





1. Jaak Adamson. Smog. Oli. 1975.

VABARIIKLIK KUNSTINÄITUS 1975



2. Tiit Pääsuke. Vaade aknasse. Õli. 1975.



3. Jüri Arrak. Gigantide võitlus. Oli, 1975.

4. Peeter Mudist. Külvab lootoseid. Oli, 1975.

5. Andres Tolts. Konstruktsioonid. Oli, 1975.





6. Enn Põldroos. Üliõpilased. Õli. 1975.

7. Malle Leis. Suveõhtu. Õli. 1975.

8. Toomas Vint. Mänd. Õli. 1975.





9. Jüri Okas. Autoportree. Sügavtrükk. 1974.

VABARIIKLIK KUNSTINÄITUS 1975

**KUJUTAVA JA TARBEEKUNSTI
ALMANAHH**

Kirjastus «Kunst». Tallinn

Koostaja ja toimetaja: Sirje Helme

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

Kaas ja graafiline kujundus:
Ando Keskküla

Vabariiklik kunstinäitus 1975	1
Kroonika 1975	5
Ene Lamp Kolme maa maalijad	10
Kunstikriitikast	14
Evi Pihlak Piiirjooni eesti nooremast maalist	16
Mai Levin Ühest perioodist Eduard Ole loomingus	28
Viivi Viilmann Kubism Eduard Ole loomingus	36
Jaak Olep Vaimult rikas skulptuur	40
Tõnis Vint Uued Hispaania realistid	46
Resüme	52
Voldemar Vaga Ühest varasemast vene litograafia-albumist	53

Kirjastus «Kunst», 200001, Tallinn, Lai t. 34, tel. 601-782. Kunstiline toimetaja J. Klõšeiko. Tehniline toimetaja Ü. Veikesaar. Korrektor D. Aas. ИБ № 86.

Laduda antud 7. IX 1977. Trükkida antud 12. I 1978. Trükiarv 2000. Trükipoognaid 7,0. Tingtrükipoognaid 7,0. Arvestuspoognaid 9,56. MB-01512. Tell. nr. 4326. Trükikoda «Kommunist», 200001, Tallinn, Pikk t. 2. Paber 60×90/8.

«Кунст» («Искусство») 51/1 1978. Альманах на эстонском языке. Оформление А. Кесккюла. Печатных листов 7,0. Заказ № 4326. Тираж 2000 экз. Типография «Коммунист», 200001, Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Кунст», 200001, Таллин, ул. Лай, 34.

К 705000—002 1—78
М 905(16)—78

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958

© Kirjastus «Kunst» 1978

Hind rbl. 1,50

**AUNIMETUSED, AUTASUD,
PREEMIAID 1975**

NSVL Kunstide Akadeemia 32. istungjärgul valiti NSVL rahvakunstnik NSVL Kunstide Akadeemia korrespondentliige Evald Okas NSVL Kunstide Akadeemia tegevliikmeks.

Eesti NSV rahvakunstniku aunimetused anti ENSV teenelisele kunstnikule Leesi Ermile ja ENSV teenelisele kunstitegelasele Richard Uutmaale.

ENSV teenelise kunstniku aunimetused omistati maalikunstnikele Viktor Karrusele ja Nikolai Kormasõvile, graafikutele Herald Eelmale ja Ott Kangilaskile ning Rahvakunstimeistrite koondise vanemkunstnikule tarbekunstnik Helen Sirelile. Eesti NSV teenelise kultuuri-tegelase aunimetused omistati maalikunstnikule August Pulstile ja kirjastuse «Eesti Raamat» direktori asetäitjale graafik Rudolf Pangsepale. Vabariikliku Õpetajate Täiendusinstituudi metoodik Toomas Lepiksaar pälvis ENSV teenelise õpetaja aunimetuse. Teenete eest nõukogude eesti kujutava kunsti arendamisel ja seoses 60. sünnipäevaga autasustati NSVL rahvakunstnikku Evald Okast Oktoobri-revolutsiooni ordeniga.

Nõukogude Eesti preemia said graafik Vive Tolli 1972.—1974. a. loomingu eest ja kunstnik-dekoraator Voldeemar Peil ENSV Riikliku Vene Draamateatri lavastuse «Terasesulatajad» lavakujunduse eest.

Kristjan Raua nim. kunsti aastapremiad määrati skulptor Georgi Markelovile 1974. a. loodud V. I. Lenini portree eest, metallikunstnik Ede Kurrelile elektroerosioon- ja panustehnikas loodud vormide «Varsakabjad», «Toomingas», «Raagus puud», «Humal» ja «Kassitapp» ning ehete eest, maalikunstnik Tiit Pääsukesele maalide «Põld ja inimesed», «Autoga metsas» ja «Avar maastik» eest ning graafik Kaljo Põllule graafilise sarja «Kodalased» eest.

ENSV Ülemnõukogu Presiidiumi aukirjaga autasustati Priidu Aavikut, Lygia Habichtit, Jutta Matveid, Natalie Meid, Eldor Renterit, Alice Stein-Anvelti, Bruno Tombergi, ENSV Kultuuriministeeriumi aukirja said Elfriede Maran, Olav Männi, Valdur Ohakas, Aleksander Peek, Helge Pihelga, Olev Soans, Irina Solomõkova, Harry Tertius, Roman Timotheus, Väino Tõnisson. Tartu linna partei ja täitevkomitee aukirjadega autasustati Harri Puderselli, Astrid Saaret, Endel Tanilood.

Aktiivse osavõtu eest Eesti NSV kirjanduse ja kunsti päevadest Ukrainas anti Ukraina NSV Kultuuriministeeriumi aukirjad Mari Adamsonile, Leili Muugale, Ludmilla Siimule,

Andres Toltsile, Ilmar Tornile ja Jaan Varessele. Vilniuse III maaltiriinaalil esinemise eest sai Enn Põldroos Leedu NSV Kultuuriministeriumi preemia, Olga Terri Leedu NSV Kunstnike Liidu preemia, Vilniuse ühe tehase eripreemia sai Toomas Vint ja Leedu ajalehe «Literatura ir Mienas» preemia Ludmilla Siim.

Balti plakati näitusel sai ENSV Kultuuriministeriumi preemia Heino Kersna plakati «Bach» eest. ENSV Riikliku Kinematografiaste Liidu preemia sai Alfred Saldre plakati «Kuningas Lear» eest. Hoiukassade valitsuse Eesti osakonna preemia anti Tõnis Laanemaale plakati «Võib võita 40—5000 rubla» eest. Samal näitusel esinemise eest said NSVL Kunstnike Liidu diplomid Rein Mägar, Endel Palmiste, Alfred Saldre, Viktor Sinjukajev, Valeri Smirnov, Ants Säde.

ENSV Kunstnike Liidu diplomid anti kunstiteaduste kandidaadile Kaalu Kirmele väljaande «Eesti nahkehistöö» ja Irina Solomõkovale 1972. a. ilmunud juubeliväljaande «Eesti NSV kunst» (kirjastus «Aurora») eest.

ELKNÜ Keskkomitee aukirjad anti skulptor Mare Mikofile, maalikunstnikule Andres Toltsile ja Tiit Pääsukesele esinemise eest näitusel «Inimene ja põld». Seoses 50 a. sünnipäevaga omistati ELKNÜ KK aukiri kunstnik Ene Pikale.

Ajalehe «Sirp ja Vasar» aastalõpu preemiad anti kunstiteadlastele Leo Gensile artiklite «Mis on suveniir?» (nr. 6) ja «Leedu arhitektuur — legend ja tege-likkus» (nr. 38) eest, Jüri Hainile artiklite «Joonistav Herald Eelma» (nr. 7), «Kiri Olev Soansile» (nr. 22), «Huvi- tavad taastutus» (nr. 26) ja «Vastakaid tundmusi ühe kunstimonograafia puhul» (nr. 40) eest, Jüri Keevallikule artiklite seeria «Antikvaar» (nr. 33—35) eest. Ajalehe kujutava kunsti preemia sai Ludmilla Siim.

Rahvusvahelisel raamatunäitusel ilukirjanduslike teoste kujundamise eest välja antud ühe hõbemedaleist sai Vive Tolli «Eesti Raamatu» väljaannete Fr. R. Kreutzwaldi «Miks Tallinn ial valmis ei saa» ja D. Vaarandi «Ülemiste vanake ja noor linnaehitaja» illustreerimise eest.

NSVL Rahvamajanduse Näituse pronksmedali pälvis tarbekunstnik Tiiu Lass, ENSV Kunstifondi Tallinna kombinaat «Ars» pälvis NSVL Rahvamajanduse Näituse III liigi diplomi.

Kunstnik-kujundaja Ülo Habicht sai Eesti NSV Ministrite Nõukogu Riikliku Kirjastuste, Polügraafia ja Raamatukaubanduse Komitee aukirja. ENSV Kunstnike Liidu kunstiteaduse ja -kriitika sektsiooni aastapreemia anti Villem Raamile raamatu «Eesti arhitektuuri mälestusmärgid» (kirjastus «Iskusstvo», Leningrad) eest ja Eha Komissarovile artiklite «Tuulevaikus»

(«Noorte Hääle», 23. XI) ja «Kutse näitusele» («Sirp ja Vasar», 31. X) eest.

Kunstnik Jüri Arrakule omistati Ungari linna Szolnoki medal sealsele restoranile «Tallinn» valmistatud seinamaali «Sõpruslaudkond» eest. Aleksander Pilarile anti Bulgaaria Kunstnike Liidu I preemia osavõtu eest seal toimunud rahvusvahelise maaliple- nääri näitusest, kus ta esines 8 akvarel- liga. Aino Põldra pälvis NSVL Min- istrite Nõukogu preemia Kirovi linna Pioneeride ja Õpilaste Palee sisekujun- duse projekti väljatöötamise eest. Maa- ilma Hõbedamessi Organiseerimiskomi- tee saatis tänukirja Helju Tassale messil osalemise eest Mexico Citys 1974. a. Rahvusvahelisest ehtenäitusest «Jablonec-74» osavõtu eest sai ta audip- lomi.

Näitusel «Puugravüür-75» väljapandud töödest määras ENSV Kunstnike Liidu graafikasektsioon preemiad Avo Kee- rendile 2 natüürmordi eest ja Enno Ootsingule kui parimale Tammsaare- teemal töö autorile (3 värvilist illustrat- siooni miniatuurile «Poiss ja liblikas»).

Mari Adamsoni gobeläänvaip «Mit- mekihiline» (1974), mis oli eksponeeritud I Rahvusvahelisel Gobeläänitriennaalil Lódzis, osteti Poola Riikliku Ostupreemia alusel sealsele kunstimuseumile.

Kunstiteaduse kandidaadi kraadi oman- dasid kunstiteadlased:

Ene Lamp — väitekirja teema «Eks- pressionistlikud tendentsid eesti kunstis (1914—1924)»;

Mai Lumiste — väitekirja teema «Eesti maal ja skulptuur 16. saj. ja 17. saj. I poolel»;

Eha Ratnik — väitekirja teema «Kunstiühing «Pallas» 1918—1940. a.». Pedagoogikateaduse kandidaadi kraadi kaitses Olev Soans teemal «Üliõpi- laste ja õpilaste iseseisev töö kunsti- õppeasutustes (joonistamise abidistsip- liinide alusel)».

NÄITUSETEGEVUS 1975. AASTAL TALLINNA KUNSTIHOONES

17. II—10. III vabariiklik teatrikunsti näitus.

21. III—20. IV Tallinna kunstnike teoste kevadnäitus.

29. IV—18. V oli avatud näitus «30. aastat võidust». Esitati maale, graafikat ja skulptuuri, kokku 154 teost 64 autorilt. Ilmus kataloog.

26. V—15. VI näitus «Eesti raamat 1525—1975».

27. VI—28. VIII toimus vabariiklik tar- bekunstinäitus. Ekspositsioonis oli 581 tarbekunstieset 119 kunstnikult. Ilmus kataloog.

11. VIII—8. IX oli avatud vabariiklik kujutava kunsti näitus. Esitati 63 maali 34 kunstnikult, 32 graafilist lehte 18 kunstnikult, 23 skulptuuri 20 kunstnikult ja 12 akvarelli 9 kunstnikult.

17. IX—14. X Balti plakati näitus.

25. X—19. XI oli avatud vabariiklik noor- te kujutava ja tarbekunsti näitus. Eks- poneeriti 141 kujutava kunsti teost 89 autorilt ja 184 tarbekunstieset 51 auto- rilt. Ilmus kataloog.

28. XI—29. XII Evald Okase personaal- näitus.

Kunstisalongis

Jaauanaris — Omski kunstnike R. F. Tše- repanovi ja G. A. Štabnovi maalid. Ernst Kollomi mälestusnäitus; veebruaris — Herald Eelma joonistused. Arnold Ak- bergi teosed; märtsis — Peeter Mudisti maalid. Ruumikujundajate Malle Grün- bergi ja Juta Lemberi teosed; aprillis — Kaja Kärneri maalid. Keraamika uudis- looming; mais — Ülo Öuna skulptuurid; mais—juunis — Novosibirski kunstniku Nikolai Gritsjuki teosed. Signe Mölderi skulptuurid ja keraamika; juunis — Tiiu Pallo-Vaigu maalid ja akvarellid. Malle Leisi akvarellid ja serigraafia; augustis — Naima Uustalu keraamika. Poola plakat; septembris — Ando Keskküla maalid. Richard Uutmaa akvarellid; ok- toobris — Vive Tolli raamatugraafika ja ekliibrised; novembris — Uno Roosvalti maalid, illustratsioonid, joonistused. Tõ- nis Laanemaa plakatid; detsembris — Richard Sagritsa seni eksponeerimata maale aastaist 1960—1968.

Kunstihoone väikeses saalis Jaauanaris — Omski kunstnike V. Ku- kuitsevi ja N. J. Tretjakovi maalid. Tar- begraafikute Dagmar Paalamäe, Karin Harringu ja Juri Dubovi teosed; veeb- ruaris — Leida Klauski akvarellid. Krista ja Anne Sanderi nahkehistööd; märts- sis — Imbi Linnu maalid; aprillis — Ene Pika akvarellid. Keraamikute uudisloo- mingut; mais — Heino Sampu lasteraa- matute illustratsioonid; juunis — Valli Lember-Bogatkina akvarellinäitus «Sü- gis Soomes». Velda Soidla keraamikanäi- tus «Suvi»; juulis — Udo Külvi mälestus- näitus. Ester Roode maalid; augustis — Helene Mölderi teosed; septembris — Kaljo Polli maalid. Poola tekstiili- kunstniku Romana Szymanska-Ples- kowska vaibad; oktoobris — Väino Tõ- nissoni graafika. Tallinna Kultuuriüli- kooli juures töötava Kirjakunsti- kooli lõpetajate rühmanäitus (Heino Kivihall, Ain Kaasik, Villu Järmut, Emil Laus- mäe); novembris — tarbegr- aafikute Eri- ka Klementi ja Vaike Pääsukese tööde näitus. Lilia Sinki maalide näitus; det- sembris — Galina Leškina ja Friedrich Reigo loomingut näitus. Näitus «Puugra- vüür 1975».

Tartu Kunstnike Majas avati 13. märtsil Vabariiklik akvarellinäitus; 13. detsembril avati Valdur Ohaka per- sonaalnäitus.

Eesti Maaviljeluse ja Maa- paranduse Teadusliku Uuri- mise Instituudi paviljonis Sakus avati 18. märtsil vabariiklik noorte kunstnike tööde näitus «Inimene ja põld».

«Kiek in de Köki» ruumides avati 10. aprillil klaasikunstnik Eino Mäelti personaalnäitus;

4. XI—12. XII oli avatud ungari kunstniku Imre Amose tušijoonistuste näitus. Näituse koostas Szolnoki Damjanichi-nimeline Kunstimuseum. Ilmus kataloog. 4. XI—12. XII oli avatud Georgi Markelevi puuskulptuuride näitus «Ei iial sõda». Eksponeeriti 14 skulptuuri aastatest 1965—1975.

ENSV Riiklikus Kunstiinstituudis avati 11. septembril näitus «Tšernogooria kunst 20. sajandi esimesel poolel». Näitus oli koostatud Cetinje Kunstigalerii poolt.

12. novembril avati Olav Männi skulptuuride näitus.

Tartu Plastmasstoodete Katsetehase klubis avati 2. detsembril Evald Okase 60. a. juubelile pühendatud graafika ja ekliibriste näitus.

S. M. Kirovi nim. näidiskalurikolhoosis avati 16. detsembril Richard Sagritsa 65. sünnipäeva tähistamiseks personaalnäitus.

Tallinna Polütehnilises Instituudis avati 25. detsembril Valli Lember-Bogatkina tööde näitus teemal «Sügis Soomes».

ENSV Kunstifondi rändnäitused 1975. a. korraldati vabariigis 23 punktis. Väljapanekud olid koostatud peamiselt maalist ja graafikast. Personaalnäituste raames olid esindatud Jüri Arraku, Malle Leisi, Eduard Einmanni, Richard Uutmaa, Jaak Adamsoni ja Alfred Saldre teosed. Peale Nõukogude Eesti kunsti eksponeeriti Elva Koduloomuuseumis Poola plakati valiknäitus.

VÄLJASPOOL VABARIIKI

Nõukogude Liidu piires

30. I—3. III toimus näitus «30 aastat võidust» Läti NSV Riiklikus Kunstimuseumis Riias, millest võtsid osa Balti liiduvabariigid ja Kaliningradi sõjaväeringkond. Eesti kunstnikud olid esindatud 30 teosega 22 autorilt (maal, graafika ja skulptuur).

Märtsis—aprillis oli sama näitus «30 aastat võidust» eksponeeritud Kaliningradi Kunstikombinaadi näitustesaalis. Aprillis—mais oli Moskvas Kesknäituste Paviljonis avatud üleliiduline näitus «30 aastat võidust». Eesti kunstnikud esinesid 18 teosega.

Juunis toimus Vilniuses Eesti—Läti—Leedu maalinäitus, millest võtsid osa eesti kunstnikud.

Juunis toimus Minskis IV üleliiduline akvarellinäitus. Sellest võtsid osa eesti kunstnikud.

Moskvas toimus üleliiduline joonistuste näitus. Osa võtsid ka eesti kunstnikud.

Komi ANSV-s toimus Nikolai Kormašovi personaalnäitus «Mööda Rumeeniat».

Augustis toimus Vilniuses keraamika näitus ja sümposioon. Osa võtsid ka eesti kunstnikud.

Augustis toimus Moskvas NSVL Kunstifondi Kesksalongis eesti kunstnike teoste näitus-müük.

Septembris—oktoobris oli avatud eesti kunstnike grupinäitus Moldaavia NSV Riiklikus Kunstimuseumis Kišinjovis. Esinesid maalijad Nikolai Kormašov (17 teost), Enn Pöldroos (18 teost), Olev Subbi (17 teost) ja graafikud Vive Tolli (15 teost), Peeter Ulas (15 teost) ning Herald Eelma (15 teost).

Septembris—oktoobris toimusid Eesti NSV kultuuripäevade raames Ukrainas Kiievi Kesknäituste Paviljonis ulatuslikud eesti nõukogude kujutava kunsti ja tarbekunsti näitused. Maali, graafikat, skulptuuri ja akvarelli eksponeeriti kokku 203 teost 73 kunstnikult ning keraamikat, metalli, tekstiili, klaasi, nahkehistoid ja ehteid 296 teost 62 kunstnikult.

Oktoobris toimus Moskvas Kunstitöölise Keskmajas Voldemar Peili tööde näitus «Lahemaa motiivid».

Oktoobris toimus Moskvas NSVL Kunstide Akadeemia ruumes üleliiduline noorte kunstnike näitus. Osa võtsid eesti kunstnikud.

Nõukogude Liidu—Bulgaaria III sõprusfestivali puhul toimus Nõukogude Liidu ja Bulgaaria Loomingulise Noorsoo klubi XI kokkutulek Minskis. Osavõtjate seas oli A. Keskküla (sept.—okt.).

Välisriikides

Rahvusvahelisel keraamikanäitusel Faenzas (Itaalia) olid esindatud eesti kunstnike teosed.

Rahvusvahelisel graafikatriennaalil Ljubljanas (Jugoslaavia) olid esindatud eesti kunstnike teosed.

Veebruaris—märtsis oli avatud Nõukogude Eesti kaasaegse tarbekunsti näitus Budapestis Nõukogude Teaduse ja Kultuuri Majas. Eksponeeriti keraamikat, tekstiili, nahk- ja metallehistoid, ehteid — kokku 282 teost 70 autorilt.

Aprillis—mais oli sama näitus avatud Szolnokis Damjanichi-nimelises Kunstimuseumis. Ilmus kataloog.

Aprillis—mais toimus Łódźis (Poola RV) H. Sienkiewicz nim. Kultuuripargi näitusehoones seoses Nõukogude Liidu—Poola RV kultuuripäevadega Nikolai Kormašovi personaalnäitus.

Juunis oli avatud Lääne-Berliinis Majakovski-Galerie's Nõukogude Eesti graafika näitus. Näitus koosnes 54 teosest, mis esindasid 20 graafiku viimaste aastate loomingut.

Juunis—augustis toimus Ungari RV-s (Hajduböörminys) rahvusvaheline kunstikoloonia. Osavõtjate seas oli E. Ootsing. Augustis toimus Helsingis TM-Galerias Enn Roosi personaalnäitus. Septembris toimus Gabrovos (Bulgaaria RV) rahvusvaheline maaliplenäär. Osavõtjate seas oli A. Pilar.

Septembris toimus Krakovis (Poola RV) XVI Rahvusvaheline medalikunsti näitus. Esindatud olid ka eesti kunstnike tööd. Novembris toimus Nõukogude Liidu tarbekunsti näitus Tšehhoslovakkia SV-s Prahast. Eesti tarbekunst moodustas omaette osakonna (256 eksponaati keraamikat, tekstiili, ehteid, nahk- ja metallehistoid 51 autorilt).

Novembris—detsembris toimus I Rahvusvaheline gobeläänitriennaal Łódźis (Poola RV). Osavõtjate hulgas olid ka eesti kunstnikud.

Detsembris toimus Nõukogude Eesti kaasaegse graafika näitus Damaskuses (Süürias). Esinesid 20 kunstnikku 59 teosega.

EESTI NSV RIIKLIKUS KUNSTIMUSEUMIS

Alaline ekspositsioon:

Kogu 1975. a. vältel oli avatud keskaja kunsti alaline ekspositsioon ning XV—XIX sajandi hõbenõude ekspositsioon. 6. II avati ümbertöötatud kujul eesti kunsti ekspositsioon (kuni 1940. aastani). Eksponeeritakse 86 maali ja 14 skulptuuri. Jätkub 1976. a.

30. VI—1. XI oli avatud skulptuuriaed (täiendatud ekspositsiooniga).

Näitused

2. II suleti Ede Kurreli metallehistöö näitus, mis oli avatud 20. XII 1974. a. 29. I kohtus E. Kurrel näitusekülastajatega.

3. II suleti näituse «Nõukogude Eesti kunst 1960. aastatel» maaliosakond, mis oli avatud 27. IX 1974. a.

4. I—27. I oli avatud eesti graafika näitus (kuni 1940. aastani) Eesti NSV Riikliku Kunstimuseumi kogudest. Eksponeeriti 70 teost 12 kunstnikult.

30. I—25. III toimus näitus «Tallinna kunstnikud XIX sajandi I poolel». Eksponeeriti maale ja graafikat, kokku 79 teost 11 autorilt. Ilmus nimestik.

6. II—23. III oli avatud Eduard Viiralti raamatuillustratsioonide näitus (59 teost), millega jätkati E. Viiralti mitmekülgsele loomingule pühendatud näituste sarja. Valdav osa illustatsioonidest pärines Alfred Rõude kogust. Ilmub kataloog.

28. III—10. V toimus ulatuslik ülevaate näitus «Juugendi avaldusi eesti kunstis», mis oli esimeseks põhjalikumaks uurimuseks selle kunstistiili esinemisest Eestis. Kujutava kunsti osakond — maal ja graafika — koosnes 138 teosest 23 autorilt; tarbekunsti osakond 189 teosest. Tarbekunsti osas oli esitatud näiteid ka Lääne-Euroopa ja vene juugendstiilist. Ilmub kataloog.

7. V—26. V eksponeeriti Nõukogude Eesti kunstnike rindejoonistusi 1941—1945 (233 joonistust 15 kunstnikult). Selle näitusega tähistati Suures Isamaasõjas saavutatud võidu 30. aastapäeva.

15. V—30. V oli avatud väike graafika-näitus «Rahu, sõprus, solidaarsus» Schwerini Riiklikust Muuseumist Saksa DV-st (18 teost). Näitus oli koostatud Schwerini Riikliku Muuseumi poolt ja pühendatud fašismi üle võidu saavutamise 30. aastapäevale.

16. V—13. VII toimus näitus «Meie kaasaegse kuhu portreemaalil». 66 teost 33 autorilt andsid ülevaate eesti portreemaalil arengust aastatel 1946—1974.

5. VI—13. VII oli avatud Paul Liivaku graafika näitus (54 teost estampgraafikat, tušijoonistusi, akvarelle), millega tähistati kunstniku 75. sünnipäeva. Ilmus näituse buklett.

16. VII—24. IX eksponeeriti Nõukogude Eesti kaasaegset graafikat Eesti NSV Riikliku Kunstimuseumi kogudest. Esitati 45 teost 24 kunstnikult.

18. VII—8. IX oli avatud Nõukogude Eesti kaasaegse maali näitus, põhiliselt Eesti NSV Riikliku Kunstimuseumi kogudest. Näitus koosnes 49 maalist 30 autori 1960.—1970. aastate loomingust.

25. IX—9. XI oli avatud näitus «Natüürmort nõukogude maalikunstis» (23 teost aastatest 1919—1971), koostatud Riikliku Vene Muuseumi poolt oma kogude põhjal. Näituse avamisel viibis Riikliku Vene Muuseumi osakonnajuhataja Niina Barabanova.

Sama näituse juures oli iseseisva osakonnana eksponeeritud «Vene kunst Eesti NSV Riikliku Kunstimuseumi kogudest» (18 teost 12 autorilt).

25. IX—10. XI oli avatud Lepo Mikko natüürmortide näitus. Esitati 29 natüürmorti aastatest 1938—1975. Ilmus näituse buklett.

13. XI—17. XII toimus näitus «Inglise gravüür XVIII sajandil». Näitus koosnes 49 teosest 28 autorilt ja oli koostatud Tartu Riikliku Ülikooli Teadusliku Raamatukogu poolt oma kogudest.

14. XI—15. XII oli avatud moldaavia kunstniku Mihhail Greku maalide näitus, koostatud Moldaavia NSV Kunstnike Liidu poolt. M. Greku viimaste aastate loomingust andsid läbilõike 49 maali. 25. XI kohtus kunstnik vaatajaskonnaga.

14. XI avati Amandus Adamsoni 120. sünniaastapäeva tähistamiseks tema skulptuuride väljapanek (8 teost), mis jätkub 1976. a.

19. XII avati Kristjan Raua ja Paul Raua teoste näitused, millega tähistati kunstnike 110. sünniaastapäeva. Näitusel «Kalevipoja kuhu Kristjan Raua loomingus» oli eksponeeritud 39 Kalevipoja-ainelist teost ning eskiisi. Näitusel «Etiüüdid Paul Raua loomingus» eksponeeriti 49 seni näitusel harva esitatud maastikku ja kompositsiooni. Näitused jätkuvad 1976. a.

19. XII avati näitus «Kultuuritegelaste portreed Ferdi Sannamehe loomingus» (17 teost), millega tähistati kunstniku 80. sünniaastapäeva. Näitus jätkub 1976. a.

Väljaspool muuseumi

Mais oli avatud näitus «Sõda, armee ja

rahu Evald Okase loomingus» Balti Laevastiku Tallinna Ohvitseride Majas. Esitati 25 teost;

aprillil—mais oli Nõukogude Eesti graafika näitus avatud Schwerini Riiklikus Muuseumis Saksa DV-s. Esitati 100 graafilist lehte 26 kunstniku viimaste aastate loomingust. Näitus kuulus ürituste sarja, mis Schwerini Riiklikus Muuseumis oli organiseeritud fašismi üle saavutatud võidu 30. aastapäeva tähistamiseks;

mais—juunis toimus ulatuslik Nõukogude Eesti maali, graafika ja tarbekunsti näitus Zaporozje Riiklikus Kunstimuseumis Ukraina NSV-s. Eksponeeriti 88 maali ja graafilist lehte 40 autorilt ja 202 tarbekunstieset 55 autorilt.

Rändnäitused vabariigis

2. II suleti Valdur Ohaka maalide näitus Pärnu Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis, mis oli avatud 30. XII 1974. a.

6. II—9. II oli Ede Kurreli metallhistöö näitus avatud Pärnu Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis. Eksponeeriti 225 teost. Näitus oli komplekteeritud Eesti NSV Riiklikus Kunstimuseumis toimunud personaalnäituse põhjal. 6. II kohtus kunstnik Pärnu kunstipublikuga.

20. III—23. IV toimus Ede Kurreli metallhistöö näitus (225 teost) Elva Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis. 20. III kohtus E. Kurrel kunstihuvilistega.

1. IV—24. IV oli Aleksander Koemetsa rindejoonistuste näitus avatud Pärnu 4. Keskkoolis. Esitati 60 joonistust.

8. IV—11. VI oli avatud Valli Lember-Bogatkina akvarellide näitus Rakke Keskkoolis (23 akvarelli). Näitus kuulus 1975. aasta kunstinädala ürituste hulka. 20. IV toimus kunstniku kohtumine Rakke kunstipublikuga.

8. IV—11. VI toimus Simuna Kultuurimajas Richard Sagritsa ja Richard Uutmaa maalide näitus (18 maali). Näitus kuulus 1975. aasta kunstinädala ürituste hulka.

8. IV—11. VI toimus näitus «Nõukogude Eesti noored kunstnikud» Väike-Maarja Maakutsekoolis. Eksponeeriti 18 teost. Näitus kuulus 1975. aasta kunstinädala ürituste hulka.

10. IV—11. VI eksponeeriti Leili Muuga maale (21) Roela sovhoosi klubis. Näitus kuulus 1975. aasta kunstinädala ürituste hulka. 26. IV kohtus L. Muuga näitusekülastajatega.

30. IV—12. V oli Jaan Jenseni karikatuuride näitus avatud Väandra Keskkoolis. Eksponeeriti 18 karikatuuri. 6. V toimus Väandra Keskkoolis Jaan Jenseni mälestusõhtu, millest võtsid osa L. Promet, R. Parve, L. Soonpää, M. Bormeister, J. Kipper.

4. VI—14. VIII oli Pärnu Lydia Koidula nim. Riiklikus Draamateatris avatud näitus «Armee, sõdur ja rahu Evald Okase loomingus» (36 teost).

19. VI—9. X eksponeeriti Aleksander Pilari ja Valli Lember-Bogatkina akvarelle Saaremaa Koduloomuuseumis (21 teost).

20. VI—20. VII eksponeeriti Nõukogude Eesti kunstnike rindejoonistusi 1941—1945 Rakvere Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis (93 joonistust).

23. IX—29. X oli avatud Aleksander Pilari akvarellide näitus Kärkla Kultuurimajas. Eksponeeriti 21 teost.

10. X—21. XI oli näitus «Armee, sõdur ja rahu Evald Okase loomingus» avatud Sillamäe Kultuurihoones (14 teost) ning 12. XI—10. XII Iisaku Keskkoolis.

15. X—27. XI oli Jaan Jenseni karikatuuride näitus avatud Türi Kultuurimajas (18 karikatuuri).

12. XI—10. XII oli valik Nõukogude Eesti kunstnike rindejoonistusi aastaist 1941—1945 (20 teost) eksponeeritud Narva Kultuurihoones «Energeetik».

11. XII avati sama rindejoonistuste näitus Sillamäe Kultuurihoones. Jätkub 1976. aastal.

11. XII avati Lepo Mikko natüürmortide näitus Pärnu Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis. Näitus koosnes 18 maalist ja oli koostatud Eesti NSV Riiklikus Kunstimuseumis toimunud personaalnäituse põhjal. Jätkub 1976. aastal.

Peale loetletute olid 1975. aasta vältel originaalteostest rändnäitused avatud 17 punktis. Näitused olid komplekteeritud järgmiselt: «Nõukogude Eesti noored graafikud», «Nõukogude Eesti graafika», H. Eelma, A. Keerendi, A. Küti, E. Tihemetsa, V. Tolli, P. Ulase personaalnäitused, V. Tolli raamatugraafika ja eksliibrised, «Leningradi kunstnike graafika», «Graafikatehnikad», «Nõukogude Eesti kunstinäituste plakadid». 1975. aasta vältel oli avatud Eesti NSV Riikliku Kunstimuseumi filiaal Jaan Jenseni Memoriaaltuba Vändras.

Lektorium: 1975. aastal jätkus loengutsükkel «Peatükke kunstiajaloo. Itaalia renessanss». Loengud toimusid järgmistel teemadel: «Madonna kuhu itaalia renessansimeistrite loomingus» (I. Teder), «Sixtuse kabel» (K. Haamer), «Veneetsia XVI sajandi maal» (M. Levin), «Tarbekunst renessansiajastul» (J. Keevalik).

1975. aasta oktoobris alustati loengutsükli «Peatükke kunstiajaloo. Gootika». Käsitleti järgmisi teemasid: «Prantsuse katedraalid» (I. Einama), «Prantsuse skulptuuri šedöövrid» (H. Paas), «Prantsuse vitraaž ja miniatuur» (R. Reidna). Lektoriumis «Ajastu kunstis ja muusikas» käsitleti koostöös Tallinna Riikliku Konservatooriumiga järgmisi teemasid: «Impressionism», «Ekspressionism», «Vene maalikunst ja muusika XX sajandi algul». 1975. a. sügisel alustati uut loengutsükli «Peatükke vennasrahvaste kunstist. Taga-Kaukaasia». Toimusid järgmised loengud: «Armeenia ja Gruusia kaasaegne arhitektuur», «Armeenia ja Gruusia miniatuur», «Aserbaidžaan keskaegne kunst».

1975. aastal jätkati Eesti NSV Riiklikus Kunstimuseumis koostöös Tallinna Riikliku Konservatooriumiga kammermuusika kontsertide korraldamist.

TARTU RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

Näitused statsionaaris:

12. XII 1974 avatud Enn Põldroosi maalide näitus suleti 12. I 1975.

10. I kohtus kunstnik Tartu Kultuurirahvaülikooli kujutava kunsti osakonna kuulajatega.

19. I suleti Märt Laarmani viimase kaheksa aasta loomingu näitus (avati 20. XII 1974).

17. I—9. III oli avatud vabariiklik klaasikunsti näitus. 16 klaasikunstnikku esinesid 365 teosega.

23. I—23. II toimus Tartu Riikliku Kunstimuuseumi kujutava kunsti kaugõppekursuse XI lennu lõpetajate ja varasematel aastatel lõpetanute tööde näitus. Eksponeeriti 118 õlimaali, akvarelli, joonistust, kirjanäidist ja keraamikat 7 lõpetajalt ja 24 lõpetanult. Ilmus näituse kataloog.

18. II—20. IV oli avatud Endel Valk-Falgi teoste näitus. Kunstniku esimesel personaalnäitusel esitati 107 nahkeset ja 26 tekstiili. Ilmus kataloog.

14. III—20. IV tutvustati Usbeki kunsti aastaist 1920—1930 Karakalpaki ANSV Riikliku Kunstimuuseumi kogudest. Ekspositsioon 21 kunstniku loomingust koosnes 113 teosest (õlimaali, akvarell, joonistus).

29. IV—15. VI toimus Suures Isamaasõjas hukkunud kunstnike mälestusnäitus TKM-i kogudest. Eksponeeriti 68 maali, 46 graafilist lehte ja 25 joonistust 10 kunstnikult, vitriinides oli väljas 29 raamatut kunstnike illustatsioonidega.

21. VI—27. VII oli avatud kunstiharrastajate Lennart Anveldi ja Linda Lepiku tööde näitus. L. Anveld esines 22 sulejoonistuse ja 1 õlimaali, L. Lepik — 24 maaliga.

21. VI—7. IX tutvustati nõukogude eesti maali aastaist 1966—1975 TKM-i kogudest. Näitusega jätkati muuseumi kunstikogude tutvustamist. Eksponeeriti 72 teost 31 maalikunstnikult.

31. VII—7. IX oli avatud Ungari maalikunstniku József Egry taise näitus, saadud kunstinäituste vahetuse korras Veszprémi Bakonyi Muuseumilt. Esitati 24 teost. J. Egry loomingut tutvustas ka tema majamuuseumi poolt Badacsonyis 1973. a. väljaantud kataloog.

12. IX—19. X toimus Tartu XXI kunstinäitus. Esines 50 kunstnikku, eksponeeriti 104 maali ja akvarelli, 22 graafilist lehte ja 10 skulptuuri, kokku 136 tööd. Ilmub kataloog.

24. X—23. XI tutvustati Aulin Rimmi skulptuure. 51 teosest koosnev ekspositsioon tutvustas kunstniku loomingut alates 1964. a. 12. ja 13. XI kohtus kunstnik Tartu Kultuurirahvaülikooli kujutava kunsti osakonna kuulajatega. Ilmub kataloog.

25. X—23. XI oli avatud Lüüdia Vallimäe-Margi personaalnäitus. Esitati 130

õlimaali ja raamatuillustatsiooni. Ilmub kataloog.

28. XI—21. XII toimus Tartu Kunstikooli 25. aastapäeva tähistav näitus, mis tutvustas viimaste aastate õpilastöid. Eksponeeriti kõigilt erialadelt kokku 560 teost.

25. XII avati Tartu IV tarbekunstinäitus. Eksponeeriti 227 teost, esines 29 tekstiili, metalli- ja nahakunstnikku. Näitus jätkub 1976. a. Ilmub kataloog.

26. XII avati Madalmaade, flaami ja hollandi graafika näitus TRÜ Teadusliku Raamatukogu kogudest. Ekspositsioonis 121 teost. Näitus jätkub 1976. a. TRÜ Teadusliku Raamatukogu väljaandel ilmub kataloog.

Väljaspool muuseumi

Kuni 4. veebruarini oli Viljandi teatris «Ugala» avatud Arnold Simsoni akvarellide näitus (avati 25. oktoobril 1974).

8. II—5. III eksponeeriti Võrus Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis valik Arnold Simsoni akvarelle. Tutvustati 26 teost.

21. III—2. V eksponeeriti Võrus Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis valikut vabariiklikult klaasinäitusest, näitus koosnes 153 teosest. Kunstnikud L. Maasikas ja P. Rudaš kohtusid küllastajatega.

10. IV—21. V tutvustati Rakvere Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis valikut vabariiklikult klaasinäitusest, kokku 141 teost. Kunstnikud P. Ojamaa ja H. Kõrge kohtusid küllastajatega.

11. IV—27. IV tutvustati Viljandis kinos «Rubiin» valikut vabariiklikult akvarellinäitusest. Eksponaate 18.

12. IV—27. IV eksponeeriti Viljandis teeninduskombinaadis «Leola» nõukogude eesti maali valikut TKM-i kogudest, kokku 40 teost. Kunstiteadlane T. Koort kohtus näituse küllastajatega.

18. IV—4. V oli avatud Tartu maalijate grupinäitus Kaunases Čiurlionise-nimelises Riiklikus Kunstimuuseumis, kus eksponeeriti 70 teost.

26. IV—25. V oli avatud Endel Valk-Falgi taise näitus Elva Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis. Eelnevalt oli see eksponeeritud statsionaaris, kokku 104 teost.

3. VIII—28. IX tutvustati Güstrow' Linnamuuseumis (Saksa DV) Tartu naismaalijate teoseid (28 teost).

18. X—17. XII eksponeeriti Aleksander Vardi uudisloomingut Viljandi teatris «Ugala». Eksponaate 13.

Originaalteoste rändnäitused olid eksponeeritud 1975. a. 15 punktis. Tutvustati 6 näitust: «Eesti nõukogude graafika I», «Eesti nõukogude graafika II», «V. Tolli ja A. Keerendi graafika», «H. Eelma ja K. Põllu graafika», «Eksliibriseid ja raamatuillustatsioone», «Tartu Laste Kunstikooli õpilastööde näitus».

Lektorium: algas loengutsükkel «Eesti kunstnik oma kaasajas», kus pa-

ralleelselt käsitleti nii kirjandus-, muusika- kui kunstiprobleeme. Loenguid pidasid TKM-i teaduslikud töötajad:

1907.—1917. aastate eesti kunst (V. Hinov),

1930. aastate eesti kunst (E. Ratnik),

1940.—1955. aastate eesti nõukogude kunst (T. Kuusik).

1976. A. KUNSTNIKUD- JUUBILARID

Juubeleid tähistasid: 5. jaanuaril ENSV teeneline kunstnik Romulus Tiitus — 70; 6. jaanuaril teatri- ja televisiooni-kunstnik Linda Andreste — 50; 26. jaanuaril ENSV teeneline kunstnik Alo Hoidre — 60; 10. veebruaril ENSV teeneline kunstitegelane Adele Reindorff — 75; 22. veebruaril ENSV teeneline kunstnik Martin Laarman — 80; 28. veebruaril maalikunstnik Vitali Pogodin — 50; 9. märtsil tarbekunstnik Nette Liivak — 60; 20. märtsil kunsti-teadlane Valentine Tigane — 70; 19. juunil tarbekunstnik Imbi Ploompuu — 50; 3. juunil maalikunstnik Linda Kits-Mägi — 60; 28. juunil tarbekunstnik Helga Kõrge — 50; 24. augustil kirjakunstnik Villu Toots — 60; 1. septembril graafik Asta Vender — 60; 4. septembril maalikunstnik Aleksander Vardi — 75; 18. septembril tarbekunstnik Anita Laigo — 75; 23. septembril tarbekunstnik Selma Remme — 50; 30. septembril maalikunstnik Märt Bormeister — 60; 9. oktoobril tarbekunstnik Maret Kuke — 50; 10. oktoobril maalikunstnik Alfred Kongo — 70 ja tarbekunstnik Mirjam Maasikas — 60; 11. oktoobril graafik Hugo Mitt — 50; 20. oktoobril tarbekunstnik Lea Valter — 50; 24. novembril kunstnik-kujundaja Aleksei Viilup — 60; 3. detsembril tarbekunstnik Helen Sirel — 50; 5. detsembril tarbegräafik Ilse Lepikson — 50; 10. detsembril skulptor Juhan Raudsepp — 80 ja maalikunstnik Olga Terri — 60; 12. detsembril maalikunstnik Eduard Maaser — 60; 14. detsembril ENSV rahvakunstnik Aino Bach — 75.

1975

7. märtsil suri graafik Karl Tael; 5. mail suri ENSV teeneline kunstnik Ott Kangilaski; 18. juunil suri skulptor Albert Eskel; 29. juulil suri ENSV teeneline kunstitegelane Natalie Mei; 18. septembril suri maalikunstnik Juhan Püttsepp.

KOLME MAA MAALIJAD

Ene Lamp

10. Džema Skulme. Märk. Oli. 1975.
11. Liviija Endzelinia. Naelad ja teokarbid. Oli. 1972.
12. Edvardas Grube. Ema. Oli. 1975.
13. Rudolf Pinis. Kompositsioon. Oli. 1971.
14. Inta Dripe. Naised. Oli. 1975.
15. Boris Berzinš. Natüürmort. Oli. 1975.
16. Ojars Abols. Onn tuleb tuppa. Oli. 1975.
17. Maja Tabaka. Pulm Rundales. Oli. 1975.
18. Maria Rožanskaite. Südameoperatsioon. Oli. 1974.
19. Leonas Katinas. Mälestus teatrist. Oli. 1973.
20. Igoris Piekuras. Kohvikus. Oli. 1975.
21. Aloyzas Stasiulevičius. Arhitektuurne triptühhon III. Sünteetiline tempera. 1975.
22. Arvydas Šaltenis. Autobussijuht. Oli. 1974.
23. Antanas Gudaitis. R. Bičiunase portree. Oli. 1975.
24. Algimantas Kuras. Raketi «Kosmos» mootor. Oli. 1975.
25. Enn Põldroos. Suitsutund. Oli. 1974.
26. Lepo Mikko. Vihmavarjud. Oli. 1974.
27. Nikolai Kormašov. Viljad. Sünteetiline tempera. 1975.
28. Valdur Ohakas. Puhkus. Oli. 1975.
29. Tiit Päsuke. Tüdruk lüllega. Oli. 1975.
30. Olev Subbi. Linn jõe ääres. Tempera. Oli. 1974.
31. Evald Okas. 30 aastat tagasi. Oli. 1975.
32. Ilmar Malin. Tütarlaps tumedas. Oli. 1975.

10 14

11 15

12 16

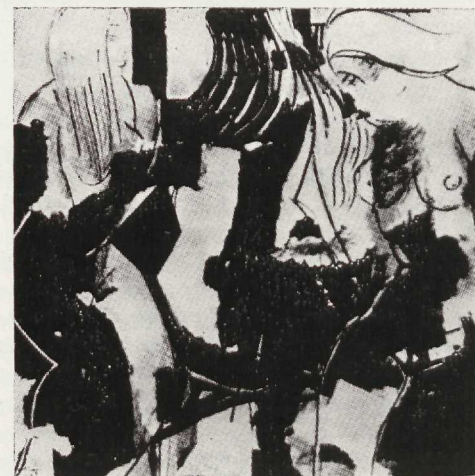
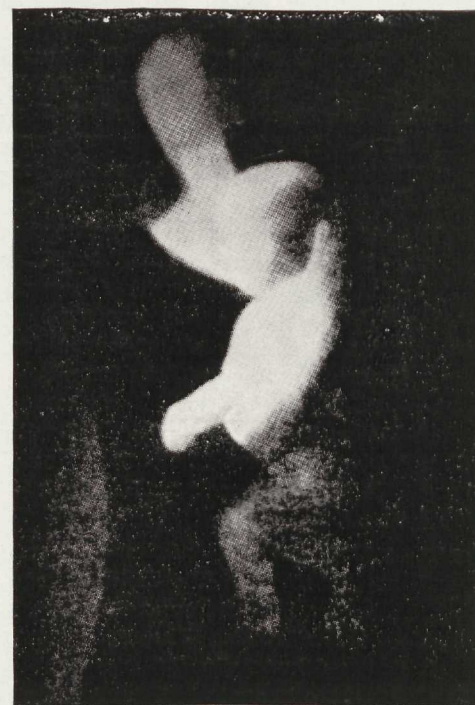
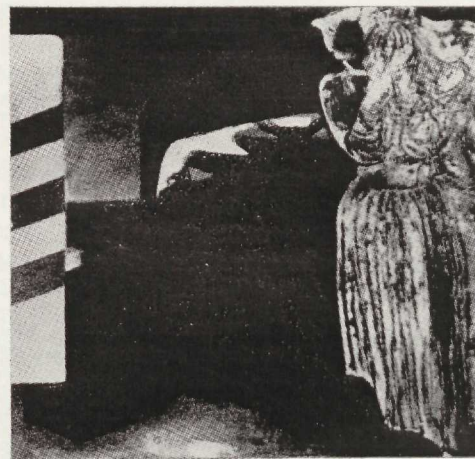
13 17

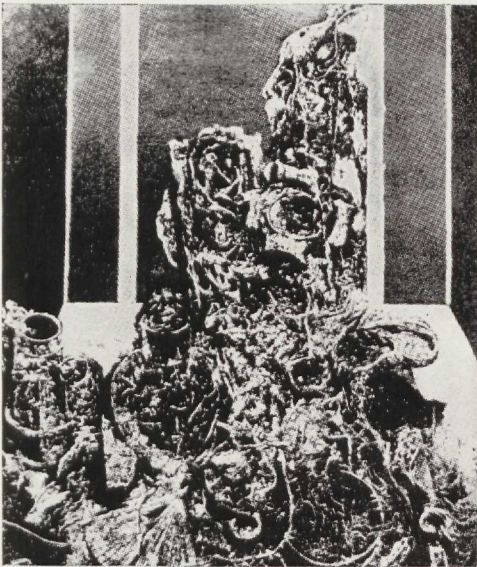
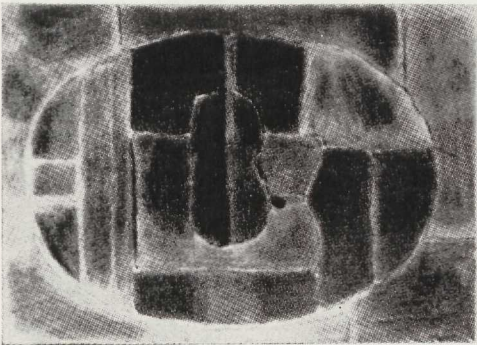
1975. aasta suvel toimus Vilniuses kolmandat korda Eesti, Läti ja Leedu maali triennaal. Leedut esindasid 23 kunstniku tööd, nii Läti kui Eesti olid saatnud 15 maalija teosed.

Kõigi kolme triennaali-maa kunst on paljus ühtemoodi. Kunstilooming pole illustratiivsete tõdede kuulutamise, vaid normaalne loova indiviidi kontakt kujutatavaga. Samad tingimused on määranud arengu sarnasuse. Teatud mõttes võib seda ebaühtlase tempoga arenguski pidada. Tihenevate väliskontaktide tingimustes on haaratud, algul kartlikult ja kobavalt, siis ikka hoogsamalt, kinni kõige erinevamatest moodsa kunsti eeskujudest. Mõnikord on laenulised elemendid jäänudki meie tingimustes ebaorgaaniliseks, selle hilinenud kordamiseks, mis eeskujumaades lähiminevikus moest läinud. Kuid üldiselt on niisugune avatud olek kunsti rikastanud ja huvitavamaks teinud. Kui midagi nüüd ette heita, võib see koguni norimisena näida. Tundub, et eesti kunst on kõnesoleval teel kõige kiiremini edasi liikunud, suuna head ja vead avalduvad siin kõige selgemini. On kätte saadud kõrge maalikultuuri tase, millega näitusel eesti ekspositsioon eriti esmakordseid tutvujaid lausa pimestavat paistis. Tema põhiomadustel — rahulikul ilul, harmoonilise visuaalse pildiga piirdumisel või rafineeritud kujunditemängul — on vaieldamatu hingekosutav toime. Kuid näitusel ringi käies võis tekkida tunne, et mõnedki olulised omadused on niisugusel kunstil puudu. Kõigi kolme maa maali üldpilt tundus liiga hästi tempereeritud, võluvalt armastusväärne ja konfliktivaene. Kas või uuesti eeskujudest: on olnud varmad käima erinevate moodsate liikumiste jälgedes, aga reeglina jääb nendes vooludes — sürrealismist hüperrealismini — kõrvale sisuliselt kaalukas traagilise kategooria. Ning siit edasi, kas meie kunsti seosed oma ajastuga on ikka kõige ausamalt sõlmitud?

Läti maalijate seas ja ka näitusel üldse näis kõige külgetõmbavamama kunstniku isiksusena M. Tabaka. Rikka ja jõulise fantaasia kõrval iseloomustab teda suurte lõuendite läbimaalimise kindel professionaalne tase ning huvitavate kompositsioonide ehitamise oskus. Tabakale paisab iseloomulik olevat täpse välise reaalsuse edasiandmise püüde ühendamine salapärasuse taotlusega, mõistusliku ja irratsionaalse ühte viimine. Viimases etendab otsustavat osa värvikäsitlus. Pere-kond Eichmani portree viib kainest tege-likkusetruudusest välja tausta sügav punane, mis paneb mõtlema teatri sameteesriide pehmele ja hõõguvale toonile, ning valkja viirastuspilve taoliseks haju-juv baleriinide grupp. Teine suur lõuend «Pulm Rundales» võib olla kavatsusest irooniline, ehk on tas ülipeente pulmatseremooniade vastane mõtegi, aga muu on peamine. Kõigepealt on see pilt barokselts rikkaliku fantaasiamängu avaldus ja jällegi on värvist tehtud omaette irreaalse mõjuga tegur. Maalis on kaks vastandatud poolt: peene rokokoo-sonna grupp ja bakhantlik tüdruk üli-pikkade ahvatlevate jalgadega ja sulgedega juustes, nende puudutama kutsuvusel on samuti frivoalne tagamõte. Tüdruku rüüst hargneb suveräänne värvilaik, mis nagu suur mõra jookseb põiki üle pildi ja hoiab selle kahte poolt lahus. M. Tabaka maalidel on andekalt loodud asjade vaieldamatu väärtuse pitsar, kui ta piltide vallutatav ja salapärase maailm kaldubki lähedale armastusväärsele ja otsitult peenele, on need omadused ühen-datud rikka fantaasia ja sugestiivse värvikäsitlusega.

Nagu vastukaaluks koloriidi külluslikkusele, süžee keerukusele või kompositsioo-





ni rafineeritusele on läti maalid rohkem askeetlikuma suhtumise esindajaid. Näib, et nad on otsemalt või kaudsemalt inspireeritud selle maa 1919. aastate kunstist, kus tugev erikaal oli kubismil. Kuid see on reaalsuselähedasemaks tehtud kubism. Niisuguse suuna kõige selgem esindaja on I. Dripé, kelle hall-pruunis staatilised figuurid on ehitatud mõõdetud rütmile allutatud pinnatahkudest. Neil otseku kõigest liigest puhastatud, tardunud figuuridel on siiski emotsionaalsem olemus kui kubistide kainenel kunstil. Kubismi koloriit ja pinnakompositsiooni võtmed näivad olevat juhtinud ka B. Berzišit, kuid tema lahendused mõjuvad efekti taotlevatena, oma meelsuselt hoopis mujale kalduvatena.

Askeetlik vormilihtsus on seotud sügava tundelisusega E. Grube ema ja lapse motiivi kordavates maalides. Figuuride vorm on võimalikult üldisele taandatud, kujutus taotleb kontsentreeritud tunde edasiandmist. See on nagu hetke pärast hajuda ähvardav unenäopilt, kus nägudel puuduvad äratuntavad jooned, kuid mille erakordne intensiivsus mingil sõnadesse mahtumatu viisil puudutab ja kurvaks teeb.

Tasane, endassepööratud mõtiskleja-maali on L. Endzelinia, kes loob argised esemed sümboleiks. Nagu alati, maalib ta asjad meisterlikult materiaalseks, innustades erinevate faktuuride kõrvu seadmisest — leiva kooriku krobelisusest, koheva viilu poorilisusest, laua pinnulise plaadi karedusest, kivitaldriku külmast siledusest, luues neist *chardin*'liku reaalseilluiooni. Kuid ilmselt on asjadel tähendustekst taga. Seda demonstreerivad ka kunstniku teised natüürmordid. Materjalide erinevusest on tehtud dramaatiline vastuolu naelte- ja teokarpide-pildil. Valged käänulised karbid on kõledad ja jäigad, külmulised roostesed naelad nagu kutsuksid end katsuma, aga nad mõjuvad ka agressiivselt. Vahest peavad nad tähistama erinevaid inimkarakteereid? Kõige otsemalt viitab teisitiütlemise tahtmisele «Nukk» oma ehk liigagi alasti literatuursuuvõimalustega: tükki lõhutud nukk, kus ei tea, millist poolt päris, millist peegelduseks pidada. Näiline ja tegelik vahetavad vaataja silma all kohti. See on maailma asjade pea peale pöördumise võimest vapustatud inimese seisukohavõtt.

Veel on läti maalid mitmeid kunstnikke, keda ehk veidi vägisi, aga tinglikult siiski ühte saab viia, sest nad kasutavad oma eneseväljenduses värvi rõhutatult ekspressiivse mõjutegurina. Nende tööd võivad olla enam või vähem figuraalsed või esemelised, aga tundub, et aastakümnete tagant on neile eeskujuks olnud abstraktse ekspressionismi värvikäsitluse suveräänsus. Kui neil maalidel ongi süželisuus, siis taandub selle sisutähendus täiesti värvimängu kõlavuse ees. Niisugune näib dekoratiivselt suurejooneline L. Bumane «Tekstiilitöölised», mis mõjub lõbusalt kirka vaibana, kus pilk korraks meelsasti puhkab. Siia lähedale võiks panna R. Pinise prantsuspärase elegantsiga lõuendid, kus värv on paigutatud arabesksetesse laikudesse, mõnikord on neist reaalse kujundi piirid läbi joonistatud. Või ka O. Abolsi natüürmordid, millel värv on nagu sula õnnetina mullilise ja kurrulise siluettfiguuri moodustaja. Värv kui domineeriva mõjuteguri on ühendanud assotsiatiivsete muinasjutupersonaasidega D. Skulme. Neis töödes on kunstnikku korraks paelunud asjast või meeleolust loodud subjektiivse mulje kirkus, mõneti tundub niisugune laad aga kulunud ja kitsapiirilise. Leedu maalijate värviekspressiivsus on teravam ja temperamentsem, kuigi ta mõnikord kaldub kirevusse. Aga nad os-

kavad ka väheste värvidega (ja sealjuures ainult värvidega) mõjuvad olla. Näiteks Linas Katinase «Natüürmort interjööri», kus mustal esitatakse töusva pingega, nii et lagedatest värviribadest ja reljeefest laigust piisab assotsiatsiooni tekkeks esemeist pimedas ruumis. Reaalseid, väga värvilisi asju ja inimesi maalivad dekoratiivses pinnalises laadis paljud leedu kunstnikud. L. Tuleikise sümbolusust taotlevate või traagilise sisuga piltide kõrval tunduvad sellelaadset lahendatutest kõige loomulikumat olevat lihtsad natüürmordid. Eelkõige dekoratiivsetele rütmidele on allutanud oma panoraamsed linnavaated A. Stasiulevičius. Üldises värvikirevas ja rõhutatud kontuuridesse suletud keskkonnas mõjusid värskendavalt teiselaadsetena R. Vaitekunase primitivistlike taotlustega tööd. Lõbusad ja erksad, ehkki sissekraabitud ebakindlate hoonepiirjoonte ja imeliku kriipsrahvaga maastikud on loodud pastelsetes toonides.

Leedu maalijate noorem generatsioon lähtub enamuses kujundi mõjukusest ja läheneb selle valikul mõnigi kord popkunsti arsenalile. Tihti valitakse üksikukujund neutraalsel foonil, mida tavakohaselt otse vaatajale vastu tõstetuna edasi antakse. Selliseks võib olla mõni objekt tehnikavallast; näiteks A. Kurasel helikopter või raketimootor, maalitud temperamentselt, natuke isegi tahtlikult või tahtmatult lohakalt, nii et asja kaine iseloomu ja maalimisviisi vahele tundub pinevustekitav kontrast signevat. A. Švegžda on oma «tehnikapuuga» vastavad atribuudid sümboleiks stiliseerinud, sama tähenduse annab ta mehe ja naise ideaalfiguuridele. Kõige huvitavamad seda suunda ühendavatest tööddest olid M. Rožanskaite suured maalid südameoperatsiooni ainetel. Ühel pildil on operatsioonilina hallil taustal üksikud instrumendid, erepunane voolik ühel äärel ja teisel — dramaatiline avatud haav. Muidugi annab kujutusele oma poolset pinget ka allkiri, pimesoooleoperatsioon poleks kaugeltki aukartust äratav. Teise pildi kompaktne arstide grupp raskevoldilistes rüüdes on samuti ärevusele meelestav. Hallikad rasked voldid on pandud domineerima kogu maalid, esiplaanile ulatuvad nad ebaloomulikult suurte ja jäikadena, viivad pilgu nagu kaldpinda pidi pildi sisse. Selle veidi irrealselt mõjuva linavoldistiku loomisel on kunstnik tõenäoliselt vaeva näinud ja natuke kujutamise konarustega häirima ta jääbki.

Maali reaalse peegelpildi loomine on eesmärgiks olnud I. Piekurasel. Ta taotleb pakkuda dramaatilist, kuid need tunded mõjuvad veidi tehtult. Maalil on kujutatud vaataja poole jooksmas revolvriga mängiv poiss, tagaplaanil kordub sama sõjamängija seeriakujundina. Maal «Minu mälestused sõjast» on kunstniku autportree (praegune, tookord pidi ta mängupüssialine olema), meie ees on sõjale viitavad sümbolised kujundid: helgheitjate vihud, varemed, pommid. Võib-olla aitas eelarvamust sisendada pretensioonikas põetatud puust raam, aga pildiga oli kavatsatud vist enamast sellest, mis välja tuli. Vist on praegustele selleaalistele isiklike sõjamälestuste elustamine riskantne ettevõtte.

Eesti maali valik triennaalil oli kompaktne, mõjus vast veel tasakaalukama ja vaoshoitumalt kui muidu. Kui meie maalid ongi visuaalse pildi taga sisuline pool, piirdub see enamasti, üksikud erandid välja arvatud, esteetilise sfääriga. Võib vastu väita, et eesti kunst pole oma huvitavamatel perioodidel kunagi ülekaalukalt teistsugune olnud. Kuid kaasaja keerulisemaks muutumas maailmas orienteerub kunst järjest rohkem

konkreetsetele sisemistele kontaktidele tegelikkusega.

See eesti kunsti vaatlev hoiak on ajaloo käigust ja traditsioonist pärandatud. Ega ometi minevikus kujunenud suhtumine ole verre jätnud teadlikku või alateadlikku konformismi, mis tõsisemate probleemide nägemise kui tüli kaela tõmbava asja on enesesäilitamise huvides võõrandanud? Kindlasti aga on meie kunsti rahulikul maailmanägemisel traditsiooniline alus. Eesti maali kõrgajaks on peetud 30. aastaid, mil kunsti areng oli pöördunud rahuliku ja tasakaaluka realismi poole. Ka tookordse valitseva eeskujumaa Prantsusmaa kunstil polnud teisi ideaale kui armastusväärne ja tasane eluvaatlus. Kübeke vitaalsust elas end välja aktimaalide doseeritud sensuaalsuses. Nukramaid meeleolukäike ja tumedamat koloriiti töid kaasa belgia maali eeskujud, sel ajal kunsti tulnud tööinimestel oli endassepööratud ja staatiline hoiak, maalijaile jäi oluliseks koloriidi ja faktuuri peen töötlus. Omas laadis jõudis see ilus maal täiuse lähedale; et ta end ammendamata oli ja eesti maal 30. aastate lõpus uuesti muudatuste lävele oli jõudnud, on tagantjärele vähem silma paistnud. Igatahes on sügavale juurdunud arusaamine 30. aastate maalist kui arengu tippulemusest. See maaliideaal oli järgnevatel aastakümnetel paljudele tugi, mille najal end püsti aeti ja temasse suhtuti seda hardamalt. Ta mõju on tänapäevani tuntav.

Seda 30. aastate suhtumise mõju võib eesti maalist leida mitte ainult «Pallase» koolkonna traditsioonide jätkajate kunstist, tundub, et ta on üldisema ja laiem mentaliteedi määraja, ning see mentaliteet juhib ka neid, kes ise end kõnesoleva laadi eitajateks peavad.

15 eesti esindajat andsid triennaalil sellest kunstialast isegi ajaloolise läbilõike, kuigi väljas olid viimase aja tööd. L. Mikko kindlaks kujunenud ratsionalistlik-dekoratiivsed maalid panid mõtlema neile aastaile, kus pildi kui tervikliku struktuuri mõistmine jälle ausse tõusis. E. Allsalu esindab Tartu koolkonna mediteerivat maalilist käsituslaadi, mis 60. aastate hakul kunsti uuendas, terava karakteriga portreed on alati kuulunud kunstniku loomingulavasse ossa. E. Okka maalid demonstreerivad virtuoslikku joonte mustkunst, joonte ja värvide kaootilise liikumise taustalt vaatab tõsisemalt vastu J. Okka portree. V. Ohaka tööd taotleavad dramaatilisemat dekoratiivset mõjuvust. See oleks nagu sissevaade eesti maali vahepealsesse arengujärku.

Ja edasi — O. Subbi, kelle maastikud-aktid pakuvad otsekui kontsentraati tema senise loomingu püüdlustest, mis viimased kümmekond aastat seisis eesti maali tipus. Selle tunnused on: vaba ja loomulikuna näiv kompositsioonilahendus, läbi paistva värvipinna tekitatud valgusrikkuse mulje ning inimese — peamiselt naise (ja seegi on tähenduslik) — orgaaniline kuulumine linnavaatesse või maastikku. Ka O. Terri suur «Aken» tundub tema värvitudliku ja igatsusliku maaliloomingu koondportreena.

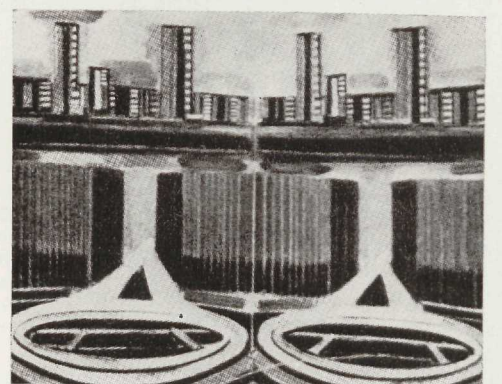
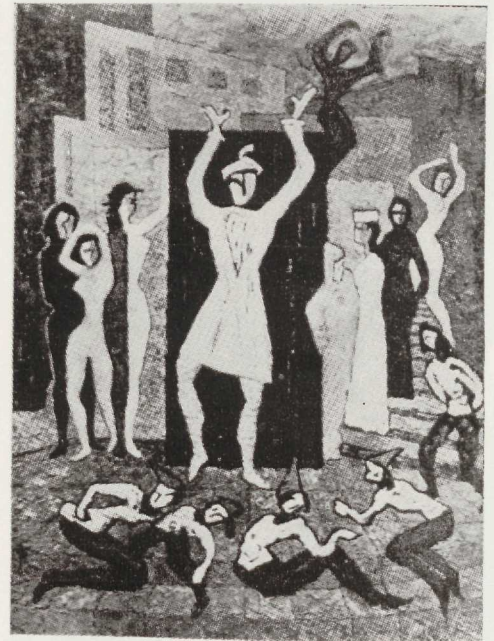
Filosoof-maaliija, ja niisugusena erandlik natuur on N. Kormašov, kelle süvenenud ja kristalliseerunud kunst tahab lahendada kõiksuse probleeme, leida rahu ja keskendatust iseendas ning seda siis maailmale kuulutada. I. Malini tööd taotleavad sümboolsust, maal lendava linnuga vihjab looduse kaitsmise vajadusele. E. Põldroosi kunsti ratsionalistlik alge on pehmentatud kujutuse romantiliseks maalimisega. «Vaikus» mõtlike sõduritega udu- ses metsas on korruga nii temaatiline, meeleolu- kui maastikumaal, suur formaat ja pealkiri osutavad sisutaotluse konkreetsemale suunale.

Vaataja võtavad oma mõju alla A. Vindi peibutavalt kaunid merepildid. Vaid tingimisi võib ühist levinud nimetajat — primitivism — kasutada L. Sarapuu ja T. Vindi maalide kohta. Sarapuu koolireegleid trotsivas joonistuse lapselikkuses pole niivõrd lihtsameelsus kui suur sisemine rahu ja täielik oma piltide maailma minemine.

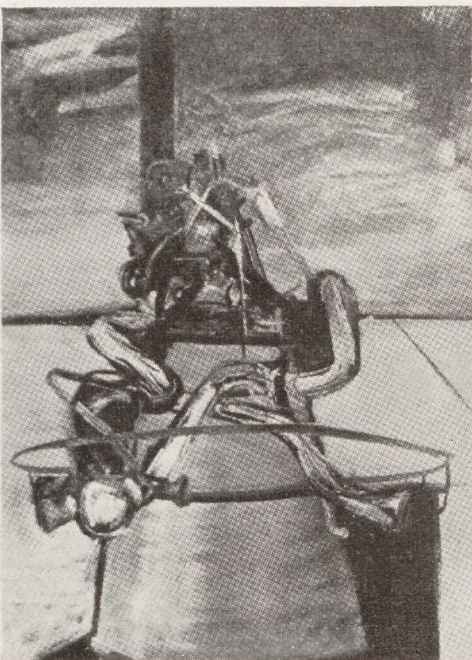
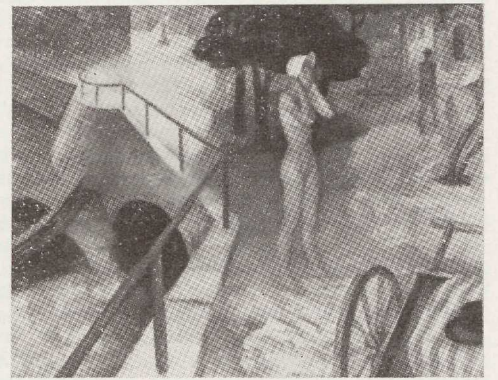
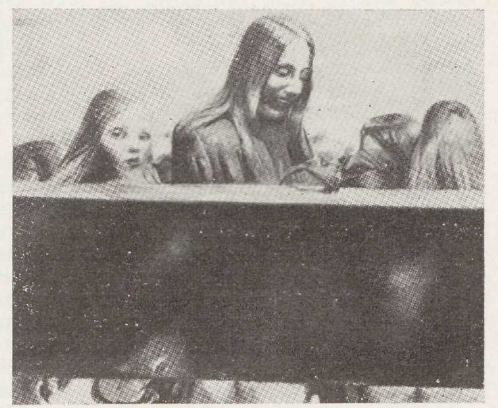
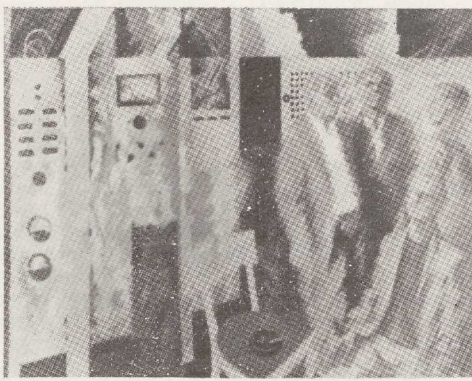
Maalijanärvi tugevust demonstreerivad T. Pääsukese plastilised, reaalsuselähedaseks maalitud inimesed ja asjad. Ühendavatel-eraldavatel pikkadel pintslijoontel, millega nad on loodud, tundub ka sisuline tuumakas juhttähendus olevat. Tütarlaste pikad näkijuuksed teevad nad sarnasteks ja ühtekuuluvaks, täidavad pildi ja loovad meeleolu samuti, nagu seda teevad pikad painduvad rohukõrred maapinnal, kust hõbekajakas on välja võetud.

Ainus järjekindlalt dramaatiliste taotluste ringis seisev maalija eesti väljapanekus oli J. Palm, kelle sellesuunalised püüded nagu pole veel päriselt selgunud. Kummituslike sukk-saabaste sadu vihjab inimese peale vajuva asjadekultusele, kurva näoga kitarrilõvi vaatab kunstniku enda seisukoha väljendajana olukorda pealt — vahest võiks nii üht Palmi mürgiste värvide ja pingeliste kujunditega maali tõlgendada. Tõsidramaatiline on kangelase kaheks kiskumine nukralt tühjade pindade vahel teisel maalil.

Triennaal on just niisuguse perioodiliselt korduva kunstisündmusena huvitav. Ta võimaldab kõrvutada lähedaste taotlustega maade kunsti ning sellises keskkonnas paistavad head ja vead paremini silma.



18	22	25	29
19	23	26	30
20		27	31
21	24	28	32



Järjest rohkem on levimas refleksioon, mille objektiks on kunstikriitika. Isegi kui arvesse võtta taolistel puhkudel paratamatult esinevat intellektuaalse moe momenti, peab mõnma, et «meta-kriitiline refleksioon» on kujunenud nüüdisaegse kunstiteadvuse lahutamatuks koostisosaks. Ilma enesetunnetamise ja enesekontrollimiseta, esitamata küsimusi omaenese olemasolu mõttest ja viisidest, ei saa kriitika enam edasi eksisteerida. Juba küllalt komplitseerunud «metakriitika» hoone moodustab kaks omavahel seotud korrust: üks neist sisaldab probleeme, mis on seotud kriitika staatusega kunstielu süsteemis ja omab seega paratamatult sotsioloogilist värvingut, teine hõlmab peamiselt metodoloogilisi probleeme. Need kaks küsimuste ringi huvitavad eeskätt kriitikuid endid, kuid ka esteetikuid, kunstiteoreetikuid ja kunstnikke.

Järjekordseks tunnistuseks elavast huvist metakriitika probleemistiku vastu on Poola Kunstnike Liidu büllätääni spetsiaalne kaksiknumber (nr. 2—3, 1974), mis ei suutnud kõiki toimetusele saabunud kirjutisi mahutada, nii et diskussiooni tuli jätkata veel järgmiseski numbris (nr. 4, 1974). Arutluse objektiks oli peaaesjalikult kriitika koht nüüdisaegses kunstielus ja seetõttu käsitlesid mõned artiklid suuremalt osalt kriitika ja kunstielu päevaprobleeme, kuid nendeski ei puudunud teatav teoreetiline ja metodoloogiline suunitus. Teistes mõtteavaldustes leidsid käsitlemist, kuigi eeskätt vabamas vormis, olulised teoreetilised probleemid ja selles mõttes osutus diskussioon üsnagi õpetlikuks. Selles ei osalenud mitte ainult silmapaistvad poola kriitikud (näit. Mieczysław Porebski) ja kunstnikud, vaid ka välismaised autorid, nende hulgas Jindrich Chaloupecky Prahast, Georges Boudaille Pariisist, Lucy Lippard New Yorgist, László Beke ning Tamász Stjauby Budapestist ja ka käesoleva ülevaate autor Tallinnast.

Diskussiooni omalaadseks sissejuhatuseks kujunesid kaks artiklit, neist esimene, poola kriitika traditsioone käsitlev, pakub huvi peamiselt kitsamale lugejate ringile. Seevastu on teist mõtet üksikasjalisemalt refereerida. Selle autor Urszula Czartoryska, kes uurib uusimat kunsti (hiljuti ilmus trükist tema töö «Popkünstler kontseptuaalse kunstini») annab lühiülevaate tänapäeva lääne kunstikriitika vooludest. Muidugi pole see artikkel kõikehõlmav, kuid sellegipärast omab ta informatiivset väärtust ja aitab orienteeruda nüüdisaja kriitika probleemides inimesel, kes spetsiaalselt pole nendega tegelnud.

U. Czartoryska käsitlusprintsipi on kriitika ja kunsti kompleksne ning omavahel seotud eksisteerimine. Järelikult on tänapäeva kriitika seisundid iseloomulikud tänapäeva kunstisüsteemidele. See ei tähenda, et näiteks kubismile, sürrealismile, informellkunstile või popkunstile peaksid vastama teatavad kindlad kriitika «stiilid». Kuid kriitika arengu ja kunstisuundade tekkimise vahel on toimunud vastastikune mõjutamine, mis on sõltunud, esiteks, kultuurinähtustes kunstiloomingule kuuluva koha kontseptsioonist ja teiseks sellest, kuidas käsitatakse kriitika olemusega seotud põhidilemmat: kas kriitika on ise loominguine seisund või on ta ainult kunstnike loominguiliste seisundite interpretatsioon.

Esimesena vaadeldakse kriitika aktuaalset seisundit — seda, mis tuleneb Baudelaire'i «erapoolikuse teesist» ja mis võib välja viia selleni, et kriitika haaratakse teatavasse kunstikeskkonda (näiteks grupeeringusse) ja ta võtab osa selle kujundamisest. «Erapoolikuse» loosung oli lähedane ka A. Bretonile. Ta kirjutas maalikunstist demonstreerimaks sürrealismi põhimõtete viljakust ja nõudis, et kunstnik tuleb lasta uue maailma loomise juurde, kus on uued seosed ja uued vastuolud. Tema etüüdid, pühendatud Duchampile, Man Ray'le, Ernstile, Picabiale, pidid kinnitama, et uue kujunduse tehnilised võtted (näiteks «écriture automatique») pidid olema vastavuses uute plastiliste «antimaaliliste» tehnikatega nagu fototaaž, fotograafia ja iseäranis Duchampi aktsioonid. «Bretoni sõnad Picabiast,» kirjutab U. Czartoryska, «et tema loomingu on meil tegemist iseenda poolusele ekspeditsioonile asunud inimese sisemiste maastikega, näitasid paljudele hilisematele kirjanikele teed kriitiliseks tegevuseks, küll ainult ühe võimalikest, kuid siiski ülimalt viljaka tee. Bretoni analüüsidele iseloomulik «eemal lähtuv» käsitlus (sealhulgas näiteks Duchampi «Suure akna» erootiline interpretatsioon) ning ratsionalismi teadlik ühendamine deliirsete hallutsineerivate nägemustega seadsid vaataja osalemise kunstiteose funktsioneerimises kõrgemale kui kunagi varem.» Niisugune pildi või objekti vaataja vaimse kontsentratsiooni kontseptsioon jääb autori arvates sürrealismi püsivaks pärandiks kuni 1950. aastateni. Selle kontseptsiooni kohaselt lakkab kriitik olemast eraldiseisev isik ja saab üheks neist, kellel on anne teost instinktiivselt tajuda ja aidata kaasa sellesse kätketud vaimse jõu vallandumisele. Järgmiseks sammuks kujunes informellkunsti ideoloogia, mis virgutab kriitikuid võist- lema muljete rikkuses, interpreteerides Fautrier', Hartungi või

Pollocki lõuendeid. Informelli etapp oli seda tüüpi kriitika («poetide kriitika») viimane etapp, mis pole andnud eredaid isiksusi. Selle asemele ilmub ratsionalism, kuid samuti ka kriitika, mida võiks nimetada formaalseks.

U. Czartoryska nimetab «formaalse» kriitika juhtiva esindajana ja seaduseandjana ameerika kriitikut Clement Greenbergi. Oma autoriteedi omandas ta osaliselt juba 1940. aastatel, olles üks pioneere oma uuringutega kitsi kohta. See oli aeg, mil massikultuur hakkas köitma sotsioloogide tähelepanu. 1950. aastate algul oli C. Greenberg seotud abstraktse ekspresionismi kui kõige intensiivsema kunstinähtusega, hiljem diagnoosis ta esimesena Kelly ja Noland'i laadis geomeetrilise kunsti esimesi avaldusi. C. Greenberg pidas oma analüüse täiuslikeks, kuivõrd tema arvata põhjendas neid «vormide ajalugu». Edasi meenutab autor C. Greenbergi ulatuslikku mõtteavaldust 1970. aastate algusest ja iseloomustab seda kui «hilinenud» näidet kriitikast, mis on minetanud oma vastavuse sellele, millest ta räägib; selline saatus saab paratamatult osaks vormi klassifitseerimise seisukohal asuvale kriitikale. C. Greenberg tegi siin kronoloogilise jaotuse «tulisteks» ning tormilisteks 1950. aastateks, ja 1960. aastateks, mil ilmus lame, sile, lineaarne, selgelt pindu eraldav maal. Just need omadused pidid saama platvormiks, millel võib toimuda 1960. aastate suundade — popkunsti ja visuaalse abstraktsiooni leppimine näiteks Rosenquisti ja Briget Reley kunstiga. Samasuguse tunnetusliku meetodiga lähenes ta nii Jasper Johnsile kui Pollockile; lõpuks «venitas» ta Johns'i seosesse eelkäijatega, suurendades tema sõltuvust abstraktselt ekspresionismist niikaugale, et läksid kaotsi progressiivsed väärtused, mis olid tema «lippudes ja purkides». Autor jõuab järeldusele, et kuigi sedaliiki formaalne kriitika veeteerib siamaani vulgaarsel kujul mitmel maal, ei saa see meetod meid rahuldada tänapäeva loomingu analüüsimisel.

Sellele kriitikale seatakse vastu Herbert Read'i kriitika kui palju viljakam ja «moraalselt rikastav». Tema teoreetiline pärand näib terviklik ja avarapilguline. Samal ajal see kriitik ja ajaloolane, kes propageeris kunsti kui «hinge häält», kui isiksuse sügavamate vajaduste bioloogilist emanatsiooni, kui stiililoovat inventsiooni, ei tunnistanud kategooriliselt 1960. aastatele iseloomuliku loominguiliste tingimuste muutumist, ei leidnud põhjendust neile kunstniku ja ühiskonna vahelistele suhetele, mis sünnitasid popkunsti. «Jõud, mis hävitasid pühaduse tunde, on hävitanud ka ilutunde,» kirjutas ta. Vastukaalu popkunstile nägi H. Read igaveste väärtuste kaitsmises, ning nimetas popkunsti snobismiks ja hukutavaks alistumiseks «kollektiivsele teadvusele». «Kuid on palju kriitikuid,» jätkab U. Czartoryska, «kes on üheaegselt läbinägelikud ja julged, piisavalt tuttavd väljaspool plastilisi kunste asuvate sfääridega, et tuua esile põhjusi, miks kunst on tänapäeval muutunud erilaadiliseks — kuni lausa põhjapanevate vastuseisudeni välja, üheaegselt väärtuslikuks ja armetuks oma äärmiselt segastes ja vastukäivatest avaldustes.» Sääraste kriitikute hulgas on eelkõige need, kes on sidunud end teatavate kindlate suundadega nagu Pierre Restany, kes on kaks korda etendanud tähtsat osa: esimest korda, kui oli seotud Yves Kleini, Jean Tinguely ja Cesariga ja nimetas neid uuteks realistideks ning teist korda 60. aastate keskel, kui propageeris *mec-art'*. Restany, nagu kunagi A. Breton, otsis kunstnikke, kes oleksid realiseerinud tema programmi ja toestanud tema prohvetlikku jõudu. U. Czartoryska on arvamisel, et kui jätta kõrvale arusaamatused, mis on seotud mõnede kunstnike loomingu mittevastavusega nende loomingu interpretatsioonidele, mõjus Restany 1960. aastate algul virgutavalt. Kui tema kunsti-programmi, mis sisaldas tööstussaaduste «ajutisuse», «mööduvuse» ja massilise peegelduse, vaadelda ühiskondlikes kategooriates (silmas pidades neid ühiskondi, mis nimetavad end tarbimishiskondadeks), hämmastab see kunstikultuuri uurijaid oma adekvaatsusega otsingutele. Sellele ohtralt paljunevale, paljutöötavale ja võidutsevale massikultuurile pööras Restany tähelepanu erilise bravuursusega ning tundis vaimustust *mec-art'*ist, «paljunevast kunstist» (Carmi, Jacquet, Raysse), uuest jõudude voolust 60. aastate lõpul täheldatud «pretseeditud arhitektuuri» projekteerimisse ja *multiple* suureтирааžilistest seeriast. Kuid kunsti sotsialiseerumise kontseptsioonid, mida jagasid tol ajal ka mitmed teised prantsuse kriitikud, omandasid Restany käsitluses eufoorilise värvingu. Ta kutsus üles vabastama tuleviku esteetika vundamenti ning valgustama seda aktuaalse arengu nähtustega. Selle ülesandele lahendamine oli seotud mõnede vastuoludega. Traditsiooniline kriitik, kellel on oma kontseptsioon ja mõistmise võime, selleks otstarbeks ei sobi. «Tuleviku nimel töötav» kriitik peab ise endale välja töötama analüüsi vahendid. Tema meetod peab tuginema kogemustest saadud teguritele ja olema seepärast empiiriline. Restany nõuab kriitikal järgmist: «Niihästi unikaalsete teoste kui ka seeriatoodangu kohta käivate mõistete

üldistamine, nende teineteist täiendavate kahe loome- ja tootmisliigi põhimõtteline eristamine, sünteesile viivate kogemuste valdkonnas asetleidvate operatsiooniliste otsingute ja tehnoloogilise koostöö süstematiseerimine, kollektiivse mängu ja avaliku etenuse mõiste psühhofüüsiliste kvaliteetide määritlemine, ruumi vastav organiseerimine, lähtudes seisukohalt, kuivõrd see on kõlblik massikommunikatsiooniks, individuaalse isiku ümbruse korraldamine linnaelule omase heaolu kollektiivses keskkonnas.» Restany programmile hinnangut andes kirjutab U. Czartoryska: «Raske on vastu seista veendumusele, et niisuguse kriitikumäändžeri funktsiooni mõistmine on utoopiline. Samuti teeb rahu- tuks... tehnikasse kiindumuse toon, kiindumuse, mis on juba valmistanud mitmele kunstnikule pettumust, või kohustused, mis viivad kompromissile...» Autor jätkab, et popkunsti juba üle kümne aasta seotud anglosaksi kriitika käsitleb kunsti kainemalt ja mõistab tema sotsioloogilisi aspekte sootuks teisiti kui «uue realismi» propageerija. Nad teevad seda antropoloogia valdkonnast ülevõetud positsioonidelt: kunst võimaldab (uurija vahendusel) rekonstrueerida igapäevast elu ja on kaudselt olemasolevate tsivilisatsioonitingimuste tunnetamise instrument. Niiviisi käsitletakunst ei ole ainuüksi individuaalse ekspressiooni vorm. Kuigi tema tingitus on kaugel passiivsusest ja illustratiivsusest (Lawrence Alloway tõestas seda Rauschenbergi najal), on kunsti tundmine hädavajalik igasuguse kollektiivse ekspressiooni uurimiseks. Popkunsti ja talle lähedaste suundade funktsioneerimise säärase käsitluse kujunemisele avaldasid mõju paljud kriitikud, kes olid koondunud koos kunstnikega Londoni Institute of Contemporary Arts ümber. Nende kriitiliste vestlused võimaldasid J. Reichardtil juba 1963. aastal ajakirjase teha kokkuvõtte popkunsti sotsiaalsest sõltuvusest.¹

1960. aastate lõpul sündis uus «erapooliku» ehk «angažeeritud» kriitika tüüp. Need kriitikud — nii siin- kui sealpool Atlandi ookeani — mõistavad oma osavõttu kui enda peale vastutuse võtmist olukordades, mis nõuavad organisatsioonilisi abinõusid (aktsioone vaatajate osavõtul) või mis sunnivad toetust andma teatavas võitluses. Sellega olid seotud paljud demagoogia ja kõikumiste ilmingud, kõnelemata juba ebaselgusest ja hägususest; sellest hoolimata, nagu mainib autor, oli 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguses Prantsusmaal palju intellektuaalset ja ühtlasi angažeeritud kriitikat.

Seevastu «mitteühinemise» krititsism ja intellektuaalne distsipliin iseloomustavad kriitikuid, kes on orienteerunud kunstinähtuste ning sealhulgas kontseptuaalse kunsti teoreetilisele põhjendamisele ja koondunud ajakirja «Tel Quel» ümber.

Kunstiotsesside teooriat ja kunsti osatähtsust vaimuelu protsessides analüüsivad ka ajakirjaga «Tel Quel» polemiseerivad grupid. Poleemika hõlmab eeskätt uusima kunsti teadusliku tunnetamise meetodeid, kusjuures peaaegu iga suund tõstatab täiesti uue problemaatika.

Seega on Prantsusmaal plastiliste kunstide kriitikas tugevnemas metodoloogiline tunnetus, mis on tulenenud kultuuri- ja kirjanduskriitikas esinenud analoogilistest protsessidest (nn. uus kriitika). Osaliselt on see strukturalistlik teene, kuid ka vasakpoolsete ja marksistlike autorite aktiviseerimise tulemus.

Paljude tänapäeval kasutatavate mõistete hulgas on uuesti välja paistvale kohale kerkinud antinoomia kultuuri (mida mõistetakse kui inimese läbimõeldud ja ettekatsetatud otsuste resultaati) ja natuuri (selle, mis on olemas spontaanselt ja determineeritult kui põhjuste ja tagajärgede summa) vahel. Selle antinoomiaga seotud mõistete aparaat on tänapäeval levinud ruumiliste kunstide kriitika ja kunstnike endi manifestides, mida tuleb samuti käsitleda kui kriitilisi tekste.

Kontseptuaalne kunst ei saa läbi ilma keele struktuuri teooriata ega suletud süsteeme loova kriitikata. Kontseptualismi apologetika opereerib alata suhetega «märk — objekt» ja paistab välja kõigi lingvistikapensuste tundmisega (Katherina Millet). Kriitika keele täpsustamise nõue viib lõppude lõpuks välja süsteemide konstrueerimisele, mis ei ole kuigi suurel määral vastavuses kunstinähtuse endaga ja mis on «palju tähtsamad» kui teos ise.

Eriti on täheldatud Roland Barthes'i teoreetilise ja kriitikaalse tegevuse mõju, mis on avaldunud kahes aspektis. Esimene neist seisneb selles, et Barthes'i eeskujul, keda iseloomustavad äärmuslikud järeldused, kirjanduse vastuoluline «visionistlik» interpreteerimine, on mõned kriitikud püüdnud luua ka ruumiliste kunstide valdkonnas apellatsioonitult, julgelt väljamõeldud hüpoteesidele rajanevat süsteemi teatavate kunstnike interpreteerimiseks (ameeriklane Jack Burnham). R. Barthes'i mõju teine aspekt seisneb püüdes jälgida «müüte» oma kaasaegsete massidele mõeldud loomingus — nii popkunsti «tahvelmaalis» kui ka utilitaarses masstoodangus (massiline ajakirjandus, kinoreklaam jms.). Sääraste nähtuste uurimine, kui R. Barthes'i kõrval arvesse võtta ka Umberto Eco «semiootilise maastiku» uuringuid (film, plakat, arhitektuur kui massikommunikatsiooni vahendid), Jean Piaget' strukturalistlikke töid laste kunstist jne., mitte ainult ei revolutsioneerinud huvide ringi (mida olid juba laiendanud Grinbergi kitsiteooria, uuringud koomiksistest, Dubuffet' poolt kasutusele võetud mõiste «art brut»), vaid on andnud ka kunsti-kriitika mõistelesele aparaadile põhjust pidevaks «gümnastikaks». Mõitu erimärkust on tehtud eespool mainitud ameerika kriitiku

J. Burnhami kohta. Tema tööd on kutsunud esile terava poleemika, mille on provotseerinud tema meetodi radikaalsus: poleemika peamiseks objektiks on tema meelevaldsed ja ühtlasi rigoristlikult tõestatud analüüsid Marcel Duchamp'i pärandist. J. Burnham on raamatus «The Structure of Art» kunstikriitika tarbeks kohandanud strukturalismi põhimõistest. «Tema arutlused Duchamp'i loomingust,» kirjutab U. Czartoryska, «kujutavad endast hämmastavat sünteesi meelevaldsetest ja verifikatsioonile allumatuid psühhoanalüütilistest, ajaloolistest ja eruditsioonilistest kontseptsioonidest (kuni keskaegse sümboolika ja keskaegsete müütideni välja, mis nagu oleksid olemas Duchamp'i teostes) ja millestki neile kontseptsioonidele otse vastupidisest — koos strukturalistliku terminoloogia täpsete reeglitega, kus on rohkem mõistepaaride skemaatilisi antinoomilisi vastandamisi. Burnham arutleb lõpuks läbi hulga müüte, mitte ainult Barthes'i või Lévi-Strauss'i avastatuid, vaid veel sügavamaidki, puhastades niiviisi tegevusvälja kriitikale, mis oleks puhas eelarvamus-test, hierarhiatest, rituaalidest. Kui raske see ülesanne on, pole vist vaja pikemalt tõestada.»

Edasi pööratakse ülevaates tähelepanu kriitikale, mis «soovib laskuda maa peale». Selline kriitika pöörduv sageli marksistliku mõtte poole. Niisugused on näiteks Marc Le Bot' tööd, kes käsitleb XX sajandi kunstinähtusi materiaalse kultuuri ning töökultuuri kontekstis, «kunstivälise ikonograafia» ja loomise muutumise kontekstis.

Lähemalt peatutakse prantsuse kriitikul Pierre Gaudibert'il, kes juhtis kuni viimase ajani Pariisi tänapäeva kunsti muuseumi juures asuvat keskust «ARC» (Animation, Recherche, Confrontation). Ta inspireeris mitmeid kunstnikku ja vaataja vastandamisi uutal alustel, seostades seda funktsiooni seisundiga, mis oli tal kui kriitikul ja selle valdkonna kohta käivate peamiselt pessimistlike prognooside autoril. Kunstniku ja ühiskonna, kompromissi ja massu vaheline konflikt pole kõnealustes maades ajutine situatsioon. Prantsuse kultuuritegelaste valgustustegevus pörkas tööliisklassi passiivsusele, võimude kahtlustamisele, mis nii mõnelgi korral aheldas ka kõige julgema algatusvõimet. Seepärast on kultuuritaseme tõstmisele suunatud üritused jäänud «rippuma proletariaadiga ühendatava integratsiooni või kokkulepluse, «mässumeelsuse» või mässuvõimelisuse ning seisakuvaeulike kontseptsioonide vahele; «mässumeelsuse», mis on üldse kujunenud kaasaegse tegelase ja kunstniku peamiseks moraalseks väärtuseks.» P. Gaudibert'i seisukohad on avaldatud osaliselt tema raamatus «Aktion culturelle: Integration et/ou subversion» (Tournai, Belgia, 1972). Iseloomustades ameerika kriitikute hulgas viimasel ajal täheldatavat vastandumist, märgib U. Czartoryska, et peale nende, kes Lucy Lippardi kombel tegelevad kunstinähtustega, mis suunduvad «kunsti dematerialiseerumisele», ja kõrvuti J. Burnhami ning tema pooldajatega, on olemas üsna rohkesti kriitikuid, kes püüavad käsitleda kunstiloomingu nähtusi seoses USA sotsiaalsete oludega. Neil on mõttekaaslasel kunstnike näol, kelle mõtteavaldused kõlavad sageli ülimalt dramaatilisel — need pole enam inimeste isiklikud, vaid kollektiivsed draamad, kellel on valida, kas nõustuda teatava süsteemiga või eitada seda. Toimunud muutuste tunnuseks võib pidada Restany ja Georgy Battcocki² trüki avaldatud vestlust, kus viimane esindab nende kriitikute ideoloogiat, kes on häälestatud kompromisside vastu, kes on leppimatud turu nõudmistest suhtes jne. Ta ütleb, et 1968. aastast peale ei kirjuta nad enam nii, nagu neid sunnivad turg, kollektsoonäärud jne. Sõltumatu saavutamise polnud mitte ainult vajadus, vaid ka psühholoogiline lävi, mille ületamine andis enesekindluse ja vastutuse tunde, usu; et neil on mõju noorsoole, kes avastas neis mõttekaaslast, mitte «noorsoovastase vandenõu» osalised nagu varem.

«See optimistlik suund,» teeb U. Czartoryska oma ülevaate lõpus järelduse, «on tänapäeval võib-olla muutunud veidi hägusamaks üleskerkivate raskuste tõttu, sest pole kerge säilitada väarikust turgu surve ees, mis avaldab oma mõju ka kriitikutele, ning otsustuste selgust pretseendentites olukordades. Kuid seejuures ei saa ometi vabaneda muljest, et samuti nagu kunstnikud tunnetavad vabanemisea momenti, mil nende töid ei hakata käsitleda enam «dekoratsiooni» kategooriates, vaid kui sõltumatu ning tõemeelse teadvuse väljendust, mida ta solidaarselt jagab teiste inimestega, nii soovivad ka kriitikud end analoogiliste protsessidega.» Peale kriitika sellelaadse eneseteostuse näeb U. Czartoryska optimistlikku perspektiivi ka kriitikamõtte metodoloogilises liikumises ning selle «kuuluvuses intellektuaalsetele gruppidele, kelle arvel on just viimastel aastatel paljudes humanistika valdkondades saavutus. Ja siit tuleneb ka teatav lootust sisendav tunne, et kriitika areneb igakülgelt...».

Refereerinud **BORIS BERNŠTEIN**
Tõlkinud Leili Märtnan

¹ J. Reichardt. Pop art and after. «Art International», February, 1963.

² P. Restany, G. Battcock. Libres propos sur la nouvelle critique americaine. Domus, Luglio, 1971, nr. 500.

PIIRJOONI EESTI NOOREMAST MAALIST

Evi Pihlak

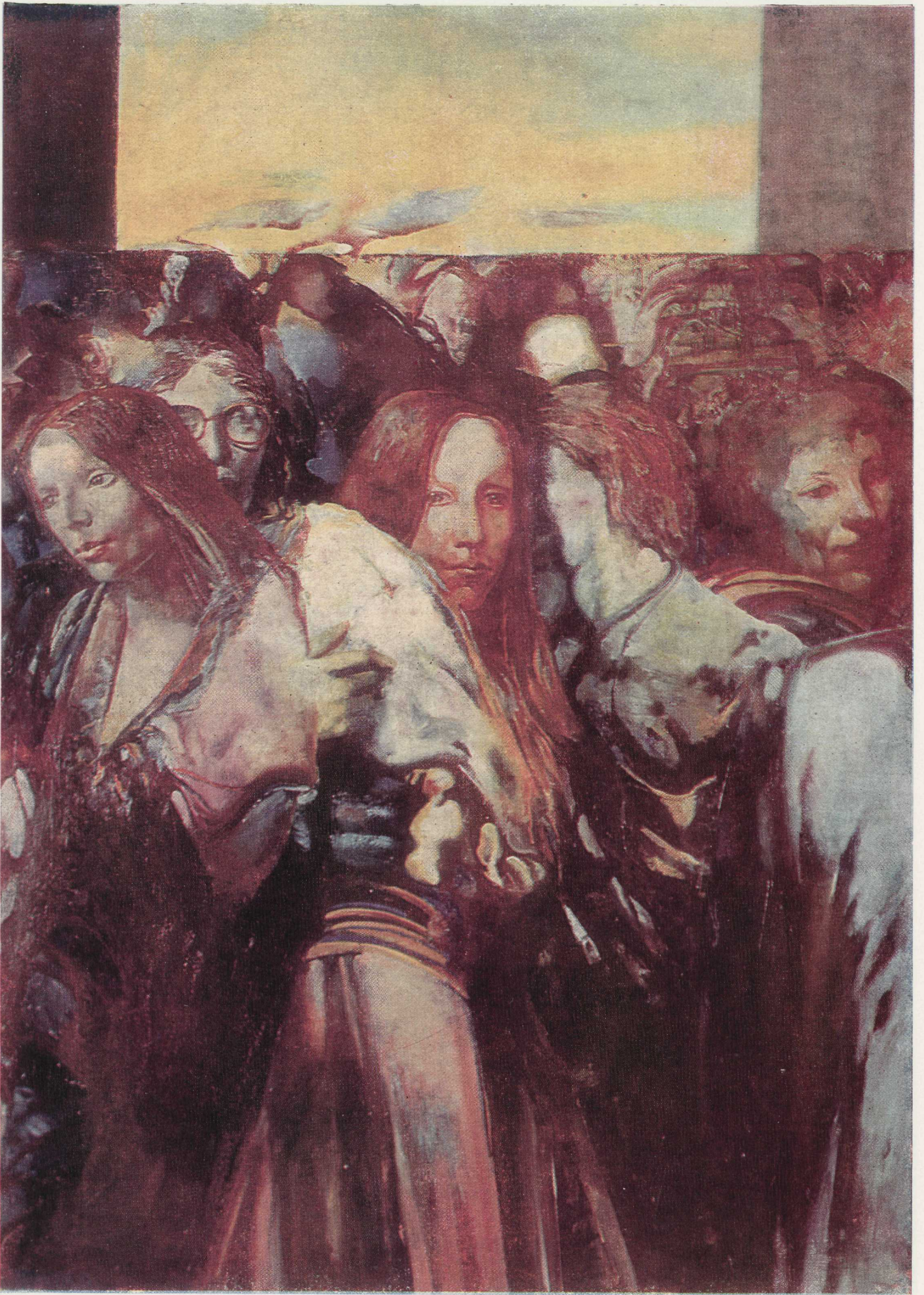
1960. aastaid eesti kunstis võib pidada suurte sisuliste üldistuste ja vormi stilisatsiooni aastakümneks. See kajastub eriti selgelt näiteks Lepo Mikko, Nikolai Kormašovi, Leili Muuga, Enn Pöldroosi, Henn Roode ja paljude teiste kunstnike loomingus. Kuid arengu järgneval etapil hakkab kunstnike tähelepanu senisest enam köitma reaalne esemelikkus, asjade materjaliomadused ja nende paiknevus ruumis. Terviku kõrval nihkub kesksele kohale detail. Kui vormi üldistatakse, siis juba tähendab see täielikult geometriseerunud kujundite kasutamist. Teoste ideestik on vähem deklaratiivne, see kasvab kujutatust välja sageli järk-järgult ja mitmetähenduslikult. Need muudatused puudutavad meie kunstipilti tervikuna, kuid kõige tugevamalt ja valdavamalt avalduvad nad noorte loomingus. Samaaegselt ei ole need uued tendentsid mitte ainult eesti maali sisemine nähtus, vaid nad põimuvad läbi nõukogude kunsti üldise arenguga. Omajagu impulsse on saadud ka internatsionaalselt pop-kunstilt ja hüperrealismilt. Realistliku vormitunde tugevnemine on üldine nähtus. Kuid see ei samasta veel täiel määral üksikute kunstnike tegelikkusesse suhtumist ja nende vahekorda kujutatava ainega. Ka näiliselt lähedastes objektiivse vormikeele piirides võivad end avaldada väga erinevad kunstnikuisiksused.

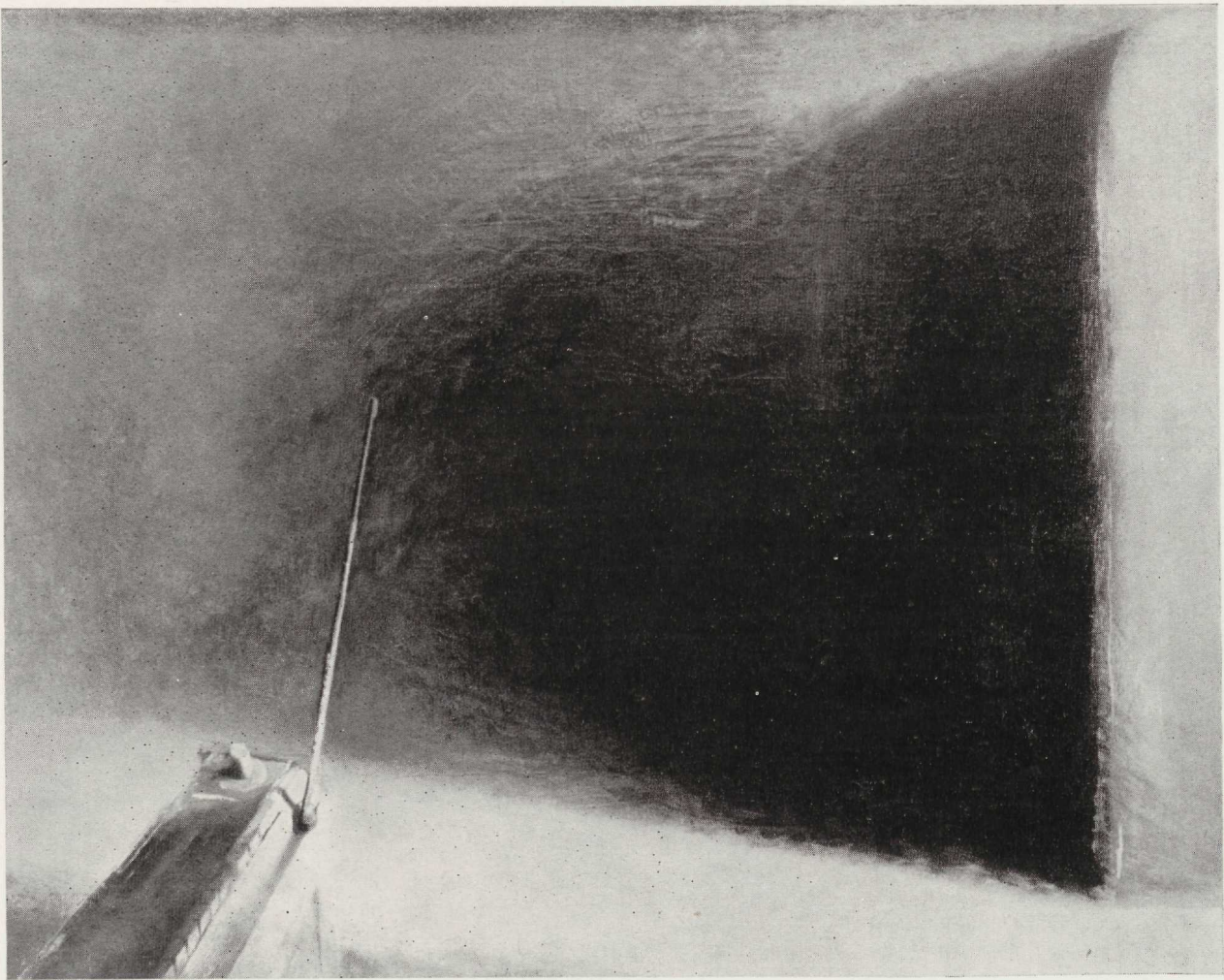
Püüe naturiläheduse poole hakkas end avaldama eesti maalis juba 1960. aastate lõpul. Üheks esimeseks sellesuunaliseks avalduseks võib pidada Malle Leisi maale. Tema teostes «Taimestik» või «Lilled valge käega» (mõlemad 1968) näeme tolleaja kunsti jaoks uudse tõetruudusega edasi antud taimevorme. Seni oli analoogilisi motiive meie kunstis käsitletud enamasti ikka õhu- ja valgusmuljele allutatuna, mis vormi ja detaili hajutas. Kuid Malle Leisi maale iseloomustab graafiline selgus, värvipindade kindlapiirilisuus. Sealjuures lineaarne kujundus ei üldista ega lihtsusta vormi, vaid püüab seda edasi anda kogu natuuri tõepärast ja täpsuses. Selles avaldub ühtlasi erinevus stilisatsioonimeetodist, mida rakendati 1960. aastatel. Kui alguses kasutas kunstnik sageli detailide kuhjamist, siis hilisemates töödes on üksikkujund muutunud sedavõrd pingsaks ja tihedaks, et ta suudab kanda enda ümber suuri ja lagedaid pindu («Jalgratturid», 1972; «Sügisene», 1975).

Detailinaturalismi kaudu tegelikkusele läheneja on ka Toomas Vint. Nii kunstniku varasemates töödes («Sinu liblikas lendab sinu aasale», 1970; «Täiesti roheline maastik», 1971; «Mäng», 1972) kui ka uuemates maalides («Maastik valgete lilledega», 1974; «Park II», 1975; «Mureleid söövad lapsed», 1975) võib jälgida ühesuguselt täpset loodusvormide edasiandmist. T. Vindi kõrs-kõrrelt ja leht-lehelt läbimaalitud põõsaste ja puudega rohelised aasad meenutavad lausa 15. sajandi renessansimeistrite vaiblikke maapindu ja graafilisi puudefoone. Naiivse jutustavuse kaudu taotletakse mulje täielikku illusoorust. Kuid veelgi kaugemale loodusest illusoorse pildi loomisel läheb Aili Vint oma maalides «Pärast vihma» (1972), «Loojangul I. Liivarand», «Loojangul II. Meri» (mõlemad 1975). Kunstiajalugu on varemgi näidanud, et vormi tõepärasus iseendast ei tähenda veel tegelikkuse tõepärasust kujutamist laiemas tähenduses. Määravamad on seosed, mis detailidest tulenevad. Nii tahakski nende maalide ees küsida, nagu küsis üks retsensente Toomas Vindi novellikogu «Kahel pool hekiga palistatud teed» puhul, et mis on heki taga. Kui seal midagi ei oleks, jääksid need maalid lihtsalt ilusateks piltideks, mis on liig magusad selleks, et ainult neil kujutatut kaudu tegelikkust edasi anda. Kuid näib, et nii Malle Leisi kui ka Toomas Vindi puhul ei ole kunstniku tegelikkuse kogemus, ja maalil kujutatut lõpuni adekvaatsed. Kõige enam kattuvad nad vast Aili Vindi töödes. Üldiselt annab kujutatut vaatajale võimalusi otsesest visuaalsest kogemusest sügavamale minekuks. B. Bernštein kirjutab: «Malle Leisi maalid mängivad vaatajaga keerulist, elegantset mängu. — — — Nad on põhiolemuselt sümbolid, kuid erilaadsed sümbolid, mis ei võimalda mitte ainult tähenduslikku, vaid üldse mitte mingisugust kindlat tõlgendust.» («Kunst», 1974, nr. 1). Vähem elegantset, kuid sama varieeruvat tõlgendusmängu näivad arendavat vaatajaga ka Toomas Vindi maalid. Oma õrnrohelisest harmooniast võivad nad hetketi pöörduda iseenda ängistavaks vastandiks, kuid samas võivad nad paista ka lihtsalt suvepäeva vahetult naiivse kehastusena. Üldiselt on nii Malle Leisi kui ka Toomas Vindi ja Aili Vindi loomingus palju intüimset, subjektiivsetel meeoludel rajanevat. Märksa võõramatele radadele

suunduvad oma loominguga Ando Keskküla ja Andres Tolts. Nad ei piirdu üksnes traditsioonidest kaugenemisega, vaid taotlevad pigem neist teadlikku lahtiütlemist. Siin ei ole tegu ainult uudse maalimislaadiga, sellega kaasneb ka püüe tegelikkusest uusi seoseid esile tuua. Eelkõige võiks seda nimetada uudeks keskonnatajaks. Suure osa maalide tegevuspaigaks on linnalik miljöo konkretiseerunud ajatajuga. Selleks ajaks on kindlalt olevik. Ühtlasi on subjektiivne ainesse suhtumine asendunud objektiivsuse taotlusega ning rõhutatult kaine, isegi külma käsituslaadiga. Kunstilises põhikoes valitseb ratsionaalne struktuur. Objektiivsuse taotlus, loomisprotsessi teatav ebaisikustamine, privaatse tundemaailma tagaplaanile tõrjumine on nähtused, mis moodustavad 1970. aastate esimese poole maalis ühe põhilise arengusuuna. Ando Keskküla varasemad maalid nagu «Vaikelu köögiviljadega» (1971) või «Aed maastikul» (1972) ei mõju ainult uudsenä. Kuid neist hakkab järk-järgult välja kasvama omalaadne karge elutaju. Ruumi ja selles paiknevate objektide vahele tekib uus aktiivne ja pingeline suhe («Põhja-Eesti maastik», 1974; «Õhtu», 1975). Kuigi A. Keskküla maalides inimene puudub, on tema osavõtt ja kaudne juuresolek peaaegu iga teose puhul tajutav. Samuti on igas maalis varjatult olemas olevikuline ajataju. Nii üks kui ka teine on edasi antud peamiselt rangelt läbimõeldud esemete valiku kaudu. Need kujundavadki teose ajalise ja keskkondliku atmosfääri. Sealjuures maali üksikobjektide valik võib olla üsnagi vastuoluline: kivise linna kohal hõljuvad kaks lillebuketti, natüürmordil on kõrvuti linnutopis ja termos-pudel, poolelioleval ehitusel paistab mõrdiste betoonplokkide ning paigaldamata radiaatorite tagant puhas ja helgelt roheline pargimaastik. Tahtmatult viivad taolised motiivid mõttele, et need erinevad elu poolused peavad kaasaegse inimese maailmapildis üksteise kõrvale ära mahtuma.

Vähem teravatest, kuid analoogilistest konfrontatsioonidest on rikkad ka Andres Toltsi teosed. Klassikaliste natüürmordi objektide hulka on segunenud argipäevaselt asjalikud esemed, mis kannavad endal masstoodangu kainet ja ükskõikset jälge. Maalil «Vaikelu valge vaasiga» (1975) on graatsiline bukett paigutatud





34. Lemming Nagel. Raadio ja vari. Oli. 1975.



35. Rein Tammik. Toomas Raudami portree. Oli. 1975.



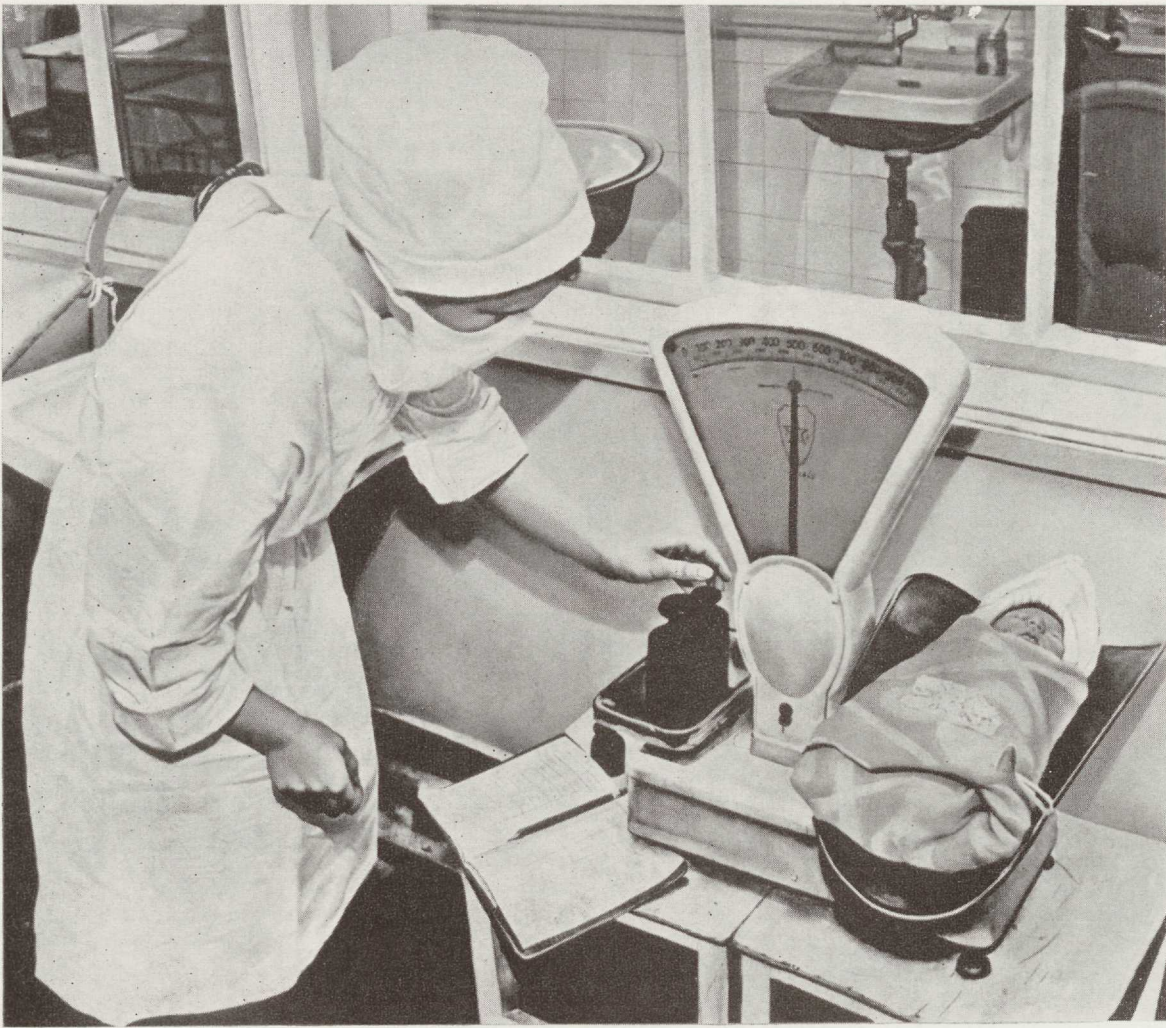
36. Peeter Mudist. Maast lahti. Oli. 1975.

37. Kristiina Kaasik. Antrakt. Oli. 1975.

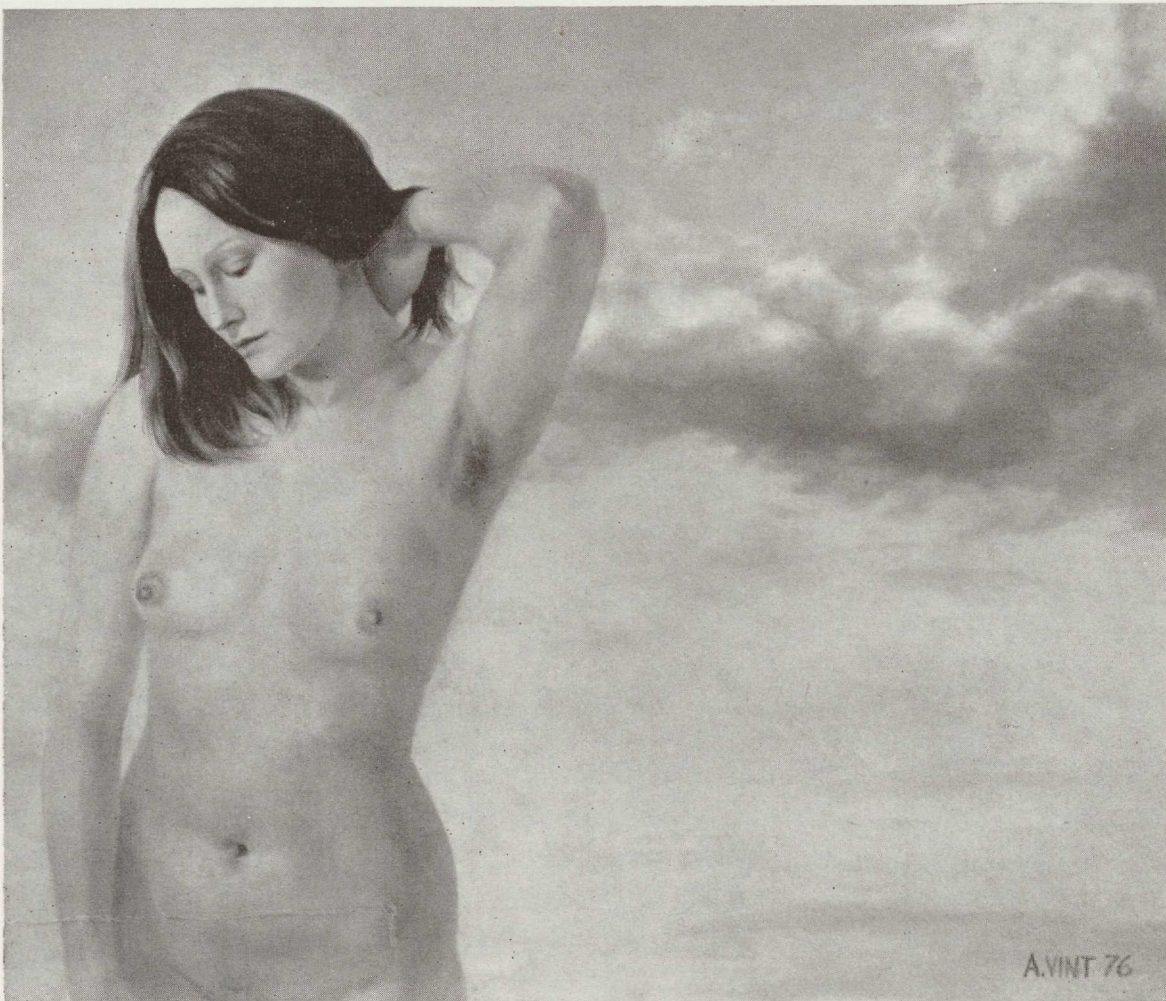


38. Tiit Pallo-Vaik. Naine punases. Oli. 1975.





39. Tõnu Virve. Naine lapsega. Oli. 1975.



40. Aili Vint. Akt piltvedega Oli. 1976.

41. Toomas Vint. Mureleid sõõnad lapsed. Oli. 1975.



42. Rein Mets. Punane vein. Oli. 1975.

43. Vladimir Timofejev. Barracuda. Oli. 1975.





44. Irene Virve. Sibulad. Oli. 1975.

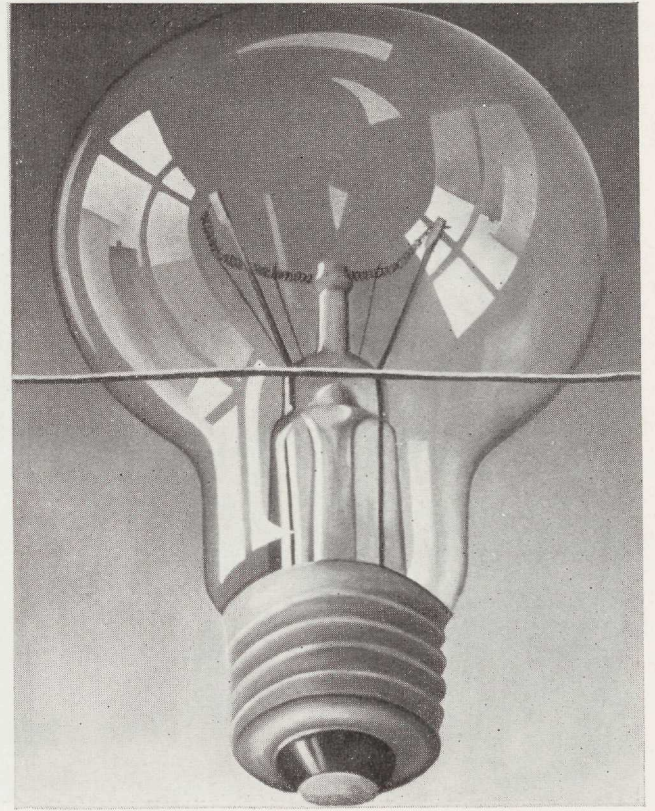
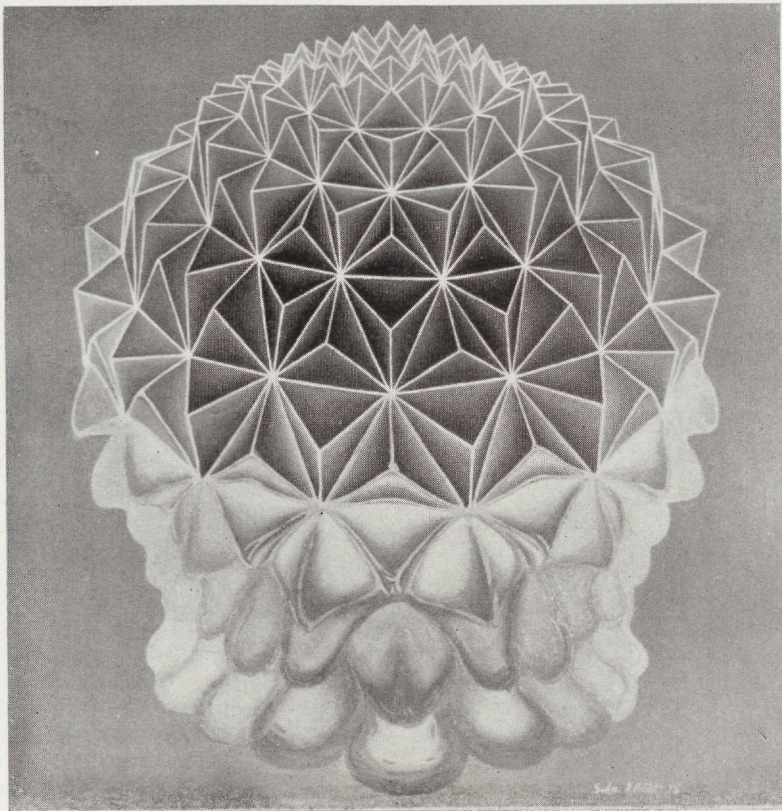
46. Andres Tolis. Vaiketu valge vaasiga. Oli. 1975.

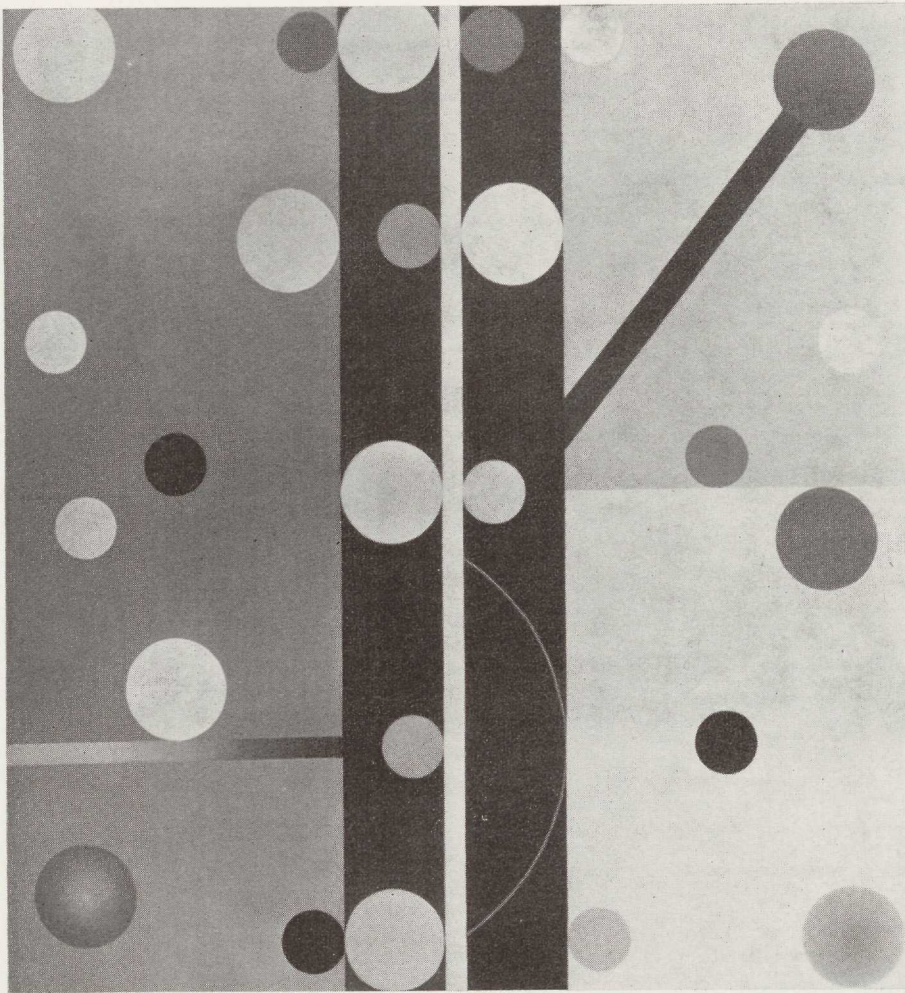


45. Heiti Poili. Ema lapsega. Oli. 1975.

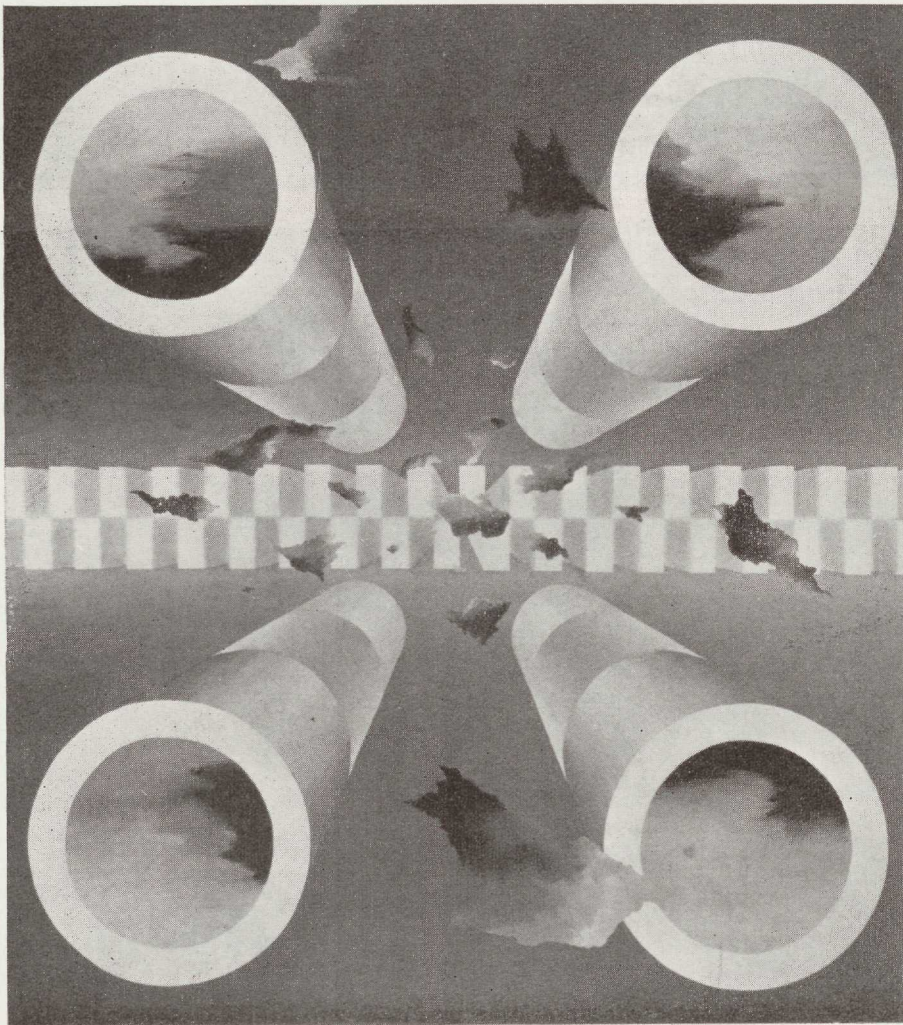
47. Rait Prüüts. Sula. Oli. 1975.

48. Udo Jõgi. Elektripirn. Oli. 1975.





49. Leonhard Lapin. Kosmiline massin. Oli. 1975.



50. Sirje Lapin. Kineetiline maastik. Oli. 1975.

jäiga tellisena taustale, kuid teisel «Natüürmort kollaste lilledega» (1973) on analoogiline vaas asetatud standardsele köögikapile. Traditsioonidest kõrvalepöörumine ei piirdu üksnes esemete valikuga, vaid puudutab ka nende teostuslikku külge. Esimesel hetkel näivad A. Toltsi maalid kuivade ja pinnalistena. Näiteks maalil «Sadam» (1975) on laeva külg ja samuti mere osa kaetud lausa värvitud seinaga meenutava ühetasase ja õhutu värvikihiga. Ometi sünnib üksikute pindade vahele seostav pingeline ja tekib koguni kindel ruumielamus. See on omamoodi õhutu ruum, mis annab selles paiknevatele objektidele erilise kompaktsuse. Seda esemeliku maailma väga reaalselt ja teravalt tajutavat eksisteerimist väljendavad hästi ka maalid «Pärnu maantee» (1974), «Tool», «Kaks maali» (mõlemad 1975).

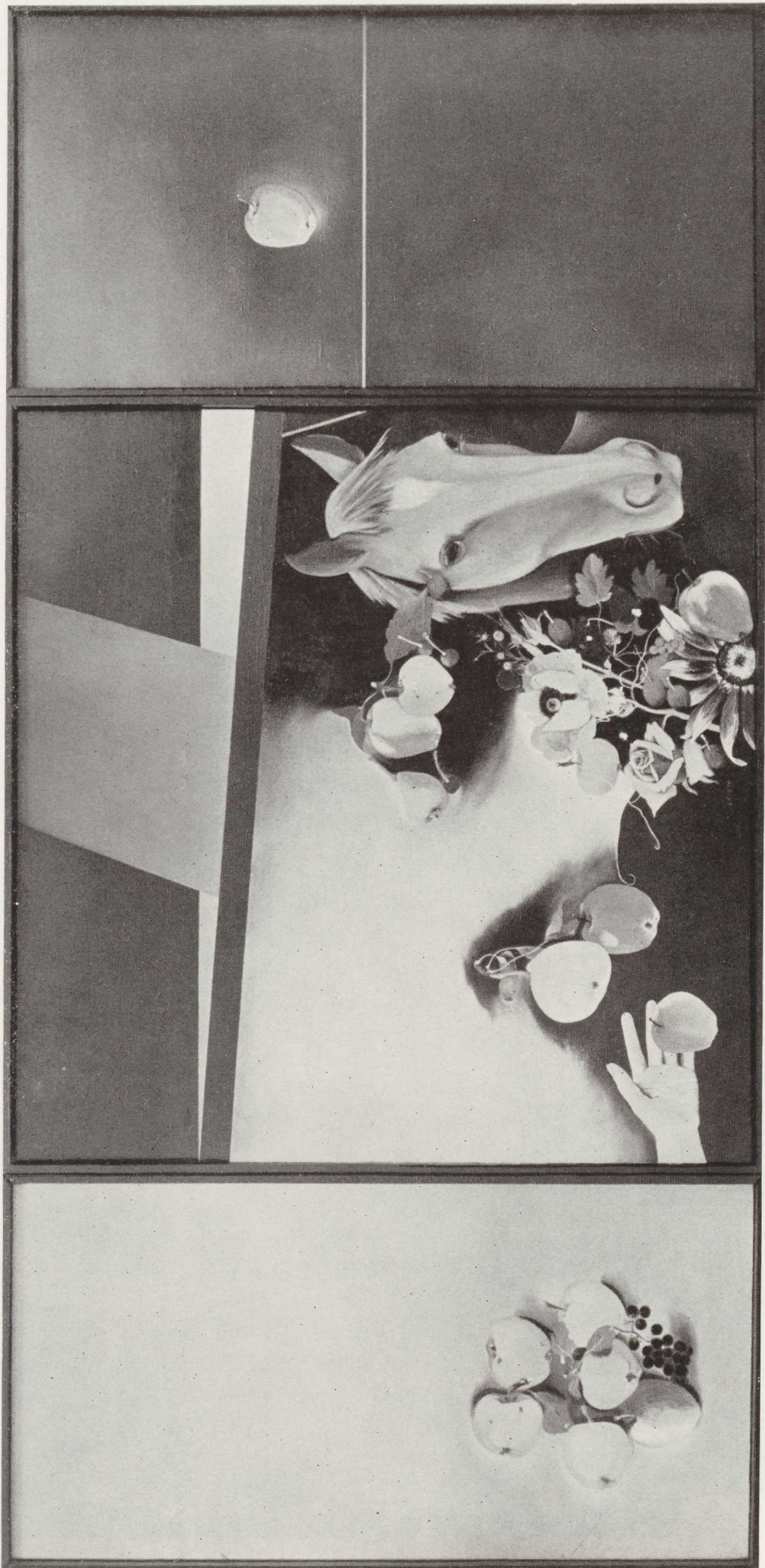
Enese ja kujutatu vahele püüab kindlat distantsi luua ka Kristiina Kaasik. Juba tema maaliid «Maastik langevarjudega» (1971) või «Õitsev maa» (1972) äratavad tähelepanu erilaadse teravusega. Kui kunstnik kujutabki näiliselt üsna tavalisi loodusemotiveid, siis ometi järsk perspektiiv ning selgepiirilised kontuurid hajutavad loodusele omase sundimatuse ning suruvad kõik pildil oleva mingitesse väljastpoolt peale sunnitud raamidesse. Tehisvormidest küllastunud keskkonda ei ole küll näha, kuid selle olemasolu on tajutav. Sellised teosed nagu «Premjäär» ja «Antrakt» (mõlemad 1975) on selle-suunaliste mõttekäikude kulminatsiooniks. Kogu looduspilt on antud tühja lava dekoratsioonina. See on omamoodi pahu-pidi pööratud vastukaja looduse lüürilisele tõlgendamisele.

Uusi aspekte meid ümbritsevast keskkonnast ja inimtegevusest on püüdnud haarata samuti Rein Tammik. Rohkem kui teisi kunstnikke on teda köitnud mehhanomorfseid kujundid. Alustades kunagi popkunstilike «car crash»-idega («Lenin-gradi maanteel», 1972) ja parodeeritud madonnadega («Madonna Avia», 1974) tõi R. Tammik tehiskeskkonna kunstilise defineeringu frontaalsemalt vaataja ette kui ükski teine maaliija. Tema teoste esituslaad on kohati väljakutsuvalt terav ja järsk. Mõnes maalisis on kasutatud tarbegräafikalikke kujundeid, mis hetke löövusega näivad vastandavat end «suure kunsti» püsivamatele väärtustele. Tähtsat osa sealjuures etendab teatav üllatusmoment. Kuid sedalaadi teosed ammendavad oma kunstilised võimalused suhteliselt kiiresti. Seda näib ka Rein Tammik ise tajuvat. Viimastes teostes ongi kunstniku elunägemine muutunud tasakaalukamaks. Maalides «Õhtu rohelises toas», «Viivi», «Toomas Raudami portree» (kõik 1975) tõusevad ühtlasi maalilised väärtused rohkem esiplaanile. Kaasaegset elutunnet on püütud väljendada rohkem inimeste kui esemete kaudu.

Kõige enam noorematest kunstnikest pöörab inimesele tähelepanu siiski Tiit Pääsuke. Juba kunstniku üks esimesi teoseid kandis lihtsat pealkirja «Inimesed»



51. Ando Keskküla. Rand I. Oii, 1975.



52. Mattie Leis. Stigisene. Oti, 1975.

(1972). Ka 1975. aasta Noorte kunstnike teoste näitusel esitas ta samanimelise teose — seekord «Inimesed V» (1975). T. Pääsuke ei tõtta oma inimkujusid avama. Nad on vaataja ees suletud, endassetõmbunud, kuid mitte üksikud. Kunstniku lõuenditel eksisteerivad nad alati kokkukuuluva grupina, kes üksnes oma olemasoluga tekitavad enda ümber erilise tõsiduse ja tasakaalukuse atmosfääri. Kui paljude teiste kunstnike probleemiks oli inimene ja tehismaailm, siis T. Pääsukest huvitab selle kõrval ka inimese ja looduse kõrvutamise uues aspektis. Sageli kaasneb sellega just inimtegevuse positiivsete külgede vaagimine. Selle näiteks võiks olla suur kompositsioon «Põld ja inimesed» (1974), kuid sama mõtet jätkab omamoodi ka maal «Soo» (1975). Palju annab T. Pääsukeste töödele juurde ka nende maaliline teostus, milles plastiline vorm, värv ning valgusmõju tihedaks tervikuks on sulatatud.

Pehmete üleminekutega, esemeid tonaalselt keskkonda ja valgusatmosfääri viiv maalimislaad eriti ei kõida nooremaid kunstnikke. Üksikuid katseid selles suunas siiski tehakse. Üheks traditsioonilisema maalimislaadi taasrakendajaks on näiteks Saskia Kasemaa. Ehkki tema kompositsioon «Seltskond» (1975) on natuke liig lähedaselt sarnane meie kunstis varem levinud pallaslikes traditsioonides interjöörimaalidega, paneb see teos endasse uskuma. Taolist laadi maalilisest nägemisest võiks midagi tõsisemat välja kasvada, kui see liituks sügavam tunnetusliku isikupäraga.

Hoopis omalaadselt teiste maalijate kõrval on kulgenud Peeter Mudisti looming. Ta tõlgendab maali kui nägemust. Tema kujundid tõusevad esile justkui pehmest hajuvast udest, tuues endaga kaasa kummalise pingelise helenduse. Selliselt saab kujutatavat edasi anda just maali spetsiifikale omaste vahenditega. Teoste nimetused nagu «Veel üks mees «Meduusa» parvelt» (1974), «Nimetu» (1975), «Maast lahti» (1975) jäävad iseendast küllaltki mõistatuslikuks, kui neid võtta ratsionaalsest aspektist. Kuid P. Mudist ei ole objektiivne kõrvaltvaataja, kelle jaoks iga objekt eksisteerib looja jaoks kaugena ja väljaspool olevana. Tema maalid lähtuvad vahetult kunstniku minast. Nad on väljapääsuotsingud sisemistele psüühilistele plahvatustele. See on vastandlik käigusuund kunstniku eakaaslaste poolt valitud teele. Sealjuures näib kunstniku tundejõud aasta-aastalt kasvavat ja üha tihedamini tema poolt valitud maaliliste vahenditega kokku sulavat.

Meie kunsti tavapildist kõrvalekaldujate hulka kuulub samuti Leonhard Lapin. Maalis on ta austulnuk. 1975. aasta Noorte kunstnike näitusel esitatud tööd «Ruum» (1974) ja «Kosmiline masin» (1975) on esimesed näited sellelt alalt. Analooiliselt varasema graafikaloominguga baseeruvad ka need maalid lihtsatel geomeetrilistel kujunditel. Tavaliselt oleme harjunud geometriseeritud vormidest lähtuvat loomismetodit pidama ratsiona-

listlikuks. Ratsionalistlikud mõttekäigud ruumist ja algkujundite struktuurist, looduse ja masinate tsivilisatsiooni vahekorradest on kindlasti ka L. Lapini töödes olemas, kuid need on väljendatud sellise sisemise dünaamika ja pingega, et lõppkokkuvõttes tema teosed mõjuvad pigem maagiliselt kui mõistuspäraselt.

Lihtsate põhikujundite valdkonnas tunneb end kindlalt kodus olevat ka Sirje Lapin. Ta oskab neist leida suhteid ja vahetuid, mis sünnitavad kunstiloomingule omase emotsionaalse plaani. Nii nagu ta teoste koloriidis on rohkelt pehmeid pooltoone, nii näib ka kogu tema tunnetuslaad olevat kohati unenäoliselt habras. Mingi vaimse alge sümbolina ekslevad geomeetriliste kujundite keskel linnud ja inimfiguurid. Ajal, mil kogu meie ümbrus omandab üha rohkem disainilikult vermitud ilmet, näivad sellelaadsed katsetused tahvelmaalis huvipakkuvatena.

Noorema generatsiooni kogemused tehnika, linnastumise ja massikommunikatsiooniga on paratamatult teistsugused kui eelnevatel põlvkondadel. Nende jaoks on see kõige lähemalt kogetud elu atmosfäär, mille kõrval ei eksisteeri teist. Seetõttu on ka uuest, muutunud keskkonnast pärinevatel elementidel nende mõttemaailmas orgaaniline ja valitsev osatähtsus. Noorema generatsiooni maalilooming eesti kunstis kerkibki omalaadseks esile osalt just seetõttu, et nad on leidnud oma uue ainevaldkonna. Nende teostes on senisest mitmekülgsemad inimtegevuse harud kujunenud esteetilise hinnangu objektideks. Samuti on otsitud oma ainega uut suhet ja vahetuid. Eelkõige kajastub see taotluses leida võimalikult objektiivseid nägemispunkte. See ilmneb nii vormis kui ka püüdes teoste emotsionaalset külge ratsionaalsemalt organiseerida. Puht subjektiivne, vahetu ja kontrollimatu emotsiooni väljendus on noorematele maalijatele üldiselt võõras ja seda kohtame vaid erandjuhuna.

Taotledes küll üldeesmärgina objektiivse pildi andmist olevikulistest elusituatsioonidest tundub siiski, et laiemas haardes ei ole see taotlus realiseeritud. Pildidel esitatud aine on usutav, kaasajale iseloomulik, kuid paljudel juhtudel näib see pärinevat kusagilt kaugemalt. Ajastu probleeme puudutatakse mingist üldlevinud teoreetilisest aspektist, kuid ei osata neile anda küllaldaselt iseloomulikku lokaalset värvingut, kohapealset olustikulist konkreetust. Nii tekib paiguti mulje, et kunstniku kogemused baseeruvad rohkem kunstilisel eruditsioonil kui otsesel kokkupuutel eluga. Distanti loomine enda ja kujutatu vahele ei tohiks mingil juhul kaasa tuua tegelikust elust kauge- nemist, endassetõmbunud eluviisi tekkimist. Seega on nooremate maalijate poolt püstitatud taotlused paljulubavad, kuid nende saavutamiseks ollakse ikkagi vaid poolel teel.

Käesolevas artiklis on vaadeldud peamiselt neid nooremaid kunstnikke, kelle loomingu kujunemissuund on juba sel-

gunud ja kes selle kaudu maali praegust arengut on suutnud omajagu mõjutada. Kui kõiki näitustel esinemisi arvestada, siis kujuneks nooremate maalijate ring märksa laiemaks. Lugeses nooremateks kunstnikeks neid, kelle sünniaeg langeb 1940. või 1950. aastatesse, pälviksid oma loominguga kindlasti tähelepanu Tiit Pallo-Vaik, Uno Roosvalt, Vladimir Makarenko, Rein Mets, Lemming Nagel, Tõnu Virve ja mõningad teisedki. Ometi ei kujuneks see loetelu eriti ulatuslikuks. Viimaseaja kunstikriitikast on üha sagedamini hakanud läbi kõlama ka mõte, et noorte maalijate järelkasv ei ole eriti aktiivne. Nii kirjutab 1975. aasta suvel toimunud vabariikliku kunstinäituse puhul Jaak Olep: «Üheks aktuaalsemaks küsimuseks pean värske vere vähesust. See väide võib näida kummalisena: alles see oli, kui toimus meie kunsti hoogne noorenemine, ning näitusesaalistes näib noorem põlvkond, vähemalt arvuliselt, praegugi valitsevat. Kuid see on saavutatud eelkõige vanema põlvkonna eemaljätmise arvel. — — — Kõnealuse väljapaneku eksponentide hulgas ei ole ainsatki kriitikale varem tundmatut kunstnikunime.» («Sirp ja Vasar», 1975, nr. 35).

Ka 1975. aasta sügisel toimunud Noorte kunstnike näitusel andsid täiel määral tooni maalijad, kes olid hakanud esinema umbkaudu viis aastat või veelgi kauem aega tagasi. Paljud neist olid kujunenud selle aja jooksul juba Nõukogude Eesti maali juhtivateks kunstnikeks ning nende teoste nägemine noorte näitusel oli isegi veidi üllatav. Selle kunstnikegrupi hulgas on palju maalijaid, kes end väga kiiresti maksma panid ja antud hetkel on nende kunstiline tase juba teatava määrani stabiliseerunud. Nende edasine areng ei ole enam olnud nii jõuline kui debüüt. Kuna tegu on noorte kunstnikega, kes on alles loomulise tee alguses, siis on loomulik oodata just neilt intensiivsemat edasiarengut.

Detsember, 1975

ÜHES T PERIOODIST EDUARD OLE LOOMINGUS

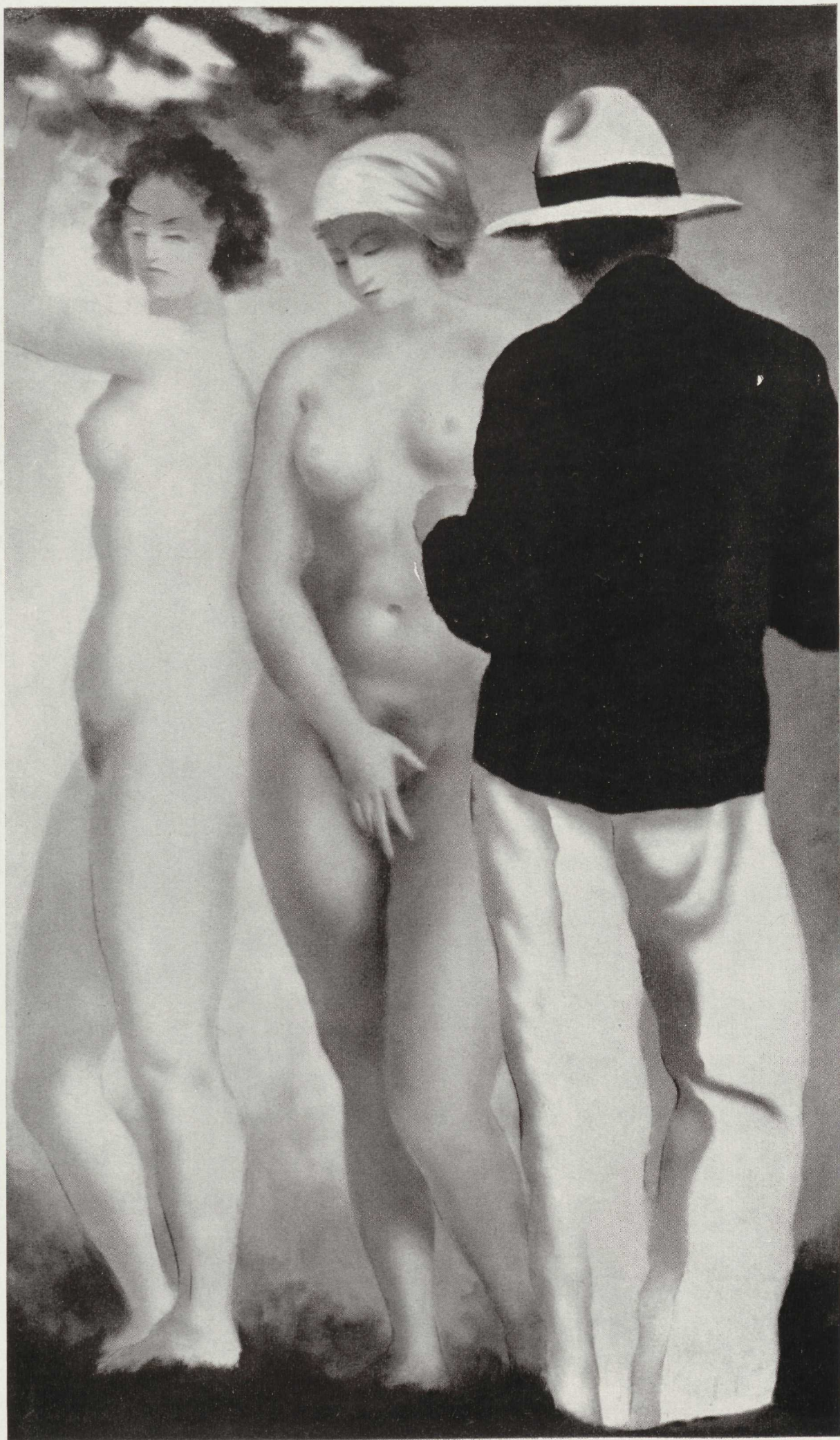
Mai Levin

53. Eduard Ole. Reisiääd. Oli. 1929.





E/06-29



54. Eduard Ole. Sügis. Oli. 1931.

55. Eduard Ole. Keskustelu. 1928.



56. Eduard Ole. Sõltis. 1928.





57. Eduard Ole. Hobusejuhtajad. Õli, 1929.

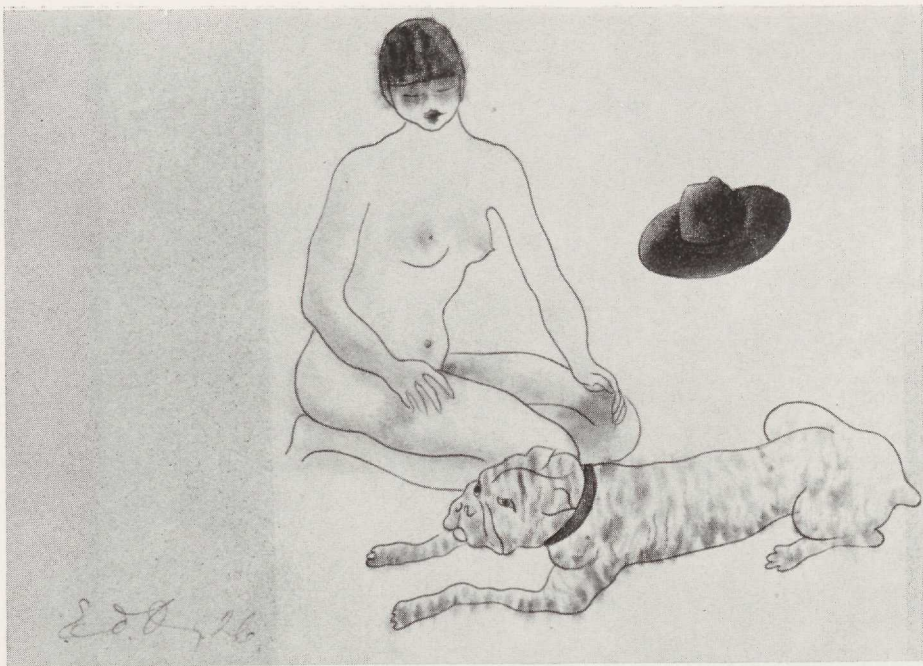


58. Eduard Ole. Hail ja valge. Õli, 1929.

Eduard Ole loominguline tee on olnud käanakuterohke. See moodustub stiililt üpris erinevaist perioodidest, millest igaüks on omamoodi huvitav. Olles Eesti Kunstnike Rühma asutajaid 1923. a., viljeles ta paar aastat dekoratiivselt värvikat, geometriseeriv-lakoonilist stiili, mis seisab lähedal Esimese maailmasõja järgsele mõõdukale kubismile ja Charles Le Corbusier' — Amédee Ozenfant'i purismile. Kaks selles laadis tööd — «Lapsed» ja «Laud» (1924) — olid koguni eksponeeritud Pariisi *Salon des Indépendants*'is 1925. a. ning märgiti tunnustavalt ära prantsuse kunstikriitikas. 1931. a. võitis E. Ole esimese auhinna Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuse portreevõistlusel «Juhan Simmi portreega», mille pateetiline realism ja maaliline bravuursus mõjusid uudset. Sellele järgnesid analoogilised portreed kirjanikest — oli alanud uus etapp kunstniku loomingus. Esmajärjekorras seostub E. Ole nimi siiski laadiga, mida ta viljeles mainitud kahe etapi vahepeal, s.o. aastail 1926—1931, ning mis on omapärasemaid lehekülgi meie tollases kunstis. Selle laadi juhataksid sisse kunstniku 1926.—1927. a. tušijoonistused, millega ta üllatas kunstiavalikkust 1927. a. Eesti Kujutavate Kunstnikkude Keskühingu ja Eesti Kunstnike Rühma ühisnäitusel Tallinnas. Need on lüürilis-humoristlikud kohviku-, ranna- ja tänavastseenid, mille kohta öeldi, et kunstnik on rannakorvist pilusilmil jälginud omaaegset laiska elurütmi. Nii jäigi ta silm lõbustatult peatuma kahel prullakal matroonil, kes peesitasid liival täpiliste dogide seltsis («Naised ja koerad»). Toredasti on edasi antud kohvikute jõudeatmosfääri, seda omamoodi vilgast ja vaheldusrikast elu, mis seal valitses. Meie eest vilksatab mööda tolleaegseid tüüpe: pakse isandaid kõvakübarais, sõjaväelasi, daame pottmütsides. Joonistustes «Tänaval» ning «Mees ja naised» kohtame boheemlikku kuju kaabuga, tumedas pintsakus ja laiades heledates pükstes, ümmargused prilliid ninal; mees meenutab kunstnikku ennast ning esineb siitpeale mitmetes teostes. Joonistuste laad on elav ja elegantne, napile ja tundlikule kontuurjoonele sekundeerib maaliliselt hajuv ja õrn tušilaik. Tumedad partiid (riietuse osas) on kohati pritsmetehnikas kaetud. Kergus ja õhulisus, valge paberipinna osatähtsus, joone ja pleki vaba ja värske kombineerimine on andnud põhjust E. Ole laadi jaapanlikuks nimetada. Aktijoonistustes tuletab see pisut ka Auguste Rodini meelde, skulptori oskust inimkeha vormirikkust ja dünaamikat lihtsa joonega edasi anda.

1927. a. juunis sõitis E. Ole üle Berliini Pariisi, kuhu jäi augustini. Peatuskohaks sai Pariisi-lähedane Meudon, kus oli end sisse seadnud juba 1924. a. saadik Prantsusmaal elav Jaan Siirak. Samal ajal viibisid Pariisis ka E. Ole kaaslaste Eesti Kunstnike Rühmast — Felix Johansen-Randel ja Arnold Akberg. E. Ole kasutas aega mitte ainult ringivaatamiseks,





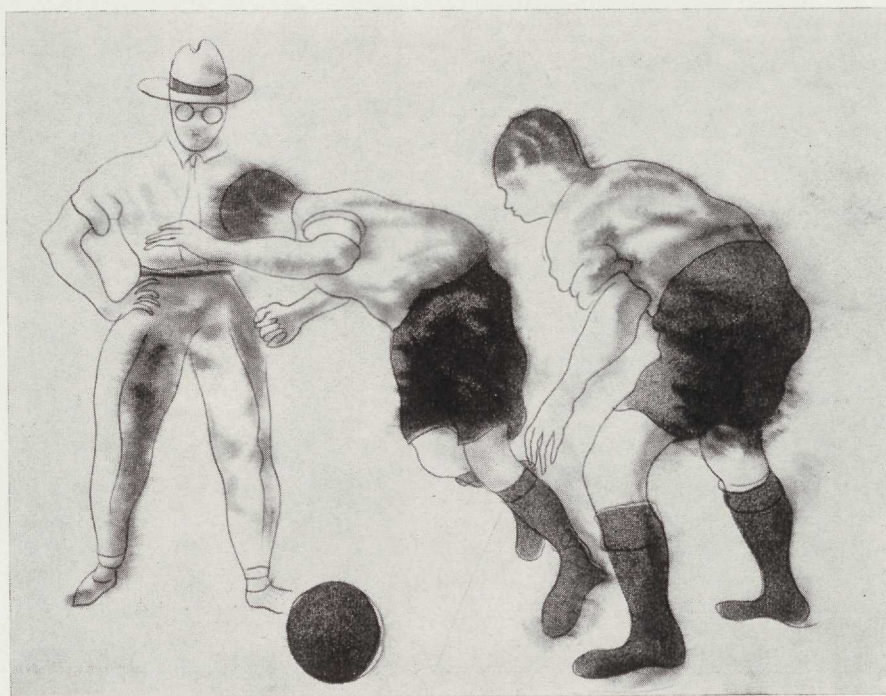
vaid ka töötegemiseks. Pariisis valmis mitukümmend akvarelli ja mõned õli-maalidki. Üksikud akvarellid on dateeritud aastaga 1926, aga ilmselt eksikombel. Akvarellide hulgas on terve rida väga võluvaid, maaliliselt sädelevaid lehti, milles on ehtakvarellilikku sulavust, õrnust ja värvipuhtust. Eelkõige olgu märgitud puhtlooduslikud vaated, näiteks «Sèvres» — kõlavais, läbipaistvais ultramariinseis toonides jõemaastik vees peegelduva silla ja roosakasvalgete majadega. Kunstnikku paelusid Pariisi palistavad metsapargid oma värskes roheline, varjuliste jalgradade ja romantiliste järvedega: Buttes-Chaumont, Bois de Meudon, Bois de Boulogne. Eriti palju motiive pärineb Bois de Meudonist, näiteks impressionistlikult-täppivalt maalitud varjundipeen ja õhuline maastik H. Ole kogus, dateeritud 24. juuniga. Jäädvustatud on Versailles' avarad perspektiivid, laiad basseinid, puudeseina taustal valendavad purskkaevud ja skulptuurid. Sagedased on panoraamsed vaated läbi linna lookleva Seine'i ja Eiffeli torniga, mis maalitud nähtavasti Meudoni kõrgendikul. Südalinna vaateist on eriti nauditavad motiiv Tuileries' aiast (dateeritud 1926. a.) ning õhtune lähivaade Eiffeli tornile teiselt poolt jõe. Mõlemates kohtame taas juba tuttavat kuju kaabus ja valgetes pükstes — selgvaates, tsäplinlikus «vabalt»-asendis.

E. Ole Pariisi-akvarellid on enamasti sinirohelises gammas, õlimaaliid — pruunikas. Neiski on sulavust ja hämusust taotletud, siiski jätvavad nad kuivema ja silutuma mulje kui akvarellid. Õlimaaliidest lõpetatud on «Vaade Louvre'ile» ning «Sild Pariisis».

Loomulikult oli kunstnikule oluline ka kokkupuutumine kaasaegse prantsuse kunstiga. Tooni andis tollal 1923. a. asutatud *Salon des Tuileries*. Too kehasas oieti reaktsiooni avangardsete, abstraktsionistlike voolude vastu, mida peeti liialt külmadeks, mõistuslikeks, doktrinäärlikeks. Hinnati isikupärasust, siirust, meeleolukust, head maitset, kaunist ja viimistletud teostust. Vormile avaldas järelmõju läbitehtud cézannism, värvile — kubistliku paleti rangus. Kunstis võitis üha rohkem maad boheemlik-esteeditseva hõnguga looduslähedus. Need nähtused vastasid sellele, mis küpses E. Ole endagi loomingus. Otsesemalt kajastus tema teis vahetu kontakt jaapani kunstniku Tsugouharu Foujita (1886—1968) loominguga, millega ta oli kahtlemata juba varem kursis. Foujita sulatas euroopalikku maalimislaadi traditsioonilise jaapani kunsti sugemeid ning saavutas küllaltki huvitava tulemuse. Kuid muidugi ei võinud E. Ole järgnevate maalide sulavpehmel modelleeritud vorme, piiratud pildiruumi, mahedat harmoonilist üldmõju üksnes Foujita mõju arvele kirjutada. Püüd ühendada plastilis-joonistuslikku selgust maalilise pehmuse ja subtiilsusega oli tollal laialt levinud.

1928. a. esines E. Ole esnakordselt sellises laadis õlimaaliidega. Neist kohviku-

laudkonda kujutav «Keskustelu» osteti 1929. a. eesti kunsti näituselt Helsingis ja tema asukoht on praegu teadmata. «Kevadest» on teada hilisem, 1931. a. variant (R. Tamme kogus). Kompositsioon varieerib joonistuses «Mees ja naised» esinenud motiivi: eespoolkirjeldatud boheemlik meesfiguur ja kaks naisakti. Selline kontrast, eest- ja tagantvaates figuuride vaheldumine on omane ka mitmetele järgnevatele kompositsioonidele, näiteks «Sügisviisile» (Tartu Riiklikus Ülikoolis), mis äratas tähelepanu Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuse poolt korraldatud kompositsioonivõistlusel 1928. a. Sama teema arendatum, viiefiguuriline variant «Sügis» on paraku samuti kadunud. Mitmes töös — «Hall ja valge» (1929, TKM), «Hobusejütajad» (1929, kavand, J. Raudsepa kogu), «Heinalised» (1930, TKM) — on kujutatud hobuseid ja ratsanikke tantsisklevas liikumises. Maalidel kujutatud õrn pastelne koloriit, milles valitsevad sinakashallid, tuhmrohelist, beežid, valged toonid, käsitluslaad, mille puhul pintsli tõmme enam loetav pole — kõik see loob unistusliku meeleolu. Reaalsemalt seotud «Reisijad» (1929, RKM), ehk küll siingi tegelased poolnes viibivad. «Reisijad» on Kadrioru Kunstimuuseumi põhiekspositsiooni populaarsemaid pilte. Populaarsuse peapõhjusi on teostuse võlude kõrval kindlasti pildi idee ise, mis veidi Honoré Daumier' «Kolmanda klassi vagunit» meenutab — salkkond seljad vastamisi istuvaid ja tukkuvaid inimesi. Tüübid on parasjagu ilmekad, teravdatud karakterisus olekski maali harmoonilist tervikmõju rikkunud. Ja siiski on «Reisijad» teos, mis juba järgmise, realistlikuma etapi lähedust ennustab.



59. Eduard Ole. Kabaree. Tušš. 1926.

60. Eduard Ole. Kohvikus. Tušš. 1926.

61. Eduard Ole. Kabarees II. Tušš. 1927.

62. Eduard Ole. Naine ja koer. Tušš. 1926.

63. Eduard Ole. Naine ja koer. Tušš. 1926.

64. Eduard Ole. Naised ja koerad. Tušš. 1926.

65. Eduard Ole. Jooksjad. Tušš. 1927.

66. Eduard Ole. Jooksjad. Tušš. 1927.

67. Eduard Ole. Jalgpall. Tušš. 1926–1927.

59 62 65 68

60 63 66

61 64 67



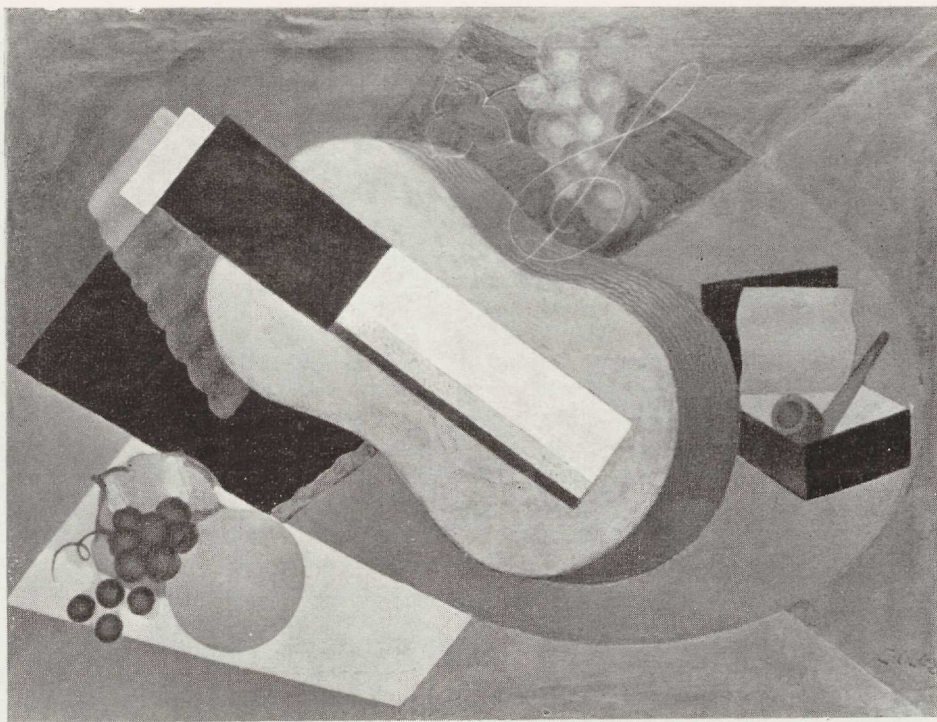
KUBISM EDUARD OLE LOOMINGUS

ViiVi Viilmann

70. Eduard Ole. Autoportree kavand. Tempera, 1918.



69. Eduard Ole. Natüürmort kitarriga. Öli, 1925.



1920. aastatel leidis mõnede eesti kunstnike hulgas vastuvõtliku pinna kubism. Prantsusmaal, kus kunstiliikumine alguse oli saanud, oli see jõudnud juba oma teise õitsengusse — purismi. Varasem objekti lõhkumine erinevateks pindadeks asendus nüüd eseme terviklikkust ja sisemist struktuuri kõige ilmekamalt esile toova vormi konstrueerimisega. Kujutatavast motiivist jäeti kõrvale kõik üleliigne, ebaoluline, asjade väline vorm abstraheriti. Järele jäi üldistatud ja muutumatu, kõige lihtsamatel kujunditel põhinev vorm, mis oma terviklikkusega muutus inimesele lihtsamalt haaratavaks. Eduard Ole esmane kokkupuude kubismiga võis toimuda aastatel 1914—1918, kui ta õppis Pensa kunstikoolis. Moskva ja Petrogradi eragaleriides leidis siis juba hulgaliselt «moodsaid mehi» — Braque'i, Picasso, Léger' jt. maale. Kuid sel ajal oli Ole teoreetiline ja joonistuslik pagas veel liiga kesine, et midagi päris omaks võtta. Mõjud kubismi suunas tulevad palju hiljem, ja siis juba Eestisse saabunud kunstikirjanduse kaudu. Agaralt loeti ajakirju «L'Esprit Nouveau» (väljaandja Le Corbusier), «Вещь» (väljaandjad El Lissitzky ja Ilja Ehrenburg) jm. Oma mõju avaldas ka osa noorte kunstnike meelelaad. Nimelt leidsid mõned kodanliku vabariigi alguseks õpingud lõpetanud ja kunstnikuks saanud noored, et uus vabariik vajab ka uut kunsti. Nii on ka Ole hiljem selgitanud: «Meie ei vajanud siin ekspressionistlikke ahastavaid või hüsteeriliselt naervaid lõustu, vaid eelkõige rahulikku ja plaanikindlat ülesehitustööd. Ning sellepärast pidasingi mina käesoleva momendi kõige sobivaks kunstivormiks kubistide ja konstruktivistide poolt näidatud teed.»¹ Ühelt poolt kõneles kubismi sissetulek uue mõttelaadi ja vaimu ning uue kunstitunnetuse ja kultuuri vajadusest ja olemasolust. Teiselt poolt oli aga noortel vajadus millegi uue järele, et teha ja mõelda teisiti eelkäijatest, midagi tavapäratut. Olla opositsioonis enamusega. Eduard Ole vaadeldavates töödes segunesid kubismi hilisema arenguga varasemast laadist pärit asjade lahutamine erinevateks pindadeks, ajalehtede kleepimine lõuendile jm. Asjade joonistuslik külg jäi realistlikuks, kaineaks ja selgeks. Ole juures kubism eriti ei kodunenud. Ilmselt ei olnud ega saanudki see talle sisemiselt vajalikuks, tema maailmatunnetuseks. Töid vaagides ei näi siin olevat tegu mingile probleemile või küsimusele iseseisva lahenduse otsimisega, mis siis ka tööst töösse avaneks. Rohkem tuleb küll arvata väliselt omaks võetut (oma käega läbi teha) ja seepärast kiiresti mõeldavat. Või oli tegu kunstniku enese vaheldust otsiva karakteriga? Igatahes pahandasid temaga omal ajal Eesti Kunstnike Rühma liikmed (kuhu ta ka ise kuulus ja mis oma olemuselt oli ainus kindlat kunstivoolu järgiv organisatsioon Eestis) kubismist eemaldumise pärast ja hoiatasid Rühmast väljaheitmise-ga «kui asi ei parane».²

Nähtavasti jäi Olele omasemaks siiski realistlik käsitluslaad, sest ka oma kubismiharrastustes ei lahkunud ta kunagi traditsioonilise realismi pinnalt. Esimesed tööd olid nii värvilt kui käsitluselt ekspressiivsed, rahutud. Tugevalt rõhutatud modelleering jälgis valgusvarju. Joone rahutu nurgelisus tuli ilmsiks nii figuuri kui ka tausta käsitlusel (näit. «Autoportree» kavand. Temp. 1918, asukoht teadmata). Tausta käsitluselt katsetused ja edasine areng kubismi suunas algaski. 1923. aastal valmis õlimaal «Madonna» (TKM)³, mida kunstnik ise mainib kui üleminekut ja hüvastijätku eelmise laadiga figuuri osas. Tausta käsitlus viitab juba kubismile.⁴ Taustaks on suurlinna tänavad ja majad, mille kandilistel tekkinud joonte ja pindade rütm eriti rõhutab. Nimetatud töö oli eksponeeritud kubistide esimesel näitusel koos ülaltvaates maalitud «Lauaga» (õ., 1924, asukoht teadmata).⁵ Nagu prantslastel hiliskubismis, nii ka siin on pildile koondatud esemeid kunstnikku ümbritsevast elust — laud, sellel ülemaalitud «Päevaleht», mingid trükised ja muud. Tausta mitmed kandilised kald- ja horisontaalpinnad ja neist moodustuv joonis vihjavad kubismile. Ruuduline lina ümmargusel laual, lina sakiline serv on ilmekalt valitud detailid, kuid töö üldine arhitektoonika lonkab. Mitmete erinevate pinnakujundite ja jooniste allutamine terviklikule kompositsioonile pole õnnestunud. Ilmselt jäi veel puudu teoreetilisest küljest. 1924. aasta eesti ja läti kubistide ühisnäitus lõi esimese vahetu kokkupuute selle suuna teiste viljelejatega väljaspool vabariiki. Oli võimalus võrrelda, vaagida ja õppida, sest lätlased olid meist palju tugevamad. Võib arvata, et näitusel oli soodne mõju ka Eduard Olele, sest tööd, mis on loodud pärast nimetatud näitust, on palju küpsemad ja arvestatavamad. Seda mainib ka meie kunstiarvustus järgmise näituse puhul, leides Ole lähedust U. Skulmega.⁶ 1924. aastaga on dateeritud kaks tööd nimetusega «Lapsed» ja veel üks töö nimetusega «Laud». «Lapsed» (õ., asukoht teadmata) silmapiiri sulgeb kaarjas nišš. Töös valitseb rahulik tasakaal ja selgus. Laste poosid on staatilised. Kunstnik otsib looduslikes (siin lastes) vormides loomupäraseid lähedasi ja vastandjooni ning vorme — kaar ja sirge, nurk ja ring. Eriti rõhutatult maalib ta näoosi, tugevalt toonitades selles kaart. Kõverdatud käe kolmnurk vastandub kitarrari kaarele, kandiline laud sellel lebavatele ümmargustele keradele ja taldrikutele. Kompositsiooni ühendab kaarnišš. Praegu võisime tööd analüüsides leida siit sugemisi hiliskubismist (mingi väga kaudne lähedus F. Léger inimesekäsitlusega) purismini, kuid ka klassikalise joonistuse selgust. Tol ajal peeti seda kõike kubismiks. Samadel printsiipidel, kuid avatud kompositsiooniga on maalitud «Laud» (õ., RKM). Avaral esiplaanil, nelinurkse lau-

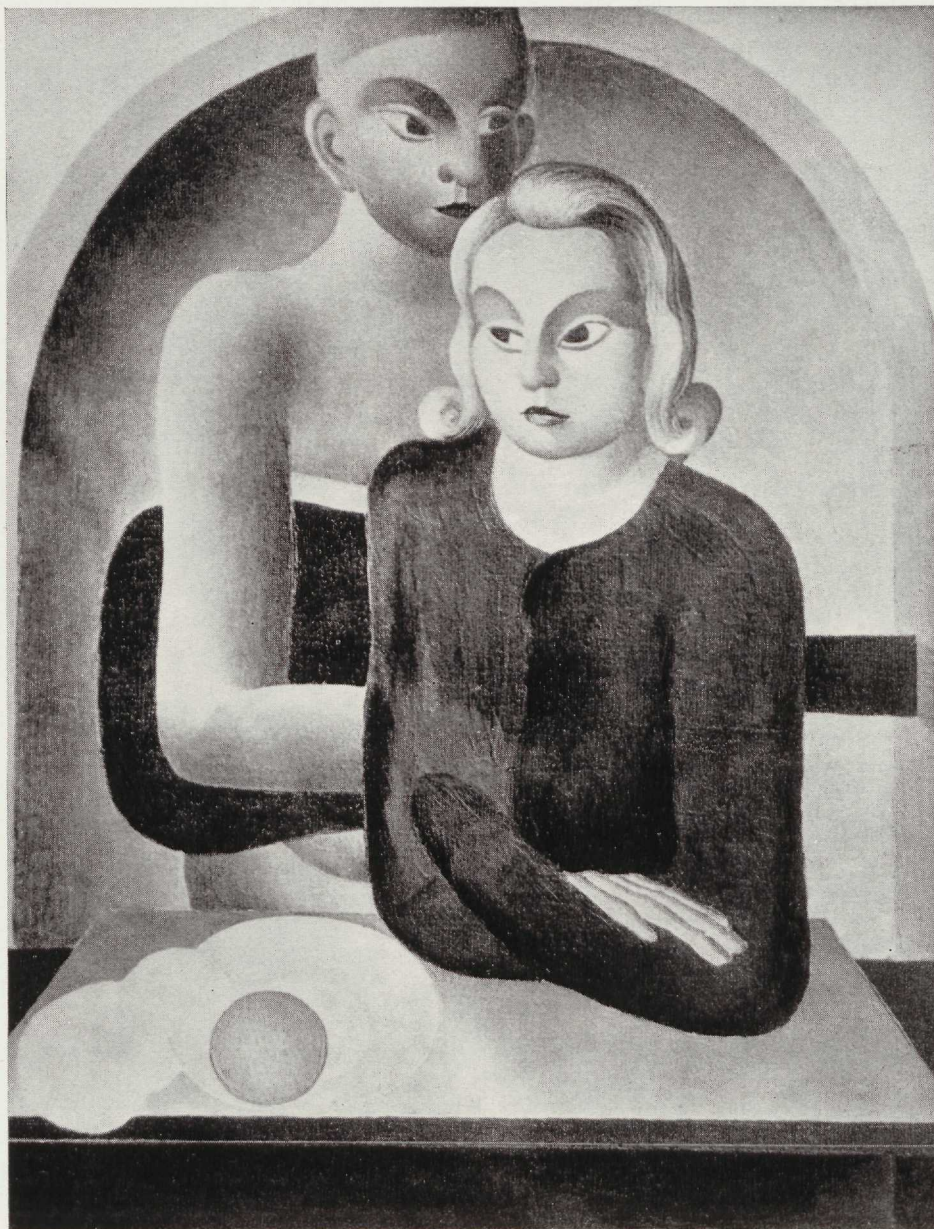
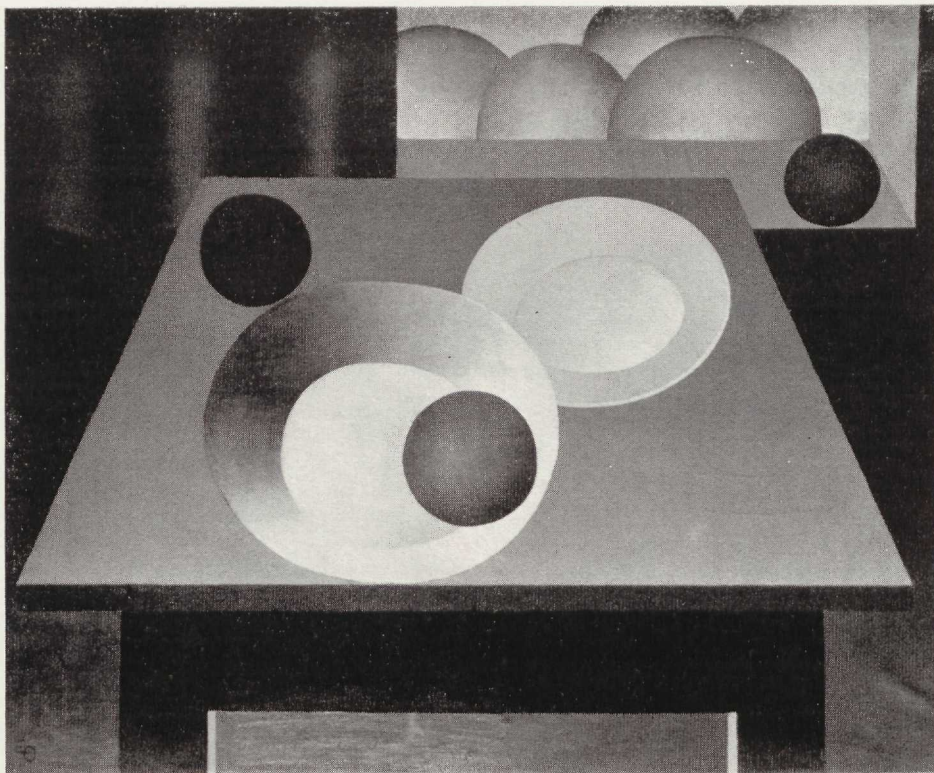
plaadi peaaegu tervel pinnal tulevad eriti ilmekalt esile kerad ja taldrikute ringid. Tagaplaani lookleva draperii lõpetab kolmnurga moodustav aknaava. Välismaailma toovad sisse akna taha maalitud poolkerad. (Eksterjöori sissetoomist interjöori on kasutanud mõnes oma 1915. a. töös J. Gris, kuid vaevalt, et see on eeskujuks olnud. Rohkem võis siin tegu olla juhusega, maali ilmestamiseks mõeldud motiiviga.) Jälle samad kujundid — ring ja kaar, sirge ja nurk, lame pind ja ümarus. Nende rõhutamiseks on valitud värvid, mis näivad antud juhul paremini kõlavat: punane (kuni lilla varjundiga) ja sinine, pruunikas-kollane ja roheline. Värvivarjund heledalt tumedamale modelleerib vormi. Ruumikäsitlus jääb õhuliseks, selgeks. Ka siin, nagu eelmise maali ja järgmisegi juures, võime rääkida mitme printsiibi rakendamisest koos. Näib, et Ole võttis aluseks kubismi selle põhimõtte, mis otsis asjades ühiseid, ühendavaid jooni ja vorme, jättes kõrvale kõik selle, mis neid eristaks. Sellele allutas ka oma maalimismanööri — ühtlaselt laseriva pintslitõmbe. Oma laadilt on eelmisele tööle väga lähedane «Lapsed» (õ., J. Haini valduses). Lähedus avaldub kõigepealt kogu ruumi lahenduses, isegi üksikud elemendid on samad (välja arvatud see, et siin on lauast maalitud ainult nurk, mille ääres seisavad lapsed ja laual on taldrikute asemel silinder). Maalimislaad on eelmisest veelgi kainem, teravamalt joonistuvad kumerjooned näos. Jääb mulje, et kunstnik leidis enda jaoks näo vormide kujundliku ilu, mida ka eriti toonitatult esile toob. Neile kujunditele otsib ta sarnasusi esemelisest maailmast. Vormide ja joonte üksteisele vastandamise põhimõtte loob töö emotsionaalse rütm. Juuksekaar leiab vastandkaare kleidikaelus, kõverduva käe kolmnurk lauannurgas jne. Kompositsiooni rõhutatud tasakaalu ja staatilisust toonitab maalimismaneer ja värvikäsitlus. 1925. aastal saatis Ole maalid «Laud» ja «Lapsed» Pariisi Le Salon des Artistes Indépendents näitusele ja sai ajalehtedes «Revue du Vrai et du Beau» ja «Les Artistes d'Aujourd'hui» kiitvalt ära märgitud: «Joonelt soliid, ehituselt harmooniline, seejuures täiesti omapärane. Konstruktiivse ja perspektiivse selguse juures ruumi õhulikkuse mulje edasiandmisel täielist valitsemist realismini...»⁷ Eelmistest maalidest jääb mitmeti erinevaks 1925. aastal maalitud «Natuürmort kitarriga» (õ., RKM). Mõnevõrra on siin pinnaliigenduses lähedust esimesena vaadeldud «Lauaga». Ka siin jaotub tagapõhi mitmeteks erineva kujuga pindadeks, mis toovad küll rütm, kuid ei loo tasakaalu. Nii mõjuvad ka teised pildi elemendid igauks omaette — keskele maalitud suur kitarr, tubakakarp ja piip, marjad ja kera jne. Kõigi nende kujundite omavaheline seos jääb allutamata kindlalt rajatud joonistuslikule tasakaalule.

Edaspidi ei leia me Ole töödes enam kubismi — vähemalt näitusteni neid ei jõudnud.

Kokkuvõtet tehes tuleb öelda, et Ole jäi nii inimeste kui asjade käsitluses ikka reaalsuse pinnale, lähenedes aga nende kujutamises (ta lähtus objektist kui erinevate vormide kogumist) kompositsioonis tervikuna kubismi hilisemale astmele, võttes midagi omaks ka purismist. On täiesti loomulik, et ka suunasiseselt võttis üks või teine kunstnik omaks oma tunnetusele või andele lähedasema käsitluse ja üldistusastme. Sõltus ju kunstniku mõttemaailma sügavusest, teoreetilisest ettevalmistusest ja andest, kui kaugelt ja kui veenvalt omanäoliselt oskas ta arendada kubismi oma töödes.

Kubism pidas Ole juures vastu vaevalt paar aastat. Küllap tundis kunstnik isegi, et ta pole küllalt tugev edasi töötamiseks, sest kubism eeldas tugevat objekti struktuuri mõistmist. Kuid esmalt vastavat maailmatunnetust.

Eelõeldu pole etteheide Eduard Oleele. See tahab vaid juhtida tähelepanu kunstniku eripärale, ühele etapile tema poolt läbi käidud loometeel. Sest isegi nende vähesete töödega tõi ta meie kunstikultuuri oma laadi ja Euroopas levinud kunstisuuna omanäolisuse. Kuid ka vastuseisu harjumuspärasele kunstimõistmisele.



71. Eduard Ole. *Laud, Oli*. 1924.

72. Eduard Ole. *Lapsed*. 1924.

¹ Eduard Ole. *Suurel maanteel*. 1. Sweden, 1973, lk. 129–130.

² Eesti Kunstnikkude Rühma pääkoosoleku protokoll 18. IX-27. Protokolliraamat. ORRKA, f. 3972, n. 1 s.-ü. 1, l. 56.

³ Eesti Kunstnikkude Rühm. *Esimene Balti riikidevaheline kunstinäitus Tartus–Tallinnas 1924*. Kataloog.

⁴ Eduard Ole. *Suurel maanteel*. 1. Sweden, 1973, lk. 134.

⁵ Eesti Kunstnikkude Rühm. *Esimene Balti riikidevaheline kunstinäitus Tartus–Tallinnas 1924*. Kataloog.

⁶ Hanno Kompus. *Eesti kunstnikkude rühma kunstinäitus. Toompea muuseumis*. «Päevaleht» nr. 311, 16. nov. 1924.

⁷ Salon des Indépendents. *Eesti kunstnikud väljamaal*. «Agu». nr. 12, 1925, lk. 339.



VAIMULT RIKAS SKULPTUUR

Jaak Olep

Ülo Õun on isenäolisemaid eesti nüüdis-kunstnikke. See isenäolisus, erinevus ta-vaks saanust, ka tavapäraselt ideaaliks peetavast kujuripalgest torkas varakult silma. Märgegi kunstniku vorminovaatorlust, julget värvi sissetoomist, taieste intrigeerivust. Ometigi ei ole Õuna vormikõne iselaadsus, värvi kasutamine ja intrigeerivus veel kõik. Õigupoolest on need Õuna kunsti sekundaarsed avaldusvormid, mis tulenevad kunstniku vaim-susest. Kuid üks ole just vaimsus selleks aluseks, millelt kunstniku tööd sünnivad, Seda hoomamata saab küll öelda, mida kunstnik teeb, kuid on võimatu kunsti-tegemist ennast põhjendada. Alles teisele kohale asetan ta vormi analüüsi, sest nii tähtis kui vorm kunstis ka ei oleks, hu-vitab mind kunstilooming ikka ainult niivõrd, kui võrd ta on inimese väljendusviisiks. See puudutab ka vormiuuenda-jaid, sest ükski kunsti käsitööline ei ole vormimuutuste alguses seismine. Kahjuks ei ole vaimuse uurimise nõue eesti nüü-diskriitikale eriti iseloomulik; mis raid-kunsti puutub, siis puudub ta siin täiesti. Osalt on see mõistetav; skulptuuris kui kõige maisemas kunstiliigis kipub vaim-sus tihti materjali raskuse all kaotsi mi-nema ning mitte alati ei tee kujur seda, mida sooviks, vaid seda, mida oskab. Aja jooksul oskused avarduvad, kuid elu lah-timõtestamise püüded on kadunud ning skulptor ei kajasta enam probleemi, vaid kujutab motiivi — pead, keha —, piirdu-deski selle välise iseloomustamisega. Nii tunnebki raidkunst rohkem tublisid teh-nikamehi kui mõtlejaid, ning üks ole see ka üks põhjusi, miks skulptuur nii ker-gesti anonüümseks kipub jääma.

Just selle vaimse vähenõudlikkuse vastu ongi Ülo Õun tõstnud mässu. Tõsi — mässuna näib ta loominguiline tegevus ainult eesti nüüdis-skulptuuri konkreetse kontekstis. Õunale lähedase probleemi-asetusega kujureid tunneb kunstiajalugu rohkemgi ning sarnane tundelaad on mõ-ne teise rahva kunstis palju tavalisem kui meil. Kuid Eestis on Õuna kunst tõepoolest erandnähtuseks, tema vaimne programm kõige radikaalsem. Palju tu-leneb see Õuna kunsti problemaatikast — inimkirgede uurimine. See on raske üles-anne.

Kõigist kujutava kunsti liikidest on skulptuur kõige üldistavam, olles reegli-na mitte paljastus, vaid ülistus. Meenu-tage mälu lennul teile tuntud skulptuure — ikka nad kiidavad või ülistavad kellegi vaprust, tarkust ja ilu. Õuna tööd seevastu on kantud paljastuse, inimhin-gede kõige varjatute soppide avamise püüdest. Seejuures ei ole ta pahatahtlik ega sapine. Ülo Õuna kande idee on hu-manism, kuid paraku võib tema loomin-gus näha muid, koguni vastupidiseid mõttesuundi. Ta avab inimesi psühhiaatri kirega ega hooli seejuures käibemoraalist. Kuid käibemoraali ei ole nii lihtne igno-reerida: kohe süüdistatakse sind tuhan-des patust ning Õuna kunstigi on kõigis pahedes süüdistatud. Väga tihti vaadel-dakse teda kui mingit vembumeest, kui

musta huumori meest skulptuuris. Nä-ljast on Õun siiski kaugel, ehkki nii mõ-nigi taies sarkastilise pilakujuna tundub. Õuna kireks on siiski just tõe tabamine, mitte aga kriitiline hinnang. Ning ei ole tema süü, kui mõni objekt oma alasti-olekus nii koomiline tundub.

Uurimisobjektina ei ole kõrvale jäänud ka ta ise: ikka ja jälle püüab ta anda materiaalse kaju oma hingepakitsuste, kartmata alastuse häbi. Need on ta auto-portreed. Üldse annab portree võimaluse peale välise sarnasuse ja meeolu väl-jendada ka inimese kõige salajasemaid soove ja unistusi, kõige varjatuid kir-gi. Ka inimkeha võimalusi on ta selleks otstarbekalt kasutanud. Kuid nagu inim-näo puhul, nii on nüüd kehagi ainult abivahend emotsionaalsete seisundite kirjeldamisel, mitte eesmärk omaette. Mõistagi on nõnda inimkeha välisest ilust vähe järele jäänud. Väline vorm on talle ainult kest, mille all peitub keev sisu. Nii annab Õun materiaalse kaju millele-gi, mida me kõik, kes vähem, kes roh-kem, tunneme või oleme kogenud, aga millele me pole isegi nime leidnud. Avas-tamata mingeid uusi emotsioone — see on võimatu — on ta ometigi pidanud mõnd seni välditud emotsiooni kujuta-misväärses või leidnud uue tee üld-tuntud tõe väljendamiseks.

Kuid olles kord avastusteel, ei ole Õunal mitte alati selge, kuhu see tee viib ja nii võibki inimhinge mõni aspekt, too, mis kunstnikku inimeses kõige enam hu-vitab, varjutada teised ning muutuda ainuvalitsejaks. Sarnases käsitluses on meelevaldsust, mis jõuab groteskini. Kuid on see siis halb? Ülo Õun ei ole deko-raator, vaid kunstnik-filosoof, kes mõ-tiskleb inimese, tema füüsilise ja vaimu, vaimu ja keskkonna suhte üle. Nii õn-nestuvadki Õunal kõige paremini isiku-liselt abstraktsed või talle hästi tuntud inimeste portreed (neid abstrakteid päid võiks ka inimtungide portreedeks nimetada). Väga tabavad mõne inim-hinge külje või tungi analüüsid on «Lu-badused», «Puudutus», «Torso O. Sub-bile», «Oma aia skulptuur», «Tamaara», «Mikk Mikiver lipsuga», «Bakchos», kuid kujuri käe all on valminud ka üldistatud isikukujutusi kogu oma inimlikus komplitseerituses. Nimetagem siin neist ainult «Tuumafüüsikut», «Kunstnik Pauljuk vestleb» ja Jüri Haini portreed («Port-ree-etüüd»). Vähem õnnestuvad kunstni-kul need portreed, mida ta ainult välise sarnasuse järgi, inimest praktiliselt tund-mata on modelleerinud: tõsise kunstniku-na ei suuda Õun reeglina aine mitte-tundmist oma taiestes vormimängu taha varjata. Samas on sedalaadi ebaõnnestu-mised parimaks tõestuseks sisu primaar-suse ja vormi sekundaarsuse kohta ta loomingu.

Oma kunstnikukontseptsiooni elluviimi-sel on Õun olnud järjekindel. Me ei märka ta loomingu mingeid tagasitõm-bumisi või pettumisi kord valitud teelt. Tõsi — mitte kogu Õuna loomingu ei saa hingeuurimisena vaadelda, ta kunstis on

ka teisi probleeme, teisi vaatenurki. Kuid seni on kõik teised probleemid olnud tagaplaanil, kujuloov psühhiaatritöö aga esmane. Oma varasemates töödes oli Õun kohati robustne: tabades ning mõtiskledes mõne kireilmingu või suhte üle, ei mõel-nud kujur sellele, millisel määral oleks tolle kire väljendust optimaalse lahendu-se tarvis vajalik piirata. Tundub, et nii mõneski oma valandis ei suutnud ta õi-gel kohal vait olla: ühte skulptuuri on surutud liiga palju emotsioone, mõtteid, mille tõttu kannatab taieste terviklikkus. Oma viimavalminud skulptuurides on ta tahtmise ja väljendusvõimaluste vahel leidnud parema vahekorra. See vii-tab loominguilisele küpsusele. Nimetaksin siin sellekohase hea näitena «Bakchos», tööd, kus väljenduse ja terviklikkusega kaasneb sisule adekvaatne plastiline vorm.

Lõpuks tuleks vaadelda, kellega Õun sar-naneb, kes on tema vaimsed naabrid. Mõistagi ei tohiks Õuna loomenäo erand-likkusega üle pakkuda. Erandlik näib ta ainult eesti skulptuuri konkreetse kon-tekstis. Mõnel teisel maal on Õunale lähedase probleemiseadega kunsti rohkem, ka on mõni meist varasem ajastu sarna-se kunsti vastu tundlikum olnud kui tä-napäev. India kunst, hellenism, prantsuse hilisgootika, uuematest meistritest Rodin, Despiau, Barlach ja Marino Marini on tegelnud sarnaste probleemidega. Ka Ferdi Sannamehe ja Õuna kunstis näen palju sarnast. Nägu näha, ei olegi Ülo Õunal vaimseid naabreid nii väga vähe. Mõistagi on tegu probleemide läheduse, mitte adekvaatsusega ja iga nimetatud skulptor on tõlgendanud neid erinevalt. Tunduvalt sagedamini on analoogiline probleemiring kõitnud kirjanikke, nii näen sarnast Õuna ning Üdi, Valtoni ja Vahingu loomingu. Kuid viimatinimetatuid ühendab Õunaga vast kõige rohkem tugev kaasajataju, mis neid ühelaadsetele probleemidele mõtlema on pannud.

73. Ülo Õuna skulptuurid.

74. Bakchos (Talent). Värviline kips. 1975.

75. Laura. Värviline kips. 1976.

76. Figuur niidi ja nõelaga. Kips. 1973.

77. Eva kolhoosiaias. Kips. 1974.

78. Kunstnik J. Pauljuk vestleb. Värviline kips. 1971.

79. Lubadused. Sarjast «Novellid». Pronks. 1971–1975.

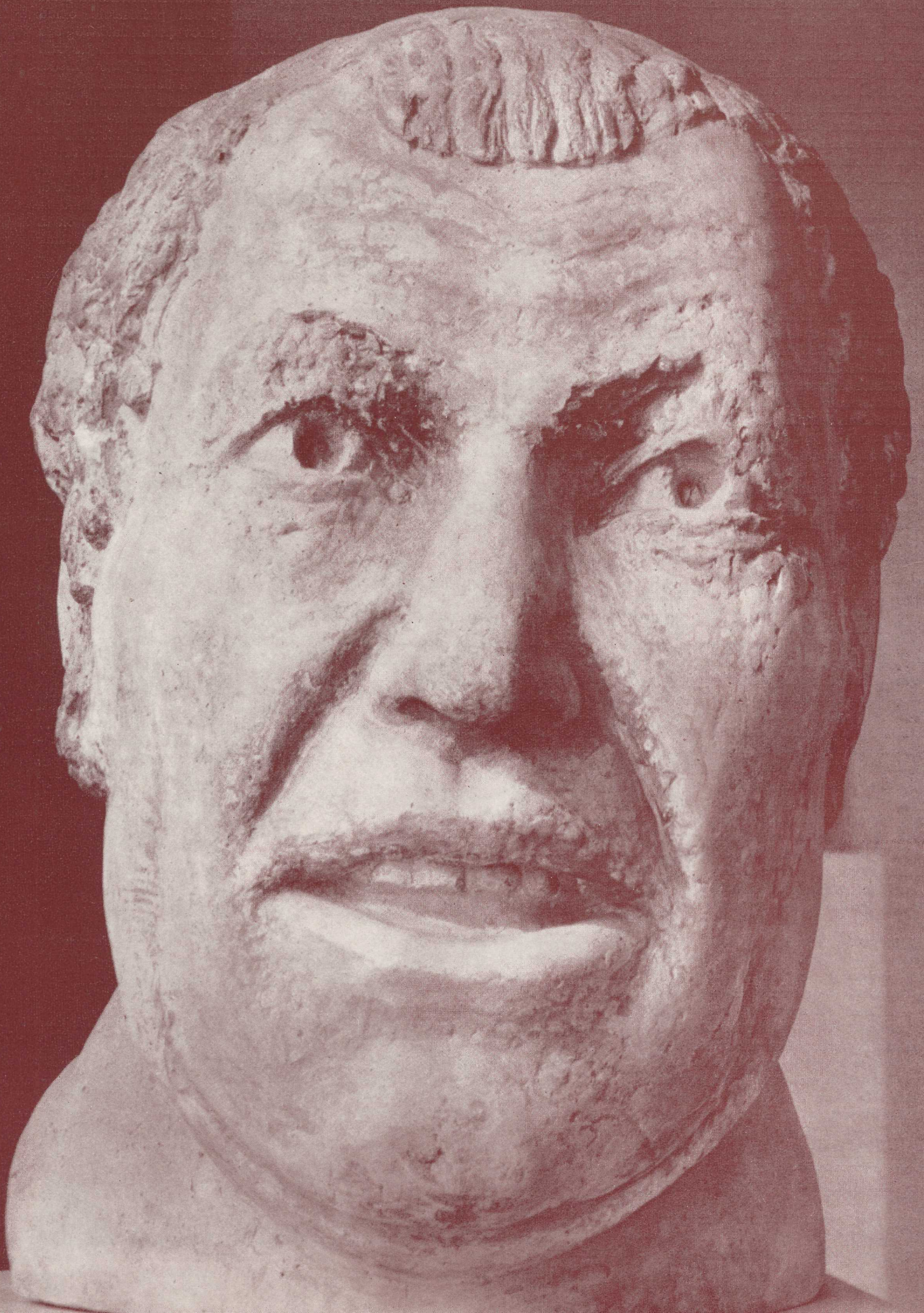
80. Portree-etüüd Jüri Hainist. Kips. 1974.

81. Autoportree. (Antik). Värviline kips. 1975.

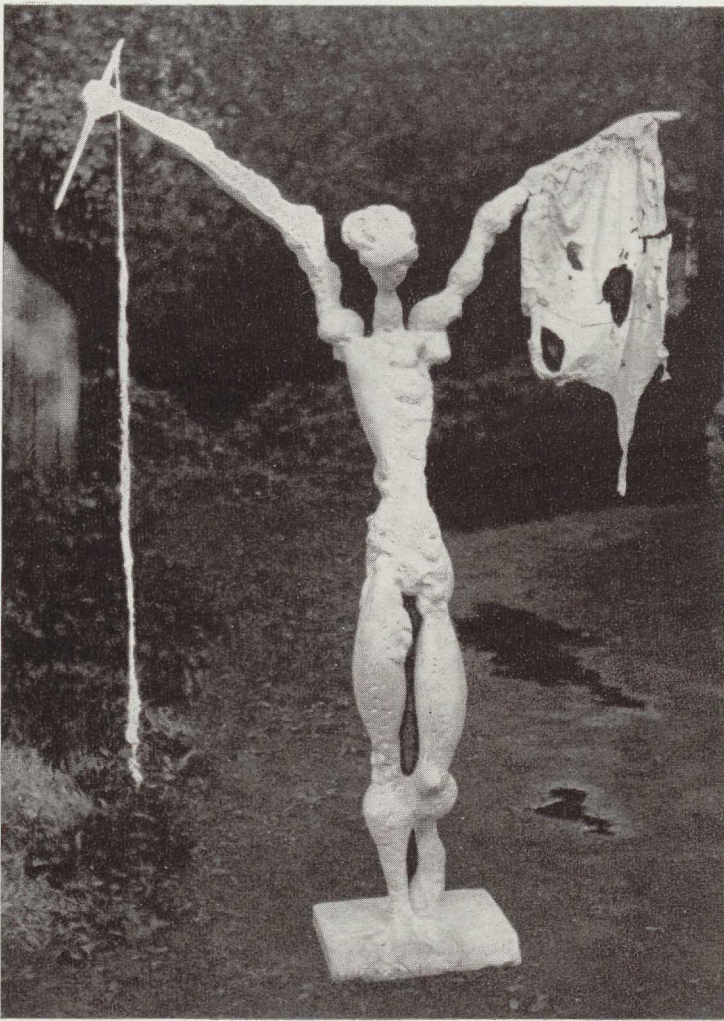
82. Tüüp I. Värviline kips. 1969.

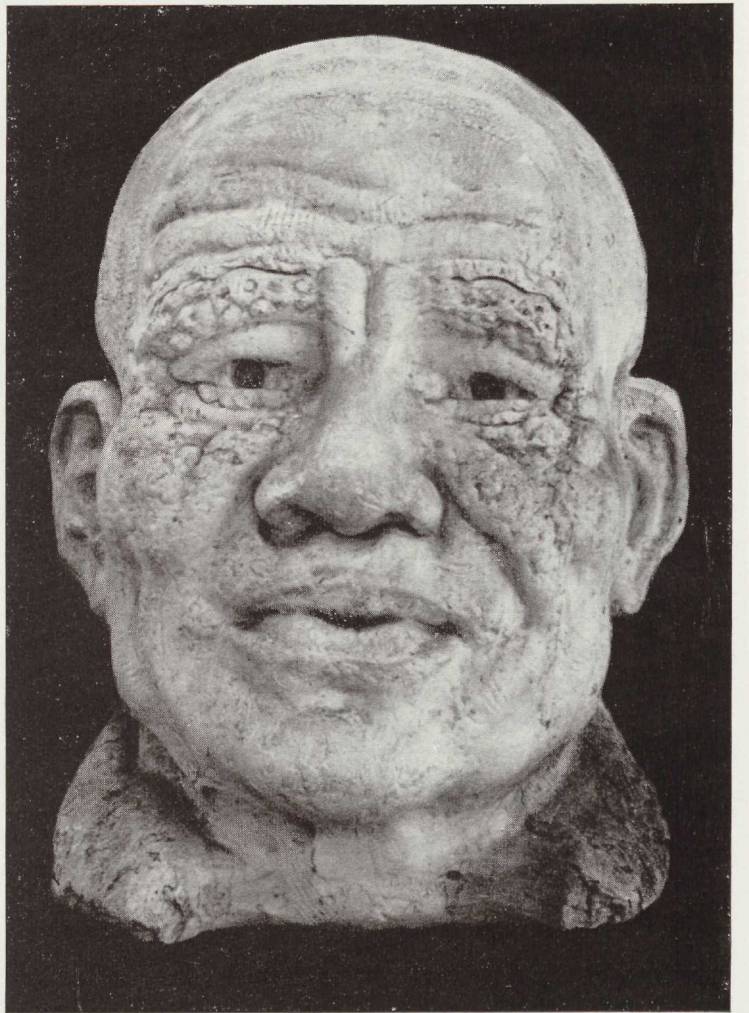
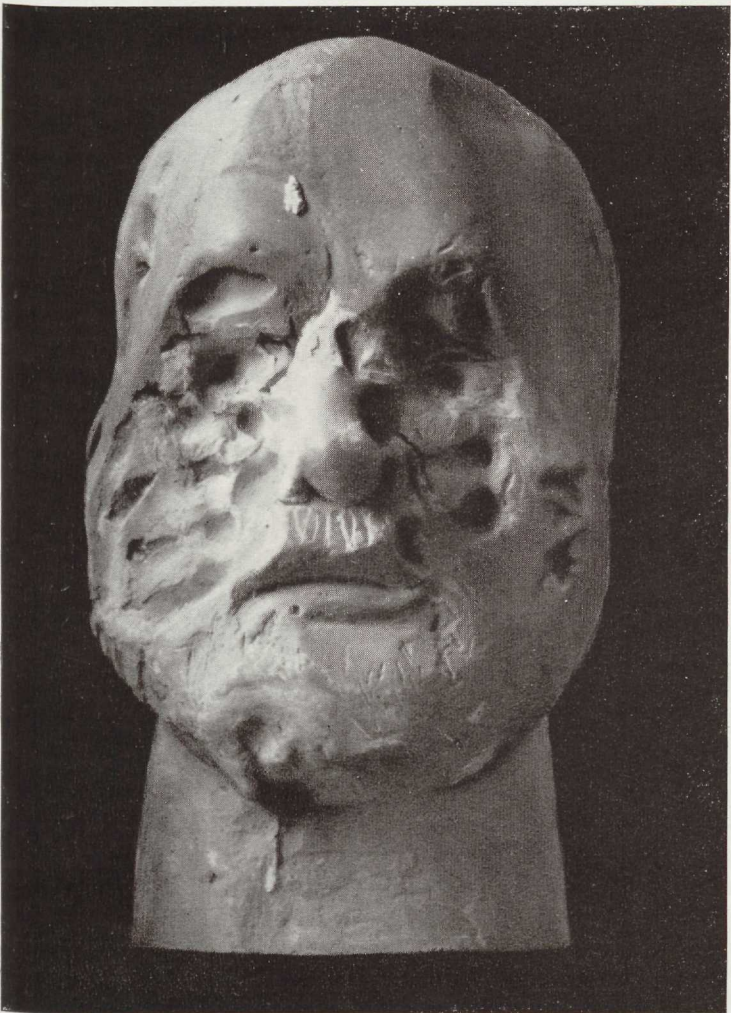
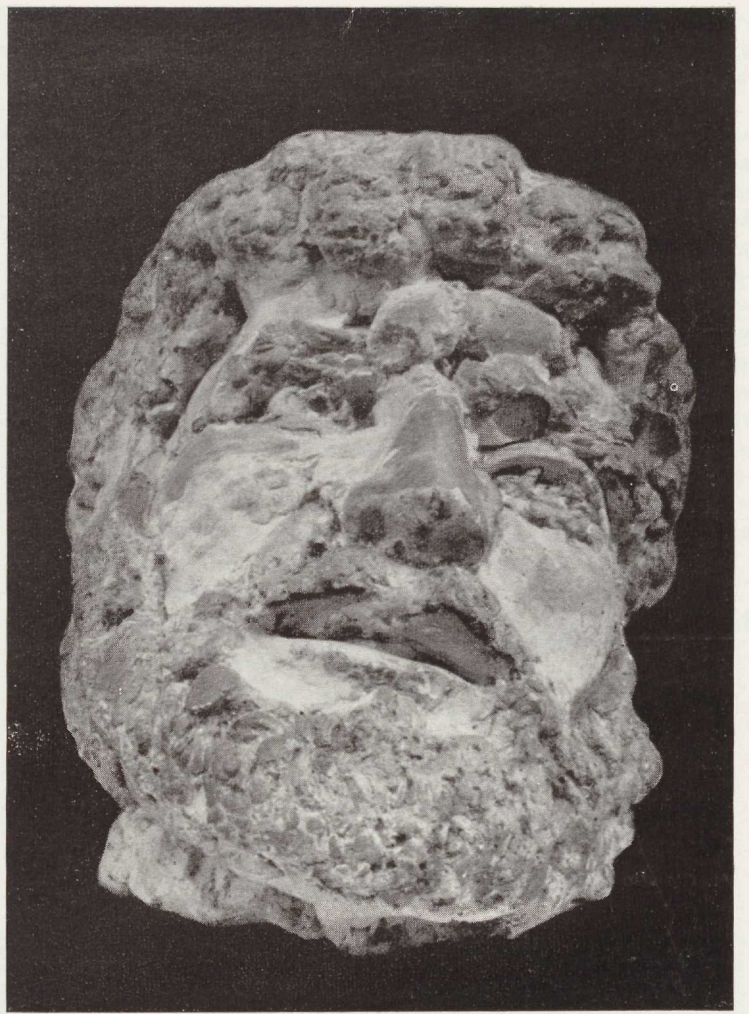
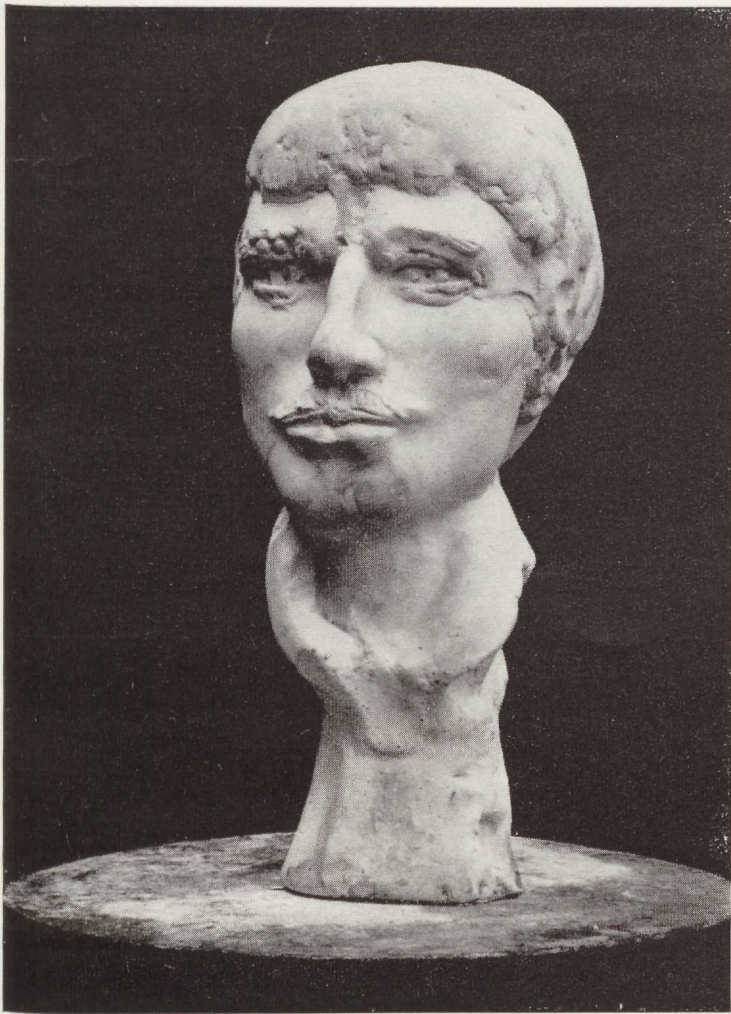
83. H. Habermanni portree. Värviline kips. 1975.

73	74	75	76	77	80	81
			78	79	82	83



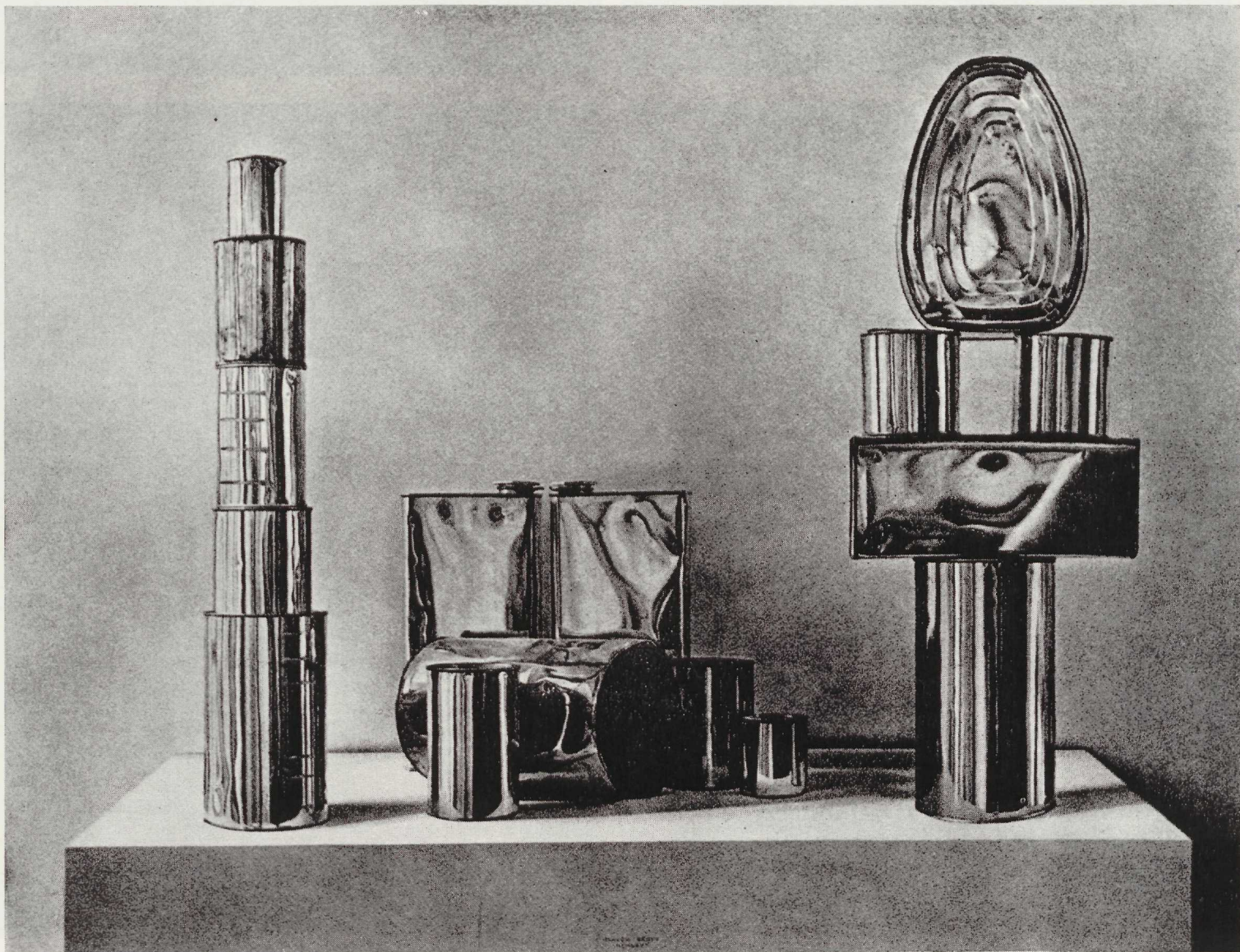






UUED HISPAANIA REALISTID

84. *Claudio Bravo. Hõbe ja kuld.*



Grupp noori kunstnikke, kelle elukohaks oli Madrid ning kes omavahel olid sõbrad või isegi ühe perekonna liikmed, püüdsid kümnekond aastat tagasi luua omalaadset vastuseisu sõjajärgses Hispaanias levinud abstraksionismile. Liikumise algatajaks sai Antonio López-Garcia, temaga liitusid Julio Hernandez ja Francisco López ning viimase naine Isabel Quintanilla. Lähtepunktis ei püstitatud erilisi programme ega loosungeid, aga juba motiivistik, mida valiti kujutamiseobjektiks, andis liikumisele tugeva sotsiaalse varjundi, sest agulikorterite aknast paistev asfaltteeritud õu, poollagunenud vannituba või äsja sissekolitud ning juhuslike esemetega täidetud odav üürikorter on oma argipäevaallastuses iseenesest juba ühiskondliku alltekstiga motiivid. Samalaadse rõhutatud tähenduse omandavad ka lihtsad esemed nende poolt maalitud natüürmortidel.

See, mis hispaania uut realismi eristab sotsiaalse realismi vormidest, on eriline, lausa pedantselt täpne lähenemine kujutatavale. Võiks tõmmata isegi teatava paralleeli tolle realismi ning 1920-ndate aastate «uusajaliku» liikumise vahele. Samuti märkame kohati, et nende tööde fotolik laad läheneb ameerika kunstnike hüperrealismile. Aga hispaanlaste töödes puudub nii «uusajaliku» kunsti iroonia ning tehniliste objektide kultus, kui ka ameeriklaste külm ja kainelt ümbrust fikseeriv objektiivsus. Pidepunkte leiame hoopis minevikust ning ka kunstnikud ise väidavad, et nende tööde probleemistik kasvab välja põlistest kunstitraditsioonidest, kus määravat osa omavad Zurbarán ja Vermeer.

Ning tõesti, esimesel pilgul lihtsates ning banaalsetes motiivides leiame me nii Vermeeri pealetungiva valguse kiirgust kui ka Zurbaráni esemete vaikset oma-

etteolemist. See on nukker nostalgia, argipäevaümbruse müstifitseerimine, aga ka suurte meistrite probleemide avastamine meie igapäevases ümbruses.

Võiks mainida veel, et hispaania uue realismi omapäraks on ka tööde tehniline teostus. Kõrvuti vanameistrite maalitehnika kasutuselevõtmisega suutsid nad saavutada hämmastava meisterlikkuse pliatsijoonistuses, kasutades pliatsijoonistust ka täisväärtuslike lõpetatud kompositsioonide loomiseks. Viimane algatus leidis järgimist ka paljudes maailma maades, aidates tõsta pliatsijoonistuse taseme kõrgemale kui kunagi varem. Ja ka antud liikumise teine vormiline novatorlus — argipäevamiljöö edasiandmine kummaliselt pidulike barokse vormiga pronksreljeefide abil, näib leidvat järgijaid ning edasiarendajaid.

Tõnis Vint

85. Claudio Bravo. Sinine pakk.



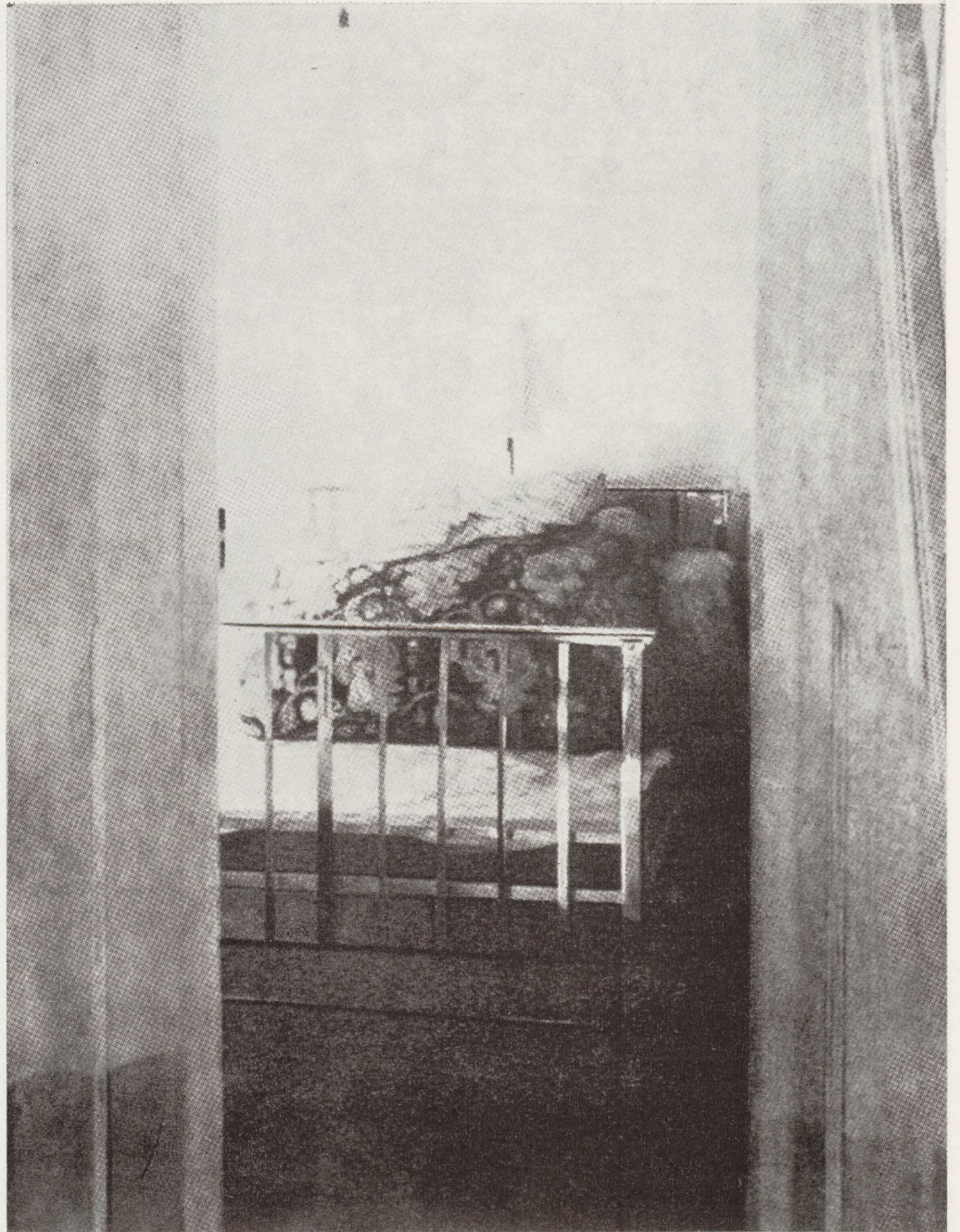


86. Antonio Lopez-García. Tuba Tomelloso juures.



87. Julio Hernández. Langenuid mees. Pronks.

88. *María Moreno. Magamistuba Tomelloso juures.*



89. *Julio Hernández. Magamistuba. Pronks.*



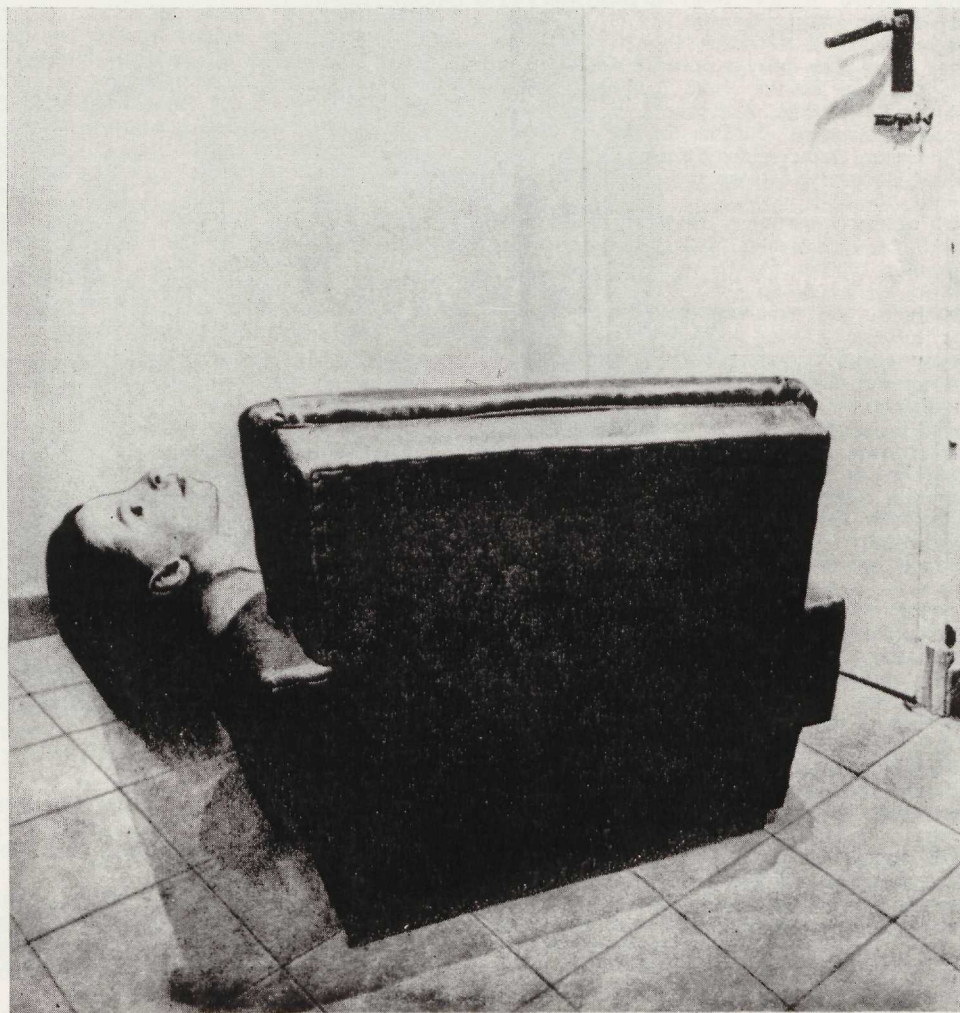


99. Antonio Lopez-García. *Pesuruum*.

91. Daniel Quintero. Alkirijata.



92. Daniel Quintero. Tüitarlaps tugifootis.



Республиканская художественная выставка (стр. 1—4);

Хроника художественной жизни Эстонии 1977 г. (стр. 5—9).

Живописцы трех республик. Летом 1975 г. в Вильнюсе в третий раз состоялась выставка живописи Эстонии, Латвии и Литвы. Ее анализирует Эне Ламп. В искусстве этих стран много сходного, что обусловлено общностью исторических условий. Часто для художников служило примером современное искусство других стран. Эстонское искусство характеризуется высоким уровнем культуры живописи, спокойной красотой, изысканной игрою образов. В латышской живописи особенно выделяются картины художника М. Табака. Живописцев Литвы отличает большая экспрессивность красок, которая местами переходит даже в излишнюю пестроту. Младшее поколение литовских живописцев исходит в основном из действительности образа и нередко приближается к использованию средств поп-арт (стр. 10—13).

О критике искусства. Обзор дан на основе статьи польского искусствоведа Уршулы Чарторьски (двойной выпуск бюллетеня Союза художников Польской НР, 1974 г.), в которой рассматриваются основные направления и проблемы критики искусства в XX веке. Реферировал искусствовед Борис Бернштейн (стр. 14—15).

Основные черты младшей эстонской живописи. Искусствовед Эви Пихлак анализирует творчество молодых эстонских живописцев. Поколение живописцев 1970-х годов уделяет больше внимания изображению детали, реальной предметности и свойств материалов. Центральное место в их творчестве занимает проблема пространства. Идейный смысл произведений нередко многозначен. Более подробно автор останавливается на творчестве Малле Лейс, Тоомаса Винта, Андо Кесккюла, Андреса Тольтса, Кристины Каазик, Рейна Таммика, Тийта Пяэзуке, Леонхарда Лапина, Сирье Лапин, Саски Каземаа и Пеэтера Мудиста (стр. 16—27).

Об одном периоде в творчестве Эдуарда Оле. Искусствовед Май Левин рассматривает 1930-е годы в творчестве художника (стр. 28—35).

Кубизм в творчестве Эдуарда Оле. В статье дается обзор формирования творчества Эдуарда Оле в 1920-х гг. — в период, когда художник интересовался кубистской манерой изображения. Рассматриваются те внешние факторы — выставки, журналы, под влиянием которых он обратился к кубизму. Автор статьи Вийви Вийльман (стр. 36—39).

Духовно богатая скульптура. Яак Олеп анализирует творчество одного из наиболее интересных эстонских скульпторов — Юло Ёуна. Автор считает, что самобытность формы художника в использовании красок и интригающий характер в творчестве художника все же вторичны, более существенным является то духовное начало, которое лежит в основе его произведений (стр. 40—45).

Новый реализм в Испании. Тынис Винт рассматривает те новые явления в искусстве Испании, которые формировались в середине 1960 гг. (стр. 46—51).

Об одном из альбомов ранней русской литографии. Искусствовед проф. Вольдемар Вага знакомит читателей с одним из наиболее старых русских литографских альбомов, единственный известный полный экземпляр которого находится в Научной библиотеке Тартуского государственного университета (стр. 53—57).

From exhibitions held in 1975 (pp. 1—4). Chronicle of the art-life in Estonia in 1975 (pp. 5—9).

Painters from three countries. In the summer of 1975, the painting triennial of Estonia, Latvia and Lithuania took place for the third time in Vilnius. That exhibition is analyzed by Ene Lamp. Due to similar historical conditions, the art of those three countries has much in common. In many instances, the contemporary art of other countries has also served as an example. The author finds that Estonian art has been more open to foreign influences. Estonian art is characterized by a high level of painting, a calm beauty and a subtle use of images. Among Latvian painters M. Tabaka deserves particular attention. Next to a rich and powerful imagination that artist is characterized by a high professional level and interesting compositions. Lithuanian painters are fine colourists, above all, using a wide and vivid scale of colours as a means of expression. The younger generation of Lithuanian painters proceeded from the influence of the image, sometimes applying the media of pop-art (pp. 10—13).

About art criticism. The survey has been given on the basis of an article by Polish art historian Urszula Czartoryska (double issue 2—3, 1974, of the bulletin of the Polish Artists' Union). That article discusses the main directions and problems of art criticism in the 20th century. The article is reviewed by art historian Boris Bernstein (pp. 14—15).

A survey of the work of the younger generation of Estonian painters, by an art historian Evi Pihlak. The painters of the 1970s gives more attention to subjects taken from actual life, to the qualities of the material, and to details. The problem of space stands in the centre. The idea content of the painting is frequently complicated, containing subtle insinuations. The author dwells in detail on the works of Malle Leis, Toomas Vint, Ando Keskküla, Andres Tolts, Kristiina Kaasik, Rein Tammik, Tiit Pääsuke, Leonhard Lapin, Sirje Kasemaa and Peeter Mudist (pp. 16—27). **A survey of the work Eduard Ole,** Mai Levin makes observations on the work of artist in the 1930s. (pp. 28—35).

Cubism in the production of Eduard Ole. The author Viivi Viilmann gives a survey of the development of Eduard Ole's production in the 1920s, in a period when the artist was interested in the cubist manner of treatment. The exogenous factors (exhibitions, journals) that directed E. Ole to Cubism are reviewed in the article as well (pp. 36—39).

Sculptures rich in ideas. Jaak Olep analyzes the works of Ülo Õun, one of the most interesting Estonian sculptors of the present time. The author finds that the peculiarities of the form, the use of colour and the intriguing nature of Ü. Õun's works are only of a secondary significance, the most essential factor is the spiritual basis of the sculptor's production (pp. 40—45).

New realism in Spain. Tõnis Vint deals with the new tendencies in Spanish Art which were formed in the end 1960s. (pp. 46—51).

About an album of early Russian lithographs. Art historian Professor Volde-mar Vaga introduces one of the earliest albums of Russian lithographs, whose only complete copy known is in the Scientific Library of Tartu State University (pp. 53—57).

ÜHEST
VARASEMAST VENE
LITOGRAAFIA-
ALBUMIST

Voldemar Vaga





94



95



96



97

1816. aastal hakati ka Venemaal innukalt viljelema uut graafilist tehnikat — litograafiat, mille 1796—1798 oli leiutanud A. Senefelder. 1816 ilmus esimene dateeritud vene litograafia — A. Orlovski joonistatud «Ratsanik». Sel aastal alustasid tööd kaks litograafia trükikoda Peterburis, üks neist rajati Peastaabi Sõjaväe-topograafia depoo juurde, teine Välisasjade Kollegiumi juurde. Peterburi polnud aga ainuke litograafia viljelemise keskus. Nimelt oli muusikaõpetaja A. Dobrovolski ka Astrahanis konstrueerinud litograafia pressi ja hakkas seal 1816. aastal välja andma muusika-alast ajakirja «Азиатский Музыкальный Журнал», kus trükiti küll ainult noote, mitte pilte.

Vanimad vene litograafiad, mis mõnikord koondati lahtiste lehtedena albumisse, on väga haruldased. Alljärgnevalt peatuksime ühe sellise albumi juures, mille ainus teadaolev täielik eksemplar (lehed koos kaantega, millel on piltide loetelu) säilib Tartu Riikliku Ülikooli Teaduslikus Raamatukogus. See kujutab endast kaheksast lahtisest lehest koosnevat komplekti. Lehed on pehmete valgete kaante vahel, mille mõõtmed on 39×54,5 cm. Kaanel on järgmine ampiiristilis raamist ümbritsetud tekst:

Collection
de huit dessins originaux
lithographiés.

Deux Planches représentants d'anciens
Guerriers; par A. Orlovskij.

Un sujet russe et une Marine, par
M. Chiffiar.

Un paysage composé par M. Kugelgen.
Trineaux communs d'isvoschiks, par
Kollman.

Une Cascade copiée d'après nature, près
de Cassel, par Vorlop.

Des Enfants jouant aux quilles, par Reder.

Prix 25 Rbl.

A. St. Petersbourg,

au Dépôt Lithographique, chez A. Pluchart.
Imprimeur-Libraire, Grande Morskoy,
№ 84.

1820.

(Kaheksast litografeeritud originaaljoonistusest koosnev kogu).

Kaks lehte, mis kujutavad endise aja sõdureid; A. Orlovski töö.

Stseen vene elust ja merevaate kujutus, hr. Chiffiari töö.

Ideaalmaastik, hr. Kugelgeni töö.

Tavalise voorimehe saan, Kollmani töö. Looduse järgi joonistatud kosk Casseli lähisel, Vorlopi töö.

Kurni mängivad lapsed, Rederi töö.

Hind 25 rbl.

St. Peterburgis

Trükkija-raamatukaupleja A. Pluchart'i
Litograafia laos, Suur-Morskajal nr. 84.
1820).

Kõigi albumis leiduva kaheksa litograafia formaat on ühtlane, kõikides kõrguse osas 33,5 ja 34,5 cm vahel, laiuse osas 42,1 ja 42,6 cm vahel. Joonistuse (pildi) pind on kõikidel peaaegu täiesti samaugune — 18,5×23,5 cm. Sellesse albumi kuuluvatest litograafiatest olid seni tuntud Orlovski, Kollmani, Chiffiari ja Kugelgeni tööd. Nendel lehtedel polnud aga tiitleid ja kuna üheski kogus polnud albumi kaant piltide loeteluga, siis pol-

nud teada, et need litograafiad kuuluvad just sellesse albumisse. Mis puutub Rederi ja Vorlopi litograafiatesse, siis pole autoril õnnestunud neid leida üheski Nõukogude Liidu kogus. Välja arvatud Orlovski litograafiad, pole neid lehti seni käsitlenud ükski vene või nõukogude uurija.

Kõige tuntum neist meistritest, kelle töö leidub selles albumis, on Alexander Orlovski (1777—1832), juba eespool mainitud esimese dateeritud vene litograafia autor. Orlovski oli poolakas ja õppis Varssavis prantsuse meistri J. P. Norbini de la Goudaine'i juhatusel. Ta võttis osa poolakate ülestõusust 1794. aastal, mis puhkes pärast teist Poola jagamist aastal 1793 ja joonistas stseene ülestõusust. 1802. aastal asus Orlovski Peterburisse, kus lõi hulga maale, guašše, joonistusi, akvarelle ja litograafiad, mida iseloomustab temperamentne laad, vaba ja maaliline teostusviis. Oma varasemates töödes esineb ta järjekindla romantikuna, toonitades paatost, taotledes kunstilist väljendusviisi, ilmekust ja kõrgendatud emotsionaalsust. Sellest annavad tunnistust nii tema sõja- ja lahingustseen ning laevahukkumist kujutavad pildid kui ka portreed. Alates 1810. aastatest hakkab ta looma ka Peterburi ja vene külaolme tõetruud kujutusi. Nendega teeb ta juba osalt panuse vene demokraatliku realismi arengusse. Kivitrüki meistrina kuulub ta kõige silmapaistvamate tolle aja litograafide—professionaalide hulka. Üks Tartu albumis leiduvatest litograafiatest kannab Riikliku Vene Muuseumi kataloogi järgi nimetust «Ratsamusketär». Näeme sellel XVII sajandi riietuses ratsanikku, kel on peas sulega kaunistatud laiaääreline kaabu ja kes paremas käes hoiab ratsapiitsa. Sadula külge on kinnitatud musket. Taamal paremal on kaks ratsanikku raudkiivrites. Litograafia alumises paremas nurgas on allkiri ja daatum «A. Orlovski 1819». Teise lehe nimetus on sama kataloogi järgi «Grupp kolmest sõdurist (Salvator Rosa stiilis)». Pildi keskel, mägise maastiku foonil seisab kiivris sõdur, kes toetub hellebardile. Vasakul kaks istuvat meest sulgedega kaunistatud kübarates. Vasakul nurgas on allkiri ja daatum: «A. Orlovski 1819», paremal (sissekraabitult) initsiaalid «A. O.» ja daatum «1819». «Ratsamusketär», ehkki meisterlikult litografeeritud, on siiski üsna trafaretne. Õnnestunum on «Grupp kolmest sõdurist», mida iseloomustab vabalt skitseeriv, maaliline, aga julgesti ja tabavalt karakteriseeriv joonistusviis. Selles on tunda Orlovski varasematele teostele omast romantilist käsitlusviisi. Teine silmapaistev kunstnik, kellelt kõnesolevas albumis leidub üks leht, on Karl (Carl) Ferdinand Kugelgen (1772—1832). Sündinud Bacharachis Reinimaal, õppis Kugelgen lühemat aega mõnede kohalike kunstnike juhatusel ja veetis siis koos oma venna, portreemaalija Franz Gerhard von Kugelgeniga (1772—1820) mõned aastad Itaalias. Peale lühiajalist Saksamaal viibimist sõitis ta 1796 Riiga, sealt aga 1798 Eestisse. Veel sama aasta lõpul asusid mõlemad vennad Peterburisse. Hiljem elas K. Kugelgen mõned aastad Saraatovi kubermangus, sealt Eestisse naasnuna suviti Küti mõisas Virumaal, talviti aga Peterburis. Oma elu viimased aastad (1827—1832) veetis Kugelgen Tallinnas. Kugelgen tegeles ainult maastikumaaliga, luues ideaalmaastikke klassitsistlikus laadis. Neis matkis ta väga lähedalt Claude Lorraini kompositsioonivõtteid ja maalimisviisi; vene uurija N. Wrangeli sõnade järgi kujutab Kugelgeni kunst endast Claude Lorraini saksa-pärast väljaannet. Ta on loonud ka konkreetseid vaatepilte, millest huvitavamad on Tallinnat ja selle ümbrust ku-

jutavad maalid. Kugelgenil on väga silmapaistev koht ka vene varasema litograafia ajaloos. Vene maastikumaalijate seas on ta esimene, kes hakkas litograafiat kasutama kunstilise sihiga. Litograafiaga hakkas ta tegelema juba 1817. aastal, sellest ajast pärineb leht krahvinna Rzewuska kabineti kujutusega. 1819 ilmus kuuest lehest koosnev sari: «Etudes des arbres dessinées sur pierre par C. Kugelgen» («Puude etüüdid, joonistatud kivile C. Kugelgeni poolt»). Lehtedel näeme paju, paplite ja teiste lehtpuude joonistusi. Samal aastal lasti Peterburis müügile album «Essais lithographiques exécutés dans les années 1816. 17. 18. et 19. sous la direction du Baron Paul Schilling de Canstadt» («Litograafia-alased katsetused, teostatud aastail 1816, 17, 18 ja 19 parun Paul Schilling von Canstadt'i juhendusel»). See album polnud määratud laialdaseks levitamiseks, vaid oli mõeldud näidiste koguna, mis pidi tutvustama saavutusi uue tehnika rakendamisel. Sellega on seletatav ka albumi väga väike trükiarv. Meie päevil on säilinud ainult üks selle albumi eksemplar ja seegi on ebatäielik (A. S. Puškini nim. Riiklikus Kujutava Kunsti muuseumis Moskvas). Albumisse olid lahtiste lehtedena koondatud kuue kunstniku litograafiad (A. J. Desarnod, Chr. Reder, A. G. Venetsianov, K. Kugelgen ja Tallinna kunstnik C. S. Walther). Kugelgenil on selles albumis kaks litograafiat: «Démirtchi» ja «Kikenéis». Need kujutavad Krimmi vaateid, mida kunstnik ajavahemikul 1804—1806 oli kaks korda külastanud. Need kaks Kugelgeni lehte olid tõenäoliselt määratud eespool mainitud albumi «Etudes des arbres» jaoks, kuid paigutati teadmata põhjusel albumisse «Essais lithographiques».

1818. a. reisis kunstnik Soomes ja joonistas seal valminud seepiate järgi rea litograafiad. Need anti 1823.—1824. a. välja kolmes vihus, igaühes viis lehte, pealkirja all «Vues pittoresques de la Finlande» («Soome maalilised vaated»). Neil litograafiatel on väga suur tähtsus soome maastikukunsti arenguloos. Nii haaravalt polnud veel keegi seni osanud kujutada Soome loodust. Kugelgen avas kunstnike silmad Soome looduse ilule, juhtis tähelepanu selle omapärale ja näitas kätte teed selle kujutamisel. Krimmi reisi tulemusena valmisid 1823. aastal veel kaks litograafiat: «Othous» ja «Psatka». 1827. aastal ilmus suuremõtmeliste Krimmi litograafiate sari 16 lehest (kahe vihuse), mis kandis nimetust «Vues pittoresques de la Crimée» («Krimmi maalilised vaated»).

Kugelgeni litograafia «Ideaalmaastik», mis leidub Tartu Riikliku Ülikooli Teaduslikule Raamatukogule kuuluvas albumis, kuulub kunstniku varasemate kivitrükiste hulka. Selle varjutatud esiplaanil näeme oja, paremal kaljut, millel kasvavad põõsad ja jändrik puu. Taamal vasakul avaneb vaade puude vahel asuvatele suurejoonelistele varemetele. Keskpilaanil on kujutatud kahte sammuvat meest. Kaljul paremal on kunstniku monogramm teineteisest läbipõimitud tähtedega «C K» ja aastaarv «1819». «Ideaalmaastikku» ei saa lugeda kunstniku õnnestunumate litograafiate hulka. Üsna meeldiv on küll valguse käsitlus, kus tumedale esiplaanile ja parempoolsele osale on vastandatud heledasti valgustatud keskosa ja varemmed puude sees. Kompositsioon on aga ülimalt trafaretne ja teostuselt on leht iseloomutu, ilmetu ja sile, eriti puude käsitlus on monotoonne ja abitu.

Teised albumis esindatud kunstnikud pole vene kunstiajaloo eriti silmapaistvaid jälgi jätnud. Karl (Carl) Kollman (1788—1846) oli joonistusõpetajaks Peterburi kurtummade koolis. 1839. sai ta

akadeemiku nimetuse maali eest «Vaade Peterburi ümbruses». Kollman tegeles ka vaselõikega ja vähesel määral litograafiaga. Kollmani litograafia «Tavaline voorimehe saan» kujutab esiplaanil voorimeest saanil. Vasakul näeme majaseina aknaga ja vahiputkat. Pildi keskel on kaks kihutatavat voorimeest, taamal näeme maju, paremal meest ja naist talveriietuses. Kunstnik on tõetruus laadis jäädvustanud vene väikelinna (või Peterburi äärelinna) tänavapildi talvel. Leht näitab, et kunstnik valdas meisterlikult litograafia tehnikat. Joonistus on peen, käsitlusviis elav ja realistlik. Veenvalt on kunstnik osanud edasi anda talvise päeva atmosfääri ja valgust. Litograafia vasakus nurgas on kunstniku signatuur «C. Kollman».

Oma teoses «Подробный словарь русских гравиров XVI—XIX вв.» kirjeldab D. A. Rovinski viit Kollmani litograafiat. Neile lisandub nüüd siin kirjeldatud leht. Need kõik pole siiski Kollmani kivitrukised. Uurijate poolt on tähelepanemata jäänud H. W. J. Rickersi teosele «Etwas über die S. Olai-Kirche in Revel, die durch einen Blitzstrahl in der Nacht vom 15. zum 16. Juni 1820 zerstört wurde. St. Petersburg 1820» illustratsioonidena lisatud litograafiad. Üks neist kujutab vaadet Tallinnale Kadrioru maja juurest, teine põlenud Oleviste kiriku vaadet lõuna poolt. See viimane on küll ainult Tallinna kunstniku C. S. Watheri litograafia pisut muudetud koopia.

Samuel Chiflar (ka Chifflar ja Chiff-lard) on üks esimesi ja viljakamaid litograafia meistreid selle kunsti varasemal arenguperioodil. Kahjuks puuduvad tema kohta lähemad elulooised andmed. On teada, et ta töötas ajavahemikul 1812—1834. Chiflar oli mitmekülgne kunstnik, tegeldes peale litograafia ka maalikunsti, vasegravüüri ja joonistuse alal. Rea aastate kestel töötas ta sõjalis-topograafilises depoos; ta joonistas sõjaväemundreid ja valmistas jooniste ja akvarellide järgi litograafiaid. Kivitrukki viljeles ta innukalt aastail 1816—1822. Hijem hakkas ta joonistama žanristseene mitmesuguste Peterburi vaadete foonil. Need litografeeris ta koostöös teiste kunstnikega, sageli usaldas aga litografeerimise täiesti teistele. Oma laadilt oli Chiflar romantik, kes püüdis matki-da Orloviski laadi. Üks Chiflari litograafia, mis säilib Tartus — «Stseen vene elust» kujutab troikat, mis on peatunud puumaja ees; avatud väravas on haukuv koer. Troika kõrval seisab müts peos paljasjalgne talupoeg, kes näitab käega paremale, juhatades teed reisijale ja voorimehele. Stseen on elav ja hästi tabatud, valguse mäng huvitav. Figuurid, eriti talupoja oma, on siiski kohmakad. Lehe paremas nurgas on monogramm «S. C.»

Teisel Chiflari litograafial «Merevaade» näeme lainetavat merd. Pildi keskel on väike kahemastiline avatud purjedega laev, millel askeldavad mehed ja mille ahtris seisab valge hobune. Laeva mastil lehvib kahevärviline lipp. Vasakul on kaljune rand kindlusemüüri ja nelinurkse torniga, millel lehvib valge lipp. Ranna lähedal on kahemastiline laev Andree lipuga. Pildi paremas nurgas on lainetel õõtsuv palgiots kirjaga «S. Chiflar». Ka seda lehte iseloomustab elav kujutusviis.

Johann-Christoph Reder (ka Raeder ja Roeder) (1769—1828) olevat kontrollimata andmetel pärit Baltikumist. Ta õppis ja töötas 1790-ndail aastail Dresdenis ja asus umbes a. 1800 Peterburisse. 1801. aastast peale oli ta Mäeinstituudi joonistusõpetaja, 1811. aastal sai ta designeeritud akadeemikuks. Ta on maalinud maastikupilte, miniatuure ja teinud joonistu-

si. Ta on loonud ka palju litograafiaid, millel pole kunstiväärtust, vaid ainult kultuurilooline väärtus. See hinnang on täiel määral kehtiv ka kõnesolevas albumis leiduva litograafia kohta «Kurni mängivad lapsed». Pildi keskel on kaks poisikest, kes on mängu ajal nähtavasti tülli läinud ja ähvardavad teineteist rusikatega. Kolmas poiss paremal on põlvili, sätib kurne ja vahib kakelajate poole. Vasakult maja nurga tagant on väljakaranud sassis karvadega koerakrants. Taamal näeme lagunenu tارا ja hooned. Litograafia paremas nurgas on kiri «C Reder del 1819». Pilt kannab diletantismi pitsarit, ehkki litograafia tehnikat Reder näib valdavalt.

W. Vorlopi kohta pole uurijatel õnnestunud leida mingisuguseid biograafilisi andmeid. Tema töist on tuttavad mõned portreed, mida peetakse väga keskpäraseks. Kõne all olevas albumis leiduvat lehte «Looduse järgi joonistatud kaskaad Casseli lähistel» võib samuti lugeda täiesti keskpäraseks. Sellel on kujutatud «Akvedukti» nime all tuntud kaskaad Wilhelmshöhe pargis Kasseli lähistel.

Kõikidel lehtedel on alumisele äärele käitsi kirjutatud: «Lith. de P. de Helmersen». Litograafiad on niisiis väljunud tollal väga tuntud litograafiatrukikojast, mis kuulus Peter-Friedrich von Helmersenile. See trükikoda täitis 1820. aastatel hulgaliselt Kunstide Edendamise Seltsi tellimusi. Helmersen on ka ise katsetanud litograafia alal, ta tööd on aga kõik kunstiliselt küündimatud.

Milline poleks ka üksikute kirjeldatud lehtede kunstiväärtus, servikuna annab sari lisatõendi sellest suurejoonelisusest ja mitmekesisusest, mille vene litograafia saavutas juba oma arengu kõige varasemal astmel.

93. W. Vorlop, Kaskaad Casseli lähistel. Litograafia.
94. C. Reder. Kurni mängivad lapsed. Litograafia, 1819.
95. S. Chiflar. Merevaade. Litograafia.
96. S. Chiflar. Stseen vene elust. Litograafia.
97. C. Kollman. Tavaline voorimehe saan. Litograafia.

ALMANAHH • KUNST •
NR. 51/1 HIND 1.50