

72/2

KUNST

1988



1987/88

KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI ALMANAHH

Tallinn. Kirjastus «Kunst»

Koostaja ja toimetaja Sirje Helme

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

Kaas ja graafiline kujundus: Ando Keskküla
Fotograafid: T. Grepp, M. Haavamägi, J. Klõšeiko, T. Kohv, H. Kukk, E. Kull, E. Kärmas, J. Rõõmus, T. Veermäe, T. Vernik.

Tagakaanel: Hando Mugasto. Tänaval. Grafiit. 1928.

Eesti NSV Kunstnike Liidu XVIII kongress	2
Vappu Vabar	
Teistmoodi noortekunst	6
Viktoras Liutkus	
Iroonia ja grotesk Baltimaade maalikunstis	10
Silver Vahtre	
Pintsli ja pliiatsi asemel	14
ACTA '87	18
Eha Komissarov	
Apoloogiline Jüri Okas	22
Ninel Ziterova	
Uue maailma loomine	26
Nelja maalija näitus Kunstihoones II	32
Kai Koppel: õhust, maast ja tulest	36
Janis Borgs	
Graffiti New Yorgi metroos	40
Jüri Hain	
Sürrealism soome moodi	44
Peter Timms, Robert Dessaix	
Austraalia kunst 1980. aastatel	50
Milvi Alas in memoriam	57
Mai Levin	
Joonistus läbi aegade	58

Kirjastus «Kunst», 200001, Tallinn, Lai 34, tel. 60-17-82. Kunstiline toimetaja J. Klõšeiko. Tehniline toimetaja E. Akkermann. Korrektor K. Lepajõe.

Laduda antud 1. 07. 88. Trükkida antud 15. 12. 88. Kriidipaber 60×90/8. Baltika 8 p. Kõrgtrükk. Trükipoognaid 8,0. Arvestuspoognaid 10,17. Trükiarv 3000. Tellimuse nr. 1894. Trükikoda «Ühiselu», Tallinn, 200001, Pikk t. 40/42.

ИБ 343

«Кунст» («Искусство») 72/2 1988. Альманах на эстонском языке. Оформление А. Кесккюла. Печатных листов 8,0. Заказ № 1894. Тираж 3000 экз. Типография «Юхисэлу», Таллин, 200001, ул. Пикк, 40/42. Издательство «Кунст», Таллин, 200001, ул. Лай, 34.

К 4803000000—018
М905(15)—88 2—88

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958.

© «Kunst» 1988.

Hind rbl. 2.—

1. Matle Grünberg, Signe Kivi. Isfe. Metall, puu, tekstiil. 1987.



EESTI NSV KUNSTNIKE LIIDU XVIII KONGRESS



2. Vaade kongressisaali.

16.—17. okt. 1987. a. toimus Tallinnas Eesti NSV Kunstnike Liidu XVIII kongress. Päevakorda oli kinnitatud viis punkti: juhatuse töö aruanne (E. Põldroos, J. Kangilaski, P. Kuutma ja M. Eller), revisjonikomisjoni töö aruanne (O. Vare), uue juhatuse, revisjonikomisjoni ja NSVL Kunstnike Liidu VII kongressi delegaatide valimine. Kongressile olid sõitnud NSVL KL juhatuse sekretär I. Obrossov ja külalised Läti, Leedu, Ukraina, Usbeki ja Valgevene NSV-st; osa võtsid EKP KK sekretär R. Ristlaan ja Eesti NSV Ministrite Nõukogu esimehe asetäitja I. Toome.

Avasõnad ütles Kunstnike Liidu vanim liige, kunstiteaduste doktor prof. V. Vaga.

* * *

KL juhatuse esimehe **Enn Põldroosi** aruandekõne («Kunstniku osa Eesti nüüdiskultuuris») keskendus ühiskonnaelu olulistele probleemidele, milles ka kunstnikud tahavad senisest enam kaasa rääkida. Ühiskondlik aktiivsus, millel veel eile oli kroonuliku tühiaskeldamise tähendusvarjund, on nüüd muutunud ühiskondlike muutuste reaalseks käivitusvedruks, tões kõneleja. Kunstnikud tõstasid noorsoo esteetilise kasvatus küsimuse — sihiks vaimsem ja kultuursem ühiskond; ettepanek võeti arvesse alternatiivse kooliprogrammi koostamisel. Uheskoos kogu loomingulise intelligentsiga, koordineerijaks vastloodud Loominguliste Liitude Kultuurinõukogu tahab ka Kunstnike Liit sekkuda nimelt neisse valusatesse probleemidesse, millest oleneb Eestimaa looduse ja rahva saatuse — need on fosforiidi kaevandamine ja demograafiline situatsioon; KL toetab Eesti NSV valitsuse resolutsioonide avaldusi kaevanduste rajamise seismapanekuks ja on valmis seda hoiakut toetama kõiki konstitutsioonilisi vahendeid rakendades, sest vastasjuhul võib meie maa ja rahva saatust ähvardada surmaoht. Teine tõsine probleem on rahva ja rahvuskultuuri saatuse pidurdamatu migratsiooni tingimustes: demograafilised vahekorrad on muutunud selliseks, et eestlasi ähvardab oht jääda etniliseks vähemuseks omal maal (mõnel pool Eestimaal on see juba toimunud). Migratsiooni pidurdamiseks on vaja majanduslikke mõjureid — loobumist ekstensiivarengust ja tööjõu sisseveost. Lahendusperspektiive tagab Eesti NSV üleviimine täielikule isemajandamisele. Kunstnike Liit toetab seda ettepanekut üksmeelselt.

Rahva identiteeti on läbi sajandite aidanud säilitada kinnipidamine oma kultuurist ja keelest. Kultuur ning eriline huvi selle vastu on väikerahvastele ka tänapäeva maailma rahvusvahelistes ja rahvastevahelistes tõmbetuultes kõige olulisemaks viisiks püsima jääda. Rahvuse ja rahvuskultuuri säilimine on lahutamatu seotud kõigi teiste ühiskonnas lahendust ootavate probleemidega — majanduse jaluleseadmise, looduskeskkonna kaitse, inimestevaheliste suhete ja töösuhete ümberkorraldamisega. Selleks on vaja peremehetunnet, tolle tunde lähteks on aga teadmine, et rahval on kodu ja et ta seda

ei kaota. Ainult oma rahva patriotismist saab võrsuda ka tõeline internatsionalism — need kaks mõistet on väärtused üksnes lahusel seoses.

Seejärel peatus E. Põldroos rahvuskultuuri omapäral: eestlasele endale paistab see küll mitmekesine, kuid väljastpoolt vaataja näeb eelkõige ühtsust ja mitte ainult sellist, mis kasvab etnograafiliste traditsioonide pinnal, vaid ühtseid tunnuseid, mis suures osas on formeerunud just kaasajal. On jooni, mis tulenevad ajaloost, loodusest ja rahvusiseloost — need aitavad siduda rahvast kollektiiviks, süvendavad vastutust kodupaiga, mineviku ja tuleviku ees. Kuid on ka jooned, mis tulenevad konkreetsest sotsiaalpoliitilisest elusituatsioonist — need seovad kõiki tänapäeva Nõukogude rahvaid. Kolmanda tunnustekompleksi määrab ajastu — ka eesti rahvas kuulub XX sajandi keerdkäikudes rabelevasse inimkonda. Rahvuslik taust, konkreetne sotsiaalne situatsioon ja üldnimlik XX sajand — need kolm komponenti vormivad kultuuri; kui ükski neist erodeeruks ja loovisikute vaateväljalt kaoks, kannataksid sellest nii kultuur kui ka rahvus. Seejuures suudab ainult omanäoline kultuur täita rahvaid lähendavat internatsionaalset missiooni, unifikseeritud kultuur loob vaid ühtsuse illusiooni. E. Põldroos avaldas veendumust, et eesti kunst on neid komponente endas harmooniliselt kandnud: jäänud omanäoliseks, lähtunud sotsiaalse tegelikkuse probleemidest, olnud piisavalt avatud mõjudele nii idast kui läänest.

Stagnatsiooniaeg tõi kaasa ideaalide kriisi, isiksuse erosiooni, vaimuse languse; poliitiliste ja majanduslike tegurite kõrval aitas seda süvendada kultuuri- ja hariduspoliitika ning ideoloogiatöö üldine suunitus. Milline on kunsti tegelik osa ja toime ühiskonnas, see peab alles selguma. Näiliselt, pseudosotsiaalselt elukajastust tuleb jõuda süvaseosteni, inimeksistentsi määravate fundamentaalväärtusteni, kunst peab looma võrdkujusid kontaktpunktile, mis seovad tänast inimest maailmaga, leidma alternatiivi, kui neis kontaktides midagi viltu on jooksnud. Oluline on praegu loovuse kui eluprintsiibi jaatamine, mõttekrampidest ja normatiivsusest vabastamine.

Nõukogude kunstis on mitmeid erisuunalisi traditsioone, praegu on valikute ja vaidluste aeg. Kuid õige on kuulutada end kõigi traditsioonide pärijaks, mitte piirduda ühe kitsa, dogmaatilisel tõlgendatud suunaga. E. Põldroos väitis: hindame oma kultuuripärandi mitmekesisust ja toetame seisukohta, et sotsialistlik realism on arenev kunstiprintsiip, mis eeldab mitmekesisust, erinevaid suundi ja otsinguid, kusjuures uusi nähtusi ei tohi mõõta vanade kriteeriumide järgi. Printsipiaalselt eitada tuleb üksnes antihumaansust ja vägivalda, tühja efekti ja näilist sügavmõttelisust.

Mis puutub uutisse, siis võib öelda: eesti kunstil on siin edumaa. On puudunud akadeemiline šabloon, kitsas temaatilisuse mõistmine, säilis üldine loominguline õhkkond (tunnusmärk on seegi, et ainsana liiduvabariikidest pole Eestis olnud pörandalust kunsti). Ent ajastu jättis ka oma jäljed — mõni ~~anne~~ ja suundumus jäi bar-



3. Kongressi vaheajal.



4. Vestlevad Inge Teder ja Voldemar Vaga.

jäärdele, valitsenud kaksikmoraal sundis konjunktuursetele lahendustele. Veel 1987. a. Moskva näitusel ei usaldatud näidata oma kunsti kogu tegelikku palet. Näitus oli edukas — küllap ka tänu soodsale ajahetkele —, kuid sellegipoolest tuleb arvestada, et perestroika käivitab varjatud arengupotentsiaalid ka mujal; kui eesti kunstnikud ei mobiliseeri kogu oma annet, võib edumaa käest libiseda.

Stagnatsiooniaeg tõi kaasa kunsti arengutempo aeglustumise — põhjuseks polnudki niivõrd väline surve, kuivõrd sisemiste arengustiimulite vähesus. Psühholoogiliselt häälestas seisakule aastaid kestnud n.-õ. ringkaitse olukord, kaitseseisund aga aitab hoida üksnes *status quo'd*, ei loo uuendusperspektiivi. Eriti mõjustas see kujutatavat kunsti, selles on toiminud küll süvenemine, kuid mitte uuenemine. Muidugi seostuvad uued ideed ja murrangud eelkõige noortega, ent just noori andeid lisandus vähe ja needki sulasid liiga rutiinselt senisesse kunstipilti. Tarbekunstis on seis olnud liikuvam, jõulist arengut on märgata sisekujunduses ja disainis. Kujutava kunsti hädade põhjusi võib otsida kunsthariidusest, kuid peapõhjus on sügavamal ja johtub ilmselt üldisest ühiskondlike ideaalide kriisist. Viimase aja märgid näitavad rõõmustavat nihet: noor põlvkond ja uued väärtused on võrsumas. Lootused seostuvad siingi ühiskondliku kliima tervenemisega, demokraatiseerumisega. E. Põldroos analüüsis meie ühiskonna vaimset potentsiaali kunstihuvi aspektist: tõeline e. näitusekunst pole siiski rahvale küllalt lähedane, maa-rahvas on sellest hoopis kaugel. Linnarahvast ca 10% on meie kunsti sotsiaalseks baasiks, süvahuviga publikut on ebaproportsionaalselt vähe. Kultuuritarbimine toimub mitmel tasandil ja seepärast ei tohi sõnu «eliit» ja «elitaartasand» tarvitada halvustavas tähenduses — just elitaartasand on kunstiprotsessis väga tähtis esteetilise nõudlikkuse tõstmisel. Senisest suuremat tähelepanu vajab noorte kunstihuvi ergutamine ja venekeelse publiku kaasamine meie rahvuskultuuri. Vähenenud on olnud mõlemapoolne kontakt vennasvabariikide kunstiga (põhjuseks ka rahalised võimalused ja vähene ekspositsioonipind). Lähimurret võib täheldada rahvusvahelises suhtluses: on olnud häid välisnäitusi, ka eesti kunst on jõudnud edukalt väljapoole — kahjuks veel mitte esinduspaikadesse. Peamiseks sihiks pidas kõneleja edaspidist prestiiži võitmist. Püsivamad suhted on kujunenud Soomega, Kieliga ja USA kommertsfirmadega. Peamine takistus seisneb aga tsentraliseerituses, pikaldases asjaajamises, otsustusõiguse puuduses. Rahvusvaheliseks kultuurisuhtluseks peavad vabariiklikud organid — Kunstnike Liit ja Kultuuriministeerium saama suuremad õigused.

Lõppsõnas tõstis E. Põldroos esile, et EKP Keskkomitee ja Eesti NSV Ministrite Nõukogu on asunud reaalset toetama kultuuriehitust: arenguvajadused on fikseeritud ja garanteeritud riiklikes dokumentides. Esiobjekt järjekorras on kunstigalerii. Pakilist lahendust ootavad «Arsi» müügivõrgu laiendamine, kunstikirjastuse trükibaas, ateljeed, Kunstifondi ümberkorraldusprotsess jmt. majandusküsimused.

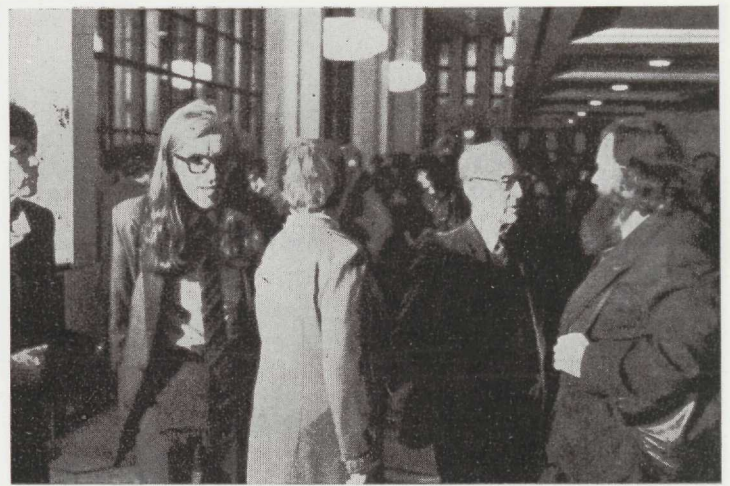
Kuivõrd olukord paraneb, KL töö demokraatiseerub — see oleneb iga liidu liikme aktiivsusest.

Kaasettekandjad J. Kangilaski, P. Kuutma ja M. Eller vaatlesid kongressidevahelist arengut kitsamalt ja konkreetsemalt erialade aspektist. Kujutatavat kunsti käsitles J. Kangilaski, kes nentis, et eesti kunsti üks põhijooni on olnud iseseisvate individuaalsuste rohkus, mistõttu on raske leida mingit ühisnimetajat või rühmitamisalust. Kõneleja vaatles eraldi maali, skulptuuri ja graafika seisun ning eri põlvkondade panust. Pikemalt analüüsis seegi ettekanne stagnatsiooninähtusi. Kunsti seisakust ja tema osa nõrgenemisest kultuuripildis räägitakse enamasti viidates 1960. aastate novaatorlusele ja sotsiaalsele aktiivsusele. J. Kangilaski leidis, et selline kõrvutamine pole õige: kuuekümnendail aitas loomingu sotsiaalset kaalu anda kunstipoliitiline foon — kunst võitles tollal oma esteetilise olemuse eest, spetsiifika tunnustamise nimel, uuenev kunst seostus XX kongressi vallandatud ühiskondliku vabanemise ja demokraatiseerumise püüetega, saades nii ühiskonna uuenemise sümboliks. Stagnatsiooniajal ei saanud kunst enam olla veenev uuenemise sümbol, sest ümbritsev maailm ei uuenenud; ka protestina stagneerumise vastu polnud ta eriti veenev. Stabiliseerumisele aitas omakorda kaasa rahvusvahelisel alanud avangardismikriis ja postmodernistlikud tendentsid. Liiatigi — kvaliteedi poolest on praegune kunst kuuekümnendate novaatorlusest märksa tugevam, hiline avangardism on andnud meil väga küpseid tulemusi. Vaieldav on seegi, kas muudatused ongi vajalikud, kui kunst on süvenev ja kõrge esteetilise kvaliteediga. Ka J. Kangilaski nentis, et viimased noortenäitused kuulutavad oodatud uuenemist. Ühiskonna uuenemist saavat aga kunst peegeldada ka teisel kui vormiuuenduslikul viisil: kas vormivabadust kooskõlla viies ühiskondliku vabaduse määraga, süžeesid aktiveerides või — parimal juhul — uut elutunnet väljendades nii sisus kui vormis.

Tarbekunst on kongressidevahelisel ajal olnud aktiivsemalt ühiskonna tähelepanu fookuses, leidis P. Kuutma. Lahus üldisest kunstiarengust ei saagi teda vaadelda, sest ajastumärgid avalduvad ka siin, olulisemaks pidas kõneleja dramaatilise kasvu tarbekunstis, mis väljendavad praeguse põlvkonna änge, konflikte, pingeid, vahekordi looduse, maa ja rahvaga. Järgnevalt tõstis P. Kuutma tunnustavalt esile kõigi erialade arengut ja paljusid viljakalt töötanud autoreid. Ta märkis, et impulsseandvalt toimiksid nn. teemanäitused, mis seoksid eri kunstialadel tegutsejaid, laiema kontaktid kunstimaailmaga (välisnäituste vahetus) ja muidugi avaramad materiaalsed võimalused. M. Eller käsitles kunstikriitika ja -teaduse olukorda. Nentinud, et meie kriitika on senisest avarapilgulisem, julgem ja laadidelt mitmekesisem, märkis temagi stagnatsiooniasjade pitsert. Pikki aastaid oli kriitika olulisim funktsioon kunsti kaitsmine võimalike rünnakute eest ja uute nähtuste õigustamine, kusjuures veel hiljuti oli keelatud nimetada suundumusi nende õigete nimedega. Tulemus on umbmäärasus, vähene teravus kriiti-



5. Kõneleb Sirje Helme.



6. Kongressi vaheajal. Esiplaanil Tõnis Vint, Villem Raam, Raul Meel.

kas ja teiselt poolt — aina kaitse, kiituse ja tunnustuse ootus kunstnikel. Kunstiajaloolastele pani kõneleja südamele — ei ole vaja oodata, nüüd on õige aeg ümber hinnata lähimineküü ja kogu senise rahvusliku kunsti käsitus. Murelikuks teeb kunstiajaloolaste ettevalmistus, võimalused pigem ahenevad kui paranevad (kunstiajaloo eriala seisund TRÜ-s, sund väitekirju kaitsta Moskvas, kunstiajaloolaste äärmiselt piiratud välisreiside võimalus). Kunstikriitikast rääkis veel S. Helme, kes leidis, et kuigi praegune kriitika on heal tasemel, ei ole kriitiku arvamusel kaalu, sest tegelikkuses ei sõltu temast miski. Kriitiku peaks palju rohkem ja otsustava sõnaõigusega kaasama kunstipoliitikasse; nagu kõigis kultuurmais, nii peaks meilgi olema näituse- (ja müügi)galeriid, mille tegelikku tööd korraldaksid kunstiekspertid. Samuti käsitles ta põhjuseid, miks on tekkinud kunstnike hulgas protest kriitikute kriitilisuse suhtes. Kunstinõukogude, ostukomisjonide ja žüriide tegevust kritiseeris revisjonietekandes O. Vare: liiga sageli otsustavad neis organeis ikka ühed ja samad inimesed, aga otsuste tegemisel peaksid saama kaasa rääkida kõigi kunstisuundumuste esindajad; ka on vaja enam avalikkust. J. Kangilaski nõustus, et komisjonide ja žüriide ühe-suunalisus on aidanud koguni kaasa kunsti stabiliseerumisele, kuid arvas, et senine praktika — otsustavad loominguks kõige aktiivsemad — on siiski kunstikvaliteedi kõige kindlam garantii. Häda on pigem selles, et kunstnike endi arvamus on liiga monopolne — eesti kunsti suunavad üksnes ametlikud ostud, puudub era- või organiseerunud finantseerija, s. t. metseenlus.

Paljudes ettekannetes ja sõnavõttudes oli kõne all kunsti, eriti tarbekunsti, materiaal-tehniline baas ja «Arsi» tegevus. Enamus kitsaskohti on ammused; klaasikoja puudumine, metallikunstnike fakistavad finants-juuriidilised eeskirjad, materjalide defitsiit ja halvenev kvaliteet, seejuures kallinemine, seadmest vananemine, teostajate-meistrite vähesus. Nenditi, et paranemist pole märgata, eneminini on kõik hädad süvenenud. Kahtluse alla seati (S. Raudvee, O. Vare jt.) «Arsi» uuendused, eriti seoses kommertslikuma suuna tugevdamispuuetega; kunstikombinaat peaks ka maksimaalset tulu taotledes pidama eelkõige silmas kunstikvaliteeti (uuele haruettevõttele «Ars-Juveel» heideti koguni ette senise hea renomee madaldamist). Materiaalsed probleemid — materjalid, teostajad, ressursid — on segavad interjööride kujundamisel; töövahendeid, -ruume ja kvaliteetseid materiaale napib ka maalijatel, skulptoreil ja graafikuil. Graafika eksperimentaalateljee on tänaseks vananenud, seal puuduvad seadmed praeguste populaarsete tehnikate (siiditrükk, autoofset) trükkimiseks. Trükibaasi puudumisest algavad ka KL kirjastuse «Kunst» mured, isemajandamisele üleminek ei tööta midagi paremat, sest trükibaaside diktaat suureneb siis veelgi. Nõutavat kasumit kindlustavad «Käsitööalbumid» ja tõlkebiograafiad, eesti kunstnike väiksetiraazilised monograafiad annavad kahjumit.

Ent suurim materiaalne ja moraalne võlg on kunstimuseumi puudumine. Praeguseks on olukord Kadrioru muuseumis muutunud

katastroofiliseks: tuletõrje nõudel on külastajate arv piiratud 50-ga, keelatud on kõik rahvarohked üritused, nõutakse fondide ülekoormuse likvideerimist, s. t. praegugi väheste näituseruumide sulgemist; loss nõuab kiiret kapitaalremonti, mis vältab aastaid. Muuseumi direktor I. Teder rõhutas oma kõnes: tänane kunst on juba homme pärand, seepärast sõltub muuseumist meie kunsti tulevik. Liiatigi — eesti nüüdiskunsti püsiekspositsiooni puudumine ähvardab katkestada rahvusliku kunsti traditsioonide järjepidevust, juba mitu nooremat kunstipõlvkonda on kasvanud ilma oma rahva kunstiarengut tundmata. I. Teder märkis, et vaatamata muuseumiehituse riiklikku plaani võtmisele kulub rahva omaalgatuslik abi ikkagi ära (Kultuurifondi keeldumine seda oma plaanidesse võtmast on missioonitundetu).

Teravamalt kui kunagi varem kõneldi XVIII kongressil väliskontaktidest, õigemini nende vähesusest ja üleliiduliselt liiga tsentraliseeritud juhtimispoliitikast. Reisimisvõimalusi on lubamatult vähe, ka ei ole spetsialiseeritudki turismigruppide marsruudid säärased, mis võimaldaksid kunstilist enesetäiendamist (J. Arrak, I. Paul jt.). Oleks aga normaalne, kui kunstnik võiks mõnes välismaa kunstikeskuses end aastateviisi täiendada. Ka värske rahvusvaheline kunstikirjandus on raskesti kättesaadav (S. Helme, A. Juske). Vähe jõuab meile välisnäitusi (takistuseks rahalised ressursid ja kitsas ekspositsioonipind), halvasti — liiga tsentraliseeritult, ülehooldatult ja iseseisvat otsustamisõigust eiravalt — on korraldatud meie kunsti välisnäitustest ja välismüük. Praegu ei tea kunstnikud isegi, kus nende töid on eksponeeritud, infot, mis esinejaile saadetakse, ei edastata, sageli muudetakse suvaliselt näitusekomplekte, jäetakse mõned tööd eksponeerimata, lahutatakse sarju ning seeriaid; ka hoitakse üleliidulises ekspositsionis teoseid lubamatuis tingimustes, tööde kaotsimine pole enam juhuse, vaid seaduspärane (R. Meel). Kõigi sõnavõtnute ühine seisukoht oli: eesti kunsti tutvustamine ja müük peab lähtuma Eestist, eesti kunstnikel endil peab olema täielik ja lõplik otsustamisõigus neis küsimustes.

Nõuti mitmete Eestis toimuvate, rahvusvahelise renomee omandanud näituste muutmist rahvusvahelisteks. Kõigil Balti mere äärsel mail peaks olema võimalus osa võtta Tallinna graafikatriennaalidest, niisamuti võiksid rahvusvahelised olla «Ruumi ja vormi» näitused, tarbekunstitriennaalid (E. Ootsing, T. Gans, P. Kuutma). J. Eilart tuletas kongressile meelde, et 1983. a. Tallinna deklaratsiooniga võeti vastu otsus korraldada siin iga kolme aasta tagant rahvusvaheline kunstinäitus «Loodus ja inimene». Osavõtusoovijaid on, aga näitusteni pole jõutud. Räägiti ka sellest, et skulptuur pole siiani üldse välisnäitustele pääsenud — takistab tehniline varustatus ja raha. Olulise kultuuriküsimusena tõstatati eesti emigrantlike kunstnike loominguks suhtumine — nende looming on meie kultuuri osa, seda tuleb tutvustada (J. Eilart, K. Kirme).

Veel räägiti kongressil kunstiharidusest ERKI-s (A. Mesikäpp) ja üldhariduskoolides (T. Lepiksaar), kunstielu liigest tsentraliseeru-



7. Saalis: Epp-Maria Kokamägi, Jaak Arro, Andres Tali, Signe Kivi.



8. Jüri Hain.

misest Tallinna, teiste linnade muutumisest kunstiperifeeriaks ning eriti Tartust kunstilinnana, mille positsioon on langenud (J. Eilart, L. Nagel), kunstipropagandast ning tööst noortega (I. Paul), kunstikaitses (K. Kirme).

Ent olulisemana kui kunagi varem kõlasid sel kongressil sotsiaalsed probleemid. Väga paljud sõnavõtjad rääkisid keskkonnast, kus me elame ja ohtudest, mis ähvardavad meie maad ning rahvast. Nõuti lõplikku ja kindlat tagatist valitsuselt, et Eestis ei hakataks ka pärast 2000. aastat kaevandama fosforiiti; et lõpetataks majanduse ekstensiivareng ja tööjõu sissevedu, mis ähvardab muuta eestlased etniliseks vähemuseks oma kodumaal. Need küsimused on proovikivi, millest oleneb rahva usaldus oma valitsuse vastu (J. Arrak, L. Nagel jt.). Ränka kriitikat pälvis ka lähem eluümbrus ja keskkond, eriti suurpaneelidest tüüpprojekteeritud heakorrastu- seta uuslinnad (I. Paul, L. Nagel, S. Kivi). Õeldi välja ka konstruktiivseid parandusettepanekuid eluümbruse kvaliteedi tõstmiseks. Väga palju oleneb rahasummade õigest jaotamisest, leidis S. Vahtre. Aga linnakujunduse ja agitatsiooni vahekord on valesti korraldatud — pole vaja ajutisi tähtpäevaloosungeid, papp-postamente ning pan- noosid, raha tuleks selle asemel eraldada linnakujundusele, visuaalsele infole, heakorrale, haljastusele. T. Gans märkis, et «Arsi» kujundustööde üldmahus on hakanud domineerima näitusekujundus (ikkagi ajutine nähtus), tagaplaanile on jäänud interjöörikuju- ndus (püsiv väärtus). Mõndagi keskkonnahäda aitaks leevendada disainerite sihipärasem rakendamine, kes tegelevad põhiliselt unikaaldisainiga, rahvatarbekaup aga ootab kujundajaid (M. Öunapu).

ENSV Kunstnike Liidu XVIII kongress võttis vastu otsuse, kus märgitakse, et demokraatia arengust sõltuvad ka kunstnike loomingulised unistused, et avardunud võimalused toovad kaasa suurema vastutuse. Eesti kunstnikkond toetab tingimusteta partei uuendus- kurssi ja pöördub valitsuse poole ettepanekuga kaaluda ENSV üle- viimist täielikule isemajandamisele, toetab valitsuse resoluu- tset hoiakut fosforiidiküsimuses. Need tähtsad probleemid jäägu avalikkuse kontrolli alla.

Kunstnike Liidu töö kongressidevahelisel ajal hinnati rahuldavaks. Nenditi kujutava kunsti arengutempo aeglustumist, vajadust mitme- kesistada näitusegevust, laiendada (ja avalikustada) žüriide ja ostukomisjonide koosseisu, soodustada lähedaste kunstikontseptsio- nidega rühmituste teket. Esmatähtsa ülesandena pandi kirja kunsti- museumi ehitamine, ehitus paluti võtta Ministrite Nõukogu eri- kontrolli alla ning taotleti, et Kultuurifond vahendaks selleks rahva materiaalselt toetust. Otsusesse võeti taotlus, et ENSV Kunstnike Liidul oleks õigus iseseisvateks väliskontaktideks, et Tallinna graa- fika- ja tarbekunstitriennaalid ning «Ruum ja vorm» muutuksid rahvusvahelisteks; et hakataks korraldama näitust «Loodus ja ini- mene» ja arendataks kontakte välismaal elavate eesti kunstnikega. Samuti võeti otsusesse punkt, mis nõuab suuremat tähelepanu Tartu kunstielule ja toetab seal ERKI filiaali loomist.

Otsuses pöördatakse Ministrite Nõukogu ja Plaanikomitee poole palvega leida võimalusi Kunstifondi tootmishoonete kiiremaks välja- ehitamiseks. Kunstifondi ja «Arsi» arendamisel nõutakse otsuses säärase töökorralduse loomist, mis arvestaks kunstiaset ja kunst- nike loominguvõimalusi; Kunstifondile tuleb tagada otseste kau- bandussidemete õigus välispartneritega, laiendada tuleb «Arsi» müü- givõrku. Parandada tuleb kunstnike varustamist loominguks vajalike materjalide ja seadmetega ning eelkõige ateljeedega. Kunstikriitika tase tunnistati kõrgeks ja toetati kriitiku õigust sõltumatutele ja printsiipiaalsetele otsustele; kriitikuile tuleb luua soodsamad tööti- gimused. Välja arendada tuleb Kunstifondi trükibaas.

Uue juhatuse kohuseks jääb ka ENSV Kunstnike Liidu uue põhikirja projekti väljatöötamine.

* * *

Uude juhatusse valiti 47 liiget: I. Agur, J. Arrak, J. Arro, M. Eller, M. Evalo, T. Gans, J. Hain, I. Hirv, E. Johannes, E. Jänes, M. Kana- saar, J. Kangilaski, S. Kasemaa, J. Kermik, A. Keskküla, M. Kuke, I. Laas, L. Lapin, T. Lepiksaar, I. Malin, M. Mikof, E. Okas, E. Oot- sing, T. Pallo, R. Prääts, K. Puustak, E. Põldroos, A. Raud, S. Raud- vee, A. Rimm, L. Rohlin, I.-E. Schneider, J. Soans, M. Summatavet, A. Tali, E. Tammepere, I. Teder, A. Tolts, I. Torn, P. Ulas, E.-A. Uus- talu, S. Vahtre, H. Valk, J. Vares, M. Varik, E. Väli, M. Öuna- puu.

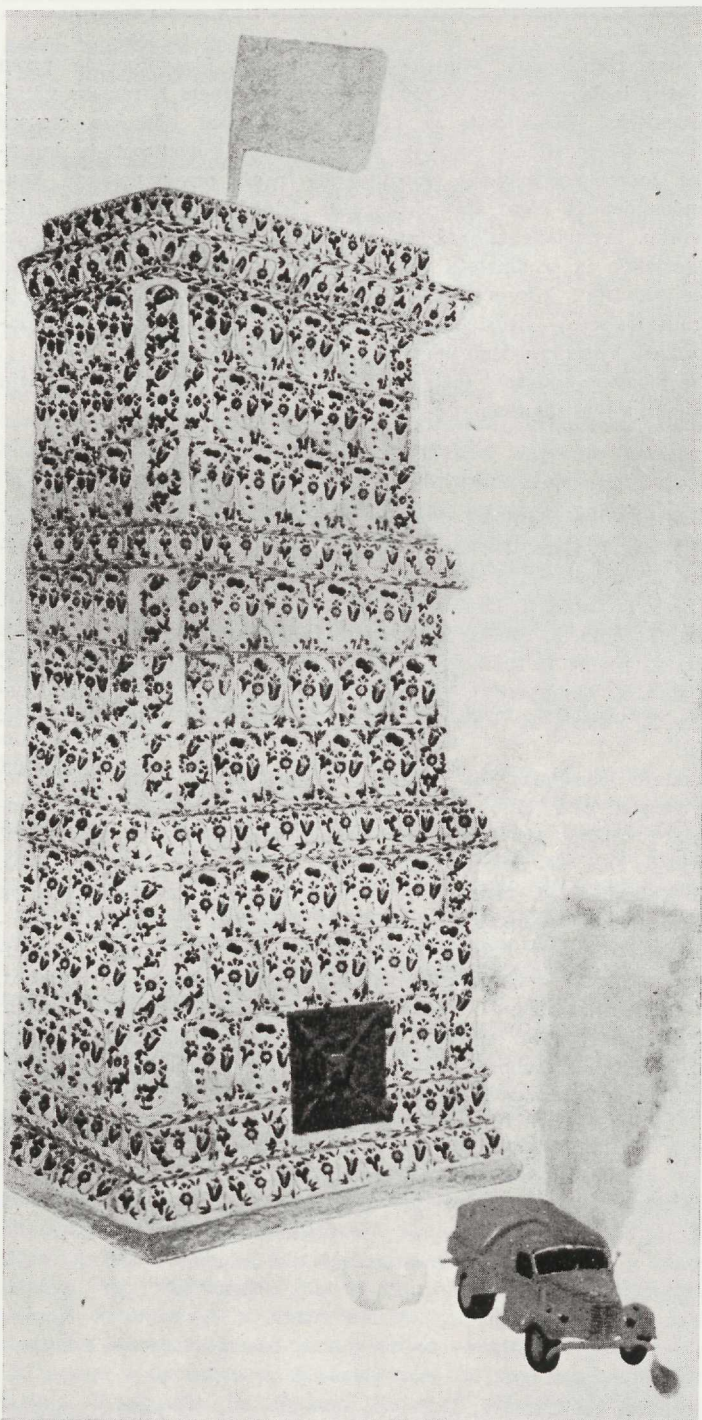
Juhatuses esimeheks sai taas E. Põldroos, sekretärideks A. Tolts, K. Puustak ja I. Hirv, ühiskondlikel alustel on sekretärid S. Raud- vee, J. Hain, M. Varik, A. Rimm, veel kuuluvad presiidiumi T. Pallo-Vaik, M. Evalo, E.-A. Uustalu, S. Vahtre, T. Gans, M. Eller, A. Keskküla, M. Summatavet, J. Kangilaski. Revisjonikomisjoni valiti O. Vare (esimees), M. Einer, E. Henning, K. Kaasik, J. Lem- ber, M. Levin, M. Maasik, J. Paberit, T. Riit ja E. Viies. Üleliidu- lisele kunstnike kongressile sõidavad delegaatidena E. Põldroos, E. Okas, O. Subbi, T. Pallo-Vaik, K. Puustak, H. Valk, I. Torn, M. Summatavet, M. Varik, J. Vares, S. Raudvee, M. Evalo, I. Hirv, T. Gans, B. Bernšteini, J. Kangilaski, J. Hain, M. Juhkam, A. Rimm, R. Mets, R. Prääts ja A. Keskküla.

MIRJAM PEIL

TEISTMOODI NOORTEKUNST

VAPPU VABAR

9. Raul Rajangu. Valgel õöl Kadrioru lossis.



Üksteisele järgnevate noortenäituste ahel on üks raskemalt kirjeldatavaid ja isemeelsemaid nähtusi kunstielus. See on loomulik ning õieti peaski lähtuma seisukohast: mida keerulisem ja seletamatam, seda lootustavam. Neid näitusi tuleks käsitada ennekõike kui tulevikukunsti ja kogu kultuuri veel avaldumata väärtuste ja ideaalide geneetilist koodi. Selle lahtimõtestamine ei ole üksnes delikaatne, vaid mitmes punktis võimatu ülesanne, mille proovimise vajalikkust ei saa sellegipoolest kahtluse alla seada. Loominguline noorus, kes ei ole vaimseis otsinguis läbinud veel veeranditki enda ees seisvast teest ja ei oma kolleegidega võrdselt tehnilisi kogemusi, isikupärast väljenduskeelt jpm., toetub mitmete «puudujääkide» (mis on ajalises mõtmes tegelikult edumaa küpse kunstnikkonna ees) korvamisel sageli suurel määral oma subjektiivsele tajule. Tulemus on vahel «kohmakas», vahel «huvitav» ja tihti peale autori enesegi jaoks sõnuseletamatu, rääkimata siis vaatajast, kes tunneb end eraldatuna mõistetamatuse vaheseinaga. Moodsaks võtteks on saanud sellise ekraani teadlik loomine erinevate, kasvõi näiliselt saamatute vahenditega looritamiseks nähtavat salapärase tagamaaga. Kuni see ei ole muutunud mänguks omaette, on ka nende tagamaade kompamine kriitikas vajalik.

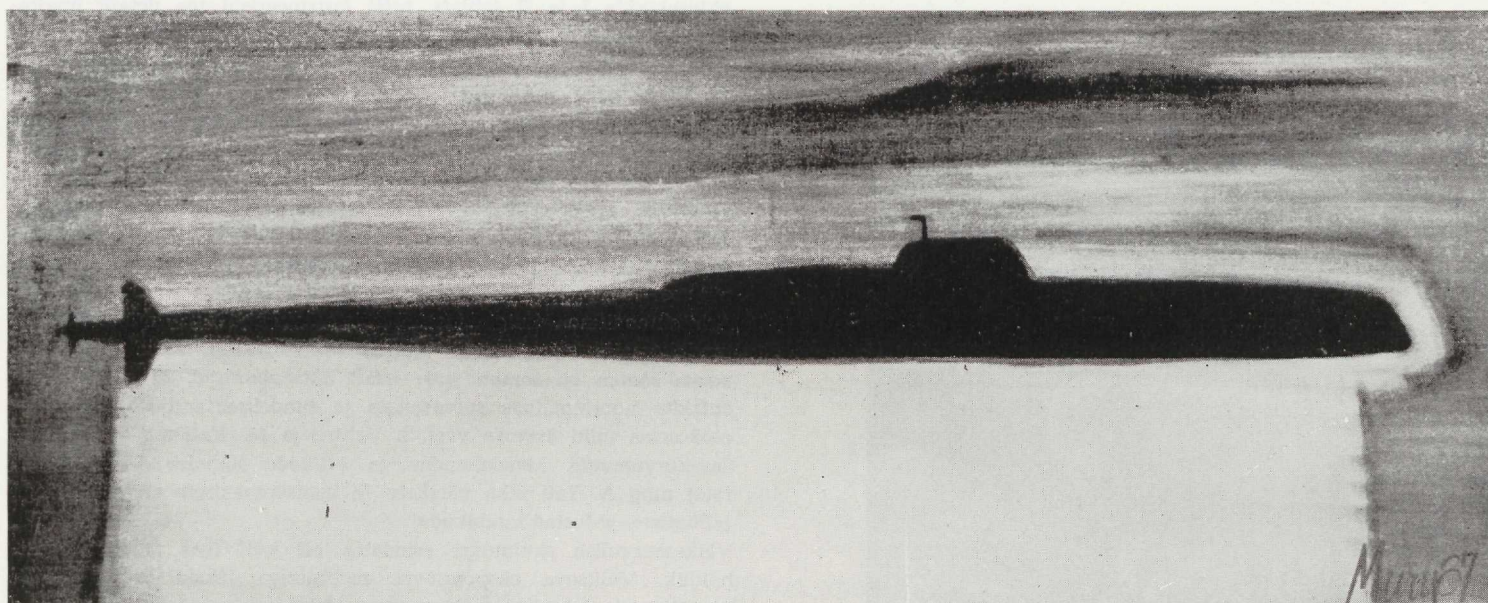
Meie noortenäitusel on saanud romantiline ajastu, mille ilminguid ei saa suruda jäikadesse kriteeriumidesse. Põlvkonn vahetus on teostunud. Polariseerumine toimub juba postmodernistliku noorsoo sisemistes ridades. Üks osa huvitub peamiselt moodsa kunsti euroopalikust klassikast, teine on radikaalne, eksperimenteeriv ja kasutab mitmeid sõjajärgsest Ameerikast pärinevaid võtteid. Näituse põhisuundumuste selline iseloomustus on muidugi tinglik, on ju neoekspressionismiski palju saksa ekspressionismist pärinevat, pealegi ei saa nüüdisajal ühestki uuest suundumusest kunstis rääkida geograafiliselt määratud piirkonniti. Domineerivam kahest ongi neoekspressionistlik meelsus, mis vajutab eelkõige maaliosakonnale oma ülekeeva väljendustahte, kohati isegi agressiivsuse pitseri. Neoekspressionismi ei saa mõõta kaugeltki ajaloolise ekspressionismi kriteeriumidega. Erinevusi nende vahel on välja toodud mitmesuguseid. Nimetagem mõned kõige üldisemad, millel on kokku puutepind ka eesti noore kunstiga. Ekspressionistlikus kunstis on maalija eneseväljenduse ajendiks, nagu teada, mingi kannatus või igatsus. Kaasajal näib selleks olevat pigem soov või koguni vajadus maalida. Teiseks märgitakse praegust ülimat keerulisust ja tehnilist täiuslikkust, mis võib sisulise külje varjugi jätta. Algne motiiv oleks justkui autori eraasi ja töösse kätkevad ekspressiivsus muutub väärtuseks omaette. Ja lõpuks, kui ekspressionistlik kunst toetub eelkõige hingelisele väljendusjõule, siis neoekspressionism peegeldab tunduvalt materiaalsemat eesmärgiseadmist: 1912. aastat meenutav värvikäsitlus ei tule mitte raevukast loomingulise väljendushoost, vaid sageli hoopis süstemaatilise pinnakatmisega, nagu kirjeldas 1950. aastate juhtiv kriitik Clement Greenberg.¹

Vihje omaaegse ameerika kunsti suurkujule ei ole juhuslik. Praeguse abstraktse ekspressionismi juured ongi neis popieelseis aastakümneis, mis olid selle voolu viljakaimaks ja mitmekülgseimaks õitseajaks. Sama võib öelda 1987. aasta noortenäituse küllaltki arvuka abstraktse osa kohta. Kõige paremini illustreerinuks seda väidet H. Põlluaasa kvietistlikud maalid. Tema mediteeriv sisseelamine koloriidi nüanssidesse jäi siiski erandlikuks, enamus lasi heliseda tugevatel puhastel värvitoonidel suures formaadis lõuendil. I. Saki «Pariisi metroo» mõjus avaakordina ilmekalt ja tähendusrikkalt. P. Pere ja T. Johannsoni hiigellõuendid moodustasid intensiivse laiguna maaliekspositsiooni tsentrumi. T. Johannsoni maalid ei olnud siiski favoriidile esitatavate nõudmiste kõrgusel, jäädes vaatamata karjuvale värvikooslusele visuaalselt tummaks. Eemal olid mõned väikeseformaadilised abstraktsed pildid igat liiki teiste hulka laiali pudenenud, eelkõige tahaks neist nimetada K. Kiige stiilseid «Kaks figuuri» I ja II, puhta punase, kollase ja süsimusta reljeefseid kombinatsioone, ning M. Valmeti dünaamilist kompositsiooni «Kujunev rütm» ja A. Parmasto «Merz 2», mis mõlemad konkreetse printsiibi vaatajani tõid.

Praeguses noortekunstis kriipsutatakse alla pea peale pööratud ilmapäsitlust, ohutunde väljendamist äärmusliku subjektiivsuse ja teravusega.² Kõik see oli kruvitud äärmuseni A. Keki maalides. Ka neoekspressionismi müütilisus³ saab meie tingimustes uue tähenduse.

Euroopas teatakse antiikmütoloogiat põhjalikult ja tunnetatakse seda mitmekihiliselt, meie praeguse humanitaarse hariduse tagasihoidliku kvaliteedi juures ei saa selle orgaanilisest mõistmisest aga rääkidagi. Müüdilebesel ajal tuleb süžeed ammutada kas hilisematest ehk üldtuntud pärimustest või siis need ise välja mõelda. A. Keki ja M. Kahu olid valinud müüti parodeeriva tee. Nende kõrval mõjusid end juba varem «Rühmana T» tutvustanud kunstnikud tõsisemalt. Kujundi tähendusrikkust rõhutas siin sugestiivne värvi- ja vormi-kontseptsioon. Temaatikas mängis oma osa 20. sajandi vägivald-müüt. Esines vihjeid teispoolsusele. Meenutagem siinkohal 1986. aasta noortenäitusega seoses märgitud meelelisuse ja (enese)huka-tuslikkuse jooni.⁴ R. Kurvitsa varasem tagasihoidud tonaalsus oli maad andnud salvavalt mürgistele värvidele. Nii tema kui mõtte-kaaslaste teosed leidsid avaras paviljonis vaatajaga pareminigi kon-takti, kui kuu aega varem aset leidnud grupinäitusel. «Poksiija tagasitulek» võinuks olla üks neist puhtsubjektiivselt ajendatud teos-

test, millel on tendents minetada oma algne tähendus ja muutuda peamiselt väljendusvõtete leidlikuks demonstratsiooninõueteks. Just sellisena annab ta liigagi palju võimalusi tõlgendavale fan-taasialennule kuni freudistliku sümbolika kasutamiseni. Pole tähtis, kas mingi osa oletatavaist seostest ka läbi loova kunstniku aju len-das ja kui, siis missuguses loogilises seoses — šokk on saavutatud ja mitte pealiskaudselt epateeriv, vaid kummalist ohutunnet sisen-dav, peaaegu isiklik jahmatus. U. Muru seevastu haarab ajastu probleeme laiemalt, ilma segavalt kitsa subjektiivse prismata. Rää-kigem ajaloolises tegelikkuses ikka korduvast müüditustamise müü-dist («Eilset pole olemas») või taas vägivaldast («Proovipihtimus»); mida me silmast silma näeme, on vaid ebamäärased märgid tege-likult toimuvast. Kurvitsa ja Muru avalikud ja salajased mõttekaas-lased väljendasid kõik midagi analoogilist, kuid mitte nii eredate ja ilmekate vahenditega. L. Mosolaise kompositsioonide problemaa-tika oli terav, selle vahendamine aga natüürmordilikult maaliline,



10. Urmu Muru. Proovipihtimus. Ohi. 1987.

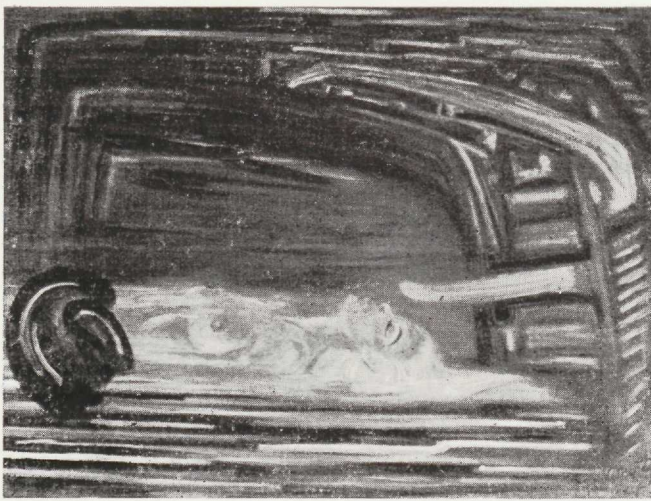
mis, kui ei tekitanud just tuntavat vastuolu, taandas sisu vahendi-tele, meisterlikult maalitud värelevalle kuldhõbedale. Huvitavaks leiuks osutus A. Luik, kelle uusekspressiivne vihjelisus ühildus mingil viisil rahvusliku kunsti maalikooliga («Järv»). S. Eher kujutab aina suurtel lõuendeil inimhingede kõledat tühjust. Nüüd on ta selle omal kombel ammendanud ja soovitada võib vaid värskemate prob-leemide otsimist. Teistest seisis oma kollaažiga eraldi R. Rajangu — naivist, kes kasutas popkunsti võtteid oma absoluutselt mittepopi-liku sõnumi vahendamiseks.

Kuigi graafikaosakond oli stilistiliselt kirevam, sai siingi ekspres-siivse osa piiritleda. Sellesse kuulusid E. Kase ilmekad, kuid natuke ehk liiga lihtsad ja üldtuntud kujutluspildid romantilistest tegelastest («Vamp», «Sfinks», linoollõiked), samuti S. Didõki tabavad šaržilikud prillikandjate portreed («Prillid» I—III, siiditrükk). M.-K. Ulas on otsiv ja julge natuur, ent tal on halb maitse. Väljaminek A. Wat-teau loodud žanritraditsioonile ei näidanud antud juhul muud kui rokokooomeistri ühekülgset mõistmist.

Ka looduslähedasem ehk öelda koguni, hedonistlik suund, mida 1980. aastate alguse nähtusena kirjeldati kui inimesekeskset⁵, rajab endale meie noores kunstis jätkuvalt teed. Sisuliselt ei ole see midagi muud kui eesti kunsti klassika kõige paremate traditsioonide edasiviimine nüüdisaegsete materiaalsete ja vaimsete vahenditega. Teemavalik on klassikaline: aktid, figuurid, maastikud; tegeldakse koloriidi- ja vormiprobleemide lahendamisega. Levinud võtteks on

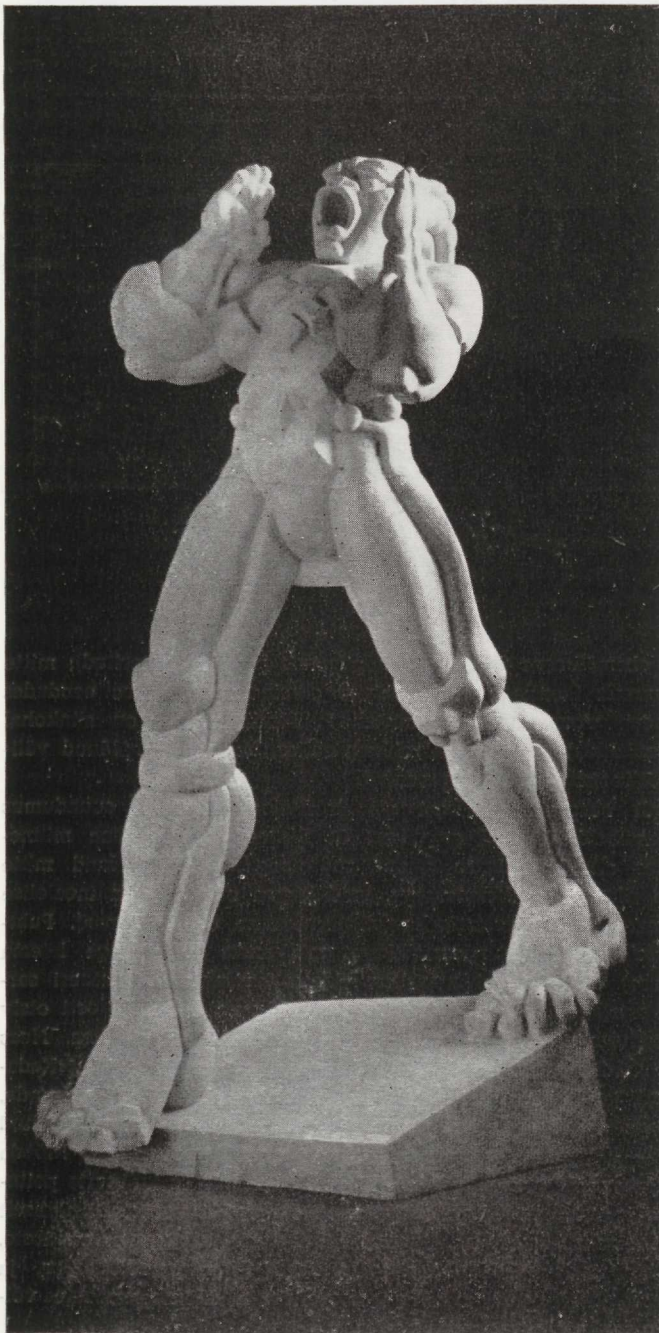
tahtlik ebamäärasus (tihti küll ebapiisavalt proportsioneeritud); mitte literatuurselt foonilooov, vaid detaile elimineeriv peamise eendudes kaugeneva visuaalse müra taustal. P. Mudisti mõju on siinkohal liigne märkida; küsimus on rohkem selles, kas too on jäänud väli-seks või loominguiliselt tõlgendatud.

Erinevalt ekspressionistlikust oli traditsioonilähedane suundumus maalil väheldasem kui graafikas. O. Büttner kasutas oma mitmekihilistes aktitõlgendustes samuti mütoloogilist tausta, kuid mitte sisulise rikastamise kavatsusega, vaid pigem otsekui oma meelelise lähenemise allakriipsutamiseks («Kullavihmana alla sadama»). Puht-maaliliselt oli kõige nüansirikkam (mis andis talle kõige laiemat kandvuse) «Plataan, mille ümber ei kasva viinapuu». Büttneri sar-naseid nautlejaid rohkem ei esinenud, valdavam oli identiteeti otsiv enesekeskus maalil (S. Protsin «Põgenev») ja ka graafikas. Heas mõttes traditsioonilised olid O. Kormašovi maastikumaalid («Kada-kas» jt.) ja T. Viirelaiu värvitundlikud pastellid («Punane põrand», «Põhjavesi»). Viimane tuli noortenäitusele, olles end juba näidanud sädeleva koloristina eelnenud grupinäitusel Raemuuseumis. Mõõda ei tohiks vaadata ka maalitehnilise võttestiku kõrges kultuuris peitu-vaist ohtudest, kui tahame säilitada meie kujutava kunsti üldiselt tihedat sisulist kandvust. Juhtigem seepärast niisuguste efektsete, kuid ajuvabade maalijate, nagu näiteks P. Simson-Rohusaar ja U. Veski, tähelepanu maalikunstis peituvate mitteformaalsete või-maluste rohkusele igas vormikeeles.



11. Raoul Kurvits. Poksija tagasitulek. Oli. 1987.

12. Kadri Metsik. Hüüdja. Kips. 1987.



Põhiliselt võib traditsionaalsuse graafikas kokku võtta feminiinsesse triosse: R. Laanemäe, A. Juurak, K. Järvila; viimase kõrvale võinuks asetada veel luuleillustratsioonidega episoodiliseks jäänud P. Smagari. R. Laanemäe sisekaemuslikkuse temaatika, selle järjekindlalt isikupärane mõtestamine on leidnud juba avarat kõlapinda (isegi mõjutanud eakaaslaste figuurikäsitlust: S. Protsini maal näitusel) ja õiglast tunnustust. Näituse kaugeim osavõtja oli K. Järvila, väikeste metsotintode autor, mis rajatud toredale kujundileiule või seiskunud ajahetkele («Uus põlvkond», «Pihid», «Pärast kontserti»).

Erinevaid suundumusi väljatoovas kujunduses oli omaette loož reserveeritud T. Vindi koolkonnale. Pildipinna organiseerimine millimeetrilise täpsusega, geomeetrisus, delikaatne värvikasutus jne. viib kõigi juures praeguseks välja alprintsiiibi (kasvõi *maitre*'i enese loomingus) vastandiks saanud keerukuse juurde (E. Kull, R. Johanson, M. Kivilo, R. Kurm). Vaatamata pretensioonile ei suutnud ükski tõusta kõrgemale geomeetriselise pitsi tasemest ja pakkuda välja tõeliselt kordumatu ornamentaalne leid. Kõige isikupärasem ja fantaasiarikkam oma «elevaldiluust tornis» on Maara Vint, kelle «Merekivid» I ja II (pliiats, tušš) fastsineerisid iga detaili huvitavusega. Samal ajal tekitasid I. Aru juvelirsete joonistuste usjad vormid assotsiatsiooni M. Taska aastate eest loodud graafikaga.

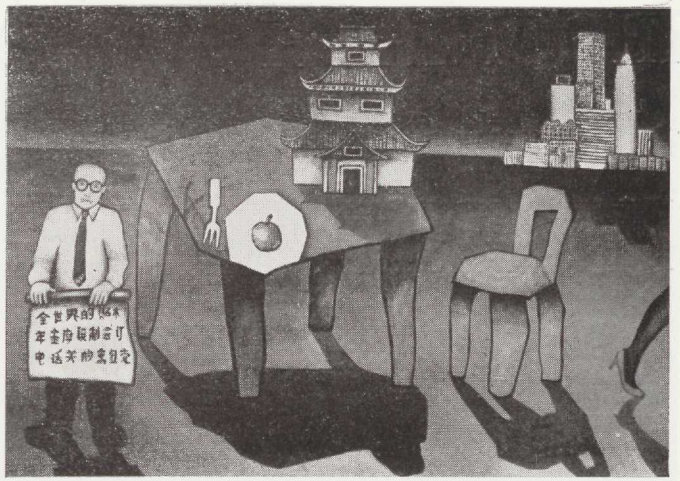
U. Mikk on kunstis küps isiksus, kes käib oma ekspressiivset teovõimsat teed. Andnud suurima panuse kõnealusele näitusele laia haardega kujundajana, ei puudunud ekspositsioonis siiski üks tema tuntud laadis guašš «Sport ja meelelahutus» IV, mille eendumine üldtaseme taustal tuletas teravalt meelde, et erinevalt mitmest teisest juhtivast noorest ei ole ta koostanud veel ühtki korralikku isiknäitust, kui ammune kohvikuväljapanek ja esinemine rühmanäitusel välja arvata.

Arhitektooniline, kuigi metafüüsiliste vahenditega mõtetegevuse tundlikumaile allhoovustele avatud M. Kurismaa, kelle kui küpse noore sõnum on samuti juba laialt aktsepteeritud, ei olnud ainus *outsider* noortenäituse spontaanses ja tundelises miljöö. Graafikaosakonnas tulid arvesse veel S. Vahtre ja M. Kaljuste oma kirjeldav-kõrvutavate linnalahendustega («Vaade linnale» I–V, kolor. foto) ning A. Tali ikka värskete ja kontseptuaalsete siiditrukkidega («Elupuu», «Mustad kuubikud»).

Väikesearvulise skulptuuri esindatus oli küll igas mõttes tagasihoidlik. Valitseva ekspressiivse meelsusega läksid julgelt kaasa M. Kadarik kõneka poolfiguuriga «Virumaa pietà» (kips, teras); samuti A. Maar («Must kihutaja», puu), J. Ojaver («Paene», pae-kivi) ja K. Metsik («Hüüdja», «Prof. H. Pennert», kips). Viimase groteskne inimkeha deformatsioon jäi kummatigi käsitamatuks ja mõjus lõpetamatuna. Ulejäänud skulptuuril puudusid sisulisel taotlused. Dekoratiivne otstarve oli T. Kirsipuu humoorikail ja A. Paberiti konstruktivistliku vormiga flirtival loomingul. I. Kruusamäe omalt poolt täiendas ühe plastmasskujuga kitsiosakonda, mille seegi kord noortenäituse perifeeriaist kokku saanuks panna.

Meie noores tarbekunstis seevastu on professionaalne baas ja sellega normaalingimustel kindlustatud koolitatud maitse olemas, kammitsedes kohati hoopis meie päevil üldiselt oodatavat mõttejulgest ja väljendusjõudu. Õnneks on üks haru, kangamaal, teistest seitsmenikoormasaabastega eemaldunud ja lasi nüüd võimsalt domineerides selleski paviljonis kogeda ajastu vabade kujundusvõtete uus-ekspressiivset vallandumist. Jälle tekkis paralleel 1950/1960. kümnendivahetusega, nähes värvide pillavat kirevust ja mustrite vabu abstraktsioone (L. Meister, L. Leškin, M. Roodla, A. Kõöp). Sama vaba, puhastunud suhe materjaliga iseloomustab veel keramika- ja osaliselt klaasiväljapanekut (I. Allik, P. Kändler, M. Õun, E. Koha). Ennekõike traditsiooniline (tarbekunsti utilitaarsuse mõttes, vormi- jt. eksperimentide piiramises liigagi hea maitsega) oli vaiba- ja nahakunstnike ettekujutus oma ülesannetest. Ebaühtlus oli suurim ehte juures. Loovat taset hoidsid siin kõrgel K. Mälgu ja H. Pruuli üheaegselt traditsioone respektseerivad ja ka vormikultuuri uuendavad taiesed.

Kokkuvõttes ei tarvitse arvustus, erinevalt mitmeist viimastest aastatest, jääda murelikuks, vaid võib julgustada äratundmiseni jõudnud kunstinoorust jätkama jalge alla võetud teed veel vaid kujuteldavate monumentide suunas, mille püstitamisse ta aga kindlalt usub.



13. Mai Kahu. Printsess Tšushu-La-La tuleb õuna söömast. Õli. 1987.

14. Anti Kekki. Mona probleem. Õli. 1987.



¹ Mats B. Taito tehdä taidetta. — ARS 83, Helsinki 1983, l. 39—40.

² Vertrauen schenken, Verantwortung wahrnehmen. — «Bildende Kunst», nr. 9, 1986, S. 390.

³ Vt. Tänapäeva kunst ja Kreeka maailm. — «Kunst» 69/1, 1987, l. 10—14.

⁴ Noortekunst '86. Vestlusing: S. Helme, E. Komissarov, T. Luuk, A. Juske, H. Liivrand. — «Sirp ja Vasar» nr. 4, 23. jaan. 1987.

⁵ S. Helme. Tõde ja nurjatus. — «Vikerkaar» nr. 1, 1986, l. 56.

IROONIA JA GROTESK BALTIMAASE MAALIKUNSTIS

VIKTORAS LIUTKUS

15. Aija Zarina. Vannituba. Õli. 1982. Osa maalist.



Analüüsidest Eesti, Läti ja Leedu 1970. aastate ja 1980. aastate esimese poole maalikunsti, võib väita, et vastupidiselt ühiskonnaelule ei ilmnenu selles erilisi stagnatsiooni tunnuseid. Suhteline tolerantsus takistas loomingu bürokraatlikku jagamist «ametlikuks» ja «mitteametlikuks», vähendas lõhet ateljeedesse peidetud ja näitusel eksponeeritava kunsti vahel. Erinevaid kunstiarusaamu, stiile, mõtte- ja väljenduslaade käsitleti (vähemalt Eestis ja Leedus) kunsti loomulike osadena.

Iroonia ja grotesk Balti liiduvabariikide maalikunsti osas just 1970.—1980. aastate eripäraks, kuigi nende juured ulatuvad juba sõjaeelsele kunsti. Muutunud on aga nimetatud kategooriate kujundiline iseloom ja vaimne sisu. Käesoleva artikli põhiprobleemiks on iroonia ja grotesk valitud esiteks seepärast, et need kehas- ja vaimsele kujul inimeste selliseid meeleolusid, mis üldkehtinud optimismi ja ühiskonna arengu jahmatamapanevate perspektiivide atmosfääris lihtsalt maha vaikiti, sest need kõnelesid vastupidisest — skepsisest, usaldamatusest, pilkest, tupikust. Teiseks on iroonia ja groteski ideelis-stilistilisi tunnuseid kujutavas kunstis seni vähe käsitletud.

Iroonia all mõistetakse tavaliselt varjatud teravmeelset pilget, kujutatava objekti loomuliku tähenduse või kuju tahtlikku muutmist, selle koomilist ilmet. Groteski sisu on laiem, hõlmates palju enam kui selle mõiste esialgne tähendus (15. sajandi lõpul nimetati Itaalias muuseumis niiviisi üht vanarooma ornamenditüüpi), milles pole välistatud ka koomika tunnused. Esimeses põhjalikumas käsitluses groteskist (J. Möser, Harlekin, oder Verteidigung des Groteske komischen. 1761) osutatakse sugulusele commedia dell'arte'ga. 20. sajandi tuntud teoreetikud on toonud esile groteski sisu erinevad tahud, selle tekke eeldused ja iseloomulikud jooned: a) grotesk tähistab seda, et «maailm on muutunud võõraks»; see pole surmahirm, vaid eluhirm; see tähistab maailmas õige orienteerumise, hingelise tasakaalu kaotust (W. Kayser); b) grotesk = kummaline, ekstsentriline, fantastiline, õudne, haiglaslik, makabristlik, gootilik jne., selles on ühendatud õudustekitav ja naljakas, groteski eeldused küpsevad «normi» ja «korra» atmosfääris (Le Byron Jennings); c) groteski olemuseks on püüd väljendada elu vasturääkivusi ja silmakirjalikkust (M. Bahtin). Groteskil on tihe seos absurdiga (orientatsiooni kaotanud maailm on absurdne); välja on kujunenud terve hulk nn. groteskseid sümboleid, märke ja figuure: kimäärid, demonid, maskid, skelett, elusa—elutu ühendamine, vastavad loomad, linnud, taimed. Tähtis on märkida, et oma olemuselt pole grotesk kunstilise võtte analoog, vahend radikaalseks satiiriksi, vaid mõtteviis, maailmavaateline orientatsioon, hingeseisund, mis tihti avab loomingu subjekti kompleksid (seetõttu pole iga fantaasia grotesk).

1970. aastatel ja 1980. aastate esimesel poolel jäid iroonia ja grotesk Baltimaade maalikunsti domineerinud tendentside varju. Kunst tervikuna justkui vältis tsivilisatsiooni (eelkõige linnatsivilisatsiooni) ja inimese vaimse enesetunde teravat vastandamist, ümbritsevat tegelikkust reprodutseeriti intiimses kammerlikus vormis. Usuti tehnilisse progressi ning inimese ja tehnika rahulikkusse kooskõlastamisse (E. Põldroos, J. Švažas, I. Piekuras). Isegi eesti «dokumentalistide» kaugeltki mitte oportunistlik keskkonnakäsitlus ei tähistanud pööret disharmonia, konflikti, võõrandumise suunas. Läti maalikunsti andsid tooni tugev retrospektiivsus, klassikast lähtuvad suunad ning suur annus dekoratiivsust. Sellisel taustal küpsevad iroonia ja grotesk kunstis (nii nagu eluski) eelkõige usaldamatusena kehtivate normide vastu, kahtlustena. Olmesüzeede iroonilist käsitlust, tõsise ja naljaka ühendamist peeti vaid kõrvaletõmbumise, huvitu pealtvaatamise tunnuseks, sisuliselt oli see aga tegelikkuse mitteautentse, illusoorse olemuse konfliktne väljendamine.

Võrreldes Eesti ja Lätiaga olid vähemalt stiililised eeldused iroonia ja groteski levikuks leedu maalikunsti tänu arenenud maalilisele ekspressiivsusele tugevamad. Omapärane osa selles oli leedu kunsti poolt armastatud folklooril — see andis impulsi mängulisusele, improvisatsioonile, hüperboliseerimisele, karnevallikkusele (L. Surgailis, J. Čeponis, osaliselt A. Gudaitis), s. t. juhtis loomingu rohkem rahvafantaasia suunas. Kuid sarnane käsitlus ei avanud veel teed valulikule eneseanalüüsile, absurdile, katastroofi eelaimusele. Selle tüüpiliseks näiteks 1960. aastatest — rahvaloomingust huvitumise kõrg-

perioodist — on S. Džiaukštase «Sõja ohvrid» (1969). Lõhkirebitud inimfiguur, kaotatud terviklus, võimetus vastu seista välisele hävitavale jõule — need on sotsiaalajaloolise groteski tunnused. Muuseas ongi inimfiguur saanud leedu maalikunsti peamiseks objektiks, mille kaudu väljendatakse groteskset maailmatunnetust (A. Gudaitise «Akrobaat», 1971; V. Antanavičiuse «Figuur», 1973; V. Kisarauskase «Suvi», 1975; R. Sližyse «Dirigent», 1983). Figuuri tõlgendus, selle deformatsioon ja pilkav suhtumine tegelaste askeldustesse on ilmne vastandus heroiseerimisele ja ehitajate, esmaavastajate, viisaastaku eesrindlaste teemaliste piltide kangelaste elurõõmsale enesekindlusele. Suures osas on taolised tegelased isksusetud, vihjates alltekstiga «meile kõigile», s. t. vaatajatele (sisu kriteeriumeid rõhutatakse seepärast, et mitte iga deformatsioon pole groteski tunnus; näiteks aafrika skulptuuri puhul). A. Šaltenise maalides, eriti autoportreedes («Autoportree», 1979) ja paljufiguurilistes kompositsioonides («Bussis», 1986) sünnib grotesk närvilisest eneseavamisest ja inimese ning keskkonna võõrdumusest. A. Šaltenise ja A. Kurase 1970. aastate algupoole looming oli esimeseks näiteks iroonilisest suhtumisest esemesse, banaalse ja salongliku paradoksaalsest vastandamisest (A. Kurase «Karjamaa, lehmad ja roosid», 1970).

Kõige eesmärgipärastatumat iroonia ja groteski suunda tähistab V. Antanavičiuse looming. Kriitik A. Andriuskevičius on määranud tabavalt tema kunsti dominandid: tragikoomiline alge, inimeste käitumise ja harjumuste naeruvääristamine ja samaaegne kaastunne inimsaatusle, fataalsus, pettus. Kunstnik pöördub tihti osadeks lahutatud figuuri poole, loob poolfantastilisi konstruktsioone, 20. sajandi monstumeid («Loom», 1968; triptühhon «Ekspansioon», 1968—1979), võtab appi mürgise iroonia («Pohmell», 1980) ja eneseiroonia («Autoportree», 1975). Ta on üks assamblaazitehnika liidritest Leedus (perioodiliselt on assamblaaziga tegelnud ka V. Kisarauskas, A. Kuras, M. Skudutis; 1977. aastal toimus Vilniuses esimene assamblaazi näitus), see pakkus soodsaid võimalusi 20. sajandi komöödia ja draama interpreteerimiseks, asumiseks esemete mitmetähenduslikule arranžeerimisele.

Uut astet iroonia ja groteski arengus tähistasid 1970. aastate lõpul ja 1980. aastate algul M. Skudutise, R. Sližyse, G. Natalevičiuse ja B. Gražyse maalid. Neisse ilmus vormi (ja kogu maailma) kaos (osaliselt ka V. Antanavičiuse ja A. Šaltenise loomingus), ebardlikkus, košmaarne unenäolisus, elusa—elutu pöörane kooslus, hingeline ummik (G. Natalevičiuse «Inimene-orkester», 1981; B. Gražyse «Pooldumine» ja «Viinerisõjad», 1983). Kui varem mahtusid iroonia ja grotesk veel tüüpiliselt ekspressionistlike tunnuste ideeliskujundilistesse raamidesse, siis nüüd täienesid need sürrealistlike elementidega. Paljudes M. Skudutise autoportreedes näeme lõputult traagilist hingeseisundit, korduv suletud silmade motiiv («Sünnipäev», «Autoportree», mõlemad 1981) annab tunnistust süüvimisest «mina» saladustesse. M. Skudutise autoportreed on täiesti erandlik nähtus leedu maalikunsti, ere näide baudelaire'likust irooniast, kus ironiseerija on ühtaegu nii preestri kui ka ohvri rollis. Mõttekonstruktsioonide osas sarnaneb eelnimetatute loominguga R. Sližyse kunst, kuid tema maalide kujundikeel esindab iroonia ja groteski teist suunda põhirõhuga tegelaste, miljöö ja tegevuse (rongkäigu- ja tantsustseenid jne.) rõhutatult parodeerival käsitlusel.

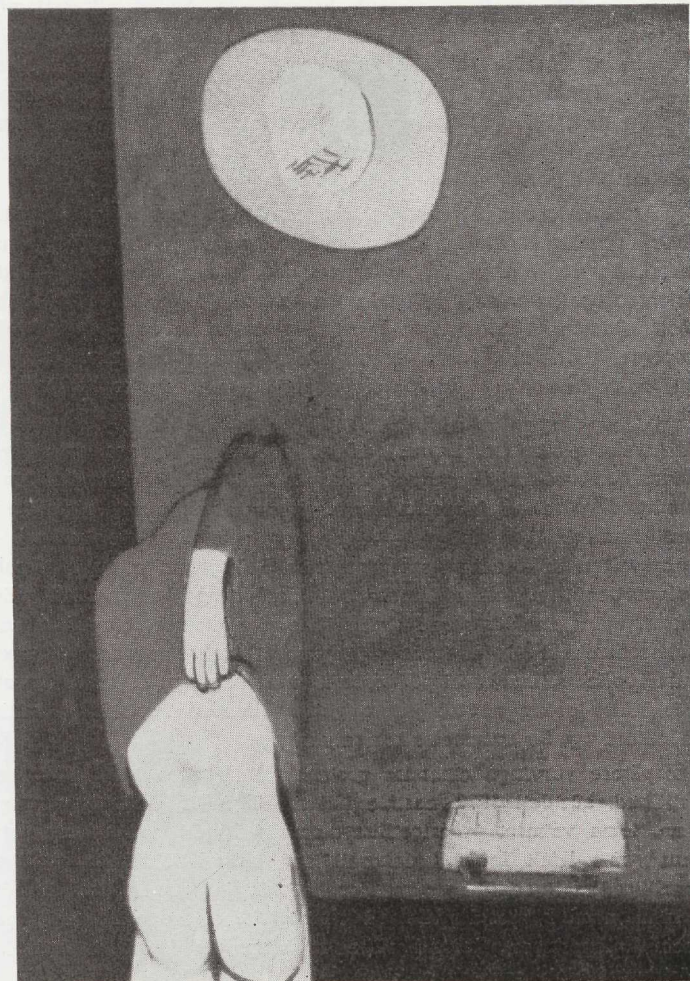
Leedu maalikunsti on iroonia ja grotesk olemuselt romantilised, suunatud sissepoole, loomingu subjekti eneseavamisele (või eneselammutamisele). Peaaegu kõik ülalnimetatud kunstnikud esitavad iroonia objektina iseennast. Maailma kujutatakse mõistusele allumatu kaose, pealetungiva ähvardava jõu, orientatsiooni kaotanud «absurditeatrina». Sama suuna tõlgendus graafikas jäi mõõdukamaks (M. Vilutis, V. Jurkūnas, E. Juchnevičius).

Iroonia ja groteski iseloomustamiseks eesti maalikunsti sobib mõneti eesti 1970.—1980. aastate proosa (A. Valton, A. Beekman, V. Vahing, M. Unt) eripära: väljamõeldis, paradoksaalsed vastandused, absurdid, absurdid, absurdid ja tegelaste analoogne käitumine, objektide mitmetähenduslik käsitlus. Peamine on see, et loomingu subjekt jälgib kõike justkui kõrvalt, ta on «dirigent». Kui leedu maalikunsti on autor enesehävituse ohver, siis eesti kunsti on ta teiste ohvrite jälgija, koomiliste situatsioonide organisaator. Fantasia ei omanda siin selliseid košmaarseid, õudusttekitavaid kon-



16. Vladislav Antanavičius. Palav päev. Värv, puit, kollaaž. 1980.

17. Helena Heinrichsone. Akna juures. (Viimane autobuss). Oli. 1980.



tuure kui leedu kunstnikel. I. Malini teravmeelsus ja luul, mis väljendub fantastiliste agregaatide konstrueerimises («Lõbus agregaat», 1977; «Valge torn», 1979) pole skepsis, pettumus, pigem lõbus paroodia. Kuid tähele tuleb panna ka muud: banaalne objekt (ese), mis sai 1970. aastatel kujutava kunsti levinud motiiviks, omandas eesti kunstis vastupidise tähenduse kui leedu kunstis, arenedes reebuse, allegooria, paroodia, mitte aga avatuse ja vormi kaotiseerimise liini mööda (A. Keskküla «Natüürmort XI», 1979). Lisaks sellele, pole banaalne ese paljudel eesti maalidel enam sugugi banaalne ja igapäevane, vaid omandab vastanduste ja kombinatsioonide kaudu varjatud mõtte. Aine parodeerival käsitlusel eesti maalikunstis on peale proosa veel üks paralleel — popkunst eesti skulptuuris, milles, nagu märgib T. Pikamäe¹, avalduvad samuti iroonia ja atraktiivsuse jooned.

Groteski heaks näiteks on J. Arraku maalid ja graafika. Eesti kaas-aegsest kujutavast kunstist on raske leida teist analoogset nähtust, milles kehastuksid sama järjekindlalt groteski ülalnimetatud tunnused, selle sümboolika, tüüpilised süžeed, stseenid jne. (näide tugineb J. Arraku Vilniuse triennaalidel eksponeeritud töödele, aga ka tema maalide reproduktsioonidele erinevates väljaannetes). Milles peitub J. Arraku groteski eripära?

Sotsiaalselt teravuselt on see paljuski lähedane groteskile leedu maalikunstis, kuid J. Arraku kujundikeel on erinev. Allegooria, pahupidipööratud maailm ja piltidel toimuv muinasjutulis-fantastiline miljöö eraldab kujutatava kaasajast justkui mitme sajandi võrra. Võib oletada, et palagan, tsirkus, laat, imelikud esemed ja tegelaste kummaline käitumine («Tsirkus», 1977; «Inimesed ja esemed», 1985), tornid ja hambulised kindlusemüürid on teadlikult konstrueeritud keskkond meie kaasaja «madaldunud» teadvuse väljendamiseks. Keskaegsele naerukultuurile viitab kasvõi selline olemuselt koomiline tunnus, millest räägib A. Gurevitš², käsitledes kirikutekstide paradoksaalsust: nende eesmärgiks on avada tee tõe juurde, kutsuda üles patukahetsusele, hingelisele lihtsusele jne. Kuid moraalil kõrgendatud nõudeid tuleb täita patusel maal, inimesi jälitavad egoistlikud madalad huvid, sakraalne ja ilmalik põimuvad ning — tõsine õpetlik manitsus muutub koomiliseks. Sellist allteksti võib märgata J. Arraku maalidel «Arutlus looduskaitse teemal» (1977), «Kuulavad maskid» (1979), «Muusik» (1980), kuigi samas ironiseeritakse loomulikult ka nende üle, kes «räägivad» tõtt, «juhatavad» teistele töid. Selle kõrval on aga teostes ka palju sügavam, ironiseeritavate tegelaste kurba fatalismi humaniseeriv mõttetasand: inimestelt pole võetud võimalust tõe otsida.

J. Arraku loomingu muutumatuks motiiviks on ajaga tüüpilise ilme omandanud mask. Mask, maskitaoline tüüp on vihje silmakirjalikkusele, olulise mittemõistmisele, mask muudab loomulikku orientatsiooni, kohutab (groteski makabristlik figuur), hävitab rahu, toob hädaohu. Mõnikord on tegemist loomamaskiga («Hunt kuldse kepiga», 1983), mis lähendab groteski müütiloovatele algetele, märgib seost folkloori ja uskumustega (kõige ohtlikumaks kiskjaks on eestlastele hunt).

J. Arraku groteski erijooneks, võrreldes leedu näidetega, on suurem annus sümboolikat, allegooriat, ülekantud mõtteid. Puuduvad hävingu tunnused, piltide «absurditeater» ei kaota struktuurset organiseeritust. Kunstnik jääb kõiges — eesti groteski tüüpiline tunnus! — karnevali ja müsteeriumi arranžeerijaks. Pole juhus, et ka J. Arraku autoportreed, võrreldes näiteks M. Skudutisega, on kantud mõistusest, autor analüüsib end ilma välise pingestatuse, hingeliste konvulsioonideta. Näib, et iroonia ja groteski taolist suunda võib seostada voltaire'liku tüübiga. Iroonia uusi ilminguid eesti kunstis (M. Küti looming) võib suures osas ühendada sotsiaalse satiiri, mõnikord aga ka avameelse karikatuuriga.

Omapärase värvingu omandas grotesk läti kunstis. Nagu märgivad kriitikud, käsitleti 1970. aastate läti maalikunstis «inimese sisemaailma, tema vaimset ja esteetilist olemust» kindla sotsiaalse väärtusena³, mis laialt levinud dekorativismi taustal leidis ka vastavad maalilised väljundid. Seepärast on iroonia ja grotesk seal mõõdukamad: need küpsesid põhiliselt olmežanris, ei arenenud eriti portrees (autoportrees), levisid vähe natüürmordis (esemete iroonilist käsitlust leidub osaliselt vaid O. Abolsi loomingus). Mõneti kom-

penseerib seda grotesk graafikas ja plakatikunstis (J. Dimiters, J. Putrams, K. Šmelkov).

Läti 1970. aastate maalikunsti üldises kontekstis esindavad iroonia ja groteski omapäraselt suunda eelkõige vanema põlvkonna kunstniku A. Bauškenieksi (sünd. 1910) tööd. Seda suunda on nimetatud fantastiliseks realismiks⁴, mille raamidesse mahub nii noorte löökehituste romantilise teema paroodia («Žanr», 1972), terav olmesatiir («Hambad», 1978) ning lõpuks ka ümbritseva tagasihoidmatu ümber-töötlus, brueghelliku maailma loomine («Jõgi», 1975—1980). Tähtis koht tema maalides on süžeelisel intriigil (täpsemalt paljusüžeelisel tegevusel), puudub selgelt eristatav peategelane. A. Bauškenieksi groteski võib nimetada pigem «naljakaks», «ekstsentriliseks», «maskeraadlikuks», mis ammutab mõnikord motiive ka folkloorist («Vastlad», 1971).

H. Heinrichsone ja F. Kirke töödes (H. Heinrichsone «Akna all (viimane buss)», 1984; «Sinine vaasike», 1987; F. Kirke «Grotesk-sed maskid», 1979 on iroonia objektiks tavaliselt mõni olmemotiiv, tegelaste käitumine või harjumused. Neis väljendub selgelt läti noorele maalijate põlvkonnale iseloomulik kujundi dekoratiivne tasapinnaline ülesehitus, H. Heinrichsone puhul aga ka kalduvus joonise lihtsustamisele, eskiisilikusele. Viimaste töödega on järsu pöörde samas suunas teinud ka üks eredamaid groteski esindajaid läti maalikunstis A. Zariņa. Jäädes tervikuna olmelisuse, igapäevaelu stseenide tasandile, annab kunstnik neile siiski teravalt kriitilise kõlajõu, jämedate kontuuridega piiratud värvipinnad ei mõju ilutseva klantsina. Viimaste tööde («Carmenid», diptühhon «Paar», mõlemad 1986) maaleekes on tunda *uute metsikute* käekirja; ta kujutab tegelaste emotsionaalset stressi, närvienergia võnkeid, šokeerib ebaloogilisuse ja mitmete žanriliste, kompositsiooniliste jne. konventsioonide või piirangute lõhkumisega. Näib, et just nende omaduste tõttu ei «mahu» A. Zariņa kunst läti maalikunsti üldisesse voolu, olulistel näitustel seda ei eksponeerita (1987. a. kevadel Riias toimunud läti maalikunsti valikul VII Vilniuse triennaalile jäeti tema tööd kõrvale).

Iroonia ja grotesk töid eesti, läti ja leedu maalikunsti palju sisuliselt väärtuslikke jooni, laiendasid tegelikkuse kujundliku kehastamise piire. Kõigis kolmes rahvuslikus maalikoolkonnas formeerusid groteski spetsiifilised jooned, kuid ilmesid ka vastastikused tüpoloogilised seosed, maailmavaatelise orientatsiooni lähedus. Iroonia ja grotesk vastandus paljude 1970.—1980. aastate maalide liigsele optimismile, pompoossusele, ametlikule hingerahule. Sellest aspektist peegeldavad nad K. Marxi mõtet: «Ajalugu toimib põhjalikult ja läbib vananenud eluvormi hauda kandes palju faase. Maailmaajaloolise vormi viimane faas on komöödia. [...] Miks on ajaloo käik selline? See on vajalik selleks, et inimkond jätkaks lõbusalt hüvasti oma minevikuga.»⁵

Tõlkinud Tõnu Tammets

¹ Т. Пикамяэ. 80-ые годы в искусстве и искусствознании Эстонской ССР, Литовской ССР, Латвийской ССР. Тезисы конференций. Рига, 1987, lk. 11.

² А. Я. Гуревич. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981, lk. 283—284.

³ Latviešu padomju glezniecība. Rīga, 1985, lk. 287.

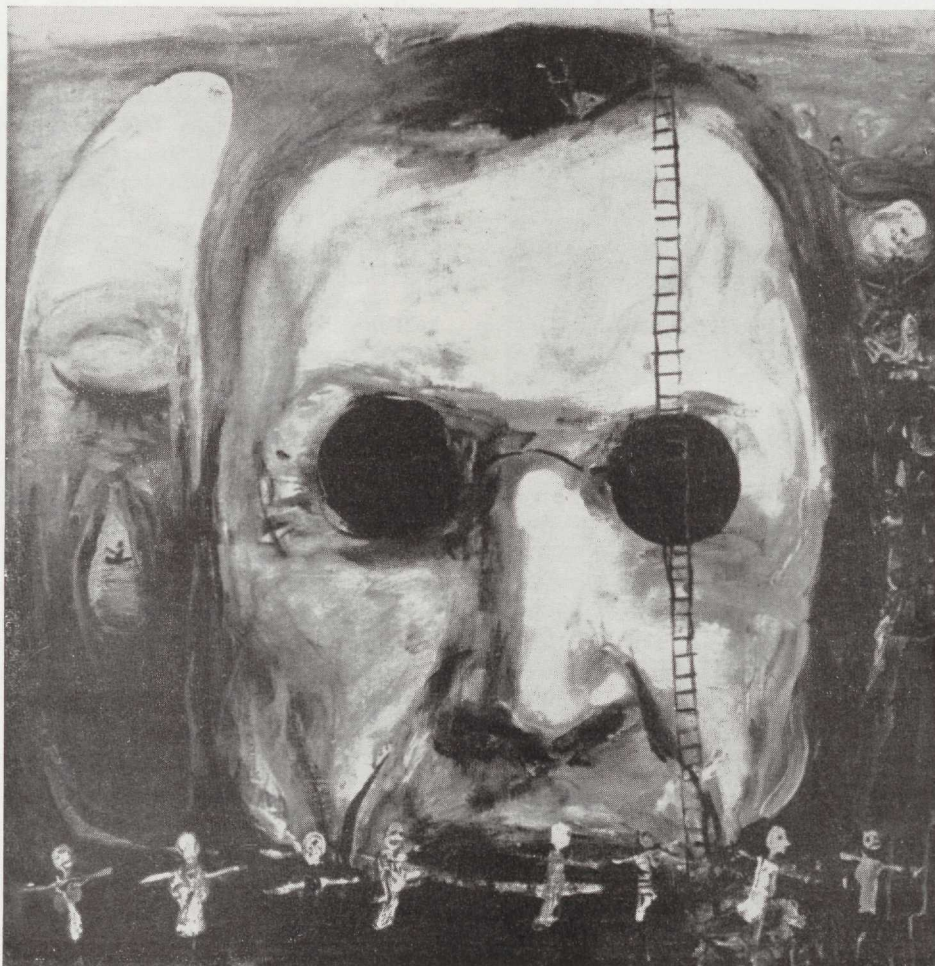
⁴ А. Баушкениекс. Gleznu izstādes katalogs. Rīga, 1975, lk. 3.

⁵ К. Маркс. К критике гегелевской философии права. Введение. — К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, т. I. М., 1955, lk. 418.



18. Boris Gražys. Jaotus. Ēli. 1983.

19. Miroslav Skudutis. Autoportree. Ēli. 1982.



PINTSLI JA PLIIATSI ASEMEL

SILVER VAHTRE



20. Fotolavastus plakatile. Autorite grupp A. Ermel, R. Huimerind, S. Vahtre, J. Kass. Foto T. Vernik. 1986.

Igal ajal on algus, keskpaik ja ots. Elunähtuste üha sündiv ja surev kalaparv ujub ajajões. Mõned kargavad teiste röömuks vahel üles, vaatavad ette ja taha, plarstatavad tagasi ja uurivad ka (jäämäe) veealust osa. Mõni satub kuivale, teine takerdub mutta. Suuremaid ja tugevamaid saadavad lootskalad, kaardistavad maastikku, kauplevad teabega, valivad. Neid nimetatakse kriitikuteks.

Eesti plakatist, iseäranis selle fotolavastuslikust osast on seoses näitustega kirjutatud küllaltki palju ja heasoovlikult. Pole puudunud ka mure lavastusliku võtmetechnika kiirest ammendumisest, nivelleerumisohust, plakatispetsiifika eiramisest ja muust. Huvitaval kombel pole aga seni keegi arvanud, et reklaam-informatiivne väljund võiks olla jäämäe veepealne osa, mis sügavamal on seotud nii mineviku kui tänapäeva kunstielu tahkudega. Isegi teravapilguline L. Lapin ei märka, et lavastuse kasutamine plakatiloomes pole ainuüksi välja kasvanud välismaiste eeskujude (popkunsti) kopeerimisest, vaid 60-ndate aastate koduse avangardi, happeningide praktiline arendus (vt. «Kunst» '86 nr. 1. «Startinud kuuekümnendatel»). Rõõmustav, kui keegi Eestis on üheaegne või varasemgi mujal toimuvatest kunstinihetest, kuid samuti on hea, kui ei alustata tühjalt kohalt. Võib-olla on omaaegne happening-performance'i kogemuse oletuslik rakendus meie praeguses kommertsplakatis vana tuttav lugu avangardi suubumisest massikunsti, pingestatud mõttekärestiku lahje-

nemine aeglaseks deltaks, kuid tasub ka optimistina uskuda, et iga lõpp on uue algus. Kasulikult nostalgitsemine on alternatiivi aaimine. Tegijate enesetunnet turgutab kõige paremini nende erakordsuse ja uuduse märkimine, võrdlus prestiižikamate paikadega, tarbija kultuuriturvalisuse seisukohalt pole vähem oluline side möödanikuga. (Kui meenutame E. Okase erootilisi krokiisid, siis pole M. K. Ulase «Fete galante» 1987. a. noortenäitusel enam nii šokeeriv).

Lavastuse kui töövahendi kasutamine eesti kujutavas kunstis on pidevalt arenenud, selle realiseerimise vahendina on plakat osutunud üheks elujõulisemaks. (Meenutagem retronäitust «Fotolik motiiv Eesti kunstis»). Plakati mitte-elitaarne seisund, laiatarbeline võimaldab ühelt poolt mängu «väljaspool suurt kunsti» ning teiselt poolt soodustab uue reaalsuse loomist konventsionaalsetest elementidest, tuttavate esemete ilmumist vaba assotsiatiivsuse voogudes — s. t. sürrealistlikku meetodit. Kuivõrd eesmärgiks on siiski fikseering, suunab see fotolavastuse kindla sihi saavutamisele. Happening-mängu ja performance-etenduse kohal kõrgub hetke jäädvustamise sundus. Ometigi ei vähenda see fotoaparaadi säritusajale taandatud kontsentraat eelneva tegevuse iseväärtust. Täpsemalt öeldes — ilma selleta ei olekski midagi jäädvustada. Fotolavastuslikuks loominguks ei piisa ka klassikalisel happeningil põhinevast mäng-etendusest, mida üles klõpsutatakse. Fotolavastus on tulemusrikas materjali eesmärgi-kindlal valikul ja kasutamisel. Näiteks on professionaalsete näitlejate rakendamine raske, kuid mitte nende vähese improviseerimisvõime tõttu nagu happeningi puhul, vaid seetõttu, et näitlejaoskuste hulka kuulub instrumendina aeg, mille peatamiseks neid koolitatud pole. Muuseas ei ole ka teatrilavastajad ja -kunstnikud tulemusrikkad oma tükidele reklaami komponeerimisel. Järelikult on fotolavastuse autor sunnitud olema asjatundja etendustel, mida ta ise lavastab, valima vastava andega näitlejad-modellid, kujundama lava ja kostüümid, looma hädatarviliku mängulis-improviseerimise õhustiku ning saavutama mõne tunni jooksul vajaliku tulemuse. Sarnasus happeningiga, milles on proov ja sündmus samastatud, ja teatriga, kus kõik peab esietenduseks korras olema, on ilmselge. Ometi ei ole rõhk analoogide reprodutseerimisel või siit-nurgast, sealt-nurgast haaramisel, vaid suveräänsel aktil.

Niisiis, vaim on pudelist välja lastud, käib fotolavastus, mille sihiks on veim oma voli järgi uude raami (fotole, trükipinnale) suruda. Kui see õnnestub, on tulemus käes. Paraku jääb osa vaimu ikka üle ja asub otsima keha, mille sisse pugeda. Võib juhtuda, et plakatilavastuseks vella päästetud idee nõuab rohkemat ruumi. Kas peab see leiduma teatris, videos, kujutavas kunstis?

Ideede kanaliseerimiseks on kõik kanalid ühtviisi head. Kui vanad kanalid on hõivatud, tuleb uusi juurde teha. Fotolavastuslikkus plakatil võib tüüdata ja anda teed uutele või ka varem tuntud võtetele, et aga lavastuslikkus ammenduks kunstiloomes. Üldse, on kahtlane.

Umbes samal ajal kui kunstnike absurditeater andis oma viimast, retroetendust, kasutas noor autor J. Kass ERKI disainikateedri plakati loomiseks absurdimaigulist lavastust, mis formaalselt võttes poleks tulemuse — käsitsi joonistatud originaali — sünniks justkui üldse tarvilik olnud. Järgnevatel aastatel painutas kunstnik oma tahte alla lavastuse, foto ja trükitechnika võimalused, luues rea silmapaistvaid plakateid. Saavutatud oskuste veenvaimaks demonstratsiooniks kujunes aga 1986. aasta suvel montaaž-lavastuslikule baasile ehitatud graafilistest lehtedest koosnev isiknäitus Kiek in de Kökis.

Lavastus töövahendina võib olla n.ö. «puhas» tegevus, mille täpne reprodutseerimine ilma erilise töötluseta lõpetab protsessi. Sellisteks näideteks võiks tuua plakatistidelt V. Taigeri «Rudaši klaas», K. Toompere «Rock-Hotell», S. Vahtre «Kevadnäitus» jt., maalikunstist meenuvad mõned M. Kilgi taiesed. Tihtipeale kasutatakse lavastust aga ka montaažielementide saamiseks. Selline töö on eriti põnev. Kollaaž valmiselementidest on vana asi, neid aga ise endale luua juba keerulisem. Tuleb ju modellid-elementid panna liikuma maailmas, mis on esialgu olemas ainult kunstniku peas. Juhus ja improvisatsioon osutuvad siin kahe teraga möögaks, mis võib lõigata mõlemale poole. «Kindla peale» poseeritu osutub montaažil tavaliselt tuimaks, täielik spontaansus jälle tehniliselt fikseerimatuks.



21. Fotolavastus kino «Sõprus» juajees 9. sept. 1987. Autor K. Toompere. Foto M. Haavamägi ja T. Grepp. Modellid «Rock-Hotel» ja perekonnad.
 22. Hetk fotolavastusest moeplakatile. Autor R. Huimerind. Foto T. Veermäe. 1987.
 23. Hetk fotolavastusest kevadnäituse plakatile. Autor S. Vahre. Foto T. Veermäe. 1985.



Jüri Arrak



24. V. Järmut. E. Kärmas. Näituseplakat (Jüri Arraku personaalnäitusele). 1982.

25. M. Haavamägi. Originaalplakat «Improviseatsioon kahele käele». 1981/1984.



Kui autor kavatseb ka veel suunata poliügraafilist tööstust, peab ta kohe ette nägema igasugust tehnilist praaki. Seega tuleb kas endal olla professionaalne fotograaf või tegutseda temaga koos.

V. Järmut — E. Kärmas paistavad eesti (plakati) kunstis silma just nii foto, lavastuse kui trükitehnika oskuslikeimate kasutajatena. Nende looming on päris omaette teema, kuid tuues näiteks J. Arraku plakati lavastuse, märgiks, et taolise etenduse iseväärtusele (grupiviisiline mäng) annab kaalu fakt, et ta on kinnistatud mitte tegijate mälestustes, vaid tiražeeritud värviplakatis, mis levib (ka üle riigipiiride) ilma ajaloolise õiendi ja kommentaarideta. Sihikindlaim lavastaja meie kunstnikest on R. Huimerind, kelle kogu looming sellel võttel põhinebki. Valdavalt kasutab ta inimest, nähes suurt väeva tema kujundamisega ja mänguga võtteplatsil. Sellise järjekindluse edukust tõendab peapremia 1987. a. Balti plakati triennaalil.

Hulk lavastusi tehakse ka ilma modellideta. Sellisel juhul võiks rääkida fotomakettidest ja seadeldistest või improvisatsioonidest valitud keskkonnas, environmenti sugemetest. (Näiteks M. Haavamäe 1985. a. noortenäituse plakat). Sagedamini esinevad, nagu korralikus etenduses kunagi, elus ja eluta objektid koos. Erinevalt teatrist võivad aga rekvisiit ja modell olla võrdväärised «näitlejad» (näit. A. Ermeli «Jüri ja mannekeen»).

Trükiplakati tegemine annab plakatistile tööd ja leiba. Lavastuse ülekandmine füüsilisse ruumi järgmise etapina on aga teema loogiline jätk. 1981. a. «Ruumiplakati» näitusel Tartus esitati lavastusplakati ruumiseadana, 1985. a. «Autoriplakati» kujundus oli kavandatud lavastusena ülevaateekspositsioonist ruumiliste vitriiniseadeteeni. 1986. a. «Autoriplakati» näituse puhul korraldas grupp disainereid mitmeosalise happeningi, mis algas stuudios, kust saadud fikseeringud suurendati, ühiselt koloreeriti ja siis improvisatsiooni korras näitusesaali üles riputati.

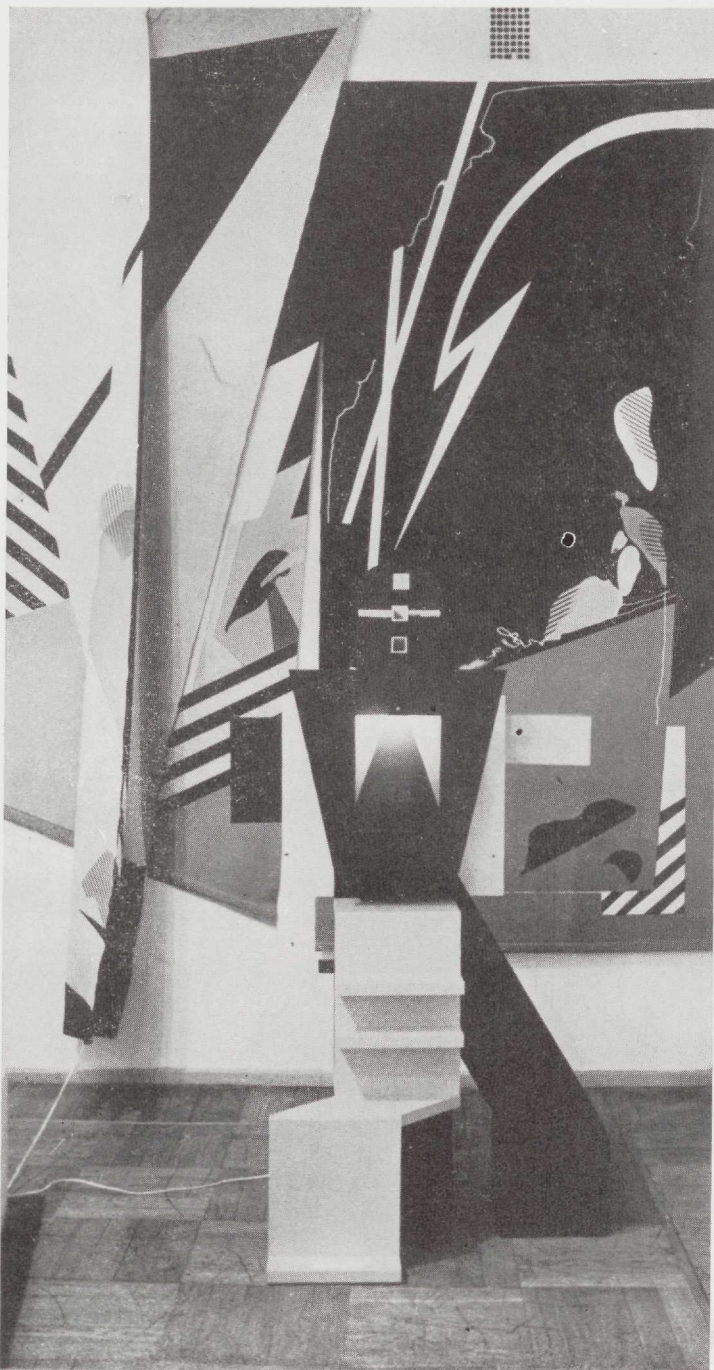
Eelöeldu pole katse üht kunstiliiki esile tõsta. Uute võtete kasutamine kunstis, kasvõi väheesinduslikus plakatis, on ikka huvitav ja midagi juurde toov. Pealegi näitab põguski uurimine, et tihti polegi need võtted nii uued või jälle laenatud, vaid pigem orgaaniline osa kogutervikust olnust, olevast ja tulevast. Ega mujalgi ilmas koosne kunst ainult maalist, graafikast ja skulptuurist, fotolavastuski näib üsna populaarne olevat.



26. Jüri Kassi fotolavastus plakatile «ERKI disain». Foto T. Veermäe.

KRISTA KODRES

27. Malle Agabuš. Üks tegelane reisilt. Puu, klaas, metall. 1987. Ülle Raadik. Kalduvus. Tekstiil, käsitsimaal. 1987.



«Acta '87» pani punkti paaril viimasel aastal väiksemates salongides — Tallinnas Draakoni galeriis ja Kunstisalongis, Vilniuse kahes galeriis — toimunud kujunduskunsti väljapanekutele. Need näitused teadvustasid uue ruumikunstnike põlvkonna esilekerkimist; põlvkonna, mida iseloomustab aktiivne kunstihoiak ja tahtmine demonstreerida oma loomingut. «Utega» on osaliselt kaasa läinud ka nn. «Ruumi ja Vormi» generatsioon, juba kogemustega näitusekujundajad, kelle esinemine lisas «Actale» ühe olulise tahu: kindlustas selle professionaalset kvaliteeti.

«Acta '87» oli programmiline näitus, mille deviisi «Looming, loomeakt!» kajastub pealkirjaski. Väljapanek pidi demonstreerima eelkõige meie (kujundus)kunsti avangardsemat liini, kõige uuemaid ideid, rahvusvahelise kaasaegse kujunduskunsti peegeldust läbi meie-liku prisma. Uudne (meil) on ka nn. seganäituse idee ise, sest «Acta» taotlus oli näidata erinevaid kunstiliike ning nende kooseksisteerimise võimalusi. Dikteeerivaks sai selles dialoogis siiski selgelt kujunduskunst, mille taktikepi all ülejäänud visuaalsed kunstid omandasid lisaks iseväärtusele ka veel ruumi kujundava funktsiooni, muutusid ruumikunstiks. Näituse üldkujunduse autorid ja kontseptsiooni sõnastajad Toivo Raidmets ja Eero Jürgenson nägid «Actat» «lavastusliku sündmusena». Ekspressiivselt dünaamilise triko'oori-värvilise üldarhitektoonikaga saavutatud ruumimõju oli tõepoolest teatraalne ning nii nagu etenduses on näitlejal oma liikumiskeem, omas ka «Acta» iga liige — objekt, valgusti, maal, kangas — oma kindlat ruumilist positsiooni. Olulist rolli mängis seejuures eksponaatide vaheline distants, vormiliselt tühi ruum, sisuliselt aga näituseõhustiku olulisemaid koostisosi. Pea- ja kõrvaltegelasi valiti «Acta»-näitusele hoolikalt. Selektiooni aluseks oli haakuvus «etenduse peakunstnike» näitusevisiooniga, kõik muu jäeti kõrvale, ootamaks teisi, sobivamaid üritusi. Sealjuures ei toimunud valik mitte taieste stiilist lähtuvalt — näituse formaalne külg oli ju esinduslikult eklektiline, siin leidis nii modernismi kui rahvusromantismi, nii futurismi kui minimalismi; pigem tõugati ära traditsioonilisem ja triviaalsem, esinema lasti novaatorlik ja irriteeriv, head materjalid ja perfektne teostus. Näitus tervikuna peegeldas aga just seetõttu üsna hästi kujunduskunsti ja temaga seostatud kunstide hetkeseisu: stiilide paljusust, pingutusi uue leidmiseks vanast vabanemata, eri stiilide ühendamist. Ühendada soovis «Acta» ka erinevaid kunstiliike loomaks sünteetilisi teoseid. Näituse kolm diivanit (L. Aarne — A. Kalvik — K. Tammik; K. Kask — A. Gerretz; M. Grünberg — S. Kivi) aga ka T. ja A. Rõugu ning A. ja H. Aasoja — A. Toltsi tööd mõjusid kõik oma sümbioosis veenvalt. Ülejäänud kooslused tekitati üldkujundajate poolt n.ö. kunstlikult ja suudeti luua nauditavaid ruumipilte (M. Mähar — E. Kokamägi — V. Soa — A. Gerretz; hämar osa suures saalis: J. ja R. Kermik — P. Lausmäe jt.) Kokkuvõttes — oma taotluste ja tulemuste poolest jääb «Acta» 80-ndate aastate lõpu kujunduskunstis kindlasti etapiliseks näituseks. Sellel tõstatatud probleemid vajavad kunstilist lahendamist veel mitmel lähituleviku näitusel.

KRISTA KODRES

28. Toivo Raidmets. Riivul. Puu. 1987 ja Eero Jürgenson. Mefisto. Puu, metall, graniit, nahk. 1987. Riho Vahtra halogeenvalgusti. 1987.

29. Vaade üldkujundusele. Kujundajad Eero Jürgenson ja Toivo Raidmets.

30. Epp-Maria Kokamägi. Kuldkoda. Palve põllu eest. Öli. 1987, Taso Mähar. Laud ja toolid. Puu, metall, klaas, 1987 ja Vello Soa. Kuusepuu. Lihvitud klaas. 1987.

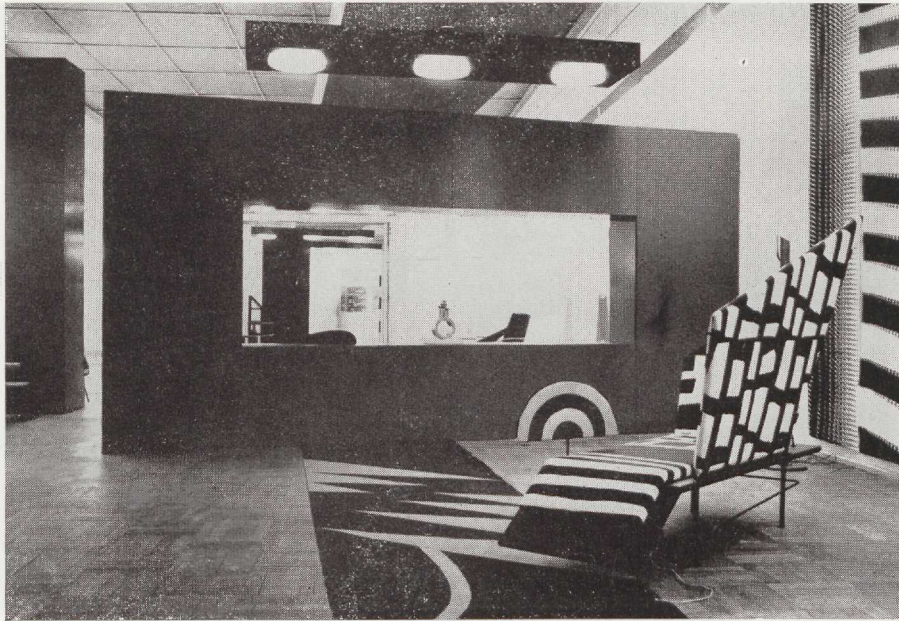
31. Urmas Muru. Valgusti armukesele. Metall, klaas. 1987.

32. Vaade üldkujundusele. Esiplaanil Taevo Gansi valgustid. Metall, klaas. 1987.

33. Anna Gerretzi vaip «Ring». Riiuvaip. 1987, Katrin Kase diivan ja serveerimislaud. Nahk, metall, klaas. 1987.



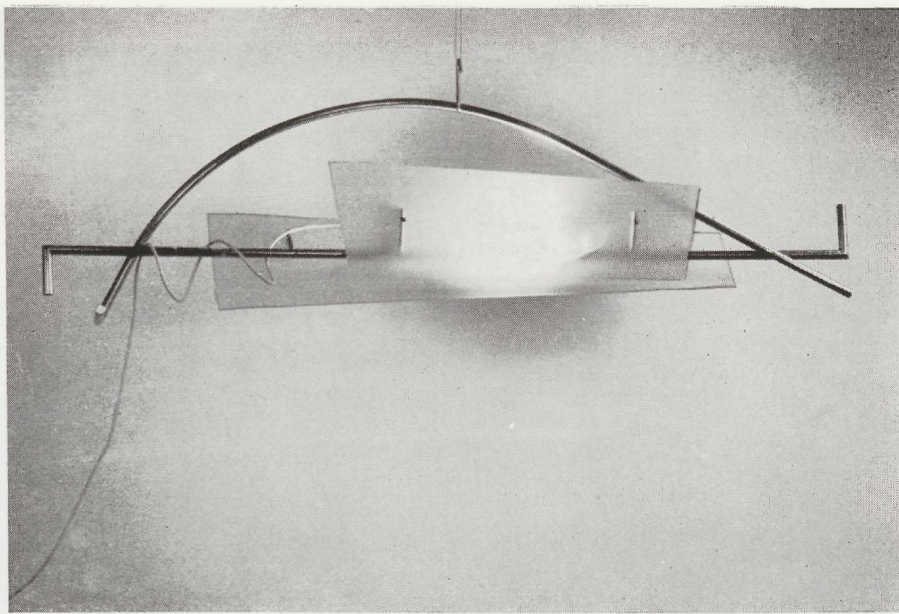
28



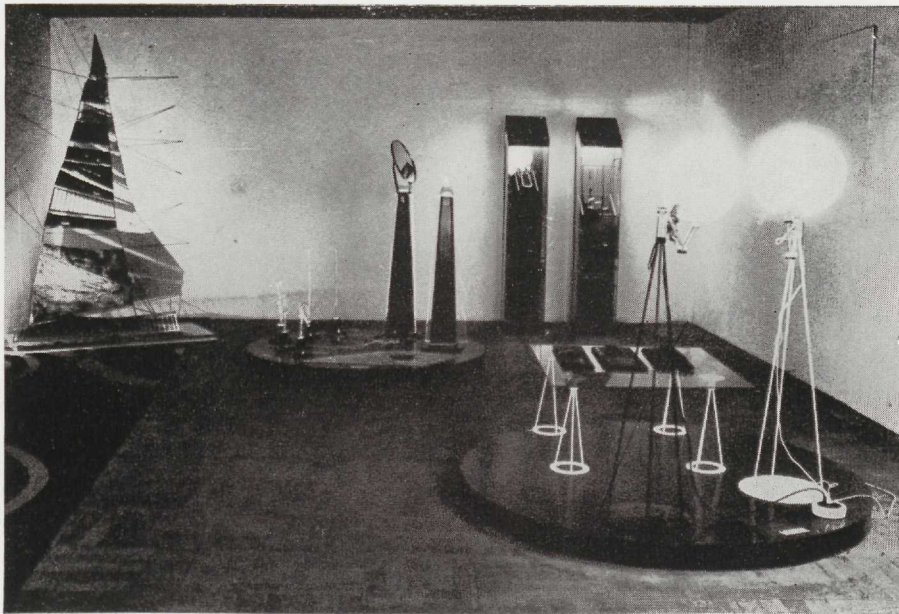
29



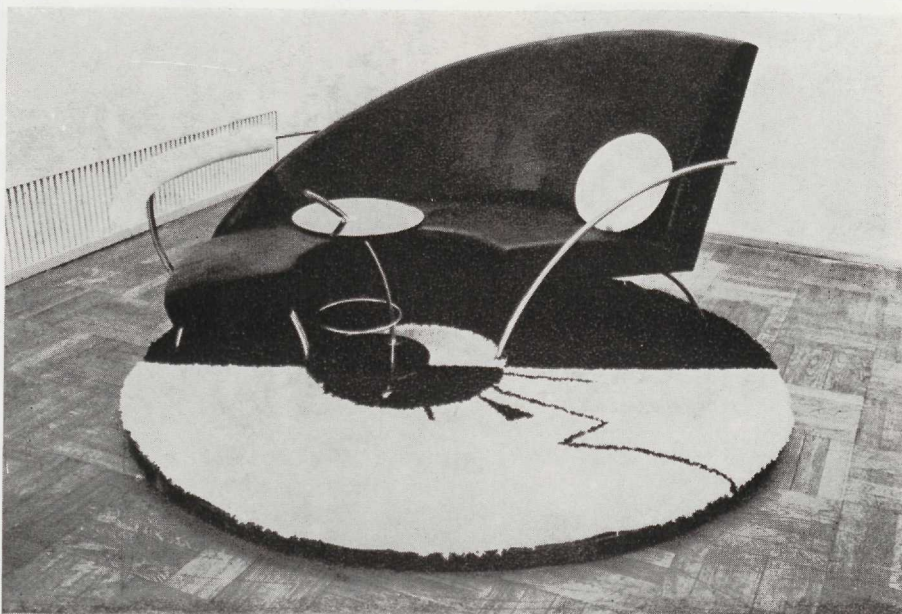
30



31

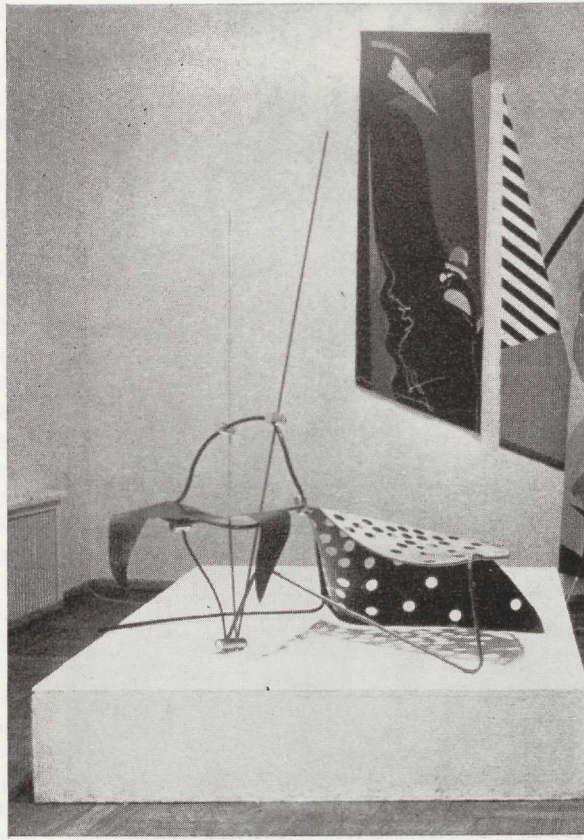


32

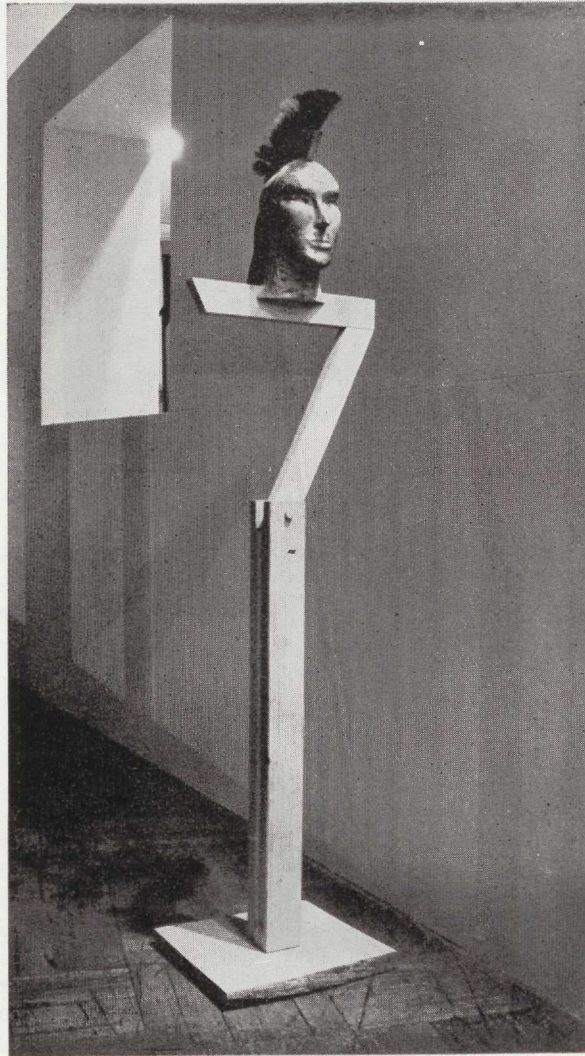


33

34. Tea Tammelaan. Iste kahele «Chorhippius biguttatus». Metall. 1987.



35. Jaak Arro. Pea. Vüro. puit. 1987.



Mis keelab kunstnikul olemast millegi lõpus — keda hiljem mäletatakse kui modernismi viimast?

Jüri Okase graafikal on oht, kuna ta avangardkunsti väärtusorientatsioone järginud on, praeguses kunstipildis hajuda. See tähendaks positsioonide loovutamist, mille olemasolu oli niigi illusoorne — väikeses ja hajutatult tegutsevas avangardi poolehoidjate rühmas loodi kunsti 1970. aastatel peamiselt iseenda ja kunsti nimel, oma tegevust julgelt eikuhugi suunates.

Keegi võiks kahtlemata kunagi uurida neid tagasilöögi põhjuseid, mis said osaks meie avangardkunstile 1970. aastatel, sest on huvitav, kui suur oli selle puhtpoliitiline osakaal? A. Juske on seostanud fotole rajanenud hüperrealistliku graafika taandarengut stagnatsiooni survepoliitikaga; samal ajal tõestas aga Okas, et kunstis seisneb fotomehaaniliste menetluste areng kontseptualismis, mis paraku kuulutas, et kunst pole mitte objektis, vaid kunstniku kontseptsioonis selle kohta, mis on kunst. Selliselt deklareerunud voolul puudus koht eesti kunstis. Avangardi pole siin kunagi väärtustatud tema enese pärast, vaatamata sellele, et mingisugune ühiskondlik positsioon tal olemas on. Avangard võis toimida teatud mõttes traditsiooni uuendajana, ent ilma tõsisema väljavaateta eksisteerida ainult iseenda nimel. Ja mida teha juhul, kui surveabinõud lähtuvad rahvusliku kunsti arenguvajadustest, ent viimasel on kombeks halbade aegade saabumisel kalduda konfliktidesse eksperimenteeriva kunstiga? Samas pole kahtlust ka selles, et ainult väga tugevate avangardkunsti impulsside olemasolu kodumaises kunstis võimaldas samas suunas jätkata. Analüütiline ja ratsionalistlik J. Okas ei juhindunud oma tegevuses avangardimissiooni romantilis-pateetilisest tõlgendusest, mis sobib ennemini Leonhard Lapinile. Okase radikalism, mille väljendiks sai kontseptualism, võib pigem tuleneda sügavast ja mõtestatud huvist tehnoloogiamaailma kunstimängude vastu, sõltumatust hoiakust ja opositsioonist ühiskonna ja esteetika vastu. Temaga on seostatud aristokraatsust ja õnneks mitte kultuurinihilismi.

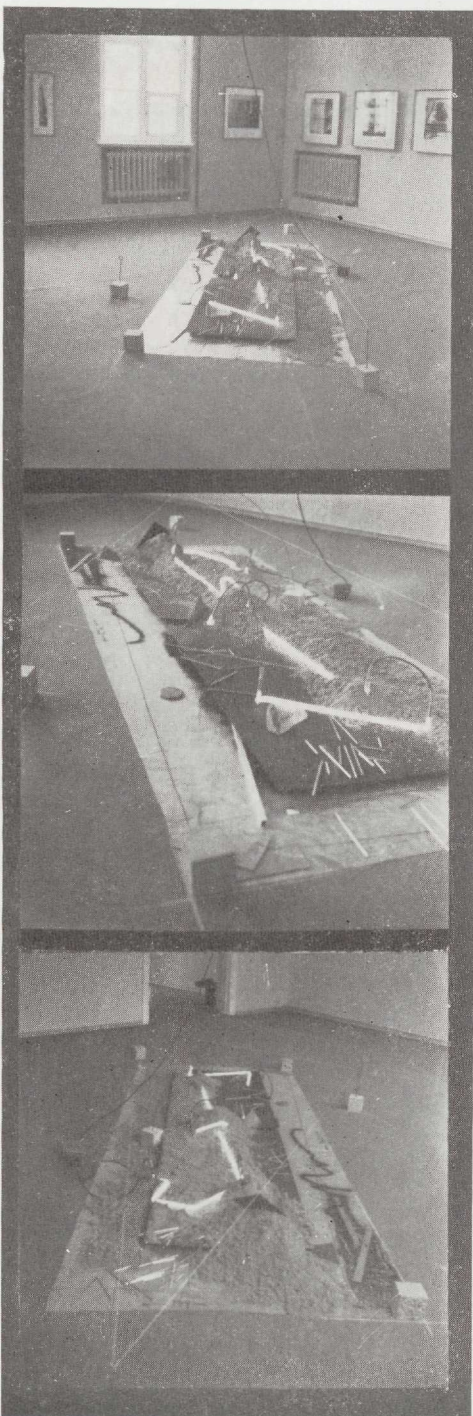
Jüri Okas ei ole kunagi tundnud poolehoidu sümbolite vastu ega otsi utoopilist aistingute riiki. Keskustelu teemaks on jätkuvalt keskkond, linn, maa, vesi; kunstniku suhe sellesse on uurimuslik. Sellest hargneb mõtteid ja tähelepanekuid sotsiaalsest tegelikkusest, lähtekohana illusioonidest hoiduv, kuid tegelikkuse usutavuse vastu suunatud hoiak, olgugi et tegelikkuse irratsionaalsuse tõttu on usutavust peaaegu võimatu paljastada või isegi kahtluse alla seada. Kontakt vaatajaga toimub parimal juhul sotsiaalsete kogemuste ühtsuse pinnal, mille tõttu võib kontseptualistliku kunstiteose eduvõimalused praktiliselt veele kirjutada.

Paraku olid tormi ja tungi ajad 1970/80 vahetuseks lõppenud, Okase huvisfääri tõusnud kontseptualism oli pigem eelneva jätkuks ja lõpuleviimiseks kui uue avastamiseks, mis selgitab pisut toda närvesöövat turnimist või-

APOLOOGILINE JÜRI OKAS

EHA KOMISSAROV

36.—38. Jüri Okas. Seadeldis. 1987. ENSV Riiklikus Kunstimuseumis isiknäitusel.



matu ja võimaluse piirima. J. O. Mallander on kirjutanud: «Ideekunst liikus kaugel sellest kunstilisest tegevusest, mis annab tähendusi ego projektsioonidele, enam-vähem artistlikele seemnepursetele. Keegi ei rääkinud loomisest ega eneseteostusest, kunstnikel ei tundunudki olevat tahet luua uut elu. [...] Nende tegevus suundus informatsiooni talletamisele ja selle organiseerimisele süsteemideks, sageli pedantlikult, aga ka luuleliselt. Tunde tasandile oli neil vähe anda. Kunstniku rollil puudus müstilisus.»

Okase puhul võib täheldada, et kontseptualism tõi kaasa uue suhte vabadusse, sundimatus, selgustasandi oma eesmärkide suhtes. Alates 1978. a. kasutab ta pildivälja tekitamisel endavändatud kitsasfilmidest väljaotsitud kaadreid ning need filmid eri aegadel korraldatud happeningidest viisid ta ära traditsiooniliseks peetud pildiainesest. Okas käsitleb pilti dokumenteeritud sündmuse kujul, esialgu sihikindlalt, piiranguid tunnustamata juhuslikkuse poole püüeldes. «II suurendus» 1972/78 edastab ebamäärase ainekogumi hõljumist õhus, mõni pildiobjekt jääbki identifitseerimatuks, on ka raskeid teemasid, mis ei kohku tagasi sellise ilmingumaaailma nagu surm esitamisest. Inimest liivahauas esitav «Sündmus II» 1972/78 võiks näiteks olla mõtteühtsuses A. Warholi kuulsate elektritooli sarjadega, kui tegemist poleks J. Okase tärnaganud huviga maakunsti vastu.

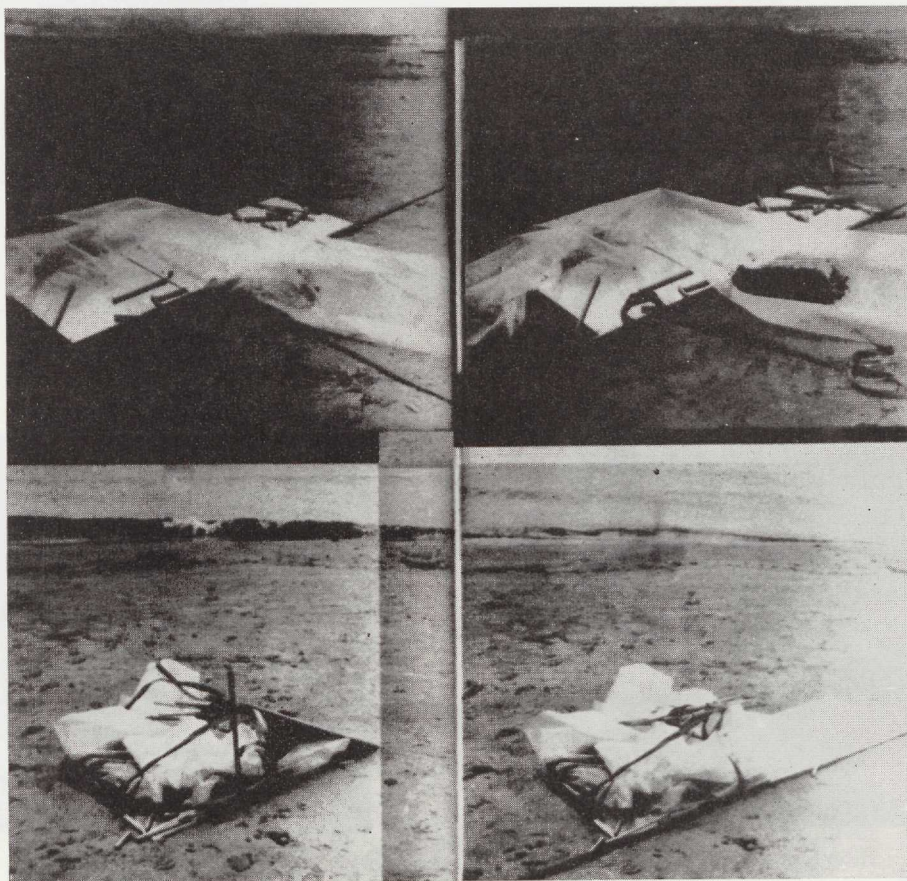
Sügavusmõõde Okase 1970/80 vahetuse töödes kõneleb spetsiifilisest avangardkunsti sõnumitunnendamise viisidest — olemasoleva suhtes prevaleerib eitis, küsitavakstegemise paine võib areneda välja absurdini, võib täheldada kohatist afekteeritust, esitatav materjal teenib vormituse huve. Kujutise illusoorse küsitavaks muutmiseks kasutatakse vana head kollaaž-montaaži võtet, mida on hästi iseloomustanud F. Jameson: «Oma heterogeensuses nõuab kollaaž, et teda loetakse kui mingit stimuleerivat nähtust, mille eesmärk on produtseerida tähendusi, MIS EI SAA OLLA ÜHESED. Kollaaž purustab ajalise ühtsuse, tema trikk on selles, et ta ei suru maha omavahel seotud elementide võõrust teineteise suhtes.» Okase pildipind oli mainitud ajavahehikul tekstiliselt rikas — geomeetriliselt korraldatud filminegatiive ümbritsesid mitmesugused tähendusetud sekundaarsed tekstid — viited, kirjutiste katked, mahakriipseldused, sassis jooneräga, mis andsid teavet kunstniku subjektiivsest minast ja aitasid esitatavat materjali ekstreemsustesse viia. Palju kasutas J. Okas ka erineva intensiivsusega töödeldud graafilisi pindu. 1980. aastal tuleb uus pööre, enesepaljastusest tüdinud kunstnik pöördub rahuliku, üldistava esituslaadi poole. Kommunikatsiooniväli konstrueerub nüüdsest fotode vormis, kujutis on terviklik, kuid esitatud endiselt problemaatilisena. Eelistatuid motiiv on arhitektuurne objekt tühjas maastikus, valitu aluseks ehituse taga seisnud idee veidrus ja mannetus. Nihestatuse tasand jätkub ruumisuhetes — täheldatav on sügavuseilluiooni lõputuse taotlus, kuid on ka lausa füüsiliselt tajutavat sügavuse puudumist. Jüri Okase kataloogi eessõnas kirjutab S. Helme

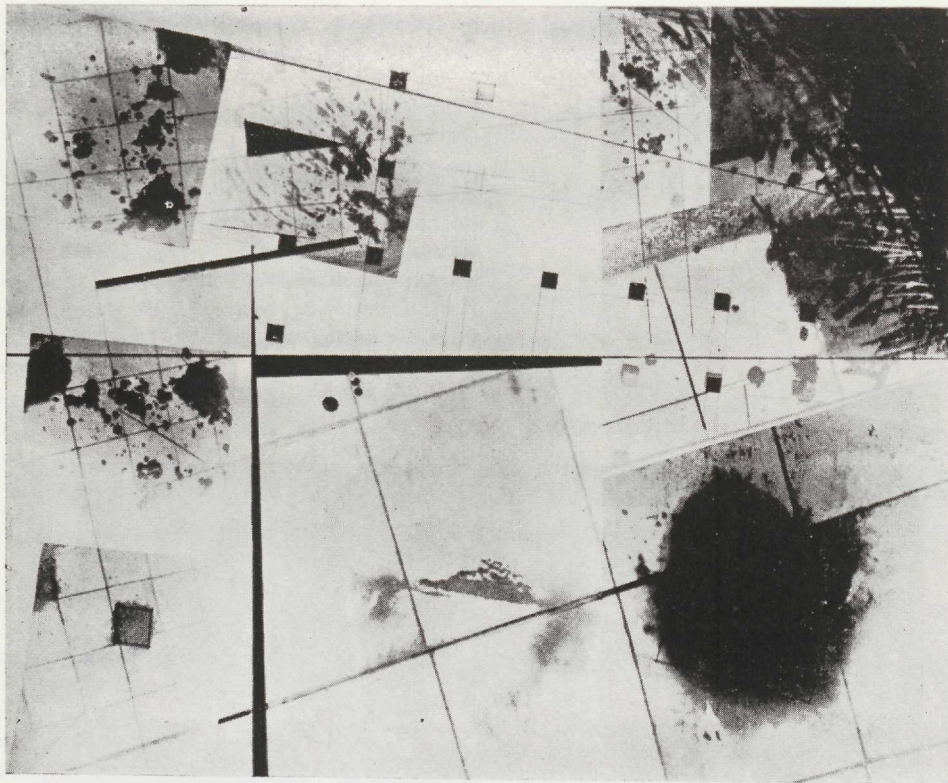
tema pidevast valmisolekust suhelda ruumiga mitte ainult näiva reaalsuse, vaid ka võimaliku reaalsuse tasandil, mis võtab tähendusi ja tekitab assotsiatsioone, millega kasvatatakse üle aktuaalse situatsiooni.

Siingi teeb Okase pildist selle, mis ta on, virtuoslik montaaž. Kontseptualistide silmis oli psühholoogiline dimensioon kaotanud oma tähenduse, niisuguse nähtuse tõepära seati kahtluse alla. Filmikujund märgistab ja tähendab vaid iseennast, ent on veel midagi — ümbermonteeritult uude konteksti, mingisse süsteemi omandab ta ootamatult tähenduslikkuse. Okase montaaž ei peegelda reaalsust, vaid muudab seda salakavalalt, provotseerides vaataja ajataju ja tegelikkusetunnetust. Relatiivne ruumianalüüs päästab Okase süsteemi informatsiooni edastamise lihtsustatud, üheülbalisest dimensioonist, mille saagiks fotokujundit kasutav graafika Eestis enamikel juhtudel paraku langes. Küsimuses on sõnumi taotlemise erinevad vajadused — pilt, mis ainult iseennast märgistab, Okast ei huvita, kontaktid sellise kunstiraditsiooniga näivad tal puuduvat. Okase pildisüsteem tegutseb kunsti kriitilise jõu suurendamise nimel. Ilma tarbetute hingepaisutusteta viitab Okase pilt võimalusele, et kõik selles maailmas asetseb absurdse piiril ja selle üle tasub tunda kõheda.

Ning hoopis teistsuguse kogemusega on seotud J. Okase maakunst ja installatsioonid. Kui kontseptualismis ei olnud esteetiliselt seisukohtadelt tehtud hinnangutel asjade olemuse kohta mingit kaalu, on maakunstniku tegevus enamuses seotud esteetiliste maitseotsustega, kui lähtuda seisukohast, et looduses on kõik esteetiline. Maakunstnik ei vaeva ennast arutlustega looduse ilust, tema kontaktid on vahetud ja kannustatud loomisinnust, tegevusviljad alati meeldival diskreetsed. Maakunst seostub otseselt minimalismiga, ka siin tuntakse rõõmu napist kujundist, mis harmooniliselt sulab keskkonda. Jüri Okase tagasihoidlikud ruudud Vääna-Jõesuu liivarannal ja põõsastikes, Richard Longi joon Himaalajas, sadade maakunstnike toimekad uurimisretked loodusesse eiravad neid jäike piire, mis on püstitatud kunsti ja reaalsuse, inimese ja keskkonna, loovuse ja mitteloo-vuse vahele, tasakaalustavad inimese seisundi maailmas. Heiastusi keskkonnast jätkas ka see hiiglaslik sipelgapesa, mida Okas koos maitsekalt valitud detailide ja neonvalgustitega demonstreeris Kadrioru lossis oma personaalnäitusel. On see siis enam kunst, küsiti selle sipelgapesa ees sageli, ja nagu ikka nii kategooriliste küsimuste puhul, polnud midagi muud vastata, kui et ainult kunstnik on sellise käeliigutuse teha võinud ja sugugi mitte iga-sugune kunstnik. Viimastel aastatel on mõiste-kunsti võimalik jätkata kõige edukamalt installatsioonide vahendusel. Tema sisu muutub seal mõneti. Installatsioon pole defineeritav kasutatud materjali kaudu, nagu on seda skulptuur, ka arhitektuuriprintsiipe kasutatakse siin suvaliselt. Installatsioonis võidutseb kõige ehtsam eklektika, küllap see ongi tema sobivuse põhjuseks postmodernistlikus kunsti-situatsioonis. Installatsioonide jõuks on üllatus,

39. Jüri Okas. Pakend. Sügavtrükk. 1980.



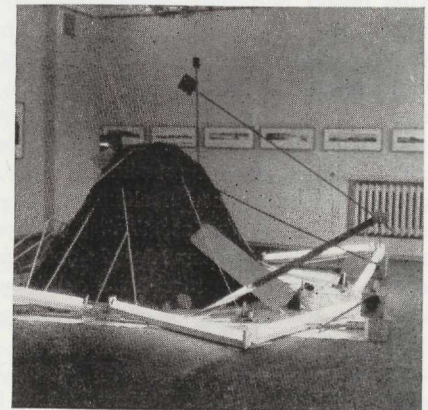


40

41

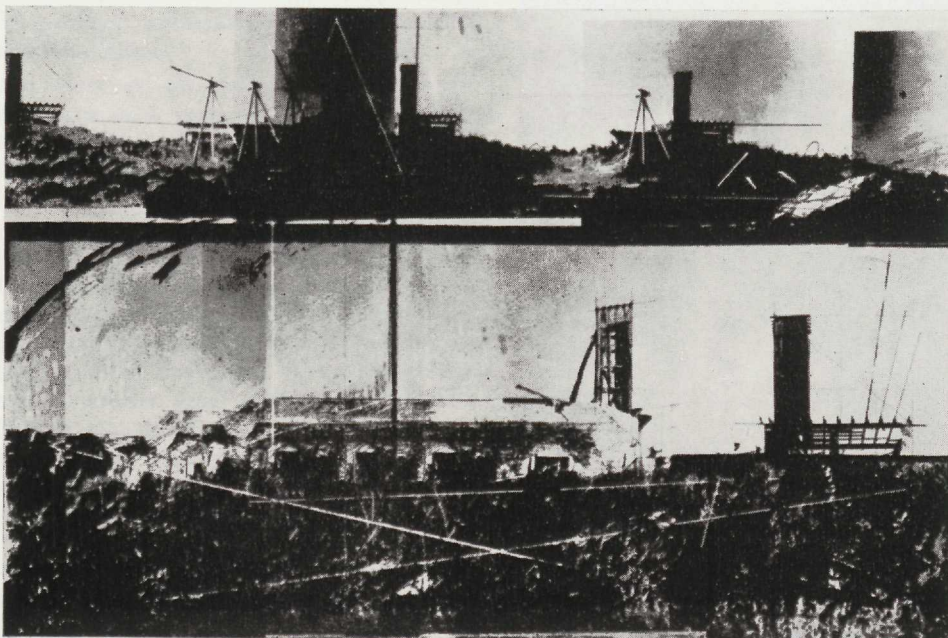
42

mida ta ebaharilikkuse tõttu vaatajas äratav. Installatsioon on osake happeningist, kus uute kultuurinormide otsingul usaldatakse end juhuse ja mängu hooleks, väidab Rosalind Krauss («Postmodern Culture»). Installatsioonis sisalduv loov vormel on selgesti tajutav, samuti pole siin päevakorrast päriselt maha võetud kunsti küsitavaks muutmine — ent mõlemad on pärit avangardi problemaatikast. Arhitektuurile ja avangardile toetuva Okase loomulik areng viis juba 1970. installatsiooni-kunsti juurde, millest võib meie kunstistu süsteemi silmas pidades kergesti kujuneda vaimne enesetapp. Installatsioonil puudub hind. Tõesti, palju võiks maksta liivast, kivi-klibust, lillepottidest või metsaprahist tehtud asi? Kas suudab vaimukale ideele põhinev töö muutuda hinnaliseks — sellest võib ilmselt rääkima hakata pärast seda, kui ideid kui niisuguseid hindama hakatakse.



43

44



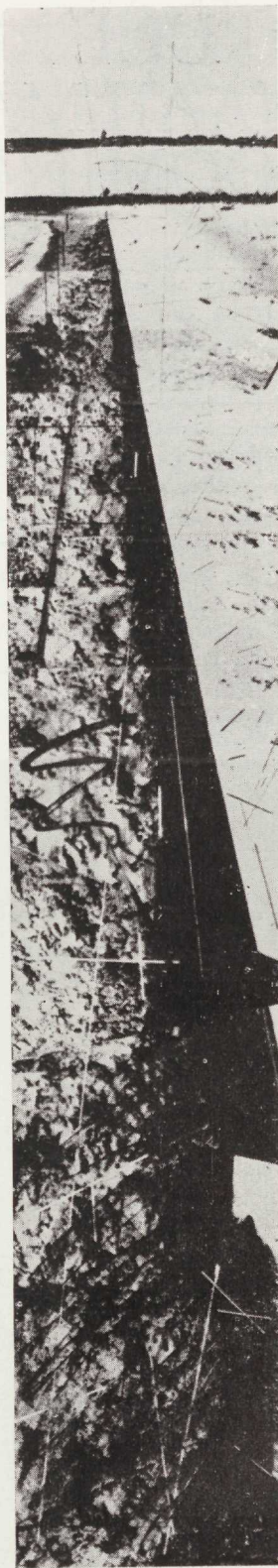
40. Jüri Okas. Maastik VII. Sügavtrükk. 1985.

41.—43. Jüri Okas. Pesa. 1987. ENSV Riiklikus Kunstimuseumis isiknäitusel.

44. Jüri Okas. Torn I. Sügavtrükk. 1986.

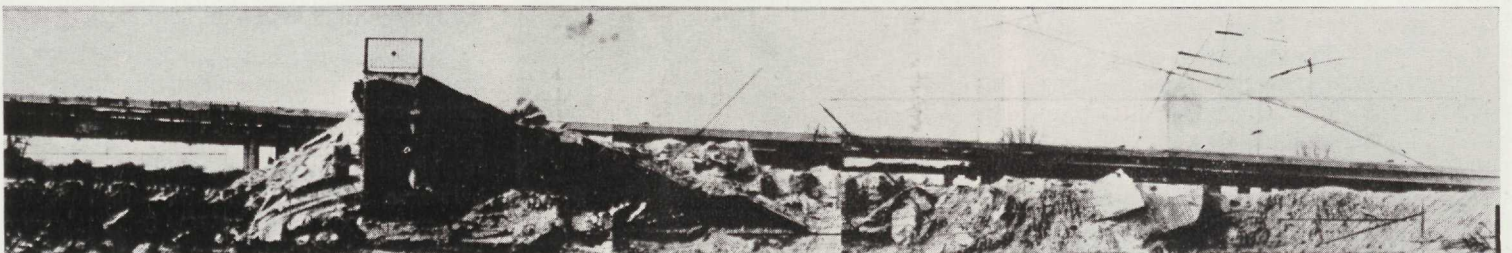
45. Jüri Okas. Vagu. Sügavtrükk. 1986.

46. Jüri Okas. Viadukt. Sügavtrükk. 1986.



45

46



«Maailm on plastiline», on öelnud Bergson. Pildis võib näha maailma maalilist analoogi, mis on pidevas saamisprotsessis. Teda luuakse meie silme ees...

N. Dmitrijeva «Picasso»,
M. 1971, lk. 31.

Mida suurem ajavahemik lahutab meid 1987. aasta kevadel Kadrioru lossis toimunud Jüri Kase näitusest, seda enam hakkad mõtisklema: mis siis on neis pildides ja nende taga, miks nad on sellised, nagu nad on? Need «miks»id, see sügavalt saladuslik sfäär kütkestab iga kord, kui me ei rahuldu üksnes esteetilise naudinguga. Vaatamata sellele, et Kase kunst on eksperimentaalne, üha uusi ja rafineeritumaid kujutlusvõimalusi otsiv, on see kõige vähem formaalne kunst. Mida lihtsamad ja lakoonilisemad näivad olevat tema pildides kasutatud vormivõtted, seda keerukamad, kontsentreeritumad, raskemini dešifreeritavad on nad tegelikult, kätkeades endas mitte ainult subjektiivsete, vaid ka üldisemat laadi ideede ja elamuste kontsentraati. Ahvatleda Kaske jutuaajamisele kunstist on peaaegu võimatu. Küsimustele vastab ta ühekahe lühida fraasiga, muud võib nende vahelt «välja lugeda».

Mis on Teie jaoks pildi maalimine?

See on iga kord nagu uue maailma loomine.

Mille poole Te püüdate oma kunstis?

Absoluudi poole. Mulle näib, et ma tean juba ammu, algusest peale, mis see on. Ainult otsin teed selle kehastamiseks.

*Miks Te valisite maalimiseks konstruktiiv-
abstraktse meetodi?*

Lapsepõlves meeldis mulle jälgida liikuvaid pilvi... Seejärel nägin kord raamatus abstraktset pilti — see oli nii sarnane! Sest peale armastangi maalikunsti. Kask teeb pausi: Noh, aga instituudis ajasin seda joont juba kangekaelsusest. Hea, et Mikko toetas. Meil polnud ju ka võimalust ennast avameelselt väljendada...

Miks Te nii sageli ja ootamatult vahetate väljendusvormi?

Kask muigab:

Ah, see on nagu king, mis hakkab pigistama...

Miks Te räägite oma töödest nagu vastu tahtmist?

Mulle näib, et ma isegi mõtlen visuaalsetes kujundites. Peale selle, ma jätan igaihele täieliku tõlgendusvabaduse. Ja vaevalt ma oskaksin seletada oma pilte. Maal on nagu hallutsinatsioon. Kannad teda kaua endas, ent alati on tulemus eneseigi jaoks ootamatu.

*

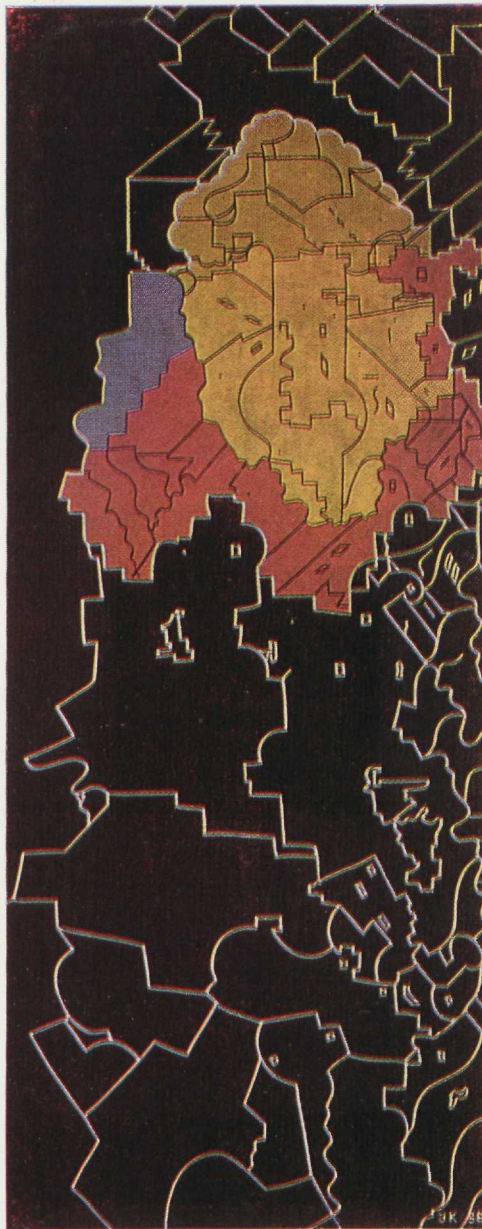
Kase kunst, tema järgmised loomingulised sammud on tõepoolest ettenägematud. Ning ühtaegu näib, et ta liigub järk-järgult eesmärgi suunas, mille teadvustas enese jaoks juba ammu, ent selle saavutamise teed on rasked ja pole talle esialgu täies ulatuses selgedki. Et mõista tema lõpp-eesmärgi olemust, tuleb naaseda alguse juurde, uurida, kus on tema loomingu lähtepunkt ja milleni tahab kunstnik jõuda maailma- ja enesetunnetuses.

UUE MAAILMA LOOMINE

JÜRI KASK

NINEL ZITEROVA

47. Jüri Kask. Läbi musta. Õli, tempera. 190×75.
1986. Kunstniku omand.



Mõned kunstnikud püüavad visalt süüvida loodusesse ja sulada ühte tema kujundiga. Teisi ajendab soov leida ja esitada kõlbelist ideaali. Kolmandad — ja Kask on nende seast — ei võistle loodusega ega moraliseeri oma kunstis. Nad loovad «uut loodust», ehitavad harmoonilisemat, kaunimat maailma, võttes endale Looja osa.

Hegel on öelnud, et inimene õpib maailma tundma «välisesemete muutmise teel», teda kujundades, jättes talle «oma siseelu piseri.»¹

Just see ümberkujundamise, ehitamise, loomise püüe on Kase loomingus peamine, määrav. Kase aktiivne projekteeriv mõtlemine vastab eesmärgile, ideaalile. Ideaalis pürgib ta aga absoluudile. Absoluut on Kase meelest seotud vormide maksimaalse puhtuse, lihtsuse ja lõpetatusega ning ennekõike — nende kontsentreeritusega. Loominguliste taotluste näiva programmilisuse juures po'le tema programm jäik ja suletud, kus lõpp on kindlalt seotud algusega. See on vaadete avatud süsteem, mis on orienteeritud pidevale arengule ja uuenemisele — nii laiuti kui ka sügavuti.

Kase taotlused pole pelgalt subjektiivsed, nad on lähedased paljudele eesti kunstnikele semast põlvkonnast ning saavad impulsse üldisest allikast — 70. aastate kunstisituatsioonist. Loov, ümberkujundav, ehituslik-arkitektuurne alge lähendab Kaske L. Lapini, A. Keskküla, A. To'tsi, S. Runge kunstile. Tundes elavat huvi kaasaja vastu selle urbaniseerumisprotsessi ja tehnika ekspansiooniga, püüdsid kunstnikud, igauks omal kombel, tihendada muutlikku dünaamilist eluvoolu terviklikuks ja kontsentreeritud kujundiks. Realiteedi kaootilisusele seadsid nad vastu uue maailma võimaluse, mis rajaneks ratsionaalsel, püsival ja harmoonilisel algel.

Taolised veendumused olid lähedased XX sajandi alguse kunstnike-avangardistide teooriale ja praktikale — P. Mondrianile, T. van Doesburgile, K. Malevitšile, V. Tatlinile, A. Rodtšenkole, kelle loomingust said nii või teisiti innustust Jüri Kask ja teised geomeetriselt suunda viljelevad eesti kunstnikud 70. aastail. Kuid nende kunst tärkas ja kujunes siiski teistsuguses sotsiaalses ja vaimses õhkkonnas. Võttes «vanalt avangardilt» üle kiindumuse vormiprobleemidesse, väljendasid nad oma kunstis teistsugust tundemaailma. Terav ja dramaatiline kaasajataju ühendus nende kunstis romantilise lootusrikkusega.

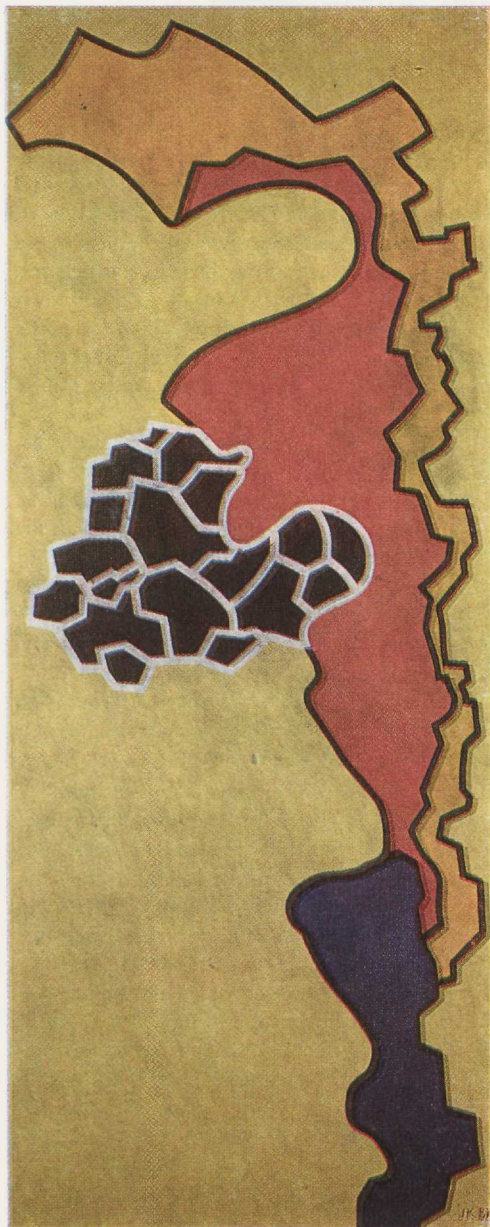
Kase maaliline mõtlemine, olemuselt väga arhitektooniline ja konstruktiivne, oli algusest peale lähedane kunstnike-põlvkonnakaaslaste püüdlustele. Kuid tema otsingud kulgesid väga individuaalset rada, tal kujunes oma suhtemudel tegelikkusega.

Innustudes kogu põlvkonnale omasest urbanistlikust teemast, oskas Kask eesti kunstnikest kõige täpsemalt väljendada kaasaegse linna hoogsat, energilist elurütmi. Ta püüab oma töödes taasluua keskkonna fragmentaarset killustatud tajumust, mille on tekitanud kaasaegse elu dünaamika. («Rand», «Sõit», mõlemad 1976, «Jutt», 1978). Selle tajumuse edasiandmisel otsib ta tuge kubismilt. Muun-

dades kubistlikult vorme, lõigates neid pindadeks ja laotades lõuendile, redutseerib ta kujutise märkideks, milles aimuvad reaaliad: metallkonstruktsioonid, ehitused, tehasehooned, linnatransport... Ka inimene on neis töödes «esemestatud», ühte sulatatud ümbritseva esemelise keskkonnaga. Kogu suur pildipind on täidetud rütmiliselt seotud vormidega: täisnurksed «riimuvad» ümarate ja kolmnurksetega, vertikaalsed — horisontaalsete ja diagonaalsetega, plastilised — pinnalistega, tumedavärvilised — heledatega, säravad — tuhmidega. Vormides ja mahtudes on rõhutatud konstruktiivset jõudu. Erinevalt ortodoksaalsest kubismist, etendab värv aktiivset osa Kase maalil. Palett koosneb spektri puhastest põhitoonidest, mille vahekorrad kunstnik taotleb võimalikult suurt intensiivsust.

Kombinatsioonide kogu keerukuse juures pole tegemist kaootiliselt kuhjatud vormidega. Maalija kunstilis-konstruktiivne mõte toob korrastatuse nähtuste segadikku. Analüüsides,

48. Jüri Kask. Nimetu. Tempera. 190x75. 1987. USA, erakogu.



geomeetriliselt lihtsustades ja konstrueerides allutab ta vormid rangetele paigutusele ja nõrkele rütmile, luues mulje dünaamilisest, organiseeritud elust, kus pole midagi juhuslikku, vägivaldset.

Kuid selles hästiseatud, konveierilaadses mehaanilises elus pole täit harmooniat. Sisepinge, mis iseloomustab reaalselt linna selle elanikega, lööb läbi töödes «Abituriendid» (1977), «Pühapäev Odistes», «Tehniline välg» (mõlemad 1979), «Stsun m 2» (1980). Inimene on Kase pildides vaid esemelise keskkonna lisand. Ta on «paigale pandud» selle keskkonna poolt, püüab asjatult sellele vastu astuda, kuid assimileeritakse, neelatakse üha enam, kuni ta tehiseeritud vormide peale tungides hoopiski lõuendeilt kaob.

Vaatamata sellele, et kõigis Kase varasema perioodi töödes on ülekaalus kubistlik-konstruktiivne alge, murrab juba siin ratsionaalsete skeemide loogikast läbi ekspressioon, tundeväljendus. Need kaks alget kujunevad tema maalikunstis lahutamatuks, sattudes vahel vastuollu, võideldes ja võites teineteist, enamasti aga eksisteerides dialektilises ühtsuses. Kask varieerib väga mitmesuguseid võtteid, püüab (ja mitte edutult) geomeetrilis-konstruktiivset käsitlust ühendada pop- ja op-kunsti, hüperrealismi ja nn. slaidimaali elementidega. Lõpuks loobub ta kõigist neist võtetest puhtabstraktsete, geomeetriliste vormide kasuks.

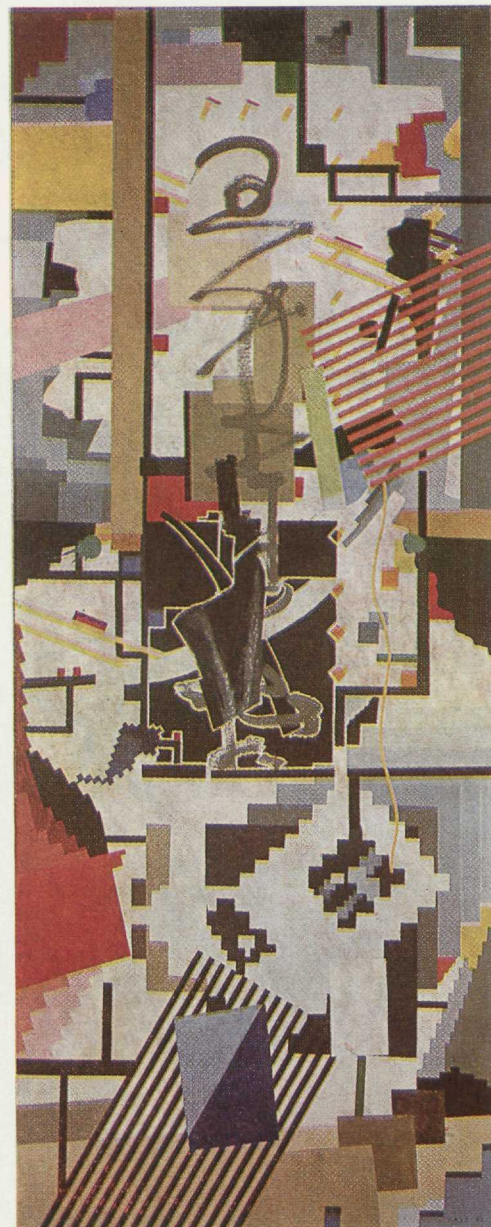
Maal «Trep» (1979), mille loomiseks on nähtavasti tõuke andnud F. Léger' ja M. Duchamp'i tööd samal teemal ning mis on nimetatutele ka lähedane oma värvika, pingelise dünaamika poolest, kuulub juba täielikult geomeetrilise abstraksionismi valda. Siin pole ühtki kubistlik-plastilist vormi, täiesti on kadunud mistahes seosed reaalsete prototüüpidega. Kõigil elementidel on läbini tasapinnaline iseloom. Hulk ristkülikuid, kolmnurke, ruute, ringe, punkte, ovaalseid vorme vastavad üksteisele keerukais sünteeses rütmides. Pilt muutub eredaks värvikaks kaleidoskoobiks, milles puhtad punase, sinise ja kollase värvi pinnad vaheldudes ja kontrastteerudes musta ja valgega loovad lõuendil ommoodi kineetilise efekti.

70. aastate lõpul jäi mulje, et Kask on jõudnud püsiva visuaalse süsteemini. Ent 80. aastate alguse tööd — «Hommikust õhtuni» II–IV, «Kompositsioon musta ja valgega» — andsid tunnistust sellest, et eelmiste aastate kogemus on juhtinud Kase uuele, kõrgemale kvalitatiivsele tasandile. Tema piltide vormikõne muutub rikkamaks, ühtlasi kontsentreeritumaks, avardub ja süveneb nende mõtteline tähendus, kujundid omandavad tõelise mastaapsuse ja monumentaalsuse. Neis abstraktsetes-assotsiativsetes pildides Kask ei realiseeri enam niisama lihtsalt oma kujutlust kaasaegsest linnast. Ta püüab süüvida sügavatesse, dialektiliselt keerulistesse seostesse, loovate ja hävitavate jõudude dramaatilistesse kokkupõrgetesse, mis on omased kaasaegsele maailmale tervikuna.

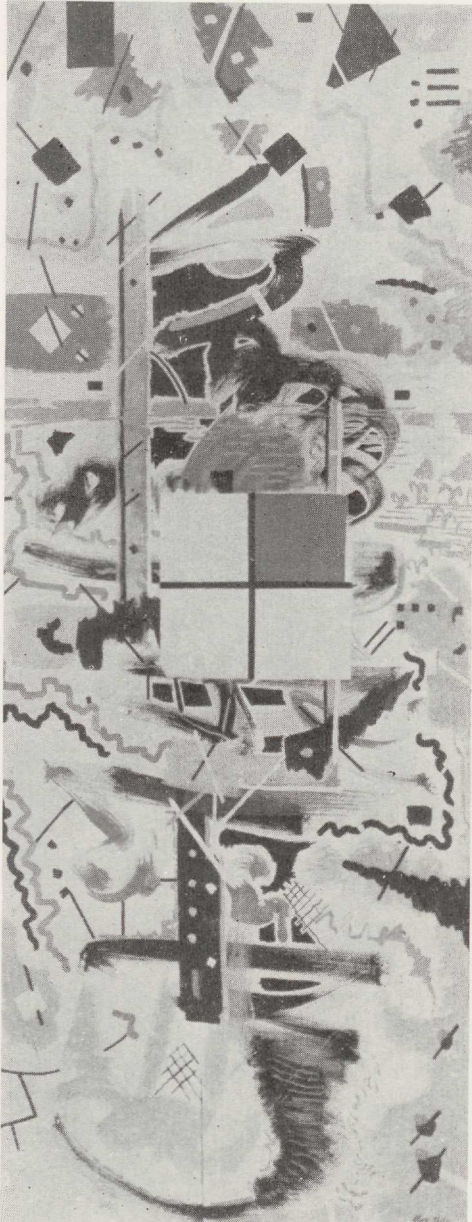
Tasakaal ja ühtaegu suur dünaamiline pinge läbib kompositsiooni «Hommikust õhtuni III» (1981). Erinevalt enamikust 70. aastate töö-

dest, kus kunstnik võitles tasapinnalisuse nimel ruumiillusioni vastu, toimub siin tasapinnalisuse ületamine ja üleminek «mõistetamatule» ruumile. Lõputu, piiritu, voolav ruum luuakse siin erinevate plaanide ja kujutlustsoonide kõrvutamise teel, millel on otsekui suurelt kõrguselt «heitetud» mitmesuguseid geomeetrilisi kujundeid ja nende fragmente, abstraktseid märke ja lintvõõndeid, esemete ja taimevormide elemente. Nad kas langevad, alludes maa külgetõmbejõule, või hõljuvad ruumis, lagunevad tükkideks ja tõmbuvad üksteise külge, liikudes ühest tsoonist teise. Pildi kinolik kadreerimine, suurte plaanide kasutamine üksikute esemete või nende osade esiletõstmisega, aerofotolikult kõrge vaatepunkt, rakursside mitmekesisus, aeglustuvate ja kiirenevate rütmide vaheldumine — kõik see soodustab mitte ainult ruumilise, vaid ka ajalise efekti loomist. Värv, mis seni ajani oli rangelt vormile allutatud, hakkab vähehaaval vabanema ja etendab üha suuremat osa lõuendi kujundlik-emoosionaalses

49. Jüri Kask. Eksrompt 1. Öli, tempera. 190x75. 1983. RKM.



50. Jüri Kask. Improvisatsioon valgega II. Tempera. 190×75. 1982. Kunstniku omand.



lahenduses. Emailvärvidega kaetud säraavad pinnad asenduvad keerukama faktuuriga, mille loob õli ja tempera kooslus.

Monumentaal-dekoratiivne alge — mehelik ja artistlik — avaldub Kase selleaegsetes pildides täiel määral. Siit tuleneb kiindumus suurde formaati, suurelt nähtud vormidesse, löövatesse puhastesse värvipindadesse, selgelt väljendatud ruumilis-tasapinnalistesse suhetesse. Kompositsioon on hästi loetav ka suurelt distantsilt. Mitte juhuslikult ei kisu teda monumentaal-dekoratiivmaali poole. Kuid tema potentsiaal leiab sel alal kahjuks harva kasutamist ja oma olemuselt monumentaalseid ideid teostab ta visalt tahvelmaalil.

Tajudes teravalt tänase maailma pulsilööki, püüab Kask edasi anda mitte ainult kiirust, intensiivsust, energiat, vaid ka konfliktsust, vastuolulisust, globaalsete katastroofide ohtu.

Traagilist meeleheidet õhkub tema tööst «Hommikust õhtuni II» (1981). Erinevalt selle tsükli teistest töödest, kus dramaatilist pinget, summutatud ärevust tasakaalustab ratsionaalne, mõistuslik pildikonstruktsioon, annab kunstnik siin tunnete voli. Esmakordselt tungib Kase maali korrastamata voona «kunstniku siseelu», tema subjektiivne psühholoogiline seisund. Kuid kogu tsükli kontekstis omandab isiklik siin üldise tähenduse. Unifitseeritud, mõistuslik, külm maailm lõhkeb seestpoolt. Geomeetria, kord, sümmeetria pörkavad kokku arütmilisuse, anarhiaga. Geomeetriliselt korrastatud konstruktsioonid ujutab üle värvilaava, kaootiliste talitsematute pintsli tõmmete mass. Värv kaotab täiesti plastilise selgepiirilise, meenutades mõistuse kontrolli alt väljunud action painting'it.

Kuid Kase loomenatuuril pole üldiselt siiski omane selline aval ja ekspansiivne tunde väljendus. Reeglina allutab ta oma loomingu rängele distsipliinile. Isegi abstraktsel ekspresionismile näiliselt lähedased improvisatsioonid — «Improvisatsioon valgega» I–IV (1982), «Eksponaat» I–III (1983) paistavad silma kompositsiooniliste ja värvirütmide korrapärasusega. Seades improviseerivalt kokku geomeetrilisi elemente ja värviakorde, saavutab kunstnik teoses erilisel rütmilise ja musikaalse kõla. Erinevalt kubistlikest töödest, prevaleerib siin meelelis-subjektiivne moment.

J. Miró ja P. Klee abstraktsuse vaimus on maalitud tema töö «Improvisatsioon rohelisel» (1984). Pilt on tulvil kõverjooni ja ümarvorme, hoopis rikkamaks on muutunud palett. Näib, et kogu seda vormide-värvide tulva, neid kollaseid, punaseid, siniseid, oranže ja roheline toone seob mitte niivõrd püüd harmooniale, kui võrd dissonantsile, kuid vastupidi — selles värvikas karnevalis vormid ja värvid mitte üksnes ei sobi, vaid ka rikastavad ja tugevdavad üksteist.

Edasi kaotab Kask täielikult huvi industriaal-urbanistlike kujundite, geometrismi, «täisnurga esteetika» vastu. Kask huvitab üha enam «puhta värvi muusika», värvi omadused ja võimalused, tema «maaliline iseseisvus». Sellistes töödes, nagu «Valge» (1985), «Kompositsioon mustal» (1985), «Oranžpunane»

(1986), avaldub kunstniku koloristianne ülim määral. Puhtad, siledad, pooltoonideta punase, oranži, kollase, roheline, sinise värvi laigud, pillatuna suurele — neutraalsele või eredale — pildipinnale, sarnanevad teleskoobis nähtavaile protuberantsidele, venivad pikemaks või tõmbuvad kokku, ühinevad gruppidesse või tõukuvad üksteisest. Kuid see pole kaootiline värviplekkide mäng. Igaüks neist esineb «sakilises» või «rebitud» vormis, mille piirjooned on küll selged, ent ebakorrapärased, otsekui muutlikud. Värv ja kontuuri pingeline rütm loob sugestiivse ruumilise efekti. Ruum, mida otsekui meie silmade all vormitakse, omandab iseväärtuse, esineb oma metafüüsilises puhtuses ja absoluutsuses.

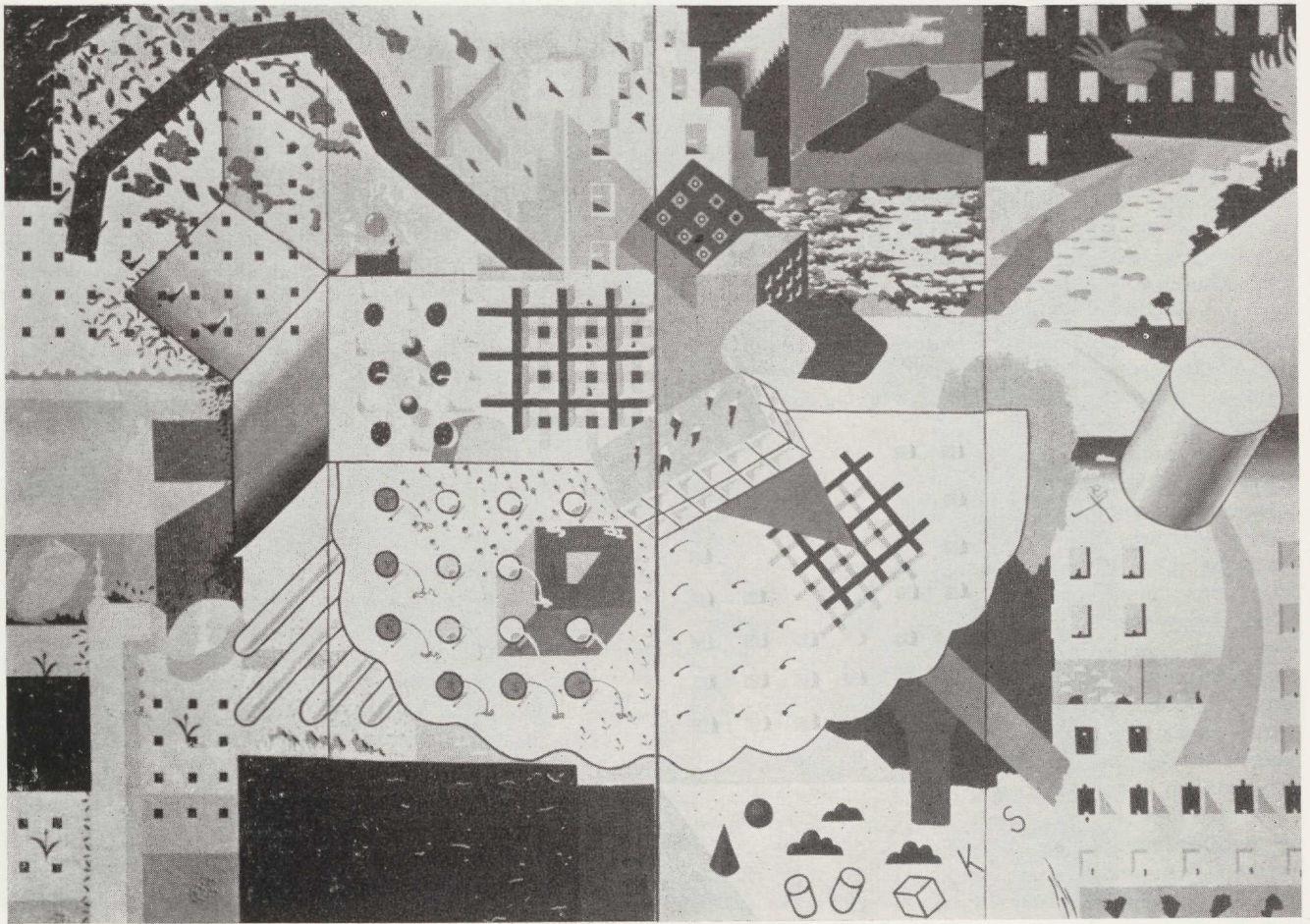
«Abstraktne maalikunst hülgab looduse «naha», kuid mitte tema seadused. Lubage mul kasutada seda kõrgelennulist väljendust — «kosmilised seadused», kirjutas Kandinsky.² Kask püüab neis töödes uuesti kunstiliselt mõtestada «tunnetamata» ruumi salapärasat, kosmilis-lõpmatut olemust. Tunnetada seda ehitamise, loomise kaudu. Ent kui 80. aastate alguse konstruktivistlikes töödes löid pildiruumi seda üleni täitvad vormielemendid, siis viimastes töödes näeme tendentsi ruumi maksimaalsele puhastamisele.

Ometi on miski, mis ei rahulda kunstnikku neis abstraktses «värvisüütides», mis valmistavad nii suurt rõõmu meie silmale ja esteetiliselt tundele. Kunstniku rahutu mõte kipub edasi ja otsekui tasuks eelnevate aastate pingeliste otsingute eest tuleb tõepoolest «vaba hingamine». Töös «Läbi valguse» I (1986) ta ei konstrueeri ega ehita, vaid loob — vabalt, suurejooneliselt, hingestatult. Teose kogu kunstilist kudet — käsi sirutavat hõljuvat, võimsat naisfiguuri (kas maailma ema?), eredaid harmoonilisi värvipindu, tunglevat dünaamilist joonist läbib eriline loov alge.

Pildi abstraktne, kummaline, metafüüsilismõistatuslik kujund ergutab meie fantaasiat. Tema vastuvõtt sarnaneb meditatsioonile. Ainult pikaajaline vaatlus võimaldab tajuda selle antropomorfe, transtsendentse kuju sügavust. Nagu oleks kunstnik püüdnud pilku heita sealpoole, kosmilisse, Apollinaire'i sõnade järgi «ääretule alale tulvil mõistatusi». Meie ees on mingi universum, maailma loomise võrdpilt, kus ühest ja samast, voolavast ja muutlikust substantisist sünnivad nii inimene kui ka tema keskkond.

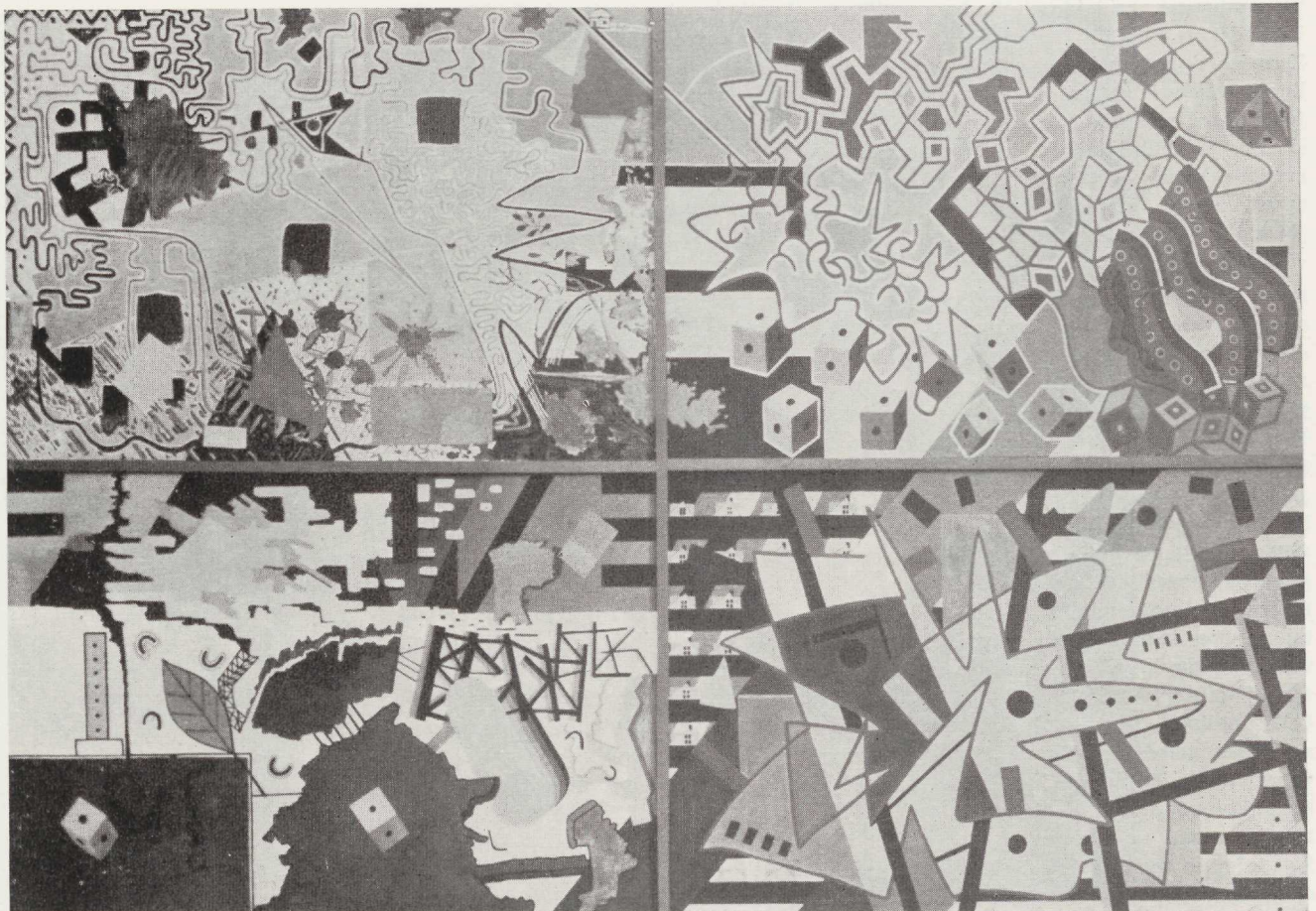
Inimese kuju toob oma irratsionaalsusele ja abstraktsel skemaatilisusele vaatamata teosesse seda hingestava romantilise alge. See on niihästi loov inimene, demiurg, maailma valitseja kui ka loodav, lõpuni vormimata inimene — maailma lahutamatu osa, mis vormub lõuendil otsekui loomisaktis endas.

Kunstnik saavutab sügavuse ja paljutäenduslikkuse üllatavalt nappide vahenditega. Kujutis meenutab lumivalgele lõuendipinnale vaotatud arabeski. Nurgeliste, vabalt kulgevate kontuuride karkassi paigutuvad otsekui vitraazi mõned puhtad, siledad värvipinnad — sinine, erk kollane, roosa, roheline —, mis on läbi imunud värvist enesest lähtuvast valgusest. See valgus ei löhu värvi ega vormi,



51. Jüri Kask. Hommikust õhtuni III. Õli, tempera. 200×300. 1981. KF.

52. Jüri Kask. Hommikust õhtuni I. Õli, tempera. 200×300. 1981. Kunstniku omand.



vaid aitab neid ehitada. Kogu kujutis on kaetud liikuvate valgete ja mustade joonte võrguga, mis näib kanduvat väljapoole piltigi ja annab talle erilise dünaamilise pinge.

Samasuguses laadis maalib kunstnik ka oma järgnevad kompositsioonid — «Läbi valguse» II (1986), mitu «nimeta» tööd 1987. aastast. Maaliline ühendub neis graafilisega, joonistus muutub üha tujukamaks, paindlikus joonetrastistikus tekkivad vormi algmed lagunevad, põimuvad, lähevad segi, et taas jõuda teatava selguse ja korran. See pole tardunud ja lõpetatud, vaid areneva, muutuva, kasvava ehitise karkass. Kompositsioonilis valitseb vertikaal, väljendades aktiivset, tahtekindlat loovust. Siin avaldub taas ja erilise teravusega Kase kunstilisele mõttele omane arhitektoonilis-ehitav alge. Eelmiste aastate konstruktivistlikud kogemused on tuntavad «pilt-ehitise» seesmisel struktuuris.

Ent pildis «Läbi valguse» I komeedina välgatanud, ülev, monumentaalne, maailma keskpunkti paigutatud Inimene kaob taas Kase lõuenditelt. Tema tööd on jälle puhtabstraktsed. Nähtavasti on Kasel raske viia kujutlust inimese kesksest asendist maailmas vastavusse tema tegeliku jõuetusega. Kunstnik muutub ise «juhtivaks jõuks», Loojaks, kes loob maailma vastavalt oma utoopilisele unistusele absoluutsest harmooniast. See maailm on kosmilis-abstraktnel, metafüüsiline.

Omalaadne kujundite «kosmoseerimine» kumab läbi irratsionaalse abstraktsuse ka teiste eesti kunstnike nende aastate töödes, näiteks S. Rungel, A. Lille, P. Mudistil, R. Karil, M. Kurismaal jt. Nende piltide «väike» ruum on suure, ääretu maailmaruumi peegeldus. See maailmaruum ei tundu neile kohutavana või tardununa, vaid ideaalselt, harmooniliselt korraldatuna.

Kase loomingus on ka mateeria tume, kaootiline stiihia valgustatud ja juhitud. Ta ei kaja enam reaalses maailmas esinevaid dramaatilis-dialektilis vastuosid, vaid ehitab maailma korra ja harmoonia seadustele vastavalt, mõistes harmooniat kui võrdväärtsete jõudude tasakaalu, kooskõla, sünteesi.

Viimases, 1987. a. sügisnäitusel esitatud «nimeta» kompositsioonis läheneb Kask veel ühe sammu võrra igatsetud absoluudile. Varieerides varemleitud uues kvaliteedis, saavutab ta selle vormide üleva lihtsuse ja puhtuse, mille puhul pilt mõjub täiusliku organismina. Sel lõuendil on absoluutne veenvus, mis tuleneb tema maalilistest omadustest. Vähesed värvid ja lihtsad vormid on nii organiseeritud, et igaüks neist säilitab suveräänse iseloomu ning ühtaegu, rütmiliselt ja koloristlikult harmoneerudes loovad nad mulje vormi- ja värvirikkusest. Joonis muutub jämedamaks, kaotab endise kapriisuse, muutub lakoonilisemaks, täpsemaks, säilitades samal ajal vabaduse ja meelelise erkuse.

Selle maalilise maailma kõik elemendid on suguluses, paindlikus ühtsuses. Kunstnik toob «kosmistele» jõudude mängu sisse ka võõrandumise, lagunemise elemente, ent mitte konfliktsetena, vaid sugulaslikena, nii, et ei kao eelmiste seoste taju, ei ole häiritud edasise harmoonilise arengu võimalus.

Seda Kase suurepäraselt tööd võib muidugi vaadelda puhtesteetiliselt aspektist kui «visuaalset muusikat», kui dekoratiivset pannood. Ent Kasele pole abstraktnel ilu kunagi omaette eesmärgiks, ehkki tema loomingus kuulub tähtis koht maalikunsti spetsiifiliste seaduste uurimisele ja vormianalüüsile.

Kase kunst on omamoodi vormiideede generaator, milliseid võib arendada laiuti ja sügavuti. Tema loomingus pole kanoniseeritud ühtki võtet. Vabana igasugusest ortodoksaalsusest, see looming areneb ja muutub.

Ometi säilib Kase kunstis kõigi modifikatsioonide juures mõned põhiprintsiibid, mis on tuntavad mistahes töös. Need on eelkõige eriliselt konstruktivne ja arhitektooniline mõte, elav huvi vormi ja värvi struktuuri vastu, kiindumus spektri puhastesse põhivärvidesse, sile maalipind, dekoratiivne alge ja terav rütmitaju, süvenemine ruumilis-tasapinnalisesse vahelkordadesse, oskus ühendada füüsikalise-matemaatilisi seadusi puhtmaalilistega.

Tahaks aga välja tuua veel ühe probleemi — aastatega Kase kunstis kasvava paradoksaalsuse: ühelt poolt on selles range matemaatilis-ratsionaalne loogika, teiselt poolt meelelisus, impulsiivsus, sisemine ekspressiivsus; ühelt poolt range distsipliin, vaoshoitus, enesekontroll ja teisalt püüd vabaneda selle kontrolli alt, püüd maksimaalsele vabadusele ja sundimatusele; ühtaegu on koos subjektiivsus, suletus, elitaarsus ja tung üldisusele, universaalsusele.

«Kunst on nagu termomeeter», on öelnud Picasso. «Ta on temperatuuri näitaja ja vabanemine».³ Kase lõuendid on tulvil võimsat energiat, mis kontsentreeritult väljendab kunstniku tundeseisundeid. Vormides, joonetes, värvis lööb läbi impulsiivne alge, tunde- puhang, isegi meelelisus. Tema tööde lähtepunkt võib olla sügavalt subjektiivne, seotud mingite isiklike sisemiste ajenditega. Kuid see pole kiire, spontaanne seisundi jäädvustus, veel vähem teatud kindla kavatsuse, idee illustreerimine. Kask kannab pilti kaua ja pingsalt endas, maalib aga emotsionaalses piiriseisundis, mil teose loomine peaaegu libiseb kunstniku kontrolli alt, loometulemus aga kaotab ettekavatsetuse ja muutub ettenägematuks. Ent see pole ekstaatiline seisund, vaid omamoodi «puhastav katarsis», mille puhul subjektiivsus ja isegi egotsentrilisus otseku lahustuvad sügavas ühtsustundes kõige ümbritsevaga, mille puhul isiklik muutub üldiseks, universaalseks.

Ja nagu ikka tõelises kunstis, kujuneb siin isikliku ja üldise süntees — lahutamatu sulam, milles üht osa ei saa eraldada teisest. Võõrandudes kunstnikust-loojast hakkab pilt elama oma elu, mille tajumises räägivad kaasa meie intuitsioon ja hingeline kogemus, meie isiklikud mõtted ja elamused. Kase kunstis, kogu ta vormikõne abstraktsuse ja subjektiivsuse juures kostab meie aja hääl — selle helid, rütmid, värvid. See ajastutaju on meile toetuspunktiks keerulise, paljutähendusliku, muutuva kunstniku loomingus mõistmisel.

Sotsiaalne ja vaimne ajasituatsioon, selle

kriisnähtused, tasakaalu kaotamine ja isiklikud elamused juhtisid kunstnikku ikka abstraktsema, süvitsiminevama, esoteerilisema kunsti poole. Uue, ratsionaalse linna konstrueerimisel, dramaatilise ja konfliktse tehnilise kaasaja tunnetamiselt liikus Kask maailma loomise juurde, mis ikka vähem sarnanes vanale, meid ümbritsevale maailmale. Ta ehitas seda mõistlikkuse, harmoonia, kõigi vormide suguluse seaduste järgi. Kuid kogu oma abstraktse universaalsuse juures osutus see maailm eraldiseisvaks, enesesse sulgunuks, konspireerituks.

Kes teab, milline on järgmine samm teel absoluudile Kase loomingus? Võib-olla on see samm suurema kommunikatiivsuse ja väljendusviisi avatuse suunas?

Jüri Kask astus kunstielu kolmteist aastat tagasi. Kõik need aastad on ta liikunud mööda enesetäiustamise, harmoonia ja tõetunnetamise teed küpsuse poole. Kase näitus Kadriorus andis õnneliku võimaluse vaadata sellele liikumisele tagasi, teha kokkuvõtteid läinud aastatest ja fikseerida tulevikutähtsaid. Tee absoluudile on lõputu. Sügaviku tunnetus on ees...

Tõlkinud **Mai Levin**

¹ Tsiteeritakse art. järgi: «Шкловский о Родченко», код. «Прометей», М., 1966, nr. 1.

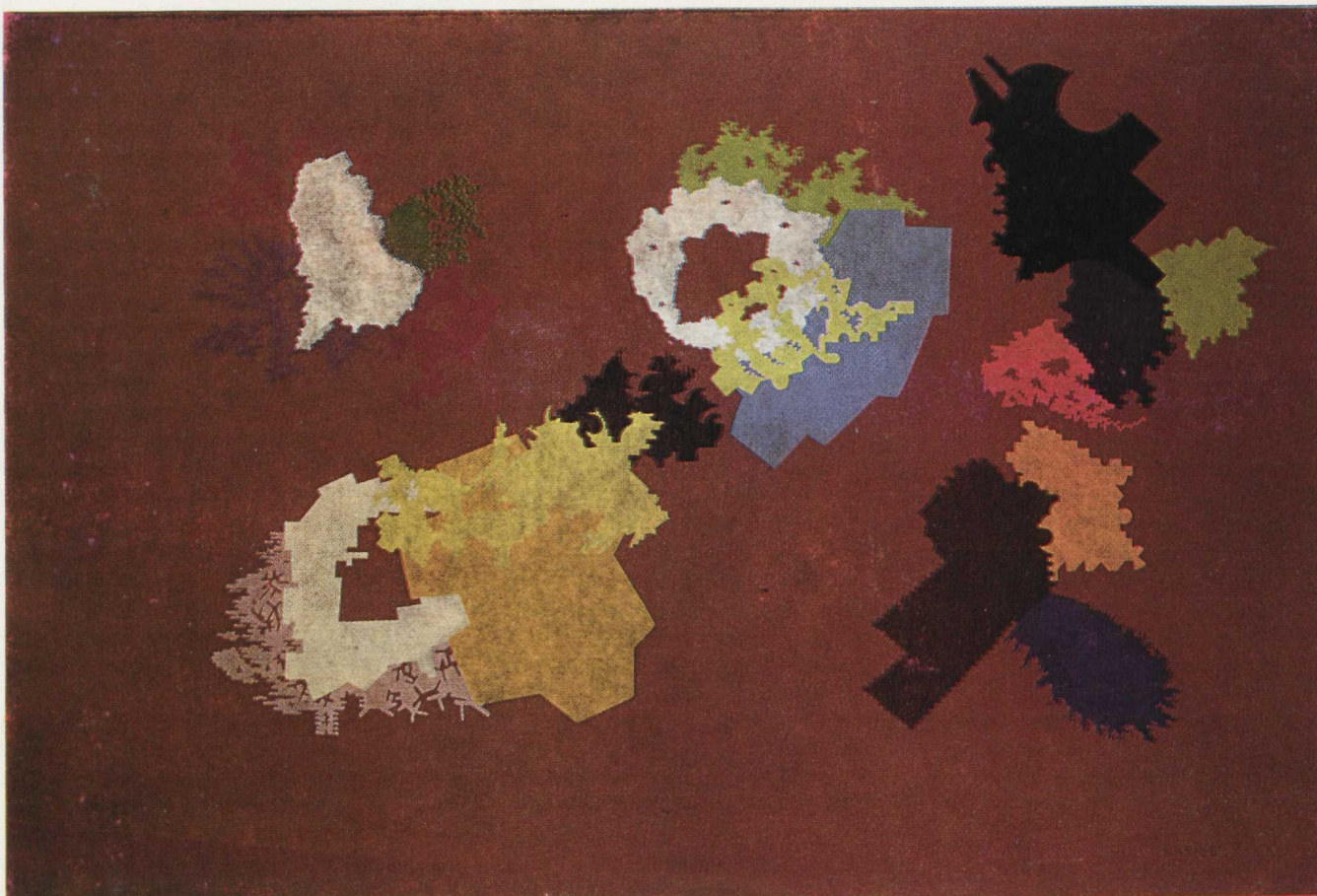
² M. Seuphor. La peinture abstraite, Paris, 1962, lk. 17.

³ Н. Дмитриева, Пикассо, М. 1971, lk. 51.



53. Jüri Kask. *Improviseatsioon rohelistel*. 1984. Tempera, õli. 200×300. KF.

54. Jüri Kask. *Nimetu*. Õli. 1988.



NELJA MAALIJA NÄITUS KUNSTIHOONES II

HEIE TREIER

1987. a. augustikuus toimunud Jüri Arraku, Malle Leisi, Peeter Mudisti, Jüri Palmi grupinäitust Tallinnas võib vaadata juba kui tava jätkumist. Eelmine analoogiline eesti juhtivkunstnike grupinäitus toimus 1985. a., osalejateks eri põlvkondadesse kuuluvad maalijad A. Keskküla, T. Pääsuke, A. Tolts, O. Subbi. Mõlema väljapaneku korraldamisega seostub ühiseid probleeme. Taas võib küsida: mis seob ja mis eraldab nimetatud nelja kunstnikku? Miks nad on korraldanud ühise näituse? Millist esteetilist mõju nad taotleavad ja millist retseptiooni eeldavad?

Seekord korraldasid oma näituse põlvkonna-kaaslased, kelle tulemine eesti kunsti leidis aset «kuldsetel kuuekümnendatel». Ajajärguga seostub ka loomingulise rühmituse ANK-64 legend, rühmitusse kuulusid siinesinenutest M. Leis ning J. Arrak. Niisiis põlvkond, kelle arengut on jälgitud suure huviga, keda ümbritseb oma aura, kellel tänaseks on seljataga pikk loominguline tee, kelle vaimsust tuuakse eeskujuks praegustelegi noortele ning kes on vaieldamatult tõestanud suurt potentsiaali. Sellel põlvkonnal on olnud ka omaaegse maali uuendamise roll. Seoses koosinevate kunstnikega aktualiseerub niisiis 1960. aastate probleem, pöördelise ajajärgu hindamise küsimus — ehkki toimunud nelja maalija näituse puhul polnud kaugeltki taotletud ulatuslikku tagasivaatavat retronäitust. Aga tulevikus oleks taolise retronäituse korraldamine vajalik, see lubaks tuua rohkem selgust ühte pöördelisse kunsti arengu etappi (kust saadi impulsse, mõjutusi, kellele toetuti oma maalijamina kujundamisel jne.). Vajalik distants on möödunud aastakümnete näol tekkinud.

Nelja kunstniku näitusel olid väljas põhiliselt 1980. aastatel loodud maalid, enamus töid seega värskelt tuttavad, kuid ei puudunud ka varasemad. Järgnev küsimus näib paradoksaalsena: kas nimetatud neli kunstniku sobisidki koos grupinäitusel esinema? Vahest on tekkinud taoline efekt, kui neli tugevat solisti ei suuda olla kvartett? Võrreldes 1985. a. A. Keskküla, T. Pääsuke, A. Toltsi, O. Subbi väljapanekuga, mis mõjus vaatamata autorite väga erinevatele laadidele harmooniliselt, rahulikult, terviklikult (esindusnäitus, n.-ö. näitus-sümbol), kujunes J. Arraku, M. Leisi, P. Mudisti, J. Palmi grupiväljapanek kokku suureks disharmoniaiks, neli laadi lahkesid nelja ilmakaarde. Nii tõi näitus selgelt välja esteetiliste ja kunstifilosoofiliste vaatenurkade paljususe, mis omakorda tähendab loomingulist mitmekülgust. Ent näitus-tervik jäi seekord siiski tekkimata. Grupiesinemiste uues kontekstis tulevad üht- või teistviisi ilmsiks dialektilised seosed ja struktuurid. N.-ö. esindusnäitus 1985. a. andis selle ühele autorile põhjust enesekriitilisteks tähelepanekuteks: kas väljapaneku meeldimine ei tähenda hoopis oletatavat kinnihoidmist «ametliku kunsti» heastoonist (Kunst 69/1, 1987, lk. 30)? Seekordse väljapaneku puhul probleemi nõnda püstitada ei saa, kui võrd esile pääsesid nelja autori kontrasteerumisest tulenevad ning ka üksikutest töödest vallanduvad pinged. Ekspositsiooni üldmuljet loovad kahtlemata ka esine-

mistingimused ja kujundus, mille teostamine osutub sellisel puhul küllalt komplitseerituks: Kunstihoone keskne esindussaal hakkab üha kitsamaks jääma, tagumised saalid on aga kunstnike silmis vähem prestiižikad. Kui eelmisele nelja-näitusele andis teatud ühtluse kindlasti ka kujundusprintsip (autorite tööd olid eksponeeritud läbisegi nagu laiematel ülevaatenäitustel), siis seekord kujundajat polnudki. Kunstihoone saalid olid mõtteliselt jaotatud neljaks võrdseks osaks, kes millisesse seinu oma töid üles hakkas seadma, otsustati sõbraliku nn. täringuviskamisega. Maalid jaotusid paljude saalide eri seintesse küll kunstnike suhtes demokraatlikult, ent tekitades omakorda uue küsitavuse. Vahest oleks tulnud töid riputada nii, et järjest on väljas iga autor tervikuna.

Neli kunstnikku eksponeerisid kokkulepitud arvul töid, et uuemas kunstisituatsioonis jälle esitleda ennast põhimõttel — kes on kes. J. Arrak loob kummalisi müüd:maailmu, milles tegevuskohad ja tähenduslike pilkudega tegelased pärinevad mingist metafüüsilisest ajaloolisest reaalsusest. Tuues oma maalidesse mõistukõnesid ja ülekantud tähendusi, juurdleb kunstnik igivanade eetika kategooriate üle nagu «headus ja kurjus», «tarkus ja rumalus», «ausus ja alatus». Taotluslik tõetunnetus keskendub küsimusele ümber, kes on üldse inimene ja kas siin saab olla illusioon (masknäod, kolme näoga mees, kiskjakujund jne.). J. Arraku müüdimaailm loob nagu fantastilise maaliteatri, milles lavastatakse süžeesid ja stseene, milles kõlavad monoloogid ja

dialogid ning ei puudu oma atraktiivsus, on loomulikult ka «dekoratsioonid», «kostüümid», «rekvisiidid» jne. M. Leisi maalide atraktiivsus on teistsugune: tihedalt üksteise kõrval eksponeeritud suureformaadilistes ja põhiliselt mustafoonilistes maalides väärtustuvad peened esteetilised tajumused ja probleemid. Siin võimendub pidulikkuse, dekoratiivsuse ilu, jäädes samal ajal nii rahvuslikuks (tuues võrdluseks kasvõi Muhu ja Läänemaa esiemade tikitud säravate lillede kujulisi ornamente mustal foonil). Figuuri on tõlgendatud väliselt staatiliselt, piduliku olekuga ja väärikana, liikumist loovad tema ümber fragmentidena paigutatud pildid. M. Leisi maalimisviis on pidevalt arenenud oma kindlat rada mööda, jõudes mõnes viimases töös detailide ja «objektiivsuse» liigagi tugeva rõhutamiseni. Kui M. Leisile isikupärane kompositsioonitüüp, väljapeetud kujundisüsteem ja lakoonilisus võimaldavad tema maale lähetikku eksponeerida, siis teistel autoritel oleks samal printsibil väga keeruline olnud oma töid välja panna. P. Mudisti hellatundeliselt maalitud nägemused inimestest jäid seekord atraktiivsetest pingetest ületulvatud näitusel enam vaikivaiks ja kinnisteks. Tema loomingu sisseelamine nõudis süvenenumat vaatamist. Kunstniku nägemustes väljendub figuuride tegemisi ja olemisi, millest aga tekib temagi kummastatud maailm oma seadustega. Kunstnik maalib seda, millesse suhtub ehtsa poolehoiuga (rõõmu, kaastunde, imestuse jne. avaldamine) või milles näeb üllatavaid tõdemusi, paradokse. Erilise mudistlikkuse kaudu jõuab ta äkki meid kõiki puudutava üldistuseni, mis üllatab kunstilise tunnetuse peenuse ja intuitsiooniga. P. Mudist ei maali väljamõeldut ja leiutatut, selles suhtes on ta vastandlik J. Arrakule; tema tööd ei ela välja poole ning selles suhtes on ta vastandlik M. Leisile ja J. Palmile. Ta ei taotle kompositsiooni väliselt efektselt lahendust, vaid koondab tähelepanu töö tähendusele. Vahest tähenduse mõjulepääsemisele tulebki kasuks «ähmane» maalimisviis; summutades värve on ta samal ajal väljapaistev kolorist. J. Palmi sihiks on tõstatada valusaid globaalprobleeme: urbanismiaja inimese turvalisuse puudumist, üksindust, võõrandumist, inimeseks olemise ohtu. Kunstniku laad on nelja hulgas kõige disharmonilisem, see jäi näituse üldilmes kõige teravamini domineerima. Tema hoiatusmaalid, kosmilise dimensiooniga maalid hakkasid nüüd järsku üsna tabavalt hakuma meie ette 1986., 1987. a. kerkinud ökoloogia, tasakaalu säilitamise jm. muredega. Paljutähenduslikult mõjusid lõrisevad hundi-koerad, tuleplahvatused, hinge hävingud või kosmiline sinine koloriit surnu käel, koera peas. Mitmekülgse koloriidiga maalides on assotsiatiivsel teel ühendatud erinevad tegevuskohad ja erinevad sisulised tasandid. Rakendatud on kontrasti ja oksüümoroni, metafoori ja sümbolikõnet. Põnevusega on oodatav J. Palmi personaalnäitus, sest vabariiklikel näitustel on ta tööd jäänud vahel liiga agressiivseteks vaoshoitumate naabrite kõrval.

Eksponeeritud tööde järgi otsustades on igaüks jõudnud oma süsteemis täiuseni, maksii-

mumini. Kuhu siit edasi? Mulje ülimast täius-
sest võib olla muidugi petlik, sest iga uus,
veel valmimata töö võib tõestada uute võima-
luste avanemist. Kui aga 1985. a. nelja-näitu-
sel osaleja T. Pääsuke lootis, et mõni vast-
andlik väljapanek annaks «dopingu» kunsti
üldseisule, siis nüüd tekkis kahtlus — on
seda ühe väljapanekuga võimalik üldse saa-
vutada? Aga vastandliku programmiga näitus
oli see küll, eelmisest nelja-näitusest teravam,
kontrastsem ning selle võrra intrigeerivam.

JÜRI ARRAK

Näituse algataja oli Jüri Palm, tema pakkus
välja ka sellise grupikoosseisu. Grupeeringuks
meid pädada ei saa, koos me ei käi. Võib-
olla ühendab see, et lõpetasime Kunstiinsti-
tuudi 1960. aastatel. Tavaliselt neil, kes moo-
dustavad grupi, on mängus kas vaimsed või
materiaalsed huvid. Näiteks neli-viis kunstnik-
ku moodustavad juba tugeva kiilu, mille abil
on kergem läbi lüüa. Omal ajal tekkis
ANK-64 põhiliselt eneseharimise eesmärgil.
Kunstiinstituudis lõppesid kunstiajaloo loen-
gud XX sajandi alguse käsitlemisega, ülejää-
nut tuli oma käe peal uurida ja koos oli seda
parem teha. Noorelt on grupid loomulikud,
aga väljakujunenud kunstnike puhul on see
küllalt küsitav. On ju looming nii individu-
aalne toiming ja liigne seltsielu võib segada
tööd. Iseasi, kui eksisteeriks Tallinnas rida
klubisid ja salonge, milliseid valikuliselt võiks
küllastada; aga eelnenud aastakümned on sel-
lise läbikäimisvormi päris ära kaotanud.

Meie näitusel oli igalt kunstnikult 15 maali,
see on juba mini-personaalnäitus. Minul oli
töid ajavahemikust 1979—1987. a. Kui kõr-
vuti vaadata kõige varasemat maali, 1979. a.
«Tornide linna» ning hilisemat, 1987. a. maali
«Kahekesi», siis on nende vahel erinevus
küllalt suur. Kaheksa aasta lõikes on muutust
juba märgata, mis kergendab ka arengu jäl-
gimist. Kui vahepeal võib tunduda, et
kunstnik tammub paigal või kordab end, siis
nüüd järsku selgub, et nii see siiski pole.
Minul on maalimisel välja kujunenud oma
visuaalne maailm, milline igal aastal oluliselt
muutuda ei saa. Inimesele, kellele tundub, et
ma olen väsinud, kordan ja tsiteerin ennast,
on ilmselt see minu maailm võõras ja loomu-
likult see, mis ärritab ja segab, peab muu-
tuma. Oma loomingu muutusi aga tahtlikult
suunata on vist võimatu. Oletame, et kunstnik
üritab seda teha selliselt — ajakirjade vahen-
dusel uurib põhjalikult viimast kunstivoolu,
näiteks neoekspressionismi, sisendab endale,
et on selle vaimuse liige ja hakkab maalima.
Arvan, et mõne kuu või ühe aasta pärast
läheneb ta tasapisi jälle oma endisele laadile,
iseendale. See ei tähenda, et kunstnikel pole
mõjutusi, kõigil on, ja kuhjaga, aga jutt on
tahtlikust suunamuutusest. Kui vaadata
R. Magritte'i loomingu, siis ta maalib kordu-
valt samu motiive — lind, molbert, pudel,
kaljud jne. See ei ole kordamine, vaid omas
süsteemis teema arendus, eri tahkude inter-
pretatsioon ja rikkus.

Kunstist kirjutajad peaksid põhjalikumalt sel-
gitama oma seisukohti, sest sõna «väsinud»
on küllalt julm. Meil on veel selline mõtte-
inerts, et kui keegi võtab termini kasutuseie,
siis paljud kordavad seda mehaaniliselt järele.
Seda mitte ainult kunstis, vaid ka mujal ühis-
konnas. Minu arvates on kunstist kirjutamine
erakordselt huvitav looming, kusjuures alg-
materjaliks on kasutatud kunstniku loomin-
gut!

Grupinäitused on igatahes põnevad, siin näeb
kunstnikke paremini, nagu kaugemalt! Need
võiksid toimuda üle aasta, näiteks grupp noo-
remaid kunstnikke E. Kokamägi, J. Arro jt.
või Tõnis Vindi koolkonna oma.

MALLE LEIS

Programmiline näitus see polnud, pigem üle-
vaate tüüpi tavaline näitus.

Omaaegseid ANK-i näitusi, ERKI Iseseisvate
Tööde Näitusi võib küll nimetada grupi või
koostöö näitusteks, nad kandsid endas mingit
ühtset vaimsust. Aga grupeerumised on siiski
mõeldavad vaid noorte kunstnike puhul, kelle
looming ei ole veel nii iseseisev. ANK-i
periood oli vaimustav, käisime omavahel tihe-
dalt läbi, suhtlesime ka Konservatooriumi
üliõpilastega (ühised loengud, muusika kuu-
lamised), ÜTÜ raames tekkisid kontaktid
Moskva, Leningradi, leedu noorte kunstni-
kega. Sama põlvkond oli nagu kõikjal ühe-
sugune, spontaanne, loomulik, asja juurde
kuulus muidugi ka üksteise toetamine ja
valjuhääline kiitmine. Olime Soosterist vaimus-
tatud. Moskvas käisime tema ateljees, siis
hakkasin minagi Soosteri moodi maalima
(1964.—1965. a.), kuid töid pole ma välja too-
nud, häbenesin neid. Millegipärast püüti aga
ANK-i näitusi ja tegemisi tol ajal kõikvõi-
malike meetoditega takistada, nagu oleks sel-
les midagi kardetavat. Ja millegipärast ei
lõppenud takistamised pärast, meid on hil-
jem küllalt karistatud. Ei mõista, mille
eest.

Kuid taoliste nelja kunstniku ühisenäituse
kohta on mul öelda vaid kauneid sõnu, ja
tore, et need on ikka toimunud. Valmistusin
näituseks ette talve läbi. Pilt peab ju pilti
sobima, kasvõi formaadilt — õigemini avalda-
vad teatud proportsioonid mulle lihtsalt suu-
remat mõju. Seda, et ma oma pildid eksponeerisin
tihedalt üksteise kõrval, tingis kõi-
gepealt Kunstihoone piiratud seinapind, ent
teisest küljest oli nii isegi huvitavam. Idee
sain Poolast, kus mu tööd pandi üles tiheda
lindina, ja see mõjus päris hästi — nii tekib
suure, tugeva värvipinna mõju, mis nagu ha-
rab vaatajat.

Tegelikult on oma töödest võrdlemisi eba-
meeldiv ise rääkida. Kunstikriitikast aga nii
palju, et sellega ma küll alati nõus pole,
rääkimata mingisuguste kriitiliste märkuste
kasust maalimisele. Loomingujõudu annab
kunstnikule hoopis miski muu. Näiteks kui
ühel päeval tuleb postiga ilus teade — Teid
on võetud Rahvusvahelise Botaaniliste Maa-
lijate Ühingu liikmeks. Milliseid usumatuid

ühinguid maailmas eksisteerib! Uut loomingu-
jõudu annaksid ka välismaareisid, aga siiani
on nende pääsemine olnud peaaegu ületa-
matuks probleemiks ja mitte ainult mulle,
probleem on üldine. Mida annab kasvõi küm-
nepäevane viibimine Hispaanias või Hollan-
dis, on kujuteldamatut.

Kunstihoone näitus — see on juba toimunud,
tehtud töö räägib enda eest.

PEETER MUDIST näitust ei kommenteerinud.

JÜRI PALM

Niisugused nelja kunstniku näitused võiksid
saada traditsiooniks. Kunstnikel on tavaks
saanud esinduslikumat laadi personaalnäitusi
korraldada vaid oma juubelite aegu, seega
alates 40. eluaastast iga kümne aasta tagant.
Vahepeal, esimese ja teise juubeli vahel,
võiks olla üks esinduslikus kohas läbi viidud
eakaaslaste koosinemine.

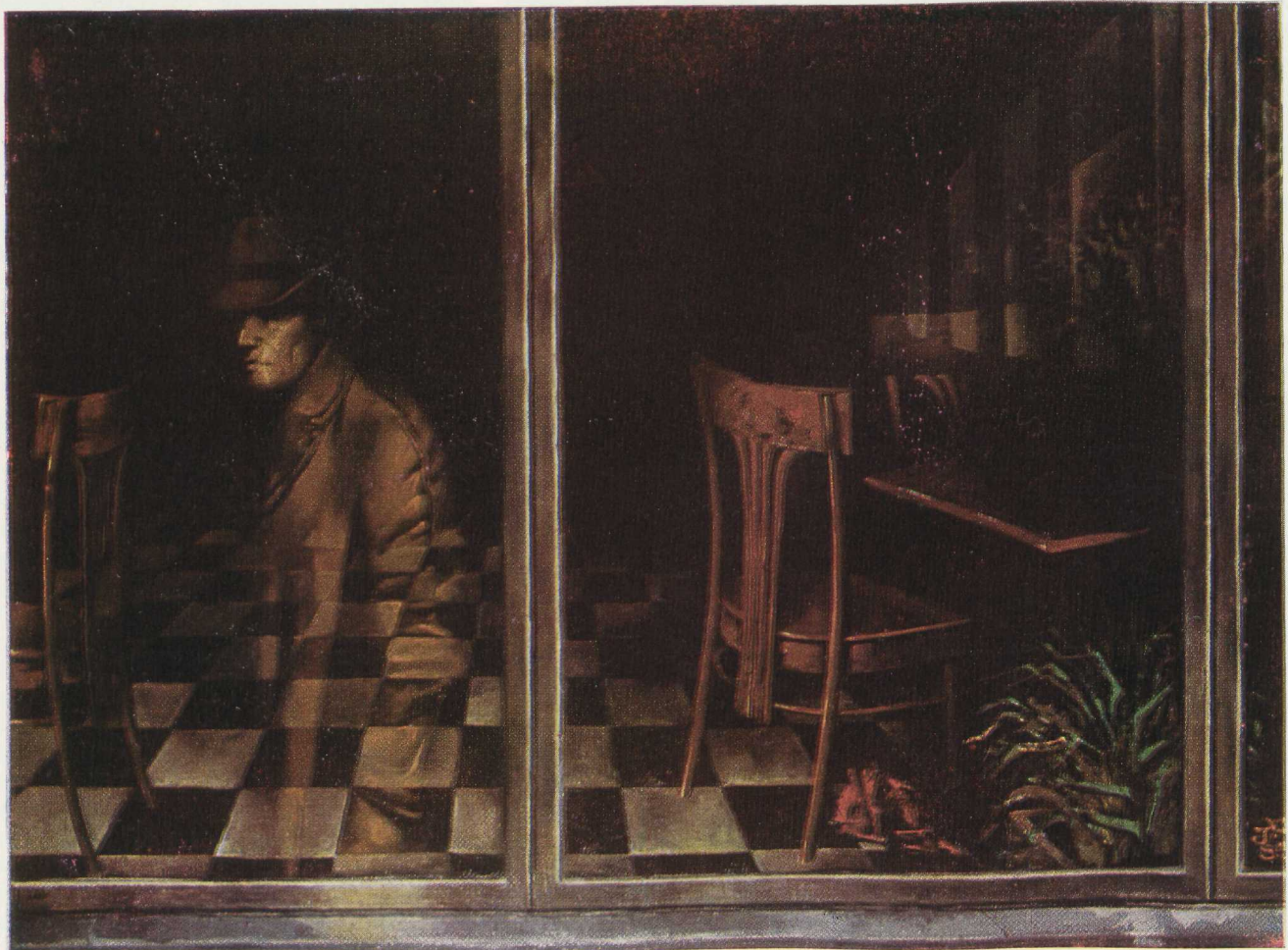
Meie neljakesi oleme tulnukad kuuekümnend-
datest. Vaja on kainet hinnangut iseendale.
Kuuekümnendad olid tõepoolest oma võima-
lusterohkuse ja tegemistrõõmu poolest häm-
mastav aeg. Me tulime peaaegu tühjale ko-
hale ja teist niisugust pööret eesti kunstis
on asjatu oodata. See, et varem oli nõuko-
gude eesti kunstis küllaltki vähe arvestus-
väärt. tingis omakorda suhteliselt kergelt
teenitud aplause. Ajaloolised tingimused olid
noortele kunstilijale vägagi soodsad. Kuid,
nagu õpetab dialektika, kangelased loovad
ajalugu ja ajalugu loob kangelasi. Ei tasu
arvata, et ilma meie põlvkondade konkreet-
sete kunstnikuisiksusteta poleks midagi eesti
kunstis juhtunudki. Tingimata oleks. Meie
hulgas on andekaid, kuid meid on vahel soo-
situd ka praeguste noorte arvel, niiöelda
meie esmasünniõiguse põhjal. Ja see on halb.
Praegustele noortele olgu kergenduseks välja
öeldud, et — ei, absurditeatrit ja motiveeri-
matut tegu meie põlvkonnal siiski polnud (vt.
«Kunst» 68/1, 1986, L. Lapin, «Startinud kuue-
kümnendatel»). Halvimad tol ajal loodud
asjad on kvalifitseeritud kui titatsemine (muid
nagu praegugi).

Mis meil aga kindlalt olemas oli, oli tühja
lõuendi, valge paberi immanentne maagia.
Ja oli aatelistust.



55. Peeter Mudist. Paratamatus elada ühel ajal. Õli. 1985.

56. Jüri Palm. Linnaüksildus. Õli. 1985.



PEETER MUDIST

JÜRI PALM

MALLE LEIS



57. Malle Leis. Kunstiteadlane Evi Pihlak. Õli. 1984.

58. Jüri Arrak. Inimene. Õli. 1986.

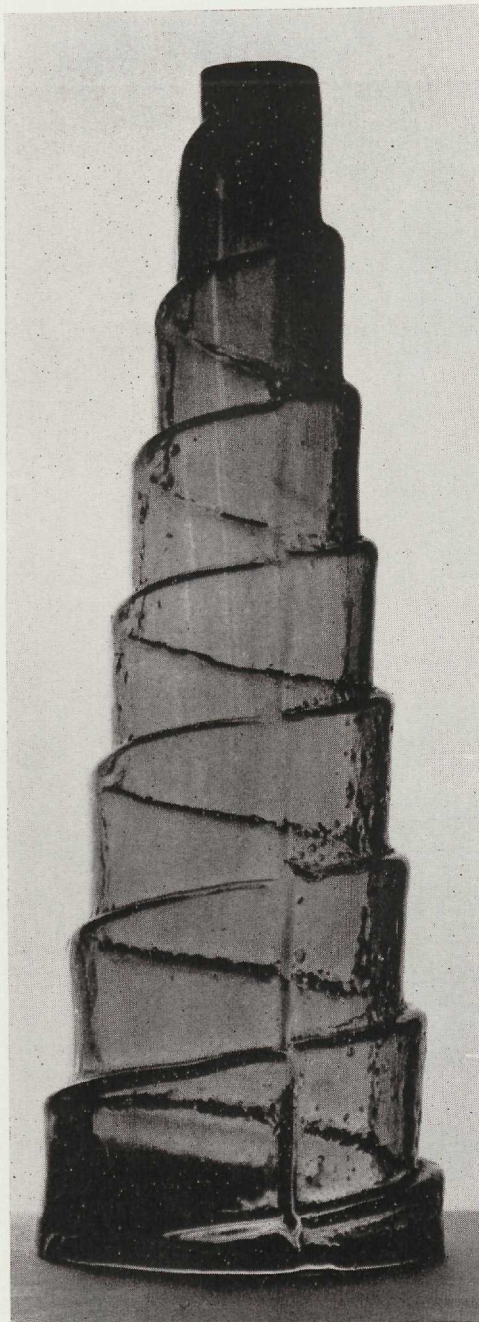
JÜRI ARRAK



KAI KOPPEL:

ÕHUST, MAAST JA TULEST

59. Kai Koppel. *Spiraal*. 1983. 43,5×15. Värv. klaas, kinnipuhutud.



Iga sõnum väljendub konkreetses vormis. Tean üht pilti — naine kallab energiat ühest anumast teise, ta ei kalla mitte oma isiklikku energiat (isiklik energia on vastik, sest ta on liiga tugevalt seotud reaalse maailmaga — naise rumaluse ja tarkusega, isiklike probleemidega, tugeva erootika ja avantüüriga). Ta kallab energiat, mis tuleb temasse õhust, mul- last, päikesest, merest, puudest, lilledest. Energiat, mis on pidevas liikumises ajas.

Klaas luuakse õhust, maast ja tulest.

Õhk annab meile teateid üle maailma — vaata, tunne ja püüa kinni, kõik lendab õhus, ta osakesed on täis kosmosest tulevat informatsiooni. Atmosfäär ühendab kõiki inimesi maailmas, toob neile ühesuguseid teateid. See pidev voog, pidev liikumine ja lõpmatus lasab kaduda illusioonidel iseene väärtus- likkusest, inimene muutub samuti pisikeseks osakeseks, kaob hirm surma ees. Valgus muu- tub õhus ja ajas, muudab pidevalt klaasi värvi ja sügavust, seega tähendust. Teeb klaasist loodud, materialiseerunud eseme ajaga kaasaminevaks — elavaks.

Maa — mu'd — geograafiline asend muudab inimesed erinevaks. Miks armastame oma Eestimaad kidura, ärevaks tegeva loodusega,

madala horisondi, halli värviga? Iga loom on kaitstud oma metsas, ta muutub seda värvi, mis on tema mets ja ta on õnnetu, kui ta viiakse teise metsa, kus ta paratamatult oma kaitsekihti muutma peab. Niisamuti on inimene seotud oma geograafilise asendiga, lahkumisel kodunt algab meeletu nostalgia. Igal mullal on oma värv, reisides näed, kuidas muld oma võõra värviga on mõistetamatu, arusaamatu. Igal kohal on oma tähendus, temas on teade ainult neile, kes seal elavad. Maapinna kõrgus, selle struktuur — soo või paas — kajastub inimese sisetundes. Koha- vaim muudab inimesed sarnasteks, neil on üks informatsiooniallikas.

Püüdes kinni õhust energia ja maast infor- matsiooni, panen läbi tule selle tarduma. Iga vorm on kindel sõnum, konkreetne tunne, tuli toob selgust. Klaas sulab tänu tulele ja temas tardub ka see tuli. Tuli tuleb temasse ja klaas kiirgab pidevalt tuld.

Klaasvormid on seotud maa ja õhuga ja saa- vad teoks läbi tule. Igaüks võib teha lihtsaid kujundeid — koonust, kera, silindrit. Ühes tühjas anumas on energia ja jõud, teises ei ole, ta on surnud. Klaas elab ainult siis, kui tal on oma konkreetne tähendus, tunne ja sõnum.

60. Kai Koppel. *Faasid*. 1987. 47×30. Värvitu klaas, kinnipuhutud, plastiline lihv.

61. Kai Koppel. *Astmeline II*. 1983. 47×24. Värv. klaas, vormi puhutud, plastiline lihv.

62. Kai Koppel. *Pank*. 1987. 40×24. Sulfiidklaas, kinnipuhutud, plastiline lihv.

63. Kai Koppel. *Astmeline*. 1983. 38,5×24. Sulfiid- klaas, vormi puhutud.

64. Kai Koppel. *Koonus*. 1983. 46×19,5. Sulfiidklaas, vormi puhutud.

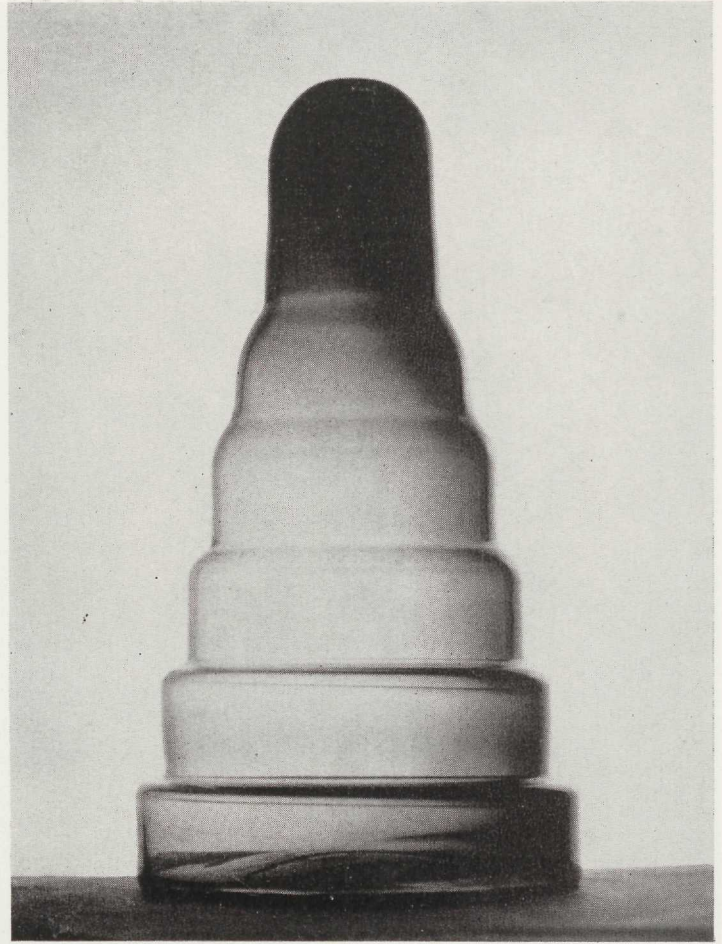
65. Kai Koppel. *Atmosfäär*. 1987. 66×20. Sulfiid- klaas, kinnipuhutud.

66. Kai Koppel. *Torn*. 1983. 42,5×21,5. Värv. klaas, vormi puhutud.

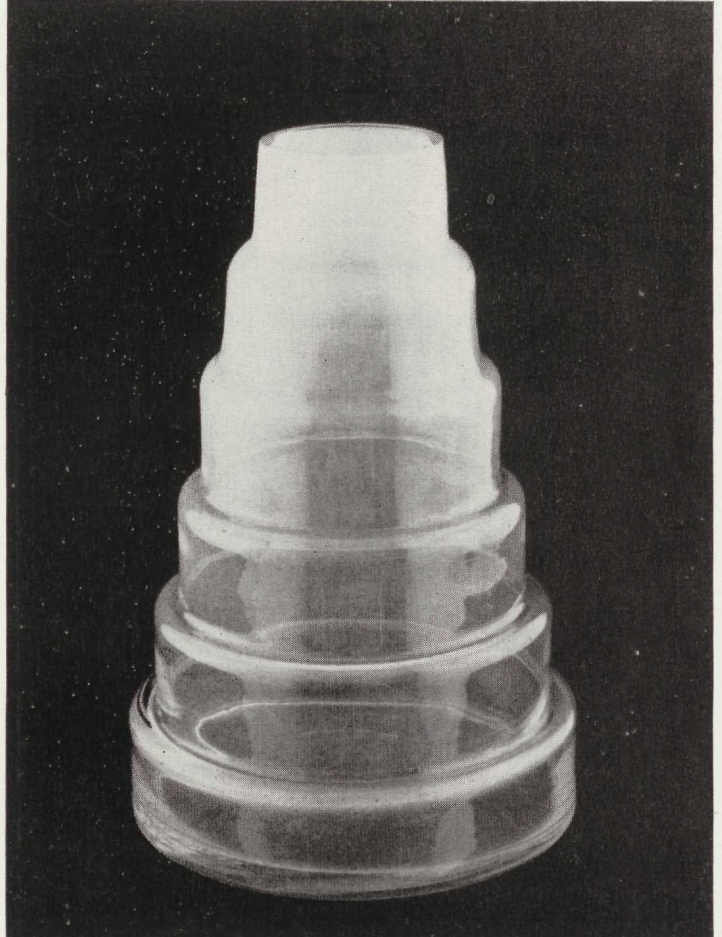
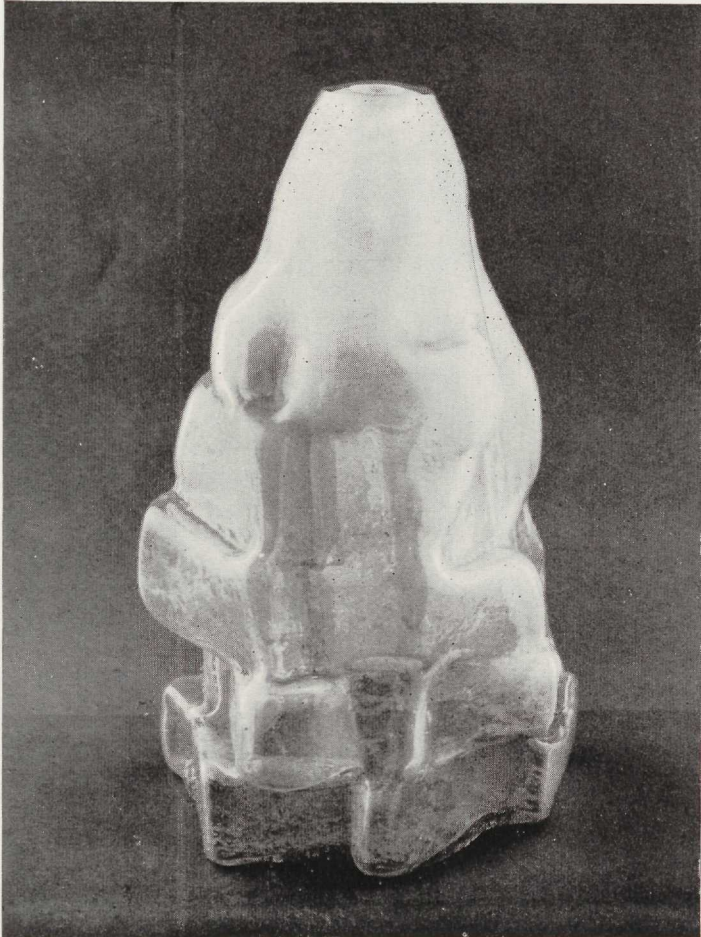
67. Kai Koppel. *Must mägi*. 1987. 58×23. Värv. klaas, vormi puhutud, kinnipuhutud.

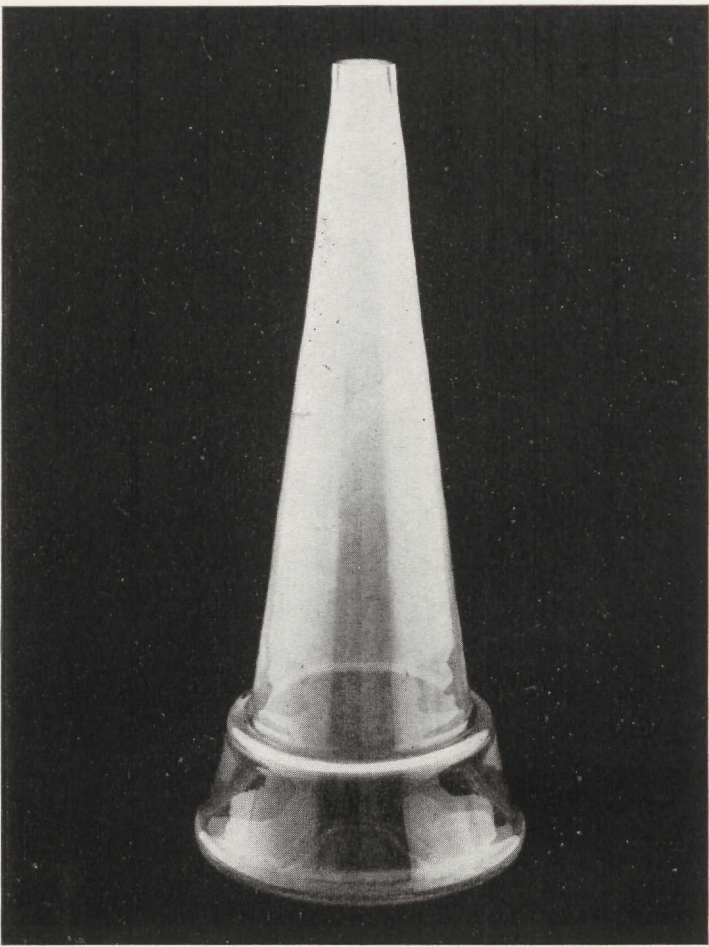


60
62

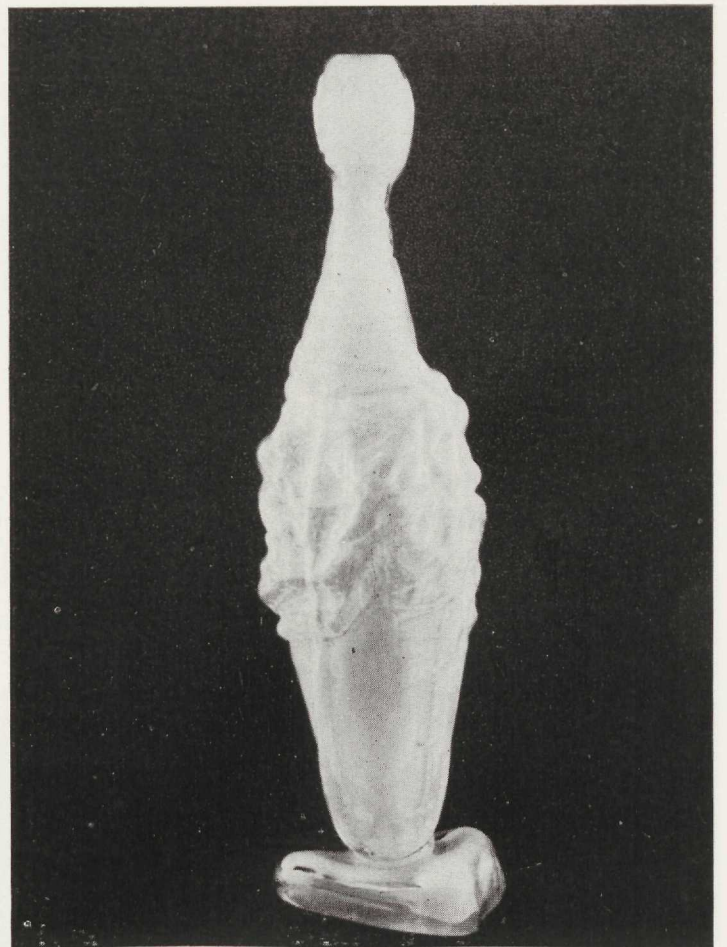


61
63

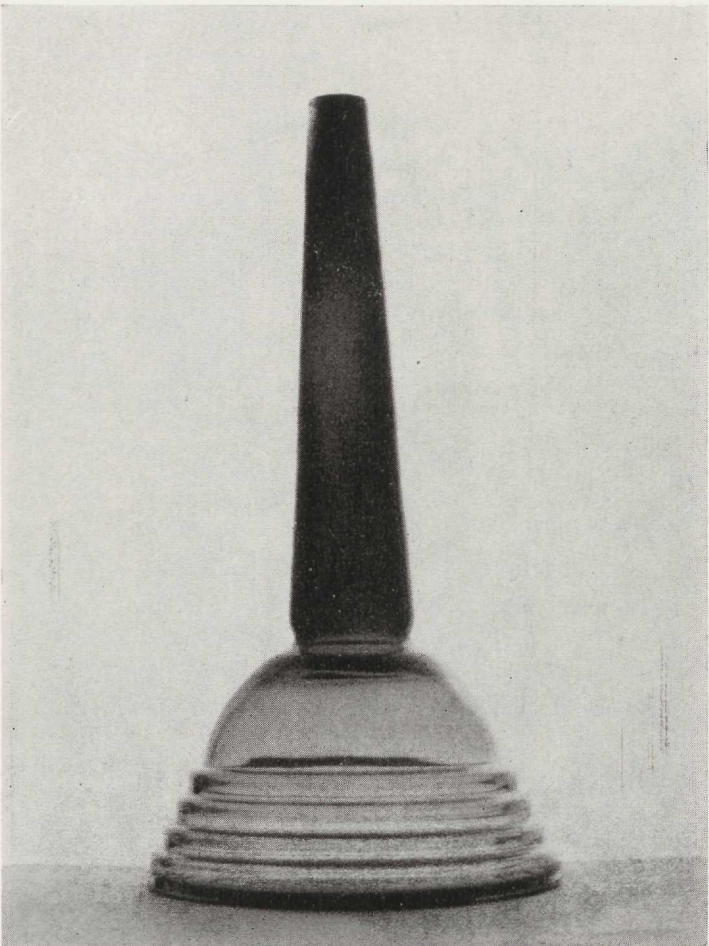




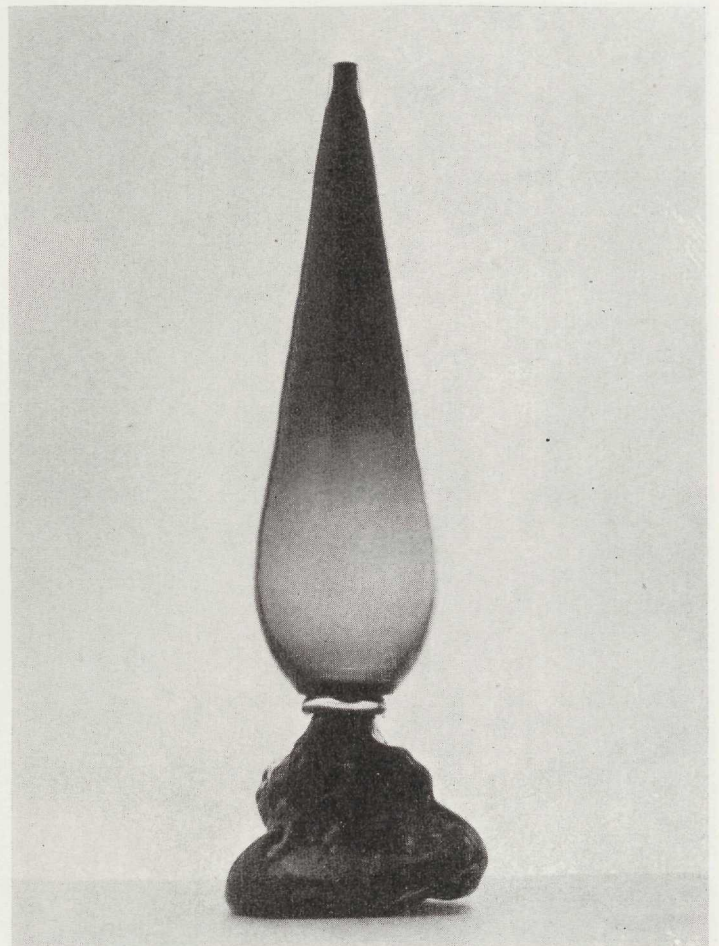
64
66



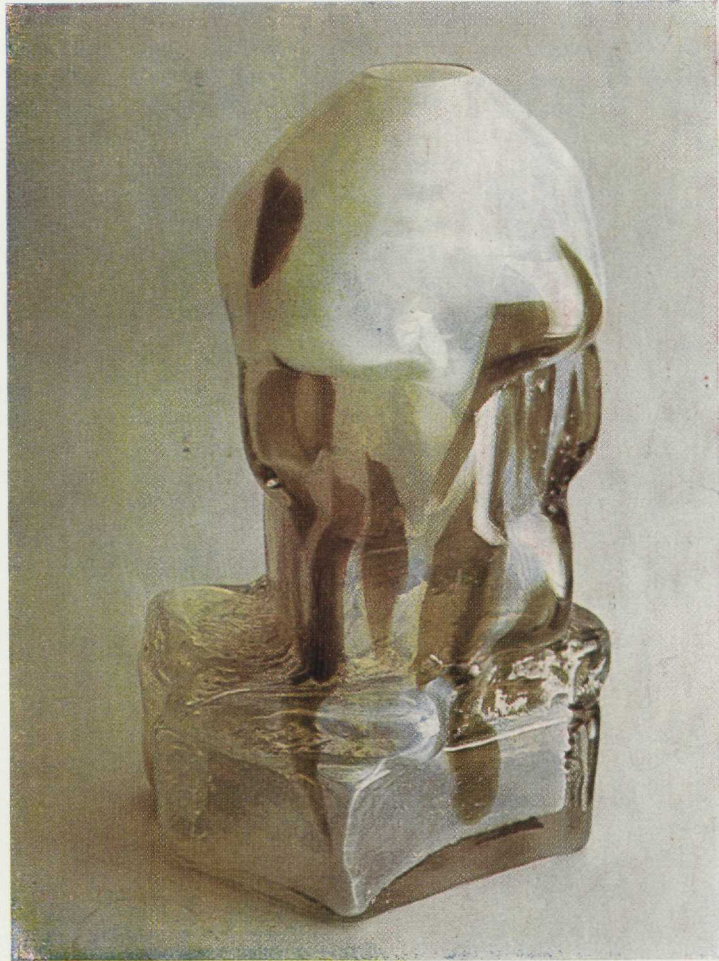
65
67



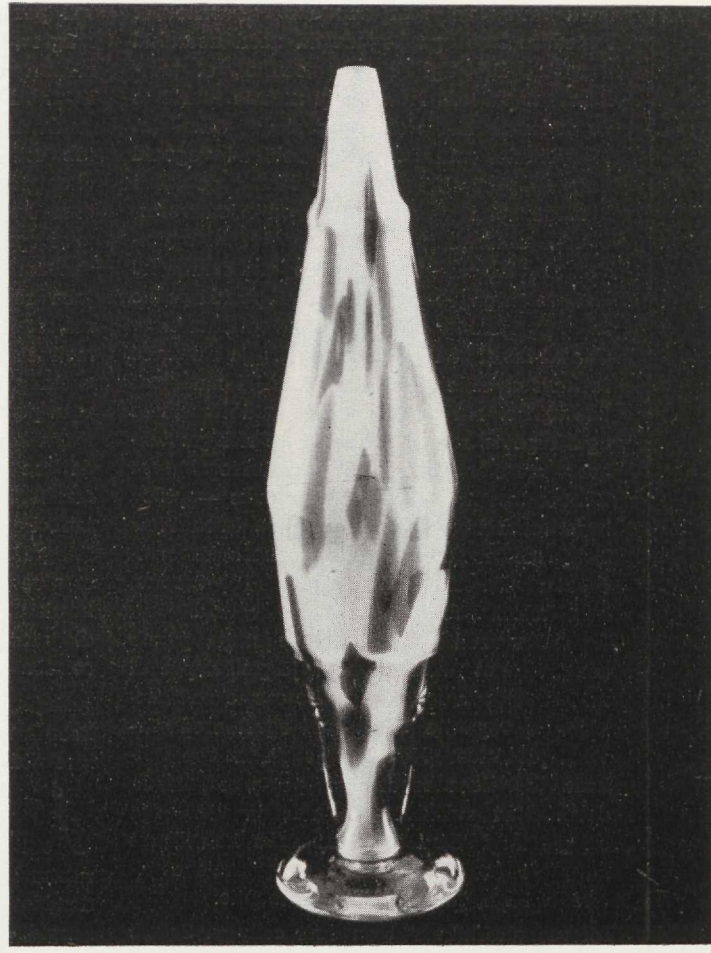
38



69. Kai Koppel. Reljeef. 1987. 34×30. Väru. klaas, kinnipuhutud, plastiline lihv.



68. Kai Koppel. Kartikas. 1987. 481×8. Väru. klaas, vormi puhutud.





70. Graffiti depoos. 1982.

GRAFFITI NEW YORGI METROOS

Neid hüütakse «kirjutajateks» («writers»). Pimeduse tulekuga kogunevad need noorukid Bronxist, Brooklynist ja Queensist, et märkamatuks pääseda New Yorgi metroo suurtesse depoodesse. Kitsastes rongiridade vahelistes läbikäikudes valitakse välja sobivad vagunid ning valmistatakse tööks — laotatakse laiali kümned aerosoolvärvid (tihti on need varustatud), eskiisid jms. Suur maaltöö vaguniseintel võib alata. Töö peab valmima vaid ühe seansiga — see tuleb lõpetada enne rongi väljasõitu või politseipatrulli tulekut. Graffiti-kunst on pörandaalune ja üldsuse reaktsioon selle tekkele on kõikjal maailmas ühesugune. Nii on siis isehakanud kunstnike agar tegevus seotud mitmesuguse riskiga: võimu vastuseis, oma elu ohtu seadmine aktiivse liikluse tsoonis tegutsedes, ja lõpuks — pidev hirm tehtu kiire hävimise pärast, kuna New Yorgi metroo (mis koosneb kolmest eraomandusliku süsteemi ühendusest) juhatus ei hoiu kokku keemilisi pesemisvahendeid.

Kui kõik need raskused on seljataga, pakub siiski tohutut rahuldust näha järgmisel päeval möödakihutava rongi vagunitereas teiste samakirevate vagunite vahel oma suurt eredavärvilist joonistust (New Yorgis on metroo pikade lõikudena toodud maapeale, estakaadidele). Oma «ulakate» vormide ja värvidega on graffiti taiesed silmatorkavaks kontrastiks nii professionaalse reklaami elegantsele disainile kui ka getode rusuvale foonile.

Metroo graffiti-kunstil on oma eellugu. Sellise nähtuse juured tunduvad pärit olevat inimese primitiivsest tungist jätta (lõigata, kraapida, kirjutada) kõikvõimalikesse paikadesse oma märk — «mina olin siin!». See on vististi atavism, mis päritud juba loomariigist, kaugelt esivanemalt, — mingil moel tähistada endale kuuluvat, vallutatud ala kui omandit, markeerida selle piire.

60. aastatel ilmusid New Yorgis seintele ja plankudele isesugused pealekirjutised, «logotüübid», monogramm'd, mis mõneti meenutasid kommertsreklaami kõikjal korduvaid elemente. Need olid varjunimed koos tänava numbriga, kus elab selle omanik (näiteks: Taki 183). Nende reklaamilik levik kogu linnas äratas paratamatult tähelepanu. Aja jooksul arenes ja muutus keerukamaks taoliste «reklaamide» kunstiline külge, seda nii kirjapildi kujunduse kui vormi ja väljenduslikkuse osas. Areng jätkus 70. aastatel ja just metroovagunid osutusid kõige sobilikumaks areeniks selles protsessis.

Siin võib leida ameerikaliku keskkonna teatud eripärasustest tingitud põhjusi. Esmaste üldinimlike vajaduste kõrvale asetuvad ka sellesamas miljöös omandatud kultuuritraditsioonid. Nende eripärasus ilmneb näiteks reklaamilikus mõtteviisis: kui efektne — minu nimi rändab koos rongiga läbi terve suure linna, ma saan kuulsaks... Ja kirjutajate maalitud nimed-pseudonüümid katavad terveid vagunite seinu, tihtilugu hoolimata ka uustest ja akendest või metrootalituse juhendavatest teadetest.

Kirjutajate seas kujunes välja omamoodi hierarhia, väljapaistvamate ja andekamate meistrite kultus, kes kandsid oma kindlaksmääratud

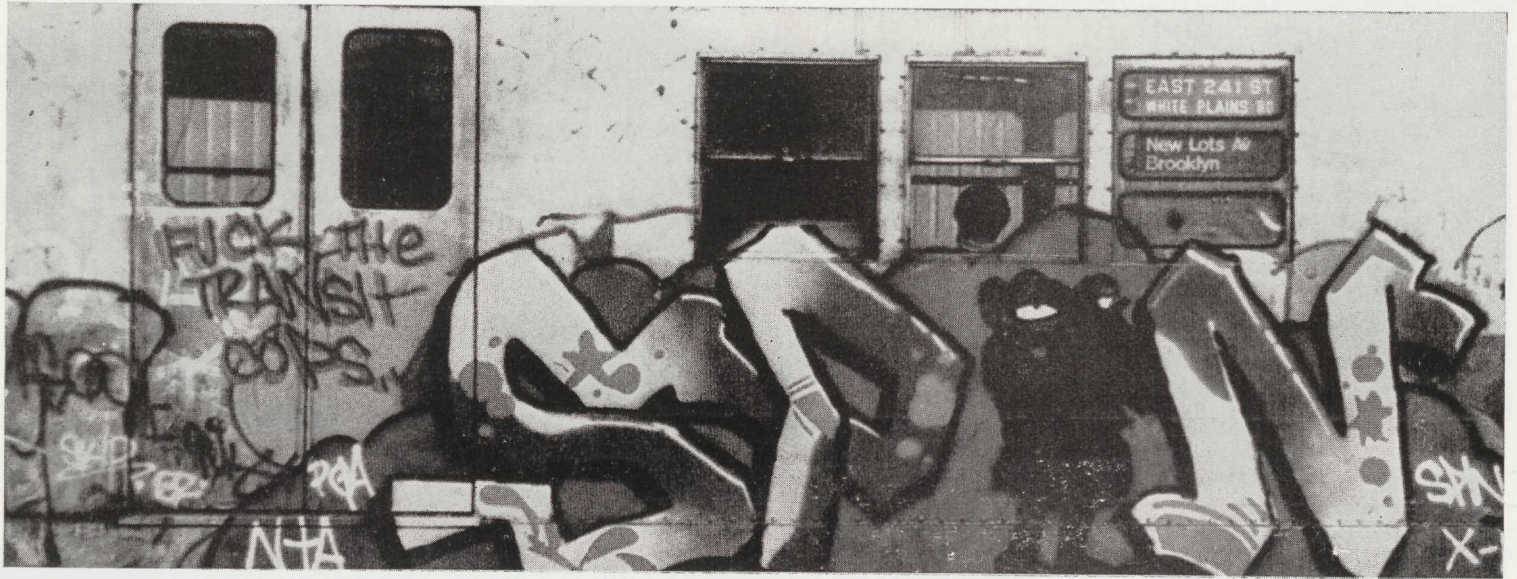
piirides järjestatud tiitleid — liini «kuningas», rajooni «kuningas» jne. «Kuningad» määravad stiili, kujundusliku suundumuse, annavad tooni. Neile järgnevad ja neid jäljendavad ülejäänud, kuni nende hulgast kerkitab esile uus talent, kes kroonitakse uueks «kuningaks». Kirjutajatel on oma tingmärgid, oma žargoon, mis haarab kogu nende tegevuse spetsiifikat. Regulaarselt toimuvad eskiisialbumite ülevaatused, konkursid, näitused juba realiseeritud tööde fotodest. Peab ütleva, et fotograafi töö, kes soovib jäädvustada metroovaguni maalingut, on seotud mitmete ebamugavustega. Sageli tuleb ühes kohas valvata pool päeva, kuni järjekordselt ringilt tulles vilksatab silme eest mõne sekundiga mööda see õige rong. Juhtub ka, et oodatud maaltöö on hoopiski vaguni teisel küljel vmt. Peatustes segab see, et puudub võimalus fotografeerida vajalikust kaugusest. Seepärast monteeritakse lõplik kujutis tihtilugu mitmest kaadrist, mis on võetud kiirkaameraga sekundi murdosa jooksul, kuni rong peatuses seisab.

Järk-järgult on vaguni kirjutiste kujundus keerukamaks muutunud. See täienes värvikirevate ruumiliste joonistustega, milles jälgendati koomiksiste stiilielemente. Koomiksid ongi sisuliselt kirjutajate loomingu põhiliseks esteetiliseks aluseks. Tööd muutusid aina keerukamaks ja maalilisemaks. Nimedele-pseudonüümidele lisandusid mitmesugused loosungid, aforismid, oma poliitiliste ja filosoofiliste seisukohtade deklaratsioonid, õnnitlused ja pühendused, poeetilised stroofid või lihtsalt nn. käimlafolkloor jms. Mõnede ebatsensuursete kõrval on kirjutiste seas ka palju tõsiste progressiivsete ideede avaldusi, nagu näiteks rahuvõitluse üleskutseid, USA ja NSVL võidurelvastuse ja aatomisõjaks valmistumise vastaseid proteste jms. Selline ideoloogiline orientatsioon on ka seletatav, sest paljude graffiti-kunstnike kodus on neegri-getod, nad on ühiskonna madalamate kihtide esindajad, noored, kes omal nahal vähemal või suuremal määral kogevad sotsiaalse süsteemi surutist. Aga seda külge ei maksa siiski üle tähtsustada — kõige olulisemaks ajendiks on ikkagi kunstilise eneseväljendamise soov. Siin on tegemist täiesti uue kultuurifenomeniga, kus kitši ja anarhia kõrval on oma koht tõsistel kunstilistel ideedel, mis tõepäraselt iseloomustavad omanäolist ja vitsaalset linnafolkloori (võib-olla on see meilegi õpetlik — kui üks võimalik «isehakanute» loomingulise energia kanaliseerimise viis).

Igal kompaktsel sotsiaalsel grupil on oma isoomulik elulaad, vaated ja sellele omased sisemised suhted. Nende kõrval, kes on seotud kunstieluga, kunstikoolidega, on kirjutajate seas tegevad ka need, keda on kasvatatud traditsioonilised tänavakambad ja grupeeringud. Nende loominguline teadvustumine graffiti-kunstis avaldub ilmekalt ühes murelikus «epitaafis» vaguniseinal: «Olid kord Lexingtoni liini head ajad, mil geto lapsed väljendasid end kunstis, mitte kuritegudes. Kuid evolutsioon on lõppenud. Kompanii tegi oma hävitustöö. Ja nüüd näevad rongid välja



71-72. Trükitähtede kasutamine kujundeina.



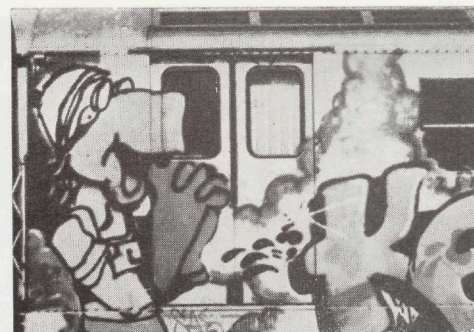
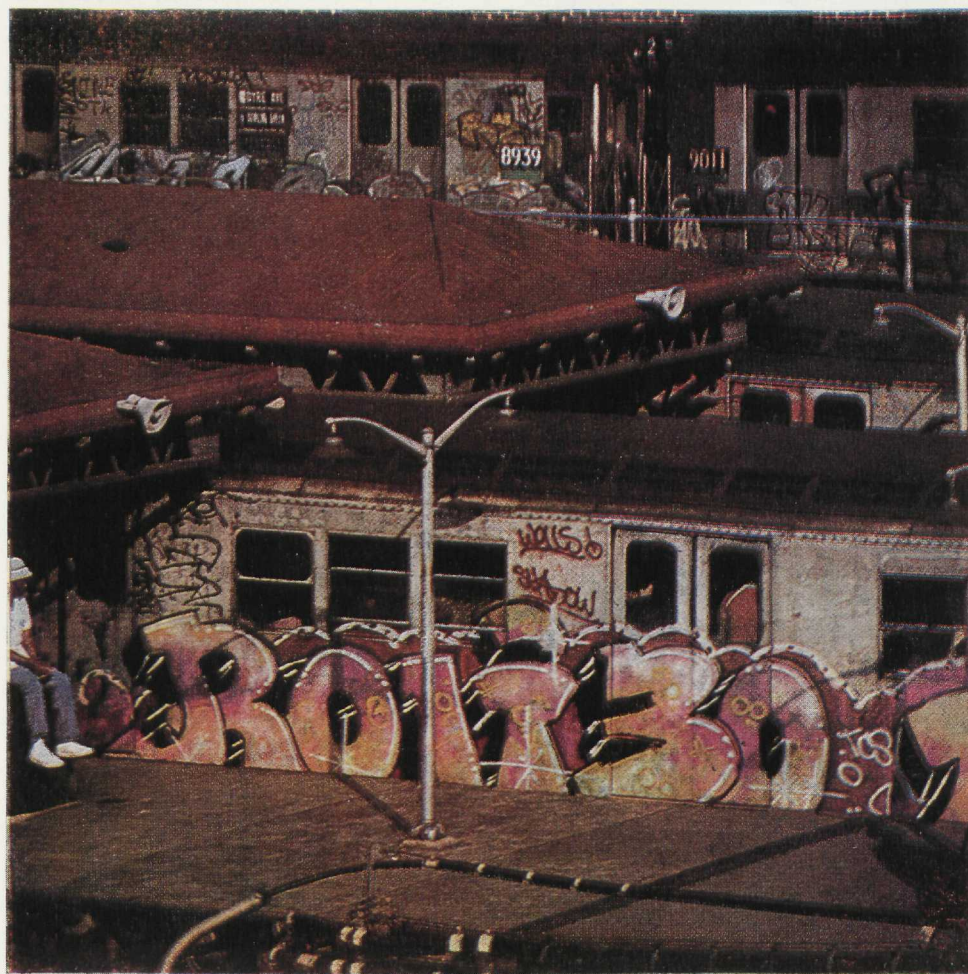
73. Metroovaguni sisevaade.





74. «New York Magazine'i» poolt 1973. aastal parimaks kuulutatud graffiti.

75. Prestiizikam on kirjutada nende rongide vagunitele, mille marsruut on pikem ja mis osaliselt maa peal sõidavad.



76. Koomiksi-kujundeil põhinev maaling.

nagu roostes vrakid. Me tahame teada, kas graffiti jääb kestma?» (Lee, 1980).

Vaatamata vastuseisule, mida põhjustab selle anarhilisus, väärib graffitikunst oma elurõõmu ja optimistliku kiirgusega, samuti oma paljude kunstiliste väärtustega tähelepanu ja tunnustust. Selle kontseptsioonides peitub potentsiaal, mis nõuab tähelepanu ja võimet lahutada väärtuslik kaheldava tasemega ilmingutest. Printsipiis eneses sisaldub energia-laeng, mis arukalt valla päästetuna võib lisada inimlikule olemisviisile erksaid värve ja vaimujõudu.

JANIS BORGES

Tõlkinud Daila Aas

Kasutatud väljaannet «Subway Art», London, 1984.



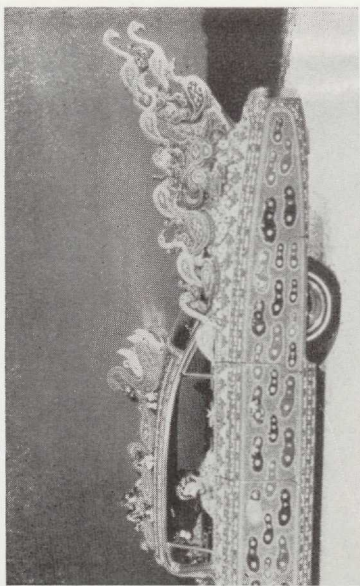
77. Sageli kasutatakse vaguniseinu kui avalikku foorumit, kuulutamaks oma poliitilisi või filosoofilisi vaateid, saatmaks teoitusi.



78. Oluline on oma stiil, mis aastatega lihtsatest kirjatähedest on arendatud keerulise disainiga kujundeiks.

79. Uleni täiskirjutatud vagunid signatuuridega Paze, Midg, Fome ja Ence, 1982.





SÜRREALISM SOOME MOODI

JÜRI HAIN

Käesolev kirjutus ei käsitle mitte soome sürrealismi, vaid püüab olla põgus ülevaade Soomes Retreti Kunstikeskuses 1987. aasta mais-septembris toimunud rahvusvahelisest sürrealisminäitusest. Väljapanek koosnes seal enam kui viiesajast teosest, mis pakkus huvitava pildi sürrealismi arengust ja tänasest seisust paljudes maades. Seejuures olid korraldajad suutnud mitmete mujal toimunud sürrealismi kui kunstivoolu ülevaadetega võrreldes anda oma näitusele teatud erijooned. On vist loomulik, et peaaegu «maailma äärel» paiknevas Punkaharjus (kus asub Retretti), pole mõtet korraldada väljapanekut, mis kopeeriks maailma kunstimetropolides toimunud näitusi.

Sõna «sürrealism» on tuntud 1917. aastast ja Herbert Read väidab ning enamik sürrealismist kirjutajaid kordavad tema järgi, et seda sõna on esimesena kasutanud Guillaume Apollinaire, kes oma 24. juunil 1917 esietendunud näidendit «Les Mamelles de Tirésias» määratles kui sürrealistlikku draamat. Mõned uurijad tahavad olla aga täpsemad ja on juhtinud tähelepanu sellele, et Apollinaire on seda mõistet kasutanud juba varem, balleti «Parade» kavalehel. See Erik Satie, Jean Cocteau ja Pablo Picasso koostöös sündinud ja Djagilevi balletitrupi poolt 18. mail 1917 esimest korda ette kantud ballett sai sünnimuseks Pariisi kultuurielus. Satie, heliloojate rühmituse «Les Six» liidri helikujundus oli uudne — kasutusel olid kirjutusmasinate klöbin ning sireenide undamine. Sellest skandaalimaigulisest melust tõusis tulevikule esialgu veel tähendusmahuta sõnake sur-réalisme. Kaks päeva vähem kui seitsekümmend aastat hiljem püüti kaugel põhjamaal avatud näitusega teha kokkuvõtet, mis on sürrealismist saanud.

Sisu sürrealismi mõistele ja suuna uuele kunstivoolule näitas kätte André Breton. 1919. aasta märtsist hakkas ta koos Philippe Soupault'ga asutatud ajakirjas «Littérature» propageerima sürrealismi kui spontaanse kirjutamise meetodit. Edasi arendas Sigmund Freudi töödega tuttav Breton mõtteid psühoanalüüsist tulenevate võimaluste kasutamisest kunstilise loomingu alusena. 1924. aastal sündis esimene teedrajav programmdokument — «Manifeste du Surréalisme» (teine manifest ilmus 1930. aastal), mis määras psüühilise automatismi sürrealistliku loomismetodi aluseks.

Avades tee alateadvuse voo vabanemisele kunsti tarvis, unenägude ja hallutsinatsioonide kasutamisele loomingus, ei suutnud Breton rajada kuigi ühtset kunstisuundumust. Ühelt poolt ongi see olnud andnud sürrealismile (ja seda tõendas ka vaadeldav näitus) silmapaistva kestvuse ajas, teisalt läheb seetõttu sürrealismi kui kunstivoolu määratlemine iga aastaga aina raskemaks, sürrealismi mõiste ebamäärasemaks. Sürrealismini jõudmisel oli oluline tähtsus dadaismi mässul «kõige ilusa» vastu, kuid arenev sürrealism sünnitas endas kohe ka liikumise esteetilise korrastatuse, isegi ilutseva kujutusviisi poole. Bretoni automatismile vastandus imaginaarne suund, mis kuj mitte teoorias, siis vähemalt

praktikas eitas automatismi. Juba sürrealistliku liikumise algerioodil sai teisenäime-tatud suuna rahvusvaheliselt mõjukaks esindajaks belgia sürrealistidegrupi üks liider René Magritte. Dadaismi pärand sürrealismile oli liikumise internatsionaalsus, sisemised vastuolud ei läinud aga esialgu mööda riigipiire, vaid piki poliitilisi jõujooni: üldine vasakpoolne hoiak jagunes mitmete, sageli ideoloogiliselt vastanduvate suundade vahel. Retreti ekspositsiooni korraldamisel osutus tulemusrikkaks siiski materjali esitamine maade kaupa. Nii avanes võimalus tõdeda rahvuslike erijoonete olemasolu sürrealismis ja mis esmatähtis — selgemini jälgida sürrealismi teisenemise tänaseni ulatuvat protsessi.

1930. aastate keskpaigaks lõppes üks etapp sürrealismis, «kuldaeg» sai mööda, nähtust aktsepteeriti pea kõikjal ja sürrealistide loominguga sarnast kunsti hakkasid produtseerima paljud autorid, kes programmiselt end sürrealistidega siduda ei tahtnud või isegi teoreetiliselt vastandusid neile. 1925. aastal oli toimunud Pariisis esimene sürrealistide grupinäitus, kümme aastat hiljem töötas juba sürrealistide grupp Egiptuses, sürrealism jõudis Jaapanisse, rahvusvahelised näitused korraldati Kanaari saartel ja Kopenhaagenis. Eriti murranguliseks osutus 1936. aasta, mil New Yorgi «Museum of Modern Art» korraldas sürrealismile teed rajava näituse «Fantastic Art, Dada and Surrealism» ja Londonis toimus suur rahvusvaheline näitus, millest algab inglise sürrealismi ajaarvamine.

Loomulikult pole mõeldav nii olulise ja laia levikuga kunstivoolu kui sürrealism taandamine vaid ühe või teise rahvuskunsti avalduseks. Eriti alusepanijad ja suurmeisterid esindavad sageli vaid iseennast ja sürrealismi, omamatagi kuuluvust mingi rahva kunstiloome piiridesse. Mis maa kunsti esindab Wilfredo Lam Kuubast, hiinlasest isa ja mulatitarist ema järeltulija, kelle peamine elupaik oli Itaalia ja loomingulised sidemed eriti tugevad Prantsusmaaga? Taolisi näiteid võiks tuua veel palju, kuid Retreti näituse organiseerijad on neist probleemidest üsha lähedalt üle saanud. Olles esitanud küll enamiku sürrealistliku kunsti suurnimedest nagu Salvador Dalí, Paul Delvaux, Max Ernst, René Magritte, André Masson, Joan Miró jpt., ei ole ekspositsioon üles ehitatud pearõhuga nende loomingule, vaid «kollektiivse alateadvuse» ilminguile, püüdes tuua esile ka rahvuslikke erijooni sürrealistlikus liikumises.

Võib isegi osutada, et laiema haarde esitamiseks on teadlikult jäetud kasutamata mitmed võimalused sürrealismi algerioodi süvendatud tutvustamiseks või mõne üksiku suurnime reljeefsemaks esiletõstmiseks. Näiteks pärineb rida teoseid Stockholmi Moderna Museetist, kuid ekspositsiooni ei ole lülitatud selles muuseumis talle olevat Bretoni, Eluardi ja Tzara ühistööna valminud pastelli 1929. aastast. Seevastu üksikmaade tasandil on tehtud tugevat organisatsioonilist tööd, milles näituse kümne rahvusliku komissari osa on ilmselt olnud küllaltki suur.

Näituse üheks olulisemaks saavutuseks on inglise sürrealismi erakordselt reljeefne esi-

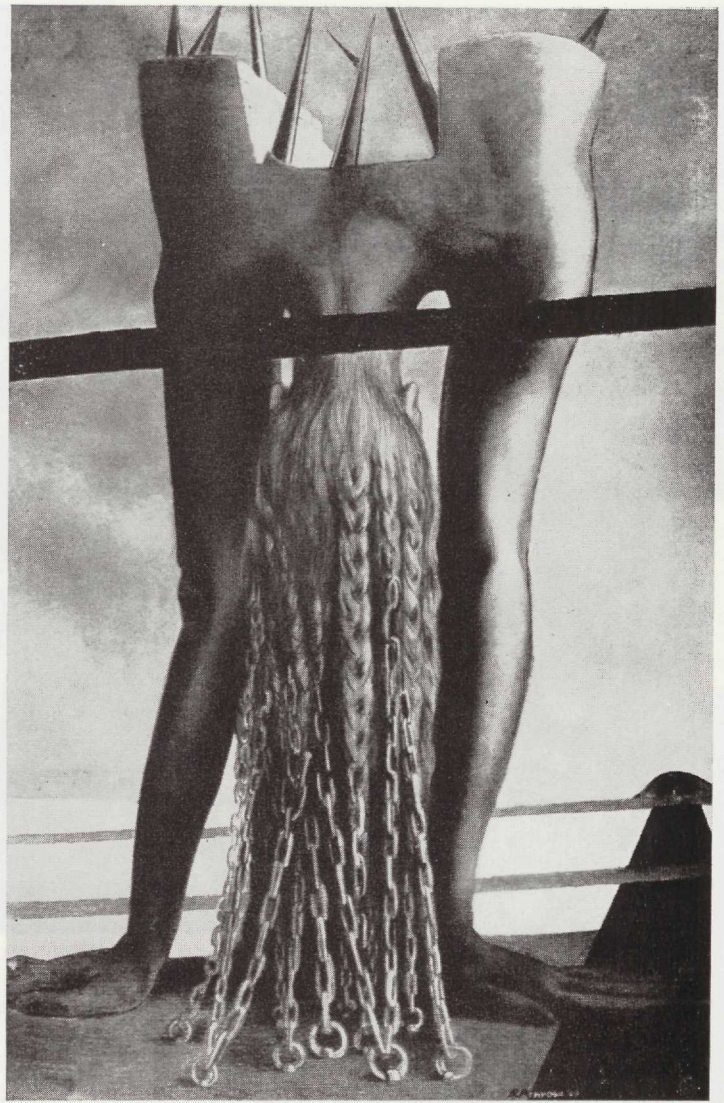
tus. Tavaliselt jäävad selle maa kunsti sürrealistlikud suundumused prantslaste eeskäijarolli varju, eriti seetõttu, et saareriiki toodi sürrealism Pariisis õppinud noorte kunstnike poolt. 1936. aasta Londoni rahvusvaheline sürrealisminäitus alles avas tegelikult tee sürrealismi levikuks Inglismaal, kuigi selles väljapanekus olnud neljasajast teosest umbes veerand kuulus juba kohalikele kunstnikele.

Retreti näituse see osakond paistis esiteks silma põhjalikkuse poolest, millega oli tehtud valik: näiteks John Armstrongi kuus teost olid viiest kollektisioonist, John Bantingi viietöeline väljapanek pärines neljast kogust, kokku oli aga töid viiekümnest muuseumist, galeriist või erakogust. Kohast tähelepanu oli pööratud ka näidete esitamisele varasemast perioodist, 1930. aastate esimesest poolest, kusjuures Eileen Agari, Merlyn Evansi, Humprey Jenningsi jt. nende aastate teosed näitasid juba küllaldast iseseisvust uute suundumuste otsinguil. Kõik see võimaldas avada Inglismaa sürrealismiliikumise erijooned, millest peamiseks on omapärane, veidi primitivismihõnguline dekoratiivsus.

Materjali läbitöötamise poolest tõusis esile ka Belgia osakond, mille juures oli ilmselt teadlikult välditud Magritte'i ja Delvaux' loomingu liiga ulatuslikku eksponeerimist, et näidata peamist — belgia sürrealistliku liikumise üldist suundumust detailides tõetruu kujutamise ja asjade-olukordade omavaheliste seoste kummastatud esituse poole.

Belgia ja inglise sürrealistlikule kunstile ühevõrra olulise meistri Edouard L. T. Mesensi tööde hulgas olid kollaažid, millele üllatavalt lähedasi lahendusi võib leida meie Vello Vinna 1960. aastate lõpu — 1970. aastate alguse loomingus (et kunstnikud on loonud oma teosed teineteisest sõltumatult, seda pole vist vaja rõhutada).

Eestlasest näitusekülastaja jaoks oli tõeliseks maiuspalaks Viini fantastiliste realistide osakond. Viimase maailmasõja järel üksteisest üsna sõltumatult lähedastele loominguuradadele jõudnud kunstnikud on koolkonnaks tõstetud kunstiteadlase Johann Muschiku poolt, kelle nimeleid Wiener Schule des Phantastischen Realismus läks rahvusvaheliselt käibe. Kui palju on nende töödes ühist? Peen, lineaarne, detailirikas maalimis- ja kujutamislaid ning erootiliste sümbolite kuhjamine on iseloomulik nii Ernst Fuschile, Arik Brauerile, Wolfgang Hutterile ja veel mitme viinlase loomelaadile: Fuschile ja Anton Lehmdeni tööde ühendavaks jooneks on religioosne fanatism; vanima ja eripärasema Rudolf Hausneri side ülejäänutega on nõrgem, samasust võib leida ehk koloriidikäsitluses ja üksikutes detailides. Kui läheneda Viini koolkonna meistrite loomingu «ortodoksse» sürrealismi positsioonidelt, siis võiks seda kergesti sürrealistlikuks manerismiks degradeerida. Nähtust tuleb vaadelda siiski teise nurga alt: ega viinlased ei taotlenud sürrealismi edendamist, nemad otsisid oma teed vastandudes ühelt poolt natsirežiimi ajal kultiveeritud riiklikule realismile ja teiselt poolt sõja järel imporditud abstraktsionismile. Soomes väljapandu põhjal aga



81. Roland Penrose. Octavia. 1939.

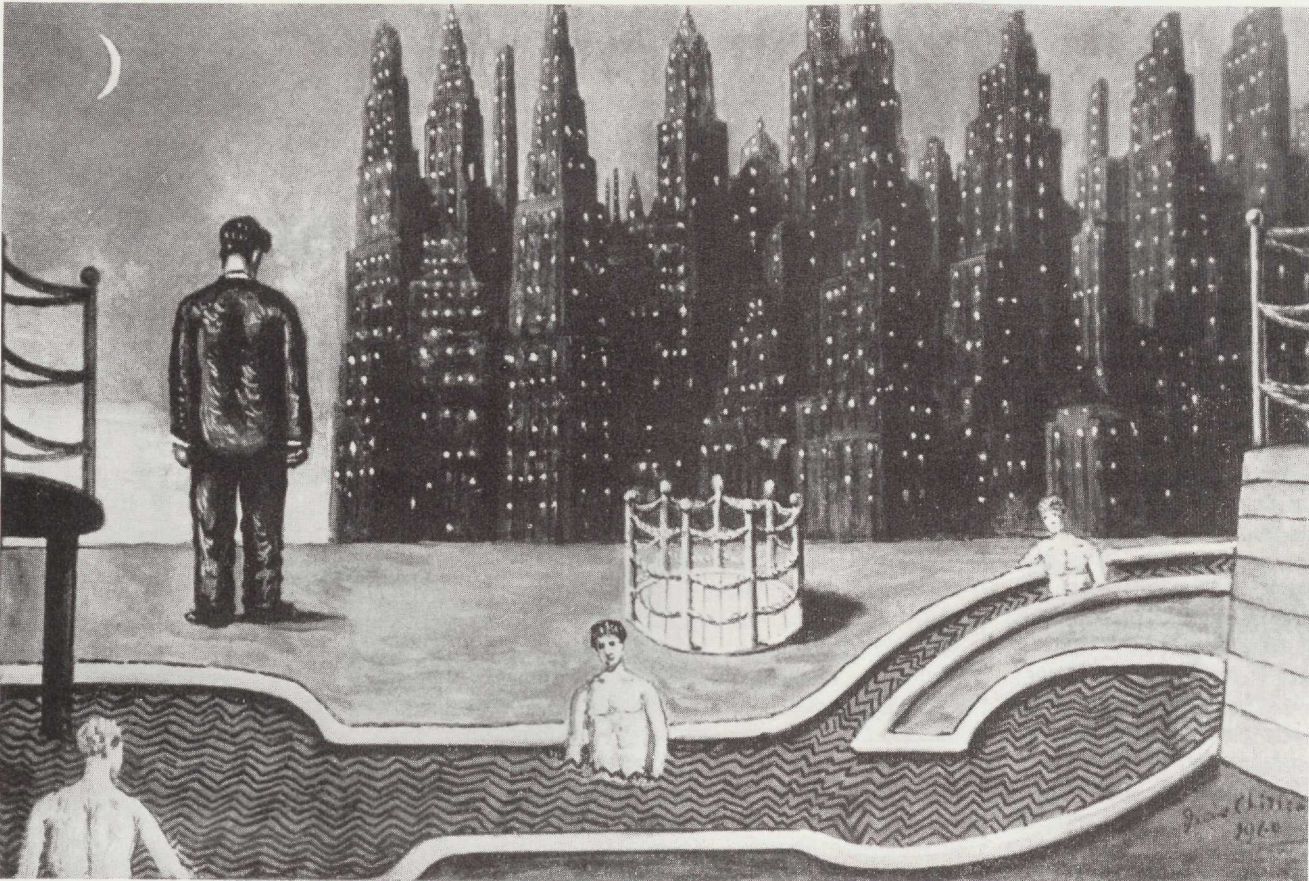
82. Eileen Agar. Figuri pea ja laeva rooliratas. 1938.

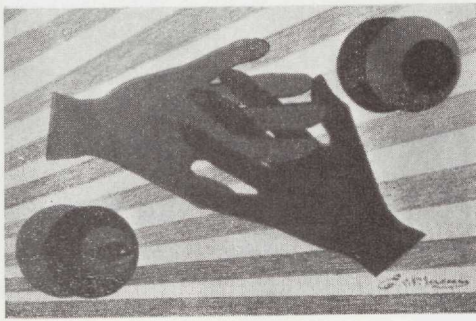




83. René Magritte. *Professiooni saladus*. 1927.

84. Giorgio de Chirico. *Pilvelõhkujate müsteerium*. 1960.





85. E. L. T. Mesens. Kollaaž Y. (Kätömäng, Kelmide mäng).

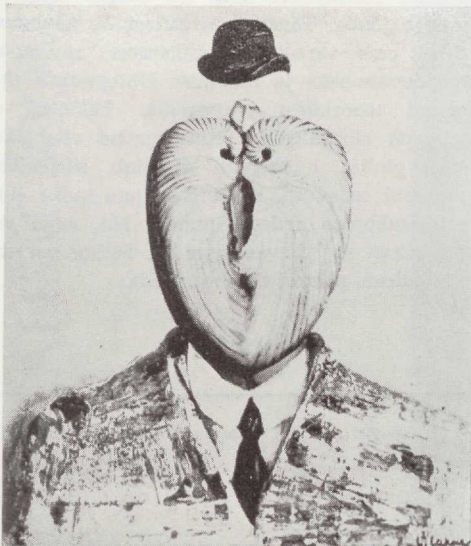


86. Paul Delvaux. Akropolis. 1966.



87. Vilhelm Bjerke-Pedersen. Allkirjata. 1938.

88. László Lakner. Pea kübaraga. 1961.



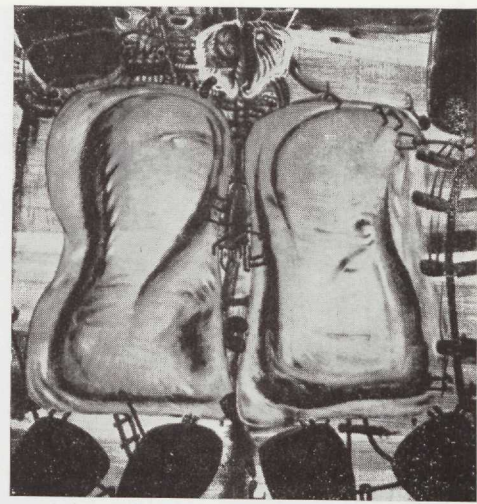
jääb ka sedakorda vastamata küsimus, kas oli Eduard Wiiralti loomingul, tema personaalnäitustel Viinis 1937 ja 1944 mingit mõju Wiener Schule meistrite eneseleidmisele. Viisteist aastat tagasi, olles võrrelnud tolle koolkonna kunstnike loomingut Wiiralti omaga, postuleeris Tõnis Vint: «Sarnasus on niivõrd suur, et tekib mõte nagu oleks Wiiralti tööd avaldanud otsesest mõju Viini koolkonnale selle kujunemisprotsessis». (Vt. «Kunst» nr. 44/1, 1973, lk. 56). Kahjuks peab siinkirjutaja tunnistama, et seisab peale Retreti näituse nägemist eeltoodud arvamusest sammu kaugusel kui varem.

Seoses Wiiraltiga jäi aga näituselt kummitama veel üks probleem ja see puudutab frottage'i kasutamist. Sürrrealistide patenteeritud tehnika, mille autoriks peetakse Max Ernsti, oli esindatud muu hulgas eriti mõjuva näitega Roland Penrose'i 1929. aasta loomingu. Frotaazi-läbihõõrumise tehniline sarnasus Wiiralti monotüüpiatega on täiesti ilmne. Minu teada on siiaani vaid Endel Kõks seadnud tõsiselt kahtluse alla rea Wiiralti enda poolt monotüüpiateks nimetatud teoste tegeliku tehnika. Pole kahtlust, et osa neist tuleb lugeda frotaazideks.

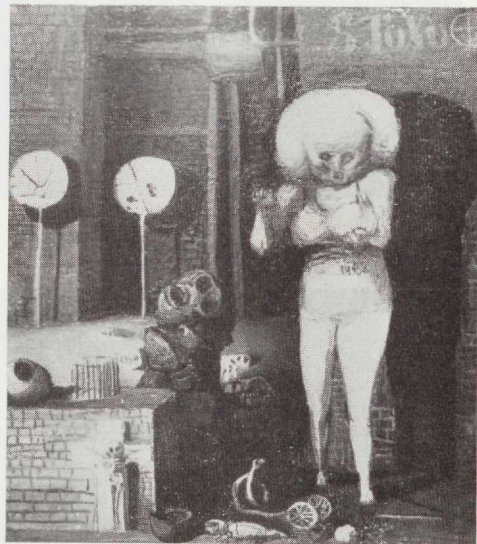
Soome moodi sürrrealismi esitamise üks trumpe oli kahtlemata selle liikumise lause ja ajalise ulatuse näitamine nende maade kunsti kaudu, kus sürrrealistlik suundumus on pidevalt päevakorral, ku'd kust pole tõusnud rahvusvahelise tähendusega suurmeisterid. Taolise lähenemisviisi tõttu ilmselt madaldus mõnevõrra küll väljapaneku keskmine kunstitase, kuid võideti oluline sisuline dimensioon — vaataja võis veenduda, et Tšehhoslovakkias, Ungaris, Poolas, Jugoslaavias on sürrrealistlik liikumine tänaseni elujõuline. Veel enam, ilmselt on nendes maades rahvusliku kunsti vaimusele sobiv avaldamisvorm just sürrrealism. Ning kui sellest loetelust Tšehhoslovakkia kõrvale jätta, võib üldistavalt öelda, et sürrrealistliku liikumise teoreetiline platvorm pole neis riikides kunagi vähegi laiemat omaksvõttu leidnud ning sürrrealistliku dimensiooni avaldumine on olnud spontaanne.

Tšehhoslovakkia on aga «vana» sürrrealismimaa, kus rahvusvahelisest liikumisest osa võtnud sürrrealistidegrupp formeerus juba 1929. aastal. Ja tähtsa väljaande «Bulletin International du Surréalisme» esimene number ilmus 1935. aastal Prahast. Ka sõjajärgsetes keerulistel oludes jõuti Pariisi järel just Tšehhoslovakkias 1948. aastal ühe selle aja olulisema rahvusvahelise sürrrealisminäituseni Euroopas. Retreti väljapaneku külastajale võis küll teadmata jääda, et Tšehhoslovakkia osakonnas esitatud Andrej Nemeši ja Rootsi ekspositsioonis rippunud Endre Nemesi teosed on ühe ja sama autori omad. Tšehhoslovakkias õppinud ja seal kunstnikuteed alustanud ning sõja jalust Põhjamaadesse rännanud Nemes on rahvuselt juut ja sündinud hoopis Ungaris.

Loomulikult oli näitusel väärikalt tutvustatud Põhja-Euroopa riikide sürrrealismi. Praktiliselt tähendas see aga piirdumist Rootsi ja



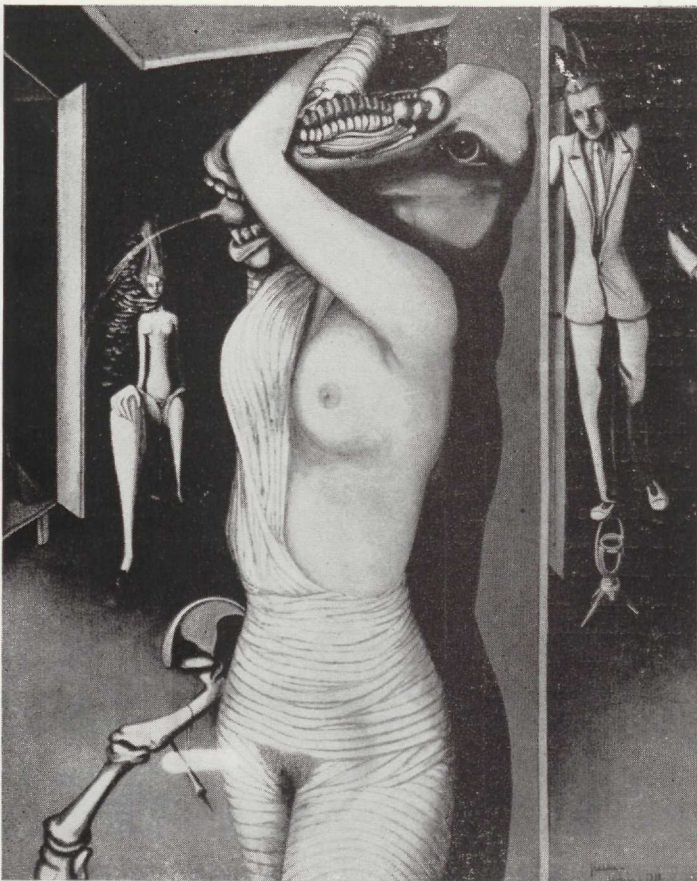
89. Tadeusz Brzozowski. Szczańcaice. 1961.



90. Miodrag Djurić-Dado. Bikiinid. 1954.

91. Endre Nemes. Maalikunstnik ja naine. 1937.

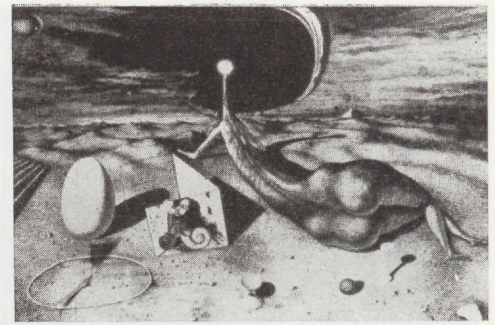




92



93



94. Rudolf Hausner. *Minä see olen*. 1948.

Taani näidetega, sest Norras ja Soomes pole see kunstivool laiemat levikut omanud. Kokkuvõttes võib väita, et Retreti sürrealismi ülevaade kinnitas järjekordselt kunstiteooria ja -praktika lahknevust. Teooria annab küll suundumusele aluse, kuid ükski kunstivool ei teisene teoreetiliste postulaatide järgi, alati kipub midagi jääma puudu ja teisalt midagi tulema juurde. Kas aga üldse on võimalik käsitleda sürrealismina seda, mis ei vasta enam kunstivoolu teoreetilistele doktriinidele? Võib, ja Retreti näitus kinnitas, et ka peab. Sest kunsti üheks oluliseks teisenemishoovaks on kunst ise, teostest endist saadud impulsid, mis on ka sürrealistliku liikumise laienemisel olnud teooriast määravamad. Liikumisele alusepanijad püüdsid kujutlusvõime vabastada mõistuse ahelaist, järgmise põlvkonna sürrealistid võtsid loomingu aluseks eelkäijate kunstipraktika ja oma mõistuse. Nad olid juba teadlikud sellest, missugused kujundid vastavad inimese varjatud tungidele, ihadele, himudele. Ja kui varased sürrealistid vajasid (või sallisid) teoreetikust-kriitikust meediumi, kes vahendajana aitas kaasa kunstiteosesse kätketud vaimse jõu vallandumisele, siis tänased sürrealistid selleks kellelegi volitusi ei anna. Teisalt tahab ka kunstipublik olla mõjutamatu seletajatest ning ise kõiges äratundmisele jõuda. Tänapäevane sürrealism on kaotanud palju oma varasemast erilisusest, muutunud igapäevasemaks ja liikumise lähtepunktis tärnanud teooriatest igavamaks. Eelõeldu ei tähenda sürrealistliku suundumuse allakäiku, kunstijoolist loomingu sünnitab sürrealism tänaseni sedavõrd, kuivõrd loojate hulka juhtub erakordse andega inimesi. Nii, nagu see on kunsti argipäevase tavaline. Selline on siis sürrealism, nähtud Soome moodsu.

92. Wilhelm Freddie. *Zola ja Jeanne Rozérot*. 1938.

93. Harry Carlsson. *Minu fantoomi-sarnane naine*. 1945.



95. Arik Brauer. Erootiline paadiretk. 1970.

96. Ernst Fuchs. Adam Mysticus I. 1979–1984.





97. Toni Warburton. Jõukast. 1984. Erakogu.

PETER TIMMS
ROBERT DESSAIX*

AUSTRALIA KUNST 1980. AASTATEL

Tundub, et just praegu on sobiv aeg kirjutada kaasaegsest Austraalia kunstist, sest just viimased aastad on siin kaasa toonud kiire edasimineku. Järjest rohkem pöörduvad Austraalia kunstnikud omaenda maa algupärase kultuuri poole: sellise tendentsi tähendus on suuremgi kui esialgu paistab — kohaliku tava aussetõstmine polnud nimelt mitmetel põhjustel varem võimalikki.

Esmalt mõned pidepunktid austraalia kunsti arengutingimustest ajastute lõikes. Esimene eurooplaste koloonia tekkis Austraaliasse 1788. aastal ja nagu ikka vähe iseseisvates asumaaedes, polnud Austraalia kunstilgi iseseisvust. 19. saj. alguses ja keskpäigas arenes sinne kunst aga utilitaarses suunas: esiplaanile tõusid loodusvaated ja topograafilised maastikupildid, mida said oma töös kasutada maamõõljad ja teised ametimehed. Ning kuna sel ajal oli eurooplaste uudishimu kaugelelõunamaa vastu lausa täitmata, sai kunstnikele tulusaks ning nõutavaks tööks kohaliku floora-fauna jäädvustamine.

1880. aastal tõusis Austraalia per capita maailma jõukamate riikide hulka, sellele panid aluse äsjaavastatud võimsad kullavarud ning karjakasvatuse ekstensiivne areng. Kujunemisjärgus Melbourne'i ja Sidneyt võis iseloomustada kui kosmopoliitilisi keskusi. Kunstnike uueks mõjukeskuseks kujunes Prantsusmaa. Austraallased löid koguni oma versiooni prantsuse impressionismist, sest just see stiil sobis suurepäraselt edasi andma kohaliku maastiku külma, poolläbipaistvat valgust. Tänapäevalgi on «austraalia impressionism» (nagu sageli ekslikult nimetatakse) laialt levinud suund kujutavas kunstis, kuid peamiselt iseõppinute seas; professionaalsel tasandil ei oma see elujõu ja väljendusrikkuse minetanud maalilaad enam tugevat kõlapinda.

1950. aastatel hakkasid austraallased tänu kommunikatsiooni võimaluste täiustumisele saama senisest rohkem informatsiooni merede taga toimuvast. II maailmasõja päevil arenenud koostöö Ameerika Ühendriikidega ning televisiooni üha kasvav mõju viisid enamiku austraallaste pilgud Euroopast Ameerikasse. Selline areng ühtis võimsa tõusulainega Ameerika kunstis. Abstraktne ekspressionism ning seejärel minimalism domineerisid Austraalia kunstis 1970. aastate alguseni.

Käesoleval perioodil on toimimas aga rida tegureid, mis muudavad austraalia kunsti olemust. Üheks põhjuseks tuleb lugeda üldist muutumist suhtumises oma rahvuslikku identiteeti, psühholoogilise sõltuvuse vähenemist nii USA-st kui Suurbritanniast. Austraalia on rahvusvahelises ulatuses kätte võtnud «oma koha päikese all». Uuestitõrganud rahvustunnet aitavad kindlustada näiteks filmid, mille vastu tuntakse nii Ameerikas kui Euroopas suurt huvi, samuti sportlaste edu mitmetel rahvusvahelistel võistlustel.

* Peter Timms on Sidneys asuva Manly Kunstigalerii direktor ja Robert Dessaix on Sidney Radio National'is toimetaja. Käesolev artikkel on kirjutatud almanahhiile «Kunst».

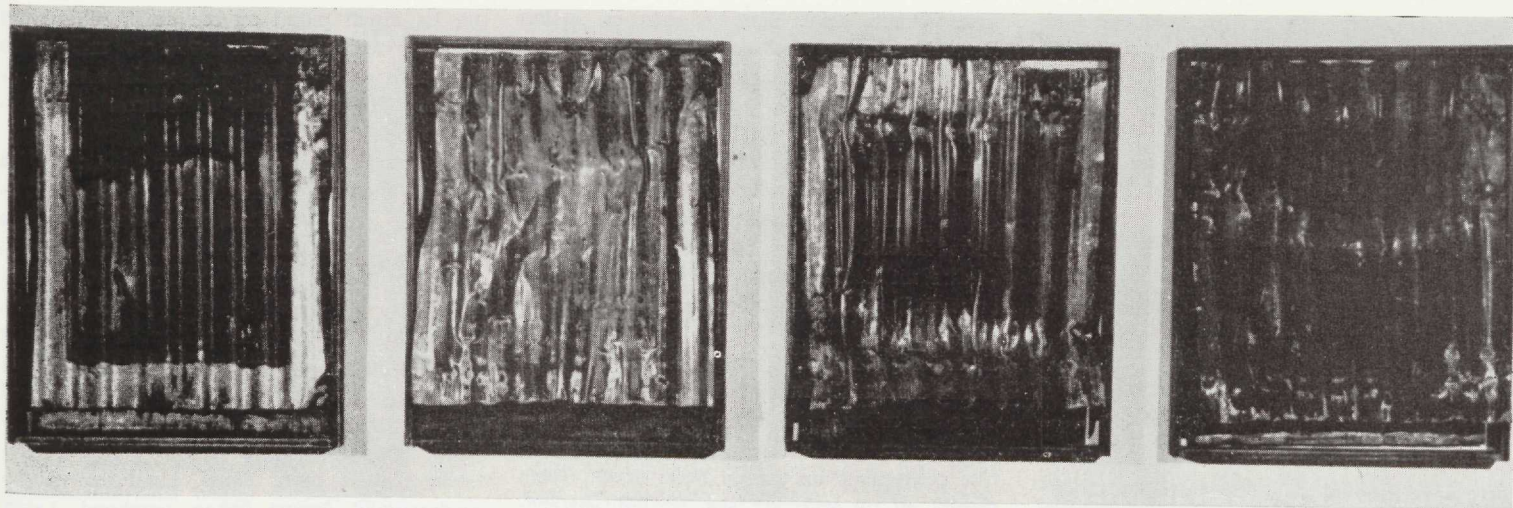
Kõige selle tulemusena püüavad austraalia kunstnikud ikka vähem otsida inspiratsiooni väljastpoolt. Ehkki sinne maalikunsti valitsevad suundumused on paljuski pärit SLV-st ja Itaaliast, on praegused kunstnikud tunduvalt vabamad oma eelistustes ja valikutes. Kõige elujõulisemad Austraalia kunsti tendentsid ammutavad praegu siiski kohalikest traditsioonidest. Üldjuhul võib selline areng viia kergesti provintsialismi, paradoksaalsel kombel leiab aga austraalia kunst tunnustust nii Ameerikas kui Euroopas ja seda tõenäoliselt esimest korda kogu oma ajaloo vältel.

Vahemärkusena olgu lisatud, et Austraalia on oma ulatuselt viies riik maakeral (Indiast kaks ja pool korda suurem ning umbes sama suur kui Brasiilia). Väikesearvuline elanikkond (ligi 15 milj.) on aga maailma üks enam urbaniseerunumaid. Kuigi rahvastiku enamuse on koondunud maa lõunarannikule, erutab kunstnike meeli endiselt põlisasukate põuane ja külalishakuseta maa-ala. Erilist huvi tuntakse aborigeenide, umbes 40 000 aastat tagasi Austraaliasse jõudnud hõimude vastu, kes löid siin algupärase, loodusega tihedalt läbi põimunud kultuuri. Mitmedki valged kunstnikud tunnevad selle kultuuri vastu nüüd sügavat huvi, nad ei otsi sellest ainult dekoratiivseid motiive, vaid loodusrahva maailmanägemist, nende mütoloogiat. Traditsiooniline aborigeenide kunst oli jäägitult seotud igapäevase eluga, juba see fakt üks meelitatavaleid kunstnike, kes elavad läänelikus kapitalistlikus ühiskonnas, mille kunsti ähvardab muutumine rikka kibi luksuskaubaks.

Suur osa kunstnike otsivad aga inspiratsiooni loodusest, püüdes taastada kunsti sotsiaalset ja filosoofilist baasi. Üks selliseid on **Rosalie Gascoigne**, 1983. a. Venezia biennaalil Austraaliat esindanud kunstnik, kes elab Canberras Austraalia sisemaal. Oma loomingu ainese kogub ta ümbruskonna paikadest ja sealsetelt prügimägedelt. Tema vana-de puukastide, taralaudade, sulgedega jms. assamblaazje saadab kerge igatsus kadunud karjasemütoloogia järele, kuid tegelikult on nad midagi palju enam. Rangelt geomeetriliste kujundite kordamised viitavad mitte üksnes igatsusele kadunud lihtsuse järele, vaid formuleerivad kujunditena ka rahva ühist kultuurimälu. R. Gascoigne on neid Austraalia kunstnikke, kes ei rahuldu maastiku lihtsa kujutamise, vaid otsib nähtu mõju saladust ja austraallaste suhet loodusesse.

John Davise kunstilised eesmärgid on väga lähedased R. Gascoigne'ile. Temagi tundlik ja nukravõitu looming käsitleb inimeste võõrandunud suhet loodusesse. Kui R. Gascoigne'i assamblaazid koosnevad tootmisjääkidest, siis John Davis eelistab looduslikke materjale (pulgad, kivid, lehed), ühendades tihti seda kõike siidpaberiga — hapra ja püsimatuga.

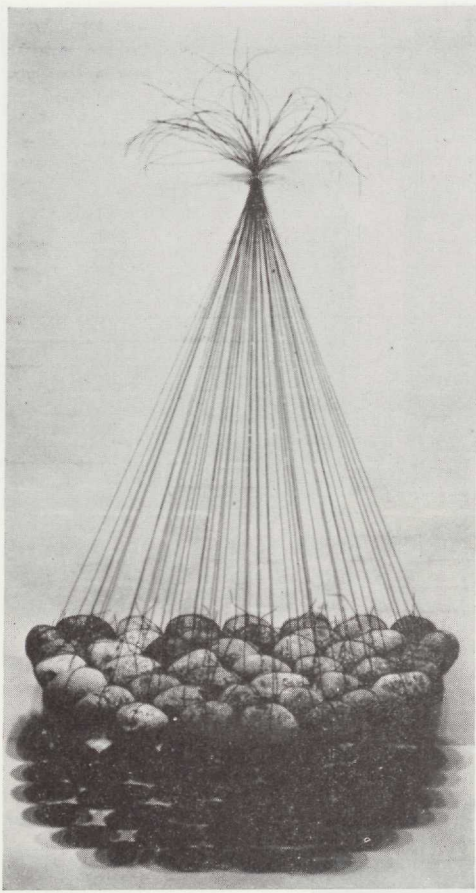
Mainitud noorte kunstnike kõrval tegutseb ka rida vanema generatsiooni maalijaid, kes saavutasid oma küpsuse 1940. aastatel ja keda sellepärast on tihti kaasaegse kunsti ülevaadetest välja jäetud — hoolimata tõsiasjast, et mõned vanemad kunstnikud on praegugi



98. Rosalie Gascoigne. Maaõhk. Väroitud metall ja puu. 92,5×458,0. 1977. Australian National Gallery, Canberra.

99. Sydney Ball. Pime laugas Actaconile. Macquarie Gallery, Sidney.





100. Ken Unsworth. Allkirjata. Iõekiivid, terastraat. 215,0×140,0×104,5. Australian National Gallery, Canberra.

oma võimete tipul. Tuntuim neist on **Arthur Boyd**. Ta alustas varakult, juba 1920. aastatel, Austraalia looduse maalimist, 1950.—60. aastatel avastas ta enda jaoks tühermaade avaruse ja kumavate tulede võlu. A. Boyd on ehk teistest õnnestunumalt kujutanud Austraalia looduse varjatud, müütilist külge, mis ei sarnane impressionistide päikeselisele Arkaadiale. Selleks on ta asetanud oma maastikesse nii ristiusu sümboleid (ingleid ja lambatallesid) kui klassikalise mütoloogia tegelasi.

Et mitte jätta muljet, nagu oleks maastikuteema Austraalia kunstis ainuvalitsev, tutvustame ka mõnd neist kunstnikest, kelle probleemiks on elu urbaniseerunud keskkonnas. Üks kesksamaid on praegu **Peter Booth**. Tema maalid on nii stiili kui sisu poolest vastandlikud R. Gascoigne'i ja J. Davise konstruktioonidele.

Peter Booth sündis ja kasvas Inglismaa tööstuslinnas Sheffieldis. Austraalias loodud varasemad tööd jäid Ameerika abstraksionismi teise mõjulainesse. Kuid erinevalt teistest Austraalia selle suuna kunstnikest kattis P. Booth suured minimalistlikud lõuendid paksult tumedate värvikihtidega, mille vahelt paistis heledamaid toone. See lõi mulje, nagu oleks kogu tegelik maaling armutult kinni kaetud. Ehkki 1970. aastaid iseloomustas Austraalia kunstis pintslitehnikate äärmine mitmekesisus, jäi Boothi mustade maalide seeria oma sünguse ja rusuvusega sellel perioodil täiesti unikaalseks.

1970. aastate lõpus pöördus P. Booth ootamatult figuraalmaali poole. Tööd, mis ta esitas 1983. a. Venezia biennaalile (esines koos R. Gascoigne'iga), kujutasid endast jutustusi vägivaldsest mutantide maailmast. Enamik vaatajaskonda nägi tema maalides hävingujärgse ühiskonna võrdkuju: veidrad kääbused üksteist tirimas kesk masendavat sõestunud puutüvede ja sakiliste kaljuservadega legendikku, taustaks toorespunane või kollane kuma ja ähvardavad mustad pilved. Kuigi kirjeldatud maalidel on teatav sarnasus Saksamaalt ja Itaaliast pärineva neoekspressionismiga, mis on mõneti populaarne ka tänapäeva Austraalias, eristab P. Boothi töid meisterlik joonistamisoskus ning arusaamine universaalse sümboolika vajalikkusest vastandina kitsalt isiklikule sümboolikale. P. Boothi looming tõendab kunstniku eruditsiooni Euroopa maalikunsti alal, eriti Grünewaldi ja Boschi loomingu tundmist. Tema tööd hoiatavad, et sellisel väliselt rahulikul ja rikkal ühiskonnal, milles austraallased elavad, võib olla tume ja saatanlik tagapõhi.

Surmateema on tihti leidnud käsitlemist ka **Davida Alleni** ulatuslikel lõuenditel. Siin on surmateemal aga kitsam ja intiimsem tähendus: Davida Alleni hiljutieksponeeritud pildiseeriad on omamoodi reageerimisviisiks kunstniku isa surmale. Maalide suur formaat, nende rikas värvikäsitlus ja kujutuspiltide intensiivsus viivad perekondliku tragöödia lausa müütilikule tasandile ning selles suhtes võib tema pilte võrrelda paari A. Boydi maastikuga. Austraalia loomusele on omane siduda heroiline müütilisega. Nagu Davida Alleni,

nii ka Boydi puhul on see omakorda seotud kunstikavatsusliku primitivismiga, mis lubab inimlikke püsiväärtusi vastandada postindustriaalse ühiskonna aina suurenevale pealiskaudsusele ja rikutusele.

Primitivistlik maalikäsitlus on köitnud ka **Ken Whissonit**. Tema esitab aga primitiivsus kui oma manifesti, mis ülistab rõõmu esemete haprusest ja fantaasiaküllusest. Whissoni maalid on tegelikult palju tähendusrikkamad, kui see esimesel pilgul paistab. Kunstniku kujutuspildid pärinevad reklaamist ja massikultuurist, eriliselt võtavad teda autod. Nii muutuvad hooletult joonistatud abstraktsed plekid lähemal vaatlemisel autodeks, mis on pargitud mõnele päikesepaistelele platsile mere ääres. Ligiduses naudib loodusvaadet õnnest õhkav perekond. Laialt reklaamitud keskklassi õnnekriteeriume on pildi alltekstis välja naerdud. Ka maali näiliselt lapsemeelne ülesehitus aitab alltekstil selgemalt läbi paista. Whissonit võib lugeda Austraalia kunsti kõige mõjuvamaks sotsiaalseks kriitikuks.

1980. aastate keskpaigas muutus Austraalia kunstis, nagu Euroopas ja Ameerikaski, keskseks probleemiks nn. tsiteerimine, mis üldises kontekstis on modernistliku maalitraditsiooni katkemise küllalt loogiline tulemus. Viimase saja aasta jooksul Lääne kunsti juhtinud modernism esitas kunstnikele oma põhiprintsiibina nõude olla originaalne. Praegused postmodernistlikud kunstnikud sellest nõudest enam kinni ei pea. Ühe näitena austraalia kunstis võib esitada **Imants Tillersi** loomingut, milles on edukalt kasutatud kopeerimist ja interpreteerimist. Tema tööd on intellektuaalselt nõudlikud, pilti peidetud teravmeelsuse tabamine eeldab kunstiajaloo tundmist.

1970. aastatel maalis I. Tillers rea töid, mis esimesel pilgul paistavad olevat vaid Austraalia ühe tuntuma kunstniku Hans Heyseni maastikud tunduvalt suurendatud kujul. Selgituseks niipalju, et sajandivahetusel elanud H. Heyseni heroilistes maastikupiltides näevad tänapäeva austraallased oma rahvuslikkuse sümbolit. Fakti oskas ära kasutada äritööstus, reprodutseerides maale kõikjal alates piltpostkaartidest kuni serveerimislinikuteni, see muutis aga kunstiteosed odavateks klišeudeks. Tillers omakorda hakkas kopeerima ja suurendama tavaliste postkaartide reprodutseerimiseks. Tulemuseks saadi originaalmaal, mis piinliku täpsusega reprodutseerib teise originaalmaali mehaanilist koopiat.

Praeguses loomingus kasutab I. Tillers tsitaatidena oma kaasaegsete, eriti saksa uusekspressionistide maale, asetades need üsna ootamatusse konteksti. Tillersi tööd esindasid Austraalia kunsti 1986. a. Venezia biennaalil ning paljud euroopa kriitikud sattusid neid nähes hämmingusse: nii otsekoheseid ja samal ajal teravmeelseid maale võis vaevalt oodata riigist, mille kunst siiani millegi erilise polnud silma paistnud. Sakslased ise olid aga taolise jultumuse üle päris nõrdinud. Sellele lisaks on I. Tillersi armastatud võtteks luua pannosid sadadest väikestest plaatidest, mis seinal kokkupanduna meenutavad piltmõistatust. Vaataja fantaasiale annab see või-

maluse plaate lõputult ümber asetada, neid juurde panna või ära võtta.

Siiani on tutvustatud vaid Austraalia kunsti mõnda tahku. Jälgides aga perioodiliselt toimuvaid ülevaatenäitusi — tuntuim nendest on iga-aastane *Perspecta* näitus Sydneys — selgub, et maalikunst pole mingil juhul Austraalia kunsti peamine ala. Näiteks domineerisid 1985. a. *Perspecta* skulptuur, installatsioon ja performance. Kahtlemata lootsid paljud kunstnikud selliste efemeerete kunstivormide kaudu pääseda kaasaegse kunsti ärimaailmast. Just 1985. a. *Perspecta* üllatas sellelaadsete taieste suure hulgaga — need säiti üles konkreetset etteantud näitusepinnale ning pärast näituse lõppu heideti kõrvale, pärast lahtimonteerimist nende väärtus kadus.

Austraalia üks paremaid performance'i kunstnikke on **Ken Unsworth**. Enamikku tema töid pole võimalik seletada traditsioonilise loogika terminis. Neil on vaid unenäo või luupainaja loogika ning nad kompavad väga isiklikult meie kultuuri paineid ja kinnisideid. Näiteks ühes viimases töös pidi näitusekülastaja läbima kitsa pimedat koridori, et jõuda väikesesse ümmargusse tuppa. Seal rippus laest alla pikk juhe üksiku elektripirniga, mis tekitas ümbrusse koonilisi varje. Pirn jäi põrandast vaevalt meetri kõrgusele ja selle alla oli põrkuma pandud kaks kummipalli. Pallide liikumine tundus häiriva ja salapärasena, justkui pahupõlvi pöörates kõik meie loogilised ootused. Mitmetes performance'ites on kunstnik osalenud ka isiklikult, rippudes poolenisti õhus. Tema tugevamate tööde hulka tuleb lugeda 1983.—1984. a. installatsioonid, kus musta õliga täidetud vaated ujusid ringi metaldel haikala uimed. Austraallaste jaoks on haikalal vägagi ohtlik tähendus, kuid õlis liukuvad pahaendelised teravikud võisid seekord tunda äärmiselt naljakatena.

Paljud Austraalia kunstnikud käsitlevad oma loomingus ka tänapäeva valusaid globaalprobleeme. Tuumasõja viirastus on teema, mille pärast valutab süda mitte ainult kunstnikel, vaid paljudel Austraalia elanikelgi. Sellise probleemi käsitlemine kunstis on aga küllaltki nõudlik, siin tekib kergesti oht muutuda liiga hüsteeriliseks. Mitmete nooremate kunstnike tuumasõja vastased eneseväljendused on jäänud kahjuks väheütlevaks, ilma et neis sisalduks uut ja edasiviivat. Ent nimetatud teemal on loodud ka suure mõjujõuga töid.

Toni Warburton, Sydneys elav keraamik, pani hiljuti välja oma suuremõõtmelisi skulptuure. Kunstnik kõrvutab neis lapsepõlvemaailma ja ohtlikku sõjamasina-maailma. Ta kujutab hälle, juturaamatuid ning poolabstraktseid võimsaid relvi, tuumareaktoreid, lõhkepeasid. Kaks antibalistilist raketti lamamas kõrvuti voodis, sealsamas lapsehäll — kas pole sellise pildi sümbolne jõud tohutu? See kõik on vaid üks osa kunstniku loomingust, milles on palju tähenduste kihistusi.

Kunstnike seas leiavad käsitlemist ka teised sotsiaalsed ning poliitilised teemad nagu naisliikumine, homoseksualistidele õiguste taotlemine, tuumarelvade vastane liikumine, restaureerimisliikumine. Kõrge ühiskondliku

teadlikkusega loodud kunst võib muutuda miiniväljaks lihtsustamisele ja kergeusklikkusele. Eesrindliku kunsti loojad toetuvad poliitilistele teemadele, selgitades nende kaudu ka laiemaid inimlikke probleeme. Poliitiline kunst peab olema teravmeelne ja kõikehaarav.

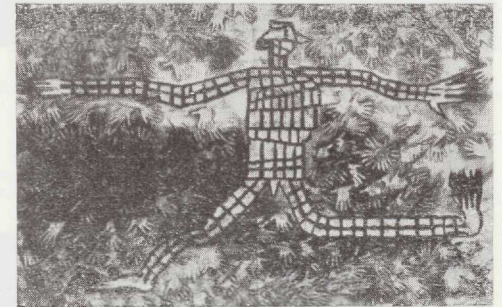
Praeguse aja kunstide näitelava Austraalias on aga vee'gi rikkam kui siinest lühiülevaatest nähtub. Ainuüksi Sydneys ja Melbourne'is töötab üle saja kunstigalerii või näituseruumi, milles eksponeeritakse erinevate tõlgenduste ja ideoloogiatega taieeid. Vaadates aga riigi panust kunstide edendamiseks, tuleb esile tõsta enam kui viitkümmet kohalikku riiklikku galeriid. Need paiknevad üle terve maa, sinna viiakse tähtsamaid kaasaja kunsti näitusi. Avangardistliku ja eksperimentaalse kunsti julgustamiseks on suurematesse linnadesse, enamasti ülikoolide jt. kõrgkoolide juurde loodud eri ateljeed või kabinetid.

Keegi ajalehe kunstikriitik kurtis 1985. a. Sydney *Perspecta* näituse puhul, et see on paisunud nii ulatuslikuks ja mitmekülgeks, et kaob lootus leida kunsti järjepidevust. Sellist *Perspecta*t tuleb tõepoolest lugeda kõige adekvaatsemaks kaasaja austraalia kunsti peegelpildiks. Mõni kriitik näeb mitmekesisuses järjepidevuse kadumist, ent paljud teised tervitavad nähtust kui kogu austraalia kultuuri rikkuse ja elujõu tundemärki.

Tõlkinud Heie Treier



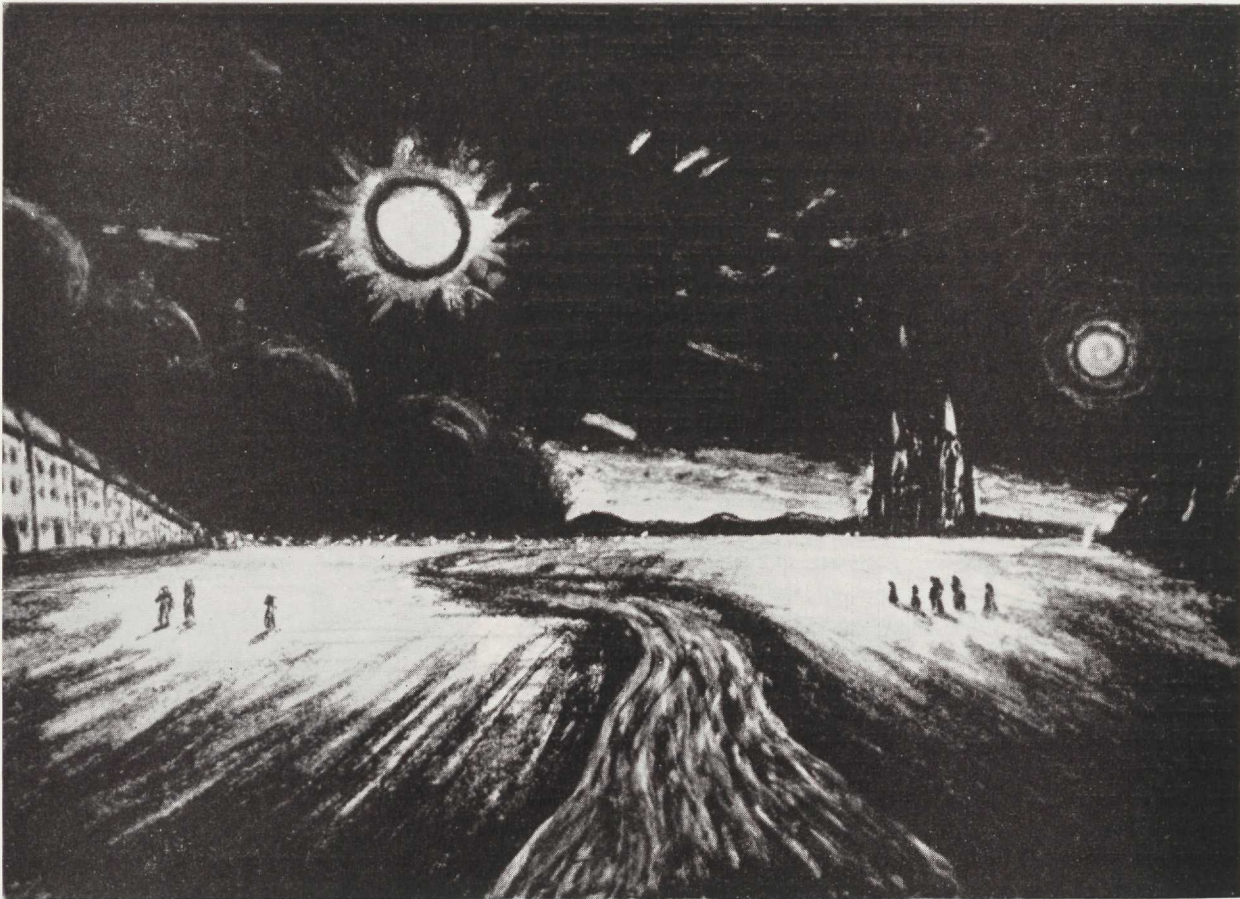
101. Ken Whisson. Maastiku märgid ja maastiku fragmendid. Akrüül, lõuend. 100,0×120,0. 1984. Walters Gallery, Sydney.



102. Imants Tillers. Surnute saar. Süsi, lõuend. 250,0×380,0. Australian National Gallery, Canberra.

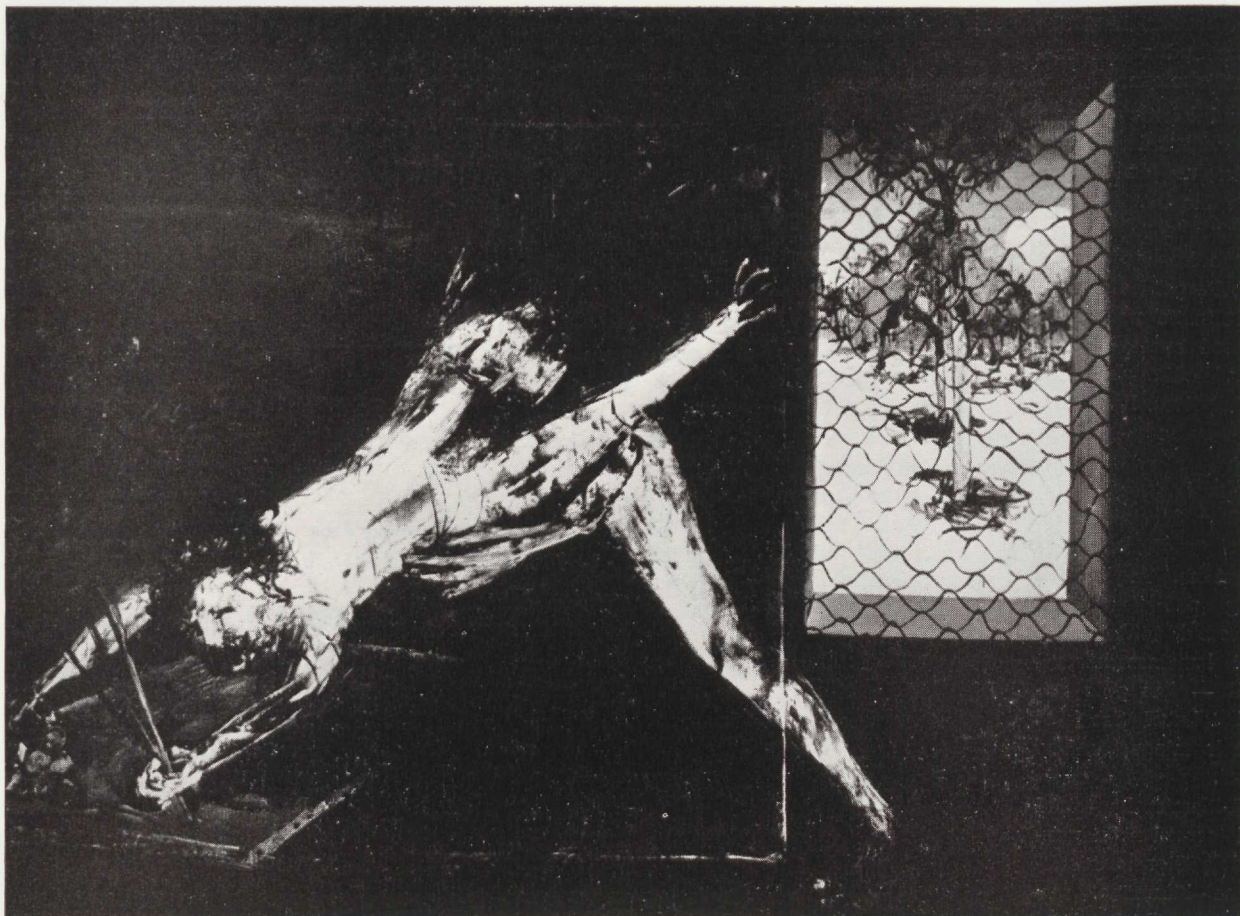
103. Tim Johnson. Sinine tuli. Sünt. polümeermaal, lõuend. 122,7×185,0. Australian National Gallery, Canberra.





104. Peter Booth. Joonistus (Jõgi ja katedraal). Süsi, pastell, paber. 57,2×78,2. Australian National Gallery, Canberra.

105. Arthur Boyd. Maalid ateljees «Figuur toetumas tagajalgadele» ja «Interjäär musta küülikuga». Oli, lõuend. 316,2×431,3. 1973. Australian National Gallery, Canberra.



XVIII съезд Союза художников Эстонской ССР проходил 16–17 октября 1987 г. Повестка дня включала пять пунктов, из которых наиболее важным был отчет правления [с основным докладом выступил председатель правления Э. Пылдроос, с содокладами — Я. Кангиласки (изобразительное искусство), П. Куутма (прикладное искусство), М. Эллер (искусствоведение и критика)]. В докладе Э. Пылдрооса «Роль художника в эстонской современной культуре» основное внимание было обращено на важнейшие проблемы общественной жизни. Художники не хотят оставаться в стороне от наиболее острых вопросов, от которых зависит дальнейшая судьба эстонского народа и природы Эстонии (добыча фосфоритов, демографическая ситуация, миграция, проблема родного языка). Э. Пылдроос остановился также на своеобразии эстонской национальной культуры, разносторонности культурного наследия. Период застоя означал замедление темпов развития, отсутствие внутренних стимулов. Современные надежды связаны прежде всего с демократизацией общества. Оживились международные связи, но их дальнейшее развитие сдерживает излишняя централизация, отсутствие права решать на месте. В остальных выступлениях были затронуты такие проблемы, как политика приобретения произведений искусства, свобода художественной критики, материально-техническая база и деятельность Комбината Художественного фонда ЭССР «Арс». Почти катастрофическое положение сложилось с хранением картин в Государственном художественном музее ЭССР в Кадриоргском дворце. Остро был также поставлен вопрос об отсутствии внешних контактов. Непозволительно мало имеется возможностей бывать за границей, не говоря уже о более длительном пребывании за рубежом или возможности присутствовать на открытии своей персональной выставки. Нет информации о работах эстонских художников, представленных на международных выставках (плохо организована работа экспортного салона). Но наиболее значительными обсуждавшимися на съезде проблемами стали все же социальные, те опасности, которые нам угрожают. В решении, принятом съездом Союза художников ЭССР, художественная общественность выразила поддержку курсу партии на обновление и обратилась к правительству с предложением рассмотреть возможность перехода Эстонской ССР на полный хозрасчет, а также одобрила решительную позицию правительства по вопросу о разработке фосфоритов. Председателем правления Союза художников Эстонской ССР был избран Э. Пылдроос, секретарями — А. Тольте, К. Пуустак, И. Хирв (с. 2–5).

Вапну Вабар. Иное искусство молодых. В 1987 г. стало очевидным, что произошла смена поколений и что поляризация проходит уже в самой среде молодых. Основные направления последней выставки молодых художников можно (хотя и условно) подразделить на две части — те, кого интересует классика современного европейского искусства, и те — их больше, — кто экспериментирует, следуя традициям американского искусства. Среди живописцев предпочтение отдается неоекспрессионизму, в том числе и абстрактному экспрессионизму. В этом же аспекте следует рассматривать и использование художниками мифов, как в серьезной, так и пародирующей форме. Раздел графики был стилистически более пестрым, но и здесь доминировала тенденция к экспрессивности. Особое внимание вызвала экспозиция школы Тыни-са Вина, для которой характерна особая тщательность в организации пространства картины, геометричность и деликатность в выборе цвета. Как уже сформировавшиеся художники выступили М. Курисмаа, представившая метафизическую живопись, графики А. Тали и С. Вахтре (вместе с М. Кальюсте), которые по своим внутренним устремлениям фактически принадлежат к предыдущему поколению. Для экспозиции прикладного искусства были характерны основательные профессиональные навыки и выработанный вкус, наиболее экспериментирующим и сильным направлением здесь была роспись по ткани (с. 6–9).

Викторас Люткус. Ирония и гротеск в живописи Прибалтики. Ирония и гротеск в живописи Прибалтики — особенность, свойственная этому жанру в 1970–1980 гг., но корни этого явления уходят еще в предвоенное время. Правда, в 1970-е гг. названные категории оставались в тени доминировавших тенденций, относительная вера в технический прогресс исключала возможность противопоставления человека и искусственно созданной среды. На этом фоне ирония и гротеск сфор-

мировались прежде всего как недоверие к существующим нормам. По сравнению с эстонской и латышской живописью в литовской предпосылки для распространения иронии и гротеска были сильнее благодаря ее экспрессивности, свою роль сыграл здесь и литовский фольклор. Основным объектом, через который выражается гротескное понимание мира, в литовской живописи является фигура человека. Наиболее целенаправленно это проявилось в творчестве В. Антанавичюса. На новую ступень в своем развитии ирония и гротеск поднялись в конце 1970-х — начале 1980-х гг. в работах М. Скудутиса, Р. Слижиса, Х. Наталевичюса и Б. Гражиса. К экспрессионистской образности добавились элементы сюрреализма. Если в литовской живописи ирония и гротеск по своему существу романтичны, направлены внутрь, то эстонские живописцы как бы следят за всем со стороны, являясь своего рода «дирижерами». Например, язык образов Ю. Аррака уже стал привычным, по сравнению с литовскими художниками его отличает большая приверженность к символике и аллегории, он занимает позицию аранжировщика карнавала и мистерии. В искусстве латышской живописи ирония и гротеск в бытовом жанре, явно прослеживаются черты гротеска и в латышских графике и искусстве плаката. В итоге во всех трех национальных школах живописи сформировались специфические черты, но очевидно их единство во взгляде на мир — противопоставление иронии и гротеска излишнему оптимизму, помпезности, официальному душевному спокойствию живописи 1970-х—1980-х гг. (с. 10–13).

Сильвер Вахтре. Вместо карандаша и кисти. Об эстонском постановочном фотоплакате писали много и доброжелательно, но при этом не уделялось внимания самой постановке, как предшествующей плакату работе, ее значению и связи с эстонским искусством. Прежде всего эта деятельность была практическим развитием т. н. местного авангарда 1960-х гг. Постановку следует рассматривать как средство работы, которое в эстонском искусстве постоянно развивалось и которое наиболее живо было использовано в плакате. Поскольку в искусстве плаката все же наиболее важна точная визуальная фиксация, предшествующая деятельность не является ни чистым хэппенингом, ни разработанным до мелочей представлением. Художник-плакатист должен быть автором представления, которое сам ставит, создать необходимую импровизационно-игровую атмосферу и достичь необходимого результата. Постановка может быть «чистой деятельностью», точное репродуцирование которой без особой обработки заканчивает процесс, но постановка может быть использована и для получения монтажных элементов. Особенно важна при такой постановке роль фотографа (с. 14–17).

«АКТА-87» по своему содержанию стала продолжением экспозиций оформительского искусства прежних лет, она знаменовала появление нового поколения художников-оформителей. «АКТА-87» была программной выставкой, которая должна была продемонстрировать наиболее авангардистские направления, самые новые идеи. Выставку можно рассматривать как «ставленное событие». Существенное значение имело определенное пространственное размещение экспонатов, даже пустое пространство стало важным компонентом оформления. Выставка показала наличие множества стилей и возможностей сочетания различных стилей. Использовалось также объединение различных художественных линий с целью создания синтеза. Проблемы, поднятые на «АКТА-87», очевидно, останутся актуальными в течение и последующих лет (с. 18–21).

Хейе Трейер. Выставка четырех художников в Доме художников. Летом 1987 г. состоялась совместная выставка Ю. Аррака, П. Муидиса, М. Лейса и Ю. Пальма, где в основном были представлены работы, созданные в 1980-е гг. Хотя все участники принадлежат к одному поколению, которое пришло в искусство в «золотые шестидесятые», выставка показала творчество четырех совершенно разного типа живописцев, подчеркнула различия в эстетических и художественно-философских точках зрения. Ю. Аррак вновь представил свои работы, изображающие мифический мир, возникший из странной исторической ирреальности, в которых перед зрителями постоянно ставятся вопросы, касающиеся общепризнанных категорий этики. М. Лейс в своих крупноформатных произведениях, которые в основном имеют черный фон, выделяет эстети-

ческое восприятие, торжественность, красоту. Для нее характерны четкий тип композиции и выдержанная система образов. Ю. Пальм ставит наиболее глобальные проблемы — одиночество, отчуждение, отсутствие чувства безопасности у человека эпохи урбанизма. Картины П. Мудиста на фоне других работ этой острой выставки были наименее агрессивными. В работах этого художника люди показаны в своих повседневных занятиях, чему, правда, придается особое обобщающее значение. Они полны странных парадоксов и требуют особого глубокого проникновения (с. 32—35).

Нинель Зигерова. Сотворение нового мира (О творчестве Юри Каська). Юри Каська принадлежит к тому творческому типу людей, кто не копирует природу, не морализирует с ее помощью, а постоянно создает «новую природу», строит новый гармоничный мир. Очень важен для него идеал, абсолют — максимальная чистота, простота и сконцентрированность. Его творческий генезис берет свое начало в художественной ситуации 1970-х гг., с ровесниками его объединяет творческий, конструктивный принцип, поиск концентрированного образа, обостренные взаимоотношения с урбанизированной средой. Ю. Каська создает в своих картинах комбинации, которые несмотря на свою сложность, не хаотичны, а подчиняются строгому размещению и ритму. Картины создают впечатление динамичной, организованной жизни, где нет ничего случайного. Все же творчество Ю. Каська состоит не только из рациональной части, ее дополняет экспрессивное, чувственное начало. В творчестве последних лет доминируют чисто абстрактные формы. Однако нельзя говорить только о чисто геометрической абстрактности, скорее мы имеем дело с метафизическими, особой одухотворенности образами, в которых объединены чуткая линия и яркие, насыщенные светом краски (с. 26—31).

Очерк Кай Коппель о рождении декоративных форм из стекла и их первичных элементах — воздухе, земле и огне (с. 36—39).

Янис Боргс. Граффити в Нью-Йоркском метро. Свое начало искусство граффити в метро берет в 1960-е гг., когда на его стенах в Нью-Йорке появились всевозможные надписи, монограммы и т. д. Это было явлением культуры, городским фольклором, местом рождения которого стали в основном негритянские кварталы города. Со временем художественная сторона надписей усложнилась; наиболее подходящими оказались поверхности вагонов метро. У каждого г. н. автора сформировался свой стиль, специфика. Эстетической основой работ обычно служили комиксы, но используются также различные лозунги, афоризмы, политические истины. Несмотря на очевидную анархичность, граффити по своему существу жизнеутверждающе и заслуживает внимания как с социальной, так и художественной точки зрения (с. 40—43).

Петер Тиммс. Робер Дессе. Австралийское искусство 1980-х годов. В 1980-е гг. в австралийском искусстве действовал ряд факторов, которые изменили суть искусства этой страны и вызвали увеличение международного интереса к нему. Причиной этого можно считать усилившиеся национальное самосознание и уменьшение психологической зависимости от художественных вкусов Америки и Англии. Углубился интерес к мифологии аборигенов и к их культуре. Большая часть художников ищет вдохновения в природе, пытается восстановить социальную и философскую базу искусства (Р. Гаскен, Д. Дэвис, А. Вайд и др.). Естественно, что и в Австралии важны проблемы урбанизации, о которых художники говорят своими средствами (П. Буут, К. Уиссон и др.). Заимствования у постмодернистов использовал в своих работах И. Тиллерс. Однако живопись не является все же доминирующей в австралийском искусстве, на выставках преобладают скульптура, перформанс и т. п. (К. Ансворт, Т. Ворбэртон) (с. 50—56).

Юри Хайн. Сюрреализм по-фински. В Финляндии в художественном центре «Ретрети» летом 1987 г. состоялась международная выставка сюрреализма, которая включала более 500 произведений. Выставка представляла собой оригинальную картину развития сюрреализма и нынешнего состояния его во многих странах. В экспозиции основной акцент делался не на известных художниках, а подчеркивались прежде всего проявления «коллективного подсознания», была сделана попытка выделить национальные особенности в сюрреалистическом движении. Представлены были страны Центральной Европы, которые, за исключением Чехословакии, не дали выдающихся представителей этого направления, а также северные страны. Особенного внимания заслуживает раздел английского сюрреализма. С точки зрения истории эстонского искусства чрезвычайно интересной была экспозиция венских фантастических реалистов

(возможные связи Э. Вийральята с этой школой) (с. 44—49).

Май Левин. Рисунок во все времена. Интерес к рисунку как самостоятельному явлению искусства, характерный для последних десятилетий, отразился в многочисленных выставках. В Эстонии специальные выставки рисунка организуются начиная с 1974 г. В 1986 г. в Таллине в Государственном художественном музее состоялась большая ретроспективная выставка эстонского рисунка, которая представила своего рода срез его развития от зарождения национального искусства до сегодняшнего дня; из-за отсутствия места не был представлен остзейский рисунок. Рисунок как самостоятельный жанр можно выделить начиная с творчества Кр. Рауда, высоко можно оценить уже его реалистические рисунки, сделанные в 1890-е гг. Как один из этапов перехода от реализма к современному искусству можно рассматривать рисунки, выполненные художниками школы-ателье Антса Лайкмаа, особенно работы Н. Трийка, А. Тасса, А. Ууртиса. Рисунки тушью К. Мяги, А. Тасса и Э. Обермана представляют собой стилизацию стиля «модерн». Экспрессионистский рисунок, иногда доходящий до абстракционизма, внес в эстонское искусство А. Ваббе. Экспрессивной линии и работам Ваббе служат противоясоем рисунки «Группы эстонских художников» 1920-х гг. (М. Лаарман, Ю. Раудсепп, Х. Ольви, Ф. Рандел). Интересные рисунки, отражающие настрой времени, выполнены во II половине 1920-х гг. (ар деко, новая вещественность), причем их исполнение очень разнообразно — от спонтанных набросков до тщательной отделки произведений (Г. Рейндорфф). В послевоенные годы рисунка коснулись все изменения и колебания, затронувшие наше искусство в целом. Годы 1948—1952 были малоплодотворными, доминировали портреты. Рисунок проявлял себя в книжных иллюстрациях (Г. Рейндорфф, Р. Кальо, О. Кангиласки). Настоящий подъем этого жанра начался в 1960-х гг., что связано с символистско-сюрреалистическими тенденциями и влиянием поп-искусства (Т. Винт, М. Винт, М. Мутсу, Л. Лапин, С. Вахтре, Р. Таммик и др.). В 1970—1980-е гг. в рисунке доминировала сюрреалистическая тенденция (П. Улас, Ю. Каська, Ю. Пальм, Ю. Аррак, И. Маалин, А. Касемаа), ее дополнили рисунки в неореалистическом духе (Х. Ээлма, К. Пуустак, И. Паули). В стороне от течения и направлений — особняком стоят рисунки Э. Окаса (с. 58—64).

Эха Комиссаров. Юри Окас. Авангардистское искусство 1970-х гг. нашло свое выражение в Эстонии лишь в деятельности отдельных энтузиастов, заинтересованных в экспериментировании, и только сейчас в условиях изменившейся политической атмосферы их вклад получил полное признание. Юри Окас (1950 г. рожд.) по образованию архитектор, связан с авангардом с начала 1970-х гг. В сферу его интересов входили хэппенинг и графика, использующая фотомеханические средства выражения. Окас пользуется узкоплечными кадрами, экспериментируя одновременно с различными композиционными возможностями, которые нацелены на синтез разных видов авангардистского искусства. В своей графике Ю. Окас отдает предпочтение архитектурной среде, подчеркивая анонимность и безличность которой, художник стремится к максимально объективным отношениям с миром, что, конечно, не ограничивает его в выводах, ставящих под вопрос цивилизацию. Много лет занимается Окас ленд-артом, основной мотив его произведений — пустынный морской берег и, естественно, что сооружения из песка нашли позже отражение в его графических работах. В 1976 г. художник обращается к инсталляции, отдавая при выборе материала предпочтение органическому веществу — почве, песку, хвое и т. д., которые дополняются разноцветными неоновыми светильниками. Основная цель — создать общее эстетическое впечатление, а также способствовать распространению идеи сосуществования технократической и природной среды. Рафинированность уровня мышления Окаса, его оригинальный взгляд на концептуализм и высокий уровень исполнения многое дали экспериментирующему эстонскому искусству. О международном резонансе его творчества свидетельствует персональная выставка в Хельсинки и тот интерес, который вызывают его работы за пределами Эстонии (с. 22—25).

14. XI 1987 г. скончался Миэльви Алас, специалист по истории искусства, член Союза художников ЭССР, составитель и редактор альманаха «Кунст» в течение многих лет. Основным местом ее работы и было издательство «Кунст», в котором она работала со дня его основания, будучи одним из его самых компетентных и инициативных редакторов. Как искусствовед она специализировалась на современной эстонской скульптуре, в 1985 г. вышла ее монография о скульпторе Вольдемаре Меллике (с. 57—58).

SUMMARY

The 18th Congress of the Estonian SSR Artists' Union took place on the 16th and 17th of October, 1987. There were five items on the agenda, the most essential of them was the report of the board (the report was held by E. Põldroos, the chairman of the board, the co-reports were held by J. Kangilaski (figurative art), P. Kuutma (applied art), M. Eller (art history and critics). E. Põldroos' report "The role of the artist in the present Estonian culture" concentrated on the vital problems of the social life. The artists wish to take issue in those painful problems, on solving of which depends the fate of the Estonian nature and people (mining of phosphorite, demographic situation, migration, the question of native language). E. Põldroos dealt also with the problems of the individuality of the Estonian national culture, diversity of cultural inheritance. The period of stagnation meant the deceleration of the rate of development, the lack of inner stimuli of development. The present hopes are connected in the first place with the democratization of the society. The international communication has become livelier, but the hindrance to the further development is the extreme centralization as well as lack of local rights for decision. The other reports dealt with the problems of policy of purchases, the freedom of decisions for art critics, the provision with materials and technical means and the activities of the Combined Workshops "ARS". Downright catastrophic is the situation in the State Art Museum of the Estonian SSR in the Kadriorg Palace. Also the problem of the lack of contacts was sharply raised. The artists have not enough possibilities to travel, not speaking of the longer stays abroad or possibility of taking part at the opening-day of one's one-man exhibition. There is no information about the works presented for the foreign exhibitions (the bad regulation of the work in export salon). The most essential problems at the congress were the social ones, the dangers threatening us. The resolution passed at the congress supported the renewal course of the party, the artists turned to the government with the suggestion to consider the possibility of the transition of the Estonian SSR to total self-financing (self-supporting) economy as well as supported the resolute attitude of the government towards the mining of phosphorite in Estonia. E. Põldroos was once more elected to the post of the chairman of the board of the Estonian SSR Artists' Union; the elected secretaries are A. Tolts, K. Puustak, I. Hirv. (pp. 2—5)

The Art of the Young Artists by Vappu Vabar. In 1987 one could certainly notice that the change of the generations had taken place and among the young artists already takes place falling into groups. One can divide (although conventionally) the main trends of the last exhibition of the young artists into two groups — a group who is interested in the classics of the European modern art and the radical group who is experimenting following American traditions. The main sentiment of the painters lays in neo-expressionism, among that in abstract expressionism as well. In the frames of that one can also regard the engagement in myths, either in more or less serious or parodying form. The section of graphic art was stylistically more variegated, yet the tendency to expressiveness was prevalent here as well. The works of the artists' of Tõnis Vint's school characterized by particular exactness in organizing the surfaces, geometry as well as delicate choice of colour, formed the separate noteworthy part of the exhibition. In the exposition took part also relatively mature artists, e.g. M. Kurismaa with her metaphysical paintings, graphic artist A. Tali as well as S. Vahtra (together with M. Kaljuste), who for their essential pursuits actually belong to the previous generation. The exposition of the applied art can be characterized by professional skill and educated taste of the participants; the most experimentative and vigorous is at present painting on fabric. (pp. 6—9)

Irony and Grotesque in the Painting Art of the Baltic Countries by Viktoras Liutkus. Irony and grotesque in the painting art of the Baltic countries are the peculiarity of the 1970—1980s, although the roots of those phenomena reach the pre-war time. In the 1970s the above-mentioned categories remained in the shadow of the other dominating tendencies, the relative faith in technical progress avoided the confrontation of the man and the artefact environment. On that background the irony and grotesque ripened first of all as distrust towards valid norms as well as doubt. In comparison with Estonia and Latvia the assumptions for the spread of irony and grotesque are stronger in Lithuanian painting art and that thanks to the advanced picturesque expressiveness as well as to Lithuanian folklore. The main object through which one expresses grotesque world perception is in Lithuania the

human figure. That trend is the most purposeful in the works of Antanavičius. The new stage in the development of the ironical and grotesque trend in the Lithuanian painting appeared at the end of the 1970s and the beginning of the 1980s in the works of Skudutis, Sližys, Natalevičius and Gražys. Then, to the expressionistic images surrealistic elements were added. When in the Lithuanian painting the irony and grotesque are for their essence romantic and introverted, the Estonian artist watches from aside being "a conductor". The good example is the image language of J. Arrak, the special feature of his works in comparison with the Lithuanian painters, is the bigger dose of symbolism and allegory, his position is of an organizer of the carnivals and mysteries. In Latvian art one can meet grotesque mainly in the works depicting everyday life, strong features of grotesque one can see also in Latvian graphic and poster art. In conclusion, one can say that specific features were surely formed in the national painting schools of the three republics, yet there became evident their unity in world outlook — irony and grotesque were opposed to the superfluous optimism, pompousness, official peace of mind in the painting of the 1970–1980s. (pp. 10–13)

Instead of Brush and Pencil by Silver Vahre. One has written well-wishingly and much about the Estonian photo-compositional poster, but one has not turned attention to the staging itself as the preliminary work of the made poster as well as its meaning and connectedness with the Estonian art history. First of all, those activities seem to be the practical development of the so-called local vanguard of the 1960s. One should treat the staging as an implement which has been continuously developing in Estonian art and which has been viably made use of by poster art. Since in poster art the most essential thing is still visual fixation, the preceding action is neither purely happening nor elaborate performance. The poster artist has to be the author of the performance staged by him himself, the artist has to create necessary playful, improvising air and get at the needed result. The staging can be the so-called pure action, exact reproducing of which without special treatment ends the process, but yet one can use the staging also to get the elements of assemblage. In case of such stagings the role of the photographer is extremely important. (pp. 14–17)

ACTA' 87 continued the tradition of the exhibitions of design which had taken place during the recent years, and which brought a new generation of designers into our consciousness. ACTA 87 was a programmatic exhibition, that ought to demonstrate the most vanguard line, the newest ideas. One could consider the exhibition as "a staged event", fixed disposition of the exhibits in the space was essential, the empty space became essential part of the design. The exhibition reflected the great number of styles and possibility of uniting the different styles. Also different artistic lines were united to create synthesis. Problems raised by ACTA 87 remain actual probably during several following years. (pp. 18–21)

The Exhibition of Four Painters in the Tallinn Art Building by Hele Treier. In the summer of 1987, the group exhibition of J. Arrak, P. Mudist, M. Leis and J. Palm took place. They exposed mainly the works made in the 1980s. Although the artists were the representatives of the same generation who came into art during "the golden sixties", the exhibition showed four entirely different types of painters, it brought about different aesthetic and art philosophical standpoints. J. Arrak presented again his myth worlds which had come from strange historical unrealities and in which he interviews the public about generally acknowledged categories of ethics. M. Leis amplifies in her paintings of mainly black background, her aesthetic perceptions, festiveness, beauty. M. Leis' works are characterized by fixed composition and fine image system. J. Palm raises painful global problems, loneliness of the urbanized man, expropriation, lack of security. P. Mudist's paintings were at that intense exhibition the most unaggressive ones. In his paintings the people are shown in their everyday activities, to which he still gives special, more generalizing meaning. His paintings are full of strange paradoxes and demand special deepened regard for them. (pp. 32–35)

Creating New World (about the work of Jüri Kask) by Ninel Ziterova. J. Kask is the type of creator who does not copy the nature and does not moralize with the help of that, but continuously creates "new nature" builds new harmonious world. He considers the ideal, the absolute—the maximum purity, simplicity and concentration, the most important things. His crea-

tive genesis proceeds from the art situation of the 1970s, he is united with his comrades of age by creative, constructive principle, search for the concentrated image, aggravated communication with urbanistic environment. In his paintings J. Kask creates combinations which despite of their complicated form are not chaotic but subjected to strict settling and rhythm. He creates in his paintings the impression of dynamic, organized life where nothing is fortuitous. Nevertheless J. Kask's work does not consist of only rational side but also of expressive sensuous germ. In the works of the last years remains dominating the pure abstract form. Still one cannot speak of pure geometric abstractness, but of rather metaphysical, particularly spiritualized image where sensitive line and bright colours soaked by light are combined. (pp. 26–31)

Kai Koppel's essayistic treatment of the birth of glass forms and the elements — air, earth and fire. (pp. 36–39)

Australian Art in the 1980s by Peter Timms, Robert Dessaux. In the 1980s a number of factors acted in the Australian art, they changed the essence of the art of that country and raised international interest. One can consider the cause of that strengthened national identity and lessened psychological dependence on American and English art taste. One feels deeper interest towards mythology and culture of local primitives. A great number of artists are looking for inspiration in nature, trying to restore social and philosophical base of art (R. Gascoigne, J. Davis, A. Boyd and others). Naturally, Australia also has its problems of urbanization which the artists try to convey with the help of their means (P. Booth, K. Whisson and others). J. Tillers uses post-modernistic quotations in his works. The painting art is still not the prevailing field in Australian art, at the exhibitions dominate sculpture, installation, performance (K. Unsworth, T. Warburton). (pp. 50–56)

Surrealism à la Finland by Jüri Hain. In the summer of 1987 the international exhibition of surrealist art took place in Retret art centre in Finland. The exhibition presented 500 works, it gave an original picture of the development and contemporary position of surrealism in many countries. The exposition was not built up with the main stress on well-known celebrities, but emphasized first of all the phenomena of "the collective subconsciousness" and tried to bring out national features in surrealist movement. The countries of Central and Eastern Europe as well as Northern countries (in the first, Sweden, Denmark) were represented. The presentation of English surrealism deserves special attention. From the point of view of the Estonian art history the department of Vienna's fantastic realists is especially interesting (Wirrall's possible connections with that school). (pp. 44–49)

Drawing through the Ages by Mai Levin. The interest in drawing as an independent art phenomenon during the last decades is reflected through a number of exhibitions, special drawing exhibitions are organized in Estonia since 1974. In 1986, the great retrospective exhibition of Estonian drawing art took place in the State Art Museum of the Estonian SSR in Tallinn. It gave the survey of drawing since the start of the national art till today; because of the lack of space one could not expose Baltic-German drawings. One can follow the drawing as an independent field since the works of Kr. Raud, one has to evaluate highly already his realistic drawings made in the 1890s. As an intermediate stage on transition from realism to modern art, one can consider the drawings made at the Ants Laikmaa's studio-school, especially those of N. Triik, A. Tassa, A. Uurits. Art Nouveau is represented in the drawings in India ink by K. Mägi, A. Tassa and E. Obermann. The expressionistic drawing which here and there reached abstractionism, was brought into Estonian art by A. Vabbe. The counterbalance to Vabbe and the expressionistic line were the drawings of the Estonian Artists' Group of the 1920s (M. Laarman, H. Olvi, F. Randel). Through the second half of the 1920s plenty of interesting drawings in accord with the frame of mind characteristic of the epoch (art deco, verism) were made, balancing between spontaneous sketches and extreme completion (G. Reindorff). During the post-war period, drawing went through all the waverings connected with our art politics as a whole. The years 1948–1952 were not productive, dominating were portraits. Drawings focussed on book-designing (G. Reindorff, R. Kallio, O. Kangilaski). The rise started in the 1960s in connection with symbolism as well as surrealist tendencies and the influence of pop-art (T. Vint, M. Vint, M. Mutsu, L. Lapin, S. Vahre, R. Tammik and others). In 1970–1980 the surrealist tendencies were dominating in

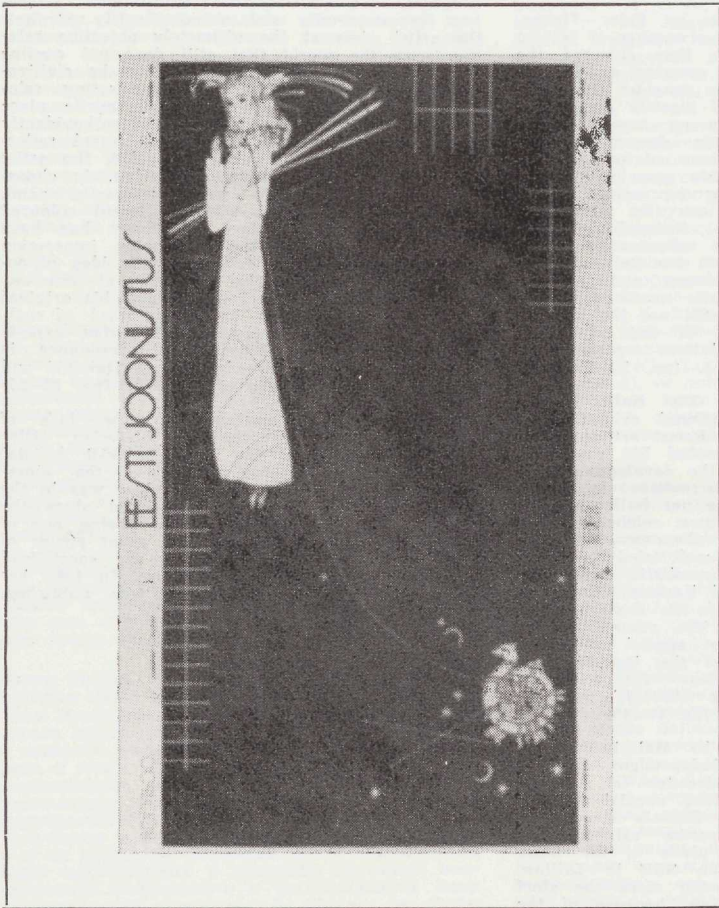
drawings (P. Ulas, J. Kask, J. Palm, J. Arrak, I. Malin, A. Kasemaa), afterwards neo-realistic drawings were added to them (H. Elma, K. Puustak, I. Paul). The drawings by E. Okas stand separately from trends and tendencies. (pp. 58–63)

Jüri Okas by Eha Komissarov. The vanguard art of the 1970s in Estonia was reflected in the activities of only single enthusiasts who were interested in experimenting, and only now, in the changed political atmosphere their contribution found full recognition. Jüri Okas (b. 1950), the architect by profession, was connected with vanguard since the beginning of 1970s and interested in happenings and graphic art which made use of photo-mechanical means of expression. Okas utilizes the shots of the narrow-width film, he has also experimented with very different compositional possibilities that aim at the synthesis of different kinds of vanguard art. The most preferred motif in J. Okas' graphics, is the architectural environment, stressing the anonymity and unindividuality of that, the artist aims at the ultimately objective relation with the world that still does not confine him to draw generalizations that make civilization questionable. Okas has long-lasting relations with land-art, the artist's favourite place of action is an empty sea-shore and self-evidently the constructions made from sand found reflection in Okas' graphic works. In 1976, the artist presented his installations, preferring, in choosing material, organic substance—earth, sand, pine needles a.o. with which different coloured neon lamps are combined. Tendency has been taken to produce aesthetic complex impression and at the same time to spread the idea of co-existence to technocratic and natural environment. Okas' refined level of thought, his original views of conceptualism and high level of realization, have given much to Estonian experimenting art. Okas' international resonance is shown by the one-man exhibition in Helsinki and interest aroused outside of Estonia. (pp. 22–25)

Milvi Alas in memoriam. On the 14th of November 1987 died the art historian Milvi Alas, the member of the Estonian SSR Artists' Union, a long-standing editor of the almanac "Kunst". Her main working-place was in the Kunst Publishers, where she worked since the first days of the publishing-house, being one of the most competent editors with great power of initiative. As the art historian, she specialized in contemporary Estonian sculpture. In 1985, her monograph of Voldemar Mellik was published. (p. 57).

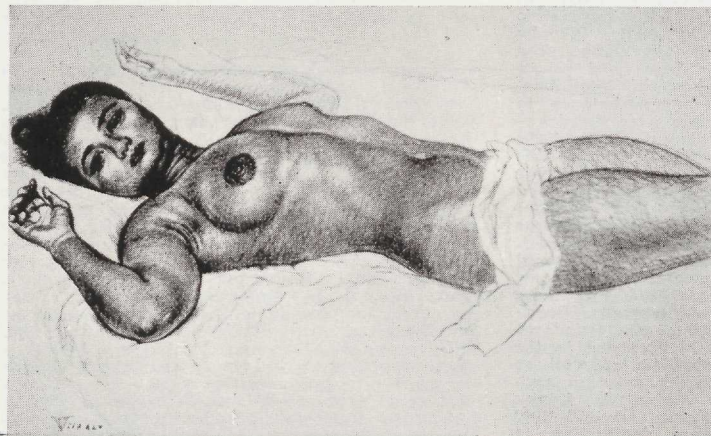
JOONISTUS LÄBI AEGADE

MAI LEVIN



106. Tõnis Vint. Eesti joonistus. Plakat. 1985.

107. Eduard Witralt. Arkeia. Itaalia pliiats. 1938.



Joonistuse populaarsust viimastel aastakümnetel võib seletada kontseptuaalse eneseväljenduse laialdase levikuga, mis ühendab erinevaid voole: abstraktset ekspressionismi, sürrealismi, minimalismi, kontseptualismi. Joonistus on olemuselt ja tekkeloolt kontseptuaalne kunstiliik, ükskõik kas me alustame tema ajalugu petroglüüfidest, Hludovi ja Utrechti psaltrite illustratsioonidest (IX sajand; Moskva Riiklik Ajaloomuuseum, Utrechti ülikooli raamatukogu) või prantsuse arhitekti ja inseneri Villard de Honnecourt'i joonistusalbumist (XIII sajand, Pariisi Rahvusraamatukogu). Trecento ja suurelt osalt quattrocentogi jooksul arenes ta freskokavandina seinal (sinopiad), siis ka paberil (Parri Spinelli, umbes 1387—1453). On säilinud aga ka viimistletud kompositsiooni eskiise, mille puhul on kasutatud akvarelli või temperat, valget ja kulda, toonpaberit, s. t. taotletud maalilähedast mõju. Sellistest lehtedest on olulisemaid Taddeo Gaddi (1330—1336) «Maarja templisse toomine» Louvre'is. Taolisi kompositsioone, mis olid ilmselt mõeldud näidistena töökojas hoidmiseks, võib vaadelda autonoomsete teostena. XV sajandi jooksul toimub — käsikäes paberi levikuga — joonistuse iseseisvumine ja sestpeale toimub tema areng pooluste vahel, mis võivad teineteisele läheneda kattumiseni: ettevalmistus — omaette, lõpetatud töö; idee, mulje visandlik fikseering — selle arendatud käsitlus; studium — improvisatsioon.

Juba XV—XVI sajandil tekivad selle ala entusiastid-kolleksionäärid, näiteks Lorenzo de' Medici, Giorgio Vasari. XVII—XVIII sajandi suurte kolleksionääride Filippo Baldinucci, Abbé Claude Mangis', krahv Carl Gustav Tessin noorema, Sachsen-Tescheni hertsog Albrechti jt. tegevus rajas aluse Uffizi, Louvre'i, Stockholmi Rahvusmuuseumi, Albertina ja muudele rikkalikele kogudele.

Huvi joonistuse vastu on alati olnud küllalt suur, ent selleski on oma mõõnad ja tõusud. Võib nimetada portreejoonistuse õitsengut XVI sajandi Prantsusmaal, joonistuste agarat kogumist XVIII sajandil, niihästi professionaalset kui ka diletantlikku joonistamiskirge biidermeieri ajastul jne. Ulatusliku joonistuspärandi Redonist Reznicekini, programmilisest tundeeritlusest ja rafineeritud fantastikast moeka elulaadi plakatliku image'ini on jätnud sümbolism ja juugendstiil. Eriti väärib märkimist Aubrey Beardsley tušijoonistuste epohhiloov mõju. Suur osa on joonistusel sürrealistide loomingu 20. aastatest tänaseni, kusjuures erinevates laadides puutub see sageli kokku kas sümbolismi, abstraktse ekspressionismi või ka uusrealismiga. Uusrealistlikud taotlused tugevnesid 1920. ja 1960. aastatel vastukaaluks abstraktsusele ja irratsionaalsusele, olles neist ometi tugevasti mõjustatud. Viimane uusrealismi puhang aitas oma objektivismiga kaasa kontseptualismi mõningate avaldumisvormide kujunemisele. Tervikuna soosib kontseptualism ootuspäraselt joonistust.

Siiski tundub liialdusena võrrelda viimaseaegset joonistusbuumi tähtsusega, mida selle kunstiala arengus omab renessanss. Seda teeb nimelt W. Wierzchowska 1981. a. «Projektis».¹ Poleemiline on ka poola kunstiteadlase seisukoht, et otsepealt sideme tõttu joonistusakti ja bioloogilise mehhanismi vahel on see meedium subjektiivseim väljendusvorm. Ses väites ei puudu tõetera. Siiski sunnib loomepraktika kriitilisemalt suhtuma «bioloogilise mehhanismi» avaldumise sürrealistlikku teooriasse, igatahes viimase käibevarianti. Näiteks peegeldavad Konrad Mäe kunstnikuisiksust adekvaatsemalt tema maalid, mitte joonistused, mis kõidavad eelkõige ajastu esteetlike stampide loetavusega. Nii nagu värv oli K. Mäe esmane meedium, nii on paljudel skulptoritel selleks olnud plastiline vorm, töö materjal. Joonistused annavad nende kohta sageli vaid ebaolulist lisainformatsiooni. Sürrealismi enda ja tema hilisstaadiumist väljakasvanud neomanerismi puhul on probleemiks, et pretendeeritakse vahetule väljendusele, resultaat aga annab põhjust kõnelda niisugusest kummalisest nähtusest nagu «konventsionaalne vahetus», kusjuures joonistus pole siin erandiks.

Joonistushuvi peegeldub viimastel aastakümnetel asetleidnud arvukates spetsiaalsetes näitustes, muuhulgas Rijeka rahvusvahelise joonistusbiennaali asutamises (1968), millest on osa võtnud ka eesti kunstnikud. Kaasaegse joonistuse perioodiliste ülevaadete kõrval, mille hulka võiks lugeda meilgi 1974. aastast peale korraldatud vabariiklikke, samuti üleliidulisi joonistusnäitusi, on saagenud ka kitsama profiiliga, retrospektiivsed jm. näitused. ENSV Riiklikus Kunstimuuseumis 1986. a. agul korraldatud näitus «Eesti joonistus»

oli retrospektiivse iseloomuga, andes läbilõike selle kunstiliigi arengust rahvusliku kunsti algaegadest tänapäevani.

Ruumipuudusel jäi näitusel esitamata baltisaksa joonistus, seega tegelikult joonistuse arengulugu möödunud sajandil. Suurelt jaolt provintslisest ja sageli asjaarmastajalikest materjalist on kunsti-teadlased eesotsas prof. V. Vagaga põhijoontes juba välja selek-teerinud kunstiväärtuslikuma osa, mis võimaldab jälgida tollaseid kunstiliikumisi ning millest lahus ei saa vaadelda ka eesti kunsti rajajate loomingu. Baltisaksa kunsti, sealhulgas joonistuskunsti kõrg-ajaks oli möödunud sajandi algupool — klassitsismi, romantismi ja biidermeierliku realismi ajastu. Saksa klassitsismi ja romantismi valmisolek lahustuda biidermeieris, saksa romantismi ebaküpsus ja biidermeierliku mentaliteedi jõud kajastuvad ka siinses, saksa ees-kujudest lähtuvas kunstis. Žanridelt jaotub baltisaksa joonistus täht-suse järjekorras maastikuks, portreeks, akadeemiliseks komposit-sioonieskiisiks.

Tema käsitus tuleks alata Johan Carl Emanuel von Ungern-Stern-bergist, kelle vaade «Ungru mõisale lõunast» (1795, seepia, akvarell, RKM) on teadaolevaist varaseim dateeritud joonistus kohalikus kunstis. Seepia võeti kasutusele XVIII sajandi lõpupoole. See nii puhast kontuuri kui ka varjundirikast toneerimist võimaldav tehnika sobis hästi klassitsistlikule joonistusstiilile, mille parimaks näiteks balti-saksa kunstis on Carl Ferdinand von Kügelgeni maastikujoonistus-
sed Krimmist, Soomest, Narva ümbrusest. Kuna seepia võimaldab ka maalilisemat käsitlust, jätkus tema populaarsus romantismi ja biider-meierliku realismi ajajärgul. Seepiat kasutas näiteks August Hagen oma maastikujoonistustes. Möödunud sajandil kujunes armastatud tehnikaks ka grafiit, mille eksaktsus vastas nii klassitsismi, natsa-reenliku romantismi, biidermeieri kui ka küpse realismi nõuetele. Sajandi algupoole mõjuvad kunstis domineerivalt pliiatsis teostatud portreede ja maastike taustal mõneti erandlikult ja värskelt Carl Friedrich Christian Buddeuse Tallinna ja selle lähikonna vaated maalilises kriidijoonistuses.

Portreežanris küünib August Georg Wilhelm Pezoldi naiivrealismi ja Carl Timoleon von Neffi salongiliku ilutsemise kõrval esile Gus-tav Adolf Hippus õieti ainukese, kuid see-eest suhteliselt suure-joonelise meistritööga («Autoportree», 1820. aastad, itaalia pliiats, kriit). Akadeemilise kompositsioonieskiisi aspektist pakub huvi Neffi ja eriti Otto Friedrich Theodor Moelleri joonistuspärand.

Akadeemilise ja realistliku kunsti maalikeskne orientatsioon tingis vabajoonistuse teatud kängumise sajandi teisel poolel. Johann Köleri ulatuslik joonistuspärand kujutab endast peaaegu erandita eeltööd maalimisele selle mitmesugustes faasides alates looduslikult tehtud visanditest ja lõpetades viimistletud eskiisidega. Viimastest küünivad esile eskiisid maalidele «Eva granaatõunaga» (1878—80) ja «Eva peale pattulangemist» (1882) — modelleeriva valgusvarju hoolikas väljatöötatus akadeemilise sõejoonistuse musternäited. Rohkem vabadust ja puhtjoonistuslikku võlu on arvukais pliiatsi-joonistustes-skitsides Itaaliast, Eestist, Soomest ja Krimmist. Nende kergelt markeeritud varjud ja tundlik kontuur viitavad kunstniku põhiliselt klassitsistlikule koolitatusel ja maitseuunale, millesse segunes ka hilisemate voolude jooni: Köleri joonistustes tugevneb kallak kord realismi, kord akadeemilisse romantismi.

Mainimist vääriavad Amandus Adamsoni sulejoonistused või sang-viiniga täiendatud pliiatsikavandid — enamasti eeltööd dekoratiiv-skulptuuridele, mille kerge dünaamiline käsitus peegeldab neoroko-koo lainet. Üsna kuiv on Tõnis Grenzsteini portreejoonistuste reali-sm. Seevastu Oskar Hoffmann on möödunud sajandi lõpukümnen-dite paeluvamaid joonistajaid, kelle RKM-s leiduvat joonistusalbumit maastike ja žanristseenidega iseloomustab sama mahlakus ja eluli-sus, mis tema maalegi.

Eesti rahvuslikus kunstis omandab joonistus iseseisva alana elu-õiguse õieti alles Kristjan Raua loomingu. Paul Raua maalide kõr-val esindavad tema 1890. aastate sõe- ja pliiatsijoonistused möödu-nud sajandi realismi selle küpseimal kujul. Neis kajastub see reali-smile omane huvi vahetu ja värskel loodusekujutuse ning plein air'i vastu, millest kasvas välja impressionism ning mida impressio-nism omakorda õhutas. Ühtaegu võime märkida ka kunstniku loomu-pärast kalduvust sümbolismi, mida stimuleeris kaasaegne kunst. See realismi hiline, moodsate vooludega haakuv ja subjektiivse alge



108. Kristjan Raud. Amandus Adamson ja Gori Rist. Süsi. 1896.

109. Paul Burman. Hobuseid ujutamas. Värv. pliiats. 1920. aastad.



110. Aleksander Vardi. Suvitaja. Värv, kriit, süsi, 1936.





111. Karin Luts. Naine kassiga. Grafiit. 1932.

112. Ado Vabbe. Istuv akt. Süsi. 1950. aastate algus.



tugevnemisest kantud etapp on oma mitmeplaaniisuses hakanud viimasel ajal köitma uurijaid ja publikut. Kristjan ja Paul Raua 1890. aastate tööde ehe idüllitsemise ja anekdootlikkusega tõetruudus oli uudne, ehk küll peab arvestama baltlastest düsseldorflaste teedrajavat osa eesti aineistiku käsitlemisel taolises vaimus. Kristjan Raua meisterlikkust joonistajana tuleb juba sel perioodil kõrgelt hinnata. Ta paelub oskusega luua nappide vahenditega mõjuv kujund, ümbritseda figuur lakooniliselt valguse ja õhuga, luua keskkonna tunne viimast õieti kujutamatagi, nagu sõeetüdis Amanud Adamsonist ja Gori Ristist (1896, RKM). Tema laad on tundlikult maaliline mitte ainult sõe-, vaid ka pliatsijoonistustes, mis on rajatud peentele toonivahekordadele. Hiljem, Müncheni-perioodil, hakkavad juugendi mõjul suuremat osa etendama kontuur, siluett, rütmiline pinnajaotus.

Uhe vaheetapina realismilt moodsasse kunsti üleminekul võib vaadelda Ants Laikmaa ateljeekoolis viljeldud muljelis-üldistavat sõe- või kriidijoonistust, eriti selle paremaid näiteid Nikolai Triigilt, Aleksander Tassalt, Aleksander Uuritsalt. N. Triigi küpsemine ja õitseage langeb juugendstiili ajajärku, mille järelmõju on tunda tema hilisemateski töödes. Joone selgus ja väljendusrikkus on talle väga olulised, olles lahutamatu seotud vormi väljendusrikkusega, mis ilmneb isegi seal, kus kunstnikku on haaranud ajastuomane pinnalis-ornamentaalne stiilia. Triigilik ekspressiivse joone ja kindla vormikonstruktsiooni ühendus on avalil mõningates lõpetamata jäänud portreejoonistustes ja eskiisides.

Sajandi algkümnendel määras põhiliselt juugendstiil ühes sümbolismiga eesti joonistuse palge. Juugendlikku stilisatsioonipeenust esindavad eelkõige Konrad Mäe, Aleksander Tassa ja Erik Obermanni tušijoonistused — tehnikaltki ajastule iseloomulikud. Nende rafineerituse kõrval torkab silma N. Triigi ja K. Raua stiliseerivate, puhtornamentaalse tööde suurem jõulisus, nende meistrite tung kõrgelennulistest ideedest kantud vabagraafikale ajal, mis soosis raamatugraafikat. Need kaks olid ise liidrid viimatimainitud alal, mis sajandi algul jõudis eesti kunstis tõsiselt arvestatavale kunstitasemele, seda eeskätt «Noor-Eesti» ja K. E. Söödi väljaannetes. Perioodi on üldistes ja monograafilistes kirjutistes käsitletud küllalt põhjalikult. Tuleks vaid osutada sellele, et kunstnike tollal veel üsna kitsale ringile ja aegade jooksul asetleidnud kadudele vaatamata mõjub juugendiepohh eesti kunstis küllaltki rikkalikuna. Iga vähegi silmapaistev kunstnik tõi sellesse mingi uude varjundi: Obermann idamaise eksootika ja linlikud lõbud, Uurits primitivistliku stiili, Balder Tomasberg romantilise ulmemaastiku, Oskar Kallis ekstaatiliselt ja makaabrid teemad. Mitte ainult N. Triigil ja K. Raulal ei näe me latentset ning juugendi raamidest väljakippuvat ekspressionismi. Ekspressionism raputab end üsna otsustavalt juugendist lahti Anton Starkopfi tušijoonistustes 1910. aastate lõpust. Nii tollastel kui ka varasematel (1913) Starkopfi joonistustel ei puudu antikiseeriv nüanss. Neis on juba seda erilist vormimõnu, mis eelkõige Starkopfi mõjul saab hiljem omaseks «Pallase» skulptuurikoolkonnale.

Ekspressionistliku, abstraktsuseni küündiva joonestiilia töid eesti kunsti puhtal kujul Ado Vabbe 1913.—14. a. värvilised ja tušijoonistused. Tema futuristlikult dünaamiline ja liigendatud geometrism nakatas aastakümne lõpul mõnd nooremat kunstnikkugi, nagu nähtub Aleksander Mülbergi värvilistest joonistustest. Vabbe tušijoonistuste virtuoslik joonekergeus ja elav mustvalge pindade mäng oli aastakümnete vahetusel malliks Voldemar Kangro-Poolile, kes Vabbe rütmide ja elegantsini muidugi ei küündinud. See osa meie joonistusest on seotud «Siuru» rühmituse ja loominguuga. F. Tuglas tõmbas Kangro-Pooli kõrval ajakirja «Ilo» illustreerimisele kaasa ka August Roosilehe, kelle joonistuste mõnevõrra eklektiline dekorativism peegeldab peaaegu kogu tolleaegset kunstinähtuste spektrit juugendist ja rahvusromantismist kubismini.

Veel enne Esimest maailmasõda paistavad oma joonistustega silma Paul Burman ja Peet Aren. Viimane valib juba varasemates töödes julgeid rakurse ja ilmutab teatavat kalduvust ekspressionismile, mis ilmestab ta 1920. aastate maastikke-sulejoonistusi. Paul Burmani töömeetod on põhiliselt impressionistlik, kuigi spontaanne tundeväljendus lähendab teda ajuti ekspressionismile (autoportreede sari 1920. aastatest, RKM). Rühm joonistusi aktide-ratsanikega meenutab

sajandi alguse sümbolistlikku kunsti. Üldiselt on ta aga neid kunstnikke, kelle puhul «ismidega» pole suurt midagi peate hakata: sel määral kannab tema loomingut impulsiivne eneseavaldus. See väljenduse vahetus — ühenduses enesestmõisteava meisterlikkusega — annab suure võlu nii tema maalidele kui ka arvukatele joonistusete- etüüdid.

Tema vastaspooluseks on 1920. aastatel Eesti Kunstnikkude Rühma liikmete joonistused. Huvipakkuvaimad on nendest Märt Laarmani omad, milles kajastub kunstniku areng ekspressionismilt üle «pittura metafisica»-st» tuttavate nüanssidega kubismi 1930. aasta paiku kujunenud, küll üdistava ja konstruktioonisege, kuid siiski looduslähedase laad. Viimases kajavad nõrgalt vastu art deco ajastul taase, avnenud neoklassitsistlikud taotlused. Uhtaegu näib selle laadi suurem vabadus ja maalilise eite kuulutatav hilisemat Laarmani. Ekspressionismiajastu pärandina kestab kunstniku edasises loomingu, seahugas joonisuses huvi mingi ideaalse valguse kujutamise vastu, selle enamasti pateetiliselt kontrastne käsitus.

Laarmani tasemeni ulatuvad mõned Juhan Raudsepa konstruktivistlikud joonistused 1924.—25. aastast söes-sangviinis, nende seas monumentikavandid. Too žanr äratab tähelepanu ka Henrik Olvist järelejäänud joonistuste huigas. Kavandil on üldse eriline koht elu ehitamise vaimustusest läbitud konstruktivistlikus kunstis ja selle kajastus jõuab 20. aastatel meienigi. Felix Randeli tolleaegsest joonistustest kerkib oma stiilsusega esile läti konstruktivistide eeskujul tekkinud kavand portselantadrikule (1925, RKM). Tema muud tööd peegeldavad 20. aastatele iseloomulikke laad. de kirevust, kõikudes abstraktsiooni ning maalilis-hämuses käsitluses lüürilise maastiku ja žanri vahel. Kohati läheneb Randeli laad Eduard Oie 1926.—27. aasta tušijoonistustele, mis lendlevat kontuuri ja õrnu hajuvaid plekke ühendades kujutavad moodsat linnaeiu. Need on art deco üheks ilmekamaks näiteks eesti joonistuses.

Art deco vaimuga sob. s värvipliiatsi või akvarelliga õrnalt kolo-reeritud joonistus, nagu seda näeme mõnes Arkadio Laigo («Suitsetaja», 1928, RKM) või Aleksander Krimsi («Noormehe pea», umbes 1926—30, RKM) naiviseerivas töös. Naiviseeriv laad levis üsna laialdaseit uusasjalikus kunstis. Art deco sse kandudes kaotas ta iroonilis-groteskse iseloomu ja muutus rafineeritult mänglevaks. Ta puudutas nii või teisiti mitmeid kunstnikke meilgi, näiteks Hando Mugastot tema uusasjalikul perioodil («Tänaval», 1928, pliiats, TKM). Ta jäi ühe komponendina püsima Karin Lutsu sõjaeelses kunstis, kujundas omajagu Paul Liivaku vaibalikku maneeri nii puugravüüris kui ka joonistustes. Mõlemad kunstnikud jäid ka 1930. aastate joonistuses uusasjalikkuse ja art deco ajajärgu meelistechnikate tuši ja grafiidi juurde, sellal kui üleminek teravselgelt graafiliselt vormilt maalilisele tõi kaasa üldise pöördumise pehmete materjalide — söe, sangviini ja kriidi poole. Nii K. Lutsu õrn ja uhtaegu eksaktne lineaarsus kui ka P. Liivaku ornamentaalsus, milles annab tunda ka Kunsttööstuskooi juugendliku suunitluse järelmõju, mõjuvad 30. aastate pallasliku joonistuse mahlakalt üdistava vormiplastika taustal erandiikult.

Aleksander Vardi joonistused loovad paralleeli tema arengule maalil: dixilikult teravast karakteersusest («Istuv mees», 1925, pliiats, värviline kriit, RKM) üle art deco'liku elegantsitaotluse («Naise portree», 1928, pliiats, värviline kriit, RKM) 30. aastate keskpaiga lopsakate söejoonistusteni, millest iseäranis maastikud meenutavad samaaegsete maalide impressionistlikku käsitlust. Portreedes ja kompositsioonides, mille puhul on vaidavalt kasutatud kriiti («Pr. J. Mat-teuse portree», 1937, RKM) valitseb pehmelt summeeriv vormikäsitlus. Laadilt ja unelevalt meeolult iseloomulikena 30. aastate «Pallase» joonistusele, eristuvad nad sellest teatava kallaku poolst monumentaalsusele. Nende hulgas on suureformaadilisi kompositsioone («Vaevatud ja kooratud», 1936, RKM) ja pannookavande. d (näiteks EÜS-i pannooled, 1937—38, RKM). Huvi pakuvad ka Vardi joonistused 1950. aastatest — impressionismi juurde naasemise ajast — ning hilisemad abstraktsed etüüdid. Tema joonistused väärivad arvukuse ja kunstilise kvaliteedi poolest kindlasti senisest enam tähelepanu, ent vaevalt sunnib see muutma meie kunstiajaloo juba paikapandud aktsente.

Nii jääb kõigutamatuks Andrus Johani positsioon «Pallase» joonistus-koolkonna silmapaistvaima ja koloriitseima esindajana. Tema lühi-



113. Märt Laarman. Selsev naisefiguur. Tušš. 1930. aastate algus.

114. Herman Talvik. Tee. Süst, sangviin. 1940.





115. Andrus Johani. A. Veitmani (A. Rõude) portree. Süsi. 1933.

116. Andrus Johani. Sammuv eit. Etüüd kompositsioonile. Süsi, sangviin. Umb. 1931.



ajaline looming peegeldab eesti kunsti, eelkõige «Pallase» arengut 20. aastate uusajalikkusest 1940.—41. aasta orientatsiooni teemaatilisusele. Põhiliselt mahub see aga mõiste alla «poeetiline realism». Poeetiline realism on keskne nähtus «Pallases» sel kümnendil ning Johani on selle peamisi kujundajaid. Ta oli spontaanne, mitte eriti arutlev natur, kuid see ei tähenda, et ta oleks jäänud tegelikkuse pelga fikseerimise tasandile. Tema loomeparemikule on iseloomulik otsekui iseenesest tulev kujundlikkus, mis paelub elukülluse ja soojusega. Johani mahlakus ja varjundirikkus sõe, sangviini ja kriidi käsitlemisel on kõrgeklassiline.

Koos Johaniga moodustavad tervikliku grupi Nikolai Kummits oma melanhoolse vormiaskeesiga, Arkadio Laigo kubismimõjulised üldistused ja Richard Sagrits, kelle krokiid ja tušijoonistused kõnelevad temperamentsest, jõulisest andest. Üks perioodi peenetundelisemaid portreid — «Erik Haameri portree» (1939, sangviin, RKM) pärineb Kaarel Liimandilt. Niisama omapärane kui kuivnõelatehnikas on joonistuseski Salome Trei käekiri. Pliiats puudutab tal vahel paberit üsna sarnaselt plaadil liikuvale nõelale. Vormikindel, ühtlasi tundlik joon sugereerib tema etüüdides erilisel hella meeleolu. Trei sügav ja delikaatne suhe naturiga ning stiilsus teevad mõistevavaks Günther Reindorffi sümpaatia tema kunsti vastu.

Ado Vabbe joonistused, mis on sündinud peale 1910.—20. aastate vahetuse hiilgeperioodi, on samuti peamiselt visandid, suuremaid töid on suhteliselt vähe. Laadilt ja tehnikalt on nad üpris mitmekesised, kuid ikka avaldub neis eraklik, oma tujusid ja mängu järgiv, improviseeriv, unistav vaim, kes ei hooligi enese serveerimisest «valmis» kujul.

Seevastu G. Reindorffil on väike etüüd karukelladestki viimistletud ja valmis esindama autorit täiskoormusega, ehkki miniatuuris. Reindorff avastas enda jaoks küllaltki varakult, juba 1920. aastate algul saarte ja põhjaranniku looduse ja kalurimiljöö, leidis varakult ka oma «hästiteritatud pliitsi» stiili. See stiil, oma täpsuse ja korrektsuse juures sugugi mitte pedantne, on põhikarakteristikute poolest muutumatuna — ja muutumatult populaarsena — püsinud läbi kõigi perioodide, mille eriilmelisus kajastub tema loomingu pinnavirvendusena. On märkimisväärne looduselamuse värskuse ja stiilsuse, loodusuurjaliku lähenemise ja kujundlikkuse tasakaal Reindorffi joonistustes. Kuigi suurem, eepilisem osa tema loomingust langeb nõukogude perioodi, on oma võlu ka varasemal, mis näib tulenevat detailinägemise erilisest värskusest tollal.

Erandlik on 1930. aastate lõpu — 1940. aastate alguse kunstis Herman Talviku müstilis-ekstaatiline, sageli kristliku sümbolika poole pöörduv looming. Tema kompositsioonid on enamasti kantud üles pürgivast liikumisest, figuurid — tulvil pateetilist hingelisust. Valu kui katarsis ja tee õndsusele, imepärane kirkustumine olid juba siis muutumas ta lemmikteemadeks. Sellele vastab joonistustes rahunult võbelev, katkev joon, otsekui puhangust haaratud mässid.

Kõige senikäsitletu kohal kõrguvad kaks suurust — Kristjan Raud ja Eduard Viiralt, keda siinkohal polegi mõtet vaadelda, esiteks, nende küllaldase tuntuse tõttu ja teiseks seepärast, et kummagi joonistusliku pärandi ulatust, rikkust ja tähendust ei õnnestu lühikeses üldülevaates niikuinii hõlmata. Olgu vaid osutatud sellele, et K. Raud on oma koha eesti kunstis pälvinud just joonistajana, Viiralti loomingus aga on esmase tähtsusega siiski estamp, ehkki ta joonistajana on väärt Raua kõrval seisma.

Nõukogude perioodi joonistuslugu algab Jaroslavlis ja rindekunstnike poolt looduga. Kuigi kaugeltki kõik sellest pole kunstiliselt kaalukas, moodustab paremik ikkagi omalaadse terviku, millel on püsiv väärtus eesti kunstis tervikuna ja üksikute kunstnike — Evald Okase, Aino Bachi, Eduard Einmanni jt. — loomingus. Selle väärtuse tagas traditsioon, mis loomulikult kohandus muutunud elutunnetusele ja kunstilistele tõekspidamistele.

Sõjajärgse perioodi kunst jaguneb reaks alaperioodideks, mille erinevused kajastuvad ka joonistuses. Aastatel 1945—47 ei olnud kunstopoliitika veel muutunud nii jäigaks nagu järgneval viisaastakul, seetõttu polnud esiosa kunstiski loovust suretavat ametlikkust ja kuivust sel määral kui hiljem. Joonistuse jaoks olid viljakad kunstnike loomingulised komanderingud Armeeniasse, millest jäi ilusaid jälgi Alo Hoidre, Richard Kaljo, Eduard Einmanni, Evald Okase, eelkõige aga Günther Reindorffi loomingusse. Tendents tsük-

lilisusele ilmnes Reindorffil juba varem, Armeenia-sarja (1946) ulatuse ja terviklikkusega on hilisematelgi (Lõuna-Eesti, 1955, Saaremaa, 1958) raske võistelda.

Aastad 1948—1952 on väheviljakad. Domineerib portreejoonistus — esinduslik või ülimalt argine —, maastik on pagendatud ja kompositsioone üllatavalt vähe. Joonistus keskendub raamatuilustratsioonile, kust tulebki otsida tema saavutusi. Eelkõige väärivad märkimist G. Reindorffi suurepäraseid illustreerimisi A. S. Puškinij «Müinasjuttudele» (1947—1948, grafiit, tušš) ning Fr. R. Kreutzwaldi «Eesti rahva enemuistsetele juttudele» (1945—1948, sangviin, negro), aga ka Alo Hoidre, Ott Kangilaski ja Richard Sagritsa ühistööna valminud «Kalevipoeg» (1950, süsi, sous, guasš), samuti Alo Hoidre, Richard Kaljo, Ilmar Linnati illustreerimisi E. Vilde ja O. Lutsu teostele, mille jutustavus ei välista teatud stiilsust. Iseloomulik on viimaste tehnika — must akvarell, vedeldatud tušš. Iseseisva kunstialana ei koteeritud joonistust sellal kuigi kõrgelt, ehkki estambi käsi käis veel halvemini.

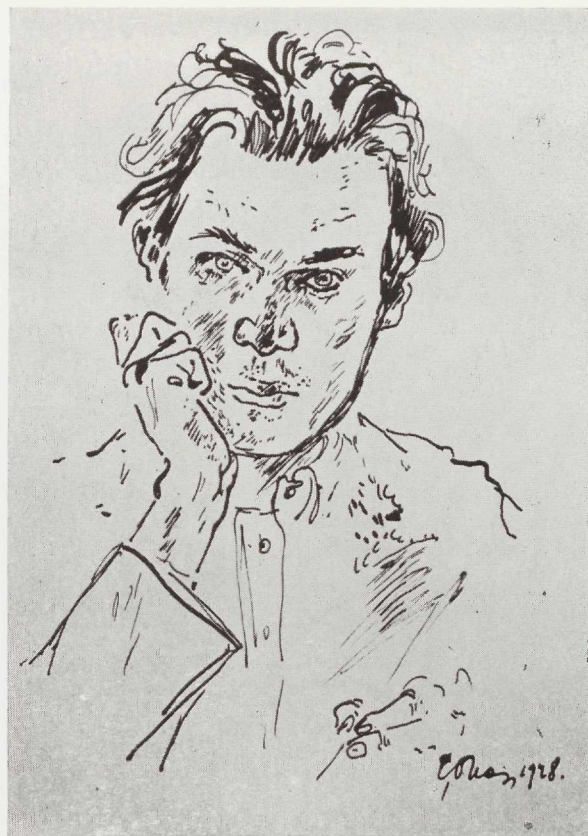
Peale 1953. aastat on kunstis tuntav meeleolu, mille iseloomustamiseks sobib Esko Lepa gravüüri nimetus — «Kevadine sula». Ajavahemikku 1953—1958 võib vaadelda etapina, mil avarduv realismikäsitus toob kaasa elavnemise kunstis, kaasa arvatud joonistuses. Mitmetel kunstnikel algab just sellal parim loomeperiood, joonistajaist näiteks E. Einmannil, kelle tööd alates 1954. aasta «Abikaasa portreest» (süsi, RKM) paistavad silma emotsionaalse sügavuse lahenduste mitmekesisusega («Aino Talvi», sangviin, «Arno Suurorg», süsi, mõlemad 1955, Teatri- ja Muusikamuuseum jt.). 1960. aastal langeb kunstnik oma laadi moderniseerida püüdes sageli stampi, saavutades taas suurema vormi- ja sisutiheduse mõnes 60. aastate lõpul loodud portrees («Ernst Kirs», 1963, süsi, RKM). Vaatamata kunstniku arengu teatavale ebaühtlusele, peab märkima, et portreejoonistajana talle loomingu üldtähenduselt samaväärset eesti nõukogude kunstis ei leidu.

Kõnealusel perioodil saavutab laialdase tunnustuse Reindorff-peisazist, kel valmib ridamisi filigraanselt viimistletud tähtteoseid. Toonirikas romantiline sumedus, mis köitis kunstnikku esialgu väiksemas töös «Õo saabudes» (1955, grafiit, RKM), pääseb suurejooneliselt mõjule teoses «Äike läheneb» (1959, itaalia pliiats, press-süsi, RKM), millele 1961. aastal järgneb veelgi kuulsam «Sibeliuse «Finlandia»» (RKM).

Juba 1950. aastate hakul joonistajana oma teed alustanud Ilmar Linnat kujuneb 50.—60. aastatel produktiivseks maastiku, kaluritemaatika ja Tallinna vaadetega söe-kriidi tehnikas. 1950.—60. aastate vahetusel esilekerkinud tendents ekspressiivsusele leiab paraku tugevasti trafaretsusse kalduva järgija. Seetõttu on tundlikuma käsitlusega «Tänav vanas Tallinnas» (1956, värviline kriit, RKM) jäänud tema loomingu üheks ilusamaks näiteks. Isikupäraselt karge, lakoonilise väljenduslaadiga äratasid 1960. aastate näitustel tähelepanu Edith Parise joonistused. Ent kümnendi algul tegi siiski ilma noorem põlvkond — Evi Tihemets, Herald Eelma ja eriti Peeter Ulas, kelle värviliste maastike ja portreede karakteriküllane vormi-lihtsus ning jõuline ekspressiivsus mõjus haaravalt uudsena, haakudes samalaadsete otsingutega maalil.

Uldiselt ei olnud 1960. aastad joonistusele eriti soodsad. Põhjuseks võis olla seesama ekspressiivsuseihalus, mille teostamine näis kaalukam ja huvitavam olevat maalil ja estambis. Ulo Soosteri sürrealistlikud ja abstraktsed joonistused, niisamuti Henn Roode analüütilised natuuriuudiumid ja abstraktsed kavandid jäid kunstiuudisusele esiotse praktiliselt tundmatuks. Vanameistreid-joonistajaid ümbritses muuseumilik oreool.

Joonistus hakkas ausse tõusma 1960. aastate lõpul — 1970. aastate algul seoses tugevnevate sümbolistlik-sürrealistlike tendentsidega ühelt poolt (Tõnis Vint, Mare Vint, Marju Mutsu jt.) ja popkunsti mõjudega teiselt poolt (Leo Lapin, Silver Vahtre, Rein Tammik jt.). Popkunsti mõju joonistusele vaibus suhteliselt kiiresti. Leo Lapin leidis peatselt uue paleuse konstruktivismis, millesse tal sulandas järgemööda art deco'likke reminiscentse, impulsse kontseptualismilt ja postmodernistlikke jooni. Tõnis Vint, kes lahustas ka konstruktivismi oma sensuaalses sümbolismis, kasvas enda ümber seevastu võimsa koolkonna, millest 1970. aastatel kerkis esile Marje Taska, 1980. aastatel — Ene Kull. Ka 1970. aastate teisel poolel meie kunsti



117. Evald Okas. Autoportree. Tušš. 1948.

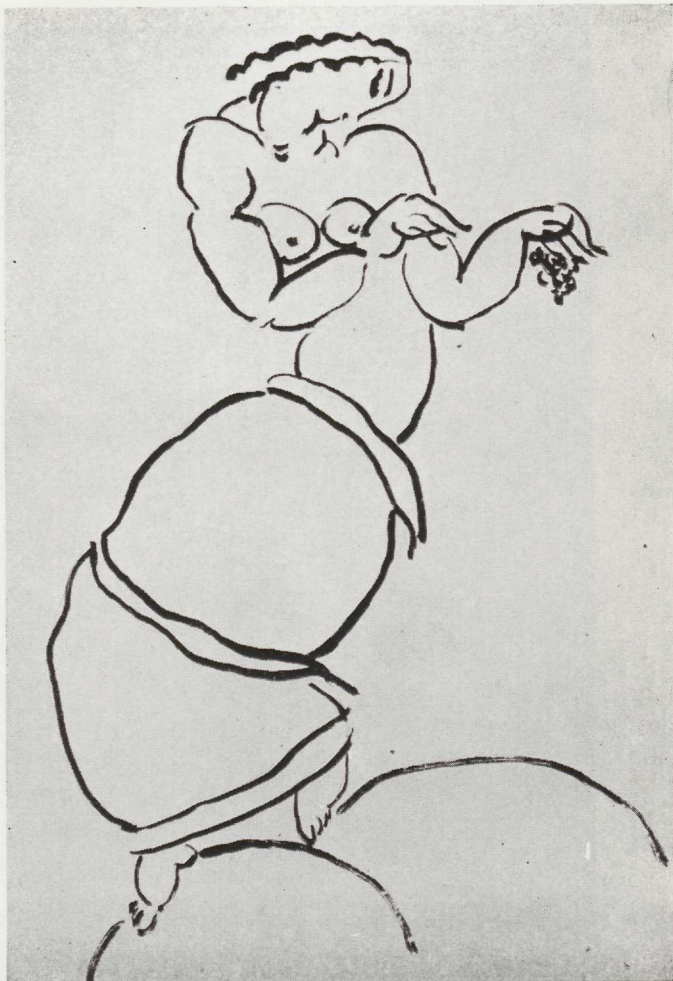
118. Peeter Ulas. Udused männid. Süsi. 1985.





119. Nikolai Triik. Naise pea (Viktoria Martna). Süsi. 1913.

120. Anton Starkopf. Kaanekavand «Siuru» III. Tušš. 1919.



lülitunud Siim-Tanel Annus on pärit sellest ringist, ent teda on raske Vindi koolkonnaga siduda: niivõrd iseseisvana tundub tema kunst. Kontseptualismi eosed tärkasid eesti kunstis vist küll Raul Meele varajaste joonistuste näol.

Sürrealism on ühisnimetajaks õige suurele ja huvitavale osale 1970.—80. aastate joonistusest. Siia kuuluvad Peeter Ulase, Jüri Kase, Jüri Palmi, Jüri Arraku, Ilmar Malini, Andrus Kasemaa tööd. Nende kõigi ilmumine avalikkuse ette sürrealismipitserit kandvate joonistustega langes 1970. aastate teise poole, mil Kunstisalongis toimus rida personaalnäitusi, kus joonistusel oli kui mitte ainuvalitsev, siis igatahes tähtis koht. Võib teha järelduse, et selleks ajaks oli sürrealism jõudnud meie pinnal küpsuseni, leidnud originaalseid adepte, kes olid suutelised seda loomemeetodit veenvalt tõlgendama. Nimetatud jõulisemate isiksuste ümber rühmitub rida vähemveenvamaid sürrealismi harrastajaid. Joonistuse osatähtsus kuukuu loomingus on erinev: Kasemaal on ta kujunenud põhitegevuseks; Arrakul ja eriti Malinil konkureerib ta maaliga; Ulaski kipub viimasel ajal hooletusse jätma estampi — nüüd juba realistlikumas laadis joonistuse kasuks; Kasel ja Palmil on joonistus nähtavasti loomeprotsessi seisukohalt oluline, ent maali kõrval siiski teisejärguline ala.

Selle suuna juures imponeerib suurem mitmekesisus ja vabades tehnikate kasutamisel. Tõnis Vint ja Mare Vint on viinud tušijoonistuse küll kõrgele esteetilisele tasemele, ent nende hoolikas, puhas pinnatöötlus on siiski vaid üks võimalusi. Sürrealismimõjulises joonistuses on — vähemasti tugevamate isiksuste puhul — tööpoolest enam alale loomuomast vahetust. Eriti käib see P. Ulase, J. Kase ja muidugi A. Kasemaa kohta. Viimasel on väljavaated kujuneda kaas-aegseks Kristjan Rauaks. Paralleel võib tunduda liiga julgena, ent usutavasti muutub Kasemaa töödese kätkeatud sõnum ajapikku paremini loetavaks (seda pidi ootama Raudki). Kui otsida traditsiooni Kasemaa töödese, siis tuleks viidata eelkõige Elmar Kitsele kui impulsiallikale. Juba Kasemaa varase perioodi skulptuure vaadates meenusid alatihti Elmar Kitse viimaste eluaastate visandid — muide, veel üks särav lehekülg meie joonistuskunstis.

Praeguseks on juba uudsuse minetanud veel üks suund — uusrealistlik, millel on kohati kokkupuutepunkte sürrealistlikuga. Selle markantseima esindajana kerkis 1970. aastate algupoolele esile Herald Eelma, kelle pretsiisete pliiatsijoonistuste lõpetamatusest oli omal ajal palju juttu. See joonistuslaad kandus hiljem ka Eelma litodesse. Ligilähedases laadis on joonistanud Kaisa Puustak. Hüperrealistlike mõjude stiilsemaid näiteid on Illimar Pauli esmajoones Jaapani-ainelised (1978—79) tušijoonistused.

Last but not least — Evald Okase akti — ja muud joonistused, mida tuleks vaadelda en masse, nagu nad on loodudki, selleks et väärihinnata maestro raugematut elurõõmu ja loomestihiat.

Tagasi vaadates tundub, et 1960. aastate lõpust tänaseni oleme läbinud ühe viljakama, mitmekesisema ja sisukama perioodi eesti joonistuses. Üks tuba Kadrioru lossis toimunud näitusel jäi sellele armetult kitsaks. Vahest on mõeldav suure retrospektiivse joonistusnäituse korraldamine Kunstihoones, kus oleksid esindatud kõik suunad ja kunstnikud oma tippsaavutustega.

¹ Wiesława Wierzchowska, O rysunku, «Projekt» 4 '81 (143), lk. 33.



Milvi Alas. Foto 1958. aastast

Milvi Alas (kuni 1959. a. Kartna) tegutses mitmekülgse ja oma tööd armastava kunstiajaloolasena, toimetajana ja kunstielu organiseerijana veidi üle kolme aastakümne. Tema teotahtelisus ja kustumatu energia lubasid ikka millegi uue ning vajaliku algatamist ja kolleegide kaasahaaramist selle teostamiseks. Uusi algatusi M. Alaselt nüüd enam ei tule, kuid meile on jäänud lõpetada tema initsiatiivil alustatud suur töö — «Eesti kunsti ja arhitektuuri biograafiline leksikon».

Kunstiajalugu õppis M. Alas kaugõppijana Tartus ülikoolis aastail 1949—1957. Ta kirjutas silmapaistva diplomitöö Voldemar Mellikust ja eesti skulptuur kujuneksi M. Alase peamiseks uurimisvaldkonnaks. Monograafia V. Mellikust ilmus 1985. aastal. Lisaks on M. Alas kirjutanud tänapäeva eesti skulptuuri käsitlevaid artikleid, tutvustanud E. Roosi, A. Kaasiku, A. ja J. Eskeli loomingut, dekoratiivskulptuuri.

M. Alase põhitöökohaks oli kirjastus «Kunst», kus ta elas kaasa kirjastuse sünni- ja kujunemisperioodi. Temast kujunes kirjastuse üks asjatundlikumaid töötajaid, kelles liitusid järjekindlus ning nõudlikkus ning kes julgelt kunsti eest välja astus. Algusest peale oli M. Alas seotud almanahhi «Kunst» koostamise ja toimetamisega ning eeskätt tänu temale kujunes almanahhist eesti kunsti sisukas väljaanne. Almanahhi koostamist jätkas ta 1975. aastani, 1980. aastate algusest sidus ta end kirjastusega «Valgus».

Alates 1957. aastast oli M. Alas Kunstnike Liidu liige, 1959. aastal sai temast kunstiteadlaste sektsiooni büroo esimees. Büroosse kuulus ta ka aastail 1970—1980, samuti oli ta valitud KL juhatusse. 1958. aastast kuulus M. Alas Ajakirjanike Liitu.

M. Alase tegevus, nagu kõigi meie oma, oli ajaliselt piiratud. Kuid edasi elab almanahh «Kunst», jätkatakse «Eesti kunsti ja arhitektuuri biograafilise leksikoni» koostamist ning nii jääb kestma põhiline M. Alase elutöö — rääkimata juba tema nakatavast algatusvõimest ja kaasahaaramisoskusest, mida on ikka ja jälle põhjust meenutada neil, kel oli õigust tunda ennast M. Alase kolleegidena ja sõpradena.

