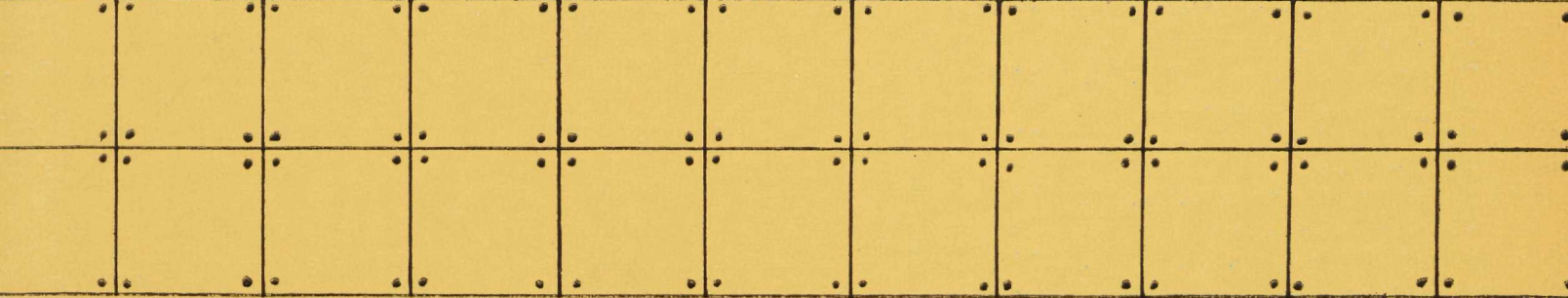
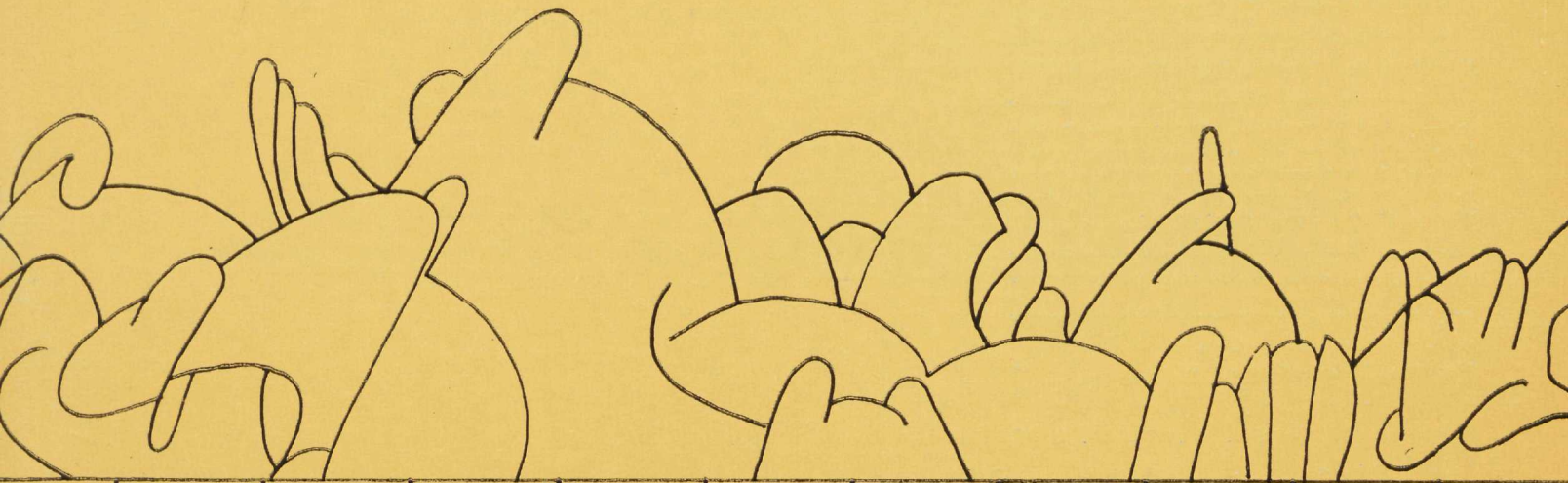


60/2 KUNST 1982



**KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI
ALMANAHH**

Kirjastus «Kunst», Tallinn

Koostaja ja toimetaja Sirje Helme

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

Kaas ja graafiline kujundus: Andres Tolts

Boriss Bernštein	
Tallinna V graafikatriennaal	2
Tiina Pikamäe	
Akt eesti skulptuuris	8
Jaak Olep	
Skulptuuri suurus ja viletsus	13
Jaak Soans	
Skulptuuri piirid	18
Roman Nyman, August Jansen.	
100 aastat sünnist	22
Eha Ratnik	
Aleksander Vardi	24
Jaak Kangilaski	
Edvard Munch	29
Jüri Hain	
Mõnedest joontest Viiralti hilis- loomingus	35
Juhan Maiste	
Hõreda Võidukäigust	39
Gerd Fiedler	
Saksa DV graafika	43
Tamera Ditmani skulptuurid	48
Maale kevadnäitustelt 1980—1981	50
Kroonika 1980	54
Resümee	56

Kirjastus «Kunst», 200001, Tallinn, Lai 34, tel. 60-17-82. Kunstiline toimetaja J. Klõšeiko, Tehniline toimetaja T. Ründal, Korrektor D. Aas.

ИБ № 230.

Laduda antud 01. 04 82 Trükkida antud 1. 11. 82. MB-08999. Kriidipaber 60x90/8. Novogazetnaja 8 p. Kõrretrükk. Trükipoognaid 70. Arvestuspoognaid 10.52. Trükiarv 2500. Tellimise nr. 1890. Trükikoda «Kommunist», 200001, Tallinn, Pikk t. 2.

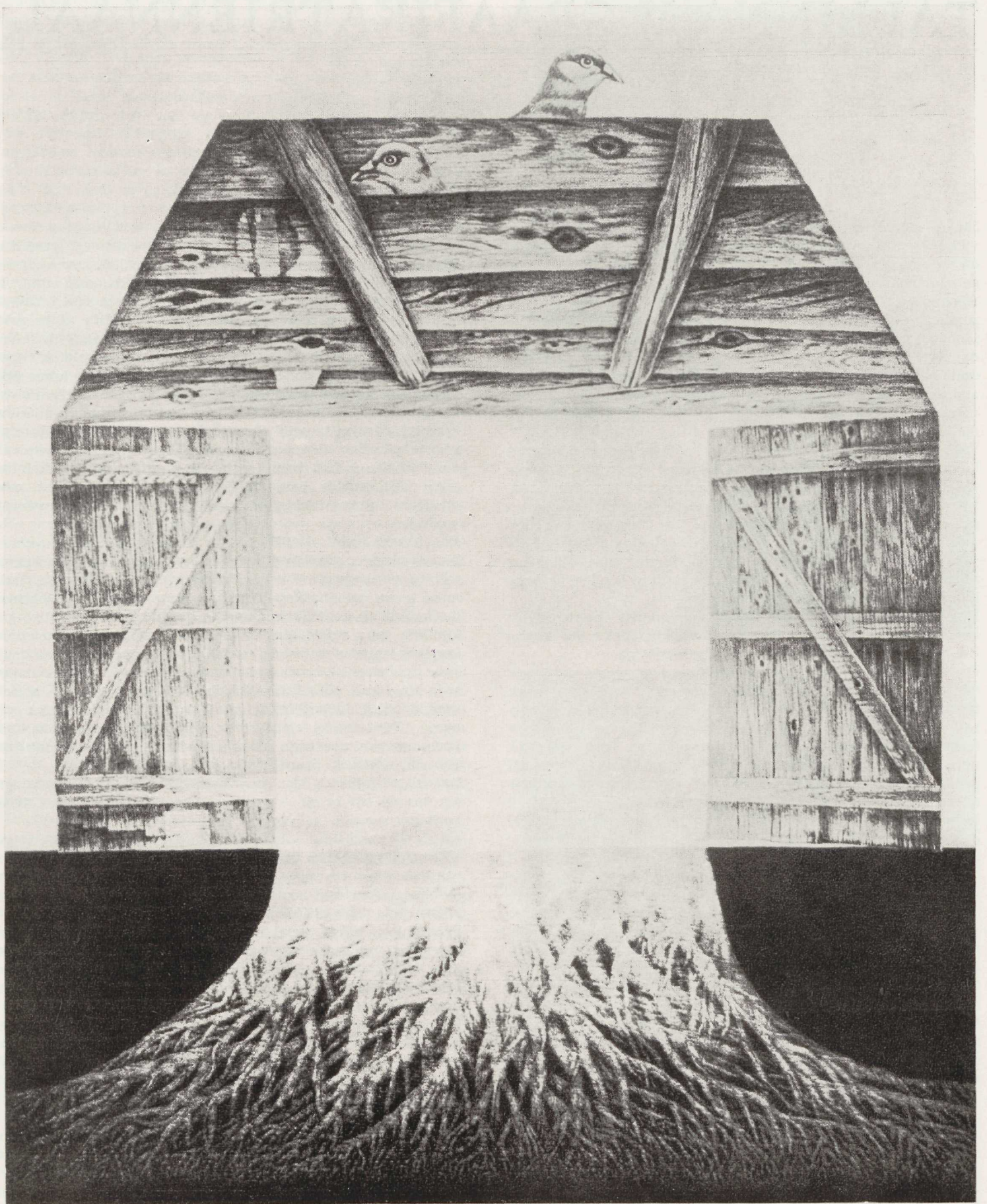
«Кунст» («Искусство») 60/2 1982. Альманах на эстонском языке. Оформление А. Тольтс. Печатных листов 7,0. Заказ № 1890. Тираж 2500 экз. Типография «Коммунист», 200001, Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Кунст», 200001, Таллин, ул. Лай, 34.

 K 4903000000—018
M 905(15)—82 2—82

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958

© «Kunst» 1982

Hind rbl. 1.60



TALLINNA V GRAAFIKATRIENNAAL

BORISS BERNŠTEIN

Järjekordne graafikatriennaal, arvult viies, on taandunud minevikku, et pikkamisi muutuda ajalooks. On määratud preemiaid, on vaibunud arutluste kära, on ilmunud kriitikaülevaateid, on antud hinnanguid — loomuliku variantideküllaga, on interpreteeritud kõige raskemaid lehti, piiritletud individuaalsusi, paika pandud evolutsioonisuunitlusi, tõmmatud õpetlikke võrdlusi . . . See oli suur töö. Nüüd siis on «kriitiku tund» möödas. Mälestus näitusest ootab «ajaloolase tundi», mis pole veel saabunud. Esialgu kestab alles «vahetund», esimesi hinnanguid anda on hilja, lõplikke aga vara; kõige õigem on praegu arutada mõnda niisugust probleemi, mis on jäänud lahtiseks ega ole kaotanud oma teravust.

Tallinna tüüpi näitus, üks kõige esinduslikum omalaadne näitus kogu maal, lubab tõstatada olulisi küsimusi. Kas võis täheldada üldisi arengutendense, ja kui, siis milliseid? Mille poolest erineb üksteisest kolme vabariigi kaasaegne estamp? (Seejuures arvestagem ka «külalisekspositsiooni» — Moskva ja Leningradi graafikuid, mis lisab võrdlusele veel ühe mõõtme.) Lõppeks küsimus, millest ei tasu kõrvale hoida, kuna selle eest niikuinii kuhugi ei pääse — küsimus sellest, kuidas naabrite kunsti taustal näeb välja meie graafika.

Alustan viimasest — mitte ainult arusaadavast patriootlikust huvist, vaid ka sellepärast, et puutume siin kokku ühe keerulise ja intriigeriva kunstiteadusliku paradoksiga.

Eesti ekspositsioon demonstreeris kõige suuremat stabiilsust või kõige väiksemat dünaamikat (fenomeni kirjeldusviisi, nagu näeme, oleneb vaatekohast). Kas nii või teisiti, aga selle nähtuse teatud külge võib väljendada arvudes. Leedu: 17 eelmise triennaali osavõtjat seekord ei esinenud, see-eest esines 11 uut. Läti: puudus 10 eelmise näituse osalist, 15 uut. Eesti: jäi ära 3, uusi 7, neist ainult neli noort. Veel üks arvestus: esimese triennaali (1968) osalistest eksponeeris viiendal oma töid 2 leedu, 13 läti ja 14 eesti graafikut. Arvuliste andmete põhjal on eesti graafikal suurim stabiilsus.

Sellest järgneb kõigepealt, et noorte jõudude juurdevool estambisfääris on aeglustunud. Sellistel puhkudel suunatakse pilk kunstistiituudi vastava kateedri poole; mina arvan siiski, et selleks pole veel aeg käes. Sestsuati, kui instituudi seinte vahelt väljusid eesti estambi tähed, on graafikute ettevalmistamise süsteemis vähe muutunud. Võib-olla põeme lihtsalt ikaldust.

Teine järeldus on märksa tõsisem. Ehkki juhtub ka seda, et meistri individuaalset evolutsiooni iseloomustavad järsud kvalitatiivsed hüpped, on reeglina kunstikontseptsioonide vahetus siiski seotud isikute ja põlvkondade vahetusega. Printsipiaalselt uued ideed tahavad uusi kandjaid; sellepärast tekitavadki uued nimed alati elavat huvi.

Triennaali noorsõdureid — V. Taigerit, J. Okast, M. Taskat, S. Eelmat publik juba tunneb, neid on ka varem eksponeeritud; üldiselt tuleb nõustuda peene ja dialektilise karakteristikaga, mille andis nende triennaali-töödele Mai Levin («Noorte Hääl», 11. X 1980). Ent tahaks veel midagi rõhutada. Erinevalt leedu uutest eksponentidest (eesotsas peapreemia laureaadid Danute Jonkaitite-Gedimieniene), kes suurel määral andsid ekspositsioonile tooni, töid meie uustulnukad küll kaasa oma kontseptuaalseid tämbreid, aga näituse eesti osa üldist kõla nad sellega sugugi ei muutnud. Siin domineerisid väljakujunenud meistrid oma kindla kontseptsiooniga, mille piires toimub pikaldane ja loogiline, eelneva kogemuse põhjal enam-vähem ettenähtud loominguiline evolutsioon (kui see üldse toimub).

Sellest tingitult hakkasid levima jutud — ja mitte alles täna — peatumisest, või mis veel hullem, stagnatsioonist eesti graafikas. Niisugune oli hukkamõistev sõna, häiresignaal. Ent seoses triennaaliga on viimasel ajal meie uuema graafika osas antud ka teistsugust hinnangut, mitte vähem veenvat (vt. näiteks S. Helme kirjutist, «Sirp ja Vasar», 24. X 1980). Kahe positsiooni üheaegne olemasolu ja, nagu näib, hukkamõistu (mure) ja heakskiidu võrdne tõepära esitab kunstiteaduslikule teadusele tõsise ülesande. Sellega võib üsna hõlpsasti toime tulla täheldades, et suhteliselt rahulik arenguperiood laseb kunstnikul täiustuda juba vastu võetud süsteemi piires ning luua kõrge kunstiväärtusega teoseid. Kvaliteedi eest makstakse uudsusega, ütleme nii. Ent siinkohal algavadki tõsised raskused, kuivõrd me puutume kokku kriitilise otsustuse põhialustega. Eelnimetatud positsioonide vastandlikkus sõltub otseselt sellest, mida me üldse peame kõrgeks kunstiväärtuseks või kunstikvaliteediks.

Praktikas kasutab kriitik kunstiväärtuse määramisel teoreetiliste teadmiste, tunnetuslike kogemuste ning vastavalt treenitud intuitsiooni kogumit. Ent ta ei mõtle kaugeltki mitte alati järele, miks ta nii toimib. Tegelikult tuleb teoreetilise refleksiooni tasemel kindlaks teha hinnangute rakendamise printsiip, s. o. kindlaks teha nende alused. Üks kriitiliste hinnangute aluste korrapärastamise viise on asetada neid spektraalsesse ritta kahe polaarse lähenemisviisi vahel. Esimene — nimetagem seda tinglikult «objektivistlikuks» — võtab otsustuse aluseks mingid omad, immanentselt antud teose juurde kuuluvad omadused. Niisugusteks omadusteks võivad olla harmoonia, proportsionaalsus, tasakaal, ekspressioon, vaimsus (see sõna hakkab ülemäärasest pruukimisest oma mõtet kaotama), terviklikkus, stiilipärasus, sisu ja vormi ühtsus jms.; neid antud teoses kas on või ei ole — seda sõltumatult tema suhtest teiste teostega.

«Kui ma peaksin . . . oma märkustes piirduma mõistetega «Täius, Terviklikkus ning Vormi ja Sisu Ühtsus», siis võiksin piirduda üheainsa sõnaga: Aamen. [. . .] Me peame igal viisil püüdma võrrelda uuritavat teost teiste teostega, mitte aga võtma teda isoleeritult, mida me paraku teeme, kui katsume hinnata tema täiust, terviklikkust, tasakaalu jms. Liati teose originaalsus, tulenedes sõna enda definitsioonist, on suhteline asi.» Nii ütleb kaasaegse akadeemilise kunstiteaduse üks suuri esindajaid teoses, mis kannab kõlavat nime «Originaalsus kui täiuse hindamise alus» (Horst W. Janson. Originality as a Ground of Judgment of Excellence. In: Art and Philosophy. A. Symposium. N. Y. 1966). Selge, et meil on tegemist vastandliku lähenemisviisi formuleeringuga, mida võib nimetada «relativistlikuks»; teose kvaliteet tehakse sõltuvaks tema suhtest teiste teostega, nii kaasaegsete, kui ka eelnevate ja järgnevatega, ja käsituse võtmeks saab originaalsus.

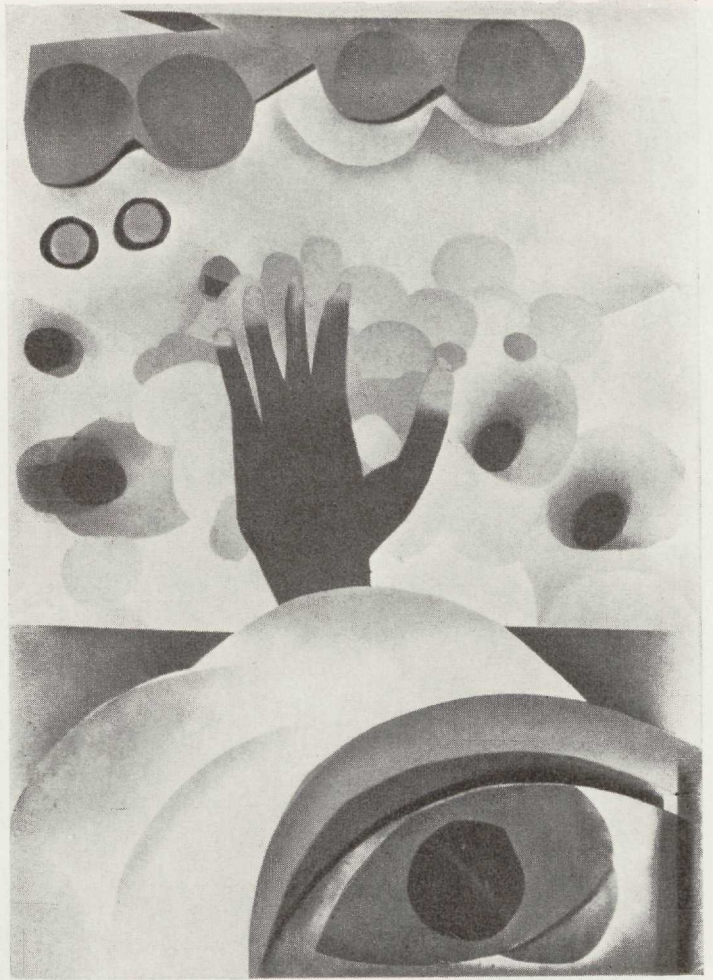
Vaatleme seda lähenemisviisi veidi hoolikamalt. See tekib ning kinnistub seal, kus kunsti määratletakse eelkõige kui loomingulist tegevust ja kus kunstiteadvus on printsipiaalselt orienteeritud novaatorlusele. Varem või hiljem muutub novaatorlus kunstiliste vooruste peamiseks mõõdupuuks. See tähendab, et mõisted uudsus, originaalsus ja kunsti kvaliteet kattuvad või, mis teeb sama välja, on vastastikku asendatavad (sünonüümilised). Tundub, et selline positsioon on täiesti mõeldav; igal juhul on see üks mõeldavaist positsioonidest, mis saab üle «objektivistliku» lähenemise metafüüsilisest liikumatusest. Ent ometi varjab uudsuse ja kunsti kvaliteedi järjekindel samastamine endas

paradoksi võimalust, mis varem või hiljem seda samasust ka lõhub. Suundumus uudsusele, niipea kui see muutub domineerivaks, hakkab (varem või hiljem) nõudma kunstipiiride laiendamist. «Ümber töötades» printsiipiaalseid võimalusi, mis sisaldavad traditsioonilises kunstifääris, peab novaatorlik energia, kui ta ei taha tagasipöördumist, esile kutsuma ekstensiivset arengut. Algab piirnevate alade allutamine, kõrge kunsti seisusesse tõstetakse ilminguid, mida on peetud vähekunstiliseks, «madalaks», «pseudokunstiks» jms. Lõppeks jõuab paratamatult kätte situatsioon, kus kunst siirdub mittekunstilisse sfääri, allutades kõik muu järgemööda totaalsele «artiseerimisele». See ekspansioon nõuab kunsti mõiste enda pidevat ümbermõtestamist — kuni «antikunsti» tekkeni välja, mis ikkagi jääb kunstifääri, erinevalt printsiipiaalselt mittekunstilisest tegevusest. Nende metamorfooside käigus on õnnestunud luua palju uut ning huvitavat. Ent kunstimaailma lõputu laiendamine ähvardab teatud punktis omaenda põhiomaduse, nimelt kunstilisuse enda kadumisega. Kui kunstifääri võib kas või potentsiaalselt tungida mis tahes, siis kaob ju vastandus «kunst — mittekunst», milles — ja ainult selles — kunst konstitueerub ning kujuneb. Samal ajal, kui mitte varem, kaotab mõtte kunsti kvaliteedi, täiuse mõiste. Jääb kvaliteeditu looming, uuenemine, mis on kaotanud oma varju.

Ajalugu on seda loogikat tõestanud. Meie sajandi avangardistlike voolude arengut võib kirjeldada kui enam-vähem järjekindlat tegevust, kus kõigepealt lõhutakse traditsioonilised piirid ning siis asutakse uute, äsja kehtestatud kunstipiiride lõhkumisele. Piiride probleem — see on lõppkokkuvõttes definitsioonide probleem (egas asjata sõna «piirring» ole tuletatud sõnast «piir», täpselt niisama on ladina sõnaga «definitio», vene sõnaga «определение» — sõnast «предел» jne.) Seepärast saab kunstiavangardi ajaloost ühtlasi ka autodefinitsioonide ajalugu: kunst on iga kord uut moodi vastanud küsimusele, mis ta niisugune on. Kontseptualism, mis on sulgunud autodefinitsioonidesse, mööda minnes kunstiteosest endast või viies selle miinimumini, moodustab omamoodi selle protsessi loogilise lõpetatuse. Aga seal, kus kunstiteos kui teatud asi või sündmus suundub nulli, ei saa kunstilise kvaliteedi kriteeriumi rakendada. Kui kasutada Hegeli kunsti arengu skeemi «sümboolsest» staadiumist «romantiliselt», siis võib ütelda, et siin astub kunst «transromantiliselt» staadiumi: vaimne alge loobub materiaalsest kestast, loobudes sel moel ka kunstilisusest endast. «Uus» ja «täiuslik» ei ole enam sünonüümid, veel enam — nad pole üldse teineteisega tuttavad.

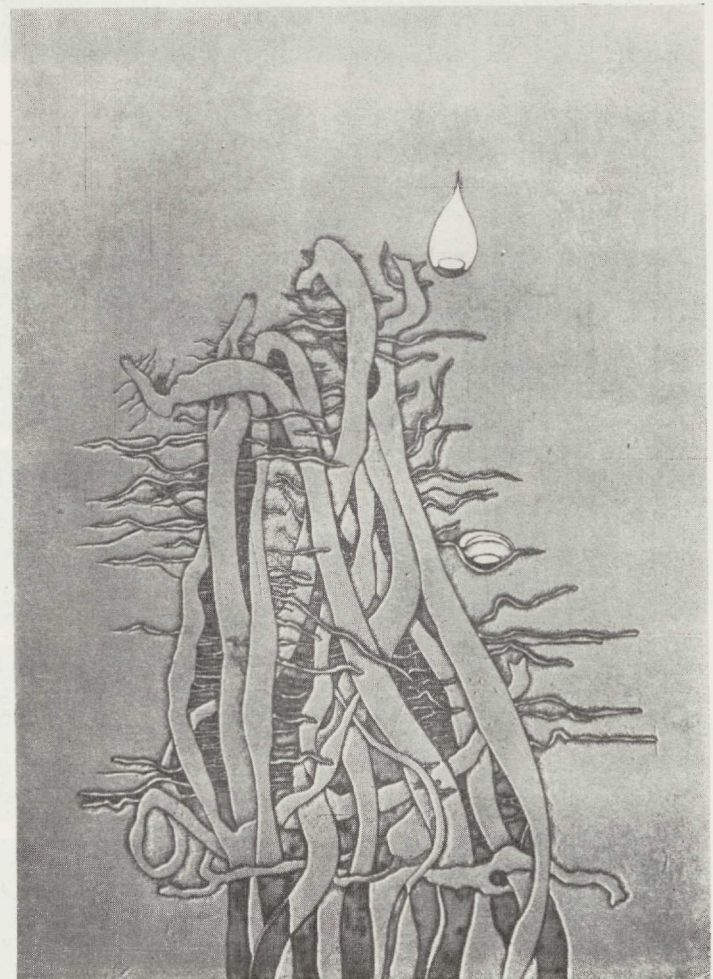
Ent pöördugem tagasi triennaali näitusesaali. Estamp on estamp: see hoiab novatsioone intensiivse, mitte ekstensiivse arengu piirides. Suurem või väiksem ideede vahetuse dünaamika leiab aset estampgraafika traditsiooniliste konventsioonide sisest. Kui aga neid konventsioone rikkuda, siis mõistagi ei saa «mitteestampi» eksponeerida estambi näitusel. Triennaal demonstreerib nähtusi, mis ei välju teatud piirest, seda esiteks, aga teiseks, otsustades käesoleva situatsiooni põhjal, ei ole meil püüdugi rikkuda piiri. Pigem võib täheldada vastupidist protsessi: piiripealsed nähtused, niipalju kui nad on säilitanud sidet estambi olemusega, justkui kaotavad osa oma poleemilisest teravusest, leevenduvad, õilistuvad esteetiliselt. Ma pean silmas nii L. Lapini «Musta ringi» — kõige ilusamat vähemalt nendest tema lehtedest, mida ma mäletan, kui ka J. Okase «näotuid», lähtemotiivilt «ebaesteetilisi» lehti, mis estampteostuses omandavad köitva esteetilisuse; umbes seesama on juhtunud ka V. Taigeri hüperrealistlike töödega, rääkimata R. Meeli väliselt «tehnikalistlikest» ja graafiliselt rafineerituimaist lehtedest.

See on asja üks külg. Aga on veel teine külg. Kui uudsuse — radikaalse uudsuse, printsiipiaalselt uute ideede ootust on petetud, siis ei tähenda see sugugi, et vaataja, nii kogenu kui ka kogenematu, oleks ilma jäetud teist laadi naudingust. Talle sai osaks rõõm uutes variatsioonides ära tunda juba tuntud kunstikontseptsioone ning võimalus hinnata nende kujutuse **täiuslikkust**. Näitena tuleks nimetada suurt osa eesti ekspositsioonist: P. Ulas ja H. Eelma, V. Vinn ja M. Leis, M. Mutsu ja S. Liiva, M. Vint ja T. Vint, A. Keerend ja M. Üksine, C. Klar ja V. Tolli... Loetelu pole lõplik, ent on siiski aeg



2

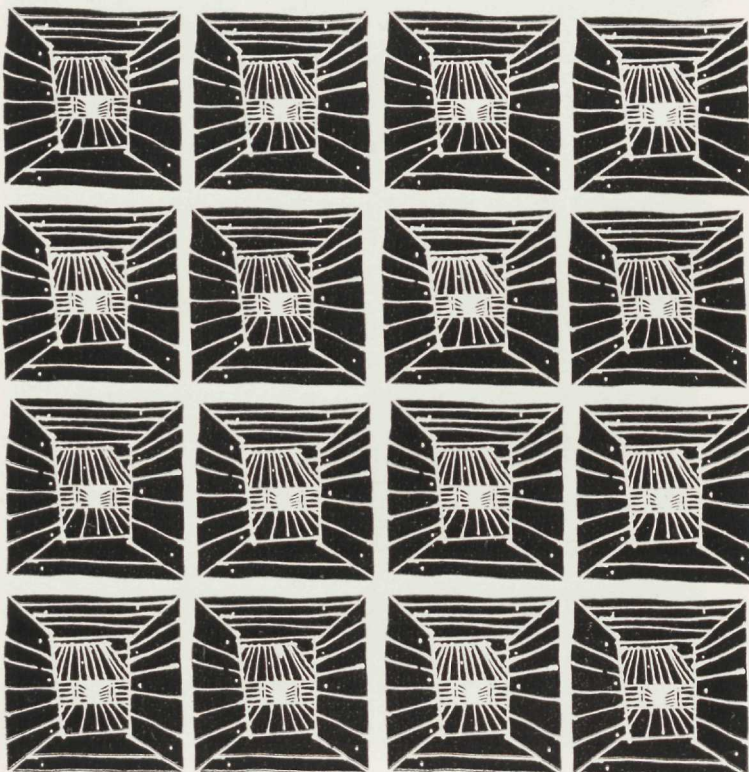
3





4

5



märkida, et ka teistel võis näha oma laadis täiuslikke lahendusi, mis jätkavad ning arendavad varem väljakujunenud printsiipe — G. Didelyté, N. Valadkevičute (tema personaalses ekspositsioonis), L. Zikmane, S. Eidrigevičiuse, I. Elgurti es- tampe . . . Sõna «täiuslik» justkui ilmus iseenesest kaks korda järjest. Ilmselt see sõna, vaatamata kaasaskäivale esteetilise arhailisuse oreeolile, pole veel päriselt oma aega ära elanud: «aamen» ütelda on alles vara. Tähendab, kunstilise kvaliteedi mõiste — just nimelt kunsti piires — ei ole tingimata seotud uudsuse ja originaalsusega, täpsemalt öeldes — on ja ei ole ka; selles seotuses ja mitteseotuses, ühtesulamises ja omaette, üksteisest sõltumatus eksisteerimises peitubki kunstiteose para- docks (või üks tema paradokse).

Kasutagem lihtsat näidet. Kõikidest retsensentidest, kes kirju- tasid triennaalist (meie ajakirjanduses) vist ainult L. Viiroja üksi pühendas paar rida Vive Tolli estampidele («Kultuur ja Elu», 1980, nr. 12, lk. 21), teised neid isegi ei nimetanud. Võiks arvata, et need neli lehte on kunstniku täielik loomingu- line nurjaminek.

Ent kujutagem ette, et me vaatleme «Sinist terrassi» või «Müüritühhet» teises kontekstis. Kujutagem, et Vive Tolli elab kuskil teisel maal ja meil polenud temast siiani midagi teada. Ja äkki ühes kollektsioonis näidatakse meile estampi: te võtate selle hoolikalt kätte, silmitsete, uurite detaile, pöördute uuesti lehe kui terviku poole . . . Ahaa, mulle näib, et te olete intri- geeritud! Huvitav meister, kas pole tõsi? Kas te ei leia, et see on suurepärase, ilus, rafineeritud graafika? Et seda eristab peen vaoshoitud emotsionaalsus? Te märkasite, kuivõrd paeluv on poeetiliste tähenduste gamma, mida võib välja lugeda nendest kujunditest. Te ei taha enam lehte käest panna, te loodate, et leiote võimaluse tema juurde tagasi pöörduda, võib-olla roh- kem kui üks kord . . .

Nüüd kujutage ette, et sellel kohtumisel viibib ka asjatundja, kes spetsiaalselt uurib selle kunstniku loomingut. Kindlasti ta ei hakka teie otsustusi ümber lükkama. Ehk ainult lisab, et need tööd meenutavad mõnes mõttes varasemaid töid, kuigi hil- jutisi — neistsamadest seitsmekümnendatest aastatest, ja veel ütleb ta, et see suurepärase graafika on peen, küllastatud poe- tilise alltekstiga, ning lisab: «nagu alati Vive Tolli».

Tunnistagem ausalt, seesama «nagu alati» tekitab retsensendil teatud hämmingut. Aga teos ei ela ainult näituseelu (estamp liiati!) ja teda võetakse tihti ka lahus kunstilisest kontekstist, «omaette», oma esteetilisest iseväärtuses. On olukordi, kus teos justkui vabaneks diakroonilistest ja sünkroonilistest kõrvu- tustest ning sõltuvustest. Ma ütlen «justkui», kuna seesugune lõplik vabanemine on teostamatu: teistel teostel on nähtamatu koht meie esteetilisest kogemuses (ning me teame seda), deter- mineerides meie vaatamis- ja hindamisviisi. Ja sellele vaatamata, kui me kõige oma esteetilisest kogemusega jääme silm silma vastu selle teosega, muutub temas meie jaoks paljugi, kui ta vaid on võimeline vastu pidama *tête-a-tête*'i. «Relativistlikku» ja «objektivistlikku» lähenemisviisi vastandamise raames võiks ütelda, et situatsioonis, kus teosega suheldakse intiimselt ja keskendunult, relativistlikud mõõtmed nõrgenevad, esiplaanile asuvad «absoluutsed» mõõtmed.

Autor on esimene, kes kaitseb «relativistlikku» positsiooni, kui teda miski ähvardab. Ta leiab, et see peab jääma lähteposit- siooniks. Samas ta annab endale aru ka selle positsiooni eba- täiuslikkusest ja puudulikkusest, koguni ühekiõlgusest. Eba- täiuslikkus tuleneb sellest, et kunstiteose unikaalsusel on ilm- selt kaksipidine iseloom. Ühelt poolt saab unikaalsust kindlaks teha ainult antud teose suhtes teiste teostega. Ent uni- kaalsus tähendab ühtlasi ka seda, et antud teos kujutab endast oma laadis ainukest, lõpetatud ning iseenesest küllastatud kunstiuiversumit, mis on võimeline astuma aktiivsesse vastas- tikusesse mõjutusse isiksuse universumiga. Järelikult eksisteerib teose maailm — seda saab vastu võtta ja läbi elada oma- ette, teatud mõttes sõltumatult suhetest teistega. See viimane unikaalsuse aspekt, mis on otseselt seotud kunstikvaliteedi tase- mega, justkui kannab teose teisele tasandile, tõstes teda kõrge- male sellest, mis oli eile ja mis tuleb homme ning lisab talle autonoomiat uuel astmel.

Kõik eelõeldu on otseses seoses eesti ekspositsiooni probleemidega. Ma arvan, et seal oli kõige rohkem neid lehti, mille täiuslikkus kindlaskujunenud kontseptsiooni raames (s. t. niisugune, mis on kaugel radikaalsest uudsusest) tagab neile kaua-aegse, autonoomse, aga mõnele isegi «üle aegade» kestva eksistentsi. Autoreid nimetasin juba eespool; võib-olla ei olnud need veel kõik.

Tahaks juhtida tähelepanu veel ühele joonele eesti ekspositsioonis, mis teda oluliselt eristab teistest, eriti leedu omast, aga samuti ka Moskva ja Leningradi väljapanekutest.

Juba mõnda aega arutatakse erialases ajakirjanduses fenomeni, mis üleliidulises mastaabis on omane tervele reale kunstnikele «seitsmekümnendate aastate sugupõlvest»; seda nimetatakse «apellatsiooniks kultuuri poole», «mänguks kultuuritähendustega» jms. Jutt on kõige erinevamatest kultuurireministsentsidest, visadest katsetest kooskõlla viia mitmesuguseid kultuuri-aegu meie ajaga. Mõned kriitikud nägid selles uue kultuuri-teadvuse — mitteaajaloolise, akroonse või pankroonse teadvuse sümptomit, kus kõik olulised kultuurinähtused ei ole mitte ainult ühtviisi aktuaalsed, vaid eksisteerivad teatud vaimses üheaegsuses, nii et igasugune kultuuriaeg võib seal isenesest kokku saada ja ühineda mis tahes kultuuriajaga. Ruumilised kunstid, mis juba loomuldasa sünkroniseeruvad, on nagu spetsiaalselt loodud niisuguse teadvuse modelleerimiseks. «Külalis-ekspositsioon», kus see tendents selgesti silma hakkas tänu A. Vilneri, J. Rõžiku, J. Jahnini, J. Perevezentsevi, O. Tarasenko jt. töödele, sundis ka põhiekspositsiooni vaatama sellelt vaatepunktilt. Tulemus osutus üsnagi huvipakkuvaks.

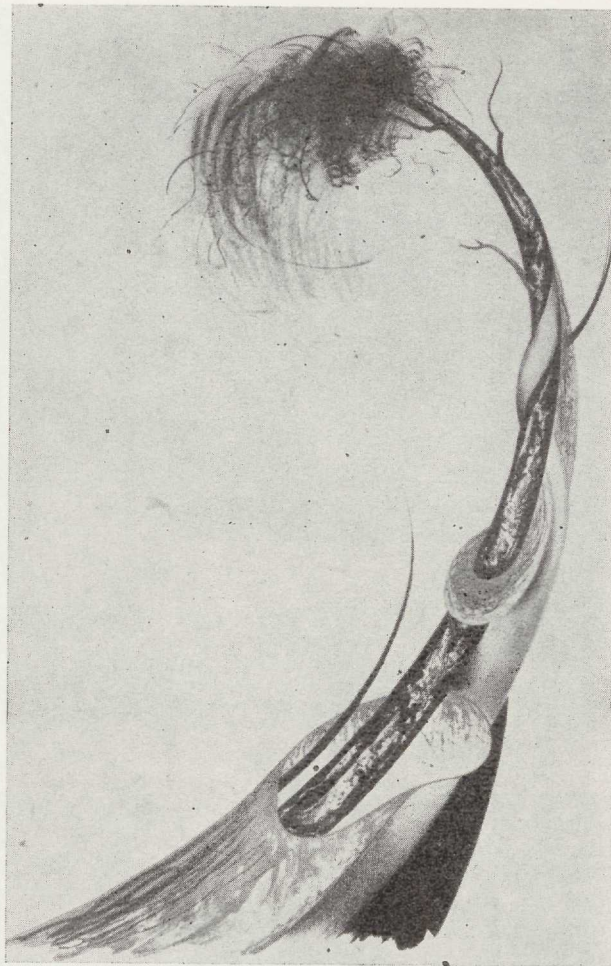
Esiteks. Isegi triennaali piiratud materjal osutab, et apellatsioon kultuuritraditsioonidele võib omandada erakordselt mitmekesiseid vorme. Selle aineks võivad saada ajalugu, müüt, folkloor, kirjanduslikud reministsentsid ja assotsiatsioonid, mõõdunud aegade ja teiste maade mälestusmärgid; siiasamasse kuuluvad ka kompositsiooniideede ja -skeemide või isegi tervete stilistiliste süsteemide (omamoodi «stilistiline ümberrõivastamine») rakendamine, või siis ainult nende tsiteerimine, stiilkombinatsioonide ja mälestuste mäng, kujundite kollaažid, mis kajastavad kultuurimeenutusi jne. Ja veel, igal vormil on oma erinev alus ja kultuuriline ning kunstiline motiveering.

Parimaks mudeliks võiks siin olla leedu graafika, kus esinevad kui mitte kõik, siis igal juhul paljud variandid. Tõsi küll, suur hulk gravüüre ajaloolis-kultuurilistel motiividel seletub seekordses leedu ekspositsioonis ka sellega, et hiljuti tähistati mõningaid juubeleid (Vilniuse ülikooli ja A. Mickiewiczi juubel). Ent tasub vaid jälgida leedu väljapanekute laadi eelnevalt näitustel jõudmaks järeldusele, et ka ilma juubeliteta oleks «kultuurisuundumus» leedu osas domineeriv. Selles ilmneb teatud kindel traditsioon. Seejuures tuleb teha printsipiaalset vahet kultuurireministsentsi erinevate viiside vahel.

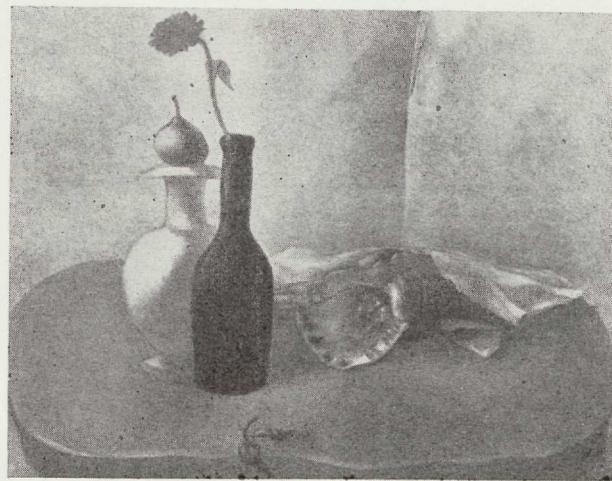
Nii oli leedu graafika kunagi kõige tihedamalt seotud visuaalse ja sõnalise folklooriga. See seos sünnib iga kord, kui kaasaegne kunst tahab manifesteerida oma rahvuslikku intentsiooni ja demokraatlikku karakterit. Sellisel juhul «olevik» seatakse kõrvu astronoomiliselt ebamäärase, ent kultuuriliselt kindla ja ühemõttelise «folkloori ajaga», millega ta osalt kattub. See on seos täpselt piiritletud kultuurikihiga, mis välistab kontaktide võimalust teiste kihtidega — ses mõttes on tal vähe ühist pankroonse kultuuriteadvusega. Liiasi on tal teatud määral üleisikuline motiveering ja üleisikuline karakter. Seepärast muutub see seos varem või hiljem üldprintsipiibist üheks võimaluseks teiste hulgas.

Nende võimaluste reas on niisuguseid, mis väliselt lähenevad «folklooriprintsiibile», ehkki nende olemus on juba teine. Niisugused on näiteks lehed, mis viivad meid maaoludesse ja sealsetesse elulaadi kui rahvuskultuuri kindla traditsioonilise aluse juurde (H. Eelma, R.-V. Gibavičius). Nimetagem, et nendes töödes ei toimu aegade lähenemine mitte ainult sel teel, et näidata «toda aega» «meie ajale», vaid seda tugevdab kontrast kujutatu «esemelise koosseisu» ja kujundi konstrueerimise kaasaegse laadi vahel: elementide paradoksaalse kokkusulatamisega Eelmal või popartliku multiplikatsiooniga Gibavičiusel. Teise variandi moodustavad interpretatsioonid, mis viivad meid

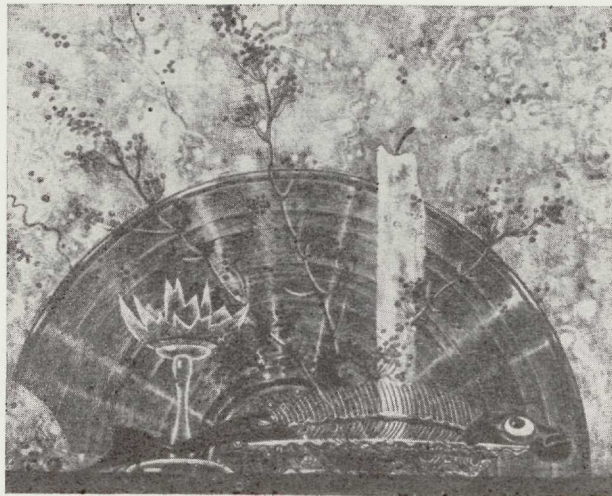
6

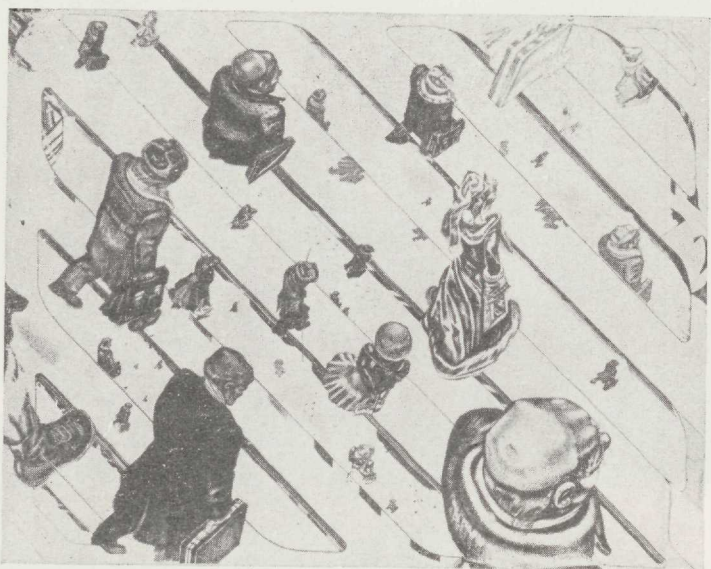
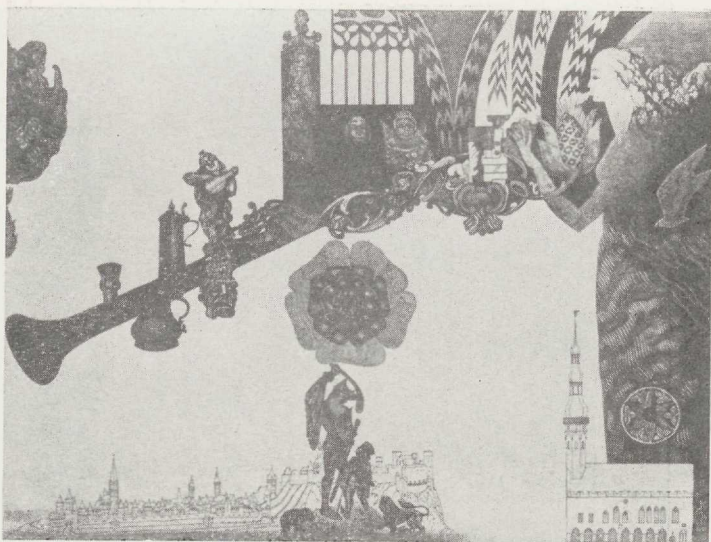


7



8

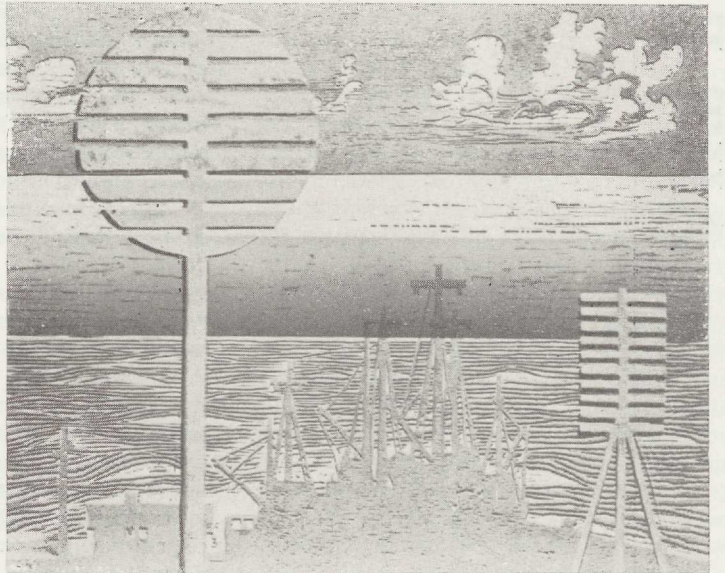
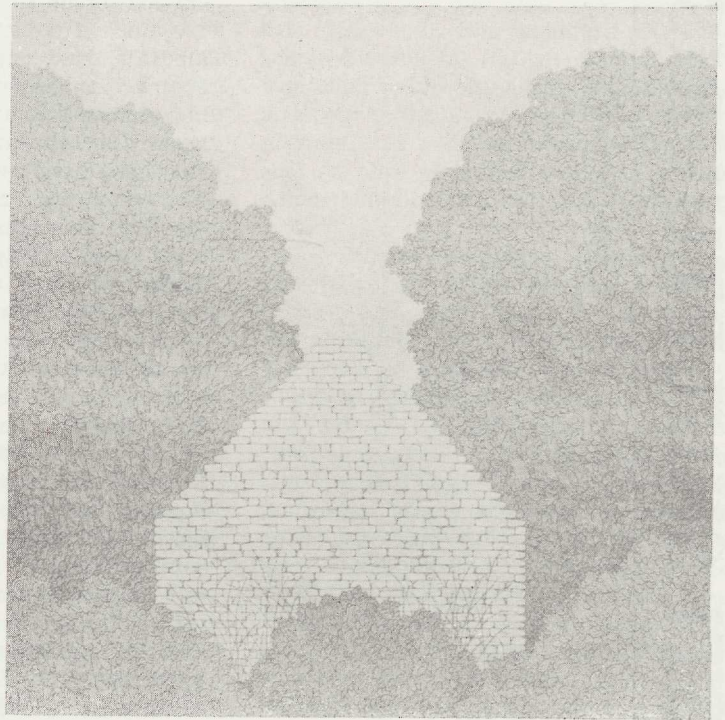




rahva kunstiteaduse sügavaimate mütoloogiliste lätete juurde — kas või selleks, et neid mõista ning tajuda oma järjepidevat sidet kultuuritraditsiooni alglatetega. Siia kuuluvad E. Kairiukšite paganlikud ornamentaalsed sümbolid, I. Blumbergi «Läti mandala», aga meil — Kaljo Põllu. Märkigem, et see on tõepoolest samm üle aastatuhandete, mis omamoodi «hävitab» aja: mütoloogilisse teadvusse «ümberasumine» toob juba ise endaga kaasa ajalise abstraherimise, kuna ajal on müüdis hoopis eriline iseloom.

Läbi nende tagasipöördumis- ja ümberkehastumisvariantide jõuamegi nende võimalusteni, mida pakuvad vabad rännud kultuuri- ja kunstipärandi kaardil. Leedu väljapanekutes aktualiseeruvad niisiis võrdsetel alustel tavandite maailm ja XIX sajandi kirjandusliku romantismi maailm, klassitsismi ja barokkarhitektuuri maailm, aga kui siia lisada veel teisi ekspositsioone, siis pikeneb kultuurimälestuste ringi kaasatõmmatute loetelu veelgi. Ja mis siis ikka — vabalt ning loomulikult siseneda teistesse kultuuri «aegruumidesse» neid orgaaniliselt omaks tehes pole sugugi igapähele antud: selleks on vaja erilist annet, mille ilmumist näeme Marju Mutsul («Sõit»), Concordia Klaril (näiteks Tallinna motiivid), Gražina Didelytél («Improvisatsioonid Adomas Mickevičiusele»). Vastasel juhul tuleb sellest kas ratsionalistlik kombineerimine, mis pole veel kaugeltki kõige halvem, või teiste ideede puudusel kaasaegne kommentaatorlus, kus «minevikust toitumine» teeb küsitavaks loomingu potentsi ülepea. Selles varjub mõningane oht: kultuur, mis toitub ainult sellestamaast kultuurist, riskeerib sellega, et ta varem või hiljem muutub sekundaarseks.

Jõudsimegi nüüd tagasi loomeprobleemi juurde, ainult teise kandi pealt. Sellelt seisukohalt vaadates peame toonitama, et eesti kompositsioonis esineb kõige vähem otsest «kultuurist toitumist». Kui nimetatule lisada ainult veel reministsentsidena antiikkujundite kergeid peegeldusi Evi Tihemetsa lehtedes, siis on nimekiri küllap vist täielik. Miskipärast vajab eesti graafika teistest vähem tugipunkte, «kultuurselt töödeldud» materjali. Ta kontakteerub hõlpsamini otseselt kaasaegse reaaleluga, sealhulgas muidugi ka psüühikasfääris. Teatud mõttes ta ei karda algset, «toorest» materjali, mida ta võib (teades, et võib) isesisvalt muuta kunstisubstantsiks ja kultuurifaktiks. Seepärast tulebki eesti graafika loomingulist potentsi hinnata üsnagi kõrgelt. Samal ajal võiks ajaloolasele ja teoreetikule pakkuda huvi järele mõelda, millega seletada meie graafika nii sõltumatut suhtumist üldisesse «kultuurile apelleerimise» taudi. Muide, see on juba omaette töö.



1. Herald Eelma. Värv. Lito. 1978.

2. Nijole Valadkevičiute. Aplaus I. Serigraafia. 1980.

3. Gražina Didelytė. Janu. Sarjast «Neli improvisatsiooni Adomas Mickevičiusele». Vārv. ofort. 1979.

4. Danute Jonkaityte-Gediminiene. Sarjast «Naised» II. Lito. 1979.

5. Rimtautas-Vincentas Gibavičius. B-IX. Sarjast «Lapsepõlvemälestused». Kõrgtrükk. 1980.

6. Ilmar Blumberg. Kasv. Värviline lito. 1978.

7. Banuta Ancane. Natüürmort teokarbiga. Värviline lito. 1977.

8. Ivar Poikans. Natüürmort kalaga. Lito. 1979.

9. Concordia Klar. Tallinna raekoda. Pehmelakk. 1980.

10. Peeter Ulas. Väljak. Pehmelakk. 1980.

11. Marju Mutsu. Sõit. Ofort. 1979.

12. Mare Vint. Mahajäetud maastik. Lito. 1980.

13. Ilmar Torn. Väike sadam. Puulõige. 1979.

14. Marje Üksine. Teeleminek. Kuivnõel, akvatinta. 1979.

Oli aktifiguur skulptuuri esimene kujutatav aine, ei tee nüüd tagantjärele keegi kindlaks, kuid enamus, kes kunstiajalugu õppinud on, teavad ürgaja kunsti üht imponentsemat taiest «Willendorfi Veenust». Oma aja kunsti esindaja juures torakab silma kehavormide külluslik lopsakus ja sootunnuste rõhutatud esiletoomine, täielikult hooletusse on jäetud seevastu nägu ja jalad. Siitpeale võime jälgida aktiskulptuuri pikka arengurada, mis läheb kord õitsengu tähe all, kord hoopis ärapõlatuna tänapäevani välja. Praeguseks on aktiplastika küll kitsas, kuid särav külg skulptuuri paljutahulises prisma. Eesti skulptuuri ajalugu, mis pool sajandit lasub üksikute üksteisele järgnenud meistrite õul, saab alguse akadeemilisest kunstist. Riideteta inimese kujutamine on neid kõiki köitnud, pakub ta ju peale inimeha enda ilu ka palju võimalusi alltekstide loomiseks, maiselt olemiselt vaimu valda pürgimiseks. Aktiplastika akadeemilised lahendused pärinevad August Weizenbergilt (1837—1921) ja Amandus Adamsonilt (1855—1929). Weizenbergi mütoloogilistes naisfiguurides «Hämarik» ja «Eeva» on kõige paremini õnnestunud too ihaldatud «suursugune rahu ja üllas lihtsus». Need tööd on loodud küll läinud sajandi 80-ndail aastail ja võisid juba siis näida möödunud klassitsismi helge mälestusena, kuid provintsist pärit noormehena toetus Weizenberg paratamatult Saksamaale õppima asudes sealsele kunstitraditsioonile ja kunstiasutustes valitsenu meel-susele. Rodin, kaasaegse skulptuuri eelkäija, oli sel ajal alles oma kiiresti kasvava kuulsuse alguses. Ja ehkki Adamson valis Saksamaa asemel juba Prantsusmaa maailma kunstiga tutvumiseks, polnud tal veel jõudu uuega kaasa minna. Puudus selleks ju ka materiaalne ja vaimne toetus kodumaal. Samuti paistsid 19. sajandi linnad silma oma kuulsate meeste või nende tegude mälestuseks püstitatud monumentide rohkusega. Nende tellijaks oli riigi- või linnavalitsus, kes soosis akadeemilist kunsti. Noorte kunstijüngrite tähelepanu, eriti provintsist saabunute oma, ei saanud neist mööda minna, ei saanud olla mõjustamata terve atmosfäär, sest 19. sajandi skulptuur oli ikkagi võrreldes teiste kunstialadega kuni Rodinini madalseisus. Rodini mõju puudutab aga alles järgnevat eestlasest kunstilembelist meest. Adamsoni looming on fabulaarselt rikkam, jutustuse osa selgelt haaratav ja alltekstidega täiendatav. Ehkki skulptor kujutab ohtralt irreaalseid olendeid, nagu «Ajalend», «Lüüriline muusika», «Koit ja Hämarik», olid kujutatavad siiski oma olemuselt maised inimkehad. Need ülespoole pürgivad või laintevahtu kaduvad inimesed on väga elavad ja maalilised. Adamsoni teoste dünaamika on otsene vastand Weizenbergi teoste staatilisusele ja frontaalsusele. Adamson ei karda oma teostega tulla ka kaasaega (G. Lurich), kuid see on rohkem juhuslik. Skulptori looming on palju lõivu maksnud salongikunstile, õieti esindabki meil puhtal kujul

salongiskulptuuri ainult Adamson. Nüüd, kus ajavahe on küllalt suur ja salongi-skulptuuri meil enam nii lihtsalt ei kohta, võime loobuda üleolevast suhtumisest tao-lisse meelelisse, romantilisse ja ilutse-vasse kunsti. Kuigi nii Weizenbergil kui Adamsonil on käesoleva sajandi aastaar-vuga loodud teoseid, kuulub nende kunst oma vaimsuselt eelnevasse sajandisse, mil kaunilt nähtud inimkehad olid mineviku legendide, irreaalsete mõtete ja tajude sümboliks.

Eesti kunstis sai 20. sajandi skulptoriks sõna otseses mõttes Jaan Koort (1883—1935). Kunstniku looming taunis teadli-kult eelkäijate oma, klassitsistlik maailma-nägemine oli tema tulekuga lõppenud. Skulptor valis endale eeskujuks prantsuse kunsti, Pariis määras ta kunstnikuks kaju-remise suuna. Koorti loomingul on mit-med allikad. Peale Rodini määrasid Mail-loli modernse lihtsusega kunst ja vana-egiptuse igavikuhõngulised raidkujud skulptori lõpliku ilme. Mailloli kunsti suur lihtsus mõjutas nooremaid kunstnikke nägema kõigis vormides äärmist lihtsust ja see omakorda mõjutas suuresti kubist-liku skulptuuri teket. Meie skulptoritest jõudsid kubistlik-konstruktivistliku suu-nani Juhan Raudsepp ja Henrik Olvi. Hil-jem, 30-ndail aastail, võttis Raudsepp oma skulptuurides küll omaks looduslähedase, W. Aaltoneni loomingust ehk mõjutatud laadi, millesse lisandus ka kerget ideaali-taotlust. Ka Koort võttis Maillolilt üle üldistuse, sünteesi, kuid teda ei puudatu-nud sajandi teise kümnendi kubistlikud kujutatava olemuse lahkamised. Ta soo-viks oli kunsti kaudu edasi anda kujuta-tava põhilisi väärtusi, tervet ta loomingut iseloomustab natuurilembelisus, selle üldis-tatud käsitlus, selgepiirilisel nähtud ja täiuslikult lõpetatud vorm. Ehkki kujur oli eelkõige portreemeister, lõi ta kaheküm-nendail aastail hulga huvitavaid akti-skulptuure. Koort kujutab ainult kaasaeg-set inimest, kusjuures talle on tähtis figuuri hoiakust tulenev emotsionaalsus ja vormiilu, mitte sisuline kandvus. Nii kan-navadki ta teosed pealkirju «Põlvitav naine», «Seisev naisfiguur», «Istuv naine». Koorti suhtumine oma ainesse on suurejooneline ja lugupidav, ta usaldab seda, mida kujutab. Sõjajärgne kunstipub-lik on ilma jäänud võimalusest nautida Koorti «Palvetajat». Foto järgi saame ainult aimuse kaunist vormist, puhtast siluetijoonest, põlvitaja kokkupandud kätest ja näost õhkuvast hardusest. See oli Koorti üks tähelepandavamaid teoseid. Koortist veidi noorema kujuri Anton Star-kopfi (1889—1966) loomingus on see- vastu aktiplastikal valdav osa. Riideteta figuurid kehastavad tal kõiki inimest haaravaid üllaid tundeid. Oma kunstnikutee alguses lõi ta pikaksvenitatud gootilikke figuure, moodustades neist kahefiguurilisi kompositsioone, milles mees ja naine süm-boliseerivad õnne, armastust ja sõprust. Koos tunderikkusega võib ekspressiivne rütm, osalt voolav, osalt nurgeline kon-tuur. Starkopfi mitmekihilises loomingus

on ka üksikfiguure erinevate atribuutidega nagu «Naine kalaga», «Mees haamriga». Haarav ja hoogne «Siiami tants» on üks rafineeritumaid Starkopfi teoseid. Sellel loominguperioodil on tunda saksa kunsti mõju, õppis ja töötas kunstnik ju aastaid Saksamaal. Seal levinud ekspressionism rõhutas inimtunnetes pigem vaenulikkust, võõrdumust ja meeleheidet. Siit ka vormide deformatsioon, mis pidi paremini esile tooma elamuslikku külge. Otsest analoogiast näeme W. Lehmbrucki teoste kesk-aegse elegantsiga. Starkopfi skulptuuride tunnetuslik skaala on avar, lüürilise kõrval dramaatiline, ei puudu ka erootiline alltekst. 30-ndail aastail kujunes lõplikult välja stiil, mille järgi enamus tänapäeval kunstniku töid tunneb. Siis hakkas skulptor raiuma suure üldistusega, suletud kompositsioone, kivi ilu toonitavaid kujusid. Ka neis jääb põhiliseks emotsioonide väljendamine, kuid nüüd on see palju rahulikum ja nostalgilisem. Taolisi graniit-skulptuure lõi kunstnik oma pika eluea lõpuni, hiljem midagi olulist lisamata. Tuleb ära märkida, et needsamad Starkopfi graniit-skulptuurid olid esimesed dekoratiivskulptuurid Eestis. Kuna Starkopf rajas ka kohaliku skulptuuriõpetuse ja arendas seda ligi kolmkümmend aastat, siis oli pallaslaste loomingu alguses tunda oma õpetaja mõju.

Voldemar Mellik (1887—1949) kuulub Koorti ja Starkopfiaga ühte põlvkonda, kuid tal puudub niisugune kunstinoovatorlik osa nagu eelnevail. Temagi sai oma kunsthariiduse väljaspool Eestit, Peterburis. Aktiplastika juurde jõudis Mellik 30. aastate alguses, luues kolm mitte ainult oma loomingu paremiku, vaid terve eesti kunsti paremiku kuuluvat kunsti-teost. Nideks on kergelt stiliseeritud meeleolukad graniit-skulptuurid «Ohtu», «Ärkamine», «Ekstaas». Emotsioonide avamine toimub järk-järgult, teosest teosesse, vaoshoitusest kuni tormaka tunde-lahvatuseni.

Kolmekümnendate aastate eesti skulptuur on juba tunduvalt rikkalikum; esile on kerkinud uus põlvkond kujureid, keda ühendas õppetöö kunstikoolis «Pallas», sealt saadud ühine kunstitunnetus. Suur osa kohaliku skulptorkonna kujundamisel oli Starkopfil ja Mellikul. Starkopfi mõjul oli nende maailmanägemine looduslähedane ja mediteeriv, kuid põhiliselt kujundas noorte kunstnikumina ikkagi oma aeg. Seda põlvkonda huvitavad vähem sajandi alguses tekkinud äärmuslikud kunstivoolud, kolmekümnendad aastad näivad olevat väsinud neile eelnenud «tormidest ja tungidest» ja nüüd ihaldati pigem rahu ja lihtsust. Olid ju need aastad uusrealismi tõusuaajaks. Väljakujunenud meistriteks, keda paelus ka aktiplastika, olid Ferdinand Sannamees (1895—1963), Hermann Halliste (1900—1973) ja Martin Saks (1902—1962). Linda Sõbra ja Endel Kübarsepa loomingu jääb meie jaoks vaid loometee algusesse. See kehtib samal määral ka Endel Jõesaare kohta, kelle sõjajärgse loomingu oli Eesti vaatajail

mõni aeg tagasi meeldiv võimalus tutvuda. Jõesaare kunst on arenenud suures osas meie kunstist eraldi, elab ju kunstnik pärast Teise maailmasõja lõppu Rootsis ja ta hilisemat loomingu võib pidada ka sealse kunsti osaks. Jõesaare skulptuur, sealhulgas ka aktiplastika on loodud dramaatilise pingega. Nurgelise ekspressiivse vormiga loodud inimesed kannavad endas nii resignatsiooni kui ka lootusrikkust, nad on tunduvalt rohkem meeleoludest mõjutatud kui meie sõjajärgses skulptuuris kujutatud inimene.

Sannamehe, esimese kodumaise kunsti-hariidusega skulptori loomingu iseloomustab huvi kujutava kui ainulaadse isiksuse vastu. Kõige ehedamalt avaldub see küll ta portreeloomingus, figuuriplastika võimalustest huvitab teda vaid inimkeha, selles peituv jõud ja pinged. Halliste loomingu on aktiplastika põhikohal, ta viljeles seda terve pika eluea jooksul. Paremini õnnestusid skulptoril istuvad figuurid, kus elamusi väljendas pea ja keha hoiak. Hilisemas loomingu on tunda kurvameelsust, valulist nukrust tagasipöördumatu aja pärast. Halliste armastas graniiti, keha siledakspoleeritud pinda kivi enda rustikaalsusele vastandades toonitas ta inimese nõrkust, alluvust loodusele. Erilist intiimsust, kergust ja õhulisust õhkub M. Saks kahest väikesest marmorteosest «Tütarlapsed» ja «Ärkaja». Neis lüürilistes figuurides avaldub vahest kõige ilmekamalt too meeleline hardunud olemine ja maaliline käsitlus, mida me tänapäeval skulptuuris seome pallasliku käsitlusega. Sest peale Sannamehe huvitas teisi ennekõike üldistus, emotsionaalsus, mitte naisekeha ideaal. Ja emotsioonidki polnud ägedalt tormakad, vaid mahedalt lüürilised, nostalgiasugemetega.

1920.—1930. aastatel oli aktiskulptuur portree kõrval teine põhiline skulptuuri avaldumisvaldkond. Inimkeha kaudu väljendati mitmesuguseid meeleoluarvundeid, aja lõputut kulgu, ühesõnaga kõike seda, mis ei ole konkreetne, vaid üldine, mis kuulub rohkem tundemaailma kui mõistuse juurde. See oli eelkõige hingestatud kunst. Kolmekümnendate aastate lõpus võib märgata väsimust taolisest intiiimsust elukäsitlusest, tekib tarvidus suurema mõttepinge järele, mis aga aktiskulptuuris enam ei avaldu.

1940. aastatega kaasnenud uus kunsti-situatsioon tõi kaasa uue suhtumise maailma asjadesse ja nende vahendamisse. Aktiplastikal ei olnud siin enam mingit osa, kuna selles nähti liigset meelelisust ja erootilist sisu. Seega polegi võimalik 1940.—1950. aastate esimesest poolest tolle aja kunsti kohta iseloomulikke näiteid tuua. Tolleaegses kunstis oli peale realistliku kujutamisi viisi oluline edasi anda ka teguderohket ajastut. Tundeväljendused ja meeleolulsemised, mille kandjaks meil aktiskulptuur enamasti oli, siia ei sobinud. 1950. aastate teisel poolel muutus suhtumine vabamaks ja kohe kasvas ka huvi inimkeha modelleerimise vastu. Nende aastate aktiskulptuuri paremik pärineb

kunstnikelt, kes olid enne sõda aktiplastikat viljelenud. Siia kuuluvad Starkopfi graniit-skulptuurid, Halliste melanhooleks muutunud naisaktid, samuti Starkopfi käe all õppinud Enn Roosi olustikuline figuuriplastika, mis eelkõige võib motiivi lihtsuse ja siira südamlikkusega ning Ernst Kirsi jõuliselt mõjuvad dekoratiivskulptuurid.

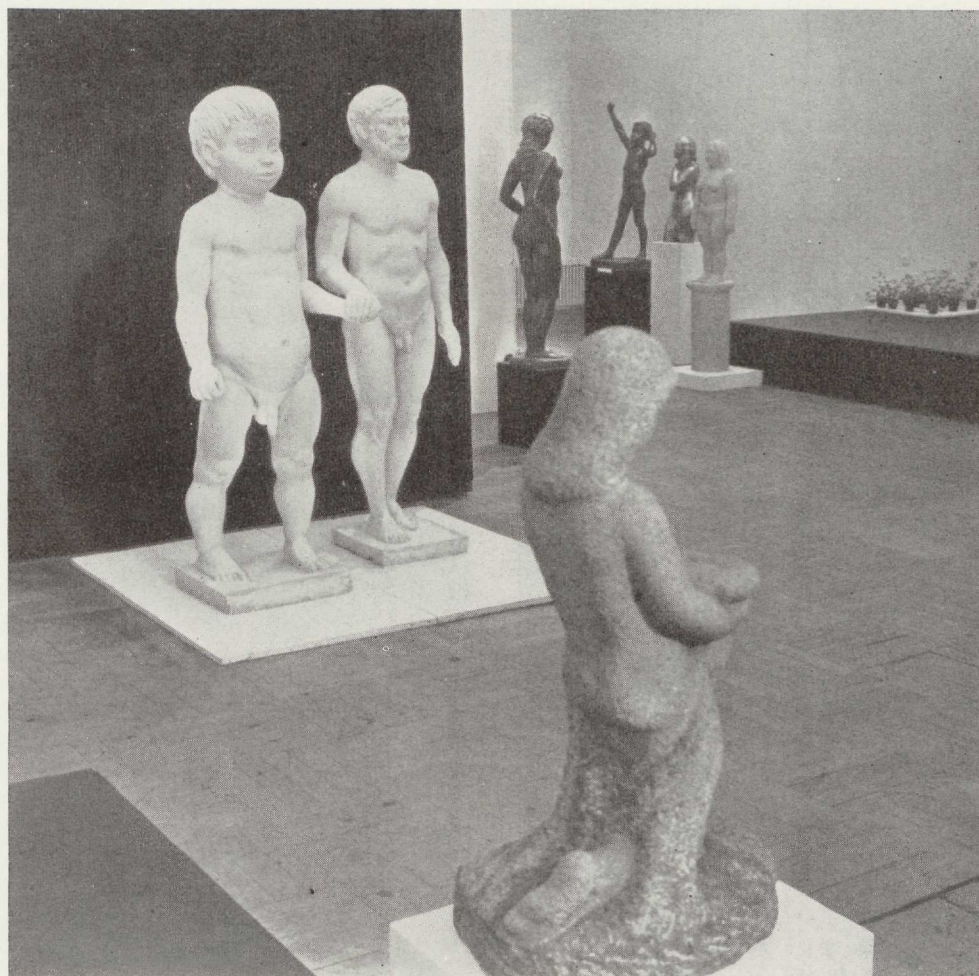
1950. aastate keskpaigast lülituvad meie kunstielu juba ENSV Riikliku Kunstiinstituudi diplomiga lõpetanud skulptorid. Kalju Reiteli, Aulin Rimmi, Endel Taniloo teosed on esimeseks katseks näha aktiskulptuuri kaasaegse pilguga. 1960. aastate lõpuks oli aktiskulptuur kunstnike silmistaas tavaline, skulptuuri igapäevane aine. Selleks ajaks oli suuresti avardunud kunstnike nägemisulatus, ei piirdunud ainult meelisklevate või kurbade elamus-tega, pigem eelistati optimistlikke, vahest isegi liiga ühesuunalisi tundeväljendusi. Kuid erilist mõtte- ja vormipinget nende teostega veel ei kaasne, see jääb juba järgneva kümnendi kanda. 1960. aastaid iseloomustab huvi vormi vastu, sünteesi vastu, tunda on internatsionaalseid mõjutusi. Osalt jõuti vormiüldistuses päris kaugele, Matti Variku «Torso» 1969. aastast on meie aktiplastikas ainulaadne. Edgar Viiese sünteesiv vormimäng on väga tundlik ja ehe, kuid Viies, meie skulptuuri esteetiliste väärtuste avardajat, aktiplastika ei veedelnud. Tema «Supleja» vormiüldistus on juba liiga suur, et seda aktiskulptuuri hulka lugeda. Üldistav lähenemine möödus suhteliselt kiiresti, 1970. aastaist leiame selles laadis aktiplastikat vaid Erika Haggi, Ants Mölder ja Lembit Palmi loomingu. Ellen Kolgi «Veenus» on natuurist kinni pidava täisfiguurilise inimkeha uus kunstiline lahendus ja iseloomustab juba viimase aastakümne üht skulptuurisuunda. Kolgi teoste dekoratiivsusele lisandus küll teatud annus ilutsemist ja isegi sentimentaalsust, millest ta viimasel ajal üle on saanud; neid jooni asendab meeldiv stiliseering. Alasti inimkeha pakub palju inspiratsiooniatmet ka Hille Palmile, kes ühena vähestest eelistab figuuriplastikat portreele. Kunstniku mitmekesisel loomingu kohtame emotsionaalset ja dünaamilist vormimängu, dekoratiivskulptuuri, hetkemeleolu tabamisest annab kujuka näite meeleline marmorist «Hetk». Praegu läheb ta loomingu rahulikumat rada, vahetud olustikulise hõnguga pronksfiguurid mõjuvad siira tundlikkusega.

1970. aastatel kerkis esile mitmeid terava elutunnetusega ja huvitava inimesekäsitlusega autoreid. Nii mõnelegi neist andis 1978/79. aasta vahetusel toimunud ulatuslik ülevaatenäitus «Akt eesti skulptuuris» tõuke proovida ka selles vallas. Eelkõige tahaks esile tõsta kolme skulptorit — Ülo Õuna, Mare Mikofit ja Aime Kuulbuschi. Kõik nad äratasid tähelepanu ja saavutasid tunnustuse kui portretistid, kuid nende üksikud aktimodelleeringud on samuti tähelepanu äratanud. Ü. Õuna kunstiteoste kõnekus rajaneb emotsionaalsele vormi- ja



värvimängule, millest ei puudu ka sarkasmiga segatud grotesksus. Hoolimata sellest, kas skulptor loob häiritud vormiga dünaamilisi või anatoomiatäpseid staatilisi figuure, ulatub ta alati neis nägema kujutatava peidetud sisemaailma. M. Mikofi töödes on alati suur osa vaimukalt edasiantud ideel. A. Kuulbuschi teeneks tuleb lugeda, et ta tõi meie skulptuuri poolakti. Kunstnik armastab järsult peatada liikumist, korraks seisatada hetke, siit ka teoste eriline pingestatus.

1980. aastasse läheb eesti skulptuur tunduvalt mitmekesisemana. Suuresti on avardunud väljendusvõimalused, temaatiline maht on laienenud, skulptuuriteosed ise on tuumakamaks muutunud, mis aga paratamatult on vähendanud aktiplastika osa meie skulptuuris. Käesoleval ajal on akti-skulptuuri kanda jäänud raidkunsti tundeisem pool, säilitades nii üht igipõlist nägemist inimesest.



15

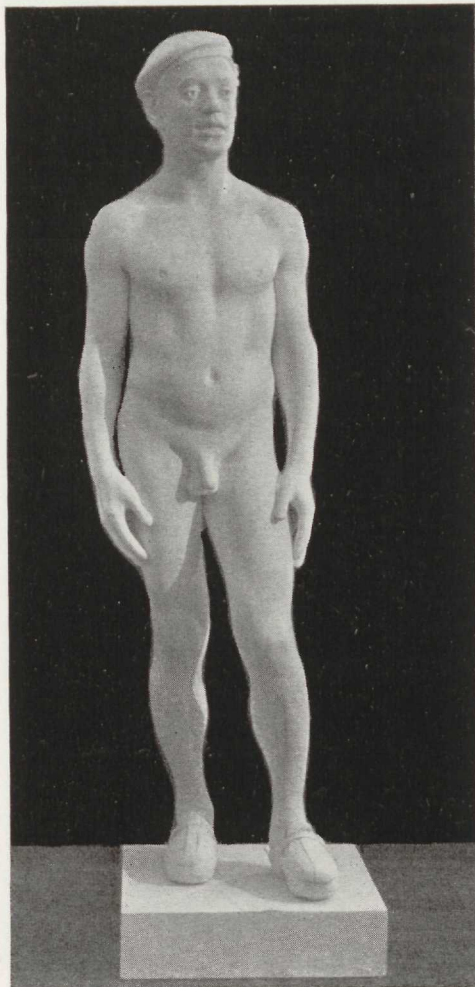
16

17

15. Amandus Adamson. Laine ainuke suudlus. Marmor. 1899.

16. Vaade näitusesaali. 1979. a.

17. Vaade näitusesaali. 1979. a.



18

21

19 20

22

18. Vaade näitusesaali. 1979. a.

19. Mare Mikof. Meesakt. Kips. 1978

20. Ellen Kolk. Merefloora. Pronks. 1980.

21. Hille Palm. Hetk. Marmor. 1978.

22. Edgar Viies. Naine hantlitega. Kips. 1978.

SKULPTUURI SUURUS JA VILETSUS

JAAK OLEP

Kujutav kunst on silma kunst. Seda on võimalik tajuda kas ainult nägemise, või nagu raidkunst, osaliselt ka kompamise kaudu. Ka kunstnik ise saab kujutava kunsti vahenditega väljendada ainult seda, mida ta on kas näinud, näeb, või kujutab end nägevat; neid asju, sündmusi ja tundeid, mida kunstniku silm kunagi näinud ei ole või mida on lausa võimatu nägemismeele abil hõlmata — kentaure, ingleid, Püha Jüri võitlust lohega, ajaloolisi sündmusi, hambavalu, kodumaagatsust jne. kujutab ta kas nende oletusliku või sümbolise välimuse abil. Ainult selles, asjade ja olude kajastamises välise kaudu kõigi kolme kujutava kunsti liigi ühtsus seisnebki. Edasises, selles, mida ja kui mõjusalt igaüks neist kolmest lubab kunstnikul väljendada, on erinevused suured. Mida suudab üks, ei suuda teine, ja vastupidi. Vaatleksingi järgnevalt just seda, mida skulptuur väljendada suudab, kui hästi ta seda suudab, ning ühtlasi ka seda, mis ta loomusele võõraks on jäänud.

Kui skulptuuri ja maali (või graafikat) ning neis väljendatavat võrrelda, torkab juba esmasel vaatlusel silma nende kujundite füüsiline erisus: raidkujundid on kolmemõõtmelised, maalikujundid seevastu tasapinnalised. Tasapinnalisusest aga tulenevadki maali eelised skulptuuri ees: kuna ta kujundeis nähtav ruum, mass ja valgus on illusoorseid, siis on võimalik maalida lõuendile kõike silmaga kogetut. Nii üksikindiviidi kui rahvahulka, nii laevahukku tormisel merel kui suurlinna tulesid. Skulptuuril need võimalused puuduvad. Kui maalikunst loob illusiooni ruumist ja selles paiknevatest masidest, siis skulptuuris on kujund ja kujutamismaterjal samased: kujuri käe all vormub materjal kunstiliseks kujundiks, kaotamata siiski oma looduslikke omadusi. Näen siin sarnasust lavakunstidega — ka näitleja loob rolle oma keha kaudu. Tah-

kete kehade üks omadustest — kuju elastsus — on skulptuuri kui kunstiala aluseks. Seetõttu ei suuda skulptuur (jutt on ümar-skulptuurist, sest reljeefis rakendatakse üheaegselt nii raidkunsti kui ka tasapinnaliste kunstide seaduspärasusi) kajastada kuigi veenvalt kindla kujuta asju: kehaid valgusnähtusi, vedelas ja gaasilises olekus aineid. Küll aga on seda võimalik teha sümbolise, s. o. mõne tahke keha vormi kaudu. Kõige enam on rakendatud inimfiguuri (näiteks G. Bernini loodud Nelja jõe (Doonau, Ganges, Niilus, Rio de la Plata) purskkaevul Roomas või A. Coysevox' Dordogne'i ja Garonne'i jõgede allegoorilised kujud), on aga leitud ka teisi vorme. Kuid tahkete kehade kujutamiselgi on skulptuuri võimalused piiratud. Teoreetiliselt võib skulptuur kajastada kõiki tahkeid kehi nende kujust ja suuruselt sõltumata. Seda aga ainult teoreetiliselt. Praktiliselt seavad skulptuurimaterjalide looduslikud omadused — mass, mõõtmed, tihedus, kõvadus — kujuri loomepüüdluste ette kuhjaga takistusi. Nii ei saa ta kujutada väga suuri ja keeruka vormi-struktuuriga ilminguid nagu linna, metsa või raudteejaama. Selleks, et neid asju mingilgi kunstilisel tasemel kajastada, läheb vaja väga palju aega, materjale ja raha. Samal põhjusel jäävad skulptuuri ainevallast välja kõik suurema inimhulgaga üritused, nagu lahingud, laadad, spordivõistlused. Et see kõik aga hea tahtmise ja veel suuremate materiaalsete võimaluste juures siiski teostatav on, kinnitab hiina arheoloogide leid 1974. aastast: keiser Shi-Huangdi hauakambri läheduses kaevates sattusid nad suurele maa-alusele sammassaalile, milles paiknes 6000 keisri ihukaardiväe sõduri elusuuruses terrakotafiguuri, kõik täies relvastuses, osa jalamehed, teised koos hobustega. Ka India templites on raidkujude arv üpris suur. Aga mõistagi ei kulutatud ei vanas Hiinas

ega vanas Indiaski raha ja aega mitte kaunite kunstide edendamiseks, vaid riiklikult olulisemaks peetud eesmärkidel. Uue-ajal ajal, kui raidkunst maagilisse mõjusse uskujate arv napiks on kahenenud, on ka skulptuurigrupid kokku kuivanud.

Skulptuurimaterjalide kõvadus, nende töötlemise vaevalisus on kujundanud kujureis austava suhtumise materjalidesse. Erinevalt maalijaist ei suhtu skulptorid materjalidesse nagu vältimatuisse abivahendeisse oma kunstimõtete realiseerimisel (erandiks on selles osas ainult savi ja kips kui ettevalmistusained), vaid nagu võrdväärse partnerisse, mille looduslikud omadused määravad juba algusest peale kuju vormi ja suunitluse. Kõikide aegade suured kujurid on seda tõde hästi tajunud ning ei ole püüdnud suruda skulptuurimaterjalidele peale neile «võõraid» ideid. E. Barlach on öelnud: «Skulptuuri materjalidel on oma tunnetusareaal, mis laseb end päevavalgele tuua. Kivi, pronksi või puu omadustest sõltub vorm, mille skulptor oma teostele annab. Materjali omadused seavad kunstilisele kujutusele oma normid, sest sõltuvalt kivi või metalli massist, läbi kivi või metalli omaduste vaatleb kujur seda maailma, mida ta tahab kujutada.»

Kujuri sõltuvusse skulptuurimaterjalidest on suhtutud erinevalt. On olnud aegu ja kultuure, millal kujurid on püüdnud materjalilooigikat eirata (jäädes mõistagi loodusseaduste raamidesse) ja aine omapära kas varjata või üle mängida — hilisrooma, gooti, barokk-, sümbolistlik skulptuur — ning teisi aegu ja kultuure, millal raidkunst väärtused seati vahetusse sõltuvusse skulptuurimaterjalide ainelooigika ja loodusliku omapära austamisest. Viimane suhtumine on olnud püsiv Kaug-Ida kultuurides: Hiinas, Jaapanis, kõige kaugeemale materjalialustuses on läinud aga or-

gaanilise koolkonna kujurid (H. Moore, B. Hepworth, H. Heerup, F. Wotruba jt.), kes seadsid materjali omapära väljatoomise oma kunsti üheks peamiseks (teinekord ka ainukeseks) väljendusvõimaluseks. Noor Henry Moor (vanemas eas ta arvamused selles küsimuses muutusid) kirjutas: «Olen jõudnud arusaamisele, et kivist skulptuur peab tõepäraselt sarnanema kiviga, et tendents kivi elustada ja teha temast lihast ja verest olendit juuste ja armidega alandab kujuri silmamoondaja tasemele.» Ja austerlane Fritz Wotruba, kes on tuntud oma kükloopiliste raidkujude poolest, on oma austust skulptuurimaterjalide loodusliku alge vastu väljendanud järgmiselt: «Ka mina usun sellesse seaduspärasusse, mida ta (kivi) meile peale sunnib; kes teda solvab, see seab ohtu palju rohkem kui lihtsalt esteetilise käsitluse. Kes kivi läbi puurib, tapab kuju mõtte, mis seal varjul on.»

Veel tuleb kujuril arvestada, et nagu iga tahke keha, nii allub ka raidkuju mehaanika seadustele. Kõik, mis kujur loob, peab kuhugi toetuma — või rippuma tõmbitsate otsas nagu E. Barlachi «Güstror' leinaja». Maalijatel seda muret pole ja seetõttu võib maalidel näha lendamas, hõljumas, liuglemas kõikvõimalikke tegelasi alates inglitest ja amcrettidest kuni tähelaevade ja R. Tammiku ruudulise laudlinani (ka maal, s.o. värvilaikudega kaetud lõuend või värvilaik ise peab kuhugi või millelegi toetuma, kuid maalikujundid, oma massilt ja mahult illusoorseid, on sama illusoorse maaliruumis kui tahke keha kaaluta olekus). Midagi ei ole parata: skulptuurikujund on füüsiliselt samane raidmaterjalidega, millest ta on tehtud, ning see litsub ta maadligi. Sestap ongi skulptuuri kujundlik haare ni kitsas. Raidkunst tunneb peamiselt lamavaid, istuvaid ja seisvaid figuure või fragmente neist (portreepea, büst, torso). Ka tiivulisi olendeid on skulptuur sunnitud kujutama seisvana, s. o. lendu alles alustavana, näiteks Samothrake Nike või A. Adamsoni «Russalka». Mitte vähem olulisi korrektiive kujuri loomepüüdlustesse toob staatika.

Iga tahke keha püüdleb tasakaalustatud asendisse ja kui kujur pole oma kujule suutnud seda anda, võtab kuju selle asendi ise — kukub näiteks ristseliti pikali. See kujuri fantaasialendu kärpiv tõsiasi on sunnind sadu kujureid eri maadelt ja eri aegadest looma valdavalt ühelaadseid, termiidipesa meenutava konfiguratsiooniga kujusid, millele ainult väljaulatuv käsi (käed) püüab kompositsioonilist ilmekust lisada. Raidmaterjalid ja valatavad ained ei ole selles osas võrdsed — kivist kujude konfiguratsiooni kujundab staatika lausa diktaatorlikult (mõelgem siinkohal türedaile sambaile marmorist ratsamonumentide kõhu all või Starkopfi graniitkujude voolujoonelisele vormile), kuid ka dünaamilisemat vormi võimaldav plastika on vaene tasapinnalistes kunstides võimalduva kõrval. Ja see on alles pool häda: suhteliselt harva kohtab kujusid, milles

vormi välise joonise keerukusega kaasneb võrdne kunstiline mõjukus. Tihti näeb vastupidist. Raidkuju konfiguratsiooni keerukus rikub taiese kompaktsust, väheneb vaatenurkade arv, hāgustub teose idee jne.

Kuna viimaste näol on tegemist kunstiala väärriisprobleemidega, siis tuleb järgnevalt tulla skulptuuri füüsikaliste probleemide juurest vaimsete manu.

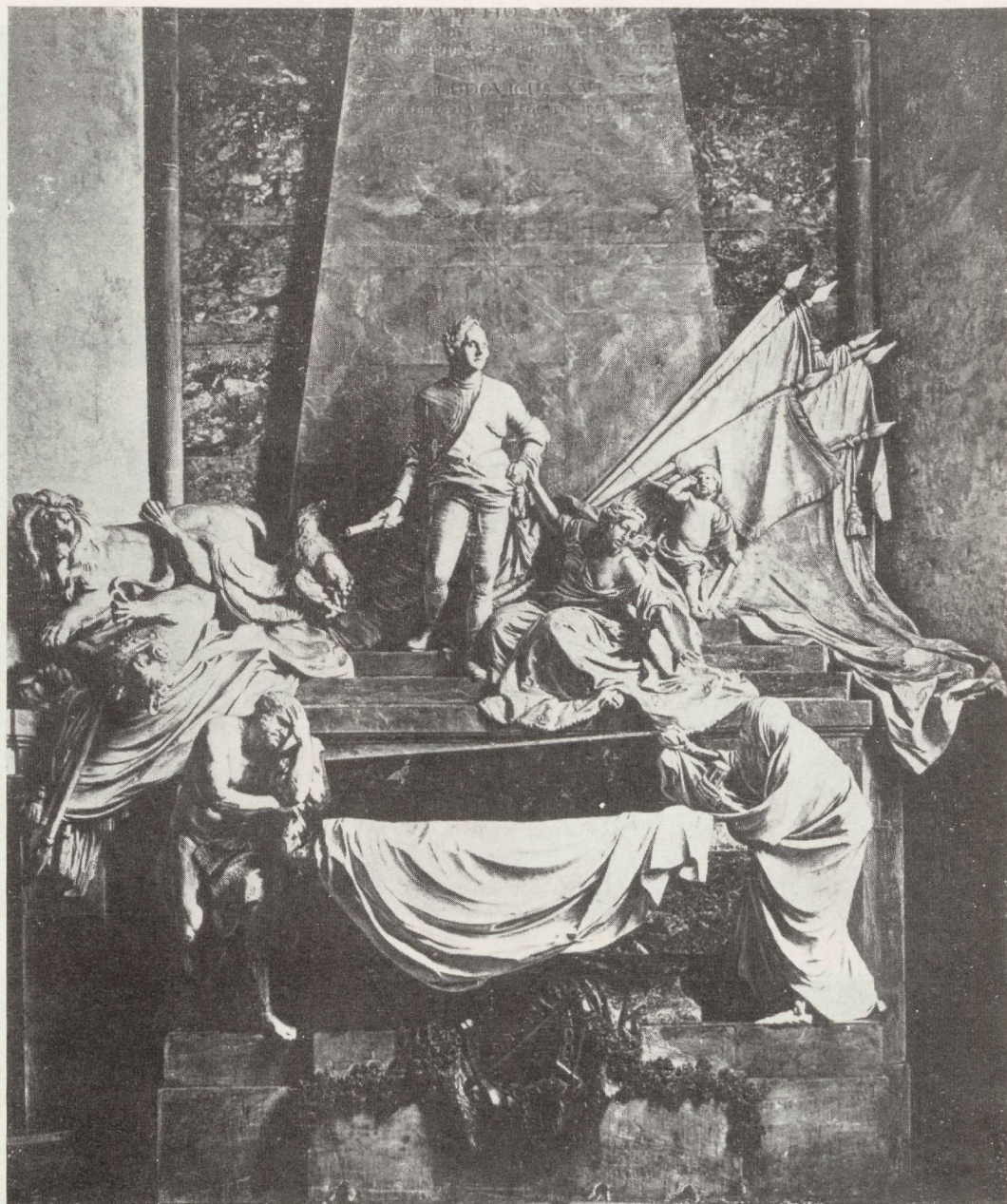
Nagu me eelnevalt nägime, ei suuda skulptuur oma kehalise loomuse tõttu paljutki kujutada. Aga ka skulptuuri väljendusvõimalustel on oma piirid. Paljutki, mida raidkunstis abil väljendada on püütud, ei tasu sel kujul teha. Nii näiteks tundub mulle, et skulptuur ei suuda kuigi veenvalt väljendada ühiskondlikke suhteid (mitte samastada probleemidega) ja üldse kõike, mis puudutab inimese ja teda ümbritseva keskkonna seoseid. Osaliselt tuleneb see juba eespool mainitud looduslikest piirangutest: kujur ei saa erinevalt maalijast asetada oma kangelas temale omasesse sotsiaalsesse ja looduslikku keskkonda (popkunstnike püüded seda teha tõestasid ilmekalt taotluse lootusetust), vaid peab ta esitama sellest eraldatuna. Aga ka keskkondlikest seostest eraldatud inimeste ühistööd või konfrontatsiooni (ehk teisiti öeldes ühiskondlikke suhteid) on skulptuuri vahendusel raske väljendada, ehkki see füüsiliselt võimalik on. Siinkohal tuleb lühidalt peatuda skulptuurigrupiga seonduvatel küsimustel. Paljufiguurilise kompositsiooni väljendusvõimalused peaksid teoreetiliselt olema mitu korda (sõltuvalt figuuride arvust) suuremad kui ühefiguurilisel raidteosel, olgu too pealegi Donatello, Michelangelo või Bernini «Taavet». Ilmselt seepärast ongi palju väljapaistvad kujurid püüdnud — enamasti küll edutult — oma loomingu kroonida monumentaalse paljufiguurilise kompositsiooniga. Meenutagem vaid Michelangelo nurjunud kavatsust luua paavst Julius II grandioosset, neljakümnest figuurist koosnevat hauamonumenti või Rodini läbi elu kestnud püüdlusi paljufiguurilise «Põrgu värava» loomisel, mis aga samuti jäi teostamata. Neid nurjumisi ei tule aga kahetseda. Sest kuigi teoreetiliselt töötab raidgrupp palju, räägib praktika teist juttu: ei ole ühtegi teist skulptuurivaldkonda, mis oleks endast jätnud nii vähe täiuslikke ja veenvaid taie-seid kui skulptuurigrupp. Jätame praegu kõrvale materiaalsed piirangud, mis on takistanud Michelangelo, Rodini ja teistegi kujurite tegevust. Hiina keisrit Shi-Huangdid need ju ei hirmutanud, tal jätkus väge ja võimu laskmaks 6000 sõdurifiguuri savist modelleerida ja terrakotaks põletada. Paraku ei ole nimetatud skulptuurigrupp üldse vaadeldav (tõsi, seda ei ole taotletudki), asja kunstiline iva (meie jaoks) on aga ammendatav üksikfiguuri vaatlusega. Kõik muu on väikestele erinevustele vaatamata vaid mehaaniline kor-dus. Samad hädad — plastilise ühtsuse puudumine, kompositsiooniline koordineerimatus, väljenduse killustatus või lausa

vastuolulisus on iseloomulikud ka suurele osale teistest skulptuurigruppidest. Kujurid tulevad tavaliselt ilusti toime kahe figuuriga, tublimad meistrid ka kolme või neljaga — Michelangelo «Ristilt võtmine», F. Girardoni «Persephone röövimine», E. Barlachi «Surm», aga enam figuuride arvu puhul kohtab õnnestumisi haruharva. On huvitav tähendada, et nü-sugune kompositsioonivirtuos nagu Bernini rahuldus oma säidteostes ainult kahe figuuriga. (Siinkohal ei ole mõeldud neid gruppe, mille kompositsiooniline idee ja plastiline ühtsus tulenevad arhitektuurist, nagu gooti kappaltarid või G. Bernini loodud Urbanus VIII hauamonument, F. Rude'i «Marseljees», J. B. Pigalle'i Saksi hertsogi Moritzi hauamonument ja teisi sarnaseid taie-seid.) Üks vähestest veenvatest paljufiguurilistest gruppidest on A. Rodini «Calais' kodanikud», kuid siingi lõhub taiese plastilist tervikkust figuuride arvukus: ei ole ühtegi vaatepunkti, kust kõik kuus figuuri oleksid koos vaadeldavad. Skulptuurile tuleb vaevaga kätte ka mõistusliku tegevuse kajastamine. See on üldse kujutavatele kunstidele raske, skulptuurile aga iseäranis. Skulptuuril puuduvad maalikunsti võimalused iseloomustada oma kangelase mõtlemistegevust või vaimseid huvisid teda iseloomustava keskkonna, atribuutika või kujutuspiltide kaudu. Ka raidkujule võib sule näppude vahele asetada ja raamatu-virna kõrval panna, aga maali võimaluste kõrval on seda ikkagi häbenemisväär-selt vähe. Võrrelgem näiteks kahte J. Kangilaski portreed — L. Siimu maalitud ja M. Mikofi modelleeritud. Toredad taiesed mõlemad, aga maalis vägagi selgepiiriliselt väljenduvast J. Kangilaski intellektuaalsest tegevusest ja suundumusest — just nimelt kunsti-, mitte agraraaralugu või antropoloogia — ei ole skulptuuris palju järele jäänud.

Nüüd olekski vast õige aeg küsida, milleks skulptuur, tema arvukaid puudusi silmas pidades, siin ilmas üldse seatud on? Ehk teisiti öeldes — kas on valdkonda, mida raidkunst kajastab paremini kui maal, kirjandus, teater ja muusika? On. Skulptuur kajastab paremini kui ükski teine kunstiala, sealhulgas ka maal, inimeste ja asjade välist kuju ja ilmet. Kui maal (ja seda teeb ka foto) kajastab ainult nägemust inimestest ja asjadest — võrdleksin seda pikaajalise miraažiga —, siis skulptuur loob need uuesti. Pronksist pea või ratsanik ei ole vähem tegelikud kui luust ja lihast. Skulptuuri tegelikkusest, kehalisusest tulenebki tema funktsioon iidolina. Iidoli ja jumalakuju maagilist rolli on kujud täitnud kauem ja küllap ka paremini kui pildid. Puust, kivist või kul-last modelleeritud iidol mõjus J. Lipsi järgi primitiivrahvaste seas sellesse usku-jaille kui jumalus ise või tema asupaik, maalitud kujutusse suhtuti aga kui jumalat vahendavasse asja. Ka vanad kreeklased vaatlesid jumalakujusid jumalate kehastusena — kujusid pesti, toideti, rōi-vastati jne. Raiutud jumala mõju oli äär-

miselt tugev — seetõttu ongi enamik reliigioone tegelenud ägedalt võõraste jumalakujude purustamise ja «orjastamisega» või keelanud vanade juutide kombel nende valmistamise üldse («Valatud jumalaid ei pea sa mitte tegema.» 2. Moosese raamat 34, 17.).

Iidoli funktsiooni edukat täitmist on raidkunstil kergendanud ka tema omadus moodustada hõlpsalt sümbolina mõjuvaid kavandeid. Sümboli eelduseks on selgus, üheselt mõistetavus, ja see on ka hea skulptuuri omadus. E. Falconet on öelnud: «Skulptuur ütleb ühe sõna, samal ajal kui maal võib laskuda lobisemisse.» Heaks tõestuseks väitele on hauaskulptuuri sajan-ditepikkune praktika: skulptuur ei suuda kajastada leina, kui ta kipub selle lohutamusest jutustama, küll aga suudab luua mõjuvaid leina sümboleid. Mõistagi on taoline lein siis üldine, mitte konkreetne. Tänu skulptuuri kolmemõõtmelisusele annab ta hästi edasi kõike füüsilist, nii kehalist sarnasust kui ka kehalist jõudu, liikumist, sarmi. J. A. Houdon on sõnastanud paljude kujurite töö mõtte nii: «Üheks raske kujuritöö tähelepanuväärsemaks omaduseks on võimalus säilitada kodumaale kuulsust toonud meeste kujud ja seda materjalides, mis ei kõdune.» Ja tööpoolest — Periklese, Sokratese, Caesari, aga ka Nero, Caracalla ja sadade teiste antiikaja tegelaste näojooned oleksid meile ilma raidkunstita tundmatud. Hilisematest aegadestki on skulptuuri andmed inimeste füüsisest tänu oma kehalisusele täpsemad ja ausameelsemad kui maali omad. Inimese siseelust väljendab skulptuur paremini tahet ja esmaseid emotsioone, vähem vaimu ja intellekti. Raev, himurus, kannatus, rõõmujoovastus mõjuvad skulptuuris ehtsana, kavalus, peenetundelisus ja eruditsioon aga mitte. Seetõttu ongi lapsepead skulptuuris nii veenvad. Samuti on ka füüsilise jõu, pinge ja energiaga. Kõik Heraklesed, Neptunid, Taavetid, kettaheitjad, rusikavõitlejad ja muidu musklis mehed on skulptuuris veenvamad kui maalil. Mida õieti suudaks pakkuda maal teemal «Herakles vibulaskjana» Bourdelle'i loodud kuju kõrval? Vist mitte palju. Inimene tajub jõudu ja füüsilist energiat massi ja liikumise vahendusel, läbi oma füsiomotoorse taju. Vaadeldes raidkuju vormi ja massi, elab ta juba elus kogatud samalaadset emotsioonid uuesti läbi. Just seetõttu mõjuvad ka marmorist ja pronksist aktid füüsilisematena, raidkivist armastajapaaride armastus kehalisema ja otsekohe-semana kui maalil. «Hobuse turi ja tagumik on skulptuuris usutavad, maalil mitte,» on öelnud H. Lederer, millele A. Maillol sekundeeris: «Ka naise torso!» — see ei ole kõik, aga vähemalt üks kindel tõde skulptuuri kohta. Ja tema suur inimlik väärtus.



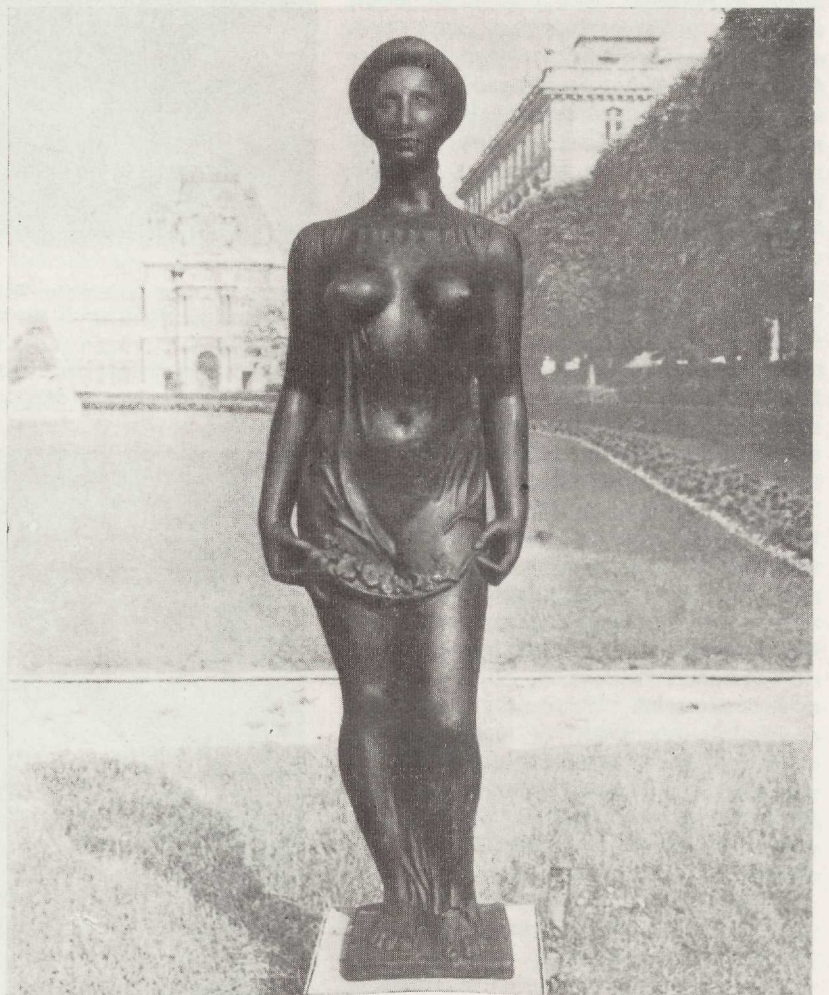
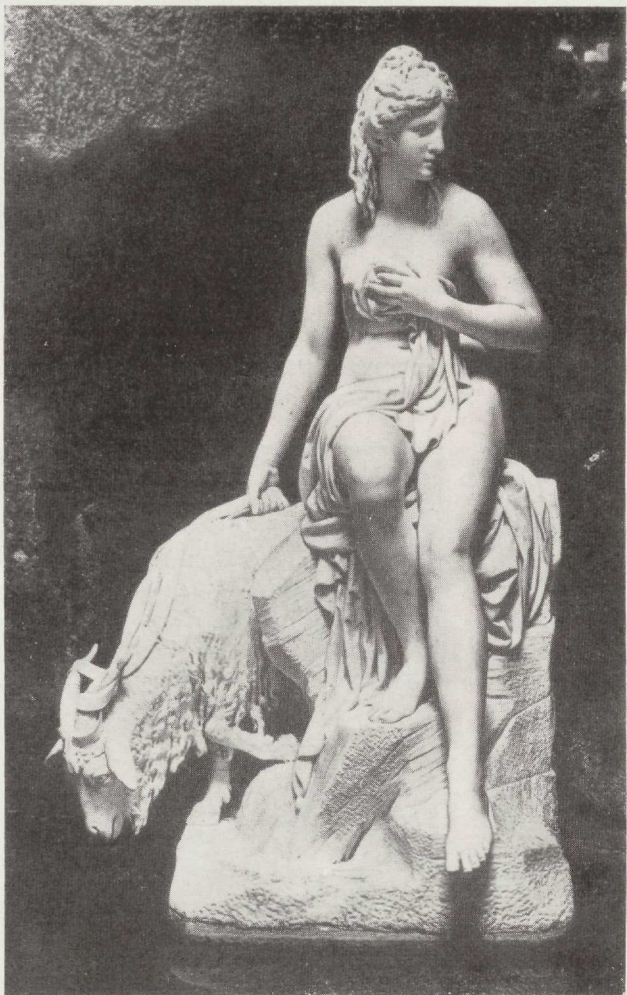
23. Jean Baptiste Pigalle. Saksi marsali hauamonument. Marmor. 1753–1756.

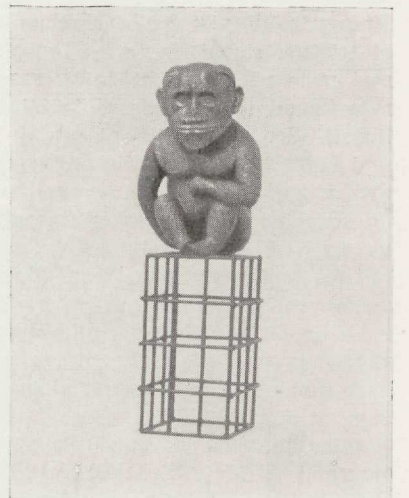
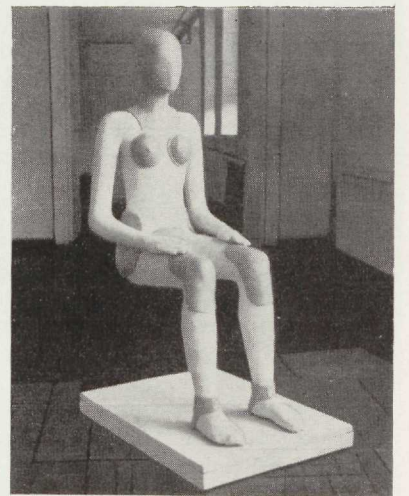
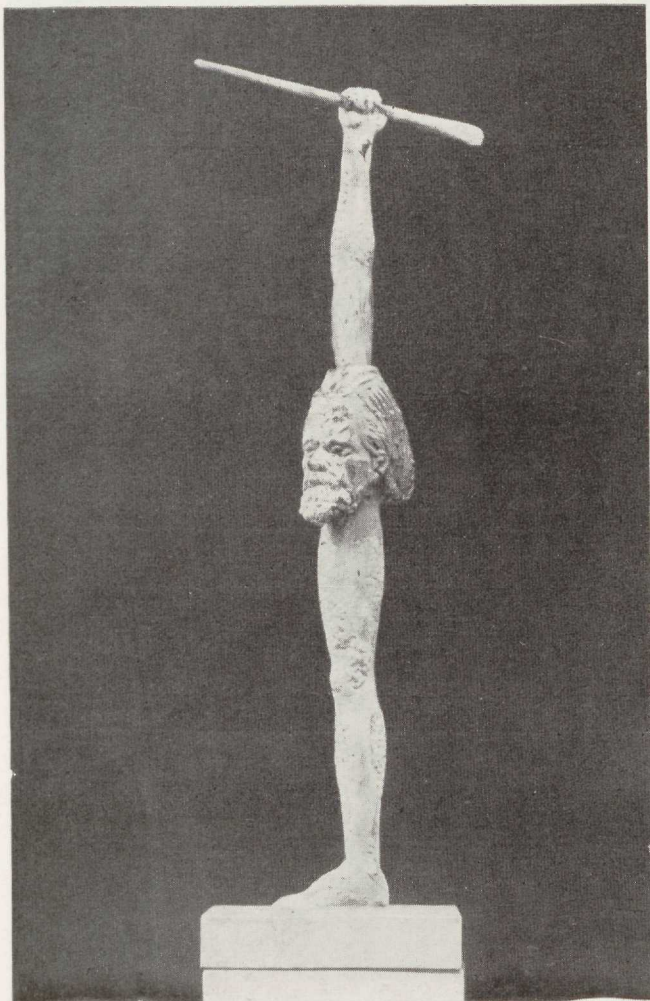
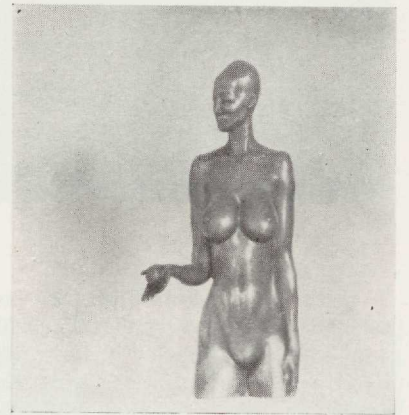
24. Rooma matroon. I saj.



25. Donatello. Taavet. Osa. Pronks. 1430.







		32
26	28	30 33
27	29	31 34
		35

26. Donatello. Osa lauljate tribüünist. 1433–1439.

27. Pierre Julien. Tütarlaps kitsega. Marmor. 1791.

28. Claude Michel (Clodion). La Gimbletta. Terrakota.

29. Aristide Maillol. Flora. Pronks. 1912.

30. Henry Moore. Sõjamees kilbiga. Pronks. 1953–1954.

31. Ulo Oun. Kunstnik. Kips. 1981.

32. Hille Palm. Otsija. Pronks. 1981.

33. Matti Varik. Naine teokarbiga. Pronks. 1979.

34. Anu Pöder. Suur nukk. Riie, plastmass. 1980.

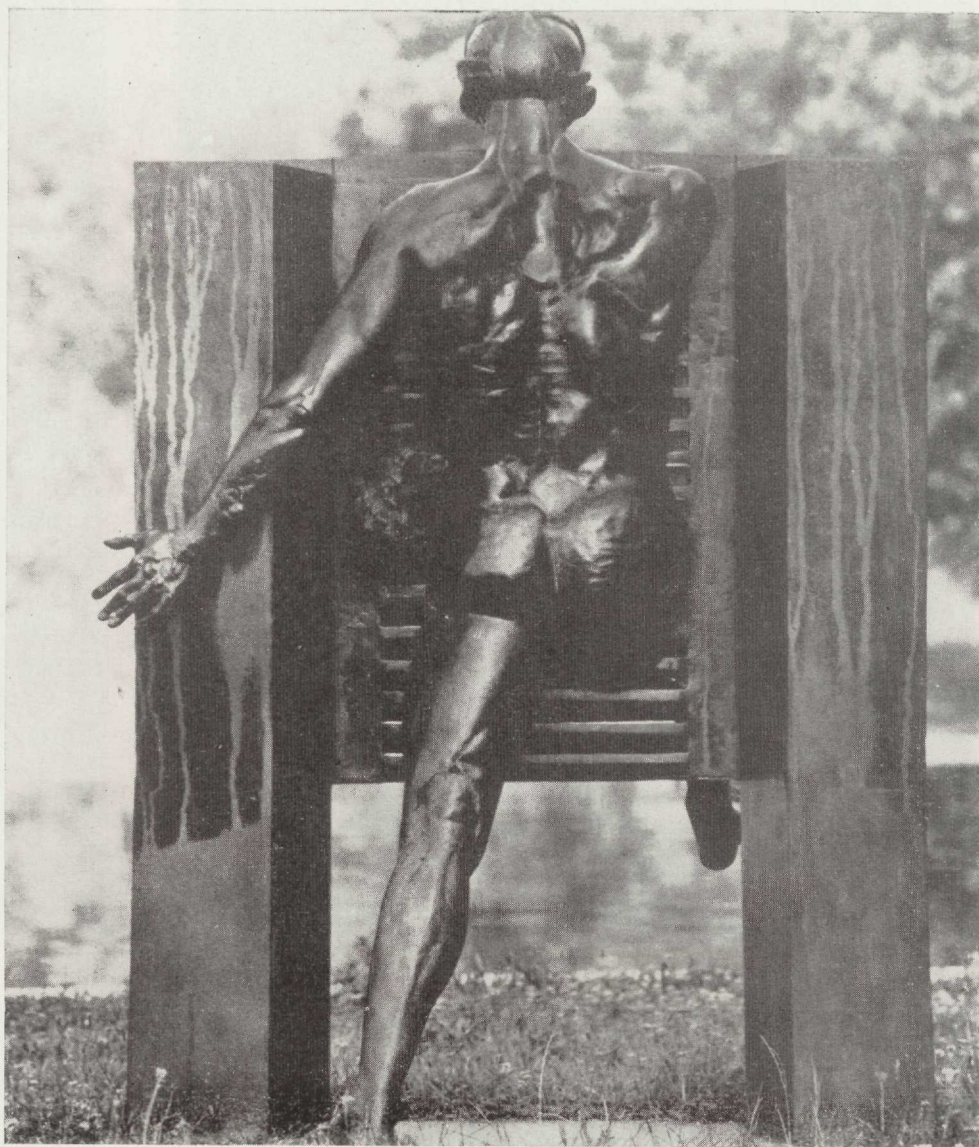
35. Külli Tammik. Pärdik. Pronks. 1981.

SKULPTUURI PIIRID

JAAK SOANS

Tänases Lääne skulptuuris on vast kõige tähelepanuväärsem ja hämmastamapanevam see, kui tohutult erinevaid väljendusvahendeid, struktuure ja materjale on skulptuur omaks võtnud, kui palju on rikastunud tema keel. Eriti tormilised on selles suhtes olnud viimased kaks aastakümnet. Kui maalikunst näitab viimasel ajal ilmset tendentsi muutuda ikka enam ja enam vaoshoitumaks, süvenenumaks, sissepoole pöördunuks, siis skulptuur otse vastupidi oleks nagu oma kombitsad välja sirutanud, haaramaks ahnelt ikka uut ja uut kolmemõõtmelisest maailmast, et täita oma niigi rikkalikku väljendusvahendite arsenali. Skulptuur on muutunud nagu mingiks eksperimendiks, kus lihtne kolmemõõtmelisus (mis ikkagi on skulptuuri põhikriteerium) on paisunud ülikeerukaiks ruumilis-mahulisteks suheteks.

Suur osa on siin kaasaegsel teaduslik-tehnoloogilisel tsivilisatsioonil, mis küllaga pakub efektseid võimalusi, materjale ja tehnoloogiaid, mis kunstnike kontseptsioonide kaudu otsivad ja leiavadki tee kunsti. Praegu võib vist küll veendunult öelda, et tsivilisatsiooni areng on ilmselt muutnud meie päevil võimalikuks transformeerida kunsti tehnoloogiasse ja tehnoloogiat kunsti. See aga mitte ainult ei kõiguta seni kehtestatud esteetilisi kategooriaid ja tõekspidamisi, vaid on suuteline looma täiesti uue suhtumise esteetikasse. Me elame teaduslik-tehnoloogilisel ajastul ja see määrab ka meie ühiskonna näo. Kunst pole mitte aga ainult selle peegelduseks, vaid tema kaudu toimub ka uue ühiskonna füüsiliste, vaimsete ja kultuuriliste kriteeriumide omaksvõtt. Aga ometi oleks vale arvata, et ainuüksi kõike võimaldav muinasjutuline tehnika ja uued materjalid on muutnud skulptuuri selliseks nagu ta tänaseks on. Selleks on ikkagi pidevalt



voolavas kultuuristruktuuris aset leidnud oluline vaimsuse muutus, mis teaduse, tootmise ja tehnoloogia abil on jõudnud lihtsalt seni kättesaamatusse etappi.

Igati seaduspärane on see, et paljud uued tendentsid tänapäeva tehnoloogilises skulptuuris põhinevad kõikvõimalikel kübernetilistel või elektromehaanilistel komponentidel. Monitorid, filmi- ja projektsiooniaparatuurid, keerukas helitehniline atribuutika, laserid ja videosüntesaatorid, helenduvad gaasid, holograafia jne. on muutunud kunstniku aineks. Kui siia lisada etendusliku skulptuuri (*performance sculpture*) puhul otsene inimlik tegevus, saab mingi üldpildi sellest põrgulikust inim- ja masinavärgist, mis on kunstniku poolt käivitatud selleks, et avastada üha uusi ja aina põnevamaid võimalusi kolmemõõtmeliseks, ruumiliseks eneseväljendamiseks. Juba ammu toimiva erinevate kunstiliikide sünteesi protsessis ei maksa imestada, et ka skulptoreil ei piisa enam spetsiifilistest skulptuuri väljendusvahendeist, et juurde tulevad rikkalikud audiovisuaalsed süsteemid, laenuvad teatrilt, kinolt ja TV-lt. Objekti loomiseks kasutatakse heli, valgustusefekte ja liikumist, elektroonilist muusikat, tantsu ja isegi sõna kõikvõimalikes kombinatsioonides ja suhetes. Kõik need väljendusvahendid on selleks, et teha tajutavaks, tunnetatavaks kunstielamuse kaudu aja ja ruumi, igaviku ja hetke, jäävuse ja kaduvuse kokkupuutepunkte. Võimaluste ammendamatus seesuguse kunsti valdkonnas toob kaasa selle suuna elava harrastamise eriti kunstinooruse poolt.

Kõrvuti tolle ülikeeruka ja kalli tehnoloogilise skulptuuriga aga viljeldakse tänases Läänes ka traditsioonilisemaid skulptuurisuundi. Näiteks võib tuua konstruktivistliku suuna, mis oma kuju ja nime sai juba sajandi teisel aastakümnel, ei ole aga oma populaarsust veel kaugelki minetanud. Arvatavasti on selles osas suured teened kahel eestvedajal — ameeriklasel David Smithil ja praegugi aktiivselt tegutseval inglasel Anthony Carol. See on abstraktsel formalismil põhinev suund, mis seab oma eesmärgiks puhtalt esteetiliste objektide loomise. See on omamoodi konstruktivne ruumiline joonistamine (joonestamine). Ühtmoodi vastuvõetavad on nii rangelt geomeetrilised kujundid ja struktuurid kui ka täiesti vabad, puhtalt sise-misele tunnetuslikkusele rajatud konstruksioonid. Põhitähelepanu, nagu tänapäevases skulptuuris üldomane, on pööratud ruumilisusele, täpsemini elementide ja ruumi ülitäpsetele väljapeetud vahekordadele. Konstruktivistliku suuna esindajate lemmikmaterjaliks on keevitatud teras. Meeliskeskkonnaks seesugusele skulptuurile näib aga olevat tänapäevane urbaniseerunud linnakeskkond. Linnale keskkonnana näib pretendeerivat ka tänane minimalistlik skulptuur. Selle esindajad R. Morris, Ed. Zelenak, K. Eloul jt. loovad minimalistliku printsiibi kohaselt ülimalt lakoonilisi, enamasti geomeetrilisi vormikolosse. Tänu primitiivsusele lihtsatele vormide-

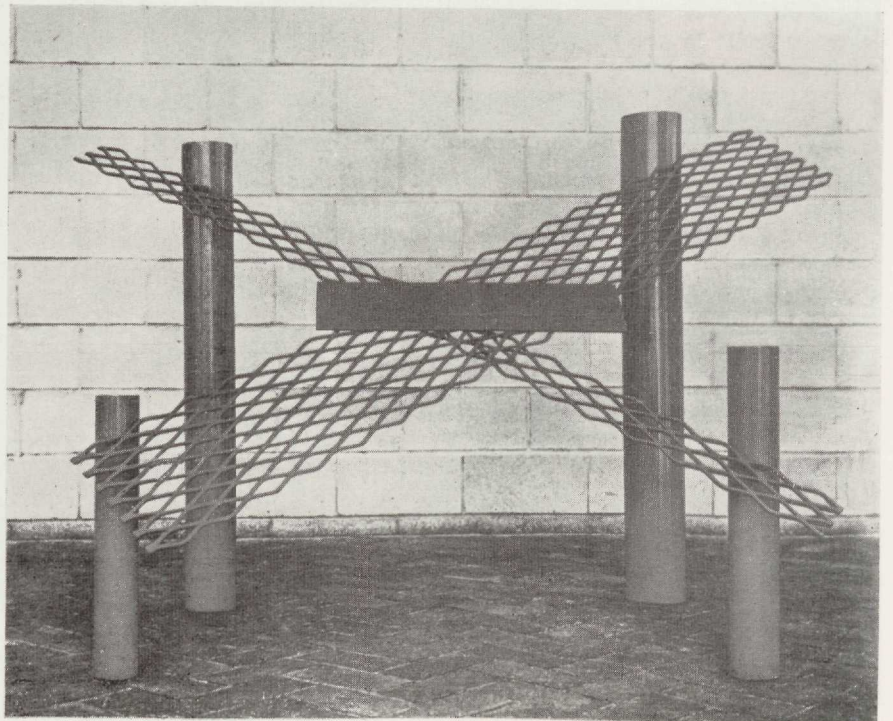
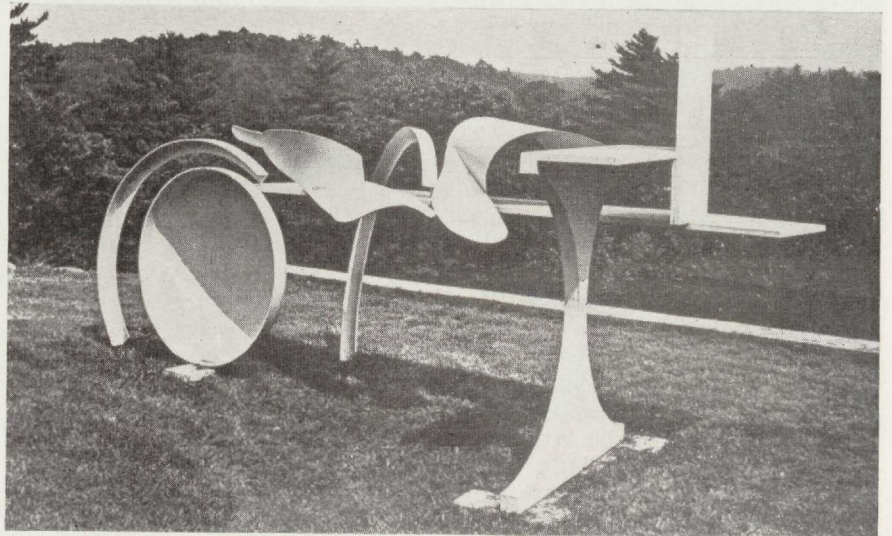
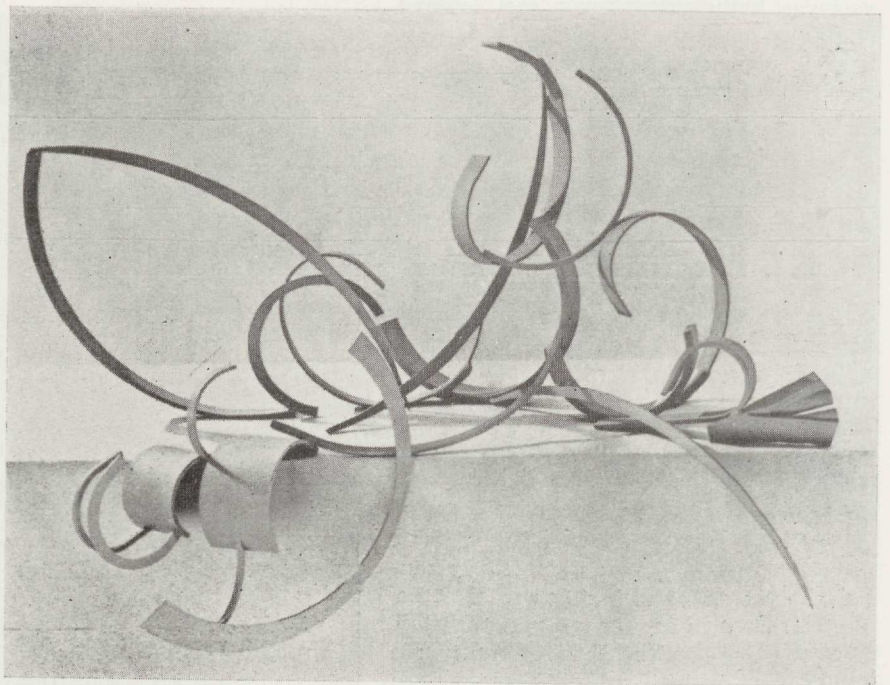


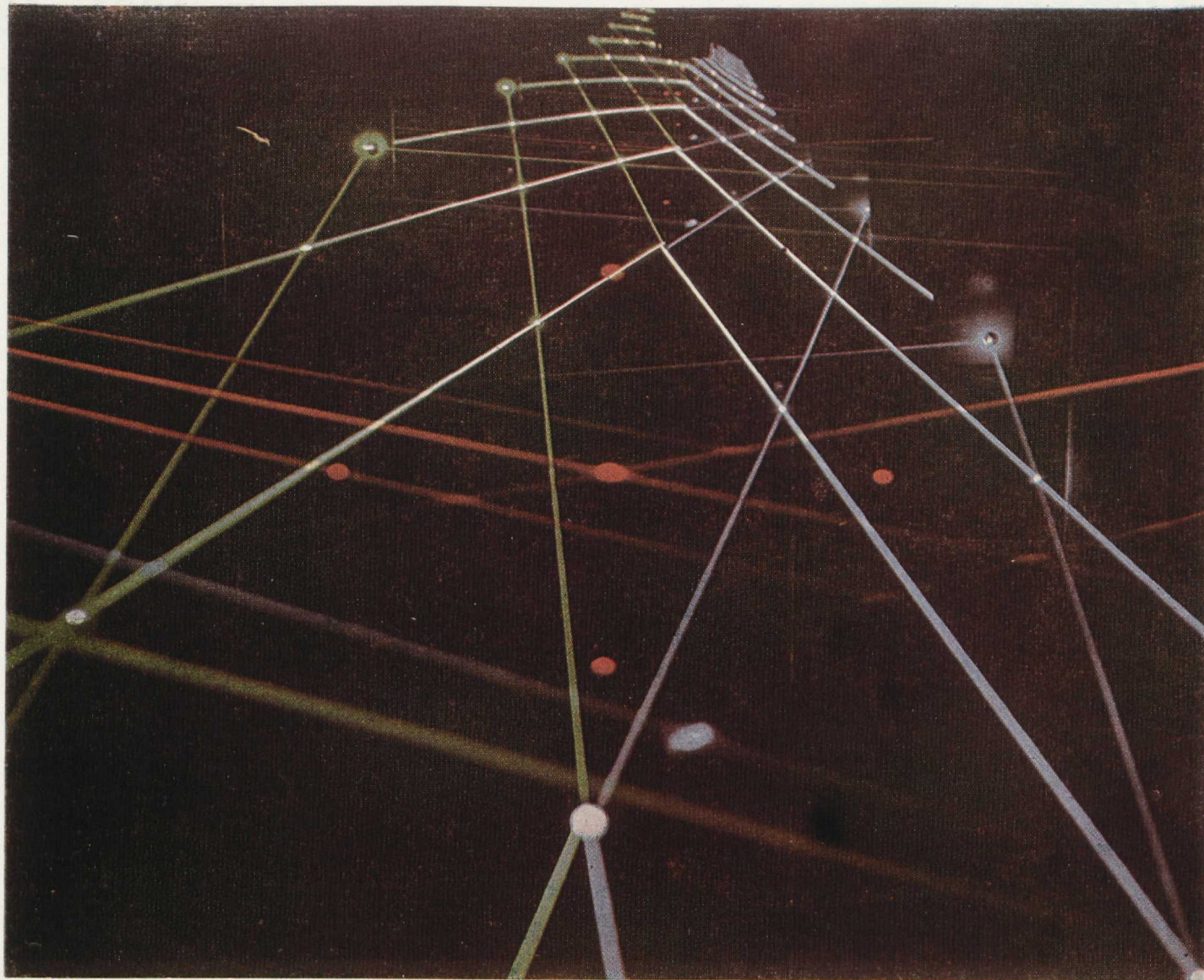
dele on seesuguste tööde realiseerimine võimalik tehasetingimustes ja küllaltki suurtes mõõtmetes. See omakorda annab neile aktiivse kujundi- ja massimõju, mida aga ongi vaja, et mõjule pääseda kaasaegses linnas, samuti aga ka avatud maastikus. Kui nimetatud suundade esindajad konstrueerivad enamasti oma objekte loogiliselt, siis ebaloogiliste, absurdsete konstruktsioonide ja sõlmedega tegeleb suund, mida tuntakse konkreetse ekspressionismi nimetuse all. Kuulsamatest nimedest olgu siinkohal toodud Mark di Suvero, Robert Murray. Sellise loomingu iseloomustavateks joonteks on mitmekesine materjalikäsitlus (metall, puu, plastik jne.), tohutud mõõtmed, masside mõjuvus, tööstuslik viimistlus, orientatsioon üliaktiivsele ruumimõjule.

Kui eespool oli juttu liikumisest kui komponendist tehnoloogilise skulptuuri varamus, siis spetsiifiliselt liikumise fenomeniga tegelevad senini kinetistid. Tõsi, klassikalisi vee ja tuule jõul töötavaid mobiile (näit. George Rickey) kohtab küll harvemini kui aastaid tagasi, ent neid asendavad üledukalt populaarsemad ja müstilisemad jõuallikad, nagu näiteks magnetväljad, sünteetilised membraanid, polariseeritud valgusvood jne. Ja sedakaudu jõuab ka kinetism visuaalsele vaatamängule kaunis lähedale. Selle taga on lausa teaduslik tõsine uurimistöö liikumise olemuse, tempo, rütmi jne. kohta. Ei ole kahtlust, et paljudel juhtudel on liikumisel ruumilise mõjutamise vahendina märksa suuremad eelised kui staatilisusel. Omaette peatüki liikumise kui skulptuuri vormi juures moodustab valgusskulptuur — efektsed neon- ja pleksiklaaskonstruktsioonid, peeglite, argoon ja heelium-neonlaserite poolt joonistatud ruumilised värvilised struktuurid.

Võib-olla mõneti rohkem on viimasel ajal taas huvi hakatud tundma figuraalse skulptuuri vastu. Kuid kaasaegsed humanistlikud ideed kipuvad peegelduma robotite, selgrootute nukkude ja moolažide kaudu. Need pole inimesed, pigem kinnisideed. Kõrvuti hüperrealistlike figuuridega on levinenumaks inimkehade irreaalne, fragmentaarne käsitlus läbiseigi tehniliste *ready-made* objektidega. Neist ruumilistest kollaažidest on asjatu otsida mingit sotsiaalset kommentaari, sealt vaatab enamasti vastu vaid hirm, vägivald ja šokk. Kohati ilmnevad neodadaistlikud nähtused.

Omapärase sünteesini klassikalisest inimkeha kujutamisest ja tänapäevasest robotlikkusest on oma nn. hübriidhumanoidides jõudnud prantsuse skulpter Jean-Robert Ipousteágy. Need oleksid väljanägemiselt kaunis ortodokssed pronks- ja marmorfiguurid, kui ta ei sokutaks neile nagu juhtumisi kolmanda jalgasääre või lõhuks muul kombel nende bioloogilist sümmeetriat. Ka materjalikäsitlus viitab klassikalistele mõjudele. Täiuslik tehnika ja täiuslik vorm — ent seesmiselt on needki kogukad figuurid täidetud mitte humanismi, vaid seda asendada püüdva essentsiga.





Pealetükkivast tehniksismist ja urbani-
seerumisest tagasi looduse rüppe püüavad
environment art ja maakunst (*land art*),
kus avatud maastikku kasutatakse kui kol-
memõõtmelist lõuendit oma ideede, kont-
septsioonide ja ego väljendamiseks.

See on vaid põgus pilguheit tänases Lää-
nes valitsevatele skulptuurisuundadele.
Nendega paralleelselt arenevaid ja huvi-
pakkuvaid on mõistagi teisigi. Tõsi, mõned
neist on aastaid, isegi aastakümneid näili-
ses varjusurmas, et siis sobivas kontekstis
uuesti esile kerkida. Kuid ükski suund ei
kao lõplikult enne, kui ta on end täiesti
tühjaks ammutanud, lõpuni realiseerinud.
Tänapäeva skulptuuri potentsiaalide täius-

lik realiseerimine sellise tormilise arengu-
tempo juures on lausa lootusetu ülesanne.
See tuleb kangesti meelde Picasso-taolisi
kunstnikke, kes pideva uue tulvas oma
tegelikke, võimsaid potentsiaale lihtsalt ei
jõudnud ajaliselt realiseerida.

36	38	40	43
37	39	41	
		42	

36. Ipousteáguy. Mees, kes lükkab väravat.

37. Ipousteáguy. Maja.

38. Ipousteáguy. Piiskop Neumanni surm.

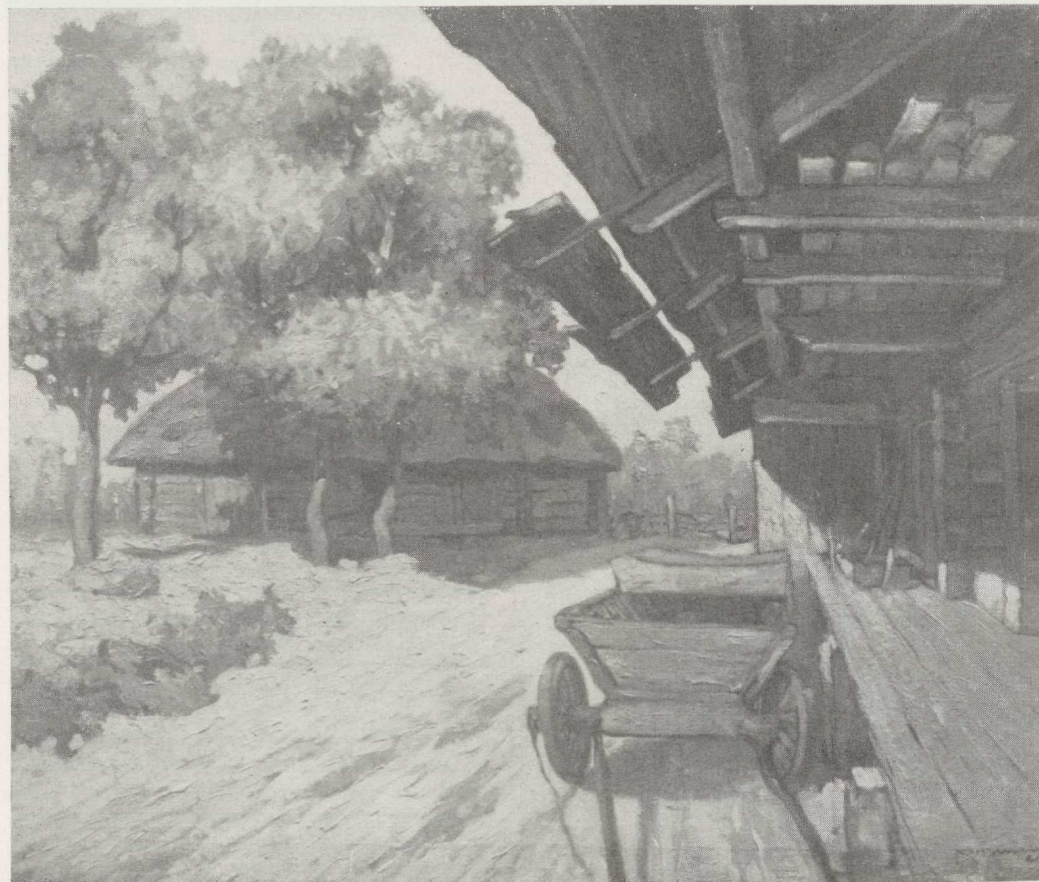
39. Anthony Caro. Tipp. 1971–1973.

40. Anthony Caro. Konstruktsioon. LXXXVIII.
Värv, metall, 1969–1970.

41. Anthony Caro. Päikesepidu. Värv, metall.
1969–1970.

42. Anthony Caro. Punane õlgatus. Värv,
metall, 1966.

43. Rockne Krebs. Läbikäik. Argoon ja hee-
lum-neoonlaserid, peeglid, 1971.



44	46
45	47

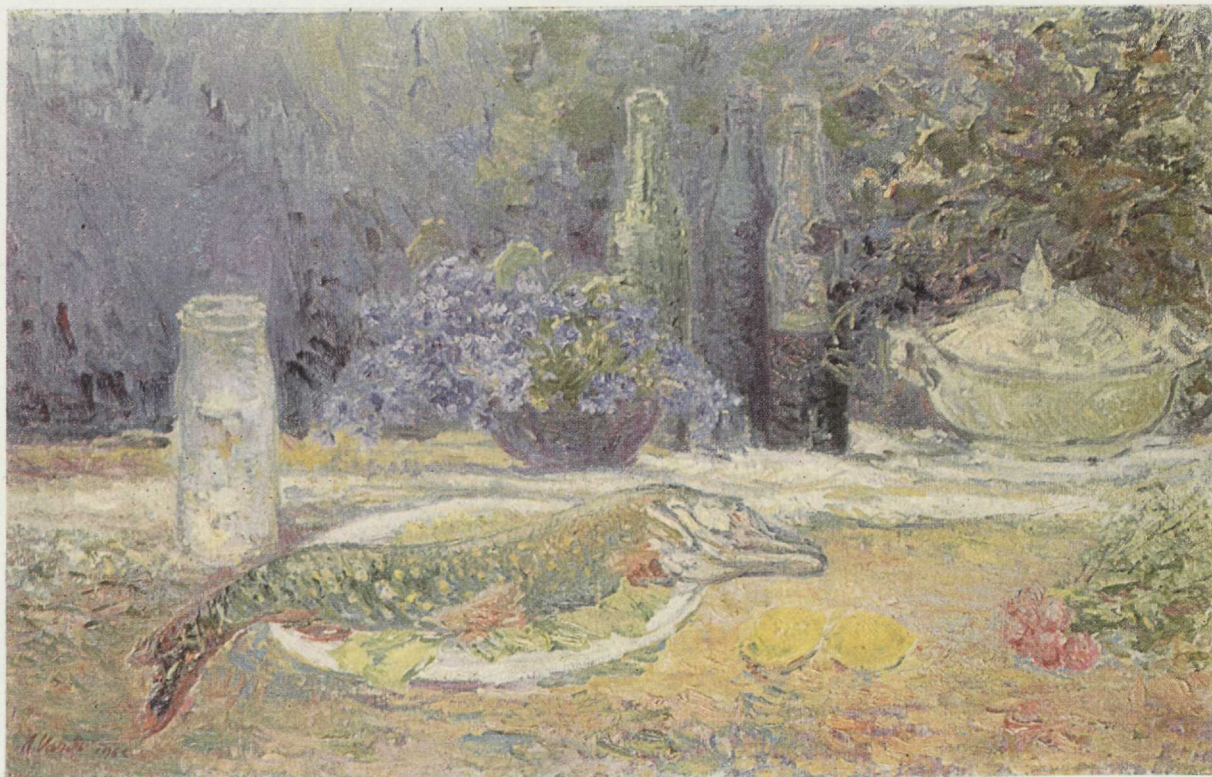
44. Roman Nyman. Hoov Toledos. Öli. 1926.

45. Roman Nyman. Taluaidad. Öli. 1944.

46. August Jansen. Muhu rand. Öli. 1922.

47. August Jansen. Põlkiüla maastik. Öli. 1946.





Aleksander Vardi (kuni 1940 Bergmann) on silmapaistev tugeva loomissuutlikkusega kunstnik. Olles eelkõige väljapaistev maaliija, on ta edukalt viljelnud ka joonistust ja teatrimaali, samuti on A. Vardi andnud märkimisväärse panuse eesti kunstielu kunstipedagoogina. Kuna A. Vardi loomingust ja elukäigust annab faktide-rohke ülevaate Tartu Riiklikus Kunstimuseumis 1961. a. korraldatud kunstniku 1. personaalnäituse kataloog (koostanud N. Raid) ja loomingust üksikasjaliku analüüsi Aleksander Vardi album (1977, koostanud E. Pihlak), siis püüab käesolev kirjutus silmas pidada mõningaid neid aspekte kunstniku sisukast elukäigust, mis senini vahest vähem valgustamist on leidnud, samuti tuua ära ka mõningaid mälestuskilde.

Üle 80-nda eluaasta jõudnud kunstniku — A. Vardi sündis 4. septembril 1901. a. Tartus — eluhoiakus on endiselt ergast vastuvõtlikkust ümbritseva suhtes. On ka talle omast muretsemist, et see, mida teha, saaks ikka hästi tehtud ja see, mis tehtud, saaks õigesti mõistetud. Ta on seotud mitmete eesti kunsti arengusolmedega ja aktiivne osalemine neis avab meile kunstniku sisemisi hoiakuid ja orientiire. 1920. aastad on A. Vardi pingeliseks õppimise ja enesetäiendamise ajaks. Aastail 1919—1925 õpib ta kunstikoolis «Pallase». Kui A. Vardi 18-aastase noormeheena astus 1919. a. sügisel «Pallasse», oli ta kunstialane ettevalmistus napp, piirdudes peamiselt mõneajalise õppimisega A. Johansonit juhtimisel töötanud Tartu Naisühingu joonistuskursustel. Tema «Pallase»-perioodi algusaastate üheks huvitavaks kunstilooliseks seigaks on kaasaaminek tol ajal Tartus formeeruva noortegrupiga, kelle eesmärgiks oli luua iseseisev kunstiselts näituste korraldamiseks (k.ü. «Pallase» näitusele, kus esinesid kooli õppejõud, õpilasi algul ei kutsutud). Nagu võime tollaegsest ajalehest lugeda, kuulusid sellesse seltsi A. Vihvelin, E. Mäso jmt.¹, ka F. Sannamees, E. Viiralt, A. Vardi, kes olid üürinud Laia (praegu Mõtšurini) tänava alguses Toome nõlval nn. Grenzsteini majas 2. korruse näituste korraldamiseks. E. Viiralt olevat asunud sinna isegi elama². Seltsi tegevus osutus siiski lühiajaliseks. Organiseeriti üks maalinäitus, millele ilme andsid mitmed andetud, ent pretensioonikad kunstnikud nagu A. Vihvelin jt. ja mille kohta ajalehes ilmus üpris kriitiline arvustus.³ Seltsi üheks positiivseks tulemuseks oli vahest see, et nähes osa noorte iseseisvumispüüet, hakkasid kunstikooli «Pallase» õppejõud otsustavamalt noori silmapaistvamaid kunstioopilasi kutsuma ühingu näitustele esinema. A. Vardi esimeseks esinemiseks seal oli ühingu viies näitus 1921. a.

A. Vardi õpingud kunstikoolis «Pallase» kulgesid edukalt. Sooja südamega meenutab vanameister oma õpiajast eriti Konrad Mäge: «Mägi suhtus kenasti õpilastesse. Ta aitas isegi materiaalselt. Vanad pintsliid, poolikud õlivärvituubikesed — need andis ta ikka mulle.»⁴ See oli aeg, mil vär-

vid olid kallid, õpilased nägid palju vaeva maalivärvide hankimisega. K. Mägi oli ka see, kes kutsus A. Vardi ühingu näitusele esinema.

Õpingute ajal oli A. Vardi nagu suurem osa tolle aja «Pallase» kunstnikke mõjutatud saksa ekspressionismist. Seda mõju avaldasid saksa päritoluga õppejõud G. Kind ja M. Zeller, samuti Krügeri raamatukaupluse kaudu ohtrasti levitatav saksa kunstikirjandus ning ka otsene kontakt 1923. a. ekskursiooni ajal Saksamaale. A. Vardi meenutab: «Mäletan, et tol ajal oli Berliinis «Sturm'i» galeriis väljas M. Chagall, O. Dix jt. Dix oli siis ülirealistlik, kujutas süngeid stseene, mis avaldasid meile mõju.»⁵ On huvitav, et kahest eesti koloristist, kes tol ajal õpilastena Saksamaad külastasid, oli A. Vardi huvitatud O. Dixist, kellele koloriit ei olnud eriliseks probleemiks, ja K. Pärsimägi P. Kleest, keda teatavasti peetakse selle sajandi Euroopa kunsti üheks peenemaks koloristiks. Kui sellele sümpaatiale mingit tähtsust omistada, siis A. Vardi puhul kõneleb see eeskätt huvide ja püüete mitmekesisusest. Ometi on koloriidil tema jaoks tähtis koht. Siinkohal on huvitav märkida A. Vardi meenutusi esimesest värvielamusest. «Kui olin väike, vast ühe kolme-aastane, töid isa-ema Põllumeeste Seltsi näituselt koju reklaamilehti, mida seal oli jagatud. Küll mulle need väikesed värvilised lehed meeldisid. Võtsin nad enda kätte, läksin nurka ja nautisin.»⁶

Kui A. Vardi koos J. Muksiga 1925. a. kevadel A. Vabbe õpilasena «Pallase» teises lennus lõpetas, sai ta kooli maalistipendiumi (esimesena oli selle saanud K. Veeber esimesest lennust). Sellega oli kindlustatud üks aasta õpinguid Prantsusmaal. Sealoleku aeg kujunes aga teatavasti pikemaks tänu KKSKV toetusele.

A. Vardi enesetäiendamine tähendas teatud määral ümberorienteerumist. A. Vardi meenutab: «Kui Prantsusmaale läksin, siis oli algul kõik uudne — hoopis teine kui saksa kunst, millega siiani olin harjunud. Kuid elasin kiiresti sisse. Saksa mõju hakkas kaduma, päevakorda tulid prantsuse kunsti probleemid.»⁷

Prantsusmaa õpingute aastaid 1925—1929 on senini vaadeldud ühtse tervikuna ja analüüsitud üsna põhjalikult. Käesolevas kirjutises tahaksin peatuda ühel pisut pikemal sellesse aega kuuluval kodumaasuvel 1927, millele pole tähtsust omistatud, vähemalt pole teda eraldi vaadeldud. Ometi on see suvi oma varjatud pingetega huvitav ja tähelepanuväärne mitte ainult A. Vardi arengus, vaid ka nende aastate eesti kunstis ja kunstielus.

See aeg oli meil mõneti esteetiliste tähistega ja ka nende kuulutajate vahetumise ajaks. Uue sõna ütlejaks oli kujunenud põlvkond, kes oli sündinud sajandi alguses, nüüd jõudnud 25.—26. eluaastasse, omandanud tugeva professionaalse ettevalmistuse ja olnud mõnda aega juba ka välismaal.

Tolle aja eesti kunstis oli ekspressionism end ammandanud ja kubism uudsuse kaotanud. Oli kujunenud sobiv aeg uue laadi

tulekuks. Prantsuse rikkast kunstist köitis meie noori tol ajal eriti uusklassitsismist mõjustatud, plastilist vormi rõhutav dekoratiivne laad, millel on kokkupuuteid ka saksa uusasjalikkusega. See «prantsuse» grupp, kuhu kuulusid eelkõige A. Vardi, Adamson-Eric, J. Muks, K. Teder, tundis end loomistugevana. Tal oli lõõgijõudu ja ta manifesteeris end koos mõnede teistega, kes tol ajal olid kas neutraalsemad või püüdsid end vastandada k.ü. «Pallasele». Nad esinesid «Vanemuise» saalis 1927. a. novembris. Näitus tekitas palju kõmu, tutvustas noore pealetuleva põlvkonna juhtkunstnikke ja nende taotlusi, tõi kaasa vanemate kunstnike hulgas mõningaid tagasitõmbumisi, kuid üldiselt tähendas see revolutsioonijärgse esimese kodumaise kunsthariidusega kunstnikepõlvkonna loomingu küpsust. Ka A. Vardi jaoks tähendas see eelkõige enda maksmapanemist kunstnikuna.

Sellest ajast on Tartu Kunstimuseumis üks A. Vardi «Natüürmört» (1927), mis oma kuhjatud kaartide motiiviga on iseloomulik tollele ajale, viidates vahest mingil määral linnakultuuri kasvavale mõjule. Kunstniku maalimislaad on kuidagi kerge ja elegantne, koloriit hele, mažoorne, domineerimas kollakas põhitoon, pinnamõju dekoratiivsepoolne, nagu see oli 1920. aastate kunstile suhteliselt iseloomulik.

Järgnev uus Prantsusmaa-aeg 1927. a. lõpust kuni 1929. a. kevadeni on taas täis tööd ja uusi kontakte. Kui A. Vardi 1929. a. kevadel kodumaale naasis, tuli ta taas Tartusse, et siin vabakutselise maalikunstnikuna töötada. Nüüd algas kunstnikul pikk ja viljakas loominguline tegevus, millel on olnud omad tõusud ja mõõnad. Süüvimine A. Vardi maailmesse on sissevaade kunstniku subjektiivsesse maailma, on kohtumine emotsionaalse, värvi- ja valgustundliku, tööka ja edasirühkiva kunstnikuga, kelle juures tajume vaikset loomierõõmu. A. Vardi ise ütleb: «Ma ei ole oma tööst kunagi õieti pikemaks ajaks rahuldust tundnud. Töö valmis, algavad kohe uued kahtlused. Alati on saatnud mind mingi valu ja rahulolematus.»⁸ See rahulolematus ja edasimineku sund on peene tajuga kunstnikuloomuse ühtlasi viinud tundlikule reageerimisele aja muutustele ja muutunud ajajärgkude ideaalidele ning vaimulaadile, mis avaldub ilmekalt A. Vardi loomingus. Tema pikal loometeel näeme üsna selgesti neid liine, mida ta järgib, mida veab, ja sellest järeldada neid, mida ta väldib.

Uue kümnendi vahetuse eesti maalis on üldiselt näha hallika, kahvatu koloriidi mõjulepääsu. Sellest ajast on A. Vardilt teada mitmeid töid, mis nüüd on suhteli-

48. Aleksander Vardi. Pariisi bulvar. Öli. 1937.

49. Aleksander Vardi. Natüürmört kalagä. Öli. 1960.



selt tumedad, raskevõitu, hallisegused maalid — eeskätt linnavaated ja natüürmordid. Üks esimesi on «Linn» (1929), mis kujutab suurlinna hallpruunikaid katuseid arvukate korstnatega, hallikasvalkjad seinu, halli kaugust. See fotofilmilikult hallikas koloriit tähistaks nagu pöördepunkti 1920. aastate pingetest rahulikuma looduspildi juurde uuel kümnendil. Reas 1930. aastate alguse natüürmortides näeme plastiliste vormide mitmekesisuse ja materjali omapära edasiandmist, raske hallivõitu koloriidi taandumist, taas värvide intensiivistumist ja rütmi elavnemist («Natüürmort tinakannuga», 1933).

Suurem koloriidiline kirkus nii meie maalil üldiselt kui ka A. Vardi loomingus tuleb kümnendi keskel, eriti 2. poolel. Vahepeal rohelise dominandi saanud maalides hakkab kõlama pehme valgus, peagi tulevad sinise-punase-kollase-valge-rõõmsad maalilised kooskõlad. On tunda maalimise nautimist («Tartu sadama motiiv», 1937). Neis on ka romantilist loodusetunnetust, mis levib meie kunstis neil aastail.

Taas uue aktsendi toob A. Vardi maalimislaadi sõit Pariisi 1937. a. sügisel. Selleks ajaks on A. Vardil seljataga juba mitu teenistus aastat: algul Pärnu teatris «Endla» dekoratsioonimaalijana (1933—1934) ja seejärel alates 1934. aastast õppejõuna Kõrgemas Kunstikoolis «Pallas», kus ta töötas järjepanu 1950. aastani. «Pallases» oli ta hoole all algklass, kus õpetati kipsi, natüürmorti ja pea joonistamist. 1938. a. teisest poolest lisandus kostüümiateljee. Viimase puhul märgib A. Vardi: «Seal püüdsin ma aeg-ajalt üles seada korraga mitut figuuri, mida «Pallases» senini polnud tehtud ja mis võimaldas lahendada senisest rohkem kompositsioonilisi probleeme.» Ta lisab: «Mind on alati köitnud kompositsioonid. Muidugi olen teinud palju ja meeeldi ka natüürmorte, maastikke ja lilli, kuid nende puhul kõnelevad pisut kaasa ka äraelamismured.»⁹ J. Uiga meenutab: «Vardi seadeldised ei olnud mitte ainult programmilised, vaid ka huvitavad. Ta maalil aeg-ajalt ka ise kaasa — seda mitte eeskuju andmise, vaid teda köitnud seadeldise ärakasutamise pärast. Meile oli tema töötamisviisi

jälgimine huvitav ja õpetlik. Korrektiivide tegemisel ei olnud Vardi pealetükkiv. Eriti vähe ütles ta koloriidi, pisut rohkem kompositsiooni ja joonistuse kohta. Ta püüdis lasta areneda individuaalsustel.»¹⁰ A. Vardi suhtus oma pedagoogiülesannetesse hoolikalt.

Kui usaldada kunstikooli «Pallas» kunstinõukogu koosolekute protokolle, mille järgi A. Vardi on osa võtnud kõigist 1937. a. sügissemestri koosolekutest, siis oli seekordne Pariisis viibimise aeg lühem, kui seda senised uurijad märkinud on. Tegemist on olnud ilmselt mitte mõne kuuga, nagu puhuti mainitud, vaid viie või rohkem nädalaga 1937. a. Samuti ei saanud A. Vardi Pariisis viibida veel 1938. a., nagu on mitmel pool märgitud; sellele kõneleb vastu eelmainitud koosolekutest osavõtt nii 17. detsembril 1937 kui ka 12. jaanuaril 1938.¹¹ Asjaolu, et A. Vardi mõned Pariisi maalid on dateeritud 1938. aastaga, ei tähenda tema viibimist sel aastal Pariisis, vaid seda, et need tööd on loodud Pariisist kaasa toodud etüüdide järgi hiljem ateljees, seda on A. Vardi ka ise kinnitanud. Üks selliseid



teoseid on «Montmartre õhtul» (1938), mis köidab mulje värskuse ja teostuse viimistlusega, ning on jäänud kunstniku loomingu üheks tipuks.

A. Vardi maalib meeleldi ateljees, kuigi talle ka looduses maalimine huvi pakub. Kunstnik meenutab, et esimesed tõsised ja uudsed elamused looduses maalimisest sai ta «Pallase» õpilasena Kukulinnas: «Kasulik oli kontakt kunstnikega. Eriti Mägi töötamine Kukulinnas oli meile tähtis, et näha ühe täisverelise kunstniku töötamist. Mägi maalis seal palju, eriti armastas ta töötada ühel künkal vaatega alla. Triik seevastu maalis peamiselt rõdu pealt mände.»¹²

Pärast Pariisi saab erilise lihvi see A. Vardi maalijapale, mida oleme harjunud talle iseloomulikuks pidama — see on järelimpressionism oma õhulisuse, valguse ja kergusega. Kümnendi lõpuaastail saavutab kunstnik erilise nüansipeene, kollakalt kumendava koloriidi ja suvesooja valgusrikka atmosfääri ning meisterliku väljenduse arvukates suplejate kompositsioonides. Siin tuleks vahemärkusena öelda, et A. Vardi huvi figuurikomposit-

sioonide vastu, mis oli tekkinud õieti juba kümnendi esimesel poolel, ei viinud teda olustikurealismis juurde, nagu näeme näit. mitmete 1930-ndate aastate silmapaistvamate selle žanri viljelejate A. Johani, K. Liimandi, K. Lutsu jt. puhul. Ilmselt ei huvita A. Vardit mitte niivõrd suhe inimene—ühiskond, kui võrd inimene—loodus. Seepärast ongi tema kompositsioonid eeskätt suplejate figuurid valgusest ja päikesest küllastunud suvise looduse rüpes.

Esimesel nõukogude aastal ei saa tähele panna erilisi muutusi A. Vardi loomelaadis (näiteks maal «Natiüürmort tooli ja lillega», 1940).

Sõja-aastail domineerisid maastikuvaated, need on peamiselt A. Vardi kodutalu lähedased Hellenurme motiivid, mida kunstnik maalis nüüd taas hallikates toonides. Kuid seekord on neis kahvatut hõbeheledat, on kergelt looritatumust, mis tekitab omapärase igatsustunde, neis on ka peentesse õhkõrnadesse nüanssidesse hajuvat monokroomsust, milles nagu oleks varjatud väsimust.

Sõjajärgsetest aastatest on vaieldamatult

märkimisväärne A. Vardi tegevus pedagoogina Tartu Riiklikus Kunstiinstituudis, kus talle omistati professori kutse 1947. a. Pärast lahkumist instituudist töötas ta «Vanemuises» dekoraatorina (1950—1957), seejärel vabakunstnikuna.

Nimetatud aastail, mil eriti dikteerivalt valitses A. Vardile suhteliselt võõras pret-siisne graafiline kujutamislaid ja mõneti skemaatiline ainetõlgendus, oli A. Vardi vabalooming pärsitud. Elavama hoo sai see 1950-ndate aastate teisel poolel. Tõusule aitasid kaasa ka 1955. aastast regulaarselt toimuma hakkavad Tartu kunstinäitused. A. Vardi on nüüd 50-ndates eluaastates kogemustega ja värske energiaga maalija. Tema loomingus algab nõukogude aja huvitavamaid etappe, mille tähendus saab selgeks eelmise etapi veidi fotoliku ja kuivapoolse ilmega kunsti foonil. Ta tõi meie kunsti emotsionaalset värskust, heatasemelist maalikultuuri. Kuigi paljus endine, on nüüd juurde tulnud ka uut. Varasema pehmuse, plastilisuse ja mažoor-suse asemele on ilmunud mõningane teravus ja dekoratiivsuse varjund. Kohati on tugeva kontrastiga lakooniline värvigam-



50 51 | 52
| 53

50. Aleksander Vardi. *Montmartre õhtul*. Oli. 1938.

51. Aleksander Vardi. *Pühajärv*. Oli. 1975.

52. Aleksander Vardi. *Sügismotiiv*. Oli. 1966.

53. Aleksander Vardi. *Vaade Tartule Toomemäelt*. Oli. 1945.

¹ A. A l l e, Kunsti edendamise seltsi esimene näitus. «Postimees» 7. II 1921, nr. 30.

² A. Vardi andmed 23. juunil 1980.

³ A. A l l e, Kunsti edendamise seltsi esimene näitus. «Postimees» 7. II 1921, nr. 30.

⁴ A. Vardi andmed 23. juunil 1980.

⁵⁻⁹ Samas.

¹⁰ J. Uiga andmed 25. juunil 1980.

¹¹ TKMTA f. 2, nim. 1, s.-ü. 5, 1. 138, 139.

¹² A. Vardi andmed 23. juunil 1980.

ma ülimalt emotsionaalne («Augustiöö», 1958).

A. Vardi sai kunstipublikule omamoodi taasavastuseks. Järjest kasvav huvi tema vastu tingis esimese ulatusliku personaalnäituse 1961. a., tähistamaks kunstniku 60. sünnipäeva. Eriti viljakaks kujunes 1960. aasta; sellest aastast pärinevad mitmed tippteosed — «Natüürmort kalaga», «Aken minu ateljees», «Sügis» jt. Neis on toonid külmemad, nüansseeritud ja säravad. Neis on valgust ja jõutundmist, on kõrget maalimismeisterlikkust. Nende töödega lõi A. Vardi impressionismist mõjustatud maali tippteosed.

Eesti üldises maalipildis oli see värskendav vahepeatükk, mis nagu lõpetas ühe etapi ja valmistab teed uuele suunale — 1960-ndate aastate nn. karmile stiilile. Ka viimasega läks A. Vardi mõneti kaasa («Tartu jõemotiiv», 1965 ja «Sügis», 1966). Nendes töödes on sisemist pinget ja tihedust, isegi mõningast agressiivsust. 1960-ndate aastate keskel üllatas A. Vardi näitusekülastajat ka abstraktsete värvikompositsioonidega, mis on enamikus rajatud mingile kindlale meeleolule. Neis on temperamenti ja värvipaletiga julge ümberkäimise võlu («Rõõm minus eneses», 1964). Pikkamisi hakkab emotsionaalse kõrvale tulema kaalutletum värvide ja pindade seade ja mõningane geometriseerumine. Need on huvitavaks vahepalaks kunstniku üldiselt impressionismihõngulises realismilähedases maaliloomingus. Kuid seejuures on nad ka täiesti mõistetavad kunstniku juures, keda huvitab värviiu ja kelle töödes on suur tähtsus meeleolul, põhjamaalase tagasihoitud emotsioonil.

1960-ndate aastate lõpul, kui meie kunstis hakkab mööduma mõneti barokne emotsionaalne paisutatus ja kui kunst hakkab suunduma taas täpsuse poole, kui tuleb looduse—inimese konfliktsete suhete, samuti slaidi vahendatud looduse kõleteravdatud kujutamine, pöördub A. Vardi oma varasema toonipeene, valgus- ja õhrikka maali juurde, kus paistab silma kasvav toonide heledus ja kaunite visioonide õrn hägusus. Tänauses kunstipildis, mis eelistab graafiliselt peent ja täpset kujutamist ja assotsiatsioone ja mis seega on õieti nagu vastupidine A. Vardi väliakujunenud põhiolemusele, on A. Vardi vahetult emotsionaalne ja pehmelt maaliline looming nagu kaugemate traditsioonide elavaks muutmise ilmekaks tõestuseks, on ka iga põlvkonna ja kunstnikuisiksuse töö ja vaimu olemasolu kuulutajaks. A. Vardi tänasest tasemest ja selle kõrgest hindamisest, samuti tema loominguga ja isiku tähtsusest kogu meie kunstikultuurile kõneleb Aleksander Vardile 1977. a. Eesti NSV teenelise kunstniku nimetuse omistamine.

EHA RATNIK

EDVARD MUNCH

JAAK KANGILASKI



«Minu kunst on selleks, et seletada elu mulle endale, aga ma tahtsin ka õpetada teisi tegema elu endale selgemaks.»

E. Munch

1912. aasta suvel toimus Kölnis suur kunstinäitus, mis kujunes kokkuvõtteks paari aastakümne arengust Lääne-Euroopa uue-emas kunstis. Näitus kinnitas, et uued voolud pole juhuslik või ainult Pariisiga piirduv nähtus, vaid et need on seaduspäraselt levinud kogu Euroopas. Näitusel leidsid aukoha klassikud — van Gogh, Cézanne ja Gauguin, kelle teostele anti omaette saalid. Elavatest kunstnikest said sellise tähelepanu osalisteks ainult kaks — P. Picasso ja E. Munch.¹ Kui Picasso kuulsus sellest ajast peale ainult tõusujoones arenes, siis Munch jäi varsti tagaplaanile ja alles mitme aastakümne pärast on ta mõnevõrra oma positsioone taastanud. Selle peapõhjuseks võib pidada kunstiajalugusid, mis moodsa kunsti arengut Pariisi koolkonna arenguga samastama kippusid. Nii kuulutati kuulsaks eeskätt prantsuse kunstnikud ja välismaalastest ainult need, kelle looming on olnud tihedalt Pariisiga seotud ja seal tunnustuse võitnud, nõnda tõmmati selge vahe «metropoli» ja «perifeeria» vahele ning kõik, mis Pariisi koolkonnast oluliselt erines, muutus selles valguses provintslikuks, veidraks, tähtsusetuks. Sellisel lähenemisel oli, eriti 20.—30. aastail, ka küllalt palju alust. Alles sõjajärgsed aastad, kui Pariis kaotas metropoli seisundi kaasaegses Lääne kunstielus, hakkas ka varasema kunsti arengupaistma mõnevõrra teises valguses, selgus selle keerukus ja mitmesuunalisus. Uuemate kunstinähtuste kontekstis, nendest mõjustatud pilguga vaadates avanes vanemas kunstis uusi tähendusi, mis said alusteks uutele hinnangutele. E. Munchi historiograafia kinnitab niisiis järjekordselt, kuidas õieti iga põlvkond peab kogu ajaloost uuesti kirjutama.

Et just Edvard Munch Pariisi domineerimise all kannatas, pole mingi ime, sest tema kunsti võib pidada lausa vastandiks tüüpiliselt prantsuslikule kunstiloomele. Viimasele on eriti omaks peetud toetumist klassikalisele traditsioonile, mille järgi kunst on midagi kõrgemat, täiuslikumat, püsivamat, üldisemat kui (üksikisiku) elu («vita brevis . . .»), või vähemalt on kunst eluga paralleelne harmoonia. Kunstil on oma autonoomne, suhteline iseseisvus (ja siit tihti nii loomulikuna tulenev põhimõte *l'art pour l'art!*). Klassikaline traditsioon kitsamas mõttes, s. o. klassitsism oli ainult üheks sellise ellu ja kunsti suhtumise variandiks. Ka prantsuse moodsas kunstis, kus klassitsismist otseselt rääkida ei saa, näeme, kuidas kunstnik meelsasti alistab oma mina stiili või nn. maaliliste väärtuste nõuetele (G. Braque: «Armastan reegleid, mis piiravad emotsioone.»). Kunsti eneseväljenduslik funktsioon on allutatud täiusliku teose ideaalile, väljendusvajaduse jõud «lülitub ümber» vormiloomesse. Prantsuse kunstile on ka tihti omane siiras

elurõõm ja meelelisus, mõõdukas hedonism, millega nagu püütakse ületada ja ka unustada eksistentsi varjukülgi. Seetõttu leiavad kunstniku elukogemused ja läbielamused kunstiteoses ainult valikulist kasutamist.

E. Munchi loomingut nimetati juba 1922. a. «antiklassika apoteoosiks»² ja tõepoolest näeme, et tema jaoks oli eneseväljendus kunstis kõige tähtsam; sellele võis allutada kõik muu. See muidugi ei tähenda, et tema juures oleks kõik teisiti kui prantsuse kunstis (igasugust kunsti võib vaadelda eneseväljenduse ja vormiloomelise ühtsusega, seega kummastki poolst ei saa loobuda, kuid neid võib erinevalt rõhutada), vastupidi, tal oli omal ajal teatud menu ka Pariisis, vaieldamatud on tema kontaktid prantsuse kunstiga ja sealt tulnud mõjud, ning tema loomingust jääb mõndagi püsima ka järjekindlalt «pariisliku» pilgu ees. Siiski jääme Munchi loomingust kaugele, kui piirdume taolise pilguheidu ja mõjude üleslugemisega. Eneseväljenduse primaat Munchi loomingus eeldab teistsugust lähenemist, õigustab ja isegi nõuab loomingu vaatluse seostamist kunstniku elukäiguga, tema isiksuse probleemidega.

E. Munch sündis 1863. aastal arstiperekonnas. Veel enne viiendat eluaastat pidi ta läbi elama vapustava sündmuse — suri tema ema, jättes maha viis väikest last (vanem õde 6, vend 3, nooremad õed üks 2 aastat ja teine 11 kuud vana). Vanem õde, kelle ühine mälestus kaotatud emast oli Edvardile eriti lähedaseks teinud, suri 16-aastasena. «Surm ja haigused jälitasid mind hällist alates,» kirjutab E. Munch noorukina oma päevikusse. Ka Edvard oli lapsena korduvalt raskesti haige. «Pärisime emalt nõrgad kopsud ja isa poolt nõrgad närvid,» kirjutab ta hiljem. Isa oli tuntud haritlaste suguvõsast (tema vend oli silmapaistev ajaloolane ja norra rahvusliku liikumise ideoloog). Endast 20 aastat noorema naise ja hiljem tütre kaotus vapustasid teda muidugi rängalt ning pole imestada hellushoogude ja närvilise karmuse vaheldumist lastekasvatuses, millele ideelise suuna andis üha süvenev religioosne pietism. Arstid olid tolleaegse Norra koorekihiks, kuid Munchi pere elas ainelises kitsikuses, kuna isa pühendus Oslo vaeste ravimisele ja tegi seda tihti ilma igasuguse tasuta. Kodus ja perekonnas kogetu jäi Munchile väga tähtsaks. Kirjad omastelt (nende hulgas liigutav hüvasti-jätukiri emalt) olid talle elu vältel kõige lähimateks kaaslasteks. Pikkadel rännuaastatel mööda Euroopat olevat ta kõikjale kaasa tassinud kohvrit vanade kirjadega. Kunstihuvi ärkas Munchil poisipõlves. Norra kunst elas neil aastatel läbi imepärast õitsengut. 19. sajandi lõpul andis see väike rahvas kirjanduse, muusika ja maalikunsti vallas rea üleilmse tähtsusega loojaid. Kindlasti oli seda õitsengut ette valmistanud ja kandmas rahvuslik liikumine, mis just 19. saj. lõpul kõrgpunkti saavutas ja 1905. aasta võiduni, Norra iseseisvuseni viis. Mõnekümne aastaga oli

vaene, provintsliku kultuurieluga maa saanud oluliseks kultuuriteguriks Euroopas. Norra kujutav kunst oli alles sajandi viimasel veerandil kodumaal tuule tiibadesse saanud, sest varem polnud maalikunstil ja eriti skulptuuril seal piisavalt ainelisi ja vaimseid eeldusi. Norras oli puudunud õukond ja aadel ning ka kodanlus oli alles kujunemas. Üldiselt talupoegliku-kalurliku Norra kõrgkihiks olid olnud peamiselt provintsiametnikud, kelle kultuurihuvi enamasti kujutava kunsti ei ulatunud. Norras puudus ka kõrgem kunstiharidus jm. kunstieluks hädavajalik. Seetõttu olid norra kunstnikud õppima läinud ja tihti ka töötama jäänud välismaale, eriti Saksamaale, kus mõned (J. C. Dahl, H. Gude, A. Tidemand) ka menu saavutasid ja kunstiakadeemiate professoriteks tõusid. Sajandi viimasel veerandil oli rahvuslik tõus lõpuks ka kujutava kunsti jaoks kodumaise eluvõimalused loonud ja 1870. aastate lõpuks pöördus enamik selleaegseid noori välismaalt koju. Vahetult enne seda olid nad hüljanud saksa kultuurikeskused (viimaseks Müncheni) ja pöördunud Pariisi³, kust saadud veendumusega, et naturalistlik (realistlik) kunst on kõige eesrindlikum, ühendab usk, et realism on ka kunsti rahvuslikkuse kindlam tagatis (rahvuslike süžeede kaudu). Noored radikaalid kujundasid ümber Kristiaania kunstielu, kus alates 1882. ta aastast hakkasid toimuma sügisnäitused (alates aastast 1884 riiklikud), mille kriteeriumid jäid kunstnike eneste määrata.⁴ Realismis oli siiski algusest peale märgatav kahe tendentsi olemasolu. Üks (keskne kuu E. Werenskiöld) oli selgelt rahvusliku programmiga, teine, mille liidriks jäi Chr. Krohg, suhtus skeptiliselt rahvusühitsuse loosungisse ja uskus, et «igasugune rahvuslik kunst on halb, igasugune hea kunst on rahvuslik». Zola naturalismist mõjustatud Chr. Krohg oli jõuline võitleja, peale ühiskonnakriitiliste maalide produtseeris ta teravalt kriitilisi artikleid, novelle, romaane. Varsti koonduis tema ümber Kristiaania jaoks täiesti uudne seltskond — boheemlased. Siia kuulusid haritlased, kelle euroopalikule kogemusele oli Kristiaania sumbunud, väikekodanlik ja variserlik ning kelle jaoks rahvusühitsuse ideoloogia tundus esitaks rahvastasena, teiseks kunstnike isikliku vabadust ahastavana. Sotsialism põimus nende teadvuses anarhismiga, naturalism romantismiga. Radikaalseim boheemlane oli kirjandik H. Jaeger, kes vasakpoolsete veendumustega seostas vabaarmastuse ideoloogiat, millest lootis otsustavat abi uue ühiskonna loomisel. Oma elu ja loominguga ründas ta kaksikmoraali nii ühiskonnas kui ka üksikisikus, selleks muuhulgas konstrueerides abielukolmnurki, kus tekkivaid psühholoogilisi pingeid püüti totaalsete vastastikutest enesepaljustuste abil uute inimsuhete loomiseks kasutada. (Näiteks kõmulised suhted Chr. Krohgi, tema naise Oda ja H. Jaegeri vahel.) Sellisesse seltskonda, kus kodanluse epateerimist nii isikliku elu kui ka

loominguga peeti lausa normiks, lülitus ka noor E. Munch. Esimese süstemaatilise õpetuse sai ta Chr. Krohgilt ja 1886 esimesel sügisnäitusel kolme šokeeriva maalinga «Haige laps», «Puberteet» ja «Järgmine hommik» (neist on säilinud ainult esimene, teised on tuntud hilisemate variantidena), milles autori meeleolu ja suhtumise väljendus selgelt domineerib naturalistliku kirjelduse üle. Lausa vapustav on «Haige laps», mida Munch ise on nimetanud oma kunsti pöördepunktiks ja aluseks.⁵ Kõik — tinglik, skitseeritult ja räpakalt mõjuv koloriit, rahutu faktuur, kus pintsli tööle lisandub kraapimine, napid, uduselt antud detailid, moonutatud anatoomia ja perspektiiv teenib siin ühte eesmärki — väljendada võimalikult siiralt kunstniku tundeid ja mälupilte, väljendada tema arusaamist inimese seisundist piirsituatsioonis. Inimese abitus, surma vääramatus ja õudus on loetavad haige niiskest silmast, higisest raskest juukse-pahmakast, ebakindlast, jõuetult tekil lehavast käest ja vaevalise naeratusevinega suult, samuti voodi ette kumardanud inimese lootusetust poosist. Haiguse ja surma teemale oli Munchi isiklik elu küllalt toitu andnud, kuid ei või unustada ka selle teema üldist populaarsust sajandi lõpu kunstis.

«Puberteet» ja «Järgmine hommik» panid aluse teisele teemaderingile Munchi loomingu, mis käsitleb naise ja mehe suhteid. Ka siin näeme, kuidas Munchi isiklikud hoiakud seostuvad sajandivahetusele üldomase erootilise problemaatika tõlgendusega. Kuigi publik kõik nimetatud teosed üsna üksmeelselt tagasi lükkas, õnnestus E. Munchil tänu eeskätt Chr. Krohgi toetusele hankida riiklik stipendium välismaasõiduks. Pariisis jm. Prantsusmaal (1889—1891) satub Munch kunstile, kus naturalismi ja impressionismi kõrvale on astumas sümbolism ja süntetism. Esialgu suunas Pariis Munchi siiski just objektiivsema loodusevaatluse ja impressionistlike rõõmsate värvide juurde, eemale «Haige lapse» spontaansest eelekspressionismist. Isa surm 1889 võis olla üheks lapsepõlve vapustuste meenutajaks. Kunstnikule endale saab üha selgemaks lahkuminek naturalismi esteetikast ning neil aastatel jõuab ta ideedeni, mida olemuselt ekspressionistlikeks võib pidada (niisiis umbes samal ajal V. van Goghiga). E. Munchi päevik, vahel poeetiline, vahel sentimentaalne, tihti ilukirjanduslik, aga alati siiras, on suureks abiks tema põhimõtete kujunemise jälgimisel. «Kunst algab inimolendi vajadusest kommunikatsioonile järele, vajadusest teada midagi endast teistele. Kõik vahendid on võrdselt head selle eesmärgi saavutamiseks. Maalikunstis nagu ka kirjanduses aetakse tihti vahendid eesmärgiga segi. Loodus on vahend, mitte eesmärk. Kui midagi on võimalik saavutada loodust muutes, tuleb seda teha.

Tugeva tunde seisundis mõjub mingi maastik sulle kindlal viisil ja maalides seda maastikku sa maalid samal ajal oma emotsiooni, ja see on just tunne, emot-

sioon, mis on tähtis — loodus on üksnes vahend selle väljendamiseks...

Ma ei usu kunsti, mis pole tekkinud inimese vajadusest avada oma südant. Iga sugune kunst, kogu kirjandus ja muusika peab sündima inimese elavast verest.» (1891)⁶.

Maalikunstis «võib tool olla just sama huvitav kui inimene, aga tool peab olema inimese nähtud. See peab teda ühel või teisel moel liigutanud olema ja maalil peab see vaatajat samal moel liigutama... See pole tool, mida peab maalima, vaid emotsioon, mille see on tekitanud».⁷

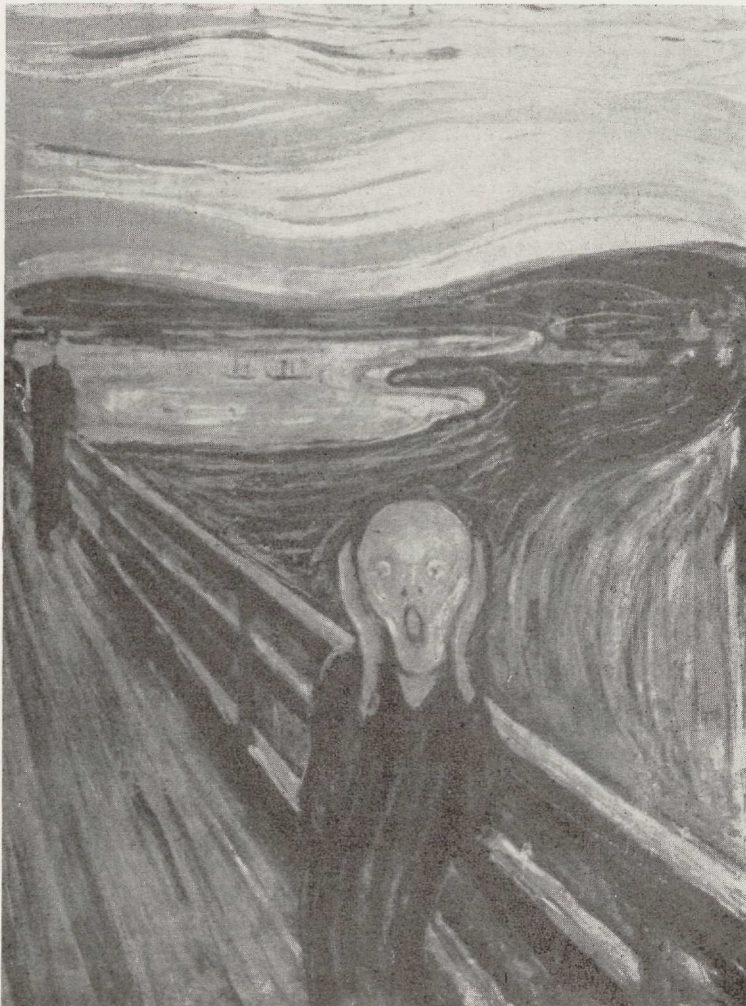
1892. aastaks jõuab Munch laadini, mis on kooskõlas tema ideedega. Järgneva aastakümne jooksul maalib ta enamiku oma kuulsamatest töödest ja paneb aluse oma rahvusvahelisele mainele. Suure osa sellest ajast elab ja töötab ta Saksamaal, peamiselt Berliinis, kus tema personaalnäitus 1892. a. põhjustab skandaali ja Berliini kunstnike ühingu lõhenemise. Siin lülitus ta boheemlaskonda, mis paljuski kordas Jaegeri ringi Kristiaanias kümnekond aastat varem, ainult kõrgemal ja põnevamal, rahvusvahelisel tasemel. Tema seltskonna koondumispäigaks sai «Musta põrsa» nimeline veinituba Berliini kesklinnas. Tähtsamaks tegelaseks oli siin A. Strindberg, kelle alkeemia- ja maagiaharrastused, jälitusluulud, armukadeduse- ja hüsteeriahood on kultuuriajalukku läinud, kuid ka teised seltskonna liikmed olid sama egotsentrilised, tundlikud, ekstravagantsed tüübid, nagu näiteks poola päritoluga saksa keeles kirjutav Stanislaw Przybyszewski, kes ennast inimlike kirgede spetsialistina ja satanistina reklaamis. See oli tüüpiline romantiliste kunstnike ring, kes oma äärmises individualismis ja enesekesksuses on õieti võimetud sõprust kogema, keda pidev artistlik rivaalitsemine üksteisest eemale tõukab, kuid kes ometi vajavad enda ja oma loomingu kas või osalist mõistmist ja imetlust, mida nad ei leia kusagilt väljastpoolt sedasama võistlejate ringi, mis neile seetõttu lausa elutähtsaks kujuneb. Muule rivaalitsemisele lisandus erootiline, kui Munch 1893. aastal seltskonda tõi oma kaasmaalase, muusikaüliõpilase Dagny Juelli, H. Jaegeri ideede veendunud pooldaja,⁸ kellesse kõik kordamööda armusid. Przybyszewski abielus temaga peagi, kuid armupinged seltskonnas ei vaibunud. Przybyszewski soodustas vabade suhete jätkumist masohistliku armukadedustunde tekitamiseks, et inimlikes kirgedes lõpuni selgust saada. Pole siis ime, et Munch kasutab Przybyszewski portreed kompositsioonis «Armukadedus», kuna see vastutasuks ühe oma romaani tegelaseks teeb hüsteerilise noore kunstniku. Selles õhkkonnas sünnivad Munchi teisedki tähtsamad armastust käsitlevad tööd: «Vampiir» (nimetus olevat Przybyszewski antud, algne pealkiri «Armastus ja valu»), «Silmast silma», «Madonna», «Puberteet» (uus variant), «Suudlus», «Tuhk», «Naise kolm staadiumi» ja nagu selle rea lõpetusena «Elu tants» (1899). Armastus on Munchile kõike

muud kui meeleline nauding ja inimliku läheduse kulminatsioon. Armastus on talle eelkõige konflikt sugude vahel, milles üks peab tingimata kaotama. Naine on olemuselt irratsionaalne, ta on mõistatus, sfinks jne. Naine on mehele eelkõige oht ning armastus on kokkupuude hukatusega, surmaga. Sellistel ideedel oli uusromantikute maailmas juba pikk ajalugu ja mitu varjundit (A. Schopenhauer, Ch. Baudelaire, F. Nietzsche jt.). Tuleb siiski rõhutada, et Munchi kunstis pole naine ainult mingi kurjuse kehastus (nagu näiteks F. Ropsi loomingu), vaid pigem samasugune armastuse ohver nagu meeski.⁹ (Näiteks «Naise kolme staadiumi» tõlgendused Munchi enda poolt: naine kui pühak, hoor ja hüljatud, õnnetu olend.)

Armastuse teema oli niisiis lahutamatu seotud teiste põhiliste teemadega, mis Munchile ainet andis — inimlik üksindus ja selle tuletised hirm ja melanhoolia, ning surm. Esimeste teemade tuntumad näited on «Melanhoolia» (1891/92), «Õhtu Karl Johani tänaval» (1892), «Karje» (1893), «Ärevus» (1894) jt., teist esindavad «Surmavoodi ääres, palavik» (1895), «Surm haigetoas» (1895), uus variant «Haige laps» (1896) jt. Kõik need ja mitmed muud maalid hakkasid Munchi jaoks juba 1890. aastate alguses moodustama tervikut, mis sai nime «Elu friis». 1902 Berliini Sezessioninäitusel omandas ta lõpliku kuju, koosnedes 22 maalist, mis olid rühmitatud nelja kontseptuaalsesse rühma: «Armastuse algus», «Armastuse öitseng ja kannatused», «Elu hirm» ja «Surm»,¹⁰ ilmselt väljendades Munchi arusaamist inimliku eksistentsi põhilistest külgedest, tema arusaamist elu mõttest ja hinnangut sellele. Kuigi Munch unistas «Elu friisi» säilitamisest tervikuna, tuli tal osa töid eraldi müüa. Hiljem pöördus ta palju kordi tagasi «Friisi» üksikute teemade juurde ja koostas repliikidest uusi kombinatsioone.

Kõiki 1890. aastate teoseid iseloomustab otsesem või kaugem side «süntetismiga», juugendliku stilisatsiooniga. Uue sajandi alguses omandab see erilise täiuse paaris harmoonilisemas kompositsioonis «Tüdrukud sillal» (1900) ja «Talveöö» (1901). Järgnevates töödes hakkab pehmete piirjoontega värviväljade tasapinnaline dekoratiivsus asenduma hoopis rahunema, dramaatilisema pintsli- ja värvikäsitlusega, suured värvipinnad lagunevad erivärvilisteks pintsliilöökideks ja tasapind asendub ruumilise sügavusega, juugendlik-süntetistlik vorm ekspressionistlikuga («Marat' surm», 1905/08; «Suplevad mehed», 1907). Sajandi alguses valmib rida elusuuruseid portreefigure, mis muuseas ka eesti kunstnikele, eriti N. Triigile eeskuju pakkusid. Neis on ühinenud indiviidi omapära tähelepanelik jälgimine tüüpilise toonitamisega sisus ja monumentaalsuse taotlusega vormis.

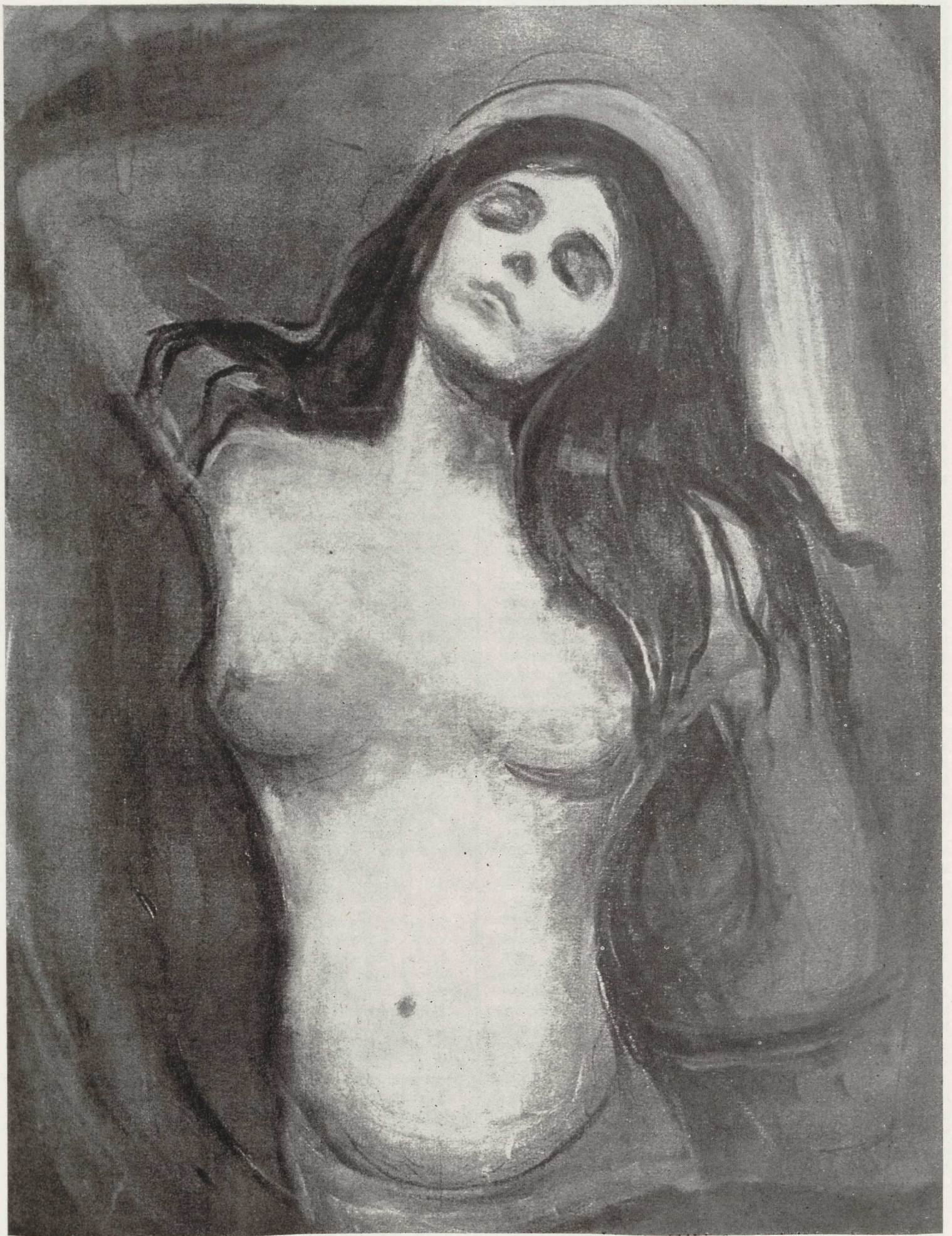
Süvenev vaimne ja füüsiline kriis lõpeb hospitaliseerimisega Kopenhaageni psühhiaatriakliinikus 1908/09. aasta talvel (tõenäoline diagnoos alkoholiparanooid) ja elu-

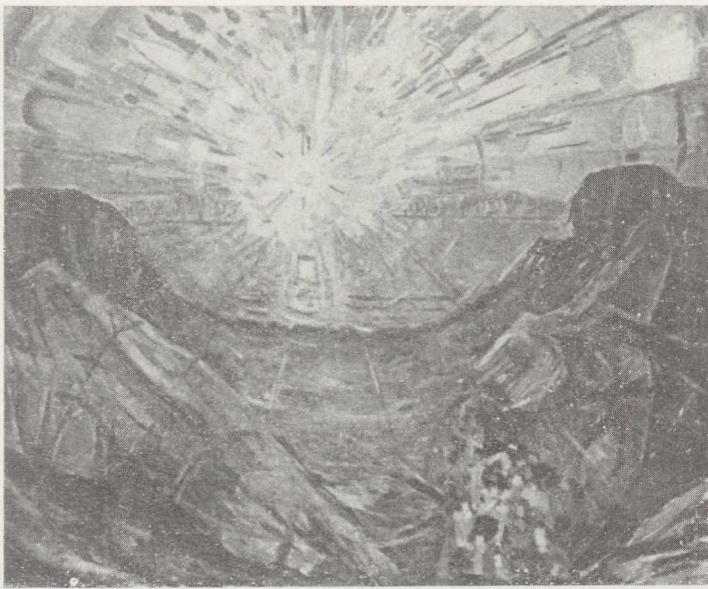


viiside täieliku muutumisega. Järgnevad aastad kuni surmani 1944. aastal elab Munch kodumaal Norras, seltskonnast tagasi-tõmbununa, peaaegu erakuna oma suurtalus Oslofjordi ääres, vabana puudustest ja konfliktidest.

Ainus tõsisem võitlus tuli tal pidada Oslo ülikooli aula monumentaalmaalide pärast. Munch võitis kavandite võistluse 1911. a., kuid ülikooli juhtkonnal kulus aega tema radikaalsusega leppimiseks. 1916 olid maalid siiki valmis ja Munchi reputatsioon Norras lõplikult kindel. Aula peatelsel asuv kompositsioon «Päike» (mis muuseas on otseseks eeskujuks O. Kallise pastellile «Päike», 1917), aga ka teised selle suurejoonelise ansambli elemendid kinnitavad, et Munchi kunstis oli toimunud põhimõtteline muutus. Süngete üksinduse, melanhoolia ja hirmu meeoleude ja surma halastamatuse ning kõikvõimsuse tõdemise asemele on ilmunud maailma ja elu jaatamine, ülemlaul valgusele, haridusele, tööle, isiklik on asendunud üldisega. Tuleb rõhutada, et Munchi selline küllalt järsk pööre polnud tingitud mingitest konjunktuursetest kaalutlustest ning otsustades tema päeviku ja kirjade põhjal, võttis ta oma positiivset programmi sama siiralt ja tõsiselt ning üritas täita oma «hingejõu ja südameverega» nagu eelmiste aastakümnete maailmavalu. Viited millelegi positiivsele, mis võiks olla pidepunktiks indiviidile, hakkasid Munchi loomingus ilmuma juba enne haigushoogu («Suplevad mehed», mitmed portreed), aga järgmistel aastatel avaldub üha selgemalt, et Munchi uue maailmasuhtumise aluseks on töö ning töötajase imetus. See ei tähenda, et Munch oleks täiesti loobunud inimese ja tema maailmas-oleku senisest kontseptsioonist (vastupidi, ta tuleb uutes variantides ikka ja jälle tagasi «Elu friisi» teemade juurde) ning eriti autoportreedes väljenduvad keerukad, vastuolulised tunded ja kõhkused inimliku eksistentsi absurduse ja sünguse ületamisteede otsingul. Oma isikut tõlgendab ta ikka pigem kõrvalseisja ja võõrana, kuid enam pole maailm tema jaoks ainult traagiline või tähtsusetu ja inimeste elu mõtetu. Lõpliku rahu ja enesekindluse leiab ta aga alles viimastel eluaastatel, kui ta kõhklematult toetab norra rahva vastupanu saksa okupantidele,¹¹ nagu kinnitades, et individualismi traagika on ületatav ja haritlase ühtsus oma rahvaga on ka uusaegses maailmas saavutatav, kuid ainult siis, kui olukorrad on äärmuslikud või traagilised.

Paljusid kunstikriitikuid, eriti Munchi noorusaegadel, on ajanud segadusse tema loomingu stiililine kirevus. Sellest järeldati isegi tema loomingu vähest iseseisvust, liigset sõltuvust eeskujudest. Noore kunstniku ekslemine väga erinevate vormivõtete vahel on tõepoolest enamasti tõendiks, et autor pole veel oma teed leidnud, et ta on alles kujunev isiksus, kellel polegi veel midagi erilist maailmale öelda ja kes laenab «vorminõkse» kord ühelt, kord teiselt tuntud kunstnikult, võib-olla salamisi lootes, et laenatud vormid iseendast mingi vaimse sisuga täituvad. Selline kunstnikuks saamise tee polegi alati päris lootusetu, sest sisu ja vormi dialektika tõttu võib ka laenatud vormides oma vaimsus olla, millega suheldes noor kunstnik aja jooksul omaenda probleemideni jõuab ja iseseisvaks loojaks kujuneb. Küllap oletasid ka Munchi kriitikud midagi sellist ja tahtsid teda hoiatada eklektika ohu eest. Ta oli võimeline spontaanselt leitud eekspressionismi juurest pöörduma naturalismi, siduma end impressionismi ja puäntillismiga, oli juugendlik-süntetistliku stilisatsiooni loojaid ja kuulsamaid meistreid, hiljem mõõduka ekspressionismi esindaja. Siiski esindas Munch algusest peale seda suhteliselt haruldast kunstikutüüpi, kellel just vaimne problemaatika oli varaküps ja terviklik. Tal oli külluslikult, mida öelda, ning erinevaid vorme kasutas ta tõesti ainult kui tööriistu, vahendeid ühtede ja samade probleemide väljendamiseks. Seda kinnitab ka Munchi töömeetod. Peaaegu alati oli teose allikaks emotsionaalselt laetud mõte, probleem, kontseptsioon, millele ta visuaalselt väljendust, sümboolset kujundit otsis. Selleks sõelus ta mõttes läbi või joonistas looduse muljeid ning valis nende hulgast elemente kujundi ehitamiseks. Munch tegi hulgaliselt kavandeid, otsides sama kujundi ikka uut ja väljenduslikumat varianti ning see on ka üks põhjus, miks ta ikka ja jälle valmis piltide süžeede juurde tagasi tuli ja neid kordas. Kui kriitika seda talle ette heitis, reageeris Munch





vihaselt: «Miks ma ei või motiivi, mis mulle on tähtis, viis korda varieerida, kui näeme, kuidas lõpmatuseni maalikse õunu, palme, kirikutorne ja heinasaade?»¹² Osalt põhjustas see ka Munchi pöördumise graafika poole, mille ajaloos tal on vähemalt sama koht kui maalikunstis. Iseõppijana jõudis ta viljelda peaaegu kõiki graafikatehnikaid, eriti oforti, puulõiget ja litograafiat, kaht viimast tihti värvilisena. Suure osa graafilistest töödest moodustavad tema maalide süžeede variatsioonid. Alates 1890. aastate keskpaigast polnud Munchi graafika enam ainult maalikunsti jäljendus, vaid iseseisev kunst, mis omakorda maalikunsti mõjustas, näiteks võib oletada värvilise lito kaasabi monumentaalsema vormi leidmiseks maalikunstis. (Aukartustäratav on ka Munchi loomingu maht — üle tuhande maali, üle 15 000 trükitud lehe ja neljasaja akvarelli.) Kunst kui looduse jäljendamine teda ei rahuldanud, samuti mitte kunst kui ilu loomine. A. Gallen-Kallela, üks Munchi kaaslasti «Mustas põrsas» ja mujal Saksamaal, kirjutas tema kohta: «Munch ei tee kunsti kunsti pärast, kuigi see oleks talle naljasi, vaid selle hirmsa piina pärast, mis teda kiusab», ja teises seoses: «Ta lähtub alati kirjanduslikust motiivist...»¹³ Kui esimest mõtet võib pidada õiglaseks, siis teine viitab hilisematele Munchi literatuursuses süüdistamiste juurtele ja Munchi kunsti pikaajalise unustamise põhjustele. Mitte ainult Kallelale, vaid ka paljudele teistele seostus Munch 1890. aastate saksa «Gedankenmalerei» põhimõtetega. Ometi erineb Munchi emotsionaalselt laetud, sugestiivne, sümboolne kujundlikkus oluliselt viimase mõistuslikult konstrueeritud allegooriatest. Nagu öeldud, jäi Munch olemuselt ekspressionistiks, hoolimata sellest, milliseid vormisüsteeme ta kasutas.

Lõpuks jõuame küsimuseni Munchi kunsti allikatest. Mis oli selle piina põhjus, mida Munchi kunst, vähemalt enne 1908. aastat, domineerivalt väljendas? Munchi isiklik elukäik ja selle kohta säilinud rikkalik allikmaterjal on teinud temast psühhoanalüütilise kallakuga kunstiteadlaste «lemmiku», kelle najal üritatakse oma teooriaid tõestada. Juba 19. saj. lõpul esitas dr. Scharffenberg Kristiaaniast mõtte, et Munchi loomingu omapära põhjus on psüühiliste häirete esinemine tema perekonnas.¹⁴ Hiljem on kogu Munchi loomingu omapära püütud taandada tema sisekonfliktidele ja lapsepõlvkogemustele. Muidugi ei tule selliseid allikaid, eriti Munchi puhul, alahinnata, ja kõlab näiteks usutavalt, et väljaarendamata *anima* kujundas suhtumisi naistesse või et kunstiteosed, eriti vanemas eas, mingil määral kompenseerisid tegelikke inimsuhteid, kuid ilmsed liialdused ja lausa naeruväärsed on katsed seletada kuu varju vormi Munchi piltidel kastratsioonikompleksiga, kahe päikese esinemist aula maalil *ego* ja varju konfliktiga või õhu kujutamise puudumist agarfoobiaga.¹⁵ Õhu kujutamisest loobumine, samuti stiliseeritud loodusvormide kasutamine olid tüüpilised

kõigile süntetistlikele kunstnikele 19. sajandi lõpukümnendil. Täpselt on fikseeritud samade autorite poolt üks Munchile tõesti omane joon: «Kui ta tuli inimestele liiga lähedale, kartis ta neisse sulada, aga kui ta hoidis distantsi, tundis ta end ükski ja hüljatuna»,¹⁶ kuid jällegi on see pigem mitte ainult Munchi, vaid kõigi romantilist tüüpi kunstnike dilemma, mille põhjused pole niivõrd isiklikud kui ühiskondlikud. Väikekodaanlik haritlaskond tervikuna on oma sotsiaalse seisundi tõttu aldis taolisele konfliktile. Eitamata Munchi isikliku saatuse ja eriti tema äärmiselt tundliku hinge tähtsust tema loomingu sisule, tuleks rõhutada ka Munchi kujunemisaastate ühiskondlike ja kultuuriliste tingimuste osa. Munchi kunst (eriti enne 1908. a.) väljendab eelkõige kolme suurt kaotust — esiteks isiklikke, mille peatähtsus oli selles, et need tegid ta erakordselt tundlikuks ka ülejäänud kaotuste suhtes; teiseks kaotusi, mis olid ühised kõigile uusromantilistele kunstnikele mõõdunud sajandi lõpul, eelkõige pettumist teaduse ja tehnika humanistlikus väärtuses ja sotsiaalses optimismis ning kolmandaks elas ta Norras, kus ühe inimpõlve vältel vanad patriarhaalsed-kogukondlikud inimsuhted asendusid linlikega ja kus just see muutuste tormilisus võimaldas teravamalt kogeda uusaegse individualismi traagilisi külgi ja seda, et taoline areng pole ainult võit, vaid ka kaotus. Nii jääb Munchi kunst mitte ainult tema kordumatu isiksuse, vaid ka tema ajastu, rahva ja sotsiaalse kihi eneseväljenduseks.

¹ W. Haftmann. *Painting in the Twentieth Century*, I. London (1976), lk. 58.

² Ch. Brinton. *Scandinavian Art*. New York/London, 1968, lk. 31.

³ *Norges kunsthistorie*. 5. Oslo (1981), lk. 144 jj., *Bildkonsten i Norden*, 3. Stockholm (1972), lk. 80 jj.

⁴ E. Werenskiöld. *Kunst, Kamp, Kultur*. Kristiania, 1917, lk. 20; L. Østby. *Norges Kunsthistorie*. Oslo, 1977, lk. 141.

⁵ N. Stang. *Edvard Munch*. Oslo (1972), lk. 56.

⁶ N. Stang, lk. 47.

⁷ Samas, lk. 76.

⁸ R. Heller. *Love as a Series of Paintings and a Matter of Life and Death* — kogumikus: «Edvard Munch. Symbols & Images». Washington, 1978, lk. 95. Samuti I. Langaard. *Edvard Munch Modningsar*. Oslo, 1960, lk. 233 jj.

⁹ I. P. Hodin. *Edvard Munch*. London (1972), lk. 87.

¹⁰ R. Heller, lk. 108.

¹¹ N. Stang, lk. 302.

¹² A. Eggum. *The Theme of Death* — kogumikus: «Edvard Munch. Symbols & Images», lk. 153.

¹³ S. Sarjas-Korte. *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet*. Helsinki (1966), lk. 319.

¹⁴ I. Langaard, lk. 446.

¹⁵ Näiteks S. Steinberg, J. Weiss. *The art of Edvard Munch and its function in his mental life*. *The Psychoanalytic Quarterly*, vol. XXIII. 1954, lk. 409—423, eriti lk. 418 jj.

¹⁶ Samas, lk. 415.

54. Edvard Munch. *Autoportree*. 1895.

55. Edvard Munch. *Haige laps*. Detail. 1896.

56. Edvard Munch. *Karje*. 1893.

57. Edvard Munch. *Madonna*. 1894—1895.

58. Edvard Munch. *Päike*. *Visand*. 1912—1913.

Eduard Viiralt lahkus kodumaalt 1944. aasta aprillis. Ta sõitis oma personaalnäituse ettevalmistamiseks Viini ning sealtmaalt algavad kunstniku meile nii vähe tuntud hilisloomingu aastad. Ka käesolev kirjutis ei suuda anda ülevaadet Viiralti üheksa viimase eluaasta tööst, vaid juhib tähelepanu peamistele suundumustele tema loomingus, kusjuures vaatlusringi kuulub ainult paljundusgraafika.

Alates Viinist saab alguse uus joon kunstniku loomingus, mis kestab 1950. aastani — varem tehtud graafiliste lehtede ümbertöötamine. Eestist lahkudes oli Viiraltil seljataga ligi kolmkümmend aastat viljakat kunstitegemist ja on endastmõistetav, et sellesse aega on mahtunud ka mõned valminud ja tiražeeritud tööde hilisemad ümbertöötused. Näiteks 1926. aastal tehtud puugravüüris natüürmordi graveerib ta hiljem ümber koguni kaks korda¹, samal aastal algselt valminud puugravüüri «Ema» töötleb ta edasi 1933. aastal. Kuid need on üksikjuhud, Viini-päevist saab see aga süstemaatiliseks. Vasetrükkal Lautenbachi töökojas saavad suuremal või vähemal määral uue näo rida kodumaal loodud teostest. Ott Kangilaski väidab 1939. aastal valminud Kristjan Raua portree kohta: «Teatavasti töötas Viiralt viis aastat hiljem Viinis portree tagapõhja täiesti ümber.»² Tegelikult ei piirdunud ümbertöötlus kaugelki mitte ainult fooniga, vaid Viiralt muutis kogu hele-tumeduse vahekorra töös. Ta tegi fooni tumedamaks, ülikonna heledamaks, rõhutas pisut näo modelleeringut ning töötles K. Raua lipsu muustriliseks. Selline oli lõpptulemus, tömmiseid tegi ta ka mitmest vaheastmest. Sarnane küllaltki põhjalik ümbertegemine sai osaks ka 1942. aastal pehmelakis tehtud «Eesti neiu». Kunstnik töötles plaadi kuivnõelaga täielikult üle, tehes seejuures neiu selga suuremuustrilise kleidi ja luues tööle tumeda tagapõhja. Mitmete teoste puhul on muudatused lokaalsema iseloomuga; näiteks teeb kunstnik väiksemaid täiendusi kuivnõela «Poolakt» juures, mis algselt valmis 1943. aastal.

Viinist viis kunstniku tee Berliini, sealt Taani piiri ääres olevasse Flensburgi ning edasi Rootsi, kus ta esimesed neli ja pool kuud viibis põgenikelaagris. Neis tingimustes ei olnud loomulikult võimalik estampgraafikaga tegeleda. Kuid on eriti rõhutamistväärne, et ka siis, kui Viiralt leiab uue järje oma loomingus, pöördub ta ajuti ikka vanade teoste «uendamise» poole. Ja kui Viinis olid Viiraltil käepärast vaid põhiliselt Eestis loodud tööde plaadid, siis 1946. aasta sügisel Prantsusmaale jõudes leiab ta sealt peaaegu kõik oma varasemad plaadid³, mis võimaldab tal uustöötuseks ette võtta ka vanemaid teoseid. Nii kirjutab ta ise, et «... ka rida vanemaid töid, et neid näituse jaoks tömmata, tuleb uuesti ümbertöötada».⁴ Sellele ümbertöötusele pidi alluma näiteks puugravüür «Claude» (1936), üks kaunimaid lapsepilte kunstniku loomingus. Lõpptulemus sai algvariandist kehvem, sest puugravüüris on edasitöötlus võimalik ainult heleduse suunas ja seetõttu muutus töö hõredamaks, ka hakkas heledaks graveeritud kõrv optiliselt liiga ettepoole tõusma. Lõpp-punkti varasemate teoste ümbertegemisele paneb Viiralt 1950. aastal, kui 1937. aastal pehmelakis teostatud «Lamava tiigri» plaadilt mahavõtmiste ja juurdetegemiste tule-

musena valmis «Tiiger kassiga» ja plaadil daatumit 11. IX. 1938 kandnud pehmelakis «Naervast kaamelist» sai «Kaameli pea» akvatintatehnikas loodud öisel taustal. Vanade loomapiltide poole pöördumine on võib-olla seletatav ka kommertskaalutlustega, mis Viiraltil puhul küll haruldased olid. On võimalik, et kirjastaja Pierre Cailler' (esindas Genfi kirjastust «La Guilde Internationale de la Gravure») poolt antud tellimust oli tal niiviisi kergem täita. Sellesse tellimuste sarja kuuluvad uued teosed, eelkõige «Lõvid» («Lõvide perekond»), nõudsid suurt ajakulu, kuna kunstnik portreteeris iga lõvi⁵. Viiralt on kurtunud, et ühe sellise plaadi kallal töötas ta vähemalt kaks kuud.⁶ Ehk oli varemloodu ümbertegemine jõudsam...

Viiralt varem loodud plaatide täiendamise tegelikku ulatust me veel ei tea. Usutavasti võib enne 1944. aastat valminud äratõmmete hoolikas võrdlemine hilisemate tömmistega meie teadmisi ses vallas üksjagu täiendada.

Uut lehekülge oma loomingus alustab Viiralt 1946. aasta kevadel Rootsis. Kolm teada olevat kuivnõelatööd sellest perioodist näitavad, et leidnud küll tingimused ja sisemise jõu pöörduda vanade tööde uuendamise kõrvalt päris uute loomise poole, jätkub kunstniku töö esialgu siiski vanas vaimus ja nagu kammitsetult. Lapseportree «Väike Gisèle», mis kannab plaadil daatumit 3. mai 1946, on väga lähedane 1937. aastal loodud kuivnõelale «Anne-Marie». Kõige silmapaistvamaks ja töömahukamaks teoseks Rootsi-perioodist on «Vaisaluokta» («Lapi maastik»), Põhja-Rootsis 1946. aasta suvel valminud töö. Viiralt näitab selles end üheaegselt nii portretisti, maastikumeistri kui animalistina. Võrreldes näiteks «Väikese Gisèle'ga» on «Vaisaluokta» lõpetatum, kogu pildipind on ühtlaselt läbitöötatud. Siiski seda elavust ja jõudu, mis iseloomulik Viiralti loomingu paremikule, «Vaisaluoktas» ei näe. Sellest tööst nagu kumaksid läbi väsimus ja resignatsioon. Sest kunstnik (nagu ta ise väidab) ei taha olla Rootsis, vaid minna sinna, kus särab kunstipäike — Pariisi.⁷

Prantsusmaale jõudis Viiralt 1946. aasta sügisel. Kõigepealt tegeles ta oma õnnekombel leitud vanade plaatide korrastamisega⁸ ja uute estampide loomiseni jõudis ilmselt alles 1947. aasta augustis-septembris Burgundias, Civry-sur-Sereinis. Kolme nüüd valminud estampi eraldi vaadates võib mitte märgata kunstniku loominguliste otsingute pingsust. Tuleb aga arvestada, et kõik need kolm küllaltki erinevat lehte valmisid ühe kuu jooksul. Ajaliselt kõige varasemaks neist on «Marc», poisil portree maastiku taustal, plaadil kuupäev 24. august. See akvatatina-kuivnõela kombinatsioon teostatud leht oma maalilisesetaotlusega on neist 1947. aastal valminud lehtedest Viiralt edaspidise loomingu jaoks kõige määravama tähendusega. Siin võib näha eos neid vormiotsinguid, mis hiljem leiavad arenduse «Kunstnikus ja modellis» ning «Üksinduses». Septembriga dateeritud kuivnõelas tütarlapseportree «Régine» ja ofort «Maastik hobustega» («Prantsuse maastik») näitavad teistsuguseid püüdlusi. Maastik on klassikaline vanameisterlik ofort, «Régine» mahlakas portree, milles varasemaga võrdse tähenduse on saanud käed — Viiralt portreeparemikus alati tähendusrikkaks tõusev osa. Nende kolme teosega samasse ritta ase-

tub järgmine, 1948. aasta aprillis lõpetatud «Catherine Boullaire», hoogsajooneline kuivnõelas tüdrukuportree. Viiralt on nüüd häälestatud töölainele estambivallas, ta on katsunud läbi mitmed erinevad tehnilised väljendusvõimalused ja oleks loogiline oodata, et reis teostes saavutatu leiab järje ja arenduse järgnevas. Seda aga ei juhtu, uus suundumine kasvab välja mitte tehnilis-praktilistest otsingutest, vaid kunstniku sisemaailmast.

1948. aasta maikuust saab alguse murrang Viiralti loomingus, mida märgistavad kõigepealt viisteist väikeseformaadilist (ca 10×10 cm) tööd; neist üksteist on dateeritud 1948. aastaga, neli aga valminud järgmisel aastal. Kõige varasemaid kuupäevi kannavad plaadil teose «Poet kõneleb kividele» kaks varianti, ühel neist on daatumiks 12. mai, teisel 16. mai. Need esimesed lehed on ühtlasi kogu sarja võtmetöödeks ja näitavad, et kunstnik on saanud tagasi usu oma fantaasiasse, võime lähtuda sisekaemustest oma mõtete ja tunnete edasiandmisel. Olid ju Viiralti sinnamaani loodud sõjajärgsed teosed lähtunud eranditult konkreetsetest inimestest või loodusmotiividest. Näiteks «Vai-saluokta» on niivõrd naturitruu, et Mark Soosaar leidis kolmkümmend aastat hiljem maastikus koha, kus Viiralt oli oma töö teinud.⁹ Nüüd aga asetab kunstnik pearõhu mõjusa kunstilise kujundi loomisele, ka inimesed kajastavad eelkõige kunstniku hingeseisundit. Viiralt jagab nende töödega oma muret ja ängi («Poet kõneleb kividele» I ja II, «Haige poet»), viha («Diktaator» I ja II), vihjab läbi mure ka lootusele («Elu varemetes», «Tüdruk varemete ees», mitmed näod). Mõnest tööst viivad siin niidid kunstniku varasema loomingu juurde, kahe «Diktaatori» puhul saab näiteks küllaltki otseselt viidata mõnele 1929. aasta suvel Antrain-sur-Couesnonis tehtud värvilisele joonistusele ja ühele 1930. aastal valminud visandile «Põrgu» tarbeks.

Otseselt 1930. aastate teise poole loomingu järjena võib vaadelda kunstniku loomi kujutavaid teoseid. 1949. aastal valminud «Lõvid» («Lõvide perekond») ja «Okaapid» ning 1952. aastal alustatud ning lõpetamata jäänud «Sebra» koos eespool nimetatud ümbertöötlustega «Tiger kassiga» ja «Kaameli pea» (mõlemad 1950), moodustavad ühtse töödegrupi, seda vaatamata tehnikate erinevusele. Kunstnik on ise väitnud, et ta püüdeks on olnud loomade portreeterimine, seda nii kuivnõelas lõvide kui söövitus tehnikas tehtud sebra puhul.¹⁰

Loomapiltides võib näha kahte tähtsat joont, mis on omased tema kahe-kolme viimase aktiivse tööaasta loomingule. Esimeseks neist on sügavtrüki (v. a. metsotinto) jaoks ebaharilik töötamisviis — tumedamalt heledamale. Niisugust võtet võib näha «Lõvides», mille esimene seisund on tunduvalt tumedam kui lõppvariant, sama saab hiljem jälgida ka «Kunstniku ja modelli» ja «Üksinduse» puhul. Niisugune töötlus rõhutab tööde maalilisust. Teine erijoon tuleneb otseselt esimesest — kuna niiviisi plaati töödeldes on vaja teha rohkem proovitõmmiseid, siis kunstnik fikseerib varasemast järjekindlamalt ja enam erinevaid seisundeid teostest. Võib-olla sundisid selleks ka suhtelised ebaõnnestumised varasemate tööde ümbertegemisel ning Viiralt tahtis olla edaspidi kindel, et tal on teostest olemas parim variant, ka siis, kui see pole mitte viimane. Tavaliselt määras kunstnik nüüd ka eri seisundite tiraaži, nii näiteks «Kaameli pea» ja «Üksinduse» puhul fikseeris ta viis seisundit, seejuures «Üksinduse» esimese seisundi trükiarv oli neli tömmist, teisel seisundil viis.

Alates 1950. aastast valmivad need graafilised lehed, mis märgivad Viiralti hilisloomingu kõrgpunkti, tähistavad tema uute taotluste ja endiste loominguliste saavutuste kõige mõjusamat sümbioosi. Nendeks teosteks on «Deporteeritud», «Kunstnik ja modell» ning «Üksinduse» (meil enam tuntud ka nimetusega «Igatsus»¹¹ ja «Rahutus»¹²).

Eriti esiletõusvad on kaks viimati nimetatud teost. Mõlemad on pika valmimisaja ning põhitöötlustega tumedamast heledamaks. «Kunstnik ja modell» kannab plaadil daatumit 11. august 1950, kuid on lõpliku näo saanud ilmselt 1951. aastal. «Üksindust» on dateeritud tavaliselt 1951. aastaga¹³, kuid plaadi all keskel, figuuri paremal õlal on diagonaalselt kiri — Viiralt 16. II. 1950, mis märgib töö alguse. Lõplik, viies seisund sellest tööst valmis septembris 1952. aastal. Mõlemal lehel on kindlad se-

sed Viiralti varasema loominguga. Kunstniku-motiiv on paelunud teda korduvalt (näit. «Skulptor», monotüüpia, 1927; «Maali-ja», vasegravüür ja ofort, 1931) ja varem on Viiralt alati kujutanud kunstnikku-loojat, aktiivse ellusuhtumisega isikut. «Kunstnikus ja modellis» on kunstnik kõrvaltvaataja, eemalseisja. Modell — see on elu ise, mida kunstnik vaevalt et jälgib, olles nagu äraolevalt eemal. Sama sisuline rõhuasetus valitseb ka 1951. aastal loodud väikeseformaadilises (ca 15×12 cm), kuid tehniliselt väga huvipakkavas lehes «Maali-ja».

«Üksindusel» on, nagu sellele on viidanud Ott Kangilaski, seos 1933. aasta aprillis valminud joonistusega «Melanhoolia».¹⁴ Viiralti hilisloomingu iseärasused tõukavad siinkohal õiendama üht eksiarmust. Nimelt Mai Levin väidab artiklis «Eduard Viiralti teos «Põrgu»»: «Niisiis on «Põrgu» töö, mille kallal Viiralt kõige kauem töötas ning mille valmimisaasta on 1932, kuigi plaadil on graveeritud 1930.»¹⁵ Nagu eespool nägime, oleksid Kristjan Raua portree puhul vastavad aastaarvud 1939—1944, «Claude'i» juures 1936—1947 jne. Isegi jättes kõrvale varem juba levinud teoste ümbertöötused, poleks Mai Levinil ikkagi õigus: «Põrgu» on teostatud 1930. aasta kevadest kui 6. oktoobrini 1932. «Üksindus» aga 16. veebruarist 1950. kuni septembrini 1952.

Arvestamata varasemate teoste ümbertegemisi ja eri seisundeid uutest lehtedest, jääb Viiralti hilisloomingus paljundusgraafilistes tehnikates teostatud tööde arv kolmekümne piirile (nii oli Kunstiakadeemias Stokholmis 1964. aastal toimunud näitusel kõnesolevast perioodist eksponeeritud 28 estampi, seejuures olid esitamata Catherine Boullaire'i portree ja üks väikeseformaadiline teos 1948. aastast). Võrreldes kogu Viiralti loominguga (mille ulatusest meil tänaseni küll täit selgust ei ole, kunstnik teatavasti hindas ise 1944. aastal, et on loonud pool-sada skulptuuri, paarkümmend maali, umbes 400 estampi, 400—500 monotüüpiat, 3500 viimistletud joonistust ja illustratsiooni, umbes 5000 etüüdi ja kavandit¹⁶), on see vaid piisake meres. Kuid ka see vähene sisaldab mõndagi kunstiliselt huvipakkuvat ja on tervikuna tähtis kujundamaks meie ettekujutust Eduard Viiraltist kui inimesest ja loojast.

¹ Et lõppkokkuvõttes olid muudatused siin küllaltki suured, saab näha ka reproduktsioonide vahendusel. Kataloogis «Eduard Viiralt 1898—1954» (koostaja H. Läti. Tallinn 1958) reproduktsioon nr. 38 esitab puugravüüri «Natüürmort» esialgsel kujul. Rasmus Kangro-Pooli monograafias «Eduard Viiralt» (Tallinn [1938]) lk. 23 on ära toodud töö hilisem variant.

² Ott Kangilaski (koostaja). Eduard Viiralt. Tallinn 1959, lk. 22.

³ E. Viiralti kirjust A. Massakasele 23. oktoobril 1947 — mälestusteoses «Eduard Viiralt 1898—1954». Lund 1955, lk. 31.

⁴ Samas, lk. 32.

⁵ Ott Kangilaski (koostaja). Eduard Viiralt. Tallinn 1959, lk. 23.

⁶ Karin Luts. Mõeldes Viiraltile — mälestusteoses «Eduard Viiralt 1898—1954». Lund 1955, lk. 22.

⁷ Eduard Viiralti kirjust V. Mustile 20. augustil 1946. aastal — Mark Soosaar. Viiralti rännuradadel 1. «Sirp ja Vasar» nr. 39, 29. septembril 1976.

⁸ E. Viiralti kirjust A. Massakasele 23. oktoobril 1947 — mälestusteoses «Eduard Viiralt 1898—1954». Lund 1955, lk. 31.

⁹ Mark Soosaar. Viiralti rännuradadel 1. «Sirp ja Vasar» nr. 39, 24. septembril 1976.

¹⁰ Ott Kangilaski (koostaja). Eduard Viiralt. Tallinn 1959, lk. 23.

¹¹ Eduard Viiralt 1898—1954. (Näituse kataloog, koostaja Hilja Läti). Tallinn 1958, lk. 94.

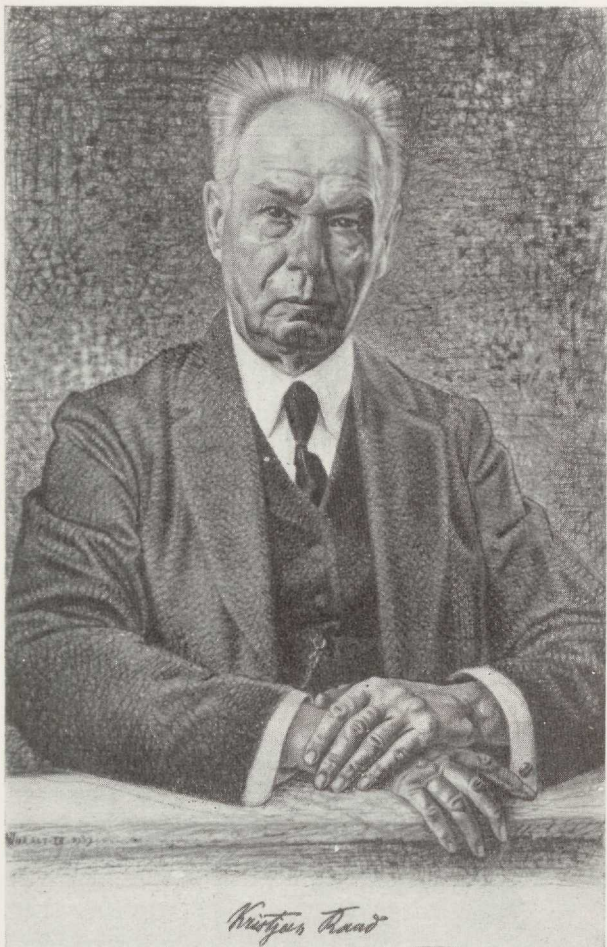
¹² Ott Kangilaski (koostaja). Eduard Viiralt. Tallinn 1959, lk. 37.

¹³ Vt. näit. Eduard Viiralt 1898—1954 (Stokholmi Kunstiakadeemias 22. aug.—13. sept. 1964 toimunud näituse kataloog), nr. 154.

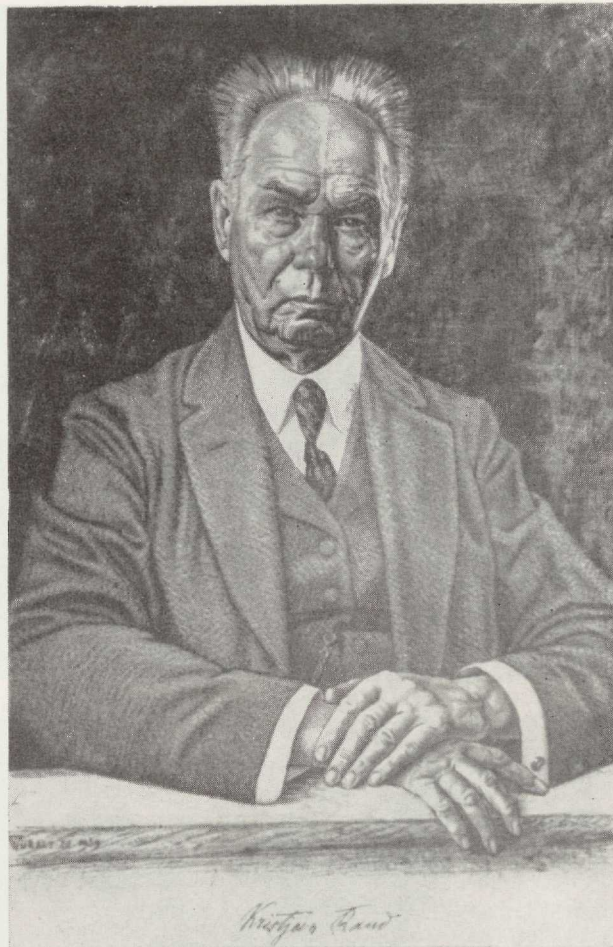
¹⁴ Ott Kangilaski (koostaja). Eduard Viiralt. Tallinn 1959, lk. 22.

¹⁵ Mai Levin. Eduard Viiralti teos «Põrgu» — Eesti NSV Riikliku Kunstimuseumi artiklite kogumik. Tallinn 1975, lk. 16.

¹⁶ Ott Kangilaski (koostaja). Eduard Viiralt. Tallinn 1959, lk. 27.



59. Eduard Viiralt. Kristjan Raud. Kuivnõel. 1939.



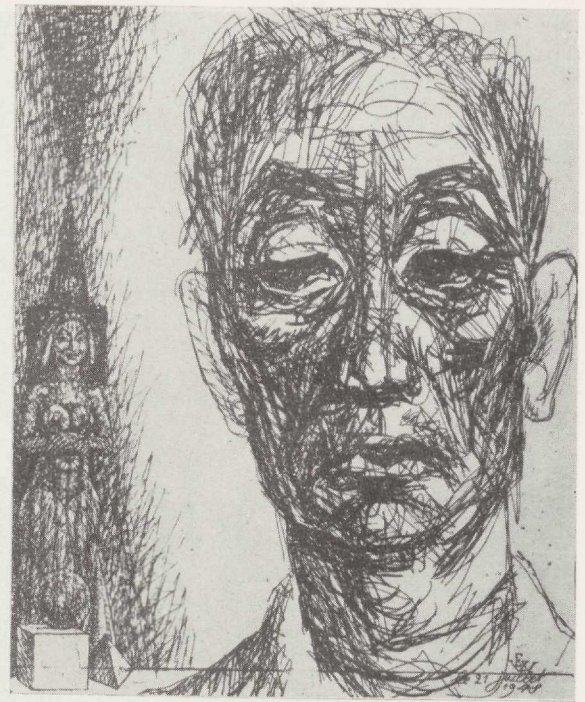
60. Eduard Viiralt. Kristjan Raud. Kuivnõel. 1939–1944.



61. Eduard Viiralt. Eesti neiu. Pehmelakk. 1942.



62. Eduard Viiralt. Eesti neiu. Pehmelakk, kuivnõel. 1942–1944.



63. Eduard Viiralt, Naise pea silmadega, Ofort, 1948.

64. Eduard Viiralt, Sebra, Pehmelakk, 1952.

65. Eduard Viiralt, Mehe pea, Ofort, 1948.

66. Eduard Viiralt, Väike Gizèle, Kuivnõel, 1946.

67. Eduard Viiralt, Poet kõneleb kividele, Ofort, 1948.

HÕREDA VÕIDUKÄIGUST

JUHAN MAISTE



Eesti klassitsistliku mõisaarhitektuuri väljapaistvamate näidetena võib loetleda kümnet-kahtkümmet mõisat peamiselt Põhja-Eestis. Rapla lähistel asuv Hõreda on neist omanäolisemaid. Paelub juba tema looduslik asend — üle ringtiigi avaneb vaade mõisamaja ees asuvale muruväljakule, mille serval kahe esindusliku sammastikutusega hoone mõjub elegantset ja maaliliselt. Fassaadi vaadega saavutatud rütm ja tasakaal kandub üle siseruumide kujundusse ja annab vajaliku ettevalmistuse mõisahoones säilinud seinamaalingute mõjulepääsemiseks.

Eesti kunsti ajaloo on Hõreda illusionistlikud seinapannod ainulaadne nähtus. Analoogiaid leiame ainult Norra, Lohu ja Vatla mõisates. Neist kahest esimeses kujutatakse ideaalmaastikke. Valminud on nad 18. sajandi lõpukümnendel. Kindlalt teada on vaid Lohu maalingute autor, eeskätt Põltsamaa lossi sisekujundajana tuntuks saanud Gottlieb Christian Welté.¹ Mõlemas mõisas on maalinguid koheldud kahjuks äärmiselt halvasti. Norras on nad praktiliselt juba hävinud, mõnevõrra soodsamas seisukorras on Vatla mõisa maalingud. Neist aga allpool.

Hõreda seinapannode teema on ajalooline. Seda kas sümboliseerib või koguni konkreetses tähenduses. Võrreldes Norra ja Lohu maalingutega on nad tunduvalt paremini säilinud. Neid iseloomustab ka kompositsiooni terviklikum ülesehitus ja erakordselt peenelt maalitud detailid. Maalingud on kahes esindusruumis — ovaalses kuppelsaalis ja ristkülikukujulises ruumis selle taga. Kavandatud on nad arhitektuurimaastikuna. Kõrge kuppellae on kunstnik katnud illusoorse kasseteringuga, kuppellae alla maalitud laia inimfiguuridega friisi.

Ruume seob avar meisterlikult modelleeritud korintose stiilis paarissammastega läbipääs. Kuppelsaali seinapinda liigendavad välisseisnas viis akent, tagaosas peale

eespool nimetatud vahekäigu kaks ust ning neli nišši, millest kahes on seisnud ahjud. Akna, ukse ja nišiorvade vahele on maalitud kannelleeritud tüvisega poolsambad, mille kapiteelid samuti lähtuvad korintose eeskujudest. Heledal taustal tõstab arhitektuurseid detaile esile tume kontuurjoon: sarnane joon liigendab ka seinad tahvliteks. Paraku on seda näha vaid vanematelt fotodelt, praegu on seinte alaosa suures osas üle lubjatud.

Domineerib pastelne värvigamma. Hallile põhitoonile lisandub toon-toonis beež ja kollane, veidi hele- ja tumesinist ning musta.

Kõige detailipeenemalt on maalitud kuppelsaali friis. Sellel kujutatud triumfirongkäigus näeme pikka roomapäraselt rüütatud sõdalaste rida. Kõige ees on võidukaare alla jõudnud lähikondlastest ümbritsetud väejuht. Tema järel saabuvad läbi auväravate kõrgele tõstetud piikide ja sõjasümbolitega võitjad. Ratsanikud vahelduvad pea jooksusammul edasi tõttavate jalameestega. Juubeldavad leegionärid veavad kaasa võõrsilt hangitud vara. Kompositsioon on algusest lõpu suunas loetav vasakult paremale: kõige taga karioloomad ja sõjavangid. Beežikas-kollakates toonides maalitud protsessiooni taustaks on erksinine taevast ja üksikud lõunamaised puud.

Triumfiteemal on pühendatud ka teise saali kujundus. Ornamentaalse friisi osadena on seintele maalitud neli suurt tahvlit. Kokku moodustavad nad tervikliku süžee, mida võiks vastavalt traditsioonile nimetada järgnevalt: «Sõttaminek», «Võitlus hüdraga», «Kojusaabumine» ja «Võidujumalanna Victoria poolt juhitud triumfipidustus». Friisi ülejäänud elementideks on greifid, loorberipärjad ning *faciste* kimbud — kõik ampiirkunsti tuntud motiivid.

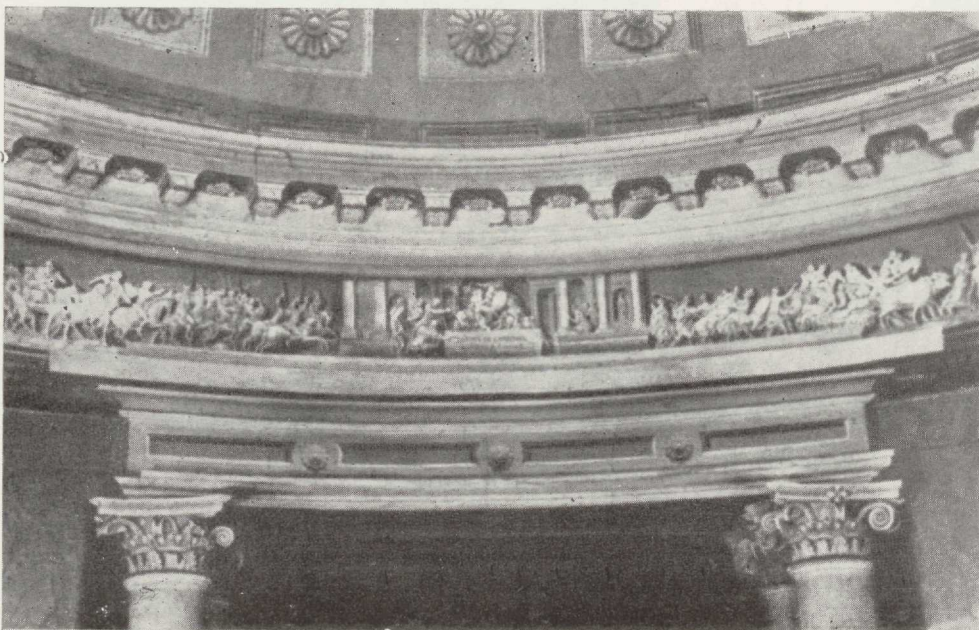
Mõlemas saalis jätkavad kaarakende ja nišside rütmi uste kohal paiknevad lüne-

tid, millel kujutatakse stseene antiikmütooloogiast. Süžeeiliselt ei seostu nad põhikompositsiooniga: näeme Venust tuviga, Venust Amoriga, lüürat mängivat Apollonit; üks lünettidest on praegu üle lubjatud. Ka teostuselt on need pruunides toonides maalingud mõnevõrra abitumad ning pärinevad arvatavasti hilisemast perioodist. Kunstniku meisterlikkusest räägib kõige selgemat keelt siiski kuppelsaali friis, mis ülejäänud kujunduselementide taustal eristub peenekoelise figuurikäsitluse ning varjundirikka modelleeringuga. Esimesel pilgul meenutab friis antiikreljeefe. Silme ette kerkivad triumfikujutused Antoniuse ja Trajanuse sammastel Roomas. Need seosed jäävad muidugi kaudeks. Vast kõige lähedasem, juhul kui otsida välismõjusid ja kokkupuutepunkte, on Hõreda friis A. Mantegna Caesari võidupidustusi kujutavatele maalingutele Vecchio palees Mantovas, (Praegu Hampton Court galeriis Inglismaal.) A. Mantegna nimetatud töö on üks kõige kuulsamaid triumfikäiku kujutavaid kompositsioone kunstiajaloo ning hiljem leidnud arvukate autorite poolt matkimist (nim. näiteks P. P. Rubensit jt.).

Hõreda maalingute puhul on Mantova mainimist vääriv teiseski seoses. Nimelt on võiduvärvade alla, kahte maalingutega ruumi ühendava läbipääsu kohale paigutatud deviis: «*L'entrée de l'Empereur Sigismond à Mantove*».

Ajaloo teame vaid üht Sigismundi-nimelist imperaatorit. See on Karl IV poeg, Saksa kuningas, hilisem Püha Rooma riigi keiser, tuntud eeskätt kui türklaste võitja ja hussiitliku liikumise mahasuruja. 15. sajandi algul on keiser Sigismund osalenud ka Itaalia sõdades, kus ühe oma võitlustest saavutas 1413. aastal Mantova all.²

Maalingute ikonograafilisest sisust tuleb rida küsimusi: miks on Hõredal mainitud just keiser Sigismundi, miks meenu-



tatakse tema hiilgavast biograafiast just Mantovaga seotud, suhteliselt vähemtähtsaid sündmusi ja lõpuks — millega selektada sel ajal seinamaalingute puhul harva esindatud sõjatemaatika viljelemist? Lahendus neile võib küll olla huvipakkuv, vähese säilinud allikmaterjali tõttu jääb see aga suures osas oletuslikuks. Võib-olla peitub võti mõisa omanikeloos?

Nagu selgub arhiivianndmetest, kuulus Hõreda 18. sajandi lõpukümnetel koos naabruses asuvate Ingliste, Pae ja Raikülaga suuremasse von Stahlide perekonna käes olnud mõisatekompleksi. Alates 1791. aastast oli mõisate ainuvaldajaks Friedrich von Stahl, kes peamõisana kasutas Ingliseid. Veel 18/19. sajandi vahetusel märgitakse Hõredal vaid puidust häärberit (s. o. valitseja-teenijatemaja).³

Sajandi algusaastatel on agar Fr. v. Stahl asunud ehitama välja mõisakeskusi oma viiele pojale. Nagu selgub tema 1808. aastal jõustunud päranduslepingust, oli Hõredal juba sel ajal kahekordne, ehkki veel pooleliolev härrastemaja.⁴ Praeguse hoone üldkehandis paikneb see varaklassitsistliku keskkorpusena.⁵

Olles pikka aega olnud kõrgetel sõjaväelistel ametikohtadel, andis Fr. v. Stahl ka oma poegadele sõjaväelise ettevalmistuse. Sajandi algusaastatel teenisid nad Vene Impeeriumi erinevates paikades. Hõreda päris vanuselt keskmine poeg — Gideon von Stahl, kes läks erru leitnandi auastmes ning saabus mõisasse kohe peale päranduslepingu jõustumist. Tema puhul võime eeldada kunsti tundvat ning hindavat isikut. Kohe võttis ta üles pooleliolevad ehitustööd. Siitpeale peeti aga silmas varasemast erinevat arhitektuurset lahendust. Vanemale mõisamajale liideti hoone praegust ilmet määrav kuppelhitis ning sammastortikusega tiivad. Tema maitse järgi kujundati ilmselt ka kaks mõisamaja esindusruumi. Sõjatemaatika võis talle lähedane olla nii perekondliku traditsiooni kui omaenda elukäigu tõttu. Ei ole muidugi välistatud, et maalingute algidee pärineb kas kunstnikult või koguni arhitektilt.

Siinkohal väärib tähelepanu, et Hõredale lähedase kompositsiooni leiame veel ühes Eestimaa mõisas — Läänemaal jäävas Vatlas. Sealgi on kujutatud triumfiringkäiku — ratsanikke ja jalamehi. Teostuselt on Vatla maalingud siiski vähem meisterlikud, nende seoski ruumiga pole nii läbimõeldud. Võimalik, et sealne kompositsioon valmis Hõreda eeskujul alles 19. sajandi keskpaiku, mil Vatlas tehti suuremaid ümberehitusi. Sel ajal kavandati üks mõisahoones varem kasutusel olnud mantelkorstnatest intiimse salongina, seinad kaeti romantiliste, grotti meenutavate maalingutega, mis on signeeritud «J. Tomson 1847».

Hõreda maalingud pärinevad siiski mõnevõrra varasemast ajast. Tänapäevaks on meile teada ka nende arvatav autor. Õnnelik leid, mis sai võimalikuks pärast kuppel-saalis ajutiste tellingute püstitamist, tõi

vahekäigu kohal oleva deviisi all nähtavale kunstniku signatuuri «Neus 1811».

Tõenäoliselt peitub selle nime taga 18. sajandi lõpus ja 19. sajandi alguskümnetel peamiselt Tallinnas tegutsenud kunstnik — Paridon Jacob Neus. Kahjuks teame siiani vähe kunstniku eluloost — ta ei ole meile tuttav ühegi oma tööga. Mõningaid andmeid P. J. Neusi kohta võime siiski leida kunstiteadlaste J. Gensi ja V. Vaga töödest.⁶

Eestisse saabus P. J. Neus 1797. aastal ning asus tööle Väana mõisas Otto Magnus von Stackelbergi, hilisema tuntud arheoloogi ning kunstniku joonistusõpetajana. Alates 1799. aastast kuulutab ta tollaegses nädalalches, et võtab vastu igasuguseid maalitöid, maalib olimaaliportreid, annab joonistustunde.

Seega iseloomustab P. J. Neusi küllalt laialdane tegevusring. Nii nagu võib järeldada ajalehekuulutustest, püüdis ta iga hinna eest leida tööd kunstnikuna. Ilmselt ei pakkunud see amet siiski alati piisavaid äraelamisvõimalusi. Võib-olla polnudki ta eriti nõutav kunstnik. Igal juhul hankis ta lisateenistust mitmel teiselgi moel: pidas puukooli, asutas laenu-raamatukogu jne. Viimast korda kuuleme temast Tallinnas 1829. aastal.

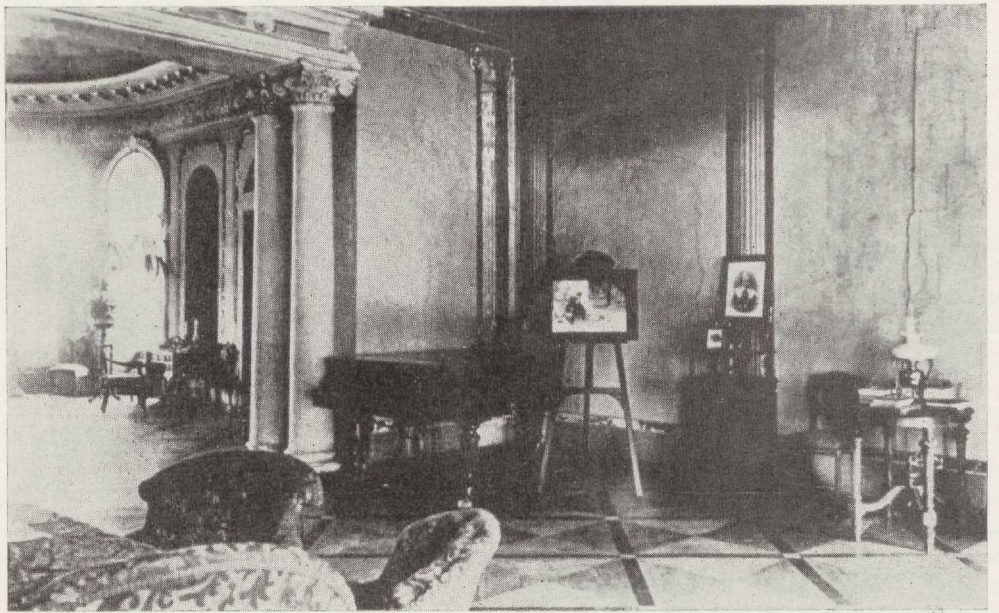
Eespoolöeldut silmas pidades mõjub mõnevõrra ootamatuna, et P. J. Neus tegutses siiski ka monumentaalmaalijana. Nõuab just see žanr ju väga pikaajalist ettevalmistust ja suuri kogemusi.

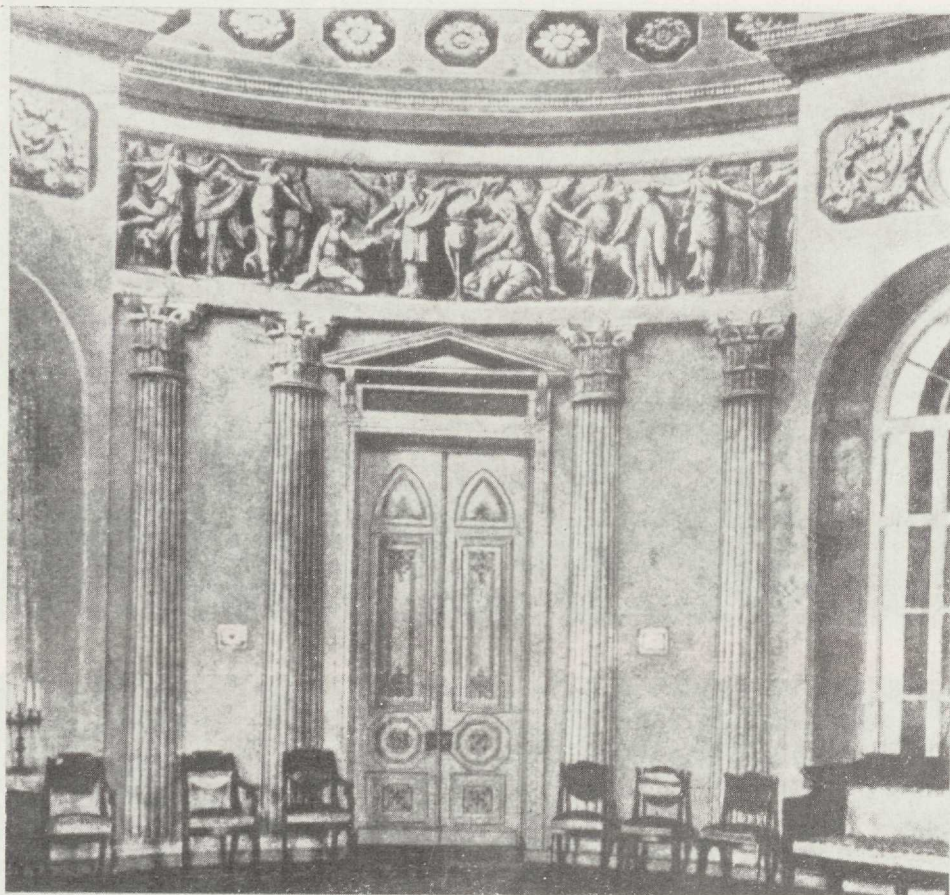
Või ehk ei olegi meil Hõreda maalingute puhul võimalik rääkida ainuautorist? Juba eespool tõstisime esile maalingute sidet arhitektuuriga. Lisame, et kunstiajaloolane H. Pirang on Hõreda mõisamaja arhitektuurist kõneldes viidanud vene ehituskunsti mõjudele.⁷

Võtame endale julguse arutleda edasi. Kas mitte ei valminud Hõreda kompositsioon etteantud jooniste, friisi osas isegi näiteks valmis eeskujude (šabloni) järgi? Viimased pärinevad aga näiteks mõnelt tuntumalt kunstnikult.

Otse üllatav on tõdeda Hõreda maalingute lähedust 19. sajandi alguskümnetel peamiselt Peterburis ja Moskvast tegutsenud kunstniku Giovanni Battista Scotti loomingu. Võrdluseks meenutame G. B. Scotti varasemaid töid Tauria palees, Pavlovs-kis jne. Niisamuti kui Hõredal jaotavad Moskva-lähedase Ljublino mõisa ümaras saalis seinapinda kanneleritud korintskapiteelidega poolsambad, sarnane on figuurikäsitus ning kuppelsaali illusionistlik kasseteering. Hõredale omased greifide ning akantuselehtede ornamendimotiivid leiame pea täpse analoogiana G. B. Scotti poolt kujundatud Seleznovi majas Moskvast.

Lisame, et G. B. Scott oli pärit Põhja-Itaaliast, oma loomingu on ta nii mõnigi kord laenanud motive ning isegi terveid kompositsioone Mantova kuulsatelt renessansimeistritelt G. Romanolt ja A. Mantegnalt. Siit siis ka armastus Mantova vastu Hõredal. Muuseas sidusid kunstnik-





ku tihedad sidemed ka 1807. aastal Tallinnasse Nikolai Imetegija kiriku projekteerinud Luigi Ruscaga.⁸

Kui jätta kõrvale puht kunstikriitilised kaalutlused, siis jääb eespoolõeldu kahtlemata suuresti oletuslikuks. On siiski vähe tõenäoline, et P. J. Neus võis olla maalingute ainuautoriks. Balti aadli üldtuntud sidemed Peterburi ja Moskva viivad mõtte vene kunsti mõjudele. G. B. Scotti näol on meil tegemist ühe perioodi viljakama monumentaalmaali- ja L. Rusca on neid väheseid arhitekte, kelle looming Eestis on dokumentaalselt tõestatud.

Kahjuks ei ole Höredal, nii nagu enamike teistegi Eesti mõisate puhul otseselt mõisa ehituslugu puudutavaid dokumente. Võimalik, et need ei ole üldse säilinud. Jääb vaid loota, et mõisahoones kavandatavad restaureerimistööd (restaureerimisprojekti autor on arhitekt Arne Kann), eriti aga maalingute täiendav uurimine toovad lisa meie praegustele teadmistele.

¹ L. Tiik, Gottlieb Christian Welté — maali ja radeerija XVIII sajandi teisel poolel. TRÜ toimetised, vihik 229. Tõid kunstiajaloo alalt. Tartu 1968, lk. 96.

H. Üprus, Lohu mõisahooned ajalooline ühend. Tallinn 1974, KRPI arhiiv P-1858, lk. 16 jj.

² Keiser Sigismundi kohta vt. lähemalt: J. Aschbach, Geschichte Kaiser Sigismund. B III.

³ RAM, F. 70, nim. 1, s.-ü. 2, l. 152.

⁴ RAKA, F. 2486, nim. 1, s.-ü. 1091, lk. 5.

⁵ Seda arvamust kinnitavad mõisahoones läbiviidud väliuurimised. Vt. lähemalt A. Kann, J. Maiste. Höreda mõisa peahoone väliuurimise aruanne, KRPI arhiiv A-400.

⁶ J. Genss, Eesti kunsti materjale. III osa Tallinn 1948, lk. 20—21. V. Vaga, Kunst Tallinnas XIX sajandil, Tallinn 1976, lk. 33.

⁷ H. Pirang, Das Baltische Herrenhaus, II Teil, Riga 1928, s. 35.

⁸ G. B. Scotti kohta vt. lähemalt: В. Белаявская, Росписи русского классицизма. Л. 1940.

68. Höreda mõisahooned 19. saj. algul. Foto ENSV Riikliku Etnograafiamuuseumi kogudest.

69. Friis Höreda mõisas.

70. Võitlus hüdraga.

71. Triumfipidustused.

72. Kojusaabumine.

73. Höreda mõisa sisevaade 19. saj. algul. Foto ENSV Riikliku Etnograafiamuuseumi kogudest.

74.—75. Andrea Mantegna. Caesari triumf. 7. osa. Hampton Courtis asuva maalingu Viini koopia järgi.

76.—77. Vatla mõisa maaling.

78. G. B. Scotti. Maaling Ljublino mõisa keskmises saalis.

38	69	73	78
	70	74	75
	71	76	
	72	77	

SAKSA DV GRAAFIKA

GERD FIEDLER*

Järgneva artikli autor vaatleb Saksa DV graafikuid, kes on juba tunnustuse leidnud ja kuuluvad nn. keskmise põlvkonna hulka. Erinevalt Eesti graafikast, kus noorte hulgas on olnud populaarne uueduslik vormiotsing, ei ole Saksa DV tänapäeva graafikas aktuaalne mitte niivõrd noore kunsti radikaalne tendentslikkus, kui järkjärguline ühtesulamine vanemate meistritega, nende kogemuste ja paratamatult teatud määral ka meelelaadi ülevõtmine. Äärmuslikumaid eksperimente hinnatakse kui võpipoisiaja paramatut astet, mitte kui ördipast alternatiivi graafilise väljendusvõimaluse avardamiseks. Kirjutis käsitleb peamiselt kolme kunstlinna koolkondi ja loomingulisi tulemusi viimase viie aasta lõikes põhiliselt näitustel eksponeeritud tööde põhjal.**

Saksa DV kunstielus on siiani olulised vanad kunstilinnad Berliin, Dresden ja Leipzig, kus asuvad kõrgemad kunstikoolid. Aastail 1946—51 oli küll ka Weimari Kõrgemas Arhitektuuri- ja Ehituskoolis kujutava kunsti osakond¹, mille teiste hulgas on lõpetanud nimekad maalikunstnikud Friderun ja Gerhard Bonzin, Heinz Wagner ja Walter Womacka, kujurid Gerd Jaeger ja Werner Stötzer, graafikud Gerhard Altenbourg, Gerhard ja Gitta Kettner. Kuid seal ei tekkinud oma profiiliga koolkonda, sest osakond likvideeriti ning üliõpilased ja õppejõud suunati teistesse õppeasutustesse. Weimari maalikool² ja sealne Bauhaus³ (ehitusakadeemia) kujutasid endast küll progressiivset pärandit, kuid osakonna tegutsemise aeg pärast fašismi purustamist oli liialt lühike tõhusa vundamenti rajamiseks. Nii jäidki akadeemilised õppeasutused Leipzigi ja Dresdenis (mõlemad asutatud 1764) ja kõrgem õppeasutus Berliin-Weißensees kaasaja kunsti keskusteks. Ka Dessau, kus 1925—32 asus riiklik Bauhaus, langes provintsiaalsusse — üheks põhjuseks oli äärmuslik ja sageli valesti läbiviidud vaidlus formalismi üle.

Muidugi on tähelepanu väärivaid üritusi ja ettevõtmisi ka mujal. Tänuväärset tööd näituste korraldamisel teevad praegu avalikud galeriid; eriti palju spetsiaalekspositsioone korraldatakse 20. sajandi kunstist. Domineerivad maalid, see tendents on üldine. Kiiduväärseiks erandideks on teaduslikult väga hästi koostatud Dresdeni Riiklike Kunstikogude vasegravüüride kollektsioonid, Schwerini Riikliku Muuseumi värvigraafi-

kakogud ning Altenburgi Riikliku Lindenu-Muuseumi tehnikate kaupa komplekteeritud erinäitused, mille sisuks on kaasaja graafika Leipzigi ringkonnas.

Graafika arengu programm on lähtunud realismi mõistete muutumistest SDV-s ning kunstimeetodite komplekssest tõlgendamisest. Brecht on öelnud: «Parool sotsialistlikust realismist on siis mõistlik, praktiline, produktiivne, kui seda spetsifitseeritakse vastavalt ajale ja kohale.» See spetsifitseerimine tagabki SDV kunstile oma näo. Leipzigi kunstielu silmapaistvaim tõlgendaja dr. Günter Meißner fikseeris 1979 oma seitsme teesi hulgas järgmist: «Vastandina läänelikule uudusekärrale kujutab meie tee endast katkematut, orgaanilist küpsemisprotsessi, ta mõistab arengut kunstis põhimõtteliselt teisena.»⁴

Seda teesi kinnitab ka Leipzigi kunstielu. Alates 60. aastast toimub siin profileerimine, mis sai alguse Graafika ja Raamatukunsti Kõrgkoolist, nüüd aga hõlmab kolme põlvkonna loomingut. Professorite Heisigi, Mattheueri ja Tübke tegevus määraski selles ringkonnas maalikunsti ja graafika arengu kuni tänase päevani.

Leipzigi kõrgkooli eesotsas seisab praegu professor Bernhard Heisig. Õppeasutus on vaimseks keskuseks ning kannab eksperimentaalset eelisarengut. Näitena eksperimendi kasust nimetagem puolõike novaatorlikku kasutamist raamatute illustreerimisel, mille viis sisse endine rektor prof. Gerhard Kurt Miller.

Tema silmapaistvaim õpilane Karl Georg Hirsch (sünd. 1938 Breslaus) juhib 1971. aastast alates puolõikeateljeed. Hirschi graafilist loomingut iseloomustab omaenda stiili kompromissitu järgimine. Ka 13 suurt puolõiget Engelsi teose «Saksa talurahvasõda» juurde⁵ on pigem 1524—25. aastate sündmuste graafilised interpretatsioonid kui lihtsalt illustratsioonid. Graafiliselt määravad ning selles tehnikas ebatavalised on pinnaliste puolõigete vormivad kontuurid, mis aga siiski arvestavad tüpograafia võimalusi. Viljakas kunstnik pörkas siin esmakordselt puidu piiravatele omadustele. «Seda, mida ma üha tungivamalt tahtma hakkasin, ei saanud ma puult enam rõuda. 1976 hakkasin gravüüre tegema. Praegu on nii, et kui ma aeg-ajalt teen puolõiget, siis kasutan lihtsamaid vormivõtteid.»⁶ on ta ise öelnud. Viimastes puolõigetes tegeleb ta sageli inimlike nõrkuste ja väärhoiakutega. Ta lõi sarja erootiliste rahvalaulude ainetel ning illustratsioonid Günter de Bruyni raamatu «Märkische Erkundigen» («Uurimised Marki piirkonnas») juurde. Nagu Hirsch on ületamatu meister puolõi-

kes, on seda 1943. a. sündinud Baldwin Zettl vasegravüüri alal. Johannes Wüsteni poolt mõjustatud kunstnik kasutab küllalt lihtsaid töövõtteid, mis ometi osutavad tema suurtele tehnilistele oskustele vasegravüüris.

Analoogset tehnilise täiuslikkuse ja kunstilise kujutusjõu sünteesi ilmutab Gleithainis elav Rolf Münzner (sünd. 1942) oma kaabitud litograafiatega. Kaks korda andis nõukogude kirjandus inspiratsiooni suurepäraseks teosteks — 8 litot Bulgakovi «Meister ja Margarita» ning 6 litot Bloki «Kaksteist» juurde. Kunstnik kasutab kivitrüki tehnilisi võimalusi ammendavalt. Eriti suur on tema panus Saksa DV spordigraafikasse. Gravüürid «Pallimäng jalgratastel», «Kihutamine mootorite järel» ja «Treeningukelder» ei kirjelda ainult välist liikumist, vaid annavad edasi ka sündmuste sisu.

Wolfgang Mattheuer on sündinud 1927 Reichenbachis Vogtlandis. Sünnilinnas õppis ta litograafiat. Pärast sõjaväeteenistust õppis Mattheuer tarbekunstikoolis ning siis 1947—1951 Graafika ja Raamatukunsti Kõrgkoolis, kus hiljem töötas õppejõuna, alates 1965. a. professorina. 1977. aastaks oli ta loonud trükigraafilistest tööd 180 puolõiget, gravüüri, litot ja sõeltrüki.⁷ Mattheueri mõju ei tulene ainuüksi tema õppejõuks olemisest. Oma iseäraliku vormikõnega, aktuaalsete poliitiliste sündmuste sümboliseerimisega (eriti alates 1963. aastast) ning samade süzeede käsitlemisega maali- ja graafilistes tehnikates andis ta paljudele Leipzigi kunstnikele inspiratsiooni. Tema väljenduslaad on rahulik, vaid värvikontrastid ja kontuuri ning kompositsiooni dünaamika loovad pingeid. Hämmastav on tema väsimatu katsetajavaim, mis aga ei paku tehniliselt üle. Mõnda aastat teeb ta ka skulptuure, mis lisavad kolmanda dimensiooni tema ainulaadsele käekirjale. See on heaks eeskujuks Leipzigi, kus skulptuuri vähe harrastatakse.

35-aastane Volker Wendt on saanud inspiratsiooni teatrist ja kirjandusest. Tema diplomitöö «Leipzigi teater» kaheksa puolõiget tulenesid Wendti kaheaastasest tööst Leipzigi teatrite reklaamikunstnikuna; suureformaadilisi puolõikeid Pablo Neruda «Joaquin Murieta hiilgas ja surm» juurde iseloomustab dramatism, nad on ka poliitiliselt tähelepanuväärsed kui austusavaldus lahkunud tšiiili poeedile. 1977. aastast peale püüab kunstnik ühendada lõike ja graveerimise tehnilisi võimalusi. 1977. aastast töötab Wendt lisaks loometegevusele õppejõuna. Leipzigi profileeritud kunstnike hulka kuulub samuti Dietrich Burger, kes on loonud mõõduandvaid töid

* Artikkel on kirjutatud almanahhile «Kunst».

** Toimetuse märkus autori loal.

graafikas ja maali alal. Tema külmnõela tööd elavad tahmunud joonest, kontureeritud esemete väärtusest, piiritletud pindade vahel valitsevast pingest. Eelkõige on Burger üks stabiilseid keskmeid Leipzigi aina vahelduvas kunstielus. Oma töödes otsib ta seletust elu vastuoludele. Seejuures muutuvad sündmused selgeteks sümboliteks ja metafoorideks, päevast päeva uuritakse, millisel määral on maailmapilt kunsti poolt kujutatav, ning jälgitakse inimest ühiskonnas. Siinkohal tuleb nimetada ka Rolf Kuhrti, kes 1969. aastast on Leipzigi kõrgkooli õppejõud. Praegu on ta kujutatavate kunstnike ringkonnakoondise eesistuja. Tema puulõiked «Laokoon», «Varjupoksija» ja «Kohtumine» jätkavad seda halastamatut kriitikat, mida seitsmekümnendate aastate algul alustasid ekspressiivsed puulõiked «Tüli», «Üle varju hüppaja» ja «Mantlitega mehed tuules». Kunstiliste taotluste siirus ilmneb ka kunstniku enda sõnades: «Me loodame, et publik on kriitiline. Muidugi võib ka pikema arutluse tagasi lükata. Kuid viimasel ajal on mõtlematu kiitus palju sagedasem — see on nagu sõbralik õlalepatsutamine. See solvab, sest kunstnik tunneb, et teda ei võeta tõsiselt. Tõsine, kriitiline vaidlus ilmutab tegelikult rohkem lugupidamist.»

Oma hoiakuid ja ideid püüab Kuhrt edasi anda ka üliõpilastele. Näitena võiks nimetada Günter Böttgerit (sünd. 1946), kes samuti oma töödes juurdleb sotsialistliku elulaadi üle (nagu see hetkel üldse on Leipzigi kunstnikele tüüpiline), püüab selgitada seoseid, paljastada variserlikkust ja plakatlikku võistluslikkust, ning Andreas Weißgerberit (sünd. 1950). Mõlemad noori kunstnikke ühendavad sisule sobiva tehnika otsingud, kriitikata komplimentide ja moodsuse eitamine.

37 aasta vanune Renate Herfurth jõudis graafikani raamatukujunduse ja tüpograafia kaudu. Jutustavate kirjandusillustratsioonide kõrval esinevad üha sagedamini õrnad, unelevad liid. Meeldiv harmoonia kivitrüki osestatav kiindumusega muusikasse. Seepärast polegi imestada, et Herfurth sai 1974. aastal Robert Schumanni Maja poolt Zwickaus korraldataval graafikakonkursil 1. auhinna.

Karl-Georg Hirschi juures lõpetanuteks tuleks märkida Christa Jahri, kes on silma paistnud oma raamatuillustratsioonidega, Thea Kowarit, kes pärast lõpetamist läks küll Leipzigi põhjapoolsesse Schwerini ning Barbara Lechnerit, kes samuti Leipzigi ei jäänud. Praegu töötab Lechner programmi järgi, mis kinnitab Leipzigi kooli mõju. G. Chr. Lichtenbergi aforismide juurde on osanud ta luua kergelt karkeeritud inimkujutisi ja need on kunstniku siiani mõjuvamad tööd.

Leipzigi kõrgkooli kaudne mõju on esile kutsunud märkimisväärset loominguindu paikades, kus noortel kunstnikel on häid võimalusi omavaheliseks kontakteerumiseks. Karl-Marx-Stadti seltskonda soodustavas ning väga aktiivses galeriis «Galerie oben» on tunda Georg Brühli organi-

seerivat tegevust. Graafikud Michael Morgner, Axel Wunsch, Thomas Ranft ja Dagmar Ranft-Schinke, samuti Torsten Schade on erinevast loomelaadist hoolimata andnud märkimisväärseid teoseid Karl-Marx-Stadti ringkonna kunstielu. Thomas Ranfti trükigraafika andis juba varakult häid tulemusi — 1978. aasta märtsis avaldas Berliini galerii Arkade «Kõigi puulõigete, gravüüride ja litograafiate täieliku loetelu 1967—1977» tema kohta, kuigi kunstnik oli alles 1972 prof. Hans Wagneri juures lõpetanud Leipzigi kõrgkooli. Tunnustatud saksa täpsuse korrigeerimiseks nimetame, et enamiku Saksa DV-s tegutsevate kunstnike kohta pole koostatud tööde registrit. Mõned kunstnikud peavad arvestust reprodutseeritava graafikaloomingu kohta. Berliinis on — hoolimata maalikunsti ja skulptuuri ülekaalust — ka tunnustatud graafikuid. Olgu mulle lubatud eeldada, et professorite Fritz Cremeri, Werner Klemke, Arno Mohri, Herbert Sandbergi ja Herbert Tucholski looming on üldtuntud. Seepärast nimetan vaid nooremaid kolleege.

Esmajoones rääkigem 1934 Dresdenis sündinud Dieter Goltzschest. Oma jutustavate joonistuste ja litodega demonstreerib ta meile maailma, millest saab vaid see aru, kel argipäeva jaoks on pisutki lüürikat säilinud. Teda vaimustab maalija ja modelli vana teema samavõrd kui Brechti looming, teda inspireerib kõik, mis tekitab mõtteid. Seepärast on ka mõistetav, et muusikateosed ja nende esitused genereerivad temas piltlikku kaemust.

Kaemuse ja isikliku tõlgenduse järgijaks on 1942 sündinud Manfred Butzmann oma vaiksete, harmooniliste akvatinta ja osaliselt värviliste gravüürmaastikega. Kolmevärvilist ofsetlitot «Vaikne õu Leussow's» pean tema üheks parimaks tööks.

Klaus Magnus sündis 1936 Gumbinnenis, õppis Greifswaldis, hiljem Dresdeni kõrgkoolis, töötas Hildburghausenis, elas Neuhäus-Schiernitzis, tegi läbi meistriklassi prof. Hans Theo Richteri juures ning kolis siis Berliini. Tema sealsed kunstiteosed ajaloolise dokumentatsiooni valdkonnast on võrreldavad Canaletto (Bernardo Bellotto) tööde tähtsusega Dresdeni ja Varsavi jaoks. Tema pildid vana Berliini fassaadidest, elu ja kaduvuse tundlikud kujutused, pildid inimsaastustest on nõnda suurepäraseid ja tähtsaid, et vastavate joonistuste, gravüüride, akvatintade ja puulõigete tunnustust ei tule kaua oodata. Need pildid pole põgenemiseks romantikasse või nostalgiasse, vaid nad esitavad möödunud aastakümnete inimlike normide ja mõõdupuude ekvivalenti.

Ka Friedrich B. Henkel jäi pärast kõrgkooli pealinna. Sündinud 1936. a., õppis ja töötas ta prof. Waldemar Grzimeki juures, hiljem oli prof. Fritz Cremeri meistriõpilane. Ta on niisiis skulptor, ning sellel alal on ta loonud rea silmapaistvaid töid. Tema graafikalooming ei sisalda lihtsalt skulptuurivisandeid — akvatinta, külmnõela ja tsinkograafia

kasutamine räägib temast kui selle ala kunstnikust. Veel rohkem mõjuvad tema maastikud ja figuurigrupid, mis on imepäraselt plastilised ning (seda eriti segatehnika puhul) mõjusate struktuuride ja pinnapingetega. Detailide poolest vaesed rannamaastikud tõendavad tema suutlikkust graafika ja kompositsiooni alal. Ka Nõukogude Liidu lõunaossa sooritatud õppereisi ja Rumeenia-matka pildid räägivad sama keelt.

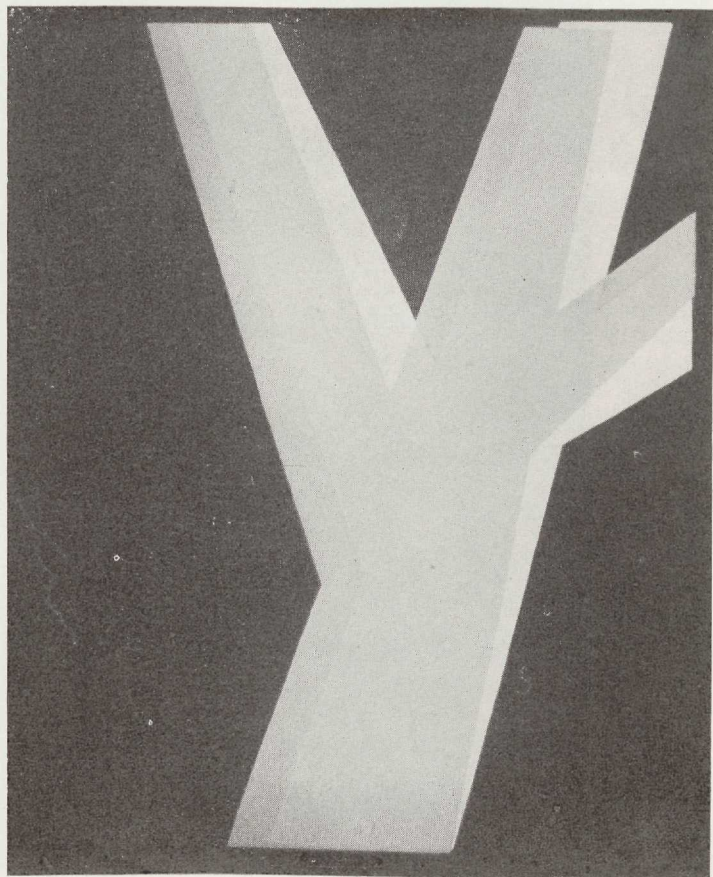
SDV kirjastused paiknevad peamiselt Berliinis ja Leipzigis. Seepärast on loomulik, et Berliinis elab palju raamatuilustraatoreid. Olgu nimetatud vaid Horst Bartsch, Albrecht von Bodecker, Manfred Bofinger, Klaus Ensikat, Heidrun Hegewald, Horst Husel, Dieter Müller, Peter Nagengast, Irmhild ja Hilmar Proft, Paul Rosie, Hans Ticha ja Wolfgang Würfel. Raamatukunstnike tööd innustavad ka raamatuillustratsioonide näitused.⁸

Dresden on traditsioonide poolest rikas ja auväärne kunstilinn. Dresdeni kunstnikest tuleks esmajoones nimetada meistrit, kes vaatamata kõrgele eale on alataasa loominguiliselt tegev — see on 1889. a. samas linnas sündinud Hermann Glöckner. Täna-seks hõlmab tema looming seinamaale, skulptuure, maale, trükigraafikat, joonistusi. Ta lähtub konstantsest kujutamispriintsipist, redutseerides loodust, ehitisi, esemeid silmale suunatud joonteks või värve reflekteerivaiks pindadeks. Lugupeetud kunstniku elutööle on pühendatud Dresdeni Vasegravüürikabineti kaks illustreeritud kataloogi.⁹

Helmut Gerbhardti (sünd. 1926) pinnakäsitlus seevastu on lahkav. Linooplatt kannab vaid kontuure ning säilitab esialgse muistri ainult esimese värvitruki ajaks. Kui alati limiteeritud tiraaž on trükitud, jaotab kunstnik trükipaku osadeks, mis trükitakse nüansseeritud, pastosete värvidega senikaua ülestikku, kuni on saavutatud spetsiifiline maali-efekt värvide osalise väljailmumisega. Aeglaselt kuivavate värvikihtide struktuur muudab linoollõike siiditrukile lähedaseks.

1928. a. Zittau mägedes sündinud Gitta Kettner oli oma joonistusstiilis kaua prof. Max Schwimmeri mõju all. Kirjastuste meeldiv ja kontrollitud pildimaneer hoidis kunstnikku kaua oma raames. Viimastel aastatel on Kettner loonud litosis ja joonistusi, kus lineaarsus on meeldivalt pikendatud ning pooltoonid rõhutatud, kusjuures kirjelduse värskus ei kannata. Üle 50. eluaasta on astunud ka Hermann Naumann. Ta on suuri teeneid 18. sajandil levinud puntseeritud gravüüri taasavastamisel. Illustratsioonides juudi luuletuste ja Arthur Rimbaud' teoste juurde annab ta sellele vanale tehnikale uusi kuastilisi dimensioone. Jõevoogudest kantud armunud Ophelia «magus meeltesegadus» on kaunimaid pilte, mis loodud terasnõela ja puntseerimistempli abil. Samuti viiekümnene Werner Wittig on «puutöötlemise» meister, kuigi 1968 kaotas ta õnnetuse tagajärjel vasaku käe





ning vigastas teist kätt raskelt. Oma kodukohta Radebeuli ümbruse maastikest on ta loonud õrnu ja elamuslikke puulõikeid ja gravüüre, viimasel ajal ka väga värvirikkaid mitmeplaadilisi puulõikeid ja nn. ridatehnikas pilte (mitme plaadi varieeritud trükk).¹⁰

1934. a. Dresdenis sündinud Herta Günther on SDV silmapaistvamaid graveerijaid. Tema väikesed, argipäevased juhtmused on Dresdeni koolkonna tüüpilised süžeed, mis täielikult kontrasteeruvad Leipzigi probleemkunstiga. Neid iseloomustavad harmoonia vormis ja värvis, keskkonna vahetu visuaalne avastamine. Vaatajal pole vaja sümboleid tõlgendada, pildi sisu on niigi mõistetav.

Nimetagem siin veel autodidakti Jürgen Schieferdeckerit, sündinud 1937 Meeranes. Tema mitmevärvilised litod ja kiletrükkid on sageli tekkinud reprograafiliste eeskujude mõjul, neid iseloomustavad avalikult agitatsioonilised ja poliitilised hinnangud tänapäeva kohta. Nii on lugu teostega «Kaardiõpetus, Tulemaa 1977» ja «Uus majaõnnistus käsitöölisele». Ka pilt «Pravda Lenini jaoks» näitab joonise ja tüpograafia läbipaistva ületruki võimalusi.

Gerda Lepke on sündinud 1939. a. Jenas. Tema litod ja värvijoonistused on küllalt lähedased Max Uhligi teostele. Eriti portreedes suudab ta jooni impulsiivselt ja erutavalt tihendada. Maastikes valitsevad jämedad jooned muutuvad kohati peeneks ja tundlikuks joonestikuks, kus laigud ja laialivalgunud värvid loovad täiendavaid pingeid. Kasutatud värvid püüavad luua arusaama maisest ja taevasest ning maailma võimalikest vapustustest.

Naabruses asuvas Meißenis on 1944. a. sündinud Wolfram Hänsch silmapaistvamaid Dresdeni koolkonna esindajaid. Tema interjööre täidavad inimlikud ja vaiksed elamused. Kuigi inimesed pildil tavaliselt puuduvad, on kõik nendega seotud — laud, trepikoda, kirikukuks.

Ulatuslik graafiline looming pärineb samuti 1939. a. Treuenbrietzenis sündinud Lothar Sellilt. Juba ammu elab ta Meißenis. Puulõiked, litod ja väikeofsetid räägivad talurahva elust põllumajanduse industrialiseerimise eelsel perioodil ning kunstniku reisidest Nõukogude Liidu lõunaossa. Eriti elamuslik oli esimene reis, mille ta sooritas Kunstide Akadeemia meisterõpilasena. See mitmekuine reis 1966. aastal mõjustas kogu tema graafilist ja skulptuurset loomingut ning aitas tal leida teemat edaspidiseks. Temaatiliste ja kujundlike formuleeringute ja gradatsiooniliste korduste poolt on ta oma õpetaja, prof. Hans Theo Richterit järgija. Tema jooniste värskus ilmneb eriti skitsides suureljeefide tarvis.

Põhjapoolsete ringkondade kunstnikud paistavad üleriigiliselt harva silma, välja arvatud prof. Otto Niemeyer-Holsten, kelle loomingus aga maalimine on kesksel kohal. Hoolimata kunstniku 84 eluaastast on tema looming ikka veel paljudele kunstnikele eeskujuks rannamaastiku

karmi ilu kujutamisel. Praegu on koostamisel tema tööde kataloog, mille kaudu saavad kahtlematult tuttavaks paljud siiani tundmatud teosed. Mecklenburgi maastiku olulisi intiimseid jooni peegeldavad napilt, kuid kindlalt Gerhard Schachtli (sünd. 1933 Wismaris) sõejoonistused ja vähesed graafilised teosed.

Schwerini ringkonna kunstnikest nimetagem Thea Kowarit ja 1933. a. Tetschenis sündinud ning Berliinist sinna kolinud Joachim Johni. Tema tähelepanekud inimlikust käitumisest kulmineeruvad lineaarsetes joonistustes, külmnõelgravüürides ja litodes. Tihti on tunda kirjanduse mõju tema töödes. Ent alati köidab ta vaatajat ekspressiivsuse, groteski, oma nägemis- ja kujutamisevõimega.

Sellele graafiliste lehtede kirjule reale, mis pole kaugelki täielik, vaid tahab juhtida tähelepanu vaid stilistiliste ja formaalsete voolude küllale, lisatagu veel Rathenow'st pärit kunstniku looming. 37 aastat vana Steffen Mertens sai tuntuks suureformaadiliste värviskulptuuridega. Kuid nagu Werner Stötzeri, Wieland Färsteri ja Winfried Fitzenreiteri juures kasvab temalgi paralleelselt graafiline looming. Noore skulptori käsi pole veel raske, joonistatud kujud pole veel mahukad. Ning just see tekkimine, see skulptuurijooniste vormi kasv moodustab lehtede võlu.

Lõpetuseks paar sõna graafika kogumisest SDV-s. Kogujate jaoks tehakse küll arvukalt tõmmiseid, joonistused ise on kunstniku omand ja nad ei satu tavaliselt mappidesse.¹¹ Pakkumine, jaotamine ja hinnakujundamine on enamasti Riikliku Kunstikaubanduse 18 galerii kätes. Graafikaseltsid, kes annavad välja mappid ja üksiklehti, on Magdeburgis ja Plauenis. Oksjonid ja graafikaturud on muutunud üha populaarsemaks aastast 1964, mil esimene taoline üritus toimus Dresdeni Vasegravüürikabineti eestvõttel. Potsdami ringkonnas on ettevõttel «Umweltgestaltung und bildende Kunst» 6 müügigaleriid alaliselt vahetatava pakkumisega. Vabariiklikel ja ringkondade kunstinaütustel tegutsevad müügiletid. Kõik see on kogumise muutnud väga elavaks. Raamatu- ja graafikakogujate ühing, Pirckheimeri selts SDV Kultuuriliidu koosseisus tegutsevad mõistetavalt kõige paremini seal, kus kunstielu on aktiivsem — nimelt Berliinis, Dresdenis, Leipzgis.

Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Leipzig.

⁶ Katalog. Radierug und Kupferstich im Bezirk Leipzig. Altenburg 1979.

⁷ Katalog. Wolfgang Mattheuer, Das druckgrafische Werk 1954—1977, Altenburg 1977.

⁸ Katalog. Die Buchillustration in der DDR 1949—1979, Berlin 1979.

⁹ Katalog. Hermann Glöckner zum 80. Geburtstag, Zeichnungen, Gemälde und Tafeln aus den Jahren 1911 bis 1945, Dresden 1969. Katalog. Hermann Glöckner, Werke aus den Jahren 1945 bis 1975, Dresden 1976.

¹⁰ Katalog, figura 2 — Künstler drucken, Sonderschau der Internationalen Buchkunst — Ausstellung Leipzig 1977.

¹¹ Lothar Lang, Der Graphiksammler, Ein Buch für Sammler und alle, die es werden wollen, Berlin 1979.

Tõlkinud Viktor Sepp

79 80 83

81

82 84

79. Steffen Merten. *Allkirjata*. Tušš. 1978.

80. Günter Böttger. *Ise 77*. Akvatinta. 1977.

81. Dieter Goltzche. *Allkirjata*. Pinstlijoonistus.

82. Renate Herfurth. *Memento mori*. Lito. 1979.

83. Hermann Glöckner. *Allkirjata*. Serigraafia.

84. Werner Wittig. *Talv küllas*. Puulõige. 1975.

¹ Katalog, spektrum, Bildende Künstler der DDR an der Hochschule für Baukunst und Bildende Künste Weimar 1946—1951, Weimar 1979.

² Walther Scheidig, Die Geschichte der Weimarer Malerschule 1860—1900, Weimar 1971.

³ Lothar Lang, Das Bauhaus 1919—33, Berlin 1965.

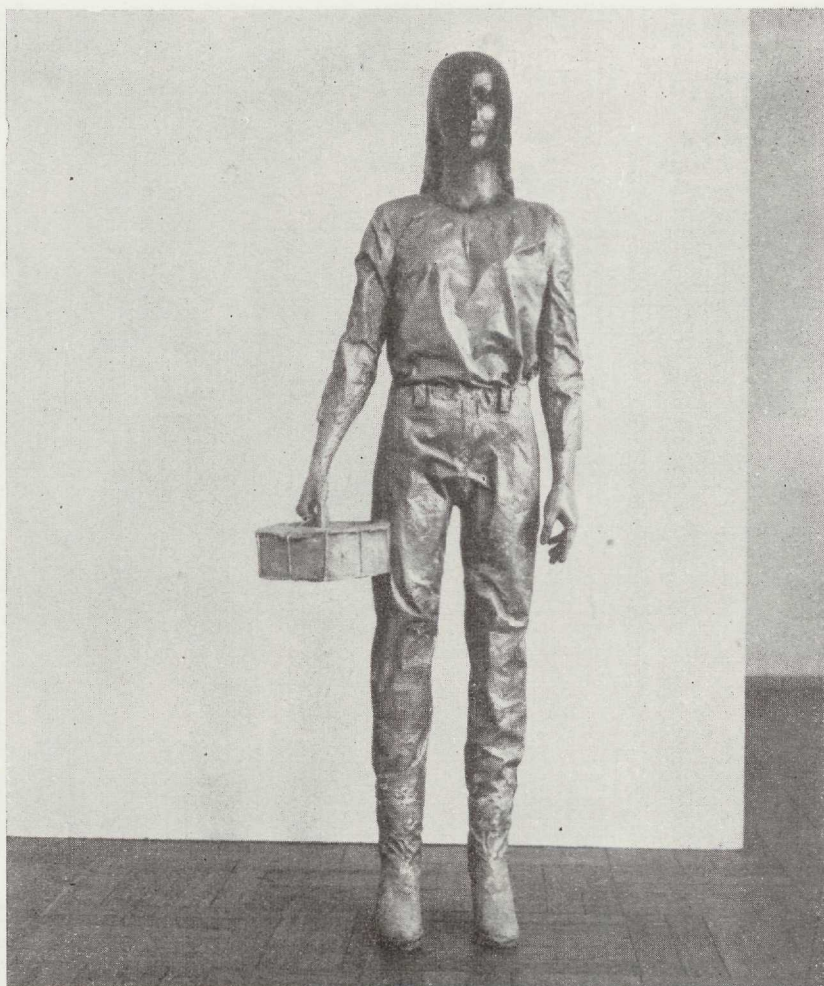
⁴ Günther Meißner, Sieben Thesen zur Malerei der X., in: Texte, Leipzig 1979.

⁵ Friedrich Engels, Der Deutsche Bauernkrieg, Herausgegeben vom Ministerium für Kultur der DDR und der



TAMARA DITMAN

SÜND. 1945



85 86

87

85. Tamara Ditman. *Mikk. Plastik.* 1981.

86. Tamara Ditman. *Figuur. Plastik.* 1981.

87. Tamara Ditman. *Jalad. Kips.* 1979.

MAALE KEVADNÄITUSTELT

1980—1981

88. Jüri Palm. Valguse voog. Oli. 1979.

89. René Kari. Kompositsioon atmosfääri ülemistest kih-
tidest. Oli. 1980.

90. Tiit Pääsuke. Poiss viuliga. Oli. 1980.

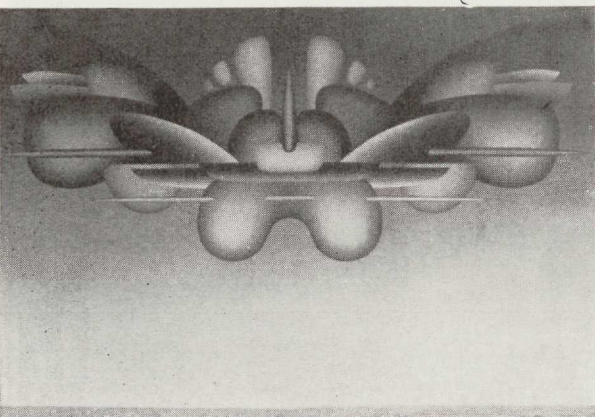
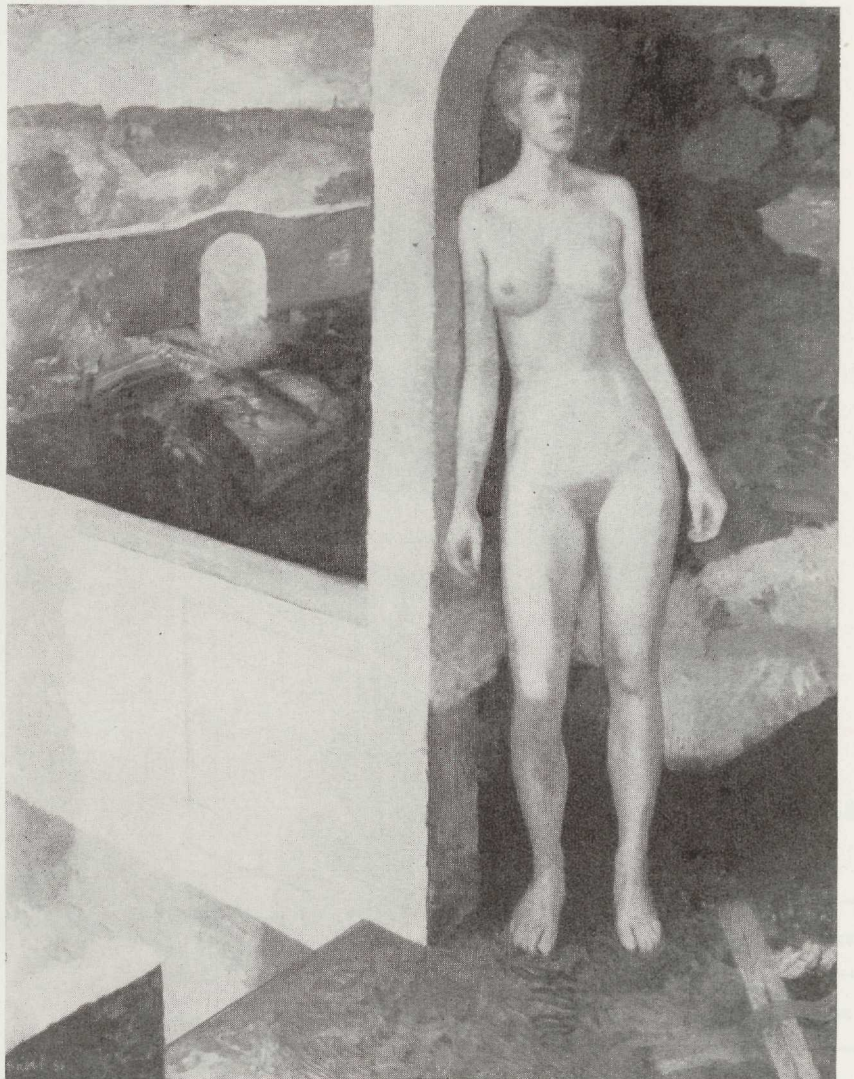
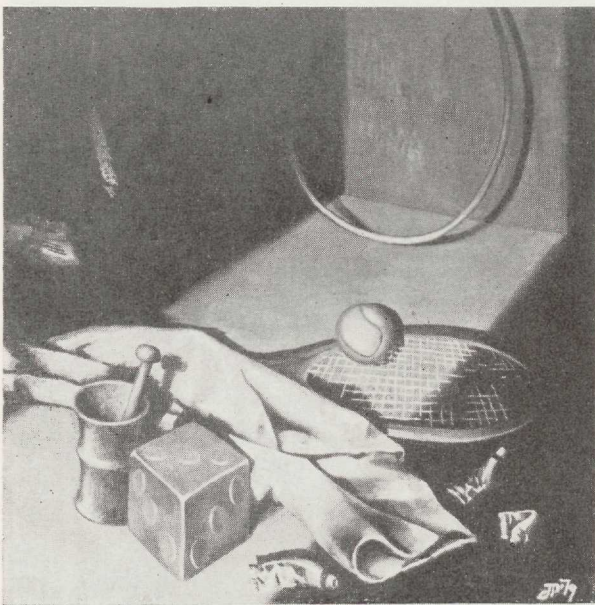
91. Olev Subbi. Ohtu siseõues. Tempera, õli. 1981.

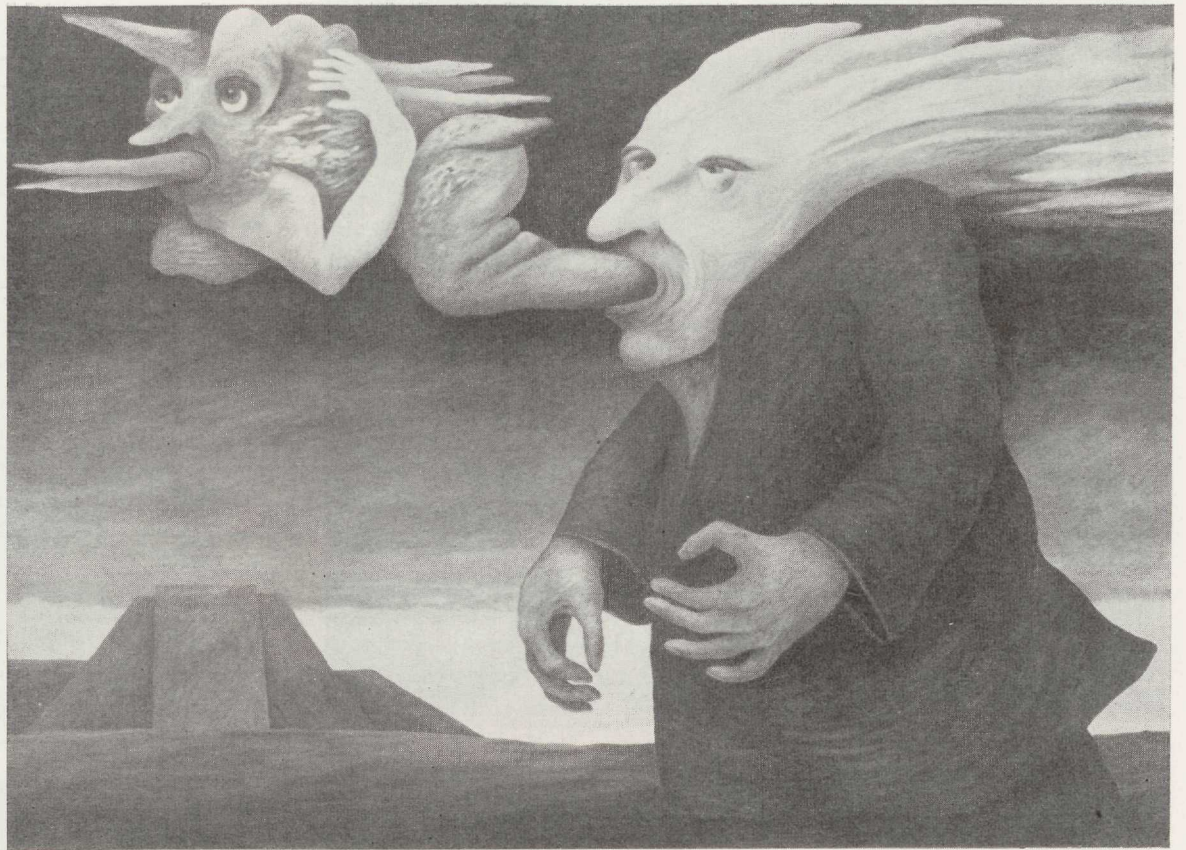
92. Jüri Arrak. Deemoni lahkumine. Oli. 1981.

93. Peeter Mudist. Kevadkünda. Oli. 1981.

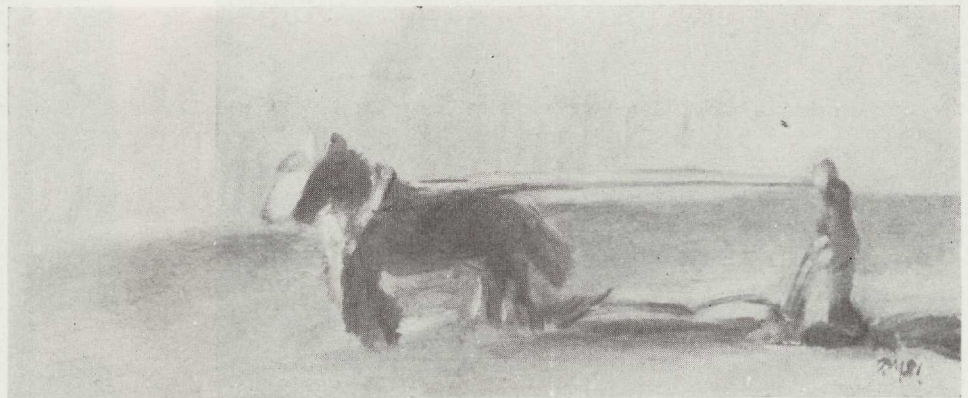
94. Kristiina Kaasik. August. Oli. 1981.

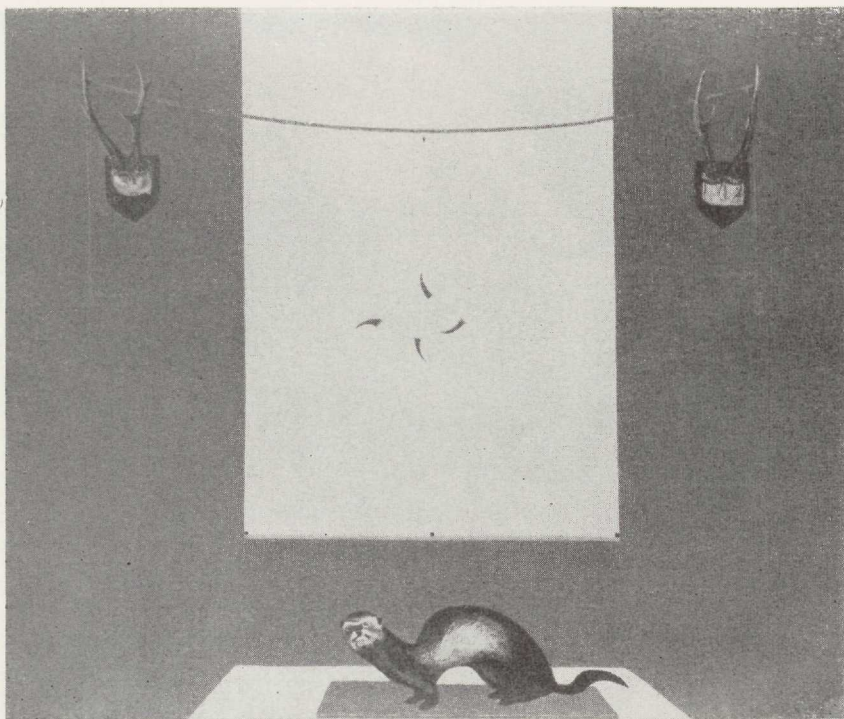
95. Tiiu Pallo-Vaik. Linnavaade. Oli. 1980.





90		92
88		93
89		94 95





96. Andres Tolts. Tuhkur. Oli. 1980.

97. Olga Terri. Koer perroonil. Oli. 1980.

98. Lembit Sarapuu. Põlev maja. Oli. 1980.

99. Olav Maran. Amarüllised klaaskannuga. Oli. 1981.

100. Nikolai Guli. Sirje Helme portree. Oli. 1979–1980.

101. Ando Keskküla. Freskokuudium. Oli. 1981.

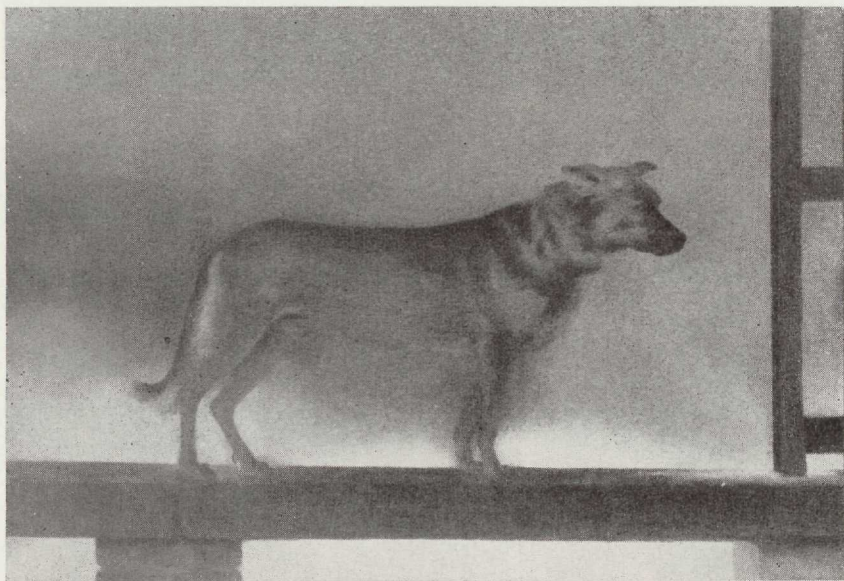
102. Jüri Kask. Rohelisse. Oli. 1981.

103. Jaan Elken. Meeste osakond. Oli. 1980.

104. Arnold Akberg. Pead. Oli. 1980.

105. Luulik Kokamägi. Kevadõhtu. Oli. 1980.

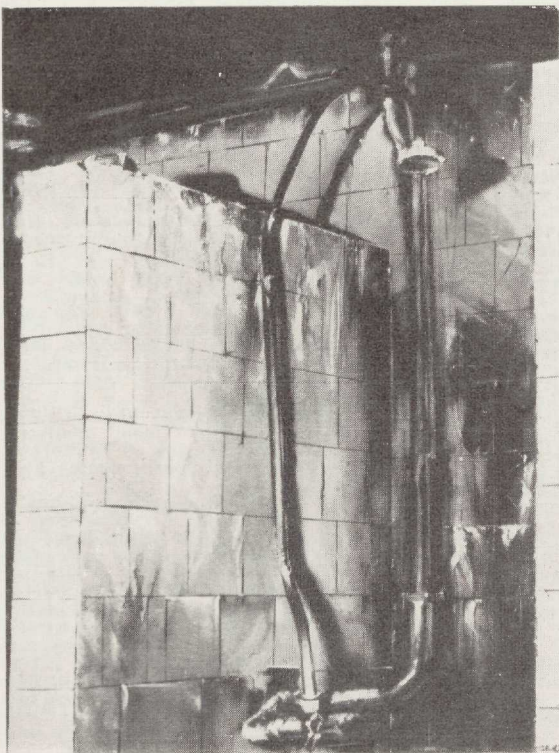
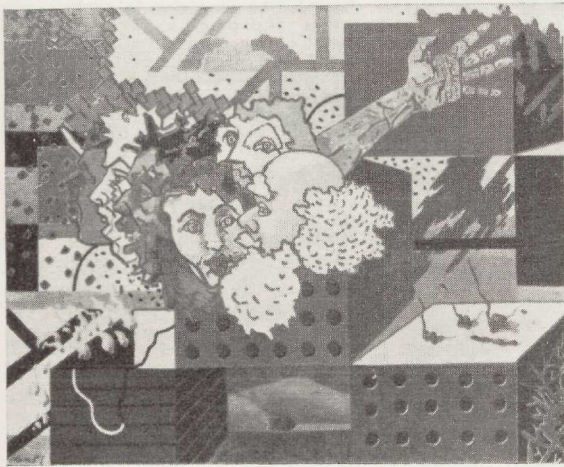
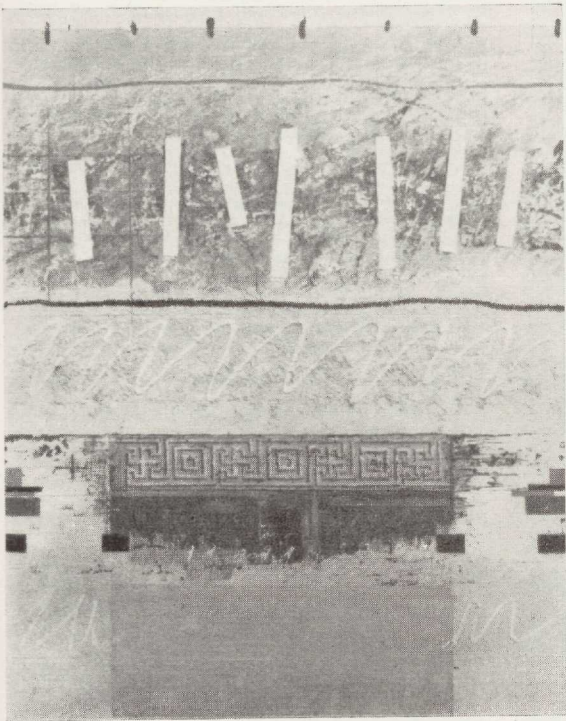
106. Enn Põldroos. Tantsijad. Oli. 1981.



96

97 99

98 100



101 104
102 105
103 106

AUNIMETUSED, AUTASUD, PREEMIID

ENSV rahvakunsti aunimetusel pälvis ENSV teeneline kunstnik skulptor Matti Varik, ENSV teeneline kunstniku aunimetusel skulptor Jaak Soans. ENSV teenelise kultuuritegelase aunimetus omistati kunstiteadlasele Voldemar Ermile ja ERKI õppejõuele Konstantin Mihhailovile. NSVL riiklik preemia määrati skulptor Jaak Soansile ja arhitekt Rein Luubile A. H. Tammsaare mälestusmonumendi eest Tallinnas.

Nõukogude Eesti preemiad määrati skulptor Matti Varikule ja arhitekt Allan Murdmaale 1979. a. Tallinna sõpruslinnas Kotkas püstitatud V. I. Lenini monumendi arhitektuurse ja kunstilise lahenduse eest. Sama preemia sai «Eesti kunsti ajaloo» I–II köite autorite kollektiiv, eesotsas Iina Solomõkovaga.

Kristjan Raua nim. vabariiklik kunsti aastapreemia määrati 1980. a. loomingu eest tarbekunstnikule Leesi Ermile maalitud kangaste «Jäätumine» ja «Hele päev» ning personaalnäituse väljapanekute eest, maalikunstnikule Tiit Pääsukesele maali «Poiss viuliga» eest, graafik Herald Eelmale graafiliste lehtede «Suvi», «Sügis», «Tants», «Häll» ja «Mehed» eest ning skulptor Ellen Kõlgile skulptuuride «Merefauna» ja «Merefloora» eest.

ELKNÜ kirjandus- ja kunstpreamia — 80 sai skulptor Hille Palm 1979–1980. a. loomingu eest. Noortenäitusel edukamatele esinejatele noorkunstnikele anti ELKNÜ poolt I preemia Ando Keskkülale, Marje Üksinele ja Kai Luigale. II preemia said Lemming Nagel, Saima Randjärv ja Kaisa Puustak, ergutuspreemiad Kersti Karu, Epp Kokamägi, Jaan Punga, Viive Kuks, Heldur Pruuli, Tiia Savi ja Tiia Pai.

ENSV Kultuuriministeriumi noortepreemia said Heiti Polli ja Sirje Helme. Üleliidulise konkursi «Nõukogudema noor kaardivägi» preemia said tarbekunstnik Naima Uustalu ja skulptor Aime Kuubusch.

I Balti vabariikide noorte tarbekunsti loomingu näitusel Riias väljaantud preemiad: peapreemia — vaibakunstnik Malle Antson; eripreemiad — keraamik Georg Bogatkin ja vaibakunstnik Kai Luiga. Näituse medalid — Mail Mets, Katrin Tuganov, Ene Valter, Anne Kahar, Irja Kändler. Näituse diplomid — Mai Järmut, Kersti Karu, Kai Koppel, Maasike Maasik, Marget Tafel, Punalipulise Balti sõjaväeringkonna aukirjad anti 15 kunstnikule ja kunstiteadlasele, kes aitasid kaasa V vabariikidevahelise kunstinäituse «Nõukogude Baltikumi kunstnikud — Nõukogude Armeele» organiseerimisele. Baltikumi piirivalve sõjaväeringkonna aukirja sai skulptor Erika Haggi.

Eesti NSV Kunstnike Liidu maali 1980. a. aastapreemia said Jüri Palm («Sanatoorium»), Peeter Mudist («Ootab jääminekut»), Tiit Pallo-Vaik («Kuulaja») ja Andres Tolts («Kaks vaasi»).

Eesti NSV Kunstnike Liidu graafika 1980. a. aastapreemia sai Peeter Ulas («Müha»).

Eesti NSV Kunstnike Liidu tarbekunsti 1980. a. aastapreemia määrati Mari Adamsonile (vaipade sari «Tallinna pildid»), Ivi Laasile (mahast etekarbid), Lilian Linnaksile (ehted), Naima Uustalule (dekoratiivsed kompositsioonid).

Eesti NSV Kunstnike Liidu kujundajate 1980. a. aastapreemia määrati: A-preemia — «Olümpia purjesportdikeskus» autoritele Vello Asile, Jüri Lemberile, Väino Tammele, Leo Leesarele, Aulo Padarile. B-preemia — hotell «Olümpia» arhitektuurilise ja sisekujundusliku lahenduse eest Toivo Kallasele, Sulev Vahtrele, Mati Leonile.

Kunstiteaduse ja kriitika 1980. a. aastapreemia määrati Mai Levinile artiklite «Mõeldes Marju Mutsule» («Sirp ja Vasar» nr. 3, 1980), «Saateks Nikolai Kormašovi näitusele» («Sirp ja Vasar», nr. 23, 1980) ja «Veel üldist temaatilist kunstist» («Sirp ja Vasar», nr. 31, 1980). Jüri Kuuskemaale määrati preemia ENSV Riikliku Kunstimuseumi kogude teatmikis ilmunud artikli «Kadrioru kroonika» eest.

Eesti NSV Kunstnike Liidu noortekoondise aastapreemia 1980. a. eest määrati Jaan Elkenile, Ervin Onapuule, Malle Antsonile, Marget Tafelile, Tiina Pikamäele, Rait Präätsile ja Urve Dziedzariemale.

Konrad Mäe nim. juubelimedal määrati Kristiina Kaasikule 1979/1980. a. valminud maastikumaalide eest.

NSVL Rahvamajandushäituse preemiad määrati:

hõbemedal — Enn Põldroos õlimaali «Jüri Järveti portree» eest, — pronksmedal — Erika Haggi skulptuurportree «Georg Ots» eest.

Rahvusvahelise ehetenäituse «Jablonec-80» preemiad:

Leili Kuldkepp — pronksmedal, Katrin Tuganov — aukiri.

«Sirbi ja Vasara» 1980. a. kunstpreamia määrati Marju Mutsule (postumusest) Tallinna V graafikatriennaalil eksponeeritud ofordi «Sõit» (1979) eest, Sirje Helmele kirjutiste «Noor kunst '80» (SV nr. 12) ja «Graafikatriennaal» (SV nr. 43) eest, Ilmar Malinine kirjutise «Kontseptuaalsusest kontseptsioonini» (SV nr. 8) eest, Mait Summatavetile (koos Aala ja Vello Buldasega) arhitektuuripreemia Tarbekunstimuseumi I järgu eest.

Vinni näidissovhoostehnikumi kunstpreamia 1979. a. loomingu eest: peapreemia Luulik Kokamägil õlimaali «Eesti maastik II eest, eripreemia Malle Leisile õlimaali «Oktoober II» eest. 1980. a. loomingu eest preemiad välja ei antud.

NÄITUSETEGEVUS 1980. A. TALLINNA KUNSTIHOONES

11. I — 16. I. toimus noorte kunstnike preemiapäevade näitus.

7. III — 1. IV oli avatud vabariiklik noorte kunstnike teoste näitus. Ilmus nimekiri.

14. IV — 11. V oli avatud Tallinna kunstnike teoste kevadnäitus (maal, graafika, skulptuur, akvarell, pastell). Autoreid 98, eksponeeritud 173.

26. V — 22. VI oli avatud vabariiklik tarbekunsti näitus. Ilmus nimekiri.

2. VII — 4. VIII toimus näitus «40 aastat Nõukogude Eesti kunsti», mis oli pühendatud ENSV 40. aastapäevale. 60–70. aastate maali ja skulptuuri eksponeeriti Tallinna Kunstihoones, eesti nõukogude graafikat Kunstisalongis.

12. VIII — 8. IX toimus ENSV rahvakunsti Leesi Ermi juubelinäitus. Eksponeeriti 51 vaipa.

24. IX — 27. X oli avatud Tallinna V graafikatriennaalil: Läti NSV — 39 autorit 102 teost; Leedu NSV — 31 autorit 90 teost; Eesti NSV — 36 autorit 111 teost.

5. XI — 1. XII oli avatud vabariiklik näitus «Me ehitame kommunismi».

19. XII — 12. I 1981 toimus Balti vabariikide III lavakujunduse triennaalil: Leedu NSV — 18 autorit 119 eksponaati; Läti NSV — 18 autorit 153 eksponaati, Eesti NSV — 12 autorit 107 eksponaati.

KUNSTISALONGIS

Jaauaril — Kihnu naivistid (erakogudest) ja Aleksander Suumani «Vilsandi etüüd»; jaauaril-veebuaril — Silvi Virkepuu ja Eha Hint «Plakatid ja pakendid» ja Vladislav Stanisevski puugravüürid (illustratsioonid); veebruaris-märtsis — Milvi Torimi akvarellid ja serigrafiaid, Rita Tänav-Veldemanni ja Ene Voore nahkestõid; märtsis — Sigrid Uiga maalid ja Richard Sagritsa aktimaalid; märtsis-aprillis — Urmas Orgusaare nahkestõid ja Vilja Voolensi klaas; aprillis — Ilme ja Riho Kuld «Skulptuurid»; mais — Jaan Elkeni maalid ja Mai Eineri kujundusgraafika; mais-juunis — Antero Ruotsolase skulptuurid ja Nora Raba metallkunst; juunis — Ando Keskküla maalid ja Jüri Okase graafika; juulis-augustis — Nõukogude Eesti graafika valiknäitus ja «Autoriplakat '80»; augustis — Onne Eelma graafika; augusti-septembris — Kersti Vaksi klaas ja Mari Kaarma kangad ja akvarellid; septembris-oktoobris — Tallinna IV graafikatriennaalil peapreemiatega laureaatide tööde näitus: Nijole Valadkevičiute, Lolita Zikmane, Concordia Klar; oktoobris-novembris — Henno Arraku joonistused ja Maret Olveti graafika ja plakatid; novembris-detsembris — Ilmar Kimmi maalid; detsembris-jaauaril — Balti vabariikide III lavakujunduse triennaalil Leningradi ja Moskva külaliste tööde välja-panek.

Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis 27. VIII — 18. IX Kunstnike — Suure Isamaasõja veteranide teoste näitus; autoreid 19, eksponeeritud 78.

24. IX — 27. X Tallinna V graafikatriennaalil külaliste teoste näitus; Moskva — 18 autorit, 41 teost; Leningrad — 16 autorit, 40 teost.

Eesti NSV Riikliku Kunstimuseumi Kohtla-Järve filiaalis 11. IX — 11. X Vabariiklik akvarellikunsti näitus — autoreid 57, eksponeeritud 120.

Dominiklaste kloostriis 19. VII — 19. IX Eino Mäelti klaasinäitus (272 eksponaati).

Kiek i p' d' Kõkis 12. III — 13. III olümpiateemalise graafika näitus «Olümpiaaamat ja graafika».

Ajakirjandusmajas 3. VI — 22. VI Akvarelli näitusmüük «Tallinn '80».

Fr. R. Kreutzwaldi nim. Koduloomuuseumis Võrus

1. III — 19. III näitus «Teater kunstis».

Prangli saare rahvamajas

6. X — 15. X ENSV teenelise kunstitegelase

Priidu Aaviku personaalnäitus.

Pirita tee Lillepaviljonis

21. VII — 10. X dekoratiivskulptuuri näitus.

Tartu Kunstnike Majas

25. I avati Moldovaia NSV teenelise kunstniku

Vilhelmine Zazerskaja personaalnäitus.

14. III avati ENSV teenelise kunstniku Avo

Keerendi personaalnäitus.

11. IV avati Tartu kunstnike kevadnäitus.

16. V avati ENSV teenelise kunstniku Nikolai

Kormašovi personaalnäitus.

15. VIII avati armeenia kunstnike E. Edigari-

jani, V. Markarjani ja H. Vardparonjani

teoste näitus.

17. IX avati skulptor Endel Taniloo perso-

naalnäitus.

22. X avati Villu Tootsi koolkonna kunstnike

tööde näitus.

21. XI avati noorte keraamikute ja tekstiili-

kunstnike grupinäitus.

19. XII avati Tartu II noorte kunstnike teoste

näitus.

ENSV Kunstifondi rändnäitused

korraldati 1980. a. 37 punktis. Eksponeeriti

maali, graafikat, akvarelli, pastelli ja tarbe-

kunsti.

OSAVÖTT NÄITUSTEST VÄLJASPOOL VABARIIKI

Detsembris '79 — jaauaril '80 Eesti NSV noorte kunstnike teoste näitus Leningradis — (9 autorit, 21 teost).

Jaauaril-veebuaril — Eesti NSV akvarellikunstnike grupinäitus Vilniuses (8 autorit, 40 teost).

Märtsis — Eesti NSV graafika ja tarbekunst

Nõukogude-Poola Sõprusmajas Varssavis.

Veebruaris-aprillis — Ehtekunstnike grupi

teoste näitus KF loominguilises majas «Pa-

langu» (Eesti NSV-st L. Illo, K. Tuganov,

V. Suits, J. Vahtramäe).

Aprillis Nõukogude Eesti maali ja graafika

näitus Krasnodari krai Krasnoarmeiski riisi-

kasvatuse sovhoosis.

Tallinna-teemalise graafika näitus Brüsselis.

Aprillis-mais Üleliidulisel V. I. Lenini 100.

sünniaastapäevale pühendatud kunstinäit-

sel NSVL Kunstnike Keskmaja eesti osakond.

Juulis Balti III skulptuurikvadrinnaal Riias

(21 autorit, 39 eksponaati).

Juulis-augustis ENSV rahvakunsti Vive

Tolli graafikanäitus Moskvas (75 eksponaati)

ja Eesti ehte näitus Moskvas (27 autorit, 271

eksponaati).

Eesti kunst näitusel «Sport — rahu saadik»

Moskva Kesknäitusesaalis.

Septembris-oktoobris I Balti vabariikide

noorte tarbekunsti loomingu näitus Riias

(35 autorit, 176 eksponaati).

Oktoobris Nõukogude Eesti graafika näitus

Reikjavikis.

Oktoobris-novembris O. Subbi personaal-

näitus Volgogradi Kunstimuseumis.

Eesti tarbekunstinäitused Jerevanis.

Novembris Noorte kunstnike teoste näitus

Taškendis (17 autorit, 36 eksponaati).

Detsembris Üleliiduline estambinäitus Mosk-

vas (19 autorit, 61 teost).

Rahvusvahelisel Graafikatriennaalil '80 Kra-

kovis esinesid M. Mutsu, K. Puustak,

M. Üksine.

Rahvusvahelisel näitusel «Keraamika '80»

Faanzas esinesid M. Evalo, M. Tafel, H. Tugi,

N. Uustalu, H. Videvik.

23. kunstinädal oli pühendatud V. I. Lenini

110. sünniaastapäevale ja Eesti NSV 40.

aastapäevale. Pearõhk oli asetatud Hiiu-

maale, kus 24. aprillist kuni 5. maini organi-

seeriti 30 mitmesugust üritust.

Kunstinädala üritustest võttis osa 84

kunstnikku ja kunstiteadlast.

Kunstinädala kokkuvõttes tehti 22. mail

ENSV Kunstnike Liidu juhatus presiidiumi

ja EKP Hiiu-maa Rajoonikomitee büroo ühisel

istungil, kus nenditi Kunstinädala head kor-

daminekut Hiiu-maal ja võeti vastu otsus

edaspäikesed koostööks.

Tallinna V graafikatriennaal (Leedu, Läti,

Eesti) kuulus sel aastal meie pealinna

1980. a. Moskva olümpiamängude puhul läbi-

viidud Purjeregati kultuuriprogrammi koos-

tisosasse.

Triennaali tähtsamaks sündmuseks oli maha-

kuulda kunstinäituse avamine Kunstihoones 24.

sept. Samal ajal avati ERKI ruumides Mosk-

vast ja Leningradist triennaalset osa võtma

kutsutud külaliskunstnike teoste näitus ja

kunstisalongis Tallinna IV graafikatrien-

naalil laureaatide näitus. Preemiad jaotati

järgmiselt: 3 peapreemiad said — Herald

Eelma (Eesti), Danute Jonkaiyte-

Gedminiene (Leedu) ja Malda Mui-

zule (Läti), ENSV Kultuuriministeriumi

preemia väljapaistvama temaatilise graafi-

lise lehe eest sai Peeter Ulas (Eesti)

tööga «Mägi linnas esimese lumega».

1979. Tallinna linna RSN TK preemia parima linnateemalise teose eest sai Janis Liepins (Läti) tööga «Tuulekeeris», 1979. Riia linna RSN TK preemia — rahvaskeppide teemalise teose eest sai Rimtas Tarabilda (Leedu) tööga «Marty-nas Počubatas», 1979. Viilni linna RSN TK preemia teoste eest teemal «Linn ja inimene» sai Juris Petraškevis (Läti) tööga «Tuulte päev», 1979. Harju rajooni «Rahva Võidu» kolhoosi preemia maateemalise teose eest sai Birute Stančikaitė (Leedu) tööga «Ohtul», 1980. J. Lauristini nim. Tallinna Masinatehase preemia indus-triaaloomuulise graafilise töö eest sai Vello Vinn (Eesti) tööga «Vahetus I», 1977. ENSV Looduskaitse Seltsi preemia loodust kajastava teose eest sai Kaljo Põllu (Eesti) tööga «Teekonna algus», 1978. Ajalehe «Sirp ja Vasar» preemia silmapaistvalt esinenud eesti graafikule omistati postmuuselt **Marju Mutsule** graafilise lehe «Sõit», 1979. eest.

Igale triennaalile osalenud maale anti välja 5 näituse diplomit. Eesti kunstnikest said diplomid: Concordia Klar, Malle Leis, Naima Neidre, Kaisa Puustak, Marje Üksine.

Balti vabariikide III lavakujunduse triennaal toimus Tallinnas 19. detsembril 1980 — 12. jaan. 1981. a. Preemiad said: Leedu NSV kogu vjapaneku eest (kavandid, kostüümid, make-tid, nukud): Ilmar Blumberg Läti NSV (kavandid lavastusele «Peer Gynt»), Riina Babitševa, Eesti NSV (kavandid lavastu-sele «Turaida Roos»), Aksel Val-laste, Eesti NSV, butafooria meister-teostaja; Mari-Liis Küla-Panso, Eesti NSV, maketid, Inessa Peterson, Läti NSV, kulssid; Marina Azizjan, Leni-ngrad, lavakujunduse kavandid eest P. Tšai-kovski balletile «Pähklipureja», Alek-sandr Vassiljev, Moskva, lavakujun-duse kavandid eest etendusele «Lumehel-beke».

EESTI NSV RIIKLIKUS KUNSTMUSEUMIS

Alaline ekspositsioon: Kogu aasta vältel eksponeeriti näitusi «Vanad meistrid» (15 eksponaati) ja «Eesti kunst 19. saj. II poolest kuni 1940. a.». Skulptuuriaias oli väljas 36 eesti skulptorite teost.

Näitused:
Aasta jooksul toimus muuseumis 18 näitust. 18. I — 2. III eksponeeriti F. Goya 80 ofordist koosnevat seeriat «Sõjakõledused» Moskva A. Puškini nim. Kujutava Kunsti muuseumi kogudest.
25. I — 2. III oli muuseumis eksponeeritud näitus läti kunstniku I. Zarinski maaliloomingust, mille koostas Läti NSV Näituste Direktioon. Avamisel viibis ka autor.
5. III — 31. III tutvustati viie Lvovi graafiku loomingut. Näitus saadi Lvovi Kunstigalerii vahendusel.
6. III — 6. IV oli muuseumis avatud näitus E. Jõesaare loomingust. Ekspositsioon koosnes 66 skulptuurist, millest suur osa moodustas viimaste aastakümnete loomingut — kunstniku kingitus muuseumile.
4. IV — 19. V oli avatud Toomas Vindi personaalnäitus.

11. IV — 19. V eksponeeriti ülevaadet Amandus Adamsoni loomingust. Näitusega tähistati kunstniku 125. sünniaastapäeva.
10. IV — 15. VI oli avatud Alfred Hirve 100. juubelile pühendatud väljapanek, 14 maalist moodustasid põhiosa natüürmordid ja portreed.
22. V — 19. VI oli avatud näitus kolme linna — Schwerini (SDV), Toruni (PRV) ja Tallinna nüüdisgraafikast.
23. V — 15. VI olid kahes ruumis eksponeeritud Konstantin Süvalo maalid.
20. VI — 14. VII oli eksponeeritud 106 graafilist lehte TRÜ Teadusliku Raamatukogu Madalmaade, Hollandi ja Flaami graafika kogust.
20. VI — 14. VII oli avatud näitus «Nõukogude Eesti maal 1940.—1950. aastatel», millega tähistati vabariigi 40. aastapäeva.
18. VII — 24. VIII tutvustati eesti kunsti klasi-sikute E. Viiralti ja K. Raua loomingut.
29. VIII — 8. X eksponeeriti Lydia Mei akva-relle.

12. IX — 13. X eksponeeriti viies saalis Malle Leisi maale, akvarelle ja serigrafiaid.
15. X — 23. XI oli avatud Rihard Uutmaa 75. juubelile pühendatud näitus. Ilmus kataloog.
26. XI — 24. XII tutvustati NSVL Rahva-kunstniku Evald Okase uudisloomingut. Ekspositsioon koosnes 49 õlimaalist ja 274 eks-liibrisest.

26. XI — 24. XII oli avatud näitus «Jaapani puugravüür ja siidimaal», mida eksponeeriti Tallinnas Grabari nim. Üleilidulise Restau-reerimiskeskuse vahendusel.
26. XII avati näitus «Düsseldorfi koolkond eesti kunstis», mille põhieesmärgiks oli täp-sustada 19. saj. II poolel Düsseldorfi Kunst-ide Akadeemias õppinud kunstnike osa-tähtsust eesti kunsti arengus. Ilmus kataloog.

Näitused filiaalides:

Kohtla-Järve filiaalis eksponeeriti aasta väl-tel II näitus.

23. I — 4. II eksponeeriti ülevaadet Nõuko-gude Eesti tarbekunstist.

5. III — 24. III eksponeeriti Moldaavia NSV teenelise kunstniku Vilhelmine Zazarskaja õlimaale.

25. III — 11. IV tutvustati eesti arhitektuuri arengut aastail 1973—79. Toimus kohtumine arhitektidega.

11. IV — 12. V eksponeeriti valikut vabariik-likult noortenäitust.

13. V — 17. VI oli avatud Kohtla-Järve Kunsti-klubi kevadnäitus.

13. V — 30. VI oli avatud fotonäitus «Tänane Jaapan».

18. VI — 11. VII eksponeeriti Kohtla-Järvel Tallinna, Schwerini ja Toruni nüüdisgraaf-ikat.

11. VII — 10. IX oli avatud vabariigi 40. aastä-päevale pühendatud ekspositsioon eesti kaas-aegeest kunstist.

11. IX — 14. X toimus filiaalis vabariiklik ak-varellinäitus.

15. X — 9. XI eksponeeriti Malle Leisi maale, akvarelle ja serigrafiaid.

10. XI — 27. XI toimus Kohtla-Järve Kunsti-kooli õpilaste tööde näitus, millega tähistati kooli 10. aastapäeva.

ENSV Riikliku Kunstimuseumi uus filiaal — Tarbekunstimuseum avati 18. juulil 1980. a. ekspositsiooniga «Eesti tarbekunst», mis annab ülevaate väljapaistvatest saavu-tustest eesti tarbekunsti ajaloos ja tänapäe-va.

Vabariigi rajoonides toimus aasta jooksul 53 rändnäitus, Tallinnas 4. Originaalidest eksponeeriti 45, reproduktioonidest 12 näi-tust. Külatajaid oli ca 128 700 inimest.

TARTU RIIKLIKUS KUNSTMUSEUMIS

Näitused statsionaaris:
7. XII 1979 avatud Tartu VI tarbekunstinäi-tus suleti 13. I 1980.

14. XII 1979 avatud Mare Mikofi skulptuuride näitus suleti 3. II 1980.

18. I — 3. II toimus Tartu Riikliku Kunstimuu-seumi kujutava kunsti kaugõppekursuse XVI lennu lõpetajate ja varasematel aastatel lõpe-tanute tööde näitus. Eksponeeriti 83 õli-maali, akvarelli, pastelli, joonistust, estampi ja kirjanäidist 9 lõpetajat ja 23 lõpetanult. Ilmub näituse kataloog.

24. I — 3. II oli avatud Kihnu naivistide tööde näitus. Tutvustati 24 maali 8 autoriilt ja 40 värvilist postkaarti ühe autori töödest. Kokku 64 eksponaati 8 autorilt.

9. II — 30. III tutvustati baltisaksa kunsti TKM-i kogudest. Eksponeeriti 64 maali, 63 graafilist lehte ja 29 joonistust, kokku 156 teost 32 kunstnikult.

9. II — 30. III oli avatud näitus Amandus Adamsoni skulptuuride (30 teost) ja maali-dest (5 teost). Näitusega tähistati kunstniku 125. sünniaastapäeva. Ilmus näituse kata-loog.

5. IV — 18. V oli avatud näitus «Nõukogude Eesti maal 1940-ndatel aastatel». Esitati 98 teost 47 autorilt. Näitusega jätkati muuseumi kogude tutvustamist.

23. V — 3. VIII toimus graafikute grupinäitus. Ekspositsioonis oli 10 teost Ignar Fjukilt, 10 teost Leonhard Lapinilt, 10 teost Raul Mee-lilt, 10 teost Jüri Okaselt ja 9 teost Silver Vahtrelt. Ilmub kataloog.

31. V — 29. VI eksponeeriti näitus «Mona Lisa 100 naeratust», esitati 100 värvifotot 2 autorilt.

21. VI — 7. IX oli avatud näitus «Tartu kuju-tavas kunstis». Tutvustati 59 maali 37 auto-rilt ja 27 graafilist lehte 11 autorilt, kokku 86 taieist 48 kunstnikult. Näitusega tähistati Tartu esmamainimise 950. aastapäeva.

1. VII — 3. VIII eksponeeriti Elisabeth Kurre 14 maali.

8. VIII — 7. IX oli avatud Hille ja Lembit Palmi skulptuuride näitus. Ilmus näituse voldik.

8. VIII — 7. IX oli avatud Alfred Hirve 100. sünniaastapäeva tähistav näitus. Eksponeeriti 15 maali. Ilmub näituse kataloog.

13. IX — 19. X toimus Tartu XXV kunstinäitus. Esines 58 kunstnikku, eksponeeriti 87 maali ja akvarelli, 40 graafilist lehte ja joonistust ning 7 skulptuuri, kokku 134 teost. Ilmub näituse kataloog.

4. XII avati skulptor Roman Timotheuse 80. sünnipäeva tähistav näitus. Esitati 17 skulp-tuuri ja 13 graafilist lehte ja joonistust. Näi-tus jätkus 1981. a.

6. XII avati Tartu Kunstikooli 30. aastapäeva näitus. Eksponeeriti 226 eset õpilaste kur-suse- ja diplomitöödest.

Väljaspool muuseumi:
Kuni 30. I eksponeeriti Viljandi teatris «Ugala» Valdur Ohaka maale. Avatud alates 21. XII 1979.

Kuni 30. I oli Viljandi Kultuurharidustöö kool-is avatud Valeri Volkovi tüsijoonistuste näi-tus. Avatud alates 21. XII 1979.

20. I — 26. II tutvustati Võrus Fr. R. Kreutz-valdi Memoriaalmuseumis valikut Tartu tarbekunstinäitusest. Esitati 144 tarbekunsti-est 27 autorilt.

5. III — 24. IV oli Elva Rajoonidevahelises Koduloomuseumis avatud valik Tartu tarbe-

kunstinäitusest. Eksponeeriti 101 tarbekunsts-tieset 21 autorilt.

22. III — 11. V tutvustati Võrus Fr. R. Kreutz-valdi Memoriaalmuseumis valikut kujutava kunsti kaugõppekursuse lõpetajate ja lõpe-tanute tööde näitusest, kokku 50 teost.

5. VI — 30. VII oli Kingisepas Saaremaa Koduloomuseumis avatud Tartu noorte graaf-ikute teoste näitus, esitati 23 teost 6 auto-rilt.

6. VI — 29. VIII eksponeeriti Elva Rajoonide-vahehelises Koduloomuseumis valikut kuju-tava kunsti kaugõppekursuse lõpetanute ja lõpetajate tööde näitusest, kokku 34 teost.

18. IX — 19. X eksponeeriti Viljandi teatris «Ugala» Ilmar Malini joonistusi, esitati 20 teost.

30. IX — 28. XII oli avatud Kingisepas Saare-maa Põllumajandusvalituse klubis valik ku-jutava kunsti kaugõppekursuse lõpetajate ja lõpetanute näitusest, kokku 15 teost.

8. X — 23. XII tutvustati Elva Rajoonidevahe-lises Koduloomuseumis 19. Enn Volmère maali.

3. XII — 21. XII oli avatud Võrus Fr. R. Kreutz-valdi Memoriaalmuseumis valik näi-tusest «Tartu kujutavas kunstis» (1941—77), esitati 35 teost 21 autorilt.

26. XII avati Valga Rajoonidevahelises Kodo-loomuseumis Enn Volmère maalide näitus. Eksponeeriti 14 teost. Näitus jätkus 1981. a. Originaalteoste rändnäitusei eks-poneeriti 1980. a. 19 paigas. Tutvustati 9 näi-tust.

Lektorium: 1980. a. jätkus loengu-tsükkel «Tartu. Kunst. Sajandid». Käsitleti järgmisi teemasid: «Tartu klassitsism» (N. Raid), «Tartu kujutav kunst 19. saj. algu-sest kuni 1917» (V. Hinnov), «Tartu ehitus-kunst 19. saj. keskpaigast kuni 1917» (L. Gens), «Tartu ehituskunst 1918—1940» (A. Matteus), «Monumentaalkunst Tartus 19. saj. keskpaigast kuni 1940» (M. Eller).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980. a. novembris alustati loengutsükli «Nõukogude Tartu ja kunst». Käsitleti teema-sid «Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal» (R. Parmas), «Tartu taastamisest ja ülesehitamisest» (R. Kivi).

1980.

4. jaanuaril suri graafik Ilmar Mutsu (sünd. 6. 07. 1941), 27. veebruaril maalikunstnik Varmo Pirk (sünd. 12. 10. 1913), 18. aprillil maalikunstnik Rudolf Sepp (sünd. 23. 05. 1902), 6. augustil ENSV rahvakunstnik, graafik Aino Bach (sünd. 14. 12. 1901), 6. oktoobr-il maalikunstnik Ernst Hallo (sünd. 31. 03. 1908), 16. oktoobr'il ENSV teeneline kunsti-tergelane maalikunstnik Johannes Võera-hansu (sünd. 28. 01. 1902), 3. novembril ENSV teeneline kunstitergelane skulptor Olav Männi (sünd. 19. 11. 1925).

РЕЗЮМЕ

Борис Бернштейн. В триеннале графики. В триеннале графики состоялось осенью 1980 г., и с тех пор прошло уже столько времени, что обсуждать его поздно, а соблагом в истории искусства оно еще не успело стать. Поэтому правильнее будет приступить к обсуждению проблем, оставшихся открытыми, но не потерявших своей остроты. Обсуждение затрагивает три основные проблемы — какие общие тенденции развития можно было определить, чем отличается искусство эстампа в Латвии, Литвы и Эстонии и как выглядит эстонская графика на фоне творчества соседних республик. Начав с последнего круга проблем, необходимо признать, что эстонскую графику характеризует большая стабильность как участников, так и творчества. Художники, впервые участвовавшие в триеннале, не внесли резких изменений в общую картину графики. Конечно, жанр эстампа сам по себе уже ограничивает попытки внести нечто новое и таким образом нововведения частично терпят свою остроту, эстетически облагораживаясь (Л. Лапин, Ю. Окас, Р. Меэл, В. Тайгер). Хотя принципиально новых идей не было, эстонская экспозиция дала возможность оценить совершенство художников на основе уже известных художественных концепций (П. Улас, Х. Элма, В. Винн, М. Лейс, С. Лийва, А. Кеэрэнд и др.). Именно в эстонской экспозиции было больше всего таких работ, в которых подобное совершенство служит залогом долгого и автономного существования графических листов (поскольку жизнь произведения не ограничивается только выставкой). Попытки явления, уже анализированного в художественной критике — «поколение семидесятых годов» — объединить различные периоды культуры с современностью чувствовались и на триеннале. Такое обращение к культуре приобрело самые разнообразные формы — предметом служат история, мифы, фольклор, литературные ассоциации и т. д. Больше всего подобная нацеленность на культуру ощущалась в литовской графике, причем теснее всего она была связана с визуальным и словесным фольклором. Такая связь возникает всякий раз, когда современное искусство стремится продемонстрировать национальную сущность. Обращение к предыдущим периодам культуры таит в себе опасность — культуру не может «питать» только культура. В эстонской экспозиции подобное «питание культурой» чувствовалось менее всего, здесь более заметным был контакт с современностью. Поэтому творческий потенциал эстонской графики следует оценить очень высоко. (с. 2—7)

Тийна Пикамяэ. Но в эстонской скульптуре. История эстонской скульптуры берет свое начало в академическом искусстве, поэтому и пластика но А. Вейценберга и А. Адамсона выполнена в академической манере. Их прекрасные изображения человеческого тела были символами легенд, ирреальных идей и восприятия. Скульптура XX в. в Эстонии начинается с Яана Коорта, избравшего для себя примером французское искусство, и который также испытывал влияние искусства Древнего Египта. Несмотря на то, что он прежде всего был мастером портрета, в 20-е годы им был создан ряд интересных н. Творчество А. Раудсепя и Х. Ольви представляет кубистическое-конструктивистское направление. В творчестве А. Старкофа, чья манера сформировалась в 30-е годы, пластика но занимает ведущее место. Большую роль в формировании эстонской школы скульптуры сыграли А. Старкоф и В. Меллик. Пластикой но занимались прежде всего Ф. Саннамеэс, Х. Халлисте, М. Сакс. В 1940—1950 гг. было создано мало работ этого направления, но во II-й половине 1950-х годов интерес к моделированию человеческого тела возрос. Произведения К. Рейтеля, А. Римма, Э. Танилоо были первыми попытками взглянуть на скульптуру но более современно. В 1960-х годах скульптуру вновь занимают иные проблемы, из произведений 1970-х годов можно назвать работы Э. Колька и Х. Пальма на эту тему. В творчестве скульпторов (Ю. Бун, М. Микоф, А. Куулбуш), выдвинувшихся в конце десятилетия, доминирует, правда, портрет, но обращают на себя внимание и отдельные работы в пластике но. (с. 8—12)

Яак Олеп. Блеск и нищета скульптуры. Средства выражения скульптуры отличаются от средств выражения других жанров изобразительного искусства. Эта особенность вытекает из физического отличия его образов от образов живописи или графики: если последние созданы только на основе воображения и таковыми запечатлены согласно действующим на земном шаре законам природы, то каждый скульптурный образ является одновременно и физическим объектом, для которого действительны все существующие законы природы. Это значительно ограничивает тематику скульптуры, но и придает ей своеобразную гипно-

тическую силу, которой не обладают другие виды изобразительного искусства. Скульптор не только изображает тело, но и заново создает его как физический объем. Поэтому скульптор беспомощен при изображении общественных и умозрительных проблем, однако способен на многое там, где необходимо подчеркнуть физические или эмоциональные свойства и стремления. (с. 13—17)

Яак Соанс. Границы скульптуры. Современная скульптура особенно стремительно увеличила число своих средств выражения в течение последних двух десятилетий. Трехмерность скульптуры перешла в сверхсложные пространственно-объемные отношения. Многие новые тенденции в современной технологической скульптуре основываются на кибернетических или электромеханических компонентах. Материалом для художника стали мониторы, кино- и проекционные аппараты, светящиеся газы, голография, аудиовизуальные системы и т. д. Кроме того, непосредственная деятельность человека, заимствования из сферы театра и ТВ — все это показывает, что скульптура активно вступила в процесс синтеза с другими искусствами. Наряду с этой сверхсложной системой, распространяются также и более традиционные направления, например, конструктивизм. В последнее время вновь возник интерес к фигуральной скульптуре. (с. 18—21)

Эха Ратник. Из творчества Александра Варди. В 1981 г. А. Варди отметил свой 80-летний юбилей. Выдающийся живописец прежде всего, он усиленно и плодотворно занимался рисунком, театральной живописью, был педагогом. Долгий творческий путь А. Варди связан с различными веками в развитии эстонского искусства. В период 1919—1925 гг. он учился в художественном училище «Паллас», где одним из его учителей был Конрад Мяги. Во время учебы А. Варди испытывал влияние немецкого экспрессионизма. В 1925—1929 гг. он совершенствовался во Франции, что и вызвало переориентацию художественных вкусов. Осенью 1927 г. А. Варди вместе с Адамсон-Эриком, Ю. Муксом и К. Тедером принял участие в нашумевшей выставке в Тарту, которая одновременно знаменовала творческую зрелость первого послереволюционного отечественного поколения художников, получивших художественное образование. Зрительное восприятие А. Варди отличается обостренное чувство цвета и света. Начало 1930-х годов отмечено победой в живописи бледных сероватых тонов, более яркий колорит как в эстонской живописи в целом, так и в творчестве А. Варди отличает II половину 1930-х годов. Поездка художника осенью 1937 г. в Париж внесла в манеру его живописи новый акцент. После этой поездки окончательно определилась его творческая манера, которая считается характерной для художника — это постимпрессионизм с его воздушностью, светом и легкостью. Из послевоенных лет следует отметить педагогическую деятельность А. Варди в Тартуском государственном художественном институте. Свободное творчество художника получило интенсивное развитие во II-й половине 1950-х годов. К середине 1960-х годов относится ряд абстрактных композиций. В конце 1960-х годов художник вновь возвращается к живописи, которую отличает изысканность тонов, обилие воздуха и света. А. Варди — заслуженный художник Эстонской ССР. (с. 24—28)

Яак Кангилааси. Эдвард Мунк. В статье дается обзор жизни и творчества великого норвежского художника. Автор знакомит читателей с различными подходами к творчеству Мунка, сравнивает их и спорит с некоторыми однобокими толкованиями, особенно с теми, которые объясняют особенность творчества художника только и главным образом его детскими впечатлениями, личной духовной жизнью и судьбой. Как и у всех выдающихся художников, в творчестве Э. Мунка переплетаются общее и единичное, общественное и личное. Единство и борьба предимпрессионистских, символистских и национально-романтических стремлений в его творчестве (как и у многих художников Северной Европы — его современников) отражает прежде всего современное общество, особенно перемены и противоречия в положении, настроениях и идеологии интеллигенции. (с. 29—34)

Юри Хайн. О некоторых чертах позднего творчества Эдварда Вийралья. Э. Вийральт выехал из Эстонии в апреле 1944 г., чтобы подготовить выставку в Вене. С этого времени начинаются малоизвестные нам годы деятельности художника; в его творчестве возникает новое направление, которое продолжается до 1950 г.: Вийральт занимается переработкой своих ранее созданных графических листов, таких, например, как портрет Кристьяна Рауда, «Эстонская девушка» и др. Приехав в 1946 г. во Францию, художник находит почти все пластины своих более ранних работ, что

позволяет ему вновь проработать и более старые произведения. В настоящее время еще полностью не определена степень доработки ранее созданных пластин. Весной 1946 г. в Швеции Вийральт начал создавать и совершенно новые произведения, поначалу все еще в старом духе («Маленькая Жизель»). Май 1948 г. знаменует начало большого перелома в творчестве Вийралья, художник вновь поверил в собственную фантазию, способность исходить из внутреннего видения при передаче своих мыслей и чувств. Произведения, изображающие зверей, можно рассматривать как прямое следствие творчества художника II-й половины 1930-х годов. Начиная с 1960-х годов появляются графические листы, которые являются вершиной позднего творчества Вийралья. Не считая переделки ранних произведений, количество графических работ в позднем творчестве Вийралья приближается к 30. (с. 35—38)

Юхан Майсте. Картина триумфального шествия в поместье Хьреда. В качестве примеров выдающихся достижений эстонской усадебной архитектуры периода классицизма можно назвать примерно 20 зданий, главным образом находящихся в Северной Эстонии. Одним из наиболее самобытных является поместье Хьреда. Исключительно редкими являются иллюзионистические панно в главном здании. Аналогичные панно известны только в трех поместьях Эстонии, но и они очень плохо сохранились. Настенная живопись имеется в двух гостиных, овальном зале, увенчанном куполом, и в комнате за залом. На высоком потолке-куполе расположены иллюзорные кессоны, а также широкий фриз с изображением человеческих фигур. Между окнами, дверьми и нишами размещены полуколонны с каннелюрами. Триумфальное шествие на фризе купола в зале изображает ряд воинов в римских одеждах. На триумфальную тему написаны также четыре большие картины, расположенные на стенах другого зала. Сюжеты на сюжеты античных мифов над дверьми не совпадают по сюжету с основным оформлением. Благодаря обнаруженной подписи («Neus 1811», теперь нам известен автор фриза. Из зарубежных примеров подобного рода фризу наиболее близки росписи А. Мантеньи, изображающие победные торжества Цезаря. Поразительно близки росписи в Хьреда творчеству Джованни Батиста Скотти, который работал в Петербурге и Москве в начале XIX в., в чьих произведениях достаточно заимствований у знаменитых мастеров Мантуи. Правда, эта взаимосвязь лишь косвенно доказуема, так как до сих пор не найдены документы, касающиеся истории строительства поместья. (с. 39—42)

Герд Фидлер. Графика ГДР. В жизни искусства ГДР до сих пор существенную роль играют старые художественные центры — Берлин, Дрезден, Лейпциг, где находятся художественные высшие учебные заведения. Важное значение в проведении выставок имеют галереи. Деятельность и творчество профессоров Хейзига, Маттхауэра и Тюбке и многие во многом определяют развитие живописи и графики в Лейпцигском округе. Духовным центром является Высшая школа графики и книжного оформления в Лейпциге. Влияние лейпцигской Высшей школы чувствуется и в других местах, например, в Карл-Маркс-Штадте. В Берлине, несмотря на то, что здесь доминирует живопись и скульптура, есть также и признанные графики. Наряду с ними работают и молодое поколение художников-графиков. Издательства ГДР в основном находятся в Лейпциге и Берлине, поэтому естественно, что здесь живет много художников, оформляющих книги. Именно за свои традиции Дрезден признан художественным центром, в первую очередь следует назвать Г. Глэкнера, который, несмотря на свой солидный возраст, до сих пор остается творчески активным. (с. 43—47)

Boriss Bernstein. The 5th Graphic Triennial. The 5th Graphic Triennial took place in the autumn of 1980. Since then just so much time has elapsed that the moment for immediate critical remarks has gone, but the event itself has not yet become art history. Therefore it is right to discuss the problems that have remained open and have not lost their acuteness. The discussion embraces three main problems—which were the general tendencies of development, what makes the difference between the Lithuanian, Latvian and Estonian graphics, and what does Estonian graphic art look like on the background of the art of its neighbours. Starting with the last circle of problems, one has to state that Estonian graphics is characterized by the greatest stability of the both the artists and their work. Those who displayed their production at the triennial for the first time have not brought about abrupt changes in the general countenance of our graphic art, either. Of course, graphic art itself sets limits for renovations, and so the phenomena on the borderline lose part of their acuteness and yet aesthetically enriched (L. Lapin, J. Okas, R. Meel, V. Taiger). Although there were principally no new ideas to be traced, the Estonian exposition gave a possibility to appraise the perfection of the artists by the already known art conceptions (P. Ulas, H. Eelma, V. Vinn, M. Leis, S. Liiva, A. Keerend, and others). It was in the Estonian exposition that there happened to be the greatest number of works in which such a perfection guarantees the prints a long-standing and autonomous existence (because, after all, the life-time of the work is not restricted to the duration of the exhibitions, only). The phenomenon analyzed by the art critics—the attempts of «the generation of the seventies» to make different cultural period converge in the present times, could also be stated at the triennial. Such an appeal to culture has acquired very different forms — the subjects are history, mythology, folklore, literary associations, etc. That tendency should be most clearly felt in Lithuanian graphics, being here particularly closely connected with visual and verbal folklore. That kind of connection arises every time when contemporary art wants to manifest its national character. But an appeal to previous cultural periods also contains a certain danger, culture cannot feed on culture alone. In the Estonian exposition that "feeding on culture" was represented to the slightest degree, the treated themes being most closely connected with the present day. For that reason the creative potential of Estonian graphics seems to be rather promising. (pp. 2—7)

Tiina Pikamäe. Nude in Estonian Sculpture. The history of Estonian sculpture starts with academic art, therefore the nudes of A. Weizenberg and A. Adamson are executed in an academic manner. Their beautifully shaped human bodies were symbols of legends, unreal thoughts and perceptions. The 20th century sculpture was introduced into Estonia by Jaan Koort who derived his examples from French art and was also influenced by ancient Egyptian sculpture. Although he was in the first place a portraitist, he made also a number of interesting nudes during the 1920s. The cubist-constructivist trend was represented by the works of J. Raudsepp and H. Olvi. Nudes dominated in the work of A. Starkopf, whose manner was formed during the 1930s. A significant role in the development of Estonian sculpture was played by A. Starkopf and V. Mellik. Nude plastic were cultivated in the first place by F. Sannamees, H. Halliste, M. Saks. The 1940s—1950s were poor in nude plastics. In the 2nd half of the 1950s one could notice an awakened interest in modelling the human body once again. The works by K. Reitel, A. Rimm, E. Taniloo represent the first attempts to treat the nude in a contemporary manner. The 1960s brought along different problems in sculpture once again. The 1970s witnessed once again an intenser production of nude sculptures, especially by E. Kolk and H. Palm. The portrait predominated in the work of the artists who emerged towards the end of the decade (Ü. Oun, M. Mikof, A. Kuulbusch), but some single nudes by those young masters also deserve attention. (pp. 8—12)

Jaak Olep. The Greatness and Poverty of Sculpture. The possibilities of expression in sculpture, as compared with other figurative arts, are different. That peculiarity comes from the physical difference of the images rendered in sculpture and painting or graphic art: in the latter, they are created on the basis of imagination, while every sculptural image is at the same time a physical object, in respect to which all the laws of

nature are valid. That circumstance considerably restricts the range of subjects of sculpture, at the same time giving it a peculiar hypnotic power that is lacking in other figurative arts. A sculptor does not only depict a body, but he recreates it as a physical mass. For that reason sculpture is inefficient in depicting social and mental problems, but strong in such instances where the physical or emotional qualities and urges have to be emphasized. (pp. 13—17)

Jaak Soans. The Boundaries of Sculpture. During a couple of recent decades, contemporary sculpture has increased the amount of its means of expression especially impetuously. The three-dimensional quality of sculpture has expanded into very complicated spatial and voluminal relations. A number of new tendencies in contemporary technological sculpture base on cybernetic or electromechanical components. The new working media of the artists are now monitors, film cameras, projectors, luminescent gases, holography, audio-visual systems, etc. In addition, direct human activities, borrowings from the theatre, TV — all that shows that sculpture has actively entered a process of a synthesis of different arts. Alongside of that complicated system, there are also more traditional directions to be stated, for example constructivism. Recently one has experienced an awakening interest in figural sculpture once again. (pp. 18—21)

Eha Ratnik. The Work of Aleksander Vardi. A. Vardi celebrated his 80th birthday in 1981. Being in the first place an outstanding painter, he has successfully cultivated drawing and theatrical design, and has likewise acted as an art teacher. During his long creative career A. Vardi has been connected with different stages of development in Estonian art. In 1919—1925 he studied at the art school "Pallas" where one of his teachers was Konrad Mägi. During his study years, A. Vardi was influenced by German expressionism. In 1925—1929 he perfected his art in France, which also meant a re-orientation in his aesthetic concepts. In the autumn of 1927, A. Vardi together with Adamson-Eric, J. Muks and K. Teder took part in a sensational exhibition in Tartu, which also marked the maturity of the first artists who had got their professional education at home in the period after the revolution. A. Vardi's vision is particularly sensitive to colour and light. The beginning of the 1930s marks a preference for a pale grayish colouring, while the most vivid colours both in Estonian painting in general and A. Vardi's own work can be observed in the second half of the 1930s. A new accent in the artist's manner is connected with a trip to Paris in the autumn of 1937. After that Vardi's individual style stabilizes, coming near to post-impressionism. During the post-war years the artist has been active as a teacher at the Tartu State Art Institute. His free creative work got into swing again in the second half of the 1950s. In the middle of the 1960s he produced a number of abstract compositions. At the end of the 1960s he took up his old individual manner of painting once again, producing works that excel in light, grace and subtle colouring. A. Vardi bears the honorary title of Merited Artist of the Estonian SSR. (pp. 24—28)

Jaak Kangilaski. Edvard Munch. The article represents a survey of the life and work of the great artist. The author introduces and compares different approaches to Munch's work and criticizes some onesided interpretations, especially those which explain the peculiarity of the artist's work only or mainly by his childhood experience of his mental life and his fate. Like the work of all the outstanding masters, in the same way E. Munch's work is likewise a combination of general and particular elements, of social and individual aspects. The unity of the pre-expressionistic, symbolistic and national-romantic pursuits in his work reflects, in the first place, the shifts and contradictions in the condition, in the moods and in the ideology of the contemporary society in general and among the intellectuals in particular. (pp. 29—31)

Jüri Hain. Some Features in the Late Production of Eduard Viiralt. E. Viiralt left Estonia in April, 1944 to make preparations for his one-man show in Vienna. That date marks the beginning of the period in the artist's work that is least known to us. Beginning with Vienna one notices a new line in the artist's production that lasts until 1950—namely, Viiralt is engaged in reworking his earlier prints. For example, the portrait of Kristjan Raud, the "Estonian Girl" and others. Arriving in France in 1946, the artist finds almost all of his plates that had remained there, and this enables him to rework his earlier prints as well. The extent of perfection of the earlier

works has not been stated as yet. In the spring of 1946 in Sweden Viiralt started to create quite new works as well, for the time being, yet, in his old style ("Little Gisèle"). Since May 1948 one can notice a great change in Viiralt's work: the artist has got back the confidence in his power of imagination, the ability of proceeding from intuition in conveying his thoughts and feelings. As a direct sequel of the work of the second half of the 1930s one can regard the prints depicting animals. Beginning with 1950, Viiralt produced the graphic prints that mark the point of culmination of his later work. Not taking into consideration the reworked part of the earlier production, the number of prints belonging to the last period of Viiralt's work borders on 30. (pp.35—38)

Juhan Maiste. The Frieze "Triumphal March" at Höreda Manor. About 20 manor houses, mainly from North Estonia, may be considered the most notable examples of Estonian classicist manor architecture. One of the most original among them appears to be Höreda Manor. Its illusionistic wall paintings are quite unique. Analogical murals are known only in three other Estonian manors, where they have been only very poorly preserved. At Höreda, the paintings can be found in two state rooms: in the oval cupola hall and in an adjoining room. The high cupola ceiling is executed in the manner of an illusory panel ceiling, and below it there is a broad painted frieze with human figures. In the spaces between the windows, doors and niches there are painted half-columns with fluted stems. In the triumphal procession depicted on the frieze of the cupola hall one can see a long line of warriors in Roman costumes. The subject of triumph is also treated in the four big panels on the walls of the adjoining hall. The lunettes on subjects of ancient mythology, which are placed above the doors, do not concur, in respect to the theme, with the principal design. Today, thanks to the discovered signature "Neus 1811", we know the author of the frieze. Searching for paragons one can notice the resemblance with A. Mantegna's paintings depicting Caesar's triumphal festivities. The paintings at Höreda Manor are surprisingly near to the works of Giovanni Battista Scotti, who worked during the first decades of the 19th century in Petersburg and Moscow, and whose paintings contain enough loans from the Mantuan masters. Such a connection can be only indirectly proved because the documents concerning the construction of the manor have no yet been found. (pp. 39—42)

Gerd Fiedler. Graphic Art of the German Democratic Republic. In the art life of the German Democratic Republic the old art centres and seats of the principal art schools — Berlin, Dresden and Leipzig appear to have retained their leading position, art galleries play a significant role in organizing exhibitions. The development of painting and graphic art of Leipzig area has up to the present been greatly influenced by the activities and work of the professors Heisig, Mattheuer and Tübke. The spiritual centre appears to be the Leipzig Higher School of Graphic Art and Book Design. The influence of that school is felt in other places as well, for example, in Karl-Marx-Stadt. Regardless of the predominance of painting and sculpture in Berlin, one can find there outstanding graphic as well. Beside the older known masters, a number of younger graphic artists are active here as well. Since the publishing houses of the German Democratic Republic are situated mainly in Leipzig and Berlin, it is natural to find a number of book designers living here. Dresden has been acknowledged as art centre due to its traditions; here one has to mention in the first place G. Glöckner who, regardless of his old age, has been creatively active up to the present time. ((pp. 43—47).

