

KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI ALMANAHH

Kirjastus «Kunst» · Tallinn

Koostaja ja toimetaja: Sirje Helme

Almanahhi kolleegium: Milvi Alas, Boris Bernštein, Mart Eller, Leo Gens, Kaalu Kirme, August Luur, Enno Ootsing, Evi Pihlak, Eha Ratnik, Jaak Soans, Inge Teder, Tõnis Vint.

Kaas ja graafiline kujundus: Tõnis Vint

Kroonika	2
1974. aasta näitustelt	6
Jaak Olep Inimene ja põld	13
Ring esteetilise objektina	18
Jaak Kangilaski Prerafaeliidid	21
Juri Lotman Olustikuruum esteetilise ansamblina	35
Eha Ratnik Juhan Muksi loomingust	40
Urmas Ploomipuu töid	45
Endel Valk-Falk Ühest vaselõikekunsti haruldusest TRÜ Teaduslikus Raamatukogus . .	46
Andres Toltsi töid	51
Резюме; Summary	52
Mai Levin Silvi Liiva graafika	53

1. Andres Tolts. Projektsioonid. Õli. 1974

Kirjastus «Kunst». 200001, Tallinn, Lai t. 34, tel. 487-82. Kunstiline toimetaja J. Klõšeiko. Tehniline toimetaja Ü. Veiksaar. Korrektor D. Aas. Laduda antud 8. IX 1975. Trükkida antud 30. XII 1976. Trükiarv 2000. Trükipoognaid 7,0. Tingtrükipoognaid 7,0. Arvestuspoognaid 8,08. MB-09966. Tellimuse nr. 4108. Trükikoda «Kommunist», 200001, Tallinn, Pikk t. 2. Paber 60×90/8, Korjukovka Tehniliste Paberite Vabriku kriidipaber.

«Кунст» («Искусство») 49/2. 1976. Альманах на эстонском языке. Оформление Т. Винта. Печатных листов 7,0. Заказ № 4108. Тираж 2000 экз. Типография «Коммунист», 200001, Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Кунст», 200001, Таллин, ул. Лай, 34.

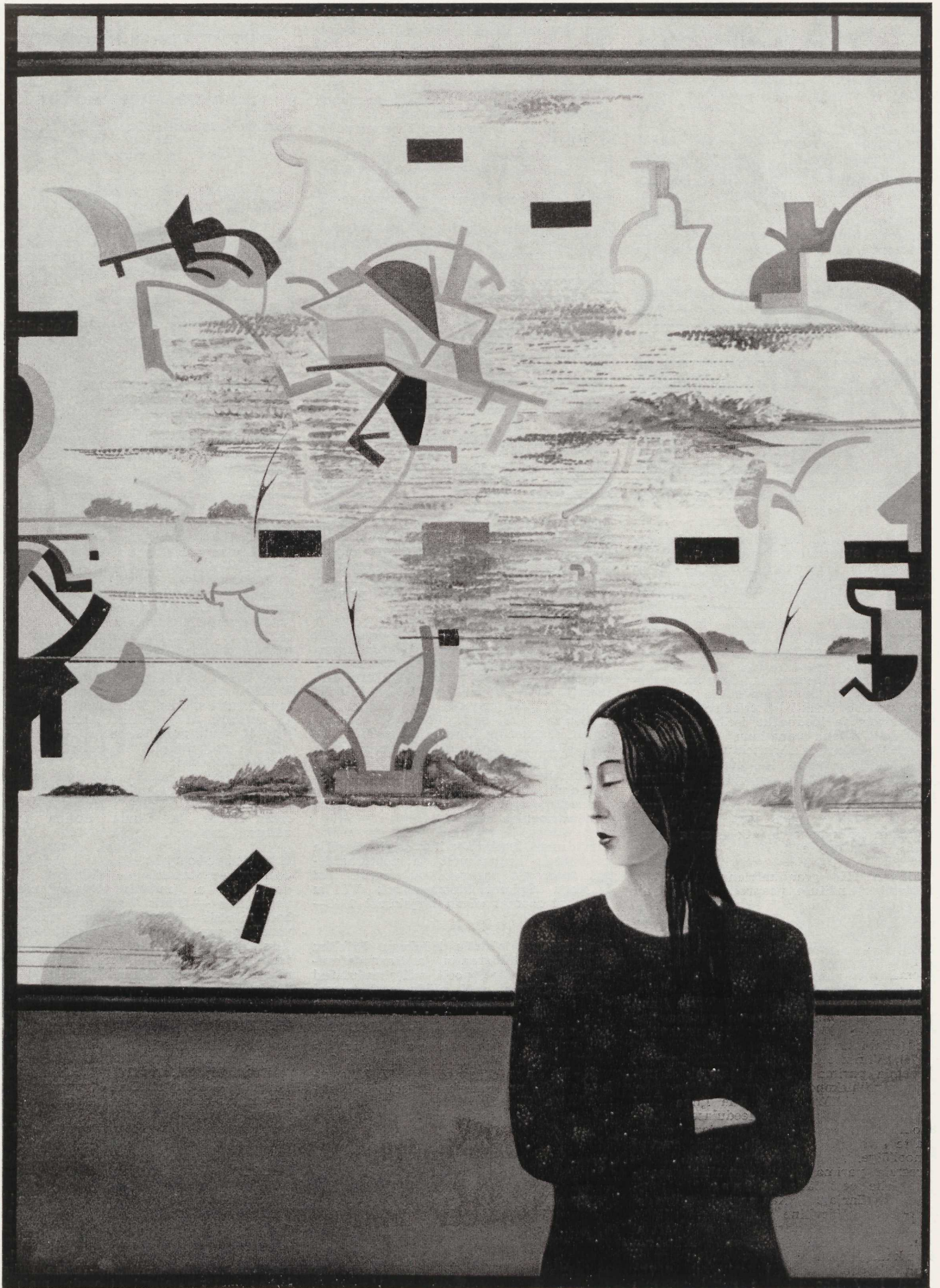
К 70500—008 2—76 ИБ-2
М 905(16)—76

© Kirjastus «Kunst» 1977

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958.

Rbl. 1.39

KONTROLLKOPPLAR



Eesti NSV rahvakunstniku aunimetuse omistati tarbekunstnikule, ENSV Riikliku Kunstiinstituudi professorile Mari Adamsonile, ENSV teenelise kunstitegelase aunimetused ENSV Riikliku Kunstiinstituudi professoritele, tarbekunstnik Lygia Habichtile ja skulptor Arseni Mölderile.

Rahvaste sõpruse ordeniga autasustati NSVL rahvakunstnikku Günther Reindorffi tema 85. a. sünnipäeva puhul.

Kristjan Raua nim. kunsti aastapremiad määrati 1974. aastal maalikunstnikule Nikolai Kormašovile maalide «Pojad I» ja «Pojad II» eest; Pärnus püstitatud August Jakobsoni monumendi autoritele skulptor Jaak Soansile ja arhitekt Udo Ivaskile; skulptor Edgar Viiesele skulptuuri eest «Võidupüha» ja tarbekunstnik Mall Tombergile gobeläänide «Kodumaastik I» ja «Kodumaastik II» eest.

ELKNÜ 1974. a. kirjandus- ja kunsti-preemia laureaadi nimetus anti maalikunstnikule Nikolai Kormašovile tööde eest «Pojad I» ja «Pojad II» ja «Minu Eestimaa».

ELKNÜ 1972. a. kirjandus- ja kunsti-preemia laureaadi Matti Varik kanti ELKNÜ Keskkomitee aurasutusse.

1974. a. kunstiteaduse ja -kriitika aastapremia anti kunstiteadlasele Helmi Üprusele artikli «Sotsiaalsete, funktsionaalsete ja looduslike iseärasuste osatähtsust Tallinna vanalinna regenereerimisel» («Ehitus ja Arhitektuur», 1974, 1) ja kunstiteaduste kandidaadile Leo Gensile artiklite «Mõtted Tallinna kunstnike kevadnäitusel» («Rahva Hää» 1974, 115), «Mõõtes ilu elu mõõdupuuga...» («Rahva Hää» 1974, 286) ja «По закону прекрасного», («Советская Эстония», 1974, 187) eest.

Tallinna III graafikatriennaali (1974, september) näituse peapremiad määrati järgmiselt: I Inar Helmut (Läti), II Petras Repšys (Leedu), III Vive Tolli (Eesti). Triennaali eripremiad jagunesid: ENSV Kultuuriministeeriumi eripremia parima ühiskondlik-poliitilisel teemal loodud graafilise lehe eest Heldur Lareteile («Viimane päev», Kuivnõel, akvatinta. 1973); Tallinna linna TSN Täitevkomitee preemia parima linateemalise töö eest Evi Tihemetsale («Tallinna madonna», Ofort, söövituse, 1974); Vilniuse linna TSN Täitevkomitee preemia parima töö eest teemal «Linninimene-ühiskond» Evald Okasele («Linn II», Lito, 1974); Riia linna TSN Täitevkomitee preemia leedulasele Aldona Skirutytele (Sarjast «Rahvaste sõprus», «Juubel», Koloreeritud linoollõige, 1973); Tallinna Masinatehase preemia parima tööstusteemalise graafilise lehe eest lätlasele Inar Helmutile (Sarjast «Kaasaegsed rütmid», «Teras», Värviline söövituse, 1973); ETKVL-i auhind parima töö eest teemal «Inimene ja maa» leedulasele Albina Makunaitale (Sarjast «Minu lapsepõlv», «Hommik», Linoollõige, 1973); Eesti NSV Looduskaitse Seltsi preemia

parima inimese ja looduse suhteid käsitleva töö eest Malle Leisile («Suvepäev», Serigraafia, 1974); ajalehe «Sirp ja Vasar» 1974. aasta kunstipremia anti Tallinna III graafikatriennaalil välja paistvalt esinenud eesti graafikule Herald Eelmale. Graafikatriennaali diplomid määrati eestlastele H. Eelmale, A. Keerendile, E. Okasele, K. Põllule, P. Ulasele, R. Veeberile, leedulastele G. Didelytele, I. Katinienele, A. Kučasele, A. Skirutytele, D. Tarabildienele, N. Valatkevičiutele, lätlastele E. Andersonile, K. Cirulisele, D. Ezergailele, G. Krollisele, P. Upitisele, J. Džolos-Solovjovile Harkovist, A. Munhalovile Jakutskist, G. Moltšanovale Leningradist, G. Poplavskile Minskist ja G. Zahharovile Moskvast.

Zagrebi rahvusvahelise multifilmide festivali žürii eriauhind määrati kinokunstnikule Rein Raamatule multifilmi «Lend» eest. Nahkehistöö kunstnik Esta Voss sai audiplomi väljapaneku eest sotsialismimaade dekoratiiv-tarbekunsti I kvadriennaalil Erfurdis.

Klaasikunstnik Peeter Rudaš ja skulptor Mkrtoš Mazmanjan said pargiskulptuuri loomise eest rinnamärgi «Aktiivse osavõtu eest Kišinjovi linna arendamisel».

Rahvusvahelisel ehetenäitusel Jablonecis (Tšehhoslovakkia) said hõbemedalid Leili Kuldkepi ja Salme Rannami väljapanekud. Heljo Tassa ja ENSV Riikliku Kunstiinstituudi metall-ehistöö kateedri ekspositsioonid pälvisid näituse audiplomid.

Eesti NSV Kunstnike Liidu preemiad 1973. a. ilmunud parimate raamatukujunduste ja illustratsioonide eest määrati: Villu Tootsile väljaande «Eesti kirjakeel 1940—1970» eest; Silvia Liibergile väljaannete V. Altoa ja A. Valmet «17. sajandi ja 18. sajandi alguse eestikeelne juhuluule» ja Fr. Tuglase «Rahutu rada» illustreerimise eest; Alo Hoidrele E. Vilde «Mäeküla piimamehe» illustratsioonide eest ja Heldur Lareteile A. H. Tammsaare romaani «Põrgupõhja uus vanapagan» illustratsioonide eest.

Üleliidulisel konkursil, kus selgitati välja kunstiliselt kujunduselt ja polügraafiliselt teostuselt parimad väljaanded, sai I järgu diplomi kirjakeelne Villu Tootsi raamat «Eesti kirjakeel 1940—1970».

Eesti NSV Ministrite Nõukogu Riikliku Kirjastuste Polügraafia ja Raamatukaubanduse Komitee poolt väljakuulutatud plakativõistlusele said tööde eest teemal «30 aastat võidust fašistliku Saksamaa üle» preemiad A. Saldre (II pr.), T. Laanemaa (II pr.), E. Palmiste (III pr.), V. Sinjukajev (III pr.) ja teemal «Eesti NSV 35 aastapäev» M. Olvet-L. Vassiljev (I pr.), V. Sinjukajev (II pr. ja kaks III pr.), L. Kalmajeva (II pr.).

TALLINNA KUNSTIHOONES

11. I — 20. I oli avatud Üleliidulise V. I. Lenini nim. Pioneeriorganisatsiooni ja ÜLKNÜ 50. aastapäevale pühendatud vabariigi üldhariduslike koolide õpilaste tööde näitus.

28. I — 17. II oli avatud Vabariiklik tarbegräafika näitus.

25. II — 17. III oli avatud Vabariiklik joonistuste näitus. Ilmus näituse nimekiri.

29. III — 20. IV oli avatud Tallinna kunstnike kevadnäitus. Ilmus kataloog.

23. V — 13. VI oli avatud moldaavia kunstniku Ilja Bogdesko graafika näitus. Eksponeeriti 101 teost. Näituse oli koostanud Moldaavia NSV Kultuuriministeeriumi Näituste Direktsioon. Avamisel viibis autor.

21. VI — 14. VII toimus Ukraina NSV kultuuripäevade raames ukraina kujutava kunsti näitus. Eksponeeriti 69 maali 49 autorilt ja 21 skulptuuri 19 autorilt. Näituse koostas Ukraina NSV Kultuuriministeeriumi Näituste Direktsioon.

29. VII — 8. IX oli avatud Vabariiklik tarbekunstnäitus. Esitati 75 teost keramikast, 68 teost tekstiili, 145 nahkehistööd, 129 metallhistööd ja ehet, 135 klaas- ja portselaneset. Ilmus näituse nimekiri.

19. IX — 27. X oli avatud Tallinna III graafikatriennaal Kunstihoone saalides, kunstisalongis ja ühingu «Teadus» ruumes. Ilmus kataloog.

5. XI — 7. XII toimus vabariiklik kujutava kunsti näitus. Eksponeeriti 76 maali 45 autorilt; 42 graafilist lehte 22 autorilt; 31 skulptuuri 23 autorilt; 23 akvarelli ja monotüüpiat 13 autorilt. Ilmus näituse nimekiri.

13. XII 1974 — 19. I 1975 oli avatud 1974. a. kunstnike-juubilaride Ilmar Linnati, Valerian Loigu, August Pulsti, Henn Roode ja Linda Rosina tööde näitus.

Kunstisalongis

Jaauanuaris-vebruaris — Günther Reindorffi 85. a. juubelit tähistav näitus; veebruaris — Tõnis Vindi graafilised lehed; märtsis — Karl Burmani (jun.) akvarellid; teatri- ja televisioonikunstnike Tiiu Läti, Gunta Randla ja Liina Pihlaku teosed; aprillis — Luulik Kokamägi maastikud; Lilian Linnaksi ehted ja seinaplaadid; mais — Juhan Muksi maalid; Rein Tammiku maalid; juunis — Andres Tolsti maalid aastatest 1971—1974; juunis-juulis — Evi Tihemetsa graafika; juulis — Richard Kaljo graafika; augustis — soome kunstniku Ben Renvalli skulptuurid; Edgar Valteri teosed; septembris — Nikolai Guli portreemaalid; septembris-oktoobris — Schwerini ja Szolnoki graafika Tallinna III graafikatriennaalil; oktoobris-novembris — Liidia Elkeni metallhistööd; novembris — Juhan Püttsepa teosed; novembris-detsembris — Edith Parise teosed.

Kunstihoone väikeses saalis Jaauanuaris — Eva Jänese maalid; veebruaris-märtsis — Sirje-Maris Horma akvarellid; märtsis — Jüri Mosenkovi teosed; Kunstitoodete kombinadi keramikast; märtsis-aprillis — Maie Mikofi klaas; Ernst Hallopi teosed; mais —

EESTI NSV RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

Heino Mikiveri teosed; mais-juunis—Jaani Klõšeiko fotod ja perioodiliste väljaannete kujundused; juunis — Lehti Heaposti tekstiil; ruumikujundajate Leida Tarvase, Ruudi Treu ja Aate-Heli Ouna teosed; juulis — Olev Soansi graafika; Rein Siimu maalid; augustis — Leida Ilo teosed, Viktor Leškini maalid; oktoobris — Jaak Adamsoni maalid «Hiiu rahvapärised»; novembris — Viktor Sinjukajevi plakatid ja Eve Veesaare teosed.

Tallinna Laululava ruumides lõppes 6. I 1974 isetegevuslike kunstnike näitus «Au tööle!».

J. Tombi nim. Kultuuripalees toimus 11. I — 27. I tehase «Tarbelaas» peakunstniku Helga Kõrge personaalnäitus.

«Kiek in de Köki» ruumides oli 22. I. — 10. II avatud Vabariiklik tarbekunsti eksperimentaalnäitus ja 21. III — 4. IV leedu teatrikunstniku Dalia Mata-diene tööde näitus.

Võsu Kultuurimajas oli juulis-augustis avatud Irina Bržesskaja personaalnäitus.

Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis Võrus oli veebruaris avatud Maret Olveti ja Lev Vassiljevi personaalnäitus.

S. M. Kirovi nim. kalurikolhoosi «Nord» osakonna rahvamajas avati 18. mail Lohusalu kunstnike tööde näitus. EKP KK Poliitharidusmajas oli 22. V — 6. VI avatud näitus «Eksperimentaalplakat — 74».

Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi ruumides oli 21. VIII — 21. IX avatud akvarellinäitus; 15. VII — 15. VIII oli avatud poola gobeläänide näitus, koostatud Łódźi Tekstiil-ajaloo Muuseumi poolt. Esines 5 kunstnikku 30 teosega. Ilmus näituse nimekirja.

Pirita Sovhoosi Näidisaia Pirita teel oli 2. IX — 29. IX avatud Dekoratiivskulptuuri ja -keraamika näitus.

Tartu Kunstnike majas oli avatud veebruaris-märtsis Irina Bržesskaja personaalnäitus;

29. II — 22. IV toimus armeenia kunstniku Vladimir Aivazjani graafika näitus, korraldatud Armeenia Kunstnike Maja poolt. Näitus koosnes 104 teosest. Avamisel viibis autor.

21. VI — 10. VII oli avatud Ukraina NSV kultuuripäevade raames ukraina maali näitus. Esitati 59 teost 54 autorilt. 7. X — 9. XI oli avatud Kasahhi NSV kujutava kunsti näitus, koostatud Kasahhi NSV Kultuuriministeeriumi Näituste Direktsiooni poolt. Esinesid 57 kunstnikku 103 teosega.

Kaubalaeval «Aleksandr Artjuhhin» oli aasta jooksul avatud kunstinäitus.

Pärnu Koduloomuuseumis oli avatud Konstantin Süvalo (1884—1964) maalide näitus; detsembris oli avatud Kaljo Põllu tööde näitus.

ENSV Kunstifondi rändnäitused olid 1974. a. vältel avatud vabariigis 42 punktis. Väljapanekud olid koostatud kõigist kujutava kunsti (v.a. skulptuur) liikidest. Esindatud oli ka tarbekunst ja interjöörikuju (viimane fotodes). Personaalnäituste raames olid esindatud Enn Põldroosi, Edith ja Väino Parise, Henno Arraku ja Irina Bržesskaja teosed.

Alaline ekspositsioon:

Kogu 1974. aasta vältel oli avatud keskaja kunsti näitus.

16. V — 26. VIII esitati 17.—18. sajandi Lääne-Euroopa maale, 32 maali 26 autorilt.

24. VI suleti eesti kunsti ekspositsioon (kuni 1940. a.), mis oli avatud 29. VI 1973. a.

26. VI — 23. IX oli avatud eesti kunsti ekspositsioon ümbertöötatud kujul. Esitati 88 teost 42 kunstnikult.

19. VII — 25. IX oli avatud eesti nõukogude maali ekspositsioon, kus esitati 60 maali 37 autorilt.

Näitused: 19. XII 1973. a. avatud Elmar Kitse visandite näitus kestis 13. I ja 6. II — 25. II.

27. XII 1973. a. avatud Tiiu Lassi keraamika ja Haivi Raadiku metallehistöö näitus suleti 3. II. 18. ja 29. I toimusid kunstnike kohtumised kunstipublikuga.

14. I — 4. II toimus vanameister August Pulsti loomingu näitus, pühendatud kunstniku 85. a. juubelile. Esitati 42 maali ja akvarelli. Ilmus näituse nimekirja.

8. II — 4. III oli avatud saksa graafika näitus aastatest 1910—1930. Eksponeeriti 102 graafilist lehte 42 kunstnikult. Näituse koostas oma kogude põhjal Berliini Riiklike Muuseumide Graafika Kabinet, keda Tallinnas esindas dr. Hans Ebert.

27. II — 15. V toimunud näitus tutvustas Eduard Wiiraltit animalistina. 55 teosest koosnev ekspositsioon oli koostatud Eesti NSV Riikliku Kunstimuuseumi fondide ja Alfred Rõude kogu põhjal.

6. III — 14. IV oli avatud Nikolai Kormašovi maalide näitus. Kunstniku loomingust aastatel 1966—1974 andsid ülevaate 42 teost. Toimusid kunstniku kohtumised Tallinna kunstihuvilistega. Ilmus näituse nimekirja.

12. IV — 12. V oli avatud Kohtla-Järve Laste Kunstikooli õpilaste loomingu näitus.

18. IV — 19. V tutvustati Johann Köleri teoseid teistest muuseumidest ja erakogudest. Näitusega tähistati kunstniku 75. surma-aastapäeva. Eksponeeriti 52 teost. Ilmus kataloog.

23. V — 14. VI oli avatud Valdur Ohaka maalide näitus. Kunstniku senisest loomingust andsid ülevaate 50 teost. Ilmus kataloog.

24. V — 13. VI oli avatud näitus «Schwerin kujutavas kunstis», mis koosnes 70 maalist ja graafilisest lehest. Näituse koostas Schwerini Riiklik Muuseum, keda Tallinnas esindas direktori asetäitja Lisa Jürss.

21. VI — 14. VII oli Ukraina NSV kultuuripäevade raames avatud ukraina dekoratiiv-tarbekunsti näitus, koostatud Ukraina NSV Kultuuriministeeriumi Näituste Direktsiooni poolt. Esitati 468 tööd 162 kunstnikult.

28. VIII — 22. IX eksponeeriti 35 Nikolai Triigi joonistust ja akvarelli kunstniku 90. sünniaastapäeva tähistamiseks.

27. IX avati näituse «Nõukogude Eesti kunst 1960. aastatel» skulptuuriosakond. Eksponeeriti 31 skulptuuri 22 kunstnikult.

27. IX avati näituse «Nõukogude Eesti kunst 1960. aastatel» maaliosakond. Näitus koosnes 80 eksponaadist ja jätkus 1975. aastal.

2. X — 4. XI tutvustati Usbeki NSV kunsti 1920.—1930. aastatel. Esitati 103 teost 24 autorilt. Näituse koostas oma kogude põhjal Karakalpaki ANSV Riiklik Kunstimuuseum, keda Tallinnas esindas direktor I. Savitski.

8. XI — 16. XII oli avatud näituse «Nõukogude Eesti kunst 1960. aastatel» graafikaosakond. Esitati 79 graafilist lehte 23 autorilt.

15. XI — 15. XII eksponeeriti Fernand Léger' litograafiaid ja guaššmaale Moskva A. S. Puškini nim. Kujutavate Kunstide Muuseumi kogudest. Näitus koosnes 19 guaššmaalist ja 16 litost.

20. XII — 31. XII toimus Aserbaidžaani NSV maali ja graafika näitus, koostatud Aserbaidžaani NSV R. Mustafajevi nim. Kunstimuuseumi poolt. Näitus koosnes 64 eksponaadist.

20. XII avati näitus metallikunstnik Ede Kurreli loomingust. Eksponeeriti 270 ehet ja metallehistööd. Näitus jätkus 1975. aastal. Ilmus kataloog.

Väljaspool muuseumi.

5. II suleti Paide Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis Johannes Võerahansu maalide näitus, mis oli avatud 28. XII 1973. a.

12. II — 15. III eksponeeriti Paide Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis Linda Kits-Mäe maale, kokku 30 teost.

5. IV — 11. IX oli Saaremaa Koduloomuuseumis avatud Nõukogude Eesti maali valiknäitus 41 teosest, näitus avati 1974. a. kunstinäidala raames.

12. IV — 6. VI toimus Tõlluste Kultuurimajas Kingissepa rajoonis Nõukogude Eesti maali valiknäitus 24 teosest. Näitus kuulus 1974. aasta kunstinäidala ürituste hulka.

12. IV — 6. VI tutvustati Orissaare Kultuurimajas Kingissepa rajoonis Nõukogude Eesti noorte maaliijate loomingut, kokku 19 teost. Näitus kuulus 1974. aasta kunstinäidala ürituste hulka.

12. IV — 19. V oli Rakvere Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis avatud Tiiu Lassi keraamika ja Haivi Raadiku metallehistöö näitus, komplekteeritud Eesti NSV Riiklikus Kunstimuuseumis toimunud personaalnäituse põhjal. Eksponeeriti 152 teost.

26. VI — 9. VII oli Paide Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis avatud Paides koolis käinud kunstnike teoste näitus. Eksponeeriti 26 teost 5 kunstnikult.

5. VII — 21. VIII eksponeeriti eesti põimevaipu Pärnu Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis. Näitus koosnes 14 vaibast.

19. IX — 22. X oli Kärddla Kultuurimajas avatud Valdur Ohaka maalide näitus, komplekteeritud Eesti NSV Riiklikus Kunstimuuseumis toimunud personaalnäituse põhjal. Eksponeeriti 16 teost.

30. X — 26. XI oli Valdur Ohaka maalide näitus avatud Märjamaa Keskkoolis.

30. XII avati Valdur Ohaka maalide näitus Pärnu Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis.

Originaalteostest rändnäitused olid 1974. a. avatud 27 punktis. Näitused olid komplekteeritud järgmiselt: «Meri ja tööstus Nõukogude Eesti graafikas», «Maastik ja linnavaade Nõukogude Eesti graafikas», «Noorte graafikute loomingut», «Nõukogude Eesti graafika», H. Eelma, A. Keerendi, V. Tolli, P. Ulase, A. Küti, E. Tihemetsa personaalnäitused, V. Tolli ja A. Keerendi raamatugraafika ja ekliibrised, «Leninigradi kunstnike graafika», «Graafikatehnikad».

Lektoorium. 1974. aastal jätkus loengutsükkel «Peatükke kunstiajaloo. Vanad kunstimaad Belgia ja Holland». Tutvustati Rembrandti (L. Kruise), kuulsaid flaamlasi (M. Toom), Hollandi XX sajandi kunsti (M. Levin), Belgia XX sajandi kunsti (I. Einama). 1974. aasta oktoobris alustati loengutsükli «Peatükke kunstiajaloo. Itaalia renessanss». Käsitleti Itaalia renessanssarhitektuuri (I. Einama), Itaalia XV sajandi skulptuuri (H. Paas), Firenze XV sajandi maalikunsti (E. Komissarov).

Lektooriumis «Ajastu kunstis ja muusikas» käsitleti koostöös Tallinna Riikliku Konservatooriumiga järgmisi teemasid: «Renessanss väljaspool Itaaliat», «Barokk Saksamaal», «Barokk Itaalias», «Rokokoo Prantsusmaal ja Itaalias», «Õhtu saksa romantikutega», «Beethoveni ajastu kunstis».

1974. a. jätkati muuseumis koostöös Tallinna Riikliku Konservatooriumiga kamermuusika kontsertide korraldamist.

27. IX 1974. aastal avati Jaan Jensen Memorialtuba Väandras Eesti NSV Riikliku Kunstimuuseumi filiaalina.

TARTU RIIKLIKUS KUNSTI-MUSEUMIS

Näitused statsionaaris: 3. II suleti Tartu III tarbekunstinäitus, mis avati 21. XII 1973. Tarbekunstnikud M. Lukats, L. Mehilane ja I. Soonsein kohtusid 14. I Tartu Kultuurirahvaülikooli kujutava kunsti osakonna kuulajatega. Ilmub kataloog.

10. II lõppes Tallinna noorte graafikute (S. Liiva, E. Ootsing, U. Ploomipuu, V. Vinn) grupinäitus, mis avati 28. XII 1973. Ilmub kataloog.

7. II — 24. II toimus Tartu Riikliku Kunstimuuseumi kujutava kunsti kaugõppekursuse X lennu lõpetajate ja varasematel aastatel lõpetanute tööde näitus. Eksponeeriti õlimaale, akvarelle, pastelle, joonistusi, graafilisi lehti ja keraamikat 5 lõpetajat ja 26 lõpetanult, kokku 148 tööd. Ilmus kataloog.

15. II — 7. IV oli avatud keraamik Tiit Lassi ja metallikunstnik Haivi Raadiku teoste näitus. Näituse komplekteeris ja eksponeeris eelnevalt Eesti NSV Riiklik Kunstimuuseum Tallinnas. Tartus oli eksponeeritud 107 keraamilist ja 141 metallihistööd. Eesti NSV Riikliku Kunstimuuseumi ja Eesti NSV Kultuuriministeeriumi poolt anti välja buklett reproduktsioonidega.

1. III — 14. IV oli avatud Arnold Simsoni 75. sünnipäeva tähistav personaalnäitus. Eksponeeriti 52 akvarelli, 7 monotüüpiat ja 8 tušijoonistust. Ilmus tööde illustreeritud nimestik.

12. IV — 2. VI toimus Läti NSV maalikunstnike Livija Endzelina ja Imants Vecozolsi teoste näitus. Eksponeeriti 19 L. Endzelina ja 21 I. Vecozolsi maali.

19. IV — 26. V oli avatud noorte tarbekunstnike Siiri Nummert ja Urmas Orgusaare tööde näitus. Ekspositsioonis oli 32 S. Nummert metall- ja 59 U. Orgusaare nahkehistööd.

10. VI — 30. VI toimus Ukraina NSV kultuuripäevade raames Ukraina NSV kunstnike graafika näitus, mille komplekteeris Ukraina kunstinäituste direktioon. Avamisest võttis osa Ukraina NSV Kunstnike Liidu graafikasektsiooni esimees G. Zubkovski. Eksponeeriti 131 graafilist lehte 65 kunstnikult.

21. VI — 30. VI oli avatud Ukraina NSV kunstnike akvarellide ja pastellide näitus. Eksponeeriti 39 teost 23 autorilt.

4. VII — 18. VIII oli avatud Nõukogude Eesti maali näitus Tartu Riikliku Kunstimuuseumi kogudest. Eksponeeritud 112 teost hõlmasid ajavahemiku 1965—1973.

23. VIII — 22. IX toimus Tartu XX kunstinäitus. Esines 46 kunstnikku 150 teosega, neist 92 maali, 44 joonistust ja graafilist lehte, 14 skulptuuri. Ilmub kataloog.

27. IX — 27. X oli avatud Tartu maalikunstniku Lembit Saarti 50. sünnipäeva tähistav näitus. Eksponeeriti 62 tööd ajavahemikust 1963—1974. Ilmub kataloog.

28. IX — 27. X oli avatud vaipade ja kangaste näitus, komplekteeritud Eesti NSV Riikliku Kunstimuuseumi ja Eesti NSV Kunstifondi kogudest. Eksponeeriti 21 tööd 13 tekstiilikunstnikult aastast 1969—1974.

1. X — 27. X avatud Nikolai Triigi portreeloomingu näitusega tähistati kunstniku 90. sünniaastapäeva. Eksponeeriti 65 õlimaali, akvarelli, pastelli, pliiaatsi-, sõe- ja tušijoonistust Tartu Riikliku Kunstimuuseumi kogudest.

1. XI — 8. XII toimus vabariiklik noorte kunstinäitus «Inimene ja põld». 45 kunstnikult eksponeeriti 69 teost, neist 32 maali, 22 graafilist lehte ja joonistust, 3 akvarelli ja 12 skulptuuri. Näituse avas Eesti NSV kultuuriminister J.-K. Jürna. 27. ja 28. XI kohtusid kunstnikud L. Siim, R. Tammik ja A. Keskküla Tartu Kultuurirahvaülikooli kujutava kunsti osakonna kuulajatega.

12. XII avati Eesti NSV teenelise kunstniku Enn Põldroosi maalide näitus, mis tutvustas kunstniku loomingut aastatest 1967—1974. Eksponeeriti 53 tööd. Ilmub kataloog. Näitus jätkus 1975. a.

20. XII avati Märt Laarmani teoste näitus. 118 tööst koosnev ekspositsioon — graafilised lehed, raamatuillustatsioonid, guašmaalid ja ekliibrised — tutvustas M. Laarmani loomingut alates 1967. a. Ilmub kataloog.

Avatud oli ka Tartu Riikliku Kunstimuuseumi filiaal — Eesti NSV rahvakunstniku Antõn Starkopfi ateljeemuuseum. Kunstniku 85. sünniaastapäeva tähistati kahe joonistuste näitusega skulptori loomingulisest pärandist.

Väljaspool muuseumi

1. II — 25. II oli avatud Võrus Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis graafikute Maret Olveti ja Lev Vassiljevi teoste näitus, kus eksponeeriti 44 tööd. Näituse avapäeval kohtus M. Olvet näituse külastajatega.

23. II — 11. III oli avatud Viljandi kunstniku Juhan Muksi maalide valiknäitus Viljandi teeninduskombinaadis

«Leola». Eksponeeriti 40 teost. Viljandis elav kunstnik kohtus korduvalt külastajatega.

6. III — 7. IV eksponeeriti Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis Võrus valikut Tartu III tarbekunstinäitusest, näitus koosnes 117 teosest.

19. II — 2. IV oli avatud Tartus Ajaloo Keskarhiivis revolutsiooni- ja tööstusmaatilise näituse eesti nõukogude graafikast. Eksponeeriti 23 teost.

3. IV — 27. VI tutvustati Viljandi teatris «Ugala» Maret Olveti graafikat, näitusel oli 18 teost.

10. IV — 25. IV oli avatud Võrus Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis Juhan Muksi maalide valiknäitus, kus eksponeeriti 26 teost. Kunstnik kohtus näituse külastajatega.

10. IV — 20. V eksponeeriti Maret Olveti graafikat ENSV TA Füüsikainstituudis. M. Olveti loomingut tutvustas 10 graafilist lehte.

29. VIII — 29. IX toimus Pihkva Ajaloo- ja Kunstimuuseumis näitus eesti nõukogude maalikunstist. Näitus komplekteeriti TKM-i kogudest ja tutvustas 76 maali ajavahemikust 1965—1973.

25. X avati Arnold Simsoni akvarellide valiknäitus Viljandi teatris «Ugala». Eksponeeriti 20 teost.

22. XI — 11. XII eksponeeriti Võrus Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis 34 tööst koosnevat valikut Tartu XX kunstinäitusest.

Originaalteostest rändnäitusi eksponeeriti 1974. a. 20 punktis. Tutvustati 6 näitust, mis olid komplekteeritud järgmiselt: «Eesti nõukogude graafika I», «Eesti nõukogude graafika II», «Valik ekliibriseid ja raamatuillustatsioone», «V. Tolli ja A. Keerendi teoste näitus», «H. Eelma ja K. Põllu teoste näitus», «Tartu Laste Kunstikooli õpilaste tööde näitus».

Lektoorium: jätkus 1973. a. novembris alanud loengutsükkel «XX sajandi kunst». Vaadeldi kunsti 1920. aastatel (E. Ratnik), 1930. aastatel (V. Hinnov), 1940.—1950. aastatel (M. Ruus) ja viimasel aastakümnetel (J. Kangilaski).

1974. a. novembris alustati loengutsükli «Eesti kunstnik oma kaasajas». Alustati 1850.—1890. aastate tutvustamisega kirjanduses (R. Põldmäe), muusikas (V. Tor-dik), kunstis (T. Koort). Järgnesid 1890.—1905. aastaid käsitlevad loengud: kirjanduses (H. Puhvel), muusikas (E. Taru) ja kunstis (V. Tiik). Loengutsükkel jätkub 1975. a.

Alustati kinolektooriumi «Kunsti liigid» (vene keeles) Tartu IV Keskkooli IX klasside õpilastele. Selle raames peeti 5 lühiloengut. Välislektoritena esinesid etnograaf K. Kõnsin, arhitektuuriloolane L. Meoma ja kirjandusteadlane prof. J. Lotman.

VÄLJASPOOL VABARIIKI

Nõukogude Liidu piires

Moskvas esines dekoratiivskulptuuri näitusel «Skulptuur ja lilled» 8 eesti kunstnikku.

Riias esines üleliidulisel näitusel «Nõukogude gobelään-2» 9 eesti kunstnikku. Minskis esines üleliidulisel estampgraafika näitusel 23 eesti kunstnikku. Vilniuses üleliidulisel portreekunsti näitusel esines 17 eesti kunstnikku.

17. IV — 25. V oli avatud eesti nõukogude graafika näitus Mari ANSV-s Joõkar-Ola koduloomuuseumis. Esitati 76 graafilist lehte 20 autorilt. Ilmus näituse buklett.

21. V — 20. VI oli Moskvas NSVL Kunstnike Liidu näituste saalis avatud Nikolai Kormašovi maalide näitus. Eksponeeriti 81 teost aastatest 1962—1974. Ilmus kataloog (välja antud Moskvas).

24. V — 24. VI toimus Olev Subbi maalide näitus Novosibirski Teadlaste Majas. Eksponeeriti 32 teost.

5. XI — 20. XII oli eesti nõukogude graafika näitus avatud Novokuibõševski kunstimuuseumis. Esitati 70 teost 20 autorilt. Ilmus näituse buklett.

19. XII avati Pihkva Kunsti- ja Arhitektuurimuuseumis noorte kunstnike näitus «Inimene ja pöld». Eksponeeriti 32 maali, 25 graafilist lehte, 7 skulptuuri, 3 akvarelli.

Välisriikides

Eesti kunstnikud võtsid osa järgmistest näitustest:

rahvusvahelised keraamikanäitused Faenzas (Itaalia) ja Vallauris (Prantsusmaa); rahvusvaheline graafikabiennaal Krakovis; rahvusvaheline plakatiabiennaal Varssavis; rahvusvaheline tarbograafikabiennaal Brnos, rahvusvaheline näitus «Progress keskkonda saastamata» Spokane (USA), näituse osakonna «Biosfäär ja inimene» kujundasid eesti kunstnikud Toivo Gans ja Mait Summatavet; rahvusvaheline ehetenäitus Jablonetis; Szolnokis toimus eesti graafika näitus; Roomas toimus eesti kaasaegse graafika näitus.

KOOSOLEKUD, PLEENUMID, KONVERENTSID 1974. AASTAL

15. veebruaril toimus Tallinna Kunstihoones ENSV Kunstnike Liidu graafika sektsiooni tarbograafika sektori algatusel Tarbograafika konverents. Kohal olid ka Moskva, Läti NSV ja Leedu NSV kunstnike esindajad. Ettekannetega eesti ja nõukogude tarbograafika ajaloost esinesid professorid Oskar Raunam ja Paul Luhtein. Eesti tarbograafika arengu tendentsidest vabariikliku näituse põhjal kõneles kunstiteaduste kandidaat Leo Gens. Ettekannetele järgnesid sõnavõttud.

23. veebruaril toimus Kunstklubis ENSV Kunstnike Liidu raamatugraafika sektori büroo korraldusel traditsiooniline «Õhtu raamatuga». Esinesid kirjanik Jaan Kross ettekandega «Mõned pilgud sahtlisse ja üle sahtli», Arhitektuurimälestusmärkide Kaitse Inspektsiooni juhataja Fredi Tomps ettekandega «Arhitektuurimälestiste kaitse päevaprobleeme» ja filoloogiateaduste kandidaat Ivar Trikkel ettekandega «Suhtlemine ilma raamatuta». Kuulutati välja 1973. a. kunstnikutöölt kaunimate raamatute konkursi tulemused. Ettekannete vahel ja lõpus esines ansambel «Leegajus». 19.—22. aprillini toimusid vabariigis 1974. a. kunstinädala üritused. Sel puhul oli organiseeritud

rohkearvulisi kunstinäitusi, toimusid kunstnike ja kunstiteadlaste kohtumised vabariigi tööstus- ja põllumajanduskeskustes, külastati kunstnike ateljeesid, viidi läbi konsultatsioone, vestlusi jne. Kunstinädala keskne tähelepanu oli pööratud Kingissepa rajoonile, kus toimus ka kunstinädala pidulik avamine. Kokku avati saartel 14 kunstinäitust, kohtumistest võtsid osa 30 kunstnikku ja kunstiteadlast. Tallinnas olid kohtumised Tallinna Masinatehases ja trikotaažitootmiskoondises «Marat».

23.—24. aprillini oli Tallinnas Kirjanike Majas NSVL Kunstnike Liidu kunstiteaduse ja -kriitika komisjoni pleenum, pühendatud nõukogude kunstiteaduse ja -kriitika aktuaalsetele probleemidele. Pleenumile sõitis osavõtjaid Moskvast, Leningradist ja vennasvabariikidest. Kunstiteaduse ja -kriitika komisjoni esimees, kunstiteaduste kandidaat Vladislav Zimenko esines ettekandega «Sotsialistlik tänapäev ja kunstikriitika ülesanded». Ettekannetega esinesid ka ajaloodoktor Juhan Kahk «Nõukogude Eesti kultuuri sotsioloogiline uurimine — ülesanded ja tulemusi», kunstiteaduste kandidaat Boris Bernštein «Kunstikriitika osa kunstielu süsteemis» ja Virve-Ines Laidmäe «Eesti NSV kunstinäituste külastajate koosseis ja sagedamini külastatavate näituste protsent vanusegruppide järgi».

23.—24. oktoobril toimus Tallinna Kunstihoones NSVL Kunstnike Liidu juhatause sekretariaadi laiendatud istung, pühendatud tänapäeva nõukogude graafika aktuaalsetele probleemidele. Istungist võtsid osa NSVL Kunstnike Liidu juhatause esimees Vene NFSV rahvakunstnik NSVL Kunstide Akadeemia tegevliige N. Ponomarjov, juhatause esimene sekretär NSVL rahvakunstnik NSVL Kunstide Akadeemia korrespondentliige T. Salahhov, juhatause sekretärid, Leedu NSV, Läti NSV ja Eesti NSV Kommunistliku Partei Keskkomiteede, Kunstnike Liitude, Kultuuriministeeriumide juhtivad tegelased. Ettekannetes ja sõnavõttudes puudutati Tallinna III graafikatriennaali väljapanekuid, tänapäeva graafikakunsti arengutendentse, kunstnike ees seisvaid ülesandeid jm.

31. oktoobril tähistati ENSV Riikliku Kunstiinstituudi 60. aastapäeva. Sel puhul avati instituudi ruumes diplomija kursusetöödest koosnev juubelinäitus (kokku 13 eriala). Seoses sellega toimus ENSV Riikliku Kunstiinstituudi XXI teaduslik konverents, kus ettekannetega esinesid instituudi õppejõud, kunstiteadlased, kunstnikud, sotsioloogid ja üliõpilased.

19.—30. juunil toimus vabariigis Ukraina kirjanaduse- ja kunstidekaad. Sel puhul olid avatud ukraina kunstnike tööde näitused Tallinna Kunstihoones (kujutatav kunst) ja ENSV Riiklikus Kunstimuuseumis (tarbekunst). Dekaadil üritustest võtsid osa Ukraina NSV rahvakunstnik Anatoli Belostotski (skulptor), teenelised kunstnikud Aleksandr Hmelniški (maalija), Konstantin Lomõkin (maalija), Oksana Suprun (skulptor) ja Ludmilla Zogol (vabariikliku dekoratiiv-tarbekunsti komisjoni esimees). Tartus viibis Ukraina graafikanäituse avamisel Kiievi graafikasektsiooni esimees, Ukraina teeneline kunstnik Georgi Zubkovski.

NSV Liidu ja Poola Rahvavabariigi Kunstnike Liidu ühiselt korraldatud tarbekunsti sümposiumist võttis delegatsiooni liikmena osa ENSV teeline kunstitegelane professor Helene Kuma, kes esines ettekandega teemal «Tehnoloogia ja materjal kui kunstilised väljendusvahendid».

Rahvusvahelisest maalijate suvelaagrist Schwerinis (juuni) võtsid osa maalikunstnikud Valdur Ohakas ja Andres Tolts. I Rahvusvahelisest gobelääni-süm-

posiumist Riias (september) võttis osa tekstiilikunstnik Merike Männi.

Nõukogude Liidu kultuuripäevadel Lõuna-Itaalias Basilicata provintsis (detsember) viibis ENSV Kunstnike Liidu juhatause esimees, vabariigi teeneline kunstnik Ilmar Torn.

Tähtpäevi: 29. septembril tähistati Nõukogude Eesti väljapaistva satiirimeistri Jaan Jeneni (1904—1967) 70. sünniaastapäeva. ENSV Kultuuriministeeriumi ja Kunstnike Liidu poolt asetati lahkunu kalmule Tallinna Metsakalmistul pärjad. Edasi sõideti J. Jeneni sünnikodusse Väandra-Rõusal, kus juba mõnda aastat on avatud memoriaaltuba.

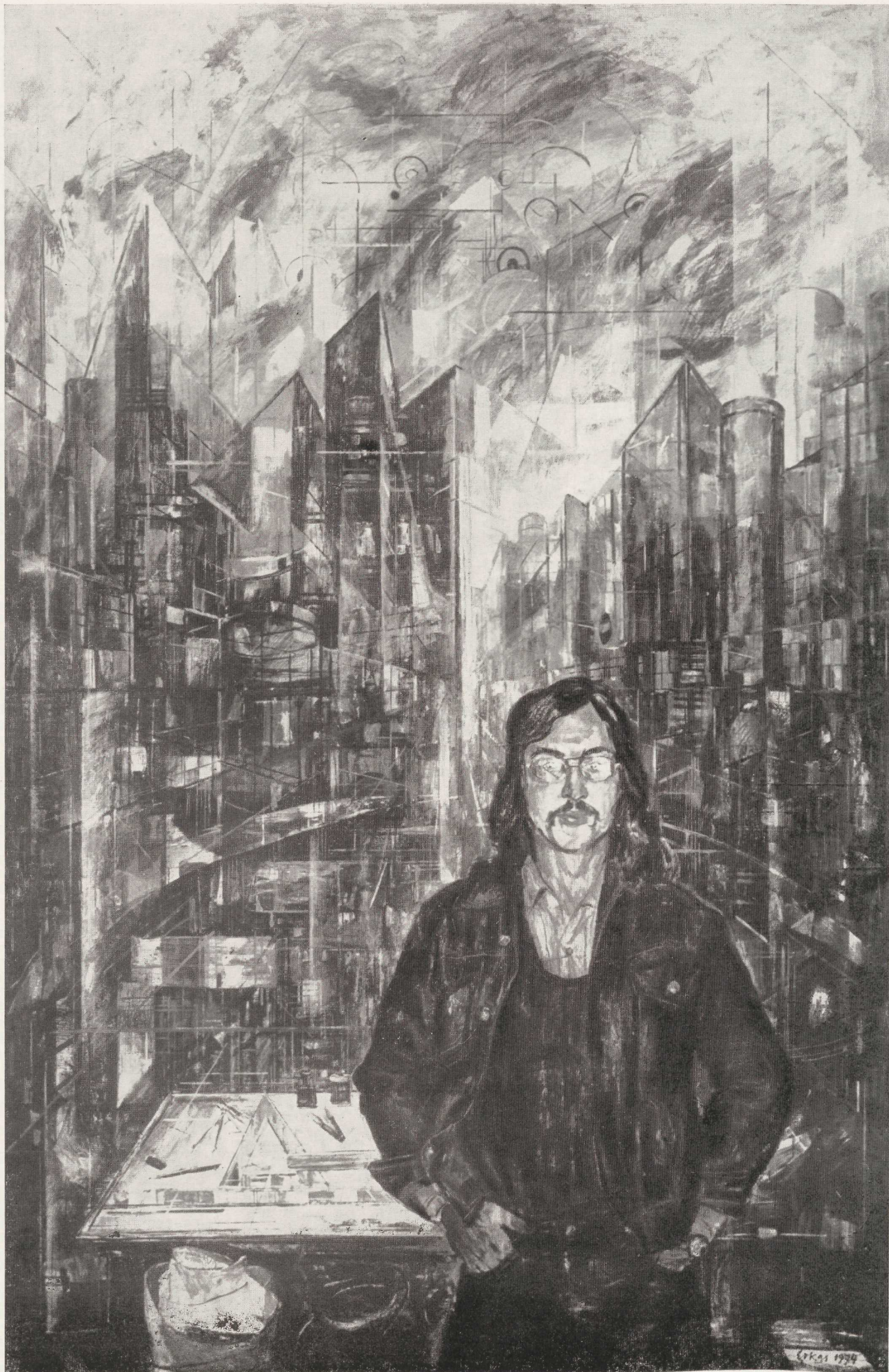
1975. A. KUNSTNIKUD-JUUBILARID

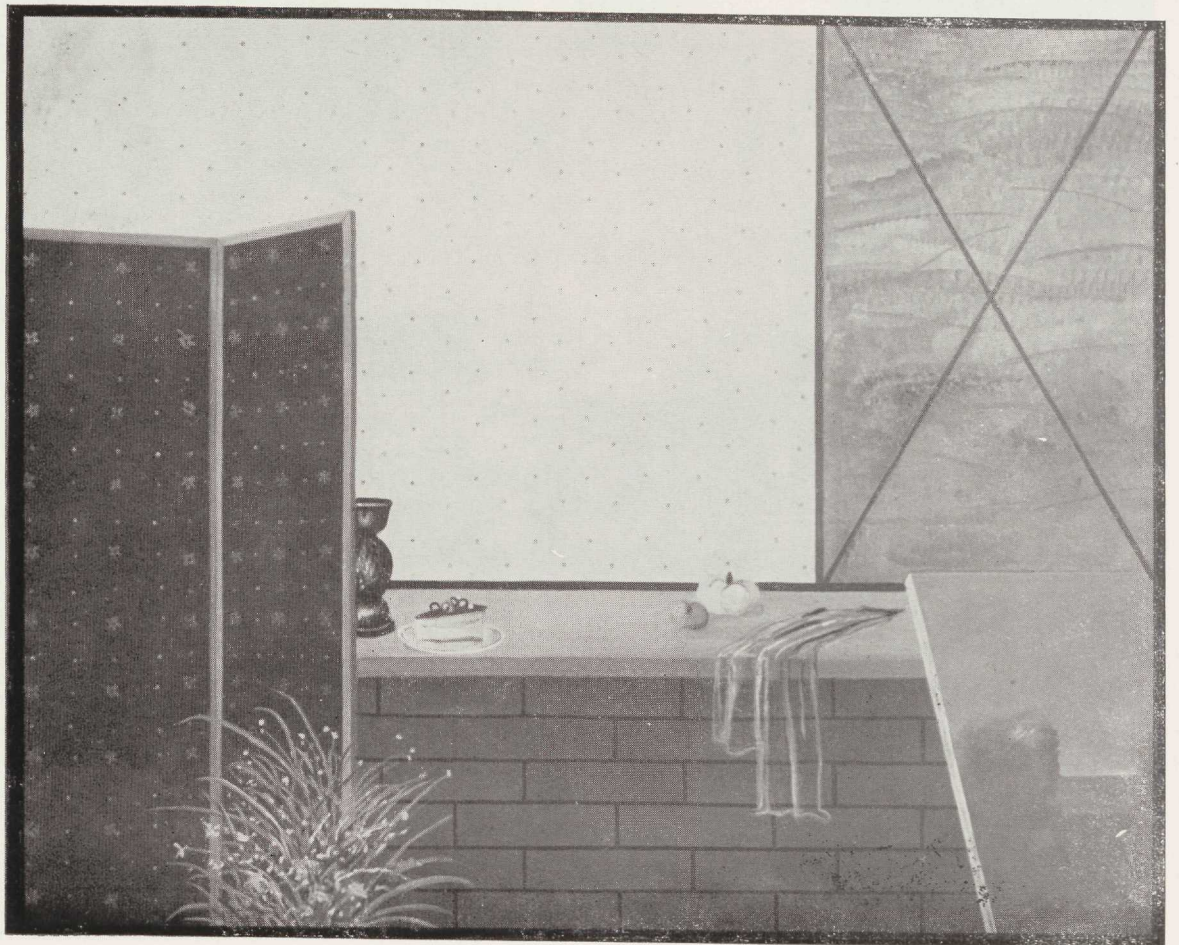
Juubeleid tähistavad: 1. jaanuaril graafik Väino Tõnisson 50. a.; 10. jaanuaril teatrikunstnik Lüüdia Vallimäe 50. a.; 15. jaanuaril televisioonikunstnik Elmar Kell 50. a.; 4. veebruaril tarbekunstnik Harry Tertsius 60. a.; 25. märtsil skulptor Elfriede Maran 70. a.; 29. märtsil sisearhitekt Bruno Tomberg 50. a.; 8. aprillil graafik Ene Pikk 50. a.; 13. aprillil tarbekunstnik Leida Palu 60. a.; 15. aprillil graafik Ella Lüüs 60. a.; 16. aprillil tarbekunstnik Helge Pihelga 50. a.; 22. aprillil maalikunstnik Priidu Aavik 70. a.; 25. aprillil tarbekunstnik Jutta Matvei 50. a. ja maalikunstnik Aleksander Peek 60. a.; 9. mail graafik Helga Jõerüüt 50. a.; 13. mail teatrikunstnik Eldor Renter 50. a.; 15. mail kunstiteadlane Voldemar Erm 70. a.; 22. mail graafik Helgi Hirv 50. a.; 29. mail graafik Olev Soans 50. a.; 5. juunil tarbekunstnik Lygia Habicht 50. a.; 14. augustil maalikunstnik August Kivinukk 70. a.; 24. augustil maalikunstnik Erich Arrak 50. a.; 5. septembril tarbekunstnik Ülo Sepp 50. a.; 7. septembril skulptor Paul Horma 70. a.; 14. septembril kunstiteadlane Irina Solomõkova 50. a.; 20. septembril maalikunstnik Elsa Starčenko 50. a.; 12. oktoobril tarbekunstnik Galina Leškina 50. a. ja maalikunstnik Richard Uutmaa 70. a.; 20. oktoobril maalikunstnik Alise Stein-Anvelt 75. a.; 25. oktoobril graafik Paul Kernumee 70. a.; 6. novembril graafik Igor Roosaar 60. a.; 19. novembril skulptor Olav Männi 50. a.; 28. novembril maalikunstnik Evald Okas 60. a.; 26. detsembril maalikunstnik Valdur Ohakas 50. a.; 27. detsembril skulptor Roman Timotheus 80. a.

1974

14. märtsil suri NSVL rahvakunstnik, NSV Liidu Kunstide Akadeemia korrespondentliige graafik Günther Reindorff (sünd. 26. jaan. 1889); 1. mail suri raamatugraafik Hans Treumann (sünd. 7. mail 1905); 10. juulil suri graafik Udo Külv (sünd. 16. juulil 1917); 17. oktoobril suri graafik Ernst Kollom (sünd. 18. det. 1908); 25. detsembril suri maalikunstnik Henn Roode (sünd. 4. nov. 1924); 25. detsembril suri karikaturist Evald Piho (sünd. 14. augustil 1923).

NÄITUSTELT







5



6





2. Evald Okas. Jüri Okase portree. Õli. 1974.

3. Malle Leis. Öhtupoolik I–II. Õli. 1974.

4. Andres Tolts. Natüürmort sirmi ja maatiga. Õli. 1974.

5. Olev Subbi. Linn jõe ääres. Tempera, õli, puitkiudplaat. 1974.

6. Ilmar Malin. Põlev laev. Õli. 1974.

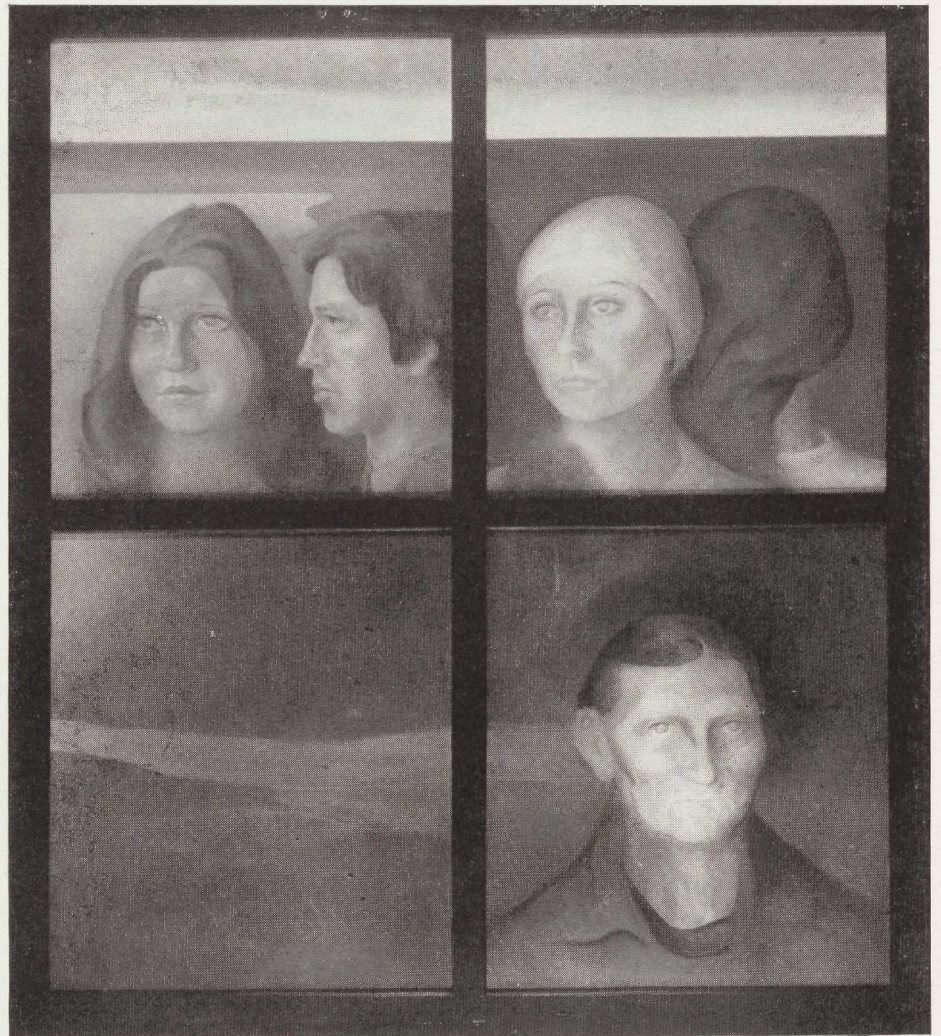
7. Aili Vint. Kivine meri. Õli. 1974.

8. Matti Varik. Läbimurre. Plastik. 1975.

10. Olga Terri. Aken. Õli. 1975.

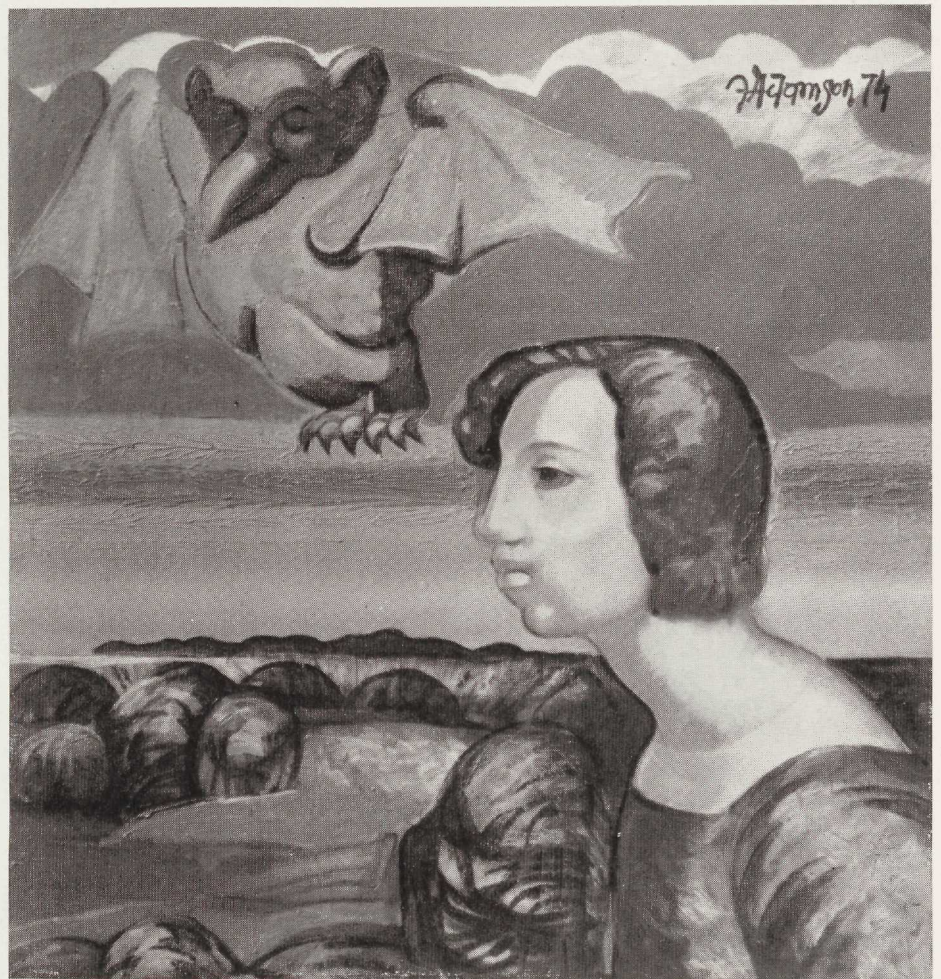
11. Jaak Adamson. Hiiu pärimus õndsast lapsest. Õli. 1974.

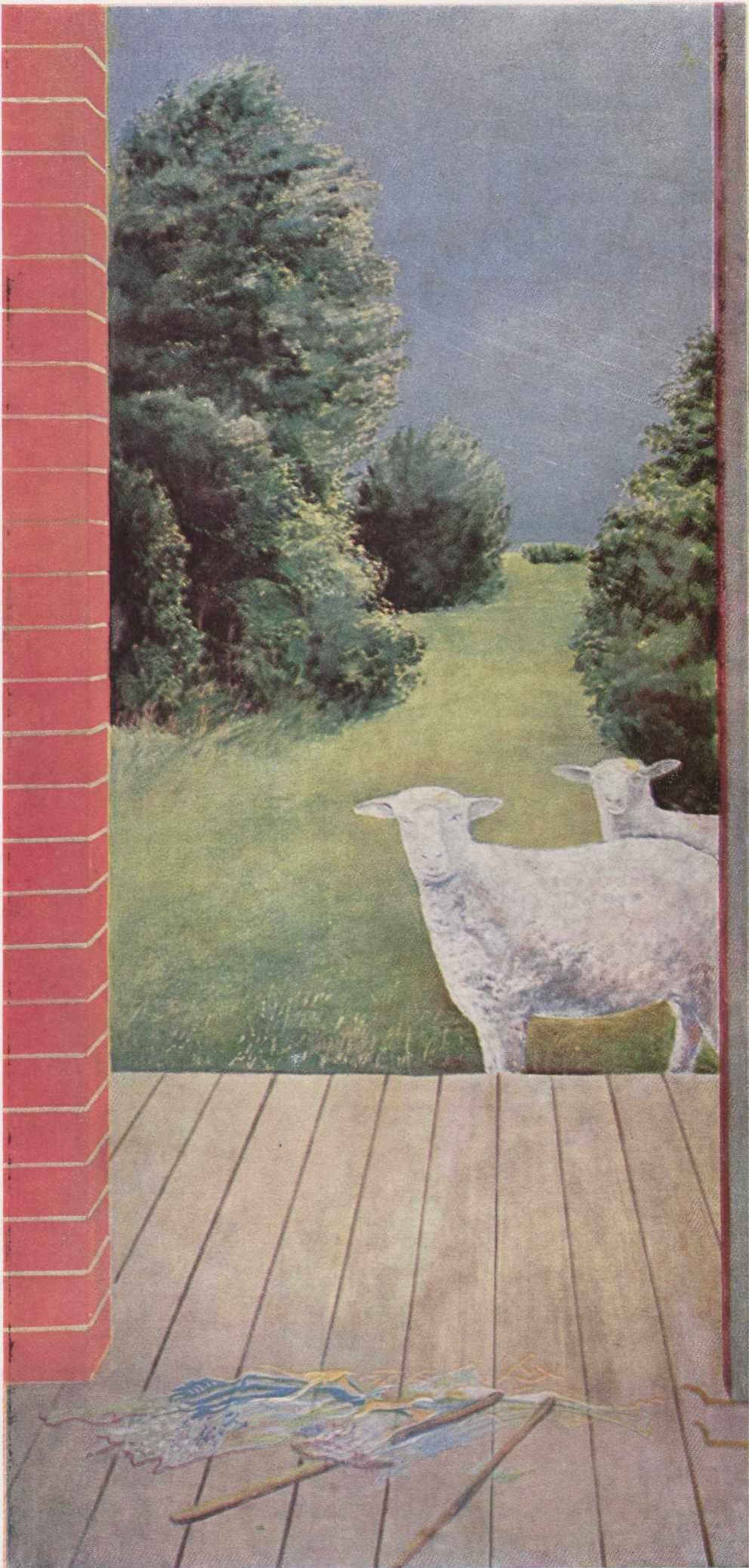
12. Andres Tolts. Lambad. Õli. 1972.



10

11





INIMENE JA PÖLD

1974. aasta lõpul Tartus ja Pihkvas ning 1975. a. kevadel Sakus eksponeeritud temaatiline noortenäitus «Inimene ja põld» äratas tähelepanu eelkõige oma käsitlusaine poolest. Noorte kunstnike näitused, nii üksik- kui grupiväljapanekud ei ole meil mingiks harulduseks, ka esinduslikumaid noortenäitusi on ennegi korraldatud, viimased aastatel 1970 ja 1972. Täiesti uudselt mõjus aga mõte korraldada noortenäitus rangelt piiritletud temaatikaga, seda pealegi meie noortele kunstnikele suhteliselt nii võõral teemal nagu seda on põllumajandus. Kuid just fakt — eesti kunstis kunagi nii populaarse maaelu teema pea täielik unarussejätmine viimasel aastakümnel — oligi noortenäituse teemavalikul otsustav. Peaks vist selge olema, et juba väljakujunenud kunstnik, kes kogu oma loomingu vältel pole maaelu käsitlemise vastu huvi tundnud, seda vaevalt hiljemgi teeb. Järelikult võib ja peabki muutust külaltemasse suhtumises ootama just noortelt. Probleemi tähtsust on aga raske üle hinnata: maalt oleme kõik oma juurte kaudu pärit, maarahva töötraditsioonid on meidki vorminud ning maaelu tunnetamises väljendub oskus näha meie rahva saatust.

Noored kunstnikud tulidki näituse ideega innukalt kaasa, vähemalt esinejate vähesuse üle väljapanek kurta ei saanud. On avaldatud arvamust, et kaasalöömiseinnule ei kaasnenud samavõrd oskust maateemat kunstiliselt mõtestada, et vaatamata taieste arvukusele ei olnud näitusel ühtegi tippteost. Vaatleme seda küsimusteringi veidi üksikasjalikumalt. Mis puutub näituse üldisesse kunstilisse tasemesse, siis vastas see eesti noorte loominguga praegusele tasemele, vourused ja puudused jäid samasse vaherkorda. Mõistagi koosnes ekspositsioon erineva kunstilise tasemega töödest, kuid milline kunstinäitus oleks teine? Šedöövrite paraade saab korraldada ikkagi ainult vanast kunstist. Nii oli ka sellel näitusel autoreid, kelle väljapanek oli kunstiliselt väljapaistev: maalijad Tiit Pääsuke, Aili Vint, Malle Leis, graafikud Kaisa Puustak, Vello Vinn, Silvi Liiva, skulptorid Mare Mikof ja Mihhail Duhhomjonok, Jaak Soans ja Ülo Õun. Rõhutaksin eriti skulptuurisektsiooni tugevust, mis oli näiteks huvitavam käesoleva väljapanekuga samaaegselt toimunud vabariikliku kunstinäituse skulptuurivalikust.

Lisaks üldisele kunstilisele tasemele, s.o. maalija võimele korralikult maalida ja graafiku oskusele meeldivat graafikat teha, on temaatiliste näituste puhul oluline ka ainele lähenemine. Teemat «Inimene ja põld» võib tõepoolest käsitleda erinevalt ning žürii kontseptsioonist oleneb suuresti, milline käsitluslaad näitusel domineerima jääb. Žürii oli aktsepteerinud nii asjalik-konkreetset kui ka üldistavat filosoofilist kujutamistlaadi.

Kindlasti tuleks ka rõhutada, et näitusel osalevad kunstnikud kujutasid maaelu nii, nagu nemad seda tundsid, hüppamata välja oma kogemuste piiridest ja jäädes nii oma enamikus ausaks. Nii maalitööjoonistati palju põllumajandusliku tootmise resultaate küpse vilja, puu- ja köögiviljasaagi näol, kujutamist olid leidnud isegi turustamisprobleemid, vähem osati aga näha maamehe ja -naise argipäeva, tema töid ja tegemisi põllul, farmis, töökodades. Kuid eks vasta see ka linnalapse maanagemisele, tema maaelu tundmisele.

Sootuks teine küsimus on, miks meie tänased kunstnikud nii ühekülgsest maad tunnevad. Vaevalt on õigustatud see, kui seitsmekümnendate aastate Nõukogude Eesti küla iseloomustavat töö intensiivsust ja mehhaniseeritust, aga ka jõgede-järvede äärde kerkivaid saunu ja saunapidusid kujutatakse aina mingi paljaslikult vaigse idüllina. Maal on saavutusi, on suuri viljasaake, on ka raskusi, kuid eelkõige iseloomustab teda eesti põllumehe visa ja järjekindel töö.

Peab siiski ütleva, et mitte kõik kunstnikud ei kajastanud maaelu bussiaknast vaadates, vaid suutsid olla probleemide kõrgusel. Eriti puudutab öeldu Tiit Pääsuke, Silvi Liiva ja Vello Vinna töid, kelle taiesed lisaks kunstiliselt meisterlikule teostusele kajastasid sügavalt nüüdisaja põllumajanduse aktuaalseid probleeme. Tugevat sisulist probleemiseadmist oli märgata ka Mare Mikofi suuremõõtmelises kipskompositsioonis «Maanaised», mille õige koht peaks pronksi valatuna olema mõne kolhoosikontori esisel.

Lõpuks ei ole tähtsusetu ka küsimus, mis saab edasi. Näituse ekspositsiooni saatnud kriitika ja poleemilised sõnavõttud tunnistavad, et kunsti ja maaelu sidemete probleem erutab paljusid. Samas on selge, et üks näitus ei suuda meie kunstnike suhtumises maateemasse mingit kardinaalset muutust esile kutsuda. Iga päev linnas elades maaprobleemidele vaevalt mõeldakse. Ja kui mõeldakse, siis on see pigem mingi nostalgialia kauni järvepeegli ja metsa vahel asetseva vana üksiku talu järele, kus meeldiv linnakarast puhata. Aga mida siis teha? Ilmselt on mõttekas muuta põllumajandusliku teemaga kunstinäitused traditsiooniks, et hoida püsivamat (ja seega võib-olla sügavamat) huvi teema vastu.



13. Jaak Soans. *Hobujõud*. Kips. 1973.

14. Ülo Õun. *Eeva kolhoosiaias*. Kips. 1973.

15. Mare Mikof. *Maanaised*. Kips. 1974.

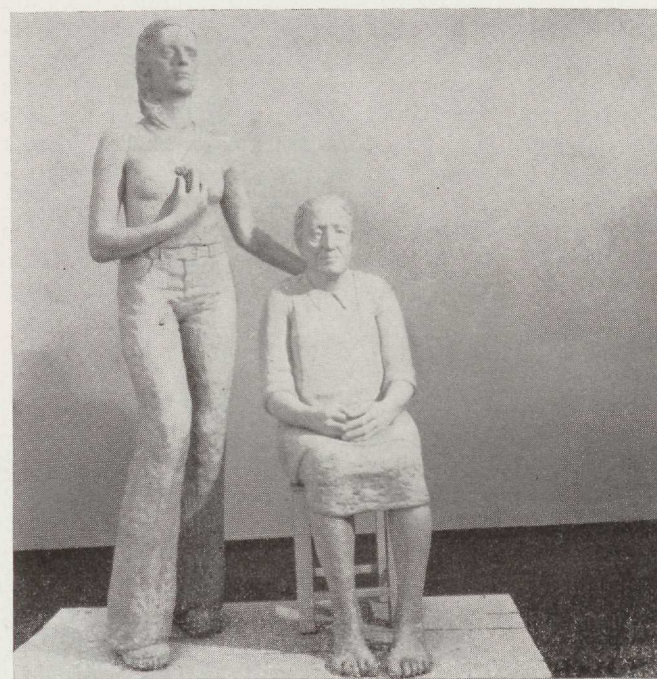
16. Toomas Vint. *Professor Endel Vint*. Oli. 1974.

17. Jüri Kask. *Saak*. Oli. 1974.

18. Rein Tammik. *Põld hernehirmutisega*. Oli. 1974.

19. Tiit Pääsuke. *Suvine natüürmort*. Oli. 1974.

20. Peeter Mudist. *Töö ja lõbu*. Oli. 1974.









P. M. 1917

RING ESTEETILISE

OBJEKTINA JA

RINGIDESSE LOODUD

KOMPOSITSIOONID

1912. aastal valmis Robert Delaunay'l ringikujuline maal. Antud töö taaselustas vahepeal unustusehõlma vajunud kompositsioonivõimaluse. Ja avas uusi perspektiive, sest kogu pildi struktuur oli allutatud ringi motiivile.

Sajandi alguse avangardismist on tänapäeval saanud tüüpiline kunstikoolide kompositsiooniharjutus. Ringi kui kujundi esteetiliselt väärtusi eksploatavad kõige mitmekülgsemalt disain ja geomeetrilisi struktuure eelistavad kunstisunad. Kuid vahel võib leida ka kõige ootamatuid kompositsioone, mille loomisel on lähtutud ringi motiivist.

V

21 23 27

24

25

22 26 28

21. Frank Stella. Sinjerli II. 1967.

22. Rodolfo Krasno. Kasvav reaalsus. 1971.

23. Robert Delaunay. Ketas. Öli. 1912.

24. Joel Stein. Vörk liikumises.

25. Werner Schreib. Alabama Black Whisky kuu. 1926.

26. Andy Warhol. Ummargune Jackie. 1964.

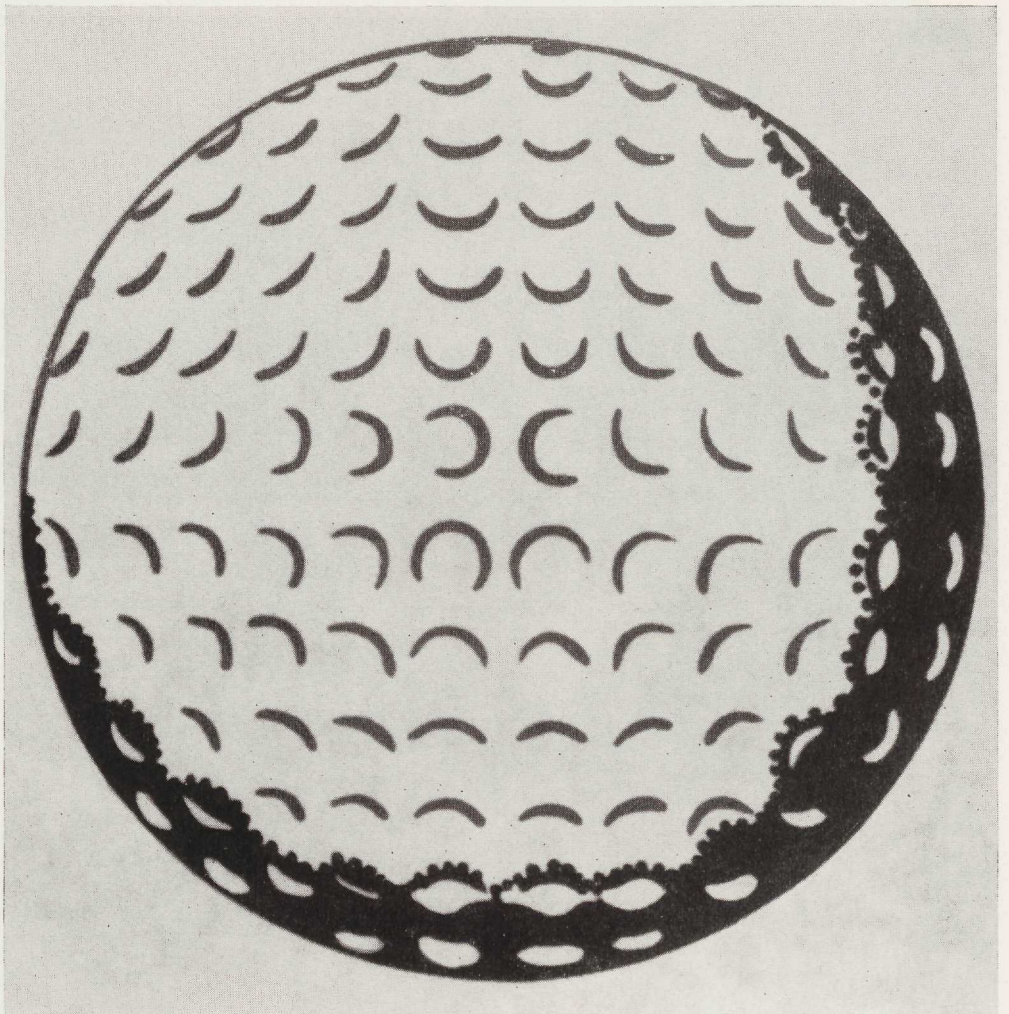
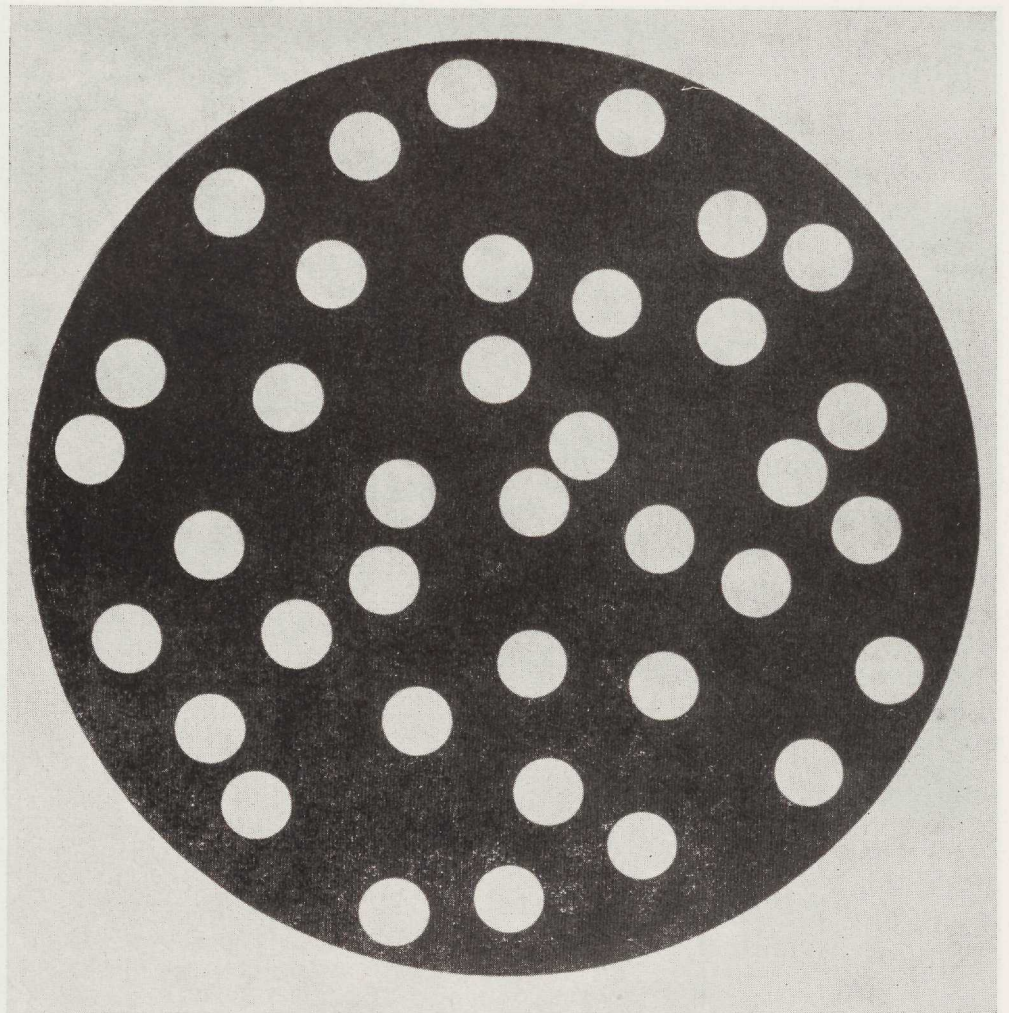
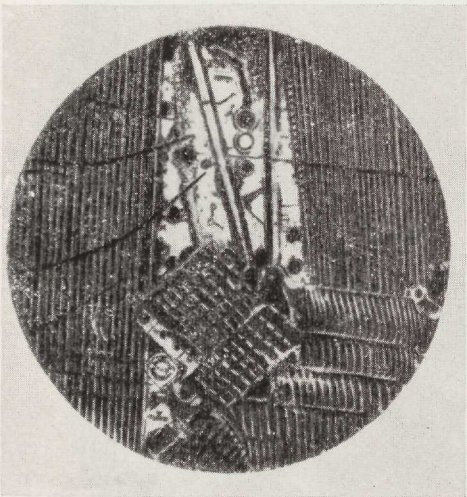
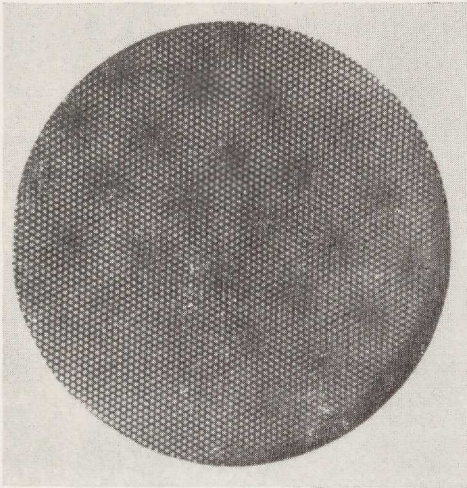
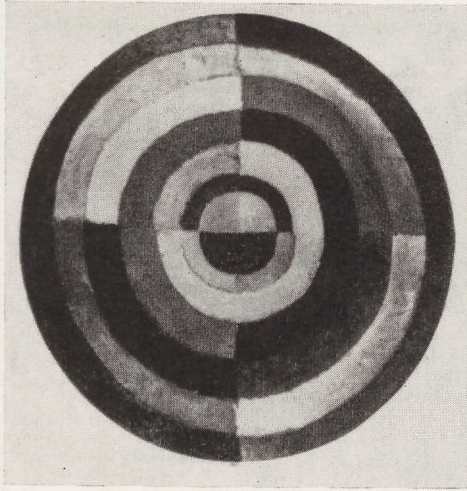
27. Gerhard von Graevenitz. Objekt valgete liikuvate ketastega. 1965.

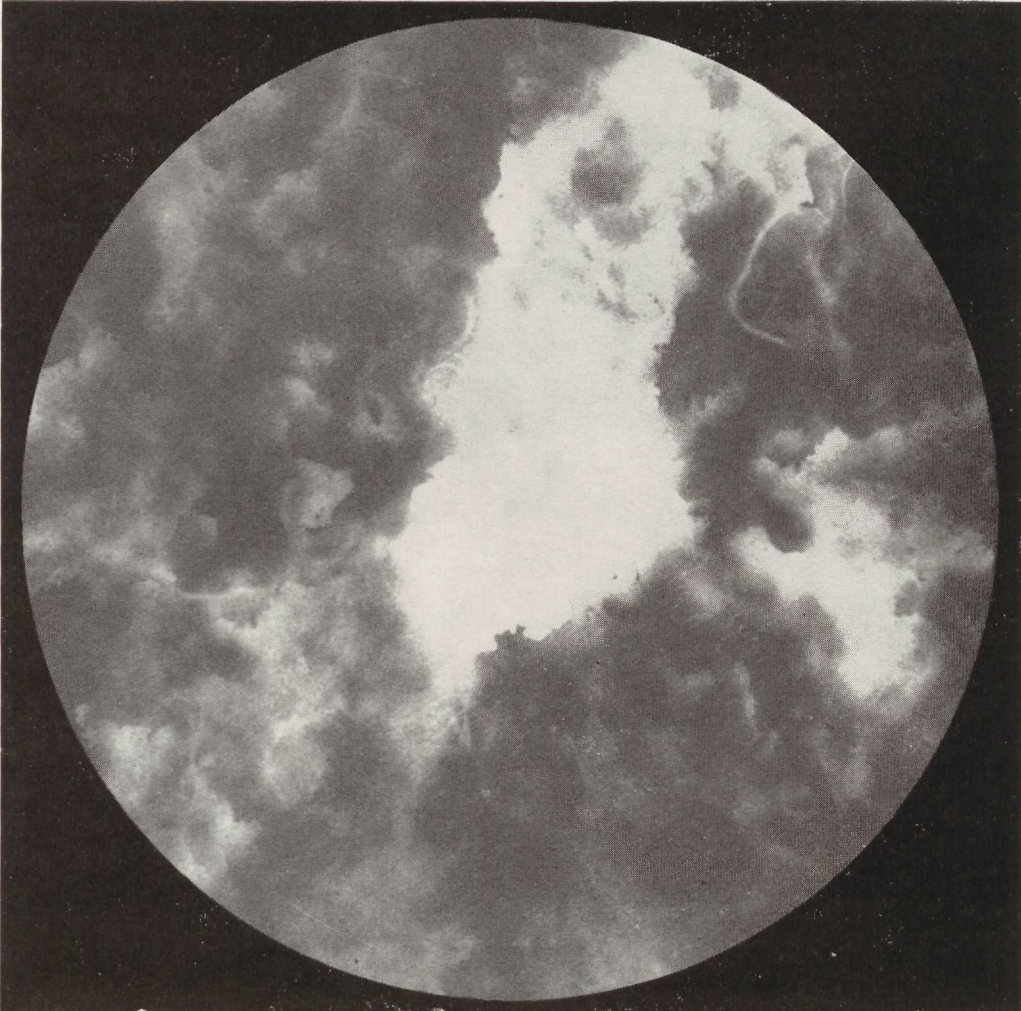
28. Roy Lichtenstein. Golfipall. 1962.

29. Marje Taska. Struktuur. Tušš, gvašš. 1974.

30. Sheila Isham. Tilin.







PRERAFAEELIIDID

JAAK KANGILASKI





32

31. Ford Madox Brown. Lahkumine Inglismaalt. 1855.

32. John Everett Millais. Isabella. 1849.

33. Dante Gabriel Rossetti. Ecce Ancilla Domini. 1850.

34. Dante Gabriel Rossetti. Astrate Syriaca. 1877.

35. Dante Gabriel Rossetti. Puisniit. 1872.

36. John Everett Millais. Puurainu tütar. 1851.

37. John Everett Millais. Ophelia. 1851–1852.

38. Artur Hughes. Kodu mere ääres. 1863.

33

39. John Everett Millais. Gooti stiilis akna kujundus. 1853.

40. Charles Allston Collins. Kloostrimõtted. 1850.

41. William Holman Hunt. Meie Inglise rannad. 1852.

42. William Dyce. George Herbert Bemertonis. 1861.

43. Dante Gabriel Rossetti. Hesterna Rosa.

44. Dante Gabriel Rossetti. Borgia.

45. Dante Gabriel Rossetti. Dante unenägu. 1871.

46. Walter Crane. Kevadekuulutus. 1872.







1922. aastal kirjutas prantsuse kunsti-ajaloolane Robert de la Sizeranne: «On olemas inglise maalikunst — see on üllatus, mis tabab iga rahvusvahelise kunstinäituse külastajat» ja selgitas, et kõigi teiste Euroopa maade kunsti osakondades tunneb prantslane ennast nagu kodus — ikka on tegemist Prantsusmaal õppinud või koguni seal elavate või vähemalt prantsuse kunstist mõjustatud kunstnike loominguga. Ainus erand olevat Inglismaa. Sizeranne väitis koguni, et kui maailma kaardil poliitilise jaotuse asemel värvidega tähistada esteetilisi mõjusfääre, oleks «prantsuse värvi» näha kogu maailmas, ainult mitte Briti saartel. Kui Sizeranne'i jutust kõrvale jätta natsionalistliku maiguga kõrgeleenusus, võib temaga 19. sajandi kunstiajaloo piirides isegi nõustuda. Sellel sajandil erines inglise kunst tõepoolest silmatorkavalt mandri-Euroopast. Üldist põhjust on muidugi lihtne leida — inglise ühiskond tervikuna oli oma arengus tublisti ees mandririikidest, oli ju kas või tööstuslik pööre alanud siin peaaegu sada aastat varem kui Prantsusmaal. 18. sajandi lõpus, kui prantsuse kolmas seisus pidi relv käes võitlema oma poliitiliste õiguste eest, oli inglise kodanlus juba terve sajandi olnud omal maal täielik peremees. Kunst kui ühiskondlik ja täpsemalt öeldes pealisehituslik nähtus sõltub muidugi majanduslikust ja sotsiaalsest arengust ning seetõttu on loomulik, et inglise kunsti areng üldiselt ennetas analoogilisi nähtusi mandri kunstis. Nii näeme Inglismaal 18. sajandi lõpus, ajal, mil Prantsusmaal alles klassitsism tugevema hakkas, olemuselt juba romantilise kultuuri jooni, näiteks neogootikat arhitektuuris. J. Constable'i või D. Wilkie loomingus näeme väljakujunenud realismi juba 19. sajandi esimestel aastakümnetel, kui mandril romantism alles läbi klassitsistlike kaanonimüüride teed murdis. Siiski pole inglise kunsti areng lihtsalt ühe-kahe voolu võrra varasem prantsuse kunstiga võrreldes (kuigi sotsiaalse arengu üldskeem eeldaks), vaid tegelik areng on palju keerulisem, järjekordselt tõestades oma suhtelist iseseisvust. On ju selge, et inglise kunst ei arenenud täielikus isolatsioonis ja kuigi sidemed mandriga olid juhuslikku laadi, löid sealsed mõjud voolude loogilise järgnevuse (kui selle all mõista prantsuse kunsti arenguskeemi) üsnagi segi. Mandri kunst oli loomulikult palju produktiivsem ja rikkam inglise omast, mida kaua olid pidurdanud ka inglise puritaanliku kodanluse ikonoklastilised traditsioonid. Kui muu Euroopa jaoks oli Prantsusmaa eesrindlik maa ja tema rikkaliku kunsti mõjud üldiselt kiirendasid arengut ning tõid mõnikord uusi voole sinnagi, kus kohalik sotsiaalne kandepind peaaegu puudus, siis inglise kunstis tekitas see võimas, kuid voolu võrra mahajäänud mõju nagu mingi ristlainetuse.

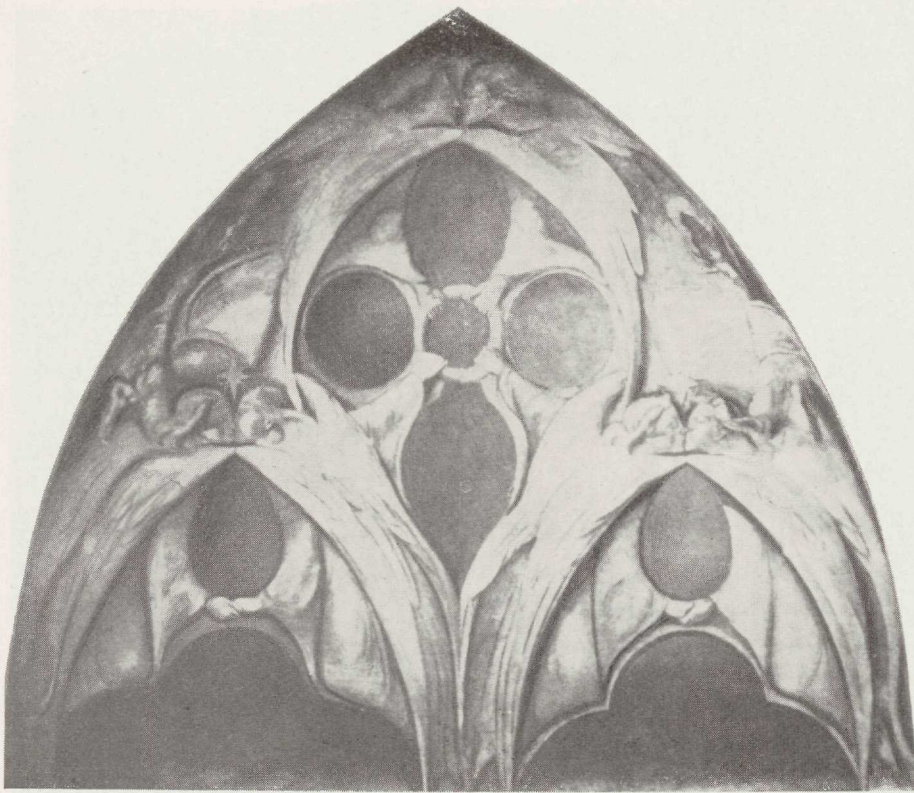
19. sajandi 2. poolel on inglise maalikunsti kõige omapärasemaks osaks prerafaeliitide looming. Käesolevat lühiüle-

vaadet prerafaeliitidest õigustab mitte üksnes vajadus tutvustada eesti lugejalle nende vähetuntud omapära, kuivõrd eriti see, et nende kunst on leidnud teatud tähelepanu ja mõnel juhul isegi saanud inspiratsiooniallikaks sellele kunstnikepölvkonnale, kes pettus abstraksionismis ja koos sellega kogu nn. puhtas maalikunstis ning kelle tegevus moodustab olulise osa tänapäeva Lääne kunstist.

Prerafaeliitide rühmitus («Pre-Raffaelite Brotherhood») tekkis 1848. aasta varasügisel ja tema tuumikuks olid verinoo-red Dante Gabriel Rossetti (1828—1882), John Everett Millais (1829—1896) ja William Holman Hunt (1827—1910). Rossetti vanemad olid itaallased, kes poliitilistel põhjustel Inglismaale asusid (juba 1824. aastal). Tema isa oli itaalia keele ja kirjanduse õppejõuks, kodus valitses suur kirjandushuvi ning Dante Gabrieli õed ja vennad leidsid elukute kirjanduse või kunsti valdkonnas. Üks vendadest, literaat William Michael oli prerafaeliitide rühmituse peamine teoreetik. Rossetti õpingud Kuningliku Kunstiakadeemia ettevalmistuskoolis algasid 1841. aastal. Juba paar aastat varem oli siia tulnud Millais, kelle harukordset kunstialast varaküpsust kõik imetlesid. Ta läbis ettevalmistuskooli kiirendatud korras ja 1840. a., seega üheteistkümnne aastaselt võeti ta juba Akadeemia üliõpilaseks. Rossetti areng oli konarlikum, ta kõhkles kogu aeg kunsti ja kirjanduse vahel, kuid 1845. a. oli temagi juba üliõpilane. Hunt oli iseseisvalt õppides saavutanud sellise taseme, et 1848. a. esines juba Akadeemia näitusel ning siin, oma pildi ees sõbruneski Rossettiga, kes tuli talle komplimente ütleva. Kõik kolm olid tüdinenud Akadeemia õpetusest ja üldse kaasaegsest inglise kunstist, nad olid jõukad, haritud (eriti ühendas neid kirjandusearmastus ja kirjanduslik eruditsioon) ja veendunud oma kunstnikumisioonis. Inglise maalikunst oli tõesti sel ajal sügava tardumuse seisundis. Sajandi alguse realismi varased impulsid olid kustunud mandrilt tuge saava akadeemismi hoovuses. Juba 18. sajandi lõpul oli ametliku kunsti juhtpositsiooni võitnud Joshua Reynolds, Kuningliku Akadeemia esimene president. Kuigi ta oma loomingus esindas inglise 18. sajandi portreekunsti rikkaid traditsioone, jutlustas ja soosis Reynolds orjalikku akadeemismi. Tema järgi tuli hea kunst luua heade eeskujude, eelkõige Raffaeli ja teiste *cinquecento*-meistrite, samuti Bologna koolkonna järgi. Loodusevaatlus ja kaasaeg olid sellisest kunstist välja tõrjutud. Temaatikas valitses antiikmütoloogia ja pseudoajalugu, inimeste poosid, näoilmed ja riiete voldid kordasid neil pildidel heakskiidetud eeskujusid, joonistus oli kindel, kuid skemaatiline, koloriit tinglik ja enamasti tüme. Esimene süüdistus, mille prerafaeliidid ametlikule kunstile heitsid, oli süüdistus variserikkuses. Nende sooviks oli luua ausat, otsekohest ja tõest kunsti. Nad nõudsid tähelepanelikku loodusevaatlust







- 39 ja loobumist etteantud skeemidest maastiku, taimede, eriti aga inimese ja inimese hingecelu ku'utamisel. Maailma ei tule maalida mitte traditsioonilisi ilureegleid arvestades, vaid sellisena nagu ta on. Tundub, nagu oleksid prerafaeliidid solidaarsed Courbet ja teiste prantsuse realistidega, aga tegelikult olid nende vahel põhimõttelised erinevused. Meenutame, et prerafaeliidid polnud päris esimesed ega ka ainsad, kes kritiseerisid Inglismaal ametlikku maalikunsti. Kõige kõvahäälemalt oli seda teinud nimekas esteetik, kirjanik ja kunstnik John Ruskin kõigis oma kirjutistes, eriti aga mitmeköitelises teoses «Moodsad maalijad», mis 1843. a. ilmuma hakkas. Ruskin oli 19. sajandi romantilise esteetika võimsamaid esindajaid, kes oma kirglikku looduseimetiust ja selle täpset teaduslikku uurimist põhjendas ja ühendas panteistlike ja religioossete kaalutlustega. Korrates paljusid idealiste esteetikas, kinnitas ta, et tõde, hüve ja ilu on lõppkokkuvõttes üks ja seesama. Loodust imiteeriv kunst on ühtlasi sügava eetilise sisuga ja leiab endale kõrgema õigustuse jumala loomingu ülistamises. Ruskin oli täis viha klassikalise traditsiooni vastu ja süüdistas seda looduse võltsimises: ta rääkis Rooma Peetri kirikust kui iiveldamaajavast nähtusest ning kasutas väljendeid nagu «Raffaeli kunsti maitsetu mürk». Ühtlasi püüdis Ruskin oma esteetikat siduda sotsioloogiaga ja kodanliku ühiskonna kriitikaga. Tema arvates saab väärtuslik, tõeline kunst tekkida ainult õiglase ja voorusliku rahva keskel. Sellist rahvast ei lootnud ta leida kaasaegselt Inglismaalt, kus masinate võidukäik ja käsitöö kadumine jätsid enamiku inimesi ilma loomingurõõmust ja võimalustest töös ennast väljendada ning teostada. Ruskin jõudis oma ühiskonnakriitikas küllalt lähedale marksistlikule töö võõrandamise kontseptsioonile, kuid ei suutnud avada selle sügavamaid majanduslikke põhjusi ning pidas tehnilist progressi inimese moraalse ja esteetilise degradeerumise peasüüdlaseks. Ehtsa romantikuna idealiseeris ta keskaegse käsitöölise elustiili ja vastandas seda 19. sajandile. Siit on pärit ka gootika ja vararenessansi vastandamine «ebasiirale» *cinquecentole* ja uemale kunstile. Ruskini teosed olid noortele prerafaeliitidele tuntud ja said ilmselt nende vaadete kujunemisel peamiseks allikaks. Ruskini kõrval ülistasid keskaega ka mõned kunstnikud, kes olid tuttavad saksa «natsareenlaste» ideede ja loominguga, näiteks William Dyce ja eriti Ford Madox Brown (1821—1893), kellest sai prerafaeliitide lähedane sõber ja mõttekaaslane, ehkki mitte rühmituse otsene liige. Rossetti, Millais ja Hunt tahtsid oma rühmituse luua võimalikult monoliitsena ning võtsid eeskujuks keskaegsete käsitöölise tsunfte ja mungaordusid. Rühma nimetus «prerafaeliidid» väljendab selle loojate põhilist taotlust — vabaneda Raffaeli ja tema järglaste «ebasiirusest» ning saavutada see eeti-
- 40

line ja esteetiline tase, mis oli keskaegsel või vararenessansi kunstil. Esialgsele kolmikule värvati lisaks skulptor Thomas Woolner, kes küll varsti Austraaliasse rändas, James Collinson ja Dante Gabrieli vend William Michael. 1849. aastal esinesid kõik kolm asutajaliiget ametlikel näitustel, Millais kompositsiooniga «Isabella», Hunt «Rienzi» ja Rossetti maaliga «Neitsi Maarja lapsepõlv». Iga autori nime järel oli kirjutatud kolm salapäraselt tähte «P. R. B.», millele aga seekord veel keegi ei osanud tähelepanu pöörata. Nendes ja paari järgneva aasta töödes näeme prerafaeliitluse esimese faasi tulemusi. Need on erinevad selleaegsest inglise kunstist, aga ka kõigest mandri-Euroopa kunstinähtustest. Esimene, mis silma torkab, on literatuurse momendi tohtu tähtsus prerafaeliitlikus maalikunstis. Enamiku teoste mõistmine eeldab inglise või itaalia kirjanduse, samuti keskaegsete legendide detailset tundmist. Näiteks «Isabella» on illustratsiooniks J. Keats'i samanimelisele poeemile, mis omakorda toetus ühele Boccaccio novellile. Keerukad psühholoogilised nüansid on arusaamatud, kui me ei tea, et pildil kujutatud pidulaua paremal nurgal istuvad Isabella ja teda kuumalt armastav Lorenzo ning nende vastas Isabella vennad, kes ilmselt juba õe kavaleri tapmist plaanitsevad. «Rienzi» aluseks on episood Bulwer Lyttoni samanimelisest romaanist, kus Rienzi töötab kätemaksu oma venna eest, kes on tapetud kahe keskaegse Itaalia kuulsama perekonna — Colonna ja Orsini vahelises kokkupõrkes. Rossetti pildis on rida kindlatähenduslikke allegoorilisi motiive, alates ristist, mis moodustub viinapuu väärtidest, valgest tuvikesest ja lõpetades valge liiliaga, mis keskaegses kunstis tähendas süütust. Kirjandusliku tagamõtte selline tähtsus pole 19. sajandi kunstis iseenesest midagi üllatavat, sest enamik romantikuid ja akademiste harastasid sama keerukaid süžeesid, kuid prerafaeliitide töödes on literatuursus paradoksaalselt ühendatud naturalismiga detailides ja naivismiga ruumikujunduses. Meenutame siinkohal, et kui prantsuse kunstis realistid ja nende järel impressionistid looduse tõetruud ja eelarvamusteta kujutamist nõudsid, loobusid nad ühtlasi literatuursest süžeeist põhjendusega, et tõetruult ei saa maalida seda, mida ei saa vahetult näha. Prerafaeliitidele on selline kaalutus täiesti võõras. Kuigi oli tegemist väljamõeldud looga, maaliti kõik detailid püüdlikult looduse järgi, näiteks «Isabella» tegelaste jaoks poseerisid mitmed rühmituse liikmed. Eriti Hunt nõudis (toetudes Ruskini ideedele) maksimaalset täpsust botaanilises, mineraloogilises ja kultuuriajaloolises mõttes. Irooniliselt suhtuti ametlikku kunsti, kus piltide esiplaan oli tavaliselt tinglikes tumedates toonides, mis mitte midagi ei kujutanud. Prerafaeliidid maalid selle asemele näiteks taimed või ajalooliselt usutavad esemed. Samasuguse täpsusega maaliti läbi kogu pilt, demonst-

ratiivselt eitades ametliku kunsti tava sisuliselt olulist valguse-varjuga esiletuua. Tumedatest, detailivaestest pildiosadest loobuti täiesti. Osalt Ruskini mõjul, osalt iseseisvalt jõuti seisukohale, et loomulikus päikesevalguses on värvid palju heledamad ja varjud õrnemad kui traditsioonilises kunstis. Värvide intensiivsust ja sära aitas tõsta prerafaeliitide maalitehnoloogia, mida T. Hilton kirjeldab järgmiselt: esmalt joonistati kogu kompositsioon täpselt lõuendile, seejärel hõõrututi kuiva pintsliga valget värvi lõuendisse (ainult see osa, mida sellel korral kavatseti maalida), nii et joon veel nähtavaks jäi, ning siis maaliti peenima pintsliga aeglaselt ja hoolikalt vastav pildiosa valmis. Nõnda jõudsid prerafaeliidid paarkümmend aastat enne impressioniste traditsioonist erinevale valguse ja värvi käsitlemisele, kuid muidugi jääb ka siin püsima sügav lõhe inglise ja prantsuse kunsti vahel. Mandril tähendas tõetruudus eelkõige truuskjäämist vahetule tajule, prerafaeliitide juures aga esmajoones mõttele, teadmisele. Prantsuse realismile ja impressionismile on omameeleline värskus ja elavus, prerafaeliitide kunstis aga valitseb mingi spekulatiivne, mõistuslik kuivus. Silmatorkav on õhuprobleemi eitamine prerafaeliitide poolt — nende piltides on õhuperspektiivi osa minimaalne ja vahel tunduvad inimesed ning esemed asuvat lausa mingis vaakumis. Siin, nagu kõiges muuski, avaldub muidugi ka Raffaeli-eelse, seega *quattrocento* kunsti eeskuju. Tuleb märkida, et prerafaeliidid polnud sellal veel näinud vararenessansi seinamaale originaalis, vaid tundsid neid graafiliste reproduktsioonide kaudu. Kindlasti on see üheks põhjuseks, miks prerafaeliitide kunst on oma eeskujudega võrreldes vähem maaliline, joonistuslikum.

1850. aastal asutasid prerafaeliidid ajakirja «The Germ», et oma kunstilisi põhimõtteid kirjalikult selgitada. Õpetlik on, et alles nüüd märkas inglise kunstiavalikkus prerafaeliitide omapära (T. Hilton väidab, et inglased on verbalselt kultiveeritud, aga visuaalselt harimata rahvas) ja võttis selle suhtes eitava hoiaku. 1849. aasta näitustel olid prerafaeliidid äratanud heatahtlikku tähelepanu, kuid nüüd taibati, mida tähendasid tähekesed «P. R. B.» ja Akadeemia ringkonnad haistsid ohtu oma positsioonidele. Ajakirjas avaldatud programm-seisukohad olid tõesti irriteerivad. Näiteks M. W. Rossetti kirjutas, et prerafaeliitlus tähendab: 1) omada geniaalseid ideid ja neid väljendada; 2) uurida täpselt loodust, et osata teda kujutada; 3) armastada kõike, mis on selge, täpne, tõsine ja läbituntud ning eitada kõike, mis on tinglik, endaga rahulolev ja rutiinselt õpitud; 4) olla nõudlik iseenda vastu. Inglise ajakirjandus reageeris sellistele avaldustele terava irooniaga. 1850. aasta näituste pildid, kuigi nad oluliselt ei erinenud 1849. aasta omadest, said mõnitava kriitika osaliseks. Raskustest päästis neid aga J. Ruskin. 1851. aastal alustas ta «Times'i» veergudel

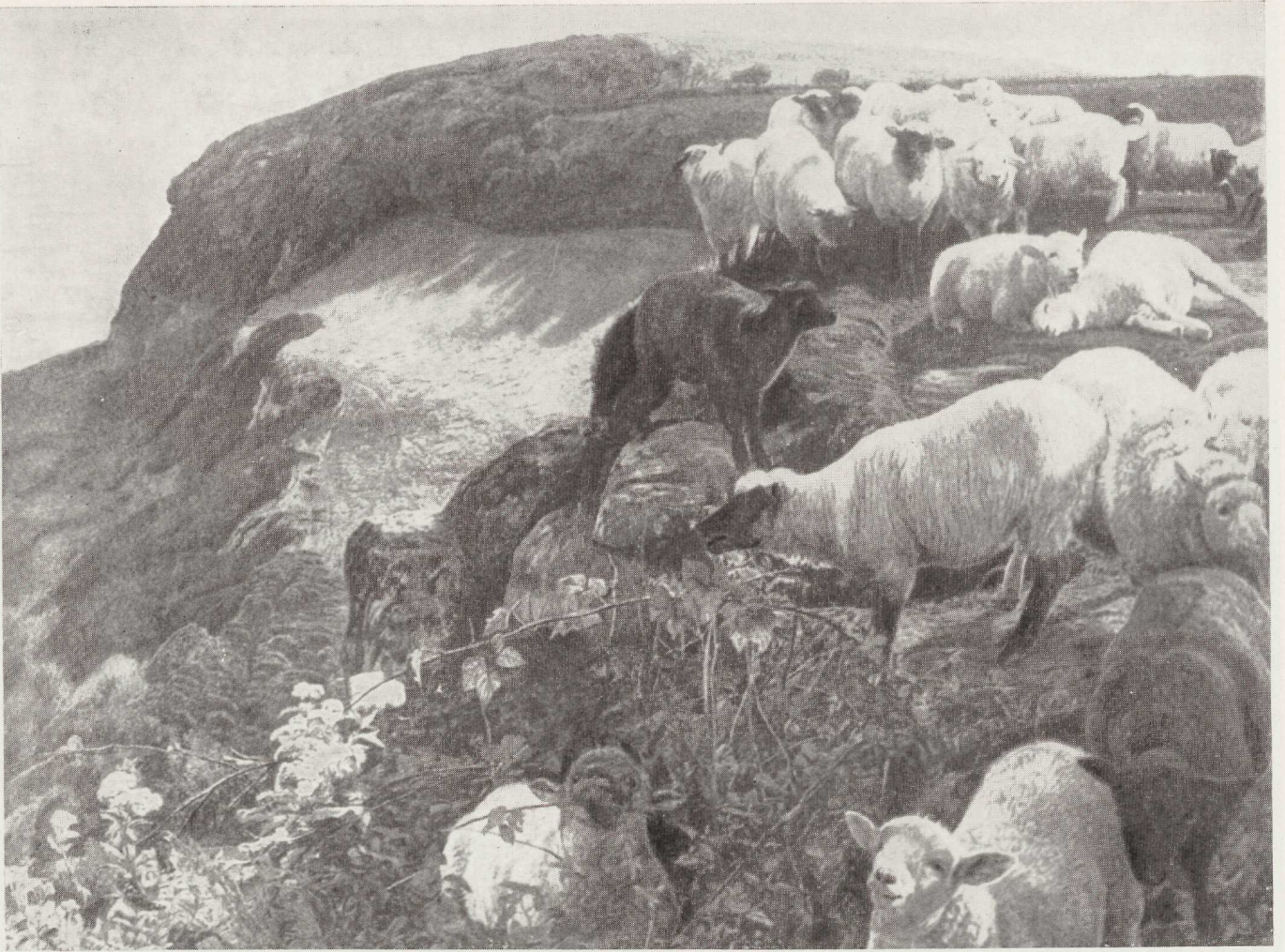
oma noorte aatekaaslaste kaitsmist, mis varsti ülistamiseks muutus. Ruskini seisukohad kaalusid palju inglise avalikkuse silmis ja suhtumine prerafaeliitidesse muutus varsti hoopis paremaks. Jälle tasub meenutada, et prantsuse sõltumatul kunstil, näiteks G. Courbet'l, tuli võidelda hoopis suuremate raskustega. Prantsuse ametlik publik oli ennast palju tugevamini sidunud klassitsismi põhimõtetega (juba revolutsioonipäevil) ja kaitses neid palju kiivamalt, tõlgitsedes iga klassitsismi kaanoneid hülgavat teost peaaegu et poliitilise väljaastumisena. Inglise enesekindlam kodanlus leidis aga varsti, et prerafaeliitlus teda millegagi ei ohusta ja rahuldab isegi paremini tema esteetilisi vajadusi kui võõrapärane akademism, sest prerafaeliitlus pakkus niihästi tundeküllaseid ja huvitavaid süžeeid kui ka täpseid detaile. Rühmitus ise aga hakkas varsti kaotama oma monoliitsust. Juba algusest peale oli märgata erinevust «ajaloolise naturalisti» Hunti ja unistava müstiku Rossetti vahel. Millais' suhteid teistega jahutasid isikliku elu ootamatud pöörded. J. Ruskin oli peale artiklite avaldamist oma kaitsealustega ka isiklikku kontakti otsinud ja vaimustunud eriti Millais'st, kelles ta nägi kõige suuremat geeniust Inglise kunstis peale Turnerit. Ta võttis Millais' erilise šefluse alla, viis ta endaga kaasa armastatud Alpidesse, et siin kunstnikuga koos ülevasse loodusesse süveneda. Nende vahel kujunes sõprus ja üksmeel, kuni Millais armus Ruskini abikaasasse ja abiellus temaga 1855. aastal. Teistest isoleerunud Millais leidis nüüd kiiresti kokkuleppe Reynolds'i traditsiooniga, tegi hiilgavat ametlikku karjääri, oli 19. sajandil noorimaks Kuningliku Akadeemia liikmeks ja meenutas varsti prerafaeliitlust kui nooruse eksitust. Hunt leidis, et tõeliselt sügava sisuga kunst peab süžee võtma piiblist (nagu *quattrocento* ajal), kuid et seda tõesti tõetruult ja siiralt maalida, tuleb minna keskkonda, kus elasid piibli tegelased, seega Palestiinasse. Seal valis ta kohaliku rahva seast modelle, uuris taimi ja loomi, kuid literatuursus ja kuivus tema töödes üha süvenesid. Rossetti jagas oma elu luule ja maalikunsti vahel. Kuigi ka tema alustas ristiusust võetud süžeedega, oli tema tõeliseks kutsumuseks paganlike legendide või keskaegse kirjanduse, eriti Dante Alighieri maailm. Maalitehnikas polnud ta nii tugev kui Millais ja Hunt, kuid võib-olla just see ebakindlus pani ta maalima naivistlikumalt ja üldistavamalt. Algul tahtmatult, hiljem teadlikult ei hoolinud ta niivõrd naturalistlikust tõetruudusest kui erilisest eksalteeritud tundelisusest. Rafineeritud erootika on algul peidetult, hiljem avalikult tema tööde peamiseks teemaks. Rossetti suur armastus oli õmblejatüdruk Elisabeth Siddal, kes 1850. aasta paiku oli modelliks mitmele prerafaeliitide pildile (Millais leotas teda päevade kaupa vannis, et oma «Opheliat» tõetruult kujutada). Siddali pronksikarva

juuksed, võimukalt meelas suu ja unele pilk korduvad ikka ja jälle Rossetti töödes. Peale Siddali surma (mõnede arvates enesetappu) 1862. aastal tõmbus Rossetti avalikust elust tagasi, tema loomingus elab armastatu edasi, üha enam segunedes Dante Beatrice'i looga.

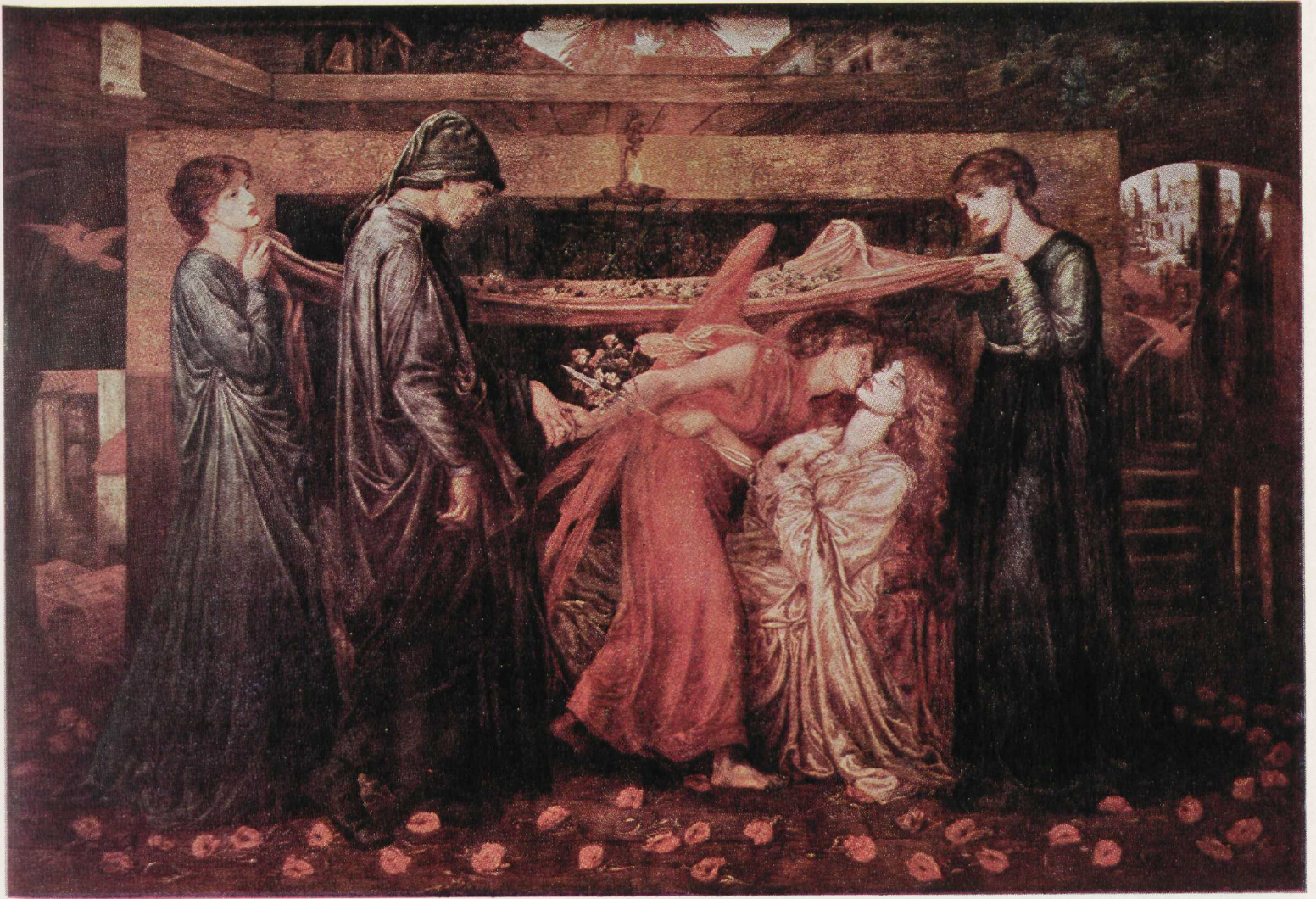
A. Anikst kirjutab õigusega, et «*painter-poet*» Rossetti pidas maalikunsti luulest olulisemaks, sest teda ei rahuldanud romantilise poeesia kujutavad vahendid. Ta tahtis anda oma legendaarsetele tegelastele rohkem reaalsust, rohkem tajutavust. Mandri kunsti esindajate skepsist selliste taotluste suhtes illustreerib prantsuse impressionismiga kontakti otsinud James McNeill Whistleri soovitus Rossettile, et see paneks pildi asemel raami sisse paberilehe oma samal teemal kirjutatud sonetiga. Veel teravamalt väljendus vana Delacroix, nimetades prerafaeliite «kuivaks koolkonnaks» (*école sèche*). Isegi kui sajandi lõpul prantsuse sümbolistid jõudsid kirjanduse põhjal prerafaeliitide, eriti Rossetti taotluste hindamiseni, olid nad tema teoste maalilist kuivust nähes ebameeldivalt üllatunud. Rossetti hinnang mandri kunstile oli aga palju hävitavam. 1864. aastal käis ta Pariisis ja tutvus selleaegse prantsuse kunstiga. Oma muljetest kirjutab ta emale: «On selline inimene nimega Manet, kelle ateljeesse mind viis Fantin [T. Fantin-Lautour, 1833—1904. J. K.] ja kelle pildid suuremalt jaolt on lihtsalt soperdused, aga kes näib olevat üks selle koolkonna [s. o. realismi. J. K.] tähti. Palju parem pole ka selle koolkonna juht — Courbet.» 1850. aastate lõpul sai Rossetti uue prerafaeliitide rühmakese juhiks. Temaga liitusid Oxfordi üliõpilased William Morris (1834—1896) ja Edward Coley Burne-Jones (1833—1898), kes samuti Ruskini ideede austajaina kritiseerisid kaasaega ja imetlesid keskaegseid käsitöölisi. Keskaja-ihalus tõi uue teemaderingi — keltide legendaarse kuninga Arthuri, tema kaasa Guinevére'i, bard Merlini, võlumõök Escalibori, ümmarguse laua rüütlid (Lancelot jt.), püha Graali jne. Keskaegse käsitöölise austus tõi kaasa käsitöö taaselustamise püüde. W. Morrise maja ehitamine (1861) ja sisustamine pidi saama esteetilise revolutsiooni alguseks (sellest lähemalt vt. «Kunst ja Kodu», 1974, 1). Varsti signis siiski vastuolu Morrise, kel oli praktiline olustikuline programm (ilusate esemete loomine) ja Rossetti vahel, kes süüvis üha enam ulmade riiki, igatsustesse kadunud kauni maailma järele. Morrise naises leidis Rossetti uue, Siddali sarnase, kuid veel salapärasema ja võimukama ideaali, kelle kujutustes juba selgesti on näha juugendlik-sümbolistliku «saatusliku naise» tunnuseid, mis sajandivahetusel ka mandri-Euroopas moodi läksid. Rossetti ja Burne-Jones'i maalid on üldistavama, pisut maalilisema ilmega kui esimeste prerafaeliitide tööd, kuid nende maalilisus tähendab ühtlasi looduse otsese imiteerimise vähenemist ja on tihedalt seotud monumentaalse stiili-

satsiooniga. Kõik need jooned viitavad sajandivahetuse stiilile. Kokkuvõttes võib öelda, et prerafaeliitide loomingul on algastmes kokkupuuteid realismiga, kuid sellega kaasnev romantiline külg saab varsti ainuvalitsevaks. See pole aga ilmselt ühendusseviidav mandri-Euroopa romantismiga, vaid pigem on tegemist uusromantismi esimese lainega, mis mandril alles 90. aastatel moodi läheb. Selleks ajaks muutuvad prerafaeliidid välismaal populaarseks, kuid kodumaal on nad oma aktuaalsuse kaotanud. Nende melanhoolne unistuslikkus ei erutanud enam kedagi. Prerafaeliitlusse tuleks suhtuda nagu kogu uusromantismi, selgelt näha tema kaht vastuolulist külge. Ühelt poolt väljendab ta siirast tõe- ja ilujanu ja on objektiivselt vaimses opositsioonis kodanliku maailmaga, teisalt sisaldab aga ilmseid eskapismi, utopismi ja lohutava vale tunnuseid. Võib mõista, et abstraktsionismist tüdinenud kunstnikud hindavad prerafaeliite ka sellepärast, et nende kunstis on tähtsal kohal sõnastatav sisu, keerulised assotsiatsioonid ja komplitseeritud inimtunded. Siiski tundub, et tõelist 20. sajandi probleeme käsitlevat kunsti neile toetudes luua ei õnnestu, romantiline frondeerimine ja eskapism on ennast juba piisavalt kompromiteerinud.

Toimetus juhib lugeja tähelepanu ka raamatule: Некрасова Е. А., Романтизм в английском искусстве. М., «Искусство», 1975.









Antiikajal öeldi: «Muusad käivad ühte keerdu.» Kuigi iga kunsti muusal oli oma nimi, oma pale, tööriistad ja amet, jäid nad vanade kreeklaste silmis alati sõsaraiks, erinevate, kuid üksteist täiendavate loominguvormide ansambli sümboliks.

Uuel ajal kulges kunsti uurimine teist rada pidi: kujunesid välja erinevad distsipliinid, mis uurivad ilukirjandust, teatrit, kujutatavat kunsti, muusikat ja filmi nende isoleeritud arengus. Selline lähenemine oli ka põhjendatud: ühest küljest vastas see kunsti diferentseerumise reaalsele tendentsile, kunstiloomingu muutumisele eraldiseisvateks, sisemiselt suveräänseteks sfäärideks (mis kunsti arengus kujunes silmatorkavaks tendentsiks peale renessansi ja eriti 19. sajandil); teisalt aitas see inimese loominguise aktiivsuse uurimisel eristada iga regiooni spetsiifilisi ülesandeid.

Sellisest lähenemisviisist on eriti ohtrasti tulu olnud kunstide ajalool. Kaasaja inimesele on ajalooline kunstikäsitlus saanud millekski palju enamaks kui lihtsalt teaduslikuks lahtimõtestamise vahendiks — sellest on kujunenud esteetilise elamuse tingimus.

Ei saa öelda, et küsimust selle või teise ajastu «ühtsest stiilist», selle või teise ühiskondliku grupi, klassi või seisuse kunstimaitse ühtsusest pole püütud teaduslikult põhjendada ning et sellelt metodoloogiliselt baasilt lähtudes pole välja toodud ühtsust teostes, mis kuuluvad erinevaise kunstiliikidesse. Sootuks vastupidi: need vägagi erinevaid metodoloogilistelt positsioonidelt kirjutatud uuringud on nii arvukad, et juba nende üleslugemine võtaks enda alla liialt palju ruumi. Just sellisest vaatevinklist lähtudes on kirjutatud arvukaid monograafiaid näiteks renessansi, baroki jt. ajastute kohta.

Ent kui lehitseda uurimusi, mis püüavad seletada, mil kombel «ajastu vaim», «ajastu stiil» kunstiteostes avaldus (või lugeda esseesid, kus autorid seavad endale eesmärgiks tekstide ja mälestusmärkide põhjal taasluua «sajandi portree», teatud ajajärgu kultuuri sünteetilise palge), tunnen end puhuti nagu Sobakevitši võõrastetoas, kus kõik esemed olid ühte nägu ja iga tool paistis justkui ütlevat: «Ka mina olen Sobakevitš!» või: «Ka mina olen väga Sobakevitši moodi!» Sel kombel saadud ühtne pilt on kahtlemata efektne, ent tekitab hulga kahtlusi. Reeglina kerkib kohe küsimus, kas pole siin ühtsus saavutatud kõige selle kõrvalejätmise hinnaga, mis taolisele ühtsusele vastu rääkis (kaotused on niivõrd märkimisväärsed, et iialgi ei või olla kindel, on meil tegemist kirjeldatava objekti ühtsuse või eelarvamusliku seisukohaga).

Esineb ka teistlaadi raskusi. Uuriija, kes kirjeldab «ajastu palet», katsub kunstiloomingu mitmekesiste vormide hulgas tabada ühtsust. Ent kas kirjeldatava ajastu inimene ise nägi seda kõike niimoodi? Ja kui see tõesti nii oli, mil-

leks oli tal siis vaja elu valada erinevatesse vormidesse?

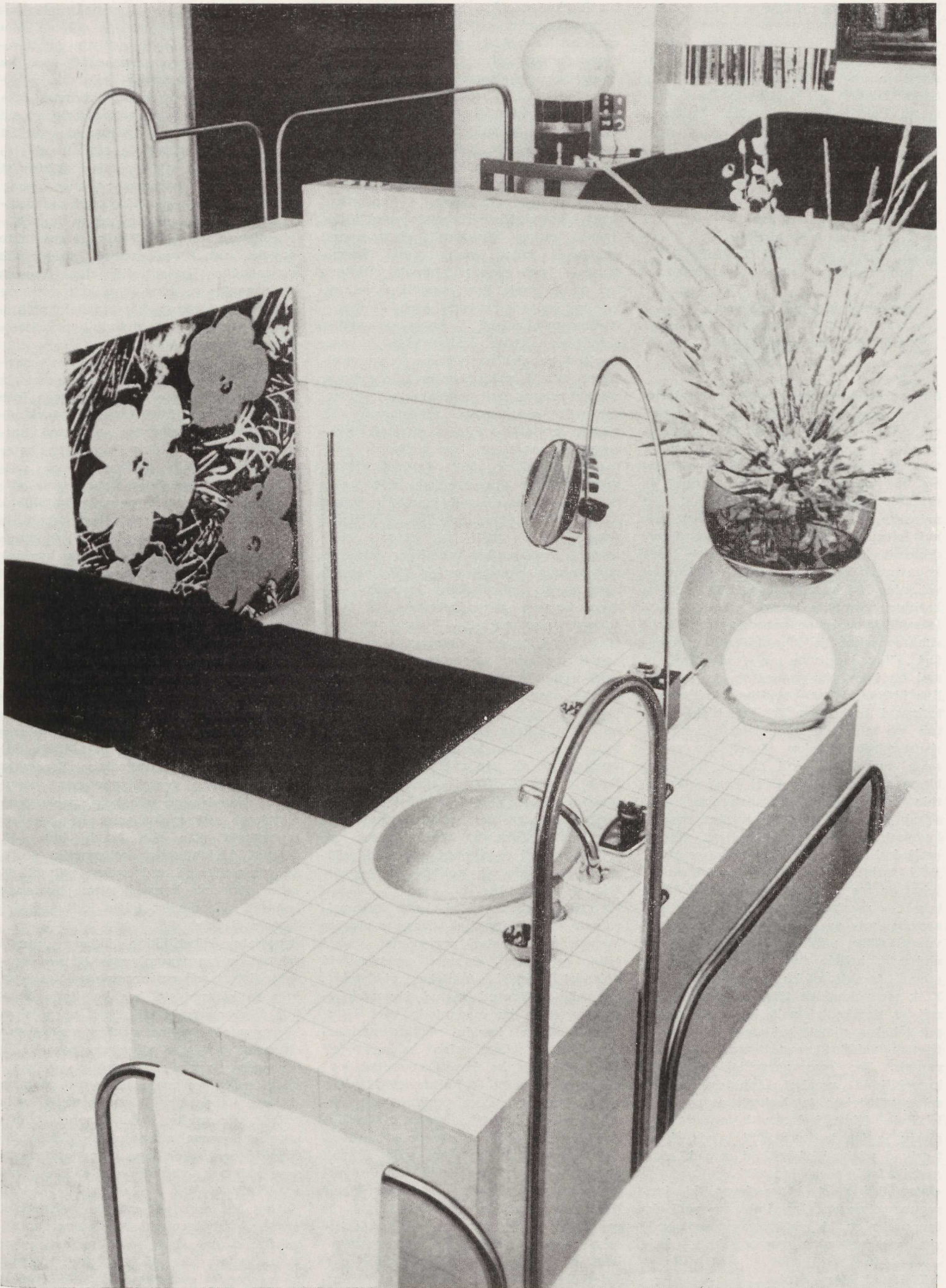
Kõigel sellel on interjööri teooriaga otsene seos. Interjööri organiseerimine pole ju ainult mööbli, iluasjade, piltide ja skulptuuride paigutamine ruumi, pole ainult seinte, lae ja põranda dekoreerimine. 18. sajandi härrasmaja kodukujunduses toodi teatrikunst interjööri nagu televiisor toob kaasaegsesse korterisse filmikunsti. Kui raamatukogu tõi interjööri raamatu eelkõige kui kõitekunstina näite, siis spetsiaalsel lauakesel seisev pere-naise külalisalbum, mille lahtilöödud leheküljel torkas silma salm:

Kas on see maaling imeline,
või luuletaja enda sulg?

lülitas interjööri ka luuleteksti. (Pole kahtlust, et raamatud, mis on kaasaegse interjööri üheks põhielemendiks — Venemaal traditsioonipäraselt palju suuremal määral kui välismaal — ei mõju enam kaanekoidete, vaid trükiste pealkirjadega, see tähendab sõnamärkidega; kuna trükiasjanduse standardiseerimise tulemusena on teatud raamatul kõigi omanike juures ühesugune välimus, määrab külaline raamatukogu koostise kohe kindlaks ning mitteprofessionaalne raamatukogu iseloomustab ka peremeest.) Vähem orgaaniline polnud barokiajastu palee interjööri side kammerorkestriga, 19. sajandi linnakorteri miljöö klaveriga, kaasaegne interjäär magnetofoni- või grammofonimuusikaga. Järelikult võiks küsimuse sõnastada järgmiselt: miks ükskõik milline inimeste grupp ei rahuldu mingi üheainsa kunstiliigiga, vaid tingimata organiseerib temale tüüpiliselt omased «sarjad»; miks indiviid peaaegu kunagi — mõned harvad ja ilmselt teisejärgulised juhtumid välja arvatud — ei tarbi isoleeritud tekste,* vaid püüdleb ansambelite moodustamise poole, kus esteetiline elamus saadakse printsiipsaalselt erinevate kunstiliikide koostusest? Ja kui kulturooloog oma monograafias toobki ansambli erinevais tekstides nähtavale üldise, siis vahetus tarbimises aktsentueeritakse erinevust; mis muul põhjusel siis ei piirduta üheainsa tekstiga?

Rääkides interjööri ansamblist, tuleb rõhutada veel üht eripära: kunstiteos seisab ansambli kontekstis kõrvuti mitte ainult teise liiki kuuluvate, vaid ka teisest ajastutest pärinevate teostega. Misuguse reaalselt eksisteeriva interjööri me ka ei valiks, pole see iialgi moodustatud esemetest ja teostest, mis oleksid üheaegselt loodud. Mitte ainult Euroopa kirik, kus erinevad kultuurikihid on reeglina selgesti eristatavad (läbi baroki paistab gootika, puhuti renessansi või koguni romaani stiili jälgi), vaid ka õigeusu kirik, mille interjäär on üldiselt väga ühtlane, täidab oma siseruumi ikoonide, tikandite, kirikulippude ja seinamaalidega, mis pärinevad vägagi erinevatest ajastutest. Võiks veel mainida, et ka taolised kultuurimoodustised, nagu näiteks 19. sajandi alguse haritud vene aad-





liku raamatukogu (olgu see siis raamatute kogus kappides või reaalset loetavad teosed), või teatud kindla ajastu teatri mängukava, ei koosne sünkroonsetest ja ühetüübilistest tekstidest. Selles suhtes on huvitav tõdeda, mis-moodi Puškin kirjeldab vürst Jussupovi Moskva-lähist lossi:

Ebajumalad ja pildid, raamatud ja uhked aiad tunnistavad mulle, et muusadele oma vaikustunde sa pühendad...
...sa innustunult hindad Aljabjevati ja kaunist Gontšarovat, ning vabalt vesteldes Correggiost, Canovast, sealsamas üle olles rahutust maailmast sa aknasse ja muigel heidad silmad...*

Siin on meie ees kogu valik, mis mitmekülgse ansambli moodustamiseks on tarvilik: ajalist telge pidi on kokku paigutatud erinevad ajastud (Correggio, Canova), ruumilist telge pidi — kõikvõimalikud žanrid: maja ja aiad, maal ja skulptuur. Seejuures on iseloomulik, et naise ilu on lülitatud sellesse ansamblistse kui loomulik element: kaunis inimfiguur dikteeritud rõivastuses ja poosis pole kohustuslik element ainult maastikku või interjööri kujutavale maalile, vaid ka kultuuriansambli endale.

Interjöörid, mis on moodustatud ainult sünkroonsetest ja ühestiililistest esemetest, jätavad rusuva mulje seepärast, et nad on koostatud esemetest, mille stiililine ühtsus ja kronoloogiline sünkroonitus torkavad liialt silma. Eriti häirivaks muutub see siis, kui mõni interjööri mudel sisustamisel kantakse täpselt üle reaalsesse ruumi, s.t. kui suurte kulutuste hinnaga teostub interjööri kõigi elementide samaaegne väljavahetamine. (Asi seisab selles, et ükskõik milline mudelkompositsioon kujutab endast mingit keelt, kui see viiakse üle reaalsesse interjööri, tarbitakse seda kui teksti. Esimesel juhul on see vaid võimalus midagi öelda, teisel — reaalne sõnum. Kui me näeme elutuba, mis on sisustatud täpselt vastavuses «stiilse näidise»ga, satume inimese olukorda, kellele teda huvitava sõnumi asemel torgati pihku keeleõpik.)

Kõik see võimaldab tõlgendada interjööri mõistet natuke laiemalt, kui seda tavaliselt tehakse, nimelt kui **esemete ja kunstiteoste vahetatud seost teatud kultuuriruumis**. See seos peegeldab erinevate kunstiliikide reaalselt funktsioneerimist selles või teises (ajalooliselt antud) kollektiivis. Ning iseloomulik on, et iga ajastu ja iga kultuuritüübi tarvis eksisteerivad püsivad, tüüpilised seosed, nagu spetsiifilised ebasobivusedki.

«Interjööriks» ei kõlba kaugeltki iga-sugune eluruum. Iga kultuuri oluliseks tunnuseks on kõikehõlmava ruumi (universumi) jaotamine seespoolseks — kul-

tuuriliseks, «omaks» ja väljaspoolseks — kultuuriväliseks, «võõraks» sfääriks. Igi-vanadest aegadest peale samastatakse kultuurisfääri korra ja organiseeritusega (kosmiline, religioosne, sotsiaalne, poliitiline) ning välist sfääri — kurjuse maailma, desorganiseerituse, kaose, vaenulike kultuslike ja poliitiliste jõududega. Loomulik, et inimese loodud siseruumid — koobas, maja, linnaväljak, müüri-ga piiratud linnaala või üldse maa «siinpool vaarisade valduste piiri» — kujunesid eriliste kultuuriliste elamuste objektideks. Sugugi mitte juhuslikult ei austanud roomlased kõige enam jumal Terminust — isade maa piirijumalat; üldtuntud on ka maja läve maagiline² ja turvav roll paljude rahvaste usundis jne.

Kultuurimehhanismi komplitseerumisel asendatakse lihtne «kultuurilise» (organiseeritud) ja «kultuurivälise» (organiseerimata) ruumi vastandamine hierarhiaga: suletud ruumi sees tõstetakse esile hierarhiliselt «kõrgemad» piirkonnad. Nii näiteks eraldati müüri-ga piiratud kesk-aegses linnas ruum, kus paiknesid sak-raalne ja riiklik võim (väljend eraldat-akse on siin tüpoloogilises, mitte aja-loolises mõistes; ajalooline protsess kulges vastupidises suunas: kindlus ei tõusnud linnast esile, vaid linn kasvas selle ümber). Analooiline oli lugu talutares pühakujude nurgaga ning 18. sajandi härrasmajas kohustusliku jaotusega esi-mese korruse paraadtubadeks ja teise korruse eluruumideks. Paraadtoad olid teisiti sisustatud: elamiseks mõeldud ruumi (näiteks magamistuba) kasutati vaid vastuvõttudeks ja ballide korralda-miseks, ning eluruumidena olid reaalset kasutusel vaid teise korruse toad (täp-selt samuti nagu filisterlikus olmes eris-tati voodid, mis kaunistas paraadtuba, voodist, mis oli ette nähtud magamiseks). Ruumi mitmesuguste osade kultuurilise tähtsuse hierarhiat täiendati nende väärtustamisega (see sõltus antud kul-tuuritüübi sisemisest struktuurist); nii eristati ruumi need osad, mis olid mää-ratud riiklikuks ja poliitiliseks tegevuseks, eraeluks jne.

Esteetilised elamused ei jaotu kultuuri-ruumis sugugi ühtlaselt. Nagu ajaloolise arengu varasematel perioodidel tõsteti esile esteetilise elamuse spetsiaalseid kalendritärmineid (näiteks pidustused, mis olid määratud teatud kalendripäe-vadele; võiks ka meenutada veel hilja-aegu kehtinud keeldu rääkida muinas-jutte päeval, mõnes paigas ka suvel), nii võis täheldada ka kunsti ruumilist kin-nistamist teatud kultuuripiirkondade külge. Kultuuriajaloo perioodiliselt kor-duv tendents kunsti ruumilist sfääri üli-malt laiendada, samastada seda kultuuri-lise makrokosmosega, või seda ülimalt ahendada (vrd. loosungeid «viia kunst tänavale» või sulgeda see «elevandiluust torni»), on teisejärgulise tähtsusega ja peegeldab kunsti ruumilise kinnistamise fakti interpretatsioon eirisuguste ajaloo-liste ja sotsiaalsete jõudude poolt. Esteetiliselt väärtustatud ruumi lõiku-

mise tüübid nende või teiste sotsiaalselt liigendatud ruumi osadega võivad olla erisugused. Nii võib esteetiliste emotsioonide allikas (mis samaaegselt on ka kunstiteoste koondumise paik) olla pühako-da, palee või eramaja, ühildudes reli-gioossete ideede (vrd. vastureformatsiooni barokses kultuuris esinenud püüdu ühendada religioosset ja esteetilised elamused ja nende printsiipiaalset eraldamist protestantismi süsteemis; meenutame, et Nestori «Jutustus möödunud aegadest» põhjal otsustades olid pühakoja ja juma-lateenistuse ilu vürst Vladimiri saadikute «kreeka usku» pööramisel otsustavaks argumentiks; ikonoklastide silmis seostus ilu paganusega ning järelikult tuli see kristlikust kirikust kõrvaldada), poliiti-liste kujutluste või indiviidi prioriteet-sete väärtustustega.

Sotsiaalselt kaaluka karakteristika ühen-damine teatud tüüpi kultuuriruumi ja sellest saadava esteetilise elamusega loob tingimused uut tüüpi interjööri tekkimi-seks. Võib ka juhtuda, et teatud kul-tuurisüsteemis seatakse esteetiline kate-gooria nii ülemaks, et kunstil enam mil-legi muu kui iseendaga ühtuda pole või-malik. Sellisel puhul saame ruumitüübid, mis eranditult on määratud esteetilise elamuse pakkumiseks — teatri või muu-seumi. Ei maksa arvata, et selles avaldub automaatselt teatrikunsti spetsiifika, mis nõudleb eriruumi — on ju hästi teada juhtumid, kus teater ühendati pühako-jaga, paleega (näiteks Katariina II «Er-mitaaziteater»), koduga (nii linna här-rasmajas kui ka mõisas); ning lõpuks mitmesugused asjaarmastajalikud ja pro-fessionaalsed etendused (nii intelligen-tide erakortereis 19. sajandil kui meie ajal tsehhides, haiglates jne.), kusjuures kõigil neil puhkudel hinnati näitleja esi-nemise väärtust mitteteatris kõrgemaks kui tavalistes teatritingimustes. Muu-seumi ühendamine pühakoja, palee, raa-matukogu või erakorteriga on tavaline ja näiteid pole siin tarvis tuua. 18. sajandi kirjandusele iseloomulik teatri kui kunstitempli määratlus näitab, et selles süsteemis kunst kõrgema hinnangu kohaselt ühendamist teiste kultuuriväär-tustega ei vaja.

Erinevate kunstiliikide ühtsust mingis suletud kultuuriruumi osas ei saa vaa-delda lahus sellesse ansamblistse kuuluva inimese käitumisest, kes ka sinna kuu-lub. Ülal on juba märgitud, et Moskva härrasmaja tüüpiline struktuur nägi ette eluruumi jaotamist alumiseks paraad- ja ülemiseks argipäevakorruseks, vähem-jõuka mõisniku maja liigendus härraste ja teenijate pooleks, talutares tõsteti esile pühakujude nurka. Kuid eluruumi jaotu-misega kaasnes mitmesuguste käitumis-tüüpide eristamine, kus omandasid täht-suse kõnnak, liigutused, hääletugevus jne.

19. sajandi esimesele poolele iseloomulik ohvitseri riviteenistus ja sugugi mitte vähem kurnav drill, mille noored neid tantsuõpetaja käe all läbi tegid, töötasid välja sootuks erisuguse liikumise, žestide

* Tõlkinud Päärn Hint

ja kehahoiaku tüübi. Žestide, kõnnaku, kõne ja käitumise puhul tekkis võimalus kasutada «kõrget» või «madalat» stiili, või samastada ennast kunstiteostest pärit «kõrgete» või «madalate» tegelastega, mille all mõeldi teatud käitumisjoont, väljaõeldavaid tüüpimõtteid ning kindlat rääkimismaneeri. Ent kõik see oli palju avarama kultuurilmingu lokaalseks avalduseks: on ju teada, et mitmed sotsiaalsed situatsioonid, nagu «karneval», «töö», «rivimarss», «paraad», «ball» ja «sõbralik vestlus» määravad käitumise, kõne, žestide ja miimika vastava tüübi.³ Kuid iga taoline situatsioon on seotud teatud kindla kultuuriruumiga ning järelikult ka esteetiliste ansamblitega, mis antud kultuuri puhul on omandanud püsiva väärtuse. Nii tekib vastavus esteetilise ansambli ja kunsti tarbija käitumise vahel. Kuid samas peegeldub inimese käitumine kunstiteose tegelaste käitumises ning omab pidevat tagasimõju. Nii kujuneb ühtse terviku — kultuuri — kompleksis kunstide uurimiseks objektiivne alus.

Muidugi on iga ajastu kultuurielule omane mõningane ühtsus, mis kunsti vahetult mõjustavate ajastu kujutuslike enesepeegelduste ja normeervate enesekirjelduste läbi sageli suureneb. Ent see kajastab vaid protsessi üht külge.

Käesolevas artiklis püstitataval probleemil on teine iseloom: meid ei huvita mitte see, millised maalide, skulptuuride, poeetiliste tekstide, mööbli ja riituse ühised jooned võib viia ühe stiili alla, vaid miks see või teine stiil ilmutab end erinevate žanriliste fenomenidena.

Nimelt erinevus maailma tunnetamise moodustes teebki kunstiliigid vastastikku tarvilikuks. Seejuures tuleb märkida probleemi kaht erisugust külge. Ühelt poolt annavad kunstiliigid, erinevalt modelleerides ühtesid ja samu objekte, inimese loomingulisele mõtlemisele vajaliku mitmetahulisuse, kunstilise polüglootismi. Teisalt aga vajab iga kunstiliik oma spetsiifika täielikumaks omandamiseks teiste kunstiliikide ja paralleelsete kunstikeelte olemasolu.

Üldistusi tehes võib kinnitada, et iga selle või teise kunstikeele omaduse määrab tema suhe teiste, teatud mõttes ekvivalentsete kunstikeelte omadustega (ekvivalentisuse määrab antud juhul võime modelleerida üht ja sama objekti)⁴. Ning siin omandab üsnagi olulise tähenduse mõjustuse probleem: maali keel mõjustab teatrit, film romaani, luule filmi. Seejuures ei toimu mõjustamine mitte ainult kunstniku silma, käe ja aju läbi. Kaugete (etniliste või ajalooliste) kunstiliikide tajumisel esinevad raskused põhinevad reeglina asjaolul, et me püüame võtta neid isoleeritult, väljaspool neid sünnitanud kultuuri konteksti. Iga kirjandusteade teab, kui võrd muutub kirjandusteose lugemisest saadud mulje sõltuvalt sellest, loeme me seda mõne kirjaniku «Kogutud teostes» või ajakirjas, kus ta esmakordselt avaldati. Ühes kontekstis tuleb esile see, mis eraldab

teost sama autori eelnevast või järgnevast loomingust (s.t. koht individuaalses loomingulises evolutsioonis), teises — suhe teiste autorite teostega. Puškini «Krahv Nulin» nägi esmakordselt trüki-valgust ühiste kaante vahel Baratõnski poemiga «Ball». Kaasaegsete teadvuses moodustasid nad teatud terviku, mida meil on praegu raske tabada, täpselt samuti, nagu me ei suuda tõrketa mõista, miks N. I. Nadeždin «Krahv Nulin» armutult kritiseerides poemi ultraromantiliseks pidas. Kui me leiame Nekrassovi «Sovremennikus» üheskoos Nekrassovi «Saša» ja Turgenevi «Rudini», võime juba rääkida lugeja tajus erizanriliste teoste — poemi ja romaani — vastastikusest mõjust. Veel ilmekam on eri žanrite mõju üksteisele siis, kui võrdleme ajakirja ilukirjanduslikku rubriiki kriitika rubriigiga. Kuid kaugelki mitte igasugune eri- või üheaegsete objektide liitmine pole suuteline astuma korrelatsiooni, kujunema ansambliks. Kunstiteoste korrelatsioon ja mittekorrelatsioon teatud ühtsetes ansamblites on väheuuritud, kuid üsna oluline probleem. Mis juhtub, kui lülitada hiina kunstiesemed baroki ansamblisse või Aafrika kunstitooted kaasaegse eurooplase interjööri? On selge, et tegemist on erisuguselt kodeeritud tekstidega; osa neist tajutakse üldises kultuurikihis kui «võõraid». Kuid nende võõraste tekstide ja nende euroopaliku konteksti vahel on midagi ühist, mis võimaldab lugeda eksootilisi tekste euroopaliku konteksti positsioonilt ning ühtaegu transformeerida konteksti enast, vaadeldes viimast otsekui eksootilise sisestuse positsioonilt. Ning lõpuks on võimalik ka mingi väline vaatekoht, näiteks uurija oma, kelle enda kultuur kuulub teise ajastusse. Sellelt positsioonilt lähtudes taandub erinevus ansambli moodustavate elementide vahel tagaplaanile ja neid annab hõlpsasti kirjeldada kui midagi ühtset ja mittevastuolulist.

Tundub, et öeldust piisab, põhjendamaks vajadust üksikute kunstiteoste ja kunstiliikide kõrval uurida ka reaalsete ansamblite eriomadusi ja seaduspärasusi. Muusad käivad ühte keerdu.

Tõlgitud ajakirjast «Dekorativnoje Iskusstvo SSSR», 1974, 4. Tõlkinud Jüri Pärni.

* Termin «tekst» mitteamadekvaaatset tõlgendusest hoidumiseks juhime lugeja tähelepanu sama autori raamatule «Структура художественного текста», М., «Искусство», 1970.

47. Kitsa stiilitaotlusega emotsionaalne interjäär.

48. Ruumi kindlaid funktsiooni piire lõhkuv kaasaegne interjäär.

¹ Selles suhtes on huvipakkuvaks näiteks kino: algselt kuulus see ühe komponendina laadapalagani atraktsioonide hulka. Kino hilisem kujunemine iseseisvaks kunstiliigiks, filmi demonstreerimise tehnilised tingimused (pime saal ja valgustatud ekraan) aitasid kaasa kinoteksti esiletoomisele ja isoleeritud vastuvõtmisele. Kuid samaaegselt hakkas kasvama saatemuusika osatähtsus ning helifilmi tekkega omandas kinokunst sünteetilise, ansambliise iseloomu (vt. И. И. Иоффе, Синтетическое изучение искусства и звуковое кино, Л., 1937; З. Лисса, Эстетика киномузыки, М., 1970). Televisioon komplitseeris seda ansambli omakorda, tuues filmi kaasaegse elamu interjööri.

² Nimetusel «eksterjäär» on tähendus kõikidel esteetilise elamuse ja kultuuriruumi välispinnaga ühtimise puhkudel, kui see modelleerib välise vaatepunkti enda peale. Eksterjööriks on kaljul seisva rüütli lossi imposantne ja ähvardav väljanägemine, millega tahetakse mõju avaldada vaenlastele või vasallidele, palee vaade, mis kutsub esile vaimustusepuhangu... Samal põhjusel hoolitsetakse vaatepildi eest, mis avaneb sadamale mere poolt, ning juba antiikajal juurdus komme kaunistada sadamaid näoga sadamasse saabuvate laevade poole seisvate kujudega. Kui Ghirlandaio pakkus enast Firenze välismüüri freskodega kaunistama, mõlkus tal meeles määratu kavatsus, mille eesmärgiks oli juhatada välismaalasele, millisena ta peab Firenzet nägema.

Taalist eesmärki teenis ka piirikindluste kujundamine. Selles mõttes oli Peterburi imperaatorliku Venemaa omapäraseks, Euroopa poole pööratud eksterjööriks. Erijuhul on gooti katedraali ristikujuuline põhiplaan, mida oli näha vaid inimestele kättesaamatult «jumala positsioonilt»; seda väljastpoolt vaatleja positsiooni ei andnud keskaja kultuurinimese jaoks viia kultuuriruumi piiride taha, vaid see moodustas mingi inimestele kättesaamatu tsentri.

³ Kaasaegne ajaloo teemaline film seda tavaliselt ei arvesta: näitleja tõmbab selga 19. sajandi ohvitseri mundry, kuid pole võimeline reprodutseerima stiilile vastavaid žeste ja käitumist. Eriti torkab see silma Hollywoodi ajaloo teemalistes filmides. Vastupidise näitena võiks tuua prantsuse filmi «Suured manöövrud», kus ratsaväeohvitseride liikumise ja kehahoiaku (mõnedel üksikjuhtumel veidi utreeritud ja juba teise stampi kalduv «ulja ratsaväelase operetlik mask») erinevus tsiviilriides osalistest kuulub välendusvahendite süsteemi. Meenutagem ka, mismoodi muutuvad võllaroog Bartone kõnnak ja liigutused, kui ta kehasub ümber ratsaväekindraliks Rossellini filmis «Kindral Della Rovere».

⁴ Sellega seoses on huvipakkuv viidata teatud püsivatele vahekordadele erinevate kunstiliikide vahel. Nagu on näidanud J. V. Dušetškina uurimus, oli keskaja jutustavaile žanreile iseloomulik jutustaja vaatepunkti liikumatus, ruumiline ja ideoloogiline stabiilsus. Dušetškina juhtis õigustatult tähelepanu ilukirjandusliku ja maali teose vahel valitsevale täiendussuhtele: keskajal täiendas kunstniku vaatepunkti liikuvust jutustaja positsiooni stabiilsus, uusaja kunstis aga täiendab maali positsiooni fikseeritust 19. sajandi romaani «teksti vaatepunkti» vabadus. (Vt. Е. Душечкина, Художественная функция чужой речи в Киевском летописании. Автореферат кандидатской диссертации, Тарту, 1973).

JUHAN MUKSI LOOMINGUST

Juhan Muks (sünd. 6. juulil 1899 Viljandimaal) on küllaltki iselaadse elukäiguga kunstnik. Ta on oma põlvkonnas neid väheseid maalijaid, kes käis läbi mitmest maalikoolist, sarnanedes selles osas Esimese maailmasõja eel õppinud kunstnikega. Tema kujunemistee on kääneline: pärast Viljandi linnakooli lõpetamist õpingud Tallinna Kunsttööstuskoolis (1917—1919), siis Tartus kunstikoolis «Pallas» (1919—1921), edasi Riias Kunstiakadeemias (1921—1922), taas «Pallases» (1922—1925), täiendusreis Pariisi (1925—1926). Oma õpetajatest meenutab ta kõige rohkem N. Triiki. Noore kunstnikuna viibis Juhan Muks üsna tihti võõrsil, meile on tema varasem looming teada peamiselt kodumaal loodud portreede näol. Arvukalt oli neid esitatud juba «Pallase» lõpunäitusele. Tuntumad on «Eduard Viiralti portree», «Portree», «L. Varese portree». Vormikõnelt on teosed selged ja lakoonilised, koloriidilt domineerib sinise-punase-valge jõuline akord, milles on ajastu ekspressionismile (levis eriti «Pallase» ringkondades) iseloomulikku väljenduslikkust ja ilmekust. Pärast esimest Pariisi-aastat on töodes tunda pöördumist realistlikuma käsitluslaadi ja ka nüansseerituma koloriidi poole (E. Labi portree, A. Kitzbergi portree). Juhan Muksi kui portretisti esmaseks vooruseks on sarnasuse tabamise oskus. Modelli psüühika avamist teistest rohkem on tõsisekoelises «Isa portrees».

Omamoodi murranguks, kõhkluste, otsimiste ja kriisiajaks kujunes 1930. aastate algus. Juhan Muks maalis sel ajal väga mitmes laadis — rubenslikult lopsakalt, kainenemas, kubismile viitavas vormikõnnes, samuti küllalt riskantses hea maitse piiril olevates värvikooskõlades. Seepärast tundub, nagu oleks kunstnik oma senised jõud ammendanud ning vajaks uusi impulsse.

1933. aasta varakevadel, pärast oma esimest personaalnäitust Viljandis, sõitis Juhan Muks taas Pariisi, nüüd juba pikemaks ajaks (1933—1939). Kuna seekordne Pariisi-aeg kulus rohkem leivamuredele, sugenes kunstniku loomingus sellesse ossa omamoodi tühemik. Juhan Muks küll maalis, kuid peamiselt tellimustöid, mis jäid võõrsile. Kodumaale jõudsid vaid üksikud, ainult kaks praegu teadaolevat maastikumaali. Kuid tühja see aeg ei läinud. Arvukaid näitusi ja muuseumi külastades kogus ta endasse palju prantsuse maalikultuurist ja koloriiditunnetusest. Ta ise meenutab, et võtnud hulga aega, enne kui suutis omaks võtta ihaldatud Pariisi maalikooli sügavat kultuuri, tunnetada selle koloriidi peent olemust. Kuid õpitu ja omandatu intensiivsem rakendamine jäi hiljemaks.

Kunstnik jõudis kodumaale tagasi 1939. aasta suvel, nii jäi rahuliku loomingu aeg lühikeseks. Sõda ja järgnevad ülesehitustöö aastad esitasid kunstile omad nõudmised. Need aastad on Juhan Muksi loomingus katkendlikud ja ilma hoo ning silmapaistvate tulemusteta. Tema selleaegne looming ei erine eesti nõukogude kunsti üldilmest.

Alles 1950. aastate lõpp koos nõukogude kunsti üldise tõusuga tõi elavnemist ka Juhan Muksi kunstnikuellu. Ta pöördus senisest innukamalt ja avalamalt looduse poole. Värsked etüüdid järgnevad üksteisele. See on kunstniku loodusestuumium, milles on spontaansust ja nagu mingist krambist vabanemist. Kuigi seljataga oli juba 60 eluaastat, algas alles nüüd põnev aeg. Eksperimenteerimislust aina kasvas. Seda toetas ühelt poolt 1962. aasta personaalnäitusele järgnenud pensionileminek ja seega vabanemine majandusmuredest, teisalt meie kunstis üldiselt jätkuv elavnemistendents. Kui 1960. aastate esimesel poolel oli üldiselt valitsev nn. karm stiil oma tugevate mustade kontuuridega, siis Juhan Muksi loomingus näeb sel ajal katsetusi raskepäraste intensiivsete rohelise-lilla-punase-kollase kontrasttoonidega. Domineerivad lillemaalid, sekka maastikke ja portreid. 1960. aastate keskel kandusid otsingud üldistatuma vormi ning ilmekama faktuuri poole. Lemmikmotiiviks sai Viljandi järv, vaade sellele avaneb otse kunstniku ateljee aknast. Järvepeegel oma pidevas toonide muutumises sai samas ka edasiste koloriidi uurimiste inspireerijaks. Valmisid lapidaarse-dekoratiivse pinnamõjuga, kornilise faktuuriga ja pastelselt valitud toonivahekoradega järvevaated, sekka lillemaale. Tundub, et oli saabunud aeg kõigi õpitut tarkuste ja kultiveeritud kunstimaitselise realiseerimiseks. 1960. aastate teisel poolel, mil igatüki püüdis anda kunstile arvestatava oma-poolse panuse, arendada välja isikupärane väljenduslaad, tungida elunähtuste sügavusse, kasutades selleks ilmekaid sümboleid ja tihendatud koondkujusid, minna kulunud nägemisvormelite uendushoos ajuti isegi abstraktsionismini, hakkasid Juhan Muksi maalid omandama erilist, ainult tema loomingule iseloomulikku ilmet. Eelkõige hakkab kunstnik otsima uudsemaid motiive. Erinevalt mitmetest teistest suundus ta looduse poole, püüdis tungida selle varjatud rikkasse ja mitmekülgse olemusse. Siin tuli tugeva loodushuvi ja sügava vaatlejajavastu kõrval nähtavasti appi ka meie kunstikirjandus. Nimelt olid äsja ilmunud maalikunsti alal ühe suurema eksperimenteerija — Leonardo da Vinci kunstialased ülestähendused. Nende otsesest mõju eitades vihjas Juhan Muks hiljem motiivivalikust kõneldes siiski mainitud ülestähendustele. Kuigi otseselt mõjustamata, võisid need alateadlikult ometi inspireerida Juhan Muksi andmaks oma isiklikele tähelepanekutele kunstilist vormi. Leonardo kirju-

tab: «...ma tuletan sulle meelde, et ärgu tundugu sulle koormana peatuda mõnikord ja vaadelda laigulisi müüre või lökketule aset, või pilvi, või pori, või teisi sellesarnaseid nähtusi, milles, kui neid tähelepanelikult vaadata, avastad sa ülihämmastavaid asju, mis ergutavad maalija fantaasiat uutele leidudele. Olgu siis kompositsioonidele inimeste ja looduse lahinguist või mitmesugustele maastikukompositsioonidele, või kompositsioonidele koletislike olevustega, nagu näiteks kuradite ja teiste taoliste fantaasiasünnitistega.»¹ Selline vaatlemise moodus, mida kuulus renessansimeister nimetab äsjaleiutatuks, annab erinevaid maalimotiive erineva ajastu kunstnikele. Renessansimeistri figuurrikaste kompositsioonide asemel näeb 1960. aastate 2. poole eesti loodustarmastav vanemapõlve kunstnik taoliselt vaatlemisel poolabstraktseid üksikkujuendeid või nappe kompositsioone. Juhan Muksi selleaegsetele maalidele ilmuvad traditsioonilistele motiivide kõrval kivi-samblikud, päevitaja väljavenitatud figuur, aimamisi tabatav tütarlaps vasikaga, tantsivad soovaimud, jõhkravõitu härg-despoot jt. Härja kohta märgib kunstnik, et see on temale hirmu ja jõhkru keha, sest lapsepõlves olivat ta härja sarvede vahel peaaegu elu kaotanud. Poolaimatavaile pinnakujundele lisanduvad lihtsad loodusedetailid — krobeldised, rikkaliku faktuuriga puutüved, lõhatud graniidi jõulised vormid jne. Seejuures ilmneb nendes töödes küllalt teravalt kunstnikule omane tunnetuslaad: tajume meie talupojanatuurile iseloomulikku raskepärast tõsidust ja samas ka peent, Juhan Muksi puhul visalt koolitatud ilumeelt. See avaldub eeskätt koloriidi ja faktuurikäsitluses. 1960. lõpu-aastate maalid on koloriidilt enamasti monokroossed, sinakad, rohekad või pruunikad ja ülimalt nüansipeened. Samas lisab väljendusilmekust omamoodi ürgselt ja looduspäraselt mõjuv jäme teraline faktuur — värvimuldade kasutamise tulemus, milles Juhan Muks on meie kunstis ainulaadsemaid. Ja kui sellisena, pärast paarikümneaastast eemalolekut näitusesaalidest (välja arvatud 1962. aasta personaalnäitus), ilmus Juhan Muks taas laiema publiku ette 1968. aasta Tartu kunstinäitusel, siis oli ta avastuseks noortele ja omamoodi ilmutuseks vanadele tuttavatele.

1970. aastatel, mil voolu- ja vormiuuenduslikud drastilisemad ilmingud hakkavad taanduma ja üldiselt annavad maad nähtuste taas konkreetsemaks kujutamiseks, on ka Juhan Muksi loomingus uuesti näha otsesemat suundumist looduse panoraamsete ja konkreetsete motiivide poole. Näeme jälle kunstniku armastatud vaateid Viljandi järvele, linnamotiive, portreid jm. Kuid möödunud etapiga võrreldes on need kompositsioonilt suurejoonelisemad, ruumilisemad,

¹ Leo Gens, Leonardo da Vinci. Kunst, 1964, nr. 3, lk. 48.





51

vormikõnelt selgemad, faktuurilt mitmekesisemad. Koloriit on neis intensiivsem, värvimuldadele on lisatud sünteetilisi erksatoonilisi lisandeid, mis annavad maalidele mingi ruske sära.

Nüüd on vanameister ületanud 75. eluaasta. Sel puhul Tartu Kunstimuseumis korraldatud 3. personaalnäitus ja viimase valikekspositsioonid Viljandis, Võrus ja Tallinnas näitasid, et eakas kunstnik on silmapaistvalt loomiserk. Kogu oma senises loomingus on Jühan Muks jäänud truuks looduse elavale eeskujule. Tema puhul sobiks veel kord meenutada mõttetera eelmainitud Leonardo da Vinci traktaadist: «Kunstniku maal jääb ebatäiuslikuks, kui ta on inspireeritud teiste maalidest; kui ta õpib loodusest, kannab ta head vilja». Jühan Muksi maal on looduse ja maalikunstnike eelnenud põlvkondade paremate kogemuste tõsise ning visa studiumi täisvili.

EHA RATNIK



52

49. Jühan Muks. Kartulid. Segatehnika. 1971.

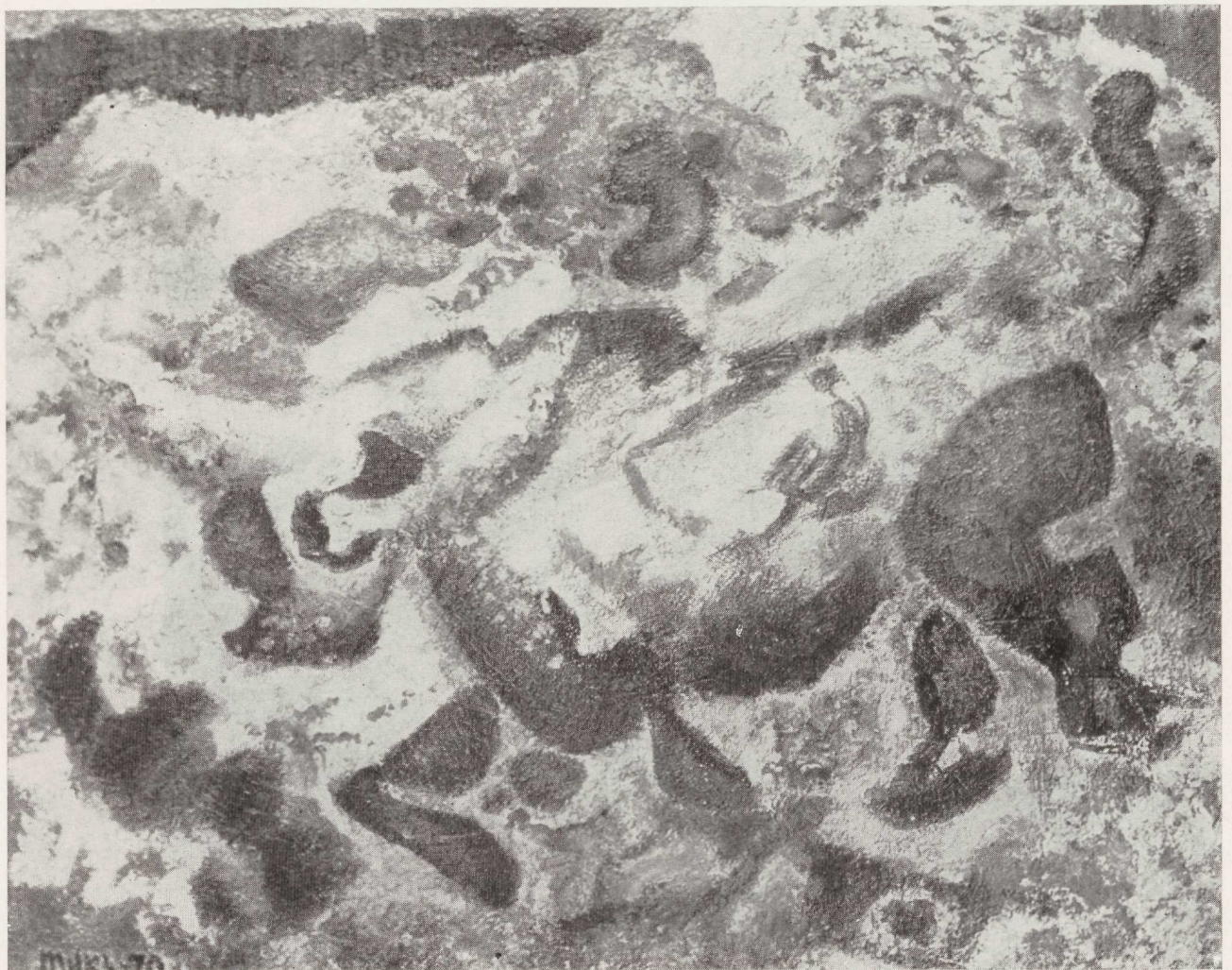
50. Jühan Muks. Lõhatud kivid. Segatehnika. 1971.

51. Jühan Muks. Kuu. Segatehnika. 1969.

52. Jühan Muks. Natüürmort. 1964–1973.

53. Jühan Muks. Viljandi järv kevadel. Segatehnika. 1972.

54. Jühan Muks. Sammuv despoot. Segatehnika. 1970.





Sünd. 1942

55. Teel. Ofort, akvatinta. 1972.

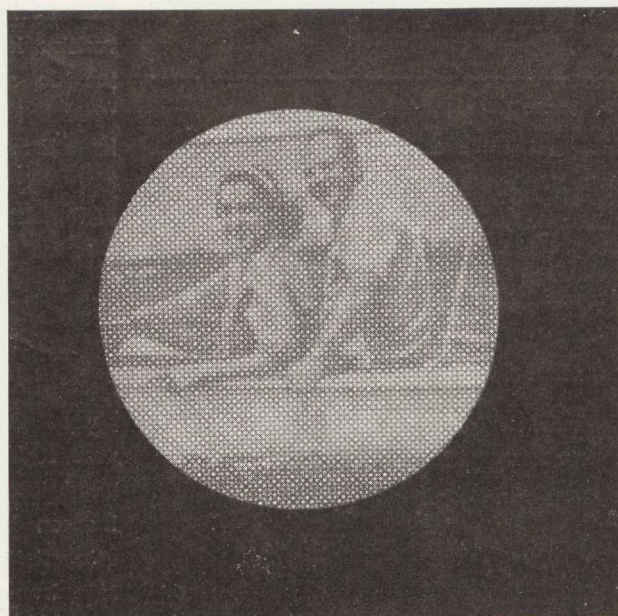
56. Istuv mees. Ofort, akvatinta. 1972.

57. Pühapäev Peipsil. Ofort, akvatinta. 1975.

58. Poiss püstoliga. Ofort, akvatinta. 1972.

59. Lavatöölised. Ofort, akvatinta. 1973.

57



58



59



ÜHEST

VASELÕIKEKUNSTI

HARULDUSEST

TRÜ

TEADUSLIKUS

RAAMATUKOGUS

ENDEL VALK-FALK

Viimastel aastatel toimunud mitme ulatusliku kunstinäituse ja mahukate kataloogide abil oli võimalik tutvuda meie vabariigi ühe vanima ja huvitavama kunstikoguga — Tartu Riikliku Ülikooli Teadusliku Raamatukogu graafikakoguga. «Albrecht Dürer ja tema kaasaegsed», «Inglise 18. sajandi graafika» ja näitus Madalmaade graafikast andsid paljudele esmakordselt võimaluse näha selliste suurmeistrite nagu Albrecht Düreri, Hans Holbein noorema, Martin Schongaueri, Lucas van Leydeni, Rembrandt van Rijni jt. originaalgraafikat. TRÜ Teadusliku Raamatukogu graafikakogus, kus on ligi 5000 graafilist lehte, ootab esinemisjärge veel paljude maailmakuulsate kunstnike looming.

Itaalia 15. sajandi vaselõikekunsti esindab üks väga omapärane töö — Francesco Berlinghieri atlas «Geographia», mis koosneb 31 suureformaadilisest graafilisest lehest (mitmed kaardid esinevad 2—3 eksemplaris, seetõttu on neid atlasess 44 1/2 lehte).

Esimesed trükitud raamatuillustatsioonid ja dekoratiivsed initsiaalid valmistati puugravüüradena ja neid oli võimalik trükkida samaaegselt tekstiga. Vasegravüür vajas teistsugust paljundust ja ei leidnud seepärast kohe rakendamist raamatuillustatsioonidena. Vasegravüür kasvas välja kullaseppade töökodadest, kus meistrid valdasid laitmatult nii joonistust kui kompositsiooni ja olid samal ajal nende osavateks teostajateks metallis. Oli ju niellotehnika jõudnud Itaalias selleks ajaks imelise täiuseni. Kuna vasegravüüride looja oli tavaliselt kunstnik-teostaja ühes isikus, väljendasid nad ilmekamalt kui puugravüürid kunstniku mõtteid ja kunstilisi taotlusi.

Varaseid vasegravüüre iseloomustab ornamentaalne käsitluslaad, mis on tüüpiline tolle aja metallitöödele. Esimene dateeritud piibliteemaline figuraalkompositsiooniga gravüür — kalendrileht — pärineb aastast 1461. Uude etappi jõuab Firenze gravüüritehnika 15. sajandi 70-ndatel aastatel. Sel ajal asusid oma ideid metallis jäädvustama ka mitmed tuntud maalijad.

Ka F. Berlinghieri atlaselehed on teostatud 15. sajandi seitsmekümnendatel aastatel ja iseloomustavad ilmekalt Itaalia juhtiva trükikeskuse — Firenze trükitoodangu taset.

Atlas-inkunaabel on mitmes mõttes unikaalne teos, tõlgitud 25-aastase Firenze patriitsi Francesco Berlinghieri poolt *in terza rima* Ptolemaiose traktaadi

põhjal. Atlast on ühtlasi täiendatud nelja uue kaardiga: «Novella Italia», «Hispania Novella», «Gallia Novella» ja «Palestina Moderna et Terza Sancta». Atlast loetakse kaasaegse kartograafia esimeseks teoseks.

Kaartidel oli tohtu suur praktiline tähtsus. Järgnevaid aastaid tähistas terve rida merereise, 1492. aastal Lääne-India saarestiku avastamine Kolumbuse poolt, 1498. aastal Vasco da Gama reis ümber Aafrika lääneranniku Indiasse, mõtteid esimeseks ümbermaailmareisiks mõlgutasid F. de Magalhães ja J. S. de El Cano (1519—1522). Francesco Berlinghieri mõtteid aitas teoks teha Breslaust pärinev trükkal Nicolaus Lorenz, keda itaallased ka Nicolo Todeschoks (sakslane) hüüdsid. Firenze trükkalina sai ta tuntuks 1477. aastast alates, mil tema trükipressist ilmus Antonio Bettini «Monte Sancto di Dio», 1481. aastal aga Dante «Divina Commedia». Kusagil kahe töö vahel pidid valmima ka Francesco Berlinghieri «Geographia» lehed. Nii «Monte Sancto di Dio» ja «Divina Commedia», kui ka geograafiliste lehtede teostuses on tunda ühe kunstniku käekirja, kes väga tugevasti oli mõjustatud Botticelli loomingust. Hoolimata sellest, et atlase lehtede iga läheneb 500 aastale, on tema kaartide joonestik veel hästi loetav. Sage kasutamine ning omanike rohkus jätsid kaartidele ka hulgaliselt kahjustuste jälgi. Võib-olla oligi see üks põhjustest, miks 1880. aastal kingiti atlas ülikoolile.

Maailma ühe haruldase trükise restaureerimisele ei asunud kerge südamega. Alles teiste sügavtrükiteoste restaureerimisel omandatud aastatepikkuste kogemustega varustatult võeti TRÜ TR restaureerimisosakonnas ette nii ulatuslik töö nagu F. Berlinghieri «Geographia» 44 1/2 käsitsi koloreeritud vaselõike tehnikas kaardi restaureerimine (värviline reproduktsioon näitab kaardi seisukorda pärast restaureerimist).

Enne restaureerimist teostati kahjustuste ja värvipigmentide keemiline analüüs, kus selgus, et merede ja jõgede koloreerimisel on kasutatud värve, kus teiste metallide kõrval esineb ka rohkesti Cuühendeid. Kaartide dubleerimisel kasutatud klišüstrit on eelnevalt kaua hapendatud vasknõus, vaseühendid tulid nüüd tumedate pruunide vöötidena läbi originaali esipinna. Värv oli aegade jooksul niivõrd kahjustanud paberit, et see väikeste osadena kaardilt pudunema hakkas (repr. nr. 63). Pidanud nõu kolleegi-

60. Kaart Francesco Berlinghieri atlasest. 15. saj.

61. Kaart Francesco Berlinghieri atlasest. 15. saj.

62. Kaart Francesco Berlinghieri atlasest. 15. saj.

63. Rohelise värvipigmenti (Cu) kahjustus.

64. Vasesisaldusega klišüstri kahjustus.

65. Hallitusseente kahjustusi.





dega Vilniuse ja Helsingi ülikoolist ja spetsialistidega Riiklikust Ermitaažist, otsustati atlase lehed vabastada hiljem pealekleebitud tugevdusribadest ja esialgsest dublaažist, et kõrvaldada pigmendikahjustused originaalidelt (repr. nr. 64). Enne dublaažide konserveerimist joonistati ära paberil esinevad vesimärgid. Esines viis erinevat vesimärki, millest enamus õnnestus dateerida. Nii «jahisarv», «pihid» kui ka initsiaal «P» osutusid kohalike paberiveskite 15. sajandi teise poole toodanguks. Konsultantidena andsid kartograafias tulusaid õpetusi geograafiakandidaadid E. Brik ja E. Varep.

Hallituseentest puhastatud (repr. nr. 65) kaardid otsustati konserveerida valamismeetodil, mida edukalt kasutatakse TRÜ TR-is juba tosin aastat. Valamisaparaadi konstrueerisid ülikooli eksperimentaaltöökoja spetsialistid koostöös restauraatoritega. Vanal pütipaberi valmistamisviisil põhinev meetod on nüüd leidnud kõigi spetsialistide poolehoidu. Ka Fr. R. Kreutzwaldi nim. Kirjandusmuuseumi ja Vilniuse Ülikooli Teadusliku Raamatukogu restauraatorid töötavad meie ülikoolis valmistatud aparatuuril.

Käsitsi koloreeritud kaartide konserveerimiseks valamismeetodil tuli eelnevalt vett kartvad värvilised pinnad kinnitada, selleks osutus kõige paremaks keemiku poolt eelnevalt põhjalikult katsetatud külmlamineerimismeetod.

Et uued juurdevalatud paberiosad ei erineks tonaalselt vanast, värviti paberimassi taimsete värvidega. Ka selleks pidi tegema mitmeid retki metsadesse ja rabadesse, et kokku saada vajalikud värvitaimed, mille põhjal valmis ulatuslik teaduslik artikkel (avaldatud kogumikus «Raamat, aeg, restaureerimine II», Tartu, 1971). Alles siis asuti taastama haruldast 15. sajandi hälltrükist, mille omanike arvu üleslugemiseks maailmas piisab kahe käe sõrmedest.

Möödunud on kaks aastat ja atlas on taas teadlaste ees, tugevdatuna, algsest säravate värvidega. Veel ühele haruldasele trükisele — Francesco Berlinghieri atlase «Geographia» 44 graafilisele lehele on kindlustatud pikaealisus.

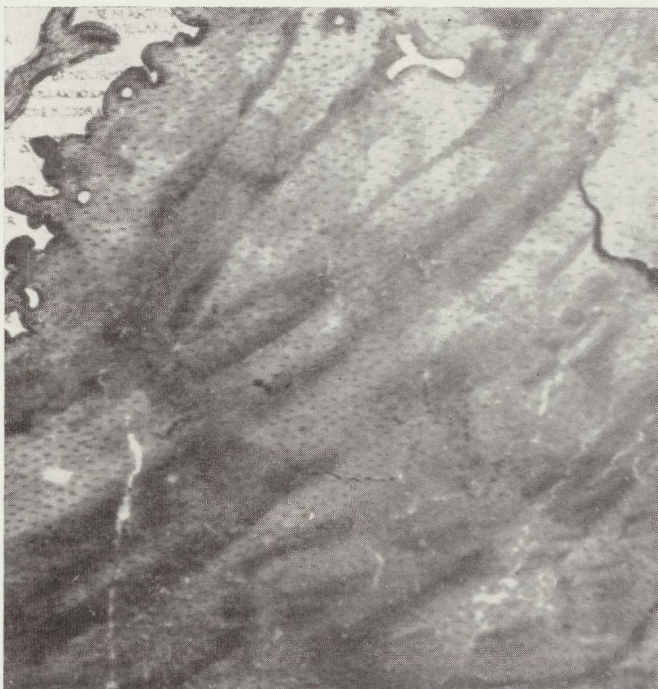
TRÜ TR restauraatorite töö atlasega on leidnud üleliidulist tunnustust. Ülemaailmse Muuseumide Nõukogu Nõukogude komitee tegi ettepaneku tutvustada seda ka 1975. aastal Veneetsias restauraatorite konverentsil.

62

63



64



65





Sünd. 1949

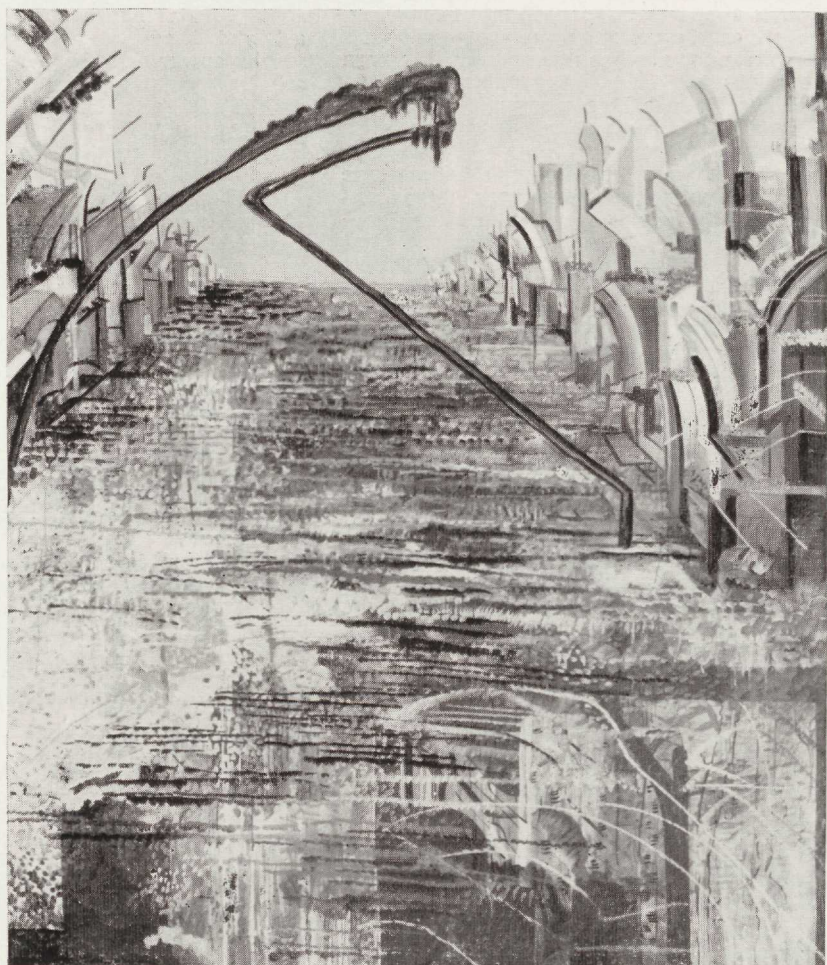
66. Värav. Õli. 1972.

67. Ema portree. Õli. 1973.

68. Hävinud linn. Õli. 1972.



68



Обзор выставки молодых художников «Человек и поле» и проблематики, связанной с ней, дает Яак Олеп. Выставка выявила стремление молодых художников заниматься тематической живописью, хотя порой в изображении деревни чувствуется взгляд городского человека (стр. 13—17).

Круг как эстетический объект (стр. 18—20).

Обзор становления прерафаэлитов, творческих основ движения и творчества художников, входивших в группировку, дает искусствовед Яак Кангиласки (стр. 21—33).

Профессор Юрий Лотман в своем исследовании «Художественный ансамбль как бытовое пространство» рассматривает многие аспекты теории интерьера. Одним из главных вопросов в его труде является вопрос о том, почему люди никогда не удовлетворяются изолированными художественными явлениями, а стремятся к ансамблям, которые дают сочетания принципиально разнородных художественных впечатлений. Ю. Лотман не интересуется, какие общие черты картин, скульптур, мебели и т. п. позволяют отнести их к явлениям одного стиля, а то, почему тому или иному стилю свойственно проявляться в различных жанровых феноменах. Автор исследования делает вывод, что наряду с изучением отдельных видов и произведений искусства надо изучать особенности и закономерности реальных ансамблей (т. е. ансамблей, которые рассматриваются не как единство одностильных художественных произведений (стр. 35—39).

Искусствовед Эха Ратник в своей статье рассматривает творчество Юхана Мукса (род. 1899). Представитель старшего поколения наших художников учился на родине и в Париже. Он и сейчас еще полон творческих сил. Темы для своих работ он берет из природы, для него характерно изысканное чувство цвета (стр. 40—44).

Работы Урмаса Пломипуу (стр. 45).

Художник Эндель Валк-Фалк в статье «Об одном редком экземпляре искусства резьбы по меди в Научной библиотеке Тартуского государственного университета» знакомит нас с реставрацией географического атласа, являющегося представителем итальянского искусства резьбы по меди, составленного Франсиско Берлингхери. (XV век). Карты были консервированы по литейному методу с помощью специального аппарата, изготовленного в экспериментальной мастерской ТГУ (стр. 46—50).

Работы Андреаса Тольста (стр. 51).

Обзорная статья искусствоведа Май Левин знакомит нас с работами графика Сильви Лийва. По-женски изящные работы художницы являются не иллюстрацией непосредственных художественных впечатлений, а глубоко прочувствованными интимными образами (стр. 53—57).

In his article "Man and Soil" Jaak Olep gives a survey of the thematic exhibition of young artists and discusses the problems concerning the show. The exhibition displayed the good will of the young artists to deal with thematic painting, although one might have felt that country life was contemplated from the point of view of town-dwellers (p. 13—17).

The circle as a decorative image (p. 18—20). A survey of the forming of the pre-raphaelites, the theoretical basis of the movement and the work of the artists belonging to that group is presented by art historian Jaak Kangilaski (p. 21—33).

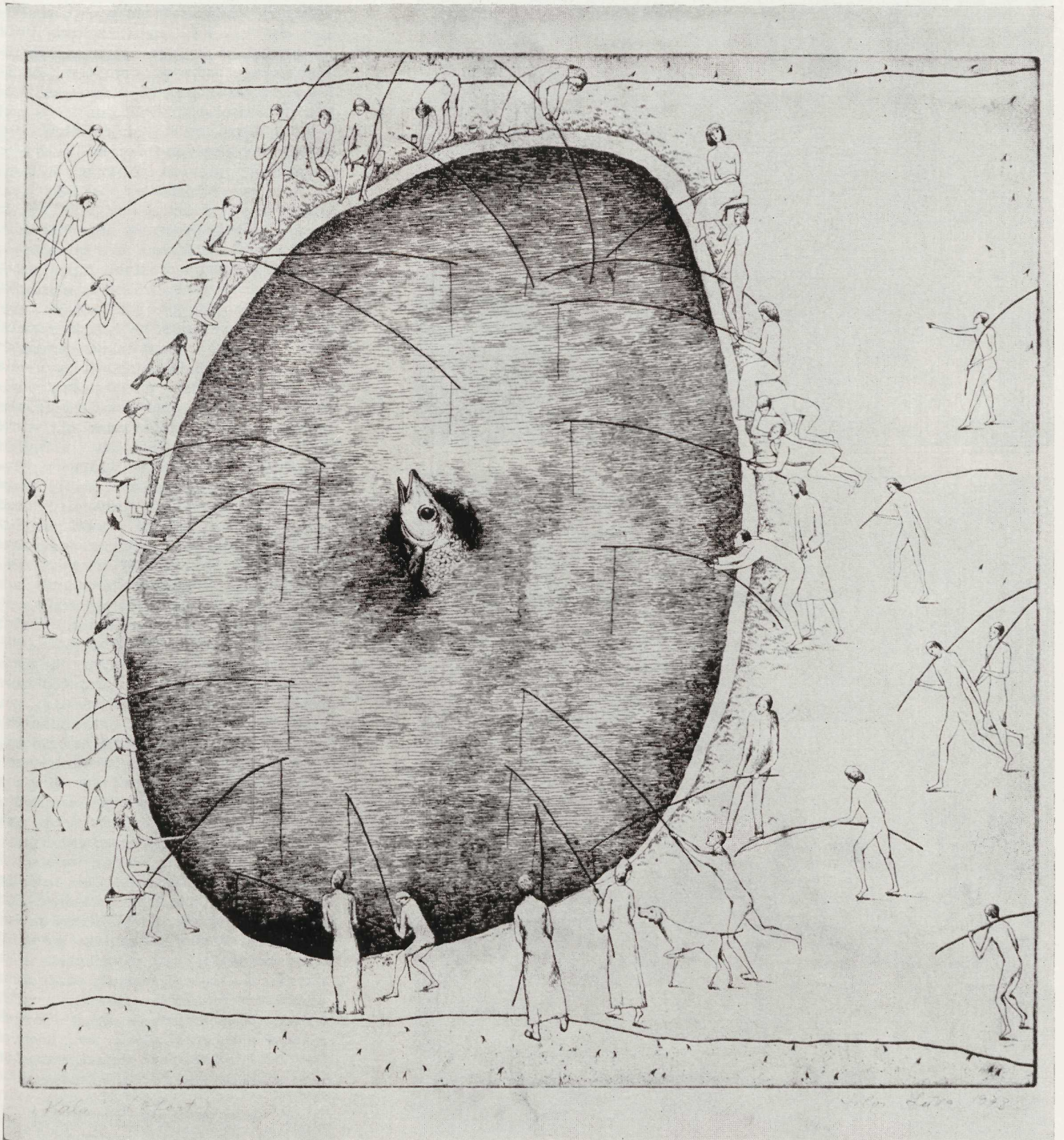
In his study "The Living Space as an Aesthetic Ensemble", Professor Juri Lotman deals with various aspects of the theory of the interior. One of the main problems is, why people never confine themselves to using isolated cultural phenomena, but are striving for creating ensembles where the aesthetic experience is obtained from an association of different kinds of art and works of art belonging to different eras. The author confirms that the unity of different kinds of art in a part of the confined cultural space is to be looked at together with the behaviour of the man belonging to that ensemble, taking at the same time into consideration the constant retroeffect of human behaviour upon the characters of the works of art; thus an objective basis is created for a research into the arts contained in the integral complex designated as culture. The author is not interested in the fact which joint features of paintings, sculptures, furniture, etc., can be reduced to a style, but in the problem why one or another style reveals itself as a different genre phenomenon and draws a conclusion that next to single works of art and kinds of art one has to study actual ensembles (i.e. the ensembles that are not contemplated as collections of art objects absolutely belonging to a unitary style), together with the specific qualities and regularities of development (p. 35—39).

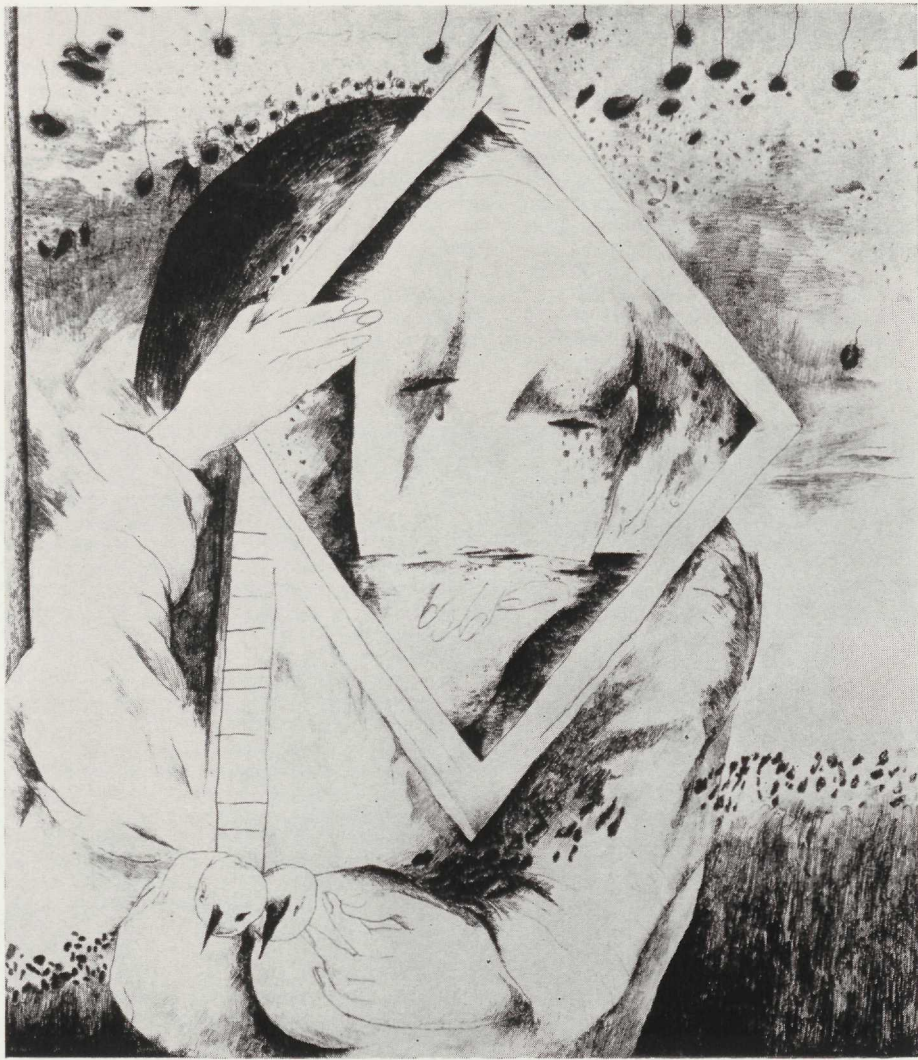
Art historian Eha Ratnik contemplates the work of Juhan Muks (born in 1899). The master who belongs to the older generation of our artists, has studied both in the native country, at the art school "Pallas", as well as in Paris. The artist, still in his prime finds his motifs in nature. His characteristic trait is his well-developed sense of colour (p. 40—44). The graphic works by Urmas Ploomipuu (p. 45).

In the article "About a Rarity in the Art of Copper-Plate Engraving in the Scientific Library of Tartu State University", the artist Endel Valk-Falk introduces the restoration of the Geographical Atlas compiled by Francesco Berlinghieri, which represented the Italian 15th-century art of copper engraving. The maps were preserved by the method of casting, a special casting apparatus having been made in the experimental workshop of Tartu State University (p. 46—50).

The paintings by Andres Tolts (p. 51).

A survey by art historian Mai Levin introduces the work of graphic artist Silvi Liiva, whose femininely delicate prints are no more recordings of immediate impressions, but represent profoundly emotional and intimate works of art (p. 53—57).





70

Silvi Liiva lõpetas ERKI 1969. aastal. Sestsaadik on ta loonud mõnikümmend graafilist lehte, kujundanud kümnekond raamatut. Seda pole palju, ometi on sellest piisanud, et võita küllaltki üksmeelne tunnustus. Liiva nime võetakse juba kui kvaliteedimärki. Noore kunstniku jaoks on see märkimisväärne saavutus.

Muidugi, ega tunnustus vist kunagi üldist ja absoluutset mõistmist ja omaksvõtmist ei tähenda. Kunstniku kavatsustest jääb ikka teatud osa peidetuks. Ning iseäranis on taoline «lahtiste emotsioonidega»* kunst nagu Liiva oma, raskemini «lahti mõtestatav». Silvi Liivale osakssaanud tunnustust on pisut varjutanud ka kriitika noorema kunstnikepölvkonna aadressil üldse. Eriti ANK-ina esinenud kunstnike grupile on ette heidetud sisulist ühekülgust, sulgumist intiimsete meeleolude ringi, ilutsemist. Allakirjutanulegi on noorte kunstnike looming aneemilisena paistnud. Ent selles omajagu põhjendatud kriitikas on omakorda olnud hetkelistest muljetest ja soovunelmatest lähtumist ning kärsitust. Praegu peab möönma, et isiksuste ja taotluste erinevus muutub üha ilmsemaks. Teiselt poolt, küllaltki lähedastel liinidel liikumine on noori siiski omapäraselt terviklikuks nähtuseks sidunud ning nähtuse terviklikkus omandab mõne aja möödudes kindlasti suurema väärtuse. Praeguste 30–35-aastaste generatsioon toetub suurel määral eelmise põlvkonna saavutustele niihästi vormi väljendusrikkuses kui ka sisulises komplitseerituses. Olles keskmise põlvkonnaga tugevasti seotud, on ta samal ajal uudne ja eriline, seda põhiliselt kahes mõttes. Esiteks, taolist sisulisvormilist peenust kohtame meie senises kunstis vaid kohati: selle laiemaks, sihteadlikumaks avaldumiseks polnud varem nagu eeldusigi. Noorte sisulisvormiline peenus (sõna «estetism» tundub siinkohal ebasobivana) näib niisiis väljendavat arengujärku, milleni on jõudnud meie suhteliselt noor kunstikultuur. Teiseks on uudne ka emotsionaalse varjundirikkuse kõrge aste, emotsionaalsetesse süvakihtidesse tungimine valdava huvina. See näib osana inimese-uurimisest, mis avaldub teisteski kunstiliikides, esmajoones kirjanduses. Kõik on hakanud keerlema inimese ümber, kes pole niivõrd positiivne või negatiivne kangelane või konkreetne eluline kuju, kui võrd inimene üldse. Inimlik teadmishimu hakkab koonduma inimesele, kes on ikka veel tume objekt, tumedam kui taevatähed. Viimast lahkab iga kunstiliik oma seadustele ja võimalustele, iga kunstnik — oma loomusele vastavalt. Silvi Liiva teeb seda naiseliku naiivtarkuse ja malbe graatsiaga. Mõistuspärasemat allegooriat näeme tema loomingu vähe, rohkem on tegu sümbolset



71

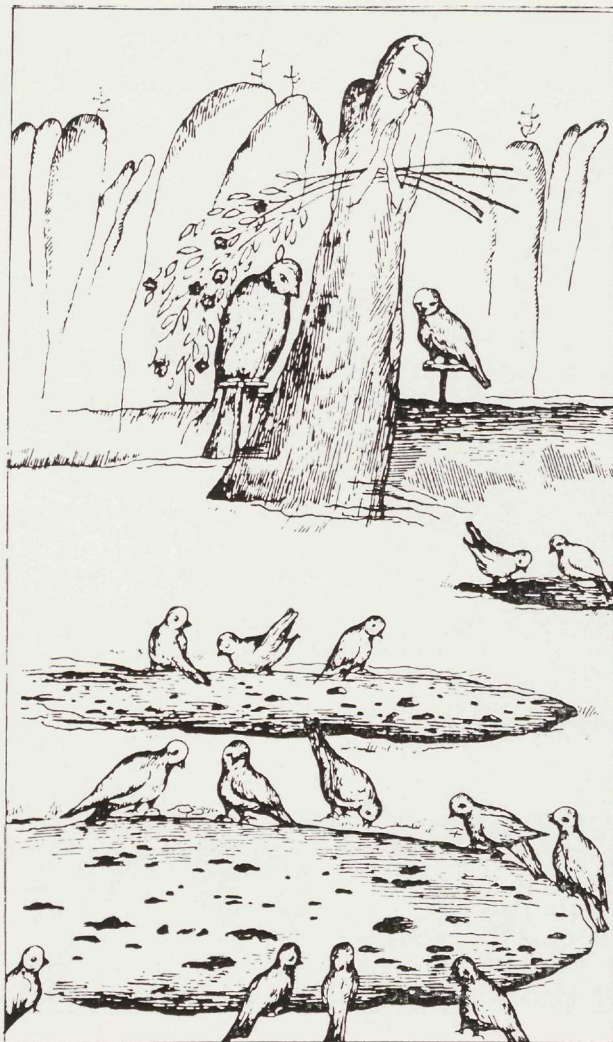
* P. Urbla, Lahtiste emotsioonidega kunstinäitusel, «Sirp ja Vasar» nr. 12, 24. III 1972.

tähendust omandava lüürilise pihtimusega. Väljendusliku eheduse nimel väldib kunstnik tehnilisi efekte; peenetundelisuse ülekasvamist ilutsemiseks on tema töödest raske leida, pigem eelistab ta taoti teatavat ekspressiivset ilutust. Ka pole Silvi Liiva lüürilisis õdusalt õllmitsev, vaid enim karge, valusalt tundlik. Tema tööde hoiak — mõtisklev-melanhoolne, küllaltki staatiline — erineb märksa temaga üheaegselt lõpetanud Marju Mutsu rõõmsameelsemast, impressionistlikumast, dünaamilisemast kunstist. Esialgu sarnanesid nad teineteisele enam, mistõttu neid tavatseti koos nimetada. Silvi Liiva ofordid «Eelmäng», «Melanhoolia», «Lillemüüjad», millega ta esmakordselt 1969. a. sügisnäitusel Kunstihoones esines, on kaunis lähedased Marju Mutsu samal näitusel eksponeeritud lehtedele «Varahommik», «Keskpäev», «Pealelõuna» või hilisemale paarile «Rohi» I ja II (1970). 1960. aastate lõpule küllaltki iseloomulikud, sürrealismist lähtuvad spontaansema eneseväljenduse püüded avalduvad nendegi lehtede lõdvemas kompositsioonis, voolavuses, pildipinnal hajutatud naiviseerivais kujundeis, viirutuse, joone ja pleki väljenduslikus aktiivsuses.

Igas alguses on väljakujunematust ja äärmuslikkust, ühtlasi kordumatut värskust. Diplomitööna kujundas Silvi Liiva Paul Eluard'i luulekogu «Veel enne kostma peab», mis tundub siiani ühe huvitavama kujundusena meie viimase aja raamatugraafikas üldse. Sürrealismist väljakasvanud poeesia juurde sobivad need sürrealismist veel mitte väljakasvanud illustratsioonid, kus joon otsekui «uneldes kerib juhuslikke pilte». Luuletaja vastuvõtlikkus on omapäraselt nähtavaks tehtud portreelises frontispisis. Tundevärelus seondub puht-kujundusliku nauditavusega; kaunilt mõjub juba ümbrispaber hästi valitud šrifti ja fantastilise linnuga.

Varasematest sürrealismi-sümbolismisegustest lehtedest kerkivad küpsematena esile «Tants» ja «Putukas» (1970). «Tantsus» paelub rütmiliste kordustega kompositsioon, selle vaba tasakaal. Tinglikus, pinnalisust säilitavas pildiruumis hõljuvad ümber karika — küllastatuse-joobumuse sümboli — hapraliikmelised figuurid. Õrnas joontekoes mustendavad lastejoonistuste sarnaselt sirgeldatud suud ja juuksed, rõhutades ekstaatilisust. Sugestiivselt mõjub hoolimatu visadusega pilvede poole rühkiv «Putukas» — nagu mingi pimed, peatamatult pealetungiva jõu sümbol. Need subjektiivsed kujutuspildid on väljenduslikult täpsemad ning ütleavad vaatajale vast enam kui teised sama aastanumbrit kandvad lehed.

Silvi Liiva tööd 1960.—1970. aastate vahetuselt paistavad silma niihästi kujutatud kui ka aimatavate seoste keerukusega, mis oli sel ajal kogu meie graafikale iseloomulik. Sõnulseletamatu tabamise vaimustus tõusis tollal haripunkti. Seejärel pöördutakse (detaillides) realistlik-konkreetsema vormi poole, mis jätab





69. Silvi Liiva. Kala. Ofort. 1973.

70. Silvi Liiva. Lapsepõlves. Sarjast «Meri». Lito. 1972.

71. Silvi Liiva. Hobuse lahkumine. Ofort. 1974.

72–73. Silvi Liiva. Illustratsioonid V. Luige luulekogule «Põliskevad», Tušš. 1974.

74. Silvi Liiva. Vihm. Ofort. 1974.

75. Silvi Liiva. Tänav. Ofort. 1971.



74

75

väliselt mulje teatavast lihtsustamisest, kuigi üldarusaadavamas märkide keeles kõneldakse mitte vähem keerulistest asjadest. 1971. a. ilmneb Silvi Liivalgi tendents sellise vormi suunas. Talle näib just sobivat omalaadne nägemuslik naiivrealism ja jutustavus. Tema jutustus on nagu endamisi pooleldi ümisedud, punktiiriga lõppev katke. Tüüpiliseks näiteks on «Omaette» omaette-meeleolusid kehastavate figuuridega, mis oma kummalisuse juures mõjuvad ometi veenvalt. Nii see võib olla, nii see on — mõtled ka «Reekviemi» ebatavalise lahenduse puhul, kus kogu lehte täitvad linnud loovad tunde äkilisest tardumushetkest. Aktide õrna ilu ja meeliskleiva rambusega võib juba esimesel pilgul «Suur suvi». Ei lõpe aga seegi suhteliselt lihtsam lugu punktiga, vaid jääb lahtiseks, nagu ühe näitsiku poolt veeretatava palli trajektoori.

Kui illustratsioonides Paul Eluard'ile, «Tantsus» ja «Putukas» kumas kunstniku oma nägu siiski veel läbi mõjutuste kirme, siis nimetatud 1971. a. lehtedes on see kirme kadunud. Nende lehtedega Silvi Liiva ühtlasi «lööb läbi» meie graafikas. Nüüd on ta tõsiselt arvestatav eksponent Kunstihoone näitustel ning 1972. a. algupoolel jõuab juba personaalnäituseni Kunstisalongis.

Näituse puhul kirjutatud artiklis näeb Peeter Urbla Silvi Liiva senises loomingus valitsemas «huvi hetke vastu». 1972. a. töödes hakkab see märgatavalt üle kasvama huviks püsivamate suhete ja tüüpilisemate situatsioonide vastu. Selle aasta töödes torkab üldiselt silma ka teatav teostuslik kasinus, vähenõudlikkus: kontuuri-ilu tuhmub, joon muutub nagu kohmakakski, estambid — eriti litod sarjast «Meri» — meenutavad joonistusi diskreetselt varjundatud hallide pindadega. Selle kasinuse juhatab õieti sisse kujundus F. Dostojevski sentimentaalsele romaanile «Valged ööd» (1971) liigutavate vinjettidega ümbrispaberil, illustratsioonidega, mis sobivad raamatu avalate pihtimuste, tunde puhanguite ja ebareaalsete unistuste maailmaga. Litode sari «Meri» näib kajastavat inimese tunnetusvalusid. Neist varjundirikkaim ja poeetilisem on «Lapsepõlves» — otsekui mingis peeglis ähmuva näoga, abitude lindudega peopesal. Lehtedes «Probleem» I, II ja «Naine» üllatab rõhutatud lihtsus, eespoolmainitud ekspressiivne ilutus. Kõik see on seotud kunstniku arenguga, veelgi omasema, orgaanilisema väljenduslaadi otsingutega.

Lehtedes «Probleem» I ja II mõttesse vajunud figuurides kõlab ironiat. Silvi Liiva tundelisuse juurde kuulub nimelt mahe ironia, näiteks selline, nagu lehes «Õunapuu all» (1972), kus tüdruk ei oska midagi peale hakata tema jaoks liiga suure õunaga, mida juba varitseb söödik. Otsesemat rakendust leidis Silvi Liiva huumor illustratsioonides A. Kamieńska satiirilise-fantastilisele noorsooraamatule «Nonpariisis ja kusagil mujal» (1972). Tundub, et Silvi Liival on

üldse tulnud illustreerida kirjandust, mis on tema loomule lähedane. Eriti käib see V. Luige luule kohta. Luulekogu «Pildi sisse minek» (1973) illustratsioonidele nende efemeersete figuuridega ja halli-valge õhuga, on järgnemas harda meeoluga, hulga lindudega — Silvi Liiva lemmikmotiive — illustratsioonid luulekogule «Põliskevad».

1972. a. loomingus on kesksemaid töid «Aednik». Sümboliseerides elava ja ilusa hoidmisele-harimisele pühendatud elu, meenutab see veidi Elmar Kitse noorpõlvemaali «Vana aednik». See on mitmeplaaniline kujund, milles heliseb ootamatuid tundetoone. Märkimisväärne on žanriline rüü, mis muutub nüüd Silvi Liiva sümboleile iseloomulikuks.

1973.—1974. a. tööd kujutavad endast jälle uut järku kunstniku loomingus. Neis vast pole endist tunde virvendust, haldjalikku õhulisust, käsitluslaad on maisem, ütlemine — selgem, piiritletum. Näib, nagu oleks kunstnik jõudnud mingi sünteesini, joone ja tooni, reaalse ja irrealse, mõtte ja tunde sulamini. «Kala», «Ateljee», «Kevad» (1973) ühendavad endas kompositsiooni ebalev-elegantse asümmeetria, joone lembe sensuaalsuse, unistava meeolu ja muigel mõtte. Tiigiovaal selle ümber kihavate inimestega, kes usinalt ja asjatult õngitsevad suurt kala — see on igati vaimukas idee. «Kala» märgiti ära 1973. a. ühe parima graafilise lehena. Silvi Liiva pole vahetute muljete fikseerija; ta peab need läbi tundma, asju mingi sisemise silmaga nägema. Niimoodi on tuntud-nähtud tema Siberi-lehed, kus omapäraselt kajastub Siberi avarus, karm eksootika ja looduskaitselised probleemidki. Niimoodi tuntud-nähtud on ka Viljandi-maa-kodunt kaasavõetud mälestustel põhinev «Hobuse lahkumine» (1974), kus nukker-pidulik hüvastijätt vanade hobustega tähendaks nagu millegi tõeliselt väärtusliku kaotust üldse. See leht oma tundesügavuse ja küllaltki suurejoonelise kompositsiooniga on kunstniku 1974. aasta loomingus parimaid. Tema kõrval küünib esile «Vihm» taimedesarnaselt vihmale vastusirutuvate aktidega. Haprad figuurid, üle lehe ühtlaselt tipitud piisad, loodusesulamise meeolu — kõik see on Silvi Liivale tüüpiline. Mõlemad tööd kavatses ta esialgu esitada näitusele «Inimene ja põld», mis iseloomustab tema lähenemist teemale. Too huvitab teda inimese emotsionaalsete suhete aspektist looduse, põliste väärtuste, teiste ja iseendaga. Neid suhteid on ta püüdnud avada muudiski 1974. a. lehtedes, nagu «Põllu ääres», «Lavamonoloog» jt.

Silvi Liiva poolt käsitletav probleemide-ring on kuue loomeaasta jooksul tunduvalt avardunud. Samal ajal on ta ka tunnetanud oma piire. Tema kunst on jäänud eriliselt intiimseks, naiselikult naiivtargaks ja malbelt graatsiliseks, millisena ta meile ikka on meeldinud.

ALMANAHH • KUNST •

49/2 1976. Hind rbl. 1.39