletanud oma ajastut. Vastavalt arhitektuuri spetsiifikale vahendab kunstiline temaatiline materaalset, kunstivälist külge; realismi mõiste saab sealjuures uue ulatuse. Ehitiste ühiskondlik eesmärk, nende funktsioonid võivad olla või mitte olla realistlikud kehtiva eluviisi suhtes. Peegeldades teatud väärtusi mõjutavad sotsiaalsed orientatsioonid kunstilist lahendust. Eksisteerib ka realismi mõiste vul-



gaarne tõlgendamine — nn. tõepära otsingud arhitektuuris. Tekkinud eklektika eetilise alternatiivina, ilmutas «tõepärasus» oma piiratust niipea, kui oli funktsionalismile orienteerituna pandud üheks loomingu põhialuseks. Ometi oli A. Rjabušini arvates ka too «uus» arhitektuur isegi oma rajajate loomingu tõepärasusest kaugel. Massilises ehitustegevuses valitsenud ratsionalistlik suhtumine, kitsas «realistlikkus» välistasid realismi laiemas loomingu mõttes ja viisid arhitektuuri välja kunstilisuse piirest. 20. aastate arhitektuuri asketism, asjalikkus ja tagasihoidlikkus osutusid sobimatuks 30. aastatel, mil kunst pidi peegeldama sotsialismi reaalseid saavutusi. Esteetilise ideaali muutudes käsitleti A. Rjabušini arvates realistlikuna arhitektuuri, mis sisaldas endas uudset kujundilisust. Tänapäeval mõistame realismi all arhitektuuris ausust ühiskonna ideaalidesse ja võimalustesse suhtumises. Käesoleval ajal on nõukogude arhitektuur tõusuteel, teravnenud on huvi kunstilise külje, arhitektuuripärandi ja rahvuslike koolkondade vastu. Päevakorral on industriaalse elamuehituse võimaluste täielik valdamine; selles vallas võib loota realistliku orientatsiooniga sotsialistliku ehituskunsti uusi saavutusi.

A. Rjabušini sõnavõtt tekitas ägedaid arutlusi. Vaieldi vastu tema kasutatud «tõepära» kategooriale 30.—50. aastate arhitektuuri iseloomustamisel ja tema hinnangule konstruktivistliku arhitektuuri kohta.

**L. Motšalov** (Riiklik Vene Muuseum) nõustas A. Kantoriga, et kunstiteaduses välditakse kaasaja kunstiprotsessi käsitledes terminit realism, ei riskita tõusta vastavale üldistus tasandile. Teistsugune on situatsioon naaber teaduses esteetikas. Asjade praegune seis peegeldab L. Motšalovi arvates seda, et intensiivselt arenevale kunstile jäävad kitsaks väljakujunenud kriteeriumid. Kuigi realismi erinevate esinemisvormide üle võib vaielda, eksisteerib see mõiste ometi ja seda tuleb ka käsitleda. L. Motšalov rõhutas, et ilmselt peegeldab käesolev diskussioon mingeid nihkeid suhtumises reaalsuse endasse. Realism on tema arvates omamoodi käitumis- ja ellusuhtumisaal. Tänapäeval ei saa realismi määratlemisel lähtuda ainult traditsioonist ja võtta etaloniks 30. aastate kunsti. Põhilisteks meie teadvuses toimunud muutusteks peab L. Motšalov hinnangutasandite segunemist: peale «üldise» huvitab meid üha enam «eriline», konkreetse inimese vaimne maailm, reaalsus elu kollisioonide avameelse kujutamise tasandil. Tänapäeval sõltuvad realismi kriteeriumid kaasaja inimese mõtteviisist. Meie sisemaailm on väga mitmekülgetes suhetes üha avarduva objektiivse maailmaga, inimene on võimeline tunnetama üksikus üldist ja see viib kunstis assotsiativsete-sümbolistlike väljendusvormide aktiveerumisele. Meid ei tohiks hirmutada realismimudeli puudumine, see peaks meie loomingu mõtet stimuleerima. Olgu pealegi, et me praegu alati ei suuda realismi määratleda elutruuduse mõõdupuuga, oluline on, et ta oleks orienteerunud tege- likkuse vahendamisele ning jaataks reaalseid, mitte näilisi väärtusi.

**B. Bernštein** (Tallinn) soovitas kõnealust mõis-

9. A. Tkatšov, S. Tkatšov. Kodumullal. Fragment. Oli. 1977—1980.

tet täpsustada. Mis meid siis huvitab: kas ontoloogia või termin? Mis on realism? Kas mingi hulk kunstiteoseid, loomingu meetod, kunstiajaloo üks etapp? Kui vaadelda realismi süsteemis, siis paigutub ta ühte ritta klassitsismi, sentimentalismi jms. Seda mõistet on lahatud ka vastanduse realism — mitterealism tasandil, kusjuures realismi dehistoriseerimise oht taandatakse adjektiividega realismi mõiste kasutamisele. Teine aspekt, mis on samuti seotud mõiste asukoha fikseerimisega terminoloogilises süsteemis, on antud mõistega määratletud ajaloolis-kunstilise reaalsuse valdkonna väljaselgitamine. On levinud arvamus, et realism pole stiil, vaid meetod. Üha sagedamini (pärast V. Dneprovi raamatu «Проблемы реализма» ilmumist 1960. a.) kostab väide, et «realism ei seo end kunstikeeles mingite piirangutega». Kuid B. Bernštein on seisukohal, et igasugune meetod eeldab mingit formaalsete keeldude ringi ja ka realism ei saa olla absoluutselt liberaalne vormilise külje suhtes. Meil puudub ühetähenduslik arusaamine terminist realism ja üldtarvitatav mudel realistlike teoste eristamiseks. Realism pole niivõrd avatud süsteem kui avatud, lahtine probleem. Enam kui sajandi jooksul on kunstikultuuri teed kujunenud sellisteks, et realismi probleemid ei muutu ajalooks, vaid selle mõistega seotud kunst jääb otse vaidluste keerisesse. Sealjuures on B. Bernštein veendunud, et kaasajase realismi jäik ühene määratlus vaid raskendaks kriitikute tööd. Ühtne realismiteooria on aga hädavajalik universaalsete kunstisüsteemide koostamisel ja esteetikateaduses. Pole kahtlust, et sellist teooriat püütakse välja töötada.

**N. Stepanjan** (Jerevani Kunstide Instituut) avaldas kahetsust, et diskussioon realismi probleemidest kujunes mõiste enese lahkamiseks, puudutades vähe otseselt kunstiprotsessi. Termin realism ei tohi sisaldada hinnangulisust, selle kasutamine nõuab ajaloolist lähenemist. Ei maksa unustada, et nõukogude kultuuri parimad saavutused kuuluvad kanoonilise kunsti valdkonda, mille realistlikkus on väljaspool kahtlust, kuid ei mahu Euroopa 19. sajandi maalikultuuri raamidesse.

**K. Kantor** (Moskva) juhtis tähelepanu kaasajase kunsti moraalsele alusele, mis on selle realistlikkuse tõeliseks kriteeriumiks.

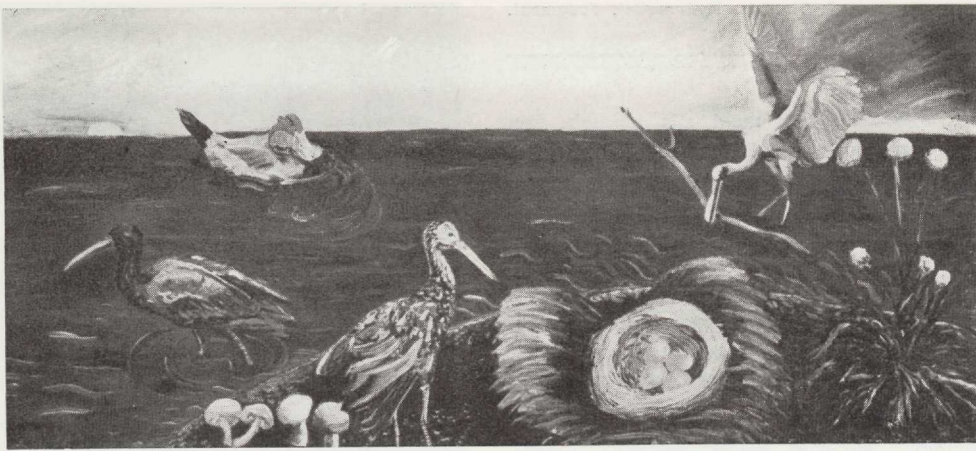
Arutelul käsitletud küsimuste tähtsust märkisid oma sõnavõttudes kunstiteadlased **A. Kamenski** ja **G. Pletnjova** (Moskva).

Ümberlõuistungi lõpetuseks rõhutas V. Polevoi kaht tendentsi mõiste realism avamises: esimene, mis viib selle mingi «panrealismini» ja teine, mis eristab realismi lokaalse nähtusena. V. Polevoi viitas arutelu viljakusele, mis kahtlemata stimuleerib meie kunstiteaduse edasist arengut.

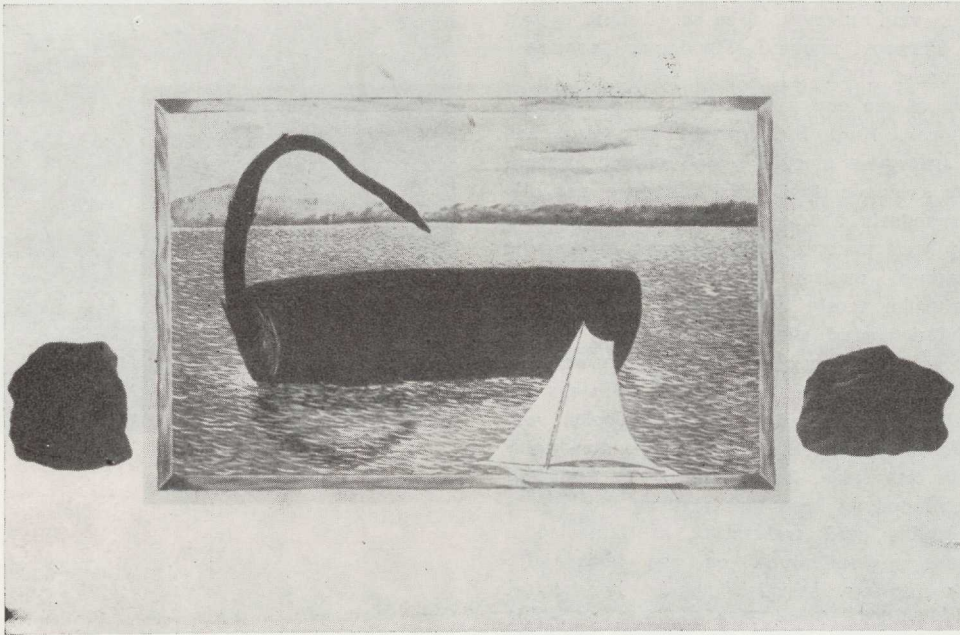
MARINA DMITRIJEVA

Tõlkinud Daila Aas





10. Janet Cooling. Estaeg. 1980.



11. Cheryl Laemmle. Musta luige barrikaad.

12. Bendik Riis. Norra, minu kodumaa. 1947.



# NEOAVANGARD VÕI TRANSAVANGARD?

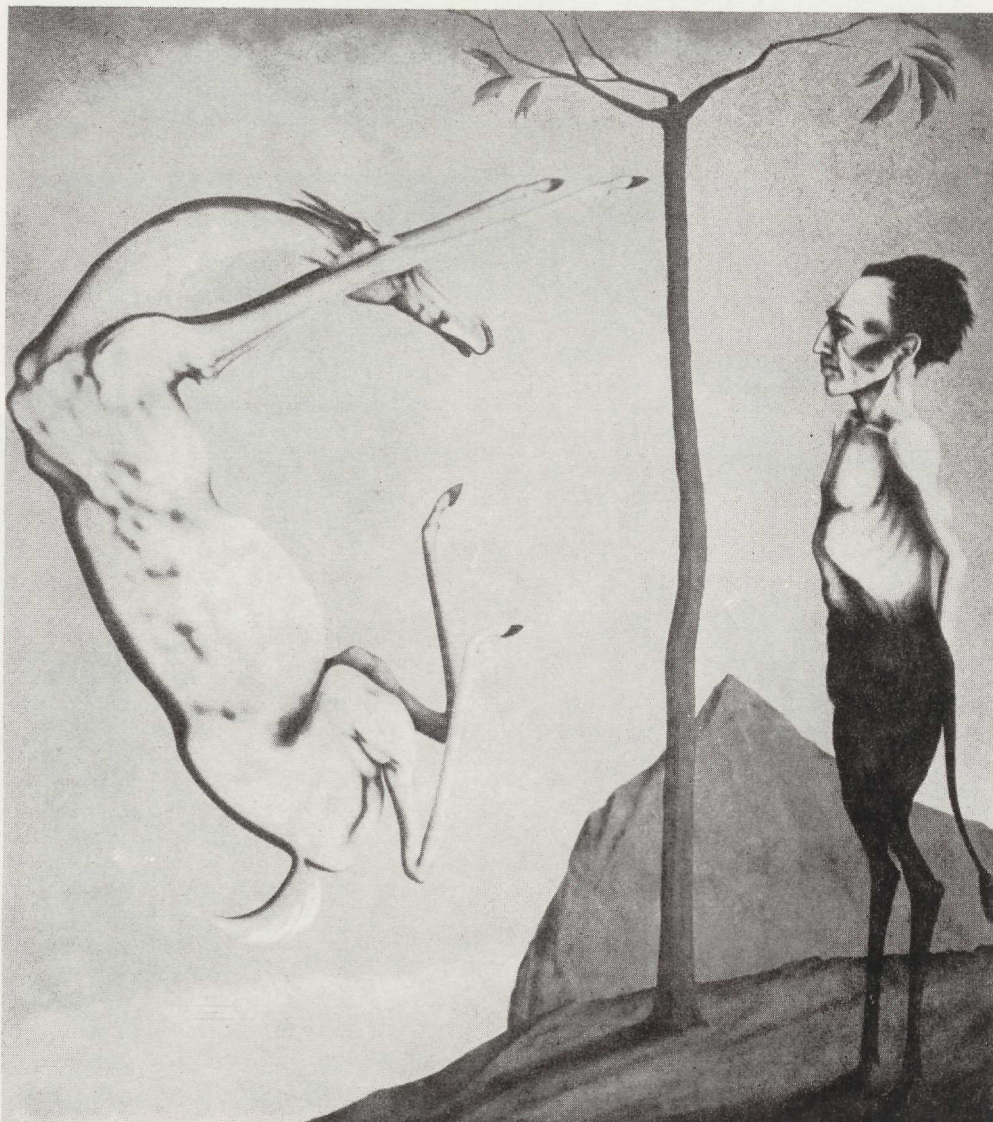
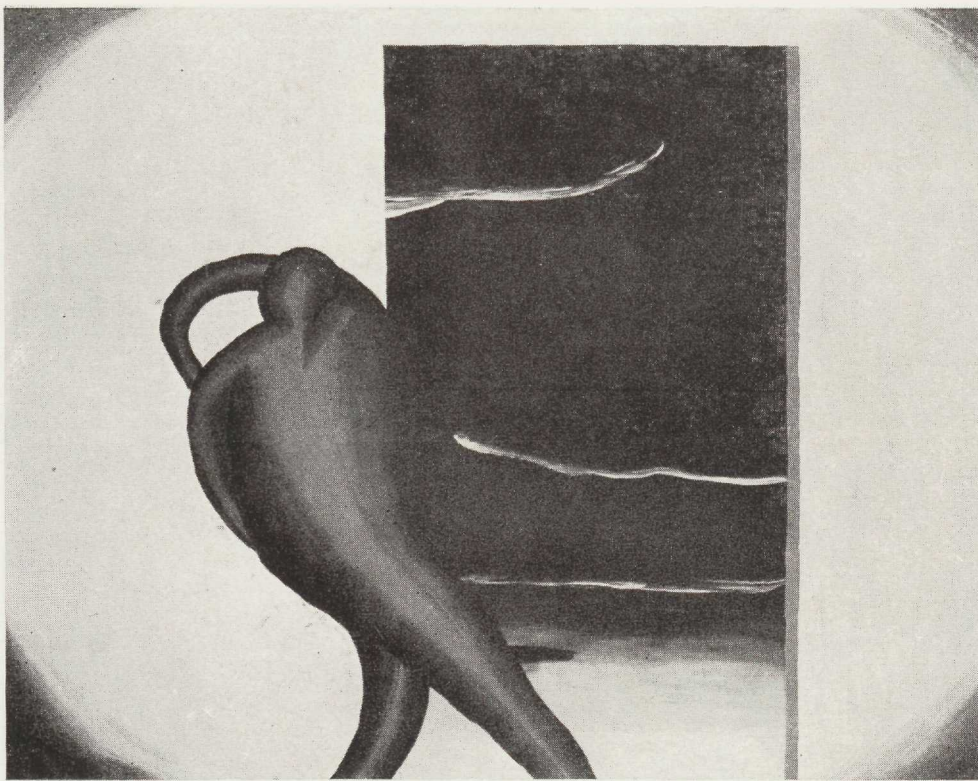
JAAK KANGILASKI



13. Robert Yarber. Kahekordselt. 1983.

14. Melissa Miller. Aimdus. 1981.





Avangardismi sisemisest kriisist või vähemalt takerdumisest on juba palju räägitud ning kirjutatud, muuseas ka nende ridade autori poolt. Paaris varasemas artiklis<sup>1</sup> visandatud pilt Lääne kunsti kaasaegsest olukorrast pole oluliselt muutunud, kuid näib, et mõne aasta eest üksnes aimatud või ennustatud tendentsid on vähemalt osaliselt realiseerunud. Ühtlasi on selgemaks saamas ka mitmete uute nähtuste üldkultuuriline ja sotsiaalne tähendus.

Kaasaegse kunsti seisundit kirjeldatakse eri maade kunstiteadlaste poolt praegu üsna sarnaselt. Isegi praeguse olukorra tekkepõhjusti mõistetakse lähedaselt. Näiteks 1983. aastal Soomes peetud rahvusvahelisel kunstiteadlaste 16. Kongressil (AICA '83) jäid kõlama mõtted, et avangardismi kriisi on põhjustanud utopiate kokkuvarisemine ja usu kaotamine sellesse, et kunsti abil saab reaalselt maailma paremaks muuta. Varem olevat selline müüt olnud põhjendatud, nüüd aga kõlbmatu. 50. aastate Lääne kunstnikele tähendanud traditsiooniline, loodust jäljendav kunst paigalseisu, tardumist. Vabaduse ja progressiga olevat siis seostunud nonfiguraatiivne kunst. Praegune olukord olevat hoopis teine. Progressimõistete kriis, eriti skepsis ekstensiivse majanduskasvu suhtes sünnitavat nüüd manerismiajastu, mil mineviku kunst saab peamiseks inspiratsiooniallikaks. Näiteks transavangardismi mõiste ristiisa Rooma ülikooli professor Achille Bonito Oliva ütles, et kaasaegne kunst ületavat «eufoorilist ideed, mille järgi looming on igavene eksperimenteerimine ja uue vägi-vald» ning lisas, et «figuraatiivse vormi taastamine on tingitud vajadusest ületada puhta kunsti piiratust ja saavutada suuremat üldkultuurilist tähendust. [— — —] Kunstitööd on hakanud jälle saama pealkirju, sest nad ei karda enam otsida kommunikatiivseid suhteid maailmaga, kasutades sõnastatavat vormi ühenduses figuraatiivsega.»<sup>2</sup>

Muidugi ei maksa uskuda, et Läänes tehakse nüüd ainult sellist kunsti, millest Oliva räägib. Enamik varasemate aastate avangardismist on küllalt elujõuline. Tähtis on aga see, et uutest avangardismi ilmutest palju ei räägita. Mis on uut, kuulub pigem transavangardismi. (Mitmed autoriteetsed kunstiteadlased on siiski kahtlemas, kas transavangardi üldse reaalselt eksisteerib, kas pole tegu ikkagi ainult soovunelmate või järjekordse reklaamitrikiga? Näiteks E. Lucie-Smith leiab, et kogu II Maaailmasõja järgne avangardism on olnud avangardi algaegade ideede lõpuniarendamine ja varieerimine, seega omamoodi retro või manerism (näiteks toetusid abstraktse ekspressionismi loojad 20. aastate alguses tärnanud sürrealismi põhimõtetele) ja järelikult polevat õige rääkida, nagu oleks transavangard kvalitatiivselt erinev senisest avangardist.<sup>3</sup> Kuigi tööpoolest transavangard esineb rohkem kunstnike programmavalduste

15. Jedd Garet. Loodusehirm. 1980.

16. David True. Vangistus. 1981.

ja Oliva-taoliste kriitikute tõlgendusena, ei maksa vist siiski alahinnata reaalseid nihkeid. 80. aastate manierism erineb varasemast sõjajärgsest manierismist sagedama pöördumisega avangardi-eelsete ja sellest sõltumatute eeskujude poole. Ühe avangardistliku idee maksimumi arendamise püüe on asendunud avaliku ja reaalse eklektikaga. Õigus on aga Lucie-Smithil siis, kui ta rõhutab, et transavangard funktsioneerib ühiskonnas üldiselt samuti nagu avangard. Kunstnik-kaupmeeskriitiku suletud ring püsib, uudsust otsitakse endiselt, ainult et uus on enamasti häbenematult midagi vana ja ammutuntut. Seda kinnitab igatahes viimaste aastate rahvusvaheliste juhtivate kunstiajakirjade vaatlus. Üldine on arvamus, et maalikunsti ei ähvarda mingi väljasuremine (nagu mõned avangardismi äärmuslased olid ennustanud). Avangardismi ideoloogia nõrgenemine on kaasa toonud pigem suureneva huvi maalikunsti vastu. Teiseks tunnustatakse, et rahvuslikud kunstikoolkonnad on üle hulga aja muutunud jälle iseseisvamateks ja omapärasemateks, milles võib näha analoogiat rahvusvahelises majanduselus tugevnevatele protektsionistlikele tendentsidele. Mida lähemale jõuame aastakümne keskpaigale, seda võimsamaks läheb «gloaalne regionalism», tunnistab ajakirja «Studio International» toimetaja M. Spens<sup>4</sup>. Pariis ja eriti New York on säilitanud kunstikaubanduses tähtsa koha, kuid võrreldes ajaga umbes 15 aastat tagasi on nende eeskujuandev roll kunstilises mõttes hoopis väiksem. Eriti silmatorkav on Pariisi autoriteedi langus, mis, tõsi küll, algas juba 50. aastail, kui Pariis pidi leppima USA abstraktse ekspressionismi prioriteediga. Praegu väidetakse koguni, et viimase aja Itaalia ja Lääne-Saksa maalikunst on olnud prantslaste inspireeritumaks, kui mitte muudelikaks.<sup>5</sup>

Pole juhus, et transavangardismi mõiste sündis Itaalias. Just siit võrsus juba 70. aastate lõpus «noorte metsikute» või «neoekspressionistide» (S. Chia, F. Clemente, E. Cucchi jt.) liikumine. Sandro Chia (s. 1949) siirdumine New Yorki 1980. a. oli üheks tõukeks neoekspressionismi tugevnemisele ka seal. Chia kunst on julgelt figuratiivne (enamasti inime-

sed maastiku foonil) ja maalitehniliselt traditsiooniline. Ta ei järgi üht kindlat ajastut, stiili või autorit, vaid üritab luua oma isiklikku kunsti siit-sealt minevikust laenatu baasil. Chia loomingust leiame antiikset plastikat, Michelangelot, Picassot, noort (veel figuratiivset!) Malevitšit. Eeskujud viitavad monumentaalsusele. Tööpöolest ongi figuurid Chia pildidel tihti üle elusuuruse ja pildi esiplaanile nihutatuna mõjuvad staatiliste gigantidena. Selliste piltide menu oli nähtavasti tingitud peamiselt ainult maali kui niisuguse taastamisest *arte povera* jms. foonil. Pöördumine vana juurde mõjus uuel ja värskest, kuid kompositsioonide nii visuaalne kui ka mõtteline külg on jäänud üpris ambivalentseks.<sup>6</sup>

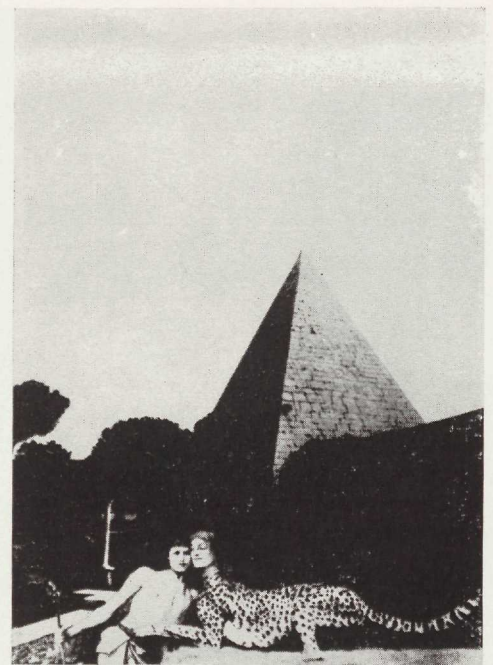
Kui Chia jt. uusekspressionistid ühendasid klassikalise kunsti teemade ja süžeede ja mõnikord joonistusega metsiku, 20. sajandi alguse foove ja ekspressioniste meenutava värvide tulevärgi, siis päris viimastel aastatel räägitakse hoopis suuremast koolkonnast — *arte colta*'st (või *peinture cultivée*'st). See «kultiveeritud maalikunst» on veel järjekindlamalt, seega ka koloriidi mõttes retrokunst. Klassikalised motiivid (tihti antiikmütoloogiast!), klassikalähedases (siiski tihti mingi veidra või absurdse, võib-olla iroonilise moonutusega



18. Giulio Paolini. Kollaaž. 1984.

pipardatud) teostuses. Nagu (kasvõi formaalselt) klassitsismi lähedasele esteetikale kohane, jääb kaasaja maailm oma probleemidega itaalia maalikunsti vähemalt otseselt kajastamata. Kasvõi formaalseltki toetudes oma maa hiilgavatele traditsioonidele mõjub selline poolirooniline, pooltõsine klassitsistlik manierism äga igatahes rahvuslikult, itaaliapäraselt.

Seevastu Saksa LV kunstile on tüüpiline truuskjäämine eelmise aastakümne poliitilise angažeerituse nõudele. Seal on mõjukas selline retrokunst, mis üritab kajastada teravaid sotsiaalseid probleeme. Dramaatiline, tihti pateetiline alge toitub siin eht-rahvusliku saksa romantismi ja ekspressionismi külluslikust allikast. Siiras hingevalu ja häbenematu tundeväljendus näib erutavat paljusid noori saksa kunstnikke. Kõmutekitanud autoriks on siin näiteks Anselm Kiefer (s. 1945), keda mõned kriitikud koguni fašistlike müütide rehabiliteerimiskatseis on süüdistanud. Võib-olla saab siiski uskuda noore kunstniku kinnitust, et ta püüab ainult selgust saada saksa ajaloo valu-



19. Vettor Pisani. Oidipus ja sfinks, kunstnike ja poeetide surnuaed. 1980.

listest kogemustest. Tema pildidel näemegi süngelt poriste, aga jõuduõhkuvate värvimasside kaosest esile viirastumas Niebelungide motiive, saksa ajaloo suurkujude portreid, aga ka Riigikantselei varemeid.

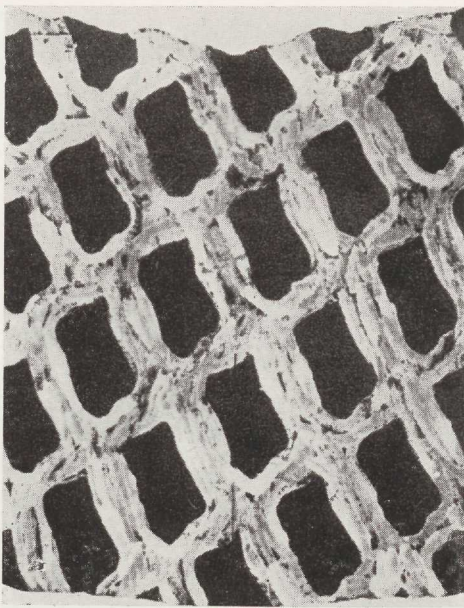
1984. aasta kevadel korraldati Saksa LV-s suur konkurss teemal «Saksa maastik täna». 1354 autori hulgast valiti esikohale Klaus Vogelsang (s. 1945), kelle Kaspar David Friedrichile pühendatud teos on tüüpiline näide «roheliste» liikumisega solidaarsest hoiatuskunstist.<sup>7</sup>

Prantsusmaa, täpsemalt Pariisi ülikirevas kunstipildis annavad endiselt tooni avangardismi veel elavad klassikud. Noorema põlvkonna puhul täheldatakse ebaküpsust, peataolekut, eklektikat, eriti aga ettevaatlikkust ja tagasihoidlikkust. 1985. aasta märtsis püüti Pariisi rahvusvahelise noorte biennaaliga kunstikeskusele uut hoogu anda. Sümpotaatiline oli aga see, et algsest põhimõttest (ainult alla 35 aastased autorid) loobuti ja umbes kolmandik eksponente valiti vanemate kunstnike hulgast. Biennaali kataloogis kirjutati «Le vieux est mort, le nouveau n'est pas encore né» ja samale järeltulele jõudis ka kriitika.<sup>8</sup> Biennaalil domineerisid eklektilised figuratiivsed tendentsid. Ühele osale noortele prantslastele näib siiski olevat üks suhteliselt populaarsem ja sümpaatsem eeskujumeie sajandi 20.—30. aastate kunst. Lihtsate loodusmotiivide silmarõõmustav maalimine, mis ka nimetatud aastail väga levis, on prantsuse kunsti rahvuslike traditsioonidega hästi kooskõlas.

Viekkümnendaist seitsmekümnendate aastateni oli Lääne kunsti uute suundumuste peamiseks lähtekohaks New York (ainult inglise kunst suutis USA-le sel alal tõsisemat konkurentsi pakkuda). Avangardismi üldkriis pani ka New Yorgi nagu kohmetuma, kuid 1984. aasta Veneetsia biennaalil üritas USA

17. Ubaldo Bartolini. Passaaž. 1984.





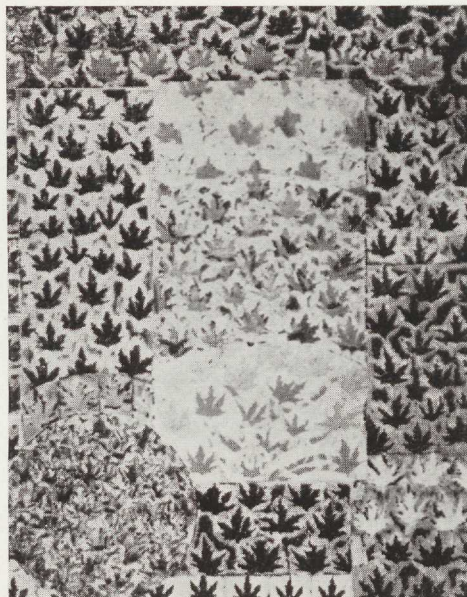
20. Claude Viallat. Allkirjata. 1983.

jälle uudselt ja kaalukalt välja tulla. Veneetsia biennaal on säilitanud Lääne kunsti kõige autoriteetsema ülevaatenäituse maine. Alates 1895. aastast regulaarselt toimuvana (ainult mõned sõja-aastad — 1916, 1918 ja 1944 — on vahele jäänud), on ta igatahes kõige traditsioonirikkam ja viimane kandidis juba 41. järjekorranumbrit. 60. aastate lõpu vasakradikaalide liikumine näis küll näitusele hingekella löövat, kuid 70. aastail sai see uuesti jalad alla. Muidugi on ka praegu skeptikuid ja pilkajaid, kes leiavad õigusega, et Veneetsia näitus pole maailma kunsti ammendav ülevaade, kuid üldiselt nõustatakse, et ükski teine ülevaatenäitus pole prestiižikam.

1984. aasta biennaali keskseks teemaks või juhtmõtteks olid korraldajad valinud Arte allo Specchio — kunst peeglis. Teema polnud muidugi juhuslik, vaid üldnimetatud retropüüdluste peegeldus. Kunst, mis eelkõige iseennast peegeldab, iseennast kordab, iseendast mõtet ja vormi ammutab, on tõepoolest iseloomulik kaasaegsele Lääne kunstile. Muidugi tähendas selline teema siiski valiku teatud ühekülgisust; biennaal ei püüdnudki olla kõigi hetke tendentside erapooletu foorum, kuid keskendus paljude arvatel tüüpilisele.

Rahvuslike koolkondade omavahelistest erinevustest hoolimata näis lääneeurooplaste retroharrastus siiski moodustavat omamoodi terviku, millele USA samuti retrolik ekspositsioon küllalt selgelt vastandus. Kataloogide ja kriitikute arvamuste põhjal tundub, et eurooplaste retro toetub (rohkem või vähem, paremini või halvemini, tõsiselt või irooniliselt, aga ikkagi) euroopa kunsti väärikale traditsioonile. Sellise toetumise tähendus võib olla lihtsalt kommertslik, see võib olla moetuhin, aga võib väljendada ka taastugevnevat respekti kultuuritraditsiooni, sealhulgas ka maalikunsti esteetilise kvaliteedi suhtes ja selle kaudu solidaarsust Euroopa humanismi väärtustega. Juurteotimise (või mee-

nutamise) emotsionaalne värving on eurooplastel enamasti nukker, nostalgiline, vahel ka lausa paaniline või masendunud. Sellisele kohmetult või murelikult minevikupärandis ekslevale ja sealt tugeotsivale Euroopale vastandus USA ekspositsioon jõulisemalt ja enesekindlemalt. Osalt muidugi sellepärast, et see oli koostatud üheteübilistest kunstnikest, kelle reaalselt lähedust suurendas oskuslikult (kuigi, nagu näeme, väga ülepakutult) sõnasutatud programm ja deviis. Noor võluv New Yorgi muuseumi direktress M. Tucker oli valinud 24 autorilt 48 tööd USA-d esindama ning pealkirjastanud ekspositsiooni Miltonit tsiteerides «Paradise Lost — Paradise Regained». Kataloogi eessõnas<sup>9</sup> tunnistab M. Tucker, et tema valitud 24 autorit ja 48 teost pole ammendav ülevaade kaasaegsest USA kunstist, kuid siiski näitavad, mis on fookuses. Ameerika kunstnikud oleval uuesti avastamas «American Dreami», milles 60.—70. aastate vahetus (s. o. vasakradikaalid — J. K.) oli kahtlema hakanud. «American Dreami» olemus oleval unistus maisest paradisiist, see mõiste aga oleval keskne kaasaegse maalikunsti püüdluste mõistmiseks,



21. Thierry Cauvet. Pole tähtis, kus. 1984.

kuna «maine paradisi», «kuldajastu» sümboliseerib rahvuslikku, ehtameerikalikku igatsust rahu, stabiilsuse ja julgeoleku järele. M. Eliade'i mõtetele viidates jätkab M. Tucker, et messianistlikud lootused vajavad usku noorusesse ning vaimu ja hinge lihtsust, aga just selliseid väärtusi esindavat praegune USA kunst. «Kunstnikud tahavad jälle anda maailmale tähendust, nad hindavad lihtsaid asju, püsivaid inimlikke väärtusi ja elujõulisi olemise viise.»

Siiski ei tahtvat nad olla ainult idüllilise kujutajad. Nagu Miltoni teostes, nii ka noores USA kunstis võitleb hea kurjaga, armastus vihkamisega, hukatus lunastusega. Jälle Eliadele toetudes võivat öelda, et utoopiline on alati seotud apokalüpsise aimdusega ja nõnda kajastuvat ka USA kunstis tuumasõja

oht, keskkonna reostamine jne. Tähtis on aga see, et paradisi on taas leitud, et võidutseb positiivne alge — armastus, harmoonia ja rahu, mis võib väljenduda nihhasti õdusate interjööride kui ka ebamaiste ulmade kujutamise kaudu. Eelistatud on arhetüüpilised süžeed — unistusmaastik, vesi, tuli, päikesetõus, armastus ja taasühinemine.

Näeme, et piltide süžeeiline iseloomustus on Tuckerile peaasi. Ta rõhutabki: «Nad pöörduvad jälle avalikkuse poole teostega, mis on sügavalt humanistlikud.». Sellega oleval kooskõlas maalimisviis, kus tahetakse vältida traditsioonilisi kunstilisi konventsioone ning püütakse saavutada vahetuse, spontaansuse tunnet, lapselikult avatud eneseväljendust. Kõrge kunsti ja ajalooliste stiilide asemel võetakse eeskujuks rahvakunsti ja primitiivset kunsti.

Ülevale eessõnale sekundeerivad kunstnike endi mõtteavaldused. Näiteks R. Morosan (s. 1947) kinnitab, et «sisu on pildis alati palju tähtsam kui maalimine» ja «kunst on inimlik eneseväljendus». R. Bosman (s. 1944) tahab maalida «oma hirmudest ja lootustest» ja L. Chase (s. 1951) loodusjõududest — metsad, mäed, päikesetõusud, tormid jne. Euroopa «rohelistele» lausa vastandlikku suhtumist tsivilisatsioonihüvedesse esindab R. Yarber (s. 1948), kes ütleb: «Ma vihkan loodust, kui seal pole motelle. Kui seal on mõni hotell, tunnen end kindlalt. Seepärast maalingi motelle». R. Brown (s. 1941) toob välja ilmselt kogu seltskonnale omase hoiaku, kui ta ütleb: «Ma usun, et tõeline Ameerika kunst saab teoks siis, kui häbenemata lähtutakse ameerika rahvakunstist ja populaarsest kunstist ning unustatakse Euroopa kõrgrenessansi, manerismi ja mässumeelse modernismi mõjud».

M. Tucker ja tema soosikud ei esinda muidugi kogu USA kunsti, kuid ka teiste kriitikute arvates on New Yorgi koolkonnale praegu tüüpilised melodraama taasavastamine, romantiline figuratiivsus, mis toetub «soap-opera» konventsioonidele. Populaarseimad motiivid on päikesetõus, suudlevad paa-

22. Sandro Chia. Juhtum Tintoretto kohvikus. 1982.

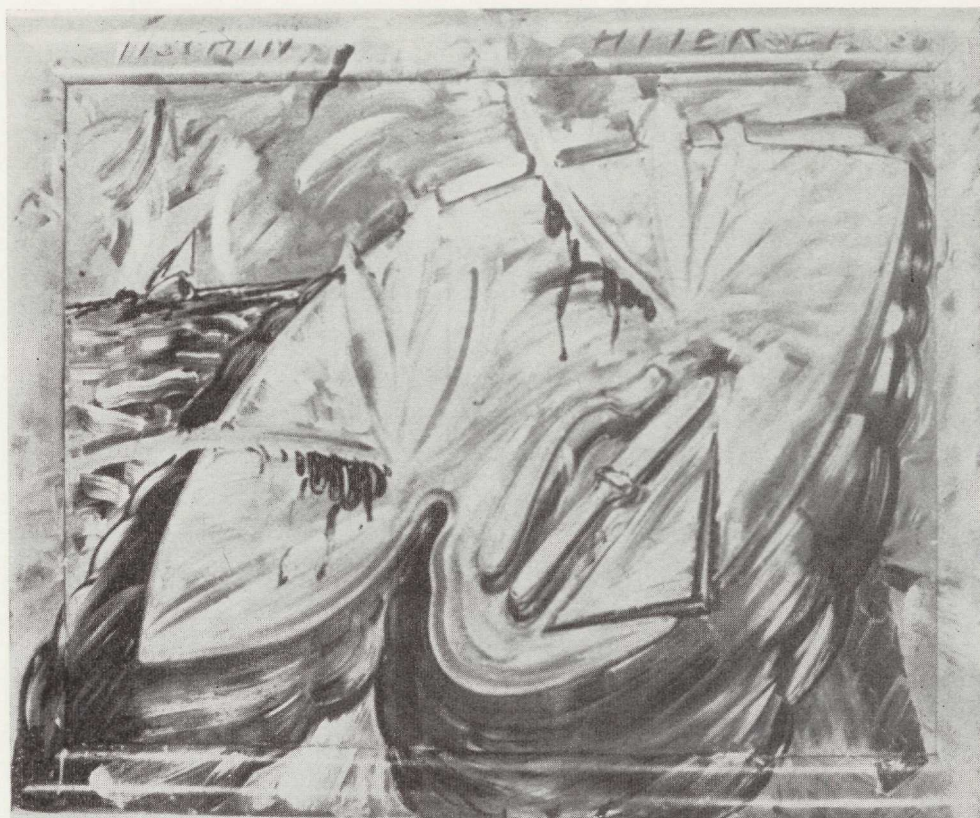


rid, koketeerivad kinotähed, unistuslikud nn. postkaart-maastikud.<sup>10</sup>

Kaasaegne New Yorgi koolkond süüdistab oma eelkäijaid liiges sõltumises Euroopa kunstist. Leitakse, et kuigi 50.—60. aastatel tuldi välja vooludega, mis vastandusid Euroopa kunstile (abstraktno ekspressionism, popkunst jne.), arvestati väga Euroopas läbilõõmist, s. o. sõltuti Euroopast kui eitamise või ületamise objektist. Nüüd paistab hoiak olevat teine. Euroopa ei vääri enam isegi ületrumpamist, kõik, mis seal toimub, on üsna tähtsusetu. Oluline on ainult USA enda arvamus.

Meile on aga eurooplaste arvamus ilmselt huvitav. Millises vahekorras on sõnad ja teod, USA kunstiteadlaste programmavaldused ja kunstnike teosed? Euroopa kriitikute hinnang tagasivõidetud paradiisile on tänini olnud üksmeelne ja hävitav. Nõukogude kunstiteadlane V. Han-Muhamedova refereerib pooldavalt mitmete nii vasakpoolsete kui ka kodanlike Lääne-Euroopa väljaannete negatiivseid hinnanguid.<sup>11</sup> Poolatar B. Kowalska leiab, et mineviku kunsti imiteerimine mõjub paradoksaalse perverssusena ja hindab kogu Veneetsia biennaali, eriti aga ameeriklasi võõrandunud ja abituteks.<sup>12</sup> Saksa DV autor H. Raum kirjutab, et USA paviljon esindas madalaimat võimalikku kunstimaitset ja tsiteerib mõnuga oma läänetsaksa kolleegi, kelle järgi 24 ameeriklast maalivad «hundsmiserabel». <sup>13</sup> Samas vaimus kirjutab M. Amaya, et USA kollektsioon on halvimat sorti figuratiiv-ekspressionistlik naivistide koolkond, et võib-olla ainult üks neist näib teadvat, mida pintsliga saab lõuendi peal teha, aga enamiku «õudused... ei tunnistata, et nad oleksid aru saanud isegi sellest kitsist, mida nad plagieerivad». <sup>14</sup> Niipalju kui reproduktsioonide põhjal võib öelda, tundub, et selliste hinnangutega on raske mitte nõustuda. Siiski tuleb meenutada, et sama hävitavalt on Lääne-Euroopas vastu võetud ka mitmeid varasemaid USA kunsti «invasioone» — näiteks kadunud H. Readi arvamus popkunsti kohta —, mis mõne aja pärast ometi teatud edu saavutasid või Euroopas «viiendaid kolonne» sünnitasid. Ameerika «uue laine» kaal ja perspektiivid peaksid vähemalt pisut selguma tema tekkepõhjuste, kunstiliste ja sotsiaalsete allikate analüüsi kaudu.

Ameerika uue maalikunsti puhtkunstiline primitiivsus on omamoodi paratamatu — kui juba valitseb retro-põhimõte, oma minevikukunsti jäljendamine, siis on ameeriklased ettemääratult armetumas olukorras kui eurooplased — neil pole ju oma visuaalsest minevikust palju muud validagi kui 19. sajandi pool-diletantlikud, magusad maastikupildid, reklaamiplakatid, kommertsajakirjade illustratsioonid jms. Tõsisem on aga see, miks taoliste eeskujude poole pöörduakse. Küllalt levinud on arvamus, et retrolaine peapõhjus on puht kommertslik. Avangardismi viimased ilmingud nagu kontseptualism, land-art, body-art jne. likvideerisid kunsti kui ostetava-kogutava objekti, kaupmeestel aga oli «objekte» vaja ja nende ma-



23. Christian Ludvig Attersee. Tishin. 1983.

24. Luigi Ontani. Prohvetid. 1979.





25. A. R. Penck. Küti jälg I. 1982.



26. Mimmo Paladino. Põhjamaa nurgad. 1981/82.

hitusel kõik see tekkiski, mida biennaal 84 välja pakkus.<sup>15</sup>

Siiski, nagu ütlesime juba eespool, on retro-põhimõtte üldse ja USA-s eriti seotud ka pal-

jude keerukate sotsiaalsete ja sotsiaalsühhooloogiliste nihetega.

60.—70. aastate vahetuse utopiate ja ekstremismi asemele astus 70. aastate lõpul —

80. alguses kogu Läänes, aga USA-s eriti neokonservatiivsus. Nii nagu poliitikas aitasid vasakekstremistid objektiivselt kaasa parempoolsete tugevdamisele, nii oli ka avangardi ekstremism retrolaine üheks põhjuseks. Ekstremismi kriitika oli tihti osalt õiglane ja selle side parempoolse poliitikaga pole sugugi ühetähenduslik ega paratamatu. Siiski, vähemalt USA kunsti uus laine ja paremale kaldunud psühholoogia ja ideoloogia vahel näib olevat kindel suhe. Isegi kui pealkiri «Paradise Regained» ainult juhuslikult assotseerub presidendi nimega, siis sisemine solidaarsus tema poliitilise ja ideoloogilise joo-nega on ilmne. Nagu Tuckeri programmis, nii ka «uute parempoolsete» sõnavõttudes räägitakse jälle «American Dreamist», stabiilsusest ja julgeolekust. R. Reagani üks peamisi ühiskondlike toetuskihte — uusrikkad, kes enesekindlalt traditsioonilisi kodanlike väärtusi kaitsevad, kes on uhked oma majanduslikule edule, heale tervisele, «usmoralistlikule» perekonnavalule, kelle patriotism kasvab avalikuks šovinismiks, kes, viidates USA majanduslikule ja tehnoloogilisele arengule, suhtub üleolevalt mitte ainult Euroopasse (ja muuseas ka sealsetesse maitsekriteeriumidesse), vaid peab isegi New Yorki veel liiga «euroopalikuks» — on arvestatav toetaja ja tellija ka M. Tuckeri poolt reklaamitud kunstnikele.

Järelikult ei tarvitse «paradiisikunst» olla ainult reklaamitrikke, vaid ka hetkel jõulise kihi eneseväljendus ning võib ka tulevikus sõltuda selle kihi seisundi, eneseteadvuse ja mõju muutustest.

Retrokunst, eriti selle USA variant pakub rahulolu olemasoleva maailmaga, ning on selles mõttes avangardismi, eriti selle kõige viimasemate tõmbulste (mis iga hinna eest mässasid ühiskonna, sealhulgas ka kunsti vastu) antipood. Polaarsetest mõistetest nagu konformism ja nonkonformism ei maksa ühte ainult heaks ja teist pahaks kuulutada. Ka kunst on alati sisaldanud nii ühte kui ka teist. Seetõttu on lihtsameelne (või vasakekstremistlikult lihtsustav) öelda, et vanade, kindlate kunstiliste väärtuste kordamine on alati kodanlik ja nationalistlik, kui mitte lausa fašistlik<sup>16</sup>. Tänapäevane maailm nähtavasti vajab jälle rohkem tuge kultuuritraditsioonidelt ja seetõttu on põliste väärtuste (m.s. ka süzeelise alge) tugevdamine kujutavas kunstis üldiselt positiivne, humanistlik. Vaevalt tohiks see aga kaasa tuua avangardismi kogemuse täieliku hülgamise. Järelikult tuleb koos H. Raumiga tunda muret, kui avangardismi kriitika üle kasvab ka selle väärtuslike külgede eituseks.<sup>17</sup> Avangard oli kriitiliselt ja loovalt mõtleva ja tundva haritlaskonna eneseväljendus. Avangardistlik kunst ei ole suutnud midugi maailma uuendada kaugeltki niipalju, kui mõned selle ideoloogid on lootnud (kuigi ei maksa alahinnata ka neid muutusi, mis on toimunud avangardi mõjul XX sajandi visuaalses kultuuris), ja eelkõige sellepärast, et iga hinna eest uuenedes, maailmale väljakutset esitades kiputi unustama kunsti kommunikatiivne funktsioon. Publikust isoleerudes muutus avangardism eliidi



eraasjaks, ilma «tagalata» spetsialistide omavaheliseks mänguks ja seetõttu kergesti manipuleeritavaks kaupmeeste või riigivõimu poolt. Kultuuri hajumine ja spetsialiseerumine, kunsti eemaldumine ühiskondlikust praktikast, aga ka teistest vaimse loomingu liikidest muutsid ta jõuetuks, kuid kriitiline säde ei kustunud siiski täielikult. Täielik lahtitulemine avangardist tähendaks järelikult loobumist vaimsest opositsioonist ja usust muutumise võimalikkusesse. Põhimõte — kui maailma ei õnnestu muuta, tuleb ta paradiisiks kuulutada — on pankroti tunnus. Üks äärmus pole teisest parem.

Avangardism võitles kommerts-kultuuriga, mõnusate ulmade riigiga. Kommerts-kultuuri ja kitsi tsiteerimine näiteks popkultis ei muutnud viimast veel (nimest hoolimata) populaarseks kunstiks. Praegune laine on aga põhimõtteliselt teine — kitsiga samastatakse, temas lahustatakse. Mäss iga hinna eest viis avangardismi enesehävituseni, kuid ainult *status quo*'ga leppimist sooviv kunst on samuti enesehävitus, vähemalt haritlasele. (Hoolimata taolise kunsti populaarsusest.) Lihtsate inimlike rõõmude ülistusel on olnud ja on kunstis tähtis koht, kuid väikese isikliku paradiisi kultiveerimine ei tohiks olla kunsti ainuke, isegi mitte peamine tee. Aga mis jääb üle peale lootusetu mässu või paradiisihitamise kapituleerumise? J. Habermas, Frankfurdi koolkonna noorem ja taltunum liige näeb lahendust kultuuri kommunikatiivse ühtsuse taastamises. Jutt pole muidugi mitte kitsilikust, kunsti teiste kvaliteetide arvel saavutatud kommunikatiivsusest, vaid esteetiliselt kõrgeväärtusliku kunsti vaimsest solidaarsusest teaduse, moraali, majanduse, poliitikaga. Ilmselt eeldavad aga taolised soovitusel muutusi mitte ainult kunstnike teadvuses, vaid ka kogu ühiskonna kvalitatiivset muutumist.

Mai, 1985



27. Markus Lüpertz. «Sa ei tea sellest palju,» ütles hertsoginna, «ja see on fakt». 1981.

<sup>1</sup> Jaak Kangilaski. 70. aastate Lääne kunst. — «Kunst» 58, 1, 1981. Jaak Kangilaski. 80. aastate alguse Lääne kunst. — «Sirp ja Vasar», nr. 9—11, 1982.

<sup>2</sup> Sõnavõtte kogumik AICA Finlande, 83, lk. 103.

<sup>3</sup> E. Lucie-Smith. Movements in art since 1945, New, revised ed. (N. 4. 1985), lk. 8 jt.

<sup>4</sup> «Studio International», nr. 1006, 1984, lk. 4.

<sup>5</sup> C. Coller. New French painting. — «Studio International», nr. 1004, 1984, lk. 42.

<sup>6</sup> S. Rathke. Sandro Chia — Kunst der Verärselung. «Artis», 1984, lk. 32.

<sup>7</sup> «Art», nr. 3, lk. 51 jj.

<sup>8</sup> M. Gibson. La nouvelle Biennale de Paris. «Connnaissance des Arts», mars 1985, lk. 16.

<sup>9</sup> Paradise Lost Paradise Regained. American Visions of the New Decade. New York, 1984.

<sup>10</sup> Vt. «Art in America», summer 1984, lk. 150—151.

<sup>11</sup> «Творчество», nr. 6, 1985, lk. 22.

<sup>12</sup> «Projekt», nr. 6, 1984, lk. 21.

<sup>13</sup> «Bildende Kunst», nr. 10, 1984, lk. 469.

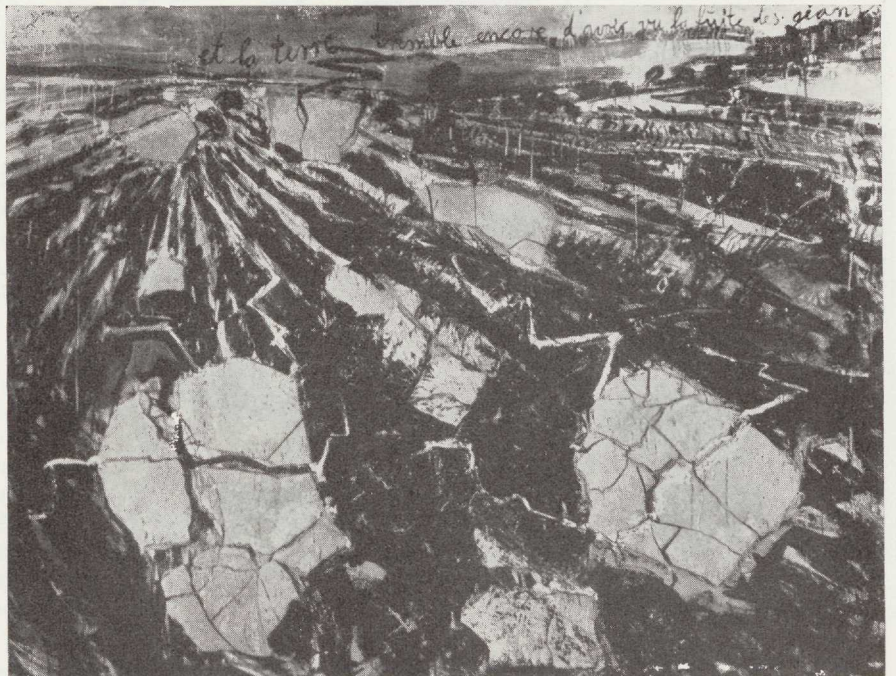
<sup>14</sup> «Studio International», nr. 1006, 1984, lk. 7.

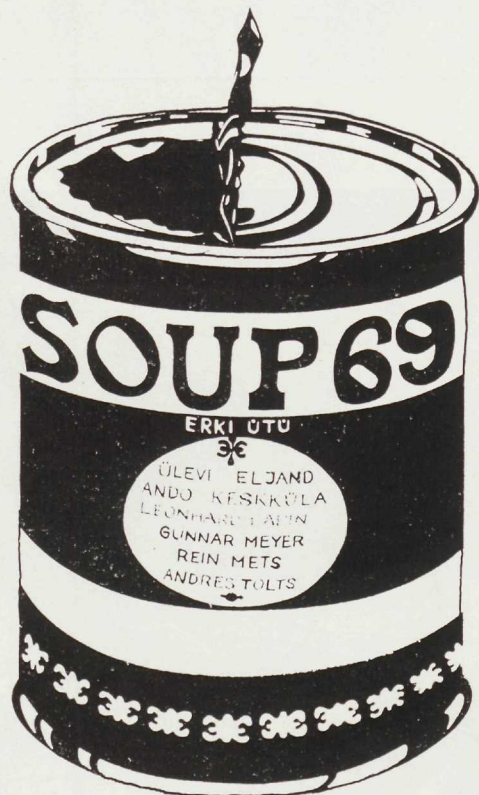
<sup>15</sup> Nii arvavad näiteks eeltsiteeritud V. Han-Muhamedova, M. Amaya, aga ka M. Väizey, «Art and Artists», July, 1984, lk. 6 jj.

<sup>16</sup> C. Enckell, «Taide», nr. 6, 1984, lk. 48.

<sup>17</sup> H. Raum. Paradies und Krisenhalde. — «Bildende Kunst», nr. 10, 1984, lk. 4.

28. Anselm Kiefer. Waterloo lahinguväljal: «Maa väriseb veel hiiglaste põgenemisest». 1982.





29. Leonhard Lapin. Soup 69.

# STARTINUD KUUEKÜMNENDATEL

LEONHARD LAPIN. MÄLESTUSI JA MÖTTEID

Kuuekümnendate aastate teine pool oli meie kultuuri- ja kunstielus erakordselt kirev ning huvitav. Nende aastate uuenduslikkus võib allakirjutanule muidugi tõelisusest tähelepanuväärsemana tunduda, sest sõidutati ta ju 1965. a. verinoore kunstijüngrina Tallinnasse, «kunsti õppima». Seega oli kõik toimuv, ka tajutava ajalooga linnise, uus ning põnev. Ometigi võib ka tagantjärele, säilinud kunstifaktide kainel analüüsimisel veenduda, et uue otsingu intensiivsus oli neil aegadel hilisemaist kümnendeist suurem, tuginedes ühiskonnas endas toimunud sotsiaal-poliitilistele uuenemistele. Uus oli moes, nii vana kui noor taidur pidi uut looma!

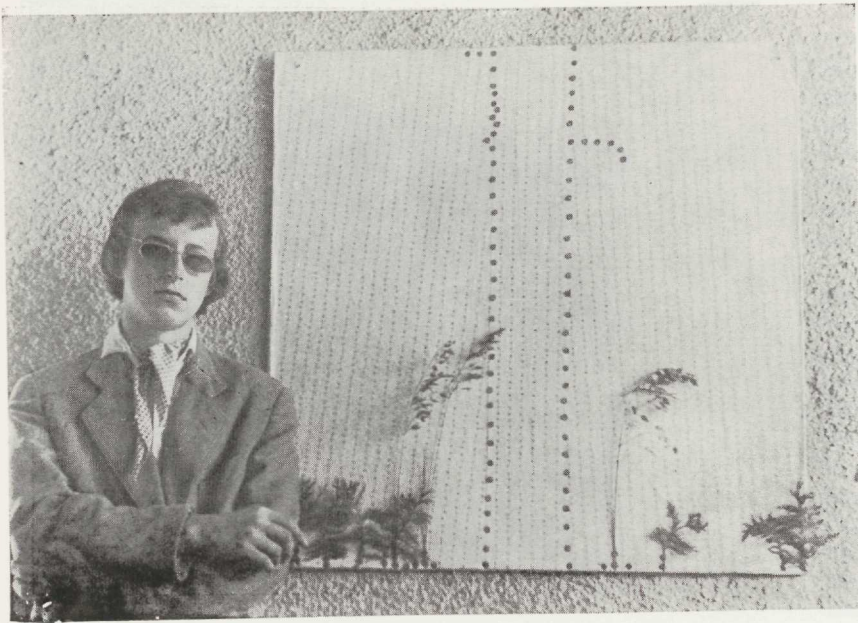
Avardus ka sotsialistliku realismi mõistmine, mille ümber vaieldi ja mida nii ja teisiti interpreteeriti. Noortele kunstnikele oiid uued kontseptsioonid — kogu oma vaieldavuse juures — siiski aluseks mitte realismi hülgamisel, vaid tema piiride avardamisel, seni kunstis olulisemaks peetud «välise maailma» sügavustesse tungimisel, materia struktuuriliste seaduspärasuste ning vaimsete lätete avastamisel. Selles näivuse ja deklaratiivsuse paljastamise protsessis oli oma roll ka S. Freudi taasavastatud psühhoanalüütilisel teorial, mis kohalike interpretide (V. Vahing) vahendusel selgitas noortele üht-teist teo alateadvuslikest motiividest, ning C. Jungi kontseptsioonil meie sagedastest juhindumistest kõigile inimestele üldomastest printsiipidest, arhetüüpidest. Vähetähtis polnud ka eksistentsialistide vaba teo kontseptsioon, seletades nii mõndagi inimese elus ootamatult ja seletamatult toimuvat. Kogu see vaimne rosolje ei mõjunud oma kummalises koosluses nii kokkukuhjatuna, vastuolulise ja liialdatuna, nagu ta võib-olla käesolevas tekstis näib. Paar lauset ei seleta kuigi täpselt tollast informatsioonivoolu, mis kuuekümnendate aastate teisel poolel oli veel suhteliselt aeglane: kõik tuli kätte ja teadvusse kuidagi rahulikult, ajapikku, mitte manifestide, vaid rahuliku jultuse vormis. Ometigi polnud see vool katkendlik, hetkeliste pursete või pritsmetega nagu halvasti töötavast masinast; see oli pidev vool, meenutades kevadiselt suliseva oja rõõmsat jooksu, milles täiesti erinevaist lähteist tulnu sulas märkamatu tervikuks. Kõigel tundus olevat seos, ühine nimetaja. See aga oligi — uus. Alles praegu, kakskümmend aastat hiljem, kus informatsiooni pealetungi pole enam võimalik võrrelda romantilise voolavuse, pigem ajastule iseloomuliku radioaktiivse kiirgusega, võib imestada tollaste noorte leidlikkust ühendada endas tuld ja vett — alkeemikute kombel. Võrdleksin kuuekümnendate noori just sel perioodil müügile ilmunud suurte švammidega, mis endasse kõike — verd, vett, õli, bensiini ja šampanjat imesid, oma poorides segasid ning seejärel välja pigistasid — uue kunstina, uuenenud kultuurina. Alahinnata ei tohiks ka kuuekümnendail aastail hoogustunud teaduslik-tehnilise revolutsiooni mõju kunstikultuurile, aktiivset mikro- ja makrokosmosesse tungimist, tuumade lõhustumist, laienuvad leiu- tustegevust, raadio ja televisiooni arengut. Kõikvõimalikud masinad jõudsid tehastest ja laboratooriumidest, büroodest ning farmidest inimeste kodudesse, saades koerte ja kasside kõrval, toataimede seltsis «uuteks perekonnaliikmeteks».

Kunsti uuenemisprotsess kuuekümnendate aastate teise poole Tallinnas on tihedalt seotud loominguilise rühmituse ANK-64 tegevusega. Kõik uus, mis noorte taidurite hulgas maad võttis, sai peaaegjalikult alguse just ANK-ist, tema üritustest, mis tihti ületasid kujutava kunsti piire, olles seotud ka tollaste avangardsete heliloojate ning kirjanike ettevõtmistega. Nii korraldati ühisüritusi Heliloojate ja Kirjanike Majas, aga mujalgi, nagu seda oli 1966. a. ühes Tallinna koolis toimunud absurditeatri õhtu, kavas S. Becketti «Sõnadeta lugu» ning algupärane «Instrumentaalteater» (osalejad erinevate kunstide esindajad — J. Arrak, A. Ehin, T. Kõiv, T. Lepik, M. Lille, I. Randalu, K. Sink ja T. Velmet).

Absurd, mis eesti kirjandusse ja teatrilavadele oli alles jõudmas, levis ometi kümnendi algusest peale Kunstiinstituudi suure populaarsusega peoõhtutel, kus etendati Heino Mikiveri lavastusi. Sellest nimest on seni perioodi käsitlevates kirjutistes kahjuks mööda mindud, kuigi H. Mikiveri lavastustel oli kuuekümnendate aastate noortekultuurile vaieldamatu mõju, mistõttu praegu vähetuntud maalikunstnikku võib õigusega pidada meie absurdikirjanduse ning -teatri rajajaks. Et Mikiveri-teatri etendustel puudusid kommertslik eesmärk, kutselised näitlejad ja klassikaline teatrilava (etendusi anti lisaks Kunstiinstituudile ka mujal) ja et etendused ise põhi-



30.—32. Paberid õhus. Häppening Pirital. 1969.



33. Andres Tolts. Vaba väli. 1970.



34. Jüri Okas. Performance. 1972.

35. Häppening. ERKI üliõpilased. 1973.



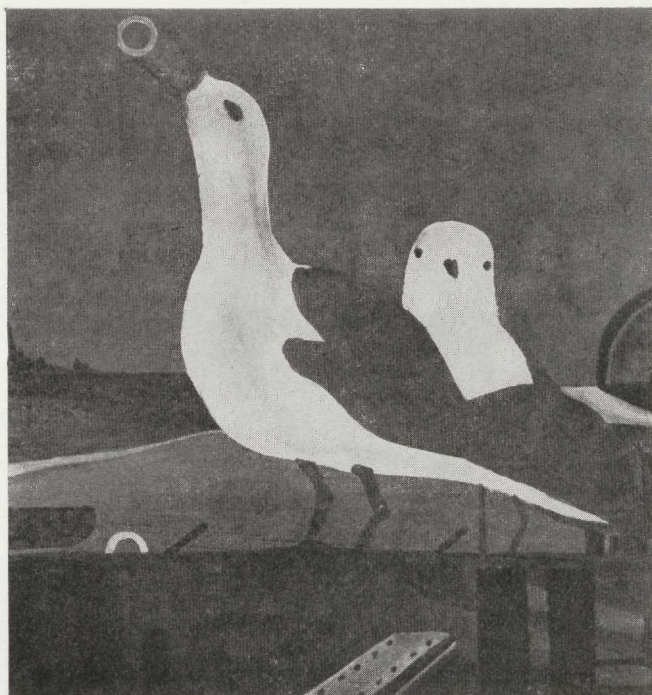
nesid teatrijuhi enda absurdsetel tekstidel ning esinejate improviatsioonil, võime rääkida juba puhtakujulisest avangardteatrist Eestis, mis tegutses ligi kümmeaastat (andes oma mälestusetenduse 1977. a. Glehni lossis). H. Mikiveri teatrit ei saa pidada ka tüüpiliseks taidluslavaks, sest siin ei taotletudki midagi muud kui olla sarnane iseendale. Just Mikiveri-teatrist kasvasid välja ka kümnendi lõpus levima hakanud häppeningid ning spontaansed häppening-lavastused, millel oli juba otsene side meie kujutava kunsti uuenemisliikumisega.

Kujutava kunsti uute suundumuste propageerimiseks leidis ANK-64 head võimalused Üliõpilaste Teadusliku Ühingu raames, korraldades näitusi, teoreetilisi konverentse, temaatilisi õhtuid ning kohtumisi. Allakirjutanule jätsid sügava mulje 1965. a. sügisel toimunud Jüri Arraku loeng Kandinskyst ning 1966. a. UTÜ kevadnäituse (Iseisvate Tööde Näituse) arutelu, kus mõjuvate sõnavõttudega esinesid Tõnis Vint, ANK-64 vaieldamatu liider, ning avangardismi apoloogediks peetud Olav Maran. Tundub, et minu kunstnikuliisk langes just siis...

Anklaste üheks iidoliks oli Moskvas töötanud eesti kunstnik Ulo Sooster ning tema koolkond, keda regulaarselt külastati. Kui eesti kunsti moderniseerumine enne sõda toimus trassil Tartu—Pariis, siis nüüd oli uueks liiniks Tallinn—Moskva. Tagantjärele võib isegi öelda, et Soosteri loomingul ning isiksusel oli läbi ANK-i eesti kunstis teedrajav roll. Lisaks uue vahendamisele nii sõnas kui pildis, nooremate innustamisele ning juhendamisele oli ta dogmaatilisest realismist vabanemise perioodil üks esimesi eesti kunstnikke, kes ei taotlenud üksnes formaalset uuenemist, näiva maailma kujuteldava harmoonia lõhkumist deformatsiooniga, vaid oleva sümboolset üldistust, uut, tööde struktuuri peitunud harmooniat, mis annab taiduri teostele erilise metafüüsilise jõu.

Tallinna noorema intelligentsi põhiliseks kooskäimiskohaks oli 60-ndail aastail ultramoodne, kaht korrust keerdtrapiga ühendav kohvik «Pegasus», spiraal Olümposele. Vaatamata administratsiooni ja šveitseri poolt väljamõeldud piirangutele ning liikmekaartide perioodile toimusid siin erinevate kunstine kummardajate igapäevased kohtumised, tundidepikkused arutelud, mida aeg-ajalt kroonised ka kohvikunäitused. Siit said alguse ka üritused, mis kandusid kohvikust kuhugi ateljeesse, agulisse, tühermaale, lõppedes spontaansed häppeningiga. Alkoholi tarvitati siis vähe või üldse mitte, sest majanduslikult mitte eriti jõukas «Pegasuse» seltskond eelistas hedonistlikele lõbudele vaimseid: noormehed olid rüütliid, neiud sinisukad. Televisioonile eelistati elavat või plaadimuusikat, kuulamisele tantsimist, seismisele liikumist, vaikimisele kõnelemist. Armastati biitleid ja rollereid, «Optimiste» ja «Peoleod». Firmasillid, etiketid ja uued rõivad veel ei tõmmanud, siltidekandmine oli õieti häbiasi: igäüks tahtis olla ise. Kanti küll ka teksaseid, ent eelistati komisjonikauplusest ostetud odavaid sõjaelseid ja sõjajärgseid rõivaid. Ka saapaid, kindaid, prille ja kotte otsiti pööninguult ning vanakraamikauplustest. Mida kulunum, seda parem! Kümnendi lõpus lisandusid neile «ajaloolistele atribuutidele», vormist väljas ja lohmakatele esiisade rõivastele veel pikad juuksed ning kellel võimalik, habe — šveitserte ning igatsorti ametimeeste hirmuks. «Pegasus» oli ka neil «keerulistel pikajuukseliste aegadel» üks väheseid Tallinna kohvikuid, kuhu sellise välimusega sisse sai. «Pegasus» oli noortele omamoodi kultuurikeskus.

Kuuekümnendate aastate loomingule soodsas vaimses kliimas oli loomulik ka kiire järelkasv ANK-ile, mida kinnitaski 1968. a. kevaldel ERKI UTÜ Iseisvate Tööde Näitus.<sup>1</sup> Poolsada tööd esitanud avangardistide hulgas nimetagem tänagi tuntud kunstnikke — M. Mutsut, S. Liivat, M. Üksist, R. Metsa, L. Lapinit, L. Ilot (Aleksandrovat), V. Künnapud, aga ka selleaegset organisaatorit G. Meierit ning oma erandlikkuses suurt tähelepanu äratanud K. Simsonit, kes muuhulgas esitas näitusele ka kineetilise skulptuuri (pöörleva varda värviliste lehvivate ribadega). Näituse üldilme oli veel ankilik, seotud nii kubismi, postimpressionismi, ekspressionismi kui ka sürrealismi traditsioonidega, ent 1969. a. samalaadsel üritusel võis kogeda juba uue liikumise, popkunstile tugineva suundumuse sündi. See põhines eelkõige kahe vaimuka noormehe, 1968. a. sügisel ERKI-sse õppima tulnud Ando Keskküla ja Andres Toltsi loomingul ning tegevusel, kelle eesti kunstile avastatud pop-printsip oli hil-



36. Andres Tolts. Hommikuti armastavad merikajakad anda kontserte. 1969.

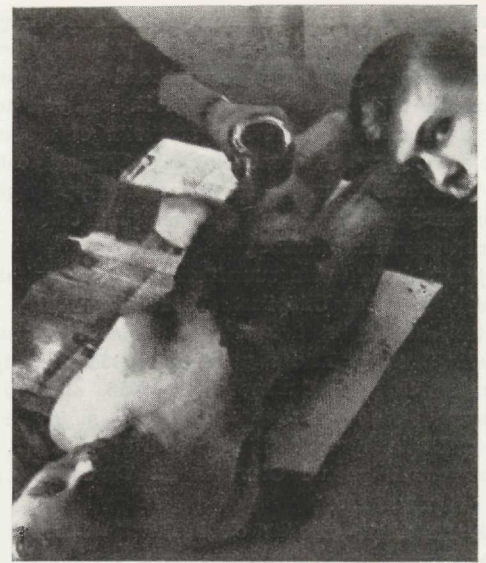
37. Ando Keskküla. Nimeta. Email, kollaaž. 1969—70.





38. Etendus «Kükloop» Heino Mikiveri teatri mälestuseks. Fotol V. Künnapu ja L. Lapin. 1977.

39. Häppening «Lend». 1974.



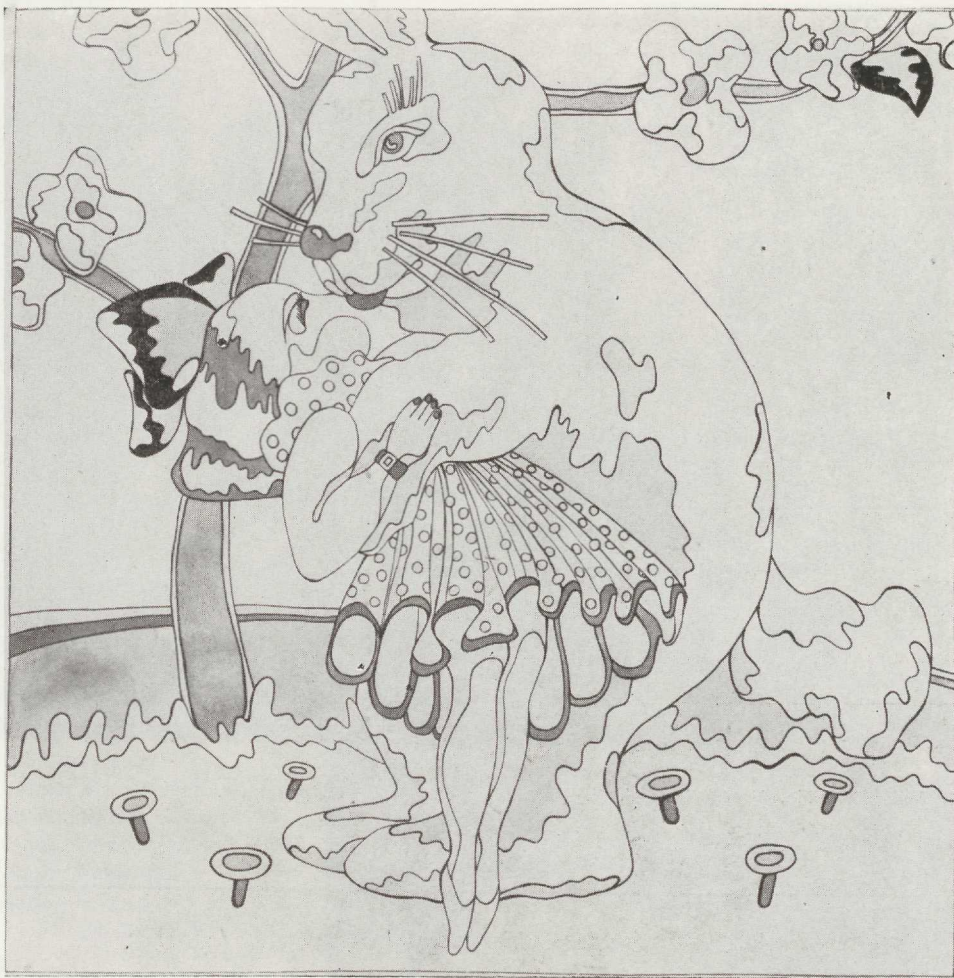
40. Häppening mannekeeniga. 1968.

jem eeskujuks ka teistele noorematele kunstnikele. Nõnda sündiski rühmitus SOUP-69, mille esimene avalik näitus toimus 1969. a. sügisel kohvikus «Pegasus» sama nimetuse all, plakatiks A. Warholi avatud «SOUP»-i purk, eestlaste poolt lahti kangutatud ameerika POP-i sümbol. Näitusel esinesid lisaks «loomingulistele kaksikvendadele» (nii kutsuti sõprade hulgas alati paarina liikuvat Toltsi-Keskküla) R. Mets, L. Lapin, G. Meier ja Ü. Eljand. Sisuliselt 1968. a. sügisel tegutsema hakanud rühmitusega olid veel seotud S. Runge, V. Künnapu, J. Viiding jt., kuigi üksikutel üritustel osales noori kunstinimesi rohkem. Ei olnud ju SOUP-69 rühmitus sellisel moel nagu ANK-64 kindla koosseisu ning programmiga seltskond. SOUP-ist kui loominguilisest rühmitusest võime rääkida vaid tagantjärele, sest isegi antud nime all esineti vaid «Pegasuse» näitusel. SOUP-69 seltskond oli ANK-64-st laisem, boheemlikum ja selle tuumiku moodustanud kunstnikud isiksustena liiga sõltumatud selleks, et sihikindlamalt tegutseda ühise lipu all, kellegi või millegi juhtimisel. Võime pigem rääkida ühest kunstnike-seltskonnast, põlvkonnakaaslastest ja koolivendadest, kes regulaarselt kohtusid, üritusi korraldasid, näitustel esinesid ning popkunstist vaimustatud olid. Ühise tegevuse tähistamiseks võeti ka nimi — SOUP. Ometigi ei olnud see teadlik laen viide ameerika popkunsti kummardamisele, eeskujude jälgendamisele. Ameerika popkunstist võeti omaks vaid printsiip — levikulise, banaalse ning argipäevase kasutamine kunstobjektina. Objekti valikul toetuti täielikult kohalikule materjalile, isegi maalrivärvidele, kasutades alustena vana mööblit või muid leidkehi (näit. Andres Toltsi maalid voodiotstel). Analogiat ookeanitagustele popkunstnikele võib leida vaid mõnedes kompositsioonivõtetes, mis esialgu veel väljakujunemata noorte kunstnikele külge hakkasid, kuigi ka siin pole niisugust märgatavat sarnasust eeskujudele nagu meie kunstnike seitsmekümnendate aastate popkunsti kogemusele tuginevas plakatiloomingus, nn. lavastusplakatis. Oma algstaadiumis, 1968. ja 1969. aastal võib SOUP-69 tegevuses tähtsamakski kui kujutatavat kunsti pidada seltskondlikku tegevust, temaatilisi POP-õhtuid, kohtumisi kunstilembelise noorsooga teistelt aladelt, mida kroonisid

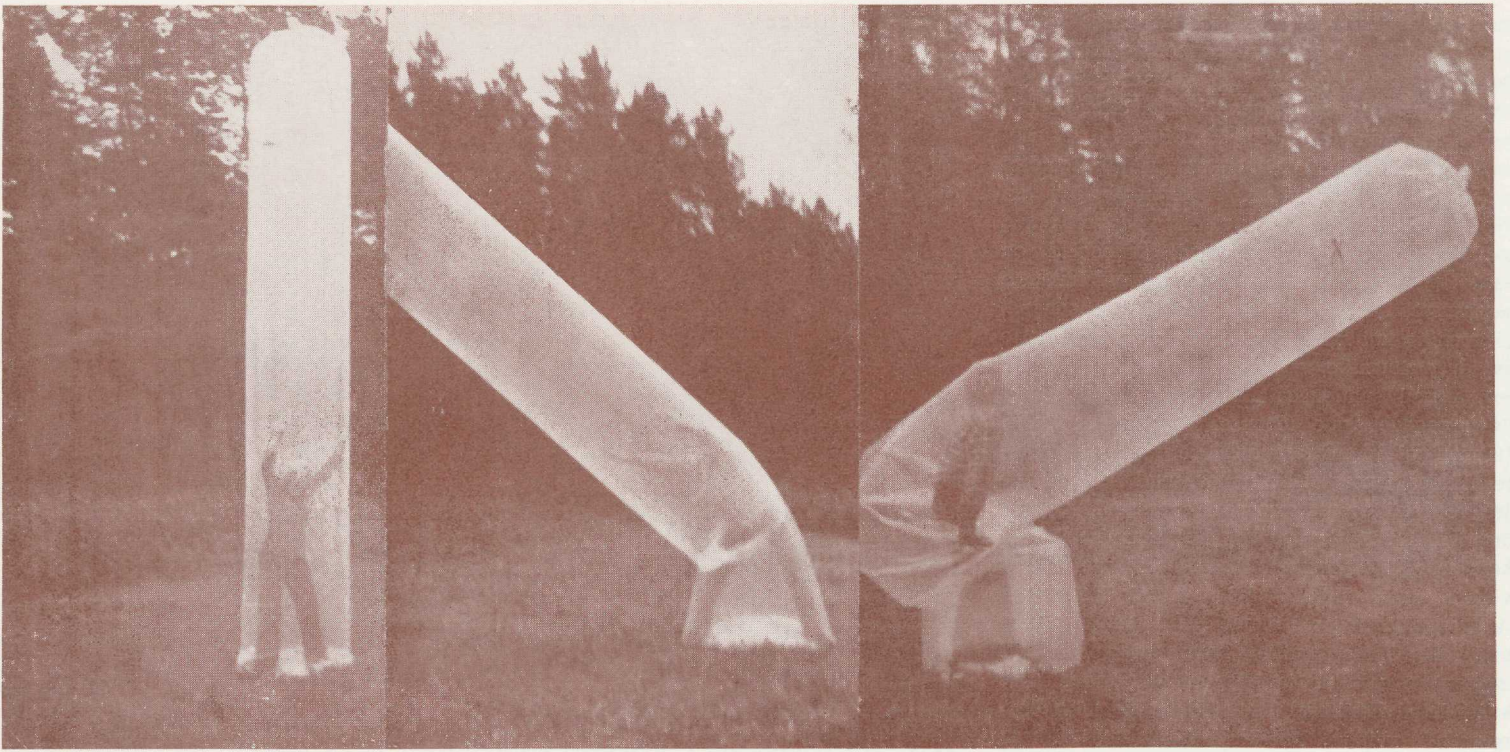
improvisatsioonilised, mõnikord ka lavastuslikud ning vaatajat intrigeerivad happeningid. Ka happeningide mõiste saadi ingliskeelsest kunstialasest kirjandusest, kuigi spontaansed ettevõtmised ise olid sündinud varem, H. Mikiveri absurdi-teatri ning kollektiivse loomingu mõjul. Seetõttu ei kopeeritud kodumaistes happeningides ka välismaiseid eeskujusid, tugineti vaid kohalikule materjalile, nii et võimalikud analoogiad on vaid tingitud kunstniku kätte antud võimaluste sarnasusest, loominguelse meetodi lähedusest. Happening kui spontaanne mäng rahuldab noorte vajadust rituaalile, uuelaadsetele suhtevormidele, sest vanad suhtlemisviisid osutusid neil tormilistel aegadel, uue loomise tuhinas, aegunuiks. Happeningi improvisatsiooniline vorm oli noorte-le, alles lapseeasst väljakasvanud kunstnikele sedavõrd kõitev, et sarnaseid eneseavaldusi sündis iseenesest peaaegu igal kohtumisel. Ettekavatsetud ja programmilisi happeninge toimus vähem, nagu näiteks 1968. a. 30. detsembril A. Keskküla majas Nõmmel Kuiv tn. 6<sup>a</sup> toimunud «Pop-õhtu», mille kogu programm oli improvisatsiooniline ja happeninglik, ruumid ise kujundatud Eestimaal veel tollal tundmatu *environment*'i vaimus. Publikule korraldati esimene happening 1969. a. Otepää UTU vabariiklikul seminaril (A. Tolts, A. Keskküla, V. Künnapu, L. Lapin), mis improviseeriti juhuslike, lava tagant leitud esemetega ning esitati absurdset, omaloomingulist luulet, eesmärgiks publikut šokeerida ning toimuvat tantsupidu kui noortele «aegunud suhtlemisvormi» parodeerida.

Üks äärmuslikumaid happeninge toimus 1969. a. märtsis Kunstiinstituudi peol, kus H. Looveer, V. Künnapu ja L. Lapin kasutasid mängurekvisiidina vana tiibklaverit, mida etteaste algul ümmardati, lõpuks aga tükkideks lammutati. 1969. a. ajakirja «Noorus» suvelaagris Kablis oli A. Keskküla, A. Toltsi ja L. Lapini happeningi rekvisiitideks moodsa kunsti üks sümbol-leid, naismannekeen. Objekt ise oli eelmisel ööl salaja lõkkeplatsi lähedusse maha maetud, et järgmisel õhtul «maagilist mängu» korraldades seda publiku üllatamiseks välja kaevata. Ka see rekvisiit lammutati publiku kaasaelamisel tükkideks ning uputati ojja. Hoopis romantilisema meelelaadiga happening toimus 1969. a. sügisel Pirita suvitajatest tühjaksjätetud rannas (osalejad A. Tolts, A. Keskküla, T. Pakri, V. Künnapu, K. Kuzmin, L. Lapin), kus lisaks lustlikule mängule imetleti paberilehtede lendu tuules kui omamoodi pneumo-kunsti teost. SOUP-69 mõne-aastast happeningidesarja kroonis 27. aprillil 1971. aastal Heina ja Telliskivi tänavate nurgakrundil paiknenud laste mänguväljaku värvimine, milles osales enamuse Tallinna nooremast aktiivsemast kunstnikkonnast.<sup>2</sup> Seitsmekümnendatel aastatel noorte kunstnike happeningide-inkustus, ent läbielatud, vaba, spontaanse mängu kogemus kandus edasi neis osalenud kunstnike hilisemas loomingu-esse.

Emakeeles võiks kõlaliselt ebameeldiva «happeningi» asendada lihtsalt sõnaga «mäng». Jah, just selle kõige igapäevasema pisikeste tüdrukute ja poiste «mänguga». Võtta hulk ebaolulisi asju, funktsioonita «esemeid», tähtsusetuid sündmusi ja seiku, veidi õhku, päikest, vett,

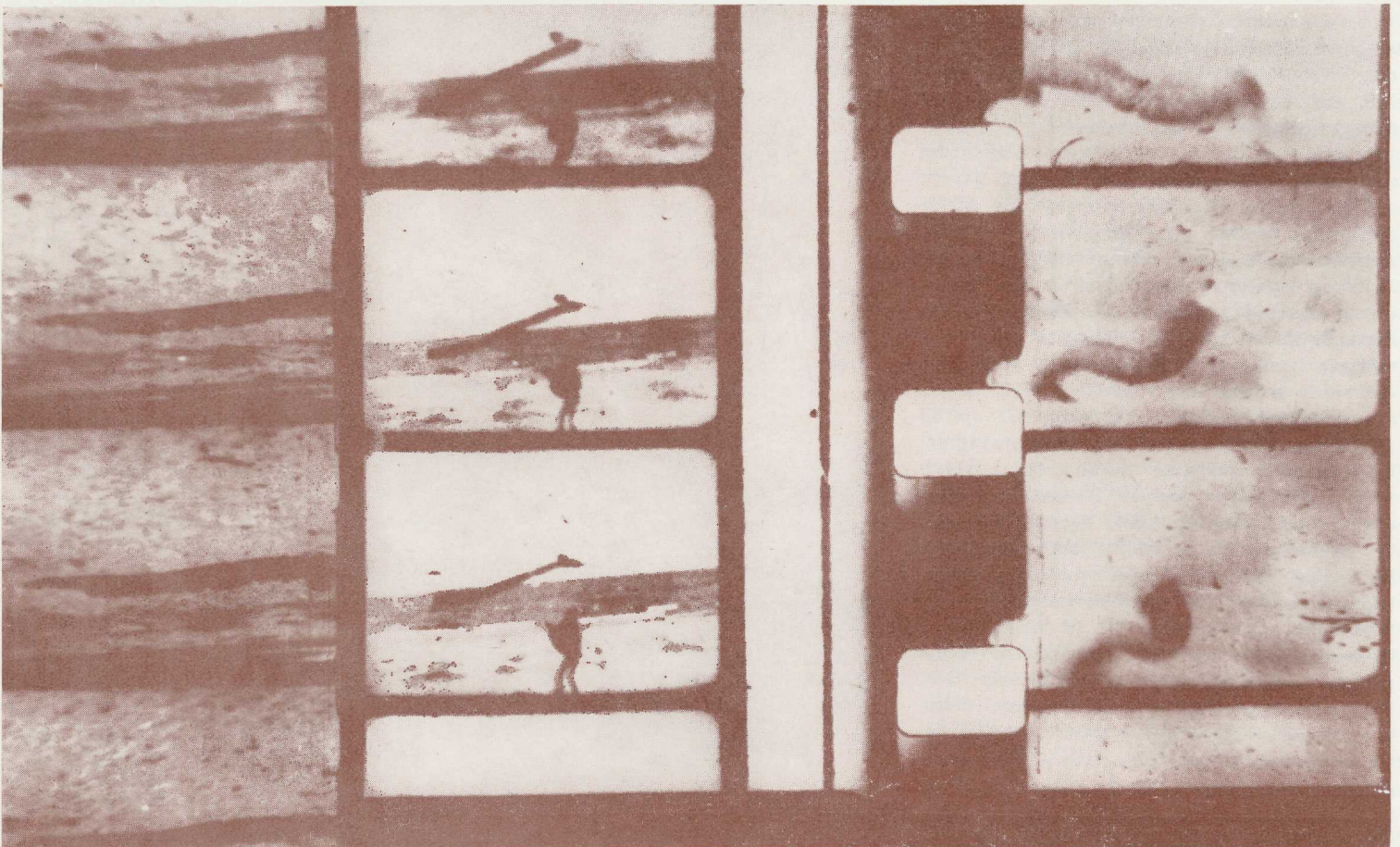


41. Leonhard Lapin. Jänku suudlus. Kolor. lito. 1970.  
42. Leonhard Lapin. Kunstnik. Kolor. lito. 1970.



43. Ando Keskküla, Urmas Pedanik jt. Häppening «Alfabeet» Uulu rannas. 1968.

44. Jüri Okase häppening. 1971. Kaader 8 mm filmist.



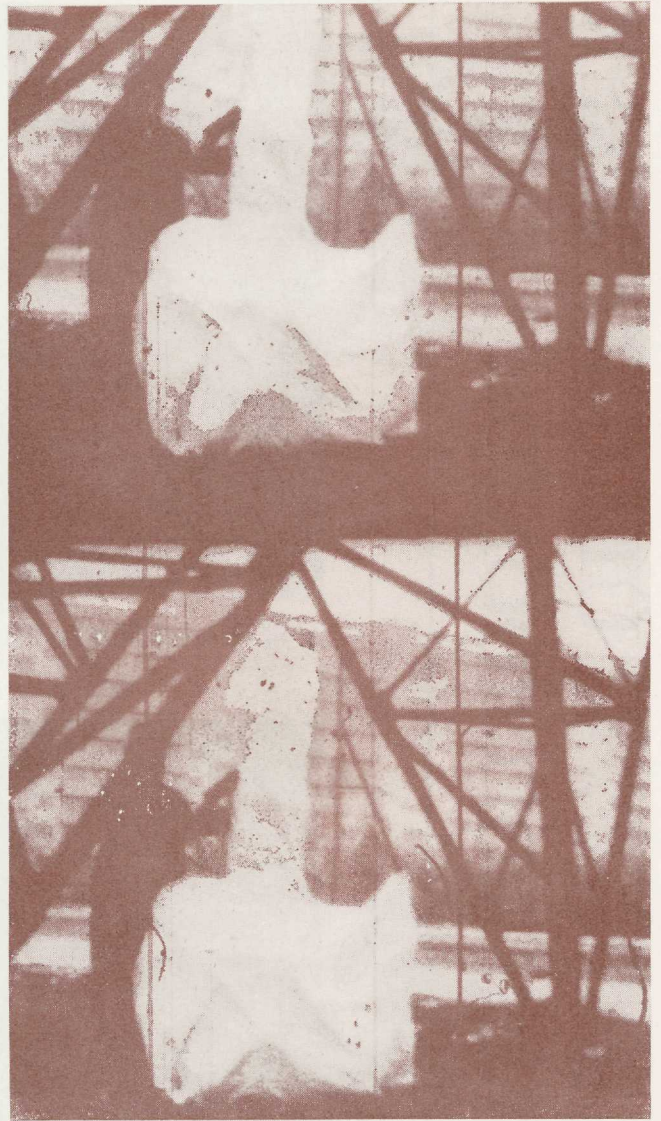


argipäevase'd hääli ning pühapäevase'd helinaid ja luua uus fantastiline maailm, kus reaalseid jõuetud koostisosad muutuvad toimivaiks, arenevad jõuks, mis reaalse maailma konventsionaalsusi tühiseina paista laseb, nende vastuolulist kooslust avab. 1970. aastal olen selle kohta ise kirjutanud: «Kunstnikud mängivad nagu lapsed end välja illusionistidele ja müstifikaatoreile nii ohtlikust reaalsest, elades kõrgeväärtuslikku irreaalset elu, kus reaalse maailma väärtuste tähtsusetus väldib nüristavat elu ning loomingu- lise mõtte kokkupuudet. Luuakse elu uus mõiste, millest puhke- vad uued vaimuõilmed, säilitades nii kunsti pideva õitselepuhke. Nii päevast-päeva, happeningist-häppeningi.» Erinevate rühmituste avangardiste koondavaks ürituseks tuleb pidada ka 1970. aasta augustis kohvikus «Pegasus» toimunud grupinäitust «Eesti Edu- meelne Taie», milles tehti katse ühendada nii Tartu kui ka Tallinna uut kunsti esindavad jõud. Näitusel osalejaid oli oodatust vähem, ent tingimus eksponeerida vaid oma eksperimentaalse kallakuga teoseid täideti, samuti ka publiku üllatamise efekt. Näitusel esinesid «Visaritest» E. Tegova, P. Urbla ja ANK-ist ainsana V. Tamm, SOUP-ist A. Tolts, A. Keskküla, L. Lapiin ja S. Runge. Tähelepanu- äratavatest töödest nimetagem siinkohal A. Toltsi tapeediga kaetud plaati, millele knopkadega oli kinnitatud rohelisi elupuuoksi ning hõbetatud heinu («Vaba väli»), P. Urbla ekstravagantset vil- jakusesümbolit siniste põlevate elektripirnidega («Kasatšokk»), R. Tammiku assamblaažisarja, kus pinnalised elemendid arenesid ruumilisteks («Pupe seiklused»), A. Keskküla nimetuseta assamb- laažide-maalide sünteesi lõuendile kinnitatud nagi ning värvaines kivistunud pintsakuga ja L. Lapini leidkehi, kaht tekstiilpatja («Vaikelu» ja «Revolutsioon»). Kuigi nimetatud näitus ei olnud oodatult suurejooneline, kinnistas see siin esinenud kunstnike ja loomingu- lise rühmituste positsiooni Eesti kunstis, oli omamoodi hüppelauaks 1970. aasta sügisel Tartus toimunud Noorte Kunstnike Näitusele ja TRÜ kohvikus läbiviidud VI üliõpilaspäevade kunsti- näitusele. Need näitused võtsid sümboolselt kokku kuuekümnendate aastate teise poole noortekunsti saavutused, andsid hoo elluastu- nud uuele kunstnike põlvkonnale, kinnistasid nende iseteadvust, süvendasid veendumusi. Neile «avalöökidele» järgnesid üha uued näitused ning esinemised, uued tööd ning taotlused. Kuuekümnendate aastate teisel poolel hoogustunud avangardismilaine järellaine- tusena toimusid veel eksperimentaalsed ekspositsioonid — Saku-73 ja Harku-75 — senistest kunstikeskustest Tartust ja Tallin- nast väljaspool, kuigi pealinna külje all. Oli toimunud pöördumatu protsess, kunstielu tuumik koondunud Tallinna ning uuenduslikkus ja eksperiment saanud meie korralise kunstielu lahutamatuks osaks. Seda asjade käiku pole vääranud tänaseni ükski rühmitus ega põlv- kond, on ainult üksikuid tuulepäid, kes veel personaalseid avangar- dismiekspimente ette võtavad ja tavapärast saadab neid publiku- menu, üllatus ja šokk on aga peaaegu kadunud. Ent kuuekümnendad jäävad mälestusse kui tänase kunstisituatsiooni alglaite, õieti praegune aastakümme on see, mil tollal paikapandud tähiseid saa- vutatakse, stardist finišisse jõutakse. Kaheksakümnendad on kuue- kümnendate ajalooliseks peegliks, mistõttu kaksikümmend aastat tagasi toimunud on hädavajalik kõnelda, tollal toimunud uuendusi täna tarvilik analüüsida. Ainult sedaviisi mõistame me täiel määral oma tänast kunsti, teame ehk ka, **kuidas finišis olla**, kus on uus lähe...

Järelhüüdena neile aastatele kordaksin veel 1970. aastatel kirja- pandut: «See oli uue liikumise piirikivi ja kui liikumine ise ei saagi olema analoogne, on ta tähistatud. See oli seisvate vete liikumine, fooniks soome saunad, linnulaul ja pidutsev eesti rahvas.»

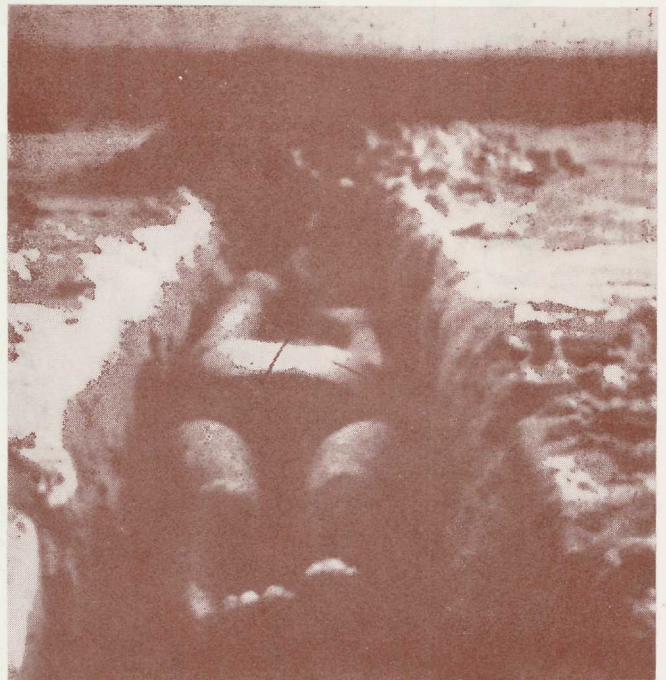
<sup>1</sup> Siin ja edaspidi faktoloogia enda käsikirjalistest kogumikest «Valimik artikleid ja ettekandeid kunstist. 1967—1977», 1977; «Häppening Eestimaal», 1970; «Suure vaikuse periood. (Kunsti- instituut ja pop-art'i ilmingud Tallinnas)» 1970.

<sup>2</sup> Nimetatud happeningidest võttis Jüri Okas kitsasfilmi, mis on üks väheseid säilinud dokumente SOUP-69 happeningide seeriast.



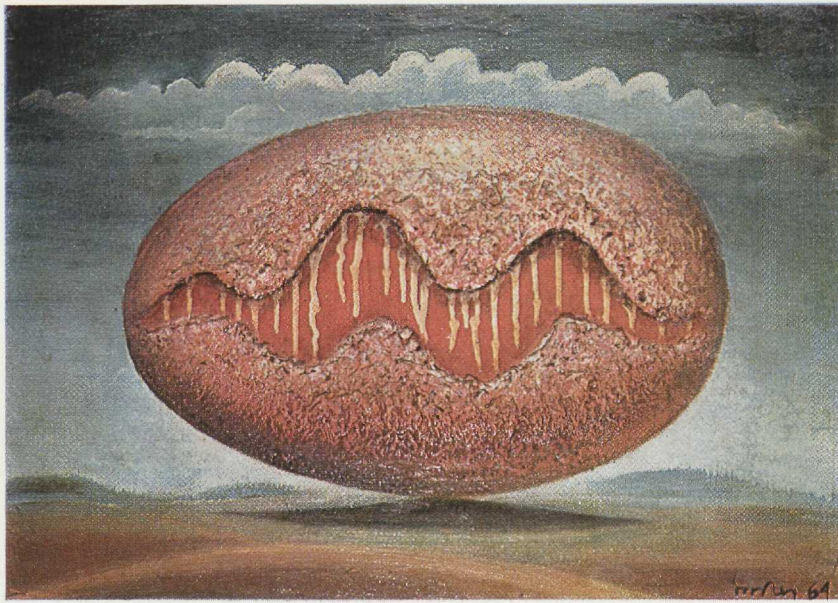
45. Jüri Okas, Jaan Ollik. Performance. 1971. Kaadrid 8 mm filmist.

46. Jüri Okas. Häppening. 1971. Kaadrid 8 mm filmist.



# ÜLO SOOSTER NOVAATOR JA TRADITSIOONIDE KANDJA

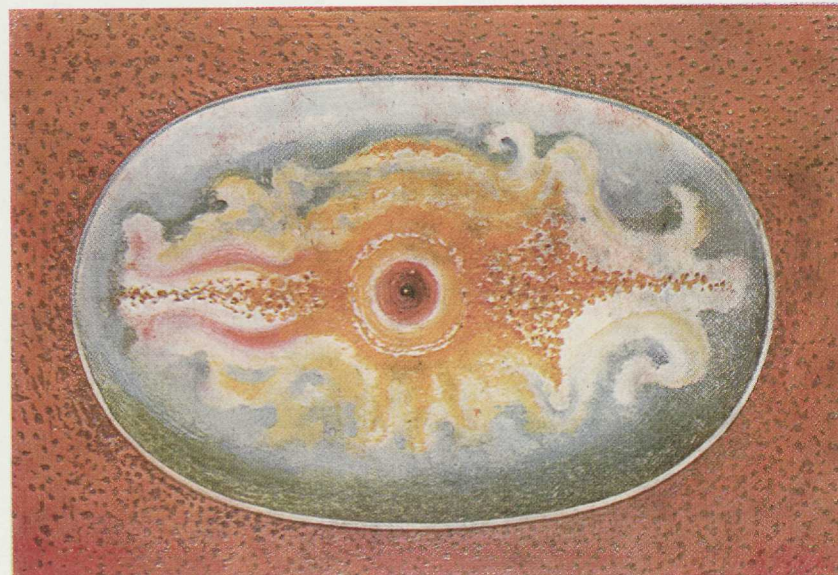
MARI PILL



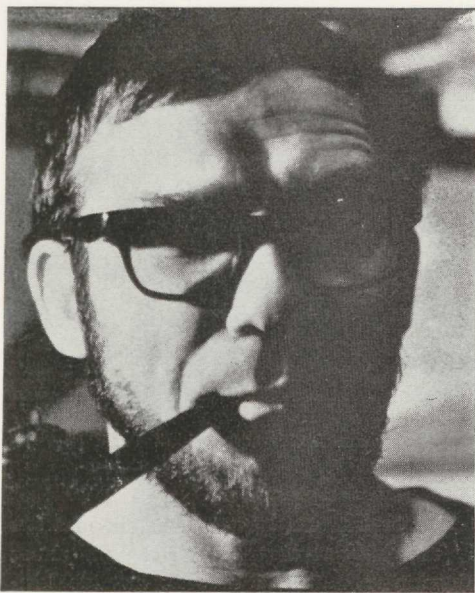
47. Ülo Sooster. Punane muna. Õli. 1964.



48. Ülo Sooster. Valge muna. Õli, pasta. 1968–70.  
49. Ülo Sooster. Muna (Embrüo). Õli. 1966–68.



ÜLO SOOSTER



50. Ulo Sooster. Foto aastast 1970 (1969?).

Ulo Soosteri 1971. a. personaalnäitus Tartu Kunstimuseumis oli mõeldud seni üldsusele vähetuntud kunstniku tutvustamiseks, 1985. a. juubelinäituse korraldamise eesmärgiks oli sügavamalt ja igakülgselt tundma õppida Ü. Soosteri loomingulist pärandit ja püüda mõista ta osa eesti kunstis. Näitusele oli koondatud (üksikute eranditega) kogu teadaolev maalilooming ja suur hulk joonistusi, neist esmakordselt 1946. a. kohvikustseenid ja portreevisandid, samuti portreejoonistused 50-ndate aastate algusest. Näitusele eelnenud mälestusõhtu 1984. a. oktoobris andis hulgaliselt materjali Ü. Soosteri õpinguaastate ja ta isiku kohta. Juubelinäituse ajal demonstreeriti Soosteri kunstnikutööna valminud filme «Klaasist harmoonium» ja «Ettevaatust, hundid!»

1964. aastal maalib Ulo Sooster pildi «Vana Tallinn» — läbi päekivihalli seinast mustavast aknaavast paistva Oleviste torni. Kunstnik saatis ta Tartusse näitusele, kus ta teadmata põhjustel eksponeerimata jäi. Maal sai aga eesti noorte kunstioppurite imetluse objektiks. Nii meenutas Jüri Arrak, et ilmselt selle töö eeskujul tulid ka tema piltidesse akna motiivid. ANK-i rühmituse kunstnikud olid Ulo Soosteri sagedasemad külalised Eestist. Neile oli külgetõmbavaks Soosteri maalide kujundikeele lakoonilisus ja täpsus, ka teatud unenäolisuse või irreaalsuse moment ta pildidel. Erilist mõju omas Soosteri isik — ta jäägitu kunstile pühendumine, fanaatiline töökus, ideederohkus ja eruditsioon. Sooster kehastas noortele boheemlikku, sõltumatut kunstnikutüüpi, vaba väiklastest eelarvamusetest. 1962. a. Maneežinäituse järel kunstnik oma maalidega ülevaatenäitustel ei esinenud, olid vaid üksikud juhuslikud väljapanekud kohvikutes.

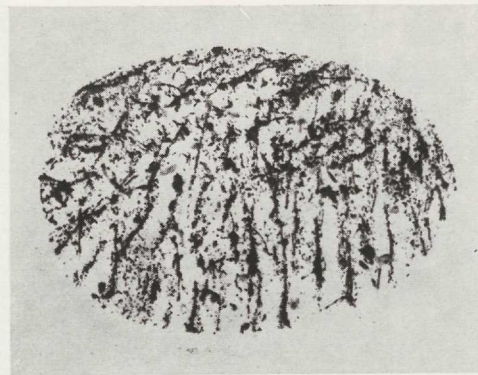
Ulo Sooster oli seotud Moskvas kunstnike ringkonnaga, kes oma loomingus arvestasid toilaegseid rahvusvahelisi kunstisuundi. Sooster köitis neid oma otsingute sihivõime

ja hea professionaalse ettevalmistusega. Varasemale kunstitraditsioonile toetudes liikus ta kunst samm-sammult kaasaegsema vormikeele poole.

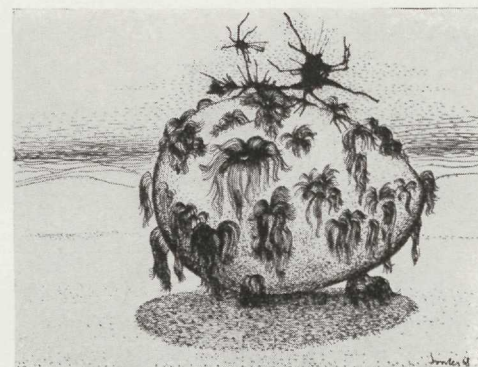
Ü. Sooster lõpetas Tartu Kunstiinstituudi 1949. aastal. Selja taha jäi Juhana Nõmmiku nõudlik joonistamise stuudium, kus sõejoonistustes nõuti plastilisuse rõhutamist ja toonivahekordade täpset edasiandmist. Selline õpetamisviis juhatas nägema ka maali-probleeme. Elmar Kitse maaliklassis olid olulisel kohal valguse probleemid. Olulist osa tulevase kunstniku kujunemisel andsid kunstinäitused, tutvumine E. Kitse, A. Johani, K. Liimandi, A. Laigo, N. Kummitsa, V. Ormissoni loominguga. Tartu Kunstimuseumi töötajate abiga tutvuti muuseumis leiduva eesti kunsti pärandiga. Eriti huvituti K. Mägi, N. Triigi, A. Vabbe, A. Vardi, K. Pärsimäe, J. Grünbergi, E. Kõksi loomingust. Elavat huvi tunti prantsuse maalikunsti vastu. Sõjajärgse Tartu maali oluliseks jooneks oli lähtumine prantsuse 20-ndate aastate kunstis impressionismist lähtuvast suunast — värvi meelelisusest ja väljenduse spontaansusest. See tendents kannab oluliselt ka Soosteri ja ta sõprade varasemat loomingu, ka hiljem ammutatakse samadest lähtetest. Sooster on juba oma kooliaja töödes iseseisev, probleeme seadev. Mõnedes maastikes 1947. aastast on siiski tunda E. Kitse mõju, 1946. aastal valminud värvilistes pliiatsijoonistustes kohvikustseenidega kohtab E. Kõksile iseloomulikke stiliseerivat laadi.

Juba kooliajal oli Ulo Sooster püsivamalt huvitatud Picassost, ka sürrealismist ja abstraktsest kunstist. Huvi Picasso loominguga vastu oli püsivam. 1957. aastal, pärast mitmeid kunstist eemaloleku aastaid saab Soosteri loomingus lähtekohaks uuesti Picasso. Tundub, et oma põhjalikkuses tahab ta läbi proovida kõik suure meistri olulised loomingu-etapid. Kohtab mitmeid portreevariante picassoliku deformatsiooniga, Picassost lähtuvat vormiüldistust on aktimaalides ja -joonistustes. Kõike muidugi vaoshoitumal kujul, oma maalijakarakterist lähtudes, tüsedam ja talupoeglikum kui suurel hispaanlasel. Lühikeseks ajaks köidab Soosterit Picasso sinine periood ja valmivad maalid «Naine raamatut lugemas», «Helesinine profiil», ka ekspressiivsema mõjuga «Mees, kes kuivatab rätikut tuule käes» kuulub nende hulka. Armastuski antiikkunsti vastu on ilmselt Picassolt. Antiigiteemalised joonistused (1957—59) on eeltööd Homerose «Iliase» illustreerimiseks. Neis joonistustes on teatud tüsedust ja raskepärast, ka soosterlikku huumorit.

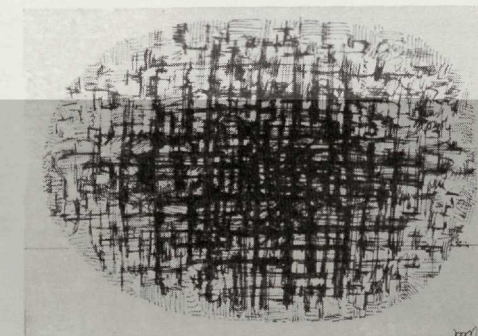
Ulo Soosteri joonistuste arv küünib mitmetesse tuhandetesse. Juba kooliajast oli tal harjumus kõikjal ja alati joonistada. Viimistletud teoste kõrval on palju visandeid, mõtetekatkeid. Huvitav on jälgida Soosteri tulevaste maalide ideekavandeid. Ilmselt ei olnud Sooster kunstnik, kes usaldaks pildi ehitamist tühjalt lõuendilt, ikka eelnesid sellele pliiatsivisandid, mitmed erinevad variatsioonid, kus järk-järgult pilt puhastatakse üleliigsest või segavast.



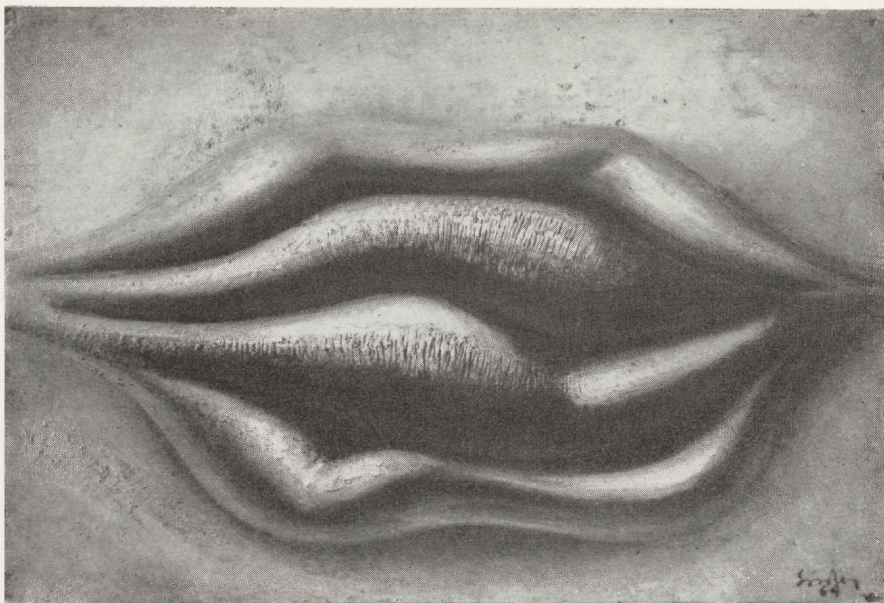
51. Ulo Sooster. Muna. Tušš. 1963.



52. Ulo Sooster. Kasvudega muna. Tušš. 1968.

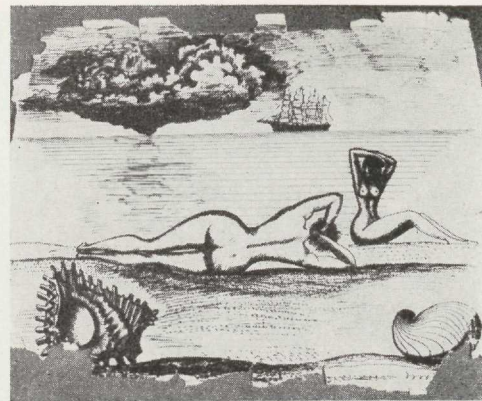


53. Ulo Sooster. Muna. Tušš. 1963.



54. Ülo Sooster. Huuled. Oli. 1964.

55. Ülo Sooster. Suured kadakad. Oli. 1962.



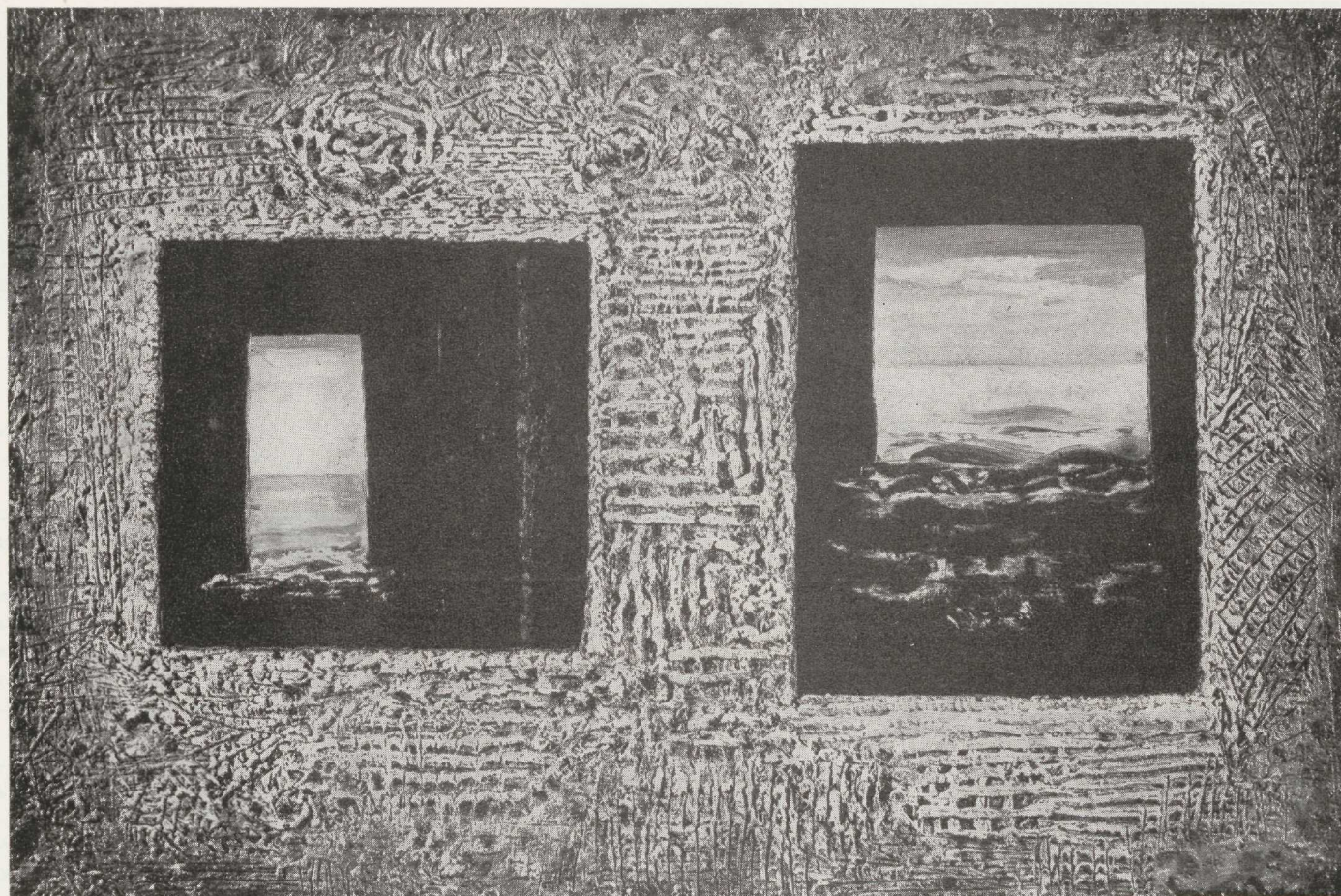
56. Ülo Sooster. Aktid mere kaldal. Tušš. 1965–70.

1959. aastast alates hakkab kunstnik maalima ja joonistama kadakaid. Need omapärase kujuga põõsad jäävad Soosteri maalide lemmikmotiiviks. Natuurijälgivamast laadist liigub ta sammhaaval suurema selguse ja üldistatuse suunas. Ta joonistab maastikke silmapiirini ulatuvate puudegruppidega, puid, mille pikka sirget tüveosa kroonib muna-kujuline võra. Ta joonistab pikliku lehe kujulisi kadakaid, ümaraid, kolmnurga ja rombi kujulisi põõsaid. Lehekujulistele ja geomeetrilistele vormidele sarnaseid puid kohtab meie 60-ndate aastate maalil sageli, eelkõige L. Mikko maastikes. Kuid Soosteri kadakapiltides on vaid üksikud vormid, mõjusad oma tinglikkuses. Mitmed motiivid liginevad oma äärmise tinglikkusega abstraktsetele kompositsioonidele, värvide kontrastsus rõhutab seda muljet veelgi. Ometi on kummaline, et Sooster ei loobu täiesti reaalsuse rõhutamisest. Ta markeerib joonega maapinna, maalib maapinnale varjud, laseb puude tagant kumada merd või pilvetriipu jne. Juba varastes, 1960. a. valminud piltides kasutab Sooster reljeefseid maalipindu; see võtte saab meie maalil tuntuks 60-ndate aastate keskelt. Soosteri reljeefsed maaliosad omandavad mõnel puhul lausa skulptuuri mõju.

Sooster on oma loomingus põhjalik analüüsija. Ühe teema puhul katsetab ta paljusid erinevaid lähenemisviisid, võiks öelda, et ta läheb oma järjekindluses lõpuni sinna, kust edasiminekut enam ei ole. Kadakate puhul võiks see rida olla järgmine — võra markeerivad ažuursed kadakad, sambakujulised, mosaiikpindu meenutavad kadakad, talvised kolmnurga motiividest ülesehitatud põõsad, lehekujulised, geomeetrilisi vorme jäljendavad eredavärvilised kadakad; lõpuks helesiniselt pinnalt kumavad valkjad kujundid, pilt, mis läheneb abstraktselale kompositsioonile. Tundub tõesti, et rohkem variante pole, võib vaid varasemat korrata või veidi teisendada.

Oma maalide kujundikeele tinglikkusest ja intensiivsusest ei ole Soosteril 60-ndate aastate alguses analoogiat. Hilisemas võiks seoseid leida Jüri Palmi 60-ndate aastate lõpu maalidega.

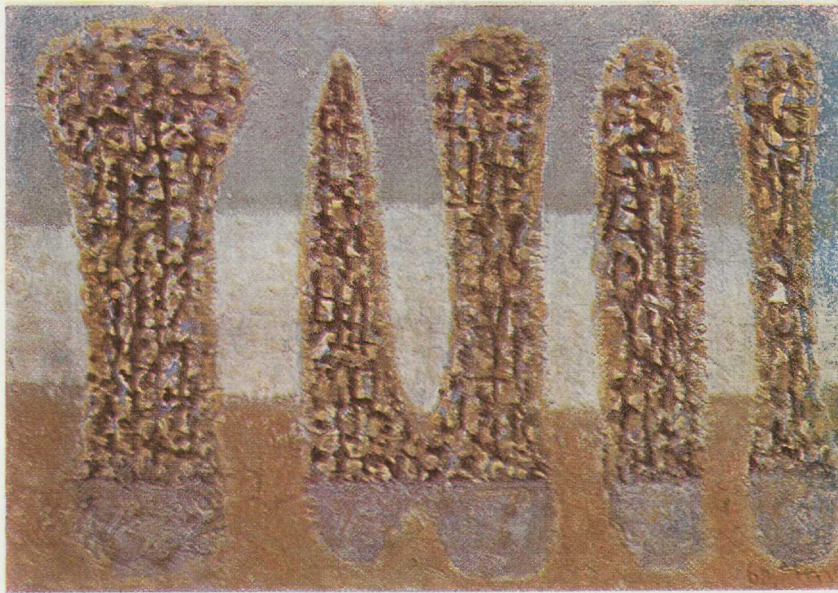
Kui kadakate puhul pidi Sooster otsima kõige ökonoomsemat ja loogilisemat vormi, siis muna-teemaga maalides oli tal juba ole-



57. Ulo Sooster. Vaade merele aknast. Õli. 1968.

58. Ulo Sooster. Vana Tallinn. Õli. 1964.



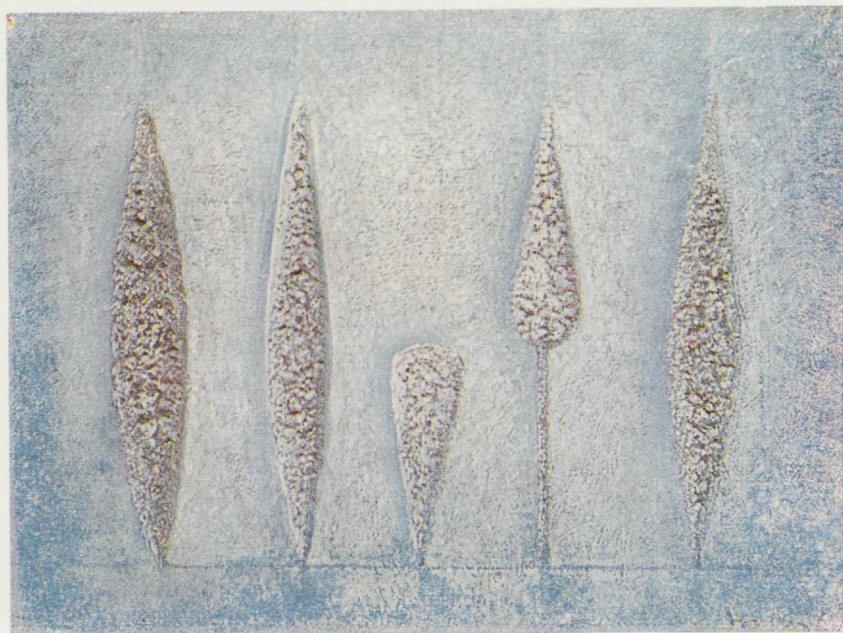


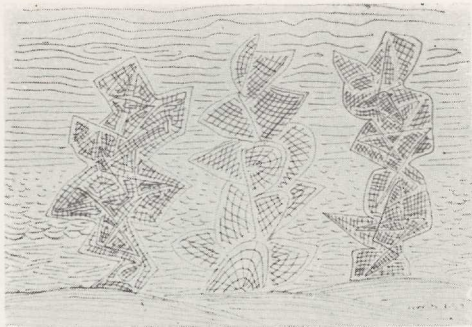
59. Ülo Sooster, Mosaiiksed kadakad, Õli, 1960.



60. Ülo Sooster, Mustad kadakad, Õli, 1961.

61. Ülo Sooster, Kadakad, Õli, 1967.



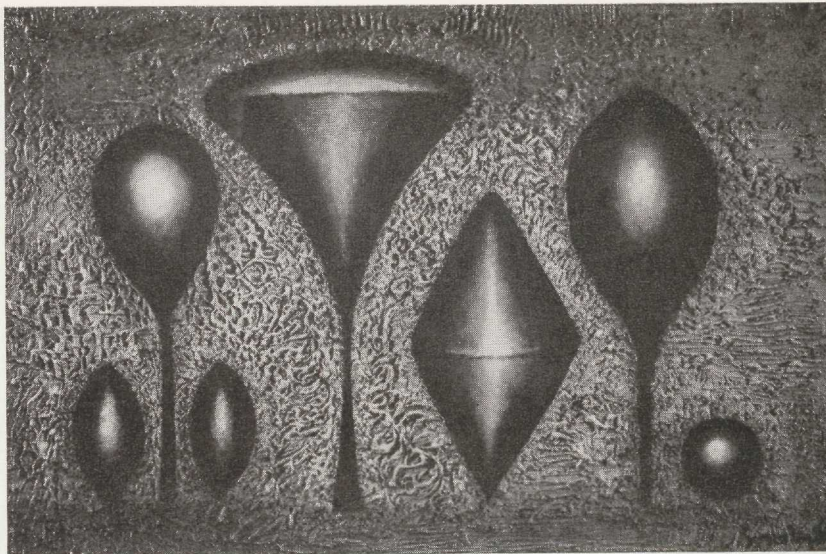


62. Ülo Sooster. Kadakad. Tušš. 1959.

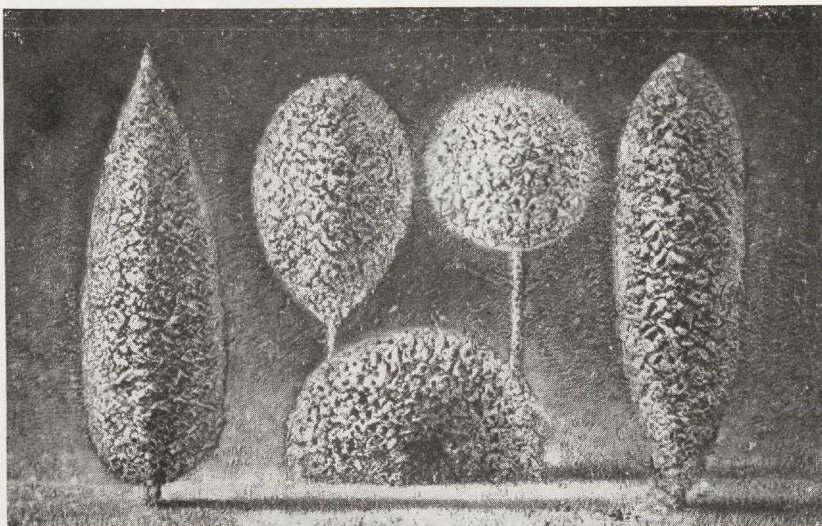
mas ideaalse vormiga lakooniline kujund. Jäi üle luua sellele kujundile mõjurikas keskkond, et kunstniku ideed ja mõtted saaks veenvuse ja jõu. Sooster suudab selle teema puhul luua mitmeid erinevaid tundevarjundeid, lüürilisi, romantilisi meeleolusid, ärevat mustas ja punases katkises munas. On huvitav jälgida, kuidas kuivõrd omapäraselt põimub munas linnuga ja puna-valges suures munas reaalsus teatud salapärase ja nägemuslikkusega. Siledalt foonilt vormuv krobeline faktuuripinnaga kujund mõjub kombatabalt tõepäraselt, soosterlik omapärane kumav valgusekäsitlus ja kujutise tervet pildipinda haarav suurus loovad teatud maagilisuse mõju.

Abstraktses laadis töid loob Sooster 1963. aasta jooksul. See on lühike ja intensiivne otsingute aeg. Erinevalt paljude eesti kunstnike nonfiguraalsetest kompositsioonidest, kus suur osakaal on värvi väljendusjõul, on Soosteri tööd rajatud vormi- ja joontemängule, meenutades tašismi võtteid. Väheste õlimaalide kõrval on hulgaliselt tušijoonistusi, guaššmaale ja monotüüpiad. Joonistustes on Sooster kõige otsivam, eksperimenteerivam. Siin on spontaanseid, keerduvaid, üksteisesse põimuvaid joontemänge, tihedalt läbi töötatud pindu, kontrastiks üksikuid musti kujundeid või valgeid pildipindu. Sooster vastandab ja seob kaost ja korrastatust. Ta vabadel ja hoogsatel improvisatsioonidel on sugulust Elmar Kitse joonistustega, aga ka 60-ndate aastate ekspressiivsete, abstraktses laadi piirimail olevate kompositsioonidega. Üle Kitse viib mõjude sild Ado Vabbe 20-ndate aastate loominguni.

Sama kaalukas kui Soosteri maalipärandi paremik, on joonistuste osa ta loomingus. Mitmed joonistusi läbivad teemad — kalad, kadakad, munad leidsid lõpliku realiseerimise maalides. Paljud mõtteseosed aga olid sobivad vaid joonistustele. Neid vaimukaid fantaasiamänge suutis registreerida vaid pliiats või sulg, vahetuses ja spontaansuses on nende ligitõmbavuse põhjus. Karakterit tabavad portreevisandid, grotesksed nägemuspildid vahetatud näoosadega peadest, kujutised naisest-kentaunist. Soosterile ei leia meie kunstis võrdset aktijoonistuses. Ta suutis neis luua kõige erinevamaid meeleoluvarjundeid ja joonistada neid mitmetes laadides. Lühikest aega köitis teda kubismist lähtuv vormide üldistamine, on arabeskses joonega hoogsaid aktijoonistusi. 60-ndate aastate tei-

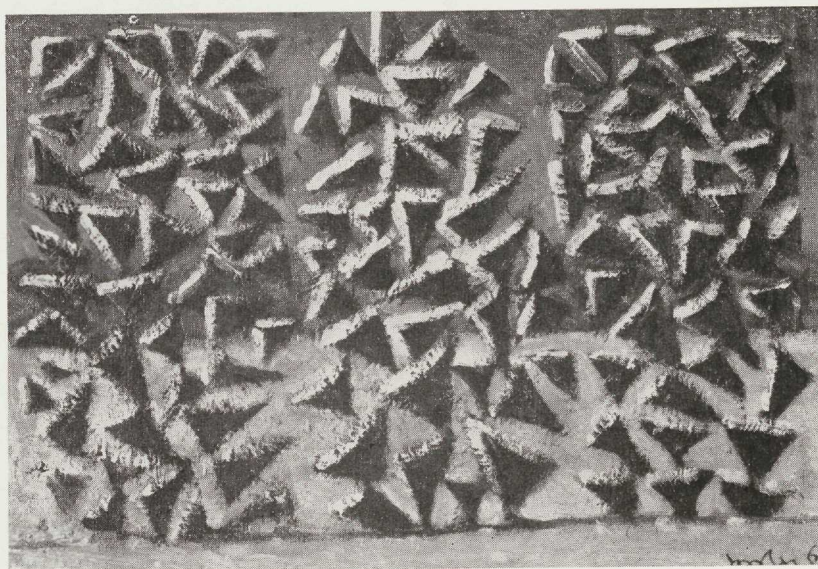


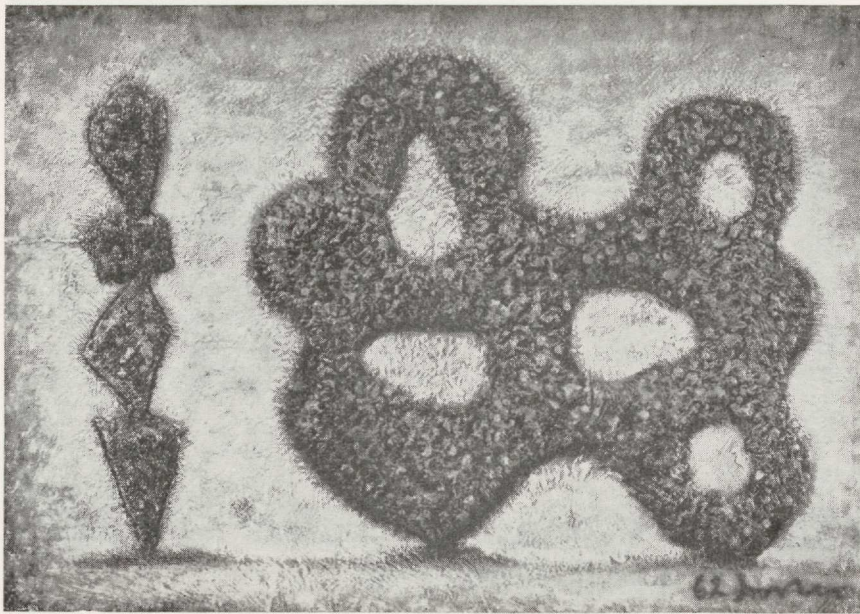
63. Ülo Sooster. Kadakad. Õli, vineer. 1966.



64. Ülo Sooster. Maastik kuuvalgel. Õli. 1967—68.

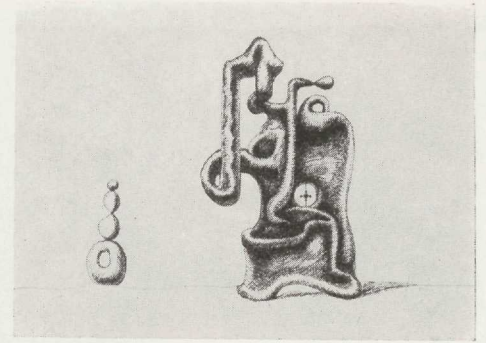
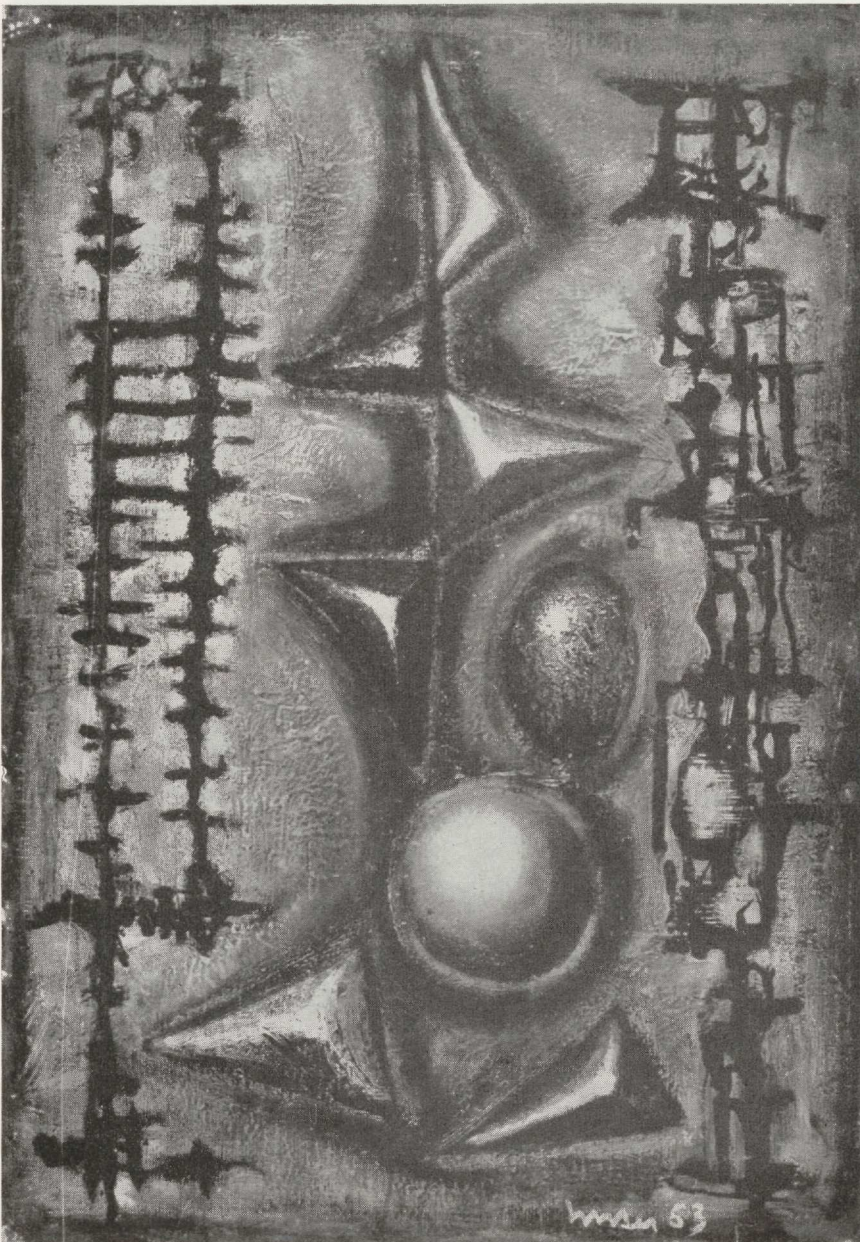
65. Ülo Sooster. Talvised kadakad. Õli. 1960.



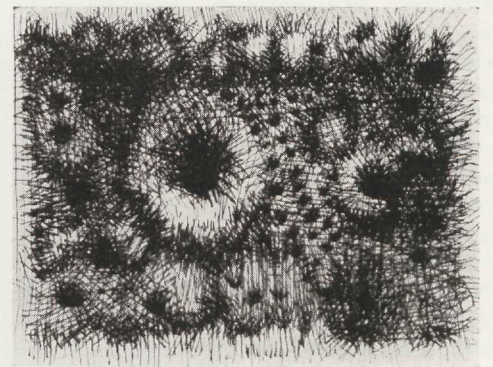


66. Ülo Sooster. Vormid. Õli, pasta, kollaaž. 1962.

67. Ülo Sooster. Vormid. Õli. 1963.

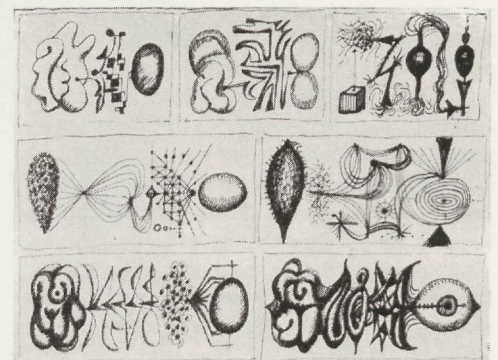


68. Ülo Sooster. Vormid. Tušš. 1959–60.



69. Ülo Sooster. Abstraktne kompositsioon. Tušš. 1961–63.

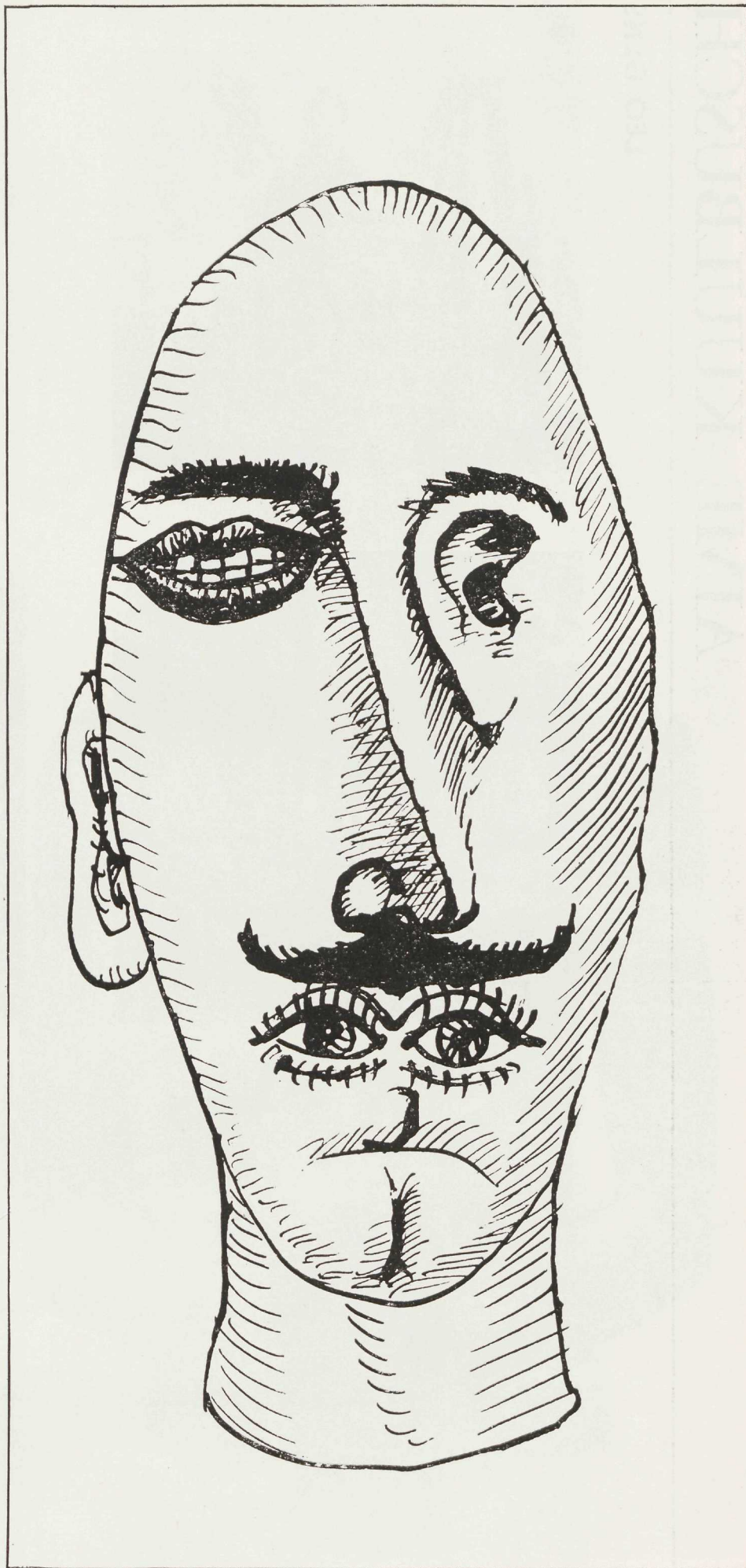
70. Ülo Sooster. Vormid. Tušš. 1965.





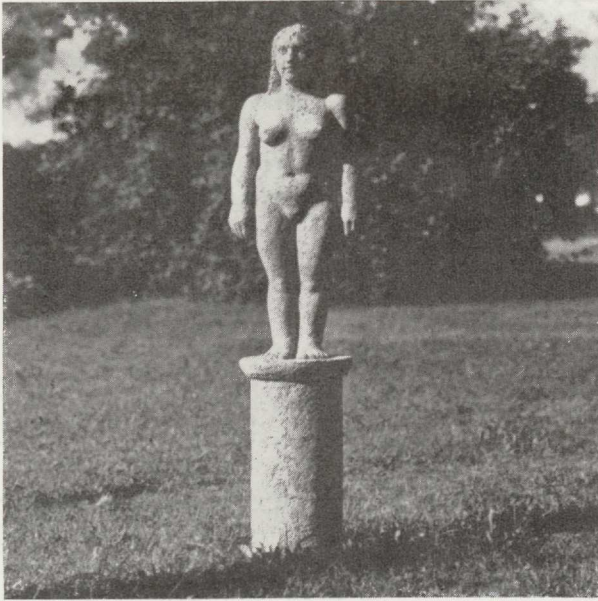
sest poolest joonistab Sooster plastilisust rõhutades, tihti fooni viirutusega või musta pinnana liites. Mõttekäigud naisest ja veiderast hoobadega masinast on tüüpiliselt soosterlik. Sama teema on leidnud meie kunstis vaimuka interpreteeringu L. Lapini graafikas. Naine kassiga, naine ja kõrv, — kõigis neis on vihjeid, allteksti. Kuid Soosteri kunstis on oluline avatuse moment — ta ei suru oma mõttepilte peale, vaid annab vaatajale võimaluse leida sealt talle olulist.

Paljude uuenduslike võtete kõrval, mis Sooster eesti maali tõi, jäi ta ikka truuks Tartus õpinguajal omandatule. Nii on ta kompositsioonides olulisel kohal traditsioonilisemad maalilised väärtused — valguse käsitus, koloriidiprobleemid. Värvikäsitluses jääb Sooster enamasti diskreetseks, ta püüab hoiduda erksatest toonidest või mahendab neid faktuurivõtetega. Ta maalide valitud toonikooskõlad viitavad tartu maalitraditsioonidele, seostuvad õpingukaaslaste Saartsi, Viirese, Kärneri, Jõgeveri jt. loominguga. Kui märkida Soosteri otsust mõju meie maalijatele, siis ennekõike on seda ta Tartu sõprade töödes. On samu motiive, samalaadset kujutamisi viisi, üheaegselt tuleb abstraktse kunsti harrastus jne. Kindlasti oli mõju vastastikune, üsna tihedast läbikäimisest said osa mõlemad pooled. Kindlasti mõjus aga kõigile Soosteri erakordne kunstnikuisiksus.



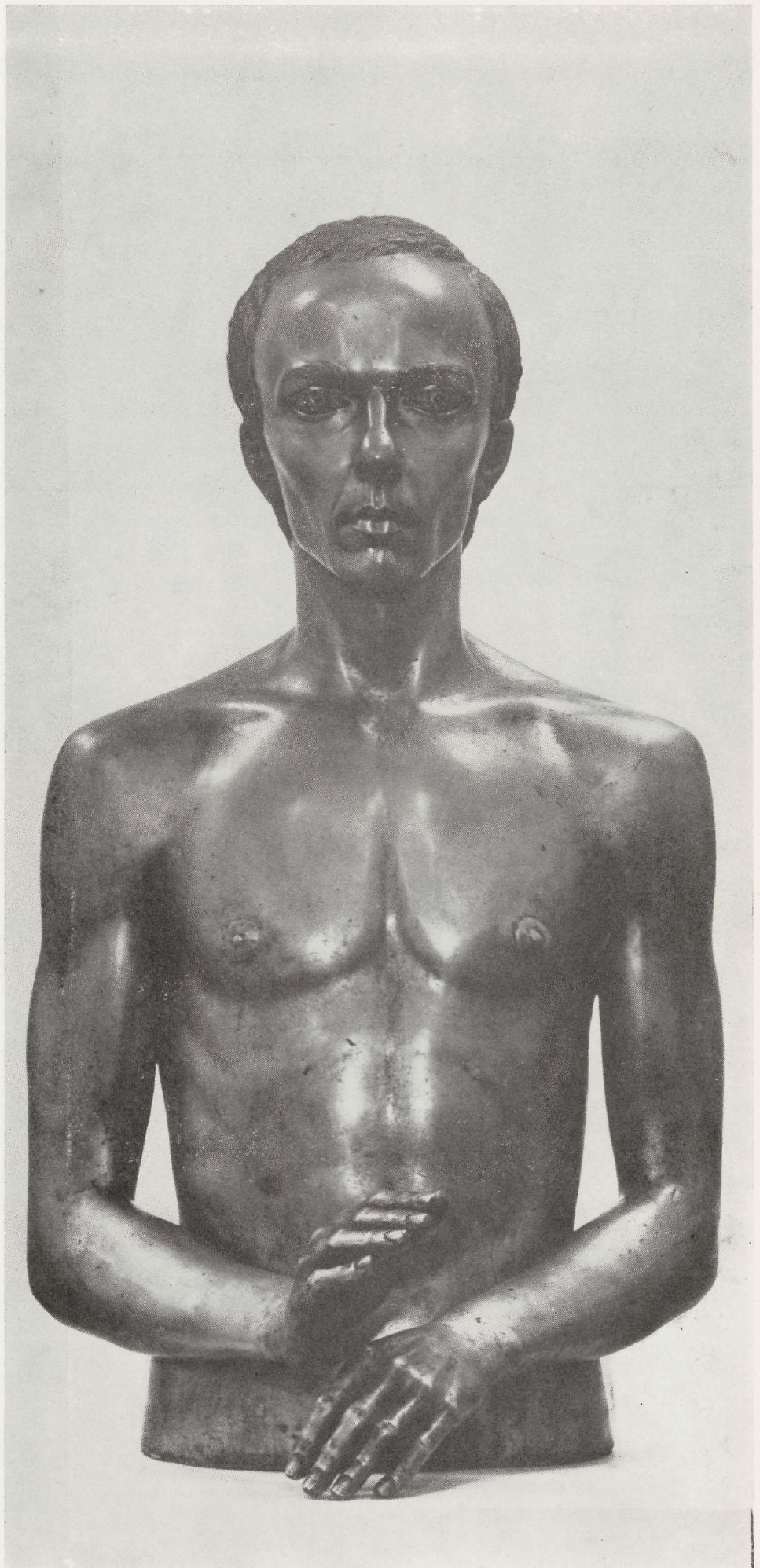
AIME KUULBUSCH

LEO GENS



Selles andekas skulptorite põlvkonnas, kes tuli meie kunsti 70. aastate vahetusel, on Aime Kuulbusch vahest kõige järjekindlamalt arendanud eesti skulptuuri realistlikke traditsioone. Portreepeades ja -büstides jätkab ta seda intiimse varjundiga psühholoogilise portree liini, millele pani aluse kahekümnendatel aastatel Ferdi Sannamees ja mida kuuekümnendatel arendas Albert Eskel. Ometi näitas juba Aime Kuulbuschi debüütportree Juta Lehistest 1972. aastal, et uue põlvkonna tulekuga meie kunsti muutus oluliselt ka suhtumine modelli; inimesekontseptsioon avaldus varjamatult ja aktiivselt. Huvitav on võrrelda seda portreed 1937. a. valminud Ferdi Sannamehe Els Murdmaa portreepeaga. Mõlemad on pronksist, mõlemad kasutavad relfekteeruva sileda pronkspinna väljenduslikkust ja mõõdukat stilisatsiooni, eriti graafiliselt käsitletud kulumukaarte rõhutamisega. Kuid sellega sarnasus ka piirdub. Juta Lehiste portrees domineerib vaimsus, tugev sisemine pinge, mida aktsenteerib pika kaela dünaamiliselt ekspressiivne käsitlus, suu valuline kaar, silmade ekstaatiline vaade. Samas on aga välditud ülespuhutud paast, domineerib vaoshoitud energia, mida toetab range, napp siluett, kompositsiooni klassikaline frontaalne lahendus.

Aime Kuulbuschi üheks eesmärgiks on luua selle loominguilise intelligenti põlvkonna koondportree, kes tuli meie kultuuri 60. aastatel. See eesmärk realiseerus ehk kõige eredamalt 1976. a. valminud poeedi ja näitleja Juhan Viidingu pronksist poolfiguuris. Pisut nurgelises rangelt frontaalses poolaktis on rõhutatud õlgade ja küünarnukkide teravad kontuurid, käte tõrjuv liigutus, milles on midagi kaitsetut, ootamatult habrast. Samas on aga vaatajale suunatud pilk kindel, läbitungiv, näost hoovab energiat, enesekindlust, võitlusvaimu. Juhan Viidingu kuju nagu üldistab põlvkonnale omast sisemist vastuolulisust, õrnus on teadlikult varjatud välise rangusega, ironia taga peitub sageli argipäeva julma proosat vihkav natuur. Skulptuuri plastiline kontseptsioon toetab suurepäraselt karakteri sellist lahtimõtestamist, siledad pinnad vahelduvad teravalt välja töötatud detailidega, silueti järsku rütmi pehmendavad vormide sujuvad üleminekud. Samas toob aga mingi egiptuslik frontaalsus teosesse suursuguselt piduliku aktsendi.



72 73

74 75

76 77

78

72. Aime Kuulbusch koos skulptuuridega «Istuja», šamott, 1977 ja «Torso», šamott, 1978.

73. Aime Kuulbusch. Lugeja. Pronks. 1973–78.

74. Aime Kuulbusch. Seisja. Samott. 1978.

75. Aime Kuulbusch. Büst kätega. Samott. 1979.

76. Aime Kuulbusch. Ootaja. Samott. 1980.

77. Aime Kuulbusch. Meesakt I. Plastmass. 1973.

78. Aime Kuulbusch. J. Viiding. Pronks. 1976.



79. Aime Kuulbusch. Malle Leis. Pronks. 1979.

80. Aime Kuulbusch. Juta Lehiste. Pronks. 1972.

81. Aime Kuulbusch. Piret. Pronks. 1973.



Kujur armastab oma modeli, samas kui tema eakaaslased Ülo Õun ja Maret Mikof lähevad oma ideaalile sageli ironia ja groteski abil, eitamise eitamise dialektika kaudu.

Kuulbusch ei ole eriti produktiivne, ta töötab süvenenult ja põhjalikult. Ta modellid kuuluvad reeglina inimeste hulka, keda ta hästi tunneb, kes on talle hingeliselt lähedased, kes kompromissita mahuvad selle kontseptsiooni alla, mida skulptor järjekindlalt realiseerib. Kunstnike Malle Leisi (1979, pronks) ja Kaisa Puustaki (1981, pronks) portreedes arendab ta oma lemmikteemat —

loova isiksuse kujutamist. Modelli omapära rõhutamisele vaatamata on neis töödes palju ühist — juba Juta Lehist portrees nähtud ekstaatiline pilk, sisemine pinge, samas portreekompositsiooni rahulik, tasakaalustatud käsitlus. Võib-olla on «Malle Leis» lüürilisem, seda rõhutab langevate juuste sujuv, ümardav modelleering; «Kaisa» pea on kompaktsem, energilisem, pingestatum.

Meeldejääv on helilooja Uno Naissoo portree (1981, pronks); selle taiese plastiline kontseptsioon on omapärane — mingi pehme, ebamäärane modelleering toob portreesse müstilise, isegi sürrealistliku varjundi, mis, moodustades küll olulise nüansi karakteri lahtimõtestamisel, ei ole siiski pealetükkivalt rõhutatud. Õnnestunud töö on samuti maalikunstnik Tiit Pääsukese portree (1982, pronks). Vastupidiselt eelmisele valitseb siin graafiline alge nii juuste ja habeme detailiseeritud käsitluses kui ka prilliraami teravas kontuuris. See pole mingi formaalne võte, vaid rõhutab modelli karakteris midagi pedantlikku, ratsionalistlikku, mis Pääsukese loomingut tundes mõjub küllaltki ootamatult. Ometi veenab see enam Ülo Õuna Pääsukese portreelisest lahendusest, kus modellile on antud pigem lüürilis-romantiline kui intellektuaalselt ratsionaalne iseloomustus.

Aime Kuulbuschi portreede hulgas on ka selliseid, kus kunstnik ei tungi psühholoogilistesse sügavustesse, karakteri varjatud kihtidesse, vaid loob rahulikke, harmoonilisi, materjali ja plastilise vormi ilu aktsenteerivad portreid. Neist nimetaksime «Piretit» (1973, pronks), milles tumedaks patineeritud ja mahlakalt modelleeritud juustele vastanduvad näo kullakalt helkivad pinnad. Sama võte kordub A. Roose portrees (1978, pronks), milles on samuti kasutatud lopsakalt modelleeritud juustepartii kontrasti sileda valgust ühtlaselt reflekteeriva näoga.

Figuraalsel kompositsioonil on Kuulbuschi loomingus tagasihoidlik koht; sellistes teostes läheneb Aime Kuulbusch groteskssele inimesekontseptsioonile, mida esindab ka peasjalikult Mare Mikofi ja Ulo Õuna looming. Šamott kui materjal võimaldab dekoratiivsusse kalduvat stilisatsiooni, vormide ekspressiivsust, mis avaldub nii žestis kui detailide läbikaalutud deformatsioonis. Sellised groteski kalduvad teosed on «Büst kätega» (1979, šamott), «Seisja» (1979, šamott), «Istuja» (1979, šamott), eriti meeldejääv on «Lugeja» (1973/1979, pronks) käe väljenduslik žest.

Aime Kuulbusch on teostanud samuti paar monumentaalkunsti teost — heliloojate Mart Saare ja Peeter Süda portreebüstid, esimene neist Tallinnas Kadriorus, teine Saaremaal. Olulist tähtsust skulptori loomingus need siiski ei oma.



82. Aime Kuulbusch. Homunculus I. Šamott. 1975.

83. Aime Kuulbusch. Homunculus II. Šamott. 1975.



84. Voldemar Erm õnnitleb 80. juubelipäeval Tartu Riikliku Kunstimuseumi direktor Mari Nõmmela.

85. Tuui Koort ja Voldemar Erm muuseumi kohvilauas 1977. a. sügisel.



# VOLDEMAR ERM – 80

MAIE RAITAR



86. Voldemar Erm. Pildistatud 11. 03. 1983.

«Mis siis muud, kui töötame edasi, kuni selleks jaksu,» lõpetab kunstiteadlane Voldemar Erm oma 22. aprillil 1985. a. kirja pandud eluloo. Raske oleks kujutleda täpsemat ja tavamat terve elu kujutust kui see «väike autoportree». Kuigi sellesse lausesse (või just sellesse — lihtsasse ja tagasihoidlikusse) on ära mahtunud 80-aastaseks saaja töomehete, Eesti NSV teeneline kultuuri- tegelane, Nõukogude Eesti preemia laureaat («Eesti kunsti ajaloo» koostajate kollektiivi liikmena) ja Kr. Raua nimelise vabariikliku kunstipreemia laureaat (artiklitekogumiku «Lähtemeistrid» eest 1985. aasta kevadel). Ja et see suosoojaks kirja pandud pole, siis — aeg-ajalt võib endiselt näha halba tervist trotsivat, väsimatut ja visa uurijat samme seadmas kirjandusmuuseumisse Andrus Johani monograafia koostamise asjus.

Päris algus oli nii:

«Sündisin 15. mail 1905. aastal Pärnumaal Tori vallas Uru külas Aru talus vallakooli- õpetajast taluperemehe Jüri Ermi pojana. Õppisin 1916—1919 Pärnu Eesti Haridusseltsi progümnaasiumis ja 1919—1924 Pärnu Linna Ühisgümnaasiumis. 1925.—1930. aastani õppisin Tartu ülikooli filosoofiateaduskonnas eesti keelt, eesti ja üldist kirjanduslugu ja rahvaluulet.

Kirjanduse vastu tekkis huvi sellest, et gümnaasiumipõlves Pärnus suhtlesin kirjandus- huviliste sõprade Heiti Talviku, Elmar Lutsu jt-ga. Ka A. Jakobsoniga istusin ühe talve isegi ühes pingis. Neist suhtlemistest hakkas midagi hinges pakitsema, kuigi ma ise polnud loova vaimuga.

Õpingud ülikoolis aga ei edenenud vajaliku sihikindlusega, sest elatise saamiseks tuli tegelda kõrvaltööga. Sõjaväeteenistusse mind ei võetud nõrga tervise tõttu.»

Noorest mehest sai entsüklopedist.

«1930. a. septembris asusin tööle kirjastus- ühisuses «Loodus» «Eesti entsüklopeedia» toi-

metuse sekretärina. Ülikooliõpingud katkesid, sest 7—8-liikmelisel toimetusel tuli iga kuu trükki anda üks entsüklopeedia vihik, mistõttu töötada tuli tavaliselt kella üheksast kuni üheksani öhtul. Mul ja E. Raudsepal tuli hoolitseda, et humanitaarteaduste käsikirjade autorid oma märksõnastikes ette nähtud artiklid õigel ajal toimetusse saadaksid, siis välismaiste entsüklopeediatega võrrelda, kas daatumid ja statistilised andmed on õiged, mõningaid autoreid keeleliselt redigeerida, vahel isegi lühendada ja selliselt ettevalmistatult need anda toimetuskolleegiumile (R. Kleis, P. Tarvel, J. V. Veski) arutamiseks. Minu mureks oli ka pildimaterjali klišeerimine ja trükivalmis seadmine. Töö oli nii pingeline, et nakatusin tuberkuloosi, mis mind pikka aega rängalt vaevas.

Järgnevalt tegelesin «Väikese entsüklopeedia» pildimaterjaliga. 1939.—1940. a. olin rakkes «Eesti entsüklopeedia täiendusköite» trükkitoimetamisel.»

Filoloogist kujunes kunstihuviline.

«Entsüklopeedia-töös tuli palju kokku puutuda kujutava kunsti küsimustega ning huvi selle vastu süvendasid sagedased kunstinäituste külastamised. Ent kunstiajaloo uurimise, kunstikriitikasse ja muuseumitöösse tiriti mind kui autsaiderit siiski hõlmapidi kõrvalt. 1938. a., kui mul oli «Väikese entsüklopeedia» toimetamise perioodil rohkem vaba aega, tegi «Eesti entsüklopeedia» peatoimetaja Richard Kleis mulle ettepaneku hakata kaastööd tegema «Eesti biograafilise leksikoni» täiendusköitele. Selle kunstnike biograafiate peamise autori Alfred Vagaga olid vahekorrad sassi läinud ja viimane töö lõpetanud. Suurte kõhklustega võtsin ettepaneku vastu ning kibekiiresti andmeid kogudes koostas in kümmekond biograafiate jätku eesti kunstnike kohta: J. Koort, F. Sannamees, A. Starkopf, N. Triik, A. Vabbe, E. Viiralt jt. Adamson-Eric meelitas mind 1939. aastal kirjutama kunstiarvustust Tartus toimunud EKKKÜ kunstinäituse kohta. Üliõpilaselt «Veljesto» ergutas mind koostama kriitilis-publitsistlikku artiklit «Meie kunsti- elu mureküsimusi» seltsi ilmuvale koguteo- sele «Võim ja vaim» (1940).»

Üpris raskel, keerulisel ja muutlikul ajal võttis Voldemar Erm kanda (jällegi nagu vastu tahtmist või olukordade sündi järgides) Tartu kunstimuuseumi direktori ameti.

«Kui 1941. aasta kevadel Tartu kunstimuuseum natsionaliseeriti ja muutus ENSV Kunstide Valitsusele alluvaks asutuseks, pöördus J. Semper minu poole ettepanekuga, kas ma ei tuleks kirjastusest ära kunstimuuseumi teaduslikuks tööjõuks ja varahoidjaks. Vastasin, et muuseumitöö on mulle täiesti võõras ala. «Meil kõigil tuleb nüüdsel ajal palju uut õppida,» vastas Semper. «Praegu toimuvad Eesti Rahva Muuseumis muuseumitöötajate kursused, minge kohe neist osa võtma, tutvuma nõukoguliku muuseumitöö põhimõtetega.» Ja ma läksingi. Kirjastusega oli mu vabastamise üle juba kokku lepitud ning 27. aprillist 1941. a. sai minust muuseumitöötaja.

Mu esmaseks ülesandeks sai Tartu kunsti-

muuseumi väikese põhikogu täiendav komplekteerimine ja arvelevõtt Eesti Rahva Muuseumi fondidest üle antavate kunstiteoste põhjal.

Ent Tartu kunstimuuseumi ekspositsiooni avamispäeval 21. juunil 1941. aastal algas Suur Isamaasõda, mis tõi kaasa palju häda ja muret muuseumivarade varjendamise ja kohast teise paigutamise tõttu. Lahingumüra lõppedes olin muuseumi personalist jäänud ainukesena kohale varasid valvama. Muuseumivarasid tuli järgneva 5 aasta kestel 12 korda ühest paigast teise ümber paigutada — nagu rändmuuseum.

17. juulil 1941. aastal kinnitas Tartu linna- pea dr. Sinka mind taas linnavalitsusele alluva Tartu kunstimuuseumi ajutiseks korraldajaks (27. oktoobrist direktori kt-ks) ning võimaldas sekretär-raamatupidajaks palgata Tuui Koorti, koristajaks Amalie Loeve. Kolmekesi suutsime samades ruumides (Suurturg 8) taas avada ekspositsiooni ning järgmisel aastal (1942) seda mõnevõrra laiendada.

1943. aasta jaanuaris kihutas kohalik Saksa väliskomandantuur kunstimuuseumi oma ruumidest välja ning hõivas need. Muuseumile leiti viletsad ajutised ruumid majas Lai tn. 17. Vaevalt sinna sisse kolitud kunstivarad mattis 27. jaanuari õhtune pommirün- nak majarusude alla. Järgnenud päästetöödel õnnestus valdav osa kunstiteostest siiski tervelt kätte saada. Need paigutati esialgu Tartu ülikooli peahoonesse, kus algas nende kor- rastamine, pakkimine ja sõja jalust maale Väätša algkooli keldrisse evakueerimine. Koos muuseumivaradega pidasin vajalikuks maale viia ka mitme erakunstikogu (F. Tuglase, J. Semperi, prof. P. Arumaa jt.) taie- sed, mis seega hävingust pääsesid.

Nõukogude võimu taaskehtestamise järel määrati mind 1944. aastal Tartu Riikliku Kunstimuuseumi juhataja kt-ks ja 1946. aastal direktoriks. Raskusi valmistas sõjatules põlenud Tartus kunstimuuseumile sobivate ruumide leidmine ja nende sisustamine vajaliku inventariga. Alles 1945. a. novembris sai kunstimuuseum endale kasutamiseks pool maja Vallikraavi t. 14. Sellest peale võis alata kunstikogude reevakueerimine maall Tartusse, nende magasineerimine ja uute nõuete kohane inventeerimine. Palju lisatööd andis linnas peremeheta jäänud kunstiteoste koondamine muuseumi fondidesse ning sõja- kahjude hindamine Tartu linna ulatuses.

2. mail 1946. aastal saadi avada publikule kunstimuuseumi ekspositsioon, kuigi kunstivarade reevakueerimine lõpetati alles 1946. aasta suvel. Organisatoorse töö rohkus kil- lustas mu töövõimet, mistõttu muuseumi kunstikasvatulik töö laide hulkadega jäi tagaplaanile ja küllap kogu mu töö ei vastanud tolle perioodi nõuetele, mil isegi A. Johani ja K. Liimandi tööd kuulutati formalistlikeks ning kästi muuseumi ekspositsioonist kõrvaldada. 23. oktoobril 1951. aastal vabastati mind kunstimuuseumi direktori kohalt ning läksin tervist parandama sanatooriumi.»

Vrd. Tartu Riikliku Kunstimuuseumi alma- nahhi II (1967): «Ei ole tööloiku muuseumis,

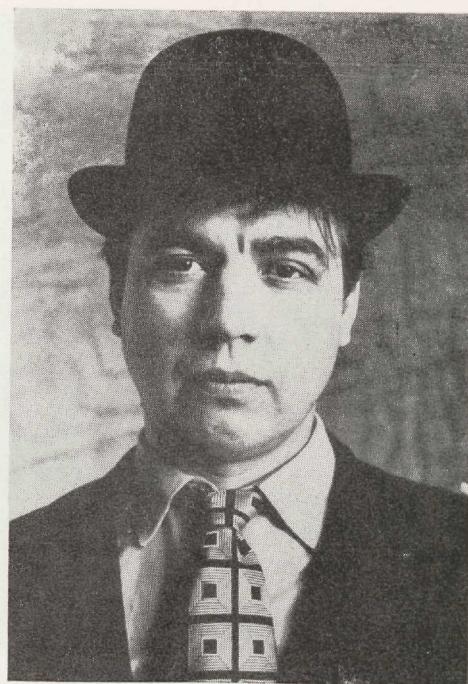
millest V. Erm direktorina poleks otseselt osa võtnud. Eriti hoolitses ta kunstikogude täiendamise eest, tema õlul lasus esimestel aastatel muuseumi kogu kunstipropaganda töö — arvukad artiklid ja ettekanded kunstiküsimustes.»

«Tegelik muuseumitöö otse sundis mind — iseõppijat kunstiajaloo vallas — lähemalt tutvuma ja tegelema kaasaegse kunstieluga ning kunstnike loominguga. Muuseumijuhatajana oli mu otsene kohus tutvustada muuseumi ekspositsioonis esitatud kunstnike loomingut, samuti tähistada kunstnike tähtpäevi artiklitega nende elust ja loomingust. Tõeliselt süvenema sain hakata mõnede kunstnike (E. Kits, A. Johani, A. Starkopf jt.) loomeprotsessi pärast seda, kui olin vabastatud muuseumi direktori kohalt ning mu järglane Vaike Tiik rakendas mind muuseumi kataloogide koostamisel või nende eessõnade kirjutamisel. See säilitas mu sidemed muuseumitööga ning kergitas üha uusi probleeme.»

Voldemar Ermi kui uurijat on siiski kõige enam kaasa tõmmanud 19. sajandi eesti kunsti lähtemeistrid, eriti Johann Köler.

«Muuseumitöö algusest peale on mind huvitanud eesti rahvusliku kunsti sünniperioodi rasked olud ja peamised meistrid. Eesti rahvusliku kunsti sünniprotsess kõigi oma raskuste, vastuolude ja tegelastega ei saa jätta ühtki kunstiajaloolast ükskõikseks. Seda oli senini puudulikult uuritud ning arhiivimaterjalid kirjandusmuuseumis ja mujal pakkusid palju uusi andmeid järeltulejate tegemiseks. J. Köler on oma akadeemilise vormikindluse ning haruldaselt peene nüansirikka koloriidikäsitlusega just nagu meie maalikunsti põhisuuna teenäitajaks. Aktiivse ühiskonnategelaseks aga oli ta tihedais kokkupuuteis nii talurahvahulkadega kui ka tekkiva haritlaskonna edumeelsema osaga. Äratjana, algatajana on ta palju kaasa aidanud eesti rahvusliku liikumise tekkele ja kulgemisele. Samuti tema kaaslased kunstipõllul ja ühiskondlikus elus on veel pealiskaudselt läbi uuritud ning pakuvad rohkesti ainet meie kunsti- ja kultuuriloo valgustamiseks.»

1960. aastate alguses kutsus TA Ajaloo Instituudi kunstiajaloo sektori juhataja I. Solomõkova mind osalema «Eesti kunsti ajaloo» koostamisel. Kirjutasin sellele väljaandele peatüki «Eesti maal ja kunstielu 19. sajandi teisel poolel (1890. aastani)». Selle ettevalmistava uurimistöö käigus avastasin kirjandusmuuseumis, arhiivides ja ajakirjanduses nii palju seni tundmatut materjali, mis kergitasid probleeme ja seisukohti, mida püüdsin sõnastada eraldi artiklites J. Köleri ja ta kaasaegsete kunstnike J. R. Berendhoffi, Fr. Russowi, K. Maibachi, O. Hoffmanni, skulptor A. Weizenbergi jt. kohta. Need artiklid koondasin kogumikuks «Lähtemeistrid», mis ilmuski kirjastuses «Kunst» 1984. aastal. Leian aga, et möödunud sajandi eesti kunstiloo teema pole kaugeltki ammendatud ning seda tuleb jätkata. Üldse olen eesti kunstielu ja kunstnike kohta avaldanud üle 400 artikli almanahhis «Kunst», kogumikes «Kunstiteadus ja kriitika», ENE-s, «Loomingus» ja mitmel pool mujal perioodikas.»



87. Andrus Kasemaa.

## ANDRUS KASEMAA

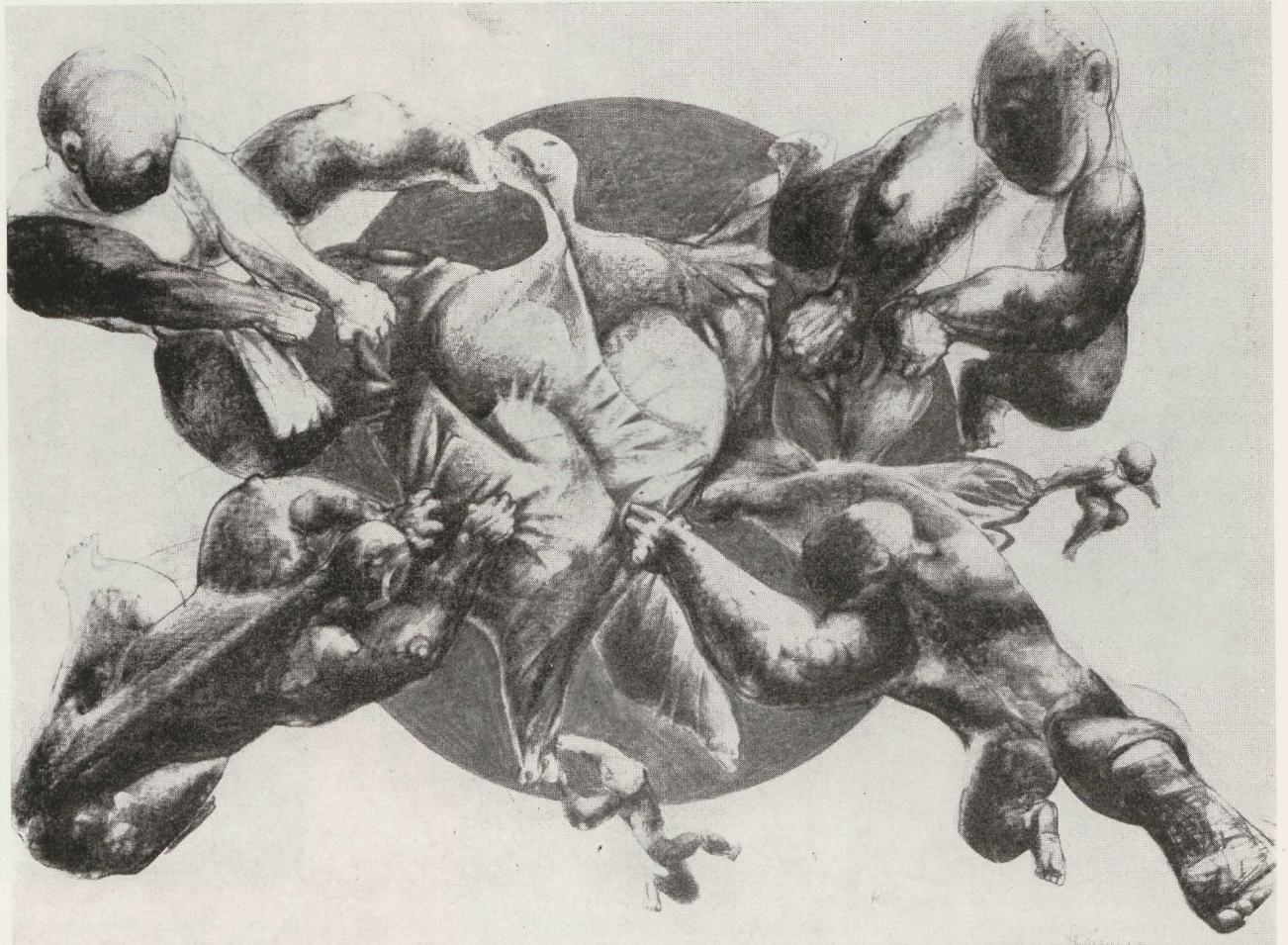
sündis 1941. a. Tallinnas teel Sakala tänava sünnitusmajja. Turvalisuse kadumine ja sellega vajaduse tekkimine uue turva järele on teda kihutanud Tartu ja Tallinna vahet oma Eestimaad otsides. Tundelisuse asendumine teadmistega tema iseloomus on tõstnud tema loominguga agressiivsust. Selle falliline destruktivsus pürgib vabanemisele urelusest katkematus soovis sellesse uuesti naasta. Samasusevajadus oma keskkonna, kaasaegsete ja loominguga on sundinud teda heldelt jagama oma inimlikku võlu ja annet. Ta võitleb takistustega ja tekitab neid juurde: ta vajab konfliktide stimuleerivat survet. Ta vajab suhtlemisvaenlasi, et neid võita loomingus. Tema kõne on metafoorne ja käitumine vastuoluline. Ta otsib, tahab, sageli teadmata, mida ta teada võib saada oma teada saamise tahtmisest.

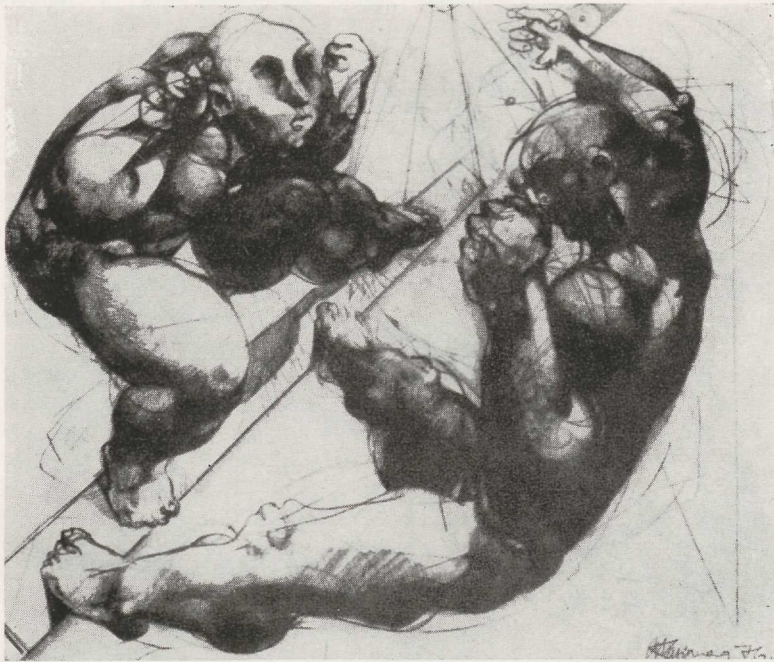
Raivo Kelomees





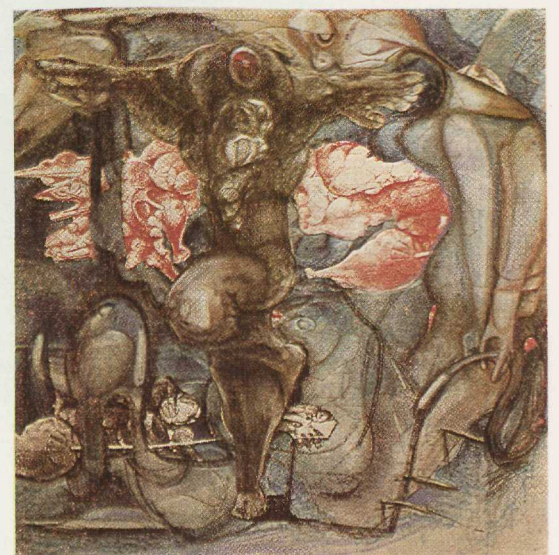
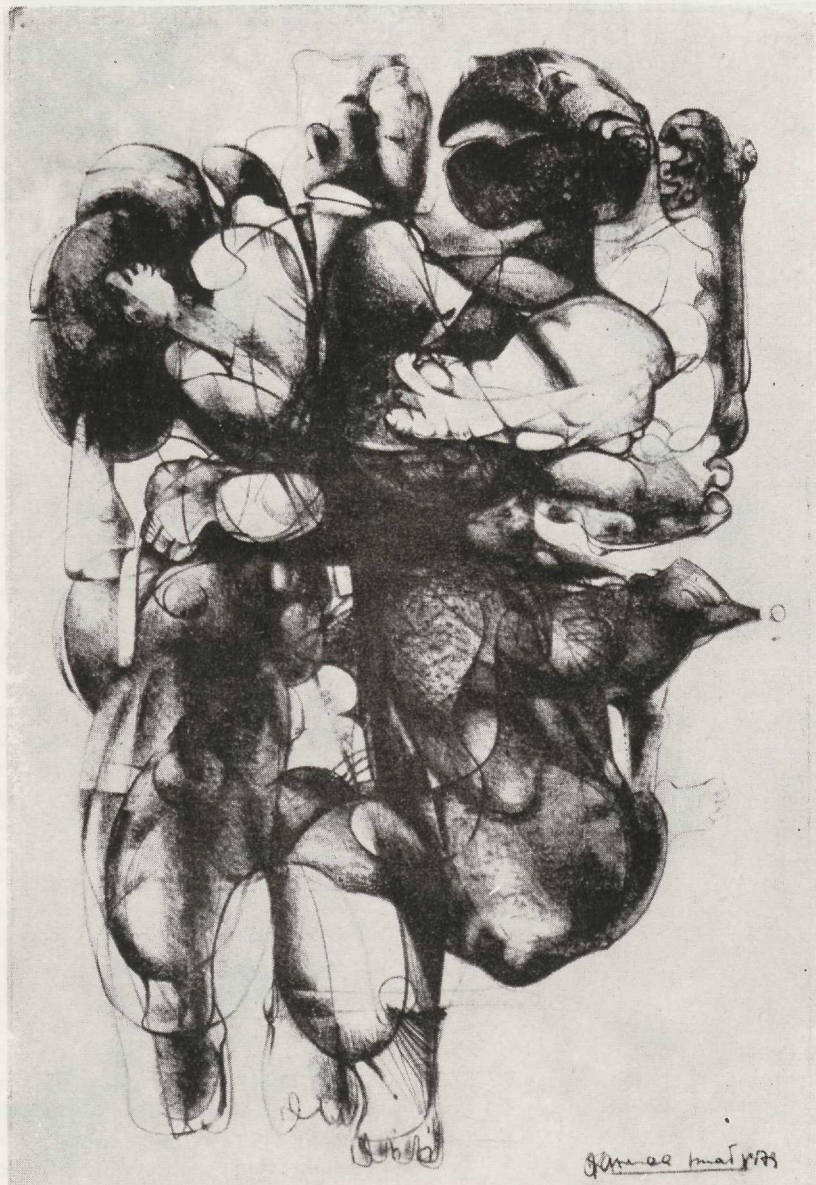
88. Andrus Kasemaa. Pärast moderni. Negro. 1979.  
89. Andrus Kasemaa. Nahaparkal Pontus. Negro. 1979.





90. Andrus Kasemaa. Kiikujad. Negro. 1976.

91. Andrus Kasemaa. Rabelejad. Negro. 1979.



92.—94. Andrus Kasemaa. Visad. I—III. Pastell.  
Lito. 1985.



# DISAINIMÖTTEID

BRUNO TOMBERG

Senised kõnelused disainist on osutunud enamikus «sisehääleteks», kõnelusteks iseendaga, tõestamaks enese olemasolu — monoloogid, mis pole seni saanud enamaks.

Selleks, et kujuneda dialoogiks, on vaja ringi avardamist, mõttepartnerite lülitumist vestlusesse, argumentatsioonide vastukaja teiselt kultuuri peegelduspindadelt.

Kui ka vabariiklikul teaduskonverentsil «Kunstnik—tööstus '85» jäid osalema peamiselt disainerid üksi (saadeti välja 250 kutset), sest tööstuse esindajaid, kes osalenuks peale initsieeritud sõnavõtjate (kolmelt ministereeriumilt) võis loetleda ühe käe sõrmedel, siis on küsimus disaini üksiolekust ilmne. Kas oleme liiga vara asunud disaini kultiveerima? Ega ole valmid omistama talle seda kohta kultuuri tänapäevakontekstis, mida arvame temaga täita võivat?

Ka disaini tuntumail rakendusosaladel — interjööri, mööbel, rõivastus, mille edukuses ja ulatuslikumas menues oleme ju vastuvaidlematult veendunud, puudub seni oluline vastukaja, tulemusi üldistavad ülevaated, üldhinnanguid andvad käsitlused. Ikka pudenevad nad välja nii teooriakirjutistest kui ka ülevaateliste kunstinaütuste tarbe(eseme)kunsti osakondadest, leides laiemal auditooriumiga kontaktivõimalusi majandussaavutuste kodumaistel ja välisnäitustel, kus omakorda (kuuldavasti) on saavutanud menu. Neil näitustel ei esine aga autoriekspositsioon, autorlus on anonüümne, mille tõttu eksperiment on tagasitõrjutud või avaldub vastupidi väheulatuslikumalt ja ekstremistlikes vormides (näitused «Ruum ja vorm»). Rõivakunst on teinud küll toreda läbimurde, esitades näitusele «Rõivas '85» rõivast loovkunstina, jääb aga soovida, et taolised üritused ei jääks edaspidi separeatideks, vaid sobituksid ka üldnäituste koondpilti, aidates luua-kujundada ajastu disainilikku üldkontseptsiooni.

Püüaksin järgnevalt leida mõningaid peegeldusi muude kunstialade kindlaskujunenud traditsioonilistelt tasanditelt, näha reflekse, mis on tulenenud kontaktidest disainiga, kujunenud disaini mõjuvallast.

Sõandamata tungida kujutava kunsti «pühaks peetud» territooriumile süvitsi, ei taha ma Keskküla-Toltsi maaliskujundite assotsiatsioonides ega objektiveeritud esituslaadis leida ega viidata disainilikele suhetele, hoolimata nende (autorite) teadupäraselt disainilikule koolitusele. (Umbes kolmandalt kursuselt alates võis olla veendunud nende perspektiivses orienteerituses maalile). Iseenesest oleks taoline argument sellisena isegi intrigeeriv, A. Korzuhhini käsitlus, («Iskusstvo» nr. 12/1982 «Ando Keskküla maalid»), kus vaadeldakse 70-ndate aastate noort maalikunsti Keskküla näite abil, lubab viidata mõjude suuremalegi ulatusele. Kuid väitel oleks liiga spekulatiivne iseloom, seepärast jätame ta. Arvan, et nimetatud autoritel enestelgi oleks raske näha ja selgitada oma eneseselgimiste haridusliku kõvertee mõjusid-järeldusi.

Kuid Sirje Runge maalikontseptsioon geomeetrisest konstruktsioonidest alates kuni tänaste «Objektide» ja abstraheritud valgusmaastikeni on nii ilmselt disainitundeline, et küsimus, kas autor oleks selleni jõudnud ka läbi traditsioonilise maalihariduse, tundub tarbetu.

Märksa ilmsemad paralleelid disainile saab tõmmata traditsioonilise tarbekunstiga, käsitavad ju mõlemad põhiobjektina tarbeeset. Või vähemalt peaksid seda tegema, kuigi eseme tarbeline funktsioon võib tarbekunstist puhuti kaduda, kuna viimane omandab järjest dekoratiivsemaid (E. Mäelt) või emotsionaalsemaid orientiire (E. Järv).

Järjest sagedamini võib kunstiteadlaste näituste- või autorikäsitlustest tabada atribuutivset hinnangut «disainerlik», millega iseloomustatakse eseme stiililiste omaduste lähenemist tööstustehnilistest sõltuvustest tingitud vormilakoonilistele (aga mõnikord hoopiski agregaatsest konstruktsiooniprintsiibist tulenevaile kombinatoorsele) omadusile. Viitamata otseselt autoreile meenuvad sellisena T. Riida ehetele (kes ju ongi disainer!), L. Rohlini keraamikale, E. Henningu klaasile antud hinnangud. Muidugi toob disainerliku loomismetoodika rakendamine tehnoloogilises sõltuvuses kaasa teatava stiililaadi, stiilsuse tunnused, on aga vaevalt pidada disaini ennast stiilinähtuseks,

mida laadina võiks üle võtta teises, käsitöölislikus tehnoloogilises rakenduses ja seda siis veel kvaliteediks pidada. Meenub, et Gropius kinnitas Bauhausi neile külalistele, kes tähelepanu teravdasid eriti Dessau-perioodil saavutatud taotluste stiilsusele, et disainis ei tule näha stiilitaotlust, vaid uue elulaadi taotlust. Sellises aspektis on eelloetletud tarbekunstnike taotlused ausad ja tunnustatavad. Kui disainerlikkust elulaadina silmas pidada ja küsida, kuhu suunab meie tänast tarbijat tootmises vahav stiihiline kitsilik mentaliteet (kristalsed kroonlühtrid, retrostiilsed kellad, traditsioonilised kristalltooted jm. luksuse kui näilise heaolu kraam), siis ei ole lähtekohad ju kaugemale peidetud: need on tarbimisühiskonna nende kihtide ideaalid, kes esemeid ja nende evimist on pidanud inimväärtuse mõõdupuuk — ebatõde, millest me ikka veel pole suutnud vabaneda. Eriti absurdelt mõjub olukorra näitlikustamine tänapäevase tipp-professiooni — kosmoseuuri — kaudu, kes pärast maailmaruumis maise piiratuse seniste kütete ületamist, avaruse uutes mõõtmetes inimvaimu kulminatsiooni erakordsel piiril töötamist naaseb maise elu eilsete-üleilsete ideaalide tänasesse butafoorsurrogaatsesse olmemugavusse! Ehk selgitab see näide, kuidas kitsimentaliteet seostub eilsega või on omane neile, kes ei taju aega. Olles kohanud küllaltki autoriteetsel tasandil avaldusi, et disainilooming välistab kaasaegse inimese tunnetuskaalal olulise komponendi — inimliku vajaduse romantika järele, arvan, et küsimus on üksnes romantilise tunnetamise piirides või õigemini piiratuses. Just tehivormide romantika on õigupoolest senitajutust avaram, mõjult valdav ja ülevgi, viga seisneb vaid selles, et ta on mõnikord ja mõnele hingelaadile pelutav.

Jätkates disainipeegelduste jälgimist, märgiksin tema mõjuavaldusi plakatis. Kuigi siin võiks ehk enamgi kõnelda isikumõjust, sest vastupidiselt eelnenud seoseile ei saa siin viidata vormi- või stiilikajadele, ennemini mõtteliste-ideeliste mõjudele. Kuid autorite hulk, nende osakaal, kes disainist on tulnud plakatisse, on kahtlemata jätnud jälje plakati kujunemisse ning seetõttu arvestatav.

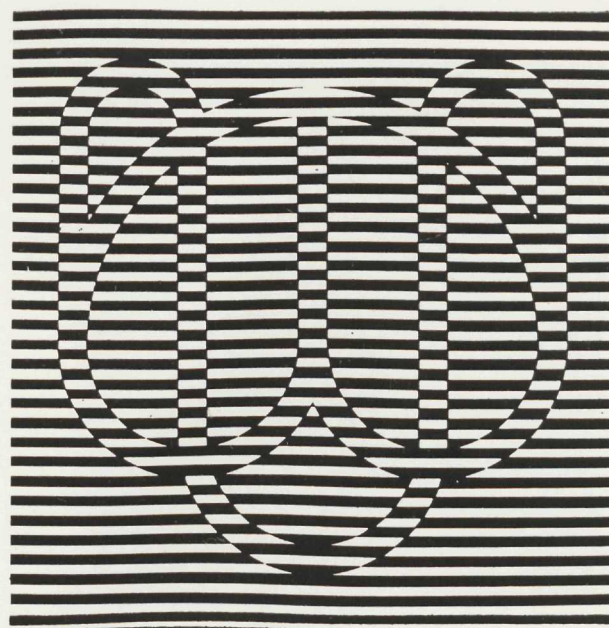
Vast ehk mõjusaimalt on disainerlik tegevus toimet avaldanud infograafikas. Mõistagi ei käsita võrdlus infograafikat selles vormis, mida viljeleb O. Soans sügavtrükigraafika lehtedes kaardigraafikana. Küsimus on visuaalse informaatika, teabegraafika selles utilitaarses tasandis, mis meie igapäevaelus edastab vältimatult vajalikku tarbelist-olmelist teavet, kuid teeb seda esteetiliselt valitud vormis — kaubandus-, märgi-, viida- jm. graafikana, mille kujundamine graafikute-tarbograafikute kutsealalt on siirdumas ühe osana disaini tegevusalale ja mida senisest ulatuslikumalt eksponeeris ERKI samaaegselt vabariikliku teaduskonverentsiga «Kunstnik—tööstus '85».

Näitus haaras statistiliselt 18 autorit — kõik ERKI disainerid-graafikud — 31 teema sees 440 üksikmärgi või kujundiga. Näituse tiitel «ERKI disain — firmagraafika» koondas ülesandeid firmastiili graafiliste komponentide enam- või vähemkompleksseist lahendust üsiku firmaembleemi või kaubamärgini. Õppe-, diplomi- või lepingutöödena väljatöötatud lahendustepanekud käsitasid programmiselt ettevõtte («Norma», «Balti Manufaktuur», «Kommunaar-Eesti King»), asutuse (TRÜ, TR, OPI, TA FAI) graafilise kujundusterviku või selle osalahendusi. Tinglikult võib firmastiili käsitust näha ka linna infoterviku graafilises lahenduses (Kärdla, Rakvere) või muu territoriaalse üksuse märgistamisel (Lahemaa Rahvusparki märk; Otepää Loodusparki teeninduslik infograafika).

Uhe tõhusama ja stiiliühtlasema tööna jääb sellealase ajamärgina kestma Tartu Riikliku Ülikooli Teadusraamatukogu firmagraafika sisutihe, detailrikkuselt isikupärane lahendus (V. Madissoni diplomitöö, juhendaja V. Järmut); ARS-i lepingutöodes tõusevad esile L. Meigase ja S. Vahtre stiilikindlad autorilahendused (esimeselt Teaduste Akadeemia Astrofüüsika ja Atmosfäärifüüsika Instituudile, teiselt — Jerevani lennujaama infograafika). Meistriklassi taset esindas V. Järmuti autorilooming — vaimselt pingestatud vorminõtku kujund, tujukas graafiline joon pretensioonitult meisterlikus teostuses, õigustades ja põhjendades tema juhtivat osa, mis viljakalt peegeldub kogu näituses tervikuna — olid ju kõik esinejad ühtse kooli/koolkonna esindajad, mida V. Järmut ERKI disaini graafiliste õppeainete juhendajana-kujundajana suunab.

Siinne arutus ei püüa mõistagi midagi ammendada, taotleb kõige enam ehk disaini ulatuslikumate seoste esiletoomisega vältida disainikäsituse sulgumist kitsalt erialasesse tööstusliku esemetootmisega piirduvasse ummikusse, nagu see senises tähelepanuvälises olukorras näib kujunevat, ja sellega ehk vältida analoogilist degradatsiooni, nagu sündis arhitektuuriga ajal, kui viimast arvestati ainult elamispinna tootmise vahendiks.

Kui me soostume kujutlema, et disain väljendab mõttelaadi (elulaadi), siis on tema avarama käsitamise vajadus mõistetav.

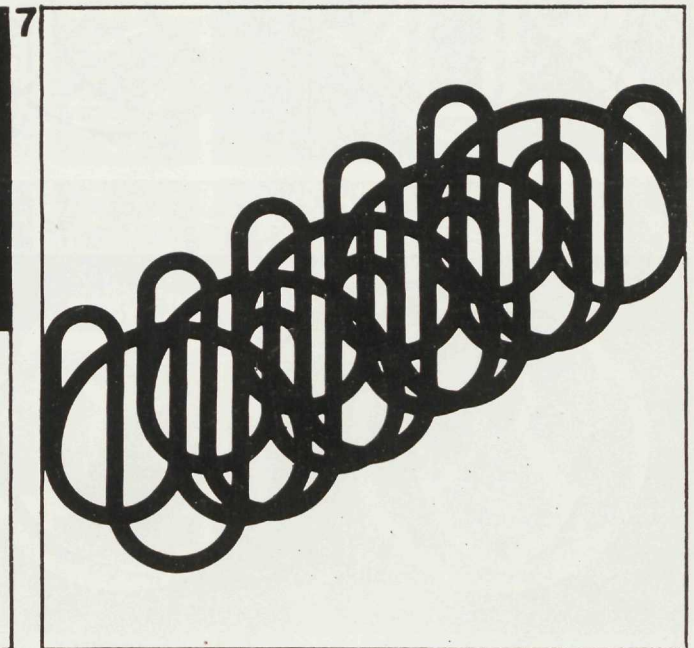
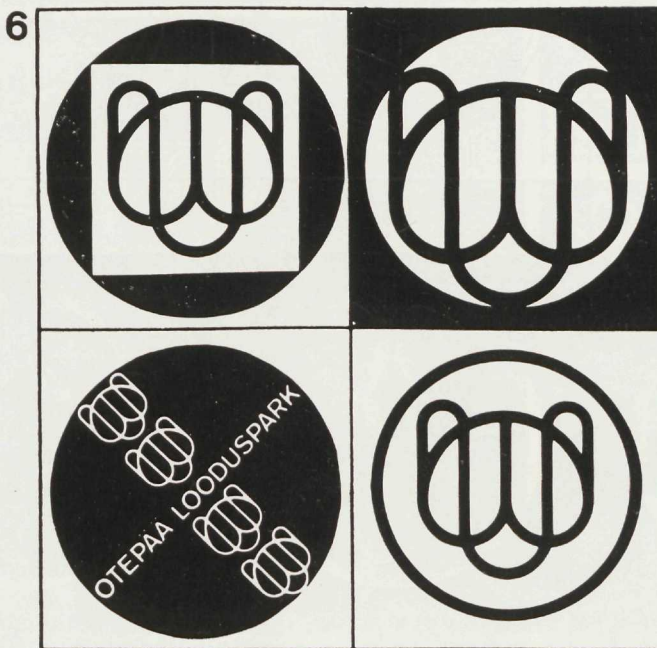
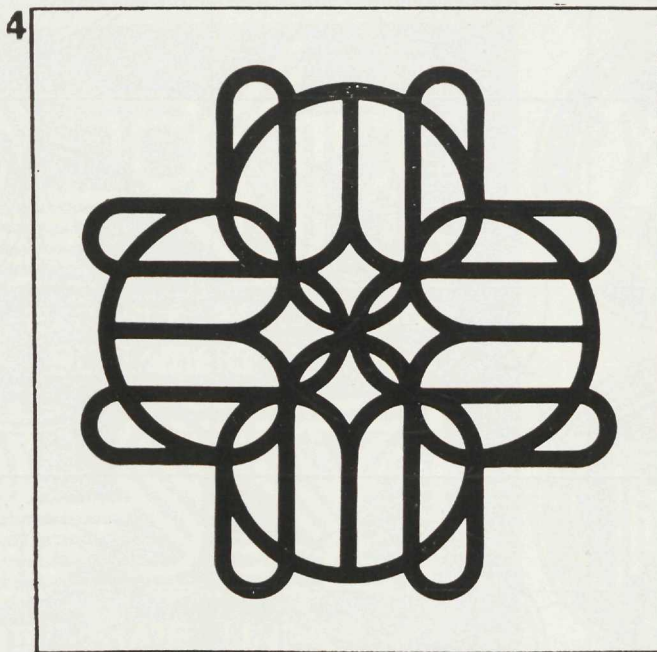
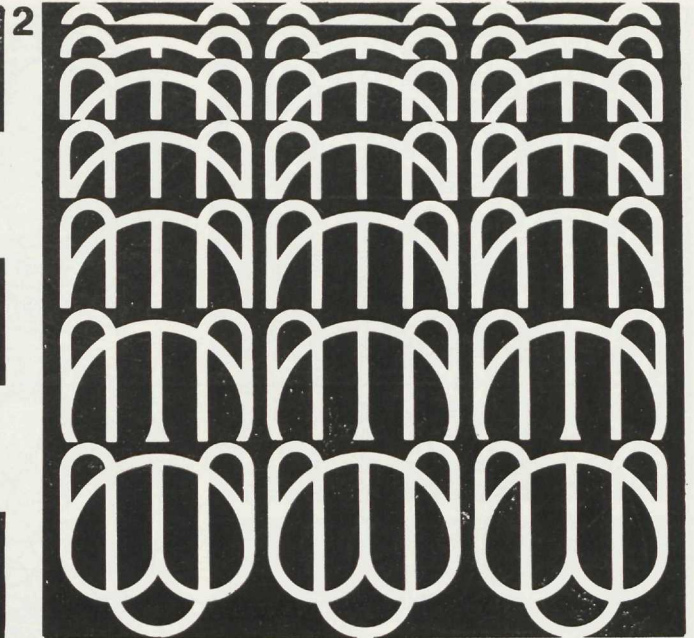
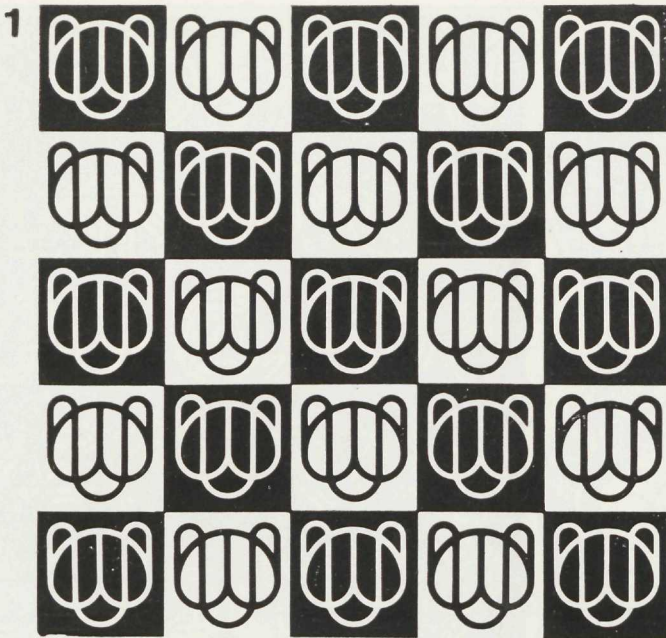


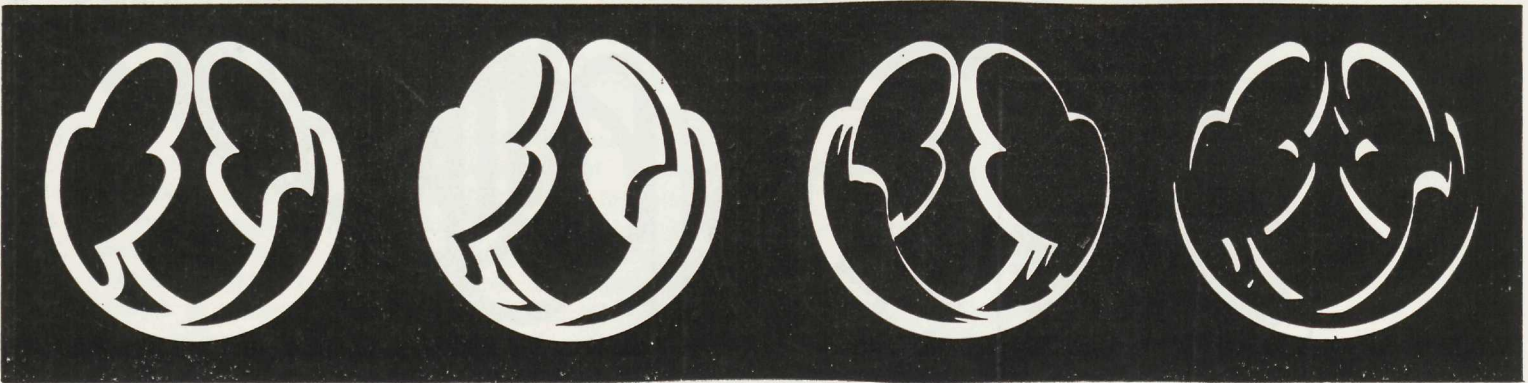
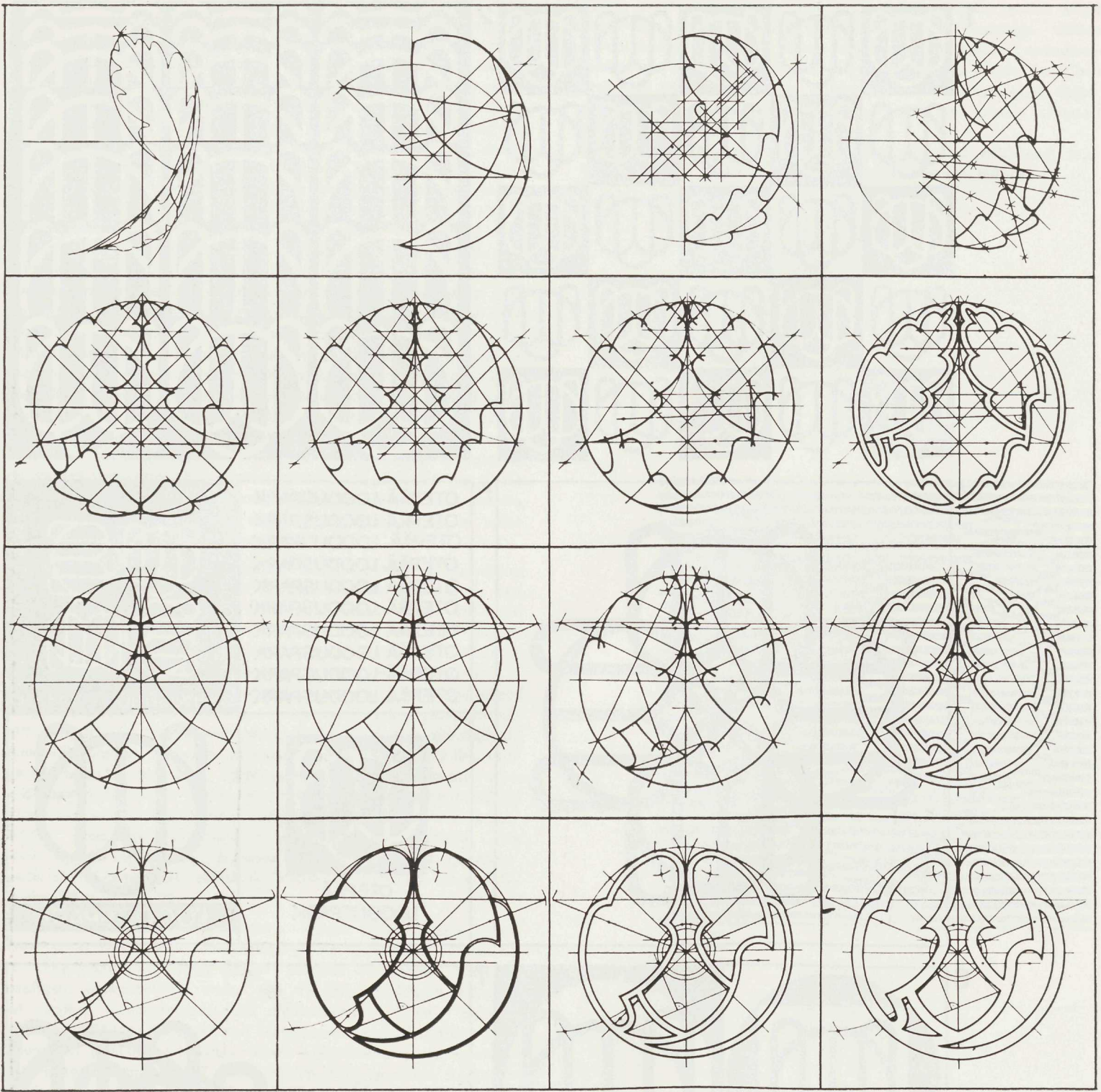
95

Lk. 42—43  
95.—96. Otepää Loodusparki teeninduslik infograafika. ERKI diplomitöö. 1982. Autor Krista Saare, juh. Villu Järmut.

Lk. 44  
97. Lahemaa Rahvusparki märgikujunduse meetoodika. ERKI diplomitöö. 1979. Autor Jüri Kass, juh. Villu Järmut.

Lk. 45  
98. Tartu Riikliku Ülikooli Teadusraamatukogu teeninduslik infograafika. ERKI diplomitöö. 1981. Autor Viktor Madisson, juh. Villu Järmut.





A B C D E F G H I  
 J K L M N O P Q R  
 S T U V W X Y Z  
 a b c d e f g h i j k l m n o p r  
 q s t u v w x y z  
 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9



A B C D E F G H I J K L M  
 N O P Q R S T U V W  
 Ö Ä Ü X Y Z a b c  
 d e f g h i j k l m n o p r  
 q s t u v w ö ä ü x y  
 z 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 ? !

  
 TRÜ TEADUSLIK RAAMATUKOGU  
 SCIENTIFIC LIBRARY  
  
 TARTU STATE UNIVERSITY



  
 TRÜ TEADUSLIK RAAMATUKOGU

BIBLIOTHECA UNIVERSITATIS TARTUENSIS  
 THE SCIENTIFIC LIBRARY OF TARTU STATE UNIVERSITY



On võimalik:

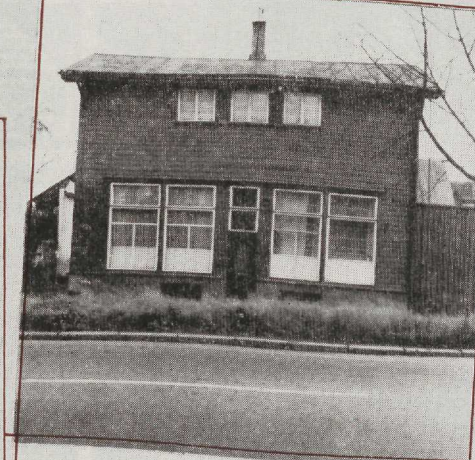
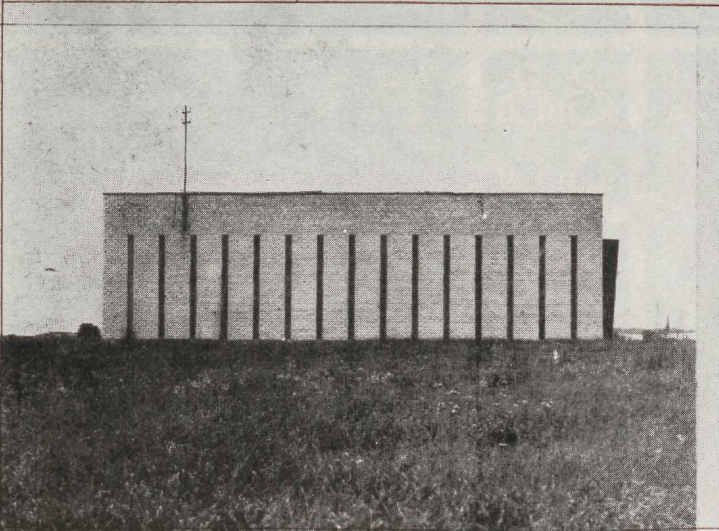
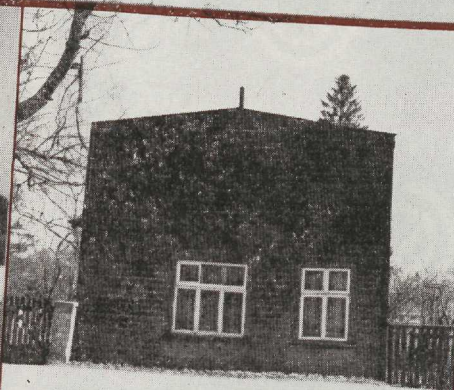
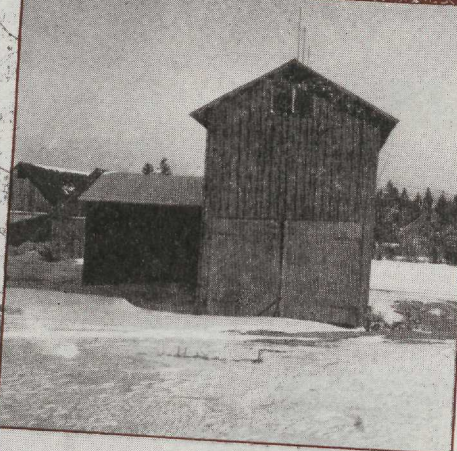
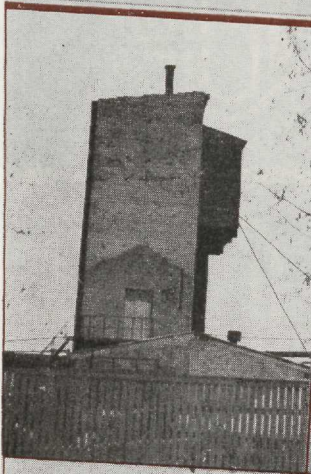
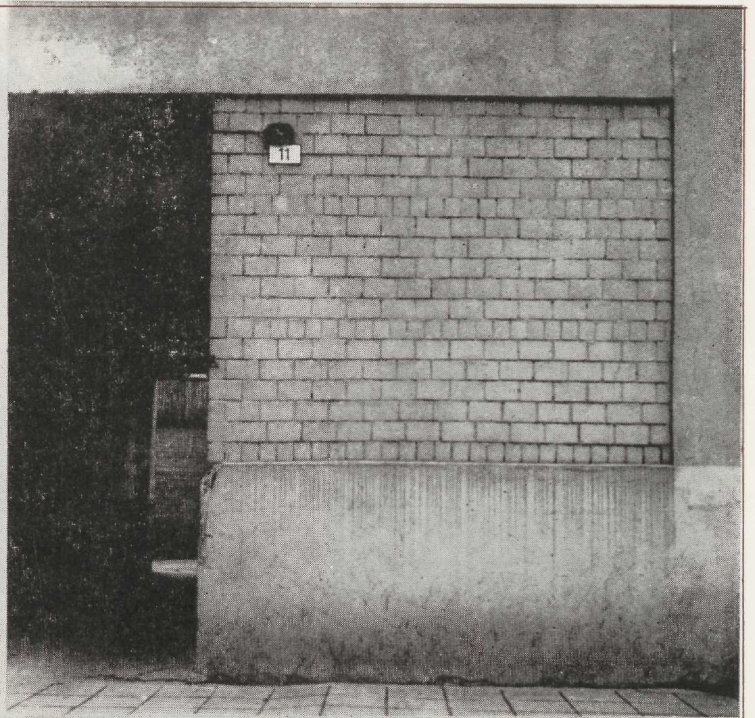
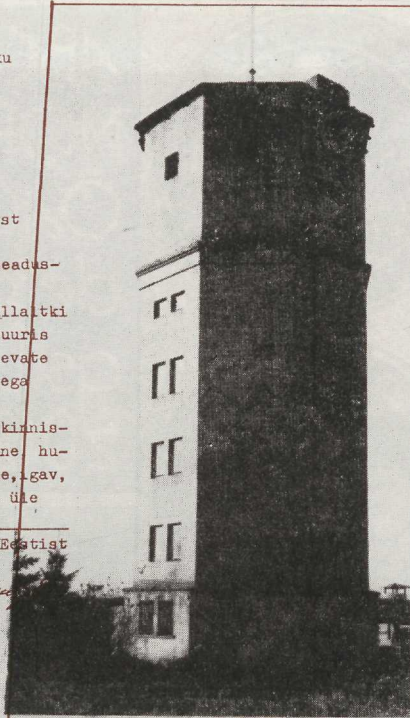
- vaadata ja mitte näha
- näha ja mitte märgata olemuslikku
- ära tunda ja mitte tunnetada
- teada ja mitte teadvustada
- omada ja mitte omaks tunnistada

Fotod, mida näete, aitavad:

- vaadata ja näha
- näha ja märgata olemuslikku
- ära tunda ja tunnetada esteetilist mõjujõudu
- teadvustada korra ja korratuse seaduspära
- omada ja omaks tunnistada kui küllaltki tähtsat valdkonda Eesti arhitektuuris
- leida olemuslikku sidet olemasolevate ideede ja vaimu reprodutseerimisega nüüdisarhitektuuris
- tõsisemalt mõtiskleda teadvuses kinnistunud suhtumise moodne, vanamoodne, huvitav, omanaoline, tuim, tavaline, igav, ilus ja inetu sisulise tähenduse üle

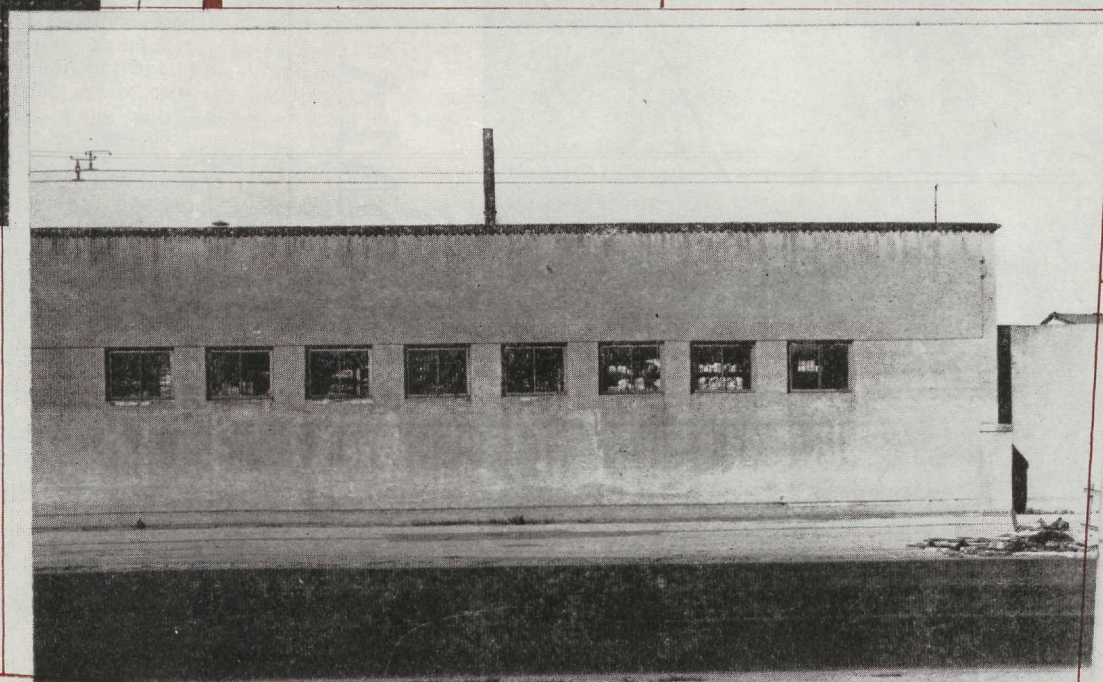
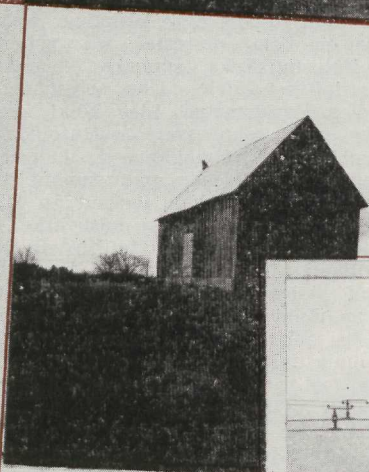
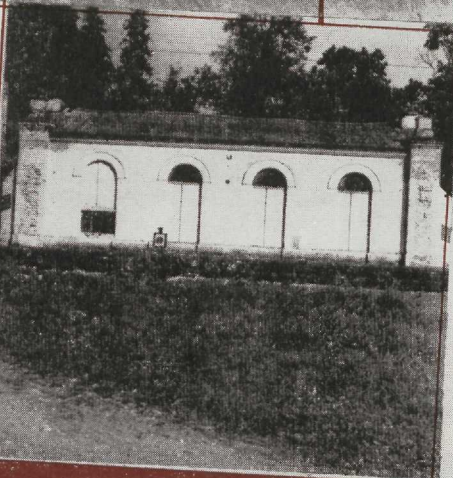
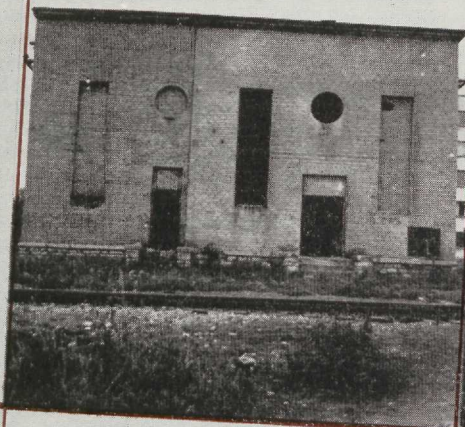
näitusel eksponeeritud 77 objekti Eestist (valik 1974.-84. a. fotodest)

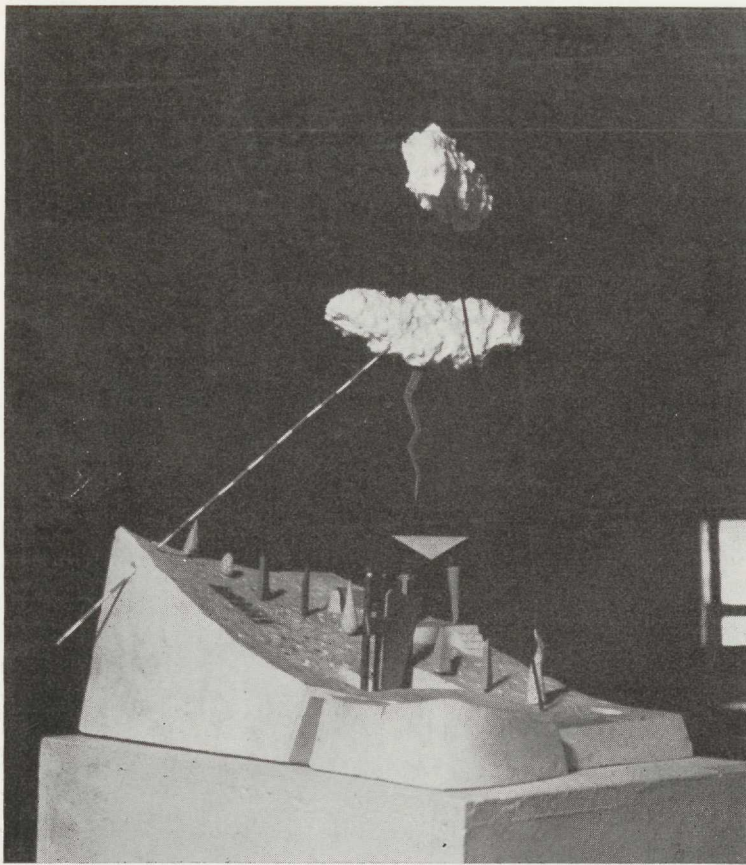
J. Okas *J. Okas*





# VÄIKE MOODSA ARHITEKTUURI SÕNASTIK





100. Siim Andres. Fantastiline makett. 1985.  
101. Leonhard Lapin. Suprematistlik tool. 1984.



# OMA JA VÕÖRAS MATKAMAJAS

IGNAR FJUK

Üheks tõhusamaks viisiks *oma* arhitektuuri lahtimõtestamiseks on aktiivne näitusetgevus. Aprillikuus 1985 Tallinna Matkamajas toimunud arhitektuurinäitus kutsuski üldsust kaasamõtlemisele hetke ehituskunsti probleemide ning regionalismivõimaluste üle. Põhjusti regulaarseks näitusetgevuseks on teisi. Et tee eelprojektist valmishituseeni on pikk (5–10 aastat), siis jääb vaid valmishitatile tehtav kriitika faktiliselt tagasisidemeta, st. ka kriitikutearmee olulisema osa — arhitektuuritarbija — arvamus tähelepanuta. Seetõttu eksponeeritigi näitusel realiseerimiseks projektide kõrval (*Honni soit qui mal y pense!*) just peamiselt eskiise, visioone, joonistusi, makette jne., kokku 131 71-lt autorilt. Näitusel esitatud iseloomustasid üsnagi selged kunstiambitsionaalsed taotlused, nii et paljudel juhtudel võis pakutavat pidada võrdväärseks vabariiklike kujutava kunsti näituste harjumusliku tušijoonistuse, estampograafika või gravüüriaga. Näituse üldsuunitlus polnud ei lammutav ega destruktiivne, vaid konstruktiivne — positiivse programmiga. Puudusid «uued» ja «suured» asustused, mida alles mõne aasta eest arhitektuuriraamatutes tõsiteaduslikult Eestimaa tulevikupildina välja pakuti. Näituse üldpanoraamis domineeris ehituskunst, milles vaatamata eksponaatide mõningasele puhtvormistussuunale žurnaaalsusele oli selgelt tunda eestimaalikkude mõõtu, meeoleolu ja kogemust. Oma rohkete äratundmisrõõmu ei suutnud varjutada üldsuse ning arhitektkonna vaheliseks avameelseks dialoogiks veel võõras (!) vorm: tundus, et paljude ootustes ei prevaleerinud veel igapäevase kaasaraakimise võimalusega töönaitus, vaid traditsiooniline aruande-ülevaatenäitus.

Püüdlus ühtse arhitektuuripildi poole, rahvusliku ning traditsioonilise otsimine ja kindlustamine on täna suuremal või vähemal määral iseloomulikuks suunaks enamikele arhitektuuripiirkondadele. Uha selgemalt on tustanud paikapidamatust idee kõiki kontinente üheaegselt rahuldavate asustuse mudelite ning ruumiideede võimalikkusest. Lihtsustunud funktsionalismiideede pidurdamatu võidukäik pea veerandsajandi jooksul on tänaseks püstitanud suure hulga küsimärke teo vastavusest konkreetsetele kultuurilistele ning keskkondlikele tingimustele. Siit ka juba möödunud kümnendisse tagasi mõõdetav teravdatum huvi nende küsimuste lahendamise vastu, ehkki tõsisem diskussioon Arhitektide Liidu initsiatiivil sai eluõiguse alles 1980. aastatest.

Nagu teame, on *oma* ja *võõras* kaks tunnetuslikku arhitektuurisuhet, mille esinemine «puhtal» kujul haruharv. Esmalt seetõttu, et puudub kõigile ja kõigele kohandatav ühtne mõõdustik, mille järgi liigitamist teostada, teisalt aga seetõttu, et päris isoleeritud, üdini «oma» ning samas originaalset (rahvuslikku) ehituskunsti ei ole vähemalt täna Euroopas regioonide aegukestvate tihedate kultuurisidemete tõttu võimalik ei diagnoosida ega prognoosida. Ja kas see peakski eesmärgiks olema? Igal hindajal on seni oma *oma* arhitektuur, mis on mõjutatus mitte üksnes kaju-

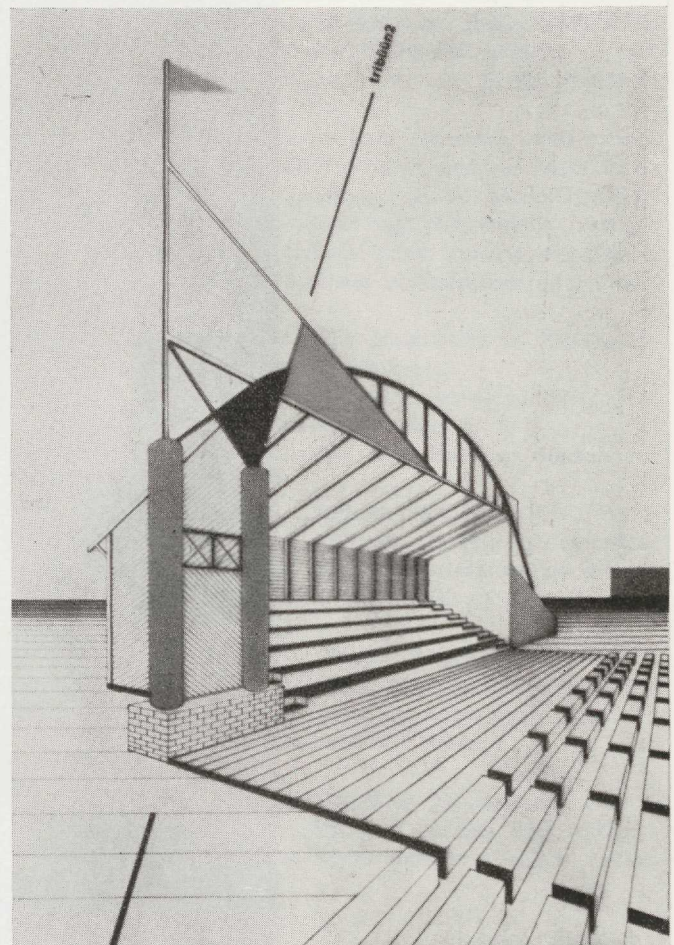
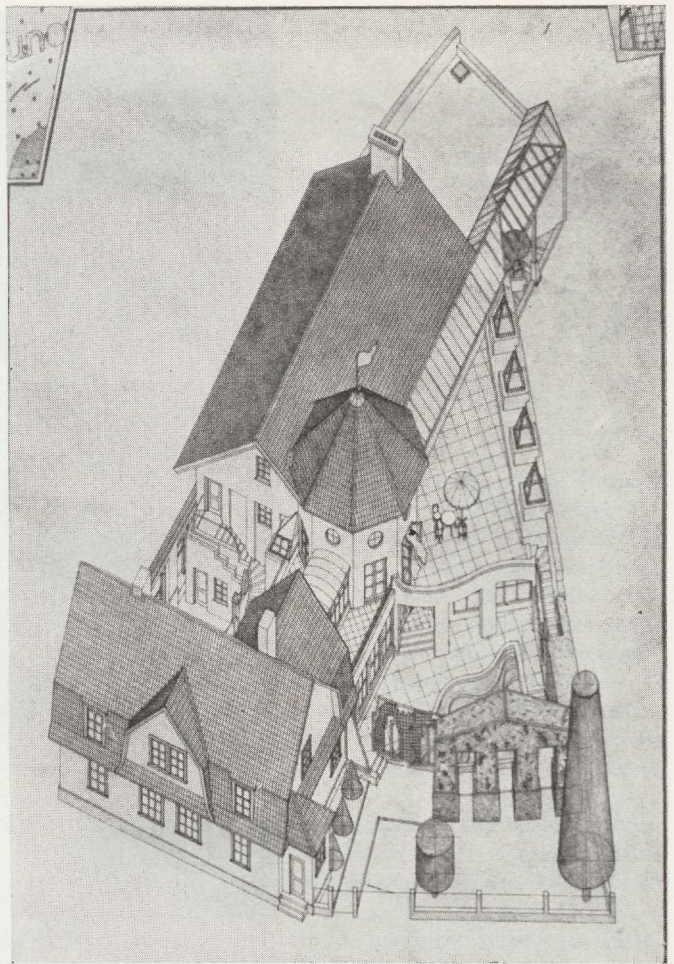
nenud ehituskunstilisest taustast, hetke vajadusist ning oludest (mis sageli üsna arhitektuurivälised), vaid ka arhitektuurse mõtte liikumisest mujal maailmas ning võta siis kinni, kelle poolehoid kaldub Lazdinai, kelle Karl-Marx-Stadti või kelle Helsingi poole. Piitsaga teiste arvel ehituskunsti prohvetid ei tee, või kui, siis vaid hetkeks. Aeg jm. objektiivsed tegurid parandavad vea kiiresti ning välja selekteerub rahvusarhitektuuri hinnatav väärtfond. Üldjuhul aga jääb iga konkreetset vaadeldav objekt ikkagi kuhugi kahe pooluse vahele ning parima lahenduse puhul täheldatav teatud kogum universealseid elemente on lähedased parimale maailma ehituskunsti koondpildist. Seetõttu pole arukas kogu arhitektkonda klassifitseerida üksnes kahe ebamäärase, samas tugevalt hinnangulise — hea ja halb — nimetajaga, ja seda juba kasvõi seetõttu, et pole ebaõnnestunumat lahterdamist kui kaheks vastandiks jagamine. Seega tähendab *oma* arhitektuuri võimalikkuse, kriteeriumide ja tähenduse väljaselgitamine konkreetsele rahvusarhitektuurile üldise omakultuurilise missiooni (hoiaku) kõrval just retseptileidmist nii kildkondliku subjektivismi kui ka kitsarinnalise estotsentrismi vastu.

Kuid millised siis oleksid vähegi objektiivsemad parameetrid *oma* ja muu-pärandilise äratundmiseks? Nimetaksin kahte olulisemat: eetilist aspekti ja ruumihõive aspekti. Eetiline aspekt viitab ehituskunsti ja ehitamisega seotud ressurssidega traditsioonilisele ümberkäimisele (linnaehituses näiteks käsitlen nelja peamise ressursina olemasolevat hoonestust haljastust, teid-kommunikatsioone, linnaruumi), on seotud otstarbekuse mõistega ning vastavuses rahvuse ning paiga ajalooliselt kujunenud iseärasustega. Meie tuntav vaoshoitus, alahoidlikkus ning olemasoleva tundlik edasiarendamine on kujundanud nii arhitektkonna kui ka laia avalikkuse ühise arhitektuurilis-eetilise hoiaku, millest kõrvalekaldumine kutsub varem või hiljem esile üleüldise meelepaha (Keldrimäe juhtum, Tallinna kesklinna detailplaneerimise projekti I variant — «Eesti Projekt» 1981, Nõmme «taassünd» jt.). Teine, ruumi modelleerimist iseloomustav aspekt on mõneti seotud esimesega, sest linnaruumilised (miljööilised) väärtused on lahterdatavad linnaliste ressurside alla, nendega arvestamine või mittearvestamine aga tuletatav juba eetilise määrast. Üldiselt viitab aga ruumihõive aspekt eelkõige asustuse mudelitele, nende iseloomule, mõõdusuhetele. Igale kultuuriregioonile on tunnuslikud tiheduse, ruumikasutuse ning aktiivsuse astme järgi kirjeldatavad omad ruumimodelleerimise traditsioonid.

Nimetatud kahe aspekti eiramine 1960.—70. aastate moekammitšais arhitektuurisuhetes ei ole põhjuseks mitte üksnes ohtratele vaieldavustele tänase elukeskkonna ümber, vaid on loonud reaktsioonina soodsa pinnase rahvusliku, *oma* ehituskunsti taassussetõstmiseks. Kuid vaevalt et rahvuslik, regionaalne ehituskunst on üldse üheselt defineeritav. Ent sellise arhitektuuri võimalus püsib ja toimib ning tänane päev on andnud sellele erilise kaalu. Kuid siin avaldan ma tõsist rahutust selle üle, kuidas selle mõistega ümber käiakse. Üsna levinud on arvamus, nagu viiks ajalooliste ehitusmaterjalide (näit. paekivi, dolokivi) või «mittekaasaegse» arhitektuurika (näit. kaaristud, kaaravad) taarakendamine automaatselt rahvuslikule ehituskunstile. (Muide, selline mängumaa eeldab arhitektilt enamaid oskusi ning iga diletantismiakt laseb kiirelt end tõsiste ajalooliste eeskujude poolt välja neerda.) Üldiselt jääb regionalismi ülesanne üksnes ajaloolisi detaile, vorme ning ehitusmaterjale silmas pidades kaheldavaks mitte ainult seetõttu, et tänane ehitustehnoloogia ei suuda realiseerida kõiki artisaanlikule epohhile omaseid võtteid, vaid ka seetõttu, et tehnoloogias peituvad hoopis kaalukamad võimalused eeldavad paratamatult teistlaadset suhtumist. Ajalooliste printsiipide sõnaraamatust pakuvad meile huvi (ning on ka jõukohased) just ruumilised paradigmad, mille kujunemise aluseks on olnud inimene, tema ruumieelistused ning ruumipsühholoogilised parameetrid, mis muutlikest moehoovustest on vastupidavamad. Kuid on veel teinigi üsna levinud «tees»: kogu maaehituse kaldkatuste alla viimine juhataks meid kiiresti regionalistliku arhitektuuri võiduvärvateni — oo, seda lihtsameelsust! jne.

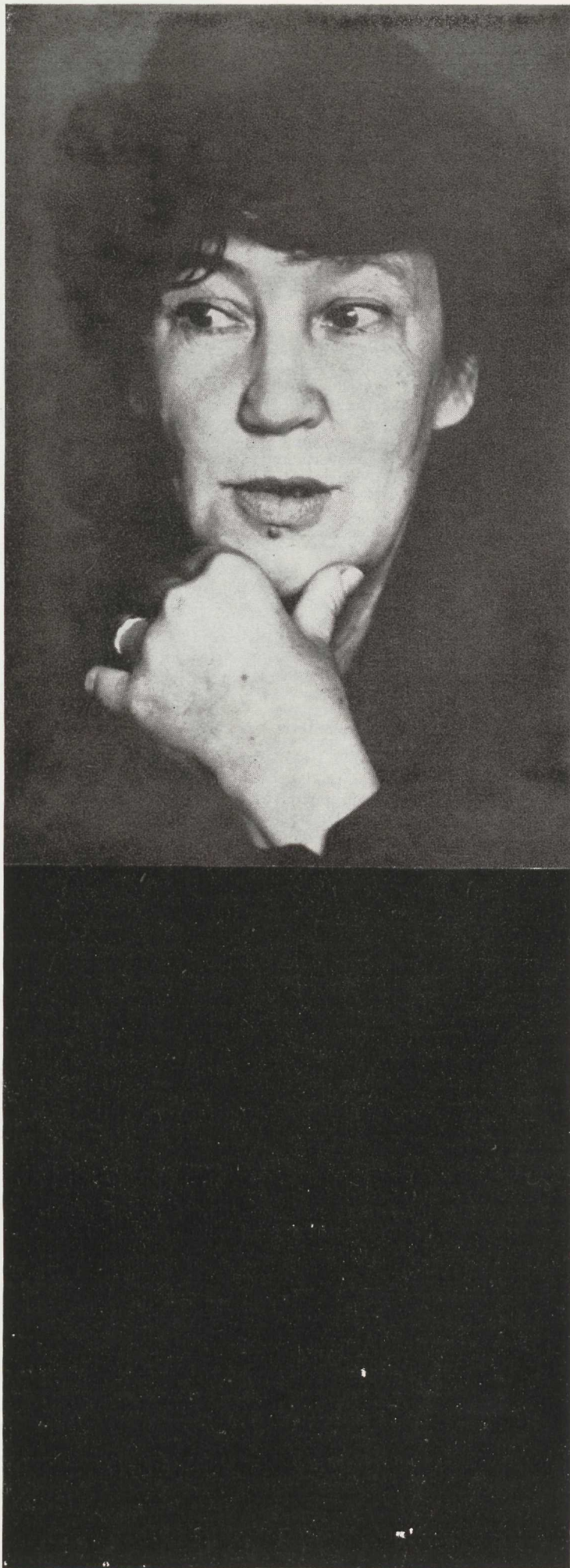
Üks asi on näha ja vaidlustada *oma* ja *võõrast* konkreetseis olukordades, teine asi on aga hinnata õigesti nende kahe pooluse omavahelisi proportsioone ning mitte ära unustada, et meie väiksemõõtmeline kultuur tahab vahest ehk ka olla osanikuks suures maailmaarhitektuuris. Mingi ehitise *omaks* või *võõraks* tunnistamine ei pea tähendama selle automaatselt klassifitseerimist vastavalt heaks või halvaks ning mitte sugugi kõik tähelepanuga kroonitu (olgu siis ehitist maksnud kuitahes palju miljoneid) ei pea mahtuma *oma* arhitektuuri alla. Ja kui keegi tahabki uskumatuseni avardada *oma* võimalustemaad, siis ärgu olgu see mitte jõupositsioonilt targutamine, mis toimub muu loomingulisuse arvel, tallates enda alla areneva ehituskunsti uuenduste ning inimese-mõtte-eest heaseisjad.

Matkamaja näitus oli vaba kõigile, kes rahvusliku arhitektuuri avaliku dialoogiga alustamist vajalikuks pidasid.



102. Tiit Trummal, Tartu Inseneride Maja juurdeehitus I–IV, Võistlustöö, 1983–85. Aksonomeetria.

103. Rein Murula, Tribüün 2, 1985.



104. Mai Lumiste.

# MAI LUMISTE

## 23. MAI 1932 – 12. JAANUAR 1985

1985. aasta ühel jaanuarikuu päeval lahkus meie hulgast ootamatult vara kunstiajaloolane Mai Lumiste. Elurõõmus, erudeeritud, abivalmis ja südamluk kolleeg, inimene, kelle väärtust kultuuriloos me pole jõudnudki veel kindlaks määrata.

Eesti kunstiajaloo suurkujude rea avab Wilhelm Neumann, temale järgnevad Sten Karling, Armin Tuulse, Voldemar Vaga. Samasse ritta võib asetada 1978. a. Tarvastu kalmistule puhkama pandud Helmi Üpruse.

Mai Lumiste elutee oli lühem eelkäijate omast.

Ta sündis 23. mail 1932. aastal Narvas. Kunstiteadlase ettevalmistuse sai Leningradis I. Repini nim. maali-, skulptuuri- ja arhitektuuriinstituudis, mille lõpetas 1955. aastal. Tema töökohtade loetelu ei olnud pikk: ENSV Kultuuriministeriumi kunstimälestiste kaitse inspektor 1955—1962, ENSV Teaduste Akadeemia Ajalooinstituudi aspirant 1962—1965 ning alates 1965. a. detsembrist — kunstiajaloolane Vabariiklikus Restaureerimisvalitsuses ning sellest välja kasvanud Kultuurimälestiste RPI-s.

Kunstiajaloolasel kuluvad paljud aastad õppimiseks ja teadmiste akumulereerimiseks, alles seejärel realiseerub see teaduslikes töödes. M. Lumiste eluteed jälgides võime täheldada tinglikult kahte perioodi.

Esimesel tegeles ta põhiliselt maalikunsti ja skulptuuri probleemidega, peaaesjalikult renessansi- ja barokiajastuga Eestis. Sel alal sai temast perioodi parim tundja vabariigis. Teist perioodi tähistavad arhitektuurialased uurimused.

Tähelepanдав on tema jäetud jälg igal tegevusalal. Kunstikaitse inspektorina algatas ja korraldas ta mitmete meie väljapaistvate kunstimälestiste restaureerimist («Surmatants», Rode, Notke ja Mustpeade altariid, Vigala maal jt.).

Juba varakult, 1961. a., ilmub tema sulest avastusliku väärtusega töö «Lucia-legendi meistrist». Ka «Surmatantsu» uurimused (1964, 1976) andsid kunstiajaloo seisukohalt uudseid ja üllatavaid tulemusi, mis jäävad püsima meie teaduslikku pärandisse. Sellest ainevallast peab mainima veel töid Antoniuse altarist (1964) ja Michel Sittowist (1969).

1966. a. ilmub artikkel Tallinna raidkunstist, 1967. a. — XV—XVI sajandi kunsti ekspositsioonist Kadrioru lossis. Lõpuks kirjutab ta peatükid sellest perioodist ENE-s, «NSV Liidu rahvaste kunstiajaloo», entsüklopeedilises «Maailma maade ja rahvaste kunstis» ja «Eesti kunsti ajaloo». Lisame veel koostöös A. Kartna ja E. Pihlakuga kirjutatud «Madalmaade maalikunst 15.—17. sajandini» ja peatükid kogumikus «Kõrgrenessansi suurmeistrid Itaalias» (1965).

1975. a. järgneb TRU-s väitekirja «16. saj. ja 17. saj. esimese poole maalikunst ja skulptuur Eestis» kaitsmine ning kunstiteaduse kandidaadi kraadi omistamine.

Samale teemale on pühendatud ka 1981. a. koostöös R. Kangropooliga avaldatud uurimus «Tallinna maalijad ja puunikerdajad 14. ja 15. sajandil».

Seoses tööleasumisega arhitektuurimälestiste restaureerimise alale laienevad M. Lumiste huvid ka ehituskunstile. See aeg jäi aga liialt lühikeseks ning kahjuks ei jõudnud M. Lumiste oma teadmisi enam täies ulatuses realiseerida.

Kuid ka siin olid ta töö resultaadid märkimisväärsed.

Väieldamatuks saavutuseks tema eluteel sai Niguliste kiriku restau-

reerimine. See periood tema tegevuses kestis 15 aastat. Detailne ja tulemusterohke uurimistö, rekonstrueeritava ehitismälestise restaureerimiskontseptsiooni väljatöötamine ja selle ellurakendamine ning tööde lõpuleviimine jääb vast Mai Lumiste tänuväärsemaks ja kauemkestvamaks loominguliseks saavutuseks. KRPI arhiiv sisaldab 29 M. Lumiste koostatud kausta Niguliste kiriku restaureerimisest — ajaloolised ülevaated, väliuurimiste aruanded, ettepanekud, rekonstruktsioonid jne. On ääretult kahju, et tema poolt jäi lõpetamata kirikut käsitlev suurem monograafiline ülevaade; trükist on ilmunud vaid selle populaarne lühikontseptsioon. Üksikutes artiklites (1976, 1981, 1983) on käsitletud objekti mõningaid aspekte.

Teiseks tähtsamaks mälestiseks, mis restaureeriti M. Lumiste juhtimisel, on Pühavaimu kirik. Ka siin kandis tema tegevus avastuslikku iseloomu ning tulemus on jäädvustanud mälestist uues, paljukaunimas ilmes.

Tallinna sakraalarhitektuuri alal oli M. Lumistest kujunemas välja paistev eriteadlane. 70-ndatel ja 80-ndatel aastatel koostas ta Oleviste, Pühavaimu ja Toomkiriku (ka Tallinna Raekoja) kunstiväärtuste ülevaated (käsikirjaline materjal KRPI arhiivis). Mitmed kirjutised on pühendatud samale teemale (1975 — «Eesti puuskulptuur ja nikerdkunst 16. saj. algusaastast kuni ca. 1640», KRPI arhiivis; koos R. Kangropooliga artikkel «Mõningatest Tallinna 15. saj. arhitektuuri dateerimise küsimustest» 1978. a.). Eraldi trükistest mainigem «Pühavaimu kirikut».

Suur oli M. Lumiste panus Kadrioru lossi uurimises, mida tunnustavad mitmed säilitatavad tööd KRPI arhiivis, nendele lisaks trükis «Kadrioru loss» (1973), artiklid teemaga seotud üksikküsimustest (1975, 1980). Peatselt on oodata Kadrioru terviklikult vaatlava kogumiku trükist ilmumist; M. Lumiste sulest sisaldab see pikema ülevaate ansambli arhitektuuriajaloolisest kujunemisest arhiividokumentide valgusel.

Suur osa M. Lumiste loomingust säilib käsikirjades — KRPI arhiivis on üle 70 töö mitmete Tallinna ehitiste kohta.

Mai Lumiste loomingut kroonib 1980. aastal omistatud Nõukogude Eesti preemia (kuul üht «Eesti kunsti ajaloo» autorit).

Ettevalmistavas staadiumis jäi pooleli töö ühe osa toimetajana «Eesti arhitektuurileksikonis».

M. Lumiste võttis aktiivselt osa kunstielust. Kirjutised Eesti maalikunstist — A. Laikmaast, A. Vardist, N. Triigist, näituseretsensioonid, loengud kultuuriülikoolis, väljaande «Kunstiteadus. Kunstikriitika» koostamine ja paljud muud ettevõtmised on jälgedeks tema liialt lühikeseks jäänud eluteel.

Oma reisidel raja taha (Austria, Poola, Rumeenia, Saksa DV, Saksa LV, Soome, Tšehhoslovakkia, Ungari) laiendas Mai Lumiste oma silmaringi, täiendas teadmisi, õppis... Kahel reisil kaasnemid ettekanded (Austrias Eesti rõngasristidest, Saksa LV-s — Bernt Notke teemadel).

Töökas elu on katkenud. Tema loomingulisest potentsiaalst realiseerus vaid osa. Vaatamata sellele jääb Mai Lumiste nimi alatiseks Eesti kunstiajaloo põhivaramusse. Tema loomingus säilib andeka ja tööka inimese isiksus.

## AUNIMETUSED, AUTASUD

ENSV rahvakunstiniku aunimetuse pälvis teatrikunstinik *Eldor Renter*; ENSV teenelise kunstniku aunimetuse skulptor *Edgar Väies*, metallikunstnik *Erik-Arne Uustalu*, skulptor *Aime Mölder-Kuulbusch*.

Eesti NSV Kunstnike Liidu maali 1984. a. aastapreemia määrati *Enn Põldroosile* («Kalevipoeg linna rajamas»), *Ando Keskkülale* («Koit ja Hämarik») ja *Andres Toltsile* («Pidulik vaikelu»).

Eesti NSV Kunstnike Liidu graafika 1984. a. aastapreemia määrati *Naima Neidrele* (väljapaneku eest graafika aastapreemiate näitusel).

Eesti NSV Kunstnike Liidu kunstiteadlaste sektiiooni 1984. a. aastapreemia määrati *Irina Solomõkova* (monograafia «Hando Mugasto» — «Kunst», 1984); kunstikriitika preemia määrati *Mai Levinile* (artiklite eest «Eesti puugravüür» — SV 21. 12. 1984, «Eesti graafikud VI Tallinna triennaalil» — «Kunst», nr. 2, 1984 ja «Eesti monofüübia» — RKM «Kogude teatmik», 1984 ning näituse «Eesti puugravüür» koostamise eest 1984).

Eesti NSV Kunstnike Liidu noortekoondise aastapreemiad said maalijad *Silva Eher* ja *Rein Kelpman*, graafik *Andres Tali*, kunstiteadlane *Tamara Luuk*, kujundaja *Mari Kurismaa*, klaasikunstnik *Kai Koppel*, tekstiilikunstnik *Riina Tomberg* ja keraamik *Ruth Treimuth*.

«Sirbi ja Vasara» 1984. a. preemiad määrati: *Leo Gensile* (artikli «Kutseegeoisim ja ehituskeeld vanalinnas» — SV, nr. 6), *Jüri Kuuskemaale* (artikli «Kutseegeoisim ja ehituskeeld vanalinnas» — SV, nr. 6), 1984. a. kunstipreemia määrati *Concordia Klarile* (Jaak Krossi romaani «Kolme katku vahel» mõeldud illustratsioonide eest).

ELKNÜ kunstipreemia pälvis *Ando Keskkülale* viimaste aastate tugeva sotsiaalse kõlalõuga maali-loomingu eest.

ENSV Kultuuriministeriumi ja ENSV Kunstnike Liidu poolt väljakuulutatud ENSV vabastamise Suures Isamaasõjas saavutatud võidu 40. ja ENSV 45. aastapäevale pühendatud temaatilise kunsti ideekavandite konkursil pälvis I preemia *Hille Palm*, II preemia *Jaak Soans*, *Margus Kadarik*, *Mariann Kallas*, III preemia *Tõnu Maarand*, *Edgar Väies*, *Ülo Oun*, *Ehalill Halliste*.

Põlva rajooni portreepreemia '84 määrati *Nikolai Kormašovile* («Heinaline»).

Riias II Balti liiduvabariikide noorte tarbekunstnike tööde näitusel pälvisid Läti NSV Kunstnike Liidu ja Läti NSV Kultuuriministeriumi preemia tekstiilikunstnik *Helen Kauksi* ja metallikunstnik *Ulle Kõuts*, kultuurilehe «Literatura un Mäksla» preemia tekstiilikunstnik *Katrin Pere*, ajakirja «Mäksla» preemia metallikunstnik *Irene Järna* ja Läti Noorte Literaateide Ühingu preemia tekstiilikunstnik *Signe Lepasaar*. Näituse medalitega autasustati *Katrin Peret*, *Ene Parst*, *Indrek Hürre*, *Mai Järmutit* ja *Reda Marksi*, diplomid said *Katrin Amos*, *Mari Pärtelpoeg*, *Kai Koppel*, *Signe Lepasaar* ja *Ruth Treimut*.

Skulptuurikvadrinnaalil «Riga '84» pälvis *Aime Jürjo* 9. Mai nim. kalurikolhoosi preemia, eripreemiaga autasustati *Jaak Soansi*, näituse medali ja diplomi sai *Riho Kuld* ning diplomid *Ellen Kotk* ja *Tõnu Maarand*.

Vilniuse VI maalitriennaalil pälvis *Andres Tolts* ühe peapreemiatest, Vilniuse Linna RSN Kultuuri-osaakonna preemia sai *Jaak Elken*, Ametiühingute Nõukogu preemia *Miljard Kil*.

XVII üleildulisel filmifestivalil Kieveis pälvis *Rein Raamat* filmi «Põrgu» eest I auhinna ja diplomi.

II Raamatukunstitriennaalil Vilnius '84 pälvis peapreemia «Merevaik» *Concordia Klar*, preemiad pälvisid *Vello Vinn*, *Avo Keerend* ja *Sirje Eelma* ning diplomid *Jüri Arrak*, *Ulle Meister* ja *Tiina Reinsalu*.

«Kodumaa» auhinna '84 pälvis *Evi Pihlak* kirjutiste eest kunstnikest *Tiit Pääsukesest*, *Mare Vindist*, *Andres Toltsist* ja *Tõnis Viindist*.

ELKNÜ Haapsalu Rajoonikomitee kunstipreemiad noorkunstnikele eduka esinemise eest vabariiklikul noorte kunstnike teoste näitusel pälvisid skulptor *Mati Karmin*, maalikunstnik *Urmas Pedanik* ja keraamik *Ulle Rajasalu*.

Eesti NSV Kunstnike Liidu kunstiopetaja aastapreemia 1984 määrati E. Vilde nim. Pedagoogilise Instituudi õppejõule *Senta Kivistikule*.

Eesti NSV, Läti NSV, Leedu NSV plakatitriennaalil Tallinnas «Balti plakat '84» pälvis ühe peapreemiatest *Tõnu Soo*, diplomid *Jüri Kass*, *Tõnis Vint* ja eripreemiad *Villu Järmut*, *Enn Kärmas*, *Volde-mar Kullarand*, *Viktor Sinjukajev*, *Aili Ermel*, *Margus Haavamägi*, *Andrei Kormašov*, *Lemmi Seppel* ja *Tiit Järna*.

Tallinnas toimunud Balti liiduvabariikide ja Valgevene NSV XVI raamatukunstkongressil pälvis *Vive Tolti* II järgu diplom (lasteraamatu «Suur suislepapu» huvitava kunstilise lahenduse eest). Vilniuses toimunud IV karikatuuri näitusel «Homo sapiens» pälvis *Aarne Vasar* oma väljapanekuga hõbehamba (näituse II preemia).

Maarahvata hulgas tehtava kunstipropaganda ja kasvatustöö eest pälvis NSVL Kunstnike Liidu rändauhinna Eesti NSV Kunstnike Liit (6. aprill, 1984).

NSVL Rahvamajanduse Saavutuste Näituse hõbe-medali pälvisid *Luulik Kokamägi*, *Evi Tihemets* ning pronksmedali *Uno Roosvalt* ja *Marje Uksine*. Tšehhoslovakkias *Banska Bystricas VIII puugravüüri* ja «löike biennaalil» pälvis *Enno Ootsing* audiplomi.

Poolas *X Krakovi graafikabiennaalil* sai *Vive Tolti* eripreemia.

Jugoslaavias *Rieka joonistustebiennaalil* pälvis *Herald Eelma* preemia.

## 1984. A. KUNSTINAITUSED

## Tallinna Kunstihoones

20. I — 6. II Maali aastapreemiate näitus. (Esitati 40 maali (40 autorilt).
3. II — 5. III Kujundusalane näitus «Ruum ja vorm IV».
16. III — 8. IV Tallinna kunstnike tööde kevadnäitus I (graafika ja skulptuur). Esitati 85 graafilist lehte 39 autorilt ja 37 skulptuuri 27 autorilt.
16. IV — 14. V Tallinna kunstnike tööde kevadnäitus II (maal, akvarell, pastell). Esitati 85 maali 53 autorilt ja 32 akvarelli 16 autorilt.
30. V — 25. VI Eesti NSV Riikliku Etnograafia-muuseumi 75. aastapäeva tähistav näitus «Eesti rahvakunst». Eksponeeritud oli 1500 rahvakunsti eset.
5. VII — 2. IX Eesti NSV, Läti NSV ja Leedu NSV plakatitriennaal «Balti plakat '84». Esitati Läti NSV-st 115 plakatit 28 autorilt; Leedu NSV-st 104 plakatit 40 autorilt ja Eesti NSV-st 170 plakatit 67 autorilt.
7. IX — 16. IX Rootsi kunstnike *Solweig* ja *Knud Stampe* loomingu näitus.
20. IX — 7. X Kunstnike — Suure Isamaasõja veteranide teoste näitus. Esitati 98 maali 23 autorilt; 76 graafilist lehte 11 autorilt; 22 skulptuuri 7 autorilt; 35 tarbekunsti eksponaati 5 autorilt.
2. XI — 9. XII Vabariiklik tarbekunstinäitus. Eksponeeriti 793 tööd 176 autorilt.
21. XII — 13. I ENSV Kunstifondi Tallinna Kombineadi «Ars» juubelinäitus.

## Kunstisalongis

Jaauaris — Kaljo Põllu graafika ja Mare Mikofi skulptuurid; jaauaris-veebruaris — Ilmar Kruusamäe maalid, Ervin Ounapuu akvarell ja graafika ning Hille Palmi väikeplastika; veebruaris — Helen Kauksi tekstiil ning Larissa ja Viktor Sinjukajevi plakat; märtsis — Teatri-, kino- ja telekunsti tööde näitus; märtsis-aprillis — *Katrin Amose* ehted ja *Lemming Nageli* maalid; aprillismais — *Vello Vinna* graafika; mais — *Tiina Reinsalu* graafika ja *Valerian Loigu* maalid; mais-juunis — *Georgi Markelovi* skulptuurid ja *Margareta Fuksi* akvarellid; juunis-juulis — *Lembit Saartsi* maalid (juubelinäitus) ja *Kersti Karu* keraamika; juulis — *Milvi Tšesnokovi* tekstiil (juubelinäitus) ja *Kai Saare* moekunstinäitus ning *Kai Koppeli* klaasi; juulis-augustis — *Aleksander Salmini* maalid ja akvarellid ja *Aino Tõnissoni* skulptuurid (juubelinäitus); augustis-septembris — *Jorma Hautala* maalid ja skulptuurid (Soomes külaläsnäitus); septembris — *Andrei Pozdejevi* maalid (Krasnojarski külaläsnäitus) ja *Ede Kurreli* metallistööd; septembris-oktoobris — *Ilmar Malini* teoste näitus ja *Miralda Pajumaa* vaibad; oktoobris-novembris — Autoriplakat '84 ja noorte plakatistide *Jüri Kassi*, *Margus Haavamägi*, *Priit Rea* grupinäitus; novembris — *Heino Kivi-hall* kirjagraafika ja *tarbegräafika* grupinäitus; novembris-detsembris — *Figuur* keraamikas ja *Silja Lambi* maalitud kangad ja kleidid; detsembris — *Hillar Jaanuse* maalid ja *Leida Ilo* metallistööd

## Draakoni Galeriis

15. II — 3. III Leonhard Lapini graafika näitusmüük.
14. III — 7. IV Sirje Runge maalide näitusmüük.
11. IV — 8. V Eha Henningu klaasi näitusmüük.
14. V — 10. VI Malle Leisi maalide ja akvarellide näitusmüük.
13. VI — 8. VII Vive Tolti graafika näitusmüük.
11. VII — 4. VIII Lembit Sarapuu maalide näitusmüük.
8. VIII — 2. IX Miniskulptuuride näitusmüük.
5. IX — 29. IX Moekunstnike Luule Heaposti, Kristel Hmelniński ja Mari Kanaasare tööde näitusmüük.
3. X — 28. X Jüri Arraku olümaalid loomadest.
31. X — 25. XI Naima Neidre graafika näitusmüük.
28. XI — 21. XII Tarbekeraamika näitusmüük.
25. XII — 12. I Maret Olveti graafika näitusmüük.

## Tartu Kunstnike Majas

13. I — 12. II Tallinna graafikud.
20. I — 5. II Ivan Sokolovi mälestusnäitus (studio ruum).
17. II — 18. III Ellinor Piipuu keraamika.
23. II — 30. IV Tallinna kunstnike grupinäitus «ANK '20».
8. V — 20. V Jaapani laste joonistused.
25. V — 8. VII Tartu «Ars-i» toodang.
13. VII — 12. VIII Läti noored maalijad.
15. VIII — 2. IX Tartu sõpruslinna fotonäitus.
7. IX — 7. X Vabariiklik noorte tarbekunstinäitus.
12. X — 18. XI Tartu kunstnike sügisnäitus.
23. XI — 23. XII Kaljo Põllu juubelinäitus.

## ENSV Teaduste Akadeemia Raamatukogu fuajees

Paul Luhteini looming.

## Raemuuseumis

Eino Mäelti klaasinäitus.  
Villu Tootsi kalligraafia näitus.

## Ajakirjandusmajas

Konstantin Mihhailovi personaalnäitus.  
Ruudi Treu akvarellinäitus.

## Laste Loomingu Majas

Oskar Raunami juubelinäitus.  
Ruth Heidoki, Sirje Kriisa ja Eve Vetemaa nahkehistööde näitus.

## Tallinna Linnamuuseumis

Tallinna kunstnike eksliibrisenäitus.  
Vilja Volensi klaasi ja ehted.  
Mare Saare klaasi näitus.

## Tallinna Kinomajas

19. IV — 31. V Heinz Valgu portreekarikatuurid.
11. VI — 16. VIII Epp-Maria Kokamägi pildid.
20. IX — 16. XI Peeter Mudisti maalid.

## Tallinna Tantsutares

Karikatuurinäitus «Mis siin naerda on?»

## ENSV Kunstifondi rändnäitused

toimusid 37 punktis. Eksponeeritud oli maali, graafika, akvarelli, pastelli ja tarbekunsti. Personaalnäitustega esinesid Ester Roode, Tõnis Vint, Epp Kokamägi, Lea Valter, Margarete Fuks, Anu Raud, Evi Tihemets, Ilmar Torn, Tartu kunstnikest Ilmar Malin, Harri Pudersell, Endel Taniloo, Erich Arrak, Efraim Allsalu ja Johannes Uiga.

## OSAVÖTT KUNSTINAITUSTEST VÄLJASPOOL EESTI NSV-d

Nõukogude Eesti graafika näitus Gurjevis. Eksponeeritud oli 59 tööd 21 autorilt. Leningradil Kirjanike Majas Toomas Vindi 20 maali koosnev näitus. Ust-Kamenogorskis Nõukogude Eesti graafika näitus. Esitati 59 tööd 21 autorilt. Läti NSV Valka Koduloomuuseumis eesti ja läti

kunstnike nahkehistööde näitus (Aino Lehis, Ruuda Maarand, Urmas Orgusaar).  
 Vilniuses IV karikatuurinäitus «Homo sapiens», kus meie vabariiki esindas 18 autorit.  
 Komsomolskis Amuuri Nõukogude Eesti graafika näitus. Esitati 40 tööd 20 autorilt.  
 Riias «Latvija» näitusesaalis II Balti vabariikide noorte tarbekunstnike tööde näitus.  
 Semipalatinskis Nõukogude Eesti graafika näitus, esitati 21 autorilt 59 tööd.  
 Riias Teaduse Majas Maret Olveti graafika ja eksliibriste näitus.  
 Uralskis avati Nõukogude Eesti graafika näitus. Esitati 59 tööd 21 autorilt.  
 Novosibirskis Teadlaste Majas Ando Keskküla ja Tiit Pääsuke 29 maalist koosnev näitus.  
 Temirtaris Nõukogude Eesti graafika näitus, kus eksponeeriti 21 autorilt 59 graafilist lehte.  
 Petropavlovskis Kamtštski oblasti raamatukogus Nõukogude Eesti graafika näitus. Esitati 40 tööd 20 autorilt.  
 Vilniuse VI Balti vabariikide maalitriennaal (46 maali, 15 autorilt).  
 Graafikute grupinäitus Riias. (Jüri Okas, Alleks Kütt, Ilmar Paul ja Vladimir Taiger).  
 Gruusias Tbilisis Kunstnike Majas eesti maali- ja tarbekunsti valiknäitus. Esitati 45 maali ja 209 tarbekunsteost.  
 Riia skulptuurivabriiennaal «Riga '84».  
 Maret Olveti graafika ja eksliibriste näitus Riia Teaduse Majas.  
 II üleiluline joonistuste näitus Moskva Kunstnike Keskmajas (33 eksponaati, 16 autorilt).  
 XVII üleiluline filmifestival Kievis.  
 II raamatukunstimatšiennaal Vilniuses.  
 Üleiluline näitus «Maa ja rahvas» Moskva Kesknäitusesaalis.  
 Norras Stavangeris Kaljo Põllu graafika näitus «Tuule ja vee lapsed» (40 tööd).  
 Soomes Helsingi Olikooli Raamatukogus Kaljo Põllu «Kodalased» ja eesti maastikud (25 graafilist lehte).  
 Soomes Ivi Laasi ja Elo-Reet Järve nahkehistööde näitus.  
 Eesti plakat Soomes (55 plakatit, 26 autorilt).  
 Concordia Klari ja Herald Eelma graafika Soomes.  
 Bratislavas Balti vabariikide eksliibrisenäitus, kus meilt oli eksponeeritud Hugo Hiibuse, Riho Lahi, Lembit Lepa, Evald Okase ja Maret Olveti tööd.  
 Stockholmis Skandinaavia Balti Instituudi ruumes Vive Tulli graafika näitus.  
 Stockholmis Skandinaavia Balti Instituudi ruumes Evi Tihemetsa graafika.  
 Stockholmis Skandinaavia Balti Instituudi ruumes Heinz Valgu šaržid.  
 Stuttgartis NSV Liidu dekoratiiv-tarbekunsti näitus (29 tööd, 14 autorilt).  
 Brno Kunstide Majas eesti nahkehistööde näitus. (150 tööd 12 autorilt).  
 Varsavi plakatibiennaal (45 plakatit, 29 autorilt).  
 Evald Okase graafika Põhja-Aafrikas.  
 Eesti plakat Kanadas (27 tööd, 8 autorilt).  
 ENSV teatri- ja kultuuriplakate näitus Lahtis.  
 VIII puugravüüri ja -loike biennaal Banska Bystriças.  
 Malle Leisi tööde näitus Ameerikas.  
 Eesti graafika Kanadas.  
 Evald Okase graafika Hyvinkääl.

## ENSV RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

### Näitused Kadrioru lossis

Kuni 27. II eksponeeriti 5 saalis näitust «Kunstnikud Kõlgenide suguvõsast».  
 16. I jätkus Andrus Johani joonistuste väljapanek kahes saalis.  
 22. I–10. III oli avatud Arnold Akbergi 90. juubelile pühendatud näitus.  
 14. III–29. IV toimus Tõnis Vindi personaalnäitus.  
 6. IV–14. V toimus näitus «Portree eesti ja Nõukogude Eesti maalikunstis».  
 3. V–20. V oli avatud Aleksandr Kuprini ja Ilja Maškovi maaleid näitus Riikliku Vene Muuseumi kogudest.  
 18. V–18. VI tutvustati läti maaliklassikat. Näituse koostas Läti NSV Riiklik Kunstimuuseum.  
 23. V–25. VI eksponeeriti kahes saalis Mari Adamsoni monotüüpiate näitust.  
 22. VI–3. IX kestis ülevaatenäitus Nõukogude Eesti uemast maalikunstist.  
 29. VI–24. VII eksponeeriti kunstiteaduste doktori prof. Voldemar Vaga joonistusi. Näitusega tähistati prof. Vaga 85. sünnipäeva.  
 27. VII–10. IX oli avatud J. Muksi mälestusnäitus.  
 7. IX–15. X eksponeeriti näitust «Art Deco ja uusajalikk stiil eesti kunstis». Näitus jätkas eesti kunstipärandi vaatlemist stiilide kaupa.  
 13. IX–15. X toimus Ando Keskküla personaalnäitus.  
 18. X–28. XI oli avatud Nikolai Triigi 100. sünniaastapäevale pühendatud näitus, toimus pidulik õhtu ja konverents.

7. XII avati Voldemar Väli 75. sünnipäevale pühendatud näitus.  
 6. XII avati ekspositsioon, mis andis ülevaate puugravüürist eesti kunstis. Graafika vaatlemist tehnikate kaupa on kavas jätkata edaspidi.  
 Seoses keskaegse kunsti eksponaatide ülekõlmitsega Niguliste Muuseum-Kontserdisaali avati 18. oktoobril nn. pikas saalis väljapanek, kus eksponeeritakse Lääne-Euroopa 16.–18. saj. maali näiteid RKM kogust.

### Kohtla-Järve Filiaalis

6. I–6. III toimus näitus, mis andis ülevaate E. Viiralti loomingust (RKM kogu põhjal).  
 2. I–21. I eksponeeriti «Virus» fotoklubi liikmete teoste näitust «Teels».  
 22. I–27. III toimus sama fotoklubi liikme A. Leki personaalnäitus «Pamiiri etüüdid».  
 22. I–10. II eksponeeriti Kohtla-Järve Kunstikooli plakatinäitust.  
 8. II–5. III oli kohalikul kunstipublikul võimalik tutvuda ülevaatega Jaan Koorti loomingust. Näitus toimus kunstniku 100. sünniaastapäevale pühendatud ürituste raames.  
 12. II–5. III oli väljas «Virus» fotoklubi näitus «Alutaguse maraton».  
 6. III eksponeeriti vabariikliku fotovõistlusnäitust «Maafoto» ning kõrsehistöid.  
 1. IV–19. IV tutvustati Balti vabariikide VI fotonäitust «Merevaigumaa».  
 19. IV–17. V oli avatud Kohtla-Järve Kunstnike kevadnäitus.  
 5. VI–30. VI eksponeeriti Kohtla-Järve Kunstikooli õpilaste loomingut.  
 5. VI–30. VI oli avatud Tõnis Vindi personaalnäitus.  
 19. IV–18. V tutvustati Jõhvi Pioneerimaja fotoringi liikmete loomingut.  
 4. VI–18. IX tutvustati RKM kogus asuvate Lääne-Euroopa maalikunstnike teoste koopaid.  
 31. VII–10. X demonstreeriti Mari Adamsoni monotüüpiateid.  
 28. IX–30. X eksponeeriti fotoklubi «Virus» liikmete loomingut.  
 19. IX–10. X oli avatud ENSV ja Kohtla-Järve vabastamisele pühendatud Kohtla-Järve kunstiklubi sügisnäitus.  
 1. X–28. X toimus Viru fotoklubi näitus «Maestro Eino Nurk 60».  
 11. X–22. XI eksponeeriti Saima Sõmera vaiju ja keraamikait.  
 25. X–17. XII eksponeeriti filiaalis Kohtla-Järve I Keskkooli õpilaste loomingut.  
 29. XI–17. XII tutvustati kunstiajaloo doktori prof. Voldemar Vaga akvarelle ja joonistusi.  
 1. XI–30. XI oli avatud «Virus» fotoklubi näitus «Pamiiri etüüdid».  
 1. XII–31. XII toimus Miassi fotoklubi «Impulss» näitus.  
 19. XII–31. XII tutvustati Leningradi kunstniku Marina Kozlovskaja loomingut.

### Tarbekunstimuuseumis

6. I–19. II oli avatud näitus, mis andis ülevaate eesti ja Nõukogude Eesti medalikunstist.  
 24. II–15. IV tutvustati tarbekunsti Johannes Mikkelit erakogust.  
 20. IV–17. VI oli avatud näitus «Eesti kõitekunst ja kaunistatud nahatöök 20. saj. esimesel poolel».  
 22. V–22. VII eksponeeriti leedu keraamiku Liučija Sulgaite loomingut.  
 27. VII–9. IX oli avatud Saima Sõmera personaalnäitus, eksponeeriti kunstniku keraamikait ja vaiju.  
 14. IX–30. IX toimus Albert Hanseni mälestusnäitus.  
 10. X–11. XI oli väljas Saksa DV klaasikunst Schwerini Riikliku Muuseumi kogudest. Näitus toimus SDV kultuuripäevade raames.  
 16. XI–1. aastal lõpuni tutvustati Nõukogude Eesti portselanimaalijate loomingut.

### Adamson-Ericu Muuseumis

avati 17. oktoobril näitus «Adamson-Ericu väibakandidid».

21. nov. 1984. a. avati Niguliste Muuseum-Kontserdisaali ekspositsiooniga «Eestis säilinud 15.–17. saj. kunst».  
 12. nov. 1984. a. avati Kristjan Raua majamuuseumi. Ekspositsioon annab ülevaate kunstniku elust ja loomingust.

### Väljaspool vabariiki

2. III–1. IV oli Läti NSV Riiklikus Kunstimuuseumis avatud näitus «Eesti maalikunsti klassika 19. saj. II poolel». Eksponeeriti 58 maali 10 autorilt.  
 29. V–23. VI toimus Üleiluline Restaureeri-

minäitus Moskvas. ENSV Ekspositsiooni sellele näitusele koostas RKM-i restaureerimisosakond.

**ENSV rajoonides ja Tallinnas toimus 57 rändnäitust.** Näitusi originaalidest organiseeriti 51, reprodrest 6.  
 Uutest teemadest eksponeeriti Tõnis Vindi loomingut Rakvere ja Pärnu Rajoonidevahelistes Koduloomuuseumides, E. Allsalu maale Tamsalu Kultuurimajas ja Jämeda Näidisvõistluskeskuses, A. Akbergi teoseid Pärnu Koduloomuuseumis, L. Mikko maale Rapla Administratiivkeskuses, Viktor Karruse personaalnäitus toimus Jämeda NST-s ja Kuressaare külanõukogus; näitust «Autoportree Nõukogude Eesti maalil», eksponeeriti Paide ja Rakvere Rajoonidevahelistes Koduloomuuseumides, J. Muksi mälestusnäitust Pärnu Koduloomuuseumis, M. Adamsoni monotüüpiate Paide Koduloomuuseumis, Nõukogude Eesti maalikunsti valikut ENSV Plaanikomitees ja näitust «Kunstnike-veteranide looming» Juhtivate Töötajate Kvalifikatsioonitöstmise Instituudis.

### Statistikat

Kadrioru lossi külastas 1984. a. 166 492 inimest, neist 85 572 ekskursanti, ekskursioone oli 2806, millest juhtiti 403.  
 Kohtla-Järve Filiaalis oli 59 294 külastajat, neist ekskursante 20 507, filiaali külastas 631 ekskursiooni, millest juhtiti 592.  
 Tarbekunstimuuseumi külastas 60 607 inimest, kelle seas ekskursante oli 31 889. Ekskursioone oli kokku 1090, neist juhtiti 103.  
 Niguliste Muuseum-Kontserdisaali külastas 21. XI–31. XII 21 534 inimest, nende seas 5575 ekskursanti. Ekskursioone oli 242, neist juhtiti 223.  
 Adamson-Ericu Muuseumit külastas 16 857 inimest. Ekskursante oli 1584, ekskursioone 110, millest juhtiti 42.  
 Kristjan Raua majamuuseumit külastas 12. XI–31. XII 1984. a. 424 külastajat, ekskursante oli 97. Kuuest ekskursioone juhtiti 5. Kogu muuseumi külastas 325 208 inimest, nende seas oli ekskursante 145 224, ekskursioone 4885, neist juhtiti muuseumi töötajate poolt 1368.  
 Rändnäitust külastas 108 173 inimest.  
 Muuseumi kollektiivi poolt loeti 242 loengut, neist rajoonides 208.  
 Loenguid kuulas 11 711 kuulajat.  
 Kultuuriülikoolide üritusi viidi läbi 106.  
 Muuseumi stationaaris jätkus sari «Portree läbi sajandite».  
 Hispaania kunsti suurkujude Diego Velázquez ja Francisco Gova loomingut käsitles Eha Komissarov, inglise 18. saj. portreed Ebe Nõmberg, Prantsuse barokk- ja rokokooportreed Mai Levin, Prantsuse klassitsistlikku portreed Tiina Abel, romantismiajastu portreed Tiina Abel, bildermelerportreed Anu Liivak, realistliku koolkonna portreed Jutta Kivimäe.  
 Sarja «Nõukogude kunstiklassika 1917–1940» raames toimusid järgmised loengud:  
 Temaatilise maali meistrid — lektor Maire Toom; Revolutsioonilise Venemaa Kunstnike Assotsiatsioon (AXPP) — Riita Kroon; Nõukogude Vene puugravüüri koolkond — Helena Risthein; Suurkiud vene nõukogude skulptuuris — Tiina Pikamäe. Stationaari lektoriumidel oli 707 kuulajat.  
 Kokku juhatasid muuseumi lektorid 18 lektoriumi, mis asusid 6 ENSV asustatud punktis. Kuulajaid oli 3139.  
 1984. aastal korraldas muuseum näitustel 10 kohutumist kunstnikuga ning näituste arutelu.

**11. okt. 1984. a. organiseeris muuseum Nikolai Triigi 100-sünniaastapäevale pühendatud konverentsi.**

Sellel esitati järgmised ettekanded:  
 Nikolai Triigi portree looming (kunstiteaduste kandidaat Evi Pihlak); Nikolai Triigi maastikumaali seosed kaasaegsete stiilidega (Eha Komissarov, RKM); Nikolai Triigi ja rahvusromantika (Priidu Beier, TKM); Nikolai Triigi õpilaste ja kaasaegsete vähetuntud joonistusi (kunstiteaduste kandidaat Irina Solomõkova, ENSV TA AI); Nikolai Triigi mõtteavaldusi tema artiklites ja kirjades (kunstiteaduste kandidaat Lehti Viiraja, ENSV TA AI); «Noor-Eesti» väljaannete kujundus kuni aastani 1917 (Siim-Tanel Annus); Nikolai Triigi ja «Pallase kunstikool» (kunstiteaduste kandidaat Tiina Nurk); Ekspressiivsi sugemeid Nikolai Triigi loomingus (kunstiteaduste kandidaat Ene Lamp, ERKI).

### ENSV KULTUURIMINISTEERIUMI TSENTRALISEERITUD NÄITUSED

2. XI–9. XII oli Tallinna Kunstihoones avatud vabariiklik tarbekunstinäitus.  
 7. IX–7. X toimus Tartus vabariiklik noorte kunstnike tööde näitus.  
 Kujutatavat kunsti eksponeeriti Tartu Riiklikus Kunstimuuseumis, tarbekunsti Tartu Kunstnike Majas.

6. XII 1984—9. I 1985 oli ENSV Rahvamajanduse Saavutuste näitusel avatud näitus «Eesti nõukogude vaip 1972—1984».

12. XII 1984—4. II 1985 oli Rahvamajanduse Saavutuste Näituse sinises paviljonis avatud üle-vaatenäitus «40 aastat rahulikku loovat tööd», millega tähistati ENSV vabastamise 40. aastapäeva.

14. V—5. VI toimus Toomas Vindi personaalnäitus Tööstus-Tootmiskondises «Marat».

17. V—17. VI oli avatud Tartu Riiklikus Kunstimuseumis Tartu kunstnike kevadnäitus.

22. VI—29. VII oli Tartu Riiklikus Kunstimuseumis avatud vabariiklik tekstiilnäitus.

#### Teistes liiduvabariikides

1984. aasta detsembris oli Moskva Maneežis avatud ENSV osakond üleliidulisel kujutava kunsti näitusel «Maa ja rahvas».

25. I—7. II toimus Leningradi Kirjanike Majas Toomas Vindi personaalnäitus.

1984. a. veebruaris oli Riia näitusesaalis «Latvija» Vabariikidevaheline Suure Isamaasõja 40. aastapäevale pühendatud näitus.

20. XI—24. XII toimus Novosibirski Teadlaste Majas A. Keskküla ja T. Pääsukese maalide näitus.

Nõukogude Eesti graafika valikuid eksponeeriti 7. V—19. V Komsomolskis Amuuril; 20. IX—19. X Petropavlovskis Kamtšatkal; 21. XI—4. I 1985 Gurjevsi; 10. IV—15. VI Ust-Kamenogorskis; 5. XI—20. XII Semipalatinskis; 17. XI—20. XII Temirtanis.

#### Välisnäitused ENSV-s

Saksa DV raamatu- ja filateelianäitus oli 10. X—9. XI avatud Tallinna Linnamuseumis. SDV graafikat ja plakati demonstreeriti samal ajal Kiek in de Kökis.

#### Näitused välismaal

Eesti nõukogude graafikanäitus oli 1984. a. avatud Kanadas.

Eesti tarbekunsti osa üleliidulisel tarbekunsti tutvustaval näitusel Stuttgartis Saksa LV-s 7. XI—30. XI.

Samal ajal tutvustati samuti üleliidulise näituse raames Nõukogude Eesti keraamikat Saksa LV-s.

#### TARTU RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

##### Näitused statsionaaris

21. XII 1983 avatud Jaan Koorti juubelinäitus suleti 22. I 1984.

25. I—26. II oli Tartu Riikliku Kunstimuseumi kujutava kunsti kaugõppekursuse XX lennu lõpetajate ja varasematel aastatel lõpetanute tööde näitus. Eksponeeriti 62 õlimaali, akvarelli, graafilist lehte 2 lõpetajalt ja 40 lõpetanult. Ilmub nimestik.

28. I—26. II tutvustati 1960-ndate aastate eesti graafikat ja skulptuuri. Eksponeeriti 62 estampi, 32 joonistust ja akvarelli, 28 skulptuuri. Kokku 121 teost 52 autorilt.

1. III—1. IV oli avatud Henno Arraku joonistuste ja eksliibriste näitus. Esitati 111 tööd. 28. III kohtus autor Tartu Kultuurirahvaülikooli kujutava kunsti osakonna kuulajatega. Ilmub kataloog.

2. III—1. IV oli avatud Peeter Mudisti maalide ja skulptuuride näitus. Eksponeeriti 41 maali ja 10 skulptuuri. Ilmus plakati-nimestik.

11. IV—13. V oli avatud ENSV Riikliku Etnograafiamuseumi 75. a. juubeli näitus «Eesti rahvakunst». Eksponeeriti 1146 rahvakunstieset.

17. V—17. VI toimus Tartu kunstnike kevadnäitus. Esines 55 autorit 144 teosega, sealhulgas 70 õlimaali, 23 akvarelli ja pastelli, 29 graafilist lehte ja 22 skulptuuri. Ilmus nimestik.

8. VI—17. VI tutvustati Aleksander Vardi 19 hiljuti muuseumile omandatud maali.

22. VI—29. VII oli avatud vabariiklik tekstiilnäitus. Eksponeeriti 84 tekstiili 46 kunstnikult. Näitusega jätkati kaasaegse tarbekunsti tutvustamist erialade kaupa. Ilmus nimestik.

4. VIII—2. IX toimus näitus «Fotograafia ja kunst». Esitati 147 teost (maal, graafika, foto) 37 autorilt. Ilmub kataloog.

4. VIII—2. IX oli avatud eesti kunstnike rindejoonistuste näitus, pühendatud Tartu vabastamise 40. aastapäevale. Eksponeeriti 63 joonistust 14 autorilt.

7. IX—21. X toimus vabariiklik noorte kunstnike teoste näitus. Esitati 54 õlimaali, 28 akvarelli ja pastelli, 69 graafilist lehte ja joonistust ning 23 skulptuuri, kokku 174 teost 97 autorilt. Ilmus nimestik. 5. X oli näituse arutelu.

20. IX—19. X oli Juhan Muksi mälestusnäitus, tutvustati 15 maali.

26. X—4. XII oli avatud nelja skulptori grupi-

näitus, esinesid Tamara Ditmene (14), Anu Põder (12), Külli Tammik (21) ja Ekke Väli (13). Kokku eksponeeriti 50 skulptuuri. Ilmub kataloog.

26. X—4. XII toimus Silvia Jõgeveri teoste näitus. Eksponeeriti 61 maali, akvarelli, joonistust. Ilmub kataloog.

7. XII avati Nikolai Triigi juubelinäitus. Esitati 132 teost (maale, akvarelle, pastelle, joonistusi). Toimus teaduslik konverents.

#### Väljaspool muuseumi

16. I—4. III tutvustati Viljandi teatris «Ugala» Kaljo Põllu graafilist sarja «Kodalased», 22 lehte.

21. I—13. II oli Viljandi Koduloomuseumis avatud valik E. Viiralti graafikast, 20 lehte.

26. III—10. VI eksponeeriti Elva Koduloomuseumis 26 akvarelli Arnold Simsoni loomingust.

21. IV—19. VI tutvustati Viljandi teatris «Ugala» valikut Peeter Mudisti maalide näituselt, kokku 12 teost.

21. VI—18. VII oli Kohtla-Järve Põlevkivimuseumis avatud näitus Tartu kunstnike töödest. Eksponeeriti 49 teost 27 autorilt.

8. VI—6. IX tutvustati ETKVL-i tootmiskondise «Kooperaator» kohvikus Linda Lepiku 15 maali.

3. VIII—25. VIII eksponeeriti Elva Koduloomuseumis 24 maali Lembit Saarts'i loomingust.

21. IX—26. XII tutvustati ETKVL-i tootmiskondise «Kooperaator» kohvikus 13 lehte Kaljo Põllu graafilisest sarjast «Kodalased».

29. X—30. XI oli Viljandi teatris «Ugala» eksponeeritud valik vabariiklikult noorte kunstnike näituselt, kokku 14 maali 10 autorilt.

20. XII avati Kohtla-Järve Põlevkivimuseumis näitus «Eesti maastikumaal 1970-ndail aastail» (TKM-i kogust). Esitati 43 teost 20 kunstnikult.

28. XII avati Viljandi raj. Saarepeedi Kultuurimajas Kaljo Põllu graafilisest sarjast «Kodalased» näitus, esitati 13 lehte.

**Originaalteoste rändnäitusi**  
eksponeeriti 1984. a. 29 paigas.  
Tutvustati 12 teemal.

**Lektorium:** 1984. a. jaanuaris jätkus loengusari «Romantismiajastu kunst». Käsitleti teemasid: Ampiirist biidermeinerini (M. Pill, L. Mehilane). Inglise maastikumaal: J. Constable, W. Turner (R. Varblane). Ameerika romantismiajastu kunst (E. Asu-Ounas), Romantism muusikas ja F. Liszt (T. Järg).

18. V oli kunstiteoreetiline päev «Väljaspool suurt kunsti». Räägiti teemadel: Kitsi mõistest (R. Varblane), Filister ja tema kunst, biidermeier Saksamaal (P. Beier), Kits ja disain (S. Vahtre), Fotolavastuslik meetod hea ja halva maitse teenistuses (T. Soo), Kits ja elu (J. Kaplinski).

5. IX oli ettekannete päev «Fotograafia ja kunst». Esineti teemadel: Hüperrealism — nagu ta tahab olla (A. Keskküla), Foto kasutamisest graafikas (C. Emmus), Kuidas hinnata eesti fotorealismi (S. Helme), Kunsti ja fotograafia vanast vaidlusest (M. Ruus), Ohe fototeekonna lõpetuseks (P. Tooming).

#### KUNSTINÄDAL-84

Kunstinädal-84 toimus 12.—22. aprillini, kandis meie vabariigis järjekorranumbrit 27 ja keskuseks oli Narva linn.

Kunstinädal hõlmas 74 näitust üle kogu vabariigi, mille korraldajateks oli Kunstnike Liit, Kunstifond, kunstimuseumid ja ENSV Riiklik Kunstiinstituut. Korraldati kohtumisi autoritega, loenguid, konsultatsioone koolides, asutustes ja ettevõtetes, klubides jne. ENSV Riiklikus Kunstiinstituudis toimus teaduslik konverents: vabariigi rajoonikeskustes viidi läbi isetegevuslike kunstnike näituste arutelusid, kus professionaalsed kunstnikud analüüsisid nende töid ja andsid konsultatsiooni. Kunstnikud ja kunstiteadlased kohtusid näitustel kultuuriülikooli kuulajatega.

Kunstinädala üritustes osalesid 42 kunstnikku ja kunstiteadlast.

#### JUUBILARID — 1985

1. jaanuaril graafik Väino Tõnisson — 60;  
10. jaanuaril maalikunstnik Lүүdia Vallimäe — 60;  
15. jaanuaril teatrikunstnik Elmar Kell — 60;  
16. jaanuaril tekstiilkunstnik Leesi Erm — 75;  
19. jaanuaril kujunduskunstnik Leida Tarvas — 50;  
20. jaanuaril keraamik Luule Kormašova — 50;  
5. veebruaril teatrikunstnik Uno Uibo — 50;  
28. veebruaril nahakunstnik Esta Voss — 50;  
24. märtsil keraamik Naima Uustalu — 50;  
25. märtsil skulptor Elfriede Maran — 80;  
29. märtsil kujunduskunstnik Bruno Tomberg — 60;  
8. aprillil graafik Ene Pikk — 60; 13. aprillil

metallikunstnik Leida Palu — 70; 15. aprillil graafik Ella Lüüs — 70; 16. aprillil metallikunstnik Helge Pihelga — 60; 22. aprillil maalikunstnik Priidu Aavik — 80; 25. aprillil keraamik Jutta Matvei — 60;  
9. mail graafik Helga Jõerüüt — 60; 11. mail tekstiilkunstnik Elgi Reemets — 75; 13. mail teatrikunstnik Eldor Renter — 60; 15. mail kunstiteadlane Voldemar Erm — 80; 28. mail graafik Olev Soans — 60; 30. mail kunstiteadlane Villem Raam — 75;  
5. juunil tekstiilkunstnik Lygia Habicht — 60; 12. juunil moekunstnik Tiit Mürk — 50; 15. juunil metallikunstnik Elina Vainik — 50;  
15. juunil metallikunstnik Aino Kapsta — 50; 18. juulil tekstiilkunstnik Ellen Hansen — 75;  
3. augustil maalikunstnik Agu Pihelga — 75; 24. augustil maalikunstnik Erich Arrak — 60;  
2. septembril metallikunstnik Heino Müller — 50; 5. septembril metallikunstnik Olo Sepp — 60; 7. septembril skulptor Paul Horma — 80; 14. septembril kunstiteadlane Irina Solomõkova — 60; 16. septembril metallikunstnik Mai Mägi — 50; 20. septembril teatrikunstnik Elsa Starčenko — 60; 12. oktoobril tekstiilkunstnik Galina Leškina — 60; 20. oktoobril maalikunstnik Alice Stein-Anvelt — 85; 25. oktoobril graafik Raoul Kernumees — 80; 6. novembril graafik Igor Roosaar — 70; 27. novembril maalikunstnik Ilmar Ojalo — 75; 28. novembril maalikunstnik Evald Okas — 70;  
13. detsembril graafik Viive Semper — 50; 26. detsembril maalikunstnik Valdur Ohakas — 60; 30. detsembril metallikunstnik Eve Lokk — 50.

#### 1984

7. jaanuaril suri graafik Toivo Kulles (sünd. 3. jaanuaril 1918); 21. aprillil suri maalikunstnik August Kivinukk (sünd. 14. augustil 1905); 4. mail suri tekstiilkunstnik Anita Laigo (sünd. 18. septembril 1901); 6. septembril suri skulptor Elmar Rebane (sünd. 26. mail 1913); 15. detsembril suri ENSV teeneline kunstnik, skulptor Juhan Raudsepp (sünd. 10. detsembril 1896).



# PAVEL MIHHAILOVITŠ KONDRATJEV

## 1902 – 1985

26. mail 1985. a. suri Leningradis teenekas kunstnik, sealse Kunstnike Liidu osakonna graafikasektsiooni esimees ning NSVL Kunstnike Liidu juhatuse liige Pavel Mihhailovitš Kondratjev.

Kunstnik sündis 1902. a. Saraatovis, õppis 20. aastatel Petrogradi VHUTEIN-is (hilisem Leningradi I. Repini nim. maali-, skulptuuri ja arhitektuuriinstituut) ning eraateljeedes. Eriti märkimisväärne on, et noore taiduri õpetajate hulgas olid sellised vene avangardismi suurkujud nagu K. Malevitš ja P. Filonov; P. Kondratjev oli üks viimastest seni elavatest Malevitši õpilastest. Nende meistrite ideede ja loomingu mõjul kujunes välja ka P. Kondratjevi enda loomelaad. Tema viimaste aastate maalikunst oli omapärane süntees 20. aastate uuenduslikest vooludest, kus kunstniku jaoks kujunes ühendavaks aineks kubismi loodust deformeeriv geomeetiline struktuur ja maalikunsti reaalsust analüüsiv vaimsus. Kondratjevi loomingu domineerib püüd anda meid ümbritsevatele lihtsatele esemetele ning kujunditele maaliliste vahenditega filosoofiline üldistus, näha argises kõiksust mõtestavat seadmust. See töö jätkus suurtes, läbi aastakümnete ulatuvates temaatilistes seeriates.

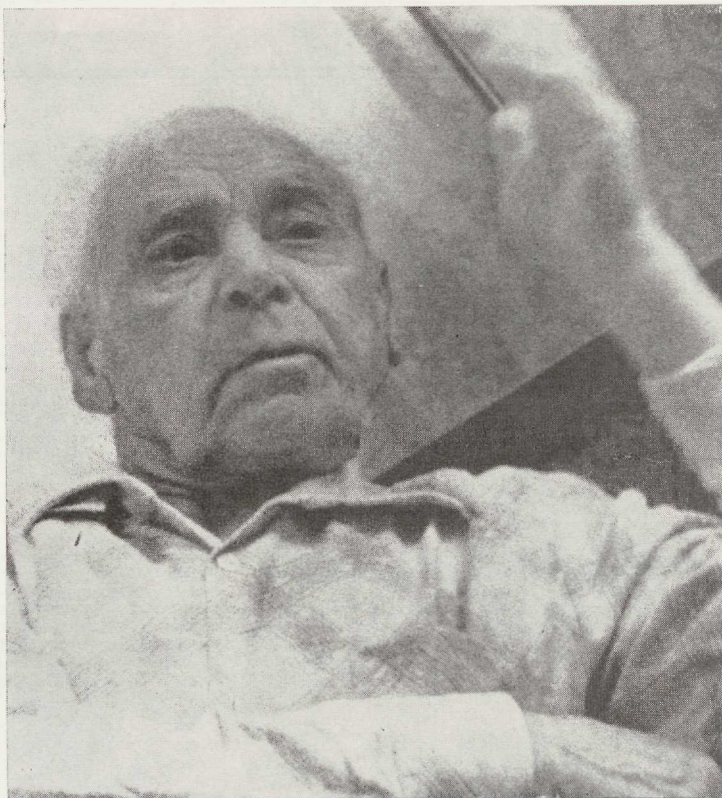
Olles küll hingelt ja loomesaavutustelt eeskätt maalikunstnik, teenis P. Kondratjev oma igapäevast leiba raamatugraafikuna. Nõukogude põhjarahvaste kirjandust illustreerides töötas kunstnik talle omase põhjalikkuse ning aususega. Ta reisis sageli NSV Liidu põhjaaladel, tutvudes kohapeal illustreeritavate teoste allikmaterjalidega. Sedaviisi andis ta oma joonistustega panuse ka meie Põhja väikerahvaste tänasesse kultuuri.

Viimastel aastakümnetel oli P. Kondratjevi elu tihedalt seotud Eestiga. Töötades talviti Leningradis, veetis ta suved Tallinnas, oma abikaasa elukohas. Lausa fanaatilise meistrina skitseeris ta siin sadu maalikavandeid, motiivideks nii Tallinn kui tema lähikond, halbadel ilmadel isegi televiisoriekraan oma rohkete vahelduvate piltidega! Paralleelselt kunstiloominguga uuris P. Kondratjev põhjalikult moodsat kunsti käsitlevat kirjandust, abikaasa vahendusel ka eesti keelset kunstikirjandust. Kunstnik huvitus tõsiselt meie kultuuri- ja kunstielust, eriti oli ta huvitatud meie nn. geomeetrilise koolkonna loominguist. Nii kujunes tema enda isik elavaks sidemeks vene suprematismi ning suundumuse tänaste avalduste vahel. Pühendunud ning sirgjoonelise isiksusena analüüsis P. Kondratjev oma eesti mõttekaaslaste loominguist äärmise põhjalikkusega, oli halastamatuks kriitikuks või heaks nõuandjaks. Aatelse maalikunstnikuna, kes pidas oluliseks värvi rolli mõtestamist pildi struktuuris, eraldas ta analüütilise täpsusega maalikunsti «maalerlusest». Ta eitas kitsi, kommertslikkust ning muid «kõrvalfaktoreid» kunstis.

Erakordselt huvitav oli kuulata P. Kondratjevi vestlusi vene suprematismist, selle liidri K. Malevitši loominguist ning filosoofiast. Vahetu sõna ja teoga vahendas ta omaaegse avangardismi neid «loomingulisi saladusi», mida kirjasõnas muidu võimatu edasi anda on. Iga kohtumine temaga oli viljakas, tegevusele innustav. Elava eeskujuna heast ning kunstile tõeliselt pühendunud loojast jääb P. Kondratjev eesti sõprade ja kolleegide mälestusse.

Urn kunstniku põrmuga sängitati Tallinna Liiva kalmistule.

Leonhard Lapin



Хейнц Валк. I секретарь Союза художников ЭССР. Некоторые заметки о взаимоотношениях искусства и народа в сегодняшней Эстонии. Взаимоотношения искусства и народа проявляются в очень сложной форме и связаны с многочисленными внутриобщественными проблемами, очевидно, даже глобальными проблемами. Настоящий обзор затрагивает лишь два их аспекта — численность художественных выставок и их посещаемость, а также приобретение произведений искусства. Начиная с 1970-х годов можно констатировать прямо-таки резкий скачок в количестве выставок, большая часть из них как передвижные выставки охватывают всю республику. Сейчас ежегодно открывается свыше 300 выставок. В Таллине прибавился целый ряд мест для художественных экспозиций, в которых еще в 1950-е годы необходимости не было. Одним из благоприятствующих росту интереса к искусству факторов являются средства массовой информации, причем среди прочих источников, несомненно, доминирует ТВ. И в приобретении произведений искусства явно наблюдается шаг вперед — увеличивается число салонов продаж, успехом пользуются передвижные выставки-продажи. К сожалению, редко приобретаются произведения изобразительного искусства более сложного содержания. Вполне естественным является спрос на предметы прикладного искусства. Оборот центрального салона «АРС» достиг миллионов рублей (с. 1).

Реализм в современном искусстве и искусствоведении. 18—19 апреля 1985 г. в Москве состоялось т. н. обсуждение за круглым столом, инициатором которого была редакция ежегодника издательства «Советский художник». Актуальность темы обсуждения трудно переоценить, хотя обмен мнений на тему реализма ведется постоянно. На обсуждении был сделан ряд основных докладов, за которыми последовали выступления и дискуссия, в ходе которой приводились абсолютно противоположные точки зрения. А. Кантор выделил важное в современной художественной критике явление — термином «реализм» избегают пользоваться и в том случае, когда тематика, доминирующая в статье, связана с взаимоотношениями искусства и жизни. А. Морозов выступил против попыток отождествлять реалистическое творчество с традициями реализма в искусстве; на сегодняшний день возникли новые тенденции, и основой современного советского реалистического искусства живописи является синтез современных плодотворных тенденций. М. Каган сделал обзор концепций реализма в современной советской эстетике, обратив внимание и на некоторые пробелы в теории реализма. На нечеткость термина «реализм» ссылались также П. Белецкий и А. Боровский. Ю. Герчук считает правомерным вообще отказаться от этого термина, поскольку понятие возникло более 100 лет тому назад и им пользовались для обозначения определенного направления в искусстве. При рассмотрении современных процессов в искусстве им — как изжившей себя категорией — пользоваться уже нельзя. Л. Денисова, напротив, критиковала новейшие явления в искусстве, которые обесценивают понятие реализма. С докладами выступили также А. Чайковская, ее категория «правдивости» вызвала ожесточенные споры, Л. Мочалов, который подчеркнул, что данная дискуссия отражает сдвиги в отношении к самой реальности. Б. Вернштейн в своем докладе сосредоточил внимание на уточнении термина «реализм» для фиксации его в системе терминологии (с. 2—7).

Як Кангиласки. Неоавангард или трансавангард? Состояние современного искусства оценивается сейчас искусствоведами разных стран довольно одинаково. Причины внутреннего кризиса авангардизма связываются с крушением общественных улопов; констатируется, что развитие искусства, которое в прошлое десятилетие было связано с социальным идеализмом, вступило в стадию маньеризма. Хотя основная часть авангардизма предыдущих лет еще вполне жизнеспособна, ее все же обходят своим вниманием ведущие статьи журналов по искусству; зато как новое явление подается возрастающий интерес к живописи и все большая независимость национальных школ («глобальный регионализм»). Авторитет Нью-Йорка и особенно Парижа упал, подкрепившееся пример живописи Итали и ФРГ. Понятие трансавангардизма родилось в Италии (А. Б. Олива), где в конце 1970-х годов возникло движение «молодых дикарей», или неоксpressionистов. Переезд Сандро Чиа в Нью-Йорк послужил одним из импульсов к укреплению неоксpressionизма и в США. В последние годы говорят об arte colta — искусстве, в котором

классические мотивы выполнены в стиле, близком к классическому (зачастую в сочетании с некоторой долей абсурда). Для сегодняшнего искусства ФРГ типична верность требованию политической направленности, черпающая художественные идеи в немецком романтизме и экспрессионизме (А. Кифер, К. Фогельман). В Париже среди художественных течений по-прежнему тон задают классики авангардизма. Для существующего положения весьма симптоматичным было биеннале 1984 г. в Венеции, которое не стало форумом всех тенденций, а сосредоточилось лишь на самом типичном. Несмотря на национальные различия, увлечение западноевропейских художников «ретро» составило некое единое целое, которому противостояла экспозиция США, также обращенная в прошлое, но с явным подкреплением «американской мечты». (с. 8—15).

Леонхард Ланин. Начавшие в 1960-х (Воспоминания и размышления). II половина 1960-х годов в жизни нашего искусства была особенно разноликой и интересной. Для искусства было открыто несколько идей, которые оказали существенное влияние на молодое поколение. Увеличился объем информации, новое и новизна стали достоинствами сами по себе. В этом процессе обновления значительную роль сыграла группа АНК 64, нашедшая хорошие возможности для своей работы в рамках СНО Государственного художественного института ЭССР. Ко II половине 1960-х годов относится и первый эстонский театр абсурда (Х. Микивер). У группы АНК быстро появились последователи, что подтвердила и студенческая выставка «Самостоятельных» в ГХИ в 1968 г. В ней принял участие целый ряд молодых художников, которые сейчас уже стали признанными мастерами (С. Лийва, М. Мутсу, М. Юксине, В. Кюннапу, Р. Метс и др.). В 1969 г. можно уже видеть зарождение направления, опирающегося на поп-арт, прежде всего в работах А. Кескюла и А. Тольта. По содержанию с группой, возникшей в 1969 г., также связаны работы С. Рунге и В. Кюннапу. На рубеже десятилетий были популярны и спонтанные представления-игры типа хэппенинг. Как следующую волну активности в конце и на рубеже десятилетий следует отметить еще две экспериментальных выставки Саку'73 и Харку'75. Таким образом, новизна и эксперимент стали неотъемлемой и естественной частью нашего искусства (с. 16—23).

Мари Пилль. Юло Соостер — новатор и носитель традиций. В 1885 г. в Тартуском государственном художественном музее состоялась мемориальная выставка Юло Соостера, целью которой было более глубоко изучить творческое наследие Ю. Соостера и его роль в эстонском искусстве. Москва стала местом, где жил и работал Ю. Соостер, но связи с Эстонией были очень тесны и, в свою очередь, способствовали контактам эстонских и московских художников. Особенно важную роль Ю. Соостер сыграл в формировании художественного кредо членов группы АНК. Ю. Соостер окончил в 1949 г. Тартуский художественный институт, уже в студенческие годы он обратил на себя внимание как сильная творческая личность. Его работоспособность была велика, число рисунков достигает тысяч, кроме того, написанные маслом и гуашью картины, монографии, оформление книг, фильмов. В 1959 г. художник начал в своих рисунках и картинах изображать ювелирные мотивом его работ. Позднее к этому мотиву прибавилось изображение лица. По условности и интенсивности образного языка живопись Соостера в начале 1960-х годов является единственной в своем роде (с. 32—35).

Лео Генс. Аиме Куулбуш. Из поколения талантливых скульпторов, которое пришло в эстонское искусство на рубеже 1970-х годов, А. Куулбуш наиболее последовательно развивала реалистические традиции эстонской скульптуры. Одной из целей А. Куулбуш было создать сводный портрет поколения творческой интеллигенции, пришедшей в нашу культуру в 1960-х годах. Наиболее удавшимися работами этого плана можно назвать портрет Ю. Лехтисе, поясной портрет Ю. Вийдинга в бронзе, портреты М. Лейс, К. Пуустак, Т. Пяззукке. Несмотря на выявление своеобразия модели, в этих работах много общего — внутреннее напряжение сочетается со спо-

койным уравновешенным решением. Фигуральные композиции в творчестве А. Куулбуш весьма сдержанны, в подобных произведениях она приближается к гротескной концепции человека (с. 24—31).

Рисунки Андруса Каземаа (с. 38—40). Майе Райтар. Вольдемар Эрм — 80. 15 мая 1985 г. исполнилось 80 лет историку искусства, заслуженному деятелю культуры ЭССР, лауреату премии Советской Эстонии и республиканской премии в области искусства им. К. Рауда Вольдемару Эрму. В Эрм изучал историю эстонской литературы и общую историю литературы в Тартуском университете в 1925—1930 гг. И первые годы его трудовой деятельности были связаны с литературным трудом — он был секретарем редакции «Эстонской энциклопедии». По характеру этой работы ему приходилось заниматься и вопросами изобразительного искусства, это помогло при составлении биографического лексикона для «Эстонского биографического лексикона». Затем последовали первые рецензии на художественные выставки, и в 1941 г. В. Эрм приступил к работе в нынешнем Тартуском государственном художественном музее, директором которого он был в 1946—1951 гг. Как исследователя В. Эрма больше всего привлекало творчество зачинателей эстонского искусства XIX в., особенно Й. Кёлера. В 1984 г. вышел сборник статей об этом периоде, всего В. Эрмом написано более 400 статей (с. 36—37).

Бруно Томберг. Размышления на тему дизайна. Автор статьи исходит из утверждения, что дизайн — это не стиль, а образ мышления. То, что до сих пор важные теоретические проблемы дизайна оставались вне поля зрения рецензий о выставках, как и разделы дизайна на обзорных выставках, лишь повредило пониманию и использованию явления. Смещение оценок можно особенно отметить в т. н. промышленном киче. Одной из целей состоявшейся в Таллине научной конференции «Художник и промышленность '85» и был анализ дизайна как явления. Часть докладов затрагивала историческое формирование и теоретические исходные положения, часть — взаимоотношения дизайна и труда. Отражение дизайна как образа мышления можно найти и в современном эстонском изобразительном искусстве, но более очевидно его влияние, конечно, в прикладном искусстве. Сейчас влияние дизайна особенно сильно проявляется в плакате, где, правда, опять можно скорее говорить об интеллектуально-идеинном воздействии, чем о стиле. Наиболее плодотворной была деятельность дизайнеров в информативной графике (с. 41—45).

Игнарь Фюк. Свои и чужие (в Доме туриста). В апреле 1985 г. в таллинском Доме туриста состоялась выставка архитектуры, целью которой было активизировать понимание архитектуры как процесса и обсуждение проблем зодчества, прежде всего возможностей регионализма. Наряду с утвержденными проектами, были представлены эскизы, наброски, рисунки и макеты 71 автора. Достаточно ясно проявились на выставке художественные амбиции участников. Но основными вопросами все же стали четко выраженная региональность, окружающая среда и т. д., а не оформление. В качестве наиболее важных выдвигались этический и пространственный аспекты, первый указывает на национальные и исторические особенности, второй — подразумевает модели поселений, их характер и пропорции, которые различны в каждой культуре (с. 46—49).

12 января 1985 г. скончалась Май Лумисте — известный эстонский искусствовед. М. Лумисте родилась в 1932 г. в Нарве, искусствоведческое образование получила в Ленинграде в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Репина, в 1975 г. защитила кандидатскую диссертацию. Вначале ее исследования касались средневековой живописи, но позднее она становится выдающимся специалистом средневековой архитектуры. Самой важной работой М. Лумисте была разработка концепции реставрации церкви Нигулисте, ее реализация и завершение (с. 50).

26 мая 1985 г. в Ленинграде скончался Павел Михайлович Кондратьев, который был тесно связан с эстонской культурой и особенно с художниками т. н. геометрического направления. П. М. Кондратьев изучал искусство в Петрограде, где его учителями были К. Малевич и П. Филонов. Именно под влиянием идей и творчества этих мастеров формировалась и творческая манера Кондратьева; его личность позднее стала живым связующим звеном между этим периодом и стремления-

# SUMMARY

ми, с одной стороны, и их сегодняшним проявлением, с другой (с. 56).

**Виллем Раам.** О настенной живописи в Вальяла, ее возрасте и происхождении. В 1971—1974 гг. в Вальялаской церкви на о. Сааремаа, на северной стене ее хоров были обнаружены фрагменты настенной живописи в технике secco. Они составляют целый раздел погибшего цикла картин на темы Страшного суда. Под аркадой-балдахином изображены шесть сидящих апостолов в античной одежде. В углах между арками помещены три ангела в четверть фигуры. Для фигур характерны естественные позы и одеяния в прихотливо собранных складках. Наиболее близкие, подходящие по стилю примеры можно найти в Саксонии — художественные произведения, испытавшие влияние Тюринго-Саксонской школы живописи, которая следовала византийским образцам, но в то же время учитывала и зарождавшиеся тенденции развития кафедральной готики. Отдаленным образцом для мастера вальяласких апостолов, очевидно, послужила рельефная аркада барьерной стены хоров церкви Богоматери в Хальберштадте, аналогичная аркада апостолов в церкви св. Микаэла в Хильдесхайме и знаменитая роспись потолка в этой же церкви, а также связанные с ней иллюминированные Рукописи. Согласно последним исследованиям (Кр. Шульц-Монс) они были созданы примерно в 1220—1230 гг. Первое здание церкви в Вальяла было построено около 1230 г., вскоре после этого были сделаны и росписи. Оно просуществовало до 1240 г., когда островитяне подняли восстание, за которым последовала капитальная перестройка церкви, в результате чего на северной стене хоров появились новые окна, а между окнами и росписью — фриз из пальметок в вестфальском духе. Художественные связи между Саксонией и Вестфалией были обусловлены активной иммиграцией, были обусловлены активной иммиграцией, были обусловлены активной иммиграцией войны в 1227 г. переместилась из немецких земель в Эстонию (с. 59—64).

**Observations about the Relations between Art and the Public at Large in Present-Day Estonia by Heinz Valk, First secretary of the Estonian SSR Artists' Union.** The relations between art and the public are of an extremely complicated structure, being connected with several intra-social and even global problems. The present survey deals with only two aspects of those problems — the number of exhibitions and purchases of art objects. Since the 1970s one can state an explosive rise in the number of art exhibitions, a great part of which are itinerant exhibitions that tour the whole republic. At present the number of exhibitions exceeds 300 a year. In Tallinn a number of new exposition sites have been opened, for which there was no need in the 1950s. Among the factors promoting the interest in art are the means of mass communication, among which the predominating part is undoubtedly played by TV. The number of art purchases has also been radically growing — the number of art shops has increased, the itinerant shows at which the exhibits could be purchased have proved a success. More's the pity that people seldom buy art works of a complicated content. The demand for applied art is of course natural. The total of the sales at the central art salon of "ARS" has risen to millions of roubles (p. 1).

**Realism in Contemporary Art and Art History.** On April 18th-19th 1985, there took place in Moscow the so-called "round table discussion", organised by the editorial board of the annuals of the publishing house «Советский художник» (Soviet Artist). Though discussions on realism are continually published, one cannot overestimate the topical nature of the subject. Five main reports were presented at the conference, being followed by speeches and discussions during which completely antagonistic standpoints were expressed. A. Kantor stated an essential phenomenon in our contemporary art criticism — as a rule, critics avoid the term "realism" also in the case when the subject matter of the article is connected with relations of art and life. A. Morozov protested against the attempts to identify modern realistic production with art traditions of realism, since quite a lot of new tendencies have sprung up in recent years, and the base for contemporary realistic Soviet painting consists of a synthesis of modern fruitful trends. M. Kagan presented a survey of the concepts of realism in contemporary Soviet aesthetics, at the same time pointing at blanks in the theory of aesthetics. The vague character of the term "realism" was also mentioned by P. Beletski and A. Borovski. J. Gerchuk considered it right to abandon the term altogether, since it emerged over 100 years ago and had been used in the sense of a concrete art trend. Being a category of an epoch of the past times, it cannot be applied when treating contemporary art processes. L. Denissova, on the contrary, criticized the new art phenomena that devalue the concept of realism. Reports were also presented by V. Tchakovskaya whose category of "truthfulness" evoked violent discussions; by L. Motchalov, who stressed that the present discussion reflects shifts in the attitudes to reality. B. Bernstein centred his report upon the special meaning of the term "realism" and on its precise definition in the terminological system (pp. 2-7).

**Neovanguardism or Transvanguardism by Jaak Kangilaski.** Art historians of different countries describe the state of contemporary art in quite a similar manner. The causes of the inner crisis of vanguardism are connected with the collapse of the social Utopias; it is stated that the development of art that was associated with social idealism in the past decade, has now arrived at the stage of mannerism. Although the major part of the vanguardism of the earlier years is still viable, it is no longer discussed in the leading articles of art journals. The new topics include now the rise of interest in painting and the independence of national schools ("global regionalism"). The authority of New York (and especially of Paris has fallen; the example of Italian and West-German painting is specially emphasized. The concept of transvanguardism was born in Italy (A. B. Oliva) where the movement of neoexpressionists came into being during the 1970s. One of the impulses for strengthening the position of neoexpressionism in New York was the settling down of Sandro Chia in that metropolis. During the recent years one speaks about *arte colta*, a kind of art in which classical motifs are executed in a nearclassical manner (often combined with some absurd elements). Typical of the present art of the German Federal Republic is the fact that it remains true to the demand of the political engagement, and that it seeks support from romanticism and expressionism (A. Kiefer, K. Vogelsang). In the art picture of Paris the classics of vanguardism play the first fiddle as before. A symp-

omatic reflection of the present situation could be seen at the Venice biennial of 1984, which was not a forum for all the existing tendencies but was focussed on the most typical ones. Regardless of national peculiarities the West-European interest in retro art represented an integral unity that was contrasted to the retro-like display of the USA, the emphasis of which was laid upon the "American Dream" (pp. 8-15).

**They Started in the 1960s (Memoirs and Reflections) by Leonhard Lapin.** The second half of the 1960s was an extraordinarily variegated and interesting period in our art life, in which several ideas were discovered, which influenced the younger generation of artists. The amount of information increased, and the terms "novel" and "novelty" gained a special and valuable meaning. At that time, process of renewal was especially intense in the young artists' grouping "ANK64" which acted within the framework of the Students' Scientific Society at the State Art Institute of the Estonian SSR. The first Estonian theatre of the absurd (organized by the then art student H. Mikiver) came also into being in the 2nd half of the 1960s. ANK got rapidly followers, a fact that was confirmed by the exhibition of independent works by the students of the Estonian SSR State Art Institute in 1968. At that exhibition one saw the works of a group of students who are now acknowledged artists (S. Liiva, M. Mutsu, M. Uksine, V. Künnapu, R. Mets and others). In 1969 one could already state the birth of a movement that was grounded on pop art, in the first line in the production by A. Keskküla and A. Tolts. The group that essentially emerged in 1968 also included S. Runge, V. Künnapu and J. Viiding. At the turn of the decade, spontaneous happening-like performances-games gained popularity. As an aftermath of the activities at the latter 1970s one may also mention two experimental exhibitions — Saku 73 and Harku 75. In that way the reform and the experiment have become an inseparable and normal part of our art (pp. 16-23).

**Ülo Sooster — Innovator and Promoter of Traditions by Mari Pii.** An exhibition in memoriam of Ülo Sooster took place at the Tartu State Art Museum in 1985. The aim of the exhibition was to get a deeper insight into the creative work of Ülo Sooster and into his role in Estonian art. Ülo Sooster's place of residence and work was Moscow, but his connections with the native country were intense, and in their turn they contributed to strengthening the ties between the Estonian and Moscow artists. Ü. Sooster's role in the formation of the art credo of the members of the ANK grouping was of a particular importance. Ü. Sooster graduated from the Tartu Art Institute in 1949, having been recognized as a creative artist individually already when a student. His working ability was extraordinary: the number of his drawings runs into thousands; in addition he made a great number of oil and gouache paintings, monotypes, book-designs, and films. In 1959 the artist began to draw and paint jumpers, and they remained the favourite motifs in his works. Later on the egg-theme was added. As for the conventionality and intensity of the imagery in his paintings Ü. Sooster occupied a unique position at the beginning of 1960s. (pp. 32-35).

**Aime Kuulbusch by Leo Gens.** Among the talented generation of sculptors who appeared in Estonian art at the turn of the 1970s, Aime Kuulbusch has most consistently advanced the realistic traditions of Estonian sculpture. One of A. Kuulbusch's aims has been to create a concentrated portrait of that generation of creative intelligentsia, which emerged in our cultural life in the 1960s. The most successful works representing those contemporaries of A. Kuulbusch are the portraits of Jutta Lehist, J. Viiding (a half-figure in bronze), M. Leis, K. Puustak and T. Pääsuke. Regardless of the special stress upon the model's peculiar traits, those works have much in common: there is an inner tension, and at the same time a calm and well-balanced treatment. A. Kuulbusch's figural compositions are modest; in such works she comes near to the grotesque concept of a human being (pp. 24-31).

**Drawings by Andrus Kasemaa (pp. 38-40).**  
**Voldemar Erm — 80 by Maie Raitar.** On May 15th, 1985, Voldemar Erm, art historian, Merited Cultural Worker of the Estonian SSR, Laureate of the Prize of Soviet Estonia and recipient of the Republican K. Raud Art Prize, celebrated his 80th birthday. In 1925-30s V. Erm studied history of Estonian and world literature at Tartu University. His first years of work were also connected with literature — he acted as secretary of the

editorial board of the "Estonian Encyclopedia". In connection with that work it was necessary for him to be in contact with problems of figurative art, and as a result of his art studies he compiled the biographies of the artists for the "Estonian Biographical Lexicon". That was followed by first critical articles on exhibitions. In 1941 V. Erm began to work at the present Tartu State Art Museum, acting as director of the museum in 1946-1951. As a researcher V. Erm was essentially fascinated by the 19th-century Estonian masters, especially J. Köler. That period was treated in a collection of articles appeared in print in 1984. All together V. Erm has written over 400 articles (pp. 36-37).

**Ideas Concerning Design by Bruno Tomberg.** The author of the article proceeds from the standpoint that design is not a pursuit of style, but a turn of the mind. A fact preventing the propagation of design is that essential theoretical problems of design have been omitted in the surveys of exhibitions. The confusion in the evaluation may be stated in the appearance of the so-called industrial kitsch. An aim of the Republican scientific conference "The Artist and Industry 85" held in Tallinn, was to analyze the design as a phenomenon. Some reports were concerned with the historical formation of design and its theoretical starting points, and another part with the relations of design and industry. Reverberations of design as a trend of thought can be found in contemporary Estonian figurative art; however, considerably more striking is the influence of design upon applied art. The influence of design is at present especially strong in posters in connection with which one cannot speak about style but rather about the ideological and political influences. The best results in the field of design can be observed in informative graphics (pp. 41-45).

**Problems of Native and Alien Architecture (In the House of Tourism) by Ignar Fjuk.** An exhibition of architecture took place in the House of Tourism (in Tallinn) in April 1985. Its principal aim was to brisk up the interpreting the architecture as a process, to discuss the problems of the art of building and the possibilities of regionalism. Next to approved projects one could see sketches, visions, drawings and models, all together by 71 authors. The exhibition was characterized by an outspoken pursuit of the artistic aspect. And yet, the form did not become one of the main problems: the stressing of regionality, the problems of the environment were the most essential points. Special attention was devoted to the ethical aspect and to the utilization of building space; subject named first refers to national and historical peculiarities, and the second one implies to the models of settlements, their character and their spatial relations that are different in the culture of every country (pp. 46-49).

**On January 12th, 1985, Mai Lumiste,** a well-known Estonian art historian, breathed her last. M. Lumiste, born in 1932 in Narva, studied art history in Leningrad at the I. Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture. In 1975 she got her candidate's degree. At the beginning of Mai Lumiste's professional career her research work dealt with mediaeval painting; later on she became an outstanding specialist in mediaeval architecture. M. Lumiste's most important achievement was the elaboration of the concept of restoring St. Nicholas church (in Tallinn) and the carrying out of the project (p. 50).

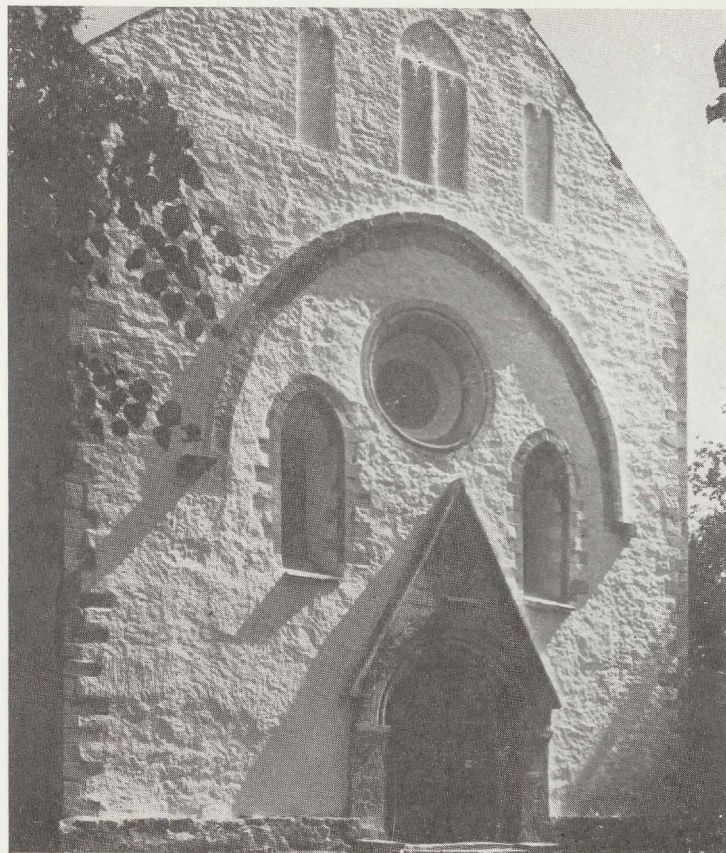
**On May 26th, 1985 died in Leningrad Pavel Mikhailovitch Kondratyev** who had close relations with Estonian culture and especially with Estonian artists who adhere to the so-called geometrical trend. P. M. Kondratyev studied art in Pefrograd, where his teachers were K. Malevitch and P. Filonov. Kondratyev's manner was influenced by the ideas and by the production of those masters. His own personal style was formed in the course of time: he represented an actual link between the trends that had arisen during his years of study and their reverberations at the time being (p. 56).

**About Valjala Wall Paintings, their Age and Origin, by Villem Raam.** In 1971-1974 fragments of paintings in the *al secco* technique were uncovered in the northern wall of the choir room in Valjala church, Saaremaa Island. They form an integral section of a destroyed cycle of pictures on the theme of the *Last Judgement*. They depict six apostles in ancient clothes, sitting in a canopy-shaped arcade. In the corners between the arches three quarter-figured angels are standing. The figures are characterized by a lively posture and by an abstract treatment of the draped clothes, which often fall in an unnatural manner. The nearest comparable examples of style can be found in Saxony, in

the art circle influenced by the Thuringian-Saxonian school of painting, in which Byzantine patterns were followed, but where also an awakening interest in cathedral Gothics could be felt. As an indirect example for the master of Valjala apostles one may consider the relief arcade on the barrier wall of the choir in the Liebfrauenkirche (Our Lady's Church) of Halberstadt as well as its follower, an analogical arcade with apostles in St. Michael Church of Hildesheim, the famous ceiling painting in that church as well as the illuminated manuscripts connected with the same theme. According to newer researches (Ghr. Schulz-Mons) those works of art got ready in ca 1220-1230. The initial Valjala church was completed in ca 1230, and soon after that the paintings were also made. *Terminus ante* is 1240, when the Saaremaa uprising broke out which was followed by a capital rebuilding of the church. In connection of the renovations the northern wall of the choir got new windows and the Westphalian-like palmetto frieze that was placed between the windows and the wall-painting. The art contacts with Saxonia and Westphalia arose in connection with an active wave of immigration to Estonia from the German countries, which took place after the conquest of the Baltic area by German invaders in 1227. (pp. 59-64).

# VALJALA SEINAMAALIDEST, NENDE VANUSEST JA PÄRITOLUST

VILLEM RAAM



106. Valjala läänefassaad.

## Mida leiti Valjala kiriku seintelt?

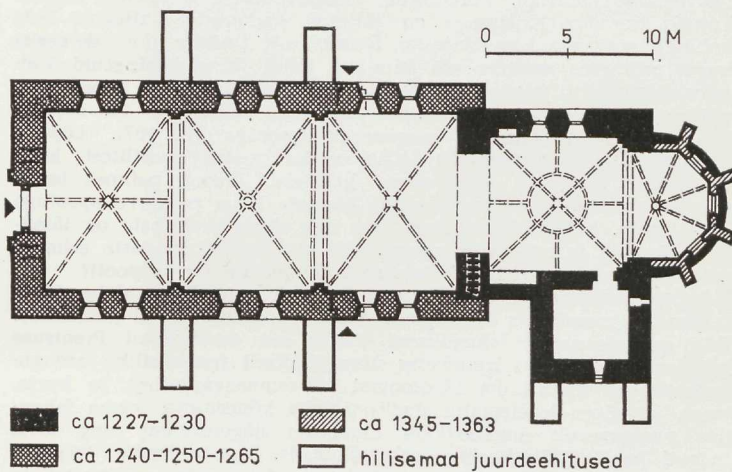
Luterlikule reformatsioonile järgnenud sajandite jooksul vähemalt kümne lupjamiskibi alla mattunud algset maalingupinda, mis olemiste kohaselt vähemalt pikihoones pidi säilinud olema, jõuti kolme suvega (1971—1974) avada ning konserveerida küllaltki tähelepandavas ulatuses. Täielikult vabastati lubivaibast kooriruumi põhjasein ja pikihoone lääneseina ülaosa (kilpkäärtoon). Neile lisandusid luureiselooga katseavamisest ka teistel seintel, konsoolidel ja päiskividel, selgitamiseks maalistasubstanti olemasolu ning ulatust. Leitud värvikujutised olid kõikjal kantud seinale sekotehnikas ja säilinud peamiselt katkenditena. Hõlpsama loetavuse huvides on katkendeid kergelt eemaldatava akvarellvärviga retuüitud.<sup>1</sup> Zanriit jagunevad paljandunud maalingufragmentid figuuraalseteks ja arhitektuurilis-dekoratiivseteks ehk dekoratsioonilisteks. Esimesed leiti koori põhjaseinalt, kuid kõikjal mujal, kaasa arvatud konsoolid, kapiteelid ja päiskivid, satuti vaid dekoratsioonimaali jälgedele. Viimaseid konserveeriti ulatuslikumalt üksnes pikihoone lääneseinal. Selgitava vahemärkusena olgu lisatud, et mõlemad maaliigid olid Lääne-Euroopa keskaegsete maalimeistrite tööpraktikas üldreeglina teineteisest selgesti eraldatud. Nad teostati tavaliselt eriline võimetega meistrite poolt ja valmisid sageli ka erineval ajal. Figuurimaal nõudis suuri kulutusi, sest seda tööd oskasid vaid vähesed ning mitte alati hõlpsalt leitavad meistrid. Trafaretse iseloomuga dekoratsioonimaal teenis esmajoones arhitektuuri, oli ehituse lõpliku kujundajana tavaliselt sõltuv ehitusmeistrite plaanidest, kus sageli isegi keerulisemate raiddetailide, näiteks kapiteelide või konsoolide kujutuslike motiivide esitamine oli jäetud maalrite hooleks. Rutiinseid kujundusvõtteid kasutava dekoratsioonimaalija töö ei kujunenud kalliks ja oli jõukohane ka kehvematele tellijatele. Värvilise dekooriga jäetud kirikuhoonet peeti üldiselt levilise arusaama kohaselt tühipaljaks toorikuks.<sup>2</sup> Oeldule on kohati heaks tõendiks Valjala dekoratsioonimaalingud — pikihoone läänepoolseil võlvikonsoolidel on lehtdekoor töödeldud mitte plastiliselt, vaid kuldoklasele pinnale punakaspruuni värviga maalitud! Sellest aga pikemalt allpool.

## Vaatluste tuumik — figuuraalmaal

Valjala kiriku arhitektuurilooliste analüüsitulemuste ajamäärangud on mitmeti seotud kooriruumi figuuraalmaalinguga, kuid nende vastastikuste suhete lähem vaatlus ei mahu paraku käesoleva kirjutise piiridesse. Nüüd aga põhiprobleemi juurde: mida kujutab endast Valjala koori figuuraalmaal? Võrdlemisi põhjalikult on selle kirjelduse esitanud V. V. Filatov 1980. aastal ilmunud pikemas kunstiajaloolises ülevaates Valjala maalingute kohta<sup>3</sup>, kuid käesolevas kirjutises sellest täiesti erinevat teed mööda hargnev ning erine-

vate tulemuste välja jõudev probleemikäsitus eeldab siiski veelkordset põgusat deskriptsiooni.

Algsel maalikrohvil säilinud fragmentide abil on maalingu algne kompositsiooniline lahendus hõlpsalt loetav. Kindlas geometriseritud rütmis moodustab ta horisontaalse võõndi, mis on ligikaudu 7 m pikk ja 2,15 m kõrge, hõivates akendealuse seinapinna koori põhjaküljel peaaegu täielikult (ill. 109, 112). Eriti iseloomulik on illusionistlik arhitektuurikujutus, mille moodustab kuuest ümkaarsest arkaadist koosnev kaaristu. Tähelepandaval viisil on pungkapiteelidega arkaadisammastele toetuvad kaared arhitektuurse mõjukuse suurendamiseks markeeritud tervenisti kolme arhivoltit meenutava värvitriibuga. Need imiteerivad tõelise kolmeastmelise kaare profiileeringut. Ülemine arhivoldiaste moodustab kiilkaare taoliselt tõusva tsibooriumisilueti ja lõpeb ülal varagootikult püstjaks sirutunud käbitaolise pungaga. Arkaade raamistavaid sambatüvesid kaunistab vertikaalne murd- ja lainejoon, millega on taotletud illusionistliku kujutise loomist eriti hilisromaanikas eelistatud rikkavormilisest spiraalsambast. Igas arkaadis on madal troonitaoline iste, mille külgsammastel on samasugused varagootikale osutavad pungkapiteelid, nagu eespool kirjeldatud kaaristusammastel. Figuurid on antiikses



107. Valjala kiriku skemaatiline põhiplaan



108. Fragment esimesest vasakpoolsest apostlifuurist.

rõivastuses ning kujutavad ilmselt apostleid, kes Kristuse imetooliku ülestõusmise kui ka taasilmumistootuse tunnistajatena on *taevaliku Jeruusalemma* kaaristu all pandud aujärjele istuma. Kõigil on pea ümber nimbused ja käes pikad tekstilindid, mille šriff kujutatu nimega või kristoloogilise kuulutusega on kas hävinud või juba algselt puudunud. Apostlikujutistele iseloomulikud paljad jalad on säilinud vaid ühel (vasakult teisel figuuril). Ülal, kaarte vahele jäävates vikkelnurkades paiknevad imetlevalt ette sirutatud kätega ja külgedele laiuvate tiibadega kolmveerandfiguurilised inglid, kelle tiivaotsad on kergelt üles pööratud(!)

Koloriidilt on maaling kuldsest soe ookerkollane, mida mõjukalt täiendab elegantselt liikuva ning graafilise selgusega kontuure järgiva joonestiku pruunikalt varjutatud punane. Muud võimalikud värvid on peale paigutuse musta jäägitult haihtunud või halliks tõmbunud. Ette olgu lisatud, et ühtlaselt kahekümneks südamekujuliseks mustrimotiiviks põimitud palmetifriis, mis eraldab apostlite arhitektuurse võõndi ülal paiknevaist akendest, on hilisema päritoluga lisand. Moodustamata kaaristuga läbimõeldud tervikut ulatub friis hoolimatult varjama apostlite baldahhiinkaari kroonivaid punkkabisid, lõigates neid paiguti koos inglitiibadega järsult läbi.<sup>4</sup> Kaaristu parempoolne otsalõik (mitte palmetifriis!) koos äärmise baldahhiinambaga on jäänud hilisemate, 1260. aastate paiku koos võlvlaega ehitatud nurgapostide varju (ill. 111),<sup>5</sup> tuvastades täiesti ühemõtteliselt suhtelise kronoloogia skeemi: algkabeli kaaristumaaling — koori võlvimist tähistavad nurgapostid — kiriku valmimist tähistav palmetifriis.

Tõenäoliselt on kirjeldatud apostliterivi sisuliselt seotud viimse-päevakohtu teemaga, kuid selle juurde ilmselt kuulunud keskne kujutis trooniva Kristusega on jäljetult kadunud.<sup>6</sup> Valitseva tava kohaselt pidi see ka *Majestas Domini* või *Deësise* (loe: dé-eesis) kujul paiknema apsiidis või äärmisel juhul lääneseinale, kuid Valjalas likvideeriti algne läänesein pikihoone ehitamisel ja asendati võidukaare ning letneriga; ümarapsiid aga lammutati 14. sajandi teisel poolel ja asendati praeguse polügooniga (ill. 107).<sup>7</sup> Lõpuks puuduvad peale kohtumõistja-Kristuse ka pooled apostlitest, keda ühtekokku teatavasti peab olema kaksteist. Ilmselt paiknes teine, põhjaseina maalingule analoogiline kaaristu kuue puuduva apostliga koori (resp. kabeli) lõunaseinal, kus aga algne krohvkatte on täielikult hävinud ja asendatud uuega. Või ei jõutudki saarlaste esimese suurema ülestõusu tõttu põhjaseinast kaugemale (vt. allpool)?

Viimsepäevakohtu teema oli varakristlikust sajanditest alates laialt levinud ja moodustas 13. sajandil kujutava sakraalkunsti põhiteema. Eriti suurejoonelise lahenduseni jõudis see teadupäraselt Prantsuse katedraalplastikas. Väljendades ühemõtteliselt feodalistliku arenguformatsiooni hierarhilist ideoloogiat ja samaaegselt hea ja kurja, taeva ja põrgu lepitamatut dualismi, viis kõnesoleva teema lahendus paratamatult maailmalõpu drastiliste nägemusteni ning levis paiguti ka Eesti keskaegses sakraalkunstis, kus ta lisaks Valjalale oli üllatavalt suurejoonelisena esindatud Muhu seinamaalingutel ja veelgi mõjukamalt unikaalses terrakotaplaktikas Tartu Jaani kirikus.

## Kust on kompositsiooniline lahendus pärit?

Dokumentaalse andmete puudumise tõttu on küsimusele võimalik vastata üksnes stiil kriitilistest võrdlustest tulenevate otsustuste põhjal. Neid otsinguid on otstarbekas arendada kahes erinevas reas, käsitledes figure parema ülevaatlikkuse huvides lahus arhitektuurilisest kaaristukompositsioonist. Mõlemad lähtuvad ilmselt ühistest allikatest, kuid nende arenguspetsiifika ei näi mahtuvat ühtsesse vormiskeemi. Maalingu üldpildist kinnituvad juba esimesel pilgul mäluokraanile kolm valitsevat põhimotiivi — ümarkaarne arkaadistik, toogades istuvad figuurid ja sirutunud tiibadega inglid vikkites. Skeem sammaskaaristuga on vana. Ta pärineb vanarooma arhitektuurist ja seostub hiljem figuraalsete motiividega peamiselt illumineeritud käsikirjades, antependiumidel ja relikviaaridel.<sup>8</sup> Eriti levinud oli kaaristumotiiv hilisromaanikas, nii plastikas kui monumentaalmaalis. Hilisromaanil perioodil rajati seniste uurimuste kohaselt ka Valjala kirik, mille vanima ruumiga (praegune koor) on kõnesolev maaling seotud. Kuid kust leida Valjala apostlismaalingu päritolu ja vanuse võimalikult tõepäraseks määramiseks kõige tabavamad ning tõestusvõimelisemad võrdluskäited?

Otsingud on vaja suunata ilmselt sinna, kust 13. sajandi algul, pärast vallutussõja lõppu siirdus Eestisse valdav osa immigratsioonist, kust tulid kiriku ehitamist organiseeriv kleerus ja selle poolt värvatud ehitusmeistrid, kiviraidurid ja maalikunstnikud. Nendeks lähtepiirkondadeks olid esmajoones Vestfaal, Reinimaa ja mitte viimases järjekorras ajalooline Saksimaa, mis hõlmas põhiosa Saksimaa idapoolsematest aladest. Kasutada oleva informatsiooni kohaselt näivad just Saksimaal leiduvat Valjala apostlitemaalingu konkreetsemaks määramiseks kõige tabavamad võrdluskäited. Meenutan neist esmajoones Halberstadt Liebfrauenkirche kooriruumis barjäärtaoliselt vaheseinal (sks. Chorschranken) paiknevat kaaristukompositsiooni istuvate apostlitega. Uuemate uurimuste kohaselt valmis Halberstadt kooriseina kompositsioon 1220. aastail. Veel sama dekaadi lõpus ning samade meistrite poolt loodi teine analoogiline kaaristukompositsioon Halberstadt naaberlinna Hildesheimi St. Michaeliskirches.<sup>9</sup>

Äsja mainitud kirikute koori barjääriseinte apostlikaaristud kuuluvad tänini saksa kunsti tippsaavutuste hulka ja olid juba valmides laialt teatud ning imetletud. Eriti lähedane Valjala kompositsioonile on Halberstadt koorisein. Väheoluliseks sisuliseks erinevuseks on sealsete lahenduste seotatus Neitsi Maarjaga (resp. Kristusega), kes seitsmenda figuurina paikneb nii Halberstadtis kui Hildesheimis kuue apostli keskel. Märksa suurem erinevus on teostusmaterjalis: võrdluskäited mõlemas kirikus ei ole maalingud nagu Valjalas, vaid koloreeritud reljeefid (ainult inglite kolmveerandfiguurid Halberstadtis on kujutatud värvide abil). Viimastest johtuvad kõige täheldatavamad lahukuminekud, ilmnedes peamiselt figuuride voldistiilis (vt. allpool).

Erinevustest märksa olulisem on siiski kompositsioonide omavahealine sarnasus. Nagu Halberstadtis nii ka Valjalas on figuuride kompositsiooniline hoiak elavalt rühmitatud, kuid seejuures ometi ühtseks tervikuks suletud. Üldist terviklikkust rõhutavad mõlemad äärmised figuurid, mis koos inglitega maalingu välimistes nurkades on kontakti otsivalt pildi keskele pööratud.<sup>10</sup> Kirjeldatud tähelepanek on stiili määranul mitmeti oluline. Romaanipärasele kompositsioonile üldiselt võõra nähtusena osutavad elavad poosipöörded pigemini varagootilisele arengutendentsile. Eriti märkame seda Halberstadtis ja Hildesheimis, kus sisemist kompositsioonirütmi on omavahel vastamisi pööratud positiividega silmatorkavalt aktiveeritud. Täpselt sama tendents ilmneb tagasihoidlikumalt ka Valjalas: pooside järgi jagunevad siin figuurid kaheks kolmikuks, kusjuures mõlema kolmiku keskmine figuur (vasakult teine ja viies) istub võimalikult otse asetatud põlvedega, kuid mõlemad naaberfiguurid koos hooga ülakeha pöördega on suunanud järsult oma põlved üksiku keskmise poole. Märkimisväärne sarnasusjoon!<sup>11</sup>

Figuuride läbikaalutult elavale positiivile lisandub kõikidel võrreldavatel kompositsioonidel käte elav ning aktiivne hoiak. See on täheldatav nii inglite kui apostlite juures, kuid kontuurjoonte suurte kadude tõttu jäävad siingi võrdlused mõneti puudulikeks ning üldmuljeliseks (ill. 108, 111, 115, 117). Inglise juures tabatavad sarnasusjooned on aga mõlemapoolsetest kadudestki hoolimata ilmsed. Käte ettesirutatud hoiak osutab vallandunud üllatusele ning imetlusele, sümboliseerib rõõmulaulu ja -hõiset.<sup>12</sup>

**Arkatuur** on Halberstadtis Valjala omaga ärvahetamiseni sarnane. Sarnad on Valjalas mõneti lihtsamad ja ürdistatud, mõneti gootilikumad, kuid kõikidel võrreldavatel kaaristutel on nad kujutatud mingil määral spiraalsetena (ill. 112). Kapiteelid on Valjalas toorikutaoliselt lapidaarsed ega oma võrdluskaaslaste plastilist vormivimistlust (võimalik, et vorme detailiseeriti värvi abil, mis pole säilinud). Tähelepanev on talumiplaadi järsult ülespoole laienev profiil, mis näib otseselt tulevat Bütsantsi eeskujudest; Hagia Sophia (VI saj. algupoolelt) või umbes samal ajal ehitatud San Vitale kirik Ravennas omavad eriti iseloomulikuks peetud sambatalumeid, mis on tugevalt ülespoole laieneva kujuga. Ülekantuna maalikunsti leidub analoogiline talumiprofiil näiteks 10. saj. lõpupoolel St. Aethelwoldi benediktsionaalis (Winchesteri koolkond); isegi astragaal on Valjalat meenutavalt pigem tüvesevõru kui samba kaelarõngas.<sup>13</sup> Kuid igati analoogilised kapiteelitalumid esinevad meid otseselt

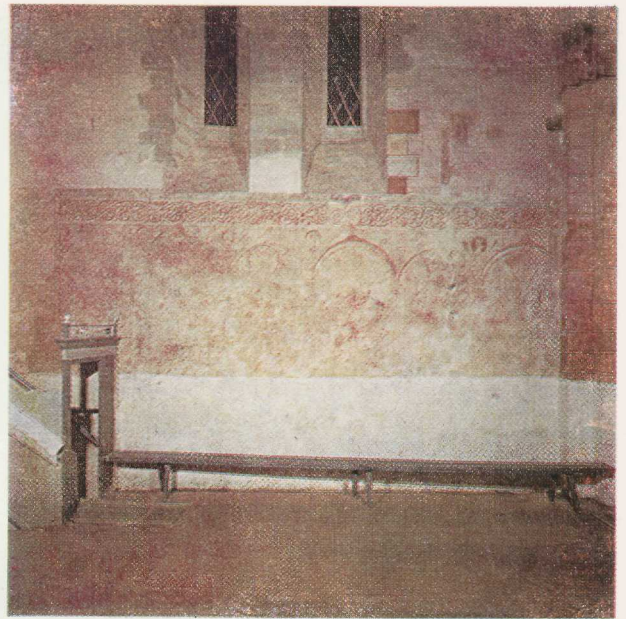
huvitavas Hildesheimi St. Michaeliskirches!<sup>14</sup> Valjala kapiteel ise on vanamoodsa talumi all ajastule vastavalt muutunud varagootilikuks pungkapiiteeliks, mis kordub peegelpildina ka samba baasikujunduses (ill. 111, 115). Sarnasusjooned jätkuvad ka arkaadide kaarekujunduses, mis kõikidel võrreldavatel objektidel on profileeringuskeemilt kolmevöödilise liigendusega. Ulemine kaarevööt ei oma Halberstadti kooribarjääril tsibooriumitaolist tõusu, kuid on seevastu Hildesheimis rõhutatult esile toodud. Ja lõpuks sarnanevad ilmselt ka proportsiooniskeem ja dekoratiivne raamistus. Muide, nii Valjalas kui Halberstadis küünib kompositsiooni ulatus 2,15 meetri kõrguseni! Häärmastav kokkusattumus. Kõigil on samuti ühine romaanilik proportsiooniskeem: ruudust lähtudes vastab arkaadi samba kõrgus arkaadi laiusele ja arkaadikaarte tšenter paikneb ruudu ülemise külje ja selle poolitaja, arkaadi pikitelje lõikepunktis.<sup>15</sup> Kaaristut ümbritsevast raamistusest pole Valjalas jälgi leitud. See nähtavasti puudus, sest vastasel korral poleks hiljem olnud vajadust tänini püsinud täiendava horisontaalfriisi tegemiseks.<sup>16</sup>

#### Paar sõna völdistiilist

Keskaegset figuurikäsitlust iseloomustab kõige väljendusrikkamalt rõivate juurde kuuluva völdistiku esitusviis ja vormimismaneeeri iseärasused. Tavaliselt nimetatakse neid koondmõistena lihtsalt völdistiilik. Valjalas on see suurelt osalt sõltuv graafiliselt varjutatud maalimisviisist, mis tunduvalt erineb skulptuuri valdkonda kuuluvate reljeefide völdistiilist nii Halberstadis kui Hildesheimis, varjates esimesel pilgul olematuks mitmed olulised ühisjooned ning ka ühise päritolu oletatud tunnused. Valjala istuvate figuuride juures domineerib vasemalt ülalt diagonaalselt alla parema kää suunas liikuv (ill. 111) ning edasi üle parema põlve laskuv völdikimp, mis lõpuks horisontaalsete ning  $\Omega$ - või V-kujuliste völdidena jalgadele vajub (ill. 116, 117). Üksikmotiivina äratav tähelepanu voolavalt langev avar varrukavolt, mis jätab käevarre osaliselt katmata (eriti ilmekana säilinud paremal esimesel figuuril; ill. 115) ja toob elavalt esile ilmeka kää. Rafineeritud sõrmed meenutavad prantsuse ja inglise 12. sajandi miniatuurikunsti hilisromaanilikult artistlikku käsitluslaadi, millega Valjala maalimeister pidi ilmselt tuttav olema.<sup>17</sup>

Peamised erinevused võrreldavate vahel ilmnevad üksikutes völdides või völditüüpides. Halberstadti skulptuurilisel reljeef-figuuril on iga üksik völd muutunud suhteliselt rahulikuks ning ühtlaselt voolavaks. Sellesse näib olevat imunud midagi Prantsusmaa katedraalplastikast, mis 13. sajandi algusveerandil peamiselt üle Magdeburgi, Strasbourg ja Bambergi oli otsustavalt hakanud mõjutama saksa skulptuuri arengut.<sup>18</sup> Hiljem valminud Hildesheimi apostlireljeefis märkab seda selgemini kui varem valminud Halberstadti figuurides, kuid tollal Saksa maalikunsti kõrgpunkti jõudnud nn. sakmestili (sks. Zackenstil) rõhutatult lineaarseid ning rahutuid iseärasusi võib vaadeldavatel reljeefidel vaid aimamisi täheldada. Vaadeldavais figuurides valitseb plastiliselt voolav põhikarakter. Erinevalt reljeefskulptuuridest määrab Valjala apostlite käsitluslaadi tundeliselt liikuv kontuurjoon ning selle mõneti närviline ning rahutu vormirütm. Tähelepanuvõrralt arvukad ning teravalt artikuleeritud on Valjalas völdid, mis kulgevad horisontaalselt või pooleldi diagonaalselt. Eriti iseloomulikud on kitsalt rööpkülgsete üksikvöldid. Need liiguvad nagu nõõritaolised rihmad risti üle kää või põlve kontuurjoonte (ill. 111, 115). Paindlikele «nõõrvöldidele» lisanduvad paiguti tihedad ning teravad kolmnurkvöldid (eriti hästi säilinud vasakus nurgas kujutatud inglil ja vasakult neljanda apostli rinnal; ill. 110, 117). Detailsem analüüs on väheste völdisäilmete tõttu võimatu, kuid fragmentidenagi mõjub völdistiil Valjala apostlimaalikul kuidagi abstraktsena. Antikiseeriv rõivas on muutunud iseärasvaks dekoratiivseks vormiks, kehast «võõrdunud» fenomeniks, mille mõneti eklektilises völdistikus ilmneb sakmestilile iseloomulik arenguline vastuolulisus. Selles, nagu kogu figuurikäsitluseski, on ühtaegu tajutavad varagootikale omane liikumiserksus, joone ja vormi dünaamiline nõtkus, kuid samas ka Lääne-Euroopa ja Bütsantsi illumineeritud manuskriptide vanemad traditsioonid, mille juured ulatuvad mitte ainult 12. sajandi keskpaika, vaid sügavale 10. ja 11. sajandisse.

Bütsantsi miniatuuride ja tarbekunstiliste väikevormide mõju oli Lääne-Euroopas eriti valdavaks paisunud pärast Konstantinoopoli vallutamist IV ristisõjas (1204). Loendamatu Bütsantsi kunstiaarded rändasid sõjasaagina või muul viisil läände, kus neid ohtralt kopeeriti või eeskujuna kasutati. Öhtumaale polnud see kaugeltki esimene tutvus antiikkunsti idaeuroopaliku pärandiga, kuid 13. sajandi algul osutus situatsioon arenguliselt eriti põnevaks. Just samal ajal oli alustanud pidurdamatu ekspansiooni katedraaligootika ning muud temast sõltuvad kunstiliigid. Nendes risttuultes, mis haarasid tollal katoliikkliku Euroopat, sündis ohtralt uusi komplitseeritud koolkondi, mille üheks tuntumaks ning ulatuslikumaks esindajaks on Saksamaa idapoolset regiooni hõlmav nn. *Tüüringi-Saksi* hilisromaa-



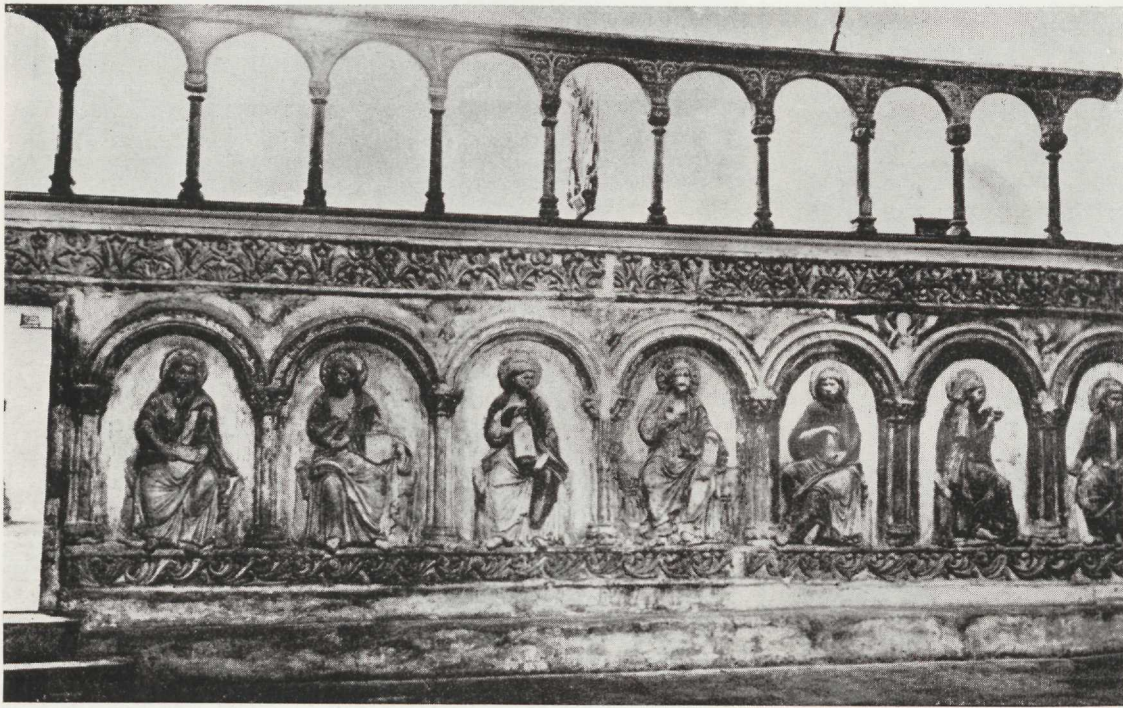
109. Üldvaade maalingule koori põhjaseinal.

110. Fragment maalingu vasakust ülannurgast inglifiguuriga.

111. Fragment esimesest parempoolsest apostlifiguurist.



112. Maalingu skeem V. V. Filatovi järgi.



113. Halberstadti Liebfrauenkirche koori barjäärvahesein apostliriviga (koori põhjaküljel).  
114. Maarja surm. Wildenkirche lääne-eeskojast (praegu Weida Linnakirikus). Kontuurjoonis F. Klopfleischi järgi.





nilik maalikoolkond. Selle tekkepiirkonna geograafilise ulatuse ja stiililaadi määrajateks on meile juba tuntud kunstikeskused Magdeburg, Halberstadt ja Hildesheim.<sup>19</sup> Koolkonna õitsenguperioodiks peetakse 13. sajandi esimest kolmandikku, kuid selle mõju ulatus paiguti ka sajandi teise poole ja omas arengulisi rööbiknähtusi Reinimaal<sup>20</sup> ja Vestfaalis<sup>21</sup>. Tüüringi-Saksi maalikoolkonna põhitunnuseks on juba eespool mainitud sakmestiil, millest ei näi olevat täiesti vabad ka Halberstadti reljeefid<sup>22</sup> ja mis on paiguti iseloomulik Valjala apostlimaalingu voldistiilile ning figuurikäsitlusele.

Kõnesolevat hilisromaani koolkonda põhjalikumalt tundmata on raske täpsemalt määratleda selle suhteid Valjala maalinguga, kuid informatsiooni puudulikkusest hoolimata on küllaltki põhjusi oluliste järelduste esitamiseks. Tõenäoliselt lähtus Valjala apostlitemaali meister kas või osaliselt samadest allikatest, millega olid seotud apostlireljeefid Halberstadis ja Hildesheimis. Nendeks allikateks on esmajoones Goslari *Rae-evangeliar*, sellest sõltuv nn. *Wolfenbütteli mustiraamat* ja *Hildesheimi St. Michaeliskirche laemaal*. Need valmisid 13. sajandi algusveerandil ning omavad bütsantsi eeskujude dominantist hoolimata gootikale osutatavat värskest ning elulähedust.<sup>23</sup> Kaudselt viitavad läänepoolsetele arengutendentidele muide ka pikad lehvivad tekstilindid, mis bütsantsi kunstile olid üldiselt võõrad. Valjalas lisanduvad neile prantsuse-inglise kunstiringist pärit pikad artistlikult vormitud sõrmedega käed, mille žestikulatsioon liigub bütsantsi kunsti ja gootika vahemaal. Üllatavalt on Goslari *Rae-evangeliarile* lähedased Valjala maalingut valitsev kuld kollaselt punakas üldkoloriit ja «möörvoltide» ning järsult nurgeliste voldirühmade tähelepanev osatähtsus voldistiili üldises kontekstis<sup>24</sup>.

Võrdlevate otsingute jätkamisel vajaksid tulevikus lähemat vaatlust eespool loetletud võrdlusnäidete lähikonnas valminud illumineeritud käsikirji, mida tuntakse Halberstadti toompraosti *Semeca Missaalina* ja võib-olla ka Braunschweigi toomkiriku arvukad seinamaalingud (eriti nelitise võlvil), mida vastupidi vanematele arvamustele on uuemas literatuuris dateeritud aastasse alates 1226—1227.<sup>25</sup> Need iseloomustavad koolkonda laiemalt ja on paiguti küllaltki lähedased Valjalas esindatud stiililaadile, mis pole kaugeltki ühtlane ega esinda sakmestiili äärmuslikke näiteid. Olen varem võrdlusnäitena meenutanud ka Tüüringi Widenkirche freskofragmenti Weidas, mida dateeritakse 13. sajandi algusesse<sup>26</sup> ja mille voldistiilis ning kätekäsitluses on temaatilisest erinevusest hoolimata Valjala maalinguga üllatavaid sarnasusjooni ja ühtelangevaid detaile. Kõnesolevat stiilijooned levisid ka väljapoole Saksi kunstiringi — Reinimaale ja Vestfaali, kus eriti Soesti Nikolaikabeli apsiidimaalingud, mis valmisid oletuste kohaselt 13. sajandi II veerandil,<sup>27</sup> vastavad voldistiili detailide osas paiguti hämmastava täpsusega Valjala voldifragmentidele (ill. 120). Ka poolfiguuri käsi apostli baldahiini kohal on nagu Valjalast kopeeritud. Erinev on vaid arkaad ja üldkompositsioon. Esitatud näidetest ilmneb, et Valjala apostlimaaling sobib ajalisel 13. sajandi 30-ndaiste aastasse, kõigub vormikäsitlusest nn. voolava stiili ja sakmestiili vastuolulises põimingu ning on ilmses suguluses ajaloolise Saksimaa mõjuka kunstiringiga.

### Kokkuvõtvalt suhetest kiriku arhitektuuriga

Kiriku juures toimunud ehituslooliste uuringute tulemused on täielikus kooskõlas maalingute analüüsimisel selgunud ajaliste ja geneetiliste määrangutega. Neid omavahel seostades ja resümeerides kujuneks kiriku kunstilisest arenguloost alljärgnev skeem (ill. 107): 1. Ca 1230 valmis Valjalas väike algkirik, millega vallutajad tähistasid 1227. aasta ajaloolist võitu. Algkirikule kuulusid praeguse kooriruumi seinamüürid koos käärkambriga; nüüdse võidukaare kohal oli algkiriku läänesein välisportaaliga ja nüüdse polügooni kohal seisis romaanipärane ümarapsiid.<sup>28</sup> Kirjeldatud kavatis sarnaneb Mõõgavendade ordu poolt hiljemalt 1207 ehitatud linnusekabeliga Riias ning oli ilmselt ka selle eeskujul projekteeritud. Peatselt pärast ehituse valmimist ning ilmselt veel enne saarlaste ülestõusu 1230. a-te lõpul ning enne pikihoone kavandamist maali algkabeli seintele tõenäoliselt viimsepäeva kohtu teemat kujutav pildisari, millest on säilinud kuue apostliga kaaristukompositsioon. Saksimaalt lähtunud immigratsiooni aktiivsus oli loomulikuks eelduseks ehituses ja maalingus ilmnevate kunstisuhete kujunemisele ja vajalike meistrite värbamisele.

2. Stiilikriitiliste arvestuste kohaselt asuti 1240-ndate aastate paiku kihelkonna teenendamiseks väikeseks osutunud algkiriku suurendamisele — ehitati nüüdne pikihoone. Algkirik muudeti seejuures kooriruumiks ja kabeli läänesein asendati avara võidukaarega, mis ühendas vanad ruumid uue pikihoonega. Pikihoones säilinud üksikute võlvikonsoolide vormikujunduslikust iseloomust võib järeldada, et Saksimaalt, ilmselt Riia toomi kaudu Hildesheimist pärines vestfaallaste kõrval ka osa ehitusmeistritest, kes jätkasid maali- ja maalmistri poolt alustatud kunstikontakte Kesk-Saksamaa idapoolse kunstiringiga.

3. 1260-ndate aastate algupoolel jõuti kogu kiriku võlvimiseni. Koori idapoolsetesse nurkadesse ehitati võlvlae (resp. kilpkarte) toeks nurgapostid (vrld. Riia toomi transeptiga), mis osaliselt ulatusid varjama ka apostlitemaalingut koori põhjaseinal. Tööd toimused tõenäoliselt Vestfaalist, teisest suurest immigratsioonikoldest pärit meistrite juhtimisel, kes ehitustööde lõppedes täitsid ka



115. Fragment esimese parempoolse apostlifiguuriga (E. Jänese paus).



116. Fragment esimestest vasakpoolsetest apostlifiguuridest.

117. Fragment kolmandast parempoolsest apostlifiguurist (E. Jänese paus).



dekoratsioonimaali valdkonda kuulunud ülesandeid. Nad viimistle- sid interjöörikuunduse Vestfaalist kaasa toodud mustrijooniste järgi, kasutades dekoratiivset vuugistikku, raidvorme imiteerivat konsooli- ja kapiteelidekoori, roide- ning kilpkaaRELinte ja raa- mistavat friisi. Viimaste hulka kuulub eriti tähelepandavana apostli- maalingut ülalt raamistav palmetipõiming, mille ulatus arvestab juba koori nurkadesse paigutatud võlvitugesid. Lähemad eeskujud asusid Wormbachis, Soestis ja nendega seotud arvukates Vestfaali kirikutes, mille dekoratsioonimaalid olid enamikus valminud 13. sa- jandi keskpaigaks. Näiteks juba 1240 paiku Soesti Hohnekirches Püha hauaniši dekoratiivmaalingutes esinevatele palmetibordüri- dele vastab Valjala palmetifriis otse koopialiku täpsusega.<sup>29</sup>

4. Vähem kui sada aastat hiljem, suure Jüriöö ülestõusu aastal 1343 rüüstati ning purustati muuseas põhjalikult ka Valjala kirik, mis oli sõjaliselt tugevasti kindlustatud. Sama sajandi kolmandal veerandil kirik restaureeriti ja kujult aegunud ümarapsiid asendati hilisgootilise polügooniga. Muutunud maitseuuna ajendusel likvi- deeriti (osaliselt?) ka vana röömsameelne dekoratsioonimaal, kuid apostlitekaaristuga seotud kompositsioon langes suurelt osalt ümber- ehituste ohvriks. Seinad varjati punakasroosa värvkattega, mille monotoonset üldmõju oli püütud elustada punakaspruunja dekora- tiivvukkide võrguga ja arhitektuuridetailide paigutise marmoreeringu- guga. Muide — samasuguse roosakaspunase värvkatte said samal ajal ka Kuressaare piiskopilinnuse esindusruumid, mille meistriteks olid Valjala uue koorilõpmiku püstitajad. Ilmselt esindas ühtlane roosakaspunane seinavärvus 14. sajandi teisel poolel valitsenud hilisgootilikku suurmoodi.

#### Optimistlik algus, kuid mis saab edasi?

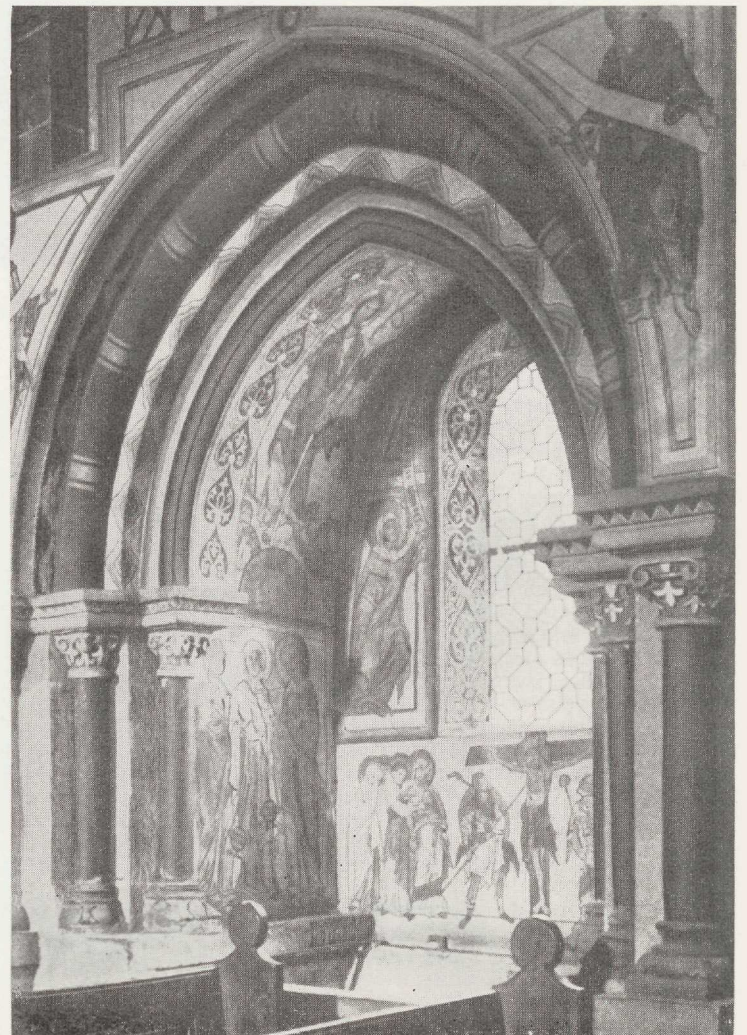
1970. aastate algupool on Eesti keskaegse maalikunsti restaureeri- mis- ja uurimistõusse jäänud püsima märkimisväärse etapina, mis on oluliseks, kuid ühtlasi ka mõtlemapanevaks jätkuks eelkäijate kurvalt ajaraskustesse soikunud tööle ühel sinise kunstiajaloo vist kõige viljatumaks jäänud haruteel. Mõtlen J. Gahlnbäcki vaeva- nägemistele 1913. ja 1914. aasta suvel Muhus ja Karjas ning H. Kjellini hasartsele pealehakkamisele 1923. ja 1924. aasta suvel Karjas ja Ridalas. Ja nüüd, tervenisti pool sajandit hiljem välga- tas tolel umbekasvanud haruteel uuesti midagi röömsat. Eesti NSV Kultuuriministeeriumi Muuseumide ja Kultuurimälestiste Inspekt- siooni algatusel ja tookordse vaneminspektori Eda Liini aktiivsel organiseerimisel asuti selgitama Eestis säilinud seinamaalingute teh- nilist seisukorda, mis pikki aastakümneid polnud kedagi tõsisemalt huvitanud. Meenutagem Muhu kurba lugu! Tähelepanu pöörati 1970. aastate algul siiski mitte ainult varem tuntud maalingufrag- mentidele Muhus, Ridalas ja Karjas, vaid püüti välja selgitada monumentaalmaalingute võimalikku olemasolu ka teistes vanemates ehitismälestistes. Üksikud varem tehtud tähelepanekud sõjajärge- seil aastail olid põhjastanud optimistlike ootusi.<sup>30</sup> Vastutusrikka ning tehniliselt keeruka töö teaduslikuks juhendajaks kutsuti kõr- gema kvalifikatsiooniga restauraator V. V. Filatov Moskvast.<sup>31</sup> Tööd algasid hoogsalt, koondudes 1969. aastal teatavasti Muhu kirk- kusse.<sup>32</sup> 1970. aastal lisandusid tööd Kaarma kirikus ja 1971. aastal ka Valjala kirikus, mis jäigi tookord viimaseks tööobjektiks.

Eriti üllatuslikuks kujunesid tulemused Valjalas, kuna erinevalt maalileidude osas hästi informeeritud Muhu ja Kaarma kirikust oli Valjala kohta teada vaid W. Neumanni üldsõnaline märges aastast 1908.<sup>33</sup> Kuid mõnedki üllatuslikud ning varem tundmatud maa- lingufragmentid paljandusid ka Kaarmas<sup>34</sup> ja alates 1941. aastast raskelt kannatanud Muhu kirikus, millest on «Kunstis» juba varem olnud pikemalt juttu. Nii kogunes kolme-nelja lühikese suve jook- sul arvukate keskaegsete maalifragmentide näol täiesti uus infor- matsioon, mille tähtsust eesti kunstiajaloo vanemas arengupildis oleks raske üle hinnata. Alustatud tööd tolel unustatud haruteel tuleb kindlasti jätkata. Kuid asjal on ka teine pool — samaväärselt raske või raskemgi oleks üle hinnata avatud ning restaureeritud maalingute pideva hoolduse vajadust. Vaja on just pidevat, mitte kampaanialikku hooldust, mis kultuurimälestiste kaitse puhul kipub paiguti muutuma juba rahvuslikuks traditsiooniks. Muude murede hulgas on ammugi selgunud, et meil on vaja sellist kvalifitseeritud restauraatorit, kelle esmaseks huviks ja tööks on Eestis säilitatava ajaloolise monumentaalmaali restaureerimistehnoloogia uurimine ning selle tehnoloogia arendamine, leiusubstanti hooldamise otsene ning vastutav juhendamine ja edasiste avamistööde organiseerimine (kas või piiratud katselappide ulatuses, mis vajaduse korral taas suletakse). Teisiti pole kõnesoleva ajaloolise kunstilliigi moraalne positsioon meie rahvuslikus kultuurikeskkonnas mõeldav. Ja teisiti pole mõeldav ka garantii, mis tagaks säilimise, kaasaegset metoo- dikat arvestava eksponeerimise ja kunstiajaloolise selgitustöö.<sup>35</sup> Kogemused on kurvalt kinnitanud, et gastrolööride abiga ei jõuta mainitud ülesannete lahendamisel kuigi kaugele. Need võõrad abi- mehmed tulevad õhinaga, kuid kaovad peatselt tagasi vaatamata. Oma restauraatorile mõeldes olgu rõhutatud, et rahvusvahelise positsiooniga maalinguid-hoolealuseid polegi nii vähe ja et avas- tamata «varud» monumentaalmaali valdkonnas on Eestis hoopiski suuremad kui üldiselt arvata osatakse. Praegu tunneme tegelikult ikkagi ainult juhuleide, rahuldume paremal juhul nende juhuleidude juhutise hooldamisega ega küsi — seltsimehed, mis saab edasi?!



118. Ingliseuur hästisäilinud käega.

119. Soest. Maalitud ornament Hohnekirches.





120. Apostlikaar koos poolfiguuriga kaarel. Soesti Nikolaikabeli apsiidilt (XIII saj. II veerand). Näide Valjalas valitsevast voldistiilist (sakmestifil) Vestfaalis.

- <sup>1</sup> Nüüdisaegses konserveerimispraktikas on alge maalingusubstantsi igasugust retuseerivat täendamist üha rangemalt vältima hakatud. Üldistav rekonstruktsioon on erandjuhtudel soositud üksnes neutraalses grisaille-toonis. Vt. viide 35.
- <sup>2</sup> Claussen, H. Zur Farbigkeit von Kirchenräumen des 12. und 13. Jahrhunderts in Westfalen. — Westfalen. 56. Band. 1978. Heft 1—4, lk. 18—23.
- <sup>3</sup> Филатов, В. В. Фрагмент стеной живописи в Вальяле. — Памятники культуры. Новые открытия. Ленинград, 1980, lk. 198—208. Kirjutise peamiseks väärtuseks on maalileiu enam-vähem üksikasjalik kirjeldus, millele autori formaalsed tööaruanded (1971—1974) ENSV Kultuuriministeriumi Teaduslik-Metoodilise Nõukogu arhiivis olulist uut ei lisa. Eriti oluliseks osutub kirjutisele lisatud leiufragmentide skeem, kuna selle valmimisest möödunud kümne aasta jooksul on mitmed tähtsad detailid hävinenud. Filatov seob Valjala kiriku maalingud kooris ja järelikult ka ehitamise piiskop Fulco tegevusega Eestis 1172—1177, mis minu arusaamist mööda on ebareaalne ja vastuolus Saaremaa poliitilise ning kunstiajaloolise arenguga. Üksikasjalik oponeerimine ei mahu käesolevasse kirjutisse.
- <sup>4</sup> Filatov ilmselt eksib, arvates, et palmetifriis apostlimaalinguga ühisesse algkompositsiooni kuulub ning et see kaaristuga õnnestunult seotud on; *op. cit.* lk. 202.
- <sup>5</sup> Raam, V. Valjala koorilõpmiku ajalise määrangust ja Kuressaare piiskopilinnuse meisterkonnast. — Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt 2. Tallinn, 1978, lk. 233. Koori võlvimine ja koori praeguste akende ehitamine toimus II ehitusperioodi lõpul, mil püstitati pikihoone ja ühendati see võlvikaare abil algkabeliga (1260. a. algupoolel).
- <sup>6</sup> Sama arvamuse on esitanud ka Filatov; *op. cit.* lk. 203—204. Vt. lähemalt Lexikon der Kunst in fünf Bänden. Band II, Leipzig, 1971, lk. 492—494; Band III, Leipzig, 1975, lk. 108—109.
- <sup>7</sup> Raam, V. *Op. cit.* 1978, lk. 238.
- <sup>8</sup> Vt. pikemalt Katzenellenbogen, A. Varianten in der Darstellungen des Apostelkollegiums um 1200. — Akten des 21. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Berlin, 1967, lk. 166.
- <sup>9</sup> Schulz-Mons, Chr. Die Chorschrankenreliefs der Michaeliskirche zu Hildesheim. Hildesheim, 1979, lk. 68, 81, 95. Samasse rühma kuulub ka veel Hamerslebeni Augustiner Chorherrenstiftskirche koori barjäärsein.
- <sup>10</sup> Vt. Filatov, V. V. *Op. cit.* lk. 200 esitatud fotoreprot maalingu «skeemist», mis tõenäoliselt on 1974. aastal autori enda poolt valmistatud, kuna kirjutises ametlikele mõõtmisjoonistele pole viidatud. Vrd. praegust seisundit kajastava fotoga!
- <sup>11</sup> Erinevatesse suundadesse pööratud positiivide abil elavaks muudetud rivikompositsioon on täheldatav juba algkristlikel sarkofaagireljeefidel (vt. näit. Claudianuse sarkofaagi 4. saj.-st (Michael Gough, *The Origins of Christian Art*. New York — Washington, 1974, ill. 86)). See iseloomulik tardunud poosiliikuvus on sageli omane ka Bütsantsi rivikompositsioonidele. Romaanikas seisavad figuurid sageli rangelt otsesuunas (vt. Chartres'i W-fassaadi keskpordaali palenditel vanatestamentlikke sammasfigure (1145—1155)! (Adolf Katzenellenbogen, *The sculptural Programs of Chartres Cathedral*. New York, 1964, ill. 30—33)). Gooti rivifiguurid muutuvad uuesti «seltskondlikult» liikuvateks; vt. Reimsi katedraali üldtuntud lääneportaalide palendifiguure (1230—1240) või Tartu Jaani kiriku pseudotrifooriumi terrakotakujusid (14. saj. algupool).
- <sup>12</sup> J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*. New York, 1962, lk. 130—131.
- <sup>13</sup> Gough, M. *Op. cit.*, ill. 142, 149; Rice, D. T. *A Concise History of Painting From Prehistory to the Thirteenth Century*. New York — Washington, 1968, ill. 120, lk. 136 jj.
- <sup>14</sup> Schulz-Mons, Chr. *Op. cit.*, ill. 22, 55.
- <sup>15</sup> Kahjuks puuduvad autoril täpsema võrdluse tegemiseks täielikud mõõtmisandmed.
- <sup>16</sup> Friisi keskosas säilinud kahe spiraalse ornamendikujundi järgi otsustades on friis kunagi hiljem, arvat. 14. saj. II poolel olnud kohmaka käe poolt meelevaldselt uue mustri üle värvitud.
- <sup>17</sup> Evans, M. W. *Medieval Drawings*. London/New York/Sydney/Toronto, i. a., ill. 43, 44, 50.
- <sup>18</sup> Schulz-Mons, Chr. *Op. cit.*, lk. 81.
- <sup>19</sup> Lexikon der Kunst in fünf Bänden. Bd. V. Leipzig, 1978, lk. 127—129. Lähemalt vt. A. Haseloff. Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Strassburg, 1897.
- <sup>20</sup> Clemen, P. Die romanische Monumentalmalereien in den Rheinlanden. Düsseldorf, 1916, lk. 790—793.
- <sup>21</sup> Henze, A. Westfälische Kunstgeschichte. Recklingshausen, 1957, lk. 247—251.
- <sup>22</sup> Schulz-Mons, Chr. *Op. cit.*, lk. 81—82.
- <sup>23</sup> Schulz-Mons, Chr. *Op. cit.*, lk. 62—65.
- <sup>24</sup> Martinda'e, A. Gothic Art, New York — Toronto, 1967, ill. 59, lk. 82—84.
- <sup>25</sup> Schulz-Mons, Chr. *Op. cit.*, lk. 63 ja viide 213. Gosebruch, M. Der Braunschweiger Dom und seine Bildwerke. Königstein in Taunus, 1980, lk. 13—14, 34—35.
- <sup>26</sup> Möbius Fr., Möbius, H. Deutsche Kunstdenkmäler. Ein Bilderbuch. Bezirke Erfurt, Gera, Suhle. Leipzig, 1967, lk. 405, ill. 327. Vt. ka Nickel, H. Mittelalterliche Wandmalereien in der DDR. Leipzig, 1979, lk. 292.
- <sup>27</sup> Einzelberichte zur Denkmalpflege für die Jahre 1962—1966. — Westfalen, Hefte für Geschichte, Kunst u. Volkskunde, Bd. 46, Heft 1—4. Münster/W 1968, lk. 464 jj.
- <sup>28</sup> Raam, V. Mõningaid uusi probleeme Valjala kiriku ehitusloost. — Restaureerimisalaste artiklite kogumik. Tallinn, 1976, lk. 73—78.
- <sup>29</sup> Claussen, H. *Op. cit.*, lk. 18—72, Hootz, R. Deutsche Kunstdenkmäler. Ein Bildhandbuch. Westfalen. Darmstadt, 1959, lk. 390 jj., tahvel 297.
- <sup>30</sup> Raam, V. Mõningaid uusi andmeid vanast dekoratiivsest seinamaalist. — «Kunst» 1966, nr. 1, lk. 53—56.
- <sup>31</sup> Kunstiteaduste kandidaat V. V. Filatov töötas kõnesoleval ajal Üleliidulise Restaureerimise Teadusliku Uurimisinstituudi direktori asetäitjana, omades vene ajaloolise monumentaalmaali restaureerimise pika-aegseid kogemusi. Konserveerimise tehnilise külje eest oli Saaremaal vastutav mainitud Instituudi keemik Ivanova. Baltikumi ajaloolise seinamaaliga puutusid nad kokku esmakordselt; kahju, et nad oma siinseid uuringuid ning vaatlustulemusi restaureerimise tehnoloogia ning metoodika osas pole publitseerinud ega ka käsikirjas ulatuslikumalt esitanud.
- <sup>32</sup> Raam, V. «Kunst» 1984, nr. 64/2, lk. 50—59.
- <sup>33</sup> Neumann, W. Die mittelalterliche Kirchen auf Osel. Heimatstimmen. Ein baltisches Jahrbuch. III. Jahrgang. Leipzig, 1908, lk. 264. Kahjuks ei maini autor talle teada olevate maalingute asukohta ega iseloomu.
- <sup>34</sup> Raam, V. Vanema kunsti uuematest leidudest. — «Kunst» 1980, nr. 1, lk. 49, ill. 91.
- <sup>35</sup> Vt. võrdluseks lähemalt Vestfaali restaureerimisspetsialistide põhimõttelisi seisukohti kogumikus «Konservieren, Restaurieren» — Westfalen. 20. Sonderheft. Münster W. 1975, lk. 71—82. (H. Claussen, G. Goege).

Rbl. 2.—

