



## KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI ALMANAHH

Tallinn. Kirjastus «Kunst».

Koostaja ja toimetaja Sirje Helme

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

Kaas ja graafiline kujundus: Andres Tõis  
Fotod: K. Alttõa, M. Haavamägi, A. Ilo, I. Jõudvald, J. Klõšeiko, T. Kohv, A. Kullarand, E. Kärmas, H. Puzanov, P. Talvre.

Arutleb Enn Põldroos .....	1
Jüri Hain	
Illustreeritud Tuglas .....	2
Tänapäeva kunst ja Kreeka maailm ....	10
Uus Põhjamaade kunstiajakiri .....	14
Harry Liivrand	
Noor kunst Vilniuses 1985/86 .....	15
Tiina Käesel	
E'o Järv — arengus ja küpsuses .....	19
Kaalu Kirme	
Meenutusi ja mõtisklusi 1950. aastate tarbekunstist .....	23
Vabariiklik sügisnäitus 1985 .....	26
Vaip-eesriie Linnahallis .....	28
Graafika ja maali aastapreemiad .....	29
Nelja maalija näitus Kunstihoones ....	30
Tiina Abel	
Maalijad 1939 .....	34
Eha Komissarov	
Pilk 1920. aastatesse .....	40
Inge Teder	
Uued muuseumid .....	45
Jüri Hain	
Veel «Uue Kunsti Raamatust» ja Theo van Doesburgist .....	50
Kroonika .....	52
Kaur Alttõa	
Tartu Jaani kiriku pseudotrifooriumist ..	59

Kirjastus «Kunst», 200001, Tallinn, Lai 34, tel. 60-17-82. Kunstiline toimetaja J. Klõšeiko. Tehniline toimetaja E. Akkermann. Korrektor K. Lepajõe.

Laduda antud 30. 10. 1986. Trükkida antud 24. 04. 1987. MB-04912. Kriidipaber 60×90/8. Baltika 8 p. Kõrgtrükk. Trükipoognaid 8,0. Arvestuspoognaid 11,52. Trükiarv 3000. Tellimuse nr. 2538. Trükikoda «Ühiselu», Tallinn, 200001, Pikk t. 40/42. IB-322

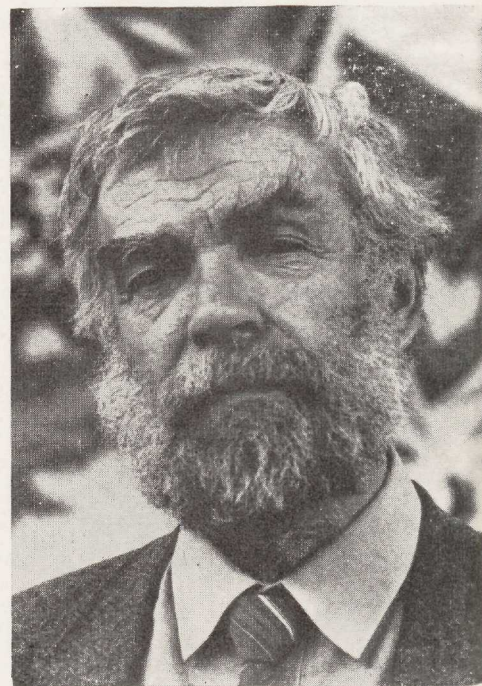
«Кунст» («Искусство») 69/1 1987. Альманах на эстонском языке. Оформление А. Тольте. Печатных листов 8,0. Заказ № 2538. Тираж 3000 экз. Типография «Юхисэлу», Таллин, 200001, ул. Пикк, 40/42. Издательство «Кунст», Таллин, 200001, ул. Лай, 34.

K 4803000000—006  
M 905(15)—86 1—87

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958.

© «Kunst» 1987.

Hind rbl. 2.—



1. Enn Põldroos. Foto 1985. a.

1. Kui Sind valiti Kunstnike Liidu juhatuses esimeheks, kas oli mõni nähtus (või asjadekäik vm.) eesti kunstis, mida oleksid tahtnud muutma hakata?

Kunstiga on nagu loodusega — igasugustesse «parandustesse» ja «ümberkorraldustesse» tuleb siin suhtuda ülimalt ettevaatlikkusega. Soov kunstis midagi «ära parandada» tähendaks oma rolli ja võimaluste ränka ülehindamist. Maksimum, mida saab teha juhtkond, on igati soodustada ja ergutada neid liikumisi ja ilminguid, mida ta peab olulisteks ja edasiviivateks. Kunsti teevad ikkagi kunstnikud, mitte aga ametimehed.

Meie kunst on üldiselt üks kena ja harmooniline tervik. Mõnda silmariivavat võib alati leida ja vahest see peabki nii olema. Eesti nüüdiskunsti põhiohkuseks pean teatavat kapseldumist nüanssidesse ja seda nii otseses kui ka mõistusõnalises tähenduses. Meeleoluvaryundid, ideevarjundid, otsinguvarjundid. Kõik on mõõdukas, silma ja hinge ei häiri ega eruta tugevad tunded, otsustavalt väljaõeldud uued mõtted. Sealjuures on kõik tööpoolest täiuslik, nüansid on lihvitud juveeliirise peensuseni. Tihti räägitakse eesti kunsti mitmekülgusest. Tegelikult asume üksteisele vägagi lähedal, vaid täiuseni viidud oma positsiooni piiritlemine loob illusiooni mitmekesisusest. Üks sõber ütles kunagi, et meie

# ARUTLEB ENN PÕLDROOS

EESTI NSV KUNSTNIKE LIIDU JUHATUSE ESIMEES

kunstnikud siis, kui on tarvis teha otsustav samm, astuvad vaid napi poolsammu. Jällegi nüanss — otsingunüanss. Tihti piirduvadki otsingud rõhupunkti vaevumärgatavas ümberasetamises. Liikumiste ja protsesside olemasolu, mille üle meie tuliselt vaidleme, on kõrvalseisjal teinekord üldse raske märgata. See kõik on teinud meie kunsti väheliikuvaks ja endassesulgunuks. Tõepoolest — juba aastaid püsivad meie näitused pea ühesugustena. Muidugi, seda kõike saab seletada meie kultuuri omapäraga ja ju ta seda ka on. Kuid kus lõpeb omapära ja algab piiratus?

*Kas on eesti kunstis mõni tühemik või vahelejäämine, mida võiks täitma hakata?*

On. Meie traditsiooniliseks «tühjaks kohaks» on kunsti seos arhitektuuriga ehk nn. monumentaalkunst. Kuigi meil on püstitatud mitmedki õnnestunud monumentid, jääb kunsti seostamine arhitektuure keskkonnaga üksikute entusiastlike katsete tasemele. Ilmselt oleme selles suunas teinud tunduvalt vähem enamikust teistest liiduvabariikidest.

Olen mitmel puhul hurjutanud arhitekthe väheses kunstilembuses. Siinkohal tuleks õigluse nimel osutada ka meiepoolsetele puudustele. Ilmselt on napiks jäänud vastavasuuna-line organisatsiooniline tegevus. Teiselt poolt pole aga meie monumentaalkunst nähtavasti suutnud oma eluõigust piisavalt tõestada. Oma osa on vast selles ka mõneti kunstnike seas levinud kujutelmal, mille kohaselt monumentaalkunst elab ja areneb oma suletud, spetsiifiliste traditsioonide ja seaduspärade kohaselt, suuremalt kontakteerumata üldise kultuurisituatsiooniga. Tundub, et just selline käsitlus on mitmegi ebaeenava lahenduse aluseks.

*Kuidas hindad potentsiaale maalil, graafikal, skulptuuris?*

Pingerida kuidagi teha ei tahaks. Kõik ole-neb vaatenurgast ning küllap ka isiklikust sümpaatiast. Nii maalil, graafikal kui ka skulptuuris tehakse meil tõeliselt head kunsti. Vahel tehakse ka vähem head —, kuid see käib asja juurde. Näib, et graafika on vast kõige enam lähenenud mingile ühtsele täuslikkusele ja rafineeritusele, millega aga kaasnevad teatavad tardumuseilmingud. Skulptuur seevastu on aga kõige liikuvam ja otsivam, samas aga ka kõikuv resultaatives. Maal jääb kuhugi vahepeale.

*Kas NLKP XXVII kongressil räägiti sun-nib ka Sind kui Kunstnike Liidu esimeest mõnd kunstiprobleemi teisiti nägema?*

Ma ei tahaks piirduda tavakohase tsitaatide väljanõppimise ja nende kommenteerimisega. Küsimus on kongressil kristalliseerunud üldises hoiakus, mis sunnib meid juurdlema meie tegevuse tõelise mõtte ja eesmärkide üle ning maha raputama näiliste «näitajate» taaka. Selles vajaduses tungida juurteni, formaalsete seoste asendamises elu enda poolt dikteeritute näen erakordse tähtsusega eetilist pöördepunkti. See sunnib uue pilguga vaatama paljudele harjumuslikele asjadele meie endi tegevuses.

Uheks olulisemaks puuduseks meie kunstielus pean liigset rõhuasetust näitustegevusele. Näitus on ikkagi aruandlus, kuid nagu aruandlusega möödunud ajavahemikul pahatihti üldse juhtus, kippus meilgi aruandlus muutuma tegevuse peasihiks. Loomulikult on näituste osa kunsti arengus, teatava kunsti kõrgtoonuse fikseerimisel asendamatu. Kui me tahame aga pilti saada kunsti reaalsest sotsiaalsest kandepinnast ja mõjujõust, siis tuleks ikka eelkõige vaatluse alla võtta meie igapäevase elukeskkonna seos kunstiga — kodud, koolid, klubid, töökohad, nendes leiduva kunsti kvalitatiivsed ja kvantitatiivsed näitajad. Kahjuks oleme kunsti sotsiaalsest suunitlusest ja mõjujõust harjunud rääkima vaid suurte tähtpäevanäituste alusel, loetledes selleks näitusel kajastamist leidnud teemasid. Sellest kõigest on meie kunsti siginenud parasjagu paraaditsemist, mis minu arust kulmineerub suurteil üleliidulistel kunstinäitustel. Nende ürituste korraldamiseks ära kasutatud tohutud vahendid ei näi enam päris hästi kooskõlas olevat saavutatud reaalse esteetilise ja ka propagandistliku efektiga. Teatavaks «uusformalismiks» pean sedagi, et nende näituste najal on välja kujunenud teatav liik «näitusekunsti», mis on täpselt ko-hanenud spetsiifilistele näitustingimustele ning mida väljaspool näitust vaevalt enam kusagil kasutada saab. Kahetsusega tuleb märkida, et siia ritta kuulub küllaltki suur osa olulistele teemadele pühendatud kunstist.

*Suurel kongressinäitusel oli esindatud ka eesti kunst, kuidas ta paistis üleliidulisel foonil?*

Kui uskuda statistikat ja arve, peaks kõik olema kena ja kaunis. Esitasime töid rohkem, kui see oli tavaks varemalt, žüriis oli meie tööde «läbiminekoefitsient» parem kui enamikul teistest liiduvabariikidest, jäädes alla vist ainult Usbekimaale. Vastuvõetud ekspositsioon jaotus aukoha — Maneeži — ja mitmete filiaalide vahel. Ka siin võime rahul olla — oluline osa meie ekspositsioonist jäi

Maneeži, graafika sealjuures peaaegu terve-nisti. Kuid ometi meid Maneežis suurt märgata pole. Paratamatult jääb meie tööde protsent tervikekspositsiooniga võrreldes väikeseks, ning laiali paigutatuna mujalt saabunud tööde vahele võib meie kunsti olemasolust aimust saada vaid süvenenud otsimise tulemusena. Oleme arvamusel, et üleliiduliste kunstinäituste praegune ekspositsioonikorraldus on ebasoodus mitte ainult väiksematele liiduvabariikidele, vaid jätab fikseerimata ka mitmete huvitavate regionaalsete koolkondade olemasolu suuremate liiduvabariikide kunstis.

*Kas viimasel ajal on toimunud Kunstnike Liidu struktuurimuutusi, näit. uute seksioonide osas. Kui märkimisväärne on nende osakaal kunstielus?*

Põhiliseks struktuurimuutuseks oli plakatistide seksiooni loomine. Seksioon ise jäi küll väikesearvuliseks, kuid sellega teeb kaastööd üllatavalt suur hulk kunstnikke teistest seksioonidest. Selle seksiooni moodustamist pean väga oluliseks, kuna ta tegutseb kunsti ja igapäevase elu ühel aktiivsemal kokkupuutepunktil. Plakatikunsti rolli ja autoriteedi märgatavat tõusu olen võinud tõdeda kohtumistel vabariigi paljudes rajoonides. Uue seksiooni olemasolu parimaks õigustuseks oli aga 1986. a. vabariiklik plakatinäitus, mis õnnestus üle kõikide ootuste.

Juba tükk aega käivad ettevalmistused disainiseksiooni loomiseks. Arvestades aja nõudeid oleks see ülimalt vajalik. Kahjuks näib, et disainerid ise ei näita asja vastu piisavat huvi.

*Kuidas on uue Kunstihoonega?*

Asjad liiguvad. Vabariigi valitsus on võtnud vastu otsuse uue näitusegalerii ehitamise alustamisest poola restauraatorite jõududega 1988—89. a. Kuid otsus on ainult otsus. Et jõuda ehituse alguseni, tuleb lahendada kümnend raskeid probleeme, millest enamuse pole kahjuks lahendatavad meie poolt. Pea iga päev toob siin mõne uudise — vahel rõõmustava, vahel aga lootusi kärpiva. Milline võiks asjade seis olla nende ridade ilmumisel — ei oska ennustada.

*Kuidas Sa selle kõigega hakkama saad — Kunstnike Liidu esimees — õppejõud ja aktiivne loovkunstnik?*

Ega päris hästi ei saagi — pidevalt midagi rebeneb, jääb poolikuks.

Küsitles Sirje Helme

# ILLUSTREERITUD TUGLAS

JÜRI HAIN

Tuglase kirjatööde illustratsioonidega kaunistamisel on pikk, käesolevat sajandit hõlmav ajalugu. See algab sealt, kust Tuglase trükitud loomingki: Eesti nooresoo õpetliku ja ilukirjandusliku kuukirja «Lasteleht» 1901. aasta 11. numbrist, mille lehekülgedel 167—170 oli avaldatud F. J. Mihkelsoni jutuke «Siil». Tuglas ise on hinnanud seda esimest trükiproovi kaheti. «Noorusmälestustes» ta kirjutab: «1901. aasta lõpupoolel jõudsid ka mõned mu mannetud read trükini. Mäletan ikka seda poisikese rõõmu. Praegu eritleksin meelsamini säärase rohihalja autori enese elamusi ta abitu töö kallal»<sup>1</sup>. Teisalt on ta suhtunud «Siili» ka möönamalt, tehes endale kuulunud «Lastelehe» servale järgmise märkuse: «Küll on õpetaja herra siia aga seda jumala sõnakest juurde lisanud. Ega see töö alguses ikka nii puru-rumal polnudki»<sup>2</sup>. See «õpetaja herra» oli pastorist toimetaja ja luuletaja Jaan Bergmann, kes ei piirdunud ainult sõnamageduse lisamisega, vaid pani jutukese juurde ka illustratsioonid. Muidugi mitte eraldi selle kirjatüki jaoks tehtud, vaid valitud «Postimehe» («Lasteleht» oli sellal

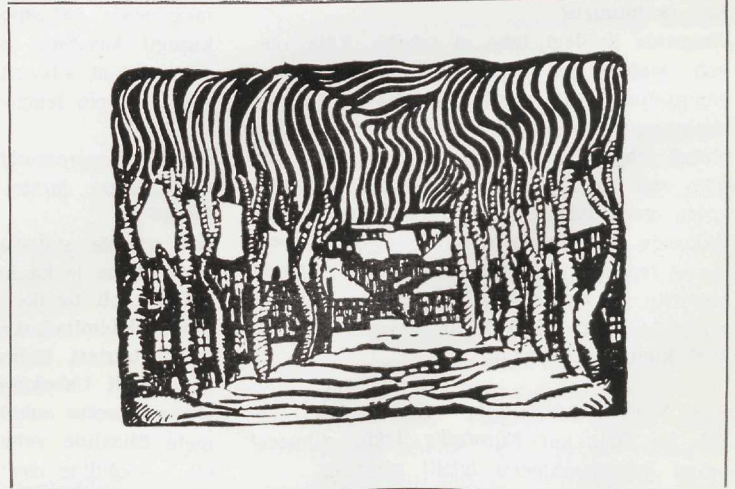
päevalehe «Postimees» hinnata kaasanne) suhteliselt mitmekesisest puugravüüride ja stereotüüpide kogust. Nii sai Tuglase esimene trükitud teos illustratsioonideks 1860. aastate jäljendusliku puugravüüride laadis kaunistused.

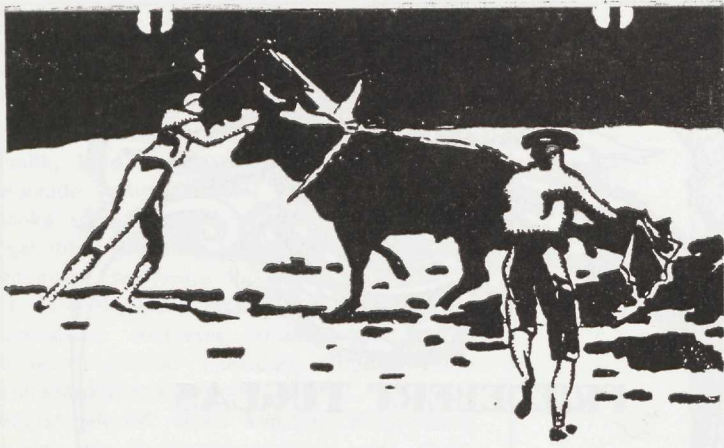
Esimeste Tuglase teksti tarvis loodud illustratsioonide autoriks oli Karl August Hindrey. 1903. aasta sügisel ilmus ajakirja «Linda» neljas numbris «lookene lähemast minevikust» pealkirjaga «Hunt», mille jantliku rahvalikkusega sobisid K. A. Hindrey karikaatuurilaadsed, grotesksed joonistused küllaltki hästi.

Käesoleva kirjutise maht ei võimalda jälgida Tuglase perioodikas ilmunud teoste illustreerimist. Edasise ülevaate puhul on siinkirjutaja sunnitud peatuma ainult raamatuiustratsioonidel ning sedagi valikuliselt ja Tuglase eluajal ilmunuga piirdudes. Sest Tuglast on illustreeritud palju, erinevatesse põlvkondadesse kuuluvad kunstnikud on samade tekstide juurde loonud üllatavalt erinevaid, kuid ometi kunstiliselt veenvaid illustratsioone.

Esimeseks raamatuks, mille illustratsioonide kunstiline tähendus ületas kitsalt Tuglase teksti kaunistamise piirid, oli novellikogu «Kahekesi». Küsimus ei ole siin mitte Konrad Mäe poolt loodud vinjettide ja Tuglase sõna seotuses, vaid kaunistuste iseväärtuses ja eelkõige nende stilistikas. K. Mägi ei teinud vinjette mitte Tuglase tekstidele toetudes, need valmisid ilmumisest kaks aastat varem, 1906. aastal Ahvenamaal Jomala kihelkonnas Öningby külas Nedra Knapansi talus. Neid tüüpilisi juugendlikke loodusestilisatsioone luues ei olnud K. Mägi veel isiklikult tuttav Tuglasega, kuid neil oli olnud kaudsemaid kokupuuteid ja seda ka kunsti pinnal. Nii olid nad kunstnikena koos esinenud Juhan Lilienbachi poolt Peterburis välja antud poliitilise pilkelehe «Tiiu Tasane» 1906. aasta kolmandas numbris, mille kaanejoonis oli Tuglasele, lehekülj edasi aga K. Mäe vinjett «Maakoht Soomes». Uhes oma kirjas 1906. aasta märtsist kirjutas K. Mägi: «Kõige paremad vene lehed on kinni, muidugi ka meie leht, millest ainult 3 nummert välja tuli»<sup>3</sup>. Muuseas, üks J. Lilienbachi väljaanne pandi

2—3. Aleksander Tassa. Püüslüüstud novellikogule «Õhtu taevas», 1913.





4–5. Konrad Mägi. Illustratsioonid reisikirjale «Teekond Hispaania». 1918.

aresti alla just Tuglase pärast, põhjuseks tema «Kätkilaul».

Novellikogu «Kahekesi» kohta on kunstiteadlane Evi Pihlak väitnud, et «see oli Mäe esimene terviklikult kujundatud raamat, mis trükki jõudis»<sup>4</sup>. Oeldu pole täpne, sest kujundus polnud ükski K. Mäe töö, raamatu kaane oli joonistanud K. A. Hindrey.

Teiseks juugendstiili klassikaliseks näiteks meie kunstis on Aleksander Tassa illustatsioonid Tuglase 1913. aastal ilmunud novellikogule «Õhtu taevast». Ka nende tööde loomislugu on seotud Ahvenamaaga, kus Lumparlandis Rosenbergi talus suvitasid 1913. aastal Tuglas ja A. Tassa. Väikeseformaadiliste päisliitude loodusestilisatsioon ja viimasega delikaatselt ühendatud sümbolistlikud vihjed rahuldasiid Tuglast igati ja ta soovis väga, et sama 1913. aasta lõpul ilmunud kogu «Liivakell» oleks samuti olnud A. Tassa kujundatud. Nendevahelises kirjavahetuses on see korduvaks arutlusaineks.<sup>5</sup> Septembrikuus kiirustab Tuglas A. Tassat tööle<sup>6</sup>, saab haigusega vabandavalt kunstnikult ka ühe skitsi<sup>7</sup> ja veel detsembrikuu alguses pöördub selle küsimuse juurde tagasi.<sup>8</sup> Kahjuks jäi «Liivakell» illustreerimata, A. Tassa aga suundus kirjandusradadele, jättes enda töötava kunstnikuande välja arendamata.

K. Mäe ja A. Tassa illustatsioonid on omavahel hästi võrreldavad seetõttu, et kirjanduslik põhimaterjal oli mõlemas novellikogus sama. Tuglas ise pidaski «Õhtu taevast» kogu «Kahekesi» teiseks trükiks. Võrdlusest võib teha järelduse, et kui raamatuist eraldatuna tunduvad K. Mäe haprad, veidi ilutsevad joonistused väga hästi iseloomustavat sajandi alguse kunstisuundumusi, siis A. Tassa ekspressiivsem, pingestatum väljenduslaad kõlab enam kokku Tuglase tekstiga.

«Liivakell» sisaldas kirjaniku loomingu aastast 1901–1907, kogus «Õhtu taevast» oli kõige hilisem novell, «Vilkuv tuli», valminud 1909 ja ainult proloog «Pro domo mea» oli raamatu ilmumise aastast. Tuglase ilukirjanduslik loomingu elustus peale viieaastast pausi

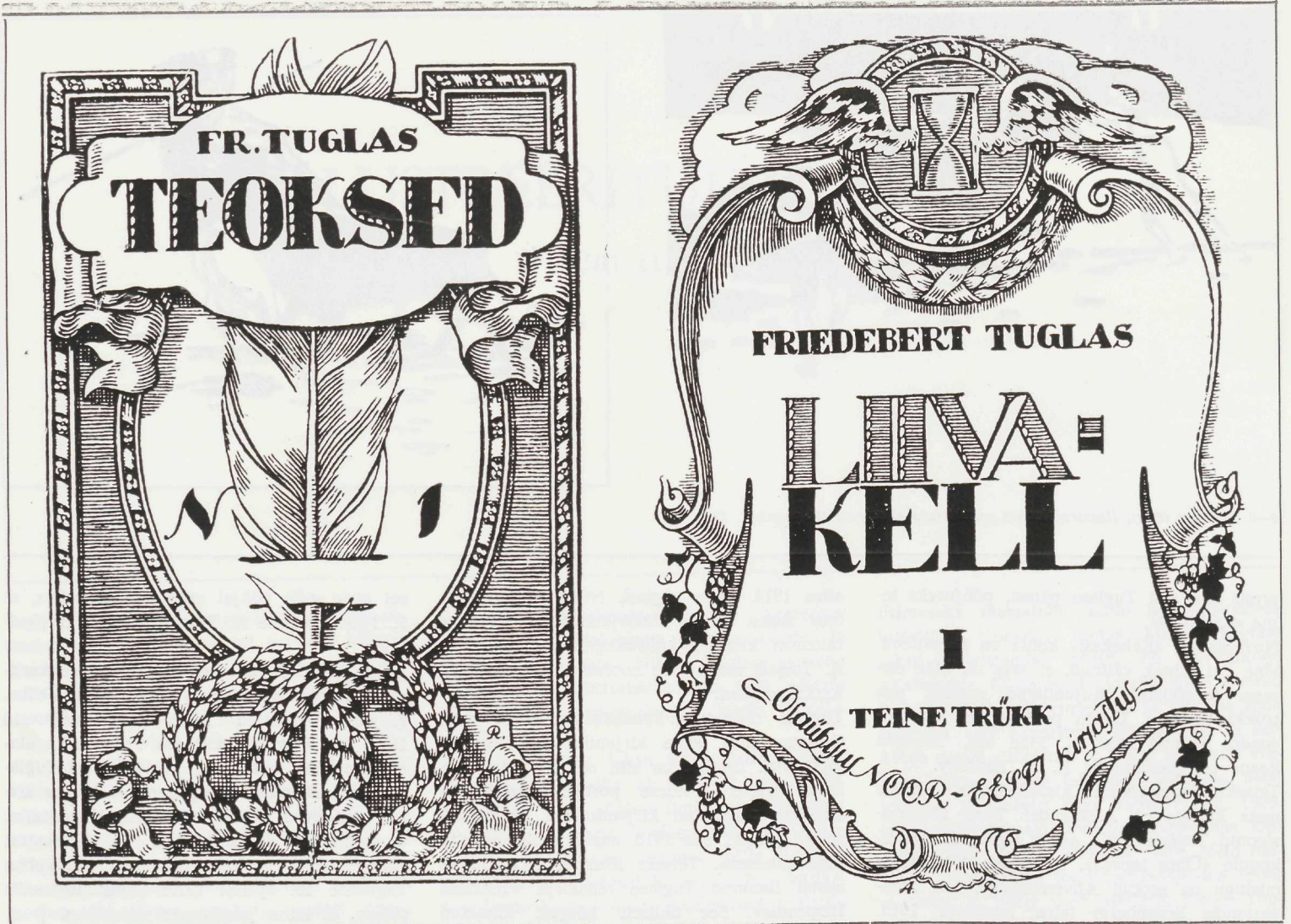
alles 1914. aasta sügisel. Nüüd alanud üksteist aastat kestva ilukirjandusliku tööpäeva tulemusi kandsid kunstikeelde K. Mäest ja A. Tassast mõnevõrra nooremad, hiljem esile kerkinud jõud.

Tuglase raamatute kaunistamine saab uue, tõsisema hoo peale kirjaniku pagulaspõlve lõppemist. Esialgu on siin osa K. Mäel, kes loob Arthur Valdese portree «kriitiliseks esseeks» nimetatud kirjandusliku müstifikatsiooni juurde, mis 1918. aastal ilmus omaette raamatukesena. Teiseks illustreeris ta samal aastal ilmunud Tuglase reisikirja «Teekond Hispaania». See üldiselt kõrgelt hinnatud illustreerimistöö on olulisel osal siiski enam fotomaterjali ümberjoonistamisel põhinev, kui seni arvatud.<sup>9</sup> Ka Tuglas ise nägi «Teekond Hispaania» uustrüki võimaliku illustreerijana hoopis teist meest — August Roosilehte. Meie kunstiloos mitte eriti silmapaistvat kohta omava A. Roosilehe looming oli Tuglasele mitmetpidi südamelähedane. Näiteks reprodutseeriti tema töid korduvalt Tuglase poolt toimetatud ajakirjas «Ilo» ja 1920. aastal Tuglase poolt kavatsatud kirjanduslik album pidanuks ilustustena sisaldama A. Vabbe värviliste linoollõigete kõrval A. Roosilehe vinjette.<sup>10</sup> Tuglasest aasta noorem A. Roosileht kujundas kirjaniku «Teoksed», mis ilmusid viies köites aastail 1919–1921. Nende raamatute rikkalikud hilisjuugendi sugemetega palge- ja tiitelhed ning «Aja kaja 1914–1919» kaas moodustavad omaette lõigu Tuglase loominguga seotud raamatugraafikas. Ilmselt oli Tuglas A. Roosilehe tööga sedavõrd rahul, et pakkus talle raamatu «Teekond Hispaania» illustreerimist, millise ettepaneku kunstnik 1920. aasta algul vastu võttis.<sup>11</sup> Illustratsioonide joonistamine sellele teosele kestis läbi kolme aasta ning lõppes valminud asjade ja abimaterjali tagasisaatmisega kirjanikule 1923. aasta jaanuaris.<sup>12</sup> «Teekond Hispaania» A. Roosilehe illustatsioonidega ei ilmunudki. Tuglase majamuseumis on talle enamik neid illustatsioonide (mõned on läinud ka teistesse kätes-

se) ning selle põhjal võib kindlalt väita, et K. Mäe tasemele A. Roosileht siiski ei jõudnud.

Sellel perioodil ilmunud Tuglase teoste keskseks kujundajaks tõusis aga Ado Vabbe. Kirjaniku sidemed A. Vabbega sõlmusid 1917. aasta aprillis, mil siis Petrogradis elanud kunstnik teatas Peet Areni palvel Tuglasele oma aadressi.<sup>13</sup> Järgnevat A. Vabbe kirjad sisaldavad huvitavaid andmeid kunstniku teoreetilistest seisukohtadest ja hoiakutest kunsti suhtes. Näiteks kirjutab A. Vabbe Tuglasele 19. aprillil 1917: «Teeb iseäranist rõõmu, et minu joonistused meeldivad [...] Pean aga tähendama — nende joonistuste pea seisukord on väljenduse objekt (naturi) mitte-tähtsus, redutseerimine divisionismi läbi puhta formi poole, millest absoluut väljastuse (ausdruck) võimalus tekkib. Siin on muidugi väljenduse võimalus ainult mõjutusline».<sup>14</sup> Esialgu töid need kontaktid A. Vabbe loominguga ajakirjade veergudele: tema joonistusi ja vinjette avaldati «Siuru» albumis, ajakirjades «Odamees» ja «Ilo». Alates 1920. aastast aga määrab A. Vabbe omas ajas eriline kunstnikukäekiri rea Tuglase raamatute väljanägemise. Kuue raamatu kaanekujundused, pooltel neist ka kokkuvõtete illustatsioon (frontispiss) — seda pole eriti palju, kuid märkimisväärne on Vabbe loomelaadi sobivus Tuglase tekstile, hea kooskõla kirjaniku novellistikaga. Muidugi pole viimasejärguline ka asjaolu, mis teostega tegemist: novellikogud «Raskuse vaim» (1920) ja «Hingede rändamine» (1925) esindasid uut kvaliteeti ja ühtlasi selle kirjanduse žanri absoluutset tippu kirjaniku loomingus. Teisena nimetatud teose kujundamine jäigi A. Vabbele üheks viimaseks eesti kirjandusega seotud tööks raamatugraafika vallas. Ja Tuglas taandub samal ajal ilukirjanduslikust loomest pea tosinaks aastaks.

Peatselt asusid kirjaniku teoste illustreerimisele järgmise põlvkonna kunstnikud, kes olid saanud kunstihariduse juba kodumaal,



6. August Roosileht. Frontispiss ja tüttelleht novellikogule «Liivakell» sarjast «Teoksed». 1919.

kunstikoolis «Pallas». Selle kooli esimeses lennus 1924. aastal lõpetas õpingud Natalie Mei, kelle illustratsioonidega ilmus 1928. aastal Tuglase novell «Popi ja Huhuu». Raamatuke anti välja koolidele mõeldud kirjanduse sarjas ning ei pretendeerinud erilisele esinduslikkusele. N. Mei sulejoonistused «Popile ja Huhuule» on siiski märkimisväärsed oma detailirikuses ning kujutamise täpsuse taotluses, mille puhul on viidatud uusasjalikkuse mõjule.<sup>15</sup>

Kirka lehekülje eesti raamatukujunduse ajalukku kirjutasid 1930. aastate teisel poolel oma Tuglase-illustratsioonidega pallase koolkonna väljapaistvad meistrid Hando Mugasto, Arkadio Laigo ja Andrus Johani. Neist esimene teostas puugravüüris illustratsioonid Tuglase 50. sünnipäeva puhul avaldatud novellivalimikule «Kuldne rõngas». Sisaldades aastail 1905–1925 kirjutatud novellide paremikku, kujutas raamat samas endast küllaltki rasket ülesannet illustraatorile: ühine «kunstiline nimetaja» tuli leida nii põhiosas 1905. aastal sõnastatud «Jumala saarele», mäslava, tumedatoonilise romantismi väljendusele, kui ka kakskümmend aastat hiljem valminud sümbolistlik-fantastilisele, pillava detailirohkusega dekoreeritud «Androgüüni

päevale». H. Mugasto leidis sellele ülesandele vormiliselt sobiva, dekoratiivse kallakuga lahenduse, millele ta lõppkokkuvõttes suutis anda ka sisulise õigustuse. Nimelt seostas ta iga novelli mingi taimemotiiviga, millele lisandusid tabavalt valitud, tekstiga assotsiatiivseid mõtteahelaid loovad detailid. Iga novelli algusesse paigutatud püstjas illustratsioon-päisliist andis raamatule omapärase sisemise rütmi ja ühtlasi nõudis pildi- ja tekstiosa täpset proportsioneerimist. «Kuldsest rõngast» saigi varasematest Tuglase väljaannetest läbimõelduma üldkujundusega teos. Selle silmapaistva saavutuse raamatukunsti alal ületas H. Mugasto ise juba järgmisel aastal, mil valmisid puugravüüris päisliistud «Väikese Illimari» I osale. «Kuldne rõngas» oli ilmumisajal klassikaline, kuid sel hetkel kaugelki mitte aktuaalne teos, sest need kümme aastat, mis olid möödunud novellivalimikus avaldatud viimaste palade kirjapanekust, tähistasid eesti kirjanduses uute suundumuste aastaid. «Väike Illimar» seevastu oli üllatav ja teednäitav, ilmumishetkel kirjanduse teisenemisprotsessi iseloomustav ja samas seda suunav. H. Mugasto haakumine Tuglase lapsepõlveromaani realistliku muljekujutusega oli täielik, ilmselt

7. August Roosileht. Kaas teosele «Aja Kaja» 1914–1919». 1920.



sobis selline lähenemine kunstniku loome-  
laadiga. Siin tuleb kiita Tuglase enda kunsti-  
tundmist, sest H. Mugasto nägemine «Väikese  
Illimari» illustratsioonide loojana oli tema  
mõte.<sup>16</sup> Täna seks tundub see otsus ainuvõi-  
malik, kuid tollal «Kuldse rõnga» illustrat-  
sioonide autoris hoopis teiselaadse teose  
jaoks sobiva kujundaja äratundmine eeldas  
igal juhul süüvimist kunstniku ülejäänud loo-  
mingusse, sealjuures ka vabagraafikasse.

H. Mugasto tabas täpselt «Väikese Illimari»  
atmosfääri, seejuures lähtudes peaaegselt  
teoses kujutatud olustikust, Tuglase ereda  
karakterikujutuse kaudu esitatud rikkalikust  
tüüpidegaleriist läheb kunstnik enam-vähem  
mööda. Ta illustratsioonides on napp, täppi-  
minev detailivalik ühendatud üllatava kom-  
positsioonilise leidlikkusega. Romaani esime-  
se osa kujundus valmis 5. mail 1937. aastal,  
sama aasta 11. juunil kolmekümneaastane  
H. Mugasto suri. Tema töö jätkajaks «Väi-  
kese Illimari» illustreerimisel sai nagu endast-  
mõistetavalt Arkadio Laigo. Juba 1917. aastal,  
seega kuus aastat enne H. Mugastot «Pal-  
lase» lõpetanud kunstnik kuulus graafikuna  
siiski samasse põlvkonda: nad mõlemad hak-  
kasid puugravüüri tegelema 1930. aastate  
esimesel poolel.

«Väikese Illimari» II osa illustreerimine pol-  
nud A. Laigole kerge ülesanne kahel põhju-  
sel: esiteks oli see temale alles teine ulatus-  
likum töö puugravüüris raamatuillustratsiooni  
alal ning teiseks ja olulisemaks oli muidugi  
H. Mugasto saavutuslik eelkäija osa ning  
kirjastuse loomulik nõue sama laadi jätka-  
miseks. Võttes küll H. Mugastoga samase  
lähtepunkti, suutis A. Laigo töö läbi viia  
isikupäraselt, vältides seejuures siiski liiga  
suurt lahknevust H. Mugasto laadist. A. Laigo  
pääsliitnud on kompositsiooniliselt ülesehitu-  
selt kompaktsemad, käsitluslaadiilt jõulisemad,  
teostatud eriti vormikindlas, viimistletud gra-  
veerimistehnikas.

Mugasto-Laigo illustratsioonid «Väikesele Illi-  
marile» osutusid niivõrd headeks, Tuglase  
tekstiga sobivateks, et leidsid kasutust mit-  
metes selle romaani trükkides. Seetõttu möö-  
dub üle kahekümne aasta, enne kui Ülo Soos-  
teri ja Märt Laarmani poolt näidatakse teist-  
suguse kunstilise lähenemise võimalused  
«Väikese Illimari» illustreerimisel.

1939. aastal ilmus Anonymuse varjunime all  
avaldatud, humoorikas stiilis kirja pandud  
«Ühe Norra reisi kroonika», mille oli «hulga  
piltidega ära seletanud» Andrus Johani.  
Tema teravmeelsete kommentaaridena mõju-  
vad sullejoonistused olid vabalt paigutatud  
raamatusse, seostudes hästi Tuglase stiiliga.  
A. Johani tegi ka piltkujutisega kaane Tug-  
lase «Noorusmälestuste» esmatrükile 1940.  
aastal.

Ja veel üks pallaslane, Richard Kaljo, andis  
mahult väikese, kuid kunstiliselt nimetamis-  
väärse panuse Tuglase teoste illustreerimisse  
oma vahetiitlite ja vinjettidega 1942. aastal  
ilmunud teosele «Unelmate maa. Tõe ja  
kujutluse päevik».

1940. aastate esimese poole kunstiliselt  
kujunduselt silmapaistvamaks Tuglase raama-  
tuks kujunes aga novelli «Hingemaa» uus-



8. Ado Vabbe. Frontispiss novellikogule «Maailma lõpus». 1920.

9. Ado Vabbe. Umbrispaaber novellide ja miniatuuride kogule  
«Hingede rändamine» 1925.



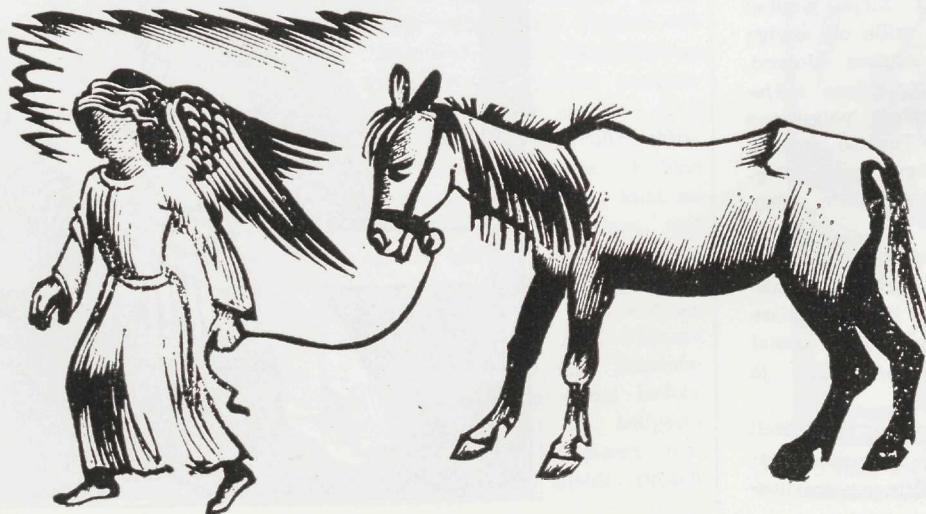


10—11. Natalie Mei. Illustratsioonid novellile «Popi ja Huhuu», 1928.

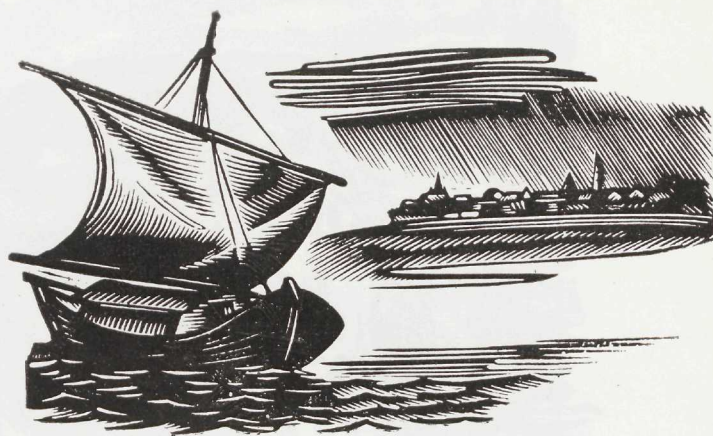
12—13. Hando Mugasto. Illustratsioonid novellikogule «Kuldne rõngas». Puugravüür. 1936.



14. Hando Mugasto. Pääsliist «Väikese Illimari» I osale. Puugravüür. 1937.







15–16. Arkadio Laigo. Pääsliitud «Väikese Illimari» II osale. Puugravüür. 1937.

trükk kirjastuse «Pedagoogiline Kirjandus» väljaandel 1942. aastal. Raamat avas «Põimusarja», mille väljanägemise eest kandsid hoolt kunstilise toimetajana Märt Laarman ja tehnilise toimetajana Hans Treumann. Kolmkümmend viis aastat peale esitriki ilmumist uuesti välja antud «Hingemaa» illustreerijaks oli Paul Liivak ja see töö sai tema mitte eriti mahuka illustraatoritegevuse tipuks (ja lõpuks). «Hingemaa» illustratsioonid olid teostatud puugravüüris. Tehniliselt küll mitte päris ühtselt läbi viidud tsükel, kuus illustratsiooni ja frontispiss, olid raamatukese mahtu arvestades (koos Tuglase järelsõnaga 46 lk.) küllaltki ulatuslik ning sisuga hästi sobiv.

Alates 1940. aastate keskepaigast sai Tuglase teoste silmapaistvaimaks ja viljakaimaks illustraatoriks Märt Laarman. Esimesed katsed Tuglase loominguga illustreerimiseks tegi M. Laarman 1943. aastal, ent siis valminud puugravüürid jäid ilmutamata. Esimeseks Tuglase raamatuks tema kujunduses oli 1945. aastal avaldatud romaani «Väike Illimar» uustrükk puugravüüris esikaane ja tagakaane vinjetiga. Suuremaks ja õnnestunud tööks sai 1946. aasta algupoole trüki läinud novelli ja miniatuurivalimiku «Elu ja kangastused» kaunistamine enam kui viiekümne puugravüüris pääsliistu ja vinjetiga. Ja kui kümme aastat hiljem, 1956. aastal tuli M. Laarmanil jälle asuda Tuglast illustreerima (vahepealsetesse aastatesse oli mahtunud ainult kogumiku «Valitud jutud» kaanekujunduse loomine 1948. aastal), siis «Teoste» I köite — «Valik novelle ja miniatuure» — tarvis valminud enamiku puugravüüride aluseks said «Elus ja kangastuses» ilmunud illustratsioonid. Aastail 1957–1962 avaldatud «Teoste» kaheksa köidet sisaldavad ligi 250 vahetiitlit, pääsliistu, initsiaali ja vinjetti. Neis on kunstnik nappide vahenditega suutnud edasi anda Tuglase sõnemaalingutele vastavaid tundeid: igatsust, üksildust, lootust. Illustratiivne saade kirjaniku tekstile on esitatud *con sentimento*, seejuures aga tagasihoidlikult, pealetükkivuseta. Põhiliselt võib nõustuda Nigol Andreseni hinnanguga, kes väitis: ««Teoste» väljaanne M. Laarmani kunstilises kujundu-



17. Andrus Johani. Illustratsioon raamatule «Uhe Norra reisi kroonika». 1939.

18. Paul Liivak. Illustratsioon novellile «Hingemaa». Puugravüür. 1941.



ses oli nende aastate kõige kaunimaks raamatusarjaks.»<sup>17</sup> Siiski oli «Teoste» polügraafiline teostus kehv ning paljudel juhtudel on trükis kaduma läinud puugravüüride teostuslik võlu.

Kui otsida selles M. Laarmani suurtöös kõige õnnestunumaid osi, siis tõusevad eriti kogu Tuglase-ainelise illustratsiooniloomingu taustal erandlikena esile puugravüürid monograafiatele «Eesti Kirjameeste Selts» ja «Juhan Liiv». Neist esimese teose kahe tosina pääsliistu motiivid on ammutatud eesti 17.–19. saj. raamatuillustratsioonist ja kalendrigraafikast. Siin paistab silma M. Laarmani eruditsioon, asjatundlik ja vaba liikumine siis veel üsna vähe uuritud raamatukaunistuse minevikuradadel. «Juhan Liivi» poeetilised hingused kantud, kunstiliselt eriti mõjuvad illustratsioonid valmisid tihedas koostöös Tuglasega. Nii on säilinud ühe nõupidamise «protokoll» 7. novembrist 1957, mil Tuglas pani kirja rea motiive, millest enamik ka M. Laarmani poolt kasutamist leidis. Kunstnik andis hiljem selle motiiviloendi üle kirjandusmuuseumile.<sup>18</sup>

Tõsiseks saavutuseks olid ka pääsliitud «Väikesele Illimarile», mis sobivuselt ja kunstiliselt mõjult võrdväärseina astuvad Mugasto-Laigo klassikaliste gravüüride kõrvale. Tõsi, vahepeal, 1959. aastal oli Moskva Kirjastus «Goslitizdat» välja andnud «Väikese Illimari» Ülo Soosteri illustratsioonidega, mille ekspres-siivne, närviline joontepõime kujundas romaani saateks harjumuspärasest erineva meeleolu. Kahjuks pole need illustratsioonid tänini leidnud süvenenud analüüsimist-hindamist meie kriitikute poolt. Teoks saab see muidugi alles siis, kui omame terviklikku ülevaadet oma põhilised loomeaastad väljaspool koduvabariiki töötanud kunstniku tegevusest. 1985. aastal korraldatud Ü. Soosteri näitused Tartu ja Tallinna Kunstmuuseumides tõestasid, et selline eeldus ja alus on olemas.<sup>19</sup>

M. Laarman lõpetas «Väikese Illimari» illustreerimise ja ühtlasi kogu töö Tuglase «Teoste» kaunistamisel 16. märtsil 1962. aastal. Nelja aasta möödudes alustas ta miniatuuri «Vajkelu» illustratsioonide loomist,



19—20. Richard Kaljo. Vaheitiitlid teosele «Unelmate maa. Tõe ja kujutluse päevik». 1942.



järgnes töö miniaatuuriga «Kuu» ja 1968. aastal oli bibliofiilne plokiraamat «Kaks taevailõiku» valmis. See linoollõikes, suureformadiline, jõuline ja ekspressiivne töö jäi kunstniku viimaseks pöördumiseks Tuglase kirjandusloomingu poole.

Järgmine etapp Tuglase loomingu illustreerimisel on seotud eeskätt Evald Okase ja Vive Tolli nimedega. Nad mõlemad kuulusid meie graafikas 1950. aastate lõpul—1960. aastate algul toimunud uuendusliikumise etteotsa ning olid 1960. aastate lõpul, mil tegid oma tähtsamad tööd Tuglase illustreerimise alal, saavutanud nii üleliidulise kui ka rahvusvahelise tunnustuse.

E. Okas pöördus esmakordselt Tuglase poole juba meie kunsti teisenemistee käänukohal, 1958. aastal, mil illustreeris litotehnika raamatukese «Ema ja laps». Selle vaid 35-s eksemplaris välja antud bibliofiilse väljaande tüpograafilise kujunduse tegija oli H. Treumann. Tuglase 80. sünnipäeva tähistamiseks anti samuti välja bibliofiilne väljaanne E. Okase illustatsioonidega. Teos «Meri» sai väga eripärase väljanägemise, sest E. Okas tegi oma töö sügavtrükis, ofordi ja akvainta tehnikais ning teksti kirjutas hanesulega Villu Toots. Graafilistes lehtedes «Mere» teemale rõhutas E. Okas romantilisi meeolusid, mis pidid vastama revolutsiooni-aastate võitluspaatosele.

Juba järgmisel aastal anti «Meri» järjekordselt välja, sedapuhku Vive Tolli illustatsioonidega. Kunstnik oli igal juhul keerulises olukorras, kuna E. Okase rikkalikult illustreeritud teos oli just ilmunud. V. Tolli valis selles olukorras õige tee ning andis oma «Merele» rahvaväljaande näo (mida see ka oli, tiraaž 36 000 eksemplari oli neil aastail väga suur). Kujundajaks palus V. Tolli H. Treumanni, kes andis teosele süsteemse, hästi proportsioneeritud üldkujunduse. Oma illustatsioonides läks V. Tolli teist teed kui E. Okas, püüdes neid mitte seostada Tuglase isiku, revolutsiooniromantika või merega, kui võrd iseloomustada kirjandusteose loomisega ja tingimusi teisest küljest — viimaste ebakindlust ning ärevust.

Need ilmutumishetked küllaltki huvitavana tundunud illustatsioonid on jäänud V. Tolli rikkalikus raamatugraafika-alases töös siiski suhteliselt tagasihoidlikule kohale. Kunstiliselt tunduvalt mõjusamateks kujunesid 1968. aastal ilmunud teose «Muutlik vikerkaar. Tõe ja kujutluse päevik» illustatsioonid. Söövitus tehnikas teostatud leheküljesuurused graafilised lehed seostusid tekstiga assotsiatiivselt, neis oli vähe selgelt tuntavaid reaale, kuid kunstnik saavutas siiski erilise lahenduse Tuglase sõnale. Raamatusse trükitud reproduktsioonid neist graafilistest lehtedest kaotasid mõndagi oma nüansirikkusest ja seega ka mõjust, kuid neil oli omaette elu tõmmistena, sest omasid tekstist eraldatuna iseseisvat kunstilist tähendust. 1970. aastail eksponeeriti neid illustatsioonide paljudel näitustel, sealhulgas ka välismaal.

V. Tolli söövitustega «Muutlikule vikerkaarele» lõpeb rahvakirjaniku eluajal tema teostele tehtud olulisemate illustatsioonide

loetelu. Kõige viimane enda raamat, mida Tuglas käes hoidis, oli kaheköiteline «Kogutud novellid» (1971). See kaksikköide oli illustreerimata, Mai Eineri huvitavas ja stiilises kujunduses. Ilmuma hakanud Tuglase «Kogutud teosed» on kujundatud sama kunstniku poolt.

Tuglase enda katsed kunsti alal jäid lühiajaliseks harrastuseks. Tema huvi kunstide vastu oli märkimisväärne, andis talle muuhulgas ainet ka kirjanduslikuks loominguks ning säilis erksana läbi paljude aastakümnete, elu lõpuni. Ei ole teist eesti kirjanikku, kelle teoste kujundamisega oleksid tegelnud nii paljud meie kunsti suurkujud: Tuglasest kümme aastat vanema K. A. Hindrey ja üle neljakümne aasta noorema V. Tolli vahele mahtusid sellised mehed nagu K. Mägi, A. Tassa, A. Roosileht, A. Vabbe, H. Mugasto, A. Laigo, A. Johani, R. Kaljo, M. Laarman, E. Okas. Kui seda nimistut laiendada, juurde võtta need, kelle looming on piirdunud Tuglase raamatule kaante kujundamisega, tuleks lisada Nikolai Triigi, Jaan Vahtra, Günther Reindorffi jt. nimed.

Kirjaniku enda püsiv hool selle eest, et ta raamatud kauni väljanägemise saaksid ning tema kirjutatud sõna üle aastakümnete ulatuv kunstijõud andsid aluse, millelt rida kunstnikke jäädvustasid oma nime eesti raamatugraafika ajalukku just Tuglase teoste tehtud illustratsioonidega.

<sup>1</sup> Fr. Tuglas, Mälestused. Tallinn, 1960, lk. 105.

<sup>2</sup> Fr. Tuglase omakäeline märkus jutukese «Siil» juures. «Lasteleht» 1901, nr. 11. Fr. Tuglase Majamuuseum.

<sup>3</sup> K. Mäe kiri P. Rootslasele 2. III 1906. Vt. R. Paris, Konrad Mägi. Tartu, 1932, lk. 13.

<sup>4</sup> E. Pihlak, Konrad Mägi. Tallinn, 1979, lk. 33.

<sup>5</sup> Käesolevas kirjutises on kasutatud Fr. Tuglase kirjavahetuse ärakirju, mida hoitakse Fr. Tuglase Majamuuseumis. Kirjade originaalid asuvad ENSV TA Fr. R. Kreutzwaldi nimelise Kirjandusmuuseumi käsikirjade osakonnas.

<sup>6</sup> Fr. Tuglas A. Tassale 17. septembril 1913. FTM 101:3 1/1.

<sup>7</sup> A. Tassa Fr. Tuglasele FTM 96:8 14/15.

<sup>8</sup> Fr. Tuglas A. Tassale 5. detsembril 1913. FTM 101:3 4/8.

<sup>9</sup> Fr. Tuglase Majamuuseumis olev fotomaterjal pakub selles osas veenvaid tõendeid.

<sup>10</sup> Fr. Tuglase kirjast J. Barbarusele. Vt. Paul Rummo, «Loomingu» noorusaastad. Ajadokumente kommentaaridega. — «Loomingu» 1973, nr. 4, lk. 637.

<sup>11</sup> A. Roosileht Fr. Tuglasele 29. jaanuaril 1920. FTM 148:12 7.

<sup>12</sup> A. Roosileht Fr. Tuglasele 13. jaanuaril 1923. FTM 148:12 17/18.

<sup>13</sup> A. Vabbe Fr. Tuglasele 8. aprillil 1917. FTM 147:20 1/1.

<sup>14</sup> A. Vabbe F. Tuglasele 19. aprillil 1917. FTM 147:20 2/2.

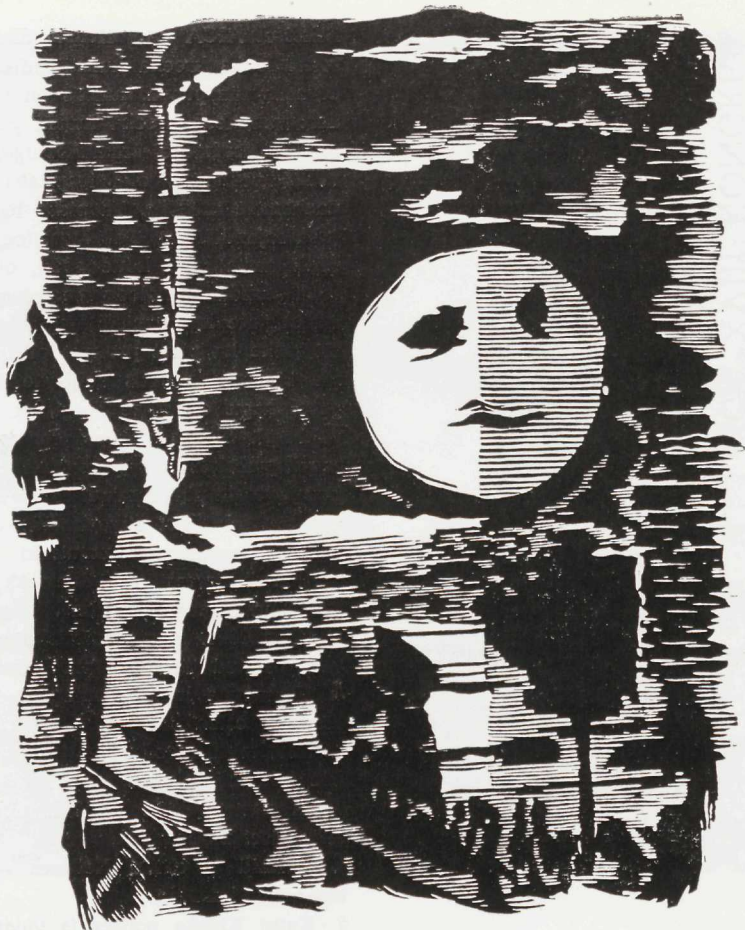
<sup>15</sup> R. Loodus, Eesti raamatukunsti teke ja areng. Tallinn, 1982, lk. 71—72.

<sup>16</sup> I. Solomõkova, Hando Mugasto 1907—1937. Tallinn, 1984, lk. 126.

<sup>17</sup> N. Andresen, Friedebert Tuglas. Tallinn, 1968, lk. 133.

<sup>18</sup> H. Rebane, Maastik vikerkaarega. — «Edasi». Nr. 50, 29. veebruaril 1976.

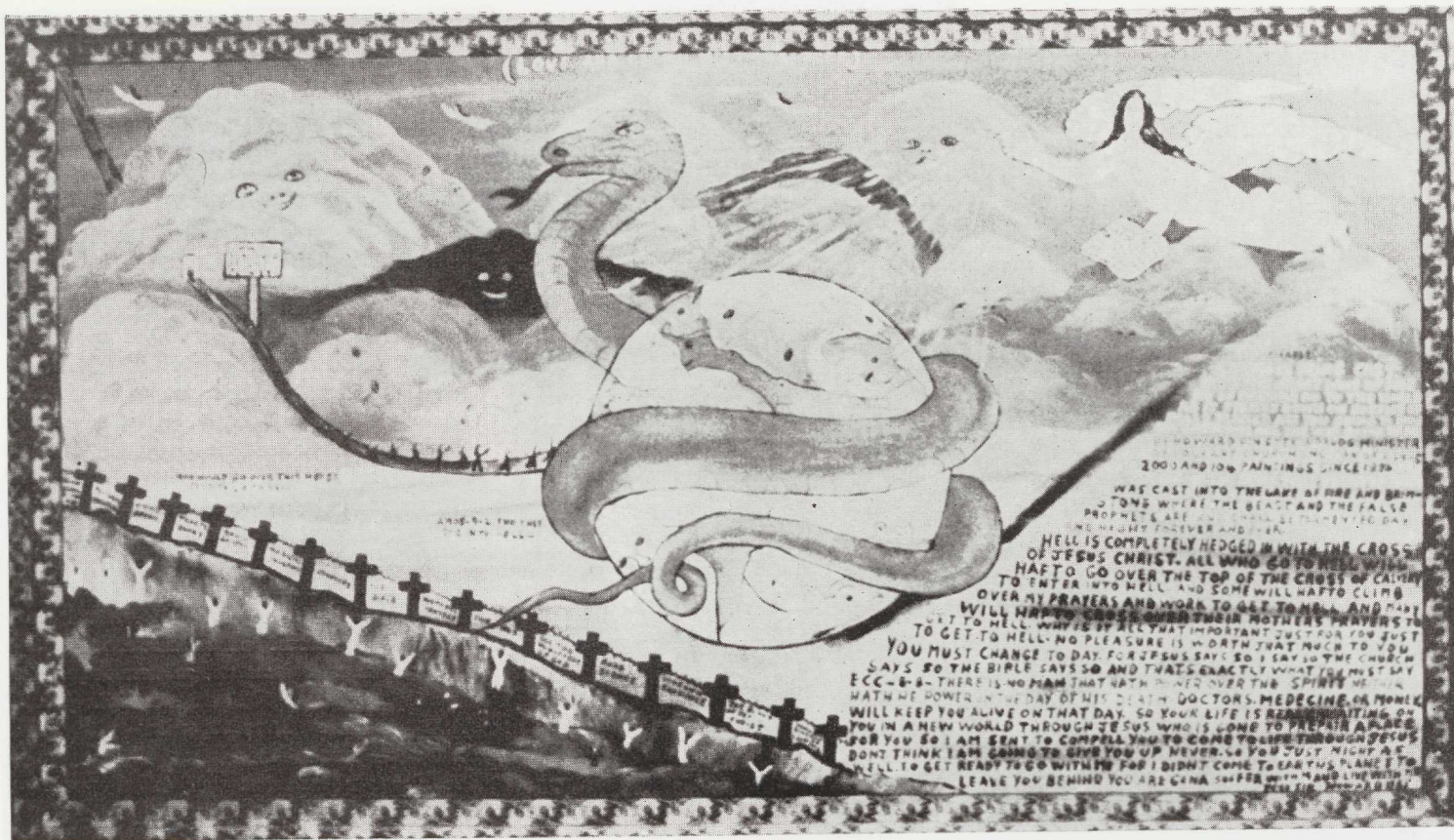
<sup>19</sup> Kui 1966. aastal anti välja pühendusteos «Friedebert Tuglas sõnas ja pildis», oli Ülo Soosteri nimi kodumail veel nii vähe tuntud, et kõigi nelja tema reproduktsiooni alla oli autoriks kirjutatud J. Sooster.



21—22. Märt Laarman. Illustratsioonid miniatuurile «Kuu». Linoollõige. 1968.



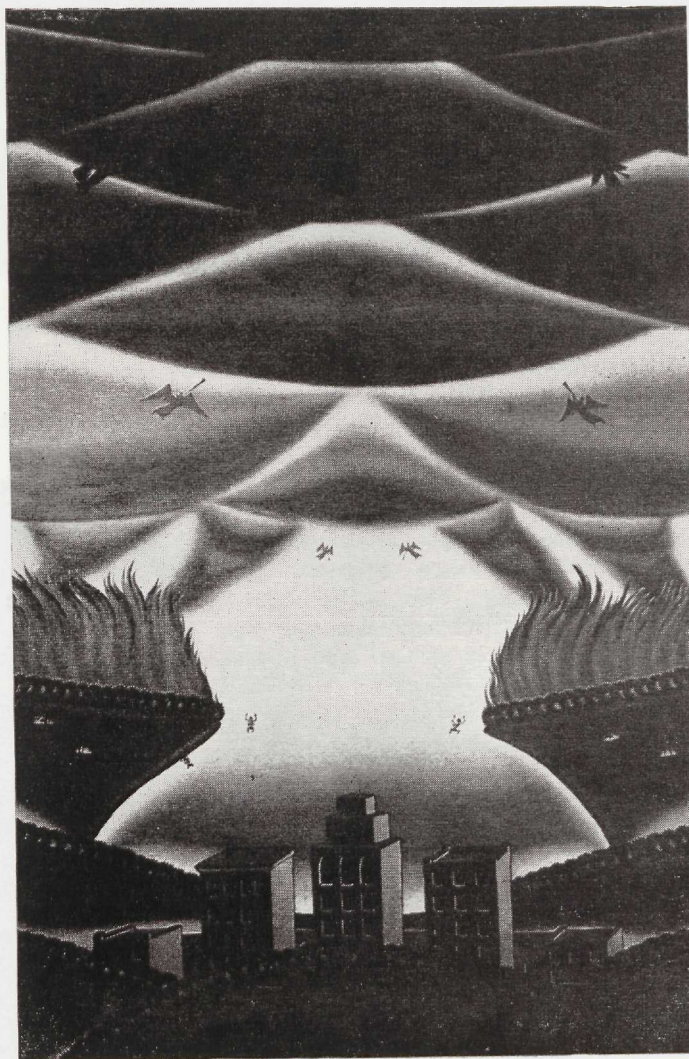




23. Howard Finster. Armastus ja surm saavad kokku. Email. 1981.

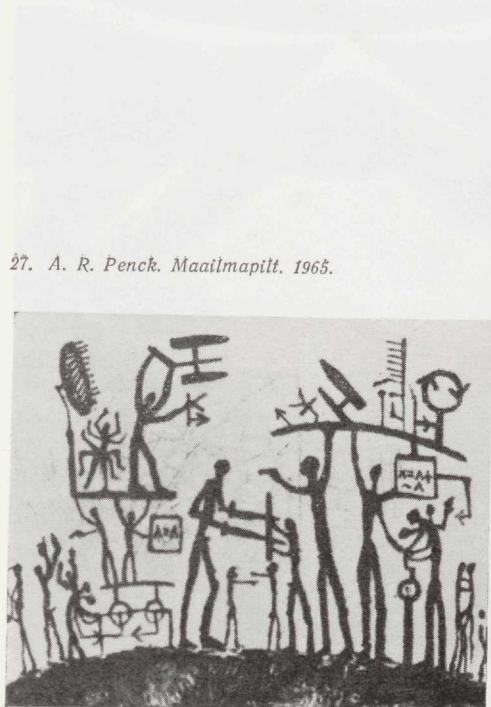
25. Roger Brown. Tõeline unenägu Teisest Tulekust. Õli. 1976.

24. Earl Staley. Cupido triumf. Akrüül. 1983.





26. Anselm Kiefer. Wölundi lugu. Öli. 1981/82.



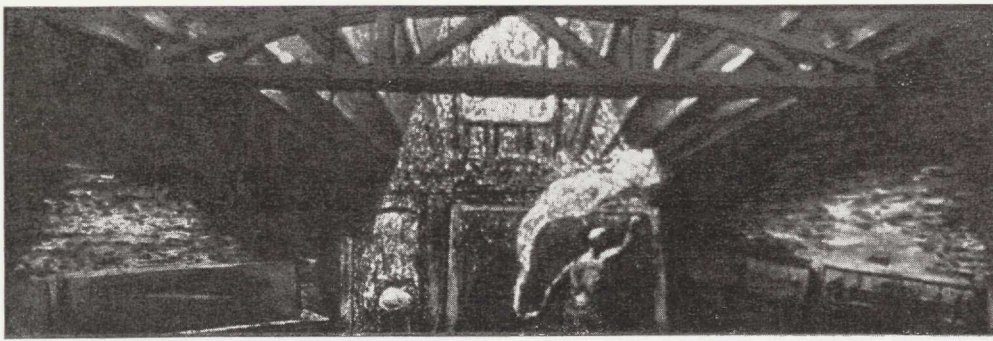
27. A. R. Penck. Maailmapilt. 1965.

28. Peter Dean. Armastajad Paradiisis. II. Öli. 1983.

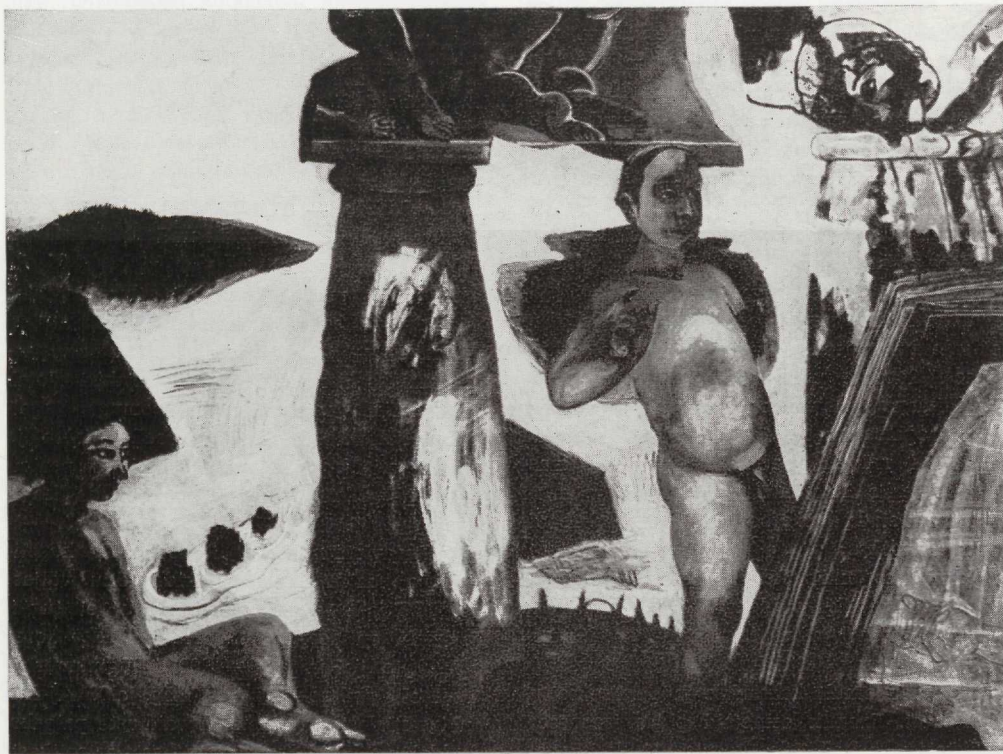


eest. Edasi analüüsibki V. Polevoi neid põhjusi, miks on lagunenud kunstniku profession, kuidas kunstniku aktiivsus on jõudnud kaugele traditsiooniliste piiride taha nii suures ulatuses, et kunstiõomingu olemus on muutunud ebaloomulikuks. Küsimus on kunstniku praeguses seisundis, tema soovis ja võimes mõjutada inimest. Soov väljuda traditsioonist on suures hulgas tulnud arusaamast, et progress teaduses ja tehnoloogias on kunstidelt juhtpositsiooni üle võtnud; ja nii võtavadki kunstnikud endale teised rollid — teaduslikud uuringud, erinevad publikusündmused, tehnilise disaini jne. Tööd, mis selle tegevuse tagajärjel sünnivad, on ilma isikliku esteetilise mõjuta. Kunstiks püüda on sedalaadi tegevust raske, kuid sama raske on seda ka mõne muu kategooria alla panna, sest loodud on nad ikkagi ideaalse eksistentsi jaoks kunsti ideaalses maailmas ning ühekski teiseks otstarbeks neid vaja ei ole. V. Polevoi nimetab sellist nähtust parakunstiks. Igasusest olla tähendusrikas ja mõjuv, imiteerib kunstnik mõtlemist ja tegevust viisil, mis kuulub teiste erialade juurde. Traditsiooniline kunstitegemise viis jätab kunstniku frustratsiooniseisundisse, ta püüab töötada kui teadlane, kui käsitöölaine, kui valgustusinsener, kui helitehnik jne. Nii kaotab kunstniku profession oma orgaanilise tähenduse, kunstnik muutub käsitööliseks — atraktsioonide loojaks, lilleseadjaks, amuletide ja tätoveeringute meisterdajaks jne. See on midagi muud, kui antiikne ühiskond kunstniku seisundi all mõtles. Kunstiloomingul peab olema omaenese tähendus, sõltumatus, sotsiaalne missioon. Siinkohal tuleks lisada, et V. Polevoi on avaldanud kaks silmapaistvat monograafiat antiikse ja kesk-aegse Kreeka kultuuri kohta.

Analoogiaid mõningates postmodernismi kategooriates antiikfilosoofia mõistetega leidis inglise esindaja Slavka Sverakova oma ettekandes «Postmodernism ja platonlik kosmose idee». Kõigepealt kõrvutas ta modernismi ja postmodernismi, tulles järeldusele, et hoolimata transavangardi manifesteerivast erinevusest modernismiga on nad tegelikult mõlemad lojaalsed kunstiideedega, mis on toimunud alates 1860. aastast. Mõlemale on ühine idee kunstniku kontsentreerumisest individuaalsele. Samas aga suhtutakse erinevalt kunstiteostesse — kui modernistile on oluline oma visuaalse kogemuse teostamine kunstiteosena hoolimata sellest, kas see on vastavuses reaalse maailmaga või ei, siis postmodernistid arvestavad üha enam muutuvat reaalsust ning seepärast on nende kunst avali igas suunas. Peatudes pikemalt transavangardi probleemistikul, rõhutas Sverakova katastroofi võimalikkust kui allhoovust kõigile tänastele kultuurinähtustele (inimkonnal on käes võim ennast hävitada). Sverakova meelest kuulutab postmodernism just seepärast kunsti väljapoole toimimist kui mõistmise teed. Sellega on seotud ka ühtse kunstikeskuse puudumine, sest rõhutatakse seisukohta SIIN JA NÜÜD, keskus asub igal pool. Selles transavangardi isikliku universumi rõhutamises näebki Sverakova teatud kokku-



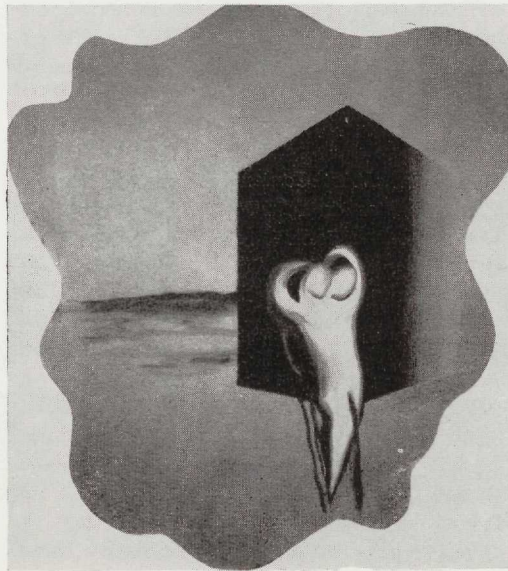
29. Steve Rogers. Päevatõõ, Terrakota. 1983.



30. Charles Garabedian. Saar II. Akrüül. 1982.

31. Janet Cooling. Mul on ainult sinu jaoks silmi. Akrüül. 1982.

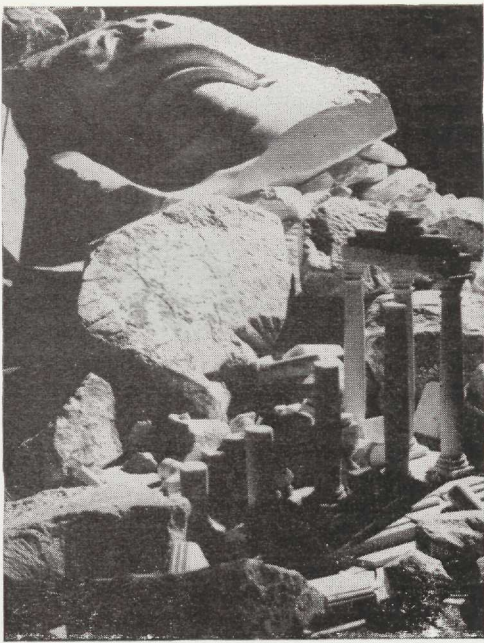
32. Jedd Garet. Taevas. Akrüül. 1983.



langevusi Nietzsche ja Platoni mõnede ideedega.

Sotsiaalse stressi osa transavangardi tekkes rõhutas Rootsi esindaja Elisabeth Haglund oma ettekandes «Nartsissism neoekspressionismis». Teatavasti on Freud seletanud nartsissismi kahel viisil, kusjuures ühel juhul on tegu ego suurenemisega, võimetusega leida reaalsel suhet teistesse inimestesse. Haglund peab praegust aega eriti soodsaks nartsissismi tekkeks ning kogu transavangardi sellega seotult kriisiaja kunstiks. Noortel puudub lootus ühiskonna muutmiseks, inimesed umbusaldavad iseennast. Sellised meelesundid leiavad väljenduse ambivalentsuses ja ebakindluses, mis sunnib indiviidi väga ego-tsentrilisele elupositsioonile asuma. Interpreteerides kuulsat transavangardi teoreetiku A. B. Oliva sõnu, kes oma raamatus «The International Transavantgarde» kirjutab: «Uus kunst seisab väljaspool ideoloogiad ja sümbolite süsteeme. Kunst sünnib kunstist. Kunstnik on vaba indiviid. Kunstnik on kui «tarbiv nihilist»,» leiab Haglund, et transavangardi kunstnik on lääne heaoluühiskonna tüüpiline indiviid, kes võtab ühiskonna edasiliikumist ilma distantsi ja kriitikata. See kunstnik ei hooli üldse või hoolib väga vähe oma ego suhtest ühiskonna poolt antud rolliga. Nii näeme transavangardi maalidel inimest sageli üksi, või on inimkehad esitatud topeltkontuuriga (R. Fetting, V. Tannest, W. Dahn, M. Paladino). Haglund näeb selles tüüpilisi nartsissismi ilminguid. Väga harva on sellises kunstis naise kuju ja kui ka on, esitatakse neid impersonaalsetena, või tagaplaanil, või näivad nad üldse meestena (A. R. Penck). Tihtipeale on naisenägu vulgaarne või väga õnnetu. Selleski näeb autor konventsionaalset rollide jaotust — aktiivset meest ja rasedat või vulgaarset naist. Haglund leiab selles paralleeli kreeka traditsiooniga — ka siin tõrjus aktiivne mees naise sotsiaalsest elust välja. Kokkuvõttes rõhutab autor siiski ilmset paralleeli lääne ühiskonna kollektiivse neuroosi ja nartsissismi vahel.

Analüüsivatest ettekannetest Antiik-Kreeka mõjust üksikute kunstnike loomingule olgu nimetatud vaid mõned — N. Loizidi «Mino-tauruse müüt. Picasso ja sürrealistid», C. Rigopoulou «Klee ja kreeklased», B. Spiliadise «Antropomorfism kreeka skulptuuris ja kaas-aegses kunstis. George Nikolaidise skulptuurid». Ameerika abstraktse ekspressionismi müütidelembust, selle tagamaid ja konkreetseid väljendusvorme kirjeldas küllaltki põhjalikult USA esindaja Barbara Cavaliere oma ettekandes «Kreeka seos abstraktse ekspressionismiga». Keskendudes W. Baziotese, T. Stamose, B. Newman, M. Rothko, A. Gottliebi ja T. Smithi loomingule ja aktiivsele suhtele mütoloogilise maailmapildiga, nägi Cavaliere selles eetilist ja humanistlikku püüet, mille eesmärgiks oli lepitada individuaalne ja universaalne, mikro- ja makrokosmos. Nimetatud kunstnikud formuleerisid oma ideed väga mitmesuguste allikate põhjal, nad seostasid kreeka kultuuri Nietzschega, lisasid moodsa kunsti analüüsi, uurimusi filosoofia, psühholoogia, kirjanduse ja



33. Anne ja Patrick Poirier. *Enceladuse surm*.  
Detail. Marmor ja pronks. 1983.

teaduse alalt ning püüdsid sellelt aluselt luua uusi kaasageid müüte, mis oleksid oma sümboolikalt ja ideestikult siiski ühenduses Kreeka pärandiga.

Kreeka kunstiteadlased ehtasid oma ettekanded mõistetavalt kõige loomulikuma järjepidevuse analüüsile. Eespool oli juba nimetatud I. Jianou ettekannet kreeka skulptuurist; V. Karkayannis-Karabeliase ettekanne oli teemal «Tänapäeva kreeka kunst traditsioonide ja modernsuse vahel; mõningaid probleeme», suure ülevaate kreeka moodsa kunsti arengust ja selle etappidest andis Chrysanthos Christou («Kaasaegne kunst — täpsemalt, kaasaegne kreeka kunst ja kreeka maailm»). Ta rõhutas, et kreeka kunst on pidevalt kokkupuutes kreekalise maailma minevikuga ning et hoolimata uutest orientatsioonidest 20. sajandil on kaasaegsel kreeka kunstil samad huvid kui minevikus ning et tulevikku võib vaadata üsna optimistlikult.

Seda, et innustumine kreeka kultuurist, sealt toe ja tõe otsimine on haaranud euroopaliku kultuuri tervikuna, näitas ilmekalt Saksa DV kunstiteadlase Peter H. Feisti ettekanne «Kreeka müütide tähendus tänapäeva realistlikus kunstis. (Näiteid SDV kunstist)». Nentunud, et saksa kunstnike hulgas on juba mitmeid aastaid silmatorkav huvi müütide vastu ja et ka teistes sotsialistlikes riikides kuulub see viimase aja loomuliku arengu hulka, kinnitas esineja, et taoline huvibuum ei ole kuidagi vastuolus realistliku kunstiga, kuna mütoloogiliste motiivide kasutamine, reaalsuse interpreteerimine läbi müütilise mõtlemise on realismi üks variante. Saksa DV poolt Veneetsia 41. biennaalile saadetud valik koostati samuti deviisi all «Müütide tegelikkus». Ettekande põhiosas analüüsis Feist põhjusi, mis võivad olla müütide tähtsustamise aluseks. Vihjanud küll saksa kunsti orgaanilisele sidemele antiikkultuuriga (Winckelmann, Goethe, Schinkel, Klen-

ze, Mücke ja Trooja väljakaevamised), ei pidanud ta seda kuidagi piisavaks seletuseks. Feist peatus oma arutluses neljal momendil.

1. Pärast 70. aastaid toimunud areng pole puudutanud üksnes maa poliitilisi ja majanduslikke aluseid, vaid inimeste elusfääri tervikuna. Ühiskonna ette on teravamalt kui varem tõusnud eetika küsimused, iga inimese igapäevane elu omandab üha suurema tähenduse. Läbi mütoloogilise ainekliku saab väljendada lootust, et üksikisik pole väike, et tal on universaalne dimensioon ja et igaüks meist on sügavate juurtega kogu inimühiskonna kultuuriloos.

2. Teine põhjustest liitub esimesega, kuid tema tähendus ei piirdu ainult Saksa DV-ga. Tänapäeval seisab inimkond tervikuna vastakuti eksistentsi probleemidega, millest tõsisem on aatomisõja oht. On loomulik, et tulakse tagasi kogu inimajalugu läbinud mõistete nagu kangelane, võidujumalanna jne. juurde, aegade juurde, kus üks mees võis võitluse võita.

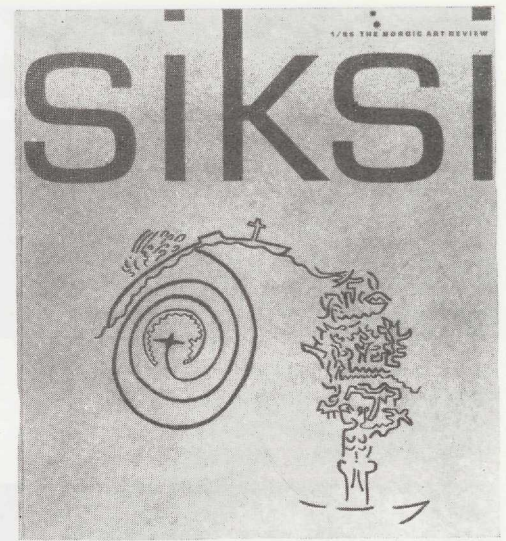
3. Tõusnud on ajalooline teadvus. Revolutsioneeriv mõtlemine rõhutab alati sideme katkestamist minevikuga, ühiskonna ja kultuuri edasine areng toob tagasi dialektilise sideme uuenduse ja traditsiooni vahel, vajaduse ajalooliste juurte järele.

4. Viimane põhjus on puhtalt esteetiline. Mütoloogilised motiivid on väga mõjusad pildilised märgid, nende kasutamine kaasagees realistlikus kunstis on tendents, mida võib nimetada metafoorseks või paraboolseks esituseks.

Kokkuvõttes andis kongressil tunda moodsa kunsti teoreetikute ülekaal, mis on sellise organisatsiooni puhul ka loomulik. Võrdlused antiikilmaga olid küllalt pinnapealsed ja lähtusid ju ainult kaasagee mõtlemise seisukohtadest. Fnamik esinejaid pidas iseenesest mõistetavaks müütide kasutamist kui spetsiifilist joont transavangardistlikus kunstis, selle tekkepõhjuseks pidasid paljud esinejad ühiskonna kollektiivset ohutunnet ja stressi ning müütide kõrget dialektilist tõevara. Läbi kõigi ettekannete oli käibel kolm paralleelset terminit — transavangardism, neoekspresionism ja postmodernism. Et sõnavõtjad seekord terminoloogiasid probleemi ei teinud, on ka kokkuvõtte puhul kõiki kolme (kuigi mahult mitte päris kattuvat) terminit kasutatud.

Sirje Helme

Väljaande «*L'Art Contemporain et le Monde Crea*», «*Actes du XVIII<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) Grèce 1984*» põhjal.



34. Ajakirja «Siksi» 1. numbri kaas.

### «SIKSI» — PÕHJAMAADE UUS KUNSTIAJAKIRI

«Siksi» on uus Põhjamaade kunstiajakiri, mida hakatakse välja andma 4 korda aastas, väljaandjaks «The Nordic Art Centre», peatoimetajaks Gertrud Sandquist. Ajakiri töötab tulla eeskätt regionalistliku loomuga, tegeldakse Põhjamaade kunstiga, selle ajaloo ja kaasajaga. Nagu kirjutab juhtkirjas peatoimetaja: ««Siksi» esimene number on kojutulek».

Skandinaaviamaades on 12 korralikku kunstiajakirja<sup>1</sup>, mida keelebarjääride tõttu väljastpoolt Põhja-Euroopat siiski palju ei tunta. Laiemalt on levinud Soome «**Taide**» oma ≈7400 tellija ja 8500—9000 müüginumbriga (Soome elanikkond ligi 5 mil. el.). Ajakiri on kunstialaste arutluste ja vaidluste paigaks, sisaldab artikleid kunstipoliitikast, esteetikast, kaasageest kunstist ning vahendab adekvaatselt rahvusvahelist kunsti olukorda. «**Taidet**», mis ilmub 6 korda aastas, avaldatakse alates 1960. aastast. Iseloomulik Põhjamaadele on, et ajakirja ei anna välja spetsiaalsed suured toimetused, vaid kunstühingud, kunstnike organisatsioonid, eraisikud. Rootsisis on olulisemaks ajakirjaks «**Paletten**», mille sisuks on jooksvad sündmused, teoreetilised arutlused ja näituste ning uudiskirjanduse ülevaated. Teine Rootsi kunstiajakiri on «**Kalejdoskop**», mis praeguseks on ilmunud üle 8 aasta. Asutatud Sune Nordgreni poolt, sisaldab ajakiri põhiliselt rootsi kriitikute artikleid, kuid tähelepanuväärne osa on ka tõlkematerjalil. Numbrid on koostatud teemade kaupa. Rootsi kunstnike organisatsioon annab välja oma informatsioonibülletääni «**KRO-bladet**». Norras ilmub «**Kunst og Kultur**», mille põhisuks on kunsti ajalugu ja kirjutajajaks peamiselt kunstiajaloolased. Ajakirja ei avaldata regulaarselt. Perioodiliseks väljaandeks Norras on «**F-15 Kontakt**». See on praegu ainus kunstiväljaanne, mis oma laia kaastööliste võrgu abil annab regulaarset informatsiooni kogu Põhjamaade kunstisündmustest. Taani kunstiajakiri «**Gras**» on huvitava toimetaja-



## HARRY LIIVRAND

Iga liiduvabariiki esindas representatiivsusele pretendeerival näitusel 30 autorit. Skulptuuri ainsana ei eksponeerinud Läti, see-eest omasid lätlased arvukamat maalikogu. Kuigi triennaal toimus avaras taidehallis, jättis ta kujunduslikult paremat soovida, kuna kunstnike looming oli koondatud kitsastesse ruumidesse põhjusel, et samaaegselt võis kõrval vaadata SFV Duisburgi linna ja Nõukogude Liidu kunstnike ühist väljapanekut (kus esines ka A. Keskküla) ning Hiina RV tarbekunsti. Kolmandal triennaalil avaldusid üsna selgesti uued rõhuasetused eesti, läti ja leedu noores kunstis, omavahelise pingerea muutumine, kunstiliste kvaliteetide ümberpaiknemised, legendide purunemine ning ennustuste mittevastavad tulemused. Võrdlusmaterjalina kasutades eelmist ühishäälust ning varasemaid kontakte lõunanaabrite kunstiga võiksin mõningase kindlustundega väita, et kõigi kolme maa uus kunstnike generatsioon on astunud just nendele teedele, mida kõige vähem oodati või prognoositi. Vähemalt meie kunstikriitika poolt. Esmalt lühidalt läti ja leedu kunstist. Suurima kvalitatiivse hüppe oli teinud läti noor kunst. Enne Vilniusse sõitmist külastasin Riia sügisnäitust. Sellel domineerisid eestlaste maitse jaoks ammu teadvustunud suureformaadilised erksavärvilised figuraalkompositsioonid, mis kujutasid optimistlikult rõõmsaid žanristseene. Vilniusevalik andis rabava kontrasti. Ka siin leidis sotsiaalselt kaaluka teema käsitlust, kuid puudus akadeemilisele koolkonnale tüüpiline paatoslikkus. Arvan, et ainult läti maalijad suutsid seekord huvitavalt, mitmetähenduslikult edastada nägemust temaatilise kunsti võimalustest (F. Kirke, J. Utans), ehkki ei puudunud igavamadki lahendused (K. Zarins). Mis läti maali omapärana aga silma paistis, oli romantilise autoripositsiooni tugevnemine toetatuna naivismi ning dekoratiivsema pinnatöötusega realistliku laadi poolt (J. Iltner, S. Krastina, J. Mitrevizs). Polnud raske ära tunda sümpaatiat Utrillo, de Chirico, Buffet' ja barokiajastu vastu (D. Liela, V. Zarina), kusjuures tsiteerimise taga aimus

kunstniku selge, oma teguviisi läbimõtleval isiksus, keda eesmärgi teostamisel ei seganud manuaalne kramplikkus, kogemusliku pagasi nappus. Ometi — peale selle tundus läti maalijate järelkasv jätkavat rahvuslikku rada, mida kinnitasid lahtine maalimislaad ja õpitud kompositsioonivõtete järgimine.

Leedu väljapanek jättis kirevama ning vastuolulisema mulje. Ei ole vale pidada leedu kunstnikke ekspressiivse kunsti austajaiks, ent sel korral saavutas ülekaalu otseemalt sümbolismiga seotud autorkond, kelle loomingus sümbolism avaldus tinglikult jaotades kas siis stilisatsiooni, kujutusainese või nägemisviisi läbi. Esimeste hulgas nimetaksin Klimti ja Munchi epigoone R. Sližyst ja A. Petrašiunait; teisena märgituna V. Paukšyte unenäolisi lapsepõlvemaailmu, A. Andriuškevičiuse hüperrealistlikke maale; kolmandas grupis ennekõike sakraalse sümbolikauga Š. Sauka töid ning P. Griušyse tundeseisundite fikseeringuid. Mitmed kunstnikud tegelesid oma lapsepõlvemälestuste korrastamisega, ent tundetoon, millega nad seda kujutasid, balansseeris tihti hea ja halva maitse piiril, sentimentaalse pealiskaudsuse ning tühja kahemõttelisuse lähedal. Seetõttu tõusid esile vähema taotluslikkusega maalilises vormis pildid, näiteks J. Mykolaityte kummalise ootusärevusega linnavaated. Eesti noorema kunsti ambitsioonituse taustal on leedulased vastupidiselt liigagi pretensioonikad, kes parnassile jõudmiseks ei põlga ära asfaltkattetagi teid. Fantaasiarikkusele ja vormivaldamisele vaatamata jääb praegune leedu noor kunst Vilniuses väljapanu põhjal oma missiooni täites poolele teele pidama.

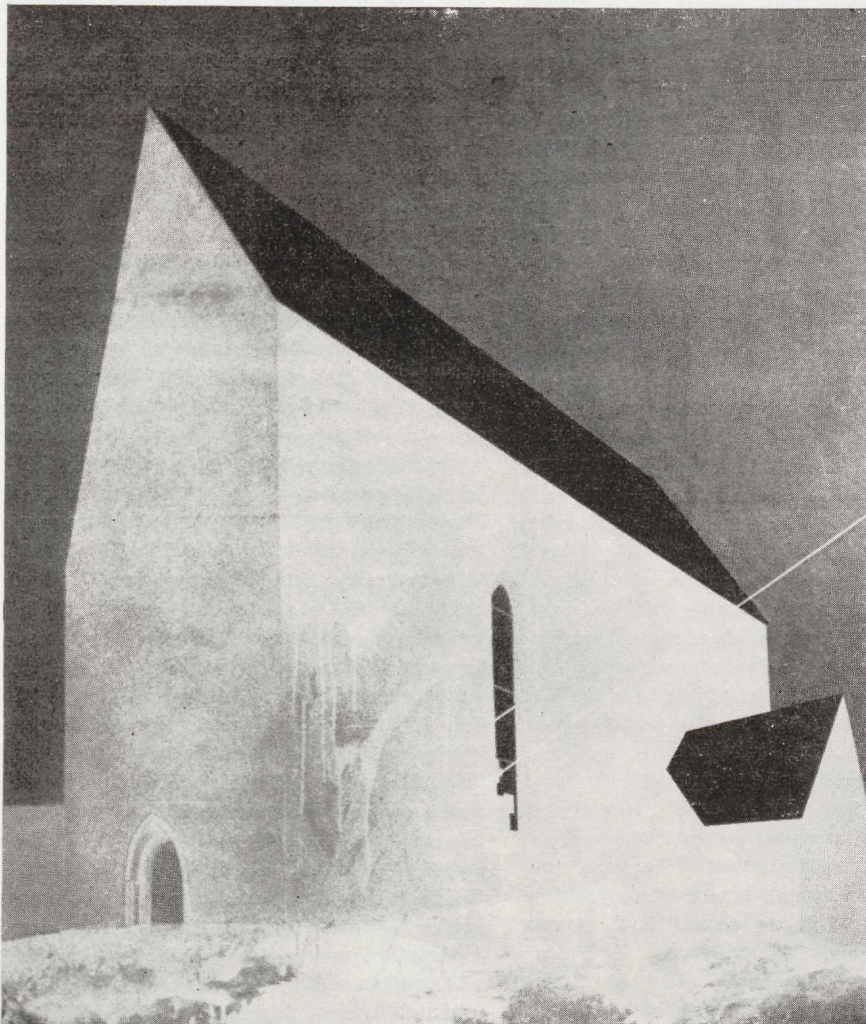
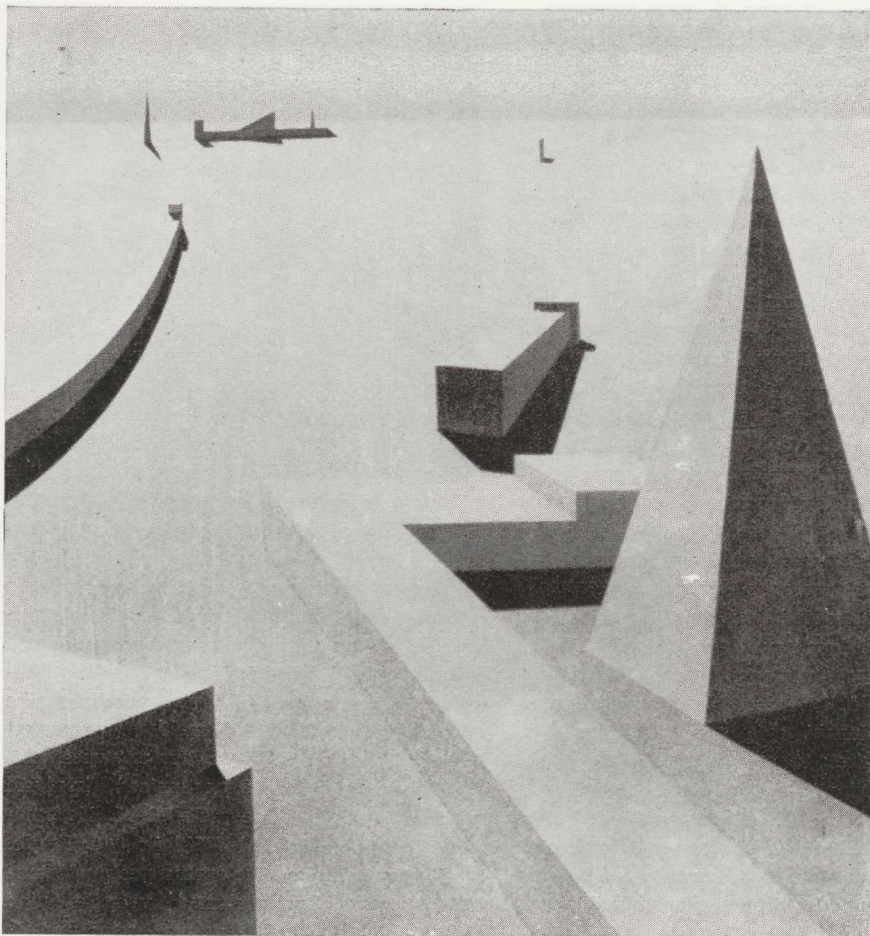
Graafika tase vabariikide lõikes nivelleerub, Läti graafikagi on viimastel aastatel arenenud tunduvalt komplitseeritumaks ja huvipakkumaks, nagu oli näha juba Tallinna VI graafikatriennaalil. Ning ehkki omi mõtteid eriti palju polegi, püütakse eeskujuks võtta internatsionaalselt levinud kujundusvõteteid, joonekultuuri ning nendes süžeed metafoorirohkuse vaatajani tuua (I. Garklava, V. Mikane, J. Putrams). Leedu graafikas esineb ikka eksistentsiaalse rõhuasetusega töid, milles tulemust kannab leidlik kujundlikkus (R. Kepezinskas, D. Radavičiute, B. Rudys), kaldudes siiski mõnikord liigsesse literatuurisusse ja dekoratiivsete omaduste rõhutamisesse. Eestlastest tõusid esile inimindiviidi groteskse vaatlusoskuse poolest lätlaste samasululistelehtedega haakuvad J. Ilo ja A. Juurak, peaaegu airus kontseptsioonikunstnik triennaalil A. Tali, ja samuti S.-T. Annus. Ei rõõmistanud M. Mõtuste, T. Tulevi, V. Kuksi ja mõne teisegei estambid. Skulptuuri väljapanekust on raske kedagi eraldi

nimetada, võib-olla ainult leedulase M. Nava-kase betoonist välisobjekte. Kuid näiteks M. Karmini tööd oleksid eesti skulptuuri osakaalu kindlasti tõstnud.

Ent eesti kunstis toimunud põlvkonnavahe-tus? Muidugimõista olid selle tulekuga kaas-nenud vihjed kunstipildi teisenemisele, uue põlvkonnatunnetuse kuulutamisele, vaimse töö kui loometraditsiooni kandja edasikestmisele, kuid põlvkonnavaheetus on teisalt ka paratamatu looduse seadus, tahame seda või mitte. Nüüdseks täielikumalt ennast ilmuta-nud kunstnikkond täidab meele mitmesuguste küsimustega. Ei taha ega pea siinkohal oluliseks polemiseerida väitega noorkunstnike stiililise mitmekesisuse võimalikest voorustest ja individuaalse käekirja äratuntavuse ast-mest — triennaali õnnestumised kuulusid stiililiselt väga erinevatele E.-M. Kokamä-gile, R. Kelpmanile, M. Kilgile, R. Karile, M. Kurismaale. Peatähelepanu peab pöörama noort kunstnikku paelunud vormile ning kujutusainele. Nimelt see, et noorkunstnik ei taha olla noor kunstnik, vaid sarnaneda juba oma loometee alul vanemate kolleegi-dega, on ajastu üks paradokse. Lühidalt öel-des, prestiižikas on omada tunnustust leid-nud signatuuri ja kindlat austajaskonda ning ahtapiirilist *image't*. Seda näitab kujukalt omamoodi äziotaaži tekitamine mõningate kunstnike ümber, otsekuu korvamaks loova vaimse atmosfääri puudulikkust kunstilmas. Professionaalsest küljest ei või noore kunstnikkonna enamikule erilisi ettekirjutusi teha, kannavad nad ju kutselise kunstniku atestaadina taskus instituudi diplomit. Koo-lituselt akadeemilise hariduse omandanud ning realistliku studiumi läbi teinud oma-aegsete avangardsete kunstnike käe all on uus generatsioon enesega kaasa toonud aga konservatiivsusele toetuva loojaisiksuse, kel-lele pole harjumuslik ja loomulik senisest erinevamate ülesannete püstitamine ning lahendamine, vaid hoopis alalhoidlik loomus ja suundumus kindlaks kujunenud väärtus-orientatsioonile. See on seda imelikum, kui tuletame meelde alles ajalooks saanud non-konformistlikke aastakümneid 1960—1970 eesti kultuuris. Vana käibetõde kõlab, et iga kunstnik tahab luua kunsti, olgu ta siis rea-listliku või abstraktsema suuna viljeleja. Õnnetusse seisu on jäänud 80. a. alguses kunsti tulnud generatsioon; ta pole see ega teine, ei looja, ei lõhkuja. Vaadeldes K. Mat-su, S. Randjärve, E. Vene, H. Polli, isegi S. Eheri maale, tekib mõnigi kord küsimus, kuidas võidakse maalida nõnda väheütleivad ja kohati lausa kitsimägilisi pilte, kui kas-või eesti kunstist on eest leida igas suunas liikunud tugevat kunstilist mõtet. Süžeeilist

tööga ja kõrgetasemeliste artiklitega. Põhi-rõhk on kunsti ajalool, kuid lähenemine on ebaakadeemiline. Ajakiri «North» tutvustab Põhja avangardi. Islandil oma regulaarset kunstiajakirja ei ole.

<sup>4</sup> Kasutatud andmeid artiklist: J. Lintinen. Nordic Art Magazines. AICARC Bulletin of the Archives and Documentation Centers for Modern and Contemporary Art. 1/1983, vol. 10, number 18.



igavust ei korva ka tehniline tugevus (J. Kermik, J. Arro). Levib püüd nõrga intensiivsuse ning allegooritsevate kompositsioonide loomisele naiiv-ekspressiivses maneeris, figuraalsete stseenide pingutatud lavastuslikkusele. Kuigi fotorealistlik periood näikse eesti kunstis lõppevat, pole selle asemele astuvad uued voolud veel niivõrd koduneda jõudnud, et sel puhul tulemustest rääkida. Noor kunst ei tõtta leidlikkusega esinema, niisiis, devalveerunud pole mitte kunstnikuisiksus, vaid tema loomingu diapasoon. Neokonservatism, millest on rääkinud lääne kunstikriitikud, näikse avalduvat ka meie kunstis, kuigi hoopis lahjemas vormis ja mõttes. Suured lõuendid, kus tegeldakse inimesega, paistavad küll vastu tulevat sotsiaalsele tellimusele, võrreldes aga lätlaste maaliga ei saa me ka siinkohal oluliselt kaasa rääkida. Sarnaseid probleeme on täheldatud tarbekunstis, kus vähemalt õppetöö tagab vormilisest küljest professionaalselt loodud kõitva teose.

Just 80. aastatel on hakatud tihti rääkima atraktiivsusest, kunsti kontaktisusest ja külgetõmbejõust, mille puudumise üle veel kümnendivahetusel ei kurdetud. Tekibki teine paradoks — kunst, mis muutub üha kergemalt mõistetavamaks ja stiililt arusaadavamaks, emotsionaalsel pinnal üha ratsionaalsemaks, jätab publiku sootuks külmemaks. Ja seda triennaal just näitaski.

1986, jaanuar.

	37	40
35	38	41
36	39	42

35. Mari Kurismaa. Maastik. Õli. 1984.

36. Jüri Kermik. Renovatsioon. Õli. 1985.

37. Saima Randjärv. Töökoda kaare all. Õli. 1983.

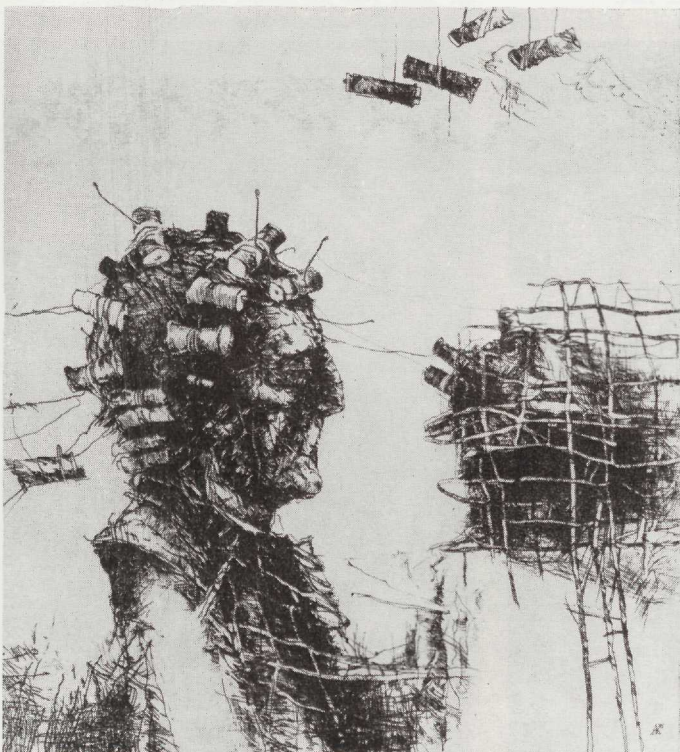
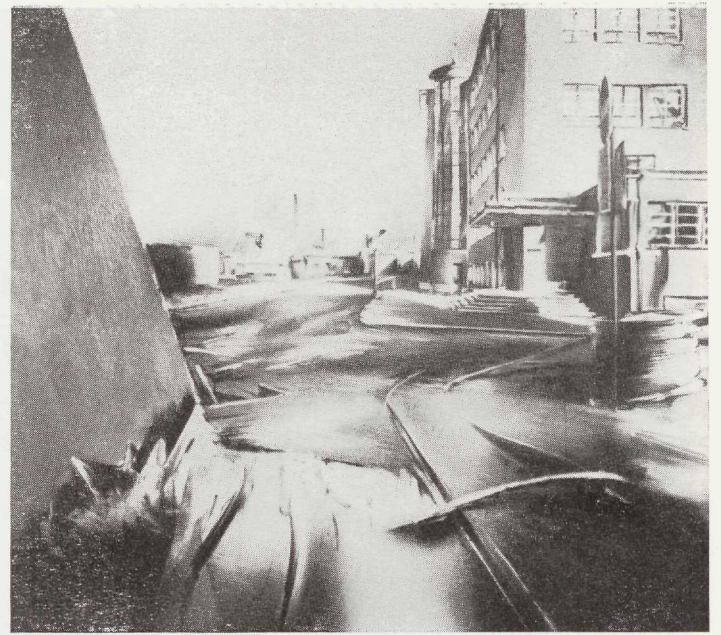
38. Krista Matsu. Öhtu rannal. Õli. 1985.

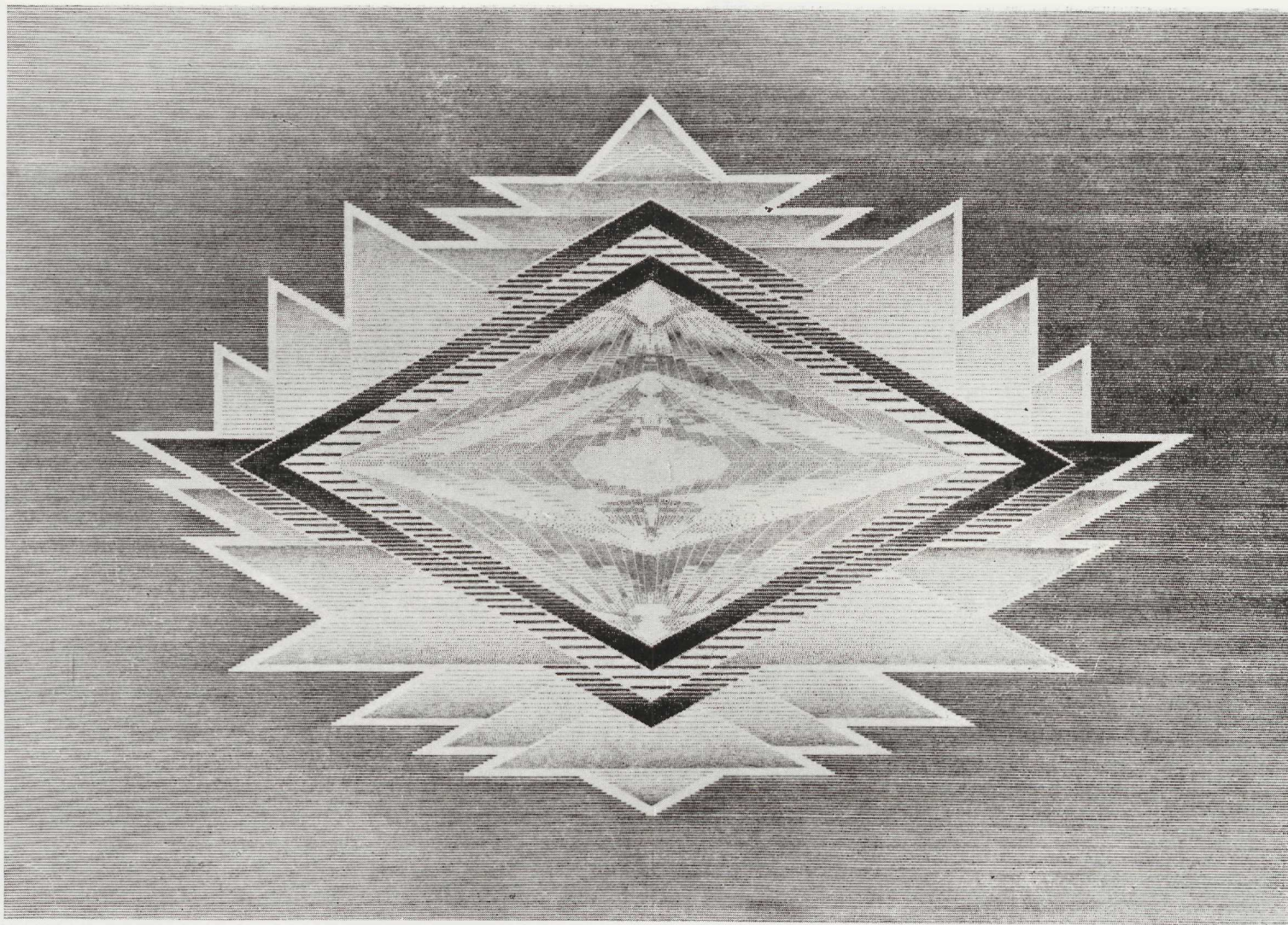
39. Anu Juurak. Vestlus. Ojort. 1985.

40. Jaan Elken. Muutuv linn II. Õli. 1985.

41. Einar Vene. Talvine natüürmori. Õli. 1984.

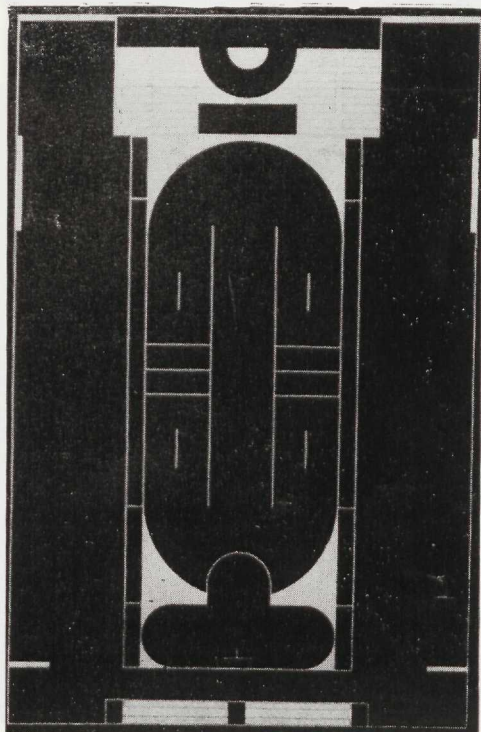
42. Tiina Reinsalu. Kuulaja. Akvatinta, kuivõli. 1983.





43. Siim-Tanel Annus. Seerlast «Tornid taevasse». Tušš. 1983.

44. Ene Kull. Sümbol D 5. Kõrgtrükk. 1983.



45. Rait Prääts. Vaade I. Sõboitus. 1984.

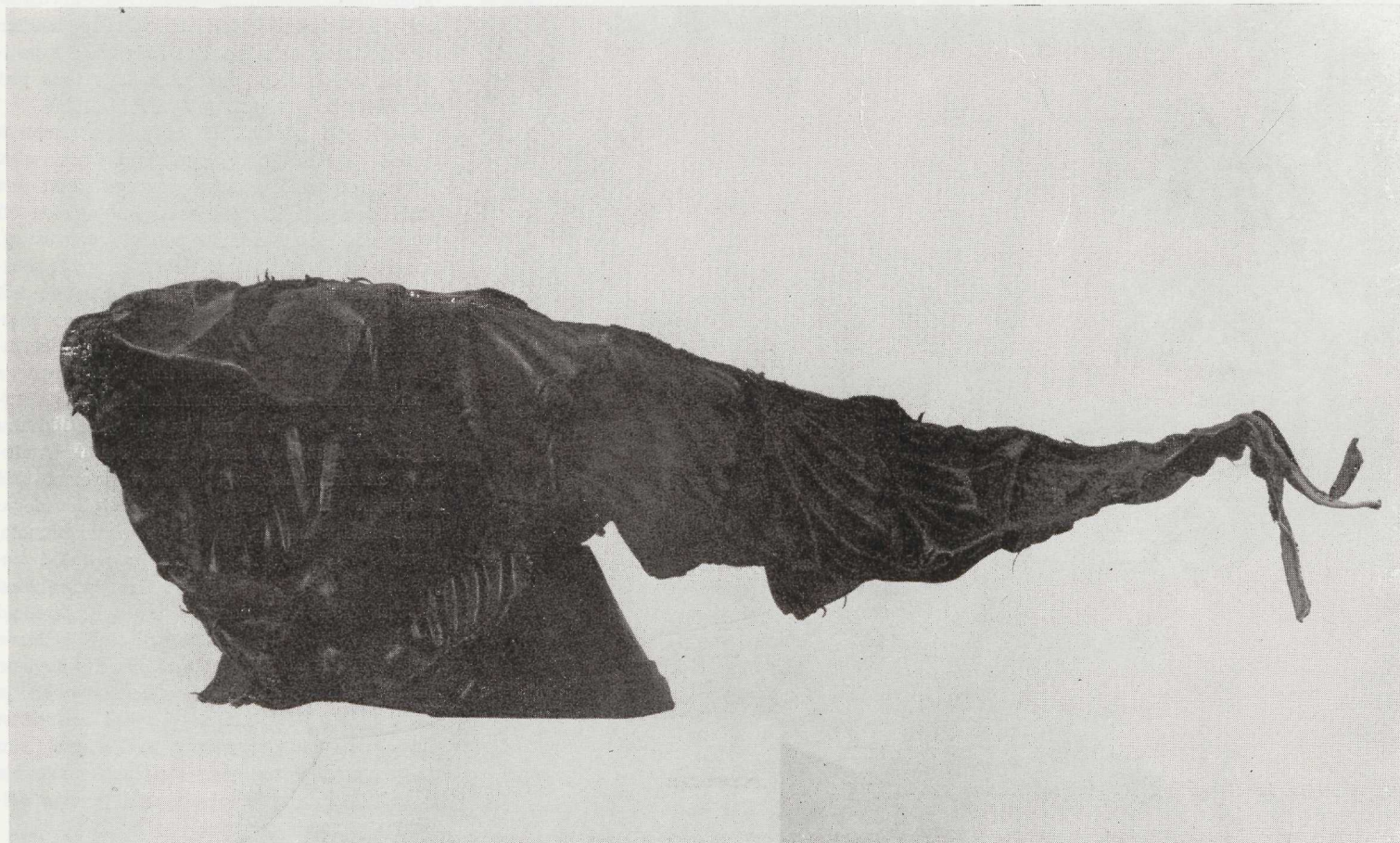


46. Ekke Väli. Kõrustaja. Pronks. 1984.



# ELO JÄRV—ARENGUS JA KÜPSUSES

TIINA KÄESEL



47. Elo Järv. Tiib. Poolkroomnahk, laust. 1984.

On kunstnikke, kelle professionaalsus on nii kõrge ja kunstisse suhtumine nii tõsine, et seda, mida nad teevad, võtad kui omamoodi looduslikku paratamatust. On töö loodud, siis peab ta sellisena kunstniku loomingus olema. Olgu ta nõrgem, teine ta kõrval on see-eest tugevam ning tühi ja ebahuvitav pole ta niikuinii. (Mai Levin «Sügisnäitus '85», SV nr. 44, 1985)

Elo Järv on sündinud 6. augustil 1939. a. Tallinnas. ERKI lõpetanud 1964. Alates 1966. aastast esinenud kõikidel vabariiklikel tarbekunstinäitustel ja ka paljudel välisnäitustel. 1967. a. Ungaris ja Rootsis, 1970. a. Poolas, 1982. a. Saksa DV-s, Saksa LV-s ja Soomes. 1978. a. tegi näituse koos Kaja Kits-Karmiga Tallinnas Kiek in de Kökis, 1982. a. koos Aino Lehise, Kaja Kits-Karmi ja Urmas Orgusaarega Riias, 1983.—84. a. koos Ivi Laasiga Soomes (Helsingis, Kotkas, Vaasas, Oulus, Ahvenamaal jm.). 1978. a. — Eesti NSV Kunstnike Liidu tarbekunstisektsiooni preemia, 1982. a. — diplom Erfurdi III tarbekunstikvadiennaalil. 1983. a. anti loomingust eest Kristjan Raua nim. aastapreemia, 1985. a.

Eesti NSV teenelise kunstniku aunimetus. Andmed näitavad andeka ja tööka inimese edukat arengulugu. Ja seda alal, millel on meie tarbekunsti kõige enam traditsioone ja mis välisnäitustel eranditult suurimat tähelepanu äratav. Kuid tõdegem, et tegu on siiski kõige ebatraditsioonilisema tunnustatud tarbekunstnikuga, keda nende (tarbekunstnike) hulka kuuluvaks saab pidada praegu vaid kahe näitaja — nahkehistöö kateedri lõpudiplomi ja töödeks kasutatava materjali alusel. Sellest lähtudes ja meie tarbekunsti üldliikumise taustal on Elo Järve loomingut ka arvustatud. Milline on olnud siis tee küllaltki ebalevatest hinnangutest laustunnustuseni? Järgnevalt ongi sirvitud «Sirbi ja Vasara» kunstiavustusi. Alustame vaatlust pöördelisest 1974. aastast Elo Järve loomingus. Selle aasta algul korraldati Kiek in de Kökis eksperimentaalse tarbekunsti näitus ja seal eksponeeris Elo Järv esmakordselt nahkskulptuuri «E. Järve nahkskulptuurid on mõttelt küll originaalsed, aga asjale lähenemine on ilmselt liiga tõsine, naturalistlik.» (SV 6/1974). Ja märgitakse, et tema looming, kus tarbekunsti piire püütakse avardada maali- ja

skulptuurielementide sissetoomisega, on üks uuendustahtelisemaid... kuid mingi võõrastav efekt on töodel juures. Tuletagem meelde, et nende aastate tarbekunst oli tervenisti väga uuendustahteline, oli võetud otsustav pööre suurejoonelisele dekoratiivsusele. Uuenemist soosiv kriitika reageeris edaspidi taoliste tunnustuslausetega nagu: Elo Järve omapärase kujuga nahkkarbid on saanud headeks tuttavateks. 1977. a. tarbekunsti ülevaatenäitusest kirjutas arvustaja: «Elo Järve kummalise kujuga karpe märkasin rohkem. Siin oli nii kompositsiooni ja ka vooli võimalusi piisavalt ammendatud. (Kes võis siis aimata nende võimaluste ammendamatus?) 1978. a. esitatakse fotosid Elo Järve töödest vabariiklikult tarbekunstinäituselt «Sirbi ja Vasara» esiküljel, kaksinäituse puhul Kiek in de Kökis kirjutas M. Toom: E. Järve eeskujuks on kaasaegsed moevoolud, eelkõige popkunst. Ta nendib, et kunstniku mõte on liikunud tarbelise ja plastilise ühendamise suunas, et modelleerimislaad on muutunud nõtkemaks, enam dekoratiivset väljendusrikust taotlevaks. Kokkuvõtteks on naha skulpturaalne väärtus avastatud ja ilmselt ka põh-



48. E. Järve. Lendloom. Sarjast «Kaitseala». Poolkroomnahk. 1985.

49. E. Järve. Tunnistaja. Poolkroomnahk, taimparknahk. 1984.



jendatud. I Balti liiduvabariikide tarbekunsti-  
triennaali arvustustes hinnatakse E. Järve  
töid dekoratiivkunsti ja skulptuuri piirimal  
olevaiks — nähtus, mis üldse olevat iseloo-  
mulik tänapäeva (s. o. nende aastate) tarbe-  
kunstile. Viimaselt, Eesti, Läti ja Leedu III  
tarbekunstitriennaali arutelult ja arvustus-  
test (H. Liivrand): Meie näituse dominandiks  
on Elo Järve looming. Kui räägitakse kunsti-  
liikide lähenemisest, siis sobib näite tuua just  
Elo Järve loomingust. (SV nr. 24, 1985).

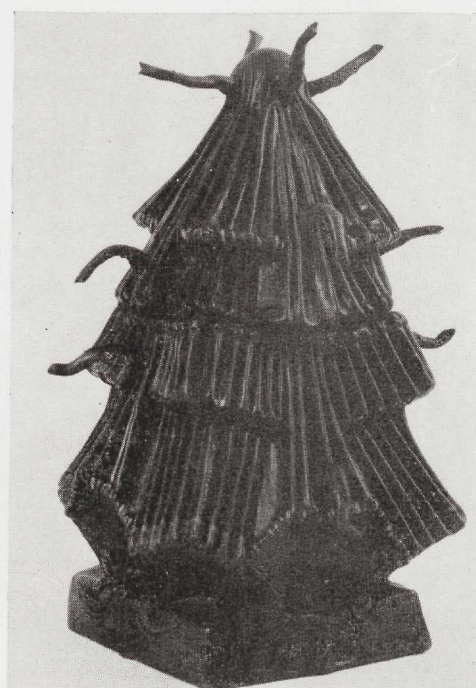
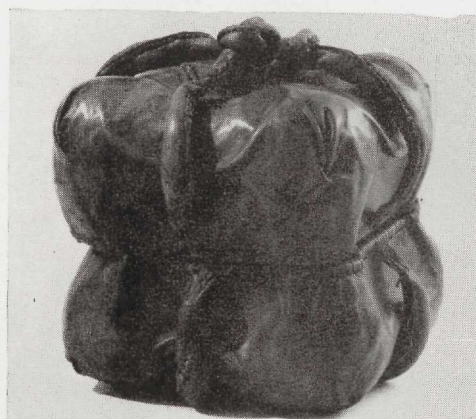
Kui nüüd tundub, et välja on nopitud  
mõned tendentslikud hinnangud, siis olgu  
öeldud, et see oli tõesti peaaegu kõik, mis  
«SV» veergudel otseselt tema kohta leida oli  
(välja on jäetud kõiteid puudutav arvustus).  
Ilmselt on harjumatu tõdeda, et miski kas-  
vab iseenesest, suuniseid arvestamata. Oli  
see ju omamoodi kokkusattumus, mis pop-  
kunsti näol julgustas teda oma modelleerim-  
gutes fantaseerima. Tabavaima iseloomustuse  
andis (kaude) Mai Levin meenuslikus võrd-  
luses, arvustades sama aasta vabariiklikku  
kujutava kunsti näitust: «Hille Palmi «Amfo-  
ral» on nagu mõnelgi tema varasemal töö-  
sarnasust Elo Järve nahkskulptuuridega:  
sume faktuurimäng, maaliline materjalimass,  
sellesse kätkevad müstiliselt hingestatud ku-  
jund. Tänapäeva sogased manerismivood  
võivad endaga kanda ka selliseid ereda-  
id õisi.» (SV nr. 44, 1985). Siiski pole Elo Järve  
eesmärgiks pürgida sihikindlalt kujutatavasse  
kunsti, samuti ka hüplev uuenemispüüd ja  
moevoolude järgimine nagu võiks eeltoodust  
järeltada. Uuenemispüüdu ei selgita siin  
mitte kuuletumine alati uuenemist ootavale  
kunstikriitikale, vaid oma teema ja oma väl-  
jendusvahendite otsimine.

Elo Järve personaalnäitus Kunstisalongis  
1985. a. septembris esitas selle osa loomingu-  
st, mida me nüüd võtsime vastu kui  
endastmõistetavat terviknähtust. On see lõp-  
likult valmis, ei tea. Kuid väita võib, et  
kunstnik ise on küps, vaba ja sõltumatu —  
sõltumatu sellest, kuhu me teda liigitada  
tahame. Kirjeldusi anda siin on raske ja  
kohatu, samuti stiilimääratlusi. Tema loomingu-  
s puuduvad tuntavad sümpaatiad, võib  
aimata ehk mõttesugemeid kusagilt maskide  
teatrist, kummalistest müsteeriumidest.

Praegu Elo Järve ei varjagi, et tegeleb  
skulptuuriga. Laad on end õigustanud, samuti  
mõttekandvus. Miks siis tingimata nahast?  
Mitte tingimata — on ta ise tunnistanud,  
kui leiaks materjali, mis annaks sama värvi  
ja plastika, milles tema teemad ei tunduks  
õõnsalt dekoratiivsed, kasutaks ta ka midagi  
muud. Pealegi on nahal olnud oma eelmine  
elu.

Siin oleks tegu nagu omamoodi suunatud  
reinkarnatsiooniga? Küllap ongi. Miks muidu  
näivad tema loodud olendid isetekkinutena.  
Võimalik, et minagi olen sellest mõttest nii  
sisse võetud, et arvan tundvat teatavat vahet  
Elo Järve loodud esemete ja uusolendite  
vahel. Esemetes, näiteks sarjas «Trofeed  
piiritsoonist», valitseb autoripoolne jõuline,  
detailikindel, ka vägivaldne modelleerim-  
ine, olevustes toimib omakorda järelandlikkus,  
juhtida laskmine, isekasvamine, hingestatus





(sari «Kaitseala», «Tunnistaja», «Valvurid»). Selle kahe kujutamiski viisi vahel on sari «Katre panga kivistised», tinglik lavastus, mida Elo Järve loomingust ehk ainsana annaks «ümber jutustada» — ajas tarretunud naiivselt liigutav kujundiesitus (Saaremaa Pompeji?) avab end lähema ja kaugema mineviku ning tänase seoses.

Määratlematu kinnipüüdmine, hetke sidumine igavikuga, selle vormimine ja teistele tajutavaks tegemine on kõige loomuomasem luulele. Näha seost nahkskulptuuride ja luule vahel oleks vast liiga vägivaldne (kuigi midagi ballaadilikku tema sarjades võib aimata), kuid just nimelt luulearvustusest leidsin selle, millega seletada Elo Järve loomingut. Ja kuna Viivi Luik on nimetanud neid kahte järgnevat lauset universaallauseteks, ärgu pandagu nende kasutamist siin pahaks.

«Argiteadvuse ületamisele ja tunnetuspiiride avardamisele viib kindlasti ka veendumus tavapilgu piiratusest, aimdus sügavamaist ja tähenduslikumaist seostest asjade ning näivuste taga. Iseenda assotsiatsioonid ja meelelisi visioone jälgitakse täie tõsidusega, usaldades neid kui ainuvõimalust määratlematu kinnipüüdmiseks ja transtsendentsusest osa saamiseks» («Looming» 6, 1985, nr. 6, lk. 847 ja «Keel ja Kirjandus» 1985, nr. 9 lk. 555).

51 54

52 55

53 56

51. Elo Järve. Pesa. Sarjast «Kaitseala». Poolkroomnahk. 1985.

52. Elo Järve. Saapad. Sarjast «Trofeed piiritsoo-  
nist». Taimparknahk, poolkroomnahk. 1984.

53. Elo Järve. Paistmatu. Sarjast «Kaitseala».  
Poolkroomnahk. 1985.

54. Elo Järve. Kübar. Sarjast «Trofeed piiritsoo-  
nist». Poolkroomnahk, laust. 1984.

55. Elo Järve. Suur karukarp. Antiiknahk. 1979.

56. Elo Järve. Kodaline. Sarjast «Kaitseala». Poolkroomnahk. 1985.



Kõige ees marssis kateedrisse sisse kompositsioonikateedri juhataja, instituudi direktor Friedrich Karlovitš Leht, tema järgi teised kõrgemad aukandjad. Meid tõrjuti kolmanda korruse koridori, kus vana pseudorenessansstiilis cassapankal hingeõdinaga kohtuotsust ootasime. Akki tormas kateedrist välja üks tolleaegne meie õppejõud, näost punane ja pahvatas mulle: «Kirme, mis te olete teinud! Te olete valge laeva teinud!!» Langesin näost ära. Direktor oli avastanud minu «Kalevi» jahtklubi teemalisel eeslehel valge laeva! Ma ei olnud küll kunagi aimanud, et juba Prohvet Maltsveti ajast kummitav valge laev võiks olla ühemastiline jaht! Aga igal juhul pidin üle öö uue kompositsiooni tegema ja hinne pandi mulle ainult haledusest ning stipist ilma jäämise vältimiseks «neli miinusega».

See praegu anekdoodina mõjuv lugu toimus kuskil 1951. aastal täiesti ilma mingi nalja varjundita. Ja see polnud ainuke taoline. Mäletan, kuidas üks meie õppejõude üht geomeetrilist kompositsiooni analüüsis: «Aga kui siit punktist siia vedada sirge ja siit siia sirge, siis tuleb ju rist välja!» Polnud enam vaja lisada, et töö oli tagasi lükatud. See ajajärk meie kunstis paistis silma eriti täpselt välja kujunenud kaanonite poolest; kõik, mis neist väljapoole jäi, oli formalism või midagi veel hullemat. Vanemal tarbekunstinike põlvkonnal on need aastad veel meeles, aga keskmine ja noorem generatsioon ei oska ilmselt endale neist eeskirjadest ettekujutust luua. Tänapäeval on kujutavad elemendid — inim- ja loomafiguurid, loodus- ja tehismotiivid ka kujutava kunstnike kätes naa või nii, natuuritruumalt või tinglikumalt tõlgendatavad, rääkimata tarbekunstist. Tookord oli ainuõige ja ainulubata nende maksimaalne detailideski täpne ning looduslähedane kujutusviis. Umbes 1948.—1949. aastast kuni 1950. aastate keskpäigani oli kujutavate elementide tahtlik lihtsustamine või stiliseerimine välistatud. Saamatus lihtsustamise põhjusena oli veel andestatav, sihilikkus aga mitte kunagi. Ka kõige väiksemad reljeefsed või maalitud-joonistatud inimfiguurid, mida tarbekunstis kasutati, pidid nii oma anatoomilises realiteedis kui liigutuste veenvuses vastama absoluutsele tõepärale. Rääkimata pisiplastikast, mis oli lihtsalt natuuritruu ümarplastika ükskõik mitu korda mehaaniliselt vähendatud variant. Ja seejuures oli figuraalne dekoor kui eseme temaatilise rikastamise peamine moodus eriti soovitud. Pealkirjaga (mis pidi olema teostatud mingis klassikalises kirjastiilis, näiteks antiikva või grotesk) fikseeritud teema avati konkreetsete piltide abil, mis rikkalikus raamistuses peaaegu kõiki tarbekunstiesemeid dekoreerisid. Tarbekunstile seati õigupoolest kujutavkunstilisi ülesandeid — nii nagu maal, skulptuur või graafiline teos, pidid tarbekunstiteosedki peegeldama tegelikkust selle kõige tüüpilisemates (ja ka positiivsemates) avaldustes. Nõnda lähenesid tolleaegsed piltvaibad monumentaalmaalile, portselanil ja keraamikas kohtasime miniatuurmaale, nahkehistöös, keraamikas ja metallhistöös rel-

jeefe (keraamikas osalt ka ümarplastikat), nahkehistöös (klišeetehnikana) ja klaasikunstis (graveeringuna) graafikat jne.

Teine oluline nõue oli kunsti vormi rahvuslikkus, mida mõisteti rahvakunstilelementide varieerimises. Ja nimelt teatud rahvakunstilelementide teatud raames varieerimises. Esimestel sõjajärgseil aastail levinud kandiline stilisatsioon oli ka siin tabu. Kui kandiline, siis üksnes vöökiril, kui taimornament, siis üksnes ümarjooneline. Rahvaloomingu üldisemat, moderniseerivat tõlgendust ei peetud kõlblikuks. Meenutagem, et Kristjan Raua loomingust hinnati neil aastail vaid tema kõige varasemaid, 19. sajandi lõpuaastate tõsirealistlikke joonistusi.

Üldises vormikujunduses ei lähtunud siiski rahvakunsti rustikaalsetest vormidest, vaid siin võeti eeskujuna kunstiajaloo klassikalistest perioodidest. Võib-olla kõige enam mõjustasid tolleaegseid esemete välisvorme klassitsismi näited. Sama arhitektoonilisus, sama profileeringute rikkus, sama sümmeetriaõue; paiguti oli klassitsismist laenatud ka ornamenti tarkvara. Lubatud olid ka laenud renessansist ja antiigist. Barokk oli juba kahtluse all, olgugi et tolleaegsed ohtralt dekoreeritud tarbekunstiesemed üldmuljelt õige baroklikult mõjusid. Nõutav oli teostuse äärmine eksaktsus, üksikdetailide viimistletus.

Nüüd võime lugeda mündi reversilt aversile keeratuks. See epohh ei koosnenud kaugeltki mitte ainult absurdsetest nõuetest. Täna hetkel, mil me jälle nõuame detailiviimistlust, ihaleme kujutise skrupuloosset lõpetatust, oskame ka uuesti hinnata 1950. aastate tarbekunstiesemete kavandajate ja teostajate väsimatut ja vankumatut peentöötlust. Muide, tol ajal viidi näiteks läbi nahkehistöö ateljee teostajaile modelleerimiskursusi, et nad suudaksid kõige rafineeritumaidki ornamentiivseid plastilis-reljeefseid voolida.

Õieti on tarbekunsti areng viimasel paarikümnel aastal ilus näide materialistliku dialektika eituse eitamise seadusest. Vabanenud 1950. aastate keskel dogmaatilistest kitsendustest, eitas tarbekunst eelnevat perioodi äärmiselt robustsetes ja dekoratiivsetes vormides. Seda nn. «range stiili» arenguastet, mille kulminatsioon oli aastail 1962—1965, eitati omakorda uue lüürilisema ja mahedama, senini põhiliselt püsima jäänud vormikäsitleuse poolt, mis nagu spiraalikeerd paljuski meenutas 1950. aastate algupoole laadi. Praegu valitseva stiili seisukohalt osutus võimalikuks vahepeal põlatud 1950. aastate laadi taasavastamine. Naime Uustalu hingestatud keraamilised naisepead, Mall Tombergi vaipade isikupärastatud portreed, Anu Raua õise linna või taresuitsude käegakatsutavus — kõik see ja palju muud toob meile lähemale 1950. aastate natuuritruuduse, mille siirus küll tänapäevasesest maha jääb. 1950. aastate kindel rahvuslikkuse nõue tekitas ehk mõneski tulgastuse (tegelikult barokiaegsest professionaalsest kunstist laenatud) tanukirja vastu, ent otsingud rahvakunsti panipaikades jätkuvad ning annavad senisest omapärasemaid ja sügavamaid tulemusi.

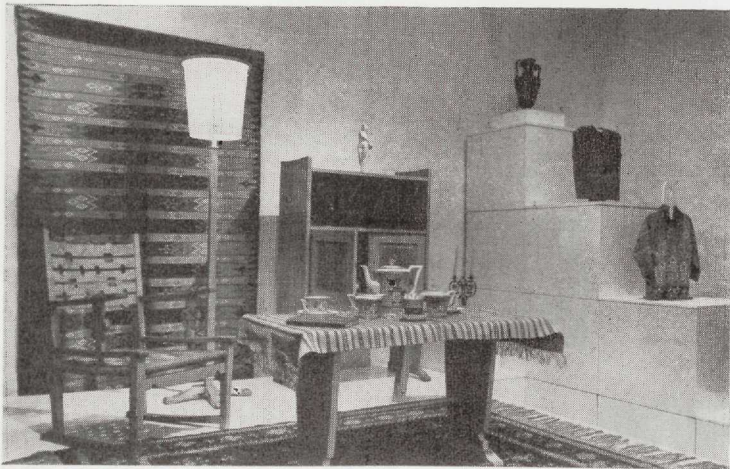


Omapärase küsimuse ehk ongi üks polaar-  
seid karakteristikaid kahes võrreldavas stiili-  
epohhis. Kui 1950. aastail säilitasid oma  
isikupära väga vähesed väga tugevad tarbe-  
kunstnikud (näiteks Mari Rääk), siis 1980.  
aastail ei jää ühegi tarbekunsti isikupära  
väljakujunemine mingite kaanonite taga  
pidama.

Ka tarbekunstile kujutavkunstilisi ülesandeid  
seada ei tundu enam nii absurdseks. Tema-  
tiline tarbekunst on ka tänapäeval kindlalt  
välja kujunenud mõiste ja põhimõtteliselt  
vahet mõningate tüsedatest ideedest laetud  
vaipade ning maalikunsti vahel on üsnagi  
keeruline konstrueerida. Nagu ka Elo Järve  
nahakompositsioonide ja skulptuuri vahel.  
Selliseid näiteid võib veelgi lisada.

Vormikujunduslikudki töökspidamised on  
eemaldunud 1960. aastate alguse sümmeeria-  
põlgusest ning klassikaliste eeskujude eita-  
misest ning taas lähenenud 1950. aastate laa-  
dile. Ivi Laasi karpide ja köidete klassikaline  
raamistatus ja tasakaal on kunstiline fakt, mis  
asub 1950. aastate spiraalkeeruga kohas-  
tiku — ainult tasemelt kõrgemal. Argem  
siinkohal meenutagem retromööbli moodi-  
minekut, sest see tundub olevat kunstiväline  
nähtus.

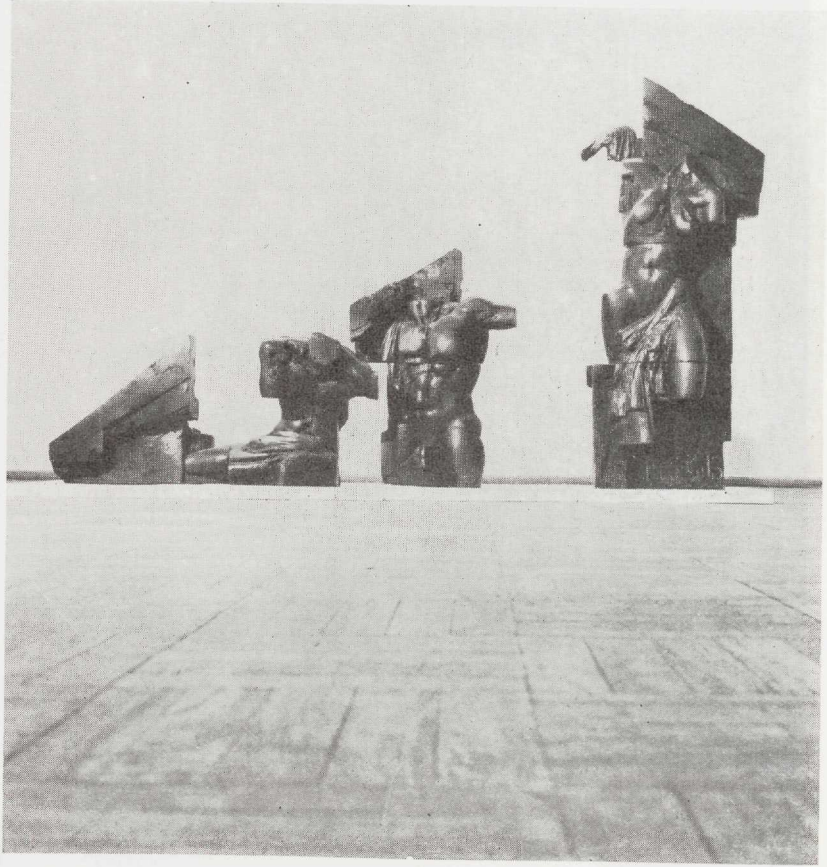
Meie kunsti uurijad on kasvanud koos meie  
kunstiga. Ei seata enam ülesandeks mingeid  
ülevaatenäituste kirjeldusi — kõikehaara-  
vaid, aga mittemidagiütlevaid. Uurimistase on  
jõudnud üksikasjaliku analüüsi faasi. Nähtu-  
sed, millel on mingeid kokkupuutepunkte  
kaasajaga, epohhid, millest leiame potent-  
siaalseid edasiarendamise võimalusi, on mui-  
dugi kõige vajalikumad ning leiavad publikus  
kõige enam vastukaja. Isegi kui neis ei avas-  
tata midagi edasiarendamisväärset, aitavad  
nad kunstitegevuse möödapääsmatule are-  
ngule kaasa. 1950. aastate tarbekunsti näitus  
Tarbekunstimuuseumis on kaheldamatult üks  
selliseid olulisi järelemõtlemishetki meie  
enestunnetuse raskel ja teinekord valuli-  
selgi teel.



64. Enn Põldroos. Abikaasa portree. Õli. 1985.



66. Margus Kadarik. Mälestuste frontoon. Kips. 1984/85.



65. Jüri Palm. Tuli ja hävingu fragment. Õli. 1985.



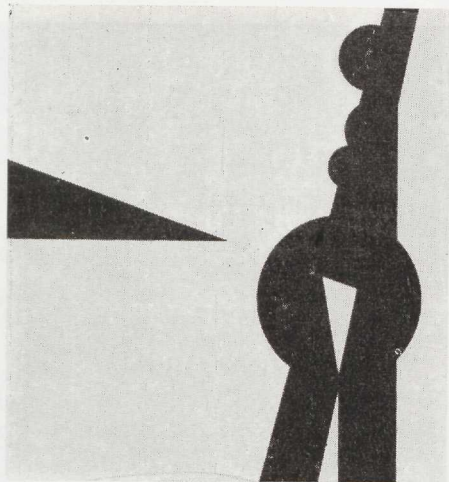
67. Rein Kelpman. Päevaag. Õli, tempera. 1985.



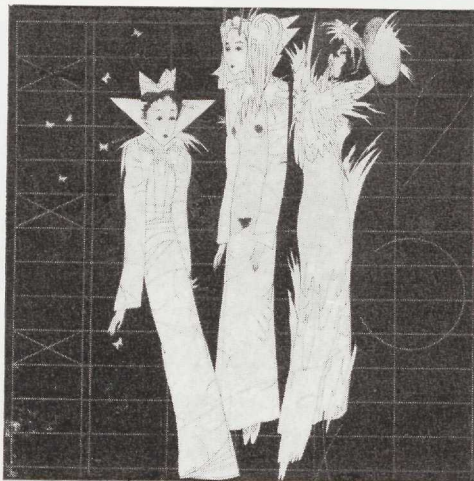
68. Jüri Arrak. Töö. Õli. 1985.



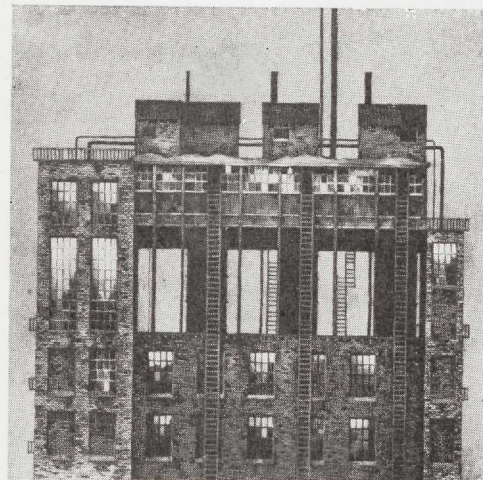
69. Leonhard Lapin. Kolmnurkade dialoog.  
Lito. 1985.



70. Tõnis Vint. Liblikas. Tušš, guašš. 1985.



71. Anu Juurak. Silikaal I. Sügavtrükk. 1985.



72. Matti Varik. Favorist. Pronks. 1985.

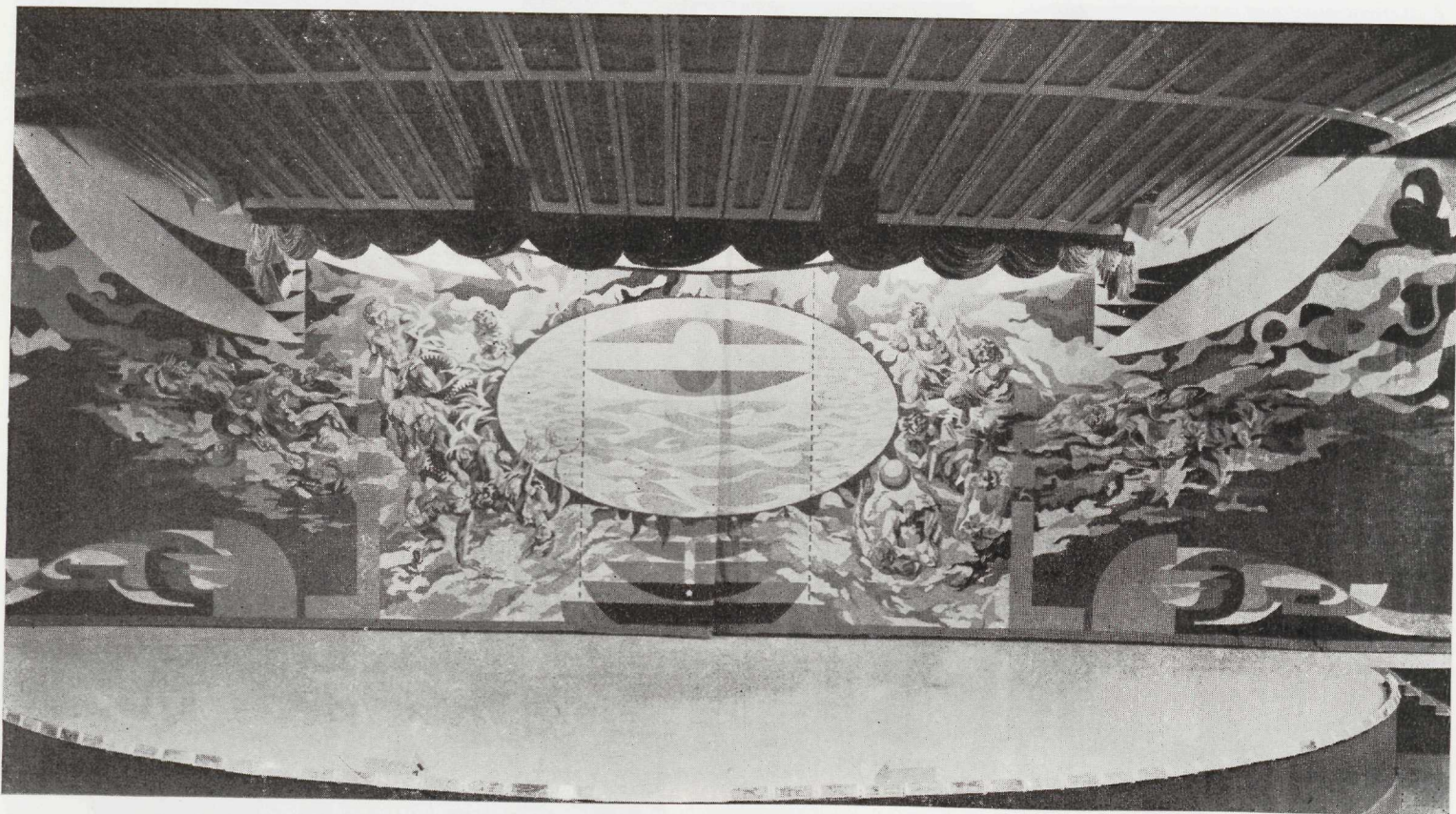


73. Peeter Ulas. Udused münnid. Süsi. 1985.



# VAIP-EESRIIE LINNAHALLIS

AUTOR ENSV RAHVAKUNSTNIK ENN PÕLDROOS  
KRISTJAN RAUA NIM. VABARIIKLIK AASTAPREEMIA

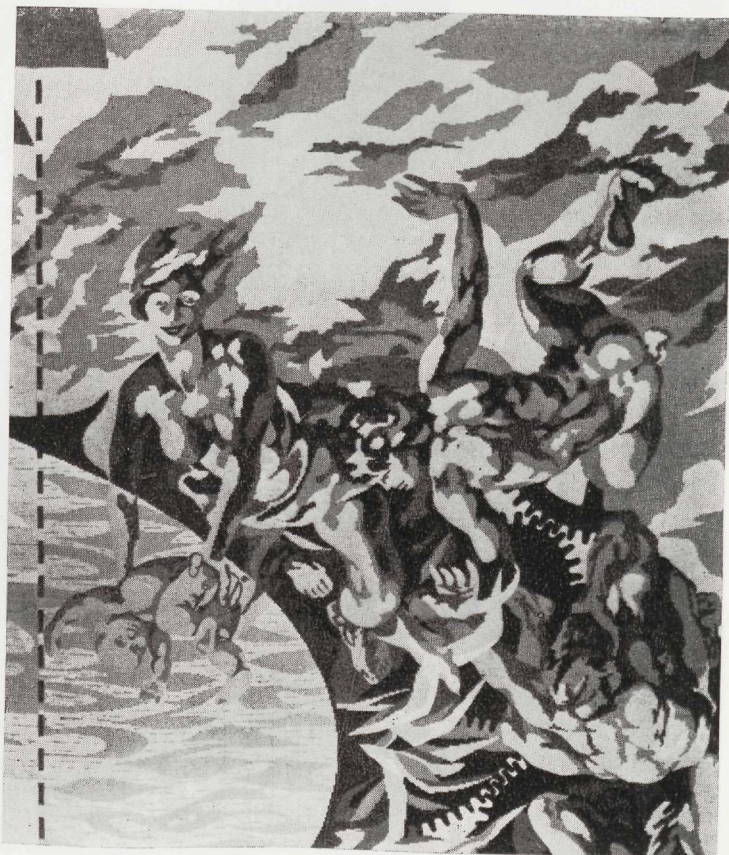


74. Enn Põldroos. Vaip-eesriie Linnahalli laval. Vaade saalist, 1985.  
75. Enn Põldroos. Osa vaibast.

1985. a. Eesti NSV 45. aastapäevaks riputati V. I. Lenini nim. Kultuuri- ja Spordipaleesse suur vaip-eesriie. Vaiba mõõtmed on 10,2×49,3 m, kogupind 503,9 m<sup>2</sup>. Vaiba ettevalmistustöödega hakkas Enn Põldroos tegelema juba 1978. aastal, siis kui Linnahalli valmiski veel polnud, kui seda hoonet alles projekteeriti. Kavandamisele kulus ligi 3 aastat, tööjooniste tegemisele (mõõdus 1:1) ja kudumisele 3,5 aastat. Pindpõimes vaip (kude villane, lõime linane) kooti Aino-Mall Tamme, Hilja Karu ja Marina Hallangu poolt, kes alustasid tööd 1981. a. septembris ja lõpetasid 1985. a. mais. Kahest osast koosneva eesriide kudumiseks valmistati spetsiaalselt 350 cm laiused teljed.

Selline suur vaip-eesriie toob avarasse ruumi eelkõige pidulikkust. Et saalis toimuvad väga mitmesugused, erineva meeleoluga üritused, tuli kunstnikul leida mingi üldine lahendus. E. Põldroosi käsitluses kujunes üldiseks teemaks «Inimeste elu», ning kujutatud on vaibal paljut sellest, mis maailmas üldse toimuda saab. Juhtivaks on humanistlik inimesekontseptsioon — läbi abstraheriv-sümbolistliku kujundilahenduse on esitatud erinevaid inimelu- ja tegevuse momente (elu järjepidevus, nooruse jõud, inimene-mõtteleja, inimene-uuriija, inimene-looja ja võitleja jne.).

Kompositsioon on jõuline ja dünaamiline — inimtegevus on koondatud ümber taevaalaotuse, sümboolse alguse, kust kõik lähtub ja millega kõik seotud on. E. Põldroos on vaipa edasi kandnud oma maalija-käekirja ekspressiivsuse, oskuse ühendada figuratiivset ja abstraktset, anda oma loomingle sümbolne tähendus ja üldistus. Sedasi on ta loonud suurejoonelise ja monumentaalse teose.



# GRAAFIKA JA MAALI AASTAPREEMIA 1985

JÜRI ARRAKULE

määrati maali aastapremia omalaadsete fantaasiaarenduste eest, kui kunstnikule, kes inimtegevuse groteskseid külgi toob esile suure arusaamise ja mõistapüüdmisega.

OLGA TERRILE

määrati maali aastapremia kui traditsiooniliste maaliliste väärtuste edasikandjale, isikupärasele ja väga erga loodustundega maalijale.

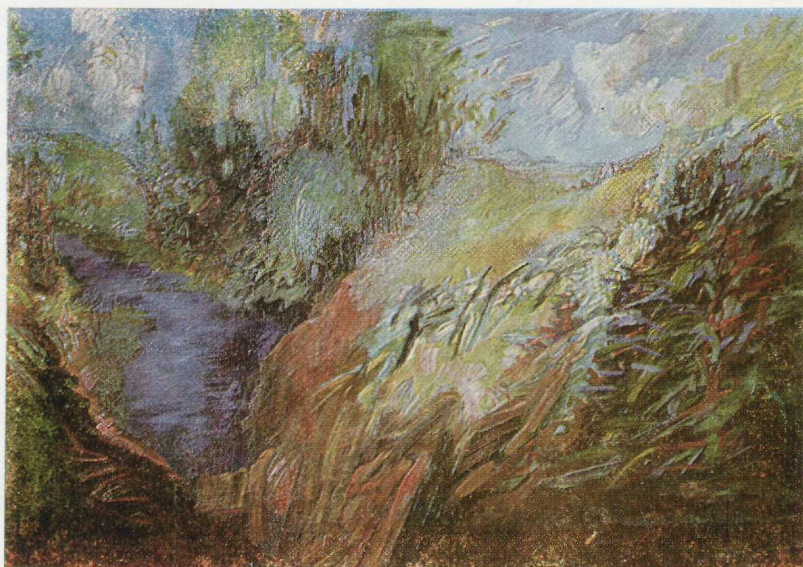
KRISTIINA KAASIKULE

määrati maali aastapremia maaliliselt hea tasemelise ja hästi väljapeetud emotsionaalse pingelisuse eest, kui kunstnikule, kelle looming on pidevalt otsiv ja arenev.



SILVI LIIVALE

määrati graafika aastapremia ofortide «Kaks naist», «Algab päev» ja «Looja» eest, mis paistavad silma vaba eneseväljenduse ja tundeerksuse poolest.



---

76. Silvi Liiva. Looja. Ofort. 1985.

---

77. Jüri Arrak. Inimesed esemetega. Õli. 1985.

---

78. Olga Terri. Roostik. Õli. 1985.

---

79. Kristiina Kaasik. Võrumaa. Õli. 1985.

---

1985. a. suvel toimus Tallinna Kunstihoones nelja maali — Ando Keskküla, Tiit Pääsuke, Olev Subbi ja Andres Toltsi tööde näitus. Üritus tekitas kahtlematult elevust. Esiteks ei ole meie näitusekorraldusel ei erilisel kombel taolisi grupinäitusi korraldada ja teiseks intrigeeris valitud nelik ise. Kuigi algatatud ühe isiku, Olev Subbi mõtte poolt ning teenides justkui subjektiivse maitse huve, osutus näitus hoopiski olulisemaks katalüsaatoriks, kui seda algul arvata võis. Kõigi muude kiitvate hinnangute (viimaste aastate kõige ilusam näitus, stiilne kooslus ja kujundus jne.) üle, millega kriitika näitust tervikuna, üksikeksponentidest rääkimata, vastu võttis, kerkib kaks probleemideringi. Esimene puudutab esinejaid endid ja on ainult valikusisene — miks esinevad koos nimelt need neli kunstnikku? Mis neid, hoolimata tugevatest erinevustest stiilis ja kunstikäsituses, siiski omalaadseks tervikuks seob ja vastupidi, mille poolest nende erinevus just sellel näitusel silma torkas? Teine küsimus puudutab tänast eesti kunstipilti, eeldusel, et vaatame teda kui homogeenset süsteemi ja käsitleme ka kõiki esteetilisi eelistusi ainult ühtse süsteemi suhtes. Selles süsteemis toimib praegu juhtgrupp (õigemini, üks variant juhtgrupist), kelle tööde suhtes on tekkinud *á priori* heatahtlik/kiitav vastuvõtt. Lihtsameelne oleks seda seletada ainult tehnilise meisterlikkusega. Paljut ei seleta ka kunstnike endi kreedod ja maitse-eelistused, sest publikupoolset vastuvõttu pole meil uuritud. Kuid selleks pole ka mingeid uurinuid vaja, et väita — nelikut võib praeguse kunstipildi suhtes vaadata kui teatud sümbolit. Võib ka nii väita — nelja kunstniku näitus kandis endas kõiki neid omadusi, mida peame praegusele tasemele iseloomulikuks, piisava abstraktsiooni korral olid seal esindatud enamik praegusi probleeme. Sest hoolimata omavahelistest erinevustest omab tähendust see, et nad, teadlikult või mitte põhjamaist värvikultuuri kultiveerides, on tegelnud teatud raamide säilitamisega eesti kunstile kui omaette nähtusele. Et näitus oli kõrgetasemeline, ja õieti ainult seetõttu, tõi ta välja hulga probleeme, meie hiilgust ja ka häda, mis kõik praeguses situatsioonis olemas on. Meie ette tulid suurepärase esituses traditsiooni ja kõrvaleastumise, avatuse ja suletuse, eesmärgi ja eesmärgituse, ilu teenimise kohustuse ja kohatuse küsimused. Lisame siia veel hinnangud, mis langesid kokku nii kunstiseltskonna, publiku kui ametkondliku poole pealt ning saamegi näituse-sümboli, esindusnäituse, mis iseloomustab tervet rida hoiakuid ja eelistusi, mis just praegusel kümnendil on muu üle dominandiks kujunenud. Sissejuhatuse eesmärgiks polnud aga mitte praegu näitust kui kultuurinähtust analüüsima hakata, vaid avaldada hoopis näitusest osavõtnud kunstnike endi arvamus sellest ühtsusest, mis kogu näitust saatis ja sellest erinevusest, mis iga pilti saatis. Niisiis tegeleb kogu alljärgnev eeskätt esimese probleemideringiga, kuid puudutab ehk paratamatult ka teist.

Sirje Helme

ANDO KESKKÜLA:

Kahtlemata on lihtsam erinevusi üles lugeda. Pähetulemise järjekorras: erinev elukogemus, minevik ja eesmärgid, kunsti- ja käitumisalased tõekspidamised, pintslite ja näputehnika, sammu pikkus ja käe ulatus, jne. jne. Erinev on ka osalejate suhtumine kõnealusesse näitusesse ja panus selle korraldamisse. Ajaloolise töö huvides tuleks kirja panna seegi, et näitust ei korraldanud «mees kõrvalt» ega ka osalejad koos (mõlemad oleksid loogilised võimalused), vaid O. Subbi ja A. Tolts. Hea kujundaja jätab alati ekspositsiooni oma erilise hõngu, vajutab rõhud ja sätib kooskõlad (rääkimata kõrtest). Kujundaja vaim on sarnane ta pildi vaimuga ja eraldi võttes pole tähtiski, kus kellegi tööd siis asuvad, tähtis on kokkukõla viis. Eks erinevus ole seegi, et lõpuks kaks plaaniväliselt ostuvõimalust leiti.

Võiks oletada, et nende autorite puhul erinevused ühise lõpuks nullini taandavad, aga ei — kummalisel kombel jääb ometigi midagi järele ja mis see on, ei oska öelda. Ehk see ongi see «rahvuslik maalikool» või «eesti maal» või «Tallinna kool» või mis iganes veel. Kahtlust aga ei ole — midagi on ja seda saab vaevalt kirjeldada pelgalt «vaoshoitusega», «põhjamaise koloriidiga», «esteeetilise printsiibi võiduga eetilise üle» või veel millegi taolisega. Tundub, et ühine on sügavamal. Kus, see oleks omaette jutt. Lõpetuseks võiks aga arvata, et küllap on üsna erinev osalejate suhtumine näitusel kogetud «ühisesse».

TIIT PÄASUKE:

Miks me meeldime kõigile? Me oleme nii allakäinud. Kogu aeg mõtled, et elad ja teed ja suhtud põlgusega ametlikku kunsti ja äkki märkad, et meeldid kõigile.

Ma ei teadnud, et see näitus selline välja tuleb, et sellest selline tervik saab. Minu jaoks oli see ootamatus. Taolisi näitusi on muidugi vaja, kuid meie praegune situatsioon on selline, et vajab teistsuguseid näitusi. Ma ei ole sugugi kindel, et see näitus ainult head tegi, ta võis ka halba teha, anda meie kunsti situatsioonis halba eeskuju. Halb oli ta sellepoolest, et üks nähtus kuulutati heaks ja see soodustab järgimist. Kiitmise kõrval tuleb hoiatada. Ei jää muud üle, kui korraldada vastupidiseid näitusi, eksperimentaalnäitusi, sest praegu on vaja dopingut, elustamist. Tuleb näidata eesti kunsti mõnd teist tahku. Võib-olla ärgitaks selline vastandamine ka kriitikat sügavamalt analüüsima selliseid näitusi. Ma räägin sellest vastupidisest näitusest sellepärast, et hing igatseks veel teistmoodi olla, aga enam ei sobi; kui pildid on juba suures saalis niimoodi välja pandud, ei sobi enam.

Kui me otsime ühisjooni, siis ühine ongi see, et meid iseloomustab seesama, mis tervet eesti maalikunsti. Me oleme siin pinnal kasvanud, meie soontes voolab eesti veri. Aga



et me kõik oleme vähemalt kümme aastat ise loonud eesti kunsti, siis oleme loonud ise ka tema nägu ja me oleme ka ise selle kunsti nägu. Ühine on värvi küsimus — tundub, et meile kõigile on tähtis forsseeritud värviprobleem emotsionaalsuse huvides. Ja samal ajal vaoshoitus, eestlase mõõdukus, Põhjamaa. Ühine on ka see, et meie piltides on kõrvuti nii kujutav kui abstraktne osa, me paneme pildi sisse ümbritsevat elu ja samas eksponeerime ennast. Ma ei poolda seda mõtet, et me külmalt elu jälgime. Sellel näitusel ei näe ma ühtegi tööd, kus elu oleks kõrvalt jälgitud. Igaüks paneb oma edevuse pilti. Ma ei tahakski rohkem seda ühtsust rõhutada, sest me pole mingi rühmitus, oleme suuremal või vähemal määral kunstlikult kokku pandud.

Endamisi erinevusi otsides leidsin, et see, mis on ühine ja mis erinev, on omavahel tihedalt seotud. Lisaks tekivad selle grupi sees omavahelised liigendused ja haakumised. Ma ei tahaks siinkohal pikalt kolleegide iseloomustama hakata, aga erinevuste otsimiseks tuleb just seda teha. Pealegi ei pruugi see iseloomustus olla õige, vaid just selline, nagu mulle näib. Kui ma teen meist mõttes rea, siis selle ühes otsas on kindlasti Subbi. Aga sel juhul kuhu paigutada Tolts? Algul olin kindel, et rea teise äärde, siis aga leidsin, et Subbil ja Toltsil on väga palju ühist. Nemad maalivad alati ühte ja sama pilti, lisavad vaid mõned nüansid. Uue otsimine ei kõlba lihtsalt igaühele. Aga nii saavad teha vaid väga enesekindlad inimesed. Nii, Subbi ja Tolts on kõrvuti. Aga samal ajal kui Subbi on meil kõige kindlam ühe etapi, ühe suuna, ühe maitse hoidja ja edasiviija, siis Andres Tolts on kahtlemata meie viimase aja kõige suurem maaliuendaja. Algul, ja isegi praegu mõnikord, saatis teda publiku ja kolleegide võõrastus. Ta kasutab täiesti isemoodi paletti, mida eesti kunstis teist ei tea. Ta on teravam, sest meie kunst on leebe ja vormitu. Ta toob sisse teise ilu, mis ei ole enam soe, ma ei tea, kas võib seda külmaks iluks nimetada. Pealt näha harjumata vahenditega loob küllaltki inimliku, inimesele lähedase pildi. See, et ta rahvast niisuguste asjadega harjutab, ongi tema pluss. Tolts laiendas ilu mõistet. Samal ajal on minul ja Subbil ühine see, et me mõlemad tarvitame ühe ja sama pildi juures kogu oma paletti, maalime, nagu oleks see meie viimane töö ja paneme sinna kõik sisse, mis meil on.

Keskküla jaoks on kunst kõige rohkem mäng. Ta suhtub sellesse üleolekuga. Ta võib oma pildiga vaatajale mingi vembu visata, peita sinna mõtte, mida tema üksi teab. Aga ta teeb seda nii meisterlikult, et see õnnestub tal, hakkab mõjuma. Ise ta naudib seda. Iga maaliga püstitab ta uue probleemi, kas sisu või koloriidi probleemi ja hakkab seda lahendama. Ta ei süvene, ei võta ühestki süsteemist kõike, mida ta sealt võtta võiks ja mida ta sealt saaks.

Mulle mõjus näitus natuke halvasti, nagu nukraks tegi. Nagu oleks see lõpp. Nüüd oled siis sinnamaani jõudnud, mida püüdsid vältida.

OLEV SUBBI:

Kõige olulisemaks ühisjooneks loen seda, et kõik neli eksponenti on sihiteadlikult maalijad ja isegi õlimaaliad. Ma mõtlen seda, et kõik nende soovid väljenduvad päris täpselt ainult maalisi, nende pildite literatuurse süžee ümberjutustamine ei anna mingit ettekujutust pildist. Ja minu arvates on kõik neli eksponenti enda kallal töötanud, et võimalikult viimistleda maalitehnikat, mis minu mõttes on palju laiem asi kui värvikeemia tundmine. Ja kõigil sellel näitusel esitatud piltidel on üks ühisjoon — vähemalt nendes piltides pole ükski autor nii klammerdunud natuuri, et poleks näha nende soovi luua uut tegelikkust.

Kui rääkida eksponentide erinevustest, siis ma peatuksin minu meelest mõnel nende kõige kaunimal ja iseloomulikuma eripäral. Ando Keskküla puhul pean ma väga oluliseks tema tööde suurt haaravust silmale ja mõttele. Tema pilt on üles ehitatud esimesele pilgule ja süvenenud vaatamisele mõlemale, kusjuures esimese pilgu sugestiivne pilt on minu arvates temal neljast mehest kõige tugevam. Tiit Pääsukese puhul loen ma kõige olulisemaks seda, kuidas pilt on maalitud sõna kõige kitsamas mõttes, kuidas pintsel on puutunud pildi pinda, millised parandused ja milline töömaht on valmis pildi taga. Professionaal ei saa jätta hindamata tema meisterlikkust ja ma loodan, et mitte kellelegi ei jää märkamatuks pildi taga oleva mõtte sügavus. Andres Toltsi teravaim eripära minu silmale on viimistletud lakoonilisus. Romantilisi soove on kõigil maalijatel maailmas, aga ma ei ole kunagi varem näinud nii kuivade ja lakooniliste vahenditega neid väljendavat. Ja see piiratud kompositsioonelementide valik ja ainult autorile teada oleva piirini lubatud kujutamine on lausa askeetlikud. Ma tõin need erinevused välja mitte toonitamaks vastuolu, vaid näitamaks näituse rikkust.

ANDRES TOLTS:

Sedalaadi rühmanäitus on hea õpitund kunstnikule endale. Parem õpitund ja huvitavam kui personaalnäitus, sest kõrvutus teistega aitab avada silmi ka enda loomingu suhtes. Grupinäitus ei pruugi olla grupeeringu näitus. Pole ise kunagi pidanud sellist grupeeringutest, mis ortodoksselt järgivad mingit kindlat voolu, sest seal on isikusele liiga vähe ruumi. Las igaüks ajab oma asja.

Rühmanäitust ei saa kõrvalt sundkorras komplekteerida. Inimesed peavad ikka ise koosinimisest huvitatud olema ja selles kokku leppima. Ainult nii tekib see, mis muudab näitust tervikuks, mitte erinevateks personaalnäitusteks. Kui kunstiarusaamad on enam-vähem sobivad, saab koos esineda.

Mis on meil ühist? Esiteks oleme me kõik praegusel hetkel elukutselised maalijad. Teiseks imponeerib mulle kaasesinejate puhul, et keegi neist pole viriseja ja hädaldaja,

vaid maalikunst on neile iseenesest mõistetav tegevus. Pole neist kedagi kuulnud mu-retsevat, kas nende kunsti ikka mõistetakse ja hinnatakse. Ka meeldib kaasesinejate puhul, et keegi neist pole minu jaoks liiga ekstravagantse psüühikaga ja on teiste loomingu suhtes tolerantne. See kõik loob soodsa pinna koosinamiseks. Juba aeg ja koht, kus pilt tehtud, ühendab neid teatud mõttes. Sel näitusel olid väljas maalid, mis tehtud Eestimaal 1975. ja 1985. aasta vahel. Kõik need olid maalitud õlivärvidega.

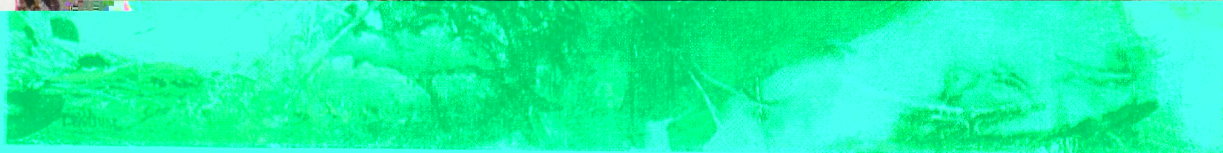
Veel on ühendav joon minu jaoks seegi, et kõigi puhul näen kunstihuvi kõrvale ka huvi maailma vastu. Uute aistingute allikaks ja loomingu tõukejõuks pole ainult olemasolev kunst, vaid ka objektiivne (subjektiivne?) reaalsus. Sellise näituse puhul ei tohi olla suuri erinevusi esinejate kutseoskuse tasemes. Kutseoskuse taset näitab valmistöö puhul see, kas kolleeg on teadnud ja saanud seda, mis ta on tahtnud. Kui mitte algul, siis töö käigus peab see selguma ja lõpus näha olema. Kaasesinejate puhul on see näha.

Püüdsin põgusalt seletada, mida ma kaasesinejate puhul ühist leian. Erinevused on nii iseenesest mõistetavad, et neid ma küll ei viitsi analüüsida. Üldse ei meeldi mulle ei isiksusi ega nende loomingut lahti harutada. Kardan, et ei saa pärast kokku tagasi.

P. S. Maalikunsti traditsioonidest niipalju, et juba kunstilugu näitab, et Euroopa maalikunsti traditsioone saab järgida ilma neid konserveerimata ja novaator saab olla eelnevat paaniliselt eitamata. Kaugvaates võib novaatorlus mõjuda traditsiooni jätkuna.



Naine rahuarõivats. Oli. 1983.

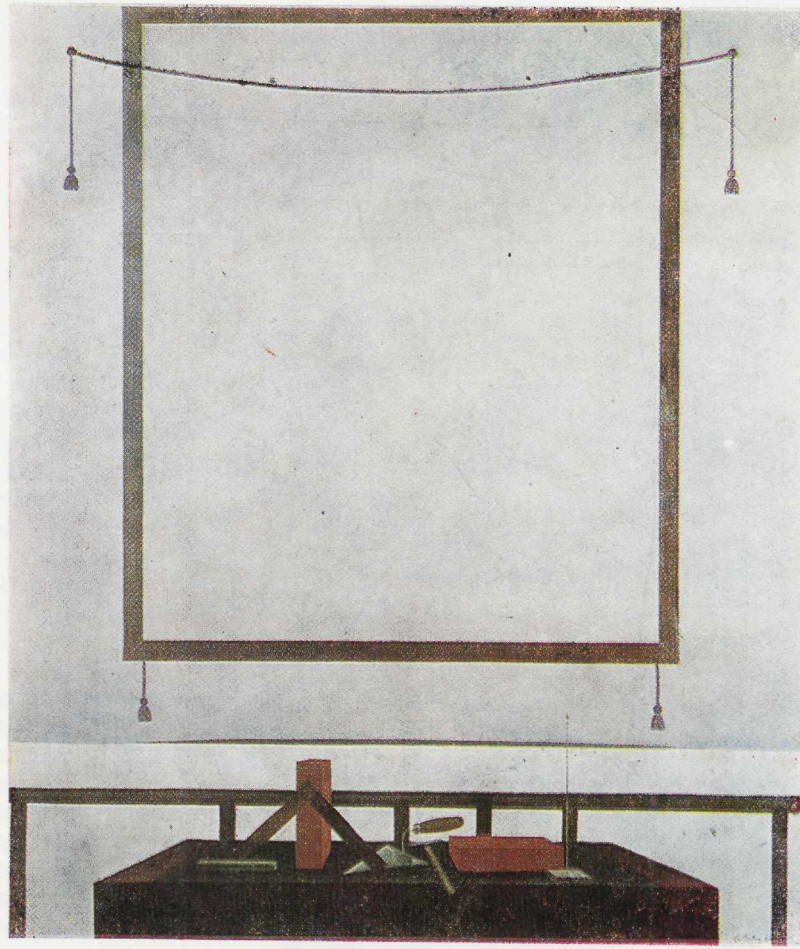


St. Jõu püüsse.

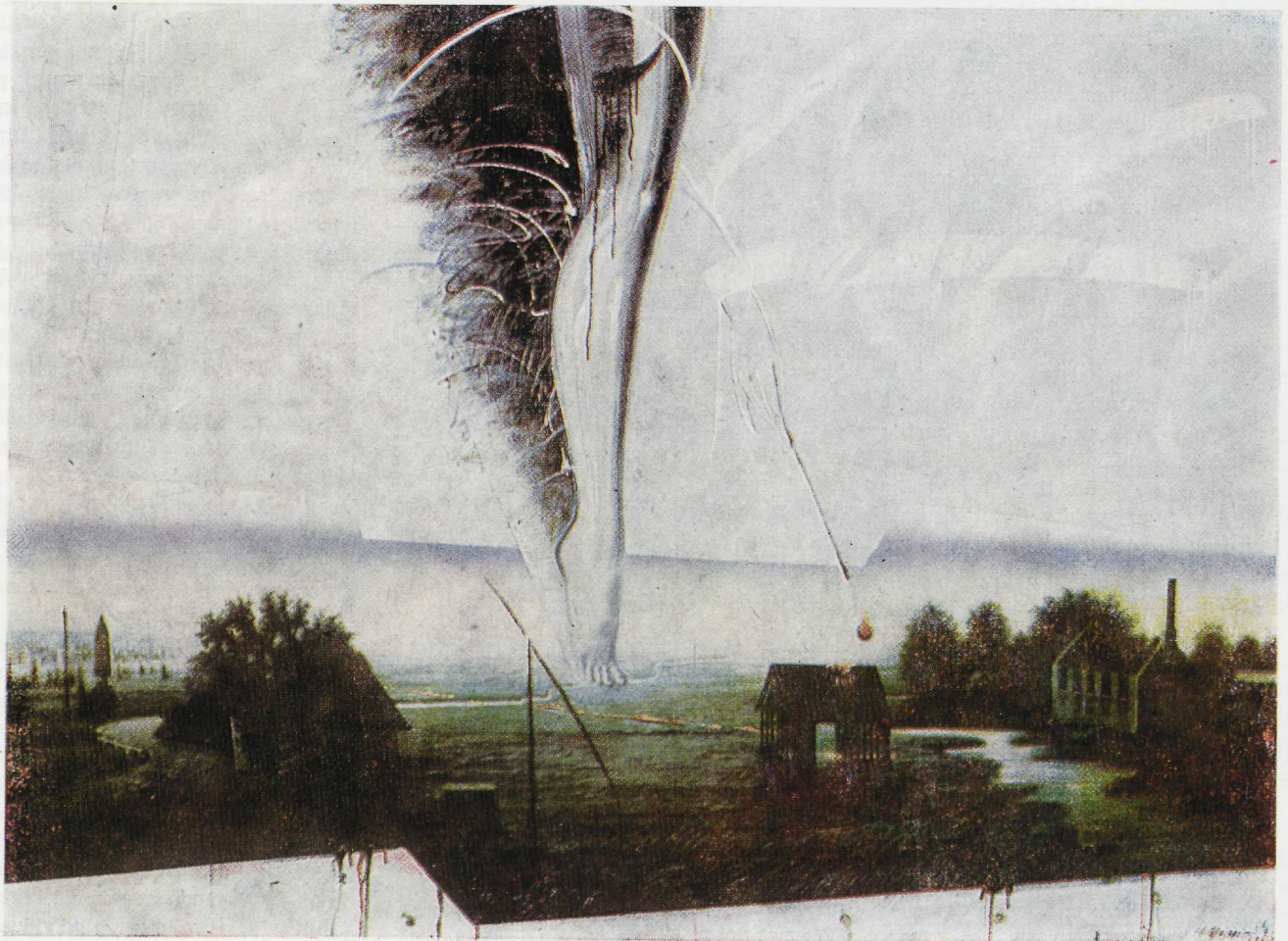


M. Ode Sõõre. Tõrnatõus tegutõõts. Oli. 1984.

82. *Andrés Tolls. Pidutitk vaihtelu. Ölii. 1984.*



83. *Ando Keskkülla. Koit ja Hümariik. Ölii. 1985.*



# MAALIJAD 1939

## TIINA ABEL

1939. a. ilmestasiid eesti kunstielu kaks sündmust. 25. märtsist — 5. aprillini eksponeeriti Kunstihoones prantsuse 20. saj. kunsti, 8.—18. septembrini aga sealsamas kuue kunstniku — Aleksander Vardi, Adamson-Ericu, Jaan Grünbergi, Kristjan Tederi, Karl Pärsimäe ja Kaarel Liimandi loomingut.<sup>1</sup> Neid näitusi ei ühenda pelgalt napp pooleaastane ajavahe, vaid varjatunud sügavad mõjuseosed, mis lõppkokkuvõttes tulid ka grupinäitusel välja prantsuse vaimulaadi ja rahvuslikkuse programmi sünteesi avaldumisviisidena. Õieti valmistatigi kuue kunstniku grupinäituse vaimne õhustik, retseptisioon ja menu suurel määral ette Pariisi koolkonna meistrite tööde demonstreerimise fakti enda ja neid teoseid kommenteerinud kriitikute kaasabil.<sup>2</sup> Uuema kunsti adekvaatne vastuvõtmine polnud mitte paljunäinud ja -rännanud eesti kunstnikkonna, vaid kunstipubliku probleem. Siin valitses ikka veel õige koomiline olukord: «Nad aga usuvad mingi vana usu põhjal, et vaid endiste aegade meistrite teosed on suur kunst ja tänapäev ainult vist Pariis ka võib anda head kunsti. Nende seltskondlik peentoon nõuab nüüd, et nad ilmtingimata oleksid käinud ja näinud seda, mis tuleb Pariisi'st ja mis pidavat olema hea ja väärtuslik kunst. [...] Meie inimesed usaldavad prantsuse loova vaimu suurt ehtsust ja vitaalsust, ja kui neile selle kunstiväljendumise kiri on alul võõrastav, nagu neile on võõrastav meie oma kunsti uusaegses vaimus kujunenud ilme, siis nad tõmbuvad tagasi oma ekslikust kõike-teadmisesest ja anduvad õieti-mõistmise püüu süvendamisele. [...] Seet ei ole midagi õelda: prantsuse, või täpsemalt üteldud — Pariisi kunst kannab seda vitaalsust ja vaimusära ning vaimuvabadust loomingus, mis on kunstielus väljendunud viimase möödunud sajandi jooksul ja mis on osaks ka meie noore rahva vaimuelu loovaist omadusist ja sellest jõust, mis vaimselt midagi on andnud.»<sup>3</sup>

Kuigi olid esindatud üksikud tippmeistrid (P. Picasso, P. Bonnard, M. Denis, A. Derain, H. Matisse jt.), valitsesid väljapanekul mõõdukamad kunstipürgimused, sest igalt auto-riit oli eksponeeritud 1—2 teost. Nende lei-gust kommenteeris õigustavalt kataloogi ees-sõnas Prantsuse haridusministeeriumi kunsti-inspektor ja näituse peakomissar Claude Roger-Marx: «Näib, nagu oleks uus gene-ratsioon väsinud igasugustest vaidlustest ja vastukäivustest, mille keskel ta kasvanud, ja ihaldab nüüd vaid rahu, tagasihoidlikkust, lihtsust. Eitamata Cézanne'i häid külgi, hin-dab ta meistreid, kes on vähem keerulised ja kes on saavutanud täiuslikkust lihtsamal teel. Corot õpetab noortele oma «evangeeliumi»: ta soovib neile mitte patustada uhkuses, vaid hoiduda tahtlikust originaalsusest, vales naiivsusest, maneerist ja abstraktsiooni eba-määrastest aladest. Ta juhib neid — lõpuks — tagasi tõe juurde, mis aga pole ka unistuste vaenlane.»<sup>4</sup> Sellesama elutõe ja unistamis-vabaduse märgi all esinesid septembris kuus maalijat, saanud tõsiselt avalikkuse ette tule-miseks julgust oma maalitoodangut prants-laste väljapanekuga võrreldes. Kena on mitte juhuseks mõelda asjaolu, et kuus päeva pärast prantsuse näituse sulgemist saatis Aleksander Vardi Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsusele kirja palvega «reserveerida septembri algul kümneks päevaks Kunstihoone ruumid, et «korraldada ühe väiksema grupi näituse Tartus, Tallinnas ja Pariisis töötavate kunst-nike töödest.»<sup>5</sup> Septembris pandigi välja 131 maali, igalt keskmiselt 20—25 teost, millega saavutati näituse keskendatud ja võimas üld-mulje. Võib arvata, et publik, pool aastat varem ette valmistatud nõudma «vitaalsust ja vaimusära ning vaimuvabadust», tajus kuue kunstniku ekspositsiooni mõnes mõttes «pariislikumana» kui prantsuse kunsti välja-panekut pool aastat varem. 1920.—1930. aas-tate kunsti katsetustest tüdindud parajuse-ülüstus esitati siin hõlmatavam ja eesti-pärasemas vormis.

Tagantjärele tunduvad kaks ekspositsiooni seega taas päevavalgele toovat probleemi prantsuse vaimulaadi mõju ulatusest ja laa-dist eesti kunstis rahvusliku iseteadvuse kosu-mise ja kindlustumise õhustikus aastal 1939. Selle probleemi piltlikustamine, hilisimpres-sionismist ja Pariisi koolkonnast mõjutatud eesti kunsti ühe tühthetke vaimse atmosfääri taasloomine saigi ENSV Riiklikus Kunstimuu-seumis 1985. a. septembris-oktoobris kuue kunstniku ekspositsiooni rekonstrueerimise põhieesmärgiks.

Kõigi kuue maalija loometee on tihedalt sec-tud õpingutega «Pallases», reisidega Pariisi ning tõekspidamisega, et «maal peab jääma maaliks, et valgus ja värv on maalija esi-mesed väljendusvahendid.»<sup>6</sup> Tundes eesti kunsti kaasavõnkumist prantsuse kunsti aren-gujärkudega, on seaduspärane 1930. aastate kunsti taltumine Pariisi koolkonna raami-desse. Eespool loetletu tõttu kujunes kuue kunstniku näitus prantsuse kunstist vahetult mõjutatud eesti kunsti haru tüüpiliseks, aga ka tänuväärseks näiteks, sest igaüks neist, loomusele ja andelaadile vastavalt, kuulutas ülevõetud ideid erinevates suhetes rahvus-liku vaimu ja kohalike kunstitraditsioonidega. Tugev sõltuvusse sattumine prantsuse vaimu-laadist oli sõdadevahelisel ajajärgul üldine Pariisi koondunud paljurahvuselises kunsti-väes. Nagu tõdes J. Semper, tulenes prant-suse vaimulaadi jõud mõistuse valitsemisest tingitud universaalsusest.<sup>7</sup> Prantslastele oma-ne mõõdotunne ja arukus, meelte ja mõistuse koostöös sündinud vormitunne, maitsepeenus ja elegants olid mugavateks, piisavalt alal-hoidlikeks ja siivsateks kunsti tegemise põhi-alusteks neile, kellele ei ande suurus ega aeg ise andnud lootust avangardismiks. Nii mu-gandati ja sobitati armutult käesoleva sajandi kahe esimese aastakümne kunstiavangardi ideid oma kunstitõeks. R. Parisel oli õigus, kui ta kirjutas: Pariisi koolkonnas on probleemistik «ammu asendunud lihtsalt kooliga ja tehniliste võtetega individuaalse valiku

piirides.»<sup>8</sup> Võib arvata, et eesti kunstnikele avaldas tugevat mõju Pariisi nende maalijate looming, kelle tööde reproduktsioonid enamasti originaalset kunstimõtet pidi liikuvatesse kunstikäsitlustesse ja pildiraamatutesse ei jõuagi. Kunstivõtete lahjendamise tingimustes saavutavad paratamatult mõjuka koha ka teise- ja kolmandajärgulised kunstnikud, sest nende jõud peitub võimes muuta kunsti elitaarseid ideid üldrasaadavaks, julguses kordumatut kunstitõde iseenesestmõistetavusega korrata. Ehk vaimukamas sõnastuses: «... nagu Pablo [Picasso — T. A.] kord ära märkis, kui sa üht asja lood, siis on selle tegemine nii keeruline, et see kisub ilmtin-gimata inetuks kätte, aga need, kes teevad sinu järgi, need ei pea ennast loomisega vae-vama ja võivad teha ilusa, nii et kui need teised teevad, võib see kõigile meeldida.»<sup>9</sup>

Grupinäitusel esinejatest viis — Adamson-Eric, Vardi, Grünberg, Pärsimägi ja Teder andusid ümbritseva maailma helgete külgede kujutamisele samasuguse nõtkusega, kui nad ühendasid oma isiksuse, koolituse ja kunstnikutahte avaldumise rahvuslike ja rahvusvaheliste eeskujude ja nõudmistega. Pildi sisurõhu mõõdukus muutus neil maalilise täiskõlavuse üheks eelduseks. Kui pingeid ongi tunda, tulenevad need kas võitlusest oma maaliliste väljendusvahenditega nende täisvaldamise nimel (eriti Grünbergil) või kunstiväliste nõudmistega kaasakõlalisest, nagu Adamson-Ericul. Kui me Vardi, Tederi ja Grünbergi puhul imetleme meeltega kogetu vahendamise siirust ja pillavust, siis Adamson-Ericul segunes meeltemängu mõistuse ja kaalutluse korrigeerivat jõudu. Selles mõttes on Adamson-Eric kõige prantslaslikum, sest ta ei armasta segast müstilist pildiideed, veel vähem aga kuju võtmata vormilist külge. Metoodilise, kuigi pealtnäha impressionistlikult rahutu pintsli töö, üldtoonile allutatud värvikäsitluse ning tihti äärmiselt tasakaalustatud kompositsiooni abil sulatas ta figuurid, looduse ja esemed peaaegu klassitsistlikku liikumatusse. Just 1939. a. näituse tööd tõendavad, et Adamson-Eric püüdis kaunis järjekindlalt oma loomingust välja tõrjuda juhust ja sihitut meelte tunglemist. Põgusale ja mõõduvale eelistas ta näitusel väljapandud maalides püsivat ja kindlat ning see lõi eelduse mitte erakordse, vaid tüüpilise maksvusele pääsemiseks. Tüüpilised eesti näoplaanid, eestilik rahvariiete- ja pearätikute-atributika, parasjagu estetiseeritud töö teema sissetoomine maastikku ja aktimaali — kõik sidus Adamson-Ericu 1939. a. näidatud loomingut rohkem kui ülejäänud viie oma tollal nõutud ühiskondliku optimismi, positiivsuse ning tekkinud kroonupatriotismi õhkkonda. Adamson-Ericu tööde põhjalikult läbimõeldud vormiline külg päästis lõõvamalt maksvusele rahvuslikkuse programmi. «Võrreldagu sellega [A. Vardi «Suplejatega» — T. A.] Adamson-Ericu suurt triptikut «Suvi»<sup>10</sup>,» kirjutab H. Kompus, «kui Adamsoni naised vahest pole palju enam harjunud liikuma alasti, ometi nende sitke nõtkus näitab, et nad on harjunud vähemasti liikuma, teotsema, töötama. Kuivõrd julgem ja rõõm-



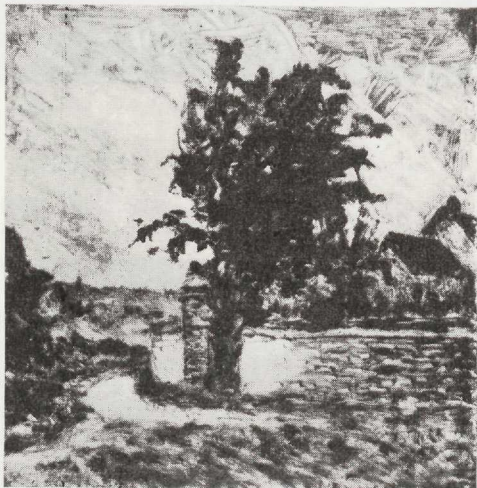
84. Aleksander Vardi. Montmartre. Öli. 1938.

85. Aleksander Vardi. Naine päikesearjuga. Öli. 1939.





86. Kaarel Liimand. Porkuni maastik. Õli. 1939–40.



87. Jaan Grünberg. Maastik (Pariis). Monotüüpia. 1938.



88. Jaan Grünberg. Maastikumotiiv kirikuga. Õli. 1938.

sam on seetõttu nende hoiak. Seda positiivsust, seda optimismi ei kutsu esile ükski programm ega propaganda, seda ei saavuta ka sotsiaalne meelsuse-tublidus, kui kunstnik ei ole võimne tõeliseks vormiloominguks ja kui teda ei kanna ühes meie kõikide teistega terve ja kindel ajajärgu hoiakut ja palet, elutunnet määrav vaim.»<sup>11</sup> Eelkõige oli see Adamson-Ericu heroiseerimisaldis loomus — kui mõelda žanrimaali sugemetega loodusvaatele «Leib ja kala» ja kolmikmaalile «Soome», või üldse kalduvus käsitleda ainet



89. Adamson-Eric. Proua A. Semperi portree. Õli. 1934–38.

vägevates mastaapides (kuue kunstniku näitusel pani ta välja kolm suuremõõtmelist triptühoni) ning teatud määral paatoslikus vormis, mis tegi kunstniku vastuvõtlikuks päevakajalistele nõudmistele.

Niisugusena vastandus Adamson-Eric Pärsimäele, kelle kogu loomingut kandis hoopis teine elurõõmu toon, häbematu ja end mitte millekski kohustav kunstnik-olemise lust. Pikemat aega Pariisis viibival Pärsimäel puudus toekord vahetu side eesti elu probleemidega, hetkeks ei tuletanud õieti miski peale-tükkivalt meelde päritolu ega traditsioone. Ta tõrges vaim oli vaba andumaks *esprit*'le, värvi ja pinna organiseerimise võimaluste proovimisel põhinevale mängule. Midagi väga prantslaslikku on Pärsimäes selleski mõttes, et erinevalt teistest näitusel esinejatest pole temas hästi välja arenenud kokkukuuluvustunnet loodusega, mille olemasolule on ikka toetunud eesti kunsti impressionismist mõjutatud arenguliin. Pärsimägi kaldus rohkem loodusmotiivi **tõlgendama**. Pole midagi imestada, et ta metsiku looduse asemel valis kujutamiseobjektiks pargi, armastus korraldatud keskkonda — interjööri, ateljeed, buduaari, salongi või kohvikut. Küllap mõjus Pärsimäe väljapanek näitusel heitlikuna, kuigi samal ajal tundub tema kõige vähem alluvat ülejäänuid kammitsenud kinnismõtetele ja

meeleoludele — klassikalise tasakaalu ihalu-sele (Adamson-Eric), liürilisele idüllile (Vardi), tooniharmonia ja värvijõu kokkuvii-mise püüdele (Grünberg), vaid konkreetsest lähtuvalle maailmanägemisele (Teder) või jõulisele raskemeelsusele (Liimand). Pärsimäe vaim oli elav ja lahti paljudele kunsti tege-mise võimalustele. Muidugi toob mõõdutun-detu artistismis sumamine lõputu proovimise tõttu kaasa pealiskaudsuse ja loomeenergia hajumise, kuid 1939. a. grupinäitusel paistis Pärsimägi silma katsega kompida vormi-mängu piirvõimalusi värvi puudumisest värviplekkide läbimõeldud dekoratiivse kokku-kõlani *à la* Matisse.

Ka Kristjan Teder jõudis kuut maalijat ühen-danud põhitaotluste piires omal kombel äär-musse. Ta ei hoolinud vähimatki oma loome aluseks oleva konkreetse ja vahetult kogemusliku spekulatiivsest mõtestamisest ning viis sellega lihtsameelselt piirseisu impres-sionistliku maalikunsti ühe nõrkadest külge-dest — sisulise probleemituse. Kui Pärsimäe maalide sisulist kergust korvas fantaasiakül-lane vormielegants ning oma ainekultuurile üleoleku harjumus, siis Tederi asjalik ja argine, skepti-sise varjuta motiiviarendamine tõi ta maas-tikes ja eriti portreedes teravalt välja ühe kindlalt mitte-prantsusepärase joone — naiiv-susse suubuva puhtsüdamlikkuse. Viimasel



90. Adamson-Eric. Akt taluõue taustal. Õli. 1938.

91. Karl Pärsimägi. Kirves ja kuu. Õli. 1936–37.



92. Kristjan Teder. Õitsev aed. Õli. 1939.



on küll oma kõbelised väärtused, ent, kuna Tederi viljeldud impressionistliku motiivikäsitluse eesmärgiks oli oleva võimalikult täpne tabamine, osutus lapsemeel nii mõnigi kord maailma asjade keerukuse mõistmisel takistuseks. Teisalt pole ühelgi kuuest kunstnikust nii tugevat närvi looduse vegetatiivse ilu ja värvikiirguse jaoks. Erinevalt Grünbergist ei teinud Tederile muret mõõdetud toonide gradatsioonile ülesehitatud värvikäsitlus. Ta kandis lilledele ja puudele värve, süvenemata looduse poolt etteantud värvikooskõlade sobivuse probleemi. Nagu enamasti kõigil impressionistidel, läks ka Tederil kaotsi looduse monumentaalsuse tunne, ehkki teatud suurejoonelisust õhkub mõnest ta maastikust tänu looduse ringkäigu vääramatu kordumise aimusele.

Aleksander Vardi probleem oli näitusel eksponeeritu põhjal otsustades ilusa ehtsa mulje kunstiteoseks vormimine loomuliku valguse ja atmosfäärikäsitluse kaudu. Ta intiimsed kompositsioonid ei mõju lihtsakoelistena, sest lüürikuna kaldus ta pildiainek käsitlema tegelikkusest ülevamalt ja tunderõhulisemalt. Mõnda maali jõuab osa kunstniku äravõitmatust maalimistungist, ent enamasti ei riku Vardi tundliku meelega nähtut brutaalse talitsematu spontaansusega. Paistab, nagu oleks Vardile erilise hingeõuga tasutud selle eest, et ta, Ch. Baudelaire'i väljenduses, ei loe iialgi loodusele moraali. Imetleja osa täites polnud maalijale midagi loomulikumat üksiku ja lihtsa poetiseerimisest määrani, mis lubas ta maailmamõistmist näituse kataloogi eessõnas ühendada «moodsa panteismiga». Vardi kõrge professionaalne maalikultuur, idüllilised kompositsioonid suplejatega ning intiimsed linnavaated meenutavad võimalike analoogiatena paljude prantslaste, nende seas ka P. Bonnardi, A. Marquet', M. Vlamincki jt. loomingut.

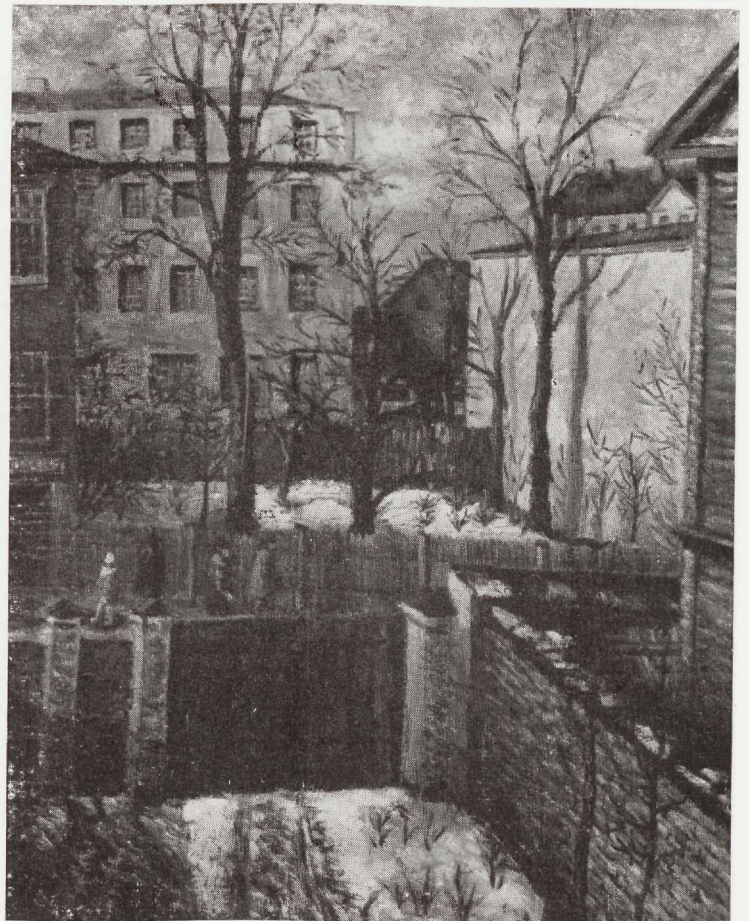
Kaarel Liimandi eeskujud Pariisi koolkonna mõjualalt on eelnevatest erinevad. Konkreetus ja meelelisus ei vormi Liimandi maalitoodangut nii otsejoones kui teistel. Tugevam, keerulisem ja süngem tundelaeng juhtis tema puhul maalilisse ekspressiivsusse ja sundis värvi- ja faktuurilahendustes mõõdukuse kõrvale jätma. Sedavõrd prantsuspärane oli Liimand küll, et mõista rafineeritud sensuaalsuse võlu. Seal aga, kus see ähvardas piiri panna elujõule ja kunstniku tahte loomulikule avaldumisele, loobus ta kahetsuseta kammerlikust alatoonist ning kasutas «ainult täisorkestreeringut».<sup>12</sup> Üldse käsitles Liimand oma töödes olemise probleeme raskemeelses ja filosoofilisemas vormis, maailm ei tundu talle nii ohutu, idülliline ja mängule aldis kui ülejäänud viiele. Malbe röömsa meele puudumine suhetes ümbritsevaga eristas Liimandit hilisimpressionistidest, sidus rohkem foovide hilisloominguga, soomlaste (T. K. Sallinen) ja lätlastega (Liepinš, Skulme, Annus).

1939. a. grupinäitus õnnestus hiilgavalt. Kaeti näituse organiseerimisega seotud kulud, vaatavad võtsid väljapandu heatahtlikult vastu ning pea kõik juhtivad kunstiarvustajad — H. Kompus, A. Tuulse, R. Paris — analüüsi-

93. Kristijan Teder. Lilled. Öli. 1939.



94. Kristijan Teder. Tartu vaade (Vaade aknast). Öli. 1959.





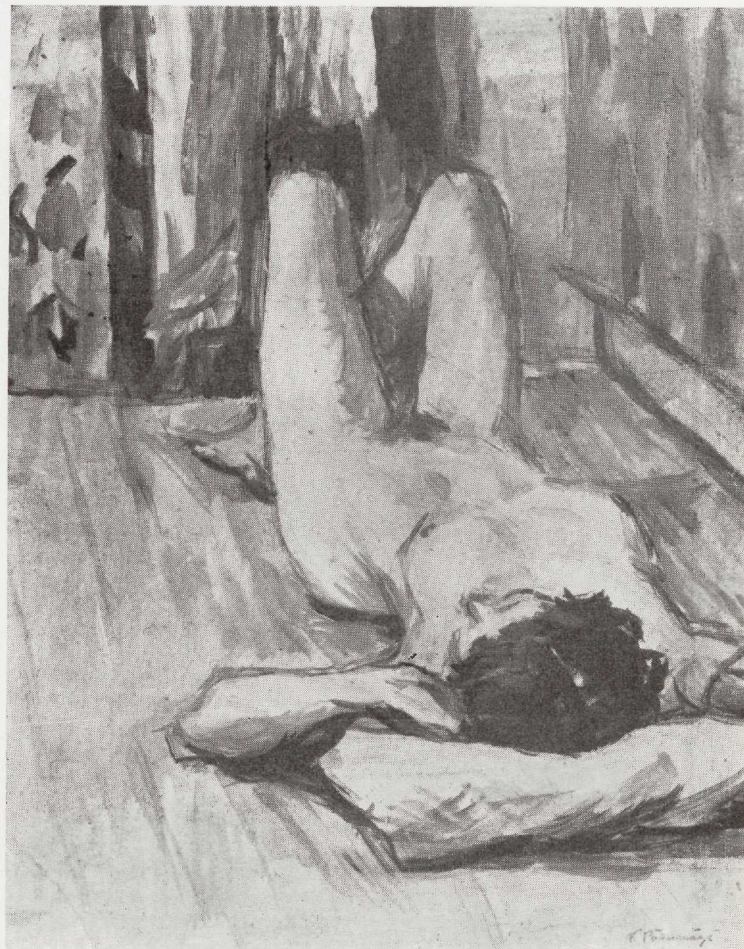
sid ajaleheartiklites kunstnike kokkuvõinud jõude ja iga maalija loomingu iseärasusi. Jääb mulje, et tegemist oli ühe soliidsema ja heatasemelisema näitusega 1930. aastate lõpu eesti kunstis. Kõiki ühendanud kõrge professionaalne tase, teisalt aga ka selgepiirilisel väljendunud isikupära veensid publikut ja kriitikat kõigi kuue kunstnikutegemiste isenesestmõistetavuses, nad olid endale kätte võitnud õiguse olla ja luua, nagu nad seda õigeks pidasid. «Mida nad parajasti kujutasid, see pole neile kellelegi kuigi tähtis: nad ei «pildista» valitud objekte, vaid teevad neile kunstiliste vahenditega selgeks oma isikliku suhtumise antud maastikku, figuuri, sagedamini aga värvilisse loodusse ja valgusse üldse. Nad ei näe viirastusi, kuid nad näevad maailmas rohkem kui meie, kui me ei juhtu olema luuletajad. Neil on igapäev oma maailmavaade, mis ei piirdu virtuoositsemisega lõuendil, kuid võib kujutella, et igäüks neist suudaks oma elutaju väljendada ka ainult värvide kombinatsioones, kujutamata üldse midagi. See tähendab isiksuse ja kunsti üleolekut kõigist väljastpoolt tulevaist «asjalikest» nõudeist...»<sup>13</sup>

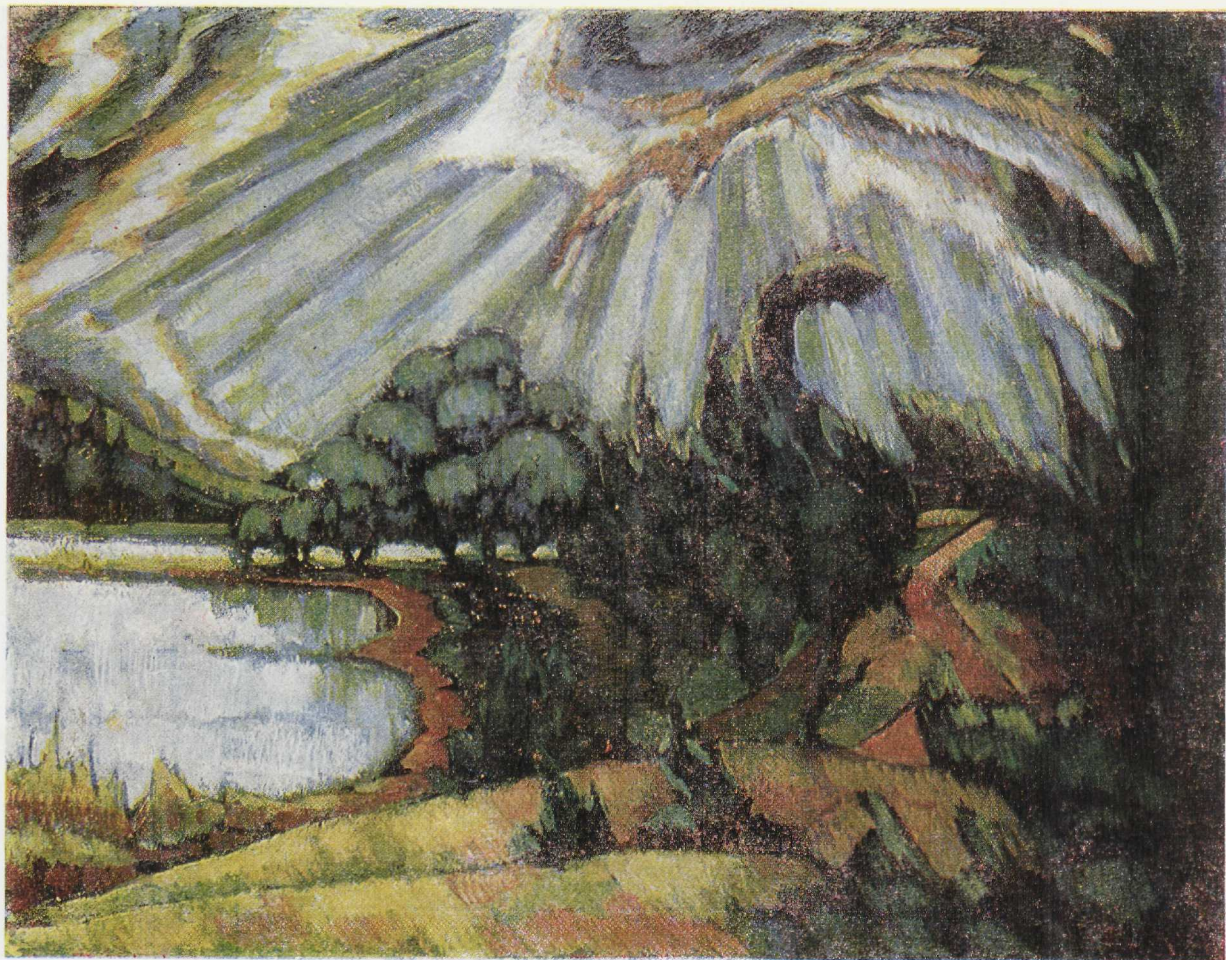
- <sup>1</sup> Mõnevõrra muudetud töödevalikuga kuue kunstniku näitust eksponeeriti 21. jaan. — 5. veebr. 1940. a. ka «Pallase» ruumes. Kuue kunstniku näituse kordusele ENSV Riiklikus Kunstimuseumis püüti koondada töid nii Tallinna kui Tartu väljapanekult.
- <sup>2</sup> Põhjalikumate näituseülevaadetega esinesid R. Kangro-Pool, Adamson-Eric ja Leo Soonpää.
- <sup>3</sup> Rasmus Kangro-Pool — Prantsuse kunstinäitus I. «Postimees» 1939, 2. aprill, nr. 91, lk. 9.
- <sup>4</sup> Prantsuse kunstinäitus. 25. märtsist — 5. aprillini 1939 Tallinna Kunstihoones. Kataloog, lk. 9.
- <sup>5</sup> ORKA, f. 3978, n. 1, s. 80, l. 85. A. Vardi kiri KKSÜ-le 11. aprillist 1939. a.
- <sup>6</sup> Adamson-Eric, Aleksander Bergman, Jaan Grünberg, Kaarel Liimand, Karl Pärsimägi, Kristjan Teder. Maalide näitus. Tallinna Kunstihoones 8.—18. sept. 1939. Kataloog, lk. 4.
- <sup>7</sup> J. Semper. Prantsuse vaimulaadist. Rmt.-s: Mõtterännakuid II. Tln., 1971, lk. 84—101.
- <sup>8</sup> R. Paris. Maalidenäitus Kunstihoones. «Rahvaleht» 1939, 15. sept., nr. 217, lk. 7.
- <sup>9</sup> G. Stein. Alice B. Toklase autobiograafia. «Loomingu» Raamatukogu» 1985, nr. 35—38, lk. 19.
- <sup>10</sup> Adamson-Ericu kolmikmaali «Kevad. Suvi. Sügis» (1935) eksponeeriti ainult Tartus.
- <sup>11</sup> H. Kompus. Ühiskondlikkuse kajastusi eesti kunstis. Äratrük «Uhisabi» albumist «V aastat». Tln., 1937, lk. 25.
- <sup>12</sup> A. Tuulse. Kuue kunstniku maalide näitus. II. «Postimees» 1940, 27. jaan., nr. 25, lk. 8.
- <sup>13</sup> H. Paukson. Maaliline maalidenäitus kunstihoones. «Nädal Pildis» 1939, nr. 17, lk. 460.

95. Karl Pärsimägi. Jaapanlanne. Öli. 1937—40.



96. Karl Pärsimägi. Lattak. Öli. 1937—40.





97. Konrad Mägi. Pühajärv. Oli, 1918–20.

98. Henrik Ovi. Pariis õösel. Oli, 1920.



1985. a. sügisel korraldati RKM-is näitus meie kunsti ekspressionistliku etapi tutvustamiseks. Võisime osa saada 1914—1924 aastate kunsti vastuolulisest mitmekülgusest, näha sealjuures üsnagi originaaltrüüd ekspressionistlikku kunsti, samuti selle nimetuse alla koondunud uute kunstivõimaluste otsingut.

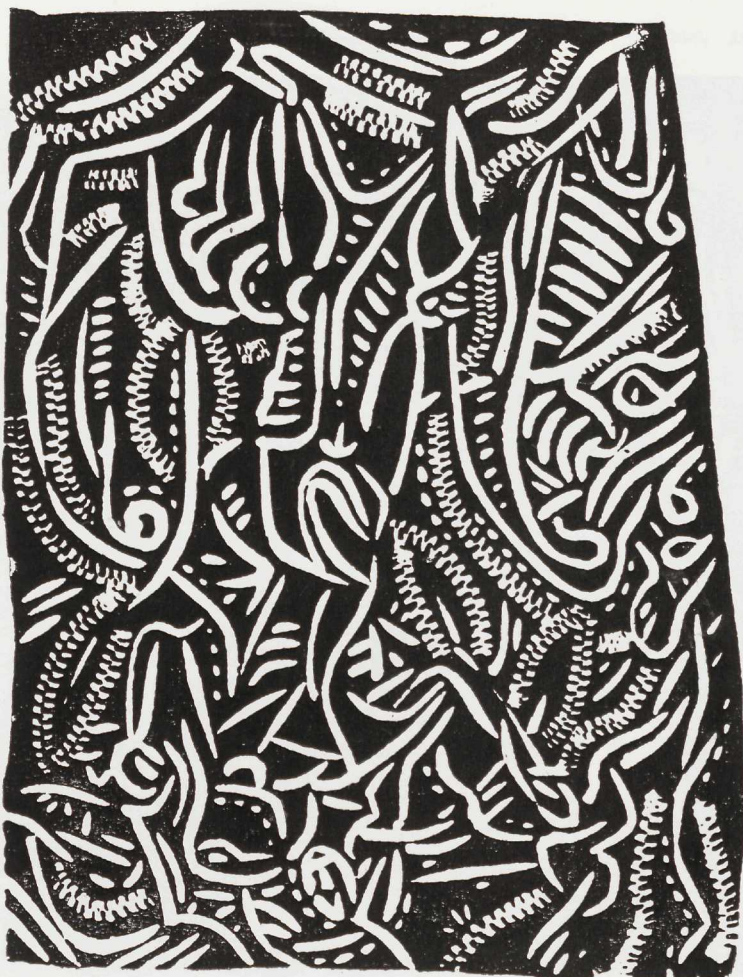
Eestlastele oli ekspressionistliku kunsti lähtekohaks vahetult Saksamaa. Juba enne Esimest maailmasõda õppisid või peatusid Saksamaal tähtsamad ekspressionismiga seotud eesti kunstnikud N. Triik, A. Vabbe, A. Starkopf, P. Aren jt. Kontaktid uue stiiliga tekisid väga kiiresti, sealjuures orienteeruti nii «Die Brücke» kui ka «Blaue Reiterile». Otsest pöört kunstnike loomingus siiski ei järgnenud, alles sõda avas ekspressionismile Eestis tee. Teatud osa oli sõja-aastatel Saksamaalt tulnud kunstikirjandusel, eriti K. Mäe arengus. Hiljem, 1920. aastatel, kui ekspressionism oli muutunud moeks, õpetasid «Pallas» saksa ekspressionistid G. Kind ja M. Zeller, suunates juba E. Viiralti, K. Veeberi ja H. Mugasto ande kujunemist. Eestlaste sajandialguse Pariisile orienteeritud kunstihuvi suundus niisiis kümnendite vahetusel Saksamaale. Ekspressionism oli piisavalt paljutahkne ja seotud sedavõrd aja ning sajandialguse aktuaalsete kunstiprobleemidega, et sellele toetumine kujunes täiesti originaalseks. Tahtmatult tekitab selline ekspressionismihuvi võrdluse eestlast nõutustegeva situatsiooniga prantsuse sajandialguse kunsti, kus võidutsesid kättesaamatult problemaatiline kubism ja Matisse'i kolorism oma prantsuse kunstile ainumase rafineeritusega. Muidugi ei suudetud ka kõikidesse ekspressionismi finessidesse tungida, kahtlemata kannatab meie ekspressionism mõningase emotsionaalse vaesuse ja piiratuse all, kuid 20. saj. alguse kunstimõtte tutvustajana on ta asendamatu.

Ekspressionismiga resoneerusid eelkõige tundlikult ajajärgu probleemidele reageerivad ja väljendusvahendeid eelarvamustevabalt käsitleda suutvad kunstnikud, kellele suured muutused uue sajandi kunstikeeles midagi ütelda suutsid. Nende arv pole sugugi suur ning ekspressionismi levik seetõttu Eestis eriti lai. Kuid ekspressionism tähistas ikkagi uude pöördepunkti jõudmist meie kunsti. Jättes vahele (v. a. K. Mägi üksikud katsed) impressionistliku etapi, pöörduakse ekspressionismi vahendusel impressionismijärgse kunstiarengu poole. K. Mägi, P. Areni, H. Olvi ja M. Laarmani maalikäsitlused orienteeruvad vabastatud maalilisusele ja värvi väljenduslikkusele ning moonutatud vormidega liikumisaistingu tekitamisele, millest olid haaratud foorid ja futuristid. A. Vabbe esindas täiesti uut internatsionaalsete huvide ja lähtealustega kunstikutüüpi, kellel polnud mingit tege mist kodumaiste ainete ja traditsioonidega. J. Vahtra ja M. Laarmani panuseks oli ise seisva geomeetriselise vormikõne väärtuste avastamine, millega nad tutvusid ekspressionistliku graafika vahendusel, kust oldi peagi võimelised siirduma kubismi ja konstruktivismi probleemidesse.



99. Ado Vabbe. Kompositsioon figuuridega. Akvarell, süsi, 1916.

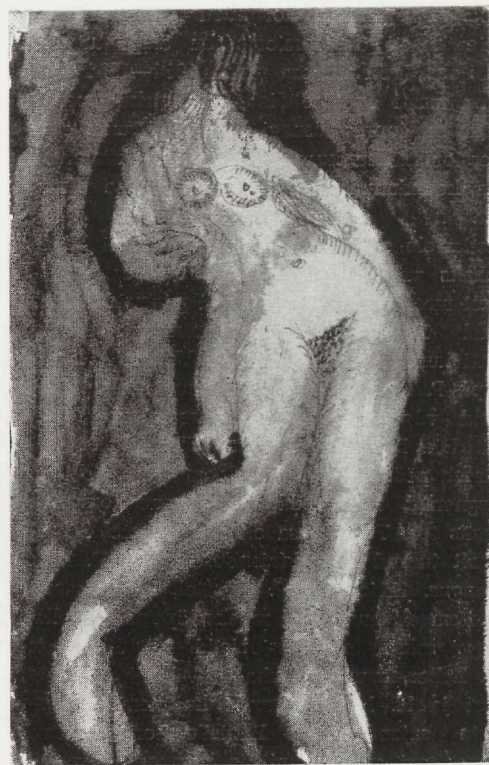
100. Ado Vabbe. Leht mapist «Lõiked». Linool, 1919—20.





101. Voldemar Kangro-Pool. Pea. Puulõige. 1920.

102. Voldemar Kangro-Pool. Seltskond. Puulõige. 1920.



103. Anton Starkopf. Joonistus. Tušš.

Näib, et vormimoonutused, mille abil ekspressionistid püüdsid väljendada oma rahunust ja hirmu, rahuldasiid täiesti piisavalt eesti kunstnikes tekkinud huvi formaalsete probleemide vastu. Väljendusvahendite iseisvumisega ja ekspressionistliku tõlgenduslaadiga anti tugev hoop juugendlikule, rahvusromantilisele kallakule, mis kõikide õnnetuseks polnud lõpuni väljakujunenud ega täitnud temale pandud lootusi.

Ekspressionismi tulekuga lõhenes kunstnikkond vastandleerideks ning puhkes võitlus vanameelsete ja uuenduslaste vahel, mis ei viinud paraku kedagi kuhugi välja. Mõned seigad sellest konfliktist väärivad tähelepanu, sest ilmselt oli tollal võimalik kunstis toimunud hinnata mitutpidi. Alfred Vagale andis ekspressionism põhjust rääkida kriisist eesti kunstis, mille on tekitanud lahtiütlemine traditsioonilisest vormikäsitlusest, põhjendamatu kõrvalekaldumine realiteedist ja looduse vormide deformeerimine. A. Vabbest kirjutab ta kui «võõras mullas puhkenud taimest, mis on kunstlikult üle kantud veel valmimata pinnasele».

Laitust väärivad ka K. Mägi ja P. Aren. Toimuv kunstiuuendus riivas valusalt seltskonna enamuse kinnisideed rahvusliku, kordumatult omanäolise kunsti loomisest, mille tekkeks olid ammu kõik võimalused möödunud. Vaid kitsas literaatide ja kunstnike ring suutis ära aimata eesti kunsti tõelisi vajadusi ja toetas käimasolevat vormiuuendust. Soovida jättis vaid nende hoolimatu vahendite valimine ja ekspressionistide mängimine N. Triigi, K. Raua ja A. Laikmaa vastu.

Ekspressionism lõi ennast Eestis läbi eelkõige ajakunstina. Tunti tõsist poolehoidu ekspressionistliku ajatunnetuse vastu, mis oli ka kül-



104. Eduard Vüralt. *Õõ. Puulõige*. 1923.

lalt loogiline asetleidnud järskude ajaloopöörere aegu. Ekspressionism äratas kunstnikes huvi eksistentsiaalsete probleemide vastu ja põhjustas suuremate ning üldisemate ainete käsitlemissoovi, millist eesti kunstis varem ei tuntud. Kunstnik laseb traagilise aja rebes-taval toimel läbi enese voolata ning tema suhe loomingu põhjustesse muutub, jätmata puudutamata tema suhet väljendusvahendi-tega. Veenvalt, kuigi mõneti teisenenult suu-detakse meil käsitleda selliseid ekspres-sionistliku kunsti tähtsaid teemasid nagu ümb-ritseva maailma ähvardav vaenulikkus, kir-gede mõju inimesele, prostitutsioon, passioon ja märterlus ning sotsiaalne ülekohus. Nii otsest ja mitmekülgset huvi ekspressionist-liku kunsti äärmustesse kalduva ainestiku vastu ei kohta ühegi meie naabri juures. Soo-mes on ekspressionism seotud näiteks ainult värvi väljenduslikkuse ja deformatsioonipro-bleemidega ning suubub oma klassikalisse, mõõdukalt konstruktivistlikku staadiumi tun-duvalt kiiremini kui Eestis, kus veel 1930. aastate algul jätkab Mugasto, kuigi uusasjali-kus laadis, ekspressionistlike ainevaldade käsitlemist.

Kõige kaugeleulatuvamaid tõlgendusi pakku-sid vahetult Esimesele maailmasõjale järgne-vad aastad, mil ekspressionismi levik saa-vutas oma haripunkti. Tollasest ekspres-sionistlikust kunstnikust saame hea ülevaate nende arvukate autoportreede vahendusel.

105. Eduard Vüralt. *Tänavastseen*. Joonistus. 1922.

106. Peet Aren. *Daami portree*, Õli. 1919.





Need on orienteeritud hingeseisundi väljendamisele, reetes oma sisemist aktiivsust ja erakordset minakesksust, teostatud väga väljenduslikus ja bravuurses laadis, milles on taotletud ekspressionistliku kunsti pingestust. Pingeseisundist võrsus uus liikumisetunnetus, mis avaldub pildimasside rahutus voo-gamises ja fragmenteeritud, meelevaldselt deformeeritud vormide loomises. Tuntav on otsene dialoog varasema monumentaalsuse ja staatilisusega, mida endiselt eelistas publiku enamik. Tundetiheduse nimel hüljati samuti senised koloriidi dekoratiivsed lahendused, K. Mägi, M. Laarmani, P. Areni maalitoodangut iseloomustavad 1920. algul kontrastidele rajatud, teravad, sügavad ja eestvõetud

# UUED MUUSEUMID

INGE TEDER

EESTI NSV RIIKLIKU KUNSTIMUUSEUMI DIREKTOR

Mõistnud vabariigi kunstimuseumi kogude tähendusrikkust ning nende suurt osa kodumaa kunstikultuuri arengus, pidades vajalikuks kunsti tegevuspiiride avardamist ning kunstipildi mitmekesisustumist võeti vabariigi valitsuse poolt 1960.—1970. aastate piiril üksteise järel vastu otsused avada ENSV Riikliku Kunstimuseumi filiaalidena muuseumid vabariigi tarbekunstile ja meie keskaegse kunsti kollektsioonile, samuti rajada Adamson-Ericu muuseum ja Kristjan Raua majamuuseum. Järgnesid aastad täis pingsat tööd uute kunstiobjektide projekteerimisel, ehitamisel, ekspositsioonide ettevalmistamisel. 1980. a. 17. juulil tegi linna vanas aidaaruumis, Aida tn. 3, oma ukseid lahti tarbekunstimuseum, 1983. aasta 2. detsembril toimus Adamson-Ericu muuseumi avatseremoonia Lühike Jalg 3, 12. novembril 1984. a. võis kunstipublik esmakordselt astuda Kristjan Raua maja-muuseumi Nõmmel, Raua tn. 8, ja nädal hiljem, 19. novembril, tähistati ENSV Riikliku Kunstimuseumi 65. aastapäeva Niguliste muuseum-kontserdisaali avamisega. Kui lisada juurde, et 1978. aastal avati Kunstimuseumi filiaal Kohtla-Järve uue kultuuripalae «Oktoober» ühes tiivas, siis on ring täis ühel olulisel ja väga viljakal etapil ENSV Riikliku Kunstimuseumi arenguloos. Selle käigus avardati tunduvalt kunsti eksponeerimisvõimalusi ning mis peasi — rikastati vabariiki mitme väga olulise ja sügavalt isikupärase kunstiobjektiga, milledest igauks võimaldab rahvusliku kultuuri arengut jälgida mingist uuest, senisest avaramast ja isegi ootamatust aspektist. Võib julgelt kinnitada, et nimetatud uute muuseumide avamine kujunes vabariigi kultuurielus suursündmuseks ning oma ekspositsiooni omapäraga, selle kõrge esitamiskultuuriga on äratanud tähelepanu ja saanud suure tunnustuse ka väljaspool Eesti NSV-d.

On ka oluline, et uute muuseumide rajamine tõi endaga kaasa mitme tähendusriikka arhitektuuriobjekti restaureerimise. Oma uues funktsioonis on need ajaloolised, linnaehituslikust seisukohast tähtsad hooned muutunud nüüd kättesaadavaks väga paljudele ning omandanud tähtsustatuse pealinna ja vabariigi kunstielus üldse.

On ju Niguliste näol tekkinud Tallinnas suur,

mitmefunktsiooniline ja täiesti ainulaadne kultuurikolle, kus eksponeeritakse Eestimaa kunstivaramu väärtuslikumat ja hinnalisemat osa. Enamik sellest on pärit 13.—15. sajandist, ajast, mil Tallinn rikka kaubandus- ja käsitöölinnana elas üle üht oma kunsti suurperioodi. Juba hoone ise on meie kunstiajaloo tähtsamaid objekte, peegeldades suurejoonelist ja omapärast kohalikku arhitektuurilist mõtlemist. Kui ehitise sise- ja välisarhitektuur võimaldavad saada ülevaadet kohaliku raidkivikunsti kõrge tasemest 13.—18. sajandi Tallinnas, siis muuseumis eksponeeritud teosed — kuulsate 15. sajandi Lübecki meistrite Hermen Rode end. Niguliste kiriku peaaltaar ning Bernt Notke «Surmatants», tuntud Brügge linna kunstnike Adrian Isenbrandti Antoniuse altar ja Lucia Legendi meistri Maarja altar ning mitmed teised tööd kajastavad neid tihedaid kultuurisidemeid, mis valitsesid 15. sajandil Tallinna, Põhja-Saksamaa ning Madalmaade kunstilinnade vahel. Need mõõtmetelt ja mõttelt suurejoonelised teosed kõnelevad meie kodulinna kunagisest rikkusest ja tõsisest kunstiambitsioonidest. Tollaste tallinlaste-kunstitellijate kunstinõudlikkust kinnitab fakt, et kõik need teosed kuuluvad tänaseni Põhja-Euroopa kunsti suurteoste nimestikku. Nende tundmaõppimiseks ja uurimiseks on huvitatud paljude maade spetsialistid. Linna enda meistrite oskusi ja maitset näitavad Nigulistes eksponeeritud peened puunikerdused, kõrgetasemelised vase- ja kullasseppade tööd.

Niguliste restaureerimine ja tema muuseumiks rekonstrueerimine oli muidugi väga keerukas, pikaajaline ja paljude jõudude ühist pingutust nõudev ülesanne. Viimases sõjas purustatud ehitusmälestise teaduslik restaureerimine tähendas põhjalikke uurimistöid, mille teostasid Riikliku Kultuurimälestiste Projekteerimisinstituudi teadurid eesotsas Mai Lumistega. Koos arhitekt I. Seibega otsisid nad Niguliste välis- ja siseruumide rekonstrueerimise optimaalset varianti lähtudes sellele antavast uuest funktsioonist. Hoone restaureeris Vabariiklik Restaureerimise Valitsus aastail 1956—1984. On selge, et see oli nimetatud organisatsioonile üheks keerukamaks ja töömahukamaks objektiks. Kunstnik Rait Prääts kavandas ja teostas Antoniuse kabeli

ja tornialuse akna vitraažid, metallikunstnikud Tõnu Lauk ja Heino Müller Antoniuse kabeli sepisvõred. Niguliste uue oreli valmistasid ja paigaldasid Allan Murdma kavandatud uuele oreliväärile Tšehhoslovakkia SV firma «Rieger ja Kloss». Niguliste kroonlühtrid restaureeriti Eesti NSV Ajaloomuuseumi restauraatori Maido Salumi juhendamisel.

Muuseumi ees seisid aga ülesanne luua kaasaja tingimustele vastav ekspositsioon, kus eelkõige tuleksid esile eksponaatide esteetiline ja ajalooline tähendus, kuid samal ajal arvestaks hoone kontserdisaali funktsiooni ja täidaks kõik vajalikud tingimused teoste säilitamiseks ning julgeolekuks. Nendest põhimõtetest lähtudes konstrueerisid «Arsi» sisearhitektid Eha Reitel ja Jaak Aavik ekspositsiooniks vajalikud poodiumid, vitriinid, projekteerisid valgustuse. Kontserdisaali pingistikku kavandas Eha Reitel. Sisekujundustööd teostas kombinatsioon «Ars», pingistik valmistati Röpina Metsamajandis.

Kogu see loetelu Niguliste muuseumi-kontserdisaali rajamise osavõtjatest pole kaugelki täiuslik, sest ehitustööd olid väga suuremahulised, sellega olid seotud kümned inimesed. Kahtlemata on siin tegu Eestimaa ulatuslikuma ja keerukama arhitektuuri ja kunstiobjekti loomisega.

Niguliste ei ole veel valmis. Tuleb jätkata töid hoone välisfassaadide viimistlemisel, ülespanekut ootab torni suur ajanäitaja, restauraatorite käes on veel mitmed olulised teosed, näiteks Roseni ehisein, mitukümmend vapp-epitaafi, nn. Risti grupp jne. Need ootavad oma lõplikku ennistamist ja eksponeerimist. Kuid juba praegugi on põhjust kõnelda Niguliste ekspositsiooni erilisest esinduslikkusest. Vähemalt 20. sajandi vaataja ette astub Eestimaa kuulus «Surmatants» küll erakordselt suurejooneliselt ja võimsalt. Oma algses kodus Antoniuse kabelis, väga täpselt otsitud kohas ja valgustuses tuleb teose igavikuline idee ja suurejooneline teostus haaravalt esile. Niguliste muuseumi ekspositsiooni tähenduslikkusest meie kaasaja kultuurile kõneleb ka fakt, et Hermen Rode altar, mõõtmetelt Põhjamaade suurim sellelaadne teos, on esmakordselt pärast 1944. aastat kogu oma täiuslikkuses avalikkusele



esitatud. Teose tagasitoomine Nigulistesse toimus 14. augustil 1984. aastal. Ja kuigi altar pole jätkuvate restaureerimistööde tõttu oma kodulinlaste ees veel lõplikult avatud, on tema grandioossus ometigi täiesti hoomatav. Omalaadse uuestisünni on läbi teinud ka teised ENSV Riikliku Kunstimuuseumi kogudesse kuuluvad keskajast pärit suurteosed nagu Lucia Legendi meistri Maarja altar ja Antoniuse altar, mis on paigutatud pikihoonesse. Põhjaketel moodustab tervikliku väljapaneku väiksem puuskulptuur, Holstein Becki kabelis ootab peatset väljapanekut nn. «hõbeda kamber». Seintel asuvad vappetaafid on restaureeritud Poola firma «PKZ» restauraatorite poolt. Teoste juurde paigutatud selgitavad tekstid ja fotod annavad ülevaate sellest uurimis- ja restaureerimistööst, mis nende mälestiste juures on teostatud. Nigulistele annab oma erilise ilme ka seal toimuv kontserditegevus. Saali akustikale sobib kõige enam orelimuusika. Traditsiooniliste kolmapäevaste kontsertide kõrval on muutunud väga populaarseks ka laupäevahommikused nn. muuseumi muusikatunnid.

Põhjaliku restaureerimiskäigu tegi läbi ka tarbekunstimuuseumi hoone Aida tn. 3. 17. sajandist pärinev vana Tallinna suurim aidahoone rekonstrueeriti kaasaegseks muuseumiks Kultuurimälestiste Projekteerimise Instituudi arhitekti Ala Buldase projektide põhjal Vabariikliku Restaureerimisvalitsuse poolt. Pidi ju endine, rangelt võõrastele suletud «vilja», vahel ka «mundrilaoks» nimetatud hoone muutuma oma funktsioonilt ühiskondlikuks asutuseks. See tingis eelkõige kahe uue trepikoja ehitamise. Teiselt poolt tuli arvestada kaasaja eksponerimistingimuste loomisega tarbekunsti erinevate alade väljapanekuks. Ekspositsiooniruumide ja trepikoja küllaltki keeruka valgustusprogrammi kujundas sisearhitekt Mait Summatavet. Temalt pärinevad ka muuseumi poodiumid, vitriinid, stendid, samuti riputamissüsteemid. Need projektid teostas Tartu kombinat «Ars». Nii astus detailidelt ülimalt askeetlik, range ja raskevõitu arhitektuur ühendusse kaasaja kunstiga — vaipade, keraamika, metallehistöö ja ehetega, klaasikunsti ja eesti kuulsate nahatöödega.

Eesti tarbekunsti muuseumi loomise vajadusest hakati kõnelema juba 1950. aastate II poolel, mil rahvuslik tarbekunst oli läbi teinud oma esimese võiduka esinemise Moskvast. Sellel ajal intensiivistus ka muuseumi tarbekunstikogu komplekteerimine süstemaatiliste ostudena jooksvatelt näitustelt. 1980. aastateks eksponaatide arvult umbes seitsmele tuhandele kasvanud kunstimuuseumi kogu saigi aluseks uue muuseumi ekspositsioonile. Viimane seadis oma eesmärgiks tutvustada rahvusliku professionaalse tarbe- ja dekoratiivkunsti arengut alates selle algusest, käesoleva sajandi 20. aastatest kuni tänapäevani välja. Seega on meie tarbekunstimuuseum kaasaja kunsti muuseum ning selles seisab ka tema üks eripärasusi ning ainulaadsusi mitte ainult vabariigi, vaid ka üleliidulises ulatuses.

Muuseumi praegune ekspositsioon on organiseeritud erialade kaupa. See on muidugi üks võimalusi väljapaneku korraldamiseks. Selle eelis on selgus ja ülevaatlikkus. Kuid taolises esituses lähevad mõnevõrra kaduma ajastute arengulised eripärad. Eksisteerib ju



tarbekunst nii meie koduses kui ka ühiskondlikus elus ansamblliselt — vaip kõrvuti keraamikaga, mood ehetega jne. Nii kasvab välja ajastu stiil. Tarbekunstimuuseumi ekspositsiooni on muidugi võimalik organiseerida ka ajastute printsiibist lähtudes. Kuid selleks peab muuseum täiendama oma kogusid eelkõige just 1930.—1950. aastate tarbekunstiga, mis paraku on meie kogudes juhusliku iseloomuga. Kogus peab kindlasti olema tehaste toodangut, kaasaja disaini ning moodigi ei kogu meil süsteemikindlalt ükski muuseum.

Et oma kogude puudujääkides selgusele jõuda, on muuseum hakanud korraldama näitusi üksikute ajajärkude ja üksikute erialade kaupa. Selle käigus on püütud koondada eksponaate küll erakogudest, kunstinstituudi kogudest, kunstikombinaadist, ettevõtetest jne., et saada ajajärgust võimalikult mitmekülgset pilti. Kuid seda olulist tööd piirab asjaolu, et senini on valmis ehitamata juurdeehitusena planeeritud ruumid hoidlate jaoks, nagu on muuseum seniajani ka ilma tööruumide ja garderoobita.

Tarbekunstimuuseum töötab, korraldab süsteemiliselt näitusi, otsib ja katsetab uusi töövorme, et publikuga tihedamat kontakti saada ning on kahtlemata omandanud juba teatava maine meie kunstielus. Kuid see, et tema valmishitamine venib aastast-aastasse, ei luba muuseumil välja arendada oma täielikku, üldsusele ja kunstielule kahtlemata vajalikku tegevusprogrammi, ning eelkõige komplekteerida kogusid vajaliku aktiivsuse ja laiahaardelisusega. Ja kui selle vajalikkusest täna veel täiesti aru ei saada, võime seniste kogemuste põhjal ometigi öelda, et siit kujuneb tuleviku jaoks suur ja korvamatu puudujääk, mida hiljem on raske tasa teha.

Adamson-Ericu muuseum ja Kristjan Raua maja-muuseum ei ole eespoolnimetatutega oma iseloomult võrreldavad. Kuid meie kunstielus on nad sama vajalikud, need on kohad, kus eesti kunsti suurkujude elu ja looming peegeldub erilises inimlikus atmosfääris. Muidugi, Adamson-Ericu muuseum seisab sellest määrangust mõnevõrra kõrval. Ei ole temal ju isiklikult majaga Lühikeses Jalas nr. 3 midagi tegemist olnud. Sellest, esmakordselt ajaloo allikates 1542. aastal märgitud hoonest sai kodu kunstniku arvukale loomingulisele pärandile. Siin on maale, keraamikat, nahkehistoid, metallvorme ja ehteid, sadade viisi keraamilisi dekoratiivplaate, visandeid, kavandeid. Paljusid neist ei olnud avalikkus veel näinudki. Kujutab ju Adamson-Ericu looming endast tohutut kunstilaboratooriumi, suurte katsetuste ja eksperimentide sarja, millest kasvasid välja tema suurteosed. Kui kunstniku lesk, professor Mari Adamson pakkus pärast Adamson-Ericu surma kunstimuuseumile seda pärandit kingituseks, seisti fakti ees, et mitmetuhandeline kogu vajas ärapaigutamiseks ja eksponeerimiseks spetsiaalseid ruume. Selleks saigi maja Lühikeses Jalas. Muuseumi projekti valmistas ENSV Kultuurimälestiste Projekteerimise Instituudi arhitekt Katrin Etverk, ehitas



110. Vaade Tarbekunstimuuseumi õuelt (Lai t. 17).

111. Tarbekunstimuuseumi ekspositsioonisaal.





112. Adamson-Ericu muuseumi sissekäik (Lühike Jalg 1).  
113. Adamson-Ericu tarbekunstialane looming muuseumis.

Poola RV firma «Budimex», sisekujunduse, vitriinid, stendid ja valgustuse projekteeris sisearhitekt Mait Summatavet (kavandid teostas Tallinna kombinaat «Ars»). Muuseumi sepsiviida valmistasid kunstnikud Tõnu Lauk ja Heino Müller.

Adamson-Ericu muuseumi on koondunud rikkalikum ja mitmekülgsem kollektsioon kunstniku loomingust. Esitades paralleelselt maali ja tarbekunsti, püüab ekspositsioon rõhutada Adamson-Ericu loomingule omast mõtte- ja ideeküllust. Muuseumi ekspositsiooni alal võib põhjalikumalt jälgida tema tarbekunsti kasutatud ornamendimotiivide arendusi, nende muutumist ja täienemist, samuti kunstniku pidevat edasiminekut maalikunsti.

Kui Adamson-Ericu muuseumil on enam kunstigalerii iseloom, siis Kristjan Raua majamuuseumile annab hinguse just see kodune intiimsus, milles suurmeister elas ja töötas. Maja Raua tänaval oli Kristjan Raud lasknud ehitada endale koduks 1929. aastal arhitekt H. Johanson'i projekti järgi. Siin elas meister oma perekonna keskel väliselt vaikset, tagasihoidlikku, kuid äärmiselt loomeviljakat elu. Selle maja ärklikorrasel asuvas ateljees lõi K. Raud oma suurteosed eeposele «Kalevipoeg», grandioosse Pedaspea-Riguldi maastike tsükli. Sellest majast läks kunstnik 1943. aastal oma viimsele teekonnale. Kuni viimase ajani elas siin kunstniku lesk, tema parim sõber ja aatekaaslane Elviira Raud.

K. Raua 100. sünniaastapäeva tähistamisel 1965. aastal hakati rääkima maja-muuseumi loomisest. Alus pandi muuseumile valitsuse otsusega 1978. aastal. Muuseumi projekteerimise võttis enda kanda kunstniku tütre tütar, arhitekt Krista Pihelga. Ehitusmeistrid olid ENSV Kohaliku Tööstuse Ministeeriumi REV-ist. Muuseumi sisekujunduse, vitriinid, valgustuse ja ekspositsiooni projekteeris ja kujundas sisearhitekt Saima Veidenberg. Tööd teostas Tallinna kombinaat «Ars». Esialgel kujul otsustati taastada elutuba, kus K. Raud veetis paljusid tunde oma perekonna keskel ning teisel korrusel asuv ateljee. Perekond andis endise miljöö loomiseks muuseumile üle K. Raua aegset mööblit, raamatuid ning mitusada kunstniku joonistust ja visandit. Elviira Raud oli säilitanud kõik abikaasa tööriistad — sõepulgad, pliatsid, pintsleid ja prillid, käekoti, alusraame, raame, molberti jne. Kõik need leidsid nüüd uuesti paiga oma vanas kodus. Alumise korruse kahes toas näeme rikkalikku foto- ja arhiivimaterjalide abil ülevaadet kunstniku elukäigust, õpingutest, ühiskondlikust tegevusest. Eksponeeritud fotomaterjal on väga unikaalne ning paljus meie avalikkusele seni tundmatu. Teise korruse ruumides on eksponeeritud väljaanded ja monograafiad K. Rauast, tema auaadressid ja aukirjad ning K. Raua medal, mida omistatakse K. Raua nim. kunsti-preemia laureaatidele. Kõike seda saab ekspositsioon kunstniku teostest, väljapanek

annab tunnistust mitme K. Raua suurteose idee sünnist ja arengust.

Ja nii on tekkinud Tallinna äärelinnas sügavast vaimusest kantud kultuurikolle, kuhu võib Nõmme vaiksetel tänavatel jalutades sisse astuda.

Uued muuseumid on järjekordselt kinnitamas fakti, et eesti rahvuslikul kunstil on võimas potentsiaal. On selge, et uued filiaalid seavad ENSV Riikliku Kunstimuuseumi ette ka uued, senisest laiemad ülesanded nii teadusliku uurimistöö, kultuurimassilise kui ka kogumistöö osas. Kuid kõige olulisem, et nad tõstavad eriti teravalt esile vajaduse uue rahvuskunsti muuseumi järele, kus peaksid olema esitatud K. Raua suurteosed kõrvuti oma aatekaaslaste töödega ning kus Adamson-Ericu loomingut tähenduslikkus tuleks esile oma ajastu kunsti väljapaneku keskel. On kurb tõsiasi, et praegu kasvab üles juba mitmes põlvkond noori inimesi, ka kunstnikke, kes ei tunne oma rahva kunsti suurust ja rikkust, sest neil pole olnud võimalust sellega tutvuda. Nad ei tea, millised arengusuunad on eesti kunst läbi teinud kolmkümmend-nelikümmend aastat tagasi, nad ei tunne eesti kunsti selliste suurkujude nagu Lepo Mikko või Elmar Kitse loomingut, Märt Laarmani või Aino Bachi kunsti. **Rahvusmuuseumi küsimus on tegelikult kogu meie kunstikultuuri edasise arengu küsimus. Ja see teadmine peab andma sisu meie edasisele tegevusele.**



114. Kristjan Raua maja-museum (K. Raua t. 8).

115. Kristjan Raua tööruum,



# VEEL „UUE KUNSTI RAAMATUST“ JA THEO VAN DOESBURGIST

JÜRI HAIN

Almanahh «Kunst» 66/1 tõi ära huvipakkuva lühiartikli Mirjam Peili sulest, mis tutvustas «Uue Kunsti Raamatu» levikut-levitamist väljaspool Eestit ning Theo van Doesburgi kirja Henrik Olvile 1928 aastast. Muuhulgas Mirjam Peil kirjutab: «Paraku, «Uue Kunsti Raamatu» edasisi rännekuid maailmas on praktiliselt võimatu jälgida». Ilmselt nii lootusetu asi pole ja olgu selle väite tõestuseks allpool viidatud seigale, et sõnum selle raamatu olemasolust jõudis Theo van Doesburgi läbi ühe omaaegse esindusliku kunstiajakirja veergudele.

Alustada tuleks aga kaugemalt ja nimelt sellest, missugune tähendus oli «Uue Kunsti Raamatul» Eesti Kunstnikkude Ryhma poolt arendatavas tegevuses. «Uue Kunsti Raamat» ilmus 1928. aastal, mil Ryhma asutamisest oli möödunud viis aastat ning selle liikmeskonna ja loominguliste sihtide osas olid toimunud juba märgatavad muutused. Jaan Vahtra, Ryhma asutamise initsiaator, kirjutas 1924. aastal programmilises artiklis «Kaunidusmõisted kujutatavas kunstis»: «Ilma, et tarvitseks siin palju seletada, pean otsekohe ütleva, et minu arvates, weel iial ei ole kujutuskunst nii koondatud, kuid selgel kujul eneses kannud kauniduse päätingimisi, kui see väljendab kubismis. Siin on kosmiline rütm ja tasakaal saanud oma tõelikuma kehastuse, kuigi väliselt teisel kujul kui renässans-ajal. Maalikunst kui niisugune on siin jõudnud kuni absoluutse kaunidustõeni, ning kunstnik, kui looja, on välisilma tarvitanud ainult kõige minimaalsemal määral».

1928. aastaks oli Jaan Vahtra kolmandat aastat Ryhmast eemal, organisatsioon oli täienevad rea uute liikmetega ning Tartus loodud ühingu peamiseks tegevuspaigaks oli saanud Tallinn. Ryhma peateoreetikuks tõusnud Märt Laarman ei räägi enam kubismist, lipukirjaks on konstruktivism ning ka kunsti ja elu seoseid avatakse teise vaatenurga alt (olgu siinkohal rõhutatud, et enamik Ryhma liikmeid oma praktilises kunstitegemises ei



116. Ajakirja «Die Form» kaas.

juhitud kuigi järjekindlalt teoreetilistest postulaatidest). Nii kirjutas Märt Laarman «Uue Kunsti Raamatus»: «Kui lõppeks suudame jõuda otsusele, et jutustav ja reprodutseeriv kыл kunstiteoses on teisejärguline ja liigne, siis hakkame ka nägema kunstiteose tõelist olemust, nägema teda omaette asjana, kus valitseb omaette elu ja samaugune sääduspärasus ja rytm nagu eluski».

«Eesti Kunsti Ajaloos» (1. k. II, lk. 123) on «Uue Kunsti Raamatut» nimetatud kokkuvõtteks Eesti kunstnikkude Ryhma tegevusest ja põhimõtetest. See iseloomustus pole kõige tabavam just seetõttu, et «Uue Kunsti Raamat» läheb taotluslikult peaaegu täiesti mööda Ryhma «kubistlikust» algetapist. Raamatu eestikeelses tekstiosas on vaid üks lause, mis meenutab kubismi osa Ryhma tekkeperioodil. Nimelt Juhan Raudsepp kirjutas, et «Ryhma tegevuse algus syndis kubismi ja konstruktivismi tähe all. Eriti viimane liikumine on saanud iseloomustavaks Ryhmale».

«Uue Kunsti Raamatu» 80 leheküljel on 75 reproduktsiooni ja kaks pikemat kirjutist: Märt Laarmani programmiline «Uuest Kunstist» ja Juhan Raudsepa ülevaatlik «Eesti kunstnikkude Ryhm. Jooni arengukäigust ja sihtidest». Mirjam Peil oma ülalnimetatud artiklis viitab veel saksa- ja prantsuskeelsete resümeele olemasolule, kuid siin ta küll eksib: võõrkeeltes oli avaldatud Märt Laarmani lühiartikkel «Uus Kunst Eestis», mis sisaldas ka sellist teavet, mis eestikeelses tekstis ei kajastu (siinkirjutaja arvates on näiteks märkimisväärne väide, et uus kunst Eestis algab Ado Vabbe loominguga).

On tähelepanev, et Jaan Vahtra on «Uue Kunsti Raamatus» esindatud ainult kolme reproduktsiooniga (kahest maalist ja ühest graafilisest lehest), samal ajal kui Arnold Akbergil, Märt Laarmanil, Henrik Olvil, Juhan Raudsepal on neid 10–11. Kõige enam reprodutseeritud kunstnikuks «Uue Kunsti Raamatus» on aga Edmond Arnold Blumenfeldt. Eks seegi näitab, et teos ei paku mitte

ülevaadet kogu Ryhma tegevusajast, vaid püüab fikseerida selle väljakujunenumat, uuenenud ilmet. «Uue Kunsti Raamatu» väljandamisega kulmineerus Eesti Kunstnikkude Ryhma tegevus. Keerulistes oludes oli kujunenud kollektiivne eneseteadvus, murdeiga oli läbi, edasine kunstiline küpsemine ja teisenemine tõi esile individuaalsemaid tendentsid kunstnike loomingus. Kuna lisandusid ka muud, välised asjaolud, mis sundisid Ryhma oma liikmeskonda suurendama, siis 1930. aastate alguses oli Eesti Kunstnikkude Ryhm keotanud oma vooluloolise aluse. «Uue Kunsti Raamat» on aga jääv kui tähis ühest kõigest selgemini teadvustatud uuendusliikumisest Eesti kunstis.

1928. aasta tõi kaasa ka veel teise olulise sündmuse eesti kunstis üldse ja Ryhma tegevuses eriti: viis autorit (Arnold Akberg, Edmond Arnold Blumenfeldt, Friedrich Hist, Märt Laarman, Henrik Olvi) võtsid osa Suurest Berliini Kunstinäitusest. Näitus oli tõesti suur, kokku 2280 teost, kusjuures esinejate seas leidis ka rida esimese suurusjärgu tähti. Väljapaneku esinduslikum osa oli arhitektuuriekspositsioon, mida vääristasid selliste meeste tööd nagu Le Corbusier, Gropius, Lissitzky, Malevitš. Eesti Kunstnikkude Ryhma liikmete tähistus näitusel oli DA (DA = Die Abstrakten), mis äraseletatult tähendas kuumist rahvusvahelise organisatsiooni Internationale Vereinigung der Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten. Viimane asjaolu lükkab ilmselt ümber Mirjam Peili oletuse selle kohta, et mitmed Ryhma liikmed astusid sellesse ühingusse Berliini näitusel esinemise järel. Tõendus selle kohta, et liikmeksastumine toimus enne nimetatud näitust, on veel Märt Laarmani liikmekaart aastaist 1927/28.

Rahvusvaheliste sidemete arendamise ja tugevdamise eesmärgil levitati «Uue Kunsti Raamatut», millest Mirjam Peil põhjaliku ülevaate andis.

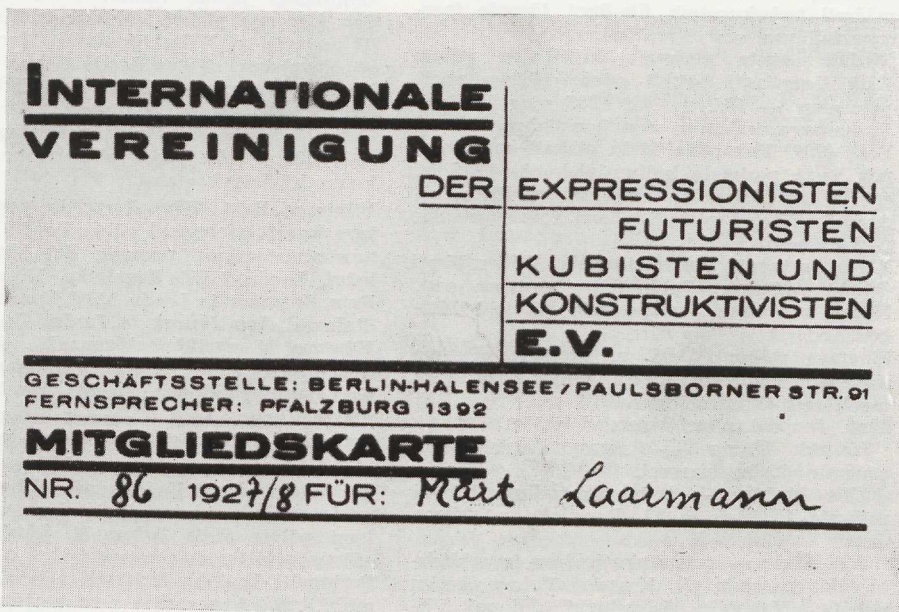
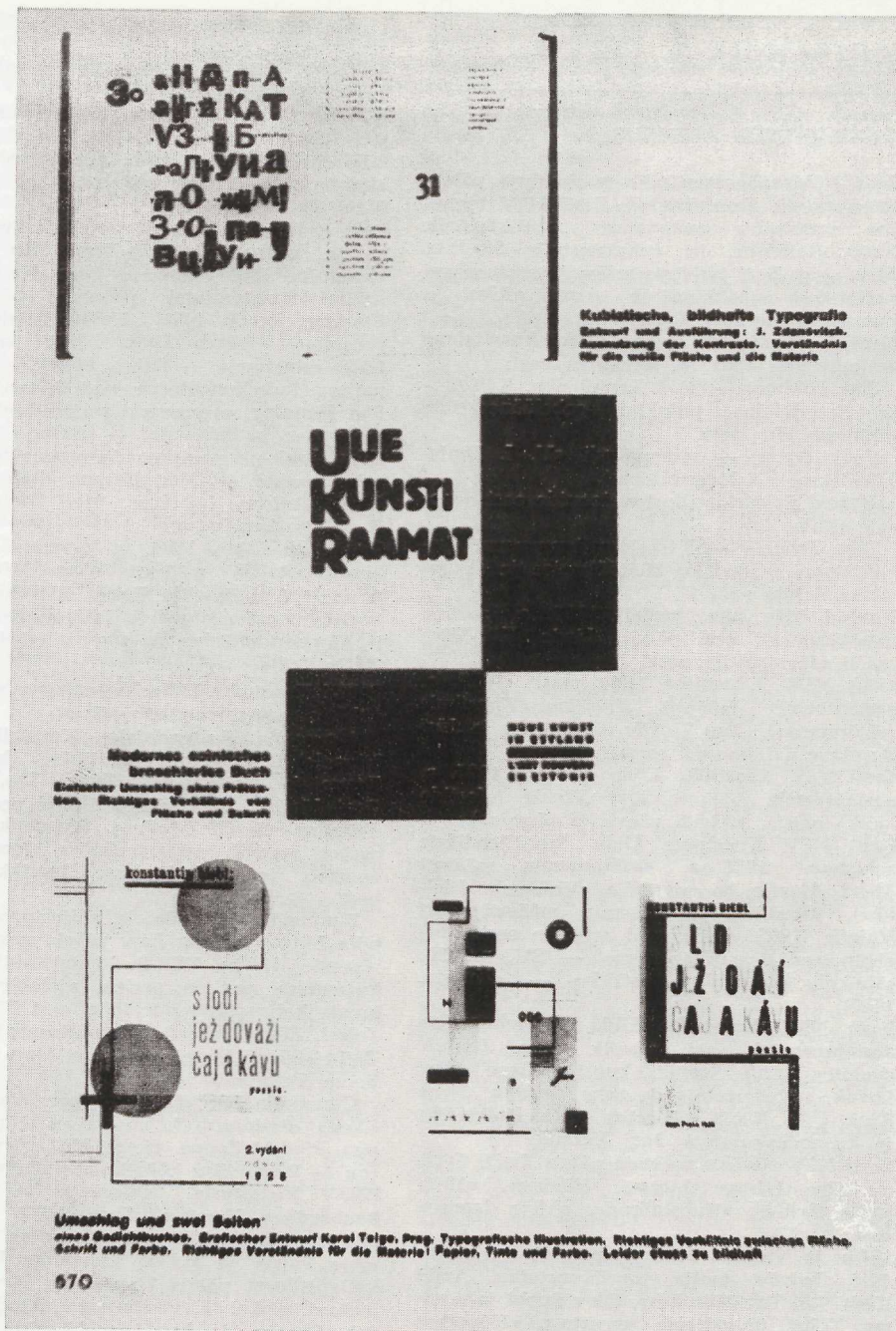
Üks eksemplar raamatut saadeti ka Leydenisse kunstiajakirjale «De Stijl», mille eesotsas seisis Theo van Doesburg. See saadeti jäi hiljaks ses mõttes, et nimetatud ajakiri lõpetas ilmumise 1928. aastal. «Uue Kunsti Raamat» lähetati aga ka Pariisi Theo van Doesburgile isiklikult. Oletatavasti oli siin peapõhjuseks asjaolu, et Ryhma liikmete jaoks ei seostunud Theo van Doesburg mitte esmajoones ajakirjaga «De Stijl», vaid teda tunti eelkõige kui Dessau Bauhausis 1925. aastal välja antud teose «Uue kujutava kunsti põhialused» autorit.

Ei saa jätta märkimata, et nii Eesti Kunstnikkude Ryhma kui ka rühma De Stijl tegevus kinnitab Herbert Readi väidet, et käesoleva sajandi kunsti omavad rühmitused edasiviivat, avangardset tähtsust vaid umbes viie aasta kestel. Eesti Kunstnikkude Ryhmast oli eespool juba juttu: selle tegevus kulmineerus asutamisest viie aasta möödudes. Theo van Doesburg seisis 1917. aastal kunstiühingu De Stijl ja samanimelise ajakirja asutamise juures. Piet Mondriani looming ja neoplastitsism määrasid De Stijli esimese viie aasta tegevuse peatelje. Siis tundus see tee Theo

van Doesburgile olevat ammendatud, kitsaks jäänud. 1924. aastal loobus ta piiravaiks muutunud neoplastitsismi reeglitest ja formuleeris elementarismi ideed. See andis De Stijlile uue elujõu veel peaaegu viieks aastaks. 1928. aastal olid ka need võimalused ammendatud ning ühing lagunes, ajakiri jäi seisma. Sellega oli ka Theo van Doesburgi teoreetiline ja organisatsiooniline tegevus põhiosas lõppenud. Uusi ideid tal oli: 1930. aastal põhjendas ta mõiste *art concrete*, mis pidi märkima abstraktset kunsti ning ilmus ka samanimeline väljaanne. Seekordne algatus jäi aga arendamata, sest Theo van Doesburg (kodanikunimega Christian Küpper) suri 1931. aastal, 47-aastasena.

1929. aasta 1. novembril avaldati Berliinis neljandat aastat ilmuvas mainekas rakenduskunsti ajakirjas «Die Form» Theo van Doesburgi artikkel «Raamat ja selle kujundus». Kirjutise sisu oli üldsõnaline, konkreetseid näited tõi autor tosina reproduktsiooni vahendusel. Meie jaoks on huvitav see, et ajakirja «Die Form» 21. numbri leheküljel 570 on avaldatud reproduktsioon «Uue Kunsti Raamatu» kaanest. Eriti tähelepanav on illust ratsiooni all olev hinnangut sisaldav kirjel dus: «Moodne eesti brošeeritud raamat. Õige vahekord pildi ja kirja vahel». Kuivõrd kiitav on see arvamus, selgub seda teiste reproduktsioonide vastava tekstiga võrreldes. Näiteks El Lissitzky kujundatud kaas raamatule «Kunsti-ismid 1914—1924» sai järgmise hinnangu: «Ornamentaalne tüpograafia ilma seoseta kirja, pinna ja värvi vahel»; Fernand Leger' plakatit (ja sama kujundusega kataloogi kaant) 1927. aastal New Yorgis toimunud näitusele «Masina-aeg» on iseloomustanud järgmiselt: «Pildikaas ilma seoseta kirja ja pinna vahel». Adolf Behne raamatu «Tund arhitektuuri» kaane (kunstnik O. Fischer) kohta kirjutab Theo von Doesburg: «Tüpo graafiline sümbolism. Pind on perspektiiviliselt hävitatud». Seega Märt Laarmani pretensioonitu, kuid hästi tasakaalustatud ja stiilne kujundus meeldis Theo van Doesburgile üllatavalt hästi.

Mirjam Peili poolt publitseeritud Theo van Doesburgi kiri Henrik Olvile ning reproduktsioon ajakirjas «Die Form» näitavad, et Eesti Kunstnikkude Ryhma saadeti oli päralt jõudnud. Sõnum Ryhma liikmete loomingulistest pürgimustest jättis ilmselt sellele 1920. aastate kunsti suunajale, teoreetikule ja loojale soodsa mulje.



117. Lehekülg ajakirjast «Die Form».

118. M. Laarmani liikmekaart.

## AUNIMETUSED, AUTASUD

Eesti NSV rahvakunstniku aunimetuse pälvis kinokunstnik *Rein Raamat*, Eesti NSV teene- lise kunstniku aunimetuse maalikunstnik *Ando Keskküla* ja nahakunstnik *Elo-Reet Järv* ning Eesti NSV teenelise kunstitegelase aunimetuse maalikunstnik *Arnold Alas* ja kunstiteadlane *Jüri Hain*.

**Kristjan Raua nim. vabariiklik kunstialane aastapremia 1985. a.** loomingu eest:

*Enn Põldroos* — V. I. Lenini nim. Kultuuri- ja Spordivälise piduliku gobeläneesriide «Inimeste elu» eest.

*Jaak Soans* — monumendi «V. I. Lenin. Maadekreet» Schwerinis eest.

*Herald Eelma* — illustratsioonide eest eepo- sele «Kalevala».

*Inge Tederile* — Tarbekunstmuuseumi eks- positsiooni teadusliku läbitöötamise ja eks- positsiooni juhi eest.

**Konrad Mäe nim. medali 1985. a.** parima maastikumaali eest pälvis *Linda Kits-Mägi* maali «Jõemaastik» eest.

**Eesti NSV Kunstnike Liidu maali 1985. a. aastapremia** määrati *Kristiina Kaasikule* («Võrumaa»), *Olga Terrile* («Roostik») ja *Jüri Arrakule* («Inimesed esemetega»).

**Eesti NSV Kunstnike Liidu graafika 1985. a. aastapremia** määrati *Silvi Liivale* (ofortide «Kaks naist», «Algab päev» ja «Looja»).

**Eesti NSV Kunstnike Liidu kunstiteadlaste sektsiooni 1985. a. aastapremia** määrati *Milvi Alasele* (monograafia «Voldemar Mel- lik»), kunstikriitika preemia määrati *Jüri Hainile* (1985. a. ilmunud artiklite eest, eriti «Hüpotees tõestuskatsetega» — SV, nr. 30; «Vaikelu igavikuline mõõde» — «Kunst», 1985).

**Eesti NSV Kunstnike Liidu noortekoondise aastapremiad** said graafik *Anu Juurak*, skulptor *Ahti Seppet*, kunstiteadlane *Anu Liivak*, tarbekunstnikud *Anna Gerretz*, *Signe Kivi*, *Ulle Kõuts*, plekartist *Ruth Huimerind* ja kujunduskunstnik *Jüri Kermik*.

**Eesti NSV riikliku preemia** pälvis *Evald Okas* maalide «Tehase ehitus», «Häving», «1940 aasta Eestis», «Kunstnikud», «Meie lapsed» eest.

«**Sirbi ja Vasara**» 1985. a. preemiad määrati: *Jüri Hainile* (nelja maalikunstniku *Ando Keskküla*, *Tiit Pääsukese*, *Olev Subbi* ja *Andres Toltsi* ühisnäituse arvustuse «Hüpotees tõestuskatsetega» — SV, nr. 30) eest.

«**Sirbi ja Vasara**» 1985. a. kunstipremia määrati tarbekunstnik *Elo-Reet Järvele* (per- sonaalnäituse eest Kunstisalongis).

**Medali «Aasta parimale kriitikule»** pälvis *Jaak Kangilaski* (artikli «Noortenäituse poolt ja vastu» — SV, nr. 42, 1985 ning aktiivse ja suunava osalemise eest kunstielus).

**Eesti NSV Kunstnike Liidu plakati aastapremia** aasta parimale kultuuriplakatile 1985. a. said *Villu Järmut* ja *Enn Kärmase* Riias toi- munud näitusel plakati «Eesti fotolavastuslik plakat» eest.

**Põlva rajooni portreepremia '85** määrati *Efraim Allsalule* «Paul Ariste portree» eest. **Noore kunstniku aastapremia** pälvisid *Margus Kadarik* ja *Jaana Pärn*.

**Hiumaa rajooni 1985. a. preemia** «Parima mereteemalise teose eest» pälvis *Aili Vint* maali eest «Meri mõnab».

**Jaana Jansen nim. preemiad** määrati:

*Herald Eelma* — raamatuillustratsiooni preemia «Kalevala» eest.

*Ulle Meister* — lasteraamatuillustratsiooni preemia L. Kivi ja M. Roosilehe «Aabitsa» eest.

*Mai Einer* — raamatukujunduse ja arhitek- toonika preemia J. Krossi «Kolme katku vahel», «Kalevala» ja albumi «Eduard Viir- ralt. 185 reproduktsiooni» eest.

*Vladimir Taiger* — poliitilise plakati pree- mia plakati «1. mai» eest.

*Maara Vint* — postkaardi preemia õnnit- luskaartide komplekti eest.

**ELKNÜ Haapsalu Rajoonikomitee kunstipree- mia noorkunstnikele** pälvisid *Silva Eher* maali «Konflikt» ja «Hirm» eest, *Ahti Seppet* skulptuuride «Kotisjooks» ja «Fragment» eest, *Kaire Tali* tekstiili alal.

**Balti liiduvabariikide III tarbekunsttriennaalil** pälvis peapremia *Elo-Reet Järv*, ENSV Kunstnike Liidu preemia *Rein Mets*, ENSV Kultuuriministeeriumi preemia — *Peeter Kuutma*, Leedu NSV Kultuuriministeeriumi preemia — *Anne Keek*, ENSV Arhitektide Liidu eripremia — *Saima Sõmer*, eripremia parima tarbekunsteose eest klaasi alal — *Eha Henning*, eripremia parima tarbekunsti- teose eest metalli alal — *Heino Müller* ja *Tõnu Laak* ning eripremia parima teose eest rahu teemal — *Mai Järmut*, diplomid said *Malle Antson*, *Ivi Laas*, *Mall Mets*, *Peeter Rudaš* ja *Anu Soans*.

**Kunstnike Liidu 1985. a. preemia parimale kunstioptetajale** määrati *Helvi Vilippusele* Aruküla 8-kl. koolist. ENSV Riikliku Kunsti- instituudi preemia pälvis Tallinna Koo'inoorte ja Pioneeride Palee skulptuuriringi juhendaja *Kalju Reitel*.

**ENSV Kunstnike Liidu kujundajate sektsiooni 1985. a. aastapremiad** määrati:

A-preemia (kujundajale, Kunstnike Liidu liikmele) loomingu-kollektiivile koosseisus *Taevo* ja *Helle Gans*, *Taimi Soo*, *Tiit ja Reet Jürna* — XXI ülemaailmsel noorsoo- ja üliõpilasfestivalil Moskva Kunstnike Kes- majas asunud rahvusvahelise loomingu- lise noorsoo ja teaduskeskuse tervikujunduse eest.

B-preemia (kujundajale väljastpoolt Kunst- nike Liitu) — *Rein Laur* pälvis ühisinterjöõri preemia Harju KEK-i administratiivkorpuse kujunduse eest ja parima ajaloolise kes- konda kohandatud interjöõri eest *Tiiu Pai* ja *Taimi Rõuk* («Eesti Maaehitusprojekt») — Tartu rajooni Luunja sovhoosi kino- ja klubi- hoone kujunduse eest.

C-preemia (nn. sõltumatu preemia) määrati «Arsi» disainigrupi'le koosseisus *Matti Öna- puu*, *Heikki Zoova*, *Hugo Mitt*, *Arvo Pären- son* ja *Raimo Suu* köögikombaini disaini eest ENSV Kirjastuste, Poltgraafia ja Raamatu- kaubanduse Komitee, Eesti NSV Kultuuri- ministeeriumi, EKP Keskkomitee ajakirja «Aja Pulss» ja ENSV Kunstnike Liidu pla- kativõistlusel pälvis II preemia *Andrei Kor- mašovi* plakat «...mitmetel juhtudel pidur- dab finants- ja krediitmehhanism progres- siivseid muudatusi», *Rein Mägari* plakat «Põllumees põline rikas», *Villu Järmuti* ja *Enn Kärmase* plakat «Sädemest tõusis leek». III preemia sai *Villu Järmut* ja *Enn Kärmase* võistlusplakat «Vaata loodust oma silmaga», *Margus Haavamäe* «Loojang», *Viktor Sinju- kajevi* «Pöördumatu protsess», *Alfred Saldre* «Mina vastutan». Ergutuspreemiaga tõsteti esile *Ulle Marksi* plakat «Tuumaenergia inim- konna hüvanguks» eest.

**Vilniuse Balti liiduvabariikide noorte kju- tava kunsti triennaalil** pälvis Leedu NSV Kul- tuuriministeeriumi preemia *Epp-Maria Koka- mägi*, Leedu NSV Kunstnike Liidu preemia *Rein Kelpman* ja Leedu NSV Kunstnike Liidu diplomid *Anu Juurak* ja *Jarõna Ilo*.

**Vilniuse V ekstsibiensibiennaalil** pälvis lau- reaaditiitli *Vello Vinn*. Leedumaa LKNÜ Keskkomitee auhinna *Külliki Järvila*.

**XXVI üleliidulisel raamatukunstivõistlusel** pälvis *Vive Tolli* NSVL Kunstnike Liidu laste- kirjanduse preemia, *Heldur Viires* eridiplomi E. Kumari «Eesti lindude välimääraja» illus- tratsioonide eest, lestekirjanduse ergutusdip- lomi pälvis *Sirje Eelma* V. Masingu teose «Sinisõprus tammega» eest.

**Portugalis Espinho festivalil** pälvis *Priit Pärn* multifilmi «Aeg maha» eest parima noorsoo- filmi auhinna, Varna festivalil sama filmi eest

grand prix ning Hispaanias Bilbao rahvus- vahelisel filmifestivalil kuldauhinna.

**IX rahvusvahelisel keraamikabiennaalil Val- lauris's** pälvis *Saima Sõmer* osavõtja dip- lomi.

**XVII Valgevene NSV, Leedu NSV, Läti NSV ja Eesti NSV vabariikide vahelisel raamatute, plakatite ja postkaardi kunstilise kujundamise ja poltgraafilise teostuse alasel konkursil** Riias pälvis *Sirje Eelma* II järgu diplomi V. Masingu «Sinisõprus tammega» eest, II järgu diplomi said *Anu Juurak* plakati eest «Ei!», *Jüri Kaarma* fotoalbumi «Eesti maasti- kud» eest, *Silver Vahre* plakati eest rahvus- vaheliseks lastekaitse päevaks, III järgu dip- lomi said *Boris Bernštein* kunstiteadusliku teose eest «Peeter Ulas», *Viktor Sinjukajev* plakati eest «40 aastat Nõukogude Eesti vabastamisest», *Heldur Viires* E. Kumari «Eesti lindude välimääraja» eest.

## 1985. A. KUNSTINÄITUSED

### TALLINNA KUNSTIHOONES

- |                        |                                                                                                                                                                                                                                                              |
|------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 21. XII — 13. I        | ENSV Kunstifondi Tallin- na Kombinaadi «Ars» juu- belinäitus.                                                                                                                                                                                                |
| 18. I — 10. II         | Vabariiklik kujutava kunsti näitus.                                                                                                                                                                                                                          |
| 15. II — 24. II        | Maali ja graafika aasta- preemiate ning teatririennaali konkurss-näitus. Esitati 42 maali 42 autorilt ja 37 graafilist lehte 13 autorilt.                                                                                                                    |
| 6. III — 1. IV         | Tallinna kunstnike tööde kevadnäitus (graafika ja skulptuur). Esitati 100 graafilist lehte 40 autorilt ja 20 skulptuuri 13 auto- rilt.                                                                                                                       |
| 12. IV — 12. V         | Näitus «40 aastat või- dust».                                                                                                                                                                                                                                |
| 17. V — 9. VI          | Kujutava kunsti näitus «Inimene ja loodus» (maal ja graafika). Esitati 42 maali 23 autorilt ja 56 graafilist lehte 23 autorilt. Tallinna kunstnike tööde näitus (maal ja akvarell). Esitati 84 maali 56 auto- rilt ja 15 akvarelli ja pas- telli 7 autorilt. |
| 26. VII — 18. VIII     | Maalikunstnike grupinäi- tus (Ando Keskküla, Tiit Pääsuke, Olev Subbi, And- res Tolts).                                                                                                                                                                      |
| 14. VI — 21. VII       | Vabariiklik tarbekunsti- näitus.                                                                                                                                                                                                                             |
| 30. VIII — 9. X        | Vabariiklik kujutava kunsti näitus.                                                                                                                                                                                                                          |
| 17. X — 17. XI         | Vabariiklik kujutava kunsti näitus.                                                                                                                                                                                                                          |
| 18. XI — 1. I 1986. a. | Evald Okase juubelinäi- tus. (91 maali, 45 graafi- list lehte + ekstsibiensid).                                                                                                                                                                              |

### KUNSTISALONGIS

Jaauar — Liia Saluvee nahkehistööd ja Stasy Eidrigeviituse graafika (Leedu NSV); jaauar — veebruaris — Naima Uustalu ke- raamika ja Külliki Järvila graafika; veebrua- ris — märtsis — Malle Antsoni vaibad ja Mari Roosvalti maalid; märtsis — Arne Vasara akvarellid ja Ivi-Els Schneideri ja Liis Arne loomingu näitus; aprillis — Agu Pihelga maalid ja Helga Jõerüüdi monotüüpiad; aprillis — mais — Johannes Uiga maalid ja Valeri Smirnovi plakinäitus; mais — juu- nis — Leedu skulptuuri näitus; juunis — Ado Lille maalid ja Indrek Hirve portselani- maal «Improviseeritud portselanil»; juu- nis — juulis — Tiiu Pai, Eli-Maaja Randküla, Irena Timusk, Aili Vahtrapu grupinäitus (sisekujundus ja mood); juulis — augustis — Läti plakat; augustis — Tamara Vaskova vai- bad ja Lilian Linnaksi ehted ja seinaplaadid;

augustus—septembris — Elo Järve nahkplasti-  
 tika ja Taivo Linna dekoratiivskulptuurid;  
 septembris—oktoobris — Autoriplakat '85;  
 oktoobris — Urmas Orgusaare personaalnäi-  
 tus ja Kaisa Puustaku vaikelud; oktoobris—  
 novembris — Ilmar Ojalo ja Irina Brzeskaja  
 maalide näitus; novembris—detsembris —  
 Jaan Eikeni maalide näitus ja Jüri Kaarma  
 raamatugraafika; detsembris — Aleksander  
 Aksinini (1949—1985) graafika ja Ene Val-  
 teri ning Heldur Pruuni ehted.

#### DRAAKONI GALERIIS

25. XII — 12. I Maret Oiveti graafika  
 näitusmüük.  
 16. I — 2. II Olav Marani maastiku-  
 maalide näitusmüük.  
 6. II — 22. II Signe Lepassaare, Milvi  
 Thalheimi, Katrin Pere ja  
 Riina Racheltšiku kostüü-  
 mid ja trükitud kangad.  
 27. II — 16. III Toomas Vindi maalide  
 näitusmüük.  
 20. III — 6. IV Enno Ootsingu puugra-  
 vüüride näitusmüük.  
 10. IV — 30. IV Metallikunstnike grupi-  
 näitus.  
 4. V — 19. V Olev Soansi graafika näi-  
 tusmüük.  
 22. V — 9. VI Concordia Klari graafika  
 näitusmüük.  
 12. VI — 30. VI Mari Aakre tekstiil,  
 Malle Agabuši kujundus-  
 alane väljapanek, Urve  
 Küttneri ehted.  
 3. VII — 21. VII Evi Tihemetsa graafika  
 näitusmüük.  
 24. VII — 11. VIII Tiiu Palo-Vaigu loomingu  
 näitusmüük.  
 14. VIII — 1. IX Valdur Ohaka maalide  
 näitusmüük.  
 4. IX — 22. IX Kaja Kits-Karmi ja Mall  
 Metsa nahkehistööde näi-  
 tusmüük.  
 25. IX — 13. X Sirje Reitavi tekstiilide  
 näitusmüük.  
 16. X — 3. XI Aleksander Pilari akva-  
 rellide näitusmüük.  
 6. XI — 23. XI Karl Burmani akvarellide  
 näitusmüük.  
 27. XI — 14. XII Ants Viidalepa maalide  
 näitusmüük.  
 18. XII — 31. XII Viivi-Ann Keerdo klaasi,  
 Aino Jakobi tekstiilimaali  
 ning Tõnis Lukatsi ehte  
 näitusmüük.

#### TARTU KUNSTNIKE MAJAS

4. I — 20. I Arhitektuurinäitus.  
 25. I — 24. I Prof. Voldemar Vaga  
 tööde näitus.  
 1. III — 31. III ENSV rahvakunstniku  
 Leesi Ermi vaibad.  
 5. IV — 3. V Vabariiklik akvarellinäitus.  
 NSVL rahvakunstniku  
 prof. Evald Okase tööde  
 valiknäitus.  
 5. VII — 25. VII Liidia ja Märta Mõtuste  
 loomingu näitus.  
 6. IX — 6. X Vabariiklik noorte tarbe-  
 kunsti näitus.  
 11. X — 10. XI Tartu kunstnike loomingu  
 sügisnäitus.  
 15. XI — 15. XII Tartu tarbekunstinäitus.  
 20. XII — 15. I 1986 Tartu kunstikooli õpilaste  
 ja diplomitööde näitus.

#### Väikeses saalis (III korrus)

5. VII — 25. VII Taidluskunstniku Aleksan-  
 der Maastiku maalide näi-  
 tus (sünd. 1897).

#### Eesti NSV Teaduste Akadeemia Raamatukogu fuajees

Evald Okase rindejoonistuste näitus.

#### Ajakirjandusmajas

Ruudi Treu akvarellid.  
 Vive Tolli ekliibrisenäitus.  
**Eesti NSV Rahvamajanduse Saavutuste  
 Näituse paviljonides**  
 Balti liiduvabariikide III tarbekunstitriennaal.  
 ENSV isetegevusliku kujutava ja tarbekunsti  
 vabariiklik näitus III paviljonis.  
**Mustamäe III raamatukogus**  
 Silvi Väljalai graafika.  
**Hotell «Viru» kohvikus**  
 Enno Lehise ja Aleksander Koemetsa tööde  
 väljapanek.  
**Tallinna Kinomajas**  
 Priit Pärna sõejoonistuste ja graafika näitus.  
 Mati Küti pastellide näitus.  
 Riho Undi ja Hardi Volmeri 24 pilti.  
 Imbi Linnu maalid.  
 Viie maali näitus (A. Keskküla, E. Põldroos,  
 T. Pääsuke, O. Subbi, A. Tolts). Jüri Haini  
 fotod autoritest.

**ENSV Kunstifondi rändnäitused** toimusid  
 37 punktis. Eksponeeritud oli maali, graafi-  
 kat, akvarelli ja tarbekunsti. Personaalnäitus-  
 tega esinesid Irina Brzeskaja, Ilmar Torn,  
 Kulliki Järvila, Silvi Väljal, Tiiu Palo-Vaik,  
 Evi Tihemets, Ilmar Ojalo, Margarete Fuks,  
 Kaisa Puustak, Maret Olvet, Agu Pihelga,  
 Konstantin Mihhailov, Malle Antson.

#### OSAVÖTT KUNSTINÄITUSTEST VÄLJASPOOL EESTI NSV-d

Näitus «Molodost Stranõ» Moskvas. Esitati  
 11 graafilist lehte 4 autorilt.  
 Illustratsioonide näitus Moskvas. Esitati 264  
 illustratsiooni 18 autorilt.  
 Ando Keskküla maalid ühisnäitusel «NSVL—  
 SLV» Vilniuses (5 maali).  
 Eesti fotolavastuslik plakat Riias. Esitati 60  
 eksponaati 6 autorilt.  
 Näitus «40 aastat võidust» Moskvas.  
 Vello Vinna graafika Leedu NSV Kunstifondi  
 salongis.  
 Eesti disainerite grupinäitus Riias Vabariik-  
 likus Teaduse Majas.  
 Vive Tolli graafika Vilniuses V ekliibri-  
 biennaalil.  
 Evald Okase graafika ja ekliibrise näitus  
 Moskvas Riikliku Kirjastuskomitee ruumides.  
 Evald Okase personaalnäitus Minskis.  
 Balti vabariikide teatrikunsti triennaal.  
 Eesti plakatistide grupinäitus Riias.  
 Balti liiduvabariikide noorte kujutava kunsti  
 III triennaal Vilniuses. Esitati 89 eksponaati  
 30 autorilt.  
 Vilniuse V ekliibri-  
 biennaal.  
 XVII Valgevene NSV, Leedu NSV, Läti NSV  
 ja Eesti NSV vabariikide vaheline raamatute,  
 plakatite ja postkaartide kunstilise kujunda-  
 mise ning polügraafilise teostuse alane kon-  
 kurss Riias.  
 Eesti nüüdismaal ja graafika Luxembourgis  
 Linnateatris. Eksponeeriti 29 maali ja 32  
 graafilist lehte.  
 IX rahvusvaheline keraamikabiennaal Val-  
 lauris's.  
 Eesti graafika suur valiknäitus Ungaris.  
 V. Lember-Bogatkina akvarellinäitus Kuubas.  
 Plakati-  
 biennaal Lahtis.  
 Peeter Ulase ja Vive Tolli graafikanäitus  
 Soomes.  
 Hille Palmi personaalnäitus Helsingis.  
 Minitekstiil Soomes.  
 Balti vabariikide maal ja graafika Indias.  
 Kaljo Põllu graafiline sari «Kodalased» Root-  
 sis.  
 Eesti ekliibri-  
 biennaal Helsingis Uli-  
 kooli raamatukogu kunstigaleriis «Rotonda».  
 «Kalevala» ilmumise 150. aastapäevale pü-  
 hendatud näitus «Sampo» Soomes Helsingi  
 Taidehallis. (H. Eelma, P. Ulas, V. Tolli).  
 Evald Okase ekliibrise näitus Soomes, Hel-  
 singis. Eksponeeriti 202 ekliibrilist.  
 Vive Tolli personaalnäitus Helsingis Nõuko-  
 gude Teaduse ja Kultuuri Majas.

Jüri Arraku personaalnäitus Ameerika Ühend-  
 riikides Sewickley's.  
 Nõukogude Eesti graafika Alžeerias. Esitati  
 34 tööd 17 autorilt.  
 Nõukogude Eesti maal ja graafika Gendis.  
 Esitati 28 maali 7 autorilt ja 52 graafilist  
 lehte 16 autorilt.  
 Vene ja nõukogude maastikumaal Saksa  
 DV-s, Dresdenis. Esitati 5 maali 5 eesti auto-  
 rilt.

#### ENSV RIIKLIKUS KUNSTIMUSEUMIS

##### Näitused Kadrioru lossis

18. I — 25. II oli kahes saalis avatud üle-  
 vaatenäitus Carl Timoleon von Neffi loomin-  
 gust.  
 20. II — 11. III tutvustati 5 saalis Nõukogude  
 Eesti maaliülevaadet.  
 1. III — 15. IV oli avatud Aime Kuulbuschi  
 teoste näitus.  
 15. III — 21. IV oli avatud valiknäitus ENSV  
 Riikliku Kunstimuseumi kogusse viimase  
 viie aasta jooksul laekunud uutest eksponaat-  
 dest. Näitusega tähistati muuseumi 65. aast-  
 päeva.  
 19. IV — 20. V eksponeeriti Kristiina Kaasiku  
 maale.  
 26. IV — 5. V toimus temaatiline näitus  
 «Kodumaa Nõukogude Eesti maalikun-  
 stis».  
 10. V — 27. V tutvustati armeenia maali-  
 kunstniku Sedrak Arakeljani loomingu-  
 t. Näitus saadi kunstniku 100. sünniaastapäeva  
 puhul Armeenia Riiklikust Maaligaleriist.  
 28. VI — 2. IX toimus seitsmes kolmanda  
 korruse saalis näitus, mis andis ülevaate vii-  
 mase kümnendi Nõukogude Eesti maalikunsti  
 saavutustest.  
 6. IX — 30. IX eksponeeriti kahes saalis üle-  
 vaadet Ülo Soosteri loomingu-  
 t. 6. IX — 24. X oli avatud nn. Kuue kunstniku  
 (Adamson-Eric, Aleksander Vardi, Johannes  
 Grünberg, Kristjan Teder, Kaarel Liimand,  
 Karl Pärsimägi) näitus. 1939.—40. aastal Tal-  
 linnas ja Tartus toimunud grupinäituste  
 rekonstruktsioon.  
 2. X — 17. X eksponeeriti Novosibirski maali-  
 kunstniku Nikolai Gritsjuki loomingu-  
 t. 22. X — 20. XII oli kahes saalis avatud Krist-  
 jan ja Paul Raua 120-sünniaastapäevale  
 pühendatud näitus.  
 30. X — 29. XII oli avatud näitus «Ekspres-  
 sionism eesti kunstis».

##### Tarbekunstimuseumis

12. I — 3. III toimus Ivi Laasi personaal-  
 näitus.  
 27. III — 19. V demonstreeriti XVIII—XIX  
 sajandi portselani Riikliku Kunstimuseumi  
 kogudest.  
 24. V — 23. VI oli avatud Leningradi kunst-  
 niku Natalia ja Vjatšeslav Begidžanovite  
 gobeläänide näitus.  
 28. VI — 8. IX eksponeeriti näitust «Nõuko-  
 gude Eesti tarbekunsti kujunemisaastad».  
 18. IX — 20. X eksponeeriti Silvi Kalda nahk-  
 ehistööd.  
 25. X — 17. XI eksponeeriti teatriteemalisi  
 gravüüre ning P. Salzmani kameesid. Näitus  
 saadi Leningradi Teatri- ja Muusikamuseumi  
 vahendusel.  
 22. XI alates oli avatud Lea Valteri vaipade  
 näitus.

##### Kohtla-Järve filiaalis

23. I — 20. II oli avatud kunstiteaduste dok-  
 tori, professor Voldemar Vaga teoste näitus.  
 22. II — 24. III toimus filiaalis Nikolai Triigi  
 100. sünniaastapäevale pühendatud näitus.  
 27. III — 28. IV eksponeeriti «Nüüdisaegseid  
 nõukogude natüürmorte NSVL Kunstnike  
 Liidu fondidest».  
 30. IV — 10. VI toimus Kohtla-Järve kunst-  
 niku kevadnäitus, mis oli pühendatud Suure  
 Isamaasõja võidu 40. aastapäevale.  
 8. V — 10. VI tutvustati Kohtla-Järve Laste  
 Kunstikooli õpilaste loomingu-  
 t.

12. VI—28. VII oli avatud Leningradi kunstiniku Boriss Sapovalovi maalide näitus. 12. VI—28. VII olid eksponeeritud Kristiina Kaasiku maalid ja Aime Kuulbuschi skulptuurid. 19. IX—9. X demonstreeriti ülevaadet Nõukogude Eesti maalikunstist. 10. X—10. XI oli avatud Kohtla-Järve Kunstiklubi sügisnäitus. 19. XI—11. XII oli väljas külalishäädus Leningradi kunstnike loomingust. 12. XII—23. XII oli avatud Kohtla-Järve Laste Kunstikooli õpilastööde näitus. 25. XII avati Novosibirski kunstiniku Nikolai Gritsjuki maalide näitus.

Lisaks toimus filiaalis 11 erinevat fotonäitust, kus eksponeeriti «Viru» fotoklubi loomingut, Harald Leppiksoni totesid, leedu fotograafide teoseid jne.

**Niguliste muuseum-kontserdisaalis** oli avatud 4. juunist 30. juunini näitus «Arhitektuurimälestusmärgide kaitse ja kaasaegne kasutamine», mille koostas KRPI.

**Adamson-Ericu Muuseumis** avati 12. juunil näitus «Adamson-Ericu dekoratiivmaalid». **Schwerini Riiklikus Muuseumis** oli 19. aprillist 2. juunini avatud Tallinna, Toruni ja Schwerini muuseumide ühishäädus «19. sajandi portree».

**Muuseumi rändnäituste osakond** organiseeris 58 näitust vabariigi rajoonides, neist 12 toimus Kohtla-Järve filiaali töötajate vahendusel Kohtla-Järve rajoonis. 52 näitust oli koostatud originaalteostest, 6 reproduktsioonidest.

Sealhulgas eksponeeriti H. Eelma loomingut Haljala ja Kunda keskkoolides; H. Valgu sarze Pärnu Koduloomuuseumis ja Saaremaa Põllumajandusvalitsuses; Silvi Liiva graafikat Rakvere ja Paide Rajoonidevahelistes Koduloomuuseumides ning Juhtivate Töötajate Kvalifikatsiooni Tõstmise Instituudis Tallinnas; Mari Adamsoni monotoüüpiad Mustamäe III haruraamatukogus, Kingissepa II Kk., Kärdla Kultuurimajas; Voldemar Väli teoseid eksponeeriti Jänedä Sovhoostehnikumis ja Kärdla RSN Täitevkomitees; Juhän Muksi teosed olid väljas Pärnu-Jaagupi Keskkoolis, Tihemetsa Nädissovhoostehnikumis, Märjamaa ja Juuru keskkoolides; Efraim Allsalu maale eksponeeriti Türi Keskkoolis, Paide Koduloomuuseumis ja Vabariiklikus Planeerimiskomitees Tallinnas; Viktor Karruse teosed olid väljas Kunda Kultuurimajas ja Rakvere Koduloomuuseumis.

Erinevaid komplekte Nõukogude Eesti maalikunsti valikut näidati Mahtra Talurahva Muuseumis ja Rapla Keskkoolis; Jänedä Sovhoostehnikumis oli eksponeeritud Nõukogude Eesti akvarellinäitus ja Pärnu Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis professor Voldemar Vaga akvarellid.

#### Muuseumi näituste osakonna korraldatud näitused

##### Eesti NSV-s:

6. XII 1984—9. I 1985 oli avatud näitus «Nõukogude Eesti vaip 1972—1984» Rahvamajanduse Saavutuste Näituse I paviljonis. 12. XII 1984—4. II 1985 oli Rahvamajanduse Saavutuste Näituse Peapaviljonis avatud ekspositsioon «40 aastat rahulikku loovat tööd», mis andis ülevaate eesti nõukogude kunstist viimase 40 aasta lõikes. 21. I—11. II toimus Tallinna Kunstihoones ülevaatenäitus «40 aastat võidust». 7. V—1. VIII oli Rahvamajanduse Saavutuste Näituse kolmes paviljonis avatud Balti Liiduvabariikide III tarbekunstitriennaali ekspositsioon. 13. VI—1. VII oli Tartu Kunstnike Majas avatud valikekspositsioon üleliiduliselt näituselt «Maa ja rahvas». 30. VIII—7. X oli Tallinna Kunstihoones avatud vabariiklik tarbekunstinäitus. 9. IX—8. X oli avatud vabariiklik noorte

kunstnike tööde näitus Tartu Kunstihoones.

17. X—17. XI toimus vabariiklik kujutava kunsti näitus Tallinna Kunstihoones.

##### Näitused vennasvabariikides

29. I—31. III oli avatud näitus «Nõukogude Eesti vaip» Leningradi Etnograafiamuuseumis.

10. II oli avatud üleliiduline näitus «Me ehitame kommunismi» Moskva Maneežis.

29. IV avati eesti osakond üleliidulisel näitusel «40 aastat võidust».

18. V—5. VI eksponeeriti Nõukogude Eesti graafikat Karaganda näitusesaalides ning 10. juunist 18. augustini Semipalatinski Koduloomuuseumis.

7. VI—10. VIII eksponeeriti N. Kormašovi personaalnäitust kunstiniku sünnilinnas Muro-mis.

26. VII—2. IX oli avatud E. Okase loomingunäitus Minski Kunstide Pääses.

18. VI—2. VII toimus Nõukogude Eesti plakatinäitus Frunze Kunstimuuseumis.

30. VIII—5. X oli avatud Nõukogude Eesti plakatiekspositsioon Ašhabadis.

21. IX—16. XI eksponeeriti Nõukogude Eesti graafika valikut Tšitaa näitusesaalides.

21. novembril avati Nõukogude Eesti plakatinäitus Taškendis.

##### Välisnäitused ENSV-s

1. XI—21. XI oli avatud SDV tarbekunsti tutvustav näitus ENSV Rahvamajanduse Saavutuste Näituse II paviljonis.

##### Näitused välismaal

Märtsist juunini eksponeeriti Nõukogude Eesti graafika valikut Alžeerias.

1985. a. novembrist 1986. a. jaanuarini oli avatud Nõukogude Eesti graafika ekspositsioon Indias.

7. novembrist 1985 5. jaanuarini 1986 toimus Nõukogude Eesti graafika näitus Gentis, Belgias.

10. novembrist 5. jaanuarini 1986 eksponeeriti Nõukogude Eesti maali ja graafika valikut Luxembourgis.

Komplekteeriti Nõukogude Eesti tarbekunsti ekspositsioon 1986. a. aprillis Erfurdis SDV-s toimuvale näitusele.

Maist septembrini eksponeeriti eesti maastikumaali üleliidulise näituse «Vene ja nõukogude maastikumaal» koosseisus SDV-s Dresdenis.

22. oktoobril toimus Kadrioru lossis K. ja P. Raua 120. sünniaastapäevale pühendatud teaduslik konverents.

Konverentsi kava:

1. Eesti rahvakunsti avastamisloost käesoleva sajandi algul. Ajalooteaduste doktor Ants Viires.
2. K. Raua «Kalevipoja» illustatsioonide saamisloogu. Kunstiteaduste kandidaat Lehti Viiraja.
3. K. Raud raamatuillustraatorina. Kunstiteaduste kandidaat Rein Loodus.
4. K. Raud Eesti kultuurielu organisatsioonina aastail 1919—24. Juta Kivimäe.
5. Paul Raua etüüdid osast eesti impressionismi eelloos. Tiina Abel.

##### Muuseumi lektoriumid

1984/85. a. sarjad: Portree läbi sajandite. «P. Cezanne'i, V. van Goghi ja P. Gauguini autoportreed» (J. Kuuskemaa); «Juugendajastu portree» (M. Levin); «Ekspressionistlik portree» (T. Pikamäe); «P. Picasso portretistina» (E. Komissarov). Nõukogude kunst. Suure Isamaasõja võidu 40. aastapäevale pühendatud lektorium. «Memoriaalansamblid» (L. Gens); «Patriootiline teema nõukogude kunstis» (E. Komissarov); «Uusimatest tendentsidest nõukogude maalikunstis» (A. Liivak).

1985/86. a. teemad:

Disain, eellugu ja tänapäev. «Kunstkäsitöö liikumine Inglismaal. Arts and Crafts Movement» (A. Liivak); «Viini Töökodjad ja Saksa Kujunduskunsti Liit. Wiener Werkstätte, Deutscher Werkbund» (M. Levin); «Rühmitus «De Stijl» Hollandis» (E. Komissarov); «Bauhaus» (H. Liivrand).

##### Väjaspool muuseumi

Kohtla-Järvel linna kunstnike seminarile ja Laste Kunstikooli õpilastele toimusid lektoriumid eesti ja Nõukogude Eesti kunsti ajaloo-st.

Pärnu II, I, IV Keskkoolis, Laste Kunstikoolis ja Ohtukeskkoolis toimusid 1984/85. aastal loengud tarbekunsti ajaloo-st, 1985/86. a. kunstistiilidest.

Saaremaa Kunstiklubis töötas 1984/85. a. lektorium «Portreekunst läbi sajandite», 1985/86. a. «Disain, eellugu ja tänapäev».

Muraste Lastekodus loeti 1984/85. a. loenguid kunstistiilidest, 1985/86. a. eesti kunsti ajaloo-st.

TPI Kunstiklubis töötas 1984/85. a. lektorium «Portree läbi sajandite», 1985/86. a. «Tarbekunst läbi aegade».

Rakvere rajooni kultuurimajas töötas kahe aasta vältel sari «Tarbekunst läbi aegade».

Tallinna 54. Keskkoolis alustas 1985. a. tööd lektorium «Disain, eellugu ja tänapäev».

Kokku töötasid lektoriumid 20 erinevale grupile ning nende raames loeti 98 loengut 6 Eesti NSV asustatud punktis.

##### Kultuuriülikoolid

Saku Maaviljeluse Instituudis töötas kultuuriülikool teemal «Portree läbi sajandite».

Kohtla-Järve I, VI, XIII, XIV, XVI Keskkoolis ja Jõhvi Pioneerimajas oli kultuuriülikooli ürituste teemaks «Lääne-Euroopa kunst».

Kokku toimus RKM töötajate juhendamisel 112 üritust kultuuriülikoolides.

ENSV Riiklikku Kunstimuuseumit — Kadrioru lossi ja filiaale külastas 1985. a. 370 710 inimest, neist 133 246 olid ekskursandid. Ekskursioone oli kokku 4847 ning neist juhtimusemuuseumi teadusliku kollektiivi poolt 2022.

Muuseumi teaduslike töötajate poolt loeti kokku 283 loengut, mida kuulas 15 614 inimest.

##### TARTU RIIKLIKUS KUNSTIMUSEUMIS

##### Näitused stantsionaris

7. XII 1984 avatud Nikolai Triigi juubelinäitus suleti 22. I 1985.

28. I—10. II eksponeeriti R. Kelomehe 24 akvarelli. 28. I toimus kohtumisõhtu autoriga.

14. II—24. III oli H. Eelma graafika ja joonistuste näitus, millel esitati 44 tööd. Ilmus kutse-nimestik.

15. II—24. III toimus Usbeki kunstnike grupinäitus. Kahelt maalijalt ja ühelt skulptorilt eksponeeriti 101 teost.

27. II—10. III oli avatud I. Kudisiimu graafika näitus, esitati 23 lehte. 27. II toimus kohtumisõhtu autoriga.

22. III—14. IV tutvustati M. Kilgi 12 maali. 10. IV toimus kohtumisõhtu autoriga.

29. III—12. V oli avatud Ü. Soosteri mälestusnäitus, pühendatud kunstiniku 60. sünniaastapäevale. Eksponeeriti 183 maali, joonistust, visandit ja illustatsioonid. Ilmub kataloog.

29. III—5. V oli avatud A. Keegi keraa-



mika ja P. Kuutma vaipade näitus. Eksponeeriti 149 keraamilist eset ja 10 vaipa.

10. IV oli kunstnikel kohtumine Tartu Kultuurirahvaülikooli kujutava kunsti osakonna kuulajate ja vilistlasklubiga. Ilmus nimestik.

20. IV—5. V eksponeeriti A. Seppetilt 17 skulptuuri. 22. IV toimus autoriga kohtumisõhtu.

6. V—16. V tutvustati I. Hirvelt 87 keraamilist ja portselanaset. 15. V toimus autoriga kohtumisõhtu.

7. V—16. VI oli avatud Tartu kunstnike sõjaveteranide tööde näitus. Esitati 65 teost 5 autorilt. 22. V kohtusid kunstnikud Tartu Kultuurirahvaülikooli kujutava kunsti osakonna kuulajatega.

17. V—16. VI toimus Tartu kunstnike kevadnäitus. Esines 50 autorit 105 tööga, sealhulgas 59 õlimaali, 15 akvarelli ja pastelli, 18 graafilist lehte ja 13 skulptuuri. Ilmus nimestik.

27. V—26. VI eksponeeriti plakatikunstnike M. Haavamäe, J. Kassi ja P. Rea töid, kokku 27 plakatit.

21. VI—1. IX toimus kordusnäitus «Eesti kunst Moskvas 1935. a.». Esitati 43 autorilt 160 teost, sealhulgas 102 maali, 36 joonistust ja graafilist lehte ning 22 skulptuuri. Ilmuib kataloog.

21. VI—1. IX oli avatud eesti maastiku-maali näitus TKM-i kogust. Tutvustati 31 tööd 26 kunstnikult.

29. VI—9. VII eksponeeriti G. Mootse loomingust 127 ekliibrist.

12. VII—14. VIII oli avatud E. ja T. Kõrvitsa tekstiilide ning M. Umara keraamika näitus, esitati 68 teost, neist 17 tekstiili ja 51 keraamilist tööd. Ilmus nimestik.

9. IX—7. X toimus vabariiklik noorte kunstnike teoste näitus. Eksponeeriti 136 autorilt 378 teost, sealhulgas 60 õlimaali, 31 akvarelli ja pastelli, 47 graafilist lehte ja joonistust, 17 skulptuuri ning 223 tarbekunsti eset. Ilmus nimestik. 30. IX oli näituse arutelu.

11. X—10. XI oli avatud Tartu kunstnike H. Vahersalu, S. Kasemaa ja A. Kasemaa teoste näitus. Esitati 30 H. Vahersalu ja 31 S. Kasemaa maali ning 17 A. Kasemaa skulptuuri. 30. X kohtusid kunstnikud Tartu Kultuurirahvaülikooli kujutava kunsti osakonna kuulajate ja vilistlasklubiga. Ilmuib kataloog.

11. X—10. XI toimus L. Vallimäe-Margi loominguga ülevaatenäitus. Esitati 96 õlimaali, akvarelli ja joonistust.

11. X—10. XI eksponeeriti Tartu fotograafi M. Toomi Türgi-teemalisi fotosid, kokku 55 tööd.

16. XI avati TKM-i uute tulmete näitus. Eksponeeriti 71 kunstnikult 130 teost, sealhulgas 73 maali ja 57 graafilist lehte ning joonistust.

**Originaalteoste rändnäitus** eksponeeriti 1985. a. 23 paigas. Tutvustati näitusi 10 teemal.

#### Väljaspool statsionaari

24. I—31. III oli avatud Viljandi teatris «Ugala» I. Malini maalide näitus, esitati 13 teost.

5. II—10. III eksponeeriti TRÜ Raamatu-

kogus A. Pildi 49 kostüümikavandit ja raamatuillustratsiooni.

21. II—20. III tutvustati Viljandi Koduloomuuseumis N. Triigi joonistusi ja pastelle, kokku 21 teost.

4. IV—12. V oli Viljandi teatris «Ugala» avatud A. Pildi kostüümikavandite näitus, kokku 40 tööd.

9. IV—1. VI eksponeeriti Põltsamaa Kultuurimajas K. Põllu graafilisest sarjast «Kodalased» 16 lehte.

24. IV—22. VI oli Võru Koduloomuuseumis avatud A. Keegi keraamika ja P. Kuutma vaipade näitus, kokku 138 tööd.

10. VII—7. VIII toimus Kohtla-Järve Põlevkivimuuseumis eesti nõukogude portreemaalid (1970—85) näitus, esitati 42 teost.

14. X—14. XI eksponeeriti TRÜ Raamatukogus K. Põllu graafilisest sarjast «Kodalsed» 22 lehte.

11. II toimus ettekannete päev teemal «**Rahvusromantism**». Käsitleti järgmisi teemasid: «Norra rahvusromantiline kunst» (J. Kangilaski), «Karelianism ja A. Gallen-Kaliela» (E. Asu-Õunas), «Vene rahvusromantiline kunst» (P. Beier), «N. Roerich ja Baltikum» (T. Kuusik), «Kalevipoja» retseptatsioon 20. sajandi alguse eesti kujutavas kunstis» (M. Raitar), «Oskar Kallise muinasainelised kompositsioonid» (M. Pill), «Rahvuslik ornament 20. sajandi alguse eesti raamatukujunduses» (L. Mehilane).

17. V oli kunstiteoreetiline päev teemal «**Väljaspool suurt kunsti**» (III). Esineti järgmiste ettekannetega: «Kitšist ja kunstimaitsesest» (R. Varblane), «Moekunst ja tegelikkus» (L. Mehilane), «Muusikakitši poolt ja vastu» (P. Lasting), «Isiklike mälestusi kitši tegemisest» (P.-E. Rummo), «Kujundi kulumine filmikunstis» (M. Soosaar).

18. XI ja 19. XI toimus **TKM-i 45. aastapäevale pühendatud teaduslik konverents**.

18. XI olid järgmised ettekanded: «Tartu Riiklik Kunstimuseum aastail 1980—85» (M. Nõmmela), «Kriitika eetika» (B. Bernšteini), «Eesti nõukogude kunstikriitika 1940-ndate aastate II poolel ja 1950-ndate alguses» (P. Beier), «Eesti nõukogude kunstikriitika 1950-ndate aastate lõpul ja 1960-ndate aastatel» (M. Eller), «Eesti kujutava kunsti retseptatsioon Leedu NSV-s (Vilniuse maalitriennaalide põhjal)» (V. Liutkus), «Eesti NSV rahvakunstniku prof. A. Starkopfi looming kunstikriitikas» (A. Seppet), «U. Soosteri raamatuillustratsioonid üleliidulises kunstikriitikas» (M. Pill).

19. XI olid järgmised ettekanded: «Stiilmõiste eesti kunstiteaduses ja -kriitikas 1940. a.-ni» (M. Raitar), «1920.—30-ndate aastate kunstiväljaanded» (E. Ratnik), «Kunsti rahvalikkuse ja rahvuslikkuse probleemid 1930-ndate aastate eesti kunstikriitikas: kujutav kunst (E. Asu-Õunas) ja tarbekunst» (L. Mehilane), «H. Kompuse kunstiteoreetilised seisukohad» (R. Varblane), «A. Vaga kunstikriitikuna» (K. Piirimäe), «A. Tuulse varasemast biograafiast» (V. Hinnov).

#### KUNSTINÄDAL-85

Kunstinädal-85 toimus 12.—22. aprillini, kandis meie vabariigis järjekorranumbrit 28 ja keskuseks oli Jõgeva linn.

Kunstinädal hõlmas 70 näitust üle kogu vabariigi, mille korraldajateks oli Kunstnike Liit, Kunstifond, kunstimuseumid ja ENSV

Riiklik Kunstiinstituut. Korraldati kohtumisi autoritega, loenguid, konsultatsioone koolides, asutustes ja ettevõtetes, klubides jne. ENSV Riiklikus Kunstiinstituudis toimus teaduslik konverents. Vabariigi rajoonikeskustes viidi läbi isetegevuslike kunstnike näituste arutelusid, kus professionaalsed kunstnikud analüüsisid nende töid ja andsid konsultatsiooni. Kunstnikud ja kunstiteadlased kohtusid näitustel kultuuriülikooli kuulajatega. Kunstinädala üritustes osalesid 38 kunstnikku ja kunstiteadlast.

#### JUUBILARID — 1986

6. jaanuaril teatrikunstnik Linda Andreste — 60; 26. jaanuaril graafik Alo Hoidre — 70; 10. veebruaril nahakunstnik Adele Reinendorff — 85; 11. veebruaril tekstiilkunstnik Merike Männi — 50; 21. veebruaril maalikunstnik Helene Mölder — 75; 22. veebruaril keraamik Lydia Jõots — 75; 28. veebruaril maalikunstnik Ninell Tugi — 50; 28. veebruaril maalikunstnik Vitali Pogodin — 60; 2. märtsil metallikunstnik Enn Johannes — 50; 7. märtsil karikaturist Heinrich Valk — 50; 9. märtsil tekstiilkunstnik Nette Liivak — 70; 20. märtsil kunstiteadlane Valentine Tigane — 80; 10. mail skulptor Riho Kuld — 50; 3. juunil maalikunstnik Linda Kitsmägi — 70; 16. juunil maalikunstnik Nikolai Gul — 50; 18. juunil metallikunstnik Erik-Arne Uustalu — 50; 19. juunil keraamik Umbi Ploompuu — 60; 28. juunil klaasikunstnik Helga Kõrge — 60; 1. juulil maalikunstnik Arnold Alas — 75; 11. juulil nahakunstnik Valter Jõeste — 75; 14. juulil kujunduskunstnik Anatoli Sokolov — 50; 24. juulil kunstiteadlane Mart-Ivo Eller — 50; 24. augustil graafik Villu Toots — 70; 1. septembril graafik Asta Vender — 70; 17. septembril kunstiteadlane Ene Lamp — 50; 23. septembril tekstiilkunstnik Selma Remme — 60; 30. septembril maalikunstnik Märt Bormeister — 70; 9. oktoobril nahakunstnik Maret Kuke — 60; 10. oktoobril klaasikunstnik Mirjam Maasikas — 70; 10. oktoobril maalikunstnik Alfred Kongo — 80; 11. oktoobril graafik Hugo Mitt — 60; 12. oktoobril maalikunstnik Eduard Maaser — 70; 24. oktoobril maalikunstnik Jüri Arrak — 50; 29. oktoobril maalikunstnik Edgar-Laimon Voss — 50; 30. oktoobril tekstiilkunstnik Lea Valter — 60; 30. oktoobril nahakunstnik Ruuda Maarand — 50; 5. detsembril graafik ja keraamik Ilse Lepikson — 60; 10. detsembril maalikunstnik Olga Terri — 70; 30. detsembril moekunstnik Karin Siim-Juse — 75.

#### 1985

12. jaanuaril suri kunstiteadlane Maie-Lea Lumiste (sünd. 23. mail 1932).

Первой книгой, в которой иллюстрация робко заявила о себе как самостоятельная художественная ценность, был сборник новелл «Вдвоем» (выполненные К. Мяги в стиле «модерн» виньетки были созданы раньше, и независимо от текста). Второй классический пример стиля «модерн» — иллюстрации А. Тасса к вышедшему в 1913 г. сборнику новелл Тугласа «Вечернее небо». После возвращения писателя из изгнания его произведения сначала оформляет К. Мяги, но основным иллюстратором в этот период является А. Баббе. Хотя созданных А. Баббе работ немного, его творческая манера необыкновенно подходила к тексту Тугласа. В конце 1920-х гг. к иллюстрированию произведения Тугласа приступило новое поколение художников, которые получили художественное образование уже на родине — Н. Мей, Х. Мугасто, А. Лайго и А. Йохани. Начиная с середины 1940 г. наиболее интересно и плодотворно работает над произведениями Тугласа М. Лаарман, особенно ему удалось гравюры на дереве к монограммам «Эстонское литературное общество» и «Юхан Лийв». Следующий этап связан прежде всего с именами Э. Окаса и Б. Толли, иллюстрации которых, созданные в 1960-е гг., получили как всеобщее, так и международное признание. Все перечисленные художники — далеко не единственные, занимавшиеся иллюстрированием произведений Ф. Тугласа. Нет ни одного другого эстонского писателя, оформлением произведений которого занималось бы столь много крупных мастеров нашего искусства (с. 2—9).

**Современное искусство и мир Греции. XVIII съезд АИСА.** Общей темой состоявшегося в Греции очередного съезда Международной Ассоциации критиков искусства было отношение современного искусства к античным мифам. Как правило, этот вопрос объединялся с проблемами трансавангардизма (неоэкспрессионизма). Было высказано мнение, что это направление имеет принципиально иной по сравнению с авангардизмом взгляд на взаимоотношения человека и природы. Подчеркивалась связь западной культуры и настроений с античностью, общность истории культуры. Вопросы взаимосвязи мифов и реалистического искусства рассмотрел представитель ГДР П. Фейст. Представитель СССР В. Полевой выступил с докладом «Искусство сегодня и мир Греции (профессия художника в современном мире)» (с. 10—13).

**Харри Лийвранд. Молодое искусство в Вильнюсе. 1985/1986.** На триеннале молодых художников в Вильнюсе каждую из трех прибалтийских республик представляли 30 авторов. 11-е триеннале достаточно четко продемонстрировало новые акценты в искусстве молодых художников Эстонии, Латвии и Литвы, смену лирических, крушение легенд и результаты, обратные предсказанным. Наиболее значительный качественный скачок сделало латвийское искусство. Романтическую авторскую позицию латвийских художников усиливали наивистская и реалистическая в сочетании с декоративной обработкой поверхности манера. Более пестрое и противоречивое впечатление оставила литовская экспозиция: перевес был на стороне авторов, тяготеющих к символизму. Темой многих работ художников были воспоминания о собственном детстве. В эстонской экспозиции явно чувствовалась смена поколений, возникшие изменения поставили перед критикой многочисленные вопросы. Первый парадокс заключается в том, что искусство, которое становится все более доступным для понимания и более понятным по стилю, уже не волнует публику. Второй парадокс — это то, что уже в начале творческого пути молодежь старается походить на своих старших коллег. Чувствуется творческая личность, опирающаяся на консерватизм. Наиболее заметными были работы Э. М. Кокамяги, Р. Келпмана, М. Килька, Р. Кари и М. Курисмаа (с. 15—18).

**Тийна Кляссель. Эло Ярв — путь становления и зрелость.** Художник по обработке кожи, окончила в 1964 г. ГХИ ЭССР, начиная с 1966 г. принимает участие во всех республиканских и многих зарубежных (Венгрия, Швеция, Польша, ГДР, ФРГ и Финляндия) выставках прикладного искусства. С 1985 г. Э. Ярв — заслуженный художник Эстонской ССР. Э. Ярв вносит в свои работы элементы скульптуры, вернее здесь мы имеем дело со скульптурой в коже. Толчком для этого послужил поп-арт, сейчас художница уже вышла за рамки этого направления и моделирует крупные формы. Э. Ярв сама говорит о «живой» коже, способности этого материала к «перерождению». Можно разграничить созданные предметы и т. н. новые существа; в первых доминирует мощный почерк с проработкой деталей, в существах же просматривается большая уступчивость, подчиненность идее (с. 19—22).

**Каалу Кирме. Воспоминания и размышления о прикладном искусстве 1950-х годов.** В нача-

ле 1950-х гг. в эстонском прикладном искусстве сложились определенные каноны, которые более поздним поколениям иногда трудно понять. Исключалось любое упрощение или стилизация изобразительных элементов. Основной целью были анатомическая точность и правдивость движений. Фактически, перед прикладным искусством ставились задачи изобразительного искусства. Вторым важным требованием была национальность формы, под которой подразумевалось варьирование элементов народного искусства. Больше всего использовались образцы периода классицизма. Однако этот период имел и свои достоинства — филигранная обработка материала, которая в настоящее время, после многочисленных стилистических zig-zagов, вновь вызывает интерес, а также некоторые принципы оформления (с. 23—25).

**Республиканская осенняя выставка художников. 1985.** (с. 26—27). Ковер-занавес во дворце культуры и спорта им. В. И. Ленина. Автор — народный художник Эстонской ССР Э. Пылдроос. В 1985 г. к 45-летию Эстонской ССР во дворце культуры и спорта им. В. И. Ленина был вывешен ковер-занавес, размером 10,2×49,3 м, выполненный по эскизу Э. Пылдрооса. На создание эскиза ушло 3 года, на изготовление — 3,5 года. Поскольку во дворце проходили самые различные мероприятия, общей темой композиции стала «Жизнь людей». Композицию пронизывает гуманистическая концепция человека, которая выражена на языке острагированно-символических образов (с. 28).

**Выставка четырех живописцев в Доме Искусств.** В 1985 г. состоялась групповая выставка А. Кескюла, Т. Пяэзукке, О. Субби и А. Тольта. Совместная экспозиция четырех сильных и самобытных художников вызвала оживление среди любителей живописи и критиков, затронул два круга проблем. Первый касается самих участников экспозиции и показывает, что же связывает этих художников — таких разных по стилю и художественной манере — в единое целое и, наоборот, что их отличает друг от друга именно на этой выставке. Второй круг вопросов затрагивает состояние современного эстонского искусства, при условии, что мы будем рассматривать его как однородную систему, по отношению к которой данная четверка является как бы определенным символом. Можно утверждать, что выставка объединяла в себе все те качества, которые мы сейчас считаем характерными для хорошего уровня, и одновременно выявила также проблемы, связанные со стабилизацией общей картины сегодняшней живописи. Обсуждая выставку, Т. Пяэзукке сказал, что он вовсе не уверен в том, что она сослужила добрую службу, так как критика безоговорочно признала какое-то одно явление. Сейчас было бы своевременным устроить экспозицию какого-либо другого явления эстонского искусства. Общей чертой творчества этих художников ему представляется подход к цвету — все они форсируют проблему цвета с целью достижения большей эмоциональности и в то же время их отличает свойственная эстонцам сдержанность. О. Субби считает наиболее существенной чертой всех четырех, что все свои работы они выполняют в масле, — именно в этом направлении они совершенствовали свою технику. А. Тольте подчеркивает, что групповая выставка не обязательно должна быть выставкой какой-то определенной группировки, какой она не была и в данном случае. Проведению совместной экспозиции способствовало и то, что все ее участники не мыслят себя без живописи, каждый, кроме интереса к искусству, испытывает интерес к миру в целом, каждый терпимо относится к творчеству другого (с. 30—33).

**Тийна Абель. Художники 1939-го.** В 1985 г. в Государственном художественном музее ЭССР (ГХМ) состоялась выставка живописи повторявшая выставку 6 художников — А. Варди, Адамсона-Эрика, Я. Гронберга, К. Тедера, К. Пярсимяги и К. Лийманда, — которая состоялась в 1939 г. Творчество названной группы было тесно связано с переходом французской живописи в наше национальное искусство, целью повторной выставки и стало исследование влияния парижской школы и воссоздание духовной атмосферы позднего импрессионизма, сделать проблему более «наглядной». Творческий путь всех шести художников связан с учебой в художественном училище «Паллас», поездками в Париж, все они считали свет и цвет первейшими средствами выражения живописца. Влияние Франции проявилось в работах каждого, естественно, по-разному, в соответствии с личностью и характером дарования. В работах Адамсона-Эрика больше всего ощущается расчет, он стремился избежать в своем творчестве случайностей и необоснованной игры настроения. Мимолетности и скоротечности он предпочитал постоянство и определенность. Противоположным по характеру было творчество К. Пярсимяги, который использовал самые различные способы выра-

На вопросы отвечает председатель правления Союза художников ЭССР Энн Пылдроос. Интервью вела С. Хельме.

Когда Вас избрали председателем правления СХ ЭССР, было ли в эстонском искусстве какое-либо явление, которое Вам хотелось бы изменить? Э. П.: К изменениям в искусстве следует относиться крайне осторожно, руководство может лишь поощрять те направления, которые считает важными. В общем эстонское искусство представляет собой гармоничное целое, но его основная слабость заключается в известной приверженности к исследованию нюансов. Уже в течение многих лет наши художественные выставки на одно лицо. Может быть, это объясняется своеобразием нашей культуры? С. Х.: Есть ли в эстонском искусстве некий пробел или еще неразработанная область, которая требует к себе внимания? Э. П.: Традиционный пробел в нашем искусстве — связь монументального искусства с архитектурой. Увязывание художественных произведений с архитектурной средой по-прежнему остается на уровне экспериментирования. Очевидно, явно недостаточна соответствующая организационная деятельность, а также то, что эстонское монументальное искусство не смогло в достаточной степени доказать свою жизнеспособность. С. Х.: Как Вы оцениваете потенциалы живописи, графики и скульптуры? Э. П.: Мне бы не хотелось выделять какой-либо один вид искусства, в каждом из них есть действительно высокохудожественные произведения. Пожалуй, наиболее близка к известному совершенству графика, но ей же и сопутствуют некоторые элементы застоя. Наибольшая подвижность и постоянный поиск отличают скульптуру, хотя по результатам она весьма неустойчива. Живопись занимает промежуточное место между скульптурой и графикой. С. Х.: Заставили ли идеи XXVII съезда КПСС Вас как председателя правления СХ по-иному взглянуть на некоторые проблемы искусства? Э. П.: Вопрос в том, чтобы заново взглянуть на истинный смысл и цели нашей деятельности, а также сбросить балласт мнимых «показателей». В этом я вижу переломный момент особой этической важности. Одним из недостатков в жизни эстонского искусства мне представляется излишнее значение, которое мы придаем выставкам. Выставка — это прежде всего отчет, она не должна становиться самоцелью. С. Х.: На большой выставке, посвященной съезду, было представлено и эстонское искусство, как оно выглядело на всеобщем фоне? Э. П.: По статистике все обстоит неплохо, мы представили больше работ, чем раньше. Большая часть из них экспонировалась в Манеже. Но заметить нас в Манеже трудно, такая организация экспозиции не создает благоприятных условий для небольших союзных республик и региональных школ. С. Х.: Произойшли ли в Союзе художников ЭССР в последнее время какие-либо структурные изменения, например, создание новых секций? Насколько важна их роль в искусстве? Э. П.: Основным структурным изменением стало создание секции плакатистов. Количество ее членов невелико, но действует она энергично. С ней сотрудничает много художников из других секций. Роль и авторитет искусства плаката постоянно возрастают. Идет подготовка к созданию секции дизайнера. С. Х.: Как обстоит дело с новым Домом художников? Э. П.: Есть постановление правительства республики о начале строительства новой выставочной галереи силами польских реставраторов в 1989 г. Предстоит решить целый ряд сложных проблем (с. 1).

**Юри Хайн. Иллюстрации к произведениям Ф. Тугласа.** Иллюстрации к произведениям эстонского классика имеют длинную, полностью охватывающую текущее столетие историю. Она началась в 1901 г., когда в еженедельной газете «Детская газета» появился небольшой рассказ «Еж», подписанный Ф. Ю. Михельсоном и иллюстрированный гравюрами на дереве (из собрания журнала). Автором первых, специально созданных для текстов Тугласа иллюстраций был К. А. Хиндрей.

жения. К. Тедер отдавал предпочтение конкретному способу изображения, который сочетался у него с импрессионистской техникой живописи. Целью работ А. Варди было трансформировать полученное впечатление в произведение искусства путем естественной передачи света и атмосферы. В отличие от предыдущих художников совсем иначе проявилось влияние парижской школы в творчестве К. Лийманда. Его работы более глубоки и экспрессивны, проблемы более серьезные. Выставка 1939 г. прошла блестяще. Повторная выставка 1985 г. имела большое значение с точки зрения исследования эстонской живописи (с. 34—39).

**Эха Комиссаров. Экспрессионизм в эстонском искусстве.** В 1913—1924 гг. эстонское искусство испытывало значительное влияние экспрессионизма. Его исходной точкой была Германия, чем объясняются следы непосредственного влияния группы «Brücke» («Мост») и «Blauer Reiter» («Синий всадник») в творчестве эстонских экспрессионистов. Экспрессионизм нельзя считать доминирующим в этот период направлением, хотя, как показала большая обзорная выставка «Экспрессионизм в Эстонии», его влияние было весьма значительным, и прежде всего среди молодого поколения художников. Молодым графикам и скульпторам (А. Ваббе, М. Лаарман, Э. Вийральт, А. Старкюпф) экспрессионизм дал возможность более активного общения со своим временем, столкновения с современными проблемами формы. Многим уже сформировавшимся в начале века мастерам (Н. Триик, К. Мяги) экспрессионизм помог расширить возможности своей манеры, активизировать уже сложившиеся системы. Несмотря на то, что эстонскому экспрессионизму свойственны в некоторой степени эпитонство и зависимость от немецких образцов, он все же оказал заметное влияние на последующее развитие искусства. В эти годы художник получает право на самовыражение и эксперименты с формой, что в творчестве А. Ваббе переходит в использование абстрактного образного языка. Вместе с экспрессионизмом в наше искусство приходят авангардистские устремления — и в этом плане он является весьма существенным этапом в развитии эстонского искусства (с. 40—44).

**Инге Тедер. Новые музеи.** В 1960—70-е гг. правительством были приняты постановления об открытии Музея прикладного искусства республики (открыт в 1980 г. в помещении старого городского амбара), экспозиции собрания средневекового искусства (открыта в 1984 г. в Музее-концертном зале Нигулисте) как филиалов ГХМ, а также основания музеев Адамсона-Эрика (открыт в 1983 г.) и К. Рауда (открыт в доме художника в Нымме в 1984 г.). Создание новых музеев повлекло за собой значительные реставрационные работы на архитектурных объектах, из которых наиболее существенными и сложными были, конечно, работы по исследованию и реставрации церкви Нигулисте (работы велись под руководством искусствоведа Май Лумисте). Из наиболее выдающихся произведений искусства в настоящее время в музее экспонируются работы любекских мастеров XV в. — бывший главный алтарь церкви Нигулисте работы Хермена Роде и «Пляска смерти» Бернта Нотке, а также работы мастеров из Брюгге — алтарь св. Антония Адриана Изенбрандта и алтарь девы Марии мастера легенды Лючии. Работы таллинских мастеров представлены гонкой резьбой по дереву, высокохудожественными медными и ювелирными изделиями. Хотя церковь Нигулисте еще полностью не готова (некоторые значительные произведения искусства еще ждут своего восстановления), уже сейчас можно говорить об особой представительности ее экспозиции. Большие реставрационные работы были проведены в здании Музея прикладного искусства — самом крупном амбаре XVII в. в Таллине. Цель музея — познакомить с развитием эстонского профессионального прикладного и декоративного искусства начиная 1920-х гг. по настоящее время. Музей постоянно организует выставки, ищет новые формы работы. Музеи Адамсона-Эрика и К. Рауда нельзя сравнивать с ранее названными, но они также необходимы в нашей культурной жизни. Все перечисленные музеи свидетельствуют о мощном потенциале нашего национального искусства и еще раз подчеркивают необходимость создания музея народного искусства. Вопрос создания такого музея — фактически вопрос дальнейшего развития нашего искусства (с. 45—49).

**Юри Хайн. Еще раз о «Книге нового искусства» и Тео ван Дэсбурге.** В дополнение к статье М. Пейль, которая говорила о пространстве «Книги нового искусства» за пределами Эстонии («Кунст 66/1»), необходимо добавить, что пятеро членов группы (А. Акберг, Е. А. Влугенфельд, Ф. Хист, М. Лаарман, Х. Ольви) приняли участие в Большой художественной выставке 1928 г. в Берлине,

так как уже ранее состояли в Международном Союзе экспрессионистов, футуристов, кубистов и конструктивистов. Заслуживает внимания также то, что в 1929 г. в известном журнале по прикладному искусству «Die Form» была опубликована статья Т. ван Дэсбурга «Книга и ее оформление», в которой приводится репродукция обложки «Книги нового искусства» и содержится похвальная оценка оформления названной книги (с. 50—51).

**Каур Алттоа. О псевдотрифории церкви Иоанна Крестителя в Тарту.** Церковь Иоанна Крестителя в Тарту является одним из выдающихся архитектурных памятников Эстонии. Нам не известно ни одно другое сооружение во всем европейском средневековом искусстве, которое имело бы столь богатую терракотовую пластику (первоначально свыше 1000 скульптур, из которых сохранилась почти половина). Во-вторых, стены центрального нефа имеют необычное оформление (фигуры на пилонах, скульптуры над капителями, фриз над аркадами с изображением голов). Ниши образуют псевдотрифории. Маркировка зоны трифории в древней Ливонии вообще встречалась редко (она имеется еще в Домской церкви в Тарту). Однако как исключение в данной церкви такие фигуры располагаются и в нишах — они изображены сидящими под балдахинами, центральные имеют корону и скипетр. У других фигур атрибуты отсутствуют, и сюжет иконографии на стене не ясен.

До сих пор считалось, что описанное решение уникально во всей готике. Однако аналогичные решения встречаются в английской архитектуре XIV в.: восточная часть хора Уэльского собора, церковь девы Марии в Оттери, условно можно отнести сюда и собор в Или. Пока в литературе не было высказано предположение, что эстонское средневековое искусство может быть связано с Англией. Хотя неоднократно делались ссылки на случаи, когда в строительных сооружениях Северной и Средней Европы сказывалось влияние английской архитектуры (звездчатые своды зданий на территории Пруссии, церкви св. Якова в Ростке и Торун, Пражский собор). Все это регионы, с которыми древняя Ливония поддерживала отношения. Необходимо также учитывать, что уже в XIII в. Тарту входил в Ганзейский союз, который имел свои конторы и в Англии. Таким образом, не исключена возможность, что образцы английской архитектуры могли достичь и Тарту (с. 59—64).

**Enn Põldros, the Chairman of the Board of the Estonian SSR Artists' Union, questioned by S. Helme. Q.:** When elected to the post of the chairman of the Artists' Union, was there a phenomenon in Estonian art which you wanted to change? E. P.: One has to take a very careful stand towards "amendments" in art, the art leaders may only encourage those movements which they consider essential. Generally speaking Estonian art is a harmonious whole, yet its main weakness is a certain encasement in nuances. For years our exhibitions look alike. Perhaps, one can explain it with a peculiarity of our culture? Q.: Is there any blank or omission in Estonian art that one ought to fill up? E. P.: Our traditional "blank" is the relation of monumental art with architecture. Connection of art with architectural environment remains as before at the level of experiments. Seemingly the corresponding organizational activities have been scanty and our monumental art has not been able to prove its right to cherish. Q.: How do you estimate the potentials in painting, graphics, sculpture? E. P.: It would not be proper to make severe selection, one can find really good works in every sphere. Graphic art is nearest to a certain perfection with which of course reveals itself congelation. Sculpture is the mobilest and most searching one of the arts, although in its results it is the most unstable one. Painting stays in between. Q.: Do the discussions at the 27th Congress of the Communist Party of the Soviet Union compel you as the chairman of the Artists' Union to look otherwise at any art problems? E. P.: The question is in the general attitude that crystallized at the congress, in the attitude that compels us to think about the real idea and aims of our activities and shake off the burden of seeming "indices". I consider it as an ethical turning-point of an extraordinary importance. I think that one of the shortcomings in our art life is the excessive stressing of exhibition activities. An exhibition is still an account of one's work, it must not become the main aim. Q.: The Estonian art was also represented at the big congress exhibition, how did it look like on the background of the other republics? E. P.: According to statistics all is well, this time we presented more pictures than earlier. Most of them were exhibited in Manège exhibition hall. Yet one can not notice them there because the present arrangement of the exposition does not create favourable conditions to small union republics and regional schools. Q.: Have there recently been any structural changes in the Artists' Union, e.g. establishment of new sections? Which part do they play in our art? E. P.: The main change was the establishment of the section of poster artists. The section is not numerous, but very active. A number of artists from other sections take part in the work of that section. The role and authority of poster art is on the path of progress. One makes preparations for establishment of the section of designers. Q.: What about the new Art House? E. P.: There exists the decree of our government about starting the construction works of the new art gallery with the help of Polish restorers. Actually ahead of us is the solution of numerous difficult problems. Every day may bring about surprises. (p. 1)

**Illustrated Tuglas by Jüri Hain.** Illustrating F. Tuglas' writings has a long history behind itself, it seizes the whole present century. It starts with 1901, when in the magazine "Children's Paper" was published the story "Hedgehog" under the name F. J. Mikhelson and to which publishers found woodcut ornaments (from the collection of the magazine). The author of the first illustrations made specially for Tuglas' text was K. A. Hindrey. The first book which illustrations for their artistic side surpassed the limits of text ornaments, was the collection of short stories "Two Together" (the vignettes in the style of Art Nouveau made by K. Mägi were ready earlier and independently from the text), the second classical example of Art Nouveau is the illustrations of A. Tassa for the Tuomas' collection of short stories "Evening Sky" published in 1913. After Tuglas' exile period his works were illustrated by K. Mägi, yet at the beginning the main designer at that period was A. Vabbe. Although the number of works designed by A. Vabbe is not big, notable

is the appropriateness of his creative manner to Tuglas' text. At the end of the 1920s the artists of the next generation started to illustrate Tuglas' works, the artists who had got their artist's education in our native country already — N. Mei, H. Mugasto, A. Laigo and A. Johani. Since the middle of the 1940s the most outstanding and productive author was M. Laarman, especially successful are the woodcuts or monographs "Estonian Writers' Society" and "Juhan Liiv", the next stage is connected first of all with E. Okas and V. Tolli whose illustrations made in the 1960s won recognition both in the Soviet Union and abroad. The above-mentioned artists are by no means the only ones who were active in illustrating Tuglas' works. There is no Estonian writer with designing of whose works had been engaged so many great artists. (pp. 2—9)

**Contemporary Art and Greece World.** The 18th Congress of AICA. A survey of the problems discussed at the congress. The general subject of the AICA congress held in Greece was the relation of contemporary art to ancient myths. In general it was united with the problems of transvanguardism (neosexpressionism). It was found out that the vanguardists regarded the relation between nature and man principally differently. One stressed the connection of western culture and disposition with ancient world, integral history of culture. P. Feist, the representative of the German Democratic Republic treated the subject of relations between myths and realistic art, V. Polevoi, the representative of the Soviet Union appeared with the report "Contemporary Art and Greece World (Artist's Profession in Contemporary World)". (pp. 10—13)

**Young Artists in Vilnius in 1985/86 by Harry Liivrand.** Every union republic was represented by 30 authors at the triennial of young artists in Vilnius. At the 3rd triennial there became apparent new emphases in the young art of Estonia, Latvia and Lithuania, new selection of better ones, shattering of the legends and results that do not correspond with the forecasts. Latvian art has made the greatest qualitative leap. The romantic position of Latvian artists was supported by naiveist manner and realistic decoratively processed surfaces. The Lithuanian exposition was more variegated and contradictory, the authors connected more directly with symbolism were dominating. Several artists were engaged with the reminiscences of their childhood. In Estonian exposition one could clearly feel the change of generations, which put before the critics a number of questions. The first paradox is that the art which becomes more and more understandable and more comprehensible as for style, that art leaves the spectator cool. The second paradox is that young artists try to resemble their older colleagues already at the beginning of their creative activities. The most outstanding young artists at the triennial were E.-M. Kokamägi, R. Kelpman, M. Kilk, R. Karl, M. Kurismaa. (pp. 15—18)

**Elo Järv in Her Development and Maturity by Tiina Kässel.** The leather artist Elo Järv graduated from the State Art Institute of the Estonian SSR in 1964, since 1966 she has shown her works at every republican exhibition of applied art as well as at several expositions abroad (Hungary, Sweden, Poland, the German Democratic Republic, the German Federal Republic, Finland). Since 1985 she is the Merited Artist of the Estonian SSR. Elo Järv puts sculptural elements into her leather objects, thus one has to do rather with leather sculptures. The primary push in that direction was given by pop art, for today the artist has left those frames and reached grandiose modellings. E. Järv herself has spoken about "the life of leather", reincarnation of its kind. One can make a difference between created objects and the so-called "new creatures". In the first ones dominates vigorous manner with fixed details, in creatures but functions pliancy and letting to be directed. (pp. 19—22)

**Reminiscences and Thoughts about Applied Art of the 1950s by Kaalu Kirme.** At the beginning of the 1950s our applied art was formed by certain canons, which for later generations are difficult to understand. Any kind of simplification or stylization of depicting elements was excluded. The aim was anatomical reality and truthfulness of movements. In fact, one gave to Estonian applied art the tasks of figurative art. The second essential demand was connected with national form which was understood as a modification of the elements of folk art. Most of all the examples of classicism were used. Still that period had its own advantages, they are the indisputable skill of fine procelling that today is again of interest after several stylistic windings and turnings and form principles. (pp. 23—25)

**Republican Autumn Exhibition 1985 (pp. 26—27)**

**Carpet-curtain in City Hall, Designed by Enn Põldroos, People's Artist of the Estonian SSR.** The new curtain (10.2x49.3 metres) designed by Enn Põldroos, was hung up in the V. I. Lenin Culture and Sports Palace (City Hall) in case of the 45th Anniversary of the Estonian SSR in 1985. It took three years to design the carpet-curtain and three and a half — to weave it. Because of the different events that take place in the City Hall, the general theme of the composition is "People's

Life". The humanistic conception of a man is presented through abstract and symbolistic form language. (pp. 28)

**Exhibition of Four Painters in Art Building.** In 1985 the group exhibition of A. Keskküla, T. Pääsuke, O. Subbi and A. Tolts took place. The representation of the four strong and individual painters together roused excitement in spectators and art critics and was connected with two circles of problems. The first one touches the artists themselves as well as the choice that regardless of the strong difference in styles and art treatment links them together as an original whole or, on the contrary, regardless of their differences which are conspicuous at that exhibition. The second circle of problems touches the contemporary Estonian art picture supposing we look at it as a homogeneous system, in respect of which one can treat those four artists as a certain symbol. One may state that the exhibition carried in itself all those qualities that we consider characteristic of the present good level and at the same time brought forth also the problems that are connected with the stabilization of the present exhibition picture. Discussing the exhibition T. Pääsuke is not certain that the show did only good, the critics declared a phenomenon to be indisputably good. Now it is time to expose some other side of the Estonian art. As a common link between them he saw the treatment of colour — the forced colour problem is important for all of them in the interest of emotionality and at the same time the modesty of the Estonians, northerly country. O. Subbi considers the most essential common line that all four are purposeful painters in oil who have elaborated their technique of painting in that direction. A. Tolts stresses that the group exhibition does not need to be the exhibition of a grouping as it was in this case. The fact that for all of them painting is a self-evident activity, that everyone of them is interested in world problems besides art that everyone is tolerant in respect of the work of another one, created favourable ground for the above-mentioned exhibition. (pp. 30—33)

**Painters of 1939 by Tiina Abel.** The exhibition of paintings that reconstructed the exposition of 1939 of six artists: A. Vardi, Adamson-Eric, J. Grünberg, K. Teder, K. Pärsmägi and K. Liimand, took place in the State Art Museum of the Estonian SSR in 1985. The creative work of the mentioned group was closely connected with the transmission of French culture into our national culture. The aim of repeat exhibition became the studying of the influence of the Paris school and re-creation of the spiritual atmosphere that was influenced by late impressionism, thus making the problem more figurative. The creative biography of the six painters was connected with studies in art school "Pallas", journeys to Paris and with convictions that light and colour are the painter's primary means of expression. The French influence became apparent by everyone of them differently of course, in keeping with nature and kind of talent. In the work of Adamson-Eric one could feel consideration, he tried to out chance and aimlessness from his pictures. He preferred steadiness and certainty to fleeting and passing. K. Pärsmägi had a contrary nature, his spirit was open to a number of possibilities in art making. K. Teder preferred concrete way of depicting with which he connected his impressionist technique of painting. A. Vardi's problem at the exhibition was the forming of the beautiful impression into the art work through natural treatment of light and atmosphere. Somewhat different are the influences of the Paris school by K. Liimand. His works are more viable, expressive, the problems — gloomier. The exhibition of that time was a success. The repeat exhibition of 1985 was extremely essential from the point of view of studying the Estonian painting. (pp. 34—39)

**Expressionism in Estonian Art by Eha Komissarov.** During the years 1913—1924 Estonian art is strongly influenced by expressionism. The starting-point of the latter came from Germany, therefore the immediate traces of "Brücke" and "Blaue Reiter" in the works of Estonian expressionist. One cannot consider expressionism as an autocratic trend in that period in Estonia but still as it turned out at the big survey exhibition "Expressionism in Estonia" its influence was rather strong and that mostly among the young artists. The young artists and sculptors (A. Vabbe, M. Laarman, E. Viiralt, A. Starkopf) found in expressionism a possibility to contact themselves more actively with their time and new contemporary form problems. A number of mature artists of the beginning of the century (N. Triik, K. Mägi) found with the help of expressionism new possibilities for their manner and brisped up previous systems. Regardless of the fact that expressionism in Estonia retains somewhat imitating character and depends rather essentially on the German examples, it had noticeable influence on the following art development. The part of the artist in those years becomes the right to self-expression and form experiments, which in the work of A. Vabbe develops into the utilization of abstract form language. Together with expres-

sionism the vanguard trends reach our art life and in this task it is the extremely essential stage in the development of Estonian modern art. (pp. 40—44)

**New Museums by Inge Teder.** In 1960—70 our government passed the decree about opening the branches of the State Art Museum of the Estonian SSR for applied art (was opened in 1980 in the rooms of a town's old store-house), for the collection of mediaeval art (was opened in 1984 in the Niguliste museum-concert hall), establishing Adamson-Eric's museum (was opened in 1983) and Kristjan Raud's house-museum (was opened in 1984 in the artist's house in Nõmme). It is essential to mention that the opening of the new museums brought along the restoration of several important architectural objects, from which the most essential and difficult was of course the study and restoration of the St. Nicholas' church (the works were directed by art historian Mai Lumiste). We find among the art works in the museum the famous masterpieces by the 19th-century Lübeck masters: the former main altar of the St. Nicholas' church by Hermen Rode and the Death Dance by Bernt Notke as well as the Antonius' altar by Adrian Isenbrandt and St. Mary's altar by the Master of Lucia's Legend, both artists coming from Brugge. The skill of local Tallinn masters demonstrate fine wood carvings, high-level works of copper- and goldsmiths. Although the Niguliste museum is not yet ready (several important works are still waiting for restoration) one has already now a reason to speak about the special representativeness of the Niguliste's exposition. The house of the applied art's museum, the Tallinn's biggest 17th-century store-house was thoroughly restored. The aim of the museum is to introduce the development of the national professional applied and decorative art since 1920s of the 20th century until today. The museum organizes regularly various exhibitions, searches for new forms of working. The Adamson-Eric's and K. Raud's museums are incomparable with the above-mentioned ones, but necessary in our cultural life to the same degree. All the mentioned museums show the mighty potential of our national art and emphasize its need for the museum of national art. The problem of the national museum is actually the problem of the further development of our art culture. (pp. 45—49)

**More about "The Book of New Art" and Theo van Doesburg by Jüri Hain.** In addition to M. Peil's article, that introduced the spread of "The Book of New Art" outside Estonia ("Kunst" 66, 1) one has to add that five from the members of the Group (A. Akberg, E. A. Blumenfeldt, F. Hist, M. Laarman, H. Olvi) took part in the Grand Art Exhibition in 1928, belonging already before that to the international organization Internationale Vereinigung der Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten. It is also noteworthy that in 1929 in the applied art's journal of good repute "Die Forum" was published the article "Book and Its Design" by T. van Doesburg, where the reproduction of the cover of "The Book of New Art" and praising opinion about the design of the mentioned book were issued. (pp. 50—51)

**About Pseudotriforium in the St. John's church of Tartu by Kaur Alftoa.** St. John's church of Tartu is one of the most remarkable Estonian architectural monuments. We do not know even one single building in the whole European mediaeval art where one can find so abundantly terracotta plastics (primarily over 1,000 sculptures from which approximately a half has been preserved). In the second place, the walls of the central nave are of exceptional design. Also here one sees in abundance terracotta plastics (figures on the pillar shafts, capitals with the sculptures above them, the frieze of heads above the arcades). Between the arcades and clerestory a pseudotriforium is formed with the help of niches. The stressing of the triforium zone is altogether rare in Old Livonia (it is also found in Tartu cathedral). But here one can find figures sitting under canopies, the central ones having crown and sceptre. The figures have no attributes and the iconographic program of the wall is not clear. Up till now one has stated that the solution in question is unique in the whole Gothic. Still there occur single analogous solutions in the 14th-century English architecture, e.g. in the eastern part of the choir of the Wells cathedral, in the St. Mary's church of Ottery and we can conventionally add the Ely cathedral. One has not supposed in the hitherto existing literature that the Estonian mediaeval architecture could be connected with England. Still one has repeatedly indicated to the cases where England had influenced the North and Central European buildings (the stellar vaults of Prussian area, St. Jacob's churches of Rostock and Torun, Prague cathedral). All those are the areas with which Old Livonia was connected during the Middle Ages. One has to consider the fact that Tartu belonged to the Hanseatic League that had offices also in England already in the 13th century. Thus the possibility that English architectural examples could reach Tartu is not excluded. (pp. 59—64)



KAUR ALTOO

## TARTU JAANI KIRIKU PSEUDOTRIFOORIUMIST

1558. aastal ilmus Kölnis raamat «Uus ja mälestusväärne lugu Liivi sõjast, mida pidas Moskoovia vürst aastal 1558 liivimaalaste vastu ja mis kõneleb kogu Tartu maakonna haledast laastamisest ja hukatusest», autoriks Tilemann Bredenbach.<sup>1</sup> Ilmselt leidis teos hea vastuvõtu, sest 17. saj. alguseni jõudis sellest ilmuda mitu kordustrukki — esmalt seal-samas Kölnis, edasi Antverpenis, Leuvenis, Douai's (mõlemad Flandrias) ja Frankfurdis.<sup>2</sup> Muu hulgas kirjeldatakse siin reformatsiooni-sündmusi Tartus (informatsiooni vahendajaks oli ilmselt Tartu endine kanoonik Philipp Olmen). Loeme, kuidas rüüstati all-linna kirikuid; autor ei pea sealjuures vajalikuks neid lähemalt kirjeldada. Ja siis äkki: «Sellessamas Tartus oli Ristija [Johannese — K. A.] kirik, ülima kunstiosavuse ja suurte kuludega ehitatud, muude kaunistuste hulgas olid Lunastaja ja kaheteistkümne apostli kujud».<sup>3</sup> Tartu Jaani kiriku skulptuurides — neist ju on siin jutt — pidi olema ka tollaste silmis midagi erakordset, mis sundis autorit teose üldisest stiilist välja langedes sellist kiilundit lisama. Ja muide, see on teadaolevalt üks esimesi kordi, mil teave ühe Eestis oleva kunstiteose kohta jõudis kaugemale Euroopasse.

Tõesti, Eesti küllaltki rikka arhitektuuri-pärandi seas kuulub eriline koht Tartu Jaani kirikule. Seda mitmel põhjusel. Esiteks — tema skulpturaalne dekoor. Kui arvestada kokku kõik pool- ja täisfiguurid, päiskivid, konsolid, talumikapiteelid ja skulptuurpead,

mis seest ja väljast on kirikut kaunistanud, saame tuhandeni küündiva arvu. Aegade jooksul on suur osa neist hävinud, ent tänaseni ehituskehandit kaunistavate ja hoidlates irdleidudena säilitatavate skulptuuride hulk on poole tuhande ringis. Kõik need on eraldi modelleeritud unikaallooming. Aga arvukus pole kunstiteose puhul põhiline, olulisim on tema kunstiline kvaliteet. Praeguse uurimisseisu juures peame igatahes tõdema, et me ei tea kogu Euroopa keskaegses kunstis ühtki rajatist, kus esineks niivõrd arvukalt ja nii kõrgetasemelist terrakotaskulptuuri.<sup>4</sup> Teiseks on erakordne Jaani kiriku kesklöövi kõrgseinte lahendus. Käesolevaga on püütudki vaadelda kõrgseinte kompositsiooni ja selle võimalikku päritolu, jättes kõrvale sealse skulptuuri geneesi ja meistritega seotud problemaatika.

Jaani kiriku interjööriarhitektuur kerkis tõsiselt päevakorrales alles pärast Teist maailmasõda. Kuni selle ajani olid keskaegsed sõlmed korduvalt ümber ehitatud ja rekonstrueeritud ruumis kaetud hilisema krohvikihiga ning autentne informatsioon alglaaduse kohta puudus. 1944. a. vabastuslahingutes kirik süttis. Põlemisel varises seintelt krohv ning alles nüüd avanes uurijail juurdepääs keskaegsele ehituskehandile. Esimese tutvustuse kirikust avaldas prof. Voldemar Vaga 1960. aastal; põhiliselt samu seisukohti esitab ta ka hilisemates ülevaateetes.<sup>5</sup> Põhiuurijaks kõnesoleval objektil on seni olnud Olev Prints, kelle 1950. aastate kesk-

paiku alustatud tööde tulemused võtab kokku käsikirjaline «Tartu endise Jaani kiriku lõpetamata uurimistöõde lõpparuanne».<sup>6</sup> Kirikut ja selle üksikuid aspekte on tutvustanud ka Villem Raam.<sup>7</sup>

Vaatleme lähemalt Jaani kiriku kesklöövi seinakujundust. Selle alumise tsooni moodustavad saledad neljakandilised piilarid, mis nurkadel on kanditud pirnvöödiga. Keset piilareid on paiknenud seisvad ja istuvad figuurid baldahhiinide all — tänapäevaks on need täielikult maha raiutud, üksnes tellisplokkide kannad viitavad skulptuuride omaaegsele olemasolule.<sup>8</sup> Nimetatud skulptuuride kohalt algasid ümarturbad, ulatudes talumkapiteelideni, mille dekooriks on mitmesugused taimemotiivid, vapililiad, varieeruvad lendlohed jmt. Kapiteelide eenduvatele konsoolidele on toetunud järgmine rida figuure baldahhiinide all — seekord istuvaid (taas täielikult maha raiutud), mille kohal turbad on jätkunud kuni võlvikonoolideni.

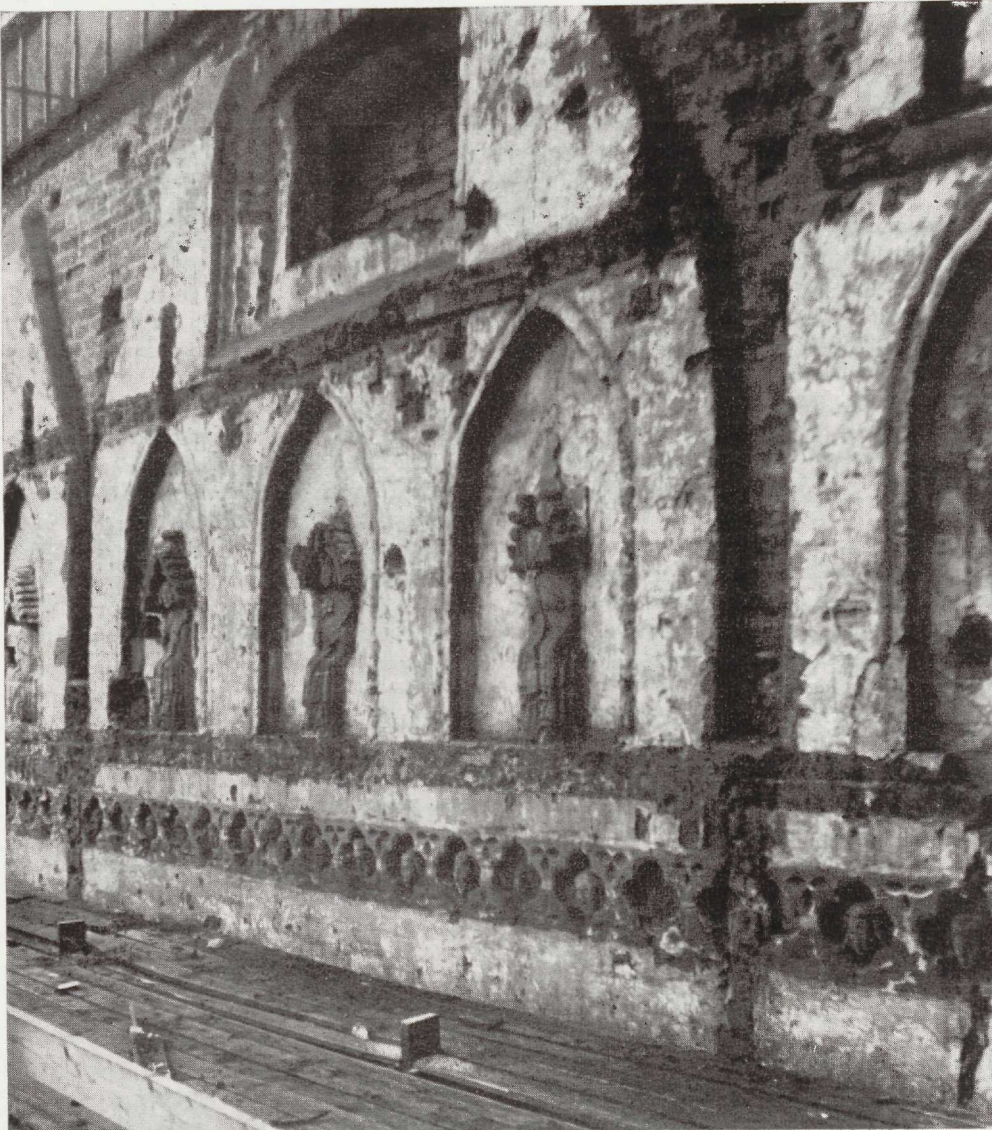
Arkaadidest mõneti kõrgemal kulgeb horisontaalne neliksiirustes paiknev peadefriis, mis on analoogne kiriku välisküljel külglöövi seinte ülaosas ja tornitahkudel paiknevaga. Friisi kohal on olnud teinegi horisontaalne aktsent — profileeritud simss. Selle ja valgimiku vahel paiknes aga pseudotrifoorium, mille moodustab kolm teravkaarset, pirnvöödiga raamistatud nišši igas võlvikus. Trifooriumitsooni markeerimine on üldse suhteliselt harv nähe Põhja-Euroopas ning Vana-Liivimaal kohtame seda ainult veel

Tartu toomkirikus. Ent erandlikuks muudab Tartu Jaani kiriku asjaolu, et trifooriumipetikud pole tühjad, vaid seal paiknevad samuti skulptuurid: igas võlvikus keskmine figuur *en face* on krooni ja tseptriga, kuma külgmiste figuuride pead on veerandpöördes keskmise suunas. Nii kõik need nagu kogu interjööri skulpturaalne dekoorgi on algselt olnud koloreeritud. Figuuridel keskajale traditsioonilised atribuudid puuduvad: kõigil on käes tekstilindid, mille maalitud kirjad on aga hävinud. O. Prints nimetab seda figuurida ilmlikuks kuningannade galeriiks, kus igas võlvikus kujutatakse «troonil istuvat kuningannat paaži ja õuedaamiga».<sup>9</sup> Suutmata omapoolselt skulptuure identifitseerida ja määrata tsükli ikonograafilist programmi lisame üksnes mõned tähelepanekud. Kõigepealt — vähemalt enamik kroonitud figuure esindavad minu arusaamise kohaselt maskuliinset poolt. Meenutades Prantsusmaa katedraalide kuningate galeriisid, on isegi raske otsustada, kas on tegemist profaansete või kiriklike tegelastega. Nii väitis omal ajal E. Mäle, et siin pole kujutatud Prantsusmaa valitsejaid, vaid hoopis Vana Testamendi Iisraeli kuningaid.<sup>10</sup> Viimased uurimused on taas tõestanud vastupidist.<sup>11</sup> Skulptureeritud pseudotrifoorium ongi kõige

unikaalsem element kirjeldatud kõrgseina juures. Nii V. Vaga kui ka O. Prints on seisukohal, et tegemist on ainulaadse nähtusega maailma gootikas.<sup>12</sup> Küll lahksnevad arvamused meistrite päritolu kohta. V. Vaga väidab, et tegemist on kohaliku, Tartus kujunenud koolkonnaga, mille meistrid on hästi tuttavad mitte üksnes Saksamaa, vaid ka Prantsusmaa arhitektuuriga.<sup>13</sup> Nimetatud teesi kohta leiab O. Prints, «et see on suurim viga, mida saab antud küsimuses teha». Tema veendumuse kohaselt on kiriku ehitusmeister tugevasti mõjustatud prantsuse gootikast; pole isegi võimatu, et ta oli sünnilt prantslane. Vahendajana Tartu ja Prantsusmaa vahel oletab ta Lübeckit.<sup>14</sup> O. Prints näeb Tartu Jaani kirikul ka konkreetset eeskju: Pariisi Notre Dame'i katedraali läänefassaadi, eriti selle lõunapoolset sektsiooni. Portaalidele vastaksid Jaani kirikus arkaadid, portaalidevahelistel pilastritel paiknevad skulptuurid — piilariskulptuuridele, kuningate galerii pleudotrifooriumile ning pikihoone lääneaknad vastaksid valgmikule.<sup>15</sup> Mõningane kokkulangevus siin tõesti on — eriti kui mõlemat objekti graafiliselt kujutada. Siiski tundub küsitavana mingi kompositsiooniskeemi mehaaniline ülekanndmine teise konteksti (võrdluseks — me ei seosta näiteks

romaani eksterjööri kääbusgaleriid trifooriumiga, ehkki üldkujud on üpris sarnased). Mõjutusi ja eeskjused tuleks otsida eelkõige siiski gooti kirikute kõrgseina kujunduse repertuaarist.

Kas Jaani kiriku skulptureeritud pseudotrifoorium on ikka ainus kogu gootikas? Selgub, et siiski päris mitte. Seda lahendust on kasutatud — ehkki küllaltki kitsalt — 14. sajandi inglise gootikas. Peame silmas esmajoones **Wellsi** katedraali koori idaosa, kus arkaadide ja valgmiku — ka idaseina ülaosa täidab suur ehisraamistikuga aken — vahelises tsoonis on nišid, milles algselt on paiknenud skulptuurid.<sup>16</sup> (Praegu näeme viimaseid üksnes koori idaseinal, ent needki on uued — paigaldatud pärast I maailmasõda.<sup>17</sup>) Wellsi trifooriumiskulptuuride eeskjudeks olid oletatamisi saareriigi hauaehitised.<sup>18</sup> Viimaste küllaltki levinud motiiviks on nišsides paiknevate leinajate figuurired. Vanimad sellised ulatuvad tagasi 13. sajandisse (näit. Herefordis 1282—84), eriti kohtab neid aga 14. saj. II veerandil.<sup>19</sup> Wellsi koori idaosa on valminud 14. saj. 30.—40. aastail.<sup>20</sup> Kõnesolev motiiv on ka Inglismaa arhitektuuris küllaltki unikaalne ning uurijad nimetavad Wellsi kõrval üksnes **Ottery Maarja** kirikut (1337—42).<sup>21</sup> Ka seal on trifooriumitsoonis baldahhiinidega nišid, kus algselt on leidunud skulptuurid — tänapäevaks on need jällegi hävinud. Kolmandana tuleks siia lisada pärast 1322. a. varisemist ehitatud **Ely** katedraali oktagoonne nelitistorn (valminud 30.—40. aastail)<sup>22</sup>, kus arkaadide ja valgmiku vaheline seinatsoon on taas liigendatud figuuridega. Motiivi kohtame üksikutel juhtudel hiljemgi — näiteks **Londoni Westminster Abbey'** Henry VII kabelis (1503—1519). Ükski nimetatud näidetest pole otsene vaste Tartu Jaani kiriku pseudotrifooriumile — detailides on need küllaltki erinevad. Ühine on aga üldse trifooriumitsooni skulptureerimine, millele teistes piirkondades ei tea analoogiaid olevat. Paratamatult kerkib oletus, et Tartu Jaani kirikut püstitanud meister on lähtunud inglise gootika vastavatest eeskjudest. Jaani kiriku kõrgseinal on veel üks spetsiifiline joon. Reeglina paikneb trifoorium arkaadide ja kilpkarte vahelises tsoonis, tähendab — kesklöövi võlvikandest madalamal. Siin aga algab pseudotrifoorium võlvikapitelide kõrguselt, olles seega paigutatud traditsioonilisse valgmiku tsooni.<sup>23</sup> Taas osutab sellele esmakordselt O. Prints<sup>24</sup>, kuigi ei suuda leida põhjust, miks nii talitati. Esitaksin siinjuures ühe oletuse. Erinevalt senistest uurijatest<sup>25</sup> oletame, et kirikut ei ehitatud kogu aeg basiilikana, vaid vähemalt võidukaare ja piilarite püstitamisel kavandati kodakirikut ning alles pärast nende ehitusosade valmimist otsustati basiilika kasuks.<sup>26</sup> Sellises situatsioonis nn. klassikalise kolmetsonaalse seina ehitamisel kujunenuks kesklööv praegusest märksa kõrgemaks, mis

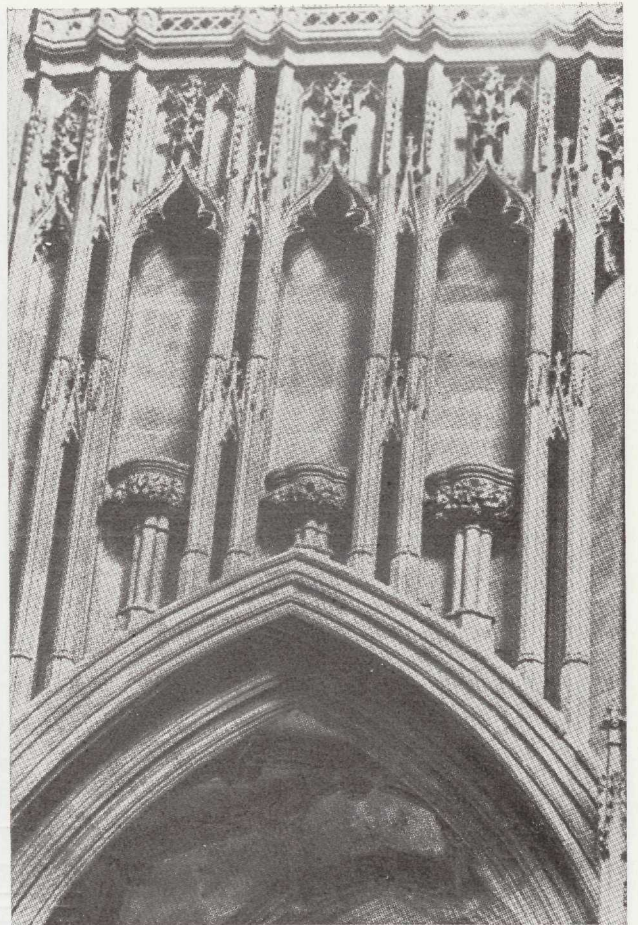


120. Vaade Jaani kiriku lõuna-kõrgseina ülaosale.



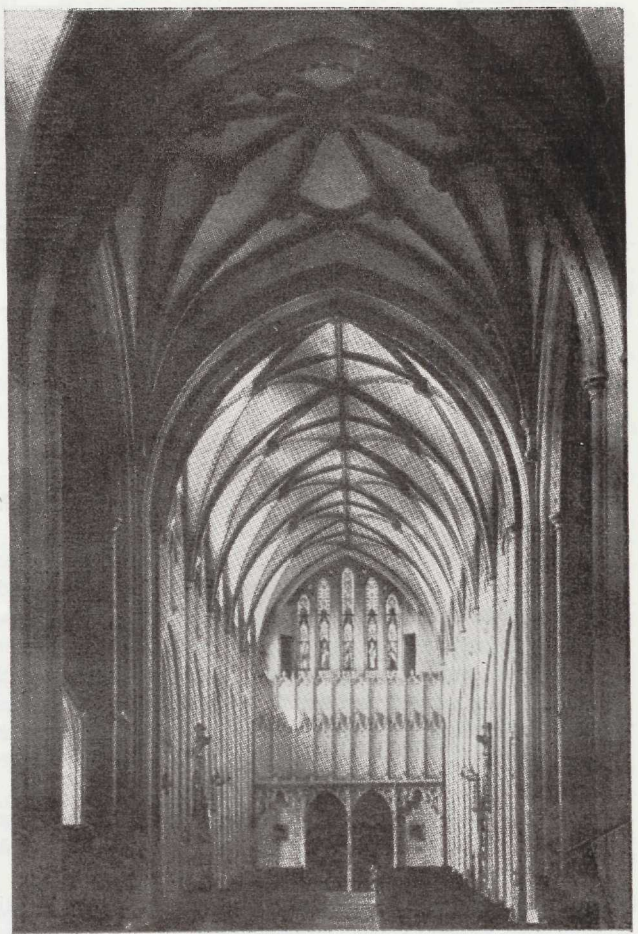
121. Wellsi katedraal. Koor.

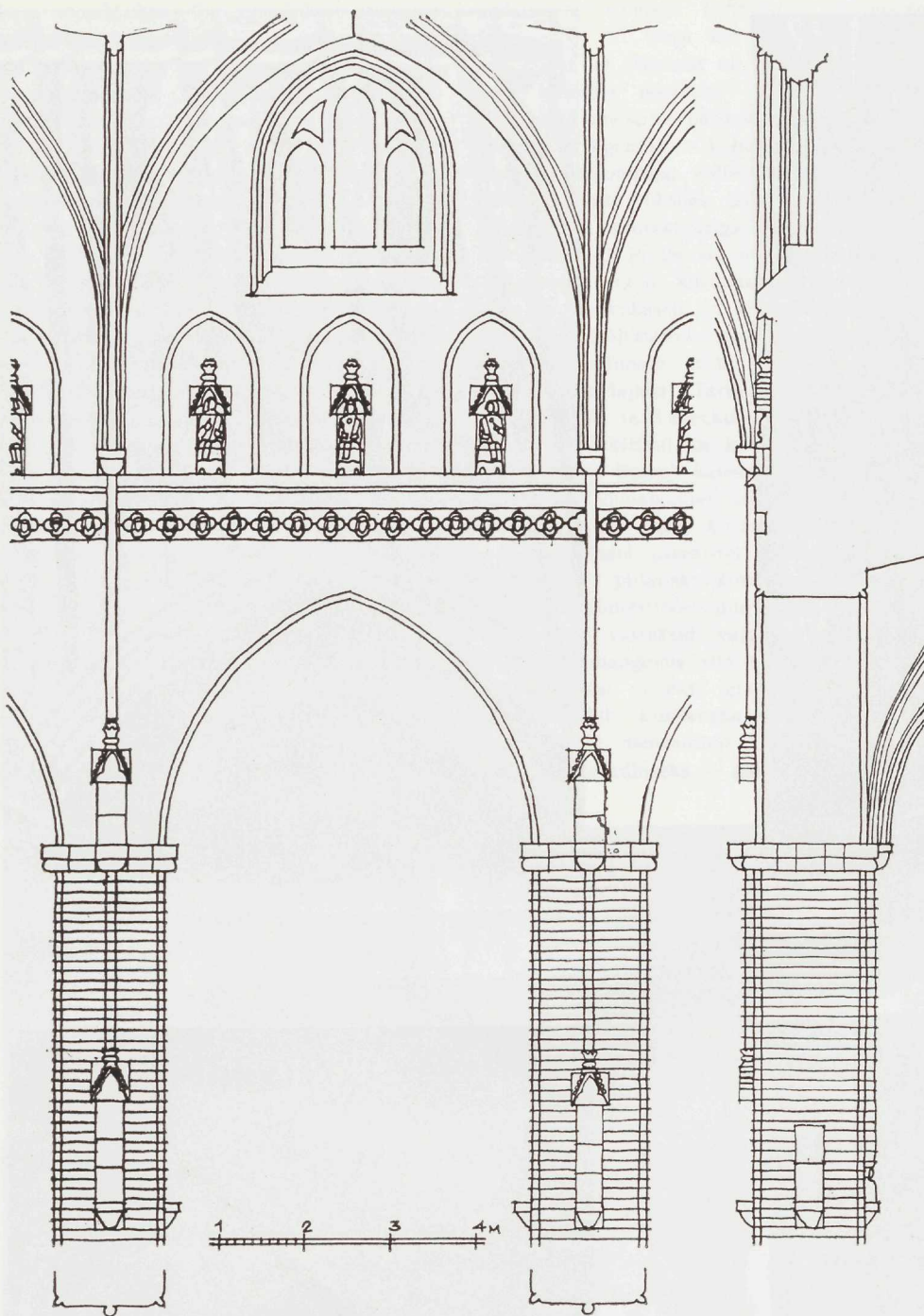
122. Ely katedraali nelitis.



123. Wellsi katedraali kooriosa trifoorium. Detail.

124. Öttery Maarja kirik.





125. Jaani kiriku kõrgseina rekonstruktsioon. U. Tiirmaa joonis.

olnuks aga disproportsionaalne juba eksisteeriva võidukaare suhtes. Samuti võis tekkida kahtlus olemasolevate ehitusaluste (puitparv ja vundamendid) kandevõime suhtes. Ruumi üldkõrguse vähendamiseks püüti valgikku ja pseudotrifooriumi kokku sulatada. Oeldu on hüpotees, mille lõplikuks tõestuseks on vaja veel täiendavaid uuringuid. Märkiks' n aga, et trifooriumi ja valgikutsooni osalist kokkulangemist — võlvikapiteelide ulatumist trifooriumitsooni —, kohtame mõnel juhul jälle inglise gootikas, näiteks Lincolni katedraalis.

Ühtlasi tuleks osutada skulptuurpeadele, mida Jaani kirikus on olnud umbes viissada. Motiiv pole Vana-Liivimaal mujalgi tundmatu

(näiteks Pühalepa, Türi, Põltsamaa ja Cēsise kirikutes), ent massilisusega on Jaani kirik täielik erand. Inglise väite kohaselt on peaskulptuuride arvukus just saareriigi arhitektuurile omane joon<sup>27</sup>.

Tekib küsimus, kas esitatud hüpotees Jaani kiriku eeskujudest pole liiga fantastiline — pole ju seni isegi oletamisi pakutud, et meie keskaegne arhitektuur võiks omada puutepunkte Inglismaaga. Teame küll Inglise romaanika ja sellele eelnenud kunstistiilide ekspansiooni Põhja-Euroopas, kuid saareriigi gootika näib olevat vägagi isoleeritud ning mõjutuste puhul olevat pigem saaja kui andja rollis. Siiski on viimase poolsajandi kunstikirjanduses nii mõnigi kord osutatud

juhtudele, kus Inglismaa esineb just mõjutaja osas. Juba 1930. a. ilmunud Põhja-Saksa telliskirikute ülevaates viitab W. Burmeister paaril korral inglisepoolsetele eeskujudele.<sup>28</sup> Edasi tuleb nimetada Preisi alade tähtvõlve. Nagu näitab K. Clasen, on see võlvitüüp jõudnud sinna Inglismaalt, põhiliseks vahendajaks Pelplini tsistertslaste klooster (vähemalt koori külglöövid valminud 1294. aastaks).<sup>29</sup> Järgnevalt kuulub siia ritta Rostocki Jakobi kirik, mis kannatas II maailmasõjas ja lammutati 1956. a. Läänemere piirkonnas erandlikuna oli selle 14. saj. keskpaiku valminud kiriku pikihoonel pseudotrifoorium, mis nii nagu mitmed muud motiivid pärinevad taas Albioni mailt<sup>30</sup>. Loetelusse tuleb lisada ka Toruni Jakobi kirik (rajatud 1309, valminud sama sajandi 40.—50. aastail), mille idafassaadi kompositsioon kordab Lincolni katedraali oma<sup>31</sup>.

Tähelepanu on pälvinud ka Praha Svätý Vít (P. Vituse) katedraal. Selle kooriosa ehitamist jätkati 1353. või 1356. aastast Peter Parleri juhtimisel, kelle ajal 1385. a. koor ka pühitseti. Peter Parleri poolt uuendusena kasutusele võetud võrkvõlvi eeskujuks on olnud inglise vormid. Samuti pälvis tähelepanu trifoorium, mis hilisgootikale omaselt on aknastatud tagaseinaga. Erijooneks on siin aga trifooriumigalerii külgedele paigutatud portreeskulptuurid — samuti Peter Parleri töö, mis uurijate arvates on taas tagasiviidavad inglise eeskujudele<sup>32</sup>.

Veel saab nimetada nn. Hansasaali 1349. a. rajatud Kölni raekojas, mille baldahhiinide all seisev figuuririda on väidetavasti taas seotud Inglismaa prototüüpidega, sealhulgas ka skulptureeritud trifooriumidega<sup>33</sup>.

Siinesitatud pole pelgalt loend Inglismaa mõjudest mandri-Euroopa 14. sajandi arhitektuurile. Meile on oluline asjaolu, et kõigi nende punktidega oli Vana-Liivimaa rohkem või vähem kontaktis. Siin on Saksa ordu mõjupiirkond — Preisimaa ja Torun, viimane kuulus muide Riia peapiiskopkonda. Tihedad sidemed olid Läänemereäärse hansalinna Rostockiga. On ju sedastatud ka Rostocki osa Riia Peetri kiriku puhul.<sup>34</sup> Parlerite koolkond tuleb jälle arvesse Tartu toomkiriku kooriosa puhul — võimaliku kaudse vahendajana on nähtud Tartu piiskop Theoderich Damerow, Karl IV endist sekretäri<sup>35</sup>. Nii pole põhimõtteliselt välistatud, et Inglismaalt pärinevad ideed võisid Tartusse jõuda. Missugust konkreetset teed mööda võisid need liikuda, pole võimalik öelda. Siin võis olla ka vahendajaid — lisaks mainituile kasvõi näiteks Lübeck. Aga ei tohi unustada, et Tartu kuulus juba 13. sajandil Hansa liitu, kellel olid oma kontorid ka Londonis ja Norwichis. Kontaktivõimalused võivad vahel olla küllaltki ootamatud. Näiteks juba nimetatud Theoderich Damerow valiti Pariisi ülikoolis õppimise ajal, 1363. aastal, inglise natsiooni (sinna kuulusid ka sealsed sakslastest tudengid) prokuraatoriks.<sup>36</sup>

Lõpuks peame peatuma veel Tartu Jaani kiriku keskklöövi lääneseinal. Siin on kõrge teravkaarne ava ühendamas keskklöövi tornivõlvikuga. Kaarava kohal suures petikus





126—127. Jaani kirik. Figuurid lõuna-kõrgseina idapoolseimas võlvikus.

troonib õnnistav Kristus — nn. *Majestas Domini*. Sellest madalamal paikneb kahel pool kitsamates niššides kaks istuvat figuuri. Veidi madalamal on kulgenud horisontaalne simss ja neliksiirustes peadefriis — analoogne kõrgseinte omaga, ent teisel kõrgusel. Kaarava palendeid on samuti raamimas kaks paari figuure niššides.<sup>37</sup> V. Vaga järgi on selline lääneseina lahendus taas ainulaadne kogu gootikas.<sup>38</sup> O. Prints aga viitab ühele suurele eeskujule, mis toetab Prantsuse mõjutuste versiooni — Reimsi katedraali pikihoone lääneseinale, eriti just külglöövide osas.<sup>39</sup> Sarnasus on tõesti suur, ehkki on ka mõned lahknevused (Reimsis on kogu seinapind kaetud skulptuuridega, mis on paigutatud paarikaupa; arhivoltid ümbritsevad figuurid jälgivad kumerdudes kaare kujut)<sup>40</sup>. Nii lähedaste lahenduste juures on juhuslik kokkulangevus tõesti ebatõenäoline. Ent teisalt on väheusutav näha ühel Maarjamaa ehitismälestisel anglo-galli kunsti sümbioosi, samal ajal kui siin kuskil mujal ei saa rohkem kõnelda ei prantsuse, ei inglise gootika otsemõjust. Siiski on siin võimalus, et Reimsi eeskujule vahendajaks on samuti Inglismaa. Peame silmas Yorki katedraali lääneseina sisekülge, mis on erandlik saareriigi gootikas ning mille konkreetse eeskujuna on nähtud samuti Reimsi katedraali.<sup>41</sup>

Inglismaale osutamise pole Jaani kiriku ülaloodud probleemid kaugeltki lahendatud. Vahest saab kindlama sõna öelda pärast

skulptuuride *aliäs* skulptorite päritolu selgitamist. Nimetasime ka Tartu toomkiriku trifooriumi petikuid. Kas on üksnes juhus, et ainsad markeeritud trifooriumitsooniga rajatised Vana-Liivimaal on Tartus?<sup>42</sup> Või on nende kahe objekti vahel ka geneetiline side?<sup>43</sup> Samuti tuleb arvestada V. Raami väljaöeldud mõtet, et vajalik on üle kontrollida ka Reinimaa ja Normandia trifooriumilahendused.<sup>44</sup>

<sup>1</sup> Tilemann Bredenbach. *Belli Livonici, quod magnus Moschoviae dux* ..... Coloniae 1558.

<sup>2</sup> E. Winkelmann, *Bibliotheca Livoniae historica*. Berlin 1878, nr. 5210 andmeil. Käesolevaga on kasutatud raamatu teist trükki (Coloniae 1564).

<sup>3</sup> Bredenbach, *op. cit.*, lk. 21. Tõlkinud Jaan Unt.

<sup>4</sup> Terrakotaplastika — sealhulgas ka suured, vähemalt 130 cm kõrgused figuurid — oli levinud 14. saj. lõpul — 15. saj. alguses Kesk-Reini piirkonnas. Küll aga erinevad sealsed tööd nii stiililt kui ka tehnoloogialt Tartu skulptuuridest. Kvaliteetse põletuse saamiseks on Jaani kiriku skulptuurid üksikutest plokkidest. Reinimaal figuur pärast modelleerimist õnnestati, ka kasutati seal vormiga valamist, mis Tartus tundmatu. Vt. Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit. Frankfurt am Main 1975, lk. 32, 82, 85, 108—109 ja ill. 72—78.

<sup>5</sup> В. Вага, Проблема пространственной формы в средневековой архитек-

туре Латвии и Эстонии. — TRÜ toimetised nr. 86 (edaspidi: Vaga, Ruumiprobleem), lk. 35 jj.; Eesti arhitektuuri ajalugu. Tallinn 1965, lk. 111; В. Вага. Памятники архитектуры Эстонии. Ленинград 1980, lk. 40—41.

<sup>6</sup> O. Prints, Tartu endise Jaani kiriku lõpetamata uurimistööde lõpparuanne. Tallinn 1967. KRPI arhiiv P-801.

<sup>7</sup> Eesti kunsti ajalugu I, 1. Tallinn 1975, lk. 42—43; В. Раам, Архитектурные памятники Эстонии. Ленинград 1974, lk. 210—220. V. Raam, Vanema kunsti uuematest leidudest. — «Kunst» nr. 56/1 1980, lk. 49.

<sup>8</sup> Piilarifiguuride olemasolu selgitab O. Prints, *op. cit.*, lk. 57.

<sup>9</sup> O. Prints, *op. cit.*, lk. 73.

<sup>10</sup> E. Mâle, *The Gothic Image. Religious Art in France of the Thirteenth Century*. New York, Evanston and London, s.a., lk. 166 jj.

<sup>11</sup> J. G. Prinz von Hohenzollern, *Die Königsgalerie der französischen Kathedrale. Herkunft, Bedeutung, Nachfolge*. München 1965.

<sup>12</sup> Vaga, Ruumiprobleem, lk. 38; Prints, *op. cit.*, lk. 58.

<sup>13</sup> Vaga, Ruumiprobleem, lk. 62.

<sup>14</sup> Prints, *op. cit.*, lk. 71 ja 94.

<sup>15</sup> *Ibidem*, lk. 74.

<sup>16</sup> H. Bock, *Der Decorated Style. Untersuchungen zur englischen Kathedralarchitektur der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts*. — Heidelberg kunstgeschichtliche Abhandlungen NF Bd. 6. Heidelberg 1962, lk. 81; J. Bony; *The English Decorated Style. Gothic Architecture Transformed 1250—1350*. New York 1979, lk. 54.

<sup>17</sup> F. P. Harton, *Wells Cathedral*. London 1975, lk. 12.



128. Jaani kirik. Figuur lõuna-kõrgseina idapoolseimas võlvikus.



129. Jaani kirik. Majestas Domini keskklõovi lääneseinalt.

<sup>18</sup> Bony, *op. cit.*, lk. 57.

<sup>19</sup> L. Stone. *Sculpture in Britain: The Middle Ages*. Harmondsworth 1972, ill. 111, 112, 118, 123.

<sup>20</sup> 1332. a. on seinad klaasimiseks valmis (C. F. Webb, *Architecture in Britain: The Middle Ages*. Harmondsworth 1956, lk. 137); hiljemalt 1345 on töö lõpetatud (N. Pevsner, *The Buildings of England*. North Somers and Bristol. London 1958, lk. 279); ca 1335 (J. Harvey, *A Portrait of English Cathedrals*. London /1956/, lk. 80).

<sup>21</sup> Bony, *op. cit.*, lk. 57. Ottery kiriku kohta: P. Eden, *Ottery St. Mary Church*. — *Archaeological Journal* CXIV, 1957, lk. 163—165.

<sup>22</sup> L. Grodecki, *Gothic Architecture*, New York /1976/, lk. 229.

<sup>23</sup> Muide, ka Tartu toomkirikus pole tsonaalsus puhtalt välja peetud: seal ulatuvad trifooriumipetikute teravkaarsed osad kilpkaarte tsooni.

<sup>24</sup> Prints, *op. cit.*, lk. 69 jj.

<sup>25</sup> *Ibidem*, lk. 5; Vaga, *Ruumiprobleem*. lk. 61.

<sup>26</sup> Ühtlasi tuleks korrigeerida väidet, et kirik oli seest krohvimata (Prints, *op. cit.*, lk. 54); vähemalt piilarikapiteelidest kõrgemal olev keskklõovi seinosa pole kunagi olnud puhasvuuk-müüritisena.

<sup>27</sup> The habit of carving heads in every possible place all over the building is a particular English one. A. Gardner, *English Medieval Sculpture*. Cambridge 1951, lk. 103.

<sup>28</sup> W. Burmeister, *Norddeutsche Backsteindome*. Berlin 1930, lk. 25 ja 38.

<sup>29</sup> K. H. Clasen, *Deutsche Gewölbe der Spätgotik*. Berlin 1961, lk. 32 jj.

<sup>30</sup> R. Sedlmaier, *St. Jakobi zu Rostock und die Kathedralgotik Englands*. — *Beiträge zur Geschichte der Stadt Rostock* 22, 1941.

<sup>31</sup> W. A. Steinke, *The Influence of English Decorated Style on the Continent: Saint James in Torun and Lincoln Cathedral*. — *The Art Bulletin* 1974, lk. 505—516.

<sup>32</sup> H. Bock, *Der Beginn spätgotischer Architektur in Praga (Peter Parler) und die Beziehungen zu England*. — *Wallraf-Richartz Jahrbuch* Bd. XXIII. Köln 1961, lk. 191—210; R. Hauss herr, *Zu Auftrag, Programm und Büstenzyklus des Prager Domchores*. — *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Bd. 34. 1971, H. 1., lk. 30 jj.

<sup>33</sup> W. Gross, *Gotik und Spätgotik*. Frankfurt am Main 1969, lk. 148.

<sup>34</sup> V. Vaga, *Die Petrikirche in Riga*. — *Konsthistorisk tidskrift* XXXIX. 1970, nr. 3—4, lk. 144 jj.

<sup>35</sup> K. H. Clasen, *Grundlagen baltendeutscher Kunstgeschichte*. Heinz Löffler zur Gedenken. — *Baltische Lande*. Hrsg. v. A. Brackmann u. C. Engel. Bd. I. Leipzig 1939, lk. 462. Sama argumentatsioon, küll Clasenile viitamata, vt. Vaga, *Ruumiprobleem*, lk. 74.

<sup>36</sup> E. Jähnig, *Zur Persönlichkeit des Dorpater Bischofs Dietrich Damerow*. — *Beiträge zur Geschichte Westpreussens*. *Zeitschrift für Pflege den Heimatkunde und Geschichte Westpreussens* n 6. Münster 1980, lk. 10—11. Sellele detailile tähelepanu juhtimise eest tänu Priit Raudkivile.

<sup>37</sup> Ka käesoleval juhul pole selge seinä ikonograafiline programm. O. Printsi järgi on «figuuristik tervikuna puhtdekoratiivne, ega moodusta mingit ikonograafilist tsükli» (*op. cit.*, lk. 56). Sama autori järgi keskmine figuur on Jumal-Isa. Tüübilt esindab see siiski Majestas Domini (st. Kristust), vrdl. näit. *Lexikon der Kunst*. Bd. III. Leipzig 1975, lk. 108 jj.

<sup>38</sup> Vaga, *Ruumiprobleem*, lk. 62. Arusaamatuks jääb, miks teisel autor kirjutab: «Otsustades jälgede põhjal, olid neis nišides terrakotafiguurid» (Vaga, *Памятники архитектуры Эстонии*, lk. 42), samal ajal kui figuurid on *in situ* säilinud. Prints, *op. cit.*, lk. 74 jj.

<sup>39</sup> Reimsi katedraali lääneseiina kohta vt. H. Keller, *Zur inneren Eingangswand der Kathedrale von Reims*. — *Gedenkschrift Ernst Gall*. München 1965, lk. 235 jj.

<sup>40</sup> Bock, *Der Decorated Style*, lk. 111.

<sup>41</sup> Siia võib lisada ka hävinud Tartu Maarja kiriku, kus valglikuakende kõrval paiknevad nišid on samuti kaudne meenusus trifooriumist. Vt. V. Raam, *Keskaegsete linnuste ja kirikute arengujooni Eestis*. — *Ehitus ja Arhitektuur* nr. 1/2 1985, lk. 26.

<sup>42</sup> Muide, ka mõlema kiriku keskklõovide külgtöestus on sarnane, vt. K. Altoa, *Tartu toomkiriku pikihoone kujunemisest*. — *Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt* 3. Tallinn 1980, lk. 93.

<sup>43</sup> *Zweites «Homburger Gespräch» vom 28. September—1. Oktober 1980. Thema: «Kunst des Mittelalters in Nord- und Nordost-Europa — heute»*. Bad Homburg, s. a., lk. 202.



130-133. JAANI KIRIK. FIGUURID PSEUDOTRIFOORIUMI GALERIIS

