



## KIJUTAVA JA TARBEKUNSTI ALMANAHH

Tallinn. Kirjastus „Kunst“

Koostaja ja toimetaja Sirje Helme

Almanahhi kolleegium: Sirje Helme, Mart Kalm, Eha Komissarov, Raoul Kurvits, Harry Liivrand, Rait Toompere, Heie Treier, Marika Valk, Tõnis Vint.

Kaas ja graafiline kujundus Andres Tolts

Fotod: P. Hallamaa (Soome), J. Hain, P. Härmson, J. Klõšeiko, H. Liivrand, H. Sirkel, M. Toom.

J a a n V a r e s	
Kunsti kõrghariduse juubeliks.....	1
J o r m a H a u t a l a	
Müüdid ja utoopia.....	10
R a o u l K u r v i t s	
Asjastamata ja asjastatav kunst Bil- näsisis.....	15
Wladislav Hasior: Religioon on huma- nistliku energia allikas.....	22
E h a K o m i s s a r o v	
Raul Rajangu fenomen.....	27
Dali-õhtu.....	30
See maagiline ilu...	
Vestlus Rein Metsaga.....	31
I l m a r M a l i n	
Kui läige lõhnab minooris.....	34
M a r t K a l m	
Nõukogude Maja afäär.....	41
Lembit Soots Kunstisalongis.....	46
<u>I r i n a S o l o m ö k o v a</u>	
Ühe maali saatus.....	48
T i i n a A b e l	
Kõigele vaatamata maalime me suletud silmadega.....	51
Resümeed.....	57
Joonistuste näitus 1989.....	60
Sügisnäitus 1989.....	62
Schleswig-Holsteini kunst Tallinna	
Kunstihoones.....	64

Kirjastus „Kunst“, 200001, Tallinn, Lai 34,  
tel. 60-17-82. Kunstiline toimetaja J. Klõšeiko.  
Tehniline toimetaja T. Ründal. Korrektor  
K. Lepajõe.

Ofsettrükk: Trükipoognaid 8,0. Trükiarv 3600.  
Tellimus nr. 1999. Trükikoda „Oktoober“,  
Tallinn 200105, Kreutzwaldi 24.

„Kunst“ („Искусство“) 75/1990. Альманах  
на эстонском языке. Оформление А. Тольте.  
Печатных листов 8,0. Заказ № 1999. Тираж  
3600 экз. Типография „Oktoober“, Tallinn,  
200105, ул. Крейцвальди 24. Издательство  
„Kunst“, Tallinn, 200001, ул. Лай, 34.

ISBN 5-89920-015-4

К 480300000—003 1-90  
М 905(15)—91

Almanahh „Kunst“ ilmub aastast 1958.

© Kunst 1991

# KUNSTI KÕRGHARIDUSE JUUBELIKS

JAAN VARES

1989. aastal tähistati Eesti kunstihariduse juubelitähtpäevi.

75 aastat tagasi, 30. oktoobril (vana kalendri järel 17. oktoobril) 1914. a. toimus Eesti Kunstiseltsi Tallinna Kunsttööstuskooli pidulik avamine. Viis aastat hiljem, 1. oktoobril 1919, seega 70 aastat tagasi avati Tartus kunstikool „Pallas“.

Kõrgkooliks sai „Pallas“ 66 aastat tagasi, 1924. aastal, mil ellu astus I lend Eestis kõrghariduse saanud kunstnikke: N. Mei, F. Sannamees, K. Veber, E. Viiralt. Tallinna kunstioppeasutus sai kõrgkooliks 1938. aastal ja esimene kõrgkooli lend läks ellu paar nädalat peale Suure Isamaasõja algust. Riiklikult komisjonilt (esimees J. Semper, liikmed A. Starkopf, E. Viiralt, E. Haamer, J. Grünberg) said

kunstnikukvalifikatsiooni E. Okas, A. Hoidre, O. Raunam, A. Viilup, R. Mänd, J. Räni, L. Murašova, R. Lundva.

Nagu arhiivimaterjalid tõestavad, kasutas esimesena „täismetraažilise“ kunstihariduse saamise võimalust Ed. Viiralt, kes õppis algul Tallinna Kunsttööstuskoolis, mis andis kunstikeskhariduse ja siirdus 1919. a. Tartusse „Pallasesse“, kus lõpetas I lennuga. Kui siia lisada täiendusõpingud välisreisidel, siis kujunes Ed. Viiraltist tolle aja tingimustel Eesti kunstihariduse ideaalmõodupuu. Seda muidugi tinglikult, kui võrd ehedat annet ei saa ju seada mõõdupuuks, kuid ande arenguteed ja võimalusi saame küll võrrelda.

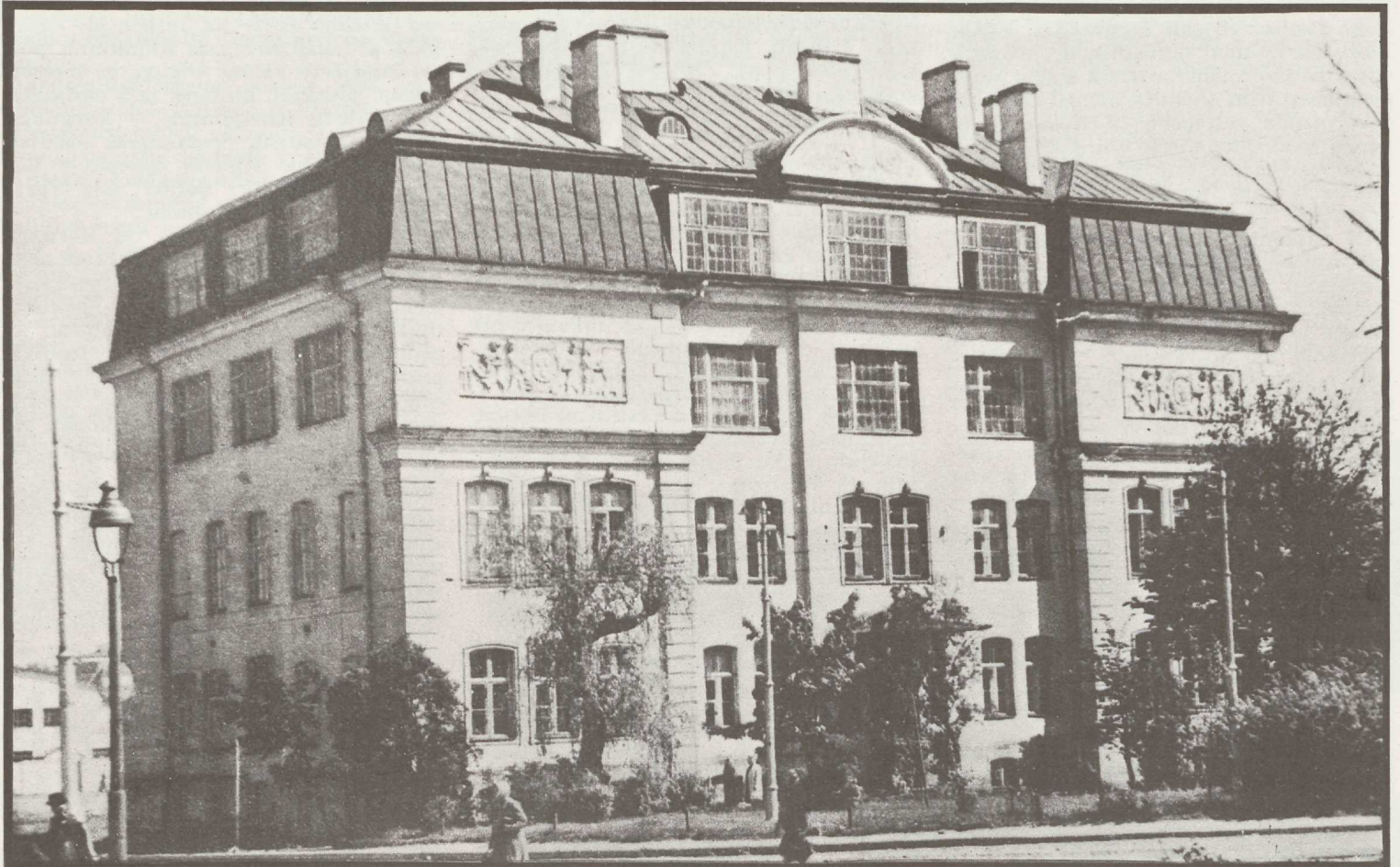
Sellist võimalust, alustada Tallinnas ja

lõpetada kunstikõrgharidus Tartus on ka hiljem kasutanud mitmed väljapaistvad Eesti kunstnikud — R. Sagrits, L. Mikko, A. Johani, K. Liimand jt.

Sõja tingimustes toimus õppetöö nii Tallinnas kui Tartus katkendlikult.

1944.—1951. aastani oli Eestis kaks kunstikõrgkooli — Tallinna Riiklik Tarbekunsti Instituut ja Tartu Riiklik Kunstiinstituut. Puudus aga kunsti keskkõppeasutus. 1. I. 1951. a. ühendati Tallinna ja Tartu kunstikõrgkoolid Tallinna kõrgkooli baasil Eesti NSV Riiklikuks Kunstiinstituudiks (aluseks oli NSVL Min. Nõu-

*1. Riigi Kunsttööstuskooli hoone, kus kool asus alates 1917. aastast. Umberehitus 1922.—23. a., arhitekt T. Mikkelson.*



kogu määrus nr. 18 316 19. nov. 1950. a. NSVL Kõrghariduse Ministeeriumi kskk. nr. 2070 23. nov. 1950. a. ja Eesti NSV Kunstide Valitsuse kskk. nr. 383 19. dets. 1950. a.).

Tartu loodi kunsti keskharidust andev Tartu Kunstikool.

Analoogilised sündmused toimusid Leedus, kus ühendati Vilniuse ja Kaunase instituudid ja loodi Leedu NSV Riiklik Kunstiinstituut Vilniuse instituudi baasil.

Kunstiõppimises olid tekkinud nüüd küll vajalikud järjepidevad astmed — kesk- ja kõrgkool, kuid Tartu kui kunstikeskuse arenguperspektiivid kahtlemata kaotasid. Kaotas sellest ka vabariik tervikuna. Kahe kunstikeskuse terve konkurents oli olnud omamoodi arengustiimuliks. Leedus taibati seda kiiresti ja organiseeriti Kaunasesse instituudi osakond (tarbekunsti aladel), mil võttis see rohkem aega. 1988. a. sügisest saime lõpuks niikaugele, et tekkis võimalus ERKI maalikateedri osakonna loomiseks Tartus, kus õppetöö teoreetiline kursus toimub Tartu Ülikooli egiidi all. Loodame, et sellest kasvab kasu kogu vabariigi kunsti arengule. Tartul jätkus jõudu paralleelselt organiseerida veel ka täiendav vabastuudio.

Kahtlemata ei saa midagi tekkida iseenesest, tühjalt kohalt. Kunstialase ettevalmistuse alged ulatuvad Eestis kaugemale minevikku. Eks kasvanud juba XIII—XVIII sajandi kohalikest töökodade käsitöömestrid. Oma isa maalritöökojast tõusis Lääne-Euroopa kuninga-kodade õuemaali jaoks M. Sittow (1462—1525). XIX sajandi algul oli organiseeritud Tartu Ülikooli juures joonistusklass (1803—1891). Tartus oli ka puulõike ateljee, viljeldi litograafiat. Kohaliku päritoluga kunstnikud töötasid suuremates linnades, enamik elatus pedagoogilistest tööst koolides, mõned siirdusid tööd otsima väljapoole. XIX saj. teisel poolel loodi hulgaliselt ühinguid, seltse, koole, kasvas huvi kultuuripärandi vastu. Tekkis pinnas ka rahvusliku kunsti arenguks.

XIX sajandi lõpul tekkis arvukalt ka käsitöökoole (Viljandis, Suure-Jaanis, Tallinnas). Anti välja esimesed käsitööõpikud, korraldati näitusi, organiseeriti kunsti ja akvarelli kursused Tallinnas, Viljandis, Pärnus, Paides.

Eesti rahvusliku professionaalse kunsti rajajaks on peetud küll J. Kölerit (1826—1899), kuid ta jäi ikkagi seotuks Peterburi Kunstiakadeemiaga. Esimesi eestlasi, kes kodumaal alustas vabakutselise kunstniku teed, oli Paul Raud (1865—1930), kes pühendas 10 aastat ka pedagoogilisele tööle Riigi Kunsttööstuskoolis.

1903. aastal alustas Tallinnas tegevust Ants Laikmaa ateljeekool, 1904. a. Tartus Kristjan Raua ateljeekool. Kristjan Raud alustas rahvakunsti kogumist ja 1909. a. asutati Eesti Rahva Muuseum. Kunstielu hakkas arenema tõusvas joones. Peale Lääne-Euroopa kunstikeskuste õppis arvukalt eestlasi ka Peterburi Kunstide Akadeemias, Stieglitzi kunsttööstuskoolis ja ka Riias. Paljud neist kujunesid hiljem kunstielu juhtivateks isiksusteks.

Tallinna Eesti Kunstiselts, kuhu kuulus peale kunstnike ka teisi kultuuritegelasi, püstitas juba oma tegevuse algusest 1909. a. eesmärgiks kunstikursuste rajamise. Septembris 1912. a. alustati Kanuti Gildi hoones Pikal tänaval (kursused olid tasuta). Eesti Kunstiselts sai selleks abiraha ka Linnavalitsuselt. Kursustel oli ette nähtud joonistamine (nat. mort. ja pea), mälu järgi joonistamine, sulejoonistamine, kiri, graafika, kompositsioon, stiliseerimine, akvarell, õli ja liimivärvidega maalimine, geometriline ja masinaehituslik joonistamine, voolimine, arhitektuurne- ja tarbekunstialane projekteerimine, naiskäsitöö. Kursused olid oma tegevuselt orienteeritud juba tulevasele koolile. Kursuste juhatajaks oli Voldemar Päts, õppejõududeks R. Nyman, T. Ussisoo, A. Kivi, E. Poland, ins. G. Reier, hiljem N. Triik, E. Paulberg ja E. Taska. Kursustest võttis osa ligi sada noort.

1914. a. 30. oktoobrist, pärast põhikirja ja kooli kuratooriumi kinnitamist alustas Eesti Kunstiseltsi Tallinna Kunsttööstuskool oma tegevust. Esimeseks direktoriks sai Voldemar Päts, kes juhtis kooli kakskümmend aastat (1914—1934). Muutusi vaid kooli nimetus ja alluvus, 1916. a. sai Tallinna Linnakogu otsusega tasta Tallinna Linna Kunsttööstuskool, 1920. a. Eesti Vabariigi Haridusministeeriumi otsusega Tallinna Kunsttööstuskool, mis 1. 01. 1924. a. nimetati ümber Riigi Kunsttööstuskooliks. 1. augustist 1938. a. muutus kool kaheastmeliseks Riigi Tarbe- ja Kujutava Kunsti Kooliks ja Riiklikuks Kõrgemaks Kunstikooliks. 1. augustist 1940. a. muudeti kool Jaan Koorti nimeliseks Riigi Rakenduskunstikooliks. 1941—43 kandis kool Tallinna Kujutava- ja Rakenduskunstikooli nime, 1943—44 Tallinna Rakenduskunstikooli nime ja enne Tartu instituudiga ühendamist 20. XII 1944—1. 01. 1951 Tallinna Riikliku Tarbekunsti Instituudi nime.

Pärast Voldemar Pätsi, kes ehitas 1922—1923 endise Tütarlaste Gümnaasiumi hoonele (kus kool paiknes 1917. aastast) peale kaks korrust, sai kooli direktoriks A. Kilgas (1934—1937) ja seejärel prof. H. Kuusik (1937—1940.). Esimesel nõukogu- ja perioodi aastal sai Jaan Koorti nim. Riikliku Tarbekunstikooli direktoriks prof. Anton Starkopf, kes 1929—1940 oli olnud „Pallase“ direktoriks. Esimesed õppetöökojad Eesti Kunstiseltsi Tallinna Kunsttööstuskoolis olid naiskäsitöö (juh. E. Paulberg) ja dekoratiivmaal (juh. K. Vahtrik).

1917. a. alguseks olid organiseeritud veel 3 töökoda: köite-kartonaazi (juh. E. Taska), tislari-püüvooli (juh. P. Olts) ning sildi ja plakati maali (juh. N. Liblik) töökoda. Alguse said siit hilisem nahkehäistöö ja puitehistöö-ruumikujunduse erialad.

1918. aastast läks kool 6 aastasele õppeajale (3 alam- ja 3 ülemastet). Tallinna koolis oli alamastmeks klasside, ülemastmeks kursuste süsteem. Joonistamises oli võimalik liikuda kiirendatult järgmise astmesse — ateljeesse.

Esimestest hiljem tuntuks saanud õpilastest tuleb mainida E. Viiraltit (õppis 1915—18), A. Mels-Reindorffi (1915—

21), J. Muksi (1915—18), P. Liivakut (1915—19). Õppejõudude kaader komplekteeriti Peterburist või Lääne-Euroopast kodumaale tagasi saabunud kunstnikest. Koolis töötasid pikema või lühema aja jooksul N. Triik, P. Raud, P. Aren, A. Jansen, G. Reindorff, R. Rein, R. Nyman, K. Zeidler, K. Mei, J. Koort, G. Rogoškin, H. Kuusik, A. Hansen, A. Stern, E. Taska, G. Jako, hiljem V. Mellik, F. Sannamees.

Õppekaadri täiendamiseks suunati kooli lõpetajaid kvalifikatsiooni tõstmiseks välismaale (H. Linnus Viini, A. Mels Viini ja Leipzigi, A. Hansen — Bad Warmbrukki, L. Pruul — Budapesti, K. Herman Saksamaale, A. Luhtein — Leipzigi, V. Eller Soome, M. Roosmaa — Tšehhoslovakkiasse).

Kooli töökodasid sisustati välismaalt toodud seadmetega. Osa neist teenib veel praeguseni. Tegelikult puutusid nii Tallinna kool kui Tartu „Pallas“ pidevalt kokku materiaalselt raskustega, koolide majandamine sõltus toetustest kunstiühingutele Haridusministeeriumilt (kunsti sihtkapitalilt).

„Pallas“ oli kavandatud piiramata õppeajaga ateljeesüsteemilise Pariisi vabakadeemiade eeskujul. Algul oli 2 maaliateljeed (K. Mägi ja A. Vabbe) ja üks skulptuuriateljee (A. Starkopf).

Tähtsat rolli mängisid joonistusõppejõudude ettevalmistamine 3 aastased kursused (1921, juh. M. Pukits).

Kuivõrd kunstiüliõpilaste ettevalmistamise tase oli ebaühtlane, tekkis vajadus kaheaastase üldklassi loomise järele (1922. a.). Toodi üksikuid õppejõude ka välismaalt (E. Dörwald Saksamaalt); eriti tähtis oli nende osa graafikaateljee töös, kus töötasid sakslased G. Kind 1921—22, hiljem M. Zeller 1922. a. Loodi suvebaas Kukulinna mõisas Saadjärve kaldal. Olgugi, et õppeaeg polnud piiratud, kujunes ta 6 aastaseks. Teoreetiliste distsipliinide — kunstiajaloo ja anatoomia õpetamiseks kasutati Tartu Riikliku Ülikooli õppejõude. See praktika jätkus ka pärast sõda Tartu Riiklikus Kunstiinstituudis.

Joonistusõpetajate kursus oli Haridusministeeriumi ülalpidamisel. Kolme aasta jooksul õpetati üldkunsti õppeaineid koos teiste üliõpilastega. Eriaineteks olid kunstipedagoogikaga seotud distsipliinid — pedagoogika, joonistamise meetodika, psühholoogia, kooli tervishoid, edasi eridistsipliinid: stiilide õpetus, ilukiri, voolimine, pabertööd, akvarellmaal, ornamentaalne kompositsioon, proovitunnid koolides. Kõige rohkem oli pedagoogi kutse taotlejaid N. Triigi ateljeest. Esimeste kursuste lõpetajate seas olid V. Haas, N. Mei, A. Rimmel. Joonistusõpetajate ettevalmistamine „Pallas“ kestis 1938. aastani. Selle aja jooksul lõpetas kursused 60 spetsialisti (neist 21 ühtlasi ka „Pallase“).

Kõrgema Kunstikooli „Pallas“ lõpetas 1924.—1940. aastatel 54 maalijat, 15 skulptorit ja 10 graafikut, seega kokku 79 kõrgharidusega kunstnikku, kes olid lõpetanud meisterateljee.

Tallinna kooli arengut mõjutas 1929. a. väljaantud Riigi Kunsttööstuskooli seadus. Kooli struktuur muutus kolmeastmeliseks. Kaheaastane üldaste, kolmeaasta-

ne töökodade aste ja viimane, aastane meistriklass. Üldnimetatud seadusega fikseeriti ka Riigi Kunsttööstuskoolide lõpetajate õigused. Üld- ja töökodade astme lõpetanu sai õppinud tööliste ja peale kahe aastast praktikat meistri nimetuse. Meistriklassi lõpetanu sai rakendus kunstniku nimetuse (pedagoogiline ettevalmistus andis kesk- ja kutsekooli õpetaja kutse).

NSVL Kõrgemas Atestatsioonikomisjonis käsitleti kooli lõputunnistust tarbekunstialase kõrgkooli tunnistusena analoogiliselt Moskva end. Strogonovi nimel. kõrgema kunsttööstuskooli lõputunnistusega (prof. A. Hanseni toimikus asuv ENSV Kunstide Valitsuse vastavasisuline kiri J. Semperi allkirjaga.)

1930. aastate lõpus kooli erialade nomenklatuur laienes. Tekstiili, keraamika, metallehistöö, nahkehistöö, puuvooli erialadele lisandusid portselanmaal (1935) ja klaasehistöö (1936). Dekoratiivkunstis dekoratiivmaal, skulptuur, graafika, 1933. a. tsinkograafia.

Õppeprotsessi parema juhtimise huvides grupeeriti 1935. a. erialad osakondadesse. Osakondade juhatajateks said G. Reindorff (graafika, metallehist.), A. Jaakson (dekor. maal, nahavool, tekstiil), V. Mellik (skulptuur, puuvool, keraamika).

1923. a. asutatud trükitöö oskuskursused muudeti kaasõppeasutuseks — 3 õppeaasta asemel 4 aastase õppeajaga trükitööstuskooliks (1933—1945.)

Õpilasi oli Riigi Kunsttööstuskoolis keskmiselt 240 („Pallases“ 70—80 ringis). Seega 3 korda rohkem kui „Pallases“. Kolmekümnendatel aastatel hakkas tasapisi taanduma ka eklektiline suund loomingus. Süvenes rahvakunsti ja rahvusliku ornamentika loominguline kasutamine.

Üldkultuurilise taseme poolest, eriti joonistamises võib Tallinna ja Tartu kunstisõppeasutusi julgelt võrrelda. Joonistamises võis oma osa mängida ka suurte kogemustega joonistuspedagoogi prof. V. Melliku siirdumine pedagoogilisele tööle Tallinna kooli juurde.

1938. a. toimus kunstihariduses oluline reform, pandi alus ametlikule kõrgharidusele ka Tallinnas, nii kujutava kui ka tarbekunsti alal. Riigi Kõrgema Kunstikooli direktoriks Tallinnas sai prof. Hans Kuusik.

Riigi Kõrgem Kunstikool oli 3 õppeaastaga kujutava ja tarbekunsti alane kõrgkool. Vastuvõtt toimus nii gümnaasiumi kui ka peamiselt Riigi Tarbe ja Kujutava kunsti kooli baasil. Erialadeks olid maal, skulptuur, graafika, tarbekunsti osakonnas: dekoratiivmaal, tarbeskulptuur, sise- ning aia- ja pargikujundus, tekstiil, raamatu-nahavool, metallehistöö, keraamika, klaasehistöö. Kujutava kunsti osakonnas olid juhtivateks õppejõududeks A. Jansen, V. Mellik, G. Reindorff.

1940. a. toimus kunstihariduses uus muutus, Tallinnas loodi 5 õppeaastaga Jaan Koorti nim. Riigi Rakendus kunsti kool (dir. prof. A. Starkopf), põhiliselt säiliv endine profiil, tegutses neli — vormi, värvi, raamatu ja ruumikujunduse — osakonda.

Saksa okupatsiooni ja sõjategevuse pe-

rioodil jäi kunstiharidus kiratsema ja sõjakeerises hävis ka „Pallase“ õppehoone.

1949. aastast alates organiseeriti uuesti kaks kõrgkooli: Tallinna Riiklik Tarbekunstiinstituut ja Tartu Riiklik Kunstiinstituut. Tallinna instituudi direktoreiks olid 1944—1946 prof. F. Sannamees, 1946—1949 Adamson-Eric ja 1949—1959 prof. F. Leht. Tartu Riiklikus Kunstiinstituudis olid direktoreiks 1945—1948. a. prof. A. Starkopf, 1948—1950 E. Einman. Tõllal koolis õppinud ERKI hilisema nahkehistöö kateedri juhataja Ella Külvi arvamus kohaselt oli töö Starkopfi direktoriks oleku ajal loominguline. Üldiselt oli Tallinna kooli konservatiivsemaks ja käsitöölikumaks hinnatud. Eks ta oli ka oma profiililt ja orienteeritusest vastavasuunaline rakendus kunstikool, mis valmistas kõrge kvalifikatsiooniga tarbekunsti oskustöölisi ja meistreid. „Pallase“ kandis endas teistsugust vaimsust, oli rohkem avatud ka Lääne-Euroopa kujutava kunsti mõjutustele. Vanade kunstisõppeasutuste baasil organiseeritud uued kunstikõrgkoolid olid 6 õppeaastaga (viimane aasta diplomitööks). Struktuurilt jagunes Tartu instituut kolme teaduskonda: maal, graafika, skulptuur; Tallinna instituut viide: dekoratiiv-monumentaal skulptuur, graafika, dekoratiivkujundus, kunstiline tekstiil (kaheteistkümneme kitsama erialaga, 1946. a. reorganiseeriti lisaks metallehistöö eriala).

Tallinna instituudi osakondade esimesteks juhatajateks olid prof. E. Okas, prof. F. Sannamees, prof. P. Luhtin, prof. E. Kuusik, dots. N. Mei.

Esimesteks sõjajärgseteks lõpetajateks olid 1947. a. Tartus maali ja Ilmar Linnat ja Tallinnas moekunstnik Leida Klaus. Neljakümnendate aastate lõpul andsid tooni ja pärssisid normaalset arengut kunstielus parteilised otsused kirjanduse, muusika ja kunsti küsimustes. Eestis mängis suurt osa ka EKP VIII pleenum ja nõiajaht kodanlikele natsionalistidele, kunstikõrgkooli direktorid Adamson-Eric ja Starkopf kõrvaldati ametist. Moskvast toodi kaadri tugevdamise eesmärgil Tallinna instituudi direktoriks Friedrich Leht (kellel puudus kahjuks eesti keele oskus) ja kellest

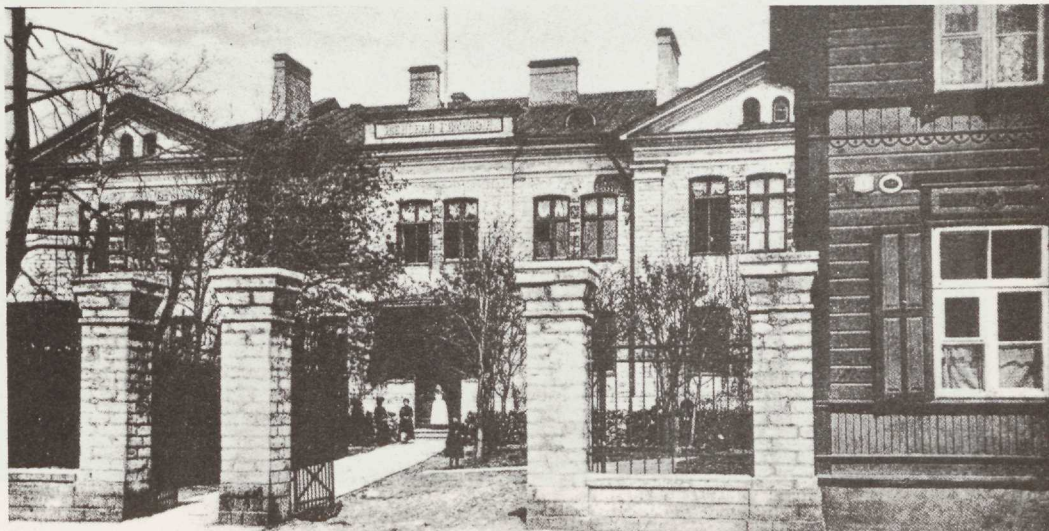
tehti Tallinna ja Tartu instituutide ühendamise järel 1951. a. Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi direktor.

Tartus organiseeriti kunstikool, mille direktoriks määrati „Pallases“ joonistusõpetaja kutse omandanud Aleksander Rimmel. Viiekümnendate aastate esimesel poolel kaitsesid Tartus oma diplomitöid ERKI egiidi all veel K. Polli, L. Muuga, L. Makarov, I. Malin, E. Allsalu, H. Hirv, E. Rebane, E. Tani- loo, J. Paberit, A. Rimm jt. Enne ühendamist 1951. aastal oli Tartu instituudi lõpetanud 14 maalikunstnikku, 2 graafikut ja 6 skulptorit, seega kokku 22 noort spetsialisti.

Kahe kõrgkooli ühendamise ja siirdusid Tartust Tallinna instituuti pedagoogilisele tööle J. Võerahansu, J. Pütsepp, M. Saks, A. Viidalepp, O. Männi. Koos Tallinnas kõrgema hariduse omandanute moodustus küllaltki väljapais- tev kõrgelt kvalifitseeritud pedagoogiline kollektiiv kõigil erialadel. Pedagoogi tööd alustasid ka Tallinna instituudi sõjajärgsete esimeste lendude lõpetajad A. Mölder, H. Kuma, S. Tammearu (Raunam), E. Külvi, B. ja M. Tom- berg. Professori kutsenimetus oli omista- tud kolmekümnendatel aastatel viiele kunstipedagoogile (N. Triik (1933), A. Starkopf, V. Mellik (1934), A. Vabbe ja H. Kuusik (1938), neljakümnendatel lisandus neile Adamson-Eric, F. Sanna- mees, E. Kuusik (1946), A. Jansen, J. Grünberg, V. Haas (1947), viiekümnenda- tel samuti kuus: F. Leht, G. Reindorff (1951), P. Luhtin (1952), E. Okas (1954), E. Roos ja A. Hansen (1958). Teaduste kandidaadi kraadi omas viiekümnendatel aastatel ERKI-s vaid 3 õppejõudu: K. Treier, O. Männi ja J. Vares.

Kõrghariduse, sealhulgas kunstikõrghariduse põhjalikum ümberkorraldamine algas 1959. aastal. Vastavalt NSVL Ülemnõukogu seadlusele kooli elule lähendamise vajadustest ja rahvahariduse edasisest arendamisest oli NSVL Kultuuriministeriumi poolt kokku kut- sutud Moskvas üleliiduline nõupidamine kunstihariduse ümberkorraldamise kü- simustes. Oli tekkinud olukord, kus kunstnikud olid koondunud suuremates- se linnadesse, kus olid kunstifondid ja vastavad kunstikõrgkoolid. Kunsti- kõrgkoolid andsid küllaltki kitsa pro- fiiliga ettevalmistuse. Samal ajal kons- tateeriti teravat vajadust kunstnike jä-

2. Revali Naisgümnaasiumi hoone, kuhu 1917. a. asus Tallinna Linna Kunsttööstuskool.





3. Eesti Kunstiseltsi kunstikursused. Modelleerimistund. 1913. a. Foto Parikas.

4. Eesti Kunstiseltsi kunstikursused. Maalimistund. Juh. Roman Nyman. 1913. Foto Parikas.



rele tööstuses ja tunti suurt puudust ka kunstipedagoogide järele. Seega sai kunstikõrghariduse osas määravaks vajadus laia profiiliga kaadri järele. Rida kunstikõrgkooli reorganiseeriti põhjalikult (Harkov, Lvov). Muudeti õppeplaane ja õppeprogramme, ka õppeaja kestvust. Kuueaastane õppeaeg säilitati vaid kujutava kunsti erialadel. Kujutava kunsti erialadel viidi õppeplaani-desse pedagoogika ja nende erialade lõpetajad said ka kunstnik-pedagoogi kvalifikatsiooni.

6. aprillil 1959. a. määrati mind Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi rektoriks ja mul tuli tööle asuda tolleaegsetes uutmistingimustes. Aktiivne uutmis-periood kestis 1963. aastani. ERKI profiil vastas enam-vähem tolleaegsele ümberkorraldatavale kunstikõrgkooli mudelile. Õppeaja lühendamine enamusel erialadel tõstis aga sisuliselt üliõpilastel õpekoormust ja -pinget. Hetkeks muutus lihtsamaks küll ruumide probleem, kuid juurde tuli vajadus asutada uus töös-tuskunsti eriala.

ERKI-s jäi kuueaastaseks vaid graafika eriala, maal ja skulptuur pidid monumentaalkunsti erialade õppeplaani järgi samuti töötama mitmed aastad 5 aastase õppeplaani järgi.

Päevakorda kerkis vajadus arendada koostööd. Arvestades ERKI kogemusi tarbekunsti ettevalmistamisel, alustati siin kaadri ettevalmistamist tarbekunsti ning mööbli- ja ruumikujunduse erialadel ka teistele Balti liiduvabariikidele, hiljem sihtetevallistamise korras ka Mongooliale ja Moldaavia NSV-le.

Kuivõrd Tallinna ja Tartu kunstiinstituutide liitmine 1951. a. toimus Tallinna instituudi baasil ja Kunsttööstuskoolist jäänud hoonete olid lisaks vaid linnalt üüritud ruumid (paar ruumi ka „Estonias“), siis kerkis kõige tõsisemaks probleemiks õpperuumide küsimus. Küsimus, mis oli nii Tallinna kui ka Tartu kunstiopeasutusi saatnud algusaegadest peale. 1961. aastal allutati kõik kõrgkoolid vabariigis vastloodud kõrg- ja keskerihariduse komiteele, Tallinna Kultuurhariduse kooli viimiseks Viljandisse anti ERKI käsutusse nende endine õppehoone Õllepruuli (Tui) tn. 6, kahekorruline puumaja (end. J. Laidoneri maja). See oli esimene konkreetne samm ERKI õppepinna laiendamisel. Instituudi 50. a. juubelpäevaks oli instituudi oma jõududega valmistatud juurdeehituse projekt, mille realiseerimiseks deentraliseeritud summade arvel ENSV Min. Nõukogu loa andis. Meie maal toimiv esimese sula periood andis võimalusi ka isiklikele initsiatiivile ja ERKI-s jätkus entusiasmi, et kavandatud etapp ellu viia. Vana maja sidumine uue juurdeehitusega ja rekonstrueerimine viidi samuti läbi ilma õppetööd katkestamata. Juurdeehituse II etapp koos võimla ja aulaga teostati juba riikliku plaani alusel operatiivselt ja tähtjaks — 1. jaanuariks 1974. aastal.

Ruumikitsikuse tõttu on linnalt üüritud mittekõlblikku elamispinda, keldriruumi jms. ligi sajale üliõpilasele ateljeedeks. Üliõpilane, kes ise on vastava pinna leidnud, vormistab pärast lõpetamist selle instituudilt enda nimele Kunstifondi vahendusel.

Arvestades kunstnike ateljeedega varustatuse üldist olukorda, on see võimalus olnud päästerõngaks noortele kunstnikele töövõimaluste loomisel iseseisvas loometöös.

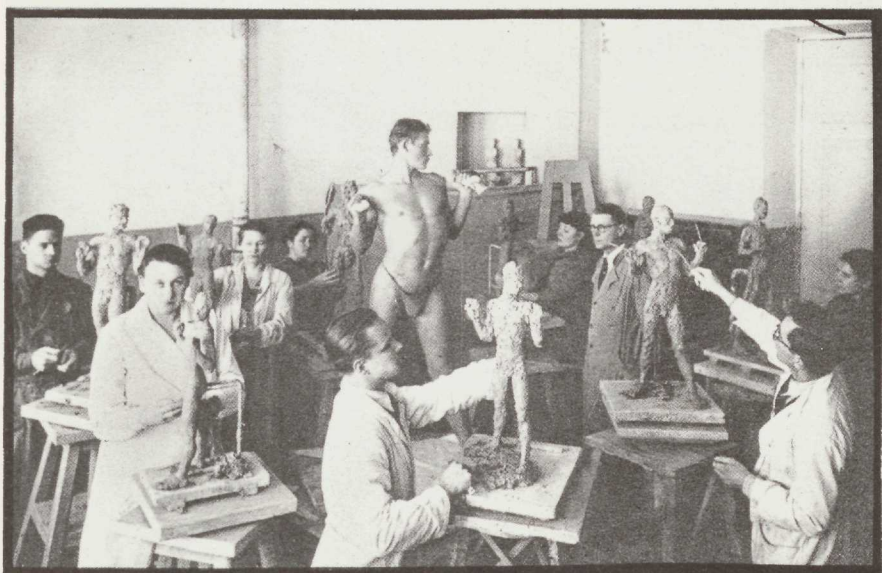
Teatud positiivset osa hakkas mängima ka kunstikõrgkoolide vaheline koordineeritud koostöö. NSVL Kunstide Akadeemia Metoodika Nõukogu ja NSVL Arhitektide Liit hakkasid regulaarselt korraldama diplomitööde üleliidulisi näitusi ja konkursse ja suuremat tähelepanu pöörama õppemetoodilistele küsi-



5. Tallinna Linna Kunsttööstuskool. Maalitud. Juh. R. Nyman. Foto Parikas.

6. Rakenduskunstikool. Õpilaste suviste tööde näitus. Foto Parikas.

7. Õpilaste suviste tööde näitus. Foto Parikas.



mustele kõige olulisemates kunstihariduse küsimustes. Taolised üritused andsid võimaluse võrrelda end teiste liiduvabariikide kõrgkoolidega ja saada ka vastastikku kasulikku infot. NSVL Arhitektide Liit on oma konkursside tulemuste alusel teinud üldistusi kõrgkoolide kaadri ettevalmistuse taseme kohta. ERKI on nendes järjestustes esimese kolme hulgas.

1963. aastast alustas ERKI koostööd sotsialismimaade kõrgkoolidega. Ajendiks said SDV kultuuripäevad Eestis, mil instituuti külastas tolaegne Leipzigi Graafika ja Raamatukunsti Ülikooli rektor prof. A. Kapr. Edasi laiendati koostööd rea teiste kõrgkoolidega: Halle Tööstuskunsti Ülikooli, Budapesti Tarbekunsti Instituudi, Bratislava Kunstiinstituudiga. Viimastel aastatel lisandus neile Krakovi Polütehniline Instituut. Episoodilised kontaktid on olnud Soome arhitektuuri üliõpilastega. 1989. aastast alustas ERKI plaanipäraselt üliõpilasgruppide vahetust valuutavabal alusel Helsinki Tarbekunstikooliga.

Igähele peaks selge olema, millist osa mängib maailmakultuuriga tutvumine noorte kunstnike kujunemisel. Välissuhete osas oleme NSVL kunstikõrgkoolidest kindlalt esikohal. Huvi meie kõrgkooli vastu on tõstnud ka asjaolu, et kuuekümnendatest aastatest võtab ERKI osa NSVL rahvamajanduse näitustest välisriikides, viimastel aastatel on olnud 2–3 näitust aastas. Eksponaatideks on peamiselt tarbekunsti alased õpe- ja diplomitööd.

Edukas on olnud osavõtt ka üleliidulistest ja rahvusvahelistest konkurssidest.

Kõik see on aidanud tutvustada Eesti kunstiharidust meil ja mujal. On kasvanud huvi kunstihariduse omandamise vastu Eestis. Kirju on saabunud maailma eri paikadest. Senini oli vastus meil ühe võimalusega — nimetatud küsimuses palume pöörduda NSVL Kõrg- ja Keskerihariduse Ministeriumi välissuhete osakonna poole Moskvast. Nüüd loodetavasti tekib võimalus vastata teisiti.

Oleme saanud üksikuid noori suunata sotsialismimaadesse aladele, mis seal rohkem arenenud; nii näit. SDV-sse, Tšehhoslovakkiasse, Poolasse — raamatukujunduse, fotograafia, disaini, maastikuarhitektuuri ja klaasi alal. See vorm on aidanud paremini komplekteerida meil ka oma noort pedagoogide kaadrit. Olulise tähtsusega probleemiks on olnud üliõpilaskontingendi kujundamine. On õnnestunud tõsta kutseorienteerituse taset. Kasvanud on konkurss, millele on kaasa aidanud ka viiekümnendatel aastatel organiseeritud ettevalmistuskursused. Viimased on kasvanud ja siin

8. Tarbegräafika ekspositsioon.

9. Skulptuuri- ja puuvoolimise õpilaste tööde näitus. Opetajad J. Koort, A. Timus, P. Olts.

10. Skulptuuritund. Juh. prof. V. Mellik. Foto Parikas.



õpib ca 240 noort. Õppetöö on korraldatud 3 astmelise programmi alusel, ja see peab korvama üldhariduslikus koolis puudu jääva kunstialase kasvatusena. Lõuna-Eesti regiooni teenindab Tartu Kunstikool, peale selle on reas rajoonides organiseeritud laste kunstikoole (Tallinn, Tartu, Kohtla-Järve, Pärnu, Haapsalu) ja kunstiklasse ning kunstikallakuga koole. Võimaluse piires on ERKI teostanud šeflustööd ja laiendanud regulaarset kunstipropagandat. Kunstipropaganda nädalaid korraldab ERKI juba kolmkümmend aastat.

Kunstiõpetus on siiani üldhariduslikes koolides ainult VI klassini, mis ei aita kaasa esteetilisele kasvatusel ja harmooniliselt arenenud isiksuse kujunemisele.

Võib-olla jääb seetõttu välja arenemata ka nii mõnigi kunstianne, pole ju kõigil võimalust õppida kunstikallakuga koolis või Tartu Kunstikoolis. Kunstikõrgkooli pääsemiseks on vaja aga kunstikeskkooliga võrdset taset üldkunstilise ettevalmistuse osas. Kuidas kindlustada, et andekamad noored kõikidest rajoonidest üldhariduse omandamisel saaksid vajaliku kunstialase ettevalmistuse, on veel probleem, võib-olla oleks otstarbekas organiseerida internaatkooli tüüpi kunstikeskkooli?

Vaadates lähemalt üliõpilaskonna koosseisu, näeme, et 1989. aastaks oleme jõudnud seisule, kus väljastpoolt vabariiki õppima asunud ja koopereeritud teistest liiduvabariikidest on kokku 120-ne ümber, meie vabariigist 436.

1989. aasta sai omamoodi ajalooliseks selle poolest, et asutati Tartu ERKI maalikateedri osakond. Nüüd tekki võimalus jälle Tartus kunstikõrgharidust saada. Kui kellelgi tekib kartus kaadri üleproduktiooni suhtes, siis sellele saab raamid ette tõmmata just laia profiiliga kaadri ettevalmistamise kaudu. Analooilisel maali ja skulptuuri erialale võib pedagoogilise ettevalmistuse anda ka teistel erialadel. Viimase viie aasta jooksul on ERKI suunanud koolidesse õpetajateks 20 noort spetsialisti. Kinnitab ju varasemgi praktika, et parimad kunstiainetes õpetajad olid ise tuntud kunstnikud. Hea pedagoog on alati õpetatavat ala hästi tundev spetsialist olnud.

Pole võimatu, et see praktika võib meil uuesti juurduda, kuivõrd toimima peaks hakkama vajalik stimuleerimissüsteem. Rajoonides on olnud ka mõnevõrra paremad perspektiivid noorte spetsialistide korteriga kindlustamise osas.

Viimaste aastate praktika näitab, et sama lai kui on ERKI-üliõpilaste elukohtade järgne päritolu, on ka tööle suunamise geograafia. Kadumas on kunagine kramplik soov Tallinnasse jääda.

Pärast sõda on kokku Eestis kõrghariduse saanud 2427 spetsialisti. Maali eriala on lõpetanud 205, teatridekoratsiooni 66, graafika 231, skulptuuri 121, keraamika 117, klaasihistöö 83, metallihistöö 185, tekstiili 129, moe 144, nahkehistöö 147, aia- ja pargikujunduse 11, puitehistöö 9, ruumi- ja mööblukujunduse 302, disaini 168 ja arhitektuuri eriala 507 spetsialisti. Viimasel kolmel erialal on võetud kokku nii päe-

vase kui ka õhtuse osakonna lõpetajad.

Kahtlemata on õppetöö kvaliteet seotud üldise vaimusega ning pedagoogide kvalifikatsiooniga ja kutseoskusega.

Kui 1960. aastal oli ERKI-s 10 kateedrit, siis 80-ndatel aastatel kasvas nende arv 17-ni. Teaduskondi on ERKI-s 2, varem oli neid rohkem, kuid siis ei peetud kinni nõudest, kus teaduskonda kui struktuurilist allüksust võis moodustada, kui teaduskonnas on vähemalt 200 üliõpilast.

Võrreldes kuuekümmendat aastat käesoleva ajaga näeme, et professori kutse nimetust omavate õppejõudude arv on kasvanud üheksalt kaheksateistkümmenele, teaduste kandidaadi kraadi omavate õppejõudude arv kolmelt kahekümne kaheksale. Kahel õppejõul on lisaks doktori kraad, ühel NSVL Kunstide Akad. tegevliikme, kahel korrespondentliikme nimetus, teaduslikku kutset omas 1960. a. 25 õppejõudu, 1985. a. 46 õppejõudu.

Kuivõrd kvalifikatsiooni tõus on seotud ka pedagoogilise töö staažiga, siis on kujunenud olukord, kus õpetajate keskmine vanus on 32,3 a., vanemõpetajatel 42, dotsentidel 50 ja professoritel 63,5 ning kateedrijuhatajatel 51,4 aastat.

Praegu töötab ERKI-s 79 mees- ja 65 naisõppejõudu.

Instituudi õppejõudude koosseisu on konkursside alusel püütud komplekteerida vabariigi vastavate loominguliste liiduteaktiivsematest loomingulistest jõududest. Nende töö tulemusena on tänane ERKI kujunenud paljudel erialadel üleliiduliselt ja rahvusvaheliselt tunnustatud kõrgkooliks.

Seni on õppeprotsessi efektiivsuse tõstmise võimalusi tunduvalt piiranud ruumikitsikus. Olemasolevatest ruumidest on paljudel 3-kordne koormus — päevane, õhtune osakond ja ettevalmistuskursused kasutavad kõik sama õppepinda. Praeguseks ette nähtud normatiivse pinna poolest on ERKI vaieldamatult kõige halvemal olukorras vabariigi kõrgkoolide hulgas.

Eelseisvatest probleemidest on tähtsaim õppebaasi mahajäävuse likvideerimine. ERKI järgmiste juurdeehituste projekteerimiseks toimus sihtkonkurss, milleks ENSV Min. Nõukogu eraldas vajalikud summad. Seniste juurdeehituste projekteerimine oli toimunud suures osas ühiskondlikel alustel, oma jõududega. Pean ka seda sammuks edasi.

Õppebaasi mahajäämus suurenes instituudi kasvuga ning ka vajadusega kaadrit ette valmistada koopereerimise korras teistele liiduvabariikidele, samuti disaini erialal kaadri ettevalmistamise organiseerimisega.

Arhitektuuri teaduskonna ja ka mõned tarbekunsti erialad vajavad õppeprotsessis kaasajal ka arvutustehnikat, kompuutrite, video ja teiste kaasagevate tehniliste vahendite abi, see nõuab omakorda materiaal-tehnilise baasi ja õppepinna otsustavat parandamist.

Kõrghariduse edasiarendamine kaasajal nõuab ka kõrgkooli integreerimist tööstusega vastastikuse huvitavuse printsiipidel.

Selles osas on ERKI-s tehtud alles

esimesed tagasihoidlikud sammud, seni olid suhted küllaltki tagasihoidlikud — peamiselt tootmis- ja õppepraktikate tasandil.

Senised koostöölepingud on instituudil rohkem kunstipropagandilise iseloomuga. Neid on sõlmitud ka koolide ja kolhoosidega. Teostatud on kujunduslikke töid, kasutatud ruume suvepraktikate läbiviimiseks, abistatud sügistöödel jne. Uus suund häälestab meid süvendatult erialaste sidemete loomisele vabariigi ettevõtetega. Üheks näiteks õnnestunud koostööst rahvusvahelises ulatuses võiks lugeda ERKI koostöölepingut Lääne-Saksa firmaga „Ancler Marketing“, mille alusel ERKI sai kaasagev arvutustehnika, mis lubab moderniseerida õppeprotsessi real erialadel. Siiani on paremat rakendust leidnud tööstus- ja tarbekunstnike tegevus näituste, interjööri- ja rõivastusdisaini aladel. Häid saavutusi on graafilise disaini alal (plakat, pakend, firma-graafika, visuaalne keskkonna info).

ERKI-s on tekkinud vajadus veelgi korreerida ka tarbekunsti erialade õppeplaane ja programme, eriti seoses asjaoluga, et kõik erialad lähevad 1989. aastast üle kuueaastasele õppeajale. Kunstihariduse igal etapil on olnud positiivseid kogemusi, mida võiks arendada ka momendil küllaltki efektiivselt. Üldkultuurilise ettevalmistamise üks fundamentaalsemaid alaseid kunstikõrgkoolis on joonistamine. Joonistusoskus, nagu kompositsiooni alusedki, on otseselt seotud spetsiifilise kunsterialase mõtlemis- ja arendamisega.

1959/60. õppeaastal eksisteerinud klasside või ateljeede süsteem (portree, akti meistriklass) oli metoodiliselt läbimõeldult ülesehitatud. Tekkisid mõnevõrra paremad stiimulid individuaalsete võimete arenguks. Ruumipuudusel tuli aga üle minna kursuste süsteemile. Kuivõrd vastuvõtu tulemusena satub instituuti erineva ettevalmistusega noori, siis on kontingent heterogeenne ja olemasolevate kursuste süsteem joonistamises mõnevõrra nivelleerib andekamaid üliõpilasi.

Kunstikõrgkoolide lepingulised teaduslikud tööd on põhimõtteliselt erinevad teiste kõrgkoolide vastavatest töödest, kuigi neid vormistatakse analooilisel teiste kõrgkoolidega, on see ju üldreeglina loominguline tegevus. Tööde teostamisel võiks saavutada tunduvalt efektiivsemaid tulemusi, kui likvideerida praegune piirangute süsteem tehtud töö tasustamisel. Õppejõud võivad lepingulisi töid teostada vaid 50% ulatuses oma kuupalgast. Erinevate inimeste tööjõudlus on erinev. Liigne normeerimine loomingulisi potentsiaale arengule ei stimuleeri. Palju soodsam on teostada õppejõududel lepingulisi töid Kultuurikomitee või Kunstifondiga, kus selist piirangut ei ole.

Kui kaotada taolised piirangud, saaks kunstikõrgkool tõsta tunduvalt lepinguliste tööde mahtu ja nende tulude arvel muretseda vahendeid materiaal-tehnilise baasi parandamiseks ning õppetootmisbaasi väljaarendamiseks.

Tänapäeval täieneb iga teadusharu andmestik väga kiiresti, paljut hinna-



takse ümber, seetõttu peab muutuma üksikute ainete osakaal, samuti vastavad programmid.

Peab ütlema, et senini ei ole kõrgkooli süsteem pedagoogilise ja meetoodilise innovatsiooni osas olnud kuigi paindlik ja ka stiimulid on olnud siiani kesised.

Arendada tuleb rohkem erinevate spetsialistide koostööd meetoodiliste küsimuste läbitöötamisel, pedagoogika, androogika, psühholoogia, sotsioloogia, juhtimisteooria ja muude erialade spetsialistide kaasamist ka kõrgkoolide õppejõudude pidevõppe korraldamiseks.

Kunsti arengu isereguleerimise tingib tema suhteline iseseisvus, s.t. kunsti mõju iseendale. See tuleneb kunsti esteetilise enesetäiendamise vajadusest. Nagu kõigis teistes geneetiliselt programmeeritavates inimtegevuses valdkondades ei sõltu tegutsemisedukus siin üksnes inimese võimetest, vaid ka oskusest, neid aga omandatakse ja süvendatakse kultuuriajaloo teatavas valdkonnas kogutud kogemuste omaksvõtmi-  
se käigus.

Neid kogemusi annab otseselt edasi õpetaja õpilasele, neid omandatakse kultuuripärandi erinevaid kihte iseseisvalt uurides, kaasaegsete vastastikusel mõjutamisel ning meisterlikkuse kogemuste vahetamisel.

Nii areneb ka kunst. Tema objektiivne funktsioneerimisseadus on püüd

avaldada mingil moel mõju mitte ainult inimesele, ühiskonnale, loodusele ja kultuurile, vaid ka enda kunstilise arengu protsessile, kaasaegsete ja järeltulevate põlvkondade loominguks.

Kunstiajaloo nii tähtis mõiste „klassikud“ ei tähenda lõppkokkuvõttes muud, kui et järeltulev põlv tunnustab kunsti teatava arenguetapi püsivat väärtust, millest järgnevatel ajastute kunst ammutab kogemusi.

Huvi pakub prof. M. Kagani mõte — iseloomustades kunsti funktsiooni olla iseenda arengu esteetiline reguleerija, märgib ta kaht olulist iseärasust. Nimelt — kunsti funktsioonid nõuavad kunstilt pidevat uuenumist, enesemuutmist vastavalt pidevalt uuenevale elulisele sisule, sellal kui kunstilise liikumise iseregulatsioon väljendub joondumises klassikale, juba olemasolevate professionaalsete kogemuste omandamiseks. Siit tuleneb igavene vastuolo kaasaegsuse nõuete ja klassika traditsioonide vahel, selle vahel, mida kunst peab tegema ja mida ta oskab teha.

Maailma kunstiajalugu näitab, kuidas need kaks tendentsi — revolutsioneeriv ja stabiliseeriv, veel tundmatute teede avastamisele ahvatlev ja loominguks juba äraproovitud ja läbikäidud radadel hoidev, on kokku põrganud ja tihti teineteisega ägedalt võidelnud.

Sellest räägivad veenvat keelt ühelt poolt möödunud ajastute klassika suhtes

konservatiivse ja epigoonliku akademismi, teiselt poolt aga kunstikultuuri kõigile traditsioonidele käega löönud ja absoluutset uudsust ihaldava modernismi kogemused. Kunsti hariduse seisukohalt optimaalne on traditsioonilise ja novaatorluse dialektiline ühendamise, minevikule tuginemine kusjuures peetakse silmas kaasaja vaimu.

Sellel teel on midagi ühist Juhan Liivi mõttega: „Kes minevikku ei mäleta, elab tulevikuta.“

Kahtlemata kajastuvad eelnimetatud protsessid ka kunstikõrgkoolide sisulises tegevuses kunstikaadri ettevalmistamisel.

1989.

11. O. Wiebe. Kursusetöö. IV kursus. Juh. A. Keskküla.

12. A. Lumiste. „Kalevala“. 1988. Juh. A. Unt.

13. J. Toomik. Kursusetöö. V kursus. Juh. A. Keskküla.

14. E. Sterpu. Metamorfoos. 1989. Juh. T. Maarand.

15. I. Heamägi. Varietee „Can-can“. 1988. Juh. V. Tolli.



## TALLINNA KUNSTIÜLIKOO LI TEKKIMISE JA ARENGU AJALOO LISED ANDMED

### TARTU

- 1919—1924  
1924—1940
- Kunstikool „Pallas“  
Kõrgem kunstikool „Pallas“  
Põhikiri kinnitatud vabariigi presidendi  
poolt 19. sept. 1934 (jõustus 1. aug. 1934).  
Konrad Mäe nimeline  
Riiklik Kõrgem Kunstikool  
Vabariigi presidendi dekreet nr. 339, 21.  
aug. 1940, jõustus 1. sept. 1940
- 1.IX 1940—1941  
Tartu Riiklik Kunstiinstituut  
ENSV Rahvakomissaride Nõukogu määrus  
20. XII 1944

1. I. 1951 Eesti NSV Riiklik Kunstiinstituut  
(Ühendati Tallinna Riiklik Tarbekunsti instituut ja Tartu Riiklik  
Kunstiinstituut (Tallinna inst. baasil)).  
NSVL MN määrus nr. 18 316, 19.11.1950 ja NSVL Kõrg-  
haridusministeeriumi kk. nr. 2070, 23.11.1950.  
ENSV Kunstide Valitsuse kk. nr. 383, 19.12.1950  
Tallinna Kunstiülikool  
ERKI Nõukogu otsus protokoll nr. 12 28. sept. 1989.  
ENSV Ministrite Nõukogu määrus 1. nov. 1989 nr. 362.

### TALLINN

30. X 1914—1916  
Eesti Kunstiseltsi Tallinna  
Kunsttööstuskool  
Põhikiri kinnitati 7. juulil 1914. Õppetöö  
algas 18. okt. 1914 (30. X 1914 uue kalendri  
järgi).
- 1916—1920  
Tallinna Linna Kunsttööstus-  
kool  
Tallinna Linnakogu otsus 25. maist 1916.  
Põhikiri kinnitatud 1. mail 1917.  
Eesti Vabariigi Tallinna Kunst-  
tööstuskool  
Kooli registreerimine 30. III 1920. Eesti Vabar.  
Haridusministeeriumis.
1. I 1924—1938  
Riigi Kunsttööstuskool  
Übernimetus kinnitatud 25. I 1924.
1. VIII 1938—1940  
Riigi Tarbe- ja Kujutava Kunsti  
Kool ja Riiklik Kõrgem Kunsti-  
kool 30. III 1938.  
Dekreet jõustus 1. VIII 1938.
1. VIII 1940—1941  
Jaan Koorti nimeline Riigi Ra-  
kenduskunsti kool  
Vabariigi presidendi dekreet 10. VIII 1940.  
Tallinna Kujutava- ja Raken-  
duskunsti kool  
Haridusdirektori otsus 7. XI 1942.
- 1941—1943  
Tallinna Rakenduskunsti kool  
Tallinna Riiklik Tarbekunsti  
Instituut  
ENSV Rahvakomissaride Nõukogu määrus  
20. XII 1944.

# JORMA HAUTALA

## MÜÜDID JA UTOOPIA

Kui näitus „Üheksa arhitekti Tallinnast“ oli 1984. aastal välja pandud Soome Ehituskunsti muuseumis, kirjutas Leonhard Lapin näitusekataloogi artiklis: „Tundub, et me mõistame üksteist; nüüd mil meie paat ei triivi enam Soome laeva kiiluvees; nüüd mil me ise murrame teed läbi jää... Me tuleme Soome

\* Tõlgitud autori loal kataloogist „Struktuuri/ Metafüüsikka“, mille andis välja Pori Kunstimuuseum.

„Sampot jagama!“ Näitus ise oli ju lahke käelatus soomlastele. Nn. Tallinna koolkonnas ilmnes stiililine vabadus ja regionaalne mitmekesisus, mis loob „paikkonna vaimu“. Kunstiliselt kõrgtasemelisematele ehitus- ja linnaplaneerimise probleemide lahendustele andsid tooni nii müüdid kui utopia. Oli ju arhitektuur asetunud eesti nüüdiskunsti avangardi etteotsa. Praeguses uues situatsioonis, aastal 1989, tundub Lapini toonane hüüatus pigem ennustusena ja Kalevipoeg ei purjetagi täna

enam oma „Lennukiga“ tundmatusse. Oleme olnud tunnustajaiks mitmetele eesti kunsti võitudele: teatri intensiivsusele, animatsioon- ja dokumentaalfilmide löövusele ning nii uue kui vana muusika tasemele. Kirjanike debatt on võtnud pöörde ametlikult viisakuselt polemiseerivale. Väikerahvuste ja äärealade jõuressursid on nende kunstis.

Praegu Soomes ringleva kunstinäituse töönimel on olnud „Struktuur ja metafüüsika“. Niisiis pole näitus niivõrd kõikekattev ülevaade või objektiivne läbilõige, vaid „piiritletud ala mitmekesisust taotlev vaatenurk“, mis meile on tundunud huvitavamana ja Soomest vaadatuna omapärasena.

Kuna soome kujutatavat kunsti on sageli peetud liiga ratsionaalseks ja ühekülgsest esteetilisest, oleme tahtnud otsida seda metafüüsilist sügavust ja absurdi nägemist, mida näiteks mitmed Tallinna kunstnikud nii kirglikult otsivad.

\*

Aastal 1929 oli Helsingi Taidehallis eksponeeritud laiaulatuslik eesti kunsti näitus kuuekümne viie kunstniku osa-



võtul: Adamson-Eric, Akberg, Blumenfeldt, Kangro-Pool, Krims, Laarman, Muks, Mägi, Koort, Raudsepp, Ole, Olvi, Raud, Triik, Viiralt, Starkopf jne. Ning hiljem oli Eduard Viiraltil kogu Taidehalli hõlmav isiknäitus a. 1937. Viiralt esines veel 50ndate aastate algul Turu kunstnike seltsi aastanäitusel. Kui nüüd uuesti vaadelda Viiralti loomingut, tundub tema varjatud mõju väga tugevana, kuigi Viiralt töötas suurema aja oma elust välismaal. Ta on jätnud pärandiks meelise, erootilise alatooniga või siis tormitsevat rahutust äratava atmosfääri. Oma ekspressionistlikes töodes läheneb Viiralt demonlikule apokalüptilisele, peaaegu hallutsinatoorsele tõlgendusele. Hilisema toodangu klassikalisest tõsidusest paistab siiski läbi fantaasia. Ka Kadrioru Kunstimuuseumis nähtud modernismi varasemate pioneeride tööd, näiteks Akbergi konstruktiivsus ja koloriitsus, Krimsi metafüüsiline ruum või Muksi uusasjalikus võiksid olla tänapäeva maali vaimseteks isadeks. Omal ajal Ahvenamaal maalimas käinud Konrad Mäe maastike idamaist vaipa meenutav värvimaailm tuleb samuti vägisi meelde



16.—18. Vaade näitusele „Struktuur ja metafüüsika“. Pori kunstimuuseumis veebr.-märts 1989.



tänapäeva kunstnike ornamentaalseid teemaarendusi vaadates.

\*

Eesti nüüdisaja graafikat, mis mitmete näituste kaudu on soomlastele kõige rohkem tuttavaks saanud (näiteks Peeter Ulase põhjamaise looduse ja valguse särav tõlgendus või Kaljo Põllu reisid soome-ugri muinsusse ja müütidesse) on käesoleval näitusel püütud vaadelda visuaalsete struktuuride ja seeriade põhjal. Omapärane ja lokaalne nähtus maalikunstis on 60ndate ja 70ndate aastate vahetusel Tõnis Vindi ümber koondunud nn. psühhogeomeetiline koolkond, mille juuri võib otsida 20ndate aastate konstruktivismi traditsioonist, aga selle taust osutub siiski palju laiaulatuslikumaks. Kui Soomes on geomeetiline abstraktsioon sagedamini pürginud puht-visuaalse, peaaegu retinaalse suunas ja kujutanud vaid iseenest, või teisalt on kunstnikud süüvinud oma käekirja viljelemisele, siis Tallinna geomeetrikud tulevad välja hoopis teistsuguse sisuga. Neis seerialistes tömmistes ja guaššides, mille üldilme on must-valge ja suuremalt jaolt sümmeetriline, langeb pearõhk hoopis teisale — struktuuri alla on kätketud uusi tähendusi. Vindi meditatiivsete kujundite taustal on Jungi teooriad alateadvusest, liivlaste rituaalvööde ornamentika, mida ta analüüsib

nagu maletaja keerulist seisut, I Chingi „Muutuse raamat“ ja ornamentikas üsnagi ülemaailmselt esinevate Ying-Yangi energiajoonte analüüs. Tema varasemas loomingus on arhitektuur esindatud aksonomeetrisena ja arhetüüpsena — hiljem on teosed muutunud keerulisema ja simultaanse kirjelduse suunas. Ene Kull rõhutab visuaalseid protsesse, positiivi-negatiivi vaheldumist ja kujundite samaaegset omavahelist põimimist.

Raul Meel ja Siim-Tanel Annus püüdlevald oma graafikas millegi universaalse poole. Kui Annuse seeriade „Tornid taevasse“ ja „Taeva linnad“ suure hooliga joonistatud punktiderastrid pürgivad selgete nägemuste väljendamisele, siis Meel on oma loomingus askeet. Meele radikaalses tööviisis on Sol Le Witt'i sarnast analüütilisust, kuid jällegi asetab eesti abstraktsionist oma eesmärgiks sügavama tähenduse kui pelk visuaalsus. Tema süstemaatiline konstruktivism võtab kasutusele topograafia, et jutustada meile näiteks „Liidia ja Arturi lugu“ või seeriaid „Armutu suhe“ ning „Progress, regress“. Oma kunstnikuteed konkreetse luulega alustades tõlkis Raul Meel luuletuse poeetilise konstruktiivsesse vormi. Tallinna geomeetrilise abstraktsionismi esindajate taotlustes on midagi oluliselt erinevat kui meil tuntud süstemaatilise konstruktivismi „objektiivsus“. Tartu semiootiku Juri Lotmani loodud teorias

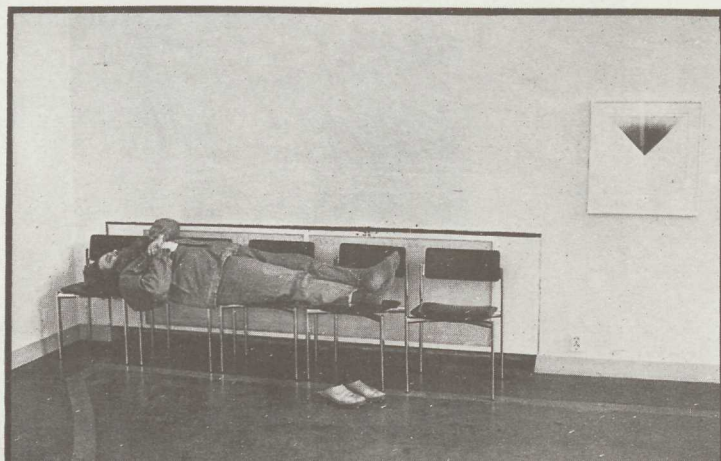
mäng ühelt poolt ja loogilist teavet otsiv tegevus teisalt moodustavad koos malli, mille abil hangitakse teadmisi soovitud objektist. Kunst moodustab teadmisi tootva malli — mäng on teabe hankimisele suunatud harjutuste vahend. Soome poolt vaadatuna suunavad ja määravad eesti kunstielu suures osas ümbritsevad pinged — maailmas, kus miski pole kindel, tõuseb esiplaanile ebakindlus, mis sünnitab isepäist balansseerimist ehitamise ja kokkuvarisemise vahel. Jüri Kase kunst mõjub radikaalselt eklektilisena. Vormiliselt sulavd neis „ketserlikes“ töödes kokku orgaaniline ja geomeetiline — värv ja vorm on samaväärsed, vastupidisuse saareke väldib „modernismi grammatikat“. Kui Mari Kurismaa maalib meie ette metafüüsilisi arhitektuurimaastikke, siis Andres Toltsi interjööripiididel mängivad peosa argipäeva banaalsused. Ta maalib pilti pildil, kus loodus, loomad ja kitsesemed on võrdväärsed. Ado Lill on Tallinna abstraktsionistidest võib-olla kõige vähem regionaalne, aga ta tööde ruustradid ja trepiteamad liidavad ta kohalikku mitmetähenduslikku õhkkonda.

Vana Tallinn, ajalooline arhitektuuriladestus, on intensiivne keskkonnakogemus oma tornide, paekivimüüride ja vanade võlvialustega, tiheda tänavatevõrgu ja üksteise sees olevate ehitistega. Lähirajoonid on kummituslikult anonüümsed majade kogumid ilma puu-

19. Ilmar Laaban ja Leonhard Lapin. Helsingi, Taidehalli, 1989. a. aprill.

20. Raul Meel. Helsingi, Taidehalli, 1989. a. aprill.

21. Leonhard Lapini installatsioon näitusel „Struktuur ja metafüüsika“, Helsingi, Taidehalli, 1989. a. aprill.



deta väljakutel. Jüri Arraku maalide sarvilised hajuvate peadega figuurid tõusevad meie ette kaugest minevikust, rahvaluule maailmast. Lembit Sarapuu unenäolistes maastikes on miljö minigisuguse piiriseisundi sarnane näitelava. Sarapuu maalide sürrealism mõjub esimesel pilgul kohast sõltumatusena, kuid nende sisu osutubki väga isiklikuks ja lokaalseks. Ta ise kirjutab: „... Kui Maa elanik läheb Kuu peale maalima, siis on ta kuumaastik rohkem Maa kui Kuu. Arvan, et Kuult tulnud kunstnikuga juhtub Maa peal samuti“. Kui Raul Rajangu loob suuremõotmelise maali Viljandi kohaliku ajaloo kullissiks, liigub ta ühest ajast ja miljööst teise. Teose anakronism laieneb mitmetähenduslikuks panoraamiks. Näeme eesti maalikunstis üldisemaltki absurdi ja „tavalise“, kapriisse ja kaalutleva piiri osutuvat väga heitlikuks.

\*

60.—70. aastate vahetuse eesti kunstnike avangardistlik põlvkond tegutseb silmapaistvalt laiaulatuslikult kunstiliikide vahelistel piirimaadel. Noored kunstnikud siirduvad happeningist land-art'i, arhitektuuridest kontseptualismi, installatsioonidest filmi. Kui Soomes kunstnike noorem põlv nägi usinasti vaeva vanamoelise realismi kallal, püüdis uus põlvkond lahe lõunakaldal vabastada kunsti sõnumit loovalt isikupäraseks ja

ümbruse suhtes tundlikult reageerivaks. Environment ilma funktsioonita — arhitektuurid — on huvitav ilming eesti kunstis. Malevitš on oma arhitektuurid nimetanud uue elu templeiks. „Tallinna koolkonna“ arhitektide kunstiline mitmekülgsus ilmneb neis töedes, mis otsivad väljendust skulptuuri ja arhitektuuri piirimaal. Andres Alver, Ignar Fjuk, Vilen Künnapu, Leonhard Lapin, Jüri Okas ja mitmed teised on teinud niisuguseid puhtalt plastilisi ja sümboolseid töid. Arhitektuurid on peen kunstiliik — arhitektuuri luuleline ja visuaalne laboratoorium.

Popkunst andis võimaluse suhtuda keskkonna elementidesse ja kogu visuaalsesse materjali kui omavahel võrdväärseks ja kasutuskõlblikuks. Kaarel Kurismaa hakkas ehitama ära visitatud asjadest, vanast kolust ja kits-eseimest kineetilisi skulptuure. Need lembes humoristlikud teosed, Memphise mööbli esteetika sugulased, on imesteldavalt postmodernistlikud juba 70ndate aastate keskpaiku.

Avangardistide põlvkonna eredaim kuju Leonhard Lapin on oma kunstnikuloomuselt energiline, teisalt taas visa oma järjekindluses. Jüri Okas seevastu on jahedalt vaoshoitud, esteetiliselt olemuselt aga kirklik. Mõlemad on juba kaua tegutsenud arhitektuurid — vabade arhitektuursete skulptuuride alal. Käesoleva näituse jaoks on nad ehitanud suuremõotmelised installatsioonid.

Graafikuna töötab Lapin seeriates. Tema 70ndate aastate masinaseerias esinevad inimene ja masin, mikro- ja makrokosmos keerulises, kuid samas konstruktiivselt liigestatud vastastikusele mõjutusele alluvas suhtes. Lapin kritiseerib inimest, „kes ei näe maailma tervikuna, inimene teeb ka loodusest masina ja annab masinale looduse kohustused“. Lapini kunstil on kokkupuutepunkte ka Malevitši maailmaga — graafikaseerias „Märgid“ on geomeetrisel põhifiguurid viidud kujundite servade peene iirisharjutuse abil eeterliku ebamaisuse poole. Must-valge minimalistlik seeria „Protsess“ aastast 1984 veenab ja liigutab vaatajat oma pürgimisega puhtuse ja meelte tasakaalu poole. Lapini viimaste aastate toodang ei ole vaba ajaloo ja müütide kommenteerimisest. Suuremõotdulised maalid „Venus ja Dionysos“ ning „Amor ja Psyche“ on läbi viidud suprematismi vaimus. Geomeetris-figuratiivne maal „Kalevipoja koju-tulek“ viitab kohaliku ajaloo dramatika tõlgendusele. Maalil „Eesti maastik“ (1986) on külasepa taotud kirve teral kujutatud ekspressiivselt lõõskavat maastikku, vana sirbi peal on kuupaiste ja tavakohase puukapa käepidemel kohab mets.

Jüri Okas vaatleb teatud distantsilt, aga teraselt põhjamaist maastikku, looduse ja hoonestatud keskkonna irratsionaalset löikepunkti. Peaaegu rahunutust tekitavasis sügavtrükitõmmistes näiline kaos

22. Lembit Sarapuu. Helsinki, Taidehalli, 1989. a. aprill.





korrastub keerulise loogika järgi. Okas liigub ehitamise ja kokkuvarisemise piirimail — need äärmuslikud punktid on tähtsad. Tühi ruum linnas huvitab rohkem kui selle sotsiaalne tegevus — lähimineküü miljöo kummaline konfliktus on huvipakkavam kui ajalooline ümbrus. Ta möödab aega ja vahetab kohta keskkonnast lahtirebitud fragmentide abil, saavutades metafüüsilise dimensiooni. Nii ka tema rannaliiva kaevatud taiesed 70ndaist aastaist alates lagunevad iseenesest või inimekäte läbi.

Noorte kunstnike vastus avangardi põlvkonna vaimsele on otsustav pöördumine isiklike tunnete, ekspressiivsuse ja romantismi poole. Jaak Arro maalid, Mati Karmini skulptuurid, Eve Kase graafika, Raoul Kurvitsa ja Siim-Tanel Annuse performance'id lõikavad näituse struktuuri.

\*



Vaatamata formaalsetele takistustele ja uudishimu puudumisele on eesti kunst murdnud tee soomlaste teadvusse. Hinnatavamad kontaktid on loodud Soome Kunstnike Liidu ja Eesti Kunstnike Liidu vahel näituste vahetamisega, mis algas aastal 1970. Seitseteist eesti ja soome isikunäitust on aset leidnud Tallinna Kunstisalongis ja Soome Kunstnike Liidu liikmesorganisatsioonide galeriides. Ka tarbekunsti näitused Helsingi Taidehallis 1960 ja Tarbekunstimuuseumis 1988 on paljude graafikute tutvustamise kõrval märkimist vääriavad. Praegu esitatava näituse sihiks on avardada põhjamaade kunsti vaatevälja, asetada see kontekstuaalselt laiemasse seosesse ning avada aknaid.

Soome keelest eesti keelde **Viive Taro**



23. Leonhard Lapini installatsioon näitusel „Struktuur ja metafüüsika“. Pori kunstimuuseum, veebr.-märts 1989.

24. Vaade näituseruumi. Vilen Künnapu ja Kaarel Kurismaa objektid. Pori kunstimuuseum, veebr.-märts 1989.

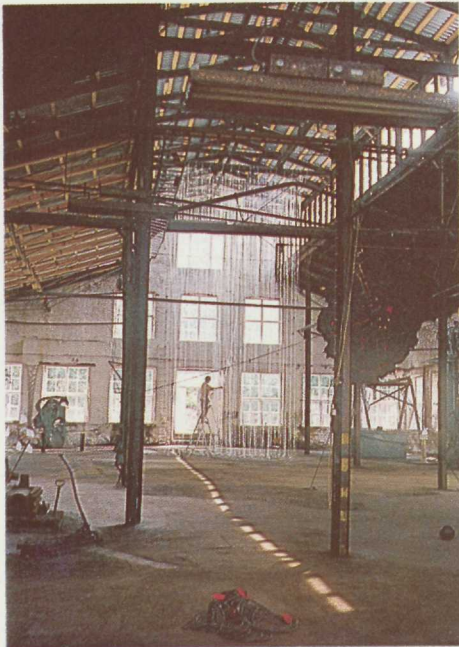
25. Vaade näituseruumi. Pori kunstimuuseum, veebr.-märts 1989.



# ASJASTAMATU JA ASJASTATAV KUNST BILNÄSIS

RAOUL KURVITS





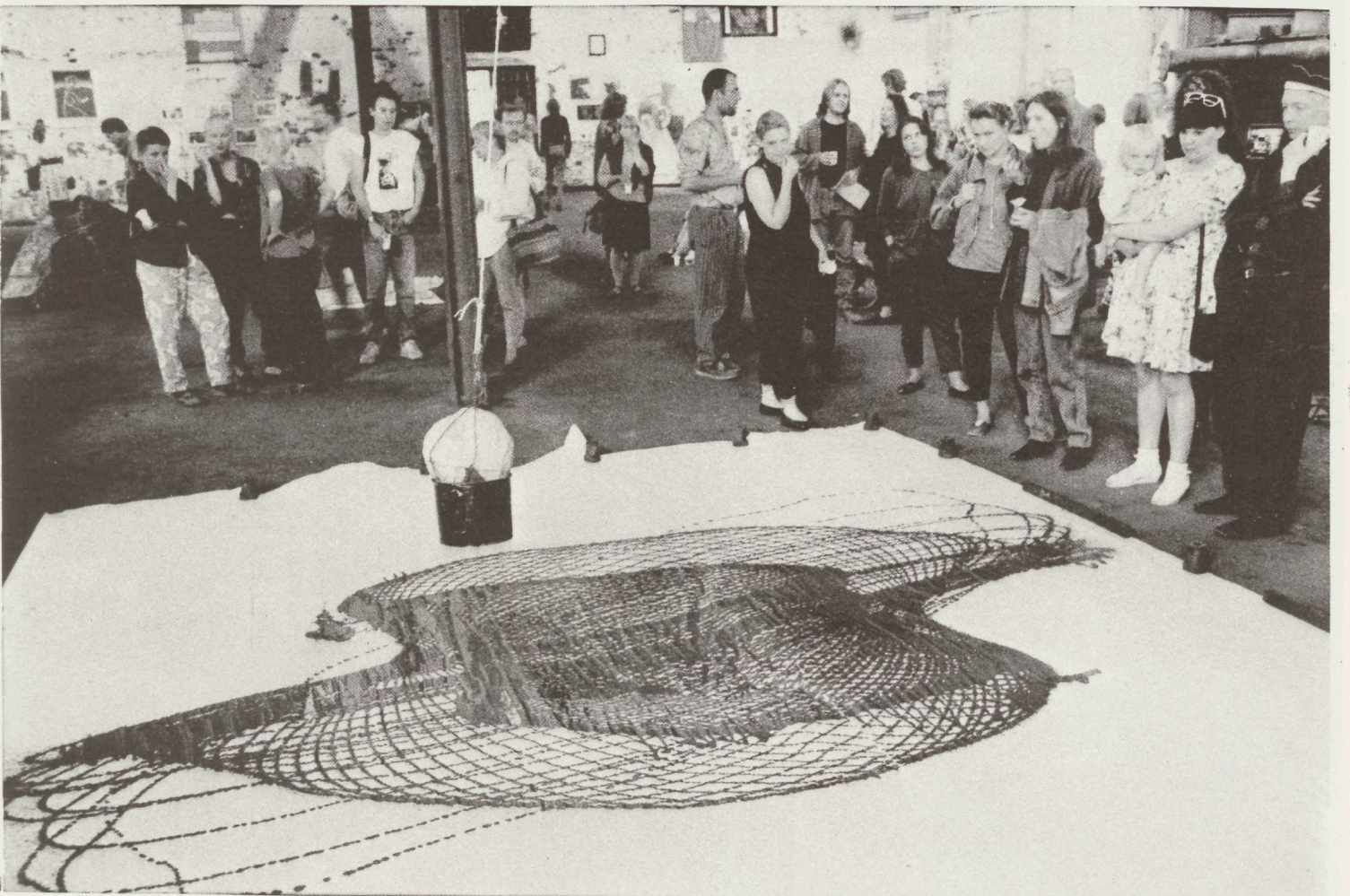
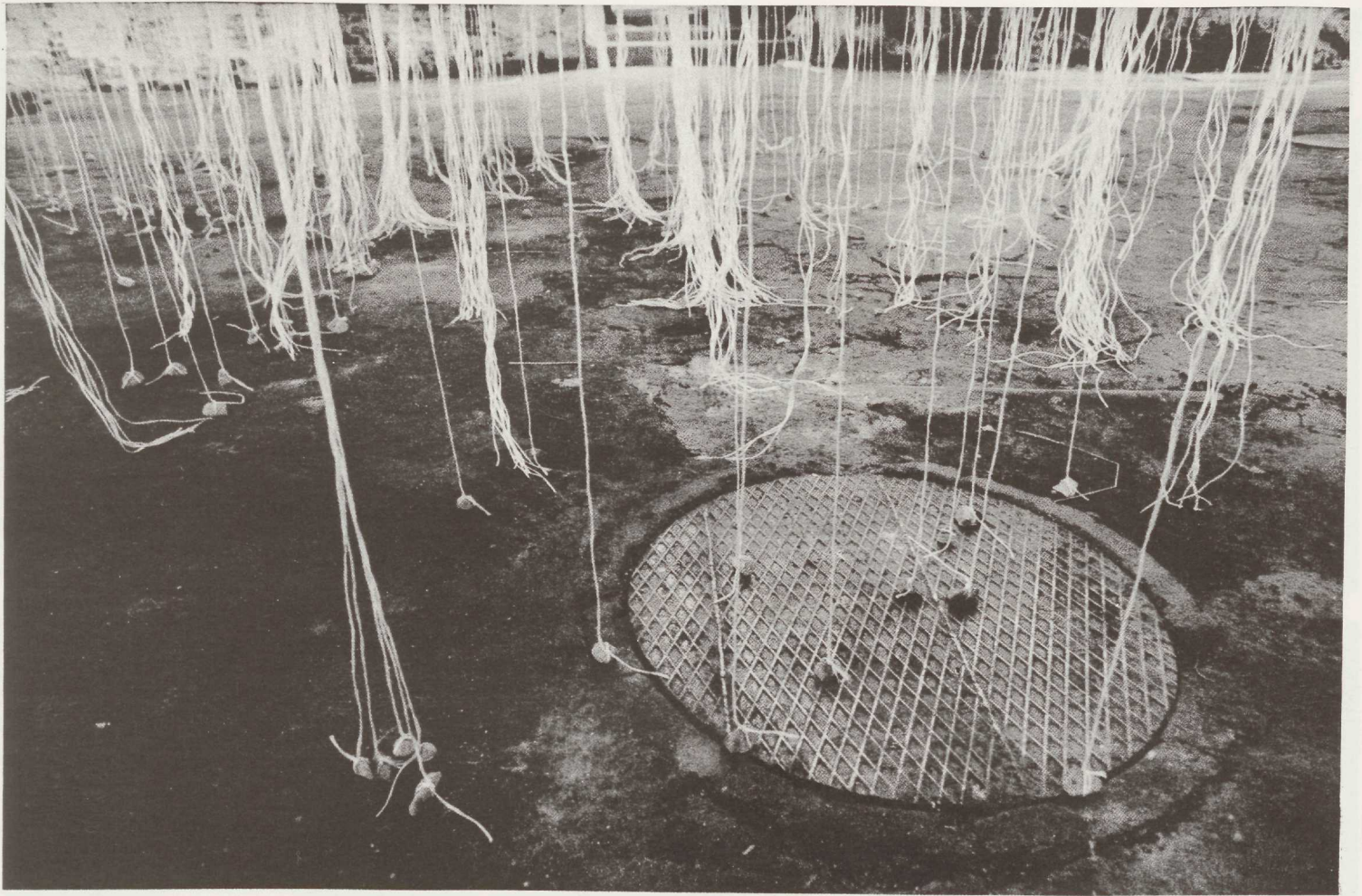
Teravalt sotsiaalkriitilised, Lääne komertsühiskonnale vastanduvad, teistsugused, MUUSugused kunstnikud Soomest; asotsiaalsed, romantilistesse met-sikustesse kalduvad dekadendid Eestist. MUU-YOU. Taolises koosluses toimus 1989. aasta juulikuus ühinäitus Soomes Bilnäs, Helsingist umbes 80 km eemal asuvas vanas tehases, millest Soome äärmuslaste MUU Ry plaanib ehitada oma kunstikeskuse. Lisaks esines COLAB nimeline rühmitus New Yorgist.

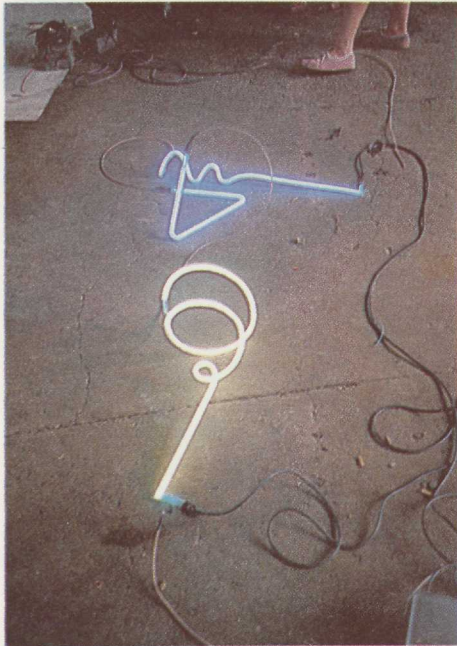
Vältides selliseid, praegusel juhul täiesti kohatud fraase nagu vahva ettevõtmine, tore koostöö, huvitav kogemus jms. ning tuginedes sisulistest taotlustes vastandlikke esinejate pooli ühendavale radikalismile, tekib esimesena küsimus: milline laiem tähendus saab tänapäeval olla radikalismil kunstis? Tänapäeval, kui näitused prügimägedel ja tehastes on tavalised, kui ühe korraliku performance'i käigus purustatakse poolsada autot, kui esinejad, lavastades ajaloolist poeemi tähtsast lahingust loobivad üksteist ölitunnidega ning pooled neist jäävad veritsevatena lamama — seda kõike kolmelt hiiglasuurelt lavalt kostva bändi-, koori- ja orkestrimuusika saatel-, ja kui publik saalis selle peale mõnevõrra pettunult plaksutab (juhtusin üht taolist etendust nägema Hamburgis, muide samuti vanas tehases) — milline laiem tähendus võib siis tõesti veel olla radikalismil? Ent teisest küljest: tänapäeval, kui kunsti seaduspärasusi valitseb salonglike galeriide võrk, kui äärmuslikumadki taiesed leiavad endale perfektselt prepareerituina koha muuseumides, Joseph Beuy'si rasvarepereid näiteks võib näha kunstisaalides külmutusseadmetega varustatult üliesteetilisena, dekoratiivsete ja tobedatena — kas see ei tekita siis viha kunstikaubitsejate, museoloogide, kriitikute, kõikvõimalike asjastajate vastu? Sest kunstiojekt kaotab oma tähenduse, oma väe niipea kui sellest on läbi näritud, kui see on arusaadavaks tehtud, asjastatud — see ehk võikski olla radikaalse kunsti põhiprobleem tänapäeval, kõik ülejäänud on sellest tulenev. Arvatavasti nõnda tulekski mõista Harri Larjasto etendust MUU-YOU näituse avamisel. (Harri Larjasto sisenes ruumi müstilise, kaetud näoga olendina, löikas põrandale asetatud ekspressiivse maalingu kääridega läbi,

26. Vaade näituseruumidele Bilnäs. Juuni, 1989.

27.—32. Näitus Bilnäs. Juuni, 1989.

33.—34. Näitus Bilnäs. Juuni, 1989.

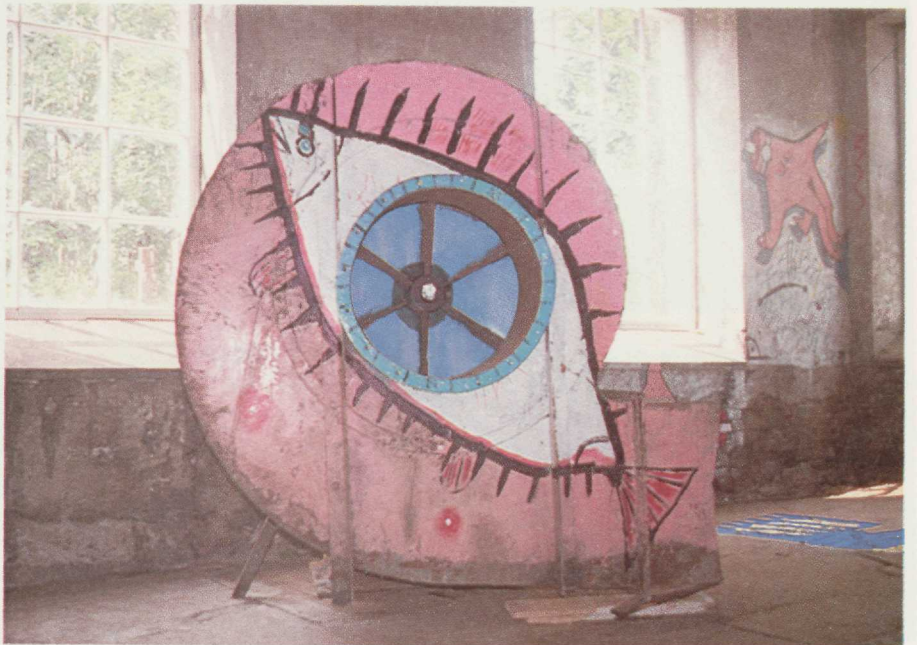


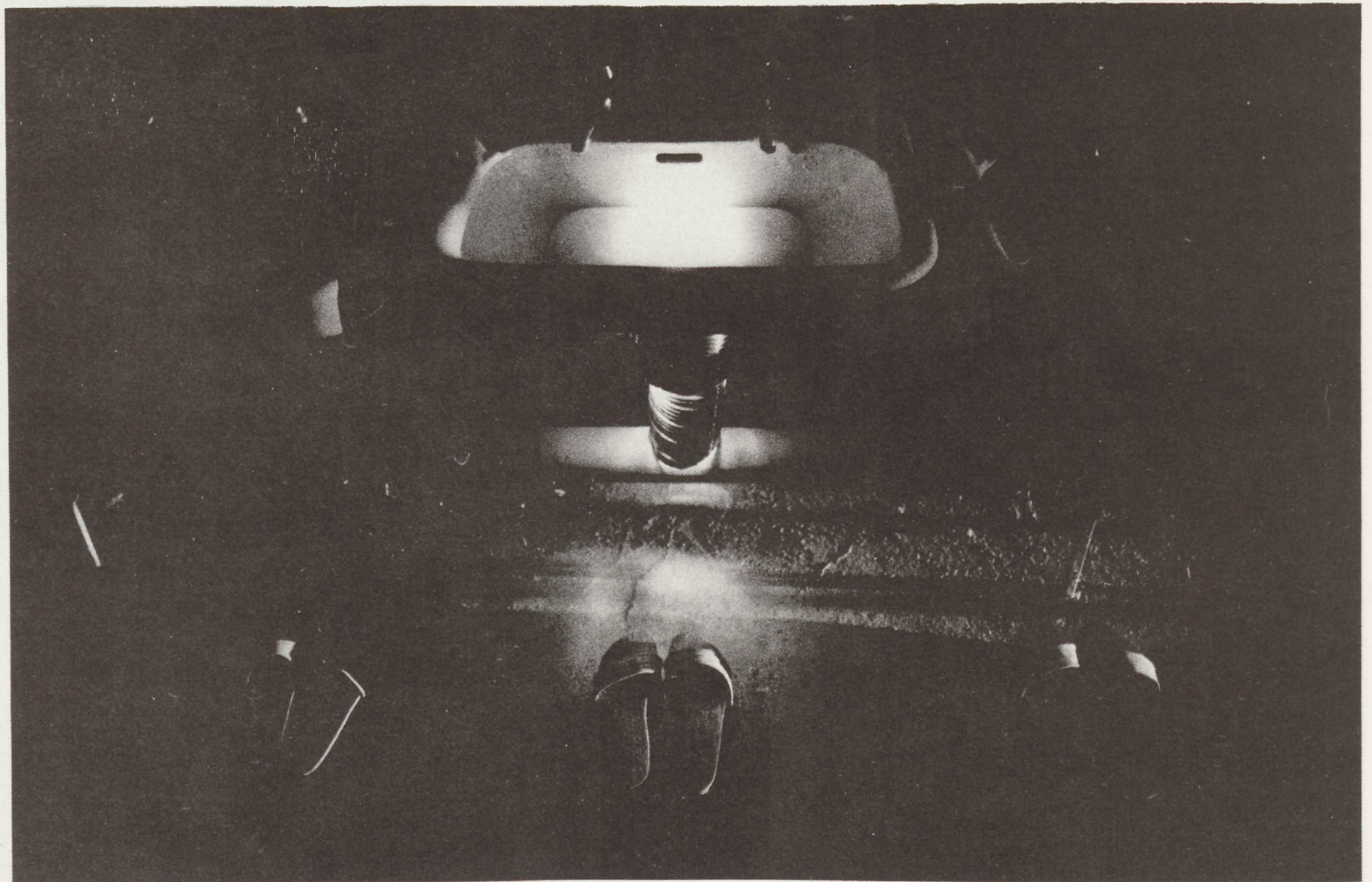
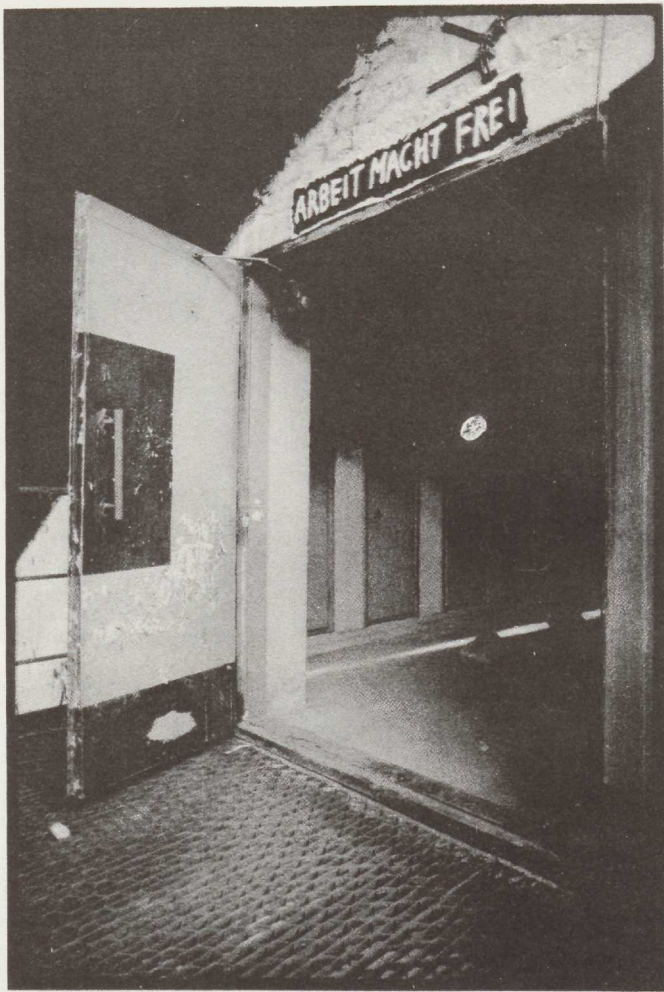


plöksutas välklambiga ning lahkus, mustad prillid ees, kepiga teed kobades.) Kuid oletades, et mul on õigus, selgub, et olengi kõnealuse performance'i lahti mõtestanud, ära asjastanud! Kui radikaalsusele pretendeeriv kunstiakt sisaldab võimalust asjastamiseks, ei suuda ta enam oma eesmärki täita ja isegi tervest suurest näitusest võib paremal juhul saada vaid taust mõnele üksikule erandile. Antud juhul oli erand siiski olemas: Rea Pihlasviita tants üht jalga köie otsas rippudes. (Paralleelselt oli etendus jälgitav videoekraanilt tagurpidi, st. justkui õigetpidi; tantsijatar näis balansseerivalt pika ridva otsas seistes). Tohtu suures rääpases saalis, mida ükski kunstnik ei suutnud ka suurimate ja hirmsaimate objektidega valitseda, andis Rea Pihlasviirta tunda kunsti VÄGE just antud kohas ja hetkes, tehes seda oma imekauni keha plastikaga ning elegantse ja lihtsa ärapööratusega. Ja hiljem, kui tolle etenduse ilu saab nautida videolindilt, või talletatakse see muuseumikappi, või kirjutatakse sellest nii või naa, jääb ikkagi alatiseks reprodutseerimatuks Bilnäsisis teoks saanud hapruse ja hiiglaslike mõõtmetega brutaalsuse hetkeline tasakaal.

Nüüd objektidest, näitusest endast. Kui näitusel on üks väga hea teos, võib näituse õnnestunuks lugeda. Marita Liulia, Tarja Ervasti ja Ilkka Volasi installatsioon „Arbeit macht Frei“ oli väga hea teos. („Arbeit macht Frei“ asetseb eraldiasuvas koridoritaolises pikas ruumis, kus kahel pool olid kraanikausid. Kraanikaussides oli sinine helendav vedelik, iga kraanikausi all paar puust sandaale. Piki käiku oli suunatud prožektorivalgus ja teravustatud nii, et vaatajale sai koridori lõpus osaks ehmatav kohtumine oma varjuga). Kuidas on selle installatsiooni puhul lood asjastamisega? Kujutlen, kuidas leian „Arbeit macht Frei“ mõned aastad hiljem rekonstrueerituna Ateneumist... Mõlgutaksin ma mõtteid, kuidas panna sellele pomm? Ei saa salata, Ateneumi sobiks see installatsioon paremini kui Bilnäsisisse. Kuid ometi ilmnes tema olekus tubli annus nihilismi, mis subdominandina radikaalsuse kõrval viimase ainuvõimalikuks õigustajaks ning vastupidi on. Muuseas, Eesti esindajaid reklaamiti näituse infobuketis kui Eesti avangardiste; igaks juhuks me protesteerisime ja väitsime endid olevat veendunud konservatiivid.

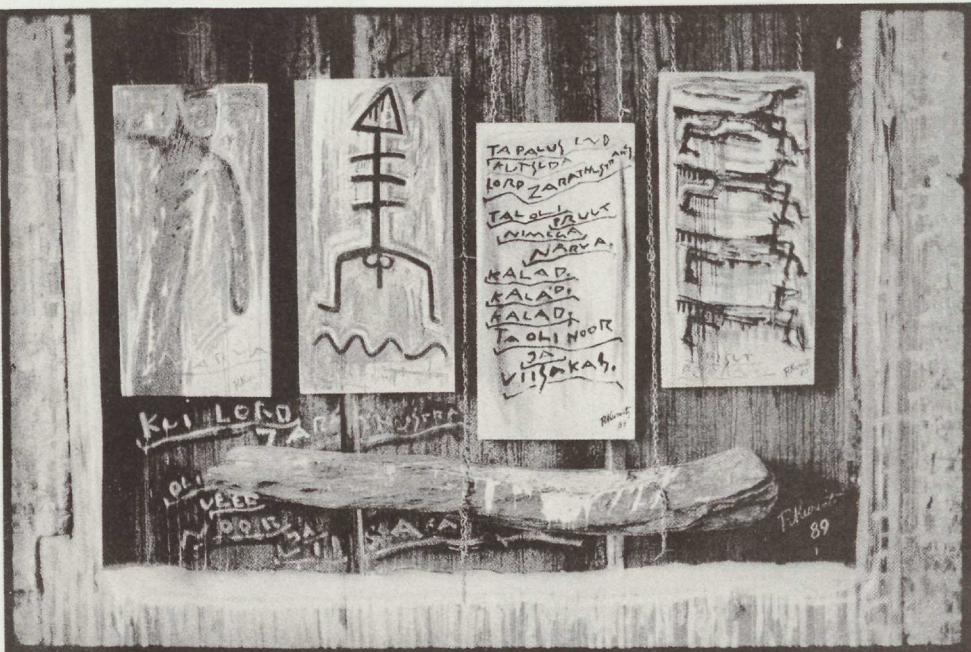
Ühest elamusest sellelt näituselt tahaks veel rääkida. Kui ma valmistusin





oma antiavangardismi reklaamivaks etenduseks, oli mul kasutada omapärane riietusruum, mis millegi poolest meenutas süva-Venemaal seigeldes kordvalt kogetut. Liiatigiustus ragisevast, nõukogude päritoluga translatsioonivõrgu-krapist lõppematult filmi „Seitseist kevadist hetke“ uinutav meloodia. Kui ma järgmisel päeval sellest ruumist läbi astusin, polnud midagi muutunud ja endiselt kõlas: „Mgnovenije, mgnovenije, mgnovenije...“ Ilmselt oli tegemist kellegi installatsiooniga\*, kuid ometi tekkis mul lootus, et kui ma kunagi veel peaksin Bilnäsisse sattuma, on selles toas kõik ikka endist viisi ja hääl raadiost jorutab: „Mgnovenije, mgnovenije, mgnovenije...“

\* Performance koostöös Kimmo Koskelaga.



44.—46. Installatsioon „Arbeit macht Frei“. M. Liulia, T. Ervast, I. Volas. Bilnäs, juuni, 1989.

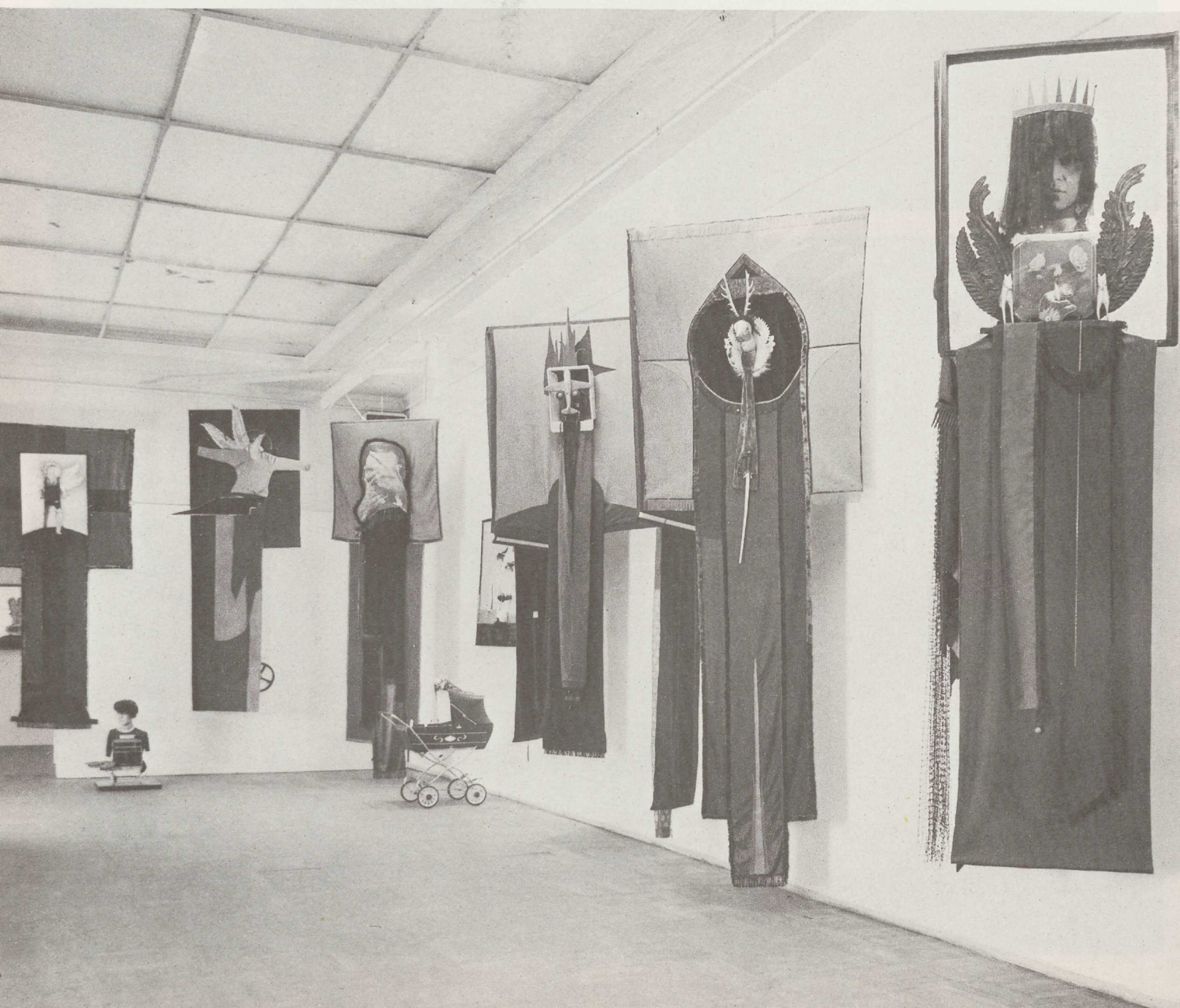
47. Olaf Kangas. Performance. Bilnäs, juuni 1989.

48. Tõnu Talve performance „Vaim ja loomus“. Muusika R. Jürjental. Bilnäs, juuni, 1989.

49. Raoul Kurvitsa maalid „Kui lord Zarathustra oli noor ja viisakas“. Bilnäs, juuni 1989.

# WLADISLAV HASIOR:

RELIGIOON ON HUMANISTLIKU KULTUURI ALLIKAS





1988. aasta sügisel toimus Tallinna Kunstihoones rahvusvaheliselt tunnustatud poola kunstniku Wladislaw Hasiiori loomingu näitus. Selle meeleolu kujundasid võimukad sümbolid — valgus, tuli, klaas ning inimese alateadlikud hirmud ja agressioonid. Taustaks oli poola katoliiklik kultuuritraditsioon ning kunstniku enda tiheda sümbolikeelega mõtteviis.

*Sirje Helme:* Tahaksin Teile esitada kahte liiki küsimusi, esiteks neid, mis puudutavad vaimu ja teiseks neid, mis puudutavad materiat. Inimene, kes on käinud praegusel näitusel ja allunud selle eripärasele hingusele, tahaks ilmselt kõigepealt teada Teie vahekorda religiooniga.

*Wladislaw Hasiior:* Religioon on kunstniku energia allikas ja sellisena olen teda paljudes eksponaatides kasutanud. Mitmete teoste allkirjad on võetud religioosest kunstivaramust, näiteks „Väljaajamine paradiisist“. See on tegelikult dramaatiline lugu inimeste elust maal, kus kusagil pole kindlat paika. See pole mütoloogiline, vaid praegu aktuaalne lugu, vaadake, mis toimub Afganistanis, Liibanonis, Palestiinas. Või „Jumala sünd“. See pole mitte konkreetne, Jeesuse sünd, vaid iga uue lapse sünd, kellega maailm seob oma tänased lootused. Seepärast, kui ma kasutan religioosset temaatikat, ei tähenda see, et oleksin ise väga usklik.

*S. H.:* Olete Te müstik?

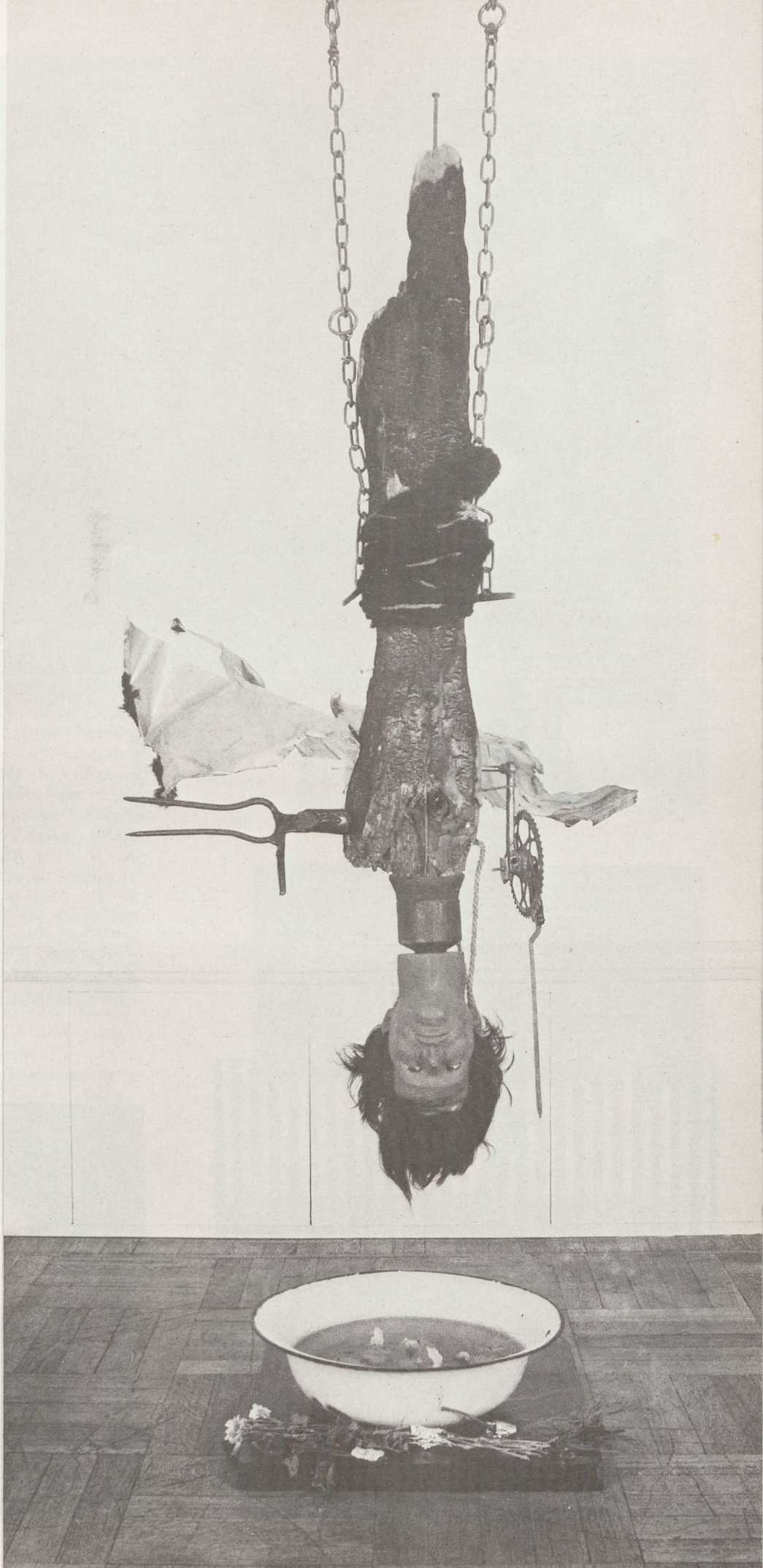
*W. H.:* Ei ole. Mind on koolitatud materialistiks ja see kasvatus välistab müstitsismi.

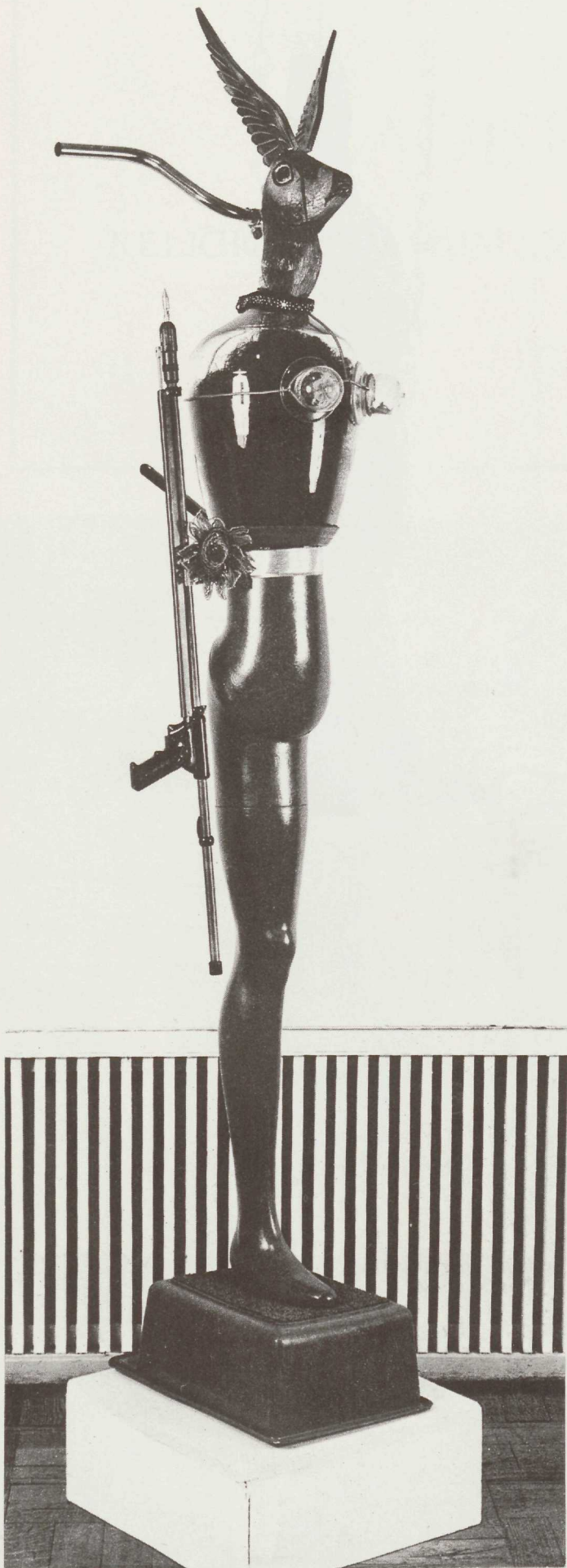
*S. H.:* Näituse kataloogis kordus väga tihti sõna saladus, saladuslikkus. On see iga teose loomupärane koostisosa?

*W. H.:* Kunstis tähendab salapärasus intriigi loomise võimalust, eeldab poetiseerimiskust, saladuse omaksvõtmine kunstis eeldab usku inimese omapärasesse interpreteerimisvõimesse, tema intelligentssusse. Kunstis ei pea kõik olema üheselt selge, ei pea kõike alasti, selgelt ära näitama. Mis on salapärane, see on intrigeeriv. See paneb mõtlema.

*S. H.:* See maailm, mis praegusel näitusel esitatud on, on täis salapära, aga veel enam agressiivsust. Milline Teie jaoks see päris maailm on, kas sama agressiivne, või on näitus vaid kunstiline interpretatsioon?

*W. H.:* Ei, maailm ei ole täielikult agressiivne, maailm on maailm, nii ja teistsugune. Maailm meie ümber on nii erinev, seda ei saa ühe sõnaga öelda. Dramatism, mis minu töodes on, ei





52. Wladislaw Hasiör. Diana. 1987.

tähenda sugugi seda, et kogu maailm on täis dramaatilisust või agressiivsust. Pigem on see minu eripära, võime näha eriti teravalt just elamise dramaatilist külge, seda võimendada ja taasluua. Loomulikult, meie ümber on praegu väga palju ähvardavat. Aga sellest rääkimine kuuluks juba pigem poliitilise traktandi alla.

S. H.: Kahtlemata ei saa kunst olla pelgalt poliitiline manifestatsioon. Nagu ta ei saa olla ka ainult vaimu dramaatilisust ja konfliktsust. Kas olete püüdnud kunagi defineerida, mis on kunsti mateeria?

W. H.: Seda ei tulegi defineerida, see ei ole kunsti esmatähtis. Kunsti ambitsioonikus on mujal. Iga suguse teose puhul on kõige olulisem mitmekesisus, tema rikkus — vormide rikkus, teemade rikkus, värvide rikkus, impulsside ja assotsiatsioonide rikkus. Üksainus materjal on igav. Ühte materjali ei saa panna kogu objekti eripära, rikkust, mitmekesisust. Ka Tallinna tänavate ilu ei saa väljendada ühes materjalis, need tänavad on näiteks palju huvitavamad Moskva tänavatest, sest siin on kõik mitmekesisem — majad, inimesed, riietus. Ühes teoses peab olema palju erinevaid materjale ja asju koos, ei saa nii, et on ainult puu ja kivi...

S. H.: Suure tähendusega Teie loomingus on tuli. Miks Te kasutate nii tihti tuld?

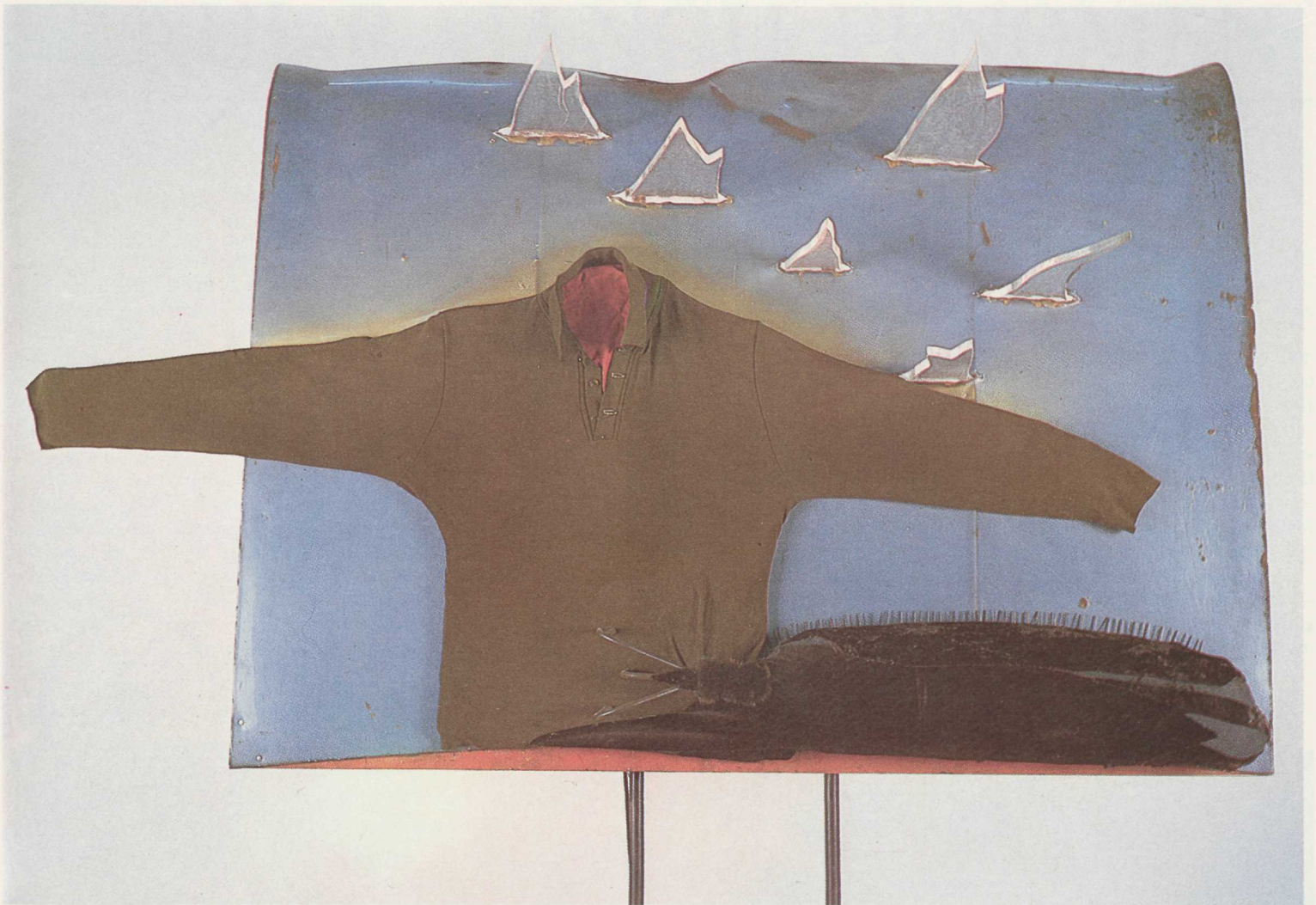
W. H.: Esiteks on tuli inimesele suure sakraalse tähendusega ja seega ka suure poeetilise kandvusega materjal. Prometheus varastas tule jumalatelt, et inimesed seda õieti kasutaksid. (Kui soovite, oli Prometheus esimene Nõukogude Liidu kangelane, sest sündmus toimus ju Kaukaasias!) On suur erinevus metsiku tule, mis kõik ära põletab, ja klaasi, lampi suletud tule — valguse — vahel. Väga palju mänguvõimalusi kunstis annab just klaasi suletud tuli, seepärast kasutan ka palju klaasi. Lampi suletud tuli aitab mitmesuguste tegevuste puhul, kuid kunstis on tähtis, et ta võib luua väga palju erinevaid meeleolusid, mõjuda meeldivalt või ebameeldivalt. Psühholoogiline mõju selliste asjade puhul on tohutu, sellega tuleb kunstnikul arvestada.

S. H.: Te kasutate ju ka muusikat kui suure emotsionaalse tähendusega elementi?

W. H.: Muusika näituse elemendina on tõesti väga tähtis. Ma tahan, et ekspositsioon oleks võimalikult mitmekesine, et ta oleks teaterlik ja et ta oleks kontserdilik, et saaks näha ilusaid asju ja kuulata samal ajal muusikat. Kõik see kokku mõjub meelele palju sugestiivsemalt. Eks ole ju ka kirikus koos kaunis arhitektuur ja kaunis muusika.

54. Wladislaw Hasiör. Viimne päikeseloojang. 1984.





55. Wladislaw Hasior. *Autoportree Kurvameelsusega*. 1986.

S. H.: Veel üks element, mis näitusele olulise aktsendi annab, on liikumine. Kõik liigub — valgus vilgub ja väreleb, objektid avanevad ja sulguvad, riie liigub õhuvoolus. W. H.: Liikumatu materjal on tumm, ta ei ole atraktiivne. See on asja üks külg. Kuid tähtis on ka liikumise psühholoogiline mõju — kui eksponaat esimest korda vaataja ees avaneb ja sa näed esimest korda tema sisse, üht tema varjatud osa. Nii on ju ka kirikus — kui avaneb altar, või teatris, kui ootava inimese ees avaneb eesriie. Lisaks saab liikumise abil iseloomustada isiksuse tüüpi, tema meeleolu. Võib vaadata linde — kajakaid, kotkaid — kord liiguvad nad närvilisemalt, siis rahulikumalt. Lennu ja jooksu, iseloomuliku liikumise järgi võib üldse aru saada olemusest. Samuti on ka eksponaadi liikumisega, seegi väljendab tema iseloomu ja meeleolu.

S. H.: Mis on Teie lemmikvärv?

W. H.: Mul ei olegi lemmikvärvi, kardan, see piiraks mind. Kõik oleneb kontekstist ja kõike värve tuleb armastada. Igal värvil on ju nii palju varjundeid. Näiteks hall on kord suitsune, kord kollakasvalge. Ja isegi kuld võib olla mitut värvi, kord säravam, kord tuhmim. Kõik värvid on ühtmoodi kasutatavad. Ometi ma eelistan eredaid toone.

S. H.: Kuidas Te Tallinna hallid toonid välja kannatate?

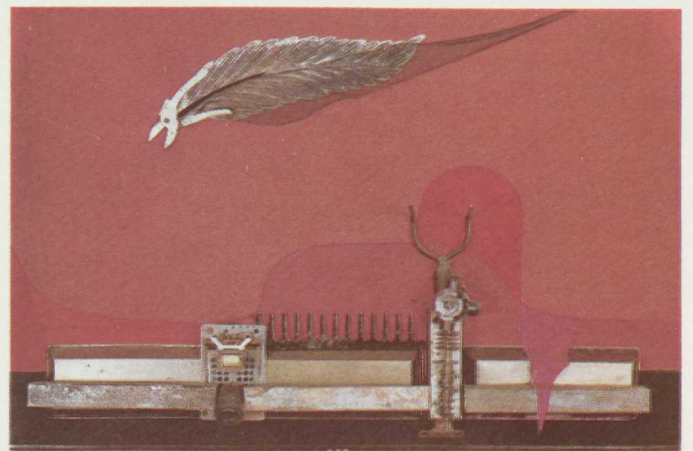
W. H.: See on mulle huvitav psühholoogiline elamus, tösi, natuke raske ja pealesurutud. Linna meeleolu on nostalgiline ja melanhoolne. Kõik ümberringi on niiske ja hall. See teeb väsinuks. Selles linnas elamiseks kulub väga palju energiat, aga siin on ka palju kaunist melanhooliat. Kõike on elus vaja.

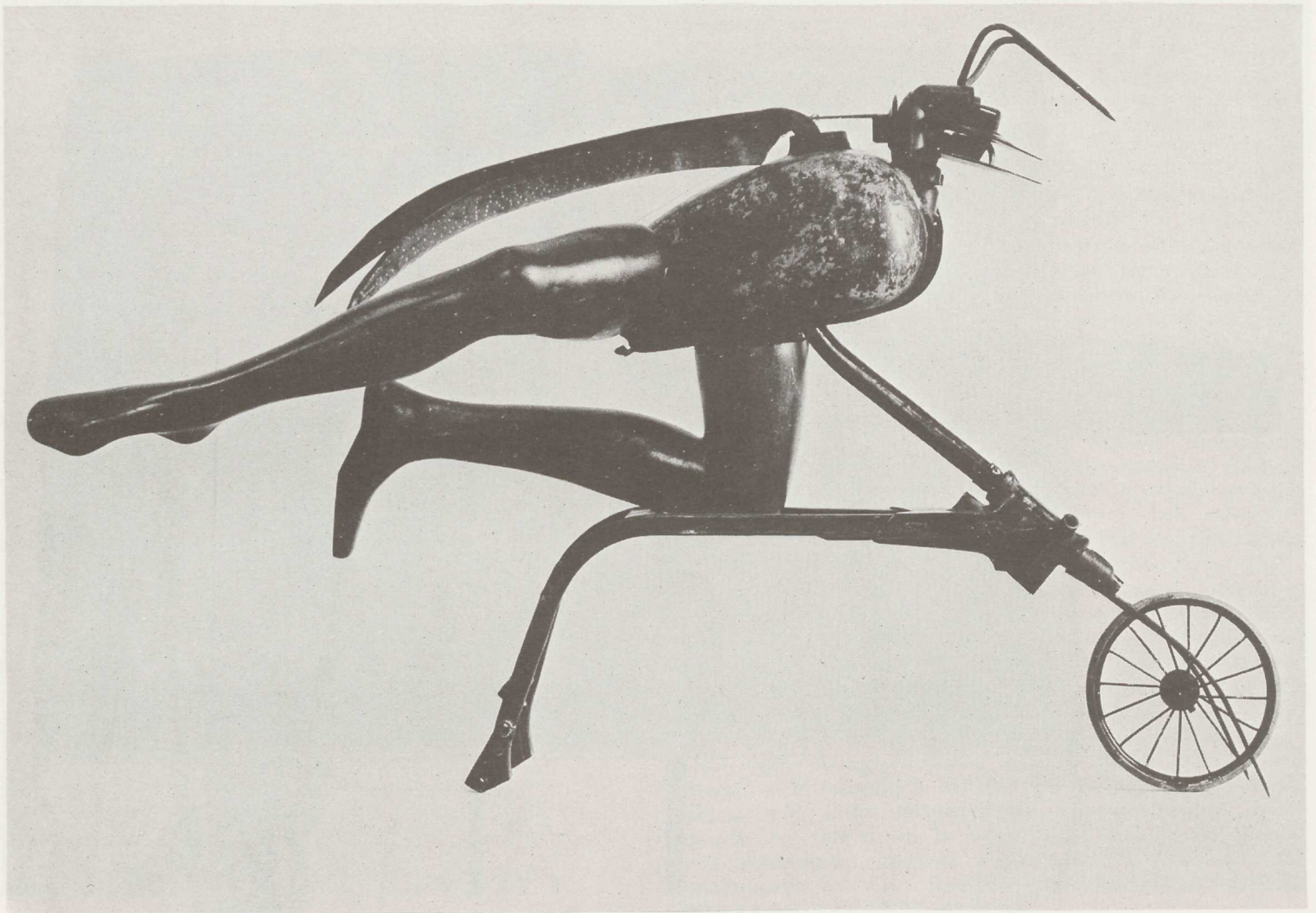
Poola keelt vahendas **Helgi Loik**.



56. Wladislaw Hasior. *Euroopa röövimine II*. 1987.

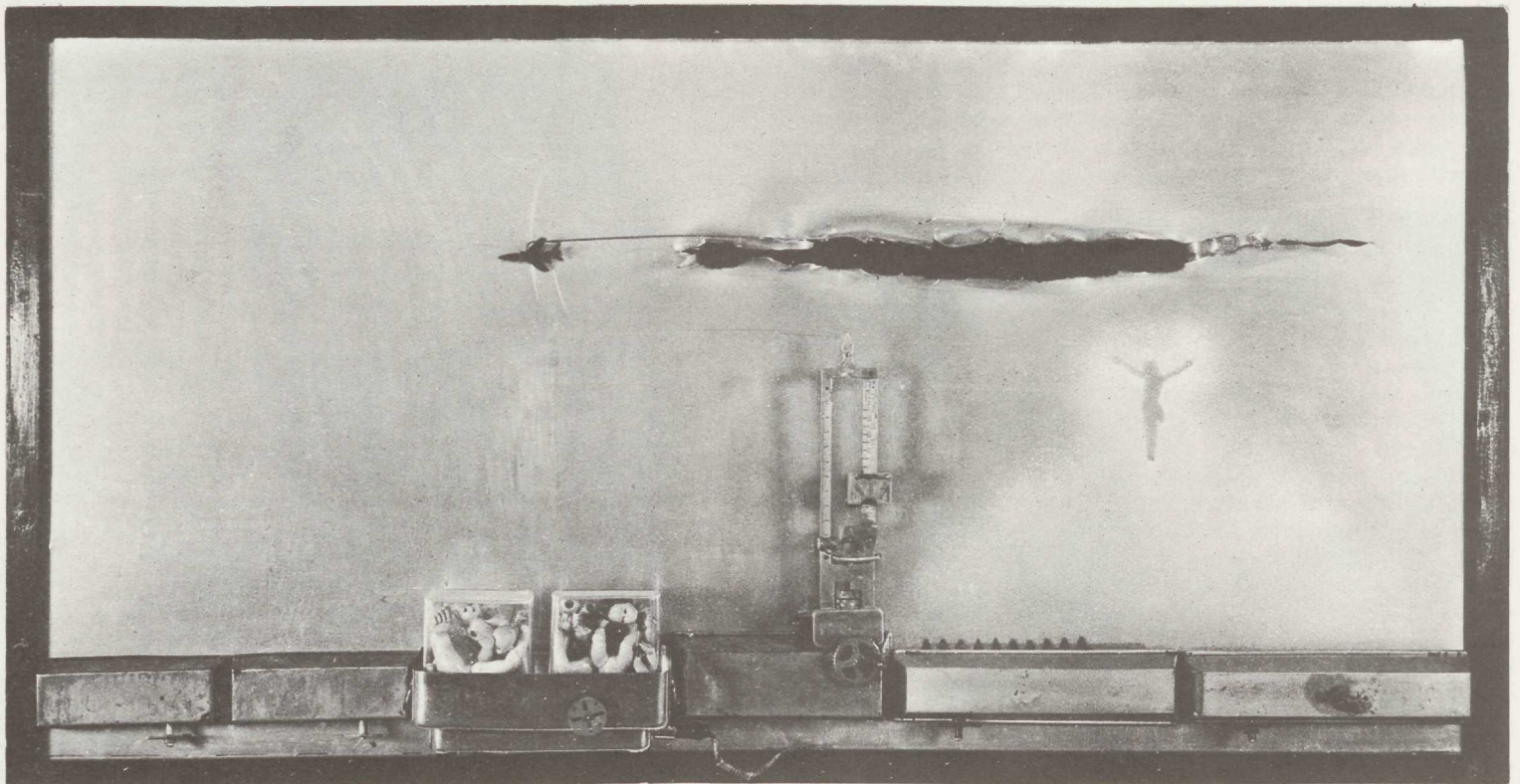
57. Wladislaw Hasior. *Kuulutaja II*. 1987.





58. Wladislav Hasior. *Kiirustav näkk*. 1986.

59. Wladislav Hasior. *Kuldne ajastu. (Belle Epoque)*. 1987.



# RAUL RAJANGU FENOMEN

EHA KOMISSAROV

Seisan Rajangu Artekipäevade pildi ees, mis ründab minu ajalooteadvust ja püüan korrastada tema salakirja. Olen jälle laps Stalini vägevas ajastus, ent vahetumalt, kui ma seda sooviksin, ning pean seetõttu meenutama ülestunnistusi, kui ehmatav oli mõnele inimesele kohtumine Rajangu piltidega. Selles kohtumises osaleja sooritab paratamatult reisi maailmakunsti piirimaile, kus teda võib kergesti tabada kõikide vanade veendumuste kokkuvarisemine. Noore viljandlase tegevus kehtivate arusaamade vaidlustajana on olnud eakaaslastest tõhusam ja ootamatum, meenutades avalikkusele senitundmatute potentsiaalide olemasolu. Tema käsitlust

pildivabadusest võiks iseloomustada kui pöördumist antikunsti ideede poole, mille ta intellektuaalide salonglikust harrastusest soliidiselt töökindlaks teotsemisvahendiks on muutnud. Võiksime Rajangu piltide süžeedest vabalt kõnelda kui absurdinähtusest, mis ometi sellisena kavatsetud polnud ja avaldada imestust tema teoste tehniliste menetluste üle. Põhimõtteliselt seisneb see igasuguste masside, peamiselt liimide ja mistratükkide kandmisest lõuendile, mis oma tehnoloogia tõttu sunnib kunstniku võrdlema käsitöölisega. Oma pintlikäsitlusega ei ole Rajangu kaugel laadameistrite saavutustest, ent sellele vaatamata pole ta rünnatav, sest ainult

narr unistaks mistratükile maalimisest. Rajangu tehnoloogiaga on põhimõtteliselt kõik korras, kuigi seda pole võimalik avada kunstivahenditest tuletatud definitsioonide abil. Rajangu on meile saabunud uue relativistliku ajastu koiduvalgus, meie esimesi absoluutselt tõupuhtaid postmoderniste, kelle väljakujunemisest võiks edaspidi tulla krestomaatiline kunstilegend. (Nagu meil kombeks on igat aastakümnet iseloomustada ühe ereda, kõikide meelest tüüpilisema näitega, mille valikus aegajalt korrekture tehakse).

1980. aastatel on varutud tõeline üllatus Rajangu harjumuspäratu biograafia näol. Eraldatus, millest kõneleb rabav

60. Raul Rajangu Helsinki Taidehallis. Aprill, 1989.



kunstnikuelulugu (provintslane, autodidakt, hauakaevaja), ei jäta palju ruumi avaramatele kultuurikontaktidele ja sunnib mõtlema provintslusele kultuuri-generaatorina.

Pole näiteks välistatud, et Rajangu kaudu teostab provintslik kultuurifenomen oma säravaimat kunstilendu, mida peaksime käsitlema ühe kultuurist väljatõugatud ala täiusliku kättemaksuna. Idee kättemaksust (messiase osas Rajangu) on saatuslikult kodeeritud keskuse ja kolka vahelise dualismi, millest me teame, et kumbki saab eksisteerida teise välistamise arvel. Meie keskustelu rahvusvahelise kunstiga on ainult veepealne osa toimivatest kunstimehhanismidest ning aeg on tulnud rääkima hakata alternatiivsetest jõududest.

Eesti provintsi kunstihoiakute kontsentraadiks võiks pidada Rajangu kuulsat kaaslinlast Paul Kondase naivismipürgimusi, mida toetab terve vägi vähemvõimekaid esindajaid teistest eesti väikelinnadest. Naivistide tegevuse huvitavaim osa on tõenäoliselt salavedruna nende tegevust suunav konfronteerumine, romantiline vastumeelsus ametlikult tunnustatud kunstipõhimõtete vastu. Naivistide ja primitivistide tegevuses on nähtud analoogi avangardi toimemehhanismidele: mõlemale on iseloomulik vaenulikkus ametlike kunstiasutuste vastu, ametliku kunstihariduse põlgus ja oma alternatiivvariandi pakkumine. See seisneb kunstimõiste sidumises rahvapärases, ühtsustunde väljendamisega paikkonnaga ja kustumatus minevikuihaluses, mis põhjustab lõputuid,

nostalgilisi visioone. Olevikku korvav minevik realiseerub piltpostkaardilikus unelmas, kitside lõputus reas, milles õigusega on nähtud igasuguse produktiivsema kunstidee surma.

Provintsi negatiivset tähendust eirates ei saa me kunagi jälile tema kummaliste kultuuriväljundite sünni põhjustele. Absoluutset õiglust näitab provintslusele lähenedes üles T. S. Eliot. Andes väärilise hinnangu provintsi tugevale kultuurimälule ja ajalootunde säilimisele, mis on peaaegu ainukeseks teadaolevaks sillaks arhetüüpsesse, eelajaloolisesse, apokalüptilisse, ei saa ta jätta märkimata tähelepanekuid provintsi patoloogiatest: „Ruumilises mõttes tähistab provints isolatsiooni, kultuurilises mõttes usutunnistuse kitsust, kiivakiskuvaid väärtusi, ühede väärtuste välistamist ja teistega liialdamist, mis ei tulene geograafilise silmapiiri kitsusest, vaid mingi piiratud ala standardite ülekandmisest kõigile inimkogemuste aladele“.

Pole sugugi raske endale ette kujutada Rajangu arengukäiku provintsi patoloogiatelt postmodernismi suunas. Tema käsitluslaad on rikas provintsi kunsti sisepeegeldustest, ent ta ei ammu ainult provintslusega, ja see on märk tema võimekusest kunstnikuna. Püüavamaalijatega võrreldes on Rajangu individuaalsus polariseerunud, ta lisab väikelinna kunstisuhetele sosinaid ja karjeid moodsast kunstist, loovutamata sealjuures midagi oma väikelinlaste algupärast. Tajume seda nii väärtuslikku vastuolulisust ärritava ambivalent-

susena Rajangu stiiliekstsessides ja võime leida nende avastamisest naudingut.

Parima seletuse Rajangu fenomenile leiame postmodernistlikust lentsõnast, kahe eraldiseisva süsteemi vahele ootamatult tekkinud kommunikatsioonikanalist kui algupärase kunstidee ainsast usaldusväärsest sünnitajast. Sel võrdlusel on liigagi nähtavad ühendusniidid sürrealistliku ideega vihmavarju ja õmblusmasina ootamatust kohtumisest, mis ei jäta mingeid kahtlusi kommunikatsioonikanalis pulseeriva idee olemusest. Rajangu on meile hinnaline oma algupärase käsitlusega pildivabadusest. Ta sõandas rajada oma kultuurse ego infantiilsusele ajal, mil modernism vajas naiivsuse sissetungi. „Näärikuusk ja õmblusmasin“ kuulutas 1984. aasta noortenautilusel intellektuaalse kunstniku monopoliseerimise lõppu, millest teised tema eakaaslased vaid ebakindlalt märku suutsid anda.

Rajangu esimesed tööd olid omal kombel täiuslikud: sealt võis leida püüavamaalijate avastusrõõme, kuigi kohe algusest registreeris tema kunst ka võimalusi salvestada oma nägemusjadasid grotesksete mälu-piltide rekonstrueerimise abil. Tema suhe väljendusvahenditesse on lapselik ja produktiivne ning seda ei pärssi mure vormiprobleemide pärast. Pole võimatu, et oma hinnalise tehnoloogia leiutamise võlgneb Rajangu vaistlikule sammule, mis astuti loomupärasema teostusviisi nimel, autodidakti otsusele ületada hoobilt enda ja kunsti vahelt takistused.

Küsimus Rajangu stilistilistest karakter-

61. Raul Rajangu. Tüdrukud võtavad suhu Mõisaküla lähistel. Segatehn. 1989.



ristikatest on puhas nonsens. Ta on kõige puhtatõulisem eklektik, kelle loomemeetod on kvalifitseeritav konstrueerimisena, kujundite pikaldase valmimisega, mida ümbritseb eriline vaimusfäär. Kunst, mis sealt tekib, tahab fikseerida ja kinnistada, muuta olemasolev liikumatuks ja staatiliseks, selle selgitamiseks tuleb appi võtta kõikehõlmav spekulatsioon metafüüsikast. Rajangu pildid on tihketest materjalidest rasked, õhuta ruumid, kuhu aastatega järjest enam lisandub ajaloolist aines-tikku ja kultuuriloolist materjali.

See on tema viis vastata pildiliku esitusviisi mütologiseerumisele enda ümber, ning Rajangu seisund provintslasena annab talle märkimisväärseid eeliseid ükskõik millise eesti kunstniku ees. Tegelikult on kõik vägagi loomulik — Rajangu liigub oma hilisemates suurteostes ajas tahapoole traditsioonilist autobiograafilist teed mööda, muidugi ei pääse ta sealjuures mööda oma tunde-eluga seotud ahistustest ja neuroosi-

dest, mille olemasolu aimame raskes, surmaga piirneva sümboolika ilmumises ja jõudmises punkti, kus paratamatult peab toimuma kohtumine meie kultuuri enimvalvatud ja peidetud tsoonidega 1950. aastatest. Idee demonstreerida oma modernse kunstniku positsioone stalinliku aja kultuurifoone abiga on kindlasti vägitükk, ent sealjuures äärmiselt seaduspärane. Stalinism on meie lähiajaloo massiivseim idee ning ainult tema mängutõmbamises võiks kõne alla tulla eesti kunstisoonide deprovintsialiseerimine laia maailma silmis.

Märke teadmisest sellise tee võimaluste kohta on olnud viimastel aastatel palju, kuid enamikku võiksime pidada ebaõnnestunuks liigse intellektuaalse distantseerituse tõttu. Väikelinnas tundub endastmõistetavana varjatud nostalgia säilimine stalinliku „suure stiili“ järele, mida saab õigustada meie inimese kustumatu aukartusega akadeemilise stiili vastu, millest tal on

kõige kummalisemad mälestused. Tee infantiilsematest kunstitõdedest kin-nihoidvate massideni pole väikelinnas kindlasti pikk ja selle läbimine mingi kangelastegu, kuid tuleb osata vabastada niisugune materjal mõistuse kontrolli surve alt. Rajangu ja tema abiliste saabumine Viljandisse võlgneb oma kõva sürrealistliku aluspõhja sellele oskusele, kusjuures on ilmsed selle teose sidemed alateadvusega.

Stalinistlikult kultuurikitšilt viib tee orgaaniliselt surmateemadeni, mida kohtame kui teatud vaheastet mitmes Rajangu ajaloomäluga seonduvas teoses, mis finaalsiks arenevad totaalse absurdini. Sel teel on Rajangu oma minevikuihalustega orienteeritud jõuliselt tänapäeva maailmale, tähistamaks oma stiiliga ülestunnistust elu vastuolulisusest. Ainult absurdi kaudu oskab Rajangu lepitada vastuolusid oma stiilis ja teemades, mis on kahtlemata kummalisem saatus, mis võis osaks saada ühele mehele Viljandist.

62. Raul Rajangu. Arteki päevad. Segatehn. 1989.



# DALI-ÕHTU

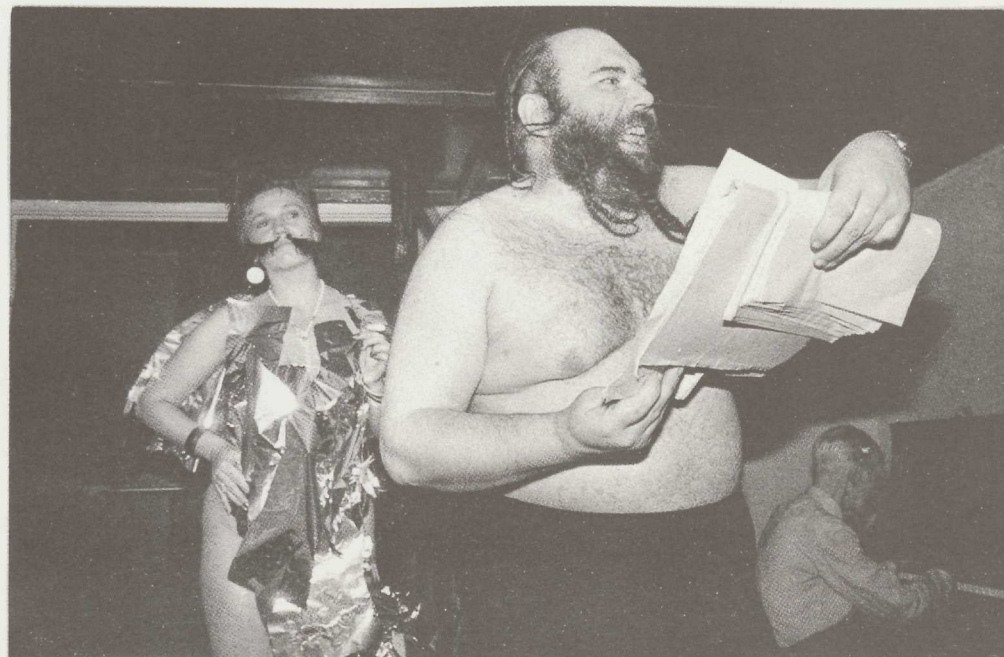
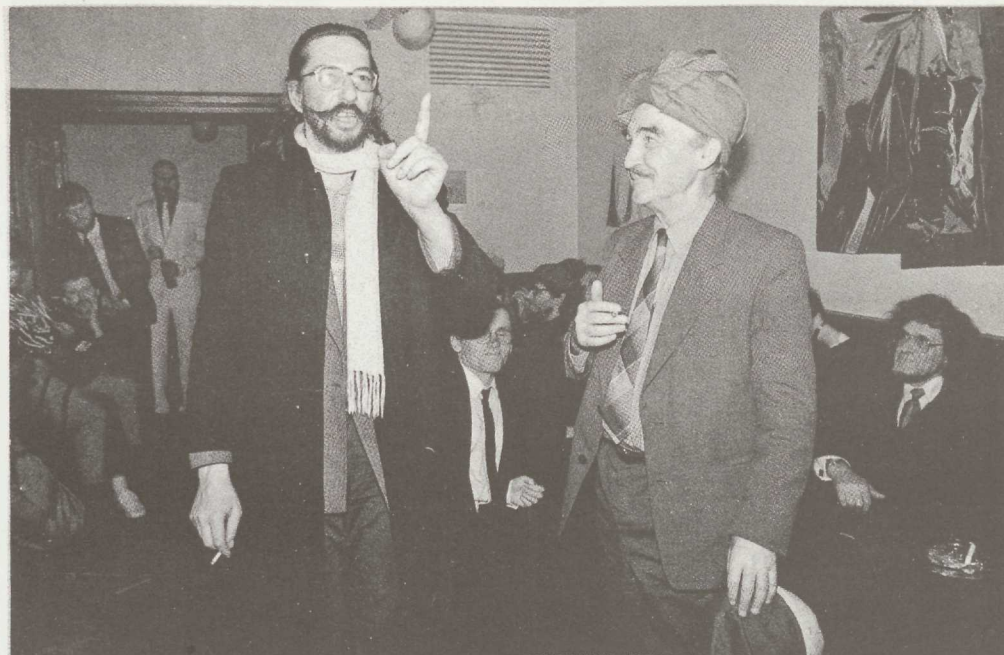
Õöl vastu 10. veebruari 1989 kogunes Kunstiklubisse suur seltskond kunstiinimesi, kes ühel või teisel moel tundsid endas hingesugulust meie sajandi ühe võimsama loomemeeetodiga, mille G. Apollinaire kunagi ristis sürrealismiks. See kunstivool on olnud üks avatumaid süsteeme, kuna ta ei olegi rangelt võttes vool ega stiil, vaid pigem, nagu seda mõistis A. Breton, hoiak või seadumus meid ümbritseva reaalse suhtes. Seepärast polegi mõtet vaielda, kes meist on kõige õigem sürrealist, samuti nagu pole tähtsust, miks Ülemaailmne Sürrealistide Selts asutati just siin, Tallinnas. Ometi tundub ajal, mil selts loodi, olevat tähenduslikkus. Sürrealism kui maailmavaade aktualiseerub tavaliselt siis, kui loogika ja ratio kipuvad laiotama, kui ühiskonda valdab tumemeelne tõsidus. Eks ta meil viimased aastad ongi nii läinud. Samas sisaldavad praegused reaalseid üpris absurdseid, kafkalikke olukordi. See olekski seletus, miks sürrealism on taas päevakorral.

10. veebruari õöl oli Selts selles mõttes pluralistlik, et esindatud oli meie sürrealismiliikumise lai spekter — sõna sai Kunstimuuseumi tugirühm, Abi-Türissaare Dalinistlik Kõõl, „Tallinnfilm“ sürrealistid, lisaks organiseerumata sürrealistid — Ilmar Malin, Ain Kaalep, Peeter Volkonski, Leonhard Lapin, luulet lugesid Ott Arder, Matti Miilius ja Merca Jääger. Kandvaks teljeks kujunesid performance'id. Õhtu algaski Ando Keskküla lavastatud vastlahkunud sürrealismi klassiku Salvador Dali vaimu äratamisega. „Vaim“ õnnestuski äratada, ta tõusis kirstust üles ja lausus kuulsas hispaanlase sõnad: „Kui inimesed jätkavad suremist, siis on see Jules Verne'i süü — ta oli loogiline.“ Mitte vähem kunstiline polnud ka Raoul Kurvitsa living-show' stiilis etteaste. Rämendamata suunda pakkusid „Tallinnfilm“ sürrealistid — ereksioon igal juhul õnnestus.

Seltsi asutamisest teatas südaööl ka „Vikerraadio“, kus öeldi telefoninumber, kuhu teatada „alateadvuse avaldumisest argielus“. Olgu öeldud, et esimene kõne tuli Olev Subbilt. Öösel kella kahe paiku võeti kõne ka Stockholmi, et tervitada eesti suurimat sürrealistlikku luuletajat Ilmar Laabanit.

On küsitud, kuidas saab kontakti Ülemaailmse Sürrealistide Seltsiga. Võiks vastata, et sürrealist leiab sürrealisti ka ilma liikmepiletita.

Ants Juske





# SEE MAAGILINE ILU

VESTLUS  
REIN METSAGA

Rein Metsa ehted on kaunis ja fantastiline seiklus tähendusi täis ruumis. Need ehted on kogu elamise süsteem ümberringi — erinevatel kogemuse ja tunnetuse tasanditel. Esteetiline tähendus ja maagiline sõnum põimuvad halastamatult teineteisega, sümbolid ja allegoorilised kujundid loovad ümber ehte tugeva välja. Kas juhib seda suurejoonelist protsessi alateadvus või päevane eruditsioon, analüüs või kogemus? Kuidas käitub ehtesse kodeeritud informatsiooni selle kandja või vaataja? Kas ühel hetkel ei muutu ehte maagia selle kandjale käsuks, salasõnaks? Oled Sa maag, kunstnik?

Rein Mets arvab sellest ühel kummalisel vaikselt sügispäeval nii: Tõsi on, et kindel jutustus on kõigil neil ehtedel sees. Ma usun ehte maagilisse mõjusse, tõelisel ehtel see peabki olema. Tean seda algusest peale. Teen seda, mis mul endal hinges on. Paljud sümbolid jooksevad läbi kogu mu loomingu. Vist on see kannatuse teema, mis kogu aeg on olnud. See teema oli kunagi naeltes, ja selle tähtsuses, kust koha pealt asi on terve ja kust see laguneb. Ja praegu silmades, nokkades ja küüntes — kõik nad kraabivad omamoodi meie hinge. Kannatus ja vägivald, kõik, mis siin linnas sündinud on ja mis üldse ehtesse ei puutugi. Et enda hingel kergem oleks. Kõik on olnud tagamõttega — nukkudega asjad, iga kruvi ja iga polt ja iga viisnurk, mis on alati täpsesse kohta riputatud... Arvasin, et enda hingel hakkab sellest kergem, aga paine on ometi jäänud, ohutunne ja teadmine, et ajad võivad alati olla paremad või halvemad. Eks elu ise ole selle kannatuse teema peale surunud, ühes karbis oleme me ju kõik. Ja kui vaataja ka kõiki ehteid täpselt lahti ei loe, ehk aimab siiski. *Kas on tähendust, millisest materjalist ehe on? Kas on igal metallil ja kivil oma energia ja kuidas on neid võimalik omavahel kokku panna?*

Ma armastan puhtaid materjale — puhast rauda, vaske, kulda, hõbedat. Olen päris kindel, et ei hakka kunagi ehet tegema uushõbedast või kunstmaterjalidest, ma hindan materjalil seda kõige ehtsamat ehtsust. Sest igal materjalil on tõepoolest oma tähendus, oma energia. Mulle meeldib kõige rohkem puhas raud ürgse maise mehise materjalina. Ma tahan teha nii, et kui ise ei pea vastu, siis ehted peavad vastu. Ka vääriskivid meeldivad mulle rohkem kui email; email on mulle lihtsalt värv. Ma lihvin oma kivid ise, sest mulle vajalikud kujundid on nii ebastandardised — küüned, putukad, naised... Ma ei armasta uhkeid sädelevaid kalliskive, pigem sulatan ära pudelikillu ja vormin ta selliseks nagu ise tahan. Briljanti ei saa ma kunagi selliseks nagu tahan, see kallis kivi elab oma elu. Ma teen oma ehte peas enne valmis, mul on selle ehte jaoks kindel eesmärk ja mõte ja siis ma usun, et kõik see kokku — mõte ja materjali ehedus ja kivi energia loovad talismani, mis soojendab hinge ja kätt. Sest ehet peab saama käes hoida, mitte ainult kaela riputada, et oleks vaid ilus ja kaunis. Ehtel peab olema selline hingerikastav raskus sees, et seda ei võta miski ära.

*Sümbolite keelt on kasutanud läbi aegade kõik kultuurid. Oled Sa püüdnud süveneda neisse kaugetesse sõnumitesse ja hiljem seda teadmist oma loominguks kasutada?*

Ma ei ole kunagi jumaldanud võõraid kultuure, maiasid, atsteeke, nagu vahel on räägitud. Selline sarnane sümbolika on lihtsalt paljudes inimestes sees. Ühel hetkel hakkab kõik sarnanema. Oma sümbolikat olen kasvatanud iseenda kogemustest. Selles ma siis sobran ja vaatan, millised mõtted ajale vastu on pannud.

*Kas usud, et ehe paneb vastu aastatele, hoolimata uutest moodidest?*

Ma usun oma sisetunnet ja püüan

seda usku säilitada. Nii ei sõltu minu usk ei riigikorrast ega asukohast, vaid ainult iseenda tugevusest. See ei tähenda, et ma ei kõhkleks ja ei kahtleks. Vahel on hirm, et pikk elu on veel ees, kas mul üldse jätkub ideid? Ega inspiratsioon ei tule kergelt, ma kogun ja korraldan üht mõtet tükk aega. Mind ei ole mood kunagi huvitanud, olen usaldanud oma siseusku rohkem. Ja ma ei ole ühtegi oma vana asja kahetsenud, ei torsot kätega ega raudnaelu läbi pea, ega kõiksugu kette, sest mängureeglid on ikkagi samad, ainult vahendid on muutunud.

*Kas Sinu jäikus aja suhtes kehtib ka ruumi, mõtlen, konkreetse ruumi kohta? Kas paik, kus Sa töötad, mõjutab Sind?*

Mulle on erakordselt tähtis ruum, kus ma töötan. See peab olema minuga kokku kasvanud ja sisse töötatud paik, kus igal asjal on oma koht, millel on oma vaikus ja oma energia. Ma ei saa mujal töötada, sest ma ei tea ette, kui palju võtab mul aega, et võõras kohas jääda iseendaks. Poolteist kuud Ungaris seales hea tehnoloogiaga baasis tööd teha oli mitte rõõm, vaid raskus. Tahtsin koju, et saaks lihtsalt tööd teha. Mulle ei olegi vaja erimoodsat tehnoloogiat või hiigelinfot, ma arvan, et aitab iseendast — õieti pole nagunii millegi muu peale loota. Ja aega on vaja. Aega, et mõelda ja aega, et teoks teha. Nii kaua aega mõelda, et pärast ei kahetseks ühtegi detaili, ühtegi liigutust. Praegu kiirustatakse liiga palju, tehakse oma tööst äri. Ei maksa rutata nii väga selle mahamüümisega, enne ida, nüüd lääne poole. See, mis Eestist läinud on, on kaduma läinud asi. Ma olen võtnud endale pisut aega, ja Jumal tänatud, et mul see töö on. Sest senises ühiskonnas ei olnud eluga nagunii midagi muud peale hakata.

1989. a. oktoobrikuu vestluse üles kirjutanud **Sirje Helme**.



66. Rein Mets. Pross. Kuld, hõbe, maakivi. 1988.

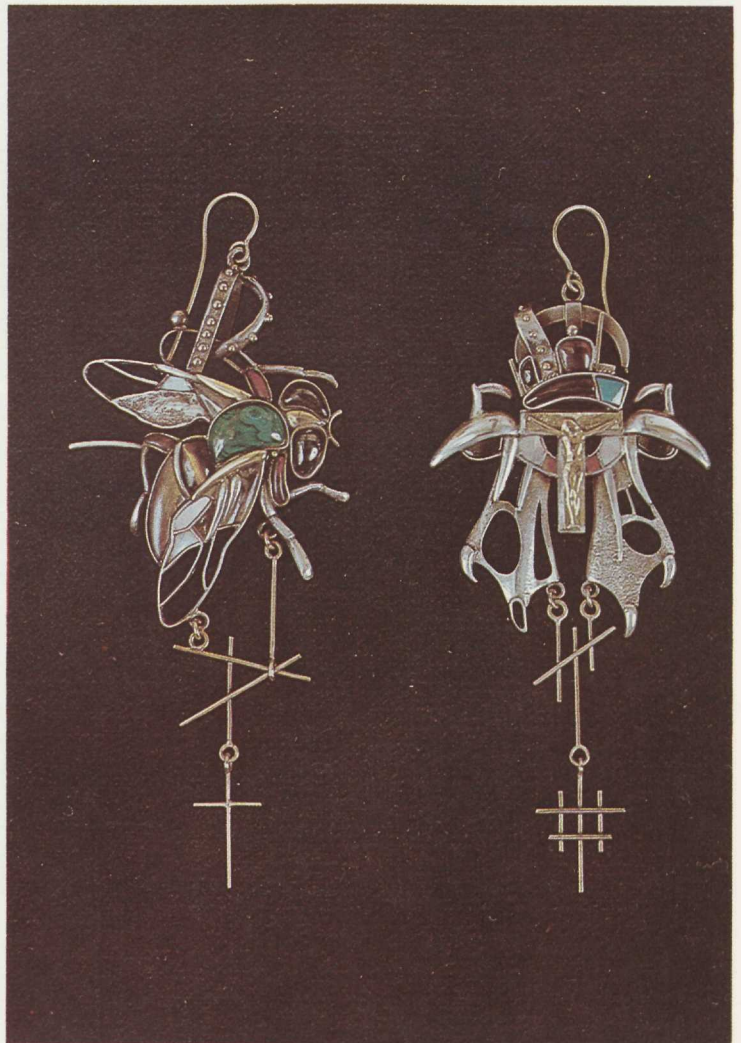


67. Rein Mets. Pross. Kuld, hõbe, vääriskivid. 1989. KF.

70. Rein Mets. Kaelaehe ja kõrvarõngad „Mererand“. Kuld, hõbe, maakivi. 1988. RKM.



71. Rein Mets. Kõrvarõngad. Kuld, hõbe, vääriskivi. 1989.



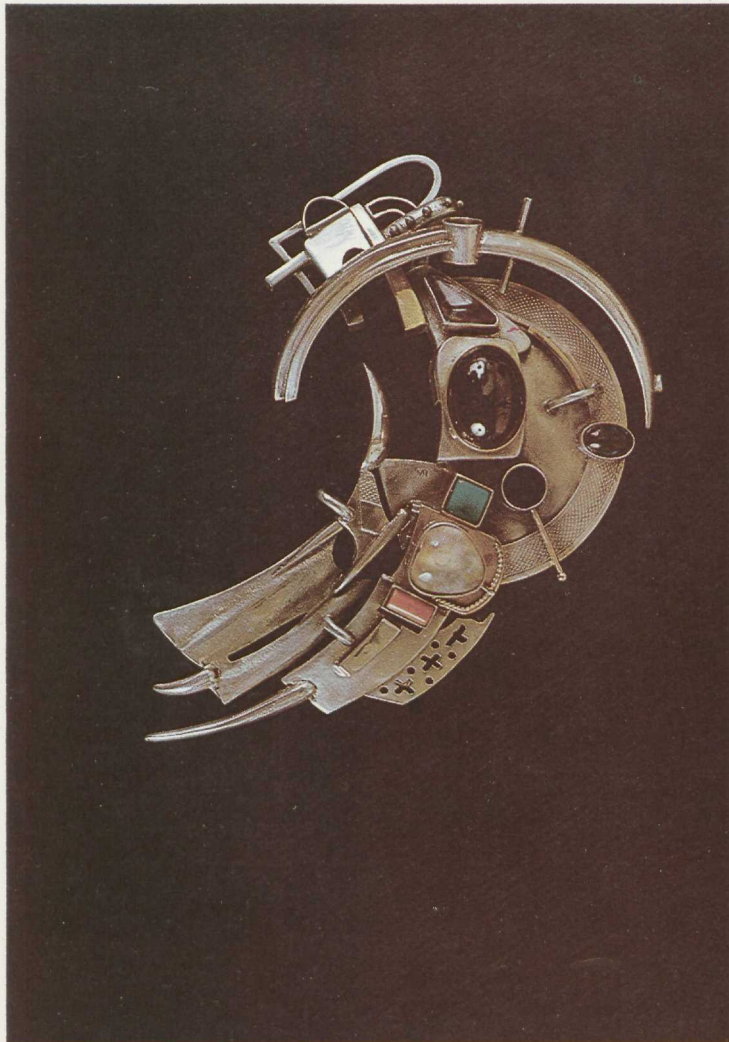


68. Rein Mets. Kuld, hõbe, klaassilm. 1989.

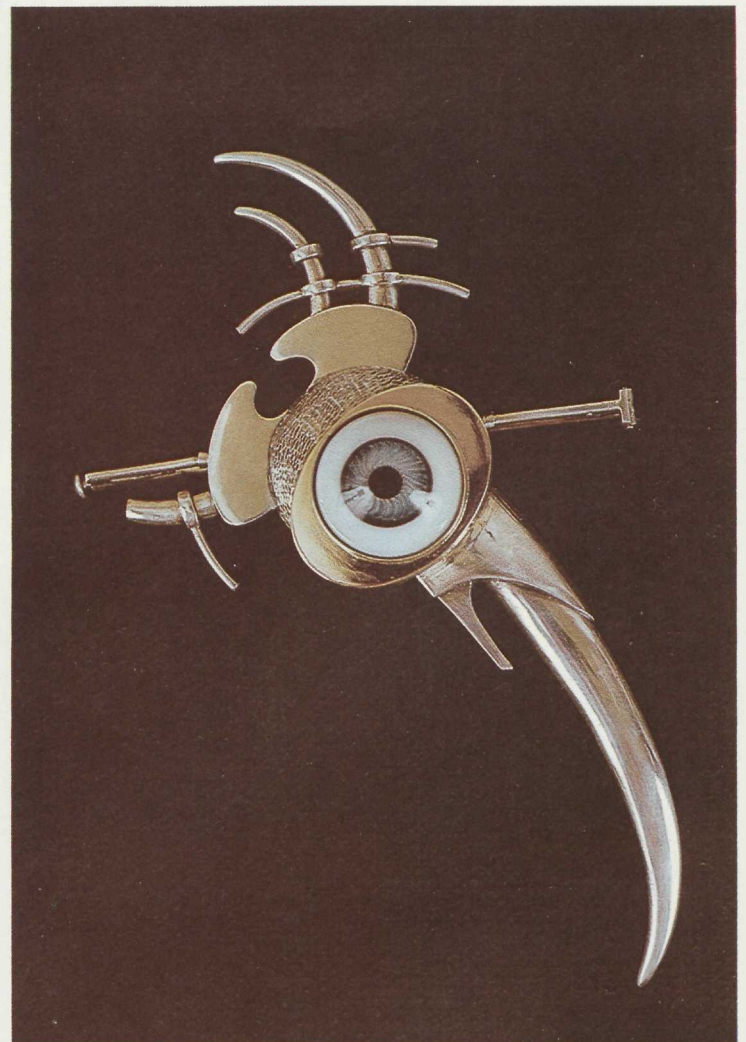


69. Rein Mets. Pross. Kuld, hõbe, vääriskivid. 1987.

72. Rein Mets. Pross. „Vana lagunenud kroon“. Kuld, hõbe, vääriskivid. 1989. RKM.



73. Rein Mets. Pross. Kuld, hõbe, klaassilm. 1989. RKM.



# ILMAR MALIN

## KUI LÄIGE LÕHNAB MINOORIS...

Enamikku kunstiinimesi on ikka lummanud mitmesugused müstilisele või „sealpoolsele“ viitavad sõnad nagu metafüüsiline, paranoia, sürr, skiso ja muud taolised irreaalsusele või anormsele osutavad olemisviisid. Need on nagu kunstinähtuste sügavuse mõõteviidad. Tõepoolest, iga taideteos on midagi muud kui loodusest antu või tarbekasutuseks tehtu. Teatavast piirist alates ei oska ükski kunstnik seletada või põhjendada, kuidas ja miks ta just sellise või teise lahenduseni jõudis. Kui püüakski seletada, siis enamasti mõtleme selle välja valmisteh-

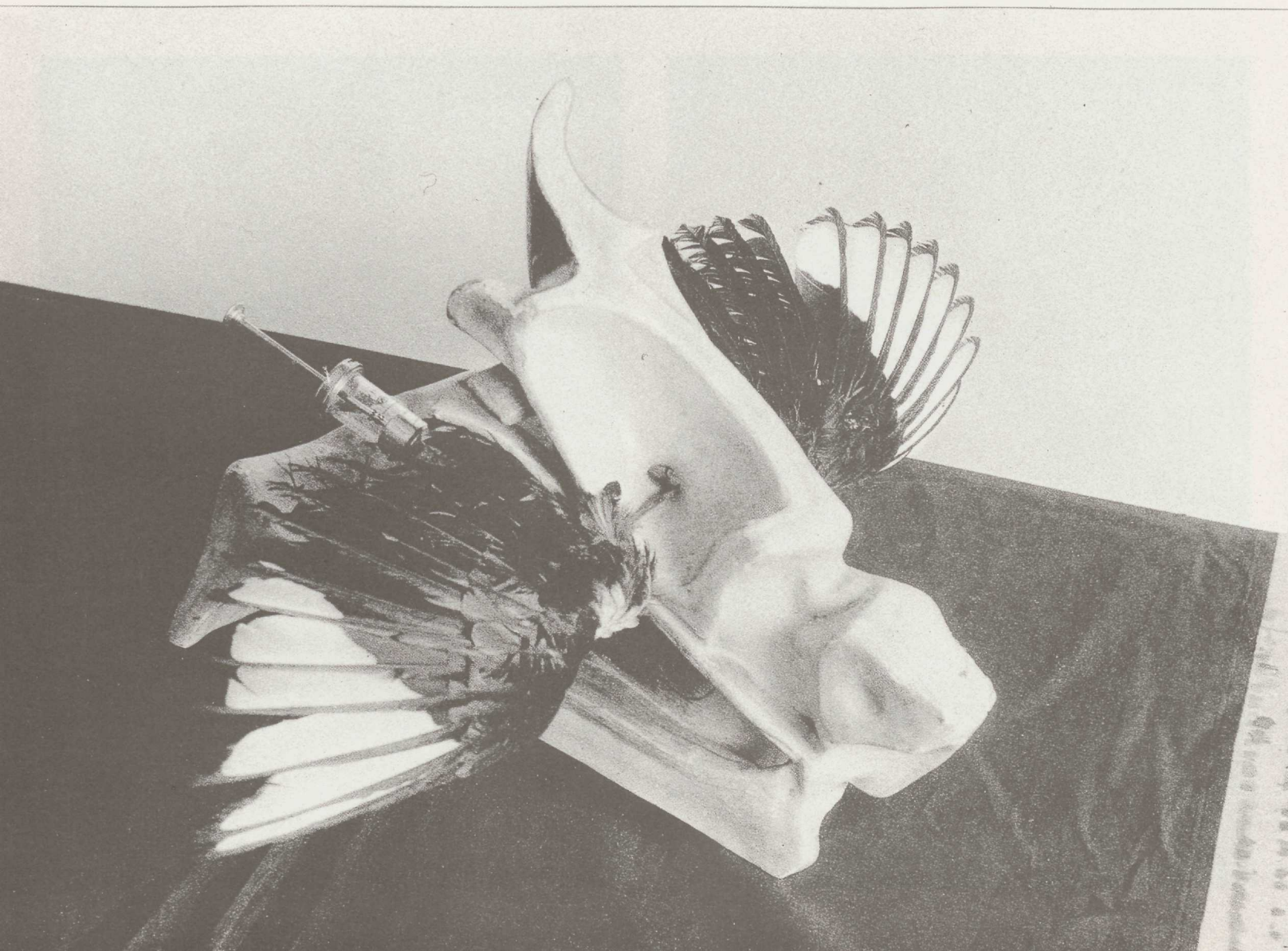
tut ise uudistades. Pisut teisiti võinuks tehtu igal juhul olla tuhandes variandis. Eelräägitu kehtib aga esmajoones kunstniku oma käega valmistatu kohta. Juba olemasolevaist esemeist, valmismaterjalidest või looduslikest reaalidest kokkupandud moodustised, mida nimetame installatsioonideks, assamblaažideks, leidobjektideks või redimeidideks sünnivad teisiti kui pildid või skulptuurid, sest manipuleeritakse kas olmest või mujalt pärit asjadega vaimus, mille sõnastas Duchamp juba 1917. a., kui ta oli esitanud New Yorgis sürrealistide näitusele

oma „Fontääni“, milleks oli püstikeeratud pissuaaripott ja mille ta kolleegid välja žüreeisid, kuna „resultaat polnud autori oma kätetöö“. Sellest konfliktist tulenev grupist lahkulöömismanifestis defineeris Duchamp oma „Fontääni“ olemuse: „Iga banaalne ese saab kunstiteoseks, kui kunstnik annab sellele uue poeetilise tähenduse.“ Klassikaks saanud „Fontääni“ originaalsus, idee lihtsus ja vaimukus on ületamatud.

Sama printsiipi püüdsin rakendada täpselt 70 aastat hiljem Tallinna Kunstihoone näitusel „Ese kujutavas kunstis“ esmakordselt meie kunstiperifeerias. Võtsin aluseks füüsika ajaloost pärineva elektrihoõrumismasina. Sellele uue poeetilise tähenduse andmine kujunes mänguliseks kui miski varem, nimeks sai „elekt-rifitseeritud Eros“. Siin seonduis minu lemmikmaterjalid senisest terviklikumas olekus. Need on klaas ja metall, mille vastandlikud iseloomud äratavad hirmuseguse naudingutunde. Klaasketas, kolm helesinist püstjat klaassammast (freudismi sümboolika kohaselt viide mehe genitaalidele), süstla nõela surutus mu-laažse inimsilma põhja, poleeritud puit ja linnutiivad.

74. Ilmar Malin. Väsinud Eros. 1987.

75. Ilmar Malin. Assamblaaž V. 1988.

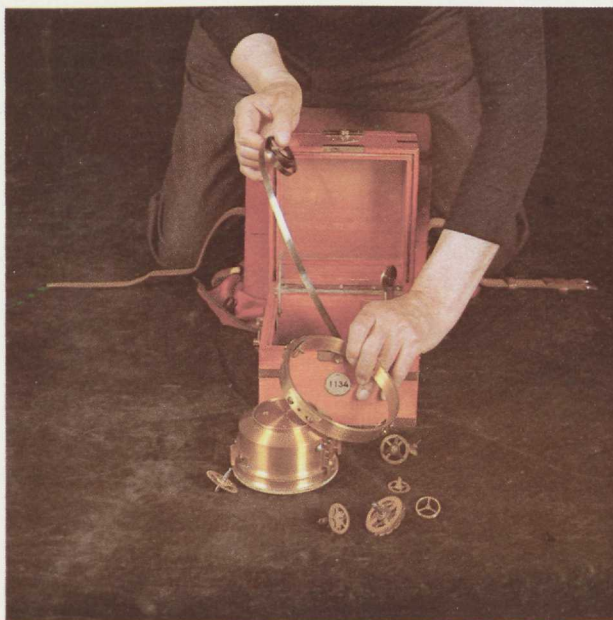
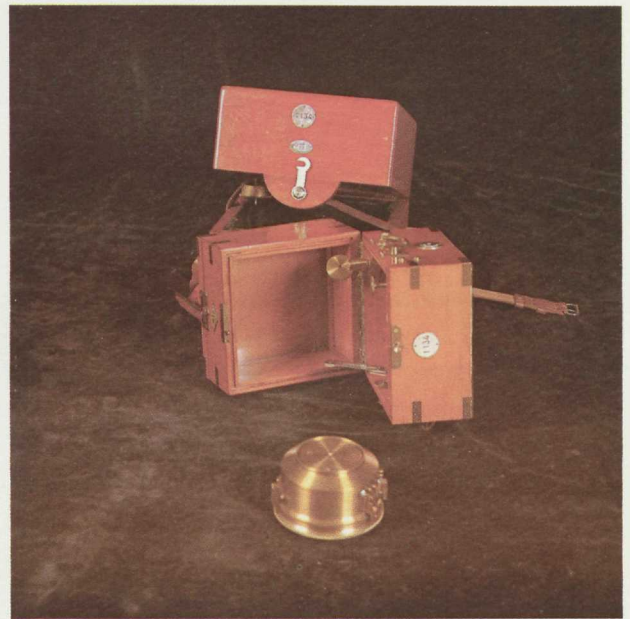


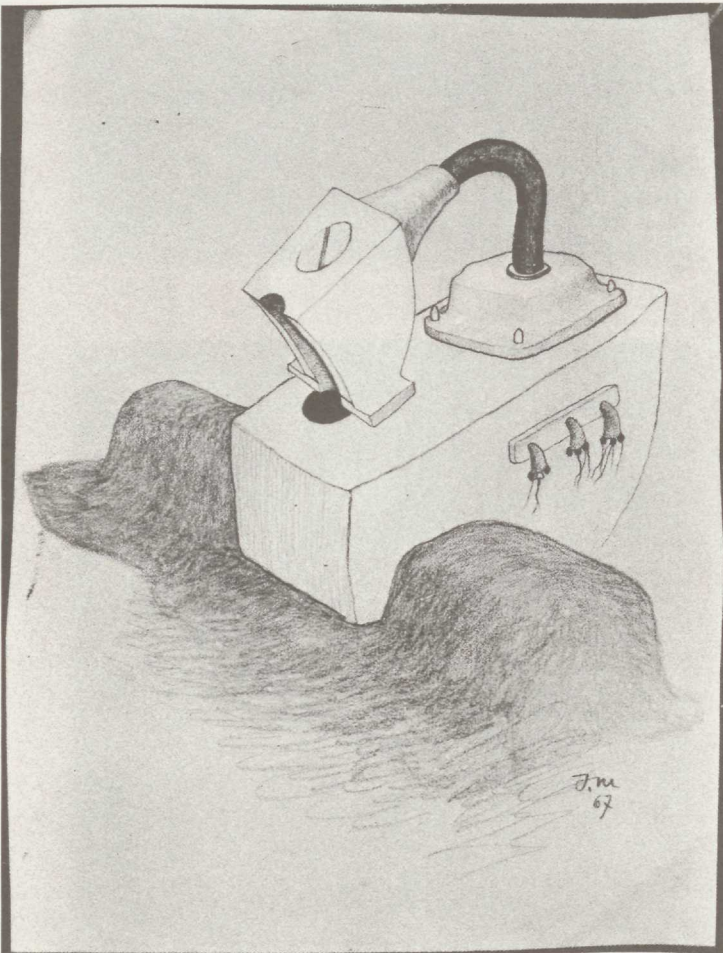
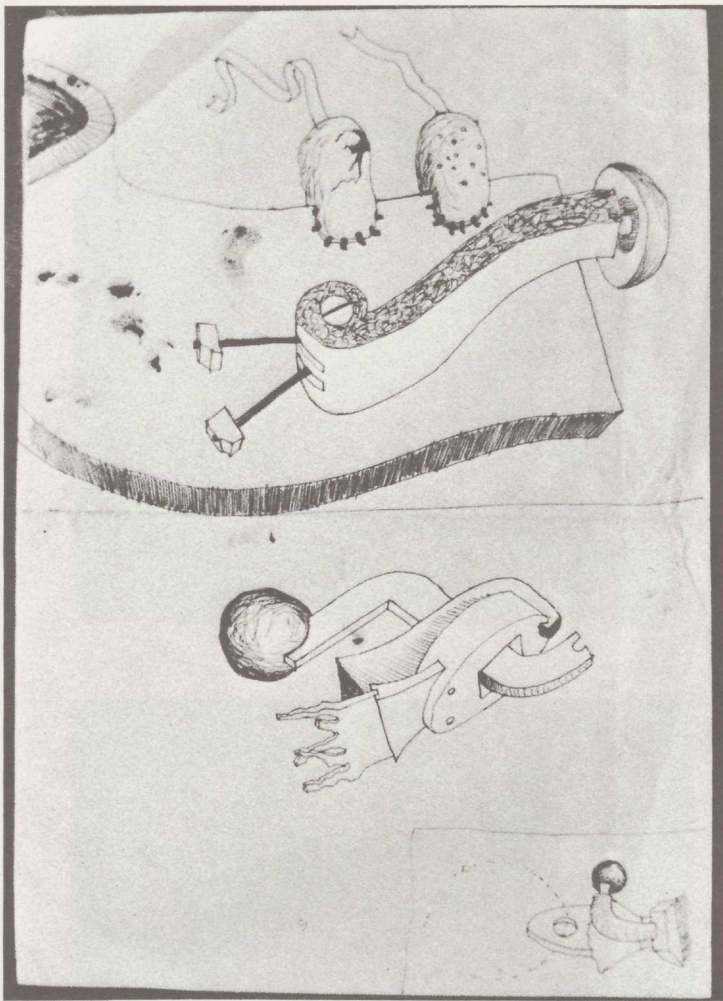




76.—87. Ilmar Malin. Assamblaaz „Ava aeg”. 1988.







88. Ilmar Malin. Asjad. Pliiats. 1965.  
 89. Ilmar Malin. Agregaat nr. 13. Pliiats. 1967.  
 90. Ilmar Malin. Agregaat nr. 57. Pliiats. 1969.  
 91. Ilmar Malin. Aurumasin. 1987.

Kaadervärgile sobinuks anda ka nimetus „Elekterstimuleeritud Eros“, ironiana inimese püüdlusest pikendada kunstlikult oma eluvõimet südamestimulaatori abil, miks mitte ka muude elundite võimet. See nimetus olnuks aga liigne asja „äraseletamine“.

Erose tahtis ära osta Matti Milius. Kuna elektrihoõrumasina pidin tagastama TÜ ajaloo muuseumile, siis sai M. M. vaid järelejäänud detailidest koostatud uue variandi, elektrilise hoõrumiseefektita seadeldise, nimeks „Väsinud Eros“.

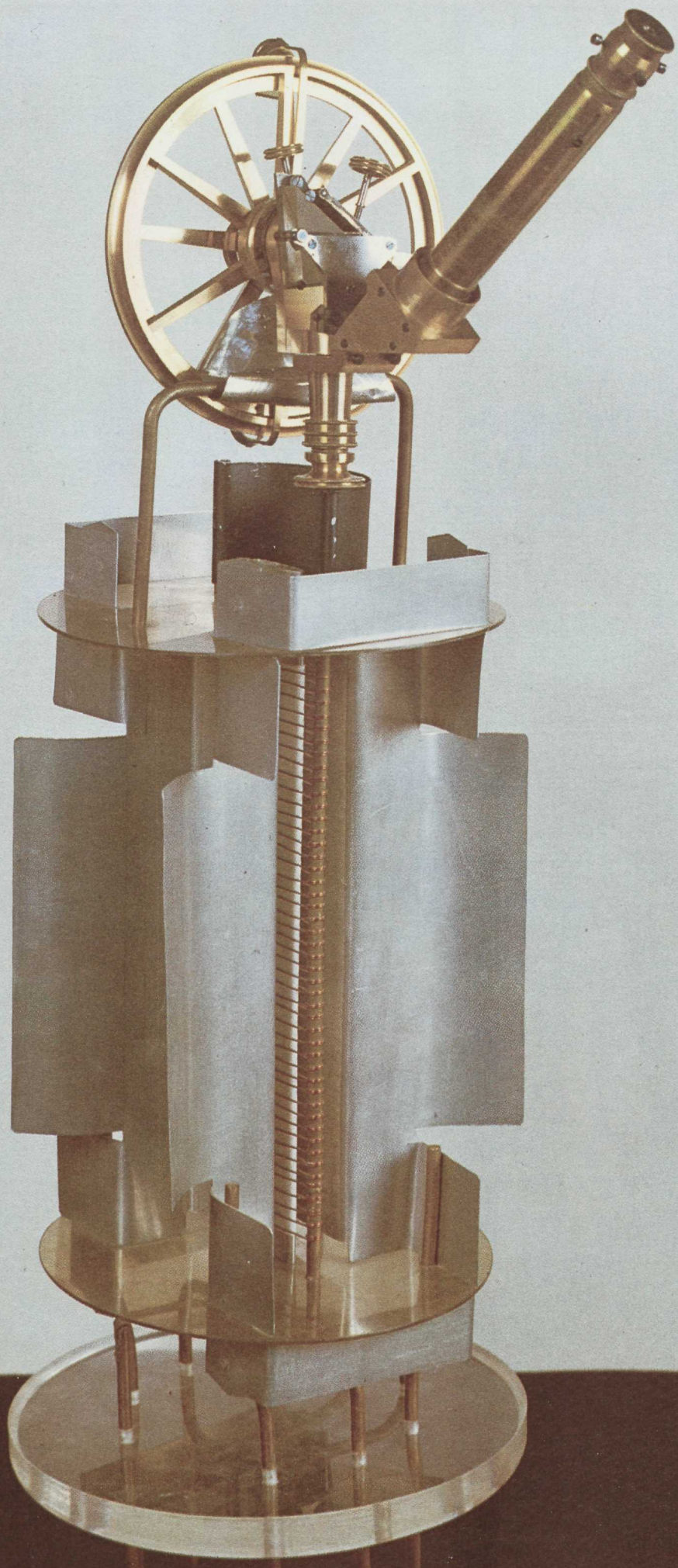
Assamblaazide tegemisel töötavad minul peale nägemise ka teised meeled, eriti kompamis- ja haistmismeel. Esemetega kontakti saamiseks pean neid silitama-muljuma-maitsma. Puu, metalli, inimese keha, liiva kareduse, karvade või mis tahes erineva materjali tajumine on täielik üksnes kõikide meelte kompleksel aistimisvõimel.

„Ava aeg“ juures olid loomulikult olulised soojad, küpsed ja teravad värvid — sametist rüü avamine, lakitud kast oma naturaalses soojuses nagu cuticula, mille sees tiksuh metallist külm süda.

Sedalaadi kunstis on loometöö kõikehaarav. Kui Oscar Wilde kunagi väitis, et „Elu imiteerib palju enam kunsti kui kunst imiteerib elu“, siis minul sellise töötamise ajal elu ja kunst samastuvad. Selles seoses erinevad need tööd klassikalisest sürrealismist, kuigi lähe pärineb sealt.







92. Ilmar Malin. Assamblaaz III. 1988.

# NÕUKOGUDE MAJA AFÄÄR

MART KALM

Tallinna südalinn on arhitektuurilt äärmiselt kentsakas. Tundub, et sageli on peetud suurejoonelisi plaane, kuid ellu viia neist suudetud vaid tühine osa. Eriti utoopilisi ehitusmõtteid mõlgutati Stalini ajal, mil tõsiselt nähti vaeva Viru väljakust linna peaväljaku kavandamisega. Tollaste plaanide kulminatsiooniks kujunes 1954 valminud Nõukogude Maja projekt, mille ümber hargnes avalik diskussioon. Nõukogude Maja afäär, nagu seda tagant järele on paslik nimetada, annab ilmeka sündmusena võimaluse heita pilk tollasele arhitektuurisituatsioonile, veidi lahti harutada arhitektide käitumisviise tollastes tingimustes ja mõista stalinliku kultuuripoliitika toimimismehhanisme Eestis. Alljärgnevas on lisaks tollasele perioodikale ja arhiiviallikele kasutatud suulisi andmeid, mälestusi sündmustes vahetult osalenud arhitektidelt (P. Härmsen, M. Port, O. Keppe, N. Kusmin, V. Pormeister, L. Volkov jt.).

Sajandi algusest kuni eesti aja lõpuni kavatseti praeguse Viru väljaku kohale ehitada uus raekoda oma väljakuga. Täitevkomitee jäi ka esimestesse sõjajärgsetesse kavadesse, kuid unustati varsti. Keskväljaku, mis peagi hakkas kandma Stalini nime, planeeringu koostasid O. Keppe ja V. Meigas ning see lülitus ka esimesse sõjajärgsesse generaalsoonidele. Nende kava järgi kujunes väljak kolmest küljest hoonestatud ja vanalinna poole avatud, seega taskukujuliseks platsiks. Pingsalt otsiti kohta ja lahendust keskselle Võidumonumendile, mida algul kavandati Vabaduse väljakule, kuid juba 1947. a. toimus esimene võistlus Viru väljaku lääneküljele Mere pst. teljel. 1952.—53. a. järgnes teine võistlus, mis oma 131 üle Nõukogude Liidu saabunud hullunult suurejoonelise konkurssitööga kujunes stalinistliku gigantomania apogeeks monumentaalkunsti vallas Eestimaal. Ministriumide hoone (transformeerus edaspidi Nõukogude Majaks) üleliiduline konkurss 1947. a. andis esikoha N. Kusminile. Tollases situatsioonis, kus ehitada suurt midagi ei suudetud, arhitektid aga projektisid väsimatult, valmis veel arvukalt väljaku variante, millel peatuda ei jõua.

1954. a. algul valmis Leningradist Eestisse asunud ja juhtivad kohad (ERKI kateedrijuhataja, „Estonprojekti“ peakonsultant arhitektuuri küsimustes, ekspert Arhitektuurivalitsuse Ekspertiisi Büros, Vabariikliku Arhitektuuri Nõukogu alaline liige) saanud arh. O. Ljalini suurejooneline Nõukogude Maja projekt. Kaas-

autor, tema idee teostaja oli noor arh. P. Härmsen, kes esimesed stalinlikud tuleristsed oli saanud juba H. Armani käe all Pärnu keskuse kavandamisel. O. Ljalini projektil asetseb kuut ministeeriumi sisaldav Nõukogude Maja väljaku idaküljel praeguse Teenindusmaja ees. Hoone koosneb sümmeetrilisest väljakule suunatud põhikorpusest ja selle kõrval lõdvalt seotuna Narva mnt. ääres 15-korruselisest, ligi 100 m kõrgusest tornist. Seitsmekorruline põhikorpus asub pretensioonikalt ligi kolmemeetrilisel punasest graniidist stülobaadil. Renesanslikult kõrget teemantloikes kvaadritega esimest korrust liigendavad etteastuvad pjedestaalid, millelt sirguvad viie korruse kõrgused kogu hoonet ümbritsevad pilastrid. Neid oli ette nähtud saja ringis. Kergevõitu talastikule järgneb atikana kujundatud seitsmes korrus, kus teravkaarsed aknad pidid tagama seose Tallinna keskaegse arhitektuuriga. Fassaad mõeldi katta dolomiidiga.

Detailselt väljatöötatud Nõukogude Maja projektülesanne esitati Arhitektuuri Nõukogule läbivaatamiseks 30. märtsil 1954.<sup>1</sup> Nagu tagantjärele osatati, püüdnud projekti läbi suruda Arhitektuuri Valitsuse juhataja H. Arman ja Arhitektide Liidu esimees ning Tallinna paararhitekt O. Keppe. Viimane oli suhteliselt tagasihoidlik arhitekt, Arhitektide Liitu juhtima pandi ta siis, kui A. Kotli kodnatsluse kampanias maha võeti ja Venemaa-eestlast asemele oli vaja, kuid õige pea vahetas noor osavalt võimukas ja märksa andekam M. Port ta sellel ametikohal välja. Esimesed 20 sõjajärgset aastat arhitektuuri juhtinud H. Arman oli arg ja otsustusvõimetu, kuid mitte pahatahtlik. Tema esteetilised ideaalid olid väljakujunenud eesti aja lõpul H. Johansonini käe all töötades, kuid 1930. aastate lõpu noorte põlvkonna keskpärase esindajana polnud ta vanematele arhitektidele eriline autoriteet. Samas polnud tema elu Toompea ja arhitektkonna vahel laveerides kerge ja manööverdamiseks kasutas ta Leningradi arhitektide, kellega suhted tekkisid tõenäoliselt sõja ajal tagalas. Nüüdki olid H. Armanil abiks kangelaslinna kuulsused I. Fomin ja S. Speranski, kes ekspertidena leidsid küll hulga puudusi, kuid tunnistasid omamehe projekti tervikuna vastuvõetavaks. Printsipiaalselt õigesti lahendatavaks pidajaid oli teisigi (F. Leht, A. Hendrikson), kuid kosta oli ka teravat kriitikat, sest „Sirbi ja Vasara“ veergudel oli diskussioon juba alanud. Diskussiooni algatuskäiku pole õnnestunud täpselt rekonstrueerida, kuigi motii-

vid on üsna arusaadavad. Esitatud kavand oli ebaprofessionaalne, mõttetult raiskav ja siinse maitse jaoks lihtsalt kole, pealegi vihatud sissesõitnu kavandatud — kellele see siis meeldis. Tõenäoliselt oli sõjakäik, vähemalt selle algusosa telgitagustes (ilmselt „Estonprojekti“ arhitektide seas) kokkulepitud ja üsna ajastule sümptomaatiline tundub, et avalöögi andjaks valiti teine sissesõitnu G. Šumovski. Luiskamiskalduvusega veidrik G. Šumovski<sup>2</sup> vallandas lahinal O. Ljalini projekti pihta kogu stalinliku sõimufraseoloogia. Seades endale ülesandeks analüüsida ideelis-kunstilist lahendust on ta eriti verine torni peale, millega Tallinna keskaegne religiooselt müstiline siluett saab aktiivse toetuse ja mis püüab oma väärt ideelist alust maskeerida tipule asetatud nõukoguliku emblemaatikaga.

Teise suuna, st. alternatiivse ettepaneku, toovad järgnevalt sisse M. Port ja U. Tõlpus.<sup>3</sup> Väljaku lahenduse ja hoone asukohaga on nad nõus, kuid kritiseerivad Nõukogude Maja arhitektuuri. Torni peamiste puudustena toovad nad esile: 1. kirikutorni sarnane, ei erine kaugelt vaadates küllaldaselt vanadest tornidest, et oleks tunda uus ajastu; 2. liiga sale ja sisaldab vähe kasulikku pinda, seega ebaökoonome; 3. torn kuulub II ehitusjärgkorda, kuna on vaja lammutada sel kohal lastehaigla<sup>4</sup>, uue haigla ehituskuludid pole aga arvestatud, järelikult on võimalus torni ehitamisest kõrvale hiilida; 4. torni asukoht linna plaanis on vale, sest talle pole orienteeritud peamised tänavad. Samas pidasid nad torni eriti oluliseks ja põimised osavalt sisse meeldetuletuse, et 1934 Kremlis arhitektidega kohtudes nõudnud Stalin rohkem vertikaale. M. Port ja U. Tõlpus kirjutavad, et kõrgemakorruselised ehitised ei rikasta mitte üksnes linna siluetti, vaid kõnelevad vaatajaile veenvas keeles kommunismi ehitava epohhi suurusest, nõukogude eesrindlikust kultuurist ja meie tehnika kõrgest tasemest. Sellised ehitised loovad linnapildis seni olematuid perspektiivvaateid, mis teevad selgelt tajutavaks linna kasvuhoo, tema pealinliku ilme ja uue kaasaegse ilu. Siit jõuavad nad uue ettepanekuni asetada torn hoone sisse lõunapoolsel nurgal, seega oleks ta praktilisem ja nähtav avartalt uuel Lomonossovi tänavalt, Estonia puiesteelt ja Viru t. teatud lõigult. Võidumonumendi asetaksid nad Nelsoni samba laadselt liiklussaarele Viru t., Mere pst., Pärnu ja Narva mnt. hargnemiskohal. Edasi arenes diskussioon mõlemas suunas.

Kritiseeriv-manitsevalt võttis sõna L. Gens<sup>5</sup>, kes nõudis rahvusliku progressiivse arhitektuuripärandi loovat kasutamist. Ta sarjab kodanlikku arhitektuuri teooriat ja praktikat, mis võltsis rahvusliku pärandi olemust, tuues näiteks K. Burmani „Kalevi“ seltsimaja, K. Bõlau Kose-Lükati metsakooli, riigikoguhuone ja tuletõrjehooned kesklinnas (viimased on autorita, sest E. Habermanni ja H. Johansonini kui emigreeritud nimed olid nii tabu, et isegi sõimunimekirja ei saanud panna). Kuid oma tegelikke lemmikuid ei jäta ta lõpuni hätta, vaid päästab kalambuuriga, et me ei tohi ignoreerida kodanliku aja arhitektuuri üksikuid saavutusi, heites otsustavalt kõrvale kodanliku arhitektuuri reaktioonilised võltsingud. Ehkki hoolikalt nõukogulikkude fraeoloogiasse mähitud koorub välja tema seisukoht, et Nõukogude Maja võiks lahendada nii nagu Eesti ajal raekoda. Kurikriitilisena tuntud A. Käsper<sup>6</sup> kurtustas O. Ljalini kolektiivse töömehetodi hülgamise pärast. Selle asemel, et eesti seltsimeestele osutada abi, neid hoolikalt suunata otsingute teel, liita tugevat loomingulist kollektiivi Tallinna arhitektuuri süvenemisel, eelistavat O. Ljalini iseseisvalt rakendada Leningradi arhitektuuri kontseptsiooni.

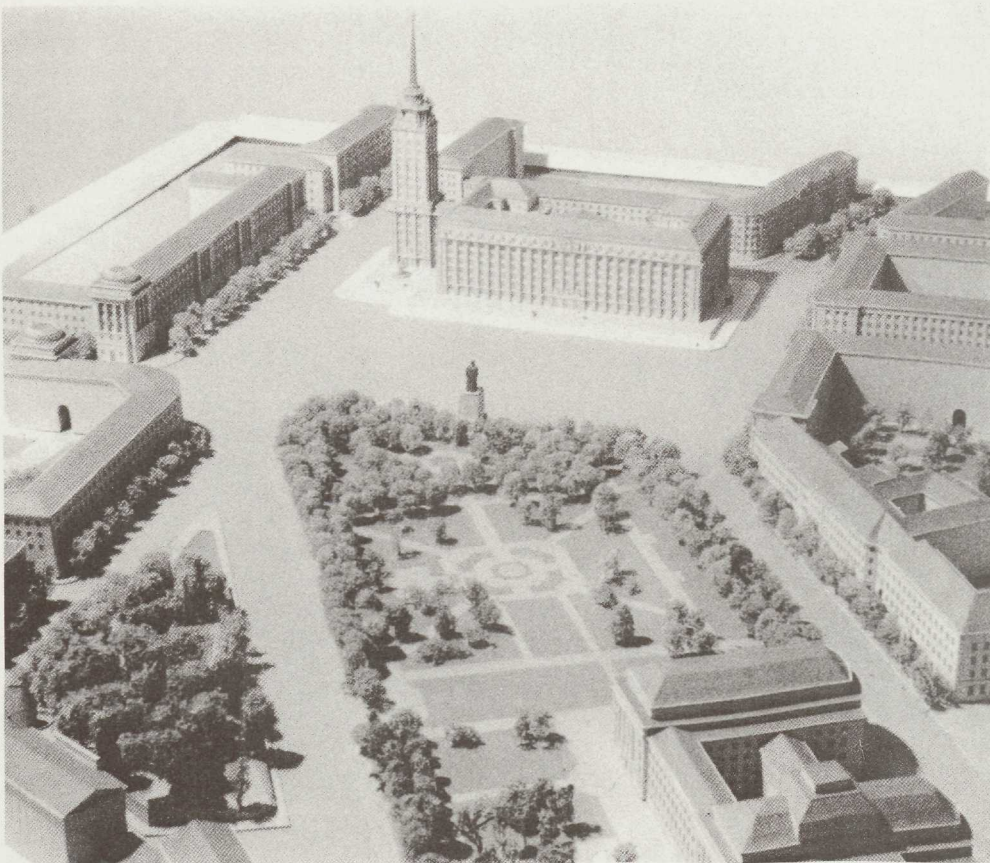
Neid, kes kriitikale omapoolseid ettepanekuid lisasid, oli palju. Skulptor L. Paluteder<sup>7</sup>, kelle ainsaks panuseks eesti skulptuuri on jäänud viis aastat hiljem valminud hilisstalinistlik 1905. a. monument „Estonia“ taga, arendas edasi

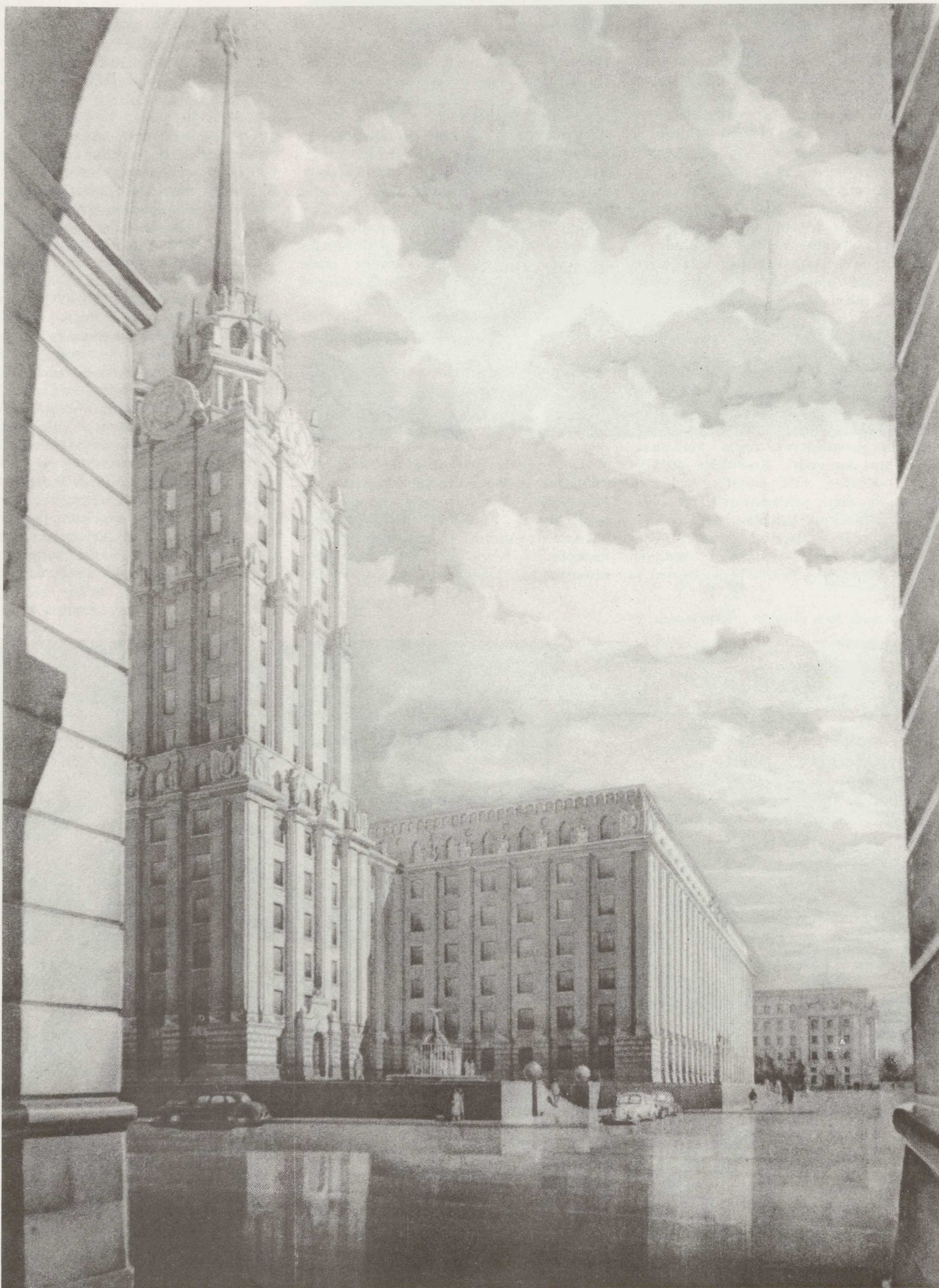
Pordi-Tõlpuse ideed Võidumonumendist liikluskeerises tänavate ristmikul. TPI-s õppejõuna töötanud arh. H. Otloot<sup>8</sup> pakkus välja uue planeeringu sümmeetrilise ja tornita Nõukogude Majaga praeguse Viru hotelli kohal. Isepäine ja selle eest mõned aastad varem läbimaterdatud E. Kuusik<sup>9</sup> polnud üldse nõus väljaku planeeringuga ja esitas oma kontseptsiooni väljakute süsteemist, kus keskel on torni ja esindusliku siseõuega karree kujuline Nõukogude Maja, mis seega arendab edasi tema varasemat Stockholmi raekojust inspireeritud Tallinna raekoja projekti. Väljaku planeeringuga polnud rahul ka E. Velbri<sup>10</sup>, kes pakkus Nõukogude Maja praeguse Kaubamaja kohale ja Võidumonumenti selle vastu lastehaiglale kohale. N. Kusmin<sup>11</sup> pooldas kavandatud kohal sümmeetrilist tornita hoonet. Sotsialistliku Tallinna siluetti rikastama olevat generaalplaanis ettenähtud niigi 5—6 vertikaali ja Teaduste Akadeemia hoone kuppel (praegu on sel kohal EKP KK), kuid ehitada pole suudetud ühtegi, vaevast see siis Nõukogude Maja puhul teostub. Pealegi on juba taastatud vanalinna kohal raekoja tornikiiver ja kohe-kohe valmivat Niguliste tornikiiver. P. Tarvase ja A. Volbergi esimene ettepanek<sup>12</sup> sisaldas algsel kohal tornita, kuid kõrgema keskosaga sümmeetrilise lahenduse.

„Sirbi ja Vasara“ toimetuse pöördus palvega sõna võtta ka O. Ljalini poole,<sup>13</sup> kuid too vaikinud. See-eest esines teoreetiseeriva artikliga P. Härmsoni<sup>14</sup>, kes väi-

tis end tööle asudes olevat seisnud sündinud fakti ees, kusjuures tema loomingulisi püüdeid peetud üleaurusteks. Analüüsides valminud kavandit on ta paljus O. Ljalini nõus, kuid peab kaunistusi ebaõnnestunuks. Samas on ta innustunud suurema rekonstrueerimistöökavandamisest, kus eriti tähtsaks peab 1924. a. mässu hiigelsuurt monumenti Estonia taga Pärnu mnt. ääres. Nagu näha, oli sõnavõtjaid palju, kuid tagantjärele on raske aimata, mis isiklikud motiivid ajendasid kedagi nii talitama. Küllap oli angažeeritud, piruka jagamist lootjaid, olukorda päästa püüdjaid, tähelepanu keskmesse pürgijaid ja lihtsameelselt oma naiiv-ause ideega väljakäijaid. Võib-olla pakkus tekkinud vaidlus osaliselt võimaluse ajapikku kogunenud sappi lihtsalt välja valada, kuigi vahendid jäid hoolsalt kehtivat kõnepruuki ja väljendusstiili arvestama. Diskussiooni lõpetuseks toimus 14. mail 1954 „Sirbi ja Vasara“ toimetuses rahvarohke arutelu<sup>15</sup>, kus veelkordselt kritiseeriti projekt läbi. Samas teatas O. Ljalini, et tema pakutu on ainus võimalik ja parim lahendus ning peab just niisugusel kujul jääma. Kaitsjaid talle enam ei jagunud, sest endised toetajad olid tuulesuunda haistes poolt vahetanud. Arhitektide Liidu moodustati tulemuste analüüsiks komisjon (A. Kotli, A. Kuznetsov, V. Toppel)<sup>16</sup>, mis leidis, et Nõukogude Maja on vastutusrikkuselt ühele arhitektile üle jõu käiv ja tuleb moodustada kollektiiv, kes edasi töötaks. Ühtlasi pandi paika, et Nõukogude Maja asukoht väljakul on õige, lahendus peab jääma ebasümmeetriliseks torniga Narva mnt. nurgal. Ministrite Nõukogu telliski projektüleande variantlahenduse Arhitektide Liidu soovitusel moodustatud kollektiivilt, kuhu kuulusid A. Kotli, M. Port, A. Volberg, U. Tõlpus ja P. Härmsoni.<sup>17</sup> Samaaegselt võimaldati O. Ljalini oma projekti kallal edasi töötada. Tänu loomuomasele ettevaatlikkusele ja loomingulisele pretensioonitusele olid A. Kotli ja A. Volberg pälvinud ühtede vähestena eestiaegsetest arhitektidest nõukogude ametnike silmis osaliselt usaldusväärse inimese maine. Kollektiivi pidi kuuluma vähemalt paar professionaalset ja autoriteetset arhitekti. Kolm ülejäänut olid puhtad poisid, alles nõukogude aastail TPI-s arhitektiks õppinud. M. Port ja U. Tõlpus olid esitanud hästi kirjutatud ja veenvalt argumenteeritud ettepanekud ning sädeleva esinemisuskusega M. Port koosolekuil silma paistnud. O. Keppe ja küllap ka H. Arman, peljates ametitoolide pärast, pidasid teda trügijaks, kuigi tegemist oli laiahaardelise arhitekti ja imetlusväärse võlva administraatoriandega. Vanemate arhitektide lemmikut P. Härmsoni taheti tähtobjektile kaasautoriks lisades ainult aidata (vanemate küüditamise tõttu oli ta manipuleeritavalt suluseisus). Ja kui nüüd O. Ljalini

93. Nõukogude Maja ja väljaku eelmakett.





pihta pritsitud pori osalt ka teda määris, siis uude kollektiivi lülitamine andis talle võimaluse enese rehabiliteerimiseks. Kellele ikkagi tundub üllatav P. Härmsoni kuulumine mõlemasse meeskonda, siis tasub lugeda tema kirjutisi, mida erudeeritud arhitektuurikandidaadina on tal kogunenud arvukalt, ja saab selgeks, et P. Härmsoni istub alati kas mõlemas vankris korraga või mitte kummaski.

Sügiseks said mõlemad variandid valmis ja 30. septembril 1954 toimus Arhitektide Liidu arutelu.<sup>18</sup> Kõigepealt tutvustas O. Ljalini oma täiustatud lahendust, mis üldjoontes oli jäänud samaks, vaid kaunistustesse oli juurde toodud rahvuslikku ornamentit. Uue kollektiivi tööd tutvustanud M. Port väitis, et nende projekti järgi tuleb maja maksumus 6 milj. rubla odavam, samas kasvab tööruumide pind 900 m<sup>2</sup>. Mõlemat kavandit analüüsinud komisjoni nimel leidis L. Haljak, et kollektiivi loodu on parem. Sama leidsid kõik sõnavõtjad, kuigi kritiseeriti ka uut kavandit. Koosoleku juhataja A. Käsper võis õnnelikult kokku võtta, et eesti arhitektuuris on taastatud kollektiivse töö põhimõte.

Maja ehitama ei hakatud ja projekti edasisest käekäigust puuduvad andmed. Varsti hakkasid puhuma uued tuuled ja

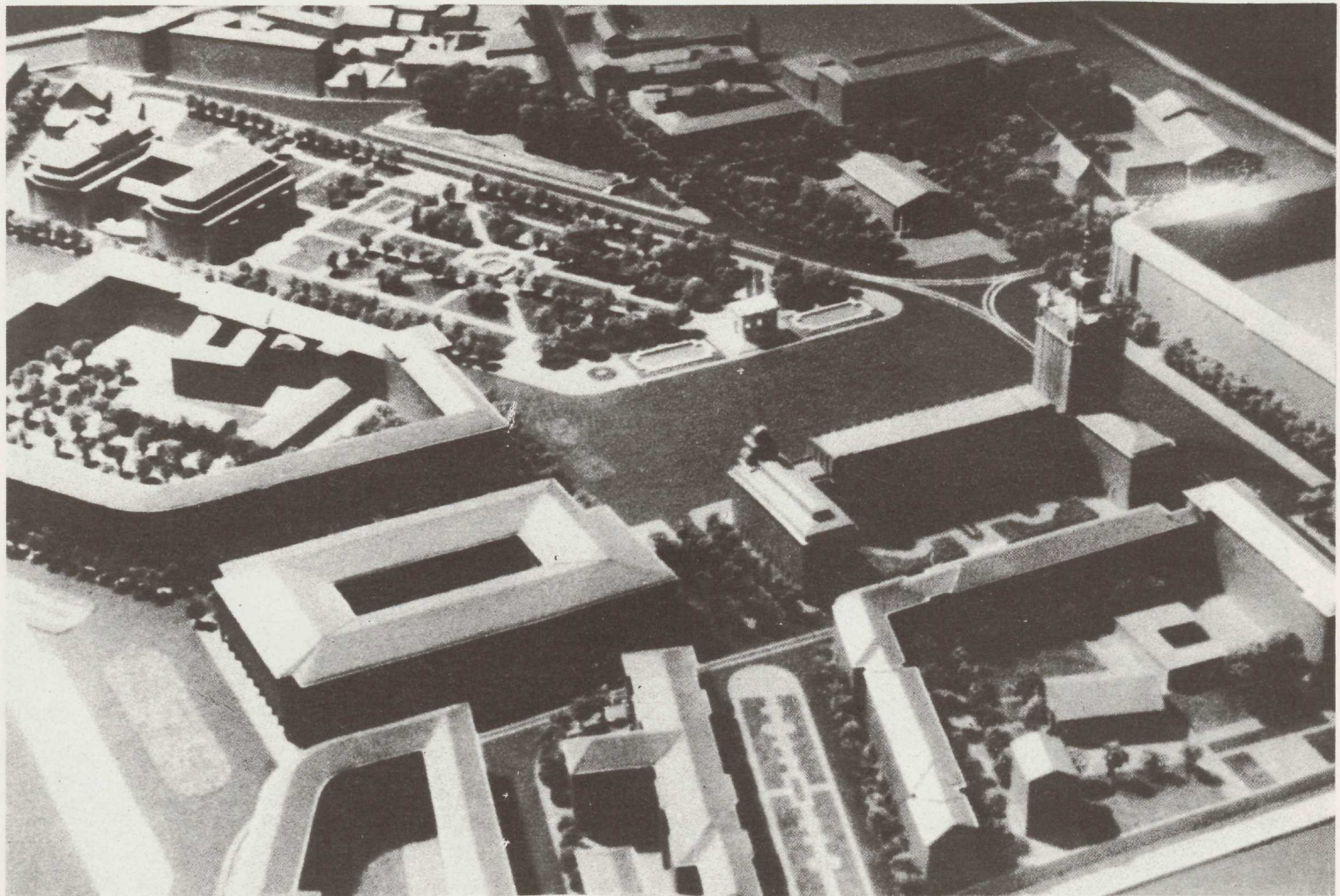
nõukogulik ruumiutoopia leidis teised väljendusvahendid.

O. Ljalini Nõukogude Maja projekt on tüüpiline unifikseeriva olemusega stalinliku kultuuripoliitika produkt. Loo-sungi — sislult sotsialistlik, vormilt rahvuslik järgi püüdis talitada ka O. Ljalini, kui ta asetas atikale akende vahele Lai t. 23 hoone viilult tuulelipu aluskivi motiiviga kaunistused. Ent siiralt ortodoksse stalinistina olid tema ideaalideks Vignola ja Peterburi ampiir, ammendamatu toitepinna tol-lasele arhitektuurile, ning paindumaks rohkem kohalike traditsioonide poole polnud ta suuteline. Selline etnogra-fism oli ju tollal tüüpiline ja miks pidigi ta rohkem püüdma. O. Ljalini oli privilegieritud, saabunud siia seni valede õpetuste küüsis olnud arhitektidele ainuõiget nõukogulikku arhitektuuri õpe-tama. Ent üsna selge, et enamus siia saadetud „kultuurikandjaid“ olid omalerialal keskpärased või alla selle, sest kes siis oma parimaid jõude ära annab.

Kui O. Ljalini Nõukogude Maja on võörkeha eesti stalinistliku arhitektuuri kontekstis<sup>19</sup>, siis võib selle asetada vene arhitektuuri taustale. Kuid selleski süsteemis tundub O. Ljalini sädemeta keskpärane ja projekt suhteliselt eba-õnnestunud. Laskumata tema kavandi

vormianalüüsi detailidesse on selge torni ja põhikorpuse omavaheline seostamatus, halvad proportsioonid ja dekoori puus. Ehkki stalinistlik arhitektuur oli kallis ja ebaökoonoomne, säilisid siingi professionaalsuse piirid. Kui eesti arhitektid sõja järel ideoloogilise surve all paindusid, püüdsid nad vähemalt ruumi ratsionaalselt kasutada. O. Ljalini projektis avaldunud saamatus ruumi mõistlikul organiseerimisel (ebaõnnestunud torn, ruumiprogrammile mittevastav mahuline kompositsioon) oli üks põhilisi kohalike arhitektide ärritajaid. Eesti arhitektide kollektiivi loodud uus Nõukogude Maja võib pildil tunduda O. Ljalini omaga põhimõtteliselt sarnane ja osalt ta seda ongi. Mõlemad esindavad stalinismi, kuid selle erinevaid variante. Kui O. Ljalini kommunismi loss oli äärmiselt ebaökoonoomne, kuliss, millele maja oli lisaks taha sobitatud, siis kollektiiv projekteeris eelkõige praktilise funktsioneeriva maja, mis vastavalt ajastu seatud esteetilistele ideaalidele kaunistati. P. Tarvas<sup>20</sup>, kelle kriitika diskussiooni käigus oli asjalikuim, arvustas teravalt etteantud programmi: sisuliselt on tegu tarbeehitise iseloomuga rangelt ökonoomse bürooga, tahetakse aga esindushoone väliskujundust. Ka kollektiivile valmis raskusi ühenda-

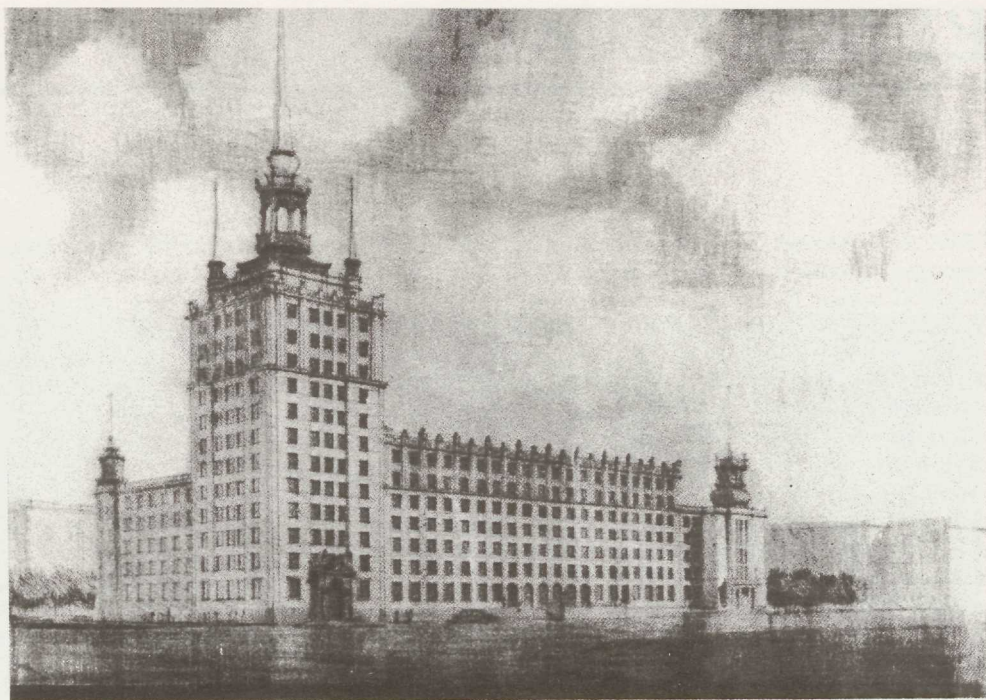
95. Nõukogude Maja ja väljaku lõplik makett.



da väiksemat hoonet eeldav ruumiprogramm suure ja võimuka Majaga.

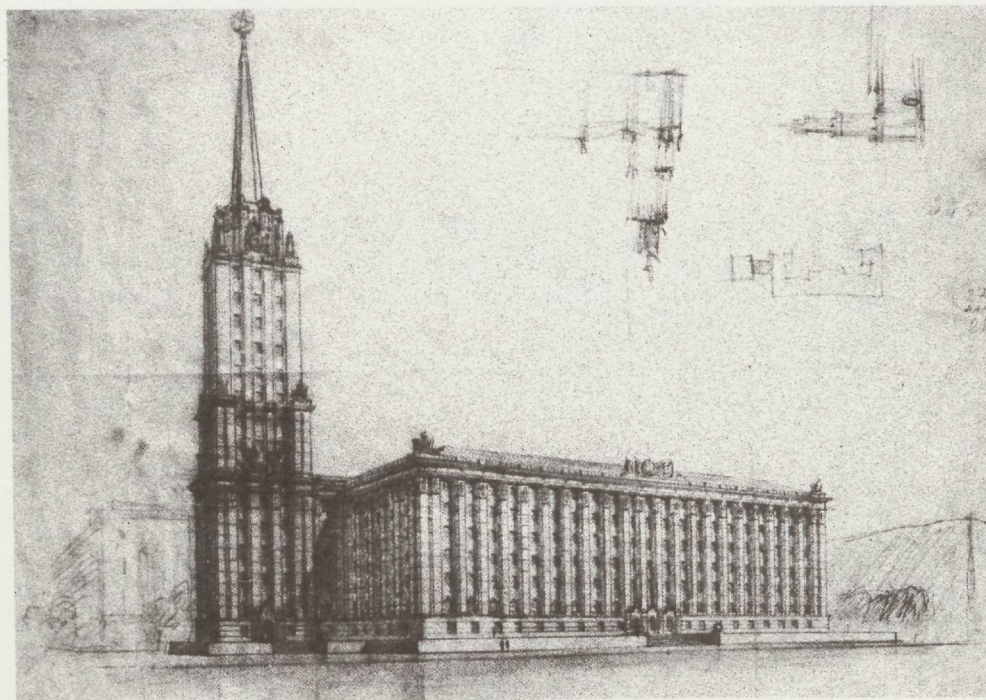
Kollektiivi loodud Nõukogude Maja esindab stalinismi seda tõlgendusviisi, mis levis sõja järel Nõukogude Liidu poolt anastatud maades. Nende riikide arhitektid olid harjunud mõistuspärase ehitusökonoomikaga korralikke maju kavandama ja võtsid nüüd üle vaid vältimatuid arhitektuurile esitatud nõudeid. Samas oldi 1954. aastaks Eestis jõutud loominguliselt juba sügavasse stressiseisundisse. Repressiivne vaimne õhkkond ja täielik isolatsioon välistasid igasugused positiivsed impulsi allikad eesti arhitektuurile, mis siiani oli arenenud mujal maailmas toimuvat eeskujuks võttes ja redutseerivalt kohandades. Ligi kümme aastat oli kestnud ühekülgsest väsitav tegevus — 1930. aastate kogemuselt stalinismi üleliiduliste klišeedega kohandamiseks sobivate variantide väljavahimine. Nõukogude Maja torn, tegelikult liiduvabariigi pealinna tähtsusmahus ekvivalent Moskva kõrghoonetele, oli paljudele tollastele arhitektidele täiesti vastuvõetav idee, sest seda oli 1930. aastatel elavalt arutatud samale väljakule rae-koda kavandades. Ka ehitusplastika ja ornamenteerimine kuulusid orgaaniliselt 1930. aastate problemaatikasse, neid oli aga nüüd juba tükk aega naturaliseerivas suunas ekspluateeritud. Seega on ajastuga kohanevate A. Kotli ja A. Volbergi ning verisulis väljakujunemata aktivistide M. Pordi, U. Tõlpuse ja P. Härmsoni jõudmine sellise lahenduse ni loogiline.

Nõukogude Maja afäär tervikuna oli siiski eesti arhitektide julge samm lüüa vähemalt mõra stalinistlikku kultuuri-poliitikasse Eestis. Käes oli juba 1954. aasta ja kõige hullem möödas. Kuid vastuhakk, mis säilitas legaalse vormi, st. diskussiooni kui kritiseerimispaalvikus aktsepteeritud vahendi, suutis võidelda vaid ebaökonoomsuse ja eba-professionaalsuse vastu. Aga ka Eestise nõukogude arhitektuuri õpetama saadetud ja seega ametlikult eelistatud, kuid erialaselt mitte tugevate arhitektide vastu. Samas oli süsteem veel nii tugev ja raudne eesriie nii kindel, et esteetiliste põhitõdede murdmisele minna ei sõandatud ega osatud.



96. Nõukogude Maja ja väljaku lõplik variant. Pliiatsijoonis A. Kotli.

97. Nõukogude Maja esialgne eskiis. Arh. O. Ljalin.



<sup>1</sup> ENSV Arhitektuuri Nõukogus. — „Sirp ja Vasar“, 2. IV 1954.

<sup>2</sup> G. S u m o v s k i. Mitterahuldav lahendus. — „Sirp ja Vasar“, 5. III 1954.

<sup>3</sup> M. P o r t, U. T õ l p u s. Mõtteid pealinna uue keskuse arhitektuurist. — „Sirp ja Vasar“, 19. III 1954.

<sup>4</sup> J. Ostrati 1931. a. projekti järgi ümberehitatud Eesti Arstide Klinistide Ühingu haigemaja Narva mnt. alguses, sõja järel lastehaigla, lammutati alles 1970.—80. aastate vahetusel.

<sup>5</sup> L. G e n s. Loovalt rakendada progressiivset rahvuslikku arhitektuuripärandit. — „Sirp ja Vasar“, 26. III 1954.

<sup>6</sup> A. K ä s p e r. Patriootiline ülesanne. — „Sirp ja Vasar“. 9. IV 1954.

<sup>7</sup> L. P a l u t e d e r. Tihedamat loomingulist koostööd. — „Sirp ja Vasar“, 9. IV 1954.

<sup>8</sup> H. O t l o o t. Pealinna uus keskväljak vajab selgejoonelist lahendust. — „Sirp ja Vasar“, 2. IV 1954.

<sup>9</sup> E. K u u s i k. Kunstis ei saa olla kompromiss. — „Sirp ja Vasar“, 9. IV 1954.

<sup>10</sup> E. V e l b r i. Veel on võimalik, veel ei ole hilja. — „Sirp ja Vasar“, 7. V 1954.

<sup>11</sup> N. K u s m i n. Vabaneda kinnisideest. — „Sirp ja Vasar“. 23. IV 1954.

<sup>12</sup> Uusi ettepanekuid. — „Sirp ja Vasar“. 7. V 1954.

<sup>13</sup> Enesekriitika ja printsiipaalsuse puudumise tagajärg. — „Sirp ja Vasar“. 16. IV 1954.

<sup>14</sup> P. H ä r m s o n. Keskväljaku ja Nõukogude Maja arhitektuurist. — „Sirp ja Vasar“, 16. IV 1954.

<sup>15</sup> Enesekriitika...; protokoll vt.: ERA, f. R-1695, nim. 1, s. 11, l. 1—25.

<sup>16</sup> Arhitektuurialase diskussiooni esialgsed tulemused. — „Sirp ja Vasar“, 13. VIII 1954; ERA, f. R-1951, nim. 1, s. 70, l. 19—20.

<sup>17</sup> Samas, 1. 25.

<sup>18</sup> Nõukogude Maja projektide avalik arutamine. — „Sirp ja Vasar“. 24. IX 1954; V. T i p p e l. Tallinna Nõukogude Maja projekti variantide arutus. — „Sirp ja Vasar“. 8. X 1954.

<sup>19</sup> Tegelikult esinevad sõjajärgsel perioodil Eestis paralleelselt kaks stalinistliku arhitektuuri varianti. Väljaspool Eestit või kohapeal sissesõitnute kavandatud ortodoksne vohav vene stalinism ja kohalike arhitektide mõdukas, väljajäetud pompoossusega eesti stalinism.

<sup>20</sup> P. T a r v a s. Tallinna arhitektuurse ilme kaitseks. — „Sirp ja Vasar“. 7. V 1954.

# LEMBIT SOOTS

1989. a. septembris eksponeeriti Kunstisalongis Toronto eesti kunstniku LEMBIT SOOTSI maale. Kunstnikku küsitles Heie Treier.

*Teades Teie tegevusalade mitmekülgsust, võib küsida:*

*mida annab Teile maalimine?*

Maalimine on üks loomingu vorm, see annab võimaluse eneseteostamiseks. Nii nagu põllumehele annab eneseteostust elu, kui ta kevadel külvab, sügisel koristab vilja; ärimehel annab samsuguse loomingu tunde äritegevus. Oma elus olen tihtipeale mõelnud, et ma ei ole kindel, mis on see kõige õigem eneseteostamise vorm, tekib teatud konflikt. Kunsti võlu — saad end väljendada värvides. Püüan kasutada puhtaid värve, võimalikult vähe nn. maa värve. Sest puhtaid värve kokku pannes annavad nad ekspressiivsuse, mis peab vaatatajale mõjuma, teda isegi šokeerima, eriti kui värvid on suurel pinnal, kui

pind võib teda nagu haarata oma embusse. Minu maalid on figuratiivne uuekspressionism, mis kasvas välja Ida ja Lääne Berliinist, Itaaliast. Aga minu maali sugemed ei lähe mitte sinna, vaid tulevad minu seest, iseendast. Püüdlus on — värv ja vorm töötavad koos.

*Kuidas Teie tööd alguse saavad, kas visuaalsest eelkujutlusest või verbaalsest ideest, millele otsite pildilist vastet?* Minu kunstis on sümboleid palju, neid võtan ka mütoloogiast. Maali mõte tekib, kui loen sellekohast kirjandust. Lugesdes tekib visuaalne pilt, mida ma leian, et on põnev, et kirjeldust võiks panna pilti. Figuraalse osa pildist joonistan üles väikeses skaalas, projekteerin (sageli mehaanilise diaposiitvi projektsiooni abil) selle lõuendile suurendatult. Tegemise ajal saan ettekujutuse, missuguste värvidega visuaalse mõtte kokku panen. Maalide „Kas oled valmis?“ ja „Elujõud“ aine pärineb kelti mütoloogiast,

kus esineb sarvedega Jumal, kellel on anne elujõuks, tervise parandamise võime (healing power). Natuke ka Jungi on sees, sarved naise peas. Elu edasikandmine — läbi naise pea. Käed aga („Käsi“ I, II, III) sümboliseerivad inimese iseloomu, positsiooni elus. Läbi käe toimub body language. Need on teatud suurisikute (Kanada poliitikute) käed. Kätes on kõik, optimismi, manitsust, tasakaalukust, intelligentsi. „Ristilöömine“ on inimese suhe iseendaga.

*Mis tunne on eksponeerida oma töid Tallinnas?*

Kõige suurema elamuse annab see, et maalid on väljas, et neid käivad vaatamas eestlased, et nendest mõeldakse ja räägitakse. On nagu vaimse silla ehitamine. Välis- ja kodu-eestlased tuleks vaimsalt tagasi kokku tuua. Teatud aateline soov.

26. sept. 1989

98. Lembit Soots. Tiiger akvaariumis. Akrüül. 1984.





# LEMBIT SOOTS

99. Lembit Soots. Elujõud. Akrüül. 1987.



# ÜHE MAALI SAATUS

## IRINA SOLOMÖKOVA

Aastad 1946, 1947, 1948 on jäänud üheks väheuuritumaks ajaks meie kunsti ajaloos. Kõik tundus olevat vaikne, ei olnud erilisi vapustusi ega murranguid. 1946. a. augustis avaldatud ÜK(b)P KK otsus ajakirjadest „Zvezda“ ja „Leningrad“ kohta tundus meie jaoks olevat kauge ja võõras, otseselt meid mitte riivav. Suuremat mõju avaldas kahtlemata ÜK(b)P KK otsus V. Muradeli ooperi „Suur sõprus“ kohta (veebruari 1948). Sellega seoses toimus Tallinnas EN Kunstnike Liidu nõupidamine, kus teravalt tõusid päevakorda eesti kunsti vormiprobleemid. Ometi juhtus neil aastail nii mõndagi, mis jättis pikkadeks aastakümneteks valusa mõra nende inimeste hinge, kes tookordsete standardite kiuste julgesid maalikunstis oma rada käia. Hilda Üprus meenutas korduvalt oma diplomitöö valmistamisega seotud asjaolusid, mainides kibestunult, et tema diplomitöö lükati 1948. aastal Tartu Kunstiinstituudi Nõukogu poolt tagasi.

H. Üpruse eluajal ei õnnestunud mul seda suureformaadilist maali näha (möödud 2,17 m lai ja 1,76 m kõrge). Kahjuks ei eksponeeritud seda tööd ka H. Üpruse mälestusnäitusel Tartu Kunsti muuseumis 1987. a. septembris. Asjaolude selgitamiseks pöördusin H. Üpruse kaasõpilaste, tolleaegsete diplomandide poole. Vestlus 1948. aasta Tartu Riikliku Kunstiinstituudi diplomandi Ants Viidalepaga näitas, et direktiivorganite otsused (nüüdseks tühistatud kui alusetud) ei jätnud meie vabariigi kunstiametnikele „suunavat“ mõju avaldamata. 1948. a. kevadeks valminud maali eriala diplomitööde läbivaatusel 7. juunil 1948 Tartus sattus tookordse Kunstide Valitsuse juhataja K. Irdi kriitika alla just A. Viidalepa diplomitöö „Turbarabas“. Kunstnik meenutab: „Ird tuli, sattus kõigepealt minu peale, hakkas kärkima. See polevat nõukogude tööd turbarabas, see on orjatöö. Arutamist oli palju. Mina püüdsin vastu vaielda, kuna olin ise turbarabas töötanud. Läksime Irdiga kiskuma. Õppejõud olid ära hirmutatud, keegi ei iitsatanud. Ird läks vihaseks, löi ukse kinni ja läks ära. Õppejõud tulid mulle etteheiteid tegema, ütlesid, et Ird ei lase mul selle tööga kaitsta...“<sup>1</sup>

Irdi selline hoiak võis mõjutada ka õppejõudude suhtumist H. Üpruse diplomitöösse, mis oma käsitluslaadilt teravalt erines teiste tödest ning ei mahtunud „peredvižniklikult“ tõlgendatud sotsialistliku realismi raamidesse.

Mis puutub A. Viidalepa diplomitöösse, siis kaitsmine lükati 1948. a. sügisesse. A. Viidalepp tegi uue maali ja esitas mõlemad tööd eksamikomisjonile. „Sain viie,“ meenutas tookordne diplomand. Kui maaliõpilane, kes on edukalt sooritanud õpingud esimesest kuni viimase kursuseni, kaotab õiguse kaitsta oma diplomitööd, ehk täpsemalt — talle esi-

tatakse Kunstiinstituudi Nõukogu otsus, et ta „ei ole suuteline diplomitööd lõpule viima“, siis võis siin tegemist olla ebanormaalse, traagilise situatsiooniga, mille ohvriks langeski Hilda Üprus. Asjaolude dokumentaalseks selgitamiseks otsustasin pöörduda arhiiviallike poole. 2. juunil 1948. a. alustatud Tartu Riikliku Kunstiinstituudi Nõukogu protokolliraamatu lk. 6 pöördel leidsin andmeid Kunstiinstituudi Nõukogu koosoleku kohta 9. juunil 1948. Osa võtsid: dir. prof. A. Starkopf, dir. aset. dots. J. Hirv, prof. A. Vabbe, prof. A. Vardi, dots. M. Saks, dots. J. Püttsepp, dots. J. Võerahansu, A. Matteus, M. Pukits, A. Raid ja S. Jassmann. Koosolekut juhatas direktor prof. A. Starkopf. Päevakord: seisukoha võtmine diplomandide tööde kohta. Leheküljel 7 on märgitud: „1) Ants Viidalepp ei ole oma töös lähtunud nõukogude novaatorlikust tööprotsessi kujutamise seisukohast, vaid annud läbilõike tööst turbarabas väga primitiivse ja kohati väga abitu tööviisi näol [...] Töö ei ole usutav oma kompositsioonilise ja struktuurilise ülesehituse poolest, vaid jätab konstrueeritud mulje [...] 2) Ilse Raidi töö ei ole oma lähtekohalt sotsialistliku põhitendentsiga [...]“<sup>2</sup> Juulis 1948 saadeti ENSV Kunstide Valitsusele nende poolt nõutud andmed 1948. a. lõpetajate kohta. Loetelus<sup>3</sup> on nimetatud järgmised lõpetajad: maali alal Kaja Kärner, Eduard Maaser, Ilse Raid, Ants Viidalepp, Helve Viidalepp; graafika alal Leopold Ennosaar, Agu Peerna. Kaitsmise ajaks oli määratud 1948. a. oktoober. Hilda Üpruse nimi diplomandide nimestikes ei esine, küll aga nimetatakse (lk. 109) teda 1949. a. lõpetajate hulgas.<sup>4</sup> 1948. a. kevadel oli direktoriks Tartu Kunstiinstituudis A. Starkopf, kuid alates 16. okt. 1948. a. kirjutatakse direktorina dokumentidele alla Ed. Einmann.

Kuigi H. Üpruse nimi ei esinenud tookordsete diplomandide nimestikus, tuli tõenäoliselt vaatluse alla ka tema poolt esitatud töö. Samas protokollis (lk. 8), kus anti pikendust Kaja Kärnerile, Ilse Raidile ja Ed. Maaserile, esineb Hilda Üpruse kohta karm hinnang. Tema kohta „leitakse üksmeelselt, et tema võimed ei ulatu diplomitöö tegemiseks. Tal puudub realistlik joonistamise oskus ja vormitunnetus. Ka maalimise oskus on tal nõrk. Kujutatud figuurid on elutud, ebarealsed. Kogu töös (loe: maalil — I.S.) valitseb hingetu surutuse õhkkond, toon on elutu ja võlts. Ta ei ole näinud oma inimesi teatri õmblemise töökoja siseruumis, vaid kuskil väljaspool, fantaasia ja ebatõelikkuse maailma(s). Ka on ta valinud oma tööks liiga suure formaadi. Et H. Üprusel puuduvad väljavaated antud teemi alusel töö lõpetamiseks instituudi juures, ja et prof. Vardi, kes juhindab teda ta töös, loobub sellest ülesandest põhjusel, et

diplomand ei jälgi ta näpunäiteid ega arvesta nendega, otsustatakse H. Üprus lugeda lahkunuks instituudi diplomandide koosseisust ja talle anda võimalus soovi korral lõpetada instituut ekster-nina.“<sup>5</sup> Selle otsuse erakordne karmus ja kompromissitu negatiivne hoiak saab eriti selgeks protokolliraamatu järgnevaid lehekülgi sirvides, kus Nõukogu liikmed igati püüavad arvestada teiste diplomandide pingutusi oma töö parandamiseks, täiendamiseks jne. Püütakse kõigiti diplomandidele vastu tulla. H. Üpruse suhtes aga, kes „maksimalistina“ (Priidu Beier) võttis endale tõsise ja raske ülesande — maalikompositsiooni seitsme figuuriga, on hoiak väga jäik. Tõsi, samal koosolekul 1948. a. kevadel leiame ligilähedaselt sama karmi hinnangu — Mari Räägu suhtes! „Sk. fakulteedi lõpetaja Mari Rääki suhtes leitakse samuti, et tal puuduvad võimed diplomitöö lõpuleviimiseks. Ta joonistamise oskus on puudulik, ümarplastikas on ta nõrk. Et teda diplomitöös juhindav õppejõud prof. Starkopf loobub vastutusest M. Rääki edaspidiseks ettevalmistamiseks diplomi tööle põhjusel, et ta ei ole suuteline lahendada diplomi tööks ülesseatud nõudeid, otsustatakse ta välja arvata Instituudi lõpetajate nimestikust ja talle lubada soovi korral eksternina lõpetada instituut.“<sup>6</sup> Praegu, nelja aastakümne möödudes, on selge, et ereda individuaalsusega diplomandid Üprus ja Rääk ei paindunud tol ajal pealesurutavate kriteeriumide alla, püüdes säilitada oma loominguvabadust ja isiklikku kontseptsiooni ka diplomitöös (meenutame, et Üprus oli juba väljakujunenud isiksus, sündinud 1904. aastal, seega tol ajal juba 44-aastane, ka Rääk oli juba lõpetanud Tallinna Kunsttööstuskooli keraamikuna). H. Üprus kui õppinud viiuldaja oli peene värvitajuga kunstnik, kes kompositsiooni ülesehitamisel silmas pidas nii värviharmoniat kui ka figuraalkompositsiooni sisemist liikumist ja rütmi.

Protokollid näitavad, et 1948. a. suve jooksul oli midagi muutunud. 8. septembril 1948. a. oli koos Nõukogu, teise päevakorrapunktina oli kavas „diplomandide lõpptöö kaitsmisele lubamine.“<sup>7</sup> Protokollist on lugeda: „Maali f-di dekaan dots. J. Püttsepp teatab, et eile 7. sept. sa. tutvus õppejõudude komisjon kõigi diplomandide teoksilolevate töödega. Täna tuleb seisukoht võtta, kuidas suhtuda diplomandide töösse, kas ja keda neist lubada diplomitöö kaitsmisele. Soovi on avaldanud diplomitöö kaitsmisele lubamiseks kõik diplomandid (Kärner, Maaser, Raid, A. ja H. Viidalepp, Üprus, Ennosaar, Peerna ja Rääk).“<sup>8</sup> „Päale pikemate kaalutluste ja sõnavõttude, millest osa võtavad sm-d Vabbe, Einmann, Hirv, Püttsepp, Võerahansu, Starkopf, Matteus, Nõukogu otsustab ühel häälel seda, et 7. sept. sa. toimetatud ülevaatuses selgus, et kõik diplomandid on suve jooksul tööd teinud ja et nad on avaldanud soovi lubada neid diplomitöö kaitsmisele:

1) diplomandide Üpruse ja Rääki suhtes muuta oma 9. juuni s.a. koosoleku otsus (prot. № 36 § 1) ja võimaldada neile diplomi töö tegemiseks ühesugu-



sed tingimused kõigi diplomandidega (ruum, modellid, materjalid, juhendaja jne.) Lõplik otsus langetada diplomandide diplomitöö kaitsmisele lubamise asjus 15. oktoobril s.a.<sup>9</sup> Selleks ajaks on kohustatud kõik diplomandid esitama oma diplomitöö lõplikul kujul Nõukogule seisukoha võtmiseks.

Määratakse diplomandidele juhendajateks järgmised õppejõud: Ennosaarele, Peernale, Kärnerile, Maaserile, Raidile — prof. V. Vabbe; A. ja H. Viidaleppale — dots. J. Võerahansu. H. Üprusele — dots. E. Kits ja M. Rääk'ile — prof. A. Starkopf.<sup>10</sup> Märkus §2 p. 1 täienduseks kinnitatakse M. Rääki diplomi tööteemaks „Tänavasillutajad“ ja tunnustatakse vastuvõetavaks selle töö eskiis.<sup>11</sup> Seega oli H. Üprusele ja M. Räägule antud võimalus edasi töötada ja veel kord — 15. oktoobril 1948. a. esitada oma diplomitöö. Protokollist selgub ka, et tõenäoliselt puudusid kevadel mõlemal diplomandil korralikud tingimused töö lõpuleviimiseks — märgitakse, et nüüd võimaldatakse neile ruum, modellid, materjalid, juhendaja jne.

15. oktoobri 1948. a. protokoll Tartu



100. Hildegard Üprus. Teatrikostüümide valmistamise töökojas. Oli. 1948. Erakogu.

101. Hildegard Üprus. Autoportree. Oli. 1940. aastate II pool. Erakogu.

Riikliku Kunstiinstituudi nõukogu koosolekust annab selge pildi diplomandide tööde arutamise eesmärgist. Läubivaatamisele olid esitanud oma tööd I. Raid, K. Kärner, E. Maaser, A. ja H. Viidalepp, H. Üprus maali fakulteedist, L. Ennosaar ja A. Peerna graafika fakulteedist ja M. Rääk skulptuuri fakulteedist.

„Dekaan J. Püttsepp tähendas tööde läbivaatamise tulemuste kohta kokkuvõtet tehes, et kõige rohkem vastuvõetavad olid Raid'i ja Viidaleppa'de tööd, kus on vajalik ette võtta vähe-maal määral mõningaid parandusi. Maaser on annud oma maksimumi, tema tööind ja töötahe kaaluvad üles puudused, mis ta kunstilise kujundamise osas võlgu on jäänud; ka Kärner on asunud täie tõsidusega oma töö lõpetamisele, tema töös esinevad vead on parandatavad. Neile tuleks kõigile anda võimalus kaitsta oma diplomitööd riikliku eksamikomisjoni ees.“<sup>12</sup>

„6. Hilda Üpruse töö „Teatri kostüümide valmistamise töökojas.“ Juhendaja dots. E. Kits tähendab, et ta on olnud juhendajaks liiga lühikest aega. Ta ei ole saavutanud diplomandiga kontakti ja täielikku üksteisest arusaamist, sest diplomandil on oma kindlad veendid ja seisukohad. Soovib juhendamist pikendada, et diplomand saaks töö hiljem lõpule viia.

Sõnavõtjad J. Püttsepp, A. Matteus ja J. Võerahansu märgivad seda, et töö on vastuvõetav diplomitööks järgmistel olulistel põhjustel:

1) töö ei vasta oma käsitlusel nõukogude kunsti nõuetele, kuna tal puudub realistlik tunnetus;

2) diplomand ei ole kõrvaldanud oma tööst eelmistel diplomandide tööde aruteludel märgitud puudused ja nimelt: figuuride proportsiooni vigu, töös esinevad joonistuslikud vead käte-osas ja üksikhehaosade proportsioonides, portreeles osas puudub ilmekus, leidub nägude skemaatilisus, pole materjali edasi antud — näit. põrand, riided, eriti riidetükk põrandal jne.: vahekord peegli ja selle ees seisva figuuri vahel on ruumiliselt ebausutav...“<sup>13</sup>

Kokkuvõttena märgib dekaan, et „ainult diplomand Üpruse töö ei rahulda. Teda on katsunud abistada smd Kits ja Matteus. Ta on suuteline viima oma tööd rahuldava lõpuni, kuid ta ei ole seda teinud. Teen ettepaneku: lubada kõik diplomandid, peale H. Üpruse, lõpptöö kaitsemisele. Juhul, kui H. Üprus ei nõustu Nõukogu otsusega, anda talle võimalus esitada oma diplomi töö koos teistega riiklikule eksamikomisjonile seisukoha võtmiseks.“<sup>14</sup> Sm. Püttsepa ettepanek võetakse vastu ühel häälel.<sup>15</sup> See-ga näitasid toleaege Tartu Riikliku Kunstiinstituudi Nõukogu liikmed, et juba 1948. a. sügisel oldi niivõrd ärahirmutatud uutest nõudmistest ja kunstikriteeriumidest, et traditsioonilises, pallaslikus poeetilises realismi laadis, särava impressionistliku värvikäsitlusega loodud maalikompositsioon ei leidnud mõistmist ega toetamist. Ometi oli impressionismitraditsioon eesti maalil juba 1930. aastail omaks võetud ja nimelt impressionismitraditsioonide edasiarendamine ja neile toetumine oli sel perioodil

ainuvõimalik tee edasiminekuks.

Hilda Üpruse küsimus kerkis viimast korda üles 6. novembril 1948, Tartu Riikliku Kunstiinstituudi Nõukogu koosolekul, millest võtsid osa „E. Einmann“<sup>16</sup>, J. Hirv, J. Püttsepp, A. Starkopf, A. Vabbe, M. Saks, J. Jassmann, M. Pukits, A. Raid, J. Võerahansu ja R. Pangsepp. Pärast jooksivaid küsimusi (L. Marki lubamine diplomitööle, Ülo Soosteri lubamine diplomitööle... punkt 4 all... „Direktori asetäitja õppealal dots. J. Hirv tõstab küsimuse üles, mis teha üliõpilase H. Üprusega, kes ei pääsenud diplomitöö kaitsemisele oma nõrga töö tõttu, kas ta jätta üliõpilaseks edasi või kustutada nimestikust. Istuma jääjaid, kui ei ole selleks mõjuvaid põhjusi, näit. haigus jne. VI kursusel (diplomandide) üliõpilaste kohta Instituudi määrustik ette ei näe. Kui diplomand on lastud diplomitöö kaitsemisele ja ta kaitsemisel läbi kukub, on tal õigus järgmisel aastal uuesti Nõukogu loaga kaitsta oma diplomitööd. H. Üpruse kohta ei saa rakendada viimast moodust, küll aga on riikliku eksamikomisjoni otsusega tal lubatud eksternina kaitsta aasta jooksul oma diplomitööd. Viimasel juhul ei saa ta üliõpilaste nimekirja edasi jääda.“<sup>17</sup>

Järgneval läbirääkimistel võtavad sõna sm-d Vabbe, Kits, Võerahansu, kes leiavad, et H. Üpruse võimed ei ulatu diplomitöö läbiviimiseks ja juba seetõttu ei saa teda üliõpilaste nimekirja edasi jätta. „Nõukogu otsustab ühel häälel kustutada H. Üprus üliõpilaste nimekirjast, kuna tema edasijätmisel üliõpilaste nimekirja puudub alus; ka ei õigusta ta piiratud võimed tema edasijätmist Instituuti, kus tal ei ole eeldusi ega väljavaateid seniste töötulemuste põhjal instituuti lõpetamiseks.“<sup>18</sup>

Tänu Hilda Üpruse pärijate vastutulelikkusele avanes allakirjutanul võimalus tutvuda selle suurejoonelise kompositsiooniga, mis omal ajal (1948) langes hävitava hinnangu alla. Lähenedes maalile „Teatrikostüümide ateljees“ eesti kunstiajaloo kogemuse pinnalt ja püüdes seda tööd paigutada toleaegeesse kunstikonteksti, tuleb tõdeda, et diplomand oli endale võtnud väga tõsise, peaaegu et ülejätkäiva ülesande, ning siiski sellega hästi toime tulnud. Ta oli otsustavalt selja pööranud tol ajal nõutavale ja kõrgelt hinnatud „argipäeva-realismile“ ning püüdnud anda oma figuraalkompositsioonis helge pildi elu pidulikumast poolest — teatrimiljööst. Just teatrimiljöö poeetiline kujutamine, näitlejate ettevalmistus lavaleminekuks, kostüümide proov ja kohendamine andsid hea võimaluse vaimse keskendatuse edasiandmiseks. Silmapaistvalt heal professionaalsel tasemel, peente laseerivate pintsliöökidega on maalitud keskmine figuur helesinises, valgete pitskaunistustega pidulikus kleidis. Ühtlasi on see figuur ka kogu pildi vaimseks tsentrumiks. Kolm figuuri vasakul ja kolm paremal vaid täiendavad üldist, harmooniliselt lahendatud kompositsiooni, lisades talle rütmi ja meeleolu. Prantsuse 18. saj. kunstist inspireeritud (Watteau) õrnad toonid — roosa, helesinine, kollane — viitavad H. Üpruse kui muusiku ettevalmistusele, ka Lääne

Euroopa klassikalise maalipärandi heale tundmisele, kogu maal mõjub ka praegu harmooniliselt ja ülevalt.

H. Üpruse diplomitöö tagasilükkamine ja mittetunnustamine lõikas läbi ühe võimaliku ja väga perspektiivse tuiksoone eesti (Tartu) sõjajärgses maalikunstis. See liin lähtus „Pallase“ ühest maali-traditsioonist — (sest neid liine oli mitmeid) — poeetilise, hingestatud vaimsus-st kantud, koloriidi primaarsust rõhutatavast traditsioonist.

Jäi elamata üks kunstniku-elu. Surutu-na kodu kitsaste seinte vahele, jätkas Hilda Üprus maalimist, kuid ei pidanud võimalikuks esitada näitustele oma töid. Korduvalt tsiteeris ta professor Sten Karlingi ütlemit: „Jäägu kunstiteadlastele pärast Teid ka midagi avastada...“ Ehk suudab tänapäeva kunstipluralis-miga harjunud kunstisõber hinnata ja mõista mõlemat Hilda Üpruse värvi-reprona esmakordselt avalikustatud maali „Teatrikostüümide ateljees“ 1948. aastast, „Autoportreed“ 1940-ndaist aastaist. Mõlemad maalid sündisid enne 1949. — 1950. aastate traagilisi sündmusi.

august, 1989.

<sup>1</sup> Vestlus Ants Viidalepaga Tallinnas 5. aprillil 1989. Irdi „läbivaatamine“ 7. juunil 1948. a. kajastub ka Tartu Kunstiinstituudi Nõukogu protokollides.

<sup>2</sup> Eesti Riiklik Arhiiv (allpool ERA). F. R. 1973, nim. 1, arh. 40, lk. 6 pöördel ja lk. 7. Protokollide iseloomustuseks peab ütlema, et nad on koostatud kauses kõnes ega anna edasi täpselt ühe või teise sõna võtnud õppejõu hoiakuid või hinnanguid otseses kõnes. I. S. ERA, F. R. — 1973, nim. 1, arh. 33, lk. 91.

<sup>3</sup> 1949. a. lõpetajad: Emil Alberg, Linda Kohk, Helene Leoke, Lüüdia Mark, Valve Pilter, Ülo Sooster, Hilda Üprus, Ella Jaaniado, Marie Rääk.

<sup>4</sup> Samas, lk. 8.

<sup>5</sup> Samas, lk. 8 ja 8 pöördel.

<sup>6</sup> Samas, lk. 16 pöördel.

<sup>7</sup> Samas, lk. 17.

<sup>8</sup> Samas, lk. 17.

<sup>9</sup> Samas, lk. 17 pöördel.

<sup>10</sup> Samas, lk. 18.

<sup>11</sup> Samas, lk. 25 ja 25 pöördel.

<sup>12</sup> Samas, lk. 24.

<sup>13</sup> Samas, lk. 25 ja 25 pöördel.

<sup>14</sup> Samas, lk. 25 pöördel.

<sup>15</sup> E. Einmann määrati direktoriks alates 1. septembrist 1948.

<sup>16</sup> Samas, lk. 29 ja 29 pöördel.

<sup>17</sup> Samas, lk. 30.

## KIRJANDUST

1. K. Piirimäe. Hilda Üprus. Näituse kataloog. 1987. Tartu Riiklik Kunstimuseum. 3 ill.
2. K. Piirimäe. Hilda Üpruse maalid. — „Edasi“, 4. sept. 1987. 1 ill.
3. K. Piirimäe. Hilda Üpruse näitus. — „Sirp ja Vasar“, 2. okt. 1987. 1 ill.
4. P. Beier. Postuumne Üprus. — „Edasi“, 3. okt. 1987. 1 ill.
5. I. Solomõkova. Mälestuskilde Hilda Üprusest. — „Nõukogude Naine“, 1988, nr. 9, 2 ill.
6. И. Соломыкова. Слово о забытой художнице. — „Таллинн“, nr. 1, 1989. 2 ill.

## TIINA ABEL

Juhan Nõmmiku loominguline elu sobib hästi eesti kunsti iseloomulikkude arenguliini. Seda, küll individuaalseid otsinguid ja iseärasusi mitte päriselt välistavat, kuid ühele, „elamisele“ või „kunstitegemisele“ jäägitut pühendumist ometi otsekuu pelgavat ja paradoksaalse kirglikkusega „mõõdukuse“ ja „keskmise“ poole kalduvat arengutendentsi võib vaadelda väga mitmest vaatepunktist, tuua välja erinevaid põhjusi ja analoogiaid. Siiski, meie 20.—30. aastate kunst oli „Pallase“-keskne, seotud koolkonna stabiiliseerumisega, avatusega, rahvusliku alge ja rahvusvaheliste mõjutuste vahekorraga koolkonna raames ja väljaspool. „Pallase“, nagu selle kujundaja ja analoogi, Pariisi koolkonnagi, ilmet ei vormitud ettekirjutuste, manifestide ja doktriinidega. Ometi kujunes seetõttu kaunis raskesti iseloomustatava „Pallase“ koolkonna raames vähemalt üks selge koolkonnamudel: olid oma eesminejad (Viiralt, Liimand, Kits jt.) ja järgijad. Seejuures ei määratud kuulumist ühtede või teiste hulka kunsti tulemise aeg, pigem sünteesimisvõime, eesti kunstnike saavutuste ja mujalt saadud mõjutuste oma kunstiks sulatamise suurejoonelisus. See, mis on järgijate loomingus vaadeldav väärtusliku isikupärase joonena, vaimuse saavutatud omapära-panusena, sisaldus kuidagi enesestmõistetavalt koolkonna liidrite avaramas maailmapildis. Maailmapildis, millesse mahtus rohkem elamise ja kunstitegemise võimalusi. Kelle hulka võiks niisugusel taustal kuuluda Juhan Nõmmik? Kui viia kunstniku sõjaeelsest loomingust tänaseni säilinud 13 maali ja 3 akvarelli kokku vanade näitusekataloogide nimestikega, selgub, et J. Nõmmik ei olnud kuigi produktiivne kunstnik. Ta esines küll Eestis veedetud loomingulise elu paari aastakümne vältel järjekindlalt maalidega avalikkuse ees, sealhulgas aastail 1922—1924 „Pallase“ õpilastööde väljapanekutel, 1930. aastail peamiselt KKS ja kunstiuhing „Pallase“ korraldatud näitustel, tavaliselt paari-kolme tööga. Tihti tuli ette ka selliseid aastaid, mil kunstnik luges eksponeerimiskõlblikuks ühe töö või loobus sootuks esinemisest. Ühelt poolt oli Nõmmiku kitsi loovuse taga muidugi eluline hädavajadus pürgida elamise ja kunstitegemise mõttelisse tasakaalupunkti, tingimus, milleta loomingut ja joonistusõpetaja tööd mitmes Tartu koolis vaevalt ühendada oleks saanud. Kuid mitte need, objektiivse iseloomuga piirid ei kammitsevad Nõmmikut järgijaks. Kaugelt olulisemad tõkked lõi kunstnik endale ise, loobudes oma kunstis avatusest kui printsiibist — kompositsioonide ülesehituses, väljendusvahendite valikul, žanrieesitustes, lõpeks ka eluhoiakus. Mõistust usaldava kunstnikuna ta otsekuu kartnuks hulljulgelt katsetades ja saavutatust loobudes end kaotada, maailmas lahustu-

tuda. Ja seetõttu käitus ta oma motiivide suhtes vallutajana, süvenes neisse nii kaua ja põhjalikult, et need pidid lõpuks saama „tema omaks“, mahtuma tema maailmamõistmisse ja kujutamisevõimesse. Kunstniku elutunde ja loomismeedi stabiilsete tunnusjoonte hulka paistavad kuuluvat süstemaatilisus, juhuslikkuse välistamine, väljendusvahendite raskepärane, kuidagi suletusele ahvatlev keskendatus, ehk viimasest tingitud staatilisus, arhetüüpidele orienteeritud vaimus, ainult püsiva ja tasakaalustatuga arvestamine. Seda terviklikkust, mida kunstnik oma loominguga taotleb, ei looda, impressionistide kombel, ümbritseva ilusate helgete külgede nautimise ja nendega samastumisega, vaid Oleva elementide üldise korra, elementide omavaheliste olemuslike seoste otsimise ja leidmisega. Ja kuigi Nõmmiku maastikes kujutatud maailm ei kuulu inimesele, ajalikule ja lõplikule, vaid elab Kõiksuse leebes diktaadi all, on see maailm totaalne, paratamatult harmooniline.

Tundes meie 1920. aastate kunsti visa iseseisvumispüüdu ja 1930. aastate kiiret kultuurilist ja ühiskondlikku tasakaalustumist, võime foonil käsitleda Nõmmikut kui „Pallase“ koolkonna klassikut T. S. Elioti „küpseuse“-mõistega nüansseeritud tähenduses: „Klassik võib ilmuda siis, kui tsivilisatsioon on küps; kui keel ja kirjandus on küpsed; ja klassikuks võib saada üksnes küpse vaimu tööga.“<sup>1</sup> Kunstniku looming, eriti varasemad tööd on aga klassikalised ka võrdluses „Pallase“ koolkonna postuleerimata, kuid ometi hästi aimatavate kunstinormidega — mõõdukuse, maitsepeenuse, elegantsiga. Maalija mõnele toonile taandatud värvi-valikut, loomulikkust ja ambitsioonide puudumist rõhutades märkis 1930. aastate kriitika:

„Hoopis loomulikumalt mõjub seevastu J. Nõmmik oma beezikate maalingutega. [...] See on läbimõeldud, rahulik avaldus, mis ei esita suuri nõudeid ja nii oma tagasihoidlikkuses mõjubki ainulaadselt meeldivana kogu näitusel.“<sup>2</sup>

„J. Nõmmik esineb motiividega välismaalt. Just motiividega, sest meeoleud ja värvitunnetus on täpselt endine ja ühtlane kõigile ta tööle: beez taevas, beez ning pruun maastik ja muu. See on korrektne ja intelligentne ja moodnegi maalimine. Formaalselt mõjub. Kuid kunstnikult meie nõuaksime veel elamusi, nägemusi, temperamenti ja kui selliseid on vähe, siis — maaliprobleemide asetusi ja lahendusi. Neid muresid hea maitse ja kultuursuse kõrvale tuleb Nõmmikul enesele veel soetada.“<sup>3</sup>

Nii kujundati Nõmmiku varasest loomingust võimas koolkondlikkuse apoloogia, kunstniku tegelikelt otsingutest ja stiilipingetest mööda minnes. Sest mida me

saime õigupoolest teada Nõmmiku viisist „luua korda aistingute ja tundmuste korrastamata maailmas“?<sup>4</sup>

Juhan Nõmmik sündis 8. augustil 1902. a. Peterburis, kus isa Jaan töötas suurtükivabriku meistrina. Ema, Anna-Kristina Peterson Franzdüvel, suri varakult.<sup>5</sup> Perikonda kuulus Juhanist paar aastat noorem Linda, pärast isa uuestiabiellumist sündis noorem õde Salme. 1913. a. koliti Tartusse, kus jätkus Juhan Peterburi Haridusseltsi IV algkoolis alanud haridustee.

1919.—1920. a. võttis tulevane kunstnik skaudipataljoni sanitarina osa Eesti Vabadussõjast ja sai haavata.<sup>6</sup> Juba siis alustas Nõmmik tööd ka kunstikoolis „Pallase“. Kooli arhiivimaterjalide hulgas säilitatakse Tartu Realkooli VII kl. õpilase Juhan Nõmmiku avaldust 30. jaanuarist 1920. a., kus ta „soovides oma õppimist joonistuse alal jätkata, palub end kooli õpilaseks vastu võtta.“<sup>7</sup> Et Nõmmik õhtupoolse õppetöö tõttu keskkoolis sai „Pallase“ kasutada üksnes hommikupoolseid tunde, palus ta end 1920. a. II semestril vabastada poolsest õppemaksust.<sup>8</sup> Järgmisel, 1921. a. I semestril tuli noormehel keskkooli lõpetamise tõttu „Pallase“ tundidest sootuks loobuda. Süstemaatiliste kunstiõpingutega alustas Nõmmik 1921. a. sügisel.<sup>9</sup> Sama aasta oktoobris taotles kool Haridusministeeriumilt Nõmmikule kui õpur-sõdurile ettenähtud õppemaksust vabastamist, haridust ja õppevahendeid riigi kulul.<sup>10</sup> Et Nõmmiku isa poja kunstnikuks-saamise kavatsusele tõsiselt vastu seisid<sup>11</sup>, polnud kodusele, elamis- kulude katteks vajalikule toetusele võimalik loota. Ilmselt joonistusõpetaja koha taotlemiseks vajas Nõmmik 1922. a. ja 1923. a. „Pallase“ kooli tunnustust selle kohta, et ta „on „Pallase“ kunstikooli juures korraldatud keskkooli joonistusõpetajate ettevalmistus kursustel pedagogika ja kunstiajaloo, perspektiivi õpetuse ja joonistuse metoodika läbi võtnud.“<sup>12</sup> Esialgu õpetas Nõmmik tollases Jaani t. algkoolis, hiljem Poeglaste Reaalgümnaasiumis ja õhtugümnaasiumis. 1926. a. külastas ta Pariisi ning kool taotles sel puhul Haridusministeeriumilt soovitud alandatud hinnaga välispassi saamiseks.<sup>13</sup> Samal aastal sai Nõmmik kätte joonistusõpetaja diplomi, koondas oma joonistustunnid gümnaasiumis mõnele päevale nädalas ning valmistus iseseisvalt „Pallase“ lõpetamiseks. 1929. a. esines Nõmmik koos viie lõpetajaga näitusel.<sup>14</sup> Päev enne näituse avamist kokkutulnud eksamikomisjoni otsus kõlas: „Juhan Nõmmik'ut, kes esitanud käesoleval näitusel kuusteistkümmed õlimaali, kaks akvarelli ja viis joonistust, lugeda praktilise osa lõpetanuks „hääga“. Teoreetilistes ainetes (s.o. anatoomias, perspektiiviõpetuses ja kunstiajaloo — T.A.) Juhan Nõmmikul kõik eksamid antud.“<sup>15</sup>

Lõpunäitust arvustati aktiivselt, kusjuures nii mõnigi märkus osutus kunstniku loomingulise arengu perspektiivis sedavõrd paikapidavaks, et on otstarbekas need siinkohal Nõmmiku loomingualustugede määratlusena esitada: „Õigeusklike cezannistina tundub [...] oma püüetes piiratum olevat J u h a n N õ m m i k . Ta on ühtlasem, aga ka kindla-ilmelisem, kuid paistab, et ta ennast siiski veel leidnud ei ole. Kui Pütsepa loomingus juhtivat osa etendab intuitsioon ja tugev maalija temperament, siis Nõmmiku juures domineerib mõistus. Ses suhtes on ta loomislaad märgatavalt sugulaslik kadunud Kuno Veeberi omaga ja näitab mulle, et ta arenemistee just liigse mõistuslikkuse tõttu kujuneb pikaks nagu seda võisime tähele panna Veeberi juures. Ometi ei saa seda teadlikult lugeda ebavooruseks kuna see hoiab juhuslikkude mõjustuste ja mänglemise eest ning viib kindlamini sihile.“<sup>16</sup> Palju oleneb sihist. Esitatud eeskuju-vihjed viitavad asjaolule, et Nõmmiku peamised otsingud oma väljendusvahendite alal on esialgu seotud vormiga, ruumilise struktuuri loomise probleemiga pildi tasasel pinnal. „Saaremaa kalurites“, ainsas meieni jõudnud

figuraalses kompositsioonis, on selgelt näha nii Nõmmiku enda kui eesti 20. aastate kunsti kujunemisheitlust. Kuigi Nõmmiku varased Saaremaa-pildid on tähtsad kui ühed esimesed katsed meie kunstis nii olulise teema lahendamisel, seosneb „Saaremaa kalurite“ peamine võlu liigsetest detailidest puhastatud suletud kompositsioonis, olustiku tekstist vabastatud vormide ja värvide kerges kubistlikus stilisatsioonis. Nõmmiku mõõdukale vormimängule on muidugi fooniks ajastu kompromissivaim ning selle ebamäärast liiki, kuid visa võsu — art deco vaimus.<sup>17</sup> Kuigi „Saaremaa kalurite“ stiiliakordi kõlavaima tooni annab ehk tõesti, ka Nõmmiku puhul, Cézanne'ini ulatuv värvidega modelleerimine, sulatati muude helide hulka ebakõla tekitamata ka analüütilise kubismi taandatud kolorism — sünged sinine, hall ja pruun.

Kuni 1935. a. Brüsseli-reisini loodud maastikes vormib Nõmmik motiivi värvipindadega, annab süngevõitu dekoratiivseid aktsente („Saaremaa“, 1929), mängib vormi luues läbi kõik need pildi ülesehituslikud printsiibid, toonid ja meeleolud, mis 1930. aastate lõpu — 1940. aastate alguse maastikes korduvad teist-

suguses, üha naiviseerivamaks muutumas realistlikus laadis.

1935. a. reisis kunstnik üle Berliini ja Kasseli Brüsselisse, kus toimus kunstiõpetajate kongress ning maailmanäitus. Nõmmik tutvus põhjalikult belgia ja hollandi kunstiga Brüsselis, aga ka Amsterdamis, Antwerpenis, Utrechti, Genti ja Brügge muuseumides. Nõmmiku jaoks nüüd avanevast Madalmaade kultuuriruumist leidis ta Bruegheli, van Goghi ja Permeke, sajandeid kultiveeritud arhetüüpe, maailmanägemist, millega kunstniku panteismisugemetega loodusetunnetus sujuvalt haakus. Sealses kunstis nii sageli ühitatud detailirealism ja vaimuenergia väljendusjõud, mikro- ja makrokosmose tasand, nii sageli kogetud ja mõistetud Natuuri vägi osatas õnnelikult intellektuaalsusse kalduva kunstniku maalimismeelt. Esialgu kordas Nõmmik reisil nähtud motiive — Genti, Brüsselit, Zeebrügget.<sup>18</sup> 1938. a. Peedu talvemaastikes on aga kinnistunud kujutatava kohale kummardunud Looja vaatepunkt: pilti püütud tegelikkuse löiku vaadatakse küll tähelepanelikult, ent kaugelt ja kõrgelt. Kindlasti pidas S. Karling silmas ka suurejoonelisi Peedu vaateid, kirjutades J.

102. Juhan Nõmmik. Saaremaa. 1929. Öli. RKM.



Nõmmiku kohta jooksvas näitusearvustuses: „Tema maale elevustab mingi meheliselt lüüriline meeleolu. Kindlalt ja iseteadlikult seisavad talumajad tuulest kistud laiavõraliste puude all. Niiskelt hõbetav õhk täidab löuendeid.“<sup>19</sup> Üha enam hakkavad Nõmmiku maastikud kompositsiooni ülesehituselt meenutama P. Bruegheli talvemaastike kesk- ja tagaplaane, kuni „Otepäas talvel“ (1942) ja „Lõuna-Eesti maastikus“ (ka „Varakevad“, 1943) saavutatakse käsitusviis, mida võiks, teades Nõmmiku mõjutajate ringi, mitte päris alusetult iseloomustada Nicolaus Cusanuse õpetuse põhimõistega — *coincidentia oppositorum*. Tegelikuse nägemine ülevalt, kõike summeerivast kaugusest ning detailide üksikasjalist kujutamist võimaldavast ligilähedusest, selle ühendus maalipinnal — loomishetkel kunstniku jaoks ainsana eksisteerivas Absoluudis.

1930. aastail organiseeris J. Nõmmik aktiivselt ka eesti kunstielu. Pikemat aega pidas ta k.-ü. „Pallas“ kirjatoimetaja ametit, esindas vahepeal ühingut Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuse esinduskogus, õpetas akvarelli, joonestamist ja perspektiivi ning aastail 1940—41 juhatas lühikest aega „Pallase“ kunstikooli. 1942. a. mais eksponeeris kunstnik uusi töid Tartu kunstibüroo korraldatud kevadnäitusel, aasta pärast juunis-juulis aga samu maale viimast korda kodumaal — Kunstihoone kevadnäitusel. 1944. a. sõitis Juhana Nõmmik koos abikaasa ja tütreaga Rootsi.

\*

Juhana Nõmmiku loomingulise elu pikim periood, viimased 30 aastat, on seotud Rootsiiga, sealse kunsti ja loodusega, reisidega lõunasse Vahemere äärde ja Provence'i, uute motiivide ja maali-probleemidega. Siinkirjutajal on raske piisava asjatundlikkusega analüüsida kunstniku sõjajärgset loomingut — liiga vähe tunneb ta maalijat ümbritsenud kultuuriruumi, liiga vähe on ta näinud kunstniku hilisemaid töid. 1988. a. mais õnnestus Eesti Kunstimuuseumis korraldada väike ülevaatenäitus kõigist J. Nõmmiku säilinud varasematest maastikest ning kunstniku abikaasa ja tütre valduses olevast uuemast loomingust. Näitusel eksponeeritu, Rootsis ilmunud näitusearvustuste<sup>20</sup>, Eevi Endi lühimonograafia<sup>21</sup> abil saab siiski pisut jälgida maaliija arengut, ta elumuutusi ja peamistele loomingulistele töökspidamistele truuskjäämist.

Esimesed paar Rootsi-aastat — elukohavahetus ja sõjajärgsed rasked liikumisolud — töid kunstniku loomingulisse töösse pealesunnitid pausi. Aastail 1944—46 tegeles ta Kuningliku Humanitaarteaduste Akadeemia juures rekonstruktsioonijoonistamise ja koopiade valmistamisega. Mitmed joonistustööd valmisid Riigi Muinsuskaitse Ameti ehitusosakonnale, uurimusele „Rootsi kirikud“, Rootsi Rahvaelu Uurimise Instituudile. 1946. a. pääses Nõmmik üle hulga aja loodusesse maalima. Töötamiskohaks valitud Ölandi saar ei erine nud kuigivõrd Saaremaast, maastikust ja atmosfäärist tingitud maali-probleemid olid



103. Juhana Nõmmik. Salme küla Sõrvel. Öli. 1942. RKM.

samad. Siit oli hea jätkata, uute motiivide võimalustesse sisse elada. Ka Rootsis jäid samaks nii maaliija töömeetod kui kompositsioonitüüpi dikteerivad motiivieelistused. Endiselt ei armastanud ta lähivaateid, endiselt proovis ta maastiku struktuuri lihtsustada. Ta klammerdus motiivi külge, kuid: „oleks [...] ekslik nimetada Nõmmikut realistiks tavalises mõttes — looduse kopeerijaks, kes annab edasi ainult visuaalset välismaailma. Nõmmiku väljumispunktiks on intensiivne tõelikkuse studium, kui aga see saavutatud, algab päristöö — looduse korrigeerimine, sellest juhuslikkuse väljaretušeerimine, et teha inten-

siivsemaks nähtud motiivi olulisi omadusi [...] Samalaadselt kui nende (mõeldud on N. Triiki ja K. Mäge — T.A.) maailm, on ka Nõmmiku realism subjektiivne, mida kõige paremini iseloomustab tema enda poolt tsiteerida tavatsetud Belgia kunstniku Constant Permeke deviis: kõigele vaatamata maalime me siiski suletud silmadega.“<sup>22</sup>

Oluline etapp kunstniku Rootsi-perioodil oli seotud läänearanniku saare Tjörni ning Taanile kuuluva Bornholmiga, kus Nõmmik mitte üksnes ei loobunud otsustavamalt varastele maastikele iseloomulikest toonimaalist, vaid alustas ka sihikindlat maali väljendusvahendite, vormi

104. Juhana Nõmmik. Otepäa talvel. Öli. 1942. RKM.



ja värviga katsetamist. Bornholmi perioodi tipptõid luues avanes Nõmmik värvi- ning tegeliku sisu omandas, hea vormitundega maalijale küll alati intuiitselt lähedane, Cézanne'i õpetus vormi ja värvi vastastikustest seostest. „Nexö rand I“ (1962), „Rutsker“ (1963), „Pilv“ (1965) on maastikud, kus Nõmmik esmakordselt oma loometee vältel jõudis väga lähedale abstraktsele ekspressionismile. E. End võrdleb tabavalt kunstniku Bornholmi-katsetusi vene päritolu prantsuse abstraktse ekspressionisti Nicolas de Staëli maastikega. Parafraseerides saksa kunstiajaloolase W. Haftmanni väidet (de Staëli vaadates on tunne, et ainult üks õrn tuulepuhang võiks tema abstraktsioonid vormida konkreetseks loodus-pildiks) kirjutab E. End: „Nõmmiku „Rutskerit“ vaadates tekib tunne, et on vaja samasugust hingeõhutugevust puhangut abstraktsiooni suunas — ja Nõmmik oleks abstraktne ekspressionist puhtal kujul.“<sup>23</sup> Nii mõnigi de Staëli 1952.—53. a. maalitud töö mõjub Nõmmikule kümme aastat hiljem lähedaste maaliprobleemide ühe läbimängimise katsena. Oma maalide suurema ekspressiivsuse suunas mõjutajate seas nimetas Nõmmik sageli ka kunstnikke, kes olid talle looduse ja kunsti mõistmiselt lähedased — põlist bornholmlast Oluf Høsti ja rootslast Gustav Rudbergi.

Provence'i, Hispaania ja Tuneesia põhjamaisest erineva struktuuriga maastik suunas kunstnikku rohkem tegelema perspektiiviga, arhitektuurivormide kindlaks süsteemiks korrastamisega. Et Nõmmik töötas Lõunas eri aastatel korduvalt, on selgelt näha, kuidas mitte loomisaeg, vaid konkreetset tüüpi motiivistik grupeerib ta teoseid, dikteerides lahendamist vajavaid loomingulisi probleeme. Ja nii jätkus Lõuna-Prantsusmaal Bornholmi kalasuitsutusahjude piltides alguse saanud süvenemine arhitektuuri. Taas ülalt või huvitavast vaatepunktist kõrvalt nähtud majadegrupid („Tourtouri asula, Provence“, 1971) täidavad kogu pinna, peletavad taeva ja avaruse, mõjuvad usaldavalt ja tõsiselt. Omamoodi looduse ehituse osana kujutas kunstnik mäemürakat Provence'i-maastike ühes silmapaistvaimas kompositsioonis „Esterél“ (1971).

Tuneesias, Hammameti lahe piirkonnas töötades tuli kunstnikul kohaneda jõhkra, erksa päikesevalgusega. Valgetelt majadelt peegelduv valgus pühkis tihti Nõmmiku maalidelt värvi, tähtsaimana jäi ehitusmassiivide üldise heleduse ja tumeduse vahekorra tabamine („Takrouna, Berberi asula“, 1970). Vajadus vahendada Lõuna õhu ja valguse ootuseseisundit, valmisolekut pettepiltide kuju võtta võivaks vöbeluseks, tõi Nõmmiku maalidesse talle muidu nii võõrast dünaamikat. Ra-

hutu pintsliitöö ja pinnafaktuur häiris ja lahustas seda looduse vormide kindlust, kuhu Nõmmik armastas sulgeda juhusliku ja hetkelise. Mõnikord puudus vähe päris abstraktsest lahendusest („Tuneesia, Berberi küla Atlase mäestik“, 1970). 1960. aastail saavutas J. Nõmmik oma loomisruumis täieliku vabaduse — ühelt poolt võis ta peaaegu lõputult eemalduda konkreetsest motiivist astumata siiski lõplikult abstraktse kunsti aladele ja teisalt läheneda taas tegelikkusele looduse kopeerijaks muutumata. Nõmmiku vahekord reaalsusega jäi kindlaks ja vaimseks. Nagu nii mõneski arusaamises talle lähedased prantsuse „Jeunes Peintres de Tradition française“ -pölvkonna maalijad oli ta veendunud, et looduse toetusest loobumine oleks üks kunstniku enesetapmise viise, mistõttu kuni surmani 1975. a. arendas J. Nõmmik oma maalidel „sulg, pliiats või pintsel käes, pikka universumi küsitlust.“ (B. Dorival).

<sup>1</sup> T. S. Eliot. Valik esseid. LR, nr. 20/21, 1973, lk. 83.

<sup>2</sup> A. Tuulise. K.-ü. „Pallase“ kunstinäitus. — „Kunst ja Kirjandus“, 29. III 1936, lk. 52.

<sup>3</sup> R. Paris. K.-ü. „Pallase“ kunstinäitus. — „Postimees“, 24. III 1936, lk. 5.

<sup>4</sup> R. N a c e n t a. École de Paris. 1956. Paris, 1956, eessõnas.

<sup>5</sup> Kunstikool „Pallase“ õpilase teatelehe ankeeti märkis J. Nõmmik ema surmadaatumiks 1906. a. ERA. f. 3950. n. 1, s. 35, l. 22.

105. Juhan Nõmmik. Varakevadine maastik. 1943. Õli. RKM.







108. Juhan Nõmmik. Peedu talvel. Õli. 1938. RKM.



1935. a. toimus eesti kunstnike küllakutse-sõit Nõukogude Liitu, millest ka Nõmmik osa võttis. Kunstniku abikaasa E. Nõmmiku andmeil oli J. Nõmmiku peamiseks eesmärgiks sellel sõidul üles otsida oma ema haud Leningradis. Kahjuks oli kalmistu jäänud uuslinnale jalgu. E. Nõmmiku kiri autorile 8. XII 1988. a.

<sup>6</sup> E. E n d. Juhan Nõmmik, maali ja joonistaja. Stockholm, 1985, lk. 24. Vt. ka Nõmmiku andmeid ankeetlehel. ERA, f. 3950, n. 1, s. 35, l. 22.

<sup>7</sup> ERA, f. 3950, n. 1, s. 43, l. 210.

<sup>8</sup> ERA, f. 3950, n. 1, s. 44, l. 65.

<sup>9</sup> Vt. J. Nõmmiku avaldust 13. sept. 1921. a. ERA, f. 3950, n. 1, s. 44, l. 275.

<sup>10</sup> ERA, f. 3950, n. 1, s. 44, l. 333.

<sup>11</sup> Seda tõendab nii kunstniku enda kommentaar „Pallase“ ankeedis kui ka kunstniku abikaasa samasisuline viide kirjas autorile 8. XII 1988.

<sup>12</sup> ERA, f. 3950, n. 1, s. 45, l. 217 ja s. 46, l. 184.

<sup>13</sup> Vt. „Pallase“ kiri Haridusministeeriumile 8. VI 1926. a. ERA, f. 3950, n. 1, s. 51, l. 152.

<sup>14</sup> Koos J. Nõmmikuga lõpetasid N. Kummits, J. Püttsepp, V. Rosenberg, skulptorid A. Leius ja A. Mihkelson.

<sup>15</sup> „Pallase“ kunstikooli eksamikomisjoni koosoleku protokoll 18. V 1929. a. ERA, f. 3950, n. 1, s. 11, l. 9.

<sup>16</sup> A. V a g a. „Pallase“ lõpetajate näitus. „Postimees“, 30. V. 1929. a.

<sup>17</sup> Vt. M. L e v i n. Art deco ja uusajalikkus eesti kunstis. ENSV Riiklik Kunstimuseum. Kogude teatmik. Tln., 1986, lk. 28 jt.

<sup>18</sup> Nende linnade motiividel loodud maalidest (kunstnik eksponeeris neid ka k.-ü. „Pallase“ XVII näitusel 1936. a.) on tänaseni säilinud üksnes „Zeebrügge“.

<sup>19</sup> S. K a r l i n g. Kunstiühing „Pallase“ XX kunstinäitus. „Postimees“, 8. IV 1938. a.

<sup>20</sup> Pikemad kirjutised kunstnikust ja loomingust ilmusid ümmarguste juubelite aastail: vt. E. K ö k s. Juhan Nõmmiku loomingust. „Tulimuld“, 1952, nr. 4, lk. 239–242; K. L u t s. Juhan Nõmmik maastikumaalijana. „Mana“, 1962, nr. 4, lk. 297–300; A. T u u l s e.

Juhan Nõmmik 60-aastane. „Tulimuld“, 1962, nr. 3, lk. 179–182.

<sup>21</sup> Vt. viide 6.

<sup>22</sup> A. T u u l s e. Juhan Nõmmik 60-aastane. „Tulimuld“, 1962, nr. 3, lk. 180.

<sup>23</sup> E. E n d. Juhan Nõmmik, maali ja joonistaja, lk. 48.



---

109. Juhani Nõmmik. *Hollandi rand*. Õli. 1965. Erakogu. Stockholm.

---

110. Juhani Nõmmik. *Nexö rand I*. Õli. 1962. Erakogu. Stockholm.

---

111. Juhani Nõmmik. *Pilv*. Õli. 1965. Erakogu. Stockholm.

---

112. Juhani Nõmmik. *Tourtouri asula*. Provence. Õli. 1971. Erakogu. Stockholm.

---



# РЕЗЮМЕ

**Ян Варес. К юбилею высшего художественного образования.** 30 октября 1989 г. исполнилось 75 лет со дня открытия Таллиннского художественно-промышленного училища при Эстонском художественном обществе, которое позднее было преобразовано в высшее художественное учебное заведение с прикладным уклоном. Пять лет спустя, в 1919 г., в Тарту было открыто художественное училище «Паллас», которое стало в 1924 г. высшим учебным заведением. «Паллас» планировалось сделать учебным заведением с неограниченным сроком обучения по типу парижских свободных академий, но фактически срок обучения был шестилетним. В период с 1924 по 1940 год Высшее художественное училище «Паллас» закончили 79 художников. Художественное училище в Таллинне стало высшим в 1938 г. Таким образом, до 1951 г. в Эстонии было два высших художественных учебных заведений; в 1951 г. они были объединены в Государственный художественный институт ЭССР с местонахождением в Таллинне. В Тарту было сохранено среднеобразовательное художественное училище, в силу чего Тарту, который до тех пор был сильным центром искусства, утратил многие перспективы своего развития. В конце 1940-х гг. нормальное развитие искусства во многом тормозилось различными партийными постановлениями по вопросам литературы, музыки и искусства. Директоры художественного института, известные художники Адамсон-Эрик и А. Старкопф вынуждены были уйти. В 1959 г. началась новая реорганизация, когда были изменены учебные планы и программы, на специальностях изобразительного искусства была введена в учебные планы педагогика. Началось сотрудничество с высшими художественными школами других Прибалтийских республик. В 1963 г. Государственный художественный институт ЭССР начал совместную работу с высшими художественными учебными заведениями социалистических стран. Год 1989 также богат важными изменениями: особенно значительно, что в Тарту было открыто отделение кафедры живописи. С ноября 1989 г. художественный институт носит название Таллиннский Университет искусств (с. 1—9).

**Йорма Хаутала. Мифы и утопия.** В городах Финляндии и ФРГ проходит передвижная выставка эстонского искусства под девизом «Структура и метафизика». Ее организовал музей г. Пори во главе с директором Маркветтой Сеппяля, в оргкомитет выставки вошли также главный редактор журнала «Тайде» Каролюс Энкель, редактор Яакко Линтинен и художник Йорма Хаутала. В связи с выставкой был выпущен каталог, в который вошли предисловие и пять статей. Йорма Хаутала в своей статье об эстонском искусстве пишет следующее: «Выставка не столько представляет собой всеобъемлющий обзор или объективный срез, сколько является многосторонней точкой зрения на ограниченную область, которая показалась нам наиболее интересной и своеобразной для финского зрителя...» Несмотря на различные формальные препятствия и отсутствие интереса, эстонское искусство проложило путь к сознанию финнов... Цель настоящей выставки расширить горизонты искусства северных стран, более широко определить контекстуально связи и взаимовлияния». Й. Хаутала анализирует творчество Р. Меэля, С. Т. Аннуса, М. Куризма, Ю. Каска, А. Лилля, А. Тольса, Ю. Аррака, Л. Саранпуу, Р. Раянгу, Ю. Окаса, Л. Лапина (с. 10—14).

**Раоуль Курвитс. Овеществленное и неовеществленное искусство в Бильяесе.** В июле 1989 г. группа финских художников «Муу» организовала в Бильяесе, в 80 км от Хельсинки, выставку совместно с группой молодых эстонских художников — «асоциальных, склонных к романтической дикуватости декадентов». В связи с этим Р. Курвитс задается вопросом — какое более широкое значение можно придавать радикализму сегодня в искусстве? С одной стороны, уже трудно сделать еще что-то более радикальное, чем уже сделано, а с другой стороны, салонная упорядоченная художественная жизнь вызывает в художниках естественный протест. Овеществленный объект теряет свое значение, если претендующий на радикальность акт искусства содержит возможность овеществления, не может больше выполнять свое предназначение. В качестве хорошего исключения на этой выставке можно назвать перфоманс Реа Пихласвийта, изображающую танцора с привязанной к канату ногой (с. 15—21).

**Владислав Хасиор: «Религия является источником гуманистической энергии...»** Могуущественные символы — свет, огонь, намеки на насилие — определяли настроение выставки творчества В. Хасиора, состоявшейся в Таллинне в Доме художника. Чувствовалось, что автора занимают подсознательные страхи и агрессивность людей. Фоном для его произведений послужила польская католическая культурная традиция и многие вытекающие из нее эстетические принципы. В беседе с С. Хелме В. Хасиор заявил, что для него религия является источником энергии, что однако не означает, что он сам очень религиозен или склонен к мистике. Поэтому и впечатление от выставки, что мир полон агрессивности и драматизма, также не стоит воспринимать однозначно. Мир невозможно раззять на отдельные части и охарактеризовать их, он слишком велик, это вселенная. Усиление драматической стороны бытия скорее можно отнести к особенностям творчества художника. Важными элементами выставки были и динамические объекты и звук. Они подчеркивали театральность экспозиции, делая ее особенно суггестивной (с. 22—26).

**Эха Комиссаров. Феномен Рауля Раянгу.** В последние несколько лет творчество молодого художника Рауля Раянгу вызывает большой интерес как в Эстонии, так и за рубежом, что в свою очередь ставит вопрос о независимости художника. В небольшой Эстонии к традициям своего искусства относился бережнее, чем это сейчас принято. Поэтому феномен Раянгу и обращает на себя внимание своей независимостью. Уже то, что он самоучка из провинциального города, говорит о его суверенности. В своем творчестве Раянгу удалось объединить своеобразный угол зрения на искусство, родившийся на периферии, с принципами современной культуры, не отказываясь при этом от своей позиции жителя маленького города. Тематика картин Раянгу затрагивает ту область явлений культуры и мифов искусства, от которой традиционно, по соображениям хорошего вкуса, отказывались. В поле внимания Раянгу кич, знаменитые явления массовой культуры и идолы сталинистской культуры. Он пренебрегает традиционной техникой живописи, используя в качестве материалов для своих картин слои клея и синтетических материалов, из которых моделирует изображения, неоднозначно сочетающиеся между собой. В его манере объединены ностальгия и абсурд (с. 27—29).

**Вечер, посвященный С. Дали.** Во время, когда ведущие позиции занимают рационализм и техницизм, а общество охвачено мрачной

серьезностью, актуализация сюрреализма вполне обычное явление. Слишком много в сегодняшнем дне абсурдного и нелогичного. Это и послужило причиной того, что в ночь на 10 февраля 1989 г. в Таллинне в Клубе художников собралась группа людей искусства, чтобы возродить дух великого классика сюрреализма Сальвадора Дали и создать Всемирное общество сюрреалистов (с. 30).

**Эта магическая красота. Украшения Рейна Метса.** Украшения Рейна Метса прекрасны и сложны по форме, и в то же время они богаты комбинациями различных символов. Художник утверждает, что верит в магическую силу украшений. Многие символы проходят через все его творчество, причем важной всегда оставалась тема страданий. Р. Метс предпочитает работать с чистыми материалами — железом, медью, золотом, серебром. Необходимые для украшения драгоценные камни он шлифует сам — настолько нестандартны их формы. Вера художника в духовные ценности и глубокое знание предмета своего творчества позволили ему создать украшения, ценность которых не умалает ни время, ни мода (с. 31—33).

**Ильмар Малин. Когда от блеска веет минором.** Ильмар Малин постоянно занимался творчеством, которое в итоге можно было бы определить одним словом — сюрреализм. В статье он описывает ход работы над своими композициями, взаимоотношения с предметами на основе чувств и опыта, на основе которых формируются его работы. Среди прочего он пишет: «В искусстве такого рода отдаешься творчеству без остатка. Если Оскар Уайльд когда-то утверждал, что жизнь имитирует искусство гораздо больше, чем искусство жизнь, то у меня во время такой работы искусство и жизнь отождествляются» (с. 34—40).

**Март Калм. Афера с Домом Советов.** Площадь Виру в Таллинне не раз становилась объектом помпезных проектов строительства. Особенно утопичными были такие планы во времена Сталина, кульминацией которых стал проект Дома Советов, созданный в 1954 г. Это был типичный образец унифицированной официальной архитектуры того времени. Вокруг проекта завязалась широкая дискуссия, в которой приняли участие уже известные и только еще начинающие свой путь архитекторы. Автором проекта был ленинградский архитектор О. Лялин, исполнителем идеи и соавтором П. Хярмсон. Здание состояло из симметричного выходящего фасадом на площадь основного корпуса и расположенной рядом почти 100-метровой башни. Представленный проект был непрофессиональным, очень дорогим и неприемлемым для местного вкуса. Несмотря на то, что проект не раз дорабатывался, Дом Советов строить так и не начали. Для этого времени дискуссия вокруг Дома Советов была смелой попыткой внести хотя бы трещину в сталинистскую культурную политику в Эстонии (с. 41—45).

**Картины Лембита Соотса.** В сентябре 1989 г. в Художественном салоне в Таллинне экспонировалась выставка эстонского художника Л. Соотса, живущего в Торонто. В беседе с Хейе Трейер художник сказал: «Мои картины — это фигуративный неэкспрессионизм, который сформировался под воздействием Восточного и Западного Берлина, Италии. Но начало моих картин заложено во мне самом, в моем существе... В моем творчестве много символов, часто заимствованных из мифологии. Иногда идея картины возникает при чтении книг по этой тематике. Параллельно

**Ирина Соломыкова. Судьба одной картины.** 1946—1948 гг. — период наименее изученный в истории нашего искусства. Но именно в эти годы произошли события, которые на десятилетия определили судьбу тех, кто стремился, несмотря на царящую в искусстве догматику, идти своим путем. Одной из них была Хильда Юпрус, которой не удалось защитить свою дипломную работу в Тартуском государственном художественном институте. Обзор протоколов заседаний дает представление о страхах того времени и вытекающей из них демагогии. Х. Юпрус взяла очень трудную тему — выполнить большую фигуральную композицию «Изготовление театральных костюмов в мастерской». Поэтическая трактовка темы и пренебрежение к необходимому в то время «реализму будней» стали причиной того, что работа получила отрицательную оценку преподавателей, стремившихся подладиться под каноны социалистического реализма. Х. Юпрус продолжала писать, но на выставки свои работы не представляла. В 1987 г. в Тартуском художественном музее состоялась выставка памяти Х. Юпрус (с. 48—50).

**Тийна Абель. «Несмотря ни на что, мы пишем с закрытыми глазами».** Юхан Ныммик (1902—1975) закончил художественное училище «Паллас» в 1929 г. На примере его творчества хорошо видны характерные черты развития эстонского искусства. Эстонское искусство 20-30-х гг. сосредоточено в «Палласе», связано со стабилизацией школ. Ю. Ныммик не был особенно продуктивным художником, одной из причин этого была постоянная работа в качестве преподавателя рисования. Другой же причиной было время, необходимое для размышлений и углубленного подхода. Его творческий метод предполагал систематичность, исключение случайностей, стремление к статичности и уравновешенности. Созданный им мир гармоничен. Критики того времени называли Ю. Ныммика серьезным сезаннистом. Путешествие в Германию и Нидерланды, совершенное в 1935 г., открыло для Ныммика новые области культуры, в его пейзажах ощущается влияние П. Брейгеля. В 1944 г. Ю. Ныммик вместе с семьей эмигрировал в Швецию. Последние 30 лет его творчества связаны со шведским искусством, свои темы художник черпал в природе Швеции, путешествиях по Средиземноморью, Провансу и Тунису. В середине 1960-х гг. он очень близко подошел к абстрактному экспрессионизму. Но он по-прежнему был убежден, что отказ от мотивов природы губителен для художника. В 1988 г. в Эстонии состоялась обширная ретроспективная выставка его творчества (с. 51—56).

**Выставка рисунок (с. 60—61).**

**Республиканская выставка (с. 62—63).**

**Выставка художников Шлезвига-Голштейна (с. 64—65).**

**Перевела Лариса Васильева**

## SUMMARY

### **Jaan Vares. Marking the anniversary of higher art education.**

30 Oct. 1989 marked the 75th anniversary of the opening of the Tallinn Applied Art School of the Estonian Society of Art, which later became an art college with a practical bias. Five years later, in 1919, the Pallas Art School was founded in Tartu, becoming an institution of higher art education in 1924. The Pallas Art School was planned as a kind of free academy with unlimited time of study and studio system based on Parisian models, in fact the academic studies were confined to six years. Between 1924 and 1940 79 students graduated from the Pallas.

The Tallinn Applied Art School became an institution of higher education in 1938. Until 1951 these two offering higher education existed side by side. In 1951 they were merged into one — the State Art Institute of the ESSR with the location in Tallinn. Tartu now had only one art school which gave secondary education, and as a result, Tartu, which had once been an important artistic centre, lost much of its scope for development. In the late 1940s the normal development of art was checked because of the party resolutions on Soviet literature, music and fine art. The leading artists and heads of art schools, such as Adamson-Eric and J. Starkopf, were dismissed from their posts. Restructuring began in 1959 when the curricula and the programmes were altered and teacher training introduced. Some projects were launched to co-operate with other higher art educational institutions in the Baltic countries. In 1963 the Art Institute sought co-operation with similar educational establishments in other socialist countries. In 1989 restructuring started anew. In November 1989 the State Art Institute was renamed as the Tallinn Art University. (pp. 1—9)

**Jorma Hautala. Myths and utopia.** “Structure and Metaphysics”, an exhibition of Estonian art which was toured arranged by the Pori Museum, Finland and FRG. The idea of the exhibition originated from the Tuglas-Seura and the Pori Museum with the director Marketta Seppälä in the lead, the exhibition committee included Carolus Enckell, editor-in-chief of the Taide magazine, the executive editor Jaakko Lintinen and the artist Jorma Hautala. For this exhibition a catalogue containing an introduction and five articles was published. Jorma Hautala writes in his treatment on Estonian art: “The exhibition is not a comprehensive survey or an objective cross-section of Estonian art, but “a diversity-seeking view of the defined area” which has appeared more intriguing and original from the Finnish angle... Despite formal obstacles and the lack of inquisitiveness, Estonian art has found its way into the Finnish awareness... The current exhibition, being the first of its kind, is trying to broaden the range of Nordic art, put it into a wider context and open the windows”. J. Hautala analyses the work of R. Meel, S.-T. Annus, M. Kurismaa, J. Kask, A. Lill, A. Tolts, J. Arrak, L. Sarapuu, R. Rajangu, J. Okas, L. Lapin. (pp. 10—14)

**Raoul Kurvits. Unobjectified and objectified art at Bilnäs.** In July, 1989 the Finnish art group Muu arranged an exhibition at Bilnäs, 80 km from Helsinki, including younger Estonian artists, those “asocial decadents tending to

romantic savagery". This makes R. Kurvits ask himself: what can be the wider meaning of radical trend in art today? On the one hand, to do anything more radical than has already been done is extremely difficult, on the other hand, art life confined to salons has always aroused the natural protests of the artists. Objectified art tends to lose its meaning; an act of art with a pretense at radicality contains in itself a possibility of objectification, and thus it is unable to fulfill its purpose. A good exception on the show was Rea Pihlasviita's dance with one foot tied to the rope. (pp. 15—21)

**Wladislaw Hasior: "Religion is the source of humanist energy".** The mood for the exhibition of W. Hasior's work in the Tallinn Art Gallery was set by powerful symbolics: light, fire, allusions to violence. One felt its connections with human subconscious fears and aggressions. And as a backdrop — the Catholic cultural tradition of Poland, the aesthetic principles derived from this. In his talk with S. Helme, W. Hasior affirmed that for him religion was a source of energy, which was not to say that he was a religious fanatic or a mystic. The impression, which one got from the exhibition, of the world infused with aggressiveness and dramatism, need not be taken literally, either. The world cannot be subjected to classification or characterization, the world is too large, it is the world. What distinguishes the artist is his ability to amplify the dramatic side of life. Dynamic objects and sounds were essential elements of the exhibition. They emphasized the theatricality of the show and turned it particularly suggestive. (pp. 22—26)

**Eha Komissarov. The phenomenon of Raul Rajangu.** The work of the young artist Raul Rajangu has aroused considerable interest both in Estonia and internationally, which, in its turn, raises the question of the artist's independence. As a small art country we have had a more conservative attitude to our traditions than is the usual practice in the modern world. The phenomenon of Rajangu attracts attention with its independence. His biography also tells us of his sovereignty as he is a self-educated artist living in a small provincial town. In his work Rajangu has blended bizarre points of view of art born in the provincial isolation with modernist cultural principles without receding from his positions as a man of small town. The subject matter of Rajangu treads in the tracks of artistic myths and cultural phenomena which good taste traditionally regarded as taboo. Rajangu focuses on kitsch, celebrated hits of mass culture and the idols of Stalinist art. He abandons traditional painting techniques, using layers of glue and artificial material for his pictures, modelling representations in meaningful combinations to each other. In Rajangu's treatment nostalgia is joined with the absurd. (pp. 27—29)

**An evening with Dali.** While rationalistic and technocratic thinking are gaining ground and the society is being possessed by melancholic gloominess, it is only natural that surrealism has become a topic of general interest. Moreover, the current situation offers the absurd and the illogical in full measure. That was the reason why on the eve of Feb. 10 1989, a group of arts people gathered in the Tallinn Art Club to awaken the spirit of the great surrealist classic Salvador Dali and establish the World Surrealists' Society. (p. 30)

**This magic beauty. Jewellery by Rein Mets.** Rein Mets makes jewellery which is beautiful and intricate in its appearance and, at the same time, carries meaningful symbolic

connotations. The artist has stated his belief in the magic powers of his jewellery. Several symbols are repeated throughout his work, the theme of suffering being the foremost among them. R. Mets prefers pure materials: iron, copper, gold, silver. He cuts the gems himself, because what he requires is non-standard shape. The artist's belief in spiritual values of his work and his absorption in the subject matter have led him to the creation of jewellery the value of which would not be diminished by neither time nor fashion. (pp. 31—33)

**Ilmar Malin. When lustre smells in minor.** Ilmar Malin has continued to work in the style which could be summarized under the word "surrealism". In the article I. Malin describes how his assemblages are executed, his sensational and empirical relations with objects which make up his works. Among other things he writes: "In this kind of art your work entirely takes hold of you. When Oscar Wilde once claimed that life imitates art more than art imitates life, I must say, that art and life become identical for me while I am working". (pp. 34—40)

**Mart Kalm. The Palace of the Soviets bluff.** One of the central squares in Tallinn, the Viru Square, has frequently been the arena for magnificent plans of redevelopment. The plans which became increasingly more utopian in the Stalinist era culminated in the design for the Palace of the Soviets in 1954 — a typical example of the official uniform architecture of the Stalinist era. Around the edifice a public discussion broke out in which several established as well as young architects participated. The designer was O. Lyalin, an architect from Leningrad and P. Härmsen was to be the executor of the idea. The design featured a main building symmetrically projecting onto the square and a 100-metre high tower next to it. The design was unprofessional, wasteful and unacceptable for local taste. In spite of the designs improved later, the construction of the Palace was not begun. The discussion which centred around the Palace of the Soviets was a bold step considering the official attitudes, an attempt to drive a wedge into the Stalinist cultural policy in Estonia. (pp. 41—45)

**The paintings by Lembit Soots.** In September 1989 the Tallinn Art Salon showed the paintings of L. Soots, an Estonian artist from Toronto. In his talk with Heie Treier the artist said: "My paintings represent figurative neo-expressionism which grew out of East and West Berlin and Italy. But the elements of my painting are not to be referred to them, they come from my inner self, from my own self... I use a lot of symbols in my art, I draw them from mythology, too. The idea of a picture arises when I read something of the kind. While I am reading, a picture forms in my mind." (pp. 46—47)

**Irina Solomykova. The fate of a painting.** The period between 1946—1948 is mostly uncharted for our art history. Although these years were marked by the events which determined for decades the fate of those who dared follow their own path in the face of growing dogmatism. One of them was Hilda Üprus who did not manage to defend her diploma paper in the Tartu State Art Institute in 1948. The survey which has been compiled on the basis of the minutes of the meetings reflects the fears of those days and the resulting demagoguery. H. Üprus had embarked on a rather difficult task of painting a figural composition entitled — "The Sewing of Costu-

mes in the Theatre Workshop". A poetic treatment of the subject matter and the neglect of "everyday realism", a must in those days, led to a negative attitude of the teachers who were trying to adapt themselves to the canons of socialist realism. H. Üprus did not give up painting, but stopped sending her pictures to the exhibitions. In 1987 a memorial show of H. Üprus' work was mounted by the Tartu Art Museum. (pp. 48—50)

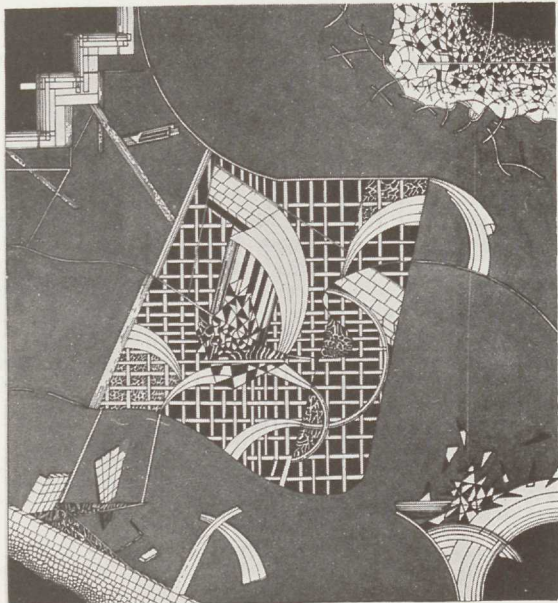
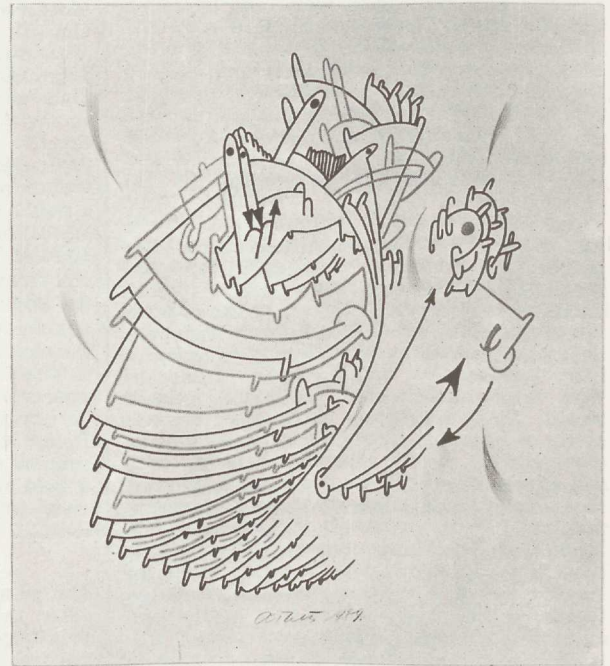
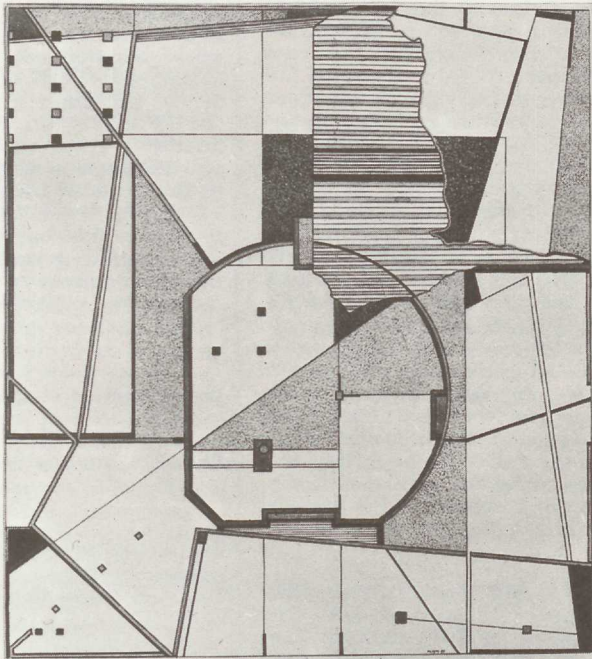
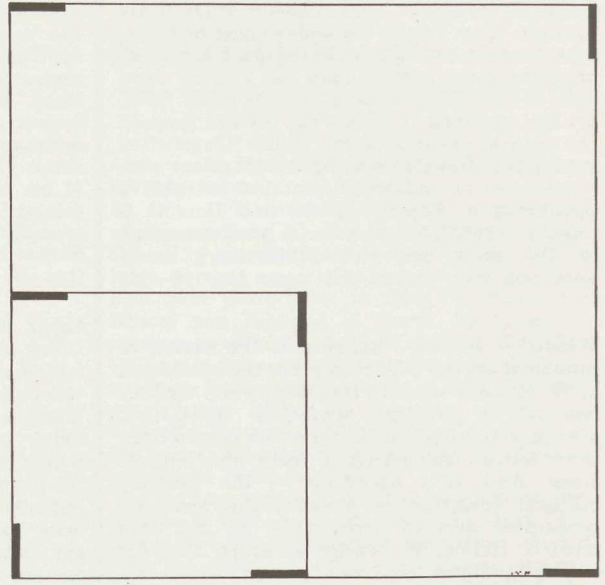
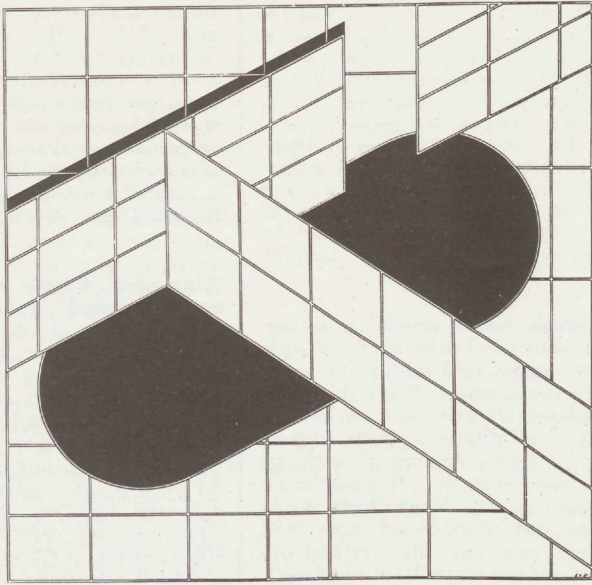
**Tina Abel. "Despite everything we paint with our eyes closed".** Juhan Nõmmik (1902—1975) is a graduate of the Pallas Art School from 1929. His creative biography fits well into the typical pattern of development in Estonian art. Estonian art in the '20s and '30s was centred around Pallas and the Estonian school of painting was founded there. J. Nõmmik was not a prolific artist, one of the reasons for it was his regular work as a teacher of drawing. Another reason was that he needed long time for consideration and absorption. His creative method preferred a systematic approach, the exclusion of all chance elements, static existence, a striving for equilibrium. The world created by him is harmonious. The contemporary criticism titled him a "regular Cézanne." The tour of Germany and the Netherlands in 1935 opened a new cultural world for Nõmmik, one can feel it in his landscapes influenced by P. Brueghel. In 1944 he and his family emigrated to Sweden. The last 30 years of his work have been linked to Swedish art with motives derived from Swedish landscape as well as those drawn from his travels to the Mediterranean and Provence and Tunisia. In the mid-1960s he almost came to abstract expressionism. But his conviction was that abandoning landscape motives the artist will ruin himself. In 1988 a big retrospective show of Nõmmik's work was held in Estonia. (pp. 51—56).

**The exhibition of drawings** (pp. 60—61).

**The 1989 Autumn exhibition of Estonian art** (pp. 62—63).

**The exhibition of artists from Schleswig-Holstein** (p. 64).  
Tõlkinud Krista Mits

JOONISTUSTE NÄITUS 1989





113. Ene Kull. Jälq I. Tušš. 1989.

114. Rainer Kurm. M.A.X. III. Tušš, guašš. 1989.

115. Raif Tamer. Li-I. Tušš, guašš. 1989.

116. Tõnis Vint. R-O. 1. Tušš. 1989.

117. Andres Tolts. Kihistused III. Viltplüats. 1989.

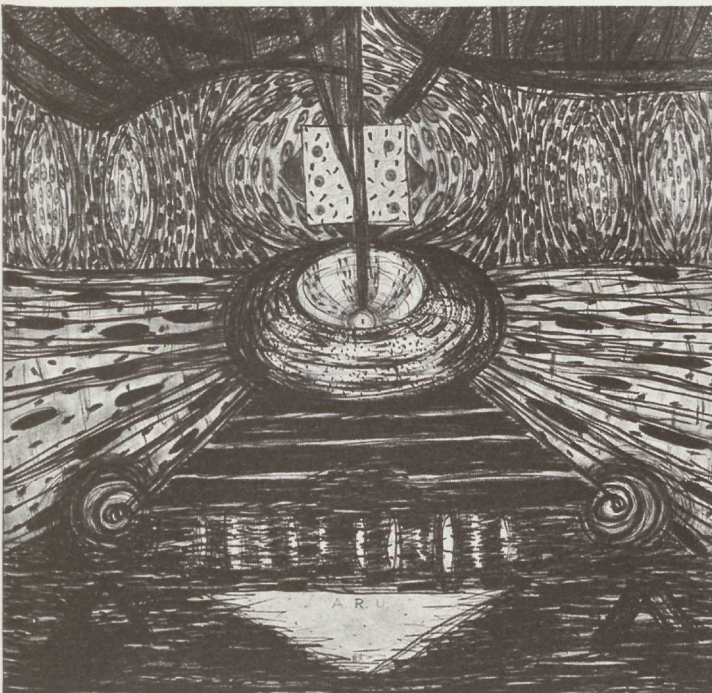
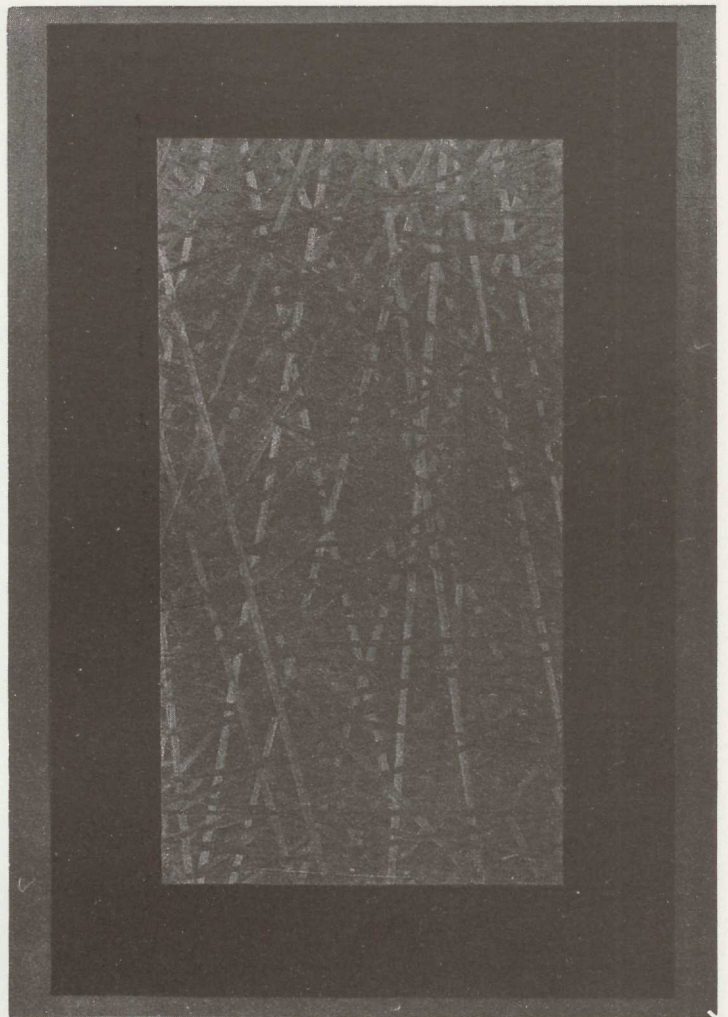
118. Marko Kekišev. Tähelend II. Tušš, kriit, süsi, pastell. 1989.

119. Jüri Kask. Joonistused. I. Grafiit. 1989.

120. Inga Aru. Schwartzwald II. Grafiit, seepia, tušš. 1989.

121. Siim-Tanel Annus. Kaks joonistust. Guašš, grafiit. 1989.

122. Peeter Ulas. Neli vaadet väikesele männile. I. Süsi. 1989.



# SÜGISNÄITUS 1989

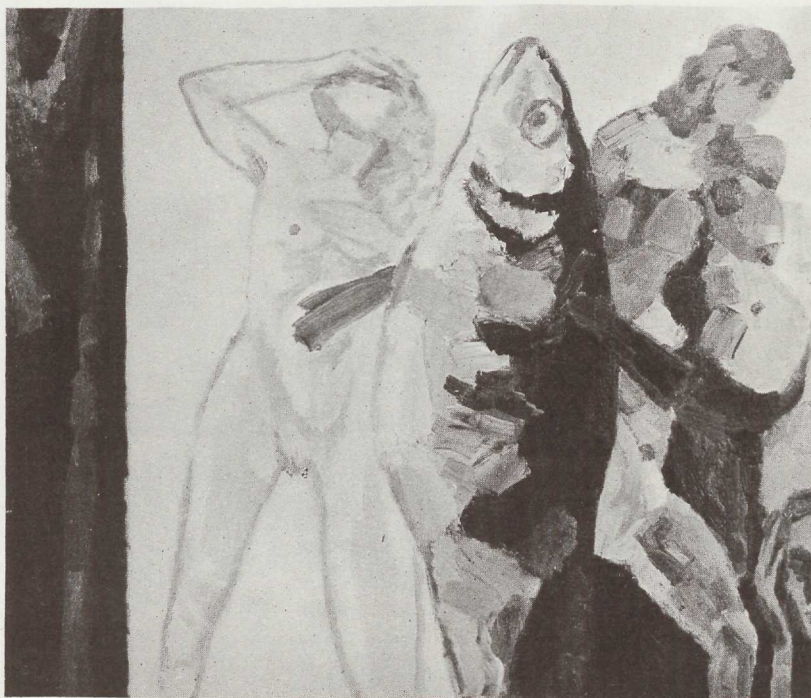
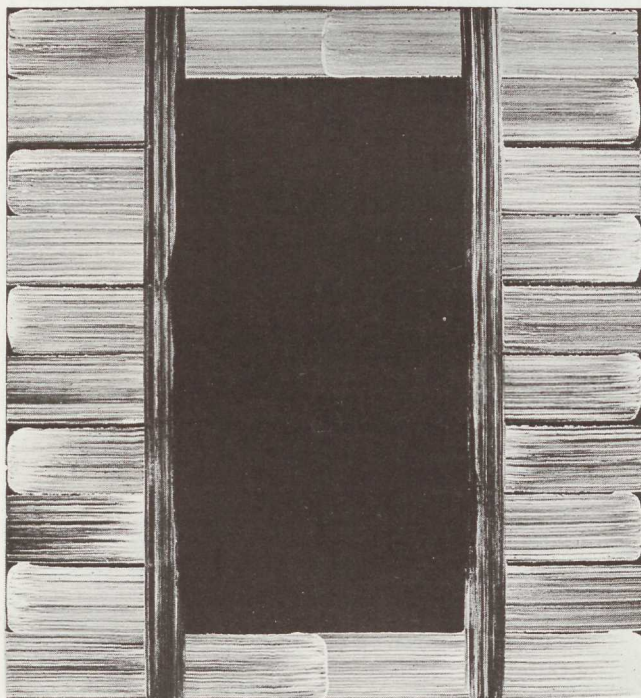
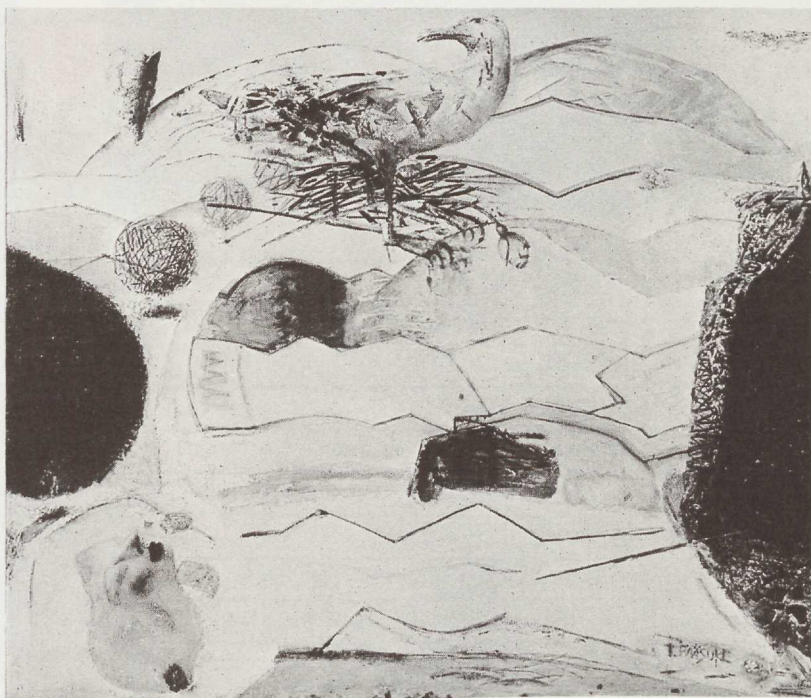
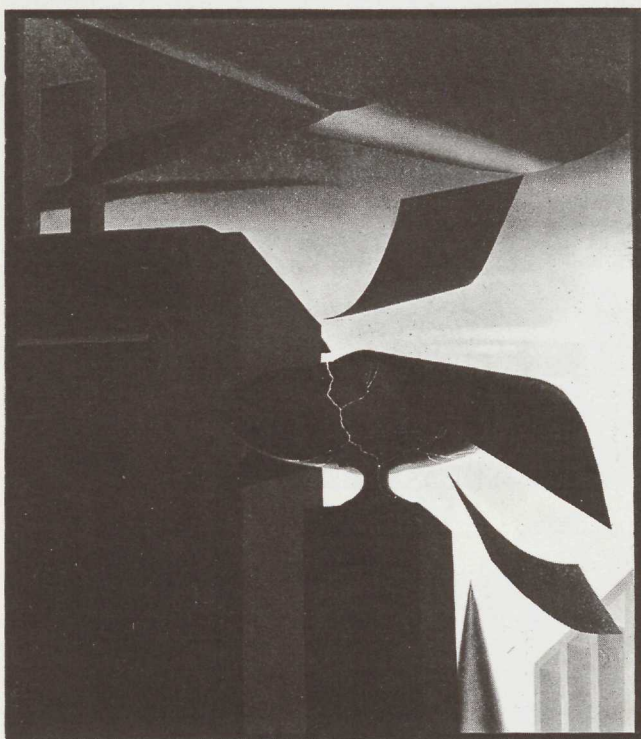
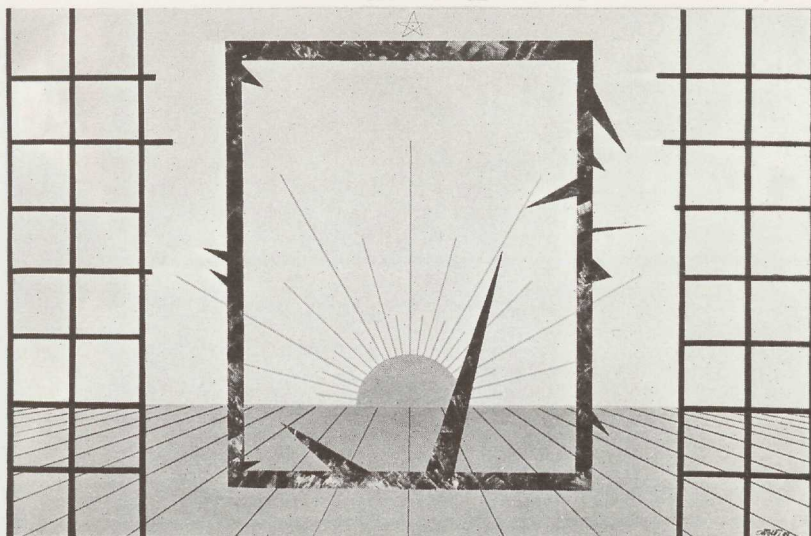
123. Mari Kurismaa. Mustad ruudud. Õli. 1989.

124. Raul Meel. Võlu ja vaim. 66. Akrüül. 1989.

125. Andres Tolts. Lavastus. Õli. 1989.

126. Tiit Pääsuke. Suur valge lind ja suudlevad kalad. Süsi, akrüül. 1989.

127. Enn Põldroos. Kala maailm. Õli. 1989.







128. Leonhard Lapin. Valguse poole. Õli. 1989.

129. Raoul Kurvits. Täna 3. kukelaulu ajal muudab metsajärv oma paika. Õli. 1989.

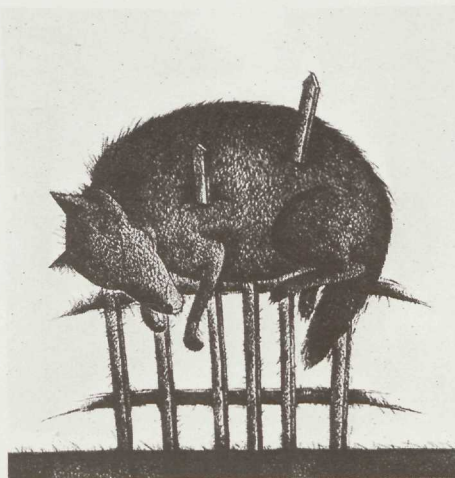
130. Mare Mikof. V. Künnapu portree. Pronks. 1989.

131. Elo Järv. Templitele. Nahk, \*segatehnika. 1989.

132. Tõnis Vint. Tulenuiad I. Tušš, guašš. 1989.

133. Maie Helm. Kodus kinni. I. Ofort. 1989.

134. Edgar Viies. Astu tasa üle silla. Pronks. 1988.



# SCHLESWIG-HOLSTEINI KUNST

---

TALLINNA KUNSTIHOONES 1989

---



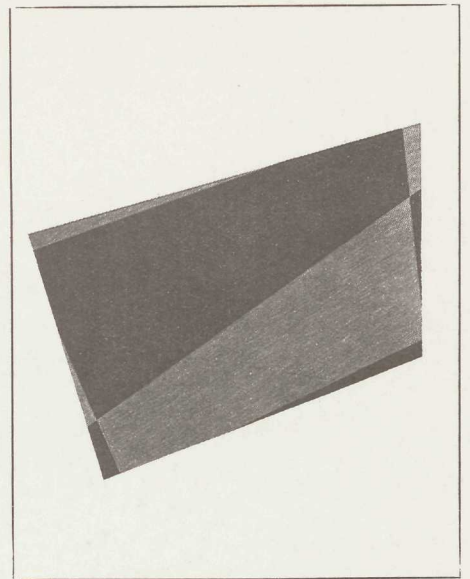
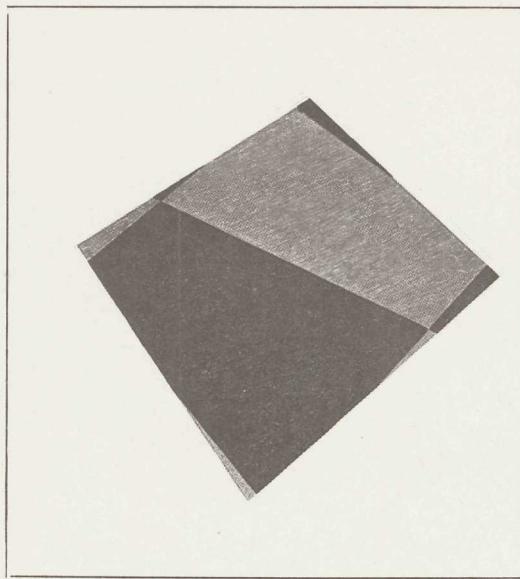
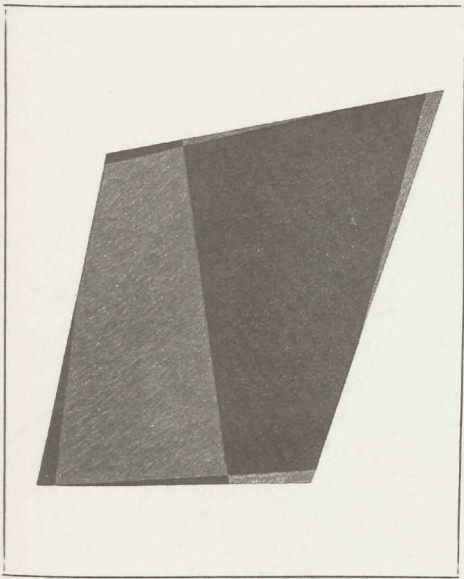
135. Ulf Petermann. *Lamav noor naine*. Õli. 1987.

136. Iris Roersch. *Nimeta III. Segatehn.*, puitkiudplaat. 1989.



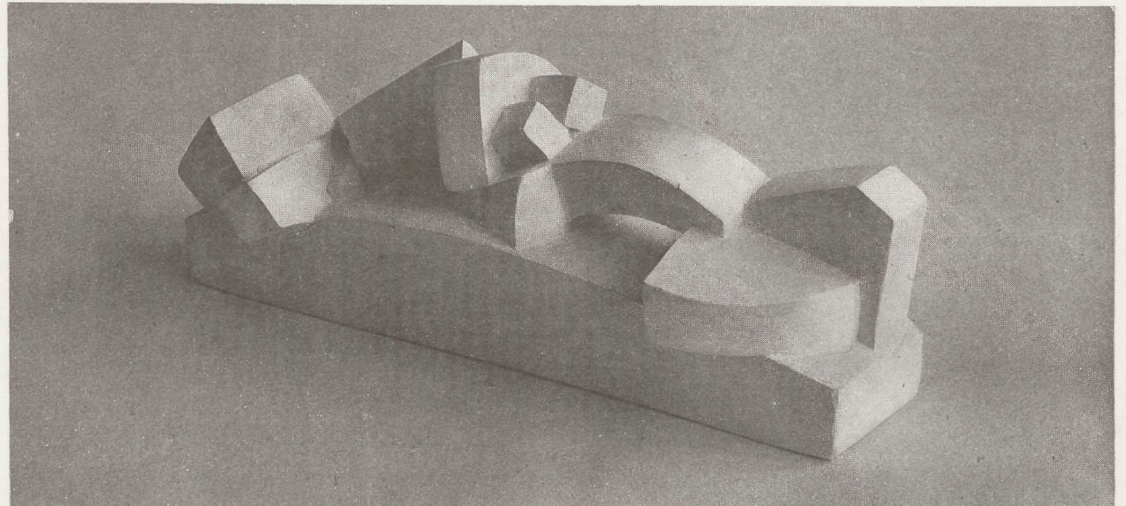
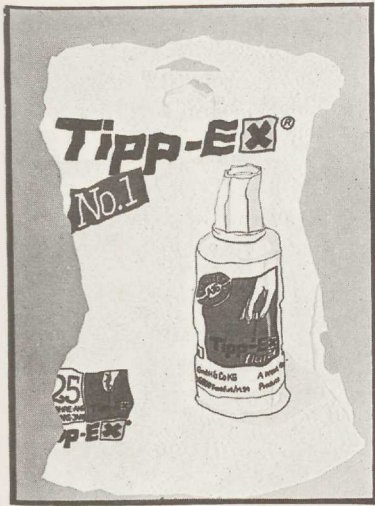
137. Iris Roersch. *Nimeta II. Segatehn.*, puitkiudplaat. 1989.





138.—140. H.D. Schrader. Nelinurk ja nelinurk ringlemas kuubis. 3-osal. joonistus. 1988.

141. Karl Kohzer. PP-Ex. Dispressioon. 1989.



142. Jörg Plickat. Eros ja Psyche I. Kips. 1989.

143. Peter Nagel. Toscana. Akriüül. 1988.



144. Tamar Serbay. Nimeta. Segatehn., kollaaž. 1988.

