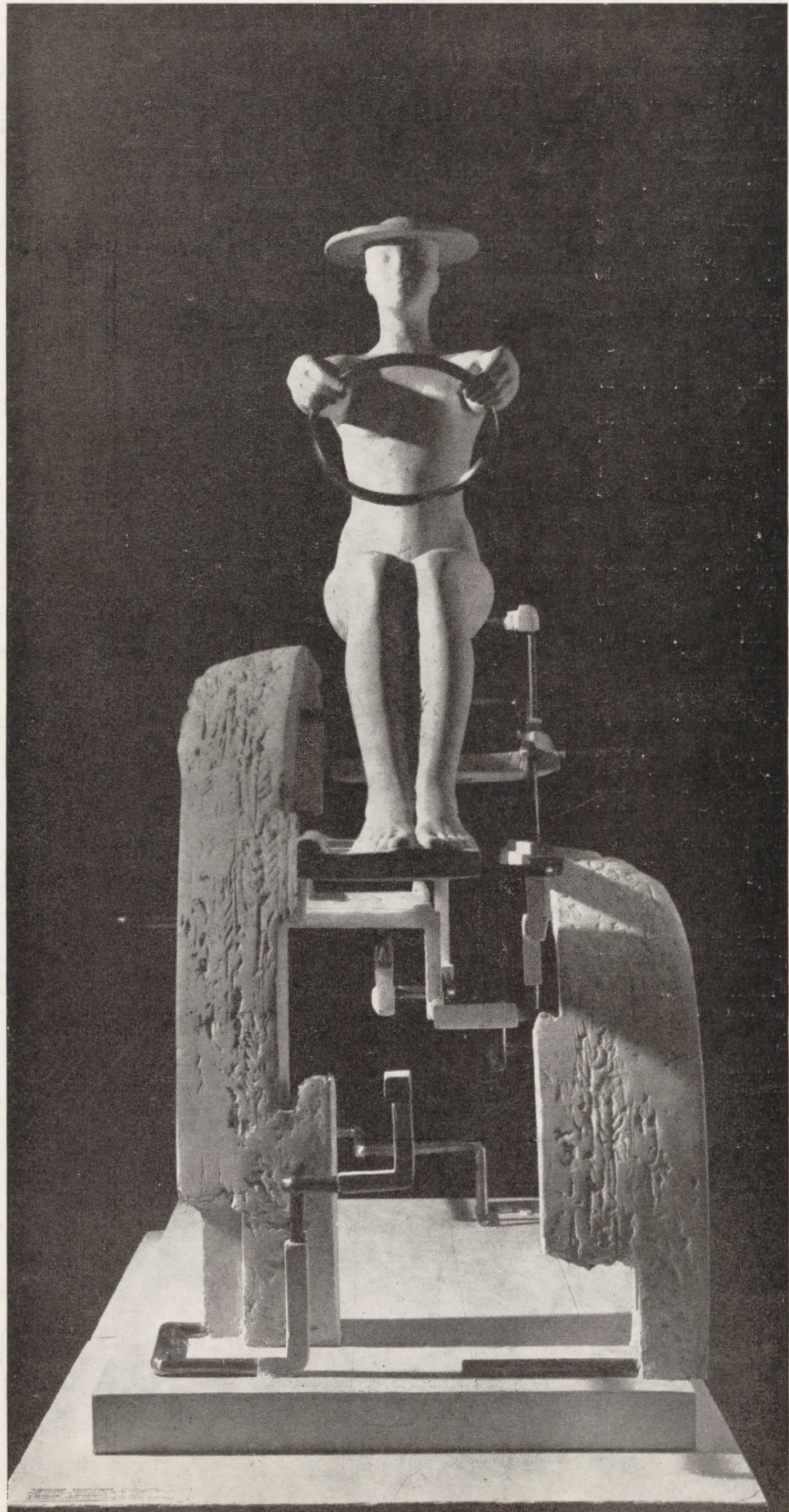
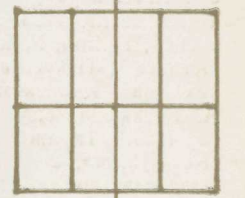
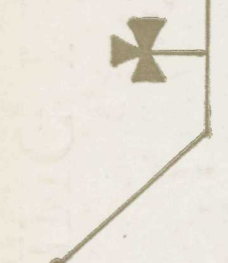
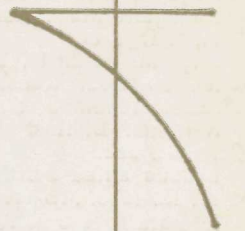
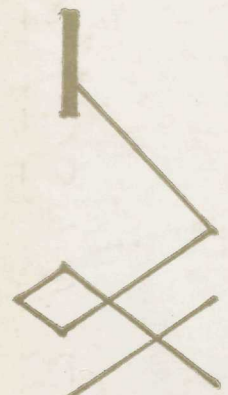
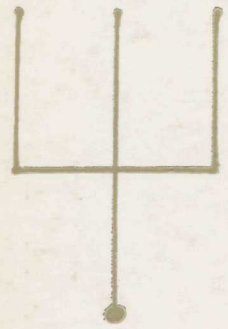




67/2

KUNST

1985



**KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI
ALMANAHH**

Tallinn. Kirjastus «Kunst»

Koostaja ja toimetaja Sirje Helme

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

Kaas ja graafiline kujundus: Ando Keskküla

Looming läbi kuue aastakümne . . .	1
Sirje Helme	
Kuidas hinnata fotorealismi eesti kunstis?	5
Tiina Käesel	
Triennaalimärkmeid	10
Mai Levin	
Art deco Euroopas ja Eestis	14
Leonhard Lapin	
Art deco eesti arhitektuuris	21
Aino Karina	
Dekoratiivmaalide jälgedel	27
Vilen Künnapu	
Absurdikujund kunstis	35
Priit Pärna graafika	41
Jüri Hain	
Vakelu igavikuline mööde	43
Töid vabariiklikult sügisnäituselt 1984	48
Tiina Abel	
Aleksander Krimsi elust ja loomingust	51
Evi Pihlak	
Voldemar Vaga kunstnikuna	55
Maali aastapreemiad 1984	58
Resümee	59
Lehti Viiroja	
Kristjan Raua eksliibrimest	61

Kaanel: Terje Ojavee. Lõikus. Kips, roostevaba teras. 1985. Diplomitöö. Juhendaja M. Varik.

Fotod: Margus Haavamägi, Alar Ilo, Jüri Karm, Jaan Klõseiko, Toomas Kohv, Mari Kaljuste, Peeter Kraas, Helgi Kukk, Ene Kuu, Aare Mikk, Malev Toom, Gunnar Vaidla, Alar Tatsi.

Kirjastus «Kunst», 200001, Tallinn, Lai 34, tel. 60-17-82. Kunstiline toimetaja J. Klõseiko. Tehniline toimetaja E. Akkermann. Korrektor D. Aas.

ИБ № 284.

Laduda antud 24. 07. 1985. Trükkida antud 12. 12. 1985. MB-11731. Kriidipaber 60×90/8. Literaturnaja 8 p. Kõrgtrükk. Trükipoognaid 8,0. Arvestuspoognaid 11,41. Trükiarv 2700. Tellimuse nr. 4453. Trükikoda «Коммунист», 200001, Tallinn, Pikk t. 2.

«Kunst» («Искусство») 67/2. 1985. Альманах на эстонском языке. Оформление А. Кескюла. Печатных листов 8,0. Заказ № 4453. Тираж 2700 экз. Типография «Коммунист», 200001, Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Кунст», 200001, Таллин, ул. Лай, 34.

K 4903000000—025
M905(15)—85 2—85

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958

© Kunst 1985

Hind rbl. 1.70

TRÜKIKODA VABANDAB
puudevate leheküljenumbrite pärast

1. Evald Okas. Mahtra sõda. Oiti. 1958. Osa maalist.





2. Evald Okas. *Rahvatasujad, Oli, 1943.*

3. Evald Okas. *Mahtra sõda, Oli, 1958.*



Kui ühe kunstniku loomingut saab arvestada juba läbi **kuue aastakümne**, siis ei saa me seda enam vaadata lihtsalt jooksva kunstielu seisukohalt, vaid ta saab mingi üldisema arenguloolise tähenduse, läbi tema loomingu võime vaadata kogu eesti sõjajärgse kunsti arengut ning me näeme seal tõesti peegeldumas suurt osa muutustest, mis neil aastatel toimunud on. **1939.** aastasse jäävas portrees on noore tallinlase sümpaatiat pallaslike maalikvaliteetide vastu; vahest oleks Evald Okase looming arenenudki edasi traditsioonilisi teadmisi pidi. Kuid nagu on rõhutanud V. Raam, on Evald Okase muutumised ja areng alati olnud mõjustatud suurtest pöördelistest ajaloosündmustest, pole ime, et see määras ka paljude hilisemate aastate loomingu teemat. Sugugi mitte pealetükkivalt, kuid ikka ja jälle ilmub sõjateema kunstniku loomingusse.

Iseloomulik oma ajale on **1943. a.** loodud «Rahvatasujad», seda nii mõtte kui vormilise teostuse poolest. Jutustava hoiaku ja rõhutatud dünaamikaga rohekas-pruunides toonides maal jutustab küll Jüriöö ülestõusust, kuid on silmnähtav paralleel rahvasõja ideega, tasumisideega.

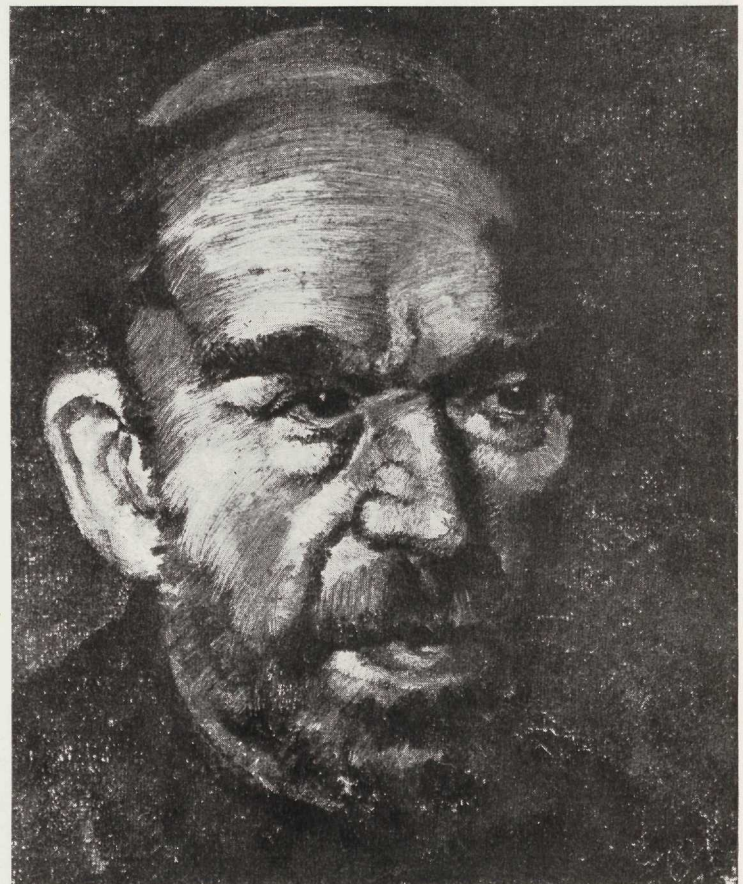
1956. a. maalitud «Mahtra sõda» on taas üsna iseloomulik selleaegsele kunstile. Aktuaalsed olid suured temaatilised kompositsioonid, kus ajaloolist sündmust üldistades näidati rahvamasside juhtivat osa ajaloolises arengus. Iseloomulik sellele ajale on vabama maalilisuse teke, mida võib ka «Mahtra sõjas» tähele panna.

1960. aastad — murranguline aeg eesti maalil ei jätnud muidugi puutumata Evald Okase loomingut. «Hiroshima» on üks sel perioodil loodud võimsamaid monumentaalseid üldistusi, kus muutunud maalimaneer ja emotsionaalne väljendusrikkus loovad suurejoonelise, sünteetilise, oma ajastu kunstiprobleeme hästi iseloomustava suurteose.

Paljude reise ning võõraste kõrgkultuuridega tutvumise mõju tungib kunstniku järgnevate aastate loomingusse vabalt ja avalikult. Okas muutub koloriidilt keerulisemaks, kompositsiooniliselt vabamaks. **1975. a.** «Sügis ateljees» on nagu kokkuvõtte mitmetest erinevatest laadidest, mida kunstnik eelnevatel aastatel katsetas. Keske sümbolina on kompositsioonis aktimotiiv, mis läbi kõikide kümnendite Evald Okase loomingus on olnud.

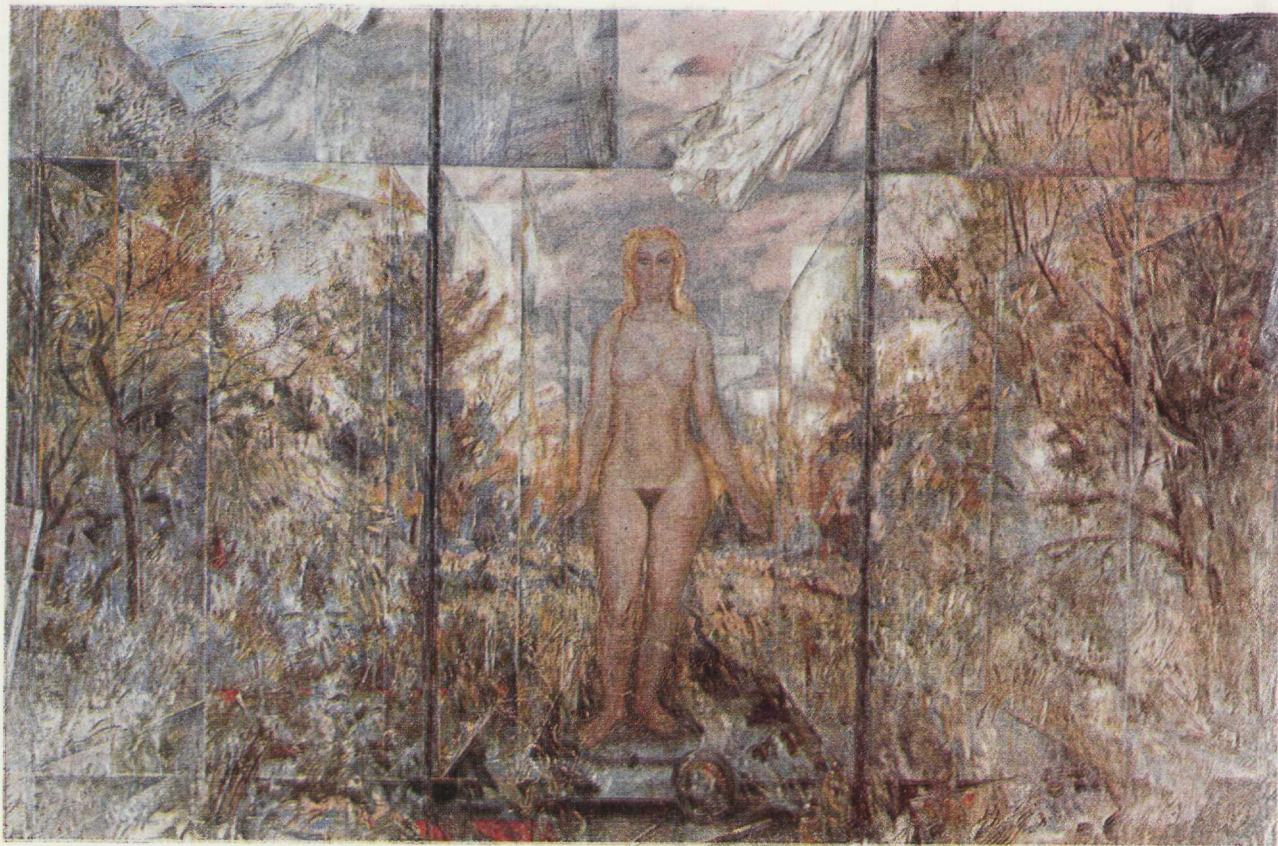
1980. aastad ei too kaasa suuri muutusi ei Evald Okase loomingus ega eesti kunstis tervikuna. Suureneb veelgi spontaansus, maaliline vabadus, kunstnik teenib üha järjekindlamalt ilu ja värvi suveräänsust.

28. nov. 1985. a. sai NSVL rahvakunstnik, NSVL Kunstide Akadeemia tegevliige, Firenze Kunstiakadeemia auliige, sotsialistliku töö kangelane professor Evald Okas 70-aastaseks.

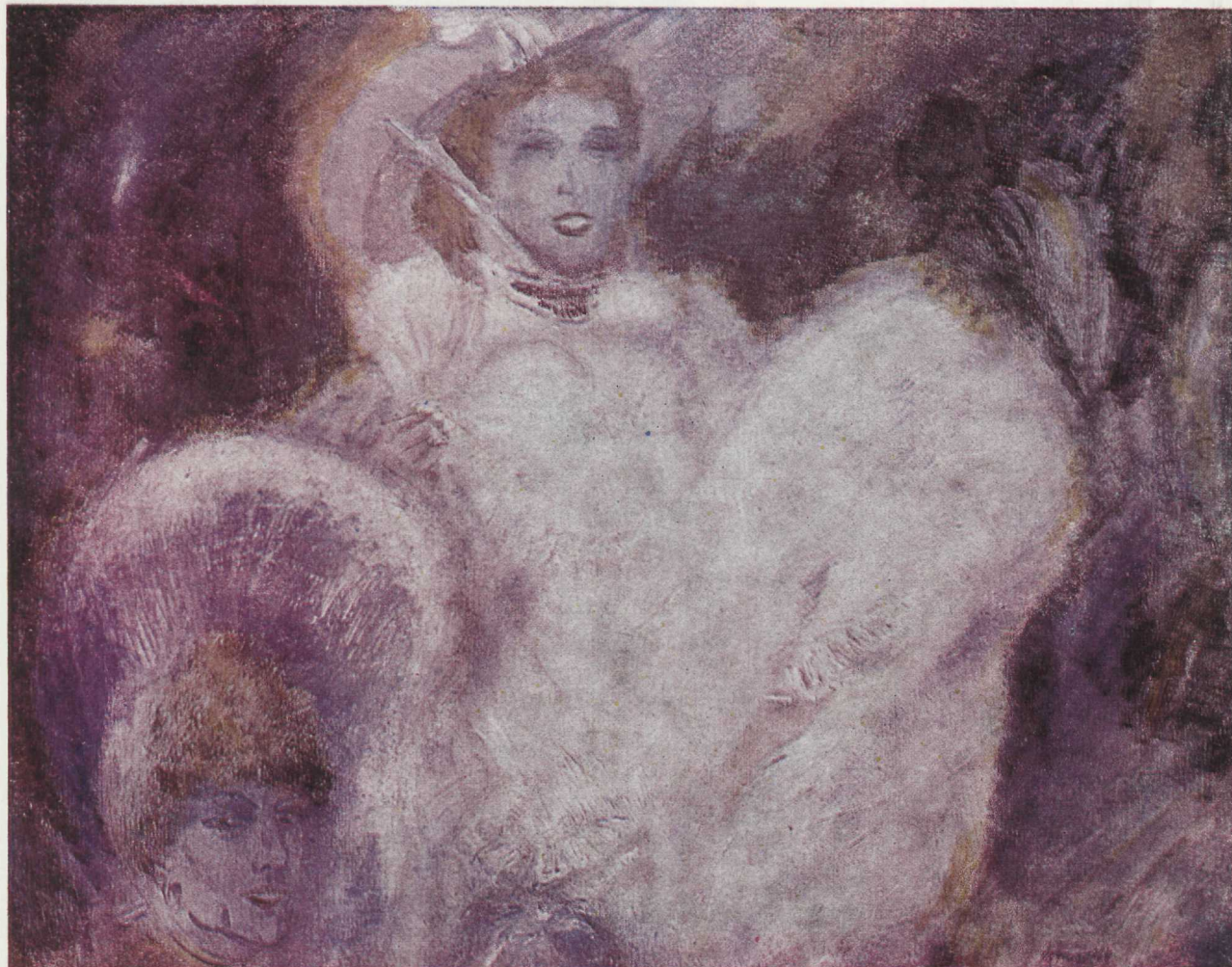


4. Evald Okas. Vana naine Hiroshimast. Oli. 1963.

5. Evald Okas. Sadamatööline. Oli. 1939.



6. Evald Okas. Sügis ateljees. Oli. 1975.
7. Evald Okas. Viini operett. Oli. 1984.



KUIDAS HINNATA FOTOREALISMI EESTI KUNSTIS?

SIRJE HELME

Tartu Riiklikul Kunstimuuseumil on heaks tavaks korraldada teoreetilise kallakuga ettekannete päevi, kus arutatakse erinevaid kunstinähtusi laiemas kontekstis, kui seda igapäevane muuseumitöö nõuaks. 1984. a. augustis-septembris korraldas muuseum näituse «Fotograafia ja kunst» ning 3. sept. peeti ka vastavateemaline arutelu. Teatavasti oli fotorealistlik suund kümnendivahetusel meie kunstis piisavalt populaarne, sellekohast kokkuvõtet näitust seni ei olnud aga korraldatud. Samuti jäi intrigeerivalt lahtiseks teoreetiline küsimus foto ja kujutava kunsti omavahelisest mõjusjäärst. Seega oli näituse eesmärk anda ülevaade fotorealistlikul lähenemisel põhinevast eesti maalist ja graafikast, kuid eksponeerida ka fotosid, mille kunstiline kujund omas analoogiaid nimetatud suuna maali või graafikaga. Eksponeeritud oli ka Moskva kunstnike töid.

Arutelul esinesid Ülo Emmus («Foto kasutamise kunstis»), Sirje Helme («Kuidas hinnata eesti fotorealismi?»), Mare Ruus («Kunsti ja fotograafia vanast vaidlusest»), Peeter Tooming («Ühe foto teekonna lõpetuseks»), Ando Keskküla («Hüperrealism — nagu ta tahab olla»), Jevgeni Klimov («Kunst ja teadvus»). Sõna võtsid Tõnu Soo, Moskva kunstiteadlased L. Bažanov ja V. Patsjukov.

Ettekanne näituse arutelul Tartus 3. sept. 1984.

Võib paista, et fotolikkus eesti kunstis pole üldse nii suur ja tõsine nähtus ja et hinnata teda pole teab kui keeruline, et kõik mahub ikkagi universaalse vormeli alla — olgu vool milline tahes, hea kunst jääb ikkagi heaks, halba aga ei muuda ükski moodne teooria paremaks. Ometigi lubatagu seekord asju keerulisemaks ajada ja hinnata fotorealismi mitmel tasandil. Esiteks programmilisuse tasandil, analüüsides taotluse ja tulemuse suhet. Teiseks geneetiliste suhete ja eesti maalikooli (jättes siinkohal küll täpsustamata, mis asi on eesti maalikool), n.ö. pealiini tasandil. Kolmandaks kui sajandilõpu kultuurikonteksti indikaatorit, seega pigem kui sotsioloogiasse puutuvat nähtust. Enne hindama asumist tuleb aga selgeks teha, mida me hindama hakkame, millised on käsitletava nähtuse piirid, mis asi ta õieti on. Ma ei hakka siinkohal rääkima rahvusvahelisest fotorealismist kui nähtusest, sest selle kohta on eraldi ettekanded. Kuid on selge, et siinsamaski saalides ei asu üksnes need tööd, mida me enam-vähem puhta südamega fotorealismiks nimetada võime, vaid et siin ripuvad ka tööd, mis väga intrigeerivad arutlema eesti popkunsti võimalikest variantidest ja seoses sellega ka eesti avangardkunsti ja fotorealismi vahekorrast.

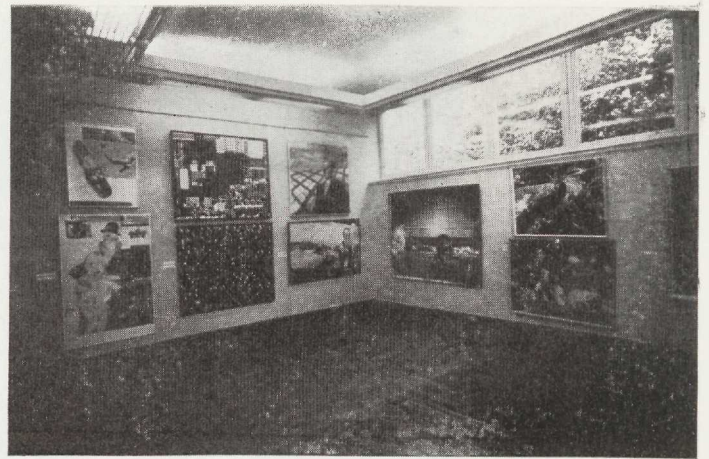
Eeskätt terminist fotorealism. Valisin selle meelega sõna slaidikunst asemele. Viimast kasutasin küll kord ise sobiva termini puudumisel ja pieteeditundest originaalmõiste vastu. Sõnake aga levis ja leidis kasutamist tihti ka valedes kohtades, nähtuse piire nii veelgi hullemini ähmastades. Pealegi pole Tartu näitusel mitte ainult maal, mille tegemisel on kasutatud slaidi või sellelt võetud



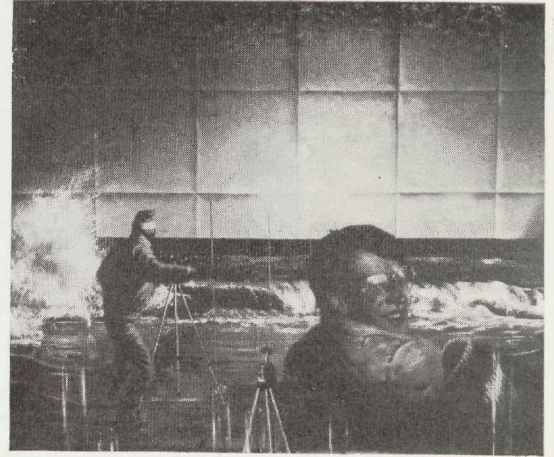
8. Urmas Ploomipuu. Pühajärve Peipsil. Sügavtrükk. 1975.

tehnilisi efekte. Eksponeeritud on eelkõige kunsti, mis järjest uusi eksistentsi variante proovides kasutab eeskätt visuaalset kogemust, mille esimesena saavutas foto. Seepärast oleks esialgu õige vaagida foto paljuräägitud mõju eesti kunstile. Tahan siinkohal rõhutada, et fotoliku kogemuse kasutamine ei tähenda, nagu oleksid hüperrealism, maakunst, happeningid, kontseptualism ainult tänu fotole tekkinudki. Üldsegi mitte kahandades fotograafia leiutamise tähtsust kujutava kunstile, olen ikkagi kindel, et ükski neist kunstivooludest pole sündinud tänu fotole. Kõik nad on eeskätt euroopaliku kunstimõistmise arengu tulemus, tsivilisatsiooni, urbaniseerumise, demokratiseerumise ja elitariseerumise vastuolulisuse ja üheaegsuse viil ning järelikult on fototehnika tihedalt seotud kunstivoolude sünnifaktoreid tunduvalt rohkem kui foto või fotolik vaatamiskeskus. Seepärast ongi fotol ja fotorealismil selge vahe, ja mitte ainult selle poolest, et viimane foto vaid oma objektiks kuulutas. Ka selle poolest (ja see tuli ekspositsioonis ilusti välja), et fotoliku nägemisosekusega, mis põimuks ka kaasaegsele kujutavale kunstile omase väljenduskeelega, on tunduvalt lihtsam manipuleerida, kui kaasas või endas kanda kogu tervikliku kunstiprotsessi vaimset taaka alateadlikult mõistmisest õige kujundikeele leidmiseni, mis kindlalt vastaks kahele tasandile — kunstilise lahtimõtestamise ja sotsiaalse kandvuse tasandile. See vist ongi üheks põhjuseks, miks fotograafia, üha nüansseeritumaks muutudes, üha enam assotsiatiivsusele ja metafoorsusele püüeldes siiski spetsiifiliselt fotograafiliseks jääb, sest tema arenda on lihtsalt oma rada, mis kujutavat kunsti lihtsalt ja üheselt ei mõjusta. Ta võib seda teha küll üksikjuhtudel, kuid protsessis tervikuna see muidugi nii ei ole. Võtame näiteks ainult kaks varianti, kuidas fotot kasutada saab. Nimelt: a) kui fotot kasutada maali objektina, ja b) kui võtame fotot kui üht pildi kompositsiooni või vormi või keele avardamise võimalust. Mõlemal juhul jääb kõrvale foto informatiivsus, sest pole tähtis, mis foto peal on, vaid kuidas ta seal on. (Ette öeldes, eesti fotorealismi üks hä-

dasid ongi see, et pööratakse tähelepanu eeskätt sellele, mis seal pildi peal on.) Samuti ei tohiks fotorealismi seisukohalt tähtis olla üks foto, vaid too visuaalse massikultuuri uputus ja mõju, mis foto (ja fotoreprodutseerimise) leitumisele järgnes. Oigem on vaadata kujutava kunsti suhteid fotoga kompleksse protsessina, kus visuaalse informatsiooni küllus meie ümber toimib juba õieti sõltumatult nii fotograafidest kui maalijatest ja mõjutab mõlema teadvust. Kuid, nagu eespool öeldust peaks selge olema, toimib ta fotograafide ja kunstnike suhtes erinevalt, sest fotograafia ja kujutava kunsti (eriti XX sajandil) olemus ja eesmärk ei saa olla identsed. Muidugi on selle massilise informatsiooni põhiallikas foto, kuid seos kujutava kunstiga ei toimi paraku nii lihtsalt, et kas foto kunsti või kunst fotot. Pealegi on siiani vaid fotorealism fotot otseselt (objektina) kasutanud, teised viimaste aastakümnete voolud kasutavad fototehnikat nagu teisi kaasaegse tehnika võimalusi (näit. hologrammid), ise kunstihoiakutena iseseisvaks jäädes. Ma ei taha sugugi fotograafiale liiga teha, vaid lihtsalt meenutada tõsiasja, et see, mis kino ja foto leitamisega kaasas käis ja mis tõesti oma olemusega kunsti keelt ja väljendusvõimalusi rikastas, võeti tegelikult varem ja ammu enne fotorealismi sündi üle. Ma ei mõtle siin sedalaadi efekte, kas hobuse neli jalga olid korruga õhus või mitte, vaid kategooriaid, mis pidid muutma kujutava kunsti staatilist maailmapilti — nimelt filmivõimalusi nii aja- ja ruumisuhete tasandil kui ka objektiivsuse ja tõe tasandil, filmi demokraatlikkust jne. Koos fotoga tulevad kujutavasse kunsti sellised küsimused nagu informatiivsus, paindlik reageerimine välismaailma sündmustele, dokumentaliseerimine jms. Rääkimata juba kunsti eesmärgi ja funktsiooni küsimusest, millele iga uus vool nüüd vastama pidi. Fotorealism suhtub asjasse oma eelkäijatest palju formaalsemalt ja eristub neist esiteks sellega, et valib oma objektiks foto ja teiseks imiteerib fotole iseloomulikke tehnilisi võtteid, mis traditsioonilise maali suhtes ei ole adekvaatsed ja annavad seetõttu ka oodatud visuaalse efekti. Suhtes senise maalikunstiga eristab teda eelnevast (ja ka fotost endast) reaalsuse formaliseerimise aste, sest kuulutades oma aineks foto, mida vaatlleb kui esimese astme formaliseeringut, loob fotorealism sellest juba teise astme formaliseeringu. Nii see kui ka kogu visuaalse kogemuse demokratiseerimine koos on mõjutanud kogu kunsti, mida me fotorealismi alla võiks panna. Asko Mäkelä (Taide, 2, 1984) otsib kolmandat ühtsust. Ta kirjutab: «Fotograafia ja kujutav kunst neelduvad teineteisesse ja arenevad edasi, kolmandasse ühtsusesse. See on telegeneratsiooni kummaline ja muutuv olukord.» Niisiis põlvkond, kelle visioon on varjutatud reprodutseeritud reaalsuse poolest, peaks meile looma uue, kaasaegse visuaalsete kunstide ühtsuse. Selliseid sünteesivariante on muidugi küllalt proovitud ja nende tulemused ei ole ka alati laita. Meil sedalaadi eksperimente õieti välja pakkuda pole, aga meil



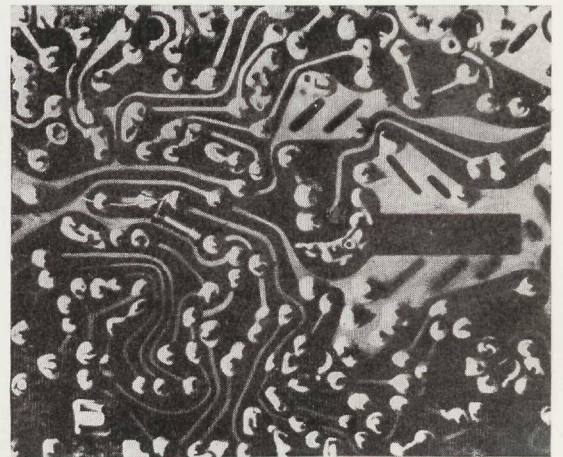
9



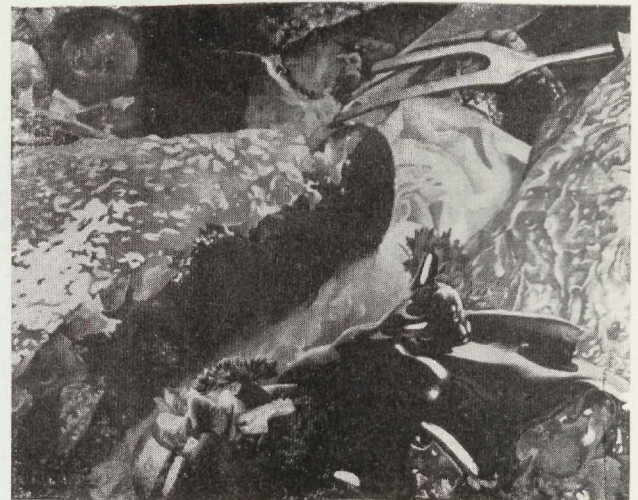
10



11 12



13



on siiski graafika, mis neid sünteesi põhi-mõtteid omal kombel kannab. Siinkohal tahaksingi kohe öelda, et meie graafikal pole fotorealismi kui kunstivoolulise nähtusega sellist suhet kui maalil. Vastupidi, ta kasutab fotot oma materjalina, mitte objektina. Oige on, et peame siin vahet tegema Emmuse—Taigeri liini ja Jüri Okase liini vahel. Emmuse, Taigeri ja Järmüt—Olliku tööd on tõesti objekti ja staatuse valikult paralleel-nähtused maalile. Siiski spetsiifiliselt graafikakohaselt. Kujutatava ainese valikus on fotorealismiga kokkupuutepunkte: meid ümbritsev eluruum oma argisuses, selekteerimatuses, asjade kooslus kui igapäevase elu tunnistus ja sümbol. Teine liin graafikas seevastu esindab oma olemuselt Eestis siiani kõige orgaanilisemat sünteesvarianti kujutava kunsti ja foto vahel. Eeskätt pean silmas Jüri Okast, praeguse eesti uuendusliku suuna omamooda kõige stiilsemat esindajat. Ta ristleb mitmete tendentside piirimaadel. Teda võib vaadelda kui kontseptualisti, kui land-art'i esindajat, kui uusrealismi esindajat graafikas jne. Kui väljapaistev prantsuse semiootik Roland Barthes joonistust ja fotot vaadeldes on väitnud, et joonistus on kodeeritud sõnum ja foto kodeerimata sõnum, siis Jüri Okase puhul on hoolimata töö tehnilisest iseloomust siiski tegu kodeeritud sõnumiga. Eluhoiakud on selgesti tuntavad. Nende kahe äärmuse vahele jääb Ignar Fjuki ja Silver Vahtre graafika, Vahtrel rohkem sümboolsust, absurdi ja vastandust rõhutav, Fjukil rohkem objektiga mängiv. Nimetaksin neid sünteesiva poole narratiivse suuna esindajateks.

Aga hoolimata kõigest ja sellest, et me terminoloogiliselt ei saa graafika kohta öelda fotorealism, on tema suhe fotoga loovam ja mitmekülgsem kui maalil, sest maalil annab fotorealismlik käsitlusviis, juhul kui seda tõesti stiilselt ja tõemeeli jälgida, küllaltki kitsad mängureglid. Sellest hoolimata võivad nad viia väga suurejooneliste tulemusteni. Suurejoonelised tulemused tulevad aga ainult siis, kui mängitakse julgelt lõpuni. Seepärast vaadelgem, kui võrd üldse eesti maali fotorealismlik suund vastab nähtuse enda postulaatidele, kas lõpunimine on üldse võimalik. Ma ei söanda väita, et fotorealism meil programmiline oli. Et eesmärki polnud kindlalt formuleeritud, siis ei saa teda süüdistada selles, et ta lahtimõtestamata teoreetilisel pinnal oli. Kümneid vahetust oli slaidi või foto järgi maalijaid tõesti palju, kuid tõelist fotorealismlikku, **superrealistlikku** taju selle taga ei olnud. Selles ei ole muuseas midagi imelikku ja me ei või seda lihtsalt niisama taunida. Nii fotorealism kui üldse enamik moodsa kunsti voole on tekkinud metropolides, kuhu on kontsentreeritud kaasaegse tsivilisatsiooni iseloomulikud nähtused. Ja ükskõik millega fotorealism tegeleb, keerleb see kõik praeguse maailmapildi pealispinnal, tegeleb kunstilise tunnetuse äärmiselt kitsa lõiguga. Kas see on üldse meile ülekantav? Et meil puudub suur osa maailmast, mis hüperrealismi sünnitas, et meil pole välja arenenud veeteerivat n.-ö. super-

tsivilisatsiooni, siis väline külg pole kindlasti ülekantav.

Kuid ometi tuleks fotorealismi nähtusena meil loomulikuks pidada. Esiteks on kunsti areng terviklik protsess ja lihtsalt niisama ei saa me ühtki etappi päriselt eirata või meelega vahele jätta. Teiseks on täiesti ülekantav fotorealismi üks üldisemaid printsiipe — praeguse tsivilisatsiooni tase, mille sümboleid ja standardkujutelmi foto visuaalse informatsiooni ühe osana levitab. Ülekantav on nähtuste hulk, mis on mõistetav vaatajale praegu, mis loovad assotsiatsioone,



14. Tõnu Virve. Eesti naine. Oli. 1975.

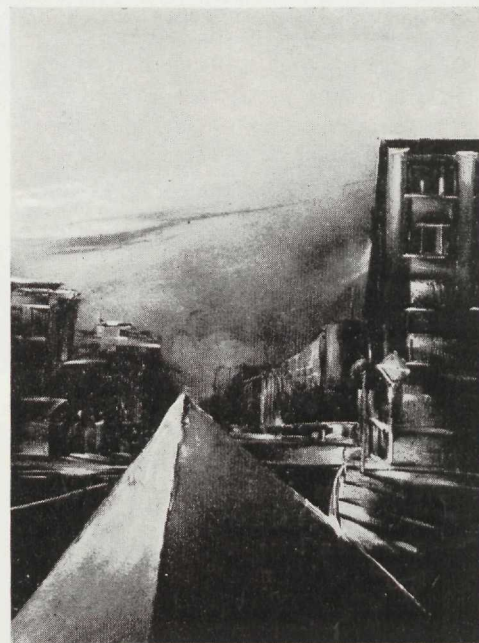
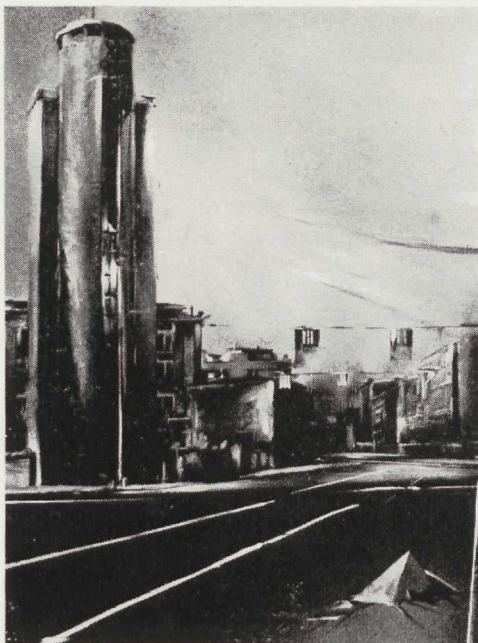
viivad äratundmisele igapäevase banaalsuse tasandil. Kolmandaks on ülekantav kunstniku fikseeriv hoiak kujutamise suhtes, mis tuleks kasuks meie üldjoontes intiimses kunstipildis (ja millega üldjuhul hakkama ei saadud, sest jutustus ümbritsevast argielust domineeris elu «pildilise faktoloogia» fikseerimise üle). Üldiselt need tasandid meil olid, kuigi reservatsioonidega. Oieti, nad jäid paljuskki välja arendamata. Sest algusest peale kummitas üks häda — slaidi kasutati lihtsalt

9. Vaade näitusesaali.
10. Rein Tammik. Objekt. Oli. 1984.
11. Irene Virve. Uuue ja Ene Peetriga. Oli.
12. Urmas Pedanik. Trükitud skeem. Oli. 1977.
13. Tõnu Virve. Natüürmort. Oli. 1971.

abivahendina figuuri ja esemete maalimisel, kompositsiooni loomisel. Mitte fotoliku eesmärgiga omaette, mitte avaliku valikuna, vaid just nagu kahe heinakuhja vahel seistes. Tundus, et foto abil võib kunstnikuks saada. Sellest see n.-õ. fotomaalide uputus noortenäitusel. See oli suur eksitus, foto abil ei saa maalijaks. Mõned aastad hiljem on sellest ka mitmed aru saanud. Ei saa muidugi väita, et fotorealism voolulooliselt jäigi välja arendamata, kuna keegi ei saanud lihtsalt aru, mida ta õieti tegema pidi. See pole õiglane ja seda ei saa otsustada suure hulga kaasajooksikute põhjal, kes igaks juhuks fotoga edu proovisid. Ta ei jäänud välja arendamata, kuid oleks võinud palju paremal tasemel edasi areneda. Manuaalsel tasemel eelkõige. Kuid paistab, et nähtus pole siiski lõppenud, kuigi tegijate arv on kahanenud. Mõned nendest, kes on jäänud, pakuvad tõsisemat huvi. Miljard Kilk eeskätt. Ta on praegu fotorealismi eesti variandi kõige edukam esindaja. Kilk on oma loomingus hüplev ja seepärast on tema kunstis kõrvuti päris hea intuitsiooniga, uusrealistliku hoiakuga töödega ka irriteerivaid lavastusi, mille kunstilist kvaliteeti ma siiski samaväärseks hinnata ei saa. Korralike näidetena nimetaksin näitusel kahjuks eksponeerimata maale «Time out» ja «Bensiinijaam»; seda suunda esindas «Poste restante». Kilgil on õiget linnapoiisi taju, see on tema keskkond, mida ta maalib, TV-generatsiooni mentaliteet, mida ta oma loomuliku vabaduse ja ande kohaselt maalib kultiveerib. Muidugi, ma ei tea, palju tema mõtetes taotluslikku on, hinnata saab ikkagi tulemuste järgi ja kõrvuti muuga näib ta armastavat ka lopsakat absurdi ja lihtsalt irvitamist. Selles suhtes on hoopis hoolikam, kuid ka igavam Viljar Valdi. Tal ei ole küll väljas olnud palju maale, aga nad on väga teadlikult fotorealistlikult maalitud. «Ülikooli tänav» on täiesti formaalselt analüüsiv teos, selle järgi võiks nii mõndagi fotorealismi atribuutikast iseloomustada. Ilmar Kruusamäe on see-eest eetilise kallakuga, mis kipub paljudes tema töödes esile. Tema fotorealism pole linna-tsilivisatsiooni sünnitatud, vaid tekkinud palju intiimsemates suhetes maailmaga — mõned sõbrad, mõned mälestused, mõned hoiakud. Tõtt-õelda tundub mulle, et Kruusamäe on liiga lüüriline loomus hüperrealismi jaoks, usun, et talle on see nähtus lihtsalt üks etapp kunstnikutee alguses. Need kolm on ka peaaegu kõik, mida me praeguses kunstielus fotorealismi pähe võime analüüsida. Heitti Polli, kes aktiivselt kasutab slaidi, ei ole tegelikult oma vaimult fotorealismiga ühendatav. Tal on küll väga rõhutatud fotoliku efektid, kuid eksistentsiaalsel formalismil tema töödes ei ole. Ta võtab kõike liiga tõe pähe. Ka Jaan Elken liigub fotorealismist kaugemale, kuigi algul oli sellega täiesti ühendatav, tema maailmanägemises valitseb küll fotorealistlik nägemisviis, kuid tehnikas püüab ta seda üha järjekindlamalt hüljata. Kõik näitab püüet liikuda suurema maalilise ja subjektiivse vabaduse suunas kui muidu fotorealism seda võimaldaks. Ur-

mas Pedaniku tööd on küll fotorealistlikud, kuid oma viimastes maalides liigub ka tema irraalsema visiooni suunas. Kuigi see, et omal ajal fotorealism talle lähedane oli, tema praegusteski töödes tunda on. Ka Rein Tammik kasutab fotot ja reprot, aga siiski teistel printsiipidel. Kuigi nii tema Majakovskit kui ka Tõnu Virve rahvariides neidu võib pidada fotorealistlikeks töödeks, pole Tammik, Virvest rääkimata, seda suunda puhtalt edasi kultiveerinud. Ja siinkohal tulebki tõdeda, et n.-õ. puhast fotorealismi on meil tegelikult vähe, nähtuse piirimaal liikujaid on rohkem, kuid fotoga tegelemine on mõjutanud nii või teisiti enamiku nooremate kunstnike loomingu. Neist üks osa on kasutanud fotot, järgides 1960. aastate lõpu uusrealistlikku maalitaju, mis on kõige tihedamas suhtes

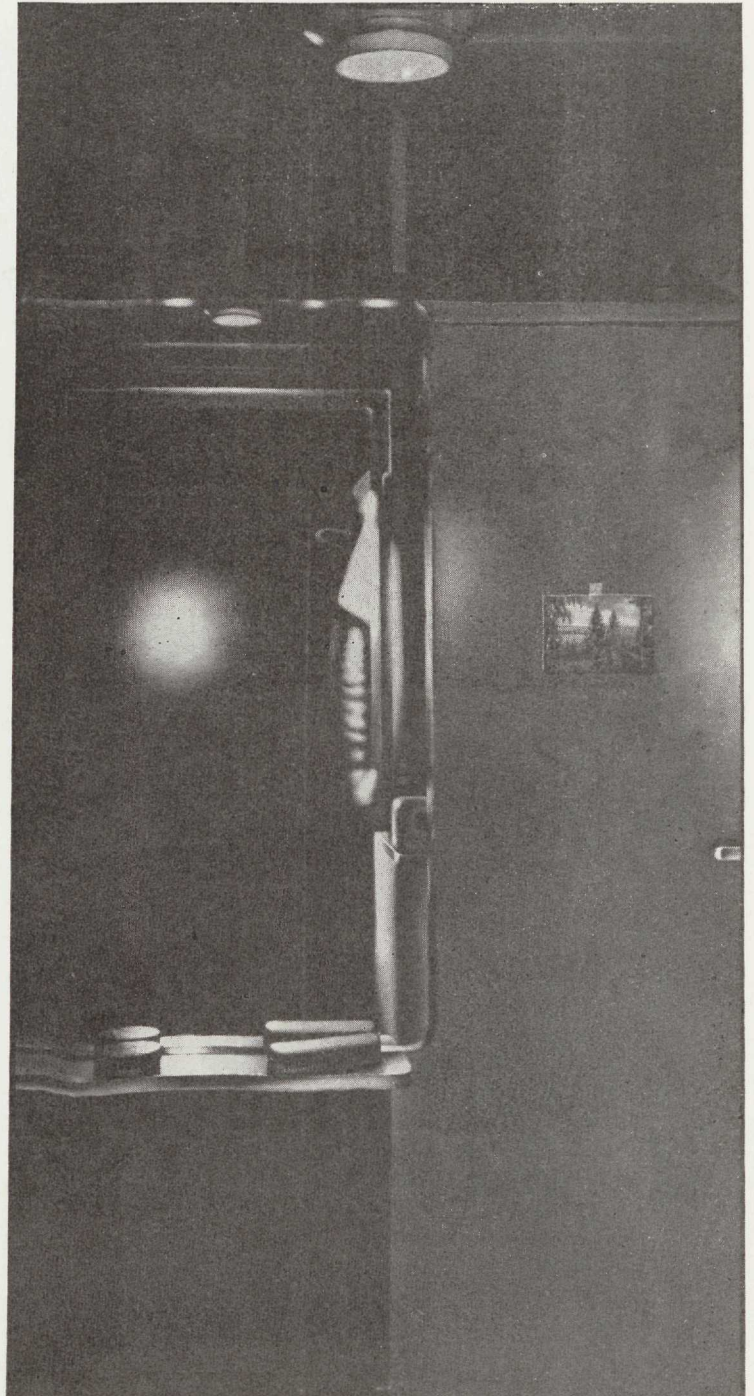
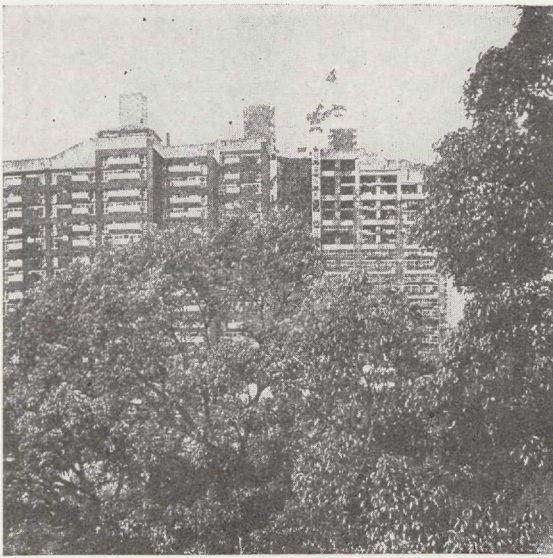
loomulikult siiski teisiti vaatama.) Ja kui me tahame fotorealismi nii oma kaanonilisemas kui kaugemas vormis paika panna, on sobiv kasutada Gerrit Henry väga lihtsat ja universaalset skeemi. Tema jaotas iga maa kunsti kolmeks — reaktiooniliseks, radikaalseks ja peasuunaks. Eesti fotorealism mahub sellesse skeemi kui **ettevalmistav staadium väljumiseks peasuunale**; vähemalt on ta nii oma ilmingute enamikus toiminud. Superkultuuride poolt kultiveerituna teab fotorealism väga hästi, et ainus alati avatud liin on pealiin. Hinnang pealiini enda poolt on meil tihti-peale halvustav. Maalilise traditsiooni poolt vaadates on tõesti mõned maalid koledad, mõned saamatud ja mõned mõttetud, sest nagu eespool öeldud, fotorealism ei



15. Jaan Elken. Muutuv linn. Oli. 1984. Diptühhon.

uuenenud maailmatajuga. Selles suhtes on heaks näiteks Ando Keskküla maalid, kes enamasti rajab aluse millelegi muule, näiteks ruumitundele või valgusefektile ja toob sisse võõristusefekti, nihestatuse. Ja sealtsamast, 60. aastate lõpust on meil tegemist fotoga mitte hüperrealistlikus, vaid pigem popkunstilises mõttes. Vaatame Tõnu Virvet, Irene Virvet, Rein Tammikut. Ja kõigepealt Kaljo Põllut, sest foto otsese kasutamise ja klišeetrüki tõi tema meie aktiivsesse kunsti. Ja nüüd tõuseb foto kasutamise ümber väga huvitav probleem, mida meie võime vaadata kui fotorealismi ja eesti avangardse kunsti vahetõrget. Niisiis — kas K. Põllu esemed ja klišeetrügid olid see, mida me Eestis võiksime avangardseks nimetada. Arvan, et jah. Samamoodi hinnatav oli ka popkunsti sisseimbumine 60. aastate 2. poolel. Aga fotorealism sellisel kujul nagu ta meil praegu esineb, seda ei ole. Tal lihtsalt puudub selleks vajalik atribuutika. (Ei maksa segi ajada — fotorealism pole avangardkunst ka läänes, kuid meie peame paljusid kunstilaineid

sõandanud või ei tahtnud minna maksimumile, aga ainult programmilisus annab hoolimatuse eelise. Selliselt n.-õ. esteetiliselt positsioonilt on lihtne jagada kunsti heaks ja halvaks. Paraku ei ole kunstiprotsess ainult esteetilisest seisukohast analüüsiv. Ei maksa unustada tema ühiskondliku peegli rolli. Kogu XX sajandi kunsti võib näiteks vabalt analüüsida ka sotsioloogia või sotsiaalpsühholoogia seisukohalt. Ja sellelt tasandilt ei ole eesti fotorealism mitte ainult manuaalse ja esteetilise küündimatuse sünnitaja, nagu vahel on ette heidetud ja mida ma siinkohal täiesti jagada ei saa, vaid areneva urbaniseerumise, võõranduva loodusetaju ja paratamatult pealetungiva tehnilise tsivilisatsiooni sünnitaja. Sellelt seisukohalt tähistab fotorealism meie kunstis alles nõrka ja ennast isegi mitte taipavat ja usaldavat algust, millele sekundeerib graafika ja mis üheskoos on uuenemise ja muutumise paratamatu etapp. Kuid meie pealiin on tõesti nii tugev, et igasugune fotoga manipuleeriv maalisuund püüab pigem tema poole kui iseseisvalt eemale.



16. Illimar Paul. Linnamaastik XII (Hiroshima).
Tušš. 1978/79.
17. Jevgeni Klimov. Natüürmort tuviga. Lito.
1982.
18. Vladimir Taiger. Tuba. Süditrükk. 1982.
19. Miljard Kilk. Bensinijaam. Oli. 1982.
20. Ando Keskküla. Kuiv 6a I. Oli. 1978.

TRIENNAALIMÄRKMEID

TIINA KÄESEL



Suvi 1985. Taas triennaal. Vahe eelmisega sai tavatult lühike (pole kahte aastatki), lahtiolekuaeg piisavalt pikk (ligi kolm kuud), asukoht endine (kolm plekist kaarhalli Pirital Näituse väljakul). Üks esinduslikumaid tarbekunstifoorumeid — ütles arutelul läti kunstiteadlane Sandra Kalniete.

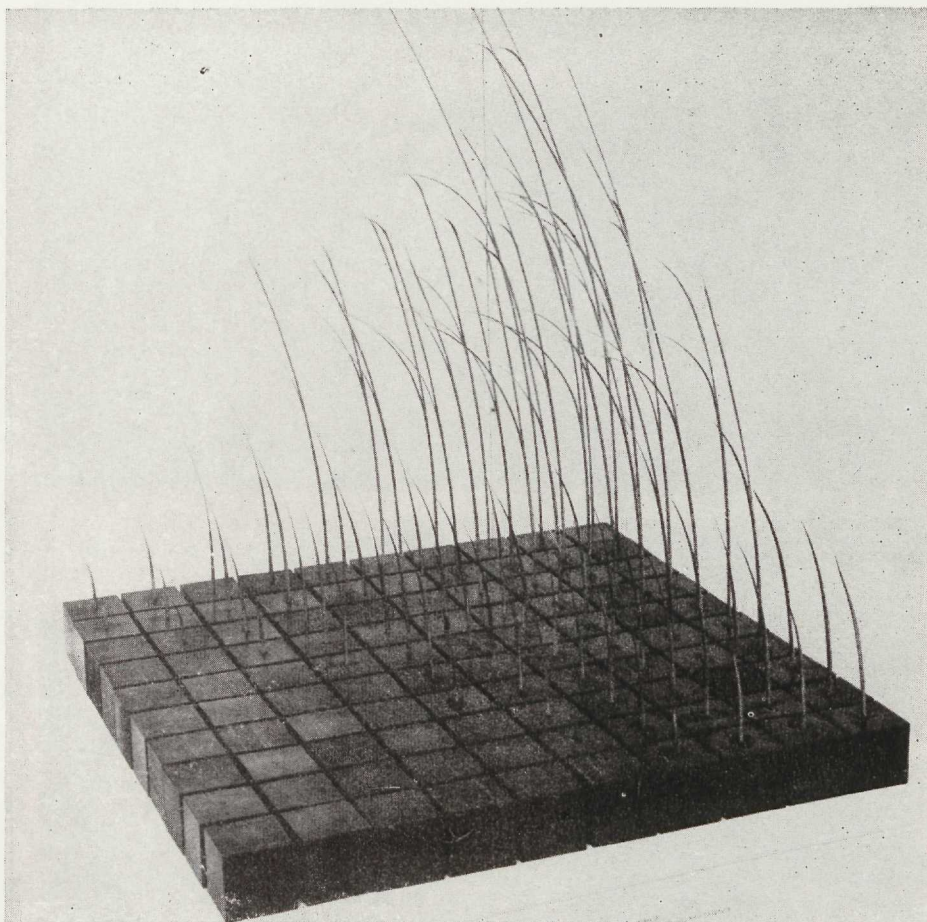
Meie eksponentide valik ja näituse koostamine toetas täiesti seda seisukohta, lätlased olid olulistel põhjustel välja tulnud mitte oma parimas koosseisus, ka leedulaste juures oli hoomatav teatud valiku juhuslikkus.

Eelmise triennaali kokkuvõtteks kirjutasin: «Ring tehtud. Millised võiksid olla kümnendi alguse märgid tarbekunstis? Leedulastel tuntav teisenemine vaibakunstis, aktiivne ajastutunnetus keraamikas, professionaalse pinna ettevalmistamine teistel aladel; lätlastel ainevõtt etnograafiast koos usina välisinformatsiooni püüdmisega, meil jätkuv professionaalne täiustumine, omaette olek ja probleemide vaikelu.» («Ring ümber ja joon alla...» «Rahva Hää!» 25. sept. 1983.)

Meie tarbekunsti põhitunnused on endised — teostuse professionaalne kõrgtase, maitsekus ja harmoonia, emotsioonide kammitsetus, kitsas probleemiring. Võiks ju eeldada, et uus kümnend kerib end sarnaselt teistele kunstialadele lahti mitmete huvitavate suundumustega. Tegelikult on liikumine olnud erialasisene ja kunstniku enese loomingu-keskne, mitugi uut allikat on suubunud ja sumbunud üldisesse voolu, tasandunud on noorkunstnike mässulisus, olulisimaks on tõusnud sobitumis- ja eksponeerimisküsimused. Ega see polegi põhietteheide, ilmselt sellisena me ise tahamegi oma tarbekunsti näha ja teistele näidata (ehk iga hinna eest säilitada müüti heast ja vankumatust tasemest), selle nimel on tehtud valik ja kujundus (võib-olla isegi vastupidi). Tsiteeriksin siinkohal arutelul esinenud noort kunstiteadlast Harry Liivrandat:

«Eesti ekspositsioonis esineb 50 kunstnikku. Huvitavaid vaatenurki ja maitsekaid kokkuseadeid võimaldanud kujundus (autor Malle Sasi) peaaktsendiga Elo Järve nahaplastikale loob väljapanekust suurejoonelise mulje. Siiski võrrelduna Läti ja Leeduga tundub eesti ekspositsioon mahult ülepaistatuna, mistõttu ei pääse mõjule osa keraamikast, vaipadest ja klaasiväljapanekust. Ilmselt tuleneb see korraldajate soovist näidata viimaste aastate tarbekunsti esinemisõiguse saanud kunstnike lõikes võimalikult arvukalt. Kodupublikule jääb komplekteerimise põhimõtetest võrdlemisi konservatiivne mulje, mis proovib anda ülevaate tarbekunsti teatud suundadest rõhuasetustega tunnustatud meistrite loomingu.»

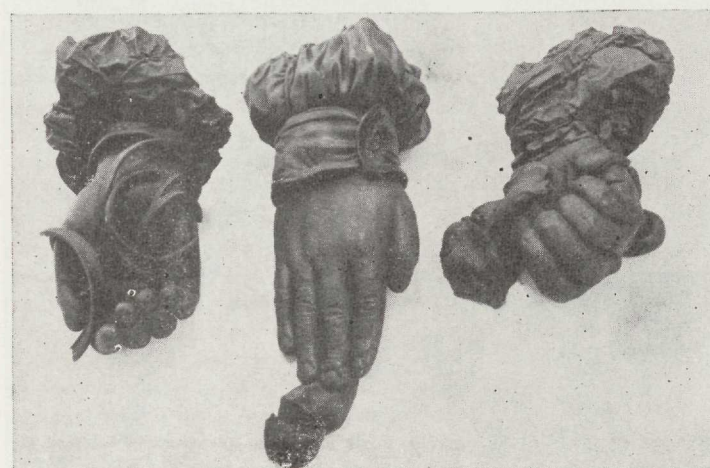
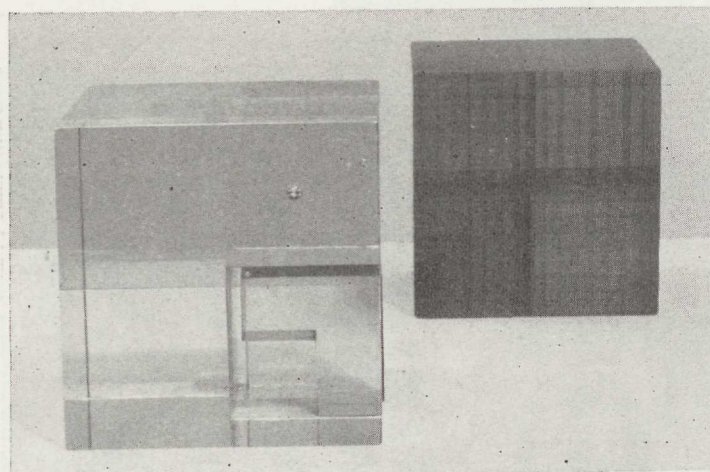
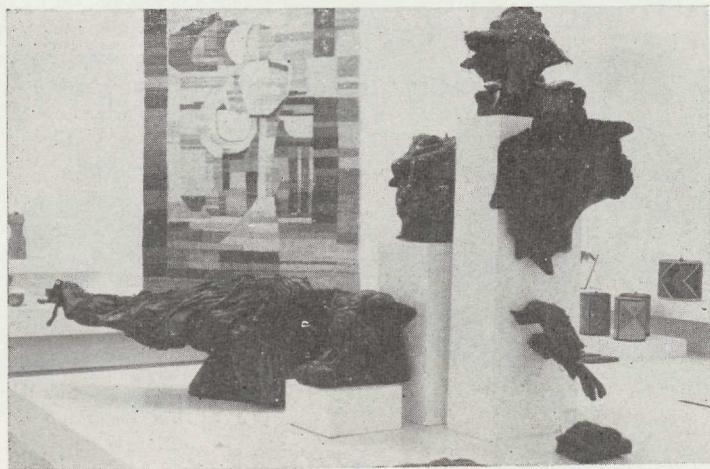
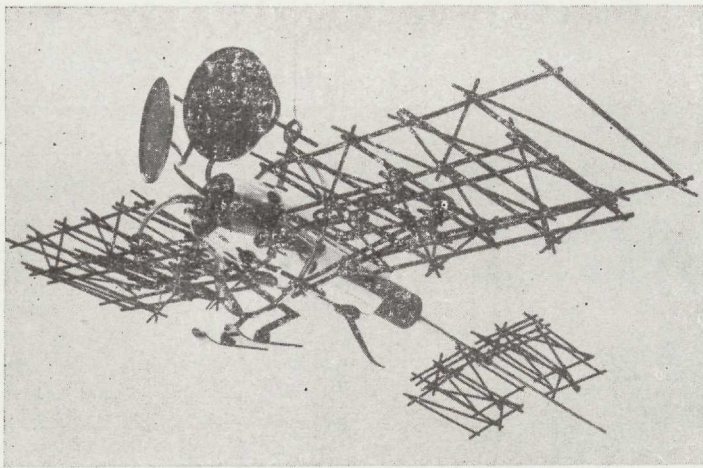
See olekski asja üks külg, näitusekorraldus ise, kus temaatilise kontseptsiooni puudumine korvatakse kujunduse tasememallidega. Kurvem on aga asjaolu, et ka kunstnike eneste hulgas on muutunud põhiliseks küsimus — kuidas mind eksponeeritakse (eksponeeriti) ja palju minu töödest on poo-



22. Leida Ilo. Kuldne põld. Raud, messing. 1984.
23. Jānis Polaks. Läti NSV. Toolid. Saar, segatehnika. 1985.



21. Aldona Salteniene. Leedu NSV. Kompositsioon «Kolm loomakest». Samott. 1984. Osa.



diumidel? Peaaegu üldse ei räägita enam tööde sisulisest ja kunstilisest väärtusest. Ja seepärast nüüd ülejäänud ruum nendele töödele, mis meelde jäid.

VAIBAKUNSTI väljapanekus domineerib meil vanem ja keskmine põlvkond oma väljaarendatud laadis ja teemades. Selle taustal mõjub tugevaima kunstnikupoolse ekspressioonina Maasike Maasika «Põhjarannik», huvitavaim kompositsiooniintriig on Mari Adamsoni vaibas «Kooslus».

Lätlastel on teemad ring ja võtestik avaramad. Meil võib ju tekkida maitsetõrge nii mõnegi töö suhtes, kuid ei saa salata nende tekstiilikunstnike lahtisemat vormimängu, avatust emotsioonides ja probleemiasetuses, assotsiativsete momentide mitmeplaanisust (Arvids Priedite «Esivanemate paat», Astrida Berziņa «Võib-olla tulevikumälestused?», Lija Räge «Säilitagem elu»).

Leedulaste ekspositsiooni (ilmselt ka kogu vaibaväljapaneku) esinumber on Feliksas Jakubauskase ja Dalia Kasčiunaite ühistöö «Valge märgistatud meenus» — spontaanse graafilise kompositsiooni virtuoosne teostus aeganõudvas gobelääntehtnikas. Tähelepanu väärrib ka tugeva sisemise dünaamika ja tundlike värviaktsentidega geomeetriselise laadi käsitus leedu vaibakunstis. Üldse on leedulased vast kõige enam sõandanud eemalduda etnograafiaallikatest, mis sugugi ei tähenda, et nende vaibad poleksid sealjuures leedulikud.

KERAAMIKA meie paviljonis oli ilmselt kõige enam kannatanud ühtlustamise all (igatahes eelmise aasta lõpul Kunstisalongis toimunud näitus «Figuur keraamikas» oli tunduvalt huvitavam), ta mõjus liiga ühejõuliselt, kammerlik-dekoratiivselt, mõneti ka deklaratiivselt. Möödunudkordne rõõm tarbevormi tagasitulekust oli enneaegne, loodetud läbimurdegrupi Järmut-Rajasalu-Kändler (viimane sel näitusel ei esine) väljapanek summutatult ebaveenev. Huvitavaim autoriväljapanek oli seekord Anu Soansilt.

Läti keraamikas on hinnatav treikeraamika traditsiooni jätkamine ja jätkumine (Solviata Zale «Meditsiini ajaloo», Sarmite Ozoliņa dekoratiivnõud).

Leedulased tulevad seekord välja paljuski uuenenult — sotsiaalsete teemade valulikkus puudutus eelmisel triennaalil on asendunud fantastilise animalistika ja figuuriplastikaga. Milliseid mõtteülekandeid siit otsida? Või on see ainult tehnilisi võtteid lustiv groteskne vormimäng? Igatahes ideeintriig on olemas, teostuslik tulemus sellele vastav, paljuski võib leida seost meil nähtud leedu skulptuuriga. (Nora Blaževičiute «Küülikud», Džiuljeta Raudoniene «Vennad», Aldona Salteniene «Kolm loomakest», Jovita Laurušaitė «Naised».)

NAHKEHISTÖÖ väljapanek on meil peaaegu ideaalne, siin on omad solistid, on sekundeeriv saateansambel. Suveräänne liider on Elo Järv, loomingu aineks legendide ja tänase kummaline ühtepõimimine. Esinduslikkus ja soliidsus Ivi Laasilt ja Silvi Kaldalt, etnograafia ja oma loomelaadi põimimine

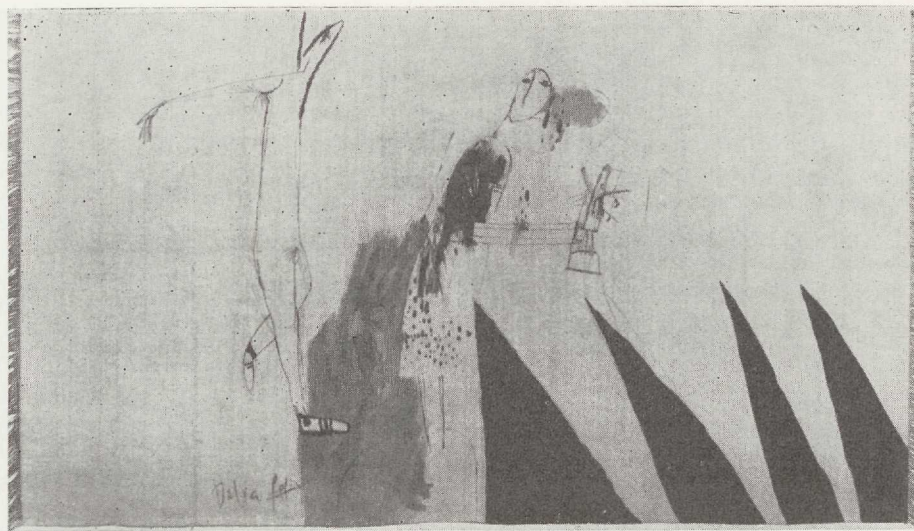
Mall Metsalt ja Luule Maarilt. Läti nahakunstnike hulgast eraldub silmnähtavalt Anda Lice, kes väga nappide ja tundlike võetega sünteesib pärandit ja kaasaega.

METALLEHISTÖÖ on ehk kõige isepäisem ala igas vabariigis. Kui teistel erialadel on mingi kindel sisemine arenguliin, teatud grupeeringudki, siis ehtekunstis ja dekoratiivmetallis midagi taolist on üsna raske märgata. Kuna ehted vitriinikunstina on näitusepildist olnud alati peaaegu sõltumatud, siis ei tunne ehtekunstnikud ka nn. sobitumiskompleksi, neil puudub silmside ülejäänuga — seepärast kasutavad nad toitenähtavalt ja häbenemata kas inkade või hindude pärandit, võtteid Egiptusest või Iirimaalt, oma põldude kive või Kariibi mere karpe, maailmamoodi ja rahvuslikke rõhkusid. Oleme kõike võrdselt aktsepteerinud ja imetlenud — avangardi ja retrot, arhailist soomuspõimingut ja uusimaid tööstuslikke nippe. Seda ka sellel näitusel. Iga autor omaette on kohta vitriinis väärt, kuigi uut omas laadis pakuvad vaid Rein Mets ja Katrin Amos, esimene nagu ikka ülimalt keerulises mõtte- ja teostusviisis, teine vastupidi kusagil minimal-art'i piirimaail. Läti ja Leedu väljapanek annab väga puuduliku pildi alast, leedulaste juures on siiski aimatav autorite isiklik programm (Sigita Kreivaitis, Birutė Stulgaitė). Läti metallikunstnikest on huvipakkuvaim Gundars Pekelis oma metalliplastikaga («Meremehe kiri», «Putukas»), siin võiks näha isegi teatud hingesugulust Elo Järve loominguga.

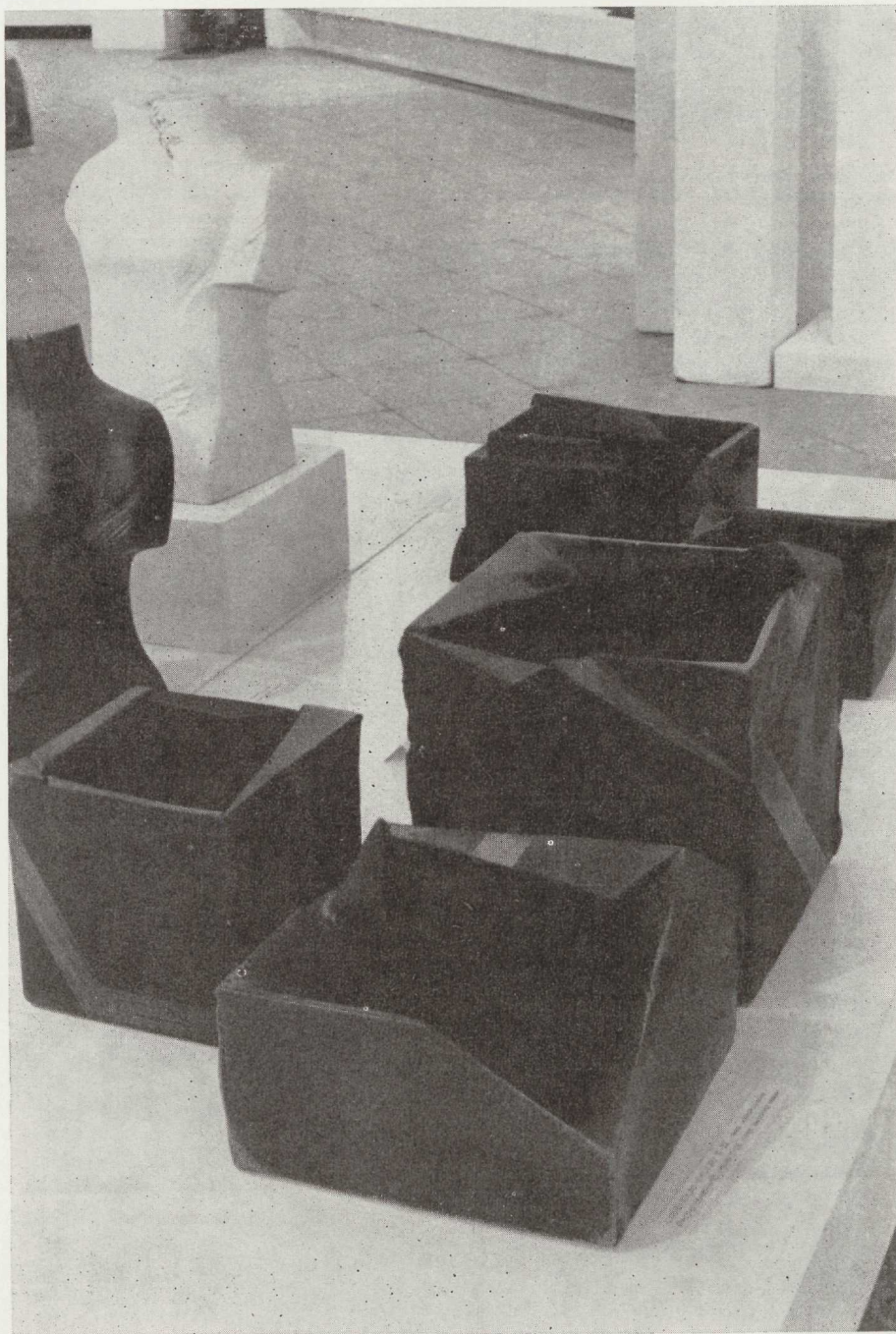
KLAASEHISTÖÖGA esinevad ainult meie vabariigi kunstnikud ja seekordne väljapanek jääb suuresti alla mööduvusele. Imekspandav on nn. koolkonnaala — graveerimise ja lihvimise — väike osatähtsus. Triennaalide ja meie näituste kontekstis on uudseimad ja elamust pakkuvad Vello Soa geomeetrised objektid.

Ilmselt kriteeriumi järgi võib hinnata mööbliesemeid lätlaste väljapanekus — siinnähtutena huvitavalt ülesehitatud ja teravmeelsed postmodernistlikud fiilinguga vormid, mis rahvusvahelises kontekstis mitte enam uudis ei ole.

Jälle ring ümber ja joon alla. Oleks lihtsalt hüsteeriline tahta mingit olulist muutust, hüpet selle napilt kahe aasta jooksul. Kuid kui uut ei tule, kui edasi ei minda, on seisak mõnel alal isegi langus. Ja ega uus peagi väljenduma välistes efektsetes vormivõtetes, ka mõtteuenduses on suur väärtus. Seda kurvem on, kui süvenemist saab võrdsustada sisemise loidusega. Ja sellest äratamiseks oleks vaja muuta ka traditsioonilist (akadeemilist) näitusekorraldust, muidu võiks järgmine kord võrrelda meie tarbekunsti kunagise värsked aedviljaga, mida sügavkülmast välja võttes saab oskusliku kujundusgarneeringuga üsna apetiitselt serveerida.



28. Feliksas Jakūbauskas, Dalia Kasčiunaite. Valge märgistatud meenutus, Gobelään, 1984.
29. Anne Kreek. Lügendus (Kuup) I–IV. Kõrgkuumus, 1985.



24. Gundars Penelis. Läti NSV. Putukas. Segatehnika, 1984.
25. Osa ekspositsioonist. Esiplaanil Elo Järve nahkkompositsioonid. 1984–1985.
26. Vello Soa. Kandiline I–II. Kristall, lihvitud. 1984–1985.
27. Elo Järv. Käed. Nahk. 1984.



30. Anton Starkopf. Kelp. Tamm, 1927.
31. Anton Starkopf. Siimi tantsitar, Pronks, 1925.



MAI LEVIN

ART DECO EUROOPAS JA EESTIS

1966. aastal toimus Pariisi Dekoratiivkunsti Muuseumis näitus «Les Années 25. Art Deco. Bauhaus. Stijl. Esprit Nouveau» — panoraam 20. aastate stiilisuundadest, milles erilist huvi äratas seni põlatud ja vähe uuritud, nüüd aga aktuaalset kõla omandav ning uurimisobjektina peibutav «art deco». Nimi tuletati 1925. aastal Pariisis toimunud näitusest «Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes», mille ilmet 1966. aasta näitus püüdis taastada, ning kus triumfeeris just art deco. Algas viimase väljastilleerimine 1920. ja 1930. aastate alguse kunstist — kõitev tegevus, sest olemuselt kompromissinähtusena põimub art deco kõikvõimalike kaasaegsete tendentsidega (ekspressionism, uusasjalikkus, kubism, konstruktivism, funktsionalism), koondades viimaste maneerlikke avaldusi siiski ühtse ja eripärase stiililise katuse alla. Lisagem sellele arvukad inspiratsiooniallikad (quattrocento, rokokoo, klassitsism, Jaapan, Hiina, Egiptus, Vana-Mehhiko etc.), mille poolest art deco ei jää alla art nouveau'le.

Art deco on, nagu juugendstiilgi, eelkõige kujunduskunsti ja arhitektuuri stiil, ent me võime rääkida temast ka kujutavas kunstis, kus art deco'likkuse määrab sageli mitte niivõrd vorm, kui võrd selles avaldub mentaalseid — just nagu juugenddiski. See on 1920. ja osalt 1930. aastate vaimulaad, mis klassikalisel kujul domineeris küll Prantsusmaal, mille mõjukiirus ulatus aga siia, Euroopa põhjanurkagi. See oli vaimu eripära, mille eredaks manifestatsiooniks kujunes pomposne, mitme tuhande osavõtjaga avarevüü Grand Palais's — Pariisi südalinnas laiutava 1925. a. näituse tsentris. Lõbujana ja eriline kerglus selle mentaliteedi olulise karakteristikuna näib reaktsioonina nii Esimesele maailmasõjale ja sellega kaasnenud sotsiaalsetele vapustustele kui ka eelolevate katsumuste aimusele. Üldise unustuseotsimise, kergendustunde ja küllap ka päris tavalise elurõõmu kõrval etendab ses optimistlikus hoiakus õieti määravat osa sõjast ja revolutsioonitormidest võidukalt välja tulnud kodanluse iseteadvus, enese maksmapaneku vajadus. Siit art deco pürgimine rõhutatud esinduslikkusele, luksuslikkusele, elitaarsusele, siit tema vormiline ja sisuline pealispinnalisus, klammerdumine igat liiki traditsioonide külge, elunõuete survele siiski mõdukaid mõõndusi uuele tehes.

1925. aasta näituse eellugu ulatub sajandi algusse, aega, mil prantsuse uuendusmeelsed dekoratiivkunstnikud, rahuldumata moodsate stiilitaotluste esindatusega 1900. aasta Pariisi maailmanäitusel, asutasid 1901. aastal Dekoratiivkunsti Ühingu (Société des artistes décorateurs) ning lõid kaasa Sügissalongi asutamises 1903. a. Viimase presidendiks sai Frantz Jourdain, kes oli juhtivaid figuure ka Dekoratiivkunsti Ühingu. Nii Dekoratiivkunsti Ühingu, kelle salongid hakkasid toimuma Louvre'i Marsani paviljonis, kus hiljem avas ukseid Dekoratiivkunsti Muuseum, kui ka Sügissalong tegid lõpu dekoratiivkunsti diskrimineerimisele, kunstide jaotamisele «suurteks» ja «väikesteks». Deko-

ratiivkunsti ühingu eesmärgiks oli suure rahvusvahelise näituse organiseerimine. Esimese maailmasõja eel otsustati see korraldada 1915. aastal, kuid sõjasündmused ning järgnenud raskused lükkasid näituse korduvalt edasi. Teatud määral kajastab 1925. aasta näituse saamisloogu art deco väljakasvamist art nouveau'ist, kuigi art deco'lik geometriseeriv stilisatsioon oli reaktsiooniks juugendstiili kõverjoonelis-flooralistele avaldusvormidele. Viimaste populaarsust polevat 1925. a. näitus suutnud murda; need olivat püsinud hinges veel 30. aastatelgi.

Art deco'ga võrreldes oli art nouveau hoopis olulisem, mitmekihilisem, 20. sajandi jaoks murrangulise tähtsusega ning uusi perspektiive avav nähtus. Art deco eelkäijaks art nouveau's võib pidada näiteks Viini Töökodade (Wiener Werkstätte) rafineeritud geometriat. 1902. a. Josef Hoffmanni ja Kolo Moseri poolt asutatud Viini Töökodad said teatavasti tugevaid impulsse Inglismaalt, eeskätt Glasgow' koolkonnalt. Olgu mainitud, et inglise juugendlik Kunstkäsitöö Näitusühing (Arts and Crafts Exhibition Society) oli 1920. aastatelgi täies elujõus ning seal väljakujunenud stiili esindas Inglise paviljon ka 1925. a. näitusel. Samuti polnud 20. aastate stiilile mõjuta 1907. aastal Hermann Muthesiuse poolt Münchenis asutatud Saksa Kujunduskunsti Liit (Deutscher Werkbund), mille esinemine F. Jourdaini kutsel 1910. aasta Sügissalongis oli vaatamata prantslaste üldiselt negatiivsele hoiakule tähendusrikas. Kritisereides Deutscher Werkbundi ekspositsiooni, leiti, et see lähtub Louis-Philippe'i stiilist (neorokokoost; aga mõeldi küllap ka postampiiri-biidermeierit), mis oma halluse, raskepärasuse, kodanliku piiratuse ja maitselanguse tõttu on olevat aga ebaõnnestunud lähtelalus. Ent juba paar aastat hiljem kirjutati, et Prantsusmaa peab mööbli alal jätkama oma traditsiooni, lähtudes viimastest internatsionaalseks kujunenud stiilist — Louis-Philippe'i stiilist. Selliselt evolutsioneerusid vaated art deco'liku traditsiooniliste stiilide ja kaasaegse funktsionaalsusnõude kompromissi suunas.

Toetudes traditsioonile, eelistab prantsuse art deco mööbel 18. sajandit, millest lähtub silmatorkavalt 20. aastate menukaima mööbli-disaineri, 20. sajandi Rieseneriks tituleeritud Emile-Jacques Ruhlmanni looming. Ruhlmann oli suurejooneliselt esindatud 1925. aasta näitusel, kus ta sisustas Pierre Patout' poolt projekteeritud paviljoni, nn. Rikka kolleksionääri maja. Viimane oli oma elitaarsuses art deco'le tüüpiline nagu Ruhlmanni äärmiselt kallihinnaline mööbelgi, mille suuri, terviklikke, väärivineeri või kilpkonna-luuga kaetud pindu täiendasid diskreetselt vandlist detailid. Ta armastas saledajalgset mööblit, massiivsed vormid aga tavatses paigutada ühele keskele alustoele.

Ruhlmann võttis sõja lõppedes üle oma isa firma, mille jaoks oli töötanud 1901. aastast peale. Nime tõi talle esinemine 1913. a. Sügissalongis. Esimese maailmasõja eel alustasid tegevust ka 20. aastate teise kuulsama firma asutajad Louis Süe ja André

Mare (firma tekkis 1919. a. nime all «Compagnie des Arts Français»). Nemat toetusid Louis-Philippe'i ajastu raskepärasemale joonisele, armastades eenduivad, rõhutatud jalgu ja teatavat pomposset pidulikkust (marketrii, pärlmutter, pronkskääpidemed, marmorpealdised jne.).

André Groult' mööblit nimetati feminiinseks, võib-olla tänu tema koostööle Marie Laurenciniga, Groult' naiseõega, kelle kunsti intiimsus, rauge sensuaalsus ja hallroosa gamma disaineri temperamendiga ilmselt sobis. Laurencin maalil vahel Groult' mööblit, Groult' aga kavandas raame Laurencini piltidele. Groult' meelismotiiv — lillekorvi — sai tüüpiliseks art deco'le.

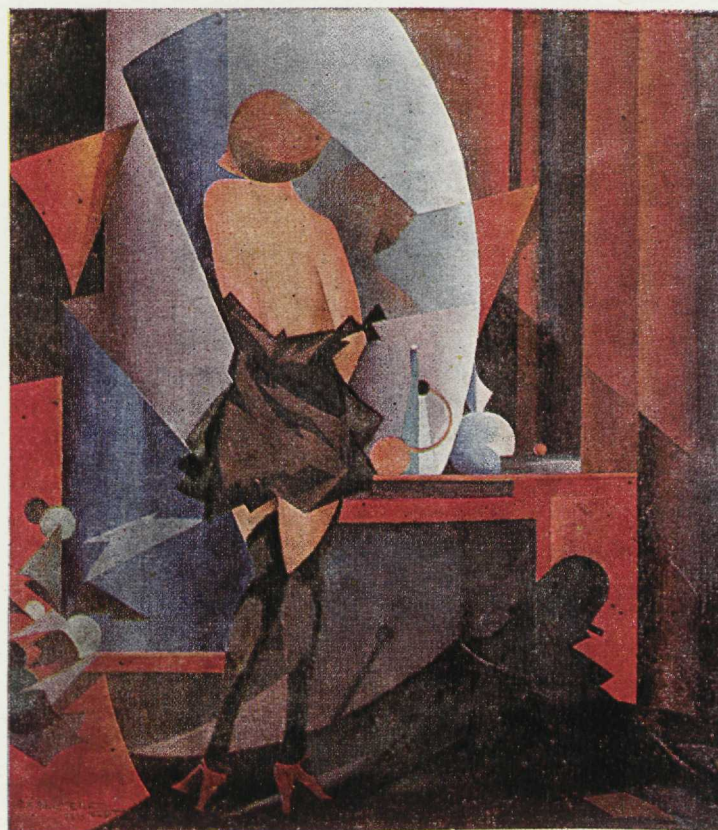
Sõjaeelse Pariisi moekuningas Jacques Doucet, kes kolleksioneeris Picasso, Deraini, Matisse'i, Braque'i, Brancusi ja Zadkine'i teoseid, Rousseau'd ja neegrikunsti, palkas oma teenistusse juba Esimese maailmasõja eel mööblilikundaja Paul Iribé'i. Viimase vahendusel hakkas Doucet' jaoks töötama ka Pierre Legrain, kellelt Doucet tellis 1917. aastast peale ekstravagantseid kõitekujundusi. Legrainist, kes oli sel alal «tabula rasa», sai art deco' juhtivaid nahakunstnikke. Aastail 1919—22 töötas ta käsikäes René Kiefferiga. 1923. aastast finantseeris tema töökoda sisekujundusfirma Briant & Robert, 1926. a. asutas ta iseseisva töökoja. Oma marokään- ja vasikanahkseis kõiteis kasutas Legrain ohtralt intarsiat, elevantilud, pärlmutrit, haruldast ussi- või krokodillinahka, hai- või raikalanahka. Tal kujunes välja rikkalik, abstrakne geometriline laad, milles tähtsast osa etendas efektselt kujundatud kiri. Tema nahkehistöödel oli suur menu 1925. aasta näitusel. Ekstravagantne oli Pierre Legraini kujundatud mööbel: massiivsed eebenipuust vormid, kaetud nagu kõitedki hinnalise nahaga.

Väga levinud oli lakitud mööbel. Sel alal paistavad silma šveitsi päritoluga Jean Dunand'i ja ameeriklanna Eileen Gray tööd. Mõlemad õppisid lakkmaali metallil jaapani kunstnikult Sugawaralt. Dunand kasutas seda tehnikat ka puul, niihästi mööbli kui ka seinapaneeleide, uste, sirmide kaunistamiseks. Tema teeneid kasutasid ka teised mööblilikunstnikud. Kui Dunand on lakkmaali juhtiv esindaja art deco kunstis, siis Eileen Gray mööblis väärrib veel enam märkimist tendents funktsionaalsele lihtsusele ja abstraktsusele joonisele, millega ta köitis 1923. a. J. J. Oudhi tähelepanu. Hiljem süvenes see liin üha rohkem arhitektuurile pühenduva Gray loomingus — reale art deco meistreile tüüpiline arengutee.

Kuubilist, eredalt värvitud mööblit tootis Martine'i töökoda, mille 1911. a. asutas Paul Poiret. See sisekujundustöökoda kasutas suurel määral Poiret' loodud Martine'i kooli õpilaste kavandeid tekstiilidele, tapeetidele jne., mille naiivne, lõbus, värviergas ornamentika vaimustas Raoul Dufy'd. Martine'i töökoda muutus ajapikku, õpilaste sirgudes, «täiskasvanute firmaks». 1925. a. näituseks laskis Poiret Martine'i töökojal kujundada kolm Seine'il ujuvat laeva. Nendele Poiret'

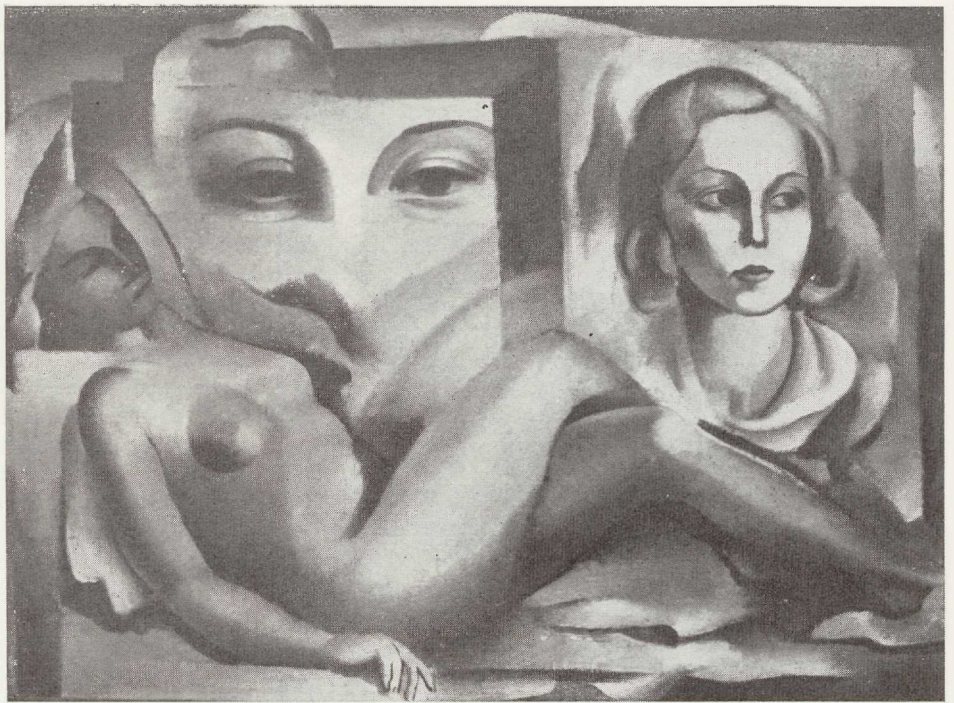


32. Johannes Greenberg. Istuv naine. Oli, 1930.
33. Edmond Blumenfeldt. Tualett. Oli. 1933.

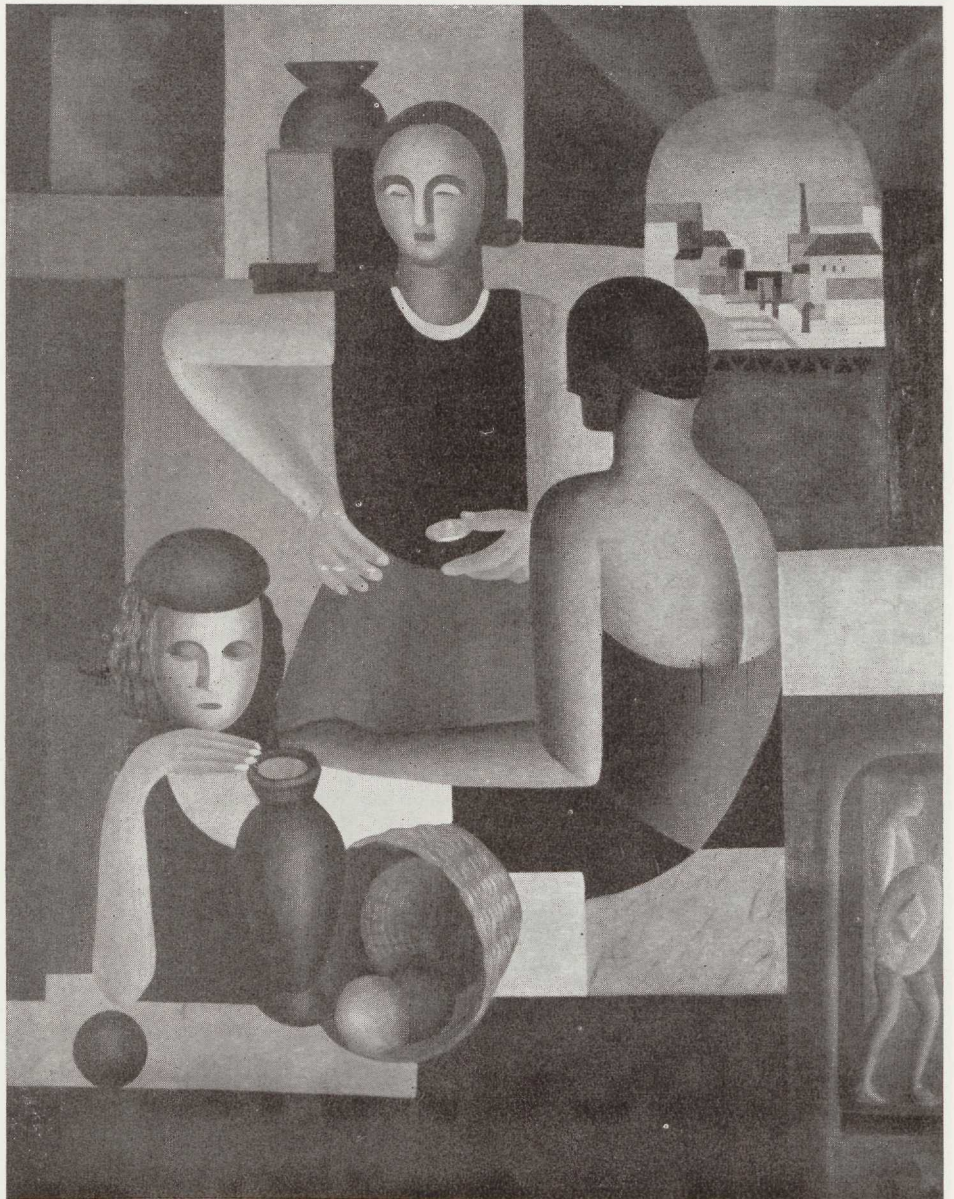


laevadele löi neliteist seinavaipa ka Dufy. Viimane, seotud aastail 1912–30 Bianchini-Férier' firmaga, omab tähtsat kohta art deco tekstiilis. Tema rafineeritult primitivistlik süzeeline ornamentika oma vaba asümmeetriaga paneb mõtlema Adamson-Ericu dekoorige 30. aastate teisel poolel. Viimast ei saa küll art deco'likuks nimetada, ent teatud «primitivistliku» impulsi võis too Ecole Martine'i — Raoul Dufy' suund anda. Puht art deco'lik on aga Adamson-Ericu poolt 20. aastate lõpupoole kavandatud tekstiilide geometrism. 1928. a. esitati tema kavandite järgi teostatud patju ja vaipu Tallinna linna naiskutsekooli näitusel.² Nende elav, väikeste pindade kirevlõbusat kaootilisust suuremate ja rahulikumatega tasakaalustav ja stabiliseeriv lahendus laseb aimata Adamson-Ericu hilisematest dekoratiivtöödest tuntud espriid. Ühtaegu meenutab see paljude kubistide, orfikute ja muude geomeetrilise abstraktsiooni viljelejate tollast pöördumist dekoratiivkunsti, sealhulgas tekstiili poole, meenutab näiteks Sonia Delaunay'd, kes orfistlikku geometrismi juba 1911. a. tekstiili ja tikandisse üle kandis ning kelle geomeetrilised vaiba- ja rõivamoed olid 1925. a. näituse aegu üpris populaarsed. Näitusel oli tal oma *boutique* Aleksander III sillal.

Kui juba kõne alla tuli eesti tarbekunsti suhe art deco'ga, siis leiame siit Adamson-Ericust iseloomulikumaidki näiteid stiilile, mida rakenduskunstnikel igatahes 20. aastate teisel poolel oli raske ignoreerida. Põgusalgi vaatlusel torkab silma meie nahkehistöö seos vastava prantsuse materjaliga. Prantsuse köitekunstist saadud impulssidele Eduard Taska loomingus on viidanud Kaalu Kirme oma raamatus³, mille ilmumisajal oli art deco aga liiga värske avastus, et sellest aspektist neid impulsse analüüsida. E. Taska kaheldamatu omapära juures, traditsioonilise raamkompositsiooni küljes rippumise ning etnograafilisest tikandist pärit lillornamenti ja geomeetrilise vöökirja eelistamise juures on tema töökoja toodangul 20. aastatel selgelt art deco'lik ilme. Art deco armastas köites rikkalikku ornamentikat, sealhulgas lillornamentikat, ning stiili seisukohalt pole oluline, kas seejuures lähtuti rahvakunstist või mitte. Kui vaadata dekoori François Louis Schmiedi köitel J. Mardrus' teosele «Le Paradis Musulman» (teostatud 1930)⁴, siis Taska töökoja lillkirjas tooted ilmutavad stilisatsioonilist lähedust nimetatud köitele: õis on ikka mõnevõrra geomeetriseeritud, seest kirjatud. See on maksev nii Günther Reindorffi poolt kujundatud esemete (lauaplokk, kliše, 1926) kui ka E. Taska enda kujunduste kohta (aadress Moskva Kunstiteatrile, lõige, 1928, šrift: G. Reindorff). On huvitav, et E. Taskagi on teinud köite teosele «Le Paradis Musulman».⁵ Tema armastus vöökirja vastu langes täiesti kokku art deco'liku armastusega teravnurkade kuhjamine ja sakiliste vormide vastu (vt. ka aadress M. Olepi kogust⁶). Isegi Taska konstruktivistlikumates lahendustes on tuntuvalt art deco'likult klassitseeriv hõng, stiilile omane kaarja ning täisnurkse joonise ühen-



34. Juhan Muks. Kompositsioon. Oli. 1931.
35. Felix Randel. Pühapäev. Oli. 1924.





36. Andre Lhote. Kaks noort naist. Pastell, guašš. 1929.

dus. Nende sordiini alt kõlav art deco'likkus omab ühist Arnold Akbergi maalidega.

Art deco'lik on ka näiteks Eesti Noorte Punase Risti Nahatöökoja toodang 20. aastate lõpust ja 30. aastate algusest. Oma aja stiiliga oli tegelikult suuremal määral kui seni arvatud kontaktis Riigi Kunsttööstuskoolis viljeldud suund. «Kompositsiooniline raskepärased ja ülekoormatus, eestipäraste õiemotiivide stiilitu ühendamine mingite eksootiliste lindudega»⁷, millele Kunsttööstuskooli puhul viitab K. Kõrme, tundub dikteerituna just art deco'st, mis armastas eksootilis-pomposset pidulikkust. Oleme art deco stiilituses alles hiljuti hakanud nägema stiilist; me pole veel jõudnud sügavamalt tunnetada rahvakunsti käsituse ja kasutuse tihedat seost kaasaegse kunstiga nii 20. aastail kui ka teistel perioodidel.

Nahkehistöö kohta öeldu kehtib ka teiste erialade, näiteks portselanmaali puhul Kunsttööstuskoolis. Art deco valguses vajaks täpsustamist eelkõige Jaan Koorti loomingu iseloomust — on see ju vaadeldaval perioodil eesti keraamika kunstiliselt kaalukaim. Koorti puhul on kõneldud juugendi järeilmõjust ning Kaug-Ida eeskujudest. Seejuures tuleb aga rõhutada, et art deco, olles küll reaktsiooniks juugendstiilile, pärisele ühtaegu üsna palju nii vormikõne kui ka lähteallikate osas. Sellega seletub mitmete silmapaistvate juugendajastu tarbekunstnike (näiteks, klaasi- ja ehtekunstnik René Lalique) küllaltki valutu ümberorienteerumine art deco'le. Seetõttu ei mõjunud ka Koorti vaasid, öökullid, kitsed omal ajal moestlaineena, vaid täiesti ajakohastena. Koorti keraamika on vahest liiga tõsine, et olla tüü-

pileks stiilinäiteks. Ent selle art deco'likkus on siiski ilmne. Viimase parimaks tõestuseks oleks tema tööde kujutlemine vastavas stiilis interjööris. Nad sobiksid eriti mõõbliga, kus art deco tagasihoidult, soliidset avaldub või kus ta on juba teatud määral ületatud, nagu Richard Wunderlichi firma «Uudne Mööbel» toodangus 30. aastail.

Art deco'liku interjööri rekonstrueerimine ei ole meil praegu kerge. Vähe on uuritud tolle perioodi mööblit. Oma artiklis, mis puudutab Edgar Johan Kuusiku 1925. a. valminud interjööri- ja mööblukujundust Tallinna Seltskondlikule Majale, analüüsib Jüri Kuuskemaa üksikasjalikult nii rahvakunstist kui ka internatsionaalsest minevikupärandist pärit elementide rakendamist viimases.⁸ Siiski ei sõanda ta sellele stiilisele anda ühist nimetajat peale «vormiliaaldustest hoiduva tasakaalukuse». Ometi näib, et siin võib julgelt kõnelda art deco'st — rahvakunstist ja igast kaarest laenatud elementide kokkupanek ei ole viimasega kuidagi vastuolus. Edgar Kuusik, keda on peetud eesti mööblukunsti rajajaks, ongi meil vist art deco ereda esindaja sel alal. Sellele on juba varem viidanud Leo Lapin.⁹

Seltskondliku Maja mööblile pühendas omal ajal artikli ka Hanno Kompus. Tema kirjutisest koorub välja puhta art deco, selle «ornamendirõõmu» ja «äraproovitud konstruktioonivõtetele» tuginemise lahknevus «eriti Saksamaal» levinud «katsetest terastorudega».¹⁰ Kompuse artikkel on nagu kinnituseks V. Arwase raamatu lehekülgedele, kus puudutatakse prantsuse natsionalismi osa art deco ideelises taustas, antigermanliku hoiaku põimumist antiavangardistlikuga, art deco sügavat erinevust avangardismist. Art deco ei tähenda ühelgi alal fundamentaalseid uuendusi; ta kasutab ja tõlgendab pinnalis-dekoratiivses vaimus avangardi omi. Stiilmärke leiame eesti kunstis juba 20. aastate algupoolel töödes, mida on seostatud ekspressionismi või kubismiga (Herbert Jo-

37. Sacha Zaliouk. Paarike. Guašš.



38. Raphael Delorme. Kleopatra. Õli.

hanson ja Eugen Habermanni ehitised, Jaan Vahtra puulõiked «Konstruktiivsetest rütmidest», jne.). Võidukäik algab 1925. aastal, vaibudes järgmise kümnendi keskpaigaks. Veel täiesti art deco vaimus on Tartu «Ko-Ko-Ko» («Kolme Koopa Kohvik») kujundus ja klassitseerivad seinamaalingud Nigul Espelt (1933). 1933.—34. a. valmivad art deco hilised, ent eriti küpsed viljad eesti maalil — E.-A. Blumenfeldti «Tualett» (1933) ning Peet Areni «Mare Leedi portree» (1934). Need kaks lokaliseerivad täpselt art deco kunsti, nimelt — salongi.

Art deco levik langeb meil ühte eesti kunsti sattumisega prantsuse kunsti mõjusfääri. Saksa kunst ei suutnud enam anda ajavajadusi ümberorienteerumises oma osa kunsti-Pariisi eestlaste pere. Mitmed maalijad (Kuno Veeber, Adamson-Eric) õppisid seal André Lhote'i juures. Lhote'i oleme ikka nimele vastavaid impulsse ning küllap etenvalisedki põhjused. 1924. aastast rohkeneb tanud mõõdukaks kubistik, kes neil aastail propageeris teoorias ja praktikas kubismi kompromissi kolorismi ja vabaõhumaaliga, temaatika laiendamist moodsale elustiilile. V. Arwas peab Lhote'i dekoratiivselt värvikaid, kergelt stiliseerivaid maale prantsuse art deco paremiku kuuluvaks.

Lhote'i koolis pidid eestlased kokku puutuma poolatar Tamara de Lempickaga, kes tuli Pariisi 1923. aastal, õppis veidi aega Maurice Denis' seeläbi André Lhote'i juures ja La Grande Chaumière'i vabaakadeemias. 1926. aastal oli tema näitus Colette Weilli galeriis Pariisis; 1927. aastal sai ta I auhinna Bordeaux' rahvusvahelisel kujutava kunsti näitusel. Tema kodu Pariisis projekteeris art deco silmapaistvaim arhitekt Ro-

bert Mallet-Stevens. Seal liikusid tollal mainekad art deco maalijad Lhote, Moise Kislign, Kees van Dongen — viimased kaks olid otsitud kui sulnite naiste-neidude maalijad. Van Dongeni kohta öeldi, et ta ei tee vahet paleti ja make-up'i karbi vahel. Kuningine foov illustreeris Victor Marguerite'i romaani moodsast naisest «La Garçonne». Lempicka juures sagis ka diplomaatlik ja ärimaailm. Kunstnikule sadas portreetellimusi. Tema laadi iseloomustab uusajalikultklassitseerivalt teravselge, tugevate varjudega rõhutatud vormiplastika, mille üldistatuses kajastub ka Lhote'i kool. Modell on antud suurelt, lõuendipinnale lähendatult, mis tõstab pretsiisse vormi, dünaamilise poosi ja raske, salapärase, looritatud pilgu («bedroom eyes») mõju. Kerget sarnasust Lempickaga, rohkem siiski Otto Dixiga on Adamson-Ericu «Johannes Semperi portree» (1927). Silmatorkav on poolatari mõju aga reas Johannes Greenbergi piltides naisfiguuridega 1930.—31. aastast. Ilmselt 1928. aasta Pariisi-reisil haaras art deco kunstniku kaasa ning 30. aastate algul on ta stiili puhutamaid esindajaid eesti maalil.

Lempicka laad on efektsam, stiilsem kui Arnold Kalmuse, Adamson-Ericu, Kristjan Tederi ja Aleksander Vardi õpetaja Vassili Suhhajevi oma, ent ei ole sellest ka kaugel. Suhhajev, nagu ta sõber Aleksandr Jakovlevgi, leidis oma uusajalik-klassitseeriva laadi juba Peterburi Akadeemia päevil, Esimese maailmasõja eel. 20. aastail Pariisis oli loovkunstnikuna rohkem hinnatud Jakovlev, kelle tegid kuulsaks maalid ja joonistused Citroëni firma automatkadel Aafrikas ja Kaug-Idas.

Ida oli moes, Pariisis lõi edukalt läbi rida jaapanlasi, neist kuulsaim 1913. aastast Pariisis elunev Tsouguharu Foujita. Ta maalil, aga tegi ka oforte ja litosid kassidest, lastest, naisaktidest maneeris, mis Kaug-Ida tušijoonistuse traditsiooni euroopalikule tunnetusele kohandas. Tema rafineeritud laad on «süüdi» E. Ole 20. aastate teise poole loomingu kujunemises kunstniku tipp-perioodiks. Art deco'likus kujutavas kunstis Prantsusmaal oli suur erikaal välismaalastest kunstnikel, keda tõmbas peale kunsti küllap ka boheemielu, 20. aastate Pariisi pöörane lõbutsemiskihk. Sellele boheemitsemisele maksid mõnedki rasket lõivu, nagu näiteks Rumeeniast pärit Jules Pascin, kes lõpetas elu enesetapuga. Temagi pilte, mis kerges, õhulises laadis jäädvustavad poolilmagörlide jõudeelu, võib art deco'likeks lugeda.

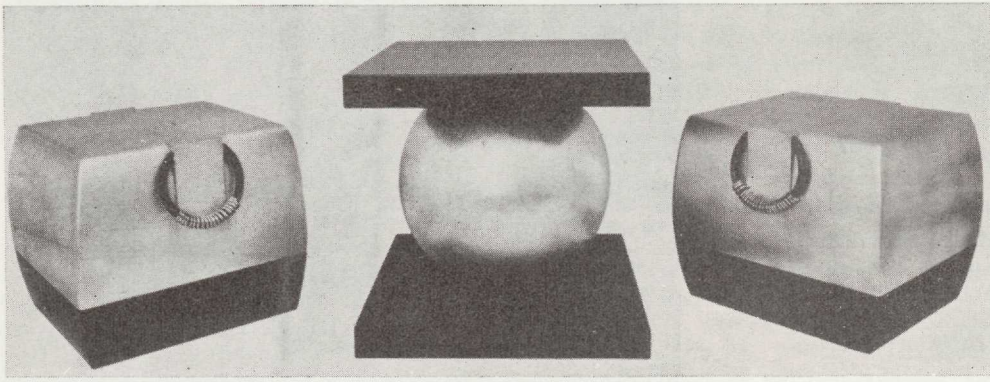
Mahe, unistuslik, seejuures natuke kummaline on ikka olnud Marie Laurencini piltide maailm. Enne Esimest maailmasõda tärkava kubismiga seotud kunstnik, Apollinaire'i sõbratar saab oma naiselikult graatsilise kunstiga kuulsaks just 20. aastatel. Suur menu oli tema dekoratsioonidel ja kostüümidel F. Poulenci balletile «Les Biches» Sergei Djagilevi Vene balleti jaoks (1924). Seda lavastust mäletas Adamson-Ericki. Kui kellelgi meie kunstnikest on märgata Marie Laurencini mõju, siis on see J. Greenbergi «Pierrot's». Djagilevi balleti osa art deco kujunemises on



39. Mõtus, Murdmaa. Plakat.

40. Eduard Taska, Günther Reindorff. Auaadress Moskva Kunstiteatrile. Lõige. 1928.



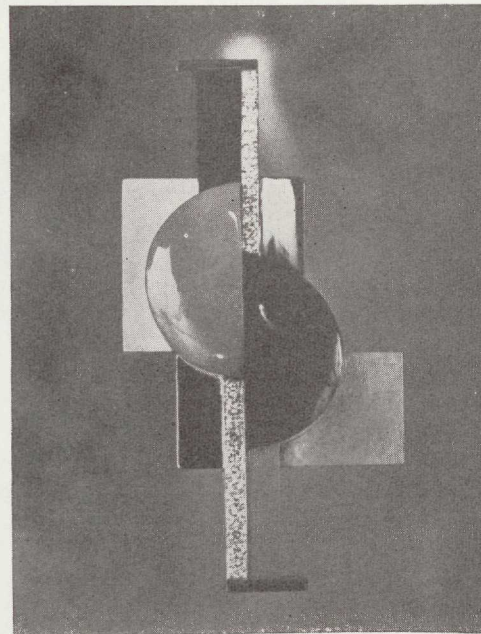
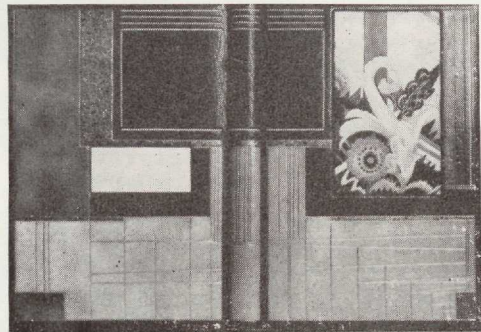
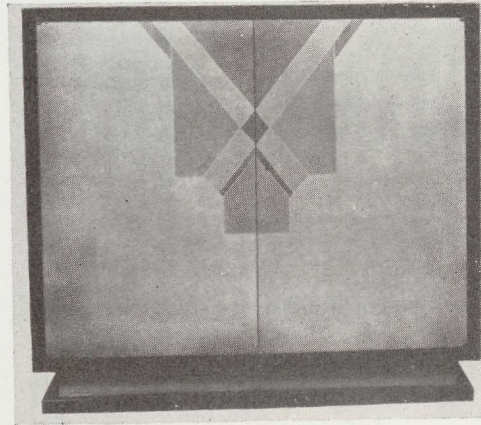


üsna oluliseks peetud. Tema vedas kubistid ja muud avangardistid dekoratiivsuse- ja teatraalsusepatu teele, millelt kubismi püüdsid päästa puristid oma «Esprit Nouveau'ga». Teatrimiljöö, teatraalsus on art deco'le väga lähedane, suupärane, seetõttu kubisebki 20. aastate kunst commedia dell'arte tegelestest. Eesti kunstis sobis see valdkond eriti Ado Vabbele, kelle pannood «Itaalia komöödia» (1926) «Estonia» teatris oleks võinud nautida ühe suurejoonelisema stiili-avaldukena. Selle kergelt ja elegantselt vorme geometriseeriv käsitluslaad on eht art deco'lik; seda näeme juba Vabbe Pariisi-reisi aastal (1924) loodud akvarellides, eeskätt «Arlekiinis», Pariisi tänavapilti ja mehi-naisi kujutavais töödes.

Kubismi tendents dekoratiivsusele, seega teatud kergumine oli seotud mitte üksi teatri, vaid ka monumentaal-dekoratiivkunst külgetõmbejõuga sel perioodil. 1925. a. näitusel oli Robert Delaunay'lt eksponeeritud tohutu maal «Pariisi linn, Naine, Torn» Mallet-Stevensi poolt projekteeritud Prantsuse saatkonna hoone vestibüülis. Abstraktse pannoo maal is näituse jaoks ka Fernand Léger. Kiired, mis nende ümber puhkesid, demonstreesid nende radikaalsust art deco'likus miljöö, kuid rippuma nad lõpuks jäeti.

Eesti kubism oli endastmõistetavalt üsna häguse ilmega; kajastas ta ju voolu hilist, hägustunud arenguetappi, kaasates mõjusid teistelt kaasaegsetelt vooludelt-stiilidelt. Art deco-hõngulisi töid võime leida kõigilt Eesti Kunstnike Rühma liikmetelt — kellelt rohkem, kellelt vähem. Nagu puhtast kubismist või konstruktivismist, nii ei saa nende puhul kõnelda ka art deco'st päris ehedal kujul. Ilmekamalt kalduvad stilisatsiooni poole mõned Rühma hilisemad liikmed, eeskätt Aleksander Krims, kelle varakult väljakujunenud, rafineeritult napp laad on oma estetismis põhiliselt art deco'lik, Akberg oma puhta-joonelise, põhimõtteliselt abstraktse vormigeomeetriaga, Märt Laarman oma ekspresionistiloomusega, Henrik Olvi oma tugeva konstruktivistliku kallakuga näivad omavat liiga vähe art deco'likku kompromissivaimu. Stiili tung dekoratiivsusele on neist kõige enam puudutanud Akbergi.

Suhteliselt tagasihoidlikult on eesti maalisel perioodil esindatud klassitseeriv suund, mis art deco's üldiselt märkimisväärset osa etendab. Selle suuna prantsuse meistrid — Bordeaux* maalijad Jean Dupas, Jean Despu-



jols, François Roganeau, Marius de Buzon — ei jäänud 1925. a. näitusel küll tähelepanemata; nende mõjul olevat Adamson-Eric läinudki Suhhajeve juurde õppima. Kuid midagi taolist kohtame selgekujulisemalt vaid teisejärgulisemate eesti maalijate loomingus, mis suunda teinekord kõvasti kompromiteerib (näiteks Aleksander Kulkoffi tööd). Teisiti avaldub klassitseeriv suund skulptuuris, millele ta nähtavasti olemuslikult enam sobis. Igatahes pakub eesti skulptuur vaadeldaval perioodil ilusaid näiteid just klassitseerivast stilisatsioonist. Me näeme seda Jaan Koorti «Madonnas» (1925), mis on art deco klassikalisi näiteid eesti skulptuuris, reas Ferdi Sannamehe töödes, sealhulgas kipsreljeefides Tartu kinole «Ateena» (1926), Anton Starkopfi loomingus 20. aastate teisel poolel — ajal, mis on oluline tema üldistava laadi kujunemises, Roman Haavamäel, Herman Hallistel, Voldemar Mellikul.

Art deco'd selle erinevais avaldusvormides ja ehedusastmetes esindab eesti kunstis aastail ca 1925—1935 üllatavalt rikkalik materjal. Seda uurides osutub põnevamaks, tähelepanuväärivamaks nii mõnigi varem tahaplaanile jäänud autor ja teos — ergas reageerimine kunstimoole on omaette väärtus. Nii mõnegi kunstniku loomingus osutub just art deco'lik periood väärtuslikemaks, mõne kunstniku loomingu põhiosa on sündinud stiili tähe all. Art deco vaimu sisse elamata on võimatu perioodi kunsti sügavamalt mõista. Teisest küljest, ei maksa art deco'd meie kunstis ja üldse üle hinnata. 20.—30. aastate kunsti eritlemine art deco aspektist ei too kaasa põhjalikke ümberhinnanguid. Kõnealune periood oli meie kunstis tervikuna ja paljude kunstnike loomingus otsekui ülemineku ajajärk või kujunemisaeg; paljudel jäi see noorusmoeks, mis hiljem ületati. Vaatamata art deco stiililisele paeluvusele ei saa unustada ta sisulist idee vaesust, tema tendentsi teha kunstiteostest tühine lelu.

¹ Victor Arwas, Art Deco, New York 1980, p. 54.

² «Taie» nr. 2, 1928, lk. 104/5.

³ Kaalu Kirme, Eesti nahkehistöö, Tln. 1973, lk. 31.

⁴ See Genfist pärinev kunstnik oli ka tuntud graafik-illustraator ja kirjastaja, kes andis muu hulgas välja puulõikes teostatud raamatuid.

⁵ vt. Hanno Kompus, Taska ateljee 10-e aastane, «Rakenduskunst» nr. 1, 1933, lk. 30.

⁶ Endel Valk-Falk, Kaunistatud nahatöid meie kodudes, «Kunst ja Kodu», 1/1983, lk. 37.

⁷ K. Kirme, op. cit., lk. 28.

⁸ Jüri Kuuskemaa, Sisustuseksperiment 1925. aastast, «Kunst ja Kodu» /53/84, lk. 34—37.

⁹ Hanno Kompus, Seltskundliku Maja mööbel, «Taie» nr. 2, 1928, lk. 65—77.

¹⁰ Leonhard Lapin, Tallinna ehituskunstilisest illest, «Sirp ja Vasar» nr. 45, 7. XI 1974.

41. Pierre Legrain. Laud ja toolid. Sükomoor, hõbelakk, kroomitud metallsangad. 1922—1923.

42. Leon & Maurice Jallot. Kabinet. Lakitud puit. 1929.

43. Georges Crette. Marokäänköide E. Renani teosele. Maalitud elevandiluupealat — Fr. L. Schmied ja J. Dunand.

44. Gerard Sandoz. Rinnanõel «Semafor». Plaatina, briljandid, korallid. 1925.

Art deco mõiste hakkas nii maailma kui ka eesti arhitektuuriteoorias levima alles hilja-aegu, esimeses võttis ta maad 70-ndate aastate hakul, teises aga alles kümnendi lõpul. Veel 1976. a. kirjutab meie juhtivaid arhitektuurikriitikuid Leo Gens: «Alustaksin kaugemalt: mis on art deco? Seda terminit juurutab suure agarusega L. Lapin, kelle kirjutistes art deco on saavutanud meie sajandi 20.—30. aastate arhitektuuri iseloomustamisel peaaegu võrdse tähenduse funktsionalismiga. Arhitektuurientsüklopeedias seda terminit ei ole. Mõiste ise on viimasel ajal mõneti populaarseks saanud seoses «retro»-moega, ning kui täpsemalt iseloomustada art-deco'd, siis on see segu hilisest juugendist, ekspressionismist ja salongikunstist, mis peamiselt sajandi teisel aastakümnel ja kolmanda alguses avaldus hoonete fassaadidekooris, mõõblivormides ja tarbekunstis. Mingit olulisemat mõju arhitektuurile see moevool avaldanud pole.»¹

Autor, tüüpiliselt selleaegsetele modernistlikele arhitektuuriteoreetikutele, suhtub art deco'sse kui mingisse suurte arhitektuurstiilide kõrvalnähtusesse, art nouveau rudimenti, eklektilise rafineriteeti, mis teenis mandunud kõrgkihtide ja kitsijanalise väikekodanluse huve. Samal ajal art deco'd ühe funktsionalismi tendentsina käsitlev L. Gensi oponent L. Lapin pole veel ise suundumuse ajaloolises arengus selgusele jõudnud. Nii kirjutab ta 1975. a.: «Art deco on saanud nimetuse Pariisi Rahvusvaheliselt Dekoratiivkunstide Näituselt (Expo-25) 1925. aastal, olles praegu selle sajandi 20.—30. aastail mõneti domineerinud kunstikultuuri üldnimetajaks. Ta on oma allikailt eklektiline — mõjustatud art nouveau'st, fovismist, kubismist, futurismist, ekspressionismist, vanaegiptuse ja asteekide kunstist. Tema stiililine ühtsus põhineb geomeetrilisel disainil ning masinaajastu aktsepteerimisel. Art deco eelkäijatena nimetagem C. R. Mackintoshi, F. L. Wrighti ja J. Hoffmanni loomingut.

Eestis on termin art deco vähe levinud. Üheks peamiseks põhjuseks on arvatavasti asjaolu, et funktsionalismi erinevad tendentsid levisid Eestisse kui «Euroopa järjepideva arhitektuurikoolkonnata ja koolita äärealale» peamiselt üheaegselt, 20. aastate lõpul.²

Kirjutise ilmumise ajal polnud uurijail veel täpset ettekujutust juba sajandivahetusel alguse saanud art nouveau hääbumise ning funktsionalismi kujunemise protsessist, art deco kui ratsionaalse konstruktivismi eelkäija rollist eelnenud romantilis-dekadentliku art nouveau järel. Art deco'd ei käsitletud veel funktsionalismi ees, vaid sees. Ometigi kinnitab XX sajandi arhitektuuriloo vaatlemine ühtse protsessina alles viimaseil aastail küpsenud seisukohta, et art deco arenes hoogsalt juba art nouveau rüpes, olles tegelikult funktsionalismi arengu esimeseks etapiks. Oieti võib juba geomeetrilist ornamentaalsust rakendavat, loodusvormide imiteerimisest vaba art nouveau'd käsitleda art deco arengu esimese etapina, mille silmapaistvamaiks esindajaiks olid juba eespool nimetatud C. R. Mackintosh ja J. Hoffmann, aga peaaegu ka kogu Viini Sezession'i arhitektikond. Samuti on art deco'ga seostatav funktsionalismi pioneeride, USA-s F. L. Wrighti, Euroopas A. Loosi varasem funktsionalistlik looming, nn. eelfunktsionalism. Geomeetriline ornamentaalsus, mis kujuneb hilisema art deco üheks põhilisemaks tunnusjooneks, on valitsev juba F. L. Wrighti loomingul algetapil, näiteks Dana House'is (1903), William G. Fricke House'is (1901) ja Unity Temple'is (1906). Kahekümnendatel aastatel, art deco õitseajal, lisandub tüüpiliselt selle stiili arengujärgule ka F. L. Wrighti loominguusse historitsistlik element indiaani varasema arhitektuuritraditsiooni poole pöördumise näol (Barnshall House, 1919; Ennis

House, 1924). Euroopas seostub art deco ajalukku pöördumine Egiptuse ja üldse Aafrika vanade kultuuride avastamisega, Ameerikas on selleks «uueks historitsismiks» Kesk- ja Lõuna-Ameerika indiaanlaste ajalooline taie. Esialgu avaldub see põhiliselt F. L. Wrighti, hiljem ka teiste, eriti USA *skyscraper style*'i arhitektide kahe maailmasõja vahelise perioodi loomingus.

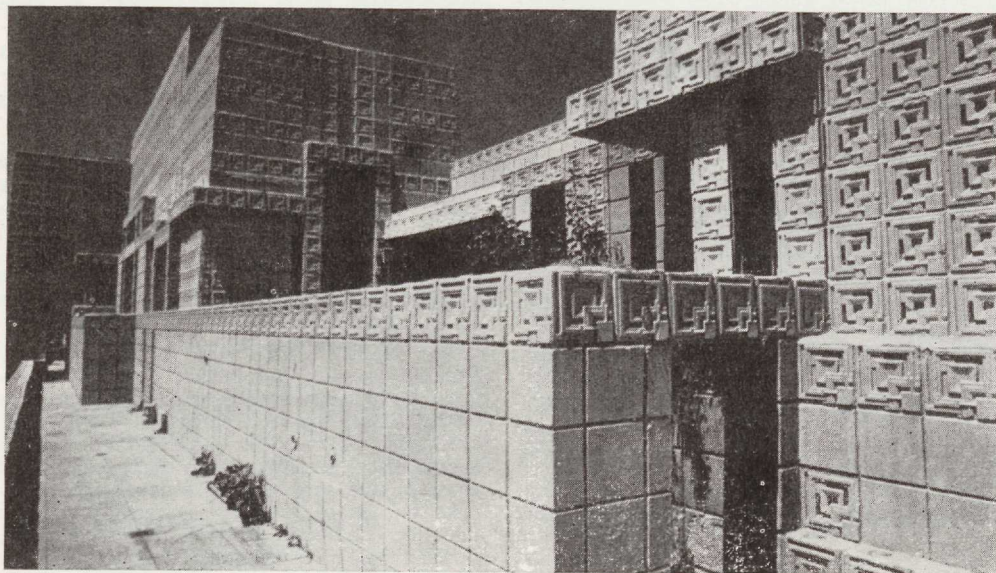
Sajandi algaastate art deco on Euroopa ehituskunstis kargem ja traditsioonivabam, stiili juhtiva meistri Charles Rennie Mackintoshi Glasgow School of Art hoones (1907—09) domineerib selge geomeetriline ornamentaalsus, kuigi ehitiste arhitektoonika ning kompositsiooni rõhutatud monumentaalsus meenutavad inglise keskaegset ehituskunsti. Adolf Loosi art deco'le lähedastes tõeses, näiteks Viini Kärntneri baari interjööris (1907) ja Steiner House'is (1910) domineerib samuti geomeetriline struktuur, kuigi arhitektoonika on juba keskeuroopalikult mahedam, monumentaalsusetootlus avaldub ka hilisemale art deco'le omases kompositsiooni sümmeetrilisuses ning mahtude-vormide astendatuses. Just astme motiiv nii suurte mahtude, üksikute fassaadide kui ka detailide lahendamisel muutub art deco'le lausa sümboliseks. Vastupidiselt hilisema funktsionalismi horisontaaljoonelembrusele armastab art deco vertikaaljoont, pürgib ülesse. Ameerika pilvelõhkujaid heistades teeb Euroopas seda lihtne astmete mäng, luues tõelist kõrgust saavutamata mulje vertikaalsusest. Sarnane võte ei iseloomusta üksnes art deco ehituskunsti välisvorme, vaid ka interjööre: nii on ka Wrighti ja Mackintoshi loodud siseruumides domineeriv vertikaalsusepüüe, mida rõhutavad astmelised kompositsioonivõtted, arhitektoonikale lähedane sisustus ja katuseaknad, mis avavad ruume taevasse, valguse ja kosmose poole. Eks seepärast loodi ka kõrge seljatoega toole (näit. kuulsad Mackintosh-toolid), aga ka *skyscraper*-raamatukappe (näit. P. Frenkli kapid). Käsitletav vertikaalsusepüüe on igati kooskõlas art deco'le iseloomuliku eksalteeritusega, heaks fooniks ka neil aastail laialt harrastatavale spiritismile ning kõikvõimalikele salateadustele.

Ometigi on siin esile toodud art deco'le iseloomulikud geomeetriline ornamentaalsus, uus historitsism ning vertikaalsusepüüe vaid stiili üksikuiks tahkudeks. Valdavamaks ja art deco'd kahe maailmasõja vahelisel perioodil teistest suundumustest eraldavaks põhijooneks on ikkagi juba art nouveau's valitsev **kunsteesi sünteesi printsiip**. Kui varajane, I maailmasõja eelne, vaid üksikute meistrite loomingus avalduv art deco püüdis subjektiivselt art nouveau'd geomeetrilise ornamentaalsuse objektiveerida, päästa suurejoonelist emaliikumist dekadentsist, siis sõja järgne art deco järgis varasemale ehituskunstile omast kõikide kaunite kunsteesi sünteesi põhimõtet. Nüüd seob uus arhitektuur — art deco — endaga juba avangardistlike kunstisuundumusi: kubismi, konstruktivismi, fovismi, ekspressionismi jt, sageli isegi loomulikke kujutava kunsti nähtusi. Uut ammutab art deco samuti lääne kunstikultuurile avastatud Aafrika, Kaug-Ida, Lõuna- ja Kesk-Ameerika taidepärandist. Selliseid erinevaid allikaid rakendades pole art deco sugugi paljuräägitult eklektiline, ta lihtsalt seob vastavalt ühe või teise kunstinähtuse aktuaalsusele uut esteetilist struktuuri arhitektuuriga. Väheoluline pole seegi, et Aafrika pärismaalaste taide kõrval hakkab art deco aktsepteerima ka kohalikku etnograafilist traditsiooni, mis muutub eriti aktuaalseks I maailmasõja järel Euroopas tekkinud uutest rahvusriikides. Sajandivahetuse rahvusromantismi järel võib 20. aastail kõnelda juba teistest rahvusromantismi lainest, kultiveeritumast ning ka enam kohalike värve võtvast regionalistlikust liikumisest. Ka Eesti kunstikultuuris, eriti dekoratiiv-tarbekunstis

ja interjöörikuundustes on sellel «uuel rahvuslikkuses» oluline koht, see areneb edasi veel ka sotsialistliku realismi rahvuslikkuses kuni kuuekümnendate aastateni, mil rahvuskultuuride internatsionaliseerumine tõstab ausse masina töö ning eelistab kohalikule rahvusvahelist. Rahvuslikkus mandub neil aastail kitsiks, üht või teist rahvusregiooni tähistavaks etiketiks, nii et kaheksakümnendail aastail tuleb Tõnis Vindil sarnaselt teistegi maade uurijatele teha tõsiseid pingutusi, et ürgrahvuslikku müstifitseerida, rahvusornamenti filosoofilisi tagamaid määratleda, rahvuslikkuse kui universaalse eetilise ja esteetilise võimalusi taaselustada.

Eelnevat kokku võttes võib ka Eestis funktsionalismi lähteid näha juba geomeetriselise ornamentaalsusele orienteerunud art nouveau's (nimetagem siinkohal A. Lindgreni teatrit «Vanemuine» Tartus, 1906. a. ja G. Hellati, E. Wolfelldti teatrit «Endla» Pärnus, 1911. a), tema arengu esimest etappi aga 1915—1930 õitsenud art deco's. Kolmekümnendaid aastaid võib eesti funktsionalistlikus arhitektuuris pidada juba valdavalt konstruktivistlikeks, millega 30. aastate teisel poolel seondub ka kujunev neoklassitsistlik funktsionalism. Sellele üldisele jaotusele aga lisagem, et art deco läbib meil tegelikult kogu funktsionalismi perioodi, seondudes nii puhta konstruktivismi kui ka neoklassitsismiga. Rakendavad ju kunstide sünteesi põhi-

peab selles segadikus orienteerumisel lähtuma põhimõttest, et kui hoone arhitektoonikas pole valitsev neoklassitsistlik orderisüsteem ega ka art nouveau'le iseloomulik plastika, vaid geomeetriselise fassaadistruktuur, milles ühest või teisest traditsioonist pärinev element kaunistab vaid mõnda detaili, on tegemist art deco ehitistega. Nii võib A. Perna ja E. Habermanni projekteeritud elamut Tallinnas Raekoja plats 9 (1924/31), H. Johanson ja E. Habermanni korteriühingu «Oma Kolle» ansambli Tallinnas Pelgulinnas (1923—25) ning H. Johanson ja E. Habermanni endist Riigikogu hoonet Tallinnas Toompeal (1920—22) seostada eelkõige art deco'ga. Viimase interjöörid on küll osaliselt ekspressionistliku käsitluslaadiga, eriti saali lagi, mis on ainsaks säilinud ekspressionismi näiteks Eesti arhitektuuris, ent terviklikult läbi viidud erinevate kunstitraditsioonide sünteesi põhimõte seob hoone ikkagi art deco'ga. Oieti hõlmab art deco oma üldisemate printsiipidega nii ekspressionismi, kubismi kui ka varast konstruktivismi, mis algselt oli eeskätt esteetiline kontseptsioon, millel puudus ruumiline vaste arhitektuuris. Nii võib ka Eesti Kunstnikkude Ryhma A. Akbergi, M. Laarmani, H. Olvi ja J. Raudsepa kahekümnendate aastate ehituskunstilisi projekte — kioskeid, monumendikavandeid ja hauaehtisi — seostada enam art deco kui konstruktivismiga, mis karge ja iseseis-



45. Jaan Koort. Laternahoidjad. Tallinna Linna RSN Täitevkomitee hoonel. Klinker, 1931—1932.

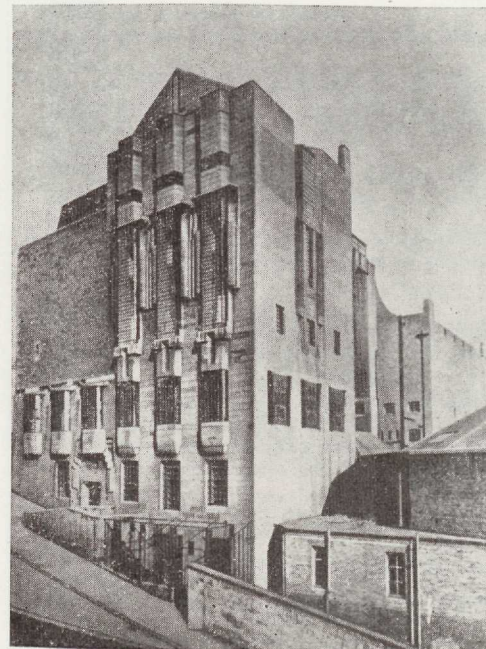
46. Frank Lloyd Wright. Ennis House. 1924.

47. C. R. Mackintosh. Glasgow kunstikool. 1896—1909.

mõtet ja geomeetriselise ornamentaalsuse ka kaks viimast, ent art deco's on need põhimõtted valdavad, teistes vaid detaile kaunistavaiks esteetilisest lisandiks. Konstruktivismis vahendab art deco element suundumuse masinlikkust, neoklassitsismis «geomeetriselise kaasaega» tellijale, kellel 30. aastail arusaam uuest ehituskunstist oli veel välja kujunemata, kuid ahvatlused suurte keskuste «moodsate joonte» järele küllaltki suure. Kuna I maailmasõjale järgnenud aastail loovad meil art deco'd valdavalt veel art nouveau meistrid, siis eelnevast päritud mõnede võtete kasutamisest on üks laad teisest Eesti nende aastate arhitektuuris sageli raskesti eraldatav, nii et meil on siiani selleaegse ehituskunsti iseloomustamiseks levinud hilisjuugendi mõiste. Ka sajandi esimesel kümnendil art nouveau raames aktuaalseks muutuv ning tema struktuure art deco kõrval objektiveerida püüdev neoklassitsism on sõjajärgsel perioodil oma loetavate orderisüsteemidega silmahakkav, kuigi ka selleaegne art deco rakendab tihti stiliseeritud ordineid ja sammastikke. Arhitektuuriuurija

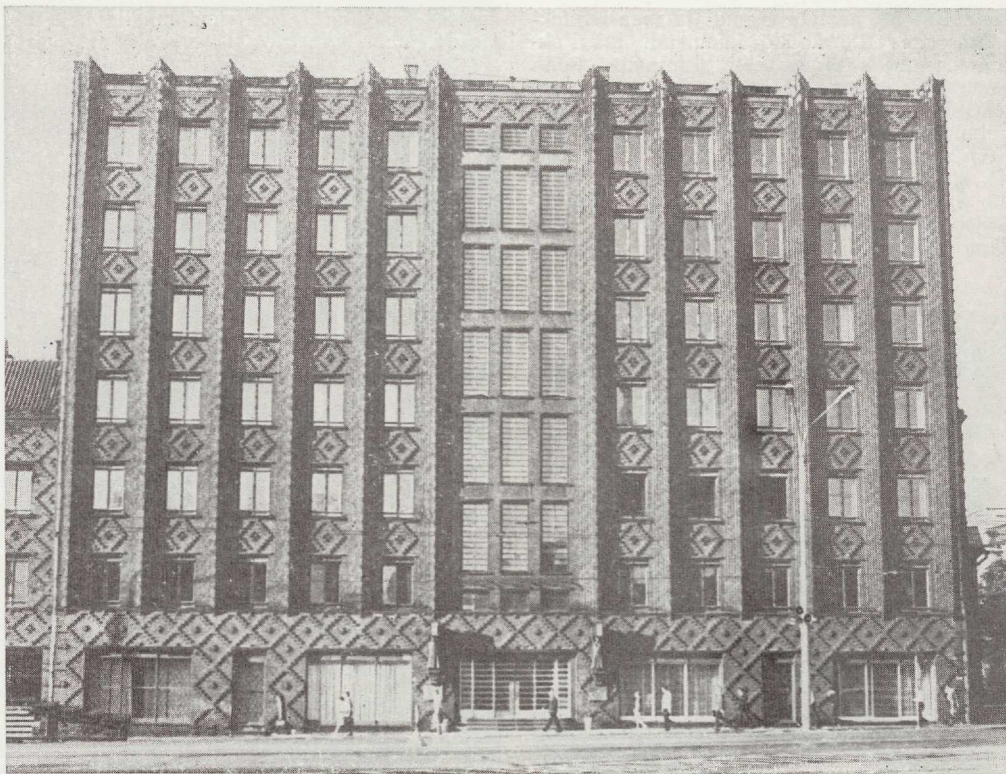
va, masina geomeetriast lähtuva liikumisena sündis Eestis alles järgmisel kümnendil. Eesti Kunstnikkude Ryhma liikmete loodud geomeetria on veel dekoratiivne mäng, millele viitab ka rühmituse juhtivate maalijate M. Laarmani ja A. Akbergi teoste art deco'le iseloomulik pruunikashall koloriit. Konstruktivismi õitseajal kolmekümnendail aastail rühma tegevus hoopis hääbub, kujutava kunsti esteetilisest arengust konstruktivismi suunas pole siis enam Eestis võimalik rääkida.

Art deco, mis kunstilembelise arhitektuuri-suunana arenes erinevates maades erinevate mõjutegurite ning esteetilisest voolude mõjul, formeerus rahvusvaheliseks liikumiseks, stilistiliselt suhteliselt ühtseks suundumuseks 1925. a. Pariisi Rahvusvahelisel Kaasaegse Dekoratiiv- ja Tööstuskunsti näitusel. Selle näituse järel võis eelnenud juba kindlatelt rahvusvahelistelt positsioonidelt määratleda, ent näha ka kunstide sünteesil põhineva ehituskunsti arhitektuurset struktuuri kujundava printsiibi piiratust. Oieti tegeleski art deco põhiliselt pinnaga,



laenates mahulisi struktuure nii eelnenud art nouveau'lt, tärkavalt funktsionalismilt kui ka aktuaalseks muutunud neoklassitsismilt. Kõigil kolmel eeskujul olid oma kindlad ruumikontseptsioonid, mahtude komponeerimise selged põhimõtted. Art deco'le need puudusid, ta laenas, kombineeris ja kombineeris, tegeles mitte üksnes kunstide sünteesi, vaid ka stiilide sünteesiga arhitektoonikas, hoonete ruumilis-mahulistes kompositsioonides. Loomata iseseisvat ruumikontseptsiooni, laenas art deco neoklassitsismilt sümmeetria harmoonilisust, art nouveau'lt vertikaali väljendusjõudu ning vormide maalilisuse hingestatust, konstruktivismilt geometria masinlikkust. Seepärast art deco ka ehituskunstina hääbus ratsionaalse, masinootmisest vaimustatud ja tellijale-tarbijale odavama konstruktivismi kõrval. Oli ju art deco oma hinnaliste materjalide ning kaunite kunstidega kalliskunstite ehituskunst. Eesti art deco's näeme neid ehituskunsti komponente harva, kuid siin muutis hoonet kalliks ehitamisel rakendatav käsitöö, art deco hoonete fassaadides kasutatud käsitsi töödeldud puit, kivi ja metall oma võtete ning detailide rikkusega. Eelkõige siin hakkas odavam masinotöö käsitsitööd välja tõrjuma, krohv asendama ehedate materjalide peenekoelise faktuuri. Tallinna luksuslikumate art deco hoonete (J. Lauristini t. 23 ja Võidu väljak 7) kaunid ja keerulised fassaadid on juba teostatud pealinnas vabariigi äärealalt, Peipsi äärest sisse toodud odava tööjõuga.

Nii võimegi Pariisi 1925. aasta näitust vaadelda kui art deco'le sümbolset, tema tõusu ja languse näitust. Seepärast nimetavad ka mõned autorid art deco'd 1925. aasta stiiliks. Kahekümnendate aastate nähtus art deco ongi, kuigi teda esineb Eestis veel ka 30. aastate arhitektuuris, valitseva konstruktivistliku funktsionalismi perioodil. Paradoksaalne ongi see, et Eestis püstitatakse uuel kümnendil just art deco arhitektuuri üksikud pärlid, nagu elamud Tallinnas Võidu väljak 7 (1932. a., arh. R. Natus), J. Lauristini t. 23/Pärnu mnt. 26 (1935, arh. R. Natus) ja Pärnu mnt. 16 (1934/35, arh. B. Tšernov). Ka eesti funktsionalismi üks tähtseid (arhitektid E. J. Kuusik ja A. Soans) kuulub oma kunstide sünteesi taotlusega, suure dekoratiivse vitraažakna ja skulptuuridega peafassaadil, stiliseeritud sammaste, sümmeetrilise kompositsiooni ning peasaali laeknaga art deco näidete hulka. Samamoodi võib vaadelda Tartu funktsionalismi esinduslikumat hoonet — A. Matteuse ja K. Burmani projekti järgi 1936. a. valminud Eesti Panga maja. Viimase kõrge kelpkatus viitab aga veel ühele olulisele aspektile eesti art deco's, uuele rahvusornamentikale meie funktsionalismis. Selle kujundajaks eesti arhitektuuris võib pidada juba sajandivahetuse rahvusromantismi suurmeistrit Karl Burmanit, kes 20. aastate kõrgete kelpkatustega ehitistes leidis tee omapärasele regionalistlikule ehituskunstile (elamud Nõmmel Oie t. 21, 1923; Tallinnas, Kadaka tee 62, 1923 ja Järve raudteejaam Tallinnas, 1926). Olulisemaks ja lausa etapiliseks eesti arhitektuuris tuleb neist pidada Järve raudteejaama hoonet, milles kõik ajaloole viitava — ka sajandi alguse rahvusromantismile —, on meistrifrikäsi sünteesinud originaalseks regionalistlikuks arhitektuuriteoseks, rahvusliku arhitektuuri lokaalseks, ent tänapäevaseks sümboliks. Burmani rahvusromantiline art deco osutus stiili kõige elujõulisemaks haruks, seda arendas edasi kargema detailikäsitluse ning asjalikuma plaanilahenduse suunas 30. aastail meie maa-arhitektuuri pioneer August Volberg (näit. Holstre, 1932; Neeruti, 1934; Ristemäe, 1935; Lagedi, 1938 koolihooned; 1930. aastate taluhoonete tüüplahendused). Viimase regionalistliku loomingu kaudu, milles ei puudu ka art deco'le iseloomulik detailikäsitlus, kandub sedalaadi ehituskunst



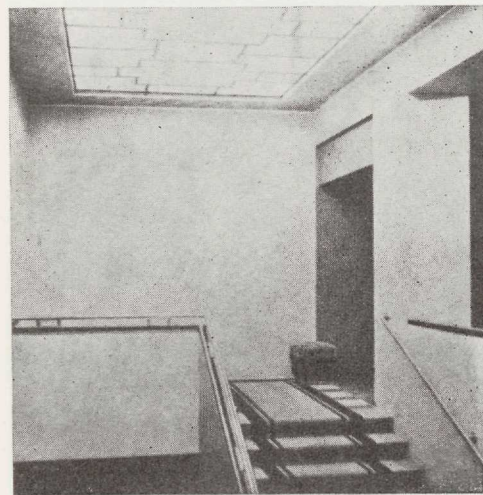
48. Arh. R. Natus. Võidu v. 7. 1929—1932.

49. Arh. R. Natus, Lauristini 23/Pärnu mnt. 36. Fassaadi fragment, 1935.



meie 40.—50. aastate eramu- ja maa-arhitektuuri, olles üle kolme kümnendi taas aktuaalne meie tänases ehituskunsti (näit. Tõnu Kulli ruumielementidest maaeramu projekt, 1979; Andres Alveri Loksa puhkebaas, valminud 1981; Tiit Trummali Ilmjärve pioneerilaagri projekt, 1980).

Et siseruumide kujundamisel valitses 20.—30. aastail esinduslikkuse põhimõte ning interjööri kujundati (*pro dekoreeriti*) selle sõna otseses tähenduses, olid siin domineerivad



50. Arh. E. Habermann. Kinoteater Viru t., Tallinnas. Peatripiruumi vaade. 1933.

riivaks just art deco printsiibid. Valitsevate trafaretsete lahenduste kõrval leiti võimalusi ka tähtsamate ruumide kujundamiseks eriprojektide alusel. Sellisteks olid ajajärgule sümbolseid kohvikud, hotellid, kinod, apteegid, aga ka valitsusasutused. Viimaste kõrval kujunes tähtsamaks ning edumeelsemaks just kinode interjöörikujuendus. Oma sisearhitektuurilt kõige tähelepanuväärsemaks tuleb pidada 1926. a. valminud «Gloria Palace'i» kino Tallinnas (arh. T. Skuiens), mille dekoor oli valdavalt historitsistlik (neobarokk, neorokokoo ja neorenessanss). Art deco'ga on nimetatud lahenduses seostatav vaid art nouveau käsitluslaadi rakendav, ent seda neoklassitsismi stilistikaga harmoneeriv restorani sisekujuendus (arh. A. Vladovsky). 20. aastate lõpus loodud hotell «Peterburi» (Tallinnas, Rataskaevu tänavas) geomeetrisest ornamentalistist lähtuvad interjöörid on aga juba arhitekt K. Burmani käsitluses art deco'likud. Ka E. Kuusiku 30. aastate alguses projekteeritud kinode interjöörid («Modern», «Helios» (praegune kino «Oktoober»), «Amor») ning E. Habermanni 1933. a. loodud moekino «Bi-Ba-Bo» (Tallinnas, Viru tän.) on art deco muster-näited, kusjuures kino «Modern» sisekujuenduses rakendati luksuslikule art deco'le iseloomulikkude kunstide sünteesi põhimõtet, antud juhul maale ja reljeefe (P. Aren).

E. Kuusik rakendab oma rohket interjöörikujuenduste mõõblis ka eespool nimetatud rahvusromantilist käsitluslaadi, mis on enam etnograafilisem, mõneti raskepärasem ning ka kitsimaigulisem kui arhitektuuri suurvormides. Rahvusromantilist sisustust loob teinigi silmapaistev eesti funktsionalismi meister O. Siinmaa, eriti Oru lossi interjöörides (1936. a.) ja Kadrioru lossi «eesti tubades» (1938. a.). Nende lokaalse tähenduse ja ajalise väärtusega, tellimusliku sihtlusega tööde foonil tõusevad oma art deco'likus rafineerituses eriti esile O. Siinmaa Pärnu Kalevi t. 4 (1930. a.) apteegi sisekujuendus ja Pärnu Rannahoone (1937. a., koos A. Soansiga) kunstide sünteesi rakendavad suurejoo-

nelised interjöörid (P. Areni maalid ja pannood). Just kunstielemenditeks oli art deco geomeetriselt selge struktuuriga sisekujuenduste üks iseloomulikumaid jooni, mis funktsionalismi edasiarendamisel internatsionaalseks stiilik interjöörikujuendust kadus.

Kuna eesti ajaloolist interjöörikujuendust ning mõõblit on vähe uuritud, võib praegu tuntud materjali põhjal väita, et üksikute arhitektide õnnestunud lahendustele vaatamata on art deco panus meie sisekujuenduse ajalukku küllaltki tagasihoidlik. Arhitektid olid hoonete välisvormide, fassaadipindade ja ka üksikute detailide kujundamisel art deco vaimus kuidagi professionaalselt kindlamad, loominguliselt julgemad kui seda siseruumide dekoreerimisel ning mööbli kavandamisel. Arvatavasti on siin põhjuseks ka meie rahvusliku interjöörikujuenduse liiga lühike traditsioon, aga ka tellija orienteerumine rohkem hoone esinduslikule ja meelikõitvale välimu- sele kui eriprojektiga kujundatud siseruumidele. Siin loodeti enam välismaalt sisse toodud moodsale mööblile ning efektsetele materjalidele. Kuna suurem osa art deco sisekujuendusi on hilisemate ümberehituste käigus hävinud, on tegelikult saavutatud tulemusi praegu raske hinnata. Ainult ühe või kahe nurga all võetud fotod ei kõnele omaaegsest tõelisest ruumielamusest kuigi palju. Samuti pole nüüdsed sisustusarhitektid veel omandanud eesti art deco interjöörikujuenduse printsiipe, et uutes lahendustes või taastatud art deco siseruumides demonstreerida stiili tänaseid võimalusi ning viljakust. Nagu näitab 70. aastail alanud neofunktsionalismi laine eesti arhitektuuris, on vaid elav loominguline side olnuga aluseks



51. Arh. A. Soans, E. Kuusik. Kunstihoone Tallinnas. 1934.

visuaalselt veenvaile tulemustele, mille foonil ka varemloodu oma tõelise väärtuse omandab.

Mida pole teinud sisekujuendajad, seda on teinud arhitektid. Juba 70. aastate alguses, kui art deco mõiste oli täiesti unustatud, alustas stiili uurimist ning rakendamist tarbegräafikas Tõnis Vint. Tema eeskujust said innustust ka mitmed noorema põlvkonna arhitektid, nii et meie uuema art deco esiklaps — Kirovi-nim. kalurikolhoosi tehismaastik — valmis osaliselt juba 1977. aastal (arh. L. Lapin, projekt 1976. a.), ajal, mil kunstiavalikkuses veel art deco'st vähe räägiti. 1978. aastal projekteeris arhitekt A. Eigi juba art deco interjööridega Kirovi-nim. kalurikolhoosi ravikeskuse (valmis 1979. a.), mis kujunes niiviisi unustatud suundumuse taassünniks meie interjöörikujuenduses. Art deco edasine levik meie ehituskunsti oli küllaltki lai, temast innustus terve plejaad noori arhitekte, näiteks J. Okas, A. Alver, I. Fjuk, V. Künnapu, J. Ollik, M. Lööke, kelle reali-



52. Arh. Saleman. N. Gogoli t. 21. 1931.

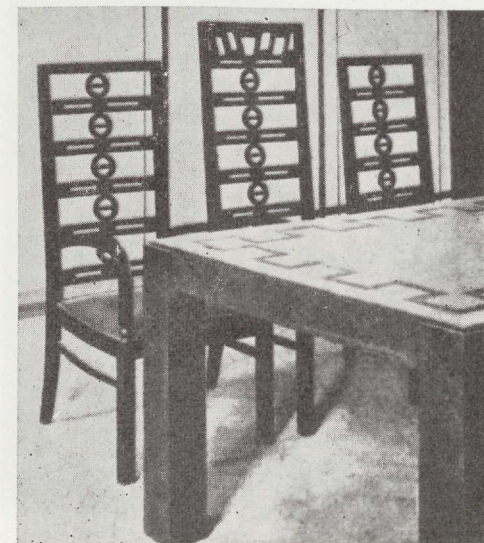
seeritud töödest tõstkes siin esile J. Okase Pärnu «Tervise» katlamaja (projekt 1977, valminud 1980) ja V. Künnapu furoori tekitanud lillekauplust Tallinna vanalinnas (projekt 1978, valminud 1980, interjöörid ja välisdisain M. Kurismaa).

Millest siis selline art deco buum? Buum viiekümne aasta järel, kui see omaaegse veidrusega tundunud suundumus oli täiesti unustatud ning juuredki kaotanud. Arvan, et põhiliseks teguriks kujunes industriaalse ratsionalismi devalveerunud funktsionalismi tänane arhitektooniline üksluisus, ajaloo- ja kunstivaenulikkus. Noored arhitektid suundusid neofunktsionalismi teele, otsima allakäinud suundumuse lähteid, funktsionalismi kadunud aaret. Algfunktsionalismi kõitev vormikeel, mäng geomeetrisest kujunditega, geomeetrisest ornamentalistist ja võtete rikkus andsid lootusi nüüdsel funktsionalismi sees taastada voolu ajalooline inimlikkus, ehituskunstilised väärtused. Sellisena muutus ajalukku maha jäetud art deco jällegi elavaks esteetiliseks printsiibiks, ammendamatu võimaluste maaks. Jääb loota, et tänaseil taidureil on juba jõudu ja oskusi ka sellele luustikuta kaunishingele iseseisev ruumiline struktuur luua, kunstide sünteesi põhimõte viia pinnast ruumi.

¹ Leo Gens. Haapsalu kultuurimajast ja heast keskmisest arhitektuurist II. — «Sirp ja Vasar» nr. 7, 1976.

² L. Lapin. Tallinna funktsionalistlik arhitektuur. — «Kunst ja Kodu» nr. 1, 1975.

53. Arh. E. Kuusik. Eesti Üliõpilaste Seltsi eestseisuse mööbel (Tartus).



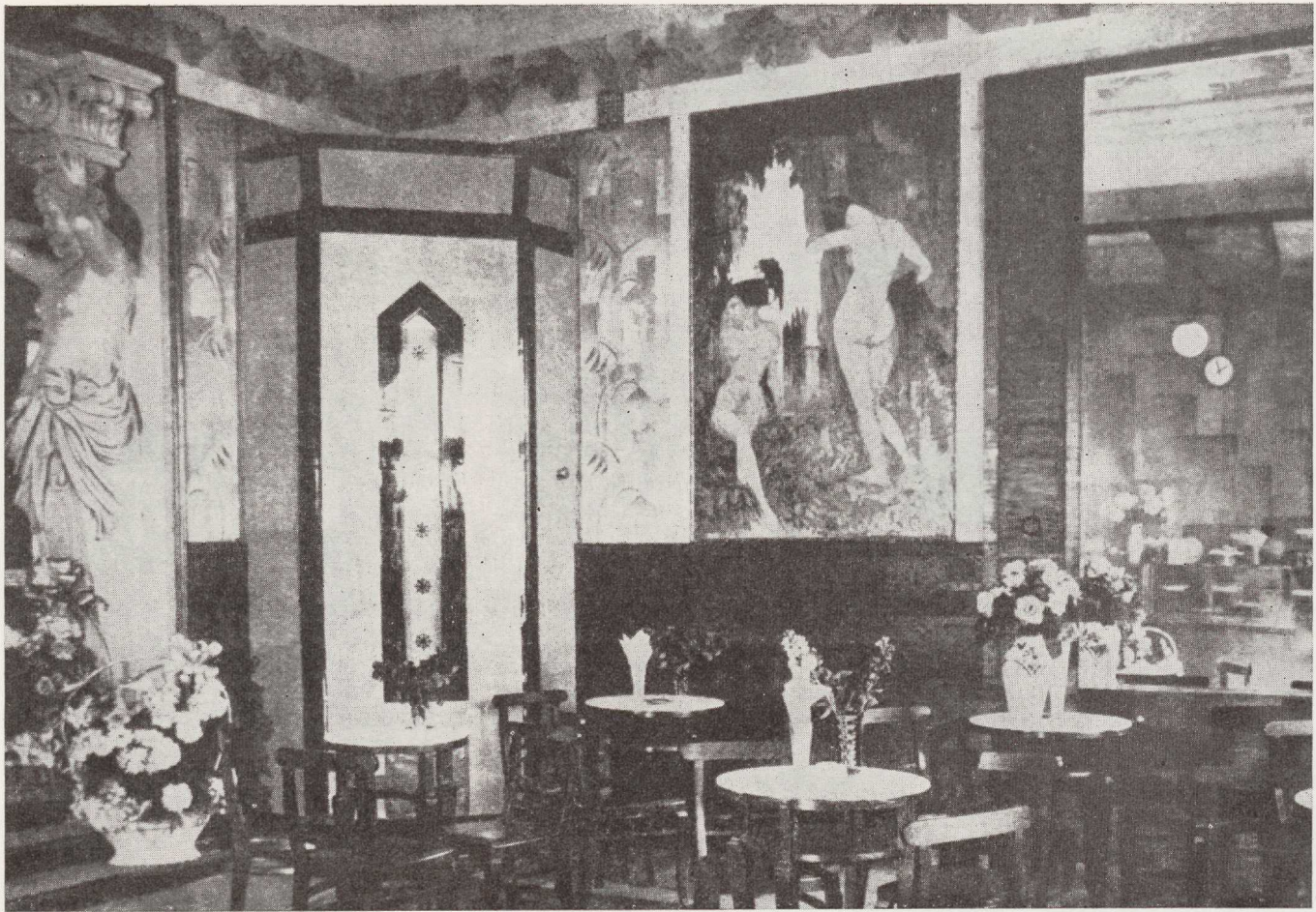


54. Arh. B. Tšernov. Pärnu mnt. 27. 1937.

55. Arh. H. Johanson. Koolihoone. 1928.



ART DECO EESTI ARHITEKTUURIS



56. Heinmanni kohvik. Sisekujundus, v. a. mööbel R. Nymanilt. 1931.
 57. Heinmanni kohvik. Sisevaade. 1931.



DEKORATIIVMAALIDE JÄLGEDEL AINO KARTNA

Seinamaalide ja pannooide (käesolevas artiklis kindlasse paika mõeldud maalide tähenduses) saamisega on ikka olnud nii, et ka parima kunstniku initsiatiivist ja tahtmisest ei piisa. On vaja tellijat, seda kunsti tarbijat, kellel on raha ja ruumid, millesse teoseid luua. Tellija peab välja andes omakorda silmas avalikku hoiakut ja ka moodi. Tema jaoks on kunstiteose, seega ka suurmaali tellimine ja omamine väga olulises osas prestiiži küsimus. Meie sajandi alguses, ajal kui N. Roerich ja I. Bilibin tegid terveid ruume hõlmavaid kompositsioone, kui A. Gallén-Kallela maalid Helsingi üliõpilasmajas fresko «Kullervo sõttaminek» ja Pori mausoleumi freskod, ei tehtud Eestis midagi sellelaadset. Ei saa öelda, et kunstnikel oleks puudunud tahe. N. Triigi rahvusromantilistest ideaalidest kantud monumentaalsed ja dekoratiivsed «Lennuk» ning «Sõttaminek» («Vanemuise laul») olid ju mõeldud teha suurte pannoodena. Triptühhoni tegemise mõtteid mölgutas Kr. Raud.¹ O. Kallise Kalevipoja-teemalised kompositsioonid olid kujundite laadilt täiesti monumentaalsed. Kõik need teosed jäid sisuliselt pooleli, sest ei olnud rahakattelist tellijat. Nendel, kellel oli raha, puudus huvi eesti rahvusliku kunsti vastu. Vaatamata kunstnike rahva harimise innukatele üritustele polnud kujutatav kunst üldsegi hinnas ja sugugi mitte populaarne. Võttis väga palju aega, enne kui hoiak kunsti ja kunstnike suhtes muutus väheke soosivamaks, enne seda oli see küll ainult armulik. Arusaadav, et niisuguses situatsioonis ei sõitnud ka ükski eesti kunstnik Itaaliasse seinamaalitehnikaid õppima. Piisas pannooide tegemise oskusest, mida sai õppida Peterburis.

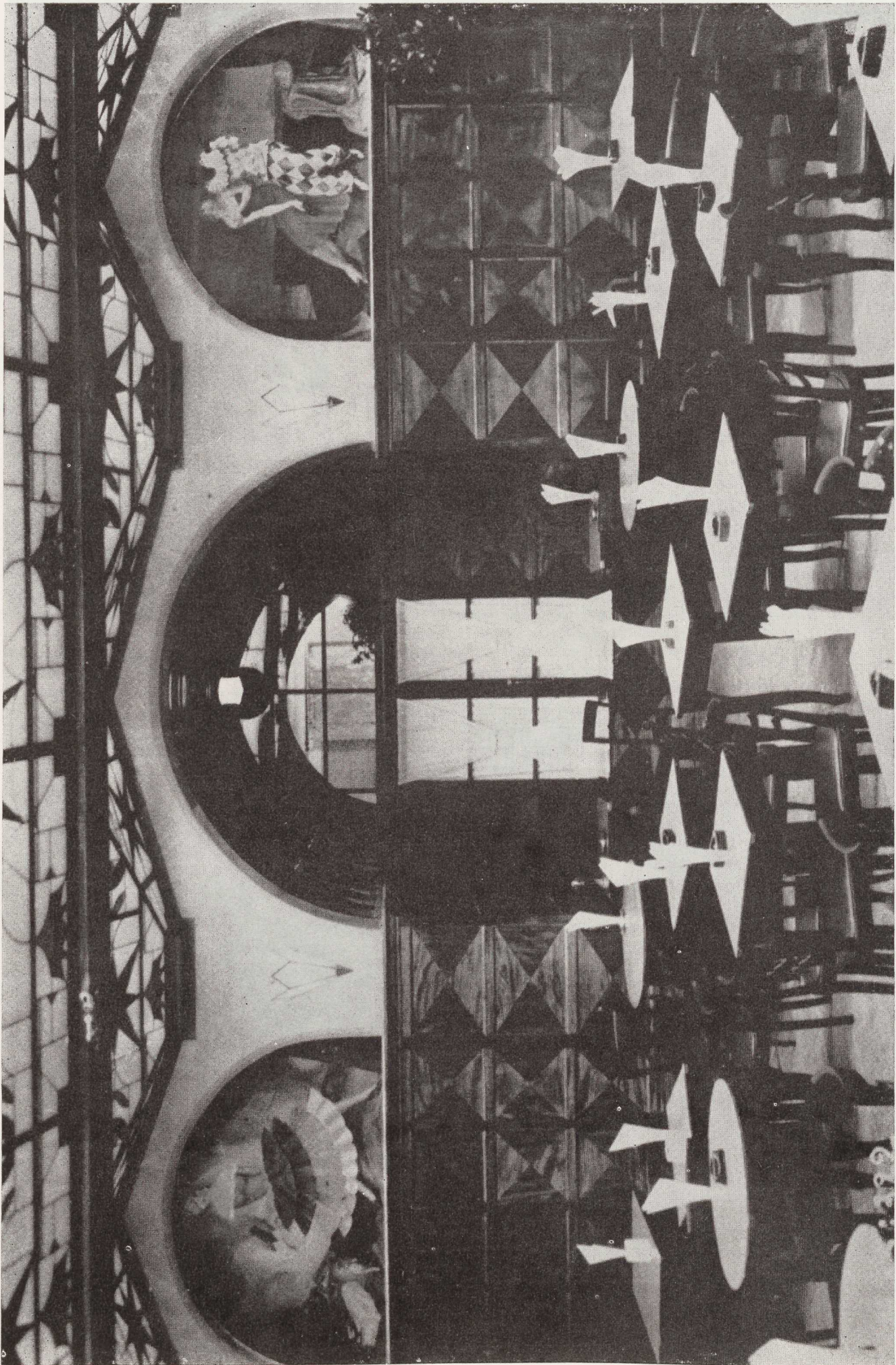
Päris ilma rahvusromantiliste suurmaalideta eesti kunst sajandi alguskümnenditel siiski ei jäänud. Nende teokssaamine on seotud arhitekt K. Burmani tegevusega. 1911. aastal möödus 50 aastat «Kalevipoja» ilmumisest. Rahvusromantiline idealism oli veel kõrgseisus. Samal ajal ehitati Pirital «Kalevi» seltsimaja. Kui rahvuslikus stiilis hoone 1912. aastal avati, olid selle ruumides aukohtadel arhitekti sõprusringi kuulunud maalijate A. Janseni, P. Areni ja A. Uuritsa muinasaja- ja Kalevipoja-teemalised suured pannood. Täna on see kõik ainult mälestus, enamikule vaid legend tolle aja noorte ühistest ideedest kantud üritusest. Kuidas kõik välja nägi, selle kohta pole ühtki fotot. Jääb vaid uskuda kasinat kirjasõna ja tuhmuvaid mälestusi. Ning kahjuks tuleb sellega piirduda mitte ainult nimetatud objekti puhul.

1917. aasta veebruaris avati Tallinnas uus kinoteater «Passaash» (praeguse kino «Oktober» kohal). Nimelt «Passaash», mis sai juba 1930. aastaks sootuks uue kujunduse ja nime, jäi eesti kultuurilukku esimese kinona, mille vaatesaali kujundasid maalid. Nende kohta on teada: «Seinu ilustavad kunstnik P. Areni valmistatud maalid, arvu poolest 16, mis mitmesuguseid silmapilke elus ja selle tagajärgi kujutavad. Nad on selle poolest õige tähelepanemist väärt, et nad «äär-

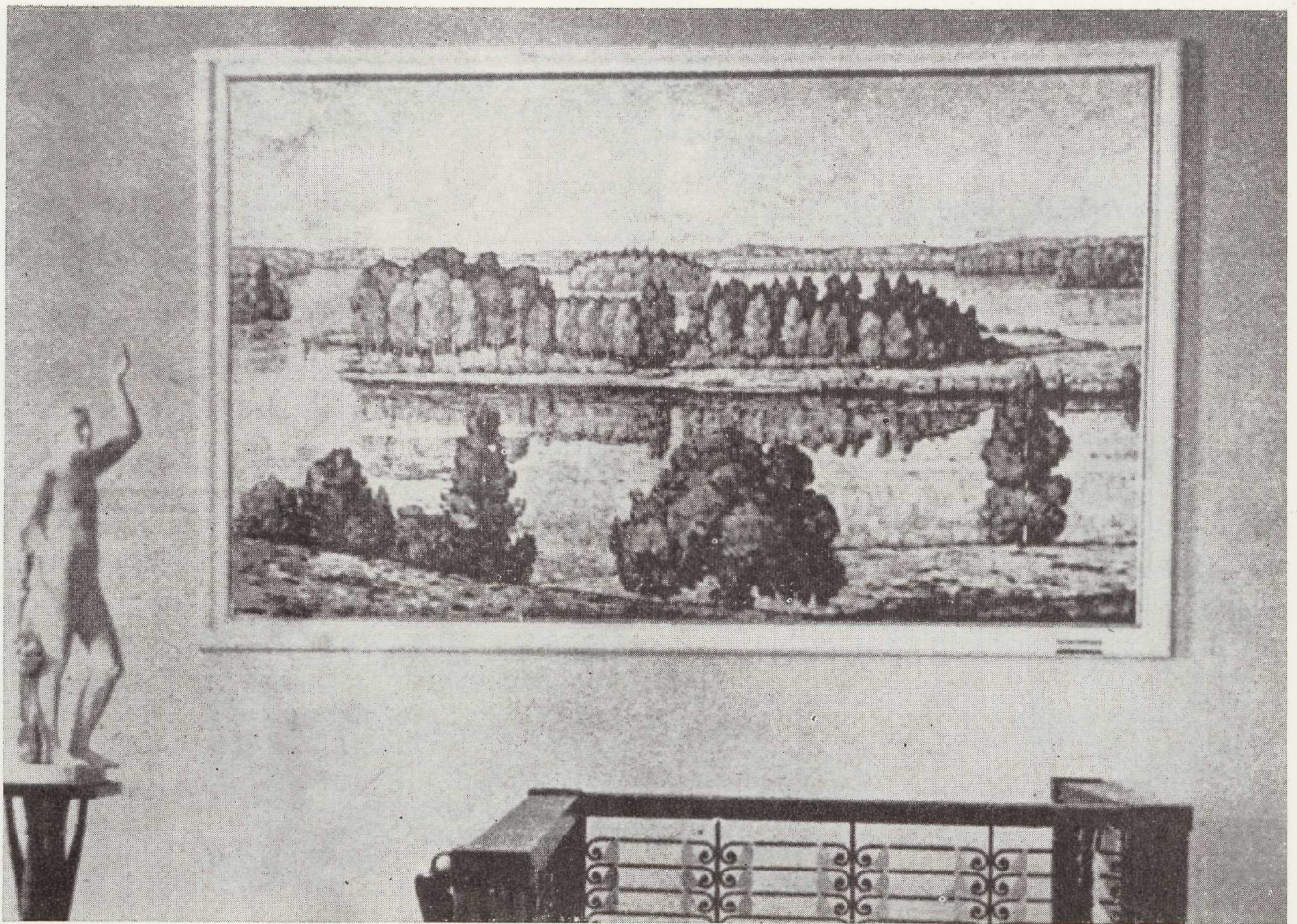
mises moderni» stiilis on valmistatud, millele pisikene osa, kas kunstniku tahtmisel või tahtmata, futurismist on kogemata hulka segatud.»² Prof. V. Vaga mäletab, et puhastes erksates toonides ilusad moodsad maalid asusid üsna kõrgel seintel. Kujur Kristiine Mei, kes elas 1917. aastal P. Areniga ühes majas, kirjutab oma mälestustes, et põhiliselt kujutasid need teatrist pärit personaaze — maskides ja maskideta pajatseid ja tantsijannasid.³ Varem mainitud artikli autor ei suutunud kuidagi jätta juttu pipart lisamata ja lõpetas artikli: «Need pildid olevat tema omanikule kaunike summa maksma läinud ja P. Aren teenis selle summa vist kerge vaevaga.»⁴ Nii avaldati pisut tunnustust, samas aga külvati kahtlust.

Tuli ette ka üksikuid eratellimusi. Teadaolevalt tellis ärimees G. Lellep 1916. aastal A. Uuritsalt suuremõotmelise pannoo «Jaht», mis kujutas jahistseeni dekoratiivse Otepää maastiku foonil.⁵ Kuid need esimesed dekoratiivmaalid olid meeldivad juhused. Järgnesid pikad aastad, mil midagi uut ei loodud. Ja olulist murrangut ei toimunud edaspidigi. Kõik sõltus situatsioonist, tellijast. Siiski, 1925. aastal tegevust alustanud Kujutatavate Kunstide Sihtkapitali Valitsus hakkas sihikindlamalt otsima teid kunsti populariseerimiseks ja kunstnikele tegevusvälja leidmiseks. Ostetud teoste deponeerimise kõrval püüti hankida maalijatele sihttellimusi. Sel teel teoks saanud pannooide saamisloos ei olnud hoonet ja ruume kavandanud arhitektil mingit rolli. Arvatavasti mõne arhitekti nõuandeid teoste paigutamisel siiski kuulati.

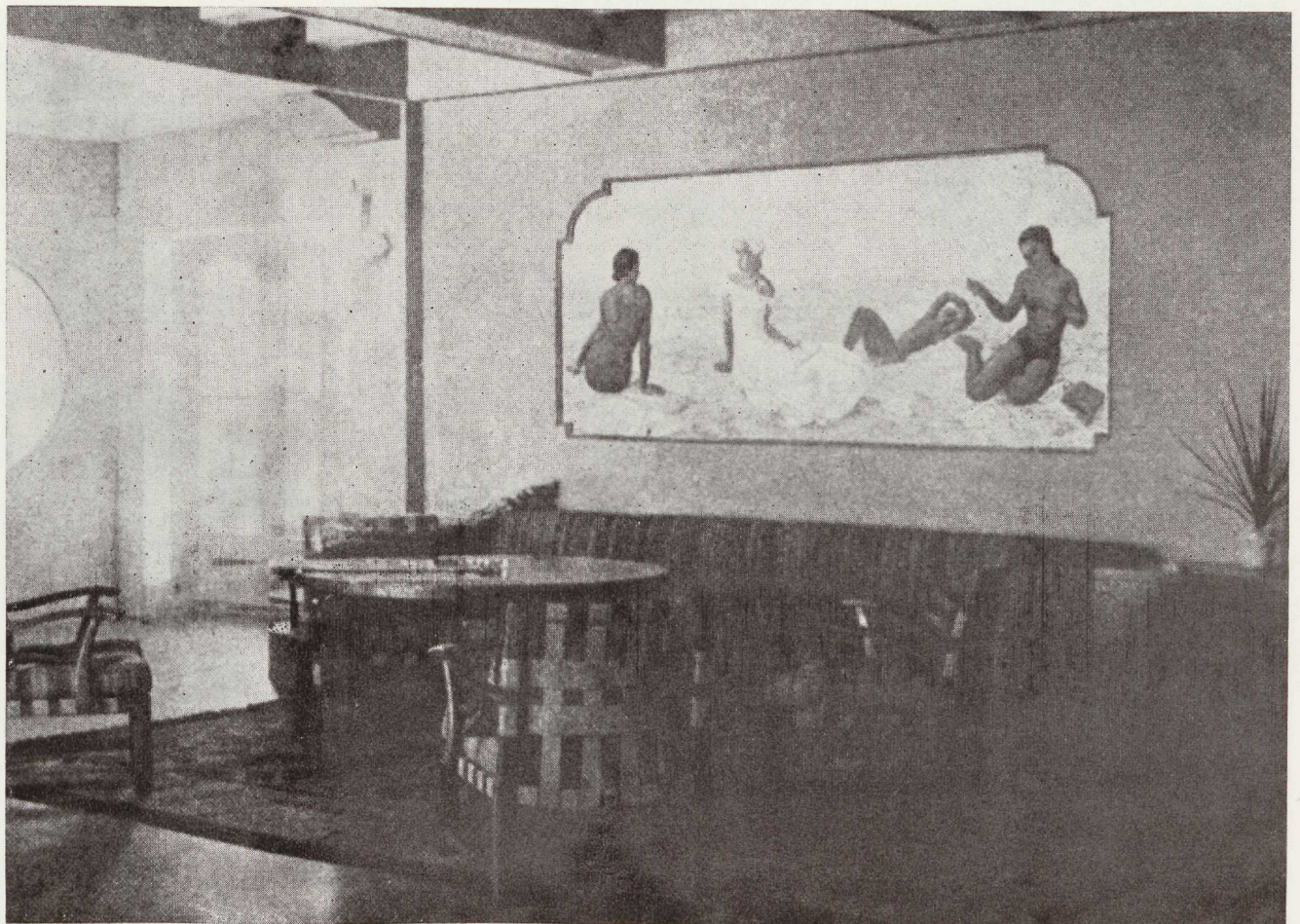
Sihtkapitali Valitsuse tegevuse algus oli mõneti lubav. 1926. aastal saadi tellimustööna A. Vabbelt pannoo «Itaalia komöödia». Mitte väga suur, suhteliselt hele, diskreetsete säravate aktsentidega artistlik maal oli kuni 1941. aasta sügiseni «Estonia» teatri jalu-tussaali seinal. Kaasaegsete mälestuste järgi olevat teos lülitunud meeldivalt sõjaeelse teatrimaja rõõmsalt lähedasse, kergelt mõndäänsesse atmosfääri. Samal, 1926. aastal leppisid kaks valitsust — Sihtkapitali Valitsus ja Raudteede valitsus kokku, et pealinna visiitkaarti, Balti jaama hoonet, saavad tulevikus ehtima pannood. Tellimuse said P. Aren ja R. Nyman. Kaks kaheksa meetri pikkust P. Areni liiklustemaalist pannood paigutati peasaali vastakuti. Mõjukam ja värvilisem olevat olnud dunaamiline kraanade ja laevadega veetranspordi teemaline maal. Küllap seepärast seda ka ajakirjanduses reprodutseeriti. Maismaa transporti kujutanud maal olevat olnud väheke igavam. Pearuumi kõrval, ootesaalides asusid R. Nymani maalid: külvajat kujutanud «Kevad» ja saaki koguvat naist esitanud «Sügis». 1928. aastal kuulutas Sihtkapitali Valitsus välja uue konkursi, et saada eelmainitutele lisaks suve- ja talveteemalised maalid. «Suve» kavandi eest sai I preemia A. Bergman (Vardi), II preemia E. Ole.⁶ Preemiaväerilist talvemaali kavandit ei leidunud. Lõpuks jäid pannood üldse tegemata. Ka mitmed teised suurejoonelised plaanid jooksid ilmselt raha puudumise tõttu liiva.

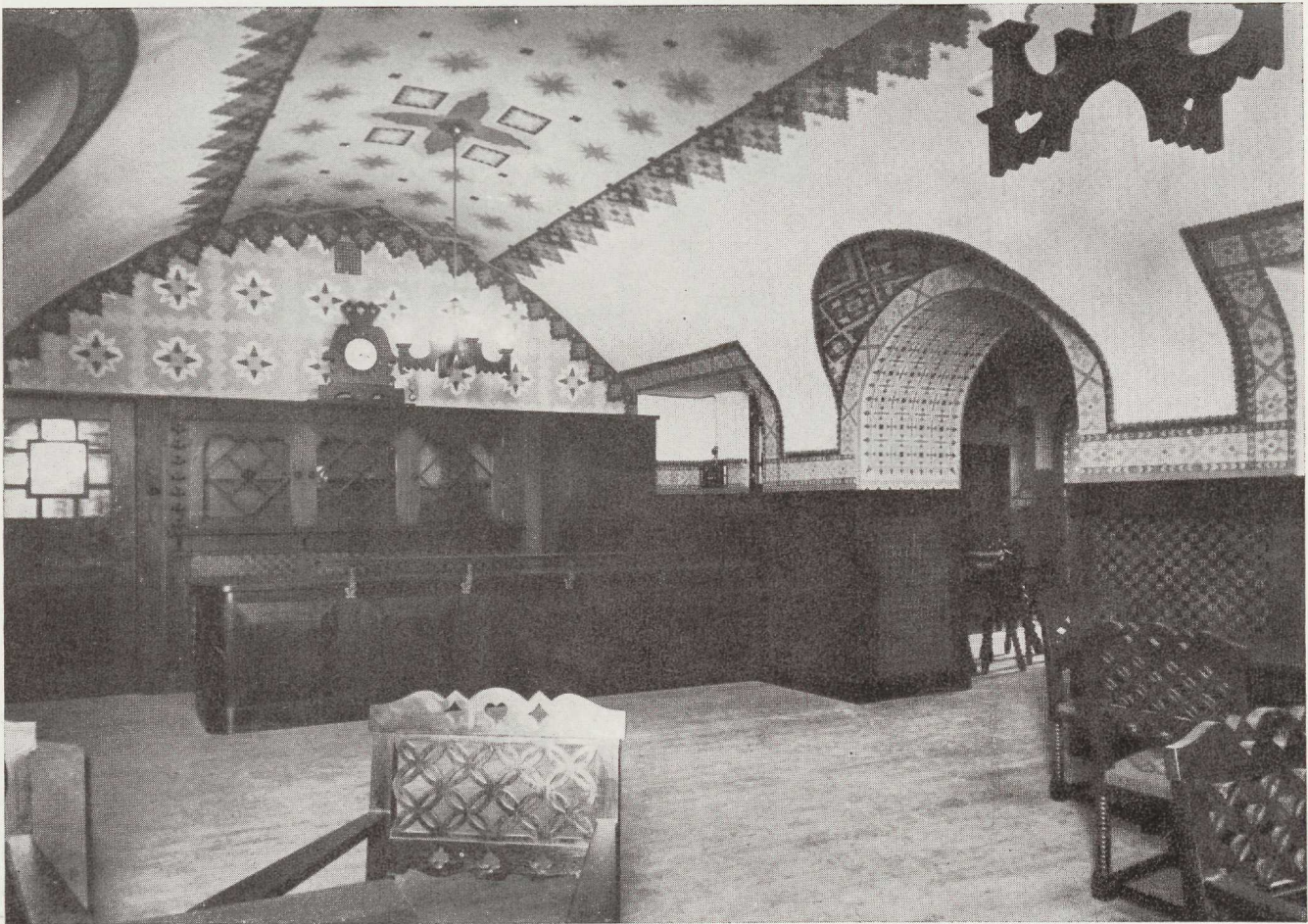


58. Kohvik «Athene» Tartus. N. Willeri kujundus, P. Areni maaltid. 1931.



59. V. Ormisson. Pühajärv. Õli. 1939. Asus «Vanemuise» kontserdisaali jalutusruumis.
60. P. Aren. Rannal. Õli. 1937. Asus Pärnu Rannahotellis.





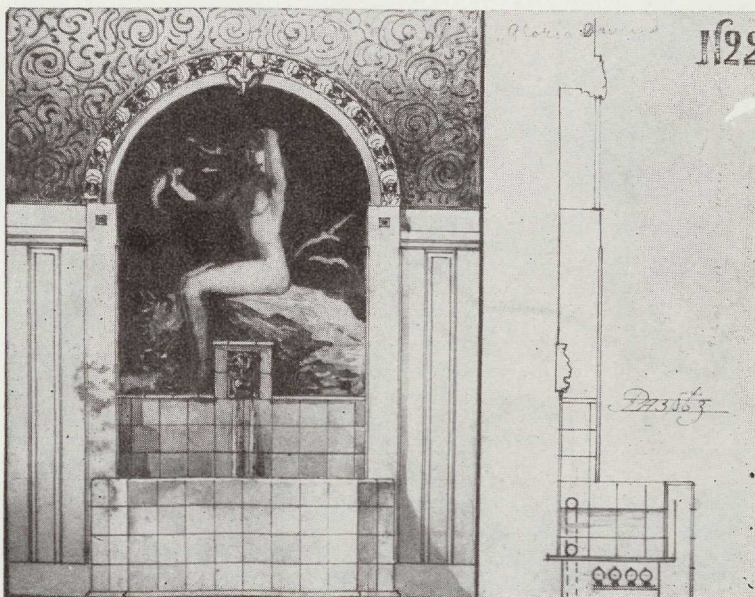
61. «Seltskondliku maja» interjäär. Sisekujundus E. Kuusikult. 1928.
62. «Seltskondliku maja» interjäär. 1928.



Samal ajal kui kunstnikkond üritas läbimurdu organisatsiooni tasandil, hakkasid mõned arhitektid kõrvuti teiste dekoratiivkunstidega lülitama oma ruumikujundustesse pannoo- sid. Ilmselt oli siinjuures oma osa ka art deco'l, mis oli jõudnud meiegi maale. Pannood, mis tehti, olid laadilt üsna erisugused. Seejuures on iseloomulik, et dekoratiivmaali- lide vastu hakkasid huvi tundma avalike hoonete — kinode ja kohvikute omani- kud.

1928. aastal sai valmis arhitekt E. Kuusiku kavandite järgi sisustatud «Seltskondlik maja» Tallinnas (praegu Mererajooni Pioneeride Maja). Art-deco vaimus, erinevate stiilelementidega sisekujunduses äratasid erilist tähelepanu poolkeldrikorruse «eestilise- sed» restoraniruumid. E. Kuusiku idee oli luua rahvakunstist inspireeritud ruum, kuid nii, et see poleks talutare imitatsioon. Värvilise dekoratiivse osa pidid täitma maalitud, mida tegema kutsuti R. Nyman. Rahvusliku geomeetrilise ja lillornamendi teemadel vabalt improviseerides kavandas ja maalis R. Nyman mõõdukalt rikkalikud dekoratiiv- maalid. Need kulgesid piki võlvide servi, vööndkaari ja kujundasid akende süvendeid. Värvilt olid need diskreetsed, domineerisid soojad punakad-pruunikad toonid. Maalingute mõju oli kuidagi kummaline. Detailides oli kujundus tervenisti «eestilik», samas aga tundus, nagu viibiksid võõras Oriendi-hõn- gulises ruumis. Näha tuntud ornamente ida- maisel võt keskaegsel printsibiil rakendatu- na oli esimesel hetkel ootamatu ja võõras. Tervikliku sisekujundusega maja äratas laie- mat tähelepanu. «Nii on need restoraniruu- mid omapärasemad vahest üle maa, tänu arhitekti ja kaastööliste kunstilisele üksmeel- susele, mis ühtviisi haaras ruumide üldmõju samuti kui üksikasju, tulnud tähiseks meie sisedekoratsioonis ning ühes sellega oma ja- gu nägemisväärsuseks.»⁷ — niisuguse hin- nangu andis autoriteetne arvustus. Mõni aasta hiljem Tartus Kolme-Koopa-Kohviku («Ko-Ko-Ko») kujundanud N. Espe võttis ilmselt eeskuju R. Nymanist, kuid ei küün- dinud viimase tasemeni. Kunstiliselt kahva- tud olid ka röömsameelsed maalid kohviku mõlemas otsaseinas võlvkaarte all. Meele- olu olevat nad ruumile siiski andnud.

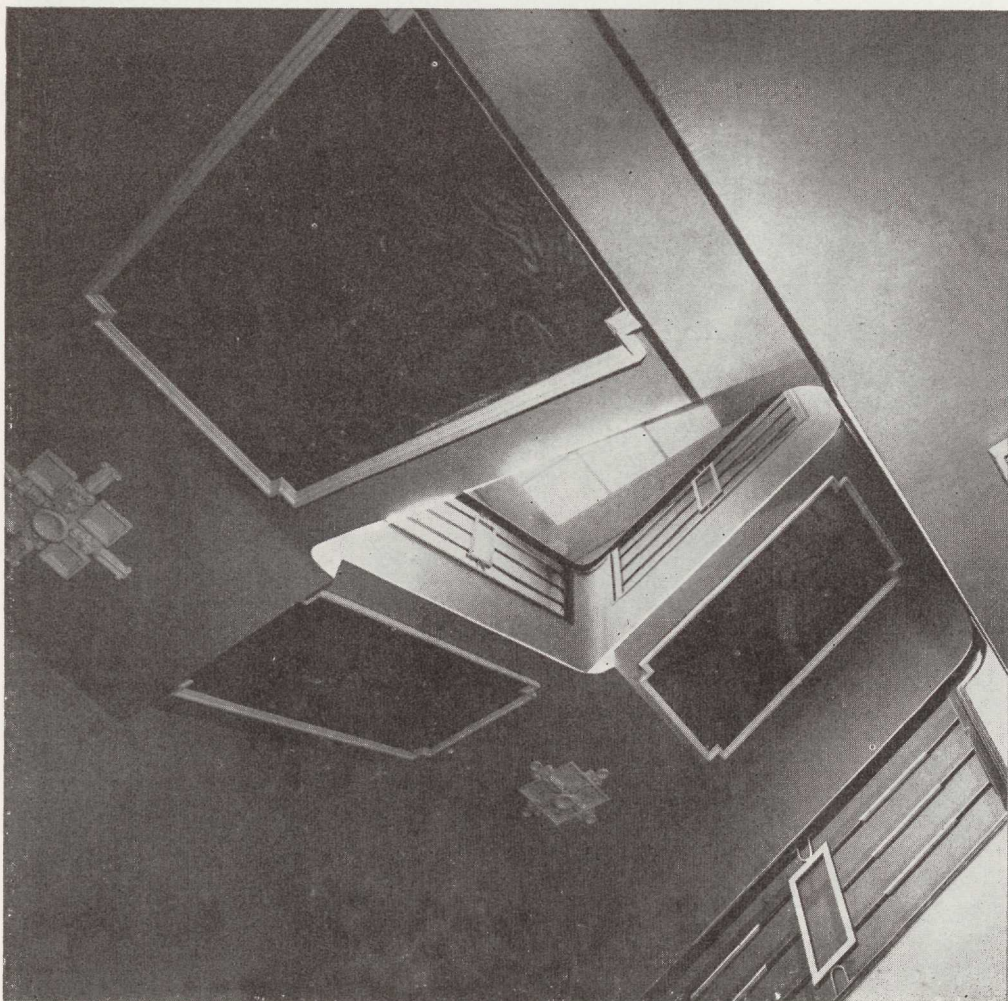
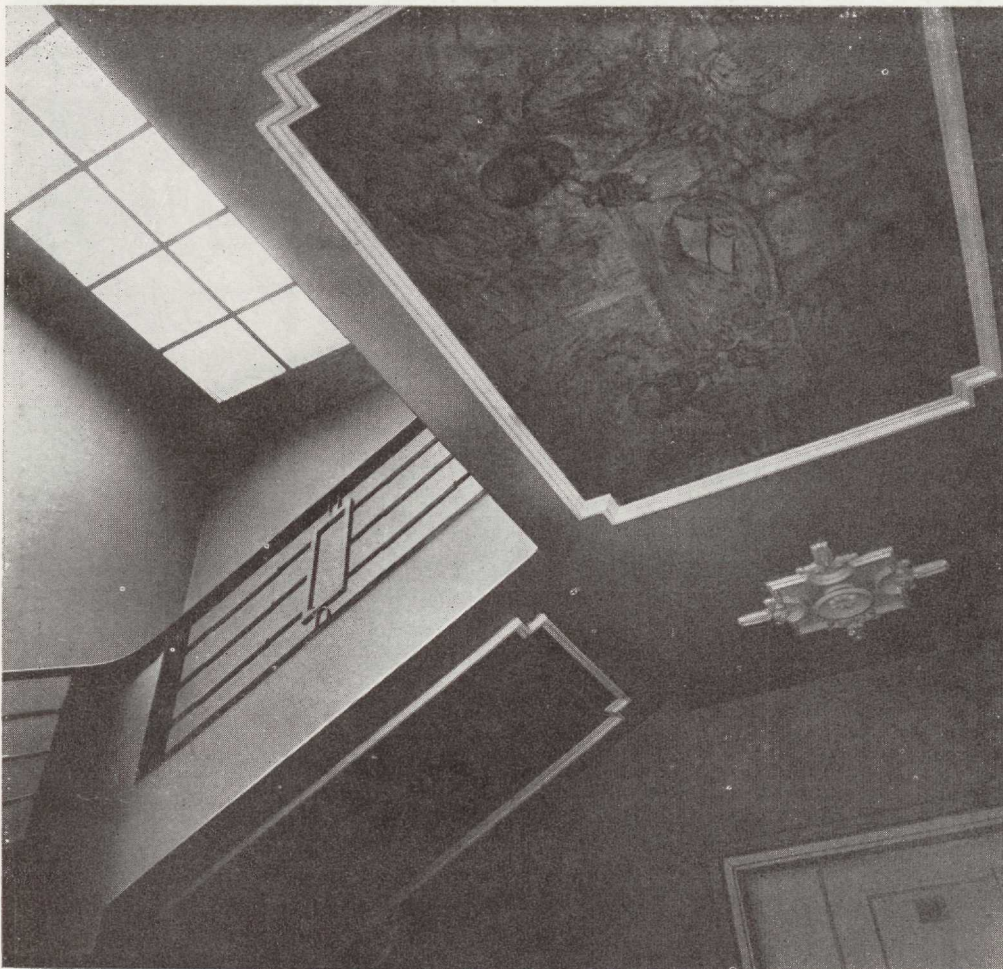
Eklektik ja romantik nagu A. Vladovsky oli arhitektina, niisugusena kavandas ta sise- kujundustesse ka dekoratiivmaale. «Gloria Dancingusse» plaanitses ta seinafontääni ko- hale ahvatleva aktimaali, ilmselt müütilise Lorelei. Teine säilinud kavand kõneleb, et Valli tän. 4 maja viimase korruse saali plaanitses arhitekt salongliku, elegantsete paabulindude ja lillekompositsioonidega art deco'liku lünettmaali. Vitraaži säilmed on praegugi olemas. Suhteliselt hästi on säilinud täiesti originaalne sisedekoratsioon praegu APN-ile kuuluvas majas Kadriorus. Täna-



63. A. Vladovsky. Lünettmaali kavand Valli t. 4 (Tallinnas) hoone viimasele korrusele.

64. A. Vladovsky. Seinakujundus eramule, 1926.

65. A. Vladovsky. Kujunduse kavand seinafon-
tääni kohale omaaegsesse «Gloria Dancing'
usse».



seks on neid kergelt antikiseeritud dekoratiivmaale üle maalitud, täiendatud ja asendatud, nii et esialgne kontseptsioon on kaotsi läinud. Naiivse ülemaalimise all on kannatanud ka talveaia suur seinamaal. Parajagu romantiline ja naiivne on see mineviku-ihalusest kantud teos nagunii. Peab ju arvestama, et selle kavandas ikkagi antiikmaailma romantiseeriv arhitekt. Ruumis endas loob maal omapärase, teistest kujunduselementidest toetatud eksootilise atmosfääri. Kuna osa interjööri kujunduse kavandeid on säilinud, siis on olemas võimalus ennistada vähemalt osaliseltki laemaalid, lünetmaalid, suprapordid ja vestibüüli puitvoorderdisse vinjettidena komponeeritud lillemaalid. Kogu sisekujundus on piisavalt unikaalne, et sedagi osa säilitada.

Meie oludes unikaalne ettevõte oli pomposse «Gloria Palace'i» rikkalik sisekujundus. Kuivõrd see jääb igas mõttes eesti tolleaegses kunstipildis võõrsilt tulnukaks (laemaalidki valmisid Riias), jäägu ta seekord siiski puudutamata.

1931. aasta lõpus avati lühikeste vaheaegadeka kaks uue kujunduse saanud kohvikut: Heinmanni kohvik Tallinnas Pikal tänaval ja Tartus kohvik «Athene». Mõlema puhul teatati, et nad kannatavad vabalt välja võrdluse välismaa kohvikutega. Tuntakse heameelt, et kohvikukultuur areneb kunstkultuuri arvel.⁸

Heinmanni kohviku kujundas R. Nyman teatraalselt dekraatiivsena. Suurematele lagedale seintele maalis ta eksootilisi maastikke ja figuure kujutavad pannood. Seinte avasid raamisid ornamentaalsed kujundid. Seinad ise olid värvitud tollal uudes «pritsimise tehnikas», millega saavutati kirju seinapind. Reklaamivas kirjutises öeldi maalide kohta: «Värviskaala on võrdlemisi lai ja soe, nagu see on omane impressionistidele.»⁹ Samas kiidetakse seinakujundust: «Neid on meeldiv silmale näha oma pehmete uduste üleminkute tõttu.» Kunstirahvale kujundus ei meeldinud. Miljöö olevat olnud väikekodanlik, kujundus karamelmagus ja kirju. Arvata võib, et kunstnik tegi ruumi kujundades (mitte pannosid maalides) järeleandmisi omaniku kaupmehelikule maitsele, mis tahtis odava raha eest millegi erilise silma paista. See maksis end kunstnikule kurjasti kätte: omanik keeldus pärast mõnede kunstnike laitvaid hinnanguid R. Nymanile tehtud töö eest raha maksmast.

«Athene» kohviku kujundaja arhitekt N. Wille kutsus endale loomingupartneriks P. Areni, kes maalis saali seina lünetitühemikesse kaks pannood. Teravas rütmis hispaanialikult liikuv poosis tantsijatar ühel maalil ning neegrist arlekiin ja nõtke blondiin teisel olid elegantselt salonglikud. Teemalt sobisid nad kohviku miljöösse hästi. Praegu fotot vaadates tundub, et nad lülitusid ka kenasti seina kompositsiooni. Missugune oli nende roll ruumis tervikuna, seda muidugi ei tea,

66. Trepikoda Tallinnas Hariduse t. 13. Maalide autor B. Korolev.

67. Trepikoda Hariduse t. 13.

sest maale enam pole. Nende kohta on öeldud, et neis «on kavandatud ilus värvide kooskõla — tuhksinine roostepunasega, mille mõju suurendab laest langev vahakas valgus»¹⁰. Seejuures on viidatud praegugi olemasolevale kummalisele värvilistest klaasidest kujundatud laele, mis olevat selle algupäevil mõnegi mehe pea pannud valutama.

1930. aastal sai elegantse sisekujunduse kino «Modern» Tallinnas Tartu maanteel. Selle autor oli E. Kuusik. Ootesaali kujunduslikuks keskmeks oli kamina kohal kahe peegli vahel paiknenud P. Areni panno «Tants», üks kauneimaid kunstniku loomingu. Maalil kujutatud figuur oli väljenduslik oma liikumises, pisut rafineeritult uje oma poosis ja kargegi oma mahedates murtud toonides. Maali koloriit oli kammertooniks kogu kino värvimiljööle. Viimane kulmineerus kinosaaalis, mille seinad olid horisontaalselt triibustatud nii, et külm punane värvus helenes ülespoole. Praegu fotot vaadates näib maal olevat suveräänne, lihtsalt kohale sobitatud teos diskreetselt kujundatud ruumis. Küllap on selles ka omajagu tätt, sest siingi jätkas P. Aren ilusat arlekiinide ja tantsijannade mängu. Oli see ju üks ajastu maali meelisteemasid, mis kõneles lihtsale vaatajale, veelgi rohkem aga rafineeritud elegantsi otsivale maitsele.

Kogemus, et hea ja teemalt sobiv suurmaal annab ruumile väarikust ja tõstab koos sellega valdaja prestiiži, pani liikuma ka majanduslikult kosunud ametlikud ringkonnad. Nii tellis Viljandi Linnavalitsus kohalikut kunstnikult J. Muksilt 1931. aastal valmis saanud uue raekoja hoonesse suure panooramse Viljandi maastiku. Teos oli avalikkusele vaatamiseks esitatud kunstniku personaalnäitusel 1933. aastal. Nähtavasti arvestas kunstnik maali tehes hoone arhitektoonikat ja selle mõõdukaid rütme. Mõlemad on nad mahedad ja vormikindlad.

Koos tellimuste saamisega tulid kümnendi keskel uued probleemid. Pannode tegemisel tuli muidugi arvestada ruumi eripära ja funktsiooni. Ja tingimata ka tellija soovi. Tellija nimelt nägi maalil ennekõike jutustust, mis illustreeriks tema tegevuse ideaale ja eesmärgi. Nimelt viimane peletas paljud kunstnikud pannode maalimisest eemale. Samas oli avalikkus uute kunstisuundade suhtes üsna tõrjuv, eelistades «kuldset keskteed». Ühest vana kunsti kogumist propageerivast artiklist loeme: «Moodne kunst väsinud publikut võita tahtes liialt originaalitseb ja liiga suurt kompromissi teeb tarvitaja maitsega. Tal puudub niisiis järjekindlus. Vana kunst seda ei tee.»¹¹ 1928. aasta intervjuus arvas parasjagu üht pannood maalinud Redo Randel: «Peaks nn. tellimise töö samasse ausse tõstma kui nn. vaba looming — lattu valmistatud töö. On väär arvamine, et tellimustöö oleks halvem, kui ülesande juur-



68. Seinamaalid eramule Leineri t. Tallinnas, R. Sajor. 1927.

69. Säilinud seinakujundus eramule A. Vladovsky kavandi järgi. Tallinnas, Leineri t.

de asutakse täie veendumusega midagi head luua.»¹²

Teadaolevalt viimase pannoo tegi P. Aren Pärnusse. Ta osales O. Siinmaa ja A. Soansi projekti järgi ehitatud Pärnu Rannahotelli kujundamisel. Tema antud kujunduselemendid (armatuurid jne.) sekundeerisid hoone konstruktsiooni selgetele, õhulisust rõhuvatele plastilistele rütmidele. Teise korruse fuajees paiknenud pannoo «Rannal» lülitub diskreetselt ja üsna täpselt atmosfääri. Helledas koloriidis pisut nurgelistes poosides figuurid on paigutatud klassikaliselt frontaalsetena, nii et kompositsioonis korduvad ruumide vormide rahulikud tasakaalukad rütmid.

1937. aastal vilksatas ajakirjanduses teade, et J. Greenbergil on käsil kolm suurt pannood Eesti Üliõpilaste Seltsi hoonesse Tartus. J. Greenbergi poolt jäi töö tegemata. Mõeldud ürituse viis lõpule 1938. aastal A. Vardi (Bergmann) koos noore E. Kitsega, kelle käekiri on teoses selgesti tuntav. Sisukaim ja kauneim on hiigeltriptühhoni vasakpoolne osa «Kalevipoja õhtud». Üleelu-suuruste figuuridega maal vahendab eepose loomise kergelt romantilist atmosfääri, on monumentaalne nii kompositsioonilt kui mõttelt. Pärast pikka aega sai tellimuse A. Jansen. 1937. aastal maalits ta uuesti kujundatud Toompea lossi saali neli allegoorilist, vormilt lennukat ja dekoratiivset lünettmaali. A. Janseni suur 1927. aastal maalitud pannoo leidis koha Oru lossi ühes esindussaalis.

1939. aasta kultuurielu suursündmus oli uue ja ümber ehitatud «Vanemuise» avamine. Sel puhul tellis ja kinkis Tartu Maavalitsus teatrilile kaks viie meetri laiust ja kolme meetri kõrgust Lõuna-Eesti maastikku kujutavat pannood. V. Ormissoni rohelistes ja sinistes toonides, niiskust hingav vormikindl «Pühajärv» ja A. Vardi kolletava rukkipoilluga maaliline «Otepää maastik» andsid nappidele ruumivormidele emotsionaalse laengu. Mõtteks oli tuua kultuuritemplisse maalikunsti vahendusel killuke kodumaa loodust, mis viitaks kõige kauni järjepidevusele. Maalid paigutati kontserdisaaliks ümber ehitatud hoone jalutusruumi otsaseintele vastakuti. Vana hoone pärandina seisis maalide vahetus läheduses A. Weizenbergi müütilised «Koit» ja «Hämarik», kes ka selles kompositsioonis kokku ei saanud.

Pannoosid tehti ka koolimajadele. Suurejooneline oli A. Kongo suur «Kanepi maastik», mille tellija, Tartu Kommertsgümnaasium, paigutas oma vastvalminud koolimaja vestibüüli. Selge plastiline kompositsioon, mõõdukas dekoratiivsus ja värvigamma, jõuline maalimismaneer andsid maalile need väärtused, mis on hinnatavad igas monumentaalmaalis. Paraku pole A. Kongo hiljem nii mahukat tellimust antud. Tartu Tütarlaste Gümnaasiumi saali ja jalutusruumi tarvis maalits toonane joonistusõpetaja J. Püttsepp kaks maastikulist pannood. Saaremaa Ühisgümnaasiumile maalits Erik Haamer 1940. a. «Saaremaa» — pika ja kitsa nagu künnivagu, karmi ja sooja nagu Saaremaa muld.

Praegu asub maal Kingissepa raj. koduloomuuseumis.

Ürituseks, mis riivamisi puudutab ka dekoratiivmaali, oli 1939. aasta võistlus Administratiivhoone gobeläänikavanditele. Piltvaipade tegemise mõte ei olnud uus. 1928. aasta «Taides» soovitatakse A. Jansenile, et tema näitusele esitatud pannoo «Kalevipojad karujahil» oleks sobiv kavand gobeläänile. 1939. aasta võistlusel sai I koha A. Mõtuse literatuurne ajaloooteemaline kavand, mis kompositsioonilt ja Lembitu teema arenduse haardelt oli täiesti mõeldav monumentaalmaal. II preemia sai J. Greenberg, III koha F. Kask. Piltvaivad ise jäid kudumata.

Ükski nendest paljudest interjööridest, mida kunagi ehtisid pannood, ei ole tänaseks enam alles. Paljud on sõja päevadel täiesti hävinud. Paljud on kaotanud remontide ja ümberehituste käigus kunagise ilme. Esialgusel kujul on säilinud vaid üks unikaalne objekt — elumaja Tallinnas Hariduse t. 13. Selle treppikoja lagedele maalits Suure Isamaasõja päevil hukkunud B. Korolev 1938. aastal kokku üheksateist maali. See on ka ainus kindla stsenaariumi järgi loodud dekoratiivmaalide tsükkel meie kunstis. Treppi mööda üles minnes liigub vaataja nagu läbi inimese elu. On näha üksik lugev noormees avara maastiku foonil. On romantikat («Õine maastik neuu ja noormehega»), asjalikku argielu («Naised köögis», «Kalaturul», «Ehitusel»), seltskonnale («Kohvikus», «Kaardimängijad»). Tsükli lõpetab viimasel korral ilmselt portreeiline «Vanapaar». Maalid ei ole dekoratiivsed, kuigi nende paigutus seda eeldaks. Nad on päris realistlikud, pisut impressionistlikud žanripildikesed. Võiks öelda, et nende säilimine on omamoodi ime. Ei ole neid ulatunud muserdama inimese kuri käsi. Ka ajahammas on õlivärvidega maalitud teoseid vaid vähe purenud.

Kui umbes kahekümne aasta vältel loodud enam tuntud ja teatud pannoodel pilk tagasi heita, ega siis neid nii vähe polnudki. Kõik ei olnud nad monumentaalmaalid mõiste laiemas tähenduses, oma stiililt ja laadilt olid nad üsna mitmesugused, kuid nende kunstiline kaal oli nähtavasti küllaltki kõrge. Maalikunsti üldpildis oli neil üldiselt tagasihoidlik, kuid siiski oma koht.

Kasutatud kirjandus

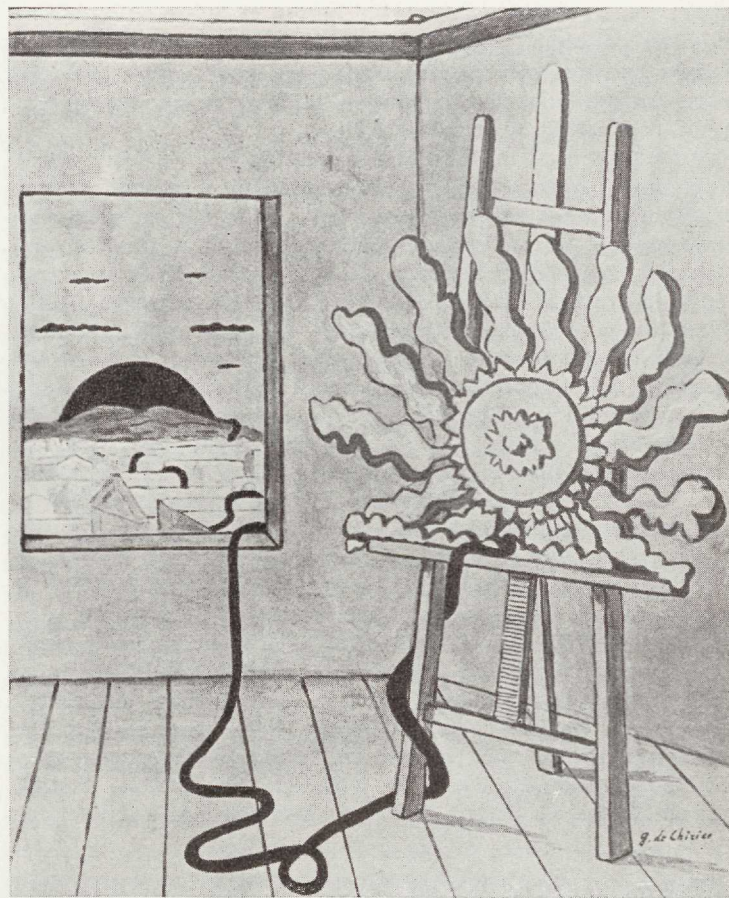
- ¹ RKM Artiklite kogumik. Tallinn, 1978.
- ² «Tallinna Teataja». 1. III 1917.
- ³ K. Mey mälestused. Käsikiri I. Solomõkova valduses.
- ⁴ «Tallinna Teataja». 1. III 1917.
- ⁵ «Varamu» nr. 5, 1938.
- ⁶ «Taie» nr. 4—5, Tallinn, 1929.
- ⁷ «Taie» nr. 2, Tallinn, 1928.
- ⁸ «Olion» nr. 12, Tallinn, 1931.
- ⁹ Samas.
- ¹⁰ Samas.
- ¹¹ «Nädal Pildis», nr. 13(51), 1937.
- ¹² «Nädal Pildis» nr. 18(80), 1938.

Absurdi element on kunstiloomes alati eksisteerinud, antiikmaailmast tänaseni. Teadvustatud absurdist, absurdist kui seisukohast saame kõnelda aga alles alates XIX saj. teisest poolest, ajast, mil Nietzsche avastas, et «jumal on surnud», Kierkegaard leidis, et «kõige täielikum tummus pole mitte vaikimine, vaid rääkimine» ning Schopenhauer väitis, et «kogu elu kestel on meie päralt ikka ainult olevik ja ei midagi muud». Veidi hiljem, XX sajandi algul leiab teadvustatud absurd tee filosoofiast kunsti. Läbi dada, mille grotesksus ei tekita veel lõpetatud kujundit, ning läbi metafüüsilise maalikunsti, mis sisaldab juba tegeva annuse eksistentsiaalset absurdi, jõutakse sürrealismini — läbinisti unenäolise vooluni, mille kujundis domineerib absurd. André Gide avastab motiveerimata teo, liginedes kardetavalt lähedale «täielikule vabadusele», Franz Kafka tõmbab irtakile absurdi ukse, vapustades maailma selle taguse reaalseidga, Samuel Beckett taandab absurdi halastamatu selguseni, heites kõrvale üleliigse, Albert Camus võtab kõik kokku oma hiilgavas «Sisyphose müüdis», kuulutades absurdi kireks, piinavamaks kui ühegi teise — absurd muutub klassikaks. Kõigest sellest on palju kirjutatud, seisukohad ja lähtepunktid on sageli väga erinevad, ning seepärast ei püüagi käesolev kirjutis defineerida absurdi, rääkimata absurdifilosoofia analüüsist. Püütakse subjektiivselt keskenduda absurdikujundile ning vaadelda selliseid kunstiteoseid, mille struktuuris ta domineerib. Püütud on leida teatavaid ühiseid tunnuseid ja seaduspärasusi absurdikujundite olemuses ja jälgida nende transformatsiooni erinevatesse kunstidesse.

Mis on iseloomulik loovale absurdile? Mis eristab teda absurdikitši lasust, millega kogu moodne kunst on koormatud? Asjade pea peale pööramine on muutunud kunstis otsekui hea tooni nõudeks. Korralik perekonnaisa, kodanlasest graafik laenab sürrealismilt absurdikliše ja keskendub tehnilistele küsimustele, tarbekunstnik teeb porgandile-kaalikale suud ja kõrvad pähe, enesest lugupidav maalikunstnik suurendab linnusule, skulptor laseb näputstelt inimpead välja kasvada. Reaalsuse deformatsiooni taga pole näha erilist hingelist vajadust. Pakutav absurd pole ehtne, kokkukombineeritud kujundid ei tekita usaldust, me ei saa midagi teada eksistentsi lõputust saladusest. Näitusekülastaja tunneb näituseaalides tihti õõnsust. Loomeprotsessis on määrava tähtsusega algse otsuse tegemine, — milline teelahk valida, kuhu poole liikuda, et see oleks vastavuses looja hinge ja olemusega. Kuid just siin tehakse tihti saatuslik viga. Läbielamata absurdikujundite valik, nende fragmentaarne liitmine, koloriidi mittevastavus kujundi põhiolemusele, lõtv keerukus ja lõpuks sõnumi puudumine välis- tavad tulemuse. Samad hädad ilmnevad ka juttude kirjutamisel või majade loomisel. Absurdivõime on suhteliselt harva esinev, see kas on või ei ole, seda ei saa õppida, isegi plagieerida mitte. Absurd, see on kui hingeseisund, maailmavalu, mis voolab läbi looja keha, see on ülitundlikkus ümbritseva suhtes, üldistusvõime, sisemine hääl.

Mis on iseloomulik absurdikujundile? Kõigepealt elementaarsus, arhetüüpsus, staatilisus. Absurdikujund eelistab tühja ruumi, eredat valgust, helesinist, helebeeži värvi. Objektid justkui hõljuksid tühjas ruumis üksteisest mööda või siis lõdvas, ebaloogilises kokkupuutes. Ka absurdiinimesed või absurdiloomad hõljuvad maa ja taeva vahel, nad räägivad (või määgivad) üksteisest mööda, nende reaalsus on nihutatud. Lihtsamatest oma ebaidentsusega mõjuvat- test kujunditest võib nimetada vihmavarju, ust, akent, kanaarilinnu- puuri, kivi, palli, lauda, tooli, kassi, präänikut, kappi, mannekeeni, pikaks venitatud musta kolmnurka, nuppu, halli vihmamantliga üksikut vanameest, putkat, tühja mäge, üksikut puud, kitse ja lammast. Kuid ka uksekella helin, ootamatu puudutus ja kerge tuulepuhang võivad olla absurdikujundid.

Absurdikujund on oma olemuselt üdini inimlik, humaanne. Temas sisaldub inimese abitust, üksindust, samas kartlik rõõm ja lootus. Lihtsad tunded lähendavad absurditunnetuse realistlikule maailma- vaatele. Absurditunne ei ole alati pessimistlik, ka Sisyphos, kui ta oma kivi mäe pealt jälle veerema on lasknud, tunneb rõõmu selle üle, et taas on tekkinud võimalus alla minna ja kiviga uuesti rahmeldama hakata. Assisi Franciscus väitis, et mida halvem, seda parem ja selles paradoksis on oma tõde. Eluraskused ja kan-



70. Giorgio de Chirico. Päikesevalgus molbertil. 1966.

nated kuuluvad inimese elu juurde, neid armastades tõuseb ta neist justkui kõrgemale ning säilitab oma väärikuse. Absurd on eksistentsi üks aspekte. Ta ei välista inimese muid institutsioone, pigem on ta salapärase muusika, mis neid saadab, temas peituv ebaloogika on inimese enda ebaloogika. Absurdikujund on kui või inimeksistentsi juurde — inimese subjektiivse põhiolemuse kirjeldus. Absurdikujund on visioon, mida looja näeb kõigepealt, mis tähistab kunstiteose sündi, kõik edaspidine on juba vähem oluline. Olles allutatud esimesele nägemusele, sõltuvad ka töö käigus sündivad detailid tugevalt visioonist.

Giorgio de Chirico või René Magritte'i pilte vaadeldes esitame endale tahtmatult küsimuse, millises sõltuvuses on kunsti metafüüsiline aspekt ja absurdikujund? Võib tunduda, et esimene on rohkem seotud ruumiga, teine inimese või esemega. Ometi ei saa see asi nii lihtne olla. Ilmselt taandub kogu küsimus saladuse kategooriale. Metafüüsiline element kunstis viitab saladuse konstateeringule, kunstnik on selle olemasolu avastanud, ta kirjeldab saladust seda lahendamata. Absurd kunstis on aga saladuse lahendamata. Kasvõi hetkeks on eksistents avatud, halastamatult alasti, tunneme külma tuulepuhangut otsaesisel, selget tühjust, karmi lõpmatust. Kuid see hetk on üürrike, lahendus libiseb käest ja jälle on absurd tabamatu. See tabamatus teeb ka absurdikujundi metafüüsiliseks. Võib-olla on metafüüsiline element veel lahendamata absurdisituatsiooni eelsoodumus absurdi hetketunde tekkimiseks. De Chirico puhul domineerib absurdi element metafüüsika üle piltides, mis paiknevad kuskil tema metafüüsilise ja klassikalise perioodi vahemal, näiteks piltides «Müstilised basseinid» (1933) ja «Päikesevalgus molbertil» (1966). Magritte'i looming tervikuna on seotud *image*'iga, ta on seisukohal, et see, mida maalitakse, on palju tähtsam kui maneer, kuidas maalida. Tänu traditsioonilisele maalimisviisile on Magritte'i absurdisituatsioonid eriti usutavad, avanevad tundetasandid meenutavad kadunud asjade leidmist. Vapustav absurdikujund tekib kunstniku «Armastajates» (1928) — volangidesse peidetud nägudega mees ja naine õhtuhämaruses vaatavad meie poole, kuid nad ei näe midagi, nad ei saa iialgi

tundma oma armastuse objekti. Pilt on kui vaste armastuse absurdile. Ka Magritte'i joonistused on puhtakujulised absurdipildid. Näiteks joonistus nimega «See ei ole piip» kujutab piipu ja vastu pidist väitvat kirja. Ese ja kiri on esitatud võrdse tugevusega, nende vahele tekib kummaline pinge.

Magritte'i õpetusest on mõjutatud Lembit Sarapuu looming. Pildil «Seltskond pargis» (1985) kehastavad kolm pargipingil istuvat naist ja nende ees peapeal seisev mees inimese võõrandumist oma vastassoost, — et olla vastuvõetav naistele, on mees sunnitud iga-suguseid trikke tegema. Samas on peapealseisja ilmes ja poosis tunda ka teatavat ükskõiksust, võib arvata, et ta mõtleb muule. Tänu traditsioonilisele maalikäsitlusele väljendub pildi eksistentsiaalabsurd eriti teravalt. Kunstnik näeb eksistentsi põhiprobleemi meeste ja naiste vahelises võimuküsimuses, mis sellest välja tuleb, on aga samuti irratsionaalsus. Ka Sarapuu hoopis varasemal pildil «Mees lumisel väljal» (1970) väljendub sügav üksindustunne, on kui pidevalt eksisteerivad valmiskujundid, ideed, märgid. Sara-inimese lootuse ja külma maailma vaheline pinge, mille tulemuks on absurd. Mõlemad pildid mõjuvad eelkõige oma kujundilikkusega, neis toimuvad lihtsad situatsioonid sööbivad mällu, nad puu vaatleb maailma kannatuste merena, kogu elu ebaloogilise ja irratsionaalsena. Me ei saa aru, mis toimub. Meil on soovid, kuid nad ei lähe täide. Kõik on tihti ootustele vastupidine. See moment, kui kunstnik tunneb ära absurdi — fikseerib selle kujundi, on tötundmine, mis vabastab ta piinast ja vaevast. Looja saab selleks kogu maailm on üles ehitatud loogikale. Inimesel on omadus loogikat, ratsionaalset, mõistuslikku üle hinnata. Kuid Sarapuu meemomendiks võidu irratsionaalse mõttetuse üle. Enamus inimesi, lest on loogika elu lihtsam aste. See, mida suudame haarata, peab



71. René Magritte. Armastajad. 1928.

olema loogiline. Inimene ei kannata teadmatust, see tekitab eba-kindluse. Ja kui siis äkki katkeb loogika ahel, on inimene täielikult võidetud, ta kardab tungida edasi irratsionaalsuse «loogikasse», selle struktuuri.

Kunst aga peab haarama seda, mida me veel ei tea, ometi aimame. Võib-olla irratsionaalsuse maailmas absurdikujund ei olegi enam absurdne? Kui mõni inimene ütleb midagi ebaloogilist, fantastilist, siis teda ei usuta, kuid Sarapuu on arvamusel, et kui juba on tekkinud niisugused mõtted, siis peavad ka nende fantastilised vasted kusagil eksisteerima. Sarapuu piltides on kindel kujund, mille kaudu tuleb ka mõte. Kujund eelneb pildile, ta on miinimumi viidud — võimalikult vähesega on püütud palju öelda.

Ratsionaalselt irratsionaalsed on ka Peeter Mudisti pildid. Tema kujundile sobiks termin «ähmane absurd». Mudisti absurd seisneb vähetähtsa eluseiga ületähtsustamises ning pildi pealkirja semantilises absurdis. Ka Kafka tegelane, kes putukaks muutub, on iseenesest lihtne kujund, mis on suurendatud absurdini. Tegemist on meetodiga, mis realiteedi avamiseks selle lõhub. Mudisti absurd

on üsna lüüriline, saladuse element — udu — lahutab tema kujundid külmast eksistentsiaalabsurdist. Huvipakkuvaid paralleele võib siin tõmmata Francis Baconi loominguga. Ka tema pildid sisaldavad alati tsentraalset visiooni (nägemused, mis tulevad ise kunstniku juurde, päevases unisuses saabuvad nad kui õnnetus, kui ootamatu muutus). Reeglina on need deformeeritud figuurid, otsekui mitme rakursi all korraga, vooditel, laudadel, tugitoolides, neid ümbritseb ärev tühi ruum üksikute sümboolsete esemetega, mis pildist pilti korduvad (nool, vihmavari, alasti elektripirn ja selle loev juhe, samuti sellised detailid nagu peegli refleksioonid, pleki-kujulised varjud jm.). See atribuutika loob rütmi, mis rõhutab teatavat olukordade identsust. Tihti veedab kunstnik aega esemete ja asjade vaatlusega, mis üldsegi ei kuulu selle juurde, mida ta kavatab maalida, ka sellest aktist leiame absurdikujundi transformatiivset jõudu. Kui Mudisti puhul võime rääkida nukrast koomikast, siis Baconil see puudub täiesti, tema kujundid loovad külma eksistentsiaalse vägivallaatmosfääri.

Absurdiloomingule on omane kordusprintsip. Mingi põhiline tunne, energia kandub tööst töösse, pildist pilti. Põhikujundile liituvad uued elemendid ja iga uus töö täieneb mingi kogemuse võrra, säilitades aga oma suletuse ja minimalismi. Samuel Beckett lõpetab oma jutu «Väljavisatu» nii: «Ma ei tea, miks jutustasin selle loo. Oleksin niisama hästi võinud jutustada mõne teise. Ehk jutustan teine kord mõne teise. Ja te näete, inimesed, et seal pole vahet.»

Maalikunstnik Andres Toltsi loomingus domineeriv absurdikujund ei ole groteskne. Pigem tajume selles külmust. Kui seal ongi nalja, siis on see nukker nali — nali ilma homseta. Samas valitseb Toltsi töödes tugev *genius loci* element. Ka Tolts käsitleb absurdikujundit kui seletamatuse kirjeldust. Igapäevases elus on palju seletamatut, kuid see kaob ümbritseva müra sisse, absurdikujund on sellest mürast «välja tõstetud» seletamatus, äratuntud saladus. Toome siinkohal vormiabsurdi näitena Oldenburgi hamburgeri suurenduse, mastaabi ja materjali muutmise toovad välja hamburgeri salapära. Samasse liiki võib paigutada ka Rosenquisti paberist ülikonna, millega ta ise mööda tänavat jalutas. Tolts käsitleb absurdi tajumise ühe lahendusena selle esteetilisest süsteemi viimist. Maalis «Liiv» (1979) ei ole esitatud liivahunnik iseenesest absurdne, samuti selle taustal olev sümmeetriline tekstiildrapeering, pikk liist ja sinine lina on üsna tavalised kujundid, kuid absurditunne tekib nende kujundite ootamatust esteetilisest koosseksistentsist. Tolts kasutab tihti reaalsuse ja vaba akti (action painting'i) sünteesi. Tema absurdi võib käsitleda ka reaalsuse teravdatud tajumisena. Toltsi pilte võib seostada põhjamaa müstikaga: tühjus, külmad värvitoonid, mitmesugused põhjamaa sümboolid (nagu kalad, põdrasarved, kihvad, külmalt helendav meri), kuid ka kõiksugu sinised sohvad, valged kapid, nõõri otsas rippuvad õunad, imelike ehitiste maketid äratavad meis õudust, samas aga ka mõningast äratund-

72. Lembit Sarapuu. Seltskond pargis. Oli. 1984.





73. Steen S. Becketti näidendist «Godot'd oodates». Noorsooteatri lavastus.

mise rõõmu. Huvipakkuv on Toltsi omaloodud astronoomia — kuud, päikesed, valgud, nooled, tundmatud maagiamärgid, kuid ka action painting, mis meenutab mingeid skisofreenilisi hieroglüüfe.

Päris puhast absurdikujundit on eesti kunstist raske leida. Selle elemendid põimuvad aga mitmete kunstnike loomingus. Nii näiteks võib suurema osa Ando Kesküla pilte paigutada metafüüsilise ruumipoesia valdkonda, kuid teatav osa on jäänud ka absurdikujundile. Mõnes pildis on see eriti tajutav, näiteks «Dramaatilises maastikus» (1983), mis ei ole seisundipilt, vaid pigem olukorrapilt. Absurdi *image*'it valdab ka skulptor Ülo Õun, selle heaks näiteks on tema skulptuur «Isa ja poeg», kus poiss on suurendatud isaga ühesuuruseks. Mastaabi muutmine tekitab jällegi tugeva eksistentsiaalabsurdi aistingut. Kui meil aga keegi üldse on puhas absurdikunstnik, siis kindlasti Priit Pärn. Tema joonisfilmid, karikatuurid ja graafika on allutatud väga tundlikule absurditajule. Selles tervikkuses on ajatust, nalja, hirmu ja algupära.

Intrigeeriv on Mati Undi seisukoht lume ja põhjamaalase kohta. Undi meelest on põhjamaalase elu lumes absurdne. Miks inimesed elavad seal, kus keha temperatuur on nii erinev keskkonnast? Miks on nad vabatahtlikult valinud sellise paiga oma koduks? Põhjamaalase elu on absurdne, kuid ta ei taha seda jäädvustada, mitte sulavaid asju ei taheta suurt teha. Põhjamaal langevad ka joodikud lumehangedesse ja uinuvad seal. Eksistentsiaalabsurd on põhjamaade fenomen, vaimuabsurd tekib aga lõunamaades, kus väliskeskonna temperatuur ei erine keha omast. Seal elamine pole absurdne, võib-olla on see ka põhjuseks, et lõunamaades on absurd

teadvustatud (alati on parem näha seda, mis sind otse ei puuduta). Unt arvab, et põhjas võib ka mõte kinni külmuda. Kõik see võib põhjuseks olla, et Soome kultuuris me absurdikujundit peaaegu ei leia, Eestis on seda veidi rohkem, kuid ka mitte eriti palju.

Mati Undi meelest absurdifilosoofia ei kattu alati absurditeatriga. Absurditeater kujutab reeglina väga puhtaid eksistentsiaalseid olukordi väheste elementidega (naine liivas, kaks meest puu all, tuppä sigineb üha rohkem toole jne.). Kuid ka keerukus võib olla lihtne absurdielement. Kui miski on väga keeruline, siis on ta samuti taandatav lihtsusele. Mitte ainult kaks meest puu all, vaid ka sada tuhat meest superraamatukogus on lihtne absurdikujund. Seda mõtet kinnitab Undi uus romaan «Räägivad», kus keerukas dialoogide süsteem on taandatav lõputuks mõlaks, ühtseks absurdikujundiks. Teose absurdi rõhutab selle nihutatud aegruum — me ei tea täpselt, kust hääled tulevad, kas põrgust, rüüstatud Ermitaažist, tühjast metroost või hoopis teiselt planeedilt. Pole ka päris selge, kas need on surnute või elavate hääled. Mati Undi uusim looming on omamoodi absurdi teadvustamine. Ehk saavad inimesed õnnelikumaks, kui tunnete ebamäärasus asendub arusaamise ja mõistmisega? Võib-olla on teadvustatud õnnetust kergem taluda kui tumma meeleheidet?

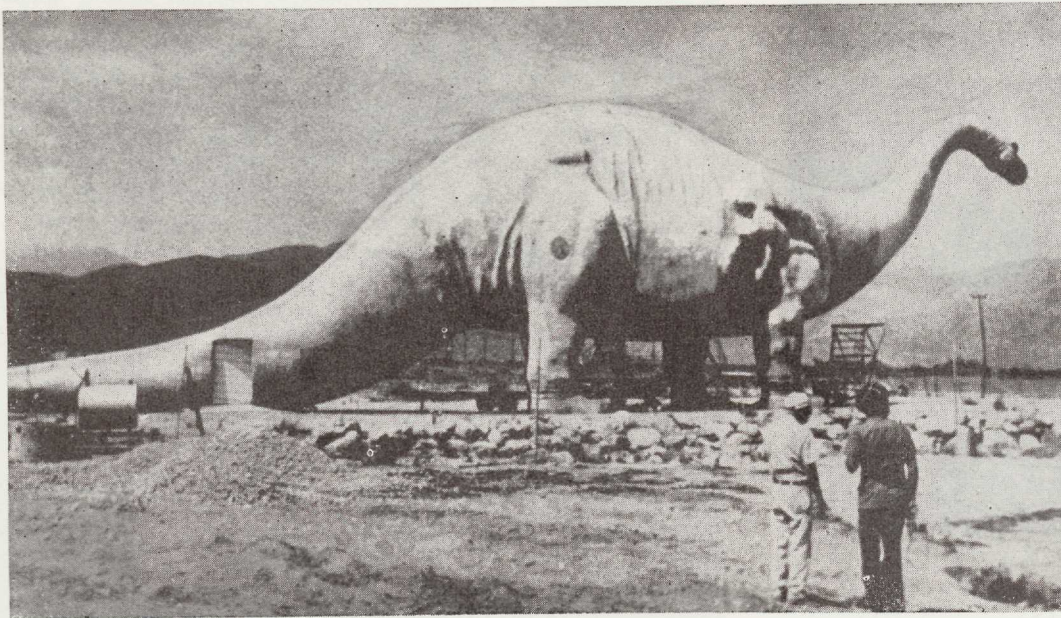
Minnes absurdikujundi otsingutel edasi arhitektuuri juurde, leiame näiteid nii primitiivkultuuridest, rahvaarhitektuurist, antiikarhitektuurist kui ka XIX saj. eklektikast. Kuid ka arhitektuuris ei saa me teadvustatud absurdikujundist rääkida enne XX sajandit. Nii näiteks 1922. aastal Adolf Loosi poolt projekteeritud kirjastusehoone, Chicago Tribune Tower, on kõige puhtam absurdisümbol. Dooria samba kujuline pilvelõhkuja mõjub meelikõitva poeetilise kujundina. Absurdinäited on ka dinosauruse-kujuline kauplus Los Angeleses või samas paigas juba kolmekümnendatel ehitatud Hot Dog'i müügikiosk, mis on suure vorstisaia kujuline. Ka veidriku poolt projekteeritud elamud, hipide drop-out-arhitektuur, mis on

74. Francis Bacon. Akti stuudium figuuriga peeglis. 1939.



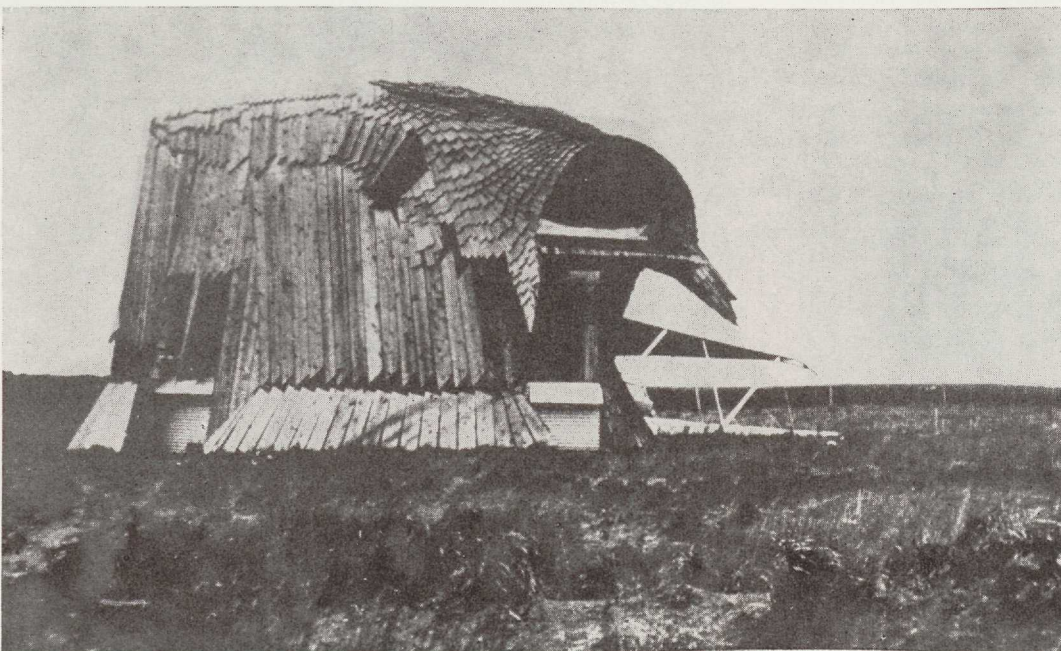


75. Liikuv katus. Primitiivkultuurides on komme ühest kohast teise liikudes ehitisi kaasas kanda.

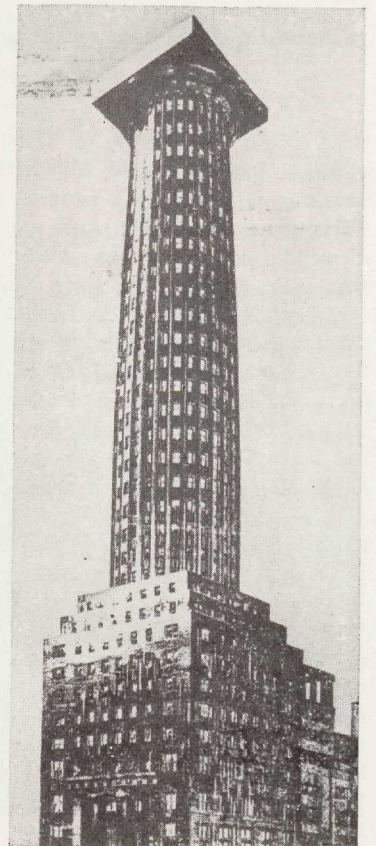


76. Dinosaurus. Los Angeles. 1973.

77. Herb Greene. Munevat kana meenutav maja. Oklahoma. 1962.



78. Adolf Loos. Chicago Tribune Tower. 1922.





79. René Magritte. «See ei ole piip». 1962.

üles ehitatud ära visatud autoosadest, siit-sealt kokkuveetud akendest, ustest, paneelidest, lisaks kogu reklaamiarhitektuur on lähedased absurdimaailmale. Palju on kujundatud ka absurdiinterjööre: ekstsentriliste kortereid, kunstnike ateljeesid, õölokaale, kauplusi jm. Teadvustatud absurdikujundi kasutamine linnapildis on väga oluline. Taoline ehitus kesk ratsionaalset ja tihti hingetut kesk-konda mõjub inimese psüühikale pinget vabastavana, ta tunneb midagi tuttavlikku, talle meenub miski.

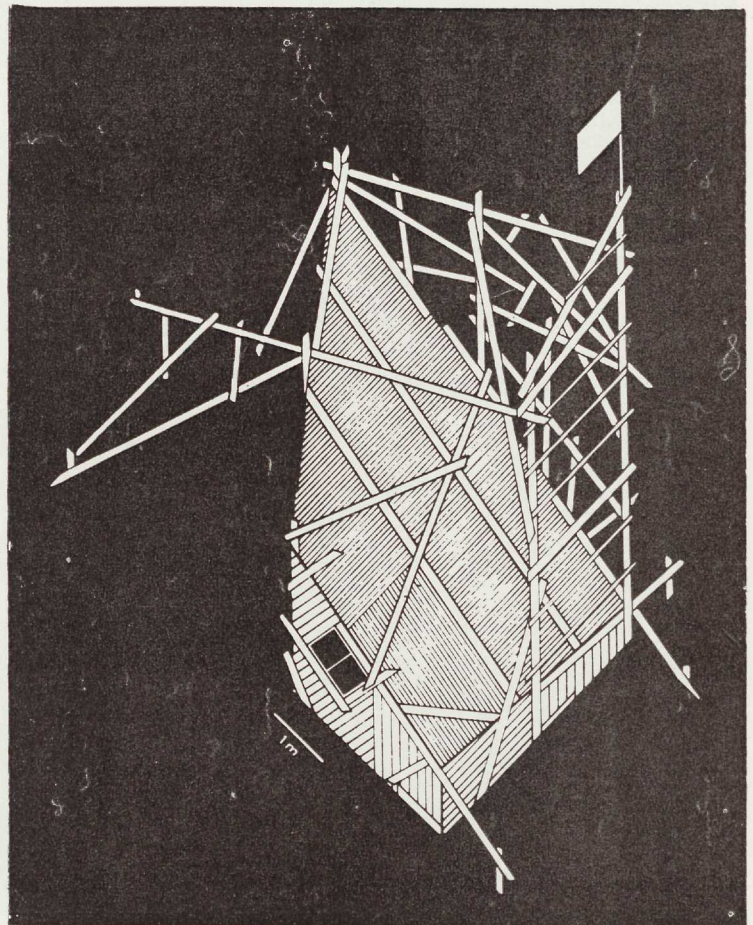
Absurdiassotsiatsioone leiame hulgaliselt nõukogude arhitekti Konstantin Melnikovi loomingus. Klassitsist ja konstruktivist korraga, lisaks sellele hea vene muinasjuttude tundja, on Melnikov eelkõige kujundiarhitekt. Punasele väljakule projekteeritud Narkomtjažpromi hoones domineerivad hiigelatlandid, mis seostuvad kummaliste akveduktidega hoone alaosas. Atlandid toetavad ka vapustavat sild-garaaži tuhandele autole üle Seine'i jõe. Tänapäevani on väga külastatav arhitekti enda elamu Moskvas Krivoarbat'i põik-tänavas, kus kaks sada kuusnurkset akent, voodid kui kuninga sarkofaagid, komplitseeritud keerdtrepid ja mõjuv ateljee on ühtses tervikus absurdikujundit raamistavas silindris. Kolmekordse eramu poeetilist absurdi rõhutab naabruses asuv stalinistlik pilvelõhkuja — erinevad mastaabid ja arhitektuurikeeled on astunud eriskummalisse dialoogi.

Ohtumaa tänapäeva arhitektidest valdab täiuslikult absurdikujundit Robert Venturi. Tähelepanelikud olustikuvaatlused, olemasolevasse keskkonda leplik suhtumine, ajalootaju ja popkunsti kogemus on materjaliks tema algupärasele absurditajule. Venturi ei karda eklektikat, ta on paindlik ja lahtine. Pooldades tähenduslikkust ja kaheliselt jõuab ta tihti oma töödes poeetilise absurdiini. Venturi pöördub oma loominguga traditsioonilise ehituskunsti poole ning saavutab sümboli efekti pigem ikonograafiliste kui abstraktsete vahenditega. Tema ehitistel on alati mitmuslik tähendus (maja-kuulutustesein, purskkaev kui maja ja skulptuur, katus kui park jne.). Sümbolid ja absurdikujundid tekitavad Venturi meelest kohe-seid assotsiatsioone, mis on tänapäeva suurte kiiruste ja ruumide puhul ülimalt oluline. Huvipakkuv on Venturi kontseptsioon majast, mida ta käsitleb dekoreeritud kuurina. See on ühtlasi ka etteheide moodsale arhitektuurile, kus ruum ja struktuur on ehitise mänguliseks karakteriks muudetud. Fassaadide dekoreerimisel on Venturi suur meister, ta armastab «banaalset» ja «koledat». Arhitekt kirjeldab enda loodud kaht suvemaja Nantucketis (1970): «Suur maja on keeruline ja vastuoluline, väike aga vördjalik ja ordinaarne... Nagu kaks väikest templit paiknevad nad täiesti mere kaldal, kolme trepiastmega, mis on tavalistest laiemad ja kõrgemad, et neil oleks mugav istuda.» Kaks väikest maja otsekuu sümboliseerivad inimese haprust, saamatust, kiirgavat teatavat eksistentsiaalset nukrust, tekitades tugeva absurdiastingu, nad on kui hääled kaugest, samas lähedasest ajast ja ruumist.

Lähtudes Mati Undi hüpoteesist põhjamaa kohta, ei tohiks meil eriti palju absurdimaju olla, võib-olla vaid lumelinnad. Tähelepanelikumat vaatlust leiame aga ka meie alalt teadvustatud absurdiarhitektuuri. 1978. a. Teaduste Akadeemia raamatukogu fuajees toimunud kontseptuaalse arhitektuuri näitusel oli esitatud mitmeid ideid, mis väljendusid puhaste absurdikujunditena. Nime-tada võib L. Lapini kalmistat paneelilamute vahel, T. Kaljundi rukkipooldu uusrajoonis, A. Padriku «Ekshibitsioneerivat ehituskeha» ning nende ridade autori New Yorgi kohal lendavat perekond Raukase eramut. Valmishituste kasinas pildis on vast absurdile kõige lähemal kahe erineva poolega majad, näiteks J. Okase bensii-njaam-reklaamsein Mäol, V. Kaasiku elumaja Haapsalus, mille üks külg imiteerib naabruses asuvaid kuure, teine aga suurte tüüp-majade poole suunatuna on viimastele üsna sarnane. Samuti K. Rõõmuse ehitist Tallinna vanalinnas, mille üks pool imiteerib keskaegset bastioni, teine aga teeb häbitult silma ameerika post-modernismile ja kus ehitise hübriidsust ja absurdi rõhutab ka osaliselt muruga kaetud katus. Absurdiassotsiatsioone leiame ka V. Kaasiku poolt vennale projekteeritud eramus, mis skulpturaalse puitkuurina on omapäraselt dialoogis mahajäetud raudteega, ning uues lillekaupluses Väike-Karja tänaval. Puhtakujuline absurdiehitus on Lapini pooleliolev eeslitall, mis meenutab suurt konstruktivistlikku torni, mille roiete küljes helisevad tuule käes kellukesed.

Arhitektuur, mis on seotud inimeksistentsi ja ruumiga, loob tihti spontaanselt, arhitekti tahtest sõltumatuid absurdikujundeid. Eri aegade kihistused põimuvad kõige ootamatul kombel, kujundid sünnitavad end ise. Ka päris ilmetud ja keskpärased ehitised võivad teatavas kontekstis absurdikujundi tekitada. Taolise arhitektuuri absurdi teadvustavad kunstnikud piltides, luuletajad luules, terav silm teadvuses.

80. Leonhard Lapin. Futuristlik eeslitall. 1973.





81. Priit Pärn. Alla. Serigrafia. 1982.
82. Priit Pärn. Intervjuu. Ofort. 1983.

PRIIT PÄRN

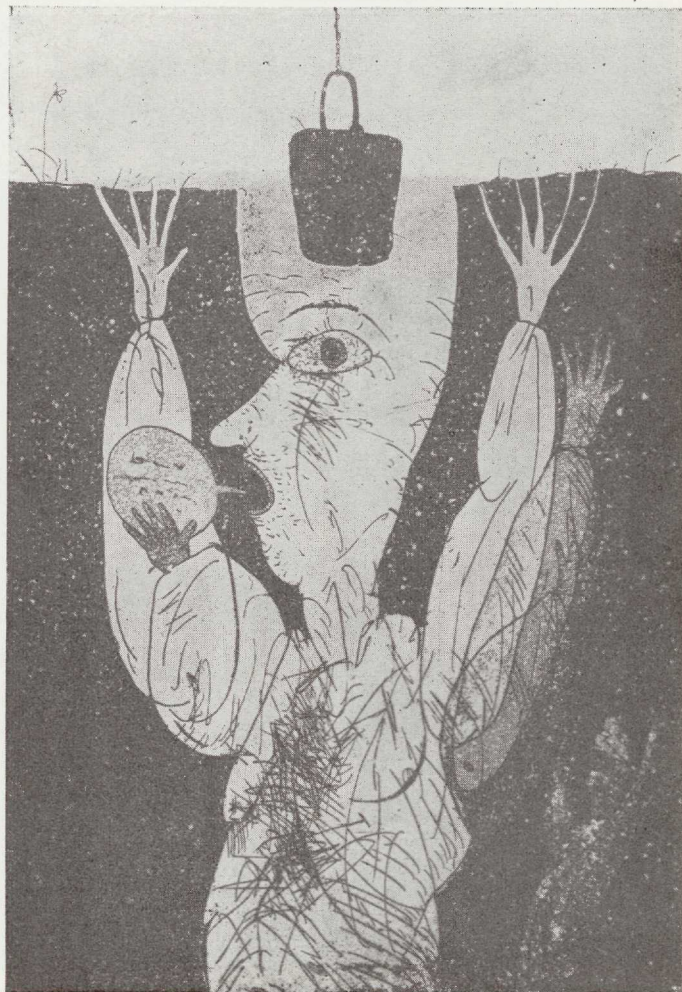
GRAAFIKAT

Priit Pärn (sünd. 1946) lõpetas Tartu Riikliku Ülikooli bioloogia-geograafiateaduskonna 1970. aastal, ometi ei tunda teda mitte bioloogina, vaid karikaturistina, joonisfilmide autorina, raamatuillustraatorina, graafikuna. Priit Pärna graafikat on eksponeeritud ülevaatenäitusel, 1982. a. toimus personaalnäitus Kunstisalongis, 1985. a. Kinomajas.

Priit Pärn on öelnud: «Puhtvisuaalne pilt teatud karikatuurisugemetega — see tõmbab mind praegu kõige rohkem. Võluvad graafilised tehnikad, söövitamine, trükkimine.»

Jüri Hain on kirjutanud: «Just Kunstihoone näitusesaalis tõusevad Priit Pärna joonistustes esile naljakate situatsioonide taga peituvad dramaatilised konfliktid, kunstniku nägemise elutõsidus. Ka vormiliselt mõjuvad tema teosed üllatavatena ja erandlikena.»

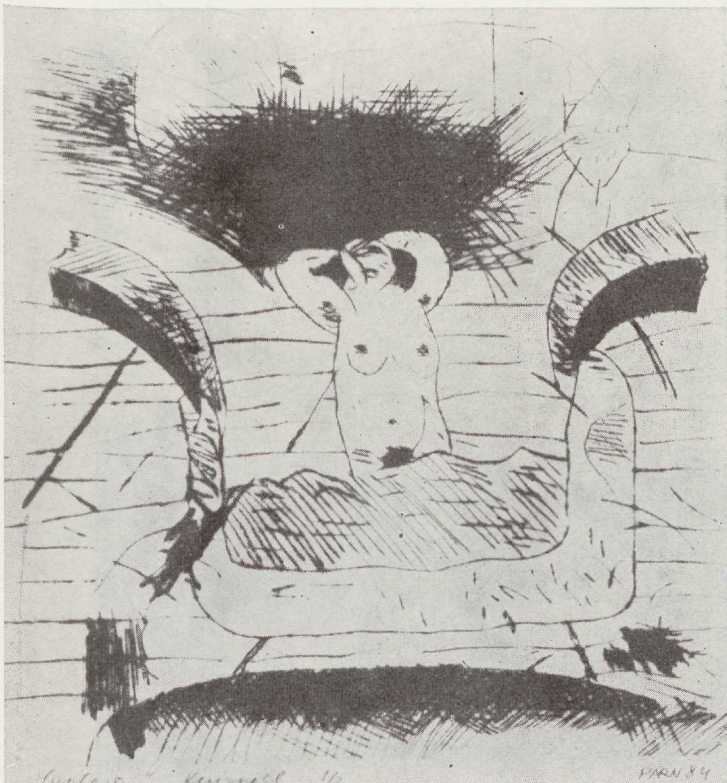
(Liina Kirt. Priit Pärn: Olen tegutsev pessimist. — «Noorus», 12, 1984.)

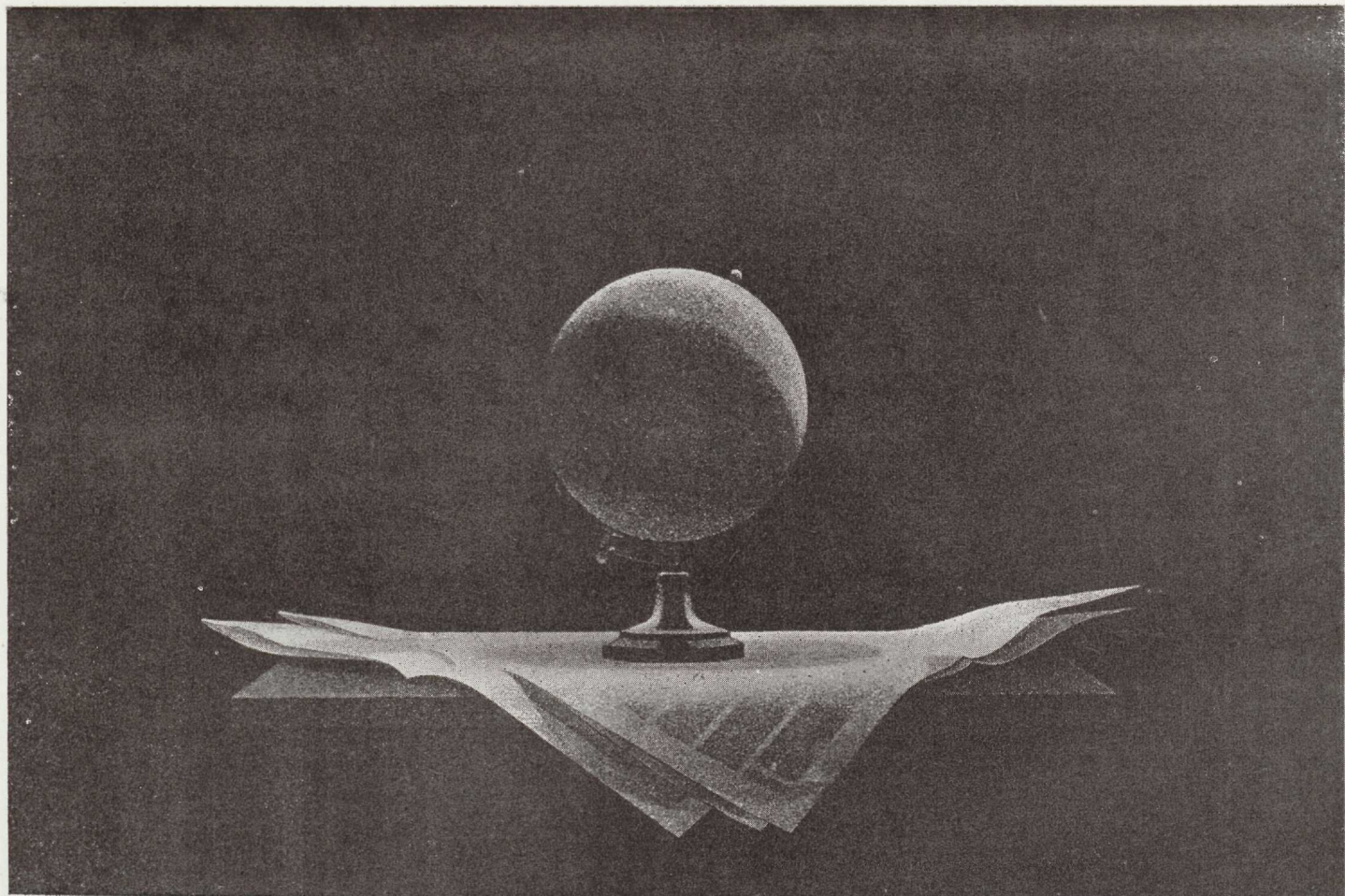


84. Priit Pärn. Kasvuruum. Ofort, akvatinta. 1985.

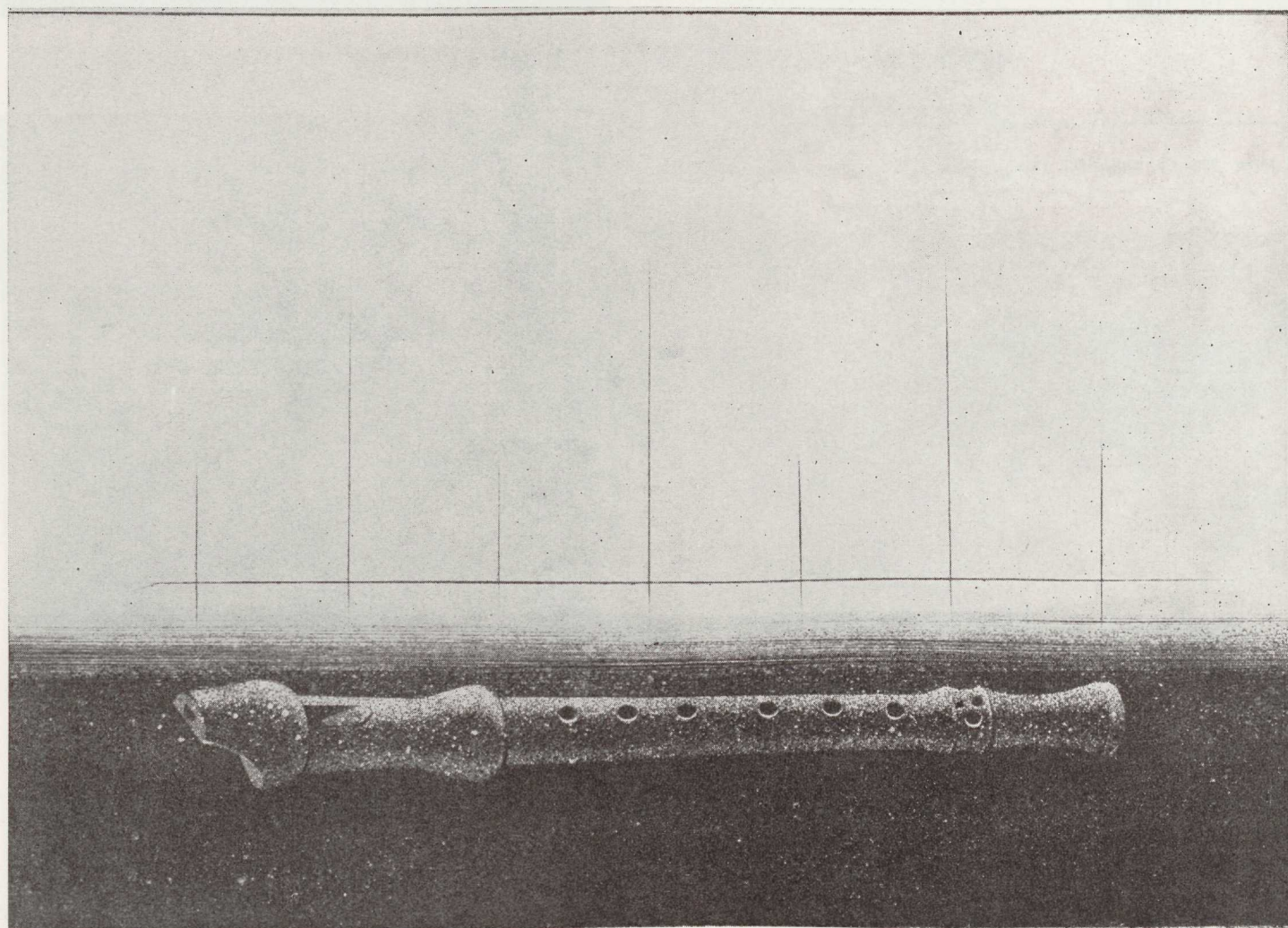
85. Priit Pärn. Flopp. Ofort. 1984.

83. Priit Pärn. Supleja. Kuivnõel. 1984.





86. Kaisa Puustak. G'loobus ajalehel. Akvatinta, kuivnõel. 1984.



87. Kaisa Puustak. Vilespill. Akvatinta, kuivnõel. 1984.

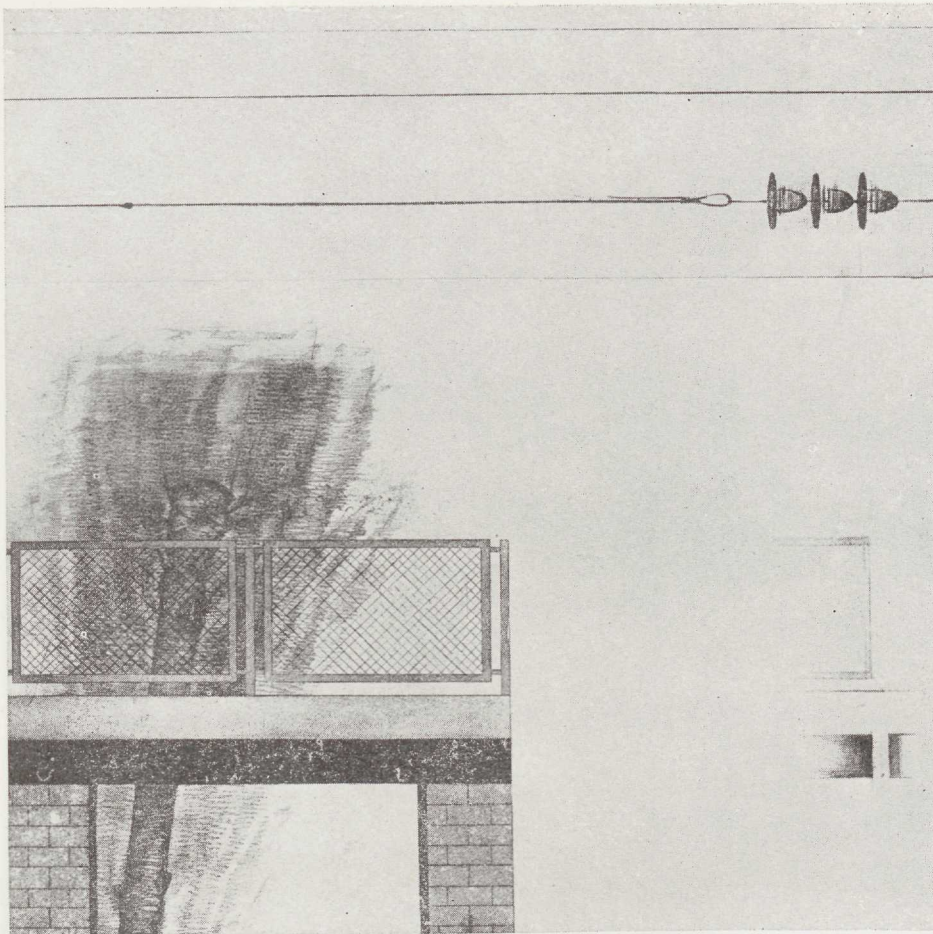
VAIKELU IGAVIKULINE MÕÕDE

JÜRI HAIN



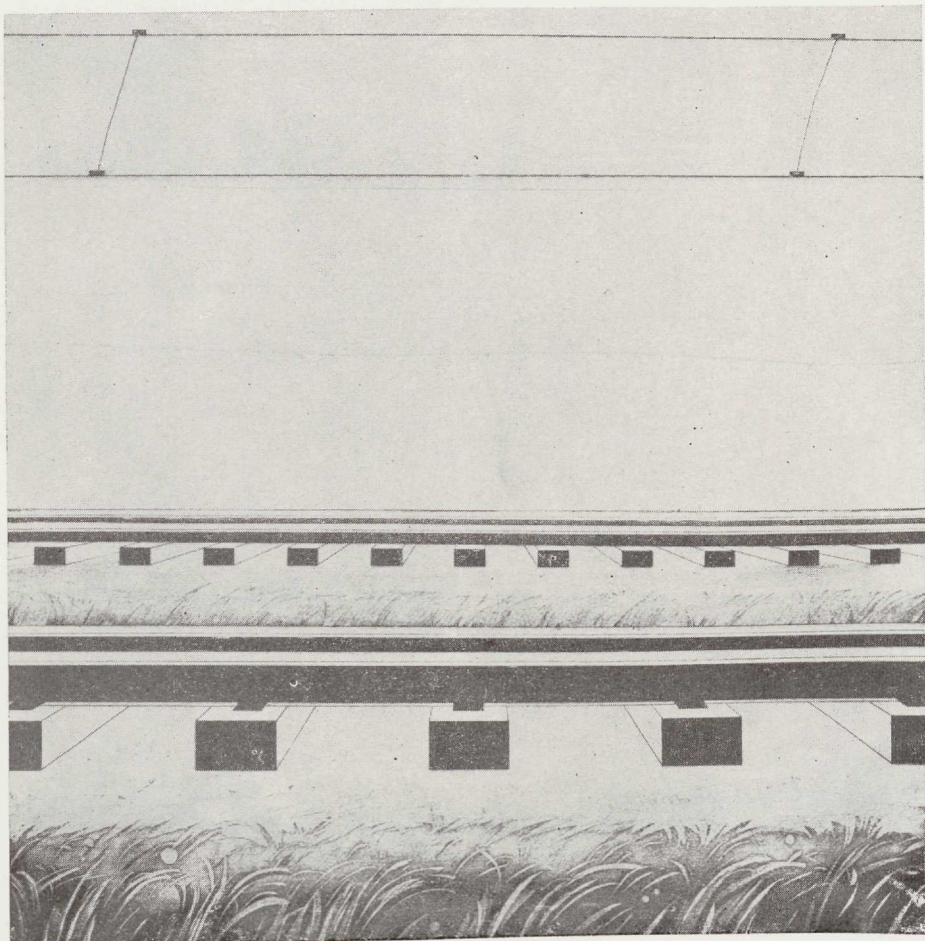
88. *Kaisa Puustak. Kast. August. Pehmelakk, akvatinta. 1982.*
89. *Kaisa Puustak. Kast. September. Pehmelakk, akvatinta. 1982.*





90. Kaisa Puustak. Perroon. Pehmelakk, akvatinta. 1973.

91. Kaisa Puustak. Raudtee. Pehmelakk, akvatinta. 1973.



Täna tunneme Kaisa Puustaki natüürmordižanri suurmeistrina eesti nüüdisgraafikas ja tema estambiloomingut seostame meie graafika saavutuslikuma osaga. Kunstniku tee juhtivate vabagraafikute hulka on olnud kiire, kuid mitte päris sirgjooneline. Selle jälgimiseks tuleb kõigepealt astuda ajas kaks sammu tagasi, 1960. aastatesse. Kümnenäi algus tõi endaga «karmi stiili» edukäigu, 1960. aastate keskpaik seadis sellele vastu romantilisema ja rõhutatult esteetilisema kunstikäsiluse. Nende kahe 1960. aastate kunsti iseloomustanud jõujoone mõjusfääris oli ajalooline 1966. aasta noortenäitus, selle kunstnikepõlvkonna, kuhu kuulus ka Kaisa Puustak, esimene laiem manifestatsioon. Tema ise sellel näitusel veel ei osalenud, kuid kaks nende seast, kellega koos ta kolme aasta pärast Kunstiinstituudi lõpetas, Marju Mutsu ja Silvi Liiva (siis veel neipõlvnimega Luikoja), olid osavõtjate hulgas. Põhjusi, miks Kaisa Puustak ei jõudnud 1960. aastail esineda vabagraafikuna, oli mitu, tähtsamad neist kaks: esiteks oli ta oma kursuse noorim, väljakujunematum, teiseks olid enam avaldunud tema soodumused rakendusgraafikaga tegelemiseks. Nii ta viimasele alale suunatigi ja ta lõpetas oma õpingud, tehes lõputööks kõrge hinnangu teeninud sarja laulupeoainelisi plakateid, mille suurendused kaunistasid Tallinna vanalinna juubelilaulupeol, millega tähistati saja aasta möödumist esimesest eesti üldlaulupeost.

Kõikide võrdluste põhi on minevikus ning paralleelide otsimine tänase ja möödunud vahel pidev, lõputu protsess. 1969. aasta kevadel, kui Kunstiinstituudi graafika eriala lõpetasid kuus lubavate annetega noort: Mai Einer, Vaike Pääsuke, Marju Mutsu, Silvi Liiva, Marje Tralla ja Kaisa Puustak, oli põhjust tõmmata võrdlusjooni kümme aastat varem diplomi saanud legendaarse graafikute lennuga, kuhu kuulusid Peeter Ulas, Herald Eelma, Heldur Laretei, Olav Maran ja Silvia Liiberg. Ja on loomulik, et juba avaldunud võimete ning veel enam analoogia põhjal varasemaga ennustati vastlõpetanuile hiilgavat loominguulist tulevikku.

Esiialgu teenis Kaisa Puustak avaliku tähelepanu plakatistina. Vähem kui aasta peale Kunstiinstituudi lõpetamist, aprillis-mais 1970. aastal toimunud näitusel «Eesti plakat» leidis tema looming elavat vastukaja. Näituse kataloogi eessõna autor Ants Säde kinnitas, et «...tema laulupeoplakateis liituvad hell lürism ja romantilisus neojuugendliku maitseka stiliseeringuga»¹. Väljapaneku kriitiline ülevaade Jüri Keevalliku (Kuuskemaa) sulest lisas eelöeldule veel kiitust ja värve: «K. Puustaku «Eesti NSV 30» elurõõmus lillesülem on ühtaegu moodne ning arhailine: õite kujus võib aimata rahvakunsti lillornamendi edasiarendust, toonides domineerivad potisiinine ja muhu roosa. Rahvuslikke ornamente on meie plakateil sageli harrastatud graatsilise, ent verevaese lisandina. Külluslik vitaalsus ning traditsioonide katkematus väljendus, mida sisaldab Kaisa Puustaku plakat, on soojaks soovitusena rahva-

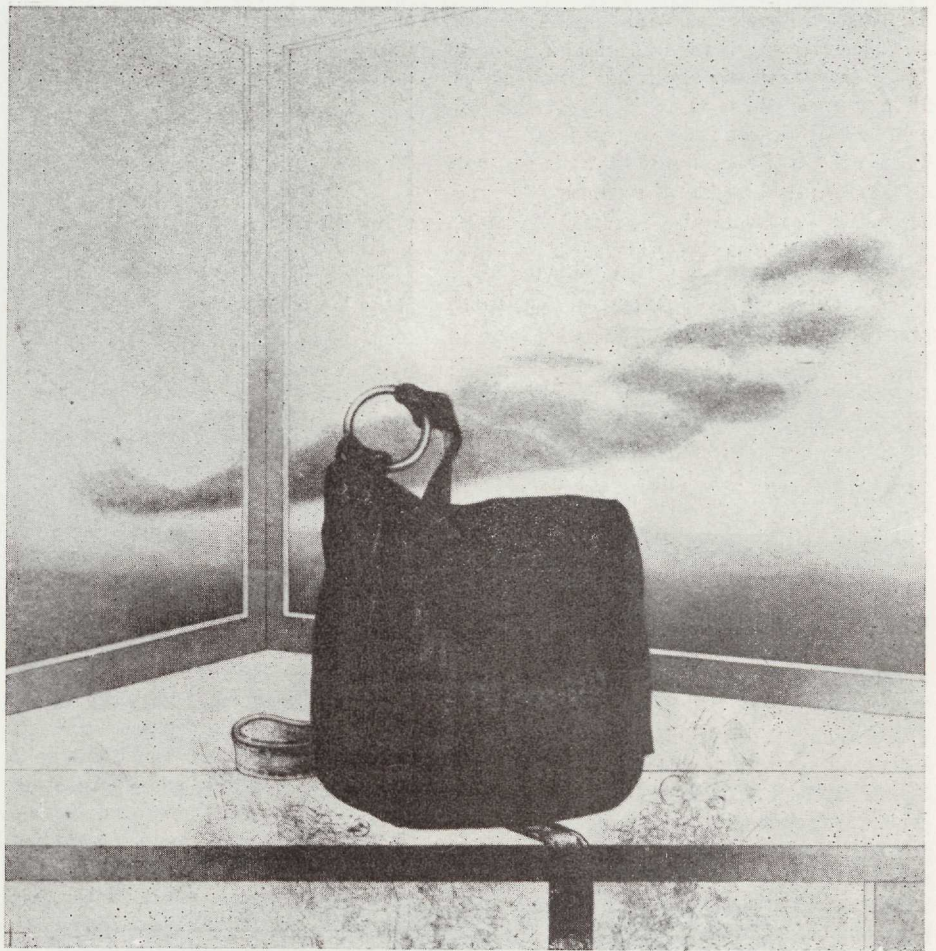
kunstiainete ja vormide taaselustamiseks.»² Stiililiselt samasse ritta plakatiloominguga kuulub enamik Kaisa Puustaki tarbograafikat ja raamatuillustatsioone ning aastatel 1971–73 tootmiskoondises «Norma» tehtud mänguasjade kujundusi (viimastest populaarsemaks sai mänguauto «Hi-Hi»).

Tahvelkunstiga debüteeris Kaisa Puustak 1970. aastal vabariiklikul noorte kunstnike loomingu näitusel Tartus. Tema esitatud kaks guašitehnikas teost, «Ranna kohal» ja «Miraaž», olid lähedased otsesest informatsioonilisusest vabastatud rakendusgraafikale. Jõudmine estampgraafikute hulka tuli võrdlemisi äkki ja kohe arvestataval tasemel: 1971. aastal toimunud Tallinna II graafika-triennaalil, mille ekspositsioonis oli kolm Kaisa Puustaki ofordi- ja akvatintatehnikas teost: «Eemaldumine», «Õine aed» ja «Ülelend». Mai Levin märkis sel puhul: «Näitusel leidub nii mõnegi verivärske kunstniku töid, mis kannatavad edukalt eksponeerimist ning sööbivad meelde pealegi, nagu Kaisa Puustaku «Ülelend».»³ Viimati nimetatud leht oligi komplekti parim: mõõdukas popkujundlikkus, elementide kunstikavatsuslik kordus ja hoolikas tehniline viimistlus torkasid siin eelkõige silma. Kunstniku hoiatav sõnum jäi aga nõrgaks, rõhuasetus esteetilise terviku loomisele summutas äreva meeoleolu.

Kunstniku loomingu sai murranguliseks 1973. aasta, mis on jäänud ka tänaseni viljakaimaks: valmis kuusteist tehnikas teostatud graafilist lehte. Nende seas oli mitmesuunalisi katsetusi, kuid siin olid eos ka kõik need jooned, mis leiavad hindamist Kaisa Puustaki tänastes teostes. Erakordse produktiivsuse stiimul oli lihtne — 1973. aasta lõpupoole toimus Kunstihoone väikeses saalis Kaisa Puustaki personaalnäitus.

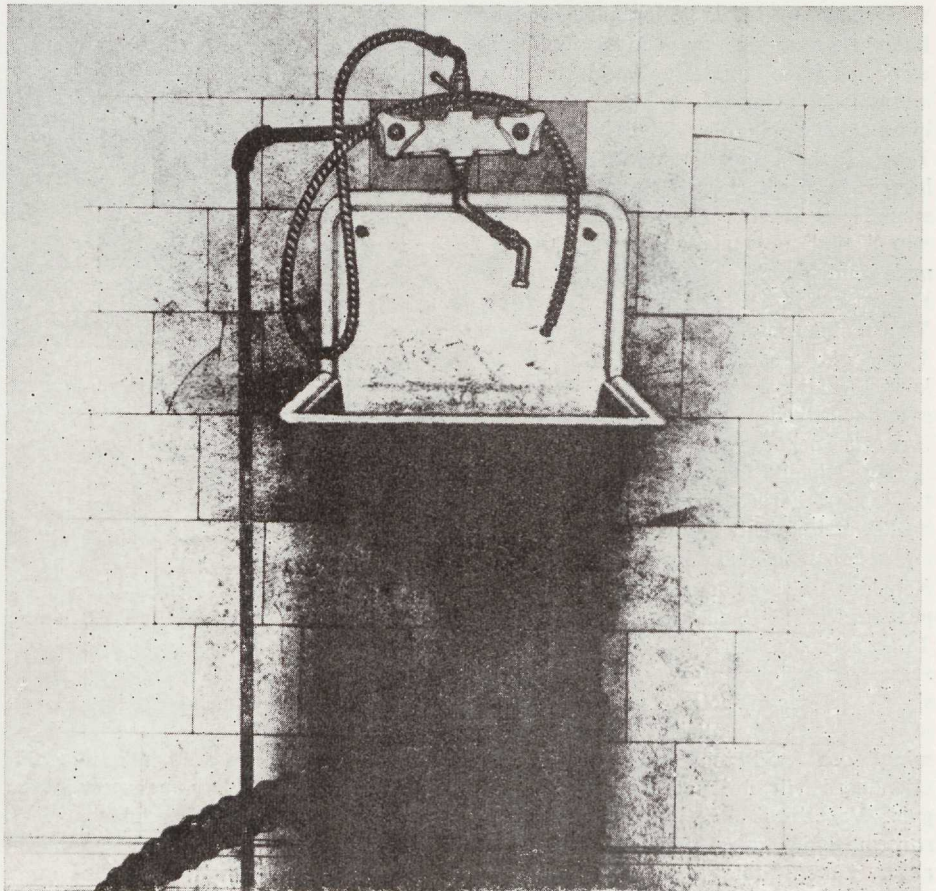
Mida kaugemale meist jäävad «kangelaslikud kuuekümnendad», seda selgemini on näha, et kõrvuti kujutamispriipsipide avardamisega tõi kümnendi teine pool kaasa ka kergekaalulise salonglikkuse ilminguid. Puutumata ei jäänud sellest ka Kaisa Puustaki loomingu, mille eosed olid juba eelmises aastakümnes. Näiteks tööd 1973. aasta loomingu: «Lugu» I ja II, «Naine peegli ees» ja veel mõned, kõik tänaseks unustusse vajunud lehed, olid tuntava juugendlik-miriskusstvaliku hõnguga. Sama aasta produktsioonist osutusid tooniandvaks kaks teost: «Raudtee» ja «Perroon». Neist sai alguse temaatiline liin, mis leidis kunstniku poolt arendust läbi viie loomeaasta. Tulemuseks oli rida töid, milles raudtee, see 150-aastase ajalooga tehniline ülesleidis, tõusis romantiliste igatsuste võrdkujuks. Keskseks selleainelises loomingu jäi leht «Hommikused teed» (1975), tänaseni kõige enam reprodutseeritud Kaisa Puustaki teos. Lõpp-punkti saab raudteeteema kajastamine aga 1977. aastal lehega «Veduridepoos».

Romantismi ja uusasjalikkuse seosest kasvab Kaisa Puustaki uueilmne, 1970. aastate kunstile iseloomulik anne. Tema võimekusest natüürmordžanris, oskusest kajastada «asjade tumma kõnet», andis esimese kaalukama viite 1974. aastal valminud vaikelu «Sep-



92. Kaisa Puustak. Märss. Pehmelakk, akvatinta. 1976.

93. Kaisa Puustak. Kraan. Pehmelakk, akvatinta. 1976.

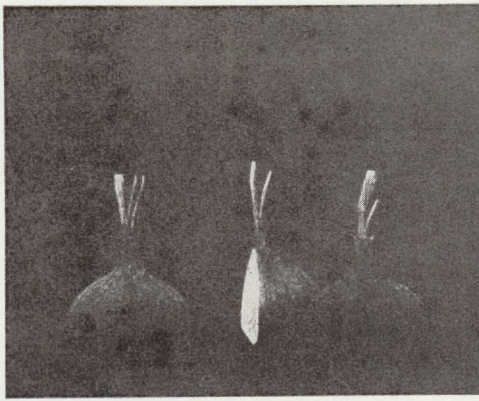


tember». Siitpeale saavad kunstniku tööd paljude väljaspool vabariiki toimuvate näituste eksponaatideks ning ka tunnustus on kiire tulema: 1974. aasta lõpul Minskis toimunud V üleliidulisel estampgraafika näitusel hinnati Kaisa Puustaki töid paremale noorkunstnikule määratud diplomiga.

Esimesed seitse-kaheksa aastat ilmestab kunstniku estampe figuuraalsuse ja esemelisuse vaheldumine ning kord kaldumine rõhutatult dünaamiliste, teinekord staatiliste lahenduste poole. Lõpuks esemed võivad inimese, paigalseis liikumise. Viimased dünaamikale rajatud lehed olid ratsasporditeemalised «Hüpe» I ja II, ühtlasi kuuluvad nad ka viimaste inimest kujutavate teoste hulka kunstniku loomingus. Kindlasti ei ole määratud sellist teisenemist mitte Kaisa Puustaki muutunud põhimõtteid, vaid vajadus teha valik, — mis suunas jätkata süvendatult oma tööd. Ei ole võimatu, et järgmine käänukoht graafiku loominguteel toob uuesti esile mõne varasemast tuntud, kuid ajutiselt kõrvale jäetud suundumuse.

Tosin natüürmorti «Vaikelust tööriistadega» (1979) kuni «Vilepillini» (1984) tähistavad kunstniku senise loomingu tippu. Ta on oma töödes läinud asjade pealispindse kujutamise juurest varjatumaile nähtustele viitamise suunas. Need graafilised lehed, üksikasjalised oma kujutamise viisi poolest, pakuvad küllaldast sisulist üldistust, üksik ei eksisteeri siin ainult omaette, reaalsuse märgina, vaid üldise esindajana.⁴ Lihtsate asjade taga kestva, igavikulise nägemine on Kaisa Puustaki üks tugevaid külgi. Hästituntud eseme-temaailmas uusi seoseid ja mõõtmeid tajuda on küllap võimetekohane paljudele, neid traditsiooniliste vahenditega teistelegi nähtavaks teha on aga kättesaadav vähestele. Kaisa Puustak on oma ala käsitöeline selle sõna paremas mõttes. Traditsionalisti ja maksimalistina püüab ta igas töös võimalikult täieliku tehnilise viimistlusastme poole. Tema (vahel liigne) enesekriitilisus selles lõigus pidurdab sageli tööhoogu: kunstnik sunnib end uuesti tehnikasse viima juba valminud töid, et saavutada mingit ainult temale endale tuntavat tehnilist lisanüansi. Kes näiteks 1980. aastal toimunud Tallinna VI graafikatriennaali ajal vaevus võrdlema kataloogis reprodutseeritud tööd «Saag ja kirves» näitusel eksponeeritud lehega, võis sattuda hetkelisse hämmingusse — kokkulangevus nende vahel oli suur, kuid mitte täielik. Nimelt rahuldumata teose tehnilise teostusega, kordas kunstnik žürii poolt juba heakskiidetud lehte, muutes minimaalselt ka viimase kompositsiooni.

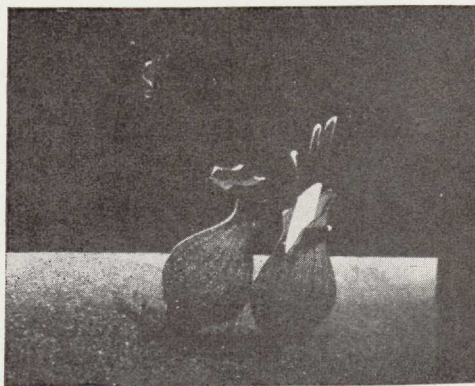
Kõneldes Kaisa Puustaki kutse-etikast, tuleb peatuda veel ühel märkimist vääriival seigal. Teatavasti kasutavad kunstnikud tänapäeval sageli oma teoste algmaterjaliks fotot (või slaidi) ja sageli pole see mitte kunstniku enese tehtud. Tavaliselt on fotomaterjalil mingi osa vaid töö algetapil, töötlus ja täiendused viivad lõpptulemuse sellest kaugemale. Vahel aga on foto osakaal jäävam, suurem, kuid ka siis ei viija kunstiteose autor kunagi fotograafi osale oma töös.



94. Pentti Kaskipuro. Kolm sibulat. Kuivnõel, akvatinta. 1979. Detail.

Siiani on Kaisa Puustak olnud ainus meie kunstnikest, kes on pildi allkirjas ära märkinud fotograafilise algmaterjali autori: teose «Ringrajasõit» (pehmelakk, akvatinta, 1979) puhul on ta tähendanud, et kasutatud on E. Pärnametsa tehtud fotot.

Eelöeldut arvestades on selge, et Kaisa Puustaki teoste seoseid teiste autorite töödega on raske jälgida, tema eeskujude otsimine oleks küllaltki spekulatiivne tegevus. Muidugi ei tähenda see, et kunstnik isoleeriks end ümberringi toimuvast: tema varastes töödes avalduvale popkujundlikkusele oli eespool juba vihjatud, leht «Suur lamp» (1980) surub peale mõtte Jasper Johnsi mõningasest mõjust; efektses lehepaaris «Kõrghoone» I ja II (1979) heiastub hüperrealistide poolt põhjendatud nägemislaad. Need on võrdlemisi kistud, otsitud näited, millele siiani keegi (ja õigusega) pole tähelepanu

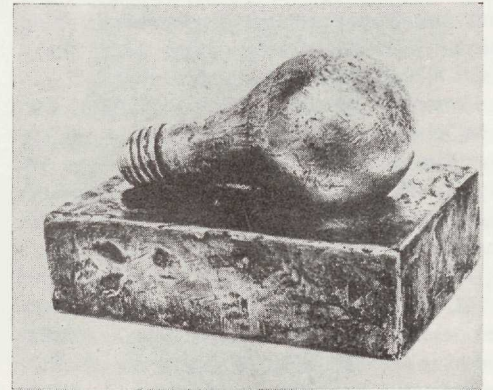


95. Kaisa Puustak. Juurviljad kaalul. Kuivnõel, akvatinta. 1980. Detail.

omistanud. On aga üks võrdlus, mida on kasutatud korduvalt — see on Kaisa Puustaki natüürmortide ja soomlase Pentti Kaskipuro tööde mõningasele sarnasusele viitamine. Selle probleemi kohta on tabavalt tähendanud Mai Levin: «Meenutades küll mõnes töös soome graafikut Pentti Kaskipurot, erineb ta sellest aga tundelaadi poolest, mis ei rõhuta niivõrd «asjade müstikat», kuivõrd kõneleb nende kaudu elu põhiväärtustest.» Lisada võiks siia veel seda, et sarnast võib leida vaid mõnes detailis. Mõte mõningasest kokkulangevusest võib üksikjuhul tekkida vaid reprodukttsiooni vaadates. Originaalide kõrvaltamine aga hajutab selle võimaluse: Kaskipuro lehed on väikesed

formaadilised, neis on pandud rõhku asjade ja ruumi omavahelisele seosele, Kaisa Puustaki peatöodes on näha monumentaalsuse taotlust, kusjuures seadeldist ümbritsevat ruumi kunstnik peaaegu ei markeeri. On iseloomulik, et aastail 1982—1983 mitmetes Soome paikades (Helsingis, Oulus, Porvoos, Ahvenamaal jne.) toimunud Kaisa Puustaki ja Marje Üksise näituse arvustustes Puustaki ja Kaskipuro teoste võimaliku läheduse probleem ei kajastunud.

Kaisa Puustaki vaikelud on tõusnud täheks eesti graafikas. 1981. aasta natüürmortide eest pälvis ta graafika aastapremia, Tallinna VI graafikatriennaalil 1983. aastal aga ühe peapremiatest. Marju Mutsu, tabavate lühiiseloostuste jagaja, on öelnud: «Kaisa Puustak — tehnikasse vangistatud romantika.»⁶ Romantikaga seostub sageli mineviku-

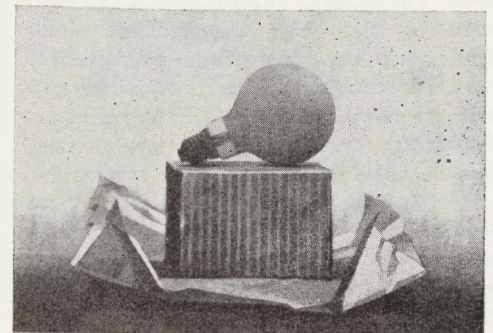


96. Jasper Johns. Elektripirn. Pronks. 1960.

ihalus, pöördumine möödanikust ammutatud kujutamise poole. Kaisa Puustaki graafiliste lehtede sisemine rütm, nende väljenduslik intensiivsus on aga kunstniku tänapäevase elutunnetuse selgepiirilise väljenduse teenistuses.

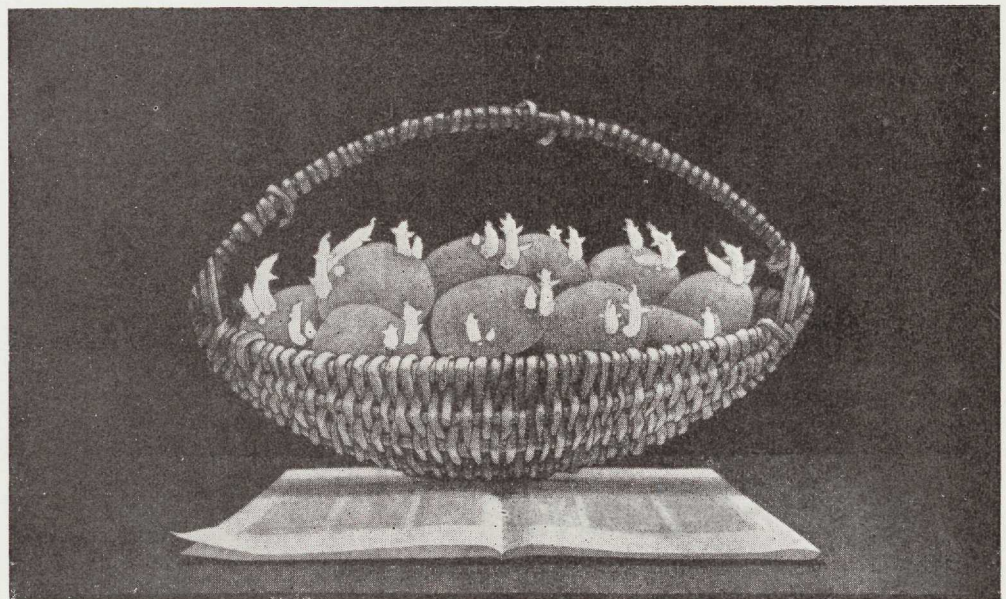
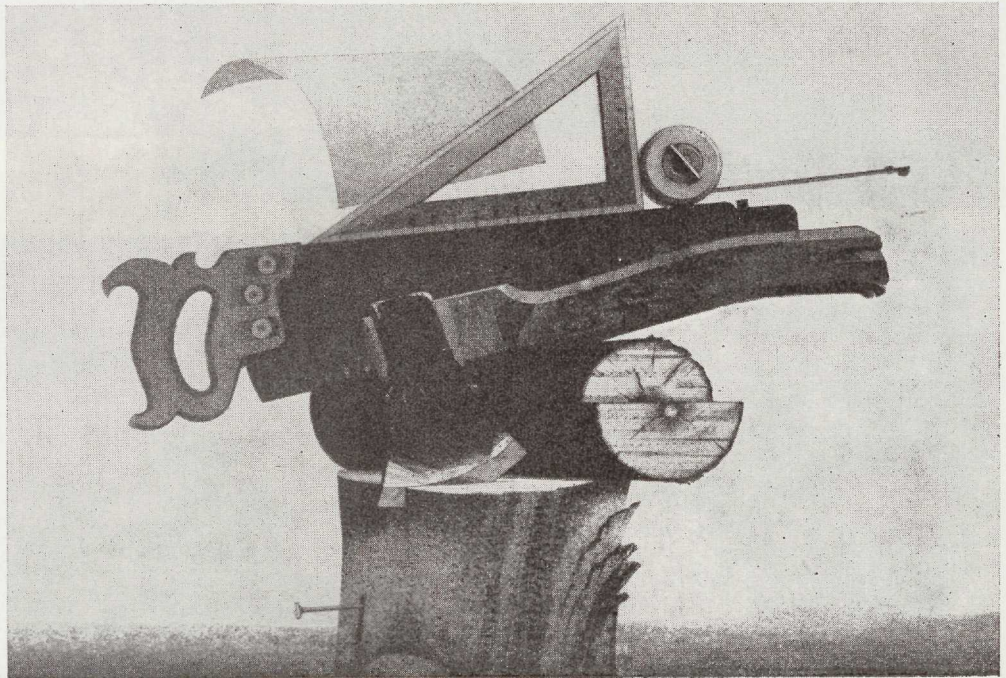
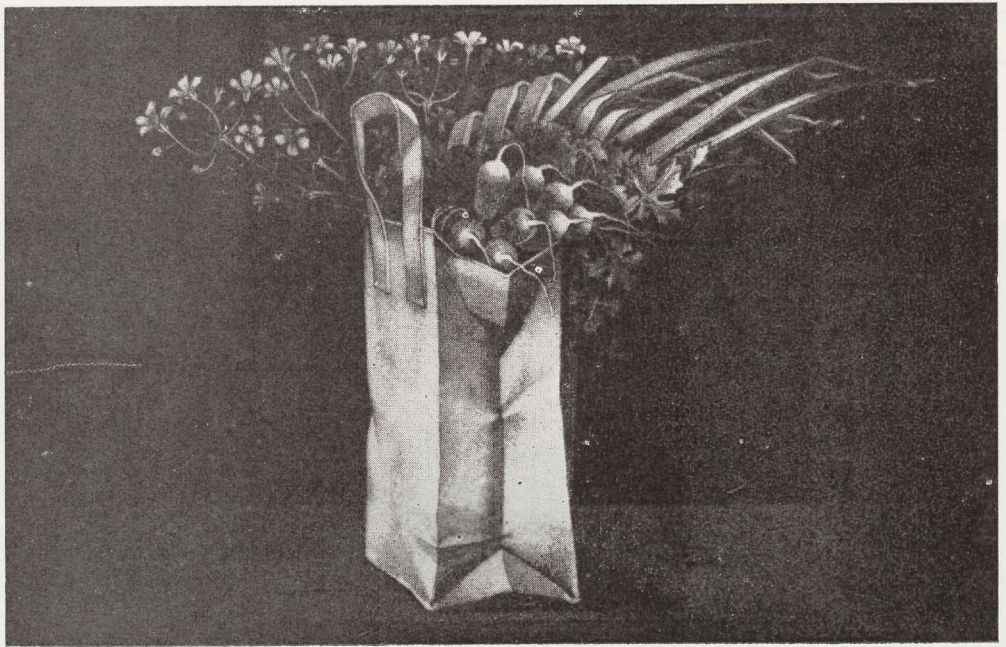
Seda, et Kaisa Puustaki loomingulised taotlused pole tähelepanud mitte ainult eesti tänase graafika suhteliselt pidurdunud arengu taustal, näitab kahtlemata talle preemia määramine Ljubljana rahvusvahelisel graafikatriennaalil. Ljubljana biennaal on üks vanemaid, 1983. aastal, mil Kaisa Puustak preemia pälvis, juba viieteistkümnendat korda toimunud rahvusvaheline estampgraafika ülevaatus, mille maine on kõrge. Meie graafikud on neil näitustel korduvalt ja edukalt esinenud ning võib liialdamata öelda, et

97. Kaisa Puustak. Suur lamp. Kuivnõel, akvatinta. 1980.



Ljubljana suurnäitus on üks peamisi teid, mille kaudu eesti paljundusgraafika on üldisemalt tuntuks saanud. Ja selle tuntuse varasem tähis on aastas 1961, mil Evald Okas sai Ljubljana IV biennaalil rahvusvahelise žürii ostupreemia. Kuidas hinnata Kaisa Puustaki samasugust preemiat aastast 1983? Selleks tuleb kõigepealt selgitada premeerimise süsteemi Ljubljanas: kõige kõrgem tunnustus on aupreemia (sellega ei kaasne rahalist auhinda), siis tuleb peapreemia, seejärel paar preemiat (nende arv on olnud erinev), rahvusvahelise žürii poolt määratavad ostupreemiad, äramärgimised ja erižürii ostupreemiad. Kui jätta arvestusest välja kaks preemiat, mida võis määrata ainult noortele Jugoslaavia kunstnikele, siis XV biennaalil oli pilt järgmine — kokku märgiti ära 27 autori tööd, neist neli olid kõrgemad Kaisa Puustakile antud preemiast ning kaksteist sellega samaväärsed. Meie kunstnik seisis auhinnanimistuse kõrvuti selliste rahvusvaheliselt tuntud suurustega, nagu inglase Joe Tilson (sünd. 1928), Krakovi V rahvusvahelise graafikabiennaali peapreemia laureaat, ka varem Ljubljanas kolmel korral premeeritud; venetsueellane Jesus Soto (1923), viieteistkümne rahvusvahelise tähtsusega preemia (sealhulgas Sao-Paulo ja Veneetsia biennaalidelt) laureaat; enam küll skulptorina tuntud itaallane Gio Pomodoro (1930), Veneetsia ja Pariisi biennaalide preemia omanik.

Sellise koha tagas Kaisa Puustakile pehme-laki- ja akvatintatehnikas leht «Kast. August» 1982. aastast. Töö, mis koduse möödupuu järgi on tubli, kuid mitte eriti silmapaistev, nagu vähe uut pakkuv. Uute juhtideede puudumine ja juba ammu välja kujunenud kunstikontseptsioonide raames püsimine on kutsunud esile meie arvustajate poolt kriitilise hoiaku graafika suhtes. Siia lisanduvad veel mõned osavõtuhõredad, vähest huvi pakkuva graafikaosaga ülevaatenäitused, mille tulemusena on kogu kunstiliigi hetkeseis tunnistatud ebarahuldavaks. Niisugusele hinnangule räägib aga vastu meie graafika retseptsioon väljaspool Eestit, sealhulgas ka Kaisa Puustaki loomingu vastuvõtt. Ta teosed on järjekordseks näiteks sellest, et eneseväärikas, tehniliselt viimistletud ja isikupärane kunst on mõistetav ja hinnatav ka siis, kui ta jaa-tab vanu, oma tuntuks nagu igapäevaseks muutunud esteetilisi ideaale.



¹ Ants Säde. Eessõna kataloogile «Eesti plakat», Tallinn, 1970, lk. [4].

² Jüri Keevallik. Plakat — tänava ehe. Almanahh «Kunst» Nr. 3 1970, lk. 3.

³ Mai Levin. Graafika suurpäevad Tallinnas. «Ohtuleht», 22. september 1971.

⁴ Мойсей Каган. Морфология искусства. Ленинград, 1972, lk. 420 jj.

⁵ Mai Levin. Eesti graafikud VI Tallinna triennaalil. Almanahh «Kunst» Nr. 64/2 1984, lk. 5.

⁶ Vt. Marina Raup. Kuue graafiku näitusest. «Edasi», 4. märts 1979.

98. Kaisa Puustak. Kott juurviljaga. Pehmelakk, akvatinta. 1981.

99. Kaisa Puustak. Saag ja kirves. Akvatinta, kviivõel. 1983.

100. Kaisa Puustak. Kevadine kartulikorv. Pehmelakk, akvatinta. 1981.

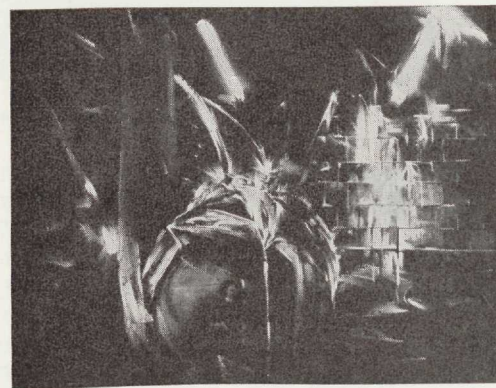
TÖID VABARIIKLIKULT KUNSTINÄITUSELT



101. Tiit Päsuke. Lapi kakk. Oli. 1984.
102. Jüri Palm. Linnauksildus. Oli. 1984.

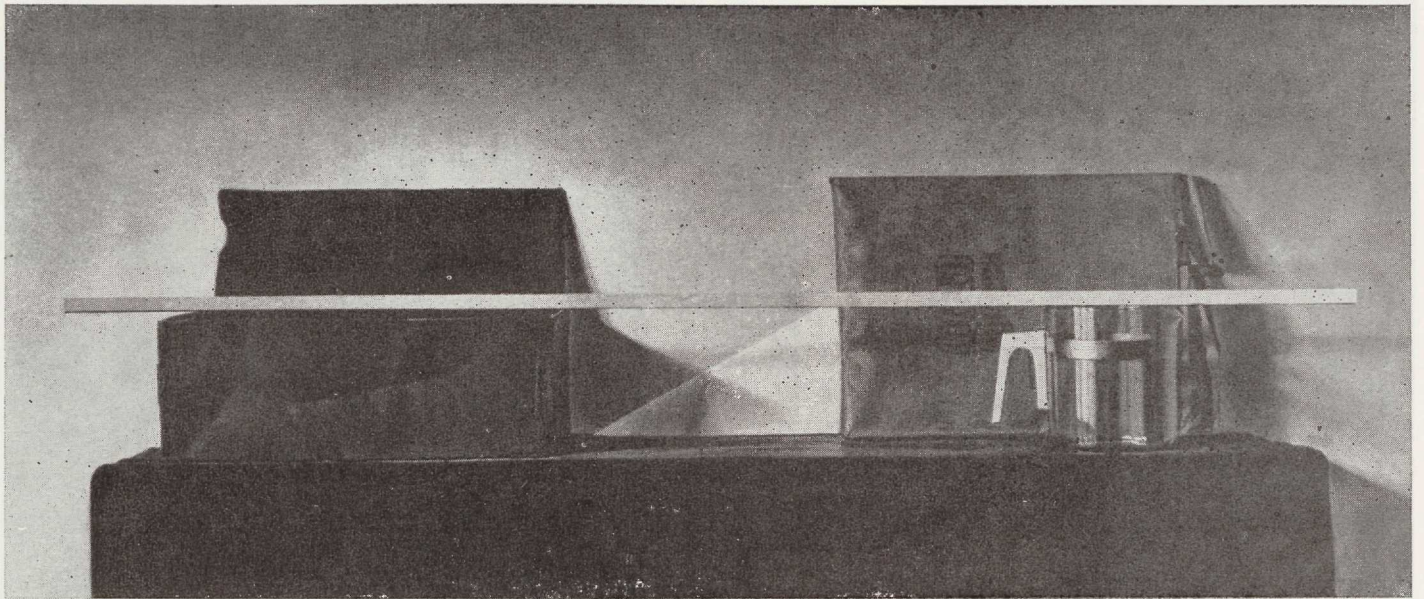


103. Jüri Arrak. Palgikandja. Oli. 1984.



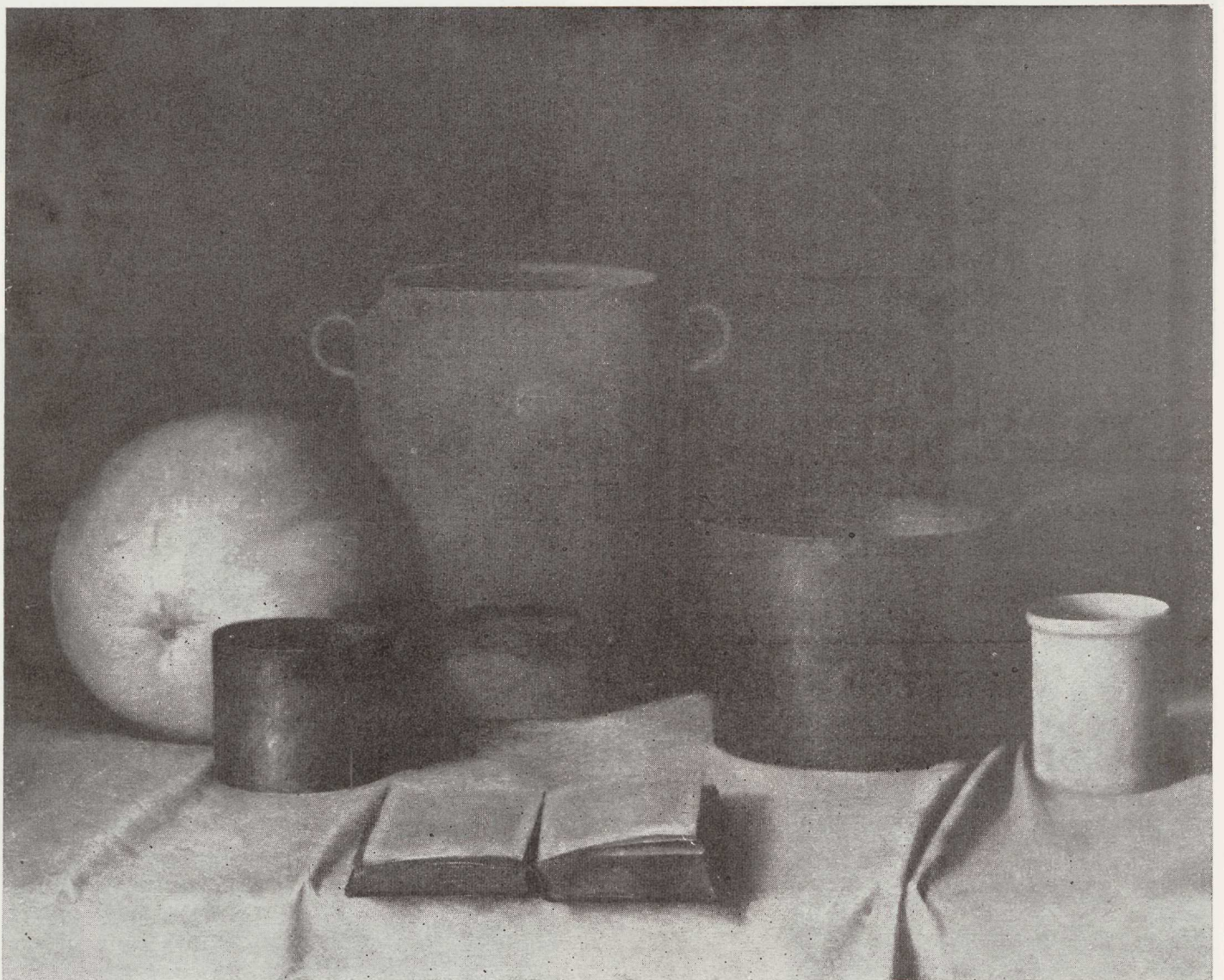
104. Jaan Elken. Märjad ruumid II. Oli. 1984.
105. Rein Tammik. Poiss fotoaparaadiga. Oli. 1984.



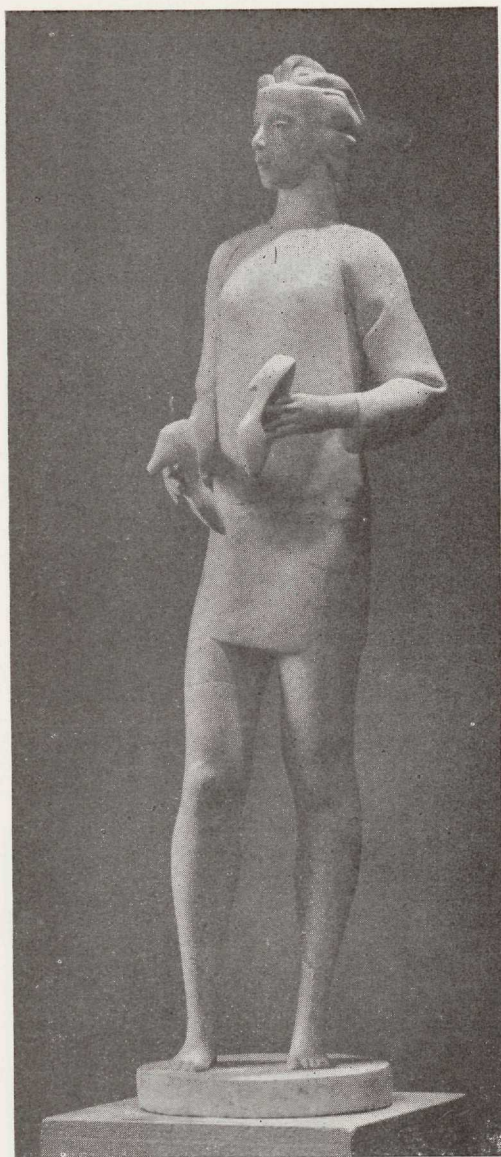


106. Urmas Ploomipuu. Vaikelu hõbedase kepiga. Oli. 1984.

107. Olav Maran. Vaikelu heleda kõrvitsaga. Oli. 1984.

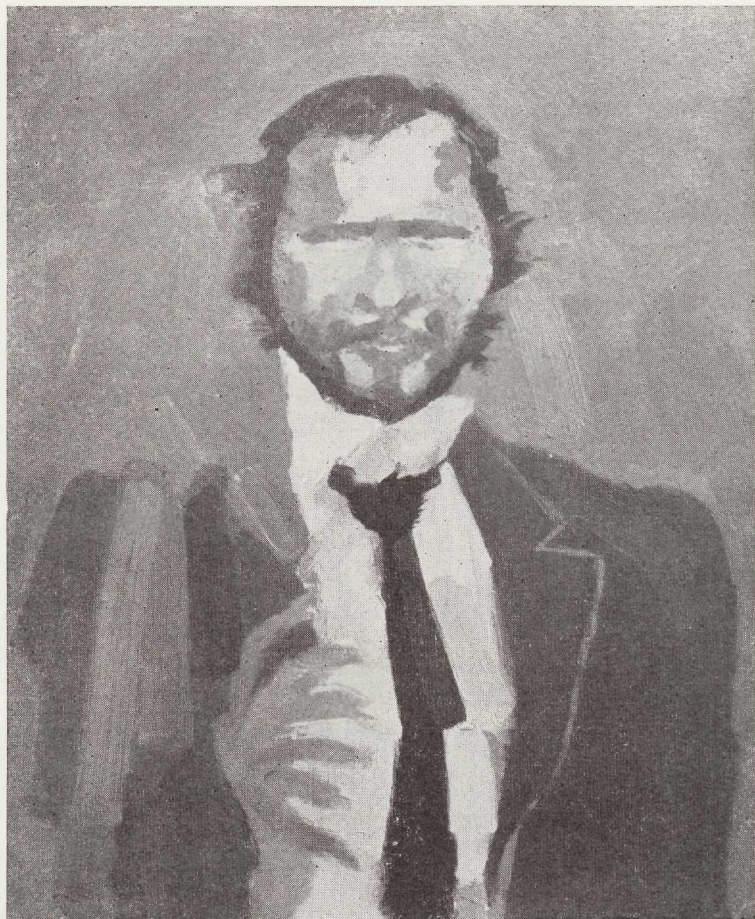
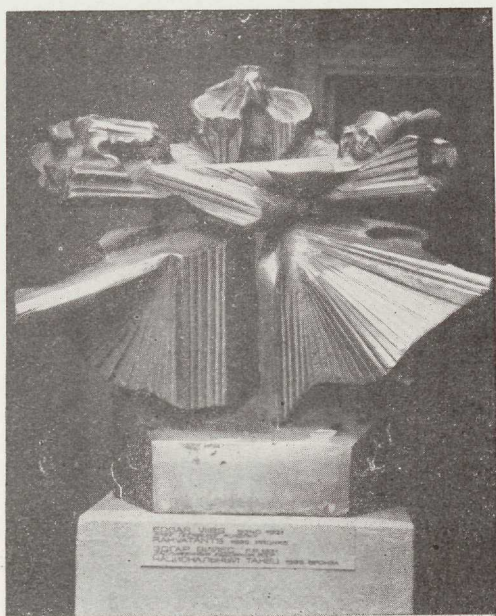


TÖID VABARIIKLIKULT KUNSTINÄITUSELT



108. Mare Mikof. Paljasjalgne tüdruk. Kips. 1984.

109. Edgar Viies. Rahvatants. Pronks. 1985.



110. Enn Põldroos. A. Keskküla portree. Oli. 1984.

111. Malle Leis. Kunstiteadlane Evi Pihlak. Oli. 1984.



ALEKSANDER KRIMSI

ELUST JA LOOMINGUST

TIINA ABEL

Es liegt in der Luft eine Sachlichkeit,
es liegt in der Luft eine Sachlichkeit.
Es liegt in der Luft was Idiotisches
es liegt in der Luft was Erotisches.
Es liegt in der Luft, es liegt in der Luft,
und es geht nicht mehr raus aus der Luft...

(Marcellus Schiffer, fokstrott, 1928)¹

Esitatud laulukatkest õhkub nõnda aistitava-
valt 1920. aastate kergemeelsuse ja kokteilipi-
dude hõngu, et esimesel hetkel libisevad
vaateväljast märksõnad, mis šlaagri lihtsa-
meelsuse, ent vapustava lühiduse ja taba-
vusega iseloomustavad oma aega ning selle
sünnitatud kunstiliikumisi — art-deco'd ja
uusasjalikkust. Suurte kiiruste lumm ja usk
teaduse edasiliikumisse, huvi eksootiliste kul-
tuuride vastu jõudis Eestissegi, nii argiellu
kui kunsti², andes loojaid, nende seas Alek-
sander Krimsi, kelle anne realiseeruski —
otsustades väheste säilinud tööde põhjal —
peamiselt art-deco särava pealiskaudsuse
raames.

Aleksander-Richard-Voldemar Krims (1938.
aastast — Radava)³ sündis 19. septembril
(vkj.) 1893. a. teise lapsena Otto ja Sophie
(sünd. Sillart) Krimsi perekonnas Tallinnas.
Kunstiõpinguid alustas ta Eesti Kunstiseltsi
õhtustel joonistuskursustel.⁵ 1913. a. sügi-
sest, mil A. Laikmaa taas ateljee avas, leiame
Krimsi nime järgneva viie semestri väl-
tel (1913. a. II sem. — 1915. a. II sem.)
kooli õpilaste nimekirjast.⁶ Uhes teiste ande-
kate algajate Oskar Kallise, Aleksander
Mülberi ja Alfred (Välko) Tuulega esines ta
edukalt 1915. a. A. Laikmaa õpilaste tööde
näitusel. Sel puhul kirjutati A. Krimsi kohta:
«Oma viisi vastand Kallisele oma nägemises
ja looduse järel tundmises on Krims, kes
oma pildid pehmete värviakordidega
komponeerib ja ained selle isesuguse
vaikse kokkukõla alla paenutab. Mõ-
ned mõjuvad nagu tuulest katkikistud
udurünkad, mis silmapilguks loomadeks ja
kujudeks koonduvad, et lähemal sekundil
juba jälle kaduda. Paar maastikku on otse
silitava õrnusega ja ühe pea modelleerib val-
gus kõige pehmuse peale vaatamata täies
selguses ja elus.»⁷ Näitusel eksponeeritud
õlimaastik — lahesopp üksiku kuusega esi-
plaanil — mõjub, niipalju kui reproduktsiooni
põhjal otsustada võib, pigem rahutu
siluetiga, kuid aktijoonistuses (süsi) on töö-
poolest seda varjude pehmust (eriti võrreldes
O. Kallise tööga samast modellist), millele
vihjab artikli autor ning mis iseloomustab
Krimsi maalikäsitlust hiljemgi.⁸ Noorte ande-
kate mõttekaaslaste ringist sündis 1917. a.
novembris Noorte Kunstnike Ühing «Viker-
la», kuhu B. Tomasbergi, A. Tuule, O. Kallise
ja R. Espenbergi (Haavamäe) kõrval kuulus
ka A. Krims. Ühing püüdis koondada üksi
töötavaid «tiit-piibelehtlasi» ning noori
«siurulasi», teiste sõnadega «igäühte, kes
kunstile ligi küünib kujurlise elu ehk teo-
ga».⁹ Juhtlause «*l'art pour l'art*» alla koon-
dunud liitsid ühised ettevõtmised. 1918. a.
paar suvekuud veetsid B. Tomasberg, R. Es-

penberg ja A. Krims Paldiski lähedases
Kurkse rannas vabas õhus maalides.¹⁰ Ilm-
selt käis Krims ka Pakri saarel, kuna 1918. a.
novembris toimunud VI eesti kunstinäituse
kataloogis on loetletud mitmed Pakri motii-
videl maalid.¹¹ Nimetatud näitus oli kunsti-
ku esimesi soliidsemaid (22 tööga) välja-
astumisi avalikkuses. Koos teiste noortega
eksponeeris Krims suvel valminud töid ka
sügisel näitusel «Estonia» teatri ruumes.¹²
Tegutsenud napilt aasta, lagunes «Vikerla»,
sest surid O. Kallis ja A. Tuule, 1919. a.
märtsis langes sõjaväljal B. Tomasberg.
B. Tomasbergist järele jäänud tööde koon-
damine tehti ülesandeks A. Mülberile ja
A. Krimsile.¹³

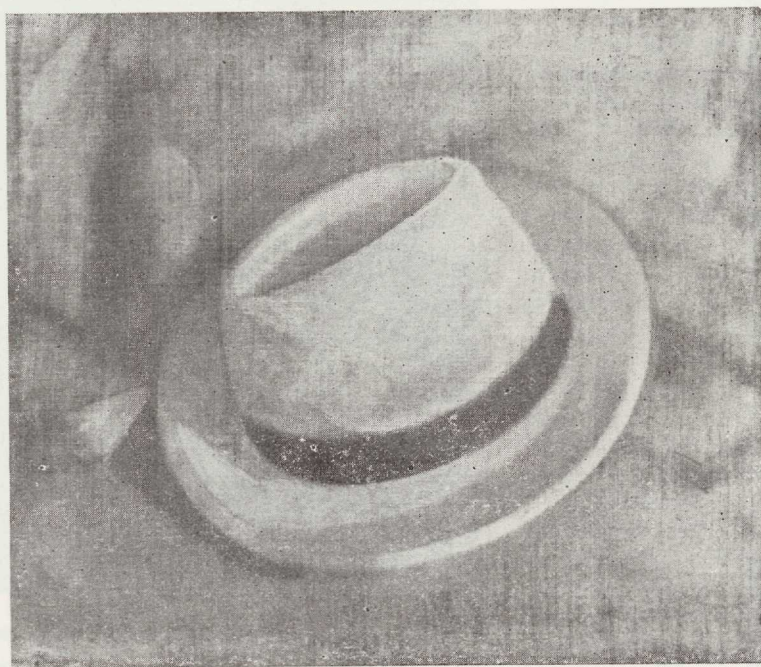
1919. a. mais esines A. Krims k.-ü. «Pal-
lase» kolmandal näitusel nelja ning sama
aasta juulis Eesti kunsti ülevaatenäitusel
kuue tööga. Kunstniku kolmeteistkümnest
teada olevast säilinud teosest võiks vara-
sema loomejärguga seostada akvarelli «Ke-
vade õunapuud» (RKM). Kirgastes rohelis-
tes ja roosades-kollastes toonides rahutu
pinnajaotusega puudemotiiv kõlab mõnevõrra
kokku A. Vabbe ja A. Mülberi toleaegete
futuristlik-kubistlik-ekspressionistlike otsin-
gutega, kuigi Krims eristub juba selles vara-
semas maastikukompositsioonis pelgalt kolo-
riidiga lööva välismõju taotlemisega. Kahe-
kümmne viie aastases kunstnikus nähti tollal
alles eesti kunsti tulevikulootust.¹⁴

Järgnevad kümmekond aastat kujunesid maa-
lijale suurima loomingulise edu perioodiks.
A. Krims esines järjekindlalt k.-ü. «Pallase»,
Eesti Kujutavate Kunstnikkude Keskühingu
ja hiljem Eesti Kultuurkapitali Kujutava
Kunsti Sihtkapitali Valitsuse näitustel, tema
tööd «Talu» (1923, RKM), «Park» (1925,
TKM) ja «Noormees kübaraga» (1926)¹⁵
kuulusid eesti kunsti kollektiooni, mida eks-
poneeriti 1929. a. Helsingis ja Lübeckis,
1930. a. Kölnis ja Kopenhaagenis. 1922. a.
sai ta koos K. Veeberiga k.-ü. «Vaba Maa»
preemia.¹⁶ Organisatsiooniliselt kuulus
A. Krims kunstühingusse «Pallas» ja
EKKKÜ-sse.¹⁷ Pärast k.-ü. «Pallas» otsust
23. aug. 1926. a. ja 14. märtsist 1927. a.
lugeda oma liikmed teistest kunstühingutest
väljaastunuks, palus EKKKÜ juhatus tea-
tada oma seisukohast kõnealusel küsimu-
ses.¹⁸ Vastuses¹⁹ kinnitas Krims juba vara-
semat otsust²⁰ EKKKÜ-sse kuulumise kohta.
Seejuures mõjutasid kunstnikku mõnevõrra
ka EKKKÜ-lt laenuvana saadud rahalised
toetused, mille tasumine, otsustades säilinud
dokumentide põhjal, venis puhuti mitmele
aastale. Arvatavasti just EKKKÜ vahendusel
õnnestus Krimsil saada KKSÜ summadest
1925. a. täiendusstipendium²¹ ning hiljem
mitut puhku ühekordset toetust.²² Kuni vä-
lisreisini 1928. a. elas A. Krims vähemalt
mõnda aega ka Haavsalu²³, kuhu teda võis
kutsuda noorpõlvekaaslane R. Haavamägi,
kes oli 1920. a. sinna elama asunud.

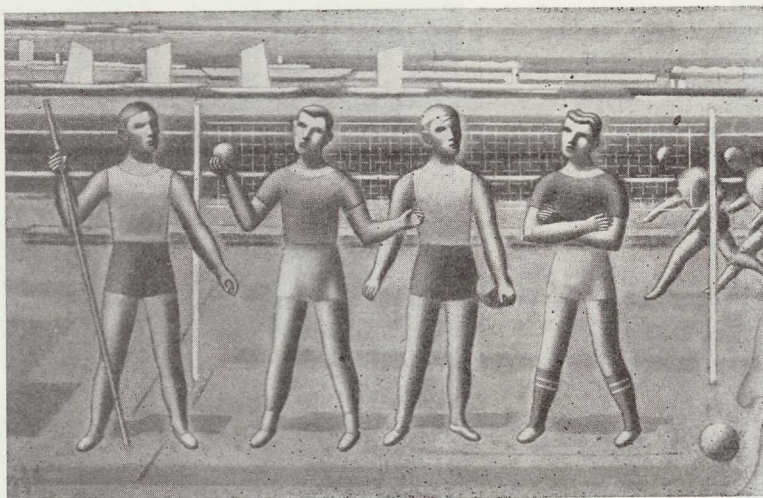
1920. aastate keskpaigaks küpses kunstnikus
otsus leida vahendeid enesetäiendamiseks
välismaal. 1927. a. veebruaris palus ta
EKKKÜ juhatusel soovituskirja toetuse saa-
miseks Bergmani abiraha valitsuselt.²⁴ Ilm-



112. Aleksander Krims. Kohvikus. Oli. 1930.



113. Aleksander Krims. Laud. Oli. 1927 (?).
114. Aleksander Krims. Suvi. Oli.



selt ei andnud saadud soovitus²⁵ ootuspäraseid tulemusi, sest sügisel pöördus Krims Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuse poole palvega «määrata stipendiumi kujulist toetust töö ja uuringute võimaldamiseks välismaal».²⁶ KKS SV 50 000-margase ühekordse toetusega²⁷ asus Krims 1928. a. jaanuari keskel teele. Sellest, kui kaua reis täpselt kestis ning milliseid paiku kunstnikul näha õnnestus, pole tänini leitud materjali põhjal võimalik ülevaadet saada. 1928. a. 24. jaanuari Rotterdami postitemplit kandvalt kaardilt (saadetud R. Haavamäele Haapsallu) loeme: «Jõudsin siia päälle 6 päevase mere sõidu. Sõidan siit edasi Pariisi päälle. Ilus on siin. Koloristiline, suvi peaaegu.»²⁸ Ilmselt oligi reisi peasihiks Pariis, kuhu kunstnik pikemaks jääda kavatses. Sõbrale lihavõttepühadeks Haapsallu saadetud kaart²⁹ tunnistab, et veel aprilli algul viibis Krims Pariisis ning maikuus ikka veel välismaal, kuhu talle palve peale toetussumma saadetakse.³⁰

Aasta lõpus oli A. Krims juba Eestis tagasi, võttis lühemat aega osa EKKKÜ žürii ehk hindamiskomisjoni tööst³¹ ning muudestki ühingu üritustest.³² Järgnevalt jäi aga Krims tasapisi avalikust kunstielust üha enam kõrvale. Ta ei esinenud EKKKÜ näitustel, KKS SV aastanäitustel pani 1930. a. välja 8, järgmisel, 1934. a. ja 1935. a. kõigest ühe töö. Seejärel kaob Krimsi looming sootuks silmapiirilt kuni Kunstihoone 1942.—1943. a. jõulunäituseni, kus ta eksponeeris ühe akvarelli. Järjekindlalt öeldi ära Krimsi palvetele kodumaise stipendiumi saamiseks.³³ Näib otsekuul kadunud olevat ametiinstantside usk kunstniku loomisvõimesse. Ometi on andmeid, et Krims pidevalt töötas. Kui 1935. a. Moskvas eesti kunsti näitusele osteti kunstniku «Majad ja tornid», tegi KKS SV talle ettepaneku NSV Liitu sõita ja ostusummat kohapeal tutvumisreisiks kasutada. Vastuses keeldus Krims reisist. Ta ei tahtvat tööd lühemaajalise välisreisiga katkestada, kuna loodab pooleliolevad maalid suve jooksul rahulikult lõpetada.³⁴

1935. a. juunis kolis maali Ellamaale³⁵. Haigestunud grippi, suri Aleksander Krims 19. aprillil 1947. a.³⁶ tüsistusena tekkinud kopsupõletikku ja maeti Nissi kalmistule.

Kunstniku arhiivianndmetega tähistatud välise elujoonise hingestamiseks puudub kahjuks vähimigi isiklikumat laadi materjal peale loomingu, meie jaoks kõnekaima kõigist võimalikest allikatest. Kümnekond säilinud tööd tõendavad ühelt poolt, kui ahtaks kujunes õieti kunstniku märgitud tegevusruum, teisalt aga selles ruumis liikuja ja looja omapära.

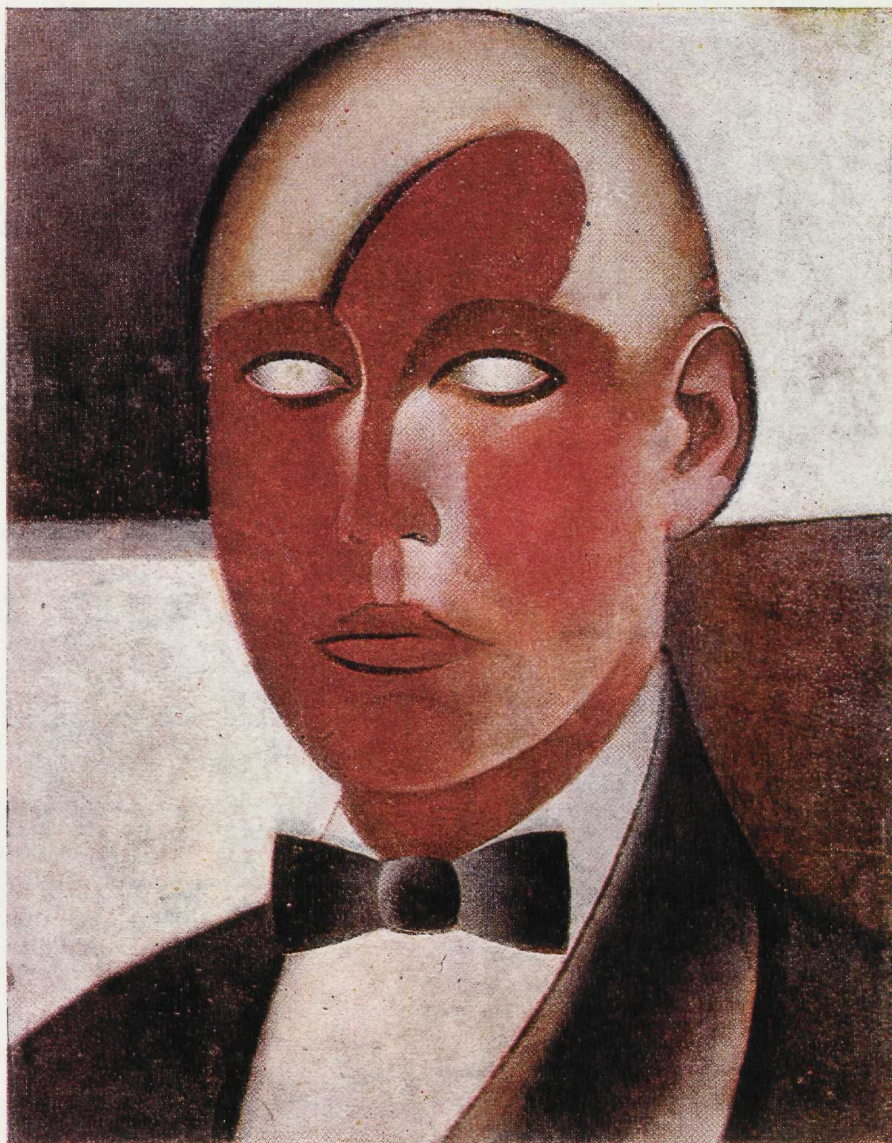
Krimsi maalide vormikeel on erinevate stiilitaotluste mitmekordse sünteesimise tulemus ning huvitav näide kubismi, ekspressionismi, metafüüsilise maali, purismi, uusasjalikkuse ja maagilise realismi omavahelistest mõju-seostest.³⁷ Neid stiile ühendab maali loomingu n.-ö. art-deco vaimus, mis ei lase häirivalt mõjule pääseda kunstniku nõrku külgi, eelkõige süvenematust (või süvenemisvõimaluse puudumist), ühe või teise stiili

sisu- ja maaliprobleemidest ülelibisemist dekoratiivse markeerimise tasandile. Ent nii vägev oli Krimsi refleksioonivõime ometigi, et valida ja kaasa minna 1920. aastate Euroopa ja Ameerika kunsti üldiselt haaranud klassitsismitendentsiga, püüdlusega täpse ja selge vormi poole, ja leida viimase konservatiivsusest tuge ja katet oma kunstivahendite pigem kanel, mõistusepärasel kombineerimisel kui spontaansel sünteesil põhinevale loomele.

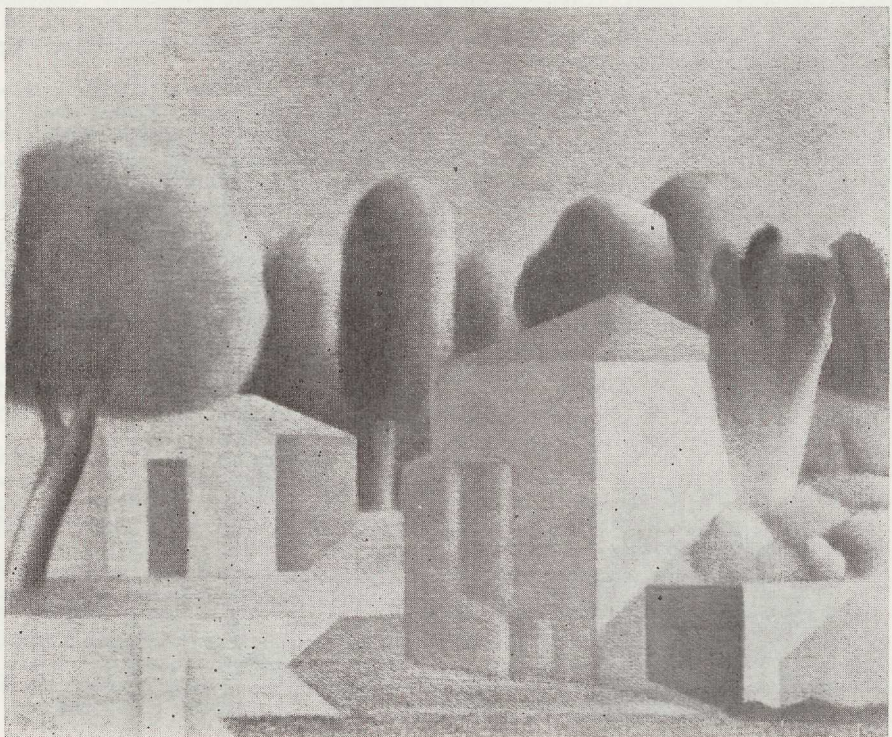
Esiälgu katsus kunstnik leida oma teed natuuri kopeerimisest selle estetiseerimise ja interpreteerimiseni. Mõõduka kubistliku stilisatsiooni ning küllastunud pruunile taandatud koloriidiga «Noormehe peale» (1922, RKM) järgnes ekspressionismihõnguline «Talu» (1923, RKM), kus õhus rippuva ähvarduse aimuse tekitavad tumedad mustjaslillad toonid koos kummalise valgusega. Üksik naine ukiselävel ja puised pudulõjused vasakul all elustavad maali, süvendavad inimliku kannatuse võimaluse tajumist. Krims ei ole siin inimfiguuri esemestanud sel määral kui hilisemates kompositsioonides. «Talu» oli ja on maalija tuntuim ja enim reprodutseeritud töö, ometi sundis mingi kerglus, liigne panus tasakaalule ja ilule algusest peale ettevaatlikkusele kunstniku väljamurdekatsete suhtes ühe või teise kunstivoolu suunas. «A. Krimsi kolmest maalist vaatled rahuldustundega «Talu», — selles on saavutus; teiste kahe kohta [mõeldud on samal näitusel eksponeeritud maale «Kaevul» ja «Jalutaja», mis pole säilinud — T. A.] ei saa aga seda ütelda — nad tunduvad rohkem katsetena. Üldse ei ole mul usku Krimsi ekspressionismi ehtsusse, — kas ei ole see ekspressionismi harrastus Krimsi juures rohkem moodihaigus?»³⁸ Muidugi oli kunstniku võime sellest «haigusest» nakatuda üksnes ta tundlikkuse mõõdupuuks.

1920. aastate maitsekuse ja stiilsuse taotluse (hilisema ühendava nimetusega art-deco), viimasest lähtuva moodsa rohelise ja roosa kombineerimisel põhineva värvivaliku näideteks Krimsi säilinud maalitoodangus on kaks unistusmaastikku («Park», 1925 ja «Maastik») Tartu Riiklikus Kunstimuseumis. Enam kui mõne teise töö kohta kõljab just nende puhul arutluskäik: «Kaaluv osas on see siinamaale peajasjalikult dekoratiivne pinnorganisatsioon, mida pakub Krims, kuid sedavõrd isemeeliku, et raske on leida sellele sobivat ümbrust.»³⁹ Isepäine on tõesti kunstniku maastikukäsitus, kus malbelt, ent kindlakäeliselt organiseeritud pildiruumis on vahendatud õhupuuduses vaelevat motiivi, looduse kaunist, kuid elutut õit, mähitud peaaegu käegakatsutatavalt ainelisse, erinevusi kaotavasse valgusse. Koloreeritud joonistuses «Noormehe pea» (1925, RKM) on samuti joone elegantsi ja kontuuri mõõdetud pinget, avalikku vihjet juugendile, mille võtteid art-deco klassitseeriv haru sünteesis. «Noormehe pea» on mõnesuguses suguluses ka E. Ole joonistustega 1926.—1927. a., ehkki Krims ei küüni vahendama šikki sama elavalt ja lodev-loomulikult kui Ole.

Mida edasi, seda rohkem on Krimsi maalides



115. Aleksander Krims. Noormehe pea. Oli. 1922.
116. Aleksander Krims. Park. Oli. 1925.



erinevaid stiilikihistusi ja seda keerulisemalt nad omavahel haakuvad. Natüürmordis «Laud» (ka «Kübar», 1927, RKM) on kubismist lähtuva värvimõju alammääran viimise efekt kulutatud lõpuni. Monokroomsus on töö peamine toimeelement, mille korduv kasutamine oleks mõju lahjendanud, kuivõrd «käsitluselt ja faktuurilt pole siin enam kaugemale minna, et välja jõuda puhtale valgele lõuendipinnale».⁴⁰ Puhta valge pinna esteetika Krims ei saanudki edeneda, ent andeka loojana oskas ta oma puudustest voolusi kasvatada. Juba «Lauas» maalits ta õigupoolest üht eset (teised on antud sedavõrd haihtuvalt, et kompositsioonis vaevalt osalevad), kübarat, mis veidralt, peaaegu totralt on välja tõstetud kunstniku lennuka käsitlusviisi ainuobjektina. Nihutatud tegelikkuse tunne imbub Krimsi töödessa järk-järgult, ühes metafüüsilise maali elementide ärakasutamise. Tasapisi said ta portreedest ja maastikest rafineeritud stilisatsioonid, millest on kadumas igasugune kirjeldavus ja kontakt natuuriga kujunenud teisejärguliseks. Asjad ja inimesed esinevad küll näiliselt tavapärastes vahetades, kuid elav inimlik külg on viidud sedavõrd miinimumini, inimfiguurid lihtsustatud ühetaolisteks primitiivseteks olevusteks, et kummastavad samalaadselt metafüüsilise kunsti lemmikujundi, mannekeenina.

Kõledat kirgast tardumust, alateadvuslikku reaalsuse tajumise hetke tabas Krims linna maastikus «Majad ja tornid» (1930, RKM), kuigi metafüüsilise maali tunnused valitsevad komplekssemalt pannookavandis «Suvi» (RKM), milles on lähedust mitte niipalju de Chirico või C. Carra kui sakslase Oskar Schlemmeri loominguga. Mõlemad kunstnikud kasutavad inimkeha ruumi organiseerimiseks ja püüavad viimase lõputusele vastandada plastiliselt, ehkki primitiivselt antud figuuri. Teisalt viitab plastilisuse rõhutamine ka siin uusajaliku stiili mõjule, ehkki selle läbi saavutatud kujundite konkretiseerumine täpsustab pildi elementide omavahelisi suhteid metafüüsilise maali alatoonis raames.

Nii vastukäivana kui esimesel hetkel tundubki, on Krimsi kompositsioonides, eriti «Kohvikus» (ka «Kaksikportree», 1930, RKM), portrees «Daam punases» (1933, RKM) ja isegi mõnevõrra «Suves» nende kalgist vormipuhutusest hoolimata mingi provintsliku tundelisuse varjund, väljendugu see siis kõigile tuttavas sörmusekeerutamise liigutuses, kergelt lüürilises ilmes või spontaanse žestina mõjuvas rinna kohale tõstetud käes — kauges art-deco'liku sensuaalses kajas. Ajal, mil A. Krims veel aktiivselt näitustel esines, jagati talle mõõdukat, kahtlustega segatud tunnustust. «Krimsil on maitset küllalt peaaegu oma värvideta värves, ka ta komponeerimismõõdu tunduvad läbikaalu tuina. Ta ei ole algupärane kunstis, vaid selle suurilmas sündinud «kooli» hea epigoon, aga meie juures on ta omale uuele vaimustusele truu sõber juba kauemat aega ja meie jälgime, kuhu ta jõuab?»⁴¹ Alles jäänud maalide põhjal otsustades oligi ta juba päral.

Kasutatud kirjandus ja viited

- 1 Tsitaat raamatust: P. Maenz. Art Deco. 1920—1940. (Formen zwischen zwei Kriegen). Köln, 1978, lk. 12.
- 2 Kohaliku manifestina mõjub ajakirja «Agu» 1923. a. 12. numbris reprodutseeritud Hans Baluscheki maali «Raudteejaam» alune selgitav tekst: «Meie praeguse tehnika-ajajärgu kunstnikud otsivad hinge asjadest, mis võivad sellele «ilule», mida tunnistas endiste ajajärgude kunst. Esimeses reas sammuvad muidugi kirjanikud ja maalikunstnikud. Kui palju on ilmunud romaane, pilte, mis kujutavad tööd, tehnikat. Kuna keskaja inimese Jumal elas tema teada pilvede taga, ehitas ta vagalt ja aukartuses taevapoolse tungivaid kirikuid ja maalisi pilte oma Jumalast, kihutab praegusaja inimene autodes, kiirrongides ja lennumasinatel — tema Jumal on kaugel horisondi taga. Seda rahutut tormamist peegeldab ka praegusaja kunst. Kaua kaheldi selles, kas võib leida hinge sarnasest proosaeluga seotud asjast, kui seda on tehnika. Praegu on see aga täiesti loomulik. On ju ükskõik, kust hinge otsitakse, peasi kui seda leitakse.»
- 3 ENSV Perekonnaseisuvallitsuses säilitatavate dokumentide (f. 569) põhjal vahetas A. Krims nime 2. märtsil 1938. a. Taebla vallas.
- 4 Sünd on registreeritud Tallinna Jaani koguduse I Pihikonnas 17. okt. 1893. a. (nr. 278). O. Krims abiellus pärast esimese abikaasa Marie Sillarti surma 1887. a. viimase õe Sophiega. Sellest abielust sündis kolm poega, kellest ainult A. Krims elas täiseani. Tallinna Jaani I Pihikonna ev-lut. koguduse personaalraamat, nr. 3368, lk. 120.
- 5 E. Pihlak. Balder Tomasberg. «Kunst» nr. 1, 1967, lk. 41.
- 6 TKM TA f. 3, n. 1, s. 46a. A. Laikmaa ateljeekooli õpilaste nimestik.
- 7 K. M. H. Laiptani õpilaste pildinäitus. «Päevaleht» nr. 108, 16. (29.), ai 1915. a., lk. 3.
- 8 Kõnealused tööd on kõik reprodutseeritud «Tallinna Kajas» nr. 20, 16. mai 1915. a.
- 9 Teadaanne. «Päevaleht» nr. 267, 28. nov. (11. det.) 1917. a., lk. 4. «Vikerla» kohta vt. ka: M. Marran-Tool. Aleksander Mülber. «Kunst» nr. 2, 1967, lk. 56.
- 10 A. Vaga. Balder Tomasberg. «Agu» nr. 5, 1923, lk. 144.
- 11 VI^{ma} eesti kunstinäituse kataloog (nov. 1918 Tallinnas). Krimsi Pakri-ainelistest tööd on Haapsalu Koduloomuuseumi deposiidina Tartu Riiklikus Kunstmuuseumis «Tuulik» (kat. nr. 103). Teine koduloomuuseumi deposiit «Maastik asulaga» võiks loomisajalt kokku kuuluda «Majade ja tornide» ning «Kohvikuga».
- 12 A. Vaga. Balder Tomasberg. «Agu» nr. 5, 1923, lk. 144.
- 13 E. Marran-Tool. Aleksander Mülber. «Kunst» nr. 2, 1967, lk. 59.
- 14 Vt. näit.: K. A. Hindrey. Kunstinäitus. «Päevaleht» nr. 152, 23. juuli 1919. a.
- 15 Maal reprodutseeritud «Eesti kunsti aasta-raamatus», II, 1927, lk. 73.
- 16 Kaks preemiat K. Ü. «Vaba Maa» poolt Eesti kunstnikkudele. «Vaba Maa» nr. 210, 9. sept. 1922. a.; K. Ü. «Vaba Maa» preemia said Krims ja Veeber. «Vaba Maa» nr. 214, 14. sept. 1922. a.
- 17 Hiljem esineb Krimsi nimi ka Eesti Kunstnike Ryhma liikmete nimekirjas: ORKA f. 3978, n. 2, s. 66, l. 6. Eesti Kunstnikkude Ryhma tegevliikmete nimestik 1934. a. Ka vihjab pannookavandi «Suvi» tagaküljele kleebitud paberil seisev «E. K. Rühm» kunstniku sidemetele kõnealuse rühmitusega.

- 18 ORKA f. 3971, nr. 1, s. 20, l. 124. EKKKÜ juhataste kiri A. Krimsile 11. apr. 1927. a.
- 19 ORKA f. 3971, nr. 1, s. 19, l. 284. A. Krimsi kiri EKKKÜ-le 1927. a. maist.
- 20 ORKA f. 3971, nr. 1, s. 19, l. 124. A. Krimsi kiri EKKKÜ juhatastele 18. veebruarist 1925. a.
- 21 ORKA f. 3978, n. 2, s. 6, l. 6. KKS SV protokoll 10. juulist 1925. a.
- 22 ORKA f. 3978, n. 2, s. 12, l. 3 — KKS SV koosoleku protokoll 15. veebr. 1927; s. 9, l. 4 — KKS SV protokoll 4. maist 1927; s. 8, l. 40 — KKS SV koosoleku protokoll 25. nov. 1928. a.
- 23 Haapsalu on märgitud kunstniku elukohaks EKKKÜ liikmete nimekirjas 1924. aastast — ORKA f. 3971, n. 1, s. 11, l. 1. Ka on mõned Krimsi kirjad EKKKÜ juhatastele võlgade tähtpäevade pikendamise palvega kirjutatud Haapsalust: ORKA f. 3971, n. 1, s. 19, l. 165 — kiri 17. V 1926. a.; f. 3971, n. 1, s. 19, l. 150 — kiri 1927. a. jaanuarist.
- 24 ORKA f. 3971, n. 1, s. 19, l. 240. A. Krimsi kiri EKKKÜ juhatastele 10. veebr. 1927. a.
- 25 ORKA f. 3971, n. 1, s. 20, l. 106.
- 26 ORKA f. 3978, n. 2, s. 53, l. 139. A. Krimsi avaldus KKS SV-le 12. sept. 1927. a.
- 27 ORKA f. 3978, n. 2, s. 8, l. 8. KKS SV koosoleku protokoll 30. det. 1927. a.
- 28 ORKA f. R-1903, n. 1, s. 46, l. 6.
- 29 ORKA f. R-1903, n. 1, s. 46, l. 3. A. Krimsi kaart R. Haavamäele Haapsalu postitempliga 12. IV 1928. a.
- 30 ORKA f. 3978, n. 2, s. 8, l. 27. KKS SV koosoleku protokoll 19. maist 1928. a.
- 31 ORKA f. 3971, nr. 1, s. 18, l. 80 ja l. 124.
- 32 EKKKÜ poolt 30. apr. 1929. a. korraldatud loteriile andis Krims 2 tööd. ORKA f. 3971, n. 1, s. 18, l. 100.
- 33 ORKA f. 3978, n. 2, s. 9, l. 55, 64, 86, 93. KKS SV protokollid 26. maist 1928. a., l. det. 1929. a., 26. nov. 1931. a., 26. maist 1932. a.
- 34 ORKA f. 3978, n. 1, s. 34, l. 12. A. Krimsi kiri KKS SV-le 18. apr. 1935. a.
- 35 Kiri KKS SV-le 15. juunist 1935. a., milles teatav muu kõrval Ellamaale kolimisest. ORKA f. 3978, n. 1, s. 34, l. 22.
- 36 Tallinna Linna Perekonnaseisuosakond, akt nr. 1013.
- 37 A. Krimsi loomingu seoste art-deco, ekspressionismihõngulise uusajalikkuse, naivismi ja metafüüsilise maaliga viitas juba M. Levin artiklis «1920.—1930. aastate kunst läbi stiiliprisma». «Sirp ja Vasar» nr. 42, 19. oktoober 1984. a., lk. 9.
- 38 A. Vaga. Eesti Kujutatavate Kunstnikkude Keskküingu teine ülemaaline näitus. «Agu» nr. 39, 1923, lk. 1265.
- 39 Hanno Kompus. Kunstinäitused II. «Päevaleht», nr. 262, 28. sept. 1924. a., lk. 4.
- 40 Samas.
- 41 Rasmus Kangro-Pool. E.K.K.K. ühingu näitus Kadrioru lossis. «Vaba Maa», 3. oktoober 1924. a., nr. 228, lk. 6.

VOLDEMAR VAGA KUNSTNIKUNA

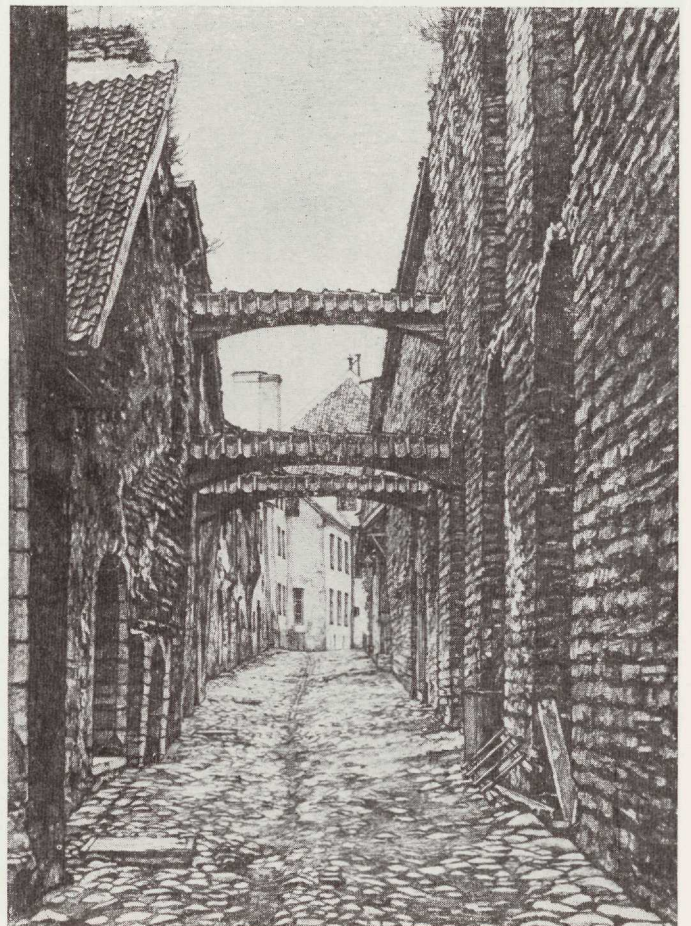
—
EVI PIHLAK
—

Voldemar Vaga akvarellide ja joonistuste näitust, mis avati tema 85. sünnipäeval ENSV Riiklikus Kunstimuuseumis 1984. aasta suvel, on raske vaadelda tavalise näitusena. 85-aastane debütant ei ole meie kunstielus igapäevane nähtus. Näitus tundus oma moodi väikse sensatsioonina, mis ajaraamid justkui paigalt nihutas ja tõelist põnevust tekitas. Peaaegu keegi ei teadnud näitusele minnes, mislaadi teostega ta seal kohtub, oli ju V. Vaga oma kunstnikutegevust seni saladuses pidanud. Samas püsis pidevalt meeles, et meil on tegu ikkagi kunstiajaloo professoriga, kunstiteaduse doktoriga, mitme tähelepanudväärt teadusliku töö autoriga. Võis eeldada, et kunstitegevus selle kõrval jäi vaid üheks täiendavaks faktoriks. Seda ka näitus kinnitas, nii oma kunstilise aine kui ka sellele lähenemise poolest. Samas tekkis ometi kiusakas küsimus, et mida arvaksime näitusest, kui me ei teaks, kes on selle autor. Esimesel hetkel töid vaadates oleks tekkinud ilmselt väike hämmeldus, sest me ei oleks osanud ekspositsioonile eesti kaasaegsest kunstist leida ühtki enam-vähem lähedast paralleeli. Samas oleksime ometi tõdenud, et tegu on tõsisel professionaalsel tasemel töödega, mis väärivad tähelepanu ja ahvatlevad vaatama. Seda oleks vast võinud ka esimesel pilgul aimata, et tegu pole väga noore kunstnikuga. Viitavad ju sellele ka tööde daatumid, mis algavad 1920-ndate aastatega ja lõpevad tänapäeval. Kuid ka sõjaeelsesesse kunstipilti ei ole töid päris kerge paigutada. Tööde autorit võiks kunstnikuna pidada ehk isegi vanemaks kui

117. Voldemar Vaga. Pont-Neuf. Joonistus, 1928.

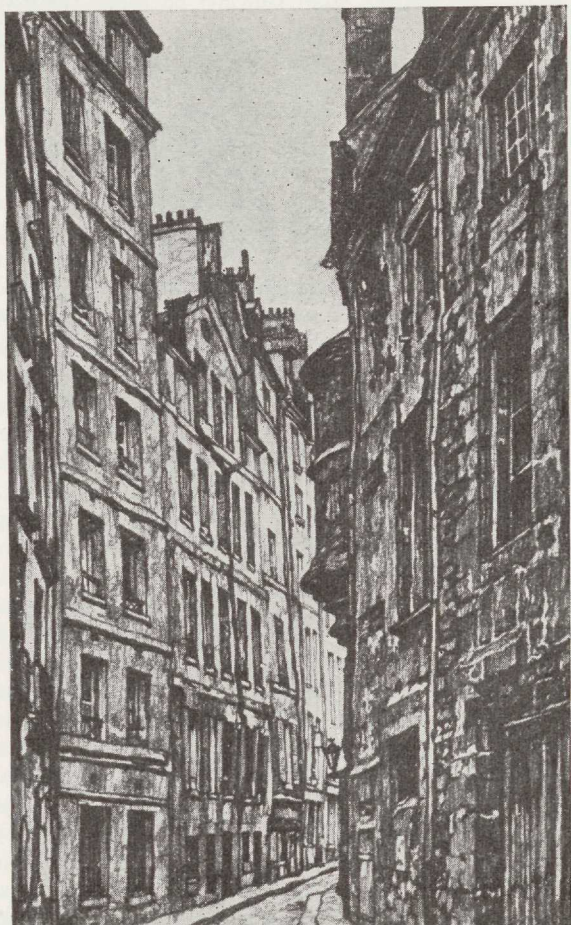


118. Voldemar Vaga. Dominikaiklaste hoov. Joonistus, 1927.





119. Voldemar Vaga. Pariis. Joonistus. 1929.
120. Voldemar Vaga. Pariis. Joonistus. 1929.



ta tegelikult on. Mõnda Tallinna vanalinna vaadet silmitsedes tuleb mõttesse, et kohutume K. A. Winkleri või mõne teise käesoleva sajandi algaastatel Peterburi Vene Akvarellistide Ühingu tegevuses osalenud kunstniku õpilasega, kes hiljem on sattunud moodsama kunsti mõjusfääri. Igatahes oleks raske eeldada, et autori ainsaks õpetajaks oli aastatel 1918—1919 Ants Laikmaa. Tema hoogsast pastellitehnikast ja muljete lennukast põgususest ei ole V. Vaga töödes õieti jälgegi.

Voldemar Vaga tööde üheks peamiseks tunnuseks on täpsus, mis kohati läheb peaaegu kuivuseni. Ka joonistades jääb ta mingil määral teadlaseks. Kuid antud juhul ei ole see siiski tuim ja elutu kuivus, mehaaniline nähtu fikseerimine. Realistlikult täpse kujutamislaadiga kaasneb omapärane maitsekultuur, peenus. Joonistuste korrektsel täpsusel on oma võlu, kindel kunstiline kvaliteet. See tuleb eriti ilmsiks 1920-ndate aastate lõpul loodud Tallinna vaateis ja Pariisi linnapiltide kujutatavate grafiitpliiatsiga joonistuste puhul. Tõsi, kunstnikul on ka abstraktseid kompositsioone, kuid need jäävad episoodiliseks eksperimendiks. Tema pärisosa näib siiski olevat tõetruu tegelikkuse vahendamine. V. Vaga pühendas küll oma 1937. aastal ilmunud «Üldises kunstiajaloo» prantsuse 20. sajandi kunstile kõigiti tunnustava peatüki, kuid ei tõtanud seda ise imiteerima. Tähtsat osa etendab V. Vaga töödes motiivivalik. Ükskõik, kas tegu on linnapildi või loodusega, ikka aitab seda kujundada arhitektuur, mis näib olemuslikult autorile lähedane olevat. Ta ei otsi looduse ürgseid sügavusi, tema keskkonnaks on eelkõige linn, pargid, kultuurmaastik, milles on tunda inimtegevuse kujundavat jälge. Töid nagu «Dominiiklaste hoov» (grafiit, 1927) või «Rue des Rosiers» (grafiit, 1929) vaadates tunneme kõrgete majadega piiratud kitsate tänavate kordumatut hõngu, spetsiifilist vanale linnakeskkonnale iseloomulikku atmosfääri. V. Vaga jaoks ei mõju kivine linn ängistavalt, pigem tajub ta selles aastasadade kestel ladestunud euroopaliku kultuuri jälge. Näiliselt tavalised, dokumentaalset laadi linnapildid kätkevad endas kindlat esteetilist mõju, nendes on rahulikku tasakaalutunnet, harmooniliselt sujuvat elurütmi. See kehtib nii Tallinna õuede kui ka Pariisi bulvarite kohta.

Ka Lõuna-Prantsusmaa vaadetes märkame mägiste kallastega jõeorgudes vanu sildu, astmeti tõusvaid majaderidu. Jällegi on pilti lülitatud arhitektuur. Siingi on tegu maastikuga, milles aimame ajaloo jälgi, ilma et autor teadlikult seda väga rõhutada püüaks. V. Vagal on siiski ka töid, mis puhast loodust kujutavad, näiteks «Tiskre» (akvarell, 1928), «Udune hommik» (värvipliiats, 1934) jt. Ei saa eitada nendegi tööde meeldivust, kuid kõige veenvamaks jääb V. Vaga ometi linnapiltide ja arhitektuuriga seotud maastike jäädvustajana. See aine näib talle olevat kõige lähedasem ning selles osas on tema tegelikkuse taju kõige peenekoolisem.

Oluline V. Vaga töödes on esteetiline printsiip, nii motiivivalikus kui ka teoste ülesehituses. See algab kompositsiooni kadreerimisest, milles teadlikult kasutatakse arhitektuursete või maastikuliste elementide rütmilisi omadusi. Teoste liigendust rikastavad omakorda puude ja tornide siluetid taeva foonil või nende tüvede ja okste graafiliselt mõjuv joontemäng esiplaanil («Pont-Noeuf», grafiit, 1928).

Tehnikatena kasutab V. Vaga grafiitpliiaatsit, värvilisi pliiaatseid ja akvarelli. Nende erinevate tehnikate rakenduses on midagi ühist. Joonistused on kohati küllaltki maalilised ja maalid küllaltki joonistuslikud. Kõige omaprasemad on siiski vast tööd, kus värvi on kasutatud suhteliselt kuivalt, kuid toonirikalt, kus joonistuslik alus on selgelt välja toodud. Ka sulavama akvarelliga töödele ei ole põhimõtteliselt midagi ette heita, kuid näiteks peenelt läbi töödeldud akvarell «Hoov Lailal tänaval» (1928) mõjub isikupärasemalt kui «Habersti» (1927). Samuti on abstraktsed värvikompositsioonid huvitavad, kuid värvipliiaatsitega joonistatud Lõuna-Prantsusmaa vaated mõjuvad veenvamalt. Ka formaadi osas jäävad eelistatud olukorda just väikeste mõõtmetega teosed, milles on rohkem paindlikkust ja tihedust. Värvivalikus domineerivad soojad, pehmed toonid, mis koos mõjuvad küllaltki valgus- ja õhurikkalt. Pehmuse on kohati vast liigagi palju ja veidi kargem koloriit oleks võib-olla mõnikord rohkem kohane.

Ajalises läbilõikes ei ole V. Vaga tööd aastate jooksul läbi teinud eriti olulisi muutusi. 1970-ndatel aastatel või hiljem loodud tööd («Varasügis Tähtveres», värviline pliiaats, 1972; «Escarèn», värviline pliiaats, 1982) on lähedased loominguale, mille tekkeage langeb 1920-ndatesse ja 1930-ndatesse aastatesse. See on teinud autorile võimalikuks hiljem varasematest töödest suurendatud mõõtmetega kordusvariante luua.

Vähese muutumise tagatiseks on V. Vaga puhul suurel määral tema objektiivselt vaatlev lähenemine tegelikkusele. Selles rõhutatud objektiivsuses võiks näha kunstniku ja kunstiajaloolase hästisobitatud koosseksistentsi ühes isikus. Tavaliselt on kunstiajaloolase teadvus täidetud erinevate aegade erinevate kunstnike vägagi vastandlike väljenduslaadidega. Neid kõiki üheaegselt mõista ja hinnata püüdes ei jää nagu enam küllaldaselt ruumi oma puht subjektiivsetele nägemispiltidele. Subjektiivse maitse kõrval eeldab kunstiajaloolase töö alati ka teatavat annust kiretust ja objektiivsust. Selle neutraalse eikellegimaa ongi V. Vaga valinud oma põhiliseks lähteasendiks. Siiski ei ole see objektiivsus varjutanud tema poolt loodu eripära, milles analüüsiv kainus ja visuaalse mulje tundlikkus leiavad õnneliku ühenduse. Näitusel nähtud töid võiks vaadelda täiesti omaette sõltumatu loomunguna, kuid nad saavad siiski enam mõistetavaks, nende erandlikkus tänapäevases kunstipildis leiab paremini oma koha, kui arvestame autori põhitööd.

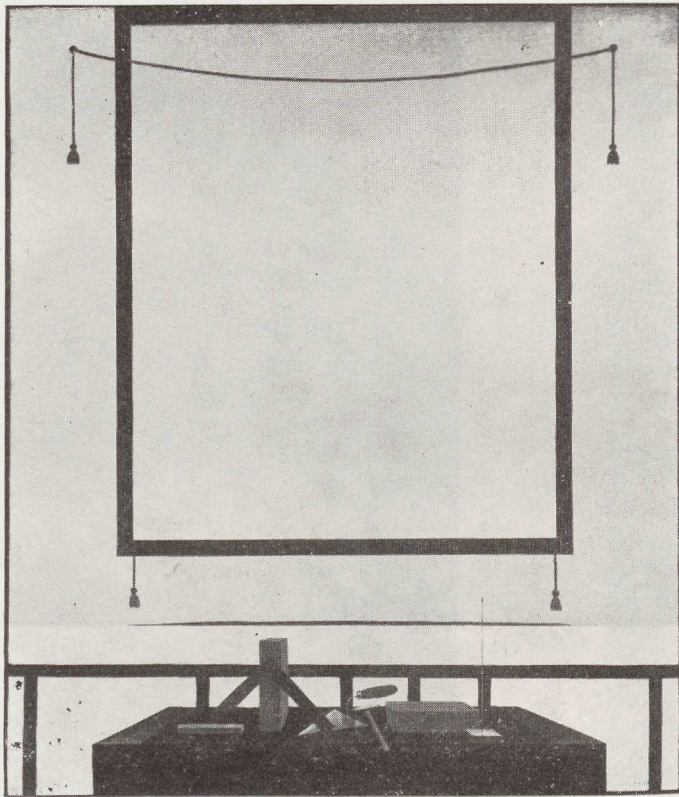


121. Voldemar Vaga. Hoov Lailal tänaval. Akvarell. 1928.
122. Voldemar Vaga. Udune hommik. Värv. pliiaats. 1934.



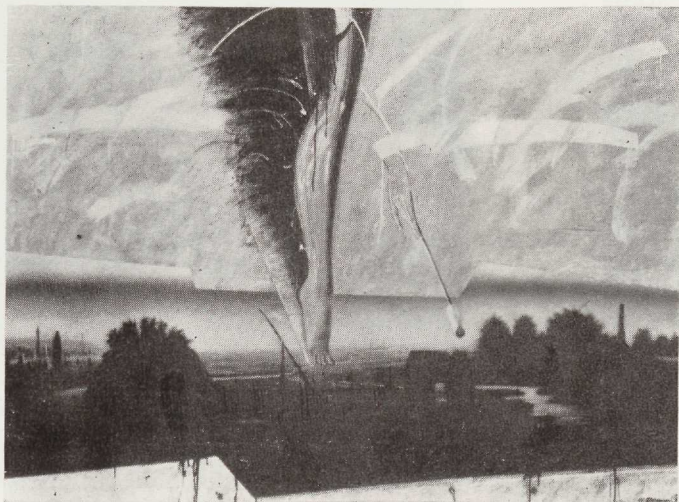


123. Enn Põldroos. Kalevipoeg linna rajamas. Oli. 1984.



124. Andres Tolts. Pidulik vaikelu. Oli. 1984.

125. Ando Keskküla. Koit ja Hämärlik. Oli. 1984.



РЕЗЮМЕ

60 лет творческой деятельности Эвалда Окаса, 28 ноября 1985 года исполнится 70 лет художнику, каждое десятилетие творческого пути которого представлено одной репродуцированной картиной с комментариями (с. 1—3).

Сирье Хельме. Как расценивать фотореализм в эстонском искусстве? В августе—сентябре 1984 года Тартуский государственный художественный музей организовал выставку «Фотография и искусство», чтобы задним числом проанализировать популярное на рубеже десятилетий направление в эстонском искусстве. Состоялось, также соответствующее теме обсуждение, в число выступлений на нем вошла и данная статья. Фотореализм в Эстонии можно оценивать на нескольких уровнях: во-первых, на уровне программности, анализируя соотношение стремлений и результатов; во-вторых, на уровне, так сказать, генеральной линии эстонской школы живописи и в-третьих, как индикатор контекста культуры конца XX столетия. На выставке был представлен не только чистый, т. е. стилизованный фотореализм, но искусство, которое использует прежде всего визуальный опыт, в чем первой преуспела фотография. Однако не следует абсолютизировать роль фотографии в фотореалистическом искусстве, необходимо рассматривать процесс в целом, учитывая важность урбанизации, демократизации искусства и т. д. для возникновения данного течения. Избыток визуальной информации фактически действует уже независимо как от фотографа, так и от художника, однако происходит это по отношению к искусству и фотографии по-разному, так как их сущность и цели не могут быть идентичными. Поскольку фотореализму как течению можно дать довольно точное определение, необходимо указать, что в Эстонии фотореализм в большинстве случаев проявлялся с известными оговорками. Следует также учитывать, что у нас нет всех необходимых внешних условий для возникновения подобного искусства (степень урбанизации, наличие вегетирующей суперцивилизации и т. д.). Но в то же время существует ряд предпосылок, в силу которых развитие фотореализма в нашем искусстве следует считать нормальным. В настоящее время и представляется, что развитие прервалось слишком рано, потенциально это направление могло бы на более высоком уровне развиваться и дальше. Из художников, до сих пор работающих в фотореализме, следует упомянуть М. Килька. Так как соотношение фотографии и искусства на выставке анализировалось шире, чем только в рамках фотореализма, экспонирование работ К. Пыллу, Т. Вирве, И. Вирве, Р. Таммика дало повод для обсуждения влияния поп-арта на эстонское искусство. В отличие от поп-арта, который направлял молодежь на интенсивные поиски новых возможностей выражения, фотореализм следует рассматривать как подготовительный этап перехода к генеральному направлению в эстонском искусстве, т. е. его роль не столь уж самостоятельна, поскольку он учитывает накопленный опыт и традиции реалистического искусства. Однако анализируя общественное значение фотореализма в настоящее время, необходимо признать, что он является результатом влияния развивающейся урбанизации, отстраненного восприятия природы и наступления технической цивилизации в искусстве (с. 5—9).

Тийна Кязель. Заметки о триеннале. Летом 1985 года в Таллине состоялось очередное триеннале прикладного искусства Прибалтийских республик, которое стало одним из наиболее представительных форумов прикладного искусства. Основные признаки нашего прикладного искусства остались прежними — высокий профессионализм исполнения, вкус и гармоничность, сдержанные эмоции, узкий круг проблем. В декоративном ковроведии выделялись работы М. Маазик, совместные работы литовских художников Ф. Якубаускаса и Д. Качонайте. Экспозиция эстонской керамики оставила излишне камерно-декоративное впечатление, более интересным оказалось творчество А. Соанс. Литовские художники представили интригующую фантастическую анималистику. В художественной обработке кожи особое место занимали работы Эло Ярв. В прикладном искусстве наиболее заметна всегда художественная обработка металла, где наряду с современной международной модой используется также наследие древних культур (Р. Метс, К. Амос). В заключение надо сказать, что на выставке все же не хватало новых идей, чувствовалось стремление к внешним эффектам в

формах и известная внутренняя вялость (с. 10—13).

Май Левин. Art deco и эстонское искусство. Статья посвящена распространенному в искусстве 1920-х и частично 1930-х годов стилю, который доминировал в 1925 году на Международной выставке современного декоративного и промышленного искусства в Париже и который начали исследовать именно в последние десятилетия, после организованной в 1966 году в Париже выставки «1920-е годы. Art deco. Bauhaus. Stijl, Esprit nouveau». Автор знакомит читателей с предисторией выставки 1925 года, источниками стиля, его отношениями с другими явлениями искусства 1920-х годов, рассматривает его проявления во французском изобразительном и прикладном искусстве. Одновременно можно отметить заметное влияние стиля на эстонское искусство, где оно в основном проявляется в период 1924—1934 гг. Исследование эстонского искусства в аспекте art deco позволяет лучше понять творчество целого ряда художников, точнее представить их место в своем времени, провести корректировку некоторых оценок (с. 14—20).

Леонхард Лапин. Art deco в эстонской архитектуре. Понятие art deco как в мировой, так и в эстонской архитектуре получило распространение лишь недавно. Еще во II-й половине 70-х годов к нему относились как к побочному явлению крупных архитектурных стилей. Art deco рассматривали в рамках функционализма, а не как отдельное, существовавшее ему направление. Только в последние годы сложилось мнение, что art deco получил развитие еще внутри стиля модерн, фактически являясь первым этапом развития функционализма. Для art deco характерны геометрическая орнаментальность и стремление к вертикальности. Наиболее важным следует считать принцип синтеза искусств, который после 1-й мировой войны стал играть особенно значительную роль в архитектуре art deco. Наряду с художественным наследием экзотических культур, начали использоваться и местные этнографические традиции. Характерные для art deco элементы доминировали в архитектуре Эстонии в 1915—1930 гг., однако и позднее, в период функционализма, конструктивизма и неоклассицизма они также встречались. Часто бывает очень трудно разграничить один период от другого, так как одни и те же архитекторы проектировали в соответствии с эпохой в различных стилях. В данной статье автор исходил из принципа, что, если в архитектонике здания доминируют не неоклассицистический порядок и характерная для стиля модерн пластика, а геометрическая структура фасада, на котором заимствованный из того или иного стиля элемент украшает какую-то деталь, мы имеем дело со зданием в стиле art deco. Наиболее жизнеспособной разновидностью стиля art deco в Эстонии оказалось национально-романтическое направление (К. Бурман, А. Вольберг). В 70-е годы исследование и использованием art deco в прикладной графике начал заниматься Т. Винт, его примеру последовали и некоторые архитекторы младшего поколения (с. 21—25).

Айно Картна. По следам декоративной живописи. Интерьеры начала XX века в Эстонии из-за отсутствия заказчиков редко бывали украшены тематической живописью крупного формата. Можно лишь упомянуть панно работы А. Янсена, П. Арена, А. Ууритса. Только в конце 1920-х годов Управление целевого капитала изобразительного искусства начало искать заказы и возможности совместной работы с архитекторами. Особенно заинтересовались декоративной живописью владельцы кинотеатров и ресторанов (панно Р. Нимана, П. Арена). Большой интерес вызвали помещения ресторана Общественного собрания, оформленные архитектором Э. Куузиком по мотивам эстонского народного искусства, но в духе art deco. Многочисленные интерьеры были оформлены и архитектором А. Владовским, часть работ которого сохранилась до настоящего времени. Пробовали себя в декоративной живописи и И. Грезенберг, А. Варди, А. Янсен, В. Ормиссон. Ни один интерьер, который украшала декоративная роспись, целиком до сегодняшнего дня не сохранился. Уникальным является жилой дом в Таллине по ул. Харидусе, 13, подъезд которого украшают 19 картин Б. Корулева (с. 26—34).

Вилен Кюннапу. Изображение абсурда. Элемент абсурда всегда существовал в художественном творчестве; что касается осознанного абсурда, то о нем можно говорить лишь начиная со II-й половины XIX века. В начале XX века понятие абсурда перемещается из философии в искусство. Настоящая статья не ставит своей целью дать определение абсурда, основное внимание уделяется абсурду как образу и рассматриваются произведения искусства, в структуре которых он доминирует. Для абсурда характерны элементарность, архетипичность, статичность, в композиции произведений отдается предпочтение пустому пространству и яркому свету. Ви-

зуально абсурд воздействует на зрителя своей неидентичностью. Творчество многих художников наводит на мысль о взаимозависимости метафизического аспекта искусства и образного выражения. Автор размышляет в форме эссе о возможности связать понятие абсурда в изобразительном искусстве с каким-либо конкретным образом. В современном эстонском искусстве формы абсурда наиболее близки Лембиту Сарапуу, близость к миру абсурда можно найти и в картинах Пейтера Мудиста и Андреса Тольтса. Интригующую точку зрения о снеге, северных и абсурде высказал писатель Мати Унт. Он считает, что абсурд существования — явление, свойственное северным странам, абсурд духа же возникает на юге. Можно привести много примеров форм абсурда в архитектуре, в Эстонии также встречается архитектура осознанного абсурда (Л. Лапин, Т. Кальюнди, Ю. Окаса, А. Падрик) (с. 35—39).

Графика Прийта Пярна (с. 40—41).

Юри Хайн. Вечное измерение натюрморта. Большинство сегодняшних графических работ Кайзы Пуустак составляют натюрморты. Важным для окончившей в 1969 году ГХИ ЭССР художницы в ее творчестве стал 973 год, когда из существовавшей взаимосвязи романтизма и новой вещественности возникла новая тематическая линия и начал развиваться жанр натюрморта. Художница начинает отдавать предпочтение изображению предметов, а не людей, выбирает статичность вместо динамики. К. Пуустак изображает простые предметы традиционными средствами, но в мире вещей она всегда находит новые идеи и измерения. Несмотря на традиционные технику и эстетические идеалы, нетрудно проследить связи с явлениями современного искусства. К. Пуустак пользуется фотографией, в ее работах есть приемы, характерные для поп-арта и гиперреализма. В 80-е годы К. Пуустак была удостоена нескольких важных премий, в том числе заочной премии на биеннале графики в Любляне в 1983 году (с. 42—47).

Тийна Абель. О жизни и творчестве Александра Крима. А. Крима родился в 1893 году в Таллине. Учился на вечерних курсах рисования Эстонского художественного общества и в мастерской А. Лайкма. Первой серьезной заявкой было выступление на VI эстонской художественной выставке в 1918 году. Последующие десять лет были для художника периодом больших творческих успехов. В 30-е годы А. Крима отходит от активного участия в выставках. А. Крима скончался в 1947 году. Известно, что из его творческого наследия в настоящее время сохранилось 13 картин. Язык их образов является результатом многократного синтеза опытов в различных стилях и интересным примером их взаимосвязей. Наиболее близкими А. Криму были тенденции классицизма, получившие в живописи распространение в 1920-е годы, рассудочное комбинирование и стремление подчеркнуть вкус и стильность. Можно сказать, что все его работы объединяла настроенность в духе art deco (с. 51—54).

Эви Пихлак. Вольдемар Вага — художник. Впервые представил на суд зрителей свои акварели и рисунки в Государственном художественном музее Эстонской ССР 85-летний доктор искусствоведения, профессор Вольдемар Вага. В экспозицию вошли работы серьезного профессионального уровня, выполненные в период с 1920-х годов по сегодняшний день. Главной отличительной чертой работ В. Вага является точность и тонкий вкус. Хотя среди его работ и встречаются картины природы, все же В. Вага отдает предпочтение городским видам, архитектуре, которая несет на себе отпечаток сложившейся в течение столетий европейской культуры. Наиболее своеобразными являются работы, в которых цвет используется довольно скупно, но широко применяется тона и ясно прослеживается рисунок основы (с. 55—57).

Лехти Вийроя. Об эскибрисах Кристиана Рауда. К 120-летию со дня рождения художника. Достоинства, которые мы ценим в живописи и станковой графике К. Рауда, присущи и его книжной графике и эскибрисам. Для художника эскибрис не был просто небольшим знаком в книге, в нем он всегда стремился затронуть нечто существенное, создать обобщенный, синтетический образ. Большинство эскибрисов К. Рауда свойственны простота и максимальная сконцентрированность образа. Характерным является перенос некоторых любимых образов из графики и живописи в эскибрис — и наоборот. Время от времени черпает К. Рауд мотивы в фольклоре и этнографии. Большинство эскибрисов К. Рауда являются рисунками, некоторые из них имеют необычно удлиненные стороны. Среди его эскибрисов датированы только 15, датировку стили затрудняет повторение мотивов и более поздняя перерисовка. Известно, что первым эскибрисом был знак для книг Пауля Рауда, последние были созданы в 1942 году незадолго до смерти художника (с. 61—65).

SUMMARY

60 Years of Creative Work of Evald Okas. The 28th of November 1985 marks the 70th birthday of the artist whose every decade of life is represented here with a reproduction of a painting and commentaries. (pp. 1-4)

How to Evaluate Photorealism in Estonian Art? by Sirje Helme. In August-September 1984 the Tartu State Art Museum organized an exhibition devoted to «Photography and Art» in order to analyze the popular trend in Estonian art at the turn of the decades. A discussion was held on the corresponding theme, and the present report was also included in that colloquium. Photorealism in Estonia can be estimated on several levels: firstly, on the programmatic one, analyzing the relation of the pursuit and result, secondly — on the level of the Estonian school of painting, representing the main line, and thirdly as an indicator of the cultural context of the end of the present century. The exhibits illustrated not only the pure «stylish» photorealism, but also the art that utilizes first and foremost visual experience achieved by photography. At the same time one should not absolutize the role of the photo in photorealistic art, but one ought to consider the process of development as a whole, as well as the importance of urbanization, democratization of art, etc. in the formation of the above-mentioned trend. The abundance of visual information actually functions independently of both photographers and artists, yet making it differently in relation to art and to the photo, because their essence and aim cannot be identical. Since photorealism as a trend is precisely definable, we have to state that Estonian photorealism exists in most cases with certain reservations. One has also to take into consideration that some conditions necessary for the formation of that art are lacking in this country (the level of urbanization, the existence of a vegetating supercivilization, etc.). At the same time there exist quite a few presumptions on the basis of which one can consider photorealism a normal phenomenon in our art. At present it seems that the development stopped too soon, potentially it could have progressed at a much higher level. Among those who engage in photorealism nowadays, one has to mention M. Kilk. As the exhibition presented the relations of photo and art more extensively than from the point of view of photorealism, the display of the works by K. Põllu, T. Virve, I. Virve and R. Tammik offered a possibility to discuss certain influences of pop art in Estonia in the recent past. Differently from pop art that directed the young artists to intensive searchings for new possibilities of expression, one must regard photorealism as a preparative stage in proceeding to the main line in Estonian art; its role is not so independent as far as it is connected with previous realistic experience and tradition. However, analyzing photorealism in its present social role, one has to admit that it represents a result of the influence of developing urbanization, alienated perception of nature and an attack of technical civilization upon art. (pp. 5-9)

Notes about the Triennial by Tiina Käesel. In the summer of 1985 the traditional Baltic Triennial of Applied Arts, one of the most representative events of our applied arts took place in Tallinn. The main features of our applied art are as ever the high professionalism in technical execution, fine taste and harmony, temperate emotions, and a narrow range of problems. In the art of carpet-making there came to the fore the joint work of M. Maasik and the Lithuanians F. Jakubauskas and D. Kasciunaitė. The display of Estonian ceramics bore the nature of excessive decorativeness, the most interesting works were those by A. Soans. The Lithuanians presented intriguing, fanciful animalistic designs. In leatherwork Elo Järv appeared in a sovereign manner with her production. Different from other genres of applied art has always been metalwork with the artists making use of the inheritance of ancient cultures side by side with present cosmopolitan fashion (R. Mets, K. Amos). Summing up, the exhibition lacked fresh ideas, one could sense an outward effectiveness and a certain inner inertness. (pp. 10-13)

Art Deco and Estonian Art by Mai Levin. The article is dedicated to the style that spread in the art of the 1920s and partly in the 1930s. That style triumphed at the international exhibition of contemporary decorative and industrial art in Paris in 1925 and started to be studied

in the decades following the exhibition «The 1920s. Art deco. Bauhaus. Stijl. Esprit nouveau» organized in Paris in 1966. The author introduces the antecedents of the exhibition of 1925, the sources of the style, its relation to other art phenomena of the 1920s, and contemporaries its manifestations in French figurative and applied art. At the same time one can state the considerable influence of the trend upon Estonian art, where it became apparent mainly in the period of 1924-1934. The analysis of Estonian art from the point of view of art deco enables us to understand better the production of a whole group of artists, to connect them with the respective period in a more exact manner, and to correct some previous estimates. (pp. 14-20)

Art Deco in Estonian Architecture by Leonhard Lapin. The concept of art deco started to spread in architecture both on a world scale and in Estonia only lately. In the second half of the 1970s it was still considered a by-effect of the major architectural styles. Art deco was not treated before functionalism but as an element inherent in functionalism. Only in the most recent years there has been voiced an opinion that art deco developed within art nouveau, being actually the first stage in the development of functionalism. The characteristic features of art deco are a geometrical ornamentality and a striving for verticality. Most essential is the principle of the synthesis of arts, which played an especially important part in art deco architecture after the First World War. Apart from the utilization of the exotic cultural inheritance, the local ethnographic tradition found application as well. The architectural language characteristic of art deco governed in Estonia in 1915-1930, being later also felt throughout the periods of functionalism, constructivism and neoclassicism. It is often difficult to distinguish clearly one period from another because the same architects designed in different styles according to the periods. In the present study one has proceeded from the principle that if the architectonics of a building do not reflect any neoclassic influences or the plasticity characteristic of art nouveau, but show a geometrical structure of the façade with decorative elements derived from one or another style embellishing a few details, then one has to deal with buildings belonging to the art deco style. In Estonia the most viable branch of that style was the national-romantic one (K. Burman, A. Volberg). In the 1970s Tõnis Vint started to study art deco and utilize it in applied graphics, inspiring also a number of architects of the younger generation. (pp. 21-25)

On the Traces of Decorative Paintings by Aino Kartna. At the beginning of the present century, interiors of the buildings in Estonia were seldom decorated with big thematic paintings on account of the lack of rich customers. One can mention only the mural paintings by A. Jansen, P. Aren, A. Uurits. It was only at the end of the 1920s that the Board of the Special Fund of Figurative Art started to look for possibilities of using commissions and seeking cooperation with architects. The owners of cinemas and restaurants began to be especially interested in decorative paintings (the murals of R. Nyman, P. Aren). Special attention was aroused by the interior of the restaurant in the former «Society House» in Tallinn, designed by E. Kuusik on the lines of Estonian folk art in the spirit of art deco. A number of interiors were also designed by the architect A. Vladovsky, part of whose works have been preserved until the present times. The artists J. Greenberg, A. Vardi, A. Jansen and V. Ormison also started to experiment with decorative paintings. None of those interiors provided with decorative paintings has been preserved as a whole. A unique example is the dwelling-house at 13, Hariduse Street in Tallinn which has retained the staircase decorated with 19 paintings by B. Korolev. (pp. 26-34)

Absurd Image by Vilen Künnapu. The element of absurdity has always existed in art. However, one can speak of conscious absurdity only since the second half of the 19th century. At the beginning of the 20th century absurdity found its way to art via philosophy. The author of the present article does not try to define absurdity, but concentrates on the absurd image and examines the art works in whose structure it predominates. The absurd image is characterized by a certain elementarity by belonging to an archetype, by a static moment; in its composition preference is given to empty spaces and to bright light. The absurd image affects by its nonidentity. In the case of several artists there arises the question of mutual dependence between the metaphysical aspect and the absurd image. That relation can be regarded as an element of the category of

mystery; the metaphysical element in art indicates the stating of a mystery and the absurd image can serve as a solution of the mystery. In contemporary Estonian art the absurd image is typical of the work of Lembit Sarapuu; the nearness to the absurd world can sometimes be found in the paintings by Peeter Mudist and Andres Tolts, as well, Mati Unt's standpoint about the snow, the northerner and absurdity is intriguing. He finds that the absurdity of existence is a phenomenon originating in northern countries, while the absurdity of spirit is peculiar to the south. A number of examples of the absurd image can be found in architecture; deliberately absurd architecture is represented in Estonia as well (L. Lapin, T. Kalljundi, J. Okas, A. Padrik). (pp. 35-39)

Graphics by Priit Pärn. (pp. 40-41)

The Eternal Measure of Still Life by Jüri Hain. The major part of graphics by Kaisa Puustak are nowadays still lifes. In the creative work of the artist who graduated from the State Art Institute of the Estonian SSR in 1969, year of 1973 was of particular significance: her previous preference for romanticism and matter-of-factness was transformed into a new thematic line and for the genre of still life K. Puustak depicts simple things using traditional media but always finding new connections and dimensions in the world of things. Regardless of the traditional technique and aesthetic ideals, it is not difficult to state connections with phenomena of contemporary art. K. Puustak has made use of photography, her works also reveal methods characteristic of pop art and hyperrealism. In the 1980s K. Puustak was awarded several prizes, among them the purchase prize at the Lyublyana Graphic Biennial of 1983. (pp. 42-47)

About the Life and Creative Work of Aleksander Krims by Tiina Abel. A Krims was born in Tallinn in 1893. He studied art at the drawing courses of the Estonian Art Society as well as at the studio of A. Laikmaa. His first serious performance was in 1918, when he displayed his works at the 6th Estonian art exhibition. The following decades marked the greatest achievements of the artist. In the 1930s A. Krims gave up appearing at exhibitions. He died in 1947. Only 13 of his paintings have been preserved. According to their form they are the result of a synthesis of different trends and an interesting example of their mutual relations. Krims adopted mostly the tendencies of classicism using rational combinations and achieving in the painting of the 1920s a particularly fine taste and good style. It may be stated that his paintings were carried by the spirit of art deco. (pp. 51-54)

Voldemar Vaga as an Artist by Evi Pihlak. The State Art Museum of the Estonian SSR displayed the water-colours and drawings of the 85-year-old professor Voldemar Vaga, Doctor of art history. There one could see professionally executed works made in the interval of the time from the 1920s until today. The main characteristic features of Vaga's works are accuracy and fine taste. Although there are some motifs of nature among V. Vaga's production, he mostly likes to design town views and architecture that reveals traces of European culture, stratified during centuries. In V. Vaga's most original works the colour has been applied relatively dryly but with abundant nuances and with a clear indication of the drawing base. (pp. 55-57)

About the Ex libris by Kristjan Raud. **On the Occasion of the Artist's 120th Birthday** by Lehti Viirjoja. The values appreciated in the paintings and graphics by K. Raud are also valid in the case of his book designs and ex libris. For the artist, the ex libris was not merely a small book sign; in those miniature graphic works he strove to touch a meaningful note referring to the contents of the book-plate, to create a generalization, a synthesis. The majority of the ex libris by K. Raud are characterized by simplicity and maximum concentration of the image. It is characteristic of K. Raud's production that he prefers to recur to a favourite image that also occurs in his prints and paintings. From time to time he borrows motifs from folkloristic and ethnographic materials. K. Raud's ex libris are mostly drawings, and some of them are provided with unusually long edge. Among them there are only 15 dated works, the dating according to the analysis of style is completed due to the recurrence of the same motifs, and to superimposed drawings. It is known that K. Raud's very first book-plate was made for his twin brother Paul Raud, and that the last ones were executed in 1942. (pp. 61-65)

EXLIBRIS  ERAVD



KR.
RAUD

KRISTJAN RAUA

EKSLIIBRISTEST

KUNSTNIKU
125 SÜNNIAASTAPÄEVA
PUHUL

LEHTI VIIROJA

Kristjan Raua tähtsus meie kultuuriloos on muutunud aksioomiks. Ta kaalukas panus kunstnikuna, kunstialase mõtte arendajana, sajandialguse eesti kunstielu väsimatu organiseerijana ja kunstipedagoogina on üldtuntud. Eriti hinnatav on ta kunst. Kuuluvad ju tema muinasainelised, selle hulgas Kalevi-
poja lugudega seotud taiesed, Pedaspea-Riguldi talumaastikud ja rukkilõikajad, inimese läbielamusi ja loomevajadust peegeldavad tööd, aga ka varased Muhu maastikud, töö- ja olustikupildid meie kunstis uusi teid rajavate tippteoste hulka. K. Raua loominguks põimuvad muinasmaailm, toonased töökspidamised ja uskumused, kaasaeg, põhjamine loodus, rahva elu, töö ja võitlus, inimese läbielamused ja tunded, üldinimlikud teemad nagu elu jätkuvus ja kaduvus, inimene ja kõiksus, inimene-loom ja loomingu sünd.

Enamasti on K. Raua tööd teostatud sõe või pliiatsiga, harvem tempera või värvilise guašiga. Käsitluslaad on lakooniline ja suggestiivne. See seostub vana taluarhitektuuri ja puutöö vormide ja proportsioonide lihtsa ilu ja mõjukusega, neisse kätketud vaimsusega, aga ka põhimõtetega, mille juured ulatuvad kunstniku kaasaegse novaatorliku kunsti. Kõik on sünteesitud ehsalt omanäoliseks, kordumatuks, raualikuks.

Ning kõik see, mida oleme harjunud mõistma raualikkuse all, kehtib ka ta raamatugraafika ja sellega tihedalt seotud eksliibrisekunsti kohta, millest viimast pikemalt on käsitletud seni ainult Paul Ambur¹. Nagu K. Raua kogu looming, on eksliibrisedki loodud suure nõudlikkuse ja süvenemisega, pidevast loometungist ja eneseväljenduse-vajadusest välja kasvades. Erinevalt paljudest näib Kristjan Rauale olevat eksliibrisekunst kaugelt rohkem kui seda nõuab selle ala spetsiifika, see on kaugelt rohkem kui mäng üldtuntud embleemidega, kus piirduakse valiku õigsuse, kaunirütmilise asetuse ja teostuse perfektsuse läbi avatud vihjega märgi omaniku elukutsele, huvideringile või vaadetele. Nagu oma loomingu enamikus, laseb Kristjan Raud end ka raamatumärgi loomisel juhtida soovist puudutada ka olemuslikku, luua üldistus, süntees. Seda ka juhul, kui ta oma raamatumärgi kompositsiooni rajab tervikuna üldtuntud embleemikale, rääkimata neist kordadest, kui kompositsioon läheneb süvakunstile.

126. Kristjan Raud, E. Raud, Eksliibrise kavand. Tušš, guašš. 1934.

Üheks kõnekamaks ja kaunimaks taoliste hulgas on 1934. aastal loodud ekliibris abikaasale Elviira Rauale. Juugendlikult pikka ja kitsast ekliibrise pinda peaaegu üleni kattev habras naisefiguur on joonistatud headust, helgust ja sisemist puhtust kätkevaks embleemiks. Suuremat kui ekliibriserolli mängib siin raamatumärgi omaniku iseloomustamisel kunstniku harras ja sügavtõsine suhtumine, mis on selgesti loetav ja omab töö terviklikus kontekstis austuse ja imetusväärse tähenduse. Siin on ka ainuke kord, kus Kristjan Raua töodes inimese ei kumardu kõiksuse ees maani ega siruta igatsevalt käsi kaugete tähtede ja krooni järele, vaid on kogu laotust valitsevalt joonistatud tähistäeva taustale ja kroonitud oreooliga. Raamatumärgi omaniku tähendust kunstniku jaoks tugevdab ka krooni joonistamine iseenesestmõistetavalt kättevõidetuks, samuti figuuri pihku joonistatud tunnustust ja kuulsust tähistav lilleõis.

On teisi ekliibriseid, kus kunstnik ületab ekliibrisežanri tavalised piirid ja läheneb lahenduses süvakunstile. Selleks on näiteks 1935. aastal otse nagu teemal inimene ja kõiksus, inimene ja igavik valminud ekliibris Jakob Westholmile tähistäeva all maani kumarduva meesfiguuriga.

Embleemile ja selgitavale tekstile rajatud ekliibriseid on väljendusrikkamaks ja märgi omaniku olemust sügavamalt puudutavaks 1933. aastal luuletaja Ernst Ennole loodud raamatumärk, mis on valminud etnograafilise materjali alusel ja täiendatud tekstireaga «KUULATASIN KOIGI SISSE». Hobupeakujuliste kaunistustega rangipuude motiiv on siin joonistatud sugestiivseks, sügavat ja tõsist kätkevaks, kutsudes esile assotsiatsiooni pegasusega. Näib, nagu oleks kunstnik tahtnud selles ülilakooniliseks joonistatud märgis anda edasi luuletaja sidet maa ja rahvaga, tabada toda meeolu, mis on omane E. Enno koduluulele. Omas askeetlikus lihtsuses on see üks kaunimaid etnograafilise materjali alusel loodud ekliibriseid Kristjan Raua ja üldse eesti ekliibrisekunstis.

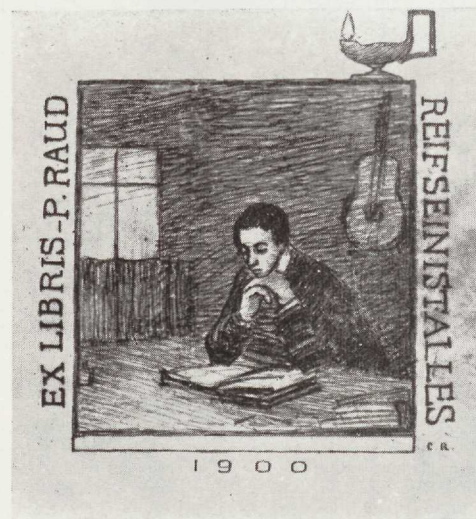
Lihtsus ja kujundi maksimaalne kontsentreeritus, sugestiivseks töötlemine on rohke- mal või vähemal määral omane Kristjan Raua ekliibrise enamikule.

Muidugi esineb tema raamatumärkide hulgas selliseidki, kus domineerib mäng embleemika- ga. Ent neilegi on omane sügavtõsine noot. Vihjakem kas või 1908. aastast pärine- vale arhitekti või inseneri elukutsese viitavale ekliibrisele «Armas Alati» (1908), kus ovaal- sele pinnale on kaunirütmiliselt koondataud sirkel, joonlaud ja paberirull, või raamatu- kogutegelase ja bibliograafi, tol hetkel ka Eesti Rahva Muuseumi arhiiviraamatukogu juhataja Richard Antiku ekliibrisele (1938). Ka viimasel näeme üldtuntud embleemikat — kivitahvlid, ürikurull, tindipotti pistetud sule- pea, põlev tuluke, rebitud tiib; rõhutatud tähenduslikkuse ja sisemise pingestatuse tõttu omandab ekliibris tavast suurema kõ- nekuse. Ekliibrise loomisel suunas kunstnik- ku mõnevõrra R. Antiku tellimuse tekst, mil- les ta ütleb end harrastavat ajalugu, kunsti, kirjandust, raamatut ja lisab: «Olen koosta- nud bibliograafilisi teoseid, kirjutanud eesti raamatu ajaloolise ja arenguloolise ülevaate jne. Vast leiate sellest mõnda vilksatust minu ex-librise kavandile»² ja lisab kuu aega hiljem, et märgil võiks olla väljendatud enam raamatuharrastust ja raamatut kui tead- miste ning valguse allika hindamine, kus- juures raamat ise ei pruugi ekliibrisel esi- neda.³

Iseloomulikuna võiksime märkida teistegi kunstnike loomingus esinevat ajastu lemmik- motiivide kasutamist, ühe või teise armsaks saanud kujundi rändamist tööst töösse. Kristjan Raua puhul ekliibriseid ekliibri- sse, aga ka vabagraafikast ja maalist eks-

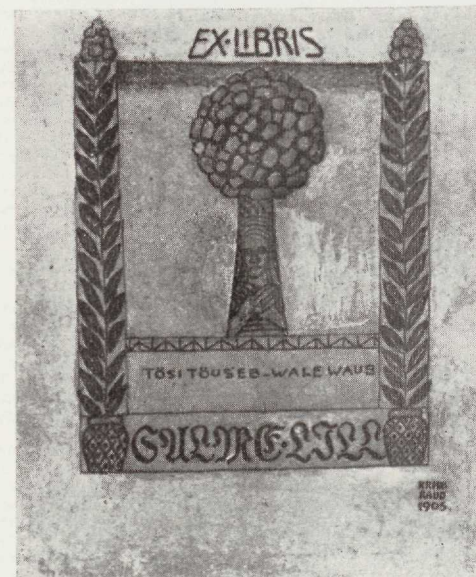


127. Kristjan Raud. Ernst Enno. Ekliibris. Tušš, guass. 1933.



128. Kristjan Raud. Paul Raud. Ekliibris. Tušš, 1900.

129. Kristjan Raud. Salme Lill. Ekliibris. Tušš, tint, akvarell. 1905.



liibrisesse ja vastupidi. Ajastu lemmikmotii- vistikut võiks K. Raua puhul märkida saksa sajandivahetuse kunstist pärinevat seljaga vaataja poole istuvat noorukit, väljendamaks mõtisklusi, igatsust, mediteerimist. Raua ekliibrisekunstist jõuab motiiv aastal 1903 kunsti- õppurile ja matkakaaslastele Gori Ristile tehtud raamatumärgis. Samuti võiks märkida tähtede ja krooni järgi sirutuvate käte motiivi, mida ikka ja jälle võis kohata sajandi- vahetuse raamatukunstis ja tarbograafikas, K. Raua töodes esmakordselt aga 1905. aastal valminud ekliibrises «Mart Meremaa». Tähtede ja krooni poole sirutuvad käed rändavad siit teisenenult ja pisut teises sisulises kontekstis ka raamatukunsti — Juhan Liivi luulekogumikule (1910) lisatud kleebistele (1907), edaspidi ka vabagraafikasse.

Aeg-ajalt pöördub Kristjan Raud etnograafi- lise ja folkloorse materjali poole. Nii rändab vanast taluarhitektuurist pärinev kaunistatud ülaluuga ja kaunistatud otsaga ristpuu- ga värv ta 1933. aastal loodud tööst «Muinasmaale» 1938. aastal loodud ekliibrisele «Eesti Rahva Muuseum». Värvamo- tiiv esineb mitmes teiseski töös, ka ühes va- rasemas ekliibrises. Külvajaga 1919. aasta triptühhonist «Kalmuneid» kohtume 1923. aastal ekliibrisel «W. Reiman». Analooget on hulgaliselt, meie ruum ei luba kõiki lct- leda ja vaevalt see vajalik ongi.

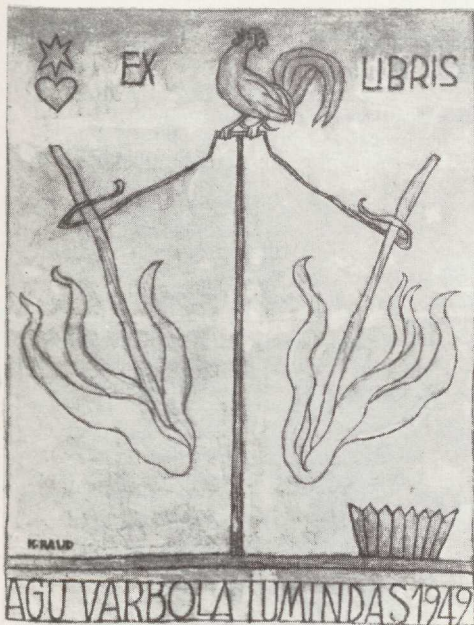
Erinevalt tavast pole Kristjan Raua valmis- tatud ekliibriseid suur osa seotud konk- reetsete isikutega. «Enamjagu minu poolt valmistatud raamatumärgid on ju fantaasi- nimega, tellimatud. Kes meil ekliibriseid tarvitab?! Teed neid oma lõuks,» kirjutas ta 1938. aastal oma kirjanikust sõbrale Karl Eduard Söödile.⁴

Enamik tuntud isikuid, kelle nime võime lu- geda Kristjan Raua loodud ekliibriseid, olid ta head tuttavad — lauljatar Paula Brehm- Jürgenson, luuletaja Ernst Enno, koolitege- lane Jakob Westholm jt. Neile on tehtud enamasti ekliibriseid rohkem kui üks, osa on kasutusele võetud, ent pole teada, olid nad eelnevalt tellitud või mitte. Kirjalikest tellimustest on säilinud kaks — 1937. aastal palus Eesti Rahva Muuseum ekliibriseid oma arhiiviraamatukogule⁵ ja aasta hiljem, nagu juba märgitud, arhiiviraamatukogu juhataja R. Antik endale.

Domineerivalt on Kristjan Raua loodud ekli- ibrised joonistused. Erandiks on Gori Ris- tile tehtud ekliibris, mis on viidud ofordi- tehnikasse.

Mootmeilt on tema raamatumärkide hulgas rida tavatult pika servaga — 20–30 cm ja enamgi. Kronoloogiliselt pole neid kerge reastada. Kunstniku poolt dateeritud on viisteist. Stiil kriitilist lähenemist segavad nii tagasipöördumised varasema käsitle- use poole kui ka hilisemate ülejoonistamiste võ- malused, mida ta oma kunstis aeg-ajalt ka- sutas. Koostades 1938. aastal oma ekliibrise nimestikku sihtasutuse «Eesti Raamatufond» auhindamise komisjonile esitamiseks, kurtis vanameister ka ise: «Aga millal igaüks neist on tehtud, see on mitme juures raske jah võimata täpselt kindlaks teha.»⁶ Vaata- mata mõningaile vasturääkivusele pakub üldiselt üsna veenvad dateeringud välja Paul Ambur, keda kunstnik selles töös püüdis, niipalju kui ta veel mäletas, abistada.⁷

Meie ekliibrise uurija Paul Ambur nimetab Kristjan Rauda eesti esimese kunstilise ekli- ibrise loojaks, kuigi tema enda andmeil pärineb Kristjan Raua esimese ekliibrise loomise aastast (1900) ka raamatuteadlase ja ekliibrise uurija Udo Ivaski loodud ekliibris «Иваск-Ивако».⁸ Nüüdseks on selgunud, et U. Ivaski esimene ekliibris on loodud aastal 1898.⁹ Niisiis on vaekauss momendil langenud U. Ivaski kasuks. See ei vähenda Kristjan Raua kui eesti kunstilise ekliibrise teerajaja ja viljeleja rolli, seda enam, et erinevalt U. Ivaski ekliibriseid,



130. Kristjan Raud. Agu Varbola. Pliiats, tušš, guašš. 1942.

131. Kristjan Raud. Jüri Madaras. Eksliibris. Tušš, pliats, guašš. 1906.



mis on valdavalt loodud tolikeaegsele Moskva intelligentsile, haakuvad tema omad otseselt meie kultuurilooga. Ka arvult on neid U. Ivaski omadest tunduvalt rohkem, viimase ligilähedaselt kolmekümne viie eksliibrise kõrval enam kui sada. Pealegi ulatub K. Raua eksliibrise loomeaeg kaksikümmend aastat kaugemale.

Sajandi esimeste aastakümnete jooksul on Kristjan Raud üheks vähestest eksliibrise viljelejatest Eestis. See on mõistetav. Nagu kujutava kunsti levikuks, puudusid tol ajal eksliibrise levikuks eeldused: puudusid nii majanduslikud võimalused kui ka vajadus. Tegi ju meie rahvuslik kirjandus ja raamatukunst alles oma esimesi kaalukaid samme, isiklikud raamatukogud ja nende suurus olid eksliibrise vajamiseks veel tagasihoidlikud, eksliibrisekunsti mõistegi veel laiemale publikule vähe tuntud, kui mitte hoopiski tundmatu. Alles 20-ndate aastate lõpp ning 30-ndad aastad, eriti raamatuaasta, tõid kaasa eksliibrisekunsti elavnemise.

Kristjan Raua esimesed eksliibrised on loodud Münchenis, kus ta pärast õpinguid Peterburi (1892—1897) ja Düsseldorfis (1897—1898) kunstiakadeemias täiendas end Ažbe kunstikoolis (1899—1901) ja Müncheni Kunstide Akadeemias (1901—1903). Valmisid sulejoonistusena eksliibrise kaksikümmenale Paul Rauale (1900), pliatsijoonistusena eksliibrised «Ev. Salk» ja «G. Rist» (mõlemad 1903). Viimase viis ta ka oforditehnikasse. Töö oli üheks ta esimestest ja ka viimastest ofordidest. Huvi tärgamine eksliibrise ja raamatugraafika, aga ka seni peaaegu taunitud paljundusgraafika vastu oli Münchenis ootuspärane. Sajandivahetuse aastail oli München juugendkunsti juhtivaks keskuseks, koos terviklikult ja kaunilt kujundatud keskkonna probleemiga kerkis esile rõhutatud huvi ka raamatukunsti ja tarbegraafika, samuti eksliibrise vastu. Märtsis 1902 kirjutab K. Raud, et litograafia ja radeerimise tegelevad praegu kõik moodsad maalijad. See on ju tohutult huvitav, [—] kujuteldagu näiteks Klingerit, Vogeleri jts.¹⁰

Varsti pärast seda alustas Kristjan Raud õpinguid ka akadeemia radeerimisosakonnas, prof. P. Halmi juures.

Esimene eksliibris, «P. Raud», on veel tuhande niidiga seotud sajandiõpu loomingu. Pealegi on see interjööri raamatut lugeva noorukiga väikeleht olemuselt lähem vabagraafikale või illustratsioonile kui eksliibrisele. Viimaseks teeb selle pildist välja poole asetatud põlev lambike ja joonistust raamistavad tekstid, nende hulgas nooruki püüdlusi selgitav «REIF SEIN IST ALLES». Vabagraafikale lähedane pildikompositsioon moodustab ka kahe teise raamatumärgi südamiku. Samaaegselt viitab Gori Risti eksliibris ka nihetele, mis K. Raua loomingu Müncheni aastail tugevalt esile tulid: 90-ndate aastate konkreetseid sotsiaalseid jooni kandva figuuri asemel hakkas nüüd ta töis eksisteerima pigem «inimene üldse». Konkreetne maastik asendus kunstniku poolt komponeerituga. Looduse joonistas ta üksnes mitte meeleolukaks, vaid ka kergelt tähenduslikuks, mõnikord ka saladuslikult mõjuvaks. Juugendlike püüdlustena võiks vaadata nimetatud eksliibrise pikka, kitsast formaati, lihtsate siluettide väljenduslikkust, rõhutatud tähelepanu pildi pinna organiseerimisele, ka dekoratiivse mõjuvuse silmaspidamist, stiliseeritud lilla raamistust.

Siit edasi omandab K. Raua loodud eksliibris ikka rohkem eksliibriseliku ilme. Ka juugendlik element tugevneb, ent omandab üsna pea lokaalse ja samaaegselt isikupärase värvingu. Kunstnik rajab oma tööd suurteks ja lihtsateks joonistatud pindade vastastikusele mõjule, peab silmas iga kujundi väljenduslikkust ja dekoratiivsust, opereerib juugendile nii omase kordusmotiiviga (esiplaa-



132. Kristjan Raud. Igatsus (Käed sirutuvad krooni järele). Tušš, guašš. Umb. 1907.

133. Kristjan Raud. Mart Meremaa. Eksliibris. Pliats, tušš, guašš. 1905.



nile reastatud viljapead 1906. aastal joonistatud ekliibris «Jüri Madaras»), kasutab aeg-ajalt kesktele suhtes peegelpildilikult sümmeetrilist ülesehitust ja üsna tugevat stiliseerimist (näiteks 1905. aastaga dateeritud ekliibris «Salme Lill»). Võoraks jäävad talle aga juugendlikult ülepaisutatud lainetused ja detailide kuhjamine, ka ülestiliseerimine. Siit alates jääbki domineerima mõdukas stiliseering, rõhutatud lihtsus ja selgus. Lokaalsus avaldub Raua ekliibristes mõnevõrra ka tööde raskevõitu sõnastatavas vaimuses, samuti mõne meie kultuurile eriti iseloomuliku detaili sissetoomises, näiteks «Jüri Madarase» ekliibris, kus keskne figuur on rahvarõivais. Ent seda on tehtud suure delikaatsusega, motiivi ühemõtteliselt peale surumata.

Jõulisemalt tungib etnograafiline motiiv K. Raua ekliibrisekunsti Esimese maailmasõja aastaist alates, pärast vanavara kogumist ja vanavaras peituvate väärtuste selgitamist. Sel ajal muutus ta raamatumärgi üldilme veelgi lihtsamaks ja askeetlikumaks ja ilmus talupoeglikult raske, arhailine element ning rõhutatud ekspressiivsus.

Esimese maailmasõja aastail ja mõni aeg pärast seda kohtame Raua raamatumärkidel üsna sageli põlevate küünaldega küünaljala motiivi, sageli isegi ainukese motiivina. Suur osa neist on tehtud organisatsioonidele, kelle tegevus seostus vaimsete väärtuste levitamisega — «Tallinna Rahvahariduse Selts», «Tallinna Kirjanduse Selts», «Tallinna Ülikoolide Selts» jt. 1914. aastal kavandas Kristjan Raud «Eesti Rahva Muuseumi» märgi, kasutades embleemina pihuhoidjat koos põlevate peergudega. Sama motiivi kohtame ta raamatugraafikas, mitmel korral ka hilisemal ekliibristel. Edasi hakkas Raud kasutama hobupeakujulise kaunistusega unkalaudu ja rangipuid, millistest siiani teada olevaist esimesi võis ta loomingus näha joonistuses «Tont ulvi augus» (1927—1933).

Rahvuslik-etnograafilisest maailmast pärineb ka rikkalike kaunistustega värava motiiv, millest oli juba juttu.¹¹

Paralleelselt ekliibristega, kus ta kasutas rahvakunstist pärinevaid motiive, valmis eriti 30-ndail aastail hulgaliselt rahvusvahelise motiivistikuga raamatumärke, samuti märke, kus tuntud embleemika põimus K. Raua enda poolt loodud rahvapäriliste embleemidega (näiteks pihlakale tervendava ja kaitsva funktsiooni omistamine)¹². Kord puuna, kord oksana kasutab K. Raud pihlakat Tallinna raamatukaupmehe¹³ G. Pihlakase ekliibristel (ca 1930—1935). Siin muidugi on tegemist ka nimetähendusest lähtumisega. Eriti õnnestunud on oksa motiiviga variant, mis on seostatud avatud raamatuga. Üldtuntud motiividest on korduvalt kasutatud laulvat lindu, küünalt nii küünaljalas kui käes, kotkast ja madu, kukke kui kurja peletavat sümbolit. Laulvat lindu, tüüpilist lauljate embleemi on K. Raud kasutanud lauljatar Paula Brehm-Jürgensonile tehtud raamatumärkidel 30-ndate aastate teisel poolel. Sugestiivsemate hulka kuulub ka 30-ndate aastate keskel valminud ekliibris «Ants Roela», mille meeleolukust musitseeriva figuuri ja hapra joontevõrgu kõrval tugevdab lehekese ülaseras laulvate peade rida, ja mida võib vaadata omalaadse järjena kunstniku ühele meelisteemadest — muusika, muusika süüd, eneseväljenduse vajadus. Üldpilti rikastab ka H. Undlale tehtud ekliibris — taas pilt, aga mitte enam vähendatud vabagraafilist lehte meenutav, vaid ekliibriseliktult lavastatud, mõtet kujundilt kujundile juhtiv ja selle kaudu omaniku huve ja püüdlusi avada aitav. Kujutatud on küllusesarv ja põlev küünal põlvele laskunud akti väljasirutatud käes, suunatud üksteise alla paigutatud sümbolite reale, mille moodustavad stiliseeritud lilleõis, raamatu-



134. Kristjan Raud. Ants Roela. Ekliibris. Tušš, guass, pliats. 1935.

135. Kristjan Raud. Kristjan Toibu. Pliats. 1935—1941.



laud, kivirist. Taas tugevama kokkupuute-punkti muu loominguga omab ekliibris «Jüri Maamees» (1941), kus tunneme ära motiivi teisenduse ta Pedaspea-Riguldi talumaastikest.

Kristjan Raua viimased ekliibrid on loodud pisut enne ta elutee lõppu, aastal 1942.

Tervikuna on Kristjan Raua ekliibrise-alane looming sugestiivne, kaalukas ja tõsine, napisõnaline nagu kunstniku muugi looming. Talupoeglikult ja rõhutatult «omana» mõjub selles etnograafilise materjalile toetuv osa. Meie ekliibrisekunsti taustal kuulub see kõige omanäolisema hulka, moodustades vastaspooluse detailirikastele, eeskätt embleemika elegantsete kombineeringutega ja vaimukusest sädelevatele, oma rafineeritusega võluvatele ekliibristele. Oeldu ei sisalda hinnangut. See on mõeldud eesti ekliibrisekunsti erinevate pooluste märkimiseks, mille vahele mahub liikuma ekliibrisekunsti enamik ja mille väärtuse määrab igal erijuhtul konkreetne töö ise.

¹ P. Ambur. Kristjan Raua ekliibristest. Tartu, 1943.

² R. Antik Tartust K. Rauale 28. II 1938. KM KO, 1959. a. M: Kristjan Raud I.

³ R. Antik Tartust K. Rauale 24. III 1938. Seal-samas.

⁴ K. Raud Nõmmelt K. E. Söödile Tartu 27. II 1938. KM KO, f. 173, M 16:1, l. 50/69.

⁵ A. Tassa Tartust K. Rauale Nõmmele 25. X 1937 ja 30. X 1937. Mõlemad KM KO, 1959. a. M: Kristjan Raud I.

⁶ K. Raud Nõmmelt A. Tassale Tartu 9. II 1938. KM KO, f. 219, M 5:2, l. 4/7 pöördel.

⁷ P. Ambur. Kristjan Raua ekliibristest, lk. 11.

⁸ P. Ambur. Eesti kunstipärastest ekliibristest. Tallinn, 1958, lk. 25—26 ja 199.

⁹ R. Loodus allakirjutatule 1. II 1985.

¹⁰ K. Raud Münchenist P. Rauale Rooma arvatavasti 8. märtsil [1902]. Perekonna valduses, Tallinnas.

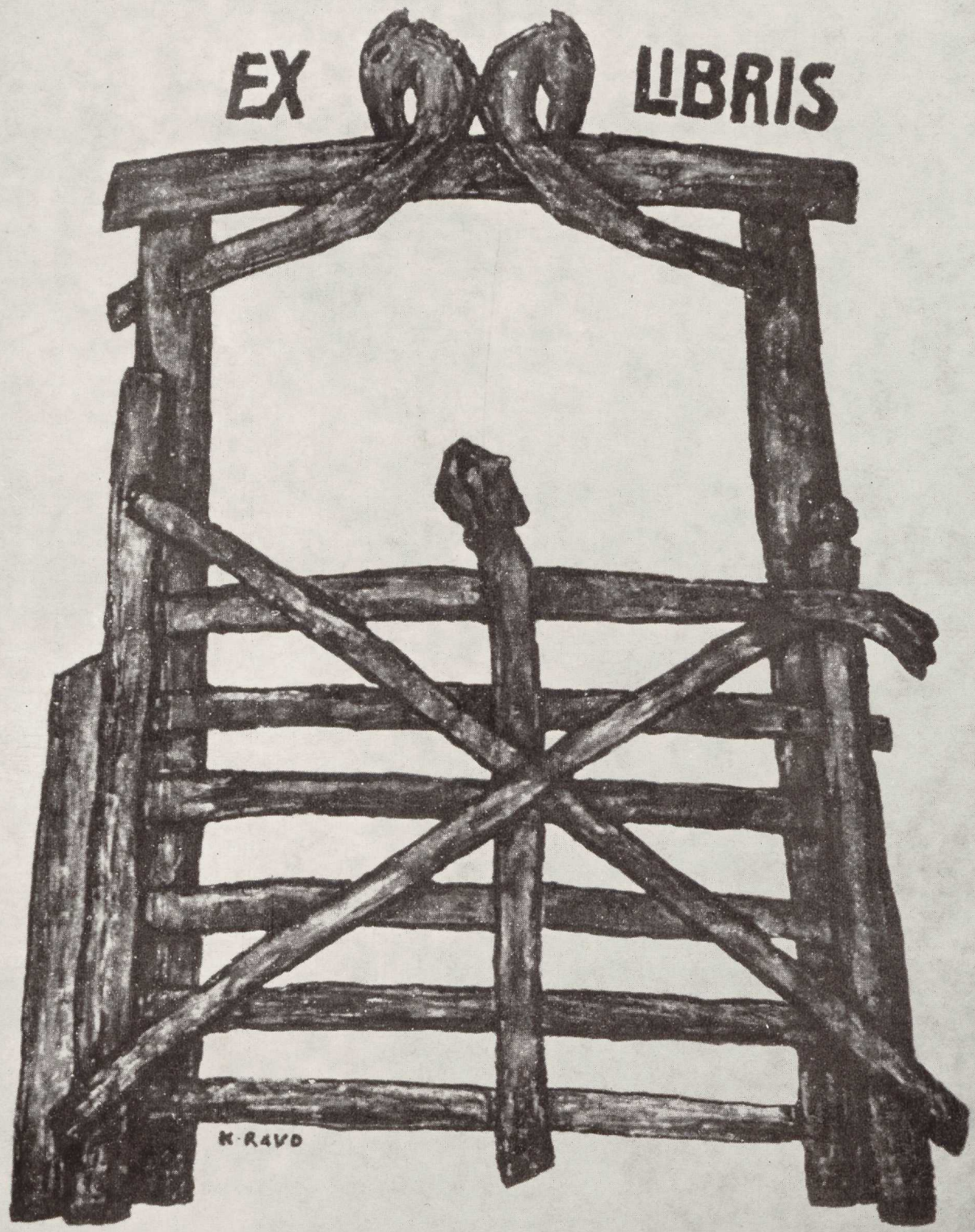
¹¹ Mõõdamines viitasime, et 1937. aastal sai K. Raud Eesti Rahva Muuseumilt tellimuse muuseumi arhiivraamatukogule ekliibrise loomiseks. Kuna selles sisalduv töö sünnilugu R. Antiku ekliibrise tekkeloo kõrval on ainuke teadaolev, peatagem sellel põgusalt. 27. oktoobril 1937. aastal dateeritud kirjas teatas A. Tassa muuseumi nimel, et käsiraamatukogule soovitakse ekliibrist ja et ollakse peatuma jäänud K. Raua omal ajal loodud «Kirstu» joonisele, millest mõningate sõnade ümbertõstmise ja sõna «Ex-libris» lisamisega võiks saada kergesti soovitud tulemuse. Teksti toonina palutakse kasutada madarapruuni või potisinist, dikteeritakse ka mõõdud (A. Tassa Tartust K. Rauale Nõmmele 27. X 1937, KM KO, 1959. a. M: Kristjan Raud I). Ent Eesti Rahva Muuseumi märk kirstuga oli hoopis O. Kallise töö. Selle kõrval pahasdas vanameistri, nagu võib aimata A. Tassa järgnevast kirjast, kus eskimuse pärast vabandatakse, ka dikteerimine. A. Tassa märgib nüüd, et K. Raud võib ekliibrise teha «oma äranägemise järele» ja et põhimõtteline soov on saada seda nimelt Rault (A. Tassa Tartust K. Rauale Nõmmele 30. X 1937, KM KO, 1959. a. M: Kristjan Raud I). Jaanuari alguseks valmis neli ekliibrise ja üks pitsati kavand, nende hulgas üldtuntud ekliibris väravaga. Valik langes viimasele, kuna «see kavand on ideelt ja stiililt täiesti vastav E. R. Muuseumi käsiraamatukogule» (vt. A. Tassa Tartust K. Rauale Nõmmele 3. I 1938, KM KO, 1959. a. M: Kristjan Raud I).

¹² Sellele ja reale analoogilistele juhtudele juhib tähelepanu P. Ambur raamatule «Kristjan Raua ekliibristest», lk. 20.

¹³ Sealsamas.

EX

LIBRIS



K-RAVD

EESTI · RAHVA · MUUSEUM

