

61/1 KUNST 1983



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

August Luur	
Kirjastus «Kunst» 25	1
Vabariiklikult noortenäituselt «Inimene ja keskkond»	2
Teoreetikud arutlevad 70. aastate maalikunsti üle	6
Mirjam Peil	
Viiendast maalitriennaalist	8
Eesti maalikunstist. Vestlus Olev Subbiga	14
Evi Pihlak	
Hargnevaid suundi eesti 60. aastate maalil	26
Sirje Helme	
Abstraktne ekspressionism	33
Raul Meel	
Seeriaprintsiip kunstis	40
Maalikunsti tagasitulek?	41
Jaak Kangilaski	
Nelja maali näitus	50
Kroonika 1981	57
Endel Valk-Falk	
Pilk restaureerimisajaloole arhivaalide vahendusel	62

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

ИБ № 231

Laduda antud 19. 12. 82. Trükkida antud 14. 03. 83. MB—00370. Kriidipaber 60×90/8. Novogazetnaja 8p. Kõrgrükk. Trükipoognaid 8,0+2,0 (lisa). Arvestuspoognaid 13,18. Trükiarv 2500. Tellimise nr. 7223. Trükikoda «Kommunist», 200001, Tallinn, Pikk t. 2.

«Kunst» («Искусство») 61/I 1983. Альманах на эстонском языке. Оформление А. Кесккюла. Печатных листов 8,0+2,0. Заказ № 7223. Тираж 2500 экз. Типография «Коммунист», 200001, Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Kunst», 200001, Таллин, ул. Лай, 34.

К 4903000000—21
М 905 (15)—83 1—83

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958

© «Kunst» 1983

Hind rbl. 1.90

Tagantjärele on mõnevõrra raske kindlaks teha, kes ütles esimesena — on vaja, asutame, teeme... Ilmselt oli küpsenud vajadus, millele lisandus paljude asjahuviliste inimeste, asutuste ja ametkondade entusiasm ja mõistev suhtumine. Igal juhul 1957. a. sügisel, täpsemalt 27. augustil, võttis Eesti NSV Kunstnike Liidu juhatuse presiidium vastu otsuse asutada Eesti NSV Kunstifondi juurde kirjastus «Kunst» (algselt «Eesti NSV Kunst»), milline otsus sanktsioneeriti nii vabariigi juhtivais organeis kui ka NSVL Kunstifondis ja Kunstnike Liidus. Üks kuupäev on aga erilise tähendusega — 16. november 1957. Sellest daatumist alates arvati palgale kirjastuse direktor ja vanemraamatupidaja, kes hakkasid komplekteerima koosseisu ja rajama vundamenti tulevaseks ühiseks tööks.

Kaks esimest ametisse kutsutute hulgast töötavad kirjastuses tänaseni — vanemtoimetajad Leili Märtnan ja Leili Keerend. Üldse on just toimetajad need, kes kuuluvad meie püsikaadri hulka. Suure staaži ja kogemustega on ka Salme Lehiste ja Tiiu Viirand. Käesoleva almanahhi koostaja ja toimetaja Sirje Helme võib aga juba sel sügisel tagasi vaadata kümne aasta pikkusele tööle sel kohal. Paljude teistegi «Kunsti» töötajate nimed peaksid olema lugejaile tuttavad meie väljaannete impressumitest. Kogemused, võimed ja huvi on võimaldanud mitmelgi neist lisaks oma igapäevastele tööülesannetele tegelda ka muu meelepärasega. Autoreina ja tõlkijaina on oma võimeid avaldanud Tiiu Viirand, Salme Lehiste, Leili Märtnan, Kalju Uibo. Tiiu Allikvee ja Jaan Klõšeiko kujundatud raamatud on pilkukõitvalt maitsekad.

Kirjastuse tegevuse edukuse määravaks näitajaks on ilmunud teoste arv ja sisuline tase. Kõigepealt mõned arvud. Kahekümne viie aasta jooksul on kunstihuviliste raamatülopradeni jõudnud ligikaudu 400 monograafiat, albumit, mappi, komplekti jm. trükist. Lisaks veel 61 almanahhi «Kunst», 52 almanahhi «Kunst ja Kodu» ja 17 «Käsitööalbumit», viimased kaks seejuures eesti ja vene keeles. Nii et ühtekokku võib rääkida umbes 600 suuremast trükisest. Pluss postkaardid ja plakatid.

Nende arvude tagant kõrgub mastimännina üle teiste muidugi kolmekõiteline «Eesti kunsti ajalugu» (koostaja Irina Solomõkova). Tuhanded trükikirjaks organiseeritud käsikirjaleheküljed paarikümne autori sulest, ligi 2000 reproduktiooni ja joonist — need on arvulised näitajad. Teose sisulisi ja trükitehnilisi väärtusi iseloomustavad kõige paremini Nõukogude Eesti preemia ja Kristjan Raua nimeline preemia autoreile, diplomid üleliidulistelt (mõistagi ka Balti liiduvabariikide ja Valgevene NSV) raamatukonkurssidelt, samuti Eesti NSV Riikliku Kirjastuskomitee aukirjad mitmele kirjastuse töötajale. Siinkohal märgitagu, et üleliidulistelt raamatukonkurssidelt on paljud «Kunsti» väljaanded diplomeid toonud, nendest Villu Tootsi «Kalligraafilisi etüüde» ja Mai Levini koostatud mapp «Eduard Viiralt» I järgu diplomid.

Kirjastuse asutamisel seati tema ette põhiülesandena eesti nõukogude kunsti ja meie kunstipärandi tutvustamine — töö, mida keegi teine meie eest ära ei tee. Kahekümne viie aasta jooksul ilmunud teoste nimekirja lehitsedes jäi pilgu ette terve rida toekaid monograafiaid: Voldemar Ermil «Elmar Kits», Tiina Nurga «Amandus Adamson», Helene Kuma «Mari Adamson», «Elgi Reemets», Boriss Bernšteini «Aino Bach», Evi Pihlaku «Nikolai Triik», «Konrad Mägi», Leo Gensi «Jaan Koort», Virve Hinnovi «Paul Raud», Leo Soonpää «Adamson-Eric», Aino Kartna «Paul Burman», Rein Looduse «Otto Krusten», Hilja Läti «K. Liimand», Heini Paasi «Ferdinand Sannamees», Ajas Kruusi «August Jansen», Boris Ensti «Johann Köler», Lehti Viiroja «Kristjan Raud», Villem Raami «Evald Okas» jt.

Lühemate monograafiade, albumite, mappide ja komplektide täielik loetelu läheks aga juba lootusetult pikaks. Johann Köler, Eduard Viiralt, Kristjan Raud, Andrus Johani, Günther Reindorff, Paul Kamm, Märt Laarman, Paul Luhtein, Herald Eelma, Avo Keerend, Jüri Arrak jt. on selles näiteks esindatud rohkem kui korra. Siis veel Aino Bach, Ants Laikmaa, Anton Starkopf, Elmar Kits, Aleksander Vardi, Vive Tolli, Kaljo Põllu, Ilmar Torn, Arkadio Laigo, Olev Subbi jpt. Sellele äärmiselt mittetäielikule loetelule lisandub aga veel terve hulk mitme kunstniku loomingut tutvustavaid välja-

andeid või siis hoopiski ulatuslikke ülevaatelise iseloomuga albumeid-monograafiaid. Olgu neistki väike loetelu: «Eesti skulptuur» (koostaja Leo Soonpää), «Eesti raamatugraafika» (Rein Loodus), «Tallinn eksliibristel», regulaarselt ilmuv album «Eesti graafika» (Jüri Hain), «Eesti kirjakunst 1940—1970» (Villu Toots), «Eesti plakat» (Alfred Saldre), «Eesti nahkehistöö», «Inimene ja töö» (Kaalu Kirme), «25 aastat Nõukogude Eesti kunsti» (Evi Pihlak, Inge Teder), «Eesti NSV kunstnikud Suures Isamaasõjas», «Rindevihikud», «Memento» (Aleksander Koemets), «Oktoober eesti kunstis» (Boris Enst), «Monumendid» (Mart Eller). Vahetult kirjastuse tähtpäevaks sai Jugoslaavias valmis esinduslik album «Eesti maal» (Evi Pihlak).

Nimetamata on aga veel terve rida huvitavaid ja omanäolisi kunstiraamatuid, nagu Heimi Üpruse «Tallinn aastal 1825» ja «Päikesemängud», Voldemar Vaga «Kunst Tartus XIX sajandil» ja «Kunst Tallinnas XIX sajandil», Mai Lumiste «Surmatants», Villem Raami «Gooti puuskulptuur Eestis», Igor Djomkini «Eliel Saarinen ja «Suur-Tallinn»», Tiina Nurga «Kõrgem Kunstikool «Pallas»», Martti Soosaare «Kunstnik ja modell», Anton Vaarandi ja Villem Raami «Toompea», Rasmus Kangrooli «Tallinna Raekoda», Villu Tootsi «Kalligraafilisi etüüde», Paul Luhtei «Laisulega kirjutatud alfabeete», Ott ja Jaak Kangilaski «Kunsti kukeaabit» jt.

Toodud näiteid üle vaadates leidsin, et veel on mainimata Evald Okase «Graafilisi lehti Madalmaadest», «Pilte Jaapanist» ja «Lenin», siis veel 299-eksemplarilises tiraažis ilmunud bibliofiilsed puugravüürimapid Märt Laarmani, Eduard Magnus Jakobsoni, Herald Ee.mä, Richard Kaljo ja teiste loomingust (koostaja Jüri Hain) ja Kalju Konsini («Silmkoeesemed», «Kudumid»), Tamara Habichti («Rahvapärane arhitektuur»), Karl Tihase («Eesti talurahaarhitektuur») ja Helene Kuma («Eesti rahvavaibad») eesti rahvakunsti üksikuid valdkondi tutvustavad mahukad teosed. Eesti kunstiteadlaste uurimusi on ilmunud veel küll üksik-, küll koondväljaannetena (kogumiku «Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt» neli köidet, «Eesti kunsti sidemeid XX sajandi algupoolelt», koostaja Irina Solomõkova, «Teine elu», koostaja Endel Valk-Falk, jt.).

Jõudumööda on kirjastus tutvustanud ka vennasrahvaste kunsti. Meenuvad Juri Halaminski «D. A. Šmarinov», Karlis Baumanise «Teodors Zalkalns», Rafail Taktaši «Mihhail Kurzin», Pavel Popovi «Bäšim Nuralõ» jt. Kus meie oma kunsti-teadlaste jõud on napp olnud sõna sekka ütlema kunsti aktuaalsetes päevaprobleemides, oleme kasutanud tõlkevahendust. Nii on jõudnud lugejani Andrei Lebedevi «Aheldatud kunst», koguteosed «Võitlus realismi eest 20-ndate aastate kujutavas kunstis», «Kunst ja ühiskond» I ja II, Vadim Sibirjakovi «Pop-art ja modernismi paradoksid», Marat Afasiževi «Psühoanalüüs ja kodanlik kunst», Moissei Kagani «Kunsti sotsiaalseid funktsioone», Arseni Gulõga «Kunst teadusesajandil» jt.

Mõnevõrra tagasihoidlikumad on tulemused Lääne kunstivaramu tutvustamisel. Mainitagu siinkohal Milvi Alase koostatud «Kõrgrenessansi suurmeisterid Itaalias», Aino Kartna, Mai Lumiste ja Evi Pihlaku «Madaamaade maalikunst 15.—17. sajandini», Tiina Nurga «Valikut XVI—XVIII sajandi graafikat Tartu Riikliku Ülikooli Teaduslikust Raamatukogust», Jean Effeli ja Herluf Bidstrupi teoseid ja Mart Helme «Jaapani puugravüüri» seni ainukese Idamaade rikkalikku kunsti tutvustava väljaandena meie kirjastuses. Ja kõige universaalsema teosena Mihhail Alpatovi kaheköitelist «Kunstiajalugu».

Pilt muutub avaramaks, kui lisada siia kunstnike elu ja loometööd käsitlevad biograafilised romaanid. Nende vahendusel on meie lugejale saanud lähedaseks Repin, Vereštšagin, Goya, Michelangelo, Rembrandt, Daumier, Giorgione, van Gogh, Gauguin, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Holbein, Rodin, Brueghel jt. On saanud lähedasemaks ka mõned eesti kunstnikud. Pean silmas Jaan Krossi «Kolmandaid mägesid» (Johann Kölerist) ja Endel Nirgi «Kaanekukke» (Ants Laikmaast).

Kirjastuse omalaadseks visiitkaardiks on almanahh «Kunst», mis lisaks eesti nõukogude ja klassikalisele kunstile vahendab huvitavat ka vennasrahvaste ja välismaa kunstilust. Illustreerimiseks vaid üks fakt — almanahhi 60 numbris on ilmunud reproduktsioone umbes 400 eesti kunstniku teostest.

Koos «Kunstiga» aitavad kirjastuse n.-ö. perioodiliste väljaannete rida kujundada almanahh «Kunst ja Kodu», «Käsitööalbum», «Kunstikalender» ja «Koolilapse 12 kuud». Kuivõrd meie üldhariduslike koolide kunstikasvatuses on ilmseid lünki, aitab viimatinimetatu mõnel määral neid lünki täita, andes õpilastele ettekujutuse kunstivooludest, žanridest jm. «Kunst ja Kodu» ning «Käsitööalbum» on omakorda meie kõige laiemal levikuga trükised, mis vene keelde tõlgituna jõuavad kogu NSV Liidu kõige erinevatesse kohtadesse.

Üks tilluke aga oluline lõik meie töös on lasteraamatud. Kirjastuse algaastail ilmus raamatukesi sarjast «Noor kunstnik». Siis lisandus populaarne «Muinaslugusid kogu maailmast», millest on ilmunud kuus nimetust. Lisaks veel sarjadesse mittekuuluvad raamatud.

Kas kõige eelõeldu põhjal võib teha järelduse, et me oleme teinud kõike piisavalt ja laitmatult? Kaugeltki mitte. Kõige vähem on sellel arvamusel kirjastuse inimesed ise.

Meie töö vastu on esitatud aeg-ajalt pretensioone — nii meid juhtivailt organeilt kui ka kunstnikelt, samuti teistelt lugejailt. Pretensioone on põhjustanud mõnede väljaannete mitteküllaldane ideelis-teoreetiline tase, tagasihoidlik polügraafiline teostus, väikesed tiraažid, samuti ühe või teise kunstniku kohta käiva raamatu puudumine. Oleme üldreeglina öeldut arvestanud, võtnud igast kriitilisest märkusest selle tuuma ja jõudumööda seda realiseerinud. Kindlasti pole aga kõik läinud kiirelt ja libedalt. Sest meie väikeses kirjastuses (ja polügraafia baasi kitsust ning paberi ja muu hädavajaliku materjaliga varustamises esinevaid häireid silmas pidades) on tihti tekkinud nokk-lahti-saba-kinni situatsioon. Et ühte hooba käima lükata, peab teine vahepeal seiskuma. Olgu öeldu siiski rohkem selgituseks kui vabanduseks.

Teise sajandiveerandisse astudes on kirjastus «Kunst» seadnud endale rea ülesandeid, mille täitmine hea tahtmise korral ja eriti uue raamatutrükikoja valmimisel peaks olema jõukohane. Siinjuures mõned nendest:

Tutvustada eesti kunsti veelgi plaanipärasemalt, nii et aastatuhande lõpuks oleks soliidsete monograafiaide ja albumite vahendusel kunstihuvilisteni toodud kõigi meie nimekamate meeste looming (lähituleviku plaanidest Mai Levini «Eduard Viiralt», Irina Solomõkova «Hando Mugasto», Villem Raami «Lepo Mikko» jt.).

Taotleda, et meie vabariigi kunstiteadlased põhitoo kõrvalt oma napist ajast leiaksid senisest rohkem mahti tänapäeva kunsti aktuaalsetesse probleemidesse süvenemiseks ja tulemuste publitseerimiseks nii almanahhides, kogumikes kui ka eriraamatutena.

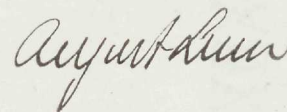
Jätkata senisest kindlama korra alusel vennasrahvaste kunsti tutvustamist, mis on seda raskem, et vene keele vahendusel on juba olemas väga heas polügraafilises teostuses kunstiraamatuid. Nende ületamine meie märksa tagasihoidlikumate võimaluste juures on praktiliselt võimatu, kehv kvaliteet võib aga propageerimise asendada diskrediteerimisega.

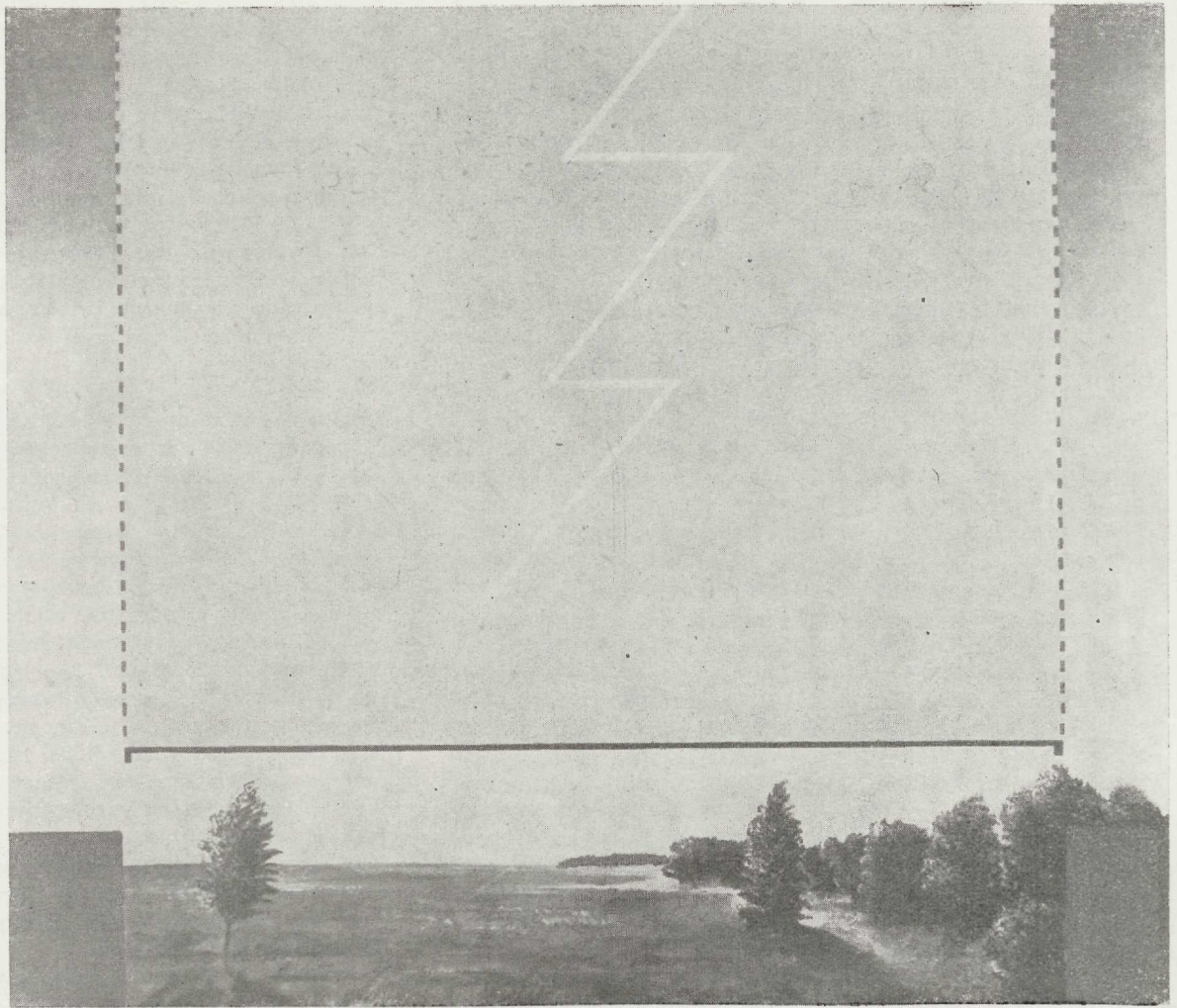
Kinnistada nimepaaridega Kross—Köler ja Nirk—Laikmaa alustatud traditsiooni. Esialgu on olemas perspektiivid kolme niisuguse tandemi kohta, kusjuures ühe poole moodustaksid Amandus Adamson, Konrad Mägi ja Johannes Võerahansu.

Pikendada kunstikasvatuse raamatute rida. Esialgu «Kunsti kukeaabit» kordustrukiga (täiendatud ja parandatud kujul). Lastele mõeldud seeriast oli juttu eespool. Aga miks mitte astuda üle europotsentrismi barjääridest ja anda välja järg «Kunstiraamatule noortele», näiteks Idamaade kunstist.

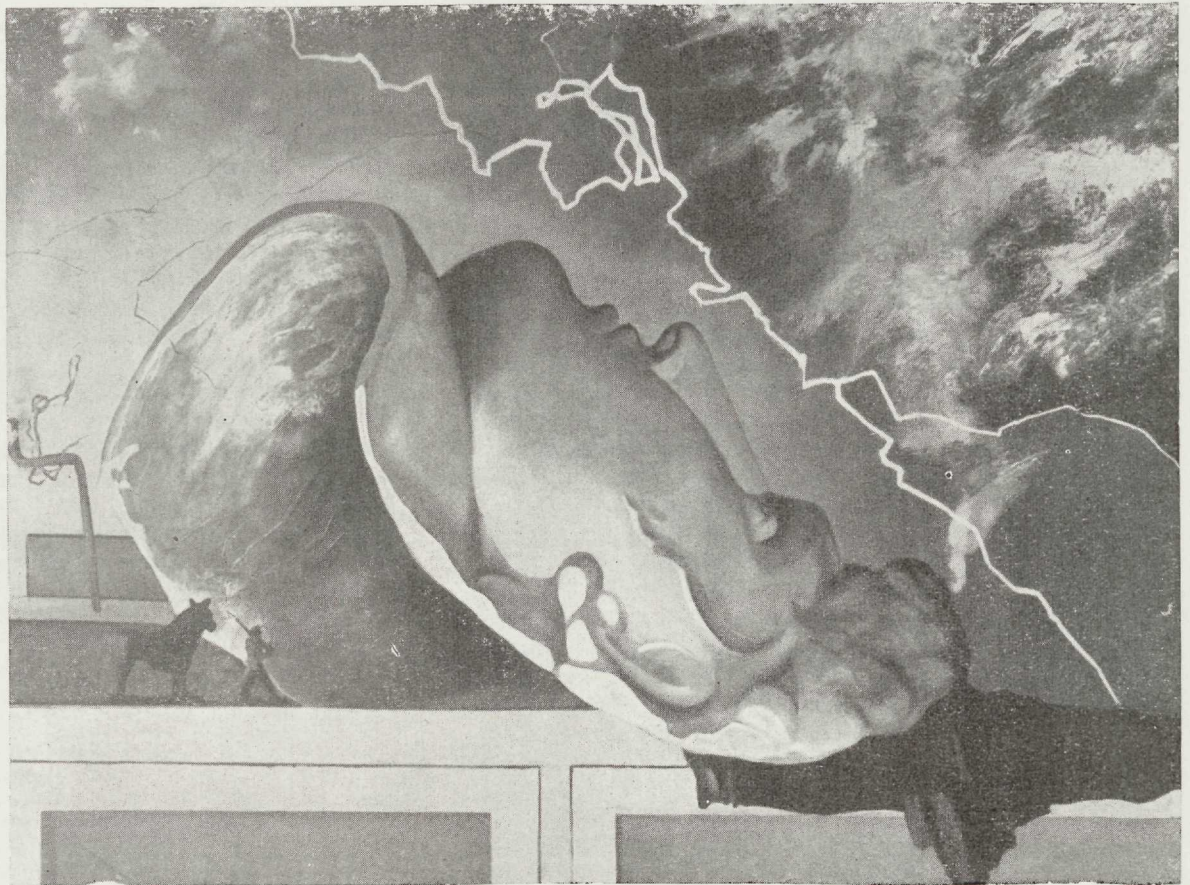
Jne.

Tööd jätkub!





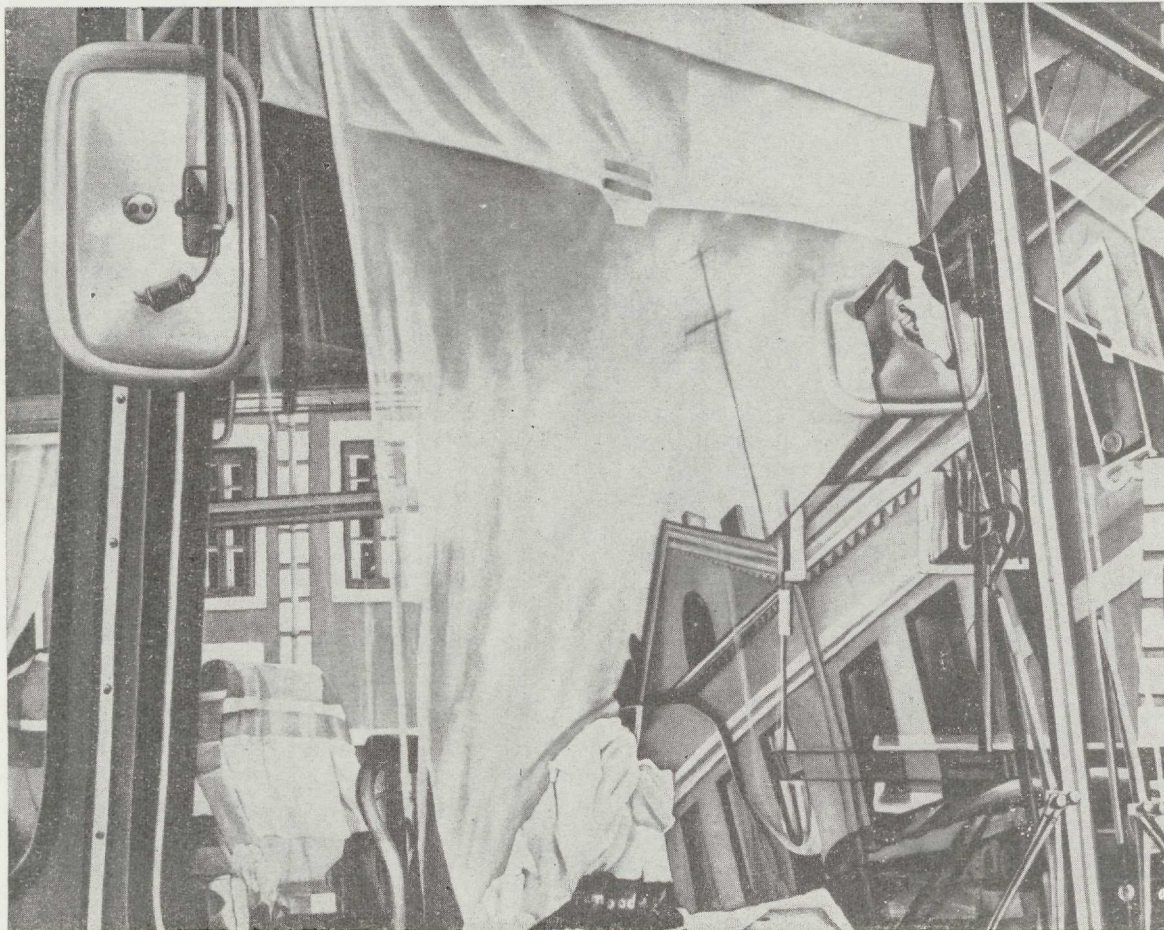
1. Andres Tolts. Ekraan välguga. Õli, 1982.
2. Enn Tegova. Vaade Tartu Kunstihoone aknast. Õli, 1981.





3. Urmas Pedanik. Mahajäetud maastik. Oli. 1982.

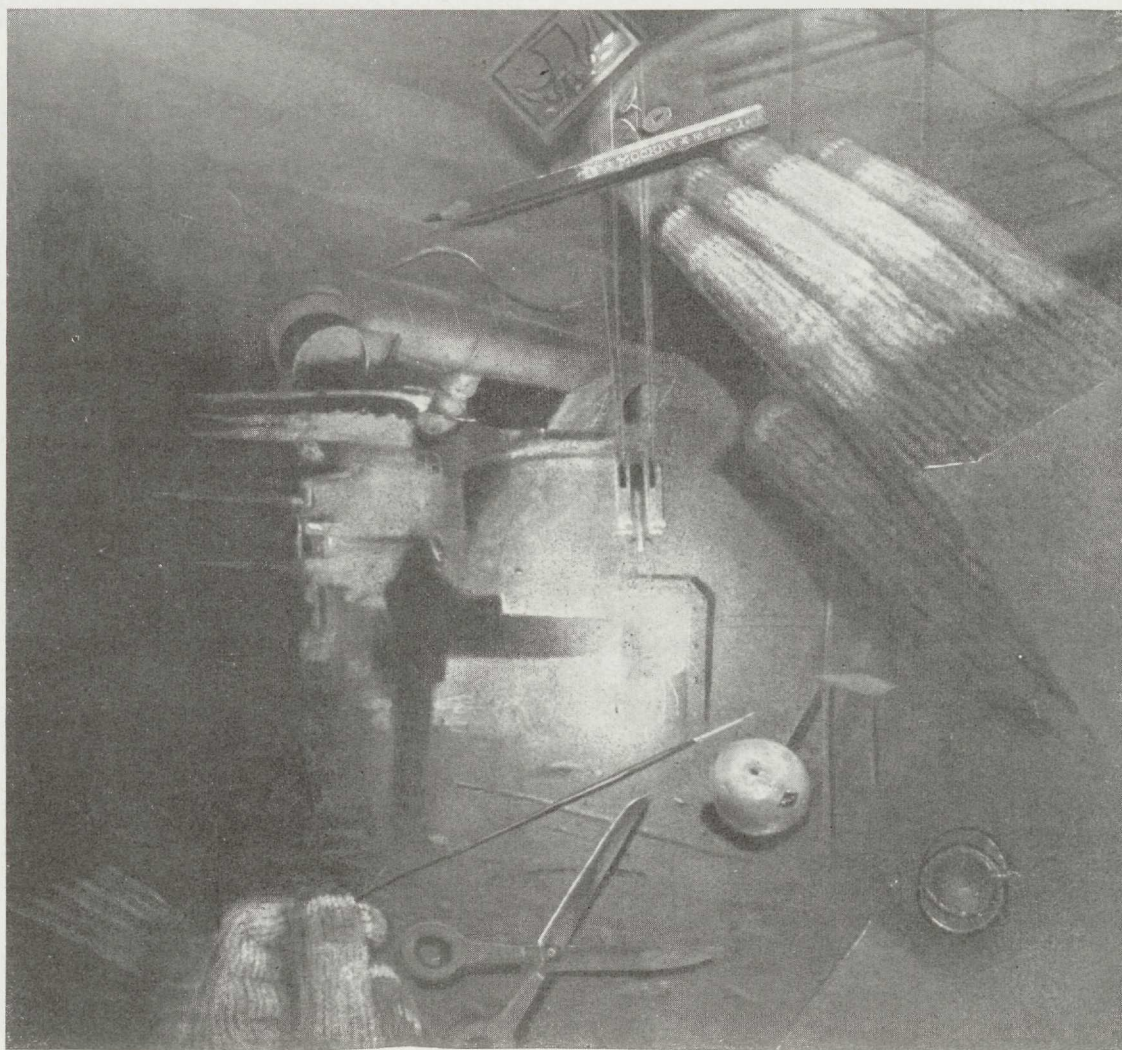
4. Viljar Valdi. Ülikooli tänav. Oli. 1982.

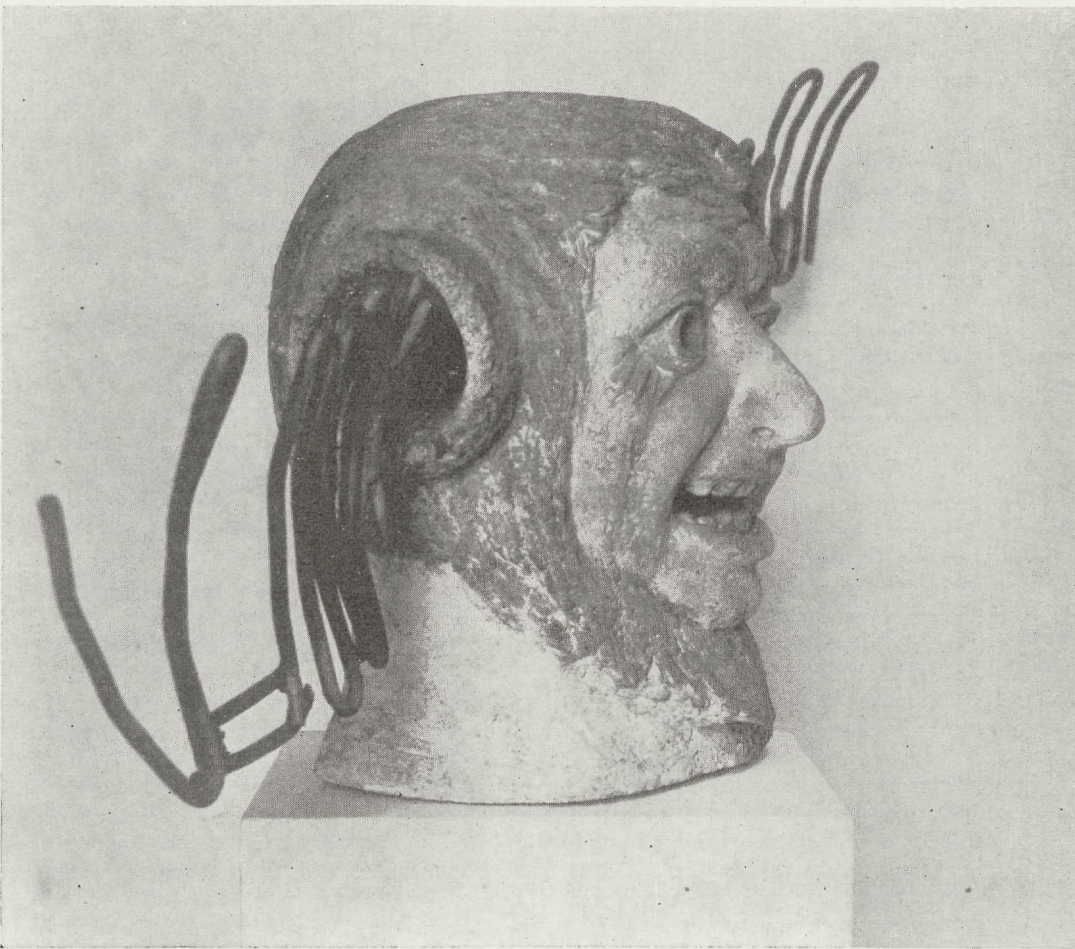


VABARIIKLIKULT NOORTENÄITUSELT «INIMENE JA KESKKOND»



5. Hilja Nairis. Enne kooli. Õli. 1982.
6. Rein Tammik. Vana tehas. Õli. 1982.





7. Källi Tammik. Informatsioon. Samott. 1980.
 8. Ulo Emmus. Rahutu Itaalia I. Tänav Roomas. Siiditrikk. 1981.



VABARIIKLIKULT NOORTENÄITUSELT «INIMENE JA KESKKOND»

Kahel viimasel kümnendil nõukogude kunstis, eriti maalil toimunud intensiivne uuenemine on andnud ainet mitmeteks, ajuti üsnagi ägedateks mõttevahetusteks. Kuni 1960. aastate lõpuni keerlesid vaidlused nn. karmi ehk kaasaegse stiili ümber. Nüüd aga on juba paari ajakirja «Tvorčestvo» aastakäiku läbinud kaks mõttevahetust, mille tähelepanu keskpunktis on 1970. aastate maal, täpsemalt kümnendi künnisel iseseisvat loometeed alustanud noorte looming. Vaatamata sellele, et diskussioone ajendanud probleemid olid erinevad — 1970. aastate maali olemus ja seosed eelneva nõukogude kunstipraktikaga, peamiselt 1960. aastatega ning žanrisüsteemi evolutsioon vaadeldaval perioodil, on mõlemad tingitud ühtedest ja samadest nihetest kunsti arengus.¹ Hiljutiste noorte looming on tänaseks omandanud sedavõrd selgepiirilise oma näo, et nõuab seni juhuslikeks ning mööduvaiks peetud muutuste täpsemat määratlemist.

Üldisemaid probleeme käsitleva diskussiooni kutsus esile noore Moskva kriitiku A. Morozovi artikkel «Põlvkonna eetilise positsioon», kus ta teravalt vastandab 1970. aastate künnisel kunsti tulnud maalijate põlvkonna loomingu nõukogude maali eelnevale arengule 1920.—1960. aastatel, vaadeldes viimatimainitut kui ühtset protsessi, mida stiililistele erinevustele vaatamata ühendab põhimõte: «oma mina lahustamine sootsiumis on isiksuse kõrgeim eesmärk».² Mõnesuguseid sellisele «sotsiaalsele romantismile» vastanduvaid momente esines Morozovi arvates üksikute «karmi stiili» meistrite, näiteks P. Nikonovi ja V. Popkovi loomingu juba 1960. aastate teisel poolel, kuna aga «isikupärase maailmavaate kinnistumisele selles sfääris aitas oluliselt kaasa noorte esinemine 1960. aastate lõpul...»³. «Karmi stiil» oli oma olemuselt ilmselt vähem iseseisev faas kunsti arengus kui neil aastail näis, otsustab ta eelneva arutluse põhjal.⁴

«Karmile stiilile» nõukogude maalikunsti ajaloos omistatud traditsioonilise novatorliku rolli kaitseks võttis sõna A. Kamenski, kes on veendunud, et «karmi stiili» meistrid... esinesid otsese ja terava opositsioonina teatavat tüüpi 1940. aastate lõpu, 1950. alguse «temaatilistele maalidele». Ja nende teoste kohta võib vaid suure ettevaatlikkusega tarvitada terminit «sotsiaalne romantism» [— — —]. Ka esteetilised ettekujutused olid neil isiklikud, erilised.⁵ [— — —]. Kuigi traagiliselt vara lahkusid igaveseks V. Popkov ja M. Avetisjan, moodustavad 1960. aastate kunstnikud veel praegugi nõukogude maalikunsti kondikava, selle kõige tõsisema osa. Samal ajal formeerus 1970. aastate jooksul uus põlvkond. Ta tõi kaasa palju huvitavat ja ootamatut.» Selle põlvkonnaga seotud lootused aga ei õigustanud end, sest nende teostes jääb puudu «individuaalsusest, kaasatõmbavast veendumuste energiast, hingelisest pürgimusest, mis on alati seotud kunsti isikupära-

susega, erilise isiksusele suunatud tähelepanuga.» Kamenski jätkab: «Eraldi tahaks peatuda 1970. aastate maalijate suhtel vana klassikaga, kuna see puudutab otseselt arutletava problemaatika olemust. 1970. aastate meistrid kasutavad laialdaselt ja meelsasti eelnevate sajandite stiilide vorme. Klassikat on hakatud mitte enam kasutama, vaid lihtsalt tsiteerima, varustades kaasaegsed süžeed kaugete aegade muutmata relvastusega.» Tema suhtumine niisugustesse võtetesse on eitav: «Väliselt eklektilised teosed on ka sisemiselt eklektilised...»⁶

A. Kamenski poolt viimati esitatud probleem on üks intrigeerivamaid 1970. aastate uuemas nõukogude maalikunstis, kus tõepoolest üsna sageli tuleb ette erinevate ajastute kunsti stiilitunnuste kasutamist.

L. Motšalov seostab nii retrospektiivseid tendentse kui ka 1970. aastate kunsti teisi eripäraseid jooni objekti-subjekti suhete muutumisega, mis väljendub selles, et «paljude viimaste aastate teostes ilmub objekt eelkõige konkreetse tähenduse esemelise väljendusena. [— — —] Kunstniku huvitavad mitte niivõrd esemete kui-võrd tähenduste vahelised seosed [— — —]. Sellega seoses on mõistetav ka retrospektiivsete tendentside laialdane levik: ese on ühe või teise stiili kandja, stiil aga — teatava ajastu või kultuurikihi sümbol».⁷

A. Morozovi meelest kuulub ajalooliste stiilide võtteid kasutavate kunstnike seas eriline roll nn. primitivistidele, kes «hakkasid laialdaselt kasutama lubokile oma-seid jooni, põimides neid groteskiga. Sellele stilistikale omane distants soodustas oluliselt kunstniku isikupärase suhtumise määravaks kujunemist».⁸

J. Gertsuki arvates tähistasid nii viimati mainitud primitivistlik tendents kui ka 1970. aastate kunstile samuti iseloomulik kaldumine «kuivavõitu esemelisusse» loobumist puhtast eneseväljendusest, läbi isikliku prisma nähtud maailma kujutamist ja viisid teistsuguse, vähem üheselt määratud loomingu positsiooni konstrueerimiseni. Seejuures «võimaldab primitivistlike võtete kasutamine kunstnikul asetada enda ja kujutatava vahele veel ühe nimetu isiksuse — selle, kellele kunstniku poolt kasutatav nägemisviis on loomupärane».⁹

Ülal tsiteeritud võiks üldistada V. Lebedeva kokkuvõtliku mõttega, et «nende kunstnike loomingu ole üldse iseloomulik kummalisus, mitteordinaarsus, teatraliseeritus. Kõigi võimalike vahenditega teravdavad nad meie taju, aktiveerivad mõtet [— — —], aga on ka midagi muutumatut. Seitsmekümnendate aastate kunst võttis eelnenud perioodilt kõrge eetilise paatose, kuid varjas, looritas seda, viis sügavusse».¹⁰

Refereeritud mõttevahetusega paralleelselt puhkenud diskussioon žanrite küsimuses käsitleb sama nähtust konkreetsest, kitsamast vaatepunktist. Iseenesest pole žanriprobleemi esilekerkimine 1970. aastate noorte kunstnike loomingu seotud tra-

ditsioonilise žanrisüsteemi osatähtsuse kasvuga, vaid pigem vastupidi. Puutudes järjest sagedamini kokku selliste mõttevahetuses osalenud autorite poolt korduvalt mainitud teostega nagu V. Popkovi «Uni» ja «Isa sinel», T. Jablonskaja «Õhtu. Vana Firenze», T. Nazarenko «Dekabristid» jne., mida pole võimalik liigitada portreeks, maastikuks, natüürmordiks, žanri- või temaatiliseks maaliks nende mõistete traditsioonilises tähenduses, torkab silma, et neid uuendusi on nimetatud väga erinevate nimedega. Toimuvat on määratletud kui žanrimutatsioone, žanrivahede kadumist, žanripiiride laienemist, on tehtud ka ettepanekuid loobuda kaasaegse kunsti käsitlemisest, lähtudes traditsioonilisest žanriteooriast ning töötada välja uus metodoloogia, mis vastaks paremini antud ajastu kunsti printsiipidele.

Vastuolulist suhtumist tundub praegune nõukogude maalikunst esile kutsuvat staažikamate kunstiteadlaste seas, kes tavapäraselt on harjunud lähtuma traditsioonilisest esteetikamõistetest, sealhulgas ka žanriteooriast, mis, olles täiesti kehtiv nõukogude 1930.—1950. aastate kunsti-praktika suhtes, ei vasta alati kahe viimase aastakümne dünaamilisele kunsti-pildile.

G. Pletnjova kirjutab: «Huvi žanripiiride vastu omandab meie ajal uue konkreetse mõtte, langedes kokku konkreetse muutmisega kunstis eneses. Tähtsam kahe üksteisele läheneva žanri piiritlemisest on mõista toimuvate muutuste tähendust, seda, kuidas neis väljendub 1970. aastate lõpu kunstnike positsioon ja ühiskondlik-vaimne kliima.»¹¹

Tema seisukoht on, et muutused puudutavad nii traditsiooniliselt vähemtähtsaks peetud žanre nagu maastikku ja natüürmorti, eriti aga portreed ja žanrimaali kui ka eelnevatest tähtsusest ettepoole asetatud temaatilist ehk süzeelist maali. Viimati nimetatud terminitest tuleb pike-malt juttu veel allpool.

G. Pletnjova arvates on seoses viimastel aastatel teoste struktuuris aset leidnud uuenemisprotsessidega otstarbekas tarvitada terminit «картина», mida ta defineerib kui «teatavat materjali üldistatuse mõõtu, mis on iseloomulik kõigile žanritele».¹² Antud definitsioonist lähtudes võiks mõiste «картина» eestikeelseks vasteks olla kompositsioon. Pletnjova leiabki, et «vaadeldava nähtuse laiahaardelisust arvestades võib uurimise objektiks võtta sellise üldise kategooria nagu on ruumiline kompositsioon figuuridega [vrd. figuuralkompositsioon. — A. K.]». Ta jätkab: «Täna pakub kompositsioon meile täiesti eriliste komponentide — plastika, ruumilise nägemise ja süzee ülesehituse vahelise seose. Nii et kui žanriline vorm ei olegi täiesti ükskõikne teose sisu sellise mitmeplaaniisuse suhtes, siis pole žanrikuuluvuse määramine igal juhul mitte analüüsi lähtepunktiks, vaid tulemuseks. [— — —] Kompositsioonile on enam kui teiste le žanritele iseloomulik opereerimine

tekstiväliste seostega, psühholoogilise esiletoomine. [— — —] Suhtudes teistesse žanritesse kui ehitusmaterjali, annab kompositsioon portreele (samuti nagu maastikule, natüürmordile ja interjööridele) koha, mis vastab objektide kogumile.»¹³ 1970. aastate kunstist rääkides kasutab ta terminit «kontseptuaalne kompositsioon», iseloomustades seda kui teost, milles domineerib «uusasjalikkus vormis, elu voolavuse kontseptsiooni realiseerimine, püüd mitmemõõtmelise kujundlikkuse poole, loomeprotsessi intellektualiseerimine jne».¹⁴

Vastandlik seisukoht iseloomustab A. Jagodovskajat, kelle meelest «liiga ohtrasti kirjutatakse tänapäeval žanripiiride laienemisest, traditsioonilisest kaanonist loobumisest, erinevatest uutest moodustistest portrees, maastikumaalis, süzeelises kompositsioonis — tähendab, on midagi, millest võib loobuda, mida võib laiendada, kardinaalselt ümber mõtestada».¹⁵ Samal ajal pole rangelt väljendudes «võimalik žanrilist vormi hävitada, sest väljaspool selle poolt kantavaid funktsioone ei saa eksisteerida kunst ega kunsti tarbimine».¹⁶ «Žanr kui kunstiline vorm, mis sai ikonoloogilise lõpetatuse juba Euroopa kunstis 17. saj., on oma olemuselt kaanoniline».¹⁷

N. Kostjutšenko nagu G. Pletnjovagi kaldu kompositsiooni (картина) omakorda pidama tähtsaks žanriks, mis tänapäeval ühendab endas teiste, «väiksemate» žanrite omadused, eitades seejuures «formaalset žanrilist ühtsust, millest tuleneb, et kompositsioonizhanris põimuvad eriti tihedasti süzee, teema, aspekt, kunstniku vaatenurk ja muu».¹⁸

Ka E. Kalinin arvab, et kompositsiooni võiks määratleda kui «iga žanri kõrgeimat vormi, mis oleks võrreldav eepilise liigiga kirjanduses». Tema tahaks säilitada ka termini «temaatiline maal» selliste teoste märkimiseks, «milles avatakse meie ajastu tähtsamaid ja põhilisemaid probleeme».¹⁹

Seevastu A. Kamenski kujutluses asotsieerub viimati mainitud termin eelkõige 1930.—1950. aastate teatavat liiki paraadlike teostega, ega saa mingil juhul olla kehtiv ei 1960. aastate maali ega ka «karmi stiili» esindajate teoste suhtes, millega seoses A. Morozov selle, Kamenski arvates vananenud termini välja tõi. Asemale pakub ta «arendatud jutustava süzeega kompositsiooni».²⁰

A. Kantor jällegi eelistab mõistet ajalooline maal, tarvitades seda üsna laiamõtteliselt. «Ka kaasaegseid sündmusi võib mõista ja tajuda kui ajaloolisi ja sümboolseid kompositsioone, mis, olles viimastele aastatele tüüpilised, on sisuliselt ajaloolise maali üheks variandiks.» Seejuures rõhutab ta süzee rolli. Süzee on tema arvates tähtsaim «tegevuse organiseerimise vahend teoses, teostamise loogika, toimuva mõte väljendatuna kunstiliste vahenditega». Hukatuslikuks süzeele sai 1940.—1950. aastate kunstis valitsenud lihtsustatud lähenemine, ka

«karm stiil» ei taaselustanud süzee, sest tolle ajastu maal on «suhteliselt ühemõttelise süzeega, milleks on kangelaste silmitsiseisimine kaasaegsete ja järeltulevate põlvvedega, kes ise ei asu teoses, vaid näitusesaalis. [— — —] 1970. aastate noortekunst pööras süzee arengu otsustavalt erinevplaaniisuse nähtuste vastandamise suunas, jättes aktiivse rolli süzee loomisel vaatatajale, kes «ühendab tervikuks kunstniku poolt laialipuistatud vihjed [...], ta avab palju kaasaegse maailma olemuses ja struktuuris, tema puudused on aga samad, mis vanadelgi konstruktioonidel — ajaloolise mõtlemise, liikumise ja arenemise idee puudumine».²¹ Et kokku võtta siin refereeritud erinevaid seisukohti 1970. aastate nooremate kunstnike loomingu kohta, tundub kohasemana J. Motšalovi mõte, et «viimaste aastate žanrimutatsioonid peegeldavad mingit tähtsat, veel lõpuni tundma õppimata protsessi meie maalis, ega välista seejuures traditsiooniliste žanrivormide olemasolu niikaua, kui nende järele on olemas ühiskondlik vajadus».²²

Refereerinud

Anu Kallaste

¹ «Творчество» 1978 № 4; 1979 № 1, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12; 1980 № 1, 3, 5, 8, 9; 1981 № 3.
² А. Морозов. «Традиции нравственности». — «Творчество», 1979, № 4, с. 9.

³ *Ibid.*, с. 18.

⁴ *Ibid.*, с. 9.

⁵ А. Каменский. Душа традиции. — «Творчество», 1979, № 6, с. 13.

⁶ *Ibid.*, с. 14.

⁷ А. Мочалов. «Жанры: прошлое, настоящее». — «Творчество», № 5, с. 19.

⁸ А. Морозов. *Op. cit.*, с. 18.

⁹ Ю. Герчук. «Творческая позиция поколения». — «Творчество», 1979, № 9, с. 17.

¹⁰ В. Лебедева. «Атмосфера времени и художник». — «Творчество», 1979, № 11, с. 10.

¹¹ Г. Плетнева. «Движение жанра» — «Творчество», 1979, № 12, с. 10.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, с. 11.

¹⁵ А. Ягодовская. «Жанровая форма — предмет или функция?» — «Творчество», 1979, № 1, с. 13.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, с. 14.

¹⁸ Н. Костюченко. «Картина — жанр?» — «Творчество», 1980, № 8, с. 13.

¹⁹ Е. Калинин. «Судьба тематической картины» — «Творчество», 1981, № 3, с. 27.

²⁰ А. Каменский. *Op. cit.*, с. 13.

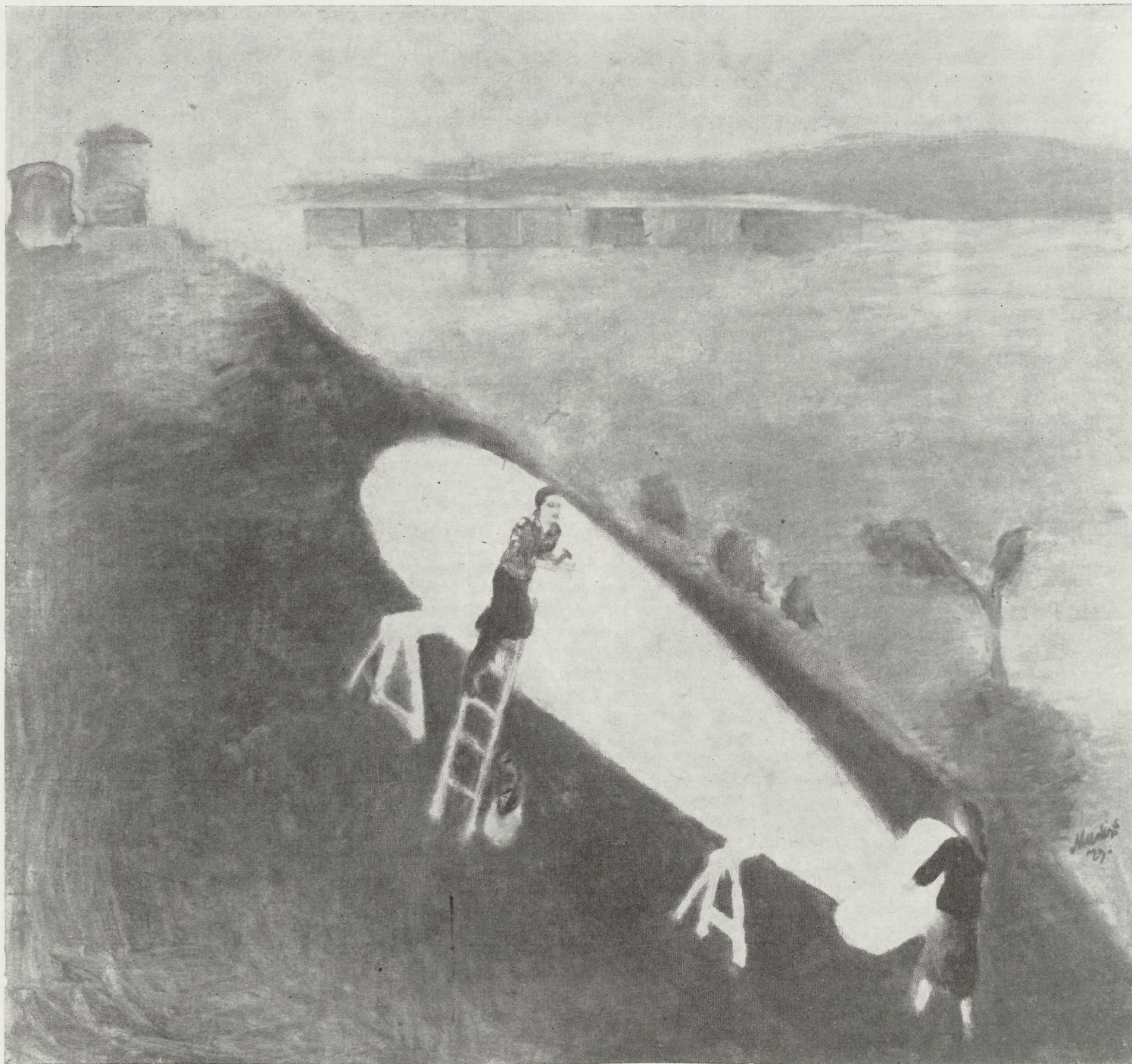
²¹ А. Кантор. «Сюжетная картина позавчера и сегодня» — «Творчество», 1979, № 8, с. 22.

²² Л. Мочалов. *Op. cit.*, с. 19.

VIIENDAST MAALITRIENNAALIST

MIRJAM PEIL

9. Peeter Mudist. Ehitab lennukit. Oli, 1979.



Nõukogude kunsti üldpildis on leedu, läti ja eesti kunstil mingi ühisilme, mille taustal erinevused on suhtelised. Nii see ka on, sest kunsti areng on siinmail tõesti enam-vähem sarnaselt kulgenud. Asjaosalistele endile on aga erijooned vast olulisemad ja regionaalnäitusena pakuvad triennaalid sobivaimat võimalust nende eritlemiseks. Kolme rahvuskunsti regulaarsel koosseksponeerimisel on lisaks informeerivale ja kõrvutavale veel kolmaski väärtus: parimal juhul võib teiste taustal ka oma kunsti näha veidi teistviisi.

Ent kui need jooned, mis teevad kolme maa kunsti erisuguseks, on tõepoolest pärit erinevaist vaateist kunstile ja elu ning maailma erinevast tajumisest läbi rahvusliku iseloomu filtri, siis võib oletada, et ükskõik millise maa kunstnik lähtub neist ka teisi hinnates. Teistmoodi väljendus- ja vormistuslaadi suhtes võivad tal tekkida teatavad võõrastuspunktid, enesehinnang aga jääb (ja peabki jääma) jaatavaks, sest veendumuseta kunsti ei tee. Kui leedu või läti kunstnik hindaks eesti kunsti nagu eestlane, ei maaliks ta enam nagu leedulane või lätlane. Ja vastupidi. Delikaatsemas olukorras on ühe osavõtumaa kriitik, kes eeldatavalt jagab oma maa kunstnikega ühiseid arusaamu, kel on nendega vähemasti üks kasvupinnas ja maitsekoolitus. Kartusest olla ebaõiglane püüab ta ennast-ületavalt mõista teiste tehtut, kartusest laskuda nn. provintsslikku eneseimetlusse püüab ta märgata oma ekspositsiooni võimalikke nõrku külgi teiste, kuigi taotlustelt võõramate ja kaugemate kõrvale. Hoopis eemal seisval kriitikul oleks ehk seegi eelis, et ta on võrdses teadmatuses kõigi esinejate tagamaadest ja taotlustest.

Niisiis riskingi olla provintsslik ja vahendan triennaalimuljeid peamiselt võrdluse kaudu lähimaga (ja tunnistan ausalt, et nii mõneski mõttes soojendas just see südant).

Muidugi on kõikvõimalikud erinevused juba varasemais triennaalilugudes selgeks räägitud ja see, et neist praegugi sama moodi juttu tuleb, kõneleb ühelt poolt rahvusliku eripära püsimisest, mis on ju hea. Aga ka sellest, et oluliselt uut on vähe. Kuid siin pole põhjus vist niivõrd kunstis, kui triennaalide korraldusprintsipiis. Võib küsida: kas seni maksev representatiivne väljapanek ka tõeliselt representeerib iga maa praegust kunstipilti, uusi suundumusi, tendentse jm.? Tegemist on paratamatu valikuga ja nii Eestist kui ka Lätist on kõrvale jäänud mitmed tugevad maalijad, kes varem korduvalt esinenud. Väljapaneku kunstilist taset see kahandab, see-eest mitmekordistab teistele esinemisvõimaluse andmine üldist ettekujutust vastava maa kunstist.

Kui nüüd ikkagi erinevustest rääkida, siis Leedu ja Eesti ekspositsioonide võrdlus teeb need kõige ilmsemaks. Läti kunst ei ole meile nii selgelt vastanduv, kuna

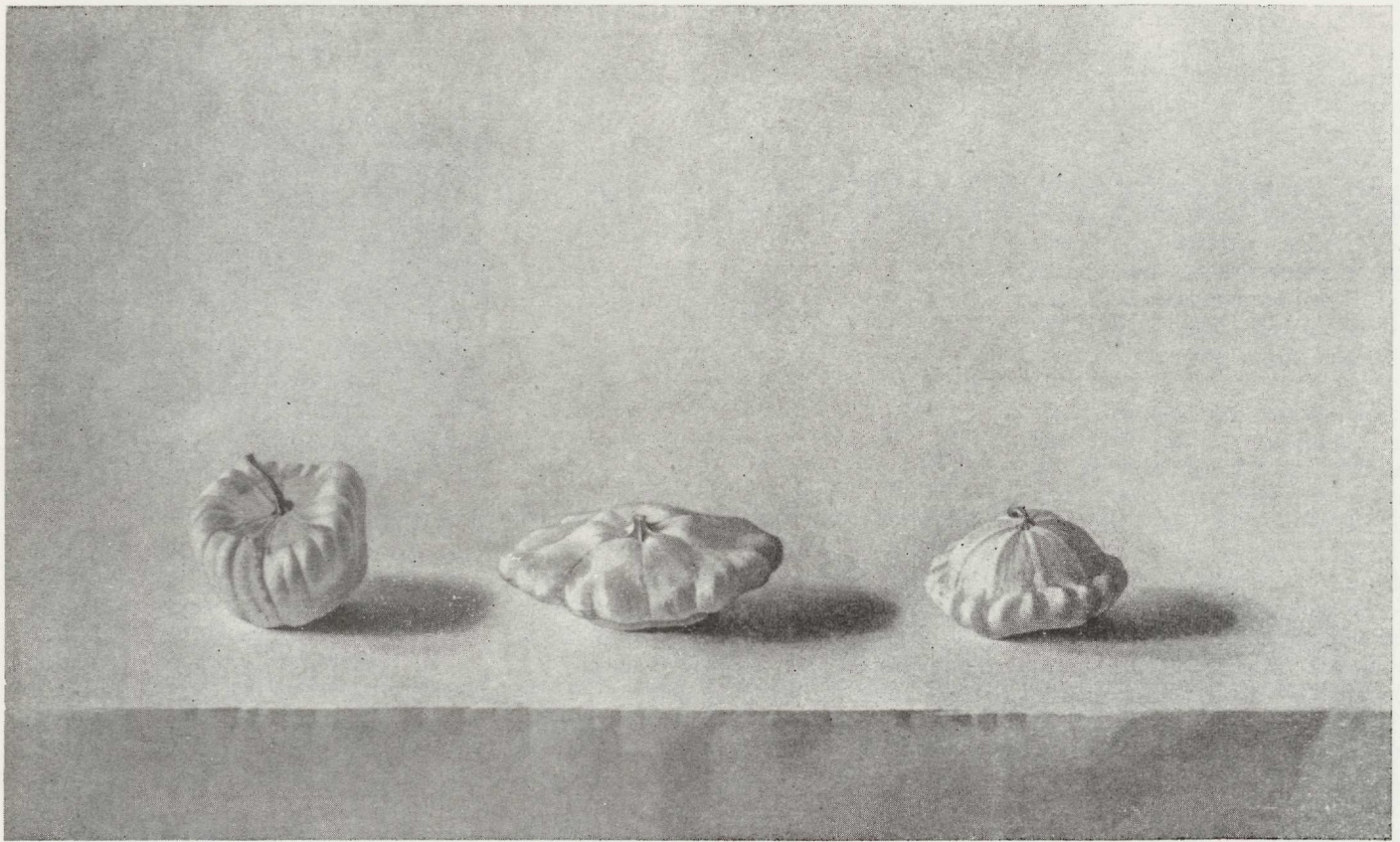
vähemasti praegune väljapanek ei luba eristada kindlamat ühisilmet: ekspositsioon on taotlustelt kirevam ja ebamäärasem. Ometi, nagu korduvalt kinnitatud, on leedu ja läti maal omavahel siiski tunduvalt sarnasemad, eesti maal eraldiseisvam ja erandlikum. On tõsi, et seda eristab naabrite omast too juba kurikuulsaks räägitud mõistuspärasus või tunnete vaashoitus. Analogilistes kirjutistes korduvalt tunnustatud kõrge maalikultuuri jätan praegu kõrvale, sest naiivne oleks arvata, et teised maalikultuuri kui niisugust vähem hindaksid — nad hindavad seda lihtsalt teiste töökspidamiste kohaselt. (Leedu maal hindab oma kolonistlikku kultuuri täpselt niisama tähtsaks, muidu ei peaks ta sellest ju nii silmnähtavalt kinni.)

Et nii meie kui ka leedu traditsioonid 1930. aastail kaunis ühesuguselt kujunesid, tõestab sel näitusel 1912. aastal sündinud M. Cvirkienė looming, mis otse sunnib tõmbama paralleele «Pallase» ja Kaunase maalikooli vahele. Ühtviisi käidi läbi arvatavasti ka 1940. ja 1950. aastad, alles kuuekümnendate teisel poolel (ja ikka jõudsamalt seitsmekümnendail) tekkis olulisem teekäänak, kust peale eesti kunst järsult teisenema hakkas. Et Leedus nii nimetamisväärsel teisenemist pole olnud, ongi põhjus, miks sealne kunst meile mõnes mõttes nähtuna ja läbikäiduna tundub. Kindlasti on eesti kunst olnud uuele avatum — informeeritusest on meil saanud peaaegu et omaette väärtus. Kuid arvan, et teisenemine on veel rohkem elutunde kui vormi küsimus, siit edasi võiks väita, et meil eristuvad kaks möödunud kümnendit ka sellest seisukohast selgemini: ülekaalukalt optimistlikud kuuekümnendad ja ennatlikku optimismi vaagivad, järelemõtlikumad, vastuolusid nägevamad seitsmekümnendad. Muutunud elutundes peitubki eesti kunsti kasvanud sotsiaalne närv, teisalt on kasvanud skeptitsism kaasa toonud teatava taandumise ilu, vabaduse ja kombineerimise riiki (globaalseid asju otsustavad ju teised, mitte kunstnikud!). Leedu traditsiooniliselt (aga seda tunnistas peaaegu kogu ekspositsioon, mis oli kõige arvu-



10. Toomas Vint. Vihmane linn. Oli. 1980.

kam, terviklikum ja monotoonsem) toetub kindlasti ühe jalaga kuuekümnendaist aastaist pärit eluhoiakule ja on seetõttu romantilisem, ülevam, tundelisem. Teisalt toetub ta ikka järelimpressionistlikule traditsioonile, mis meilegi võõras pole ja mille järgi oluline pole niivõrd motiiv, kui selles peituvad maalilised väärtused. Leedu uuenduslikkus väljendubki teemavalikus — romantikavabas, kaasajaga mõtteseoseid otsivas teemas, sest maalimisviisilt jäävad ka nemad truuks nn. maalilisele maalile. Muuseas, maalilisuse esiplaanile seadmine määrab ka tegelikkuse edasiandmise vormilise külje: meil on see kaugelt natuuritruum, objektiivsem, konkreetsem ja osaliselt välismõjudestki tingituna n.-ö. realistlikum. Maalilise maali kontseptsioon (koos nimetatud eluhoiakuga) rõhutab kaugelt enam maalilist vabadust — koloriidi, faktuuri esteetiline väärtustamine on olulisem natuuritruust kujutamistest. Ka kunstniku-looja isiku tähtsustamine mängib siin kaasa, sest sel juhul on loova ümberkujundamise õigused määravad. Seejuures on leedu maal rahvusomast dramaatilisem, dünaamilisem ja väljendusjulgem (meil on kõigile neile loetletud erijoonetele olnud lähedane vist ainult J. Saali ja E. Aiki looming, aga nemadki jäid — sarnasemal ajajärgul — eesti kunstis erandeiks). Kuid nagu ilusa ja harmoonilise pildi taotlus võib eestlasel retušeerida nii elavama tunde väljenduse kui ka sotsiaalsema kõla (sellest hiljem!), nii võib leedulasel maalilisuse üleväärtustamine ähmastada nende kunstile nii olulise väljenduslikkuse. Vahel muudab säherdune kanoniseeritud pintsliiga võbitamine vormi nii lõdvaks ja mulje laiialivalguvaks, et meie, kes oleme harjunud suurema konsentreeritusega, ei malda sisemist mõju ära oodatagi — terve pild on nii ühtlaselt rütmistatud värvi- ja faktuurikangas! Tekib tunne, nagu võiks olla pihisal, kes inimlikku patutunnistust kuuleb konventsionaalsete fraaside vormis. Kui kunst on tunnete sihitud ja kui ta siiski tunneteni ei jõua, on vist keel (s.t. valitud vahendid) ebaõnnoomne.



11. Algimantas Svegžda, Valged patissonid, Oli, 1980.
12. Aloyzas Stasiulevičius, Ristmik, Oli, 1981.



Juba nimetatud erinevuste kõrval torkavad silma veel kaks: meil on põlvkonnavaheed teravamad, žanripiirid ähmasemad (kuna viimane asjaolu on eesti praeguskunstis üsna oluline, siis sellest hiljem pikemalt). Leedus ei torka generatsioonide vahe tõesti eriti silma; kui meil on 1930.—1940. piiril sündinud kunstnikud juba uue elutunde ja maalipõhimõtete kandjad, siis leedu samaealised astuvad enamasti sama jalga vanematega, lisades uut pisitasa. Murrang või samm-sammult areng —, kes ütleb, mis lõpuks kunstile kasulik? Ent ekspositsioon paneb mõtlema ka sellele, et võib-olla on just valikutegijad kõige pieteetlikumad traditsionalistid ega lase murrangumeelsemaid areenile?

Niisiis, üldjoontes on leedu maal žanripuhas, seejuures valitseb neutraalsem žanr: linnavaade, maastik, natüürmort, portree. Ja veel: kui linn, siis ikka vanalinn, vanad sillad, baroksed majad ja skulptuurid. Seda tõestavad triennaali ühe laureaadi, nimeka A. Stasiulevičiuse (s. 1931) temperamentse värvi ja vaba pintslikäiguga maaliliselt suveräänsed tööd. Isegi portrees ja kompositsioonis näeb mingit ajatust. Teise laureaadi, Kultuuriministeeriumi preemia saanud rahvakunstniku S. Veiverytė (s. 1926) portreed ja kompositsioon «Noor perekond» on maaliliselt hoogsad, ekspressiivsed, reedavad monumentalisti kätt, kuid kujutatud võiksid samahästi pärineda ka hoopis kaugemast ajajärgust. Kunstnike Liidu preemia pälvinud A. Savickase (s. 1919) triptühhon «Maa ja inimesed» kannab mingil määral sama märki, eepiline lahendus ja rustikaalne lihtsus ülendavad aga selle siiski teemaga sobivalt monumentaalseks üldistuseks, kus seos ajaga pole enam oluline.

Üldisest erinevaid lähenemisviise võis siiski täheldada. Nii viib K. Dereškevičius (s. 1937) oma maalid üldisest ajatusest keskkonda märkivasse kaasaega, tuues rõhutatult argise (linliku!) objekti otse vaataja silme ette: trollibussi või piimaauto tagumise ukse, kuulutustulba rebitud afiššidega. Ent Dereškevičius jääb ustavaks maalilis-koloristlikule suunale ja tõestab seejuures meistrikätt. Kaasajataju on teravam ka A. Saltensel (s. 1944) ja A. Kurasel (s. 1940), nemadki töötavad rõhutatult maaliliste vahenditega. A. Kurase tööd paistsid kunagise Tallinna näitusega võrreldes süvenenumad, argise stseeni suudab ta maalida sisendusjõuliseks, peaaegu et eksistentsiaalseks. Nii muutub liinibuss kesk tühja, tumedat ja pahaendelist maastikku lausa müstiliseks.

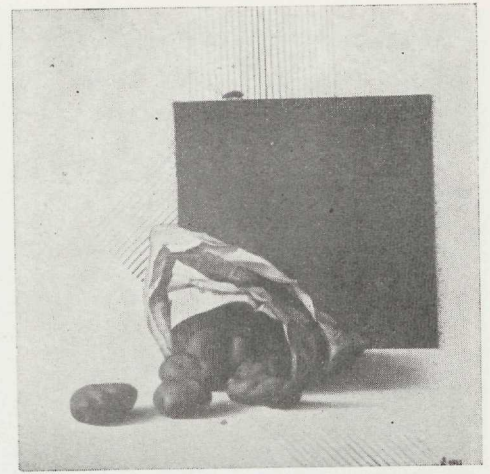
Kõige huvitavamaks leedu maalijaks pean A. Švegždat (s. 1941), kelle realiteeditaju on eriliselt teravustatud ja tundlik — et mitte öelda harras —, maalimisviisi õuline ja värv hele. Esemad, mida ta kujutab, on väga lihtsad: vanad saapad, elektripliit kannuga, korduskujundiks valged patissonid. Kuid Švegžda maalib need asjad imeväärsetl tähendusrikkaks,

Morandi laadis vaikeludeks. Ka K. Vilkauskas (s. 1947) arendab sama realiteeditulembest liini leedu maalil, võib olla veelgi sihikindlamalt, kuid esiaigu mitte nii sisendavalt kui Švegžda. Tema kolme pildi korduskujund oli slaidilikult usutav ajaleht: kord kägardatult kartulite ümber, kord siledalt õunte all, kord pudelite kohal. Nende kahe mehe kunst peaks olema mõtlemapanev — nii üleromantiseerimise ja välise maalilise bravuursuse üle, kui ka seetõttu, et nad vastandavad levinud professionalismi mudelile sisemised, tõsised otsingud.

Väliste märkide järgi on maalilisuse leedulikust variandist kõige järsemalt eemaldunud I. Piekuras (s. 1935), ent vist nimetatud sisemise tõsiduse puudumise tõttu jäätavad ta graafilised puuvõrad, aknaklaasi- ja peegeldusefektid, gaasimaskid jm. külmaks.

On veel kaks maalijat, A. Jacovskis (s. 1948) ja I. Daniliauskas (s. 1950), kes pakuvad huvi eeskätt nende loomingus avalduva erineva psüühilise laadi, aga ka olustiku ja isegi pärimuste tõttu. Daniliauskas ongi erinev just elunurga valikult, lokaalkoloriidilt, näidates meile mingit chagallilikku maailma, kus olustik muutub irrealseks, pärimus seguneb tõelusega, kus kõik on võimalik. Lihtsam ja ühtlasi sügavam on siiski Jacovskis. Tema portreedes («Marius pabermütsiga», «Õde ja vend») on inimest kujutatud ligilähedaselt nii, nagu I. B. Singer seda teeb — leebelt, nukralt, üksilduses, vaevalt konkretiseeritult, kuid psühholoogilise sisendusega. Jacovskises on seda, millest eesti kunstis puudu jääb: ehedat inimlikku tunnet üldse, aga ka tundetoonide mitmekesisust — kuni kurbuse ja müstikani. Teatud salapära ja tõstetud tundetoon on üldse leedulastele omasemad, seda näeb isegi abstraktsemas töis. Mõtlen D. Kasčiūnaitė (s. 1947) kulla- ja hõbedaaktsentidega pateetiliseks ülendatud kompositsioone ja V. Kisarauskase (s. 1934) dramaatilisi Oidipuse-tõlgendusi.

Mis läti kunstisse puutub, siis seda eristab meie omast suurem hoog, elavus, temperament, mis ei karda maitsetugi olla, meie vihjamisi ütlemisviisile vastanduv jutustavus: läti kunstnik näib vahel ühes pildis tahtvat õige palju välja öelda. Selles mõttes oli kõige tüüpilisem I. Zvirbulis (s. 1944). Maalikultuuri, koloristlikku nõtkust ja fabuleerimisoskust on tal üksjagu, ainult et meile võib tunduda see piltjutustuste rohkus ühes töös koormav («Tänavamoosekandid», «Autoportree ja meri», «Kübaraga tütarlaps»). Vist on aga I. Zvirbulisel säärase väga rahvusomase väljendusviisi kandjana läti kunstis objektiivselt hinnatavam osa kui A. Bausšenieksil (s. 1910), kelle grotesksed, sürrealistlikud jutustavad stseenid muutuvad küsitavaks ka selle laadi aktsepteerijale («Hambad», «Jõgi», «Jooksja»). Meile liig efektseid ja lavastuslikud, liiati magususeni värvikirevad tunduvad I. Muižulise (s. 1935) kompositsioonid ja



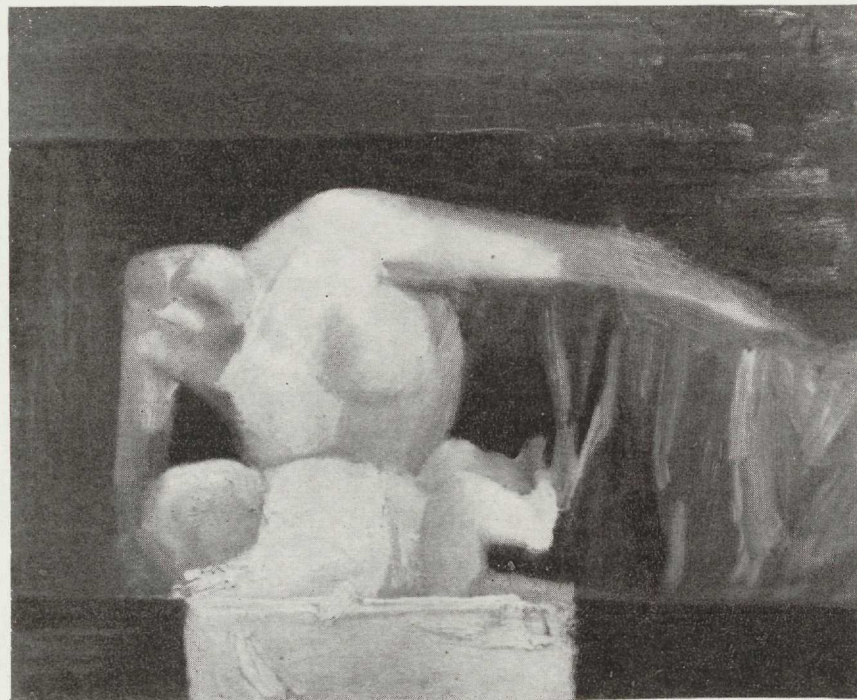
13. Romanas Vilkauskas. Kompositsioon kartulite ja putukaga. Oli. 1981.

U. Zemzarise (s. 1928) portreed. Muuseas, väga kahju, et seekord ei esinenud kaks kõige huvitavamad läti maalijat, Livija Endzelina ja Maija Tabaka. Just nende loomingus on seda parimat, mida ühe maa erineva traditsiooni ja elutundega kunst teisele võib anda — osasamasti hoopis teistsugusest nägemusest, väga heaks kunstiks vormitult on see tunnetuslikult rikastav. Omamoodi ajatut ja vist ka igas ümbruses kõlavat head maalilist maali esindasid E. Grube (s. 1935) ja I. Celmina (s. 1946). Esimesel on nii maalijanärvi, tunnet kui ka oskust serveerida oma kujutlusi monumentaalsena, «Literatura ir Menase» preemia tema loomingule tundus igati põhjendatud. I. Celmina maailm on ebarealsem, unenäolisem ja hingelisem, olgu siis tegu «Printsessi ja hiire», salapärase «Kontserdi» või mustmustas kujutatud «Õoga». Mõlema maalija puhul on eestlasele lähedane efektiivsus, tõsine tunne, mis teatud sordiini all. Omaaegse Riia Kunstnike Rühma esteetikast olid pidepunkte leidnud L. Eglīte (s. 1945) askeetliku värvi- ja vormiandlusega tööd, peab aga ütleva, et meil elab see traditsioon loovamalt. Eglītel rohkem retrona. Abstraktse pildirütmi taotlust ja samuti väga distsiplineeritud värvi näeb I. Heinrichsoni (s. 1945, KL preemia) suurtes kompositsioonides. Abstraktseks värvivisiooniks kipuvad saama H. Silinsi (s. 1926) väga erksad (külm sinine, punane, roheline, valge) ja väga temperamentseid pahtliga maalitud vana Riia vaated. Neis on palju isikupärast maalilist nägemust ja pidulikkust. Samalaadne elava värvi taotlus jääb I. Jurjansi (s. 1944) liblikates ja lilledes tundeveaseks, väliselt dekoratiivseks. Seevastu on sümpaatsed vanameister I. Viliūmainise tõsises koloriidis ning pretensioonitult lihtsad natüürmordid ja lilled.

Arvestatav ja lootustäratav on Miervaldis Puolis, kes oli ka noorim esineja Lätist (s. 1948). Meile on ta tuttav mehe, kes tahab üllatada, ka on tema kunsti kokku viidud hüperrealismiga. Sedakorda on täpsel reaalsusetaotlusel mingi teine varjund, ütleksin, et see läheneb pigem



14. Eglite. Päevaldõm. Oli. 1980.
15. Edvards Grube. Ema ja laps. Oli. 1980.



dekoratiivsele naivistlikule rahvapildile. Kui «Asaleas Kurzeme maastiku taustal» jääb kõlama esmajoones dekoratiivne värvilõõm, siis teine väike maal, «Kurzeme naine ja öökull» on sügavam ja seal on väga tundlikke ja toredaid maalilisi kohti. Eraldi võetav ja vist ka parim on väike, pronkspea järgi maalitud autoportree, objektiivne vaatlus on siin kõige järjekindlam. Puolise teeb meeldivaks veel see, et ta taotlused on alati selginud ja lõpuni viidud — kuni raamini!

Läti maalis paistab värv üleüldse kõige sordiinivabam, otse omaette suveräänne väärtus olevat, aga minu arvates tihti pigem dekoratiivne kui väljenduslik väärtus. Leedu kunstis on värv rõhutatumalt sisemise ekspressiooni kandja, eesti kunstis kammitsevad seda väga ranged maitsetõekspidamised. Võib-olla tundub läti maalijatemperamendile meie ülikultiveeritud koloriit isegi verevaene.

*

Eesti maali uueilmelisus paistab silma võõrsil, kodus ütleme, et meie kunst on stabiliseerunud. Märkisin eespool žanripiiride ähmastumist ja üksteiseks kasvamist — see on ainult meie kunstis esinev nähtus. Leedus maalitakse kas portreed, natüürmorte, maastikku, harvem kompositsiooni, Lätis maastikku, linnavaadet, jutustamisemaigulist või abstraktsemat kompositsiooni. Žanrid on puhtad ja mõneti on igas žanris kujutatud ajaväline. Ent Subbil on akt enamasti võrdväärse tähendusega miljöö, Kokamäel täiendab portreed maastik, Okase kaugvaates suurmaalide esiplaanil on tihti natüürmordiesemed, viimased on väga kõnekad Pääsukesel ja Palmil. Rääkimata Ando Kesk-külast, kes vaid keskkonda maalibki. Natüürmort on tunginud mitmel kujul kõikidesse žanritesse. Arvan, et natüürmort ja sellest teistsugune arusaamine on üks eesti praeguskunsti võti. Esemed huvitavad meie kunstnikke üle kõige, õigemini küll mitte natüürmordina, vaid keskkonna, s. o. eluruumi määratlejaina. Võib-olla on esemehuvi isegi kõrvale tõrjunud inimesehuvi: inimest näeb eesti maalis tõesti ikka harvem. Ometi on huvi tõus inimese seisundi vastu praeguses sajandilõpu ühiskonnas otseselt seotud maali keskkonnahuviga. Kui pidada eesti kunsti progressiivseks tendentsiks kasvanud aktiivset hoiakut kõige olulisemate probleemide suhtes (tsivilisatsioon ja loodus, urbaniseerumine ja isiksus, inimese tunnete tasakaal, järjepidevus ja juured, asjastumine, püsiväärtused ja asiväärtused jne.), siis tuleb esile tõsta — ja seda ka nimepidi tehakse — just neid kunstnikke, kes on inimese kujutamise asendanud keskkonna kujutamisega. Paradoksaalsel viisil süüdistatakse vahetevahel neidsamu kunstnikke (nimesid nimetamata, resümeerivalt), et inimene on meie kunstist kadunud. Veider küll, aga meie maalijad on suutnud olla probleemsed ka inimest kõrvale jättes. Ja kuigi

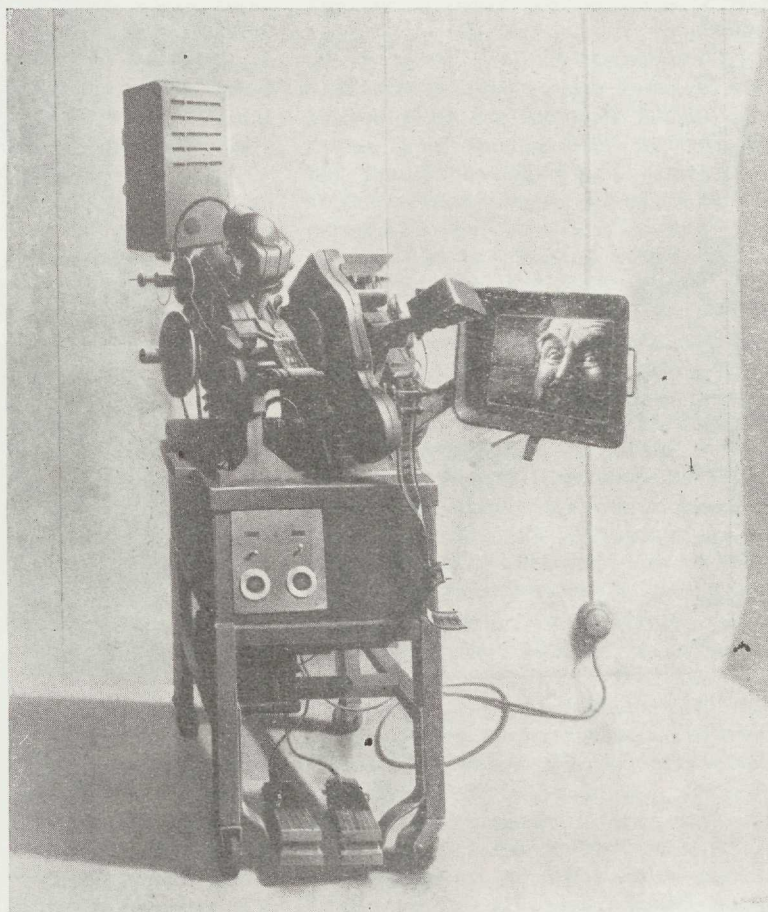
naabrite kunstis on inimest rohkem, ei tunne ometi, et too elaks konkreetse XX saj. lõpu olustikus ja XX saj. probleemide keskel. Võib-olla on keskkonnakujutus, ajastu märgistamine ja mõtestamine esemete kaudu isikut filtreeriva teena eestlase tundeid pelgavale loomusele kõige sobivam, neutraalne viis end väljendada? Sama tendents on ju täheldatav kirjanduses ja isegi luules. (Ka traditsiooniline natüürmort on eesti praeguses kunstis teistsugune — näiteks Maranil harras tasakaalu otsimine või Toltsil esteetiliste ideaalide lavastamine). Ühtlasi toob selline tee kaasa sisemise nõude kujutatut näidata vormiliselt kontsentreeritult, pingestatult, atraktiivselt — sellest on saanud meie maali väga tugev külg.

Edasi arutleda võiks ka nii: keskkonnakujutuslik ja just seekaudu nüüdisajaga seotud (seetõttu ka sotsiaalne) aine vormistatakse eesti maalikoolist tulenevalt väliselt kauniks, terviklikuks pildimaailmaks. Ilusa ja harmoonilise pildi kriteerium on iseenesest väärtuslik — kõrgaegadel on see ikka määrav olnud —, kuid see pehmenab ja looritab sõnumi, mis iseenesest pole ju nii ilus ja harmooniline. Probleem jääb selle varju, pealispinnal domineerib harmoonia, petlik hedonistliku eluhoiaku mulje. Sellest poleks mõtet rääkida, kui see esineks harva, aga paraku iseloomustab meie maali mingi kollektiivne «keep smiling». Harmoonilise pildi taotlusest saab uus filter, mille taha jäävad negatiivsemad emotsioonid, s. t. nad on olemas, kuid varjatult, pehmentatult. Tõelist dramatismi tunnetab vaid Jüri Palmil ja Kristiina Kaasikul (viimane tõendab hiilgavalt, et dramatism on elutunde, mitte mingil juhul teemavaliku küsimus); Jüri Arrak peidab seevastu rusuvama tunde arlekiinliku naeratuse varju. Nii et kui midagi ette heita, siis inimese psühholoogia ühemõõdulisust, ühekülgset pühapäevast ilmet — uus keskkonna kaudu kõnelev suund peaks enam irriteerima, olema löövam ja teravam.

Liati ei maali eesti kunstnik ainult eesti vaatajale. Kunsti retseptisioon on põnev probleem: arvan, et seekordsed laureaadid — P. Mudist ja T. Vint — valiti nende omaduste tõttu, mis teistel puudu jääb.



16. Jüri Arrak. Kuulavad maskid. Oli. 1979.
17. Lemming Nagel. Kinoprojektor. Oli. 1980.

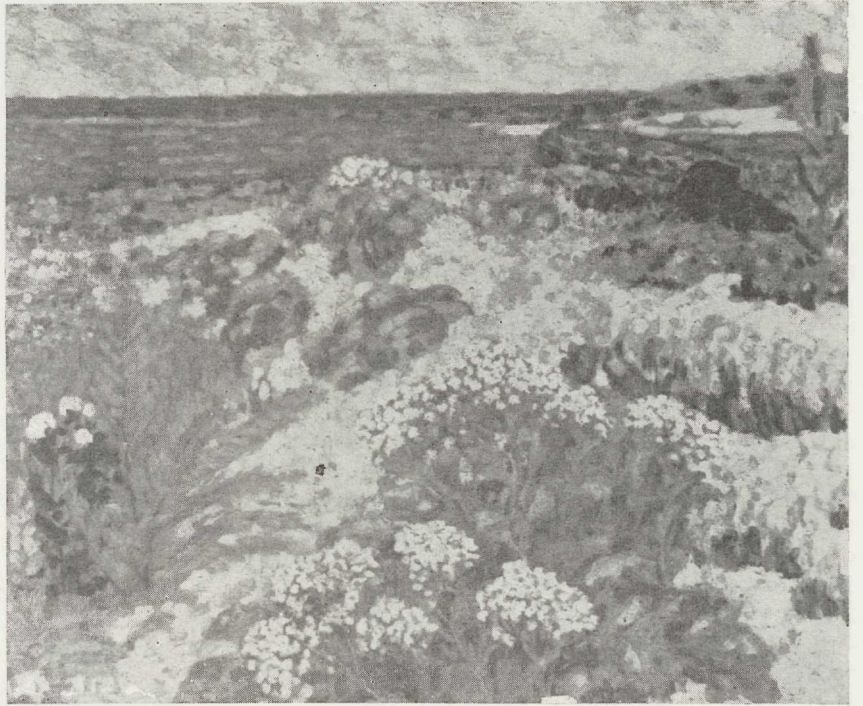


VESTLUS OLEV SUBBIGA EESTI MAALIKUNSTIST

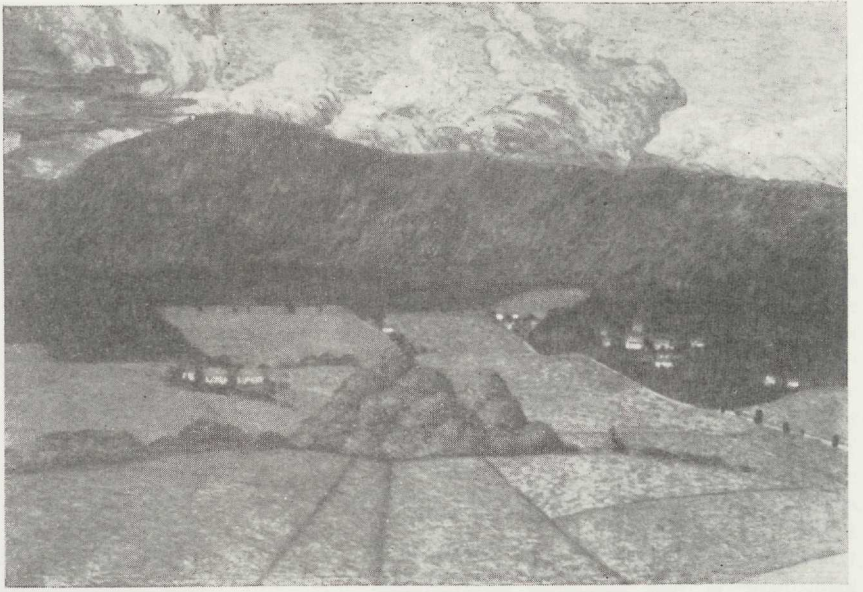
20. Konrad Mägi. Valgejärv. Oli. 1916—1917.



19. Konrad Mägi. Mertikapsad. Oli. 1913—1914.



18. Konrad Mägi. Norra maastik. Oli. 1909.



Eesti maalikunsti ajalugu pole pikk, suhtume sellesse kui paikapandud ja analüüsitud nähtusse. Selles suhtumises on atatud hulk ruutinsust — ja lõpmatult ei saa tõepoolest olla kontseptsioonide mõnekümneaastase perioodi kohta. Ometi veenab Eesti NSV Riikliku Kunstimuuseumi ekspositsioon eesti maalikunstist 1940. aastani oma nappi, kuid hästi läbimõeldud töödevalikuga taas omaaegse maalikunsti kiire, intensiivse ja küllalt originaalses arengus. See on pind, millelt sai hiljem edasi minna või mida edasiminekku oponentide, vajalik igal juhul. Seda ekspositsiooni võib vaadata mitme pilguga ja võib arvata, et kõige subjektiivsemad, ometi kõige avatumad on selles suhtes maalikunstnikud ise. Järgnev vestlus, õigemini küll monoloog on lindistatud Kadrioru Kunstimuuseumis nendesamade piltide juures. See ei pretendeeri kunstiteaduslikule üldistusele, vaid on **maalikunstniku** arvamus, kes armastab seda perioodi selle pärast, mida ta sealt lugupidamist väärivat on leidnud. Vestlus Olev Subbiga 3. septembril 1981. aastal.

Sirje Helme: Mind on eesti maalikunstis alati hämmastanud see, kui ruttu, ilma professionaalse kunsti traditsioonideta jõudis ta kusagil 20. aastatel juba sinna- maale, et oleks olnud võimeline konkureerida Euroopas, kas või Konrad Mägi loominguga.

Olev Subbi: Konrad Mägi eripära meie kunstis on muidugi selles, et tema anne ületab suuresti tema informeerituse. Muidugi, ta teadis päris palju maailma kunstist. Meie teame päris palju ja ega nemad vähem ei teadnud. Aga tema spontaanne anne oli nii suur, et kuigi ma olen otsinud sama ajastu maalijaid Euroopa galeriides — Poolas, Itaalias, Rumeenias, Prantsusmaal, olen ainult Prantsusmaalt samast ajast sama häid mehi leidnud. Poolakatel on üks autor, Jan Cybis, ja nad on teda pannud igas galeriis neli-viis saali täis. Ta täidab nende kunstis sama kohta, mis Konrad Mägi meil, aga on minu silmale tükk maad nõrgem maalija. Aga siin on just küsimus selles, et kui Konrad Mägi pilte vaadata praegu, pole oluline teadmine, millisesse ajastusse nad kuuluvad. Ta ei ole isegi oma aja moevooludest eriti riivatud. Ta peaks olema juugendlik ja ei tea veel milline, aga tema ei ole. Ta kasutab lihtsalt seda pagasit, mis on temani jõudnud teiste maalijate käest ja teeb seda tihti paremini kui need allikad, mille baasil ta tegutses. Ja selle tõttu pole tema esimestel ja viimastel pildidel vahet. Ma pean üheks tema paremaks pildiks «Norra maastikku», mis on päris algus. Praeguses ekspositsioonis on «Norra maastik», «Merikapsad» ja «Valgejärv» kõrvuti, igaüks on jupike maad ajas edasi, pildidel aga pole üldse paremusjärjestust, nad lihtsalt erinevad, nii nagu mees muutus. Ta oli peaaegu kohe küps, tähendab, ta oli selle aja jaoks vaimselt valmis. Muidugi, ta ei olnud enam väga noor, ta oli juba parasjagu mõtleja-inimene ja see suur spontaanne maalija- anne lubas tal kohe teha tööd täiesti rahvusvahelisel tasemel. See on sündinud suurmeister.

S. H.: Nii et Te arvate, et kui poleks olnud tema reise Rooma või Caprile, poleks tema looming olulisemalt vaesemaks jäänud? Olete kindel, et ta oli intuiitselt suurepärase maalija?

O. S.: Jah, võib-olla et teatavad maneer-

likud mõjud, mis ta tõi Itaalia-reisilt, isegi segasid teda pisut, ta pidi neist lahti rebima Saadjärve maastikeks.

S. H.: Kõik nimetatud maalid on erinevatest perioodidest ja igaüks neist on omad, erinevad väärtused. Mis siis on neis see, mis neist head maalid teeb?

O. S.: Konrad Mägi «Norra maastik» on nagu loominguga alguse pilt ja minu silmale üks tema paremaid pilte kuni lõpuni välja. Siin on veidi näha küll ajastu märke, ütleme pilvede dramaatilisus on nagu natuke tollaegne, aga see, kuidas istuvad need külad seal mägede varjus ja see põldude jaotus on niivõrd otse inspireeritud tollest reisist ja tollest hetkest, et isegi tekib väike vastuolu nende pilvedega. Aga tema töödes ei muutu ükski vastuolu kunagi segavaks, see on lihtsalt huvitav. Eriliselt põnev on üks roheline väli kauge mäe jalamil paremal, mis peaks olema optiliselt lubamatu — nii lähedal asuv värv nii kaugele pandud, aga tegelikult laiendab ta seda maastikku suurepäraselt. Kõik, mida autor on endale lubanud, on täielikult õigustatud. Ja mingi eriline momendimeeleolu on sees, mis jäädvustub ainult erakordselt andeka ja ma peaksin ütlema — noore inimese pildis.

«Merikapsad» on maalitehniliselt ja meetoodiliselt piiritletav kuskil puäntillismi piirimail. Aga teda eristab meile tuntud klassikalistest puäntillistidest see, et ta ei ole otsinud mitte neid spektrivärve ja neist koostanud vahetoone, vaid on seganud kõik värvid nii välja, nagu on talle huvitav. Ja kui need on nüüd punktikestena pildile pandud, siis sellepärast, et motiiv väga soosis sellist lähenemist. Nende rannakivide ja mereäärse floora jaoks see sobis. Aga tegelikult on ta puäntillistide meetodi ümber teinud enda jaoks. Mägil on ülimalt rafineeritud värvikombinatsioonid, mitte põhivärvidest kokkuseatud vikerkaared.

«Valgejärv» on üks kuulsamaid Mägi Lõuna-Eesti maastikke ja tema ilu on muidugi teatraalses suurejoonelises lavastuses, kus on kõik plaanid ja kõik värvid. Ja sellisena on ta meie maalikunstis üks tippe — pidulik maastik, mille suhteliselt väikest formaati isegi ei märka. Ja värviharmonia on veatu, ilma ühegi dissonantsita, sealjuures aga magususele kaldumata.

S. H.: Tähendab, siin ei muutu täiuslikkus igavaks?

O. S.: Ei, selles pildis mitte.

S. H.: Kui nüüd mõjude juurde tagasi tulla, siis oli sajandi algus Euroopa kunstis üldse üks pöörane aeg. Kas Te seostate plahvatuse Eesti kunstis ikka põhiliselt selleaegse Euroopa kunsti mõjuga?

O. S.: Muidugi, see oligi ju Euroopa kunsti üks ääremaid, aga ma arvan, et ühine põhjus tollaegsel viljakal ajastul Euroopa ja ka Eesti kunstis oli üldine õhkkond, mis stimuleeris kõiki kultuuri ja kunstide tegijaid. See oli aeg, kus maasse torgatud kepp läks õitsema ja seda kogesid nii meil kui Lääne-Euroopas (ja

mitte ainult seal) töötavad mehed ühtmoodi. Kuskil õhus oli ühine tingimus, mis neid kõiki väga aitas. Need ei olnud mitte üksnes kunsti mõjud, vaid kogu kultuuri mõjud ja veel midagi, mis sel ajal valitses maailmas ja mida on väga raske kirjeldada.

S. H.: Paul Burman on ju ka samast vaimsest õhkkonnast osasaaja. Kui palju Te tema töödes ajastut näete?

O. S.: Paul Burman on suure loomuliku talendiga ja väga vaba maalimismaneeriga. Tähendab, ta on vaba tingimustest, ta loob tingimused ise. Siin on mitu asja — inimene võib ennast olemasolevatesse raamidesse väga täpselt mahutada ja ta on oma ajastu hea mees, aga ta võib endale leida väljendusviisi, mida hiljem aktsepteeritakse ja mis ei kuulu täpselt ühtegi voolu. Ja Paul Burman on just selline mees, kes leidis endale ise viisi, tal pole täpselt eeskuju ega kunsti voolu, kuhu kuuluda. Ta on hea maalija. «Punaste lilled» puhul ei ole tegemise aasta väljaloetav, sellepärast et niimoodi on lilli maalitud eelmise sajandi lõpust kuni tänapäevani. Ainult et selles töös on eriline pealelõuna-hämarus ja rafineeritud jõulised värvid. Kerge on saada jõulisi värve segamata, aga siin on läbisegatud värvid, mis on säilitanud oma värvi jõu, samal ajal aga on peenes koloriidis; see sume koloriit on kätte saadud optiliselt väga tugevate värvidega. Puhtmaaliliselt on see väga silmapaistev töö, kusjuures tal mingisuguseid kompositsioonilisi iseärasusi ei ole. Tal ei ole mingisugust leütust sees, nii on enne teda maalitud, nii on pärast teda maalitud. Aga see lillimort on erakordselt hästi maalitud — ja see on see ebamäärane termin, mida maalijad kasutavad.

S. H.: Oleme nüüd ruumis, kuhu on välja pandud Eesti Kunstnikkude Rühma lühiajalise, kuid tulemusrikka tegevuse viljad. Ennist Te rääkisite, et Burman ei kuulunud ühtegi voolu, see oli tema suur vabadus ja suur eelis. Siin on nüüd saal, kus on just vastupidised näited, siin on kunstnikud, kes äärmiselt täpselt kontakteerisid ajaga ja töötasid eelkõige teatud teoreetilise programmi alusel. Kuidas Teie neid vahekordi näete?

O. S.: Muidugi on väga tore, et see ajastu on meie kunstis nii hästi esindatud, aga ma mõtlen, et mitte kuuluda täpselt momendi kunstivoolu, mitte omada liiga kindlat programmi on mõnikord ikkagi hea. Ekspositsioonis on siin kaks Ole pilti, «Reisijad» ja «Natüürmort», mis on varasem ja programmi kohaselt kubistlik või kubistlike mõjudega puhastatud vormiga geomeetrilisepoolne kompositsioon, «Reisijad» aga figuraalkompositsioon. Viimane on nagu ajale võõram, programmi kunstivoolu suhtes, aga minu silmale mitmekordse kaaluga. Ta on meie kunsti üks häid pilte, mille saamisluhu isegi on salapärase, pildi süžee ja teostuse originaalsus hämmastav ja päris hästi ei saa aru, kuidas selline pilt meie kunsti sattus.

«Reisijad» on suurepärase näide literatuurse süžee pildist. See on lähene mine, mida on nii pikka aega pahaks pandud. Nüüd kõige viimased kunstivoolud otsivad sama kivi alt vähki. Siin on süžee peaaegu anekdootlik ja ometi on ta olnud aluseks ühe väga hea maali loomisel. Asi on muidugi selles, et tal on siin olnud sada oma soovi ja vajadust. Tal on olnud tarvis ilusat naise nägu kujutada, ja komponeerida, ja väga ranget värvide valikut pidada. Kõik need probleemid on olnud autori jaoks nii haaravad, et literatuurne süžee on igati õigustatud maali alase relvastusega.

S. H.: Aga Arnold Akberg oli kindlas kunstivoolus sees nii omal ajal ja on aegade muutmisest hoolimata meie kunstis vajalik ka praegu?

O. S.: See ongi vist see, miks tema toorkordsed tööd on teistest paremad, kuuluvad meie toorkordse kubismi paremikku. Nähtavasti on see tema tegevusala. Seda ta lihtsalt pidi tegema, sellepärast teeb ta seda siinamaani, sellepärast tegi ta seda toorkord hästi. Akberg ei valinud seda kunstivoolu, vaid see osutus tema oma olema. Ta on selle suuna kunstnikest mitte ainult kõige pikema tööajaga, vaid minu silmis ka kõige suuremate õnnestumistega. Minul on Akbergi «Randa» tähelepanelikult vaadata ja kommenteerida erakordselt huvitav, kuna see laad on mulle alati küllalt kauge olnud, ma pole isegi kunagi proovinud geomeetrilise vormiga opereerida. Kui ma leian endale sümpaatiat geomeetrilises pildis, siis on see mulle endale väga meeldiv. Aga siin, nagu viimastes Akbergi piltideski, on vorm nii loogiline ja värvide valik nii range ja puhastatud, et toob kaasa assotsiatsioone, mida ta ei tohiks kaasa tuua. Siin on ajastu hõngu, loodusmeeleolu ja autori hingeseisundit, mis arusaadavalt ei peagi olema sõnadest väljendatav.

S. H.: Nii et ühele on ajastu kunst intui tiivselt omane, sellepärast teeb ta seda hästi ja läheb kunstiajalukku. Teine, vahest muidu ehk sama hea kunstnik valib ajale vastu tulles need vahendid enda jaoks kunstlikult ja ei lähe kunstiajalukku, sest tal pole piisavat hoolimatust aja tabude suhtes?

O. S.: Peab vedama sündimise ajaga. Kui sa sünnid oma voolus, siis sa oled hea mees. Mõni sünnib praegu hoopis romantistlike soovidega ja püüab oma ambitsioone väljendada näiteks foto abil. Keeruliseks läheb.

S. H.: Nüüd oleme Juhan Muksi Viiralti portree ees. Kuidas Te seda tööd kommenteeriksite?

O. S.: See pilt on mitutpidi eesti kunsti ajaloos sees, nii portreeterija kui portreeteritava pärast, aga muidugi tegi Muks hiljem terve elutöö Viljandi järve peal järele. Maailmiselt on minule tema hilisem maastikumaal kaalukam, olgugi et ka see on uhke pilt. Aga mis puutub eesti maastikumaali, siis peab märkima, et eesti maaliparemi lõviosa on maastik või

maastikukompositsioonid. Niisama on eesti parim luule loodusluule ja eesti keeles on looduskirjeldusteks rohkem sõnu kui naaberkeeltes. See kontakt loodusega ja loodusromantika taipamine on ilmselt nii maalijatel kui luuletajatel aidanud ruttu jalad maha saada kunstialadel, kus loodusel on suur sõna kaasa rääkida.

S. H.: Kui nüüd teha väike kõrvalepõige eesti kaasaegsesse maali, siis tuleb ju nentida, et loodus hakkab seal moonuma, tal pole enam seda emotsionaalset osatähtsust, mis varem.

O. S.: See on meie aja märk, sellepärast et inimesed keskendavad oma tähelepanu rohkem iseendale ja inimtegevusele ja kaal peab niimoodi muutuma. Aga eks tal lisaelemendina või foonina ole koht ka meie kaasaegses maalikunsti.

S. H.: Oleme nüüd saalis, kus on välja pandud meie kunstiklassika kõige küps osa. Need on juba tööd 30. aastatest. Kas Te näete situatsiooni pisut muutunud olevat, välismõjud tugevamini loetavad kui näiteks Mägi puhul?

O. S.: Jah, nad on päris kergesti märgatavad. Nüüd on isikupära kaal selles, et kui näiteks Johani maalib Pariisi-vaateid, siis on see talupoja Pariis; see on maamees, kes tuli Pariisi ja talle jääb käele raskus sisse. See on Pariisi agul oma tööinimestega. Ta on selle ära toonud pal lasliku varjundiga. See on niisugune eriline sumedus ja õieti Tartu aguli meeleolu. See kummitab meie tolleaegses kirjanduses ja luules, me leiame teda järjest. See sarnaneb Betti Alveri aguliballaadidega. Neid pilte võib väga hästi ette kujutada just selles õhkkonnas, kus nad tekkisid. See oli väikelinna vaimne õhkkond, kust eluterved ja tugevad noored mehed murdsid ennast maailma kunsti, niipalju kui see neil õnnestus.

S. H.: Sellest perioodist on ka Johani «Köögis». On siis see teema talle omasem kui Pariis?

O. S.: See on 30. aastate Johani üks suurepärase näide. See on žanrikompositsioon, lihtne inimene lihtsas koduses keskkonnas. Siia käivad ka tema kingsepad ja pesunaised. Ma arvan, et Johani selle perioodi töödes on tolleaegsele figuraalkompositsioonile erakordselt suur mõju. Ma näen neid jälgi igal pool. See muidugi baseerub väga heal joonistusel, sest koloriidi ulatus on piiratud. Selletõttu on selle pildi must-valge reproduktioon peaaegu samaväärne pildi endaga.

S. H.: Prantsuslik värvi- ja vormikultuur moondus, kui ta siia konteksti jõudis. Kas Te kusagil ka seda päris pariislikkust näete?

O. S.: Ütleme Vardi-Bergmani Pariisi vaated on väga kohalikus vaimses. Mul on juhust olnud Pariisi näha ja kui mõelda kõigi Pariisi-piltide peale, siis Vardi tõi selle küll üks-ühele ära. Aga teised mehed seesisid selle nii läbi, et kaasa töid ikkagi eesti kunsti. «Pariisi bulvar» on täpne pealkiri — see pole mitte

Pariisi tänav, vaid bulvar. Seda vaadet ei tohi mitte millegi muuga ära segada. See oli autori soov. Ja see soov on tal täitunud. Siin on rõhutatult udune atmosfäär ja hubane tänavaelu, lohakilejätud mansardkorrustega majad — see kõik on poeetiline dokument. Arvan, et pildi komponeerimine ja isegi värvide valik ei ole olnud autoril nii päevakorras kui atmosfääri ja meeleolu edasiandmine. See on süžee pilt, kuid ta poleks oma kõlapinda ja tähtsust saavutanud, kui teema poleks nii meisterlikult välja peetud.

S. H.: Aleksander Vardi «Akt» on teise laadiline töö, teise meeleolu ja koloriidiga. Mis neid kahte tööd eraldab?

O. S.: Tegelikult on Vardi «Akt» programmiline töö. Nimelt teeb Vardi nähtavaks ühe maalialase programmi, mis tarvitab sihipäraselt impressionistide saavutusi. Tähtsam kui autori elamus, iluideaal või teema on olnud maaliline teostus ja stiililine puhtus. Vardi selle ajastu teoste juures on see stiil väga tähtis ja ta on meil selle puhtaim esindaja. Võib-olla oma mõnes teises töös sai ta iseennast väljendada vähem, sest kui sa väga hästi teostad üht programmi, siis teostad sa halvemini ennast. Aga Vardil on olnud pikk maalijaelu ja sellepärast pole ka muret, kui ta üksaeg tegi Pariisi.

S. H.: Vabbel ja Võerahansul võib ka nii vahet teha — üks armastas programmilisi liikumisi, teine sügavalt läbielatud ja edasiandis meeleolu.

O. S.: Vabbe oli sügavalt erudeeritud kunstnik, kes igas oma pildis tegi vaimseid rännakuid. Ta käis võrastel aladel ja avastas neid juurde, aga Võerahansu püsis kindlal pinnal, mida ta suurepäraselt tundis ja väga armastas, nii et kui Vabbe iga pilt on ekskursioon, siis Võerahansu pole oma paadist kunagi väljas käinud. Tema «Raadi motiiv» on suurepärase näide sisuliselt looduslähedasest maalist. Ma ei tea, kui täpselt on reprodutseeritud see vaade, aga ei ole vist täpsemat Eesti mõisa ja mõisaümbruse kirjeldust. Maalitehnika, täiesti võerahansulik ja teiste poolt mittejäreleaimatav, on väga töömahukas. Seda pilti on meister ilmselt korduvalt ümber teinud, on otsinud oma tehnikas võimalusi ja tulemus on muinasjutuline. Selles mõttes, et iga detail pakub sisse minevise võimalusi, iga puu taha saab minna, kõik kaugused on aimatavad, ja pildi pinnal peaaegu ei leia üles, millega see saavutatud on. Ei leia selles rohelises ja hallis üldse neid viiteid, mis loovad maastiku ruumi. Nii et sellisena ühes suunas arenenud hämmastav professionaalsus.

S. H.: Nüüd võiks astuda eesti ühe kummalisema ja peenema maalija — Johannes Greenbergi maalide ette.

O. S.: Siin peab ütleva küll, et see vaimsus on kaugel talupoeglikkusest, peenedatud ja hella siseeluga. Vorm, erakordselt sobinud Greenbergile oma elamuste kajastamiseks, on tollele ajastule väga omane ja tema juured on Prantsusmaal. Ja kui nüüd veel kord tagasi tulla eesti

maastikumaali ja talupoegliku baasi juurde, siis Greenberg on teise suuna näide. Mees, keda on kogu aeg huvitanud keerulised siseelamused, ja selles osas ei ole tal muidugi meie kunstis võistlejat, **S. H.:** Siis kuulub ka tema nende hulka, kes endale intuiitiivselt õiged loomemeetodid valivad, mis juhtumisi langevad õigesti ka oma aega. Kümme aastat siia- või sinnapoole oleksid teda vähe muutnud.

O. S.: Näib küll. Greenbergi kunsti teke oli ikkagi niivõrd sisemine, et raske on ette kujutada, et teda oleks oluliselt mõjutanud miski väljastpoolt.

S. H.: Kuidas see tema töödes väljendub?

O. S.: Tema «Kolmekesi» on minu arvates näide sellest, kuidas Greenberg maalib, mitte, mida ta maalib. «Kolmekesi» on vaid üks poeetiline visioon, mis on tema palju rängemate ja raskemate mõtete kõrval isegi erandlik oma õrnuse ja kergusega. Sellest pildist ei oska rääkida, sest seda ei kõlba ümber jutustada.

S. H.: Adamson-Ericu piltidega pole ma kunagi leidnud sellist kontakti nagu näiteks Greenbergi töödega. Tema puhul peab liiga kaua endale selgeks tegema, miks need pildid head on.

O. S.: Tegelikult pole ei Greenberg ega Adamson-Eric kergestimõistetavad kunstnikud. Nad on mõlemad väga rafineeritud, aga eri suundades. Kui Greenbergil vaimne hoiak oli väga peen, siis Adamson-Ericul, kes oli ka väga huvitav ja vastuoluline inimene, on peamine tõke vormipeenus. Tema seab maalilise probleemi nii üles, et tal tekivad läusa määrdumisega piirnevad värvikombinatsioonid, mida harjumatu või lihtsalt arenematu silm loeb igavaks või tuimaks. Tegelikult oli minul Adamson-Ericu piltidega ka niisugune asi, et ma pidin ikkagi enne lõpetama instituudi ja veel tükk aega ise pilte tegema, enne kui hakkasin aru saama, kui head need on. Ja nüüd olen ma selles sügavalt veendunud. Seda lihtsamat võimalust, kuidas panna värvid kõlama või pilt efektseks teha või iluideaal kõvasti välja öelda, Adamson-Eric ei kasuta. Ta paneb esimese võimaluse kõrvale ja võtab teise, varjatud võimaluse. Kogu tema pildi ülesehitus, mis kohati võib näida joonistuslikult kohmakas ja värvis mitte küllalt arusaadav, on niisugune seetõttu, et ta lihtsamat varianti ei kasuta. Ta on minu arvates üks meie meistreid ja üks neist maalijaist, kes oleks võinud suure rahvusvahelise tunnustuse saavutada, kui oleks olnud vastavad tingimused.

S. H.: Adamson-Ericu töid tuleb siis lihtsalt õppida vaatama?

O. S.: Jaa, ja tema ei maalinud lihtsale silmale, ta maalib arenenud vaatajale ja üliõpilase silm võis osutada veel lihtsaks tema tööde jaoks. Adamson-Ericu areng liikus temale teada olevaid radu ja ei olnud sugugi alati publikule mõistetav. Mul on meeles üks tema ütlemine lõunalaual, et muidugi, maailmas on väga palju väga häid maalijaid, aga minu teed pidi

minust mööda ei lähe. Kõlab muidugi ninakalt, aga minu meelest oli tal sulaõigus.

S. H.: Ekspositsioonis oleva kolme maali puhul on tunda erinevaid taotlusi, igal pildil omad eelised. Kuidas Teie neid väärtusi sõnastaksite?

O. S.: Näiteks «Evsonos» on Kreeka-reisi mälestus. See rahvariietes mees on tegelikult puhta maaliline objekt, mis autori jaoks hästi iseloomustas seda reisi. Oleks nagu lihtsameelnegi võtta nüüd selline motiiv reisi mälestusena, suveniir üles maalida. Aga see on just see, mida Adamson-Eric endale lubas. Aga Adamson-Ericul, niipalju kui mina temast aru sain, oligi üks loominguprogrammidest selline, et ta võis panna tikutoosi aknalaua serva peale ja maha maalida. Et kui mina maalin, siis on sellel ajal mõte. Ja sellega ongi tavaliselt niimoodi — ükskõik kui tühine see ettekäanne ka näiks, hea maali saamiseks pole see halb. «Kevadine Tallinn» on üks neid pilte, kus joonistus ei ole tõetruu, nimelt asjade perspektiiv on sihilikult rikutud, pruunid pintsliöögid ei lama pildi pinnal, vaid jäävad õhku rippuma. Autoportree esiplaanil ei ole piisava ruumiga lahutatud maastikust. Kõik need näilised väärtused teenivad ühte mõtet — ta on nimelt sügava lugupidamisega suhtunud nelinurka, mis on raamis. Ta maalib pilti. Ja selle pildi pinna organiseerimine oli ainus tõeline siht, kusjuures ta tarvitas selleks meile tuttavat linna siluetti, autoportreed, tänavamaastikku. Need kõik on vihjed, nagu luuletuses esinevad assotsiatsioone loovad sõnad. Võrreldes eelmise pildiga on aga «Amarüllise» puhul loodusmeeleolu edasiandmine — varakevad väljas ja varakevadised lilled aknalaual — olnud tähtsam. Siin on seda ateljeesisest meeleolu ja varakevadet 1936. aasta Tallinnas. Tähendab, poeetiline mõte on minu silmale siin sama terav kui maaliline.

S. H.: Mägi, Greenbergi, Adamson-Ericu iseseisvus, Vardi peen impressionism, Vabbe erudeeritud kunstirännakud ja Akbergi suur veendumus ühe suuna kultiveerimisel — mida on Erik Haameril neile lisada?

O. S.: Erik Haamer on mees, keda vaadata kadedusega. Ei saa päris aru, kust tema pildid tulid, kust tuli terve see oma maailm ja inimesed, mida ta maalib. See kõik on väga põhjamaine. Ja kui nüüd võtta Konrad Mägi ja Adamson-Eric ja Erik Haamer, siis meie suurmeistrid on väga erinäolised ühe pisikese maa kohta. **S. H.:** Ekspositsioonis on üks väike maastik ja kaks suurt figuraalkompositsiooni. Mis neis on, et neid tasub kadestada?

O. S.: «Ruhnu. Hämar maastik» on Haameril erandlik. See on see südasuvine rohelus, mis on kätte saadud mitte lihtsate vahenditega. Ma ei näe kuskil puhast värvi, kõik need värvid on läbi segatud ja samal ajal on nad säilitanud kogu oma jõu. Pilt talub nõrka valgust ja halba asetust. Tema võimsus jääb maksmata. Töö väikesed mõõtmed unustab

vaataja hiljem. «Perekond vees» on väga haamerlik kompositsioon. See, et inimesed lähevad kuhugi läbi vee, oleks juhuslik vahejuhtum, kui ta ei oleks võtmehetk. Just praegu otsustub väga palju ja nende inimeste kohta saame me nüüd, kui nad läbi vee lähevad, rohkem teada kui kunagi varem. (Peaaegu ainus kompositsioon eesti kunstis, kus on hetkest tehtud võtmehetk.) «Maastik hobustega» on minu jaoks kõige mõjuvam Erik Haameri pilt, mida ma näinud olen. See põhjamaine metsamaastik, hobused ja veelomp maastikulehtri põhjas on niisugune lavastus, et on kindel, et autor ei võinud saada otsest materjali selle pildi jaoks. Kõik on tema enda sees sündinud, viimse kivi ja murdunud puuni. Ta on pildi koos detailidega omaenda visioonist maha maalinud sellise meisterlikkusega, et tekib erakordne situatsiooniehtsus ja ruum. Sealjuures tema pildi tehniline külg on selline, et tekib tahtmine käega katsuda, kuidas see tehtud on.

S. H.: Kas nende hulka, kes said välja valitud ja kellest räägitud, võiks veel kuuluda mõni kunstnik, kelle töid siin saalides ei näe?

O. S.: Meie ringkäigust jäi välja palju häid maalijaid ja kõige olulisemana neist Elmar Kits, kes on vaieldamatult meie kõigi aegade suurimaid maalijaid. Mul on juhust olnud tema piltidega tegelda ja ma arvan, et nii särava loominguvõimega kunstnikku pole Eestimaal varem nähtud. Kui kõik tema paremad pildid ritta panna, muidugi, seda juhust meil ei ole, sest osa neist on teadmata kadunud, tekiks imeloogiline kõver 40-ndast 70-ndani üle mitme perioodi. 40. aastatel oli ta perfektne Euroopa kooliga noor maalija, kelle värvide arsenal oli piiramatult. Ja tema viimased pildid 70. aastatel ongi täiesti kristalliseerunud Elmar Kitse maalijatöö paremik, kus on tema pika maalijaelu võidud sees.

S. H.: Me oleme rääkinud kolmeteistkümnest erinevast kunstnikust. Igapähe puhul olete näidanud just tema väärtuslikku külge. Mis on neil aga see ühine, mille poolest Te neid paremaks peate?

O. S.: Me ei ole püüdnud mingit ülevaadet ega arengupilti anda, isegi saada mitte. Kõik nimetatud autorid, kelle vastu ma püüdsin oma lugupidamist üles näidata, on esmajoones maalijad. Meil on ju väga huvitavaid kunstnikke, näiteks Nikolai Triik, kelle kunstnikuisiksus väljendus pedagoogilises töös, suurepärares joonistustes ja keerulistes süzeelistes kompositsioonides. Meie aga rääkisime just neist kunstnikest, kes on eesti traditsioonilise maali parimad esindajad ja kes oma töödes säilitasid suure iseseisvuse, pannes kogu rõhu algupärasele värviharmoniatele. See ongi ju maalija elutöö.



21. Paul Burman. *Punased lilled*. Oli. 1924.
22. Eduard Ole. *Reisijad*. Oli. 1929.

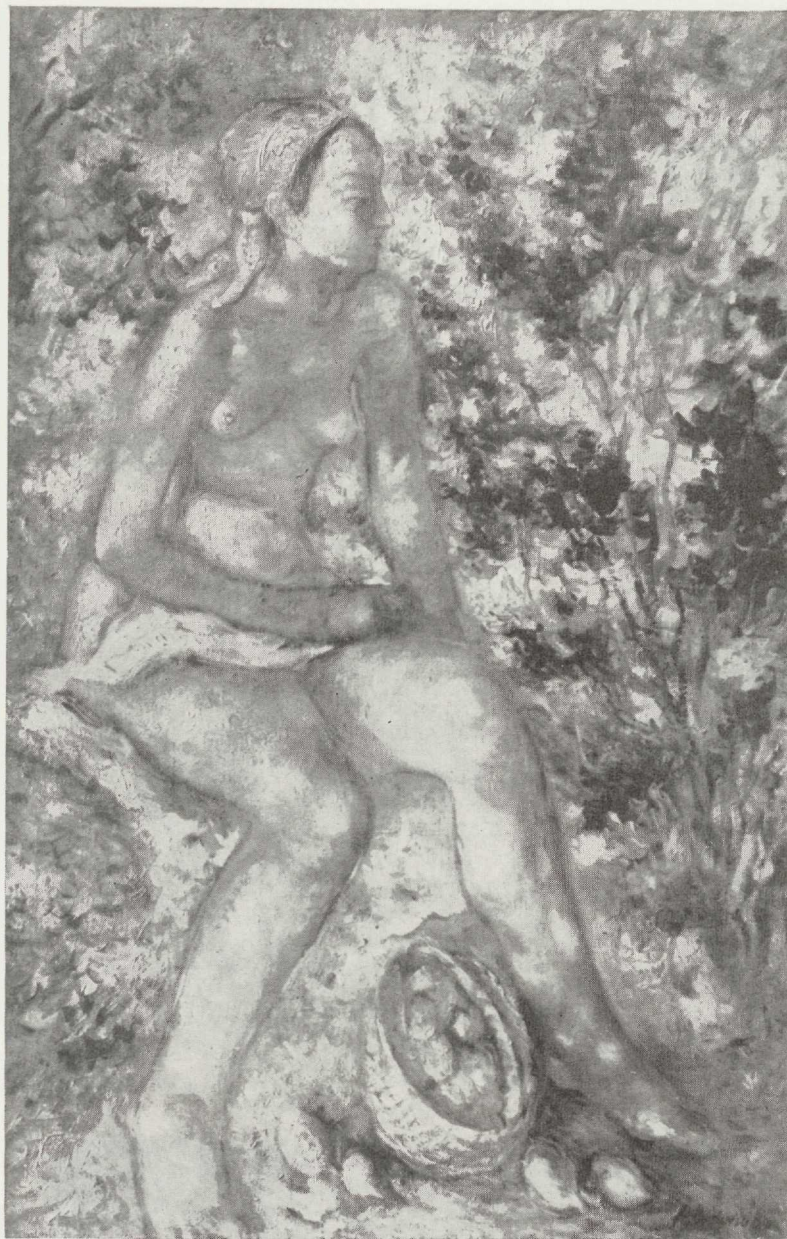




23. Johannes Muks. Vääralt portree. Õli. 1925.

24. Andrus Johani. Köögis, Õli. 1935.





25. Aleksander Vardi, Akt. Oli. 1939.
26. Aleksander Vardi, Pariisi bulvar. Oli. 1937.





27. Erik Haamer. Perekond vees. Õli. 1942.
28. Johannes Võerahansu. Raadi motiiv. Õli. 1936.



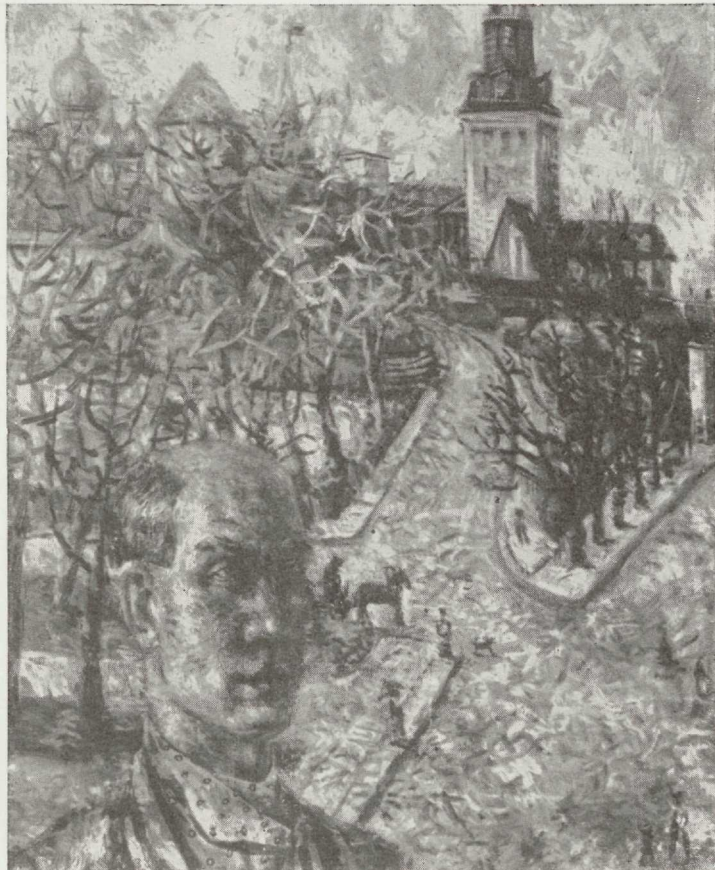


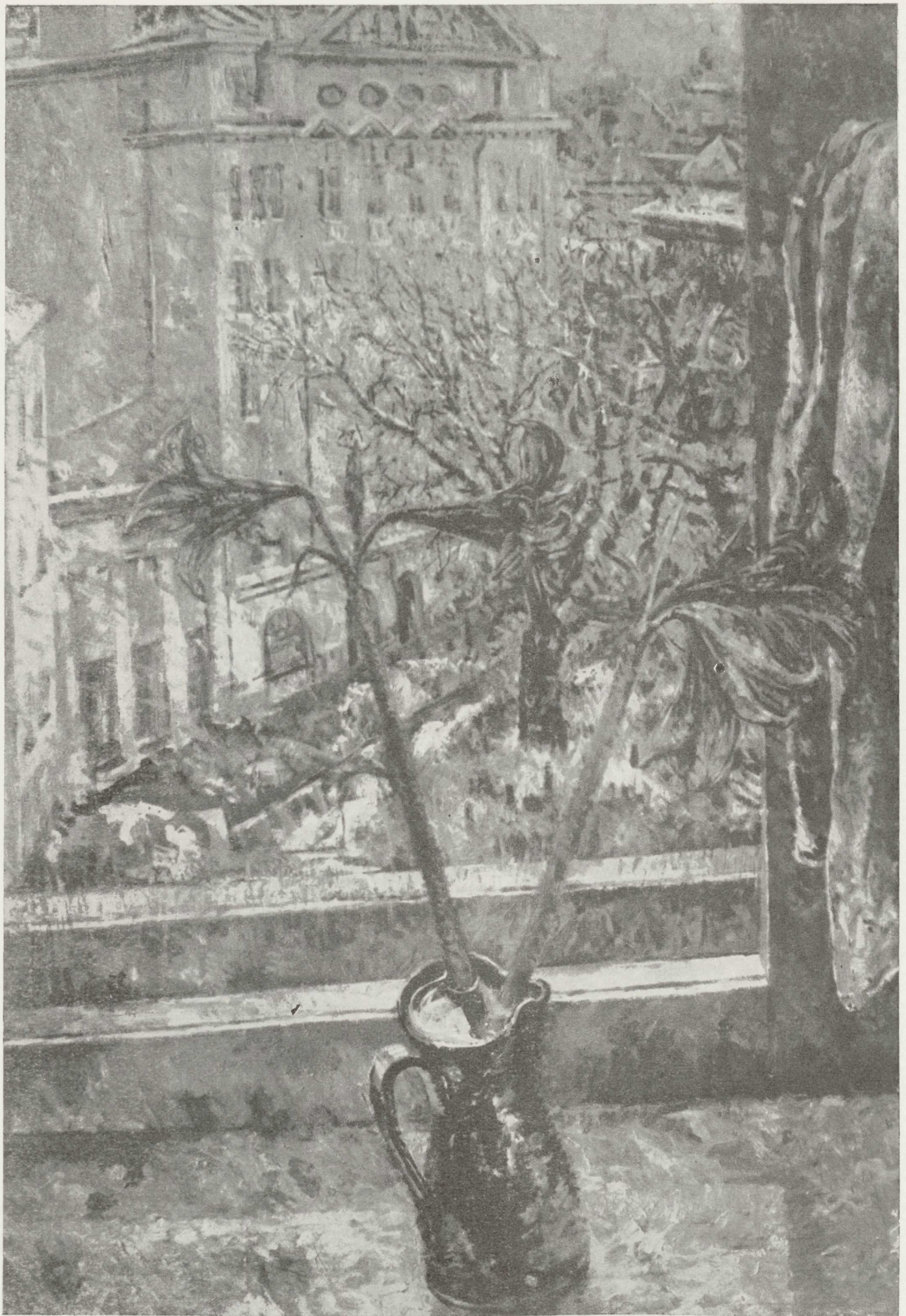
29. Erik Haamer. Maastik hobustega. Oli. 1940.
30. Erik Haamer. Ruhnu. Hämar maastik. Oli. 1944.





31. Adamson-Eric. *Evsonos. Öli.* 1934.
32. Adamson-Erik. *Autoportree. Öli.* 1938.

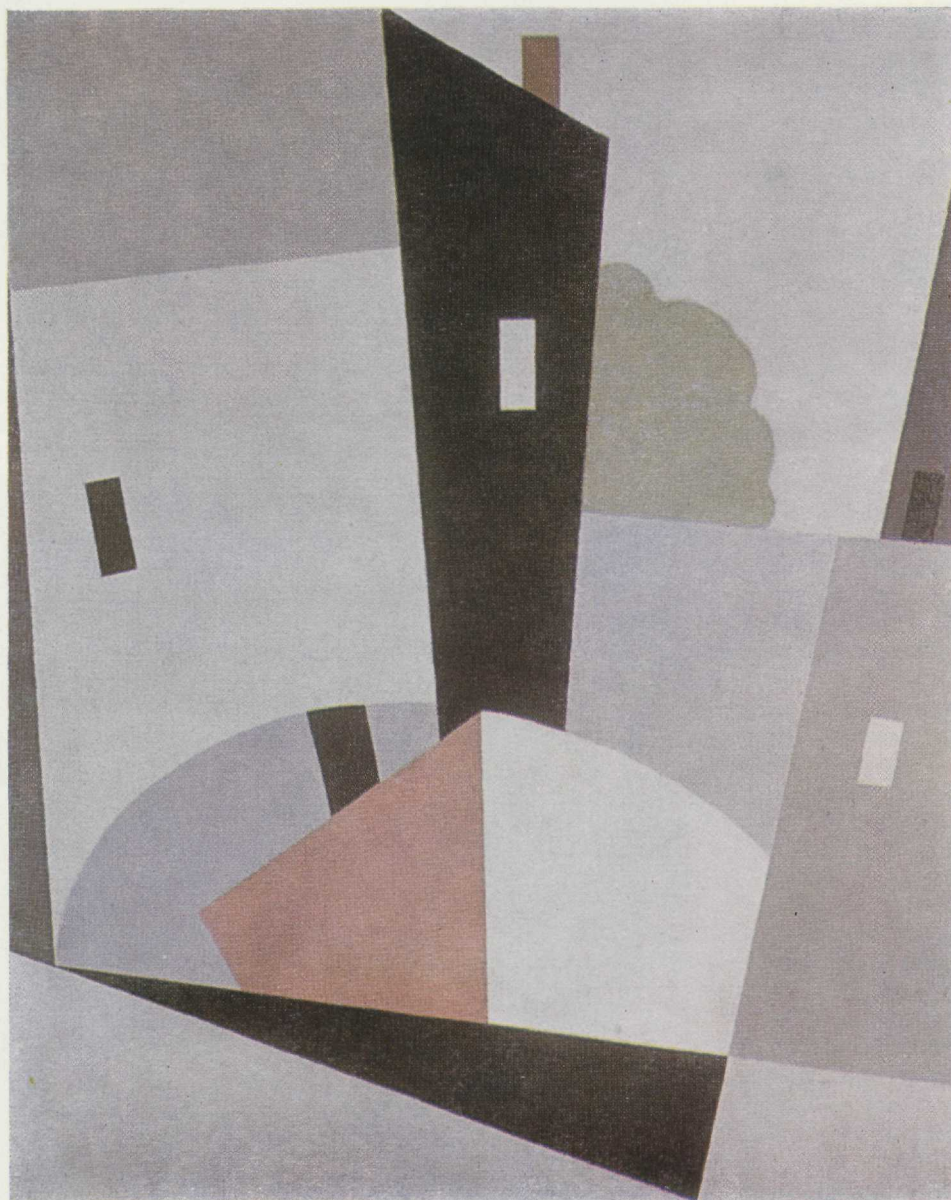




33. Adamson-Eric. Amarillised. Oli. 1936.

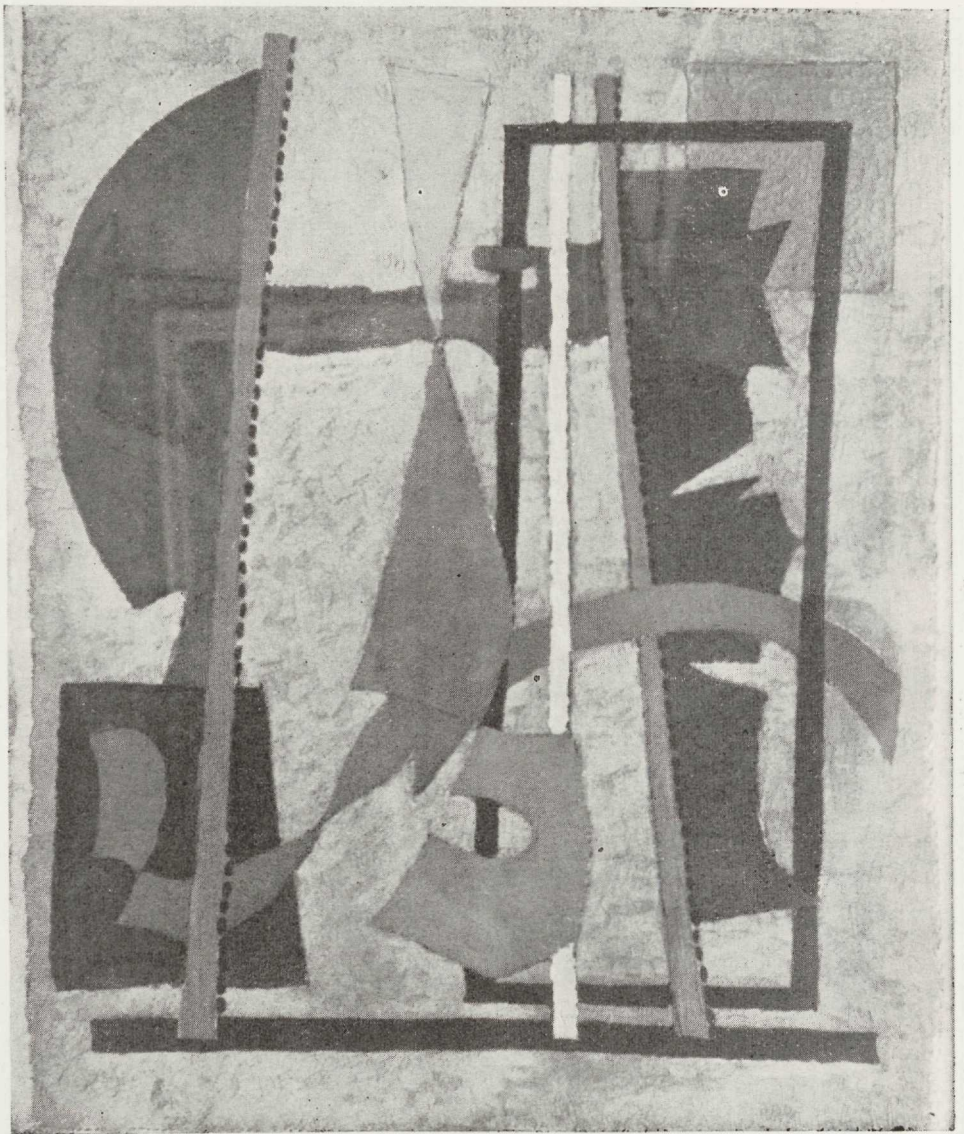


34. Johannes Greenberg. Kolmekesi. Oli. 1933.
35. Arnold Akberg. Rand. Oli. 1931.

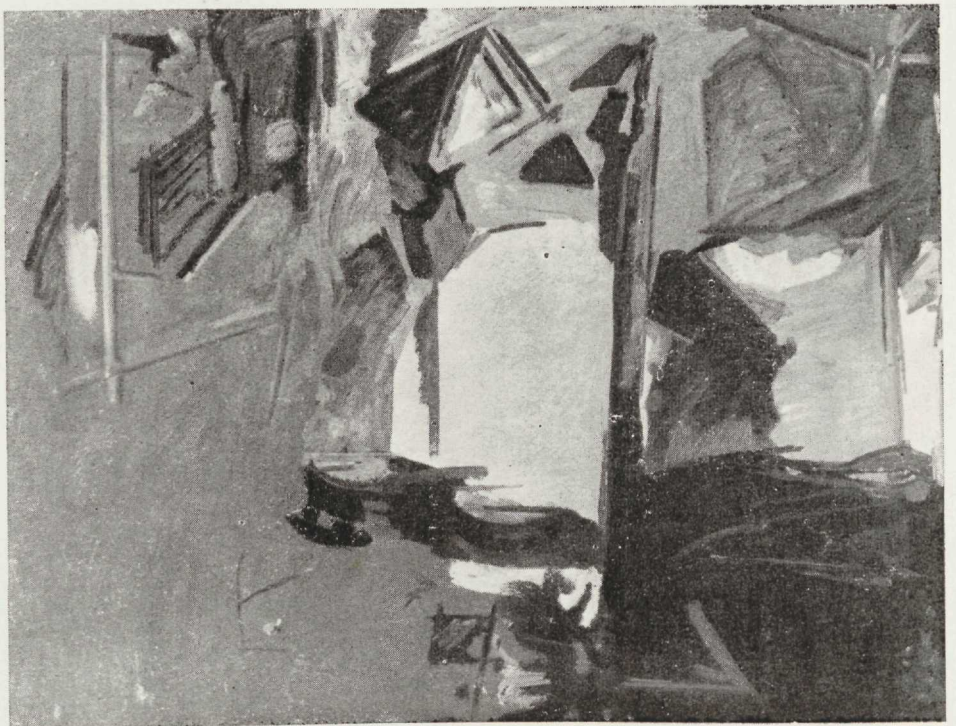


HARGNEVAID SUUNDI EESTI 60. AASTATE MAALIS

EVI PIHLAK



36. Ado Vabbe. Konstruktiivne konstruksioon. Oli. 1925.
37. Henn Roode. Ruumiline. Oli. 1965–1966.



Mitu aastakümnet küllaltki ühtset vormikeelest kinni pidanud nõukogude kunst jõudis 1960-ndatel aastatel uude arenguetappi, mis tõi kaasa senisest märgatavalt avarama arusaama kunstiteose vormilise tõlgenduse võimalustest. Eesti kunsti, mis ei olnud 1940-ndate ja 1950-ndate aastate kanoonilisi vormitraditsioone lõpuni omaks võtnud, puudutas see orientatsiooni muutus eriti tugevalt. Uute taotluste kõrval võis nüüd jälgida ka kindlamat tuginemist rahvuskunsti varasematele traditsioonidele. 1930. aastate kunst muutus taas arvestatavaks aluspinnaks, millele mõndagi uut võis rajada. Koos kohalike traditsioonide poole pöördumisega tõusis ka uuesti huvi internatsionaalsete kunstisuundade vastu. Esimesel pilgul näis kohalikkude arengut Lääne kunstis toimuvast lahutavat terve kuristik, millest ükski ühendustee üle ei viinud. Meie 1950-ndate aastate illustratiivset laadi ülimalt naturitruul kunstil sai olla Lääne abstraksionismi suundunud arengu suhtes vaid diametraalne vastasseis. Kui 1951. aastal New Yorgis Moodsa Kunsti Muuseumis toimus üks esimesi suuremaid ameerika abstraktse kunsti ülevaatenäitusi, siis meie maalikunsti saavutustena tõsteti sel aastal «Sirbis ja Vasaras» esile I. Kimmi, K. Polli ning E. Okase ja E. Kitse ühistööna valminud suuri figuraalkompositsioone.

Kuid 1960-ndateks aastateks olukord muutus. Kunstiteose sisu ja ideoloogilist suunitlust ei tehtud sõltuvaks ainult ühest võimalikust vormilisest laadist. Nii tekkiski huvi ka abstraherituma vormikäsitlemise vastu. Umbes viieteistkümne sõjajärgse aasta jooksul võidutsenud abstraktne ekspressionism kõigi oma ameerika- ning euroopapäraste ilmingutega nagu *action painting*, *gesture painting*, *art informel*, taõisim ei mõjutanud eesti maali otseselt ja vahetult sel ajal, mil nad kõige aktuaalsemad olid. Meie kunstis ei ole ühtki maalijat, keda võiks võrrelda J. Pollocki või W. de Kooningiga, kuid ometi ei ole abstraktne element eesti kunstile üldisemas mõttes üdini võõras.

Abstraktse ekspressionismi alla koonduvad ilmingud loevad mingil määral oma alglatteiks Kandinskyt. Eesti kunstis võrus kunagi selle läte lähedusest Ado Vabbe looming. Tõsi, 1930-ndad aastad viisid Vabbe abstraktsetest suundadest eemale, kuid need ei ununenud täielikult. Sõjale järgnenud aeg oli Vabbe jaoks omapäraseks retroperioodiks, mil ta nagu kõigest väljalülitununa maalis vaheldumisi põgusaid olustikustseene, kujutuslikke vahemere maastikke, karnevalipilte ning sinna hulka ka abstraktseid kompositsioone 1920-ndate aastate vaimus. Kuid need teosed ei jõudnud näitustele ja ei mõjutanud kunstiatsmosfääri otseselt oma tekke ajal. Küll said sellest mingeid impulsse Vabbe kaaskunstnikud, mõningad endised «Pallase» õpilased.

Viimaste hulgas seisis kindlasti esikohal Elmar Kits. Näiteks E. Kitse illustratsioo-

nid G. Suitsu «Luuletustele», mis ilmusid 1959. a., on ilmsed suguluses A. Vabbe raamatugraafikaga. Kuid samast vinjetide joonte ja must-valgete plekkide dünaamilisele rütmile rajatud stiilist viib otsene tee maalideni, mis kunstnik esitas 1966. aastal toimunud personaalnäitusel Tartus ning hiljem ka sama näituse korraldajal Tallinnas. Sellel näitusel oli eksponeeritud sadakond papile või paberile maalitud etüüdliku iseloomuga kompositsiooni, mis olid valminud peamiselt aastatel 1965–1966. Oma ekspressiivse rahutusega erinesid nad märgatavalt kunstniku senisest impressionistliku põhi-koega maalikäsitlusest. Osa töid piirdusid tugevalt abstraheritud figuurigruppidega, kuid teisel kasvas kunstniku rahutult energiline pintslikiri omaette kompositsiooniks, mis otseselt mingeid kujutavaid algeid ei sisaldanud. Kujund sündis peamiselt just kalligraafiliste elementide najal. Tööde etiketidelt võis lugeda pealkirju: «Kohvik», «Kentaurid», «Muster», «Kontuurid», «Burlesk», «Tants pom-miga», «Häving», «Rahutu uni», «Mõttet mustast seast», «Muuseum», «Kompositsioon mustaga» jne. Kuid vaatamata nimetuste konkreetsele ei ole temaatilise külg üheski töös otseselt määrav. Mulje elu virvarrist, milles groteskne seguneb traagilisega, mäng tõega, tugineb eelkõige puht maalilisele esituslaadile. Kunstnik püüaks maalides justkui vabane-d endasse aastatega kogunenud tunde-pingest, painavatest mõtetest. Kõnsolevat näitus analüüsides kirjutas Ene Lamp väga tabavalt, et nende tööde puhul ei tea, kas tahaks vaadates naerda või nutta. («Sirp ja Vasar», 31. III 1967). Dramaatiline ekspressiivsus ei ole E. Kitse loomingus siiski ainuvalitsevaks tunnus-jooneks. Tema tööde väljenduslik mõju-kus sõltub kohati suurel määral ka puht esteetilistest komponentidest. Näiteks ühes esimeses, juba 1958. aastal maalitud poolabstraktse kompositsioonis «Akva-rell roosas» (G. Margi kogus Tartus) näeme vägagi peenelt lahendatud kolo-riidiprobleemi ja kaunilt arabesksket pintslikirja. Kujundi lausa elegantse sun-dimatusega antud kalligraafilist lahend-dust võime jälgida samuti 1968. aasta kompositsioonis «Vanad mehed vestlevad» (TKM). E. Kitse kui koloristi tugevaid külgi demonstreerib samuti temperas teostatud maal «Interjäär» II (1970, TKM).

Otsides värvi puht väljenduslikele või-malustele iseseisvat rakendust, jõudis ka Aleksander Vardi 1960-ndate aastate algu-se abstraktsete kompositsioonideni. Esime-seks ajendiks selles suunas näivad ole-vat muusika ja liikumisega seotud elamu-sed («Sümfoonia», 1963, «Nokturn», 1964, mõlemad M. Pedajase kogus Tartus). Aastakümne teisel poolel ja lõpul näeme A. Vardit abstraktsetes kompositsioonides tõelise prantsuse kooliga maalijana, kes armastab korda, lihtsust, proportsiooni-tunnet, kes teose pearõhu mängib eel-kõige välja värvide koosmõjule. Selge

organiseerituse tunne jääb A. Vardi töö-des kõlama ka näiliselt rahutute motii-vide puhul, nagu guašši ja tempera kompositsioonides «Arabesque» I, II, 1968, «Dünaamiline» (1969, G. Margi kogus Tartus). Värv ei ole aluspinnale kantud peaaegu kunagi stiihiliselt, kompositsioo-nis on väga sageli kasutatud ka struk-tuuri loovaid elemente, mis aitavad teki-tada mõningast ruumilisuse taju. A. Vardi tööde traditsionaalne soe värvirõõm vahendab üldjoontes umbes samasugust harmoonilist elutunnet, nagu võib kogeda tema lilli ja esemeid kujutavate natüür-mortide või maastike puhul.

Abstraktsete kujundite kasutamine äratas 1960-ndate aastate alguses huvi ka mit-metes Tallinna kunstnikes. Nende hulgas võib esikohal nimetada Adamson-Ericut. Tema vastav huvisuund kasvas suurel määral välja tarbekunsti pinnalt. Kuid arvestades seda, et mõningad Adamson-Ericu ornamendimotiivid oma visuaalse aktiivsusega kasvavad üle kitsalt dekora-tiivsest funktsioonist, pole imestada, et kunstnik püüdis neid rakendada puht iseseisvate kunstiteostena. Nii sündisid väikeformaadilised metlahh-plaadid, mis olid maalitud glasuurvärvidega. Need tööd paiknevad kusagil kujutava ja dekora-tiivkunsti piirimail. Neile on omane tea-tav ornamentaalsus, ükskõik kas tegu on taimsete või geometriseeritud vormile rajanevate kujunditega. Domineerivaiks jääb neis tasakaalukas ning harmooni-line üldmõju.

Abstraktse kunsti teise arengusuuna alg-punktiks Kandinsky kõrval peetakse kubismi, De Stijli gruppi ning Mondriani. Meie kunstist võiks selle arengusuunaga mingil määral seostada Lepo Mikko loo-mingut. Mõningad tema 1960-ndate aastate natüürmordid lähenevad tugevalt abstraheritud vormilahendusele. Mingil määral on neil sugulust inglase Ben Nicholsoni üksikute sõjajärgsete natüür-mortide rütmilise pinnastilliga, kus geo-metriseeritud vormide lõikumisel ja kat-tumisel tekivad aimatavad kannude, vaa-side või laua piirjooned. Sugulus ilmneb isegi pehmete, murtud toonide eelistami-ses täisjõulistele värvidele. Analoogiliselt natüürmortidele võib sama, geomeetri-li-selt abstraheritud vormikäsitlust jälgida ka mitmetes L. Mikko figuuridega kom-positsioonides.

Rääkides kubistlikust suunast väljakas-vavast abstraktsete elementidega arengu-joonest meie kunstis tuleks kindlasti meenutada ka Arnold Akbergi loom-ingut. Tema abstraktsete vormikäsitlusele lähenevate linnavaadete ilmumine näitus-tele langeb aga mõningate teiste kunstni-kega võrreldes veidi hilisemasse aega, nimelt 1970-ndate aastate piirile. Tema vastavasuunalised tööd ei ole arvukad, kuid nagu kunagises sõjaeelses loom-ingus, nii on ka neile hilistele töödele omane lihtsa vormi mõjukas sugestiivsus. Pärts puudutamata ei jäta 1960-ndate aastate abstraherituma suunitlusega vor-mitaotlused isegi sõjajärgse perioodi rea-

listliku figuraalmaali kõige produktiivsemat viljelejat Evald Okast. Tema puhul viitavad vastavastavastavatel katsetustele peamiselt tööstus- ja ehitusmootiividest välja kasvavad tööd nagu «Tehase konstruksioonid» (1967, kunstniku omand) või «Tulevane keemiatehas» (1967, NSVL Kunstifond). Neil töodel tekib tihedast joontevõrgust iseseisvalt pildipinda kujundav struktuur, mis vaid kaudselt võiks viidata tellingutele või tehase interjöö-rile.

Võib öelda, et abstraktse suuna olemasolu maailmakunstmis mõjutas rohkemal või vähemal määral küllaltki suurt osa meie 1960-ndate aastate juhtivatest maalikunstnikest. Arvestades üldist kunsti-atmosfääri ja valitsevat ühiskondlikku tellimust, ei kujunenud vastav suund küll kellegi loomingu domineerivaks, vaid jäi pigem episoodiliseks vahepalaks, siiski selliseks vahepalaks, millel oli kunsti kujunemisprotsessis omajagu tähendust ning kaalu. Abstraktsemat laadi töid ei loodud lihtsalt uudishimuliku matkimise vaimus, mõnes kunstiajakirjas nähtud reproduktsiooni ajendil, tegu oli pigem ühe osaga sellest teest, mis viis tagasi juba 1930-ndatest aastatest alguse saanud arenguliini juurde. Arvestades, et peaaegu kõik nimetatud kunstnikud olid kujunenud küllaltki tugeva Pariisi orientatsiooniga ümbruses, on loomulik, et sellest jäänud jälg ei kustumud ka uues ja muutunud kunstisituatsioonis. Et paljude Pariisis sõjaeelsel perioodil tegevust alustanud kunstnike looming oli suubunud abstraksionismi, nagu see näiteks oli tüüpiline 1941. aastal asutatud grupi «Paintres de Tradition Française'i» liikmetele J. Bazaine'le, R. Bissière'le, A. Manessier'le, G. Singier'le, siis võib eeldada vastava arengusuuna potentsiaalset olemasolu ka omaaegsetes pallaslikes maalitraditsioonides. Võiks veel lisada, et ka äsja mainitud prantsuse kunstnikud ei olnud kõik oma abstraktse vormikeele järgimises absoluutselt järjekindlad, vaid nendegi looming sisaldas kujutavaid elemente.

Rõhutades mõningaid prantsuspäraseid paralleele meie kunstmis, ei või selle põhjal siiski veel järeldada, nagu oleks 1960-ndatel aastatel tegu olnud otseselt sealte saadud mõjutustega. See on pigem viitamane arengusuunale, milleks meie 1930-ndate aastate maalid olid eos olemas teatavad eeldused. Otsene informatsioon abstraktse kunstmis kohta liikus meieni esialgu sootuks kaudsemaid teid pidi, milles oma osa etendasid näiteks Poola ja Jugoslaavia kunstiväljaanded. Samuti puututi kokku raamatutega Picasso loomingu kohta. Tema pooleldi kujutava, pooleldi abstraktse stiili mõju võib ühtlasi pidada meie kunstmis jaoks ka kõige otsesemaks eeskujuks sõjajärgsest maalikunstist. Seega näeme, et kogu abstraktsema suunitlusega areng on oma esimeses faasis meie kunstmis jaoks seotud just nende Euroopa allikatega, millega juba varem oli mõnevõrra kokku puutunud,

ning et ameerikapärased nähtused ei leidnud esialgu mingit vastukaja.

Euroopa kubismist välja kasvunud abstraktne suund jättis vanemate maalijate kõrval oma jälje ka mõningatele noorematele kunstmis tulijatele. Nende hulgas tahaks esikohal nimetada Henn Roodet. Lõpetanud 1959. aastal ENSV Riikliku Kunstiinstituudi, hakkas ta järgneva aastakümne alguses esinema näitustel maastike ning linnavaadete, kus domineerib kujutatav ruumilis-rütmiline liigendus. 1960-ndate aastate keskel ja teisel poolel sündisid samadest vormiprobleemidest lähtudes juba läbinisti abstraktse iseloomuga kompositsioonid. Kuigi põh.mõtteliselt püüab Roodet tegelikkust kujutada esile tuua selle struktuurilist vormikindlust, mis juhuslikku välistades pürgib millegi püsivama poole, ei puudu ta töödes ka teatav ekspressiivsus, väljenduslik elavus. Nii iseloomustab kompositsioone «Kokkuvõtlik» (1965—1967), «Tõde pahupidi pööratutes» (1965—1968), «Suhete kujund» (1967—1968) ülesehituslik tasakaal ühendatuna omalaadse sise-mise pingestatusega. Sünnib tugevat vaimset impulssi kandev aktiivne pildiruum.

Struktuuriline vormikäsitlus on domineeriv ka Olav Marani abstraktsetes kompositsioonides. Lõpetanud kunstiinstituudi samal aastal Henn Roodega, valmisid temagi abstraktset laadi maalid peamiselt 1960-ndate aastate kesksaiku. Tugeva, organiseeritud ülesehitusliku külje kõrval etendab tema töödes määravat osa ka värvilahendus, mille koloristlik tervikkuskus ühendub toonide aktiivse särejõuga. Kõige äärmuslikumat ekspressiivset suunda meie 1960-ndate aastate abstraktse maali seisukohalt esindavad kahtlemata Lola Liivat-Makarova tööd. Kuid nende impulsiivne teostuslaad oma eride värvi-contrastidena ei arene siiski palju kaugemale veidi juhuslikku laadi improvisatsioonist. Teistest Tartu kunstnikest võiks veel mainida Lembit Saartsi ja Silvi Jõgeveri katsetusi mittekujutava maali valdkonnas. Abstraktsete väljendusvahendite poole pöördusid noorematest kunstmis tulijatest oma loominguga algperioodil ka Jüri Palm, Kristiina Kaasik, Malle Leis ja mõned teisedki, kuid kõigi nende tegevuses jäi see vaid põgusaks loominguliseks vahepalaks.

1960-ndate aastate teisel poolel valmisid ka Ado Lille esimesed abstraktsed maalid. Tema maalilooming moodustab meie kunstmis hoopis omalaadse nähtuse. Ado Lill on üks neid kunstnikke, kelle loomingus abstraktset maali ei ole üksnes katsetusteks, lühikeseks vaheetapiks, vaid nende kaudu kulgeb kunstniku loomingu peasuund. Seejuures on ta rohkem kui keegi teine orienteerunud otseselt 1950-ndate aastate abstraktsele ekspressionismile, mis näib talle orgaaniliselt lähedane olevat ja mida ta jätkab ka 1970-ndate aastate vältel. Erinevalt mitmetest teistest kunstnikest on tema loendite formaat tavana küllaltki suur,

värv voogab neil laialt, jõuliste dünaamiliste massidena. Värviskaala ulatus on küllaltki avar, tumedate toonide küllastunud sügavus vaheldub erksalt hõrguvate toonikombinatsioonidega, tekitades visuaalset rahutust ja pinget.

Abstraktsete kujundite poole on 1960-ndatel aastatel korduvalt pöördunud ka mitmed sürrealismist impulsse saanud kunstnikud nagu näiteks Ulo Sooster või Ilmar Malin. Kuid sel puhul oleks tegu juba omaette teemaga, mis ei lange päriselt kokku antud artiklis vaadeldava arengusuuna jälgimisega, kus rõhk on asetatud esmajoonel puht maalilistest vahenditest tulenevatele väljendusvõimustele ja mitte niivõrd kujutuslikele elementidele. Samuti langeb antud artikli raamidest välja meil tingimisi «geomeet-riliseks kunstmis» nimetatud arengusuund, mida on viljenud Sirje Lapin, Leo Lapin ning Raul Meel ja mis sisaldab *post-painterly abstraction'i* ning konstruktivismi elemente; nende looming tekkis ja arenes juba mõneti uues kunstisituatsioonis ja sel oli vähe kokkuputeid 1960-ndate aastate kunstmis problemaatikaga.

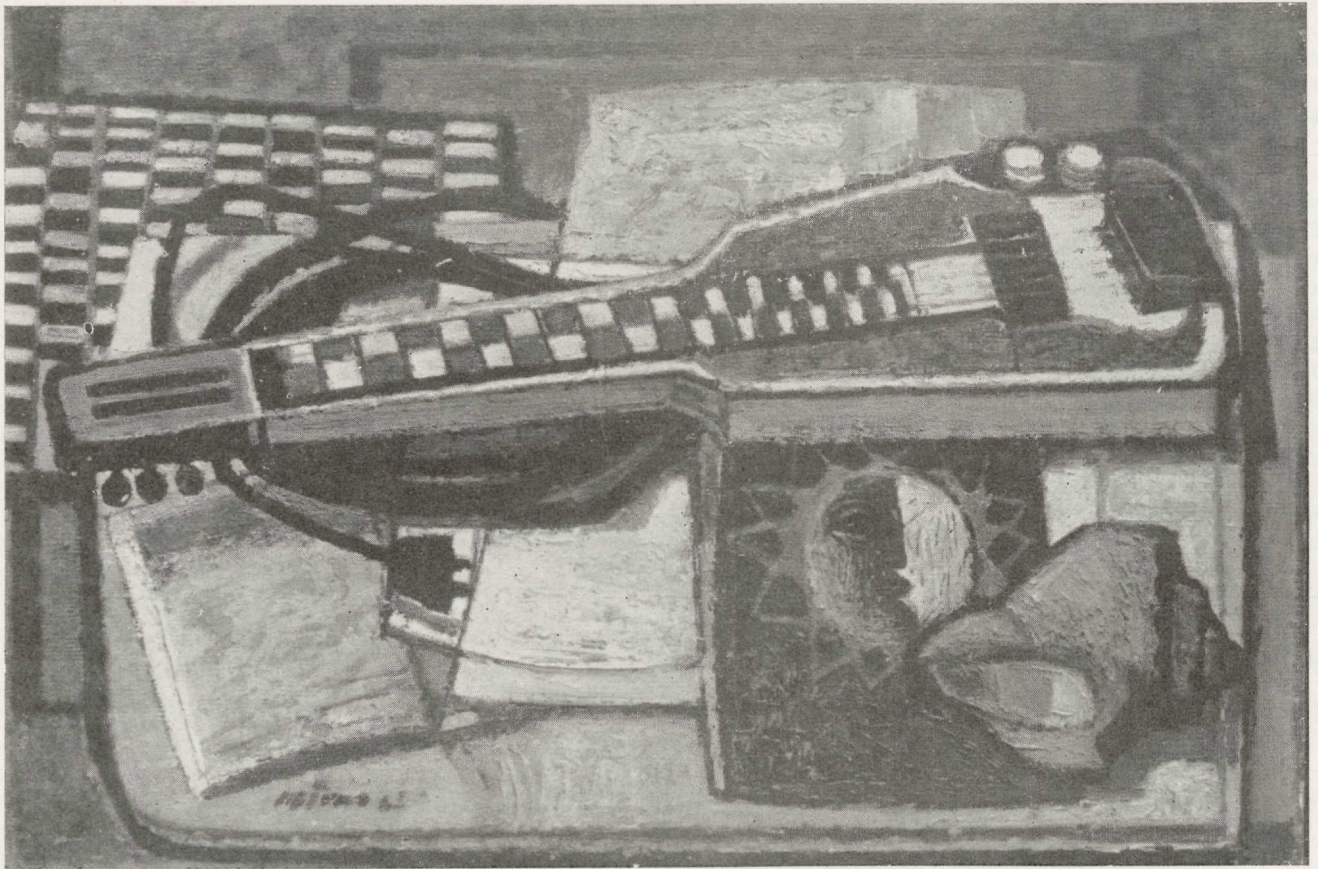
Lõpetuseks võib veel kord toonitada, et abstraktne suund 1960-ndate aastate kunstmis on kõrvalilming, mis Lääne-Euroopa ja Ameerikaga võrreldes jõudis meile märgatava hilinemisega, levis vaid osaliselt ja mis meil ei vormi kümnendi kunstmis üldilmet, kuid millel siiski ei puudu oma tähtsus ja arenguloogika. Kuigi abstraktsele maalile meie kunstmis ei kuulu mingit domineerivat kohta, on ta kaudse tegurina üsnagi tugevalt mõjutanud eesti maali vormilist külge, aidates kujundada selle eripära ja mitmeplaanilisust.



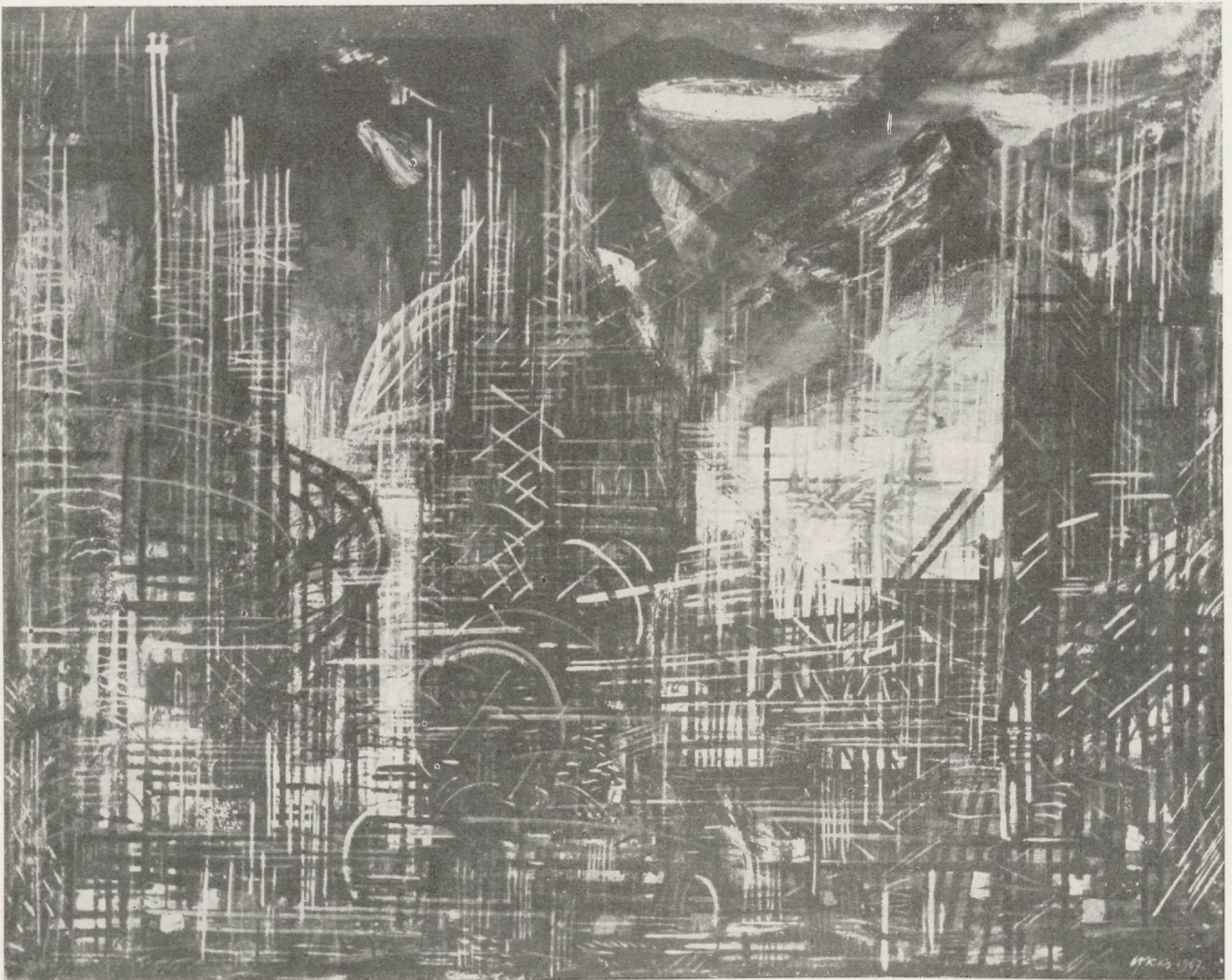
38. Elmar Kits. *Lameetia II*, Tempera, 1971.

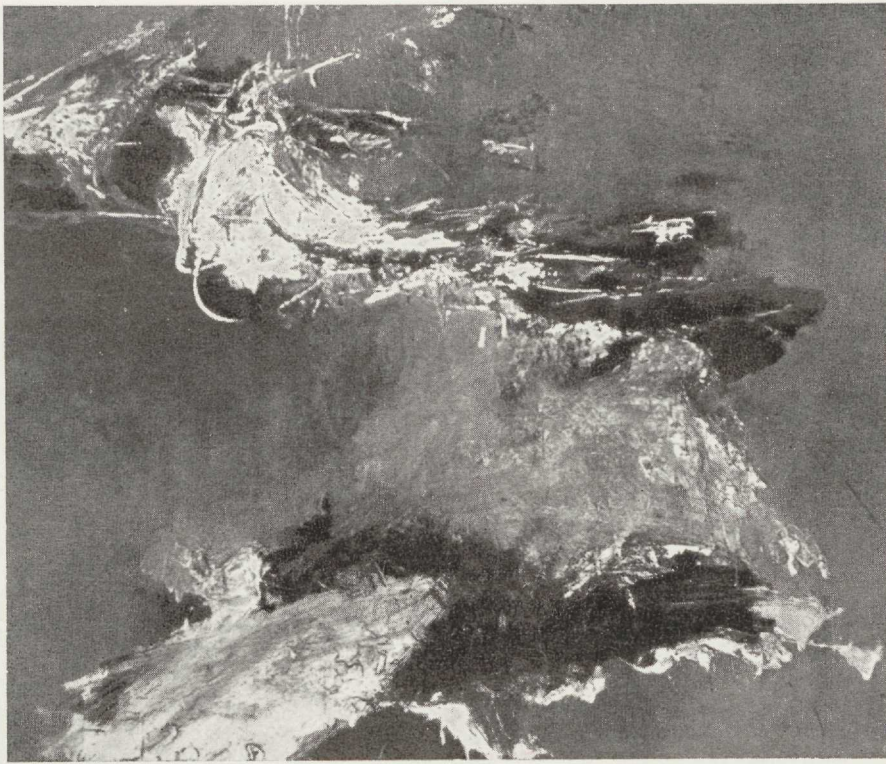
39. Elmar Kits. *Lameetia I*, Tempera, 1971.





40. Lepo Mikko. Natiürmort kitarriga. Oli. 1966.
41. Evald Okas. Tulevane keemiatehas. Oli. 1967.





42. Ado Lill. *Signal*. Oli. 1977.

43. Ado Lill. *Idol*. Oli. 1967.





44. Olav Maran. Raiesmik. Guašš, tempera. 1966.

45. Olav Maran. Põõsastik. Guašš, tempera. 1966.



Viimaste aastate Lääne kunstiajakirjades on üha rohkem tunda katseid otsida aseainet neile totaletsele avangardismi-ilmingutele, mis 60.—70. aastatel sealses kunstielus määravad olid. Loetlemata siin kõiki selleaegseid suundi, mida tavaliselt toetasid kaunis suurejoonelised vaimsed spekulatsioonid, näis ainsaks kaotajaks jäävat traditsiooniline maalikunst, mis liiga lihtsakoelisel kombel oli seotud raami ja lõuendipinnaga. Nii tekkis täiesti tõsine küsimus, kas ongi üldse maalikunsti vaja, sest tehnilisest progressist haaratud maailma kaoses oli ta täiesti ebaadekvaatne; ja kas ta tegelikult polegi juba mitte välja surnud? Maalikunst ei suutnud kuidagi võistelda sellega, mis toimus stuudiotest ja ateljeedest väljaspool, ta näis olevat ammutanud kõik võimalused oma arengus ega vastanud enam pideva uuendamise tingimustele, mida omakorda toetasid kaks kunstikriitika põhiseisukohta. Esiteks, et kunsti tase on seotud pidevalt millegi uue leiutamise ja teiseks — kuna taset pole võimalik täpselt määratleda — polnudki väärtustamist vaja hea, vaid uue ja huvitava seisukohalt. Ometi hakati 70. aastate lõpupoole üha enam korraldama näitusi, mis olid koostatud n.-ö. traditsioonilisest maalist ja mille korraldamine oli kindlaks tunnuseks huvi tõusule maali enda vastu (sest hoolimata oma pildilikust loomusest ei asendanud ei isikupäratust rõhutatav popkunst ega dokumentaliseeriv hüperrealism maalikunsti üht põhiosa — tegelemist värvi ja valgusega). 1978.—1979. a. tähelepanuväärsete näitustena USA-s on nimetatud Cézanne'i, Monet', Jasper Johnsi ja abstraktse ekspresionismi näitusi, kusjuures praegusele noorele põlvkonnale peeti suurimaks avastuseks just viimast. Samas reklaamivad ajakirjad üha enam üksiknäitusi abstraktse maali, eriti abstraktse ekspresionismi esindajate tööd. 1980/81. a. hooaja suure hulga retrospektiivsete näituste hulgast peeti olulisemaks saksa ekspresionismi, futurismi ja vene 1910.—1930. a. avangardismi ülevaatenäitusi. Juba loetlust on näha, et rõhk on asetatud kahele põhiprobleemile — esiteks sellise kunsti otsimisele (ja taasavastamisele), kus kõigi vormiliste väärtuste kõrval oleks tuntav kunsti aistinguline külg, kunsti metafoorsed ja metafüüsilised aspektid, mille lahendamiseks on suured eelised just maalikunsti; ja teiseks avangardismi juurte otsimine, alguse ja lahkuminekku seletamine ja lõpuks ikkagi ajaloolise järjepidevusega õigustuse andmine avangardismi ja radikalismi mitmesugustele vooludele. Uue maalilise vormi otsing ei pea muidugi vana meenutama, kuid mingit kinnitust praegune kunstilugu ilmselt otsib, ja seda eelkõige sealt, kus värv on vahetu tunde kandjaks arvatud. 1981. a. korraldas Londoni Kuninglik Akadeemia näituse «A New Spirit in Painting», mille organisaatorid rõhutasid oma ekspositsiooniga ekspresionistliku (eriti Põhja-

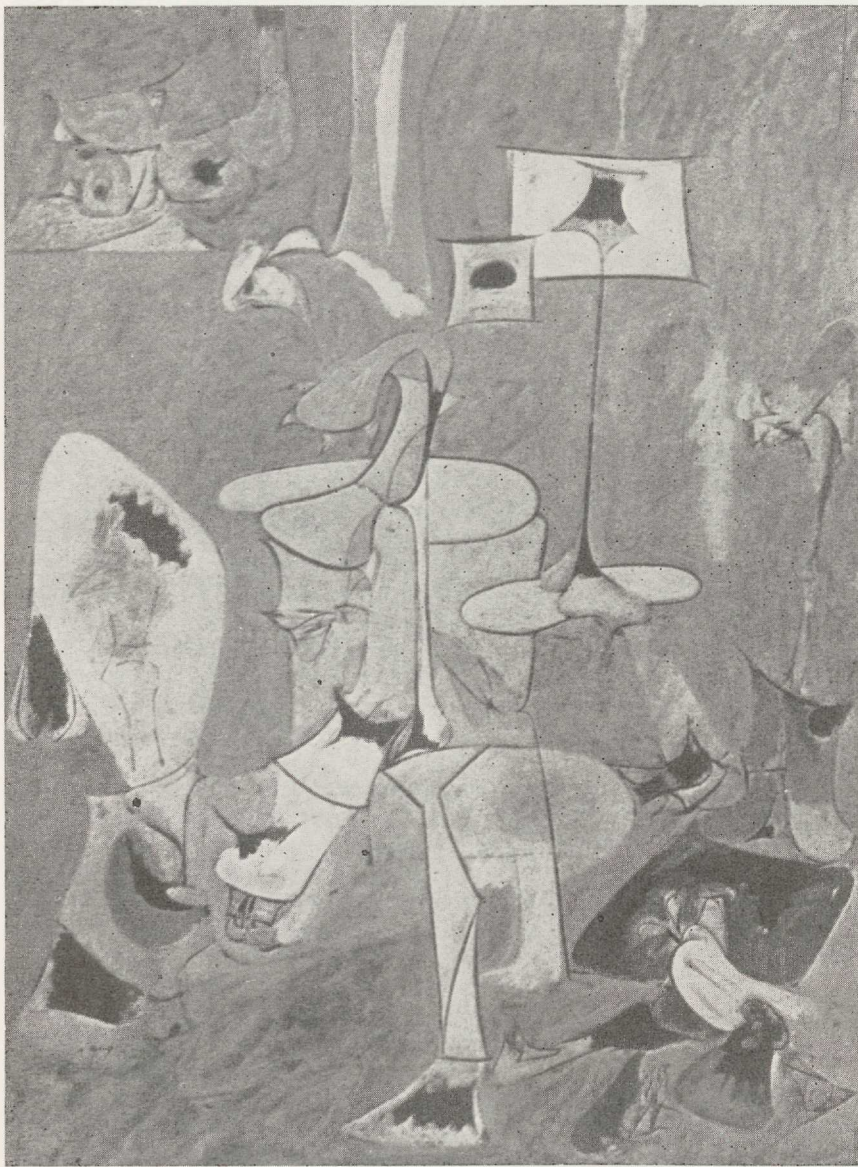
ABSTRAKTNE EKSPRESSIONISM

SIRJE HELME

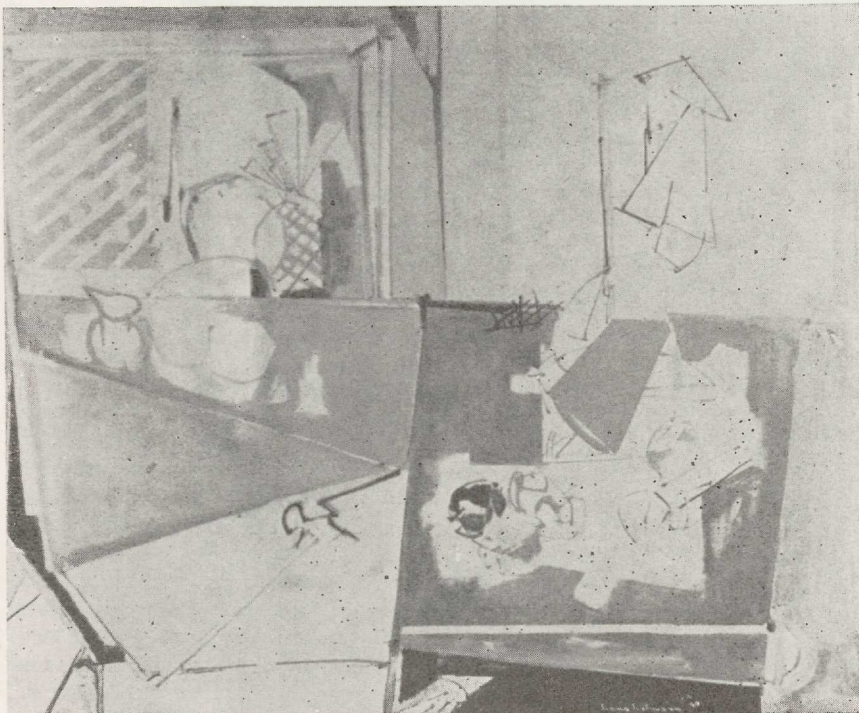
maade) suuna võidukat edasielamist ja teiste suundade ilmset loojaminekut. Kõige suurem osakaal oli Saksa FV figuraausel ekspresionismil. Kuivõrd objektiivselt kajastas nii suure pretensioonikusega näitus praegust tõelist seisut, on ajakirjade vahendusel tõesti raske otsustada, kuid mitmed hilisemad retsensendid vihjasid näituse ebaobjektiivsusele (polnud eksponeeritud sellised Ameerikas praegu aktiivselt tegutsevad kunstnikud nagu Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Robert Motherwell, Roy Lichtenstein, Richard Estes jt.) ja silmatorkavale püüdele rõhutada ameerika kunsti hegemoonia lõppu. Peamiselt aga rõhutas näitus otsingute jätkumist ekspresioonis, 60. aastatel nii kritiseeritud suunas. Loomulikult ei ole selles võimaluste taastamise tuhinas tähelepanuta jäänud ka popkunsti põlvkonna kriitikute põlguse ära teeninud omaaegne hiilgav New Yorgi koolkond — abstraktse ekspresionismi laine.

* Eeldades lugejate eelteadmisi, pole pikevalt seletatud abstraktse kunsti erinevaid vorme ja suundumusi, kuid tahaksin veel kord rõhutada, et kogu alljärgnev artikkel käsitleb vaid üht kitsast lõiku abstraktse kunsti ajaloo ja seepärast ei maksa sellest järeldada nonfiguratiivse kunsti algust, lõppu ega väljenduse ainuvõimalikku omapära.

Siiani pole kunstikriitikud päriselt kokku leppinud, oli see popkunst, millega USA uhkeldada sai kui esimese täiesti iseseisva kunstivooluga, või abstraktne ekspresionism ehk *action painting**, nagu Harold Rosenberg teda 1951. a. esmakordselt nimetas. Sellel 40. ja 50. aastate nähtusel ameerika kunstis on kahtlemata rida erinevaid majanduslikke, poliitilisi, psühholoogilisi põhjusi, mis kõik tähendasid põhjanevaid muutusi ühiskonna elus — vrdl. majandusmudelite muutmise katseid pärast suurt majanduskriisi, USA astumine Teise maailmasõtta, tema vaimeelu lahtikiskumine provintsiikkusest tänu suure hulga Euroopa nimekate kultuuritegelaste emigreerumisele jne. Piisab, kui kunstnikest nimetada Mondriani, Lipchitzit, Chagalli, Gabot, Ernsti, Dalid, Mattat, Massoni, kes töid endaga kaasa kaks 30. aastate lõpuks Euroopas domineerivaks muutunud suunda — kubismist tuletatud abstraksionismi (lisaks nn. puhta geometrismi) ja sürrealismi. Muidugi näitas see imporditud kunstnike hiilgav paraad ameerika kunsti senist regionalistlikku piiratust. Eriti suurt mõju avaldas noorele ameerika kunstnikkonnale sürrealism, eelkõige see sürrealistide grupp, kelle Peggy Guggenheim Euroopast kaasa oli toonud ja enda ümber koondanud. Siinkohal võiks teha väikese kõrvalvõike kõigi totaalsete ühiskondlike, poliitiliste, kunstiajalooliste jne. fenomenide juurest ja märkida, et selle kõrval oli kaunis suur tähendus ka New Yorgi kunstnikkonna eluviisil, selle boheemlikkusel, nende omavahelistel suhetel, usul ja ilmselt ka sõprustundel. Kindlasti kuulus selle eluviisi juurde Hans Hofmanni kuulus kunstikool, kus kohtusid paljud tulevased kuulsused ja WPA (Works Project Administration), mis samuti aitas kunstnikel kõonduda. Hofmanni peeti neis ringkondades suurimaks kunstiõpetajaks, sest lisaks suurepärasele pedagoogiandele saatis teda nagu mingi hingus Pariisis elatud aastatest, isiklikust kohtumisest sealse kunsti ja kunstnikega (kubism oli aga oma akademiciseeritud kujul Ameerikas väga hinnatud!). Ja kuigi Hofmann ise pidas moodsa kunsti ainsaks võimaluseks abstraktset liini, õpetas ta noortele lugupidamist Euroopa kunsti ajaloo vastu, teatud traditsioonilisi lähtekohti, nagu joonistust elava modelli järgi ja natüürmorti, mida paljudes hilisemates kunstikoolides, kus õpetajateks olid juba omakorda esimese põlvkonna abstraktsed ekspresionistid, üldse vajalikuks ei peetud. Eriti pärast sõda muutusid kuulsaks Manhattani kunstnikerajoonid, lähestikku asuvad ateljeed, nende Eight Street Club, mis oli üle 10 aasta vahendaja abstraksionistide esimesele ja teisele põlvkonnale ning Cedar Street Tavern. Need olid kohtumispaid, kus üksteist mõisteti ja hinnati. Organiseeriva keskusena oli kahtlemata mõjukas Peggy Guggenheimi 1942. a. avatud «Art of This Century Gallery», mis muutus omamoodi Euroopa ja Ameerika



46. Arshile Gorky. Kihlus II. 1947.
47. Hans Hofmann. Madženta ja sinine. 1950.



kunsti kohtumispaigaks, sest nagu öeldud, pidas Guggenheim suuresti lugu sürrealistidest ning Miró, Massoni ja Matta sürrealismiga on abstraktsel ekspressionismil tugev geneetiline side. Samas galeriis toimusid aastatel 1943—1946 ka abstraksionistide esimesed personaalnäitused Pollocki, Hofmanni, Motherwelli, Rothko, Stilli, Baziotese töödest.

Nagu iga uus vool, vajas ka abstraktne ekspressionism oma teoreetilist õigustust, selgitust, sest kuigi abstraksionism tundub olevat äärmiselt formaalne, vaid värvi, faktuuri ja pinnalise dünaamikaga tegelev suund, rõhutasid tuntud abstraksionistid väga tihti just sisu prioriteeti, pilti maalitud sõnumit. New Yorgi koolkonna tegevuse selgitamise ja õigustamisega olid tihedalt seotud teoreetikud ja kriitikud Harold Rosenberg, Hess, Schapiro, eriti aga oli nende heeroldina tuntud Clement Greenberg. Kunstiajalool on hiljem lihtne tervest nähtuste kompleksist ära tunda kõige tähendusrikkamat suunda, praegu tunnustatakse 40. ja 50. aastaid ameerika kunstis kui abstraktekspressionismi õitseaega, ometi aktsepteeriti suunda ametlikult alles pärast 1951. a. näitust «Abstract Painting and Sculpture in America». Eriti tuleb silmas pidades sõja-aastate riiklikke kunstirõhke, sest ametlikult arvestati sealgi kunsti kui üht rahvuslikku propagandaliini, mis eelkõige pidi lähtuma realistlikust kunsti-kontseptsioonist, oleva mõistetav kõigile ja loomulikult patriootliku sisuga. 1942. a. suurimaks ametlikuks kunstisündmuseks loeti näitust «Artists for Victory».

Hilisemad, tugevalt ühiskondliku kallakuga kunstisuunad on abstraktset ekspressionismi süüdistanud täielikus anti-intellektuaalsuses, maalimise protsessi ja omaenda emotsionaalsuse ja juhuslike impulsside ületähtsustamises, ebamäärasuses ja kontseptsioonitus. Tõepoolest, ei saa väita, nagu oleks selle laine esindajate tööd seotud mõne rangelt organiseeritud vaadete süsteemiga, mis omakorda baseeruks hoopis laiematel ühiskondlikel (vrdl. hilisem popkunst, hüperrealism või kontseptualism, kes vihjas oma teoreetilise esiisana juba Immanuel Kanti ennast!) või isegi filosoofilistel kontseptsioonidel. Vastupidi, tegu oli kaunis eklektiliste põhjendustega alates vormivõtetest ja lõpetades peaaegu et visuaalse kujundil põhineva metakeele esmaavastaja seisuse taotlemisega. Seejuures läks suur hulk vaeva eeskätt pildi (ja üldse kogu suuna) selgitamisele ja õigustamisele, mitte ratsionaalse kooshoidva teoreetilise struktuuri loomisele. Parasjagu tähendas teoreetilise mõtte nõrkusele seegi, et selle koolkonna esilekerkimise ajal valitses Ameerikas tõepoolest teatud «filosoofiline vaakum», mida Euroopas puhkenud sõda ja fašistlik ideoloogia veelgi süvendasid. On märgitud küll prantsuse eksistentsialistide teatud võimalikku mõju, kuid ilmselt jäi see 40. aastate alguse ameerikalasele siiski pisut liiga euroopalikuks. Ometigi polnud New Yorgi koolkond sugugi nii



48. Jackson Pollock. Ringlev kontuur. 1943.
49. Jackson Pollock. Emahunt. 1943.



sisutühi, tal olid lihtsalt teised lähtealused, naiivsevõitu ja kindlama formuleeringuta selleks, et neid teoreetiliseks süsteemiks pidada; aga kui midagi ette heita, siis eeskätt liigset universaalsuse püüdu, romantilist katset lähtuda üldinimlikust, paraku ebamäärasest ja kahjuks ka tõestamata seisukohast, et alateadvuse tasandil on inimeste vahel kõik võrdne ja mõistetav. Seepärast paelusidki abstraksioniste need kultuuriteooriad, mis käsitlesid eelkõige müüte, nende tähendust ja struktuuri. Siit oli väga lihtne leida silda arhailise ja tänapäeva inimese vahel, õigustada järjepidevust transtsendentaalse sfääriga. Mulje formalismist ja sisutühjust abstraktse ekspressionismi puhul tekib aga eelkõige hilisema, 50. aastate lõpu kunsti, manerismiks muutunud abstraktse tõttu, kui paljud esimese põlvkonna probleemid olid juba ära langenud, kui avatud oli juba kunstiturg ja kunstioppeasutused oma õppejõutoolidega. Euroopa modernismi pärandus oma kubismi ja sürrealismiga polnud enam aktuaalne sel kujul, samuti nagu provintslikkuse küsimus, sest USA sammus juba ülemaailmse kultuurilise ekspansiooni teed, tehes teadlikult majanduslikke soodustusi abstraktse kunsti ameerika variandi levitamiseks. Niisiis polnud 60. a. alguses küsimus enam niivõrd juurtes kui juurte läbilõikamises.

Huvi alateadvuse kui loomingu ühe põhilise tõekehju vastu on suurelt osalt pärit sürrealistidelt. Samas ei saa arvestamata jätta ka seda, et just Ameerikas kujunes 1930.—1940. aastatel tugev psühoanalüütikute koolkond. Teise maailmasõja ajal avaldas oma tööd Ernst Cassirer, kes käsitles müüti kui teadvuse spetsiifilist vormi, mis organiseeris mõtlemist teaduse-eelsel tasandil. Chicago ülikoolist oli selleks ajaks kujunenud ülemaailmse tähtsusega müütideuurimise keskus. Sellised liikumised teaduses ei saa jätta mõju avaldamata ka kultuurile laiemalt. New Yorgi koolkond ei kasutanud loomulikult teaduslike süsteemide peensusi, nad valisid n.-ö. essentsi ja lahendasid küsimuse eelkõige pildilise ekvivalendi otsimisega, mahutades oma maalidesse nii vanu märk-sümboleid kui arhetüüpseid kujundeid, tegeldes mitte niivõrd mütolooiliste sündmuste illustreerimisega, kuivõrd teatud ajavälise sõnumi väljendamisega, pretendeerides kogu inimkonna kogemusele. Selleks andis suurepärase aluse Jungi teooria arhetüüpidest kui vanadest kujunditest, mis domineerivad kollektiivses alateadvuses ja realiseeruvad müütides ja sümboolites. See ei olnud ka kuidagi vastuolus kunstnikele omase individualismiga, sest arhetüüp võib taas ja taas realiseeruda individuaalses loomingu. Seda ideed on rõhutanud oma kirjutistes korduvalt ka kunstnikud ise; nii tunnistasid Gottlieb, Rothko ja Newman oma kuulsas kirjas «New York Times'ile» müüdi ainsaks võimalikuks aluseks maalimisel, ainsaks, mis suudab väljendada ajatut ja traagilist. Sama-



50. Willem de Kooning. Naine. 1964.

moodi põhjendati ka oma huvi kohaliku indiaani folkloori vastu (lisaks püüd vabaneda Euroopa kunstimudelitest) ja üldse igasuguse primitiivse kunsti vastu. Kuid samavõrd tähenduslikuks peeti ka kreeka mütolooiat. Nii kirjeldab Mark Rothko oma maale kui kreeka müütide vaimset omaksvõttu, kui teatud liiki pantheismi. Seega polnud tegu mitte arhailise kunsti formaalse omaksvõtuga (vrld. kubismi ja neegriskulptuuri) või süvenemisega kreeka mütolooia keerukasse genealoogiasse, kuivõrd vaimse samastamise katsega, teadmisesest osasaamise püüdega. Seda näitavad nii maalide nimetused kui teatud korduvad kujundid — ring (päike, kuu), spiraal, lind, naine, silm jne. Eri- lise tähtsusega oli Kuu sümboolika tänu oma mitmetähenduslikkusele, müsteeriumidele, mida seoti Kuu ja selle protsessidega (sünd, surm, übersünd, tsükllisus, dualism, konflikt jne.). Ilmselt aitas just selline romantiline ürgkontseptsiooni otsimine koos pideva vaimse enesepiitsutusega luua selliseid kompromissitud abstraktseid töid nagu olid Pollockil või Rothkol või Stillil, sealt edasi juba Kline'il, Newmanil või Reinhardttil ja mis radikaalselt erinesid kogu sõjaeelsest ameerika abstraksionismist.

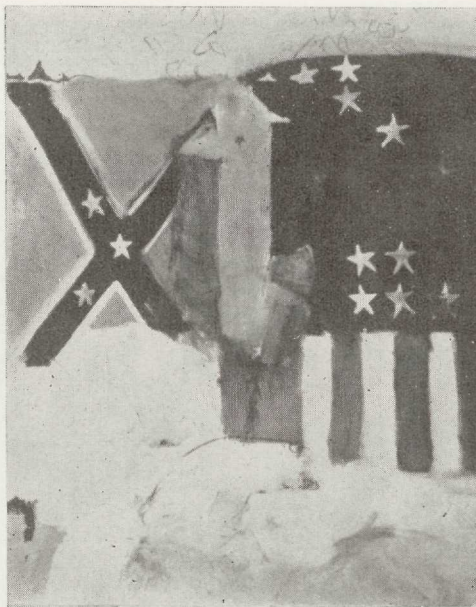
(Nonfiguratiivse kunsti põhimõtet ei toonud ju abstraktseid ekspressionistid. Sest kuigi 20. saj. esimesi kümnendeid peetakse ameerika kunstis Euroopa avangardismist eraldatuks — erandiks tuleb vaid lugeda Duchampi ja Picabia kuulsat «Armory Show'd» 1913. aastal —, oli ometi küllalt levinud ja populaarne kubismist lähtuv abstraktne laad. [Nimekatest I laine abstraksionistidest võib näiteks tuua Max Weberit ja Man Rayd, kes muuseas ühena esimestest kasutas 1919. a. aerograafi.] 1936. a. oli toimunud Moodsa Kunsti Muuseumis küllalt tähelepanuväärne näitus «Kubism ja abstraktne kunst», samal aastal moodustati ka abstraktsete kunstnike organisatsioon «The American Abstract Painters». Nii lubasid küll 30. aastad sünteesi, kuid alles 40. aastad tõid kaasa pöördepunkti ja kristalliseerumise, mis kõige eredamalt väljendus Jackson Pollocki loomingu ja isikus. Võib isegi öelda, et Pollock ise muutus oma aja kunsti müüdiks. Tema tegevuses oli mitmeid väga olulisi momente, mida hiljem hakati seostama kõigi abstraktsete ekspressionistidega. Eespool nimetatud kiindumuse alateadvuse võimalustesse, sürrealistide leiutatud tehnilise automatismi teooria ja iseenda ohjeldamatu energia ühendas ta meetodisse, mis kõige rohkem õigustab terminit *action painting*. Pollock nimelt rõhutas alati, et eelkõige on oluline tegevus — maalimise protsess ise. «Minu maalide allikaks on alateadvus. Ma maalin samamoodi nagu joonistan, see tähendab, otse, ilma ettevalmistava stuudiumita. [— — —] Kui ma maalin, pole ma sugugi eriti teadlik sellest, mis toimub; ma näen alles pärast, mis ma teinud olen.» Esimesena oma põlvkonnast hakkas ta maalima tohutu suuri lõuendeid (väga võimalik, et siin oli oma osa sümboolial mehniko kunsti, Orozco ja Rivera loomingu vastu). 1947. a. töötas Pollock välja uue meetodi — ta hakkas töötama, lõuend pörandal, ning kattis lõuendi pinna värvi pritsimise ja tilgutamise abil. Kuna ta võis töötada ükskõik millises küljest, või kas või sõna otseses mõttes olla pildi sees, muutus arusaam pildi ruumilisest ülesehitusest, alumisest või ülemisest poolest, vasakust või paremast küljest absurdiks. Ei molvertit, käe liikumise ulatust, silmade kõrgust... Loomulikult polnud siin mingit küsimust ka figuuri või pinna eraldamisest või modelleerimisest. Tekkinud looklevad jooned ja võrgustikud võisid olla vaid kontuurid. Pildilt kadus sügavuse taotlus. Selle puhul on kasutatud terminit «optiline ruum» vastukaaluks pildilisele ruumile, mis komponeeritakse pildi sügavusse, nagu lõuendi pinna taha. Arvestades kunstniku töömeetodit, on raske rääkida midagi ettekavatsusest või isegi pildi organiseerimisest, seda enam, et tihti lõikas Pollock lõuendi pärast värviga katmist tükkideks ja tõmbas alles siis raamide. Pole ime, et noorem generatsioon pidas teda vabaduse võrdkujuks, nii kunstis kui elus. Lääne kunstiajaloolased

on pidanud Pollocki optilist ruumi ja teadlikku organiseerimatust («all-over composition») esimeseks tõsiseks muutuseks maalikunsti struktuuris pärast kubismi. See on siiski liialdus, kuna arvestab ainult modernse kunsti kogemust.

Teine äärmiselt mõjukas kunstnik oli Willem de Kooning, kes oma põlvkonnast ainsana tegeles pidevalt figuuriga, peamiselt naisfiguuriga. Kuid see figuur polnud tal kontuuriga jälgitav, vaid anatoomilised vormid olid fragmentaarsed, «kohatud». Ta ei rõhutanud mitte niivõrd ühe figuuri modelleeringut, kui töö üldist rütmi ja dünaamikat. Pole vist mõtet rõhutada, et samuti nagu teised, oli ka tema haaratud sümboolika ülekandmisest maali. De Kooningi lähedane sõber oli Arshile Gorky, Türgi armeelane, kes samuti tegeles nii figuuri kui maastikuga, mida ometi püüdis edasi anda võimalikult abstraktsete vahenditega, säilitades vaid assotsiatiivsuse. Kunstialases kirjanduses peetakse teda siiski kord esimeseks abstraktsionistiks, kord viimaseks sürrealistiks.

Abstraktne maal eeldab loobumist figuurist ja jutustusest ja põhineb eelkõige emotsionaalsel pinnal assotsiatiivsusel, vormilisel töötamisel ainult värviga, faktuuriga, dünaamikaga või tekkiva staatilise pingega. Võib arvata, et maalikunsti vahendite hulk sellisel puhul on piiratud, et paratamatult tekivad teatud kordused. Ometi on tähelepanväärt see isikupära, millega abstraktse ekspresionismi esimene põlvkond töötas. Jõudmata käesolevas lühikeses ülevaates rohkem näiteid tuua, võib piirduda vaid mõne nimega — Clyfford Stilliga, kelle leegisarnased kujundid on toodud teravates värvikонтрастides ja kes nagu Pollockki loobus ruumilisest sügavusest, tuues kujundid lõuendi pinnaga samale tasandile; Robert Motherwelliga, kelle eruditsioon kunstiajaloo suundis teda ka maalil püüdma tasakaalustada tunnet ja intellekti, teadvust ja alateadvust; Adolph Gottliebiga, kes suunas oma sümboliteotsingud ringi kujundisse ja horisontaalsetesse kompositsioonidesse. Franz Kline'i must-valge abstraktsioon polnud aga seotud mitte niivõrd müüdi või alateadvusliku alge otsimisega, kui juba kaasaegse urbanistliku keskkonnaga, selle energia ja dünaamikaga. Oma suurte lõuendite katmiseks kasutas ta musta emailvärvi, seda kasutasid ka mitmed teised kunstnikud, sest email oli odav, abstraktsetele ekspresionistidele aga polnud kohe avatud tee kunstikaupmeeste ja muuseumide juurde...

1950. aastate keskpaiku muutus üha tähtsamaks tunduvalt tasakaalustatum, monokroomsem suund, kus suured maali-pinnad polnud enam kaetud impulsiivselt, alateadvuse eksimatusele lootva tegutsemise tagajärjel. Selle nn. *chromatic abstraction*'i ehk *color-field painting*'i alla võib küll ka viia Mark Rothko amorfseid värviplokke (Rothkot peeti oma



51. Larry Rivers. Viimase kodusõja veteran. 1959.

aja parimaks koloristiks), peamiselt aga Barnett Newmanni ja Ad Reinhardti äärmiselt tundliku värvigammaga maalid. Kuid hoolimata oma teistsugusest maalimisviisist, rõhutasid nii Rothko kui Newman oma tööde sümbolset algpõhja, lastes enda kohta käibele isegi termini müüditegijad (mythmakers). Seetõttu on nad vaimsel pinnal ühendatavad kogu esimese põlvkonnaga, seda enam, et nad kõik rõhutasid loomise protsessi tähtsust. Seepärast hakati monokroomsest maalist eraldi rääkima alles 1955. aastal, pärast C. Greenbergi sellekohase artikli ilmumist. Aga just Newmani ja Reinhardti monokroomsetel töödel oli tohutu mõju 60. aastate geomeetrilisele abstraktsioonile ja minimalistlikule maalile.

Lõplikult hakkas situatsioon muutuma 1950. aastate lõpul. Kuigi abstraktne ekspresionism oli jõudnud ennast avalikult kindlustada, oli üles kasvanud järgmine abstraktsionistide põlvkond (Frankenthaler jt.), kellel olid juba kodumaised eeskujud, oli sotsiaalne situatsioon muutunud. Kummalisel kombel oli see hääbumine seotud ka kunstnike enda saatustega — Arshile Gorky enesetapp 1948. a., Jackson Pollocki hukkimine autoõnnetusel 1956. a., Franz Kline'i ootamatu surm 1960. a. jne. Pealegi suundus pärast sõda Euroopasse tagasi (1948) sürrealistide intellektualismi kandnud grupp. Ja kuigi 60. aastatel toimusid veel suured ülevaatenäitused ja kirjutati kataloogidele optimistlikke ja paljulubavaid eessõnu, oli abstraktne ekspresionism ennast oma usuga metafoorilistesse ja hierarhilistesse väärtustesse paraku ammendanud. 60. aastate põlvkonnale ei olnud maalikunst enam maagiline ja isegi enam unikaalne toiming. Väärtuste muutust väljendas eriti järgmise põlvkonna tähendusrikas žest — president Kennedyle Jasper Johnsi maalitud Ameerika lipu kinkimine. Abstraktse ekspresionismi eestvõitleja Clement Greenberg võtab selle

1964. a. kokku järgmiselt: «Abstraktne ekspresionism oli ja on kindel kunstistiil, ja nagu teisedki kunstistiilid, on tal olnud oma langused ja tõusud. Loonud suure tähtsusega kunsti, on ta muutunud kooliks, siis maneeriks, ja lõpuks langedu manerismiks.»

*

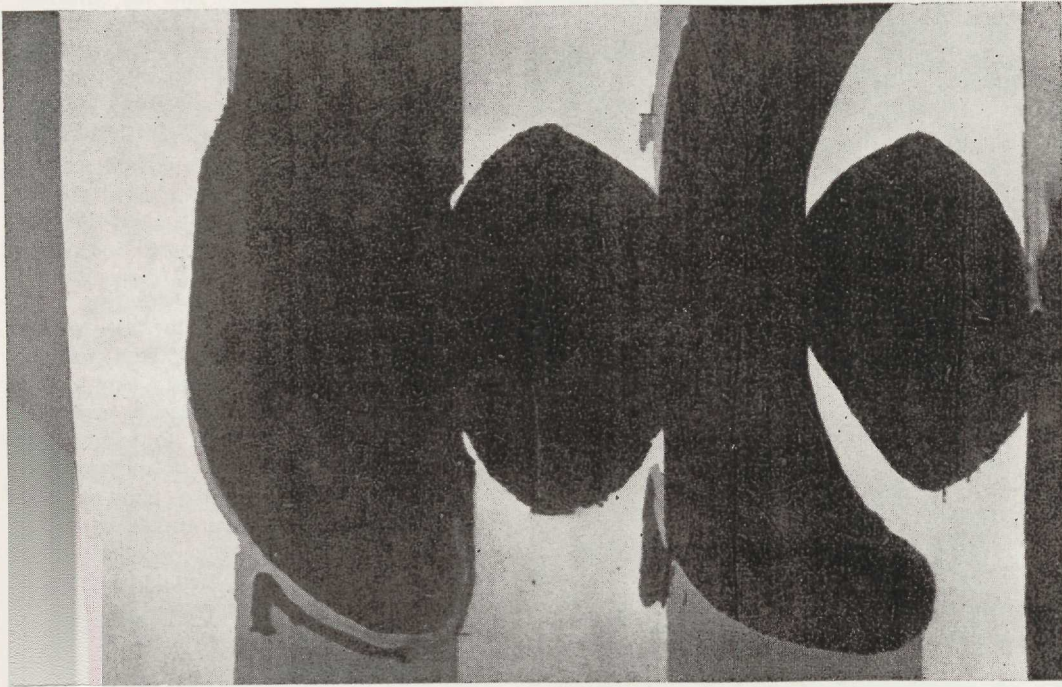
70. aastate teine pool tõi kaasa uue suhtumise sellesse stiili, kuid kujutava kunsti kõrvõimalikud ekspansionistlikud vormid mõistsid abstraktset ekspresionismi oma-moodi. Kontseptualismi tuntud teoreetik Joseph Kosuth on Jackson Pollockit küll üheks 20. sajandi kunsti võtmefiguuriks nimetanud, kuid ta hindas tema juures eelkõige meetodit — põrandale laotatud lõuendit... Muidugi, tolleaegsed idealistlikud vaimsed spekulatsioonid ja pretensioonid pakuvad tänapäevale vähem huvi kui maalitehniline külg, koloristlikud leiud, optiline ruum.

Nagu enamik vormiuuendusi, oli ka abstraktne ekspresionism suuresti sõltuv ajastu vaimsest kontekstist, mida järgmistesse aastakümnetesse üle kanda ei saa ja millest hiljem ka eriti tõsiselt ei hoolitud. Vormilahenduse pinnal aga võib see suund anda edasisele maali arengule veel mitmeid impulsse tänu oma vabale maneerile ja koloriidi iseseisvuse väärtustamisele.

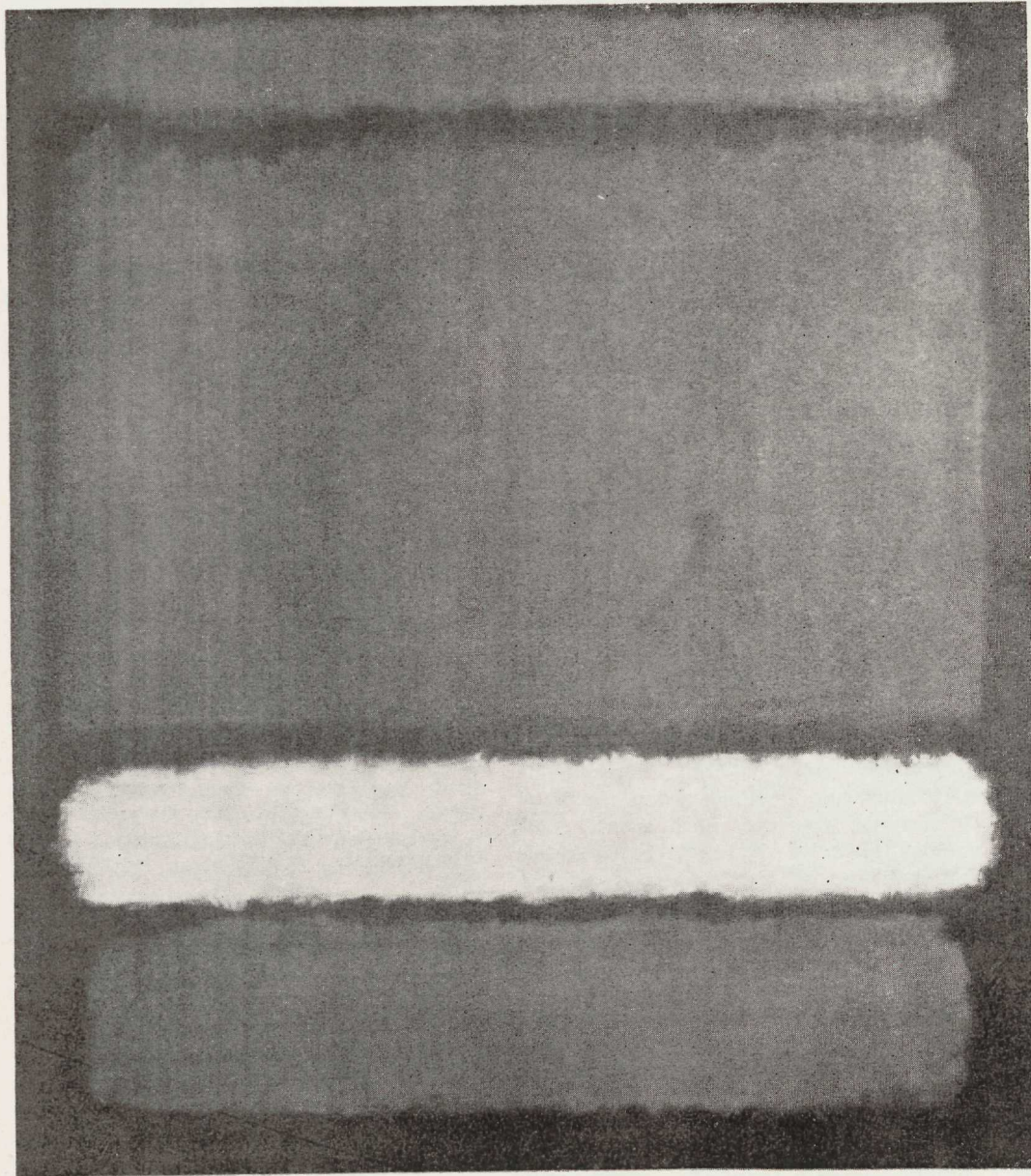
Abstraktsionismi kui Lääne kunsti üht formalistlikumat nähtust on nõukogude kunstiteaduses kaunis põhjalikult analüüsitud. Viimastel aastatel on ilmunud mitmeid artikleid, mis omaaegse täiesti halvustava seisukohaga võrreldes on informatsioonirikkamad ja kus abstraktsionismi kriitika põhineb asjalikul analüüsil.

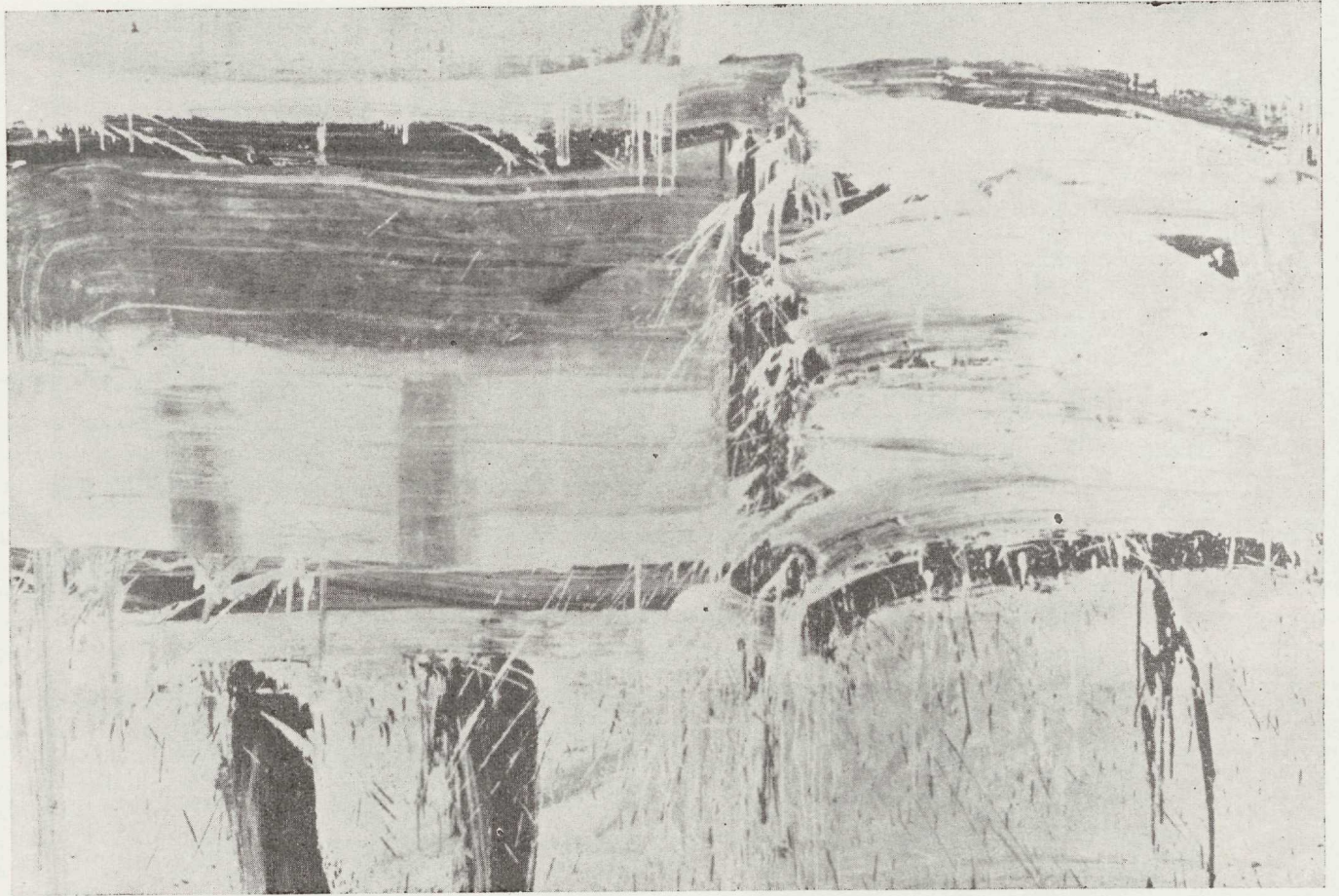
Kasutatud kirjandus

1. H. H. Arnason (Eessõna kataloogile). 60 American Painters 1960. Abstract expressionist painting of the fifties. Walker Art Center, Minneapolis, 1961.
2. D. Ashton. Modern American Painting. (Milano 1970).
3. M. Baigell. A History of American Painting. New York 1971.
4. S. Hunter. American Art of the 20th Century. New York.
5. S. Hunter. The United States. — Art since 1945. New York 1962.
6. A. Képinska. In the search of Ideograph. — «Projekt» 1980, 6.
7. E. Lucie-Smith. London Letter. — Art International, XXIV/7-8, March-April 1981.
8. C. Richie. Abstract Painting and Sculpture in America. New York 1951.
9. B. Rose. American Art Since 1900. New York 1975.
10. B. Rose. American Painting the Eighties. (Kataloogi eessõna). New York 1979.
11. I. Sandler. The New York School. The Painters and Sculptors of the Fifties. New York, Toronto 1978.
12. Л. Рейнгардт. Абстракционизм. — Модернизм. М., 1973.

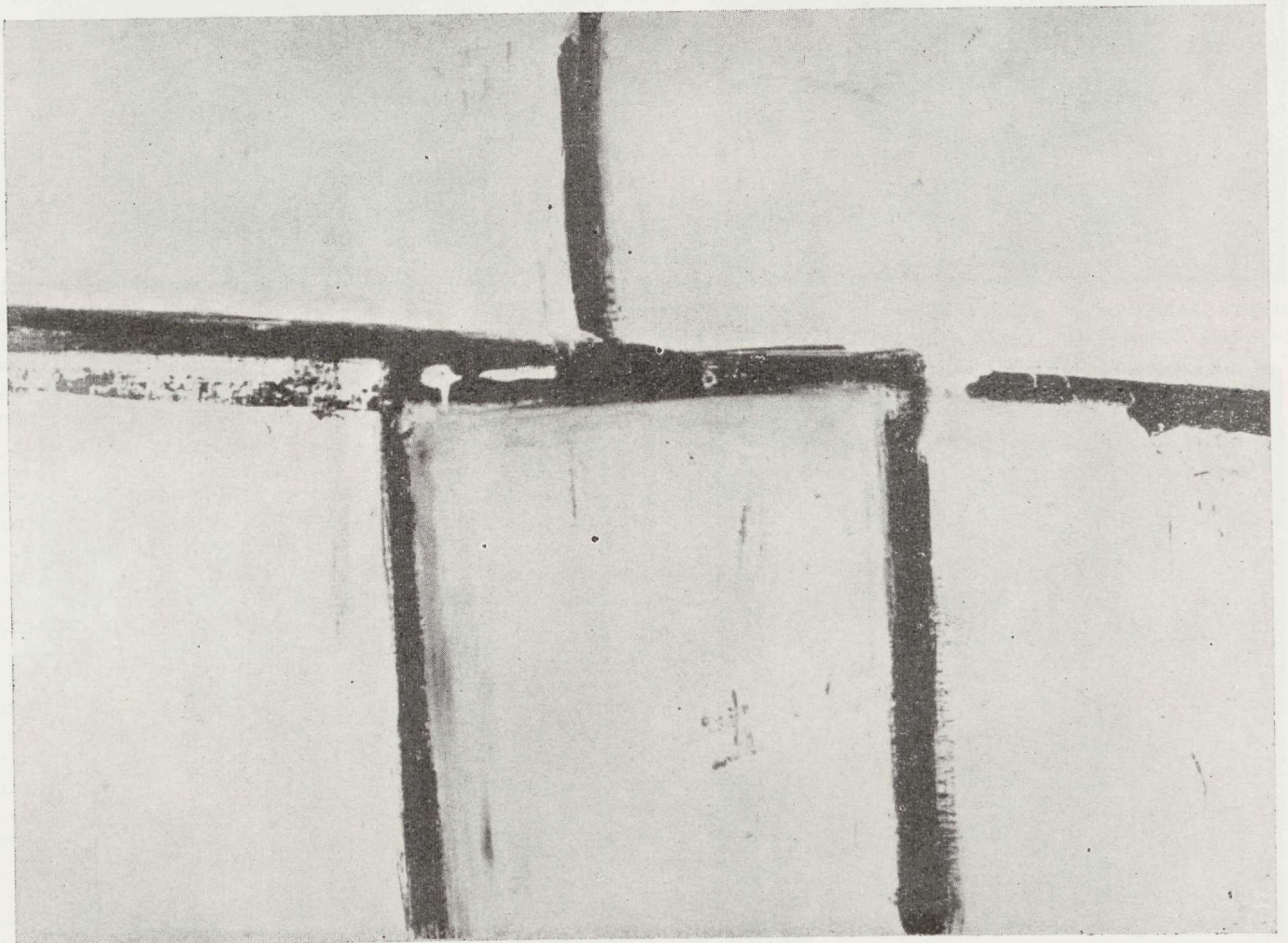


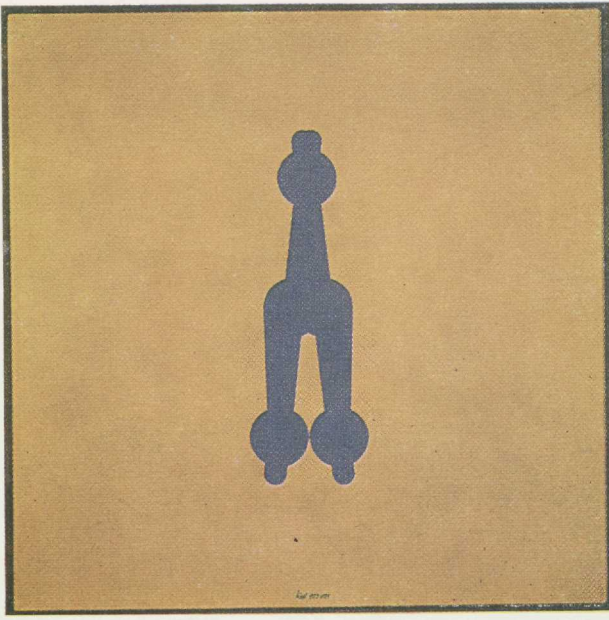
52. Robert Motherwell. *Eleegia Hispania vabarugile. Nr. 102. 1965.*
53. Mark Rothko. *Nr. 7. Oli. 1960.*



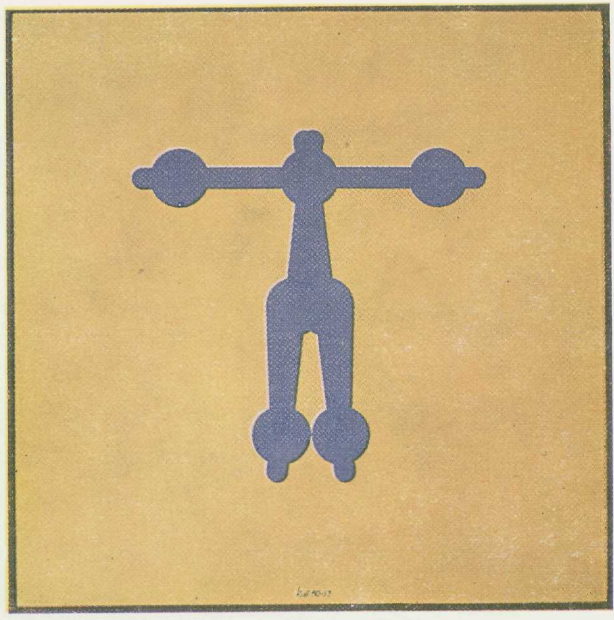


54. Alfred Leslie. Söduri medal. 1959.
55. Franz Kline. Maaling mustal, valgel ja hallil.

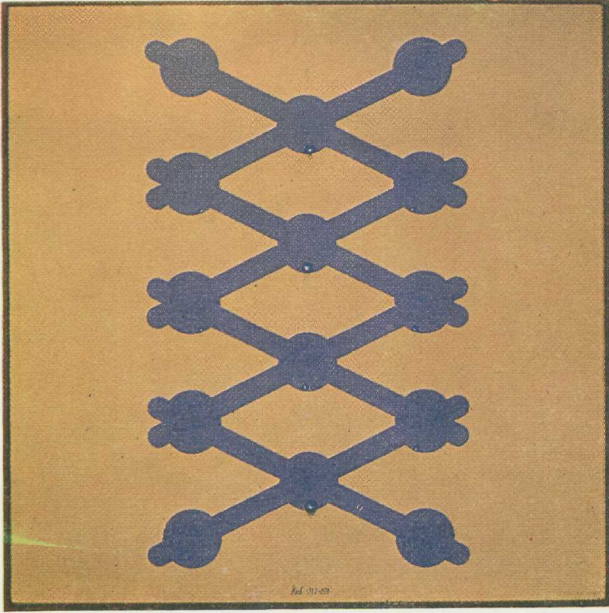




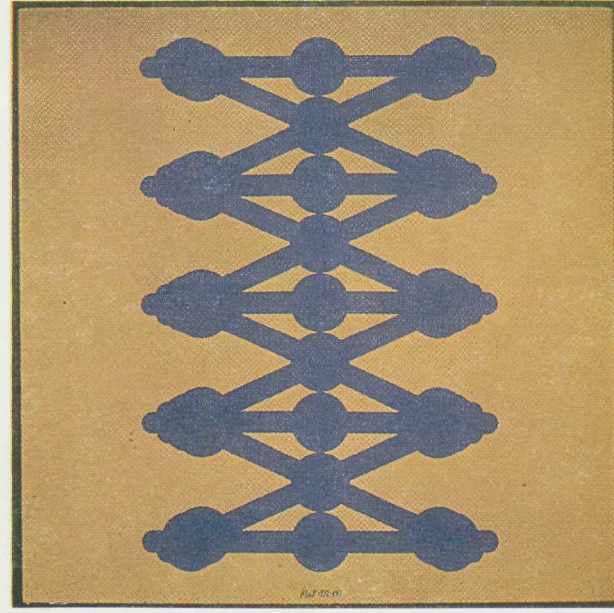
Ku 1001



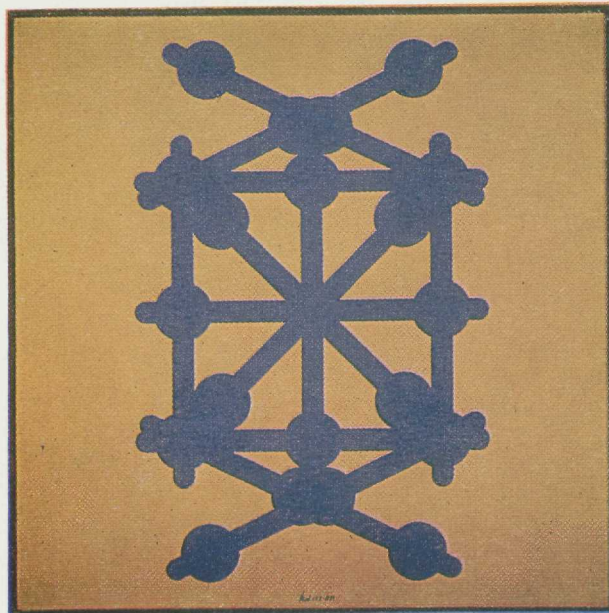
Ku 1002



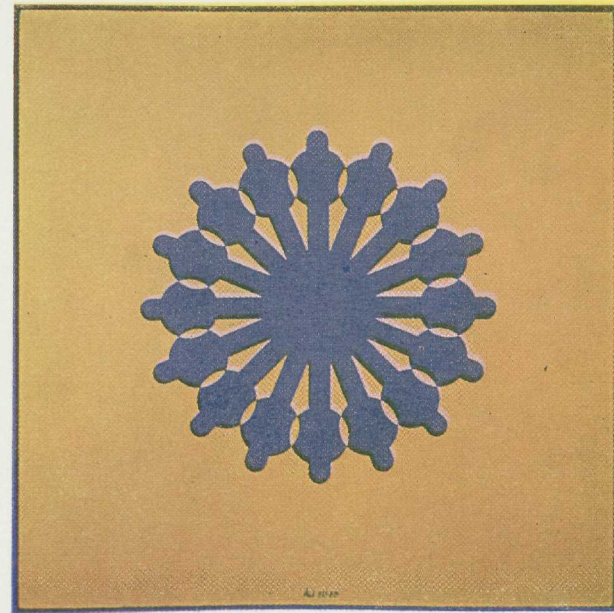
Ku 1003



Ku 1004



Ku 1005



Ku 1006

SEERIAPRINTSIIP KUNSTIS

RAUL MEEL

56.-61. Raul Meel. Muinasjutu Sinipüksikesest. 10-pildilisest reast IV-IX. Akriüü. 1972-1979.

Minu kunstitööd on enamjaolt teostatud seeriameetodiga.

Kindlasti on «seeriakontseptsioon» kunstis arenev kaasaegse teadusliku mõtlemisviisi mõjul. Eks meenuta kunsti seeriatööd töötete, kus optimaalsetes töötingimustes uuritakse eksperimendi objekti võimalikult puhtast, võimalikult täpselt piiritletud seisukohast lähtudes. Tihti jälgitakse iga faktori muutumist staadiumide kaupa; uued objektid tulevad järk-järgult juurde.

Olen püüdnud mõtestada oma kunstis inimese (minu) maailmataju muutumist, abstraherides sotsiofääri ja noosfääri protsesse olen püüdnud kunstivahendiga tabada meie aja inimest (tema maailma) universumiteadmuse taustal. Kuna kvalitatiiivselt erinev aeg esildub nii üheaegselt kui ka järgnevalt, siis niisuguste protsesside esitamisel-väljendamisel on mulle sobinud read, väljaansamblid jms. Mitmetest osadest koosnevad seeriad ei tähista-väljenda loomingulise protsessi kujunemist, vaid **neis sisaldub loominguline protsess kui teos**. Selle protsessi eri osad (sünnimused, tulemused) sisalduvad seeriates eri osades. Mõnedes seeriates on nad dramaturgiliselt ühendatud — nii, et osad ühenduvad üheks finaallahenduseks; neid tuleks siis vaadata vaid säärases seoses (seoses selle lõplahendusega). Teisi seeriatöid aga iseloomustab see, et igal osal on ka omaette väärtus: iga üksikosa võib vaadata omaette, kuid nende suhe määrab eri osade tähenduse ja üksikosa võib sellega, kui ta on seotud seeriasse.

Otsesele kunstitegemisele lähemale asudes võin mõnesid oma kunstimõtetest tagantjärele sõnastada. Muidugi saab see teostuda vaid väga amputeeritud kujul, kuna kunsti puhul teatavasti esineb üldisele lisaks spetsiifilist mõttetegevust, mida pole võimalik adekvaatselt sõnades edastada. Kuid loodan, et need (tagantjärele) mõtted võiksid aidata teistel inimestel läheneda minu teostele. Püüan esitada reljefsemana tunduva mõnede viimaste aastate tööde puhul. Muidugi on allpool toodud seosed väga isiklikud ega pruugi kattuda vaataja omadega. Eeldada võin aga siiski, et teatud liiki suhted ja seosed on ühised kõigile inimestele.

1979. a. «Taeva all» graafilistel lehtedel esineb struktuuride rütmide «vormist vabanenud» geometria, nii nagu mul seda varemgi on olnud. Arenemist näen selles, et uued väljaansamblid erguma värvikäsitluse ja selgema arhitektoonikaga võimendavad rütme paremini ja võimaldavad varasemast tugevamini tajuda kosmilise suhte tasakaalustavat mõju. Arvan, et ma ei ole neis püüdnud luua vägivaldset korda, vaid osutada, et on tunnetuse teid, mis võivad anda turvalisust olusuhteis, kus aina suuremal hulgal inimestel näib kaotsi minevat kodutunne. Küllap saaks inimene kõik-suseaimust avardades ennast kaeda võrdluse abil, objektiivsemalt tasandilt. Viimane võiks niiviisi kujuneda tugialaks,

millele oleks võimalik ankurdata priivaatse koduruumi idee.

Nagu vastukaaluks ansamblite «Taeva all» intuitsiooni, juhuse ja (suvaliselt) korrastava eksperimendi sünteestis sünninud tehnosfääri jälgi sisaldavaile piltidele, tahan ehitada poeetilisel üldistavamate, aega sügavamalt haaravate märkide abil energia- ja ruumiaimusega struktuure, mille jadas kajastub võrreldav aeg (aeg ei pea selleks aina ühtlaselt ja ühes suunas kulgema). Nende puhul kavatsen võtta üldiseks ehituslikuks teljeks matemaatika variatsioonide kohase korraprintsiibi. Matemaatika on ebaisikuline, täppis: ta on neutraalne.

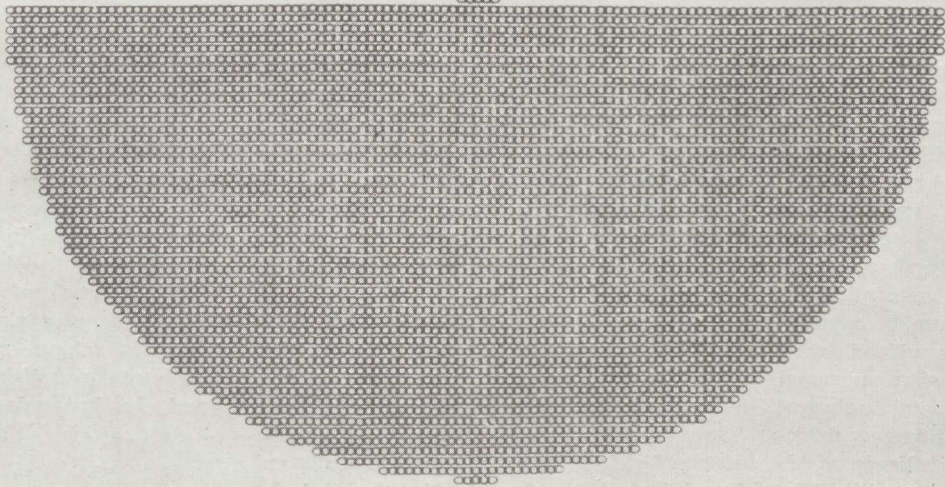
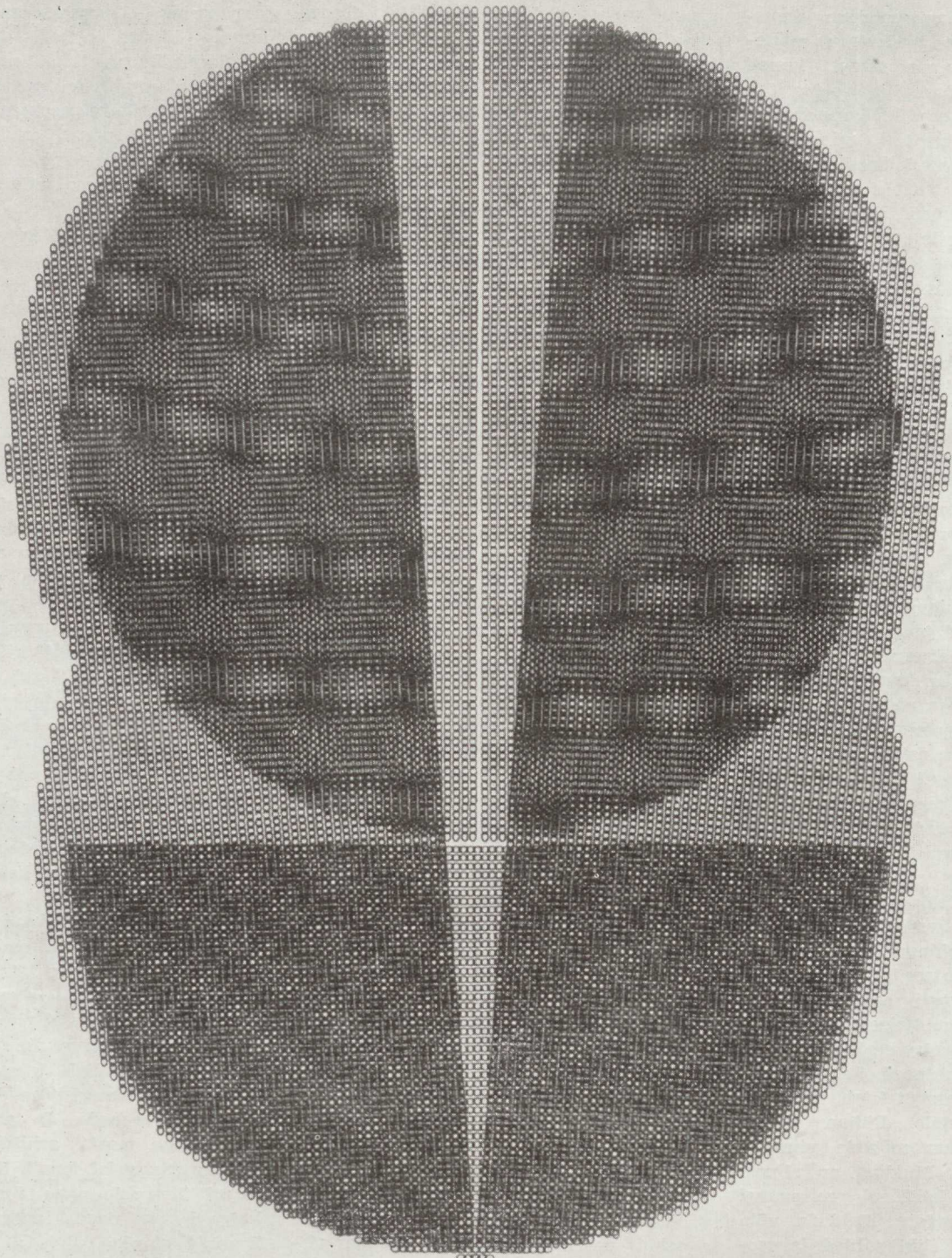
Siit võib alguse saada kord, mille eelsoodumuseks oleks olla mitte juhtiv, vaid juhatav — põhimõtteliselt erinev traditsioonilisest andragoogikast, lahkuminev ka harjumuslikust kombest pak-kuda halvasti korraldatud maailmale katastroofidehirmu vastu kinnitust «lihtsate asjade» olemasolust, ei ka mitte subjektiivne ideaalkord, mis peaks eeskuju ja innustajana toimima mingis maailmaparandamise (paraku ikka vääramõõdulises) programmis. Arvan, et eeltoodud ebaisikulisele alusele võib võõraid, pahatihti vägivaldseid, segavaid mõjusid kartmata rajada püüde saavutada kosmiline mõõde, teha vastuvõtja (mina, minu tööde vaataja) selleks osaks, nii et ta tunneks enda ühtsust kõiksusega — ja anda talle niiviisi võimalus vabalt arendada oma haardeulatust, vajaduse korral ka psüühilise turvalisuse võimalus. Viimane on eesmärk, mis aitab meid jalgu maha toetada.

Kuna eelnev käsitlus puudutas suuri graafikasarju, püüan esile tuua ka probleeme, mis lisaks üldisele spetsiifilisematena esinevad maaliansamblites.

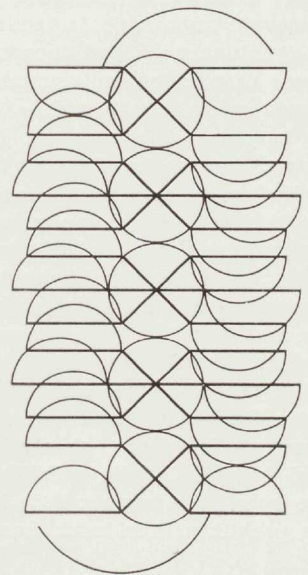
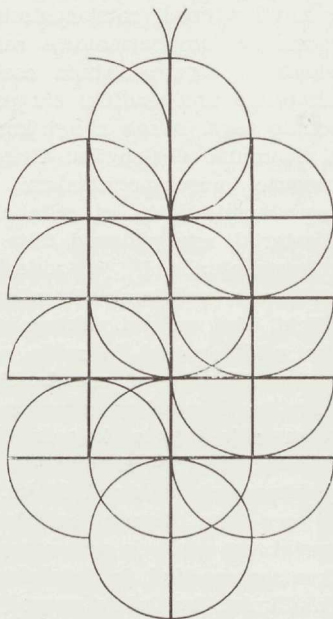
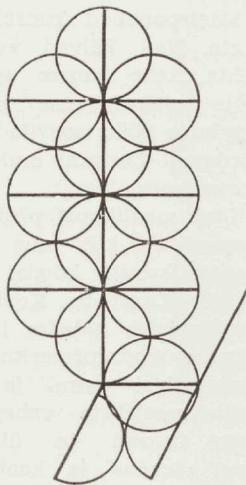
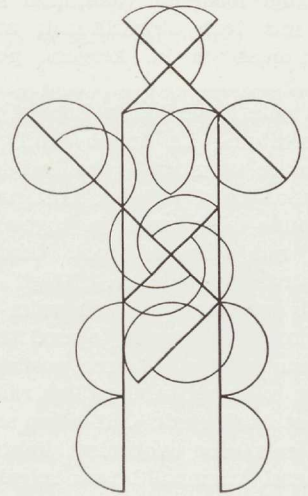
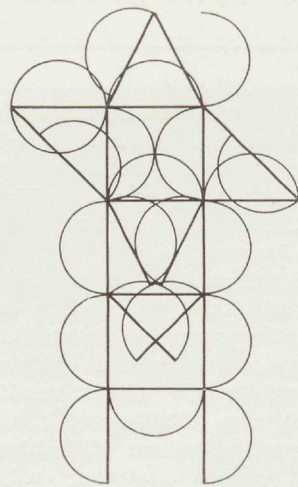
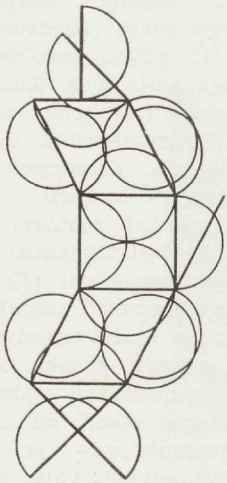
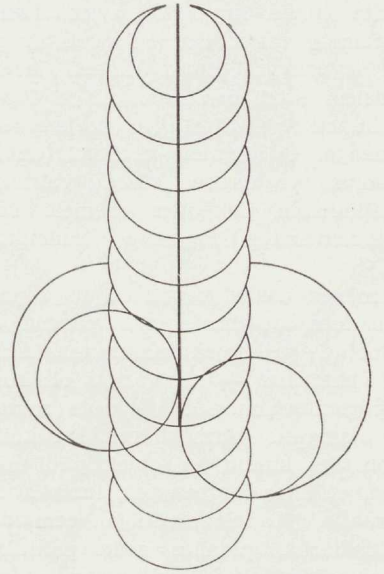
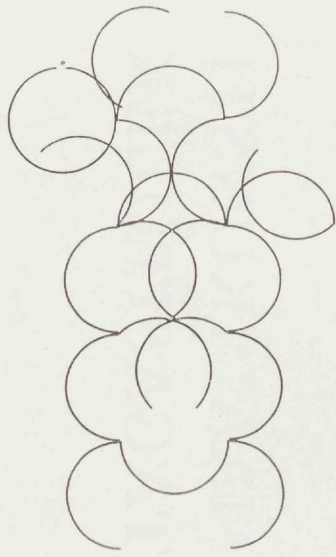
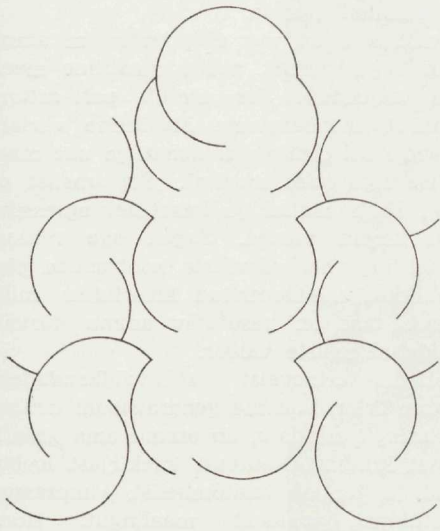
Kaheksapildilise jada «Teekond rohelusse» (1973—1979) põhjaks on permanentne roheline. Et viimane valetavalt soojaks ei jääks ning tõntsiks värvitud kangaks ei materialiseeruks, maalisin talle alla külma tooni: sain rohelise diskreetseks ja varjundirohkeks nagu maastiku. Must ühtlane riba, mis pildist pilti eksitamatult langeb peaaegu ülevalt vasakult paremale allapoole, ületades viimases pildis horisontaaltelje, on ükskõikselt, taipamatult inertne. Altpoolt saadab teda vasakult paremale eelviimases pildis lõpuni ahenev võrdhaarne kolmnurk, täis julmalt lihaliikku läbivalgustamatut jõudu; caput mortuum — selline on värvi nimi. Ansambliil pole algust ja tal pole ka lõppu. See on nagu vaadete jada ridastikku akendest mingis äramääratud vahemikus. Konstruktiiivne ülesehitus on äärmuslikult lakooniline ja sellisena neutraalne. Kuid värvide jõuga üritasin lihtsusest ergastamisvõimelist selgust tuletada, et saada kunstiliselt töötavat informatsiooni, s. o. sõnumit.

Kümnest pildist moodustuv rida «Muinasjutt Sinipüksikesest» on keerulisem. Ergul hansakollasel muinasjutufoonil kulgeb orienteeriv mõtteskeem ligilähedaselt

äramärgituna järgmiselt: Sinipüksike — uudishimu — värv — peibutis — lõks — lõks kinni — vastandumine — lõtvumine — lõdvad sõlmed — päike. Ülesehitav kujundielement on nagu pilu kolme mulguga (muuseas: peaaegu muutmata tavalise žiletitera sisekontuur). Ehitatud pildikujundite värv on leebe, justkui õrnalt udune helesinine esimesel kolmel ning viimasel kolmel pildil; nad on kaetud lakiga niiviisi, et ansambli tiivad astuksid nagu vaatajale vastu. Nelja keskmise pildi sinine on küllastunud (tume-tume) mangaan — antud kombinatsioonis nagu salalikult varjav võimaliku kurja; need pildid on kaetud lakiga nii, et nad nagu kaugeneksid. Idee Sinipüksikesest arenes aastatel 1972—1979. Selle töö jaoks püüdsin tähele panna muinasjutte ja seda, mis muinasjuttude kohta räägiti või kirjutati. Ehk küll tulemusena tegin tervikliku (kujundliku) loo, vihjavad tema pikkus ja sisemise tumedavärvilise struktuuri ilmumise viis samaaegselt ürgsematele, ilma alguse ja lõputa muinaslugudele. Viimase võimaluse esitamine tundus elu kosmilist tausta arvesse võttes tarbetuna; ühtlasi kartsin üldise selge lookujundi nõrgenemist hajumisega paljusse. Nii sai lugu määratud piirid. Enne algust ja pärast lõppu on kõiksus: võib arvata, et Sinipüksike väljaspool minu muinasjuttu ei toimi ja... nii ei saa ta ehk ka kunagi kaotsi minna. Neljapildilise ansambli «Mälestus viimastest taevast» (1980) foon on nagu värvimata puidu punapruunjat tooni tumenemine. Sellele on konstruktivistlikult organiseeritud mustad piiravaks varjeks, mille vahelt immitseb vasakpoolsel pildil püstine sinine valgusepilu, mis teisel pildil nagu igatsetes avaneb fanumaks ja kolmandal väljaks avardudes peaaegu plahvatab vaimustuseks igat-susest (või igatsetavast). Kuid kolmanda pildi igatsuseväljal kasvab purunemishirmu mõte: antud raamides ei saa enam endistviisi areneda. Ja ansambel sulgub pimedusena musta arhitektooni tumeneval punapruunjal foonil. Kõik pildid avanavad ülespoole nagu ilmaruumi. Laedkatused on nagu langenud põrandale. Ruumid ei ole suletud: neis on ainult kitsam või avaram. Värvidesse püüdsin haarata meeldesööbinud lapsepõlvetaju värvimata vananeva puidu ilmetest ning mälestust sinavast taevast, millesse süüvimine lõpuks pöörituse tekitas. Kokku võttes võiks veel lisada, et algkujundid võivad olla ebaisikupärased, kuid loominguline lõppresultaat isikupärane. Siin on küll veel võimalik, et ükskord väljendan isiklikumat värvi maailmapilti, teinekord aga püüan olla võimalikult avaram aken. See võimalus aga ei muuda midagi põhilist, sest ma jään ikka sama pendli-kiige külge ja ei tea muud elu, kui seda, mida elan.



62. Raul Meel. Uuestisind. Serigraafia. 1971.
63.-71. Raul Meel. Minagi oli Arkaadias. 24-
pildisest teost III, XVI, IV, XIII, XVII,
XIX, XV, XXI, XX. Tuss, 1972.



Juba mõnda aega on Lääne kunstiajakirjades tunda huvi tõusu maalikunsti probleemide vastu. See on seletatav paljude teguritega alates kunsti arengu sisemistest arenguprotsessidest ja lõpetades kunsti poliitilise ja majandusliku tagamaaga. Alljärgnev artikkel on üks omataolisi vastuseise siiani valitsenud objektikunstile, pakkudes asemele saksa ekspressionismile tugineva kunstikogemuse.**

Veel mõned aastad tagasi oli väga populaarne tees, et tahvelmaali päevad olivat loetud ja objektikunst maalikunsti välja vahetanud — nii võimas oli kunsti ümberorienteerumise mõju uute meediumide otsinguil. Äärmuslikumad rühmitused on aga ammu ka objektipildi maha jättnud, et ühes *happening*'i, *installation*'i, fotograafia ja televisiooniga eemalduda objektisfäärast, pidades seda poliitiliselt liiga angažeerituks. Kuid nagu oli ebaõige järeldus, et seega õnnestub objektsfääri mõju välistada, nii sai ka selgeks, et objekti fetišeerimine maalikunsti arvel ei taga sugugi loodetud vahetumat suhet ellu. See, mis teeb objektikunsti atraktiivseks, muudab ta ka kergesti pealiskaudseks.

Maalikunst pole kõige kiuste kunagi päris «surnuks sõditud». Ta annab küll liiga kerge lubaduse vaimsuseks (millest kindlasti on raske kinni pidada), kuid tal on siiski omaenda käepärane ja tugev esemekäsitlus, mis teda hõlpsasti teostatavaks ja siirdatavaks teeb. Kõigil neil aastail, mil avangardi sõjakas vaim seadis maalikunsti eksistentsi alused kahtluse alla, suutis ta siiski oma positsioone säilitada ja viimasel ajal võiks rääkida «pealetungist laial rindel». Pidades silmas pluralismi, mis oma globaalset kehtivust kahel viimasel kümnendil taas selgelt on ilmutanud, ei saa väita ühe voolu «võitu» teise üle. Seetõttu ei oma ka sellised poolkünstlikult esilekutsutud suunad nagu näiteks *pattern* või *decorative art* seda läbilöögijõudu, millega popkunst ennast reklaamida võis. Ühe eelistuse vastu seisab erinevate impulsside ja tendentside samaaegne aktuaalsus. Veel noorem on suund uue ekspressionismi suunas, mis annab tunda saksa kunstilaval. Siduvam kui uus stilistiline või temaatiline hoiak tundub mulle uus materiaalne pöördumine maalikunsti kui maalimise poole. Too pöördumine pole eriliselt programmiline ega kindel, niisiis ei saa seda mõista kui tendentsipööret. Ta vastab aga uuele enesestmõistetavusele, millega taas maalitakse, vältides samas diskussioone maalikunsti ülejäänud võimaluste kohta. Maalikunst ei asu igal juhul mitte enam kaitses. Tema uus enesestmõistetavus algab sellega, et akadeemiate noored inimesed, kelle eelkäijad läbi semestrite kunsti üle targutasid ja kunstiväljaõppe praktikast keeldusid, kasutavad

MAALIKUNSTI TAGASITULEK

KLAUS JÜRGEN-FISCHER*

intensiivselt eelkõige maalikunstist ülekantud väljendusvahendeid ja hindavad taas «vanameistreid», kelle tööd voolude tõmbetuul omal ajal peaaegu välja tõrjus (näiteks Christian Schad, Franz Radziwill või Peter Janssen).

Et noored inimesed ka moodsate meediumide kõrval ikka veel maalida tahavad, ei ole imekspandav. Psühholoogiline analüüs ja ajalooline kogemus viitavad sellele, et vajadus ja talent maalida on konstandid, mis kõigil aegadel, ajaloolistest tingimustest vähem või rohkem soodustatult, otsivad vahetut väljendust, mille juures pildiline kujutus ei vaja realiseerumiseks mingit suurt kõrvalteed ning mille puhul iga tegu kujutab isiklikku saavutust.

Ei tulegi eriti imestada, et vastupidi meie tehnilise tsivilisatsiooni ratsionaalsetele ja ühelaadsematele ambitsioonidele sai just ekspressionistlik alge poolehoiu osaliseks. Nagu tänapäeva ühiskondliku elu paljude reaktsioonide taga, seisab siingi kompensatsiooni loomulik ebaloogika. Teisalt ei saa praeguse uuekspressionismi laine puhul arvestamata jätta, et selle algatajaks on galeriid, mis püüavad täita maalikunsti, kontseptualismi ja videokunsti aastatepikkusest eelistamisest pärandiks jäetud lünki. Nad vajasid pakkumist, mis rahuldaks pildikogujaid ja mida *performance* või *installation* ei asenda. Pealegi satub kunstiturul neoekspressionism enamiku saksa sõjajärgsete kogude aluseks olnud klassikaliste ekspressionistide vähenenud pakkumisest tekkinud lünka. Vaevalt on see aga turule orienteeritus, pigem vastab see tõelisele vabanemisvajadusele kontseptueeritud ja intellektuaalse kunsti köidikuist, kui päris noored maalijad (nagu praegu berliinlased Fetting, Middendorf, Salomé ja Zimmer) pöördu-

vad tagasi Brücke-kunstnike pateetilise maalikunsti juurde.

Samal ajal on uus ekspressionism ainult lõik kogustseenist, milles maaliline meelusus väljendub. See ulatub *post-action*-maalist, monokroomse maalimise variantidest kuni postfotorealismini ja uue maagilise figuraalse maalini. Popkunstist on veel hästi tuntud ja kasutusel agressiivselt kirjud värvid. Sageli aga nihkub nüüd tugevate värviliste kontrastide plakatlikkus nüansseeritud koloriidiks, mille tarvis taas on kasutatav ammu kõrvale heidetud mõiste valöör.

Näited erinevaist stiilivaldkondadest: Hann Trier, vanema generatsiooni *action-painting*'i esindaja, on ammu oma graafilisest kindlast liikuvast käekirjast loobunud ja taotleb laiatõmbelist, «impressionistlikku», valevat maalingut. Horst Antes, kes oma figuratiivse folklooristlikku kirevusse riietas, läheneb viimastel aastatel järjepanu toonmaali hallrohelistele kujutistele. Hispaania neorealisti Antonio Lopez-Garcia sulgus oma maalimises 19. sajandi ateljeetradiitsiooni, samuti nagu saksa parodeerija Johannes Grützke, kes püüab maalida nagu akadeemik saja aasta eest. Klaus Fussmann kasutab oma vaikeludes ja portreedes halli- ja kreemivärvilist impastot, mis kütleb Corinthi, Giacometti ja Morandi laadis. Peter Dreheri argipäevased, kordustes pakutud motiivid meenutavad Marquet' hõbedast tonaalsust. Peter Nagel Zebra-grupist on mõnel pildil oma uusasjaliku maalimisviisi joonistusliku tugevuse ja kaine modelleerimise loovutanud helbelise *grisaille*' kasuks. Richard Diebenkorn, kes maalijana pikka aega kasutab värviruumi maali, on oma plakatlikumate generatsiooni- ja «Art'i»-kaaslaste varjust edukalt välja astunud.

Lothar Quinte on hüljanud oma *hard-edge* geomeetria, et kujutada ruumi ja pinda kui värvilooridest moodustatud ühtsust. Erwin Bechtold ja Bernd Berner on kirjutanud kontrastid oma maalist täielikult välja praakinud, et eelistatult varieerida värvilist õudustunnet.

Sellised tähelepanekud kunstiilmas lubavad jätkata. Nad käivad «uute metsikute» kohta, kelle juures tungi värvikirevuse ja plakatlikkuse poole, mida foovide eeskujuga võiks soovitada, on tugevalt pidurdanud Corinthi muldsele värvilisusele orienteerumine.

Kas maaliline maalikunst pöördub tagasi? Praegu eemaldub küll uus maalikunst selgesti objektikunsti kõigest distsipliinidest, samuti «Kunst im Kopf» liikumise kõigest varjundeist, pidades lugu kunstilise mõtlemise kontsentreeritud näitlikustamise printsiibist vormi ja värvi elementaarsete meeleliste vahenditega. Ta liigub aga furoori ja ülitundlikkuse pingeväljas, «ägeda» ja kaaluva maalikunsti vahel. Ägedat maalikunsti arvestades võib kujuneda mulje, et maaliline hoog sukeldub omaenda vahenditesse ja enda valitud traditsiooni, et jõumaal peab kompenseerima kunstilise refleksiooni

* Ajakirjast «Das Kunstwerk» nr. 3, 1980 refereerinud Sirje Kivimäe.

** Toimetuse märkus.



72. Salomé Lucianole. Oli. 1979.

73. Friedemann Hahn, Lana Turner ja Clark Gable filmis «Kusagil ma kohtan sind». Oli. 1979.





74. Ter Hell. Aju-seeriast. Akrüül. 1980.
75. Manfred Vogel. Allkirjata.



puudumist. Sensibilistide juures ähvardab seevastu mõtiskluse ja romantilise unistuslikkusega lõhnastatud biidermeieri hädaoht. Seejuures teeb tagasihaare teise stiilivahendi järele ise selgeks, kui suur on kõikvõimalikke pingeid täis kaasaega arvestades emotsioonipais, mis tehniksistliku kunstiga pigem tugevnes kui lähenduse leidis. Niihästi temperament kui ka sentiment otsivad kunstis pelgupaika, mis puuduvad igapäevases keskkonnas. Tundub aga, et kui uus sensuaalsus ei haju ühelt poolt paljas vitaalsuses, teiselt poolt sentimentaalsuses, jääb refleksioon ohjeldatud emotsionaalsuse mõttes kestma, seda enam, kui ta tahab kunsti laborist tagasi ateljeesse tuua.



76. Peter Nagel. *Protsessiooniingel*. 1980/1981.
77. Jan Peter Tripp. *Lubadus*. 1980.

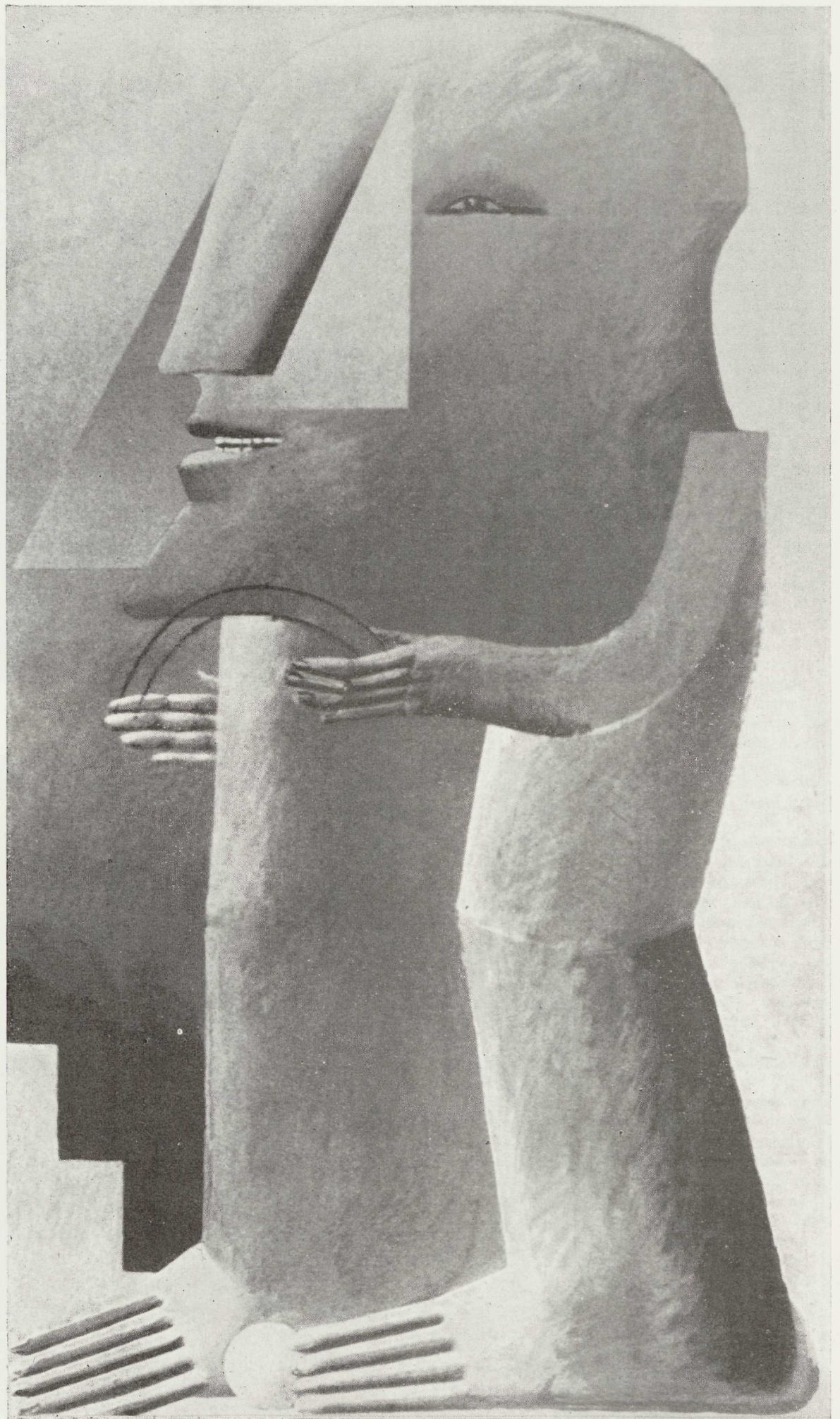




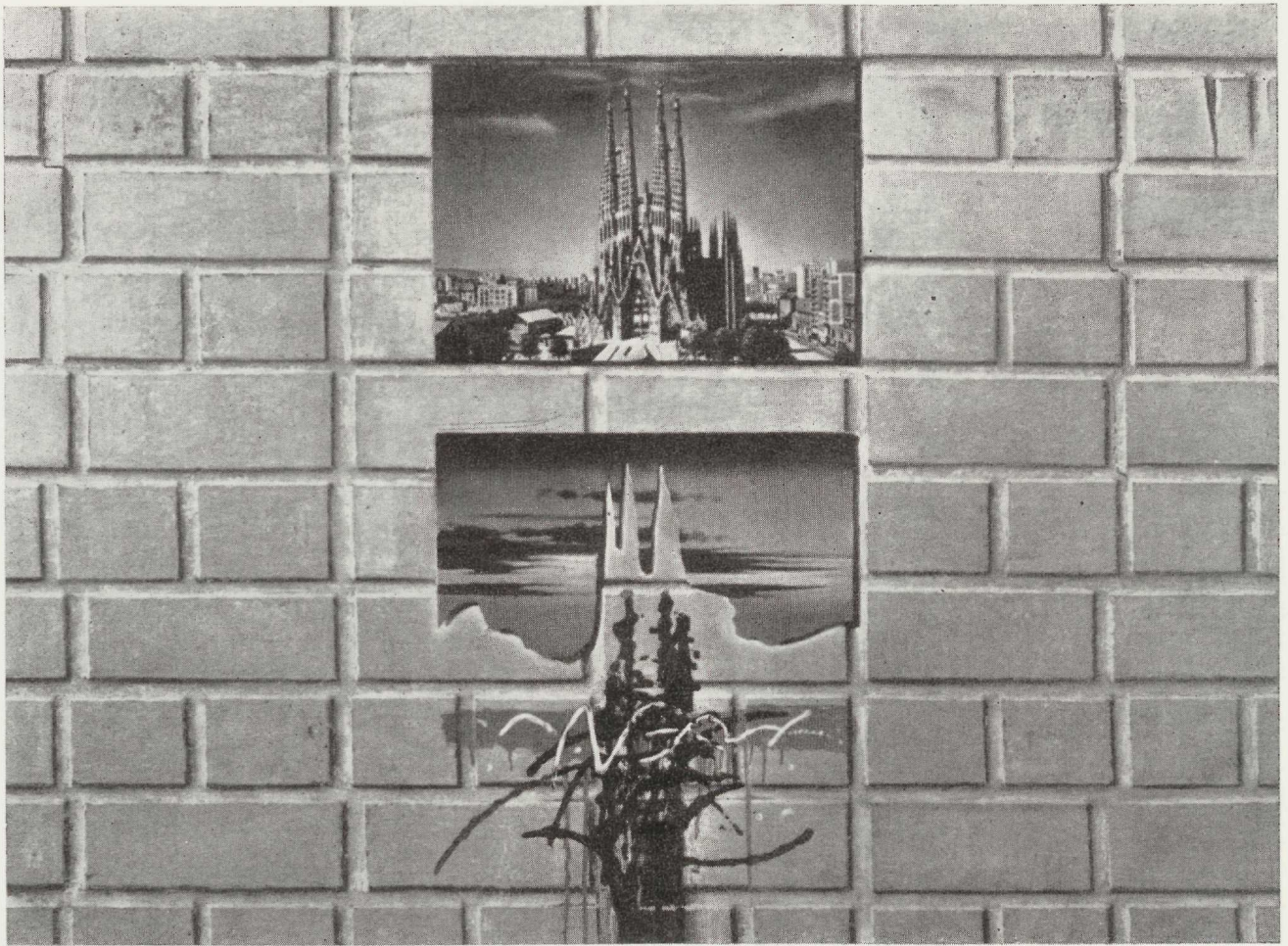
78. Klaus Fussmann. Natiürmort. 1973.

79. Peter Dreher. Iga päeva järel tuleb parem päev. 1981.

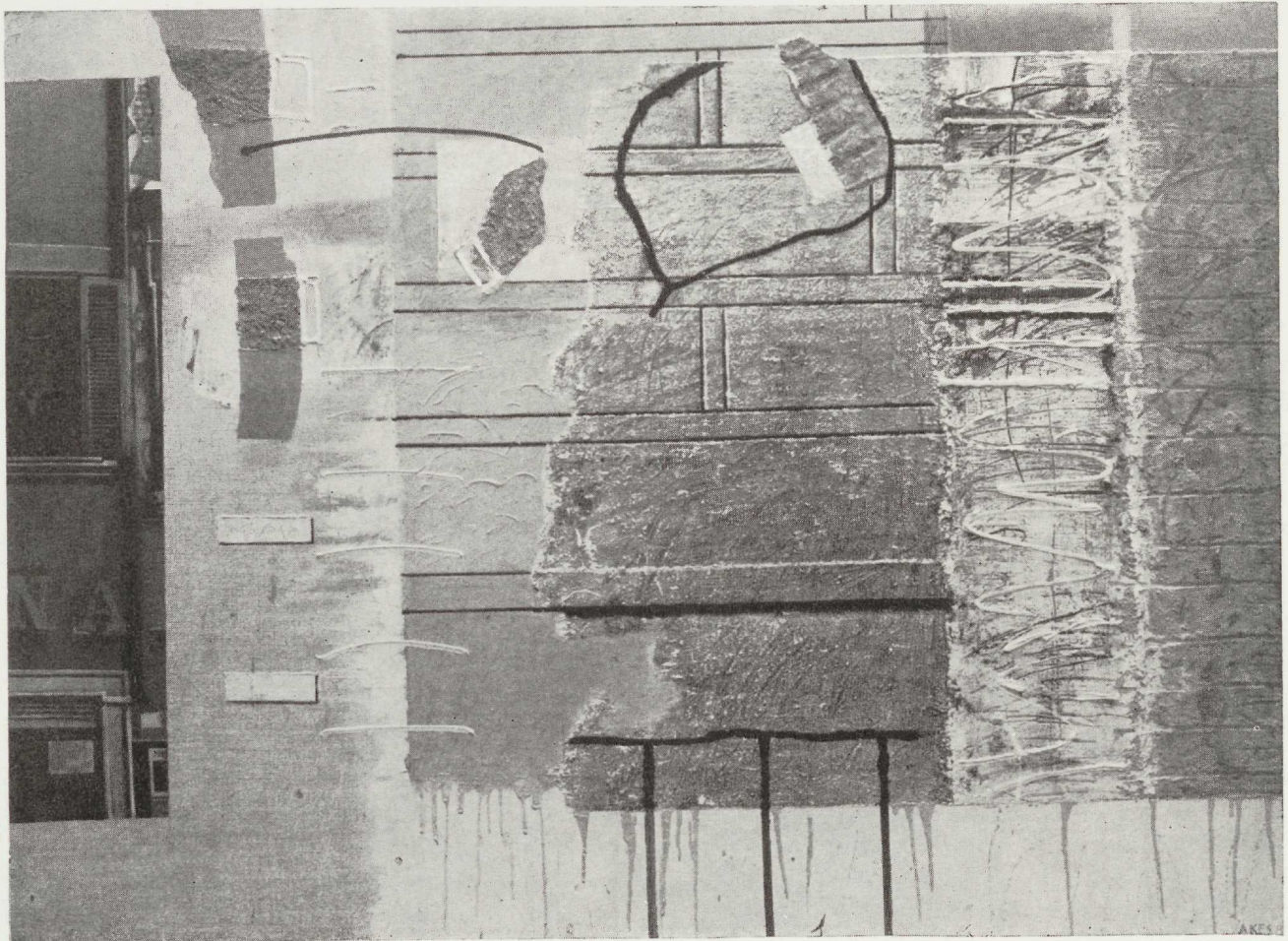




80. Horst Antes. Suur sinine figuur.



81. Ando Keskküla. Vaade vöörale linnale I. Oli. 1981–1982.
82. Ando Keskküla. Vaade vöörale linnale II. Oli. 1982.



1981. aasta märtsis toimus Tartu Kunsti-
muuseumis nelja noore maalija teoste
näitus. Jüri Kask, Ando Keskküla, Rein
Tammik ja Andres Tolts on juba aastaid
esinenud üldnäitustel ja kõik nad on
jõudnud ka vähemalt ühe personaalnäi-
tusenä. Esimesel pilgul on nad omavahel
vägagi erinevatena tunduvad kunstnikud,
aga nelja umbes ühealase kunstniku
koosinemine annab võimaluse küsida,
kas nende näol on tegemist iseseisva
põlvkonnaga meie kunstis ja kui, siis mil-
line oleks selle põlvkonna omapära.
Ülejäänud kahest esinejast erinevateks,
aga omavahel lähedasteks, lausa loomin-
gulisteks kaksikvendadeks on peetud
Keskküla ja Toltsi. Tõepoolest, nad on
sõbrad, koolivennad, õpingukaaslased
ERKI tööstuskunsti kateedrist, oletada
võib ka sarnaseid kunstilisi sümpaatiid,
inspiratsiooniallikaid ja eeskujusid. Koos
hakkasid nad esinema ÜTÜ ja muudel
näitustel («Soup-69») juba 1960. aastate
lõpul. Tuttavate, tihti banaalsete objek-
tide ootamatu ühendamine või esitamine
montaažide või leidkehadena, aga ka
samade asjade ülemaaline erksate,
tehiskult või plakatlikult mõjuvate vär-
videga õhutas kohe rääkima popkunsti
mõjudest. Sarnaste motiivide poole on
mõlemad kunstnikud ka hiljem pöördu-
nud. Lähieümbruse kujutamisel võeti vahel
appi fotod, slaidid ja Keskkülal ka aero-
graaf, ning kriitika tõttas rääkima hüper-
realismi eeskujudest. Eeskujuvõtmine,
mõjud ja laenu on kunstiajaloo alati
esinenud. Need laenu võivad olla eba-
veenvad, kuid on ka võimalik, et laena-
takse just seda, mille vastuvõtuks on küp-
senud sisemised tingimused. Samal
vormisüsteemil, ainult osaliselt sarnas-
test vormivõtetest rääkimata, võib erine-
vas sotsiaalses ja kunstilises kontekstis
olla küllalt erinev tähendus. Teisalt võib
öelda, et samased sotsiaalsed protsessid
(näiteks tehniline progress, urbaniseeru-
mine, ökoloogia-küsimuste päevakorda
tõstmine jne.) võivad sünnitada analoogi-
lisi peegeldusi erinevate rahvaste kunstis,
ilma et tingimata oleks vaja oletada otse-
seid kunstilisi laene. 1960. aastate lõpul
pöördusid paljude maade kunstnikud
oma kaasaja reaali poole ja pole
mõtet taolist suundumist alati pop-
kunstiks nimetada või sellest tulenevaks
pidada. Teatud välismõjude osa ei saa
muidugi täielikult eitada kellegi loomin-
gus, kuid Keskküla ja Toltsi puhul on
õigem rääkida mitte popkunstist, vähe-
malt mitte selle «klassikalisest» ameeri-
kalikust variantist, vaid vaadelda seda
pigem kui mõnede inglise maalijate
(R. Hamilton, D. Hockney, vähem tuntu-
test näiteks W. Jacklin) võimalikku ana-
loogiat. Viimased erinevad USA pop-
kunstist näiteks truukjäamisega tahvel-
maali traditsioonile, eriti aga esteetilise
positsiooni säilitamisega. Samuti pole
alust Toltsi ja Keskküla hüperrealismi
otsesteks mõjualusteks tembeldata.
Kõnealusel näitusel esinesid Keskküla ja
Tolts peamiselt maalidega, mis tradit-

sioonilise liigituse järgi kuuluvad maas-
tike, interjöörialaide ja natüürmortide
hulka. Inimese otsese kujutamise vähe-
sust nende maalides on mõnikord püü-
tud seletada tööstuskunstniku hariduse
omapäraga, mis neid suunavat esemelise
keskkonnaga tegelemisele, on räägitud
koguni erilisest «disainerlikust» lähene-
misest. Viimase määratluse tähendus,
vähemalt seoses maalikunstiga, kipub
ähmaseks jääma. Kui selle all mõista
piltide ratsionaalset, konstrueerivat üles-
ehitust, siis pole see muidugi disaini oma-
pära või monopol, pigem leiame taolist
lähenedmist klassitsistlikes kompositsioo-
nides. Samuti võib epiteeti «mõistuslik»
pidada nende (ja ka mõnede teiste)
kunstnike loomingu kohta problemaati-
liseks. Mõistus opereerib mõistetega, kuid
on kahtlane, kas Keskküla ja Toltsi loo-
ming on mõistetele, jutustusele, litera-
tuurile taandatav. Võib nõustuda, et
tunneteväljendus nende teostes on ena-
masti mõõdukas, kuid on kahtlane, kas
sellest maksab tuletada negatiivset hin-
nangut, sest väidet, et ainult ohjelda-
matu, spontaanne eneseväljendus kunsti
heaks teeb, saab õigeks pidada ainult
ekstreem-romantilisest esteetikas, mille
omaksvõtmist ei saa kuidagi kohustusli-
kuks pidada. Peale kaalutletuse tuleks
pigem rõhutada meelelist erksust ja
aktiivsust, millega Keskküla ja Tolts
maailma vaatavad ja meile vahendavad,
ning oskust luua banaalsetest detailidest
pildimaailm, täis kummalist pinget ja
salapära. Siin võib juba juttu teha ka
kahe kunstniku erinevusest, mis tegeli-
kult on suurem kui esimesel pilgul tun-
dub. Näib, et oma tööde loomisel lähtu-
vad kunstnikud erinevatest, vahel isegi
vastandlikest probleemidest. Keskküla
jaoks paistab lähtekohaks olevat oota-
matu vaatenurk mõnele objektile või
detailile, visioon, mille ta siis edasi kom-
positsiooniks arendab, Toltsil aga on pri-
maarne kompositsiooni üldkonstruktsioon,
millele ta töö käigus uusi elemente leiutab
ja alistab. Raskem, aga põnevam on
puudutada küsimust Toltsi ja Keskküla
kunsti vaimsest tähendusest. Oigusega
ütles E. Pihlak ühes A. Toltsi näituse
arvustuses, et asjadesse suhtumise taga
on inimlikud probleemid. Tõepoolest,
kunstiajalugu on täis näiteid, kuidas
eluta esemete kujutamine on sisaldanud
keerukamat inimlikku ja sotsiaalset
tähendust, kui mõni paljude inimfiguuri-
dega kompositsioon. Ütlesin eespool, et
Toltsi ja Keskküla kunst, isegi kui seda
mõistuslikuks lugeda, pole oma sisult
mõistetele taandatav, pole literatuurne,
vaid visuaalne. Kui lähtume veendumus-
est, et pildis pole tegemist peidetud
jutustusega, vaid visuaalse sümboliga,
peame loobuma selle ammendavast sõna-
desse ümberpanemise katsest (toetudes
sümboli teooriale, nagu seda esitab
A. F. Lossev) ning hoiduma tähenduse
taandamisest ühele või teisele lihtsale
vormile (näiteks looduse ja tehiskesk-
konna konflikti ja sellega seotud ohu-

tunde väljendusele), kuid tunnistame, et taolised vormelid võivad olla sümboli mõnedeks tuletisteks. Ühe niisuguse võimaliku tõlgenduskatse püüangi lisada juba olemasolevaile. Tundub, et Toltsi ja Keskküla loomingus leiab väljenduse ellusuhtumise, meelsuse nihe, võrreldes neile vahetult eelnenud kunstnike põlvkonnaga. Viimati nimetatud, praegu umbes 40-aastaste kunstnike põlvkonda võiks, vastupidi neile omistatud objektiivsusele tegelikult iseloomustada kui romantilise subjektiivsuse tippu meie sõjajärgses kunstis. Nende teosed on kord ilutsevadena, kord dramaatilistena, kord grotesksetena ju eelkõige subjektiivsed mängumaailmad, mille reeglitele reaalsuse aspektid, kui nad üldse kujutamist leiavad, täielikult allutatakse. Toltsi ja Keskküla teostesse tungib reaalsus valitseva paramatatu jõuna, muutub materjaliks, mille olematukspidamine või alistamine uues situatsioonis võrdub enesepettusega. Samas ei muutu nad neutraalseteks, passiivseteks, tegelikkuse ees naturalistlikult kapituleerivateks. Isiksuse enesejaatus ei avaldu neil romantilises reaalsuse unustamises või selle üle võidu demonstreerimises — igas teoses näeme omapärast poleemikat objektiga, selle distantseerimist. Seinte või plankude loogikale ja jõule, mida alla kriipsutab mõnikord liialdatud linearperspektiiv, vastandub abstraktne improvisatsioon, kapriisne joontearabesk, vihje looduse või spontaanse teo stiihiale. Ekraanid, projektsioonid, murtud pinnad või kas või ainult ebatavaline vaatenurk lisavad ja vastandavad objektiivselt kujutatud maailmale subjekti vabaduse. Paramatatuse ja vabaduse, objekti ja subjekti vahekorra mõistmises kuuluvad Keskküla ja Tolts rohkem 1970-ndate kui 60-ndate aastate kunsti, vastavad rohkem 1970. aastate psühholoogiale, mis kasvu piiridele pidi mõtlema, vastandina 60. aastate kasvu eufooriale ja vabaduse absolutiseerimisele. Kuigi inimese ja maailma suhe on Toltsil ja Keskkülal küllalt sarnaselt fikseeritud, on see neil siiski väga erinevalt läbi elatud. Keskküla maalide maailm mõjub trotslikuna, dramaatilise ja müstilisenagi, Toltsi kunst on estetistlikum, kõrvalseisjam. Tema omapäraks on üleolekutunde ja häbelikkuseni ulatuva diskreetseuse paradoksaalne ühendus.

Rein Tammik astus kunsti umbes samal ajal kui eelnimetatud kunstnikud, kuid tema lähtekohaks oli Tartu Kunstikool ja kujunemismiljööks TRÜ kunstikabineti ümber koondunud «Visarite» seltskond. Uudiseks omaaegses (1972) kunstipildis oli «Autoõnnetus Leningradi maanteel», veel enam aga järgnevad pöördumised rahvusvaheliste ja poliitiliste motiivide poole. Hiljem on Tammiku loomingust kõige enam tähelepanu köitnud teosed, kus kaasaegne maailm, selle suhted ja meeleolud, selle objektid ja tihti äratuntavalt portreeritud inimesed on ühendusse viidud või lausa kokku segatud motiividega vanast kunstist, eriti 17. saj.

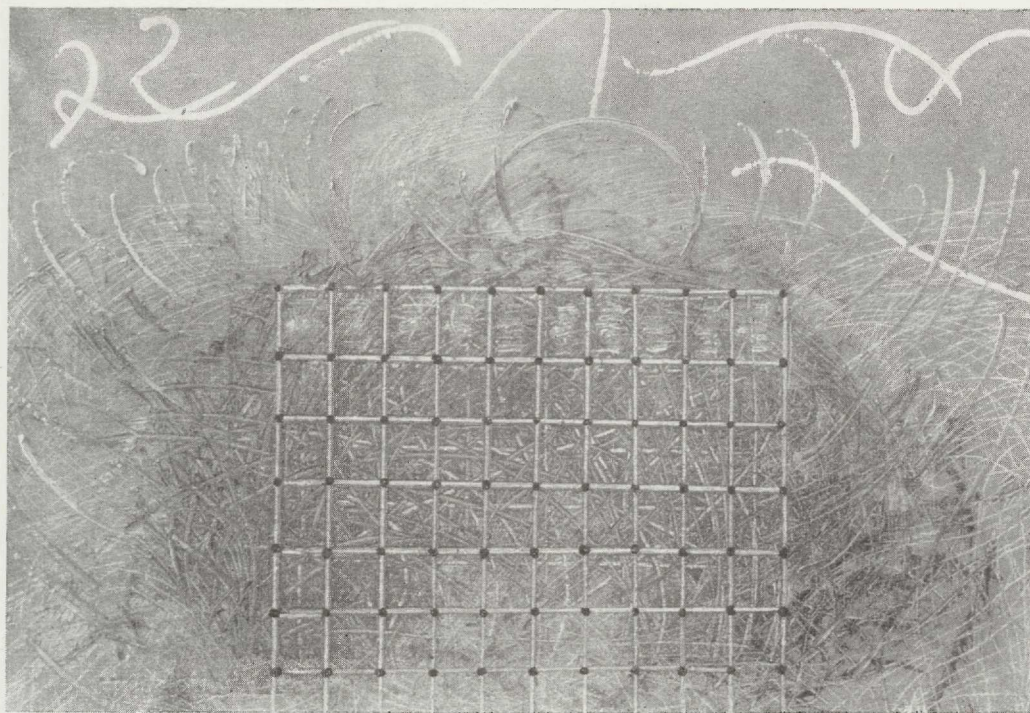
hollandlastelt, või antikvaarsete esemete kujutamisega. Tammik suhtleb ka vanema kunsti tehnikaga, mille vähemalt väliselt jäljendatud võtteid ta efektselt slaidimaaliga kombineerib. Kontaktiotsimine minevikuga, otsesed ja tihti lausa allakriipsutatud laenud vanalt kunstilt on viimase aastakümnega maailmas laialt levinud, kusjuures põhjused ja tulemused võivad olla üpris erinevad. Tammiku puhul pole vist mõtet rääkida ei nostalgist ega retrostiilist, pigem sellest, et motiivivalikul näib ta juhinduvat üllatamise, irriteerimise, isegi šokeerimise püüdest. Tammiku fantaasia on rikkalik, kuid see on eeskätt literatuurne, mitte visuaalne. Maalimise ülesandeks jääb võimalikult aktiivselt esitada motiivi, mis on põhiliseks tähendustloovaks faktoriks. Võib-olla kunstnikule endale polegi kõige tähtsam motiivi literatuurne tähendus, vaid see jõud, julgus või jultumus, millega ta üht või teist, olgu siis kaasaegset või minevikuga segatud motiivi esitada suudab või sõandab. Motiivide leidlikkus koos maalitehnikaga, mille illusioonitaotlus esialgu kohmakalt, kuid iga aastaga paremini on õnnestunud, on taganud Tammikule noortest maalijatest suurima menu üleliidulises kunstielus.

Jüri Kask on neljast ainuke ERKI maalikateedri kasvandik. Tema teosed on vähemalt sama agressiivsed kui Tammikul, kuid rajatud rohkem visuaalsetele probleemidele. Värvide kohati lummas intensiivsus on saavutatud emailvärvide kasutamise (vanemates töödes), eelkõige aga oskusliku, osalt op-stiilile või R. Lichtensteini töödele analoogilise komponeerimisega. Maalikunsti vahendite kasutajana näitab Kask tugevaid monumentalisti-eeldusi, kuid ilmselt ei saa tema tahvelmaale ainult vormiekperimentideks pidada. Vastupidi, Kask näib seadvat endale väga keerukaid ja põnevaid sotsiaalseid ja psühholoogilisi ülesandeid, ta nagu püüaks tabada inimeste hingeseisundit muutuv, tehni-seerivas, urbaniseerivas maailmas, endaga identseks jäämise raskust. Orgaaniliste ja geomeetriliste vormide kokkupõrge või liikumine, isikupärased näod isikupäratus keskkonnas või katkendlikuks kontuuriks taanduv inimfiguur võivad üsna selgeid ja tõsiseid assotsiatsioone tekitada. Tundub siiski, et veenvamad on Kase varasemad tööd, näiteks need, mis olid eksponeeritud Vilniuses noorte kunstnike näitusel (1979). Kujund neis oli terviklikum kui uuemates, erinevastiililistest elementidest koosnevates teostes. Kuigi pole kahtlust kunstniku taotluste siiruses kajastada kaasaegse maailma olulisi probleeme ega ka selles, et piltide kaootilisuseni ulatuv kirjus on kavatsuslik, tundub, et tulemused on selgemad ja huvipakkumamad eeskätt vormilises osas — kompositsioonis, erinevate stilisatsioonitasandite segamises, joonis-tusliku osa rõhutamises jne.

Kokkuvõtteks võib öelda, et nelja maalija ühisesinemine jättis vastuolulise

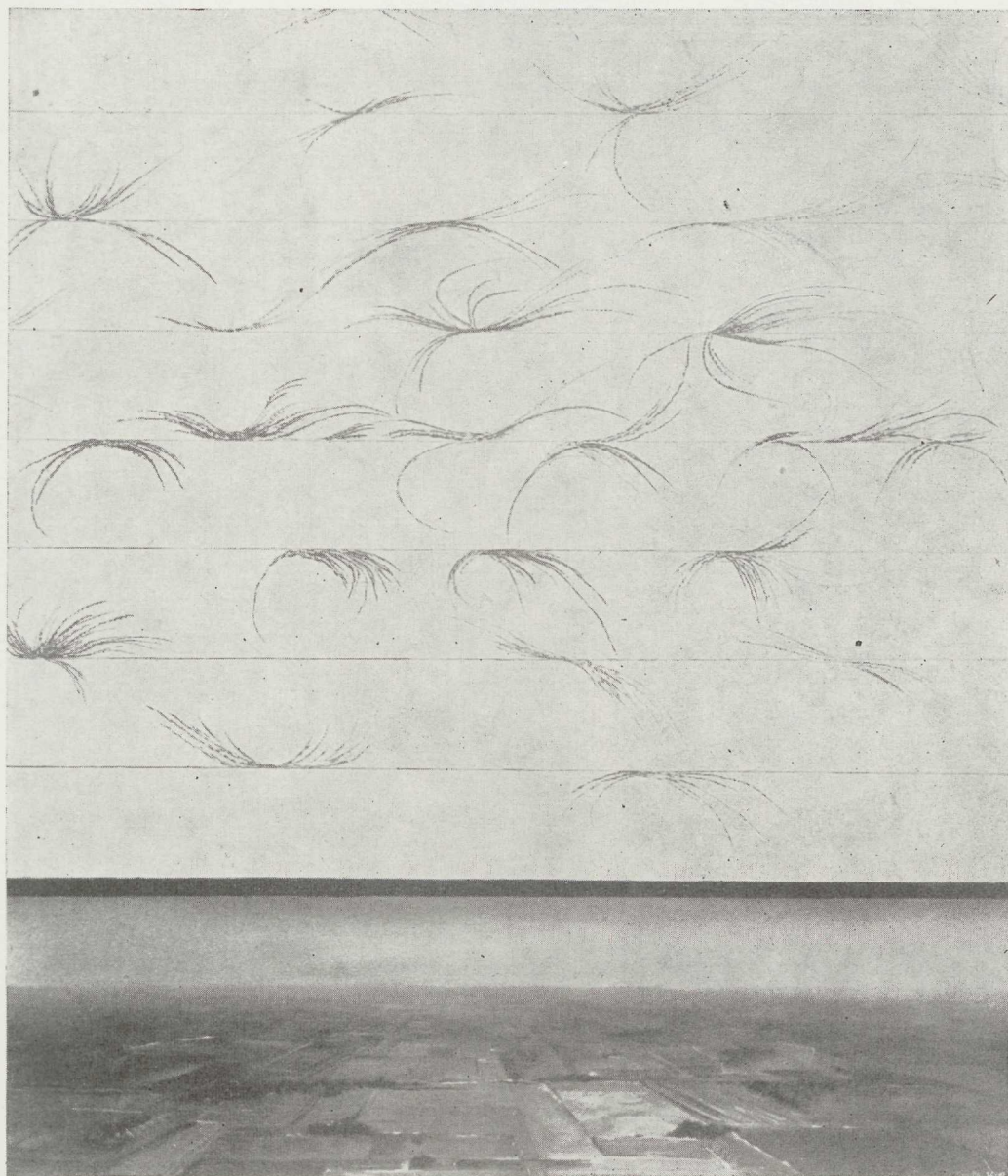
mulje. Esinejate vahel oli räske ühtsust märgata, liiga erinevad olid taotlused, vahendid ja tulemused. Kui aga kõrvale kujutleda umbes samaealiste, aga ainult pisut hiljem kunsti tulnud L. Nageli, J. Elkeni ja H. Polli looming, hakkab pilt omanäolisest põlvkonnast siiski kujunema. Nimetatutest on Keskküla ja Tolts kõige lähemal üle-eelmisele generatsioonile, jäädes rohkem kui põlvkonnakaaslased truuks tahvelmaali traditsioonile ja esteetilisele suhtumisele tegelikkusesse.

Kogu see generatsioon on endast juba kindla jälje jätnud. Oleme harjunud mõttega, et neile järgmine põlvkond pole veel esile astunud. Võib-olla eksitab meid aga see, et ootame uusimalt põlvkonnalt sama tüüpi või veel suuremat teravust. Võib-olla on lähem tulevik hoopis rahulikuma, looduslähedasema ja maalilisema kunsti päralt. Sellesuunalisi märke igatahes leidub. Kindlasti on aga ka Kasel, Keskkülal, Tammikul, Toltsil ja nende põlvkonnakaaslastel veel palju olulist meie kunstile lisada.



83. Andres Tolts. Võre. Oli. 1979.

84. Andres Tolts. Maastik ülevalt. Oli. 1976.

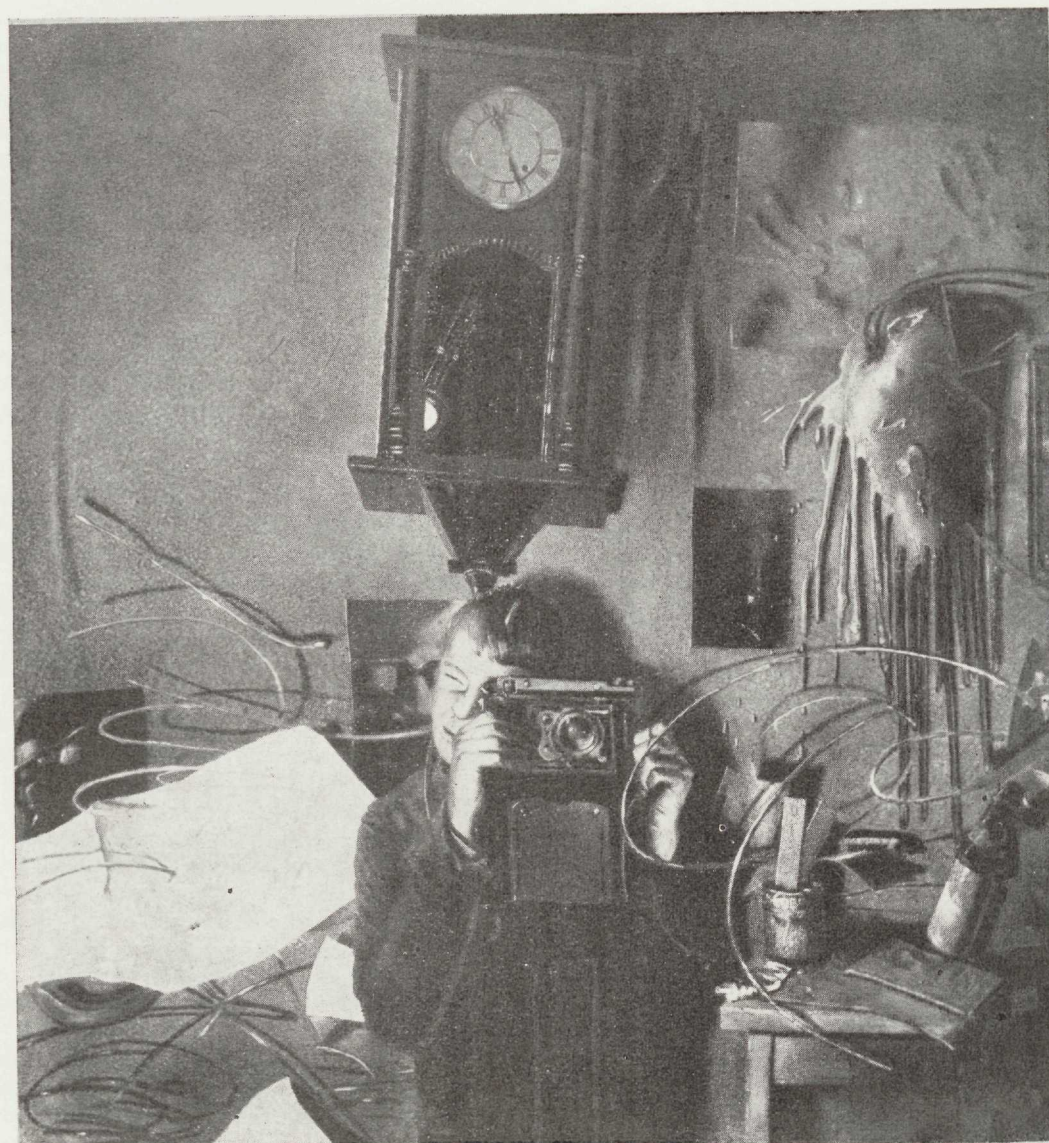


NELJA MAALIJA NÄITUS



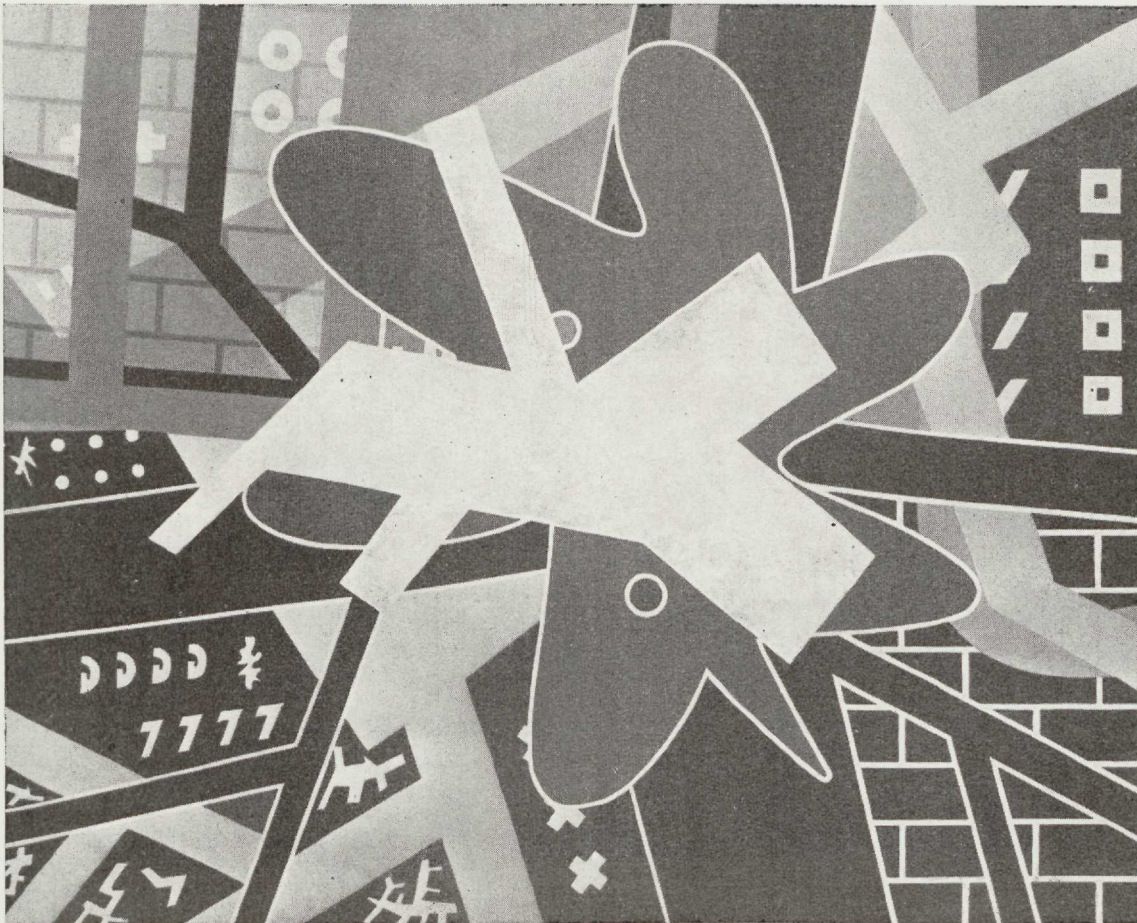
85. Rein Tammik. Nätlüürmort apelsinidega. Oli. 1982.

86. Rein Tammik. Poiss fotoaparaadiga. Oli. 1981.

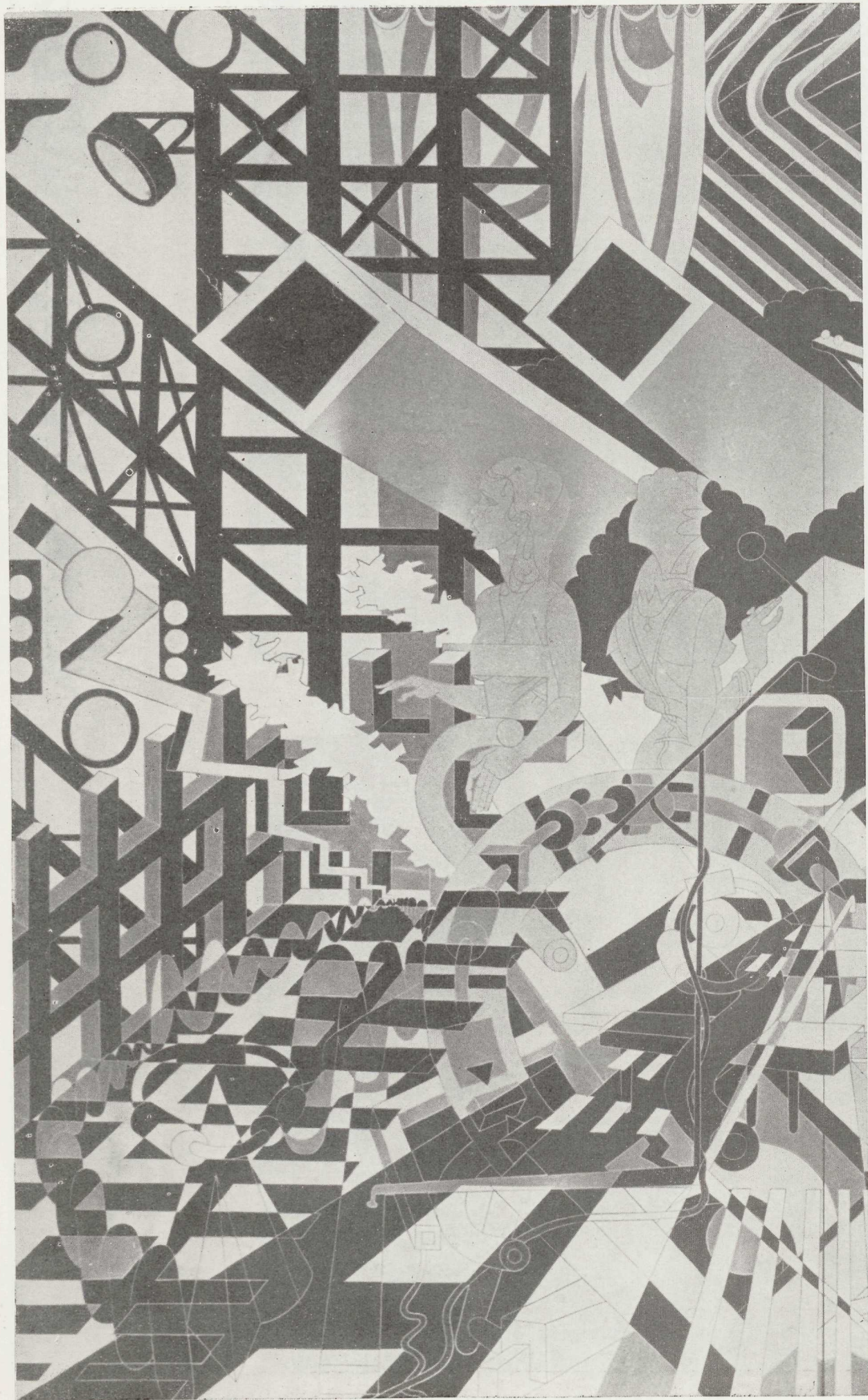




87. Jüri Kask. Doonor. Oli, email. 1977.
88. Jüri Kask. Hommikust õhtuni. IV. Oli. 1981.



NELJA MAALIJA NÄITUS



89. Jüri Kask. Eneseletdmine. Tempera. 1978. Osa maalist.

AUNIMETUSED, AUTASUD

ENSV rahvakunstniku aunimetuse pälvis maalikunstnik Nikolai Kormašov, ENSV teenelise kunstniku aunimetuse skulptorid Erika Haggi ja Riho Kuld ning tarbekunstnik Anu Raud. **Kristjan Raua nim. vabariiklik kunsti aastapreemia** määrati 1981. a. loomingu eest Efraim Allsalule maalikompositsiooni «Õigus» eest, Leili Kuldkepile 1981. a. loodud nefriidist ehete ja seinataldrikute seeria «Eestimaa niidud, põllud, sood ja metsad» eest, Marju Mutsule (postuumelt) 1981. a. korraldatud loomingu ülevaatenäitus eest ja Lehti Viirojale monograafia «Kristjan Raud. Looming ja mõtteavaldused» eest.

Konrad Mäe nim. juubelimedal määrati Luulik Kokamäele.

Vilniuse maalitriennaali (detsember 1981) peapreemia sai Peeter Mudist ja preemia Toomas Vint.

Eesti NSV Kunstnike Liidu maali 1981. a. aastapreemia määrati Malle Leisile («Kirjanik Mari Saadi portree»), Tiit Pääsukele («Tiib»), Luulik Kokamäele («Natuurmort kuivanud buketiga») ja Jüri Kasele («Hommikust õhtuni» II).

Eesti NSV Kunstnike Liidu graafika 1981. a. aastapreemia määrati Kaisa Puustakule («Leib ja sai», «Kevadine kartulikorv», «Kott aedviljaga»).

Eesti NSV Kunstnike Liidu tarbekunsti 1981. a. aastapreemia määrati Lea Valterile (4 seinavaipa: «Vari», «Telg», «A», «O»), Ivi Laasile (kümme nahast kroonikaraamatut), Eino Mäeltille (klaasist dekoratiivsed vormid «Roe-last Simunasse», «Sae metskond»), Ülo Sepale (sepatatud kandelaabrid), kunstiteadlasele Inge Tederile (artikkel «Eesti tarbekunst 70. aastatel» — «Kunst» nr. 58/1, 1981).

Eesti NSV Kunstnike Liidu 1981. a. kujundajate aastapreemia määrati: A-preemia — M. Summatavetile («Ugala» teatri interjööri heatasemelise ning teravikliku lahenduse eest), B-preemia K. Laanemaale ja A. Padarile (instituudi «Eesti Projekt» uue hoone interjööri eest), C-preemia — nn. sõltumatu preemia — M. Pleesile ja E. Koppelile («Valge hobi trahter» — Kohtla-Järve raj.) ning M. Leonile (Tallinna Kinomaja sisekujunduse eest). **Kunstiteaduse ja -kriitika 1981. a. aastapreemia** määrati Helene Kumale (monograafia «Elgi Reemets» ja artikkel «Elgi Reemetsa vaibad» — «Kunst» nr. 58/1, 1981), Jaak Kangilaskile (artiklid «70. aastate Lääne kunst» — «Kunst» nr. 58/1, 1981 ja «Moskva—Pariis — Pariis—Moskva» — SV nr. 36, 1981).

Eesti NSV Kunstnike Liidu noortekoon-dise aastapreemiad said maalijad M. Kilik ja U. Pedanik, graafikud V. Kuks ja S. Vahtre, skulptor K. Tammik, tarbekunstnikud V. Väljaots ja K. Pere, ruumikujundaja A. Pall, kunstiteadlane P. Pukk.

«Sirbi ja Vasara» 1981. a. preemia määrati Jüri Hainile (intervjuu «Sil-mast silma Peeter Ulasega» — SV nr. 12, kirjutised «Üleliidulise noortenäituse puhul» — SV nr. 7 ja «Mõtteid ja mul-jeid joonistuste näitusel» — SV nr. 39). 1981. a. kunsti-preemia määrati Peeter Mudistile (ENSV Riiklikus Kunsti-museumis toimunud personaalnäitus), 1981. a. arhitektuuripreemia määrati Mait Summatavetile (koos

I. Raua, I. Leoni ja K. Lutsuga «Ugala» teatri arhitektuurne lahendus ja sisekujundus), karikatuuripreemia Heinrich Valgule (ennekõike karika-tuurisarja «Kilde 1980. a. kultuurimosai-gist» — SV nr. 1).

ENSV Kultuuriministeeriumi ja Kunstnike Liidu noorte aastapreemia määrati Jüri Okasele.

Kolhoosi «Hiu Kalur» preemia määrati Olev Soansile (graafiline kaart «Eesti merelaevanduse ajalugu»).

Haapsalu rajoonikomitee Noorte kunstnike preemia (noorte kunstnike vabariiklikul näitusel esinejatele) määrati Jaan Pungale, Maara Vindile ja Noorte kunstnike näituse plakati eest Jüri Kassile.

Põlva rajooni preemia määrati Mare Mikofile (Põlva raj. eesrindliku kom-baineri, sotsialistliku töö kangelase O. Käi-si skulptuurportree).

Raamatukunsti triennaali «Vilnius-81» peapreemia määrati Herald Eel-male, preemiad said Jüri Kaarma ja Vive Tolli.

Rahvusvahelisel karikatuurinäitusel Lää-ne-Berliinis sai preemia Heinrich Valk.

Pisigraafika kvadriennaalil Benska-Byst-ricas sai diplomi Marje Üksine.

Varna II rahvusvahelise multifilmide festi-vali I auhind anti Rein Raamatule.

NÄITUSED 1981. AASTAL TALLINNA KUNSTIHOONES

26. I.—15. II Tallinna kombinaadi «Ars» toodangu näitus «Kunstnikelt rahvale».

20. II.—16. III näitus Leningradi kunstnike maaliloomingust.

20. III.—5. IV maali ja graafika aastapree-miate näitus. Esitati 30 maali ja 74 graa-filist lehte (19 graafikut).

14. IV.—14. V Tallinna kunstnike kevad-näitus. Esitati 80 maali 55 kunstnikult, 64 graafilist lehte 35 kunstnikult, 6 akva-relli 4 kunstnikult, 32 skulptuuri 23 kunst-nikult.

29. V.—23. VII Vabariiklik tarbekunstinäi-tus.

5. VIII.—30. VIII juubilaride A. Stein-An-velt, S. Ojalo, J. Raudsepa, H. Kullese teoste näitus.

9. IX.—7. X Vabariiklik joonistuste näitus. Esines 61 kunstnikku 149 joonistusega.

14. X.—16. XI näitus «Estoonlased kujuta-vas kunsti».

25. XI.—28. XII valik üleliiduliselt näitu-selt «Me ehitame kommunismi».

KUNSTISALONGIS

Jaauaris — Pilvi Ojamaa klaasikunst; veebruaris — Ülle Meisteri akvarellid ja Valdur Ohaka maalid; märtsis — Sirje Eelma graafika ja soome teatrikunstnike teoste näitus; märtsis-aprillis Rein Ra-matu pastellid ja Viive Väljaotsa keraa-mika; aprillis — unikaalse tarbekunsti müüginäitus; aprillis-mais — Edgar Viiese skulptuurid ja Reet Moori keraamika ja portselanimaal; mais — Allex Kütti graa-fika ja Lydia Jõotsi keraamika; juunis — Helle Videviku keraamika ja Herald Eelma graafika; juunis-juulis — Arnold Alase maalid, Helene Mölderid maalid ja Valter Jõeste köited; juulis — Silver Vahtre graafika ja Sirje Lapini maalid; augustis — Haidi Ratase keraamika, Eha-lill Halliste tekstiilid ja Vello Tamme joo-nistused; augustis-septembris — Enn Tegova ja Miljard Kilgi maalid; septemb-riis — Uno Roosvalti maalid ja Gita Tee-aru graafika; oktoobris — Urmas Pedaniku maalid ja Tamara Ditmani skulptuurid;

oktoobris-novembris — Valli Lember-Bogatkina akvarellid; novembris-detsemb-riis — Ants Viidalepa maastikud ja Ene Kulli graafika; detsembris — Kersti Puki vaibad ja Nikolai Guli maalid.

TARTU KUNSTNIKE MAJAS:

19. XII 1980 — 7. I 1981 Tartu noorte kunst-nike näitus.

20. I — 15. II Maret Olveti teoste näitus.

20. II — 15. III Autoriplakat '81 ja Ruumi-plakat.

20. III — 12. IV Armeenia kunstniku Varos Šahmuradjani personaalnäitus.

17. IV — 10. V Tartu kunstnike kevad-näitus.

19. V — 14. VI Vabariiklik noorte kunstnike tarbekunstinäitus (KM).

19. VI — 19. VII Ajakirjandusliidu foto-näitus (Eesti, Poola, Ungari).

24. VII — 23. VIII Brno graafikute grupi-näitus.

28. VIII — 27. IX Vabariiklik akvarelli-näitus.

2. X — 26. XI Juubilaride grupinäitus (V. Janov, L. Kits-Mägi, E. Maaser, A. Migul).

3. XI — 22. XI Tööstuskunstnike loomingu näitus.

27. XI — 21. XII Tartu skulptuurinäitus.

Kiek in de Kökis:

15. V — 14. VI Peeter Rudaši klaasikunst.

6. X — 13. XII Milvi Pärnamäe vaibad. Helge Uettoa ja Aino Tarvase teosed.

Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis:

10. VIII — 6. IX «Kiri kui kunst» ja H. Ki-vihalli kirjagraafika näitus.

Glehni lossis:

23. X — 6. XI Ella Külvi nahkehistööd.

Linnamuseumis:

Minitekstiliide näitus, popehete näitus, Imbi Linnu personaalnäitus.

A. H. Tammsaare Memoriaalmuseumis:

Silvi Väljalai personaalnäitus.

Tallinna Kinomajas:

Rein Raamatu personaalnäitus, Jüri Arraku personaalnäitus.

Näituseväljaku Sinises paviljonis:

«Vaip '81».

Põlvas: Voldemar Peili personaalnäitus.

Võrus: Viive Kuksi personaalnäitus.

Eesti NSV Kunstifondi ränd-näitused toimusid 1981. a. 49 paigas. Eksponeeriti maali, graafikat, akvarelli, skulptuuri, keraamikat ja tarbekunsti.

OSAVÖTT KUNSTINÄITUSTEST VÄLJASPOOL EESTI NSV-d

Leesi Ermi personaalnäitus Moskvas. Hugo Hiibuse personaalnäitus Moskvas. Herald Eelma personaalnäitus Riias ja Vilniuses. Näitus «Kiri ja kunst» Riias ja Vilniuses. Tartu tarbekunsti näitus Kaunases. Malle Leisi personaalnäitus Poolas. Rahvusvaheline «IBA» näitus Leipzigis. Rahvusvaheline keraamikanäitus Faenzas. Rahvusvaheline minivaipade näitus Prahlas ja Ivogradečis. Üleliiduline näitus «Ehitame kommu-nismi» Moskvas (KM). Üleliiduline akvarellinäitus Moskvas. NSVL Kunstide Akadeemia VII noorte-näitus. Balti vabariikide maali-, plakati- ja raa-matukunsti triennaalid Vilniuses. Balti vabariikide II eksliibrise biennaal Vilniuses.

EESTI NSV RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

Alaline ekspositsioon:

Näitus «Vanad meistrid» töötab alates 1966. aastast. Seisuga 31. detsember 1981. a. oli esitatud 10 eksponaati. «Eesti kunst 19. saj. II poolest 1940. aastani» — 96 maali (1 deposiit), 10 skulptuuri.

Skulptuuriaias on alates 1967. aastast väljas 35 teost.

Näitused muuseumi statsionaaris:

22. I — 8. II eksponeeriti vene nõukogude maalikunstniku Aleksander Ševtšenko maale Riikliku Vene Muuseumi kogudest. 6. II — 1. III oli avatud ulatuslik ülevaatenäitus sõja-aastail Jaroslavlis ning Moskvast töötanud eesti kunstnike loomingu. Toimus mälestusõhtu Jaroslavl kollektiivi liikmete osavõtul.

12. II — 9. III oli eksponeeritud baltisakslaste kunstiperekonna Johannes, Eduard ja Woldemar Haude loomingu.

13. III — 15. IV oli avatud Kristjan Raua hilise loomingu ja ekliibriste väljapanek, mis lõpetas kunstniku loomingu tutvustamise perioodide ja teemade kaupa.

10. IV — 17. V oli avatud näitus Peeter Ulase loomingu.

17. IV — 25. V eksponeeriti Johann Köleri Itaalias valminud teoseid.

21. V — 16. VI eksponeeriti ülevaatenäitust kaasaegsest kirgiisi maalikunstist.

21. V — 16. VI oli avatud Rootsis elava eesti kunstniku Herman Talviku loomingu näitus.

19. VI — 28. VI oli avatud näitus kolme armeenia maalija M. Kamaljani, N. Nalbandjani ja S. Rašmadžani loomingu, kus põhiliselt oli esindatud 1950.—1960. aastate loomingu.

19. VI — 27. VII tutvustati kahes saalis eesti kunstiklassiku, 19. saj. maastiku-maalija K. L. Maibachi pärandit.

1. VII — 31. VIII eksponeeriti traditsioonilist suvist valiknäitust uuemast eesti nõukogude maalikunstist.

30. VII — 23. VIII eksponeeriti muuseumi kogude Lääne-Euroopa maali paremik.

4. IX — 11. X oli avatud Peeter Mudisti personaalnäitus, mis oli kokkuvõtteks kunstniku loometegevusele.

9. IX — 12. X oli avatud külalisenäitus Schwerini Riiklikust Muuseumist, kus demonstreeriti Mecklenburgi maastikke.

16. X — 24. XI ülevaatenäitus August Janseni loomingu, mis oli pühendatud kunstniku 100. sünniaastapäevale. Toimus mälestusõhtu, ilmub kataloog.

14. X — 18. XI Roman Nymani 100. sünniaastapäevale pühendatud näitus.

27. XI avati ülevaatenäitus väljapaistva eesti nõukogude maalikunstniku Henn Roode loomingu. Ilmub kataloog.

25. XII toimus varalähkunud väljapaistva graafiku Marju Mutsu mälestusnäituse avamine. Ilmub kataloog.

NÄITUSED KOHTLA-JÄRVE FILIAALIS:

6. I — 11. II oli avatud näitus NSVL rahvakunstniku Evald Okase viimase aja loomingu.

12. II — 17. III oli avatud maalinäitus «Minu kodumaa» ENSV Riikliku Kunstimuseumi fondidest.

18. III — 13. IV tutvustati eesti maaliklassiku Konrad Mäe loomingu.

27. II — 17. V esitati Leningradi kunstniku Nikita Tšarušini loomingu.

14. IV toimus Kohtla-Järve kunstnike kevadnäitus, millest võttis osa 9 kunstniku 105 teosega.

19. V — 13. VI tutvustati ülevaadet Tallinna kunstnike kevadnäitusest.

19. V — 13. VI näitasid oma oskusi Kohtla-Järve Pioneeride Maja kujutava kunsti ringi liikmed. Osa võttis 18 noort autorit. 1. VI — 2. VI võis tutvuda 1981. a. Portugali päevadele ENSV-s pühendatud väljapanekuga.

23. VI — 24. VII oli avatud näitus «Kirgiisi kaasaegne maalikunst».

25. VII — 25. VIII oli avatud Kaljo Põllu ekliibriste näitus.

24. VII — 29. VIII toimus ikebanade näitus. 10. VIII — 22. IX võis tutvuda filiaali ruumides Harkovi kunstniku Vitali Belogubi teostega.

26. VIII — 22. IX oli avatud Kohtla-Järve Kunstiklubi sügisnäitus.

23. IX — 22. X oli avatud Leningradi kunstniku Zaven Aršakuni teoste näitus.

28. X — 25. XI toimus filiaali ruumides vabariiklik joonistuste näitus.

25. XI — 22. XII tutvustati valikut Nõukogude Eesti skulptuurist ENSV Riikliku Kunstimuseumi kogudest.

6. XI — 5. XII tutvustasid oma loomingu fotoklubi «Virus» liikmed.

6. XII — 31. XII oli avatud Arvo Leki fononäitus «Inimene mägedes».

23. XII avati näitus «Nõukogude Eesti akvarell».

Rändnäitused:

Eksponeeriti 52 näitust originaalidest ning 6 näitust reproduktsioonidest. Teemasid oli kokku 31, neist uusi 9:

Peeter Ulase graafika; graafikavalik «Meie päevad»; Evald Okase maalid; Peeter Mudisti maalid; Richard Uutmaa akvarellid; Nõukogude Eesti akvarellid; Jaroslavl kollektiivi liikmete teosed; Nõukogude Eesti maal. Peale selle eksponeeriti näitusi «Nõukogude Eesti graafika» (6 komplekti), «Noored Nõukogude Eesti graafikast», «Loodus Nõukogude Eesti graafikas», «M. Mutsu ja S. Liiva loomingu», «E. Otsingu ja M. Üksise loomingu», ülevaated A. Keerendi, H. Eelma, K. Põllu, V. Tolle, P. Ulase, E. Tihemetsa loomingu.

Rändnäitustel loeti 35 loengut.

Näituste osakonna poolt koostatud tsentraliseeritud näitused:

19. V — 21. VI toimus Tartu Kunstnike Majas ning Tartu Kunstimuseumis vabariiklik noorte kunstnike näitus.

29. V — 23. VII oli Tallinna Kunstihoones avatud vabariiklik tarbekunstinäitus.

29. V — 11. VIII oli ENSV Rahvamajandussaadutuste Näituse Peapaviljonis ülevaatenäitus eesti skulptuurist aastail 1971—1981.

4. XI — 4. I 1982 toimus samas vabariiklik kujutava kunsti näitus.

29. VII — 6. IX oli Tartu Riikliku Kunstimuseumi saalides avatud vabariiklik nahkehistööde näitus.

14. X — 16. XI oli Tallinna Kunstihoones avatud näitus «Estonlased kujutavas kunstis».

Vennasvabariikide
näitused meil:

20. II — 16. III tutvustati Tallinna Kunstihoones Leningradi kunstnike maaliloomingu.

25. XI — 28. XII võis samas näha valikut üleliiduliselt näituselt «Me ehitame kommunismi».

Välisnäitused meil:

5. III — 22. III oli Tallinna Kunstisalongis avatud soome teatrikunsti näitus.

24. IV — 11. V oli sama ekspositsioon üle-

val Pärnu L. Koidula nim. Draamateatris.

Portugali kultuuripäevade ekspositsiooniga sai tutvuda 28. V «Estonia» kontserdisaalis, 29. V Tallinna Laevastiku Ohvitseride Majas, 30. V Pärnu L. Koidula nim. Draamaäetris ning 1. VI ENSV Riikliku Kunstimuseumi Kohtla-Järve Filiaalis.

MUSEUMI NÄITUSED VÄLJASPOOL VABARIIKI

Veebruaris oli Moskva Üleliidulise Rahvamajandussaadutuste Näituse raames avatud ekspositsioon «Kunstnikelt NLKP XXVI kongressile».

9. V — 23. VI eksponeeriti Bobriuski näituste saalis ülevaadet ENSV kujutavast kunstist.

27. VII — 27. VIII oli sama ekspositsioon avatud Lvovi Riiklikus Maaligaleriis.

12. VI — 29. VII toimus Pihkva Maaligaleriis N. Kormašovi maalinäitus.

Välismaal:

12. mail avati Nõukogude Eesti graafika näitus Kieli Linnamuuseumis.

11. — 30. V oli avatud Kieli Rahvuspargis näitus «Tallinn ekliibristel».

15. VI — 15. VII oli Lüübeki BGA Panga Lüübeki osakonnas avatud E. Okase, N. Kormašovi ja O. Subbi maalinäitus ning ülevaade ENSV tarbekunstist.

21. X — 12. XI toimus Sri Lanka Nõukogude Kultuurikeskuses eesti nõukogude akvarellinäitus.

15. X — 10. XI tutvustati Nõukogude Eesti akvarellistide loomingu Antananarivos, Nõukogude Kultuurikeskuses.

Masspropagandaalased
üritused:

Muuseumi teadusliku kollektiivi poolt juhiti aasta jooksul 865 ekskursiooni (Kadrioru lossis 492, Kohtla-Järve Filiaalis 270, Tarbekunsti Muuseumis 103) ja loeti 347 loengut Tallinnas ning vabariigi rajoonides.

Kadrioru lossis jätkas tööd
kaks lektooriumi:

a) Sarja «Nõukogude kunsti meistrid» raames tutvustati M. Nesterovi ja P. Korini loomingu (E. Nõmberg), V. Favoriski ja A. Kravtšenko graafikat (H. Risthein), S. Konenkovi ja V. Mühina skulptuuri loomingu (T. Pikamäe), eraldi loengutel käsitleti A. Plastovi (E. Nõmberg), S. Erzia (T. Pikamäe) ja J. Moissejenko loomingu (R. Kroon).

b) Jätkus kaheaastane inglise kunsti ajalugu käsitlev lektoorium, mille raames kuulati loenguid J. Reynoldsi ja T. Gainsborough' loomingu (H. Läti), maalikunstist 18.—19. saj. (T. Abel), tarbekunsti arengust kuni 19. saj. alguseni (J. Kuuskemaa), 18.—19. saj. graafikast (M. Levin), maastikumaalist 19. saj. alguses, J. Constable'i ning W. Turneri loomingu (T. Abel), prerafaellitidest (E. Komissarov) ning A. Beardsley loomingu (M. Levin).

Koostöös Tallinna Riikliku Konservatooriumiga jätkusid kammermuusika kontserdid.

TARTU RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

Näitused statsionaaris:

4. XII 1980 avatud skulptor R. Timotheuse juubelinäitus suleti 4. I 81.

6. XII 1980 avatud Tartu Kunstikooli 30. aastapäeva tähistav näitus suleti 4. I 81.

8. I — 21. I oli avatud jaapani puugravüüri näitus, kus tutvustati 145 tööd 18 autorilt. 9. I jagas arhitekt H. Sakkov Tartu Kultuurirahvaülikooli kujutava kunsti osakonna kuulajatele reisimuljeid Jaapanist.

9. I — 1. II toimus Andrus Johani ja Kaarel Liimandi näitus, millega tähistati kunstnike 75. sünniaastapäeva. Eksponeeriti 43 A. Johani ja 27 K. Liimandi teost. 28. I kohtus H. Johani Tartu Kultuurirahvaülikooli kujutava kunsti osakonna kuulajatega.

23. I — 8. II toimus Tartu Riikliku Kunstimuseumi kujutava kunsti kaugõppekursuse XVII lennu lõpetajate ja varasematel aastatel lõpetanute tööde näitus. Eksponeeriti 63 õlimaali, akvarelli, pastelli, joonistust, estampi ja kirjanäidist 4 lõpetajalt ja 23 lõpetanult. Ilmub kataloog.

10. II — 1. III tutvustati eesti vanemat kunsti Tartu Riikliku Kunstimuseumi kogudest. Eksponeeriti ajavahemikus 19. saj. kuni 1917. a. 20 maali, 11 pastelli ja joonistust ning 7 skulptuuri, kokku 38 teost 15 kunstnikult.

7. II — 1. III oli avatud 1940-ndate aastate joonistust, graafikat, skulptuuri ja akvarelli tutvustav näitus Tartu Riikliku Kunstimuseumi kogudest. Esitati 58 graafilist lehte ja 27 joonistust, 20 akvarelli ja 9 skulptuuri, kokku 114 teost 55 kunstnikult.

6. III — 5. IV toimus maalijate grupinäitus. Ekspositsioonis oli 12 teost Jüri Kaselt, 18 teost A. Keskkülalt, 12 teost R. Tammikult ja 16 teost A. Toltsilt, kokku 66 maali. Ilmub kataloog.

10. IV — 10. V oli avatud Leedu XX saj. esimese poole (1900—1940) maali näitus Kaunase M. K. Čiurlionise nim. Riikliku Kunstimuseumi kogudest. Esitati 94 teost 28 kunstnikult.

9. IV — 13. V toimus Osvald Vaigla kunstikogu näitus. Eksponeeriti 47 teost 27 autorilt.

19. V — 21. VI oli avatud vabariiklik noorte kunstnike teoste näitus. Eksponeeriti 64 maali, 32 akvarelli ja pastelli, 77 graafilist lehte ja joonistust ning 16 skulptuuri, kokku 189 teost 68 autorilt. Ilmus kataloog.

26. VI — 22. VII toimus Johannes Saali tööde näitus, millega tähistati kunstniku 70. sünniaastapäeva. Eksponeeriti 67 maali. 10. VII — 16. VIII oli avatud August Janseni, Roman Nymani ja Peet Mooratsi tööde näitus, mis oli pühendatud kunstnike 100. sünniaastapäevale. Eksponeeriti 13 A. Janseni, 15 R. Nymani ja 8 P. Mooratsi tööd, kokku 36 teost.

29. VII — 6. IX oli avatud vabariiklik nahkehistöö näitus. Esitati 413 teost 45 autorilt aastast 1975—1981. Näitusega jätkati kaasaegse tarbekunsti tutvustamist erialade kaupa. Ilmus nimestik.

21. VIII — 6. IX toimus näitus «Tartu 1981. Eramu kui arhitektuuriväärtus», millel esitati fotosid ja hoonete projekte, kokku 69 tööd 9 autorilt.

11. IX — 11. X toimus Tartu XXVI kunstinäitus. Esines 58 kunstnikku 105 teosega, neist 80 maali ja akvarelli ning 25 graafilist lehte ja joonistust. Ilmus kataloog.

15. X — 15. XI oli avatud Arno Viha-lemma graafika näitus, mis tutvustas Rootsis elava luuletaja ja kunstniku 73 taieist aastast 1950—1975. Ilmus nimestik. 16. X — 15. XI oli avatud Aleksander Vardi personaalnäitus, millega tähistati kunstniku 80. sünnipäeva. Eksponeeriti 60 maali. Ilmus nimestik.

19. XI — 20. XII eksponeeriti Kaljo Põllu metsotintosaari «Kalivägi». Sari esitati esmakordselt 30-lehelise tervikuna. 11. XII kohtus K. Põllu Tartu Kultuurirahvaülikooli kujutava kunsti osakonna kuulajatega.

20. XI — 20. XII toimus Alfred Kongo personaalnäitus, millega tähistati kunstniku 75. sünnipäeva. Esitati 78 maali. Ilmub kataloog.

9. XII kohtus A. Kongo Tartu Kultuurirahvaülikooli kujutava kunsti osakonna kuulajatega.

24. XII avati Heldur Viirese personaalnäitus, millel eksponeeriti 51 akvarelli, õlimaali ja tušijoonistust.

25. XII avati Tartu VII tarbekunstinäitus. Esitati 65 keraamilist eset 7 autorilt, 14 tekstiili 6 autorilt, 80 nahkehistööd 13 autorilt ja 28 metallteost 5 autorilt, kokku 187 teost 31 kunstnikult. Ilmub kataloog.

Väljaspool statsionaari:

20. I 81 suleti Valga Koduloomuseumis Enn Volmere maalide näitus. Avatud alates 26. XII 1980.

26. III — 19. IV eksponeeriti Võrus Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuseumis Enn Volmere 22 maali.

28. IV — 31. V oli Elva Koduloomuseumis avatud 1940-ndate aastate joonistuste ja graafika näitus TKM-i kogudest, esitati 18 tööd.

15. V — 8. VII toimus Kaunases M. K. Čiurlionise nim. Riiklikus Kunstimuseumis näitus «Kõrgem Kunstikool «Pallas»» TKM-i kogudest. Esitati 63 maali 25 kunstnikult.

8. VI — 24. VIII oli Elva Koduloomuseumis Kr. Tedre maalide näitus, esitati 17 teost.

12. VI — 19. VI oli TRÜ üliõpilaskohvikus armeenia kunstniku Sergei Torosjani tööde näitus, esitati 47 joonistust ja maali. 17. VII — 11. X toimus Viiniuses Leedu NSV Riiklikus Kunstimuseumis näitus «Kõrgem Kunstikool «Pallas»», eksponeeriti 63 maali 25 kunstnikult.

18. IX — 18. X eksponeeriti Võrus Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuseumis valik A. Kongo personaalnäituselt, kokku 14 maali.

16. IX — 20. XII oli Valga Koduloomuseumis eksponeeritud 11 Kr. Tedre maali.

25. IX — 11. X toimus Kaunase Maaligaleriis Tartu tarbekunsti ja kujutava kunsti kaugõppekursuse lõpetanute tööde näitus, eksponeeriti kokku 378 tööd.

19. X — 26. X eksponeeriti Kaunase Kunstkiutehase Klubis Tartu — Kaunase sõpruspäevade raames K. Põllu metsotintosaari «Kodalased» ja Eesti laulupidude 100. aastapäevale pühendatud sari, kokku 30 lehte.

20. X — 29. XI eksponeeriti Elva Koduloomuseumis valik Tartu kunstinäituselt, kokku 20 maali.

23. XI — 10. XII oli Tallinnas Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis avatud näitus «Tartu 1981. Eramu kui arhitektuuriväärtus», eksponeeriti 69 tööd.

4. XII avati Elva Koduloomuseumis valik A. Vardi personaalnäituselt, eksponeeriti 14 maali.

Originaalteostest rändnäitusi

eksponeeriti 1981. a. 19 paigas. Tutvustati 8 näitust: «Eesti nõukogude graafika I, II» «Graafikute grupinäitus», «Evald Okase graafika», «Vive Tolli ja Avo Keerendi graafika», «Kaljo Põllu ja Herald Eelma graafika», «Eksponeeritud ja raa-

matuillustratsioone», «V. I. Lenini kuju eesti nõukogude graafikas».

Lektoorium: 1981. a. jätkus loengutsükkel «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teemasid: maal (R. Varblane), graafika (E. Asu-Ounas), skulptuur (T. Toomemets), tarbekunst (M. Piil), Tartu arhitektuuri probleemidest (R. Kivi).

1981. a. oktoobris alustati loengutsükli «Fantastilisest kunstist». Käsitleti kolme teemat: «Fantastilisi motiive hiliskeskaja kunstis» (A. Juske), «Hieronymus Bosch. Pieter Brueghel (sen.)» (E. Preym), «Francisco de Goya. William Blake» (T. Hagel).

Kunstinädal-81

10.—22. aprillini toimus järjekordne, arvult 24. kunstinädal, pühendatud V. I. Lenini 111. sünniaastapäevale ja NLKP XXVI kongressile. Pearõhk oli seekord asetatud Haapsalu rajoonile.

Kokku oli kunstinädalal organiseeritud 81 kunstinäitust, nende seas rida personaalnäitusi (neist 10 Haapsalu rajoonis). Kunstinädala üritustes osalesid 71 Kunstnike Liidu liiget ja muuseumide kunstiteadlast (neist 32 Haapsalu rajoonis). Kunstinädala lõppedes kirjutati Haapsalu rajoonikomitee ja ENSV KL noortekomisjoni poolt alla koostöölepingule.

1982. a. JUUBILARID

2. veebruaril tarbekunstnik Oie Raudsepp — 50; 10. veebruaril graafik Heino Sampu — 50; 12. veebruaril tarbekunstnik Luule Heapost — 50 ja graafik Aleksander Koemets — 70; 28. veebruaril akvarellikunstnik Enno Lehis — 70; 29. veebruaril tarbekunstnik Eha Raend — 50; 14. märtsil tarbekunstnik Naima Suude — 50; 7. aprillil tarbekunstnik Ingrid Nõges — 60; 17. aprillil kujunduskunstnik Valter Pormeister — 60; 21. mail skulptor Erika Haggi — 60 ja graafik Evald Sagur — 60; 23. mail kunstiteadlane Maie-Lea Lumiste — 50; 31. mail maalikunstnik Raivo Korstnik — 50; 5. juunil maalikunstnik Harri Pudersell — 60; 28. juunil kunstiteadlane Leo Gens — 60; 20. juulil maalikunstnik Sigrid Uiga — 60; 21. juulil tarbekunstnik Emilda Trepp — 70; 25. juulil graafik Boris Lukats — 75; 9. augustil akvarellikunstnik Aleksander Pilar — 70; 15. augustil skulptor Aino Tõnisson — 50; 21. augustil graafik Evi Viire (Tihemets) — 50; 27. augustil tarbekunstnik Saima Loik — 60; 30. augustil kujunduskunstnik Eha Reitel — 60; 7. septembril tarbekunstnik Albert Hansen — 80; 8. septembril kunstiteadlane Hilja Läti — 60; 23. septembril graafik Heino Kersna — 60; 4. oktoobril graafik Ella Kirikal — 60; 12. oktoobril tarbekunstnik-restauraator Endel Valk-Falk — 50; 28. oktoobril tarbekunstnik Mari Rääk — 75; 5. novembril tarbekunstnik Johanna Koppel — 75 ja teatrikunstnik Voldemar Peil — 75; 14. novembril maalikunstnik Leili Muuga — 60; 28. novembril kunstiteadlane Lehti Viioja — 60; 16. detsembril tarbekunstnik Helda Reimo — 75.

1981

31. märtsil suri maalikunstnik Elisabeth Kurre (sünd. 7. märtsil 1903); 17. juulil suri maalikunstnik Agnes Mikk (sünd. 5. mail 1910); 26. juulil suri skulptor Linda Rosin (sünd. 20. novembril 1904); 4. augustil suri tarbekunstnik Helen Sirel (sünd. 3. detsembril 1926).

В конце 1982 года издательству «Кунст» исполнилось 25 лет. Датой его основания можно считать 16 ноября 1957 года. В этот день были оформлены на работу директор и старший бухгалтер. За ними последовали другие штатные сотрудники, и в 1958 году «Кунст» приступил к практической деятельности — редактированию и изданию книг по искусству. За четверть века опубликовано около 600 различных названий — монографий, альбомов, папок и других изданий по искусству. Над всем возвышается капитальная трехтомная «История эстонского искусства», авторскому коллективу которой была присуждена премия Советской Эстонии и ежегодная премия им. Кристьяна Рауда. Вышел 61 номер альманаха «Кунст» и 52 номера альманаха «Кунст я коду». Издавались книги, знакомящие не только с современным и классическим искусством Эстонии, но и с художественным творчеством братских республик и зарубежным искусством.

Теоретикам обмениваются мыслями о живописи 1970-х годов. Интенсивное обновление, происходившее в советском искусстве, особенно в живописи, в течение последних десятилетий, дало пищу для многочисленных дискуссий. До конца 1960-х годов не утихали споры вокруг т. н. сурового или современного стиля. На протяжении двух последних лет на страницах журнала «Творчество» велась дискуссия, в центре внимания которой было творчество тех художников, кто начал свой творческий путь в 1970-х годах. Обзор дискуссии делает в своей статье Ану Калласте (с. 6—7).

Мирьям Пейл. О пятом триенале живописи. Регулярные встречи художников Эстонии, Латвии и Литвы проводятся в Вильнюсе. Триеннале как региональная выставка дает прекрасную возможность для сравнения искусства трех республик, которое, несмотря на сходство с искусством других союзных республик, все же остается достаточно своеобразным. Наиболее ярко проявляются различия между эстонской и литовской живописью. Традиции живописи, которая в 1930-е годы развивалась примерно одинаково, во II-й половине 1960-х годов начали различаться, причем эстонская живопись была более восприимчива к новым веяниям и новшествам в плане техники живописи, одновременно оставаясь более скептической в своем восприятии жизни. Литовское искусство более романтическое и чуткое, его новизна в настоящее время заключается в выборе темы, а не в манере исполнения. Именно поэтому смена поколений в литовском искусстве не так бросается в глаза, как в эстонском. Различия состоят также в том, что в эстонской живописи постепенно стираются грани между жанрами, в Литве же живопись отличается чистотой жанра, причем на триеннале доминировали более нейтральные жанры — городские виды (в основном старый город), пейзаж, натюрморт, портрет. В творчестве К. Дерешкевичуса, А. Шалтениса, А. Кураса можно было отметить отличия от общепринятого подхода. Заслуживают внимания работы А. Швэгжды, чье ощущение реальности является особенно острым и чутким. Для искусства Латвии характерна большая склонность к повествовательности — слишком много пытаются художники выразить в одной картине. В нем больше эффектных приемов и пестроты красок. Живопись, стоящую несколько вне времени и хорошо вписывающуюся в любое окружение, представили Э. Грубе и И. Целмина. Обнадеживают работы М. Пуолиса. Эстонское искусство считается у нас устойчивым, однако на триеннале обратила на себя внимание именно новизна эстонской живописи. Значительно изменилось отношение к натюрморту — он в различных видах проник во все жанры. Предметы интересуют эстонских художников прежде всего как определители жизненного пространства, в их связи с современной окружающей средой. На этот раз лауреатами триеннале из эстонских художников стали Пеэтер Мудист и Тоомас Винт (с. 8—13).

Об эстонской живописи. Беседа с художником Олевом Субби. Беседовала Сирье Хелме. Предметом данной беседы является постоянная экспозиция эстонской живописи до 1940 года в Государственном художественном музее Эстонской ССР. История эстонской живописи непродолжительна, но весьма интенсивна и своеобразна. Этот период достаточно хорошо изучен искусствоведами, однако взгляд художника поможет вновь открыть очарование и достоинства живописи прежних лет. Из экспозиции О. Субби выбрал 13 художников, на произведениях которых остановился более подробно, анализируя конкретные работы. Это Конрад Мяги, Пауль Бурман, Эдуард Оле, Арнольд Акберг, Юхан Мукс, Андрус Йохани, Александр Варди, Адо Ваббе, Йоханнес Грезенберг, Адамсон-Эрик, Эрик Хаамер, Эльмар Китс. Несмотря на различия в творческой манере,

принадлежность или непринадлежность к какой-либо художественной группе своего времени и т. д., всех их объединяет одно — все названные художники в первую очередь являются живописцами, лучшими представителями традиционной эстонской живописи, которые, несмотря на многогранность эпохи, сумели сохранить самостоятельность в своих работах, сосредоточив все внимание на подлинной гармонии цвета (с. 14—25). **Эви Пихлак.** Различные направления в эстонской живописи 1960-х годов. В 1960-х годах советское искусство вступило в новый этап развития, который повлек за собой значительно более широкое понимание языка формы художественного произведения. вновь возрос интерес к разнообразным способам выражения в интернациональных художественных направлениях, в том числе и абстракционизме. К абстракционистскому искусству приблизилось уже творчество Адо Ваббе (в 1920-х годах), в послевоенные годы в этом же духе им был выполнен еще ряд работ. Хотя эти произведения не выставились, они оказали влияние на некоторых художников-современников, в их числе прежде всего на Эльмара Китса. В 1965—1966 годах Э. Китс написал ряд композиций, в которых отсутствовало непосредственное изобразительное начало. Кроме драматической экспрессивности, творчество Э. Китса в большой степени зависело от чисто эстетических компонентов. В некоторых своих композициях, созданных в 1960-е годы, Александр Варди выступает как живописец французской школы, который отдает предпочтение организованности и простоте, в центре внимания которого находится гармония цветов. В 1960-е годы в абстрактной манере пишут многие таллинские художники, прежде всего Адамсон-Эрик. Его интерес к этому направлению возник на почве прикладного искусства. С геометрическим направлением можно связать некоторые натюрморты Лепо Микко, созданные в эти годы. Геометрически абстрагированное решение формы встречается также в некоторых фигуральных композициях этого художника. Подобное направление в творчестве Арнольда Акберга сформировалось на основе кубизма, работам художника 1970-х годов, как и довоенным произведениям, присуща простая форма. Абстрактная манера 1960-х годов затронула в какой-то мере и традиционно реалистическую фигуральную живопись (например, композиции Эвальда Окаса). Однако это направление не стало доминирующим в творчестве ни одного из названных художников, а было скорее лишь этапом, определившим общий процесс развития. Из более молодого поколения художников абстрактная манера, сформировавшаяся на основе европейского кубизма, в 1960-е годы оказала влияние на творчество Хенна Рооде и Олава Марана. Наиболее крайнее выражение такое направление нашло в эти годы в работах Лолы Лийваг-Макаровой. Своеобразным явлением в современной живописи является творчество Адо Лилла, которое по форме наиболее тесно связано с абстрактным экспрессионизмом 1950-х годов (с. 26—32).

Сирье Хелме. Абстрактный экспрессионизм. Нью-Йоркская школа. В 1960—1970-х годах авангард западного искусства в значительной степени занимала проблема, стоящая вне живописи. В конце 1970-х годов, напротив, все чаще стали организовываться ретроспективные выставки т. н. традиционной живописи, а также искусства начала века. вновь возрос интерес к абстрактному экспрессионизму 40—50-х годов, особенно к нью-Йоркской школе. Поэтому обзор творчества этих художников обоснован, причем в настоящее время, несомненно, наибольший интерес представляет техническая сторона их живописи, находки в колорите, т. н. оптическое пространство. Более позднее, имевшее большую общественную направленность художественные направления обвиняли абстрактный экспрессионизм в антиинтеллектуальности, сверхзначительности случайных импульсов. Все же это направление имело широкое теоретическое истолкование своих работ, в значительной мере основывавшееся на теориях подсознания и мифов. Наиболее яркое выражение деятельности нью-Йоркской школы получила в творчестве Джексона Поллока, большую роль сыграли личность и творчество Уильяма де Коонинга. В 1950-е годы наиболее важным стало монохромное направление (Ньюман, Рейнхардт), которое имело большое значение для развития последующих направлений в живописи. В конце 1950-х годов положение вещей в искусстве начало меняться, абстрактный экспрессионизм уже исчерпал себя технически и по существу (с. 33—39).

Рауль Меэл. Принцип серии в искусстве. Большинство работ автора данной статьи выполнено по принципу серии. Концепция серии в искусстве, очевидно, сложилась под влиянием современного научного мышления, когда изменение какого-либо фактора часто проследивается по стадиям. Часть серийных работ выполнена таким образом, что серия уже сама по себе — творческий процесс и самостоятельное произведение, причем ее отдельные части сливаются в

единое финальное решение. Для других серийных работ характерна самостоятельная эстетическая ценность каждой части, но при определении структуры картины свой прирост к помощи математики, строгая системность которой может оказаться полезной. Кроме общих проблем, для серии картин существуют также специфические колористические проблемы отдельных картин их составляющих. Композиция «Сказка о голубых штанишках» представляет собой последовательность из 10 картин, которая проследивает символическую схему мышления. В этой работе предпринята попытка представить схему, по которой строится сказка. Работы, созданные по принципу серии, могут не иметь ни конца, ни начала, как, например, серия картин «Путешествие в зеленую» (с. 40—42).

Краткий обзор статьи Клууса Юрген-Фишера «Возвращение живописи», опубликованной в журнале «Das Kunstwerk» (с. 43—49). **Яак Кангиласки. Выставка четырех художников.** В марте 1981 года в Тарту состоялась совместная выставка художников Юри Каска, Андо Кескюла, Рейна Таммика и Андреаса Тольста. Все они достаточно разнообразными художниками. А. Кескюла и А. Тольста начали участвовать в выставках уже в конце 1960-х годов, причем для их работ было характерно неожиданное сочетание банальных объектов и неестественных ярких цветов. Кескюла использовал в своих работах аэрографию. Обоим художникам присуще умение создавать из обычных повседневных деталей мир картины, обладающий своеобразной напряженностью и таинственностью. Однако различие между двумя художниками достаточно велико, так как при создании своих произведений оба исходят из разной проблематики. Интересно проследить за тем, что лежит в основе творчества Кескюла и Тольста. В их произведениях ощущается неизбежная реальность, противостоящая романтической субъективности предыдущего поколения. Все же окружающий объективный мир пишется художественно свободным, для чего используются определенные технические приемы живописи (либо преувеличение с помощью линейной перспективы, либо добавление абстрактной импровизации и т. д.). За миром вещей всегда чувствуется мир людей. Рейн Таммик вошел в искусство в это же время, однако он теснее связан с Тартуским художественным училищем и кабинетом искусства ТТУ. Новым для искусства этого времени стало обращение к современным международным и политическим темам. Позднее Таммик в своих произведениях переживает настроения и отношения современного мира с мотивами, заимствованными из старой, особенно голландской, живописи XVII века. Такой выбор источника мотивов у Таммика объясняется не ностальгией и не обращением к ретро, а скорее желанием шокировать. Крупноформатные работы Юри Каска словно составлены из разных частей, но это только эксперимент в области формы, художник одновременно ставит перед собой сложные социальные и психологические задачи, пытаясь запечатлеть состояние человека в быстро меняющемся и технизирующемся мире (с. 50—51). **Эндель Валк-Фалк.** Взгляд на историю реставрации при содействии архивариусов. Архивные материалы дают хорошее представление о реставрации Кадрюргского дворца и его художественных сокровищ. Одной из первых документально подтвержденных реставраций является восстановление росписи алтаря св. Антония, который создал в XVI в. М. Зитов. Вначале эстонские музеи штатных реставраторов не имели, однако в 1911 году в штат Эстонского народного музея был принят на работу консерватор. Поврежденные картины управлялись для реставрации также в Ригу. В помощи реставраторов нуждались и gobелены и деревянные изделия, за советом по их реставрации обращались в музей Виктории и Альберта в Лондоне. Когда Кадрюргский дворец стал административным зданием, перестройки и реставрационные работы начались в самом здании. В этих работах принимал участие целый ряд именитых художников. Для реставрации купольного потолка было найдено остроумное техническое решение, авторами проекта несущих конструкций были К. Бурман и П. Хорма. Реконструкция росписи осуществил А. Грезенберг. Был объявлен конкурс gobеленов для оформления дворца, в котором победил А. Миттус. Эскиз трех стилизованных оконных занавесей был выполнен А. Мейдрю. Реставрация потребовала также большого объема штукатурных работ (с. 62—64).

SUMMARY

The end of 1982 coincides with the 25th anniversary of the establishment of the publishing house "Kunst". Of all the dates that could come under consideration for celebrating that anniversary (beginning with the day when the proposal to establish the publishing house was made, down to the beginning of actual work), the most suitable one seemed to be the 16th of November. It was the day when the payroll was instituted for the first two salaried employees — the director and the chief accountant — of the publishing house "Eesti NSV Kunst" (the name of the house in the initial years).

In the course of that quarter of a century publications of nearly 600 different titles have come into being — monographs, albums, folders with reproductions, and all other kinds of art books. High above the others there rises the capital three-volume "History of Estonian Art", whose authors were awarded the State Prize of the Estonian SSR as well as the annual Kristjan Raud Prize.

There have appeared 61 issues of the almanac "Kunst" and 52 of the almanac "Kunst ja Kodu" ("Art and the Home"), providing information on classical and contemporary art of the native republic as well as on the art of the sister republics and foreign countries.

Theoreticians exchange opinions concerning the painting of the 1970s. The intense renewal of Soviet art in general and of painting in particular, which has taken place during the recent decade, has aroused several discussions. Up to the end of the 1960s the subject of arguments was the so-called severe or contemporary style. During the most recent couple of years, the issues of the art magazine "Tvorchestvo" have carried a discussion focussed on the production of the artists who started upon their creative careers in the 1970s. Anu Kallaste presents a survey of the discussion. (p. 6—7).

Mirjam Peil. The fifth triennial of painting. The regular review of the production of Estonian, Latvian and Lithuanian painters takes place in Vilnius. As a regional show, the triennial offers good possibilities of comparing the art of the three Baltic republics, which seems to be rather similar against the background of the art of the other sister republics, but reveals considerable differences when viewed at a special exhibition. The greatest differences can be stated in the painting of Estonia and Lithuania. The painting traditions, which developed in a rather similar manner in the 1930s, began to differ in the latter half of the 1960s, with the Estonian painting having been more eager to adopt innovations, also in respect to the painting technique, revealing at the same time a more sceptical attitude to life. Lithuanian art is more romantic and more sensitive; its present innovatory trend consists in the choice of themes, and not in the manner of painting. The difference lies also in the fact that the borders between the genres tend to be erased in Estonian painting, while Lithuanian painting is very pure in genre. At the triennial, the neutral genres predominated in Lithuanian painting — the town view (mostly of the mediaeval town), landscape, still life, and portrait. More individual approaches could be stated in the production of K. Dereškevičius, A. Saltenis, A. Kuras and A. Svegžda. Latvian painting possesses a conspicuously outspoken narrative nature — the authors seem to wish to tell too many things in one single picture. Latvian painting is also richer in effects and vivid colours. An ageless and invariably masterful art of painting was represented by E. Grube and I. Celmina. The production by M. Puolis is rather promising. In its native country, Estonian art is considered to have stabilized, but at the triennial its innovatory character seemed rather striking. The approach to the still life has considerably changed in Estonia — the still life has penetrated into all other genres in one way or another. Objects are of interest for the Estonian painters only in so far as they determine man's contemporary environment. This time, the Estonian prize-winners were Peeter Mudist and Toomas Vint. (p. 8—13)

On Estonian painting. A talk with painter Olev Subbi. Reported by Sirje Helme. The present talk is based on the permanent exhibition of Estonian art at the State Art Museum of the Estonian SSR, which contains paintings executed before 1940. The past history of Estonian painting is rather brief, but it is nevertheless quite intense and original. That period has been sufficiently studied by art historians, an yet quite unexpected aspects and values can be discovered by the

eyes of a painter. From the above-mentioned display, O. Subbi selected the works by 13 painters which he subjected to a detailed analysis. The painters concerned were Konrad Mägi, Paul Burman, Eduard Ole, Arnold Akberg, Juhani Muks, Andrus Johani, Alexander Vardi, Ado Vabbe, Johannes Võerahansu, Johannes Greenberg, Adamson-Eric, Erik Haamer, and Elmar Kits. Regardless of the differences in their creative manner, in their belonging or not belonging to art groupings of that time, etc., those painters have a significant trait in common: they are first and foremost painters, representatives of the best Estonian painting traditions. Despite the variegated character of the epoch, those masters revealed an independence in their production, laying particular stress on harmonies of colour. (p. 14—25)

Evi Pihlak. Different trends in the Estonian painting of the 1960s. In the 1960s Soviet art arrived at a new stage of development, which brought along a much wider interpretation of the form of a work of art than the one which had been prevailing in the preceding period. There arose an interest international art trends as well as in various modes of expression of abstract art. Ado Vabbe's production had approached abstractionism as early as in the 1920s and after World War II he likewise executed some paintings in that manner. Though those works never reached the walls of exhibitions they nevertheless exerted an influence on a number of artists, and on Elmar Kits in the first place. In 1965—1966 Elmar Kits completed quite a few subjectless compositions. Being of a dramatic expressiveness, E. Kits' production depended to a considerable degree on purely aesthetic components. The compositions painted by Alexander Vardi in the 1960s reveal their author as an adherent of the French school, a painter who cares for order and simplicity, and who lays main emphasis on harmonies of colour. In the 1960s there were many painters in Estonia who employed the abstract manner. Above all, there was Adamson-Eric, whose interest in abstractionism arose in connection with his pursuits in the sphere of applied art. A geometrically abstracted treatment of the form may likewise be observed in several figural compositions by L. Mikko. The abstract line in the production of Arnold Akberg grew out of cubism. Like the pre-war works of that artist, in the same way also his paintings of the 1970s possess an utterly simple form. In the 1960s the abstract manner could also be traced in some otherwise realistic figural paintings (e. g., in compositions by E. Okas). And yet, there was not a single artist in whose production the abstract manner can be said to have enacted the predominant part — it only represented a factor of an episodic nature, which nevertheless influenced the general development. Of the younger generation of artists, Henn Roode and Olav Maran were influenced by the abstract manner which had grown out of European cubism. In the 1960s, the most striking effect of abstractionism could be traced in the works by Lola Liivat-Makarova. At the present time, a singular phenomenon in our art is the production of Ado Lill, which is above all connected with elements of the abstract expressionism of the 1950s. (p. 26—32)

Sirje Helme. Abstract expressionism, the New York school. In the 1960s and 1970s, the art vanguard of the West was intensely preoccupied with problems that did not concern the art of painting. However, towards the end of the 1970s, there began a period, in which increasingly numerous retrospective shows of the so-called traditional painting were arranged, and also exhibitions of early 20th-century painting. At the present time, an interest has arisen in the abstract expressionism of the 40s—50s, and especially in the New York school. For that reason a survey of the work of the artists belonging to the above-mentioned school is given, laying particular stress on the technical execution, coloristic finds, and the so-called optic space, which are of a special significance in their production. And yet, that trend had a wide range of theoretical interpretations for its works, which were mostly based on the theories of subconsciousness and myths. In the 1950s, the monochromatic trend began to gain in importance (Newman, Reinhardt), which in turn had an influence on several following trends of painting. Towards the end of the 1950s the art situation was subjected to changes once again, and abstract expressionism had exhausted its possibilities in both the technical aspect as well in its content. (p. 33—39)

Raul Meel. The serial principle in art. The majority of the works of the present author are executed according to the serial method. The concept of series in art has obviously developed on the influence of the

modern scientific thought, which often traces the changes occurring in every factor by certain stages. A part of serial works are executed in such a way that the series contains the creative process itself as a work of art, and the different parts of the series are united by a final solution. Another part of serial works can be characterized by the fact that each picture represents a value by itself, but it also wins in value when joined in a series. In determining the structure of the pictures one may use mathematical methods, which enable to find a certain system. In case of painting ensembles, there are, next to problems of a general nature, also the specific coloristic problems connected with serial pictures. The composition "The Fairy-Tale of Little Blue Panties" consists of a series of ten pictures arranged according to a symbolic scheme of thought. In case of that work the author has tried to follow the constructive scheme of fairy-tales. However, a work based on the serial principle may also lack a beginning and an end, as, for example, the serial painting "A Trip into the Greenery". (p. 40—42)

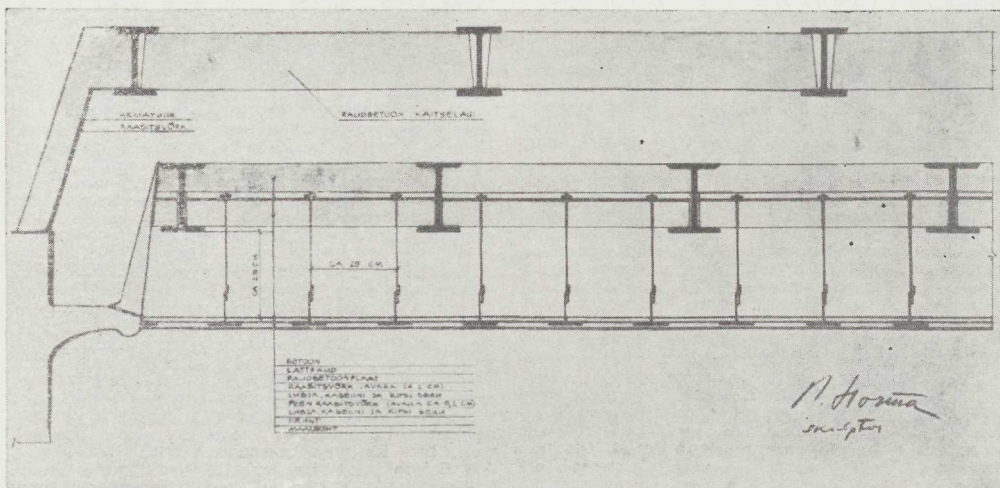
A brief survey of Klaus Jürgen-Fischer's article "Come-back der Malerei?", published in the art magazine "Das Kunstwerk" № 3, 1980. (p. 43—49)

Jaak Kangilaski. A four-painter show. The exhibition of the work of Jüri Kask, Ando Keskküla, Rein Tammik, and Andres Tolts took place in Tartu in March, 1981. All those artists differ from each other to a considerable extent. A. Keskküla and Andres Tolts began displaying their works as early as at the end of the 1960s. At that time, their works were characterized by an unexpected combination of banal objects as well as by vivid, artificially affecting colours. Keskküla used the serigraphic method in his works. Both artists were able to create a peculiar victorial world full of mystery and of a strange tension, by using very common details. And yet the difference between the work of those artists was considerable enough, since each of them had a range of problems of his own. It is also of interest to trace their spiritual backgrounds. In their works one may observe the juxtaposition of irreparable reality to the romantic subjectivity of the artists of the preceding generation. And yet they paint the surrounding objective world in a very liberal manner, applying certain technical devices. Beyond the world of objects one may always sense the world of man. Rein Tammik made his first steps on the arena of art at the same time as well, but he was connected with the Tartu Art School and the art studio at Tartu State University. His use of, contemporary international and political motifs represented a novelty in the general picture of art of that period. In his later production Rein Tammik has been combining the moods and relations of the contemporary world with motifs of classical, and particularly with Dutch art of the 17th century. In Tammik's case we are not dealing with nostalgic or retro art, but with a wish to irritate the spectator. The big-sized paintings by Jüri Kask seem to be haphazardly combined of different parts, but here we have not only an experiment of the form — the author has assumed complicated tasks of a social and psychological nature, trying to grasp man's state in the rapidly changing and technized world. (p. 50—51)

Endel Valk-Falk. A glance at the history of restoration in the light of archives documents. Archives documents enable a fair survey of the restoration of Kadriorg Palace and its art treasures. One of the first documents pertaining to restoration testifies to the over-painting of St. Antony's altar by Michel Sitow in the 16th century. In the initial years of the Estonian museums there were no restorers of the staff, but from 1911 onwards the payroll of the Estonian National Museum contains a permanent conservator. The damaged paintings were also sent to Riga for restoration. Apart from paintings, there were gobelins and wooden items which had to be repaired, and our museum applied for corresponding instructions at the Victoria & Albert Museum in London. When Kadriorg Palace was transformed into an administrative building, that edifice was reconstructed and restored with the participation of several well-known artists and architects of that time. For the restoration of the cupola ceiling in the main hall, an ingenious technical solution was devised, the supporting construction of which was designed by K. Burman and P. Horma. In order to furnish the palace with tapestries, a contest was arranged, which was won by A. Mõtus. A. Möldroo was the author of designs for three window-drapings. The numerous stucco decorations of the palace were likewise restored. (p. 62—64)

PILK RESTAUREERIMISAJALOOLE ARHIVAALIDE VAHENDUSEL

ENDEL VALK-FALK



90. Kadrioru lossi laemaali kandekonstruksiooni läbilõige. 1933.
91. Kadrioru lossi restaureerimistöödel.



Viimaste aastakümnete restaureerimisteadeus on toonud selgust mitmete kunstiteoste autorlusse kui ka selgitanud muudatused, mis on kunstiteoste osaks saanud aegade jooksul. Meie suurima kunstivaramu — Kadrioru lossi ajaloost säilinud arhivaalid annavad ülevaate töödest, mis on ette võetud nii lossi enda, kui ka tema kunstiaarete säilitamisel. Lisaks dokumentidele arhiivides võib sageli leida märkusi ka kunstiteoste tagaküljel, kust selgub tööde läbiviimise aasta ja vahel ka töid teostanud meistri nimi. Nii on Mustpeade ehk Maria altari tiiva tagaküljel märkus «Renovieren lassen den 1 martis 1722 Reinholt Kellermann Erkorner mester» ja sama altari kesktahvli raamistusel «Renovatum anno 1881». ENSV Riiklikus Kunstimuuseumis säilitatava v. Esseni perekonnavapi tagaküljelt võib lugeda: «Restaurit von dem Flügel-Adjutanten seiner Keiserlichen Majestät, Alexander von Essen und seinem Bruder dem Cornet Nicolai von Essen, Juli Anno 1857 herr Gotthardt Willh» jne., jne.

Sirvides arhiivides vanu ajalooallikaid, olen tabanud sageli end mõttelt — kui vana võiks olla kunstiteoste restaureerimine Eestis? Caroline Walteri Antoniuse altari restaureerimisprotsessi kirjelduses (a. 1940) on muu hulgas kirjutatud: «...altar on mitu korda üle maalitud ja restaureeritud. Teada on juba XVI saj. alul Michel Sittowi poolt läbi viidud restauratsioon.»¹ Imselt tuleb nõustuda, et kui M. Sittowi ülemaalingud olid esimeseks muudatusteks selle altari juures, siis on see ka üks esimesi dokumentaalselt tõestatud restauratsioone. Ka teisi maali- jaid võib kohata restaureerimistööde juures. Nii oli Eestimaalt võrsunud Karl Timoleon Neff aastatel 1864—1876 Keiserliku Ermitaazi maaligalerii konservaatorkiks.²

Meil rajatud rahvamuseumide juures algul koosseisulisi konservaatoreid-restaureerijaid ei olnud ning seepärast tegelesid muuseumitöötajad ka kogude korrastustöödega. Küll aga võime Gustav Matto mälestustest lugeda, et ta juba 1911. a. oktoobrist arvati abijõuna tunnitasu alusele ning oli seega esimene palgaline Eesti Rahva Muuseumi konservaatoreid, asjaajaja, kõnepidaja, kirjakandja jne. Et aga enamiku Eesti Rahva Muuseumi kunstiteoste hilisemaks asukohaks on saanud ENSV Riiklik Kunstimuuseum, huvitavad meid säilinud dokumentatsioonist varasemaid kunstiteoste restaureerimisi käsitlevad materjalid.

Korrastustöödest kohtadel annavad naapi informatsiooni ka ajaleheartiklid ja aruanded ministeeriumile. Sageli tuli ette, et mitmesuguseid puhastus- ja restaureerimistöid teostati asjatundmatult. Ühest sellisest juhust teatab H. Moora 16. VIII 1929. a. järgmist: «Kantsel ja altar Vormsi Püha Oleviste kirikus, mis oma seni muutmata säilinud kuiude värviga meie barokkaltarite uurimisele olid erakordse tähtsusega, on hiliuti toimetatud kiriku remondi puhul üle värvitud ja seda täiesti asjatundmatul kombel, arvestamata vana värviga.»³

Et ka muuseumides olukord sama täbar oli, selgub I. Mannineni kirjust 9. III 1925. a. kus muuhulgas öeldakse: «E. R. Muuseumil on hulk tähtsamaid maale, mis vajavad restaureerimist... Eraldi võiks nimetada O. Hoffmanni «Tulekahju», mis täiesti haigete piltide hulka tuleb arvata ja päästmiseks rutulist abi tarvitab, sest pildilt pudeneb värv tükkide kaupa maha...» Kirjale on lisatud 26 maali nimekiri, mis restauraatori abi vajavad.⁴

Esialgul leiti võimalus vaid 12 maali restaureerimiseks, millised korrastas Joh. Greenberg Tallinnas. Ülejäänud maalid: Terbochi «Kiri magavale sõdurile», Kip-

rensky «Meesportree», Wouwermani «Maastik hobuseid jootvate ratsanikkudega» ja Hondiuse «Ratsanik jahil» toimetati restaureerimiseks Riia Linnamuuseumi E. Napsi ja K. Jurjani kätte.⁵ Kuna restaureerimine Riias aga väga kalliks läks, arutati esmakordselt küsimust restaureerimise koolitamisest välismaal ja planeeriti ka vastav summa Kultuurkapitali kujutava kunsti sihtkapitali eelarvesse. Ka hilisema kirjavahetuse põhjal on andmeid restaureerimistööde läbiviimisest Riias, siis aga juba F. Buchholzi — ex restaurator de la Pinacoteque «Gilde» de Riga — juures («Vaade Narva kosele» 58,5×81 cm, hiljem XVIII saj. seinamaal ja XVI saj. puust krutsifiks Kadriinas)⁶.

Mitte ainult maalid ei vajanud restauraatori abi. 1930. a. novembris pöördus Tallinna Linnavalitsuse Haridusosakond Teaduse ja Kunsti Peavalitsuse poole kirjaga, kus teatas, et talle «kuuluvad kõrgväärtuslikud gobeläänid on aja jooksul sattunud sellisesse seisukorda, et nad asjatundjate arvates tungivalt vajavad parandamist».⁷ Kuna tollaegses Eestis puudus ettevõtte, kes oleks tulnud toime väärtuslike gobeläänide parandamisega, soovitati vaid piirduda konserveerimisega.

1980. aasta suvel eksponeeriti nimetatud gobelääne lühikest aega Tallinna raekojas ja spetsialistid pidid järjekordselt nentima kahjustuste süvenemist. Arvan, et nende restaureerimine nüüd Tallinna sõpruslinnade abiga või poola spetsialistidega peaks küll Tallinna linna RSN TK kultuuriosakonnale jõukohane ülesanne olema, sest allub ju Tallinna Linnamuuseum nende majandusbilanssi.

Muuseumide loomise algerioodil tegid veel muret ulatuslikud koikahjustused. Abistamiseks pöördus tookordne kunstimuuseumi juhataja Kr. Raud Eesti Rahva Muuseumi poole. Vastuskirjas jagas I. Manninen enda ja soome kolleegide kogemusi. Lahendust otsiti Tallinna pesumajade baasil, kus loodeti desinfitseerimisvõimalusi leida. «Ussisöödud puu» pärast pöörduti aga Victoria & Albert Muuseumi poole Londoni, kust ka pikk õpetuskiri tuli.⁸

Säilinud napp kirjavahetus ja aastaaruanded annavad ülevaate Eesti Muuseumi Ühingu juhatuse püüdlustest eksponaatide säilitamisel ja ministeeriumi suhtumisest probleemide lahendamisele. Kokkuvõtliku hinnangu kunstivarade olukorrast leiame muuseumi direktori 1926/27. aasta aruandest: «Tuletagem meelde vaid muuseumi etnograafilisi kogusid hunnikuina korraldamatult Kadrioru lossis ja kui seal saadi juba vähe hakkama korraldustega, siis tuli asuda keskkütte ja elektrivalgustuse sisseseadmisele, millele järgnesid mitmesugused remondid ja parandused, mis kestsid võrdlemisi kaua. Vaevalt olid need kõik lõppenud, kui tuli pakkida kogud kastidesse ja otsida aita, kuhu mahutada kastid. Lahkumine Kadrioru lossist.»⁹

Kunstimuuseum sunniti Kadrioru lossist lahkuma ja loss muudeti administratiivhooneks. Algasid kapitaalsed ümberehitused ja restaureerimised, millest võttis osa rida noori nimekaid kunstnikke, kuju-reid ja arhitekte — nagu J. Greenberg, A. Möldroo, R. Paris, A. Jannes, P. Horma, O. Tehvan, J. Koort, J. Raudsepp, L. Pruul, A. Wladovsky, A. Soans, K. Burman, O. Siinmaa jt.

1933. aasta algul kontrollis arhitekt A. Wladovsky lossi seisundit ning märkis oma aruandes muuhulgas: «...lae ja suure saali peal katuse sarikate konstruktsioon peale tulekahju, mis aset leidis paar aastat tagasi, ei ole küllaldaselt konstruktiivselt restaureeritud, mõni sarikate osa on väljalõigatud ja uut osa on parandamata jäetud. Lae voorderis

saalis, kus järelevaatust võimalik, on täiesti mädanenud...»¹⁰

Riigikantslei materjalidest on näha restaureerimisega seotud «võitluse» üksikasjad. Osa kunstnikke leidis olevat soodsa võimaluse kergelt teenida, tehes ettepaneku vana laemaali eemaldamiseks ja asendamiseks uue rahvusromantilise panooaga. Lossile oli ette nähtud suuri juurdeehitusi ja muudatusi, mis Eesti Arhitektide Ühingu koosolekuil ägedaid vaidlusi esile kutsus ja mis 26. IV 1933 protestikirjana Vabariigi valitsusele esitati: «...tundub võõrastavana, et Vabariigi Valitsus, ignoreerides arhitektuurilise kultuuri edendamiseks ja kaitseks seadusega loodud korda, hävitab väärtusi, mille kui rahvuslase varanduse üle otsustamine ei kuulu üksikutele isikutele, vaid laiemale ringkonnadele, kes neid väärtusi hinnata oskavad ja tahavad.»¹¹ Ühest dokumendist selgub aga järgmised üksikasjad: «Arhitektide ringkonnast algatatud uut kava aluseks võttes tuleks lossi remondile anda sootuks teine käik. [— — —] Asjatundjate senise kava järele pidi laemaal neljas osas maha võetama ja uue maaliga asetatama. See oleks saali ajaloolist ilmet muutnud. Teiste asjatundjate seletust mööda oleks aga võimalik laemaali ilma mahavõtmata uuesti parandatud kinnitada ilma et saali ajalooline ilme kannataks.»¹²

Kuid laskem ühel tookordsetest töödest osavõtjal — Paul Hormal endal pajatada: «Kuppelsaal oli tellinguis, mis ulatusid laeni, mille vastu olid teostatud plaanid kogu maali ulatuses. Ümberringi oli maal juba lae küljest lahti saetud ja idapoolsesse otsa oli ka maali keskele umbes meetripikkune lõige saetud. Servades oli saagimata ainult talade kohalt. Üldse oli saetud üsna ettevaatamatult, sest servadest olid suured tükid krohvi koos maali pinnaga purunenud ja välja kukkunud. [— — —] Kõige raskem probleem oli laelaudade äravõtmine — vana lae äravõtmine nii, et maal jääks terveks. Lae laudad olid naelutatud suurte ca 10 cm sepanaelttega talade külge (altvaade), laudad olid kaetud pilliroomattidega ja matid omakorda laudade külge kinnitatud laiapealiste sepanaeltide ja ca 2 cm traadi abil. Nii oli krohvitud lagi tavallise krohvi üle. Krohvipind oli ette valmistatud maalimiseks, seda kattes õhukese — 2—4 mm marmoriga ja lubja seguga — maalikrundiga. Tellinguile toetuv plankudest alus oli poltide abil läbi maali ühendatud laega, mille laudadele oli pandud vastavad liistud (põõnad), mille tõttu maal — krohv oli surutud laelaudade ja alusplankude vahele, millest tingituna oli maal mürdunud vastavalt alusplankude ebaühtlasele pinnale ja paljude poltide pingutusele. Neid plankudest tekkinud murdejooni võib veel praegugi pärast restaureerimist läänepoolses maali osas märgata.»¹³

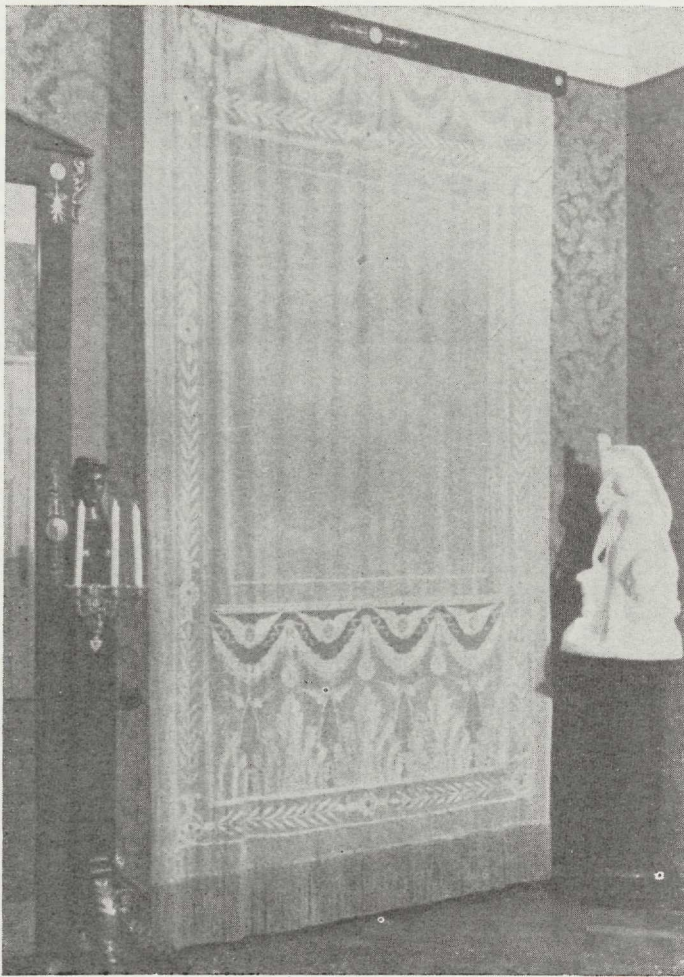
«Kontrollraamat Kadrioru lossi ehitustööde krediitide üle» andmeil maksti ajavahemikus 7. sept. 1933—20. veebr. 1934 laemaali kindlustustööde eest O. Tehvanile 530, J. Greenbergile 750 ja A. Soansile 130 krooni.¹⁴ Paul Horma andmeil olid laemaali uue kandekonstruktsiooni projekti autoriteks K. Burman ja P. Horma, kellega liitus hiljem maali-restauraator J. Greenberg; O. Tehvanile jäid materjali ja abitööjõu muretsemise mured.

«Kõige enne konstrueeris arh. Burman tellingud ümber, luues võimaluse maalile aluse ehitamiseks, sest endine plankudest alus tuli ära võtta. Kuna maal oli maalitud käsitsi krohvitud krohvile, seega mitte päris sirge, vaid mõnevõrra lainjas, ebaühtlane. Seepärast ei võinud laudadest alust vastu maali suruda, mis oleks maalikrohvi katki mürdnud. See tuli pär-

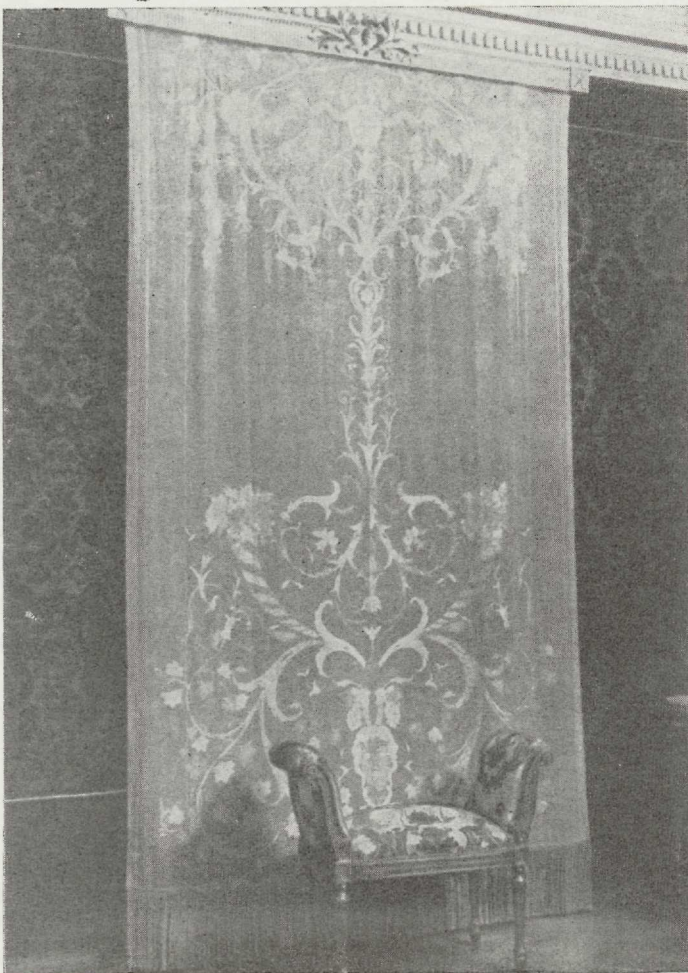
gamendiga (pärgamiiniga) kinni kleepida ja mitmekordse vahatatud päberiga üle katta ning siis alles kipsi abil vastav alus ehitada, millele maal võis toetuda kindlalt, mürdumata. [— — —] Alles siis, kui vastav alus oli tehtud, võis asuda lae pealt laudade ja talade äravõtmisele. [— — —] Tuli lasta valmistada spetsiaalse konstruktsiooniga saag, millega tuli saagida krohvinaelad laudade ja krohvi vahelt läbi nii, et krohv ei tohtinud puruneda, s.t. maal ei tohtinud vigastada saada. [— — —] Vana lae eemaldamine kestis üle kahe kuu. [— — —] Nüüd, mil vana lagi oli eemaldatud ja pilliroog ka krohvilt kõrvaldatud, selgus, et krohv oli aja jooksul suure osas maali krundi küllest lahti. See oli meile nii suureks halvaks üllatuseks, mida ei olnud võimalik ette näha. [— — —] Tuli asuda krohvi kõrvaldamisele kogu maali ulatuses (üle 30 m² koos lünetidega). [— — —] Ka see töö kestis rohkem kui kuu aega mitme mehega töötades. [— — —] Tuli jällegi ettenägematu probleem ühenduses maali-krundi sidumisega uue betoonlaega. Kuna maal oli oma tehnikalt secco tempera, siis ka väga tundlik vee kahjustava mõju suhtes. [— — —] Paljude katsetuste tulemusel sain rahuldava koostisega lubja ja kaseini lahuse, mis pooridesse tungides ühineb lubja ja marmoriga, s.o. krundiga ning hangub kõvaks massiks, kuhu tuli asetada peenike tsiingitud traadist võrk, mille külge olid kinnitatud üle 400 konksu, mille abil võimaldus edaspidi maali kinnitamine betoonlae külge.»¹⁵ Lõpetaksin siinjuures käsikirja tsiteerimise, mida säilitatakse kunstimuuseumis. Projekt oli oma inseneritehnilise mõtte poolest julge ja tehnoloogiliselt hästi läbi mõeldud, tagades suurepäraselt laemaali säilivuse. Maalitehnilise rekonstruktsiooni viis läbi J. Greenberg, kes oli restaureerimist õppinud Münchenis prof. Max Dörneri juures.

Nagu eelnevast kirjeldusest ja säilinud fotodelt selgub, oli lossi seisund äärmiselt halb ja vajas põhjalikku restaureerimist. Oma abi pakkusid mitmed kunstnikud. Nii kirjutab A. Möldroo lossi administratiivhoonele: «...fresko maalimise ja seinte värvimise alal olen töötanud Dalmaatsias Dubrovnikus (Ragusa) Frantsiskaanelaste kloostris kuulsas ehk prof. Franta de Pesperato juhtimisel.»¹⁶ Vestluses A. Möldrooga selgus, et Kadrioru lossi alumise korruse värvimisel kasutati kaseinivärve, teisel korrusel lubjivärve. Eelnevalt teostatud proovipuhastustel selgus, et seinapinnad olid hõbehallid, tahvlite ääred ookerkollased.¹⁷ J. Koortiga sõlmiti leping 48 «ajuur alabasterkipsist kapiteeli valmistamiseks», J. Raudseppaga «kolme roseti ja ühe nurga» mudelitele, O. Tehvaniga «peegel-ornamendi Kadrioru lossi juurdeehituse sisemiseks väljatöötamiseks» jne.

Lossi sisustamiseks kuulutati välja konkurss administratiivhoone koosolekute saali gobeläänide saamiseks. I auhinna võitis A. Mõtus, kes oli tekstiilkunsti õppinud Viinis, II koht kuulus J. Greenbergi kavandile ja III koht F. Kasele. Otsustati, et esikoha kavandi teostab tekstiilkunstnik L. Ormesson. Rahvuslikus stiilis tubade mööblikavandite telliti arhitekt O. Siinmaalt, teostajateks olid aga kaks Pärnu mööblitööstust — T. Roomäe ja V. Puistama.¹⁸ Tarbekunsti ajaloo seisukohalt pakub huvi L. Ormessoni ja A. Möldroo säilinud kirjavahetus stiilsete aknakardinate kavandite saamiseks: «Armas Möldroo, palun tee kiire korras mõni kavand empire stiilis toa akendele». Ja teisel: «...lossil on teised kardinad juba ees. Neli akent lubati pildistada, need paigutatakse «Kaunis Kodu» pühade numbris. Üks neist neljast on Zeidleri kavand —



92. Ampiristiilis kardin. Aleksander Möldroo kavand.



93. Renessansstiilis kardin. Aleksander Möldroo kavand.

on palju nigelam üldmuljelt.» (K. Zeidler oli kunsttööstuskoolis metalli-, filigraantöö ja portselanimaali õpetaja. — E. Valk-Falk). Kardinad teostati filiee-tehnikas, mida käis L. Ormesson spetsiaalselt Brüsselis õppimas. Kavandid tulid selleks aga valmistada 1:1, mis nõudis kunstnikult suurt täpsust ja ruumimõju tunnetust. Kardinad äratasid üldist tähelepanu ja tellimusi laekus teistelegi ühiskondlikele hoonetele.

Ümberkorraldused lossis olid ulatuslikud. Stukktööde brigaadis (15 töolist) töötas ka kaks suurte kogemustega töömeest, kes varem olid töötanud Peterburi losside restaureerimisel. Uue, kahevõlvilise kuppellae ripplae kandekonstruktsiooni valmistamisel osales aga 6 töömeest. Uue stukklae teostas A. Jannes, söögisaali kamina paigaldas Vold. Ney, juurdeehituse peegel-ornamendid O. Tehvan jne. Administratiivhoone esinduslikkuse rõhutamiseks telliti materjale ka välismaalt, nii valmistas kroonlühtrid ja seinabraad firma Carl Hosch, Glasmanufaktur und Kronleuchter-Fabrik Haida in Bohmen, portjääri riie telliti Pariisi kaubamajast Lucien Bouix, peegliid aktsiaseltsilt Frankonia, põrandalakk lakivabrikust «Pluto», tapeedid M. Martinovi vahendusel Saksa- maalt, tulbi- ja hüatsindisibulad Hollandist.¹⁹

Ühest arhivaalist saame aga veel lisaks teada, et Kadrioru lossi tiibhoonete laemaalid on üle värvitud liimvärvidega.²⁰ Nagu teostatud sondaaž kinnitas, asub valge kattevärv all laemaal.

Kokkuvõtteks võib nentida, et juba sajandi esimestel aastakümnetel toimus muuseumides ja sakraalhoonetes elav restaureerimistegevus, mis küll koosseisuliste restauraatorite puudumisel vaid kunstnike-entusiastide ettevõtlikkusele toetus. Kõige suuremate kogemustega oli Johannes Greenberg, kes enne Kadrioru lossi laemaali restaureerimist oli samalaadseid töid teinud juba mitmes maakirikus, Tallinna raekojas, Jaani ja Pühavaimu kirikus jm. Ka kunstnik Caroline Walteri tegevus restauraatorina on aukartustäratav — Mustpeade maalikollektsioon Tallinna Linnamuuseumis, suur hulk K. Mäe maale Tartu Kunstimuseumis, Antoniuse altar ja Jõhvi kiriku altarimaal. Ligi viiekümneaastane ajadistants lubab teostatud töödele objektiivseid hinnanguid anda.

Oma ülesande komplitseerituselt, kahjustuste ulatuselt ja kunstiteoste väärtuselt on jäänud kõige ulatuslikumaks restaureerimisülesandeks Kadrioru lossi ripplae kandekonstruktsiooni julge inseneritehniline lahendus koos sekkomaali meisterliku ennistamisega.

¹ ORKA F: 1108 N: 5 Sü869 lk. 61

² «Olion» N: 4. 1930 lk. 13

³ ORKA F: 1108 N: 5 Sü 543 lk. 21

⁴ ORKA F: 1108 N: 5 A375

⁵ ORKA F: 1108 N: 5 A495

⁶ ORKA F: 1108 N: 5 Sü951

⁷ ORKA F: 1108 N: 5 Sü645 lk. 154

⁸ RKM 1A Sü 2 lk. 100—104

⁹ RKM F: 1 N: 4 Sü126 lk. 26

1857 lk. 196

¹⁰ ORKA F: 31 N: 5 Sü834 lk. 16

¹¹ ORKA F: 31 N: 5 Sü831 lk. 39

¹² ORKA F: 31 N: 5 Sü832 lk. 16

¹³ P. Horma käsikiri RKM-s

¹⁴ ORKA F: 31 N: 5 Sü1639

¹⁵ P. Horma käsikiri RKM-s

¹⁶ ORKA F: 31 N: 5 Sü832 lk. 56

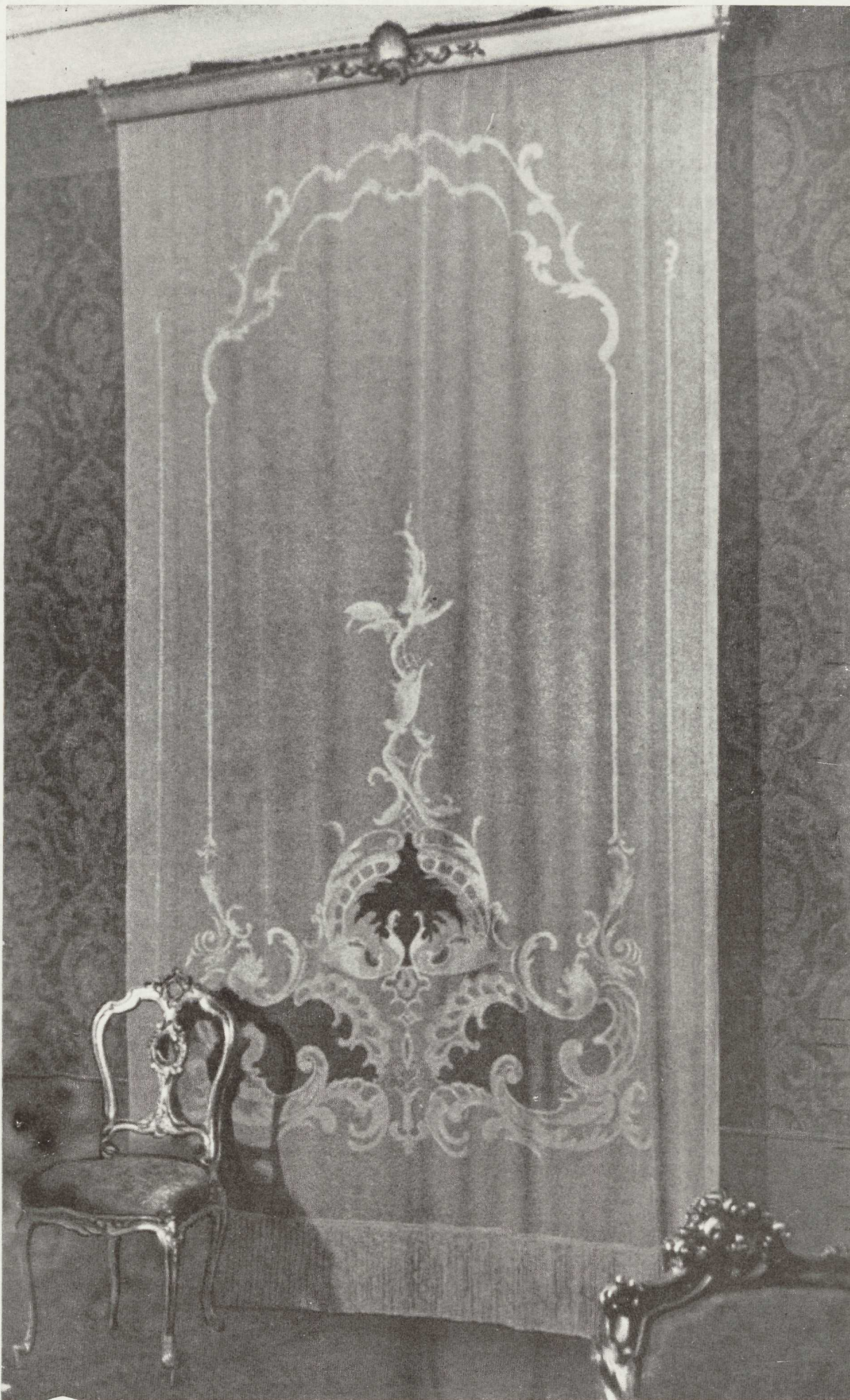
¹⁷ Vestlus A. Möldrooga 7. II 1980

¹⁸ ORKA F: 989 N: 1 Sü 1856

¹⁹ ORKA F: 989 N: 1 Sü 1853

²⁰ ORKA F: 989 Sü 1857 lk. 196

94. Rokokoostilis kardim, Aleksander Mõldroo kavand.



Rbl. 1.90

