

KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI ALMANAHH

Kirjastus «Kunst», Tallinn

Koostaja ja toimetaja: Sirje Helme
Almanahhi kolleegium: Milvi Alas,
Boriss Bernštein, Mart Eller, Leo Gens,
Sirje Helme, Jaak Kangilaski, Kaalu Kir-
me, Mai Levin, Enno Ootsing, Eha Ratnik,
Inge Teder, Kalju Uiho, Tõnis Vint.

Kaas ja graafiline kujundus:
Leonhard Lapin

Tallinna III Graafikatriennaal . . .	1
Jüri Hain	
Tallinna IV Graafikatriennaal . . .	9
Raul Meel	
Graafikakonkurssidega seostuvalt .	19
Evi Pihlak	
Konrad Mäe tulek eesti kunsti . . .	24
Hilja Läti	
«Norra maastik»	28
Eha Ratnik	
Konrad Mägi ja kunstühing «Pallas»	29
Tiina Nurk	
Konrad Mägi ja kunstikool «Pallas»	33
Ilmar Malin	
Kunstnik ja tema portree	36
Ene Lamp	
Konrad Mägi ja ekspressionism . . .	38
Vilen Künnapu	
Ekspressionistliku arhitektuuri	
unistused	42

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

Kunstiline toimetaja J. Klõšeiko. Tehniline
toimetaja Ü. Veikesaar. Korrektor D. Aas.
ИБ № 174.

Laduda antud 24. 08. 1978. Trükkida an-
tud 04. 01. 1979. MB-01402. Kriidipaber
60×90 1/8. Novogazetnaja 8 p. Kõrg-
trükk. Trükipoognaid 6,0. Arvestuspoog-
naid 7,63. Trükiarv 2000. Tellimise nr.
3923. Trükikoda «Kommunist», 200001,
Tallinn, Pikk t. 2.

«Кунст» («Искусство») 54/4 1978. Альма-
нах на эстонском языке. Оформление
Л. Лапин. Печатных листов 6,0. Заказ
№ 3923. Тираж 2000 экз. Типография
«Коммунист», 200001, Таллин, ул. Пикк,
2. Издательство «Кунст», 200001, Таллин,
ул. Лай, 34.

К 705000—038
М 905(16)—78 58—78

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958

© «Kunst» 1978.

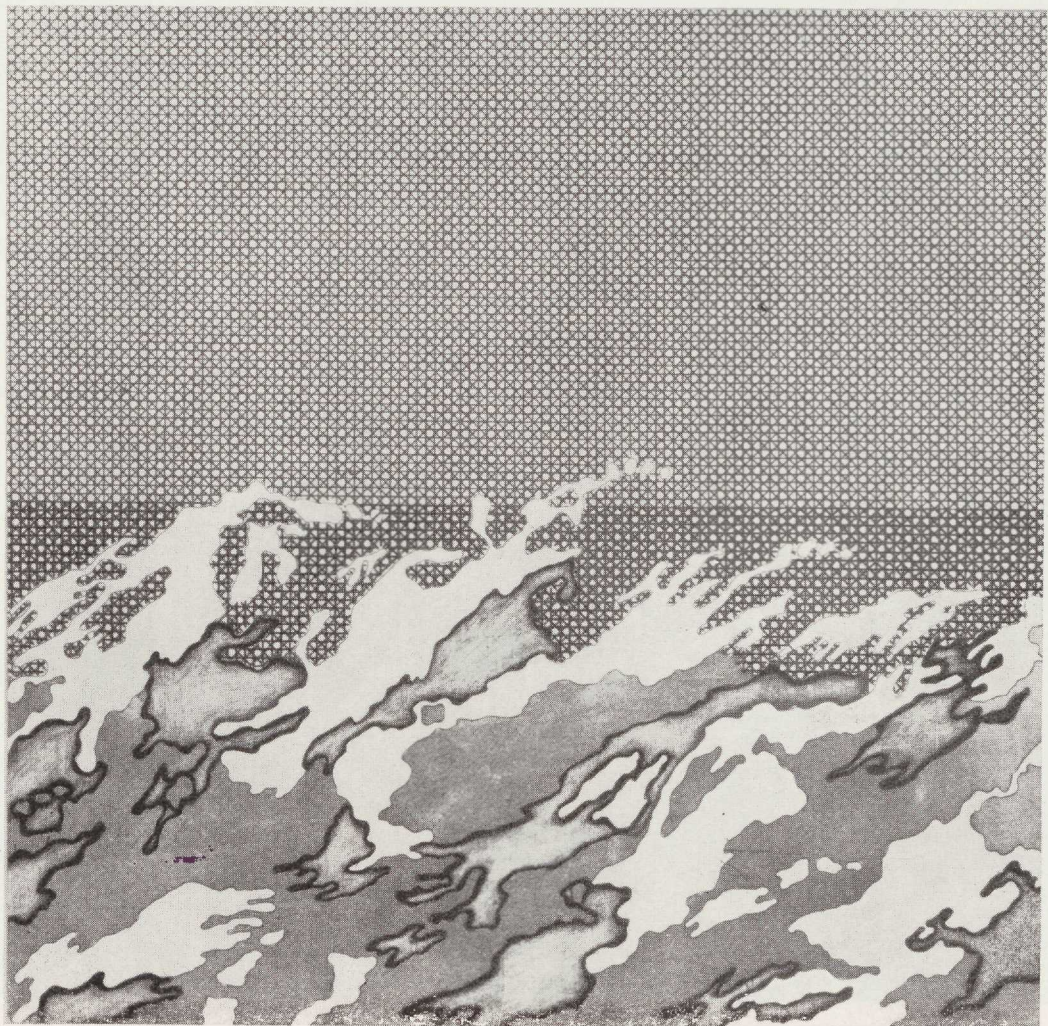
Hind rbl. 1.40.

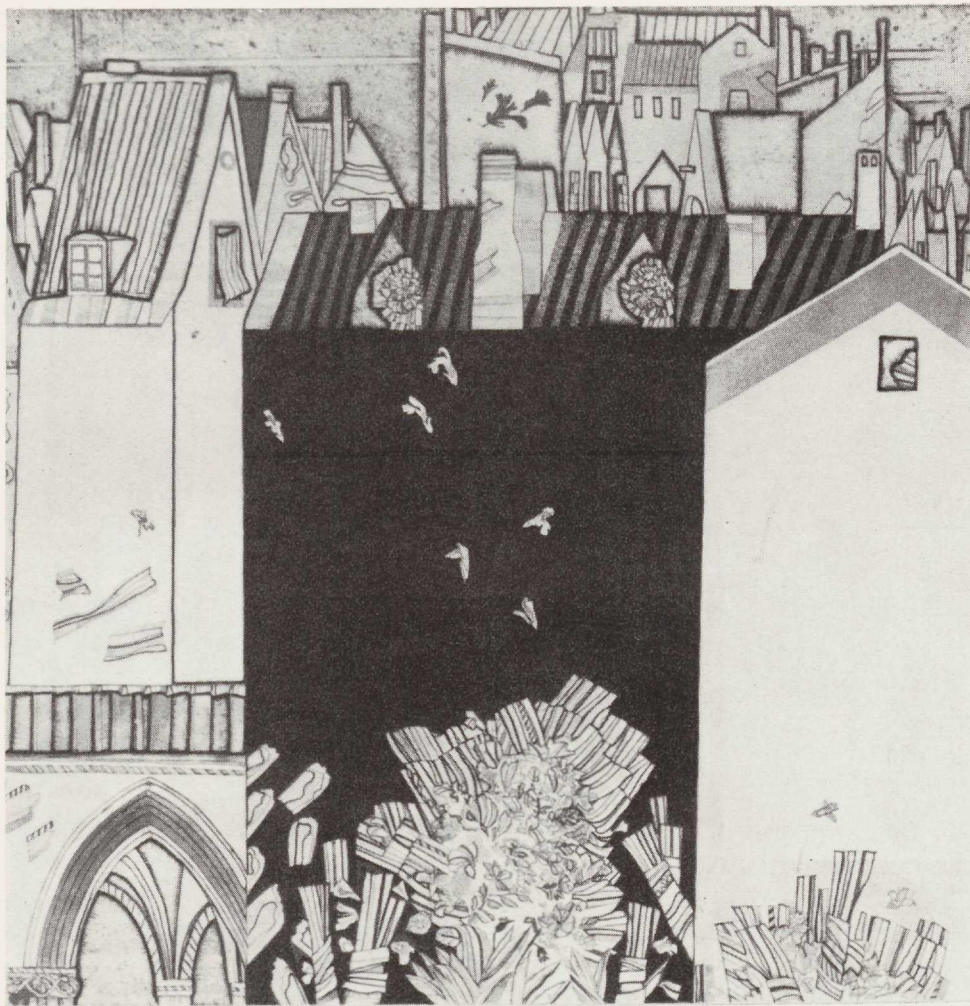
TALLINNA 3. GRAAFIKATRIENNAAAL

1

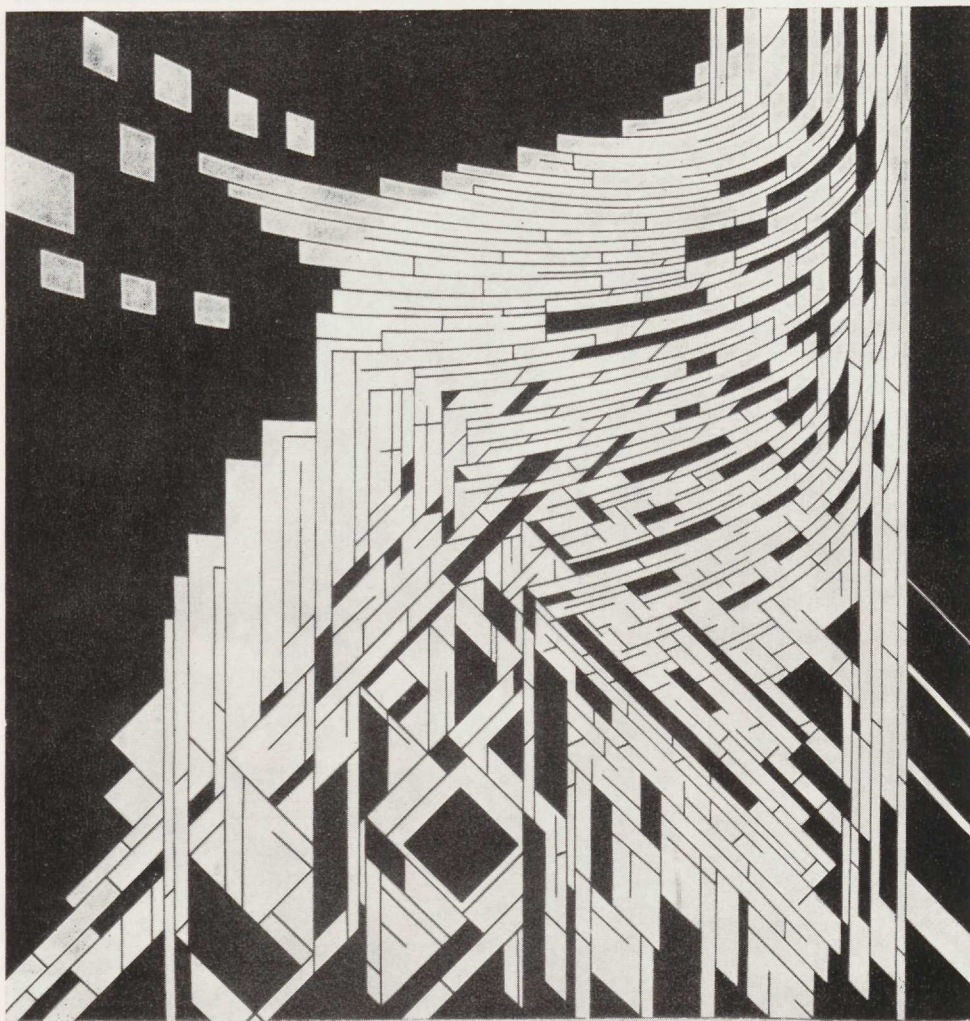


2

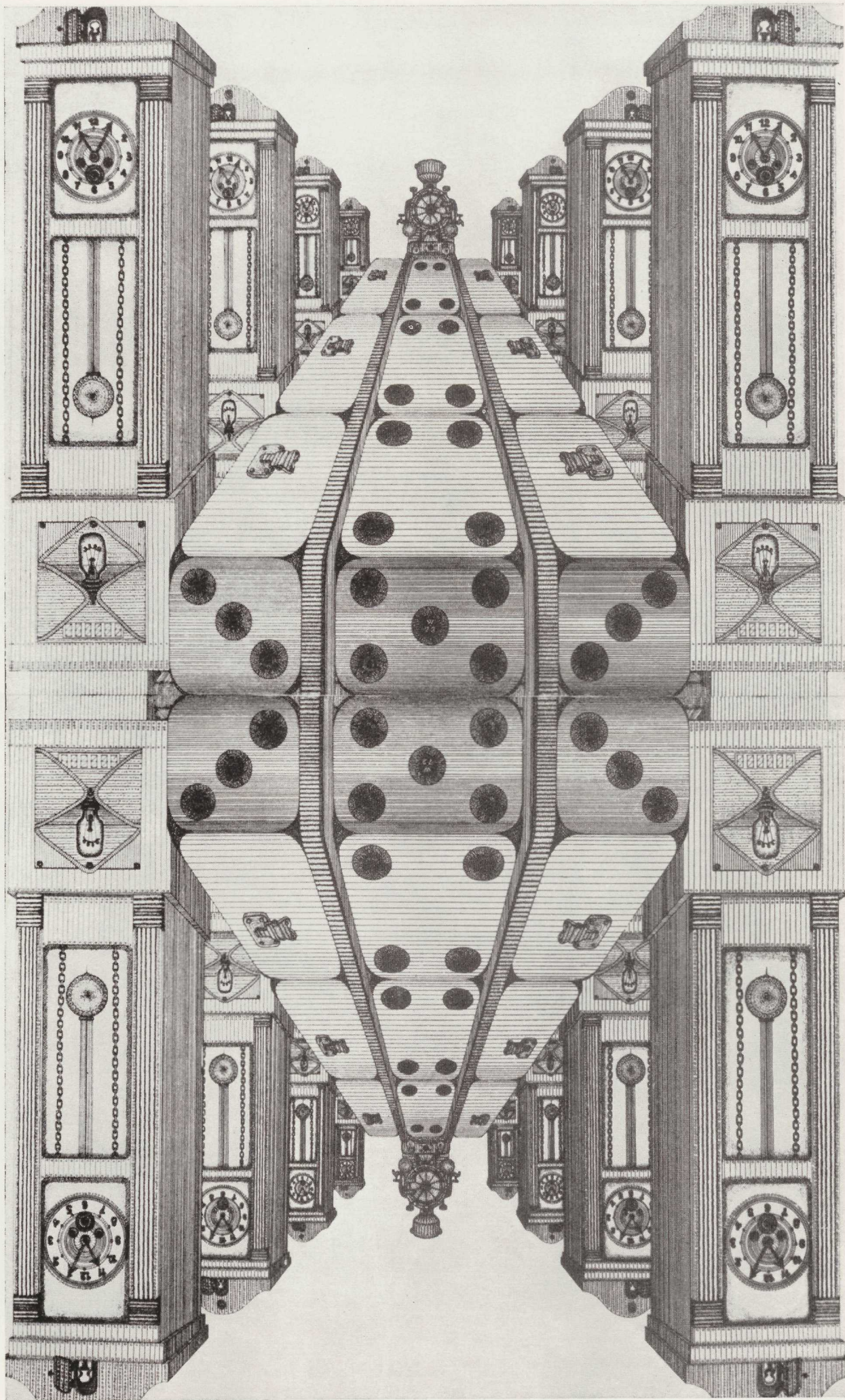


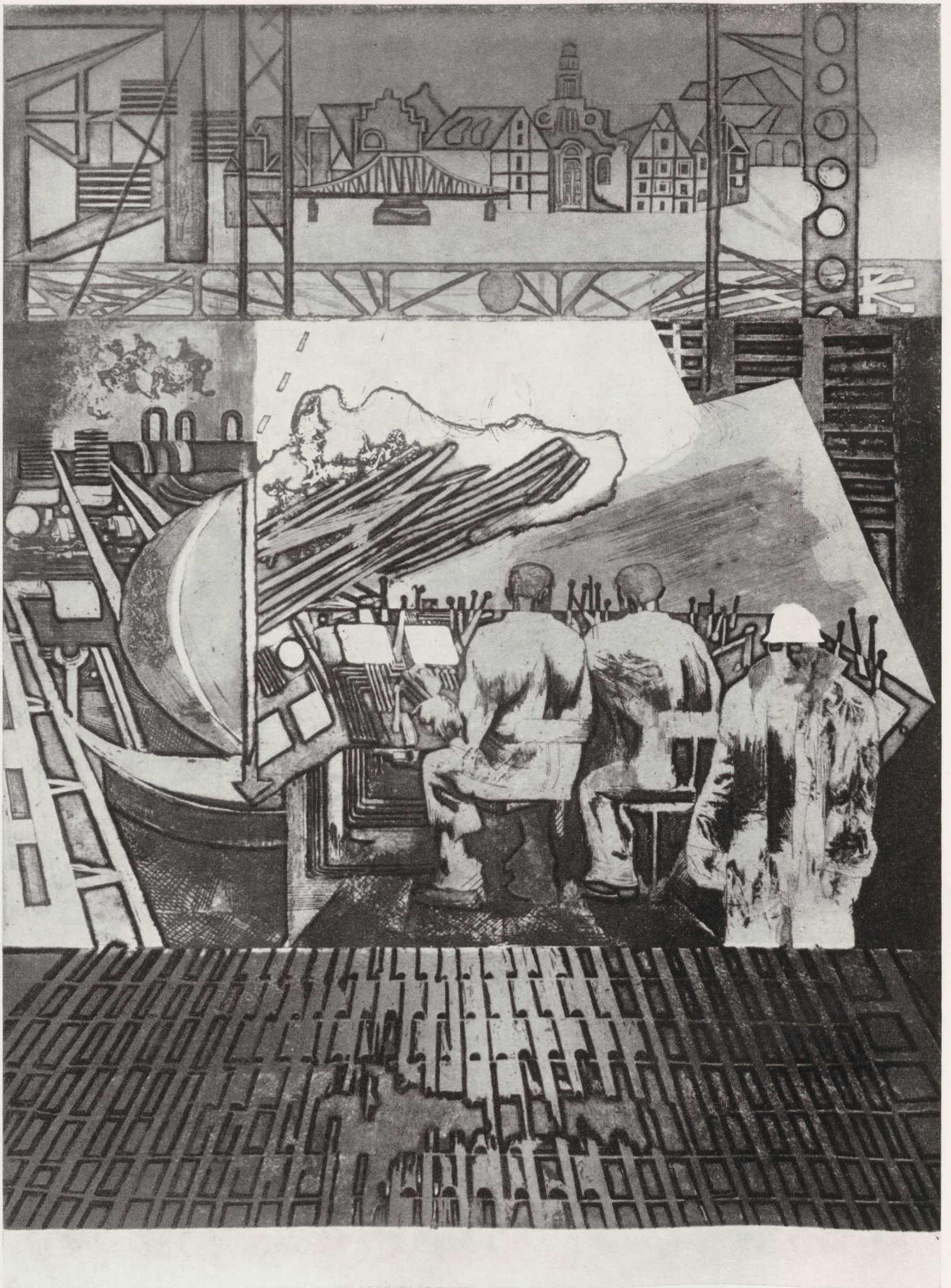


3



4



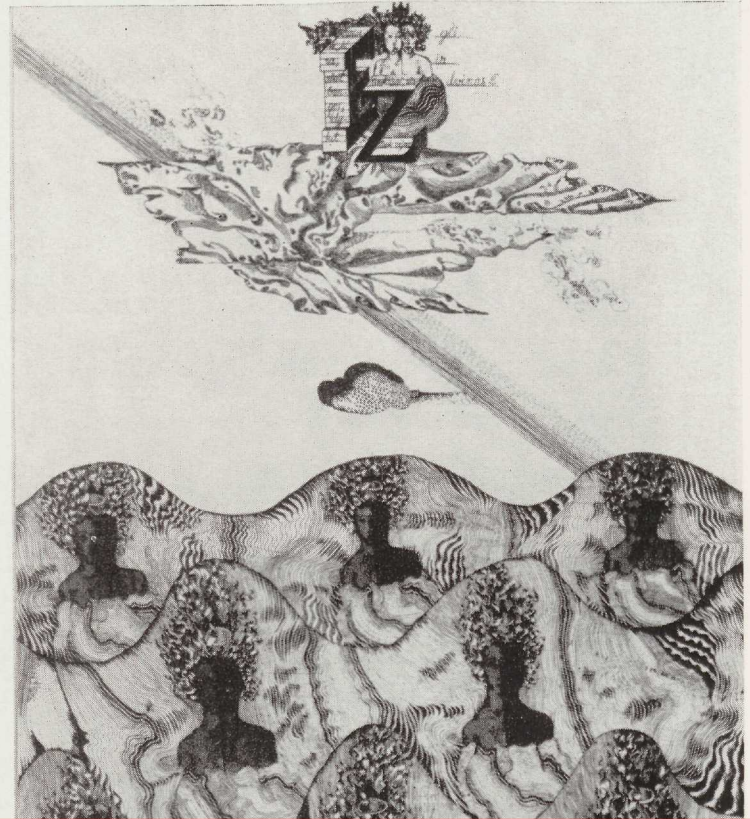
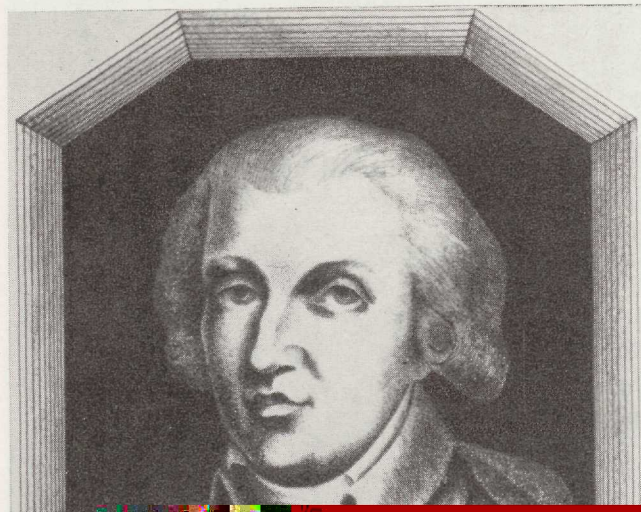
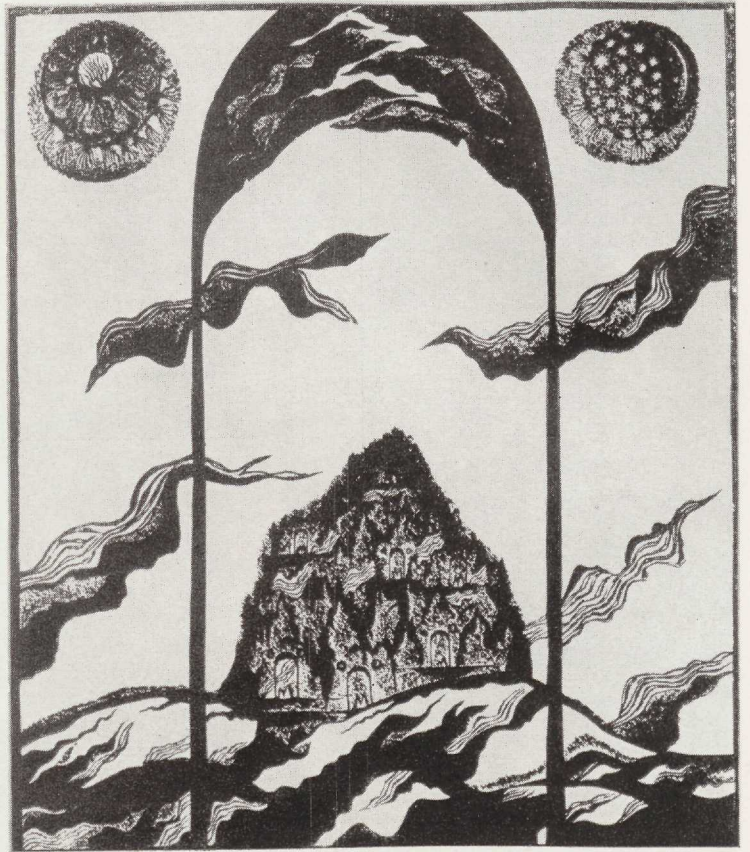


7



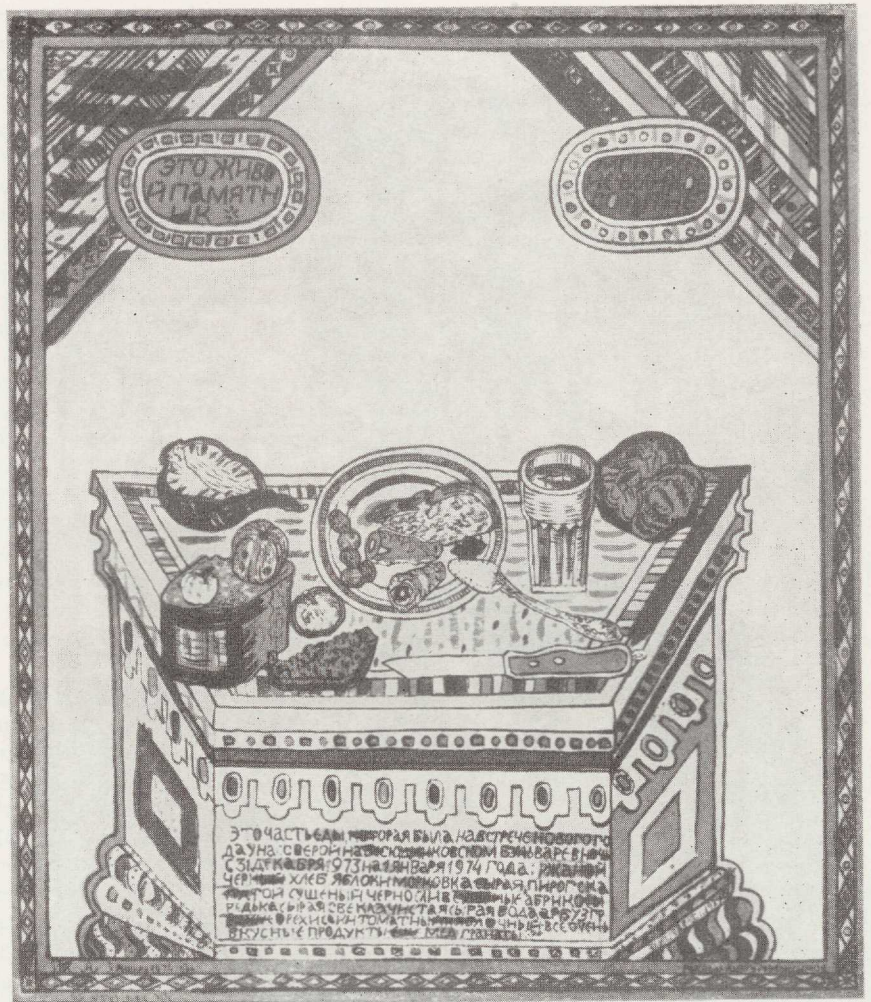
8



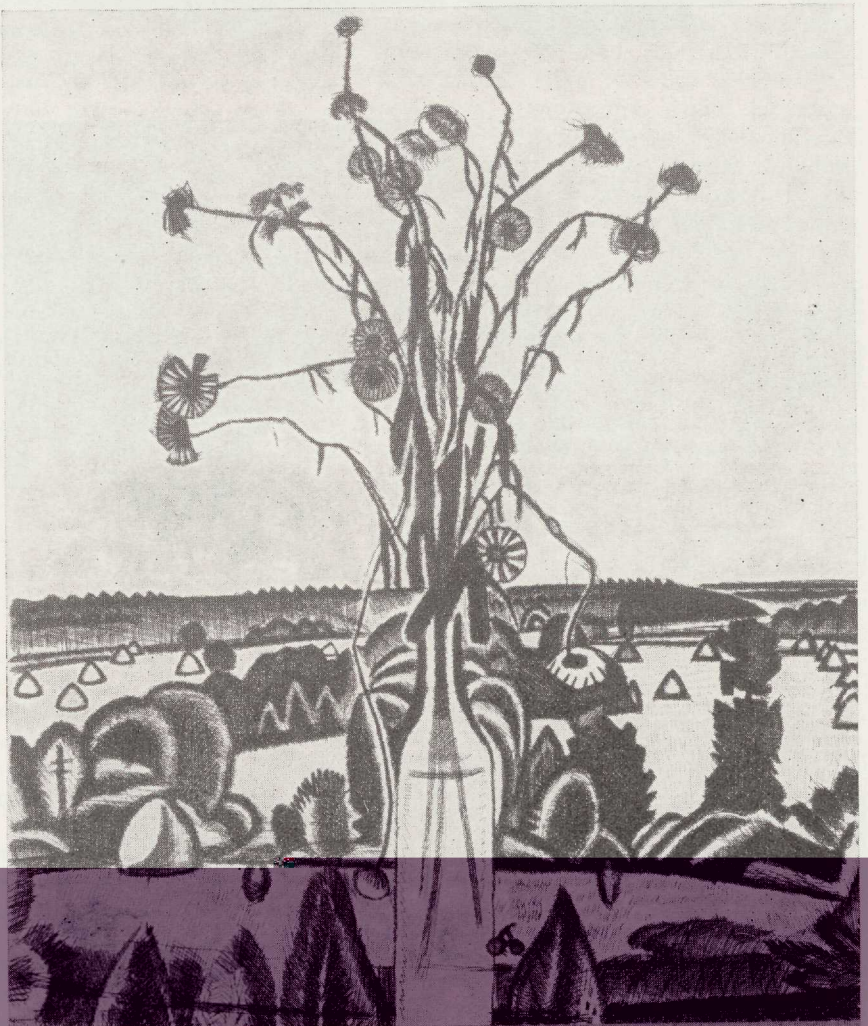


1. Malle Leis. Suvepäev. Serigraafia. 1974.
2. Urmas Ploomipuu. Meri. Ofort, akvatinta 1973.
3. Vive Tolli. Vaade kirjamehe aknast. Söövitus. 1974.
4. Leonhard Lapin. Linn III. Serigraafia. 1974.
5. Vello Vinn. Osa kolmiklehest «Jaam». Ofort. 1973.
6. Inar Helmut. Läti NSV. Teras. Sarjast «Kaasaegsed rütmid». Värviline söövitus. 1973.
7. Petras Repšys. Leedu NSV. Minu kodumaa. Lito. 1972.
8. Gražina Didelyte. Leedu NSV. Pühendan Lioginas Sapkale. Ofort. 1973.
9. Alfonsas Zvilius. Leedu NSV. Muusik. Sarjast «Naised». Ofort. 1972.
10. Albinas Načiulis. Leedu NSV. Laurynas Stuoka-Gucevičiuse portree. Lito. 1972.
11. Romuldas Čarna. Leedu NSV. Legend merevaigust II. Linoollõige. 1971.
12. Irena Katiniene. Leedu NSV. Egle ja Zilvy-nas. Koloreeritud ofort. 1971.
13. Aleksandr Maksimov. Üllatav uusaastavaik-elu. Värviline lito. 1974.
14. Guri Zahharov. Sügisesed karikakrad. Ofort. 1973.

13



14



LINNANÄGRA



Tallinna graafikatriennaalid on saanud tähtsateks kunstisündmusteks kõigi Balti liiduvabariikide jaoks ning nende mõju on ulatunud kaugemalegi. 1977. aasta septembris-oktoobris toimus Tallinna graafikatriennaal juba neljandat korda. Kui korraldati esimene läti, leedu ja eesti graafikute ühine suurnäitus, ei olnud veel selge ürituse edasine saatust: 1968. aasta näituse kataloogi eessõnas avaldati lootust, et sellised graafikaväljapanekud saavad edaspidi toimuma kaheaastase ajavahe- miku järel. Siiski läks nimetatud näitus ajalukku Tallinna I Graafikatriennaalina, sest praktiliselt osutus sobivamaks kolme- aastane tsükkel. Sestpeale on kolmeaas- tase ajavahe- miku järel Tallinnas eksponeeritud iga Balti liiduvabariigi enam kui kolmekümne autori sadakond tööd. Lisaks sellele on viimasel kolmel triennaalil olnud ka külalisesinejate osakonnad ning II ja IV triennaalil eelmisel näitusel peaauhinna saanud kunstnike tööde laiendatud välja- panekud.

Triennaalinäitused on nüüd kokku võtnud ja kõrvutanud Balti liiduvabariikide vii- mase kaheteistkümneme aasta saavutused estampgraafika alal (1968. aastal eksponeeriti töid, mis olid valminud aastail 1966—1968). Kõik selle tosina aasta jooksul toimunud muutused eesti, läti ja leedu kujutavas kunstis on graafikaprisma kaudu peegeldunud ka triennaalidel.

Viimase, 1977. aasta septembris-oktoobris toimunud Tallinna IV Graafikatriennaaliga seostus mitmel puhul sõna «traditsiooniline». Seda väljendit võis kuulda graafika- alasel nõupidamisel, mis toimus triennaali avapäevil ning lugeda mitmest näitusele pühendatud artiklist. Ilmselt on graafika- triennaal, jäädes küll oodatuks ja hinna- tuks, kaotanud oma uudsusevõlu, erakord- suse. Ja nii mitmelgi korral võis Tallinna IV Graafikatriennaali tutvustanud arvusta- nud kunstiteadlastelt kuulda, et eelmised triennaalid olid nagu huvitavamad, et neis oli rohkem uusi ilminguid. Mitmed kriiti- kud rõhutasid, et tegemist on stabiliseeru- misperioodiga Balti liiduvabariikide graa- fikas. Nii näiteks sedastas Mai Levin oma «Sirbis ja Vasaras» ilmunud artiklis «Triennaalimuljeid ja -probleeme»: «Üdi- selt võib öelda, et püsib see küllaltki sta- biilne seis, millest hakati rääkima juba enne eelmist triennaali.» Tundub siiski, et selliseks otsustuseks võis aluse anda ainult eesti ekspositsioon, sest siinkirjutaja arva- tes tõestas Tallinna IV Graafikatriennaal veenvalt, et leedu ja läti graafika on vii- mastel aastatel rikastunud õige mitmete uute joontega.

Stabiliseerumine kätkeb endas paigalseisu ohtu, kuid leedu graafikast peaks see oht küll kõige kaugemale jääma: kolmekümne seitsmest näitusest osavõtnud leedu graa- fikust olid enam kui pooled, täpsemalt kakskümmend, noorte kunstnike hulka kuuluvad (see tähendab kolmekümneviie- sed ja nooremad) ja neist seitsmel oli vanust alla kolmekümnet eluaastat. Läti ja eesti esinduses ei olnud ka kahe peale kokku nii palju noorkunstnikke kui leedu omas: lätlastel kolmekümne ühest seitse

ja eestlastel kolmekümne kahest üheksa, seejuures nooremaid kui kolmekümneaas- taseid kunstnikke võisime leida läti esine- jate hulgas ühe ja eestlaste seas kaks. Juba see statistika näitab, et leedu graafi- kal on võimas arengupotentsiaal ning sta- biliseerumisest nende graafikakunstis lähe- mate aastate jooksul ilmselt rääkida ei saa. Kuid mis veel tähtsam, leedu ekspositsioo- nis võis seekord näha mitmeid jooni, mis mõjusid uudseina leedu nüüdisgraafika senise arengu taustal. Kõige silmahakka- vamaks võiks nimetada rea kunstnike juu- res esinevat rõhutatult romantilis-esteetilis- (mõningal juhul ka esteeditsevat) hoiakut. Selle suuna kõige järjekindlamad esinda- jad on Arvydas Každailis ja Dalia Mažeik- yte. Esimese tööd sarjast «Nokturnid» ja teise lehed seeriast «Šventoji jõe peegel- dus» on teosed, milles peamiseks värvi- vormide abil vaatajani kantud meeolelu. Kummagi teostes ei leia me konkreetseid, tuntavaid detaile, mõlemale on iseloomu- likud värvi- pehmed üleminekud. See- juures on Arvydas Každailise väikesemõõ- dulised tööd sirgjoonelise, geomeetrilise rütmiga, Dalia Mažeikyte lehtedes aga näeme väänlevaid ja põimuvaid vorme. Mõneti haakuvad selle suunaga ka näituse II auhinna saanud Nijole Valadkevičiute triptühhon «Kosmose metamorfoosid» ja Antanas Kmieliauskase tööd sarjast «Vil- nius». Neis graafilistes lehtedes näeme küll konkreetseid motiive, kuid kasutatud kujundid ei suuna vaataja mõtet kuigi kindlalt, värvi- emotsionaalne tähtsus on küllalt suur ja kunstniku poolt püstitatud sisuline programm pole eriti kindlapiiri- line või on mitmeti tõlgitsetav. Leedu graafika, mis siiani on silma paistnud just probleemi selgepiirilise, sageli jutustava, aga tihti ka illustratiivse esiletoomisega, on seega täienenud uue suunaga. Muidugi ei saa küsimust püstitada selliselt, et kas uus on parem kui vana või vana parem kui uus. Selleks, et hinnata uue väärtust, peab see uus saama vanaks, leidma edasi- arenduse. Mõningaid uusi nüansse võis leida aga ka esimesel pilgul traditsiooni- listena näivais töödes. Nii oli Saulius Ikamase kolmiklehes «Uue linna rütmid» näha leedu linoolõikele omase ornamen- teeriva laadi seostamist geomeetrilise rüt- mikuse ja peegelpildilisuse kasutamise- ga. Vytautas Jurkunase ja Eduardas Juchne- vičiuse tööd, kuigi detailirohked ja jutus- tavad, sisaldavad endas ka teatud sürrea- listlikku alget, mida rõhutatumal kujul esines Mikalojus Vilutise serigraafiates. Muidugi ei saa sürrealistlikku visionaar- sust kvalifitseerida uueks nähtuseks leedu kunstis: piisab kui meenutada Petras Rep- šyše tuntud töid. Siiski võib väita, et leedu kunstnike huvi selles suunas on olnud jätkuv ning haaranud järjest suure- mat hulka autoreid. Senisele ettekujutu- sele leedu graafikast vastasid siiski ena- miku esinejate tööd. Mõnedki autorid olid loonud oma tavapärases, varasemast tutta- vas laadis senisest jõulisemaid, kirgliku- maid teoseid. Esmajoones väärib siin mär- kimist Alfonsas Zviluise triptühhon «Frag- mendid»: rõhutatult renessansimeistreid

järgivas vormis (kuni monogrammini lehtedel), selgepiirilise ja ühtlaselt mõistetava sümbolika didaktilised tööd. Ta tööd kujutavad lapsepõlve, meheiga ja vanadust. Seejuures lapsepõlv on Alfonsas Žviliuse käsitluses täielik idüll, meheiga täielik (loominguline) põlemine ja vanadus — täielik viletsus. Muidugi võib sellise lähenemise vastu vaielda, autoriga mitte nõustuda, kuid see vaieldatamise tunne tekib just seepärast, et kunstnik on suutnud oma arvamuse, oma arusaamise erilise jõuga vaatajani kanda. Traditsioonilises jutustav-epilises laadis ning enda loomingu varem saavutatut oluliselt täiendades esines triennialil Gražina Didelyte. Ta söövitustehnikas väikesemõõdulised tööd Justinas Marcinkevičiuse luuletuse «Kodumaa» aineil on enam illustratsioonid kui vabagraafilised lehed. Peenekoolise söövitustehnika isikupärane kasutamine teeb need miniatuurid eriti nauditavaks. Kuigi leedu ekspositsioonis leidis üsna suuremõõdulisi lehti, olid leedu kunstnike tööd keskel läbi siiski tunduvalt väiksemad kui eestlaste ja eriti lätlaste omad. Ja järjekordselt leidis tõestust see, et väljendusjõud ja emotsionaalne pinged ei pruugi olla võrdelised teose suurusega.

Võrreldes eelmisel triennialil nähtuga, võib läti ekspositsioonis uueks jooneks lugeda rea kunstnike otse kramplikku püüdu luua kaasaegset, modernset graafikat. Siiani oli läti graafika üldilmelt olnud Baltikumis kõige alalhoidlikum, enamik autoreid (ka suhteliselt noori) on seni töötanud peamiselt traditsioonilisi žanripiire jälgivas, looduslähedases ja rahulikus laadis. Nüüd aga on mitmed lätlased sööstnud uutele radadele, seda nii sisulises probleemiasetuses kui ka tehnilises teostuses. Äärmuslikuma näitena võiks tuua Atis Ievinši tööd, milles on täiskomplekt modernset atribuutikat: foto kasutamine ja raster, ühe ja sama motiivi kordamine eri värvides, töö teostus serigraafias. Trienniali üldpildis mõjusid ta lehed isegi silmahakkavana, kuid ainult seetõttu, et taolisi lahendusi ekspositsioonis vähe oli. Kui Atis Ievinši tööd on täiesti isikupäratud, siis mõnevõrra huvitavamad on Janis Liepinši söövitustehnikasse viidud kontrastfotokollaažid — neis on enam vaimukust ja kompositsioonilise ülesehituse elavust. Küllaltki tüüpilised laadile, mida nad esindavad, on Atis Ievinši ja Janis Liepinši lehtede nimetus: esimesel — «Võimalus», «Meenutus» ja «Sündmus», teisel — «Siirus», «Vaikus» ja «Kaja». Näitusest noorima osavõtja Maris Argalise (sünd. 1954) litotehnikas kompositsioonid olid vaatamata autori pingutatud «uudne olla tahtmisele» tunduvalt isikupärasemad. Oma andekust ja otsivat vaimu, lisaks sellele ka silmapaistvat produktiivsust näitas Maris Argalis 1978. aasta algul Tartu Riiklikus Kunstmuuseumis toimunud läti noorte graafikute näitusel, kus tema litod leidsid ka kõrget hindamist. Triennialil esinemise eest pälvis Maris Argalis küll diplomi, kuid üldiselt ei tõusnud vormiuenduslikku

külge rõhutanud läti kunstnike teosed väljapaneku tippu. Võib-olla vaid Ilmars Blumbergsi spontaanne ja nimetu eneseväljendus kolme suuremõõtmelise ja värvikireva lito näol suutis äratada võrdset tähelepanu Banuta Ancane, Naftolis Gutmansi, Gunars Krollise ja teiste varasemast hästi tuntud meistrite loomingu, kelle töödes esimesel pilgul uusi noote ei taba. Tähelepanelikum võrdluse näitab siiski, et Banuta Ancane 1976.—1977. aasta tööd on varasemast veelgi peenemate värvinüanssidega ning tagasihoidlikud detailid mõjuvad neis eriti kõneka ja tähendusrikkana. Naftolis Gutmansi näitümmordid tõestavad, et kunstnik on senisest veelgi suuremat tähelepanu pööranud kompositsioonilistele probleemidele. Näiliselt juhuslik esemekooslus on kindlakäeliselt paigale pandud ning tööde rütm välja arvestatud lausa matemaatilise täpsusega. Kui Naftolis Gutmansi söövitustehnikas lehed on õige vähese värvikasutusega, siis mitmed sügavtrükiga tegelejad asetavad pearõhu värviaktsendile. Viimastest esiletõusvamaks on Malda Muižule, kellel koloriit hästi seostub unistusliku ja muinasjutulise meeleoluga.

Läti osakonnas oli positiivseks üllatajaks Lolita Zikmane. Võrreldes varasemate esinemistega triennialidel 1968. ja 1971. aastal, on ta uued tööd palju võimsama emotsionaalse mõjuga ja teostuselt meisterlikumad. See küll ei tähenda, et kunstniku tõus oleks ootamatu: ta pälvis diplomi juba Tallinna I Graafikatriennialil. Paaril viimasel aastal on aga Lolita Zikmane graafilised lehed muutunud endisest terviklikumaks, sisulise huvitavusega on seotunud vaba ja nagu endastmõistetav ofordikäsitus. Triennialil esitatud kolm tööd ei olnud sarnased. Neist vanim, 1975. aastaga dateeritud «Grotesk» oli kõige kummalisem ja ka kõige ebamäärasemat mõttelist tagamaad omav. Kuigi hulk teravmeelseid detaile annavad pidepunkte mõttearenduseks, jääb siiski tunne, et valitsev on «groteski groteski pärast». Kaks uemat tööd («Mälestused vanast majast» ja «Saagijad») on aga kantud kunstniku hingevalust, kellele seljapööramine maale ja ürgse looduse taandumine inimkäega rangelt kujundatu ees tähendab millegi väga olulise kaotust. See on teemadering, mida on korduvalt puudutanud ka eesti graafikud (triennialil oli küll sellelaadseid töid vähe), saavutamata aga Lolita Zikmanega võrdset sugestiivsust. Kunstniku autasustamine näituse II preemiaga oli igati põhjendatud ja veenev otsus. Eesti graafika mõjus Tallinna IV Graafikatriennialil kõige tuttavlikumana ja harjumuspärasemana (ja seda eriti muidugi eestlastest vaatajale). Vahe eelmisel triennialil nähtuga oli eesti osas kõige väiksem, siin esines ka kõige vähem uusi autoreid. Kui neid eestlasi, kes eelmisel korral ei osalenud, oli nüüd osavõtjate hulgas viis, siis lätlastel oli selliseid graafikuid seitse ja leedulastel tervelt kuusteist. Kuna triennialiekspositsioon peab andma ülevaate kolme aasta parematest tööd, siis esines eesti osa-

konnas mitmeid autoreid niisuguste teostega, mis olid varasemast juba hästi tuntud: näituse I preemia pälvinud Concordia Klar esitas samad graafilised lehed, mis olid toonud talle juba Kristjan Raua nimelise kunsti aastapreemia; Kaljo Põllu esines metsotintotehnikas töödega sarjast «Kodalased», mille eest oli saanud Kristjan Raua preemia 1975. aastal; triennialil Eesti NSV Looduskaitse Seltsi preemiaga autasustatud Peeter Ulas esitas samuti juba varasemast tuttavaid lehti. Taolist loetelu võiks veel jätkata, kuid peaks olema selge, et tagasihoidliku üldhinnangu eesti osakonnale põhjustas selle liiga tuttavlik ilme. Teiseks peapõhjuseks, miks eesti väljapaneku puhul stabiliseerumistendentsi eriti rõhutati, oli kahtlemata asjaolu, et noorte graafikute järelekasv on meil viimasel ajal pidurdunud. Kui otsida nn. sisemisi reserve selleks, et eesti estampgraafikat esinduslikumast küljest näidata, siis paraku taanduks kogu jutt ikka samade autorite tööde veidi teistsugusele valikule. Ja ka selles vallas on raske viidata võimalikele muudatustele: triennialil, kus kunstnik võib olla esindatud kuni kolme tööga, on tähtis iga autori väljapaneku terviklikkus, tööd peavad olema üksteisega sobivad, üksteist täiendama ning seetõttu on paratamatu mõne mõjusa graafilise teose väljajäämine ekspositsioonist, kui sellel puudub teatud optimaalne seos sama autori ülejäänud lehtedega. Triennialist eemalejäänud graafikaga tegelejaist saab nimetada ainult üht, kelle esinemine oleks toonud mingi uue nüansi eesti kompositsiooni. Selleks kunstnikuks on Jüri Okas, elukutselt arhitekt, kes oma fotosöövitustega on paari viimase aasta näitustel edukalt esinenud ning nagu käesolevate ridade kirjapanemise ajaks selgunud, tunnustatud Eesti NSV Kunstnike Liidu graafikasektsiooni preemia määramisega 1977. aasta üheks edukamaks graafikuks.

Et paremini mõista ja hinnata praegust olukorda eesti estampgraafikas, peaks seda võrdlema varasemaga. Tallinna II Graafikatriennialil 1971. aastal oli eesti ekspositsioon küllaltki ebaühtlane ning selle peamiseks põhjuseks oli asjaolu, et peaaegu pooled esinejaist kuulusid noorkunstnike hulka, kes astusid oma loomingu teel alles esimesi tõsisemaid samme. Samal näitusel domineeris leedu ekspositsioonis täielikult kunstnike keskmise põlvkond, kelle kõrval noortest suutis tähelepanu äratada üksnes Petras Repšys. Nüüd oli olukord vastupidine, kuid oleks väärt seda tõlgendada meie graafika kahjuks: väärib ju erilist rõhutamist see, et II trienniali noortest, seal esimesi samme astunud algajaist on kujunenud Balti liiduvabariikide graafikakunstis juhtgruppi kuuluvad jõud, kelle teosed on iga korraga näidanud suurenenud kunstiküpsust. Näitena võiks tuua Malle Leisi, Silvi Liiva, Marju Mutsu, Kaisa Puustaku ja Urmas Ploomipuu loomingu arengu. Mis puutub konkreetsetesse hinnangutesse ühe või teise meie graafiku esinemise kohta, siis on siin varemavaldatud korda-

mata raske midagi öelda. Veelkordset esiletõstmist väärivad aga triennaali peapreemiaga autasustatud teosed. Leedu graafikute kultuurimälu on väga rikas, paljudes töödes võime näha vihjeid nende rahvakunstile, neis kõlab läbi aastasadade ulatuv rahvusliku kultuuritraditsiooni järjepidevus. Eesti graafikas on valitsevaks olnud nüüdisaeg, esiletõusvamaks jooneks tänapäevase elutunnetuse kajastamine. Sellel foonil on eriti märkimisväärne Concordia Klari tööde kõrge hindamine. Kunstnik on oma fantaasiamaailma suutnud sulatada osa eesti minevikukunstist rahvusliku ornamendi kasutamise, ümberkujundamise ja lahtimõtestamise näol.

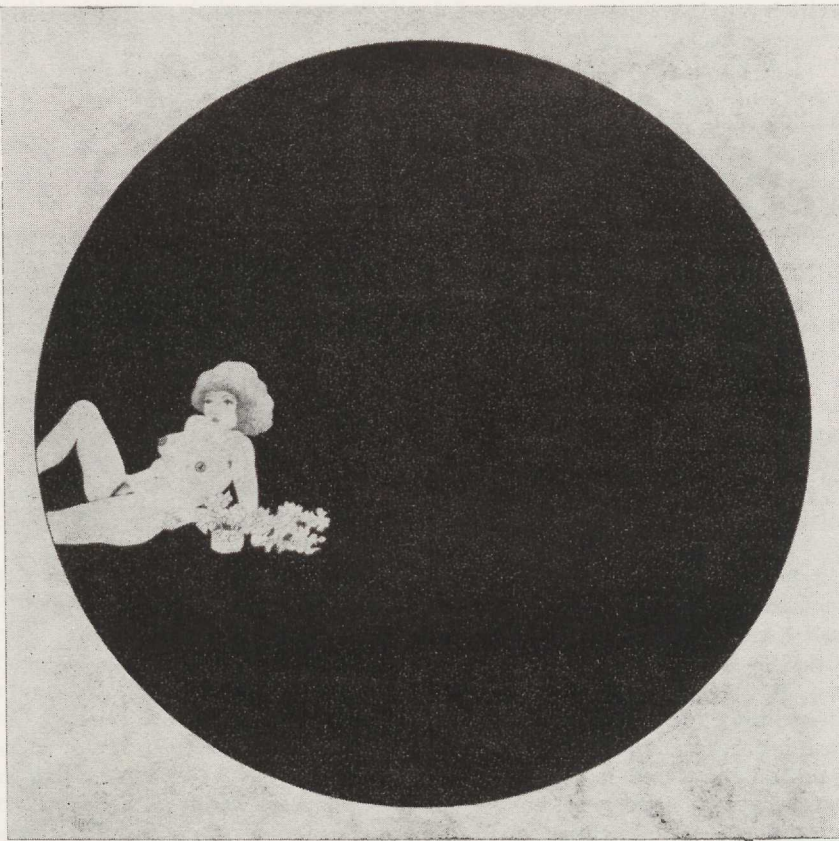
Eesti nüüdisgraafika oma huvitavate ilmingute, paljude omanäoliste kunstnikuisiksuste ja üldise kõrge professionaalse kultuuriga on olnud meie kunstikriitike pidevaks jälgimisobjektiks. Kohusetruult on antud hinnanguid jooksvatele näitustele, kaasa arvatud triennaalid, on viidatud puudustele ning erilist tähelepanu pööratud kõikidele joontele ja joonekestele, milles võib näha midagi uut, meie graafikas seniolematut. Ja siiski ei saa viimastel aastatel eesti graafika kohta kirjutatut ammendavaks lugeda — nimelt puuduvad suuremad kokkuvõtted, puudub suurem üldistus. Leedu ja läti kunstiteadlased on oma triennaalilülevaadetes rõhutanud eesti ekspositsiooni erilist ühtsust, vaimset teravikkust. Meie oleme rõhu asetanud kunstnike eripära selgitamisele, pööramata erilist tähelepanu sellele, mis ühendab meie kunstnike loomingut — Vive Tollist Vello Vinnani, Evald Okasest Jüri Okaseni. Muidugi võib tekkida küsimus, kas taolisteks üldistusteks on vajadust, suurema ajalise distantsi tekkides saavad asjad ju ikka kunstiteadlaste poolt paigale pandud. Kunstikriitika osatähtsust mome-dil kulgeva loominguprotsessi suhtes ei tohi loomulikult ülehinnata. Suuremad üldistused on aga vajalikud ning võib öelda, et meie arupidamise asjalikkusest võib oleneda suurel määral ka Tallinna graafikatriennaalide tulevik. Triennaalid on kahtlemata elavdanud meie kunsti-elu, andnud hea võimaluse võrrelda eesti, läti ja leedu graafikute saavutusi ning pakkunud sellega meile mõndagi kasulikku ja õpetlikku. Nüüd, kus küsimus on Tallinna graafikatriennaalide laiendamises ja nende kujundamises regulaarseks rahvusvaheliseks graafikanäituseks, on probleem mõnevõrra teistsugune: nimelt peame hakkama endalt küsima, mida suudame meie, mida suudab eesti graafika, Balti liiduvabariikide graafika pakkuda teiste maade kunstile. Seda küsimust esitamata määrame me kavandatava rahvusvahelise kunstiürituse juba enne sündimist kümnendajärguliste näituste halli massi hulka. Ka kõige esinduslikumad, populaarsed ja suhteliselt kaua eksisteerinud regulaarsed graafikanäitused on sunnitud oma organisatsioonilist külge täiustama selle nimel, et pakkuda osavõtjatele midagi teistest erinevat. Nii näiteks 1978. aastal kaheteistkümnendat korda toimuv Tokio biennaal pakub juba mitmendat puhku erilise võrdluse:

ekspositsioon on jagatud kolmeks osaks, millest esimeses on eksponeeritud Aasia, Austraalia ja Uus-Meremaa kunstnike tööd, teises — Euroopa ning Aafrika graafika ja kolmandas — Põhja- ja Lõuna-Ameerika estamp. Selline lai võrdlus ning sellega kaasnev eksponeeritavate tööde eriti hoolikas valik (iga regioonilise võimalike esindajate kohta teevad oma ettepanekud selleks nimetatud kaks rahvusvaheliselt tunnustatud spetsialisti, seejärel vaatab teosed veel üle žürii) — see on Tokio biennaali omapära. Krakovi biennaal, 1978. aastal seitsmendat korda avatav, korraldab eelmisel väljapanekul ekspositsiooni otsustavalt ümber, asendades senise maade kaupa tutvustuse probleemsega (või kontseptuaalsega). See oli katse vaadata kogu maailma graafikat ühtsena, püües tõestada, et kõik praegu loodav kuulub tegelikult vaid paari küllaltki selgepiirilisse teemaderingi. Soomlaste kõige ulatuslikum katse perioodilise rahvusvahelise näituse ellukutsumiseks — Jyväskylä triennaal «Graphica creativa» toimub 1978. aastal alles teist korda. Et tõmmata endale küllaldast tähelepanu ja kaasa haarata rahvusvaheliselt tuntud osavõtjaid, on soomlased loobunud traditsioonilisest rahvusvaheliste graafikanäituste esindusnormist — kuni kolm tööd ühelt autorilt, ning eksponeerivad igalt esinejalt kuni viis teost. Toodud näited peaksid kinnitama, et rahvusvahelise tippnäituse korraldamine ei piirdu kaugeltki lihtsalt näituse väljakuulutamise-ga. Seega peaks ka meil mõeldama viimaste aastate kunstipraktika põhjal suuremate üldistuste tegemisele, et leida see meie jaoks soodne alus Tallinna rahvusvaheliste graafikatriennaalide korraldamiseks. Tallinna graafikatriennaalide organisatsiooniline külg on olnud hea, need on üldse kõige paremini korraldatud kunstinäitused Eestis. Viimasel kolmel korral on olnud näituse avapäeval müügil rikkalikult illustreeritud kataloog ja nimestik. Ei ole aga head halvata: ükski neist nimestikest pole päris veatu, sest peale nimestike trükki andmist on ekspositsioonis toimunud muudatusi ja seda just eesti graafika osas. Seepärast esitame tabeli, mis näitab meie kunstnike esinemist ja nende autasustamisi kõigil neljal Tallinna graafikatriennaalil.

Jüri Hain

	1968	1971	1974	1977
Henno Arrak	x	x	x	
Jüri Arrak	x	x	x	x
Herald Eelma	D	D	P/D	D
Õnne Eelma	x	x	x	P
Leopold Ennosaar		x		
Alo Hoidre		II	x	D
Ott Kangilaski			x	
Avo Keerend	D	P	D	x
Concordia Klar	x	D	x	I
Allex Kütt	D	x	x	
Tõnis Laanemaa		x	x	P
Leonhard Lapin			x	x
Heldur Laretei	x	x	P	
Malle Leis		x	P	x
Silvi Liiva		D	x	x
Paul Luhtein				x
Raul Meel		x		x
Hugo Mitt			x	
Marju Mutsu		x	x	D
Berta Mäger			x	
Naima Neidre				D
Evald Okas	x	x	P/D	x
Maret Olvet	x	x		x
Enno Ootsing	x	x	x	x
Jüri Palm	D			
Illimar Paul			x	D
Urmas Ploomipuu		x	x	x
Kaisa Puustak		x	x	D
Kaljo Põllu	x	x	D	x
Olev Soans	x	x	x	D
Gita Teearu	x	x	x	x
Evi Tihemets	D	x	P	x
Vive Tolli	D	D	III	x
Ilmar Torn		x	x	P
Marje Tralla		x		
Peeter Ulas	I	D	D	P
Eevi Valdov				x
Lev Vassiljev*		x		
Renaldo Veeber	x	x	D	
Vello Vinn	x	D	x	x
Aili Vint		x		
Mare Vint			x	P
Tõnis Vint		x	x	x
Silvi Väljal			x	
Marje Üksine			x	x
Esinemine:	x			
Peapreemiad:	I, II, III			
Eripreemiad:	P			
Diplomid:	D			

* teos on valminud koostöös Maret Olive-tiga



15. *Concordia Klar. Viibisin vilet puhuma. Pehmelakk. 1976.*

16. *Mare Vint. Aed. Lito. 1975.*

17. *Tõnis Vint. Tüdruk ringis. Lito. 1975.*

18. *Herald Eelma. Jalgalaskja. Linoollõige. 1977.*

19. *Marje Üksine. Narva maanteeel. Kuivnõel, akvatinta. 1977.*

20. *Peeter Ulas. Maastik figuuridega. Segatehnika. 1976.*

21. *Naima Neidre. Vaikelu. Ofort. 1977.*

22. *Jüri Arrak. Illusionist. Sügavtrükk. 1977.*

23. *Lolita Zikmane. Läti NSV. Grotesk. Ofort. 1975.*

24. *Banuta Ancane. Läti NSV. Floora. Värviline lito. 1977.*

25. *Maris Argalis. Läti NSV. Mängukaardid mesilastega. Lito. 1977.*

26. *Mikalojus Vilutis. Leedu NSV. Skulptor. Serigraafia. 1973.*

27. *Nijole Valadkevičiute. Leedu NSV. Taeva metamorfoosid III. Värviline ofort. 1977.*

28. *Arvydas Kazdailis. Leedu NSV. Nokturn III. Segatehnika. 1976.*

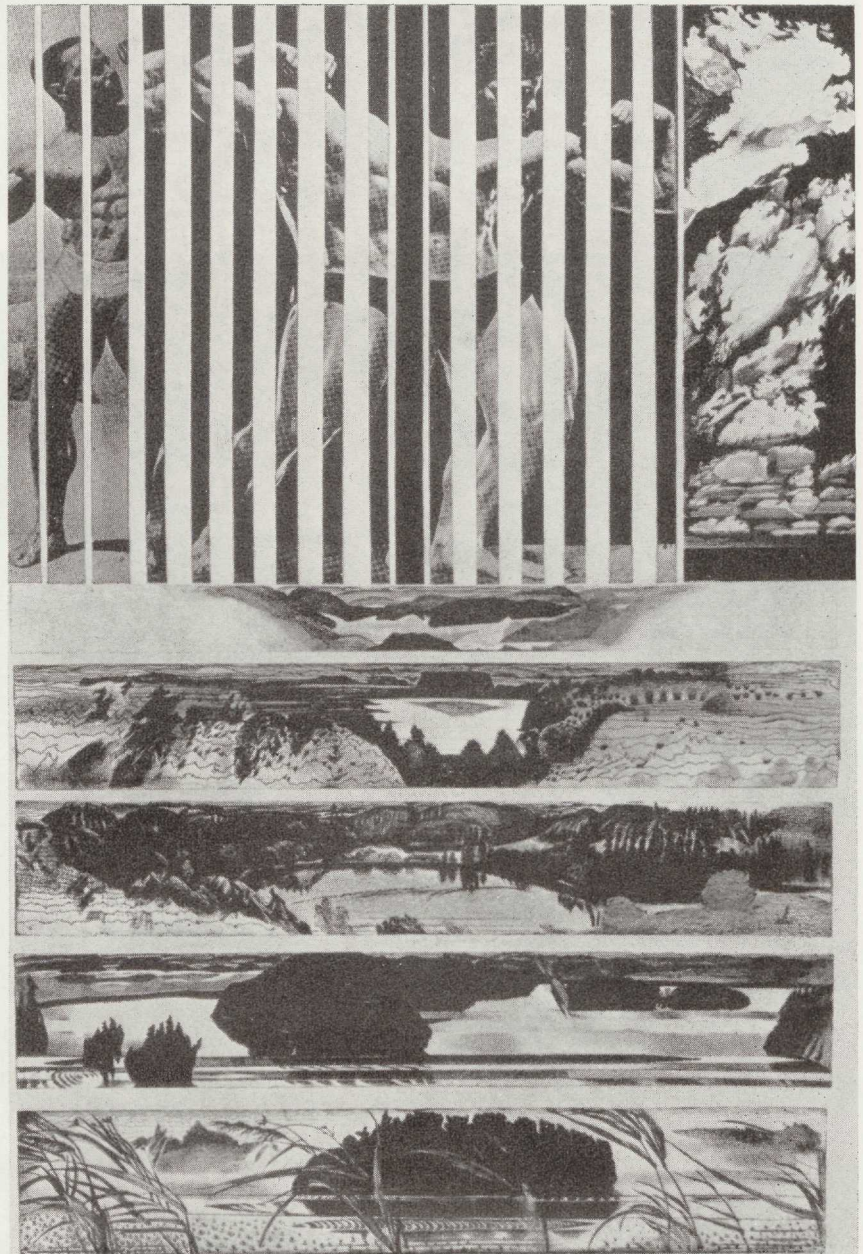
29. *Albert Gurjev. Kasahhi NSV. Dante Alighieri. Linoollõige. 1976.*

30. *Pavel Kutsenko. Ukraina NSV. Timošovkas. Reservaaž. 1976.*

19



20

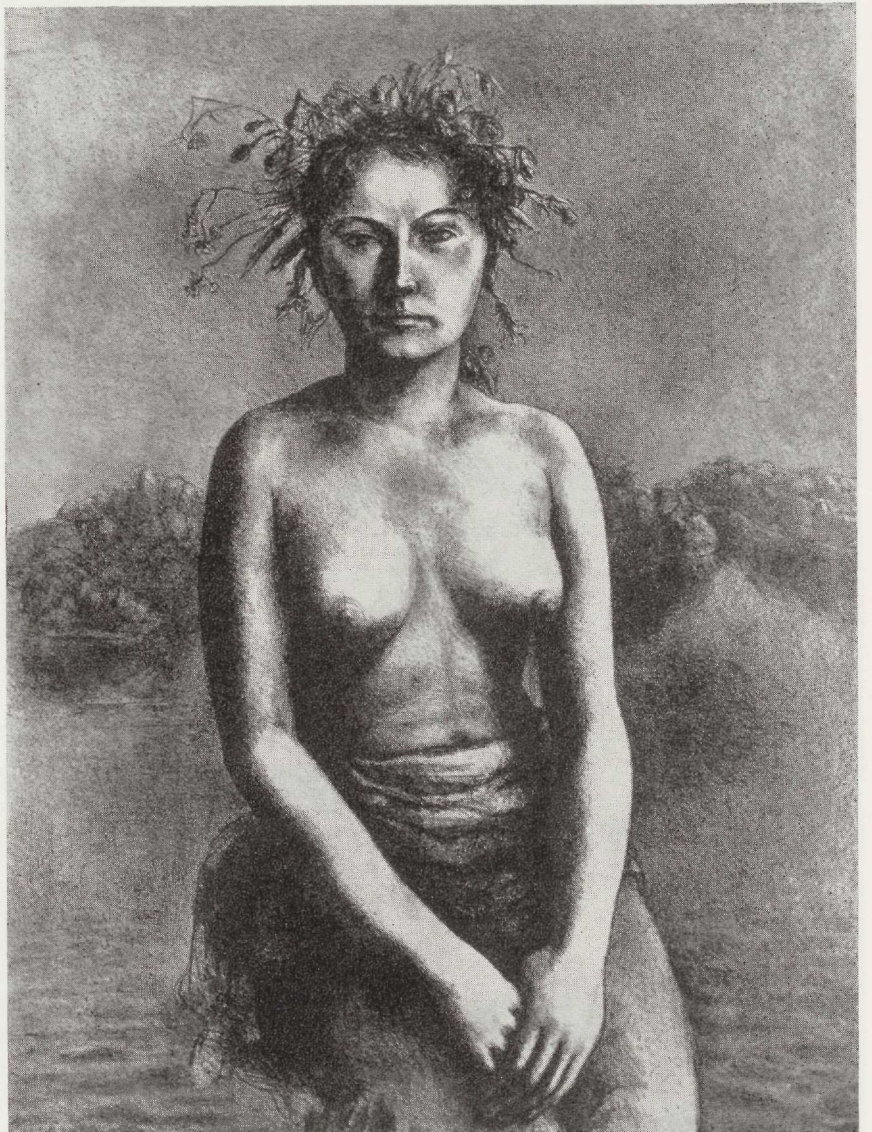


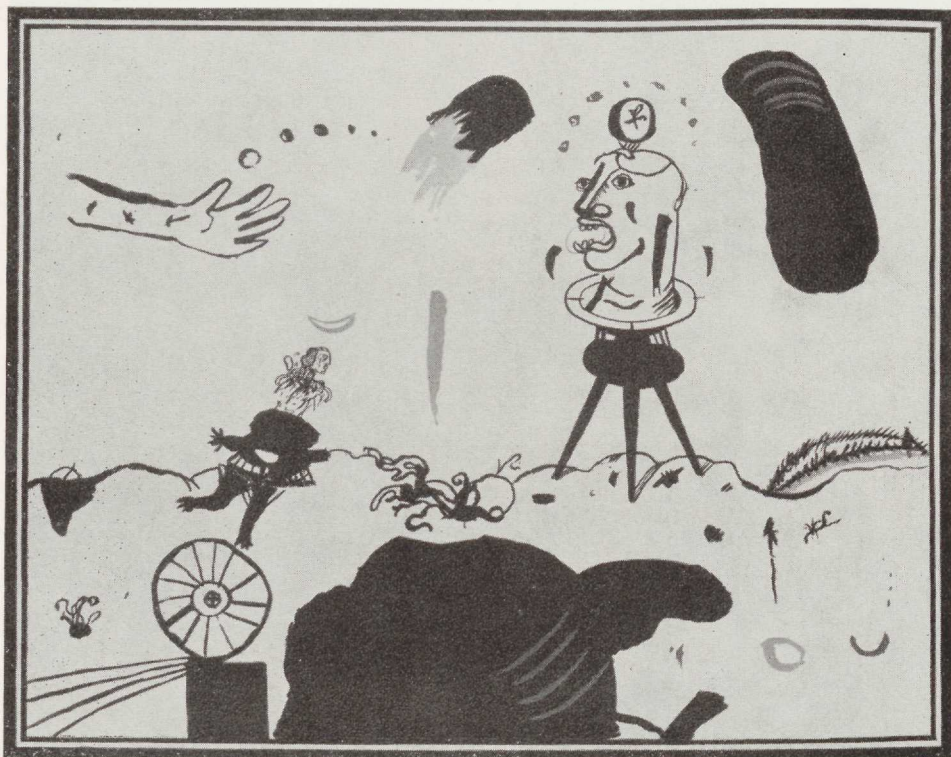
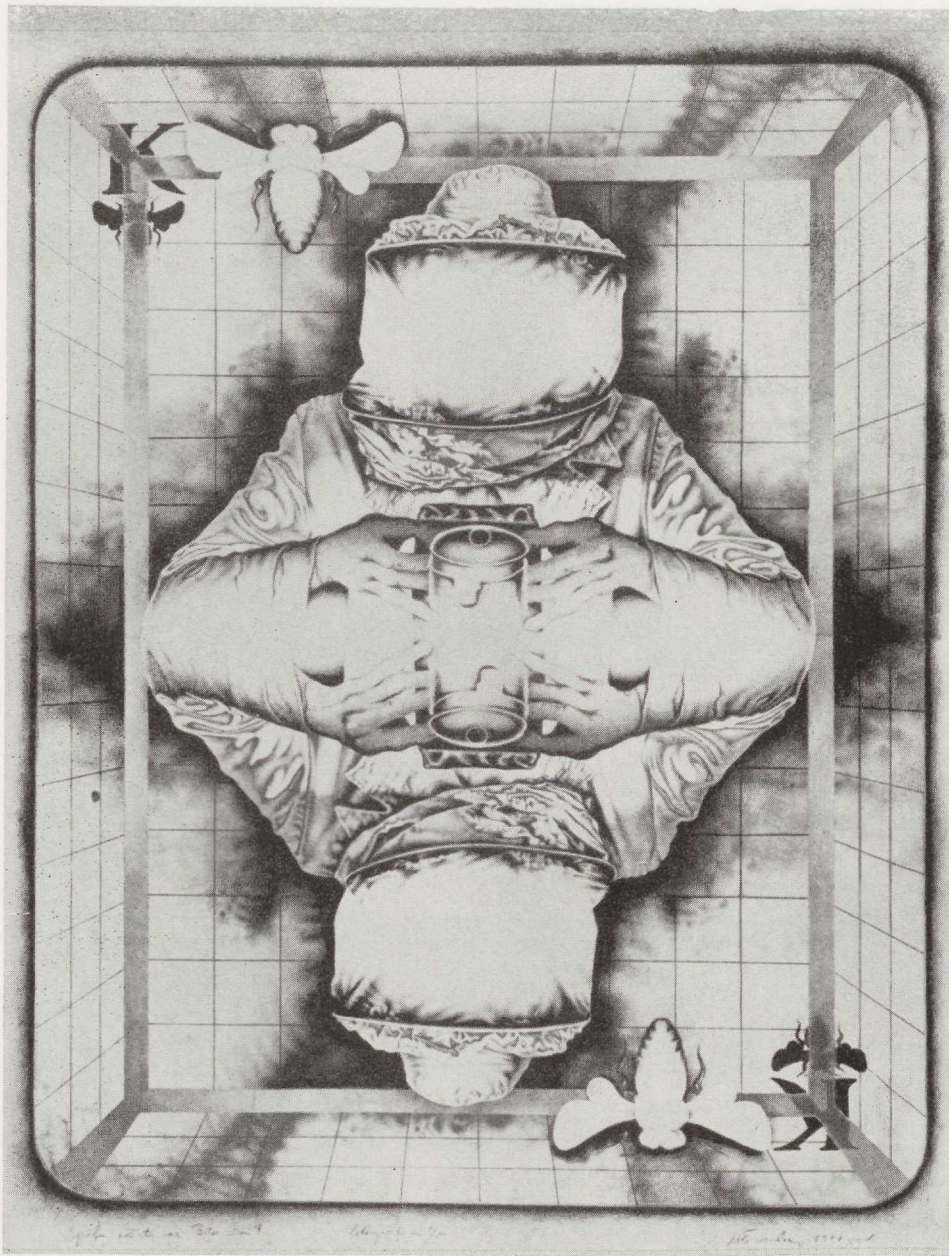


23



24

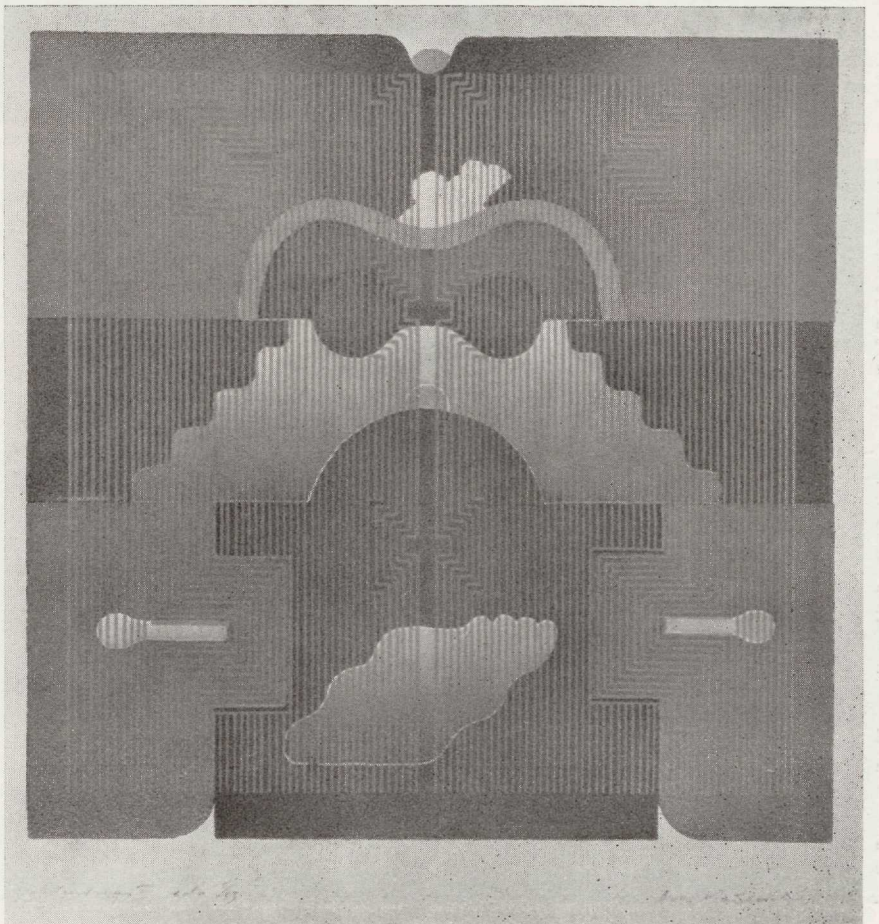


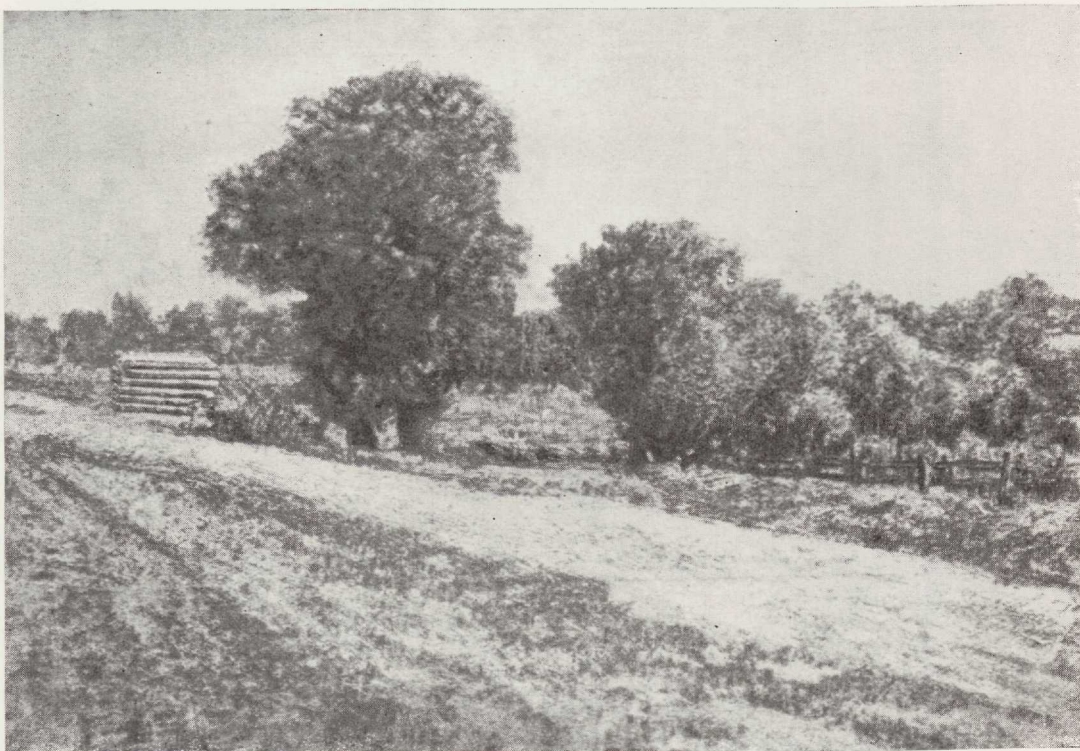


27



28





GRAAFIKA- KONKURSSIDEGA SEOSTUVALT

Graafikal on kaasaegses kunstipildis tähelepanuväärne osa. Tema vooorustest võiks eeskätt märkida kiiret tundlikku reageerimisvõimet kaasaja elutunnetuse, ideede, probleemide kunstilisel esiletoomisel. Eelisenä võib käsitleda ka graafika demokraatlikku iseloomu, sest graafilised lehed on tänu oma paljundatavusele kättesaadavamad ja odavamad originaalkunsti teostest. Graafika arengule on mõjunud ergutavalt aktiivne rahvusvaheline näitustekarussell. Graafikaekspositsioone lülitatakse suurte kunstifestivalide programmidesse, aga on ka nn. puhtaid graafikanäitusi. Üldse toimub väga palju mitmesuguseid annuaale, biennaale, triennaale, kvadriennaale. Kui vaid autoriteetsemad märkida, siis saaks pika rea: Ljubljana, Krakov, Tokio, São Paulo, Kassel, Bradford, Firenze, Veneetsia, Pariis, Frechen, Lugano, Liège, Milaano, Viin, New York, Pittsburgh jne. Rahvusvahelisele pürgivaid kunstifoorumeid tuleb juurde. Paljud linnad püüdnud oma suurte kunstisündmuste poole sellele vaatamata, et kunstiürituste tulukust hinnata on peaaegu võimatu ja rahvas väljendatuna ei kata tulud vist küll kuskil kulusid. Vastavaid arvutusi on vähe avaldatud, kuid näiteks Kasseli «Documenta 5» (1972) kohta on teatatud, et kulud olid 3,48 miljonit marka, millest linnakassale kanda jäi kahjum 1,9 milj. marka.

Igal linnal, igal festivalil, igal näitusel on oma nägu ja tegu. Üldistavalt neist rääkida on raske, kuna samaaegselt toimivad erinevad dünaamikad, ühed kunstiüritused edenevad, teised hoiavad üsna rahulikult juba saavutatud positsiooni, kolmandad peavad rasket võitlust kestmise pärast. Usutavasti võiks reljeefsema pildi saada mõnesid erinevaid kunstifoorumeid lähemalt vaadeldes: materjalist ei saa ilmselt üle kiirustada, vähemalt alguses; kui miski pole veel kuidagi fooniks, on mõnevõrragi detailsem käsitlus vajalik, et oleks võimalik asjalikkuse piires püsida.

Võib tunduda riskantsena alustada ennast hiljaaegu mitmeti kompromiteerinud Veneetsia biennaalist, kuid tehkem seda ometigi, kuna ta on väga hea näide; pealegi on Veneetsia kunstifestival oma kaheksakümne aastaga maailma vanim.

Pikka aega on Veneetsia biennaalil olnud väga suur autoriteet rahvusvahelises kunstielus. Paraku on seda auväärset kunstifoorumit seitsmekümnendatel aastatel tabanud sügav ideeline, kunstiline ja rahaline kriis. Põhjustena on nähtud kapitalistliku maailma ühiskondliku elu nõrkusi ja biennaali enda intellektuaalse struktuuri anomaaliid. 1974. aastal jäi järjekorras 37. biennaal koguni ära ja ilmnes mõõdapääsmatu vajadus üritust reorganiseerida.

1975. aastal alustas Veneetsia biennaal uuesti — reformeeritud reglemendi, uute printsiipide ja programmiga. Nüüd ei piirdunud korraldajad üksnes kujutava kunstiga: lisandunud olid teater, kino, ballett, muusika, poeesia ja ka massimeedium. Visuaalse kunsti programmi oli rikastatud arhitektuuri ja linnaehitusega ning tähelepanu oli suunatud inimese füüsilisele ümbrusele — lähedast üsna kaugeneni. Terminit «visuaalne kunst» käsitati avaralt — traditsioonilistele kunstiliikidele lisaks käsitöö, tarbekunst, disain, samuti ka fotokunst hõlmamas fotot, videot, kino.

Uuenenud Veneetsia biennaalil (1976) pakutavast tõusis tähtsamana esile skulptuur, mida edukalt toetas arhitektuur. Harjumatult vähe Itaalia jaoks oli ruumi maalil. Väga harva võis näha graafikat. Hinnangutes märgiti, et biennaal valgus laiali: oli pigem pidustus, laat, kui ühtne süvenenud kunstisündmus. Kuid kõneldi ka kunsti demokratiseerimisest, avatusest, ligipääsetavusest, elitaarsete struktuuride barjääride ületamise püüdest.

Kultuuri demokratiseerimise probleemi kõrval teise erilist tähelepanu pälvinud küsimusena kerkis kultuurisituatsiooni kriitiline analüüs imperialistliku ühiskondlik-poliitilises süsteemis. Suure näitena vaadeldi Hispaaniat aastatel 1936—1976. Kolmas tähelepanusõlm oli «rahvusvahelised sündmused 1972—1976», milles püüti aktsentueerida «ajastu iseloomulikke jooni» — evolutsiooni kiirenemine, seisukohtade äärmuslikkused jms. Kokkuvõttes ei rahuldanud Veneetsia 1976. a. biennaal paljusid ja kohati sai ta ka vaenuliku ja ärritatud vastuvõtu osaliseks. Järgmiseks Veneetsia biennaali ürituseks sai 1977. aastal «teisitimõtlemise biennaal», mille suunda määras teema: «Sotsialism ja vabadus». Mitmete maade ajakirjanduse andmetel on Veneetsia mainitud foorumil korraldajate poolt rikutud elementaarseid eetikanorme: tihtilugu ei tea kunstnikud oma osalemisest biennaalil, ei tea, et nende taiestele (sageli aga vaid reproduktsioonidele) kleebitakse külge dissidentlikke poliitilisi etikette. Üldiselt peetakse kogu maailmas seda biennaali läbikukkunuks, osutatakse tema suhteliselt madalale kunstitasemele.

1978. a. Veneetsia biennaali teemaikat on määramas deviis: kunst — loodus, loodus — kunst.

Laia programmiga on Pariisi biennaal (1977. aastal 10.): kujutavad kunstid, muusika, film, teater. Tema mitteametlik nimetus — «noortebiennaal» on põhjendatud osavõtjate kunstnike vanusetsensu-

sega (35 aastat). Reformideta pole jäänud: 1973. aastast alates keelduvad korraldajad rahvussektsoonide esindajate abist. Siitpeale toetub 12-liikmeline organiseerimiskomisjon ekspertide abile: üle maailma saavad spetsiaalsed korrespondendid orgkomisjonile soovitusi noorte kunsti kohta, võttes aluseks loominguliste otsingute uudsuse ja individuaalse eripära.

Kujutavate kunstide osas on Pariisi biennaalidel domineerinud ruumilised situatsioonid, milles esemete, märkide, looduse ja tsivilisatsioonielementide üliküllus on eelistatult toodud väljendama nooruse subjektiivseid ideid, tuska, rahulolematust, ühiskondlikku kirge ja aktiivset poliitilist osalemist. Maal ja skulptuur on esinenud paindlikult, avaralt. Graafikal on olnud väike osa. Viimasel biennaalil esines paljulubavalt video. Pariisi biennaali kujutava kunsti kohta huvipakkuvad arvud võiksid küll olla 1975. aastast. Tookord võeti näitusele 123 kunstnikku: nende seas 25 naist. Rahvusvahelise naiste aasta puhul leidis too naiste osakaal ka kataloogis erilist rõhutamist.

São Paulo biennaal (1977. aastal 14.) on laia programmiga kujutava kunsti näitus, kus kümnest võrdsest preemiast 1 määratakse graafikale. Ligikaudu 60 riigist osavõtjate kunstnike arv ei ole suur, kuid see eest on nad mahukalt eksponeeritud. 1973. aastast muutus ka São Paulo biennaali iseloom: varasemast spontaansest erinevate kunstiliste seisukohtade konfrontatsioonist pidi ta nüüd saama kunstiliste manifestatsioonide ülevaatuseks. Teemad ja probleemid saadeti laiali koos reglemendiga ja biennaal hakkas arenema konkursina etteantud teemal. Seoses São Paulo biennaali taolise avaliku suunamisega on kerkinud esile ärevaid küsimusi: kas kunstiavangardi ikka saab siduda etteantud raamidest? kas loovinimesed ise pole mitte oma aja kõige tundlikumaks baromeetriks? kas liiga terav vahelesegamine kunsti puhul ei põhjusta rumalaid, soovimatuid kollisioone?

Teiste taustal üpris konservatiivne paistab Firenze graafikabiennaal (1976. aastal 5.): ei aktuaalsemat teematikat, ei uusimaid kunstiilminguid. Firenze biennaal eelistab neid kaasaegseid kunstnikke, kelle loomingus paistavad silma sidemed traditsioonidega (puhuti võivad need küll olla väga kauged), valdavalt muidugi itaalia meistrite pärandiga. Nii on siis siin soositav joonistuslik alge, täieliku põlu all on aga kõik fotomehaanilised eksperimendid.

Nii nagu eelkäsitatud biennaalidel, nii saavad Firenze konfrontatsioonidel osaleda ainult kutsutud. 30-sse riiki lähetaatakse kutsed; nende maade vastavate komissaride või kunstnike organisatsioonide poolt esitatakse igast riigist 4 kunstniku teosed. Ülejäänud osavõtjad kutsutakse korraldajate poolt vahetult, kusjuures organiseerijad on jätnud endale õiguse omal valikul lisaks kutsuda ka neid kunstnikke, kes oma maa ekspositsiooni pole lülitatud.

Firenze biennaali hinnatakse omal laadis

maailma suurimaks ja väga heaks näituseks. Näiteks 1974. aastal eksponeeriti 2000 teost 61 maalt ja biennaali põhiekspositsioonile lisandus lai retrospektiiv — üle 1000 teose vanadest meistritest tänapäevani.

Väike on Tokio graafikabiennaal, mille algust loetakse 1957. aastast ja milline 1976. aastal oli järjekorras kümnes. Jaapani graafikakunsti kõrge tase on loomulikult tõstmas Tokio biennaali mainet. Usaldust on suurendanud paljude välismaiste silmapaistvate meistrite osavõtt ja see, et viimastel aastatel on organiseerijad suutnud vältida nõrkade kunstnike juhuslikku sattumist biennaalile. Käesolevaks saavad Tokio konfrontatsioonist osa võtta vaid rangelt kutsutud kunstnikud.

Kümnendale Tokio biennaalile esitasid 9 erikorrespondenti soovitud ekspositsiooni koostamiseks 3 regioonina. Biennaalist võtsid osa 98 kunstnikku 274 tööga: 1. regioonist (Aasia, Okeania, Kesk- ja Lääs-Ida) 40 kunstnikku 107 tööga; 2. regioonist (Euroopa ja Aafrika) 34 kunstnikku 96 tööga; 3. regioonist (Põhja- ja Lõuna-Ameerika) 24 kunstnikku 71 tööga.

Kümnenda Tokio biennaali kohta on välja arvatud huvitavaid andmeid. Nii on leitud, et osavõtjate keskmine vanus oli 40,5 aastat, laureaatidel 40 aastat; et graafilise lehe keskmised mõõtmed olid 64×65 cm; et auhinna võitnud tööde keskmine formaat oli 78×104,5 cm; et laureaatide tööde valmistamise tehnikatest prevaleeris serigraafia (50%).

Siiani olid vaatluse all kunstnikele omalagatuslikult ligipääsmatud näitused. Taoline valimine on positiivsete tulemuste kõrval ka protesti lõiganud. Seitsmekümnendatel aastatel on paljud nimekad kunstnikud, kes taotlevad kunstielu täielikumat demokratiseerimist, protesteerinud nimeliste kutsumiste vastu. Siit on kena tõdeda, et sotsialismimaade kuulsad graafikabiennaalid Ljubljanas ja Krakovis on väga demokraatlikud.

1977. aastal toimus 12. Ljubljana gaafikabiennaal, kus 428 kunstnikku 57 maalt esinesid 1064 graafilise teosega. Et osa saaksid võtta tuntud silmapaistvad kunstnikud, aga ka uued talendid esile kerkida, saavad vaid osa kunstnike personaalse kutse, ülejäänutele on avatud üldine vaba konkurents. Ka Ljubljanas ei olda enam rahul näituse korraldamisega rahvussektsoonide printsiibist lähtuvalt. Peapuudusena märgitakse seejuures, et nii ei saa head ülevaadet, kuna erinevates sektsoonides eksponeeritakse väga palju küllalt lähedasi töid; see ei võimalda aktsentide teravdatud väljatoomist. Väidetakse, et sektsooniekspositsioonide napi (v. a. Jugoslaavia) mahu tõttu ei saa neis kajastada kunsti tänapäeva tegelik olukord piisavalt representatiivselt.

1975. a. Ljubljana biennaalil oli uudne, et korraldajate palvel koostasid 16 kunstiteadlast-kriitikut ekspositsiooni, mida näidati eraldi sektsoonis. Kuid see üritus ei õnnestunud nii nagu loodeti: kriitikute ekspositsioonist sai lihtsalt näituse lisajäk. 1977. aastal aga pandi 22 kriitiku

ettepanekul kutsutud kunstnike tööd rahvussektsoonidesse, kus nad üldiste hinnangute järgi tõepoolest osutusid vastava sektiooni eredaimateks aktsentideks. Huvipakkuvad on kataloogidesse lisatud kriitikute analüüsid valitud kunstnike loomingust.

Kuna Ljubljana biennaal on üks populaarsemaid maailmas, siis võiksid olla huvitavaid veel mõned arvud: 12. biennaali osavõtjate keskmine vanus oli 39 aastat, laureaatidel — 47 aastat. Auhinna võitnud tööde valmistamise tehnikatest oli esikohal serigraafia (39%).

Krakovi graafikabiennaal (1976. a. kuues) oli ligilähedane Ljubljana näitusele. 1974. ja 1976. aastal saadeti organisatoritele ca 5000 tööd ca 1000 kunstnikult. Krakovi biennaalil saavad esinemisõiguse ca 430 kunstnikku ca 1000 tööga. 120 kutsutud kunstnikku saavad konkurentsita esinema, aga ülejäänute puhul tuleb kvalifikatsioonizüriil tublisti töötada, et lõpuks määrata näitusele pääsejad: valiku aluseks on printsiip uudsusest ja graafikavõimaluste avardamisest — näitusele ainult tänapäeva kunst, milles on homse algeld!

Sarnaselt Ljubljanale on Krakovis kaalutud, kas poleks aeg loobuda anakronistlikuks kippuvast printsiibist eksponeerida rahvussektsoonidena.

Kasseli «Documenta» (kvadriennaal, 1977. a. 6.) väärrib tähelepanu sellega, et ta on ikka suutnud olla kujutava kunsti näituseks, mis ei ole ainult maailma kunsti-sündmuste ülevaateuseks, mitte ainult kunstiliikumiste uute tendentside esiletoomiseks, mitte ainult mõnede nähtuste, isegi mitte konkreetsete kunstnike loomingu sakralisatsiooniks või kinnitamiseks. Tavaliselt «Documenta» ei eita ega jaata, ta asetab küsimärke. Näitus ei ole korraldatud maid ja kunstnikunimesid järjestades, vaid on jälgitud mõtet, mis otsib ilmingute lähteid nende kokkupuutes psühholoogiaga, sotsioloogiaga, eriti aga inimlike unistuste ja soovide metamorfoosidega, millistele on tugeva jälje vajutanud suur-tööstuslik tsivilisatsioon. Kasselis on tooni andmas skulptuur, maastikukunst, maal; viimati lisandus paljulubavana video. Graafika on sellel näitusel vähemveenvaid võimalusi leidnud.

Käsitletud näitused on väga iseloomulikud. Neist leiab analoogiaid kümnete suurte ja väiksemate puhul.

Tähtsamate konkurssnäituste auhindade jagunemise järgi paljude aastate lõikes võib küllap otsustada ka maailma graafika jõuvalja jaotumuse üle. Seitsmekümnendate aastate keskelt võib selles suhtes kirjutada rea: Jaapan, Jugoslaavia, USA, Suurbritannia, Saksa FV, Poola, Holland, Prantsusmaa, Austraalia, Itaalia. Üksikuid tippgraafikuid on Rootsist, Soomest, Norrast, Tšehhoslovakiast, Ungarist, Argentiinast, Austraaliast, Islandist, Hispaaniast ja mujaltki. Küllalt kõrgelt on hinnatud ka nõukogude graafikuid, kelle eriliseks tunnuseks peetakse siirast, elavat huvi inimese ja tema probleemide vastu.

Konkurssnäitused on mitmes mõttes põnevad. Nende aktiviseeriv toime on tugev. Kuid see on vaid asja üks pool. Teiselt poolt jääb puudu rahulikust süvenemisest, mida kujutavad kunstid väga vajavad. Enamasti jääb taolistel ülevaatenäitustel puudu ka ruumist: graafikanäitustel on tavaline, et üks kunstnik võib eksponeerida vaid 1—3 tööd, juba mitmel pool on formaadid piiratud (60×80 cm, 50×70 cm jms.) Üleküllastus ja ruumipuudus moonutavad kunstipilti mitmeti. Ekspositsioonide tihedus saab tihti vastuoluliseks kaasaegse kunstikeele lakoonilisusega. Tehnikarevolutsiooni poolt inspireeritav seeria-printsiip ei mahu kuigivõrd veenvalt «atomiseeritud» ülevaatenäitustesse. Ning kunsti ei tehta siiski mitte konkursside jaoks, võistluseks. *A priori* toimubki kaasaegne põhilisem näitusetevetus rohkem muuseumide, galeriide vahendusel kunstnike personaal- ja grupinäituste, kompaktsete kokkuvõtetena; palju on põhjalikke retrospektiive. Need ei kuulu aga käsitletavasse teemasse. Eeltoodus on mõneti osutatud seitsmekümnendate aastate kunsti üldisi suundumisi. Edasi graafikast lähemalt ja iseloomustavamalt:

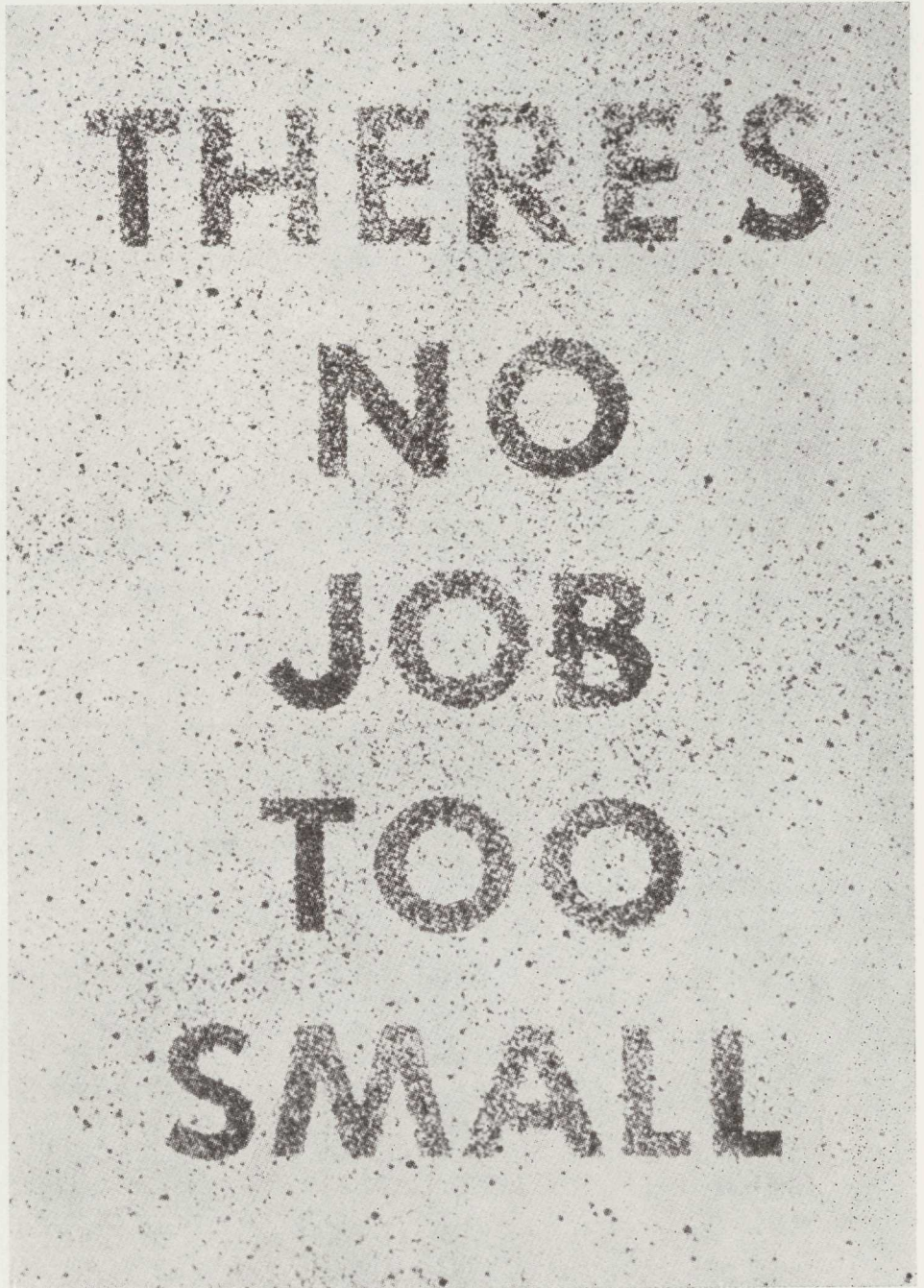
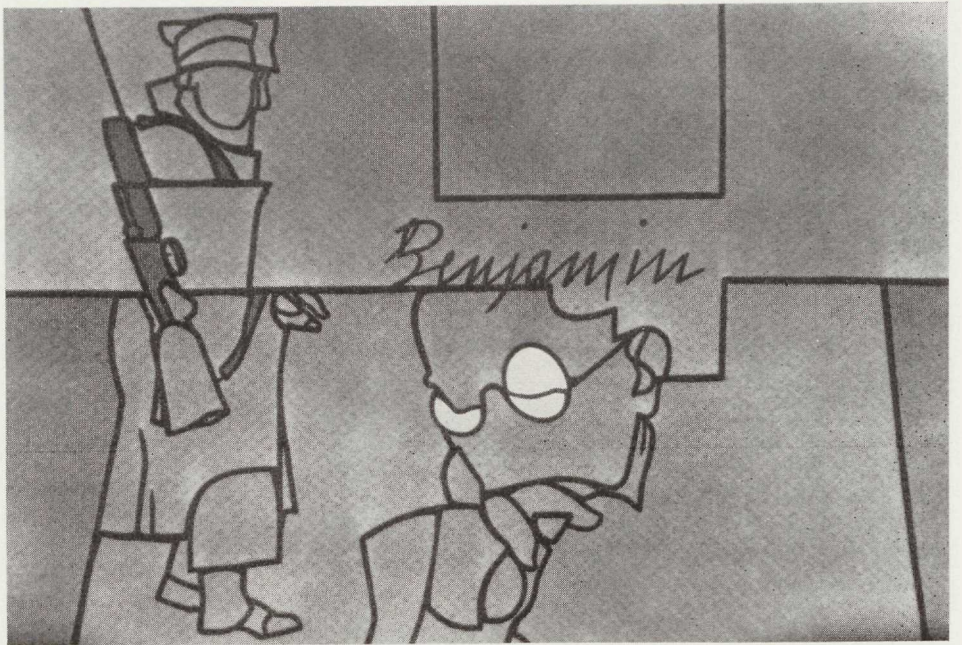
1974 — on vähenenud eriliselt rafineeritud tehniliste efektide olemasolev; rõhutatakse lakonismi, kujundilahenduse terviklikkust, suur osa «toorainena» on ajalehe- ja ajakirjafotodel, tele- ja kinokaadritel, reklaamgraafikal;

1975 — ikka veetleb kunstnikke serigraafia, kuid hiljuti domineerinud serigraafia kriiskavad värviefektid on andnud maad teistele selle tehnika meetoditele, mis võimaldavad luua tundlikke teoseid; on vähenenud väga mitmesuguste graafiliste üleskirjutuste osa, mille kujutava kunsti valda tõi kontseptualism;

1976 — jaapanlased tõusevad välja üldisest ühtlustumisest oma traditsioonidel põhineva, kuid muu maailma jaoks uue suhtega loodusesse; fotograafia on suurerollis mitte ainult otse, vaid ka nende muutuste kaudu, mida ta nägemisharjumustesse on toonud;

1977 — nii kunstiteoste vormi kui ka sisu osas pole tähelepanndavat uut, näib kestvat areng süvitsi ja laiuti.

Niisiis: ühtpidi on graafika üha tihedamini seostunud massinformatsiooniga, on aktiveerunud sekkumise ümbritsevasse tegevlikkuse (ka ühiskondlik-poliitilise võitluse relvana); teisalt vaadatuna toimub samaaegselt nagu kaks liikumist, kus ühed kunstnikud liiguvad figuratiivse kunsti poole, teised aga figuratiivse kunsti poolt, kuni nende kunst jõuab ratsionalistliku konstruktivistliku intellektuaalse loomingu aladele. Kui vaatepunktiks võtta puhtalt tehnikaaspekti, siis on siin küsimus vaid selles, millised tehnilised võimalused, mida esitab kaasaegne tsivilisatsioon, allutatakse kunstnike poolt nii, et nad oleksid piisavalt adekvaatsed sellele, milles kaasaegne inimene iga päev elab.



31. Valerio Adami. Walter Benjamini portree. Serigraafia.

32. Edward Rusha. «There's no job too small». Värviline lito.

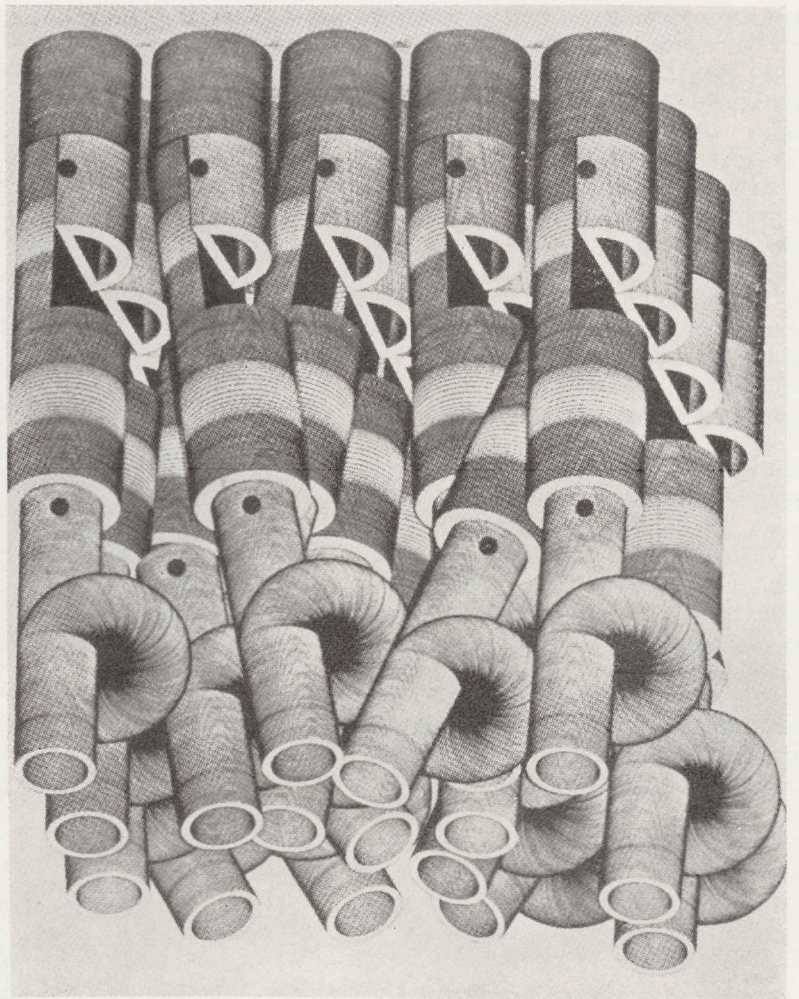
33. Ron B. Kitaj. Segiaetud kunst. Siiditrükk. 1975.

34. Miroslav Sutej. Serigraafia 74 II. Serigraafia. 1974.

35. Gerd Winner. Pennsylvania raudteejaam. Serigraafia. 1972.

36. Jasper Johns. Elektripirn. Värviline lito. 1976.

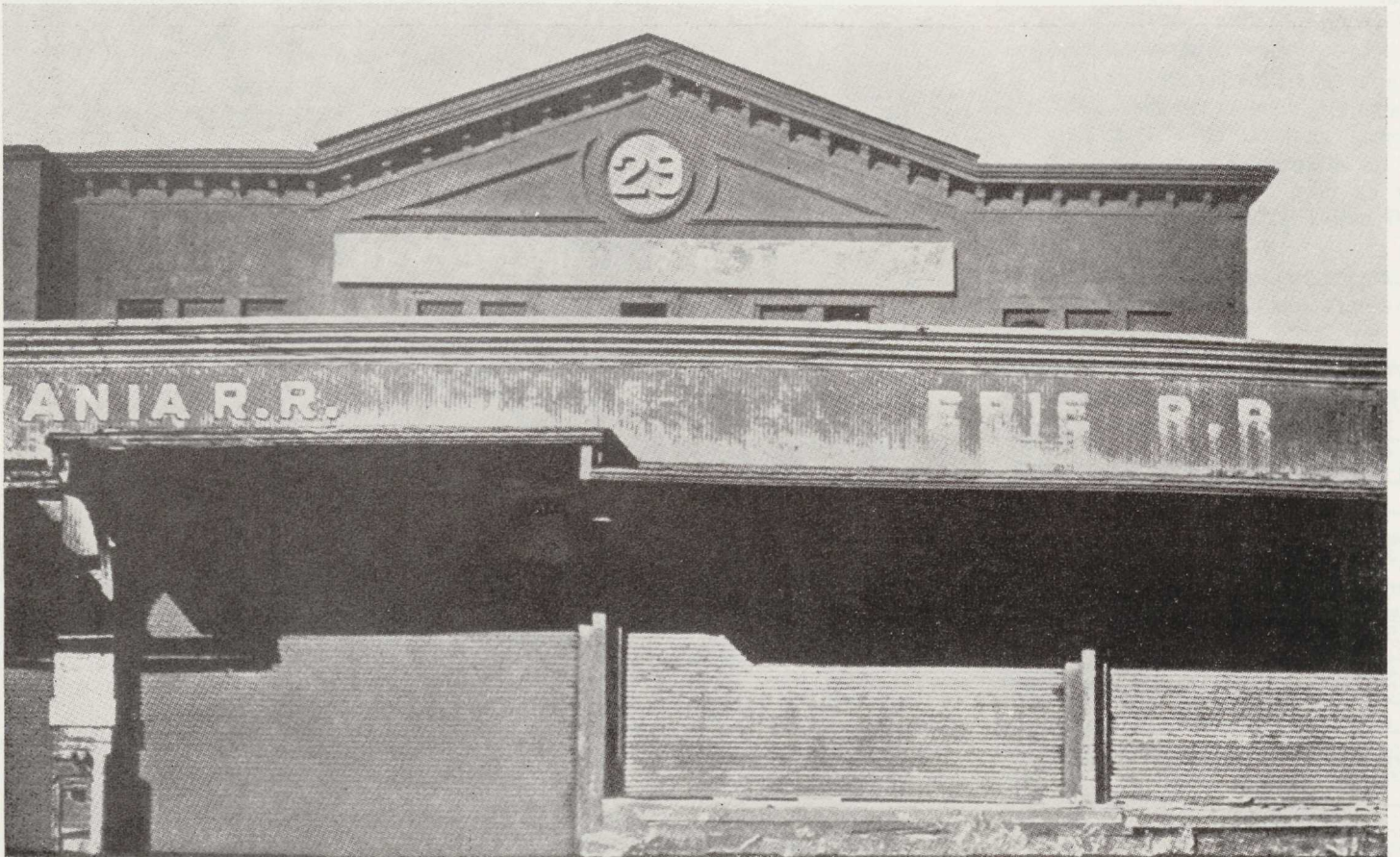
37. Gerard Titus-Carmel. Sissemähkija. Akva-tinta.

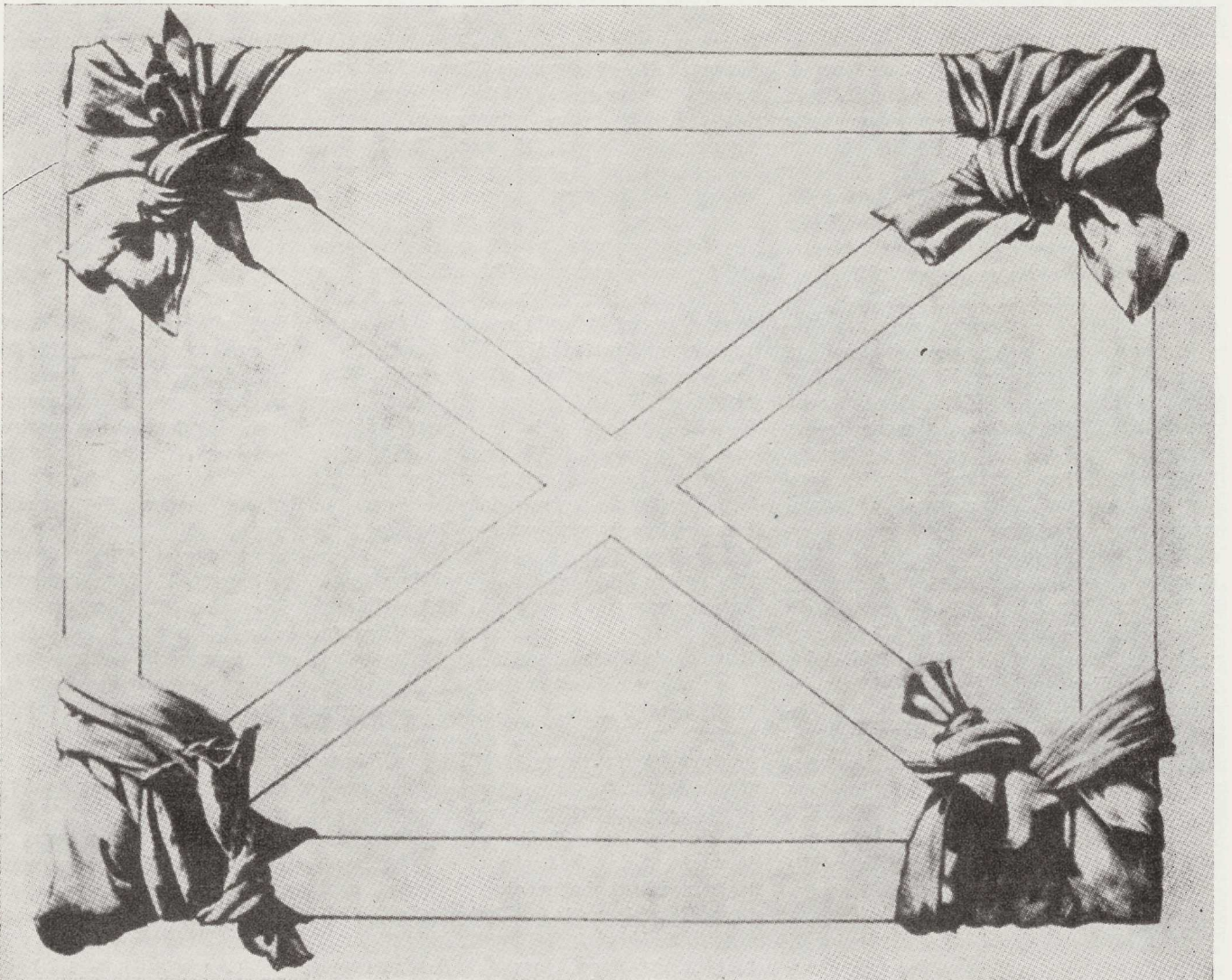
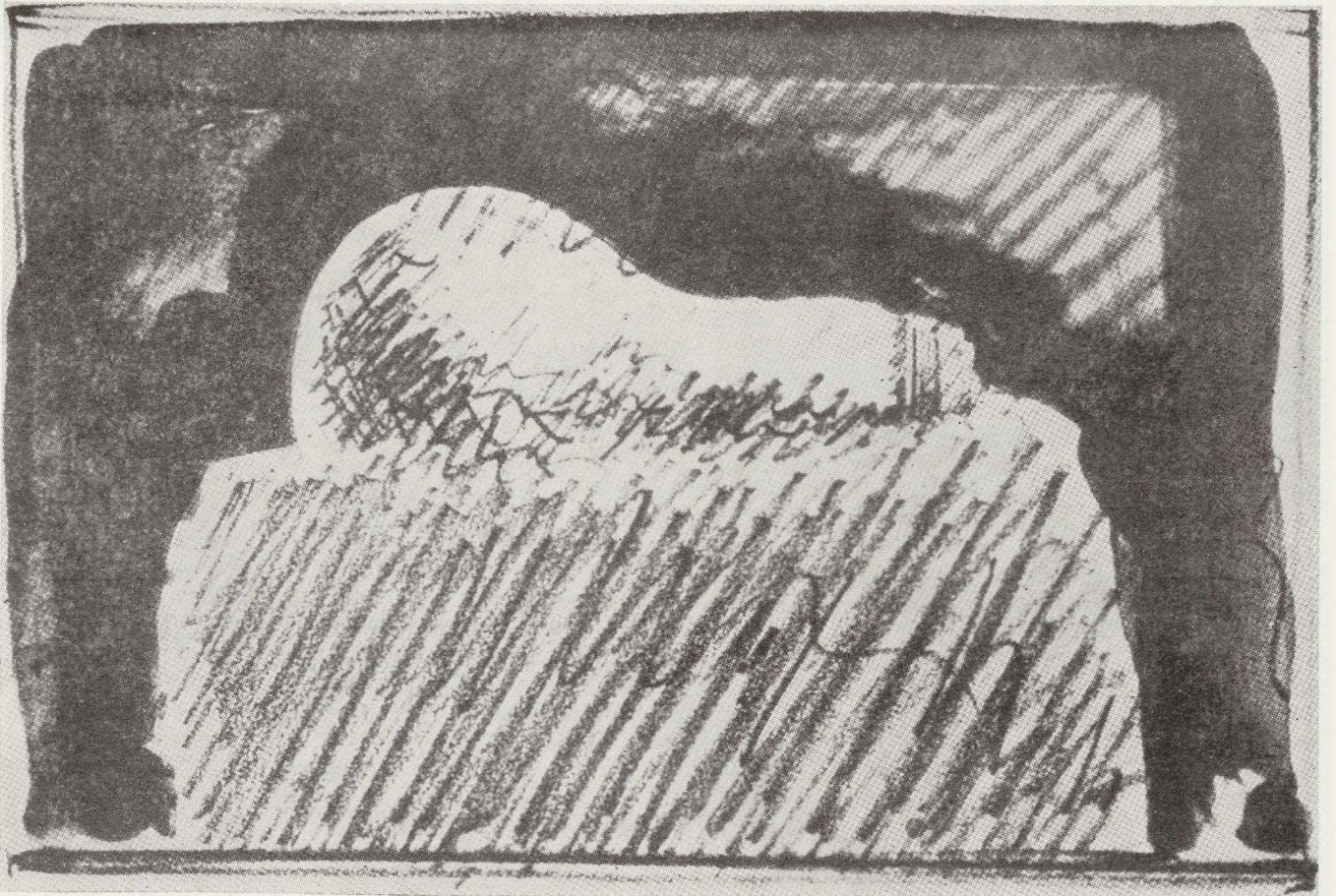


33

34

35





KONRAD MÄE TULEK EESTI KUNSTI

Evi Pihlak

Konrad Mägi kuulub sellesse kunstnike-gruppi, kelle esimesed eneseavaldused langetavad 1905.—1906. aasta revolutsiooniperioodi. Olles sunnitud õpilaste revolutsioonilistest rahutustest osavõtmise tõttu Peterburi Stieglitzi kunsttööstuskoolist lahkuma, viis edasiste töö- ja õppimisvõimaluste otsimine koolis ühtseks rühmaks kujunenud Konrad Mäe, Nikolai Triigi, Jaan Koorti ja Aleksander Tassa üksteisest lahku. Olukorrast tingitult ei tulnud nad publiku ette mitte ühise debüütnäitusega, vaid nende loomingu esmatutvustajaks kujunesid tol ajal populaarsed poliitilised pilkelehed. Kui Triigi joonistajatalent sellelaadse loomingu jaoks hästi sobis, siis Konrad Mäe kohta seda öelda ei saa. Tema kunstiideaalid seostusid tol ajal hapra ja üsnagi ebamaise sümbolismiga. Kaastööd neile pilkelehtedele sundis teda tegema üldine revolutsiooniline häälestatus, kuid vinjettide ja joonistuste sisuline sobivus J. Lilienbachi väljaannetes («Lendleht» nr. 2, 1906, «Tapper» nr. 4, 1906) jääb üsna küsitavaks. Kui N. Triik oma esimeste graafiliste töödega kohe esile kerkis, siis K. Mägi jäi küll esialgu täielikult oma kaaslaste varju.

Mingit laiemat kõlapinda ei leidnud ka K. Mäe esimene näitusel esinemine. Selle põhjuseks oli esmalt juba näituse iseloom. Ajalehe teatel võttis ta nimelt 1906. aastal osa Ida Johansoniga Haapsalus korraldatud käsitööde ja vanade esemete näitusest, kus teistest kujutavatest kunstnikest esinesid A. Weizenberg, N. Triik, P. Burman, A. Laikmaa.¹ Kuid kunstiteosed moodustasid käsitööde ja vanade tarbesemete kõrval vaid väikese osa. Töenäoliselt saatis Mägi sinna mõningaid joonistusi või esimesi Ahvenamaal valminud maastikuetüüde. 1906. aastal Tartus korraldatud Esimesest Eesti kunstinäitusest K. Mägi nagu teisedki nooremad kunstnikud osa ei võtnud.

Mõneks aastaks kadus Konrad Mägi kogunisti eesti kunstipubliku silmist. Viibides Helsingis, Pariisis ja Norras olid ta sidemed kodumaaga õige nõrgad. Ta jäi kõrvale isegi Tartus 1909. aastal korraldatud Teisest Eesti kunstinäitusest, kus noorema kunstnikkonna tugev loominguuline potentsiaal õieti esmakordselt esile kerkis. K. Mäe olemasolust rääkis vaid N. Triigi poolt 1908. aastal temast Pariisis maalitud portree, mis sellel näitusel oli eksponeeritud.

Konrad Mäe enda tööd oli kodumaal neil aastatel võimalik jälgida üksikute raamatukujunduste vahendusel. 1908. aastal

ilmus näiteks «Noor-Eesti» kirjastusel Friedebert Mihkelsoni (Tuglase) novellikogu «Kahekesi» K. Mäe vinjettidega. Kuid vaevalt need iseendast küll väga kaunid ja omapärase hapra iluga stiliseeritud taimemotiivid raamatu lehekülgedelt laiemalt tähelepanu äratasid. Pealegi pärines raamatu kaanekujundus K. A. Hindreylt. Üldtuntuks ei teinud kindlasti Konrad Mäge ka «Noor-Eesti» ajakirja esimeses numbris 1910. aasta alguses ilmunud vinjetid ja vabelehed maastikujoonistustega. Kuid raamatugraafika oli Konrad Mäele nagu ta kaaslastelegi paljudel juhtudel vaid loominguks paralleeltegevuseks.

Konrad Mäest kui maalijast sai eesti kunstipublik teada mõningase hilinemisega. Oma esimese maalinäituse korraldas K. Mägi 1910. aasta mai alguses Oslos (tolleaegses Kristiaanias), kus ta Blomquisti kunstikaupluses 22 tööga esines. Samaaegselt toimus seal Norra Kunstiakadeemia professori Christian Kroghi näitus. Seoses selle sündmusega ilmus Oslo ajalehes «Aftenposten» lühike arvustus, mis kiitis K. Mäe teoste värvikust ja dekoratiivset stilisatsiooni. 5. mai «Postimehe» vahendusel jõudis teade näitusest ja selle arvutusest ka eesti lugejateni.² Informatsiooni hankijaks oli siin töenäoliselt tol ajal «Postimehele» ja «Päevalehele» kaastööd tegev ajakirjanik Eduard Virgo, kes 1910. aasta kevadel viibis Oslos. Kodumaale tagasi pöördudes võttis ta kaasa umbes parkümmend K. Mäe maali.³ Selle materjali põhjal saigi teoks K. Mäe esimene näitus kodumaal. Seega siis K. Mäe tõeline osalemine eesti kunstis algab õieti alles 1910. aastaga. Kunstnik ise oli sel ajal kolmekümne ühe aastane. K. Mäe näituse korraldajaks Tallinnas oli tema endine õpingukaaslane Stieglitzi koolist Alfred Kivi. Näitus korraldati tema tööruumides Maakri tänava ja Viruvärava bulvari nurgal majas nr. 2/11. Ühtlasi ilmus «Tallinna Teatajas» kunstnikku ja tema eelseisvat näitust tutvustav kirjutis.⁴ Kuna näitus oli kavandatud laulupeo ajaks, võis selle külastamine kujuneda tavalisest elavamaks.

On mõneti omapärane, et Mäe loomingu üheks esimeseks propageerijaks kodumaal osutus just Eesti Kunstiseltsi liige A. Kivi, kes kuulus «Noor-Eestiga» seotud kunstnike vastasrinda. Kuid sel ajal ei olnud konfliktide nende kahe rühmituse vahel veel liiga teravalt valla puhkenud. Ja küllap kutsus E. Virgo kirjeldus K. Mäe tõeliselt raskest olukorrast Norras esile siira soovi aidata. Oli ju näituse eesmärgiks mitte

ainult teoste tutvustamine, vaid ka nende müümine.

Kuid vahekorrad muutusid kiiresti. Saanud teada Kunstiseltsi liikmete vastuseisust «Noor-Eesti» üritustele, ei soovinud Mägi temale nii soodsalt alanud koostööd selle organisatsiooniga jätkata. Olukorraga kodumaal tutvustas teda töenäoliselt lähemalt Bernhard Linde, kes varsti pärast E. Virgot 1910. aasta suvel Oslos viibis. Kuna B. Linde oli ühtlasi «Noor-Eesti» poolt 1910. aasta sügiseks kavandatud Kolmanda Eesti kunstinäituse üks organiseerijaid, sai ta K. Mäele olukorra kohta küllaltki täpseid teateid anda. Nii paluski Konrad Mägi juba 1910. aasta suvel oma Alfred Kivi kätte jäänud töid Tallinnas Kunstiseltsi näitusel mitte välja panna ja teatas oma soovist esineda just «Noor-Eesti» poolt korraldataval näitusel.⁵

Kolmas Eesti kunstinäitus kavatseti avada Tartus juba 1910. aasta augustis, kuid tegelikult toimus avamine 17. oktoobril. K. Mägi ei tahtnud, et näitusel esitataks juba Tallinnas nähtud töid ja saatis seetõttu Norrast 40 uut teost, mis näituse esimeste eksponaatide hulgas juba augustis kohale jõudsid. Nagu kinnitab näituse kataloog, olid kõik 40 teost ka näitusel välja pandud.⁶ Kuid lisaks sellele võib lugeda 1. novembri «Postimehest», et K. Mägi on Norrast veel 15 uut tööd saatnud, mis samuti näitusel välja on pandud.⁷ Seega moodustas K. Mäe loomingu näitusel väikese omaette personaalnäituse. Valdav osas esindas see maastikku, vähemal määral lillemaale ja portreid. Kui arvestada veel A. Kivi juures eksponeeritud 20 maali, saatis K. Mägi 1910. aastal kodumaale umbes 75 teost. Seda ei olnud sugugi vähe kunstniku kohta, kellest paar aastat tagasi ei teatud veel midagi. Nii kujuneski K. Mäe esinemine Kolmandal Eesti kunstinäitusel publiku jaoks tõeliseks üllatuseks. See tõi endaga kaasa tähelepanu ja tunnustuse. Ükski teine tolleaegne eesti kunstnik ei vallutanud nii kiiresti kriitika ja vaatajate südameid kui K. Mägi. Näituse kõige asjatundlikum arvustaja F. Stryk arvas, et Mäe maastikud on näituse hiilgenumber.⁸ Poeetiliselt ja kõrgelennuliselt kirjeldas Mäe maastike värviröömu ning tugevat mõju vaatajale J. Luiga.⁹ G. Suits nimetas Mäge üheks publiku sellekordseks «pailapseks».¹⁰ K. Mäe edust räägib selgelt ka näituse ostude aruanne. Sellest võime lugeda, et näituselt osteti kokku 1924 rubla eest teoseid. Üksikud kunstnikud olid esindatud

38



39



järgmiste summadega: K. Mägi 525 rbl., J. Koort 425 rbl., N. Triik 300 rbl., P. Burman 239 rbl., K. Burman 230 rbl., A. Roosileht 65 rbl., P. Aren 45 rbl., A. Uurits 40 rbl., R. Nyman 35 rbl.¹¹ Ajalehes väidetakse, et ostjateks olid peamiselt Tartu kehvemad haritlased ja ülikooli noorsugu.

Kordaläinud esinemine ja ostud ei tähendanud aga, et nii Mäe kui ka teiste nooremate kunstnike looming, mis sellel näitusel esmakordselt ühiselt ja ilma vanemate kunstnike kaasosalemiseta publiku ette toodi, oleks kohe absoluutse ja üldise tunnustuse leidnud. Kõrvuti kiitvate hinnangutega näituse kohta rõhutati ajakirjanduses korduvalt, et rahva arusaamine kujutava kunsti osas on veel väga vähene ja maitseliselt madalal tasemel.¹² Kolmas Eesti kunstinäitus oli üks esimesi ja otsustavamaid samme kodumaal ka kaasaegsemaid ja moodsamaid kunstipüüdlusi tutvustada. Sageli ühines alalhoidlikuma maitsega publiku arvamusega ka vanameister August Weizenberg, kes 1910. aasta «Postimehes» kirjutas: «...nad ei jaksa enam iluduse ja jäleduse vahel vahet teha. Üks kombeline ning ilus pilt ehk kuju näitab inimese vaimu ning ülendab tema hinge igapäevasest elust kõrgemale, kus hääduks ning ilutundmus meeli kosutab ning tundmuse erutab.»¹³ See oli ka paljude teiste akademismist mõjutatud kunstnike ja vaatajate seisukohaks. Näiteks toosama A. Kivi, kes abistas K. Mäe esimese näituse korraldamisel Tallinnas, ütles 1911. aasta aprillis Tallinnas Kirjanduse-haruseltsi kõneõhtul peetud ettekandes «Realismusest uuema aja kunstis», et tema esinemist ajendas soov realistlikku voolu kaitsta «Noor-Eesti» kunstnike vastu.¹⁴ Sealjuures esitasid nimetatud kunstnikud realismi all tegelikult üsnagi konservatiivset akademismi. Selle propageerimiseks korraldas Eesti Kunstiselts paralleelselt «Noor-Eesti» Kolmanda kunstinäitusega Tallinnas oma kunstinäituse. Ometi kujunes neist kahest «Noor-Eesti» näitus vaieldamatult mõjukamaks. Sellel esinejate hulgas oli K. Mägi oma küllaltki natuurilähedase ja tugeva esteetilise värvimõjuga teostega just üks neid autoreid, kes publikut kõige otsesemalt lähendas moodsa kunsti mõistmisele. Näib, et harjumine K. Raua, J. Koorti või N. Triigi ekspressiivselt jõulisema ja järsuma kunsti-laadiga nõudis rohkem aega. Pealegi oli K. Mäe loomingus valitsevaks maastiku- ja lillemaal — alad, mis juba iseendast kuulusid publiku meelisžanride hulka.

Erinevalt oma kaaslastest ei kirjutanud K. Mägi üleskütseid kodumaise kunstielu ergutamiseks, ei arutanud kõneõhtutel või ajakirjanduse veergudel uuema kunsti päevaprobleeme, tema mõjutas kunstipublikut eelkõige oma loomingu kaudu. Ühtlasi oli K. Mägi 1912. aastal Eestisse asudes ka üks esimesi kunstnikke, kes hakkas kodumaist loodust jäädvustama. Kuigi kunstnik sekkus hiljem aktiivselt ka kunstielu organisatoorsetesse küsimustesse, on teise aastakümne alguses tema missiooni kandjaks siiski looming.

1 «Postimees», 1906, 12. VI, nr. 130; 13. VI nr. 131.

2 «Postimees», 1910, 5. V, nr. 98.

3 K. Mäe kiri E. Virgole Skotterudist. Umb. juuli 1910. KMKO, F. 155 M 2:18.

4 «Tallinna Teataja», 1910, 9. VI, nr. 92.

5 K. Mäe kiri E. Virgole Skotterudist. Umb. juuli 1910. KMKO, F. 155, M 2:18.

6 Kolmas Eesti Kunstinäitus Tartus, Tallinnas ja Pärnus. Kataloog. Tartu. 1910.

7 «Postimees», 1910, 1. IX, nr. 248.

8 Dr. Fr. von Stryk. Kolmas Eesti kunstinäitus. «Noor-Eesti» ajakiri 1910/1911, lk. 311.

9 J. L. [uiga]. III Eesti kunstinäitusel. Maastik. «Päevaleht», 1911, 4. I nr. 2.

10 Gustav Suits. Kas olla või mitte olla? «Postimees», 1911, 20. VIII, nr. 186.

11 «Päevaleht», 1911, 16. I, nr. 12.

12 Eesti kunsti ja teaduse püüded. «Postimees», 1910, 12. I, nr. 7.

13 A. Weizenberg. Mõnda kunstiloomingust. «Postimees», 1910, 2. II, nr. 25.

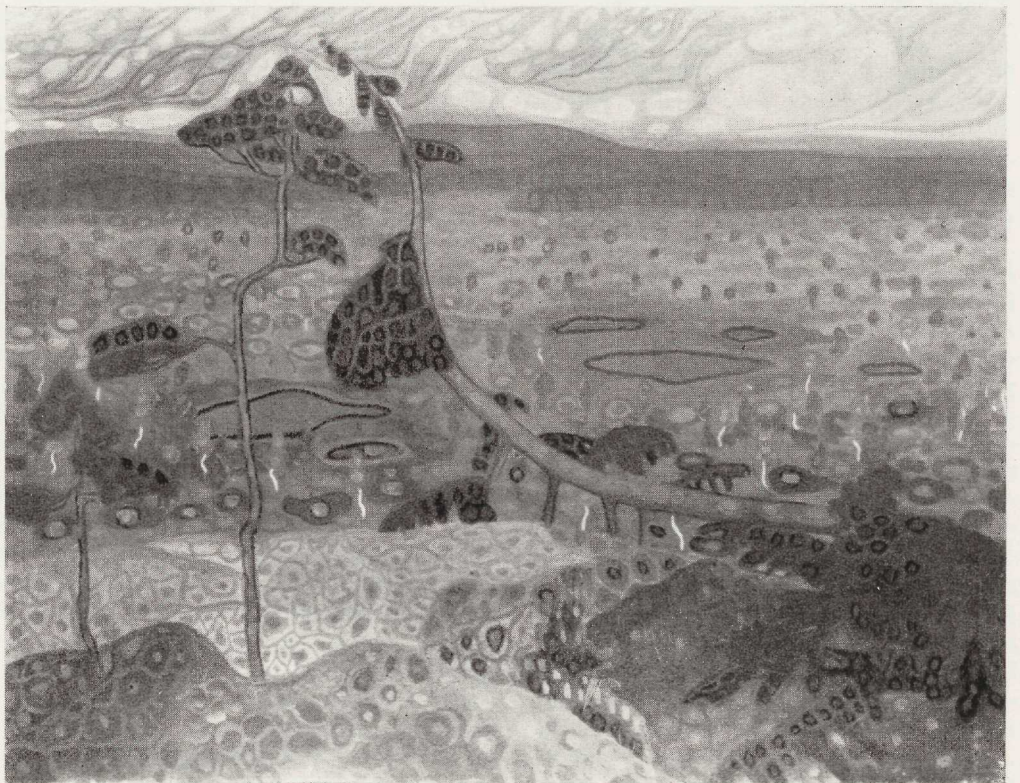
14 «Päevaleht», 1911, 5. IV, nr. 77.

38. Konrad Mägi. Talvine maastik. Norra. Oli. 1908–1909.

39. Konrad Mägi. Lilleline väli majakesega. Oli. Umb. 1909.

40. Konrad Mägi. Norra tütarlapse portree. Oli. 1909.

41. Konrad Mägi. Norra maastik männiga (Soomaastik). 1908–1910.





KONRAD MÄGI. NORRA MAASTIK. ÕLI. 1909

42

Hilja Läti

Konrad Mäe varasema loomingu üks silmapaistvamaid teoseid on 1909. aastaga dateeritud ja signeeritud maastikukompositsioon «Norra maastik». Maal on nüüd juba mõnda aega ENSV Riikliku Kunstimuuseumi ekspositsioonis. Muuseum omandas selle Tartu endise H. Treffneri gümnaasiumi kauaaegselt direktorilt Konstantin Treffnerilt, kelle kätte teos oli juba omal ajal sattunud. Nõukogude perioodil ei ole maal K. Mäe loomingu näitustel, kataloogis ega ka teistes kirjutistes esinenud (ka «Eesti kunsti ajaloo» on «Norra maastiku» asukoht veel teadmatuks märgitud).

Norras viibis K. Mägi 1908. aasta kevadest kuni 1910. aasta lõpuni. Tung põhjamaise looduse järele ja armastus kõigi norraliku vastu oli see, mis viis Konrad Mäe Pariisist Norrasse. Kuid oma osa võis olla ka alateadlikul või siis sügaval veendumusel, et just Norra loodus saab talle suureks inspiratsiooniallikaks. Nii kujunesid Norra aastad iseseisvalt töötavale noorele kunstnikule tegelikult kooliks. «Norra maastiku» motiiv pärineb Oslo ümbrusest. Improviseeriv loomisviis tõi kunstniku intuitiivselt selles töös lahenduseni, mis kätkeb endas paljusid hilisema Mäe tunnusjooni. Sellise panoraamse, selge ja ülevaatliku ning kontuuridega piiritletud vormidega maastikukompositsiooni otseseid järeltulijaid leiame Lõuna-Eesti maastikes. K. Mäe kui maastikumaalijat ei rahuldanud kunagi ainult ilus motiiv ja kaunid värvid, vaid ta otsis loodusest sügavamaid tundeid. «Norra maastikus» on romantiliselt salapärase jõudude kandjaks vägev, kaugusi sulgev mäemassiiv. Kaljumäe raske, isegi painajaliku vormi rõhutamise kõrval on sugestiivse väljendusjõuga maalil ka värvid — sügavad sinised ja violetsed toonid. Mägede tagant tõusevad rahutud, hiljem Mäele nii iseloomulikud rünkpilved, mis veelgi rõhutavad looduse sisemist elu. Tagaplaanide dramaatilisusele on vastu asetatud suviste põldude ja niitude ning punaste katustega majade dekoratiivne värvirikkus. Täppiv puantellistlik kattetehnika, mida kunstnik siin kasutab, jäi kauaks Mäe lemmikvõtteks.

Andeka maalijana omandas Mägi Norras kiiresti mitte ainult maalialased oskused, vaid leidis ka väljenduse oma isikupärasele minale, ehkki need aastad olid talle paljus väga rasked, nii et Friedebert Tuglas on seda aega Mäe elus üheks kurvemaks nimetanud. Kuid majanduslike raskuste kiuste ja neid trotsides saavutas kunstnik siiski eesmärgi. Eesti Kolmandale kunstinäitusele 1910. aastal saadetud töödega, milliseid kataloogi järgi oli 40 ja neist meieni säilinud 20, sai Mägi kodumaal tuntuks. Siin sai alguse loomingu, millega Konrad Mägi kujunes eesti kunsti suurimaks maastikumaalijaks.

KONRAD MÄGI JA KUNSTIÜHING «PALLAS»

Eha Ratnik

Konrad Mäel on silmapaistev koht, oma-moodi ankrupositsioon kunstiühingu «Pallas» tekkimise ja kujunemise loos. Kui poleks olnud K. Mäge, siis poleks tõenäoliselt olnud ka «Pallast», vähemalt mitte tema pallaslikus tähenduses. Mingi kunstiorganisatsioon võinuks ju tekkida nagu tekkis Tallinnas «Vikerla» ja «Siuru», aga kui kauaks? «Vikerla» ja «Siuru» ju lagunesid peagi. Ja kas ülikoolilinna Tartusse? Viimasel oli «Pallase» huvideringi avaruse ja sügava vaimsuse kujunemisel siiski oluline tähtsus. Tartus töötas küll sel ajal Jaan Koort, kes oli äsja kodumaale saabunud, kuid teda haaras siin eelkõige loominguiline tuhin ning organisatsioonilised huvid jäid tagaplaanile. K. Mägi oli pärast 1912. a. kevadel Pariisist kodumaale naasmist jõudnud omal nahal tunda siinse ääremaa kunstielu halli üksluisust. Kuid ta oli ka suutnud selle vastu võitlemiseks koondada enda ümber väikese kunstihuviliste ringi, kellest sai alus tulevasele «Pallasele».

Oktoobrijärgsel plahvatuslikul loomistungilisel ajal formeerub k.-ü. «Pallase» liikmeskond. 21. jaanuaril 1918 kinnitatakse ühingu põhikirja. Seal loendatakse ühingu liikmeid 10: kunstnikke, kunstiõpilasi ja huvilisi. Esimeste hulgas J. Einsild, V. Kangro-Pool, K. Mägi, siis M. Pukits ja A. Tassa, kes mõlemad sel ajal on oma kunstnikukutsumust minetamas, ning A. Vabbe. 11-ndana lisandub asutajaliikmete hulka ühingu nimepanija F. Tuglas.

Kuigi ühingu esimeheks saab tugeva seltskondliku närviga ideedetulvaline, kuid püsimat Aleksander Tassa, kes ise selleks ajaks on novelle kirjutama hakanud, kujuneb ühingu suurimaks autoriteediks Konrad Mägi. Kunstniku suhted ühinguga (aastail 1918—1925) on mitmelaadilised. Säilinud arhiivandmetest ilmneb, et aastal 1918 ja tõenäoliselt ka 1919 oli K. Mägi ühingu aseesimees, 1920. a. kohta teated puuduvad, 1921. a. oli ta revisjonikomisjonis, 1922. a. sügisel ja 1923. a. kevadpooltel täidab esimehe kohustusi, 1923. a. kuulub taas revisjonikomisjoni, aastail 1924 ja 1925 ei kuulu juhatuse koosseisu. K. Mäe kui kunstniku mõjuvõim «Pallases» on osalt seletatav ühingu kavandatud profiiliga. Kuigi «Pallas» asutati üldisema kunstiühinguna, oli tema peamiseks ülesandeks kujutada kunsti edendamise, sellele rahva kultuurielus kindlama koha kättevõitmine. Et ta neil asutamisejärgseil küllaltki heitlikel aegadel selliseks ka kujunes — kindla sisekorra, vajaliku distsipliini ja ulatusliku kunstiprogrammiga ühinguks, selles on olulisi teeneid Konrad Mäel. Tema isiku iseloomustamiseks märgib F. Tuglas: «nurgeline nägu, sapine elevus ja kõige boheemitsemise kõrval ikka jälle esilelööv

praktiline meel.»¹ R. Paris teatab, et Konrad Mäel oli Tartu kunstiküsimuste lahendamises juhtiv, keskne koht. Kuid ta isik jäi sageli varjatuks, sest avalikkuse ees teotesid teised, kelle tegemisi juhtis Mägi.² Edasi kirjutab R. Paris: «Juba esimesest kokkupuutest alates ta suutis tekitada paljudes poolehoidu ja äratada tähelepanu oma arvamuste ja veendumuste vastu. Seda põhjustas ta iseloom, rikkalikud elukogemused ja huviavarus.»³ K. Mäe juhtivale osale ühingus viitab ka J. Püttsep: «Mäe käes oli ühingu rahakott. Tema oli seal kõige suurem autoriteet.»⁴ Kui K. Mäe võrrelda ühingu esimehe A. Tassaga, kes meie kunstiajaloo on tuntud rahutu otsijana, mitmete ettevõtmiste algatajana, kuid neist ka kiiresti tüdinejana, siis K. Mägi oli see mees, kes oma püsivusega, orienteerumisega reaalses võimalustes ja perspektiivitundega viis kavandatud üritused soovitud eesmärgile. K. Mäe ajal elas k.-ü. «Pallas» läbi mitu arenguetaapi. Kunstniku panus neisse on erinev.

Ühingu asutamisaastast ei pärine peale põhikirja mustandi muid arhiivandmeid. Ühingu tegevus realiseerub suhteliselt tagasihoidlikult: paar kunstinäitust ja üksikud loengud. Kavandatakse muidugi rohkem, kuid okupatsiooniaja tingimustes jääb see kõik teostamata. K. Mäe panus sel ajal on eeskätt ühingu näitustest innustav ja eeskujuandev osavõtt. Ajal, mil ühingul puudub oma katusealune, on just tema sõpruskond see, kes pakub ulualust ühingu koosviibimisteks.

Ühingu jaoks murranguliseks kujuneb K. Mäe tegevus Eesti Tööraha Kommuuni ajal (1918. a. lõpp, 1919. a. algus). Tema oli see mees, kes viis algelt koosseisult ja selletõttu mõneti ka tegevuselt küllalt kitsa ühingu tihedasse kontakti Kommuuni poolt asutatud ja Jaan Koorti juhtimisel töötava kunsti- ja kultuuriajalooliste kogude kaitse osakonna inimeste ja tegevusega. K. Mäe revolutsiooniline meelsus oli tuntud juba 1905. a. Peterburis ja ilmnes ka Soome päevil, mil ta liikus E. Sõrmuse seltsis, oli oma korteri lubanud enamlaste-pagulaste salakonverentsi kohaks ning aidanud nende protokolli ja tegevuskava ümber kirjutada.⁵ Pallaslaste lülitumine kunstikaitse töösse toob ühingu järgnevalt palju kasu: tegevusväli avardub, tutvutakse paljude uute inimestega, ka saab ühing osakonna ruumides Lossi t. 3 endale peavarju. «Pallas» väljub oma suletusest ja hakkab tugevasti mõjutama kultuurielu; see ilmneb peamiselt järgneval ajaloolisel etapil — rahutul 1919. aastal. 1919. a. kevadel kavandab ühing oma kevadnäitust. Rohkete kutsutud külalisesinejate tõttu näib sel olevat ka maa kunstijõude koondav ülesanne. Et K. Mägi suhtub energiliselt näituse kor-

raldamisse, näitab tema arvukate maalide kõrval osavõtt ka kunstnike ühendavast peost. Just sellest tuluõhtust «Vanemuises» pärinebki kunstiajalukku läinud kuuluse K. Mäe ja A. Starkopfi hispaania tants, kus K. Mägi tantsib «koketeeriva hispaanlanna osa: roosas tüllundrukus, puudri alt sinava habemetüükaga, suus punane roos».⁶ K. Mägi oli siis 41 aastane — kadestamisväärne vitaalsus.

Ühingu 1919. aasta tõsisemaks ettevõtmiseks saab kunstikooli asutamine. Sellel alustati kohe juba kevadnäituse ajal ja seepärast võib arvata, et näitusele maa silmapaistvamate kunstnike kokkukutsumine võis olla seotud ka üldisemate kunsti-probleemide, sealhulgas ka kunstihariduse küsimuse lahendamisega. 5. juunil 1919. a. moodustati kooli asutamise 3-liikmeline komisjon koosseisus J. Einsild, K. Mägi, A. Tassa.⁷ Kunstikool, mis avatakse 1. oktoobril 1919. a., hakkab tööle teatavasti K. Mäe juhtimisel. Siitpeale seondub K. Mäe organisatsiooniline tegevus peamiselt kooli väljaarendamisega. Oma algae-gadel on aga kool tihedalt seotud ühingu-ga ja etendab järgnevail aastail (1920—1922) väga olulist osa ühingu elus.

Aastail 1920—1922 arendab k.-ü. «Pallas» maa ainuke kunstiorganisatsioonina erakordselt intensiivset tegevust. Endiselt toimuvad kunstinäitused, millest nüüd kutsutakse osa võtma ka juba kunstikooli õpilasi. Nii meenutab prof. A. Vardi, et kord oli K. Mägi talle käe õlale pannud ja öelnud, et aeg on esinema hakata!⁸ See oli kutse k.-ü. «Pallase» näitusele.

Ka loengud ja kirjanduse- ning muusika-õhtud, mida ühing sel ajal regulaarselt korraldas, olid õpilastele soovitatud. Prof. A. Vardi märgib, et need õhtud olid ülimalt harivad oma sügava vaimsusega, kaasakiskuva ja omapärase kunstiatmosfääriga. Nende õhtute hulgas kerkib erilisena esile üks — Nõukogude Venest küllasõitnud nn. «punase viiuldaja» Eduard Sõrmuse viiuliõhtu 1922. a. algul. Pärast ametliku kontserdi nurjaajamist «Bürgermusses» oli see K. Mäe kutsel jätkunud «Pallase» klubis. Tagajärjeks oli kodanluse pahameeleavaldus «Pallasele» ja isegi ähvardus kooli sulgeda, ning «Pallase» poliitilise palge «roosaks» tem-beldamine. Selle sündmusega seoses öeldakse K. Mäe kohta, et ta oli julge mees ja ühingu vaimne juht.⁹ Temas tuleb ilmselt näha ka diplomaati, kes antud tingimustes oskas ühingu, kooli ja oma tööks-pidamisi tulemusrikkalt kaitsta. Ühingu tegevusele annavad 1920-ndate aastate alguses värvikust klubiõhtud, mida hakati regulaarselt korraldama pärast Jaani t. 16 ruumide (hilisem kohvik «Central», praegune Ülikooli t. raekoja taga — maja hävinud) üürimist ja remonti 1919. a. Need olid esinduslikud ruumid, kus oli

suur kaminasaal, milles korraldati näitusi jm., piljardituba, söögisaal, raamatukogu jt. ruume. Kujunesid välja kindlad sisekorra reeglid, mis tagasid omavahelises suhtlemises kindla korra ja distsipliini ning millest kinnipidamisel oli üheks kindlamaks autoriteediks taas K. Mägi. Klubiõhutele lülitas ta ka kooli vanemad õpilased, kes oma mälestustes meenutavad K. Mäge neil puhkudel kui üht sõnamõjukamat ja samas ka hoolitsevat vanemat kolleegi.

Tundub, et K. Mägi organisaatorina ei hajutanud oma jõudu, huvi ja tähelepanu, nagu see oli omane A. Tassale, vaid koondas neid ja oskas seejuures leida ka eesti tollase kunstielu mitmeladsetes otsingutes peasuuna. Siin tahaks märkida K. Mäe kui initsiaatori osa kunstnike II kongressi kokkukutsumisel «Pallase» ruumides 9. okt. 1921. a., mil otsustati kunstnike keskorganisatsiooni asutamine. Järgnevalt töötatakse välja Eesti Kujutavate Kunstnikude Keskühingu (EKKKÜ) põhikiri, mis kinnitatakse 14. III 1922. a.¹⁰ See oli samm, millega k.-ü. «Pallas» andis ära oma senise juhtpositsiooni eesti kunstielus, kuid edasisi perspektiive arvestades oli see vajalik. K.-ü. «Pallas» oli töötanud seni edukalt. Oma kooli kaudu võis ta kujuneda ja kujuneski maa tugevaimaks kunstorganisatsiooniks. Kuid oma asukoha tõttu, pealinnast eemal, ei suutnud ta valitsuse ees vajalikul määral kaitsta kõigi kunstnike loomingu- ja majanduslikke ja poliitilisi huve. Nende probleemide nägemine, mõistmine ja vajaliku lahenduse leidmine kõneleb kunstühingu «Pallas» juhtide, nende hulgas ka K. Mäe reaalse-, perspektiivi- ja vastutustundest.

Üha kasvav koolikoormus ei võimaldanud K. Mäel ühingu igapäevaste asjadega enam endiselt tegelda. Üsna enam olid läinud need küsimused, ka rahaasjad, A. Tassa otsustada. 1922. a. sügisel ilmesid eriti teravalt ühingu mõneti üle jõu elamisest tulenenud rahalised raskused, suruv võlakoores. Ja kui A. Tassa väsinuna, tüdinuna ja edule lootuse kaotanuna loobus ühingu esimehe kohast 1922. a. septembris, siis oli Konrad Mägi see, kes kooli juhtimise kõrval võttis enda kanda ka ühingu juhtimise kuni järgmise juhatuse valimiseni 1923. a. kevadel. Ta oli mees, kellele võis loota, kes hädas õla alla pani. K. Mägi päästis sellega «Pallase» hingusele minekust, kuid tema tegevusele endist hoogu enam anda ei suutnud. See oli ka maa üldise majanduskriisi tingimustes aastail 1923—1924 üsna mõeldamatu. Neil aastail, mil ühingut juhtisid 1923. a. M. Pukits ja 1924. a. V. Mellik, oli selle tegevus ajutiselt soikus ja K. Mägi ühingust juba eemale jäänud.

K. Mäe panus k.-ü. «Pallase» kujunemisele ja tegevusele oli niivõrd suur, et tema surma-aastapäeva 15. augustil tähistas ühing igal aastal öise tõrvikute rongkäiguga läbi linna kunstniku kalmule Peetri surnuaial. Vastavas taotluses politseiprefektile on ikka märgitud, et rongkäigust võtavad osa ainult ühingu liikmed.¹¹

¹ F. Tuglas. Mälestused. — Teosed VIII. Tallinn, 1960, lk. 292—293.

² R. Paris. Konrad Mägi. Tartu, 1932, lk. 172.

³ Sealsamas.

⁴ J. Püttsepa andmed 1. XII 1970.

⁵ G. Suits. Konrad Mägi. — «Looming», 1925, nr. 7, lk. 572.

⁶ F. Tuglas. Konrad Mägi. — «Looming», 1925, nr. 7, lk. 568.

⁷ R. Paris. Konrad Mägi. Lk. 190.

⁸ A. Vardi andmed, oktoober 1967.

⁹ J. Püttsepa andmed, 1. XII 1970.

¹⁰ ORKA, f. 3971, nim. 1, s.-ü. 2, l. 21.

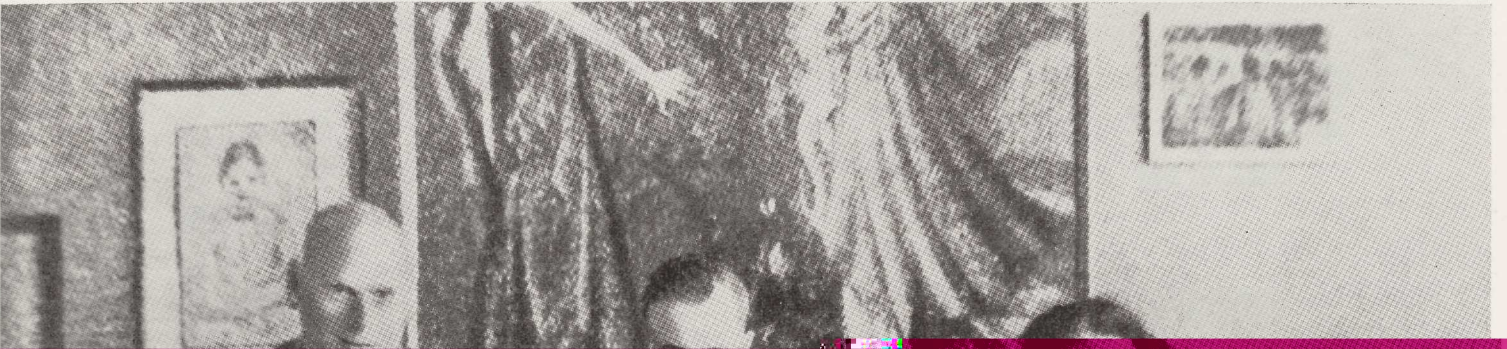
¹¹ ORKA, f. 3953, nim. 2, s.-ü. 3, l. 33.

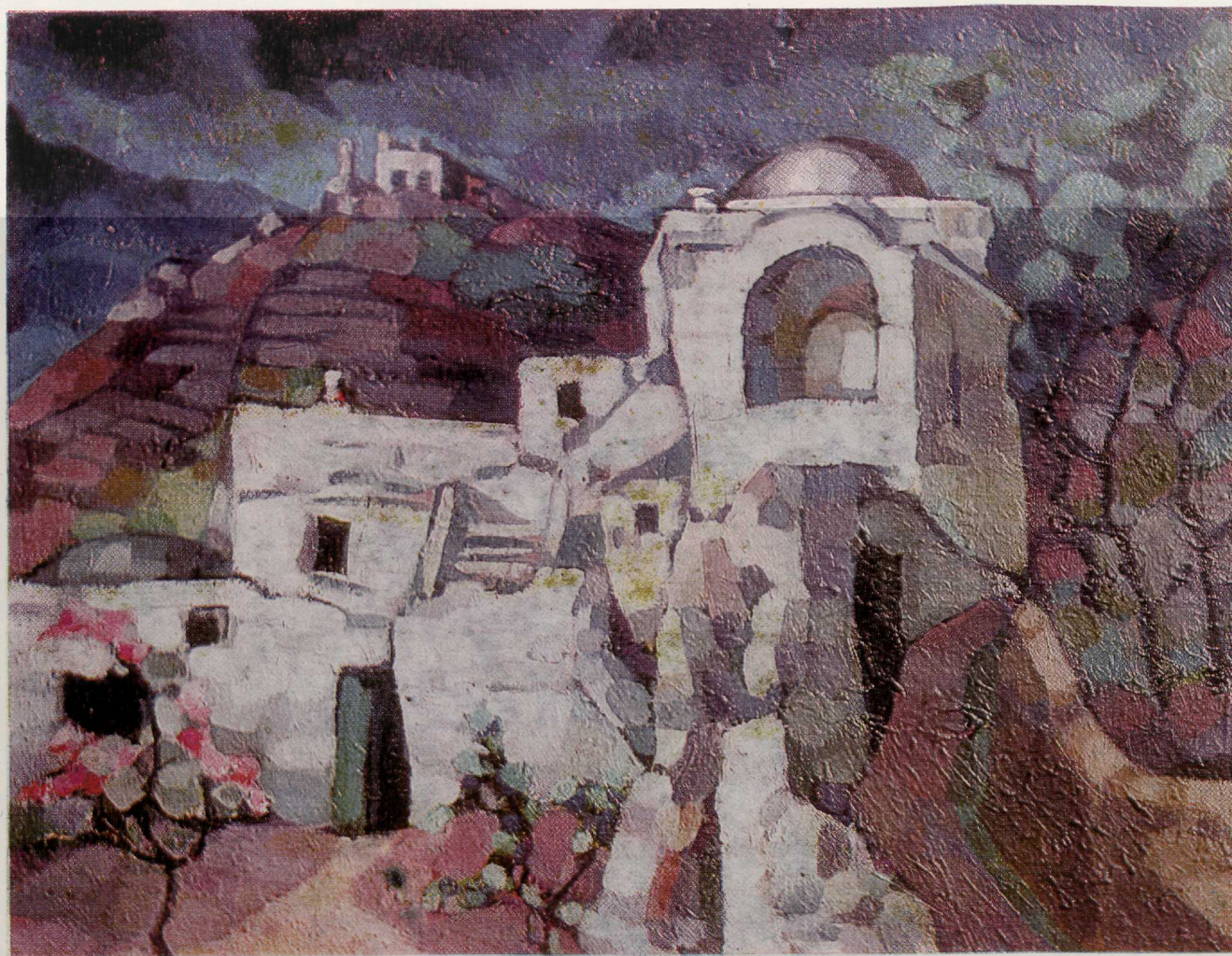
43. Kunstühingu «Pallas» asukoht Jaani t. 16.

44. Pallaslasi 1919. aastal.

45. Konrad Mägi. Saadjärv. Oli. Umb. 1923—1924.

46. Konrad Mägi. Varemed Capril. Oli. Umb. 1922—1923.





KONRAD MÄGI JA KUNSTIKOOL «PALLAS»

Tiina Nurk

Käesoleva sajandi teise aastakümne lõpp oli Eestis revolutsiooni, klassivõitluse ja kodusõja rahutu ajajärk. Sel ajal tuli kodumaale tagasi haritlasi, kes enne Esimest maailmasõda ja Oktoobrirevolutsiooni olid viibinud paguluses, õppinud ja töötanud Lääne-Euroopas ja Venemaal. Vaimsed huvid ja loomingulised taotlused ühendasid intelligentseid gruppideks, et koos avaldada oma tõekspidamisi ja võidelda nende eest. Üheks aktiivsemaks ja ettevõtlikumaks koondiseks kujunes 1918. aastal asutatud kunstiuhing «Pallas» Tartus. Peale kunstielu organiseerimise ja näituste korraldamise võtsid pallaslased 1919. aastal osa kunstikaitse üritustest ja panid aluse kunstikoolile.

Kunstiühingu «Pallas» üks teatavaimaid ja algatusvõimelisemaid liikmeid oli Konrad Mägi. Ta oli asunud kodumaale juba 1912. a., pärast ligi kümme aastat kestnud võõrsilviibimist. Elanud algul vaheldumisi Tartus ja Viljandis, valis ta 1916. aasta sügisel lõpuks elupaigaks Tartu. Loomingulise töö kõrval hakkas ta oma ateljees andma maalimistunde.

K. Mägi, sel ajal lõpetamas neljandat elukümnet, oli näinud palju viletsuspäevi, mis olid laostanud tervise ja kurnanud elujõudu. Tulnud Pariisi kunstilembelisest õhkkonnast ja sõpradingist, surus teda üksindus ja Tartu provintsliku vaimuelu loidus. 1915. aastal kirjutas ta sõjaväkke mobiliseeritud A. Tassale: «Muidu on elu siin vanaviisi väga nahkne ja mõistagi ei ole joonistamisest midagi välja tulnud... On nii palju igapäevaseid rahamuresid, et mitte midagi muud aega mõelda ei saa, sest need mured iga päevaga ainult suurenevad. On ju ka veel üks asi, mis seda seisukorda iseäranis hapuks teeb ja nimelt see, et ei ole kaaskannatajaid. On ju siin mõned isikud, õige sümpaatsed inimesed, aga ikkagi tunned nende hulgas ennast võõrana... Ka see ainuke oas — Werner on vähe igavaks läinud, aga et kuskil olla ei ole ja tööks vähe tuju on, siis saab säääl surmapõlgusega edasi istunud.»

Uut energiat ja teotahet andis K. Mäele Pariisi-kaaslaste A. Tassa ja F. Tuglase saabumine Tartusse, eriti aga kunstiuhingu «Pallas» loomine, kus K. Mägi kandis abijuhataja kohustust. 1919. a. suvel läks ühingu liikvele mõte asutada kunstikool, võimaldamaks õpitingimusi noortele, kelle õpingud olid sõja tõttu katkenud. Ühing valis komisjoni, kuhu kuulusid K. Mägi, A. Tassa ja J. Einsild, kes pidid vaagima kunstikooli rajamise tingimusi. Kuna

J. Einsild eemaldus ühingu, samuti kooli asutamise komisjonist, kutsuti Tartusse Anton Starkopf. 1919. aasta augustis oligi K. Mäel ja A. Starkopfil koostatud õppekava, mille A. Tassa kunstiuhingu «Pallas» juhtijana esitas Haridusministeeriumile. Kindlas usus kooli avamise palus A. Tassa Haridusministeeriumilt ka rahalist toetust.

Vastuseks teatas Haridusministeeriumi Kunsti- ja Muinsusosakond, et eraalgatusel loodud õppeasutus on võimalik riiklikult toetada ainult siis, kui see faktiliselt töötab ja on ministeeriumis registreeritud. Kohapeal leidis pallaslaste ettevõtte toetust Tartu Maavalitsuse haridusosakonna juhatajalt A. Bachilt, kes julgustas tööga alustama ja nõutas laenu Tartu Maapangast. Ulualune saadi Lõuna-Eesti Kunstikaitse Toimkonnalt, kuna see oli sel ajal oma tegevust lõpetamas ja võis loovutada koolile oma ruumid Lossi (praegu A. Lätte) tänaval.

1. oktoobril 1919. aastal kogunesi paarikümmend noort Lossi tänavas ruumidesse, kus neid hämmastasid kuldraamides vanad maalid ja 18. sajandi stiilne mööbel, mis olid kaitse alla võetud Tartust ja Tartu lähikonnast. Kunstiõpilasi tervitas A. Tassa. Kuna enamik õpilastest oli saanud ettevalmistuse Venemaa kunstikoolides või Tartu eraateljeedes, võis tööga kohe alustada, sest suures ateljees ootasid molbertid.

23. oktoobril kirjutas kunstiuhingu «Pallas» juhataja A. Tassa Tartu Linna haridusosakonnale: «Kunstiühing teatab registreerimise suhtes, et nimetatud ühing on korraldanud ateljeesüsteemilise kunstikooli, kandev nimetus: Kunstiuhingu «Pallase» kunstikool. Juhataja kohuseid täidab kunstnik Konrad Mägi. Õppejõududele kuuluvad pääle ülalnimetatud kunstniku K. Mägi kunstnikud Anton Starkopf ja Ado Vabbe.»

K. Mäe juhatajaks valimisel arvestati kindlasti seda, et ta oli oma kolleegidest üle kümne aasta vanem. Ka oli ta mitu aastat tegutsenud õpetajana oma ateljees. 1920. aasta algul kutsuti kooli tööle veel Voldemar Mellik.

Peale juhatajakohustuste kandis K. Mägi võrdset teiste õppejõududega õppekoormust. Esimesel aastal ei olnud eraldi ateljeesid õppejõudude järgi, vaid maaliateljees käisid juhendamas K. Mägi ja A. Vabbe, skulptuuriateljees A. Starkopf ja V. Mellik. Peale selle õpetas A. Vabbe graafikat, peamiselt tüsijoonistust ja liinoollõiget, sest ulatuslikumaks graafika-

tehnikate viljelemiseks puudus sisseseade. Teisel õppeaastal hakkasid ateljeed välja kujunema õppejõudude järgi: K. Mägi õpetas peamiselt akti ja portreed, A. Vabbe natüürmorte ja graafikat. Päril kindlat vahet aga ühe või teise ateljee vahel ei olnud, sest õpilane valis ise, mida maalida või joonistada. Koolis valitses sõbralik kollegiaalne vaim ja hea töömeeleolu. Pedagoogilistes küsimustes ei olnud juhataja ainuotsustaja, vaid kõik õppetöösse puutuvad küsimused arutati läbi õpetajate nõukogus.

K. Mäe pedagoogilise töö aluseks oli natuuristuudium, eelkõige inimfiguuri põhjalik tundmine. Seepärast laskis ta kõige enam töötada akti järgi. Tavaliselt joonistati söega, sest õlivärve ja pintsleid oli raske saada. Natuuri edasiandmisel lubas K. Mägi stiliseerivat lähenemist. Igasuguste utreerimistele ja deformeerimistele pani K. Mägi kohe piiri. Ateljeede põhimõtteks oli võimaldada õpilaste oskuste ja võimete iseseisvat arengut. Vastavalt aja vaimule ilmnis õpilaste töödes futuristlikke, kubistlikke ja ekspressionistlikke tendentse, kuid igapäevases õppetöös modernistlikke vormivõtteid õpilastesse ei sisendatud, vaid vastupidi — nende vastu võideldi. K. Mägi jälgis väga tähelepanelikult õpilast ja kui see hakkas kalduma maneerile või jäljendama õpetaja laadi, nõudis kategooriliselt vigurdamise lõpetamist ja täpset natuuri jälgimist. «Pallase» esimestel aastatel märgiti sageli «mägitemist» ja «vabbetsemist», s. t. K. Mäe ja A. Vabbe loominguliste võtete matkimist, sest nende spontaanne laad imponeeris õpilastele.

K. Mägi oli arvestatavaks ja autoriteetseks õppejõuks oma mõistva ja abistava suhtumisega õpilase individuaalsuse kujundamisel. Väljaspool ateljeeseinu võlus K. Mägi õpilasi elava ja temperamentse inimesena, kes oli maailmas palju käinud ja palju näinud. Ta püüdis õpilasi kõigiti arendada ja julgustada. Tema õhutusel esitasid andekamad õpilased oma töid kunstiuhingu «Pallas» näitustele ja astusid ühingu liikmeks. Ta käitus alati korrektelt, kuid kaebas sageli tervise üle, eriti külmade tulekul. Talumata jahedust ja rõskust, soojendas ta ennast õpetajatettoa suure ahju niisis istudes.

Esimestel aastatel ei olnud koolis pidevat teoreetilist kursust, vaid seda korvasid kunstiuhingu «Pallas» avalikud loengud ja kirjandusõhtud. Need andsid õpilastele väga palju silmaringi arendamiseks. Professionaalseid probleeme, sageli ka mine-

vikku ja aktuaalseid kunstiküsimusi arutati ateljeetöös. Sel puhul näitas K. Mägi enast huvitava vestlejana.

Peale pedagoogilise töö nõuti kunstikooli «Pallas» õppejõult loomingulist aktiivsust. Kõigist «Pallase» põhikirjadest käis läbi nõue, et kooli õppejõud pidi olema eelkõige loov kunstnik ja eksponeerima oma teoseid avalikel näitustel. K. Mägi töötas kahel esimesel «Pallase» aastal suhteliselt vähe, kuid võttis osa nii näitustest kui ka ühingu tegevusest.

Lakkamatuks ja närvesöövaks mureks oli «Pallase» majanduslik olukord. Kuigi koolil oli kuratoorium, kelle kompetentsi kuulus majanduslik külg, lasus pearaskus siiski kooli juhatajal K. Mäel. Teda tunti tubli organisatorina, kes ise armastas tegutseda ja lasi teistel tegutseda. Ka ei puudunud tal diplomaadivõimed, sest peale majandusraskuste ületamise tuli võita koolile tunnustust ja poolehoidu. Kuna kool oli tekkinud eraalgatusel, siis Haridusministeerium ei määranud stabiilset summat ja «Pallas» pidi leppima järjest muutuvate toetusrahadega. K. Mägi kooli juhatajana maadles pidevalt vekslitega, et saada pangalaenu ja tasuda võlgu, kusjuures sageli kujunes uus veksel eelmise väljaostmiseks. Žirantideks olid peamiselt kooli õppejõud või kuratooriumi liikmed. K. Mägi suutis hoida häid suhteid Tartu Linnavalitsusega, kes määras «Pallasele» väiksemaid toetussummasid.

Tohutult ränk oli esimest kooliaastat lõpule vedada. Teisel õppeaastal olukord ei paranenud, pigem halvenes seoses tarbehindade tõusu ja üldise elukallinemisega. 1921. aasta kevadel oli «Pallas» sulgemise äärel. See masendas nii õpetajaid kui õppijaid. Hakanud looma ateljeesid kunsti õpetamiseks, lootsid K. Mägi ja tema mõttekaaslased riigivõimult toetust, kuid sõjajärgses kriisiolukorras oli kodanlik valitsus võimetu ülal pidama kunstikooli, seda enam, et 1920. aastal oli käsil Tallinna Linna Kunsttööstuskooli muutmise Riigi Kunsttööstuskooliks.

Ruumide osas «Pallase» olukord pisut paranes, sest Lõuna-Eesti Kunstikaitse Toimikond viis kaitse alla võetud varad kunstiühingu ruumides 1919. aasta novembris korraldatud näitusele ja selle lõpetamise järel tagastas omanikele. Kuid teisel aastal tõusis õpilaste arv 60-ni ja Lossi tänava ruumide kitsikus andis tunda. 1921. aasta sügisel õnnestus saada kunstikooli kasutada endise linnahaigla ruumid Kalamehe (hiljem Kaluri) tänaval. Pidev koormus koolis ja organisatoorsed ülesanded ruineerisid K. Mäe niigi viletsat tervist. 1920. aasta suvel viibis ta ravil Kuresaares, kuid mõtted põikasid siiski Tartusse. Nii kirjutab K. Mägi A. Tassale: «Kuidas on lood «Pallasega»? Kas mehed kõik ikka veel istuvad Tartu pääl? Loodetavasti saan siit ühe kuu pärast minema. Kahju, et Sina ja Vabbe siia ei tulnud. Oleks vist hästi see olemine siin teie närvide päälle mõjunud.» Ilmselt andis ravi häid tulemusi, kuid järgnev ränk õppeaasta lõi K. Mäe taas rööpast välja. 1921. aasta sügisel siirdus ta pikemaks ajaks välis-

maale, et tutvuda kunstikoolide tööga ja puhata. Reis kulges üle Saksamaa Itaaliasse, kus pikemad peatused toimusid Roomas, Capril ja Veneetsias. 1922. aasta suve veetis K. Mägi Saksamaal Obersdorfis.

Kunstikooli «Pallas» kaht esimest õppeaastat iseloomustab vabaateljee töömeetod, mis oli populaarne Lääne-Euroopa kunstikeskustes, eriti Pariisis. Vabaateljeedes olid oma oskusi viimistlenud K. Mägi, A. Starkopf, A. Vabbe ja A. Tassa. Vabaateljee õhkkonnaga õppeasutust püüti luua ka Tartus, sest K. Mägi pidas loomingulise tegevuse aluseks individuaalset pedagoogilist juhendamist ja õpilaste endi algatusvõimet.

K. Mäe välismaale siirdumise järel sai kunstikooli «Pallas» juhatajaks A. Starkopf. K. Mäe õpilastega hakkas töötama N. Triik, kes 1921. aasta hilissuvel asus Tallinnast Tartusse. A. Starkopf, energiline ja kainelt kaalutlev mees, asus kiiresti päästma likvideerimise ohtu sattunud kooli. Juba 1919. aastal oli Haridusministeerium soovitanud joonistusõpetajate ettevalmistamist «Pallases». K. Mägi tunnustas ainult puht kunstialast õppetööd ja oli kangekaelselt vastu õpetaja kutseks ettevalmistamisele, sest lõpetatud kutsehariduse andmine ei olnud vabaateljee eesmärgiks. A. Starkopf hoomas aga, et vabaateljee-tüüpi õppeasutus ennast Eesti kitsastes oludes ei õigusta, vaid «Pallas» kui ainuke kunstikool pidi andma lõpetatud hariduse. Ka õppivad noored ise tahtsid tunnustust, mis näidanuks nende haridust.

A. Starkopf suutis koolis leida paarkümmend õpilast, kes olid nõus taotlema õpetajakutset. Kiiresti kutsuti M. Pukits kursuste juhendajaks ning K. Merilaid, L. Sapotzki ja K. Meimark õpetajaiks. Kursustega seotud kulud võttis haridusministeerium enda kanda.

Joonistusõpetajate kursusega seoses hakati kooli tööd muutma süsteemikindlamaks. Algajale seati sisse ateljeele eelnev üldklass kunstialgete omandamiseks. Ka teoreetiline kursus, mis seni oli baseerunud põhiliselt üksikloengutele või lühemale sarjale, muutus pidevaks. Kooli profiili laiendamiseks avati graafikaateljee, mille juhatajaks kutsuti G. Kind Dresdenist. 1922. aasta sügisel saabus K. Mägi tagasi. Juhataja kohustusi ta üle ei võtnud, vaid hakkas juhendama tööd maastiku ja natüürmordi ateljees, mis loodi kolmandaks maaliateljeeks lisaks A. Vabbe ja N. Triigi ateljeedele. K. Mägi oli sügavalt pettunud «Pallase» vabaateljeede ümberkujundamisest kindla süsteemiga kunstikooliks. 1923. aasta märtsis sõitis A. Starkopf välismaale ja K. Mägi asus taas juhataja kohale. Ta ei teinud midagi alustatud ümberkujundamise pidurdamiseks, vaid laskis sellel kui paratamatusel edasi areneda. Kooli astus üha enam õpilasi, kellel puudusid algoskused, seepärast tuli veelgi süvendada ettevalmistavat osa. Järgnevat aastat avatigi ettevalmistusklass ja jagati üldklass joonistus- ning maaliosakonnaks, mis tuli läbida ateljeesse jõudmiseks.

1923. aastal andis Tartu Linnavalitsus «Pallase» kasutusse maja Karlova (hiljem Kalevi) tänav 2. Ka see polnud sobiv koolimajaks ja vajab põhjalikku remonti, kuid selles jätkus ruume kõikidele klassidele ja ateljeedele.

1924. aasta kevadel saatis kunstikool «Pallas» välja esimese lennu, kuhu kuulusid N. Mei, F. Sannamees, K. Veeber ja E. Viiralt, neist K. Veeber oli K. Mäe õpilane. Kuna viimase kolme aastaga oli kujunenud terviklik õppesüsteem, mis vastas kõrgema kunstihariduse nõuetele, siis 1924. aasta sügisel registreeriti õppeasutus Kõrgemaks Kunstikooliks «Pallas». Vabaateljeede luhtumise kõrval oli K. Mäele teiseks pettumuseks uus laad kunstiühingus «Pallas». See oli intiimsest sõprusringist muutunud avalikuks ühinguks esinduslike klubiruumide ja laiahaardelise tegevusprogrammiga. Ja tundubki, et pärast välismaalt naasmist 1922. aasta sügisel oli K. Mäe algatusvõime ja organiseerimistahe saanud purustava hoobi. Oma halva tervise üle oli ta kurtunud alati, sellega oldi harjutud ega võetudki tema kurtmist tõsiselt. Kuid mõni aasta tagasi oli Pariisi-kaaslaste saabumine Tartusse, koondumine ühingu ja kooli ümber andnud K. Mäele nagu uut jõudu, erilist entusiasmi võidelda kõiki raskusi trotsides vabaateljeede asutamise eest. Nüüd tõmbus ta tagasi ja elas Itaalia-reisi muljetest, mida tõendavad suurel hulgal maalitud Itaalia-ainelised teosed, eriti sinitaevalised Veneetsia vaated ja öösumedad Capri motiivid. Maastiku maalimisele õhutasid teda ka Saadjärvel veedetud 1923. ja 1924. aasta suved.

1924. aasta sügisel avastati K. Mäel lisaks üldisele tervise halvenemisele ja närvlikkuse kasvule veel tuberkuloos. «Pallase» initsiatiivil hangiti toetus ja saadeti K. Mägi oktoobris Schwarzwaldi sanatooriumisse, kus ohtlik kriis möödus. Järgmise aasta kevadel saabus K. Mägi kurnatuna ja väsinuna Tartusse tagasi. Kolleegid püüdsid hankida raha haige saatmiseks Soome sanatooriumisse, ent raha ei saadud. Psüühiliste häirete ilmnedes paigutati K. Mägi Tartu Ülikooli närvikliinikusse. Juunis, koolitöö järgmise aasta plaane tehes pöörduti haigla poole saamaks teada, kas K. Mäele võib koorust planeerida. Vastuseks teatas Tartu Ülikooli Närvilise ja Vaimuhaiguste kliinik 20. juunil 1925. aastal: «... Mägi terviseline seisund on sarnane, et paranemiseks lootust ei ole ja et ta sügisel kindlasti mitte õppetööst osa võtta ei saa.»

1. augustil vabastati K. Mägi Kõrgema Kunstikooli «Pallas» juhataja kohalt ja kooli juhtimine usaldati N. Triigile. 15. augustil 1925. aastal võtsid pallaslased vastu Konrad Mäe surmateate.

«Pallase» kunstikool tekkis kunstiühingu liikmete ühise üritusena, kuid kõigi püüdlustele andis hoogu Konrad Mäe erilise entusiasm ja vaimus, millega ta suhtus kunstikooli loomisse. Tänu esimeste aastate pingutustele õnnestus kooli säilitada ja luua esimene kõrgem kunstiõppeasutus Eestis.



47

48



47. Konrad Mägi. Veneetsia. Oli. 1922–1923.

48. Konrad Mägi. Obersdorfi motiiv. Oli. 1922.

KUNSTNIK JA TEMA PORTREE

Ilmar Malin

On täheldatud, et kunstniku välimuses olevat midagi sarnast tema loominguga. Selles on omajagu tõtt. Säärane tõde on küll pisut anekdootlik, nagu tähelepanek, et iga koerapidaja muutub ajapikku oma koera sarnaseks. Oskuslikud fotokunstnikud on sellist sarnasust suutnud tabada kunstikuulsusi pildistades. Et sedalaadi äratundmist võib esineda igaühel, kogesin 15-aastasena, vanuses, mil saab olla tõeliselt jäägitu kunstiihaleja. Olin tollal enesele avastanud Eesti Rahva Muuseumi kunstikogud, kus nägin esmakordselt ka Konrad Mäe maale. Samuti «Pallase» näitusesaalid, mida külastasin igal võimalusel.

Ühel päeval läksin jälle Kalevi tänava nurgal asuvasse «Pallase» majja kunstinäitusele. Teadsin, et seal on väljas ka Wiiralti töid. Olin neid varem vaadanud vaid raamatuist, nüüd nägin originaalis. Uurisin neid imetlusega, olin jälle ühes uues maailmas. Näituseruumid olid inimtühjad, väljas päike. Äkki nägin ühe kitsa akna foonil aknalaua istumas üksikut meest. Kuigi nägin valguse taustal vaid kontuuri, taipasin millegipärast silmapilk — see on Eduard Wiiralt. Mu silmad vaatasid pilte, selg aga tajus imetlusväri naga meistrit. Siis hüppas Wiiralt aknalaualt maha, astus trepist alla tänavale. Läksin talle järele. Jälgisin teda tükk aega mööda tänavat — kitsaste pükstega, veidi vimmas, imelikult vetruva kõnnakuga meest. Olin näinud Wiiraltit.

Konrad Mäe ma muidugi pole näinud, kuid temaga on mul hoopis isemoodi ja senini segane vahekord. Tutvus tuli Nikolai Triigi maalitud Konrad Mäe portree vahendusel. Olin tollal noorukina sisse võetud Edvard Munchist, Nikolai Triigist ja Aleksander Uuritsast. Üldse meeldis mulle tollal kunst, mis oli täis ekspressionistlikke hingeavaevusi ning kus kujundid olid rõhutatud kindla kontuuriga. N. Triigi maalitud K. Mäe portree oli minule tollal just sellise traagilist raskust väljendava mõjuga. Portree oli sedavõrd sugestiivne, samastus niivõrd isikuga, et see hakkas mõjustama minu kujutlust ka K. Mäe loo-

mingust. Isegi praegu nõuab teatavat pingutust mitte omistada seda maali Konrad Mäele enesele. See oleks nagu tema autoportree.

Niimoodi sündis minus K. Mäe maalide vaatamisel mingi kahestumine. Näiteks «Soomaastikku», «Otepää maastikku» ja «Valgjärve» seostan K. Mäe portreega, s. t. tema enesega. Mõnesid Capri ja Veneetsia vaateid aga, kus kontuur jääb lahtisemaks (ehkki ka neist õhkub veel tumedust ja raskust) ei saa ma enam Triigi tehtud portreega ühte viia. Hoopis raskem on «Saadjärve vaatega», mis on hele, avatud, lahtise vormiga. Samuti «Saaremaa rannamotiiv» («Merikapsad»), mis oli aastakümneid minule värvitüüsi eeskujuks, tundub mulle olevat hoopis eraldi K. Mäe isikust.

Hiljem olen tutvunud põhjalikumalt nii oma kolleegide kui klassikute loominguga, kus teinekord aastate kulgedes vaheldub mitmeid erinevaid perioode, kuid N. Triigi tehtud portree mõjust ei ole ma suutnud vabaneda. Näiteks K. Mäe inimfigureid või portreid (N. Altmannist) kaldun omistama hoopis N. Triigile. Nii jääbki K. Mäe looming minule kahestunud fenomeniks, kus mõlemat poolt imetlen ja hindan.

Kaks eelkirjeldatud vastakat kogemust panevad järeldama, et kunstniku loomingut ühe näitaja alla viia alati ei saa. Nii nagu iga inimese vaimne olemus sisaldab samaaegselt mitmeid erinevaid psühholoogiliselt võetavaid tasandeid, nii on seda loomulikum vaimne mitmeksjagunemine kunstniku kui loova inimese juures. Inimese käitumises, näoilmes, kõnes, rühis, reageeringutes suhtlemisel teistega avaldub tema olemus mitmel moel. Need ei tarvitse aga alati kattuda tema loomingu ilmega. Looming osutub teinekord hoopis ümberpööratud eneseavalduseks võrreldes kunstniku sotsiaalse käitumisega. Kunstnikust, nagu igast teisest inimesest saab teha mitmeid erinevaid portreid. Hili-semad tähelepanekud on selleks küllalt näiteid andnud, kuid nende kirjeldamine läheks liiaks eemale minu Konrad Mäe kogemusest.



KONRAD MÄGI JA EKSPRESSIONISM

Ene Lamp

Konrad Mägi kujunes kunstnikuks sajandi vahetuse ülitundliku ja äravalitud loojatüübi märgi all. Niisugust tüüpi esindav paljastatud närvidega isiksus püüdis end teostada erilise, piitsutatud intensiivsusga, tihti oli hinnaks enesehävitamine loomingu, elus või mõlemas. See traagiline kunstnikukontseptsioon on rakendatav ka Mäe ekspressionismist puudutatud maastikumaali mõistmisel. Subjektiiivsete tegurite tõukel seisavad siin kõrvuti täiesti vastandlikud elemendid — pihtimusliku siiruse kõrval ülepingsutatud tunnete maneerlikkus, koloristliku terviklikkuse kõrval värviväljenduse rabedus, kavatsuse orgaanilise kõrval laenuliste elementide mehaaniline ülekandmine. Asjade fataalse käigu tõttu ilmuvad elujõulised impulsid liiga hilja, et otseku erilisel rõhutada kunstniku enneaegse surma traagilisust.

Ekspressionism ulatus eesti kunsti XX sajandi teise kümnendi alguses, ta mõju kõrgega oli 20-ndate aastate esimesel poolel. Mäe loomingus langevad ekspressionistlike algetega tööd samasse aega. Saksa ekspressionism oli tollases Euroopa kunstikeskkonnas üks olulisemaid moodsa kunsti avaldusi, kus ühiseks nimetajaks mitmete eri grupeeringute püüetele oli väljenduse rõhutatud intensiivsus ja vaataja tunnete apelleerimine. Loodusekäsitus oli ekspressionistlikus kunstis üsna olulisel kohal, motiivile läheneti teravdatud subjektiiivsusega, panteistliku hardusega kummardati taas ürgset või salapärast. Looduses võidi veel näha ka müstilist objekti, universumi ja olemasolu suuri tõdesid usuti saavutatavat ekstaasiks muudetud elamuse kaudu, kujutletava ühtesulamise kaudu loodusvaate või loomaga. Need aspektid on teataval määral olemas ka Mäe maastikes.

Ekspressionismi käsitletakse tavaliselt otsest ajast väljakasvanud liikumisena, meeleehtekunstina, mis juurduis ühiskondlikus kriisisituatsioonis. Analoogiline tähendus oli tal Eesti oludes. Siin oli ta samuti noore põlvkonna reageering, väljakutsutud allasurutud tegevusjanust ja normaalsete eneseteostamise võimaluste puudumisest. Sõdade ja revolutsioonide taustal, tähendusrikaste sündmuste pöörises elab kunstnikkonna tundlikum osa üle suuri meeleeolude kõikumisi. Nende intuitiivselt vastuvõtlike aja õhkkonnale reageerijate hulka kuulub ka Mägi. Ajajärgu omalaadseks ühisnimetajaks võib pidada pinevust, mis on täiesti ekspressionismipärane näitaja. Sõda ja revolutsiooni oli oodatud kui puhastavat tormi, kuid siis

muudavad surma ja kannatustega kokku puuted reageeringu kaastundehoiakuks. Edasi murrab läbi helge usk, et purustatud tsaariimpeeriumi varemeil avanevad oma riigi tingimustes kodumaal kunsti tegemiseks kauaigatsetud võimalused. Konrad Mägi oli üks fanaatilisi sellesse uskujaid. Ta oli «Pallase» ühingu asutajate hulgas, «Pallase» kooli loomisest osa võtmas, kooli õppejõud ja juhataja, veel jätkus tal energiat kunstikaitse alal tegutsemiseks, ta lootis kogunenud kunstivaradest asutada muuseumi. Optimistlik tegevustahe vaibub õige pea, pöördub pettumuseks. Riik ei leia raha oma esimese puht kunstiõppeasutuse aitamiseks, majanduslikku ega moraalselt toetust ei anna riik ka nooremale kaasaegsele kunstile. Vahest teravamalt kui seda tegelikkuses oli, tajub kunstnik enese isoleeritust ja ettevõtete liiva jooksmist. Siit saab tuge pettunud pessimistlik maailmakäsitus, mis Mäe ekspressionistliku perioodi tödes on selgesti jälgitav.

Ekspressionismist märgitud kunstil oli Eestis emamaa omaga võrreldes olulisi erinevusi, osamisi korduvad need Mäe töödeski. Ekspressionistlikud vormivõtted kandsid saksa kunstis kindlat tähendust, nende taga seisis laiem ja germaani-päraselt filosoofiliselt arendatud vaadete süsteem. Meie kunst võttis tihti üle vaid formaalsed kujutusvõtted, tundes palju vähem huvi ekspressionismi vastu tervikuna. Niimoodi jäi ta üsnagi poolikuks ja vulgariseeritud ekspressionismi peegelduseks. Ka Mäe töödes leidub vaid aimamisi vihjeid filsoofilistele taotlustele, ainult õelda võime neid talle omistada ainult hea tahtmise korral. Kindlasti oli niisuguse lähenemise üks põhjus see, et osa kunstnikke, nende hulgas ka Mägi, puutus ekspressionismiga kokku kaudsetest allikatest, tõenäoliselt ajakirjade ja raamatute kaudu. Saksa ekspressionismi ja 20-ndate aastate haku eesti kunsti jäi eraldama veel üks oluline joon: ekspressionismi julge vormiuuenduslikkus taltus eesti kunstnike töödes vägagi mõõdukaks, näib, et Mägigi on eeskujuks võtnud brükelaste või «Sturmi»-ekspressionistide loomingu seda osa, mis populaarseks maneeriks muutununa oli juba kaotanud oma algse novaatorliku antitraditsionaalsuse. Vist polnud meie kunstikultuur tookord moodsatel liikumistest osasaamiseks veel küps. Kõigile neile täpsustavatele tagasivõtmistele vaatamata tõi ekspressionistlik liikumine eesti kunsti rikastavaid algeid. Huvitav on ta üsna otsejooneline kontakt

aja meeleeoludega. Subjektiiivse kunstina, pihtimuskunstina oli ta loojale vabane-mise, enesepuhastuse võimaluseks, mis osutas loomingu seni varjus püsinud psühholoogilisele funktsioonile. Asendades juugendi staatilisuse dünaamikaga tõi ekspressionism kaasa uued kompositsiooni ehitamise põhimõtted, kus vormide parallelism ja tasakaalustatud dekoratsioonilikkus asendus fragmentaarsuse ja diagonaalidele ehitatud liikumisega. Teisenesid ka värvikasutuse reeglid.

Mäe isiksuses ja temperamendis oli palju rahutuse- ja närvikkusekunsti vastuvõtmiseks soodsat. Ta otsis intensiivset elamust juba juugendliku väljenduse raames, mil ta näiteks maalits väljakutsuva julgusega päikest, kujutist otse ja ainiti hõõguvale kettale keskendades.

Rahutuse ilminguid tuleb Mäe kunsti juba enne ekspressionistlikku aega. Ta Lõuna-Eesti künklikud maastikud maailmasõja aastatest sisaldavad mõõdukalt voolavat vormide rütmi, kus metsatukad ja künkad võtavad oma koha sujuvalt sisse, vaid korraks teisendab seda rütmi järvesilmade paigutus ning kõige üle valitseb sõbralik vaibalik kirevus. Pilved taevas on esimene muudatuse märk neis vaadetes. Nad on küll alles juugendi pehme kontuuriga, kuid nende äreva kuhjumise kaudu läbis-tab maastikke teistsugune hingus.

Koloristlikult toimub Mäe loomingus samas suunas liikumine. Värvide sõbralik võrdväärne intensiivsus asendub ühe tooni eelistamisega, selleks saab tume preisi-sinine. Sinist kasutab Mägi nüüd meelsa-mini suure pinnana ja vastandab talle üksikuid ereda punase ja kollase laiike. Niisugune värvikasutus sisaldab endas juba olemuslikult dramatismi. Süngsinisest saab Mäe maastikumaalis omamoodi tunnusvärv, mis jääb teda saatma loometee lõpuni, varieerudes vaid õige pisut. Võib lisada, et saksa ekspressionistid omistasid sinisele värvile erilist väljendusjõudu, ekspressionistlikus luuleski oli ta kõige sagedamini korduv värvinimi; see põhines küll ka saksakeelse sõna «blau» kõlamaagial, kuid maagiliselt usuti mõjuvat värvi enastki. Tumeda mustjassinise kasutamise saavutab Mägi oma maalides hoopis teistsuguse õhuperspektiivi kui varasemas loomingus, ta muudab sünga tagumise plaani sellega läbipaistmatuks ja paneb taeva nagu raskelt rippuma. Niisugused on juba Mäe päriekspressionistliku perioodi taevad aastatest 1918—1920, mil kunstnik maalib seeria Pühajärve maastikke. Looduspilt on muudetud täielikult

meeleolu kandjaks, ahastuse ja surutuse väljenduseks. Mäe kunstiliselt tugevate selleaegsete maastike ees tabad end mõttelt, et vahest polnud see ainult nimetu ahas-tus, mis niiviisi väljapääsu otsis, võib-olla seisid siin taga müstikasse suubuvad sisu-lised taotlusedki.

Pühajärve perioodil maalib Mägi palju, ekspressionistlik maastikukontseptsioon muutub tema käsitluses nagu mingiks ut-reeritud formaalseks skeemiks, kuhu ta motiivi surub. Rahutu liikumine, mis näib niisugust maastikku läbivat, pole enam närviline voogamine, vaid jäik ja kramp-lik, võpatuslik. Tema ülepingutatusest on saanud maneer.

Huvitava kõrvalepõike nende küllaltki ühelaadsete maastike hulgas moodustavad kunstniku suured figuraalsed pildid «Pie-tä» ja «Kolgata». Praegu on nad teada vaid fotode vahendusel. Kannatava ini-mese teema esitamisega lülituvad tööd tüüpilisse ekspressionismi teemaderingi. Mõlemas on liigutavalt mõjuvat müstika-tarbe väljendust ja dramatismi, kuid tõe-näoliselt ka kunstilisi puudujääke.

1921—1922 sõidab Mägi Itaaliasse ja Saksamaale. Ekspressionistlikud elemen-did ta loomingus taanduvad mõnevõrra, kuid elavad varjus edasi. Itaalia muljetel maalitud maastikes lööb taas välja särav värvitoredus, mis iseloomustas kunstniku varasemat maali. Fragmentaarse kompo-sitsioonirütmiga Capri maastikes on äre-vus justkui teisele plaanile taandunud, aga ta on olemas. Obersdorfis maalib Mägi rea mäestikuvaateid, kus rahutu tundelaad uuesti valitsema pääseb. Mägede hambulised rasked vormid, mis korduvad ja silmapiiri katavad, on sündinud otsekui spontaanse meelegeitehoo väljendusena.

Siiski mõjus välisreis Mäele vabastavalt. Peab arvama, et ta nägi matkal üsna roh-kesti ka saksa kaasaegset kunsti ning sai näha pärisekspressionistide töid. Uued impulsid, mis ta võimalik et kaasa tõi, ei jõudnud aga enam täielikult välja areneda. Mäe elu lõpul loodud Saadjärve maastike seerias võib jälgida elemente, mis saaksid ehk pärineda käsitletud kunstinähtuste ringist. Valguse jagamine iselaadseteks hajutatud prismaatilisteks kimpudeks on näiteks vahest rohkem ühendatav Marci eeskuju kui kubismiga. Need maastikud kuuluvad kunstiliselt mõjuvamate hulka, mida Mägi üldse on loonud. Suurejoonelis-tes panoraamsetes vaadetes muudab oma-pärane dünaamiline atmosfääri käsitlus pildi illusoorseks ruumiliseks, ses õhu voo-gamises on ühendavat kunstniku rahutuse-maastike tundelaadiga, kuid ka monumen-taalset hingust.

Mägi kandis rahutusekunsti algeid oma loominguteel pikka aega kaasas, neist ku-junes tema maali lahutamatu koostisosa, tunnus, nii nagu ekspressionismi ärritav sininegi seostub meil peaaegu et intuiitiiv-selt tema nimega.

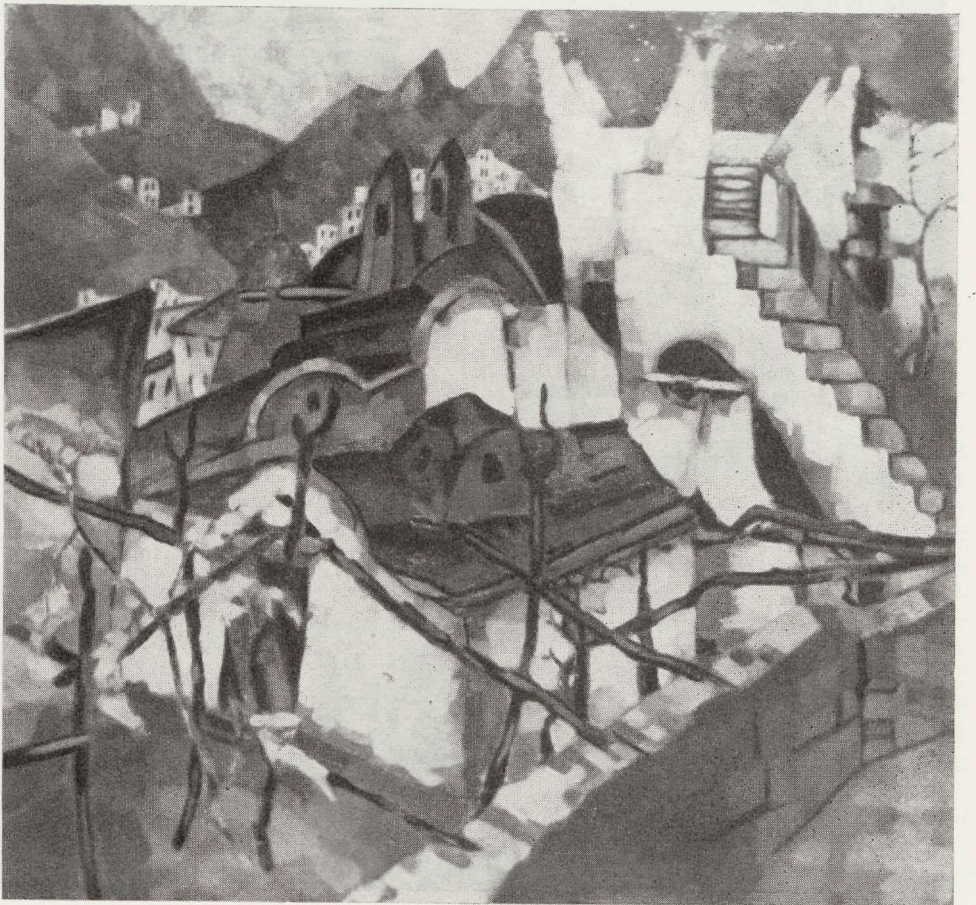






53

54

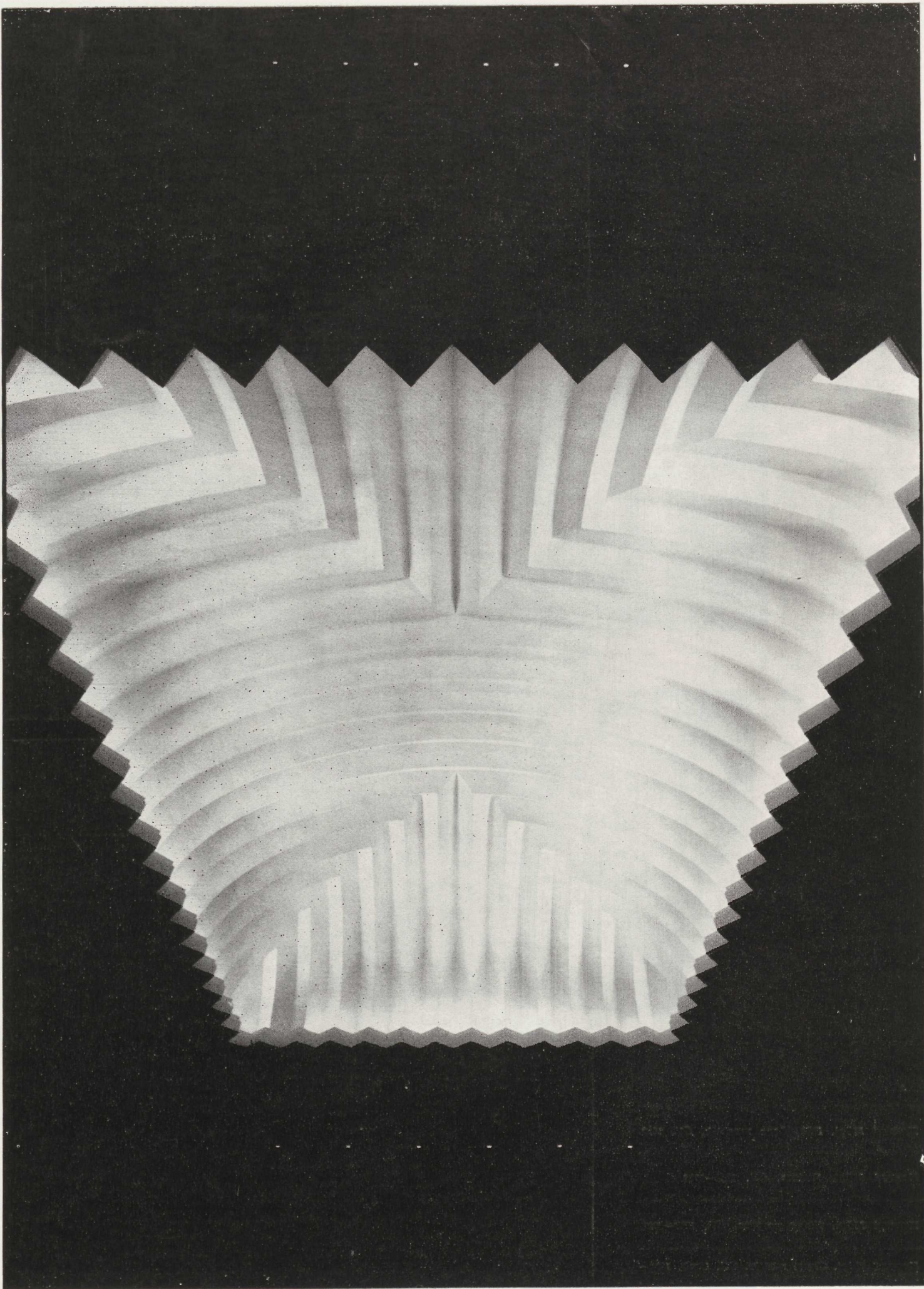


51. Konrad Mägi. Pühajärve maastik. Oli. 1920.

52. Konrad Mägi. Rooma. Oli. 1922–1923.

53. Konrad Mägi. Naise portree. Oli. 1918–1921.

54. Konrad Mägi. Capri motiiv. Oli. Umb. 1922–1923.



EKSPRESSIONISTLIKU ARHITEKTUURI UNISTUSED

Vilen Künnapu

Saksa arhitektid-ekspressionistid on suhteliselt vähemainitud loojad moodsa arhitektuuri alastes uuringutes. Oma utopistlike teooriatega, kirgliku algupäraotlusega ning ekspressiivsete vormidega tundsid nad kohmakate sissetungijatena moodsa arhitektuuri küllaltki paindumatusse puritaanlikku maailma. Siiski on fakt, et nende printsiipe toetas «Bauhaus» oma varasemal perioodil ning internatsionaalse stiili tähtsamad arhitektid nagu Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe ja Erich Mendelsohn olid enne 1920. aastat ekspressionistid. Viimasel ajal võib siiski täheldada huvi suurenemist ekspressiivse perioodi vastu, mida arhitektuuris võib dateerida alates Peter Behrensi dünaamilistest tööstusehitistest elektri-firmale AEG (1908—1913) kuni ratsionaalse «valge arhitektuuri» lõpliku võidukäiguni Lääne-Euroopas ning saksa ekspressionistliku mõtte täieliku hävitamiseni natside poolt 1930-ndate aastate algul. Kuigi ekspressionistlik arhitektuur levis põhiliselt saksa keelt kõnelevates maades, paigutavad mitmed kriitikud selle liikumise alla ka Amsterdamis koolkonna ja osaliselt ka itaalia futuristliku arhitektuuri ning nõukogude konstruktivistide loomingu. Liikumise põhilisteks mõjutajateks peetakse rühmitusi «Brücke» ja «Blauer Reiter», mis moodustasid ekspressionistliku kunsti avanngardi.

Ekspressionismi perioodil tundsid arhitektid end ilmselt viimast korda valitute rühmitusena ning tunnustasid üksmeelselt geeniuse kultust. Arvati, et arhitekt töötab puhtalt inspiratsiooni ajal. Biograafiad muutusid hagiograafiateks, kõikjal vohas irratsionalism. Paljud kunstnikud kannatasid hallutsinatsioonide all, juhitud oma sisemisest häälest ja leidsid inspiratsiooni muusikast. Nii näiteks nägi Hermann Obrist hallutsinatsioonide mõju all visioone fantastilistest majadest ja tervetest linnadest. Tihti kuulis ta sisehäält, mis ütles: «Mine ja ehita seda!» Otto Bartning nimetas oma vaikseid töötunde «müsteeriumiks». Kord reisil olles kuulis ta ühel päeval sisemist läkitust: «Ehita torne, ehita torne!», mis kordus terve nädala. Erich Mendelsohni inspiratsiooniallikaks oli muusika, eriti Bach. Bachi muusikat kuulates nägi Mendelsohn visioone, mis tema sõnade järgi kasvasid välja universumist. Vaadeldes Salzburgi Alpide panoraami valdas Hans Poelzigi ainus mõte — kuidas lisada sellele kujundite maailmale midagi samalaadset, kuid veel

intensiivsemat, täiuslikumat. Kõik see viis arvamusele, et arhitektuuri ei tohi hinnata praktilisest seisukohast. Ei saanud ju nõuda, et arhitekt, kes oli saanud oma idee Beethoveni muusikast, arvestaks töö käigus mingisuguseid norme või nõudeid!

1919. aasta proklamatsioonile «Deutsche Architekten», mis kuulutas, et arhitekt on kõikide kunstide juht ja valitseja, olid alla kirjutanud ka mitmed vanema põlve arhitektid (P. Behrens, G. Bestelmeyer). Iseloomulik oli ka A. Behne ütlus: «Kes ei ole Juht, ei ole ka Arhitekt!»

Arhitektid pidasid end meediumideks, kes haarasid ideid «täieliku alistuvuse seisundis», nagu ekspressionistidele tohutut mõju avaldanud filosoof Henry Bergson ütles. Nagu kunstnikud, filosoofid ja poetid, nii unistasid ka arhitektid tulevikumaailmast. Nende õpetus jagunes kolmeks tüüpiliseks osaks: 1) kaotatud paradisis (India või gooti periood), 2) kaootiline olevik, pidev võistlemine, kasuahne mõtteviis, 3) tulevik — hinge, usu, armastuse ja rahvaste ühtekuuluvuse aeg. Siin peituksid sõjajärgsete kunstnike unistused ja soovid. Juhtmõtteid otsiti ka müstikast. Selles osas järgisid arhitektid kirjanikke, kes olid müstikasse süvenenud juba sümbolismist saadik. Hans Hansen on hüüdnud: «Salga ennast maha! Hävita ennast! Loobumine on eeltingimus, et sünniks uus hing ja uus vaim.» Müstikute teoseid uuris eriti põhjalikult Bruno Taut, kes kirjutas: «Kunstnik korraldab ja organiseerib kõike... Valgus kiirgab oma sära kõikjale... Maa ise sädeleb Uuest, võimatu muutub võimalikuks ja karm tegelikkus loob imesid!»

Walter Gropius oli mees, kes tõmbas selge piiri unistuste ja tegelikkuse vahele, ta ei lootnud näha «paremaid aegu» oma eluajal. Bruno Taut seevastu pidas oma klaasist palvemaju «veel tundmata usu tühjadeks anumateks».

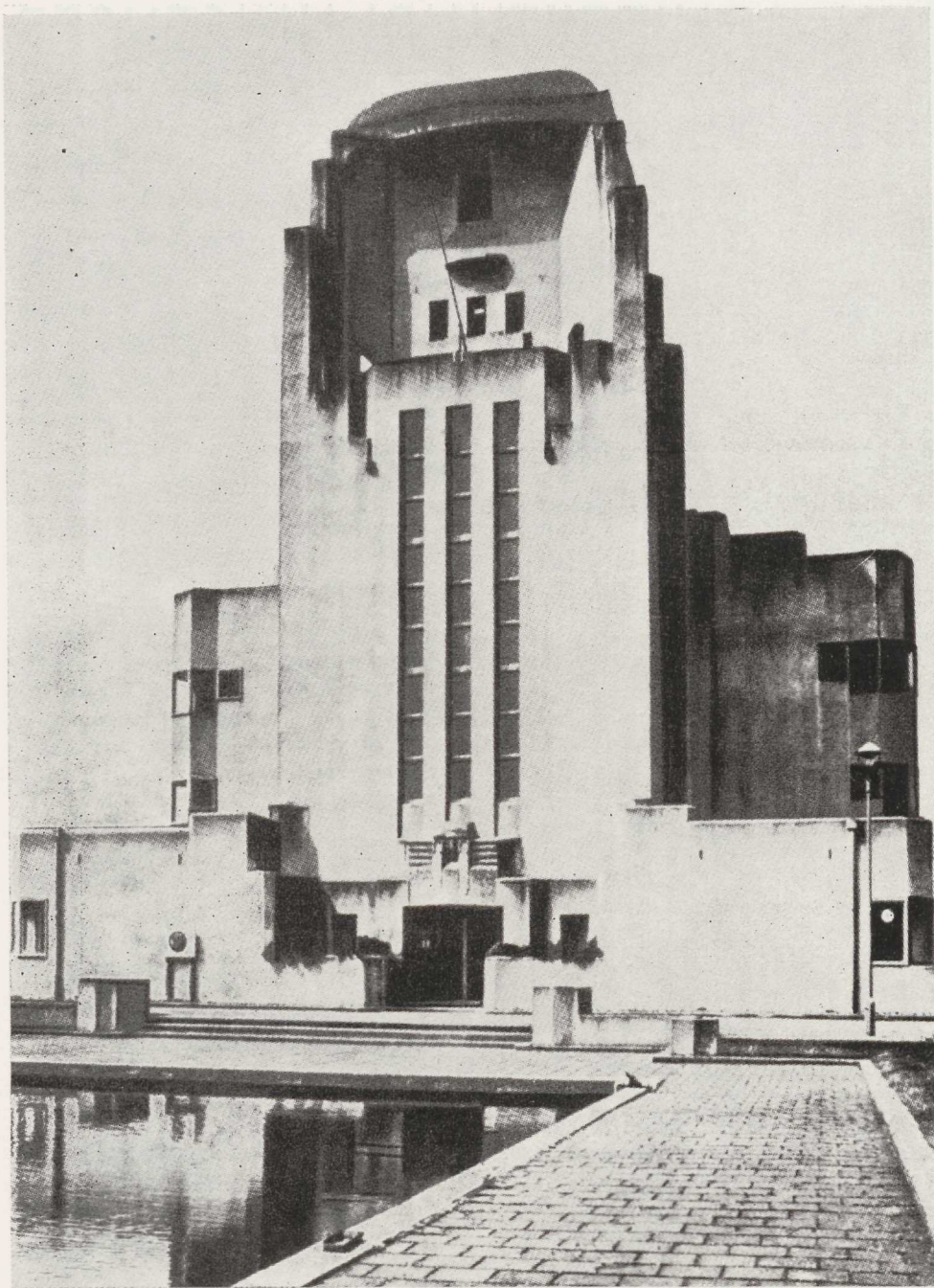
Ekspressionistid idealiseerisid kristalli. Kristall oli nende jaoks kõige ülevam, täiuslikum, sest ta ei varjanud midagi, kogu tema sisemus peegeldus välistahkudel ning ta saladus peitus läbipaistvuses. Kristall oli arhitektide jaoks sümbolite maailm, hinge maastik, sild üldinimliku juurde jne. Kristalli kujund läbis ka valguse teooriat ning sümboliseeris kosmilist täiust. Kristallomaania levis raamatukujunduses, monumentide, interjööride ja hoonete lahendustes (kristallpaleed jm.). Tehti koguni ettepanek asendada sõna «ehitama» sõnaga «kristalliseerima». Mõnede arvates ei olnud isegi kristall piisavalt täiuslik.

Nagu ekspressionistlikku luulet, nii mõjutasid ka ekspressionistlikku arhitektuuri Friedrich Nietzsche ideed geeniusest, Uuest Inimesest, meelelise tunnetuse maailmast. Nietzsche põlgus kodanliku elulaadi ja ajaloo vastu, samuti tema kirjeldus loomingulisest tööst kui ekstaatilisest arusaamadega. «Also Sprach Zarathustra» muutus neile pühakirjaks. Nietzsche kangeline vaatab hämmastusega maju, mille väikesed mõõtmed näikse peegeldavat neis elavaid tühiseid hingi. Megalomaanilised projektid näitasid, et arhitektid olid etteheidet tõsiselt võtnud. Kuna Zarathustra elas mägedes, said mäed populaarseteks nii arhitektuuris kui ka maalikunstis. Teiseks lemmikmotiiviks oli koobas, jällegi Zarathustra järgi.

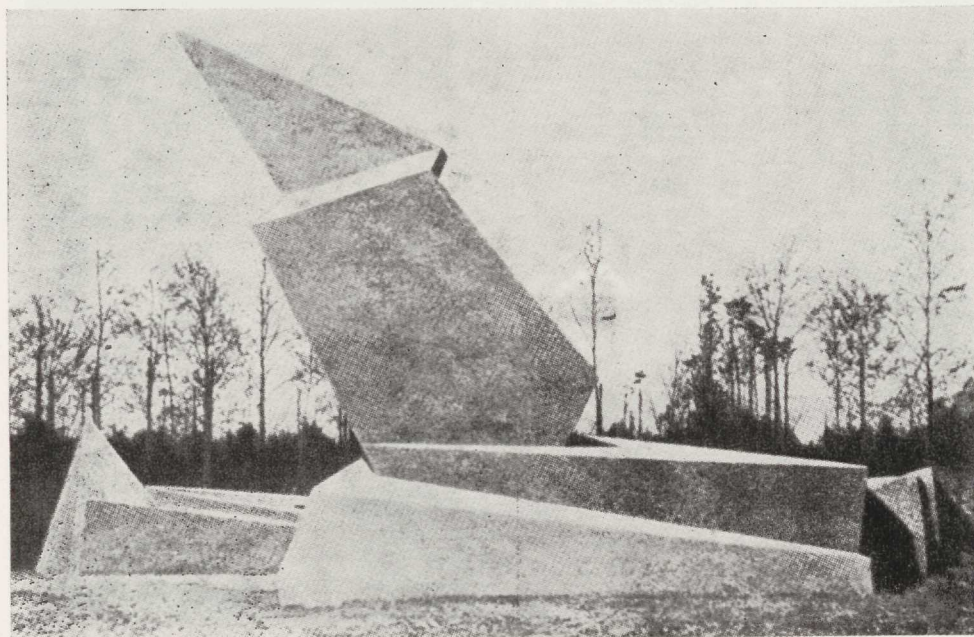
Weimari «Bauhausis» levisid teosofia, antroposofia, neoplastitsism jne., seetõttu nimetati kooli koguni «alkeemikute köögiks». Teosofia, mis otsis kõikidest usunditest põhilist, varjatud tõe, leidis tol ajal poolehoidjaid vägagi erinevate kunstnike hulgas. Nii V. Kandinsky kui ka P. Mondrian kuulusid juba alates 1909. aastast «Teosofiilisse ühingusse». 19. sajandi lõpul oli tärganud elav huvi arhitektuurse kujunduse geomeetriste printsiipide vastu. Arhitektide jaoks omas suurt tähtsust August Thierschi artikkel «Proportsioonid arhitektuuris (1883. a.)». Thiersch loobus igasugustest ekstsentrilistest teooriatest ja toetus sarnaste kujundite teesile — harmoonia on kompositsiooni põhilise kujundi kordumine tema alajaotustes. Selle teooria kinnituseks võib nimetada Thierschi poja Pauli poolt 1914. aastal projekteeritud Arhitektide Maja. J. L. Mathieu Lanweriksi jaoks oli geomeetria süsteem, mis sünnitas vorme, see oli hoo- ne algelement, millel rajanes kõik muu. Lanweriksi lemmikmotiiviks oli neljakandiliste spiraalide labürint. Sellised spiraalid olid kogu tema arhitektuuri aluseks. Labürint sümboliseeris inimese võitlust vabaduse eest, püüdu pimedusest valguse poole. Lanweriksi arvates oli arhitektuur harmoonia sümboliks, mida ei saanud tunnetada mitte meeleliselt, vaid pigem fenomenoloogiliselt (kaunis ja täiuslik maja kasvab välja ühest põhilisest vormist). Tema numbrisümbolika pidi peegeldama universumi objektiivset korda.

19. sajandi lõpu kunstnikud ja kriitikud püüdsid pidevalt uue, «oma stiili» poole. Pärast juugendi läbikukkumist tähendas stiiliühatus tervikut, hingelist ühtekuuluvust. Minevikust soovitati üle võtta vaid hädavajalik. Ekspressionistid nii kaugele ei läinud. Nende jaoks ei eksisteerinud

55. Arhitektid H. Johanson, E. Habermann. Eesti NSV Ministrite Nõukogu saali lagi. 1920—1922.



56



57

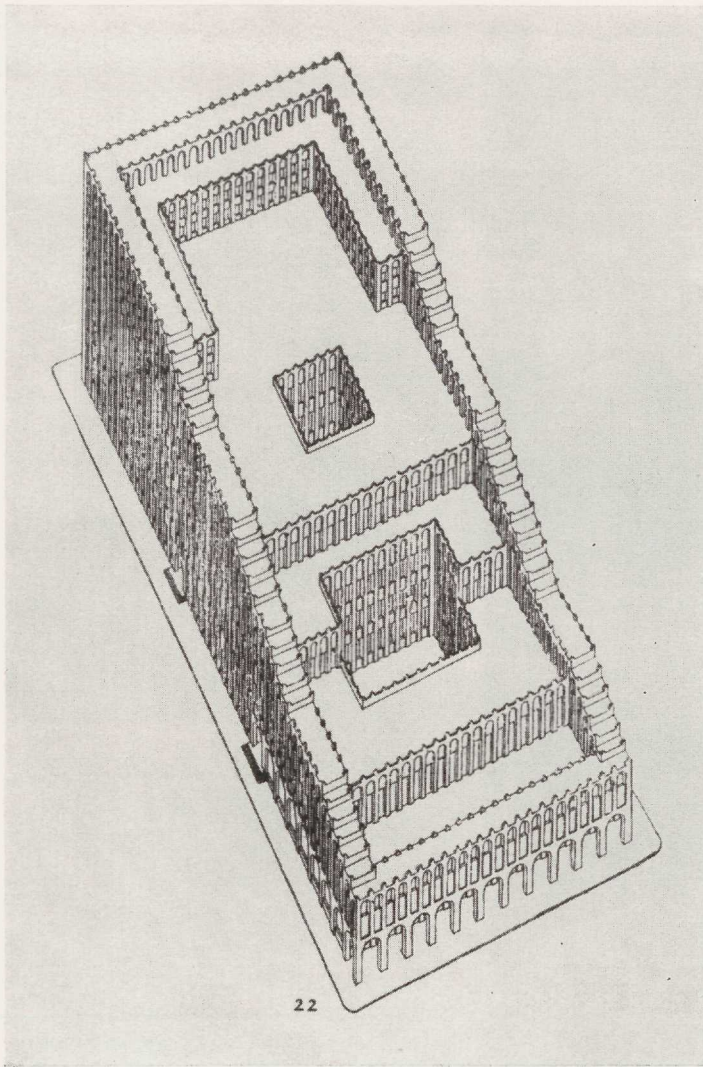
vastuolu originaalsuspüüete ja teatud ajaloetappide või eksootiliste kultuuride vahel. Ajaloost otsiti kinnitust sellele, mida ise teha taheti. Minevikupärand oli nende endi saavutuste mõõdupuuks. Esimese maailmasõja eelsete ehituste hulgas tuleb nimetada põhiliselt nelja arhitekti-ekspressionisti töid. Need on P. Behrensi AEG ehitused Berliinis (1908—1913), kus tehaste arhitektuur ei lähtu utilitaarsest, vaid pigem sümboliseerib uut jõudu, mis mitmekordistab loodusvarasid. Tema töödes võib täheldada nii rahvusromantilist stiili, mis oli ekspressionismi üks põhiluseid, kui ka deformatsiooni. Järjekindlate ekspressionistidena esinesid sel perioodil ka Hans Poelzig (Veetorn koos näitusehalliga Poznańis, (1911) ning Max Berg (Sajandi hall Wrocławis, 1911—1913). Nende ehitised on modelleeritud agressiivse vahenditusega, mis ei jäta ühtegi pinda autori tahtest puutumata. Ka Bruno Tauti selle perioodi projektid, illustatsioonid ja mõtteavaldused on huvipakkuvad.

Peale Esimest maailmasõda muutus saksa kultuuri iseloom poliitilisemaks. Sotsialistliku revolutsiooni mõju saatis ekspressionismi vähemalt 10 aastat ning oli ideoloogiliselt avangardistliku kultuuri ning progressiivse poliitika sünteesiks. Mitmed vasakpoolsed kunstirühmitused nagu näiteks «Novembergruppe» (kuhu kuulusid ka W. Gropius ja E. Mendelsohn), pöörasid arhitektuurile erilist tähelepanu, pidades seda otseks vahendiks sotsiaalse elatustaseme tõstmisel.

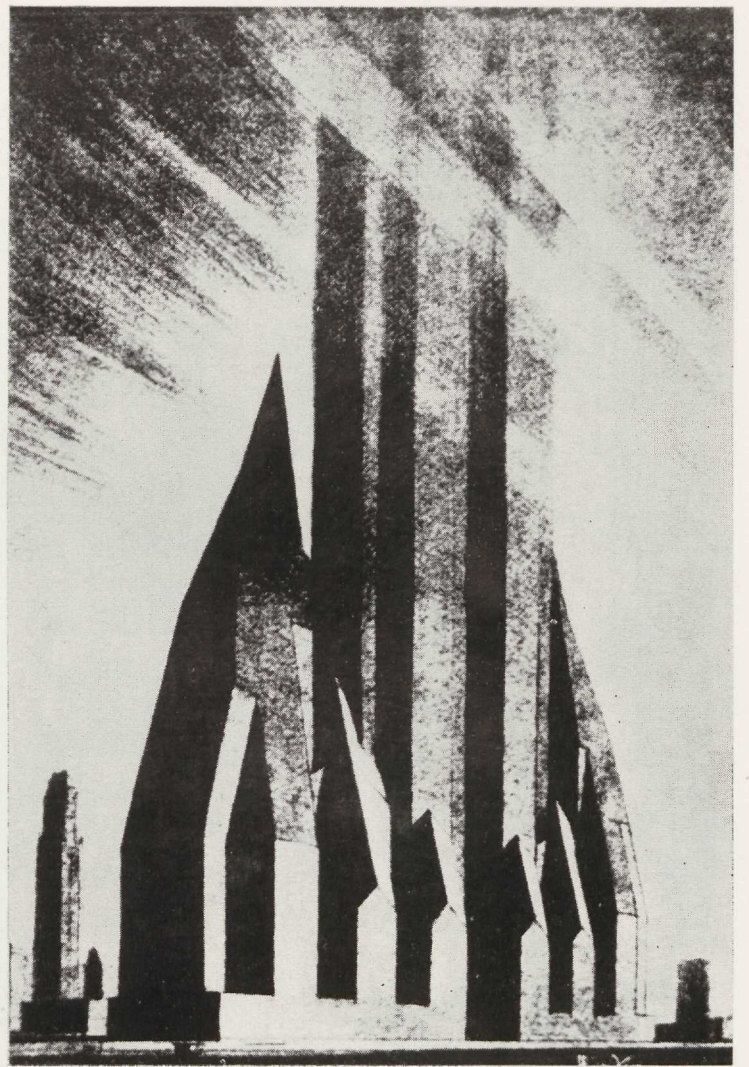
Ka «Bauhaus» oli, eriti oma Weimari perioodil, kütkestatud paljudest ekspressionismi elementidest. Nii toores pragmatism, ekspressiivne lihtsus kui ka visa püüe reaalsusse — kõik see sobis kokku kooli metodoloogilise programmiga. Selles valguses tuleb meenutada L. Mies van der Rohe pilvelõhkujaid (1919), tema monumenti Rosa Luxemburgile ja Karl Liebknechtile (1926), samuti W. Gropiuse teatrit Jenas (1923).

Tähtsamatest ekspressionistlikest hoonetest tuleks meenutada veel Chilehausi Hamburgis (F. Höger 1923—1924), II Goetheanumi Dornachis (R. Steiner, 1924—1928), P. Behrensi tööstushalle (1920—1925), samuti H. Häringu orgaanilise kalakuga töid. Eriti tähtis ekspressionistlik ehitis on aga kahtlemata E. Mendelsohni observatoorium (Einsteini torn) Potsdamis (1920), mis on omamoodi monumendiks relatiivsusteooriale. E. Mendelsohn oli ka kõige plastilisema vormiga ekspressionist. Mõjutatuna «Blauer Reiteri» liikumisest ja lähedastest sidemetest F. Marci ja V. Kandinskyga, oli tema projektidel ja visanditel kosmiline iseloom ning müstilne maailmatunnetus.

Praegusel ajal, mil maailm on üle külvanud primitiivsete ja labaste tüüpehitustega, tundub ekspressionistide poeetiline vormikeel ja fantaasiasse kalduv linnaideaal jällegi värskena ning nende tööst võime leida nii mõndagi õpetlikku ja kasulikku.

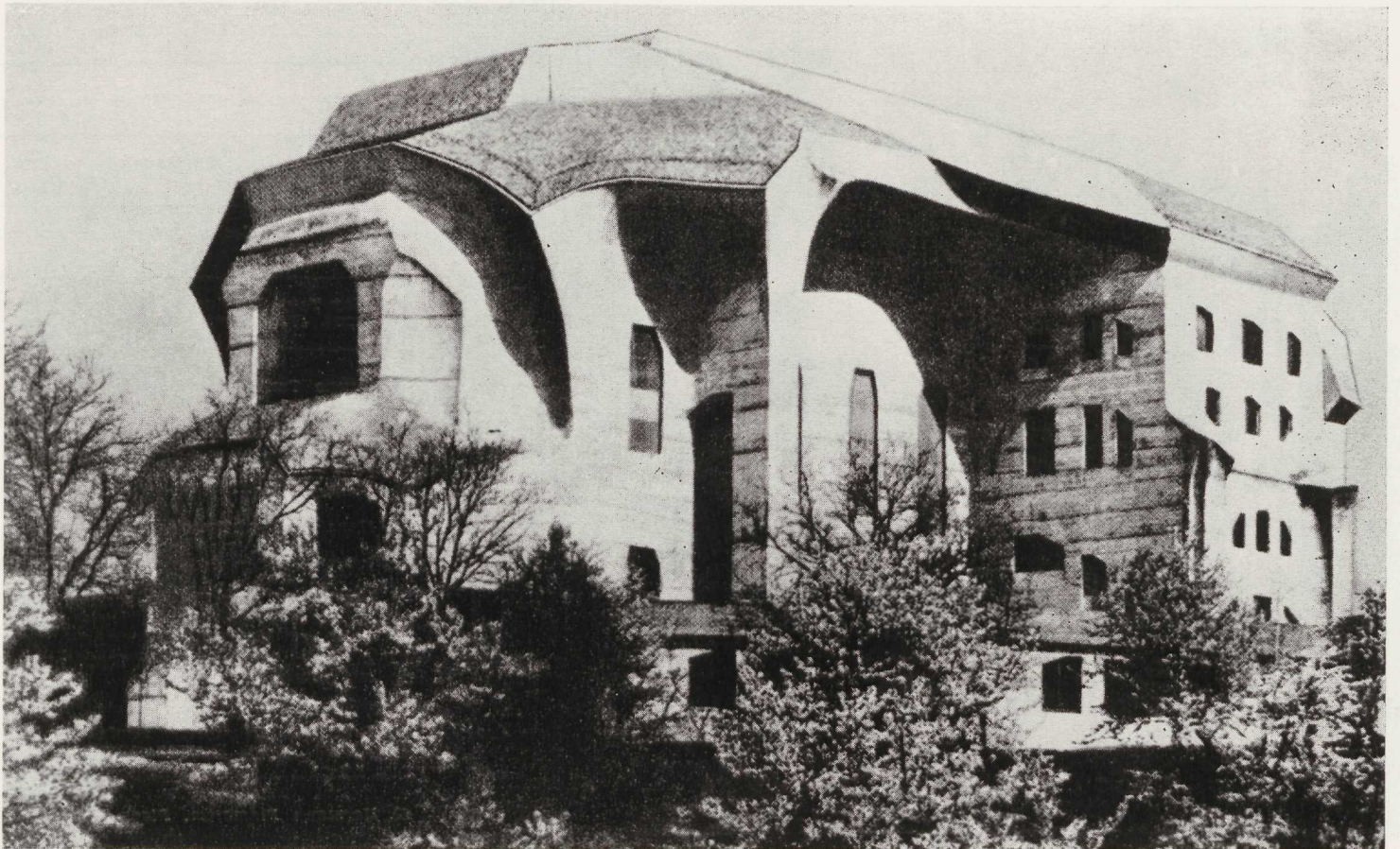


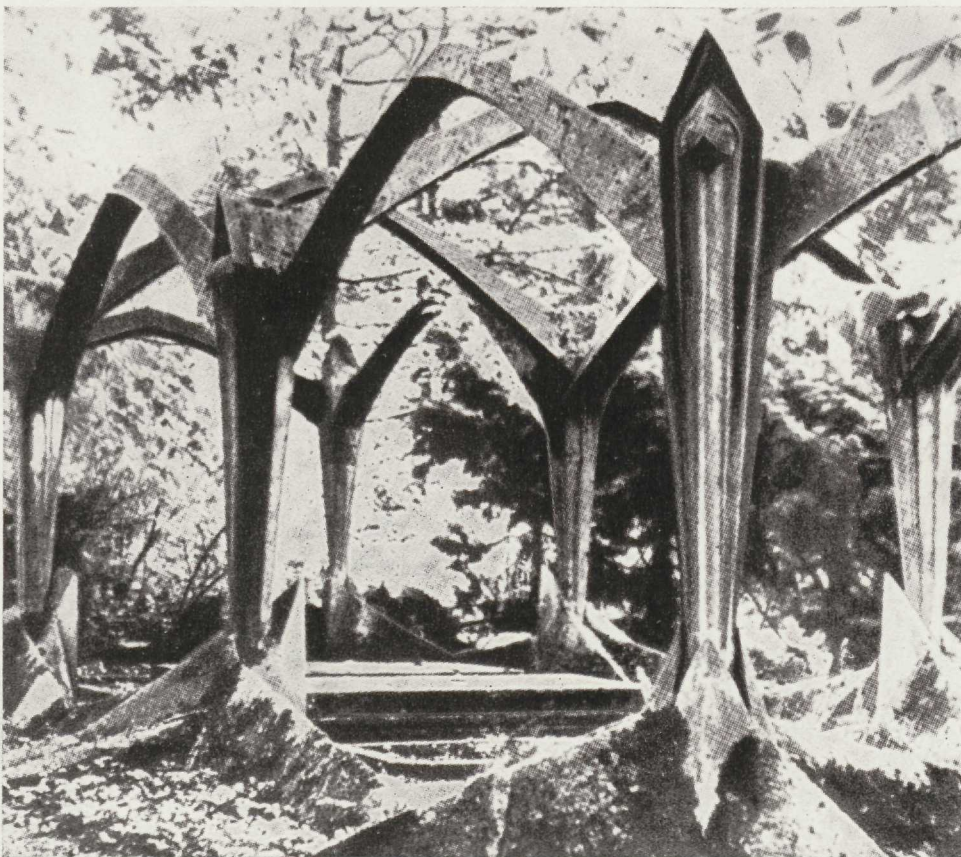
58



59

60





61

63 64

62

65 66

67 68

56. Julius Maria Luthmann. Raadiojaam. Kootwijk. 1920–1922.

57. Walter Gropius. Memoriaal Märtsi ohvritele. Weimar 1920–1921.

58. Hans Poelzig. Sõpruse Maja projekt. 1916.

59. Hugh Ferriss. Pilvelõhkuja projekt. 1926.

60. Rudolf Steiner. Goetheanum. Dornach. 1925–1928.

61. Erich Mendelsohn. Einsteini torn. Potsdam. 1917–1921.

62. Max Taut. Wissingeri perekonna hauamonument. Stahnsdorf. 1920.

63. Bruno Taut. Kristallhoone. 1920.

64. Paul Thiersch. Arhitekti maja. 1914.

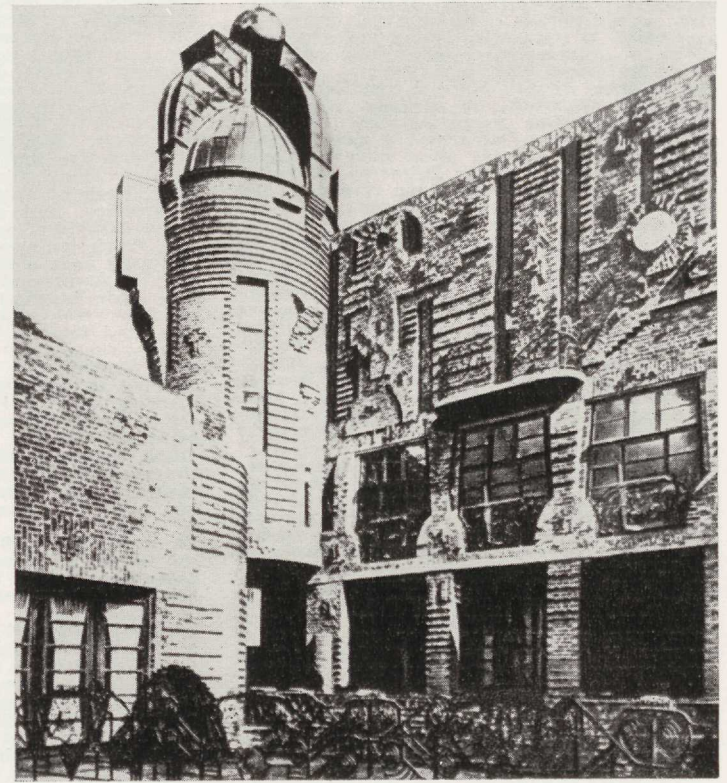
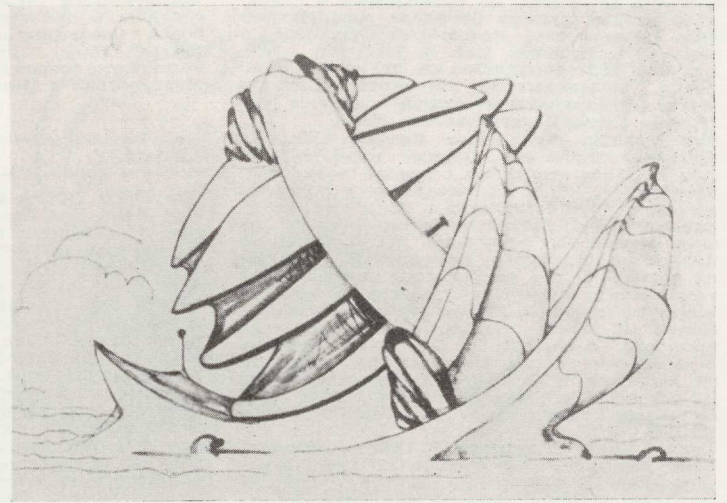
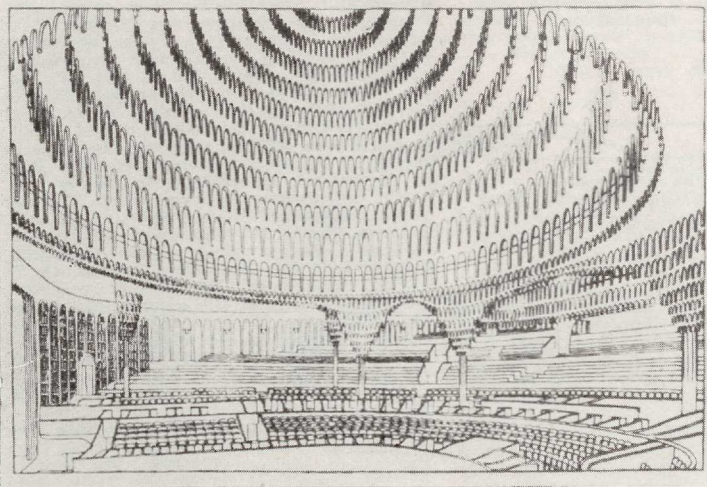
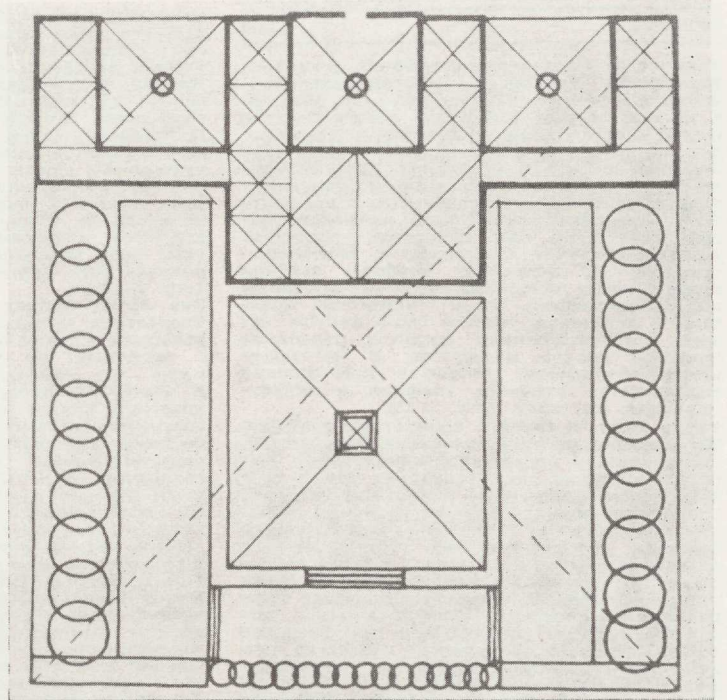
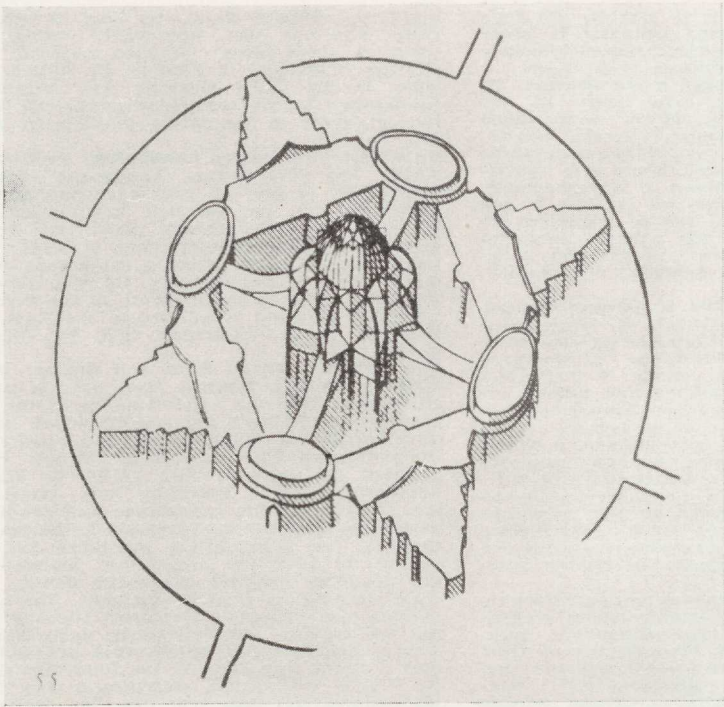
65. Hans Poelzig. Teatrihoone.

66. Hermann Finsterlin. Casa nova. 1926.

67. A. Belski. Jäätisepaviljon Üleliidulisel Põllumajanduse näitusel. 1953.

68. Bernhard Hoetger. Paula Modersohn-Beckeri maja. Bremen. 1926–1927.

69. Hermann Finsterlin. Plaan. 1920.



Таллинское III триеннале графики (стр. 1—8) Юри Хайн, Таллинское IV триеннале графики. В сентябре—октябре 1977 г. в Таллине в четвертый раз состоялось триеннале графики, в нем приняли участие в основном художники Латвии, Литвы и Эстонии, а также гости из других республик. Характер литовской экспозиции во многом определял участие молодежи, по сравнению с предыдущим триеннале можно было наблюдать новые тенденции, как например, усилилось романтическое начало наряду с повествовательным. В латышской графике заметно стремление к остро-современным решениям как в содержании, так и технических приемах. В эстонском разделе было меньше нового, зато художники среднего поколения показали зрелое мастерство. В настоящее время обсуждается вопрос о превращении таллинского триеннале графики в международную выставку. (стр. 9—18).

Рауль Меэл. В связи с конкурсами графики. На развитие графики положительное воздействие оказали большие международные выставки. Каждая такая выставка имеет свое лицо, свою программу, динамику развития. Старейшим международным форумом является биеннале в Венеции, пользовавшееся большим авторитетом, но утратившее его в последнее время. Обширна программа парижского биеннале, в нем участвуют художники, музыканты, кинематографисты, театральные коллективы. Изобразительное искусство широко представлено на биеннале в Сао-Паоло. На «Документа» в Касселе придан тон скульптура, живопись, «ланд-арт». Более консервативно биеннале графики во Флоренции. Скромнее по размерам биеннале графики в Токио; но оно завоевывает все больший авторитет. Из проходивших в социалистических странах биеннале международным авторитетом пользуются биеннале в Кракове и Люблине. (стр. 19—23).

1 ноября 1978 исполняется сто лет со дня рождения выдающегося живописца Конрада Мäги. Опубликованные статьи освещают различные стороны деятельности Мäги.

Эви Пихлак. Вступление Конрада Мäги в эстонское искусство. Первые шаги творчества К. Мäги совпадают с годами революции 1905—1906 гг., когда он участвовал в популярных в те годы сатирических изданиях. Впервые работы К. Мäги экспонируются в 1906 году, затем он несколько лет работает в Хельсинки, Париже и Норвегии. В эти годы на родине с его творчеством можно было ознакомиться только по работам в области оформления книги. Первая персональная выставка К. Мäги, положительно оцененная критикой, состоялась в 1910 году в Осло. В основном те же работы были показаны на выставке в Эстонии. Успех пришел на III эстонской художественной выставке, после которой Мäги стал любимцем публики. (стр. 24—27).

Хилья Ляти. О картине К. Мäги «Норвежский пейзаж». Датированный 1909 годом «Норвежский пейзаж» относится к лучшим картинам К. Мäги. До недавнего времени эта работа не экспонировалась на выставках, посвященных творчеству К. Мäги, не значилась в каталогах и литературе, считалась утерянной. В настоящее время пейзаж находится в Государственном художественном музее Эстонской ССР. (стр. 28).

Эха Ратник. Конрад Мäги и художественное общество «Паллас». В истории эстонского искусства важное место занимает художественное общество «Паллас», в деле организации которого Конрад Мäги имеет большие заслуги. Художественное общество «Паллас», устав которого был утвержден 21 января 1918 года, образовалось из примкнувших к нему художников и любителей искусства. Авторитет К. Мäги в обществе был очень большим, этому способствовали его жизненный опыт и эрудиция, а также умение трезво оценить перспективы и реальные возможности. В 1919 году была основана одноименная художественная школа, которую возглавил К. Мäги. Общество организовывало также лекции, литературные и музыкальные вечера, на которых дарила подлинная творческая атмосфера. Преподавательская работа в школе не давала К. Мäги в дальнейшем возможности активно участвовать в деятельности общества. (стр. 29—38).

Тийна Нурк. Конрад Мäги и художественная школа «Паллас». Организованная обществом художественная школа «Паллас» (в 1924 году она была преобразована в Высшую художественную школу «Паллас») начала работать 1 октября 1919 года в Тарту. Ее возглавил К. Мäги, одновременно он вел и преподавательскую деятельность. Школа по своей структуре напоминала свободные мастерские, предоставлявшие ученикам максимальные возможности для самостоятельного развития таланта. К самым трудным проблемам в те годы относился вопрос финансирования школы, так как дотации поступали нерегулярно. Перегрузка административной и преподавательской работой ухудшила и так слабое здоровье К. Мäги. После возвращения из заграничной поездки в 1922 году он уже не обладал прежней энергией, его не устраивали также некоторые организационные перестройки в школе. К нервному заболеванию

добавился туберкулез и 15 августа 1925 года К. Мäги умер. Благодаря усилиям К. Мäги было создано первое высшее художественное учебное заведение в Эстонии. (стр. 33—35).

Ильмар Малин. Художник и его портрет. Во внешности художника есть нечто от его творчества. Портрет К. Мäги, написанный Н. Трийком, своей экспрессией стал формировать представление о характере творчества художника. Среди картин Мäги есть произведения, перекликающиеся с характеристикой, данной в портрете, но многие с ней не сходятся. Очевидно, нельзя подвести все искусство художника под единый знаменатель, ведь многогранность творческой индивидуальности присуща каждому художнику. (стр. 36—37).

Эне Ламп. Конрад Мäги и экспрессионизм. Творческая индивидуальность К. Мäги складывалась в духовной атмосфере рубежа века, с присущей ей трагической восприимчивости мира, что отразилось также в пейзажах К. Мäги. Его экспрессионистские работы относятся к началу 1920-х годов. Эстонский экспрессионизм отличался от немецкого, здесь не было философского содержания, а также остроты формы. Экспрессионизм оказался созвучным с темпераментом К. Мäги. В 1918—20 гг. картины природы становятся активными носителями настроения, выразителями трагического восприятия мира. Заграничная поездка 1921—22 годов усиливает эти тенденции, которые, к сожалению, не смогли углубиться. (стр. 38—41).

Вилен Кюннапу. Мечтания экспрессионистской архитектуры. Экспрессионизм в архитектуре зарождается одновременно с динамичными проектами П. Беренса для электрофирмы А. Э. Г. и его история кончается вместе с захватом власти нацистами в 30-е годы. На экспрессионизм в архитектуре влияли группировки «Die Brücke» («Мост») и «Der Blaue Reiter» («Голубой всадник»). Экспрессионизм в архитектуре в этот период наиболее последовательно представляют Ханс Пёдлиц, Макс Берг и Бруно Таут. Один из важнейших примеров — обсерватория Э. Мендельсона в Потсдаме. (стр. 42—47).

SUMMARY

54/4

The Third Tallinn Graphic Triennial (p. 1—8) Jüri Hain. The Fourth Tallinn Graphic Triennial. The Graphic Triennial, arranged for the fourth time in Tallinn, took place in September-October 1977. The principal participants were from the Soviet Baltic republics—Estonia, Latvia, and Lithuania—but the display also contained works by artists from other parts of the Soviet Union. The Lithuanian exhibition may be characterized by an abundance of young authors and by several new traits in comparison with the previous triennial: for example, by the appearance of a romantic-aesthetical approach next to the epic manner that had predominated hitherto. The Latvian display likewise showed a new feature—a striving to create a truly contemporary, modern graphic art, both in respect to the problems treated as well as to the technical execution. The general countenance of Estonian graphics remained essentially unchanged, but the works of the intermediate generation of artists revealed an ever-increasing mastery and maturity. At the present time, the question is raised of turning the Tallinn Graphic Triennial into an international exhibition. (p. 9—18)

Raul Meel. In Connection with Contests in Graphics. The development of graphic art has been promoted by big international exhibitions, each of them having a countenance, programme, and dynamics of its own. The oldest festival of world art is the Venice biennial which enjoyed a fine reputation and authority over a long period of time but has now compromised itself in many respects. The Paris biennial has a wide-ranged programme including figurative arts, music, film, and theatre. The São Paulo biennial is a large-scale show of figurative art, whereas the «Documenta» of Kassel is principally devoted to sculpture, painting, and environmental design. The Florence biennial of graphic art is more conservative than the above-mentioned shows. The graphics biennial of Tokio, though smaller, is turning into one of the most authoritative forums of art. The most famous biennials of graphics in Socialist countries are those of Krakow and Ljubljana. (p. 19—23)

November 1, 1978 marks the centenary of the birth of Konrad Mägi, an outstanding Estonian painter. The following articles are devoted to various aspects of the artist's activities.

Evi Pihlak. Konrad Mägi's Arrival on the Arena of Estonian Art. Konrad Mägi was introduced to the public for the first time by the way of political cartoons that appeared in popular satirical magazines during the revolutionary period of 1905—1906. His works were exhibited for the first time at an exhibition in 1906, and after that he spent several years in Helsinki, Paris and Norway, in the native country one could see his works by the way of book design and book illustrations, only.

His first one-man show was held in Oslo in 1910, where it was favourably commented upon. A show based on that material was likewise organized in Estonia. K. Mägi's displays at the Third Estonian Art Exhibition contributed to his particular popularity with the art-lovers in the native country. (p. 24—27)

Hilja Läti. «Norwegian Landscape» by Konrad Mägi. The «Norwegian Landscape», dated with 1909, is one of the most outstanding paintings in the earlier production of K. Mägi. Up to the present time it has never been represented at exhibitions of Mägi's art, neither has it been listed in catalogues or in other relevant publications. Its whereabouts was considered to be unknown. At the present time that painting is situated at the State Art Museum of the Estonian SSR in Tallinn. (p. 28)

Eha Ratnik. Konrad Mägi and the art association «Pallas». Konrad Mägi carries particular merit for the establishment of the art association «Pallas», the role of which in the development of Estonian art can hardly be overestimated. The statutes of «Pallas» were adopted on January 21, 1918. K. Mägi's authority in that grouping was extremely great thanks to his experience and erudition as well as owing to his foresight in the evaluation of the possibilities available in that period. In 1919 the association founded an art academy bearing the same name, and Mägi became its first headmaster. The association also organized lectures, literary and musical recitals, and all those undertakings were marked by an intellectual atmosphere and a warm reception. In the following years K. Mägi's pedagogical activities at the «Pallas» school left him less time for his work at the association. (p. 29—32)

Tiina Nurk. Konrad Mägi and the «Pallas» Art School. The «Pallas» art school (in 1924 renamed the Higher Art School «Pallas») began its activities in Tartu on October 1, 1919. Its first head was Konrad Mägi; simultaneously he acted as one of the teachers. The school was organized according to the principle of free studios so as to ensure an independent development of the skills and abilities of the students. In that period, the most difficult problem was the financing of the school, since the subsidies of the state could not always be relied upon. The cumbersome pedagogical and organizational work undermined K. Mägi's health, which had been in a poor state anyway. After his return from abroad in 1922 the artist lacked his former initiative; besides, he disapproved of some rearrangements at the school, which had been made during his absence. In addition to a mental disease he developed tuberculosis. He died on August 15, 1925. However, it was due to his efforts that it had been possible to establish the very first art academy in Estonia. (p. 33—35)

Ilmar Malin. The Artist and His Portrait. The artist's exterior appearance somewhat resembles his production. The portrait of K. Mägi executed by Nikolai Triik, thanks to its suggestiveness, began to influence the idea of Mägi's production. However, though the work of K. Mägi certainly contains a number of traits that can be connected with the portrait, it also reveals some features which seem to have no relation to the portrait whatever. It is evidently impossible to use one and same index for the entire production of an artist since mental multiplicity is the proper state of a creative personality. (p. 36—37)

Ene Lamp. Konrad Mägi and Expressionism. K. Mägi's development as an artist proceeded at the turn of the century, in a very sensitive art climate, whose conception of tragicness helps us to understand the essence of the landscape painting by K. Mägi. His Expressionistic works coincide with the early 1920s. In comparison with German Expressionism, the Estonian variety of the trend reveals considerable differences since it lacks the corresponding philosophical content and the bold attempts at innovating the form, as typical of German Expressionism. Owing to K. Mägi's temperament, he took to Expressionism with great ease. In 1918—1920 his landscapes conveyed his mood to perfection, expressing despair and depression. The foreign trip of 1921—1922 brought along some new impulses which, however, could not be fully realized due to the breakdown of K. Mägi's health. (p. 38—41)

Vilen Künnapu. Dreams of Expressionist Architecture. In recent years, the interest in German Expressionist architecture has been steadily growing. That architecture can be dated beginning with Peter Behrens's dynamical industrial construction for the firm AEG down to the annihilation of Expressionist ideas by the fascists in the 1930s. Expressionist architecture was influenced by the groupings «Die Brücke» and «Der Blaue Reiter». In that period, the architects who also consequently adhered to Expressionism were Hans Poelzig, Max Berg and Bruno Taut. One of the most important constructions of the period was the Potsdam Observatory by E. Mendelsohn. (p. 42—47)



1.40

