

64/2

KUNST

1984



## 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 Uiibo, Tõnis Vint.

Kaas ja graafiline kujundus: Ando Keskküla

Fotod: K. Jõul, J. Klõšeiko, T. Kohv, V. Raam, R. Reidna.

Toivo Toomemets	
Kunsti ülesanded tänapäeva ühiskonnas	2
Mai Levin	
Eesti graafikud VI Tallinna triennaalil	4
Janis Borgs	
Neile, kes üle kolmekümne . . . . .	8
Alfonsas Andriuškevičius	
Maailmast ja inimesest . . . . .	11
Maire Toom	
Eesti tarbekunst . . . . .	14
Sandra Kalniete	
Etnograafiline teema läti tänapäeva tekstiilikunstis . . . . .	18
Laima Cieškaitė	
Mida me siis leidsime? . . . . .	21
Tiina Käesel	
Teine ülevaatlilik klaasikunsti näitus . . . . .	24
Eha Komissarov	
Geomeetriline kunst Eestis . . . . .	28
Jevgeni Klimov	
«Geomeetriast» «Maastikuni» . . . . .	36
Sirje Helme	
Noortenäitused 80. aastate algul . . . . .	41
Siim-Tanel Annuse graafikat . . . . .	49
Villem Raam	
Ühest vähetuntud kunstiloost Muhu saarel . . . . .	48
Resümee . . . . .	60
Kunstihoone saamisloost. Vestlus Juhan Raudsepaga . . . . .	62

Kirjastus «Kunst», 200001, Tallinn, Lai 34, tel. 60-17-82. Kunstiline toimetaja J. Klõšeiko. Tehniline toimetaja T. Ründal. Korrektor D. Aas.  
ИБ № 263.

Laduda antud 7. 05. 1984. Trükkida antud 14. 11. 1984. MB-09284. Kriidipaber 60×90/8. Literaturnaja 8 p. Kõrgtrükk. Tingtrükipoognaid 8,0. Arvestuspoognaid 11,19. Trükikarv 2700. Tellimuse nr. 2755. Trükikoda «Kommunist», 200001, Tallinn, Pikk t. 2.

«Kunst» («Искусство») 64/2 1984. Альманах на эстонском языке. Оформление А. Кескюла. Печатных листов 8,0. Заказ № 2755. Тираж 2700 экз. Типография «Коммунист», 200001, Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Кunst», 200001, Таллин, ул. Лай, 34.

K 480300000—018  
M905(15)—84 2—84

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958

© «Kunst» 1984

Hind rbl. 1.60



1. Tamara Ditman. Agronom. Aluminium. 1983.





# KUNSTI ÜLESANDED TÄNAPÄEVA ÜHISKONNAS

TOIVO TOOMEMETS

Tänapäeva ideoloogilises võitluses kahestunud maailmas on suurenenud kunsti kui ühiskondliku teadvuse vormi ühiskondlik-kasvatulik tähtsus. Seetõttu on taas teravamalt päevakorras kunsti ideelise kuuluvuse, tema sotsiaalsete ülesannetega seotud probleemid. Küsimuse aktuaalsus on tingitud rahva kultuuritaseme üldisest tõusust, sellega kaasnevast kunsti mõju kasvamisest ja kunsti suurenenud võimalustest aktiivselt sekkuda ühiskonna ellu.

Kiire teaduslik-tehniline progress on andnud kultuurile suured levimisvõimalused. Massikommunikatsioonivahendite kasvuga on suurenenud kõige erinevama, sealhulgas esteetilise informatsiooni hulk. Raadio, kino, TV avaldavad tervikuna inimisiksusele tugevat mõju, vormides teda vastavalt ühiskonna sotsiaalsetele, esteetilistele, ideoloogilistele ja eetilistele ideaalidele. Avaldatud emotsionaalne mõju tekitab esteetilise nõudluse, mis pidevalt kasvab ja vajab süstemaatilist rahuldamist. Kõik see esitab loomingulistele töötajatele üha suuremaid nõudmisi, asetab neile esteetilise, kõlbliku ja poliitilise iseloomuga vastutuse. Neilt oodatakse hinnangut minevikule ja tänapäevale, tänaste probleemide nägemist ajaloo globaalses kontekstis ja oma kultuuriülesannete mõistmist ülemaailmses vaimses kontekstis. See nõuab neilt ausat suhtumist kogu inimkonna tulevikku ja vastulöögi andmist kõigele, mis meile ideoloogiliselt võõras on. Kaasaegne kunstnik peab olema kõrgel poliitilisel, maailmavaatelise küpsuse ja professionaalse meisterlikkuse tasemel.

Inimestele pakutava kunstikultuuri iseloom sõltub eelkõige ühiskonna sotsiaalpoliitilisest korraldusest. Kunst on alati sotsiaalselt määratletud, tingitud konkreetsetest ajaloolis-ühiskondlikest tingimustest, enamasti ka lahutamatu oma keskkonnast. See määrab ära nii kunstiteose ideelise sisu kui ka vormi. Kunstnik peab püüdlema tegelikkuse, tema seaduste, arengutendentside sügavama tunnetuse poole. Tõeline kunstinovaatorlus selles avaldubki, et kunst on pöördunud oma kaasaegsete — meid ümbritsevate inimeste poole. Siit tuleneb ka üks kriteerium kunstiteoste hindamisel — kunstniku oskus näha ebatavalist tavalises, igapäevases, oskus anda edasi aja vaimu, tema jooni ja eripära. Mida põhjalikumalt kunstnik suudab tungida ühiskondliku arengu olulistesse seaduspärasustesse, mida suurem kunstimeisterlikkus sellega kaasneb, mida täiuslikumalt ta suudab kajastada oma aega ja mida eredamalt ta väljendab oma kaasaegsete maailmataju, seda suuremaks võib kunstiteose väärtust pidada. Ent oluline ei ole mitte ainult tõepärane, ajalooliselt konkreetne tegelikkuse kujutamine, vaid ka sellega kaasnev hinnang esteetilise ideaali seisukohalt. Siin avaldub kõige selgemalt kunstniku maailmavaateline positsioon, tema aktiivne ellusuhtumine, tema kodanikuhoiak. Kunstis ei saa olla neutraalsust — kunst on alati millegi kinnituseks, millegi eitamiseks, see annab kunstile mitte millegagi asendatava kasvatusliku jõu. Just sellele kunsti kasvatuslikkusele tööliklassi kõige laiemates hulkades juhtis tähelepanu V. I. Lenin, rääkides kunsti kuulumisest rahvale ja kunsti mõistmisest ja armastamisest rahva poolt.

Vajadusele suunata kunsti arengut nii, et see teeniks rahva huve juhtis tähelepanu ka NLKP Keskkomitee 1983. aasta juunipleenum. Juunipleenumi materjalides on tõstetud esiplaanile kunsti osa ideoloogilises, kasvatuslikus ja propagandistlikus tegevuses, rõhutatakse vajadust viia need küsimused vastavusse nende suurte ja keeruliste ülesannetega, mida lahendab partei arenenud sotsialismi täiustamise protsessis. Pleenum osutas tähelepanu ideelis-poliitilise kasvatustöö kõigi küsimuste tihedale seosele kaasaja sotsiaal-majanduslike ja poliitiliste ülesannetega ning rõhutas vajadust tugevdada propagandistlikku tegevust praegu rahvusvahelisel areenil areneva terava ideoloogilise võitluse tingimustes.

Pleenumil märgiti positiivselt ära nõukogude kultuuri ja kunsti saavutused. Viimasel ajal on kujutava kunsti näituste ekspositsioonid rikastunud andekate laia ühiskondliku tunnustuse omandanud teostega, tugevnenud on kunstitegelaste sidemed rahva, tema eluga — kommunismi ehitamise praktikaga. Viljakalt areneb vennisrahvaste kultuuride vastastikuse mõjutamise ja rikastamise protsess. Paranenud on ka kultuuri- ja kunstiasutuste sidemed loominguliste liitudega, mis on aidanud kaasa uute tähelepanuväärsete, kaasaja elu sõlmprobleeme käsitlevate kunstiteoste sünnile, kul-



tuuri osakaalu tugevdamisele nõukogude inimeste ideelis-poliitilises ja kõlbelses kasvatamises.

Ent samas juhiti tähelepanu ka kunstis esinevatele negatiivsetele ilmingutele. Kritiseerivalt märgiti, et real juhtudel esineb sotsialismi ehitamise eri etappide käsitlemisel ajaloolise tõe väärkäsitlusi, esineb leppimist ideelise praagiga, ilmnevad subjektiivsed ajendid kunstiteoste hindamisel. Kunstinaätustel on veel vähe kõrge kunstimeisterlikkusega kaasaja aktuaalsetele teemadele pühendatud kunstiteoseid, mis parteiliselt positsioonilt mõtestaksid tähtsamaid sotsiaal-majanduslikke ja ideelis-kõlbelisi probleeme, poetiseeriksid tööinimest — materiaalsete ja vaimsete väärtuste loojat, avaksid meie elu perspektiive, meie saavutusi ja raskusi. Väheaktiivne on kunst rahvusvahelise elu probleemide käsitlemisel. Paljud kunstiteosed, mis on pühendatud ühiskondlikult tähtsatele teemadele, kannatavad illustratiivsuse all, jõudmata sügava filosoofilise üldistuseneni. Sageli kunstnikud lihtsalt kopeerivad nähtusi, esemeid, protsesse, mõistmata nende tähendust ja mitte alati endale aru andes, milleks nad seda teevad. Seetõttu ilmub harva eepilisi kompositsioone, mis veenvalt avaksid sotsialismi saavutuste olemuse.

Aktuaalne poliitiline teema on olnud nii mõnelgi juhul mõnusaaks kattevarjuks kunstniku küündimatusele ja on seega sünnitanud küllaga tuima ja ilmetut tellimustoodangut, kus loomingut ei juhi inspiratsioon, kunstniku sisemine veendumus, vaid maised rahalised kaalutlused. Tihti ei saa selliste töödele tehnilisest küljest etteheiteid teha, külmaks jätab üksnes kulunud lähenemine teemale, traditsiooniline lahendus, mille tulemuseks on deklaratiivsus ilma sisulise sügavuseta.

Sageli kohtame aga ka töid, milles kunstnik on küll esitanud ainese, mis on usutav, kaasajale iseloomulik, kuid paljudel juhtudel pärineb kaugemalt, s.t. on kaotatud kontakt kohaliku olustikulisel konkreetsusega. Selline distantsi loomine enda ja kujutatava vahel toob paraku kaasa elust kaugenemise, võõrandunud eluviisi tekkimise.

Kaasaegse kunstivormi retsepte ei ole. Igaüks peab töötama laadis ja žanris, mis on talle omane, loomupärane. Kuid see ei tähenda, et ei peaks proovima käsitleda ka keerukamaid ühiskondlik-poliitilisi teemasid, ja seda keerukamalt kui seni, või seostama oma lemmikžanri tugevamini kaasaega erutavate probleemidega. Võib-olla tabab siin kunstnikku mõnikord ebaõnnestumine, kuid teatud kasu võib sellest edaspidise loomingu jaoks ikkagi olla. Lihtsalt loota sellele, et kunstnik enesekriitikata ja sisemise veendumuseta eeskujudele alludes võiks luua midagi väljapaistvat, on ilmselt asjatu. Oluline on, et kunstiteos oleks tervikuna mõtteliselt veenev, et elu temas oleks vahetu ja tõeline.

Tänapäeval on kunsti aktiivsuse väljendamise üheks olulisemaks vormiks kujunenud kunstinaätused. Pleenumil rõhutati, et hoolitsev ja lugupidav suhtumine kunstnikesse, nende loomingulistesse otsingutesse ei tohi välistada nõudlikkust nende teoste suhtes. Vastasel juhul jõuavad näitustele kunstiliselt nõrgad ja sageli ka ideeliselt ebaküpsed teosed. Tihti on selle põhjuseks ka näituste korraldajate ja žüriide töö ebaprintsiipiaalsus ja vastutustundetus, samuti ka kontrolli puudumine nende tegevuse üle. Nõudlikkuse ja printsiipiaalsuse vähesust heidetakse ette teoste valimisel üleliiduliste kunstinaätuste, mistõttu üleliidulise näituse žürii peab küllaltki suure osa mõne vabariigi poolt esitatud valikust tagasi lükkama.

Erilist tähelepanu osutati pleenumi materjalides kriitikale. Rõhutati, et kunstiloomingu peamiseks mõjutamise meetodiks peab olema marksistlik-leninlik kriitika — aktiivne, delikaatne, tähelepanelik ja samas leppimatu ideeliselt võõraste ja professionaalselt nõrkade teoste suhtes.

Paraku on kunstikriitika sageli sulgunud kitsalt professionaalsete küsimuste ringi, ebakindlalt ja kõhklevalt käsitletakse kaasaja aktuaalseid filosoofilis-sotsiaalseid probleeme, harva jõutakse kunsti ideelise sisu küsimusteni, sügavalt argumenteeritud analüüs asendub sageli üldsõnalise ülistamisega. Peamine, milleks kunstikriitika on kutsutud, on elava kunstiprotsessi teaduslik analüüs, nii saavutuste kui ka puuduste läbikaalutud objektiivne hindamine, praktika üldistamine ja sellele toetudes ees seisva tee otsimine. Ühtlasi on kriitika kohus anda täpne hinnang töödele, milles väljendatakse

meie ühiskonnale ja ideoloogiale võõraid vaateid ning milles esineb kõrvalekaldeid ajaloolisest tõest. Kunstikriitikal oodatakse avaraid üldistusi, metodoloogilist, sotsiaalselt teravat pilku, täpsust hinnangutes ning arutlustes, oskust võidelda halluse ning kunstilise piiratusega, samal ajal aga ka suutlikkust aktiivselt propageerida meie paljurahvuselise nõukogude kunsti paremaid saavutusi. Selleks, et kaasa aidata tänapäeva kunsti elu probleemide lahendamisele, peab kriitiline kunstianalüüs olema sügavalt, orgaaniliselt seotud eluga. Pealegi nõuab see kriitikal samasugust sisemist veendumust nagu kunstnikultki.

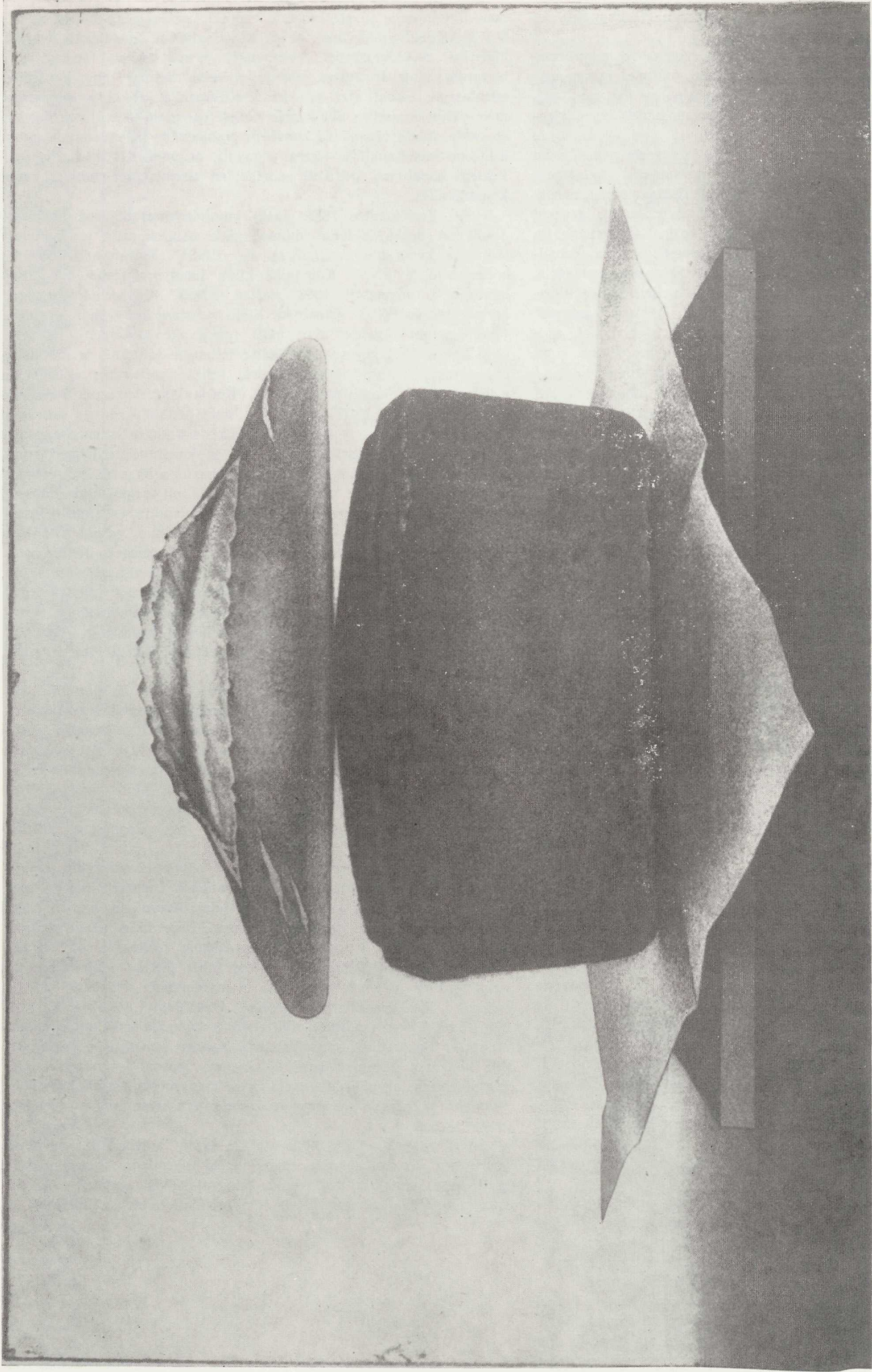
NLKP Keskkomitee 1983. aasta juunipleenumi otsused ja järeldused on heaks kiidetud mitmel meie maa kunsti- ja kultuuritöötajate kvoorumil, sealhulgas ka ENSV Kultuuriministeeriumi kolleegiumi ja ENSV Kunstnike Liidu juhatuse presiidiumi ühisel istungil 2. novembril 1983. aastal. ENSV Kultuuriministeeriumi kolleegium ja ENSV Kunstnike Liidu juhatuse presiidium arutasid juunipleenumi otsuseid ning neist tulenevaid ülesandeid, lähtudes eesti kunstnike tegevusest sotsiaalse tellimuse täitmisel ja märkisid, et vaatamata teatud edusammudele selles valdkonnas esineb ka rida tõsiseid puudujääke. ENSV Kultuuriministeeriumi kujutatava kunsti osakond ja ENSV Kunstnike Liidu juhtkond peavad pöörama suuremat tähelepanu sotsiaalse tellimuse täitmisele kunstnike poolt, kunsti ideelis-poliitilisele suunamisele ja kunstimeisterlikkuse arendamisele. Halb on olukord riiklike tellimustega kaasaja aktuaalsetel teemadel. Kunstnikele antavad tellimused on sageli üldsõnalised, lepingute sõlmimisel pole alati nõutud kavandite esitamist. Nimeetatud puudused on põhjustanud olukorra, kus paljud riiklikud tellimused ei ole andnud ideelis-kunstiliselt kõrgelt hinnatavaid teoseid. Ebapiisavaks hinnati ka ENSV Kultuuriministeeriumi ja ENSV Kunstnike Liidu juhtkonna igapäevast tööd kunstnikega ergutamaks temaatilist suunda kunstiloomingus ja stimuleerimaks probleemi kunstiteoreetilist käsitlemist. Oluliseks puuduseks loeti ka seda, et aastatel 1981—1983 ei ole korraldatud ühtegi ideekavandite konkursi.

Lähtudes juunipleenumi otsustest tuleb ENSV Kultuuriministeeriumil ja ENSV Kunstnike Liidul koondada peatähelepanu tähtsaima ülesande lahendamisele — kõrge kunstimeisterlikkusega teostamisele, mis aitaksid kaasa inimeste vaimsete vajaduste kujundamisele ja avaldaksid aktiivset mõju isiksuse ideelis-poliitilisele ja kõlbelisele palgele. Oluliselt tuleb parandada tööd kunstinaätuste koostamisel. Igati tuleb toetada ja süvendada kunsti seotust rahva eluga, tõsta kultuuritegelaste vastutust oma loomingu ideelis-kunstilise sisu eest.

Meie kunsti olulisemaks lõiguks tuleb pidada sisutihedate, e'u ja ühiskonda sügavuti mõtestavate temaatiliste kompositsioonide loomist. Selle eesmärgi saavutamiseks tuleb kasvatada kunstiniimesi rahva ees vastutuse tundmise vaimus, tugevdada nende hulgas ideelise, kõlbelise ja esteetilise nõudlikkuse õhkkonda. Et tagada järjepidevus temaatilistes tellimustes, tuleb jätkata väljakujunenud loominguliste lähetuste praktikat ja taas elustada vahepeal kahjuks katkenud ideekavandite konkursside traditsioon (viimane toimus 1980. aastal seoses näituse «Me ehitame kommunismi» ettevalmistamisega). Otsustati, et edaspidi korraldatakse temaatiliste ideekavandite konkurss vähemalt kord kahe aasta jooksul — esimene juba käesoleval aastal, pühendatuna Suures Isamaasõjas saavutatud võidu 40-ndale ja Eestis nõukogude võimu taaskehtestamise 45-ndale aastapäevale.

Suurt panust selleks, et laiendada veelgi sotsiaalselt kaalukate teemadega seotud autorite ringi, veelgi tihendada kontakte meie igapäevase eluga, mitmekesistada ainevaldkonda, oodatakse ENSV Kunstnike Liidu loomingulistelt sektiioonidelt ja nende liikmetelt.





2. Kaisa Puustak. Leib ja sai. Pehmelekk, akvaatinta, 1981.

# EESTI GRAAFIKUD VI TALLINNA TRIENNAALIL



Avades diskussiooni historitsismi teemal «Sirbi ja Vasara» veergudel, valis Leo Lapin motoks tsitaadi Artur Alliksaarel:

«Ei ole paremaid, halvemaid aegu.  
On ainult hetk, milles viibime praegu.»

Indiviidi ellusuhtumise seisukohalt on see niisama õige kui «carpe diem». Ent A. Alliksaar on kirjutanud ka, et:

«Iga viiv on alternatiiv:

Leigumine. Seiskumine. Roiskumine.  
Leidumine. Heiskumine. Kraatritippudel  
tökkideks paiskumine.»

Roiskumisest kõnelda oleks liialdus, seiskumisestki saab rääkida vaid kui suhtelisest, kindel on aga see, et «heiskumine» ei tule praeguse kunstisituatsiooni puhul maailmas hoopiski kõne alla. Seda situatsiooni kujundavad kaks süvakihtides teineteisega seonduvat tegurit: 1) avangardismi kriis ehk teisisõnu, radikaalsete uuendustaotluste (järjekordne) ammendumine; 2) asjaolu, et 70. ja iseäranis 80. aastate tegelikkus on osutunud keerulisemaks kui 60. aastatel osati arvata. See on kaasa toonud nostalgilised retrolained, traditsionalistlik-alalhoidlike tendentside tugevdamise. Ei saa sulgeda silmi eklektitsismi ja konservatismi joonte ees nüüdiskunstis, ent niisama ilmne on ka väljapääsu otsimine ummikust, harmoonilismate, stabiilsemate, individuaalsemate pidepunktide otsimine.

Üldine situatsioon peegeldub ka Balti liiduvabariikide graafikas, tuntavalt vahest just eesti graafikas, mis on olnud üldistele suundumustele avatum. Juba kolmanda triennaali ajal läks käibele määratlus «stabiiliseerumine», mille taga aimus «stagneerumine». Sestpeale on tugevnenud kriitilised noodid graafikakriitikas. Võib-olla on see tundunud ülekohtusena — on ikkagi ilmunud uusi nähtusi (popkunsti ja hüperrealismi kaasabil 70. aastate algul tärnanud ning järjest laienenud uusrealistlikud taotlused, kontseptualismimõjuline fotokasutus ja abstraktsioon), lisandunud-kinnistunud uusi nimesid. Tagasivaade triennaalidel esitatule veenab üldise kunstilise taseme tõusus ning kahtlemata on enamiku kunstnike puhul võimalik kõnelda arengust ja saavutustest. Kõigele vaatamata on üldmulje sündmuste- ja perspektiivivaene, mis paratamatult kajastub kriitikas. Kriitikale on heidetud ette vastuolu norivate üld- ja leebete isikuhinnangute vahel, ent see peegeldab reaalselt vastuolulisust. Pealegi on kriitika praegu ka üldhinnangutes hoopis leplikum, arengu- tempo aeglustumisega harjunum kui mõned aastad tagasi.

Kõigest sellest tulenevalt on triennaal küll endiselt oodatud suursündmus kolme vabariigi graafikaelus, kuid tal puudub endine uudsuse ja entusiasmi oreool, mille põhjuseks pole ainuüksi ürituse korduvus. Otsustavat tähtsust ei oma ka debütantide hulk, mis Lätis ja Leedus on suurem kui Eestis, kuigi see pilti värskendab ning koolkonna elujõudu ja arenguvõimelisust kinnitab. Mul-

lusel triennaalil andis teatav rutiin end tunda kõigis kolmes ekspositsioonis. Vaatamata lõunanaabrite graafika jõudsamale arengule viimase kümne aasta jooksul püsib esiootsa siiski Eesti paremus tänu üldisele graafilisele kultuurile ja reale tugevatele isiksustele.

Läti ja Leedu graafikas ei ole sellist esilekündivat, keskset figuuri, nagu seda on meil Peeter Ulas. Ulas on väheseid üllatajaid oma pöördumisega 70. aastate «literatuurisel» laadilt puhtgraafilistele väljendusvahenditele rajanevale ekspressiivsusele. Tema ürg- ja algelementidele pühendatud monumentaalsed, horisontaalseiks vööndeiks jaotatud lehed meenutavad mõnevõrra Mark Rothko lõuendeid ning näivad väga isikupärasel vormis peegeldavat ekspressionistlike tendentside *come-back* i.

Teine üllataja on Tõnis Vint, kes oma süsteemi piiridesse jäädes on aga leidnud uusi inspiratsiooniallikaid. Neid ei pruugi vaataja tunda, kuid see, mis on kunstnikule ühes või teises teoorias oluline olnud, jõuab mingil viisil temanigi. Nii paistab see olevat ka T. Vindi sarja «Tuuled» (kõrgtrükk) ristlevate joonte stihiasse kistud naisfiguuridega. See joonte riga-räga on ühtaegu lihtne ja elegantne, kaootiline ja täpne. Nagu tavaliselt, võib T. Vindi tõis nähtuse estetiseerimise aste, mistõttu nende ees tekib n.-ö. templitunne, nagu kunagi võis tekkida näiteks «Helesinise Roosi» näitustel.

Ligilähedane tunne tekib ka Siim-Tanel Annuse seeria puhul «Tornid taevasse» (kõrgtrükk). Annuse tööd on ratsionaalsemad, neil puuduvad T. Vindi trumbid — eriline joonenõtkus ja rafineeritud sensuaalsus. Tegu on teist tüüpi ja noorema kunstnikuga, ent igatahes tundus S.-T. Annus eesti ekspositsiooni põnevaima debütandina. Kõik kaasa tema õhuliste graafiliste konstruktsioonide iseeneslik mõte.

Meie estambikunsti tuleviku seisukohalt on aga väga teretulnud ka traditsioonilisemas laadis töötavad noored kunstnikud, kel on huvi ja kutsumust töötada tehnikais — sellised nagu teine mulluse triennaali debütant Tiina Reinsalu. Järjepidevusega traditsiooniliste tehnikate viljelemises, tehnilise mitmekesisuse kaotaks eesti graafika tähtsa eelise, otsingute aluse. Tiina Reinsalu esinemine sagraisjoonelistel hollandlike ofortidega imponeeris 1983. aasta pisi-graafika näitusel. Tema suuremaid lehti iseloomustab selgevormiline realistlik laad, selgus ka liirilistes meeleoludes. Veel on vara temast rääkida kui väljakujunenud kunstnikust, kuid juba tabatav individuaalsus lubab teda ühendada Kaisa Puustaku ja Marje Üksisega.

Teistest debütantidest väärib tähelepanu eelkõige Ülo Emmus, kes proosalist miljööd stiilselt dokumenteerivate serigraafiatega on omandanud kindla koha meie graafikaekspositsioonides. See hüperrealismi-kontseptualismisegune laad on küll jõudnud veidi moest minna, ent see pole oluline, kui laad kunstnikule sobib. Teine taoline «prosaist»

on Vladimir Taiger, kelle serigraafiatest on rohkem liirilist, subjektiivset elementi, mis neid vaatajale võib-olla küll lähedasemaks teeb, teiselt poolt aga ka stiili hägustab.

Huvi äratav triennaalil debüteerinud Esta Kamseni edasine areng. Peaaegu abstraktselt, vaid tükati dešifreeritavast informatsioonist täidetud elukeskkond tema piltidel paelub küll omapärase faktuuriga, ent ses faktuurivirvenduses on raske tabada autori nägu. Enam-vähem väljakujunenuks võib pidada Viive Kuksi realistlikku laadi. Viimane tekitab vahel assotsiatsioone G. Reinendorffi või isegi E. Viiralti ühe või teise maastikuga, ent nendest meistritest lahutab noort kunstnikku siiski tubli vahemaa. Laadis ja tehnikas on teatavat monotoonsust ja kammitetust. Vastukaja leiavad Viive Kuksi tööd tänu sirale kiindumusele kujutatavasse, romantilise-epilisele loodusetunnetusele, mis on nii põhjamaalaseks. Väljastpoolt Tallinna on ta peale Kaljo Põllut, kes nüüd juba ka tallinlane, esimene triennaalile pääseja — fakt, mis iseenesest kõneleb tema tõsidusest graafikuna.

Triennaali laureaadiks sai Kaisa Puustak, kelle viimaseaegseid edusamme on ära märgitud ka graafika aastapreemiaga 1981. aasta natüürmortide eest. Natüürmortid on saanud Kaisa Puustaku meelisžanr, milles ei paelu üksnes kompositsiooni klassikaline selgus ja pretsiisne esemelisus, vaid ka sisuline kaalukus, kunstniku elutunnetuse täiekölalane väljendus. Meenutades küll mõnes töös soome graafikut Pentti Kaskipurot, erineb ta sellest aga tundelaadi poolest, mis ei rõhuta niivõrd «asjade müstikat», kui võrd kõneleb nende kaudu elu põhi-väärtustest.

Seevastu Marje Üksist on ikka tõmmanud asjade taga peituv salapärase elu, ikka on ta püüdnud nähtavat veidi nihutada, selge ja asjaliku taga hämarat ja kummalist aimata lasta. Selleks on tal mitmesuguseid võtteid: kord visandab portreele musta joone, lastes kujutataval mõjuda peegeldusena («Inimene ja linn», kuivnõel, akvatinta), kord toob argimiljöösse justkui teisest maailmast pärineva objekti («Monument linnas», kuivnõel, akvatinta). M. Üksise väljapanekki oli triennaali ekspositsioonis huvitavamaid.

Eelmise triennaali laureaadi Herald Eelma töödenelikust kõitis eriti «Katse». Niisuguse joonistusliku laadi puhul nagu Eelmal sõltub teose õnnestumine suurel määral ideest, kujundlikust lahendusest. Selle poolest on «Katse» — loomeraskuste ja -võitude üldistus võrreldav lehega «Tants suure kalaga». Mõlemas litos oleks Eelma end justkui «maast lahti» rebinud.

Üks enim «maast lahti» olevaid isiksusi meie graafikas on Silvi Liiva. Sel «lah-tiste emotsioonidega» kunstil on oma ohud: emotsioonid kipuvad kuluma, nürinema, asendudes mälestusega emotsioonist. Kui Liiva kulubki, siis igatahes vähe. Näitusest näitusesse esitab ta mõne ootamatu, «hinge kriipiva» poeetilise kujundi. Tema maailma



erilisu tuletab mõneti Herman Talvikut meelde. Silvi Liivale seisab oma tunde- hellade ofortidega lähedal Naima Neidre, jäädes küll ilutsevamaks. Ent ilutsevus ja õrn värvilisus talle vast sobivadki.

Harjumuspäraselt, kuid siiski värske nüansiga esines triennaalil natüürmordimeister Avo Keerend, kes sedapuhku võlus linoollõikest välja läbipaistvaid toone ja õrnu üleminekuid. Ilus tehnika, peen faktuur kindlustavad alati soodsa mõju Vive Tolli töödele, kuigi neis ei puudu teatud üheplaanelisus kompositsioonivõtete ja ainevallaske. Teisalt, pole ainevalla laiendaminegi kerge. Väga ilusad on näiteks Mare Vindi Põhja-Eesti maastikud, ent «Alevi» ja «Äärelinna» puhul tundub, et mitte kõik proosalised motiivid ei võimalda tal püsida oma ideaalpuhta stiili kõrgusel.

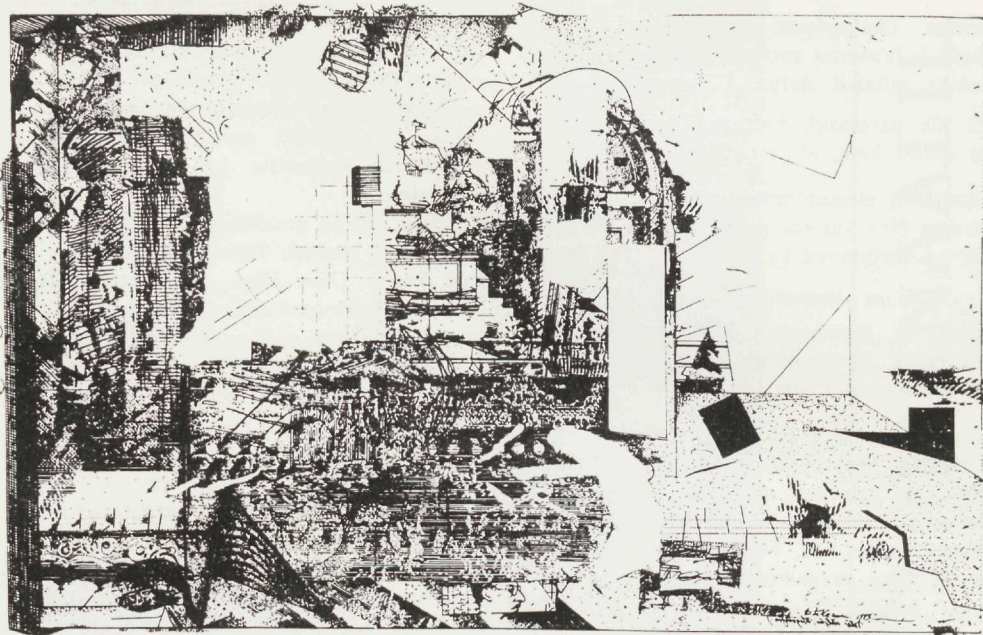
On üldse kahju, kui stiil madaldub ja lummus kaob. Kunsti aine ei tohiks lümmatada kunsti. Oma sarjade sisulisest paato- sest kaasakistuna näib Kaljo Põllu vahel unustavat üksiklehtede iseseisva mõju. See- tõttu kõlab paatos mõneski töös veidralt, nagu näiteks rähniga «Eesti maastikus» (metsotinto). Uuemad Eesti maastikud ei lisa ülepea midagi olulist varasematele. Evi Tihemetsa portreede ees tundub vahel, et ta on liiga haaratud pieteedist modelli kui kunstiinimese, kultuuritegija vastu ning takerdub selle iseloomustusse väliste atri- buutidega. Seepärast paelus triennaalil roh- kem tema «Maarja» (pehmelakk), kus modelli tüüp ja olek dikteerisid huvitavama vormi otsinguid.

Teiselt poolt ei anna täistabamust ka teh- nilised efektid, kui puudub väljenduslik sel- gus. Õige mitmed tööd tegid nõutuks oma kontseptuaalse ebamäärasusega. Ebamäära- suses pole midagi head; sel pole midagi ühist monalialiku salapärasusega. Sügavus võib olla sõnastamatu, ent ta pole ebamää- rane.

Mõnede väljapanekute ees vaataja ehk ei tajunudki eelmisest triennaalist eraldavat kolmeaastast ajavahemikku, nii väike oli erinevus tollase esinemisega võrreldes, lehedki pärinesid samadest sarjadest.

Praegune rahulik, stabiilne arengujärk tundub ohtlikuna selles mõttes, et ta loob soodsa pinna vähenõudlikkusele, enesega rahulolule, leppimisele korraliku keskmisega, mingisugusele ruunatud problemaatikale. On varmas levima teatud kunstiline «soo», kuhu võivad libiseda ka endised «montanjaarid». Eesti graafikale on seni edu toonud (suh- teline) maksimalism; jätkugu tal seda vaimu ka edaspidi.

**MAI LEVIN**



3

4



3. *Esta Kamsen. Talv ateljees. Lito. 1983.*

4. *Herald Eelma. Katse. Lito. 1983.*



## PREEMIAD

Tallinna VI graafikatriennaali peapreemiad määrati järgmistele kunstnikele: Juris Petraškēvics (Lāti NSV), Kaisa Puustak (Eesti NSV), Mikalojus-Povilas Vilutis (Leedu NSV). Näituse diplomi pälvisid Viktoria Daniliauskaite, Irena Daukšaite-Guobiene, Eduardas Juchnevicius, Rimvydas Kepežinskas, Birute Stančikaite, Nijole Šaltenyte (kõik Leedu NSV), Boriss Bērziņš, Ilmars Blumbergs, Maija Dragune, Artur Nikitin, Juris Putrams (kõik Lāti NSV), Valeri Slauk, Aleksandra Posledovitš (Valgevene NSV), Nana Tsintsadze, Akaki Tevsadze (Gruusia NSV), Malle Leis, Silvi Liiva, Naima Neidre, Enno Ootsing ja Peeter Ulas.

Eripreemiad määrati järgmistele töödele: Eesti NSV Kultuuriministeriumi preemia — Alo Hoidre triptühhon «Maa» (lito, 1983);

Tallinna Linna RSN Täitevkomitee preemia — Marje Üksise «Monument linnas» (kuivnõel, akvatinta, 1983);

Vilniuse Linna RSN Täitevkomitee preemia — Alex Küti «Tänav» (akvatinta, 1981);

Riia Linna RSN Täitevkomitee preemia — Gunars Krollise «Hiroshima mälestuseks» I sarjast «Valgete toonekurgede maal» (ofort, akvatinta, 1982—1983);

Eesti NSV Agrotööstuskoondise preemia — Peteris Upitise (Lāti NSV) «Puu keset põldu» (puugravüür, 1981);

Eesti NSV Looduskaitse Seltsi preemia — Herald Eelma «Õunapuu» (lito, 1981);

kolhoosi «Rahva Võit» preemia — Inars Helmutsi (Lāti NSV) «Põld» (värviline ofort, 1982);

tootmiskoondise «Norma» preemia — Saulius Valiuse (Leedu NSV) leht sarjast «Teaduse ja tehnika maailmas» XII (segatehnika, 1983);

ajalehe «Sirp ja Vasar» preemia — Marje Üksise lehtedele «Inimene ja linn» I (kuivnõel, akvatinta, 1982) ja «Ootaja» (kuivnõel, akvatinta, 1983).



5

6



5. Tõnis Vint. Tuuled I. Kõrgtrükk. 1983.

6. Marje Üksine. Monument linnas (Hommage au Giorgio de Chirico). Kuivnõel, akvatinta. 1983.





7. Juris Petraškevičs. Kivi II. Vārūlīne metsofinto. 1983.

# NEILLE, KES ÜLE KOLMEKÜMNE . . .

JANIS BORGS\*



... nõnda reklaamitakse tihti keskeale määratud tantsuõhtuid. Teatud paralleele võib siit tõmmata ka Tallinna VI graafikatriennaaliga. Ainult umbes 10% näitusel esinejaist on sellest vanusest nooremad. Kuid ega see polegi oluline ja vist ei tasu nostalgiat tunda kaotatud nooruse pärast. Tuleb vaid muret tunda, kas koos sellega ei kao ka vitaalne vaimuenergia. Siinkohal meenuvad ühe 1960-ndate aastate Lääne vasakradikaalide liidri sõnad: «Ärge uskuge neid, kes on üle kolmekümne!» Ent mõni aasta hiljem meenutas ajakirjandus seda hüüatust üpris mürgiselt, sest autoril endal sai kolmkümmend täis.

Kas uskuda või mitte triennaali, millest osavõtjatel pole enam nooruse indu ning ägedust? Kas ei kosta juba iganenud meeleolusid? Omab kunst siin veel intensiivsust? Need küsimused, millele pole võimalik anda täielikku ja kategoorilist vastust, on siiski seaduspärased. Tuleb meenutada, milliste lootustega neid triennaale oodati ja arvatavasti edaspidigi oodatakse. Suhteliselt lühikese aja jooksul muutus see Baltikumis oluliseks kultuuriteguriks. Võib kinnitada, et see autoriteet pärines eesti graafika väljapaistvatest traditsioonidest. Just Eestis osutus graafika vahest enam kui kuskil mujal Baltikumis rahva mentaliteedi, selle vaimu väljendajaks, oluliseks rahvuskuultuuri teguriks. Lätis oli paljudele praeguse 30-aastaste sugupõlve kunstnikele see terveks avastuste maailmaks, kuhu neid viisid Tõnis Vint, Mare Vint, Aili Vint, Vello Vinn, Leonhard Lapin, Raul Meel, Jüri Okas, Jüri Arrak, Malle Leis, Concordia Klar ja veel mitmed teised eesti graafika «uue laine» meistrid. See oli printsipiaalselt uus, intensiivne kvaliteet, mille meie areaali suunas eesti graafikakunsti avangard. Veelgi enam, see ei olnud mingi omaette esinev nähtus või kordaminekute rida ühes distsipliinis. Jutt on struktuurilisest kooskõlast teiste eesti kultuuri saavutustega küll arhitektuuri, küll tarbekunsti ja disaini jne. alal. Jutt on selguse kontseptsioonist. Ja selles kultuuriprotsessis ei olnud eesti graafika elitaristlikult isoleeritud. Talle kuulus nurgakivi funktsioon. See on palju enam, kui oleme tavaliselt harjunud graafikalt nõudma. Seda lisaväärtust on Eestis kujundatud kadestamisväärse järjekindlusega.

Eespool öeldu ei ole estofiilse subjektiivsuse reveransiks triennaali peremeeste auks. Nende ridade autor hindab täiesti nii leedu graafikute viimistletud kultuuri kui ka oma rahvuskaslaste tunduvat tõusu kõnealusel kunstifääris. Eesti graafika «standardisese» suhtutakse siin kui arvestuspunkti, nagu teatud mõõdupuusse, samuti kui aktiivsesse tausta selles märkimisväärse graafika ülevaatuses. Meid huvitab eestlastes näha tugevaid liitlasi ja võistlejaid. Sellepärast tuleb siin läti graafikale mõeldes samal ajal kõnelda eesti «meeskonna» kaastegevusest. Nähtavasti võib julgesti kinnitada, et «uus laine» (nüüd juba endine) on saavuta-

nud klassika taseme. Teatud määral on see vältimatu ja ka kriitiline olukord. See on aeg, kus tuleb muutuda ettevaatlikuks, kus ähvardab saavutatud kõrgusest allalibimine. Tõepoolest näeme eesti ekspositsioonis (ja kahjuks ka ülejäänud vabariikide osas) mitmelgi juhul stabiliseerunud ja edaspidi muutumatut väljenduslaadi. Uksnes mõned meistrid osutavad võimet ületada oma kunsti gravitatsiooni ja arendada seda uute astmeteni. Näiteks oli avastuseks T. Vindi askeetliku graafika evolutsioon ootamatult kuldsel «baroksel» kujul. Endiselt äratas sümpaatiat L. Lapini geomeetiline «huligaansus». See oli otsekui tasakaalustav põllukivi estetismi õiteväljal. Kuid paistab, et väli on korralikult kultiveeritud ja rohkem kive sealt leida ei õnnestunudki. Võidakse küsida, kuhu on kadunud eesti graafika radikalism, mis mõnda aega lipuna säras kultuuriinnukuse barrikaadidel. Küllap on seegi kolmekümneaastaste iseloomulik, et ohjeldamatus taandub mälestustesse.

Ilmselt mahub ka läti graafikute panus võrdväärselt selle triennaali konteksti. Tasub meenutada, et noored kerkisid Lätis esile alles 1970-ndatel aastatel, seega hilinemisega. Erinevusi eesti graafikutest esineb siin mitte üksnes aktiivsuse perioodides, vaid ka mentaliteedis. Intellektuaalset mõju asendasid Lätis rohkem tundepärasel maalilised interpretatsioonid. Triennaalide žüriil näis kohati olevat teatav tendents seda suunda aktsepteerida ning edendada. Areng selles suunas võinuks viia uue akademismini. Triennaalil oli aga esmajoones vaja olla värskete ideede generaatoriks.

Ka läti ekspositsioonis oli, kuigi mitte palju, tippe, millele võime orienteeruda oma perspektiivses arenemissuunas. Üks selliseid on Boriss Bērziņš, keda Lätis tihti nimetatakse «maalijate kuningaks». Ka graafikas kutsus ta esile väljapaistva, suveräänse vabanemistunde. Sarnaselt Picasso töömeetodile loob Bērziņš ka kõige väljapaistmatumast tegelikkuse faktist («Heinakuhi», «See-lik») impulssidega küllastatud graafilise aktsiooni, monumentaalse joonte stiihia. «Eimiski» tõstetakse kunsti kategooriasse, luuakse uus kunstiline reaalsus. Tähtsusetu ese otsekui vallandatakse kirjanduslikest seostest, vabastatakse oma labasest kestast ja näidatakse struktuurilises ühendis, kõigi nähtuste korrelatsiooni integreerituna.

Teine «hiiglane» on Ilmārs Blumbergs. Temal on hoopis erinev lähenemisviis. Kunstnik on esmajoones filosoof, paljastatud närv, mis püüab tabada inimese eksistentsi mõtet, tunnetada tema olemuse paradoksaalsust. See on askeedi, mägede üksildase mõte, mis nappide, vibreerivate joontega omandab lõpmatuse ruumis. Raskete, suurte mõtete ees on graafiline väljendus siin otsekui šlakk, kuid siiski ei nõrgene kunstiline pinget hetkekski.

Mõlemad vilunud meistrid väljendavad end täiesti uues laadis, sammu võrra täiuslikkusele lähemal. See on jõukohane üksnes harvadele, kes oma kunstniku ja mõt-

leja ühtsust ei lase argipäeva askeldustest tumestada.

Nüansseeritud oli ka kunstnike Baņuta Ancāne ja Naftoli Gutmanise saavutus värvilises litograafias ja ofordis. Summutatud, närviline, rafineeritud pilk näiliselt tähtsusetute asjade jaoks, kassina teraselt jälgiv ja tundeliselt reaalsust vaatlev. Hüüet kuuldakse sosinana. Ja mis talendika meistri väljendus olekski sosin hüüdena?!

Omaette seisab läti graafikas Genadijs Suhanovski eksootiline kunst. Seda iseloomustab järjekindel abstraktsus. See on rõõm puhtast vormist, millega muhameedlased põimivad koraani tekstidesse arabeske, ja valerahategijate kannatlikkus, millega tuleb joonistada mikroprotsessorite skeeme. Siin on graafika lähendatud ka vaimuliku muusika esteetikale ja «klaaspärlimängule».

Uudsuste vooluga esinevad noorema sugupõlve graafikud. Tee Olūmposele on alles kauge, kuid rõõmu valmistab südikus alustada sellele tõusmist. Igaühel on oma laad, teistest erinev ja omapärane. Aga kõik üheskoos võetuna — nagu läti graafikas alati, domineerib vaatlev ning jutustav element.

Anna Bētiņa avab esemete maagia, kahe-mõttelisuse. Samaanliku hasardiga reastab ta need järjekorda ja täristab paganlike rütme. Võluvad on ka Lilija Dinere litograafiad. Kuigi autor on pöördunud idamaise mütolooogia poole, paistab, et mitte vähem ei anna end tunda sümpaatiat põhjanaabrite eestlaste graafikakunsti vastu. Nende vastandite sünteesimine on läbi viidud kahtlemata uudses kirkas kunstilises väljenduslaadis.

Kirils Smelkovs viljeleb popkunstiga seotud asjalikkust. Paradoksaalsetes situatsioonides ja kombinatsioonides osutuvad esemed sümboliteks, otsekui märkideks ja dualistlikeks reaalsusteks, milles igal elemendil on oma võrdselt kaalukas tähendus. Need on nagu mitme tundmatuga võrrandid, seetõttu võiks nende lahendamiseks mitmeti kaasa aidata lihtsam, monumentaalsem graafiline formuleering.

Suurejoonelised on Juris Putramsi kavandid tema «Linna projektides». Ehitamiseks kõlbab kõik, mis käepärast on. «Linna» pole suure kunsti mõttes nähtavasti veel loodud, kuid «ehitamisprotsessi» seosed, mis avanevad graafilise faktuuri sõlmituses, paeluvad kindlasti tähelepanu.

Groteskižanris esines Tallinna triennaalil lausa fantastilise väljapanekuga leedulane Mikalojus-Povilas Vilutis. Nagu kinofestivalidel Fellini — väljaspool konkurssi! Tema säras tundus mõneti tagasihoidlikumana Ivars Poikānsi looming. Kuid Poikāns püüdis sellel riskantsel alal säilitada salvavat raevu ja nähtavasti ka terveid hambaid. Ta näitab, et üllas «homo sapiens», enda poolt kroonitud looduse kuningas, võib sattuda (ja pealegi üsna tihti) oma pühaliku näoga rosoljekaussi. Kohmakavõitu, kohati isegi nagu «halvatud» graafiline väljenduslaad toimib siin sotsiaalse publitsistikana ja süüdistusena. Poikāns on nähtavasti too,

\* Artikkel on kirjutatud almanahhile «Kunst».



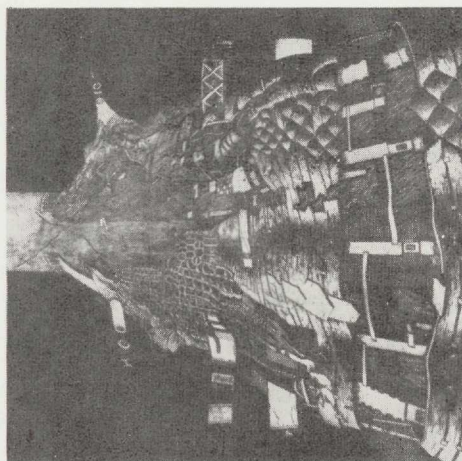
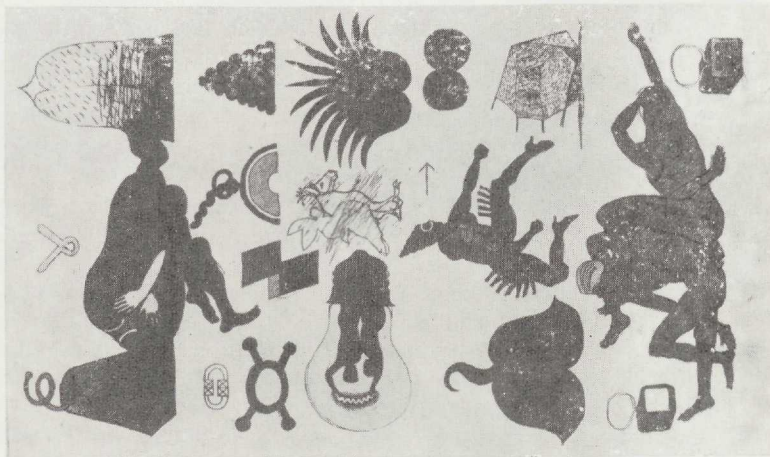
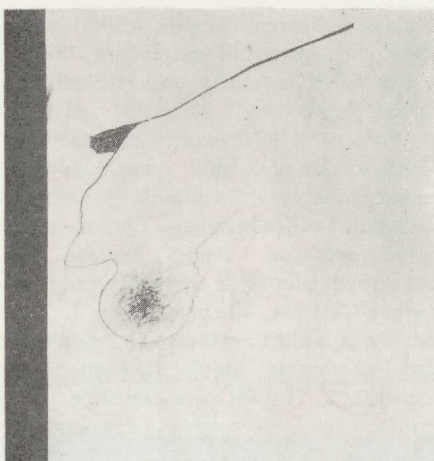
kes kultuuritrammis otsib võimalust astuda mõnele konnasilmadele. Kuidas muidu selgeks teha, et kannate halbu ja sobimatuid jalanõusid! Kahjuks ei võtnud triennaalist osa teine raevukas läti graafik ja fanaatiline joonistaja Māris Ārgalis.

Näituse laureaat Juris Petraškēvics töötab ekspressiivses laadis. Siin küll veidi segavad mälestused 1960-ndate aastate leedu graafikast, kuid mitte printsipiaalselt. Igale tööle leidub ajaloolisi analoogiaid. Tugevdatud dramatismi, säärast, mis paneb luudki vöbisema (nagu näiteks J. Arraku töödes), asendab siin üldiselt lüüriline graafiliste lehtede faktuur. Laitmatu värvilise metso-tinto kasutamine näitab meistri võimeid. Kuid vahel läheneb nende demonstreerimine manierismi piirile.

Ootamatut suunda esindavad Aija Ozoliņa serigraafiad. Kunstnik meenutab veel kord mängu funktsiooni graafikas. Üksikosadeks jaotatud reaalsus on laiali pillatud polkroomses kaleidoskoobis. Võime meenutada Miró figuure, amööbide monumentaalselt maagilist lendu ruumis. Siin on see lähendatud mänguasjadekasti kütkestavale rikkusele. Vahest liiga üksikasjaliselt, tükeldatult? Taotlus graafiliste lehtede pealispinda vabamalt kujundada, seda detailidega küllastada on omane paljudele läti graafikutele, nagu A. Dembo, G. Kröllis, I. Helmūts, A. Nikitiņš, P. Dzīgurs jt. Selles on otsekuu midagi paganlikust tühjusehirmust, mis eraldab läti graafika stiigmat eesti ratsionaalse mõistuse distsiplineeritusest ja nostalgilisest, ajuti isegi somnambuulsest häälestatusest. Siia tuleb lugeda ka püüdu intensiivsema väljenduse poole, mis sarnaneb temperamentsele žestikulatsioonile. Siia liitub soov unistuste järele, vormilt lendleva, voolava väljenduse järele, mis kohati kasvab sürrealistlikeks visioonideks. Vahest just selles punktis võib tekkida tihedamaid sidemeid ning põiminguid kolme vabariigi kunstil, mis on temperamendi ja traditsioonide poolest erinevad, kuid juurduvad ühistes folkloorsetes alustes? Metafüüsiliste, irratsionaalsete, isegi müstiliste elementide väljendusi leiame kõigi rahvaste muinasjuttudes koos deemonlikkuse, imede ja üleloomulike nähtustega. Näib, et just sellest aspektist tuleb otsida sügavamat põhjust, mis peitub inimese enda olemuses.

Kas graafikud otsivad Tallinna triennaalil teid selle olemuse poole või sattuvad pastoraalsetesse elegiatesse? Kas esineb tahet «maailma segi paisata ja uuesti kokku panna» või ainult soovi vaadelda ning tähelepanekuid teha? Kas tunnetame endid kui kultuuri nurgakive, suunavaid fenomene või ainult reflekteerime esteetilisi seisukohti ja rahuldame salongi vajadusi? Kerge on esitada teravaid küsimusi, raske, teinekord isegi võimatu anda ühemõttelisi vastuseid. Üht mõtet võib aga Tallinna triennaali suhtes küll täiel määral kasutada. Need on läti suurima mõtleja, luuletaja Jānis Rainise sõnad: «...püsib see, mis muutub!»

Tõlkinud OSKAR KUNINGAS



8. Ilmars Blumbergs. See oled sina II. Ofort. 1982.

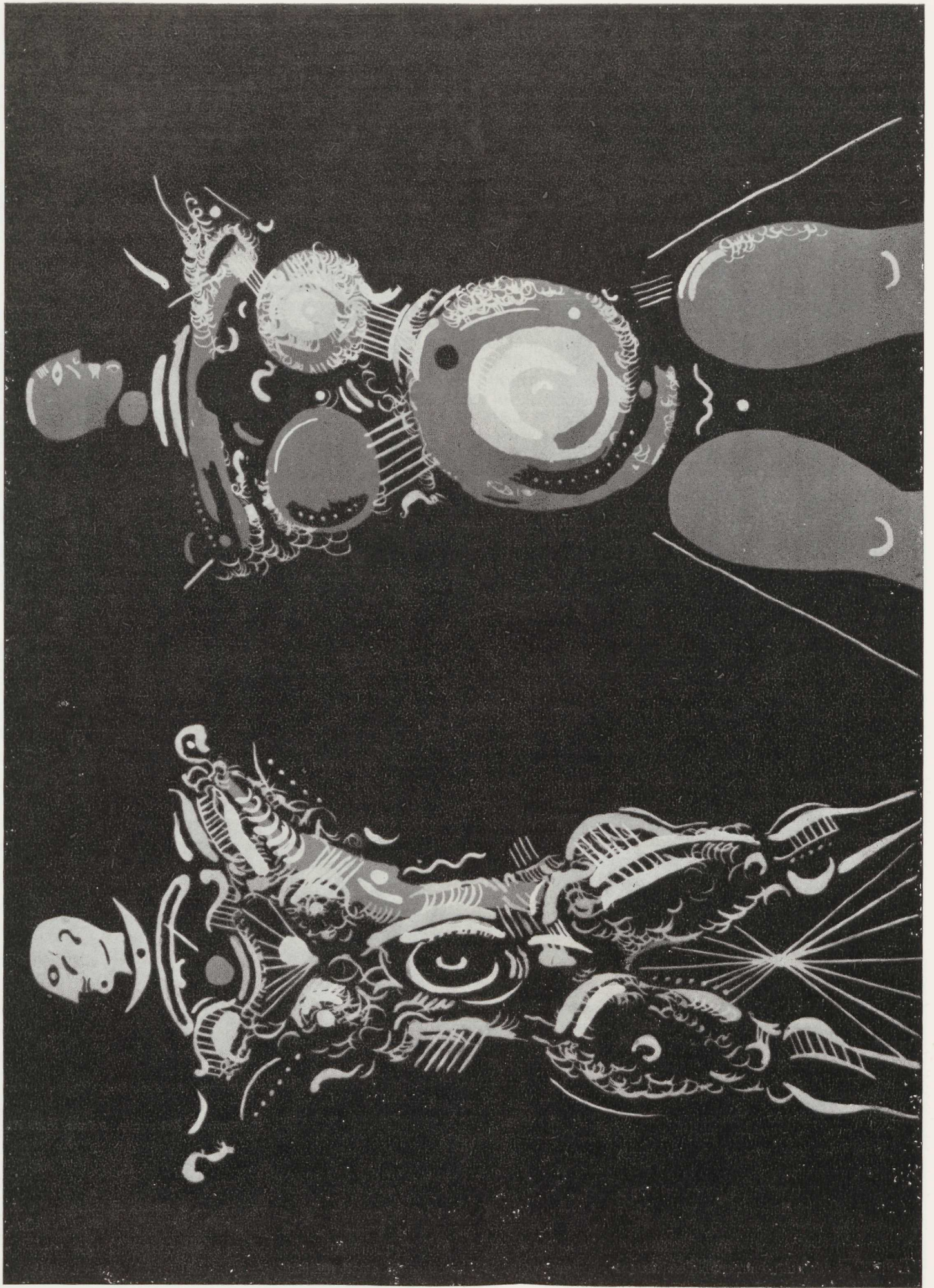
9. Kārlis Smelkovičs. Lūdrīka lehed. Ofort, akvatinta. 1982.

10. Juris Putrams. Linnuse projekt. Ofort. 1982.

11. Aija Ozoliņa. Segadus monsieur M. eestis. Serigraafia. 1983.

# MAAILMAST JA INIMEST ALFONSAS ANDRIUŠKEVIČIUS\*







VI Tallinna graafikatriennaal ei hämmastanud Balti liiduvabariikide graafika tundjat millegi erilisega. Tõsi küll, olid ilmunud mitmed uued «tähed» (minu meelest võib nii nimetada noori leedu kunstnikke V. Daniļauskaitet, D. Graženet, R. Kepežinskast, eestlasi S.-T. Annust ja T. Reinsalut, lätlasi K. Šmelkovsi); ka mitmete vanemate kunstnike loomingus olid nähtavad mõningased muudatused. Põhiliselt domineerisid siiski needsamad juba väljakujunenud suundumused, tooni andsid tuntud-teatud põhimõtetest lähtuvad teosed. Ja ikkagi avas VI graafikatriennaal teatud mõttes meil silmad: miski, mis Balti liiduvabariikide graafikas küpses juba pikka aega, mille olemasolu oli mitmeid aastaid teada nii kriitikuile kui näitusekülastajatele, ehkki seda teadmist varjutas kahtlus nende suundumuste kujunemises olulisimaiks, meie graafika arengule iseloomulikumateks joonteks, — see miski ilmutas end viimasel triennaalil täies küpsuses ja selguses.

Meie graafikale iseloomulikke peamisi liine on rohkem kui üks ja kõiki siin analüüsida ei jõua. Juttu tuleb kahest suundumusest. Kuna üks neist avaldub eriti ilmekalt eesti graafikas, teine leedulastel ja mõlemad suundumused on paremini jälgitavad teineteise taustal, siis on peamine tähelepanu pööratud nende kahe vabariigi graafikakunstile.

Mulle tundub, et võrdlemisi paljud Balti liiduvabariikide graafikud kalduvad looma salapärasuse varjundiga teoseid. Müstilisus on ju olnud omane kõige erinevamate ajastute ja maade kunstile ja sealjuures ilmneb üks seaduspärasus: mõistatuslikkuse annus väheneb, kui kunsti teema on igapäevane, eluoluline ja suureneb, kui kunstnik käsitleb sügavamaid, eksistentsiaalseid probleeme. Võib üsna kindlalt öelda, et paljud eesti ja leedu parematest graafikutest just seda viimast suundumust esindavad. Ja huvitav on jälgida, mida kunstnik müstifitseerib, millistes maailma ja inimese aspektides otsib saladust. Sest just siin lähevad eri liiduvabariikide kunstnike teed mingil määral lahku.

B. Bernstein väitis triennaali avakonverentsil, et eesti graafikute huviobjektiks on eelkõige maailm, leedulasi huvitab aga enam inimene. Filosoofia termineid kasutades rääkis ta isegi eesti graafika teatavast ontoloogilisusest (vastavalt võib siis rääkida leedu graafika antropoloogilisusest). Selle iseloomustusega nõustudes rõhutaksin veel, et ka salapära otsivad-näevad ühed seega ümbritsevas maailmas (kosmos, maa, loodus oma esialgsel ja teisenenud kujul), teised aga inimeses. Kui nüüd küsida, millised on need maailma ja inimese aspektid, mis kunstnikke huvitavad, siis sellele küsimusele andis näitus vastuse.

Eesti graafikuist näib nii mõnelegi maailm müstilisena (või täpsemini väljendudes — nende teosed sisendavad ideed maailma müstilisusest) eelkõige oma heitlikkuses, \* Artikkel on kirjutatud almanahhile «Kunst».

metamorfooslikkuses, muutlikkuses. Sellepärast, et puuduvad kindlad piirid eri nähtuste vahel (isegi selliste nagu minevik ja olevik, fantaasia ja reaalsus), et harjumuspärane objekt võib ühtäkki käänata täiesti tundmatu külje, et igasugune nähtus on võimeline muutuma oma vastandiks jne. jne.

Nii nagu tuhanded tumedad punktid S.-T. Annuse töödel — justkui terastolm magnetväljas —, mis moodsustavad saladuslikke arhitektoonilisi kujundeid, kuid kõik on nii habras, et näib vähimagi välise impulsi mõjul otsemaid muutuvat. Tundub, et kummaliselt põimunud inimesed, asjad, puuviljad H. Eelma töödel kerkivad valgust laotusest vaid selleks, et kohe jälle sellesse kaduda. Tuues kujutatavasse fragmendi justkui teistest kujutlutasandist, oskab Eelma kaunilt mängida reaalsuse ja fantaasia suhtelisusega. Ümbritsetuna salapärasest pimedusest tärkavad mugulatest K. Puustaku akvatintalehel kartuliidud, pakatamas elujõust. N. Neidre ofordil punuvad imepeened tihedad taimevarred maastikust nagu sündiva liblika tiiva. Objekti tuntav konkreetsus antud juhul isegi tugevdab salapäratunnet.

See, millest praegu juttu, puudutab küll suures osas süžeed, mis aga teatavasti ei ole kujutatavas kunstis kõige olulisem. Tähtsam on, et eesti kunstnikud loovad mulje maailma mõistetamatust muutlikkusest siiski eelkõige plastiliste vahenditega.

Eestlastest rääkides peab jällegi (kes küll teab, mitmes kord juba!) esile tõstma nende oskust kasutada väljendusvahendina tühjust, lehe täitmata pinda, mida leedulaste puhul harva kohtame, samuti oskust kasutada viimseni ära kõik graafika tehnikate poolt pakutavad võimalused. Praegu aga rõhutaksin hoopis muud — hapruse jõudu eesti graafikas. Imepeened jooned, vaeu märgatavad punktikesed, valguse helk ja värvide nüansid jms. loovad tihti paremini meeleolu ja mõjuvad mitte sugugi vähem intensiivselt kui eredad värvid, lapidaarne vorm ja jõuline joon.

Samuti nagu eesti kunstnikud, sisendavad ka leedu graafikud oma töödega teatud salapära kujutusobjekti muutlikkust ja ebastabiilsust väljendades. Kuna aga leedu kunstnike kujutusobjektiks on inimene, siis väljenduvad ka nimetatud omadused nende töödes teisiti. Luuakse inimitüüp, kelles elab mitu «mina», ehk teisiti öeldes, kujutatakse oma töödel meis endis elavaid erinevaid «minasid», neid ühtaegu õrritades ja rahustades, hukka mõistes ja toetades.

Kõneldes sellisest keerulisest, vastuolulisest, «mitme hingega» inimkujust, tuleb juhtida tähelepanu ühele esmapilgul üsna kummalisena näivale ilmingule. Sellel inimesel puuduvad nii etnilised, professionaalsed, klassi kui ka vanuse tunnused. See pole ei elutark eakas maamees, oma tööle elav keskeas teadlane, ei ka jõuline noor tööline, keda leedu graafikute töödes aastat kümme tagasi võrdlemisi tihti kujutati.

Samas on see inimene meile ometi märksa

lähedasem ja mõistetavam. Lähedasem mitte ainult selles mõttes, et temas peituvates «minades» kajastuvad meis elavad «minad», vaid ka seepärast, et teda esteetiliselt tajudes iseennast enam mõistame ja veidi ehk muudame. Sellist impulssi me aga möödunud aastakümnete kunstist ei saa. Just nimelt selles näen leedu graafikas tekkinud inimese uut moodi kujutamise peamist tähendust.

Inimest loovad leedu kunstnikud omapäraste vahenditega.

Nagu märkis B. Bernstein, on kaasaegse leedu graafika üheks iseloomulikumaks tunnuseks grotesk. Seda iseloomustust täiendades lisaksin, et paljudele leedu kunstnike teostele on omane inimkuju ekspressionistlik deformatsioon, mida muuseas eestlaste puhul harva kohtab. Huvitavam on aga hoopis see, et kasutades leedu graafikas traditsioonilist deformatsiooni (grotesk võib rajaneda ka teistele alustele), iseloomustab noorema põlve autoreid püüd rohkem kui seni ajani kombeks tugineda avaramatele maailma kunsti kihistustele, kasutada isegi kultuuriperifeeria ilminguid.

Nõnda siis võime E. Juchnevičiuse töödes leida midagi Euroopa varajasele puugravüürile omast, M.-P. Vilutise teostes egiptuse kunsti, rituaalse tätoveeringu jälgi, V. Jurkunase serigraafiates märkame kitši elemente, E. Kairiukštyte teostes Kolumbuseeelse Ameerika kunsti kajastusi jne.

Kõik see pole mitte ainult leedu kunsti rikastamiseks ning oma kummalisuse ja eksootilisusega vaataja võlumiseks. Enne kõike teenib see ikkagi eespool juba nimetatud eesmärki — kujutada keerulist kaasaegset inimest.

Niisiis — eestlastel on maailm, leedulastel inimene. Mis siis lätlastele üle jääb? Ilmselt on neil nii üks kui teine. (B. Bernsteiniga väga tabava ütluse kohaselt asuvad lätlased kuskil leedulaste ja eestlaste vahel.) Neil on häid kunstnikke, kes oma loomingus oskavad ühendada maailma ja inimese omapäraseks tervikuks, nagu näiteks I. Blumbergs. Kuid üldiselt jäi läti ekspositsioon kuidagi ebamääraseks, jäi puudu probleemide teravustamisest, äärmustest. Võib-olla mõjus isegi halvasti liigne mitmekülguse taotlus, soov uut luues säilitada ka vanu väärtusi.

20. sajandi kultuurile on aga omane kitsas spetsialiseerumine, julge, riskantne suundumine uutele radadele.

Tõlkinud DAILA AAS

13. Stasys Eidrigevičius. *Tantsijanna*. Ofort. 1983.

14. Ramune Veliuvene. *Pehme talv. Akvatinta*, ofort. 1983.

15. Eduardas Juchnevičius. *Sarjast «Ūhiskondliku kogutoodangu jaotamine»*. Anna. Linoollõige. 1981.

16. Vincas Kisarauskas. *Sarjast «Oidipuse tragöödia tunnustajad» II*. Linoollõige. 1981.

17. Vytautas Jurkunus. *Armastuse lugu*. I. Serigraafia. 1982.



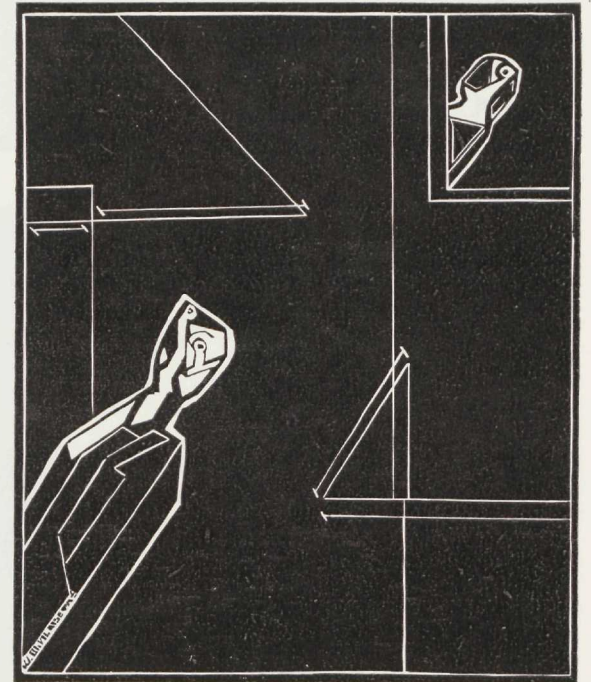


13

15



16



14

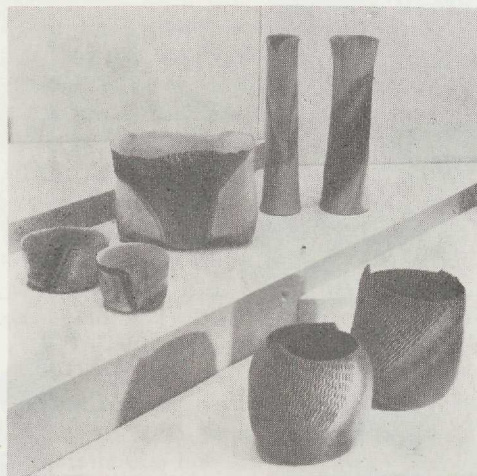
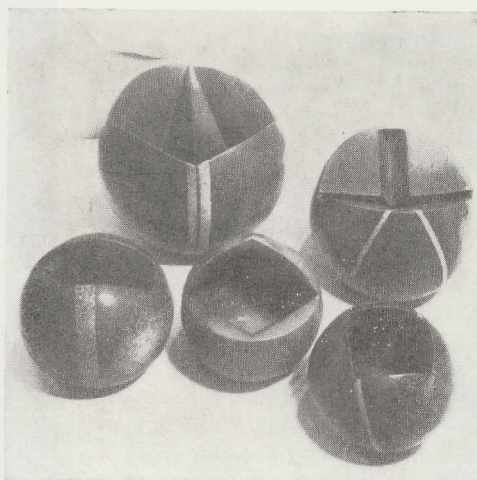
17





# EESTI TARBEKUNST

## Maire Toom



1983. a. sügisel toimus Tallinnas järjekordne Balti vabariikide tarbekunsti triennaal. Naabritega võrreldes oli eesti ekspositsioon kõige rikkalikum — olid esindatud kõik alad, eksponaate ligi 700 (Lätil ca 300, Leedul ca 400). Tõhusamalt on meil välja arendatud nahk ja metall, klaas ja portselanimaal. Võrdväärset esineme tekstiilis ja keraamikas. Sisulisest küljest on aga asi keerulisem. Siin on hinnangud viimastel aastatel muutunud üsnagi vastuoluliseks, peaprobleemiks on tõusnud side olustikuga — kas üldse ja kui, siis mil määral avaldub meie praeguses tarbekunsti ajastu kunstilis-sotsiaalne mõte, kas ja kui tihedalt on meie tarbekunst seotud aja ja ruumiga? Ja kas on meil üldse vajagi mingit kummalist ja ilutsevat vesivõsu kujutava kunsti ja disaini vahele? Selliste põhimõtetlike küsimuste esitamine on juba iseenesest väärtus, aitab vältida uinutavat rahulolu ja sunnib igäht eraldi ja kõiki koos oma loomingut uuesti läbi katsuma. Mingit arenguimpulssi, seestmist liikumist ja uuenumist vajab iga elus organism, sealhulgas ka kunst. See kõik aga ei saa ega tohi kõike seni tehtut pea peale pöörata. Äärmuslikeks väärtusteks on alust vaid siis, kui lähtuda puhta praktilisismi või ainult modernismi positsioonilt. Paraku on aga nii, et tõde kipub olema ikka kuskil keskel, tundugu see meile pealegi igav ja keskpärane.

Iga hinnanguandja võrdleb tahes-tahtmata ideaalset reaalsega, oma mõttelis-emotsionaalset mudelit pakutavaga (olemasolevaga). Kuigi eksisteerib mõiste «ajastu tõde», on tänapäeva kunstilis-sotsiaalne ideaal vägagi mahukas ja eriilmeline, sisaldades nii globaalset kui kohalikku, nii kaasakajamist maailma moele (või internatsionaalsetele kunstisuundadele) kui ka sidet pärandiga. Kohanemine uuega, järjest lisanduva valikuline omaks võtmine toimub aga ikka läbi sajandite jooksul kujunenud töökspidamise. Nii me siis kohandame moodsat vastavalt oma oludele ja arusaamadele ja püüame samal ajal anda pärimuslikule kaasaegse kõla.

Kuidas seda konkreetselt teha, selleks pakub tänane suhteliselt diktaativaba päev mitmeid erinevaid võimalusi. Ja selles mitmekesisuses suundumiste reas tõuseb üha olulisemaks kunstniku (ja ka vaataja) individualsus.

Ei saa kuidagi kahtluse alla seada näitusekunsti vajalikkust — see on informatsiooni andja, suundumiste näitaja, samasugune enesetunnetamise ja eneseteadvustamise vahend nagu teisedki kunstiliigid. Siin saab kunstnik väljendada seda, mida ta peab

18. Mai Järmut. Dekoratiivsed vormid «Voolab». Kõrgkuumus. 1982.

19. Anne Keek. Dekoratiivsed vormid. Kõrgkuumus. 1981–1983.

20. Luule Kormašova. Dekoratiivsed vaasid ja vormid. Kõrgkuumus. 1981–1983.

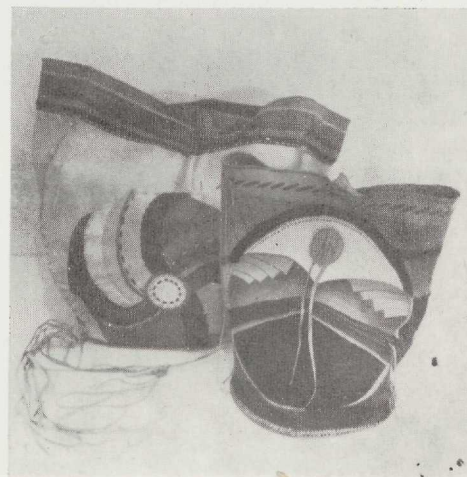
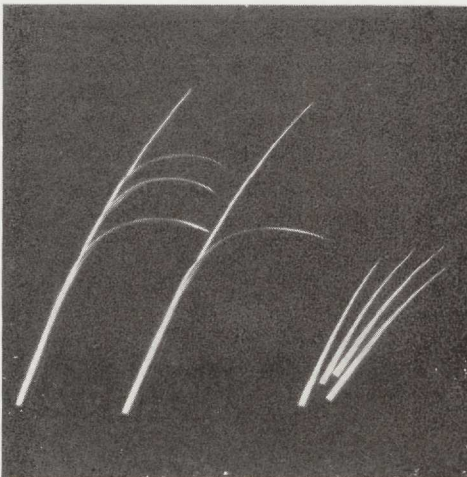
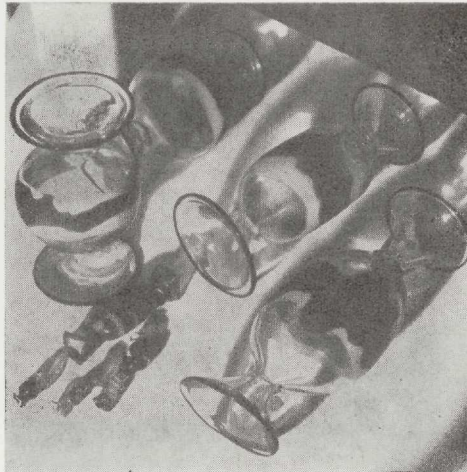


vajalikuks enda, oma eriala ja ühiskondlik-kultuurilise situatsiooni seisukohalt. Vaatamise ja kaasaelamise rõõmu ei pakuta tarbekunstis sugugi vähem kui kujutavas kunstis, ainult et kunstilis-sotsiaalne mõte avaldub siin mõneti teisiti — kui ikka avaldub. Iseküsimus on proportsioonid. Kas peavad ülevaatenäitustel koha leidma nii paljud tööd? See pole ju noortenäitus, kus kõik tahavad end näidata. Oigem oleks ehk välja tuua momenti olulisi suundi, liikumisi, panna maksimaalselt kõlama keskmisest õnnestunumad ja põnevamad tööd. Nii saaks veidigi reguleerida keskpärast, mis jooksvas kunstielus on iseenesest loomulik, ent mõjub üldpildile nivelleerivalt, seda eriti tarbekunstis, kus tegijaid on isegi arvukalt.

Kuidas on aga lood olekuga väljaspool aega ja ruumi? Siingi sõltub vastus vaatenurgast, ent ilmselt on siiski tegu liialdustega. Ei saa ju kuidagi nõustuda väitega, nagu oleksid tarbekunstnikud mingi omaette suletud ring, kes ei arvesta üldse ei meil ega mujal toimuvaga, kes on täiesti tuimad ja tundetud muutuva aja nõuetele. Tarbekunstis toimuvad omad nihked ja liikumised, pidevalt on nii sisuliselt kui väljendusvahendite valikul vastu võetud uut ja taandatud vana. Pigem on jäänud puudu kindlapiirilisemast sotsiaalsest tellimusest, olgu selleks siis sihtlepingud või loomingu- lised võistlused, mis stimuleeriks tarbekunstnikke oma võimeid vastavasuunaliselt rakendama. Ei saa ju ka väita, nagu ei kajastuks meie tarbekunstis ajastu moevoolud. Muidugi on uute ilmingute pealekasv visa, kuid kas maksabki võtta seda üksnes negatiivse joonena. See on kooskõlas meie elu ja olmega ning ajaloolise traditsiooniga, mis on uuenduste vastuvõtmises ikka jäänud ettevaatlikuks, mõõdukaks, äärmusi vältivaks. Eesti tarbekunsti puhul on kasutatud epiteete nagu mõõdutundeline, tasakaalukas, on räägitud heast maitsest nii jutumärkides kui ilma. Jutumärkideks on põhjust andnud kohatine ilutsemine, jagamatult valitsev lüürika ja detailiarmastus, samuti meie tarbekunsti juba ette liigne riskikartus. Põhjusti on siin mitmeid, üheks olulisemaks, nagu juba öeldud, sajandite vältel kujunenud tunnetuslaad. Ja küllap räägib kaasa seegi, et tarbekunstnike enamus on naised, neile olevat aga juba looduse poolt kaasa antud alalhoidlikum, säilitavam mõtlemisviis vastukaaluks mehelikule uudsusejanule ja seiklushimule.

Eespool mainitud jooned on ühtaegu meie tarbekunsti head ja halvad küljed. Ent kas üksnes tarbekunsti? Sama lõpetatus, välja- peetus, kuldse kesktee eelistamine, äärmus- test hoidumine nii tundeväljenduses kui

kujundivalikus on omane eesti graafikale ja maalile. Ent sama kinnitab ka meid kõiki puudutav läbinisti tarbijalik moekunst, kus me kipume eelistama pehmemaid, vähem silmatorkavaid, looduslähedasemaid koos- kõlasid ning kus me üksikutele julgetele erandidele vaatame kas imetluse, õlakehituse või sallimatusega. Ja õigus on moekunstni- kul, kui ta peab meie ühtlast tänavapilti ühtaegu nii moetajuliseks ja maitsekaks kui ka natuke igavaks ja jäigaks, nähes põh- jusena nii seost meie loodusega kui ka suhteliselt noore ja seetõttu aravõitu kul- tuuriga («Kodumaa», 28. sept. 83).



21. Vilja Volens. Dekoratiivsed vormid «Komm». Klaas, kuumtöötlus. 1982.

22. Leida Ilo. Rinnanõelad. Messing. 1983.

23. Aino Lehis. Dekoratiivsed kotid. Nahk, põime, maal. 1980, 1982.

Seega siis peegeldab meie tarbekunst ikkagi meid ennast ja meie aega — on uuendustes ettevaatlik, kaine ja kasin, pigem ratsionaalne kui impulsiivselt plahvatuslik, pigem omaette hoiduv kui end ägedalt välja pakkuv, oma õigusi peale suruv. Nende joontega pole põhjust uhkustada, aga neid pole vaja ka häbeneda.

Kõik eelöeldu avaldub eriti kujukalt eesti keraamikas. Siin lööb läbi ühtne koolkondlik joon ja selle piirides saab rääkida küllaltki erinevaist ja huvitavaist kunstnikuisiksus- test. Siin on Luule Kormašova sügavuti minev looduslähedus — lihtsa vormi plas- tika tajumine ja sellega orgaaniliselt liituv tagasihoidlik reljeefne detail ning mahe, loodusvärvides glasuur loovad ilusa terviku. Sama plastilis-emotsionaalne suunitus ise- loomustab Anu Soansi ja osaliselt ka Mar- get Tafeli töid. Teise rühmana eraldub Leo Rohlini, Anne Keegi ja Georg Bogatkini disainilik, lihtsa geomeetrilise vormi väljen- duslikkusele tuginev laad. Edasi Saima Sõmeri, Tiiu Lassi, Helene Kuma ornamen- teeritud maalilis-graafiline laad. Järgmise grupi moodustavad momendil kõige otsese- malt moele orienteeritud kunstnikud — need on Mai Järmuti, Irja Kändleri, Ulle Rajasalu ning Naima Uustalu popkunsti järellainetu- sele tuginevad eksperimendid, mis on meie kunsti üldpildi elavdamise seisukohalt vägagi vajalikud aktsendid. Mõneti omaette seis- vana, ent ikka ajaga sünkroonis, esindamas eesti tarbekunsti lüürilis-humoristlikku poo- lust on Aino Alamaa pisiplastika.

Kuigi ampluaalt kitsas, on portselanimaa- list saanud eesti tarbekunsti kindel osa. On kujunenud oma tegijate ring, teiste tarbe- kunsti aladega haakuv tundelaad. Kõige järjekindlamaks autoriks on siin olnud juba paarikümne aasta vältel Anu Ivask. Tema selgelt graafilisele laadile vastandub noore autori Indrek Hirve maalilisus. Meeldivaid töid on olnud teisteltki autoreilt, kelle kindlasuunalistest taotlustest on veel vara- võitu kõneleda. Muidugi tegi kadedaks lee- dulaste õrn ja habras valge portselan, mui- dugi võib unistada ajast, mil meie kunstni- kud saaksid ka ise vorme teha. Reaalsus on aga teine ja ilmselt tuleb meil leppida sel- lega, mis on.

Pikki aastaid on tehnilise baasiga kim- pus meie klaasikunst. Kui jooksvatele näi- tustele tulevad üsnagi ebaühtlase tasemega tööd, siis ülevaatenäitustel on suudetud senini hästi esineda. Nii oli see hiljutisel näitusel Linnamuuseumis, veelgi enam aga kõnesoleval tehniliselt ja emotsionaalselt mitmekesisel väljapanekul. Kuigi klaasi puhul ei saa rääkida plaanipärasest ja sihi- kindlast tegutsemisest, näikse eesti klaasi- kunstnikke praegu võrdsest huvitavat nii kuum- kui külmtöötlus. Antud ekspositsioo- nile tuli kasuks nende eksponeerimine eraldi ja võrdväärseina. Kuumtöötluses on üheks nüüdisaegselt mõjuvaks suunaks tööstus- kunstile omane vormilihtsus, kus unikaal- sust annab eriline vormiilu ja valitud värvi- toon. Niisugusteks töödeks olid näitusel Eha



Henningu tarbevormid «Suve lõpp», Ülle Braun-Halliksoo «Loojang», Eino Mäelti komplekt «Siinai», Pilvi Ojamaa «Andromeeda». Teine kunstnike grupp kasutab liigendatumat, dünaamilisemat vormi ja erinevat faktuuri, et mõjusamalt esile tuua idee või emotsioon. Sellised on Peeter Rudaši huvitavad lumefantaasiad — vast üle näituse üks mõjukamaid komplekte (eraldi mainiksin «Hommikust jääd» I) ning Mare Soovik-Lobjakase «Haanja», Kersti Vaksi vaasid «Meri». Omaette seisab Vilja Volensi humoristlik, popkunstilik plastika (parallelnähtus Järmut—Kändler—Rajasalu keraamikale). Viimastel aastatel on eesti klaasikunstis taas tulemuslikult tegeldud kristalli graveerimise-lõikamisega. Häid tulemusi on sel alal Maie-Ann Raunil (vormid «Pung»), Viivi-Ann Keerdol (dekoorvorm «Kõrvits», vaas «Pesa»), Mare Saarel, Kai Koppelil, Anne Oksal ning muidugi Silvia Raudveel, kunstnikul, kelle personaalnäitus oli üheks ajendiks, et taas elustus huvi külmtöötlustehnikate vastu. Kui eespool nimetatud kunstnikud on aluseks võtnud loodusainetiku, siis Eha-Pilvi Jõgi ja Eve Koha esindavad geomeetrilist suunda.

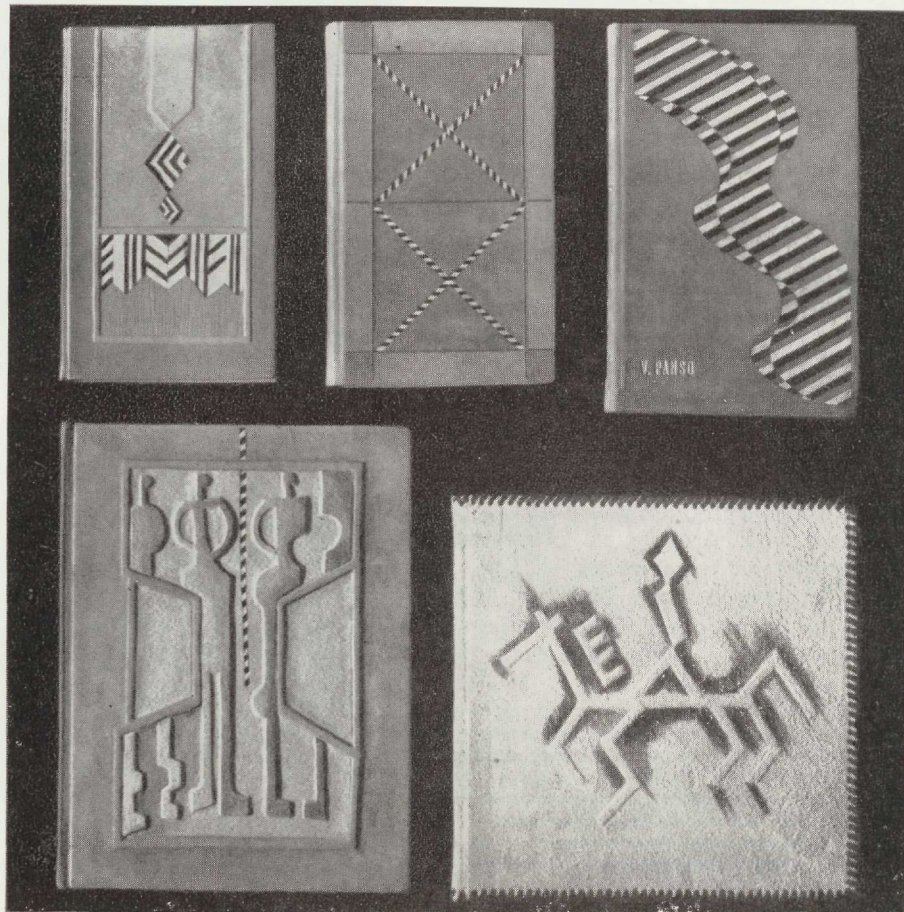
Võrreldes eelmise näitusega oli nahkehistöö paremini vaadeldav ja ülevaatlikum, ehkki viimase huvides oleks tulnud ekspositsiooni veelgi koondada, et viimase kolme aasta jooksul nahkehistööd kujundanud põhitendentsid oleksid paremini esile tulnud. Esiteks etnilise põimetehnika taas elustamine dekoratiivseil eesmärkidel (Kaja Kits-Karmi vaibad, Aino Lehise käekotid, Naima Suude vakad, Endel Valk-Falgu ja Anneli Joandi köited). Teiseks tõusev ja süvenev huvi ajaloolise köitekunsti soliiduse ja tõsiduse vastu. Siin on erilisel kohal Silvia Kalda ühtaegu efektne, elegantne ja vormipeen, raamatu sisuga paindlikult ühilduv kujundus. Klassikaline vormiselgus on aluseks ka Ivi Laasi ja Kaja Kits-Karmi köidetele. Tänapäevasele nahakunstile on tähtsad Elo Järve aastatega üha arenev ja väljendusjulisemaks muutuv nahaplastika; pidepunktide leidmine eesti professionaalse kunsti ajaloost (Urmas Orgussaar, Rita Tänaveldemann, Luule Maar); rahvakunsti pidupäevase meeleolu kõlamapanek tänapäevaste vahenditega (Mall Mets); unikaalsed tarbeesemed (Urve Arraku istmed, Inara Öuna alused). Uudselt ja sisukalt mõjuvad ka Ruuda Maarandi rebimistehnikas köited (A. Sanga «Laenatud laulud»). Riskantsemat, maitseliselt vaieldavamalt suunda esindab nahakunstis Reda Marks. Ta tööd on tasemelt ebaühtlased, neis on kujundlikke maitselisi küsitavusi, teostuslikku ebatäpsust, kuid ei saa eitada loomingulist, krambivaba suhtumist ja väljendusjulgust, mis nii mõnelgi korral on viinud heade tulemusteni.

Eesti metallikunstis on valutumalt ja loomulikumat arenenud juveelikunst. Ikka on suudetud ajaga sammu pidada, kohaneda eri materjalide ja tehnikatega, unustamata ehte kui kaunistuseseme funktsiooni. Siin on püsivaks ja tüüpiliseks iseloomulikuks näi-



24. Elo Järv. Osa seinakompositsioonist «Valvur». Taimparknahk, segatehnika. 1983.

25. Urmas Orgussaar. Köiteid aastaist 1981–1983. Nahk, veluur, intarsia, vool.







26. Mari Adamson. Seinavaip «Et püsiks». Vill, põime. 1983.



27. Peeter Kuutma. Seinavaip «Taevasarikad». Vill, põime. 1982.

28. Erika Tampere. Seinavaip «Esiemade veimevakk». Vill, sisal, gobelään. 1983.





teks Ede Kurreli mõeldukalt uuenev, ent alati kauniks ja peenekoeliseks jääv looming. Dekoratīvsemat, geomeetrisemat, maailmamoega otseselt haakuvat suunda esindavad Lilian Linnaks ja Leili Kuldkepp. Nagu E. Kurrel, nii on ka nemad aastaid kasutanud vääriskive. Kui L. Kuldkepi ehte võlu kannabki peamiselt julgelt kõlama pandud vääriskivi ja metallil on vaid saatev osa, siis L. Linnaksi ehetes on kivi ja metall omavahelises võrdses ühenduses.

Keskmisest põlvkonnast on pidevat huvi oma loomingu vastu üleval hoidnud Rein Mets ja Leida Ilo. Neist esimese sürrealistliku fantaasiaga loodud kompositsioonid, kus tavalised ja tavatud materjalid liituvad põnevaks tervikuks, olid meie 70-ndate aastate ehtekunsti murranguliseks ja etappi tähistavaks nähtuseks. Viimase aja suurenenud juvelirikkus võib olla asjade loomulik käik, ent siin võib näha ka huvitumist *art deco*'likust rafineeritud mängulisusest. Leida Ilo loomingu on erilise vormitundlikkuse ja -peenusega väärtuseks tõstetud disainilikult lihtne loodusliku algega kujund. Samasuunaline on ka Katrin Amose looming, kuid nii temal kui Marje Keremil on lähtekohaks geomeetriselt-tehnistsitlik keskkond.

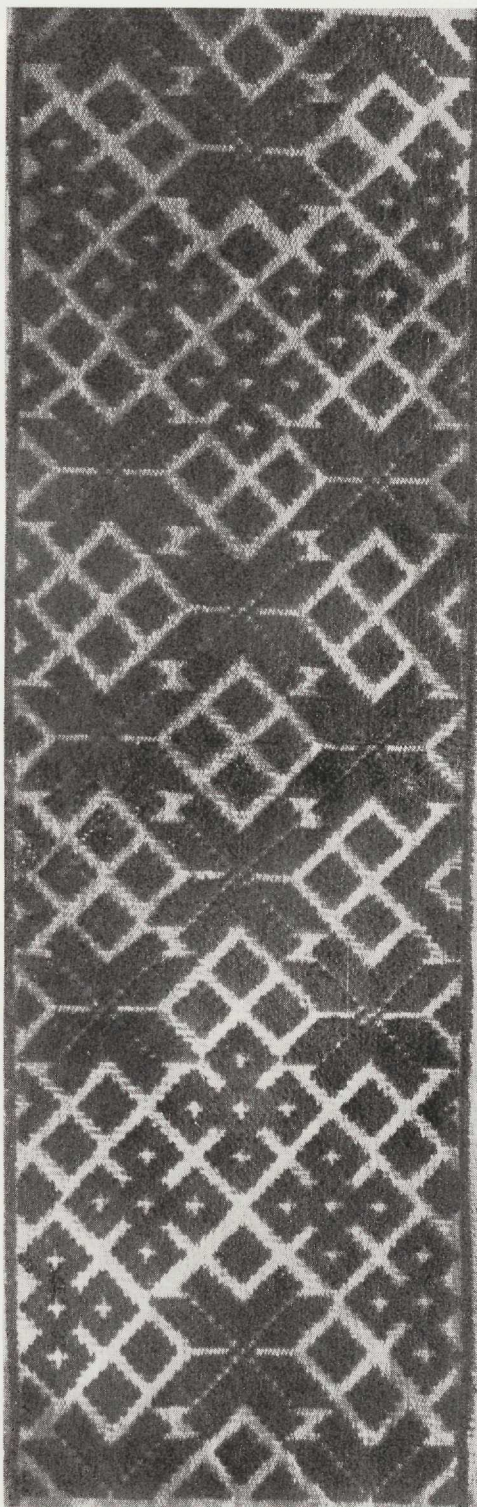
Ehtekunstnikel pole põhjust nuriseda ka järeldasvu üle. Ilusat juvelirikkust oli Heldur Pruuli ja Ene Valteri kompleksides, programmilist etnilisust Anu Paali sõlgedes.

Kõhklevam ja heitlikum on olnud dekoratiivmetalli areng. Materjalikulu ja töömahukuse tõttu on siin ka tegutsejaid vähem. Üks osa dekoratiivmetallist on seotud otseselt arhitektuuriga ja selle kasuteguris pole põhjust kahelda (Tõnu Lauk—Heino Müller). Teine, jutustav-väljenduslik laad püüab vahendada kujutava kunstiga võrdväärset emotsionaalsust. Põhimõtteliselt on võimalik täita üheaegselt ka mõlemat funktsiooni, nagu seda tõestavad Enn Johannese monumentaalsed ja sisukad tööd. Ent ka jutustav-väljenduslik laad võib valida mitmeid teid, kas rõhutada dekoratiivsust (nagu Salme Raunam ja Lilian Linnaks) või eelistada graafilisemat lahendust (Tiia Eving ja Tiia Aru). 70-ndate aastate vaskvormide buumile on järgnenud langus. Samal tasemel korrata pole mõtet, uue leidmiseks pole aeg veel ilmselt küps.

Pärast vahepealset abstraherumise lainet on eesti vaibakunsti viimastel aastatel taas maad võtnud tihe side rahvuslikkusega. Uue tahu sellesuunalises mõtlemises avas Anu Raud umbes 7 aastat tagasi ja sellega on kaasa läinud vaibakunsti enamik. Eriti paistis see silma sel näitusel. Kõiki vaipu ühendavaks jooneks oli turvalise, kodutundest kantud ja loodusega tihedalt seostuva kompositsiooni loomine. Liigsest sentimentaalitsemisest ja ülepaakumisest on suudetud hoiduda. Ja nii andsid sellised vaibad nagu Mari Adamsoni «Et püsiks», Leesi Ermi «Koduseinad», Miralda Pajumaa «Talv», Anu Raua «Agu», Erika Tammpere «Esiemade veimevakk» jt. eesti ekspositsioonile sobiva häälestatuse.

## ETNOGRAAFILINE TEEMA LÄTI TÄNAPÄEVA TEKSTIILIKUNSTIS

Sandra  
Kalniete\*



Balti vabariikide tarbekunsti triennaalid on muutunud traditsioonilisteks. Tallinnas kohustusid Leedu, Läti ja Eesti NSV kunstnikud, et tutvuda kolme aasta jooksul saavutatuga ja arutada tarbekunsti arenguküsimusi. Teise triennaali väljapanek peegeldas nii Balti regioonile ühiseid arengutendentse kui ka igale vabariigile iseloomulikku. Uue, kuid alati jõudu andva joonena tuleb märkida kunstnike suurenenud huvi etnograafiliste ja rahvaluule teemade vastu. Need suunad olid märgata iga vabariigi väljapanekus, kuid Läti NSV ekspositsioonis oli rahvakunsti traditsioonide kasutamine temaatiliselt määra-  
rav.

1982. aasta sügisel toimus Moskvas Rahvusvahelise Kunstikriitike Assotsiatsiooni (AICA) sümposium «Rahvakunst tänapäeva linnakeskkonnas». Töö käigus esitatud referaadid avasid teema palju laiemalt, tuues esile tõiseid ja isegi dramaatilisi probleeme, mis tekivad rahvakunsti kokkupuutumisel üheülbalise tänapäeva linnakeskkonnaga. Kuigi ettekandjate vaated rahvakunsti olemusele õige sageli oluliselt erinesid, tunnistas enamus rahvakunsti elementide olemasolu linnakeskkonnas hädavajalikuks. Osavõtjad rõhutasid nüüdisinimese erilist valmidust «väljastpoolt» pakutud rahvakunsti-substraadi vastuvõtmiseks, et selliselt korvata ajastu dünamismi mõjul kaduma kipuvat eetiliste ja esteetiliste ideaalide püsivust. Retrospektiivset pilguheitu mineviku kultuuri ja kunsti võib pidada katseks vastu seista püsivate väärtuste kadumisele. «Lapseunistuste stiil» (стиль детских грёз), retro või «uus rahvuslikkuse laine» peegeldavad oma olemuses tõiseid sotsiaalseid probleeme, mille uurimiseks on tarvis paljude humanitaarteaduste esindajate, eriti sotsioloogide aktiivset koostööd. Järgnev artikkel on pühendatud palju kitsamale probleemide ringile — etnograafiliste ja rahvaluule traditsioonide kasutamisele tekstiilikunstis.

Läti professionaalses tarbekunsti on rahvakunsti mõjud olnud alati tugevad. Meie esimesed kutselised kunstnikud on rahvakunsti kasvandikud, sest veel 19. sajandi lõpus oli rahvakunst Lätis elujõuline terviklik nähtus, mida vähe mõjutas «suur kunst» ja seegi vähene oli muutunud tundmatuseni, vastavalt talupoja arusaamisele ilust. Ka tollased tarbekunsti stiiliotsingud olid sügavalt seotud rahvakunsti traditsioonidega. Selle sideme on meie tarbekunst säilitanud ka edaspidi, ainult rahvapärimeste tõlgendus on aegade jooksul muutunud\*\*.

\* Artikkel on kirjutatud almanahhile «Kunst».  
\*\* Siin ja edaspidi räägitakse etnilisest traditsioonist, mis on üks rahvusliku traditsiooni väljendusvorme ja on otseses seoses igale etnosele iseloomuliku rahvakunstiga.

29. E. Rozenbergs. Seinavaip «Raamatumärgid «Läti ornamentidele». Vill, lina, segatehnika. 1982.



Kui varem võeti traditsiooni peamiselt kui formaalsele põhimõtete kogumit, siis tänapäeval peetakse rahvatraditsiooni keeruliseks süsteemiks, kus dekoratiivsed formaalsed skeemid kujutavad endast vaid välist kihti. Jäämäe veepealne osa on tühine sellega võrreldes, mis on peidus vee all. Samamoodi moodustab rahvapärimestest tuntu vaid osakese aegade jooksul kujunenud rahvuslikust mentaliteedist. Tänapäeva tarbekunst, eriti tekstiilkunst püüab kergitada seda teadmatus loori, et avada traditsiooni kui protsessi oma ajas. Et seda teha, peab kunstnik üle saama traditsiooni pealiskihi piiratusest, peab jõudma lähemale olulisemale kihistusele — maailmanägemusele, mis realiseerub läbi traditsiooniliste vormikujude seaduspärasuse.

Traditsiooni tundmaõppimine ja avamine tekstiilkunstis toimub erinevatel tasanditel. Nimetagem neist esimest **tsiteerimiseks**. Läti NSV paviljonis nägid külastajad E. Rozenbergi gobelääni «Raamatumärgid «Läti ornamentidele»». Kunstnik on välja kudenud tohutult ulatuses rahvuslikke vöökirju, säilitades dokumentaalse täpsusega algallika iseloomu. Kui see töö esmakordselt 1981. aastal Riias välja pandi, mõjus suure emotsionaalse laenguna just dokumentaalne täpsus. «Raamatumärke» võib võtta kui kunstiliste tõekspidamiste manifesti, kui aktiivset üleskutset süveneda rahva ainlise kultuuri väärtustesse. E. Rozenbergi gobelään on ere tsiteerimise näide. 1983. aasta suvel nägime Riias kolmandal vabariiklikul tekstiilkunsti näitusel A. Rubene gobelääni «Valge leib», mille ülesehitus on juba keerulisem. Kunstnik kasutab küll läti ornamentidest tsitaate, kuid need on seotud ühisesse rütmilise stiliseeritud inimfiguuridega, tuues nõnda dekoratiivkompositsiooni süzeelisi elemente, mis tõstavad kunstilise idee loetavuse astet. Veelgi kaugemale on tsiteerimise arendamisel läinud E. Rozenbergs ise gobelääni «Õine». Mustrite tsiteerimisel pole mitte ainult dekoratiivne ülesanne, need on saavutanud ruumi tähenduse, kus toimub figuraalsete gruppide dünaamiline liikumine. A. Rubene ja E. Rozenbergs säilitavad tsitaadi originaaliläheduse. Kunstnikud ei muuda vöötidetuginedes kompositsioonile tüüpilist ülesehitust, ainult suurendavad seda proportsionaalselt.

Teine tsiteerimismoodus on eri ornamendi-elementide muutmine kompositsiooni graafiliseks dominandiks, püüdes niimoodi avada ornamentaalse joonise semantilist mõtet. Nii on teostatud V. Kucinsi batikatriptühhon «Märgid. Pühendatud K. Baronsile». Kunstilise idee avamisel on kunstnik kasutanud ornamentaalsete märkide — päikese, tähtede ja Koidupuu sümbolikat, mis on edukalt seotud K. Baronsi, läti rahvaluule suurkogu ja säilitaja kujuga.

Järgmist rahvatraditsiooni kasutamise ja interpretatsioonimoodust iseloomustab kindel **stiliseerimisaste**. Stiliseerimisprotsessis saab esialgne motiiv või vorm algallikaga võrreldes üldistatud, lihtsustatud või muidu

muutunud kuju. Seda tehakse taiese ideele olulise rõhu andmise eesmärgil. L. Postaža on pöördunud gobelääni «Jaaniöö» rahvalike tähtpäevade temaatika poole. Jätnud kõrvale etnograafilise konkreetsuse detailide kujutamisel, on kunstnik kujutanud jaanipäeva kui tähtsat rahva eluolustikulist püha. Naiste ja meeste monumentaalsed kujud, tagasihoidlikud, kuid seesmisest ekspressiivsusest pingestatud žestid, jahedates toonides väljapeetud koloriit iseloomustab läbi mõeldult läti rahva põhjamaist temperamenti.

Teise stiliseerimisviisiga puutume kokku P. Sidarsi gobelääni «Kompositsioon-81» puhul. Kunstnik on kasutanud Läti lääneosale iseloomulikku intensiivsete värvide kooskõla, kuid on loobunud triipude ja pindade traditsioonilistest proportsioonidest ja rütmist. Muutnud värvipindu ümber enda tõekspidamiste järgi, on P. Sidars emaldunud algallikast nii kaugele, et ainult läti rahvakunsti tundja võib tema töös «Kompositsioon-81» ära tunda rahvatraditsiooni kajastusi. Enamus aga peab tema tööd internatsionaalse stilistika najal teostatuks.

P. Sidarsi gobelään tõestab, et mitte alati pole kinni peetud etnograafilise motiivi stiliseerimisel piirist, mis eraldab rahvuslikku internatsionaalsest. Erinevaid järeldusi tehakse ka stiliseeringu õnnestumist või ebaõnnestumist hinnates. Kunstnikud V. Bērziņš ja L. Postaža said Tallinna triennaalil autasud loomingulise panuse eest — triennaali medalid, aga isegi nende teoseid võis kuulda nimetatavat ebaõnnestunud stiliseeringute näidete seas. Iga etnograafilise motiivi aluseks on rahvuslikult kindlaks määratud ettekujutus primaarsetest kunstilise väljenduse vahenditest — joonest, rütmist, värvist ja vormist. Ettekujutus tugineb konkreetse etnose rahvakunsti iseloomulikule. Kui hindajate esteetilised ideaalid on kujunenud väljaspool vastavat süsteemi, siis kasvab eksimisvõimalus, nagu nägime seda V. Bērziņši ja L. Postaža tööde puhul.

Kunstis pole täpsed skeemid võimalikud, sellepärast on eespool nimetatud lähenemisviis etnograafilisele traditsioonile harva ette tulev. Ka kolmas ehk **assotsiatiivne** traditsiooni interpretatsiooni tasand pole mõeldav ilma kahe esimese aktiivse kasutamisetä. Just assotsiatiivsel tasandil avaneb traditsioon mitte ainult kui dekoratiivselt formaalsete või vormielementide kogum, vaid kui põhiidee, mis määrab kunstilise kujundi struktuuri. Assotsiatsiooni laadi on tarvis emotsionaalselt ja intellektuaalselt teadlikku vaatajat, kellele kunstniku pakutud märgisüsteem pole anonüümne, vaid avab mõtte ja emotsionaalse tasandi seose. Märgisüsteemide tunnetus ja arusaamad kergendavad kuuluvust kindlasse etnilisse kogumisse, millel on ühised kultuuriloolised ja etnopsühholoogilised traditsioonid. Hinnates V. Bērziņši «Viit mustrit», peab tundma traditsionaalset värvide ja ornamendi järjepidevuse paeluvust ja võlu, mis ühendab kunstnikku ja vaataja assotsiatiivsust. Ka

V. Kucinsi batikavaiba «Märgid» sisu mahutavus avaneb, teades K. Baronsi hiiglaslikku panust meie rahva kultuuri. See ei tähenda, et nimetatud teosed kaotavad internatsionaalses kontekstis oma väärtuse. Muutub vaatenurk — intiimse rahvusliku tunnetuse asemele astub kiretu hinnang. Teema veetlevus ei takista nägemast üldisi kunstilisi väärtusi.

Etnograafilise teema üha kasvav ühiskondlik populaarsus mõjutab vasturääkivalt selle arengut. Koos kordaminekute ja saavutustega kohtame ka kunstiliselt inertseid lahendusi, mille puhul osavalt kombineeritud vormilise pealiskihi taga ei ole tunda kunstniku omapoolset huvitatust ja ideede sügavust. Stereotüüpne võte on mingi üksiku läti ornamendi elemendi esiletõstmine kompositsiooni fooni osas, üritades niimoodi väljendada filosoofiliselt materiaalkumist, Maa ja universumi ühtsuse ideed. Ka liigne eemaldumine, millega kaasneb värvitriipude monotoonne korrutamine ja ornamendifragmentide tsiteerimine, ähvardab juba kujuneda šablooniks. Professionaalsed kunstnikud ei tohiks langeda madalamale tasemest, mille kunagi saavutasid harimata maanaised, kes poolhämardes suitsutaredes on loonud rahva tekstiilkunsti imesid.

Artiklis sai räägitud etnograafiliste ja rahvaluule traditsioonide teadvustamise astmetest läti nõukogude tekstiilkunstis, kuid analoogiline traditsioonide omandamise astmelisus on näha ka keraamikas, kus see teema lahendatakse vormi kaudu. Kõigepealt vormi tsiteerimine, siis stiliseering ja lõpuks uus, loodud vorm, mis assotsiatiivselt ja mitmekihiliselt peegeldab tänapäeva inimese arusaamist järjepidevusest. Ülejäänud tarbekunsti harudes ei avane antud teema nii mitmekülgset kui tekstiilis või keraamikas.

Varem kujundas rahvakunst ühtset esteetilist keskkonda, kus inimene sündis, kujunes isiksuseks ja lahkus teise ilma. Tänapäeval, kui keskkonna ühtsuse printsiip on rikutud, on just tarbekunst kutsutud jätkama katkenud minevikutraditsioonide heiet ja uendama sünkretismi printsiipi. Rahva kunsti traditsioonide kunstiline tunnetus on hädavajalik samm selle eesmärgi saavutamisel.

Tõlkinud KALEV KALKUN



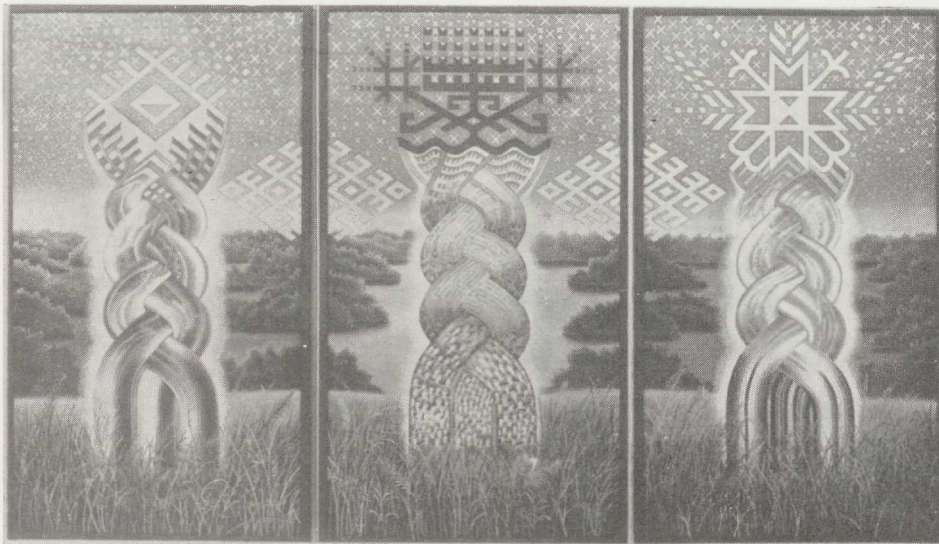


30. A. Rubene. Valge leib. Gobelään. 1983.



31. E. Rozenbergs. Õine. Gobelään. 1983.

32. V. Kucins. Mürgid. Pühendatud K. Baronsile. Triptühhon. Batika. 1983.

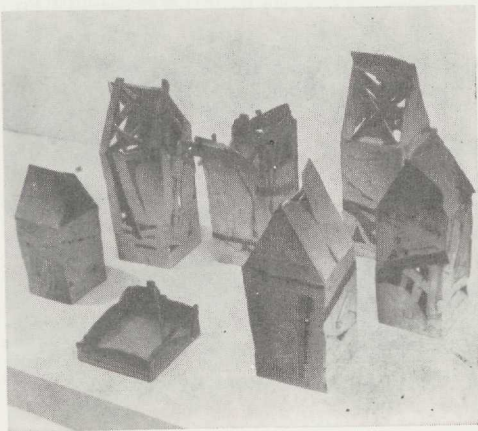




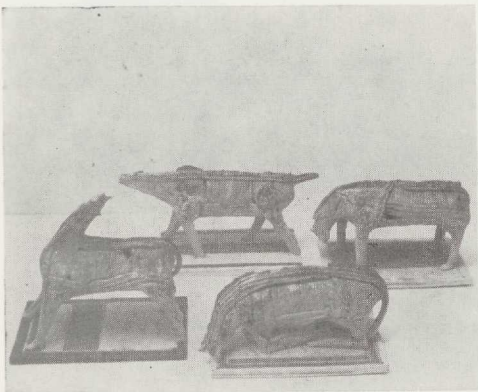
# MIDA ME SIIS LEIDSIME?

Laima  
Cieškaite\*

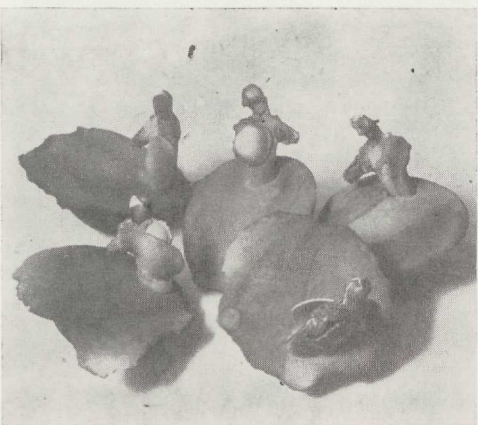
33. A. Saltiniene. Majad, mida enam ei ole. Samott, glasaaur. 1983.



34. A. Saltiniene. Metsaigatsus. Samott. 1983.



35. M. Kiauleikyte. Dekoratiivne kompositsioon «Gladiatoorid». Kivimass, soolad, pigment. 1983.



Baltimaade tarbekunsti triennaal, mis toimus Tallinnas 1983. a., lausa sunnib meid küsima: mida siis said sellelt näitusest enda jaoks kunstnikud? Mida avastasid nad kümne, mida ühe aasta eest, ja mida nad otsivad tulevikus? Aga võib-olla nad hoopis kaotasid midagi? Sest nagu selgub, pole neid «leidusid» sugugi mitte palju, ja ka eksperimendid on tihti peale üksnes kohaliku tähtsusega. Seda pole sugugi raske tõestada, piisab vaid sisenemisest Tallinna Tarbekunstimuuseumi ja tänased leiud ei tundugi enam kuigi tähendusrikkad, sest sama on tehtud... juba hea kümne aasta eest. Nii pole olukord mitte üksnes leedu, läti ja eesti tarbekunsti, vaid igal pool mujalgi. Kogu maailmas on tunda omamoodi stagnatsiooni, ideedeahtrust. Samast rääkis ka triennaali külastanud Tapio Periainen (Soome Tarbekunsti ja Disainiassotsiatsiooni esimees), kellele aga tema sõnade järgi Tallinna näitus mitte üksnes ei meeldinud, vaid lausa üllatas (näiteks keraamika).

Rahvusliku käekirja muutumist ja laiendamist, uute tendentside kujunemist, uute loovisiksuste ja esteetiliste väärtuste esiplaanile kerkimist jälgivad ning analüüsivad tänapäeval filosoofid, sotsioloogid, kunstiajaloolased. Nii kunstnikud kui teadlased on märganud, et praeguses kultuurielus ei ole jõulisi ja unikaalseid loojaid, pole ka tähendusrikkaid nihkeid, ning uued suundumused on alles kujunemisstaadiumis.

Et pisutki mõista ja selgust saada kaasaajal tarbekunsti toimuvatest protsessidest, tuleb heita põgus pilk minevikku, sest juba muistsest ajast on teada, et kuidas külli, nõnda vili. Uue ajajärgu alustus on alati elav ja dünaamiline. Sellest vaatevinklist pole erand ka leedu tarbekunst, mis oli sõjajärgsel paaril aastakümnel alles lapsemähkmetes. Eesti kunsti oli pilt veidi teine — tarbekunst kujunes seal välja tunduvalt varem kui kolme aastakümne eest. Ent vaatamata regionaalsele ja rahvuslikule eripärale toimus suur ja jõuline hüpe üleliidulistest hindamiskriteeriumidest lähtudes just 60.—70. aastate vahetusel. Hakkas välja kujunema omapärane dekoratiivkeraamika suunitus, mis hülgas treiratta, loodi vabu modelleeritud vorme ja see kõik tõmbas keraamika tavapärasest käsitlusest välja. Enamikul loodud kompositsioonidest puudus utilitaarne suunitus. Kunstnikud otseselt improviseerisid voolides, nagu mängisid saviga, tekitades ootamatuid detaile, pragusid, põiminguid ja teisi plastilisi vorme. Sarnane tendents polnud juhuslik — ta ei puudutanud mitte üksnes keraamikat. Sellest andsid tunnistust esimene ja teine üleliiduline keraamikanäitus Vilniuses ning gobelääninäitused Moskvas ja Riias. I. Krjukova kirjutas pärast esimest Vilniuses toimunud üleliidulist näitust ja rahvusvahelist keraamikute sümposiumi, et viimastel aastatel paistab Leedus silma soov lõhkuda kindlat treitud vormi, ja et otsustavamalt kui leedu keraamikud tegelevad läti kunstnikud puhtdekoratiivsete vormide loomisega, et

suurt tähelepanu pööratakse looduslikele vormidele. Tema arvates oli kogu näitusele iseloomulik tendents «kunstnik — materjal».<sup>1</sup>

Tarbekunsti utilitaarne tähendus ja tema funktsionaalsus taandusid tagaplaanile. See torkas väga teravalt silma, sest pärast aastakümnet valitsenud juhtnõuet «kõik olmes kasutamiseks» oli tekkinud sootuks uus vaatevinkel — kunstnikud hakkasid pöörama tähelepanu materjalile ja selle kunstilisele väljendusvõimele. Samal ajal andis tunda, et ka dekoratiivtarbekunsti mõtestamine muutus — nagu oli teisenenud mõiste «tarbekunst», nii oli muutunud ka tema funktsioon.

Sarnased nähtused olid toimunud Euroopas juba pärast Teist maailmasõda, siis kui grupp ameerika kunstnikke loobus kujutusest, hakkas looma abstraktseid kompositsioone värvide ja faktuuridega. See ei saanud jälgi jätmata mööda minna nii keraamikast kui ka (mõnevõrra hiljem) tekstiilist ning muudest tarbekunsti liikidest. Keraamika stiililisi muutusi mõjutas suuresti maailma kuulsaimate kunstnike — Picasso, Miró, Léger' loometegevus. Seda peegeldasid rahvusvahelised keraamikanäitused New Yorgis (1958), Ostendes, Gmundenis (1959) ja Prahhas (1962); viimane mõjutas eriti Nõukogude Liidu kunsti. Tekstiilkunsti taasärkamisele andis jõudsa impulsi Maaailma Tekstiilikeskuse (CITAM) loomine ja gobeläänibiennaalid Lausanne'is (alates aastast 1961).

Teisenesid mitte üksnes vormid, — sõna otseses mõttes muutus tarbekunsti funktsioon. Ilmus iseseisev täisväärtuslik kunstiteos, mis pidi demonstreerima kõigepealt materjali päritolu ja selle plastilisi omadusi. Väga oluline oli improvisatsiooniline moment, ignoreeriti klassikalisi kompositsioone, printsiipe ja traditsioonilisi teostamistehnikaid. Selle ajajärgu keraamikas, tekstiilis ja juveelkunjstis on märgata tööprotsessi ja materjali estetiseerimist. Hiljem (70. aastatel) kerkis esiplaanile vabalt improviseeritud plastiline vorm, ebaharilikke võtetega väljendatud konkreetne mõte, mõnikord lausa kirjanduslik süžee. Kujunes välja kontseptuaalse varjundiga kunstiteos, mis peegeldas meie ühiskonna vaimset seisundit. 70. aastate algul kujunes välja inimese ja tema sisemiste läbielamiste teema leedu keraamikas. Ja nagu näeme, muutus see teema edaspidi üha kesksemaks. Sama ajajärgu eesti tarbekunsti toimusid muudatused minu arvates astmeliselt ja ühtlase protsessina. Sel ajal kadusid klassikalised vormid. Keraamikat loodi dekoratiivskulptuurse või vabas improviseeritud vormis, mis omasisid täiesti erinevat plastilist väljendust. Eriti meisterlikult parafraseeris graafiliselt loodusvorme T. Lass. Nii mõnelegi eesti keraamikule oli omane lausa ofordilikult graveeritud dekoor. L. Rohlini tsükli «Flora» (1971,

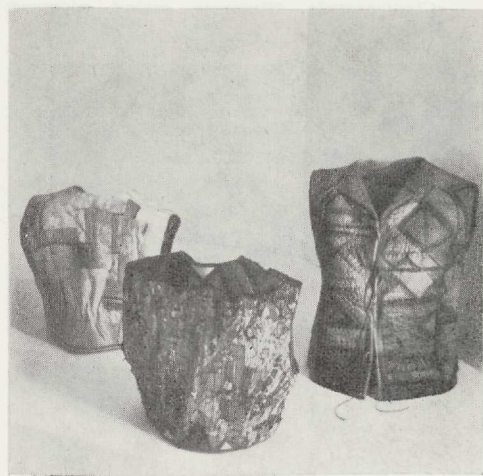
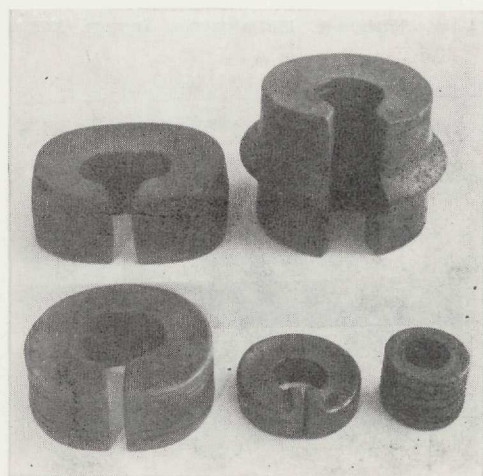
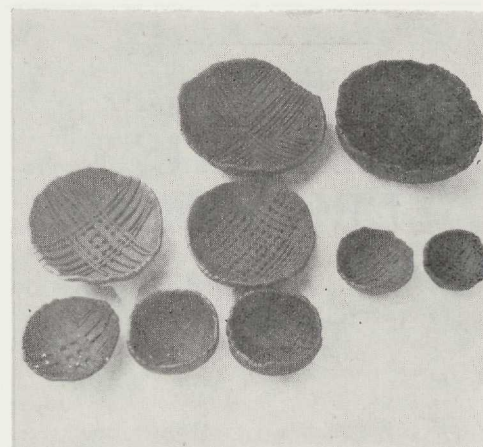
\* Artikkel on kirjutatud almanahhile «Kunst». 1. И. Крюкова. Национальные школы Советской керамики. — «Декоративное искусство СССР», 1972, I.



1973, 1974) monumentaalsetele ja tundliku plastilise siluetiga keraamilistele töödele oli lõigatud habras juveliirne joonis. Kammerlikkus, omapärane «sisemonoloog» on omane kõikidele kunstiliikidele Eestis. Autor otseski vestleb iseendaga, ehkki probleemid, mida ta käsitleb, on samal ajal ka ühiskondlikult tähtsad. Ja kuigi sarnased uudsused süvenesid, ei tõrjunud nad välja tarbekunsti traditsioonilist suunilust — otstarbekust, funktsionaalsust ja dekoratiivsust. Kõrvuti kunstivormidega, mida oleme harjunud mõtestama kui üksnes utilitaarseid või üksnes dekoratiivseid, hakkas esile kerkima ka teoseid, mis paistsid silma nii mõtte- kui ka tundesügavuselt. Varematal aegadel arvati, et midagi niisugust pole võimalik konkreet-ses materjalil teostada. Ja 1979. aastal, esimese Baltimaade tarbekunsti triennaali konverentsil räägiti juba mitte «kunstnikust ja materjalist», vaid «kunstnikust ja ideest». Uus kunstiline keel väljendus abstraktsete vormidena, kuid mitte kunagi niimoodi nagu teeb seda kujutav kunst. Objekt võis olla sama, kuid teda interpreteeriti hoopis teistmoodi. Uutele suunilustele üleminek läks küllaltki konfliktiselt, sest kunstnikel olid nüüd uued väljendusvõimalused, ent need nõudsid ka hoopis teistsuguseid (sisemise ja välise) plastilise kompositsiooni, värvi ja ruumi mõistmise printsiipe. Formuleeriti järjekordne ruumi, aja ning liikumise mõiste (see puudutas kõiki kunstiliike). Neid uusi (osaliselt uusi, sest sama kuulutasid juba konstruktivistid 1920. aastail) põhimõtteid polnud kunstnikud veel valmis mõistma, kuna nende loominguiline mõtlemisviis põhines traditsioonilistel tarbekunsti printsiipidel ja oli sageli põimunud pigem käsitöö kui kunstiga selle sõna laiemas tähenduses. Ja nii sattus kunstnik Skyla ja Charybdise vahele — ta tahtis olla uudne, kuid polnud selleks veel valmis. See oligi esimene viga ja põhjus konfliktiks idee ja vormi vahel. Praktiliselt oli see ka tõsine kaotus, sest uus sisu nõudis kunstnikult ka uut vormi. Mitte igaüks ei osanud neid kahte asja ühendada ja leida endale uus vorm. Ja nii kadusid esteetilise väärtusega kunstivormid ja levisid pealiskaudsed teosed ning mõtte- ja vormiühtsuse odav lahendus. Kehvavõitu kunstnikud ei suutnud saada novaatoriteks ning läksid nõrgema vastupanu teed, kasutades teiste leitud lahendusi, võttes üle vööraid vorme, ise mõistmata nende tekkepõhjusi ja struktuuri päritolu. Soov olla moodsed orjastas kunstnikke niivõrd, et nad unustasid tarbekunsti esmased omadused. Negatiivselt mõjus konfliktile vormi ja sisu vahel ka üleüldine demokratiseerumine. Tähtis on õigesti mõista ja mõtestada XX sajandi demokrati-seerumisprotsessi. See saab alguse ühiskondliku sotsiaalse elu sfääridest ja sekkub aktiivselt kunstilma. Mõni nimetab seda isegi «teksaspükste kultuuriks» (ehkki mitte rõivastusel pole siin peamine osa). Eelkõige puudutab demokratiseerumine kunstiobjekti, peale selle nihutab ta paigast klassi-

kalise kunsti tardunud mõisted ja kategooriad. Demokraatia avaldub ka selles, et me ei nõua kunstiliikidelt enam steriilset puhust. Esile tõuseb kunstiintegratsiooni küsimus. Kunsti objekt pole enam üksnes elutõde, vaid sageli ka kõige tähtsusetumad olmesegid. Olme iseenesest pole ei hea ega halb. Tähtis on see, kuidas kunstnik mõtestab olmet eluvoolus: kas ta omistab sellele igapäevasele nähtusele sügavama sotsiaalse tähenduse ja esteetilise väärtuse. Kui kunstnik ei süvene probleemi, miks on levinud üks või teine eluviis, miks on tekkinud üht- või teistmoodi kunstisuund, mis põhjusel ja kust sai see suund alguse, siis tabab teda ebaõnn. Tähtis on märgata, millises ühiskondiiku elu sfääris see või teine kultuurisündmus tekib. Kui ei mõisteta uue kunstisuunitluse põhjust või isegi lihtsalt ümbri-sevat olukorda ja võetakse üle vaid uuendused, saadakse nendest vaid väline. See ongi teine kaotus, mis nivelleerib rahvuslikku omapära.

Kuni me professionaalsete teadmiste, kunstiliste ideede puudust ei tundnud, kuni vaip oli lame, vaas ja taldrik olid need, mis aastasadu, seni me oma nõrkust ei tundnud. Kui aga nüüd dekoratiivtarbekunsti funktsiooni avardamise järel tuli tegelda tarbekunstieseme kui iseseisva kunstiobjektiga ja vastavalt luua uus kunstiline vorm, saime oma puudusi valusalt tunda. Kõigepealt ilmnis skulptuurivormi jõuetus keraamikas. Keraamik peab tajuma plastilist vormi nagu skulptor, vormi seesmist avarust ja mahtu aga nagu keraamik. Vormilahendus on sama — kunstiteos elagu, tal olgu seesmist pinget ja ta peaks vahetult ja loogiliselt seonduma kunstideedega. Sama kehtib tekstiilis või ükskõik millises muus kunstiliigis. Missugune vaip ka ei oleks — tasapinnaline, faktuurne, reljeefne või ruumiline —, ta vorm ja plastika peavad alluma materjali, tehnoloogia- ja funktsiooniloolikale. Veelgi enam — kui on tegemist kolmedimensioonilise plastikaga, tuleb õigesti tabada selle suhet ruumi ja ümbrusega. Need kohanemisotsused ja -raskused ilmnesisid kolmes Baltimaa vabariigis erinevalt. Kui leedu keraamikas oli väga nõrk vormitunnetus, siis eesti keraamikas ei olnud see eriti probleemiks. Eesti kunsti stimuleeris tollal korraldatud näitus «Ruum ja vorm». Ehkki peab tunnistama, et loominguilise ja kasuliku sümbioos oli sellal üsna tähtsusetu kõigis kol-



36. V. Jatnietse. Dekoratiivsed kausid «Iidne». Savi, klinker. 1981.

37. V. Jatnietse. Dekoratiivsed nõud. Savi, klinker. 1978.

38. V. Sprudzans. Dekoratiivne kompositsioon «Mitte süübida unustuse sügavusse». Samott, soolad. 1983.

39. A. Lice. Naiste vestid. Nahk, aplikatsioon. 1980—1983.



mes vabariigis. Rohkem eksperimenteeris läti gobelään, mis leidis edukalt ühise keele arhitektidega ja moodustas omaette tugeva kooli.

Praegune olukord on sama, mis oli 70. aastate alguses — midagi on muutunud, aga midagi oleme ka kaotanud. Tarbekunst on laiendanud oma teemaderingi ning see on andnud palju loominguulisi ideid. Terve põlvkond andekaid kunstnikke kogu Baltikumis esines uute novaatorlike töödega. 70. aastail kujunesid ja arenesid sellised tugevad kunstnikunatuurid nagu keraamikud L. Sulgaitė, A. Ličkutė, J. Adomonis, S. Smidkene, L. Lukšo, P. Martinsons, L. Medniece, I. Krude, T. Lass, S. Sömer, L. Rohlin, M. Valk, L. Kormašova, M. Videvik; tekstiilkunstnikud M. Šažienė, R. Jasudytė, D. Kvietkevičiūtė, M. Babenskienė, E. Vignere, R. Bogustova, G. Barkans, E. Rozenbergs, L. Erm, M. Tomberg, P. Kuutma ja rida teisi. Igaüks neist esindas erinevat mõttelaadi, uut ja erinevat suunitlust omas žanris. Ja mis on meil nüüd, kümme aastat hiljem? Nende kunstnike kunagi alustatu on varieerunud ja saanud uusi nüansse noorema põlve kunstnike töödes. Ent kahjuks puuduvad praegu eredad ja omanäolised avastused ja ideed. Nüüd oleks vaja, et loominguuline mõte oleks sisuliselt sügavam. Samal ajal on professionaalset kunstiküpsust justnagu vähevõitu. Näitustel on hulgaliselt «filosoofiliste» nimetustega teoseid (see nõrkus on eriti omane leedu keraamikale). Ning mitte üksnes tarbekunst ei kannata korduvate hingetute mõtete ja pealiskaudsuse all.

Igal pool räägitakse palju traditsioonidest, rahvuslikust omapäras. Sellest aga elik polegi meil kõige rohkem praegu puudus. Rahvuslik kultuur ja traditsioonid kujunesid sadade aastate jooksul. Inimene kasvas koos oma maa ja kultuuriga. Eksisteerib hulgaliselt isikust sõltumatuid objektiivseid põhjusi, miks pole võimalik üle võtta ja mõista võõrast kultuuri kui oma. Praegusel ajal pole puudus mitte traditsioonidest, vaid tugevatest mõtlevatest inimestest, uutest ideedest, loojatest, kel on oma lähtekoht ja kindel eesmärk. Ka viimasel tarbekunstriennaalil oli enam kui üks küllaltki oluline möödanikukultuuri ja traditsioonide interpretatsioon.

Vaatamata mõningatele kunsti üldistele arengutendentsidele on säilinud rahvuslik omapära. Ent ma ei tahaks sugugi nõustuda nende arvamustega, mis peavad rahvusliku karakteri korratamiseks selliseid töid, kus otseselt korratatakse suurendades või vähendades rahvusornamentikat (E. Rozenbergsi «Märgid», 1982) või kasutatakse konkreetseid fragmente rahvaluulest ja rahvuslikelt pidudelt. Läti vaibakunstniku Lilita Postaža gobelään «Jaaniöö» meenutab mulle pigem tahvelmaali kui vaipa. Olustikuline süžee ja figuuride liikumised vähendavad neid võimalusi, mida pakub nimelt gobelään. Rahvakunsti, rahva vaimse kultuuri

õnnestunud kujutamine on minu meelest Viesturs Berzinši gobelään «Viis tikandit» (1981—1982). Dramatismi, erinevaid assotsiatsioone on pilgeni täis Ehalill Halliste gobelään «Väravad» (1982). Rahvuslikku vaimu ja etnograafilisi virveid on tunda Mall Tombergi («Künd») ja Anu Raua («Uks») töödes. Erakordselt dünaamiline, maaliliselt sügav ja tähendusrikas on Karin Pere «Mälestustemaja» (1983), mis oma mõtete ja mõtisklustega mineviku üle seonduv leedu keraamiku A. Šaltenienė kompositsiooniga «Majad, mida enam ei ole». Mõlemas töös tunnetame aja halastamatut voolamist, minevikunostalgiat. Sellel näitusel on minu arvates kõige paremini õnnestunud nii kaasaegse sisu kui ka kontseptuaalse keraamika näitena A. Šaltenienė «Metsaigatsus» (1983). Tehnikaajastu ehardlikud hobused on siin kurnatud, omadega läbi, nad on külma käes külmus, nad on põlvili külmal, ratsionaalsete sisselõigetega joonistatud betoonil. Terav ja hoiatav konflikt. Idee! lähedane on D. Kvietkevičiūtė gobelään «Elada I» (1981—1982).

Nagu ikka, oli näitusel valitsevaks dekoratiivkeraamika ja tekstiil (see oli iseloomulik kõigile kolmele vabariigile). Eesti ekspositsioon erines oma rikkaliku naha, klaasi ja juveeli väljapanekuga. Just neis töödes otsid alati funktsiooni, materjali- ja vormiloogika meisterlikku harmooniat. Kahjuks kalduvad kunstnikud praegusel ajal sellele klassikalisele põhimõttele vaatama «demokraatlikult!» Muidugi olen ka mina uue ja avaralt mõtestatud tarbekunsti poolt, ent vahepealne «üleminekuetapp» pole võimalik. Teosel peab olema selge kontseptsioon, vastasel juhul muutub ta ainult esteetilisest funktsiooni täitvaks objektiks või esemeks, mida saab lihtsalt ja mugavalt ja meelsasti kasutada. Selle probleemi kõige enam õnnestunud lahenduseks olid läti kunstniku Anda Lice nahkvestid. Neid on mugav kasutada ja samal ajal imetled nende maalilist koloriiti ning faktuuri.

Minu meelest on kõigi kolme liiduvabariigi keraamikas viimastel aastatel puudu funktsionaalsest, kaasaegsest tarbekeraamikast. See kehtib ka eesti keraamika kohta, mis on ometi alati välja paistnud oma loogika poolest. Nõud on tihti iluasjad, kuid mitte utilitaarseks eesmärgiks mõeldud teosed.

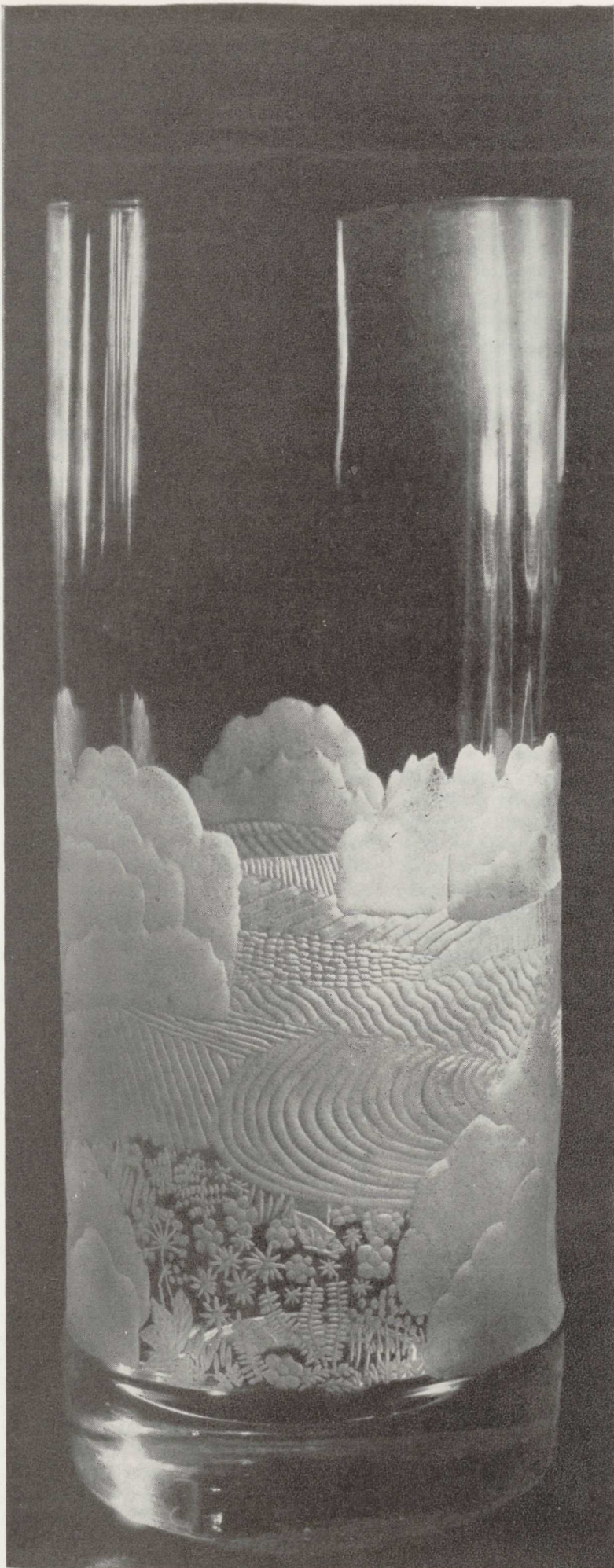
Paljudes maades toimub praegusel ajal võõraste kultuuride mõjupiirkonna laiendumine. Võtame kas või mõne lähedase naabermaa probleemid. Näiteks Soome, mis on saanud oma kultuuriga Euroopas otseku näidiseks või etaloniks ja kus nüüd tunnistatakse, et võõraste kultuuride sissetung, romantika- ja nostalgialaine (postmodernism arhitektuuris), mis valitses hea kümne aasta eest, on tänaseks läbi... Ma arvan, et kõige tähtsam on mõista, millised muutused toimuvad XX sajandi inimese mõttemaailmas ja ühiskonna ning looduse tunnetamises. Need muutused on omased kogu inimkon-

nale, aga nende kunstiline interpretatsioon, vorm ja hindamispositsioon on igal maal erinev. Sellest, kuivõrd kunstnik osaleb ühiskondlikus elus ja milline on tema kodanikutunne, sõltub meie homme päev. Nüüdsel ajal räägib kogu inimkond planeedi kaitsmisest, põhiliste humanistlike ideede väärtustest. Ja kunstnik ei tohi jääda neist probleemidest kõrvale. Kuidas me oskame näha minevikukultuuri ja hinnata tänapäeva, sõltub meie arengutasemest, hindamiskriteeriumidest ja -kontseptsioonidest, meie vaatevinklist elule.

Peab mõistma, kus me elame, millistest allikatest toituvad meie juured. See aitab ennast mitte kaotada ja samal ajal leida uusi esteetilisi väärtusi.

Tõlkinud TIJU SANDRAK





40. Viivi-Ann Keerdo. Suvi. Graveeritud kristall. 1978.

## TEINE ÜLEVAATLIK KLAASIKUNSTINÄITUS

TIINA KÄESEL

1983. a. Tallinna Linnamuuseumis toimunud näitus pidi oma programmi kohaselt koondama olulise loomingupildi klaasikunstnike tööst ajavahes 1971—1983, osalemise võimalus oli antud kõigile selle alaga tegelevatele kunstnikele, keda sai arvult 34 (1970. a. näitusel 22).

1970. a. toimunud klaasinäitust Tallinna Linnamuuseumis sai vaadata kui etapilise tähendusega näitust, mis tutvustas seda tarbekunstiala 30 aasta läbilõikes, alustades meie professionaalse klaasikunsti algusaastast. Näituse teljeks oli selle ala rajaja Maks Roosma (1909—1971) looming, selle ümber koondus suures osas ka teiste loodu, mis põhines ERKI-s saadud heatasemelisel graveerimiskoolil.

1975. a. ülevaatenäitus Tartus tutvustas küllaga uusi tuuli, kus klaasikunstnikud lasksid end kaasa viia erinevatest kuumtöötlusvõtetest ja värviharrastustest, mis tahes-tahmata olid mõjustatud naabervabariikide klaasikodade tehnoloogiast ja ka võtete eneste ahvatlevast populaarsusest. Tehes kokkuvõtteid juba järgmisest, 1982. a. ülevaatenäitusest Tartu Kunstimuuseumis (mis koondas materjalid aastaist 1976—1982), kirjutas kunstiteadlane Mari Pill: «Võrreldes teiste tarbekunstialadega, jäi mulje, et klaasihistõõ pole kaasa läinud üldise arenguga, siin polnud märgata selget stiilide vaheldumist ega tunda murrangulisi pöördepunkte. Alles tänast väljapanekut varasemaga kõrvutades märkab muudatusi. On tunda teatud rahunemist, süvenemist... Ideaaliks on hästi proportsioneeritud, emotsionaalselt mõjuv dekoratiivvormide grupp või asjalik tarbenõu.» (SV nr. 36, 1982).

Ma arendaksin meelsasti neid mõtteid ka Linnamuuseumi näitusest kirjutades. Kõigepealt kaasaminekust kunsti üldiste suundumustega. Otseseid märke kannavad siiski üsna väheste kunstnike tööd — nimetagem siin Vilja Volensi haakumist popkunsti võtete ja vaimsusega, samuti Madli Viirese tagasihoidlikku väljapanekut, Põhja-maade disaini regionaalseid variante Eha Henningu ja Eino Mäelti loomingus ning kahe noore kunstniku Eve Koha ja Tiilia Lott-Trubetskoi objekte, millistes aimuvad sidemed optilise ja kineetilise plastikaga. Ning ongi kõik, mis on öelda väliste kokkupuutepunktide kohta. Ülejäänus peab vaatlus jääma puhtalt erialaseks, kus toimunud muutusi ka nüüd ei saa murrangulisteks pidada, kuid mõneti olulisteks küll. Saame jälgida, mis on neil aastail taandunud, mis esile kerkinud, kes endiseks jäänud, kes värskena juurde tulnud.

Kuumtöötlus — klaasikunsti emotsionaalses poolus. Siin leiab väljenduse kunstniku vormifantaasia ja materjalitaju, mängivad kokku meistri suutlikkus ja õnnelik juhus, on palju seda, millega saab vaatajat-hindajat «ära osta». Kuid ka tüüdata, nõutuks teha. Kõnealuse näituse valik oli küllalt range, 12 aasta töö tulemused olid kokku võetud kas kümnendivahetuse või lausa viimaste aastate töödes, saades tulemusena



rida õnnestunud vormigruppe nii dekoratiiv- kui ka tarbenõudest. Ning olulise muudatusena võibki märkida kuumtöötamise vormivigurite, lopsakate liidete ja raskete värvkombinatsioonide taandumist. Parimate näidetena olid Eha Henningu ja Eino Mäelti tarbevormid, kus mõlemad demonstreerivad head proportsiooni- ja ansamblitunnet. Dekoratiivtöodes on aastais arenev olnud Mare Soovik-Lobjaka looming, seda eeskätt tehnoloogia, vormiarenduse ja sisulise sünkroonsuse saavutamisel (grupid «Haanja» I, II, 1981). Sihipäraste katsetuste tulemus on Kersti Vaksi 1980. a. loodud vormigrupid «Meri» I, II, III, Eha-Pilvi Jõgi loomingus on plastikalt ja koloriidilt õnnestunud «Merikarbid» (1981). Omaette peatüki moodustaks Peeter Rudaši ja Eino Mäelti dekoratiivtööde vaatlus (mis kunagi loodetavasti tehakse), ja nii E. Mäelti klaasplokkidest skulptuur «Kaks munka» (1980) kui P. Rudaši vormid «Sula» (1982) näitavad, et «Tarbeklaasi» küsitava kvaliteediga klaasimass võimaldab nii mõndagi, kui on võimalust sellega pidevalt katsetada.

Vastandina eelnevale on külm töötlus (graveerimine, lihvimine, söövitamine) teatud kaunis, mõistusepärasus, sest siin peab enamal juhul kunstniku enese käsi ka täpselt täitma mõtte ettekirjutust. Kõigepealt n.-õ. koolkonnaala — graveerimine. Ka sellel näitusel on täielik alus nimetada graveerimist näituse teljeks — tõsi küll, paljuski uuenuks, sest sellega on tõsiselt ja lootustandvalt tegelema hakanud mitmed noored kunstnikud. Vanema põlve meisteretalone esindavad Leida Jürgeni «Kimp emale» (1975) ja õrna teemagraveeringut kasutav Silvia Raudvee («Nostalgia», 1981, «Turniir», 1980), samuti taimemotiivide ja vormi koostöö Maie Mikof-Liiviku vaasil «Paju» (1983). Ühtlase ja arvuka väljapanekuga esineb noorte hulka kuuluv Viivi-Ann Keerdo, kes loob reljeefe optilise kompositsiooni reegleid järgides ning vormi ja dekoori ühitamisel terviktulemust otsides (vaasid «Universitas Tartuensis», 1982, «Suvi», 1978, kauss «Pesa», 1982). Võetud ülesanded olid nii mahult kui ka sisuliselt tõsised, hea joonistus- ja komponeerimisoskus on eelduseks edasisele arengule. Väikesemõõdulistes töodes («Müüt», 1980, «Eleegia», 1981) näitab head üldistusoskust, väga tundlikku pinna modelleerimist ja joont, maitsekat stiliseerimist Anne Oks, mitme võtte (oliivlõige, happesöövitamine) ja vormi ühitamisel on terviklik Mare Saare pudelvaas «Sõnajalg» (1982). Omaette huvitavat tehnikat proovib Kai Koppel, kes eelnevalt modelleeritud vormi rõhutab ülegraveerimisega — õnnestumine on kauss naisaktiga (1981), mittetarbekunstlikust sõltumatuses figuuri- ja motiivikäsitluses tunnistab ka suur silindervaas aktiga (1982).

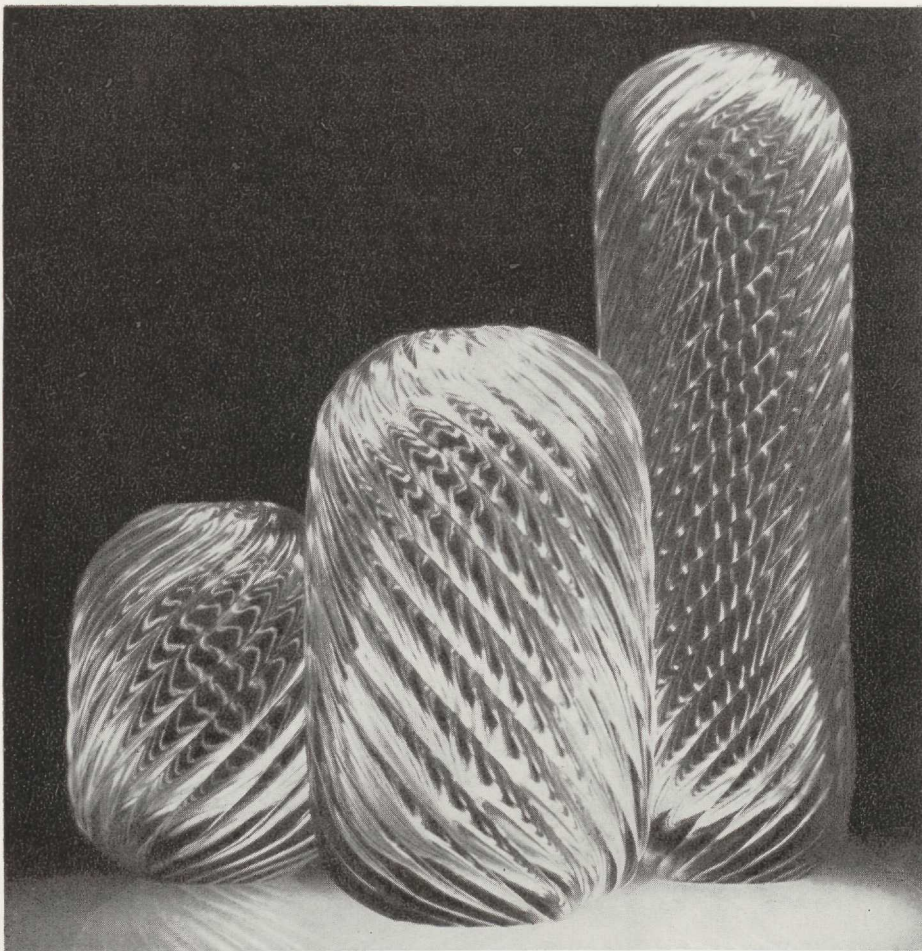
Vahest ehk kõige tehnilisemad on tööd lihvimistehnikas. «Meie klaasikunstnike» loomingus on vastukaaluks tööstuslikus komertskristallis domineerivale teravlõikele



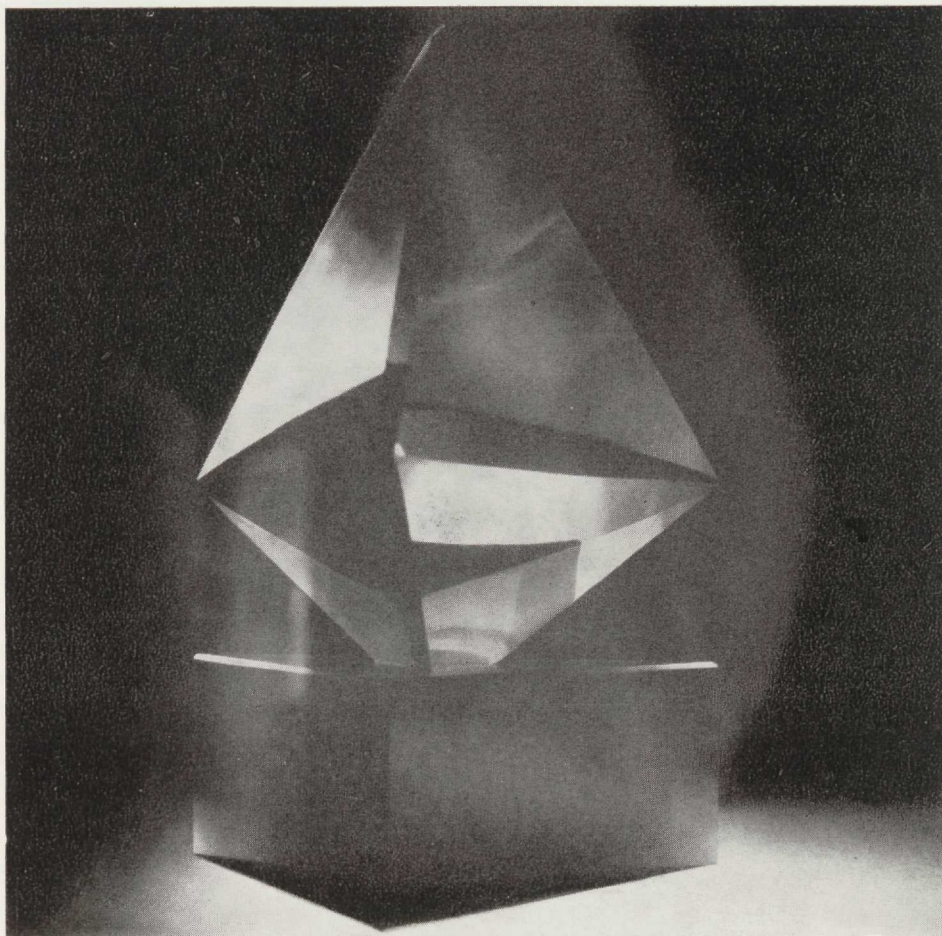
41. Anne Oks. Vaasid «Eleegia» ja «Müüt». Kristall, graveering. 1981, 1982.  
42. Tatjana Buhhenskaja. Komplekt «Sürav». Kristall, särälõige. 1977.







43



44

valdavalt kasutusel sfäärilised lõiketüübid — kuul- ja oliivlõige.» Nii kirjutab M. Raun kõnealuse klaasinäituse arvustuses (SV nr. 28, 1983), kus ta vaagis väljapandut pedagoogi nõudlikkuse ja spetsialisti asjatundlikkusega. Siin soleerib sõltumatult Peeter Rudaš («Costa-Rica», 1981, «Kristallid», 1983), väga huvitavaid vaatenurki ja optilisi efekte pakuvad Maie Rauni «Merikärg» (1981) ja Eve Koha objektid «1/3 prismast» ja «2/3 prismast» (1982). Lakoonilist lailihvi, mis on läbi viidud tagasihoidliku suurejoonelisusega, kasutab oma töödes Tatjana Buhhenskaja. Kuid tundub, et lihvimise paremad päevad on ees, eriti veel siis, kui osataks leida rada näitusekunstist välja, konkreetseesse seosesse ruumiga.

Kogu sümpaatiat juures, mida praegu tuntakse külmtöötlusviiside vastu, on siiski väär, et kunstnikel puudub praktiline võimalus paralleelselt töötada vormiga, mis ka sellel näitusel tunda on. Nii siin (kui ka kuumtöötluses) on eelkõige vorm see, mis seob klaasikunsti ajaga, teiste kunstialadega.

---

43. Peeter Rudaš. Vaasid «Costa-Rica». 1981.

---

44. Eve Koha. Objekt «Kristall». Lailihv. 1982.

---

45. Peeter Rudaš. Dekoratiivsed vormid «Sula». Klaas, söövitus. 1982.

---

46. Kai Koppel. Aktidega kauss. Kristall, graveering. 1981.

---

47. Mare Soovik-Lobjakas. Dekoratiivsed vormid «Haanja» II. Klaas, kuumtöötlus. 1981.

---

48. Maie-Ann Raun. Dekoratiivsed vormid «Maleauhind». Klaas. 1980.

---

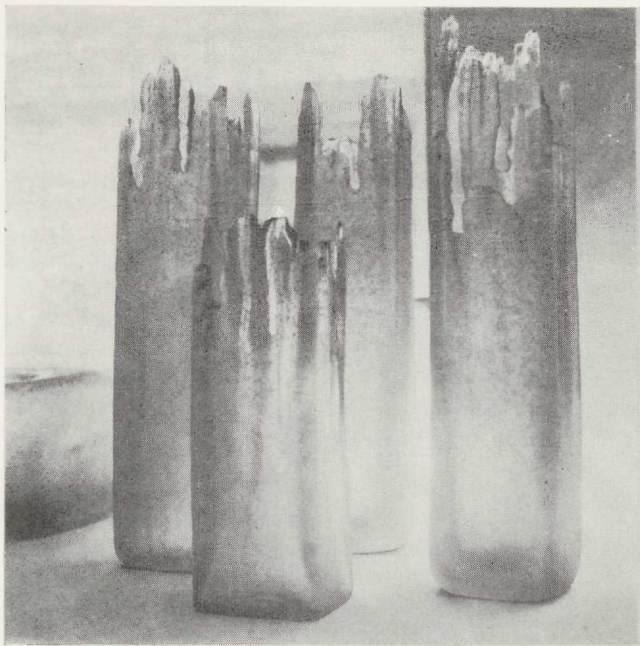
49. Maie M'kof-Liivik. «Paju». Klaas, graveering. 1983.

---

50. Maie-Ann Raun. Dekoratiivsed vormid «Pung». Kristall, oliivlõige. 1983.

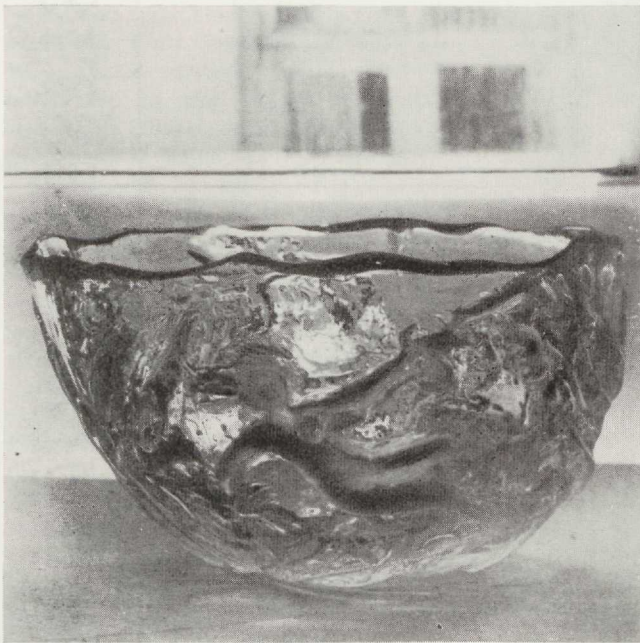
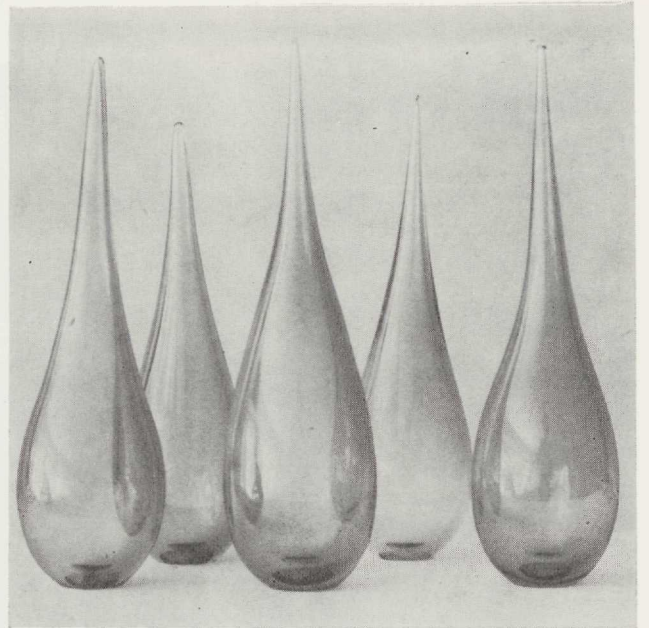
---





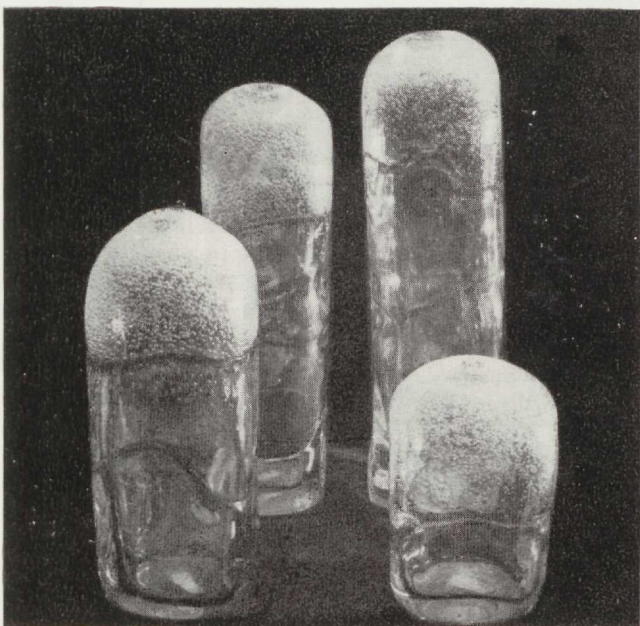
45

48



46

49

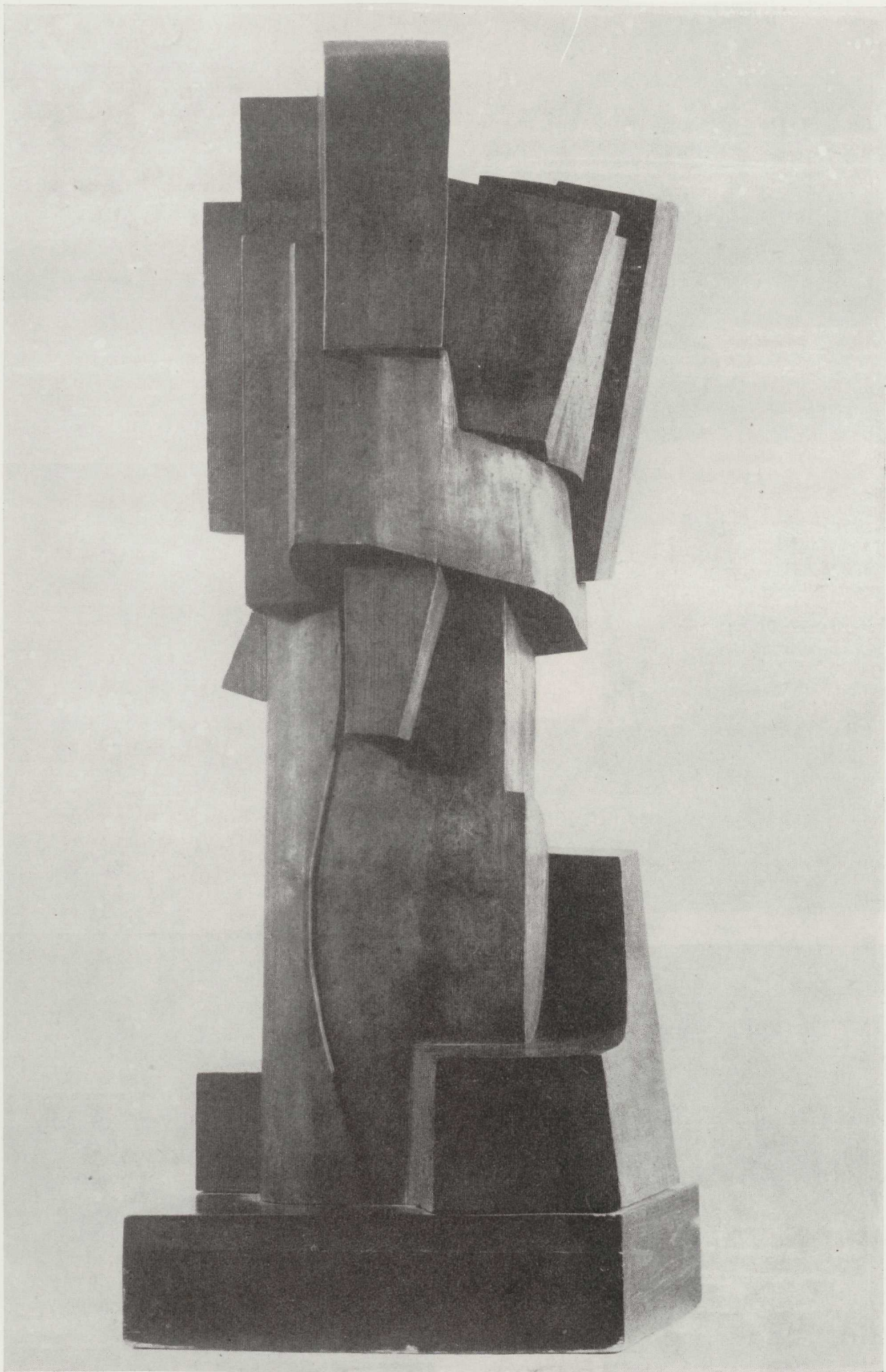


47

50







51. Henrik Olvi. Pea. Puu. 1925.

# GEOMETRILINE KUNST EESTIS

EHA KOMISSAROV



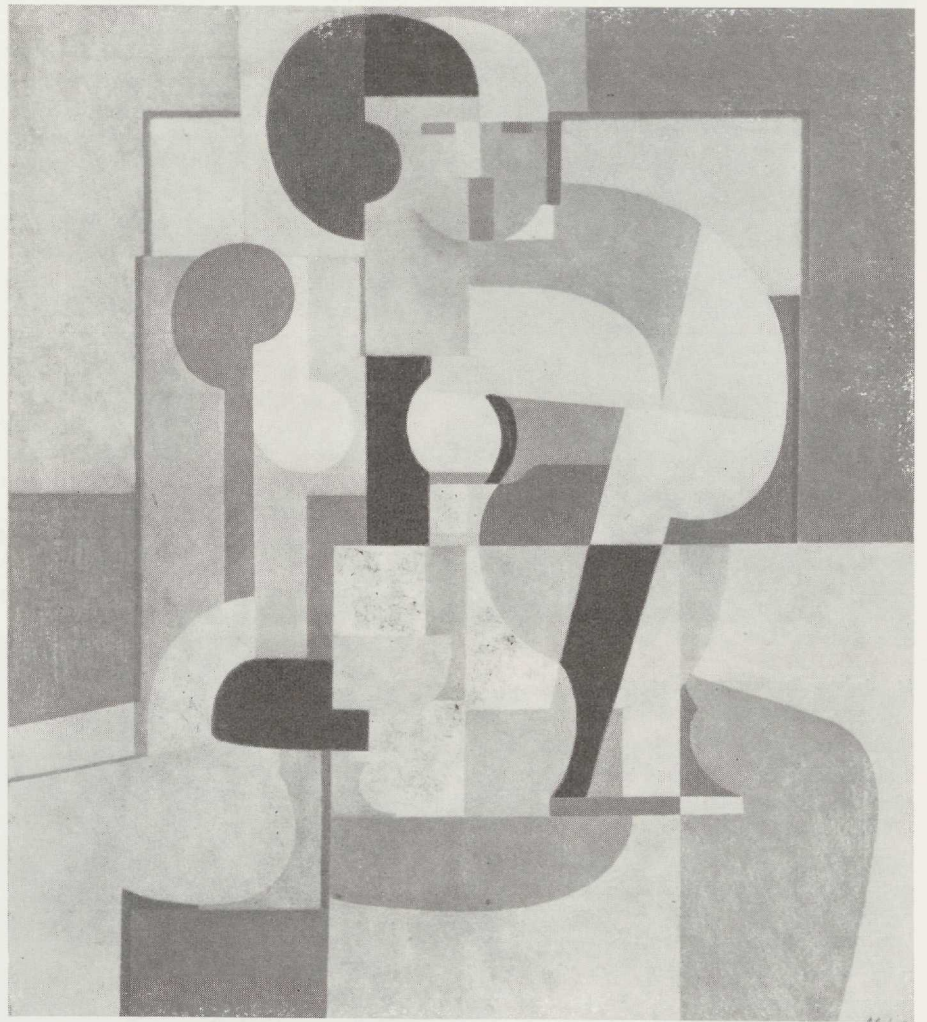
1983. a. sügisel Kadrioru kunstimuseumis toimunud näitus «Eesti Kunstnikkude Ryhm ja geomeetiline traditsioon eesti kunstis» tõstis teravalt üles problemaatika, kuivõrd tõsiselt võime rääkida geomeetrisest (kasutagem seda terminit ühendavalt konstruktivistlike, kubistlike, minimalistlike nimetuste kohta) kunsti järjepidevusest, traditsioonidest ja osast eesti kunstis.

Eesti kunsti põhiaines on valdavalt ümberitsev reaalsus, arvukad stilistilised ümberorienteerumised pole reeglina seda traditsiooni vääranud. Ent alati on vajaduse korral sellest reaalsusest väljutud, otsitud endale uusi kunstiallikaid ning lähtekohti, millest mõned on olnud üsna tavatud.

Eesti kunsti kontaktides abstraktsete väljendussüsteemidega torkab silma geomeetria rajanevate, konstruktivistlike stiilide eelistamine. Rääkides geometriseeritud vormidest ja nendevahelistest abstraktsetest pildi organiseerimise viisidest eesti kunstis peame silmas kahte teineteisest soliidse vahemaaga eraldatud ajajärku, n.ö. 1920. aastaid ja Eesti Kunstnikkude Ryhma ning 1970. alanud perioodi. Mõlema ajastu loomingu näol on meil omad kontaktid 20. saj. kesksemate, lõppkokkuvõttes sajandi kunstipalet oluliselt kujundanud vooludega.

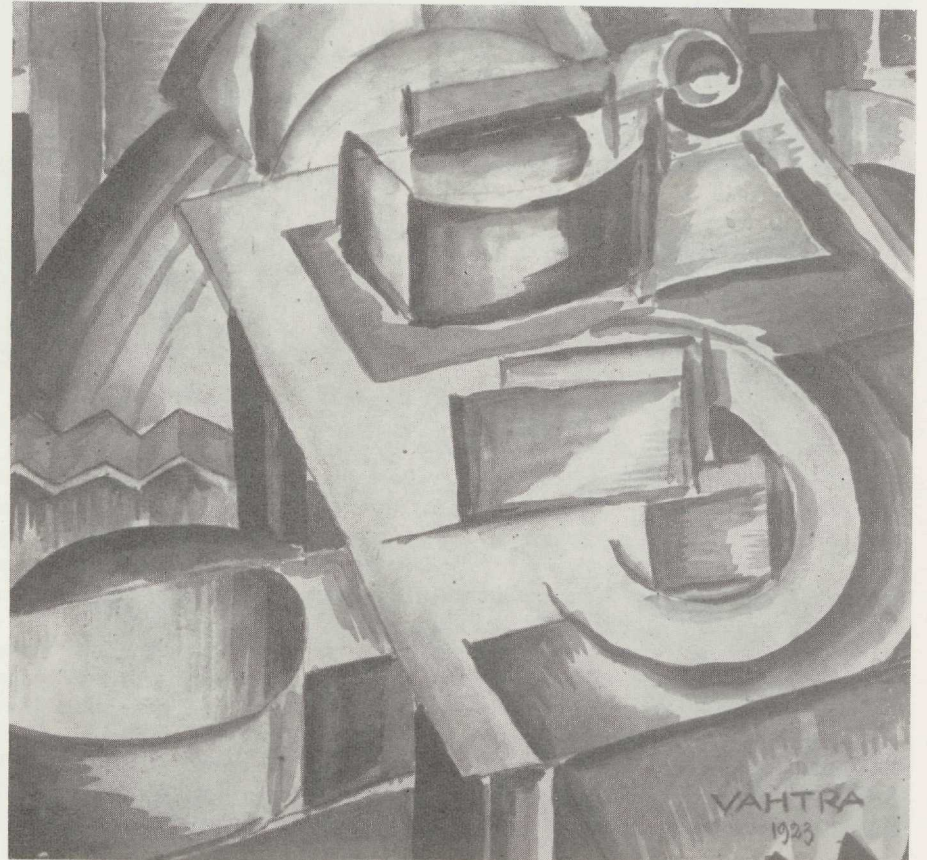
Suhtetasand 20. saj. radikaalsete kunstiavaldustega torkab silma oma komplitseeritusega. Reeglina on mõjutanud kunstilisi tulemusi kunstivälised asjaolud, mis on siiski tüüpiline avangardismi kaasnähtus. Kunst, mis huvitub vaid ühest kitsast probleemiringist, tegeleb valdavalt väljendusvahendite enestega, on sunnitud traditsiooniliselt oma eksistentsi eest võitlema. Nii omaaegset EKR-i kui 70-ndatel taastunud geomeetrist abstraksionismi ümbrises palavakkoetud atmosfäär, ja kahtlemata tuli oma tõekspidamiste eest võidelda. Hetkel tundub, et selles heitluses käis halvemini EKR-i käsi, kelle tegevus seltskonna toetuse puudumise tõttu, ent ka kunstimoe ümberorienteerumise näol oli 1930. aastatel hääbumisele määratud, vaatamata sellele, et jõude jätkamiseks oleks leidunud (hilisem Akbergi tegevus näiteks). EKR-i tegevuse puhul on hindamatu väärtusega ka kontaktide traditsiooni loomine abstraktsete kunstistiilidega, mida geometristide hilisem põlvkond on alati rõhutanud.

EKR-i tegevuse ja kubistliku kunsti vahel meie kunstiloos pakub väga suurt huvi, sest kõige saavutatatu kõrval on ta tänaseni jäänud ähmaseks. 1923. aastaks, seega EKR-i sünniajaks oli kubism Euroopas elava stiilina lakanud eksisteerimast, kuid andnud elu kõikvõimalikele modifikatsioonidele. Erakordselt aktuaalsed olid mitmetasandilised kompromissid reaalsusega, hõivates kunstielus tunduvalt suuremat kaalu kui abstraktsed ja konstruktivistlikud suunad. Ning just nüüd, kompromissiajastul, tekib kontaktivõimalus kubismiga ka Eestis. Kuid just kubistliku kunsti osasse rühma tegevuses tuleb suhtuda suurte reservatsioonidega, sest algusest peale oli see juba kubismist eemaldunud



52. Arnold Akberg. Kompositsioon. Oli. 1925.

53. Jaan Vahtra. Natüürmort triikrauaga. Akvarell. 1923.







54. Juhana Raudsepp. Joonistus. 1924.

ilming, ning kui EKR nimetab end kubistlikuks-konstruktivistlikuks suunaks, peab ta tõenäoliselt viimastega silmas piiritähiseid, milliste vahelises ruumis kavatseb liikuda. Ent sedagi oli, nagu tunnistavad EKR-i paljusõnalised manifestid ja seletuskirjad, paljuvõitu.

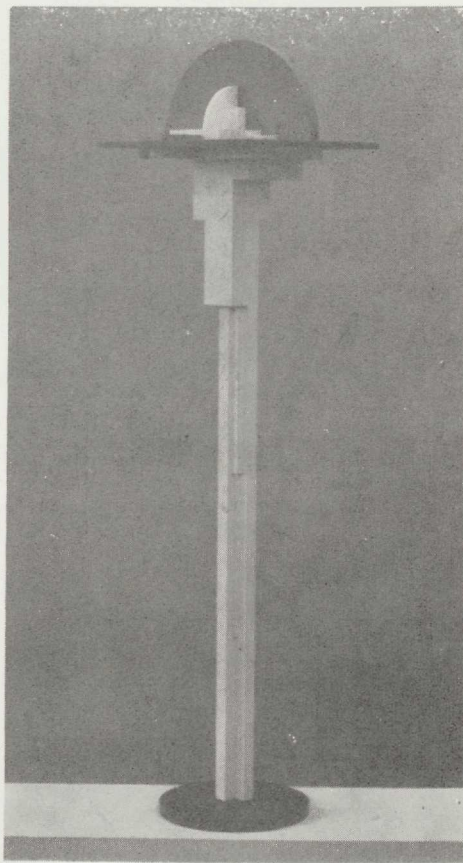
Kubismijärgsete stilisatsioonide tohtu mitmekesisus peegeldub täielikult EKR-i loomingu, võimaldades tõenäoliselt ka rühma liikmete loominguvabadust. Puudub täielikult ühine probleemiasetus, nagu puudub ka sarnasus lahenduskäikudes. EKR-i liikme individualiteet sõltus täielikult asjaosalise võimetest ja huvivaldkonnast. EKR-i tähelepanuväärsemad meistrid on säilinud põhjal Akberg, Laarman ja Olvi. Histist on säilinud sedavõrd vähe, et me ei tea temast praktiliselt midagi. Vahtra kubistlik-konstruktivistlik looming on säilinud vaid illustratsioonide ja kujunduste näol, mis on paraku spetsiifiline ega ole võrreldav maaliga. Vähe on säilinud ka Raudsepa ning Blumenfeldti töid, seega on hindaja alati suurtes raskustes EKR-ist tervikpildi kujundamisel.

Siiski saavutati uskumatult palju — universaalsed kunstiväärtused sulgusid iseseisvaks vormimaailmaks, et seal eksisteerida ainult iseendana — keerulisena, puhvana, mänglevalt ja loovalt.

(Tsiteerigem M. Laarmani: «Ei roos ega masin ole luule või kunsti teemadeks, nad ainult õpetavad meistrile struktuuri ja loomisviisi.») Huvitava kontrastidepaari moodustavad Blumenfeldt ja Akberg. Blumenfeldti võime samaaegselt seostada konstruktivismi ja ekspressionismiga. Ta forsseeris konstruktivistlikku vormikõnet ekspressionismile omase pingeteihalse kaudu, saavutades suurt väljenduslikkust. Tema vormimaailm taotleb kõige ehtsamat dramatismi ning on orienteeritud emotsionaalsusele. Vormimaailm näib niisuguses taotluses ise pisut nõr-

genevat, välises väljenduslikkuses pööratakse vähem tähelepanu ülesehituses saavutatavatele sisepingetele, mistõttu Blumenfeldti konstruksioonid sarnanevad pisut kulissidele. Kuid taotluse harukordsus ja võõrapärasus lisavad teosele omad tugevad plussid. Akbergi esteetika on vastupidiselt vaba ekspressiivsest kontekstist, me võime käsitleda kunstniku taotlust täiuslikkuseihaluksena. Tema loomismeetodit, mis põhines ainult geomeetrisel vormidel, iseloomustas tõeliselt laidurlik leidlikkus lihtsate vormisuhete võimaluste nägemisel. Akbergi tööd rajanesid loogikal, tal on paigas iga komponent, ebatavaline on kunstniku võime endas kanda nii väheste elementide suurt võimalusterohkust. Akbergi abstraktsiooni viisi, iga tema pilditervikut mõjustas märgatavalt tervele ajastule tunnuslik ambitsioon dekoratiivsele väljenduslikkusele.

55. Leonhard Lapin. Arhitektoonika. Puu. 1974.

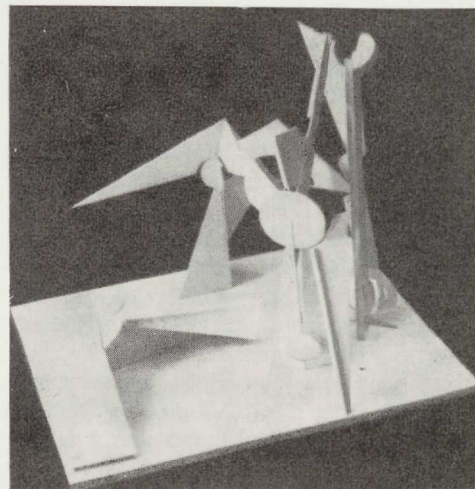


Kunstnik puänteerib oma vormisuheteid efektsete rütmidega ning armastab oma vormiarenduses esile tuua elegantseid kaarjooni, meelsasti geomeetria mänguvõimalustesse keskendudes. Võimalus ühendada abstraktne, geometriseeritud vorm dekoratiivsete kvaliteetidega köidab eesti kunstnikke ka edaspidi. 1960/70. a. vahetusel seob A. Keerend oma põlvkonna kunsti dekoratiivsed kogemused geomeetria, niisugusest võimalusest lähtub hiljem omal kombel J. Kask. Ent Akberg jääb ilmselt sarnase oskuse täiuslikumaks näiteks meie kunstis. Kuid kui saavutatakse vorm, millel on tema plastilisteomaduste tõttu ja suhetes pildiruumiga ise-

eneslik väärtus, dekoratiivsus reeglina ei vajata. Akbergi ajastu tegeles välise vormiga mängeldes ning tähelepanuga. Uus mõtte-tasand tekkis 1960. aastatel, mil vormi pindmise, välise töötamise asemele tuleb pingetatud, lihtsam ja võimukam kujund, mis eksisteerib lõpmatusena võrduvas ruumiavaruses ning on sellisena täiesti sobimatu reaaltasandi suheteks. Niisugust tüüpi geomeetrisuse ideed ilmuvad esmalt Henn Roode visandite mappi, millega praktiliselt lõpebki ettevaatlik naasmisprotsess geomeetrisuse abstraktsionismi võimaluste juurde sõjajärgses kunstis. Roode käsitles talle iseloomuliku põhjalikkusega vormi kui iseseisvat kunstilist fenomeni, saavutades vormi suhetes ideega lõpptulemuseks abstraktse kujundi. Roode kunstisuhet peaksime nimetama sealjuures eksistentsiaalseks. Asjad omandasid tema silmis mingi nähtava kvaliteedi ja hinge, mis tundus olevat sinna juba varem peidetud. Kunstnik minetab esteetilise suhtetasandi, kus inimene teotseb tegelikult eesmärgipäraselt; uuel tasandil, mille loomisele kunstnik end pühendas, köidab sügavalt eetilise inimese moraalne elu. Roode arusaamadesse olemuslikust kuulusid väga sügavad kõiksuse nägemused, mille määratlemisel ei kohku Roode tagasi isegi absoluutse tõe mõiste kasutamisest. Enda universaalsema väljendamise nimel ühes vajadusega mõista väljendusvahendite tegelike võimalusi pöördus Roode, nagu paljud suured kunstnikud ennegi, geomeetrisuse abstraktsionismi võimaluste poole. Ametlikus kunstiloomingus piirdusid Roode geometrisatsiooniprobleemid kubistlikule pildistruktuurile lähedaste arendustega («Kunstiüliõpilased»). Geomeetrisuse abstraktsionismiga tegeles ta oma visandites, mõnda neist eksponeeriti 1983. a. ERKM-i näitusel.

Geomeetrisuse abstraktsionismi eksperimentides kasutas Roode reeglina lihtsaid geomeetrisuse kujundeid, eriti süvenedes nende pingestamise võimalustesse. Teda huvitas vormi suhe värviga, vorm suhetes ruumiga, nende suhtevõimaluste väljendamine vormide liikumises. Muude kujundite hulgas sündis eesti kunsti esimene, päriselt oma abstraktne

56. Edgar Viies. Kompositsioon. 1974.



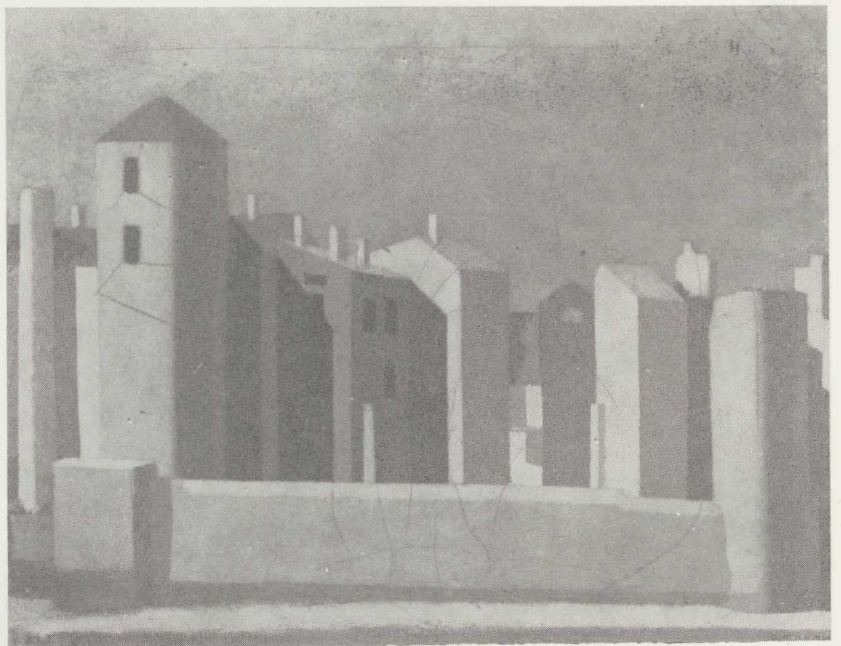


kolmnurk, mida me sageli näeme dünaamiliselt tunglemas tühjas pildiruumis. Terve sari esindab konstruktivistlikku esitussüsteemi, milles on jäetud ruumi ja liikumist siirdav funktsioon värvile. Roode tühja, neutraalse ruumikäsitluse absolutiseerib hiljem Tõnis Vint, kes oma rikkalike võimalustega ent esemetu ruumi saamiseks kasutab veelgi spekulatiivsemaid kõiksusetootlusi.

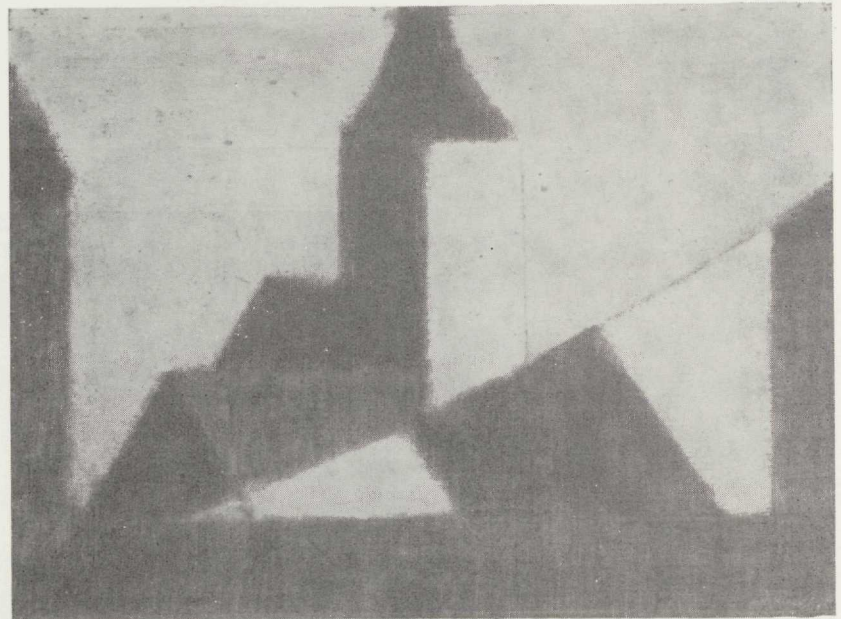
Ent ka Roodele kangastus tema kontsentreeritud vormi- ja ruumikäsitluste juures aimdus veelgi pingelisemast ja täiuslikumast olemisest. Roode märkmetest leiame mõttearenduse: «Kas on võimalik kujutada... abstraktse kujundi olemust hieroglüüfina, kusjuures absoluutne tõde oleks nähtav? Hieroglüüf on äärmine selgus ja konkreetus, samal ajal absoluutne tõde on tajutatav helendusena, mis ta ongi. [— — —] Hieroglüüf on tunglemiste summa. [— — —] Hieroglüüfi all mõtlen sellist faasi, kus olemus (abst. olemus) on väljendatud jäägitult, kokkuvõtliku ja lihtsa selgusega, äärmiselt napilt, maksimaalselt.» (15. VII 67). Roode tunglev isiksus siiski ei koge sellist kirkastumist, millist ehk ainult minimalistlik abstraktsioon suudaks sarnasel viisil teostada; tema kujundimaailm väljendab pigem igavese liikumise ning heiluse paratamatust. Praeguseks on Roode loominguusse koondumas suurimad nihked, mis kellegi poolt on Eestis tehtud vormi, pildiruumi ja loomingu eesmärkide hindamisel.

Geomeetrilisele kujundile põhinevat väljendussüsteemi kasutab pärast Roodet seni ainult L. Lapin. Tema tõttu muutus geomeetriline abstraktsionism Eestis vaieldamatult kunstisündmuseks, lisaks teeb Lapin omalt poolt kõik, et kunstiavalikkusele neid traditsioone teadvustada, tõmmates suurejooneliselt silla enda ja EKR-i vahele. Lapini mitmekülgnes loominguus moodustab ainult geomeetristest kujunditest ja nendevahelistest vormisuhetest lähtuv käsitlus vaid ühe, ent siiski ilmekalt esileküündiva tahu. Siin toetub Lapin konstruktivismile, kuid oma ajastu esindajana lisab internatsionaalse konstruktivismi põhimõtetele eesti kunstist kaasa võetud sümbolse tähenduslikkusetootluse. 1970. aastatel huvitus Lapin maalist, algul püsis ta oma geometrisatsioonis meetoodilisena nagu J. Albers. Üksteise sisse projitseeritud ruudu arendused tekitavad värvisuhete muutmisel huvitava ruumimängu, milles algkujund lõpuks häbiväärselt kaotab oma kuju, sünnitades vasturääkivusi konkreetsuse enda mõistega. Mitmes suunas teostatud katsetuste seas näib arenguvõimelisimaks osutuvat kunstniku kontsentreerumine ühele kindlale kujundile, mis esituse ekstreemse lihtsuse tõttu omandab kontekstuaalstliku alge. Lapini «Pragu» näitab, kuidas neutraalne geomeetriline kujund võib muutuda agressiivsete muljete kandjaks tänu oma positsioonile pildiruumis ning oma värvitähenduslikkuse tõttu. Järgnevalt siirdas Lapin geomeetriselise kujundi graafikasse, kasutades lihtsamaid geomeetrisi figuratsioone nagu rist, ruut, ring jms. Kunstni-

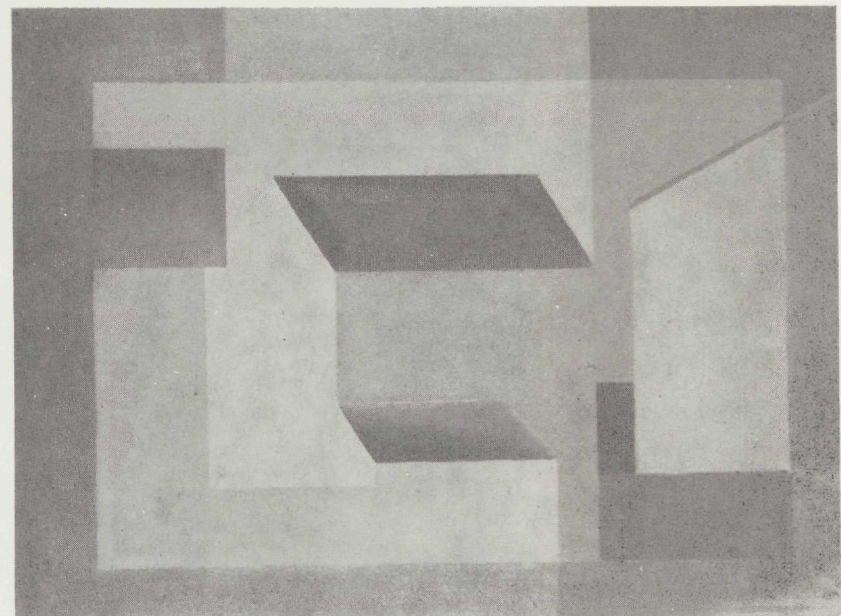
57. Aleksander Krims. Majad ja tornid. Oli. 1930.



58. Arnold Akberg. Vaade Olevistele. Oli. 1965.



59. Märt Laarman. Majad. Oli. 1951.

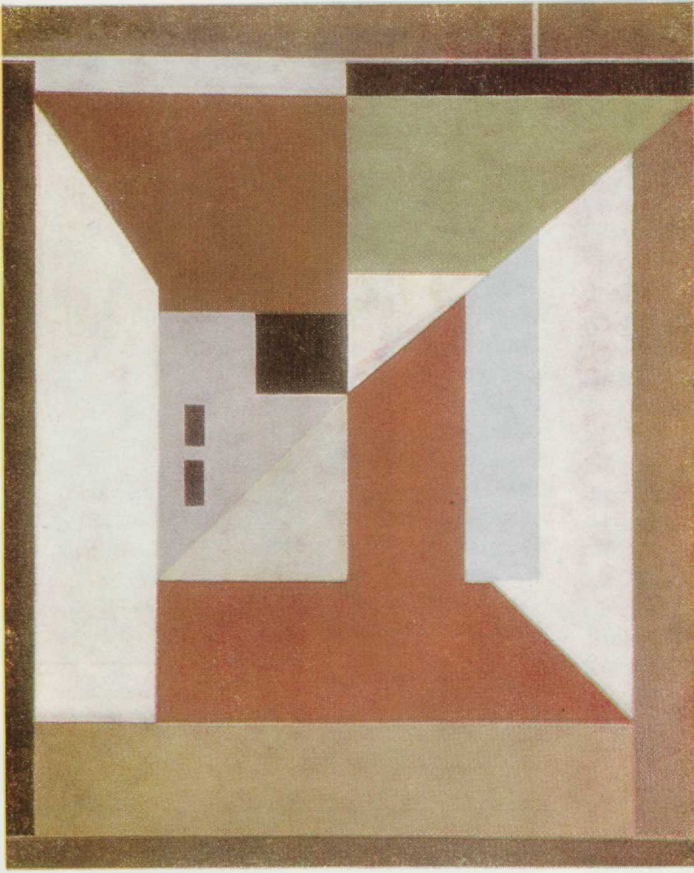




61. Edmond Blumenfeldt. Kompositsoon. Umb. 1955–1928.



60. Arnold Akberg. Konstruktioon. Oli. 1928.



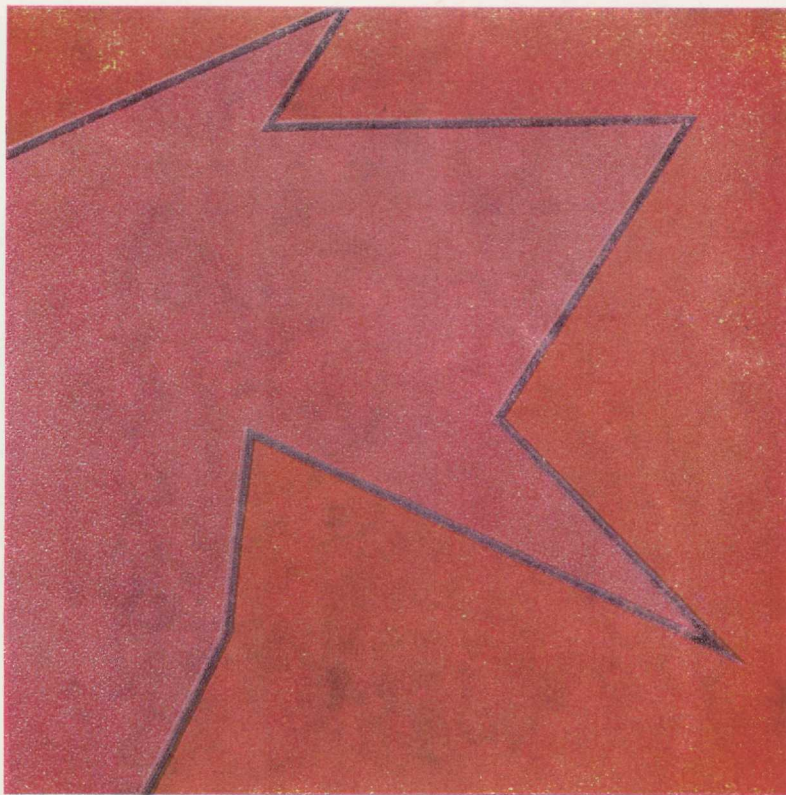


# GEOMEETRILINE KUNST EESTIS

63. Henn Roode. Kompositsioon. Öli. Umb. 1965–1968.

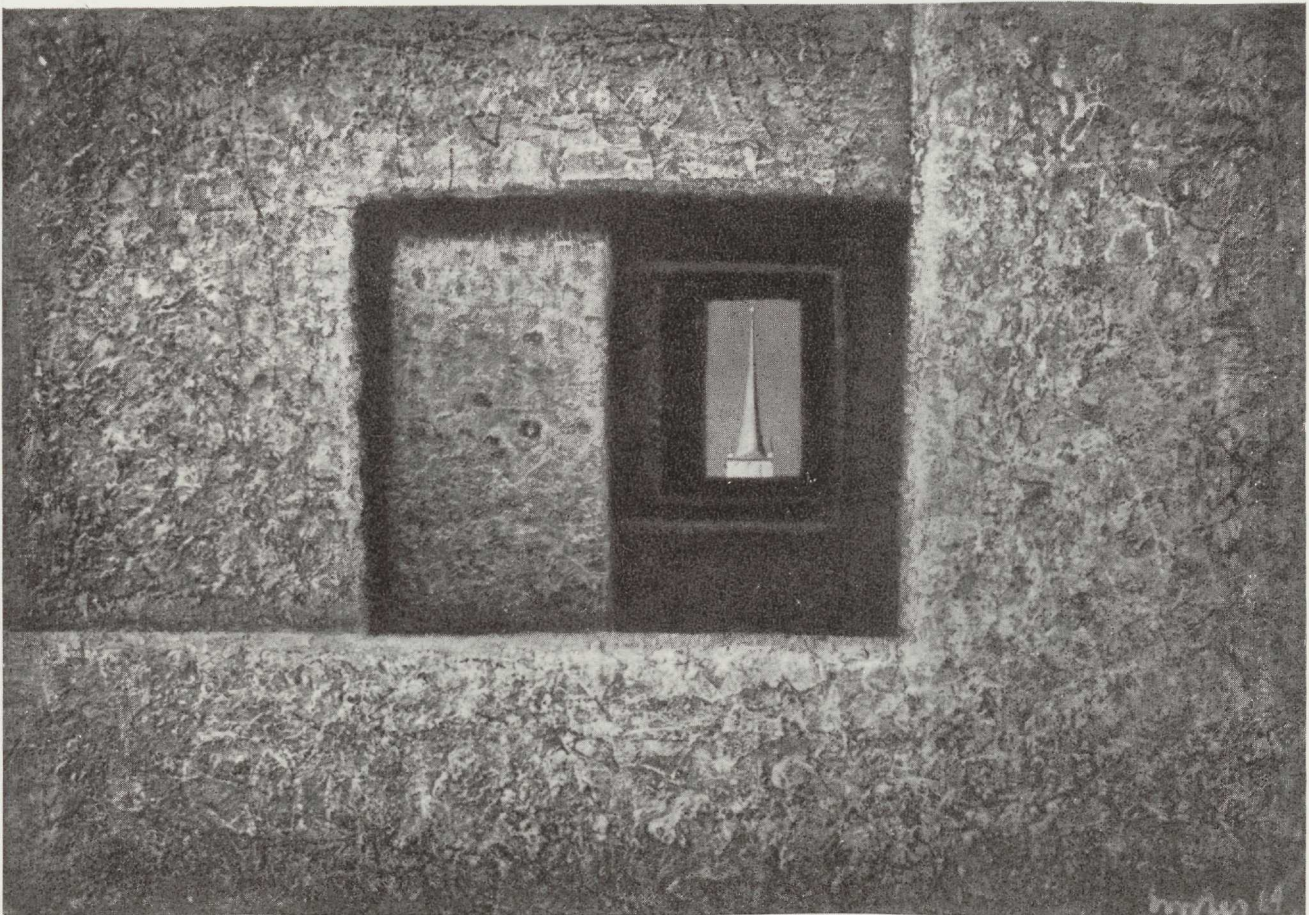
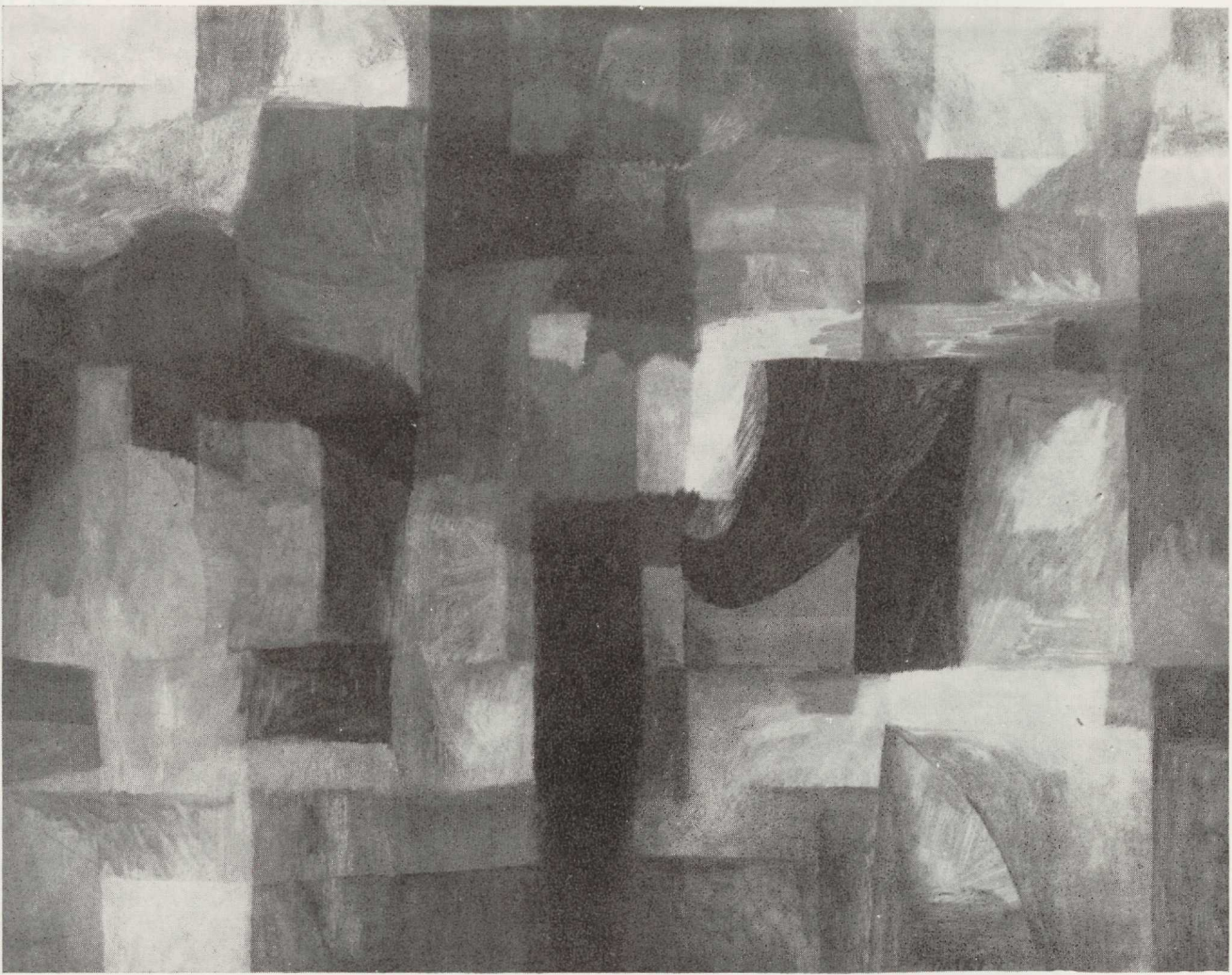


62. Ado Lill. Kõrvalekalle. Öli. 1981.



# GEOMEETRILINE KUNST EESTIS







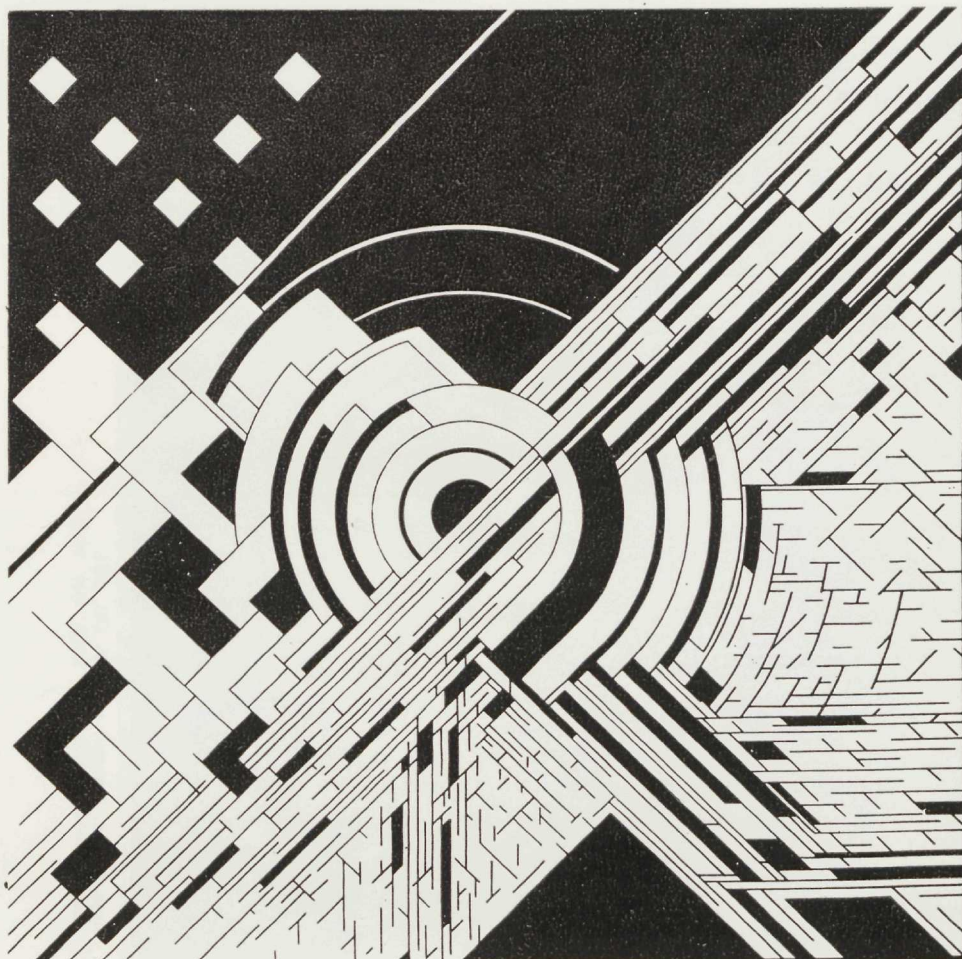
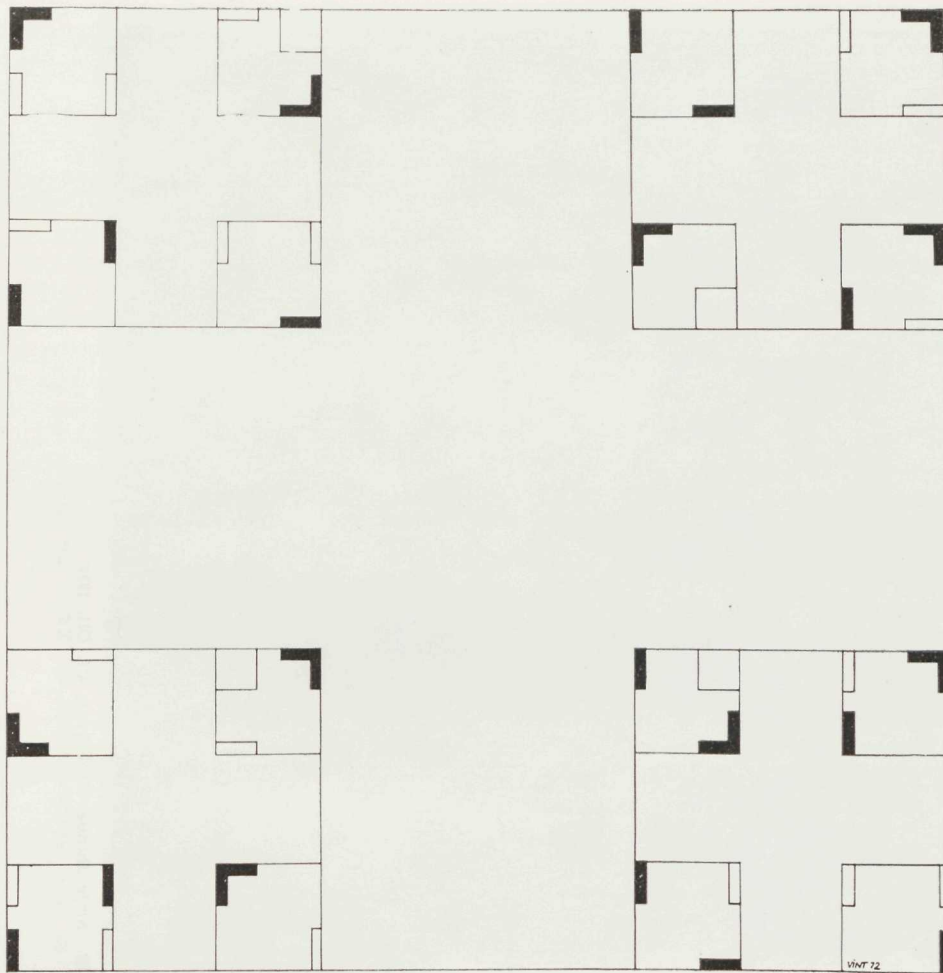
kule muutub oluliseks tabada nii piiratud väljendusvõimaluste juures seda iselaadset pinget, mida endas kannab kontsentreeritud, minimalistlik napp vorm.

Omaette koolkonna moodustavad meie geomeetrilises kunstis värvisündmusest lähtuvad kunstnikud, kes asetavad oma teostes esikohale värvi väljenduslikkuse. Siingi leiame mõttelise alguspunkti 1960. aastate kunstist, konkreetset O. Marani näol, kes 1960. teisel poolel andis oma interpretatsiooni P. Klee maagilisele värviruudustikule. Ta lahutas värvi joonistusest, et anda värvil enesel võimalus luua ruume ja liikumist. Esikohale asetused säravad värvipinnakesed, milliseid mõõdukalt grupeeriti vormidesse. Järgnev generatsioon ründas hoogsalt puht-intellektuaalset laadi värvi kineetilistesse omadustesse puutuvaid probleeme.

Järjekindlamalt taotles geomeetriliste vormide ja mõõdetud värvirütmil abil visuaalseid efekte S. Runge oma varasemas loomingu, seega pole optiliste illusioonide paradoksaalne mäng meilegi võõras, kuigi ei leidnud edasiarendamist.

S. Runge praeguses loomingu valitseb värvinägemus. Ta on loobunud kolmnurkadest, diagonaalsete vormide piirides toimub kitsa, väga valitud tooniskaala vaevumärgatav areng. Liikumine heledamalt tumedale on sedavõrd aeglustunud ning vähene, et pildis paistab aeg seiskuvat, tegevus lõputu ning igavene. Samuti mõõdab värvitundlikkust R. Kari oma «Korrastatud muljes» (1982). Ainult temal toimub liikumine heledamalt tumedale ruudu ulatuses, ruutude summa piirides tekitab värviarenduste tasakaalukus võrdluspildi suletud liikumisest. Seni vaid korra on A. Lill püüdnud ehitada värviväljadest ruumi («Kõrvalekalle», 1983). Ta on väga asjatundlikult käsitletud toonide kontrastimadusi, esindades praegu täiesti uut suhtumist pildi formaalse korrastatuse võimalustesse. A. Lill kasutab võimalikult ebamaalilisi, puhtaid värvipindu, mida läbis-tavad geomeetrilised vormid on just neis toonides, milliseid on tarvis ühe 170×170 cm suuruse pildipinna elustamiseks. Oma kvaliteedilt ületas töö märkimisväärselt A. Lille seniseid tulemusi abstraktse ekspressionismi vallas.

Kokku võttes esitas näitus geomeetrilise kunsti äärmiselt mitmekesisist nägemist. See oli esimene katse üldistada geomeetrilise abstraktsiooni, küll vahest ehk kõrvalist, kuid suure vaimse potentsiaaliga kogemust.



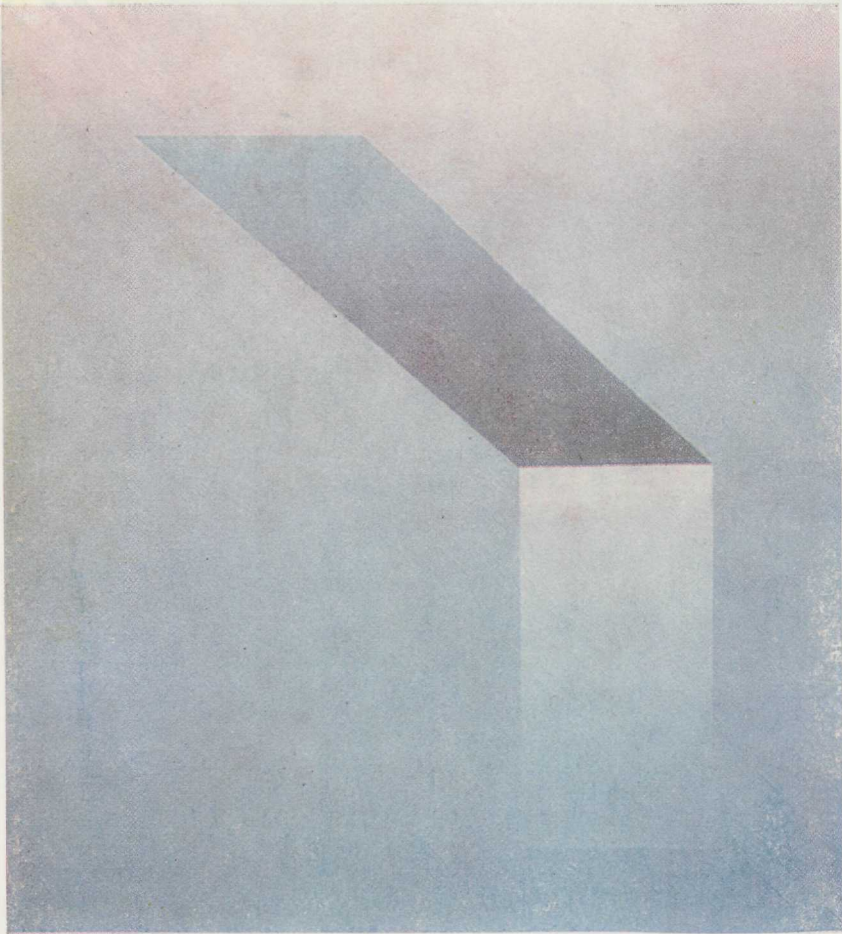
64. Olav Maran. *Telisanõ. Oli. 1967.*

65. Ülo Sooster. *Vana Tallinn. Oli. 1964.*

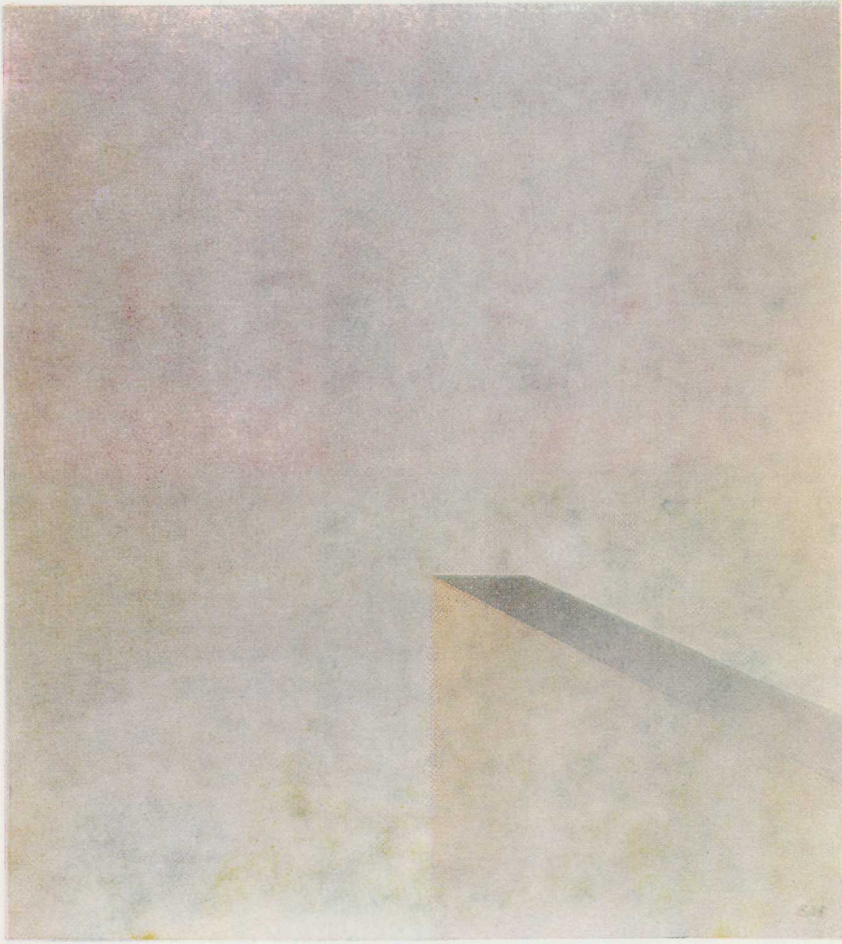
66. Tõnis Vint. *Häiritud konstruktsioon. Tušš. 1972.*

67. Leonhard Lapin. *Loomine I. Siiditrükk. 1974.*





69. Sirje Runge. Maastik nr. XV. Õli. 1981.



68. Sirje Runge. Objekt nr. VI. Õli. 1983.

# «GEOMETRIAST» «MAASTIKUNI»

JEVGENI KLIMOV



Kunstiteost võib analüüsida õige mitmesugustelt lähtekohtadelt ja loomulikult kujunevad ka tulemused seejuures erinevateks. Et neid selles mitmekesisuses hinnata ja võrrelda, on eriti oluline määratleda oma uurimuslik lähtekoht ja selgitada kontseptuaalset skeemi, mille abil see teoks saab. Kõige üldisemal juhul määrab niisugune skeem ära uuritava fenomeni koha kosmose struktuuris. See tingib kirjelduse keele ja fenomeni uurimisviisi. On loomulik, et konkreetse teadmise normaalse arenemise juures ei tajuta vajadust käsitleda tema iseendast mõistetavaid aluseid. Kuid paljude alternatiivsete kirjelduste olemasolu korral aktuaalseerub ka küsimus nende alustest.

Tänapäeval on kunstiteooria areng oluliselt mõjustatud informatsiooni- ja süsteemiteooriast ning semiootikast. Kõik need alad on selgelt interdistsiplinaarse suunitlusega ja omandanud oma metodoloogilise põhjenduse ja terminoloogia teistes teadmisvaldkondades. Nende integreerimine kunstiuurimusesse on võimalik teatud üldise skeemi raamides, kus puudub kontseptuaalne vahe bioloogilise maailma ja teadvuse maailma kirjeldamisel.

Süsteemse käsitluse arenedes on ilmunud reaalne võimalus kujutada tunnetatava universumi süsteemide üldist hierarhiat vastavalt süsteem-informatsioonilisele parameetritele. Niisugune hierarhia sisaldab kolm fundamentaaltasandit:

1. elatud süsteemid,
2. elussüsteemid,
3. teadvuse süsteemid.

Kunstinähtused sünnivad teadvuse süsteemide tasandil, kuid nende materialiseerumine saab teoks inimorganismi kaasabil, s.t. hierarhia eelmisel tasandil. See muudab kunsti analüüsimise keerukaks, nagu üldse igasuguse inimtegevuse analüüsi.

Püstitamaks korrektselt probleemi kunsti-phenomeni uurimisest, arvestades süsteem-informatsioonilist lähenemist, on vaja omavahel täpsustada sealjuures kasutatavad mõisted süsteem, informatsioon ja teadvus, mis on lühikeses ajakirjaartiklis aga ilmselt võimatu. Jääb üle vaid postuleerida mõningaid järgneva arutluses hädavajalikke seisukohti.

— Teadvus on süsteem, mis modelleerib informatsiooniuniversumit ja iseennast kui osakest sellest universumist.

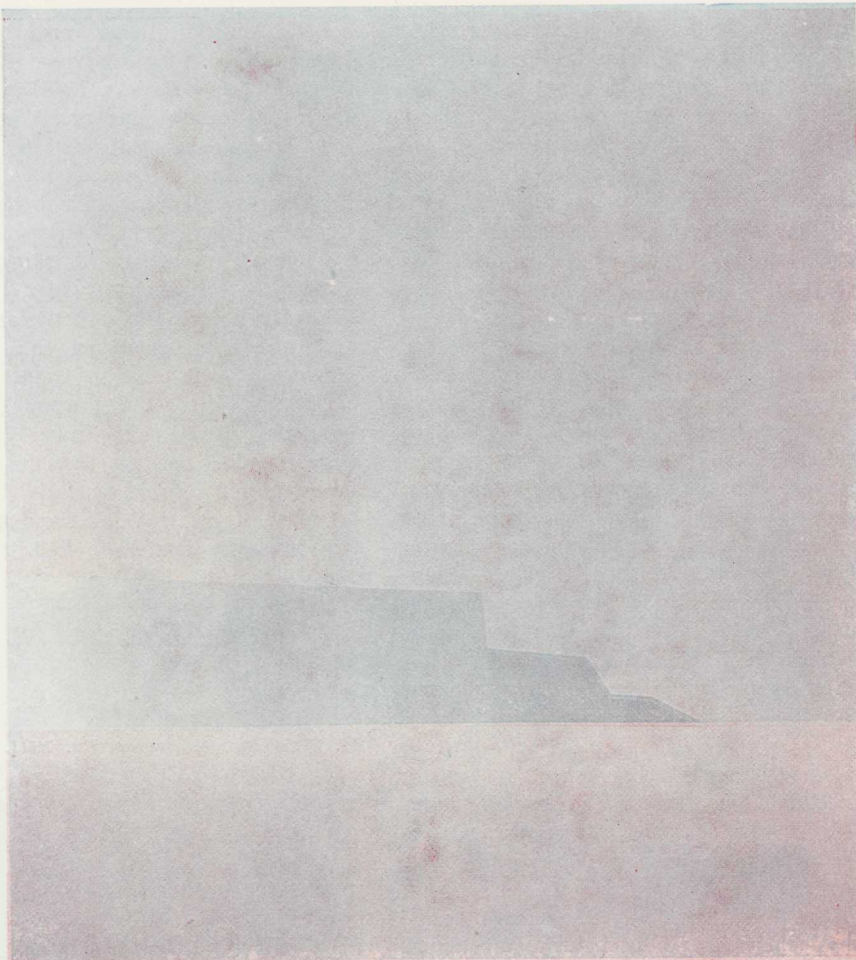
— Teadvuse süsteemidel on kolm organiseerimistasandit:

- 3.1. individuaalne teadvus,
- 3.2. kollektiivi teadvus,
- 3.3. inimkonna teadvus.

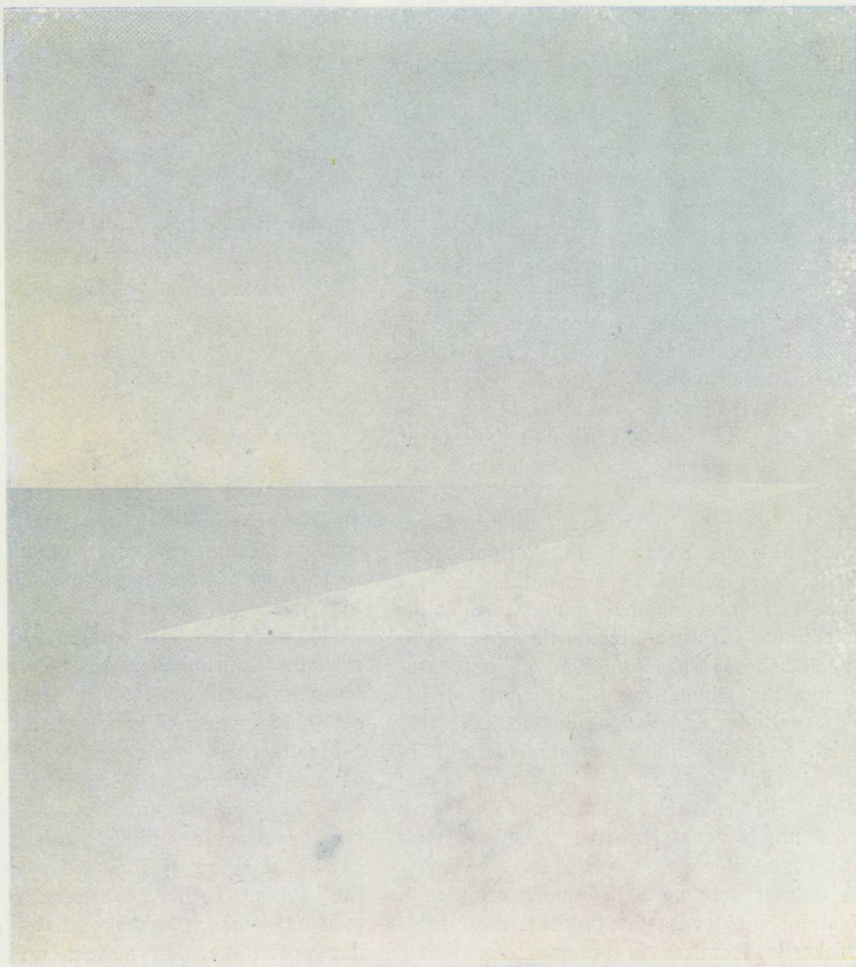
— Teadvuse süsteemide eksistentsi möödapääsmatuks tingimuseks ja vormiks on informatsiooni vahetamine universumi modelleerimisest. Kunst on üks selle vahetuse võimalusi.

Teadvuse süsteemide suhtes on kunst kommunikatiivse funktsiooniga, mille erinevad vormid omakorda võivad olla temast otseselt tuletatud või esineda segafunktsioonides sotsiaalsete süsteemide vallas

70. Sirje Runge. Maastik nr. XXIV. Oli. 1983.



71. Sirje Runge. Maastik nr. XXV. Oli. 1983.





(inimesega seotud sotsiaalsed süsteemid on kujunenud üldises hierarhias elussüsteemide ja teadvuse süsteemide tasandite kokkupuutel). Sotsiosüsteemi olemasolu ei ole siiski veel küllaldane tingimus kunsti olemasoluks. Käepäraseim näide — sipelgapesa tüüpi kõrgelt organiseeritud ühiselu. Samal ajal tõestab kunsti mõödapääsmatust teadvuse süsteemides tema pidev olemasolu kogu jälgitava inimajaloo vältel.

Teadvuse süsteemide eriline omadus on selles, et nad on kujunenud puht-informatsioonilistest suhetest pidevas modelleerimisprotsessis. Sealjuures eksisteerib universumi konkreetse fragmendi mudel ka osalisena protsessis, mille mõni lõik võib esindada teadvuse seisundit. Teadvuse kommunikatsioon seisneb niisiis tema seisundite vahendamises väliskeskkonna kaudu. Inimorganismi võimalusi kasutades ehitab individuaalne teadvus (IT) oma seisundi välist mudelit, mida teine IT saaks keskkonnast eraldada ja dekodeerida.

See elementaarne lüli on kunstikommunikatsioonis tuntud järgmisel kujul: kunstnik — pilt — vaataja. Pilt on kunstniku teadvuse seisundi väline mudel, materiaalne struktuur, mis sisaldab ka mingi sõnumi. Vaataja võib sõnumi vastu võtta, kuid selleks peab tema teadvus üleskirjutuse dekodeerima.

Allpool vaatleme Sirje Runge maalide näitel põhimõttelisi võimalusi maalikunsti sõnumi struktuurseks organiseerimiseks teadvuse süsteemides kommunikatsiooni vaatepunktist. Sealjuures ei vaadelda loomulikult mõningaid parameetreid ja karakteristikuid, millel on oluline tähendus mõnest teisest vaatenurgast.

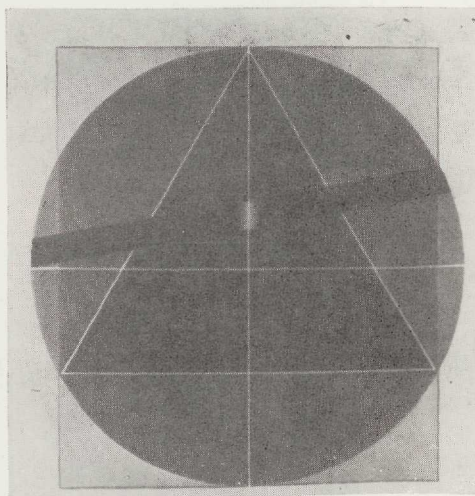
Sirje Runge (Lapini) pildid ilmusid näituste 70. aastate alguses. Tema loomingu algus langeb aega, mil kujutavas kunstis hakati tunnistama ka mittekanoniseeritud teoste kultuuriväärtust. Enesekindlalt kuulutas ennast juba eesti kunstnike järjekordne laine. Nende avameelsus ja teravus üldinimlike ning esteetiliste probleemide püstitamisel äratas vaatajas huvi ja sümpaatiat. Kunstinäitused kujunesid kohaks, kus vahetati mõtteid, arutati maailma tunnetamise võimaluste üle. Ohk oli tihedalt täis ideid, tunds, et midagi peab tingimata sündima...

Kuid olukord ei mõju enam nii harukordseks, kui näha seda maailmakultuuri kontekstis. Meie sajand on inimkonnale toonud rohkesti revolutsioonilisi muudatusi, mille vastastikuse seotuse teadvustamine nõuab aega. Sellesse ritta kuuluvad ka muudatused kunstimaailmas, mis on tähendanud eelkõige paljude erinevate kunstivoolude tekkimist. Seda üldinimlike mastaapidega nähtust ei saa seletada vaid kunstnike omavoliga. Nii võimsaks eksperimendiks peab olema mingi funktsionaalne vajadus. Teadvuse süsteemide jaoks väljendub see vajadus selgelt kommunikatsioonisüsteemide ja võimaluste pidevas täiustumises, uute suhtlemiskeelte loomises ja arengus.

Igal kunstiliigil on oma spetsiifilised vahendid kunstniku teadvuse seisust fikseerimiseks ja edastamiseks, kuid ainult kujutav kunst realiseerib oma modelleerimisvõimalused ruumilistes materiaalsetes struktuurides. Maalikunstis moodustub materiaalne struktuur värvikihi, mille koloriidiomadusi tajutakse värvusena. Värvussuhted maalitud pinnal moodustavad sõnumit kandva struktuuri. Nimetame seda visuaalseks struktuuriks, eristamaks materiaalsest kandjast, mida iseloomustavad ka paljud muud omadused (näit. erikaal, temperatuur jne.).

On selge, et pildil asetsev kujund võib kujutada visuaalse reaalsuse objekte. Niisugusel juhul on neil tähendus loomulikus keeles ja nad astuvad selle abil kirjeldatavatesse suhetesse, s. t. lülituvad kultuurilisse ja ajaloolisse konteksti. Kõik need suhted

72. Sirje Runge. Geomeetria. XIII. Öli. 1974.



moodustavad kunstiteose kontseptuaalse struktuuri. Kontseptuaalne struktuur tekib vaataja teadvuses teose tajumisel ja selle näiteks võiks olla teose ükskõik missugune kirjeldus.

Hõlpsaim on kontseptuaalseid struktuure eristada žanrimaalis, kus oluline roll on teose kirjanduslikul süžeel, tema nüüdisaegsel ja ajaloolisel tõlgendusel.

Maalikunsti tajumisel dekodeeritakse sõnum pertseptiivse teadvuse vahendusel. Dekodeerimise tingimuseks on kahe struktuuri olemasolu, millest üks on sõnumi kandja, teine aga juhend dekodeerimise reeglite kohta. Erinevates kunstivooludes on mõlema struktuuri omavahelistel suhetel erinev spetsiifika. Nii näiteks on kontseptua-

alismis sõnumi kandjaks kontseptuaalne, minimalismis aga visuaalne struktuur.

Niisiis, meie ees on reproduktsioonid Sirje Runge maalidest. Igaüks neist kujutab üht etappi huvitavas loomingulises eksperimendis, mille omapära on selles, et kunstnik reprodutseerib kujundi keele geneesi protsessi piiratud arvu neutraalsete lähte-elementide abil. Kasutamise käigus omandavad nad referentsiruumi, mis vastab kunstniku teadvuse immanentsetele karakteristikutele. Nii võib kogu eksperimenti vaadelda kui katset luua teadvuse seisundite kujutisi kasutamata «tegelikkuse sõnaraamat».

Formaalseteks toimeelementideks pildiseerias «Geomeetria» on ring, kolmnurk ja ruut. Miks on kunstnik valinud oma kujutamiseobjektideks geomeetrilised kujundid?

Nähtavasti võime tema valikut seostada inimese esimeste ponnistustega abstraktse mõtlemise vallas, ruumilise kogemuse teadliku üldistamisega või igiammu ärganud teadvuse maagilise jõuga. Proklos (V saj. m. a. j.) on kirjutanud: «Esimene, lihtsaim ja kõige täiuslikum kujund on ring [— — —] Kui Universum jaguneb taevaks ja kaduvaks maailmaks, siis ringivormid kuuluvad taevasse, sirged aga kaduvasse ilma... Pütaagorlased kinnitavad, et ruut kannab endas jumalikku olemust rohkem kui mõni teine kujund. See nende armastatud kujund sümboliseerib kõrgväärtuslikke omadusi, sest nurkade korrapärasus väljendab terviklikkust ja külgede omadus on võime jõule vastu seista [— — —] Pütaagorlased leiavad, et sünni ja muutuvate esemete erinevate vormide algallikas on kolmnurk.»

Meie tunded nende kujundite vastu on muidugi pisut teistsugused. Kui muistsed mõtlejad tajusid neid ühtsuse ja universumi lõplikkuse sümbolitena, siis meie jaoks on nad kuivad geomeetrilised objektid, mis on ära tüüdanud võib-olla juba koolis.

Selles mõttes pole ükski «Geomeetria» seeria piltidest semantiliselt ette determineeritud. Kõnealuste maalide visuaalsed struktuurid on moodustatud sisulises mõttes «tühjadest» elementidest ja see annab vabaduse nendega formaalselt opereerida. Sellises kontekstis kaotavad osaliselt oma tavapärase mõtte ka värvussuhted, mis on omaesed reaalse maailma objektidele. Jäävad vaid teadvuses sügavamalt kinnistunud vastavused.

Maalis «Geometria XIII» moodustavad ring, kolmnurk ja ruut, ise järjekindlalt meist kaugenedes, visuaalse ruumi kolm tasandit. Kuid tähepanelikumalt uurides märkame, et puuduvad vihjed järgnevuste korra kohta. Kindel on vaid, et nad kõik asuvad maailmaruumi sügavuses — horisontaalne ja vertikaalne sümmeetriajoon katkestavad puhtalt nende eredad kontuurid. Kontuurid ongi nähtavasti kõige enam materiaalsed figuuride tunnused. Ülejäänud osa kujundites on täidetud halli ainega, mis on neutraalne iseenda ja ümbritseva suhtes. Pildi ainus aktiivselt tegutsev jõud on must diagonaal. Kuid ka tema ei mõju vai-



kivale ringile, kolmnurgale ja ruudule. Tema objektiks on teljevertikaal, millega kokkupuutepunktis tekib eluandev ja ainus konflikt sellel maalil.

Kogu «Geomeetria» seeriat võiks üldistatult vaadelda kui teema «vastasmõju ja konflikt» arengut. Selle teema raamides saavad tähendusliku kaalu graafilised lähtelemendid ja neid moodustavad värvussuhted, kuivõrd nad vastavad kunstniku teadvuses peituvatele aistingutele ümbritseva psüühilise ja visuaalse ruumi kohta. Teose mõtte kujunemine ning sünd on üks teadvuse autokommunikatsiooni avaldumisjuhtumeid. Autokommunikatsiooni mehhanism on tegelikult esimene möödapääsmatu tingimus teadvuse süsteemi eksisteerimiseks, tänu millele süsteem saab hinnata iseenese seisundeid, eristada oma «mina» ümbritsevast. Autokommunikatsiooni mehhanismi tegevus seisneb selles, et individuaalne teadvus, kasutades inimorganismi võimalusi, ehitab välismaailmas oma seisundi mudelit; seda mudelit võib ta ise tajuda teatud aja pärast, kui teadvus on saavutanud juba uue seisu. Nii sünnivad suhted teadvuse süsteemi erisuguste seisundite vahel, tekivad enesetunnused ning autokommunikatsiooni protsessis osalevad välised mudelid saavad individuaalse mõtte ja tähenduse.

Kunstilises autokommunikatsioonis saab väliseid mudeleid organiseerida kahel viisil: võib komponeerida tegelikkuse objekte ja nende signifikaate (tegelikkuse sõnastik) või luua uusi objekte keskkonna substraadist, millel on tähendus ainult seoses neid produtseeriva teadvusega. Teine viis realiseerub kõige ehedamal kujul muusikas ja abstraktses kunstis.

Selles mõttes avas Runge pöördumine geomeetriliste elementide poole ühe tulemuslikest teedest tähenduskaalukate värvussuhete moodustamisele kunstniku teadvuses ja järelikult omaenda väljendusvõtete leidmisele. Autorile spetsiifiliste väljendusvõtete paljukordne kasutamine ühe suhteliselt ühtse teema piirides on olnud eelduseks autorikonteksti kujunemisel, välise mudelite lülitumisel tegelikkuse sõnaraamatusse ka kollektiivi teadvuses ja on seega tõstnud teoste kommunikatiivsust.

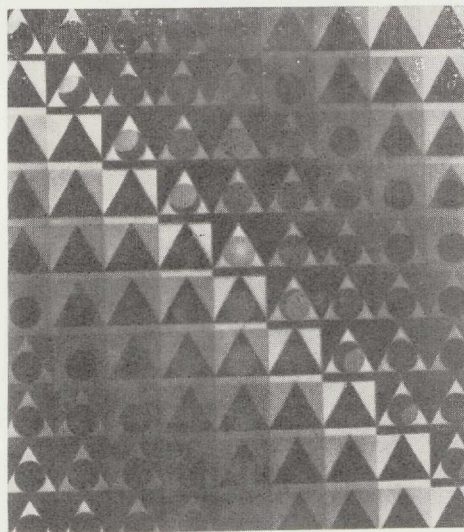
Teema all on siin mõistetud kogu teost läbivat eitutunnetust, teadvuse väärtushoiaikut ja pildi kõigi «ütlelugemiste» semantilist invarianti. Käesolevas tekstis on teema mõiste hädavajalik, et kasutada seda uurimusliku lähtelemendina kunstisõnumi struktuurikorralduse määratlemisel hoopis laiemal mõiste «teadvuse seisund» asemel. Teema sisu iseenesest määrab mõningal määral teose struktuurisuhete karakteristikud.

Nii näiteks, kui seerias «Geomeetria» kasutab Runge teema «vastasmõju ja konflikt» uurimiseks visuaalse struktuuri elemente üsna piiratud arvul, siis teema «maailma mitmekesisus ja ühtsus» käsitlemisel (seeria «Ruum», 1976—1978) värvus- ja graafilised suhted muutuvad keerulisemaks. Kuid kontseptuaalsed struktuurid jäävad endiselt

minimaalseteks, sest kasutatavate elementide referentsivaldkond pole muutunud.

Edasine töö viib kunstniku teema «maailma ülevus ja rahu» juurde seerias «Maastik I—XXVIII» (1981—1983). Sealjuures kasutab Runge ka reaalsuse objekte, tõi, üsna üldistatud kujul. Kõige sagedamini on selliseks objektiks horisont. Kuid juba see ainus vihje võib pertseptiivses teadvuses sünnitada lõpmatult tähendusnüansse. Vastavalt kasvab teose kontseptuaalse struktuuri osatähtsus, mille ruumis omandavad tähenduse ka värvussuhted. Ükskõik missugune ei tunduks «Maastike» maailm, jääb ta seeria lõpuni passiivseks ja kontemplatiivseks. Ta on avar, üsna keerukas ja ei sisalda ennast lõhkuvaid vastuolusid. Maalipinna peamisi osi on kunstnik rõhutanud mõõduka värvikontrastiga, kuid osade sees on kont-

73. Sirje Runge. Ruum nr. III. Oli. 1978.



rastid vaevu eristatavad, põhinevad ülipeentel nüanssidel ja moodustavad elava liikuva substantsi, mille meie eest varjatud struktuur on ühtne kogu pildi maailmale. See substants on nähtavasti kunstniku tähelepanu peamine objekt. Tema sisemine elu haarab võrdset määral pildi iga osa, rõhutades nende kõikjal võrdset tähenduslikkust.

Samasugune arusaam pildimaailma substantsist valitseb ka Runge viimastes töödes («Objekt I—VI», 1983). Kuid siin on maali olulise toimelemendina esile tõstetud objekt ise. Ta on kahtlemata loodud sellisemast substantsist, kuid on sellele ka vastandatud. Kuid eelkõige on ta avalikult kunstlikku päritolu ja toimib intellekti pro-

duktina aktiivses vastasmõjus ümbritseva ruumiga. On iseloomulik, et objekt, kuigi esitatud vaieldamatult reaalsena, ei anna midagi teada oma inimliku missiooni kohta. Ta võib olla intellekti produkt üleüldse. Kuid sel juhul seisab tema referentsiruum lähemal teadvusele kui visuaalsele reaalsusele.

Runge kõiki pilte iseloomustavad täiesti kindlad kvantiteedisuhted kontseptuaalse ja visuaalse struktuuri vahel, mistõttu neid võib liigitada minimalistikku kunsti kuuluvaks. Sellele osutab eelkõige kunstniku ilmne huvipuudus kontseptuaalsete suhete vastu, mille tajumisel peaks kujunema teose tähendus. Vastavalt on nõrgalt arenenud graafilised suhted ja põhikoormust sõnumi visuaalses struktuuris kannab värvus.

Deklaratiivne minimalism püüdleb kontseptuaalsete struktuuride täielikule elimineerimisele teosest. Niisuguse taotluse äärmuslikuks väljenduseks võiks olla hüpoteetiline nullmaal — puhas lõuend, mis on eksponeeritud kui kunstiteos. Visuaalse struktuuri moodustab siin puhta lõuendi suhe iseendasse, kontseptuaalsust rõhutab otsene viide, et tegu on maaliga (raam, lõuend).

Huvitav on see, et nullmaali võib maalikunstis vaadelda samavõrra ka kontseptuaalsete teosena. Nimetatud kaks suunda on otseselt vastandlikud teoseruumi põhimõttelisel organiseerimisel. Minimalismis on sõnumi kandja visuaalne struktuur, kontseptualismis aga teose kontseptuaalne struktuur, mis sõltuvalt kunstniku valitud teemast ja peegelduse astmest võib olla erineva keerukusega. Nii võib nullmaali arengut visuaalse või kontseptuaalse struktuuri keerustumise suunas vaadelda omapärase teljena, piki mida on paigutatud kogu kunstisõnumi struktuursete võimaluste organiseerimise spekter minimalismist kontseptualismini. Ümber tingliku telje asetsevas ruumis leiavad oma iseloomuliku koha kõik maalikunsti voolud. Kuid selleks on tingimata vaja kõigepealt määrata selle ruumi meetrika. Enamikul juhtudel on kunsti süstematiseerimisel ja eriti vaidlusküsimustes kasulik vaadelda meid huvitava teose põhimõttelisi struktuurisuheteid üsna suurtes joontes. Huvitavad võimalused avanevad ka kunstivoolude geneesi ja nende funktsionaalse väärtuse küsimustes. Nii näiteks saab selgemaks, et kontseptuaalse suunaga kunst (mütoloogiline, religioosne, poliitiline jne.) on vastavalt oma struktuuri organiseerimisele kollektiivi mälus, ilma milleta pole võimalik teda tajuda. Voolud, milles teadlikult lihtsustatakse kontseptuaalseid struktuure, on seotud katsetega leida uusi kommunikatsioonivõimalusi teadvuse süsteemides.

Kunsti mitmekesisuse üldine kasv 20. sajandil on kindlas korrelatsioonis kogu inimkonna kommunikatsioonisüsteemi arenguga. Kuid isegi mõne kunstinähtuse konkreetsete geneetiliste seoste väljaselgitamisel pole meil ikkagi objektiivset kriteeriumi tema suhtelise tähenduslikkuse hindamiseks.

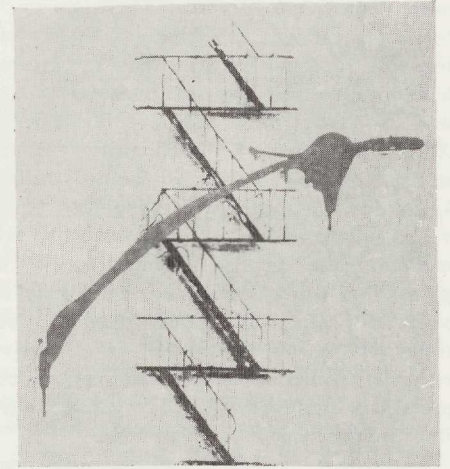
Tõlkinud MALL KAEVATS





74. Jaan Elken. Katusel. Oli. 1983.

75. Heitti Polli. Tüdruku portree ateljees. Oli. 1983.



76. Andres Tali. Mööda treppe. Siiditrükk. 1983.

77. Jaak Arro. Linnas. Oli. 1983.







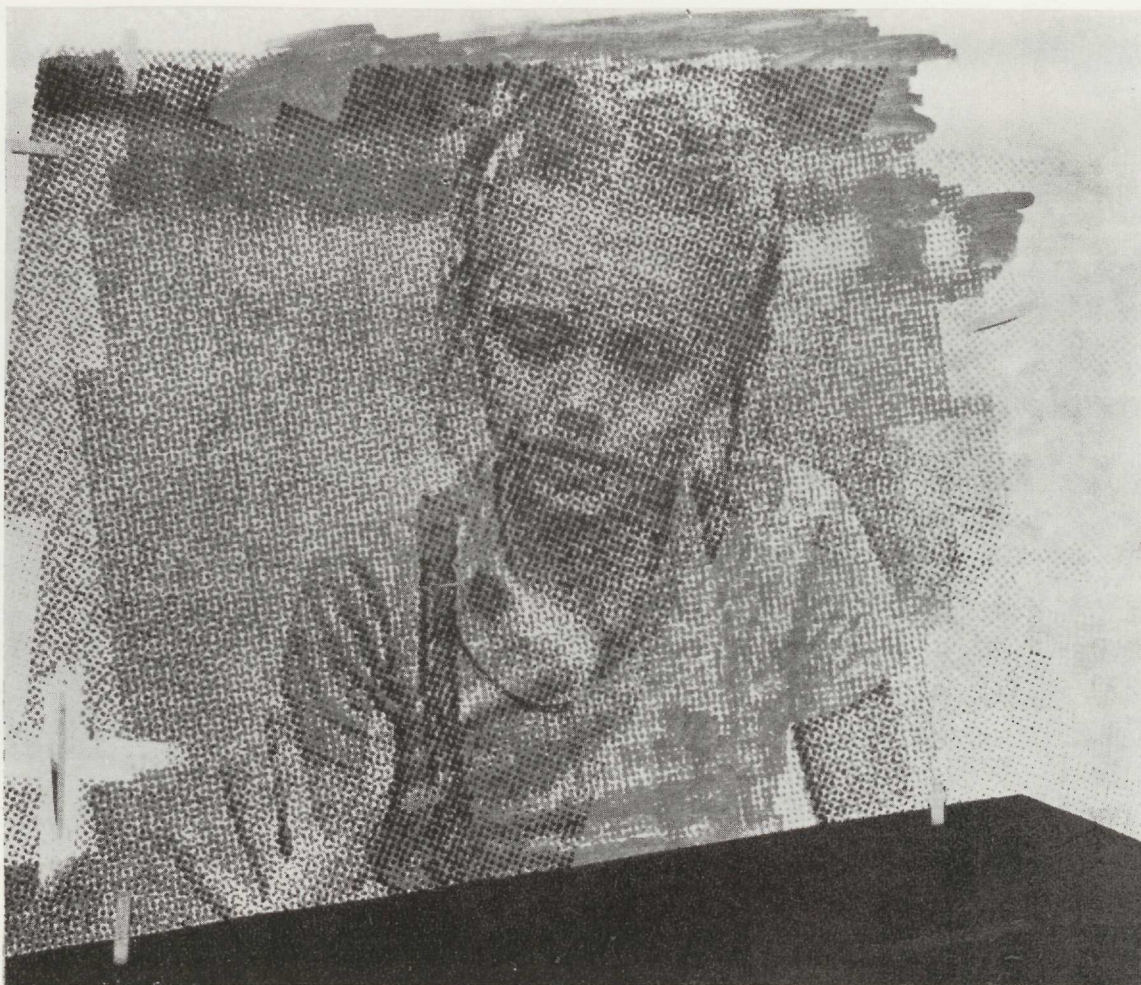
78. Lemming Nagel. Kodustatud maastik. Oli. 1983.

79. Vello Trull. Teel ja tee ääres. Oli. 1983.



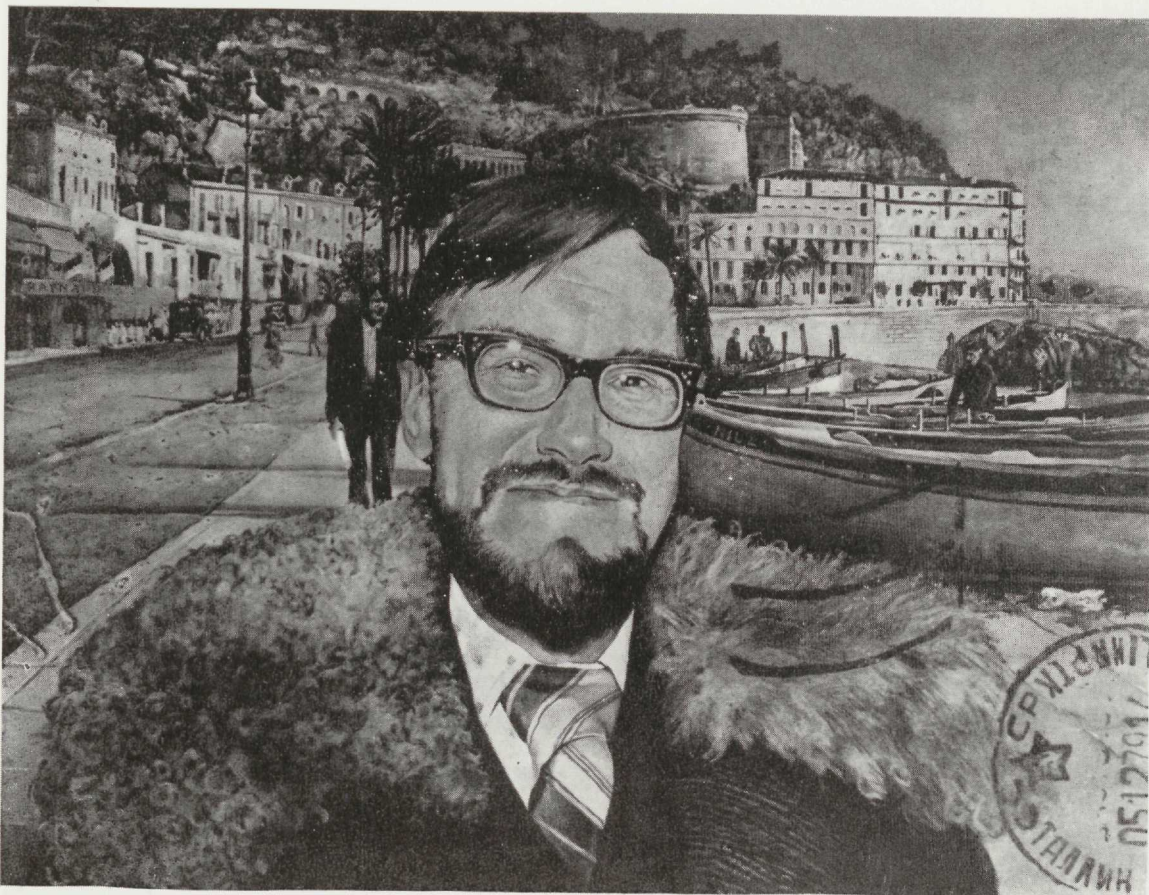
# NOORTENÄITUSED 80. AASTATE ALGUL





80. Pavel Ditman. Aet. Öli. 1983.

81. Miljard Kilk. Poste Restante. Öli, 1981.





1983. a. sügisel toimus järjekordne noorte kunstnike ülevaatenäitus — see, mis pidi looma kokkuvõtva pildi üle iga kolme aasta. Näitus kulges rahulikult, nii kriitika kui publik suhtusid sellesse viisaka kultuurihuviga. Tuli nentida, et noortenäitused on jõudnud aega, kus liigne poleemika tunduks täiesti kohatuna. Kui nimetada seda lihtsalt madalseisuks, poleks see päris õiglane, sest ta ei kehti igauhe kohta, pealegi tähendaks see, et asjad on lootusetult halvasti, mis muidugi nii ei ole. Ometi, asjad pole ka sugugi suurepärased, sest noortenäitus ei oma praegu meie kultuuripildis seda kohta, mis tal võiks olla, ja sel on väga palju põhjusi, kuid sugugi mitte sama palju õigustusi. Kui sõnu veelgi teravdada, ütlesin, et noortekultuur **kujutavas kunstis** on oma aktuaalsuse kaotanud (nii näiteks ei saa väita muusika kohta). Et nii väita, peab toetuma teadmisele, et varem on see teisiti olnud. Põhjus, mis sundis sellist kõrvutamist tegema, on kaunis lihtne — see on soov pisutki dokumenteerida praegust seisu kunstnike endi arvamuste läbi. Meenutades noorte kunsti (ja näituste osa) — 1959, 1960., 1961. a. avastuslikud ja uuejanulised näitused, ANK-64 üritused, «Visarid», «Soup-69», Harku ja Saku skandaalimaigulised näitused —, saab väita, et nendega käis alati kaasas tugev otsiv ja eksperimenteeriv vaim, mida toitis üldiselt negativistlik hoiak eelneva suhtes ja ianu laiema kultuuripildi järele. Kohati muutus see teadlikuks sooviks olla mitte kunstnik-käsitöeline, vaid kunstnik-ilmutaja, vahendaja. See tähendas igatsust kujutava kunsti juhirolli üle kunstide süsteemis, kohati katseid luua kunstide sünteesi. Igatahes oli see seotud laiema kultuuritajuga. Jälgides möödunud 10 aasta kunstikriitikat, leidsin sealt mõned sõlmküsimused, mis praegu enam aktuaalsed ei ole, kuid mis iseloomustaksid möödunud kümneid aastaid ja mis oleksid aluseks ka küsimustele, mis allpool on esitatud.

Esiteks intensiivne uue ootus. Loomulikult kasvas see välja eespool kirjeldatud kunstipildist, sest seda ootust toideti pidevalt. Aktsepteeriti enamikku, mis oli teistmoodi, sooviti toetada väljendusvahendite intensiivistamist ja arendamist, mille järgi omakorda tekkis vajadus, kui vormiline külg püüti resonantsi viia sisuliste taotlustega — muutunud urbanistliku sotsiaal-kultuurilise keskkonna kunsti toomise vajadusega. Praegu võrdus noor kunst = uuenudlik kunst ei kehti enam, tal pole neid tagamaid ning paraku on kadumas ka kaks tingimust, mis õigustasid kohati võib-olla nõrka kunsti. Nimelt seesama kultuuri-ianu ehk täpsemini püüd määratleda oma kultuuriidentiteeti ning võimalik radikaalsus vana ja aegunu suhtes, millela igasugusel kunstil raske areneda on ja mille pärast teda siiski taluda tuleb, kuigi see kohati tüütavaks võib muutuda. Kuigi praegu esinevad noored väga mitmesuguste laadide esindajatena, domineerib ikkagi soov esineda väljakujunenud võtete ringis sees, mitte väljaspool.

Teiseks sõlmküsimuseks võiks lugeda vaimuse probleemi. Kõlama jäi mõte, et kunst eeldab vaimset alget, õigemini — kunst algab sellest ja selle puudumine on patt. Muidugi, vaimuse väljendumine vormis on iseenesest keeruline küsimus ning kui ta ühel juhul avaldub selge manifestatsioonilisena, siis teisel puhul võib ta olla peidetud näilise pudi-padi taha. Kuid mitte kunagi ei saa tagajärjeks olla kunstisõnumi tühisus. Ühes võib ometi kokku leppida, nimelt, et vaimsus on igal juhul olemas, kui kunstiteose idee haakub üldise kultuuri-ideega. Alati pole see siiski võimalik, ees-

pool nimetatud aastatel aga oli, ja see pärast võis sellest ka rääkida. Praegu on ajad muutunud, mitmed toonased kunstihoiakud on pandud kahtluse alla, ka nõuab oma osa ja tekitab segadust retroihalus.

Kolmas suurem probleem keerles suhete ümber uute kunstivooludega. Popkunst, konstruktivism, minimalism, sellest välja kasvanud meie geomeetiline kunst, tugevate piirangutega kontseptualism (siiski kõige õigemal kujul vaid Jüri Okase töödes). Viimane, mis teatud muutustega ja mõnevõrra ebalevalt päralt jõudis, oli hüperrealism. Kõik need võimalused on meie kunstis kohaldustega. Kuivõrd nad meie kunsti rikastavad, kuipalju on tegu lihtsalt moe- ja kaasaminekuga, kuipalju võib eemalduda voolule ainuomastest tunnustekompleksist, et ikka veel sama vooluga end seotuks lugeda — need ja mitmed teised küsimused küll esitati, kuid põhjalikumalt jäid nad siiski läbi arutamata, suurem diskussioon jäi pidamata. Praegu, kui mitmel põhjusel huvi jälle traditsioonilise kunstivõtetiku poole on pöördunud, on aktuaalseks muutunud hoopiski professionaalsuse küsimus. Niisiis võib kokkuvõtteks öelda, et 80. aastate algul on toimunud kindel nihe — uuduseotsingute, huvi asemel uute kunstivoolude vastu (mis esinesid võib-olla kohati eksalteeritud kujul) domineerib endasse ja oma maailma suletus, võimaluste otsimine pigem kunstiajaloo kui iseenda intuitsiooni usaldamine, püüd olla kõigiti tasemel, välistades vahel aga küsimuse, miks üldse on vaja tasemel olla.

Kõik eespool öeldu oli ennekõike konstateering, mitte hinnang. Kindlasti on rida probleeme, mis jäävad näitusepiltide taha, millest pole aimugi nendel, kes ise eesti kunsti edasi viima ei pea. Esitatud küsimustele palusin vastust mõnedelt neilt kunstnikelt, kes on juba tõestanud või tõestamas oma suveräniteeti kunstis ja kelle osaks tõenäoliselt peab jääma mitmete etteheidete kõrvalejuhtimine. Sest kes kaitseb ja õigustab kunsti kui mitte ta ise.

1. 80. aastatel on maailm keeruline ja rahutu meie ümber, miks ta kunstis nii tilluke ja unine paistab? Võib see olla protest või igasuguse alternatiivi puudumine?

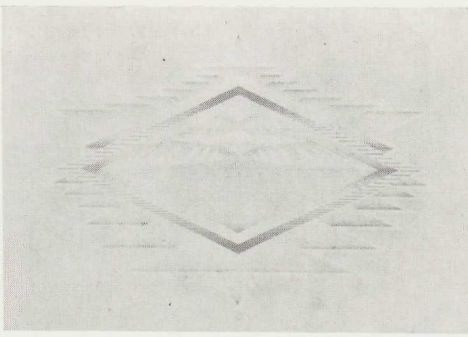
2. Kuidas mõistate kunstniku aktiivset sotsiaalset hoiakut? Kas see seisneb üksnes tegelemises n.-õ. ajaliste teemadega? Või on õigem praegu, kus pideva uuenemise ja uuendamise mõiste kunstis näikse end ammendanud olevat, tegelda eeskätt esteetiliste probleemidega, professionaalsuse ja puht kunstisestest küsimustega?

3. Kas teadvustate oma isiklikku rolli üldises kultuuripildis või leiute, et aeg on küllalt inertne uute laadide esiletoomise suhtes, ei paku kuigi palju võimalusi noorele kunstnikule soodsaks originaalseks väljaasteks ja et seepärast tundub igasugune kõrgendatud aktiivsus ebaloomulikuna?

4. Kuivõrd olete kursis Nõukogude Liidu rahvaste ja üldse kaasaegse rahvusvahelise kunstiga ja kas peate seda kursisolemist üldse oluliseks?

5. Kuidas hindate praegu noore kunsti ja noortenäituste osa ja taset?





82. Siim-Tanel Annus. Seeriast «Taevalinnad». Tuus, 1983.

#### Siim-Tanel Annus:

1. Olukord kunstielus 10–15 aastat tagasi oli hoopis teine. Küllaltki ühtlases kultuuripildis oli kergem endale oma koht leida ja silma paista uuendajana siin väikesel Eestimaal, võttes lisaks arvesse nii publiku kui kunstitegijate küllaltki vähese teadmise muu maailma ettevõtmistest. Uued jooned, mis ilmusid kunsti, polnudki alati ehk niivõrd uuenduslikud, kui võrd aja vaimust kantud. Vaadeldes paljusid tolleaegseid radikaale, ei tunne me neid enam täna ära — kaunis optimism on enamikel juhtudel asendunud konformismi või paremal juhul pettumusega.

Kõik see ülalöeldu muidugi ei seleta praeguse noore kunsti hallust, vaid püüab vastupidi noori kunstnikke julgustada tegudele ja ettevõtmistele ja mitte ainult julgustada, vaid ka olema truu oma tõekspidamistele mitte ainult aasta või paari, vaid ka kümne ja kahekümne aasta pärast!

Mis puutub noortenäitustel enamasti valitsevasse unisesse üldmeeleolusse, siis ei saa seda kindlasti õigustada millegagi. Valitseb mingi printsipiit või hoopis mingis teatud tobedas «stiilis» töötamine. Pole tunda sisetarvet kunsti teha. Pildi tegemine on pigem kunstnikuks olemise kriteerium — teatud huvitavasse, mingil moel isegi peenest seltskonda kuulumise tunnus.

Protestiks seda nimetada ei saa, see oleks liialt hädine protest!

2. Aeg kajastub paratamatult kunstiteoses. Muret tunda selle üle, kas resultaat on kaasaegne või kas ta peegeldab piisavalt kaasaega, on asjatu hirm.

Oma otsingute suund määratleda vaid esteetiliste või puht professionaalsete küsimustega on samuti vägivaldne ning osutub lõpuks teatud vormis või suletud ringis iseenda imetlemiseks. On olemas kolmas tee ja võib-olla et õigeim. See on iseenda vaatlemine.

Iseene uurimine oma kunsti kaudu — see on töötamine omaenese vahenditega. Sellisel juhul on ühendatud kõik siin küsimuses loetletud nõuded kunstiteose vastu. Üldiselt tunneb inimene iseennast üsna vähe — mõeldes, rääkides ja käitudes suures osas konventsioonide järgi.

Ja seda kõike eriti tänapäeval, kus tehnistsitliku ja pragmaatilise mõttelaadi levimise tõttu on mõni kunstnik tugevasti eraldanud oma sisemaailma välismaailmast ning mitte ainult ei mõtle, räägi ega käitu konventsioonide järgi, vaid teeb pahatihti nii ka KUNSTII!

3. Kahtlemata teadvustab iga kunstnik oma rolli kultuuripildis ja seda eriti veel noor kunstnik.

Ei tea küll ühiki põhjust, mis võiks anda alust loobumiseks kõrgendatud aktiivsusest kunstielus. Siiski kohtan väga palju seda-

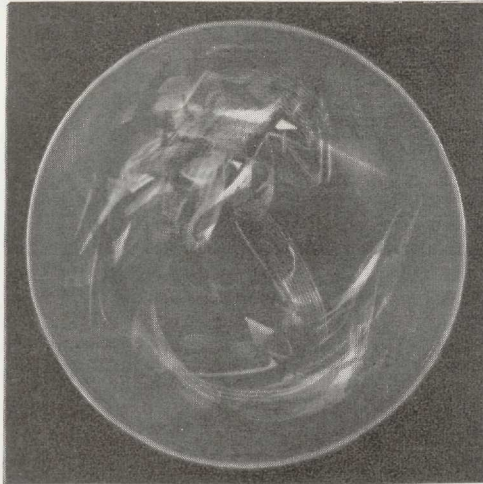
laadi suhtumist. Kui põhjuseks tuuakse minigeid ebasoodsaid aegu, siis ei tahaks küll sellega kuidagi nõustuda. Ilmselt on tegemist siin ka teatud rolliga meie kohalikus kultuuripildis. Oma pretensioonitust ja mittemidagitegemist püütakse põhjendada ebasobivate aegade jm. seesugusega. Kas sel juhul poleks viimane aeg endale leida mõni sobivam või koguni tasuvam elukutse? Minule isiklikult on loominguine tegevus küll palju rohkemat kui näitusesaali kitsikus või üldse eksponentsivõimaluste vähesus — see on elu, aga mitte elustiil!

4. Ei ole olnud isiklikult võimalust tutvuda mujal toimuvaga. Kindlasti on teatud näitused ja muud kunstisündmused, mis pakuksid väga suurt huvi, kuid teab mis oluliseks ja eriti takistavaks teguriks oma töö tegemisel ma seda ei pea.

5. Noortenäitused on sellised nagu nad on. Muret tunda halluse üle pole erilist põhjust. Seda kirkamalt peaks esile tulema paremik (mis alati ei paista kunstikriitikute sõnavõttudest). Mingist tõusust kunstielus ei maksa ette unistada. See tuleb ja võib-olla ei tule. Peale II maailmasõda on selliseid tõuse olnud vaid üks — 60-ndate lõpul ja 70-ndate algul. Kuid ei tohi seda ületähtsustada, sest ühelt poolt oli see seaduspärane ja teiselt poolt õnnelik juhus.

Elame ja tegutseme küllaltki suures provintsis siin kaunil Eestimaal, kus on täiesti loomulik, et peale üksikute erandite valitseb kunstielus iseendaga rahulolu ja sõprade vastastikune teineteise kiitmine.

83. Indrek Hirv. Dekoratiivne taldrik. Portselanimaal. 1982.



#### Indrek Hirv:

1. Meid ümbritsev maailm avaldub heas kunstis alati. Vahel otsesemalt, vahel kaudsemalt. Sageli avaldub see pildipinna pingestamise viisis hoopis täpsemini kui pildil kujutatud. Minu arvamus on, et lihtsalt head kunsti on vähe, see aga tuleneb mitmetest asjaoludest, millistest peamised oleksid vahest meie paremate kunstitraditsioonide katkestatus, puudulik side maailma kunstieluga ja meie kunstihariduse vilets tase. Protestiga siin küll pistmist pole.

2. Esteetiliste probleemidega, professionaalsusega ja puht kunstisisestest küsimustega peab iga kunstnik alati tegelema. Kui tema natuuriga sobib, võib ta end ka sotsiaalsele probleemidele pühendada, kuid mitte iialgi ilma eelmisteta. Mingil määral tege-

leme me oma aja lastena kõik sotsiaalsete pingetega. Tahes või tahtmata, teadlikult progressi soosides või mitte. Ja lõpuks: kunst on juba oma olemuselt sotsiaalne nähtus.

3. Muidugi annan ma endale oma rollist aru, aga tööse süveneda saan ainult neil perioodidel, mil selle täielikult unustada võin.

Kunsti tegemiseks on kõik ajad soodsad, «ebasoodsad» tihti eriti. Riiklike tellimuste vähenedes võib kiratsema hakata monumentaalkunsti, aga mitte kunsti üldse.

4. Tänu iga-aastasele tööperioodile Leningradis olen Nõukogude Liidu kunstiga kursis. Rahvusvahelist kunsti tunnen halvasti ja pean seda suureks puuduseks. Ma ei pea tähtsaks niivõrd kursis olemist kogu kaasaegse kunstiga, kui võimalust vajaduse korral süvendada mõnda selle lõiku.

5. Pean väära kindlapiirilist «noorte» ja «vanade» eraldamist aastate järgi. Rohkem tuleks vahet teha professionaalse ja ise-tegevusliku kunsti vahel. Andetutele kunstnikele hinnaalanduse tegemine 35. eluaastani — see ei tule kellelegi kasuks.

Praeguse taotluste paljususe juures mõjuvad ülevaatenäitused eriti rabadalt. Võib-olla oleks mõistlik nende arvel teha rohkem grupi- ja personaalnäitusi?

#### Rene Kari:

Kuna ma ei omista erilist väärtust targutustele, miks on kunst just niisugune nagu ta on ja mitte seesugune nagu ta võiks olla, püüan vastata põgusalt.

Selline negatiivne väärtustamine ei tähenda loomulikult seda, et oleksin kunstiloolaste, kunstist kirjutajate-kõneleajate vastu tõrjuvalt häälestatud — vastupidi, on tore kui kunsti ümber midagi susiseb. Kuid usutavasti jäävad kriitikute rahulolu-rahulolematuse avaldused siiski vaid süütaks saate-musikaks, mis kunstis eneses midagi päigast ei nihuta.

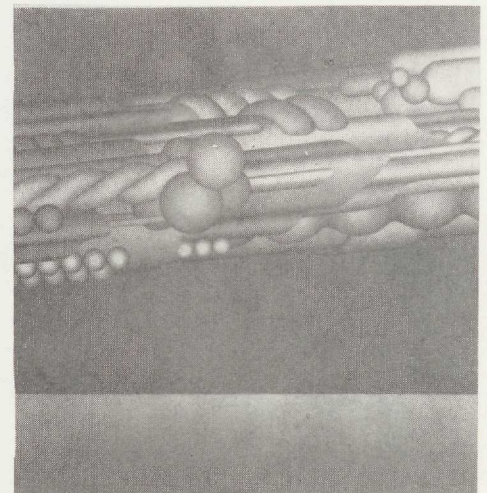
1. Aga võib-olla ainult paistabki?

2. Kunstnik peaks olema aktiivselt sotsiaalselt mõtleval olend. Kahju on aga, kui sotsiaalset kõnekust forsseeritakse teinekord silmarõõmu arvel.

3. Minu vanemad olid ettenägelikud, sundides mind klaverit mängima (aga mina olin kangust täis). Veelgi kavalama investeringu sooritavad need, kes oma pesamuna sportima suunavad.

Aga olla kunstnik?

84. Rene Kari. Hääletu müra. Oli. 1983.





Kunstniku elukutse on absoluutselt konkurentsijõuetu ajal, mil pahatihti võidutsevad kõiksugu pragmaatikud, restoranibaarimeeskonnad, kui võidutseb-valitseb ärieliit, kelle ambitsiooni, elutarka väärtussüsteemi kunsti-väärtused ei mahu.

Kunstnikusolemise au võib uimastada, ahvatluse ni ära petta vaid veidrikke — neid, kelle «ainus» võimekus peitub unistamises, neid, kellel on patoloogilise väärnähtuse ni deformeerunud kodanikukompleks — too eduka eksisteerimise pakt, mis kohendab reaalsusetaju ja surmab vallatuse impulsid, eksidasoovimised, eluga naljaheitmise võimalused.

Ennevanasti tekitas ausas perekonnas pannaikat ja õudu, kui üks võsudest kunstitegemise pisikust nakatus.

Kas ei ole alust selliseks reageeringuks meil täna?

4. Olen alati kasutanud juhust toonitada, et tean maailma kunstist liialt vähe selleks, et kedagi plagieerida (vastuse kahtlustuste). Tõesti — paljuteadmise tähendab võimalikku eeskujuderohkust, võimalikku jumaldamist, mis aga kergelt jäljendamiseks muudata võib. Et aga mõõdunu mind jalgrattaleiutajana kohelnud on, oletan end mahategemise riskirühma sobimatuks. Järelikult võiksin enam kursis olla.

5. Ju vist olen nn. noorkunstnik. Vastus küsimusele tähendaks hinnangu andmist enesele. Ei näe põhjust end avalikult sargata või ülistada.

#### Sissejuhatus vastusele nr. 2.

Passiivne, enesesnokitsemine! — kuulutab agaralt reegliks pürgiv kunsti (eriti noortekunsti) hetkeseisu diagnoos.

Virisemist näib õigustavat võrdlus paremate (?) aegadega minevikust või siis tänase kunstitegemisega laias maailmas. Nõutakse mõõdunult hellitava eeskuju kordust, et «paigale tardunut» elustaksid värsked tuuled, et uues kulumineeruv päästev laine paiksaks kunstilist hulga uustulnukaid — laineharjal liuglevate kunstiparandajate kiirreageerimiskorpuse, kes taastaksid kõikumalõõnud prestiiži?

Kuid iga sensatsiooniline uusilming, tulemine oodatud suursündmusena, meeleoludes grupeerunud ühisrinne on ju tegelikult võõrsiltoimunu nõrguke järellainetus, kahvalu eestindusüritus — s.t. et on lihtne oodata, kui teatakse, mida oodata, mis on tulemas ja millisel kujul, et on raskem märgata ja väärtuseks tunnistada seda, mida pole plaanitud, mida ei ole ergutanud kibele ootus. Uue ilmingu ootusärevus olematustab laineharjade vahele-varjule jääva «vaikuseperioodi» saadused.

Grupihäl kolab kõvemini, kaugemale, kestvamalt.

Kuid nood tagasihoidlikud enesesurgitised, «ebasotsiaalsed»? Nende eneseväljendus pole niivõrd kärarikas, et teenida sotsiaalsuse au. Aga probleemid on ju samad — ehk laiemad? ehk sügavamad?

Ja kui inimümbrust kujundavas progresseerumisprotsessis end miski diskrediteerinud on, siis just too paraaditsev loosungioptimism. Ja et üritajaliku üliaktiivsuse ülepin-gutus, selle ilmestumine inimkonda ähvardavate ohtude kollektiivina on põhjustanud meeleolude ümberorienteerumist, siis — tore!

Vähem efektne, vähem austatum on «elust irdunu» süvenemine, vaikne järelemõtlemine. Aga — süvenemine, uurimine, otsimine on ju aktiivsuse kvaliteedit kõrgem lahendus kui mõtlematult pooltoore vilja noppimine ja «nautimine».

Lääs uurib Ida. Kui kunagist läbimurret paljuski kujundas müstikajana, siis täna teeb kadedaks Ida mõtte- ja olemisviisi väärkus. Järgnegu nüüd pikaksvenitatud eelloole lubatud lühivastus:

Kunstnik peaks olema... jne.

#### Sissejuhatus vastusele nr. 3.

Kunstnikusolemise perspektiivist, mis kinnitab, et kõik mis hiilgab, ei ole kuld.

Võrdlus muusiku (laulja) karjääriga on absurdne, aga seda ahvatlevam. Kuigi on enam kui tõenäoline, et kunst ei sünni ilma ehedana — valmis pildikeste ja pisiplastikana —, on ühiskond silma kinni pigistanud fakti ees, et ka kunstitegemisel on omad kasvuraskused, mis avalduvad füüsilistes, vaimsetes ja materiaalses kuludes. Kuid praktikas on kinnitust leidnud tarkus, et oleks narrus kunsti valmimisprotsessi kinni maksta, sest loomingu järjepidevus on niigi tagatud, sest «kohtlane» entusiasm sünnitab katkematult uut.

Mis juhtuks, kui kunstnikud kuulutaksid — ei ühtki pliiaatsikriipsu, pintsliõmmet, kuni õiglus võrdväärtustab kunstnikutöö mis tahes muu tasustamisele kuuluva tööga! Kas maailm kaotaks midagi, kui kaoks kunst? Eksperiment kõrbeks põhja, sest kunstnikkond ei suudaks sõna pidada.

Olen kuulnud, millist hinda makstakse parajalt populaarsele laulumehele õhtu või tunni energiakuul eest. Et küll jututegija tunnitasu sellise kõrguse ni vist ei küüni, on viimasel võimalus sama lugu mitu korda maha müüa.

Raha ei pidavat õilistama. Kuidas on lood loominguilise rõõmu, muude rõõmudega, «kuulsusega»?

Igasugune loominguiline tegevus sisaldab teatud annuse rõõmu. Kuid kinnisest suhtest — looja ja loomingu — ammutatud rõõm jääb vaeseks. See on oma intiimsuses egoistlik, iseenese loodud ja iseenese poolt nautitav rõõm.

Suletud rõõm on vaid potentsiaalse üli-rõõmu hale asaine — mitte käegakatsutav, mitte vahetult toimiv reaalne rõõmutäius. Rõõmu avardamiseks kirgastumiseni peab lisanduma veel midagi.

Eeltingimuseks ükskõik millise kõrgema rõõmu nautimiseks on andmise-saamise kooskõla läbi vahetu suhtlemise. Kunstnikule on vastasmängijaks publik, kellelt saamine (tasu) on see, kui näed, et sinu töö valmistab talle rõõmu, s.t. — looja suurim rõõm on olla vahetult tunnistajaks enese poolt sünnitatud rõõmupuhangu teistes. Kunstnikule on säärane šans harukordsus — kunstnikule on igasugune vastusaamine ajas sedavõrd lünklik, hetkeline või hilinenud, et haituh lausa olematuks.

(Õnnelikule muusikule-lauljale peegeldub tasu publiku silmasäras.)

Loomulikult soojendab teadmine, et on neid, keda sinu kunst vaimustab, kuid ainuüksi teadmine ei päästa — see on vahetu rõõmu hajuv peegeldus, mis ei muuda argipäeva pidupäevaks.

Lisaks — millele tugineb teadmine õnnestumistest kunstivallas? Kriitiku autoriteetne sõna —, mis aga ei ole midagi enam kui üksiku isiklik arvamus, lisaks informatsiooni siit-sealt. Mida aga on teada laia publiku arvamusel? Ainult seda, et sellist teadmist ei eksisteeri.

Ja jällegi on muusikamaailmal oma lollikindel retsept ridade hinnanguliseks korras-tamiseks publiku aktiivsel osavõtul (vastu-kaaluks kunstipoolle valitsevale peataolekule) — see on edetabel.

Miks ei võiks olla kunstilgi midagi analoogilist? Publiku lemmikute selekteerimine

oleks üpris lihtne: näitusekõlastaja-kaasamängija täidaks kastiviskamiseks mõeldud sedeli (meeldib kõige enam, kõige vähem), mis selgitaks iga mehe paiga publiku populaarsuse skaalal. Edetabeli tipu koosseisu tutvustaks ajakirjandus — alumist osa ei oleks ehk viisakas teadustada, kuid kahtlemata imbub seegi info teadasoovijani. Võib kujutleda, et ainuüksi mõtegi sellisest «paikapanelimisest» nii mõneski rahuarmastajas kõhedust sünnitab.

Tundub, et populaarsus, kuulsus, tuntuus on kunstnike puhul enam kui kohased näitajad. Loomulikult — klubis teatakse-tuntakse. Aga väljaspool? Kunstnik võib mõjuda kuulsusena vaid väikearvulisele kunstijungri te seisusele. Ning võib oletada, et «kuulsuse» viljade maitsmises märkimisväärsust erinevust «suure» kunstniku ja lapsekingades kunstniku vahel ei eksisteeri. Ja kindlasti on keskpärane popmuusik enam kuulsus kui kõrgtasel ilmutanud kunstiprofessionaal.

Ja nüüd kõige kurvemast, kõige kahetsusväärsemast. Tegi kadedaks lugeda «SV» veergudelt meie muusikaelu mahukat aastaaruannet — kes kus käis ja mida seal tegi. Mida on kunstnikel vastu seada? Kui mitu kunstitegijat käis pintsli-paletiga tõisel reilil — näiteks Vahemere siniteavast maali-mas?

Tundub, et taas kaldub võrdlus helide-maailma kasuks.

Aga mina küll ei usu, et eesti noor muusika teeniks maailma taustal kõrgemat hinnet kui meie noor kunst. Miks aga ei himusta meie kolkapatriotism maalikunstist uhkust tunda? Pea kõik kultuurivaldkonnad — ekraaniteostest karikatüüri ja maailma kõrgklassi esindava kirjakunsti ni soojendavad südame all mingitki tunnustust rahvusvahelises jõukatsumises.

Kas on maalikunst see kõige armetum, küündimatum? Ei usu kunstipotentsiaalide sisemist tardumust, ei usu, et näilikku võiks defineerida kui tõsimeelset alaväärsuskompleksi. Usun varjatud optimisismidet, pinnaalust hõõgumist, mitte hubase kodukoldekunsti staatusega protestitult leppimist. Ja usun — kui leiduks vaid jõud, mis liikumisruumi avardava mehhanismi käivitaks, võimaldaks elustada ja tiivustada arengupürgimusi, siis võiks uskuda ehk sedagi, millest kriitikud unistadagi ei oska.

Kui avarduvad perspektiivid, küpseb ka kunst. Seniks peab aga rahuldama tänane reaalsus:

kõik võimalik ja võimatu keskendub Võidu väljakule. Sinna on end istutanud ihalduste Meka, seal ammendub võimaluste piir, Võidu väljakule takerdub «kuulsusrikkuse» võidukäik. Seal on algus ja ots — noorte näitus ja klubi kui pürgimuste hierarhia kõrgeim redelipulk, sest klubi esindab märgatavalt kõrgemat koefitsienti kui näitusesaali seinad. Kunstiklubisse pääsu ei reguleeri kunstitegemise aktiivsus, vaid miski, mis tugineb loogikale, milline on ümbkaudu sama kui keldrikorruse teises tiivas, kus maksab reegel, et enne KL, siis pintsli ja värvid. «Tippujõudnu» võib lasta ajal kulgeda oma kulgemist, viitsimist mõõda võib ka mõtiskleda, mõtteid mõlgutada, kuidas äraelamist-olemist muidu muga-vamaks muuta.

Tänamatu amet on kunstitegemine. Ja seda, mis rõõmustab, sedagi kesist säästab kokkuvarisemast vaid lihtlabane, inimlik (tuleviku?) uudishimu, millist omakorda toidab lootus. Kuid tolle lootusel on harukordselt kiuslik omadus end ajapikku pettuseks muundada ja nii peaks loogika loobuma lootusest, — aga mis jääks siis järele?

Minu vanemad olid ettenägelikud... jne.





85. Epp Kokamägi. Kuld aeg. Öli. 1982–1983.

### Epp Kokamägi:

1. Ma ei oska muud öelda, et ju see aeg on siis selline, vaevalt, et ta mingi protest on. Ja kas üldse on unine? Kas me võime öelda, et Subbi, Pääsukese, Põldroosi jt. kunst on praegu unine? Minu meelest ei ole. Tipud on igal ajal ja nad teevad head kunsti, siis on veel terve rida keskpärasust ja veel halbagi. Arvan, et nii on igal ajal, ja et maailm keeruline on meie ümber 80. aastatel, siis võib just eeldada hea kunsti olemasolu.

Ja ikkagi arvan, et meie eesti kunst ei ole unine.

2. Arvan, et kui ollakse kunstnik, siis paratamatult ollaksegi sotsiaalselt mõtleval olendil. Küsimus on minu jaoks selles, mis see sotsiaalselt mõtlemine on? Kas ei mõisteta meil seda liiga kitsalt? Mulle endale on väga tihti ette heidetud iseenese sisemaailmaga tegelemist, antisotsiaalsust. Ise arvan, et kõik on hoopis vastupidi. Ma lihtsalt leiän, et sotsiaalselt mõtlemine ja aktiivne ühiskondlik hoiak ei ole ainult kombinatsioonide ja vabrikute, sportlaste ja töökangelaste maalimine ja sõja vastu ei olda ainult rahutuvid ja tankide ja veriste ohvrite kujutamisega.

Arvan, et asjade kujutamine ja tunnete edasiandmine, mis praegu näivad head ja ilusad ja väärtuslikud olevat, on minu tee olla sotsiaalselt mõtleval. Näiteks toon sellel näitusel olnud töö «Kuld aeg». Annan selles edasi enda jaoks praeguse ajamomendi sümboli. Poeetiliselt väljendades on see õhtupoolik kuldse valguses, mis kustub ööks, et lasta end selles kanda ja sündida uue hommikuna. See on igavese parema poole igatsuse sümbol, see on rahusõnum. Pilt ei ole ainult minu enese maailm, kuigi olen seal kujutanud oma lähedasi inimesi, oma lapsi, vaid nendest on saanud sümbolid minu rahu ja armastuse ja elu sõnumis.

Sellega arvan, et võib rohkem kui lõpmatu viisi olla sotsiaalselt mõtleval kunstnik. Iga kunstnik on seda paratamatult. Iga kunstnik tegeleb aga ka kogu aeg professionaalsuse ja kunstisestest küsimustega. Kõik, mis on tehnikas saavutatud, ei jää iseenest püsima, kõik on kaduv. Kui aastate eest oskasi midagi hästi maalida (mõtlen mingit tehnikaniippi), ei pruugi sa seda nüüd enam osata. Vormis tuleb ennast hoida tööga.

3. Ma arvan, et pole olemas aegu, mis ei paku võimalusi kunstnikule, seepärast jätan vastuses teadlikult ja rõhutatult välja sõnad soodsaid ja noorele (kunstnikule). On olemas üks aeg, üks elu, mis on antud elada

selles ajas, ja kui sa oled kunstnik, siis pole mõtet arutada situatsiooni soodsusest, tuleb teha seda, mis sul on antud teha. Arvan ka, et on täiesti kunstlik see range jaotamine noorkunstnikuks ja vanadeks, ja teemadeks ja temaatikateks, temperaks ja õilmaaliks jne. On olemas pilt, sinu loodu, ja selles sõnum ja ongi kõik, pole oluline, kes selle tegi, millal, miks, mis tehnikas, kas aktiivse sotsiaalse hoiakuga või passiivsega. Oluline on, kas vaataja (mõnigi vaataja) võtab selle vastu, jõuab see temani, on selles midagi öeldud, mis on talle oluline.

Ma arvan, et alati peab olema aktiivne oma ajas, see on su elukohus. Iseasi, kuidas keegi mõistab aktiivsuse ulatust. Minu isiklik roll! Pean ennast sotsiaalselt aktiivseks kunstnikuks. Tegelen oma minaga, oma enese maailmaga, seda küll. Kuid milleks? Et selle kaudu jõuda vaatajani, sest alati leidub keegi (ma siiski usun), kellega ma haakun oma sümbolites, kes leiab, et olen puudutanud seda, mis on puutumist väärt (D. Karevale mõeldes). Arvan, et jõuan äratada huvi selle ilu väärtuse vastu, mis on veel olemas. Minu eluteema on inimene. Maalin lapsi (liiga palju, on mulle ette heidetud). Aga miks? Sest ma näen lastes hea ja parema lootuse sümbolit.

4. Ei ole kahjuks piisavalt kursis, tahaksin küll olla, sest see on vajalik.

5. Arvan, et see oli hea noortenäitus, tasemelt tugevam kui eelmised ehk on olnud.

Noore kunsti kohta ma ei oska midagi öelda, vaatan kogu kunsti tervikuna ja arvan, et pole tal viga midagi. Mina ootan iga näitust huviga, ju siis on minu jaoks, mida oodata huviga.

### Ilmar Kruusamäe:

1. Kunst on tänapäeval rohkem kui eelmistel aegadel elu tasakaalustaja rollis. Rahustaja missioonist tulenevalt võib kunst taanduda liiga uniseks. Ei, see pole protest, vaid pigem alternatiivi puudumine.

2. Iga kunstnik on kohustatud olema aktiivne sotsiaalselt mõtleval olend. Provintsis ei ole aga kunstnik nii koormatud päevakajalise informatsiooniga, siit ka rahulikuma maailmakäsitlus ja ellusuhtumine. Esteetiliste probleemidega, eriti professionaalsuse ja puht kunstisestest küsimustega tegelemine on iseenest mõisteta.

3. Jah. Iga inimene peaks oma kohta elus teadvustama või vähemalt tajuma. Ka noor kunstnik ei ole ühiskonnaväline nähtus. Siin ei saagi olla mingit erilist kõrgendatud aktiivsust, kuna noore kunstniku põhiline mure on kunsti tegemine, muude murede lahendamisel ei ole tal võimalik kuigivõrd kaasa rääkida (seda isegi isikliku ateljee küsimuse lahendamisel, maailmaprobleemidest rääkimata).

4. Kunsti kaudu saan ma pildi elust, eeskätt teiste rahvaste elust, näen maailma. Kunst annab täpsema ja kontsentreerituma maailmapildi kui muu informatsioon. Kahjuks on võimalused kunstiprotsessi jälgimiseks napid.

5. Noortel tuleks rohkem iseendale «ära teha» ja vähem teistele «ärategemise» peale mõelda. Noor kunst on kõige enam tänase elu peegel. Seetõttu peaks noor kunst ikka värskena näitusesaalis jätma.

### Tiina Reinsalu:

Võib-olla on maailm meie noorte kunsti pildis nii väike just sellepärast, et on püütud teha kunsti. Maailm on piisavalt suur, mitmekesine ja julm oma mängudes, tema mõistmine võtab aega. Kunstnik peab eelkõige ise kasvama ja arenema, osalema ümbritsevas elus, et oma kunsti kaudu seda korastada suuta. Pildi aine peab tegijas saavutama teatud kirkuseastme, muidu tekitatakse vaid visuaalset müra. Enam-vähem käe harjutuse tasemel tööde juures suurte probleemidega vehklemist võib lügeda ebaeetilisekski. Kas pole loogiline, et teose aine valib noor inimene sellise, millest üle on?

Tundub, et paljud kunstnikuks pürgijad naudivad liialt iseenast kunstniku rollis, süüvivate tõsiselt ja põhjalikult oma loomingu ainesse ja probleemidesse. Kas tõesti

86. Ilmar Kruusamäe. Kütioru vaade. Öli. 1983.







87. Tiina Reinsalu. Portree. Ofort. 1982.

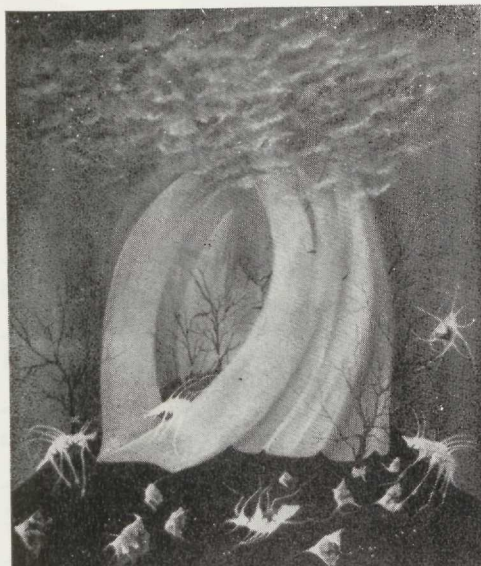
on «oma nägu», mis massikommunikatsiooni vahendite kaudu nii tähtsaks on kuulutatud, oma isikupärane käekiri olulisem kui see, mis teose taga peitub?

Nn. «noorte kunsti» eraldamine ja eristamine «tõelisest», «vanade kunstist» tundub vägivaldne. Kui loodu on tööpoolest kunst, võib tegija vanus huvi pakkuda vaid statistikule. Ja edasi viib algajat ikkagi suhtlemine võimalikult targemate ja kogenumatega, mitte omavaheline lobisemine. (Sellest ka paremate tööde hoidmine «paremate» näituste tarvis.)

#### Ervin Õunapuu:

1. Arvan, et viimaste aastate ärev maailm ei ole veel lihtsalt kunsti jõudnud. Kõike halba ja keerulist võtab inimene tunduvalt raskemini omaks kui head ja meeldivat. Kõik see «ränk» ei ole ilmselt jõudnud meie (minu) teadvuses veel nii palju settida, et see kunstis kajastuks. Maailmas valitsevate konfliktide ja kunsti seostest saab rääkida objektiivselt alles vähemalt aastakümne möödudes.

88. Ervin Õunapuu. Mängivad loomad. Akvarell. 1981.



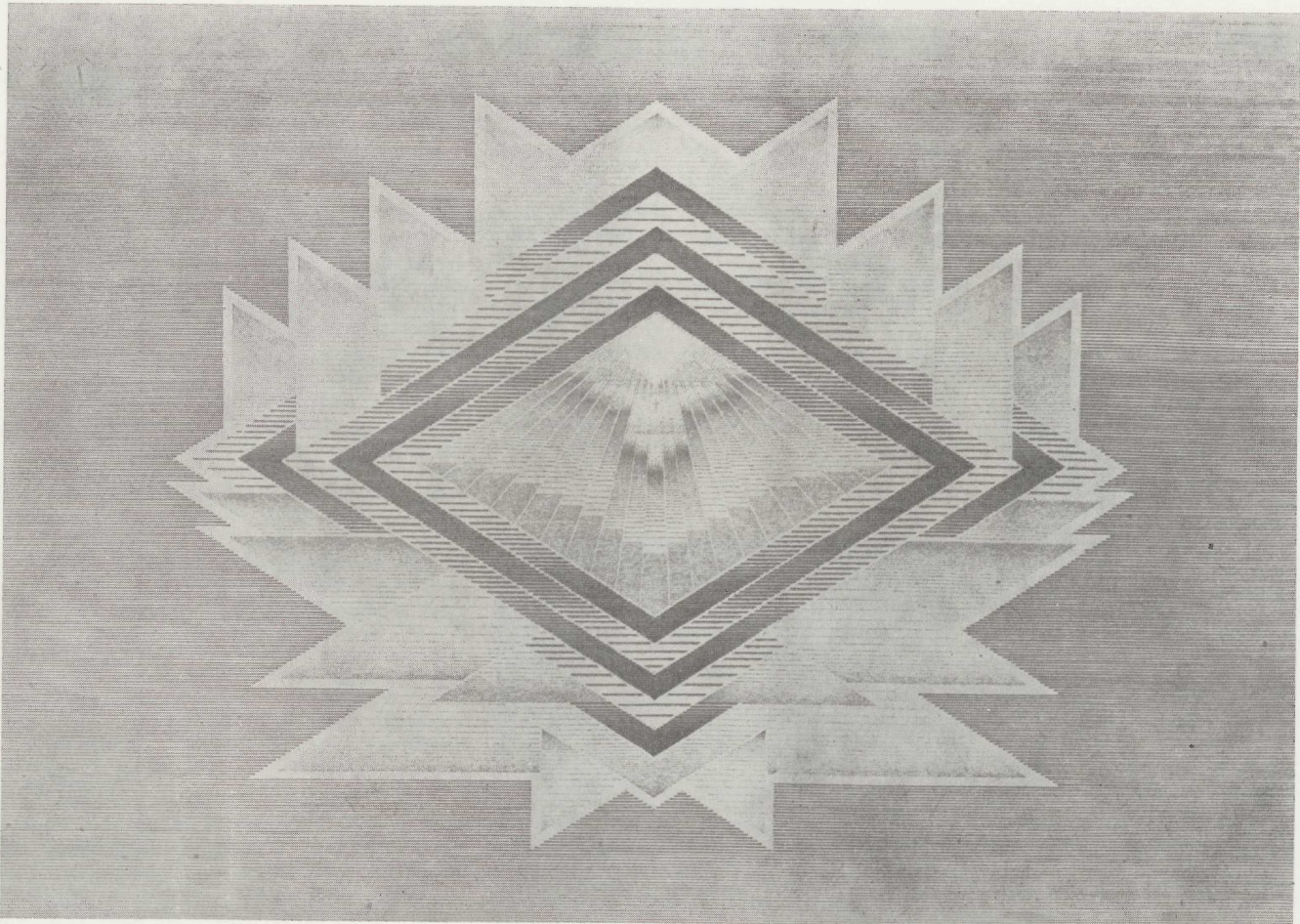
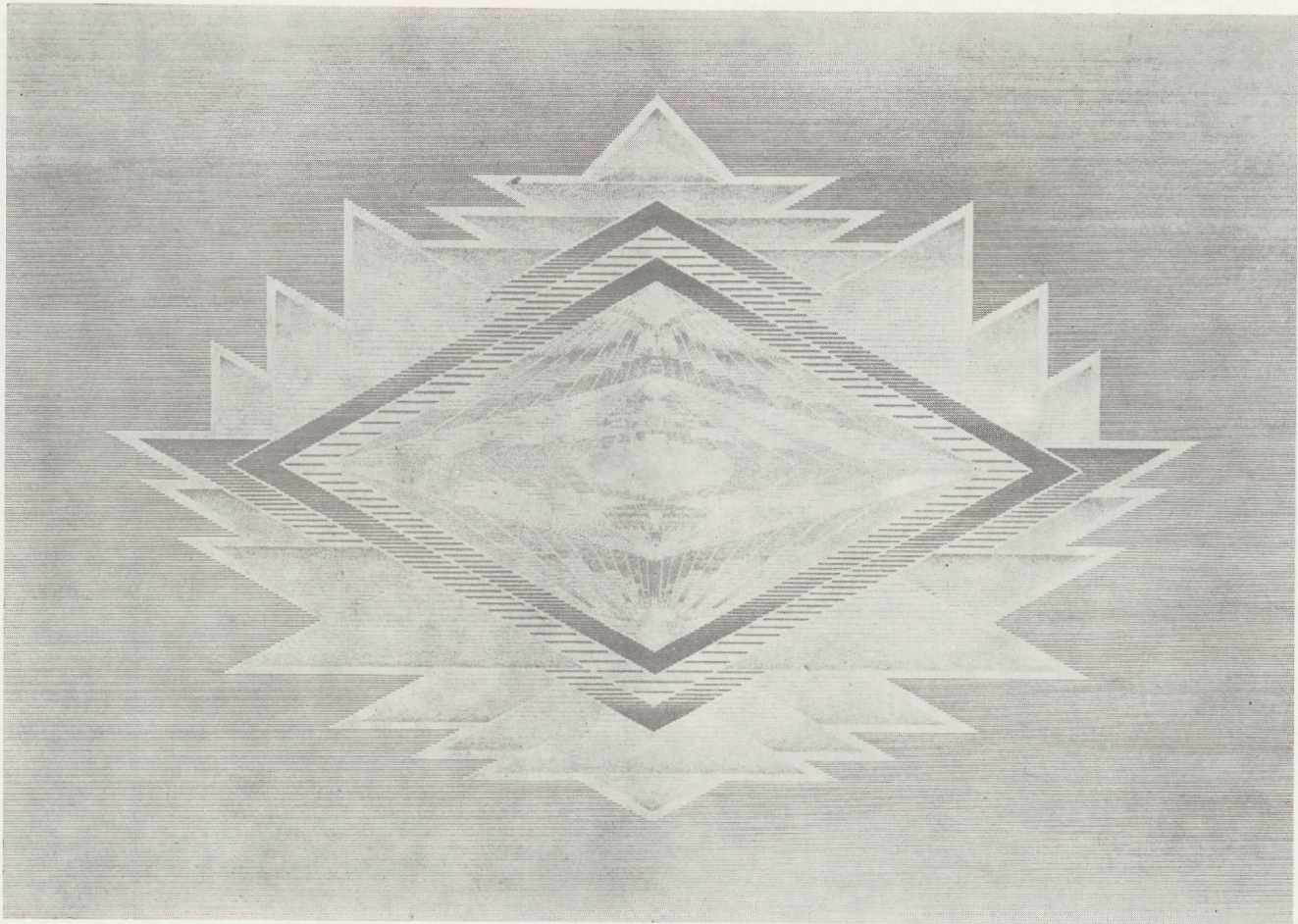
2. Sotsiaalsusest ei pääse mööda ükski inimene, ka kunstnik. Niivõrd kui me elame antud ajas ja kohas, omame teatud sotsiaalset kuuluvust, on see mõjutanud meie loomingu. Kui palju aga iga kunstnik tegeleb ajalike probleemidega, see sõltub juba tema individuaalsest sisemisest vajadusest. Minu meelest professionaalsusega peab kunstnik tegelema igal ajal, olenemata tema loomingu laadist. Esteetiliste ja kunstisestest küsimustega tegeleb iga kunstnik paratamatult oma pilte luues.

3. Loomulikult. Kui ma ei teadvustaks oma rolli, siis ma poleks üldse võimeline midagi tegema, — teadvustada oma rolli on stiimuliks. Kui kõrgendatud aktiivsuseks lugeda püüdu võimalikult rohkem esineda näitustel või mingil muul viisil propageerida oma loomingu, siis leian, et see on hädavajalik. Iga inimene tahab ju näha oma töö tulemust ja hinnanguid sellele. Kunstnik saab areneda ainult siis, kui tema töö tulemus on avalikustatud, ta kasvab tänu tunnustusele ja kriitikale. Pean kunstnikuks seda, kel on julgust oma töid teistele näidata; inimene, kes n.-õ. «maalib sahtlisse», ei saa äratada usaldust. Mis puutub noore kunstniku võimalustesse, siis peab ta need ise otsima.

4. Vastates enne küsimuse teisele poolele, — pean seda väga oluliseks. Paratamatult ei jõua olla kursis kõigega, kuid olen püüdnud võimaluse piirides tutvuda mind rohkem huvitavate nähtustega kunstis. Iga inimene selekteerib enda jaoks huvitava. Paraku pole kõigega kursis olla lihtsalt võimalik, ja seda päris mitmel põhjusel. Kõigega kursis olla pole ka vaja, materjali kuhjumine võib muutuda koormaks.

5. Noor kunst on väga ebatäpne termin. Meie noortenäitustel on võetud ainsaks kriteeriumiks kunstniku vanus, aga mitte tema loominguiline küpsus. Sellistel hiigelnäitustel (SININE PAVILJON), kus töid ei seo midagi muud peale kunstnike vanuse, on paratamatult väga ebaühtlane tase. Sellisel näitusel mõjub ka tõeliselt hea töö keskpärasena, kehvapolne aga päris abituna. Vajalikud on sellised näitused ainuüksi selleks, et mõnedel kunstnik-olla-soovijatel oleks koht, kus koos juba tunnustatud nime-dega esineda saaks. Isiklikult pooldan piiratud grupinäitusi, seal on võrdlusmoment täpsem ja objektiivsem ka.



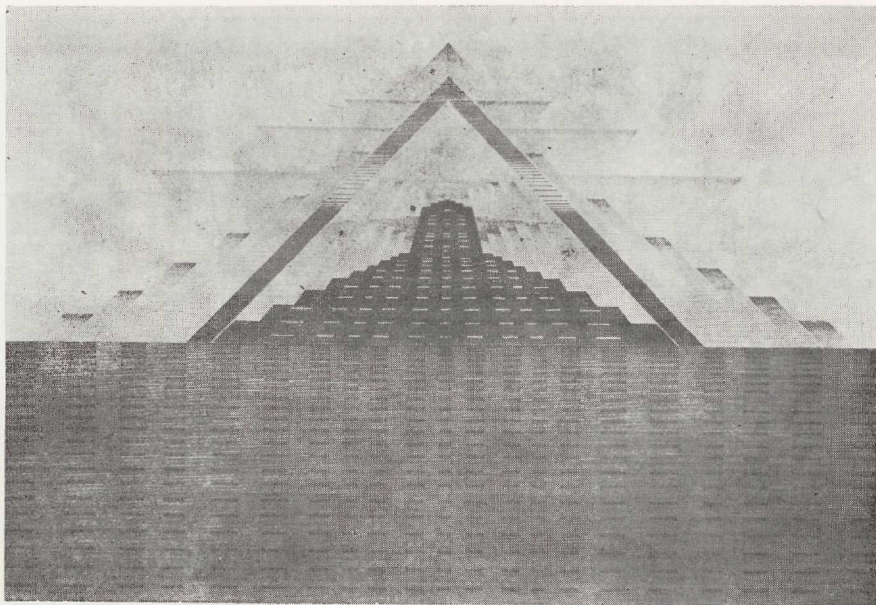




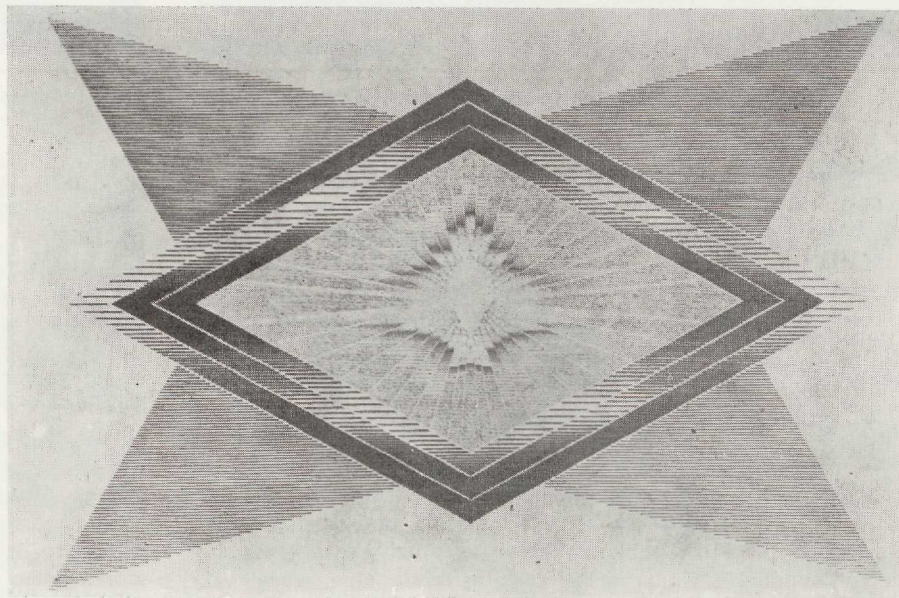
# SIIM-TANEL ANNUS

Olen sündinud 1960. aastal Tallinnas. Kunsti vastu hakkasin huvi tundma 13–14-aastasena, saades Tõnis Vindi õpilaseks. 1978. aastast õpin TRÜ-s kaugõppes ajalugu. Näitustel hakkasin esinema alates 1976. aastast. Siiani on olnud üle neljakümne avaliku esinemise nii Eestis kui mujal NSV Liidus ja ka välismaal rahvusvahelistel graafika ja joonistuste näitustel. Personaalnäitused on olnud 1978. aastal Vilniuses, 1979. ja 1981. aastal TA Raamatukogu fuajees ja 1983. aastal Tallinna Kunstisalongis. Lisaks olen korraldanud kolmel sügisel etendusi oma koduaias.

91



92



89. Siim-Tanel Annus. Seeriast «Taevalinnad» I. Tušš. 1983.

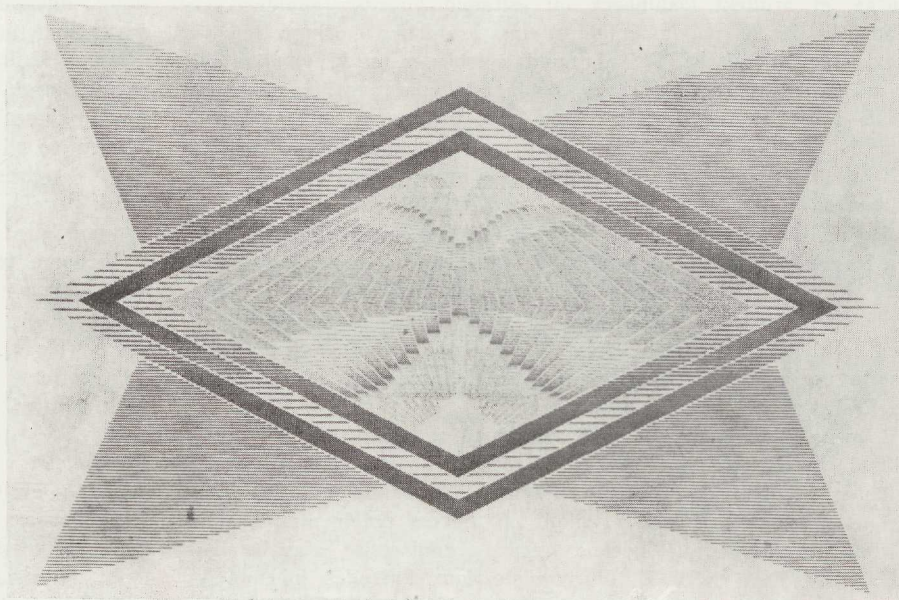
90. Siim-Tanel Annus. Seeriast «Taevalinnad» II. Tušš. 1983.

91. Siim-Tanel Annus. Seeriast «Tornid taevasse». Tušš. 1983.

92. Siim-Tanel Annus. Seeriast «Taevalinnad» V. Tušš. 1983.

93. Siim-Tanel Annus. Seeriast «Taevalinnad» IV. Tušš. 1983.

93





# ÜHEST VÄHETUNTUD KUNSTILOOST MUHU SAAREL

VILLEM RAAM

«Lubjakihtide eemaldamisel aitasid mind Muhu saarel kaks noort eestlast. Oli meeldiv näha seda rõõmu, mida nad tundsid iga uue värvilaigu paljandumisel. Sama suurt huvi tundis alles veel juhulikult nähtavale ilmunud ja üksnes paiguti paljandunud maalینگute vastu maarahvas, saare eestlased. Ikka ja jälle tuli inimesi, et ilmse rõõmuga silmitseda taasleitud maalینگute värvi-ilu ja korduvalt soovi avaldada, et selliselt kaunistatuks muutuks kord kogu ruum.»<sup>1</sup> Nii kirjutas pärast Muhu kiriku seinamaalingute esmakordset katselist avamist oma tööaruandes 1913. aasta sügisel Johann Leopold Gahlnbäck, Püha kiriklas sündinud saarlane, Peterburi Akadeemias arhitektuuri õppinud ja ennast hiljem Itaalias, Prantsusmaal ja Hollandis täiendanud kodusaare kultuuriajaloo patrioot.<sup>2</sup> Lühikest aruannet lõpetades märgib ta paljutähendavalt: «Kuid minu töö Muhu seinamaalingute avamisel on alles algamas. See on osutunud niivõrd raskeks, vastutusrikkaks ning aegavõtvaks, et ma alles pärast mitut suve võin esitada ettekande selle lõpetamisest.»<sup>3</sup> Konkreetseid andmeid alustatud tööde jätkamise kohta seni puuduvad. Muhu kirikuraamatusse on järgneval aastal (1914) tehtud märke, et arhitekt Gahlnbäck on esitanud kirjaliku avalduse loa saamiseks kiriku vundamentide juures teadusliku uuringu huvides kaevandite tegemiseks. Palve rahuldati lootuses, et kaevandite abil on võimalik tõhustada niiskeks tõmbunud hoone ventileerimist.<sup>4</sup> Ka nende tööde saatusest ning võimalikest tulemustest pole andmeid seni õnnestunud leida.<sup>5</sup> Sama aasta sügisel algas endist elurütmi põhjani häiriv Esimene maailmasõda. Ilmselt suundus tähelepanu seinamaalingutelt hoopis mujale, — ka J. Gahlnbäckil, kelle pidevaks elukohaks oli tollal Peterburi. Peatselt kaeti ka seinamaalingute avatud fragmendid uuesti lubjavõõbaga. Säilis vaid J. Gahlnbäckki poolt 1913. a. tööaruandele lisatud akvarellkoopia koori põhjaseina läänepoolses lõigus leitud figuuridest ja neid raamivast ornamentikast ning arhitektuurist. Seda akvarelli on kuni viimase ajani Muhu maalینگute ainukese tutvustajana publitseeritud kõikides suuremates Eesti vanema kunsti käsitlustes.

Esimene üldist tähelepanu äratanud ning lootusrikkalt hoogu võtnud kunstiajalooline suurüritus Muhu kirikus lõppes sõnatu vaikusega. Ometi mitte täiesti. Püsima oli jäänud mitmeti ainulaadne informatsioon, mis tegelikult oli tõukeks uutele ning aastaid kestnud restaureerimistöödele. Need organiseeris ajavahemikus 1969—1974 Eesti NSV Kultuuriministeerium, kutsudes juhendajaks Üleliidulise Seinamaalingute Teadusliku Uurimise Kesklaboratoo-

riumi töötaja, kunstiteadlase ning restauraatori V. V. Filatovi.<sup>6</sup> Tolle teise suure avamisperioodi tulemused võinuksid olla saavutatust märksa tõhusamad, kui kirikuhoonet poleks viimastel aastakümnetel enne restaureerimist tabanud uskumatult traagiline saatus. 1941. aastal põletati vahetult pärast sõja algust kõik kirikuhoone katused ning torn. Eraldi põletati ka osa interjööri. Ajutise varikatuse sai peatselt ainult kooriruum. Tänu viimasele on ainukesed mainimisväärsed maalingufragmendid säilinud just seal. Kõikide poolt hüljatud kiriku pikihoone ootas uut katust tervenisti 18 aastat. Kui uus katus 1959. aastal lõpuks valmis (ill. 1), olid keskaegsete seinamaalingutega kaetud krohvikihist alles veel ainult tühised riismed. Paratamatult koondus restaureerijate tähelepanu nüüd kooriruumi seinte le. Pikihoones tehti üksikute pildi- ja värvilaikude päästmiseks (eriti lääneselinal) ainult sondeerimisi ja provisoorseid konserveerimistöid. Nüüd on seal needki maalingsäilmed suurelt osalt varisenud, kuna hoone arhitektuurilise restaureerimise ning selle kaudu seinamaalingute säilimiseks vajaliku kliimaatilise režiimi loomise vastu pole pärast katuse valmimist, mil'lest nüüd õnnelikult on möödunud juba 25 aastat, ükski asjaomane piisavat huvi tundnud.

Muhu kirikuhoone kurvast saatusest hoolimata püüdkem mitte ainult üldise, vaid eriti just siinse kunsti- ja kultuuriajaloo huvides jõuda selgusele, milline maalitehniline iseloom, milline stiilikarakter ja sisuline pildiprogramm oli tolles hoopiski mitte tavalises arhitektuurimälestises hukkunud seinamaalingutel, ja mõistagi, milline oli nende tegelik mahuline ulatus ja millisesse aega võiksid küündida nende kauged sünniaastad.

Alustame **tehnikast**. Valdav osa Muhu maalینگuid on valminud sekotehnikas (it. *al secco*).<sup>7</sup> Freskotehnikat (*al fresco*) on seni tähelestatud üksnes pikihoone lääneselinal paljandunud **illusoorsel ümaraknal** (ill. 2), mida juba Gahlnbäck lähemalt kirjeldas.<sup>8</sup> Sügavalt krohvkattesse vajutatud ehisraamistiku teravad piirjooned on suurelt osalt säilinud tänini ning võimaldaksid avamisajast säilinud fotot appi võttes täielikult taastada kui mitte rohkemat, siis vähemalt arenguliselt erakordselt huvitava motiivi kontuurjoonestikku.

Lisaks Muhu'le on dekoratiivaken leitud Karjas (ka see avati J. Gahlnbäckki poolt 1913. a. suvel) ja Kaarmas (avatud 1972. aastal V. V. Filatovi juhendamisel). Esimene neist on teatavasti rikkalikult kujundatud püstaken, kuid Kaarma aken, mida kaunistab meisterlikult komponeeritud pentagramm, kuulub ümarakende liiki.



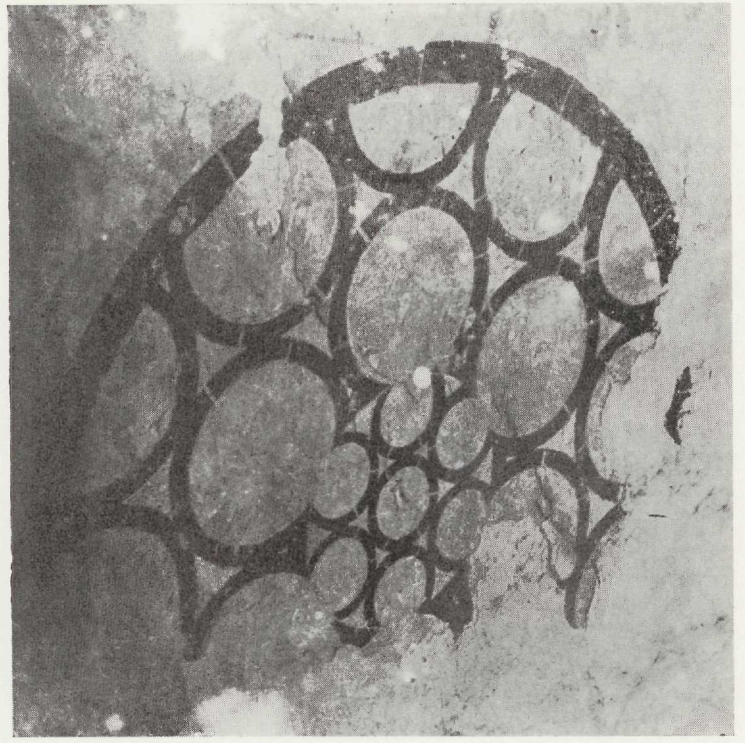


94. Üldvaade Muhu kiriku idaosale kooriruumi ja aedikutaolise lõpmikuga (idaakna alumine osa kinni müüritud).

Muhu ümaraken aga erineb kompositsioonilt oma naabritest täielikult. Teda iseloomustab ning tõstab kogu gootikas haruldaste näidete hulka ehisraamistiku välimiste pool- ning kolmveerandsõõride asetuse: pooliksõõride lahtise külje otsad koos lahtise poolega (mitte vastupidi nagu olnuks loomulik) toetuvad vastu ümarakna palendseina. Poole väiksemas formaadis kordub analoogiline lahendus sama akna keskmes. Äärmise suure ja väikese keskringi vahele geometriseeritud sõõrid aga, mis on tsentri suunas vaid kaheksandiku ulatuses avatud, moodustavad nagu peitepildis vaevalt tähelepandava kuussiirulise akna ehisraamistiku.

Väljapoole avatud pooliksõõridega ääristatud ehisraamistik pärineb ilmselt prantsuse gootikast, esinedes 13. sajandi algusveerandil näiteks Laoni katedraali läänefassaadil ja kooriruumi idaseintes, Chartres'i ning Reimsi lõunaristhoone fassaadil ja Dijoni Notre-Dame'il Burgundias. Viimasel ulatub ümarakna ehitusaeg 13. sajandi teise poole, olles kompositsiooni rahutuselt ja geometriseeringu tiheduselt Muhu aknaskeemi üldlahendusega eriti sugulaslik. Vaheastmeid Prantsusmaa ja Eesti vahel ei näi olevat palju. Pooljuhuslike näidetena olgu meenutatud 13. sajandi algupoolest pärinev Heisterbachi kloostrikirik ja Rufachi Arbogasti kirik Strasbourgi lähedal.<sup>9</sup> Näitena esitatud kirikute ümarakna valmimisega arvestades pole võimatu, et kõnesolev illusoorne aken Muhus maali vahetult pärast kiriku esimainimist 1267,<sup>10</sup> ja kindlasti veel enne lääneseina figuraalmaalingute sündi, mille paigutamist näib aknakujutis ilmselt olevat seganud. Krohvkattele tõmmatud kontuurjoontega olid Muhus üksnes veel nimbused ja kaksteist konsekratsiooniristi, millest kaks on säilinud koorilõpmiku idaseinas. Ilmselt valmisid ristid koos ümaraknaga, kuna nende paigutamisel ei ole arvestatud seinamaalinguid, küll aga on ära kasutatud ümarakna ehisraamistusest pärinev poolõõrimotiiv väljapoole pööratud avaküljega; sellised poolringid paiknevad iga ristiharu liitumiskohas välisringiga (ill. 96, 97; vt. ingl. põlve kõrval!).

Muhu maalingutega seoses on vajalik meenutada, et Liivi ordu (resp. Saksa ordu) kui sõjaliselt võitlev misjoniorganisatsioon sarnanes sisekorra poolest kloostritega. Seda kinnitab ilmekalt konvendilinnuste neljatiivaline kavatis. Algusperioodil oli ta mõtteviis skolastiliselt range, mis ilmnis ka silmapaistvas aktiivsuses kirikute ehitamisel.<sup>11</sup> Innuka ehitustegevusega tugevdas ordu oma poliitilist positsiooni ja kujundas lähtealuse ideoloogilisele propagandale ning võimutaotlustele. Viimast ei tohi 13. sajandi keerukas poliitilises



95. Ümarakna kujutis lääneseinal 1913. a. paiku. Tundmatu autori foto.

situatsioonis kuidagi alahinnata. Muhu kiriku kaitsepühakuks valiti mitte juhuslikult P. Katariina Alexandriast, kes teatavasti oli õpetlaste kaitsepühak, hästi tuntud ka Eestis ja hinnatud eriti dominiiklaste juures, kelle peamiseks eesmärgiks oli jutlustamine — skolastiliste tõdede propageerimine. Eriti põhjendatud on tolle seiga meenutamine Muhus, mille maalinna vallutamine 1227. aasta talvel tähendas vallutussõja tegelikku lõppu ega omanud sugugi väikemat ajaloolist ning ideoloogilist tähtsust kui mõned päevad hiljem toimunud Valjala kapitulatsioon. Mõlema kiriku silmapaistvalt varajane rajamine ja mõlema kavatis erinevalt omapärane nõudlikkus<sup>12</sup> olid kahtlemata kultuslikult inspireeritud, kuid arvestasid vähemalt samal määral ka poliitilisi eesmärke. Arhitektuuri ja ideoloogia vahelist probleemistikku on muide leidlikult käsitletud poola kunsti-ajaloolane S. Skibinski, analüüsides Muhust märksa tähtsamat, kuid vaevalt pool sajandit nooremat Malborki linnusekabelit<sup>13</sup> kui Saksa ordu riigi-ideoloogia sümbolset väljendajat. Erinevaid võimalusi ning tingimusi arvestades kajastas ordu ideoloogiat ka väike, kuid pretensioonikas kirikuhoone Muhus ja ta seinamaalingute skolastiliselt läbimõeldud laiahaardeline sisuline programm.

Muhus säilinud maalisubstantsi lähemalt kirjeldades on mõttekas alustada idast, väikesest altari-aedikulast, mis Muhu kiriku arhitektuurilise lahendusele annab mõneti erakordse positsiooni.<sup>14</sup> Seintel ümbritsevad altarit nagu Kristuse trooni neli suurt inglit, kes hoiavad käes viirukipanne. Kaks neist tagaseinas kahel pool akent ja üks ingel mõlemal külgsel. Suhteliselt hästi on säilinud inglifiguuride alumine pool kuni põlvedeni ja osalt ka kõrgele tõstetud tiivad. Inglipaar tagaseinas kannab punakaspruuni dalmaatikat, mida bütsantslikult kaunistavad kitsad neliklehelised bordüürid ja ehisvöödid. Kõik neli seisavad kontrapostselt pooleldi profiilis ja toetuvad rustiikselt jõuliste jalgadega (Kristjan Rauda ennetanud vormijulgus!) neliklehede või täpprombidena kaunistatud mäemügarikele — «taevase maa» dekoratiivseks üldistatud sümbolitele (ill. 96, 98). Mõlemad inglid külgsel pole enam lühikeses punakaspruunis dalmaatikas, vaid pikas valges, mille nelikleheline alumine bordüür koos mantliga on oomega-kujuliselt laskunud suurtele paljastele jalgadele (ill. 99—101). Üksikute fragmentidest ilmneb, et inglileil oli nagu teistelgi figuuridel tihedalt godronneeritud nimbus ümber pea ja pikad laiad tiivasuled. Iseloomulik ja eriti stiilirenguliselt on tähelepandav tiiva ülanuki kujundus, mida iseloomustab väike ring ning ringi sees üksik 5- või 7-jagune leht (üli-





96. Inglise jalad ja viirukipann koorilõpmiku tagaseina põhjalõigus.



97. Vaade koori ja lõpmiku kirdenurka. Keskel üksikuna Aabrahami pea, tagaseinal inglise säilinud jalad, vasakul pühakuterivi liiliatega kaarfriisi kohal.

harva esinev sassaniidliku päritoluga motiiv; vt. allpool — ill. 100, 101). Halli ja punakaspruuni kontuurkujutistena esitatud kompositsioon on koloreeritud ookerkollaseks, pruuniks ja punaseks. Aja jooksul on värvipind akvarellilikult kahvatuks haihtunud.<sup>15</sup>

Altari-aedikulas kui ka koorikvadraadis toetub ühel horisontaalil paiknev figuuriderivi ümarkaarsele friisile. Kaarte vahevõrkides on stiliseeritud kolmikleht, kuid kaarte all üks terve ja kaks poolikut liilialehte, mille varred on pööratud ümber keskrõnga ning osutavad sellistena Saksimaa päritolule (ill. 102). Lehed ja kaared on jäetud valgeks, kuid foon on vahelduvalt punane ja hall (kujutle: sinine!)<sup>16</sup> ja kulda jäljendav ookerkollane. Kirjeldatud kujul moodustas altari-aedikulat kujutav koorilõpmik omaette terviku, mis muutus sügavamalt mõistetavaks alles siis, kui vaataja pilk pöördus lõpmikku koorikvadraadiga ühendava kõrge tribuunikaare kohale. Üles kaare tippu olid ilmselt suunatud ka altari ümber seisvate inglite pilgud. Tribuunikaart ümbritseval seinal (resp. koori idaseinal) istus ülal kaare tipu kohal maailmavalitsejalikult trooniv Kristus (nn. *Majestas Domini*). Motiiv oli otseses sisulises seoses võidukaarel (andmed siin vastuolulised) kujutatud *ristisurmaga* ja tõenäoliselt ka *ülestõusmise* ning *taevaminekuga* ja lõpuks lääne-seinal suurest peauksest silluskaare kohale maalitud *võimse kohtu-päevaga*. Selline oli Muhu maalingute pildiprogramm. Mis on ulatunud sellest veel meieni?

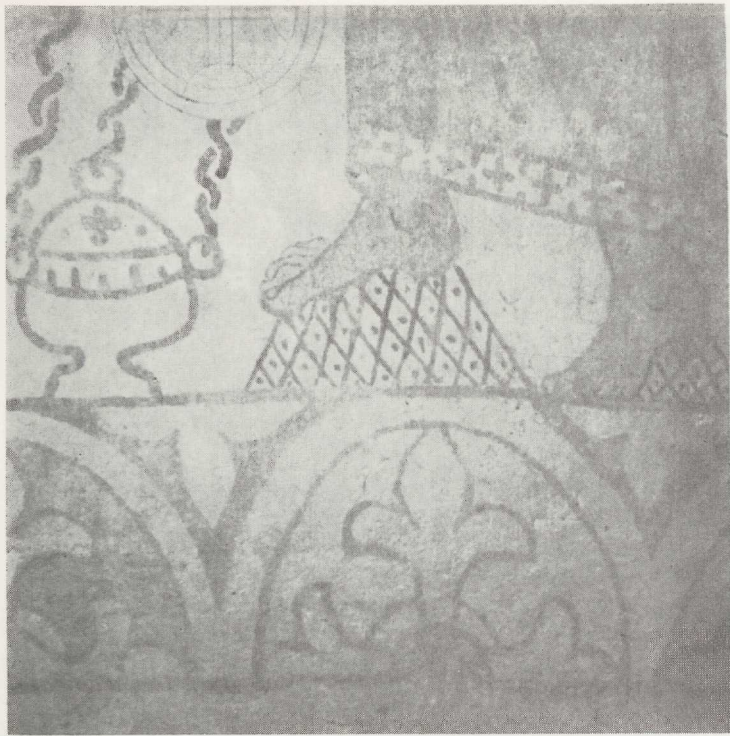
**Tribuunikaare** kompositsioonist on säilinud üksnes Kristuse figuuri alumine osa paljaste jalgade, kuldse (tegelikult ookerkollase) tuunika ja purpurkuue hõlmaotstega. Kristuse kõrval seisid taas inglid, kuid mitte enam viirukipannidega, vaid vastavalt *Majestas Domini* kompositsiooni traditsioonilisele lahendusele nn. *kannatusesemetega*. Põhjajaljel on säilinud fragmente nähtavasti Kristuse peksuposti hoidva inglifiguuri jalgadest, dalmaatikast ja nimbusest. Lõunapoolsest figuurist leiti vaid nimbuseosi, kuid kaugemal allpool paiknevat figuuridest üksnes raskelt seostatavaid värvilaike. Suur osa siinset värvipinda hävis tänini säilinud metalltõmmise paigaldamisega, mida nähtavasti dateerib dekoratiivraamistuses aastaarv 1732. Tähelepandaval moel toetuvad kõik alles jäänud jalad vahetult kaarava servale, mille all mäletatavasti seisavad illusoorsetel mäekuplitel viirukiinglid. Selline asetus meenutab sõna-sõnalt Johannese Ilmutusraamatu «taevakaart». <sup>17</sup> Sama kaart bordüürina ääristav friis koosneb kahele poole sinist siksakjoont vastakuti paigutatud

kolmiklehtedest, mis dekoratiivseks üldistatuna sümboliseerib ilmselt elupuud (*arbor vitae*). Ta lehed olid punased, kuid piirjooned sinised. Sageli korduv ning ülimalt vitraažlik värvikontrast Muhu maalinguis! Ja mõistagi oli värvilaikude järgi otsustades värvitud siniseks ka troon, millel istus purpurisse ning kulda rõivastatud *Majestas Domini*.

Äsja vaadeldud tribuunikaare kõrvale jäävatel seinälõikudel paljandus põhja pool elusuurune rindkujutis Aabrahamist, vanatestamentlikust patriarhist. Sõrmega osutab ta tekstilindile (nagu tänane rahvusvaheline delegaat nimekaardile rinnal!). Nimbuse kaarevõrkide läidavad nagu erilist tähelepanu osutades filigraanselt dekoratiivsed kolmiklehed. Mujal pole neid täheldatud.<sup>18</sup> Srift panderollil on gooti majusklikes, mille muutuv kujutamiskiis tunduvalt kergendab ka Muhu maalingute vanuse ning päritolu määramist (vt. allpool). Analoogiline rindkujutis pidi paiknema ka kaare lõunaküljel, kuid seal on kõik lootusetult hävinenud. Aabraham kuulub ka Prantsusmaa klassikaliste katedraalide pildiprogrammi, kuna ta oli Iisraeli rahva vanim esiisa ja järelikult ka Kristuse sugupuul vanim lüli (alustati tavaliselt siiski Jessega). Võimalik, et tribuunikaare lõunaküljel paiknes *pendant*'ina Aabrahami pojapoeg Jaakob, keda koos 12 pojaga peeti Kristuse vanatestamentlikuks prefiguratsiooniks.

**Pikihoone idaseinal**, kus avaneb võidukaar kooriruumi, on maalingujälgi leitud kõige vähem. J. Gahlnbäck avas võidukaart ümbritsevast seinast nähtavasti ainult ülemise põhjapoolse lõigu, leides seal täiesti ootuspäraselt Kolgata-grupi — krutsifiksi, Johannese ja Maarjaga.<sup>19</sup> Selline keskeljelt kõrvale nihutatud asukoht on erandlik, osutades väga vanale traditsioonile, kus tsentraalseks peeti mitte ristitamist, vaid ülestõusmist kui kõige suuremat inimlikku imet. Harilikult alati keskele komponeeritud krutsifiksimotiivi järsk kõrvalenihutamine võimaldas Muhus võidukaare seinale mahutada veel kaks olulist ning *Majestas Domini* mõistmiseks hädavajalikku teemat — *ülestõusmise* ja *taevamineku*. Esimene neist pidi paiknema keskeljelt kaare tipu kohal ja teine vastavalt sündmustiku ajalisele järjekorrale kaare lõunapoolse naabruses. Analoogiliselt Kolgata-grupile on *taevaminekul* reeglina vertikaalne kompositsiooniskeem ega sobi suhteliselt kitsale seinaribale võidukaare tipu ja võlvlae vahel. Kujutus võidukaare algsest pildiprogrammist jääb suure osas paratamatult oletuslikuks, kuna mõisnikelooži põletamine 1941. a. hävitas krohvkatte pikihoone kagunurgas täielikult.

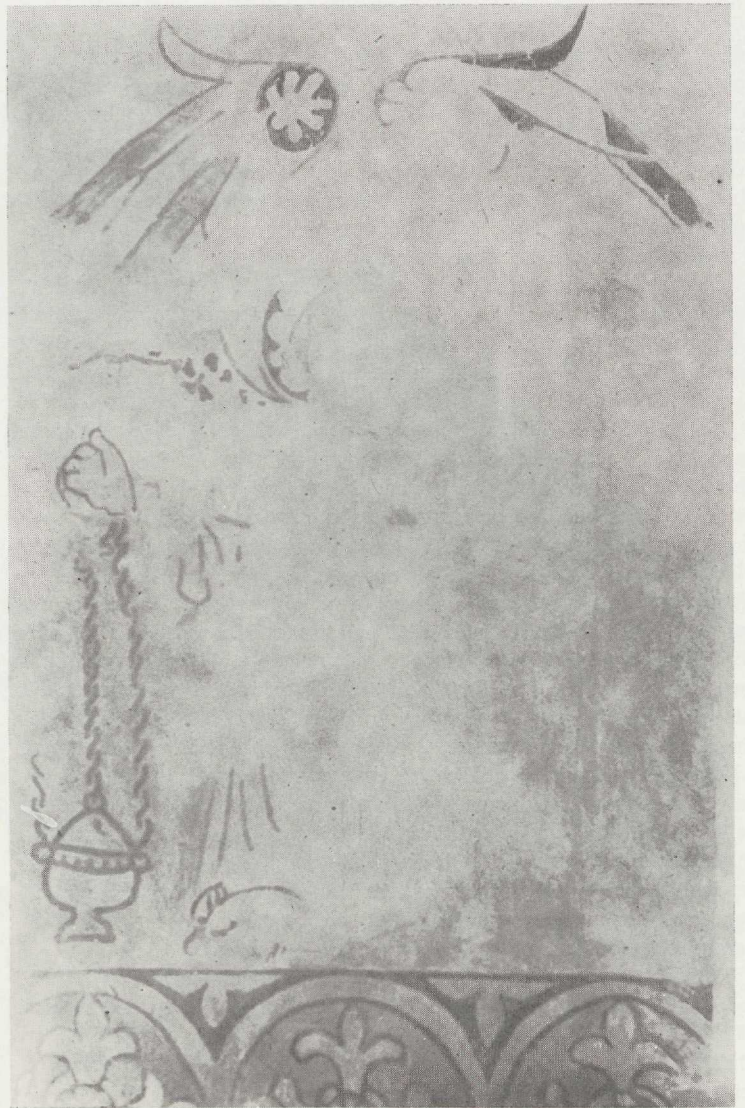




98. Inglise jalad ja viirukipann koorilõpmiku tagaseina lõunalõigus.  
100. Koorilõpmiku põhjaseina inglitiibade ja nimbuse fragmendid.



99. Inglise jalad ja viirukipannid koorilõpmiku põhjaseinal.  
101. Fragmendid inglifiguurist koorilõpmiku lõunaseinal.



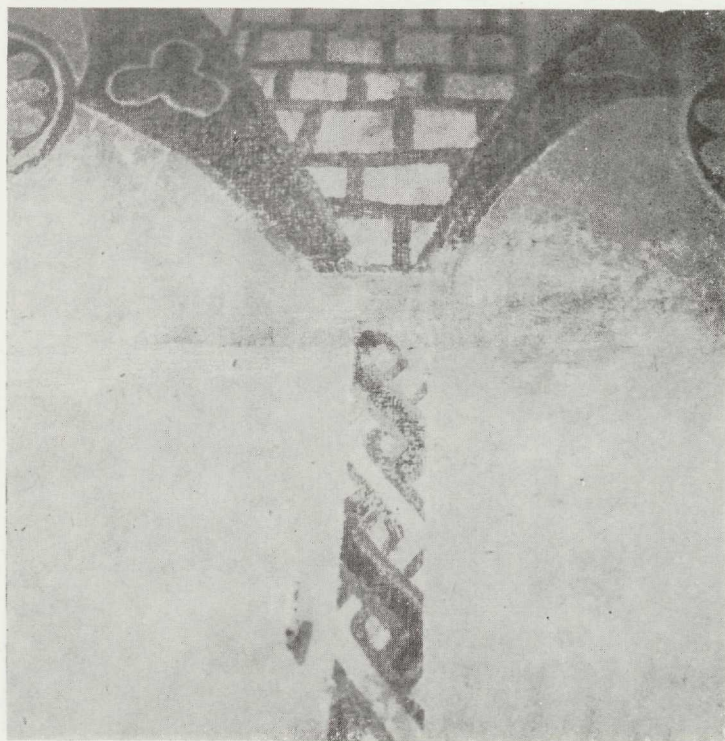




102. Liiliafriisi detail.

Vaadelda on jäänud põhilise pildiprogrammi kolmas «portaali-tümpanon» — **pikihoone läänesein**, kus algul paiknes nähtavasti ainult suur illusoorne ümaraken. J. Gahlnbäck'i informatsioon tugineb siin peamiselt kaudsetele andmetele. Märksa konkreetsemad on V. V. Filatovi juhendamisel avatud pildifragmentid. Ümarakna kujutisest allpool leiti liilialehtedega kaarfriisi jälgi, mis muide ühtuvad kooriruumis ja lõpmikus säilinud friisimotiividega, süvendades veendumust temaatiliste seinamaalingute üheaegsusest. Mainitud friisifragmentide ja seinä allosas paikneva portaalinäsi silluskaare vahel laiulaval seinapinnal paljandus 1970. a. suvel sondeerides eredalt punaste tuleleekide «pesa», mis täiesti ühemõtteliselt esindab *võimse kohtupäeva* dramaatilist motiivi — põrgutuld. Tuleleekidest kõrgemal leiti ahastavalt käsi laiutava punajuukselise patuse alasti figuur (ülakeha oli tollal veel säilinud). Vasemal paiknev teine figuur oli üleni punane ja kujutas patuseid püüdvat kuradi. J. Gahlnbäck'i andmeil, mis põrgutulest midagi ei räägi, olnud seinä keskel (nähtavasti ümaraknast kõrgemal) *Kristus ristiga*, osutades ilmselt viimse kohtumõistja ülesandele.<sup>20</sup> Edasi teatab J. Gahlnbäck, et Kristusest mõnevõrra paremal olnud seinä lõunapoolses osas kompositsioon *troonivast Neitsi Maarjast* kiirtenimbuses ja Maarja süles istuvast *Jeesuslapsest*.<sup>21</sup> Ka Kristusest vasemal, seinä lõunaloigus on olnud iseseisev kompositsioon, arvatavasti Maarja taevaminek. Oletus on igati loogiline, illustreerides Maarja elus teist olulist seika, mis sisuliselt oli sõltuv esimesest — Jeesuse sünnitamisest. Viimsepäevakohtu kujutistes esitati mõnikord mitmesuguseid stseene Kristuse elust, kuid siis järelikult ka Neitsi Maarjast, mille kujutamine seejuures meenutas eestpalveid ja emalikku halastust. Lääneseina kompositsiooniline tükeldatus ning üksiktseenide hajutatud on iseloomulik vanematele käsitlustele. Hiljem, alates peamiselt 14. sajandiga, muutus *võimse kohtupäeva* kujutis kompositsioonilt ühtlasemaks ning sisuliselt tihedamalt seotuks.<sup>22</sup> Muhus neid tendentse veel ei esine. Dramaatiliselt häälestatud põrgutule pilt ei osuta veel kompositsiooni gootilikule elavnemisele, vaid meenutab dominiiklaste hirmujutlusi patukahetsuse koledustest.<sup>23</sup>

**Külgliseinte figuraalne rivi** algab tegelikult juba inglitega altari-nišis. Kaareline liiliafriis suunab selle sealt koori külgliseintele, kus säilinud on vaid põhjaseina figuurid. Lõunaseina ja võidukaare idakülje algne krohvkatte on asendatud uuega, kuid J. Gahlnbäck leidis sealt 1913. a. veel neli apostlifiguuri. Neile lisandusid figuurid lõunaakna palenditel, mida J. Gahlnbäck nähtavasti ei sondeer-



103. Punatud keerdsamm.

104. Koori põhjaseina idalõik, paremalt Peetrus ja Ristija Johannes.

rinud, ja arvatavasti olid figuurid ka koori lääneseinal võidukaare kohal. J. Gahlnbäck peab apostleile kuuluvaiks kahe figuuri jälgi võidukaare pikihoone-poolsel küljel, kuid ilmselt ekslikult. Need kuulusid eespool oletatud teemale pühendatud kompositsioonidele.<sup>24</sup> Nii moodustas koor algselt iseseisva ringrivi, milles peale inglite pidi leiduma koht vähemalt 24 pühakule: kaheteistkümnele apostlile ja nendega vaheldumisi paiknevale kaheteistkümnele vanatestamentlikule prefiguratsioonile — kaheteistkümnele prohvetile.<sup>25</sup> Neile lisaks on leitud veel vähemalt ühe naispühaku figuur.

**Põhjaseina** suhteliselt hästi säilinud krohvkatel on kujutised (V. V. Filatovi poolt paiguti ulatuslikult rekonstrueeritud) viiest apostlist, ühest prohvetist ja äsja mainitud naispühakust. Nad on kujutatud suurejoonelisel ning rangelt rütmistatud **arhitektuuri-taustal**, mis katedraaligootikast tulenedes sümboliseerib skemaatiliselt lihtsustatud kujul *taevalikku Jeruusalemma*. Sinna on muide lokaliseeritav ka eespool vaadeldud *Majestas Domini* sinine troon. Kompositsiooniline ülesehitus tugineb nagu koorilõpmikuski tugevale kaarfriisile ja koosneb kuuest arkaadist — kolm mõlemal pool põhjaseina akent (ill. 105, 104). Arkaadistiku toed on kujutatud kirjuks punatud keerdsammastena (pruun ja valge) (ill. 103), kuna neid peeti paiguti isegi pühaks ja usuti pärinevaks Saalomoni legendaarsest templist.<sup>26</sup> Baldahhiinidena mõjuvad kaared on kergelt teravad ja kolmikkaarilise ehisraamistikuga kaunistatud, kolmikkaaride eenduvate «ninade» kohal on ajastule iseloomulik ja eriti vitraažmaalis sageli kasutatud kolmiksiiruline illusoorne aknake. Arkaadi tipus paikneb konsekratsiooniristi meenutav neliksiiruga ketas, mille ülaserava on kinnitatud laienevate haruotstega ristike (*crux ansata* — jumala ilmumise sümbol). Arkaadistiku taga tõusevad keerdsammaste kohal saledad nelinurksed kindlustornid. Esimene korrus dekoratiivse kollase kvaaderlaoga lõpeb musta sakmelise rinnatise-ga, teine korrus on kujundatud suurte punakaspruunide rombidega, kaaraknaga kolmas korrus lõpeb krabide ning ristlillilikuga kaunistatud ehisviiluga. Osa arhitektuurilist tausta ulatub koos arkaadiga ka akna palendseintele, kus erinevalt põhireast on kujutatud pooffiguurid. Ulatuslikumalt on säilinud vaid Abakuk läänepoolsel aknapalendil, näidates sõrmega nimepanderolli.

Mõlemal pool akent kujutatud kuuest figuurist on säilinud erineva ulatusega fragmente. Enim on kannatanud mõlemad akna kõrval paiknevad figuurid (III ja IV). Ainult natuke täielikumalt on püsinud nende kõrval seisvad figuurid (II ja V). Suhteliselt









105. Koori põhjaseina läänelõik koos aknapalendiga, millel Abakuk.



106. Aabraham (riikutud restaureeringuga).

paremini aga on säilinud mõlemad äärefiguurid. Peade kohal kolmikkaare keskel olnud nimeteksti ja ka tunnusesemete hävimise tõttu pole enamik kujutatuid enam identifitseeritavad. Ainult kahel idapoolsel on atribuudid alles. Esimene neist hoiab rombilise peaga ning nelja kuulikesega kaunistatud võtit, mis on Peetruse tunnuse, ja teine pikka risti, millega tavaliselt kujutatakse Ristija Johannest.

Maalisubstanti suurtele kadudele vaatamata on Muhu maalingu sisuline pildiprogramm ja kompositsiooniline üldlahendus põhijoontes ühemõtteliselt määratav. Gahlnbäck ja Filatovi poolt välja-puhastatud fragmendid, J. Gahlnbäck ajal kogutud suuline informatsioon ja lisaks rikkalik analoogiamaterjal on aidanud selgitada skolastilise pildiprogrammi sisu ning ulatust, kuigi valdav osa üksikasju ning suur osa kompositsiooniskeeme jäävad paiguti paratamatult oletuslikeks. Vastavalt kirikuehitise suundruumilisele iseloomule kulges maalingute sisuline rütm läänest idasse ja sealt taas tagasi läände, olles polariseeritud ruumikompartimentide ahasseintele ümber suurte kaaravade. Kujutiste põhiteemana valitses Kristuse eluga seotud konkreetne sündmustik ning selle religioosne ning skolastiline alltekst. Täiesti erinev ning peateemaga vaid kaudselt seotud oli külgeinte sisu ning kompositsioon. Tseremoniaalses rivis seisid teineteise kõrval isoleeritult ning küllaltki passiivselt mitmesugused pühakud. Nende hulgas olid kooriruumis aukohal vanatestamentlikud prohvetid, kes kunagi olid ennustanud Kristuse tulekut, ja koos nendega ta õpetuse esimesed kuulutajad — kaks-teist apostlit. Pikihoones seisid rivis tunnusesemete või tekstilintide abil äratuntavad märtrid, piiskopid, imetegijad, kuningad. Ei puudunud ka Saksa ordu musta ristinärgiga rüütlifiguur, mis oli seisnud, käes mõök ja lipp, põhjaseina läänepoolses lõigus. Oma kohalolekuga osutas ta orduvendade kuuluvusele katoliiklikku pühakutehierarhiasse. Kaugel kiriku idapoolses otsas hoidsid inglid ümber altarilaua seistes viirukipanne.

Pikiseinte pühakuterivi ja ahasseinte kaaravade kohale tõstetud Kristuse-kompositsioone mõttes ühtseks tervikuks koondades meenuvad tahtmatult klassikaliste gooti katedraalide monumentaalsed raidportaalid. Sealgi seisavad laialt eenduvatel külgedel reas pühakud-tunnistajad ja kõrgel tühja ukseava kohal hargnevad tümpanonil Kristuse ja Neitsi-Maarjaga seotud skolastilise põhiteema pildisarjad. Tüüpilised näited leiduvad Chartres'is, Laonis, Pariisis, Reimsis, Strasbourgis. Siinjuures on huvitav lisada, et prantsuse gootika

figuraalportaalid leidsid põhjapoolsete naabrute juures edasiarendamist vaid erandina, jäid sageli lõpetamata, kuna valminud palendiskulptuurid eksioneeriti siseruumis, kus nad esindasid Põhjamaade iseloomulikku tendentsi tuua skulptuur üldse ruumi sisse. Nii toimus näiteks Kölni, Naumburgi ja Meissen'i toomkirikus. Siseruumi tingimustes aga ununes skulptuuri traditsiooniline seostatus portaali arhitektuurilise vormiga õige pea ja avas u. a. 1300 alates vormikäsitlusele kui ka sisulisele žanrile uue arengutee.<sup>27</sup> Perifeerialikus Muhus, kus skulptuuripiirid ei ulatunud arhitektuuri kujundlikest elementidest kaugemale, loovutas skulptuur peaosa monumentaalmaale, mis jäi siin veel kaudsesse sõltuvusse portaalide traditsioonilisest programmist.

**Rõivastatud** on apostlid punakaspruuni tuunikasse, millele on peale tõmmatud pikk kollane (kuldne!) pealiskuub. Kuubesid kaunistavad kitsad horisontaalsed neliklehtvõõdid, mis on säilinud peamiselt õlgade ja puusade kohal. **Voldikujundus** on püsinud fragmentide piiris lihtsalt vertikaalne, moodustades vaid jalgadele langedes kauni oomega-taolise voldi (vrd. analoogilise voldiga inglite juures koorilõpmiku külgeintell!).

**Üldine näotüüp** on nelja säilinud näite põhjal otsustades laialt ümar. Nina on kaarjalt etteküündiv ning profiilis sujuvalt kulmujoonega seotud. Silmad on kujutatud teravate horisontaalsete või kergelt kaarjate pintslitõmmetega, kusjuures silmaava on markeeritud ekspressiivselt tumeda plekina. Ühtne juustesoeng puudub. Peetruse laupa kaunistab juba 13. sajandi II poolel moes olev lokipärg (vt. allpool), kuid Aabrahami juustel on keskel lauk, millest paar kiharat pidanuks ulatuma laubale (ilmselt hävinud). Silmatorkavalt erinev on läänepoolne äärefiguur, kus juuksed on kaetud rätikuga või barelitaolise mütsiga. Ilmselt on siin tegemist mitte apostliga, vaid tundmatu naispühakuga (kas mitte kiriku kaitsepühaku P. Katariinaga?).<sup>28</sup> Samale figuurile kuulub ka ainuke säilinud suu kujutis. See on tähistatud ühe tugeva joonega, mille all on teine märksa lühem joon, mis rõhutab üleminekut huulelt lõuapartiile. Käed on kõikidel suhteliselt suured ning vormilt monotoonsed, sõrmed tüselt pikad, mis mõnda eset hoides on kuidagi saamatult kokku tõmbunud (näit. R. Johannes risti hoides). Panderollide esinemisel osutab nimetissõrm nime-tekstile. Loetletud vormitunnused leiduvad mingil määral kõikidel neil Muhu figuuridel, kus vastavaid võrdlusi ning tähelepanekuid veel osaliseltki on võimalik teha. Pikihoones neid võimalusi enam



ei leidu, kuna peadest on säilinud vaid üksikuid nimbusefragmente. Ainuke motiiv, mis pikihoones väärib ning võimaldab kirjeldamist ning lähemat stiililist hindamist, on punane palmetfriisi katkend. Üksikud erinevused käsitluslaadis lubavad oletada vähemalt ühe meistri ja ühe abilise või kahe erineval ajal töötanud meistri osalemist töös.

Peatusin võib-olla lubamatult kaua leiumaterjali kirjeldamisel ja paljudel üksikasjadel, millest Muhus nii mõndagi enam pole leida. Kuid ometi oli see vajalik, sest ainult selliselt on võimalik natukegi konkreetsemalt mõista suurt seaduspärast tervikut, mida enam ei eksisteeri. Ja ainult nii on võimalik leidmislootuses otsida stiilkriitiliselt sobivat võrdlusmaterjali, mille abil võiks jõuda lähemale Muhu maalingute sünniajale ja päritolu allikale. Öeldakse, et me näeme seda, mida me teame. Muhu kiriku lähelepanuväärne kolmeastmeline arhitektuuriline lahendus, millesse kuulub nelinurkset nišši meenutav gotlandlik koorilõpmik (94), on suunanud ka maalingute huvides otsingud **Gotlandile**. Gotlandi mõnedes maakirikutes kujunes 13. sajandi keskpaiku ja teisel poolel omapärane seinamaalingute stiililaad, mis arenguliselt oli ajendatud Gotlandis rikkalikult produtseeritud ning kõrgetasemelisest vitraažmaalist. Selle paikseks lähtekohaks on peetud Dalhemi kirikut, mis omakorda lähtub Saksi-Westfaali ja osalt ka Põhja-Saksa tugevalt bütsantsimõjulistest eeskujudest.<sup>29</sup>

Klaasimaali taustal arenenud seinamaalimeistrite hulgas on Muhu maalingute seisukohalt tähelepanuväärne anonüümne **Miikaelimeister**, kelle peamine looming on seotud Hejnumi ja Hejdeby kirikuga, ja eriti **Apostlitemeister** Lärbro kirikus.<sup>30</sup> Nad on omavahel mitmeti sarnased, kuid samas omavad olulisi erinevusi, mis muide meenutavad ka Muhus. Hämmastavavad aga on üksikud kokkusattumused detailides. Sarnaselt Muhu meistriga on nemadki kujutanud peamiselt seisvaid apostleid, pühakuid ja suuretiivalisi ingleid viirukipanniga. Miikaelimeister on rahulikum ning vormilt pehmem, sarnanedes mõneti Muhu apostlitega koori põhjaseinal (Peetrus Hejdeby kirikus, ill. 108). Peetruse näojooned, lokipärg, võtit hoidev käsi ja võti ise võiksid kedagi häirimata esineda ka Muhu kooris. Apostlitemeister on temperamentsem ning rustiiksem. Ta Peetruse jalad Lärbros on äravahetamiseni sarnased Muhu kristjanraualike ingljalgadega, sarnane on ka kontrapostne üldhoiak, käed ja füsiognoomia lakooniline käsitlus, mis meenutab Muhu Abakukki (ill. 109). Klaasimaalist pärit tugev kontuurjoon on ühine kõigile kolmele. Apostlitemeisteril on see mõnevõrra nurgelisem, ekspressiivsem, kuid Miikaelimeisteril ja Muhu meistril tunduvalt voolavam. Eriti ilmneb see voldistiku käsitluses, kus oomegavolt ühelegi pole tundmatu. Muide, Apostlitemeisterit peetakse Miikaelimeistri õpilaseks.

Kolmest võrreldavast meistrist on Muhu meister ilmselt kõige otsesemalt ning aktiivsemalt seotud Gotlandi klaasimaaliga. Meenutan näitena Gotlandilt pärit klaasruutu Rootsi Rahvusmuuseumis Stockholmis, millel on kujutatud tundmatu *P. piiskop* (ill. 111). Figuur seisab nagu Muhuski kolmikkaarises arkaadiavas, mille «ninades» on miniatuursed kolmiksiiraknad, ja mille chisviilu ääristavad pungavormilised krabid. Piiskopi jalge all on nagu Muhu inglitel dekoratiivseks üldistatud ning tühjusest välja kasvav mäemügarik. Kõige üllatavam on gootipärane (resp. Muhu-pärane!) mitmejagune lame leht, mis vastu vart pöördununa ei paikne seekord küll inglitiibade nukil, vaid täidab kapiteeli ülesannet ja kaunistab piiskopi sau. Või teine näide sama muuseumi Gotlandi pärandist — *P. Peetrus* (ill. 110). Põhidetaile, kaasa arvatud lokipärga, võtmepead ja käte ning jalgade vormikäsitlust, võiks hinnata Muhu analoogiliste detailide «õilistatult» pikaks venitatud, tugevalt gotiseeritud variantiks. Võrdlusnäidete arvu suurendamine ei teeks mingit muret.

Võrdlusi lõpetades olgu lisatud, et Muhu nimepanderollidel esinevad majuskliid leiduvad ka Miikaelimeisteril ja need on tuntud Gotlandi vitraažidel (näiteks Dalhemi, Ekstas või Hablingbos). Tähetüüpide omavahelised erinevused ei ole mainimisväärsed. Vastastikuste sarnasusjoonte leidmine on võimalik ka tausta-arhitektuuri osas. Üheks näiteks on Rone kirik, mille vitraažidelt muide võib leida tabavaid võrdlusnäiteid ka oletatava *P. Katariina* bütsantsliku



107. Hauaplaat Muhu kirikus (Johannes Gotlandist).

figuuri suurele pehmeninalisele näotüübile, peakattele, rõivavoldistikele, kääžestile ja Muhus kasutatud kõikidele ornamendimotiividele — sakmelise keskjoonega kolmiklehtfriisile (Muhu tribuunikaare esiservas), neliklehtvöödile, punktrombile, liiliamotiivile ja ka pikihoone külgsentel looklevale palmetfriisile.<sup>31</sup>

Muhu maalingute dateerimisele mõeldes on oluline teada, et võrdlusnäidetena esitatud Gotlandi seinamaalingud valmisid Hejdeby 13. sajandi II poolel,<sup>32</sup> Lärbros ca 1280,<sup>33</sup> kuid klaasimaalid *P. piiskopi* ja *P. Peetrusega* 1280-ndail aastail Träkumla kirikus,<sup>34</sup> *Rones Neitsi Maarja Kristuse tsükkel* ca 1280.<sup>35</sup> Esitatud daatumitest selgub, et maalingud Muhu koori sentel valmisid 13. saj. lõpul, osaliselt ehk ka järgneva algupoolel. Meister (meistrid?) oli ilmselt ojamaalane, sest ükski võõras poleks nii üksikasjalikult suutnud tundma õppida ning nii sundimatult kasutada neil aastail Gotlandis valitsenud klaasi- ning seinamaali. Sisulise pildiprogrammi dikteerisid ilmselt Saksa ordu (resp. Liivi ordu) vaimulikud ning ülemad, kuid võimalik, et ka siin peale kaugemate eeskujude Lääne-Euroopast etendasid mõneti määravat osa näited Ojamaalt.

Muhu kirikus on pingistiku tugiaukudest mitmeti läbistatud suur kergelt trapetsiaalne hauaplaat, mis algselt paiknes pikihoone idapoolses võlvikus mitte kaugel võidukaarest. Sinna harilikke muhulasi ning võõraid tavakohaselt ei maetud. Tolle hauakivi keskosasse on raiutud suurele kõike sulgevale ning lõpetavale ringpanderollile majusklite tekst: «HIC REQUIESCIT JOHÄES DE GOTTLAND + ORATE PRO EO» (tõlge lad. keelest: «SIIN PUHKAB JOHANNES GOTTLANDIST + PALUGE TEMA EEST»). Tavalisele mehele taolist kivi ei raiutud ega maetud igat meest ka pikihoone idavõlvikusse. Visbys kasutati analoogilisi ringtekstiga hauaplaate hiljemalt 1300. a. alates. Tahtmata tekib küsimus: kas ei tähistanud see plaat seinamaalingute meistri hauda? Majusklite kuju ei erine mainimisväärselt neist majuskleist, millele Muhu kooris nimetisõrmega osutavad Aabraham ja Abakuk. See tähelepanek pole tõendina piisav, kuid teeb usutavaks oletuse. Muhu meister polnud nõrgem oma kodusaare kolleegidest, kuid ta loomingu täiemõduliseks hindamiseks on säilinud ainult varemend ja needki paiguti ebaõnnestunult rekonstrueeritud lisanditega. Miikaelimeisteriga ja Apostlitemeisteriga võrreldes, kelle kompositsioonid on ka vaid osaliselt säilinud, oli Muhu meister loomelaadilt rahulikum ning harmoonilisem. Mõtisklevate rivifiguuride kõrval maalis ta arvukalt mitmefiguurilisi, kuid lähemalt tundmatuks jäänud kompositsioone





108. Peetrus Hejdebyst (Gotland). B. Söderbergi järgi.



109. Paulus Lärbrost (Gotland). B. Söderbergi järgi.

ja rakendas ulatuslikult arhitektuurilist üldtausta. Ilmsed on ta tihedad arengulised seosed bütsantslikest mõjudest vastuoluliseks varjutatud Gotlandi hilisromaanika ja gootikaga 13. sajandi lõpu-poolel. Samasse kunstiringi kuuluvad muide ka Ridala kooriruumi seinamaalid,<sup>36</sup> mille üksikud detailid, kaasa arvatud arhitektuurilised, on ootamatult sarnased Muhu omadega. Kas ka siin ei töötanud hüpoteetiline Johannes Gotlandist?

Lõpetades tahaks loota, et Muhus hiljuti kapitaalselt restaureeritud pörandakattele järgnevad veel sel aastal restaureeritud aknad ja portaalid, ventilatsioon, restaureeritud uksed ja uus krohvkatte — nii sees kui väljas.

## MÄRKUSED JA VIITED

<sup>1</sup> Gahlnbäck, J., Mittelalterliche Wandmalereien an den Kirchen zu Mohn und zu Karris auf der Insel Oesel. Mit drei Tafeln. — Sitzungsberichte der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen Russlands, 1913. Riga, 1914. lk. 207–213. W. Neumanni algatusel ilmus kõnesolev aruande tekst juba 1913. a. novembris «Rigaer Tageblatt'i» lisalehes «Kunstblätter» nr. 11. Veelgi varem avaldas iseseisva informatsiooni Riia Sitzungsberichte's J. Frey (Mittelalterliche Wandgemälde an der Kirche zu Mohn. Riga, 1913. lk. 73–74.).

<sup>2</sup> Neumann, W. Lexikon baltischer Künstler. Riga, 1908. lk. 47. Rööbiti Muhu seinamaalingutega avas Gahlnbäck 1913. a. suvel ulatusliku maalingufragmendi ka Karja kirikus (kooi põhjaseinal), kus maalingu olemasolu oli ilmnunud 1905. aastal seoses vana epitaafi eemaldamisega (lõplikult avas Karja kooi maalingud 1920. a. algul H. Kjellin). Gahlnbäck sattus Karja maalingute jälile 1912. aasta suvel etnograafilisel uurimismatkal olles täiesti juhuslikult.

<sup>3</sup> Gahlnbäck, Sitzungsberichte, 1914, lk. 213.

<sup>4</sup> RAKA fond 1292, nim. 1, s. ü. 238, lk. 100; fondis leiduvad andmed Muhu kiriku kohta registreeris kunstiajaloolane E. Parek. Huvitav on Gahl-



bäcki märkus (Sitzungsberichte 1913, lk. 209–210), et niiskusest tekkinud roheline seinamüüriretik esines nii Karjas kui ka Muhus üksnes uuel, pealmisel lubjakihil, kuid puudus vanematel kihtidel. Niiskumise põhjuseks peab ta võlvikandades paiknevate ventilatsioonivade (veesülite) ummistumist. Ilmselt oli niiskumise peamiseks põhjuseks siiski välisõhku hermeetiline katmine tugeva tsementmördiga 1879. aastal, mil toimus kiriku järjekordne välisvalgendus (RAKA fond 1, nim. 1, s. ü. 238, lk. 50). Kõikidest taotlustest hoolimata on müüride niiskumist põhjustav ning sellega maalingutele hävitavalt mõjuv tsementmört tänini eemaldamata.

<sup>5</sup> J. Gahnbäck peamiseks informatoriks 1898. aastal leitud ja peatselt uuesti suletud seinamaalingute temaatikast (resp. motiividest) oli Muhu tookordse pastori A. W. Nerlingi poeg, pärastine Hanila pastor Wilhelm Nerling (Hanilas 1909–1918; vt. Sitzungsberichte, 1913, lk. 208).

<sup>6</sup> Seinamaalingute restaureerimistööde otseseks tellijaks oli ajavahemikus 1969–1974 Eesti NSV Kultuuriministeeriumi Muuseumide ja Kultuurimälestiste Inspektsiooni (tööde tegelik organiseerija tookordne insp. Edda Liin). V. V. Filatovi poolt esitatud tööaruanded koos mõõtmisjoonistega ning fotodega, mida ka käesolevas kirjutises on kasutatud, säilivad Kultuuriministeeriumi Muuseumide ja Kultuurimälestiste Teaduslik-Metoodilise Nõukogu Arhiivis.

<sup>7</sup> Sekotehnika kohaselt toimub maalimine lubivärvidega kuival krohvpinna, mis on vahetult enne maalimist lubjapiimaga niiskeks uhatud, võimaldamaks lubivärvide kerge imbumise krohvikihiti. Freskotehnikas maalitakse värseks läbinisti märjale krohvikihile, kuhu kontuurid kartongilt rõhkjoontega ennakult üle kantakse. Freskotehnika võimaldab lubivärvide sügava ning intensiivse seostumise krohviausega. Vt. Lexikon der Kunst in fünf Bänden, Leipzig, 1968–1974, Bd. I, lk. 756–758; Bd. IV, lk. 444–446. Esineb näiteid, kus alustatud on freskotehnikas, kuid lõpetatud sekotehnikas. Sellist segatehnikat, mis võimaldab suurema varjundirikkuse saavutamist ja tööprotsessi kiirustamata kulgu, Muhus seni pole täheldatud. Vt. lähemalt Geschichte der Kunst und der künstlerischen Techniken. Bd. I–II. Herausg. von Hans Hofstätter. Wiesbaden, Bd. I, 1967, lk. 22 jj.

<sup>8</sup> «Päärjooned on terava krihvliga sügavalt sissevajutatud, värvid mõrdiga kõige tihedamalt seotud, mis lubaks rääkida värvimördi inkrustatsiooni.» (Sitzungsberichte 1913, lk. 213). Milline esteetiline mõjukus võis olla sellisel aknal! Analooilisel mörti sissevajutatud kontuurjoon leidub Kaarma kiriku algsel võidukaareseinale u. aastaist 1265–1270 ja nimbustel Muhus.

<sup>9</sup> Jantzen, H. Die Gotik des Abendlandes. Idee und Wandel. Köln, 1962, Abb. 8, 17; Fig. 13 Dehio, G., Geschichte der deutschen Kunst. Der Abbildungen erster Band. Leipzig, 1923, Abb. 92, 109.

<sup>10</sup> Die livländische Chronik Hermanns von Warberge. Aus dem Lateinischen übersetzt von E. Strehlke. Berlin u. Reval 1864, lk. 38. Seni pole seda aastaarvu Muhu kirkikiriku valmimisdaatumina keegi aktsepteerinud, kuna seda arvu on suvaliselt hinnatud puukiriku valmimisajaks. Kas Muhu tõesti 40 aastat ilma kirkikata eksisteeris? Märkimisväärseid annetusid või privileege osutati kirkikule keskajal reeglina seoses suuremate ehitustöödega. Käesolevas esitatud varajane dateering erineb seni käibel olnust umb. poole sajandi võrra, eeldades ka Muhu suguluskirikute (Põide, Karja) senise dateeringu korrigeerimist.

<sup>11</sup> Kuujo, E. O. Die rechtliche und wirtschaftliche Stellung der Pfarrkirchen in Alt-Livland. — Suomalainen Tiedeakatemia Toimituksia. Sarja B, nide 70, 2. Helsinki, 1938, lk. 23 jj., 93 jj.

<sup>12</sup> Raam, V. Valjala kiriku koorilõpmiku ajalises määrangust ja Kuresaare piiskopilinnuse meisterkonnast. — Tõid kunstiteaduse ja -kriitika alalt. Artiklite kogumik 2. Tallinn, 1977, lk. 233 jj.

<sup>13</sup> Skibinski, S. Die Staatsideologie der Marienburger Schlosskapelle. — Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe. Heft 2–3. Jahrgang XXIX, 1980, lk. 57–62.

<sup>14</sup> Raam, V. Nelinurkse kooritüübi mõningatest variatsioonidest Eesti keskajaege arhitektuuris. — Kunstiteadus, kunstikriitika. 5. Tallinn, 1983, lk. 103 jj.

<sup>15</sup> On väidetud, et enamik seinamaalingutel leitud hallitoonilisi värvipindu olid algselt sinised (halva pigmendi tõttu pleekinud).

<sup>16</sup> J. Gahnbäck rõhutab korduvalt, et paljandudes olid kõik värvid erksalt kõlavad, kuid «pleekusid» õige pea kahvatuteks, sest lubivärvide pigmentid sidu lubi oli lagunedes kaotanud liimivõime.

<sup>17</sup> Majestas Domini ikonograafilistest motiividest ning nende arengust vt. Lexikon der Kunst in fünf Bänden. Band III: Li-P. Leipzig, 1975, lk. 108–110.

<sup>18</sup> Lisaks 1898 a. remondi ajal toimunud «puhastamisele» on A-i kujutis saanud raskelt kannatada vandalismirünnakus kirikusse vahetult pärast esimest restaureerimist 1970. aastate algul.

<sup>19</sup> Sitzungsberichte 1913, lk. 212.

<sup>20</sup> Sachs, H. Badstübner, E., Neumann, H. Christliche Ikonographie in Stichworten. Leipzig, 1980, lk. 203.

<sup>21</sup> Sitzungsberichte 1913, lk. 212.

<sup>22</sup> Lexikon der Kunst in fünf Bänden. Band II, Leipzig, 1971, lk. 492 jj.

<sup>23</sup> Lexikon der Kunst in fünf Bänden. Bd. II, lk. 494.

<sup>24</sup> Sitzungsberichte 1913, lk. 213. J. G. arvab ekslikult kõiki leitud figuure apostlite hulka kuuluvaiks. Reeglina esitati need kõrvuti muude pühakutega, eriti prohvetitega.

<sup>25</sup> Christliche Ikonographie in Stichworten, lk. 294 jj.

<sup>26</sup> Fuchs, A. Die Spiralsäule in der Kunstgeschichte. — Westfalen, Bd. 29, 1951, Heft 2/3, lk. 130.

<sup>27</sup> Tegemist on laia ning huvitava probleemiringida, mille kohta lähemalt: Dietrich Schubert, Von Halberstadt nach Meissen. Bildwerke des 13. Jahrhunderts in Thüringen, Sachsen und Anhalt. Köln, 1974, lk. 65 jj.

<sup>28</sup> Figuur on tugevalt rekonstrueeritud, millest näib olevat tingitud pearaia või mütsiääre ebaühtlane joon laubal. Samasugust peakatet kannab muide Naumburgi toomi letneri välisküljel majaanmardaja, kes poolpölastades vaatab Kristuse maha salanud Peetrust. Samasugune peakate on ka Gotlandis 13. saj. lõpupoolel üldiselt tuntud, kuid pärineb ilmselt Bütsantsist.

<sup>29</sup> Andersson, A., Christie, S., Normann, C. A. Roussel, A. Die Glasmalereien des Mittelalters in Skandinavien. Stockholm, 1964, lk. 83. Söderberg, G. Gotländska kalkmålningar 1200–1400. Uppsala, 1971, lk. 139–143.

<sup>30</sup> Söderberg, op. cit., lk. 121. Lagerlöf, E., Svahnström, G. Gotlands kyrkor. Uddevalla, 1966, lk. 159, 192.

<sup>31</sup> Andersson etc, op. cit., tahvel 57, 58. lk. 65, 66.

<sup>32</sup> Lagerlöf-Svahnström, op. cit., lk. 158. Söderberg, op. cit., lk. 121.

<sup>33</sup> Söderberg, op. cit., lk. 140. Lagerlöf-Svahnström, op. cit., lk. 192.

<sup>34</sup> Andersson, A. etc, op. cit., lk. 232, 235; Lagerlöf-Svahnström, op. cit., lk. 78, 234.

<sup>35</sup> Andersson, A. etc, op. cit., lk. 205; Lagerlöf-Svahnström, op. cit., lk. 208.

<sup>36</sup> Lumiste, M. Maal, puuskulptuur ja tarbekunst 13. sajandist kuni 16. sajandi II veerandini. — Eesti kunsti ajalugu. 1. köide, I. Tallinn, 1975, lk. 72 jj. ill. 163–164.



II. Peetrus Trükumlast (?). A. Andressoni järgi.



III. P. piiskop Trükumlast (Gotland). A. Anderssoni järgi.



**Тойво Тоометт.** Задачи искусства в современном обществе. В современном мире в условиях обострившейся идеологической борьбы возросло общественно-воспитательное значение искусства как формы общественного сознания. С ростом числа средств массовой коммуникации постоянно увеличивается и объем эстетической информации, и это предъявляет все возрастающие требования к творческим работникам, возлагает на них эстетическую и нравственную ответственность. На июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС была подчеркнута роль искусства в идеологической, воспитательной и пропагандистской деятельности. Решения июньского Пленума были одобрены на совместном заседании коллегии Министерства культуры и президиума правления Союза художников ЭССР, состоявшемся 2 ноября 1983 г. Было отмечено, что больше внимания следует уделять выполнению социального заказа, идейно-политической направленности искусства и развитию художественного мастерства. Важной задачей следует также считать создание глубоко содержательных, осмысливающих жизнь и общество тематических композиций (с. 2—3).

**Май Левин.** Эстонские графики на Таллинском VI триеннале графики. После III триеннале в оборот вошло определение «стабилизация», и с этого времени критические нотки в обзорх триеннале усилились. Несмотря на то, что произошли определенные изменения, общая картина все же бедна событиями и перспективами. В настоящее время преимущество эстонской графики пока еще сохраняется благодаря общей культуре графики и ряду сильных мастеров (например, П. Улас, Т. Винт). Наиболее интересно дебютировал на триеннале С.-Т. Аннус. С точки зрения нашего искусства эстампа весьма существенно и появление молодых художников, работающих в традиционной манере (Т. Рейнсалу). Лауреатом триеннале стала К. Суустак, натюрморты которой подкупают классической ясностью композиции, предметностью, а также выражением жизненной концепции художника. Настоящий спокойный период представляется опасным в том смысле, что он создает благоприятные условия для невысоких требований, примерения со средним уровнем. Однако надо иметь в виду, что до сих пор успех эстонской графике приносила именно максималистская позиция (с. 4—7).

**Янис Борге (Рига).** Тем, кому за тридцать... Лишь десять процентов участников триеннале были моложе этого возраста. Но важен не возраст, а опасение, что вместе с молодостью уйдет и жизнеспособная духовная энергия. Триеннале за короткий срок в свое время стало важным фактором культуры в Прибалтике и его авторитетность в большой степени была обусловлена замечательными традициями и радикальностью новой волны в эстонской графике. В Латвии молодое поколение графиков стало выступать самостоятельно лишь в 1970-х годах, и интеллектуальное воздействие в их работах чаще подменялось эмоциональными живописными интерпретациями. Каждому из молодых графиков сейчас свойственна своя манера, но в общем преобладает повествовательный подход. Лауреат выставки Ю. Петрашкевич работает в экспрессивной манере, применение цветного меццо-тинто демонстрирует возможности этого мастера (с. 8—10).

**Альфонсас Андрушкявичюс (Вильнюс).** О мире и человеке. Хотя триеннале и не поразило зрителей ничем новым, в полной мере проявились черты, которые формировались в нашей графике уже в течение некоторого времени. Из этих направлений наиболее ярким оказался интерес литовских художников к человеку и эстонских к миру в целом. Произведения многих эстонских графиков внушают идеи о таинственности, известной иррациональности мира, однако одновременно весьма важно, что впечатление о непознаваемой изменчивости мира создается прежде всего пластическими средствами. И литовской графике свойственна таинственность, но объектом изображения является прежде всего образ человека, обладающего несколькими «душами». Характерно использование гротеска (М. П. Вилутис). Художников более молодого поколения также характеризует стремление больше, чем до сих пор опираться на обширное многослойное мировое искусство (с. 11—13). **Майре Тоом.** Прикладное искусство Эстонии. На выставке было представлено около 700 экспонатов, наиболее широко освещались художественная обработка кожи, металла, стекла и художественная роспись фарфора. Основными проблемами стали возникшая связь с бытом и современный художественно-социальный идеал, так и связь с художественным наследием. Несмотря на то, что новые направления в

нашем прикладном искусстве появляются достаточно редко, им свойственны наши жизненные и исторические традиции. Наше прикладное искусство относится к нововведениям осторожно и трезво, скорее рационально, чем импульсивно. Особенно эти черты заметны в керамике, где сильны позиции определенных школ. Роспись фарфора является одной из неотъемлемых частей прикладного искусства Эстонии, наиболее последовательным автором можно назвать А. Иваск, из молодых художников И. Хирва. Несмотря на то, что техническая база по-прежнему составляет одну из основных проблем художественной обработки стекла, на выставке в равной мере были представлены как холодная, так и горячая обработка. В художественной обработке кожи привлекло внимание возрождение этнической техники плетения и углубляющийся интерес к исторически сложившемуся солидному стилю в искусстве переплета. В художественной обработке металла наиболее гармонично развивалось ювелирное искусство, менее — развитие декоративных изделий из металла. В ювелирии в последние годы четко прослеживается связь с национальным искусством (с. 14—17).

**Сандра Калниете (Рига).** Этнографическая тема в современном художественном текстиле Латвии. Как новое направление на триеннале прикладного искусства надо отметить интерес к этнографическим и фольклорным темам, особенно это было заметно в экспозиции Латвии. Традиции в художественном текстиле используются как бы на трех уровнях — прямое заимствование (Э. Розенберге), стилизация (Л. Постажа) и ассоциативная интерпретация. Однако популярность этнографической темы противоречиво влияет на его развитие, наряду с удачными, встречаются и умело компилированные решения (с. 18—20). **Лайма Цешкайте (Вильнюс).** К чему же мы пришли... Триеннале прикладного искусства подняло вопрос, что дала художникам эта выставка и чего они ждут от будущего. Находок не так уж много, так как большинство из того, что сейчас называют новым, в действительности было открыто уже несколько десятков лет тому назад. Мы имеем дело с периодом стагнации, который сформировался сейчас уже во всем мире. Отглянув прошедшие десятилетия, можно отметить мощный рывок на рубеже 60—70-х годов, когда изменились формы и функции прикладного искусства. Однако тогда возник конфликт между идеей и формой. Настоящая ситуация схожа с ситуацией 1970-х годов. Целое поколение молодых художников выступает с новаторскими работами, но в основном они варьируют уже созданное десятилетия тому назад. О традициях много говорят, но сейчас ощущается недостаток новых идей, а не традиций. **Тийна Кязель.** Вторая обзорная выставка художественного стекла. Выставка состоялась летом 1983 г. в Таллинском городском музее, она объединила работы, выполненные в 1973—1983 гг. Предуказанная большая выставка проводилась в 1970 г. В художественной обработке стекла в целом не заметно следования общим направлениям современного искусства, можно лишь отметить работы Э. Хеннинг, В. Волес и Э. Мязельта. Остальные изменения произошли только внутри самого данного вида. Существенными следует признать изменения в технике горячей обработки, где пышность и тяжелые цветные комбинации уступили место прикладным формам, которые отличаются хорошими пропорциями и чувством ансамбля. Наиболее интересными на выставке оказались работы, выполненные в технике гравировки, их можно выделить как работы одной школы (Л. Юрген, С. Рудвез, В.-А. Кеэрд) (с. 24—27).

**Эха Комиссаров.** Геометрическое искусство в Эстонии. Проведение выставки «Группа эстонских художников и традиции геометрического искусства в Эстонии» со всей остротой подняло проблему, насколько мы вообще можем говорить о непрерывности развития геометрического искусства в эстонском искусстве. Начало геометрическому направлению положила Группа эстонских художников (основана в 1923 г.), которая именовала свое творчество кубистически-конструктивистским. О возрождении геометрической абстракции можно говорить в 1960-е годы, когда вся аналогичная проблематика сконцентрировалась в творчестве Х. Рооде. Более свободное, экспрессивное решение представляли работы О. Мярна. Поколение молодых художников 1970-х годов во главе с Л. Лапиным вновь обратилось к проблематике геометрического искусства (с. 23—35).

**Евгений Климов.** От «Геометрии» до «Пейзажа» (о картинах С. Рунге). В настоящее время на развитие теории искусств оказывают значительное влияние теория информации и систем, а также семиотика. В отношении систем сознания искусство имеет коммуникативную функцию. В статье на примере картин С. Рунге рассматривается

принципиальная возможность структурной организации «живописного сообщения» с точки зрения коммуникации в системах сознания. Контекст и взаимоотношения расположенных на картине изображений образуют «концептуальную структуру», которая возникает в сознании зрителя при восприятии произведения. Ни одна из картин «Геометрии» семантически не детерминирована, но в общем эту серию картин можно рассматривать как развитие темы «взаимодействие и конфликт». В серии картин «Пространство» цвет и графические взаимоотношения становятся сложнее, серия «Пейзаж» (1981—1983) привела художника к теме «величие и спокойствие мира» (с. 36—39).

**Сирье Хелме.** Выставка молодых художников в начале 1980-х годов. Состоявшаяся осенью 1983 г. очередная выставка молодых художников хотя и не показала ничего нового, но еще раз подтвердила, что толкование искусства молодых в категориях прошедшего десятилетия уже не является адекватным. Подводя итоги дискуссиям критиков о проблемах молодых художников 1970-х годов, следует обозначить следующий круг вопросов: интенсивное ожидание нового, которое сформировалось в искусстве предыдущих лет, проблема духовности, взаимоотношения с новыми художественными течениями. В настоящее время положение изменилось, вновь возник интерес к более традиционным художественным приемам, доминирует замкнутость в себе. Чтобы молодые художники сами проанализировали существующее положение, им были предложены 5 вопросов, касающихся нынешних устремлений. На них отвечают графики С.-Т. Аннус, Т. Рейнсалу, живописцы Р. Кари, Э. Кокамяги, И. Круузамяэ, акварелист Э. Бунапуу, художник-прикладник и график И. Хирв (с. 41—47).

**Виллем Раам.** Об одном малоизвестном художественном произведении на о. Муху. Найденные в Мухуской церкви фрагменты средневековой живописи относятся к крупному схоластическому целому, первоначально занимавшему всю церковь и выражавшему идеологическую позицию Ливонского ордена, который построил это здание. Одна половина христологической программы в живописи — *Majestas Domini* — была представлена на фасадной стене трибунской арки, под которой на стенах открывающейся алтарной ниши были изображены ангелы в полный рост. Вторая половина программы — День страшного суда — была расположена, как обычно, на западной стене. С северной стороны фасадной стены триумфальной арки была изображена сцена на Голгофе, за которой следовали сцены предполагаемого воскресения и вознесения. Бокковые стены полностью занимали изображения проповедников и свидетелей — примерно 50 фигур в человеческий рост (включая фигуру рыцаря Тевтонского ордена, который держит в руках крест ордена). Иерархический парадный строй размещался на фризе из лилий и пальметок на высоте 2,5 м, с которого на хорах как символ небесного Иерусалима устремлялась в небо обрамляющая фигуры стрельчатая аркада башенок с фиалами. Судя по стилю живописи, работы велись под руководством мастера с о. Готланд, где в последние десятилетия XIII века в настенной живописи и витражах уже сформировался своеобразный рустикальный стиль. Он исходил из позднеготманского художественной школы, возникшей частично под влиянием византийского искусства и частично французской готики в Саксонии, Вестфалии и Северной Германии. По решению фигур к мухуским наиболее близки работы неизвестных мастеров: «Мастера Апостола» (в Лярбрё) и «Мастера Микаэля» (в Хейдебю). Важную роль в формировании стиля мухуского мастера, особенно последнего этапа, который несколько выходит за рамки XIII века, сыграли отдаленные образцы витражной живописи Готландия — от Дальхема до Лау и Трекумла. Близкие по стилю к мухуским фрагменты живописи можно найти в Эстонии еще в церкви Ридала, но фигуры, изображенные на аркаде, появились в произведении искусства уже в III-й четверти XIII века в Вальяла. В первой трети последующего столетия мы снова видим их в грандиозном скульптурном оформлении Яновской церкви в Тарту, истоки этого стиля недалеко по своему происхождению от истоков мухуского стиля (с. 50—59).

**Об истории создания Дома искусств. Беседа с Юханом Раудсепом.** Беседовал Яак Олен. В 1984 г. исполняется 50 лет таллинскому Дому искусств. Уже в начале 1920-х годов у художников возникла мысль о строительстве своих выставочных помещений. Новое здание решено было построить в центре города на нынешней площади Победы. Был организован конкурс на лучший проект, победителями которого стали Э. Куузик и А. Соанс. Две скульптуры — «Труд» и «Красота», — украшающие фасад здания, являются работами Ю. Раудсеппа (с. 62—64). **Графика Сийма-Танеля Аннуса (с. 48—49).**



**The Tasks of Art in Contemporary Society by Toivo Toomemets.** The social and educational importance of art as a form of social consciousness has been growing in the contemporary world that is split into two camps by ideological struggle. Side by side with the growth of the means of communication, the amount of aesthetical information has been likewise steadily increasing, and that presents still greater demands to creative workers, and entrusts them with responsibilities of an aesthetical and ethical character. At the 1984 June plenary session of the CPSU the role of art in the ideological, educational and propagandistic activities was especially emphasized. The resolutions of the June plenary session were approved at the common session of the boards of the Ministry of Culture of the Estonian SSR and Union of Artists of the Estonian SSR on November 2nd, 1983. It was declared that more attention has to be turned to accomplishing social commissions to directing art ideologically and politically as well as to advancing the mastery in art. Stress must be laid on creating succinct thematic compositions that interpret contemporary life and society. (pp. 2-3)

**Estonian Graphic Artists at the Tallinn 6th Graphic Triennial by Mai Levin.** After the 3rd Triennial, the term "stabilization" was adopted for characterizing Estonian graphics, and since that time critical notes have become stronger in the surveys of graphic triennials. Although a number of changes have taken place, many young graphic artists have appeared at the side of the older ones and one can speak of a development in the case of the majority of artists, the general impression is not exciting and seems to be without prospects. At present the advantage of Estonian graphic art still persists thanks to the general graphic culture and to a number of forceful artists' personalities (for example P. Ulas, T. Vint). An interesting newcomer seems to be S.-T. Annus. The emergence of young artists who are working in the traditional manner (e.g. T. Reinsalu) is also essential from the standpoint of our graphic art. The prize-winner of the triennial was K. Puustak: her still lifes fascinate the spectator by a classical clarity of composition, by an inspired rendering of the objects as well as by the expression of the artist's perception of life. The present calm period seems dangerous in the sense that it creates a favourable ground for indulgence, acquiescence in mediocrity. One has, however, to keep in mind that success has come to Estonian graphic art through a maximalist attitude. (pp. 4-7)

**For Those over Thirty by Janis Borgs (Riga).** Among those who took part in the exhibition there were only 10 per cent younger than the indicated age. But not the age is essential but the danger that together with youth also the vital mental energy can get lost. The triennial became an essential cultural factor in the Baltic republics in a short period of time, and its high reputation was to a great extent due to the outstanding traditions of Estonian graphic art and to the radicality of the trends of that time. In Latvia the young graphic artists rose independently to the fore as late as in the 1970s. In their works the intellectual influence was mostly replaced by an emotional, picturesque interpretation. At the present time, our young graphic artists have acquired manners of their own, but the narrative manner seems to predominate. The prize-winner of the exhibition J. Petraškevic works in an expressive manner, revealing great skill in the use of coloured mezzotint technique. (pp. 8-10)

**About the World and Man by Alfonsas Andriuskevicius (Vilnius).** Although the triennial did not amaze the spectators by any novelties, some new lines became fully apparent, the lines that had been ripening for some time in our graphic art. Of those directions, the Lithuanians' interest in man and the Estonians' interest in the world came especially vividly to the fore. The works of a number of Estonian graphic artists convey the idea of the world's mysteriousness and of a certain irrationality; however, it is in the same degree essential that the impression of the world's incomprehensible changeability is in the first place created by plastic means. The mysteriousness is known to Lithuanian graphic artists as well, but the subject of their art is above all man, the so-called image of man with several souls. The use of the grotesque element is characteristic of Lithuanian graphics (e.g. M. P. Vilutis). The artists of the younger generation are characterized by an attempt to derive a greater inspiration than before from the trends prevailing in world art. (pp. 11-13)

**Applied Art of Estonia by Maire Toom.** There were 700 exhibits at the exhibition of Applied Art. The more efficacious spheres proved to be leatherwork, metalwork, glass and porcelain painting. The main problem lay in the connection with mode of life as well as with the contemporary aesthetic and social ideals. The adoption of new tendencies in our applied art is slow indeed, but it is in accordance

with our life and with our historical traditions. Our applied art is cautious in respect to innovations, sober and rational rather than impulsive. One can notice those lines especially in ceramics where a definite school of Estonian ceramics can be stated. A firm place in Estonian applied art is occupied by porcelain painting, among the most consistent authors are A. Ivask, and of the younger artists I. Hirv. Although the eternal problem of Estonian glass art is the lack of technical facilities, the artists succeeded in displaying times executed both in the cold finish technique as well as in the heat technique. In leatherwork the revival of the ethnographic plaiting technique and the heightened interest in classical dignified bookbinding were the most striking phenomena. In metalart, the most harmoniously developed sphere is jewelry; the development of decorative metal is rather erratic. In the carpets of the recent years one can state a close contact with national art. (pp. 14-17)

**The Ethnographic Theme in Contemporary Latvian Textile by Sandra Kalniete (Riga).** A new line at the triennial of applied art is the noticeable interest in ethnographic and folkloristic subjects, which is especially striking in the Latvian displays. In textile art one may notice the use of traditions at three levels—quoting (E. Rozenbergs), stylization (L. Postaza), and associative interpretation of tradition. The popularity of the ethnographic theme, however, can also affect that very issue in an adverse manner: side by side with fine achievements, there also occur failures, some works being deft compilations, only. (pp. 18-20)

**What Did We Find Here by Laima Cieškaite (Vilnius).** The triennial of applied art raised the question what have the artists got from that exhibition and what do they expect from it in the future. The number of finds was not great because the majority of the exhibits that were supposed to be new ones had actually been made decades ago. One is dealing here with a period of stagnation that has spread all over the world. Casting a look at the past decades we can notice a vigorous progress at the turn of the 60s and 70s, when the forms and the function of applied art were changed. At the same time, however, arose the conflict between the idea and the form. At present situation is similar to the one in 1970s. A whole generation of young artists present their innovative works of art, but in principle those are variations of the innovations made decades ago. One speaks a lot about traditions; however we do not lack traditions but new ideas. (pp. 21-23)

**The Second Review Exhibition of Glass by Tiina Käesel.** The exhibition, concentrating the works from the years 1971-1983, took place in Tallinn Town Museum in the summer of 1983. The previous big exhibition had been arranged in 1970. As a rule, at the present exhibition one cannot notice the sharing of the new directions of contemporary art by our glass artists, with the exception of E. Henning, V. Volens, E. Mäelt. Most changes have taken place in the purely technical aspect of glass art. Essential changes have occurred in the finishing by the heat method, at which the former profuseness and the heavy colour combinations have retreated before the utility forms displaying fine proportions, those forms are well adapted to the composition of whole sets. The axis of the exhibition is engraving, and the particular masters of engraving may be considered to form a school by themselves (L. Jürgen, S. Raudvee, V.-A. Keerdo). (pp. 24-27)

**Geometrical Art in Estonia by Eha Komissarov.** In connection with the exhibition "The Group of Estonian Artists and the Geometrical Tradition in Estonia" there arose the problem: to what an extent can we speak about the continuity of geometrical art in Estonian art? The first ones to deal with that question were the artists belonging to the Group of Estonian Artists (founded in 1923) who named their works cubist-constructivist ones. One could speak once again about geometrical abstraction anew in 1960s when an analogical problem was concentrated in the work of H. Roode. A more liberal and more expressive manner was represented by the production of O. Maran. The young artists of the 1970s headed by L. Lapin, activated the problem of geometrical art anew, adding to it corresponding research work and stressing the continuity of the tradition initiated by the Group of Estonian Artists. (pp. 28-35)

**From "Geometry" to the "Landscape" by Yevgeni Klimov (about the paintings by Sirje Runge).** Today the development of the art theory is essentially influenced by the theories of information and of the system as well as by semiotics. In respect to the systems of cognition, art has a communicative function. In the article the author deals, on the example of S. Runge's paintings, with the principal possibilities of the structural organization of the message of painting in the systems of cognition from the point of view of communication. The context and the mutual relations of the

images in the pictures make up a conceptual structure which arises the mind of the spectator perceiving the work. Not a single one of the pictures of "Geometry" is semantically determined beforehand, but in a generalized manner one may consider the series a development of the theme "countereffect and conflict". In the series "Space" the colouring and the graphical relations become more complicated; the series "Landscape" (1981-1983) leads the artist to the theme "The Sublimity and the Peace of the World". (pp. 36-39)

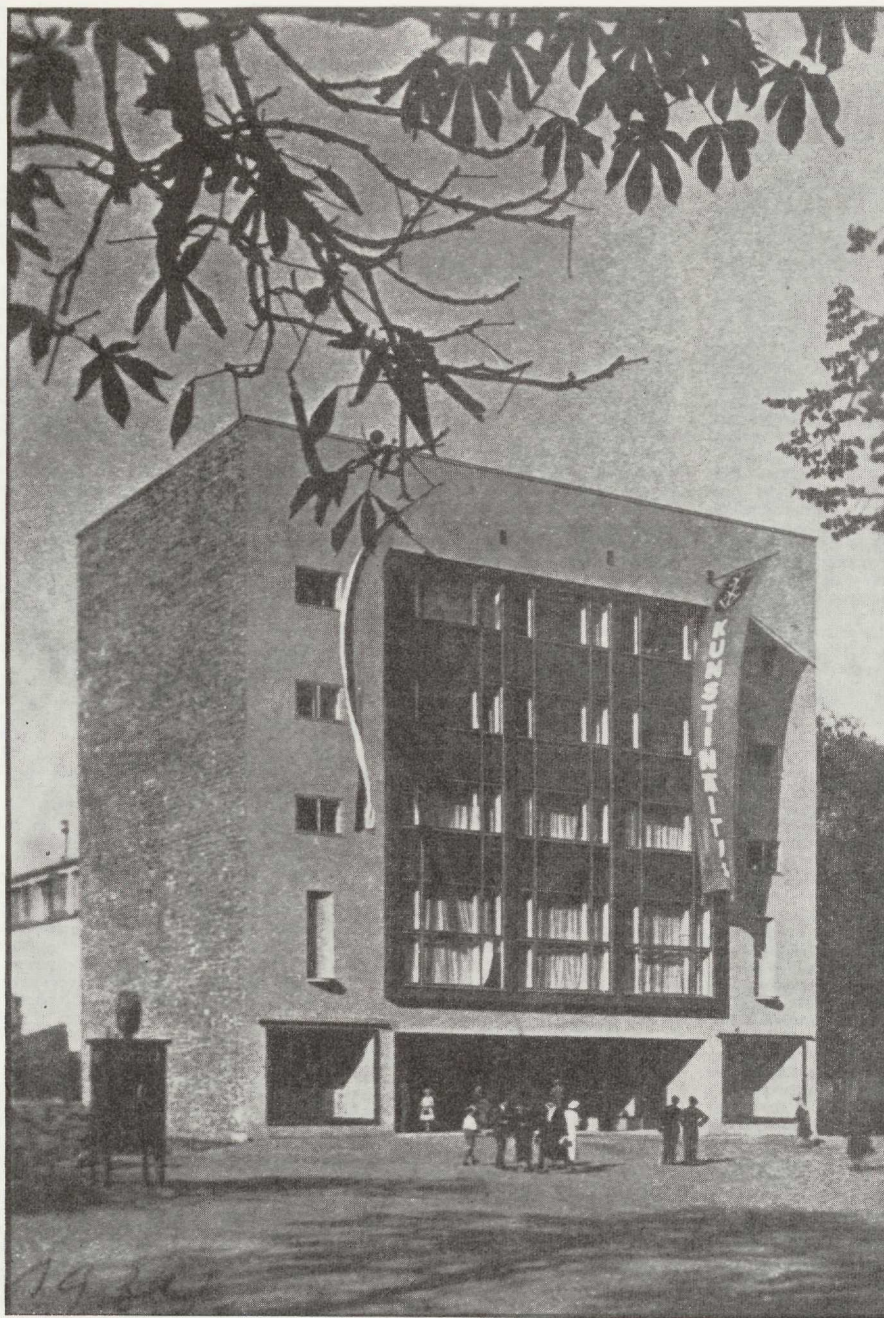
**The Exhibitions of Young Artists at the Beginning of the 1980s by Sirje Helme.** The exhibition of young artists that took place in the autumn of 1983 did not bring along any news, but confirmed once more that the concepts of the past decade concerning young art are not adequate any longer. Summarizing the problems of young art as discussed by art critics during the 1970s, one has to mention following problems: an intensive expectation of novel phenomena, which grew out of the general picture of the culture of the previous years; the problem of intellectuality; the relations with new trends in art directions. At present the situation has changed, there has once again appeared an interest in traditional methods of art; a self-sufficient attitude has begun to prevail. To make the young artists analyze the present situation, they were asked to give answers to five questions about their present strivings. Those questions were answered by the graphic artists S.-T. Annus and T. Reinsalu the painters R. Kari, E. Kokamägi and I. Kruusamäe, the aquarellist E. Ounapuu and by specialist in applied art and graphics I. Hirv. (pp. 41-47)

**About an Insufficiently Known Work of Art on Muhu Island by Villem Raam.** The fragments of mediaeval paintings found in Muhu church are parts of a big scolastic composition that covered all the walls of the church and represented the ideological position of the Livonian Order as a supreme commander of building activities. One half of the religious programme of the painting—*Maestas Domini*—was represented on the facade wall of the Tribune arch, underneath which, on the walls of the altar niche stood life-size panels. The other half of the programme—the *Last Judgement*—was placed in the traditional manner, on the western wall. At the northern side of the facade wall of the Triumphal arch there was the *Golgotha Group*, which was supposedly followed by the Resurrection and Ascension. The side walls belonged wholly to the prophets and Confessors of Christ, numbering about 50 life-size figures (together with the figure of the knight of the German Order bearing the cross-sign of the Order). The hierarchic parade stood on the lily-and-palmetto frieze that ran along the wall at the height of 2.5 metres and from which, in the choir room, there rose the pointed arches of the arcade with pial towers, framing the figures and symbolizing "*Celestial Jerusalem*". In accordance with research into the style, the leading master of the composition came from Gotland, where, during the last decades of the 13th century, there developed a peculiar rustic style in wall-painting and stained glass. That style, in turn, had sprung up in a Late Roman art circle that was influenced partly by Byzantium, and partly by French Gothics, in the area of Bohemia, Westphalia and North Germany. As for the treatment of the figures, the especially similar specimens to the Muhu ones are the anonymous *Master of Apostles* (in Lärbro) and the *Master of Michael* (in Hejdeby). A noticeable role in formation of the manner of the Muhu master, especially in its last stage, which seems to reach beyond the borders of the 13th century, was enacted by indirect parsons of Gotland stained glass—from Dalhem to Lau and Träkumla. Paintings resembling the fragments of Muhu may be found in Estonia in Ridala church; however, the figures depicted in arcades were known in local art already in the third quarter of the 13th century, as, for example, in Valjala. During the initial thirty years of the following century, that tendency was continued in a grandiose sculptural composition in St. John's church of Tartu; the roots of that style are not far from those of Muhu. (pp. 50-59)

**About the History of the Art Building. A Talk with Juhana Raudsepp, by conlocutor Jaak Olep.** 1984 marks the 50th anniversary of the Tallinn Art Building. The thought of constructing their own exhibition rooms was ripe in the minds of Estonian artists already at the beginning of 1920s. It was decided to build a new house in the centre of the town, in present Victory Square. A contest for the project was arranged, which was won by E. Kuusik and A. Soans. The furniture was designed by E. Kuusik. At the beginning the Art Building was rosecoloured, the columns were dark red and the window frames black. Two sculptures on the facade—"Labour" and "Beauty"—are made by J. Raudsepp. (pp. 62-64)

**Graphics by Siim-Tanel Annus (pp. 48-49)**





112. Kunstihoone 1934. a. septembris.

---

# KUNSTIHOONE SAAMISLOOST

VESTLUS JUHAN RAUDSEPAGA

---



## Millal ja kuidas tekkis mõte rajada Kunstihoone?

Korralike näituseruumide ehitamise mõte oli kunstnike seas päevakorral juba kahekümnendate aastate algul. See aeg oli terves eesti kultuuris üks suur sihiseadmiste ja alusmüüride rajamise aeg. Asutati kunstühinguid ja kunstikoole, kasvas kunstnike arv, enam oli näitusi, aga esinemisruume oli napilt ja needki juhuslikud, mitte selleks otstarbeks rajatud. Kunstinäitused toimusid tol ajal Börsisaalis, Pritsumaja saalis, Komertsgümnaasiumis — seal toimus 1919. a. kunstinäitus — ja suviti ka Harjumäel. Seal oli neil aastail Kõlakoja taga puust hoone, kus paiknes suverestoran.

Paraku jätkus tollaegsetel kunstiseltsidel raha vaid näituseruumide üürimiseks, mitte aga hoone ehitamiseks.

Ehitusplaanid muutusid reaalsemaks 1925. a., kui kodanlikus riigikogus võeti vastu kultuurkapitali seadus. Sellekohaselt loodi kultuurkapital, mis jagunes kuuks sihtkapitaliks. Kujutava kunsti sihtkapitali valitsemiseks asutati Eesti Kultuurkapitali Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsus, kuhu kuulusid peamiste kunstühingute esindajad. Mina olin seal Eesti Kunstnikkude Rühma poolt. Seal me siis otsustasimegi kohe eraldada sihtkapitalist igal aastal teatud summa näitusesaalide ehitamiseks.

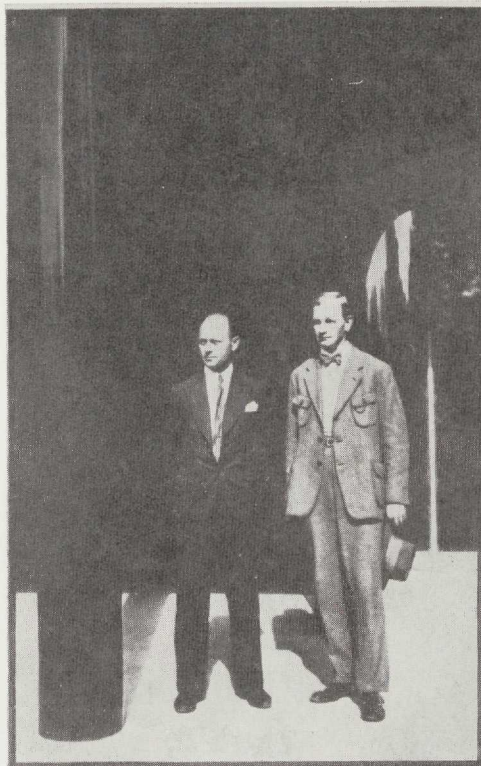
Kuna kohe ei saanud raha puudusel ehitamisele mõelda, siis püüdsime leida ajutisi ruume. Leidsime need Rataskaevu tänaval majas nr. 9, kus oli üürile anda meile näituste korraldamiseks vajalik suur saal ühes väikeste kõrvalruumidega. Selles saalis korraldati sihtkapitali valitsuse poolt organiseeritud näitusi. Seal toimus ka Soome kunstinäitus 1932. a. ja Nõukogude Liidu graafika näitus 1934. a. Neid ruume valitses Henrik Olvi, kes oli sihtkapitali valitsuse ainus palgaline ametnik — valitsuse sekretär. Teised ametid, ka minu oma, — olin valitsuses laekur —, olid kõik, nagu praegu öeldakse, ühiskondlikud ametid.

Arutelud uue näitusehoone puhul keskendusid kahe põhiprobleemi ümber: 1) kuhu hoone ehitada ja 2) kas ehitada uus hoone või osta mõni olemasolev hoone ja kohandada see ümberehituste teel näituseruumideks. Esimeses küsimuses olime kõik ühel meelel, et näitusesaalid peaksid paiknema kesklinnas. Tolleaegne Tallinn ei olnud veel nii tihedalt täis ehitatud kui praegu ja kesklinnas oli vabu platse ehitamiseks veel piisavalt. Näiteks Kunstihoone kohal oli liivaküngas ja mingi putka. Ka seda hoonet, kus praegu paikneb kohvik «Moskva», ei olnud veel olemas. Väljaku vastasküljel oli ainus suurem hoone 1926. a. ehitatud kino «Gloria Palace», mille ruumides praegu paikneb Riiklik Vene Draamateater.

Teise küsimuse osas seevastu üksmeel puudus. Osa sihtkapitali valitsuse liikmeid pidasid otstarbekaks osta juba olemasolev hoone. Mäletan, et meil oli valitsuses arutus all kahe hoone ostmise küsimus — need olid kahekordne punasest tellisest hoone

Võidu väljakul, see, kus praegu asub notar, ja kohvik «Tallinna» hoone Harju tänava algul. Esimest maja peeti liiga väikeseks — seda ta ju ongi — ning ka juurdeehitamise võimalused ei olnud head.

Harju tänava maja puhul tekkis aga tõsine poleemika, kuna rühm ärimehi, kes seda hoonet valdasid, lausa pakkusid seda meile müügiks. Ka osa sihtkapitali valitsuse liikmeid pidas seda küllalt heaks võimaluseks. Minule see asi ei meeldinud ja ma ütlesin selle ka välja. No mõtelge ise, kui pime ja hämar on kohvikumaja, võrreldes praeguse Kunstihoonega. Vaja oli mitte lihtsalt ruume, vaid kunsti demonstreerimiseks sobivaid ruume.



113. Anton Soans ja Edgar Kuusik Kunstihoone ees 1936. a.

Siinkohal peab ütleva, et kuigi EKR oli väikesearvuline kunstnike rühmitus, mängisime me tollaegses kunstielus, eriti uute sihtide seadmisel olulist osa. Ja tegime ka kõva häält, kui seda vaja oli. Nagu selle kohvikumaja asjus — selle maja ostmisele oldi üksvahe üsna ligidal. Mul oli silme ees ka soome kunstnike eeskujude, kes ehitasid endale uue moodsa Taidehalli 1928. a. märtsis; varsti peale hoone avamist käisin sellega tutvumas.

Tolleaegne Tallinna linnaarhitekt Herbert Johanson oli teadlik meie probleemidest ja aitas ootamatu ja üpris meeldiva sammuga lahendada vaidluse uue maja kasuks.

Johanson oli linnaarhitektina väga energiline ja ettenägelik mees ning seisid väga selle eest, et kesklinna saaksid krundid ainult soliidset ehitajad; praegune Võidu väljaku ilme ongi suurel määral tema kujundatud. Meid, kunstnikke, pidas ta mitte ainult soliidseteks ehitajateks, vaid ka teistele eeskujude andjateks.

Seepärast soovis ta, et me just nimelt Võidu väljaku äärde oma uue kunsthalli püsti paneksime. Miskit moodi sai ta linnavalitsuse nii kaugele, et see Kunstihoone krundi sihtkapitali valitsusele kinkis. Kuna krundi hind ainuüksi oli 30 000 krooni, siis kaldus vaekaus kindlalt uue hoone ehitamise kasuks.

Muuseas, sellele krundile heitis silma ka Konservatoorium, kuna see paiknes kohe nende taga, aga tollaegsed autoriteetsemad muusikamehed leidsid, et kesklinn on uue konservatooriumihoone jaoks liiga mürarikas ja nii see asi jäigi neil soiku.

## Kuidas sündis hoone projekt?

1933. a. oli meil juba niipalju raha, et võis hakata ehitamisele mõtlema. Siin mängis positiivset osa asjaolu, et õnnestus kodanliku vabariigi valitsust meile selleks otstarbeks täiendavaid summasid eraldama. Otsustasime sihtkapitali valitsuses, et me ei ehitata ainult näitusesaali, vaid hoone, kas o'eks peale ekspositsiooniruumide ka kunstnike ateljeed, mõned korterid, müügi- ja klubi-ruumid. Leidsime — me ei ole nii rikkad, et iga kümne või kahekümne aasta tagant uut maja ehitada, ehitame pigem perspektiivitudega ja korralikult. Projekti saamiseks korraldame konkursi. Ma ei mäleta enam kõigi nende arhitektide nimesid, kes sellest võistlusest osa võtsid, aga projektide valik oli küllalt suur. Andsime eelistuse E. Kuusiku ja A. Soansi projektile. Minu mäletamist mööda andis Soansi hoone massid, kuna Kuusik kavandas interjöörid. Hiljem, ehituse käigus tuli mul asju ajada peamiselt Kuusikuga, kuna tema tegi ka tööjoonised ja valvas ehitamise üle.

## Kuidas toimus ehitamine?

1933. a. suvel sõlmisime ehitusmeistrite Eedenbergidega lepingu, mille järgi nad pidid ehitama talveks hoone toorosa valmis ja katuse peale. Seda nad ka tegid.

Vahepeal, ma enam ei mäleta, kas see oli juulis või augustis, toimus pidulik nurgakivi panek suure hulga kunstnike ja külaliste osavõtul. Talvel läksid lahti sisetööd. Seda otsustati millegipärast teha üksikute ettevõtjate kaudu, s. o. nii, et üks teostas elektritööd, teine veevärgi ja kanalisatsiooni, kolmas maalritööd jne. Elektritööd teostas Joh. Kapsi firma, veevärgi, kanalisatsiooni ja keskkütte paigaldas osaühistu «Maja», maalritööd teostas kunstnik Sajuri brigaad; Sajur, kes oli küll ka sihtkapitali valitsuse liige, oligi enam maalermeister kui kunstnik. Mööblikavandid andis E. Kuusik. Need olid klapptoolid saali jaoks — kokku 200 tükki, mis teostati Lutheri vabrikus, ja



klubi mööbel. Klubi on praegugi enam-vähem nii, nagu Kuusik kavandas, ainult baarilett on teises kohas, algselt oli see otsaseinas.

Baari kohal oli Greenbergi pannoo teatri motiividel. Kuusik andis ka hoone värvipaleti. Tol ajal oli arhitektide püüdeks Tallinn võimalust mööda valgeks linnaks teha.

Kunstihoone oli algselt roosa, selleks lasi Kuusik punase graniidipuru sisse segada valget marmoripuru. Sambad olid tumepunased ja aknaraamid mustad. See mõjus väga efektselt.

Praegu on pealeehituse ja kohendamise tagajärjel esialgne värvipalett muutunud.

Kunstihoone sai valmis ja avati 1934. a. septembris, klubi veidi hiljem, 1935. a. talvel.

#### Milline oli Teie osa ehitamise juures?

Mina kui sihtkapitali valitsuse laekur ja Kunstihoone ehituskomisjoni liige kontrollisin raha kulutamist ja kirjutasin ehitajaile välja tšekke vastavalt ehitusjärjekorrale. Meil oli raha 100 000 krooni, ehitus läks maksma 200 000 krooni.

Puuduva summa laenasime küllaltki soodsatel tingimustel Pikalaenu Pangast.

#### Kuidas sündisid Teie kujud «Töö» ja «Ilu» Kunstihoone fassaadil?

Kahe skulptuuri paigutamine Kunstihoone fassaadile oli juba maja projektis ette nähtud. Kui Kunstihoone valmis sai, korraldatigi tühjade nišside täitmiseks konkurss.

Kujude mõõtmed olid niši suurusega ette määratud, aga kõik muu oli vaba — iga mees võis kujutada seda, mida oma vaimusilmas ette nägi. Mina pidasin sobivaiks selliseid figuure, nagu ma tegin. Zürii andis I koha noore kujuri E. Jõesaare kavandeile, mina sain II preemia. E. Kuusik ja A. Soans aga pidasid minu kujusid sobivamaiks hoone fassaadile ja nii ma selle tellimuse sain. Jõesaare tööd — tema nägi ette kaks naisfiguuri — olid küll kenad, aga ta ei olnud arvestanud, et kõrgusse tõstetud kuju tuleb natuke deformeerida, et proportsioonid õiged paistaksid. Modelleerisin need kujud juba oma uues Kunstihoone ateljees: seal, kus praegu on graafika eksperimentaalateljee, oli peale Kunstihoone valmimist kaks avarat skulptuuriateljeed; teine ateljee kuulus H. Hallistele.

Kirjasõnas on väidetud (näiteks «Eesti kunsti ajalugu»), et Teie Kunstihoone fassaadi skulptuurid on mõneti mõjustatud W. Aaltose Eduskunna hoone skulptuuridest. Mida te ise sellest väitest arvate?

W. Aaltose looming on mulle südamelähedane ja me saime ka ise üpris hästi läbi. Mis puutub aga tema loodud Eduskunna hoone kujudesse, siis sellel ajal kui mina oma «Tööd» ja «Ilu» modelleerisin, ei olnud ma veel neid näinud. Küll olid mul silme ees Aaltose loodud Tampere silla neli kuju.

Aga sellised seisvad kujud ei ole kunstiajaloo ju mingi uudis. Minagi uurisin modelleerimise ajal fotode kaudu Polyklei-



114.—116. Kunstihoone nurgakivi panek. Juuli-august 1933. a.



tose töid. Vanakreeka skulptuur, seal on meie kõigi, ka W. Aaltose alus.

#### Kus need kujud pronksi valati? Kus tolle-aegsed kujurid oma töid valamas käisid?

Kolmekümnendatel aastatel oli Eestis mitu kohta, kus võis pronksskulptuure valada. Mina valasin sadamatöökodades, kus valu toimus mullavormiga. Kujud valas meister Kurg, kes valas pronksi ka minu «Naise vaagnaga».

Veel oli pronksivalu võimalus «Franz Krulli» tehastes. Väiksemaid kujusid valati Vabriku tänaval Mittuse valutöökojas, soodsaate hindade ja kvaliteetse töö tõttu kasutasid kujurid seda töökoda sageli.

Jaan Koort tõi oma ateljeesse ka pronksivalu sisse. Skulptuure valati ka Tartus, ainult ma ei tea, kus täpselt. Väljaspool Eestit käis oma töid pronksi valamas A. Adamson. Tema töömeetod oli meie, nooremate kujurite arusaamist mööda niioelda kentsakas. Adamson tegi väikesed mudelid plastiliinis, sõitis siis Itaaliasse, andis mudeli sealsetele meistritele üle ja määras tulevase kuju mõõtmed. Itaallased modelleerisidki plastiliinkujukese järgi monumendi savis valmis. Siis sõitis Adamson uuesti Itaaliasse, reeglina koos perega suvitama, vaatas sel ajal ka töö üle, tegi viimistluse ja laskis kuju sealsamas töökodas pronksi valada. Ka mul tuli üks kuju väljaspool Eestit valada. Juhtus nii, et siis kui mul oli tarvis valada kapten Tiidemanni perekonna hauamonumenti, suri meister Kurg. Astusin siis ühendusse W. Aaltose vennaga, kes oli Soomes hinnatud valumeister, ning ta valaski mul selle töö ära.

#### Kuidas vastset Kunstihoonet majandati?

Kuna hoone ehitas sihtkapitali valitsus, siis jäi see ka tema majandada. Tuli katta maja kulud ja maksta kinni ehitamise käigus tehtud laenud. Tulu andsid mõlemal pool sissekäiku paiknevad kaupluseruumid, millest üks oli üüritud Ed. Taskale; ta müüs seal oma nahatooteid, ja teine ühele, nime ma enam ei mäleta, vaibatöösturile. Ka klubiruumid olid välja renditud ühele ettevõtjale, kes maksis selle eest 250 krooni kuus. Tulu saadi näitustegi pealt. Sihtkapitali valitsuse näitused toimusid tasuta, aga teiste ekspositsioonide pealt võtsime üüri. Mingi väikese protsendi sai sihtkapitali valitsus ka iga müüdud maali eest. Tolle-aegsed näitused olid enamasti müüginäitused ning oli näitusi, kus müüdi kuni 50% maalidest. Kunstihoone majandamisest tean ma siiski vähem, kuna 1935. a. loobusin sihtkapitali valitsuse laekuri ametist liiga suureks kasvanud töökoormuse tõttu — kolmekümnendate aastate teine pool oli kujuritele väga töörikas aeg ja mul endal mitmed tööd pooleli ja teised ees ootamas: Eesti Pank tellis mult mitmeid skulptuure üle Eesti uutesse ehitatavatesse pangamajadesse. Olin seda laekuri ametit pidanud täpselt kümme aastat.





117. Kuldmaski ball Kunstihoones, mai 1936.



1.60

