

66/1 KUNST 1985



**KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI
ALMANAHH**

Tallinn. Kirjastus «Kunst»

Koostaja ja toimetaja Sirje Helme

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

Kaas ja graafiline kujundus: Andres Tolts

Fotod: M. Haavamägi, J. Klõšeiko, T. Kohv, P. Kraas, J. Kruminš, E. Kull, E. Kärmas, V. Links, A. Lukšenas, A. Tatsi.

Vilniuse maalitriennaal	1
Leo Gens	
Skulptuurikvadiennaal Riias	10
Sirje Helme	
Plakatist ja plakatitriennaalist	16
Jaak Kangilaski	
Norra kaasaegsest kunstist	22
Tiina Pikamäe	
Kõik on ühtepidi	29
Krista Kodres	
Mõnda Tallinna maalitud talalagedest .	36
AICA XVI kongress	43
Andres Tali graafikat	44
Janis Borgs	
Näitus «Keskkond, loodus, inimene»	
Riias	46
Väljaspool suurt kunsti — kitšist	51
Resümee	58
«Uue Kunsti Raamatu» levikust ja Theo	
van Doesburgist	60

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

ИБ № 283.

Laduda antud 29. 03. 1985. Trükkida antud 11. 06. 1985. MB-03996. Kriidipaber 60×90/8. Literaturnaja 8 p. Kõrgtrükk. Trüki-poognaid 7,75. Arvestuspoognaid 9,93. Trükiarv 2700. Tellimuse nr. 2038. Trükikoda «Kommunist», 200001, Tallinn, Pikk t. 2.

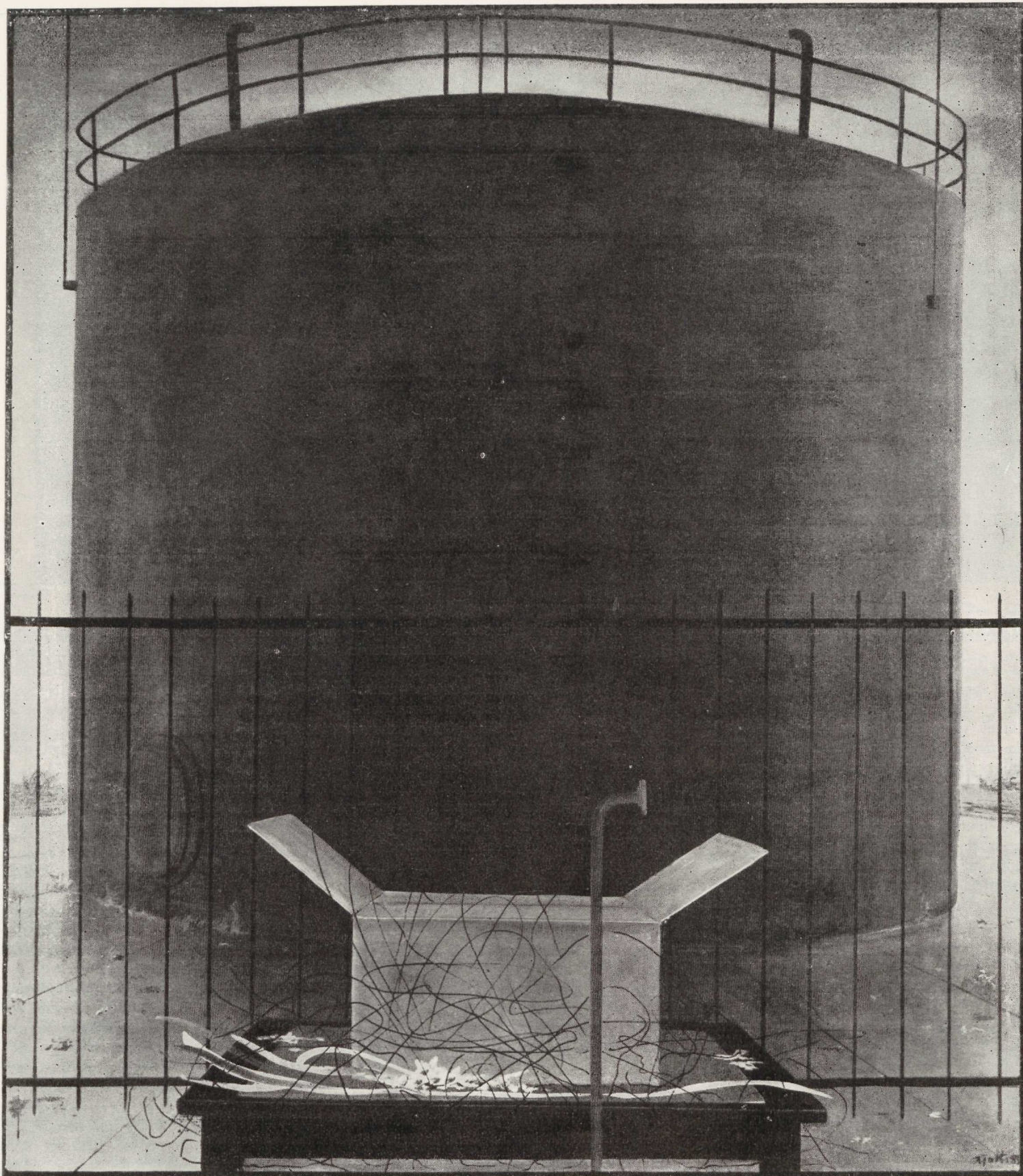
«Кунст» («Искусство») 66/1 1985. Альманах на эстонском языке. Оформление А. Тольтс. Печатных листов 7,75. Заказ № 2038. Тираж 2700 экз. Типография «Коммунист», 200001, Таллин, ул. Пякк, 2. Издательство «Кунст», 200001, Таллин, ул. Лай, 34.

К 480300000—010
M905(15)—85 1—85

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958

© «Kunst» 1985

Hind rbl. 1.70



1. Andres Tolts. Tsistern. Oli. 1983.

VILNIUSE MAALITRIENNAAL

Peapreemiad:

Andres Tolts Eesti NSV
Algimantas Kuras Leedu NSV
Rudolfs Pinnis Läti NSV

Leedu NSV Kultuuriministeeriumi preemia:
Jonas Daniliauskas

ALEKSANDR MOROZOV, MOSKVA

VI maalitriennaal demonstreeris kolme Balti liiduvabariigi kunstikoolkondade püsivalt kõrget loominguaset. Kõiki kolme iseloomustab vääramatu professionaalsus, rahvuslike traditsioonide järjepidevus, eri põlvkondade kunstnike kammitsemata suhe nende traditsioonidega, koolkondadele tervikuna ja ka enamikule üksikautoreile omane kujundi-keele omapära.

Ja siiski, võrreldes V triennaaliga annab tunda mõttevärskuse defitsiit. Praegu näib parimana see, mis on kõige traditsioonipärasem. Nii jäi lätlaste puhul kõige parem mulje E. Grubest ja I. Celminast. Leedulaste ekspositsioonis oli kõige aluseks neile nii omane koloristlik hoiak (R. Bičiūnas, I. Čeponis, L. Tuleikis, S. Veiverite).

Keerulisem on olukord eesti maalil. Viimastel aastatel oleme harjunud eesti maalikunstis nägema intellektuaalsust, kaasaja urbanistlikust, tehnikalistlikust tsivilisatsioonist mõjustatud suhet temaatikasse ja vormikeelde. Nii ka nüüd. Kuid nii M. Leisil, A. Toltsil kui J. Elkenil on need motiivid mõnevõrra sentimentaalse tooniga, kohati isegi salonglikus rüüs. Printsipi ähmasus nõrgendas nende maalide sisemist pinget. Seepärast eelistan T. Vinti, kes sihikindlalt oma teemat arendab.

Seitsmekümnendail aastail maalikunstis selginenud tendentside kõrval kindlustub jälle ka traditsioonilisem laad, aga seegi pole vaba teatud nostalgilisest stilisatsioonist.

Sellised on näiteks L. Kokamäe ja U. Roosvalti Eestimaa-pildid. Selline on P. Mudisti sügav psühholoogilisus, kelle loomingu- —

kõrvuti laadilt nii kontrastse T. Vindiga — minu meelest eestlaste väljapanekus kõige enam õhkub tõelist pinget.

Niisiis on realistlik suund eesti maalikunstis taas aktuaalne; seniks küll üsna vastuoksulikuna nii stiilivõtetes (need ulatuvad sajandi alguskümnetest hüperrealismini) kui sisulistest püüdlustes (lüürilisest siirusest konjunktuurse salongliku retroni välja).

Samuti on realistlik kujutamislaid tugevnenud läti maalikunstis. Kuid nende puhul ähmastab sageli ekspressionistlikku alget teatud juugendlik stilisatsioon (I. Iltner, S. Krastiņa).

Maalikontseptsiooni väljapeetusega paistab nende kõrval silma leedu kunstnik A. Kuras, kes käsitleb elukeskkonnaga seotud probleeme. Sellele suunale oli lähedane 70. aastate K. Kaasiku maalide temaatika. Praegu näeme teistsugust Kaasikut. Muutumine on ju iseenesest hea, kahju vaid, et senine värvinägemus teisneb hõredamaks, pea magusaks dekoratiivsuseks.

Näituselt jääb mulje, nagu seisatunuks paljud kunstnikud teelahkmel. Suundumus ja sihid jäävad ebamäärasteks. Paljud andekad kunstnikud rahulduvad mingi koolkonna või voolu harjumuspärastes raamides keskpärasel tasemel funktsioneerimisega, romantilise eneseimeteleja poosiga — ommoodi nartsissismiga, mis kõrvalt vaadates näib üpriski naiivne. Küllap tähendab selline olukord mingi etapi lõppu meie praeguses kunstiprotsessis. See kehtib rahvuslike koolkondade suhtes ja ka nõukogude kujutava kunsti kohta tervikuna. Subjektiivsed põhjused peale selle.

On selge, et meie kõigi jaoks on maali-

kunsti lähem ülesanne seotud nende mitmekesiste vaimsete ja sotsiaalsete sihtide teadvustamisega, millised seab kunsti ette tänapäeva inimene oma nõudlikkuses. Nendeks sihtideks on näiteks vajadus lülitada maalikunst meie igapäevasesse keskkonda, vajadus kunsti vahendusel intensiivsemalt analüüsida elu.

Vajalik on maalikunst, mis õhutab vaidlema, ja maalikunst kui ühiskondlik tribuun; maalikunst, mis tekitab kahtlusi ja mõtteid, ning kunst, millest leiame kinnitust.

Ühtviisi vajame maalikunsti, milles valitseb dekoratiivne külge, ja ka uudse tunnetuse ja vormikeelega eksperimenteerivat kunsti. Ühesõnaga — vajame maalikunsti, mis oleks võimalikult mitmekesine nii oma olemuselt kui oma suhetes inimesega.

Neid rohkeid nõudmisi aga ei saa kuidagi rahuldada artistliku eneseimetele, tavapäraste kujundi- ja žanristereotüüpide abil.

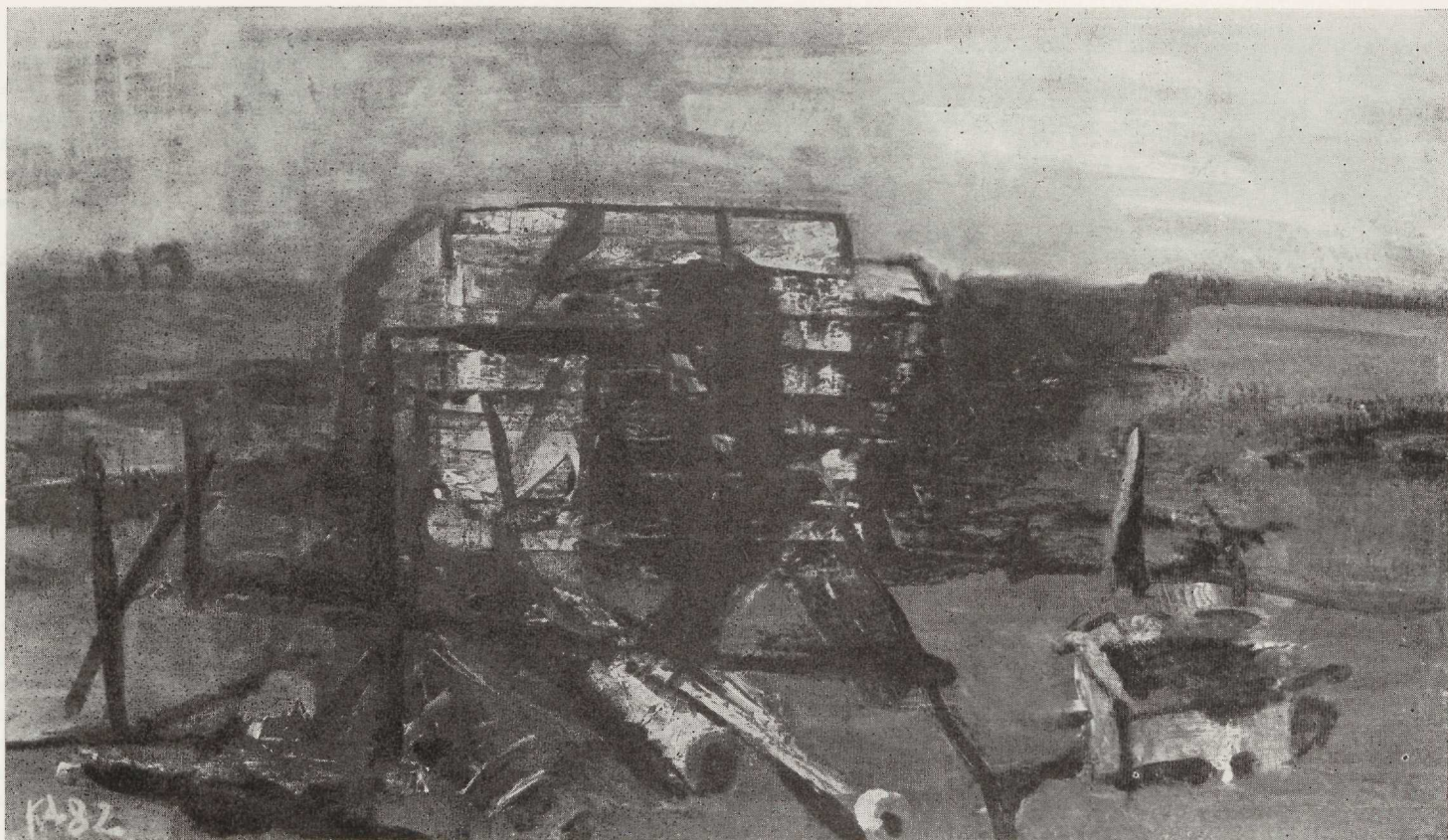
Traditsiooni heas mõttes ei maksa unustada — see on ju arengu aluseks. Kuid oleme liialt harjunud tegema kõike «niisama» ja «ei kuhugi».

Kunstnikul puudub küllaldane tagasiside oma kunsti adressaadiga, selle tarbijaga. Jääb vajaka õigesti suunatud, otstarbekast loominguilisest pingutusest.

Kõige sellega seoses oleks aeg mõelda ka kunsti elu struktuuris toimivate erinevate taotluste tasakaalustamisele.

Kõiges nimetatud on võimalusi maalikunsti arenguks, sealhulgas ka näitusetgevuse täiustamiseks.

Võib tunduda paradoksaalne, kuid nii on — näitus, mis on kavandatud vaid «talentide manifestatsioonina», ei rahulda enam



2. Algimantas Kuras, Tühermaa. Oli. 1982.

ei kunstnikku ega vaatajat. Seda tõestas ka Vilniuse VI maalitriennaal.

Tõlkinud **Daila Aas**

ILZE STREKAVINA, RIIA

Üks peamisi väärtusi, mida pakuvad meie Vilniuse maalitriennaalid, on võimalus kõige üldisemal tasemel mõtestada Balti regiooni (ja mitte ainult selle) maalikunsti. Vastutulelike korraldajate poolt seks otstarbeks antud soliidsed, kuid piltide eksponeerimiseks mitte päriselt sobivad ruumid ei andnud võimalust terviklikult kujundada kindlapiirilist ja integreeritud ekspositsiooni, nagu seda oleksime soovinud.

Ei hakka väitma, et triennaal ei pakkunud uusi värskeid ideid. Ent vägisi tahab tekkida järeldus, et kunstiteadus ei teadvusta alati kunsti ja tegelikkuse esteetilist seost, selle mõjul toimunud struktuurset muutusi kunstis. Siit johtub tavalise (mööduva) nostalgia hüpnotism, mis domineerib triennaali paljudes tões.

Traditsiooniline kunst vastandas tihti inimest ja teda ümbritsevat keskkonda, meie päevil on see konflikt kandunud üle inimese sisemaailma, õigemini eetika valdkonda. Selle suhtumise on teinud aktuaalseks mõned meie ühiskonna arengu aspektid ning valmistades ette vabariiklikku näitust «Loodus. Keskkond. Inimene» mõtlesime sellest meiegi.

Nüüdisaegne tihti väärestunud looduslik keskkond, sealhulgas ka inimloomus, sunnivad taas lootustega pöörduma universaalse Looduse väärtuste poole, selle põhialuste

uurimisele. Samaaegselt kerkib tähelepanu orbiiti taas inimloomus ja võimalik, et sellega kompenseerime sideme kaotust loodusega.

Sellest aspektist lähtudes on problemaatiline inimloomuse afektide mõju keskkonnale (loodusele) ja samasugusel määral nende afektide transformatsioon kunstiteosesse.

Sellisel ülekandmisel kunstis on mitmeid võimalusi. Näiteks transformeerib kunst inimese afektid loodusele, kujutades neid loodusele omastena. Ehk teine võimalus — kunst transformeerib afektid loodusele, lisades neile inimloomuse «hõngu» tunnuseid. Või püüdleb kunst hoopiski inimloomuse tunnuste eraldamisele universaalse looduse tunnustest. Need erisused sisalduvad iga ajastu moraalikogemustes ja nad on tabatavad üksnes sensitiivselt. See nõuab oma aja vaimse situatsiooni tunnetamist. Kui seda ei ole, liigub maalikunst mööda vananenud esteetiliste ja psühholoogiliste kontseptsioonidega märgistatud rada. Näiteks võiks siin tuua ühe osa leedu ekspositsiooni maalidele omase mõnevõrra ühekülgse, veidi elegeilise ekspressiooni — psühholoogiliselt väärtusetute afektide kujutamise kunstis. Loomulikult pole midagi ekspressiooni kui nähtuse vastu. Vastuväiteid kutsus esile rutiin selle kasutamisel.

Problemaatiline tundub samuti praegune fotorealismi arenguperspektiiv eesti maalil, kuigi just siin oli fotorealism omal ajal kõige edasiviivamalt kehastunud. Tänapäeva vaimse kogemuse seisukohalt võime tõdeda, et kui keskkonna kujutamine deformeermata kujul võib viia idüllitsemisele kunstis, siis deformeeritud keskkonna ja esemelise

kujutamine tekitab psühholoogilisi arusaamatusi, kuna kunstniku suveräänne žest, millega ta justkui tahab rõhutada oma isiku juuresolekut lõuendil, samastub liialt selle sisu esitusega, millesse kunstnik ise kriitiliselt suhtus.

Tõenäoliselt on see nii ka seetõttu, et erinevalt struktuuralse käsitusega maalikunstist, milles kunstnik rõhutab oma suveräänsust vormide, kompositsiooni ja koloriidi kaudu, tuleb fotorealismis selle asemele paratamatult mehaaniline deformatsioon, justkui anonüümne, ent ikkagi selgelt oma loojale osutav. Tuleb märkida, et neid kahte sageli ei eristata.

Muidugi pole vananenud esteetiliste kontseptsioonideta läbi saadud ka läti ekspositsioonis, kuigi vähem silmatorkavalt. Siin ilmnes see maalidel üksikute, suuremalt jaolt teadvustamata kompromissielementidena. Ent kus on öeldud, et teadvustamata kompromiss on parem teadvustatud kompromissist?

Kaasaegses situatsioonis, kus kunst meeletlikult otsib väärtuspiire, et kõrvale tõrjuda massiliselt peale tungivat banaalset, devalveerivat, näib kunstiliste väärtuste ümberhindamisel kõige perspektiivsemana tendents, mis lähtub eelkõige maalikunsti kui tasapinnalise kunsti spetsiifikast.

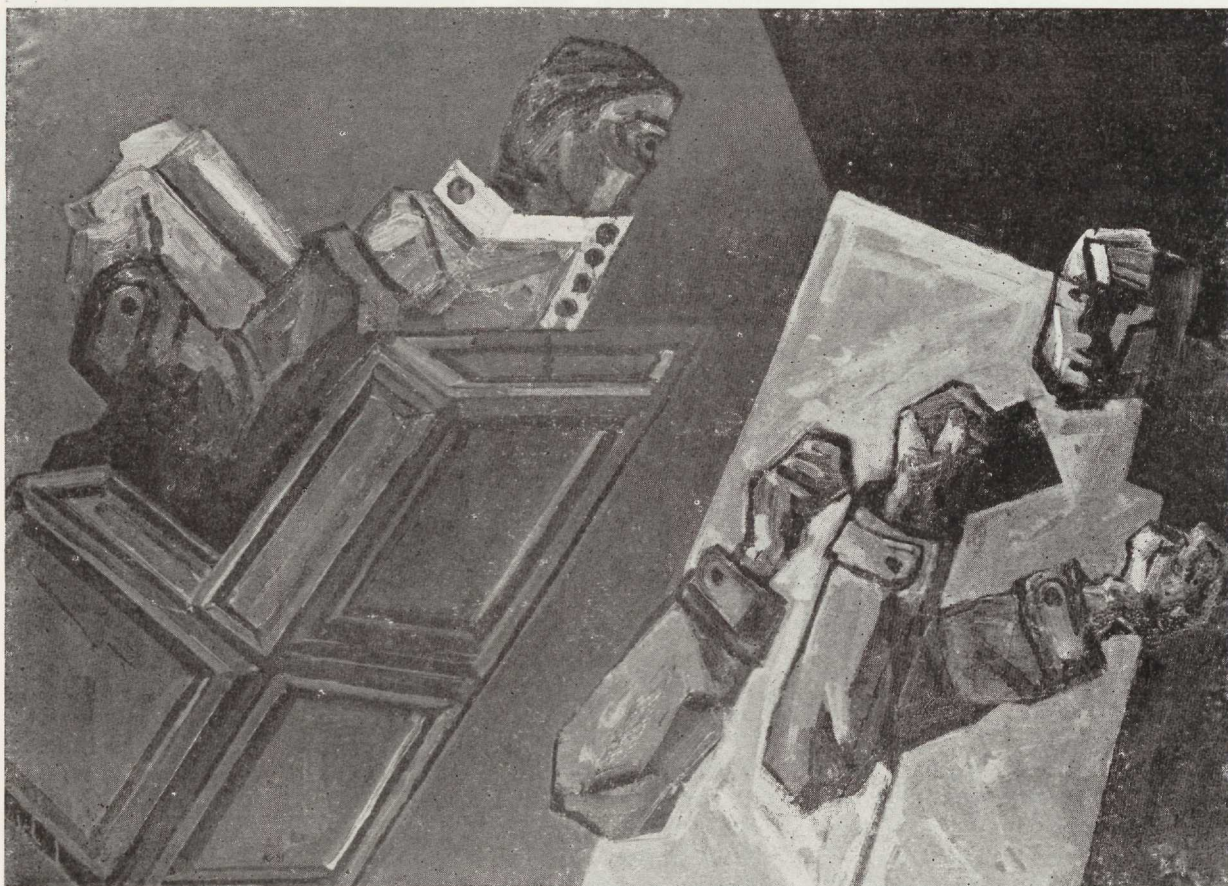
Maalikunstis pole ei värv, vorm ega joon edasiviivad oma suletud täiuslikkuses. Tähendused avanevad suhetes, piirimail. Seega on need kriitiliste, piirsituatsioonide tähendused.

Nüüdisaegse maalikunsti struktuurane keel, mida iseloomustab maalimise kui iseenesliku nähtuse iseseisvumine ja samaaegne tasa-



3. Povilas Ričards Vaitekūnas. Sein. Ēli. 1982.

4. Vincas Kisarauskas. Maali autor kūlas Donelaitisel. Ēli. 1981.



pinnalisuse rõhutamine, võimaldab taas hoo-
gustada sisu ja maalilisuse vastastikuse
seose otsinguid, kus erilise kvaliteedi ole-
viku adekvaatseks mõistmiseks omab nii
vajalik assotsiatiivse kujundlikkuse seos sisu
modifikatsioonidega.

Praegu tekitab hämmastust peaaegu kramp-
lik kiindumus mõningate näiliste, akadeemi-
lises mõttes ülespuhutud traditsioonide
vastu, mida siin-seal iga vabariigi eksposit-
sioonis märgata võis.

Tuleks aga mõelda hoopis sellele, et taas on
saabunud aeg unustusse vajunud rütmiliste,
struktuuriliste ja etniliste aluste taaselusta-
miseks maalil, mida omakorda toetaks ka
folkloristika.

Kuid sel juhul kerkib küsimus kunstiteose
suveräänsusest, suveräänsuse kunstiteosele
omasest ülesehituse seose seaduspärasuse
hädavajalikkusest, koodi hädavajalikkusest.
Tuleb aga öelda, et kunstilise struktuuri loo-
mise võime, mille dikteerib sisemine seadus-
pära ja mis justkui manifesteeruks ühetao-
lises individuaalses stiilis, muutub järjest
harvemaks nähtuseks.

Sellest seisukohast lähtudes väärib lugupi-
damist niisuguste näituse osalenud erilme-
liste kunstnike looming nagu seda on eest-
lased Jüri Arrak, Peeter Mudist, leedulased
Linās Katinas, Vincas Kšarasuskas, ka Aloy-
zas Stasiulevičius, lätlastest eelkõige Rudolfis
Pinnis. Nagu teada, on leedulastel ka mit-
meid andekaid noori kunstnikke, kes analoo-
gilises laadis töötavad, kuid kahjuks ei olnud
nende töid triennaali ekspositsioonis esita-
tud.

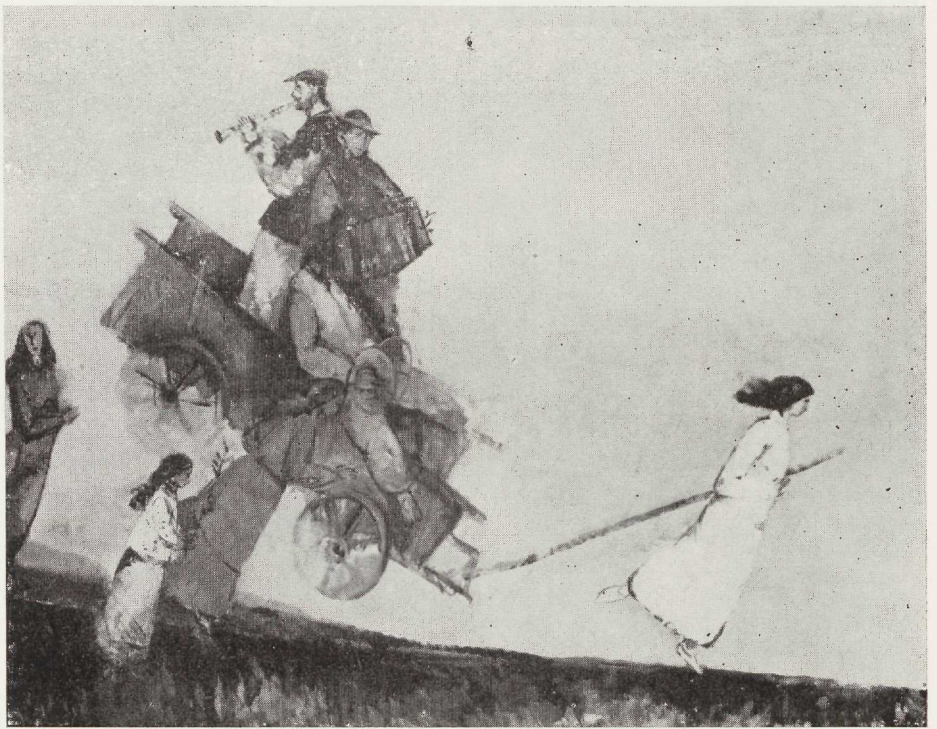
VI Vilniuse maalitriennaali (kui ka koha-
like maaliülevaatusete) üldise komplitseeri-
tuse põhjal on alust järeldada, et lahen-
damist vajavate ja seni analüüsimata küsi-
muste hulk maalikunstis kasvab ähvarda-
valt.

Tõlkinud Leili Märtman

ALGIMANTAS KURAS, VILNIUS

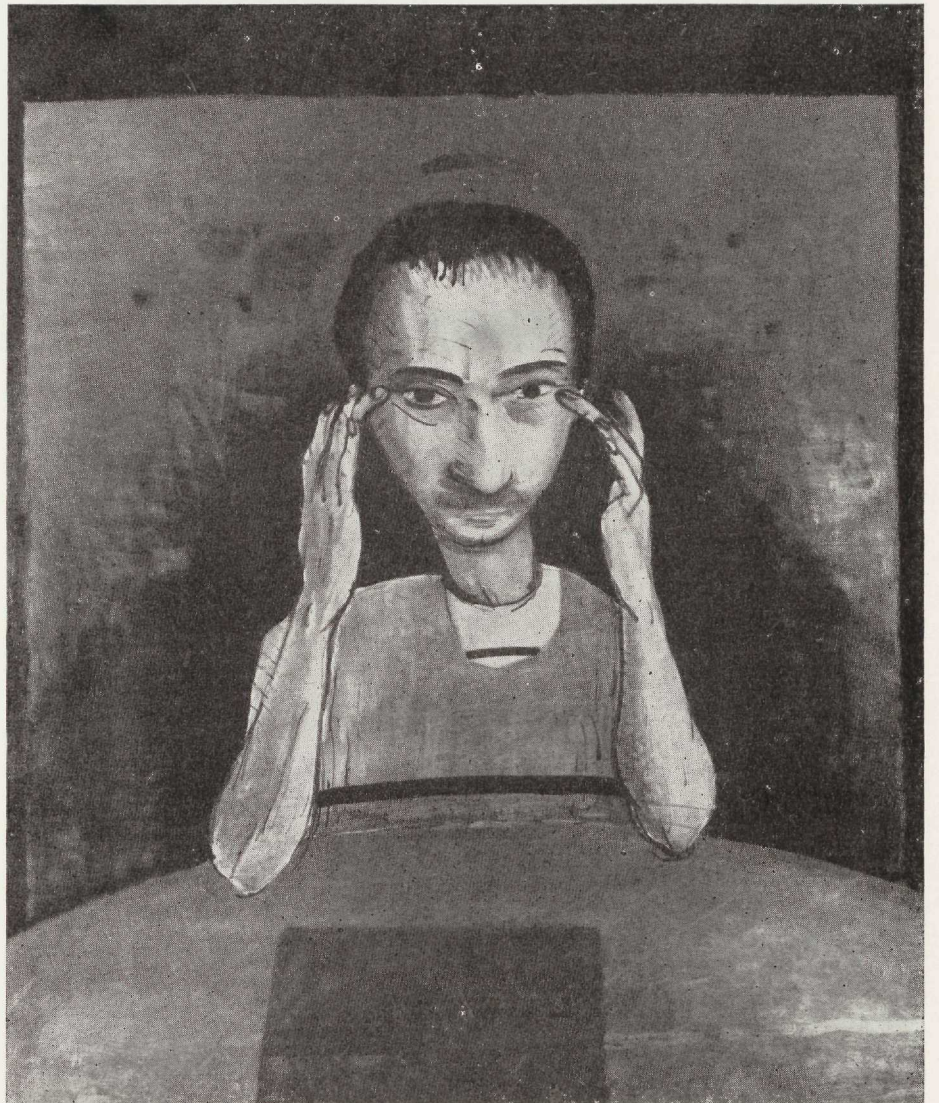
Loomulikult püüdsid kõik vabariigid anda
oma parima viimase kolme aasta jooksul
tehtust ja teatud mõttes nägi näitus tõesti
soliidne välja. Enamikku autoritest teame
juba ammu ja neist nagu polegi mööda
minna võimalik. Iseloomulikud olid see-
kord triennaali retsensioonide pealkirjad:
«Arenge stabiliseerumine», «Ilma teravate
nurkadeta», «Mis saab edasi». Kuid kah-
juks ei olnud peale retsensioonide avameel-
set arutelu (ma ei ole kindel, oleks see
üldse võimalik olnud). Kogu näitus tervi-
kuna aga osutab asjaolule, et kõik me just-
kui tammume ühel kohal.

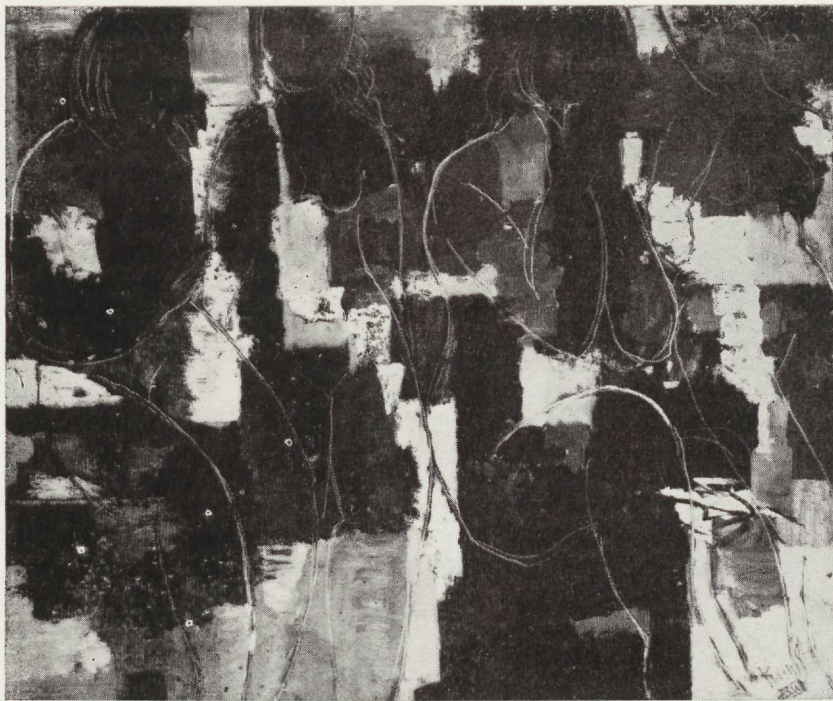
Siinkohal tasub aga mõelda ka sellest, kas
kolme aasta jooksul võib üldse olukord eriti
muutuda, kas on võimalik sellises ajavahe-
mikus luua palju väga väärtuslikke (ma ei
julge väita, et see küsimus on õiglane)
pilte? Ja lõppude lõpuks — näitused ei
suuda isegi parima tahtmise juures anda
terviklikku pilti kogu kunsti situatsioonist.
Üsna palju sõltub (vähemalt meie, leedu-



5. Jonas Daniliauskas. Pulma pillimehed. Tsüklist «Muusika». Oli. 1983–84.

6. Adomas Jacovskis. Autoportree. Oli. 1984.



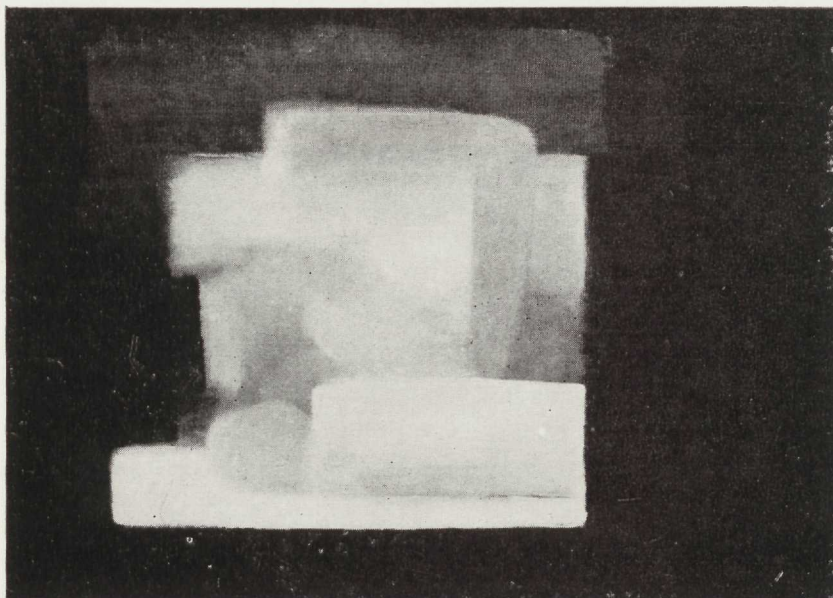


7

laste suhtes) stiihilisest valikust. Enamik häälest antakse tavaliselt tituleeritud või vähemalt tunnustatud kunstnikele, lõpptulemus on aga keskpärane. Seejuures ei ole kriteeriumid üheväärsed — juhtub, et kunstnik, kes on peaaegu vägisi «tassitud» näitusele, saab peapreemia, samas jäävad võimekamad ukse taha. Nii ei näinud me triennaalil kahjuks terve rühma viiekümneandatel aastatel sündinud kunstnike töid, ent need on leedu tänases kunstis võib-olla kõige huvitavamad maalijad. Vastusele, millist pilti nad ei tahaks maalida, vastasid need kunstnikud ühes oma grupinäituse kataloogis: «Ei tahaks maalida tavalisi või kõigile tuntud asju. Aga ka seda, millest kõik on tüdinenud, mis on loomuvastane, pinna-pealne. Ei tahaks maalida pilti, mida on võimalik ära seletada. Ei tahaks maalida optimistlikku pilti.»

Kui leedulaste keskealine põlvkond on teatud mõttes mõjutatud peale meie oma kunstnike, kellest mõnedki on seda väärt, et olla Louvre'is, sellistest autoritest nagu E. Munch, W. de Kooning, G. Morandi (rääkimata sellest, et vanemad kunstnikud said inspiratsiooni sellistelt isiksustelt nagu G. Roualt, N. de Staël, eriti aga Cézanne'ilt), siis noorem põlvkond eelistas valida oma autoriteetideks J. Boschi, H. Grundigi jne., liikudes fantastilisest sürrealismist kriitilise realismi. Nad otsivad väljapääsu juba tüdimuseni traditsiooniliseks muutunud maali piiridest. Loomulikult ei ole noorte kunst sugugi ühes suunas minev. Enamiku juures on aga endiselt esikohal värvikäsitus, kuid eesmärgiks ei ole dekoratiivsus, vaid sise-mise tunnetuse väljendamine.

8



Siiski küpsevad leedu kunstnikud liiga aeglaselt. Peamiseks põhjuseks on sissejuurdunud ekspressionistlik meetod, kus kunsti «seadused» ei ole lõpuni formuleeritud, sageli ei ole võimalik isegi kaudselt öelda, mis see kunst üldse on. Kindlate reeglite puudumist püütakse kompenseerida väljendusliku tööpärasusega. Viimasel ajal on noorem kunst läinud suurema konkreetsuse suunas, see on reaktsiooniks eskiislikkusele, mis kahjuks liialt kaua oli valitsevaks suunitluseks meie kunstis. Teatud mõttes võiks siin, tänu Vilniuse triennaalidele, näha eesti kunsti kaudset mõju.

9



Mis eesti praegusesse kunsti puutub, siis tundub mulle, et hüperrealismile järgnenud fotorealism on selles kunstis teatud äärmuseks, kust vaevalt teed edasi on. Ja viimane triennaal näitabki, et hakatakse otsima tuge varasemast kunstist. Mis rahvusvahelise hüperrealismi puutub, siis leian, et ta sai liiga kiiresti akadeemiliseks (nagu omal ajal kubismgi) ja et mängureglid muutusid väga konkreetseteks, lähedasteks käsitöö omadele. Samas puuduvad tavaliselt kunstile omased subjektiivsus ja rahvuslik omapära. Ma ei taha aga siin sugugi moraali lugeda, seda enam, et ma pole nende killast, kes arvavad, et kunst on eneseväljendamise vahend. Paar sõna läti maalist. Jäi mulje, nagu tahaksid lätlased tasa teha seda, mis pikas

ajavahemikus tegemata jäi. Jälle on aktuaalseks saanud Matisse, Derain, Picasso. Võrreldes teiste vabariikidega on nende kontingent kõige «värskem», seal on vaid neli kunstnikku, kes esinesid eelmisel triennaalil. Selles suhtes võiks lätlasi õnnitleda, kuid kahjuks ei olnud nende ekspositsioon tasemelt ühtlane. Nagu alati, on läti kunstis palju pinnalist rabelemist, bravuursust, rääkimata vaiksest rahulolust, mis paiguti on üleliia idülliline.

Korrates ühe leedu noore kriitiku sõnu, kes väitis, et kunst on sihist möödalaskmine, tahaksin lõpetuseks öelda, et viimasel triennaalil tabati märki liialt tihti.

10



11



7. Rudolfs Pinnis. Kompositsioon. Oli. 1983.

8. Edvards Grube. Ema. Oli. 1983.

9. Girts Muižnieks. Natüürmort rohelisel laual. Oli. 1983.

10. Aija Zarinia. Hommik valgel seinal. Oli. 1983.

11. Ina Celminia. Printsess majaga. Oli. 1983.



13 16



14 12. Jaan Elken. Kabiin. Õli. 1982.

13. Peeter Mudist. Poiss kivil. Õli. 1984.

14. Toomas Vint. Maja metsa ääres. Õli. 1983.

15. Malle Leis. Kaksikportree mehe ja koeraga. Õli. 1983.

16. Uno Roosvalt. Natüürmort laternaga. Õli. 1981.

17. Jüri Arrak. Mees esemega. Õli. 1982.

18. Luulik Kokamägi. Paul. Õli. 1983.

19. Kristiina Kaasik. Tuli. Õli. 1983.

20. Enn Põldroos. Ilmar Torn'i portree. Õli. 1983.



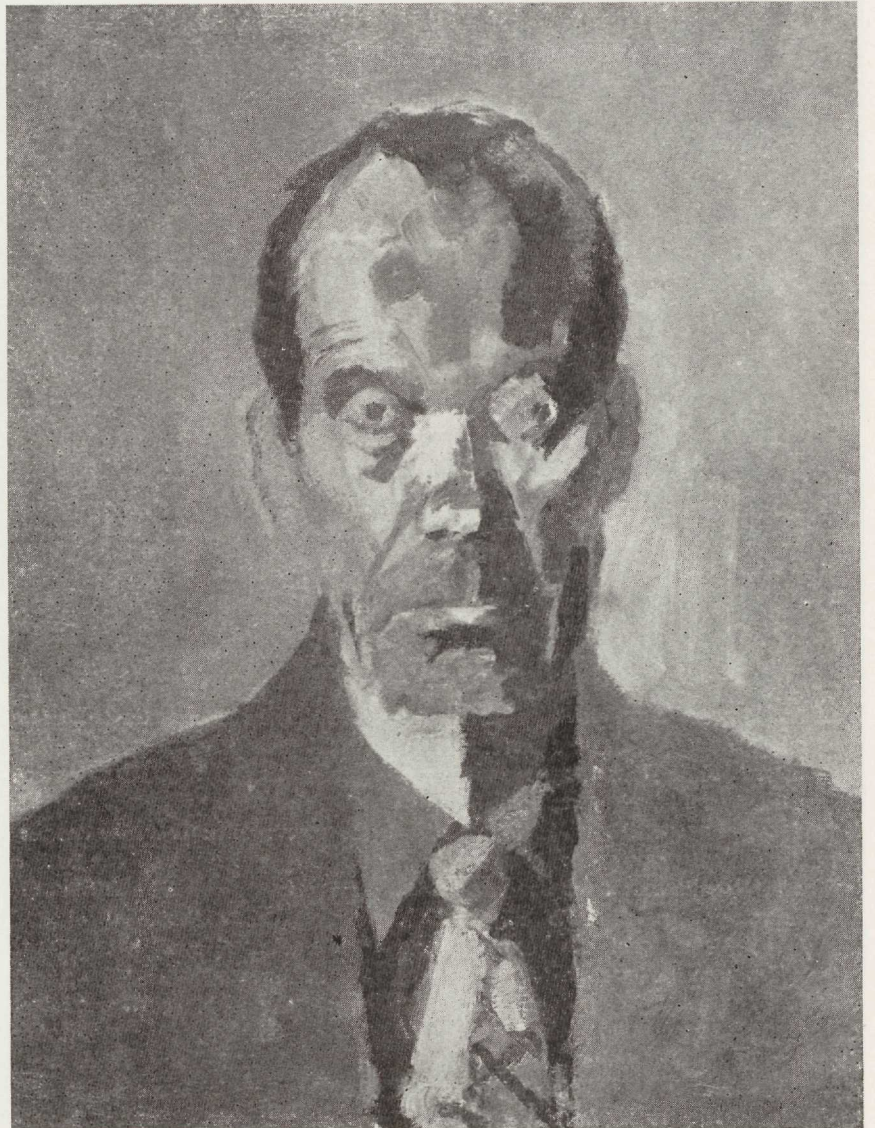
17

18



19

20





21. Riho Kuld. Muusa. Pronks. 1983.

Eelnenud Balti liiduvabariikide skulptuuri-kvadriennaalide tööd eksponeeriti Riia ordu-lossi kõrval asuvas skulptuuriaias ja lossi-esisel haljasalal. Kvadriennaalid stimuleerisid aia- ja pargiskulptuuri arengut üleliidulises ulatuses, neist kasvasid välja igasviised vabaõhuskulptuuri sümposioonid Klaipe-das ja mitmed teised analoogilised üritused. 1984. aasta juunis toimunud järjekordsel kvadriennaalil võis suurema osa töödega tutvuda äsja restaureeritud Peetri kiriku suurejoonelises interjööris. Tundub siiski, et skulptuuride paigutamine kiriku avarasse kolmelöövilisse pikihoonesse, kooriumi ja apsiidi on vaieldav. Võimas ruumielamus, mida pakkus kiriku interjäär, hajutas vaataja tähelepanu ja ei soodustanud suhteliselt väiksemõõduliste skulptuuride eksponeerimist.

Seekordne vabaõhukespositsioon näitas vähe uut, nähtavasti vajab dekoratiivskulptuur kindlat aadressi ja väga eriilmeliste tööde küllaltki tihe eksponeerimine kitsavõitu maalal ei soodustanud igale skulptuurile nii vajaliku vaatevälja loomist.

Ometi pakkus ka vabaõhukespositsioon meeldivaid elamusi, leedulased esitasid üldistavas käsitluslaadis erinevates materjalides dekoratiivskulptuure, skulptuuriaia eestlastele eraldatud sektoris võis nautida Ellen Kolgi elegantseid pronksis «Merefloorat» ja «Merefaunat», Aime Jürjo rahvalikke dolomiidist «Naabreid» (Mihkel ja Timmo).

Näitusel avaldus küllaltki selgelt eesti, läti ja leedu skulptuurikoolkondade erinevus. Kõige dünaamilisem, julgem, fantaasiaküllasem oli kindlasti leedulaste väljapanek, eestlased olid soliidseid, üllatavalt traditsioonilised, lätlaste tööd pendeldasid üleskrviitud ekspressiivsuse ja mõõduka stilisatsiooni vahel. Leedulaste tööde puhul võis tõdeda, et kuigi kohati meelevaldselt, püüavad nad avardada skulptuuri harjumuspäraseid piire. Kui moskvalased 70-ndatel aastatel töid skulptuurikompositsioonidesse iga-suguseid rekvisiite, paigutasid ajalooliste isikute portreid tinglikku interjööri, lavastasid terveid misanüstseene arvukate tegelastega, siis leedulaste fantaasialend lihtsalt üllatas. Nad eksponeerisid kummalisi hübriide, sulatasid kunstiliseks tervikuks inimest ja ime-loomi, löid fantastilisi olevusi. Kõike seda tegid nad omapärase huumoriga, sageli groteski kaldudes. Võib-olla oli ebamäärast sümboolikat isegi liiga palju, vaataja väsis ekstravagantsuste lahtimõtestamisest. Ometi tuleb hinnata leedulaste loomingulist aktiivsust, eksperimendirõõmu ja üllatavat produktiivsust.

Tugeva elamuse pakkusid S. Žirgulis väikseformaadilised skulptuurid, kus graniit ja pronks olid vastandatud üllatavates kombinatsioonides («Udus»). Graniidist teralise faktuuriga omapärasele ümardatud künkale paigutas Žirgulis pronksist lootsiku sõudjaga. Tagasihoidlikele mõõtudele vaatamata mõjus teos monumentaalselt, isegi pidulikult. R. Antinise «Side» (pronks) meenutas sfinks, samas aga N. Nasvytise «Sfinks»

(pronks) mingit fantastilist olendit. Mitte alati ei veennud leedulaste töödes maitsekriteeriumid, kohati kaldusid nad isegi salonglikkusse. Nii assotsieerus elegantne, üli-ejektne S. Klaudiussi puust «Juudit» euroopalikele arusaamadele sobitatud neegriskulptuuriga, välist efekti taotles ka sama autori deformeeritud «Kirjaniku portree».

Lätlaste ütlemissaad oli lihtsam, kahe äärmusena võis vaadelda J. Zihmanise rahvaloomingust inspireeritud rustikaalset puuskulptuuri «Sillal» ja V. Pelše hüperrealistlikku läikivat «Lamavat akti». Väga palju oli lätlastele ebamäärast stilisatsiooni, mis alati polnud sisuliselt põhjendatud.

Moskvalaste ekspositsioon oli eelnevate kvadriennaalidega võrreldes nõrgem, seda märgiti ka näituse arutelul. Sümpaatselt mõjus turkmeenlaste esinemine, kes püüavad rahvuslikku laadi arendada iidsetele kohalikele traditsioonidele toetudes.

Eesti skulptuuriväljapaneku rahulikku üldpilti ei suutnud kõigutada ka sellised paradoksaalsed teosed nagu Ülo Ouna groteskne «Pakend nr. 7». Oun on viimasel ajal paljud oma tööd valanud kipsist pronksi, mis aga neile kasuks pole tulnud. «Pakend nr. 7» sulas toonilt kokku teiste autorite pronks-skulptuuridega. Huumorikas pronksist Miljard Kilgi portree kaotas palju kipsvariantiga võrreldes ja harmoneerus suurepäraselt Aleksander Kaasiku esindusliku Evald Okase portreega. Irriteerivamalt ja vaimukamalt mõjus Mare Mikofi pronksist «Muusa». Jüulisema aktsendi ekspositsiooni tõi Jaak Soansi «Raastool» (pronks). Mingi eriline pingeväli liidab selles inimest ja tehiskeskonda, töö on andekalt rütmiseeritud, meisterlikult on esile toodud pronksi vahelduv värvus ja faktuur. Mõningal määral elustas ekspositsiooni ka Ekke Väli Juhan Illendi pronksportree, kus avatud diplomaadikohvri sisekülgedel esineb modell kahel korral — bareljeefina ja selle peegeldusena. Pretensioonikas poos toob sellesse omapärasesse töösesse iroonilise noodi. Ebatavalisi skulptuure oli eesti väljapanekus aga ainult üksikuid. Tervikuna oli valik küllaltki alalhoidlik, erines siiski teiste liiduvabariikide omast soliidse plastilise kultuuri poolest, mis tagas eestlaste esinemisele kiitva hinnangu näituse arutelul.

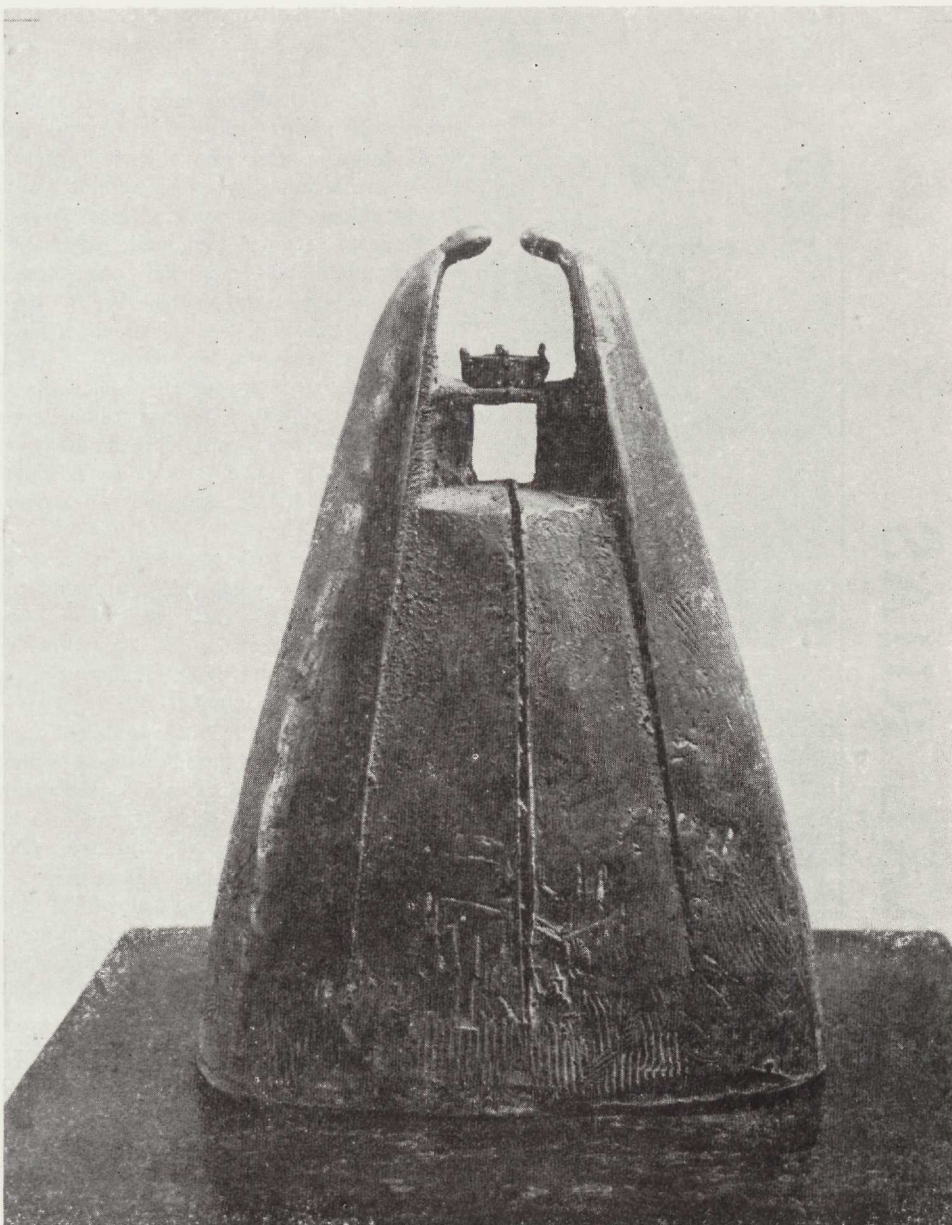
Näituse üldpildis mõjusid üllatavalt harmooniliselt ja terviklikult Aime Kuulbuschi pronksist «Tiit Pääsuke» ja «Kaisa». Need tööd lülituvad sellesse noorema põlvkonna loomingulise intelligenti koondportreesse, mis on olnud kujuri lemmiktemaks aastate vältel. Inimkarakteri sügavustesse tungib Tõnu Maarand, kelle Arseni Möldereri portree oli esitatud kahes variandis — kipsis ja pronksis. Maarandi tundlik modelleerimisaad tuli paremini esile kipsis, varjundirikas pinnakäsitlus pääseb eriti mõjule valges peas, süvendab modelli psühholoogilist iseloomustust.

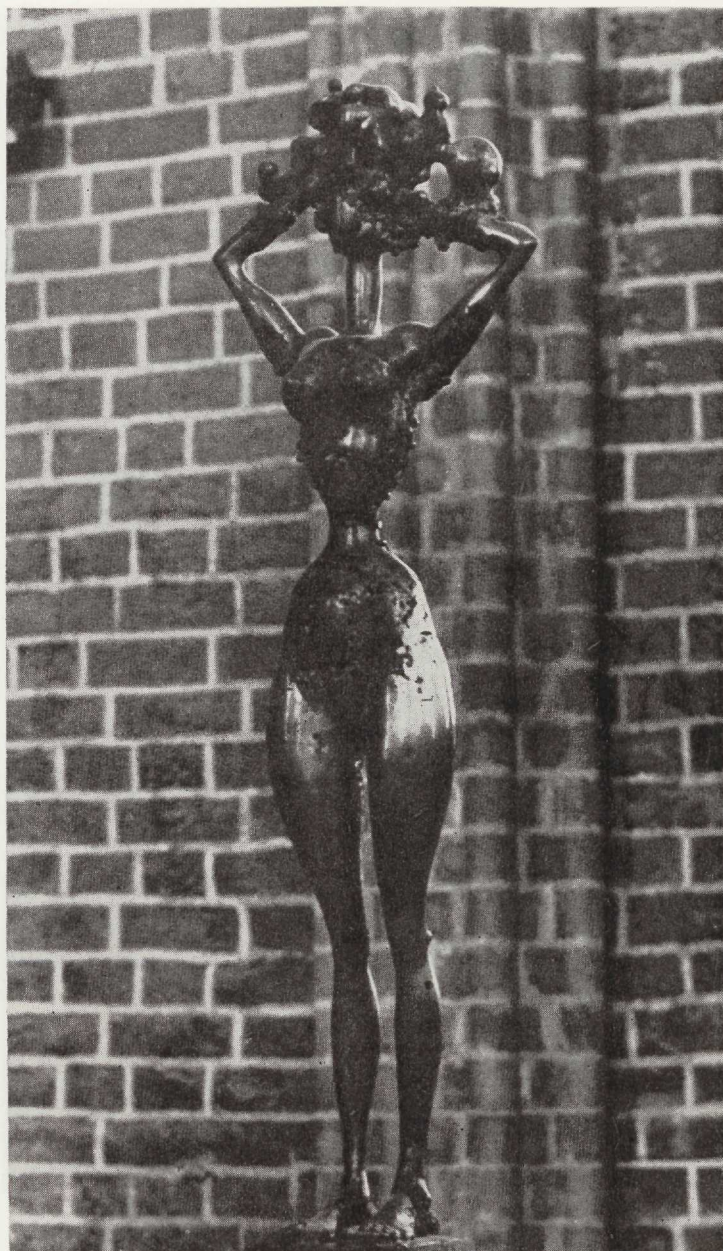
Meie ekspositsiooni rahulikult taustal tõusis efektse aktsendina esile Riho Kulla skulptuuride romantiline paatos. «Muusale» ja eriti

«Tuulele tiibades» on iseloomulik raskustungi hüljav dünaamika, otse barokselt lopsakas vormikäsitlus. Seevastu «Tallinna lahe tuuled» assotsieerub sajandialguse juugendlikult sümbolistlike skulptuuridega, kaudselt meenutades Rodini koolkonna pehmet voolavat ja virvendavat pinnakäsitlust. Pronksi täielikku domineerimist näitusel oleks võinud vältida, kui Hille Palmilt oleks valitud pronkstööde kõrvale ka puu- ja marmorskulptuure. «Libiseja» (pronks) on heatasemeline skulptuur, kuid just viimasel ajal on Hille Palm loonud arhaiseerivas käsitluslaadis naisakte, mille salapärane alltekst ja seos müütide-maailmaga loovad lummava meeoleolu.

Küllli Tammiku šamotis «Viimane Marabu» lülitub skulptori sümpaatsesse loomaskulptuuride sarja, millele on omane loomades koomiliste inimlike omaduste esiletoomine. Enamus meie animaliste piirduvad ju loomaskulptuurides välise dekoratiivsuse esiletoomisega. Teatav sürrealistlik noot avaldub Tamara Ditmani «Kajaka portrees» (pronks). Ditmani looming läheneb ehk kõige enam suunale, mis domineerib leedulaste praegusaja töödes.

Nagu märgitud, mõjus eesti skulptuur näitusel küllaltki tervikliku, rahvusliku traditsiooniga lahutamatu seotud koolkonnana. See mulje oli isegi ootamatu, kuna vabariiklikel näitustel pääseb hoopis jõulisemalt esile tugevate loominguliste isiksuste kordumatu omapära. Meie skulptuuri suhteline alalhoidlikkus leedulastega võrreldes on ehk seletatav skulptuuris viimastel aastatel toimunud muutustega. Seitsmekümnendate aastate algul väljendusid Ülo Ouna, Mare Mikofi ja Aime Kuulbuschi töödes hoopis tugevamalt grotesk ja ironia. See põlvkond on aga märgatavalt rahunenud, nagu integreerunud meie skulptuuri intiim-lüürilisse laadi. Võib-olla oli üldmulje meie ekspositsioonist tingitud ka tööde valikust; esinesid põhiliselt vanema ja keskmise põlvkonna skulptorid. Näituse arutelul jäi kõlama arvamus, et kvadriennaalid on kaotamas oma prestiiži, moskvalaste sõnavõtudest jäi mulje, et pealinna juhtivad skulptorid on kaotanud huvi kvadriennaalil esinemise vastu. Näib aga, et pigem on kvadriennaali suunitlus muutunud. Saalis pääsesid esile väiksemad, sisutihedad tööd, dekoratiivse kallakuga eksponaadid jäid nende kõrval kahvatuks. Leedulaste eksperimentaalse iseloomuga skulptuurid tõid ekspositsiooni uue kvaliteedi, mille tulemusena tavaline stilisatsioon, nagu see meie näitustel laialt levinud on, tundub läbitud etapina. Samas aga märgiti arutelul õigesti, et järgneviks kvadriennaaliks tuleb aegsasti valmistada, mitte aga piirduda aastate jooksul laekunud valminud töödega. Kvadriennaali eesmärgiks on meie skulptuuri progressiivsete tendentside esiletoomine, mitte mingi esindusnäituse komplekteerimine, nagu seda tõlgendasid meie vabariigi ekspositsiooni koostajad.





22 24 25
23 26

22. A. Sakalauskas. Uksindus.

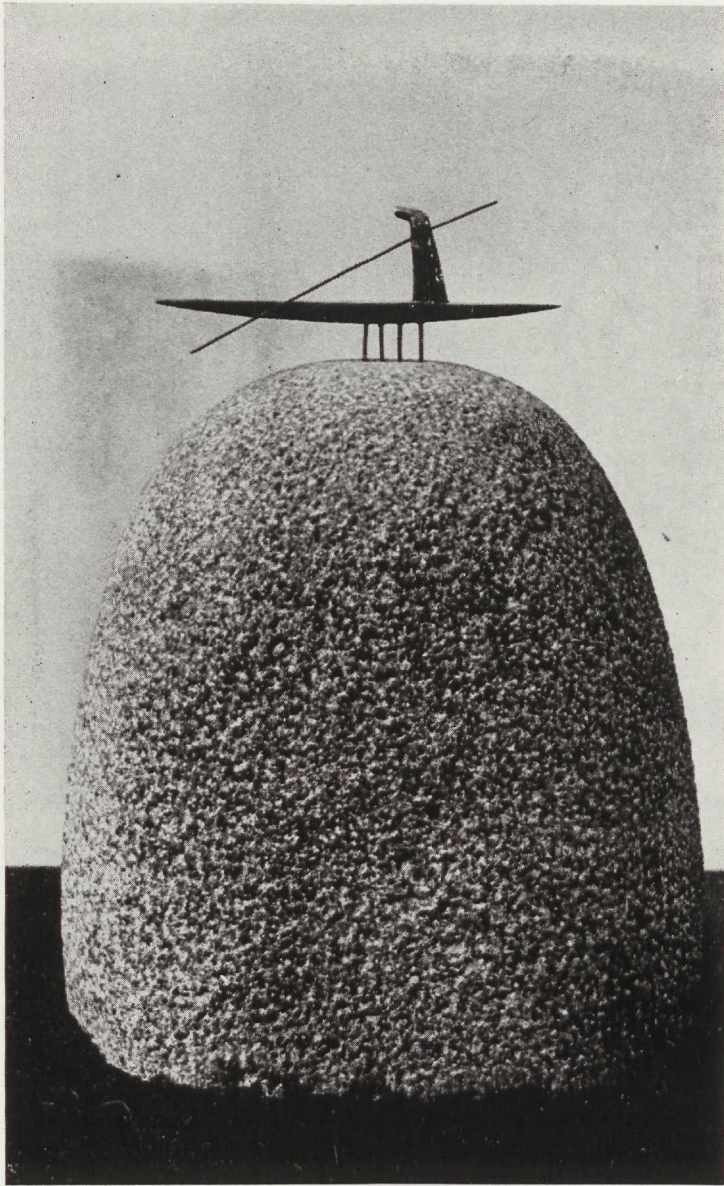
23. Ekke Väli. J. Illendi portree. Pronks. 1984.

24. Mare Mikof. Muusa. Pronks. 1980.

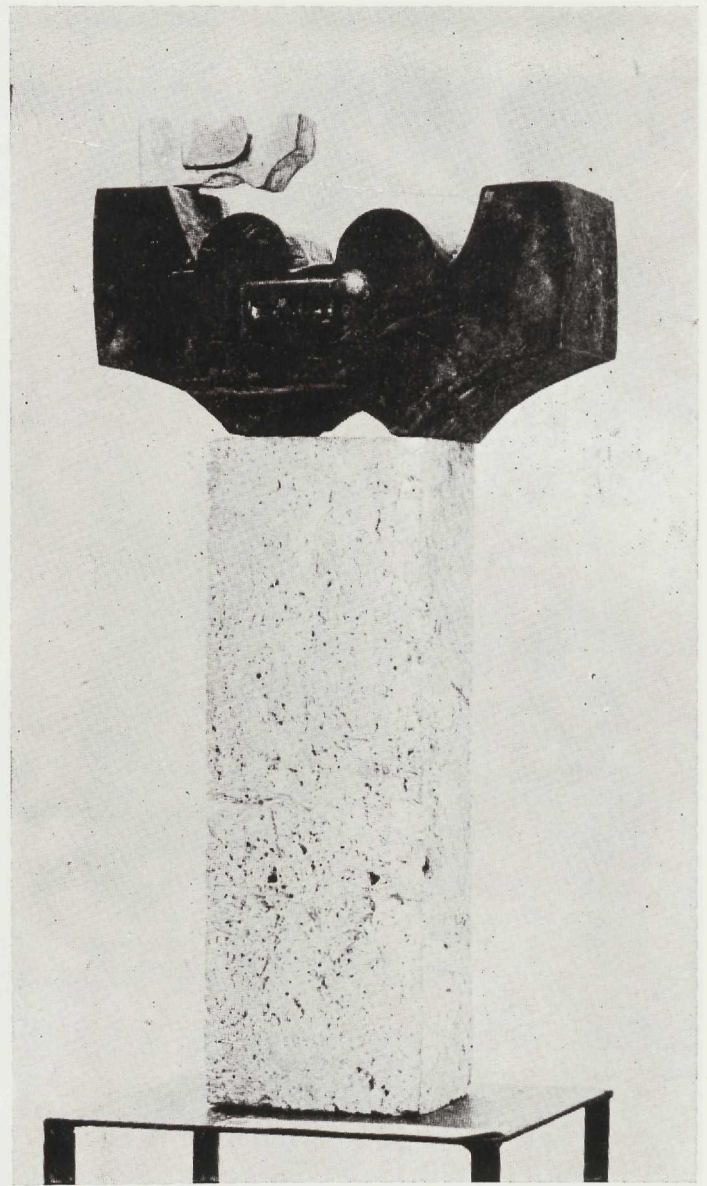
25. Edgar Viies. Koit. Pronks. 1984.

26. Tõnu Maarand. A. Mölderi portree. Pronks. 1982.





27



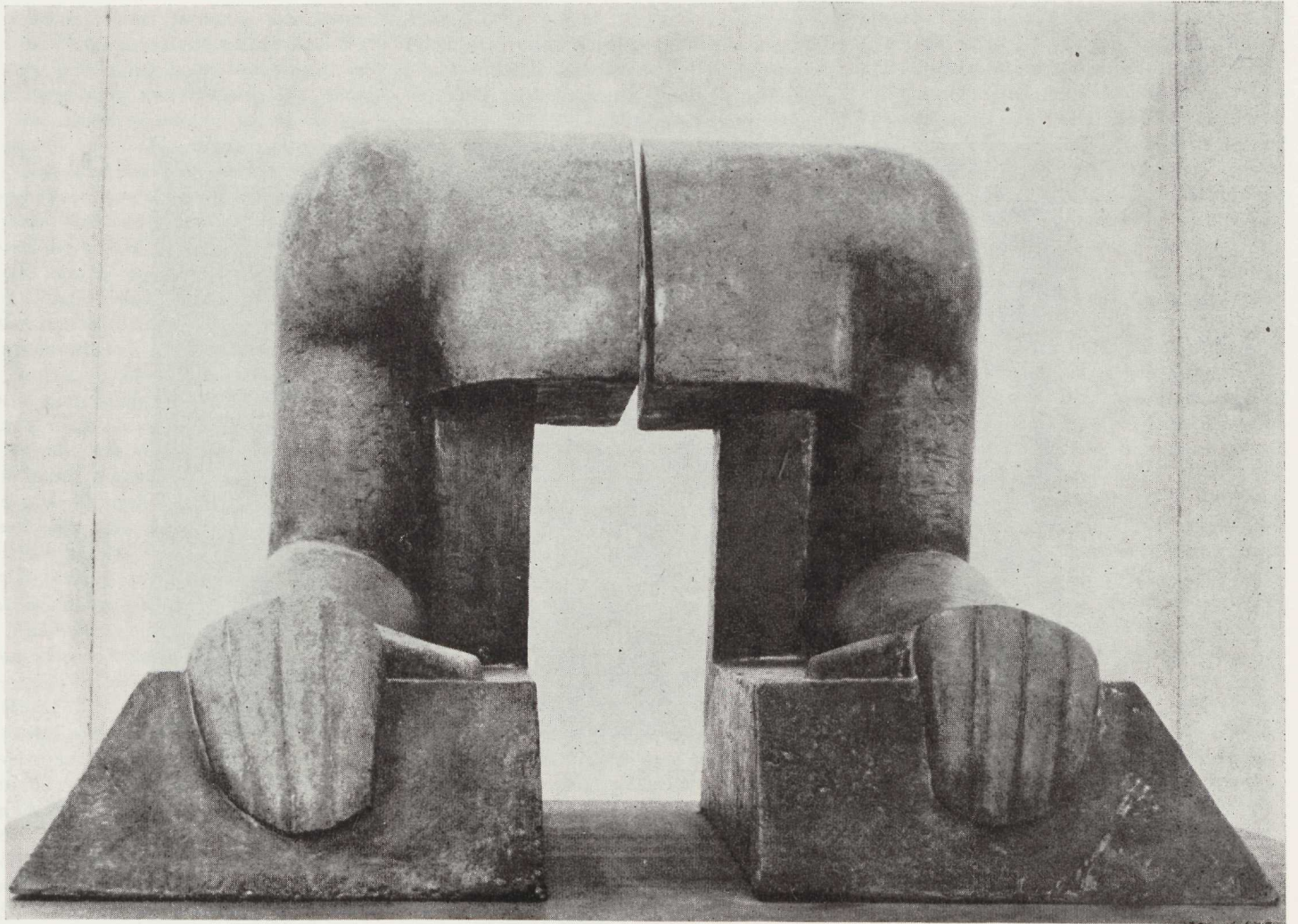
28

27. S. Žirgulis. *Udus*. Graniit, pronks.
 28. B. Strautins. *Nahkhüire vari*. Pronks, šamott.
 29. V. Pelše. *Lamav naine*. Pronks.
 30. R. Antinis. *Side*. Pronks.
 31. N. Nasvytis. *Sfinks*. Pronks.
 32. G. Fragulin. *Päikesejānes*. Pronks.
 33. P. Mazuras. *Naine*.

29



30

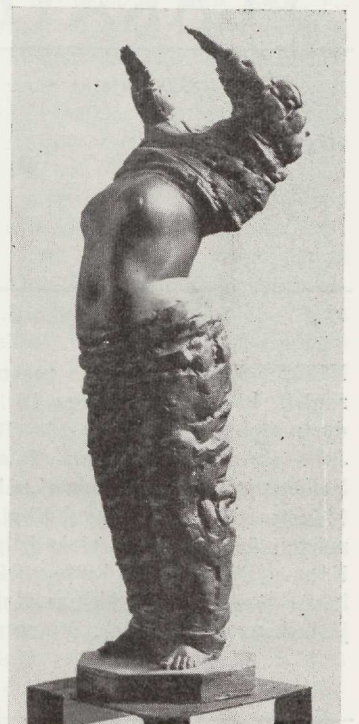


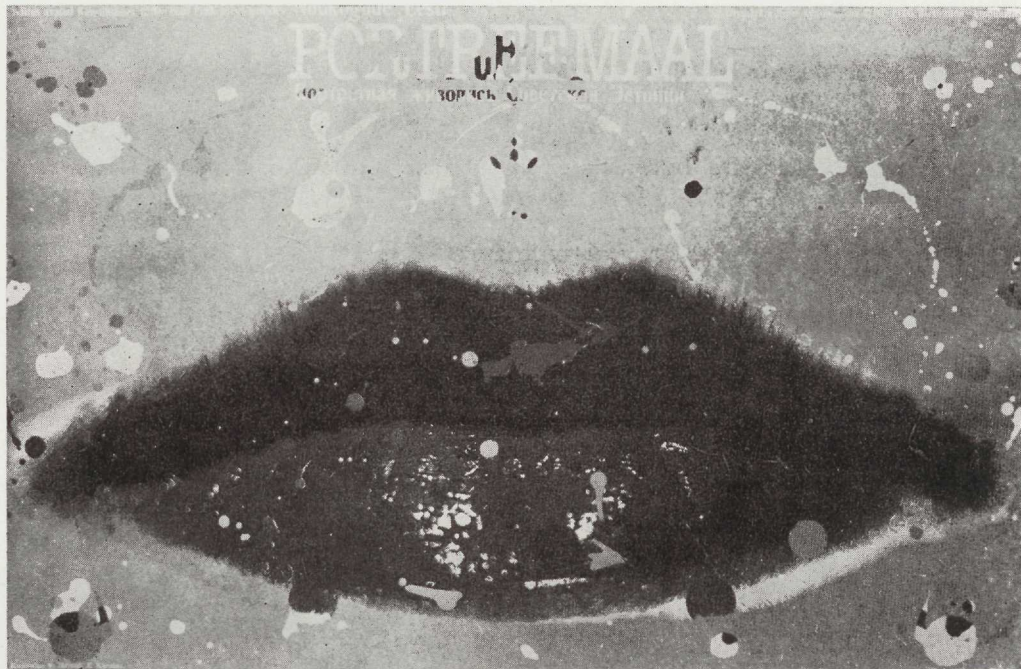
31

32



33





PLAKATIST JA PLAKATITRIENNAALIST

SIRJE HELME

Näituse «Balti plakat '84» peapreemiad said **Tõnu Soo** meie vabariigist, **Laimonis Senbergs** Lätist ja **Eugenius Karpavičius** Leedust; diplomid **Jüri Kass** ja **Tõnis Vint** (mõlemad Eesti NSV), **Juris Putrams** ja **Vadims Ivanovs** (Läti NSV) ning **Gintaras Balionis** ja **Albertas Broga** (Leedu NSV).

14 eripreemiaga meie vabariigi asutustelt ja organisatsioonidelt märgiti ära järgmiste plakatistide looming: **Villu Järmut** — Enn Kärmas (Eesti NSV Kultuuriministeeriumi ning «Eesti Reklaamfilmi» preemiad), **Voldemar Kullarand** (Eesti NSV Riikliku Kirjastuskomitee preemia), **Vytautas Kaušinis** (Eesti NSV Riikliku

Kinokomitee preemia), **Viktor Sinjukajev** (Tallinna Linna RSN Täitevkomitee preemia), **Irina Oruniuskaite** (Eesti NSV Teatriühingu preemia), **Aili Ermel** (Eesti NSV Looduskaitse Seltsi preemia), **Juris Dimiters** (Eesti NSV Ajakirjanike Liidu preemia), **Andris Breže** (Eesti NSV Riikliku Autoinspeksiooni preemia), **Margus Haavamägi** — **Lemmi Seppel** (ENSV Punase Risti Seltsi preemia), **Andrei Kormašov** (ajakirja «Noorus» preemia), **Juris Rinkis** (ETKVL Tootmiskoondise «Agro» preemia), **Tiit Jürna** (Hoiukassade Valitsuse preemia) ja **Stasys Balciunas** (Eesti NSV Kunstnike Liidu noortekoondise preemia).

1984. a. suvel toimus Tallinnas plakatistide suurüritus — näitus «Balti plakat '84». See on näitus, mis liigub kolme vabariigi pealinnade vahel ning korraldatakse iga kolme aasta järel. Eelmise, 1981. a. näitus oli Vilniuses.

Plakat pole näitusekunst. Ja kuigi plakati ülevaatenäituste osa on samasugune kui teistel analoogilistel suurüritustel, jääb plakati põhiülesanne teisale. Seda enam võib eeldada, et taoline suurüritus kontsentreerib endasse tõesti kõik olulise meie praeguses plakatimaailmas liikuvatest ideedest, võtetest, novaatorlusest jne. Kuivõrd õiglaselt rõhutatud olid, on konkursile toodud plakatite suure hulga tõttu kaunis raske otsustada, nagu ka seda, kuivõrd tendentsid, mis juba mitu aastat meie «Autoriplakatite» autorite meeli valdavad, ka õiglaselt välja toodud olid. Omapärase kaootilise võrdlusmomendi toob sisse tänavate reklaamistihiha. Sest paistis küll, et see plakat, mis näitusel oli, kaob tavalise trükireklaami ja üleliiduliste kinokuulutuste vahele igapäevases elus ära. Muidugi, plakat on tänavapilti mõeldud vaid mõneks ajaks, kuid et näitus haaras küllaltki pika ajavahemiku, siis oli, mida sellest ajast kokku korjata ja jätta mulje, nagu oleks ka tänavatel kõik korras. Näitus oli suur, tihe ja kirev. Eesti ekspositsioon 175 tööga kõige ulatuslikum ja esindatud laadide poolest ka kõige mitmekülgsem. Arvan, et võime praegu vabalt rääkida tõusust ja intensiivsusest plakatikunstis, mis, nagu eespool öeldud, juba mõned aastad toimib. Küllap leidub sellele mõistlikke seletusi — ERKI disainikateedri osa, spetsiaalne tähelepanu plakatistide ettevalmistusele, energiliste organisaatorite olemasolu jne. Noori kunstnikke, kes tõsisemalt plakatiga tegelevad, on piisavalt, plakatistide loomulik põlvkonnavaheetus tõstab omakorda paratamatult noorte osa, mistõttu ka järgnev kirjutus eeskätt neid puudutab. Võiks muidugi asja hiilgavamalt ette kujutada ja mõelda kaunistele 60-ndatele graafikas, 70. aastate lõpule maalil ja arhitektuuris ja küsida, kas ei võiks ehk hiljem rääkida ka 80. aastate alguse plakatist? Nii graafika kui maal suulisid endale sel ajal luua kvaliteete, kust nad siiani ammutavad, plakatil on aga raskem sama teha — ta peab olema palju mobiilsem, mõjutatavam, paindlikum ja ka pinnapealsem. Sest kui ei oleks seda viimast omadust, ei jõuaks plakatist endale küll elatisraha teenida.

Niisiis — praegu on olemas nii publiku kui tegijate huvi plakati vastu, mida omakorda organisatoorsele võtetega (eksperimentaalplakati näitused, Aerodisain '82 jne.) ka tagant piitsutatakse. Plakat tõstab enda praegu seisusesse, kus oleks tingimata vajalik juba teoreetilisemalt mõtestada tema funktsioone ja olemust, praeguseid ülesandeid ja tegelikku suutlikkust. Käesolev kirjutus sellele ei pretendeeri. Ometi ei saa teha järeldusi triennaalilt, põgusaltki arutlemata plakati funktsionaalsuse ja ülesannete üle, seda eriti eesti plakatistide tänaste taot-

luste kirevuse pinnal.

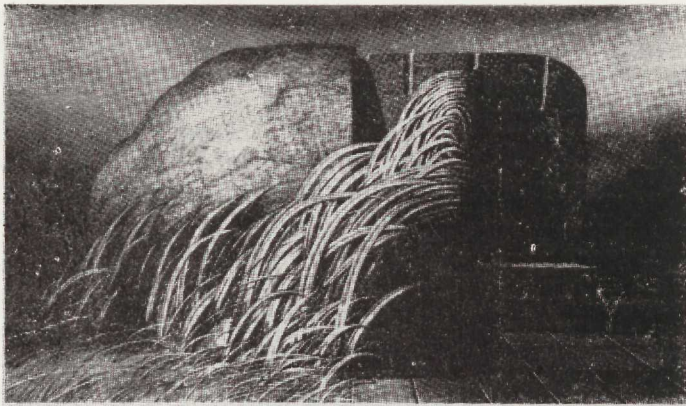
Plakat tähendab **eelkõige reklaami** — reklaami ideedest sukapaelten. Ampluaa on lai, kuid peab toimima ikkagi ainult ühe põhimõtte järgi — anda inimesele midagi teada ja panna ta uskuma, et see teave oli hädavajalik. Ja ükskõik, kas plakat reklaamib puhiast õhku, rahulikumist või teatrietendust, peab tema sisuline kood olema ühene, väljaspool alternatiivseid võimalusi, ise täis usku sellesse, mida reklaamib. (Mis muidugi ei tähenda ettekirjutusi, milliseid vahendeid selleks kasutada; aga sellest allpool). Kui vaatame plakatit kui puht reklaamivahendit (jättes siinkohal täiesti arutlemata tema vanekordade üle teiste visuaalsete reklaamivahenditega), siis võib pikevalt mõtlemata öelda, et kaks asja talle kasuks ei tule. Näiteks irooniline hoiak reklaamitava suhtes. See tendents on meil olemas ja on kummalisel kombel andnud sugugi mitte halbu tulemusi. Kuid eksperimendina uhked plakatid kaotavad küünilises reklaami masinavärgis hiljem täiesti oma tähenduse. Plakatile pühendatud arutelul rõhutati ka süüvimise vajadust (leedu esindaja Algierdas Gaižutis), kuid mulle tundub, et ka liigne süüvimine teema või ülesande olemusse ei saa liialt kasuks tulla. Kui vihjatakse eesti plakati efektsuse ajutisusele, ei saa ma seda sugugi etteheiteks võtta, kuigi see nii mõeldud oli. Võrdlused maali ja graafikaga pole alati kohased, sest väärtused, mille peale siin mängitakse, ei ole siiski samased. Plakatisti süvenemine sisusse peab olema teise tasandiga kui maalil, see peab käima kiirelt ja elegantselt, plakatist peab ühtaegu olema nii kunstnik kui pajats, sest kõik, mida ta töö pähe välja pakub, ei pruugi ju tõde olla. Plakatistil ei kõlba selle üle liiga kaua mõelda.

Teiseks on aga selge, et **plakati funktsioon on laiem** kui ainult reklaam. Tõnu Soo on kord juurde toonud 8 uut plakatitermit. Plakatižanride piirid on muidugi kauniste suvalised, kuid funktsiooni laienemine isenesest on tähenduslik ning toob juurde hulga hindamiskriteeriume näiteks nii linnakujunduse kui sisekujunduse seisukohalt. Arutelu plakati kui linnakujundusliku elemendi üle kalduks praegu kahtlase väärtusega heietuseks, sest plakati kleepimist reklaamitahvlitele juhivad küll hoopis teised stihiad kui idealistlik esteetiline ettekujuvus. Kuid ma arvan, et selle peale on mõeldud ja mängumaad tunduvad õige avarad olevat. Küll on aga täielik reaalsus plakat sisekujundusliku elemendina. Plakatit kasutatakse nii asutustes kui korterites väga tihti, ning sellega võiks täiesti arvestada nii kultuuriplakati kui ühiskondlik-poliitiline plakat. Siin võiks vabaduski ehk suuremad olla ja eksperimentaalplakat oma väikese tiraažiga oma nime õigustada. Kuigi vaevalt et mingit spetsiaalset dekoratiivplakatit vaja oleks, selle kultiveerimisest kasvaks vaid liigne vesivõsu, mida kokkuvõttes ükski ametkond endale ei taha.

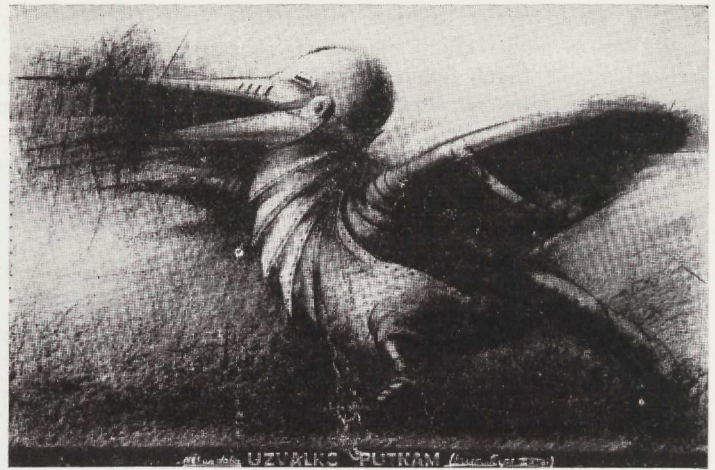
Ja kolmandaks tulekski viidata veel ühele

plakati funktsioonile (kui seda üldse nii nimetada võib) — nimelt **kujutava kunsti kujundikeele tutvustamine «tänavale»**. Kunstide omavahelised mõjutused toimivad väga mitmekihiliselt. Nii räägiti kunagi maali plakatlikkusest, kuigi mitte plakatilt ei võtnud 60. aastate alguse maal oma suuri erksaid pindu. Läti plakati puhul võiks rääkida tema ilmsetest sidemetest maali ja graafikaga, kuigi mitte ainult see pole Dimitersi edu põhjuseks. Jne. Praegune eesti plakatikeel on hoolimata otsingute mitmekesisusest taotluslikult küll iseseisev, kuid kes näitab ära selle konkreetse piiri, mille puhul võib väita, et selle või teise kujundi kogemus ei ole tulnud kujutavast kunstist? Mingil kombel on nii emotsionaalne pinnas kui kunstikogemus sarnased, sest elame kõik siin ühel ajal ja enam-vähem ühte elu. Ja kõige selle juures — funktsionaalse tõlgenduse, interpretatsioonisügavuse jne. erinevuse juures on meil ikkagi tegu vaid visuaalsete vaatamängudega. Kuid selle olulise vahega, et kujutav kunst peab end tõstma abstraktsiooni kõrgusele, valdama ja teadma sõnumit sügavusest ja võib-olla ainult vähestele, sest muidu jääb ta pealispindseks; plakat peab aga hoolitsema hetke sähvatuse eest, sõnumi eest kõige kohta ja kõigile, muidu puudub tal üldse mõte. Aga et nad on ühe väljendusvõimaluse kaks külge, siis on plakatil suurepärase võimalus esindada ja propageerida muu hulgas ka nn. vaba kunsti, muuta kaasaege kujundikeel ja selle mõistmise protsess loomulikumaks ja vastuvõetavamaks. Tänaval kõrgetasemelise plakatiga kokku puutudes harjub inimene sellega kiiremini kui ehk harjumatuses ja snobistlikeks peetud näituseruumides. Seda head saab plakat teha, sest üks nad ühest allikast ammuta. Nii et kuigi igati ja loomulikult iseseisvusele pürgiv, peab olema mingite mõtlemise kategooriate ühtlus.

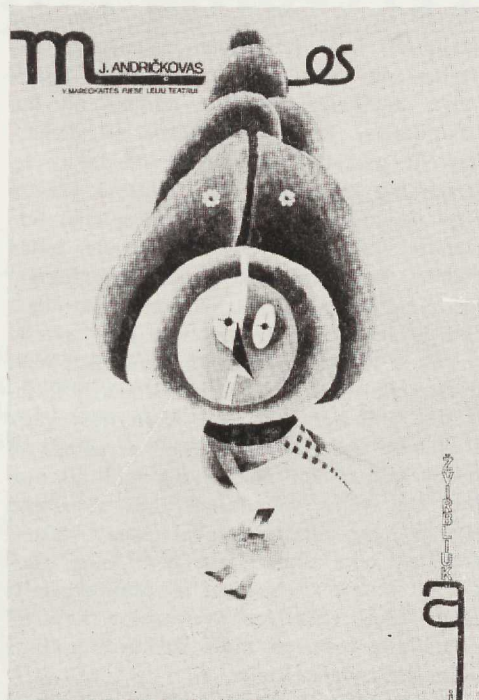
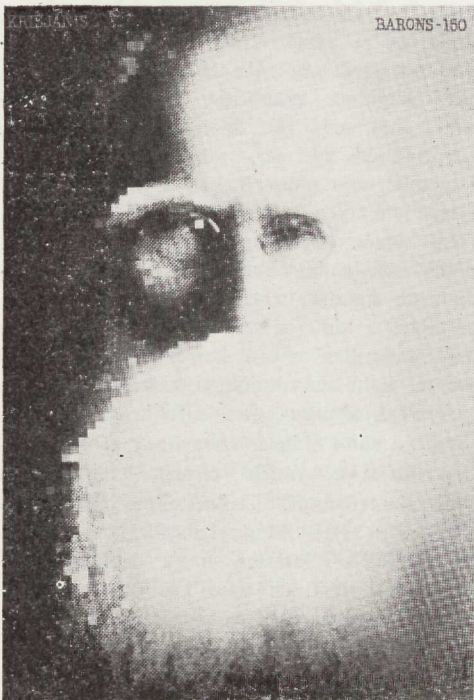
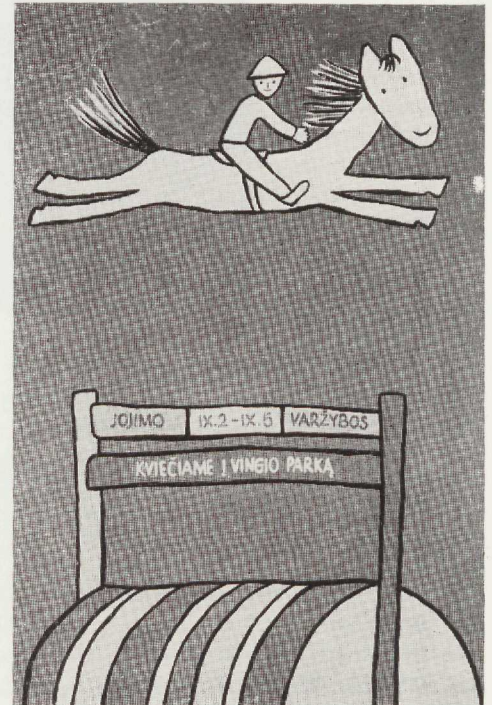
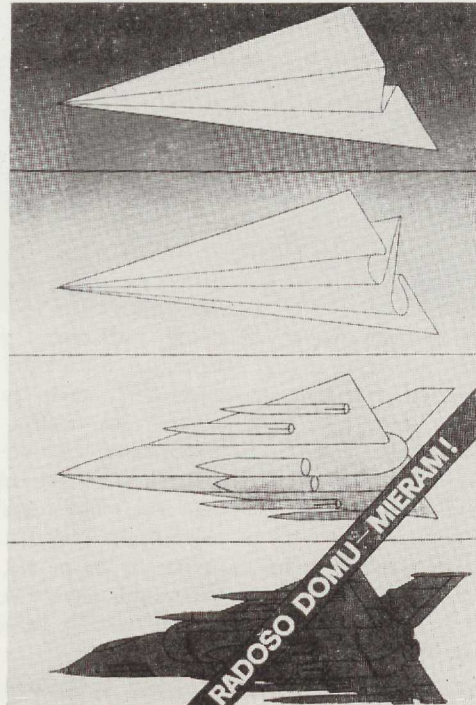
Eesti plakati käsitlemisel tuleb korduvalt kasutada väljendeid nagu absurd, iroonia, metafoor ja assotsiatiivsus. Kõik nad eeldavad ootamatusele rajatud efekti kasutamist, tihti selgetest reaalistest sõltumatuid seoseid. Just seda on õpetanud ja plakatile pärandanud 20. saj. modernistliku kunsti kogemus, mis pidevalt küll argirealiteetidest eemaldudes oma sisimas sellega ometi kontakti otsib. Eesti praegune noor plakat võiks sellele kontaktikaotamisele-kontaktiotsimisele kaunis heaks näiteks olla. Võiks siinkohal nimetada mõnd iseloomulikku hoiakut, millest ehk ei kasva elujõulist koolkonda, kuid ilma milleta ei kujuta ette ka järgnevat arengut. Iseloomulik on: a) kujundi ja sõna (lause, vanasõna) seose vaheline nihestatus, mille esimene tunnus on selle sõna (ühendi) ühemõtteline lahtijoonistamine; b) tihti domineerib kiri, kuid mitte kirjakuunilises mõttes, nagu eelmise põlvkonna plakatistidel, vaid kas otsese didaktilise elemendina või absurdi ja metafoorsuse rõhutajana; c) irooniat, mängu ja mitmemõttelisust eelistatakse veenvalt ühemõttelisele reklaamihoiakule.

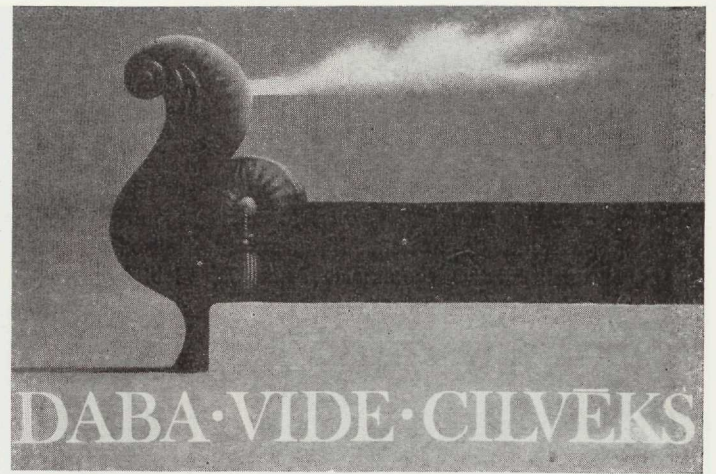
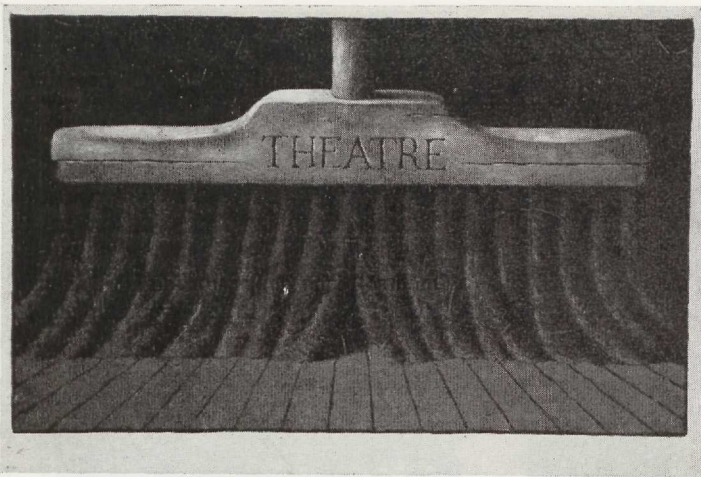


RIĢA '84
TĒLNIECĪBAS KVADRINNALE



UZVALKS PUTRAM





- | | | | |
|----|----|----|----|
| 35 | 36 | 43 | 44 |
| 37 | 38 | 39 | 45 |
| 40 | 41 | 42 | 47 |

34. Villu Järmut, Enn Kärmas. Portreenäitus. Ofsetplakat. 1983.

35. Ivars Mailītis. Skulptuuri kvadriennaal – 84. Serigrafia. 1984.

36. Andris Breže. Kostüüm linnule. Süsi. 1982.

37. Juris Putrams, K. Barons. Segatehnika. 1982.

38. Vadim Ivanov. Loov mõte – rahu heaks. Guašš. 1982.

39. Gunars Lusis. Poesia püevad. Guašš. 1982.

40. Laimonis Senbergs, Krisjans Barons – 150. (Triptühhoni keskmine osa). Ofsetplakat. 1984.

41. Rasa Dočkute. Teatriplakat. Guašš. 1983.

42. Ilmars Blumbergs. Don Quijote. Ofsetplakat. 1984.

43. Juris Dimiters. Teater. Tempera. 1982.

44. Juris Dimiters. Loodus, keskkond, inimene. Tempera. 1984.

45. Gintaras Balionis. Teatriplakat. Segatehnika. 1982.

46. Izaokas Zibucas. Vilniuse maalitriennaal. Ofsetplakat. 1984.

47. Eugenius Karpavičius. Teatriplakat. Ofsetplakat. 1983.

48. Adomas Jacovskis. Teatriplakat. Ofsetplakat. 1981.



Tõsi, massiplakatis (=trükiplakatis) selline hoiak päris puhtana ei kõlba, kuid tal on toitja roll ning oleks ülekohtune seda osa meie plakatis puhta naljategemisenä võtta. Stiililises mõttes iseloomustab seda hoiakut kirevus, siin on popkunsti ja hüperrealismi ja kontseptualismi ja osavat kitsi. Kuid me ei räägi ju lõpptulemustest, vaid arengust, pealegi ühest arenguvariandist. Triennaalil oli see suund esindatud, eeskätt Jüri Kassi tööde näol. Kass on agressiivne, mänguline, parajalt pajats ja parajalt isemeelne. Kuid arvestada tuleb ka Kalle Toompere, Helje Saare, Priit Rea, Tatjana Kooli ja Anu Juuraku plakatisiandega.

Kõige kindlamini ennast maksma pannud suund on praegu fotoplakat. Jätame arutlusest välja hea negatiivi ja hea trükkali probleemid. Vaagigem neid põhjusi, miks fotoplakat nii võidukas on. Tema eelis on esiteks kahtlemata dünaamilisus, pindlikkus nõudmiste suhtes ning «veaparanduste» suhteline odavus. Sest paratamatult peab plakatis arvestama tellijaga. Kui ta parajasti näituseplakatis ei tee. Just seepärast eelistatakse tihti negatiivi pliiatsile. Teiseks muidugi efektid, mida siiski vaid fotoplakat võimaldab. Nii kino kui foto kui kontsept-



49. Made Balbat. Rahu. Ofsetplakat. 1983.

50. Tõnu Soo. Teatriplakat. Ofsetplakat. 1984.

51. Anu Juurak. Kui kõnelevad relvad, vaikivad muusad. Segatehnika. 1982.

52. Vladimir Taiger. Näituseplakat. Ofsetplakat. 1983.

53. Tõnis Vint. Näituseplakat. Ofsetplakat. 1984.

54. Mare Vint. Näituseplakat. Ofsetplakat. 1981.

55. Villu Järmut, Enn Kärmas. Näituseplakat. Ofsetplakat. 1983.

56. Heikki Zoova. Näituseplakat. Ofsetplakat. 1982.

57. Priit Rea. Näituseplakat. Ofsetplakat. 1982.

58. Kalle Toompere. Folkmuusika. Guašš. 1983.

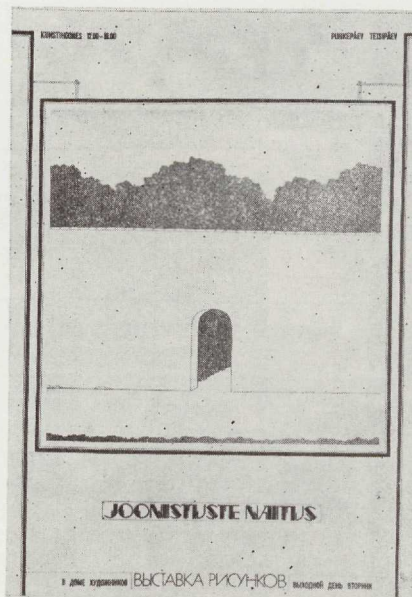
59. Villu Järmut, Enn Kärmas. Näituseplakat. Ofsetplakat. 1984.

60. Ülo Emmus. Kinoplakat. Ofsetplakat. 1983.

61. Heiki Puzanov. Teatriplakat. Segatehnika. 1982.

62. Helje Saar. Näituseplakat. Ofsetplakat. 1983.

63. Jüri Kass. Näituseplakat. Ofsetplakat. 1981.



TALLINNA KUNSTNIKE KEVADNAITUS
MAAL-
SKULPTUUR
GRAAFIKA

1983. aasta kevadnäitus Tallinna Kunstnike Kevadnäitus. Näitus toimub Tallinna Kunstnike Kevadnäitus. Näitus toimub Tallinna Kunstnike Kevadnäitus.

1983. aasta kevadnäitus Tallinna Kunstnike Kevadnäitus. Näitus toimub Tallinna Kunstnike Kevadnäitus. Näitus toimub Tallinna Kunstnike Kevadnäitus.

Ellen Kolgi skulptuurid

TALLINNA KUNSTNIKE KEVADNAITUS

Kevadnäitus toimub Tallinna Kunstnike Kevadnäitus. Näitus toimub Tallinna Kunstnike Kevadnäitus. Näitus toimub Tallinna Kunstnike Kevadnäitus.

Väljastamine algab 15.00 - 18.00. Puhkajatele tasuta.

1983. aasta kevadnäitus Tallinna Kunstnike Kevadnäitus. Näitus toimub Tallinna Kunstnike Kevadnäitus. Näitus toimub Tallinna Kunstnike Kevadnäitus.

NIPERNAADI

1983. aasta kevadnäitus Tallinna Kunstnike Kevadnäitus. Näitus toimub Tallinna Kunstnike Kevadnäitus. Näitus toimub Tallinna Kunstnike Kevadnäitus.

1983. aasta kevadnäitus Tallinna Kunstnike Kevadnäitus. Näitus toimub Tallinna Kunstnike Kevadnäitus. Näitus toimub Tallinna Kunstnike Kevadnäitus.

Hingekell

1983. aasta kevadnäitus Tallinna Kunstnike Kevadnäitus. Näitus toimub Tallinna Kunstnike Kevadnäitus. Näitus toimub Tallinna Kunstnike Kevadnäitus.

AUTORIPLAKAT '83

1983. aasta kevadnäitus Tallinna Kunstnike Kevadnäitus. Näitus toimub Tallinna Kunstnike Kevadnäitus. Näitus toimub Tallinna Kunstnike Kevadnäitus.

MAEARIKLIK

1983. aasta kevadnäitus Tallinna Kunstnike Kevadnäitus. Näitus toimub Tallinna Kunstnike Kevadnäitus. Näitus toimub Tallinna Kunstnike Kevadnäitus.

tuualse kunsti areng on andnud siinkohal plakatistidele kasutada haruldase arsenal, mida suures osas pole ju veel proovitudki. Kuigi vahel on tunda, et on kasutatud kujundeid, mida sünteesiv videokunsti areng välja on pakkunud. Kuid kuigi kujundikasutus on erinevate kunstnike puhul nagu ühes ringis, eelistades realistlikku aluspõhja kas siis puhtal kujul, metafoorses või süreemaalises vormis, võib siiski fotoplatatistide puhul eristada mitut erinevat suunda. Kõigepealt Villu Järmuti—Enn Kärmasse suund. Nende teeneks on, et nad slaidi kasutades löid täiesti iseseisva ja mitme tähendustasandiga plakatikeele, mille reaalsusetaju taga paremates plakatites on ühe nägemusliku heike teravustamine (näit. Henn Roode näituse plakat, Tiit Pääsukese näituse plakat). Lavastus, mida kasutab kogu fotoplatat, omandab nende puhul reaalsusega teistest keerulisemaid suhteid. Ülo Emmus kasutab märksa staatilisemat lahendust ning tema absurd ehk nihestatus ehk lihtsalt nipp on enamasti avalikult süreemaalise kallakuga («Anekdoot», «Nipernaadi»). Mingi sarnane osavus on iseloomulik ka Vladimir Taigerile. Fotokompositsiooni tugevusele rajab oma lahendused Juhan Illend. Margus Haavamäe korduseprintsip võiks plakatile nii mõndagi anda, aga seda ei tohi ta ise nii järgalt ja tõsiselt võtta. Omaette on Silver Vahtre fotokollaažid, tema senise plakatiloomingu tugevam osa. Urbanistlik kogemus, selle vägivaldsus ja erotika läbisegi, inimlike suhtumiste segipaisatus viivad tema plakat-kollaažid küll lähedale vabagraafika lehtedele, kuid visuaalne atraktiivsus ja agressiivsus muudab nad samas siiski äravahetatult plakatiteks.

Jätkem praegu kõrvale kirjalplakati analüüsi. Kui ta on väga hea ja efektne, siis on ta ka väga kallis ja me võime teda võrrelda mõne vanaaegse kalli autoga, mida puhtast ametiaust elus ja korras hoitakse, mille järgi aga päriselt vajadust pole. Kui ta aga kehvake ja juhuslik on, siis pole teda ju nagu nii vaja. Las olla ilus, kaunis ja uhke kiri, aga ärgem lootkem talle kui iseseisvale fenomenile, vaid kui vajalikule koostisosale, ühele kompositsiooni osale tervikus. Tõsi, on niisugune nähtus nagu Tõnu Soo, kes kirjast kasvas välja terve omaette maailma. Oma kirjaga, mille ta omapäraselt dünaamiliseks muutis ja ruumilissusse kasvatas, oma stiili tiheda struktuuri ja peene graafilise töötusega lendas ta muidugi teiste pea kohale. Kiri on tal elav organism, just seetõttu liigubki ta nii sujuvalt kirjalt mõnele teisele kujundile ja tagasi. Liikumisruum on üks, liikujad samad, olgu kirjatäht või inimolend.

Erinevaid stiile võrreldes ja vaadeldes jõuame aga ikkagi tõdemuseni, et paremaid näiteid saab tuua kultuuriplakati hulgast, eeskätt näituseplakati hulgast. Mingil kombel on see loomulik. Ometi annab vaat et suuremad võimalused teatriplakat, — kuid mitte suuremad vabadused. Oskus ära kasutada etteantud konflikti ning leida sellele

kontsentreeritud visuaalne vaste on Heiki Puzanovil. Kui Puzanovi kohta võib öelda (ilusti rääkides), et ta on hetketi tajunud draama kurba maagiat, siis võib ju ka öelda, et džassi ühtaegu traagilist ja optimistlikku maailmapilti on suutnud mõnel korral kasutada Viktor Roška oma muusikaplakatites. Siia võiks veel lisada Andrei Kormašovi pedantselt stiilse plakatikeele, mis samuti baseerub emotsionaalsel sidemel reklaamitava olemusega. Napp, kuid oskuslikult valitud võttestik sobib õpetussõnadeks kultuurikaitsele, kuid kätkeb endas ka ohtu muutada liiga pieteetlikuks kujutava suhtes. On mitmeid maalijaid ja eeskätt graafikuid, kes vahetevahel ka plakatiga tegelevad. Loomulikult jäävad nad oma stiili raamidesse. Mõni sobib plakatistiks rohkem, teine vähem. Erakordne on muidugi Tõnis Vint, kelle puhul vist kogu ta plakatilooming tuleb õnnestunuks lugeda. Oma stiiliga, mis kõige muude väärtuste ja kihistuste kõrval on dekoratiivne, on ta suutnud plakatisse tuua silmatorkavalt kõrge graafilise kultuuri ning, mis ehk veelgi tähtsam, stiilsuse ja esteetilisuse kategooriad.

Eeldatavasti on plakatistile raskeks proovikiviks poliitplakat. Siin hakkavad toimima hoopis teised mehhanismid kui kultuuriplakatis. Standardseid võtteid on liiga palju, standardseid ootusi on liiga palju. Hirmus lihtne on teha halba poliitplakati, mida aga ometi südamerahuga aktsepteeritakse, sest ikonograafilises osas on kõik korras. Arvestada paratamatute stampidega ja ometi leida oma, mingilgi kombel värske ja originaalne viis poliitplakatis ja üldse ühiskondlikus plakatis on raske. Siin tuleb arvestada ranguse ja pidulikkuse printsipi, kuhu mängulisus, absurd ja video-ajastu kogemus ei kõlba. Ometi on mõned plakatistid sellest võitlusest auga välja tulnud. Näitusel esitatud poliitplakatist peab positiivsete näidetena nimetama Voldemar Kullaranna ja Made Balbati töid.

Õigupoolest polnud kõik öeldu sugugi mitte korrektne näituse ülevaatus, vaid pigem hüplemine ühe probleemi ja nähtuse juurest teise juurde. On selge, et plakatipotentsiaali üle praegu kurta ei saa, kas selle praegusest taotluste segapudrust ka tõesti midagi väga väärtuslikku välja kasvab, peaks varsti näha olema. Kui esialgu millestki kõige rohkem puudu paistab olevat, siis kontsentratsioonist, läpsest aruandmisest suhetes: keskond — moodne kunstikeel — reklaam — inimene — plakat.

Kui naabermaadest näiteid otsida, siis paistab, et selle seose üle on põhjalikult mõelnud J. Dimiters ja I. Blumbergs.

Üldiselt aga eeskujusid soovitada ei saa ja ei tahaski. On öeldud, et plakat on dialoog tegelikkusega, kommentaar, väljakutse. Lisaksin veel, et plakat kasutab selgemini kui ükski teine visuaalse reklaami liik kultuuriarengu müüte. Ja kui me oleme parajasti nii kaugele jõudnud, et toimib keerulisuse, mitmekihilisuse, agressiivsuse ja samas paradoksaalsel kombel passiivse allaandmise

müüt, siis peab plakat sealt loomulikult ka ammutama. Võimalikult täpsemalt ja võimalikult intensiivsemalt. See on plakati asi. Mitte ainult sukapaelte reklaam, nagu ma algul üsna tõemeeli väitsin.

NORRA KAASAEGSEST KUNSTIST

JAAK KANGILASKI

Kaasaja ja mineviku vahel piiri tõmbamine on kunstiajaloo alati tinglik ja kokkuleppeline. Nagu igasuguste arenevate süsteemide, nii ka kunsti puhul võib tänapäevaste nähtuste mõningaid juuri jälgida kaugesse minevikku. Nii on ka raske otsustada, millest alustada kaasaegse norra kunsti vaatlust. Viimase paari aasta või isegi aastakümnega piirdumine jätkaks vaadeldava tõenäoliselt liiga isoleerituks ning seetõttu raskesti mõistetavaks.

Sajandivahetuse kunstis valitses rahvusliku ideoloogiaga põimunud uusromantism. Kui Norra iseseisvus 1905. aastal ja ammu eelne unistusest sai kaine ning vastuoludrikas igapäev, pelgasid paljud nooremad kunstnikud rahvuslikku piiratust (eriti nn. malis-selased). Tugevnevad sidemed Pariisi avangardiga ei toonud siiski kaasa nn. puhta maalikunsti täielikku võitu. Norras huvituti endiselt konkreetselt sotsiaalse temaatikaga kunstist. Romantilise rahvusluse asemele astus aga rohkem või vähem ühiskonnakriitiline ideestik. Kahe maailmasõja vahel polnud harvad ka otseselt poliitilise sisuga kunstiteosed. Noor Norra riik ja omavalitsused kulutasid juba siis suhteliselt palju raha monumentaalkunsti tellimiseks. Oslos rajati suurejooneline skulptuuripark G. Vigelandi teostest, maalijad aga innustusid freskotehnikast. Nn. freskoperiood kestabki Norra kunstis 20. aastatest 50. aastateni. (Tuntumad meistrid Per Krogh, A. Revold, H. Sørensen, A. Rolfsen.) Teise maailmasõja järel oli norra monumentalistide tipploominguks Oslo raekoda. Norra monumentaalmaal jõudis ka rahvusvahelise tunnustuseeni — Per Kroghi kompositsioon ehib tänaseni ÜRO Julgeolekunõukogu saali. Monumentaalkunst on Norras praegugi populaarne, kuigi freskode kõrvale ja asemele on astunud uuemad tehnikad. Seadus, mille kohaselt kõigist riiklikest ja omavalitsuste ehituseelarvetest tuleb 2% kulutada monumentaalkunstile, tagab selle küllalt soliidse finantseerimise. Uusim monumentaalkunst on küll väga erineva tasemega. Seda võib näha koolides, pankades, metroojaamades jm. Tihti armastatakse intensiivseid, aga toorevõitu värvilahendusi.

1930. aastate teravnevate vastuolude ja fašistliku ohu tingimustes tundus mitmele kunstnikule, et freskomaalijate sotsiaalne temaatika jääb liiga üldsõnaliseks. Oma vasakpoolsele ideoloogiale otsisid need kunstnikud väljendust otseselt poliitilise sisuga teostes. 1931. a. maalisk. R. Auli teose «Tendents», millel töölisaagitaator peab punaste lippude foonil kõnet rahvamassidele. Koos R. Auliga viibis 1932. aastal Saksa-

maal ja nägi fašismi tõusu Willi Midelfahrt (1904—1974). Otseselt fašismivastased on sellised tema tööd nagu «Berlin Alexanderplatz» ja «Politsei ründab».

1932. a. toimus Oslos suur saksa ekspressionistliku kunsti näitus, mis oli lausa ilmutseks paljudele vahepeal ainult Pariisile orienteerunud kunstnikele. Ekspressionism sobis ajastu teravate dramaatiliste ja kriitiliste teemade käsitlemiseks ning kindlasti ka norra meelelaadile rohkem kui eeskätt ilu teeniv Pariisi kunst.

Saksamaalt tuli Norrasse fašismi eest maa-pakku mitmeid kunstnikke. Nende hulgas kujunes väga mõjukaks Norra kunstnikuks Rolf Nesch (1893—1975). Kuulsa dadaisti K. Schwittersi Norra-periood ei olnud nii viljakas. Siiski näeme norra kunstis ekspressiivse ja groteskse alge edasist tugevnemist. Arne Ekeland (sünd. 1908) on tuntum ja tüüpilisem neist maalijaist, kes lähtuvad ekspressionismist ja sürrealismist. Teostes nagu «Meie, töötud» (1934), «Viimane lask» (1940) ja Stalingradi lahingust inspireeritud «Võitlus» (1943) on tema kapitalismi- ja fašismivastane ideoloogia plakatlikult selge. Sõja järel esitas ta inimrasside sõprust ülistava monumentaalteose «Vabaduse õed». Külaskäik NSV Liitu 1948. a. innustas Ekelandi mõneks ajaks realismilähedaselt töötama. Hiljem aga on ta senist temaatikat jätkates uuesti tinglikumat ja abstraktsemat vormi kasutanud.

Ekspressiivne alge sobis ka neile, kes ajastu rahutust ja vastuolusid nii konkreetselt ei kujutanud, nagu maalija A. Storstein, graafikud ja maalijad Kaj Fjell ning Sigurd Winge. Viimane on uue, ekspressiivsema monumentaalkunsti rajaja, kus ta kasutab mitmesuguseid segatehnikaid (ka vitraaži) ja uusi materjale. Winge graafikas võib lisaks märgata jaapani klassikalise kunsti mõjusid.

Sõja ajal ja vahetult selle järel jäi ekspressionistlikku tüüpi kunst juhtivaks. Monumentaalteostes, mis valmisid kohe peale sõda, on selgelt tajutat mõõdunud aja sünge kogemus, aga ka lootus humanistlikumale tulevikule. Läänemaailma sõjajärgne avangardistlik kunst tungis Norrasse, kuid suhteliselt aeglaselt. Paljude arvates oli norra kunst 50. aastail väga provintslik, kuid see oli just sõltumatus avangardismist, mis taolise mulje sünnitas. Norra kunst säilitas rohkem sotsiaalset temaatikat ja loodust jäljendavat vormi kui paljude teiste lääneriikide kunst. Siiski, 50. aastate lõpus näeme mitmete abstraksionistlike kunstnike esiletõusu. Dekoratiivset, mahendatud ja pehmendatud konstruktivismi esindavad R.

Wold, T. Heramb jt. Abstraktse ekspressionismi viljeleja on näiteks Inger Sitter (sünd. 1929), praegu Oslo Kunstiakadeemia professor. Paljud abstraksionistid on saanud võimalusi oma kompositsioone monumentaalkunstina teostada. Näiteks asub abstraktse plastika esindaja Arnold Haukelandi (sünd. 1920) kompositsioon «Öhk II» Blinderni ülikoolikompleksi keskväljakul, hästi harmoneerudes ümbritsevate hoonete isikupäratu, külma, kosmopoliitse funktsionalismiga. Rahvusvaheline avangardism võidab Norras alles 50.—60. aastate piiril, seega ajal, mil avangardismis endas toimub suur tähistevahetus.

60. aastail tugevnes Läänes kunstnike püüe pääseda senise avangardismi sotsiaalsest isolatsioonist ja «puhta kunsti» teenimisest. Norras, kus sotsiaalne temaatika niigi oli olnud rohkem au sees kui mujal, polnud murrang nii silmapaistev kui Pariisis või New Yorgis. 60. aastate lõpul — 70. aastate alguses ilmub siin siiski täiesti uus nähtus: rühm noori kunstnikke, kes tegeldes ühteaegu maalikunsti ja graafikaga püüavad visuaalseks muuta selleaegse vasakradikaalse noorsoo ideoloogiat. Keskseks teemaks neile oli USA imperialismi agressioon Vietnamis, aga sellega seostus kogu kodanliku ja sotsiaaldemokraatliku *establishment*i eitus. Rühma aktiivsemad liikmed olid S. Aurdal, W. Storn, E. Lange, M. Krogh, A. Kjaer ja Per Kleiva. Viimane (sünd. 1933) on nähtavasti kõige suurema rahvusvahelise mainega 70. aastate norra kunstnik, osalt küll ainult tänu aktuaalsetele poliitilistele sündedele. Nii sätib ta USA lahinguhelikopterite selga värvilised liblikatiivad, paneb nad lendama leegitseva maa kohale ja annab teosele nime «Ameerika suvelinnud» (1970). Teisel siiditrükil lendavad samad helikopterid õitsva aasa kohal ja peal-kirjaks on «Leht imperialismi päevaraamatust». Ühel P. Kleiva pildil nimega «Vabastamine» murrab punane lipp läbi mustadest joontest labürindi. Viimane assotsieerub P. Mondriani abstraktsete kompositsioonidega ja pildil on seetõttu peale üldpoliitilise ka kunstipoliitiline alltekst. Vasakradikaalide ideelist vastuolulisust ja segadust sümboliseerib aga väga hästi A. Kjaeri siiditrükk «Uus hommik» (1971), kus silmapiiri kohale päikesena kerkib Esimees Mao naeratav nägu. Et tegemist pole nalja, vaid surm-tõsise poliitilise programmteosega, on meie lugejal üsna raske uskuda.

Sellistes assamblaazides on dokumentaalfo-tod tavaliselt kombineeritud vikerkaarevärviliste, opkunstiga sarnanevate pindadega. Mõned P. Kleiva tööd koosnevadki ainult



64



65

sellistest abstraktestest värvimängudest, millel vahel on võib-olla erootilisi tagamaid. Euroopa ühisturu või tuumaenergia vastu on 70. aastail plakatlikke karikatuure maalinud Rolf Groven. 1978. a. valis ta rünnakuobjektiks Kristliku Rahvapartei võitluse vasakpoolse feminismi vastu. Kompositsioonis «Deemonite väljaajamine» on portreeliselt täpselt kujutatud nimetatud partei ja Norra kiriku juhtivad tegelased kobaras ümber meeletult rabeleva alasti naise, kellest

64. Willi Storn. Sekretariaadis. 1976.

65. Svein Bolling. Koer. 1978.

66. Odd Nerdrum. Andreas Baaderi tapmine. 1979.

67. Rolf Groven. Deemonite väljaajamine. 1978.

on juba «välja aetud» ja esiplaanil olevasse tünni kogutud feministlikku kirjandust ning sümboteid. Pildi kompositsioonis on jäljendatud Rembrandti, naise figuuris Munchi, nagu ka kunstnik ise pildi alumises nurgas kirjalikult kinnitab.

Fantaasiaküllane ja groteskne naivism iseloomustab Willi Storni kunsti, kes oma laadis samuti ülistab mitmesuguseid kolmanda maailma vabastusliikumisi ja mõnitab kapitaliste. Avameelselt deklareerib ta, et tahab maalida tööliste lihtsaid jutustava sisuga pilte. Mõnedes monumentaaltöödes piirdub ta siiski sürrealismilähedaste, värvikirevate veidrate ja fantastiliste nägemustega.

Vasakradikalism polnud 70. aastate kunstis muidugi ainuke ideoloogia, kuid vähemalt aastakümne alguses muutus ta lausa moeks. Norras olid ja on esindatud ka sellised rahvusvaheliselt levinud avangardistlikud voolud nagu minimalism, kontseptualism ja land-art (Norras tihti lume-kunst). Kogu Skandinaavias on tuntud näiteks Bård Breiviki sellesuunalised ettevõtmised. Kui rääkida maalikunsti selle sõna traditsioonilises mõttes, võib 70.—80. aastate kirevast kunstipildist esile tõsta veel kolme väga erinevat, aga tüüpilist kunstnikuisksust. Uut figuratiivse ekspressionismi lainet esindab Franz Widerberg (sünd. 1934). Oma programmi sõnastab ta soovina «väljendada inimtundeid piltlikult, muutumata literatuurseks». Skemaatilisel lihtsustatud, kuid ägedalt žestikuleerivatest inimfiguuridest ja kontrastsetest värvidest, toorevõitu koloriidist loob ta äreva, ängistava meeleolu.

Knut Rose (sünd. 1936), praegune Kunstiakadeemia rektor, on samuti ekspressionistlikku tüüpi, kuid mitte nii vahetu. Tema loomingu allikaina tulevad meelde veel sürrealistid ja inglane F. Bacon. Rose piltide määratlemata ruumis hõljuvad deformeeritud inimkehad, arhitektuuridetailid, masinaosad, muud esemed. Piltides valitseb kummaline, aga kavatsuslik vastuolu süngelt või kõheldalt mõjuva süžee ja ebatavaliste, mürgiste, aga rafineeritult ilutsevate värvide vahel. Tema kunstis on nähtud sidet norra rahvakunsti «roosimaali»-stiiliga, mida toetatakse sõnamänguga: «Rose-Rosemalingd». Kunstnik ise loodab, et teoste teadliku ilutaotlusega põimuvad signaalid alateadvusest ning peab oma piltide mitmetähenduslikkust voo- seks.

Noorim kolmest on Odd Nerdrum (sünd. 1944). 1970. a. esines ta koos rühmaga «Romantika». Paljude uute romantikute õpetajaks oli joonistusõpetaja Schønfeldt, kelle õppesüsteem vastandus Kunstiakadeemias domineerivale hilisimpressionismile ja abstraksionismile. Schønfeldt lasi oma õpilasi kopeerida Euroopa klassikalise kunsti reproduktsioone. Nii omandati akadeemiline joonistus, maalitehnika ja pildi komponeerimise põhimõtted, mida kõige järjekindlamalt ja efektsemalt kasutabki Nerdrum. Tema otses- teks eeskujudeks võib pidada Rembrandti, Velázquezi, Caravaggiot ja teisi klassikuid, kuid Nerdrumi süžeed on rõhutatult täna-

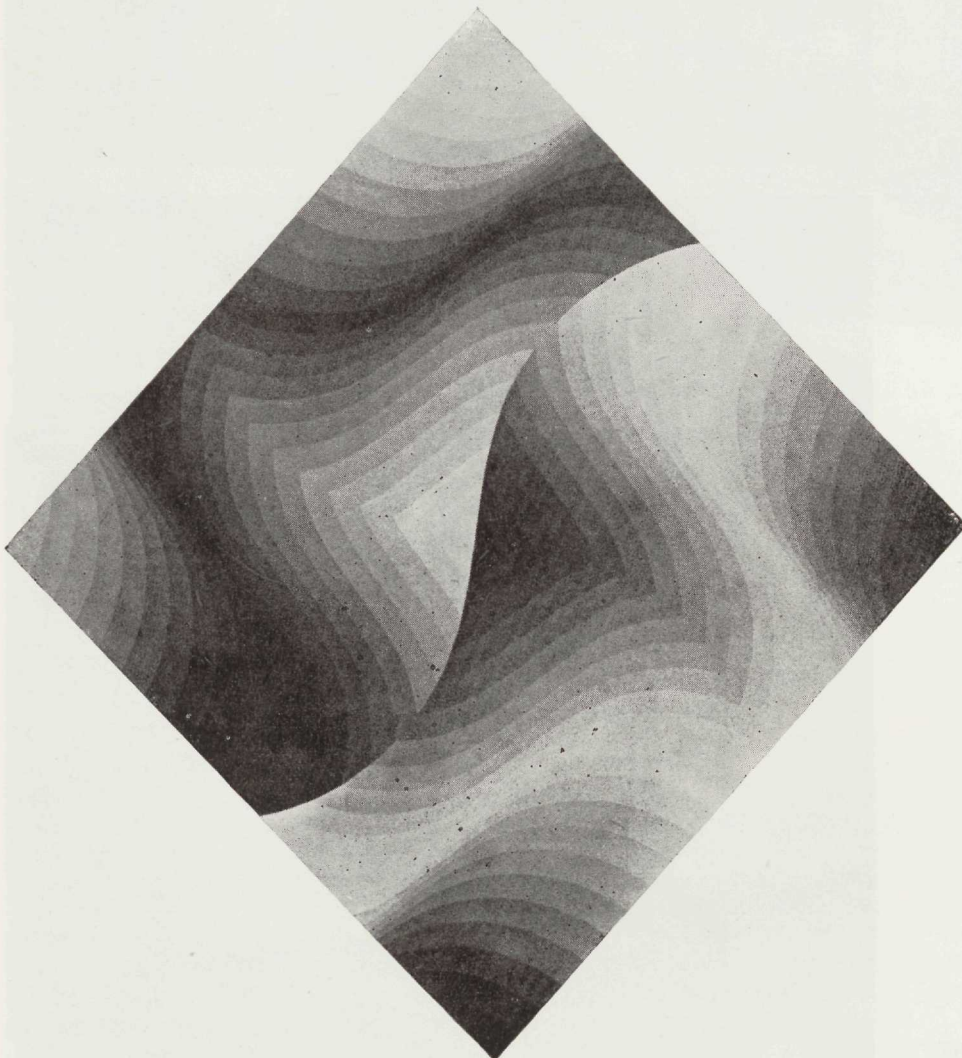
66



67



68



päevased. Need on võikad («Amputeerimine»), ängistavalt sünged («Pension»), ülinaluralistlikult seksuaalsed («Vabaneimine», «Homoseksualisti hommik»), või võetud kõmuliste rahvusvaheliste sündmuste kroonikast («Andreas Baaderi mõrvamine»). Kolme nii erineva kunstniku domineerimine norra 70.—80. aastate kunstis pole põrmugi üllatav. Avangardismi kriis on ka mujal Läänes sünnitanud katkendliku, korraga paljudesse suundadesse viskleva kunstielu. Ühtsete mõõdupuude ja orientiiride nappus on piinavam kui kunagi varem. Postmodernismi või transavangardismi siltide all elustuvad tavaliselt ammused, kuigi omavahel erinevad tuttavad kunstiajaloo osad. Kui siiski üritada 80. aastate alguse kirevas kunstipildis mingit ühist nimetajat leida, näib see sisulises plaanis olevat üha süvenev mure maailma ja kultuuri saatuse pärast. Paraku ei leia murest võrsuv protestivaim enamasti kuigi selget märklauda ja sumbub ebamäärases nihilismilähedas maslemises.

Vormivallas on tüüpiline toetumine sellistele traditsioonidele, mis vaba, spontaanset ja tundeküllast eneseväljendust võimaldavad. Ekspressionism, dada ja sürrealism on seega kõige tõenäolisemad kaasaja eelkäijad. Isegi «klassikalise» avangardismi viimaseid, algselt ja olemuselt «jahedaid» voolusid minimalismi, kontseptualismi või land-arti arendatakse tänapäeval tihti dada vaimus. Kaasaegse rock-kultuuri ja dada sarnasus on tihti täielik. Isegi klassikalist vormi viljelev Nerdrum mõjub skandaalsete süžeede kaudu dadalähedasena.

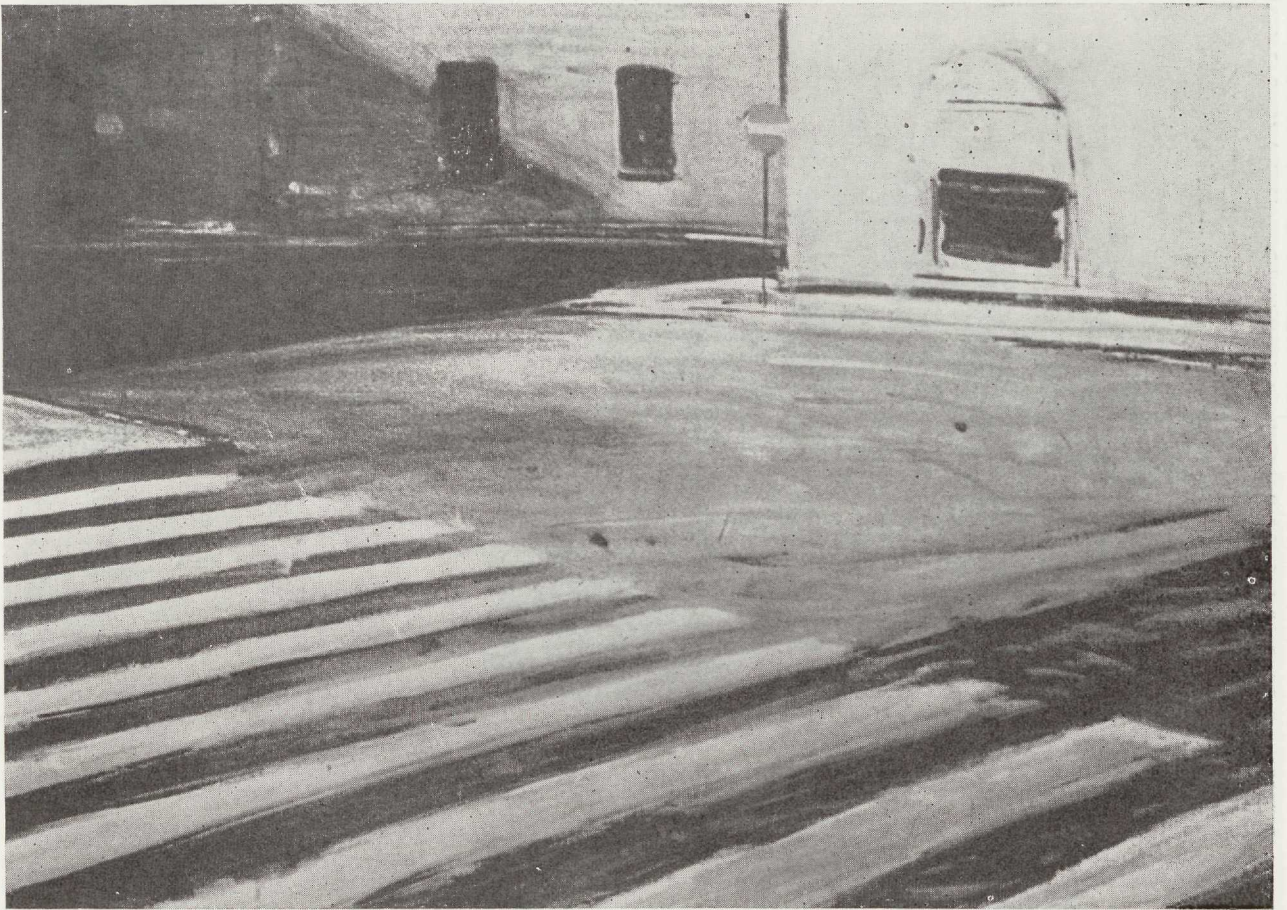
Rahvusvahelise kunstielu selline seis leiab järelikult norra kunsti senisest arengust suhteliselt rohkesti tuge ja mõnedki üldised tendentsid on norra kunstis võimendunud. Jäädes oma traditsioonidele truuks, saab norra kunst seetõttu tunda ennast vist praegu vähem provintslilikuna kui kunagi varem viimase sajandi jooksul.

68. Arne Ekeland. *Apokalüpsis*. 1969.

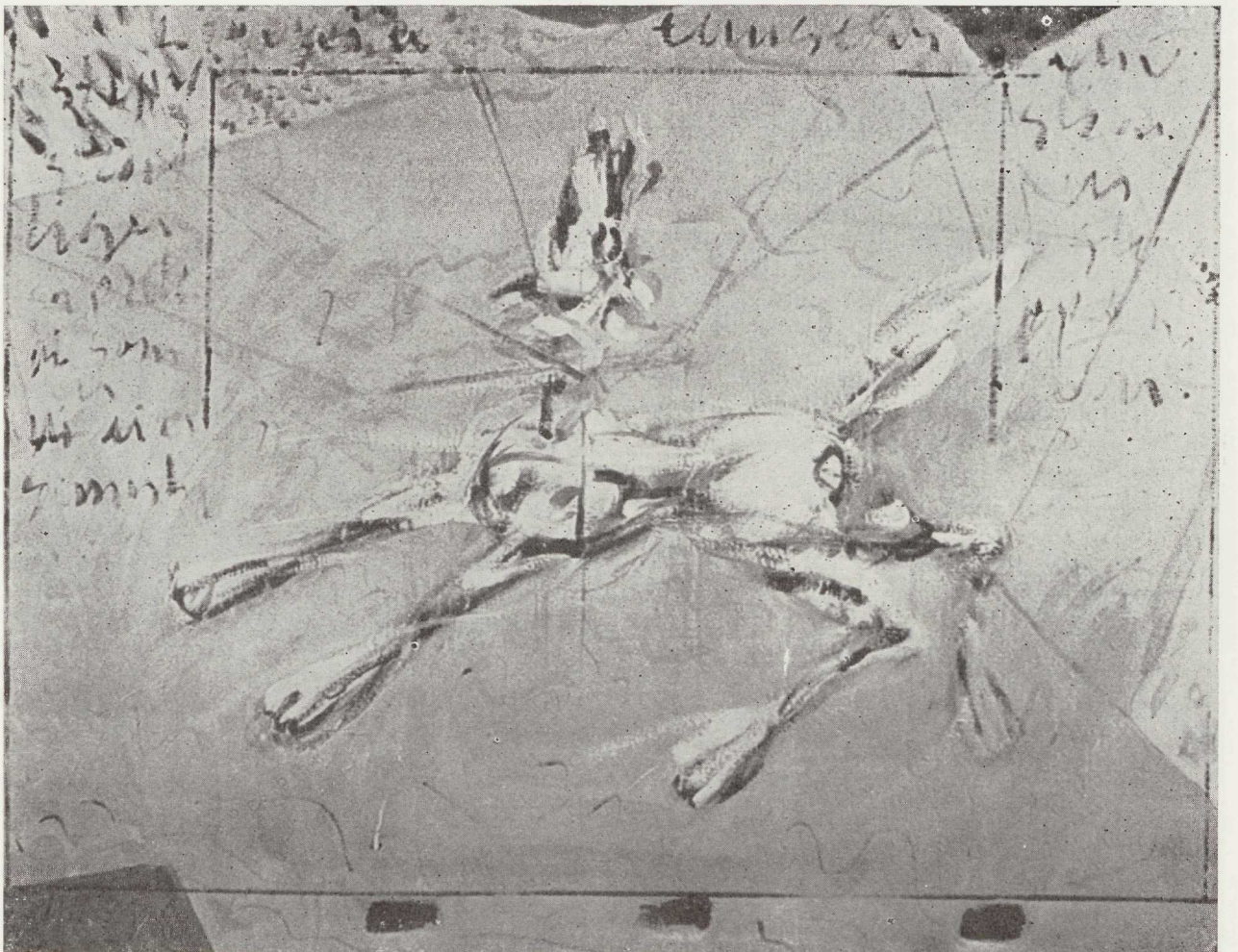
69. Per Kleiva. *Kui sa oleksid julgem, oleks kõik parem*. 1971.

70. Svein Johansen. *Löpp*. 1976.

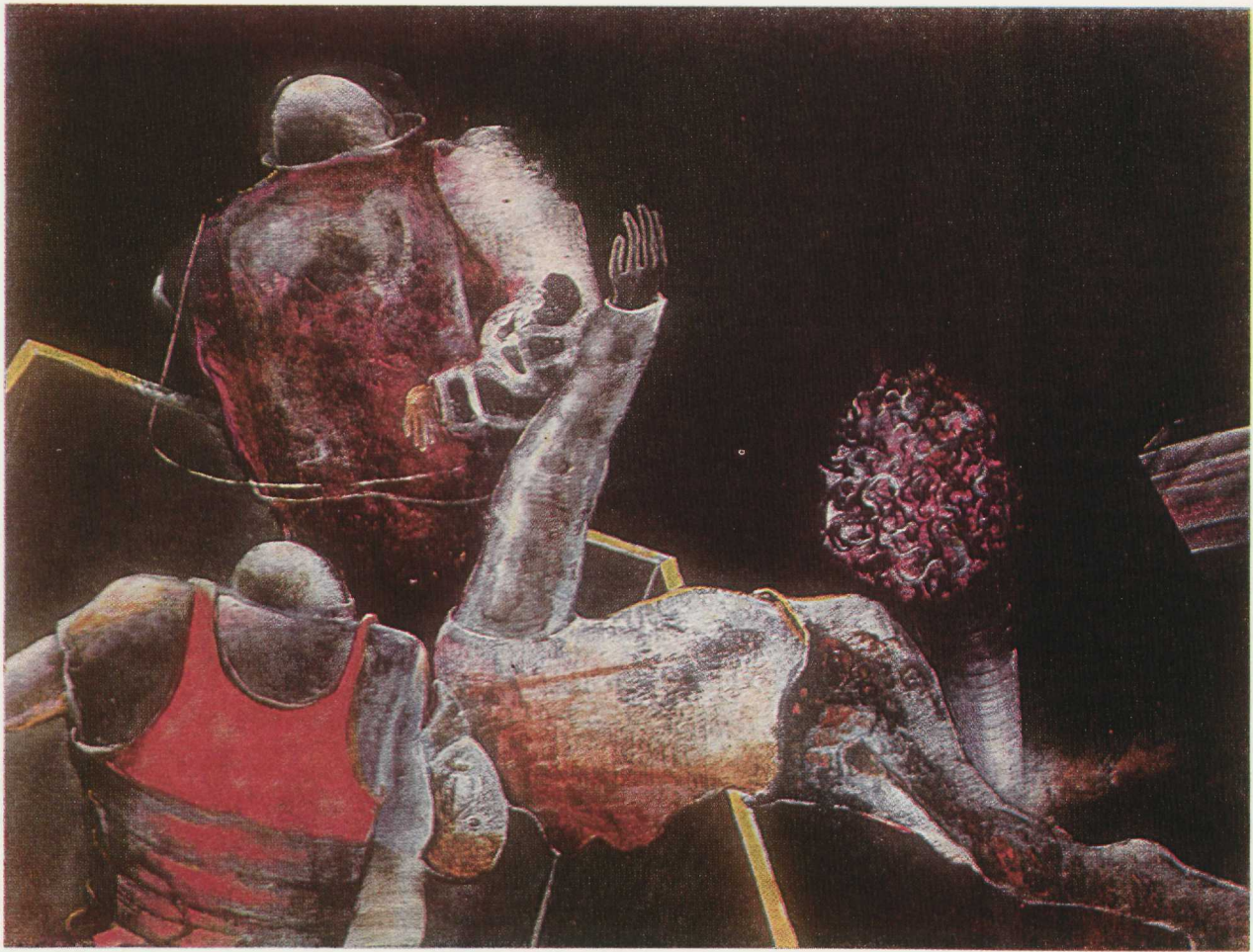
71. Bjög Holene. *Katseloom*. 1978.



70



71



72. Knut Rose. Veranda. 1978.



73. Frans Widerberg. Yang pögeneb kunagi. 1971.

KÕIK ON ÜHTEPIDI

TIINA PIKAMÄE

Peeter Mudisti valiknäitus 1981. aastal Kadrioru lossis tekitas ootamatult erksat vastukaja — suurt tähelepanu nii publiku kui kriitika seas. Juba «Sirbis ja Vasaras» võtsid korraka sõna kolm erinevat autorit, mis meie ajakirjanduse lakoonilisuse juures on iseenesest tähelepanuväärne. Uhes olid kõik kirjutajad üksmeelsed — Mudistil on vaba, eelarvamusteta lähenemine ainele. Tema kujutatav maailm on nii isepäine eesti maali kindlaskujunenud arusaamade seisukohalt ja nii igapäevane tavalise, kuid ometi mitmekesise elu poole pealt. Sest kunstniku loodud situatsioonid on ju elus päris argised või nagu pildil «Kõik on ühtepidi» ja «Suutmata jäänud tegude auks». See konventsioonivabadus lubab tal teha ka skulptuure. Nii-suguste erinevate kunstialade viljelemine ühe kunstniku poolt on küllaltki harv nähtus. On ju maali ja skulptuuri väljendusvahendid täiesti vastandlikud. Maal peab suutma luua ruumilise keskkonna illusoorust tasapinnal, skulptuur seevastu saavutab aktiivse välisruumi tänu iseenda kolmemõõtmelisusele, kuid evib võrreldes maaliga tunduvalt vähem väljendusvahendeid. Maali pettekujutus lubab irreaaalselt läbi põimuda sise- ja välisruumil, tuua sisse erinevaid aegu, mängida loodusmeeleoludega. Kõik see jääb skulptuurile kättesaamatuks. Muuseas, ka Mudist ei kasuta maalil nimetatud võimalusi. Tema avab oma elukäsituse hoopis inimeste hoiakute ja värvide kaudu. Mudisti maalimisviisis on midagi lapselikult sirgjoonelist, ta näeb kõike üldiselt, ülelligsete detailideta. Suur suu, selged silmad, suurte pintslitõmmetega paika pandud käedjalad, puhtad värvipinnad markeerimas riideid. Ei riidevolte, põsepuna. Inimese olemus avaneb poosis. Kunstnik pole kunagi kartnud inimest, seda igapäevast, meie kõrvalt, samal ajal kui temaga üheaegselt kunsti tulnud kas enamasti väldivad teda (Kristiina Kaasik, Aili Vint, Toomas Vint), toovad päevakorda groteskse, salapärase olendi (Jüri Arrak) või näevad teda naiivselt ilusana (Lembit Sarapuu). Muidugi



74. Peeter Mudist. Paistab. Pronks, tina. 1980.



pole ka Mudisti inimene tõsirealistlik. Tema piltide leebe huumor, milles ei puudu ka oma traagiline alatoon, peitub juba pealkirjas. Kunstniku teoste pealkiri on õieti teejuht maali juurde, päändi avaja — näiteks «Veel üks mees «Meduusa» parvelt», «Surematu togib jalaga jääkuhjatist». Mudisti pealkirjad on erandlikud sellegi poolest, et nad on ikka konkreetsed, iseloomulikult ainsuse kolmandas pöördes, rõhutades tegelase tegemisi — «Saduldab hobust», «Tuleb ja loeb». Kujutatava tegemisi ja olemissi antakse edasi pildil olija hoiaku kaudu, mis on äärmiselt lihtne ja väga karakterne kujutatava isiku suhtes («Lauk ja Müller»,

«Paavle talvel», «Müller pojaga»). Sama teed on võimalik minna ka plastikakompositsioonides, kuid skulptuuris eelistab Mudist olla rohkem portretist. Inimestesse suhtub kunstnik heatahtlikult, ei kipu neist üle olema, kuid ei muretse ka liialt nende pärast. Samamoodi delikaatne on ta ka vaataja suhtes — ei nõua, et ta tööde ees pidevalt mõtlema ja juurdlema peaks, et mitme kihi alla peidetud mõtteni jõuda. Kunstniku maalide süvitsimine on nende sees, seda ei suruta väliste vahenditega peale. Kuid Mudisti teostes, eriti suuremõdulistes, on palju mitmetähenduslikku sümbolikat, vihjeid ülevamale taustale kui pildis otse näha

on. Skulptuuris omab seda vaid «Nike». «Nike» on ka ainuke töö, kust võib selgelt välja lugeda sarkasmi, sest võidujumalanna paisunud keha lubab muude tõlgenduste kõrval ka üpris õelaid. Ülejäänud plastikalooming läheb ühte suunda nende väikeste maalidega, kus kujutatud on lihtsalt olemist, nagu «Vend ja õde», «Mõtleb», «Lõunavaheajal». Mudisti portreed on tegelikult päris omaette eesti maalikunstis. Kunstnik ei ise-

75. Peeter Mudist. Käib. Ei hargne. Oli. 1979.



loomust inimest ainult näoilme järgi, oma hoogsas maalimises ei aseta ta rõhku ühele punktile, ta vajab selleks tervet inimest — käsi, keha, pead. Seevastu skulptuuris, kus valitsevaks on portree, oli kaua oluline ainult nägu, muu käis näoga lihtsalt kaasas. Kui Mudist oleks alustanud skulptorina, kes teab, mis võimalusi ta siit oleks avastanud, näo muust lahti kiskunud, uue ruumi sisse toonud. Mudist on siiski maa-

likunstnik, see on temas eelkõige olemas. Seda enam tuleb hinnata ta graniitskulptuuride suurepärasest vormikompaktsusest, neisse sisse raiutud sõnatut lüürilisust, imeliselt vaos hoitud sugestiivsust. Lüürilisus on neis nägudes, ses raskesti sõnastatavas meeleolus. Tema graniidist «Patsis» ja «Hapras ja kestvas» on ju tegelikult välja raiutud vaid detailid — silmad, suu ja juuksepahmakas. Aga seda on osatud teha nii, et ta muutub inimnäoks, mis suudab vaatajaga kaua vaikselt kahekõnes olla. Mingi eriline õrnus ja hellus on ta loodud kivipeades, tundlik huulejoon, pehmelt tahatud põsed, mis koos jätavad hinge suure kunstielamuse.

Mudisti loomingus on valdaval kohal inimene. Ka eesti skulptuur tegeleb enamasti inimesega. See teeb Mudistile skulptuuriga tegelemise tunduvalt kergemaks, võrreldes nende maalikunstnikega, kes elu käsitledes seda panoraaamsetes maastikes või iseendasse sulgunud natüürmortides näevad. Kuid põhjus ei peitu muidugi siin. Peab olema tohutu tahe teha kunsti, end kunstis väljendada, et selleks nii erinevaid kunstialasid kasutada. Mudisti vajadus teha kunsti annabki ta vabaks kahe nii erineva kunstialaga tegelemiseks. Kivi tahatud pinda vaadates tajud, milles kunstnik nii tugev on ja mis annab



77. Peeter Mudist, Parnass kevadel. Oli, 1978.

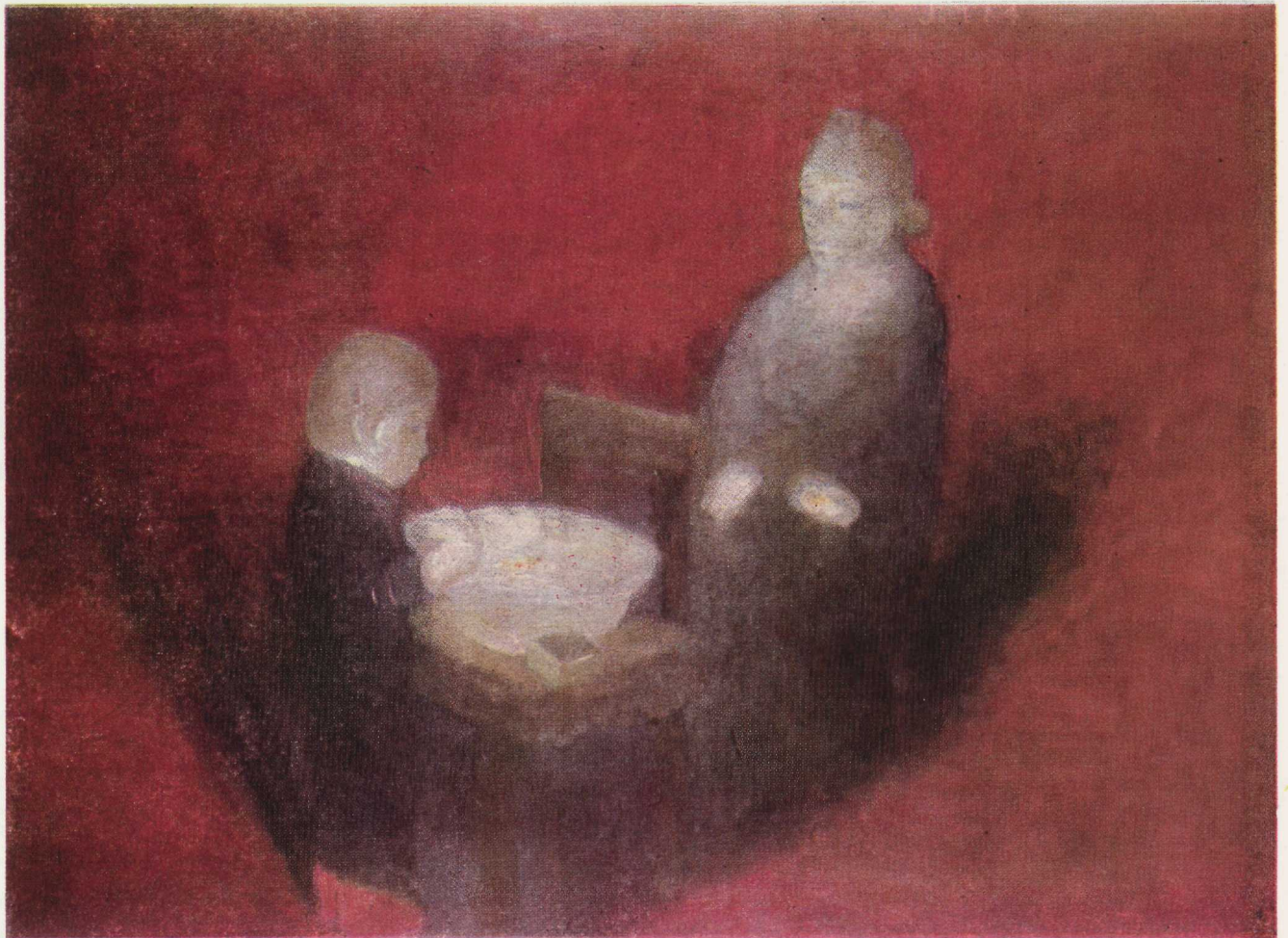


78. Peeter Mudist, Hetk. Oli, 1975.

79. Peeter Mudist. Ootab jääminekut. Oli. 1980.



80. Peeter Mudist. Pallase noorus. Oli. 1984.





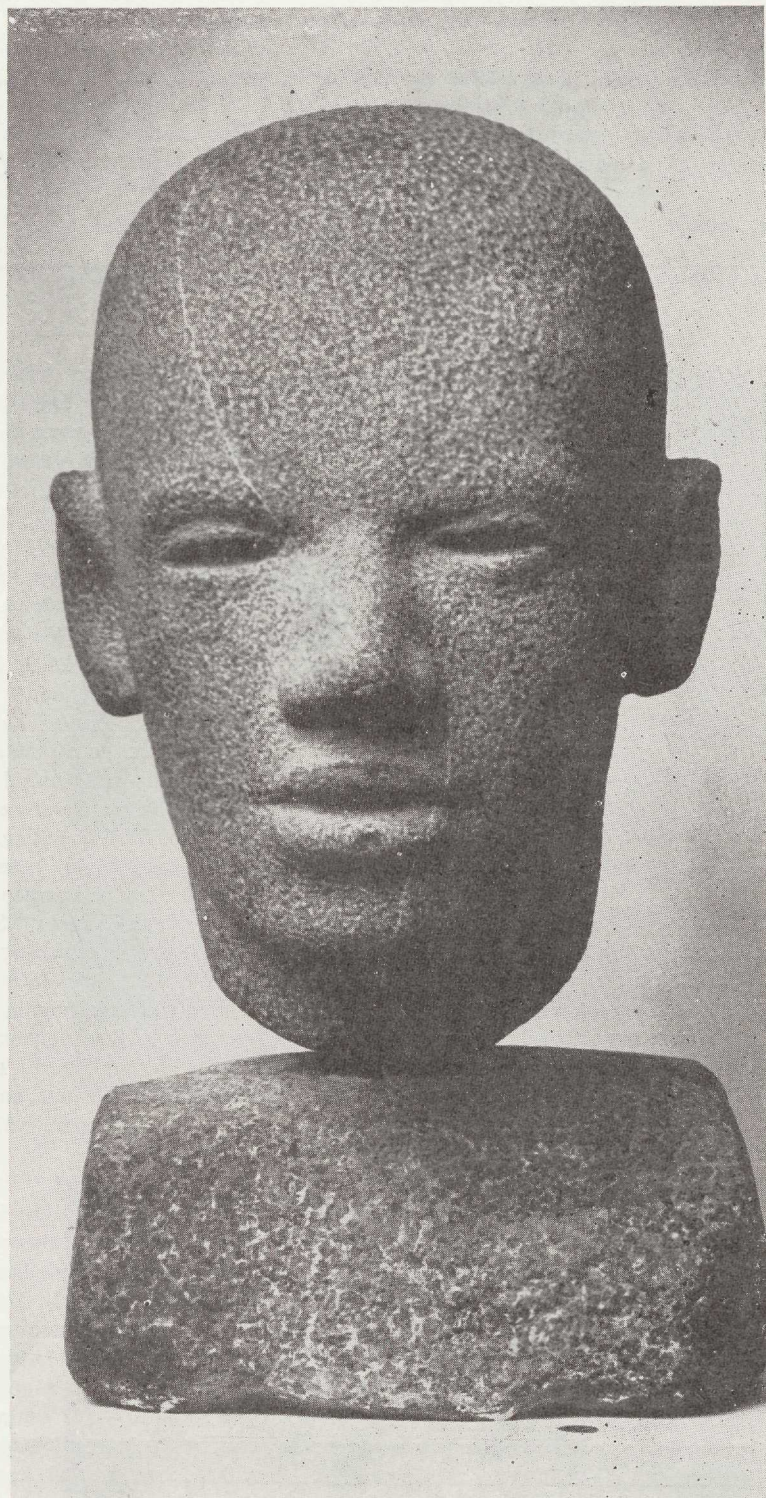
talle erilise eelise nii erinevate kunstialadega tegelemiseks. Kunstnik armastab ainet, millest loob, austab ja hindab seda. Mudist on ise öelnud, et «kus sa sest kivist ikka mööda lähed, kui ta nii ilus on». Sama suhtumist on märgata kunstniku maalidel, kus puhas kollane, erk roheline või mahe hall ühtlase pinnana tegelaste taga on. Kuid nagu öeldud, on pildi ülesehitus nii haarav ja kokkukuuluv värvimaailmaga, et värvi iseseisev mõju kohati taandub kogumulje ees. Algul ei raatsinud Mudist värvist loobuda ka skulptuuris. Ehkki värvilise kipsi rakendamise au nagu üldse kipsi kui

skulptuurimaterjali väärtustamise au kuulub Ülo Ounale, jäävad Mudisti rahulikud ja pastelsed värvilised kipsfiguurid samuti eesti skulptuurilukku. Mudisti kipsfiguurid on tehtud voolujooneliselt, lausa «ökonoomse» vormiga, justkui sobilikult maalijanatuurile. Seetõttu oli üllatuseks, et pärast kipsist teoseid valis Mudist järgmiseks materjaliks graniidi. Võiks arvata, et talle sobib paremini kips, pronks, igal juhul plastiline materjal. Eriti annab ennast pronks väljendada maaliliselt, sest tardunud pronks jälgib iga kurdu täpselt, püüab näpujäljeni kõik kinni. Ka Mudisti maalides on kergust, vabadust,

81. Peeter Mudist. Surematu togib jääkuhjatist. Oli. 1977.

82. Peeter Mudist. Ootab allkirja. Oli. 1975.

83. Peeter Mudist. Opetab sõnu. Oli. 1982.



84. Peeter Mudist. Kaksikfiguur taskuplokiga. Oli. 1975.

85. Peeter Mudist. Panteon. Pronks, värv, kips. 1983.

86. Peeter Mudist. Poeg sõjaväes. Graniit. 1984.

sundimatust, mis pronksis oleks palju kergemini kättesaadav kui kivi. Hoolimata sellest, et Mudist on oma graniitskulptuurid teinud hapra tundekeelega, on nad oma olemuselt jõulised, monumentaalsed, nagu kivi seda nõuab. Mudisti üks hilisemaid töid monumentaalne «Figuur kiviraiujaga» on kaunis oma keerukusteta lihtsuses, lausa rustikaalses nägemises, ja ometi ei lähe kaduma lüüriline värelus, kogu teosesse kätketud emotsionaalne kõla. Kui nüüd maale uuesti üle vaadata, siis kujutavad nad ju endast samuti suurt üldistust inimestest, olukordadest, võimalustest. Mudisti suurte maalide

«Ootab jääminekut», «Laste aasta», «Lumevaene talv» monumentaalsus ei tulene nende mõõtmetest. Neis peituv suurtaide olemus saadab ka päris väikseid maale. Selles on oma osa nii pinget hoidval puhtal värvitoonil, suurejoonelisel inimesekäsitusel, spontaansel maalimisviisil. Kõik need suunavad, mõjutavad, kuid peamiseks jääb Mudisti suurejooneline ja ühene suhtumine nii suurde kui väiksesse, ebatavalisesse ja tavalisesse, nii maalikunsti kui ka skulptuuri, kunsti üldse.

MÕNDA TALLINNA MAALITUD TALALAGEDEST

KRISTA KODRES

Interjööriajalugu on valdkond, mis meie kunstiajaloo-alases kirjanduses on suhteliselt vähe uurimist-valgustamist leidnud. H. Üpruselt, V. Raamilt, M. Lumistelt, J. Kuuskemaalt on ilmunud huvitavaid töid põhiliselt seoses nn. eliitarhitektuuri sisekujundusega; põhjuseks võib pidada esindusarhitektuuri paremat säilivust, selle ajaloo dokumenteeritust ning ka kunstiliselt kõrget taset.

Viimastel aastatel, seoses Eesti ajaloolise elamuarhitektuuri intensiivistunud uurimisega olene saanud hulgaliselt põnevaid andmeid ka selle ehituskunsti liigi sisekujunduse kohta. Väliuurimistel on avastatud värvirikka ornamentikaga seinu, lagesid, raidkive jm. Allpool tulebki juttu ühest huvitavast ja Tallinna pärjelimajadele väga iseloomulikust interjöörikujuvõttest — maalitud ornamendiga talalagedest. Laekonstruktsioonina mõjub talalagi soliidset, ta tundub massiivne ja raske, puidu «soojus» sisendab turvalisust. Siiski jäeti talalagi harva kaunistamata, puupinnale nikerdati ja maaliti ning nii muutus lagi üheks kõige pilkupüüdvamaks ruumielemendiks. Pürjelitoa seinad olid ju tavaliselt kaetud neutraalses toonis krohviga või siis hiljem puit- või maalitud paneelistikuga.

Tallinnas on tegemist valdavalt maalitud talalagedega. Nende täpset arvu ei riskerigi siinkohal välja pakkuda. Seisuga 1. jaanuar 1984. a. oli neid 24. Kirjutise ilmumise ajaks on neid kindlasti juurde avastatud, kuna peaaegu igas restaureerimisele tulevas hoones selgub lae avamisel, et krohvi ja krohvimattide all on talalagi. Ja seda mitte ainult Tallinnas — põnevaid maalingutega lagesid on leitud veel Narvas, Pärnus ja koguni Saaremaal. Tallinna esimesed maalitud ornamendiga talalad avati 1952. aastal kunstiteadlase Helmi Üpruse osavõtul.¹ Selgus, et tegemist on koguni kolme erineva ornamentika ja värvidega teostatud maalingukihiga. Mitmekihilised maalingud avastati 1950-ndate aastate lõpul veel hoonetes Säde t. 6, Raekoja plats 13, Lai t. 23. Järgnesid Niguliste t. 1, Vana-Tooama t. 6 ja veel mitmed teised. Näib, et maalitud talalad olid Tallinna pärjelimajades väga levinud ja nagu tunnistavad leitud mustrid, on talale maalimise traditsioon siin kestnud päris mitu sajandit. Kahjuks on allikaline (arhiivne) materjal talamaalingute autorite-meistrite kohta väga puudulik, 17. sajandi kohta puudub see täielikult,

18. sajandist on võimalik teha ainult üksikuid oletusi. Seetõttu tuleb maalingute dateerimisel enamasti kasutada võrdlev-stiilikriitilist meetodit, mille põhjal võime üldjoontes nentida, et kõige vanemad talamaalingud on Tallinnas maalitud umbes 17. sajandi esimesel poolel või keskpaiku, kõige hilisemad aga kuuluvad rokokoo-ajastusse, 18. sajandi lõppu.

Kuigi käesoleva kirjutise raames pole võimalik käsitleda kõiki Tallinna talalagedega seotud kunstiajaloolisi probleeme, heitkem siiski pilk taladel kasutatud ornamentika põhimotiivistiku ajalukku. Mustrid on kõik rahvusvaheliselt tuntud ning võib öelda, et nende Tallinna-teostused ei jää kunstialbumitest nähtutele millegagi alla.

17. sajandi algul, renessansis, on tegemist põhiliselt rullisornamendiga (sks. *Rollwerk*, ka *Kartuschenwerk*). Sarnane muster leiti Raeapteegi talamaalingu vanimal kihil, ka Pikk t. 46 hoone dornse hiljuti avatud lael näeme kollasele foonile punase ja rohelisega maalitud rullisornamenti. Teine 17. sajandi keskpaiku laialt (eriti nikerdukunstitis) levinud motiiv oli nn. knorpel (sks. *Knorpelwerk* — kõhrestiiil, või veelgi ilmekamalt kõlav *Teigwerk* — taigastiil; ornament meenutab pehmet, lajakslitsutud taigatükki). Oma plastilise käsitluse püüdel kuulub knorpel juba algavasse barokki. Taoline varabarokliku mustrikoega tala leiti hiljuti Suur-Karja t. 2 II korruse ühest ruumist. Samal punase-musta-valgega maalitud talal on aga märgata knorplimotiivi segunemist akantusmustriga, akantus aga oli 17. sajandi lõpul — 18. sajandi algul Tallinna talalagede juures ülipopulaarne. Selle eksootilise taime motiivi kasutasid nii raidnikerduses kui ka maalikunstitis juba romaanika ja gootika, tõeline uuestisünd aga toimus 1650-ndate aastate lõpul prantsuse õuekunstniku Jean Lepautre'i ornamendilõigetel. Lepautre'i akantus on võimas, väga plastiline ja dünaamiline kaarduvate sakiliste servadega leheväänel, mis kõrgbaroki stuki-meistrite tööle esitas väga suuri nõudmisi. Juba 1665. aastal näeme toda akantust ka saksa mustriraamatutes, kus ta tõelise hegemoonina püsib kuni 18. sajandi alguseni.² Ka Tallinna baroksetel talamaalingutel kohtame valdavalt akantusornamenti. Kohalikud maalermeisterid on üsna edukalt pintsli ja stiilile iseloomulike sädelevate intensiivsete värvitoonide abil imiteerinud nõuetkohast valguse-varju mängu, saavutades nii stukile

omase kõrgreljeefi illusiooni. Üheks parimaks näiteks pean Niguliste t. 1 (praeguse keemiatarvete kaupluse) tumepunase, halli ja valgega maalitud lage.

Lepautre'i akantusväänla rahunust ja raskepärasest dünaamikast aga väsiti. 17. sajandi lõpul sai populaarseks hoopis õrnem ja peenem ornamendimotiiv — paelornament, mille autoriks oli järgmine Prantsuse kuninga õuedekoraator Jean Berain. Beraini muster sisaldas samuti akantusväänlaid, kuid need olid palju saledamad kui Lepautre'il, kusjuures väänlavarred moodustasid kohati üksiteisega järskude täisnurkade all lõikudes mitmesuguseid riskülikuid ja rombe. Ka olid paelornamenti värvid heledamad, kõige meelsamini kasutati kollaseid, õrnpunaseid ja rohelist toone. Tallinnas kohtame sellist lage näiteks Vana-Tooama t. 6 hoones (praegu restoran «Kaukaasia»). Viimase Tallinna talalagede maalitud põhimustrina näeme rokokoo-orvandit, mis Lääne-Euroopas levis juba 1730—40-ndatel aastatel (näit. Pöppelmanni Dresdeni Zwingeris). H. Üpruse dateeringu järgi pärinevad Tallinna rokokoomaalinguga laed Säde t. 6 ja Rataskaevu t. 15 1760—70-ndatest aastatest.³

Küsimus talalagede maalingute meistritest on väga komplitseeritud. Üldjuhul on võimalik kindlaks teha ainult Tallinnas töötanud meistrite päritolu ning selle järgi teha oletusi võimalike kunstiliste mõjutuste kohta. Olgu märgitud, et Tallinna kodanikeraamatute põhjal siin 17.—18. saj. töötanud maalermeisteritest on peale üksikute erandite kõik välismaalt sisse rännanud. (Maalriameti loeti nn. saksa ametiks ja sellega kaasnesid mitmed riietumis- jm. privileegid.) 17. sajandi jooksul tuli meistreid Lübeckist, Lignitzist, Breslaust, Nürnbergist, Hamburgist, Stettinist⁴, 18. sajandil Lüneburgist, Neumünsterist, Tilsitist, Danzigist, Kopenhaagenist ja Stockholmist.⁵ Tegemist on Eesti kunsti juba gootikast alates mõjutanud aladega — Saksamaa ja Skandinaaviaga. Kahjuks on aga konkreetseid analoogiaid nende piirkondade talamaalingutega tõmmata praktiliselt võimatu; põhjuseks publitseeritud materjalide peaaegu täielik puudumine, illustatsioonide juhuslikkus kunstialbumites.

Seoses trükikunsti leitudamisega 15. sajandil tekkis kunsti levikuks peale meistrite rändude ka veel teine tee — ornamendi-ehk mustriraamatud. Ornamendiraamatud olid mõeldud eelkõige käsitöölise tarbeks ning ka nende loojateks olid käsitöölised-kunstni-

kud ise. Oma kunstilevitaja missiooni täitsid mustiriraamatud edukalt kuni 19. sajandini, mil nad fotograafia, ajakirjanduse jm. massiteabevahendite poolt kõrvale tõrjuti. Mustiriraamatute suur pluss seisneb selles, et nad võimaldavad üsna täpselt dateerida mingi ornamendi sündi, tema vanuselist «ülemmäära». Tallinna talalagede juures ongi mustiriraamatud nendeks põhiallikateks, millele arhiivse materjali puudumise tõttu tuleb paratamatult toetuda.

Praegu teada olevatel andmetel on olemas ainult üks Tallinna hoone, mille maalingute autori kohta võib teha üsna tõepärastena tunduvaid oletusi — see on endine elamu Tolli tänava 3. Tolli tänava hoone on Tallinna üks rikkalikumalt kaunistatud endisi pürjelimaju. Tema asukohta linnas märgiti vanades dokumentides «in der Cisternen Straße hinter der St. Olai Kirche belegen Haus».⁶ Oma praeguse nime sai tänav alles 18. sajandi lõpul. Tolli tänava maja num-

ber 3 on kõrge, Tallinnale tüüpilise viilkatusega hoone, mis ehitati hiljemalt 15. sajandil.⁷ Oleviste kiriku põlemise ajal 1625. aastal sai maja arvatavasti tõsiselt kahjustada ning ehitati remondi käigus ümber, järgmised teada olevad suuremad ümberehitused toimusid 18. sajandi keskpaiku ja 19. sajandi viimasel kolmandikul.⁸ Tolli tänava maja siseruumide jaotus on Tallinna gooti elamule tavapärase: esimesel korrusel uhke kõrge diele ehk eeskoda,



87. Niguliste 1. Dornse talalagi. 17. saj. lõpp.



88. Tolli 3. Diele talalagi. 18. saj. keskpaik.



89. Tolli 3. Dornse aknasilluse maaling. 17. saj. lõpp.

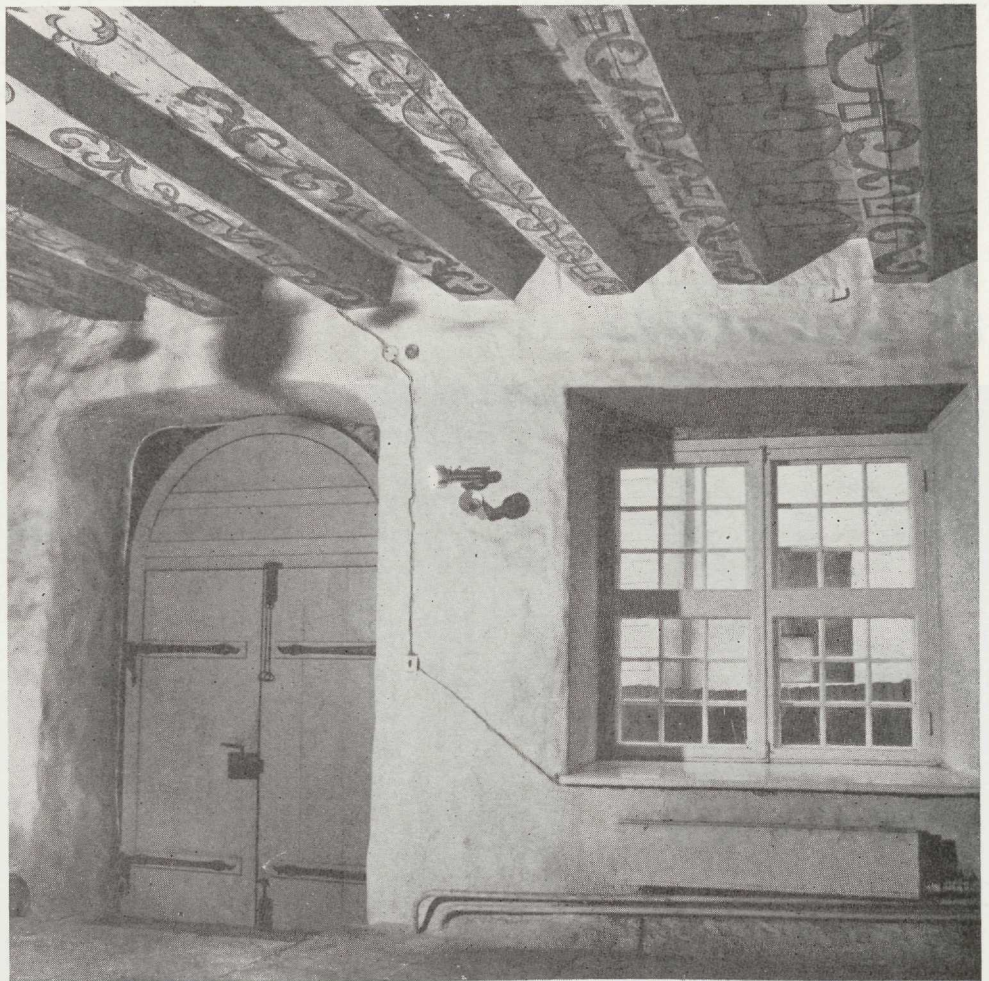


90. Tolli 3. Dornse talalagi mehe portreega. 17. saj. teine pool.

selle taga väiksem dornse ehk elutuba. Teise ja kolmanda korruse kunagistest laoruumidest said elutoad hilisemate ümberehituste tulemusena. Laemaalinguid esineb kokku neljas ruumis: dieles, dornses ja mõlemas nende peal asetsevas toas. Kolm neist on talamaalingud, neljas maaling on kantud siledale laudisega kaetud laele teisel korrusel dornse peal asuvas ruumis. Tolli tänava maalingutega laed peegeldavad Tallinna talamaalingute traditsiooni mitut eri ja mõneti ka erandlikku etappi. Muustrites, värvides ja maalimisviisis on tunda eri meistrite kätetööd ja kvaliteeti.

Vanim ja kunstipärasem maaling asub dornse laes. Siin on tegemist piki talasid lookleva mustrina asetatud pikavarreliste musta- ja punaseõieliste tulpidega kollasel foonil. Sama harvakoeline lillmuster katab ka toa kahe akna puitsilluseid. Dornse talamaalingute tõeline üllatus aga paikneb piki talade keskel — seal on maalitud neljale talale ovaalraamistuses portreed. Kahjuks on kaks neist säilinud vaid väga fragmentaarselt, sest kunagi enne maalingute teostamist talapragude peitmiseks ja sileda maalipinna saamiseks puidule kleebitud lõuendiribad on tänaseks hävinud. Säilinud katkete järgi võime oletada, et ühel talaportreel on kujutatud kõrgeast soost daami (aimatavad on kübarasuled ja osa dekolteeritud rinnapartiist), teisel talal näeme katkēt kiivrist — tegemist on ilmselt rüütliga. Kolmandat portreed pole võimalik välja lugeda. Neljas portree on säilinud üsna hästi, sellel on näha umbes 30-aastase mehe poolprofiilis nägu. Maaling on ilmekas — tumedad, poolpikad juuksed, veidi pungis silmad ja kongus nina, võimukas üldilme; tegemist peab olema kogenud konterfeieri tööga!

Dornse talamaalingute dateerimiseks arhiivseid allikaid pole õnnestunud leida. Jällegi jääb üle vaid kaudse dateerimise võimalus mustriraamatute abil. Ülalpool kirjeldatud piki dornse laetalasid looklev lillornament oli Madalmaadel ja Saksa aladel üks levinumaid 17. sajandi keskpaiku. Tõuke selle ornamendi levikuks olid andnud 1612. a. Johann Theodor de Bry ja 1641. a. Matthäus Meriani poolt välja antud teaduslikud lilleraamatud, mis sisaldasid äärmise täpsusega üles joonistatud teada olevaid taime-liike.⁹ Ornamendi graveerijad ja nende järel maalermeistrid võtsid neist üle lillede natuuritruu kujutamise. Üksikmotiividest kujundati oskuslikult ornament — need laotati maksimaalselt pinnale laiaili ja nii tekkis korduv tasakaalustatud muster. Lillornament kadus saksa meistriraamatutest üsna äkki 1660-ndatel aastatel, ajal, mil algas



91. Tolli 3. Diele.

92. Tolli 3. II korrusel asuva dornse pealne ruum.



akantusväänla peaaegu et totaalne võidukäik ornamentikas.

Tolli tänava dornse talamaalingu tulbionament vastab väga täpselt kirjeldatule, mille ajalised levikupiirid Saksa aladel ja Madalmaadel olid niisiis 1615–1660-ndad aastad. Meie talamaalingu ligikaudset dateerimist 1660–80-ndatesse aastatesse näib toetavat ka ainuke taladel korralikult säilinud portree. Too uhke pilguga härra sarnaneb väga Rootsi kuningale Karl XII Gustavile, kes valitses Rootsi kuningriiki (sealhulgas ka Eestit) aastatel 1679–1709. Valitsejate portreede riputamine oma kodu seintele oli tol perioodil üldlevinud komme (see ilmneb linnakodanike vara inventaariume lugedes), miks siis mitte ka taladele. Tolli tänava hoone omanikeks olid kõnesoleval perioodil Johan Thor Borch, kellest pole peale nime midagi teada, ning alates 1679. aastast linnakooli rektori Wilhelm Blankenhageni vend Hinrich.¹⁰ Ilmselt too mees ongi olnud maaligute tellijaks, kuna enne omanikuvahetust mainitud aastal oli hoone olnud mõnda aega linna vaestekassa valduses ning võib arvata, et ruumid vajasisid tõsist sisemist remonti. Blankenhagenite perekonnale kuulus Tolli tänava maja kuni 1710. aastani, järgmise 15 aasta vältel kuulus ta linna rae-härrale ja kämmereile Johan Hueckile, edasi valdas hoonet kuni 1743.¹¹ aastani Pärnu postmeister Christoph Friesel. Maja omanikuvahetuse daatumid võivad kõik tähistada järjekordset remondi või ümberkujunduse aega.



93. Rootsi kuningas Karl XI. 1655–1697.

94. Lillornamentika Johann Theodor de Bry 1612. a. ilmunud mustriiraamatus.

95. Jean Beraini paelornamentikale üles ehitud groteskidega seinapanoo. 17. saj. lõpp – 18. saj. algus.

96. Akantusornament Unselti mustriiraamatus «Neues Zierathen Buch», 1695.

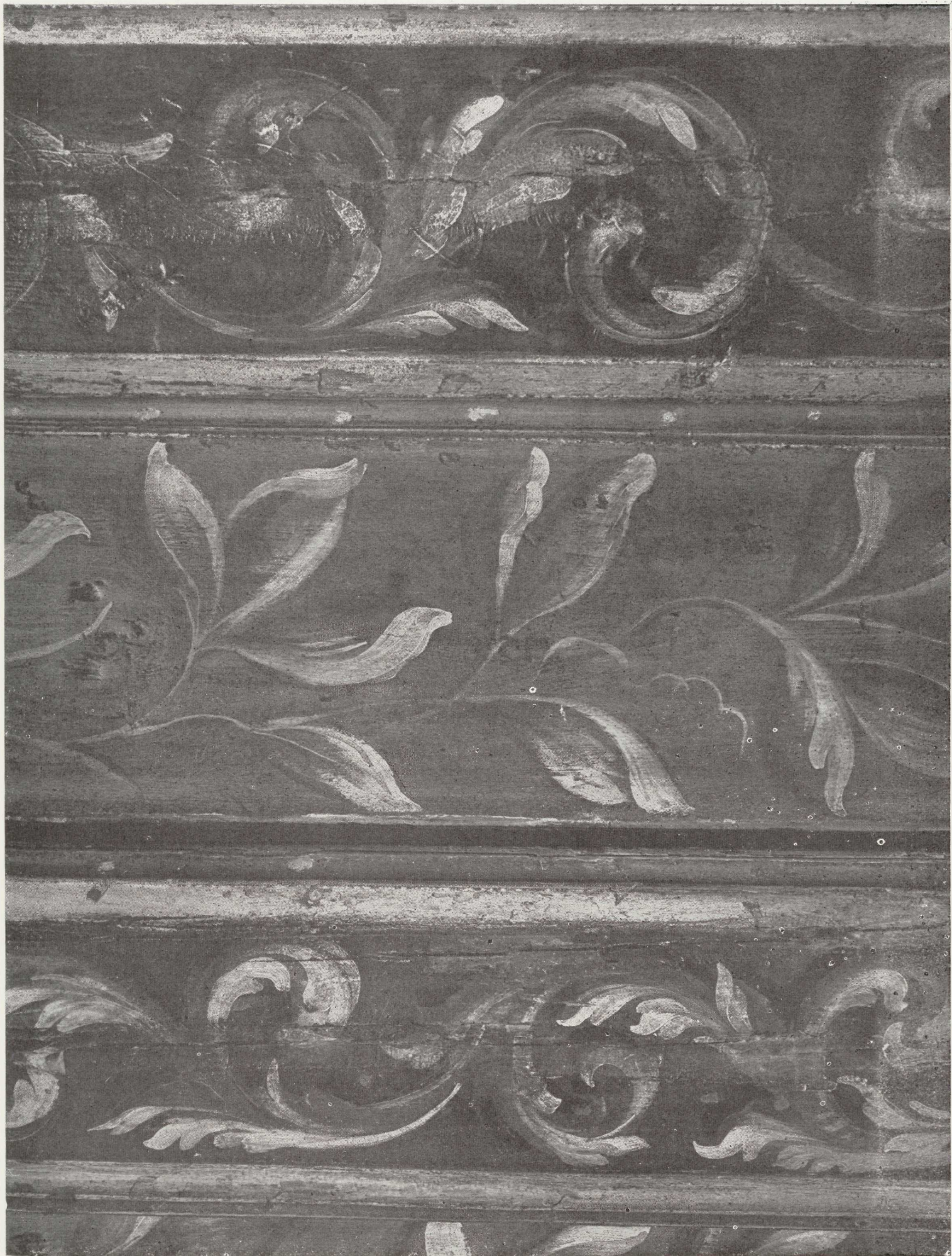


97. Tatlatagi Vana-Tooma t. 6. 18. saj algus.

98. Tatlatagi Lai t. 23 diteles, 18. saj. algus.

99. Tatlatagi Suur-Karja t. 2. 17. saj. esimene pool või keskpaik.

100. Tatlatagi Lai t. 23 dornses. 17. saj. lõpp – 18. saj. algus.



Niisiis sai 1743, aastal Tolli tänav 3 hoone uueks omanikuks Neumünsterist Holsteinis pärit maalermeister Johann Bollenthienne. On alust arvata, et maja esimese korruse diele talamaalingud on selle mehe töö. Heledal, praktiliselt valgel foonil näeme vahelduvalt kollase-tumepunasega, hele- ja tumerohelisega, roosa ja tumepunase kooskõladega maalitud ornamenti, mille muster ja värvid korduvad ka vahelaudisel. Tegemist on nn. paelornamendiga, mille põhikoe moodustavad väänlevad paelasarnased jooned, mis kohati järskude nurkade all lõikuvad ja millest kasvavad välja üksikud akantuselehed. Kahjuks pole maalermeister siinses töös suutnud saavutada head kunstilist tulemust. Ta on püüdnud moemustriga katta kogu laia talapinda (tegemist on maalingust tunduvalt vanema laega, millel on näha põlemisjälgi — seega võib lagi pärineda koguni varasemast, 1625. a. tulekahjule eelnenud perioodist või siis on konstruktioonis lihtsalt kasutatud vanu talasid). See vana konstruktioon on haprakoelise ornamendiga vastuollu sattunud, meister on lausa silmanähtavate jõupingutustega mustrit venitanud ja laiendanud, et saavutada enam-vähem kogu talapinna katmist. Selle tulemusel mõjub kaunivärviline ornament lõdvana ja tuimana.

Nagu eespool mainitud, peetakse paelornamendi loojaks 17. sajandi lõpul Prantsuse kuninga õuedekoraatorit Jean Beraini.¹² Lääne-Euroopasse, sealhulgas ka Saksa- ja Rootsi levis muster laiemalt 1720-ndatel aastatel, olles eriti laialdaselt kasutatel stukkklagede kaunistamise põhimotiivina, nagu seda oli omal ajal olnud ka akantus. Tolli tänava talamaalingu hilisbarokliku päritolu poolt räägivad ka värvid: need pole küpse baroki püüdnud sädelevad ja intensiivsed, vaid juba õrnemad, pehmemad, rokokoolikumad.

Diele maalingute arvatava autori Johann Bollenthienne'i kohta õnnestus leida ka huvipakkuvat n.-õ. sekundaarset materjali, mis muuhulgas kinnitab seda, et meister on talamaalinguid Tallinnas tõepoolest maalinud. 1746. aastast on säilinud Bollenthienne'i aruanne ja arve linna uues gümnaasiumihoones (praegune I Keskkool) tehtud töö kohta: ta värvis siin trepi, mis viis väikesesse priimasse [gümnaasiumi I klass — K. K.], halliks valgete liistudega, laele värvis valgele põhjale (ka Tolli tänavas!) sinise ja punasega lehtmustrit (sks. *Laubwerk* — nii kutsuti taimornamenti), paneelid uste kõrval värvis ta halliks ja nende tahvlid marmoreeris valgega, aknaraamid tegi roheliseks.¹³ Missugused rõõmsad värvikõlad ruumis!

Johann Bollenthienne elas Tallinnas, ikka oma Tolli tänava majas 23 aastat, 1766. aastal lahkus ta siit Peterburi ja seoses sellega koostati tema vara loend, mis annab mõningase ettekujutuse ka tolleaegse maalri kunstitalasest haritusest. Muu vara kõrval sisaldab loend järgmisi raamatuid: üks vana vaselõigetega piibel, Kuningliku Rootsi Tea-

duste Akadeemia Kastneri väljaande neljas köide möödunud aja kunstist, 18 vana raamatut vaselõigetega jm.¹⁴ Kahjuks puudub meil lähem teave vaselõigetega raamatutest, aga mõned neist võisid olla ka mustiramatud. Teise korruse toa talalagi, kus on tegemist mitmekihilise maalinguga, on praegu kaetud valgele põhjale punase värviga kantud marmoreeringuga. Marmoreeringut dateerida on raske — võte pintsli abil ükskõik missugusel materjalil marmorisüüd järele aimata oli levinud kogu barokiperioodi ajal ja hiljemgi. Arvatavasti pärineb kõnesolev maaling 18. sajandi II poolest, mil majaomanikuks oli saanud jällegi maalermeister, Hillebrand Hillebrandsohn Kopenhagenist.¹⁵ Taanlane oli maja valdaja suhteliselt lühikest aega, juba 1776. a. läks kinnistu üle seekord Stockholmist pärit maalrile Johan Christian Horchile, kes elas siin kuni 1815. aastani. On usutav, et ka tema võttis oma eluruumide kaunistamiseks midagi ette. Teisel korrusel, dornse peal oleva toa laudisega siledale valgeks võõbatud laele on maalitud rohelisest lillevanikust moodustuv keskoset. Töö motiiv näitab juba (kahjuks küll üsna abitult) katset käia kaasas klassitsistliku moesuunaga. 18. sajandi lõpu klassitsism taunis nimelt baroki raskepärast ja üleüllastatud arhitektuurset sise- ja väliskujundust, dekoori- ja värvikirevust. Muidugi, tõeline arhitektuurne küllastatus valitses kuningatele ja vürstidele loodud ehituskunstis, pärjerkliku barokki selle sõna tõsisel stiililises mõttes ei tekkinud, sest nõutava luksusastme saavutamiseks ei piisanud lihtsarelikul lihtsalt raha. Baroki põhiideid — illusoorust, dekoori- ja värvirohkust püüdis linnakodanik saavutada oma tagasihoidlike vahenditega. Tallinna talalae on selle püüde ilmekaks näiteks.

Klassitsism seadis eesmärgiks vormipuhtuse ja selguse. «Tänapäeval ei kaunistata tubade ja kambrite sirgeid lagesid enam nii paljude kaunistustega... laed tehakse täitsa valgeks, nende keskohta asetatakse rosett, mis jäetakse kas valgeks, siniseks, punaseks või kullatakse» — nii kirjutas üks eesrindlik arhitekt 1783. aastal.¹⁶ Et Tallinna kodanikehoonete lagesid tol perioodil juba samuti «nach modern-antiken Geschmack» valgendati, tõendab tollesama Tolli tänava maja viimase maalri omaniku Johan Christian Horchi töö, mis sai tehtud linna gümnaasiumi rektori professor Reitlingi tellimisel 1786. aastal. Horch on valgendanud ühe talalae, värvinud helesiniseks kolm ust ja halliks kaks tahvlitega marmoreeritud aknalauda.¹⁷

Tolli tänava maalingud avastati 1975. aastal. Millal laed krohvimattidega kaeti, siledaks tehti ja üle värviti, pole täpselt teada. Tõenäoliselt toimus see 19. sajandil, mil talalae lõplikult moest olid läinud. 1826. aastal kirjutas sakslane Theodor Thon oma raamatus «Hoonemaaler ja dekoraator ehk kunst maja nii seest kui ka väljast maitsekalt kujundada»: «Paljudel inimestel

on kahju, et vanad talalae on moest kadunud. Neid võib veel mõnikord näha vanades hoonetes ja see ehitusviis ühendab endas nii kergust kui kindlust. Talad on hoolikalt hõõvliga töödeldud, kuid kuna puit on muutunud kalliks, siis juba seepärast peab see ehitusviis moest minema.»¹⁸ Meie päevil taasavastatutena pakuvad aga vanad talalae oma arhailise konstruktiooni, rõõmsate värvide ja kauni ornamendiga küllap veel palju silmarõõmu. Restaureerimistööd kolme maalri majas Tolli tänaval Vabariikliku Restaureerimisvalitsuse maalirestaauraatori Helje Vernomasingu juhtimisel on lõppenud.

Kasutatud kirjandus ja viited

¹ H. Üprus. Tallinna Raeapteek ja selles leiduvad maalingutega palklaed, Tallinn, 1953, KRPI arhiiv, P-164, käsikiri.

² Vt. Le Pautre, Jean. Ouvres d'architecture de Jean le Pautre, architecte, dessinateur et Graveur du Roi, T. I—II, Paris, 1751; F. Rothe. Das deutsche Akanthusornament des 17. Jahrhunderts, Berlin, 1938, lk. 2.

³ H. Üprus. Tallinn, Säde (end. Pühavaimu) tän. 6 asuva koolimaja lõunapoolne tiibhoone. Täiendav uurimine ja fikseerimine. Kd. IV, Tallinn, 1956, P-162. Käsikiri KRPI arhiivis, lk. 23, 28 ja Tallinn, Rataskaevu tän. 15 hoone vestibüüli lae ülevaatuse materjalid. Tallinn, 1962, P-332, käsikiri KRPI arhiivis, lk. 5.

⁴ G. Adelheim. Das Revaler Bürgerbuch 1624—1690. — Beiträge zur Kunde Liv-, Ehst- und Kurlands, Bd. 18, Tallinn, 1933.

⁵ G. Adelheim. Das Revaler Bürgerbuch 1710—1780. — Beiträge zur Kunde Liv-, Ehst- und Kurlands, Bd. 19, Tallinn, 1934.

⁶ TRKA, f. 230, n. 1, s. 1122 (B. t. 15), lk. 79.

⁷ L. Tiik. Väljavõtteid Tallinna vanimatest kinnisraamatutest, VI osa, Tallinn, 1967, KRPI arhiiv P-1309, käsikiri, lk. 6.

⁸ S. Mäeväli. Tallinn, Tolli tn. 3 asuva elamu ajalooline õiend. Tallinn, 1976, KRPI arhiiv, P-2615, käsikiri, lk. 28—30.

⁹ F. Rothe. *op. cit.*, lk. 36.

¹⁰ L. Tiik, *op. cit.*, lk. 7.

¹¹ Samas. Vt. ka viidet nr. 6.

¹² P. Jessen. Der Ornamentstich, Berlin, 1920, lk. 219.

¹³ TRKA, f. 230, n. 1, s. 729 (B. f. 82), lk. 512.

¹⁴ TRKA, f. 230, n. 1, s. 1122 (B. f. 15), lk. 79—82.

¹⁵ L. Tiik, *op. cit.*, lk. 8.

¹⁶ L. Voch. Etwas von Bauzierathen, nach Modern-Antiken Geschmack, Augsburg, 1783, lk. 45.

¹⁷ TRKA, f. 230, n. 1, s. 729 (B. f. 82), lk. 529.

¹⁸ Th. Thon. Der Gebäudemaler und Dekorator oder die Kunst Gebäude sowohl von Außen als von Innen mit Geschmack zu verziern, Ilmenau, 1826, lk. 115.

AICA XVI KONGRESS

26. maist—1. juunini 1983 toimus Helsingis ja Tampere AICA XVI kongress ja XXXV peaaasamblee. Kongressi peateema — «Kunst uue maailmakorralduse otsinguil» — oli välja pakutud UNESCO poolt ning selle alla mahtusid järgmised teemad:

Kriitika ja kultuuriline identiteet.

Kunstiinformatsioon — sild või barjäär kultuuride vahel?

Põhjamaade rahvaste kunsti- ja kultuuri-probleemid.

Vähemusrahvuste kultuur.

Keel ja selle võimalused interpreteerida kaasaegset kunsti.

Identiteedi küsimus leidis põhjalikumalt käsitlust Peter Schjeldali (USA) ja Göran Schildti (Rootsi) ettekannetes. G. Schildt selgitas kultuurilist ja rahvuslikku identiteeti kui sotsiaalkultuurilist mõistet, mis on aktuaalne maades, mis on hiljuti saavutanud iseseisvuse või on võõra võimu all, s. t. rahvastel, kel on madal eneseteadvus. Seevastu homogeense rahvastikuga riikides on peatähelepanu kultuuri teistel tahkudel. P. Schjeldali sõnad kõlasid lausa väljakutsuvalt: «Kaasaegne skandinaavia kunst rhabab mind kui erilisel nõrk [...] Teie kunst on ebaselge, provintsiaalne ja ebahuvitav.» Schjeldali arvates on põhjarahvad ükskõiksed Ibseni, Munchi, Strindbergi, Sibeliuse, Saarise jt. pärandi suhtes. Valitsuse patroonaaži kunstile, mida Soome AICA esimees J. Lintinen oli uhkusega esile tõstnud, pidas Schjeldal depressiivseks nähtuseks, mis kompromiteerib kunsti sõltumatust ja ähmasstab kunsti väljendusvahendeid. Üks põhilisi kunsti jooni, deklareeris Schjeldal, on vabanemine «internatsionaalsetest» illusioonidest. Nendes ideedes oli vähe tõtt, väitis ta, nad töötasid ülesamist primitiivsest ja lokaalsest, kuid ei arvestanud, kes me tegelikult oleme. Parim kunst praegu on superlatiivselt rahvuslik. Samas oli tema ettekandes palju vasturääkivusi, näiteks kinnitas ta, et kõige elavamalt on kunst rahvuslik siis, kui ta on individuaalses vastuolus rahvuslikkuse fiktsiooniga. «Kui mina oleksin Skandinaavia noor kunstnik, oleksid mul oma saksa, itaalia ja ameerika kangelased [...] Ma tekitaksin oma kaasmaalastes jälestust oma valjuhääle põlgusega kõige skandinaavialiku vastu. Ja minu läbi, ma arvan, leiaks vormi miski tõeliselt skandinaavialik.»

Kreeka kunstiteadlane I. Vorres on veendunud, et praegune kriis kunstis on tingitud sellest, et kunst on üritanud vabaneda nn. Ulyssese sündroomist, sidemeist kreeka kunstiga, inspiratsiooni- ja taasuuendamiskäiguga. «Antiikjumalate eemaldamine pje-

taalidelt on alati lõppenud katastroofiga.» deklareerib ta, pidades loomulikuks, et juba praegune *fin du siecle* või 21. saj. algus leiab tagasitee Kreekasse. Peamine olevat Kreeka missiooni meeldetuletamine.

Siira enesekriitika käsitles soome identiteeti M. Valtunen, pidades sellele iseloomulikuks ühelt poolt bioloogilist agressiivsust, teiselt poolt peaaegu sentimentaalset tendentsi leida sidet loodusega: «Me eelistame kunsti, mis on emotsionaalne, mõneti sentimentaalne või melanhoolne, pörkume raskustele, kui püüame luua intellektuaalset kunsti. Me hindame kõike, mis on hästi tehtud ja kaldume täiuslikkusele kvaliteedid, mitte uuenduste alal. Seetõttu jääme tihti maha värsketest ideedest ja liikumistest.» Elava diskussiooni tekitas transavangardism, nähtus, mis tekkis 1970. aastatel Itaalias ja on levinud praeguseks üle Euroopa. Selle kontekstiks, selgitas Achille Bonito Oliva, on poliitiline, majanduslik ja intellektuaalne kriis, palju selle vitaalsusest tuleneb katastroofitundest. Loobutud on 1960. aastate *arte povera*'st, nonfiguraalsest abstraktsionismist targema kultuurilise suhtumise kasuks; suund on narratiivsusele, ajaloolisele mälule, kontaktile maailmaga. «Transavangardism on praegu ainuvõimalik avangardism,» ütles Oliva. Selle lähtekeht on pluralism läbi kultuurilise nomadismi ja stiililise eklektitsismi, vahendiks tsiteerimine, laenuid varasema avangardismi keelest. See on mingi neomanerism, mis, sulatades ühte kõrged ja madalad kunstistiilid ja programmeerimata fragmendid, peab ülearuseks igasuguseid nostalgilisi tundeid kavatsusega asendada erinevaid stiile. Võimalik, et transavangardism, olles suurepäraselt teadlik oma transitoorsusest, on viimaseks avangardiks, oletab Oliva. Enamik sõnavõtjaid nõustus, et tänast kunsti, on ta siis transavangardism või mitte, iseloomustavad hästi A. B. Oliva poolt kasutatud terminid nagu individuaalne väljendus, *Innerlichkeit*, diversioon, mobiilsus ajas ja stiilides, diskontinuiteet ja pluralism.

Keele osa kunstis käsitlesid põhjalikumalt inglise teadlaste Pierre Rouve'i ja Slavka Sverakova ettekanded. «Ülesanne kasutada midagi tavalist millegi ebatavalise interpreteerimiseks on hirmutav, aga võimalik ja vajalik,» leiab S. Sverakova. P. Rouve tuleb välja visuaalse grammatika teooriaga, lähitudes Roman Jacobsoni verbaalse grammatika teooriast. Olles veendunud, et kunst on uurimata paralleel verbaalsele keelele (ning peab seetõttu olema samuti loogiliselt seostatud süntaktilistest ühikutest ja semantika reeglitest süsteem), peab P. Rouve vajalikuks võimalikult kiiresti lülitada struktuuriline lingvistika kunstiteadusesse, nagu selle on juba omandanud rida distsipline. Ta ehitab üles skeemi optumilt (nagu ta nimetab minimaalset vaateühikut) nägemislausetele (*sight-sentence*), pühides tõestada, et praegune mahajäämus sel alal toob tõsiselt kahju praktilisele kunstianalüüsile.

Arutluses keskuse — perifeeria suhetest ja

kunstiinformatsioonist jäi kõlama mõte, et kuigi perifeeria ei tähenda tänapäeval enam isolatsiooni, pole siiski mõeldav eraldumine suurtest keskustest. K. Siikala rõhutas, et kunstipoliitika peab olema mobiilne, vaba-kaubanduse ja intellektuaalsete kaitsetollideta poliitika. Keskus ja perifeeria peavad olema võrdset tasandil rahvusvahelises dialoogis. Praktikas tähendaks see kunsti toetamist avatud rahvusvahelises õhkkonnas. Mitte ainult sissetuleku ja töötingimuste kindlustamist, vaid ka reisi- ja näitusekuld katmist. Sama tähtis on mobiilsus ka kriitikule. H. Raum peab oluliseks otsesid kontakte, sest massiteabevahendite kaudu saadud informatsioon ei peegelda tegelikku olukorda.

Mõnevõrra tauniti New Yorgi dikteerivat rolli kunstimaailmas, mille kõrval jäävad varju isegi Pariis ja London. AICA president Dan Haulica võttis aga asja kokku järgmiselt: «Tõeline talent on see, kes, olles perifeerias, käitub ja tunneb nagu oleks ta keskuses. Süüdistused nende aadressil, kes keskustes nagu liigselt võimu hoiaksid, on põhjendamatud.»

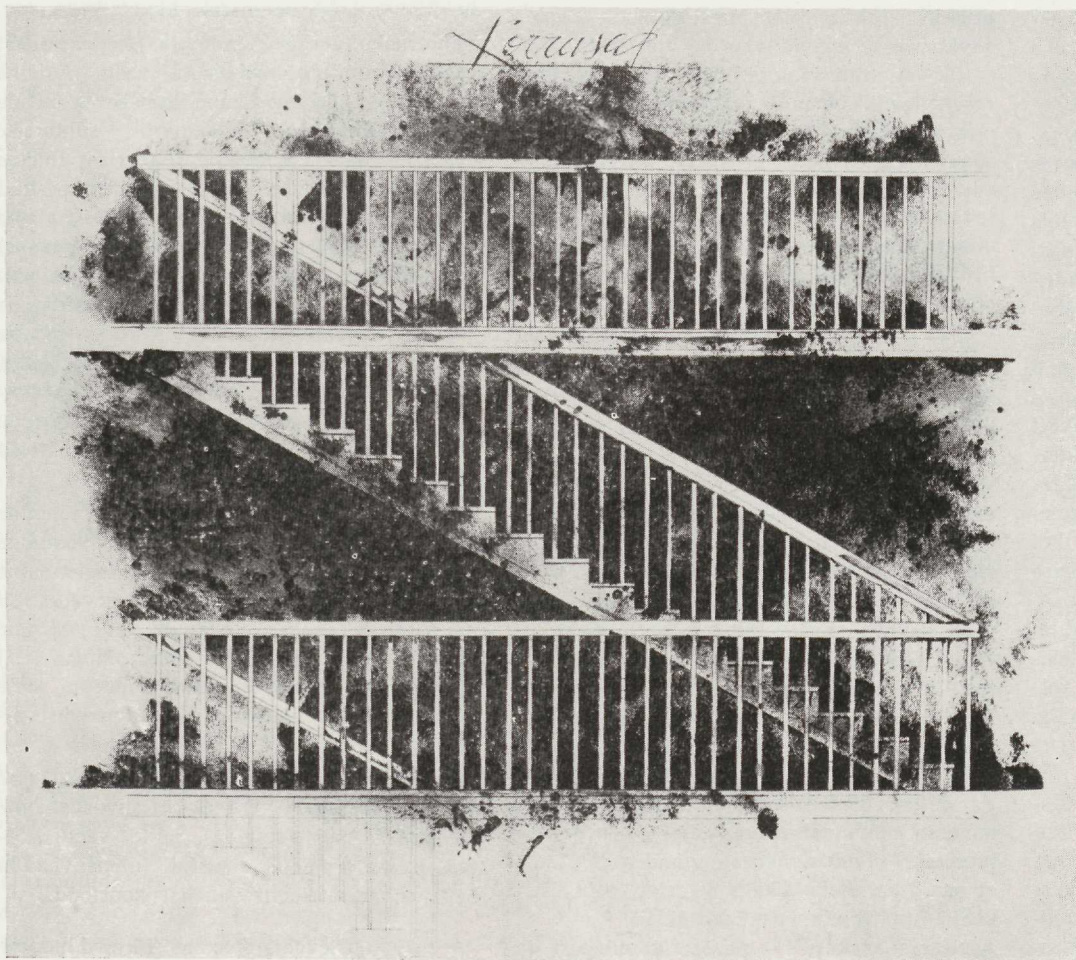
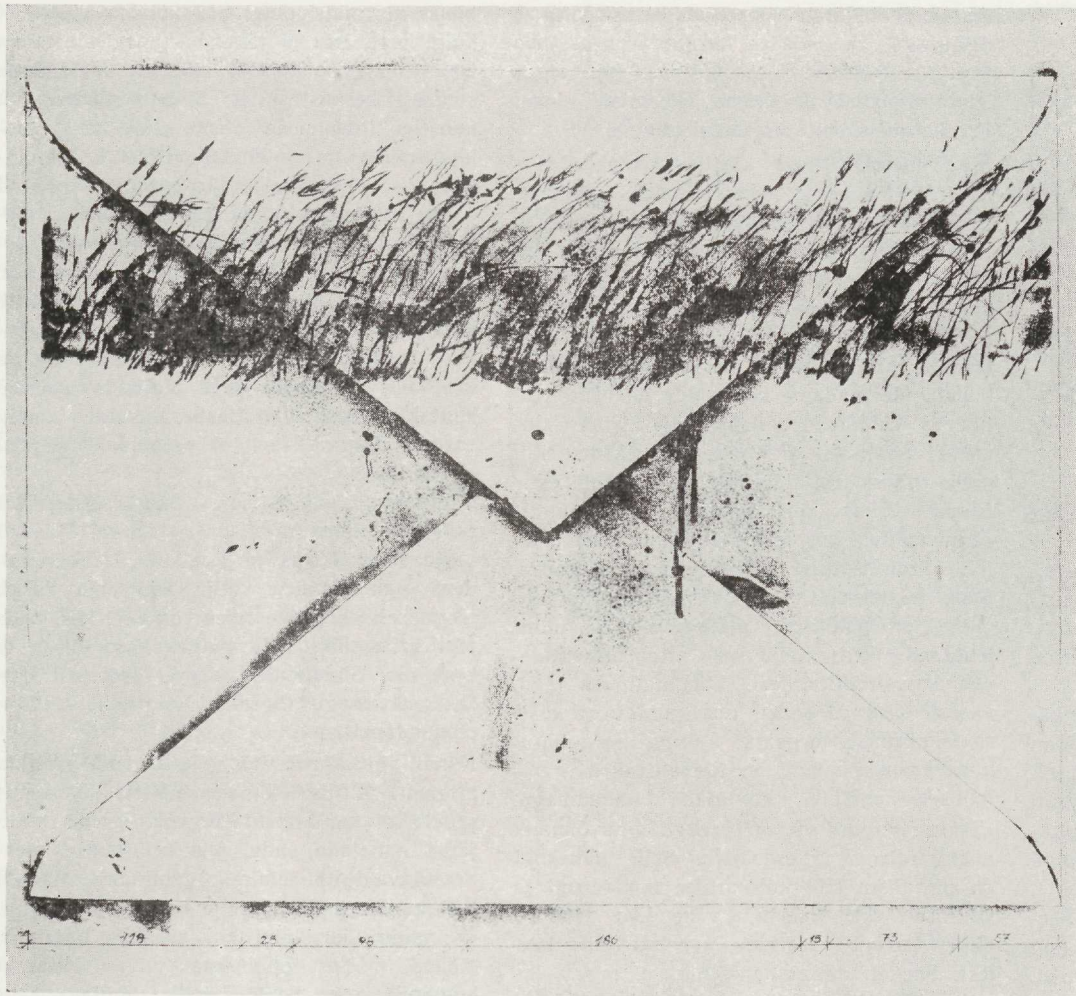
Kunstikriitika rolli tänapäeval võib hinnata mitmeti. M. Kestelman apelleeris sõnavõtus sellele, et kui kunstnikke võib igaüks mälu järgi nimetada sadu, siis kriitikutest meenuvad vaid Baudelaire, Appolinaire, Manon, kes on tõesti jätnud jälje kunsti mõistmisse. «Kunstikriitiku võim on saanud tohutuks, mõnes mõttes on tema mõju ületanud kunstniku oma [...]. Tehaks rõhutada kriitikuile: neil peaks olema tegelikult tagasihoidlikum koht *vis-a-vis* kunstnikega.»

Vähemuskultuuride esindajate ettepanekuteist võeti mõningase umbusuga vastu Aafrika delegaatide protest Lääne isekuse ja nende kultuuripärandisse hoolimatu suhtumise vastu. Salomon Wangboje Nigeeriast tuletas meelde, et Euroopa kubism on inspireeritud Aafrika skulptuuridest. Aga kui Aafrika kunstnik teeb midagi kaudseltki sarnast mõne Euroopa tuntud kunstniku tööga, süüdistatakse teda kopeerimises. «Aafriklane kopeerib, eurooplane saab inspiratsiooni,» on aafriklane kibestunud. Dan Haulica leidis, et «kuigi on palju eelarvamusi Aafrika suhtes, peame me olema teadlikud reaalsusest». Paistab, et ikka veel samastatakse mõistet «primitiivne» ja «Aafrika».

Tunduvalt enam mõistmist leidsid saamide ja gröönimaalaste soovid: saada võimalus kunstihaariduse omandamiseks, regionaalne kunstigalerii ja paviljonid rahvusvahelistel näitustel. «Tahame elada nii, et võiksime vaadata välismaalastele otse silma. [...] Meil on hirm, mis on sama suur kui meie lootus säilida.» väljendas Skandinaavia väikerahvuste tundeid N. A. Valkeapää.

Viimasel päeval leidis Finlandialos aset ühine diskussioon IIA-ga (Rahvusvaheline Kunstnike Assotsiatsioon), millel vastu võetud ühises projektis otsustati intensiivistada kahe organisatsiooni vahelist koostööd.

Ülevaate koostas **Piret Lindpere**



ANDRES TALI

Sündisin 1956. aastal Tallinnas. 1963. aastast käisin Mustamäel mitmes koolis, kuni lõpuks küllalt sai. 1974 õnnestus mul astuda ERKI-sse graafikat õppima. Ei kuulunud eriti andekate ja hoolsate üliõpilaste hulka. Nimelisi stipendiume ei saanud. ERKI lõpetasin 1980. aastal raamatukujundajana. 1980—1981 distsiplineeriti mind Nõukogude Armees. Peale sõjaväeteenistust töötasin kirjastuses «Eesti Raamat». 1981. aastal õnnestus mul abielluda. 1 laps (TÜTAR). Näitus-
tel esinen 1976. aastast alates. Minu töid on eksponeeritud paljudes Nõukogude Liidu linnades (Tallinnas, Tartus ja Pärnus).

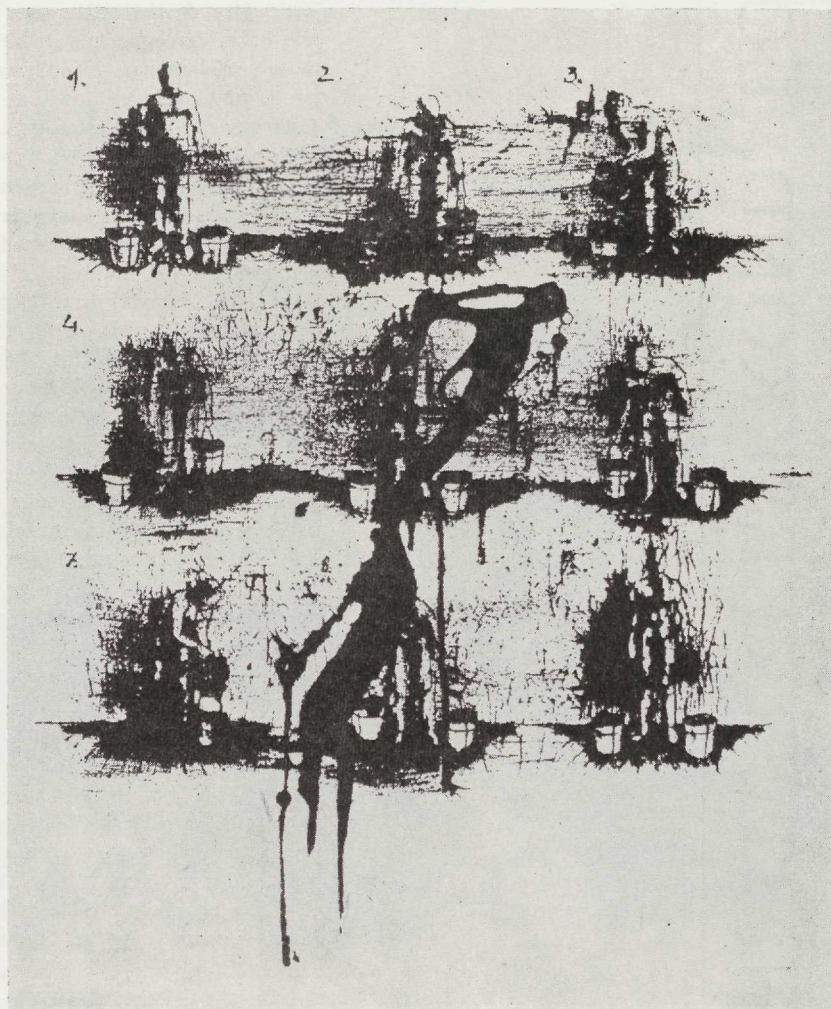
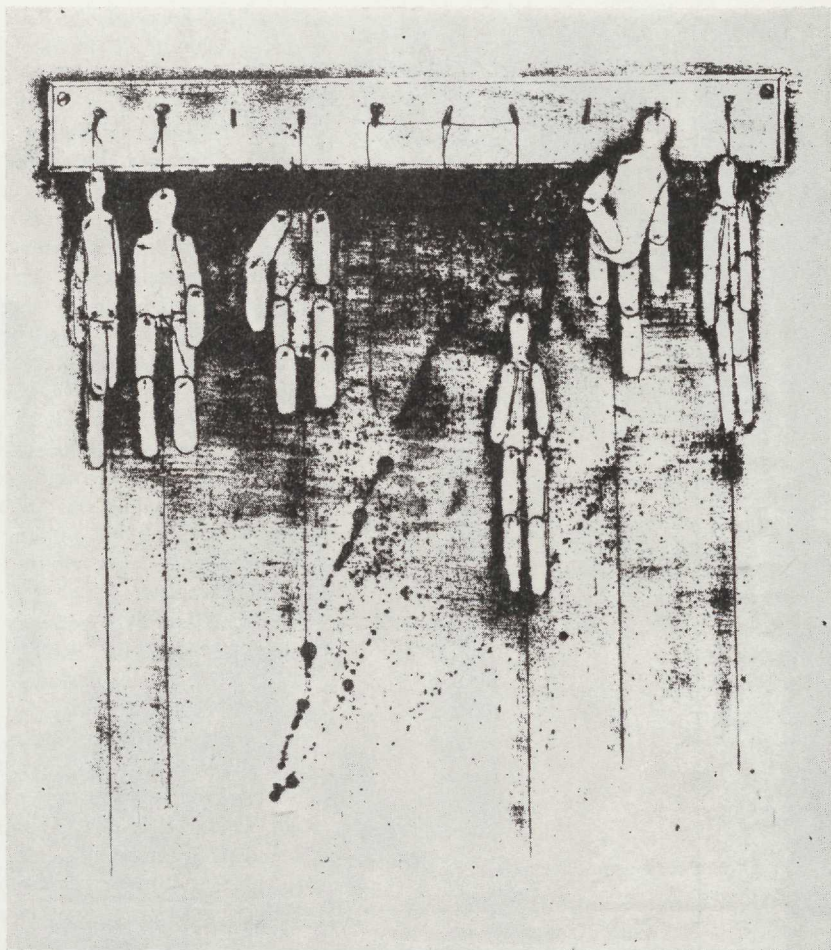
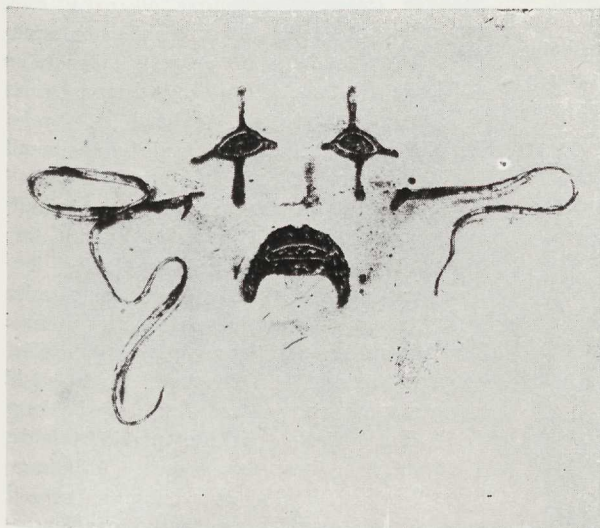
101. Andres Tali. Kirjad maalt. Siiditrükk. 1983.

102. Andres Tali. Korrused. Guašš. 1982.

103. Andres Tali. Naera, pajats. Siiditrükk. 1983.

104. Andres Tali. Nagi. Siiditrükk. 1983.

105. Andres Tali. Töö 1—9. Siiditrükk. 1983.



Kevadised kunstipäevad Läti NSV-s on muutunud juba traditsiooniks. Ürituste keskuseks kujuneb tavaliselt Riia, seekord koonduis tähelepanu Riia vanalinna kõige suuremale arhitektuurobjektile — Peetri katedraalile, mis nüüd muuseumiks on muudetud. Nimelt korraldati seal unikaalne näitus «Keskond, loodus, inimene», mis deviisina kandis kogu kevadisi kunstipäevi.

Taalise näituse idee tekkis umbes 7 aastat tagasi. Selle vaimseks isaks oli tookord Ojars Ābols ning tema kontseptsiooni aluseks olid mõned kindlad seisukohad tolleaegsest läti kunstist. Esiteks — läti kunstis valitseb estetism ja kaldumus sentimentaalseks maailmapildiks, romantilis-lüüriline ja ajuti isegi valeoptimistlik kogemus. Teiseks — kunstnikud on kaotanud teravdatud sotsiaalse sisetunde, ühiskondlikku problemaatikat võib leida ainult konjunktuursetes töödes. Seepärast tuleb sellele elitaarsusele vastukaaluks aktiveerida sotsiaalset ja esteetilist kunstilist mõtet. Deviis «Keskond, loodus, inimene» näis sellise eesmärgi jaoks kõige sobivam olevat. Ta oli vastu võetav oma problemaatika aktuaalsuse poolest, piisavalt lahtine temaatikalt ja formaalsetelt võimalustelt ning rahuldas enam-vähem kõiki, ka risti vastupidiseid huve, pretensioone ja nõudmisi nii kunstnike endi kui ühiskondliku arvamuse hulgas. Töötati välja programm, mis andis peaaegu täieliku vabaduse igasuguseks sotsiaalseks aktiivsuseks kunstilise tegevuse kontekstis. Otsustati võtta deviisi mitte sõna-sõnalt ja mitte piirduda töödega, mis häbimärgistavad looduse rüüstamist. Tunduvalt tähtsamaks peeti mõtet inimese teadvuse (n.-ö. sisemise keskkonna) risustamisest kõigis selle aspektides alates kitsast kuni agressiivsuse ja bürokraatia irratsionaalsete jõududeni. Toetati igati mõtet, et organiseerida näitus väljaspool kunstiliikide eraldamise kanoonilisi ettekujutusi. Lähtuti eeldusest, et kunstiks võib lugeda iga indiviidi iga loomingulist akti, mis vastab võrdusele «mina-kunstnik». Kokkuvõttes taheti korraldada süntetistlik näitus — loominguline sündmus, kus kõrvuti kujutava kunsti traditsiooniliste liikide — maali, graafika, skulptuuri eksponeerimisega osalevad ka poeedid, lauljad, pantomiim, foto, kino, sotsiaalne dokumentatsioon jne. Oma olemuselt oli see katse kaotada piir kunstniku ja vaataja, spetsialisti ja publiku vahel. Selles segaminiajajamises peaks publiku aktiivsus segunema kunstniku väljaastega ja kunstnik omakorda peaks laskuma oma Olümposelt kaasaegsete igapäevasesse mõllu.

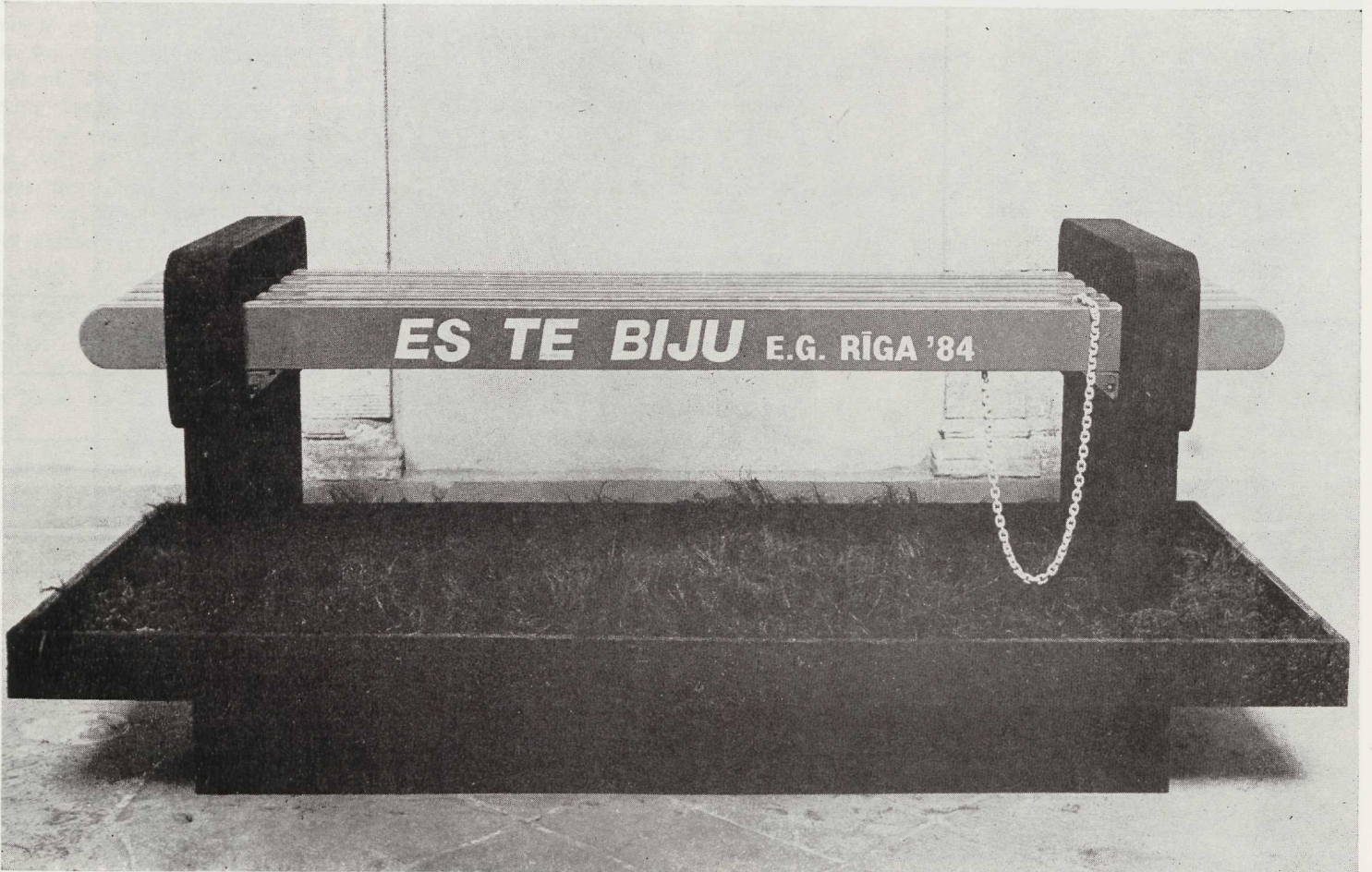
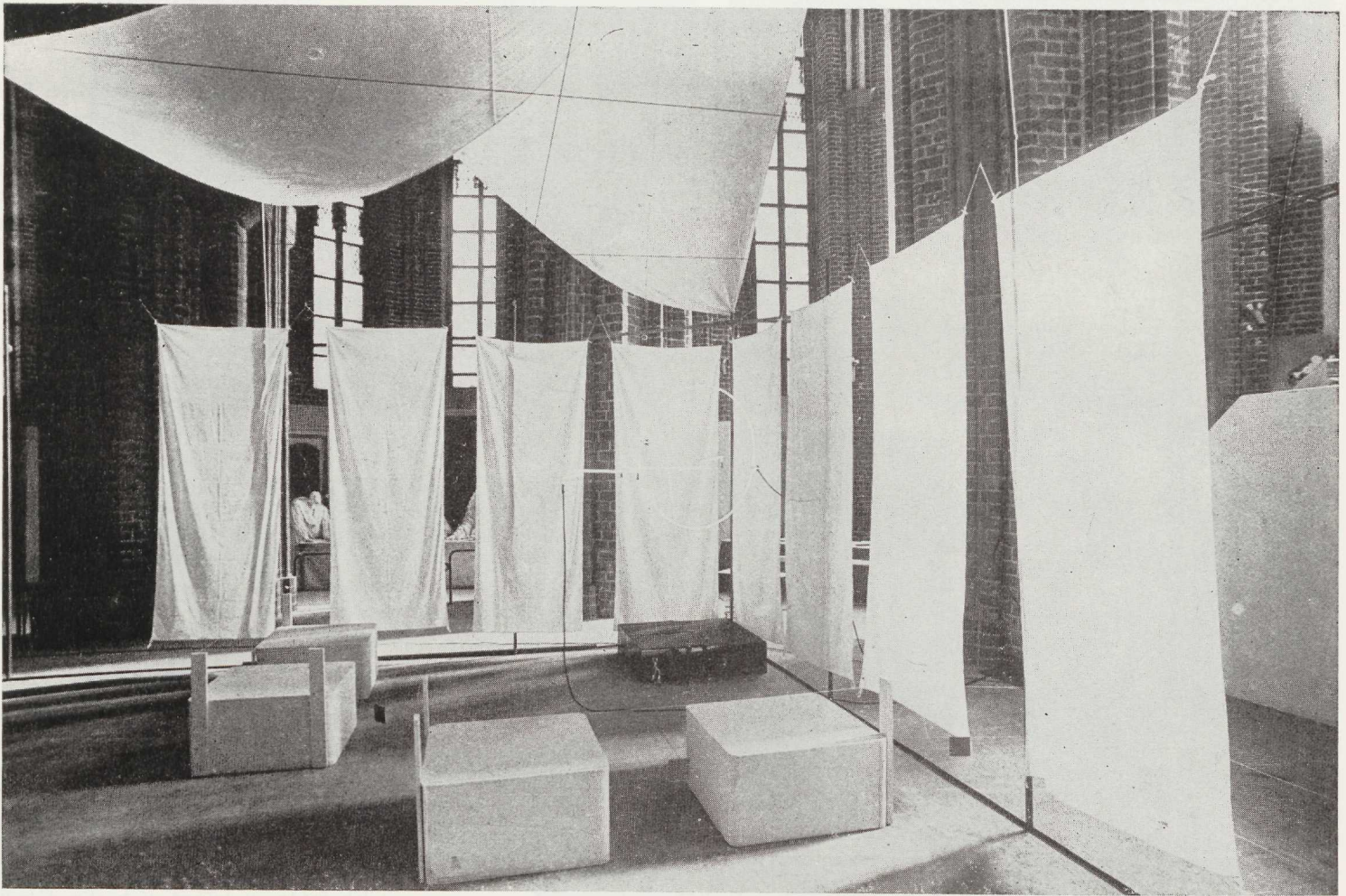
Ette öeldes õnnestus neid ideid teostada vaid osaliselt. Lisaks kulus idee selgitamisele, «lõhe» ületamisele aastaid. Tehti küll eelnevaid katseid, kuid hulk entusiastide suutis pakkuda vaid salongi-etteasteid. Siis alustasid organisatorid laialdast propagandistlikku kampaaniat idee ja kontsepti «Keskond, loodus, inimene» toetamiseks ajakir-

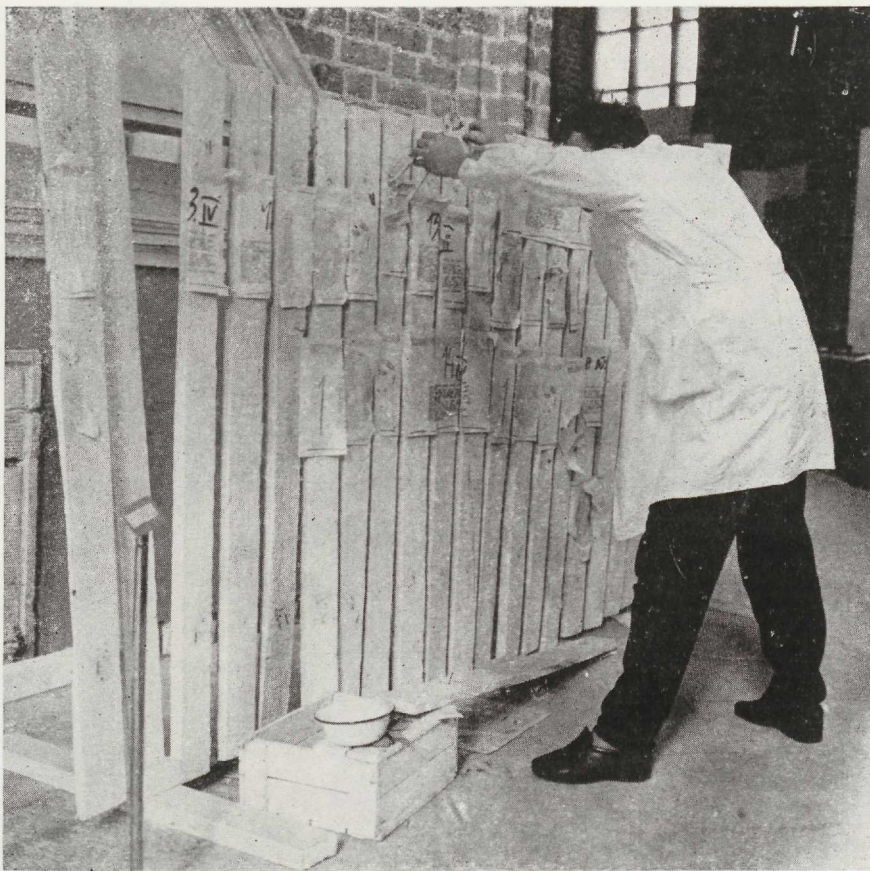
janduses, raadios, TV-s, loomingulistes liitudes. Seda mõtet toetas ühiskondlik aktiiv — teadlased, literaadid, filosoofid. Samas kasvab ja küpseb noorte kunstnike põlvkond, ke'le'e eelkirjeldatud süntetistlik idee polnud väljastpoolt peale surutud, vaid kuulus nende endi maailmatunnetuse juurde. Ja nii avatigi 1984. a. kevadiste kunstipäevade raames nii kaua ette valmistatud näitus, millest võttis osa umbes 100 nii noort kui tuntud ja staatusega kunstnikku.

Põhimõtteliselt võis näitusel jälgida kaht tendentsi, kaht lähenemist etteantud deviisile. Esimene lähtus juba kujunenud poeetilis-romantilisest esteetilisest traditsioonist, positiivse ideaali otsingust. Teine oli kriitiline pilk tänapäeva suhetele keskkonnaga, see polnud mitte kunst nautlemiseks, vaid aktiivseks sotsiaalseks osalemiseks kunstniku poolt esitatud problemaatikale. Nii ühed kui teised kunstnikud püüdsid leida oma töödele uut kujundikeelt, ebatraditsioonilisi võtteid. Küsimus polnud mitte selles, kui võrd oli ürituses (kohalikkude) avangardi, vaid et vaatajakond saaks värskeid impulsse uuest kujundikeelest, võimaluse puududa kokku kaasaegse kunsti «mängureeglitega», mis teinekord on pisut keerulisemad kui lihtne dekoratiiv-esteeetiline suhe. Näituse «naelaks» kujunesid mitmesugused objektid. Nende demonstreerimine tõsiste kunstiteoste kontekstis koos tavalise tahvelmaali, skulptuuri, graafikaga kutsus mõnel puhul esile üllatuse, kahtluse, isegi n.-ö. esteetilise šoki. Teravad vaidlused toimusid suure mulaažigrupi «Kolmas laud meile endile» ümber, mis oli tehtud Leonardo da Vinci «Püha õhtusöömaaja» ainetel. Grupp noori autoreid oli kavandanud esimese laua kui apostlifiguuridega ideaalvariandi, mis teises lauas arendati ohjeldamatuks groteskiks inimliku olemuse mõnede tahkude üle. Kolmas laud oli koht kõrgetele ideaalidele ja madalatele kirgedele kaheteistkümne autori endi jaoks. Selle laua taga nad siis näituse ajal iga päev ka sõid, jõid, vestlesid vaatajatega. Nende probleem polnud ju kes teab kui keeruline. Kas me mitte ise ei madalda oma ideid? Kas Juudas mitte meie endi keskel pole?

Maalide ja graafika hulgas oli palju töid, kus rõhk oli asetatud groteskile, bufonaadile. Sama tendents oli selgesti märgata ka objektide juures. Näiteks demonstreeris «Väljasõit loodusesse» (autorid A. Breže, A. Neiburga, V. Ošinš) autot-monstrumit kipsfiguuridega. Nendes figuurides väljendatud rõhutatud enesega rahulolu sümboliseeris üsnagi selgesti kõige labasemat tarbijamentaliteeti, tarbijat nii asjade kui looduse suhtes. E. Grinfelds esitas omalaadse kitsiaktisiooni — pingi «Siin olin mina». Juurdelisatud nuga lubas vaatajale juba ette programmeeritud eneseteostust. (Seda siiski ei kasutatud, nuga varastati aga ikkagi ära.) Peab lisama, et nn. *sgraffitti* leidis käsitlemist mitmes sotsiaalse kallakuga töös. Need olid tööd, kus küllaltki selgelt vihjati meie elanikkonna teatud osa agres-

* Kirjutatud almanahhile «Kunst».





108

sioonihimule arhitektuuriobjektide ja üldse kultuuri suhtes.

Suhe inimene—loodus leidis küllalt omapärase lahenduse ka L. Laganovskise, I. Zodižiku ja H. Ledinši metafüüsilises interjööris ning O. Pētersonsi environmendis peeglitest kapiga. Autorid olid rajanud oma tööd metafoorile — kunstliku, konserveeritud keskkonna ja tavalise looduse vastandamisele, kusjuures viimast tähistasid objektides vaid sümbolised elemendid nagu õled või lihtsalt fotod maastikust. Tavapärasest keskkonnast võõrandumise ohtu rõhutasid eksponeeritud neoontoolid. Ideaalse otsing avaldus eriti tugevasti J. Putrāmsi ja L. Putrāme meditatsiooniobjektis. «Heinakuhi» pidi meenutama kaasaegsele ültsiviliseeritud inimesele tema enese algust. Romantismi vaimus oli loodud ka hüdrokineetiline objekt (autorid A. ja I. Riņķis) «Etüüd veest».

Mõnede objektigruppide juures oli tunda hoiakut, mis selgelt lähenes abstraktse kunsti printsiipidele. Selline oli näiteks A. Kalnačsi reljeef, kus olid vastandatud erinevad ja kontrastsed materjalid — näiteks poleeritud teras ja asfaltpinnad. See kompositsioon kuulus samuti nende hulka, mis hoiatasid inimese agressiivsete potentsiaalide eest võitluses loodusega. Ainult ühel objektidest oli ka utilitaarne eesmärk; see oli pneumaatiline keskkond lastele mängudeks — «Täispuhutav mehaaniline töökoda» (autorid I. Mailitis, I. Mailite). Ning tuleb öelda, et lapsed ei hoolinud kultuuritabust, vaid kasutasid objekti rõõmsasti.

Atraktiivne ja täis üllatusi oli fotokollaažide ja montaažide, happeningide, dokumentatsioonide ja aktsioonide sektor (M. Argalis, J. Borgs, K. Šmelkovs, A. Breže jt.). Sürraalsed visioonid, visuaalsed paradoksid reflekteerisid kunstilises vormis neid protsesse (tihti F. Kafka, F. Dostojevski, M. Bulgakovi vaimus), mis meid argipäevas ümbritsevad. Samas see, mis näitusel oli ootamatu, ei üllata enam ammu kedagi



109

106. Environment. «Ruum, valgus, mahulisus». Fragment. Autorid O. Bregiš, N. Titāns, J. Plesums, A. Kalniņš, M. Kundziņš, J. Selģin.

107. E. Grinfelds. Pink. Siin olin mina. E. G. Riia'84.

108. I. Gailāns. Plank (protsess montaaž — demontaaž).

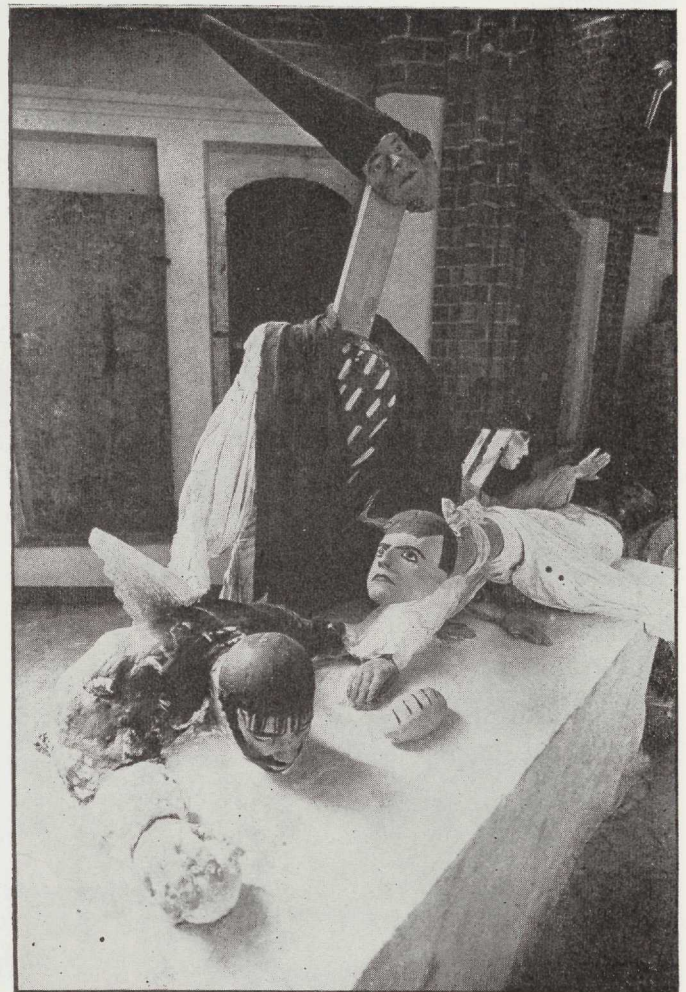
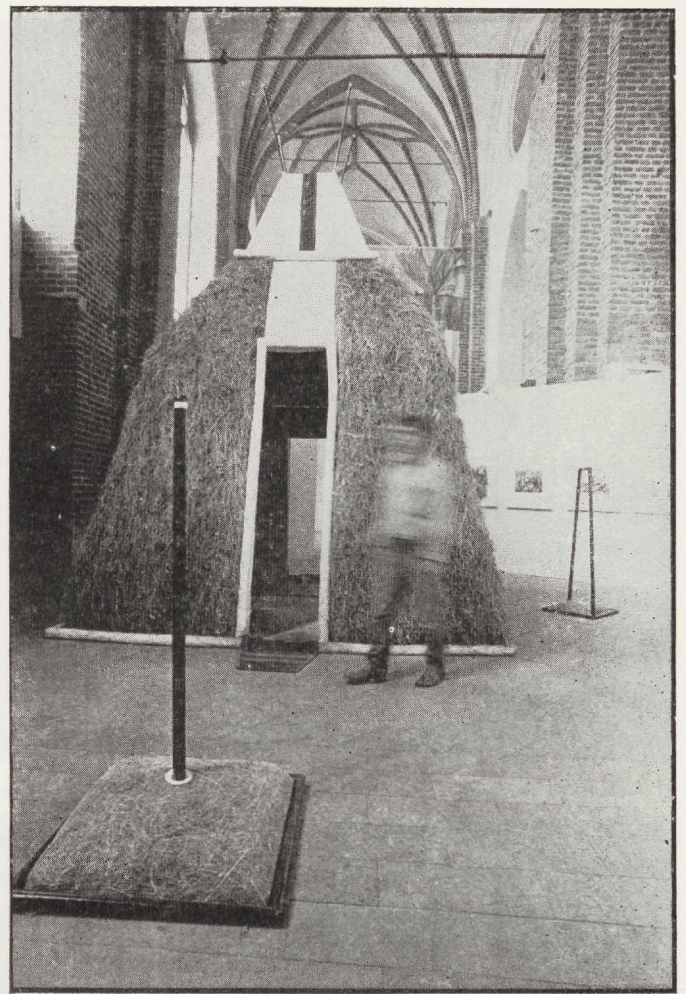
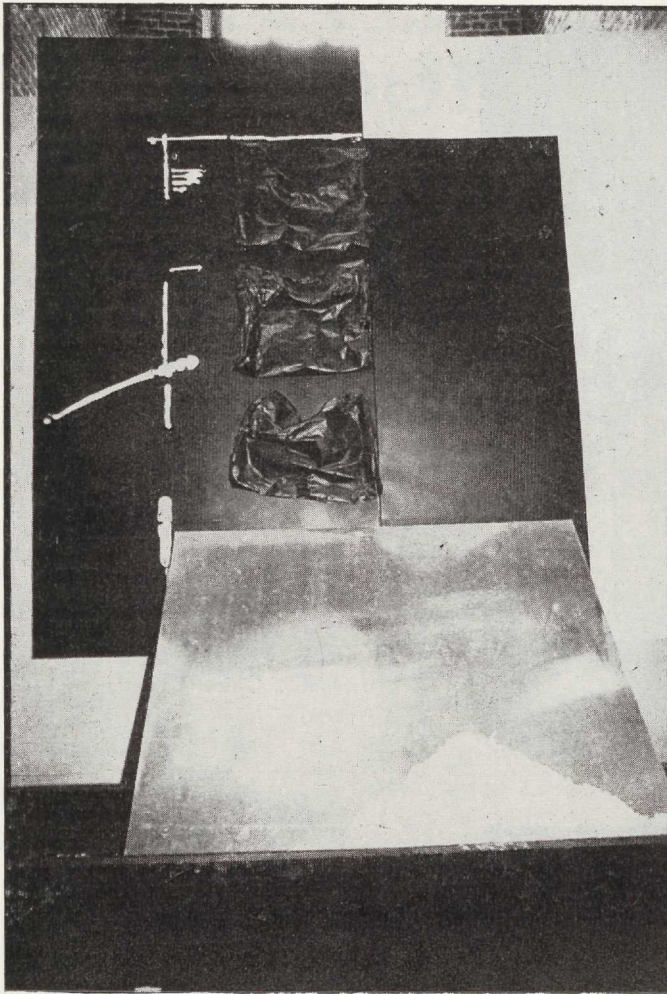
109. Piknik. Autorid A. Breže, A. Neiburga, V. Ošiņš.

110. A. Kalnačs. Reljeef.

111. Meditatsiooniobjekt. Autorid J. Putrāmsis, Z. Putrāma, M. Bikše.

112. Vaade näitusele. Keskell «Igaviku rõngas». Autorid A. Gulbis, O. Skarāinis, A. Dumpe.

113. Kolmas laud meile endile. Fragment. Kolooreeritud kipsis. Autorid E. Vērpe, I. Iltnere, J. Mitrevics, M. Muižniece, G. Muižnieks, A. Zelcs, S. Krastina, A. Riekstins, P. Bankovskis, A. Muižniece, A. Zarina, V. Rubulis.





114

poeesias, kirjanduses, kinos, teatris. Ootamatu oli nähtavasti teistes kunstiliikides juba olemasoleva ja harjumuspärase kunstikeele visualiseerimine, mis omakorda aga ainult teravdas vaataja tähelepanu antud temaatika suhtes. Tuleb märkida, et visuaalse üllatuse efekti kasutab ammu läti plakati, millele samuti oli eraldatud sel näitusel oma sektor.

Ühendavaks lüliks objektidelt tahvelmaali juurde oli gobeläänide ja üldse tekstiili osakond, mis, olles küll tavapäraselt dekoratiivne, organiseeris suurepäraselt suurt gootilikk ruumi ja andis näitusele tiheduse.

Kuid ka tahvelmaal erines tavaliste näitustega võrreldes teravdatud temaatika ja väljendusvahendite eripära poolest. Sissejuhatav osa oli antud Ojārs Ābolsile ja tema töödele «Antibiidermeier», «Õnn astub tuppa» jt., mis kõik tähistasid tarbijamentali teeti, asjadekultust. Samas oli eksponeeritud Läti NSV Kunstide Akadeemia professori Rita Valnere triptühhon läti rahvusliku poeedi Ojārs Vācietise mälestuseks — mõtisklus inimese kohast ja tema hingest looduse ringkäigus. Igavese probleem läbis mitmete skulptorite, näit. A. Gulbise, A. Dumpe, O. Skarainise töid, kus olid koos

115

tugev filosoofilisus ja kunstiliselt mõtestatud igapäevane reaalsus. Läti NSV rahvakunstnik Džemma Skulme oli eksponeerinud maali «Tuulde» — topise kõikvõimalike kirjakeste, meeldetuletuste, märkustega, telefoninumbritega jne.; see oli maal kogu sellest sekeldusest, mis meid iga päev saadab, mis lihtsalt läheb tuulde — oma elust. Noor maalija I. Poikans aga oli esitanud kauneid natüürmorte roosidega ja ideaalmaastikke, millele ei unustanud lisamast tühje viinapudeleid, konservikarpe, lõhutud nukke.

Loomulikult võiks selliseid näiteid veel palju tuua. Kuid põhiline pole mitte tööde kirjeldus, vaid see, et sellise keerulise ideestiku ja süntetistliku hoiakuga näitus publiku meeli köitis, neid mõtlema pani. Me ei pruugi inimese—looduse vahekorja mitte sugugi alati vaadelda globaalsetes mastaapides. Jälgigem selle kõrval iseennast, oma suhet esemetega, iseene käitumise väikest absurdi. Küllap siis tajume ka globaalprobleeme teravamalt ja tõelisemalt. Teiseks õpetas näitus vaatajat harjuma uue kaasaegse kujundliku mõttega, mis ei ole kunstnike poolt välja töötatud mitte edvistamiseks, vaid eelkõige probleemide teravustamiseks, nende viimiseks tavateadvusse, olgu siis ülirealism või groteski abil. Kolmandaks soodustab selline kindla deviisiga näitus kunstnike endi aktiivsust, nende mõtteviisi arengut.

Tõlkinud Sirje Helme



114. Kolmas laud meile endile. Fragment.

115. Pantomimietendus näitusel «Keskond, loodus, inimene».

VÄLJASPOOL SUURT KUNSTI — KITŠIST

Tartu Riiklikus Kunstimuseumis on tavaks saamas kevadised nn. teoreetilised päevad üldise pealkirja all «Väljaspool suurt kunsti». 1982. aastal keskenduti naivismile, juttu oli ka harrastus- ja rahvakunsti ning kitšist nii kunstis, kirjanduses kui kinos. 1983. a. kevadel toimunud, järjekorras teine teoreetiline päev oli üleni kitšiteemaline. Et mõiste on viimasel ajal üpris kasutatav, kuid seejuures laialivalgub, ebamäärane ja intrigeerivgi, siis tuli ettekannetes loomulikult eelkõige kõne alla kõige üldisem: kitši mõiste ja nähtuste periodiseerimine teoreetikute silmis (R. Varblane), klassikalise kitši näitena biidermeier (P. Beier), neokitši puutepunktid disaini (S. Vahtre) ning fotolavastusliku meetodiga (T. Soo) ja kitši psühholoogilised tagamaad (J. Kaplinski). Tõnu Soo ettekanne «Fotolavastuslik meetod hea ja halva maitse teenistuses» käsitles teemat eelkõige puhtvisuaalselt, väga huvitavalt ja ülevaatlikult komponeeritud slaidide reana, millest on raske teha verbaalset kokkuvõtet. Ülejäänud ettekanded on aga allpool esitatud refereeritud kujul.

Reet Varblane: KITŠI MÕISTEST. Teoreetikud on eristanud kahte kitši-perioodi. Esiteks — mõiste tekkimise aeg eelmise sajandi keskel, kus sõna kitš tuli esmakordselt käibele Münchenis 1860.—70. aastatel. Seda on nimetatud traditsiooniliseks, klassikaliseks, laadakitšiks (hilisemat esinemist ka retrokitšiks). Nähtust seostatakse eelkõige end täieõigusliku klassina tunnetama hakanud saksa väikekodanlusega. Üldiselt on kitši tekkimise eelduseks peetudki pöördelisi üleminekuaegu, mil üks arusaam kultuurist on lagunemas ja teine alles formeerumas ning pole veel tekkinud uut esteetiliste hinnangute süsteemi. Kui vohavad eri subkultuurid, mida kannavad erineva hariduse, elukutse, sotsiaalse seisundi ja vanusega grupid. Taolisel ajal ei ole ei loojate ega tarbijate materiaalsed võimalused eriti suured, kunsti tuleb toota võimalikult palju ja võimalikult odavalt. Nii hakataksegi imiteerima kalleid materjale või esitama üht materjali teisena, et teos oleks ühtpidi odavam, kättesaadavam, teistpidi pompoossem ja sarnaneks varasema hinnalise kunstiga. Teisiti öeldes ongi kitš antud aja tehniliste võimaluste ja varasemast arusaamast pärit ilu-mõiste loomuvastane sümbioos.

Siit võib järeldada, et kui mõiste tekkis küll mõõdundu sajandi teisel poolel, siis nähtus ise on kindlasti varasem, üle aegade ulatuv. Nii peab saksa kitšiuurija H. Broch peaaegu

kogu romantilist kunsti kitšiks, kuna romantismis ei tekkinud oma stiililist tervikut, vaid kasutati varasemate stiilide kaunistuselemente, mis aga alati ei sulanud funktsionaalseks tervikuks. Temagi on põhjuseks toonud keskklassi esiletuleku, kelle halvem osa hakkas ebateadlikult ja juhuslikult imiteerima varasemat kunsti. Kitši laiemas tähenduses ongi vaadeldud kui ebateadlikku imiteerimist, varem valitsenud klassi(de) elustiili jäljendamist, millest tuleneb traditsioonilise kitši veel üks määratlus — elukeskkonna kitš.

Traditsioonilist kitši on kõrvutatud rahvakunstiga (eriti poola uurijate poolt): mõlemat loovad suhteliselt sarnased sotsiaalsed kihid — rahvakunsti talupoeg, kitši linna väikekodanlane, kes sageli alles hiljuti on külast linna läinud. Kuid kui rahvakunstnikud võtavad võõrast kultuurist üle ainult need elemendid, mis sobivad külakeskkonna nõudmistega, arvestavad seejuures traditsiooni ning reaalseid materiaalseid ja tehnilisi võimalusi, siis kitšilooja võtab eeskujaks oma kultuurile nii kunstiliselt kui eseme funktsiooni poolest võõra keskkonna.

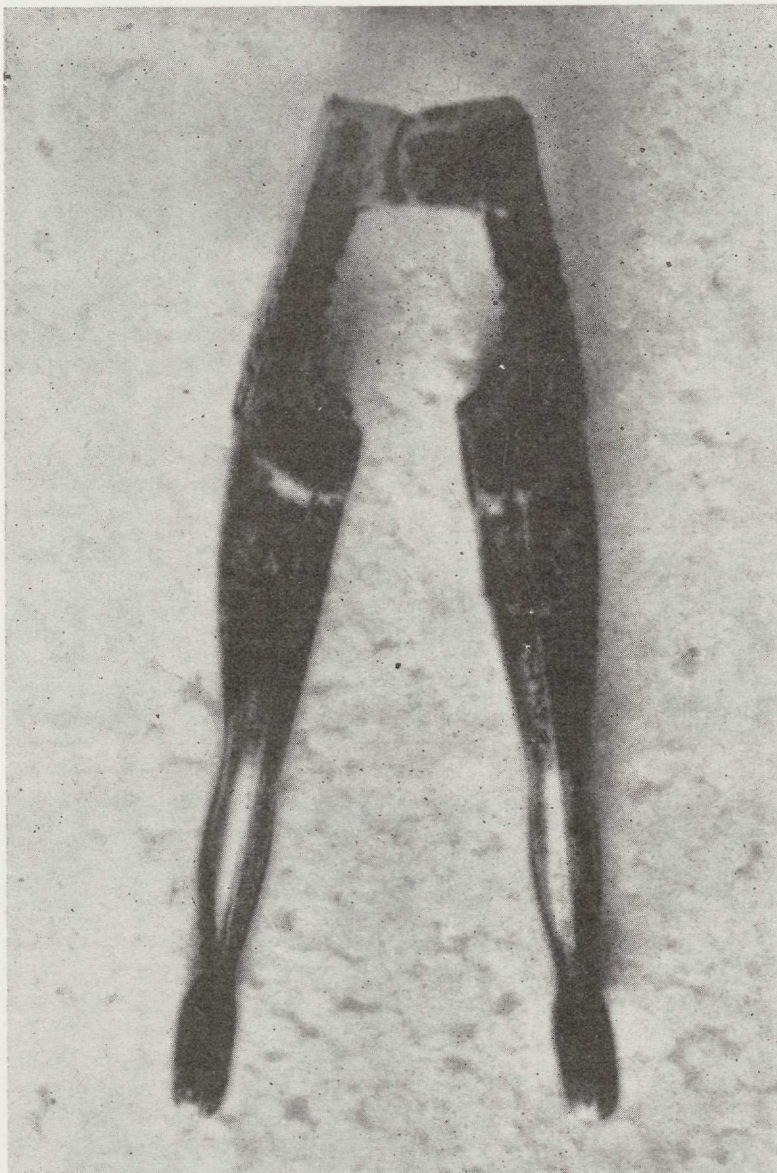
Kitši on nimetatud ka omalaadseks tööstusfolklooriks, mis vastab inimeste teatud loomuomadustele. Ettevalmistuseta inimene seostab objekti oma diferentseerimata kogemuste summaga, milles esteetiline kogemus ei ole eraldunud muudest kogemustest ja on seotud mitmesuguste emotsionaalsete argumentidega. Nii haarab kitši traditsiooniline ring kõige üldnimilikumaid teemasid, mis igale inimesele on lähedased ja jõuavad igal juhul vastuvõtjate teadvusse, kuid samal ajal lahendab neid teemasid pealiskaudselt, püüdes mõjuda tunnetele, lootustele, anda lahendustes õnnelik lõpp. (Armastatud teemad: inimese sünn, surm, armastus, perekond, isamaa-armastus, oma maa, kodukoha looduse imetus jne.) Seejuures hoidutakse kõigest, mis nõuaks vastuvõtjalt pingutust või poleks kooskõlas valitseva keskmise maitsega.

Teine n.ö. kitšiperiood on 1960.—70. aastad, kusjuures kitšinähtusi seostatakse tarbimisühiskonna ja massikultuuri levikuga. Kui traditsioonilist kitši on algselt peetud saksa nähtuseks, siis neokitši ühendatakse eelkõige Ameerikaga. Kunstniku ja kunstitootmise positsioon on praeguseks muutunud, mida rõhutavad peaaegu kõik selle probleemiga tegelnud teoreetikud (näit. A. Pellegrini). Kunstnikust kui loojast on saanud laiatarbekaupade tootja. Kaup ei sõltu tarbija vajadusest, seda suunavad

turu hinnad, mood ja reklaam. Keskmine inimene on passiivne vastuvõtja, keda pidevalt väljastpoolt turgutatakse (TV, kino, press). Sellega kaasnevas standardiseerimises muutub tootja ja tarbija iseseisva arvamuse ja isikliku maitseta inimeseks, kellel on ainult üks eesmärk — saada võimalikult suurel hulgal turu poolt pakutavaid kaubaartikleid, sealhulgas ka kultuuri kaubaartikleid; mood muutub prestiižiküsimuseks. Et massiproducti sunnitakse peale väljastpoolt, massiliselt toodetuna (mida võimaldab järjest kõrgem tehnoloogia), siis paratamatult ei oska keskmine tarbija enam eristada massikunsti selle väärtuslikumat osa väheväärtuslikust. Ühelt poolt tagab kaasaegsete meetodite efektiivsus kunsti piiride laiendamise võimaluse, teiselt poolt reprodutseeritud tööde pakkumise unikaalsete pähe ning maitse kujundamise nimelt nende, reprodutseeritud tööde abil. Reprodutseeritakse minevikukunsti teoseid, mida peetakse kindlalt väärtuslikeks. Nii langeb teatavale osale kunstist sümboli osa, mitte teose väärtuse enda, vaid selle reprodutseerimise tõttu. Reprodutseerimissagedus on tekitanud ka uued hindamiskriteeriumid — Raffael kui postkaartide autor, Morandi kui dekoratiivsete piltide autor, Verdi ja Wagner kui romantilise sisuga libretodega ooperite autorid jne.

Kitši leviku ühe olulise eeldusena on rõhutatud ka teismelise publiku suurt osa, nende aldust järgnemist maitsekriteeriumide pidevale muutumisele. Sümpomaatiline neokitšile on ka nn. moodsate müütide tekkimine: müütlike kangelaiste, iidolite kiirelt vahelduv väljapakumine valmiskujul staaridena TV ja kino kaudu, nende teatud omaduste rõhutamine (seksapiilsus, füüsiline jõud ja osavus), näilise võimaluse jätmine igale keskmisele vaatajale end taolise kangelasena tunda, selleks saada. Nii kaotatakse selged piirid elu ja kunsti vahel. Vastuvõtjale endale ei jäeta võimalust midagi valida, — ta ahmib kõike, mida pakutakse. Uute müütidega seostub ka poliitilise kitši probleem — teoreetikud on käsitanud totaalsete riikide kogu kunsti kui kitši (näit. hitlerlik Saksamaa, fašistlik Itaalia): totaalset maad vajavad suurte masside toetust, kultuuri tase tuleb viia igal juhul nende tasemele, avangard on selleks liiga iseseisev.

Priidu Beier: FILISTER JA TEMA KUNST — BIIDERMEIER SAKSAMAAL. Biidermeier on järelromantismi kunst, üleminek romantismilt realismile, kus romantiline



tundlemine ühineb realistliku taustaga, mis annab tundlemisele väikese naturalistliku, vahest isegi labastatud kõrvalmaigu. Nime-tust hakati kasutama 19. sajandi esimese poole saksa kunsti kohta (täpsemalt 1815—1848, s. o. aeg Viini kongressist kuni Saksa Märtsirevolutsioonini).

Suhtumine biidermeierisse on aegade jook-sul olnud erinev. Viini kongressile pühen-datud näitusel 1896. a. ja 1904. a. Dresdeni ampiirinäitusel olid eraldi biidermeieri osa-konnad; eriti populaarseks muutus ta kriisi-aegadel — Saksamaal Esimese ja Teise maailmasõja ajal. Natsid rakendasid biider-meieri oma ideoloogia vankri ette, mistõttu sotsialistlike kultuuriteoreetikute poolt anti sellele eitav hinnang. Umbes 30 aasta jook-sul vaikiti üldse või räägiti biidermeierist vaid kui kunstikäsitööst, kuni 1960-ndatel aastatel tekkis taas Saksa DV-s huvi, mille apogee oli 1979. a. kui ilmus Willi Geis-meieri põhjanev monograafia.

19. sajandi algus tähendas Saksamaal nagu mujalgi Euroopas restauratsiooniga, mis seostus eriti kodanluse kui klassi väljaku-junemisega. Hakati kosuma pärast Napoleoni sõdu valitsenud laosest. Poliitiliselt killusta-tud Saksa riikide seas andis tooni Austria, kes dikteeris ka moodi (tagasi tuli korsett — ka sümbolises mõttes: nõuded lõpetada iga-sugune trükkimine, piirata ajakirjanduse levikut, range tsensuur; üliõpilasliikumiste ja *Burschenschaftide* tekkimisele järgnes kohe ka nende keelustamine, isegi vangla-karistused).

Kunst muutus apoliitiliseks, välditi suuri sotsiaalseid probleeme. Räägiti küll suur-est ideedest — kunsti põhiväärtus pidi olema mõttesügavus —, tegelikult mõisteti seda temaatilise kunstina: suur teema kind-lustanuks suure idee edasiandmise (eriti kohaseks peeti religioosseid teemasid — vee-uptus, viimsepäevakohus jmt.).

Taolistes tingimustes pöördus nii kunstnik kui kodanik sotsiaalsete küsimuste juurest oma eluolu rüppe, kapseldus, taandus min-gisse oma maapealsesse paradiisi enda üm-ber. Suuremad saavutused ongi biidermeier-il kodukultuuris ja saksa rahva iibe tõst-misel (maalidelgi sageli väga arvukas pere). Majad ei tõusnud enam kõrgusse, vaid pigem laienesid. Toad jäid siiski väikesteks, sest väikekodanlasel polnud materiaalseid võimalusi ehitamiseks paleesid. Ta püüdis küll üht-teist ka ampiirist üle võtta, kuid seda vaid odavdatud, vahendatud, seega siis labastatud kujul (ukse ees sambad, viilka-tused mütoloogiliste lisanditega). Kodu juurde kuulus kindlasti ka lilleaiake ja juur-viljaaed linna taga. Seinud katsid lillorna-mendiga kollase-, helesinise- või roosavärvi-lised heledad tapeedid. Kaunistuselementi-dena avastas biidermeier enda jaoks libli-kad, lilled ja linnud. Suur luksus olid tas-sid — serviisidel tundeküllased sententsid, suurmeeste portreed või armsad lapsenäod. Mõõblis oli väga biidermeierlik nähtus nn. sekretär alabastersammastega niššidega, kus seisid kirju lillevaas või kell — väike monu-

ment kodukultuurile; peegelkapis demonst-
reeriti perekonna uhkusasju. Eriti populaar-
sed olid kiharad medaljonides, tõeline juus-
tekultus väljendus sugulaste ja ka suur-
meeste lakkide kogumises ja demonstreeri-
mises.

Biidermeieri kunstniku Corneliuse põhimõte
kõlas: kunst ei tohi olla suursuguste här-
raste ostetav teenija, ta peab pöörduma
kõigi poole, masside poole. Kuigi kunst pol-
nud veel tasku järgi igaühele, kasvas Sak-
samaal kunstihuvi ja kunstiga tegelejate
ring tunduvalt. Loodi avalikke kunstimuu-
seume, mitmed varem kinnised muuseumid
muudeti avalikeks; hakati kunsti koguma,
tekkisid rikkalikud erakogud; kunstihuvilisi
ühendasid nn. *Kunstvereinid*. Ja ometi kaas-
nes kõige sellega keskmise kunstimaitsse lan-
gus.

Silver Vahtre: KITS JA DISAIN. Nii kits
kui disain on raskesti defineeritavad mõis-
ted. Disaini üks ülivõrdelisi seletusi on sel-
line: tänapäeva inimene elab peamiselt tehis-
keskkonnas, disain on selle looja ning selle
arhitektuurne osa on üks disaini harusid,
inimene on keskkonna produkt *ergo* disain
loob inimese. Teisalt halvustatakse disaini
kui hea ja ilusa labastajat, inimliku miljöö
vusserdajat. Nende äärmuslike ja järelikult
valede arvamuste vahel on tõepärasemad
selgitused, millele võib lisada veel ühe: kui
kits on kunsti pähe pakutav alaväärtuslik
taies, siis disain on kunstilisusele preten-
deeriv utilitaarne tegevus või objekt; see
tuleneb tema teistestki nimedest — kunsti-
line konstrueerimine, tööstuskunst, rakendus-
kunst. Kitsi seostatakse viimasel ajal eel-
kõige mitte kunstisoperdise, vaid maitsetu
tarbeesemega ja kuigi disain ei ole mass-
tootmise eest vastutav, vaid selle pinnal
võrsunud tegevusala, võib ometigi kitsi
kujundajaid alati ka disaineriks sõimata.
Kits ja disain on seega kas väga sarnased
või täiesti vastandlikud, igal juhul omava-
hel tihedates suhetes nähtused.

Disain asub kuskil kunsti kui inimliku ja
tootmise kui masinliku faktori vahepeal.
Disain on kõige lähemal arhitektuurile või
vähemalt sellele palju võlgu. Enamik disai-
nile kui professionile alusepanijaist on



118



119

120



121

122



116. Tarbeeseme kits. Jalgadekujulised pähkli-
tangid.

117. Modigliani maalide koopiad keraamilistel
nõudel.

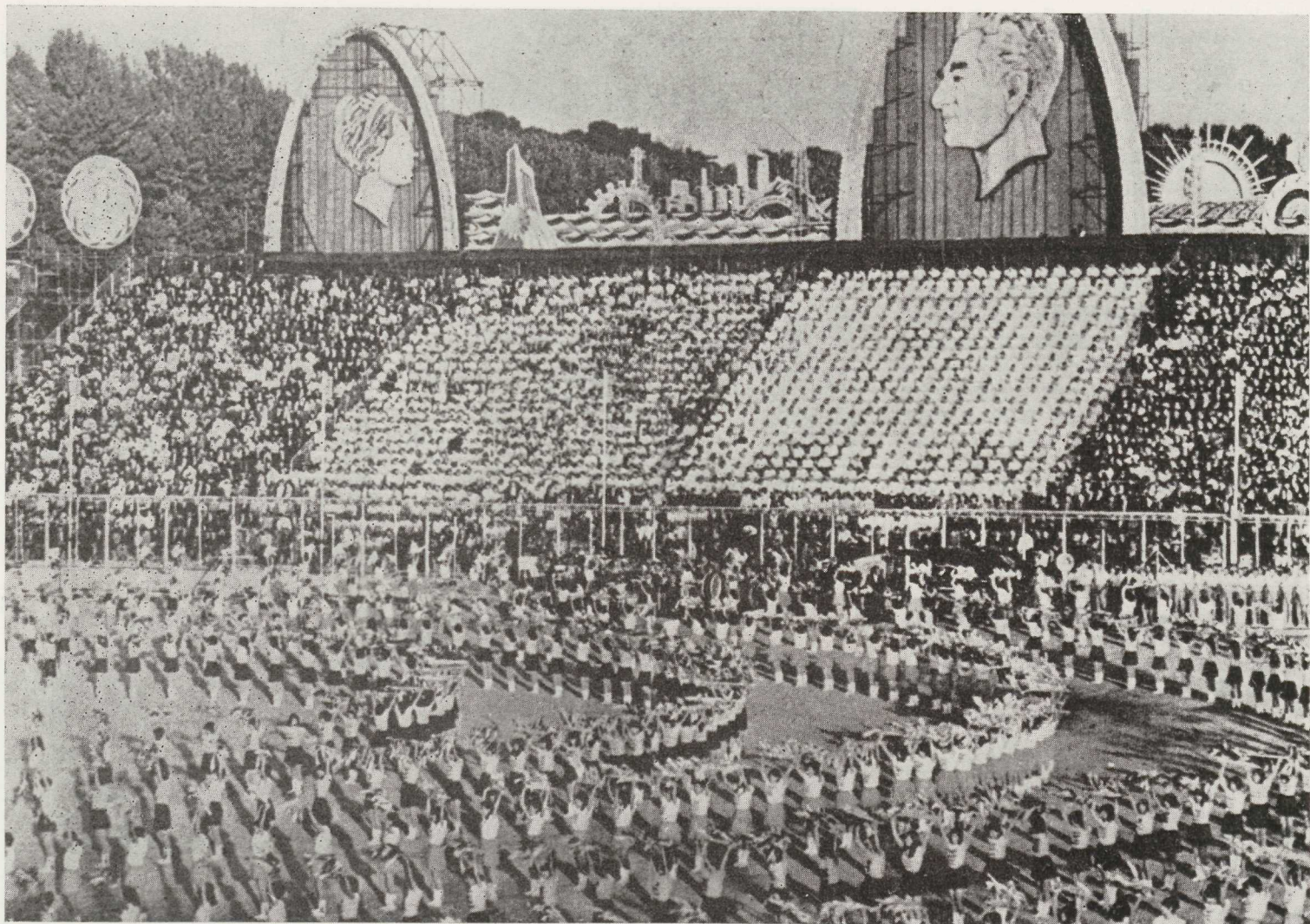
118. Kujunduskits. Lavakujundus «Aidale».

119. 20. saj. esimese kümnendi postkaart «Armas-
tuse viljad».

120. Paatoslik kits. Monument Enrico Totile.

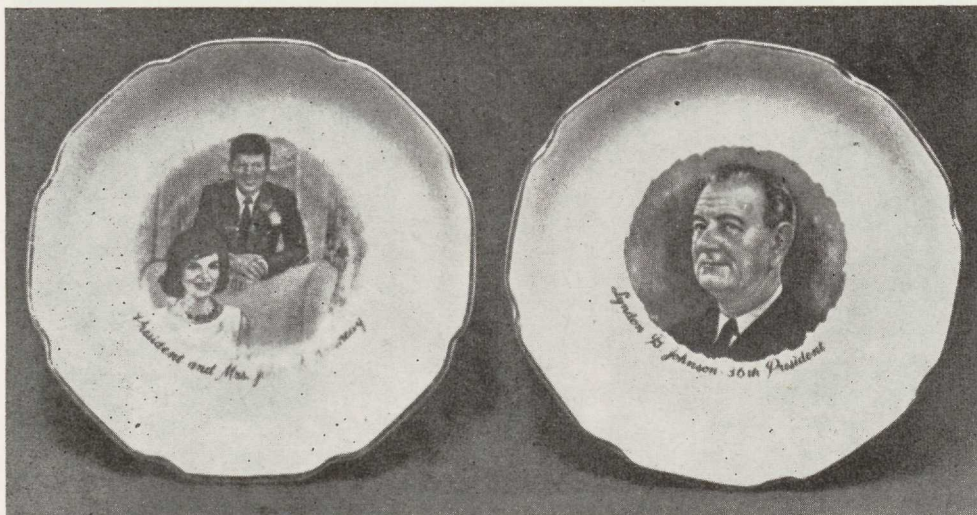
121. Monument Abessiini sõja leegionärile. De-
tail. Mõõtmed 24,6×11,7 m.

122. Poliitiline kits. Fašistlik sõjaväe delegat-
sioon näitusel.



123. Farah' Diba kroonimispidustused, üks suuremaid poliitilisi kitše.

124. USA presidendi portreega toidunõud.



repäraseid tarbesemeid, õppemetoodika paljudes maailma kunstikoolides ei eralda alguskursustel disaini ja arhitektuuri. Kui vaba kunstilooming on 20. sajandil ilmselt ideegeneraator rakenduskunstide jaoks, siis arhitektuur täidab mõneti sama rolli disaini puhul.

Võttes aluseks inglase Stephan Bailey hea disaini määratluse, võib selle abil püüda selgitada ka disaini ja kitši piire. Head disaini iseloomustavad neli omadust: 1. arusaadav vorm; 2. funktsioonile sobivad materjalid; 3. konstruktsiooni ja funktsiooni kooskõla; 4. tehnoloogiline optimaalsus. Kui neile tunnustele tõmmata paralleelid kitši iseloomustamiseks, siis: 1. arusaadav vorm, mis aga pole seotud eseme olemusega, vaid on pigem mütoloogiline (kassikujuline teekann, kukekujuline kell); 2. butafoorsed materjalid (suurem osa meil toodetavast mööblist); 3. konstruktsiooni ja funktsiooni näiv kooskõla (Vana Tooma-laualamp — vana laterna kaju, kuid tegelikult lihtsalt öölamp); 4. tehnoloogiline veidrus.

Siiski ei saa see kõrvutus disaini ja kitši olemust täielikult selgitada. Antud «hea disaini» reeglid on kergesti tõlgendatavad tehnikalistliku, masinamaailma loosungitena, sest nad ei sisalda otsest suhet inimesega. Lisaks võib aga disaini iseloomustada veel kahe omadusega: 1. huumoritaju, absurdi-

tunnetus (vajalik teatav irratsionaalsus); 2. originaalsus, loominguuline lahendus. Kitši puhul vastavalt: 1. infantiilne tõsimeelsus (ei olda üle oma materjalist); 2. totrus, mis teatud astmel võib siiski muutuda uueks kvaliteediks, s. o. alateadlik uue lahenduse otsimine.

Lõpuks jõuame paratamatult selleni, et vahet tuleb teha maitse järgi. Leidub disainiteoreetikuid, kes väidavad, et maitse on ainult valik, pole olemas head ega halba maitset. Näiteks John Blake, Briti Disaininõukogu infoosakonna esimees jõuab artiklis «Ärge unustage, et halb maitse on populaarne» isegi niikaugele, et kaitseb meilgi tuntud elektrikaminat papist telliste ja plastmassist halgudega, väites, et kui rahvas seda nõuab, siis on see hea ja ilus. Esteetiline maitse taandatakse eelistusele, mis on vesi kitšikultuse veskile.

Võib-olla on kaasaegne tehnoloogiline ja turumajandus lihtsalt ähmastanud suurt inimlikku võimet teha esteetiliselt lähtuvaid valikuid. Inimlike väärtuste subjektiivseks kuulutamise on hakanud kustutama sidet kogemuse ja sotsiaalse reaalsusega. Kui modernism pühitseb masina üleolekut, siis asetub kitš sellesse tühemikku, mis mittemasinlikus inimeses tekib. Hea maitse, mis nõuab peale asjatundmise ka ajaloolist, kogemuslikku tausta, kuulutatakse pahatihti elitaarseks posimiseks.

Kunstikriitik Peeter Fuller soovib luua maitseõukogusid, kes üldiselt purunenud ja lagunevas maitsekaoses asuksid taastama vanu häid «hea maitse» traditsioone.

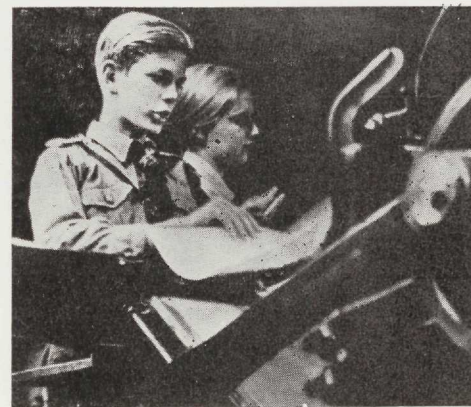
Jaan Kaplinski: KITŠ JA ELU. Kitši tavalist tähendust on seotud väärtusega — midagi halba. Vastand pole konkreetselt nimetatav, vahest seotub see tõsisega — kitš peaks siis olema mitte tõsine, tavapärane, mittetraagiline, maitsetu. Oluline pole aga kõrge—madal, s. o. horisontaalne skaala, vaid joon on vertikaalne: samalaadseid nähtusi on ka «kõrges kunstis» — «Ukul» ja professionaalses kunstis Tartu ja Tallinna näitustel. Eriti huvitav peaks siin olema psühholoogiline taust.

Inimeste põhilisi hoiakuid on avatus—suletus. Need on määratlematud. Avatud inimene aktsepteerib tõelust, reaalsust (või püüab seda teha), aktsepteerib maailma, nagu ta on. Suletud inimene püüab kujundada uue vastuvõetava reaalsuse, meeldivama, talle vastuvõetavama. Suletud inimese kunst on enamasti kitšilik. Tegelikuses on nende hoiakute segu ja nad on olemas ka kõrges kunstis, nagu madalas või rahvalikuski kunstis.

Inimene suhtub maailma alati teatud hirmu või ebakindlusega. Mõnel ajal see hirm ja ebakindlus suureneb ja siis on loomulik, et ta püüab maailmast eralduda, ei aktsepteeri seda (vrd. biidermeieri aktuaalsus mitmete sõdade jm. ohuaegadel). Tõelust ei suudeta haarata ja nii peab looma endale mingisuguse ahendatud mõluse: inimene tahab leida rühma, kuhu kuuluda, mis mää-



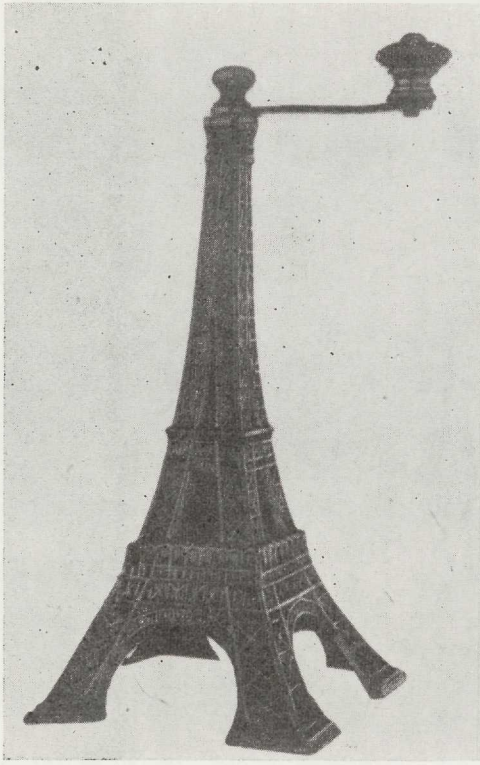
125. Folkloorne kitš. Rahvuslik etendus. «Maidäevad».



126. Filmikitš. Blondi iludustüübi ülistamine natsistliku Saksamaa filmides.

127. Filmikitš õudusfilmis.

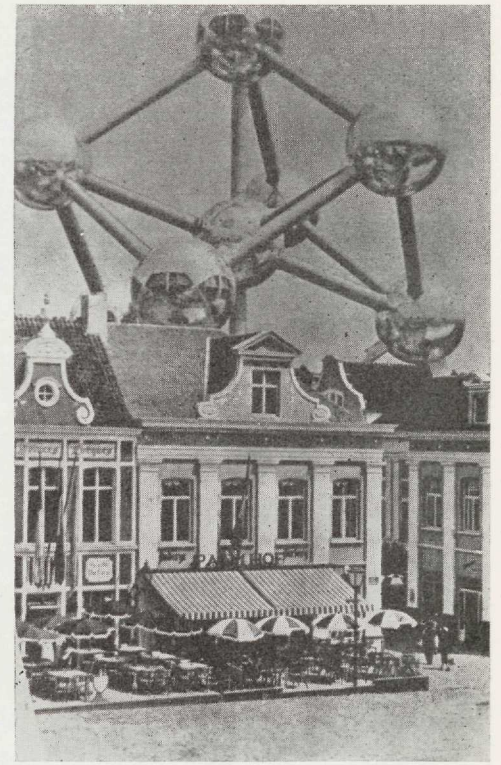




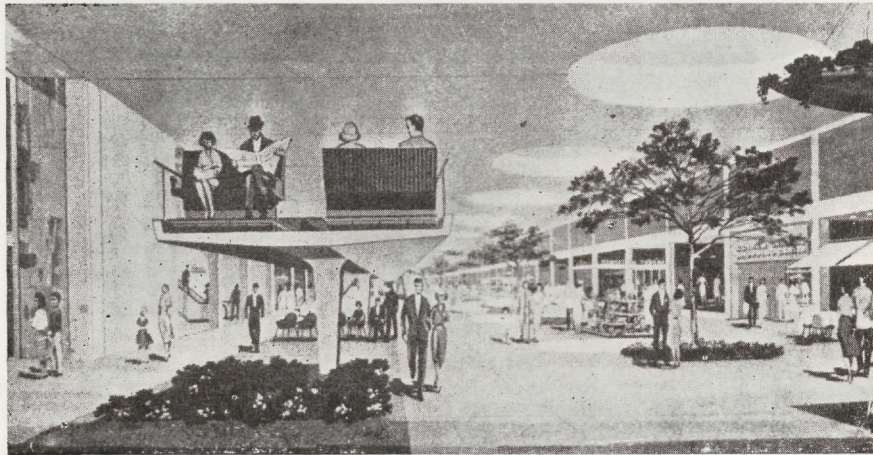
128
131



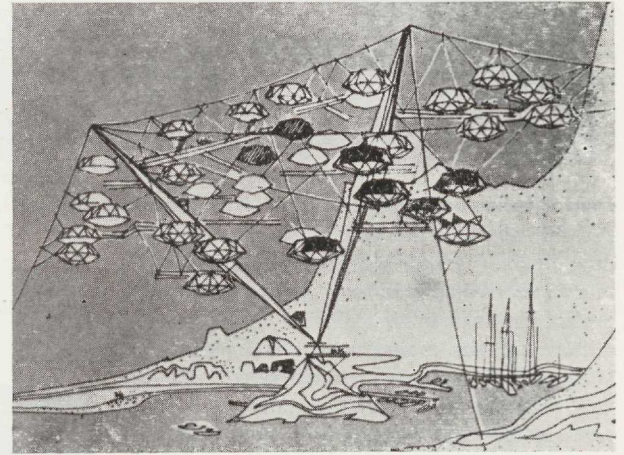
129



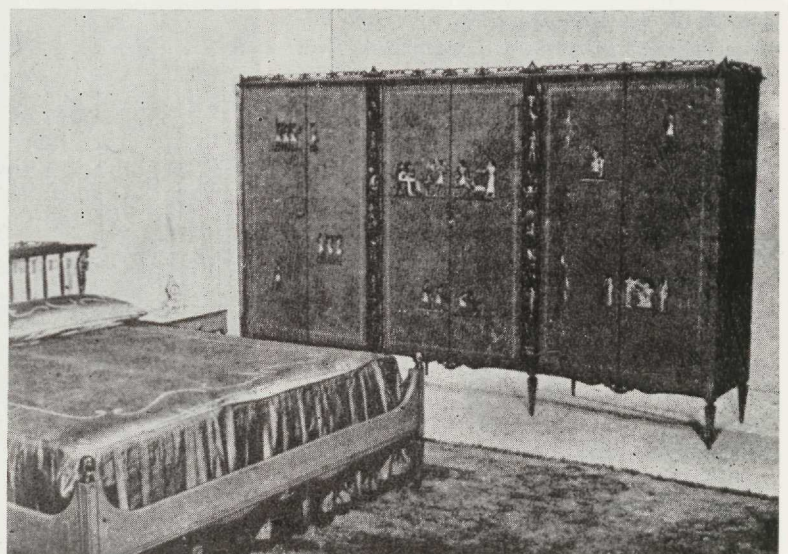
130



133



134

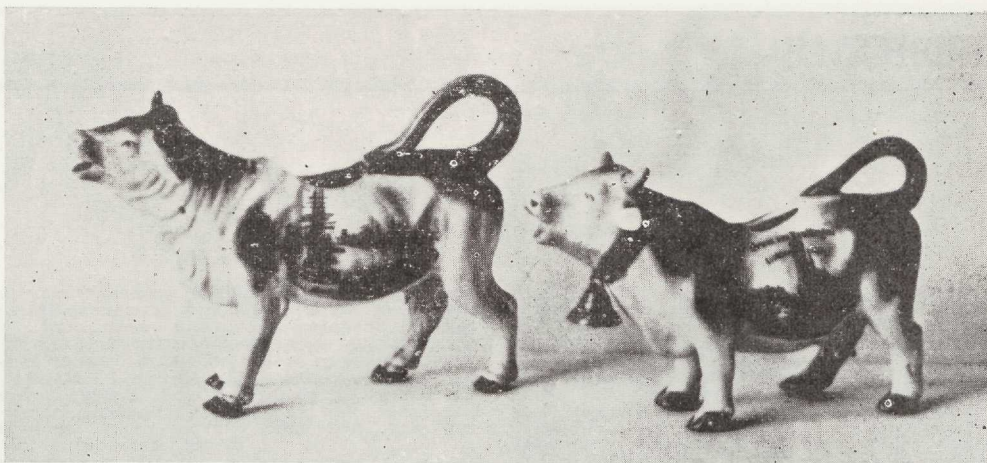


raks ka tema maailmavaate, nii et lakkaks otsustamise vajadus. (Erich Frommil on kaunis termin «põgenemine vabaduse eest».) Neokits püüab maailma ilusamaks ja lihtsamaks, lihtsameelsemaks muuta. Kitsi tendents suletusele, lapsikusele, šabloonsusele, kordusele, idüllile ärgitab ka vastutöötavaid vahendeid: tekivad võikad, šokeerivad vormid. Paradoks on siin selles, et nonkonformist on lihtsalt miinusemärgiga konformist ja loomulikult samastub varsti negatiivne suund kitsiga. Oluline probleem kunstides ja mujal on, kuidas vabaneda negatiivsest konformismist. Vahest tuleks otsida väljastpoolt eitust ja jaatust, dualistlikku visklemist nende vahel. Liikumine avatuse poole tähendab oma hirmu ületamist. Idülliline maailm ei rahulda, ei kõrvalda tegelikult seda hirmu. Igavus on tänapäeva võtmesõnu — kõik on olemas, aga miski ei huvita enam. Igavusest ei anna väljapääsu massikultuuri, kitsimasina üha täiuslikum käikupanek.

On asjatu ja mõttetu võitlus hea-halva maitse ümber, see on pinnapealne, ei puuduta psühholoogilisi süvamehhanisme, — kitsi järele on tõeline vajadus. Enamik püüab sulguda oma idüllilisse maailma ja selle kokkuvarisemine on seda hirmsam. Inimene tuleb hoopis vabastada hirmust, õudusest, igavusest.

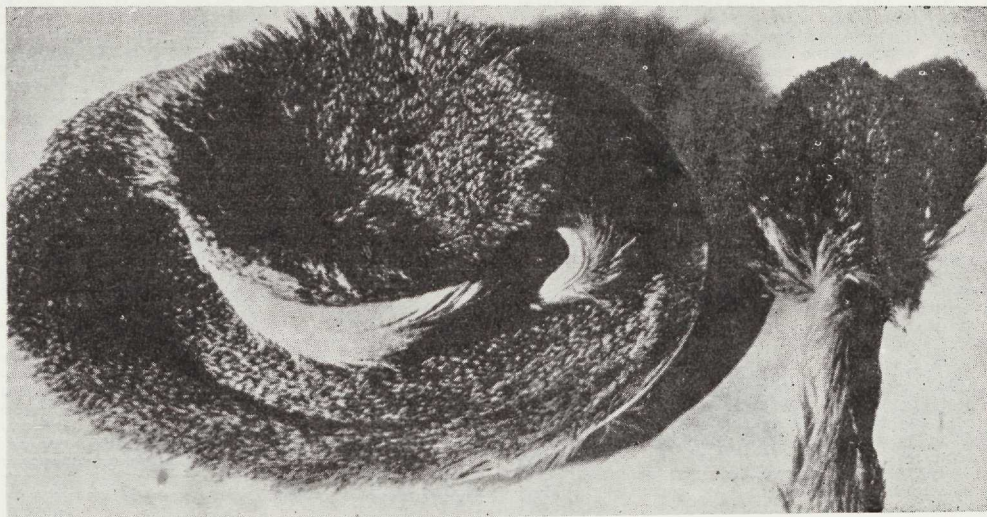
Omaette teema on kitsilike joonte avaldamine kõrgkultuuris. Maailm on võitlus, konkurents oma mina tõstmise, kindlustamise, originaalsuse eest, kuid inimene muutub nii iseenda vastandiks ja seepärast eriti ebaoriginaalseks. Nii raisatakse kunsti tehes oma võimed millelegi, mis ei ole oluline (kas oleme teiste moodi või mitte). Psühholoogiliselt on kitsi vastand vaimne vabadus.

Refereerinud Maie Raitar



135

136



137

138

128. Tarbeeseme kits. Eiffeli torn pipratoosina.

129. Interjöörikitš. Tüüpiline interjäär omaval sobimatute esemetega.

130. Futuristlik kits. Projekt, milles väljendatakse usku paremasse tulevikku.

131. Keskkonnakitš. Urbanistlikule keskkonnale pakutakse «kaunist ja puhkustvõimaldavat» maastikku.

132. Futuristlik kits. Puhkusevõimalus tulevikus.

133. Arhitektuurikitš. «Taj Mahal» Los Angelese südalinna.

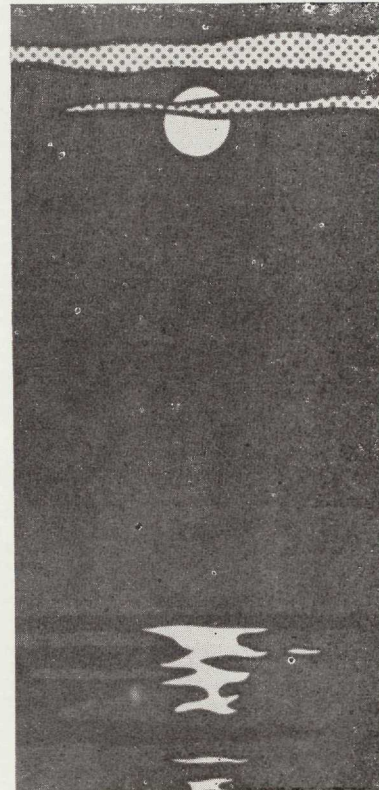
134. Interjöörikitš. Egiptuse stiilis magamistoa mööbel.

135. Tarbeeseme kits. Loomafiguuride kasutamine majapidamisnõudes kui kitsi üks traditsioonilisemaid vorme.

136. M. Oppenheim. Lõunasöök.

137. Kitsimüüdi kasutamine kunstis. A. Warholi «Mona Lisa».

138. R. Lichtenstein. Öine meri. 1966.



Триеннале живописи в Вильнюсе. Триеннале живописи, которое состоялось летом 1984 г. в Вильнюсе, обсуждают московский искусствовед А. Морозов, латвийский и литовский художники И. Стрекавина и А. Курас. А. Морозов отмечает, что не хватает новых идей, сейчас лучшими представляются те произведения, которые решены наиболее традиционно. Уже привычными стали интеллектуальность и новизна языка формы эстонской живописи, но на этот раз кое-где ощущалась расплывчатость принципов. Как в эстонской, так и в латвийской живописи усилилась реалистическая манера. В итоге все же создается впечатление, что многие художники находятся на распутье. И. Стрекавина говорит о соотношении искусства и этики, о его переносе в сферу творчества. Подчеркивая необходимость познания духовной атмосферы времени, она в то же время высказывает сомнения в отношении перспектив фотореализма в эстонском искусстве. Наиболее перспективным она считает искусство, которое прежде всего исходит из специфики живописи как плоскостного искусства. А. Курас также указывает, что особое движение вперед не заметно, однако он тут же подвергает сомнению возможность какого-либо изменения положения за три года. Сомнения вызвал и подбор произведений в экспозиции литовской живописи, так как многие молодые художники вообще не были представлены на выставке. Дальнейшее развитие сдерживает и чрезмерно укоренившийся в литовском искусстве экспрессионистский метод (с. 1—9).

Лео Генс. Квадриеннале скульптуры в Риге. Предыдущие квадриеннале, где работы экспонировались на свежем воздухе, дали толчок развитию садово-парковой скульптуры. Выбор для проведения выставки в церкви Петра представляется спорным, поскольку величественный интерьер не благоприятствовал экспозиции небольших скульптур. Выставка наглядно продемонстрировала различия между скульптурными школами Эстонии, Литвы и Латвии. Наиболее смелой и богатой по фантазии была экспозиция литовских скульпторов, работы эстонских скульпторов неожиданно оказались очень традиционными. В экспозиции латвийских скульпторов присутствовала как умеренная стилизация, так и экспрессивность. Следует отметить творческую активность литовцев (С. Жигулис, Р. Антинис, Н. Насвитис), хотя иногда чувствовалась и склонность к салонности. Общую спокойную картину эстонской экспозиции не нарушили даже парадоксальные произведения Ю. Буна, весомый акцент в нее внесли работы Я. Соанса. Среди других произведений можно выделить полные романтического пафоса скульптуры Р. Кулда. В итоге эстонская скульптура оставила впечатление неразрывно связанной с национальными традициями школы. На обсуждении было отмечено, что целью квадриеннале является прежде всего выявление прогрессивных тенденций в развитии нашей скульптуры, а не проведение представительных выставок (с. 10—15).

Сирье Хелме. О плакате и триеннале плаката. Летом 1984 г. в Таллине состоялось триеннале плаката «Прибалтийский плакат 84». Что касается эстонского плаката, то сейчас можно говорить о его быстром развитии, благоприятные условия для которого создали особое внимание, уделяемое подготовке художников-плакатистов, и организационные меры. Естественная смена поколений неизбежно выдвигает молодых плакатистов. Плакат в первую очередь надо рассматривать как средство рекламы, но его фактические функции шире. Необходимо считаться с плакатом как с элементом оформления интерьера и города, тогда, вероятно, можно было бы оправдать и небольшие тиражи экспериментальных плакатов (до сих пор их еще не было). Свообразная и сложная взаимосвязь существует между языком образов плаката, живописи и графики, взаимовлияние которых проявляется многопланово. Для искусства плаката более молодого поколения эстонских художников характерно применение абсурда, метафоры, иронии и ассоциативности, что можно рассматривать

как использование опыта изобразительного искусства XX в. Наиболее определенным сейчас является эстонский фотоплакат: в этом жанре, несмотря на единую реалистическую основу, работает много самых различных авторов (В. Ярмут—Э. Кярмас, Ю. Эммус, В. Тайгер и др.). Особое место занимают фотоколлажи С. Вахтре. Оригинальных решений в шрифтовом плакате добился Т. Соо. Наиболее интересные результаты достигнуты в области плаката на темы культуры, в области политического плаката успешно работают В. Куллранд и М. Балбат (с. 16—21).

Яак Кангиласки. О современном норвежском искусстве. Норвежское искусство XX в. в целом, начиная с тесно связанного с национальной идеологией неоромантизма, связано с общественной тематикой; некоторые произведения, созданные в период между двумя мировыми войнами, имеют непосредственно политическое содержание. Существенную роль играет монументальная живопись, которую экономически поддерживает и официальная политика в области культуры. В 1930-е годы на творчество норвежских художников оказало влияние немецкое экспрессионистское искусство, которое еще более усилилось в годы войны благодаря немецким художникам-эмигрантам. В послевоенном норвежском искусстве ведущим так и осталось экспрессионистское направление. Волна авангардизма в 1950-е годы сравнительно мало затронула норвежское искусство, которое сохранило близкую к природе форму и социальную тематику. На рубеже 1960—1970-х годов выдвигается группа молодых художников, придерживающихся левых радикальных взглядов. В 1970-е годы, наряду с более традиционной живописью, были представлены и международные авангардистские течения. Современная мода в искусстве, подчеркивающая локальность, особенно выделяет норвежское искусство (с. 22—28).

Тийна Пикамяэ. Художник Пеэтер Мудист. Для художника-живописца Пеэтера Мудиста характерен свободный и непривычный подход к теме. Такая позиция вне условностей позволяет ему, наряду с живописью, успешно работать и в скульптуре. Мудист в основном занимается фигуральной живописью, изображением людей. Ему свойственна обобщающая, без излишних деталей манера живописи. Однако художник придает позам и движениям изображаемых людей нечто очень характерное, что иногда гораздо точнее характеризует модель, чем детальное портретное сходство. Наводящую роль часто играют названия его картин. Несмотря на внешнюю простоту, картины Мудиста обладают многозначной символикой, содержат намеки на более возвышенные материи, чем это непосредственно видно из картины. В скульптуре Мудист отдает предпочтение портрету, для его гранитных бюстов характерна лиричность, сдержанная суггестивность (с. 29—35).

Криста Кодрес. О расписанных балочных потолках в Галлине. В последние годы в связи с интенсивными исследованиями истории архитектуры жилых зданий получены интересные данные об интерьере, в том числе о потолках, стенах и оконных перемычках с цветной орнаментикой. В 1984 г. в Таллине было известно 24 расписанных потолка, однако аналогичные находки были сделаны и в Нарве, Пярну, на о. Сааремаа. Наиболее ранние росписи на балках в Таллине относятся примерно к 1-й половине XVII в., наиболее поздние — к концу XVIII в. Расписанные потолки в этот период были обычным явлением для бюргерского дома, основные мотивы росписи аналогичны тем, которые использовались и в других странах Европы. Большинство мастеров по росписи, работавших в то время в Таллине, были иностранцами, прибывшими главным образом из Германии и Скандинавии. Интерес представляют росписи потолка в доме по ул. Толли, 3 в Таллине, которые датируются различными периодами, наиболее старинные относятся к 1660—1680 гг., на них,

помимо цветочного узора, сохранились четыре портрета (два из них лишь фрагментарно). Очевидно, в XIX в. потолки были покрыты штукатуркой, заглажены и окрашены. Старинные росписи были обнаружены в 1975 г., их реставрация закончилась в 1984 г. (с. 36—42).

XVI конгресс AICA. Резюме о проблемах, рассмотренных на состоявшемся в Хельсинки и Тампере конгрессе Международной Ассоциации критиков искусства, а также некоторых основных докладов, сделанных на этом конгрессе (с. 43).

Графика Андреса Тали (с. 44—45).

Янис Боргс. Выставка «Среда, природа, человек» в Риге. Выставка под таким девизом состоялась в Латвийской ССР в рамках весенних дней искусства. Идея проведения выставки возникла 7 лет тому назад, когда появилась необходимость противопоставить романтично-лирическому изображению мира более активную социальную и эстетическую позицию. Была сделана попытка организовать выставку вне канонического подразделения искусства, создать т. н. синтетическую выставку, где, кроме произведений изобразительного искусства, были бы также представлены фотография и кино, выступали певцы, группы пантомимы и т. д. На выставке можно было проследить две тенденции, первая брала начало в поэтико-романтической эстетической традиции, вторая знаменовала более критический подход к современным проблемам окружающей среды. В работах, исходивших как из первой, так и второй тенденции, художники пытались найти новый язык формы, дать зрителю новые идеи и импульсы (с. 46—50).

Вне большого искусства — о киче. В Тартуском государственном музее традиционным стало проведение весенних, т. н. теоретических дней под общим названием «Вне большого искусства». В 1982 г. их главной темой был наивизм, в 1984 г. — проблемы кича. Реэт Варблане выступила с докладом на тему «О понятии кича», в котором определила происхождение термина, периодизацию явления и механизм его возникновения и т. д. Прияду Вейер в своем докладе «Филистер и его искусство — «бидермайер» в Германии», рассматривая стиль бидермайер как переход от романтизма к реализму, проанализировала сущность бидермайера и особенно подробно остановилась на отношении к нему в различные периоды времени. В докладе Сильвера Вахтре «Кич и дизайн» были сопоставлены и противопоставлены оба понятия, причем исходя из того, что они либо очень сходны между собой, либо абсолютно противоположны, автор подчеркивает их несомненную тесную взаимосвязь. Ян Каплински («Кич и жизнь») проанализировал психологическую основу кича, видя причину этого явления в замкнутости человека, его незащищенности от мира. Кич помогает сделать мир красивее и проще, создает идиллию, в которой, а следовательно, и в киче существует психологическая потребность (с. 51—57).

Мирьям Пейль. О распространении «Книги нового искусства» и о Тео ван Дзэбурге. В истории эстонского искусства и раньше отмечалось стремление «Группы эстонских художников» к контактам с художниками других стран, сознательная ориентация на зарубежные связи. В архиве Хенрика Ольви, члена этой группы (архив был передан его семье Государственному историческому музею Эстонской ССР), был найден список, кому и куда рассылался альманах группы «Книга нового искусства». В списке есть ряд европейских модернистских художников того времени. В этом же архиве находится письмо Т. ван Дзэбурга, посланное им 10 октября 1928 г. из Парижа, с просьбой выслать фотографии работ Ольви для иллюстрирования книги о современной живописи, над которой работал Дзэбург (с. 60).

SUMMARY

Vilnius Painting Triennial. Art historian A. Morozov (Moscow), painters I. Strekavina (Latvia) and A. Kuras (Lithuania) discuss the Vilnius painting triennial that took place in the summer of 1984. A. Morozov notes that the paintings lack freshness of thought, and that at present the best ones seem to be those that are executed in the most traditional manner. One has become accustomed to the fact that Estonian painting comes to the fore with its intellectuality and its novel form, but this time the vagueness of principles can be noticed here and there. The realistic manner has become stronger in both Estonian and Latvian painting. Summing up one gets the impression that a number of artists have stopped at crossroads. I. Strekavina discusses the relations of art and ethics and their transfer to the sphere of creation. Stressing the need of perceiving the contemporary mental situation, she expresses at the same time doubts about the perspectiveness of photo-realism in Estonian art. In her opinion, the most perspective art of painting is that one which in the first place proceeds from the nature of painting as an art of planes. A. Kuras states also that one does not notice any special development, but at the same time questions whether it is possible to conceive any changes in a period of three years. One has also doubts about the choice of the Lithuanian display because a number of young artists are not represented at the exhibition. The changes are also prevented by the excessive expressionistic manner prevailing in Lithuanian art. (pp. 1-9)

Riga Sculpture Quadriennial by Leo Gens. The previous quadriennials at which the sculptures were exhibited in open air, have stimulated the development of garden and park sculpture. The present exhibition in St. Peter's church is disputable, because the imposing interior does not favour a display of small sculptures. The exhibition demonstrated clearly the difference between the Estonian, Latvian and Lithuanian schools of sculpture. The most fanciful and the boldest was the Lithuanian display while the Estonian one was kept in a surprisingly traditional manner. The Latvian exhibition consisted of both moderately stylized and expressive works. One has to appreciate the creative activeness of the Lithuanian sculptors (S. Zigulis, R. Antinis, N. Nasvitis), although in places an inclination to the salon-type manner could be observed. The calm general impression of the Estonian display was not affected by the paradoxical works of Ü. Uun. A powerful accent was introduced by J. Soans. Among others there rose to prominence the romantic paths of the sculptures by R. Kuld. In the whole the Estonian sculpture made the impression of a school closely connected with national traditions. At the discussion it was stated that the aim of the quadriennial is to bring forth the progressive tendencies of our sculpture and not to arrange a representative exhibition. (pp. 10-15)

About Posters and the Poster Triennial by Sirje Helme. The poster triennial, the "Baltic Poster 84" took place in Tallinn in the summer of 1984. In case of the Estonian poster one might speak of an impetuous development which has been promoted by a special attention to the training of poster-artists as well by some organizational measures. The natural alternation of generations brings inevitably forth the superiority of the younger poster-artists. In the first place one has to consider the poster as an advertising device, but in reality the function of the poster is wider. One has to consider the poster as an element of both the interior and urban design, and in that case the small issues of experimental posters (not existing yet) might be justified. A peculiar complicated relation exists between the imagery of the poster, painting and graphics, where the mutual influences function in several layers. The Estonian young poster art is characterized

by the use of the absurd, metaphor, irony as well as by association, all of which could be considered to go back to the experience of the figurative art of the 20th century. The most stable position is at present occupied by the Estonian photographic poster, a sphere where regardless of the realistic foundation in common, one can state the presence of a number of different artist individualities (V. Järmut - E. Kärmas, Ü. Emmus, V. Taiger and others). A phenomenon by itself is the photographic collage by S. Vahtre. In posters making use of artistic lettering, a great originality has been achieved by T. Soo. Up to now the best posters have appeared in the field of culture posters. Outstanding results in the political poster have been attained by V. Kullarand and M. Balbat. (pp. 16-21)

About Norwegian Contemporary Art by Jaak Kangilaski. All the 20th-century Norwegian art beginning with Neoromanticism influenced by national ideology, is connected with social themes; in the interval of time between the two world wars, those themes display an outspoken political nature. An essential part is played by monumental painting, which is financially supported by the official culture policy. In the 1930s the Norwegian artists were also influenced by German expressionistic art, the influence of which was strengthened by the German émigré artists during the period of war. In post-war Norwegian art, the expressionistic manner still occupied the leading position. The wave of Vanguardism of the 1950s touched Norwegian art only slightly; the traditional nature-near form and the social thematics were still preserved. At the change of the 1960s-1970s there emerged a group of young artists who were connected with radical leftist ideology. In the 1970s the international vanguardist trends were likewise represented together with the more traditional art of painting. At present, the currently popular manner that accentuates regionality, has been bringing Norwegian art rather intensely to the fore. (pp. 22-28)

All in One Direction by Tiina Pikamäe. The painter Peeter Mudist can be characterized by a free and unprejudiced approach to the subject. Such an attitude being free of conventions enables him to engage successfully in sculpture, in addition to painting. On the whole, Mudist's figural painting is focussed upon the human being. He paints in a generalized manner, avoiding superfluous details. He always supplies the poses and movements of his model with a very characteristic element which sometimes reveals the nature of the portrayed person even more precisely than a detailed similarity. The guide to his paintings can often be found in the title of the picture. Regardless of the apparent simplicity, Mudist's paintings contain diverse symbols, hints to more elevated backgrounds than can be directly seen in the picture. In sculpture Mudist prefers portraits. His granite heads are characterized by lyricism and by a tempered suggestiveness. (pp. 29-35)

About the Painted Beamed Ceilings of Tallinn by Krista Kodres. During the recent years, in connection with the intensive research into the historical dwellings of old Tallinn, interesting data have been obtained about interiors, especially about the ceilings with coloured ornaments, walls, and carved stones. By 1984, 24 painted beamed ceilings had been discovered in Tallinn, and some analogical ones in Narva, Pärnu and on Saaremaa Island. The oldest Tallinn ceilings of that kind go back to the first half of the 17th century, the latest ones - to the end of the 18th century. In those years the painted beamed ceilings were common in the houses of the burghers of Tallinn. The basic motifs used here were analogical with

those applied internationally. The majority of the masters who worked in Tallinn at that time had immigrated mainly from Scandinavia and Germany. Some interesting motifs dating from different epochs have been discovered in the house at 3, Tolli Street; the oldest ones, dating from 1660-1680, convey four portraits (two of them are preserved in fragments only) next to the floral ornaments. In the 19th century the ceilings were probably covered with plaster mats which were subsequently smoothed out and painted. Those old paintings were discovered in 1975. (pp. 36-42)

Graphics by Andres Tali (pp. 44-45)

The Exhibition "Environment, Nature and Man" in Riga by Janis Borgs. The exhibition with the mentioned heading was held in Riga during the spring days of art. The idea of arranging such an exhibition had sprung up 7 years ago when there arose a need for a more active social and aesthetic approach in order to counterbalance the prevailing romantic and lyrical manner. One tried to organize the exhibition without a canonic separation of art genres, this creating the so-called synthetic exhibition, where apart from figurative art, photography and cinema art would be represented, also featuring singers, pantomime groups, etc. At the exhibition two tendencies could be followed, one proceeding from the poetic, romantic, aesthetic traditions, while other one represented a more critical approach to contemporary environmental problems. The artists of other group tried to devise a novel imagery and give the spectators fresh ideas and impulses. (pp. 46-50)

Beyond Big Art - about Kitsch. At the Tartu State Art Museum it has become a tradition to arrange in spring the so-called theoretical session under the heading "Beyond Big Art". In 1982 that session was centered on Naivism, and in 1983 on the problems of Kitsch. Reet Varblane presented a paper on the "Concept of Kitsch" where she expounded the origin of the term, the periodization of the phenomenon, the mechanism of its origin, etc. Priidu Beier's report dealt with "The Philistine and His Art - Biedermeyer in Germany", regarding the Biedermeyer style as a transitional form from Romanticism to Realism. He analyzed the essence of Biedermeyer and the attitude of different epochs to it. The report of Silver Vahtre "Kitsch and Design" compared and juxtaposed concepts, finding them either very similar or entirely opposite phenomena, in any case closely related to one another. Jaan Kaplinski ("Kitsch and Life") discussed the psychological background of Kitsch finding motivation in the alienation of man, in his uncertainty before the world. Kitsch helps to make the world seem more beautiful and naive, creates an idyll for which there is a need. (pp. 51-57)

About the Spread of "The Book of New Art" and Theo van Doesburg by Mirjam Peil. In the history of Estonian art one has mentioned the strivings of the quondam Group of Estonian Artists for international contacts, its purposeful orientation upon international art. The archives of Henrik Olvi, a former member of the Group (given to the State History Museum of the Estonian SSR by his family) contain a list of the addressees of the almanac "The Book of New Art". The list includes the names of a number of European modernistic artists of that time. In the same archives we can find a letter of T. van Doesburg, dated with October 10th 1928, Paris, where he asks for the photos of the works by Olvi for illustrations of the book on contemporary painting compiled by Doesburg. (pp. 60)

«UUE KUNSTI RAAMATU» LEVIKUST JA THEO VAN DOESBURGIST

Eesti Kunstnikkude Ryhma elavast väliskontaktide püüdest on ennegi räägitud, ja täiesti põhjendatult. On ju EKR meie kunstielus ilmselt kõige sihiteadlikuma välisorientatsiooniga — põhjuseks konstruktivismi kui suuna internatsionaalne, isegi kosmopoliitne kunstiprogramm, usk, et tulevikukunst on rahvuspiirideta ning aitab totaalselt ellu tungides ühiskondagi paremaks muuta. Ja tõepoolest, konstruktivistide 1924. a. ühisesinemine lätlastega oli meil esimene omasugune, 1929. a. Helsingi Eesti kunstinaütuse eestvedajaid oli EKR-i liige Juhan Raudsepp, 1932. a. Eesti-Soome ühisenäitus sai teoks EKR-i egiidi all; ka astusid mitmed Ryhma liikmed 1928. a. Berliinis moodsa kunsti näitusel esinemise järel ühingu «Internationale Vereinigung des Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten».

Veel on sama laadi plaanidest ja kavatsustest lugeda EKR-i protokolliraamatus, kirjavahetustes jm. Ühe mõeldava kontaktiviisina on seal kõne all kunstikirjanduse vahetamine. Usutavasti lubab see ka Ryhma 1928. a. ilmunud almanahhi, «Uue Kunsti Raamatut», korraks teise pilguga näha. Kindlasti oli tolle raamatu peaesmärk kuulutada konstruktivismi tõdesid kodumaal, jäädvustada oma vaated ja pildid trükis. Kuid niisama oluline oli reklaamida eesti moodsat kunsti väljaspool, anda märku, et ka siin tegutseb uuendusmeelne, internatsionaalse hoiakuga rühmitus. «Uue Kunsti Raamat», programmikindel ja küllaltki esinduslik, tüpograafiliselt kaasaegne, paljude reprodre ning saksa- ja prantsuskeelsete resümeedega väljaanne sobis niisugusesse «viisikaardi» ossa üsnagi hästi.

Kas «Uue Kunsti Raamatut» ka levitati? Oletustest kindlamat teavet annab selle kohta Henrik Olvi isiklik fond, mis eelmisel suvel pärijatelt osteti Riiklikku Ajaloomuuseumi (AM F 310, H. Olvi). Mitmekesise kultuuri- ja kunstiloolise materjali hulgas on dokument — nimekiri, kellele ja kuhu on saadetud «Uue Kunsti Raamat». 1928. a. alustatud väljasaatmisnimestiku järgi saadeti toda eesti kunsti praeguseks unikaalset väljaannet ühtekokku kaheteistkümnesse riiki: Inglismaale, Prantsusmaale, Saksa- maale, Hollandisse, Poolasse, Rootsi, Taani, Soome, Tšehhoslovakkiasse, Ungarisse, NSV Liitu, Lätisse. Väga läbimõeldult võtsid väljaandjad kõigepealt sihikule tuntumate kunstiajakirjade ja lehtede toimetused ja uuendusliku programmiga rühmitused. «Uue Kunsti Raamatu» adressaatidena on kirjas «Cicerone», «Der Kunstblatt», «Der Querschnitt» (Berliin), «L'Amour de l'art», «L'art Vivant», «Cahiers d'art», «Monde» (Pariis), «Artwork» (London), «Selection» (Auvers), «De Stijl» (Leyden), «Kwadriga» (Varssavi), «Tulenkantajat» (Helsingi), «Manes» (Praha).

Teise ladusa levitamiskanalina on silmas peetud saatkondi ja saatkonnatöötajaid, mitmesuguseid kultuuriühinguid või kultuuri-asutusi. Berliini saatkonda on adresseeritud koguni 10 almanahhi eksemplari, Leningradi BOKC-ile 7; veel on saajate nimekirjas saadikud K. Pusta Pariisis, G. Ney Lübeckis, A. Hellat Helsingis, konsulid Herberg Kölnis, Zsilinski Budapestis, Tallinna Poola ja Soome saatkonnad, Pariisi Eesti Selts, Tšehhi Tööstuskoda, Läti Kunstiakadeemia ja Läti Riigiraamatukogu. Üksikisikuist on kirjas J. Lesman Poolast, P. Oispuu Münchenist, Bricner Kopenhaagenist, J. Mensin Moskvast, dr. Ragnar Hoppe ja arhitekt Egerström Stockholmist, B. Déry Budapestist, V. Pengerots, R. Suta, O. Skulme, S. Vidbergs, N. Strunke Riiast. Huvipakkuvaim on vahest mäрге, mis teatab: moodsa kunsti tunnustatud asjatundjale Michel Seuphorile on Pariisi saadetud kaks eksemplari «Uue Kunsti Raamatut», «De Stijli» liidri-le Theo van Doesburgile sinnasamasse üks eksemplar.

Kui lisada, et E. Ole, E. Blumenfeldt, J. Raudsepp ja F. Johansen otsid igaüks 10 raamatut — milleks muuks, kui levitamiseks ja kinkimiseks, ning M. Laarmannile on Berliini järele saadetud 5 eksemplari, siis võib oletada, et nendegi hulgast rändas mõnigi väljapoole Eestit.

Paraku, «Uue Kunsti Raamatu» edasisi rännakuid laias maailmas on praktiliselt võimatu jälgida.

Ent Henrik Olvi fondis on teinegi väike leid, Theo van Doesburgi 10. okt. 1928 Pariisist saadetud kiri. Siinkohal on sobiv trükkida see tervikuna:

monsieur H. Olvi, Tallinn

paris 10/1928

monsieur,

étant en train de composer pour un editeur allemand, un livre illustre sur la peinture contemporaine, je vous prie d'avoir l'obligance de me faire parvenir quelques bonnes photo's de vos recentes oeuvres pour les faire figurer dans cet ouvrage. Si vous preferez, je passe les chercher. Avec mes remerciements d'avance et mes respectueuses salutations*

theo van doesburg

adresse: villa corot

2 rue d'arcueil

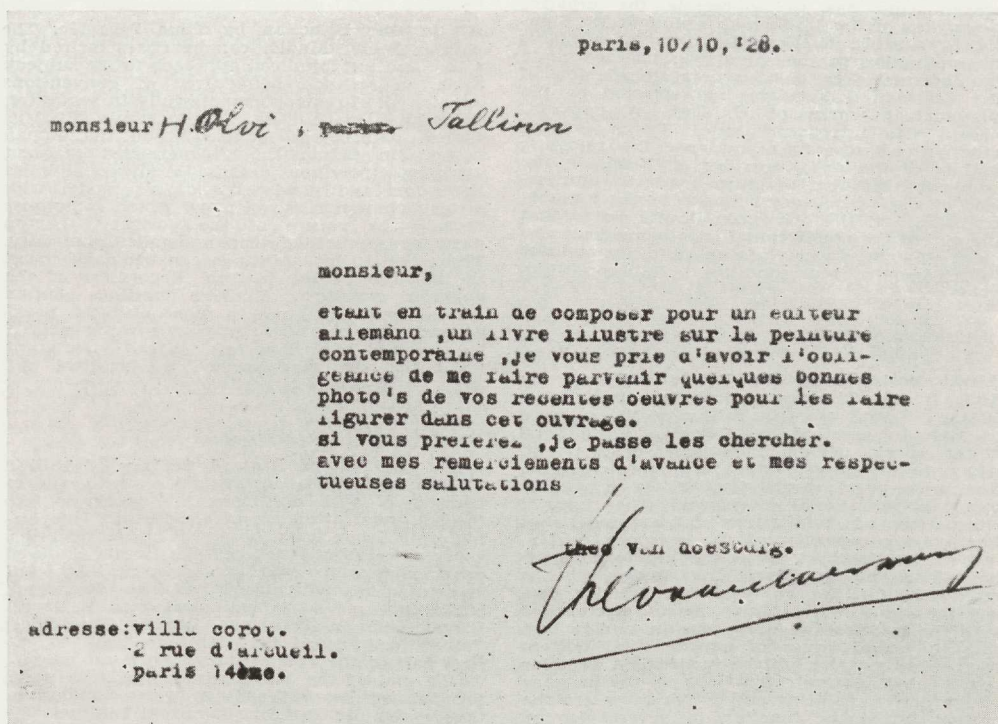
paris 14ème

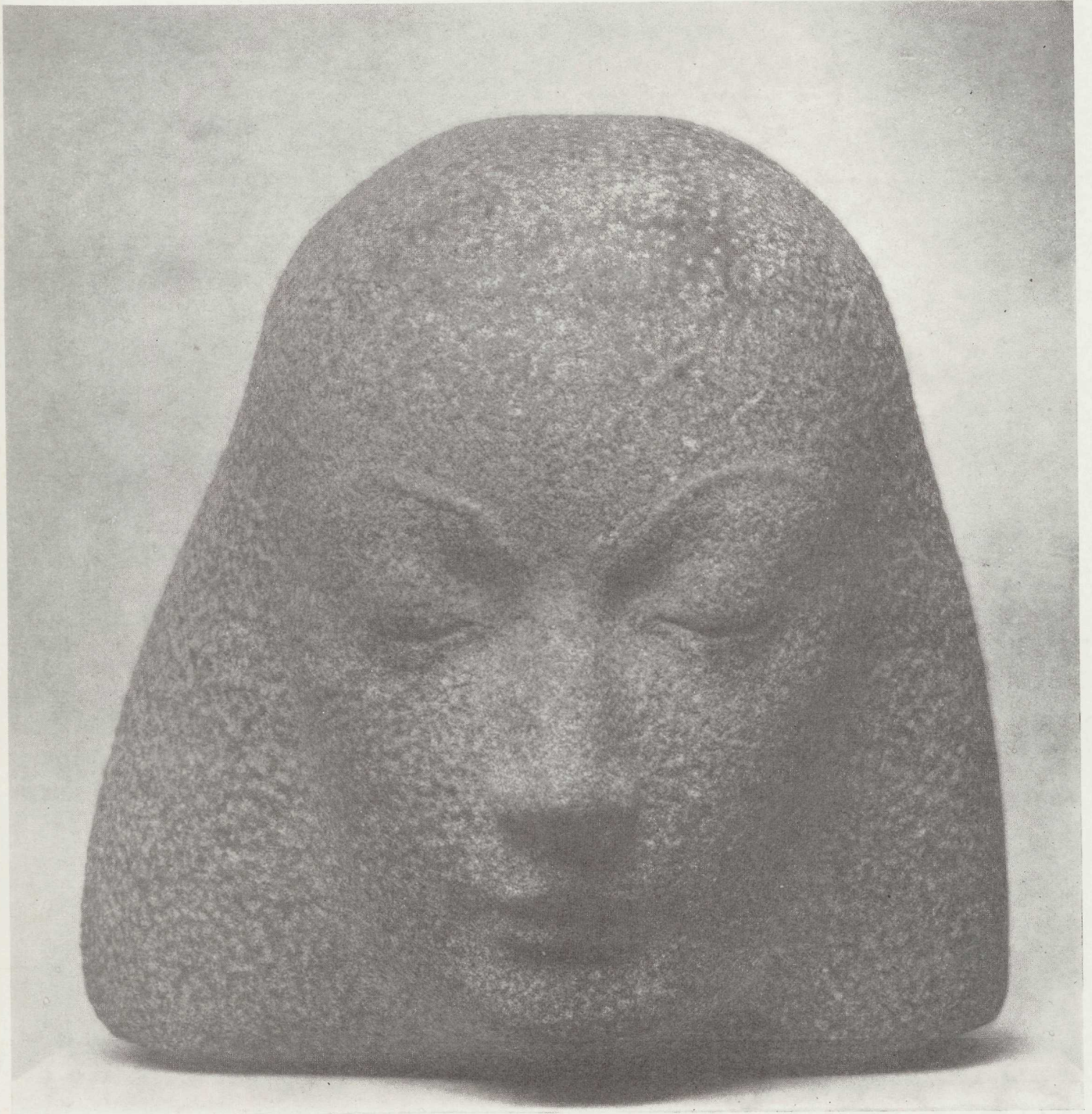
Nagu näha, on see kiri küll kopeereksemplar — selliseid, nimi ja aadress käsitsi juurde kirjutatud, saatis Doesburg raamata koostamise asjus arvatavasti õige mitmele poole. Liiga tõsiselt ei maksa muidugi võtta ka viisakas-lahket lauset: kui peate paremaks, tulen ise otsima! Kuid eesti mood-sast kunstist teadlik olemist, huvi ja tähelepanu näitab too kiri ometi. Ja *last not least*, meie autograafivara täiendab ühe moodsa kunstiliikumise klassiku signatuurgi.

MIRJAM PEIL

* «Olen tegev ühele saksa toimetajale raamatu koostamisega, mis illustreerib kaas-aegset maalikunsti. Palun teid saata mulle mõned head fotod Teie viimastest töödest avaldamiseks selles väljaandes.

Kui peate paremaks, tulen (ise) otsima. Ette tänades ja aupaklikult tervitades.»





139. Peeter Mudist. Lakkamatu hall kivi. Graniit. 1984.

