

2/1992

KUNST

ART IN ESTONIA





Tunnistame me seda või mitte, olevikku kogeme läbi mineviku ja selle kaudu saame enda jaoks mingilgi määral reflekteerida tulevikku. Iseeneset triviaalne ammuväljendatud tõde, mida aga iga ajastu ja igauks on mingil hetkel südamest tahtnud unustada. Näiteks muutub minevik äkki sedavõrd väljakannatamatuks, et osutub möödapääsmatuks kumardada üksnes tänast päeva. Või siis vastupidi, määratleme heaks ja tähtsaks vaid mineviku, olevik - see on halb, unustustvääriv erand. Hetkeastajatena näeme tulevikku tavaliselt helgena, minevikuihalejaina suhtume tulevasse märksa skeptilisemalt. Nii me siis lihtsustame. Alles kõigi kolme aja paratamatu ühtsuse tajumine võtab meilt pained, järjestab mõtted ning lubab avatud silmil ringi vaadata ja ausalt tõdeda, et kõik on palju keerulisem. Sellel on tegemist ka käesoleva "KUNSTI" sisuga. Siingi on kohal kõik kolm ajamöödet, esitletuna kunsti, kunstniku ja kunstist kirjutaja pilgu läbi. Aegade omavaheline sidusus avaneb kasvõi Eduard Ole, Eesti ühe kunstilegendi, kibedalt elutarkades ütlustes: "Ainult esimene asi, mida rahvas tahab, on leiba; teine asi on teater." Numbris on teisigi minevikumõttestusi ning kummaline, mida suurem on ajaline distant, seda selgemini näime minevikku mõistvat - olgu tegu siis meie enda kunstiga II Maailmasõja päevil, maailma *pop*-iga selle kuldajastul või hoopiski 18. sajandi kaunite kunstidega. Selgimise on ühtlasi settimine, tekkiv essents pakub palju õpetlikku, kuid loob ka illusiooni, justkui olnuks selgus möödaniiku immanentne omandus. Järele mõeldes oleme jälle sunnitud tunnistama - kõik on palju keerulisem. Niisiis taandume - või hoopis edeneme - positsioonile: "nähtavat ei saa ära öelda" (nagu selleni on jõudnud prantsuse uus esteetika oma kunstiarutlustes), jõuame keeleni, tekstini, kirjutamiseni, individuaalse väljenduseni. Olles aktsepteerinud keerulisuse (pluralismi) ja selle trakteerimise "nii nagu oskame" (subjektiivsuse), oleme jõudnud paratamatasse konflikt: on nii "ebamugav", kui puudub ilus, ümar, kõigileusutav "suur narratiiv". Just seetõttu kirjutavad filosoofid (Horkheimer, Adorno) ühiskonna enesedestruksioonist ja sealhulgas (Danto) ka kunsti surmaagoooniast.

Kummalisel kombel pole aga keegi, vaatamata sellele, lõpetanud ei kirjutamist ega kunstitegemist. "Nähtava" - mineviku ja oleviku - üle arutlemine, nagu ka selle "modelleerimine" kunstiks jätkub, sest, olgu Suur Tundmatu, Maailmamosaiik milline tahes, selle lahtimõistatamine, ikka samm-sammult ja alati ebatäiuslikult, on siiski olemine enda "causa finalis". Või Nietzsche sõnadega: "Mingi interpretatsioonisüsteem ei ole võimeline ammendama ajaloo potentsiaali, vaid üksnes pakkuma variante kõiksusest. Üheskoos teevad fragmendid totaalsuse (hõlmamise) võimalikuks".

Nõnda siis meigi - kogume kilde ääretult suure mosaiigi tarbeks, püüdes leida selle kompositsioonis paika, kuhu sobitub Eesti kunst. Selle leidmise võimalikkus oleneb - nii kunstis kui ka sellest kirjutamise puhul - oluliselt sellest, missuguses kvaliteedis suudame pakkuda fragmente - "variante".

Üldkompositsiooniga ühtuvad need vaid siis, kui vaatame ja näeme oma kunsti mitte üksnes oma kunstina, vaid kunstina, seotuna mitte üksnes oma ajalooga, vaid ajaga, ükskõik, kui keeruline see siis ka ei oleks.

Kroonhede

2/1992

ISSN 0320-2275

KUNST

ART IN ESTONIA

Vastutav toimetaja
Editor-in-chief
Sirje Helme
Toimetajad/Editors
Ants Juske
Krista Kodres
Heie Treier
Kujundaja/Layout
Andres Tali
Tel./phone
602-035/601-782
Kirjastaja/publisher
Kirjastus "KUNST"
Kunst Publishers
Lai 34, Tallinn, EE0001
Eesti/Estonia
©Kirjastus "KUNST"

NÄITUSED

LK. 2

Lea Pruuli / Kuuekümnendad Eesti tarbekunsti

Näost näkku

Krista Kodres / "Enam-vähem-ülevaade" Eesti tarbekunstist

Ants Juske / Forma Anthropologica

Sirje Helme / Jüri Okase installatsioon nr. 9

Heie Treier / Rahvusvaheline noortetriennaal Vilniuses

Kreg A-Kristring näitusest "Mütoloogiline ja allegooriline noores kunstis"

TEORIA KRIITIKA ESSEE

LK.17

Boris Bernstein / Merkuuri vari

Hasso Krull / Uus esteetika Prantsusmaal

E G O

LK. 27

Suurel maanteel. Jutuajamine **Eduard Olega**

KUNSTIELU

LK. 32

Anu Liivak / "Beyond Control" – ookeanitagune näitus Balti kunstist

Mida on sõjal kunstile öelda...

Mart Kalm / Kuidas kunst läänerannikul on

Reet Varblane / 1991. aasta tippnäitused. Popkunsti taasavastamine jätkub

Võitlus Eesti Kunstimuseumi eest 1991. a.

KROONIKA

LK. 44

Eesti Arhitektide Liidu juubel / Interjööri ja disaini aastapreemiad '91

Sevilla paviljoni kavandid / "Molen" / Olavi Heino / Ove Büttner

Jaan Toomik / Kaire Tali / Kaisa Puustak / Foto aastapremia '91

Mari Kurismaa / Sirje Runge / Andres Tolts

AJALUGU

LK. 52

Krista Kodres / Ühe ajastu imagerie. Kolm kohtumist 18. sajandiga

SUMMARY

pp. 64

Kaanel:
Olegs Tillbergs.
Tähistades mereranda.
Katastroof kloostri.
Kile, õli, lennuki rataste
ja kassi skeletiga instal-
latsioon. 1992.
Foto: Peeter Sirge.

On the cover:
Olegs Tillbergs.
Marking the Seashore.
Catastrophy in Cloister.
Installation with plastic,
oil, wheels of aircraft
and cat's skeleton. 1992.
Photo: Peeter Sirge.

Kunstiline toimetaja
Jaan Klõsheiko
Tehniline toimetaja
Tiit Ründal
Fotograafid:
H: Arman, M. Kalm,
J. Klõsheiko, B. Mäe-
mets, V. Rinaldo,
A. Siim, P. Sirge,
P. Säre, A. Tali,
M. Toom, H. Treier,
E. Valli-Jaakola
Trükitud Tallinna Raa-
matutrükikojas
Tell. nr. 305



Elgi Reemets.
Lossidaam.
Terrakota, 1962.
Tarbekunstimuuseum.

Elgi Reemets.
Lady in Waiting.
Terra cotta, 1962.
Museum of Applied
Art, Tallinn.

NÄITUSED

KUUEKÜMNENDAD EESTI TARBEKUNSTIS

Näitus Tarbekunstimuuseumis
25. okt. - 8. dets. 1991. a.

Lea Pruuli

1960-ndate aastate tarbekunstinäitus oli varemtoimunud sellelaadsete näituste reas kolmas. Eelnevad näitused hõlmasid 1920-ndate, 1930-ndate ja 1950-ndate aastate tarbekunsti ning andsid ehk piisava tausta, et hinnata sel kümnendil toimunu tähendust meie tarbekunsti ajaloos ja praeguses ajas.

Liikumised ja stiilimuutused kujutavas ja tarbekunstis pole toimunud meil alati sünkroonselt. Väljakujunenud tarbekunstistruktuurist ja arvestatavast professionaalsest tasemest saab rääkida alles alates 1930-ndatest aastatest. Et 1940 – 1950-ndad aastad jäävad paratamatult loomulikust arengust välja lõigatud ajaks, võib 1960-ndaid vaadelda ajajärguna, mil see kunstiala omandas kaasajale iseloomulikud ja harjumuspärased piirjooned ja nii mõnegi tänase probleemi algallikad ulatuvad tagasi sellesse kümnendisse.

Eesti tarbekunsti puhul tuleks "kuuekümnendatest" rääkides nihutada ajaline piir pisut ettepoole, 1958. aastasse. 1958-1968 moodustab küll erinevate suundade ja kihistustega, kuid stiililiselt kokkukuulva ajajärgu.

Algusperioodil, aastail 1958-61, leidis aset väga kiireid muutusi, mil peaaegu kahekümne aasta pikkuse vahe järel tulid esimesed võimalused näidata eesti tarbekunsti ka välismaal. Toimusid esimesed vahetud kokkupuuted kaasaja Euroopa kunstiga (1958 – Kunstitoodete Kombinaadi toodang Brüsselil maailmanäitusel, 1959 – Poola graafika ja Tšehhoslovakkia klaasi näitused Moskvas, 1960 – suur eesti tarbekunsti näitus Helsingis, 1961 – soome tööstusliku tarbekunsti näitus Tallinnas, 1962 – rahvusvahelisel keraamikanäitusel Prahlas osalesid Ellinor Piipuu, Juta Matvei, Aurora Tippe, Naima Uustalu, Elgi Reemets, Imbi Ploompuu, Lydia Jõõts ja Helene Kuma). Ilmselt võib nende kontaktide peegeldusena käsitleda kümnendivahetusel eesti tarbekunstis valitsenud üsna stereotüüpseid, pehme voolujoonelise siluetiga tarbevorme, mille analooge võib leida samaaegses Ida-Euroopa ning 1940-50-ndate aastate Põhjamaade keraamikas ja klaasikunstis.

Tekstiilikunstile annavad iseäraliku üleminekuaja ilme naiivse, pisut nurgelise stiliseeringuga, figuraalsete stseenidega piltvaibad. Ehtekuntnikel oli kasutada suurel hulgal tööstusele sobimatuid türkise ja koralle, mille helesinine-kahvatupunane värvikombinatsioon oli paari aasta jooksul valdav kogu ehtekunstis. Tasakaalukamalt toimusid muutused nahkehistöös, mille regionaalne traditsioon 1930-ndatel aastatel oli selgepiirilisemalt välja kujunenud kui teistel erialadel. Pärast kümnendivahetuse suunaotsinguid, mille tulemused mõjuvad



Lea Valter, Gallna Leškina.
Randlased.
VIII, pindpõlme, 1960.
Tarbekunstimuseum.

Lea Valter, Gallna Leškina.
Coast Dwellers.
Wool, kelmilike tapestry,
1960. Museum of Applied
Art, Tallinn.



Ingrid Nöges.
Servilisd. Kõrgkuumus,
1960–1961. Tarbekunsti-
muuseum.

Ingrid Nöges.
Services. 1960–1961.
Museum of Applied Art,
Tallinn.

radikaalseina küll vaid võrdluses eelnenud sotsrealismi kaanonitega, on 1960-ndate aastate esimesel poolel juba üsna kindlalt eristatavad kunstnike individuaalsed väljenduslaadid. Sellesse aega langeb mitme erineva kunstnikepõlvkonna loomingulise energia vabanemine – küpses eas, juba 1930-ndatel aastatel alustanud kunstnikud Leesi Erm, Mari Adamson, Ellinor Piiu, Aino Alamaa jõudsid oma loomingulisse kõrgvormi. Stalinismi kulminatsiooniperioodil Kunstilinsituudis hariduse saanutel oli olnud aega toibuda selle halvavast mõjust ja nii alustas energiliselt tolaeagne noor, äsja instituudi lõpetanud tarbekunstnike põlvkond – Tiiu Lass, Naima Uustalu, Mall Valk, Haivi Raadik jt.

Eelnenud perioodi pärandiks võib pidada jätkuvat ornamendirohkust. Sulades ühte värskendavate mõjutuste ja uuenemistaotlustega, andis klassikaliste ornamentide valdamine ainet julgeks fantaa-siamänguks vormi ja dekoori kooskõlade loomisel, võib-olla on siin ka põhjusi, miks suhteliselt vähe tegeleti puhta vormi modelleerimisega, ehkki funktsionalismi ideed olid meie 1960-ndate aastate tarbe-kunstile lähedased. Aja tundliku ning otsingulise vaimuga ha noneerusid dekooris valdavalt dünaamilised kujundid – meandrid, tuulerat-tad, kalad, linnud ning seesmiselt tasakaalustatud asümmeetria.

1950-ndate aastate abstraktsionismi jooned jõudsid tolaeagsesse tarbekunsti eelkõige Adamson-Ericu loominguga. Tema mõjuvõlli 1960-ndatel aastatel oli märkimisväärne – erinevate erialade tarbe-kunstnikud Helene Kuma, Aino Lehis, Juta Vahtramäe on maininud teda oma õpetaja ning eeskujuna eneseväljenduse julguse andmi-ses.

Traditsioonide järjepidevust rõhutades on meie tarbekunsti ajaloo kä-sitluses, ka 1960-ndatel aastatel, kõige enam viidatud rahvakunstile kui toetuspinna-le, mis on andnud professionaalsele tarbekunstile ter-vikuna rahvuslikult eriomase ilme. Nii palju, kui see tuleneb loodu-sest, elulaadist ja temperamendist, võib sama üldistust kohandada mistahes ajajärgule, kuid üsna selgelt on siiski eristatavad perioodid, mil on domineerinud taotlus sulanduda rahvusvahelisesse kunsti-vooludesse, aktsepteerides rohkem isiksuse individuaalsust kui rah-vuslikku omapära. Selles rõhuasetuses, mis eeldab mitte pelgalt in-formeeritust, vaid suurel määral ühiskondlikust taustast tulenevat avaliolekut, on 1960-ndate aastate ja praeguse hetke tarbekunsti mõndagi sarnast.

Kümnendi lõpupoole tundub elev atmosfäär asenduvat suurema pro-fessionaalse enesekindlusega ning süvenemisega puht-erialastesse

probleemidesse.

Kuigi suuremad ülevaatenäitused pühendati 1960-ndatelgi aastatel NLKP konverentsidele, oli kunstis eneses vähe demagoogiat ning tarbekunstnik tegelesid enamasti ikkagi kunstikesksete, dekoratli-vuse ja funktsionaalsuse ning materjali ja vormi väljendusvõimaluste-ga. Tarbekunstil oli kultuuripildis oma kindel koht ja ta ees seisid üsna praktilised ülesanded, mille täitmist võeti ilmselt missioonitun-dega. Monumentaalkeraamikas ja metallis otsiti sidet sisustuskunsti ja arhitektuuriga.

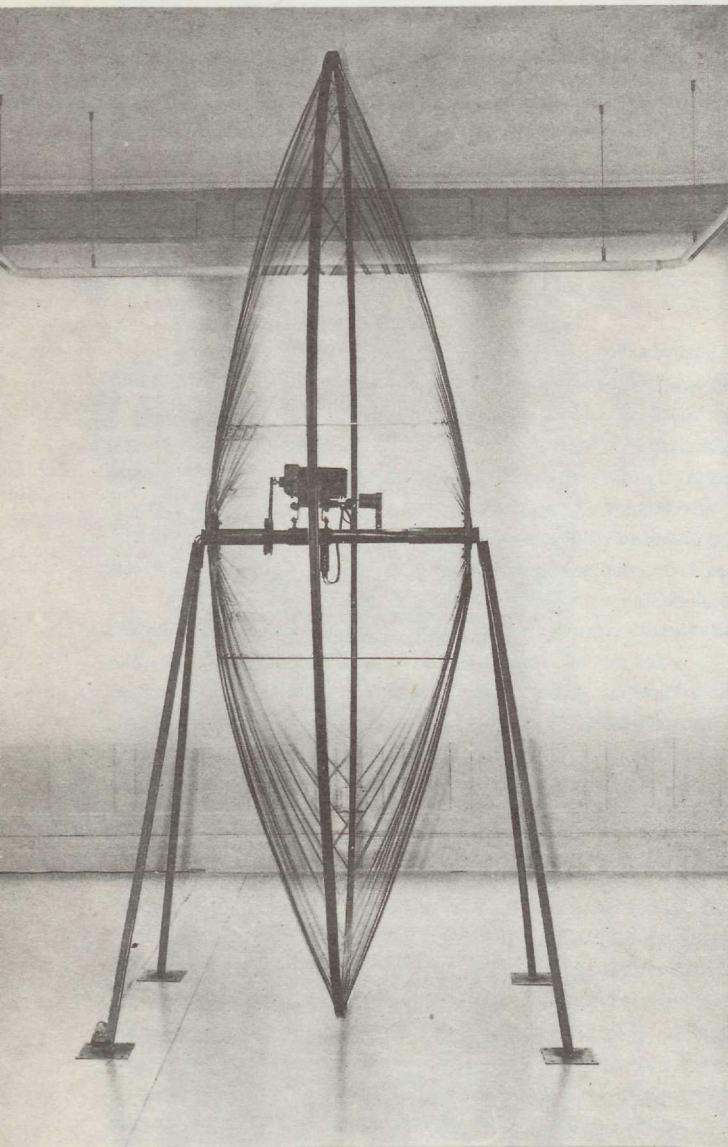
Võrdväärset unikaalloominguga tegeldi masstoodangu kujundamise-ga. Tööstuskunst moodustab neil aastatel kindla osa tarbekunstist – näiteks klaasikunstis, eriti kümnendi esimesel poolel, koguni olulise-ma osa. Jäik piiritus toodangu ja ainueksplari vahel ilmub alles järgneval perioodil. Paljud 1960-ndate aastate nimekad kunstnikud – Leesi Erm, Elgi Reemets, Ella Külv, Helge Pihelga jt. – tegid pidevalt kavandeid Kunstitoodete Kombinaadi ateljeedele, toodangunäidseid eksponeeriti ka tarbekunstinäitustel ja osteti muuseumi kogudesse. Kunstitoodete Kombinaat saavutas sel ajal väga kõrge maine oma toodangu kunstilise taseme, kvaliteetse teostuse ning kättesaadava hinnaga, ilmselt inertsist toimib see maine veel praegugi. Ajapikku on tarbekunsti kadunud paljud nähtused, mida võib leida tolaeag-setest näitusenimestikest. Metallikunsti haare ulatus sepistatud tuu-lelippudest (Haivi Raadik) kuni hõbeserviisideni (Vaida Suits, Liidia Elken, Edith Riidas), vaipade ja sisustuskangaste kõrval eksponeeri-ti tekstiilkunsti osas tänaseks käsitöö valdkonda tõrjutud linikuid, kampsuneid ja kattetekke. 1960-ndate aastate tarbekunsti pärineb aga ka märkimisväärne hulk teoseid, mida võib pidada moodsaks omas ajas ja samas ajatuks sõna parimas tähenduses, mida võib kokku võtta mõistesse klassika – Lilian Linnaksi ratsionaalse vormi-käsitlusega alumiiniumnõud, Tiiu Lassi ja Helene Kuma servilisd, Leesi Ermi säravad vaibad, Ellinor Piipuu soojatundeline "Laps kassi-ga", Ellen Hanseni rüüud, Mari Adamsoni ja Mall Tombergi maalilised põimevaibad, Erik Arne Uustalu pannoo "Noored", Juta Matvei ja Elgi Reemetsa aiavaasid, Maret Kuke ja Endel Valk-Falgu nahatööd – nii võiks seda loetelu jätkata veel pikalt.

Näitus 1960-ndate aastate tarbekunsti oli kild mosaiigist, viimasel ajal müütiliseks räägitud kümnendi kultuuripildist, et viia tolaeagne tegelikkus pikkamööda tasakaalu nüüdsete tagasivaadete illusiooni-dega.

NÄOST NÄKKU

1991. a. 6. oktoobrist kuni 10. novembrini toimus Kieli Kunstihallis programmi "Ars Baltica Prologue" raames kaheteistkümne Läänemere-maa kujutava kunsti näitus "Näost näkku" (Face to Face). Kokku eksponeeriti 14 kunstniku töid, Eestit esindas sedakorda Raul Rajangu looming.

Schleswig-Holsteini liidumaa peaministri Björn Engholmi sõnul on projekti "Ars Baltica" eesmärgiks taas elustada ja intensiivistada ühiste kultuuritraditsioonidega Läänemere-maade kultuurikontakte, mis



Rainer Görb.
Interferents.
Terasratas, mootor.
Walter Bischoffl Galeril,
Stuttgart, 1991.

Rainer Görb.
Interference.
Steel wheel, motor.
Walter Bischoff Gallery,
Stuttgart, 1991.

võiksid saada üheks sillaks üle aastakümnetega kujunenud eraldatuse, arendada kriitilist kultuuridialoogi, stimuleerida äratundmist, mõistmist, uusi mõtte- ja tegutsemisvorme.

Allpool mõned mõtted näituse direktori Maareta Jaukkuri kataloogis avaldatud eessõnast.

Näitus kujundab alati spetsiifilise ruumi ja aja, kus tähendused sõltuvad peale teoste ja retsiipiendi suhete ka kunstiteoste omavahelisest ruumist, s.t. ruumist, kus näituse üldkontseptsioon kohtub üksikunstriku individuaalsete sõnumitega. Olukord meenutab Roland Barthesi interpretatsiooni tekstist kui tekstidevahelisest ruumist, mis sõltub suhetest teksti (kujundi) ja retsiipiendi vahel ja toodab seega pidevalt uusi tähendusi. Seega sõltub tekstidevahelise ruumi tähendus konkreetsest kultuurisituatsioonist. Poliitiliselt ja sotsiaalselt nii erinevate maade ühisenäitus tekitab keerulise multikultuurilise situatsiooni, kus eri kultuuride märkide ja tähenduste mõistmine on üsna raske. Kui endiste nn. sotsialismimaade kunst lammutab raevukalt kõiki seniseid politiseerimise resultate, siis lääne kunst püüab vabaneda kõiki eluvaldkondi haaranud ülemäärasest estetiseerimisest. Sellistest arengutest tingitud tähendused ei saagi identsed olla. Balti regiooni koostöö on nii varases staadiumis, et piirkonna kultuuriidentiteedi ideedel on praegu veel väga tugev kandepind. Võib oletada, et kultuurisituatsioonide heterogeensuse tõttu ei vii identiteediprobleem hüpnootilise lummuseni, mis iseloomustab Põhjamaade sõjajärgset perioodi, arenedes kindlate rollidega rituaaliks. Läänemere-maade kultuurinormid on välja kasvanud nii erinevast pinnasest, et nende ühisfaktoriks võiks olla ainult "olu-emotsionaalne lähenemine", millega ameerika kriitik Donald Kuspit iseloomustas kogu Euroopa kunsti. Sellele vaatamata võib siiski rääkida ka spetsiifilistest Põhjamaade kogemustest, kasvõi iseloomulikest introvertsusest, siseorientatsioonist. See ei vabasta kaasaegset regionaalset kultuuri dilemmast: kas identifitseerida end "keskuste" kultuuriga või piisab ka horisontaalsest diskussioonist, nägemata selles üksnes omaenda nõrkuse peegeldust. Antud näituse puhul ei saa piirduda lokaalsete kultuuride spetsiifiliste joonte sedastamisega, tuleb uurida informatsioonikanaleid, kujundi- ja keeletraditsioone. Ometi eeldab tõeline distants omaenda ja "võõra" kultuuri vahel distantsi ka meie meeltes. Samal ajal aitab see distants näha näivuse taga tähendust, anda kunstiteose sisust selgemat pilti. Näituse kontekstis annab selline distants teosele kokkuvõttes tagasi tema loomupärase autonoomia, nii et mõte muutub üldarusaadavamaks ning hakkab retsiipiendi enda kultuuri-, tunde- ja kogemusteväljaga paremini haakuma.

Ka selle näituse kontekstis on kesksel kohal aja ja ruumi kontseptsioonid ning interpretatsioon. Vastukaaluks senistele liiga otsekohestele käsitustele, mis on vorminud meie aja- ja ruumitunnetust nii lokaalsel kui ka globaalsel tasandil, on eriti noorematel kunstnikel kasvanud vajadus saada kaasaja mõttemaailmast ja keskkonnast tõesemat pilti. Ruumi transformeerimise põhimeetodiks näib olevat valida protsessi selline sündmus, mida saab kasutada kui metafoori. Aeg ja ruum on sisemiselt põimunud, üha enam leiab kõlapinda Martin Heideggeri väide: "Ruum on kokkusurutud aeg. Selleks ruum olemas ongi". Siit jõuame tänapäeva kunsti ühe põhiteema, mälu juurde, mis on loomupäraselt olemas igas kujundis. Mälu ei väljendu üksnes ajaloos, teiste rahvaste kultuurides või teadustes, vaid ka selles, kuidas esemed valitakse ja vastastikku seesiselt suhestatakse – loogiline järjepidevus ja kokkukuuluvus lõhutakse, kollektiivse mälu kõrvutatakse omaenda mõtet ja subjektiivne vaik. Tulemuseks on uus, kontemplatiivne mälu. Nii meetodi kui ka pildi sisemise tähendusvälja kujundab ruumi asemel niisil aeg ja mälu, andes ainet hoopis uutele tähendustele. See on oluline ka selle ühisenäituse puhul, sest nii ei ole objekti "tõelisel tähendusel" kindlat lokaalset kuuluvust ning ta võib väljendada palju üldisemat, mõtestada lahti aega ja ruumi.

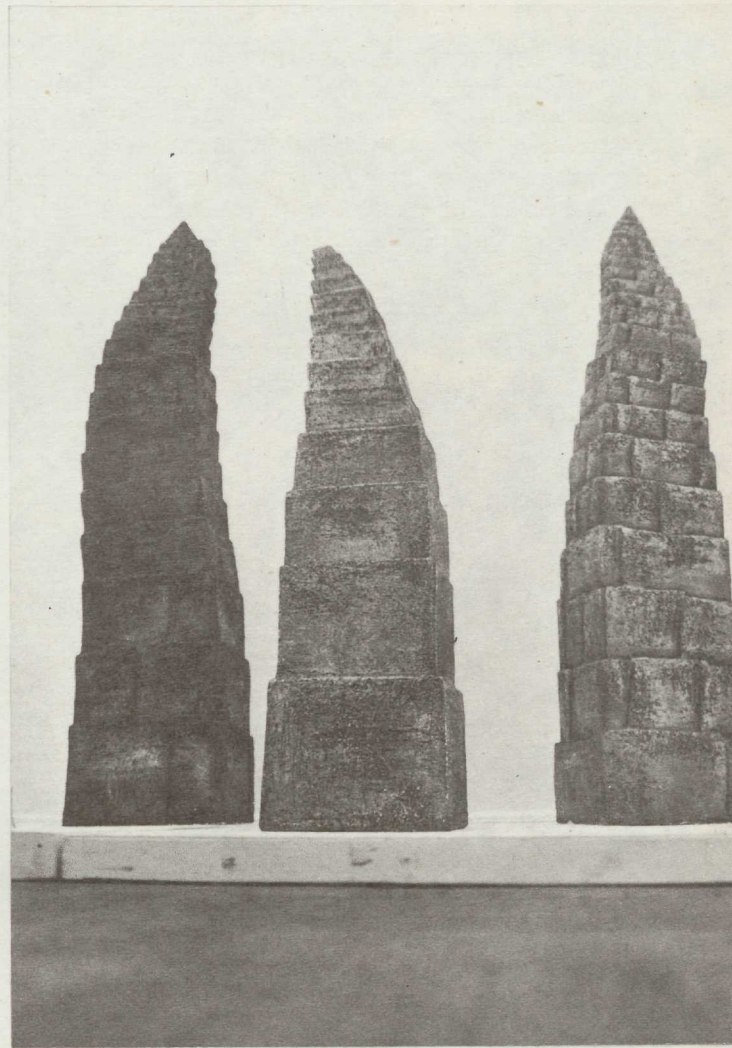
Ülevaate koostas Tõnu Tammets

“ENAM-VÄHEM-ÜLEVAADE” EESTI TARBEKUNSTIST

Suurtele ülevaatenäitustele saab alati esitada pretensioone. Kõike on seal liiga palju koos, sellest tekkiv segadus ei lase korralikult süveneda eriti millessegi, rääkimata sellest, et ei teki näitust kui tervikut. Kõik need hädad painasid ka 1991.a. tarbekunsti ülevaatenäitust, mida detsembrikuus eksponeeriti korraga Kunstihoones ja "Sakala" keskuse ruumes.

Teisalt lasevad aga suurnäitused korraga ja palju näha, kontrastid tulevad hästi esile ja nende baasil on võimalik formuleerida hetkeüldistusi. Niisiis – mitte ainult miinused, vaid ka plussid, kuigi sellelaadist ettevõtmist võiks nimetada ka näitusemessiks ja pidada vastavates ruumides.

"Enam-vähem-ülevaade" (näitus oli žüreeeritud) 1991.a. Eesti tarbekunsti lubab öelda: üldine tase on normaalne. Domineerib vanem ja keskmine põlvkond, (väga) noori on, aga kuivõrd enamikule neist imponeerivad eelkäijad, seesama kohalik koolkond, ei torka nad näitusel eriti silma. Mõni uustulnukatest demonstreerib koguni sedavõrd osavat epigoonlust, et tiitlisedelit vaatamata võiks töö arvatavalt kellegi vanema kolleegi omaks (Malle Karik-Hallimäe "Ivo Lille-Vello Soalik" klaasobjekt). Väljakujunenud ja selgelt isikupäraseid käekirju ja seetõttu ka tuttavlikke ideid oli ekspositsioonis siiski tunduvalt enam, kindlustades hea üldtaseme. Kuutmalikud, gerretzlikud, valterlikud jne. vaibad, laasilikud köited, amoslikud ehted, unduslikud nahatööd ja kaasikulikud tekstiilid – rida võiks jätkata. Eesti tarbekunsti on taolistel nime ja eriala ühendusest sündinud mõistetel olemas praeguseks visuaalne kate ning see on asjade normaalne seis, sest isiklikud stiilid on oma loomult reeglina konstantsed. Siiski tuleb tõdeda, et kuigi n.-ö. isiklikus järjepidevuses peituvad omad võiud (äratuntavus, märgilisus!), on selles ka paratamatud ohud – võnge siia, sinna, tasemelt kas paremaks või halvemaks, lihtsalt enesekordamine, milles puudub kunagi juba saavutatud kontsentratsioon. Nii ka kõnesoleval näitusel on väsimust õhus enam kui sädelevat eneseületamist, kaht äärmust aga nivelleerib omakorda paljude kunstnike suutlikkus eriliselt uut pakkumata siiski kvaliteeti hoida. (Mõistes, et siinkohal ei saa hakkama nimedeta, märgiksin endapoolsed "plusspunktid" "sädelevatele": Ülle Kõuts, Sergei Isupov, Ülle Rajasalu, Signe Kivi, Maarja Undusk). Tuttavate nime-eriala ühendmõistete kõrvale uusi sellel tarbekunstinäitusel ei sündinud, seepärast polnud ka üllatusi.



Ülle Rajasalu.
Amatsoonid. 1991.

Ülle Rajasalu.
The Amazons. 1991.

Nähtavasti pole "uue laine" aeg veel küps, kuigi viimasest – Gerretz, Kivi, Isupov, Lill, Soa jt. – on möödas juba viis aastat. Probleeme, mis vähemalt meie tarbekunsti pildi kontekstis on veel põhjalikult "üle vaatamata", leiduks aga küllaga, mainimatagi seda, millega tegeletakse mujal ja mille läbielamine siingi on nagunii paratamatu: funktsiooni ja kujundi suhted, funktsioonitus ja funktsionaalsus, tarbekunst ja disain, kontseptualism ja trivialisus, märk ja sõnum jne. Detsembrikuu näitusel Kunstihoones ja "Sakalas" terasemalt ringi vaadates ja üldse paari viimase aasta tarbekunsti- ja disainiloomingut siin eest läbi lastes saame muidugi mõõnda, et nende probleemide püstitamine on võrsuvalt juba alanud. Nende selgem teadusamine ei saa aga siiski toimuda suurtel "seinast-seina-näitustel", vaid deklaratiivsete grupi- ja personaalürituste kaudu.

Krista Kodres

Tarbekunstinäitus 1991.
Vaade nahaekspositsioonile.

Exhibition of Applied Art
in 1991.

FORMA ANTHROPOLOGICA

Ants Juske



Silm-Tanel Annuse performance
Kunstihoone ees "Forma Anthro-
pologica" avamisel.
Foto: Peeter Sirge.

Silm-Tanel Annus. Performance
in front of Tallinn Art Hall during
the opening of "Forma Anthro-
pologica" exhibition.
Photo: Peeter Sirge.

On palju vaieldud selle üle, mis siis õieti determineerib kunsti (kultuuri). Aastaid on meid õpetatud, et kunst kui ühiskondliku teadvuse vorm on rangelt determineeritud materiaalselt ja sotsiaalselt, st. kunst oleks nagu ühiskonnas vallitsevate "baasiliste" suhete peegel. Tegelikus elus tähendas see tees pigem kunsti sõltuvust ideoloogiast, millele ta oli sunnitud alluma repressiivse aparati otsesel surveel (tsensuur, reglementeeritus, mida teostati kuni ähvarduste ja äraostmiseni välja). Oleks omaette uurimuse teema, kuidas stagnatsiooni aja kunst vingerdas "keelatus-lubatuse" piiril, kuid kunsti determineeritus ametliku ideoloogia poolt oli kindel fakt.

On öeldud, et kommunistlik ideoloogia on hirmus kahel juhtumil – siis, kui ta tuleb ja siis, kui ta läheb. Praegu elamegi ajajärgul, mil endised, surve all kujunenud väärtushinnangud enam ei kehti ja

uued pole veel välja kujunenud. Kuid ühteist hakkab juba selgema. Esialgu tundus, et kergendus on tõesti suur ja seda kuni totaalsete vabaduseni – vabaduseni "millestki". Nüüd näeme, et alates suurtest muudatustest realiseeris kunst ainult need väljaelamata võimalused, milleks puudusid tingimused surve all. Mis saab aga edasi? Mis hakkab determineerima kunsti tulevases, täiesti uutel ühiskondlikel suhetel põhinevas ühiskonnas? Küsimus näib olevat püstitatud jällegi marksistlikult, kuid juba on märke, et alles nüüd saab "materiaalne baas" üheks võimsamaks kunsti mõjutavaks faktoriks. Jutt on kunsti paratamatust kommertsialiseerumusest turumajandusele üleminekul. Ja viimasest ei saa me üle ega ümber.

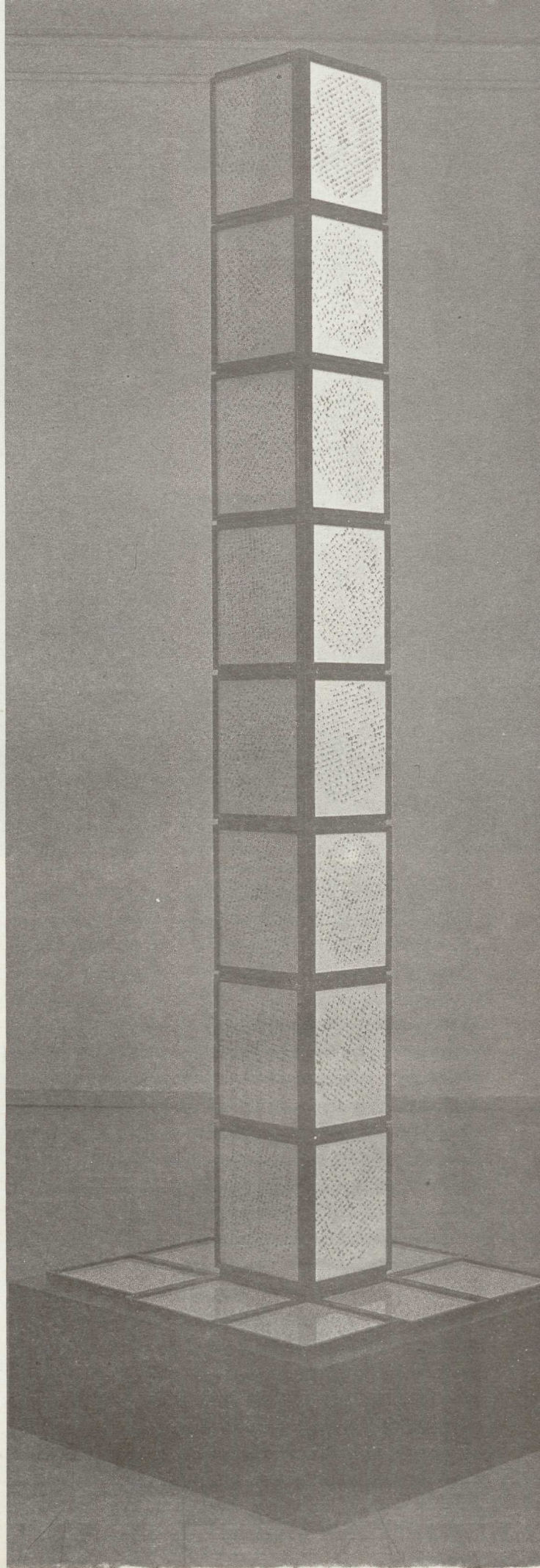
"Forma Anthropologica" on katse täita seda ideoloogilist vaakumit, mis kolme Balti riigi enam-vähem sarnaselt kujunenud kunstipoliiti-

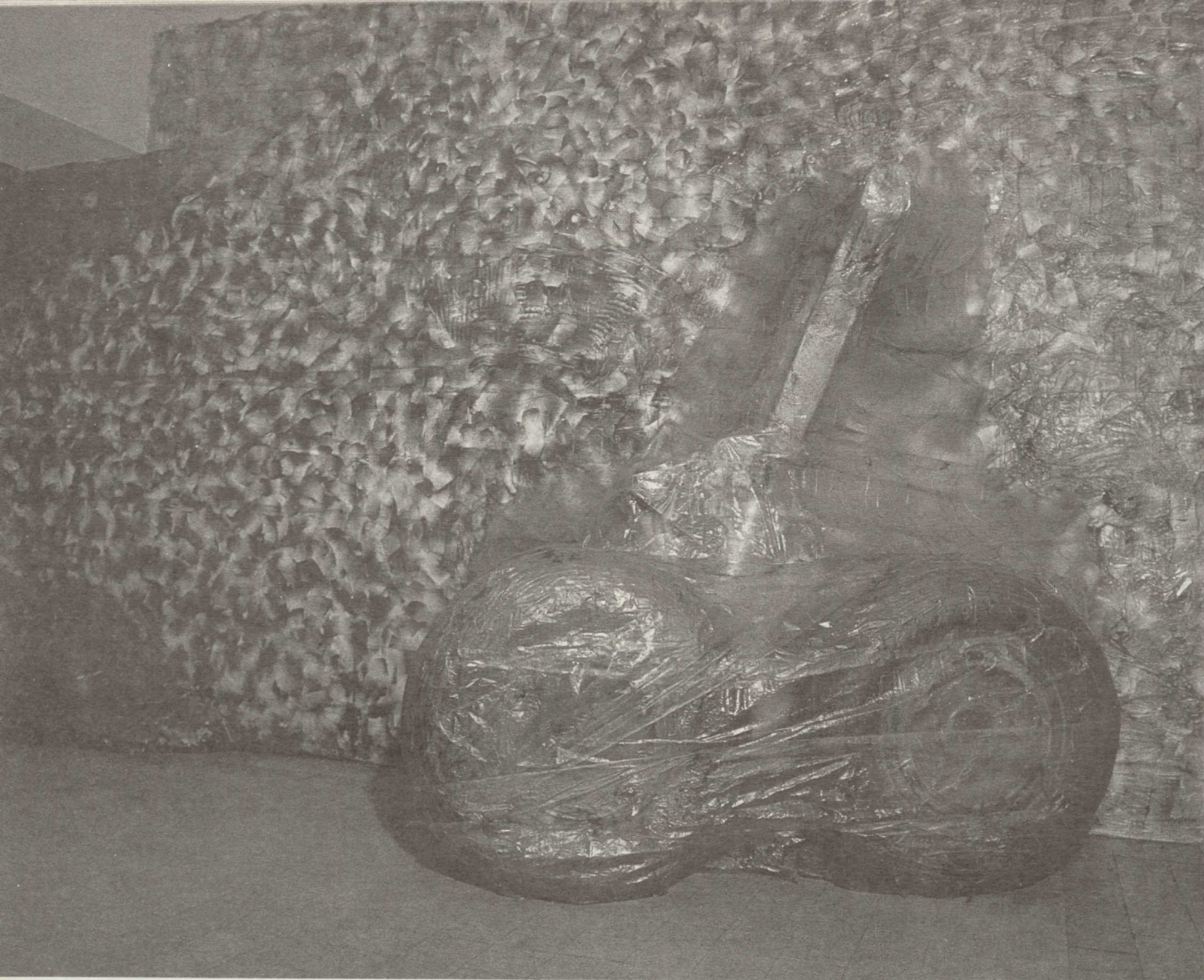
ka tulemusena on tekkinud. Ühelt poolt elab näitus välja ikka neid samu stagna ajal lõpule viimata ihalusi avangardse kunsti järele, teiselt poolt aga püüab puhtalt kontseptuaalsel alusel näitusena seista vastu uuele kunstituru ideoloogiale. Näituse deviisi autorina on Läti-poolne kuraator Helena Demakova tahtnud aktsenteerida kunsti inimesekeskust. Veelgi enam: inimene kui selline on oma loomult võimatu olemisviis. Inimene konstitueerub ainult tänu kunstile, kus ta ennast tõeliselt loob ja reprodutseerib. Viimane on võimalik ka teistes inimtegevuse valdkondades, kuid just kunst on kõige "antropoloogilisem vorm". Pole raske märgata, et nimetatud tees lähtub eeldusest, et kunst on determineeritud ainult tema enda poolt ja mõnes mõttes determineerib kunst isegi inimest ennast! Kindlasti on sellisel spekulatsioonil oma nõrku külgi, kuid praeguses kontekstis on oluline rõhutada just inimese ja kunsti äärmiselt intiimset vahekorda, ükskõik millise kunstikommunikatsiooni tüübi me aluseks võtame (kunstnikust teoseni või publikuni või vastupidi). On ju viimasel ajal kunsti segatud palju kunstivälisest - küll rahvuslikkust, küll poliitikat, küll raha. Vanade ideoloogiate purunemise ja uute ehitamise vahel tekkinud vaakumi olukorras on soodne aeg panna maksma kunsti endakeskne ideoloogia. Võib-olla on juba õige varsti illeks lootusetult hilja.

Näituse deviis on sellisel kujul piisavalt tolerantne igasuguste kunsti tegemise võimaluste suhtes. Pealegi on arusaamad sellest, milline on tõeliselt vaba ja sõltumatu kunst, kolmes Balti riigis erinevad. Täpselt nagu on erinev meie lähimineviku kunsti ajalooline taust ja lõpuks ka maitsetraditsioon. Alustaksime lätlastest. 1960. aastatel jäi neil täiesti välja elamata Lääne-Euroopa kunsti kogemus. Samas ei ole Lätis kahe sõja vaheline kohalik traditsioon olnud niivõrd oluline nagu naabritel. Nii on lätlaste kunst alati tundunud piisavalt amorfne: ei radikalismi, ei traditsionalismi. Olukord muutus Lätis 1980. aastate alguses, kui kunsti astus 1950. aastate teisel poolel sündinud põlvkond. Esimesed performance'id ja happeningid said alguse Riia kunstipäevadest. Tänapäevaks on liikumine jõudnud oma haripunkti, millele on kaasa aidanud alternatiivse kunsti legaliseerimine ning viimasel ajal ka võimsa vedruna arvukad välisnäitused. Helena Demakova poolt valitud kuuete kunstnikule leiaks Lätist veel kolm korda liisa. Vaieldamatuks liidriks on lätlastel Olegs Tillbergs. Hariduselt on ta sisekujundaja, ent kulgi veidi hiilinult (ta lõpetas Läti Kunstiakadeemia 1986. aastal) liitus ta kohe läti avangardiga. Tillbergsi installatsioonid ja performance'id on väga brutalsed – H. Demakova on neid iseloomustanud "hinge karjena". Siin pole tegemist jõhkru dekadentliku estetiseerimisega nagu seda esindab näiteks meie T-Rühm. Beuyssi vaim hõljab ka Tillbergsi kohal, kuid nii tunde kui ka materjali poolest on ta isikupärane. Kord veab ta prügimäelt rauakola, kord surnud tuvisid ja kasse, kord eksponeerib hiigelsuure loomakihva, kord üürib sõjatehastelt mootoridetaili. Seejuures on kõik Tillbergsi tööd väga installatsioonipärased – kui eestlased valmistuvad stsenaariumide ja jooniste järgi, siis Tillbergs improviseerib kohapeal. "Forma" tarvis vedas ta Riias kohale lennukirattad! Tallinnas valminud installatsioon

Raul Meel. Osa installatsioonist "Kullajaht".
Lastealgus. 1991–1992.
Foto: Peeter Sirge.

Raul Meel. Part of the Installation "Striking gold". Infantile complaint. 1991–1992.
Photo: Peeter Sirge.





Olegs Tillbergs. Tählistades mereranda.
Katastroof kloostri. Kile, õli, lennuki rataste ja kassi
skeletiga installatsioon. 1992.
Foto: Peeter Sirge.

Olegs Tillbergs. Marking the Seashore. Catastrophy in
Cloister. Installation with plastic, oil, wheels of aircraft
and cat's sceleton. 1992.
Pfoto: Peeter Sirge.

meenutas paljuski tema viimast lavastust Stockholmi Kulturhusetis: samasugune mingi määrdega möksitud sein (seejuures väga põneva faktuuriga), ainult et Stockholmis oli rataste asemel tööle pandud peenist meenutav pump. "Formas" eksponeeris Tillbergs need suure vaevaga kohale tiritud lennukirattad vaid vihjeliselt, mässides nad peaaegu läbipaistmatusse kilesse. Niisugust üleolekut materjalist võib endale lubada ainult suur meister.

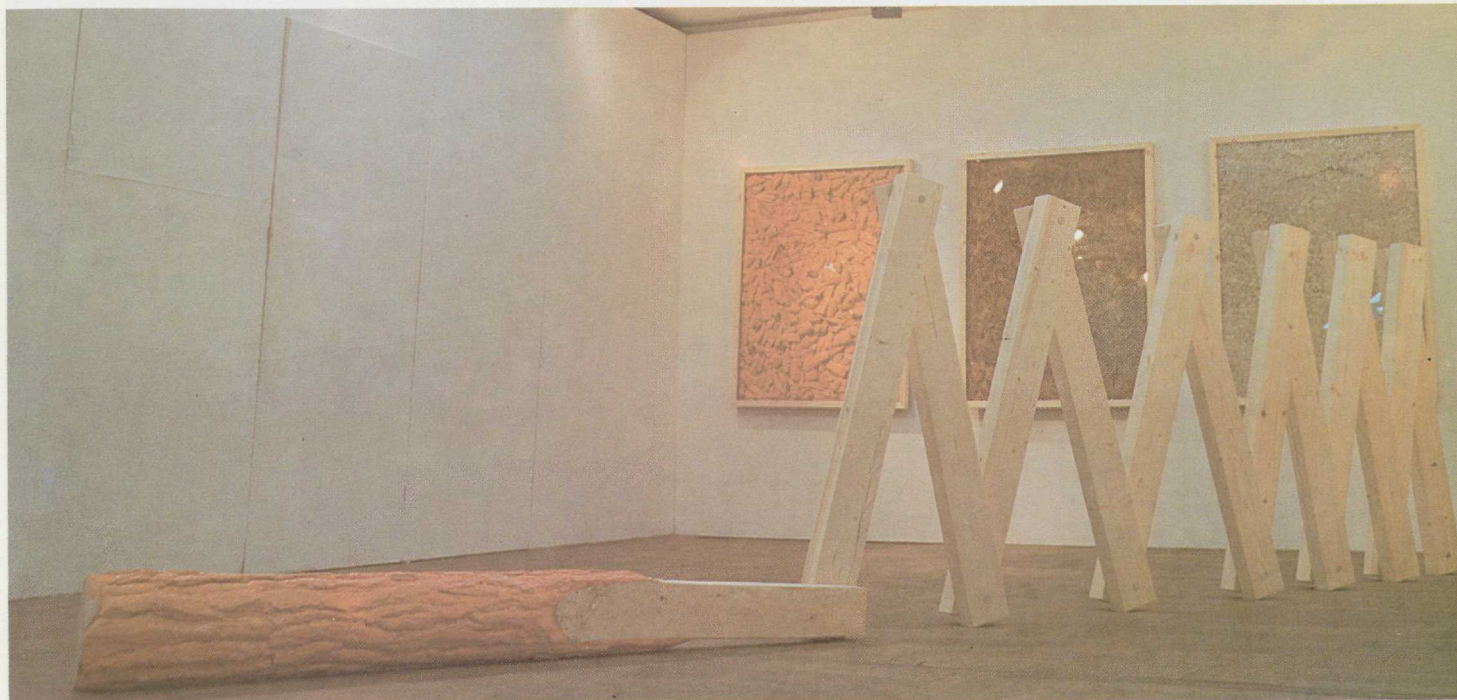
Soodne mulje jäi ka Ojars Petersonsi installatsioonist "Oranz mänd". Petersons oli kasutanud looduslikke materjale, esitades need omapoolse veidi estetiseeriva nurga all. Siiski andis kriiskav oranz värv kogu sellele esteetikale veidi iroonilise varjundi. Tähelepanuväärne on installatsiooni pealkiri – "mänd" on ju saksa keeles "Kiefer"! Installatsioonikunst on alati püüdnud olla puhtalt kontseptuaalne, vältida metafoore, parafrase, allegooriat ja muud sellist kraami. Petersons on aga oma lavastusse sisse toonud väikese ananuse postmodernismi tsitaadilembust. Indulis Gailansi "nimetu" sein sisaldas suure hulga tähenduslikke vihjeid, kuid seda kindlasti mitte literatuursetl. Pigem oli see inimteadvuse sügavate arhetüüp-

sete kihistuste visualiseerimine. Tillbergsiga samas galeriiruumis eksponeeritud Juris Putrams näib olevat samuti hea konseptuaalse vaistuga kunstnik, millele sekundeerib "raskete" materjalide valdamise oskus. Üldse on lätlaste puhul tunda saksa avangardi tugevat mõju. Müüdid, vaimu arhailised kihistused, ekspressiivne vorm ja raskepärased materjalid – kõik see kisub selle sama "Einfühlungi" poole, mida on kirjeldanud Wilhelm Worringer juba sajandi algul. Ja kas saabki kaasaja kunstis olla siin suuremaid eeskujusid kui Beuys ja Kiefer, kes näivad läti avangardile tähendavat üsna palju. Kirjeldatud vaimust jäid läti ekspositsioonist puutumata ainult Juris Boiko videoinstallatsioon noore Warholi (pildi järgi otsustades veel Warhola) teemal ning Ausma Neretniece kitsiparoodia. Muidugi võib öelda, et lätlaste avangard on hillinenud, kuid aeg on teinud pöördte ja kontseptuaalne kunst on pärast transavangardlikku maalikunsti uuesti harjal. Lätlased toovad mujal valitsevasse 1960. aastate avangardi retrosse oma esmaavastamise innukust ja viimane on läbilöögi tarvis suu, jõud.

Raminta Jurenaite tõi Tallinnasse kõige noorema leedu kunstnike

põlvkonna. Leedulaste moodsa kunsti avastamise buum on alanud vaid mõni aeg tagasi. Rahvuslikud traditsioonid on olnud seal alati au sees ja eks ulatu nende visuaalsete kunstide traditsioon tänu katoliiklusele ka kõige kaugemale. On huvitav, kuidas nad nüüd, ületa-

on tulnud arvestatavaid idee-kunsti tegijaid. Kuid antud kontekstis hakkab mängima kunstniku image. Viimane on 1960. aastate põlvkonnal niivõrd tugev, et selles osas polnud ka lätlaste võimsusel kaasa rääkida. Kogu "Forma" keskne figuur (isiksusena) ja objekt

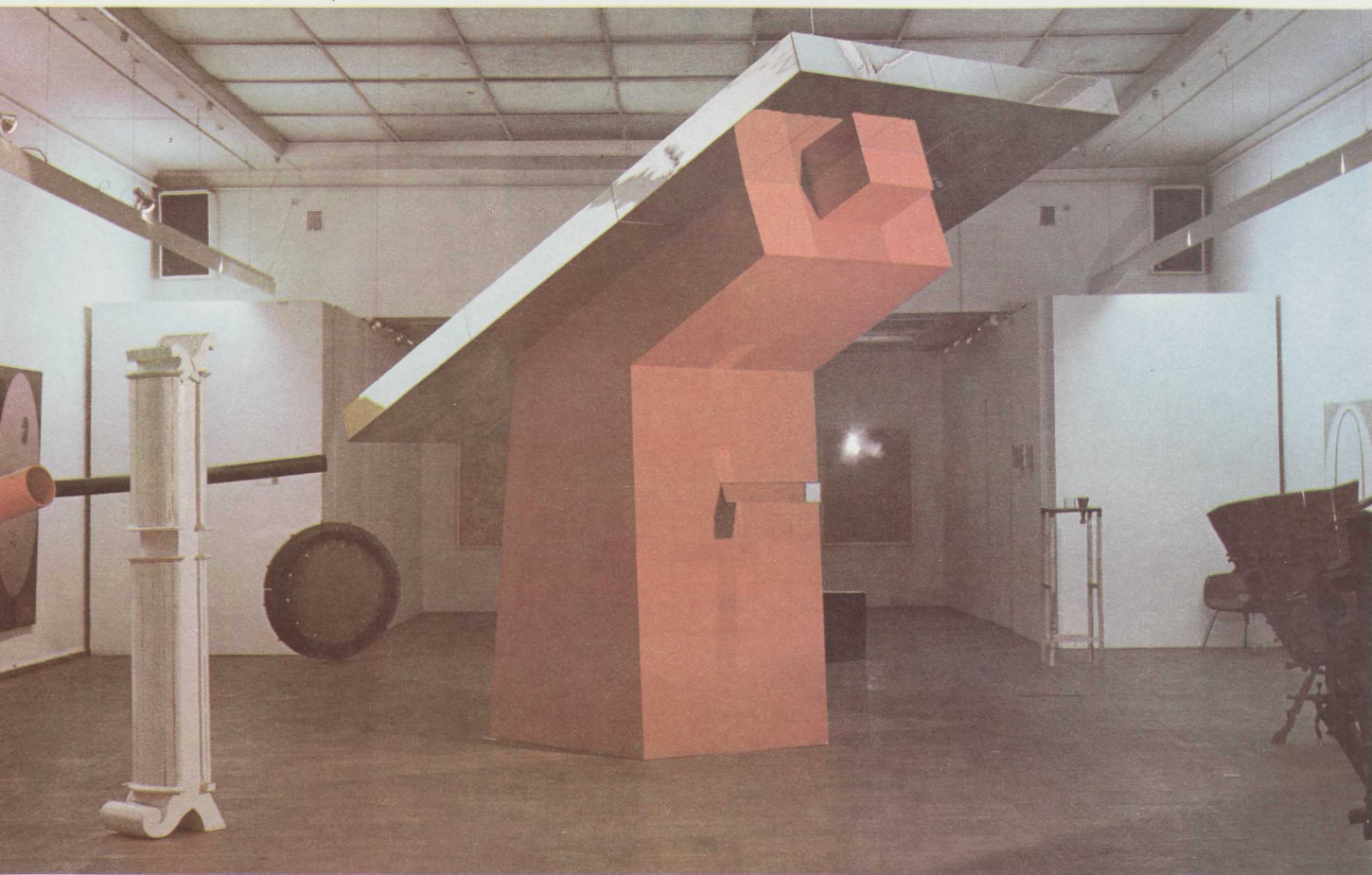


Ojars Petersons. Oranzli mänd. 1992.
Foto: Peeter Sirge.

Ojars Petersons. Orange Pine. 1992.
Photo: Peeter Sirge.

des nii senist paratamatut kultuuriisolatsiooni kui ka traditsioonibarjääri, sisenevad kaasaegsesse kunstikeelde. Palju nad senisest hül-gavad, palju kaasa võtavad? Leedu väljapanek jaguneski selles suhtes kahte lehte. Gediminas Urbonas parafraseerib materjali kau-du valmisobjekte ja teeb seda veenvalt. Isiklikult mulle r. eeldisid isegi rohkem mõni aeg varem "Ars Baltica" Riias eksponeeritud ob-jektid. Darius Gircys haakub postmodernistliku semantikaga. Mul pole andmeid, kui originaalne on tema idee tuua vaatajani üheaeg-selt pilt ja vaade selle detailile läbi toru, kuid efekt oli hästi välja mängitud: eriti "Punane ja luik" andis tähendusliku vastanduse puh-ta geomeetria ja postmoderni nii paeluva luigemüüdi vahel. Teiselt poolt jätkavad leedulased oma puuskulptuuri traditsiooni, mida nooremad näivad puhastavat harjumuspärasest skulptuursusest. Ar-turas Raila ja Deimantas Narkevičius on selles suhtes ilmselt leedu kunstis aset leidvaid otsinguid hästi peegeldavad kunstnikud. Ome-ti ootaks midagi niisugust, nagu teeb jaapanlane Toshikatsu Endo, kelle põletatud puust installatsioonid on ühtaegu nii rahvuslikud kui moodsad. Üldse tundub, et leedu "uuel laine" pole veel kujunenud selgeid liidreid ja "Forma" valik on siin vaid üks võimalikest võrdse-dest variantidest. Küll aga andsid leedulased ka seekordsel, veidi uut moodi kavandatud näitusel terava kontrasti eestlastele – näib, et vanad vaidlused leedu ja eesti kunstimaits vahel ei vaibu nii pea. Ja nüüd Eesti väljapaneku juurde. Võib vist täie kindlusega öel-da, et "Forma" valikus oli toetumine 1960. aastate avangardipõlv-konnale ainus võimalus. Asi pole ainult teoste kunstilises kandvu-ses – ka noorematest (T. Raidmets, E. Jürgenson, R. Kelomees jt.)

(teosena) oli vaieldamatult Leonhard Lapin. Lõunanaabrite jaoks ke-hastas tema installatsioon "Euroopasse" tuntud "eesti maitset" ja ega me peagi seda häbenema, eriti kui ta on esindatud nii puhtal ja lööval kujul. Samas ei saa Lapin kunagi puhta geomeetria kõrval mööda literatuursest alltekstist. Nii ka seekord: geomeetiline ku-jund oli puhtalt antropomorfne nagu tema maalidest tuttavad Kale-vipoeg, Amor ja Psyche või Dionysos. Seljas raske koorem, ees peeglitest peenis, juhatas Lapini mees-masin teed Euroopasse kogu "Forma Anthropologica". Raul Meelil avanes seekord võima-lus realiseerida täies mahus terve ruumilavastus. Meel tunneb oma image'it ilmselt juba nii karismaatilisena, et püstitas oma isiku nime-le "egotsentrilised monumentid". Ei puudunud ka autoretro ele-mendid – serigraafilistes sarjades on Meel pöördunud oma 1970. aastate alguse konkreetse luule poole tagasi. Aeg soosib samuti Jüri Kase puristlikku maalikeelt. Kui tulla korraks tagasi "Forma" programmiliste spekulatsioonide juurde, siis arvan, et neid võitlusi kunstniku (anthropos) ja teose (forma) vahel on vast Kask kõige enam endale teadvustanud. Eesti väljapanekus kujuneski kandvaks telg Lapin-Meel-Kask. Neile sekundeerisid performance'idega Siim-Tanel Annus ja Raoul Kurvitz. Performance'id on üldse saanud noo-rema põlvkonna pärusmaaks, kus elatakse välja 1980. aastate vaimu. Paljuski on see vaim tuntavalt erinev 1960. aastate happeningi-de vaimust ja samas ka lätlaste "Einfühlungist". Siin on hoolikalt la-vastatud mütoloogialembust, dekadetsi ja sajandilõpu meeleolu-sid. Kõike seda sisaldab ka Sergei Isupovi looming, mis tõi näituse-le lisaks väikese annuse kaugemat rahvuslikku koloriiti. Kokkuvõt



Leonhard Lapin.
Euroopasse. 1992.
Foto: Peeter Sirge.

Leonhard Lapin.
Into Europe. 1992.
Photo: Peeter Sirge.

tes võib ka Eesti komplekti pu-hul rääkida mõningasest "vaimsuse amplituudist", kuid see oli rohkem kui leedulastel avangarditraditsiooni sisemine asi. Raske on summa summarum öelda, mida peegeldas "Forma Anthropologica" rohkem – kas kolme Balti riigi kunsti uuemaid ühiseid püüdlusi või vanu erinevusi. On tuntav, et muutunud ajas on Baltimaade kunstis sünkroonne taotlus murda läbi aastakümnete jooksul kujunenud stampidest – eks "Forma" teokssamine räägib nendest taotlustest juba iseenesest. Peab silmas pidama, et eesti, läti ja leedu kunst on ka kõige tugevama ideoloogilise surve all säilitanud küllalt suure sisemise vabaduse. Nii pole praegu põhjust rääkida mingist kataklüsmist, st. väärtuste radikaalsest ümberhindamisest. Muutunud on vaid aktsendid ja paratamatult kerkiavad esile need kunstiligid, žanrid ja kunstnikud, kes vastavad paremini aja vaimule. Ega sellest kurikuulsast Zeitgeistist mööda ei saa, kuigi ta mõnele kindlalt oma joont ajavale kunstnikule vahel liiga teeb. Õnneks pole Zeitgeist mitte ideoloogiline tont, vaid inimvaimu liikuvuse, paindlikkuse ja arenemisvõime väljendaja. Kindlasti reflekteeris "Forma" aja vaimu nii, nagu ta on kolme Balti riigi kunstis, kuid ometi polnud see näituse eesmärk iseenesest. Tähtsam oli ikkagi rõhutada arusaama, et kunst on inimese seesmise vabaduse manifestatsioon, mis väärrib kaitset kõige selle eest, mis vägisi püüab nii kunsti kui inimest determineerida. "Forma Anthropologica" tegigi niisuguse katse. Kas see õnnestus või mitte, jäägu tume-da tuleviku otsustada.

"FORMANTHROPOLOGICA"

10. jaanuar – 2. veebruar Tallinna Kunstihoone, Kunstihoone galerii, galerii "Luum"

EESTI

Leonhard Lapin
Raul Meel
Jüri Kask
Siim-Tanel Annus
Raoul Kurvitz
Sergei Isupov

LÄTI

Olegs Tillbergs
Ojars Petersons
Indulis Gailans
Juris Putrams
Juris Boiko
Ausma Neretniece

LEEDU

Gediminas Urbonas
Arturas Raila
Deimantas Narkevicius
Darius Gircys
Kampas
Gintautas Kazemekas

NÄITUSKURAATORID:

Ants Juske
Helena Demakova
Raminta Jurenaite

NÄITUSESPONSORID:

Eesti Kunstnike Liit, Eesti Kultuuriministeerium, Tallinna Linnakujundusfond, a/s "Flores", Leedu Kultuuriministeerium, galerii "Langas" (Viilnius), Kommertsfirma "Auseklitis" (Riia), Läti Kaubanduspalat.

Jüri Okas. Installatsioon nr. 9
Pori kunstmuseumis.
Foto: Erkki Valli-Jaakola.

Jüri Okas. Installation No. 9 in
Pori Art Museum.
Photo: Erkki Valli-Jaakola.

JÜRI OKASE INSTALLATSIOON NR. 9

25.oktoobrist 1.detsembrini 1991 eksponeeris Pori muuseum Jüri Okase Installatsiooni nr. 9. Number ei tähistanud järjekorda, vaid oli samasugune abstraktne märk kui töö ise-gi.

Projekt oli suurejooneline, nii muuseumi kui kunstniku vääriline. Kogu muuseumi suurt saali – muuseumi sisearhitektuur on väga õnnestunud ümber ehitatud moodsa kunsti eksponeerimiseks – oli kaetud neljakandiliste pakitud heina pallidega, nende vahele olid asetatud neoontorud, mis hõõgusid rohelist valgust, heinapallide kohal rippusid õhus traaditükid nagu joonistused õhku ning heinapallidesse olid torgatud ristkülikukujulised metallmärgid, mida õigupoolest tunneme kunstniku 1970. aastate graafikast. Kogu sellesse korrapärasuse ja juhusliku se-gusse löikus suur, heinapallimaastikku peaaegu poolitav asfaltristkülik, selle juures, põrandal, oli hunnik purustatud kive. Instal-latsiooni irratsionaalsuse lõpetas Erkki-Sven Tüüri muusika – "Sümfoonia nr. 257". Kui palju mänge on J.O. õieti Poris mänginud? Kui palju tähendustasemeid ühte esitusse pannud? Kogu installatsioon oli suur seman-tiline süsteem alustades sellest, milliseks kujuneb õieti installatsiooni mõju ja tähendus modernismi hüljata püüdnud kunstisüsteem-is, lõpetades kunstniku enda subjektiivse kogemuse ja meeleseisundiga installatsioo-ni loomise ajal.

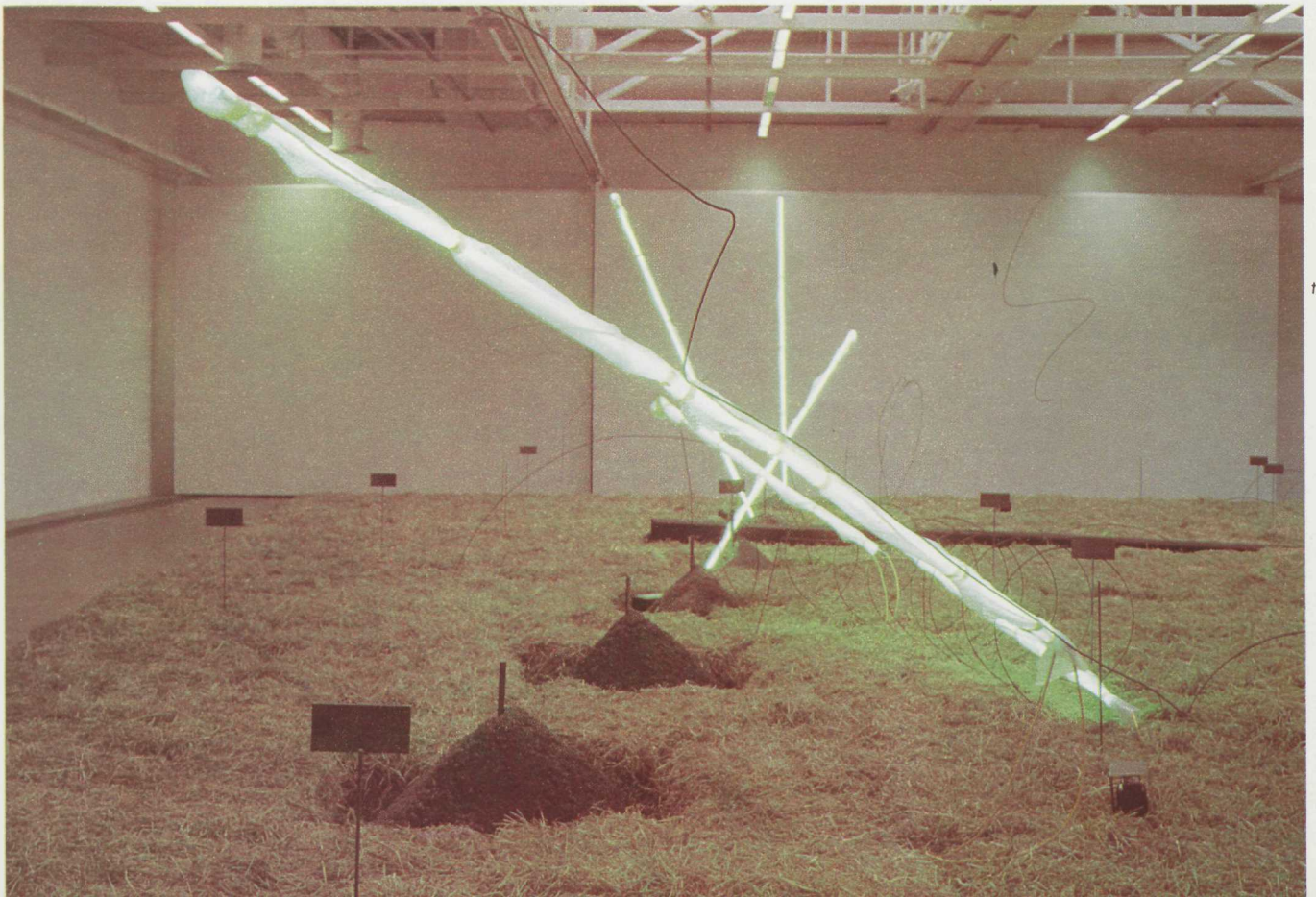
Kogu installatsiooni süsteem seisab õieti J.O. pikal kogemusel esitada koos omava-hel konfliktseid materjale ja süsteeme, mis loovad objektile vajaliku pinge ning koos-hoidva struktuuri. Nii või teisiti – kunstnik ei saa loobuda põhimõtetest, millega loob näi-teks graafikat. Olen kindel, et kui mul oleks õnnestunud kogu ehitist vaadata ülalt, e-legantsete laekonstruksioonide vahelt, mis te-gelikult Okase installatsiooni üht aspekti, pä-

rit tehnilise isikupäratuse ideoloogias – küll mõtteliselt – peegeldasid, oleksin näinud väga loogilist ja klassikalisele esteetikale tut-tavat kompositsiooni. Suhe ruumiga on J.O.-l tunduvalt parem kui paljudel kunstnikel ja see on ka üks väheseid lähtepunkte tema loomingus, millesse ta teatava kahtlustuse ja ironiaga ei suhtu, vaid mida kasutab oma kahtlustuste mõõdupuuks. Teine võima-lus oli vaadata installatsiooni ainult näituse ükselt – ja see mõjus suurejoonelise tasa-pinnalise tasakaalustatud kunstiteosena, kus minimalistlikku ideed mahendasid vaba pliatsijoonistus (traat) ja roheka valguse kuma. Kolmas võimalus oli liikuda ümber saali ja avastada, et kõik neli külge räägivad eri keelt. Musta asfaldi jõhker lõikumine hei-napallidesse ei ole igast punkstist hoomatav ja samuti ei saa me kohe teada kivihunni-kust.

Installatsioon ei saa olla kunagi midagi muud kui looduslikkuse antipood ja ei huvita J.O.-ki looduse metafoorina (hein, kivid jne.), vaid selle irratsionaalse, muudetava aspektina. Pehme vormitu hein on pakitud rangetesse geomeetrilistesse vormidesse, looduslikud kivikamakad on purustatud kil-lustikuks, voolav asfalt on tahkunud igasu-guse konfliktse sümboolina keset heina. Kahtlemata on J.O. oma lähtekohalt minima-listlik, kuid tasandid, mida ta sellele liidab, on juba kaugel selle purismist. Muidugi ar-mastab J.O. näivusi ja kokkuleppeid kahtlu-se alla panna – miks siis mitte rikkuda ära avangardist pärit heroilist minimalismi ja seega päästa kogu projekt stiilsuse naeru-väärsusest? Ometi ei saa ma tema puhul uskuda nii lihtsatesse vahenditesse. Usun pigem, et nagu mitmed kunstnikud, nii ar-mastab ka J.O. ideed rohkem kui selle mate-rialiseerunud varianti, sest kogemust, mille installatsioon peaks oma erinevatss struk-

tuurides kokku võtma, ei suuda ta lõppkok-kuvõttes ikkagi täielikult realiseerida. Seepä-rast jääb ka kogu suur ehitis küsimärgi alla ja on ettevalmistatud ideest tõepoolest vaid märk. Installatsiooni rajamise hetkel hakka-vad seetõttu paratamatult mängima muud ta-sandid – palju lähemal kunstniku intuitsiooni-le, materjalitundele, aistingutele, tasakaalu-tundele jne. Kui juba Jumalal tuli ette väik-seid kõrvalekaldumisi superideest, miks seda siis kunstnikule meenutada? Tõsi, praegu jääb mulje, et kõik, mis jääb välja-poolle minimalistlikku põhiideed, ei ole Instal-latsioon nr. 9-s nii väärtuslik. Ma ei taha seda väita, kuid emotsionaalse domineerimi-se oht oli olemas – lõpuks mõjus juba värs-ke heina lõhn ja hing oli korrapealt täis ime-kauni suve nostalgilisi meenutusi ... Ma ta-han J.O. näite puhul lihtsalt tähelepanu juhti-da ühele vanale, aastast 1969 pärit ja nüüd väga suurejoonelisel kujul Poris üles seatud dilemmale – kas kunstnik peaks olema filo-soof, loomulikult ammu üle traditsioonilisest filosoofia kunstlikest põhiküsimustest, või on tal veel mingi õigustus jääda materjali juur-de ja tegeleda edasi nn. käsitöölise mõtlemi-sega. Postmodernistlik inimkeskus juba on kord sellele vastanud, seegi on ebaõnnestu-nuks tunnustatud, ja nüüd, paistab, on jälle kõikvõimalike variantide aeg käes. Pori muu-seumi aktsioon – siiani suurejoonelisem per-sonaalnäitus eesti kunstnikule – oli tõenäoli-selt üks samm selles pikaks kujunevas liiku-mises. Ja siiski ei vannu filosoof veel puhta-le meelelisusele päriselt alla – Pori muuseu-mi direktriss Marketta Seppälä keeldus kus-tutamast saalitulesid, väites, et vaid roheline hõõguv valgus, lisaks muusika ja heinalõhn – kõik see kokku oleks J.O.-le liiga ebameel-div..

Sirje Helme



RAHVUSVAHELINE NOORTETRIENNAAL VILNIUSES

Heie Treier

Muutusi kunstielus tõukavad taga muutused poliitikas. Veel 1991. a. suvel kahtlesid mõned noorkunstnikud, kas sügisel on Balti riike enam sellisel kujul olemas ja kui, siis millises riigis Vilniuse noortetriennaal toimub. Tõepoolest, näitus toimus äsja-iseseisvunud Leedu ja hoolimata närvilisest õhkkonnast suutsid leedukad suurejoonelise projekti teoks teha.

Triennaal oligi kavandatud üle aegade võimsalt – väliskülalised kümnest riigist alates Jaapani ja lõpetades Islandiga, kataloogid, plakatid jm. Näituse statuudis seati eesmärgiks iga maa noore kunsti kõige aktuaalsemate tendentside esiletoomist, millest võis eeldada, et Vilniuses saab kokku terve Baltikumi, aga miks ka mitte kaugemate maade uue kunstimõtte kontsentratsioon. Ometi jättis Vilniuse noortetriennaal õhku rohkem küsi- kui hüüumärke.

Kuna olin Eesti ekspositsiooni kuraator, nägin oma ülesannet võimalikult erinevate kunsti perspektiivsete mõttesuundade esitlemises. Aegki langes õnnelikult kokku tõusulainega uuemas kunstis, ta-sub vaid mainida TKÜ 1991. a. lõpetajate erakordset lendu, uute rühmituste sündi jm. Eestit esindanud 11 kunstnikku olid seekord maalijad Inga Aru, Maria-Kristiina Ulas (temalt guašimaalid), Kreg A-Kristring, graafikud Ly Lestberg, Virve Sarapik, Urmas Viik, montaaž-ze loonud Andro Kõöp ja Paol Mario Ving ning koos töötavad arhitektid Andres Siim ja Hanno Kreis installatsioonidega. Rõhk oli seega asetatud erinevate mõttekaaslaste gruppidele – Neoeksprepost, Graafika Galerii Stúdio, Tõnis Vindi koolkond ja arhitektid – et autorid, kes on Eestis viimati kiirelt tunnustust leidnud, koos toetaksid ja võimendaksid üksteise taotlusi.

Vilniuses keset rahvusvahelist seltskonda löödi näitusekujunduses aga Eesti noored segamini erinevate maade autoritega. Selle tulemusena tekkis diametraalselt erinevate ideede, kultuuride, koolkondade ja tasemetega kohati ebameeldiv kakafoonia, milles orienteerumist raskendasid ilma tõlketa leedukeelsed pildiallkirjad. Näituse analüüsivat arutelu ei toimunud, preemiad eraldati vaikselt korraldajate poolt, need said Jaapanit esindav korealanna Sunok U (suurele kangale trükitud ateljee parkettpõranda monotoonne imitatsioon), soomlane Jari-Pekka Juvonen (installatsioon patjade, puidu ja metalliga) ning leedulaste rühmitus "Roheline leht", kelle installatsioonist lähemalt allpool. Preemiad räägivad sellest, et leedukad soovi-

sid olla külalislahked eelkõige kaugemate esindajate suhtes ning et eriliselt osutati tähelepanu meil juba oma tõusulaine üle elanud installatsioonidele.

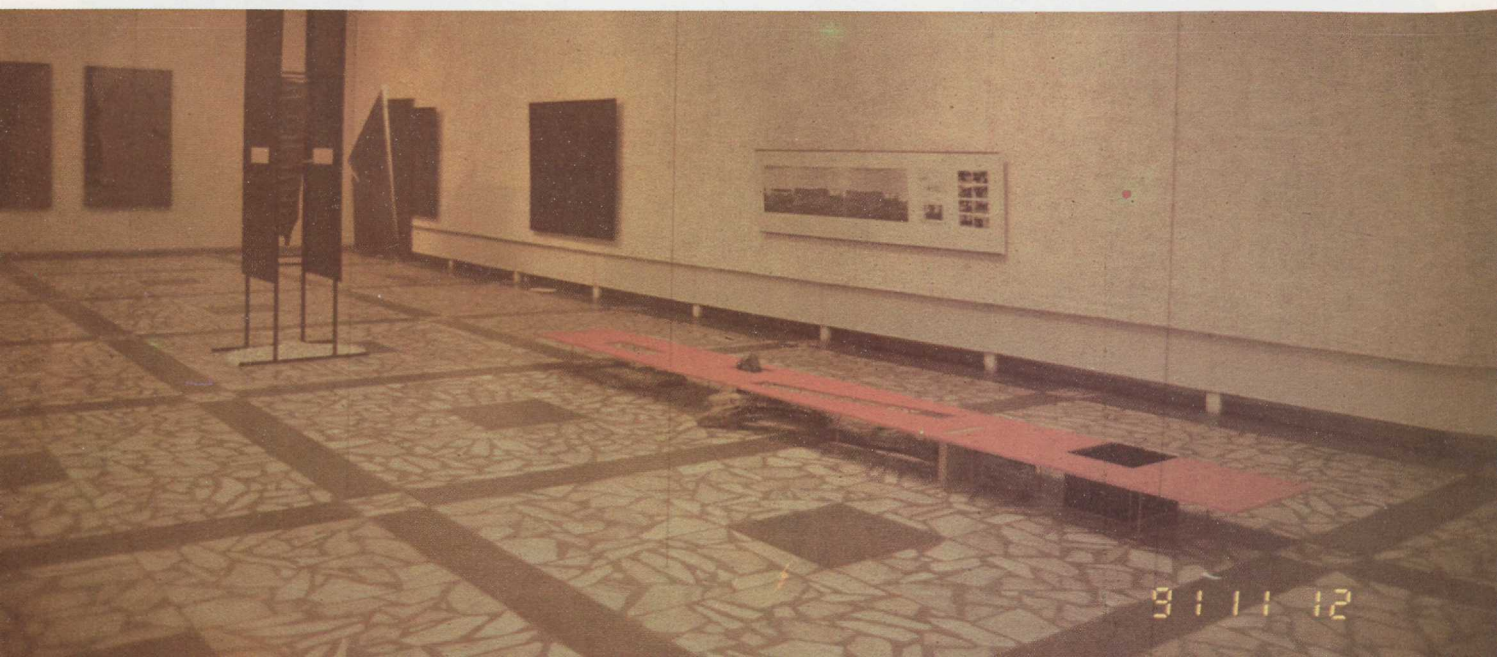
Pääsedes Vilniuse triennaalile alles esimest korda, tundusid installatsioonid Balti regiooni kunstis uudsenä. Nüüd on naabridki pääsenud vabaduseni, mis pärineb dada, popi, Fluxuse, Beuyssi kogemusest – hea idee annab õiguse kasutada ükskõik millist materjali, sest idee valitseb materiat. Ometi on olukord keerulisem ja praegusel hetkel ei saa öelda, et ainuüksi installatsioonide loomine teeb kunstniku a priori moodsaks; kui idee on halb või nõrk, ei päästa installatsiooni enam miski. Kõige arvukamalt esitasid baltlaste hulgas installatsioone lätlased – K. Gulbiselt suured, pooleldi skulpturaalsed ja minu arvates ebaõnnestunud installatsioonid looduskaitsesest, A. Rutksilt puupilbastest mõjuv sümbolne võrdkuju praegusele ajale.

Head võrdlusainet pakkusid aga lätlaste ja leedulaste analoogilist eesmärki taotlevad kaks installatsiooni, mõlemad esitasid ambitsiooni tõusta kogu näituse sümboliks. Lätlase Juris Putramsi auahne hiigelsuure installatsioon püüdis hoida tervet näitust oma kontrolli all üsna otsesõnalise sümbollikuga – kolm suurt paati, kolm õhuballooni Balti riikide nimedega ja kaalutaolekus hiigelplekknukk. Muide, Putramsi kohta peab siiski ütleva, et paar kuud hiljem Tallinnas "Forma Anthropological" esinedes jättis ta endast küll keerukamalt mõtleva kunstniku mulje. Vilniuse triennaalil andis leedu rühmituse "Roheline leht" õhuline installatsioon aga näitust läbiva idee äärmiselt delikaatselt, sekkumata kaasesinejate tööde ruumivälja. Leedukad projekteerisid näitusesaali mõttelise Parthenoni põhiplaanini mõõdus 1:2 täpselt ilmakaarte järgi orienteerituna. Laest rippunud peenikesed mustad niidid markeerisid dooria sambaid. Installatsioon (st. niidistik) läbis mõtteliselt teisi töid, vaheseinu, saale ja koridore, olles korraga pretensioonitu ja täiuslik.

Eesti installatsioon kandis teistsugust vaimu, mis tuleneb teistsugusest taustast – installatsioonide loojaiks on arhitektid, kelles on õnnelikult ühendatud terav silm nägemaks probleeme, tugev ruumiline mõtlemine ja võime teostada keerulisemaidki projekte. Andres Siim ja Hanno Kreis jätkasid oma "Eesti maastike" projekti, mis sai alguse Helsinki Esplanaadil. Nende installatsioone iseloomustab

Hanno Kreis, Andres Siim. Installatsioonid "Panta rhei" ja "Eesti maastikud". Osa Leedu rühmituse "Roheline leht" installatsioonist (laest rippuvad mustad niidid tähistavad Parthenoni sambaid). Foto: Andres Siim.

Hanno Kreis, Andres Siim. Installation "Panta Rhei" and "Estonian Landscapes". Detail of the installation by Lithuanian group "Green Leaf" (black threads hanging from the ceiling mark Parthenon's columns). Photo: Andres Siim.



esiplaani tumm ekraan ja fragmentaarsed sisselõiked nagu aknad, mille kaudu näeb ekraani taha, kus avanevad fundamentaalsed seosed.

Võib-olla on eesti kunstile omane esteetiline hoiak meid selles mõttes "ära hellitanud", et suudame teistegi maade kunstis imetleda üksnes puhta tehnilise teostuse ja mõttega installatsioone, nagu Ari Rantamäki (Soome) huvitavalt disainitud objekte ("Economic Work of Art" – metallist joonlaud) või sakslanna Doris Halfmanni jää ja veega seadeldist, mis hävitas end näituse avapäeval ja millest jäid järgi vaid fotod.

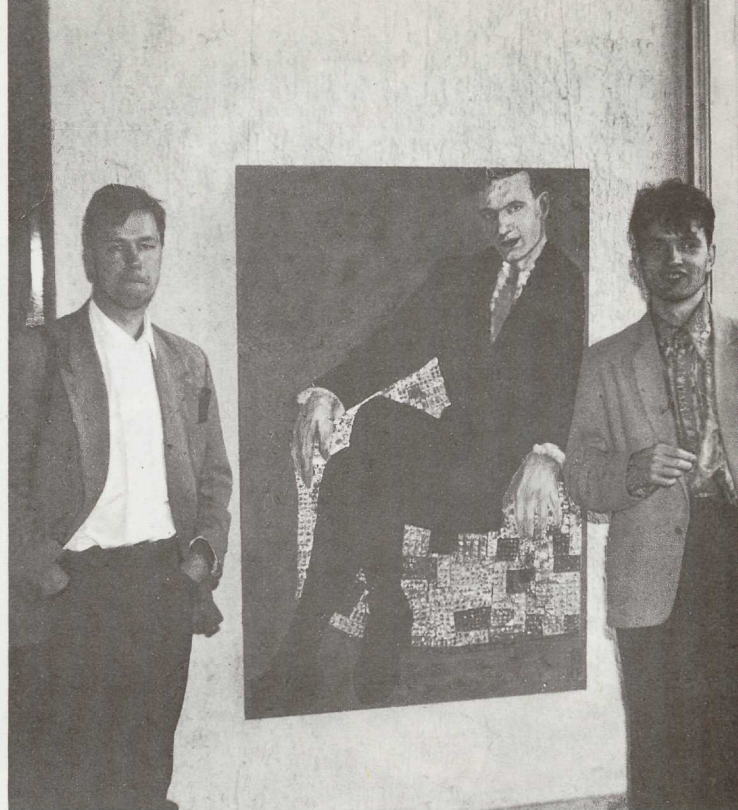
Kui tulla kujutava kunsti teoste juurde, siis siin väärrib probleemsemana esiletõstmist mitmete tööde suhe klassikasse, kitsi ja konservativsusse. Milleks teha suurt ja tõsist kunsti, kui muuseumid on seda niigi täis, parem suhelda maailmaga lõdvemalt, produtseerides jultunud kitsi – sellise suhtumise tipnäide oli norralase Hege Nyborgi sihiteadlik Rubensi ja Grünewaldi epigoonlus. Teine norralanna Hanne Nielsén esitas aga buduaari maale, mis tundusid olevat dekadentliku alltekstiga ja ma ei imestaks, kui tegemist oli lesbi-kunstiga. Kitsi ja klassika rubriiki sobivad ehk ka leeduka A. Pui-pa sotsrealistlikud (!) 1950. aastate laadis akvarellid, mida saatis miserabelistlik tekst selle kohta, mis pildis kõik toimub – absurdi viidud enesehaletsus ongi vast praeguse Balti olukorra adekvaatsemaid kajastusi.

Viiniuse triennaali kujutava kunsti tendentsidega haakus väga hästi just eesti kunsti väljapanek – ehk isegi rohkem kui lätlastel ja leedukatel, kellel paistis valitsevat installatsiooni buum. Eesti noore kunsti praegune seis seondub omade tekkeallikate ja koolkondlike (?) eripäradega, mis pole viinud kunstiajaloo suurkujude epigoonluse ni, vaid väärrika, eneseteadliku kunstiloomeni – lähtutakse teadlikult vaid laiemalt lugupeetud väärtustest.

Ühe omaette põneva allhoovusena nimetagem "Neoekspreposti" autorite Andro Kööbi, Paol Mario Vingi, Urmas Puhkani taotlust luua ülimalt šikki, yuppie ja miljonäri mentaliteedist kantud suurilmaliku kunsti, mis ei takista kunstnikke ometi kaarte sealsamas segi lõõmast, kuna töödes mängitakse odavatele (meil aktuaalsetele) materjalidele – püssikuulid, tabletipakid jms. Elegantselt klassikalist joonistuskooli rõhutasid aga Ly Lestberg ja Maria-Kristiina Ulas. Nende ning ka maalijate Inga Aru ja Kreg A-Kristingi süvisiminekus oma eriala kajastus justkui püsiväärtuste ja järjepidevuse trotslik enesekaitse pealetungivate installatsioonide vastu.

Noortetriennaalil ilmnenud leebed vastasseisud kujunesid aga ootamatuks mõtteduelliiks 1992. a. algul, kui Tallinnas avati üheaegselt kaks näitust – installatsioonidega "Forma Anthropologica" ning tavapärasema kunstiga "Mütoloogiline ja allegooriline noores kunstis". Mõtteduelli ootamatus seisneski selles, et näitused olid tegelikult ebavõrdsed nii oma mahult kui ambitsioonidelt, et nad sattusid vaid juhuslikult ühele ja samale ajale ning nende ümber tekkinud poleemiline õhkkond tundus kohati isegi kunstlikult tekitatuna. Ometi oli seda kõike nähtavasti millekski vaja, kasvõi selleks, et teadvustada kunstnike momendisümpaatiaid, pidevalt teisenevat kunstipilti ja varjatult varemgi olemas olnud kavatsuse väljakäimist. Vähemalt tõmmati tähelepanu noorele kunstile ja selle probleemidele.

Kokkuvõttes – rahvusvahelisel noortetriennaalil oli palju heataseme-list, e t veidi igavat graafikat; rohke maaliekspositsioon esitas aga kõikvõimalikke tendentse alates tühjävõitu dekoratiivsusest kuni ekspressionismi vananaistesuveni. Näituse leedulasest kujundaja oli eesti töödele andnud paremad kohad, mida võib käsitleda hinnanguna. Kõrgeima tunnustuse osaliseks sai Urmas Viik, kelle 3 graafilist lehte osutusid vargale ihaldusväärseks. Tervet triennaali juhatas sisse Andro Kööbi teos "KAOS" – pildil figureerisid kõrvuti nii sätendava ehtsa kristalli killud kui ka toores puit ja muu kahtlane prügikasti materjal.

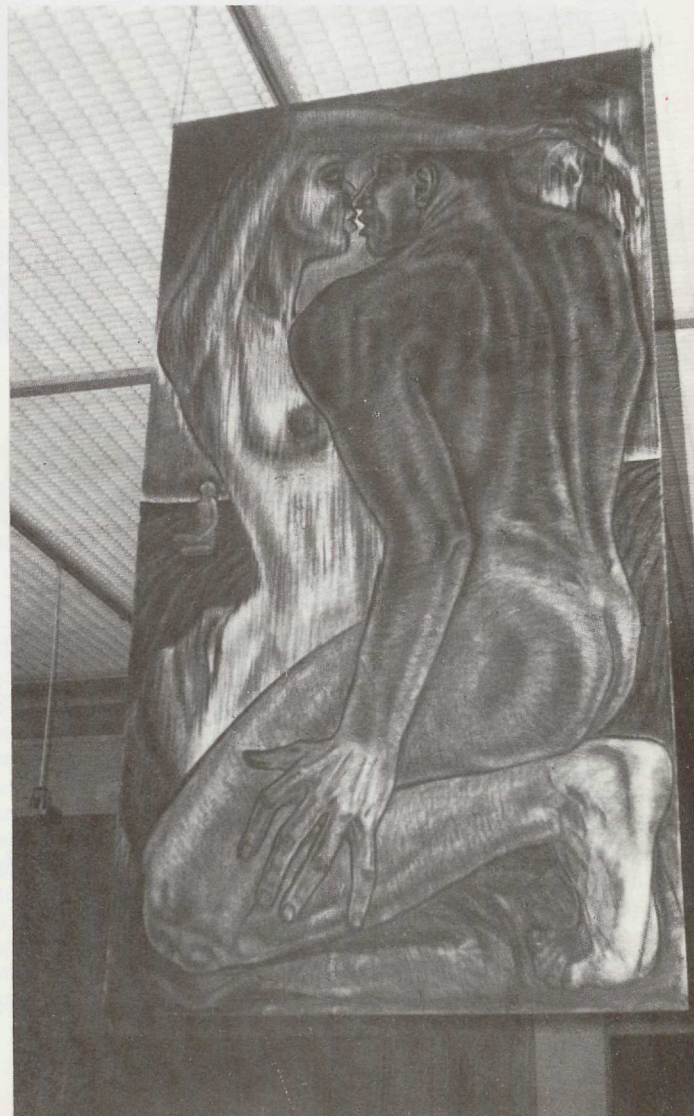


Andres Silm ja Andro Kööp, Paol Mario Vingi maali ees "Moelooja A.K." (segatehnika, 1990). Foto: Hele Treler.

Andres Silm and Andro Kööp, in front of the painting by Paol Mario Ving, "Fashion Creator A.K." (mixed media, 1990). Photo: Hele Treler.

Ly Lestberg. Läbi halli i' / l. Süsi, 1991.

Ly Lestberg. Through the Grey Stone. Charcoal, 1991.



KREG A-KRISTRING

näitusest "Mütoloogiline ja allegooriline noores kunstis"



Urmas Viik. Kivivihm. Kulvõel, 1990.

Urmas Viik. Rainling Stones. Dry point, 1990.

Selle näituse võtmesõnaks võiks olla "järjepidevus". Esiteks – kõik esinejad on pälvunud tähelepanu paari-kolme aasta jooksul, mil nad on kinnitanud oma kanda meie kunstielu. Enamus on lõpetanud kunstiopingud 1991. aastal. Seega demonstreerib näitus umbes 30-ne aastaste noorkunstnike järelkasvu järjepidevust ja potentsiaali. Teiseks – aastasadu on saanud inimlikud olukorrad läbi kunstniku üldisemana väljendatud mütoloogilises ja allegoorilises. Ka selle igivana teema uued isikupärased lahendamised rõhutavad loometraditsiooni järjepidevust noorte kunstis.

Ja kolmandaks – sisuliselt on antud teemanäitus varjatud üleskutse figuuraalsete kompositsioonide manifestatsiooniks, toonitades järjepidevat küpsust oskuste ja vahendite valdamisel, mis läänes kipub muutuma defitsiidiks.

Lühidalt autoritest selle näituse kontekstis.

Inga Aru mitmekihilised ja mitmetähenduslikud mütoloogilised visioonid või maagilised protsessid – läbipõimuvad ja sulavad, üksteisest väljakasvanud ja üksteisesse hääbuvad – on mõistatuslikud, kuid veenvalt olemuslikud oma lummas. Inga Aru maailm, mille põhja me ei taju, jääb meid painama nagu unenägu, mis kord oli.

Ove Büttner loob erinevatest kogemustest ja kujutlustest, üheaegsetest sündmustest tihenendud emotsiooni kui sümbol-allegoorilise aja, mis saab oma väljenduse pea muinasjutulise rikkusega värvis.

Ly Lestbergi jõulise kujundikõlaga piltides väljendub otsekohe kargusega vastasseis ideaalse vormi ja inimliku emotsiooni vahel.

Lilian Mosolaineni inimesehõnguga piltide maallilise segaduse ja kauni pintslikirja alt avaneb sulnis mütoloogiline miljö, täis mitmetahulisi dialooge. Igas pildis väljendub uus ja kordumatu, kuid ometi lähedane emotsioon kulmineerub reeglina tema tegelaste saladuslikesse nägudesse.

Jaan Toomiku irratsionaalsusele lähenevates painajalikes töodes saab läbi visuaalse vormi nähtavaks varjatud alateadlike jõudude sügav loomus.

Maria-Kristiina Ulase elegantselt mängulistes töodes on midagi rokokoolikku. Teatava külma eemalseisvusega fantaasiast kantud kontekstid meenutavad veidi ohtlike mängureeglitega mängu. Meeleolu aga loovad mahenenud värv ja loomuliku iseendastõistetavusega teravust ja värskest külvav kalligraafiline tants.

Urmas Viigi tööde pilkupüüdvast kujundis, mille sees mängleb vorm nii skulptuurse kui ka graafilise tundlikkuse ja sundimatusega, on midagi arhailist ja arhetüüpset. Tema kunst on täis kaasaegse inimese sügavat pinget, mõjudes veidi ähvardavana ja samas ka endassesulgunud.

Kreg A-Kristringi filosoofilise veendumusega lahendatud piltidesse kätketud psüühiline kogemus väljendub värv ja kunstniku ühise energia sulatamisega pildi ühtsesse energetilis-psüühilisse potentsiaali.

Näitust sissejuhatavale tekstile lisaks võiks avada näituse mõningaid tagamaid ja kontekst kultuurisituatsioonis. Kunstilatti kõrgel hoides oli näitus vaba nii poliitilistest kui ka kunstipoliitilistest aktioonidest, äratas oma kunstilise jõu, värskuse ja õigeaegsusega suurt huvi. Selle näituse teema tulenes otseselt meie noores kunstis avaldunud tendentsidest. Ei mingit varakult ette kuulutatud teemanäitust ... Mütoloogiline ja allegooriline kui kogu näitust ühendav teema oli loomulikult tõusnud iga kunstniku enese seest. Teada olid vaid autorid ja nende teosed – nii sündis näitus, andes ühtse pildi ajahetke noore kunsti otsivast iseloomust antud žanris puhtalt maali ja graafika vahendite raames. Hoolimata klassikalistest väljendusvahenditest, milles avaldub järjepidevus, oli näitus avatud, olles üle kolkamentaliteedist, mis aastate jooksul on püüdnud vormida ilma teravusteta ühtset "Eesti Kunstimuna". Nii andis iga autor näituse värvingusse oma vektori, rõhutamaks kunsti vabadust ja individuaalsust maailma paljususe tõlgendamisel. Püüdkе kujutleda seda näitust ilma J.Toomiku kunsti teise polaarsuse ja selle sugestiivsuse, I.Aru süübitimisest tulenenud maalide sõnastamatu mitmetähenduslikkusega, L.Lestbergi irriteeriva väljakutseta, K. A-Kristringi kõrgenenud psüühilise pingeta, O.Büttneri mitte dekoratiivse kujundi, vaid värvilise saladuse avaldamisega, läbi selle mahu aega ja ruumi loova emotsioonita.

Enne noorkunsti olukorra ja konteksti juurde asumist lisaksin midagi näituse põhjalikumate vastukajade kohta. "Päevalehes" (21.jaanuaril 1992) ilmunud Piret Puki artiklis "Mythos + logos... ja ei mingit poliitikat" katarsisena mõjuv emotsionaalne laeng omas interpretatsiooniga ei jäta kahtlustki, et artikli autor oli tabanud õige noodi sellel näitusel. Ja (24.jaanuaril) "Sirbis" Heie Treieri artiklis "Konservatiivsus kui radikaalsus" tajun hoolimata põhjalikust üldanalüüsist, et tema iseeneslik sümpaatia dekoratiivsuse vastu ei ole lubanud teda sukelduda antud näituse süvavee rikkusesse, olles piirdunud vaid vee ülemiste kihtide sillerdava efektsusega.

Mulle kui kunstnikule on ülimalt sümpaatne too seletamatu kirg, mis toob noori kunsti. Noored siiski tulevad kunsti – see fakt iseenesest on ju la aare, eriti olukorras, kus enamik meist mitte-Kunstnike-

Ly Lestberg. Kõik kordub. Pastell, 991.

Ly Lestberg. Everything recurs. Pastel, 1991.





Inga Aru. Diana. Õil, lõuend, 1991.

Inga Aru. Diana. Oil on canvas, 1991.

Liidu-liikmetena oleme sisuliselt blokeeritud ateljee ja materjali võimalustest, dotatsiooniga esinemisruumidest, rääkimata veel kunsti-dotatsioonidest.

Nüüdseks on kunstipoliitika sinna jõudnud, et blokeeritakse juba ette noorte kunstnike pääsemist näitustele. Tuletagem meelde läinudaastast sügissalongi, mis sisuliselt seostas kunstiloo Eesti Kunstnike Liidu liikmestaatusega... Noortenäitusest kui sellisest eelmisel aastal enam ei räägitudki ja korduvatel rahvusvahelistel näitustel on saanud lausa põhjendamatuks loosungiks "Vana kaardivägi"! Üks selliseid oli Kunstnike Liidu kõrgema ametnikkonna poolt Kunstihoones samaaegselt läbiviidud näitus, millele harjumatus näitusepaigas "Sakala" keskuses vastandus kõlava akordina noorte kunst. Just hästidoteeritud kunstipoliitilise aktsioonina avalduski selle Kunstihoone ja tema galeriide näituse jõuetus ning veenvusetus. Näitus, kus puudus värskus ning hoopis rohkem kui ruumikujunduslikud ideed, väljendus kunstiaadministraatorite paaniline hirm vanamoodsuse ees ja nii moodsate inimestena püütakse Lääne pelgale hetkele kannule jõuda. Jah, kahjuks meie kunstielus vähemlevinud moodsate väljendusvahendite tulises verbaalses apologetikas ei või tulla selle peale see, kes kunsti ise ei tee, et traditsioonilistes väl-

jendusvahendites võiks ka revolutsioonilist otsida. Toetudes samaaegselt meie kunstikogemuse tugevatele külgedele, pakkus eksperimenteeriv noorte väljapanek avarat kunstiväljendust nii veenva vaimse kui ka emotsionaalse laenguna. Eks tolles ühtses huvis ja kindlas veendumuses, et maal ja graafika väljendusvahenditena pole veel ammendatud ideede vormimisel, ilmnebki noorte kunsti polaarne radikaalsus, iseäranis eelmainitud konteksti silmas pidades. Avaldub ju selles analoog Cézanne'i sündroomiga. Cézanne tajus impressionistliku tendentsi lõpuleminekuga peatset pidetust ning asus otsima uuesti püsivat ja kindlat maalikunsti enese vahendite puhtas väljenduses. Ja ta realiseeris oma idee, millest sai võti peagi vallandunud uuele epohhile maalikunstis ja kunstis üldse. Tol korral tuli ületada monopoolses-terroristlikus seisus mõeldav ideaalvorm – mille lahustasidki lõplikult impressionistid ning milles Cézanne omakorda pidi tajuma läbi puhta nägemisomaduse uut psüühilis-visuaalset reeglistikku.

Nii ilmneb antud näituse noores kunstis mehisus otsida spetsiifiliselt uut traditsioonilistes vahendites, et ületada taas traditsioon kui toimiv anonüümsus ning milles omakorda ajalooline polarsus ei välista kunagi ehk nägemast uut traditsiooni kui arengu astet.



MERKUURI VARI

Boris Bernstein

Turusuhete halastamatu sissetung kunstielu on kaasa toonud erinevaid sutumisi sellesse küsimusse. Spektri ühes ot-
sas võib leida nostalgiat möödunud aegade järele, mil kunst-
ti teeniti omakasupüüdmatult ja ohvrimeelselt – taoline mi-
nevikuigatsus lähtub kunagiste põrandaaluste ehk, mütoloogi-
selt väljendudes, *underground*'i mütologiseeritud aja-
loost. Spektri keskele jääb *art-business*'i kui paratamatuse
kaine tunnustamine, millele järgnevad häbelikud katsed lõo-
gastuda ning saada naudingut. Spekti teist äärmust iseloo-
mustab konjunktuuri teadlik (oleksin peaaegu öelnud – küü-
niline) ärakasutamine praktikas, püüdes teoorias tõsta tur-
gu tingimusteta hüve seisusesse, mida turgutab üldine soov
teha lõpparvet neetud minevikuga.

"Mittekaubalise sotsialismi ideoloogiale on arusaam kunst-
tist kui kaubast võõras. /.../ Meie rahvusliku traditsiooni kä-
tel ülespoputatud eetilise piiri välistab tegelikult igasugused
katsed väljuda oma loomingu piiridest. /.../ Toimub veel üks
senisele süsteemile mugav stereotüüp – üleüldine veendu-
mus, et kommertseerumine, majandusseaduste sissetung ta-
pab möödapääsmatult otsiva, tõelise kunsti, mille vastuvõtt
ei ole laiale publikule jõukohane," nii kirjutab üks väljapaist-
vamaid Moskva kunstisotsiolooge D. Dondurei "MIF-I"
eestvõttel väljaantud brošüüris¹ – ja ometi ei olnud tal õigus.
Kõigepealt tahaks sotsialistliku pärandi rasket patukoormat
kergendada vähemalt ühe patu võrra. Kutsume appi kauba-
lise kapitalismi keskkonnast pärit isikud. Ameerika kriitik
Donald Kuspit kirjutab irooniliselt: "Ilukõnelises tautoloogi-
as näitab kunsti rahaline maksumus tema kõrgeimat väärt-
ust. Kunst ja raha vahetavad kohad: "ülekanutuna" kunsti on
raha "jumalikustunud", kunst aga, rahasse ümberarvestatu-
na, muutunud argiasjaks. Ent sellest piisab, omistamiseks
kunstile ainus selge ja absoluutne tähendus – niisama uni-
versaalne ja substanttsiaalne kui raha tähendus – , mille kunst
saab selles farsimaailmas."² D.Kuspiti kolleeg ja kompat-
rioot E. Heartney ütleb keerutamata välja: "Väide, et turg
juhhib kogu kunsti masinavärki, on kujunenud tänapäeva
kunstimaailma aksioomiks."³ Tänu sagedasele pruukimise-
le on aksioomist saanud triviaalsus. New Yorgi kunstnik
Jenny Holtzer on seda juba ammu parodeerinud ühes oma

"Truismis" – "Raha määrab maitse".⁴ Ilmetu käibeklišeega
nagu "Brillo" seebikarp või "Campbell's" supietikett võib soo-
ritada "banaalsuse muundamise"⁵ efektse pop-art'liku ope-
ratsiooni.

Võiksin nimetada esimese mulle teada oleva kunsti ja kom-
mertsu vastanduse. Plinius Vanem kirjeldab "Loodusloos"
(*Naturalis historia*) legendi Zeuxisest, kes "hakkas oma maa-
le kinkima, öeldes, et pole olemas nii kõrget hinda, mis oleks
küllaldane nende eest tasumiseks".⁶ Vanaaja mõte leidis, et
kunstiteosel ei saa olla rahalist ekvivalenti, sest kunstiväär-
tus kujuneb erilisel tasandil, mis ei puutu kuskil kokku ma-
dalate aineliste huvidega; pealegi ei saa täiuslikkust mõõta.
Tõsi küll, antiikelu juurde kuulus ka kunstiturg koos absurd-
se "maitseökonomikaga". Cicero on hüüatanud: "Kes teist
ei teaks, mis on nende esemete hind? Kas mitte teie endi sil-
me ees ei müüdnud väike pronkskuju enampakkumisel 40 000
sestertsit eest? Kas ma ei võiks aga soovi korral nimetada ini-
mesi, kes pakuksid mitte madalamat, vaid koguni kõrgemat
hinda? Ja tõepoolest, sa hindad asja just nii kalliks, kui suur
on su soov teda osta; hinna ülemmäära on raske kehtestada,
panemata piiri oma kirele."⁷

Nii mängiti esmakordselt üldjoontes, kuid artikuleeritud
läbi situatsioon, milles me täna elame. Kunsti ja turu vahe-
lisi nüüdissuhteid võib kujutada vähemalt kahel moel.

Esimene. On olemas kaks teineteisele sügavalt võõrast
maailma – kunstimaailma ja turusuhete maailma. Kapitaliilma
sissetungimine kunstimaailma pühadesse piiridesse sünnitab *art-
business*'i, rämpase enklaavi, mille on okupeerinud kommerts-
väe erisalk ning mis ähvardab kogu kunstiuiversumi laos-
tada.

Teine moodus. Tänapäeva kunstimaailma kujutab endast sot-
sioloogilisest või, mis veelgi parem, sotsiokultuurilisest vaa-
tevinklist erilist kõrgestiorganiseeritud süsteemi, kuid seal-
juures paradoksaalset süsteemi, mis on samaaegselt ühtne
ja kahestunud. Mitte niivõrd isikud (kuigi isikud ka) ja ise-
gi mitte rollid (kuigi rollid ka) ei seisa seal üksteisega silmit-
si ega tingi üksteist vastastikku, kuivõrd paradigmaatilised
mudelid, mille järgi kunstimaailma end korraldab. Üht neist
nimetame tinglikult kunstitegevuse **ideaalmudeliks**, mis ku-

junes juba uusajal. Teist kutsume tinglikult **turumudeliks**. Turumodeli illustatsioonina olgu toodud 1980-ndate aastate New Yorgi menuka Zeuxise autointervjuu lõpufragmentid ja mõned aforismid.

MK: "Millele sa meelsamini alla kirjutaksid: maalile, autograafile või tšekile?"

mk: "Kummale tšeki küljele?"

MK: "Tahaksid sa veel midagi lisada?"

mk: "Vaid palju nulle minu hindadele."

"Maalid on ukсед kolleksionääride majja." "Mitte kaupmehel ei pea olema tallitais kunstnikke, vaid kunstnikul tallitais kaupmehi." *"Take the "l" out of "play". Take the "r" out of "free".*⁸ Seevastu ideaalmodeli formuleeringuna tahaksin esitada tuntud tsitaadi, mille peamist mõtet on meie New Yorgi kunstnikul Mark Kostabil õnnestunud lingvistiliselt kastreerida. "Esteetiline loomeaeg ehitab keset jõu hirmuriiki ja seaduste püha riiki märkamatu kolmanda - mängu ja näilikuuse rõõmuriigi, kus ta võtab inimeselt maha igasuguste suhete köidid ja vabastab ta kõigest, mida võib pidada sunniks nii füüsilises kui ka moraalses mõttes."⁹ Tsitaat on Schilerilt ("Kirjad esteetilisest kasvatuses").

Kaht teineteisele nii kauget ütlust ei seadnud ma kõrvuti mitte tingituna postmodernistliku ideoloogia poolt ettekirjutatud kultuurilisest nomadismist. Veelgi vähem oleksin soovinud vastandada küünilisele tänapäevale ülevat möödaniku. Otse vastupidi, tahan näidata kahe epohhi geneetilist sugulust. Kahesaja aasta tagune reminestsents sobib iseloomustama "ideaal-mudelit", mis kujunes peamistes joontes välja just nimelt XVIII sajandil. Piisab, kui meenutada, et sajandi künnisel ütles Ch. Perrault esmakordselt välja sõnapaari "kaunid kunstid", mis vastandus keskaegsele "vabadetele kunstidele", ning et varsti pani A. Baumgarten aluse filosoofia erivaldkonnale, mille ta nimetas esteetikaks. 1730. aastail hakati Prantsusmaal regulaarselt korraldama kunstinaütusi ning ühtlasi tekkis kunstikriitika; samal ajal võttis Inglise parlament esmakordselt ajaloos vastu seaduse, Hogarthi billi, mis kaitses kunstnike õigusi. Kõik need olid uue maailma ehitusblokid, mille plaan kätkes uut institutsiooni kunsti ja kunstniku suhetes.

Meie päevadeni on püsinud illusioon, nagu jääks plastiliste kunstide olemus igavesti samaks ja nagu tuleks neil kultuuris täita fikseeritud funktsioone. Asi pole nii. Maal või raidkujud võib olla üleemeeliste jõudude, hingede, surnud esivanemate eksistentsi jätkuks meelelisel kujul, vahendajaks ini-

mese ja jumala vahel, inimelu ja olematuse vahel; lõpuks võivad nad olla vahendajad ka inimeste vahel, muutuda kõrgelennulise jõudeaja täiteks ja spetsiifilise kunstinaudingu objektiks. Just siis, kui nad kaotavad sakraalfunktsiooni, algab loomingu enda sakraliseerumine ja kunstniku mütologiseerumine.

Sellist võimalust aimati esmalt antiikajal. Renessansiajastu humanistid ja kunstnikud tuletasid vanu ideid meelde ja arendasid neid edasi. Nad tegid lõpu kunstniku käsitöölise seisundile, nihutades kunstniku kaupmehi ja meistreid kaitsva Merkuuri märgi alt Saturni soosingu alla, Saturn on aga teatavasti melanhoolikute, meeletute ja geeniuste täht. XVIII sajandi keskpaigast muutubki geenius pidevaks filosoofiliseks mõtteaineks. Romantismiajastu annab loovkunstniku ideele lõpetatud mütoloogilise vormi: "Milleks inimesed on teiste maal elunevate olevuste suhtes, selleks on kunstnikud teiste inimeste suhtes", kunstnikud on "brahmaanid, kõrgkast, keda ei õilista mitte sünnipära, vaid enesepühitsus".¹⁰ Kvaasireligioosne kunstniku- ja kunstikuju on valmis, temast johtub eriline kohuse-eeetika. See on spetsiifiline deontoloogia, mis erineb igast teisest nii missioonitunde, preesterliku pühitsuse kui ka selle poolest, et kunsti teenides on kunstnik lõppkokkuvõttes kutsutud teenima omaenda isiksust ja vabadust.

Kui on õige, et valgustusajastu tulemusel nõrgenenud usku asendab loomereligioon¹¹, siis on seda uut religiooni algusest peale tabanud manihheistlik lõhestatus. Ideaalne kunstnik ja ideaalne kunst võivad eksisteerida niivõrd, kui võrd eksisteerib nende vastand. Kunstnik - looja, nonkonformist, dissident, mässaja vajab enesemääratluseks "inimeste suhtes" inertset massi, väikekodanlust, madalat ja mitteloominulist elu; geenius vajab keskpärasust, käsitöölisi, "konventsionaalseid kunstnikke", et ennast määratlada maitsefääris. Augustinuse jumalariigis puudub kurjusel iseseisev eksistents, kurjuseks nimetatakse üksnes headuse puudumist. "Loomereligioonis", vastupidiselt, on vaimsusetul, mittekunstilisel, mittealgupärasel, mittelooval iseseisev primaarne olemine, mis kujutab endast kunsti ja kunstniku konstitueerimise vältimatut tingimust.

Niisamasugune on ka uue kunstimodeli ja tema institutsioonilise varju vastastikku täiendav suhe. Tema poolt kavandatud kunstitegevus vastandub ka kunsti kasutamisele instrumendina - näiteks totalitaarsetes ühiskondades ja "räpases" kommertshuvis, mis teeb kunstist kauba; mõiema juhul saab

kunstist kunstivälise eesmärkide saavutamise vahend. Tõsi küll, tegemist on erinevate opositsioonidega. Autoritaarne vägivald kunsti üle tähendab kunstile arhailiste, surnud kontseptsiooniliste ja institutsionaalsete vormide pretsedendit pealesurumist. Kunstitur, vastupidiselt, kujutab endast ideaalse kunstimudeli paradoksaalset sündi ja kestmist. "Pärimuse järgi suri Leonardo da Vinci Prantsuse kuninga kätel, ent ajalugu räägib Watteau 'surmast kunstikaupmehe E. Gersaint'i süleluses."¹² Kunstikaupmees astus majesteetliku metseeni kohale. Kunstimaailma tegelaste sellist vahetumist on kõige kergem seletada järgmiselt: kapitalistlikud suhted tõrjusid feodaalsuhted välja. Ent tegelikult kutsus kunstimaailm ise kaupmeest, teatud mõttes isegi löi ta. Lähtealuselt "saturnilik" kunstnikukontseptsioon ühes edasiste implikatsioonidega ei sisaldanud mingisugust veidikegi määratletud institutsioonilist hüpoteesi. Kuidas tuleks korraldada ja tagada kunstnike tegevust? Millised peaksid olema teoste esitamise, liikumise, jaotamise ja tarbimise viisid? Kuidas tuleks kunst – see kultuuri paratamatu luksuslülitada sotsiaalsesse struktuuridesse? Ideaalmudel suudab ses mõttes kujutada üksnes ideaalseid kujundeid – näiteks haritud, omakasupüüdmatut ja heldet metseenlust, nii personaalset, korporatiivset kui ka riiklikku. Kummatigi ei kujunenud niisugune vorm institutsiooniprobleemi täielikuks lahenduseks ega oleks selleks võinudki saada. Algusest peale moodustus kontseptsiooniline tühimik, mida võinuks täita kaheti. *Quattrocento* maalikunstniku tööd tasustati lihtsatel ja tsunftikäsitöö seisukohalt loomulikel alustel: maksti tööle kulutatud aja eest (või vastava arvu figuuride eest) ja kallite värvide eest – kulla ja india sinise eest.¹³ Ent mil kombel võiks välja arvutada maali loomisele kulutatud geniaalsuse hulka? Andes maalile, sellele jumalikuga sarnaneva loomeakti viljale hinnaks kümme tuhat dollarit, võrdsustame ta seega kümne tuhande *hot dog*'iga, mida müüakse Guggenheimi muuseumi sisspääsu juures, dollar tükk. Muidugi on niisugune ekvivalentsus totter ja võimatu. Tähen-dab, siin peab tõepoolest rakendama põhimõtet, mida oleks õiglane nimetada "Zeuxise printsipiiks": geeniuse loomingul pole hinda. Tegelikuses tähendab hinna puudumine aga mistahes hinda, mis kujuneb ilma igasuguse seaduseta. Siit on pärit ka kunstimaailma kommertsabsurdid – mitte ainult nüüdisaegsed, kuid nüüdisaegsed eriti. Mitte keegi pole suuteline seletama, miks maksti Van Goghi "Tiriste" eest Sotheby's oksjonil viimati 53,9 miljonit dollarit, aga mitte 5,39

või 539. See-eest on igaühele selge, et kui möödunud sügisel müüdi Sotheby's juures Willem de Kooningi maal 20,68 miljoni dollari eest ja Jasper Johns'i "Kaks lippu" 12,1 miljoni dollari eest, viie päeva pärast läks aga Christie's oksjonil E. Kirchneri maal 1,54 miljoni dollari eest¹⁴, siis ei tähenda see veel sugugi, et viimati nimetatut on esimesest umbes 13,5 korda ja teisest 7,9 korda halvem. Maali ja hinna suhted on esteetilisest vaatepunktist irratsionaalsed; "maitseökonomika" võib olla majandusteaduse, sotsioloogia ja sotsiaalpsühholoogia (või sotsiaalse psühhopatoloogia) ühiseks tunnetusobjektiks; vanaaja mõttetarjal oli õigus, esteetikal pole siin midagi peale hakata. Niiviisi täidab kunstitur hindade suhtes tekkinud kontseptsioonilist tühimikku. Seesama tühimik korralduse suhtes on nii-öelda võtnud mingi vormi.

Kunstniku uus sotsiaalne ja kultuuriline seisund kinnistus tsunftisüsteemi ületamise tulemusel. Tsunftimeistrid, "Merkuuri lapsed" sõlmisid tellijaga ise lepingu – tehingu. Tuli ette, et Madalmaade maalikunstnikud vedasid XV-XVI sajandil, isegi veel XVII sajandil oma maale mööda maad vankritel ja müüsid neid laiali kandes.¹⁵ Uut tüüpi, "Saturni märgi all sündinud" kunstnike jaoks tekib adekvaatne, vähemalt nii on see tundunud, institutsionaalne struktuur akadeemiade näol. Kõige eeskujulikum neist, tsunftidevastases võitluses tekkinud Prantsuse Akadeemia keelab oma liikmetel ise tegelda oma teoste müügiga.¹⁶ Milline ka poleks kunstiga kaubitsemise reaalne genees, siin ja praegu eraldub spetsiaalselt tema jaoks institutsiooniline nišš. Selleks, et looja, kes asub kõrgemates sfäärides, ei seguneks kuskil ei käsitöölise ega kaupmehega, muutub "madal" müügifunktsioon iseseisvaks ja kujuneb agentide eriklassi asjaks, ilma selliste agentideta ei saa uus kunstimaailm eksisteerida.

On veel teinegi põhjus, mis teeb kaupmehest kunstimaailmale vajaliku tegelase. Loomingu isiksuseline iseloom nõuab sümmeetrilist lõpulevidust tajus; selle asjaolu otsene väljendus oli plastiliste kunstide möödapääsmatu vabastamine kunstide sünteesist ning adresseerimine individuaalsele tajule. Ent tarbimise privaatsus on kahemõtteline, ta võib tähendada mitte ainult isiksuse arusaamu ja läbielamisi, vaid ka eravaldust, ükskõik millised huvid seda ka ei stimuleeriks. Omandus eeldab ostu-müügi võimalust; nii üks kui teine muudab kunstiteose kaubaks.

Lõppude lõpuks peab kunstniku vabaduse idee enda loomulikuks täienduseks ja tagatiseks olema tema loominguga

kaubitsemise süsteem. Just siin avaneb väljapääs tsunftilise reglementeerituse, tellimuskunsti (mis sõltub tellija maitsest ja tahtest) või palgatöö mittevabadusest, ühesõnaga mittevabadusest, mis tekib vahetust kontaktist tulevase tarbija-valdajaga. Täielik vabadus eeldab adressaadi anonüümsust, selle tagavad kõige paremini autorit ja tarbijat eraldavad ja nende suhteid täielikult ebaisikuliseks muutvad majandusmehhanismid. Ent kord kujunenuna, ei saa turumehhanism elada, tuginemata oma seadustele. Kunst, mis ideaalmudelis esineb otstarbena iseeneses ja iseväärtusena, muutub turu mõjul paratamatult ja pidevalt kunstivälise eesmärkide saavutamise vahendiks. Ülev kunstimudel satub sügavasse ja vältimatusse konflikti omaenda institutsioonilise vormistusega. Kunstniku kutsumuse eetos saab pidevalt tunda ärilise künismi survet ja sagedasi lüüasaamisi. Kummatigi, kas selline eriline eetos on veel üldse olemas? Kas me ei uuri mitte läbi romantilise müüdi värviliste klaaside hoopis teist, postromantistlikku, õigemini öeldes, antiromantistlikku tegelikkust? Seda võib täiesti oletada, kui võtta arvesse, kust saatus juhtis läbi nägema tänapäeva kunstimaailma. Ärgu tundugu imelik, kuid meie kunstielu ebakõlbeline ja kõlbeliselt hukutav õhkkond on traditsioonilised loomingu deontoloogia mõisted hästi konserveerinud. Külmunud, liikumatus keskkonnas omandas igasugune nonkonformistlik žestsotsiaalse ja kõlbelise tähenduse; mitteosalemine loeti dissidentluseks, kunstiline dissidentlus aga mässuks; viiminitiline häppening heitis väljakutse suurriigi riiklikule julgeolekule. Keegi hoidis ohvritule leeki sügaval põranda all, keegi aga täiesti avalikult; Tallinnas võis näidata seda, mis Kiievis oluks lubamatu. Ent kõikjal ammutas vaba kunstitegevus kontekstist eetilist kõrgpotentsiaali, isegi väljaspool otsestid estetiilise väärtusega. Sealjuures näis, et igasugune nonkonformistlik loomeakt oli samm õige, ei, ideaalse vabadusmaailma suunas, mis on täielikult teostatav "seal". Dissidentliku kõlbelise maksimalismi ja ühiskondliku laengu, mis sünnitas liikumatul väljal mistahes liikumise, samastasime me tahtmatult Lääne kunstimaailma normidega.

Seal, muide, arenesid asjad omasoodu. Kunstnik asetis sotsiokultuurilises ruumis ümber teisele kohale, tema kuju võttis teised kontuurid. Kunstniku alaline mässumeelsus, originaalsus, konflikt tavapärase konventsioonidega lakkasid olemast väikekodanlasele košmaar. Nüüd on radikaalne novaatorlus normiks saamas, ta kuulub sotsiaalsete ootuste kompleksi ja muutub sel kombel kodustatuks. Avangard on

kultuuriliselt omaks võetud, sisseelatud, muudetud tavalise kultuurilise olme osaks, ta täidab suuri hiigelkollektioone ja on leidnud koha keskklassi interjöörides.

Avangardism, mis oma olemuselt on määratud süsteemist pidevalt välja langema, on kujunenud süsteemi integraalosa, koos temaga on "süsteemi integreerunud" ka kunstnik. Rolli sotsiaalne marginaalsus kaob minevikku, nüüd on meil tegemist auväarse seisundiga, mis on niisama ahvatlev ja kadestusväärne kui ülikooli professori või korporatsiooni presidendi seisund.¹⁷ Mõistagi on siin silmas peetud menukat kunstnikku. Tunnustusetu kunstnik, kelle jaoks mittetunnustamine oli veel hiljuti "aadlikirjaks", elu paratamatuks osaks, pole enam mitte niivõrd mässaja, kuivõrd hädavares.¹⁸ Nendel muundumistel peavad olema kõlbelised tagajärjed, mida tundlikult registreerivad kõige erinevamat laadi kultuurilised retseptorid. Näiteks räägitakse, et viimastel aastatel on Hollywoodi filmides põhjalikult muutunud kunstniku tüüpiline kuju. Kui varem oli ta olnud kõlbelise vääriku-se ja loomeideele andumuse etalon, "viimne korralik inimene", siis nüüd, vastupidi, "teatavad filmid kunstist meile ikka ja jälle, et kunst on kelmus."¹⁹ Juhime tähelepanu, et silmas ei peeta mitte lihtsalt kunstniku moraalset palet nii-öelda maises elus – selleks on meil pattude andeksandmise vormel. Ärevus tekib siis, kui püha ohver ise on falsifitseeritud, kui "kunst on kelmustükk". Kuigi ka Hollywoodi kinematograaf ei kajasta elu alati kogu tões, ei saa tema signaale ometi ignoreerida. Ühesõnaga, meie ees laiub selle meie poolt pakutavate arutlustega seotud kunsti- ja kunstikumudeli kriisi üsnagi hargnenud süptomaatika. Siia võiks lisada ka mõned sisukad süvametamorfoosid. Lõppude lõpuks seadis hilisavangardism küsimärgi alla võib-olla et teose peamise omaduse – olla autori unikaalse subjektiivsuse väline olemine, ilmning või jätk, mis tähendab olla unikaalse vaimsuse unikaalne kandja. Edasised raskused on tekkinud seoses subjekti kohaga postmodernismi ideoloogias ja praktikas. Eksisteerib arvamus, nagu poleks kunstiteosed postmodernismis mitte "väljaspool aega asuvad mälestusmärgid, vaid nad muutuvad dokumentideks, see tähendab, et nad on kaotanud privilegeeritud positsioonid, mis nad olid saavutanud romantismi aegadel ja mis säilisid modernismi perioodil tänu taotlusele väljendada inimolemuse sügavusi".²⁰ On raske öelda, kas veelahe modernismi ja postmodernismi vahel läheb tegelikult just siit, aga ega asi pole selles. Hoolimata kõigist põgusalt loetletud (aga ka nimetamata)

kriisitunnustest, julgen ma väita, et oma põhiolemusel ei ole meile XVIII ja XIX sajandilt pärandatud ideaalne kunsti- ja kunstnikukontseptsioon mitte üksnes elus, vaid jääb tänapäeva kunstimaailma orienteerivaks närvikeskuseks. Kõik katsed teda väärata on lõppkokkuvõttes tema enda sünnitatu ja võivad olla tema võimu negatiivseks kinnituseks.

Pole vajadust spetsiaalselt üles lugeda mitmesuguseid kunstielu kommertsialiseerumise vastu suunatud protseti vorme, alustades müügiks kõlbmatute teoste loomisest ja lõpetades lamenteerimisega turu ülemvõimu asjus või selle funktsioneerimise mürgiste analüüsides. Kõik nad lähtuvad sellest, et tunnustavad traditsioonilist mudelit aksioomina, millel on tingimusteta normatiivne jõud.

Vaatleme siiski *art-business*'i fenomeni ennast. Kui suur poleks ka tema väline sarnasus mistahes muu bisnessiga, tegelikult tähendab ta erilist kaubitsemist erilise kaubaga ja tema spetsiifiline iseloom on tema geneesi pitsers; kogu ta mõte seisneb selles, et ta on meie Kunsti-kuju paradoksaalne sünnitis ja jätk. Ostu-, müügi ja omandusobjektiks on kultuuriline sümbol, oma absoluutselt eesmärgilt kõige puhtam vaimne toode, objekt, mida ümbritseb Walter Benjamini uniikaalsusaura. Seepärast on ta kaubalised nihked ja muundumised seotud paljude eriprotseduuridega – eksponeerimisega näitustel, professionaalsete interpreteeringutega ja esteetiliste hinnangutega, saatetekstidega, ühesõnaga, kõige sellega, millest koosneb kunstimaailma kordumatu atmosfäär, erinevalt mistahes teisest maailmast. Oleks kõige jämedam viga arvata, et need on tühjad rituaalid, mis sarnanevad mõne ammu mõtte kaotanud austraalia corroboree'ga. Vastupidi, kõigil neil toimingutel on sisu, aga kui me avastame nende mittealgupärasuse ja kunstivälisele kommertshuvile alluvuse, siis ilmneb, et võltsi on raske eraldada tõelisest, loominguist palangut spekulatsioonist, kunstist vaimustumist raha kõige kasulikumast mahutamisest. On õige, et tänapäeva kollektsionäär meenutab vähe Daumier' ülistatud gravüürihuvilist; see ei tähenda kummatigi, et ta ei oleks suuteline adekvaatselt nautima talle kuuluvaid esemeid. Uusima teatmeteos määratleb galeriomanikku kui kunstiteostega kaubitsejat (*art dealer*), kes "ühendab kaubandusoperatsioonid puhtkultuurilise tegevusega kunsti levitamisel ja nende kunstnike toetamisel, keda ta esindab".²¹ Kunstimaailma manihheistlik kahestumus väljendub nii vaenulike algete vastastikusel võitluses kui ka nende lahutamatuses. Kunagi pagendusse saadetud Merkuur on tagasi pöördunud ja muu-

tunud Saturni varjuks. Kuid vägagi tegusaks varjuks, nii nagu see Merkuurile just sobibki. Vahel heidetakse nalja, et vari võib peremehest ilma jääda – teda alla neelates. Muide, see tähendaks kunstiparadigma täielikku väljavahetumist, mis oleks niivõrd radikaalne, et seda on raske endale isegi ette kujutada.

Seni tuleb meil elada kahestunud kunstimaailmas. Jääb üle ainult jõudu mööda pehmeneda vastasseisu ja kaitsta kõrgeimat kultuurimudelit atendaadikatsete eest tema institutsioonilise teisiku poolt. See on kunstielu struktuuri probleem ja sugugi mitte vähemal määral ka iga tema tegelase sisehituse probleem, asub ju kunstimaailm teatud mõttes meis endis.

Tõlkinud Sirje Laud

¹ Dondurei D. Vnutrennii rönok: dramõ vperedi // Problemõ sovetskogo hudozhestvennogo rönka. – Vöpusk I. – Moskva, 1990. – Ss. 6, 8.

² Kuspit Donald B. // Art in America. – 1988. – July. – P. 109.

³ Heartney E. Artist vs. the Market // Art in America. – 1988. – July. – P. 29.

⁴ Guggenheim Calendar of Events. – Winter 1989-90.

⁵ Vt.: Danto A. The Transfiguration of Commonplace. – Cambridge, Mass., 1981.

⁶ The Elder Pliny's Chapters on the History of Art. – London, 1896. – Pp. 108-109.

⁷ Tsitseron M. T. Retši. – Tom I. – Moskva, 1962. – S. 62-63.

⁸ Mark Kostabi. Upheaval. – New York, 1985. Tõlkimatu sõnamäng. Võttes sõnast **play** (mängima) välja "l"-i, saame sõna **pay** (maksma). Võttes sõnast **free** (vaba) välja "r"-i, saame sõna **fee** (maks).

⁹ Schiller F. Sobranie sotšinenii. – Tom 6. – Moskva, 1956. – S. 355.

¹⁰ Schlegel F. Idei // Literaturnöje manifestõ zapadnoevropeiskih romantikov. – Moskva, 1980. – S. 60.

¹¹ Pelles G. Art, Artist and Society. Origins of Modern Dilemma. – Englewood Cliffs, 1963. – P. 20.

¹² Moulin R. The French Art Market. A Sociological View. – New Brunswick, 1987. Tsit.: Art in America. – 1988. – July. – P. 35.

¹³ Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. – Oxford, 1972. – Pp. 1 – 11.

¹⁴ Vt.: ARTnews. – 1990. – January. – P. 53.

¹⁵ Floerke H. Die niederländische Kunsthandel im 17. und 18. Jahrhundert. – Basel, 1901. – SS. 13-30.

¹⁶ Art in America. – 1988. – July. – P. 35.

¹⁷ Pellegrini A. New Tendencies in Art. – N.Y., 1966. – P. 308.

¹⁸ Lukšin I. Obraz hudozhnika v obštšestvennom soznanii // Iskusstvo. – 1983. – No. 10. – S. 42-43.

¹⁹ Rickey C. Going SoHollywood // Art in America. – 1988. – July. – Pp. 45, 49.

²⁰ Erjavets A. Subjekt postmodernizma v prozhektorah estetiki // Iskusstvo. – 1990. – No. 6. – S. 44.

²¹ Code of Ethics for Sculptors. – Montreal, 1990. – P. 63.

Robert Flecki kirjutis ajakirjast "Flash Art", No. 156, January/February 1991 (Laiendatud refereering)

"Prantslased on saanud filosoofiale selleksamaks, mida jaapanlased on elektroonikale. Juba ligi kakskümmend aastat kasutab kogu maailm – eriti kunstimaailm – kontseptsiooni, mille formuleerijateks on uue prantsuse ja Pariisi filosoofia eesträädjad alates kuuekümnendatest ja seitsmekümnendatest aastatest."

Sellise, vahest vaid õrnalt populistliku loosungiga alustab mõjukas kunstiajakirjas ülevaadet prantsuse uuest kunstimõttest Pariisis elav kriitik Robert Fleck. Refereerime järgnevalt artikli põhiseisukohti, neid vajaduse korral meie lugejatele vähetuntuma informatsiooniga ka täiendades.

Lööge lahti ükskõik mis uuem Euroopa või Ameerika näitusekataloog: harva juhtub, et te seal ei leia teragi prantsuse filosoofiat. Miks on just Prantsusmaa osutunud nii erandlikult edukaks "mõtte ekspordi" konkurentsivõitluses, jättes Ameerika ja Saksamaa filosoofid endast kaugele taha?

Sellele ja mõnede teistele küsimustele püüab R. Flecki artikkel umbkaudu vastata. Konkreetne "miks Prantsusmaa" jääb muidugi endiselt mõistatuseks, seda on vahest palju raskem põhjendada kui Jaapani edu elektroonikas, millele võrdluseks vihjatud. Samas pole filosoofia-alane edu kunagi ka niisama vaieldamatu: paljudest tuntud prantslaste ideedest on laias rahvusvahelises käibes saanud paljad klišeed, nõnda et tihti tekib õigustatud küsimus, kas uutel mõistetel ja arutlemisviisidel mingit mõttekat sisu ongi. Filosoofia moejooneks saamine võib luua mulje, et ta on midagi ajutist, kergesti üleminevat. Ka võib nn. Foucault' põlvkonna (kuhu kuuluvad sellised suurkujud nagu Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, muidugi Michel Foucault ise, Jean Baudrillard ja Guy Debord) taustal tekkida kahtlus, kas vanadele leidubki enam väärilisi järeלטulijaid. Näib, et teatavas mõttes on Euroopa filosoofias kaheksakümnendatel aastatel tekkinud seisak, mis praegugi kestab; midagi oluliselt uut ei tule ka Ameerikast. Siis on prantsuse filosoofia jätkuv moespüsimine osalt tingitud ümbritsevast mõõnaseisust.

Need küsimused lugeja silme ette laialt laperdama riputanud, käib Fleck välja ootamatu avalduse: ta lubab "vastata nendele küsimustele, näidates, et kõik need musttuhat 1960ndate prantsuse filosoofide kontseptsiooni keerlevad kolme lihtsa ning sidusa printsiibi ümber". See olevat "võtmelise tähtsusega igäihele, kes soovib mõista ja kasutada seda filosoofiat". Olevat ka juba olemas mitu filosoofide generatsiooni Pariisis, kes paljuülistatud Foucault' põlvkonna saavutustest edasi on läinud ning nende kontseptsioone rikas-

tanud ning peenendanud. Lugeja jääb küll ebalema, kas Fleck siin universaalsus-pretensioonidega natuke ei liialda. Edasisest nähtub siiski, et kui Flecki linnulennult üldistus ongi ehk pisut entusiastlik, võib teda nimelt kunstiteooria seisukohalt pidada käepäraseks ja häid orientiire pakkuvaks.

Esimene neist printsiipidest, mis Fleck välja pakub, on nähtava ja öeldava, valguse ja keele, pilgu ja kõne radikaalne lahutamine filosoofilises diskursuses. See on õhtumaises esteetikas midagi tavatut. Platonist peale on õige rääkimine asjast võrdunud tema esitamisega õiges valguses; kõik, mis jääb hämarusse, on sellega ühtlasi öeldamatu ja kaugeneb loomulikkusest ning tõest, mis paratamatult kuuluvad kokku valgusega. Mõte, et vaadatav ja kuuldav ei olegi vastastikku teineteiseks taandatavad – eelkõige aga see, et nähtavat ei saa ära öelda – annab kujutavatele ja plastilistele kunstidele korraga uudse, senitundmatu autonoomia. Maal või skulptuur pole üldse enam hinnatav selle järgi, kui hästi iga joon või mõhn sellel mingit raskemini või kergemini sõnastatavat ideaalset substantsi "kujutab", "väljendab". (Viimast tüüpi kunstikäsituse äärmuslikuks väljenduseks on klassitsistlik maal, näit. Poussin ehitas oma kompositsioonid üles retoorika reeglite järgi, nõnda et iga kujutatud tegelase iga hoiak või žest on väljenduslik nagu kõnemehe liigutus.)

See oluline logotsentrismist (sõna-kesksusest) äraütlemine on muidugi midagi palju radikaalsemat kui lihtsalt keeldumine maali või kuu taandamisest kirjanduslikule süžeele, nn. literatuursusest. Ettevõtmisel ei puudu prantslaste seas omad eelkäijad. Loosung "rääkida, see pole sama mis vaadata" pärineb Maurice Blanchot'lt, kes on sürrealistide eakaaslane kirjanik ning mõtleja. 1961. a. on Francis Ponge kirjutanud üht Pariisi skulptorit käsitlevas palas nõnda: "On päris kindel, et valgus on pime; teatavat sorti pime kükloop; ja et järelikult tuleb teda juhtida. /---/ Nii võiks skulptuur sama hästi olla pimedate kunst. Tal pole absoluutselt tarvis valgust, et olla meeletiselt tajutav." Kõige läbimurdelisem on aga siiski Michel Foucault' 1967. a. ilmunud Magritte'i käsitlus "See ei ole piip".

See väike raamat väärriks kindlasti pikemat tutvustamist (ja ka eesti keelde tõlkimist). Märgitagu praegu ainult, et käsitluse lähtepunktiks on Magritte'i tuntud maal "Ceci n'est pas une pipe.", kus üpris kena kujuga standardse piibu kujutise all seisab tema piibu-identsust eitav väide. Foucault vaatleb maali erinevaid variante, keskendudes eriti 1966. aastal tehtud hilisele töötlusele "Kaks müsteeriumi". Sellel on näha

juba kaks samasugust piipu; üks neist on maalitud (?) klas-
sitahtlit meenutavale mustale alusele, all ikka seesama eitus-
sisuline kiri; teine aga hõljuks justkui vabalt ruumis (?), sama
oletatava tahvli kohal, tohutu suurena. "Siin on kaks piipu.
Või peaksime hoopis ütleva, kaks joonistust samast piibust?
Või on need ikkagi piip ja joonistus sellest piibust, või siis
hoopiski kaks joonistust, millest kumbki esitab erinevat piipu?
Või kaks joonistust, millest üks esitab piipu ja teine mit-
te, või koguni kaks niisugust joonistust, millest ei üks ega tei-
ne pole piip ega esita piipu? Või on õieti nõnda, et joonis-
tus ei esita mitte piipu, vaid üht teist joonistust, mis omakor-
da esitab piipu nii suurepäraselt, et ma pean endalt küsima:
millele üldse viitab see maalile kirjutatud lause?"

Näeme, et Foucault jõuab siin kohe spetsiifilise repre-
sentatsiooniprobleemaatikani (mida maal üldse esitab? ja mis
ta seejuures ise on?). Magritte'i maal on muidugi eriti hea
näide ja materjal niisuguse analüüsi jaoks. Ta illustreerib, ei,
pigem kehastab eriti ilmekalt teesi nähtava ja öeldava lah-
kumine. Nähtava-öeldava lahkuminekuprintsiibi filosoofilist
tähtsust selgitab ühes intervjuus lihtsal viisil Gilles Deleuze:
"Kui ongi disjunktsioon vaatamise ja ütlemise
vahel, kui need kaks ongi teineteisest teatava vahemaaga,
taandamatu distantsiga eraldatud, siis tähendab see õieti
ainult: et ei saa lahendada tunnetuse (või õigemini "teadmi-
se") probleemi sellega, et võetakse appi mingi vastavus või
kokkusobivus. Põhimõtet, mis neid kaht ristuma ja vastas-
tikki läbi põimuma paneb, tuleb otsida hoopis mujalt."

Niisiis, mitte et ei saaks kujutatavast üldse rääkida või et rää-
gitavat ei saaks samas ometi ka kuidagi "kujutada": lihtsalt
nende kokkumängu tööprintsiip on midagi muud kui vastavus,
sujuv hambumine või teineteiseks üleminek ideaalsel
pinnal. Nähtav ja öeldav ei kohtu mitte *logos*'es. See, nagu
öeldud, on radikaalne lahtiütlemine logotsentrismist ja kind-
lasti kõige rängem murrang, mis prantsuse mõtlejad kunsti-
teooriasse võivad tuua.

Teine oluline printsiip on Flecki arvates uudne ühiskonnaa-
nalüüs, mille vormeliks võiks pidada Guy Debord'i omaaeg-
set väljendit "vaatemängu ühiskond" (sama pealkirjaga teed-
rajav raamat ilmus 1971. aastal). Arusaam postmodernsest
meediumiühiskonnast kui eelkõige vaatemängulisest, simu-
latsioonilisest ühiskonnast, toob kunsti poole peal kaasa
omapärase inversiooni: kuna ühiskonnaelu ise on turust poliitika
muutunud estetiseerituks, saanud *simulacrum* 'iks,
"kunstiks", on kunstil enesel äärmiselt raske eraldada ennast
ümbritsevast "elust", kehtestada piiri, mis lahutaks teinetei-
sest kunstiteose ja kaubaartikli, esteetika ja poliitika. Kõige
kaugemale ja põhjalikumalt on neid ideid arendanud Jean
Baudrillard hulgas raamatutes, mille problemaatika hiljuti
on otsapidi ulatunud ka eestikeelsesse kirjasõnasse (vt. Edgar
Kaskla "Kultuuri reaalsed piirid", ajakirjast "Vikerkaar"
1991, nr. 2).

Fleck kommenteerib Baudrillard'i teooriate mõju uuemale
kunstile niimoodi: "Jean Baudrillard'i kontseptsioonid osu-
tusid piisavalt läbinägelikeys, et oluliselt mõjutada neo-
kontseptuaalse kunsti kujunemist. Viimane keskendub pi-
gem audiovisuaalsetele meediumidele kui keelele, just sel-
lega erinedeski kontseptuaalkunstist perioodil, mida võib
püüdnud aastatega 1965-79. Ühtlasi oli neil teatav laastav
toime, kuivõrd nad aitasid kaasa neokontseptuaalse kunsti
banaliseerimisele, soodustades lihtsat "meediumi-efektide
jälgendamist"."

Baudrillard'i jaoks on kogu tänapäeva poliitika tegelikult
massimeediumide varal toimepandav vaatemäng, etendus,
mille reaalsus on puht esteetiline. Õieti elab postmodernne
inimene ammugi juba ajalootuses, kus muistsed poliitilised
kategoriad on kaotanud igasuguse sisu. "Väärarvustamine
on täielik ja just see annabki nendele valimistele oma disk-
reetse võlu. Tõsiselt poliitiline võim, mille eest kõik olema-
solevad jõud kõrvale põiklevad, olles veel vaid programmi
täideviijateks, see võim muundatakse võimuks kui vaate-
mänguks, ainsaks, mille jagamises veel tänapäeval osalevad
liikuvad ja statistilised massid – sest ärgem tehkem endile il-
lusioone: järgmise peripeetia ajal valivad nad parempool-
sed, aga sellele ei olegi mingit tähtsust – nad tahavad vaate-
mängu, märki, üldse mitte ühiskonna muutumist! Nad taha-
vad ilusat etendust, mitte head programmi!" (La Gauche
divine).

Gilles Deleuze'i järgi võib sellise vaatemänguühiskonna üle
kavaldata ainult seesugune audio-visuaalne kujund, mis lu-
bab kuuluvat ja nähtavat seostada ebaratsionaalsel viisil,
keele vahendusega, moodustades nii "mentaalse *image*'i",
mida võib lugeda ebalingvistiliselt, kehtestades otseseose
nägemisaistingu ja mõtte vahel (sarnaselt, ainult ilma kuul-
dava lisandita, toimib ka mitte-kujutatav abstraktne kunst).

"Ometi jääks kogu selle *pensée* ülevaade ebatäielikuks ilma
kolmanda printsiibita, mis on samuti ühine kõigile siin ni-
metatud autoritele; p an silmas nn. "sõjamudelit". See on
mudel, mis paneb tegelikult põõna lepingu ja õiguste mõis-
tetele filosoofias, nagu need on päritud valgustusest, ja teeb
sellega ruumi võimu mõistele endale kui jõududevaheliste-
le suhetele ja "strateegiate" organiseeritusele (hõlmates ka
kujundi, *image*'i võimu)." Nõnda kirjutab Fleck, arvates sel-
lise "sõjamudeli" võivat tagasi viia Alžeeria sõja aegadesse,
mil paljud neist filosoofidest sõda aktiivselt vastustasid (vt.
Lyotard'i hiljem avaldatud "Kirju Alžeeria sõjast", 1989).
Näib, et kolmandat printsiipi siin praegu lihtsamalt üle se-
letada ei saa. Flecki esitus on ka üpris hajuv, oma konstrukt-
siooni toetamiseks pole ta vaevunud või mallanud kauge-
maid üldistusi teha. Miks just "sõjamudel"? Üksi viitest Al-
žeeriale ei piisa niisuguse märksõna põhjendamiseks. Kõige
käepärasem näib seletus: sõda on olukord, milles võimu
toime tuleb esile kõige puhtamal kujul, olles teatavas mõt-

tes alasti; see, mida varem võidi maskeerida humanistlike printsiipidega, on nüüd antud paljaste jõuvahekordade mänguna. Sõda on ühiskonna ja tsivilisatsiooni olemuse ilmsikstulek. Aga vahest on siin meie seisukohalt kõige olulisem just võimu-mõiste uudne käsitus prantsuse mõtlejatel; püüdkem siis põgusalt avada seda, kui ka tema seos kunsti-teooriaga esialgu jääb üksnes aimatavaks ("esteetikaga" klassikalises tähenduses polegi siin midagi tegemist).

Võib päris kindlalt öelda, et uudne võimu-analüüs prantslastel on alguse saanud ja kõige suurejoonelisema väljatöötuse omandanud Michel Foucault' töödes. Teedrajavad olid Foucault' käsitlused hullumaja (1961), haigla (1963) ja vangla (1975) mudelit andvast rollist ühiskonnas. Tõsi küll, võimu-analüüs ei saanud neis keskseks mitte kohe; kõige markantsem võimu-raamat on ilmselt just vangla-käsitlus "Surveiller et punir". Lühidalt sõnastades on Foucault' võimukontseptsioon niisugune - võim pole mitte mingi väikese survegrupi poliitika, mida teostatakse "ülevalt alla" (näit. marksismis ekspluateerijate klassi poolt). Võim toimib ühiskonnas ühesuguse jõuga igas võimalikus suunas, seda teostavad ja kannavad kõik ühiskonna kihid - teatavas mõttes on võim inimese elust lahutamatu. Võim kehastub otseselt keeles (see, kuidas millestki võidakse, osatakse või püütakse rääkida), kuid ei ole muidugi mingi paljas keelefenomen - võim ulatab inimese elu kõige elementaarsemate avaldusteni, kaasa arvatud nn. intiimelu sfäär (perekond, seksuaalsuhted). Kõik on ühiskonnas juba teataval viisil reglementeeritud, mõnedest normidest üleastumist ei osatakski ette kujutada. "Võim on kõikjal", kõlab Foucault' tuntud vormel. Kuna võim juurdub nii sügaval, ei kõiguta tegelikke võimsuhteid kuigivõrd ka riigipöörded ja revolutsioonid, need võivad hakata muutuma alles väga aeglaselt hiljem järgi tulles (vrdl. kas või Eesti nn. "laulev revolutsioon").

Foucault' võimukäsitlus võib ehk paista äärmiselt pessimistlik või isegi rusuvalt totaalne. Tegelikult on ta eesmärk siiski ainulaadselt emantsipatoorne, olgugi vahest harjumatul viisil. Foucault pidi uskuma, et võimusuhte täielikum nägemine loob vähemalt minimaalsegi, kuitahes mikroskoopilise võimaluse tekitada pragu postmodernse totaalset manipuleerimist ühiskonna võimupidevusse. Kuid seejuures ei ole võimu mõiste Foucault' l ka mitte märgistatud ainult negatiivselt. Kuulame korra üht intervjuud 1977. aastast:

"Kui defineerida võimu toimimist rõhumisena, võetakse omaks puht juriidiline arusaam sellisest võimust; identifitseeritakse võim seadusega, mis ütleb ei; võimu võetakse eelkõige kui midagi niisugust, mis endas kannab ärakeelavat jõudu. Arvan, et see on tervenisti negatiivne, kitsas, luustiku-sarnane võimukontseptsioon, kummalisel kombel küll väga laialt levinud. Kui võim tõesti tähendaks üksnes rõhumist, kui ta alati ütleks ainult ei, kas te arvate, et siis üldse oleks võimalik sundida kedagi talle kuuletuma? See, mis võimu kindlaks teeb, mis ta vastuvõetavaks muudab, on lihtne

tõsiasi, et ta mitte üksnes ei lasu meie peal ei-ütleva jõuna, vaid läbib kõiki asju ja loob neid, tekitades-naudingut, kujundades teadmist, tootes diskursust."

Vahest mõjub seesugune võimukontseptsioon siinses post-sotsialistlikus olukorras küll veel natuke arusaamatuna. Need tingimused võivad aga varsti muutuda ja õieti toimib võim Foucault' mõistes täiesti samamoodi ka meil (võimu hulka tuleb siis kindlasti arvata puudus, valuuta, maffia jne.). "Sõjamudeli" teine pool on Flecki arvates see, mille eri aspekte Gilles Deleuze'il tähistavad märksõnad "nomadism", "masinlik mitteteadvus", "barokk" jne. Siinkirjutaja peab praegu siiski paremaks säästa head lugejat deleuze'like arenduste labürintidest, mida küllalt detailselt esitada niikuinii ei jõuaks. Nentigem ainult, et "sõjamudel" ja eriti uudne võimuanalüüs on midagi, mis teisiti kui varem problematiseerib ümberoleva ühiskonnaga ja lubab anda senitundmatuid, täiesti esteetikavabu tõlgendusi kunstile, millel "esteetikaga" klassikalises mõistes niikuinii ei ole midagi tegemist.

Flecki kirjutise poleemiline argument on, et legendaarne Foucault-põlvkond prantsuse filosoofias sugugi üksipäinis ei lehti ümbritseva tühjuse kohal, vaid et on juba olemas terve uute filosoofide põlvkond, kes nende pakutud suurejoonelistest eeldustest edasi oskavad minna. "Üllataval kombel märksa vähem tuntud väljaspool Prantsusmaad kui koha peal, on see põlvkond järjekindlalt töötanud suunas, mis eelmise põlvkonna paradigmat iseäranis esteetikale kohaldada laseb ja seda avardab. Kui aplodeerime esimesele põlvkonnale selle uurimisalade mitmekesisuse ära, mis nad meile avasid, peame samuti aplodeerima ka teisele ja mitmele asja pärast. Nad ei ole mitte üksnes rakendanud eelkäijate teooriaid praktikasse - sellega, et on loonud uue konteksti ajaloo, poliitika ja kunsti teooriale, jõudes teatava "empiirilise filosoofiani", mis annab tulemuseks uue filosoferimisstiili tegelikkuses, - vaid nad on ka asetanud rinnutsi postmodernsuse ja postindustriaalsuse, lähtudes pigem nende mõistete seesmisest kui välisest loogikast."

Uued suunad jagunevad kolmeks haruks: 1) "uusbarokk", 2) uuskantism, 3) noored, kes uuel viisil kahe eelmise debatti elustavad. "Uusbaroki" kohta ütleb Fleck, et see oma programmiga ei postuleeri mitte "uut barokki" ega "tagasipöördumist baroki juurde": pigem arvatakse, et postmodernne maailm ise on üle minemas baroki-laadsesse olekusse, on n.ö. barokiseerumas ja et teda seepärast (koos kunstiga) võib analüüsida baroki-analüüsi terminites. On nimetatud mõned nimed nagu Guy Scarpetta, Christine Buci-Glucksmann, Gilles Lipovetsky, Jean Clair. Siinkirjutajale on need tege-lased kõik tundmatud; loenditest nähtub, et nad oma põhitööd on enamasti avaldanud hiljuti või kaheksakümnendate teisel poolel. Arvatakse siis heaks laenata baroki-mõiste uudne tõlgendus otse vanema põlve esindajalt Gilles Deleuze'ilt, kes sellega on tegelnud oma seni vist viimases raama-

tus "Kurd. Leibniz ja barokk" ("Le Pli"):

"Barokkei viita mitte olemusele, vaid pigem toimivale funktsioonile, tunnusjoonele. Lakkamatult loob ta kurdusid. Ta ei leiuta midagi: kõik tema kurrud on tulnud Oriendist, tal on kreeka, rooma, romaani, gooti, klassika kurrud ... Kuid ta käänab neid kurde aina üle ja juurde, ajab nad äärmise lõpuni, kurd kurru peale, kurd kurru järele. Baroki tunnusjooneks on kurd, mis ulatab lõpmatuseni." Ja veidi edasi, juba barokile iseloomulikku labürindi-kuju puudutades, juba ka spetsiifilisemat erikeelt kasutades: "Etümoloogiliselt on labürint mitmekordne, sest tal on palju kurdusid. Mitemkordne ei ole mitte ainult see, millel on palju osi, vaid ka see, mida on kurrutatud mitmel eri viisil. Igale korrusele vastab just oma labürint: pidevuse labürint mateerias ja selle osades, vabaduse labürint hinges ja selle predikaatides." Veidi üllatav, et eespool peab Fleck just seda Deleuze'i raamatut kunstiteoorias eriti mõjukaks: tegelikult on suurem osa raamatust täidetud küllalt detailse Leibnizi-analüüsiga. Uuskantismi ja uuskantistide kohta esitab Fleck vähe andmeid. Nimetatud on nimed nagu Luc Ferry, François Ewald, Thierry de Duve, Georges Didi-Huberman. Eemalseisjale põhiliselt tundmatud jällegi. Miks on aga päcvakorda tõusnud baroki- ja Kanti-meelsete debatt? Et Fleck need tagamaad jätab selgitamata, peame oletama. Kuna baroki-meelne suund ilmselt peab lähtuma radikkaalselt mõistetud paljususe-ideest (vrd. Leibniz: "substantsi lihtsus ei ole takistuseks ta erikujude paljususele ... nõnda nagu keskmes ehk punktis, olgu ta nii lihtne kui tahes, kohtub lõpmatu hulk temas ühinevate joonte poolt moodustatavaid nurki"), mis postmoderni mõtestamiseks eriti soodus, saab Kantist tõukuv vastulause orienteeruda eelkõige tuntud kantlikele antinoomiatele, mis omakorda viivad kogemuse- kriitikani ja Kanti oma sõnade järgi sunnivad "filosoofi pöörduma tagasi puhta mõistuse enda algallikatele". Nii võikski arvata, et uuskantistide jaoks näib vastuvõetamatu baroki-meelsete armastus ebapuhta, hübriidse vastu, et nad eelistavad tugineda puhtamatele mõistuskategoriatele ja vältida otsest paljususe- jaatust. Niisiis peaks see olema debatt, mille sisu suurelt osalt elutundeline ja isegi n.-ö. maitse asi.

Fleck paistab eriti lootvat kolmandale, noorele harule. "Just see võib olla filosoofidepõlvkond, kes meid välja juhib meie (tugevasti põhjendatud) pessimistlikest arusaamadest, et moodne kunst on surnud."

Kokkuvõtteks. Vahest tekitab ülemääragi segadust refereeringu pealkiri, mis tõlgitud otse Fleckilt: tegemist pole, nagu juba kordasime, öieti mitte "estetikaga". Kolmest printsipiibist, mis Fleck välja toob, on kaks suunatud pigem ühiskonna-analüüsile. Siin peab mõistma, et mingit autonoomset esteetikat klassikalisel idealistlikus mõistes ei saa moodsa mõtte jaoks ollagi, kunst on juba ise teatav sotsiaalne vorm. Teisest küljest ei allu kunst aga üldse enam tavapärasele

ideoloogilisele analüüsile: moraalsed, poliitilised jne. kriteeriumid on siit lahti rebenenud ja laperdavad vabalt, kuna kunst neist mööda liigub või neid ka tarviduse korral millekski kasutab. Ühelt poolt institutsioon, teiselt poolt anarhia; ühelt poolt kaup, teiselt isegi mitte tarbimine. Ühelt poolt on kunst alati juba ise võim; teisalt võiks ta olla pragu selles.

Muidugi jätvavad Flecki väljapakutud printsipiibid järele mõeldes veidi katkendliku ja hakitud mulje. Kuidagi peab aga aeg-ajalt püütama ümbruses ringlevaid filosoofeeme ja nende arendusi (hälbeid, moondumisi) koondada. Nõnda on see kindlasti üks võimalik katse, olgu kas või põgus ja ajutine.

Hasso Krull

Refereerimisel kasutatud kirjandust::

- Jean Baudrillard. *La Gauche divine*. – Paris, Grasset, 1985.
- Gilles Deleuze. *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. – Paris, Minuit, 1988.
- Gilles Deleuze. *Pourparlers*. – Paris, Minuit, 1990.
- Michel Foucault. *Power / Knowledge*. – Brighton, Harvester Press, 1980.
- Michel Foucault. *This Is Not a Pipe*. – Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1983.
- Immanuel Kant. *Prolegomena*. Tlk. Jüri Saar. – Tallinn, "Eesti Raamat", 1982.
- Gottfried Wilhelm Leibniz. *Looduse ja Jumala-armu alused mõistuse põhjal*. Tlk. Valdar Parve // Akadeemia. – Nr. 6. – 1990. – Lk. 1207-1217.



Eduard Ole. Relsljad.
Oli, lõuend, 1929.
EKM.

Eduard Ole. Passangers.
Oli on canvas, 1929.
Estonian Art Museum
Tallinn.

SUUREL MAANTEEL

Jutuajamine Eduard Olega

Raadioajakirjanik LEA VEELMA külastas 1991.a. novembri keskel Stockholmi lähedal Vällingbys 93 aastast Eduard Ole ning lindistas Rootsi Raadio lahkel kaasabil jutuajamise, mis jõudis eetrisse Eesti Raadio keskööprogrammis. Siinkohal on raadiosaate teksti kohandatud ajakirjale "Kunst".

Te pakkusite oma kõõgis prantsuse punast veini. Kas see vein tuleb Teile meelde noorusaastaid?

Selgesti. Ja kogu seda prantsuse kunsti šarmi.

Mis aastad need olid, kui Te prantsuse kunsti šarmiga kokku puutusite?

Jaa, need on minu väikeses raamatus kirjas. Vana pea, ei pea enam kõike täpselt meeles, kõiki neid aastaid.

Raamatu pealkiri on "Suurel maanteel" - panen ka raadiosaatele sama pealkirja.

Kui Te, Eduard Ole, tuletaksite meelde aega suurel maanteel. Millal avanes Teile ees suur maantee?

Oh, see algas juba lapsepõlvest peale. Siis, kui ma esimesed sammud suurel maanteel paljajalu tegin. See oli Valga linnas. Väikeses Valga piirilinnas, millest umbes pool võeti ära Läti riigile ja pool jäi Eestile, millest oli suur tüli küsimus Eesti ja Läti vahel. Aga meie, kunstnikud, unustasime tüli ära ja tegime läti kunstnikega ühise näituse Eestis. Esimese ühise näituse. See oli kubistide esimene näitus. Koos lätlastega.

Ja kui Te Eestist lahkusite, oli aasta 1944?

See oli öieti 1943, sest terve aasta olin ma veel Soomes. Tulin ju üle Soome. Siis, kui venelased hakkasid pressima Soomele kallale, pidin põgenema natukene lääne poole.

Kas Te mäletate oma meeleolu sellel ajal?

Meeleolu oli väga sünge ja kurb. Nii, nagu kogu eesti rahval. See oli n.-ö. kultuuriline taganemine, taganemine barbaarsuse eest.

Kas keegi mõjutas ka Teile otsust või olite Te ise selle otsuse tegija?

Ma tundsin Venemaad ja vene revolutsiooni natukene põhjalikumalt. Sellepärast ma teadsin, mis sealt on oodata. Niisiis mul ei olnud lihtsalt teist võimalust. Ma pidin mine-



Eduard Ole.

ma. Kui ma tahtsin natukene jätkata vaba kunsti, seda, mida ma olin Pariisis õppinud.

Kas Te olete oma otsust kunagi hiljem elus kahetsenud?

Mitte kunagi. Et ma üldse siin elan praegu ja elus olen. See on selletõttu, et ma lahkusin õigel ajal. Ma jätsin ühe osa oma kunsti ja hinge sinna maha.

Kas kartust ei olnud või olite uljust täis?

Viidi mind isegi vene sõjalaevale. Aga ma võtsin kaasa auto sisekummid, et häda korral, kui pommid tabavad meie laeva, et ma siis saan ujuda Soome. See oli võimatu ettekujutus. Aga õnneks läks paremini. Ma ei tarvitsenud neid autokumme kasutada. Ma sain Soome siiski. Mul oli seal väga hea olla. Ma sain kontakti kõige kõrgemate Soome kultuurilinelimestega. Ma maalisin nende nägusid, jäädvustasin. Paljud on nüüd juba surnud. Aga minu maalid nendest elavad edasi. Nii on professor Kettunen, professor Targiainen, terve rida teisi.

Kui kaugel laiali Teile pilte igal pool on, peale Eestit?

Neid on Ameerikas, neid on palju Kanadas. Austraalias on neid ja igal pool on neid laiali. Ja ma ise olen ju risti-rästi Euroopa läbi rännanud. Kõikides maades.

E G O

Mis on kõige sügavama mulje jätnud?

Muidugi mõista Prantsusmaa ja Itaalia. Ning loomulikult Madalmaad ja Holland, samuti Inglise ja isegi Saksamaa kunst on hirmus palju minu kunsti mõjutanud. Me kuulumme Euroopasse kogu oma hingega. Meie kunst aitab selleks kaasa. Ja ma loodan, et noor Eesti, kes on nüüd unehölmast üles ärkamas, et see jätkab vanu Euroopa kunsti traditsioone. Minul on suur usk eesti rahvase, kuna eestlased on oma pika ajaloo näidanud stabiilsust ja rahulikkust. **Milliseks eestlaseks Te ise ennast olete pidanud? Kas ka rahulikuks ja tasakaalukaks?**

Ma ei usu, et oleksin väga rahuliku iseloomuga, sest maantee, mida olen trampinud, on olnud kaunis keeruline ja künkeline. Nii, et see ei olnud mitte sujuv maantee, kus autoga ajad edasi-tagasi. Ma pidin ise trampima. Mõnikord päris jala, just nagu Laikmaa kõndis jala Lääne-Euroopasse Eestist alates. See oli vana mõnus mees. Ja üks meie tugisambaid vanast generatsioonist. See oli üks neid tüüpilisi energilisi eestlasi, kes ei vandunud alla saatusele, vaid jätkas edasi oma maal.

Kas Te olite Laikmaaga head tuttavad?

Laikmaa ajal olin ma noor mees. Imekombel olin juba siis tõusnud teatavasse tippu Eestis. Siis oli juba valmis maalitud minu kuulus Simmi portree. Ja Laikmaa juba teadis seda asja ja sellepärast ma olin aktsepteeritud ka vanemas generatsioonis sedavõrd.

Kas siis oli kombeks ka üksteisele hästi öelda, kui kellelgi midagi elus hästi läks?

Ikka nii. Me ikka respektuursime teise plus-sid. Miinused unustasime ära.

Mulle tundub, et võib-olla valisite ka ise keerulisemad maanteed, mitte niisugused sirged, kus autoga hästi ajada saab, nagu Te ütlesite.

Tol ajal ei olnud meil väga palju valida. Me ei saa kogu aeg unustada, et meil Eestis tol ajal, tähendab tsaaririigi ajal, et meil siis valitses Baltikumis veel üks võõras ülemklass, n.-ö. baltisakslased. Ja see oli end nii muga-vasti sisse seadnud, et kogu kapitali hoid-

sid r'ad oma k'ates. Nii et eestlastele ei j'aanud muud kui teise j'argu saatus. See oli see, mis m'aaaras meie kibeda maantee. **Teie v'aga kuulsat pilti "Reisijad" teavad Eestis vist k'oiik, kes v'ahegi kunsti vastu huvi tunnevad. Kas see on ka mingilt maanteelt inspiratsiooni saanud?** See on just see üks maantee v'aikene osa. V'aikeseast Valga linnast pidin minema kunsti-kooli kaugele Venemaale. Ja sealtr ongides s'oiites ma tegin need esimesed skits'id. See pilt on just sealtr p'arit. Nii et see pilt on, nagu oeldakse, veel l'opetamata. Tal on veel nagu lisa tulemas siit ja sealtr.



Eduard Ole. Joonistus raamatust "Suurel maanteel 1." (Uppsala, 1973).

Eduard Ole. Drawing in the book "On the Open Road 1." (Uppsala 1973).

See pilt on toonud Teile kuulsust ja viinud teid igale poole. Kas Teile endale see pilt ka meeldib?

Ma pean utlema nii, et meie, maalijad, me ei ole kunagi rahul mineviku saavutustega. Me liigume kogu aeg edasi, nagu see v'aikene planeet liigub P'aikese umber. Me ei saa planeedi teid muuta. See on kosmos, mis m'aaarab teekonda. Ja nii ma olen nagu üks liikuv mehhanism, mis v'otab impulsse v'aljaspoolt ja et kogu v'alismaailm liigub, siis peab ka minu vaim liikuma kuidagimoodi minu peas. Sellep'arast mina kogu aeg ja lga kunstnik vahetab stiili. Need v'otted, kuidas ta pintsliit k'asitleb. Sellep'arast ei ole endine maal enam kunagi see, mis ta oli tol ajal, kui ma need valmistasin.

Kas Teil on meeles midagi Visnapuust, kelle portree Te ka olete teinud?

Jaa. Poeedid nagu Visnapuu ja terve rida teisi on ju andnud v'aga palju Eesti rahvale. Eesti keel on ju see tuum, mis hoiab rah-

vast koos. Meie maaild – need suunduvad v'aljapooole Eestit. T'ahendab kogu Euroopasse, kogu maailma. Aga Visnapuu r'aaigib ainult oma rahvale, oma v'aikesele rahvale. Aga vastupidavale rahvale. Ja kui ma seda maali alustasin, siis m'otlesin just Eestile ja Visnapuu kaunilete luuletustele. Ja k'oiige huvitavam oli see, et mul oli j'aanud pintsliikasti, molberti kasti v'aga palju pruune v'arve, tumedaid v'arve. Kuna eesti rahva saatus oli ka hallitsooniline, siis ma valisin just Visnapuu oma j'argmiseks portreeks Simmi portree j'arele.

Kas Te olite Visnapuuga l'ahemalt tutvavad?

Ei saa utelda, et ma olin v'aga l'ahedalt tutvav temaga. Tema vend Eduard, muusikamees, sellega olin hea s'ober. Ma m'angisin kogu aeg temaga malet.

Kas sellel ajal oli kombeks ka portreed tellida?

Ma utlesin, et meil oli ulemklass v'ooraste k'aes. Meie enda ulemklass oli v'ordlemisi v'aikene. M'oned arstid, m'oned pastorid. "Reisijad", millest meil juttu oli algul, seda tahtis ju 'ara osta uks pastor. Ma lubasin tal selle maali juba m'ua, aga p'arast tuli muuseum vahele ja muuseum ostis selle maali pastori eest 'ara. Nii et meil oli v'aga raske eratellimisi saada. Meil puudus j'oukas intelligents, kes v'ois tellida neid. Teine asi, kui ma kollisin 'ara Soome, Soome oli uhenduses Skandinaaviaga ja ma imestasin, kui ma Soomes esimese portree, Kettuse maali valmis sain, siis k'usis soomlane, see tellija, et keda me siis v'otame j'argmiseks portreeks. Minul oli imestamisv'aarne lugu, et siin esimest korda k'usitakse, mida me j'argmiseks v'otame. Meil oli kombeks Eestis, et kunstnik pidi ise otsima omale modelli ja tegema omal kulul portreed.

Kas modellidele tuli palju maksta?

Kunstnik modellile tavaliselt ei maksa. Modell peab ise ju peale maksuma. Hollandil olid omal ajal suured asumaad. Ja sinna oli muidugi s'jav'age vaja asumaade korrashoidmiseks. Ja nii kogus terve rida ohvitser Hollandisse, kellel oli palju raha. Ja need ohvitserkonnad moodustasid grupi ja otsustasid tellida grupp-portree. lga ohvitser maksis siis oma osa, see, mis sinna v'alja tuli. Nii olid Franz Halsi, kuulsa maalija grupp-portreed ja Rembrandti grupp-portreed maksetud kinni edu k'atel (etu k'ateen). Juba nende poseerijate poolt ise. Nii oli see lugu.

Kuidas elas h'arra Eduard Ole sellel ajal, kas ta elas h'asti?

Jaa. Eduard Olega oli lugu nii. Meil tol ajal oeldi, et meil Eestis v'ois ka Rembrandt n'algasurra tola ajal, sest meil puudus tellija aristokraatia. Aga mis Eduard Olesse puutub, seal oli v'aga lihtne lahendus. Tal oli ainuke v'omalvus kuidagimoodi teenida teisel

viisil oma elu u'lapidamist. Ta oli kooli'opetaja. Ta oli joonistus'opetaja. Ta oli Prantsuse l'utseumis ja Reaalkoolis ja Treffneri g'ymnaasiumis. Et ma siiski maalida sain, siis ma koondasin oma koolit'oo teatavate p'aevade peale nii, et ma sain p'uhap'aeval ja laup'aeval maalida enda jaoks. Sealtr tekkisid minu maalid.

Kas u'hiskonnas, kus kunsti armastatakse, kas seal peab olema niisugune kindel klass, tippintelligents, kes kunsti m'ois-tab ja kunsti soosib?

Jaa, mulle tundub, et see absoluutselt on tarvilik, muidu ei saa kunst u'ldse elada. See oli vanas Kreekas, see oli vanas Itaalias. Itaalias n'aiteks v'otiti kunsti hooldamise enda hoolde just kirik, katoliku kirik. Nii et katoliku kirik on v'aga palju head teinud kunsti tippude saavutamiseks, nagu n'aiteks Sixtuse kabeli laemaalid Michelangelo poolt. Kui kirik ja u'hiskond on v'oi metu aitama kunsti piisaval m'aaaral, siis vaibub see tegevus, v'aheneb ehk kaob hoopis. Kunst ripub l'oppude-l'oppuks ikkagi enamv'ahem kapitalist, kui palju on rahva k'aes kapitali kasutada. Ainult esimene asi, mida rahvas tahab, on leiba, teine asi on teater. Seda tundsid juba vanad roomlased.

Ja kolmandana tuleb kunst.

Just nii.

Te k'onelesite Itaaliast. Mis paneb Itaalia endast ikka ja j'alle k'onelema ja meelde tuletama? Mis see oli, mis Teid nii v'aga v'olus?

Huvitav on j'algida kultuuri ajalugu. Suure Rooma riigi ajal roomlased vallutasid ju kogu Vahemere u'mbruse. Nad nimetasid ise seda Vahemereks sellep'arast, et nende riik oli u'mber Vahemere. Aga mis puutub Itaaliasse, siis Itaalia on ju uks Vahemere t'uu'pilisemaid riike. Tema sai oma impulsid k'oiigepealt muidugi kreeklastelt ja siis muidugi roomlastelt ja teistelt naabermaadelt. Nii et sellet'otta on Itaaliasse kontsentreerunud teatav nooruslik kunsthing, mis hiljem ristiti renessansiks. T'ahendab uuesti s'unniks. Ja renessans kandus edasi p'ohja poole. Meie olime siis veel barbaarid. Need barbarid sulasid ka selle Itaalia soojusega u'hte. See on see kunstiiline soojus, mis kiirgab kogu aeg j'atkuvasti Itaaliast v'alja.

Aga Prantsusmaal on vist nii, et k'oiik on koondunud Pariisi.

Prantsusmaa oli uks t'uu'pilisi uhkeid literatuuri maid. Tema kirjandus on ju hirmus k'orgele t'ousnud. Filosoofia ja n'uid on muidugi tehnika ka j'oudnud k'orgele j'arjele. Aga Prantsusmaa ise sai ju Itaaliast p'arandiks kogu selle soojuse. Ja mitte ainult Itaaliast, Prantsusmaa v'otiti ka Madalmaadelt, Hollandist ja Inglismaalt ning Saksast n'aiteks laenas D'ureri kaudu omale j'ouimpulsse.

Kas ka Teie o'petajad on olnud suurel

maanteel?

Meie ei õpi mitte kunagi üksikute isikute käest. Isegi mina, kui ma esimest korda Pariisi tahtsin sõita, siis ma pelgasin Pariisi. Mispärast? Ma arvasin, et ma ei ole veel küps Pariisi jaoks. Ma saatsin Pariisi küll enne oma minekut oma kubistlikke maale. Üks neist on praegugi reproduktiooni kau-du minu ateljees siin. "Laud" on tema nimi. "La table" prantsuskeeles. See oli väljas seal. Kaks maali oli väljas. "Lapsed" oli ka väljas. Ja need figureerivad jätkuvalt minu kunstiraamatutes, kaks kubistlikku maali. Nüüd on muidugi minu kubism võtnud teise vormi ja n.-ö. lähenenud võib-olla rohkem naturalismile.

Kuidas Rootsi Teile mõjus? Ma mõtlen nii loominguliselt.

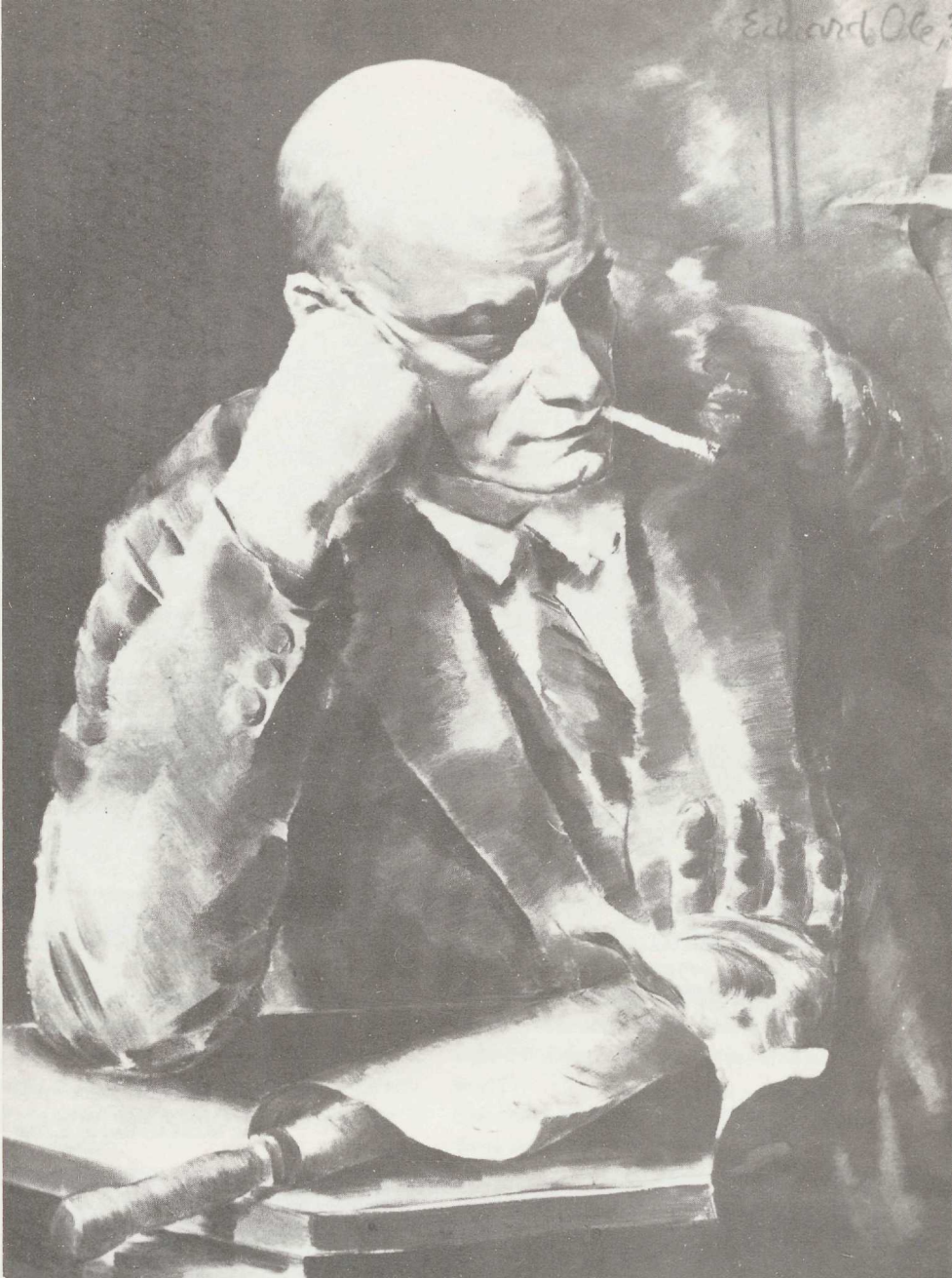
Rootsi on ju õige kõrgele arenenud maa, industriaalma, aga kunstialal on nii, et Rootsi ei ole mitte mingisugust erilist panust lisanud Euroopa kunstile. Aga teised maad? Eriti kõrgel on Norra. Edvard Munch on üks neid kõrgemaid tippe, mis kogu Euroopas särab kaunis kõrgel. ¶ Rootsis esimesed aastad sain ma tööloa. Siis ma sain maalida kaks tellimisportreed. Aga need olid väikese hinnaga. Ma ei saanud sellest elada. Nii et ma pidin võtma mingi teise töö. Täpselt nagu Eestis. Nii et ma tegin päeval muuseumi tööd, illustreerisin raamatuid, teaduslikke raamatuid ja rändasin mööda Rootsi ringi teadlastega. Ja isegi oma viimased aastad olin ma professor Eriksoni erasekretär, n.-ö. tema abistaja tema reisidel läbi Rootsi. Nii et ma olen Rootsis selles mõttes rahuldatus, et ma sain Rootsit näha, kogu rahvast näha. Stockholm ise ei pakkunud mulle erilist midagi. Seda näitab juba see, et Viiralt, kes siia saabus, pidi siit ära minema, sest tal ei olnud hingamisvõimalust. Vaimne hing ei olnud tal siin olemas. Siin on iga kolmas sõna raha.

See tundub ka praegu siin nii olema. Öelge, kas te Viiraltiga olete palju kohtunud?

Jaa. Viiraltiga, sellest olen ma kirjutanud pika loo ühes oma raamatus. Võite hiljem seda jälgida. Aga siis Viiralt kutsus mind, ta tundis minu olukorda, kutsus mind ka Pariisi. Ma ütlesin talle ära sellepärast, et ma ütlesin, et ma ei ole ju graafik, mina ei saa teoseid paljundada nagu sina. Mina pean maali portreesid ja õil. Nad võtavad palju aega, nende tellimine on raske, neid ei saa tellida. Ja kui sa oled veel tundmatu. Nii et mina jäin siia n.-ö. muuseumi töösse n.-ö. kuni pensioni aastateni.

Ma võtan veel sellest eelmisest jutuot-sast kinni. Te ütlesite, et Rootsis on iga kolmas sõna raha, aga kust Te värsket õhku Rootsis saite?

Ma olen Rootsi ajal käinud just palju Euroopas. Algul oli mul ainult põgeniku pass, hil-



Eduard Ole. Kirjanik August Galliti portree. Õil, vineer, 1932. 116 x 90 cm. EKM.

Eduard Ole. Portrait of the Writer August Gallit. Oil on plywood, 1932. 116 x 90 cm. Estonian Art Museum, Tallinn.

jem sain ma Rootsi passi. Nii et mul olid kõik maad vabad. Siis ma sain käia Hispaanias kuulsas Prado muuseumis ja Kreekas, Ateenas käisin ja isegi Küprose saarel käisin ära. Rootsi kaudu ma isiklikult pääsesin rohkem Euroopasse, veel rohkem kui Eesti ajal. Kuigi mul oli omal ajal Eesti välispass. **Kuidas Te kaunitesse daamidesse suhtute? Kas need tööd, mis Teil siin ateljees praegu seinte peal on, on ka inspireeritud võõramaa naistest?**

Need on krokiid õieti. Need on tehtud siin Rootsi Stockholm Kunstiakadeemias. Meil oli nii, et valmis kunstnikud, mina olen Rootsi Kunstnike Ühingu liige ja me oma era maksu eest saime iga nädal üks kord käia

seal krokiisid tegemas, skitšesid tegemas. Muidugi peaks neid hiljem maallima, seinamaalid, suured kompositsioonid. Algul oli see sein kõik täis maale. Ma ütlesin, et need on praegu ära saadetud Soome, Helsingi Ülikooli Raamatukogusse. Seal saab iga eestlane ja kunstist huvitatud eestlane sorida neid maale. Nad on ilusasti pakitud, hoitakse neid alles. Ma ei võinud ju neid jätta, sest minuga võib tabada, nagu iga vana inimesega, et ma võin ruttu ära minna. Ja siis on parem, kui nad on seal kindlas paigas ühes erapooletus riigis, mitte venelaste kätes.

Te Eestit veel ei usalda?

Niikaua, kui vene väed sees on, ei kavatse,



Eduard Ole. Lähenev torm. Oll, lõuend, 1957. 67 x 71 cm. Erakogu, Stockholm.

Eduard Ole. Approaching Storm. Oil on canvas, 1957. 67 x 71 cm. Private collection, Stockholm.

Eduard Ole. Kollane laud. Oll, lõuend, 1974. 65 x 76 cm. Kunstniku omand.

Eduard Ole. The Yellow Table. Oil on canvas, 1974. 65 x 76 cm. Owned by E. Ole.



ei saa mina sinna minna.

Ja arvate, et Soome on ka kõige õigem paik, kes hoiab Teie töid?

Ainukene, kes minda aitab kõige suuremas hädas, oli just Soome.

Teie ateljees tuletab plakati peal ennast meelde ka Gailiti portree.

See maal on Eestis praegu. See osteti juba Eesti iseseisvuse ajal. Osteti ära vene Moskva Lääne kunsti muuseumi poolt. Aga hiljem, kui Vene okupeeris, aga see raha lubati maksta.

Ag ei makstud.

Jaa. Seda ei makstud ja mina ei saanud sellest palju rääkida. See oli juba alul müüdnud Eesti Kunstivalitsusele. Nii et see ei olnud enam minu oma, aga ma andsin õiguse edasi müüa, kui nad tahavad. Venelased ostsid selle ja pakkusid mulle raha, et tulgu mina ise järele, raha ei tohtivat välja viia. Minul olid pikad kirjavahetused Vene saatkonnaga ja mina ei läinud muidugi järele ja vahepeal okupeerisid venelased Eesti ja siis jäigi maksmata. Aga venelased olid niivõrd head, et nad andsid, see oli ju okupeeritud maa, ei tarvitsenud viiagi ära Moskvasse, jätsid Eestisse. Praegune õnn, et see pilt on jätkuvalt Eestis.

Ega Te ei mäleta, missuguste summadega siis tegemist oli?

See oli ... keerulised summad olid, suured summad olid. Meil oli rääkimist kunstnik Nõmmikuga, kellelt oli ka ostetud üks väike-ne maal. Nõmmik oli samuti hädas, et ei makstud välja tal tööd.

Võib-olla Te meenutate ka Gailiti maalist.

Seda mäletan kõige rohkem. Mispärast? Just tuli, kui ma Visnapuu portreed olin alanud, aga Visnapuu millegipärast ei saanud vist jätkata oma poseerimist, midagi oli ette tulnud. Temaga me puutusime aga iga päev kokku, mängisime malet. Siis Gailiti tuli ja selletas mulle, et kuule, sa võiksid alustada minu portreega. Mul on ju praegu aega. Siis ma olin rõõmus, et teeme siis nii. Ja Visnapuu jätsingi ma pooleli ja hakkasin jätkama Gailiti portreed. Aga nüüdsest peale ma ei mänginud kunagi enam temaga isiklikult malet. Panin teda ikka mõne teisega malet mängima. Ja siis ma sain jälgida, kuidas tema istumine on, kuidas ta poseeri võtab. Ma katsusin võtta nii loomuliku kui võimalik. Siis läksid ju ajad mööda. Gailiti portree osteti mult jälle ära kaunis hea summa eest. Ma sain siis majanduslikult jalad alla, nagu öeldakse. Pärast seda tekkisid niisugused väikesed vahemaalid, terve rida maastikke ja Narva, näiteks vanad kindlused, mis ma tegin. Siis oli vahepeal vene okupatsioon ja hiljem saksa okupatsioon. Ja saksa okupatsiooni ma kasutasin just selleks, et hüpata Eestist minema. Siis kui ma lõppude lõpuks

jõudsin n.-ö. "pudrumaale" Rootsi. Siin oli vägs palju "pudru" ja just "suhkurdatud pudru", "magedat pudru". Isegi see, kus ma elan praegu, Stockholmi Vällingby, on ju õieti Pudurküla. Ja sila jõudes ma sain ikka väga headesse kontaktidesse muuseumi meestega. Ja need aitasid kaasa, et ma rändasin mööda maad ringi. Ja just tehti mulle ettepanek, et kas ma ei võiks muuseumis teha oma eranäitust. Kui ma eranäituse lõpude lõpuks valmis sain ja kataloogi valmis trükkida, siis sõitsin ma ise ka kohale. Ja mis ime. Siis, kui ma peaaegu üksi, arvasin, et ma olen üksi eestlane, aga selgus, et seal on mõned eesti arstid veel pealinnas Garlstadis ja mis imestama pani mind, et pärast näituse avamist kõnnib muuseumi uksest sisse August Gallit ise. Muidugi tema portreed ei saanud ma välja panna. Seal oli küll välja pandud Gustav Suitsu ja terve rea teiste, aga mitte tema, Galliti portreed. Nii et ta oli isiklikult seal minu näituse juures. Ja sai jälgida. Nii et seal oli minu suurem läbiamine Gallitiga.

Siin portreel on tal ka suits ees. Oli kõva suitsumees?

Kogu aeg suitsetas.

Kas napsu ka võttis?

Jaa. Seda kogu aeg. See oli vana boheemlus temas olemas kogu aeg.

Aga kas napsu võeti ikka piiritundega või?

Tol ajal me tundsim alati piiri. Me ei joonud nii palju, et muutuda sigamaiseks. Seda me ei teinud. Me tundsim piirituse väärtust ja tema kvantumi mõju. Aga siin on kuidagi midagi imelikku. Siin sa satud tänaval kokku inimesega, kes maast ega ilmast midagi ... nad on niivõrd end täis nakatanud.

Rootsis?

Ja-jaa.

Neil on siin palju raha ja hea elu võib-olla?

Tundub nii. Aga imelik lugu on teine asi. Näiteks ei olnud sama asja Norras, ei sama asja mitte ka Taanis. Eriti Taanis, kus on õlu vabal müügil. Siin ei ole õlu vabamüügil. Kõik peab ostma piirituse kauplusest. Ja isegi enne pidi ostma raamatu kaudu, tšekiraamat, kus märgid üles, kui palju sa jood.

Ka Te Rootsis olete ka palju näitusi teinud?

Igal aastal võtsin osa eesti grupinäitusest. Aga peale selle tegin ma isiklike näitusi terve rida isiklikus ateljees. Siin ma olen ka teinud näitusi.

Kas Te olete kogu aeg Roosis siin paigas elanud?

Ei. Ma olin kesklinnas. Ma olin kesklinnas ja mõnikord oli mu ateljee nii väikene, et pidin peeglid appi võtma, et distantse saada.

Kas Te olete Rootsi kunstnikega tuttav ja teate Rootsi kunstielu?



Eduard Ole. Joonistus raamatust "Suurel maanteel 1." (Uppsala, 1973).

Eduard Ole. Drawing in the book "On the Open Road 1." (Uppsala, 1973).

Ma käisin varem nende koosolekutel ja igal pool. Ja nende näituste avamisel. Nüüd ma ei saa enam kuskile minna. Ma olen n.-ö. piiratud liikumisega inimene.

Aga sellelegi vaatamata, kas Te teete praegu tööd edasi?

Aga ma teen ainult ajaviiteks, et sisu anda elule. See on see mõte. Aga mitte, et ma kellegile tahan neid müüa. Ma ei ole huvitatud sellest enam.

Aga ilmselt olete Te terve elu maalinud sellepärast, et sisu anda oma elule.

Jaa. See on iseasi. Isegi need raamatud, kaks raamatut, mis ma kirjutasin, oli ka sisu andmine, et anda oma elamisele mingit sisu. Ja teine asi, et ma siis vähem tarvitaksin kirjadele vastata. Need võivad ju lugeda mu raamatuid. Seal on palju öeldud, mida ma muidu kirjutasin. Ja võib-olla halvasti kirjutasin.

Nojah, aga raamatud on ilmunud Rootsis, aga kes tahab Eestis seda raamatut lugeda, sellel pole võimalust.

Muidugi üks osa on ju seal raamatukogudest saadatud ka siit sinna. Minu järele võib-olla terve see kupatus, kui minu pärijad võtavad selle ateljee üle, et saadavad sinna Eestisse need asjad ja eestlased võivad seda n.-ö. nautida.

Kas raamatu kirjutamine oli tore periood elus?

Raamatu kirjutamine on niisugune, et siis elad uuesti üle need väikesed maantee trampimised, mis on läbi käidud. See on see mõte. Sa oled sunnitud meelde tuletama üksikuid detaile, mis muidu unustusse jäävad.

Õelge veel millised on Teie sidemed Teie kodumaaga Eestiga üldse olnud?

Mul on olnud seal väga palju sõpru. Aga enamik neist kõik on surnud. Praegu on muidugi minu õpilasi ainult seal olemas.

Kuidas Te arvate praegu, kui kuulus kunstnik Eduard Ole on? Maailmas näiteks?

See on relatiivne asi. Kuulsus on üldse relatiivne asi. Kuulsus ripub kõiges selles, kui kuulus on tema maa, kust ta pärit on jne. Muidugi on ju inimesi nagu näiteks Picasso, kes oma maa Hispaania on maha jätnud ja on muutunud prantslaseks. See on teine lugu muidugi. Aga ikkagi on maa ise see keeleline grets. Nimelt eesti keel, see määrab ühe rahva koosseisu, ümbruse ja suuruse ja tema asendi kogu maailmas. See ripub rahvast endast, kuidas oskab enda üles ehitada.

Ja Teie olete ja olete jäänud eesti kunstnikuks?

Jaa.

Kuidas Te arvate, kas üks vana mees peab ka teistele midagi ütleva eluteele kaasa? Kas niisugused õpetused on inimestele vajalikud ..., mis tulenevad elu kogemustest ja enda elust?

Kogu eesti rahvale ma sooviksin kõige paremat edu uue Eesti ülesehitamisel. Ja mis peasi, hoida rahu alal. See on see, mida ma sooviksin kõikidele. Siis pääseme meie päris loomulikult teel edasi ja rullume koos kosmosega ümber meie väikese kollase päikese. Ärge unustage, see päike on juba kollane. Ei ole enam valge.

1991.a. november

KUNSTIELU

"Beyond control" - ookeanitagune näitus Balti kunstist
Beyond control (Väljaspool kontrolli) – see on saanud Kanada fotokunstniku ja kriitiku Jon Baturini tahtel nimeks tema poolt koostatud näituselt, mille eesmärk on esitada fotograafia võimalustega eksperimenteerivat kunsti Balti riikidest. Näi-



Alfonas Budvytis. Seerlat:
"Meeste palat seltse". 1984.

Alfonas Budvytis. From the
Series, Ward Seven for Men.
1984.

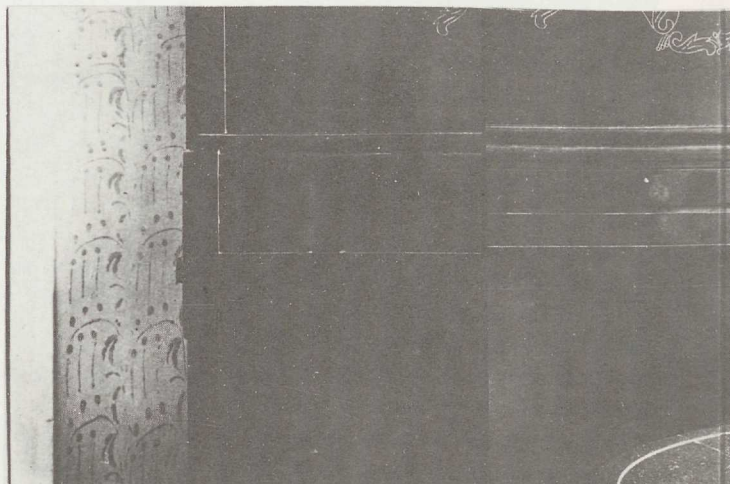
tus avati 29. nov. 1991.a. Presentation House galeriis Vancouveris, Vaikse ookeani rannikul. Esindatud oli nelja kunstniku – lätlase Andris Breze, leedukate Gintautas Trimakase ja Alfonso Budvytise ning eestlase Jüri Okase – looming. Näha näitust, mille ettevalmistamisel osalesin alates idee tekimisest 1988.a. kuni selle teostumiseni väga hea mainega galeriis peaaegu teisel pool maakera oli üsna omaladane kogemus. Kummalisel kombel joonistus see tükike balti kunsti, vaatamata pikaks veninud ettevalmistusperioodile, suurepäraselt Põhja-Ameerika käesoleva sügissesooni kunstipilti. Viimane oli märgistatud tõelisest hirmust AIDSi ees ning majandusdepressiooni süngetes meeleoludest, mille tulemusena New Yorgi, aga ka Kanada muuseumide ning paljude juhtivate mitte-kommertsgaleriide näitusi iseloomustas terav ning otsekohe- ne sotsiaalne alatoon. Nii oli Whitney muuseumis New Yorgis väljas ülevaade ameerika 1920.-90. aastate kunstist, mis asetas moodsa kunsti voolud otseselt sõltuvusse oma aja sotsiaalsest tegelikkusest. Moodsa Kunsti Muuseumi näituste seas andis tooni 7 installatsioonist koosnev väljapanek, kus Bruce Naumann, Ilja Kabakov, Louise Burgess ja mitmed teised tuntud autorid esinesid täiesti otsese sotsiaalse sõnumiga teostega... Uues Moodsa Kunsti Muuseumis SOHO's aga pakkus näitus nimega The Interrupted Life võimaluse seista silmitsi surma kõige räigemate tahkudega...



Andres Breze.
Monument pingele. 1988.

Andres Breze.
Monument of Tension. 1988.

Vancouveri kunstielus domineerisid hetkel kaks poolust – kõrgetasemeline tugeva neokontseptualistliku alatooniga fotokunst ning viimase institutsionaliseerunud staatust otseselt vaidlustav Hollywoodist lääne-rannikut pidi üles liikunud kitsimaiguline *underground*. Meie näitus oli mõeldud haakuma ning liitiski suurepäraselt esimese lainega. Kohalikud vastasseisud aga olid ilmselt põhjus, miks viimasel hetkel jäid näitusest välja Jüri Kassi teosed, kes taastamisprotsessis oli lisanud oma 1970. aastate lõpu ideedele kitsilikke elemente.



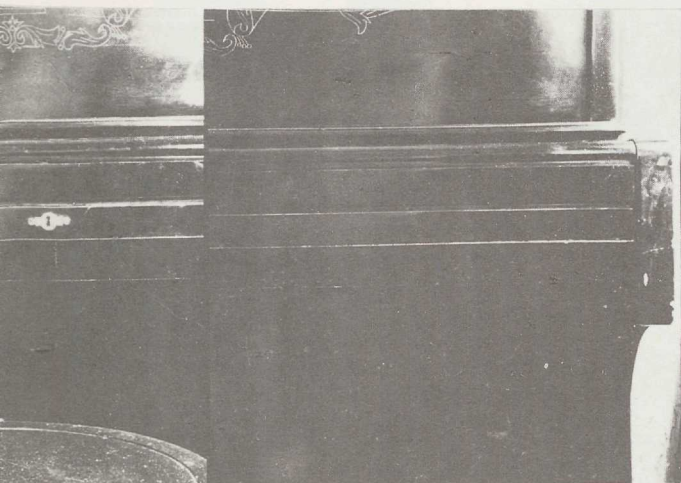
Gintautas Trimakas.
Klaver. 1988.

Reet Mark (TKM) ettekannet pidamas.
Foto: Malev Toom.

Reet Mark (Tartu Art Muuseum) presenting the paper.
Photo: Malev Toom.

Kõige üllatavam oli, et nii erinevad kui esimesel pilgul ka pole Okase miljöökesksed varasemad sügavtrükitehnikas ning uuemad ofsettestambid, Breze suuremõõtmelised ekspressiivset litojoonistust ja portreefoto elemente ühendavad lehed (samad, mida nägime eelmisel Tallinna Graafikatriennaalil), Budvytise dokumentaalsed võtted psühhiaatria haiglast ning Trimakase estetiseeritud kollaažid ümbritseva esemelise keskkonna teemadel, hakkasid nad tervikuks ühendatuna üksteist toetama. Koos J. Okase retrospektiivse videoga (kuivõrd kunstnik ei saanud ise kohale tulla, jäi ära tema poolt kavandatud installatsioon) loovad nad aimduse tinglikust tervikust, mida ei saa muuks nimetada kui Baltimaade kunstiks, kuigi siin kohapeal vaadates näivad koolkondlikud erinevused iga-suguse ühtsuse välistavat. Üheks ühendavaks jooneks, mida võõras taust eriti tugevasti võimendas, oli kõigi nelja kontseptualismist mõjustatud kunstniku käsitlustega liituv estetiseeritus. Isegi Budvytise psühhiaatrikliiniku töepärastes kaadrites, teistest samuti dokumentaalse algega käsitlustest rääkimata, omavad olulist tähendust toonivahekorrad, rütmid, faktuurikujutiste vastandamisest... Kohaliku fotokunsti hoiakutest, aga ka meie näitusega Presentation House'is üheaegselt avatud kuulsa Tšehhi fotograafi Josef Koudelka loomingust oli balti kunstnike algsest terava sõnumi pehmenenud esitusviis üsna erinev. Meile endile annab see esmajoones ainet mõtisklusteks oma kunsti arengumehhanismide üle, maine loomisel näituse kui sellise retseptisioonile ning panusele, olgu see nii tagasihoidlik kui tahes, peaks aga igal juhul kasuks tulema. Ekspositsiooni kui tervikut iseloomustav esteetiline ja dokumentaalse keerukas vahekord loodetavasti ei anna põhjust ainuüksi sotsiaalpoliitilisteks interpreteeringuteks, mida J. Baturin oma kataloogi tekstis juba niigi ülbea võimendab ning millele nüüdsiks küll maailma jõudnud, kuid üheks külgne teave meist samuti küllaga põhjust annab. Igatahes jäi avamispubliku arvamustest kõlama asjatundlik mõte, et kogu näitus paistab silma must-valgete võimaluste erakordselt tundliku ning mitmeplaanilise kasutusega ning et samahommikuses kohalikus radioreportaažis esile toodud värvide puudumine kui kunstiliste võimaluste piiratuse tunnus pole ilmtingimata nõrk, vaid hoopis tugev joon. Presentation House'il õnnestus vaatamata kõigile näituse saatmisega seotud viivituste avapäevaks valmis trükida ka kaunis kataloog, koos millega rändab näitus esmalt Kanada lääneosas, käib vahepeal ka idarannikul ning lõpetab San Franciscos USA's.

Anu Liivak



Gintautas Trimakas.
Plano. 1988.



Mida on sõjal kunstile öelda...

25. novembril 1991. aastal toimus Tartu Kunstimuuseumis II Maailmasõja aegse kunsti näituse raames ettekannete päev. Esitati neli ettekannet kunstist - Reet Varblane, "Eesti maalitraditsioonide jätkumine sõja-aastail"; Mare Joonsalu, "Näituse tegevus Eestis 1941-44"; Reet Mark, "Eesti kunst Nõukogude Venes 1941-44"; Tiiu Talvistu, "Eesti kunsti suundumus sõja-aastail". Üks ettekanne kirjandusest - Kaarel Tarand, "Kirjandus kolmandas maailmasõjas" ning üks muusikast - Avo Hirvesoo "Muusikaelu vaevuaastail". Näitus ja arutus vaagisid esmakordselt toonast arenguprotsessi tervikuna ilma välise ideoloogilise surveta. Tõdeti, et vaatamata 1940. aasta Nõukogude okupantide taotlustele purustada varasemad kultuurikorralduse struktuurid, eemaldada kultuuritegelased, tekitada kaost nii kultuurielus kui ka -mõistmises, säilis Eestis sõjapäevil kunsti täiesti loomulik areng varasemate traditsioonide vaimus. Prantsuse kunsti vaimus väljakujunenud koolkond osutus üllatavalt vastuvõetavaks, kohati isegi omaksuvõetavaks siia tulnud sakslastele. Saksa ülemvalitsus soosis siinset rikast kunsti (vähemalt sõja tingimuses), suhteliselt arvukate näituste avamisel viibisid saksa ülemvalitsejad, ilmusid kataloogid, sakslased otsisid siinset eesti kunsti. Nii avalikus kunstipildis kui ka retseptisioonist eristus eritasandit - ametliku, natsionaalsotsialistliku vaimuga seotud saksa propaganda ja eesti kunst ning selle retseptisioon. Siit edasi kerkiski küsimus eesti kunsti vastupanuvõimest võõraste võimude all, kunsti ja kunstnike enesetsensuurist ning pagemisest estetismi, millest kujunes põhiline protestivorm, mis on aidanud Eestit üle elada võõraste ideoloogiate surutises ilma põrandaaluse kunsti tekkimiseta. Ka Jaroslavli koolkonna poolt toonast olukorda vaagides tõi Reet Mark välja sama kaitsemehhanismi, mis vaatamata küünilisele äraostmispoliitikale ja teadlikele kompromissidele sisemiselt kontrollis ka sealsete kunstnike loomingut. Siingi mängis oma rolli sisemine tšensor, mis ei lasknud vastuvõtmata kaasa minna, kuid mis valvas ka iga uuenduslikku sammu.

Tõdeti ka, et nii vastuolulisena kui see ka ei tundu, luuakse just kriisi olukorras tippteoseid ja sageli just oma ajast eesolevas laadis (näiteks E. Kitse "Õises Habaneras"). Ka muusikateadlase Avo Hirvesoo muusikaelu ülevaatest võis leida sama tõestuse - frustreritud hingeseisund, ükskõik millise ideoloogilise piiri taga, võib viia üllatavate ja äärmiselt väärtuslike tulemusteni (Eugen Kapi "Patriootilises sümfoonias" ja Kaljo Kaidi "Tallinna sümfoonias"). Ka Kaarel Tarandi esseistlik ettekanne oli mängitud irriteerivale postulaadile, et sõda ja kirjandus on lahutamatu, sest ka vastupropaganda omab agiteerivat jõudu. Tartu Kunstimuuseumil on kavas neist ettekanne-dest ja tollase teatri- ja kirjanduse käsitlustest välja anda kogumik, mis oleks esimene sõjaaja kultuurielu vaatlus. Aastad 1941-44 on ju lühike, kuid keeruline ja vastuoluline aeg, mis annab õlgendusvajadus ja -võimalust tulevikuski.

Reet Varblane

KUIDAS KUNST LÄÄNERANNIKUL ON

Mart Kalm

Ants Juske kirjutas kord "Sirbis", et meie kunstnikud voriavad juba mitu aastat lääne vahet, aga midagi nad seal ei õpi. Ühtepidi ei peakski lootma, et ringi käies nähtud lihtsalt mehaaniliselt üle võetakse, teisalt aga ei jõua nappide varudega ja enamasti lühiaegselt kohal viibivad eestlased veel aru saama hakatagi, mida seal oleks võinud või pidanud vaatama. Eelteadmised on kesised ja raamatupoodides giidide järgi oma marsruudi koostamine võtab aega. Suvalises linnas galeriigiidi silmitsedes võib juhtuda, et nii esitatavate kunstnike kui galeriide nimed ei ütle midagi. Leia siis jooksupaalt, mis on oluline, kui maailma kunstikeskuste näitusekalendrit ei avalda ükski eesti väljaanne ja matkajuhte kodust kaasa osta pole. Kuulates kunstiuudiseid raadiost või TV-st jääb mulje, et teavitatakse eelkõige moodsa kunsti ajalukku puutuvatest näitustest, kus nimed juba tuttavad, sest puuduvad tegelikult kaasaeagses kunstis orienteeruvad koostajad.

Osalesin oktoobris 1991 Santa Monicas Rahvusvahelise Kunstikriitikute Asotsiatsiooni (AICA) XXV kongressil. Selle ürituse raames kanti lausa kandikul ette kõik oluline USA lääneranniku kunsti(clu)st. Alljärgnev ei pretendeeri enamale, kui edastada esmast teavet selle kohta, kuidas kunst läänerannikul on.

Õieti saab alles sadu miile kõrbe kohal lennates aru, kui võrd eraldatud on läänerannik ülejäänud Ühendriikidest. Geograafiline ärälõigatus toob kaasa ka kultuurilise omapära. California meeletu majanduslik tõus algas 1950. aastatel ja praegu on see üks maailma enamarenenud ja järelikult ka

rikkamaid piirkondi. Kunst aga teadagi koondub sinna, kus palju raha. Nii on lääneranniku osa ameerika kunstis tohutul kasvunud. Sellele osutavad ka tösiasiad, et New Yorgi olulised galeriid avavad üha innukamalt tütagaleriisid läänerannikul ja paljud tuntud New Yorgi kriitikud on kolunud Los Angelese piirkonda. Muidugi on läänerannikul kõik uus ja New Yorgi suhteliselt euroopalikumad ning vana keskuks hoiakutega kriitikud suhtuvad kohati üleolekuga lääneranniku kunsti, kuid võib-olla tunnevad nad siin ka tõusvat konkurentsiohtu. Üldiselt toimib praegu skeem, et läänerannik on noorte annete ja tõusvate tähtede päralt, tuntuks saades aga minnakse kindlasse keskusesse New Yorki. See-ga võib järeldada, et tütagaleriide ülesanne on hankida New Yorgi suurtele galeriidele värskeid nimesid. Noorte annete ülesleidmise ja -töötamisega tegelevad eriti vanemad naiskriitikud. Seda oli huvitav tõdeda, mõeldes nukralt meie kriitikute enneaegse vananemise probleemile. Megapolis Los Angeles koosneb tegelikult kümneknast omaette linnast: Santa Monica, Hollywood, Pasadena, Long Beach, Beverly Hills jne., mis kõik lootusetult laialivalguvatena on kokku kasvanud. Linnaehituslikult ainus tajutav keskus on Los Angelese all-linn (downtown) paarikümne pilvelõhkuja ja teatud linnamaja tüüpi hoonete piirkonnaga. Kergesti hoomatavaid keskusi teistel pole, nii et galeriide piirkonnad peab lihtsalt giididest kindlaks tegema. Santa Monicas on näiteks kolm-neli galeriide koondumiskohta. Ameerikas on tüüpiline, et selleks osutub perspektiivituks osutunud väikeettevõtetele ehitatud ühine suurem tööstushoone. Algul üürib

Carroll Dunham. Rühm D, 6. Segatehnika, pleegitatud lina, 1991.

Carroll Dunham. Group D, 6. Mixed Media on Bleached Linen, 1991.





F. Welsmani kollektsioon.
Beverly Hills.
Foto: Mart Kalm.

F. Welsman's collection.
Beverly Hills.
Photo: Mart Kalm.

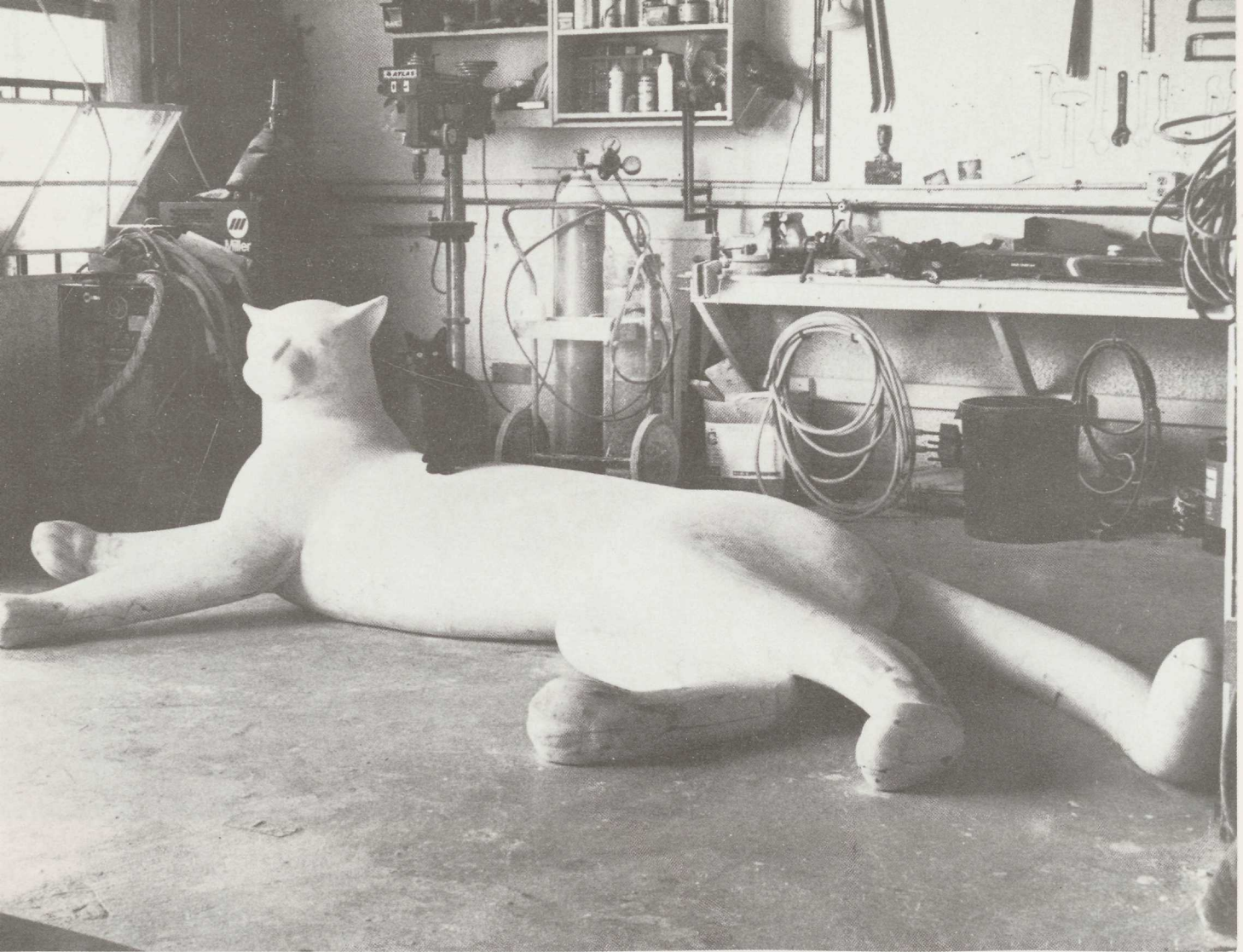
Phoebe Adams. See on
Sinu, aga see on minu.
Pronks ja puu, 1990.

Phoebe Adams. It's yours
but it's mine.
Bronze and wood, 1990.

üks galerii lõigu pikast hallist ja kui ta paistab edu saavutavat, järgnevad peagi teised.

Los Angelese piirkonna galeriides on väga kindel sisekujunduse mall: traditsiooniliselt valged seinad ja lae puudumine. Nende kliimasse sobib hästi katusetarindite täielik avamine siseruumi. Puhta puu eksponeerimisele seltsivad sageli hõbepaberisse mässitud torud. Külastada sai üle saja galerii, kaasa arvamata lillepildi-poode. Neid meile muidugi ei pakutud, aga tundub, et seda sorti äri esineb üldse vähem kui Euroopas. Californias on väga tugev kohaidentiteet, kuid lühikesed traditsioonid ja seega pole looduslähedasel modernismi-eelsel kunstil nii laia turgu. Alles aegapidi hakkasin taipama, miks ameerika kolleegid, nähes realistlikke figuurijoonistusi, alati vaimustusest särama löid ("See on suurepärane", hüüdsid nad ehtameerikalikult iga asja peale, tegelik arvamus selgus hüüde innukuse astme järgi). Ameerikas, eriti aga läänerannikul on vaid vähesed kunstnikud kunstkoolides joonistamist õppinud ja see mõjub haruldase ning erakordse oskuse. Galeriides nähtud paari sõnaga üldistada on võimatu. Pakutakse nagu alati kõike, millest kahte kolmandikku polnud raske pidada ebaoluliseks (nn. *easy art*) ka oma pisku maailmakogemuse juures. Enim nägi maale, kuid mitte vähem installatsioone. Erinevalt Euroopast esitasid galeriid äärmiselt vähe graafikat, selle asemel tundus foto palju kindlamalt kunsti kuuluvat. Santa Monica Roy Boyd Gallery omanik, nähes minu rinnalipikut, luges välgukiirusel üles kümme-kond eesti noorema põlve fotograafi, kelle kõigi töid ta omavat. Üldiselt tundus valitsevat mehhiiko või laiemalt ladina ameerika kunsti buum, Mehhiiko näi-





Gwynn Murrill. Puuma B.
Klipsvorm suurtele pronks-
skulptuuridele. Projekt Plaza
Park Tower'ile Sacramentos,
1991.

Gwynn Murrill. Cougar B.
Plaster model for large scale
bronze sculptures. Project:
Plaza Park Tower, Sacramen-
to, 1991.

tusi oli ka mitmes suures muuseumis. Ühtepidi on kogu läänerrannik üldse väga mehhikolik, kuid hetkel ollakse ka mehhiko köögi vaimustuses, mis kasutab vähe liha ja ameeriklased on veendunud, et liha on kahjulik. Ilmselt kuulub kunstimood lihtsalt pakutava elustiili paketti. Kunsti nägemise hulgalt võib vaheastmeks enne suuri muuseume pidada erakolleksioone. Loomulikult on võimatu soovitada sinnasattujale nende külastamist, kuid erakogude roll kunsti funktsioneerimises on ülimalt oluline. USA-le omase kultuuripoliitika tõttu puudus konverentsil riiklik toetus ja korraldajad lasid nutikalt Beverly Hillsi multimiljonäridest kunstikogujail osalejaid võõrustada. Kogu Toyota USA omaniku F. Weismani uhiuues villas on kaks elukorrust ja kolmas, mis ülanõlvalt lähenedes tundub esimene ja ainus, mis kunstikogu päralt. Ruum ise on Kunstihoone suure saali suurune ja sisaldab kvintessentsi kolme viimase aastakümne Ameerika kunstist, lisaks Kiefer. Silmates siin Rauschenbergi, Warholi, Oldenburgi, Juddi, Shermani jt. töid, oli tunne, nagu lehitseks mõnd kaasaegse kunsti ülevaadet. Arvutimagnaadi Nortoni kodu näitas, et osa kontseptualistlikust kunstist sobib suurepäraselt just antiikmööbliga inimlikes mõõdetes ruumi. Siin anti uksele kaasa ka teoste nimekiri tubade kaupajaplaanil. Ehkki eraisikute ja firmade annetused moodustavad lõviosa kollektsioonidest suurtes muuseumides, on ka ulatuslikke peremuuseumi. Näiteks Ely Broad Family Foundation, mis tegeleb viimase veerandsaja kunstiga. Ocean Park'is asuv vana neljakorruseline telefonikeskjaam

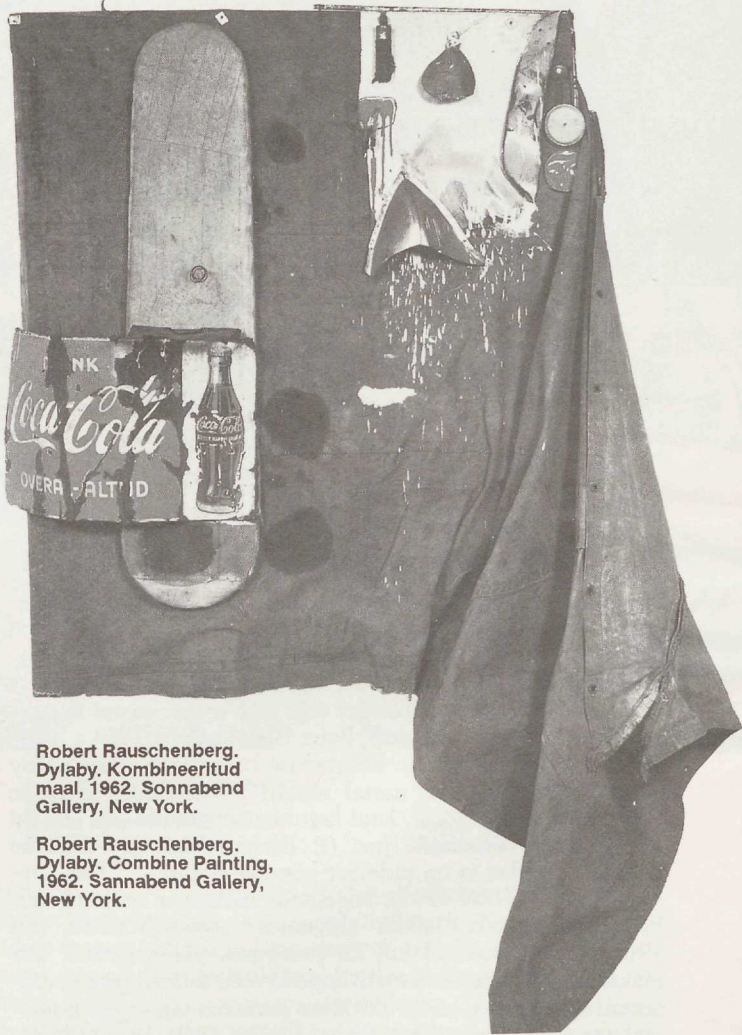
pakub E. Fischeri poolt rekonstrueerituna kollektsiooni R. Artschwageri, C. Shermani, M. Tansey, T. Wintersi, J. Schnabeli, A. Kieferi, D. Salle'i, E. Fischli, L. Pittmani jt. tööd. Lisaks on siin hoidlad, uurimiskeskus, raamatukogu ja arhiiv. 1984 asutatud fond on toetanud üle maailma 53 muuseumi suurnäituste teostamisel. Siia kuuluvad lähimatena Helsingi Ateneumis ja Moskvas näha olnud näitus "10+ 10: kaasaegsed nõukogude ja ameerika maalijad". Santa Monica kunstimuuseum on tegelikult *Kunsthalle* tüüpi asutus. F. Gehry kavandatud (rekonstrueeritud) hoonekompleks on näitusesaaliks vaid endine laolahmakas, kus parajasti näidati Mehhiko kaasaegset fotot. Arhitektuurselt märksa põnevam on kõik näitusesaaliiga liituv, st. ümber õue koondunud *boutique*'id ja restoranid ning baarid. Ameerikaliku arusaama järgi on kunstinäituse külastamine inimesele samamoodi väljaskäimine nagu kaubakeskuses kolamine ja restoranis söömine. Need tegevusvõimaluse pakkumised on tulusaim lihtsalt ühendada. Los Angelese kaasaegse kunsti muuseum (MOCA) paikneb kahes hoones all-linnas. A. Izosaki kavandatud uus maja asub päris pilvelõhkujate vahel, paiknedes suures osas maa all. Seal oli väljas seni ulatuslikuim Ad Reinhardti retrospektiiv ja Ameerika-Euroopa kaasaegse foto dialoog. Läheduses asuvat muuseumi teist osa, mille moodustab vana tohtu tööstushoone, kutsutakse The Temporary Contemporary. See sisaldas ülevaate tulmeist 1975-91, mille enamäinud kolleegid tembeldasid parimaks kaasaegse kunsti väljapanekuks üldse. Olulisemate kunstnikena olid

esindatud Ameerikast: J. Baldessari, B. Bloom, T. Ebner, M. Kelley, B. Kruger, S. Levine, L. Pittman, S. Prina, R. Prince, D. Salle, J. Schnabel, A. Smith, J. Wellings, C. Wool ja Euroopast: C. Boltanski, G. Herold, J. Immendorf, A. Kiefer ja A. R. Penck. Kuna just sel perioodil kasvas kunstis plahvatuslikult installatsioonide osatähtsus, oli neile asetatud erirõhk. Lisaks sai vaadata enam kui sajast maalist koosnevat T. Wintersi näitust, 1980. aastail oli ta üks olulisemaid abstraktsionismi jätkajaid. The Temporary Contemporary üht hiiglaslikku välisseina katab New Yorgi kunstniku Barbara Krugeri verbaalne maaling, mis arutleb demokraatia hapruse üle ning meenutab visuaalselt USA lippu.

Omaette maailma kujutab The J. Paul Getty Trust, mis on maailma absoluutselt suurim kunstitoetaja asutus. Trustil on seitse programmi: muuseum, kunstiajaloo ja humanitaarteaduste keskus, konserveerimise instituut, kunstiajaloo informatsiooni programm, kunstifilmide programm (koostöös New Yorgi Metropolitan Museum'iga), museoloogia instituut ja toetuste programm. 1990. a. kulutati 3,37 miljardit \$. AICA kongressil kattis trust 22 endise ida-bloki esindaja osalemise. Muuseum kasvas välja Gettyendale vanaduspäeviks muretsetud rantšost Malibus Los Angelesest veidi põhjas. 1974 valminud uus hoone aimab järele väljakaevatud villa dei Papirit Naapoli lahe äärest, seda muidugi kohandatud, sest kogu hoone ja aegade alune on parkla. See-eest aegade kujundus ja liigiline koostis püüab olla arheoloogiale tuginev täpne rekonstruktsioon. Siin tuleb eriti ilmekalt esile U. Eco räägitud California kultuurile omane simulatsioon. Muuseum ei kogu sugugi kõike, vaid jätkab oma asutaja põhihuvet: kreeka ja rooma muistised, Euroopa maal, skulptuur ja graafika enne aastat 1900 rõhuga barokil ja renessansil, prantsuse tarbekunst, keskaegne raamatuillustatsioon ja fotograafia. Getty muuseumi peetakse maailmas ainukeseks, kes süstemaatiliselt täiendab oma kogusid ostudega oksjonidelt, milleks teistel ei jätku raha. Nad on ostnud tõepoolest terveid rokokoo salonge Pariisist ja 18. sajandi inglise lordide järgi nime saanud kreeka skulptuure. Saalides võis kohata paljusid kunstiajaloo klassika nimesid, kuid tundub, et krestomaatilised taised kuuluvad ikka Euroopa vanadele muuseumidele. Samas on see, mis kuulub kunstiajaloo kullafondi, kunstiajaloolaste teha ja Euroopas ollakse lihtsalt märksa varem alustanud. Ma ei imesta, kui mõne aja pärast Getty muuseum konkureerib Louvre'i või mõne muu hiigelkoguga. Just kongressi ajal võeti vastu otsus alustada uue Getty keskuse ehitamisega, millest peaks tulema maailma suurim kunstikeskus. Ühtepidi on muuseumi kogud kasvanud nii jõudsalt, et villasse lihtsalt enam ära ei mahu, teisalt aga taheti saada kogu oma kunstide uurimist toetavale tegevusele ülikoolilinnaku mahus kohta. Kolmas motiiv oli anda Los Angelese linnale sümbolhoone ja vaatamisväärsus, kunstidele pühendatud arhitektuuri monument. Mitmekümne trusti poolt silmaspeetud väljapaistva arhitekti seast osutus 1984. a. väljavalituks R. Meier. Puht arhitektuuri poole pealt maketti silmitsedes tundub, et 1970. aastate säravvalge neofunktsionalism on olnud tema loominguga kaunim kõrghetk, kuid see pole etteheide praegusele kavandile. R. Meier koos trusti juhtkonnaga pidas keskuse arhitektuurile parimaks lähtekohaks keskaegseid Itaalia mägilinnu ja korraliku linna mõõdu annab kavandatu välja küll. Lääneranniku kunstielus on Getty muuseum mõneti erandlik, sest kunstiajaloo klassikat pole teised nii ulatuslikult kogunud. Ülejäänud muuseumid tegelevad peamiselt sõjajärgse Ameerika kunstiga. Siin kõiki tutvustada ei jõua, mainitagu vaid, et suured kunstimuuseumid on ka San Francisco ja selle vahetus ümbruses Oaklandi linnal ja Berkley ülikoolil, veidi lõunas San Jose ja Los Angelesest lõunas San Diego. Käsitlemata jäid samuti Los Angelese linnagalerii Barnsdalli pargis koos F. L. Wrighti villaga ja Bank America Corporation'i joonistuste kogu Lõuna-California ülikoolis.

1991. aasta tippnäitused Popkunsti taasavastamine Ätkub

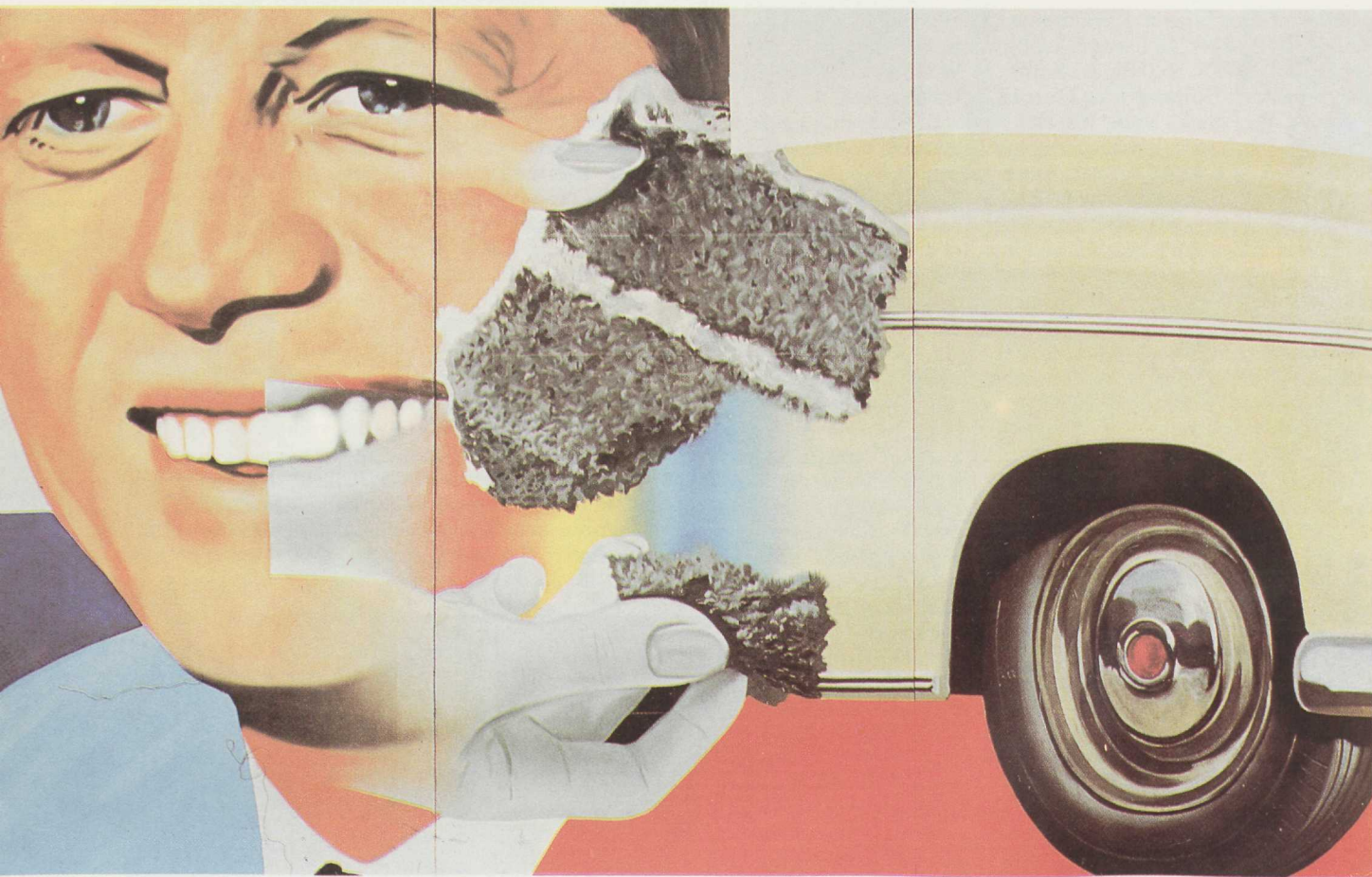
1991. aasta kunstielu tähtsündmuseks olid suvine "Metropolis" näitus Berliinis Martin Gropius Baus ja sügisene popkunsti esimene krestomaatiline tagasivaade Londoni Kuninglikus Kunstiakademies. Esimese koostasid Norman Rosenthal Londonist ja Christos Joachimides Berliinist, teise peaorganisatoriks oli Marco Livingstone. Esimene pidi olema kokkuvõtte kaasaegsest kunstist põhirõhuga perspektiivsele suundadele lähitulevikus, s.o. 1990. ndail aastail, teine pööras nostalgilise pilgu "kuldseisse" kuuekümmen latesse. Popkunsti lembusest saab kõnelda juba mitmete aastate vältel, tuletagem meelde Robert Rauschenbergi, Andy Warholi, Claes Oldenburi, James Rosenquisti jt. isikunäitusi, millest nii mõndagi võis näha ka Moskvast, 1990. aastal mitmel pool Skandinaaviamaades ringelnud Põhjamaade kunsti 1960. aastate väljapanekut, aga lõpuks ka meie kodust retrospektiivi rühmituse "SOUP-69" kunstist. Nii "Metropolis" kui ka popkunsti väljapanekud kutsusid esile terava poleemika kunstiajakirjanduses. "Metropolisele" heideti ette peamiselt proportsioonide rikkumist - näitusel



Robert Rauschenberg.
Dylaby. Kombineeritud
maal, 1962. Sonnabend
Gallery, New York.

Robert Rauschenberg.
Dylaby. Combine Painting,
1962. Sannabend Gallery,
New York.

valitses Ameerika ja Saksa kunst, jättes ülekohtuselt kõrvalle terved kontinendid, näiteks Aasia ja Aafrika, kuigi nii mõnigi prominentne kunstivaatleja (Richard Strange, ajakirja "Art. Line. International Art News" Berliini toimetaja jt.) ennustab just Jaapanile dominandi rolli maailma kunstis järgmise kahekümne aasta jooksul. Selleski irriteerivas ekspositsioonis, mis võib-olla teenimatulki hellitas balanseerimist kitsi ja kunsti (nimetagem "neopopiks") vahelisel kitsal alal, oli üheks keskkseks kujuks Yasumasa Morimura oma



James Rosenquist, *Vallitud president. Oil, papp, 1960–1961. Georges Pompidou Keskus, Pariis.*

James Rosenquist, *President Elect. Oil of fibre-board, 1960–1961. Centre Georges Pompidou, Paris.*

Claes Oldenburg, *Pehme tualettpott. Maallitud vinüül täidisega ja puu, 1966. Ameerika kunsti kolleksioon Whitney muuseumis, New York.*

Claes Oldenburg, *Soft Toilet. Vinyl filled with kapok, painted with Iquiltex, and wood, 1966. Collection of Whitney Museum of American Art, New York.*

hiiglasliku Lucas Cranachist inspireeritud ristilöömis-stseeniga, kus aga kanoonilised tegelased olid asendatud kommertssümboli Barbie nukkude ja elegantsete Jaapani turistidega, andes vihjates märku Jaapani võimalikust kolonisatsioonist lääne (kommertslikku) kunsti.

Popkunsti retrospektiiv tõstatas taas vana, nüüd juba distant-silt vaadeldud, kuid ikka veel valusa küsimuse prioriteedist popkuntas. Eduardo Paolozzi tegi juba 1951. aastal kollaaži kommertsplakati vaimus, Peter Blake maalis 1954.a. koomiksid, kuid koomiksitate kasutamise esmaõigus osutati Roy Lichtensteinile, 1960. aastal maalib Peter Blake gigantse kapten Webbi tikutoosi, kuid kommertsobjektide "isa" au on läinud Andy Warholile jne. (P. Blake'i kurtmine Geordie Greigile, kuidas ta on pidevalt kõrvale jäetud - "The Sunday Times" 15. IX 1991). Tegelikult laienes ka seekord Inglise popkunnstnike isiklik solvumus kõrvalejäetusest (nii 1960. aastate jooksul kui ka praeguses väljapanekus, kus efektsemad Ameerika ametivendade tööd leidsid prominentsemad kohad ning ka tavakriitikas suurema tähelepanu) laiemale probleemile - oma kodus Inglise 1960. aastate kunsti kaitsele, oma orginaalse nähtuse rõhutamisele, mis ei tekinud võimsa läbilöögiga ameerikaliku kommertsit ja ka kunsti varjus, vaid vaat et esmakordselt suutis Inglise kujutav kunst ise välja pakkuda uue fenomeni. Inglise oma teoreetikud on end kujutavas kunstis tagasihoidlikult nimetanud "harimatuiiks", rõhutades rohkem endi kirjandusalast võimekust. Ka Euroopa mastaabis on Inglismaa jäänud kogu aeg kuulsate kunstimekade Pariisi, Rooma, aga ka Berliini varju. Siit tõusis esile juba põhimõtteline terminoloogiline küsimus, kas on üldse õige kasutada üht ja sama mõistet nii



erinevate nähtuste kohta. Tuletagem meelde, et näiteks E. Lucie-Smith on järjekindlalt eristanud Ameerika ilminguid "neodadaismina" ja Inglise omi "popkunstina". Termin "popkunst" leiuatati küll 1958. aastal Lawrence Alloway poolt Richard Hamiltoni tuntud kollaaži põhjal, kuid nii Inglise kui Ameerika noorte kunstnike sekka imbus see siiski sootuks hiljem – Inglismaal peale 1963. aastal toimunud "Noorte kaasagsete" väljapanekut (Allen Jones'i meenutused – "Modern Painters" sügisese numbris 1991.a.) ja Ameerikas peale Sidney Janisi Galeriis läbiviidud näitust "Uued realistid" (Larry Riversi meenutused oma loomingu algusaastail – samas "Modern Painters" i numbris). Pierre Restany jäigi eelistama terminit "uus-realistid".

Ulatusliku kataloogi eessõnas võtab näituse peaarhitekt Marco Livingstone kokku popkunsti olemuse öitseaajal, ka praeguses järellainetuses kui "mooloki, mis halastamatult, aga elegantse kergusega lükkab kõik ettejäeva oma teelt". Kataloogiski antakse eraldi põhjalikud käsitlused Euroopa variantidist (sisuliselt ikkagi Inglise nähtus), Ameerika omast, aga ka kaasagsetest neopopist, mis on eriti tuult tiibadesse saanud 1980. aastate teise poole Ameerika kunstis, nimetagem siin või viimase Veneetsia biennaali kõige skandaalsemat esinejat Jeff Kooni või Tony Craggi jt. Kogu popkunst ise aga jaotub nii lokaalseid erinevusi kui ka aega silmas pidades eelpopiks, klassikaliseks popiks, küpseks popiks ja neopopiks. Et luua veidigi selgust ja reflekteerida popkunsti klassikute arusaamu, korraldas "Modern Painters" samaaegselt näitusega küsitluse nii näitusest üldse kui ka kunstnike identifitseerumisest sellega. Uut fenomeni defineeris enamik kui uue ajastu uute tingimuste väljendust (sõda ja selle pained olid lõplikult möödas, tarbimisühiskond kapitalistlikus maailmas teed rajamas, tele- ja reklaamibuum võitnud inimeste hinge ja südamed). George Segal määratles popkunsti kui "uut viisi kirjeldada kaasagset, nähtavat, kombatavat maailma, aga ikka koos kaasagsete sisemiste, s.o. nähtamatute ihadega", Allen Jones määratles seda kui "kunsti urbaniseerunud keskkonnast" (ise välistades enda kuulumise liikumisse), Clive Barker määratles aga otseselt "tarbimisühiskonna kunstina". Oma identiteedis enamik kres-tomaatilisi popkunsti klassikuid ometi kahtleb (üldse mitte tahes ennast siduda mingi liikumisega). Patrick Caulfield nõustub vaid "kerge stilistilise lähedusega", Tom Wesselmann tõdeb, et on avastanud enda jaoks oma kaasagsete (Roy Lichtensteini ja James Rosenquisti) laadi, tajudes pigem erinevust. Tema enda jaoks on termin "popkunst" pidevalt tähistanud järgmist arenguastet kunstis. Ka ei pea nad ennast vasturektsiooniks eelnenud abstraktselale kunstile (nagu kunstiajaloolistes skeemides kiputakse rõhutama), vaid nähes eelnenus eeskujuga, kasutasid võimalust just seda dialektilise hüppelauana kasutada. Larry Rivers rõhutab Archile Gorky laadi lähedust, Tom Wesselmann küll teatud reaktsiooni de Kooningi taolisele abstraktsionismile: "...kuid see reaktsioon põhines pigem armastusel ja kadedusel. Ma tahtsin samamoodi luua nagu tema, kuid ma mõistsin, et leidmaks ennast, pidin eitama kõike seda, mida kadestasin. Nii ma siis valisingi nii suure vastandi kui vähegi võimalik ... Mu eesmärk oli siis ja on ka nüüd teha sama erutavat kunsti nagu oli 1950. aastate abstraktsionism minu jaoks." Artschwagerit häiris vaid abstraktsionismi keeruline ja sageli asjasse mitte puutuv ideoloogia, vastuhakk seenes vaid kunsti mõistmise lihtsustamises, ja sedagi mitte eitava teed pidi. Popkunst ei lõiganud läbi varasemad arenguteed, vaid tänu uuele sotsiaalsele keskkonnale pidi uus kunstinähtus laiendama oma piire (esmakordselt dikteeris kujutav kunst otsestelt moodi), muutuma koheselt turuks (Larry Riversi üldine tõdemus, et tema noorus oli Hollywoodi maailm), olema tottaalse nähtuse üheks osaks. Allen Jonesi põhjendus kõikehaaravale fenomenile: "Popkunst oli (ja on) tõsine kunsti vorm sellest, mille keskel me elame. Parim osa popkunstist on järeleandmatu, oma moraalinoõudeid ning kunstilist kõrgtaset järgiv nagu teised -ismidki". Põhjamaade 1960. aastate kunsti analüüsisvas kataloogis eristab Folke Edwards Inglise ja Ameerika tollase kunsti nähtusi järgmiselt: "Kui ameeriklased avalikult hoidsid kinni sõnumist – "Vaata pealispinda ja ma olen

seal" –, siis eurooplased leidsid teise ambitsiooni – olla vaatleja ja ümberkujundaja – tõenäoli selt pärandina varajasest "evangeelsest" modernismist (Kandinskyst, Mondrianist, Malevitstist) ja minnes veel kaugemale tagasi romantikute (Blake, Runge, Friedrich) juurde ning idealistliku traditsiooni juurde, juurtega antiikkultuuris (Platon, Kristus, Plotinus)" (The Nordic '60s. Upheaval and Confrontation. 1990). Põhimõtteliselt samadest punktiiridest lähtusid ka Kuninliku Akadeemia näitusest kirjutajad. Euroopa kunst on analüüsivam, õrnem, traditsioonidest lähtuv (kasvõi moodsa kunsti omadest), Ameerika kunst läbilõõvam, efektssem, pinnalisem, lähedasem pigem oma 1930. aastate realistidele (Ed. Hopper, St. Davis, G. Murphy) kui enamikus Euroopas sündinud abstraktsionistidele, tundmata aukartust Euroopa gigantide vastu – Matisse'ist Davidini. Samaaegselt põhinäitusega Burlington House'is toimusid kogu sügise vältel popkunsti väljapanekud peaaegu kõigis tähtsamais Londoni galeriides. Serpentine'i Galeriis oli näitus "Objektid ideaalse kodu jaoks" pop kunsti pärandist, Wadlingtoni galeriis viie Inglise popkunstniku ühisnäitus (Peter Blake, Patrick Caulfield, David Hockney, Allen Jones, Joe Tilson), Bernard Jacobsoni galeriis "Mitte-pop ehk mida tegid tei



Roy Lichtenstein. M-Maybe (tüdruk pilt). Magna lõuendil, 1965. Museum Ludwig, Köln.

Roy Lichtenstein. M-Maybe (A Girl's Picture). Magna on canvas, 1965. Museum Ludwig, Cologne.

sed samal ajal", Salama-Care'i Galeriis Robert Indiana varajastest skulptuuridest, Albermerle'i Galeriis sügisnäitus "60ndate aastate maalist ja joonistustest" jne. Retrospektiivi esimene aste oli peamiselt dialoog Inglise ja Ameerika kunsti vahel, inglaste enese maksmapanemise katse. 23. jaanuarist kuni 5. aprillini 1992 eksponeeritakse sama kunsti Kölnis Ludwig Muuseumis ja suvel, 8. juunist kuni 25. augustini 1992 Reina Sofias Madridis. Loodetavasti dialoog Ameerika ja Euroopa vahel jätkub. Vahest peaksime meiegi oma 1960. aastate popkunsti esimesi samme üle vaatama, isäranis ajal, mil meie popristid saanud klassikud on taas parnassile tõstetud?

Reet Varblane

Urve Roodes Arrak on lõpetanud 1968. aastal Tallinna Kunstiülikooli (tookord ERKI) ja tema töid on eksponeeritud Eestis, Venemaal, Tšehhoslovakkias, endisel Ida-Saksamaal, Soomes, Ameerikas ja mujal. Urve Arrak töötabki praegu, nüüd juba teist aastat, Ameerikas Los Angeleses. Urve Roodes Arraku töid iseloomustades on alati tähelestatud tema ande ebaharilikkust ja väga isikupärast, unikaalset kunstnikunägemust. Järgevalt mõned mõtted töövõimalustest kunstnikult endalt Los Angeleses.

Kas ühel eesti kunstnikul on väga raske Ameerikat sel määral tundma õppida, et siin ennast oma kunstiga ära elatada ja kas on võimalik selle elulaadiga üldse kohanedä? U.A.: Oelda, et ma Ameerikat selle kahe aastaga tundma oleksin õppinud, oleks ilmne liialdus. Siinne pilt on väga kirju, on palju igasuguseid etnilisi grupe. Iga asja jaoks on siin olemas ostja. Aga kui rääkida kunstist, õilsast kunstist, nii nagu meie sellest aru saame, siis seda leiab ikkagi muuseumi väljapanekutes. Ja nendele inimestele, kes otsustavad muuseumi väljapanekute üle, on väga raske meeldida. Ma arvan, et Elo Järv on puhta kunsti, oma nahast skulptuuride, oma kujutava nahakunstiga oleks siin kindlasti kohe huvi äratanud. Neid, kes töid valivad, huvitab just see, mis on ka kui kujutav kunst, et ta oleks ruumis vaadeldav. Meil Eestis on nii palju häid nahakunstnikke, Mall Mets, Ivi Laas ja mitmed teised, kes kindlasti võiksid teha siin näituse. Muidugi peaks sel juhul nendele kõvasti reklaami tegema. Väga oluline on, et sul oleksid soovitajad ja siru loomingut tutvustav resümee. Kunstnikke on siin palju ja kõik tahavad näitusi teha. Järjekord on viis aastat. Kuid üks asi on näitusekunst ja teine on see, mida tarbitakse. Näitusemüüki mõnes galeriis saaks siin teha niimoodi, et paned kusagil galerii kinni, maksad selle eest või rendid ruumi, seejärel paned tööd välja. Aga kes garanteerib, et selle kõik, mis näitusel on, saab ka maha müüa. Aga kui ei müü, siis ei ole sul millegagi galerii üürimise eest maksta, ja teine kord sulle seda võimalust enam lihtsalt ei anta. Ameerika turul on üleküllus. Et midagi teha, peab üllatama, kasvõi ülepakkuma, seda mis eestlastele mõjub isegi maitsetusena. Aga ei tohi unustada seejuures siiski kunsti! Aga nagu eelpool mainitud, on ka siin inimesi, kes hindavad kunsti ja ostavad ka midagi tagasihoidlikumat, paremale maitsele. Aga enamuses nõutakse meie mõistes laiatarbekaupa. Alguses ma ei saanudki oma töid galeriisse müüki anda, sest nad ütlesid ausalt, et nad ei saa anda vastavat tasu, sest see on kanst, mis kuulub mujale märksa kõrgemate tasustamisnormide alusel. Eragaleriides on olukord pisut teisem. Sa lähed ja pakud oma tööd ja kui see äratab huvi galerii omanikule, uskudes, et ta saab selle maha müüa, siis ta võtab su töö vastu. Soovitustest oli juttu, kuid eriti tähtis on siin diplom. See, et olen lõpetanud Tallinna Kunstiülikooli, oli esmane eeldus selleks, et sind üldse jutule võetakse. Aga on veel vaja teist diplomit, Ameerika oma! Nii ma siis hakkasingi uuesti õppima Beverly Hillsi Kõrgemas Kunstikoolis ja 1. juunil 1990. väljastati mulle diplom. See diplom pannakse näituse ajal seinale ja see on väga tähtis, et ta seal on, samuti nagu kunstniku tutvustav resümee: mida teinud, kus esinenud jm. Kui tahaks teha ainult puhast kunsti, siis ei elaks ära. Tavaliiksele turule teed ühtemoodi ja galeriile teed nii, et see oleks ka kunst ja samal ajal ärataks tähelepanu selles mõttes, et teda ostetak. On vaja panna väga erinev hind, mis mõnikord ei ole taiesele vastav, aga sa oled huvitatud sellest, et ta ära müüduks. Ja õnne peab olema! Siin maal peab õnne ka olema!

Kas sul on seda olnud? U.A.: Ma arvan, et mul on õnne olnud! Saatus on mind kokku viinud heade ja huvitavate inimestega, kes on aidanud leida tellimusi ja luua kontakte. Tellijast on neid siin väga palju. Disainer, kes riskib sinuga tööd teha, kui sa oled tundmatu, see on suur asi. Mul oli selline disainer ja ma pidin tegema oma töö nii, et see vastaks tema kujutlusele. Eesti kunstnik, kes on harjunud iseenda nägemusega, peab ennast sellises olukorras justnagu transformeerima. Tegin Eestis ju palju seda geometrilist kunsti, aga



Urve Roodes Arrak.

siin ma pidin ümber orienteeruma Ameerika maitsele ja Hollywoodi maitsele. See on väga orgaaniline ja omane lõunamaale. See on vaba ja avatud ja elurõõmus kunst. See elurõõm on põhjaks Ameerika olemusele, ta õhkub sellest, sest inimesed pole tundnud sellist valu, mis meie. See vabadus, rõõm, avastus, lõhn... Mina, kes ma kiiresti kohanen, mul ei olnud raske vastu võtta lennulisust, sest minus endas algas see vabanemine... Suur eneseleidmine ja avastamine nahakunstis! See oli väljatulek traditsioonist. Uued kompositsioonid, uued materjalid. Ma sain lõpptulemusena kätte kõik mulle vajaminevad materjalid. Sain kätte taolise naha, mis vastas eesti nahale ja kõik need värvid ning kinnitid. Töö kuulsalt Cosmetic Laboratory of America vastuvõturuumi jaoks andis mulle tohutult enesekindlust. Tundsin, et üks suur töö oli valmis saanud ja et ma olin endast väga palju andnud. Disaineri tellimus oli mulle kui üks suur põlemine, et kas ma suudan neid rahuldada ja ka ise rahule jääda?!

Mainisid, et said kätte naha, mis vastas eesti nahale, kas see oli midagi erilist? U.A.: Eesti nahk on siin eriline, sest seda siin lihtsalt ei tunta. Tihti peab neile ütleva, et see on nahk. Karp veel, aga käevõrud näitaks, mis on tehtud nii peenelt ja korralikult, panevad neid kahtlema selles, et see ikka nahk on. Siin Ameerikas on harjutud Mexico nahaga, mis on kohe tuntav. Ka Itaalia nahk on siin hästi tuntud, see on utilitaarne nahk.

On need erinevad väärtushinnangud? U.A.: Väärtused on siin tõesti teistmoodi kui Eestis, ka sellega peab harjuma, püüdma teistmoodi mõista ja aru saada, miks just üks väärtushinnang on just selline ja mitte teistsugune. Väga hinnatud on ruumiline kompositsioon, täiesti erinevad tehnikad. Palju on nahamaalimist, mistõttu on vaja ka häid värve. Olen tellinud nahka Inglismaalt ja saanud häid värve nii siit Ameerikast kui ka Saksamaalt. Iga materjal peab saama õigesti rakendatud, siis ta annab hea tulemuse.

Kas teed koostööd ka siinsete eestlastega? U.A.: Oo, jaa! Väga hea maitsega tekstiilidisainer Karin Nukk otsib nii omakasupüüdmatult koostöömängu, andes seejuures mulle kogu aeg vabad käed ja võimalused. Kuna ma haaran kõigest kinni kiiresti ja ka vahel nagu mängeldes, oskame teineteist järgitult mõista. Samuti on Karin leidnud mulle ka mitmeid võimalusi teiste disainerite juures töötamiseks.

Edaspidised plaanid? U.A.: Teha võimalikult palju tööd, viies edasi ruumilise kujunduse mänglevust, s.t. oma ruumielementide edasiarendamist. Sest tundub, et selles vallas on siin tarbijaid, väga suuri ja rikkaid maju, seega siis rikkaid tellijaid. Proovida erinevaid tehnikaid ja materjale, milleks siin on piiramatud võimalused. Panna ennast proovile, kas lööd läbi või ei löö, see on ka õnne asi!

Edu soovides, Öie Orav.

Usuline motiiv eesti kunstis

1991.a. jõuludeks avati Maarjamäe ajaloomuuseumi saalides ulatuslik näitus, mis kajastas usulise teema erinevaid tõlgendusi eesti kunstis (maal, graafika, skulptuur, tarbekunst). Ülevaade algas baltisaksa kunstist, jõudes vahetusse kaasagega, esindatud olid nõukogude aegseid töid ja Eesti pagulaskunstnike loomingut. Seega võis ekspositsiooni probleemiasetust pidada esimeseks omataoliseks – näituse koostasid Maire Toom ja Anu Allikvee –, millega kaasnes ka aine teoreetiline analüüs. 7. jaanuaril 1992 toimus kitsamas ringis ettekannatepäev, kus püüti selgust saada paljudesse küsimustesse.

Sissejuhatava üldisema sõnavõtuga esines **Mai Levin**. Ta andis ülevaate Lääne-Euroopa 19. saj. romantikute, sümbolistide suhtumisest religiooni. Kuna ametlikult valitses veel kanooniseeritud lähenemine usuliste motiividele, on mõistetav J. Ruskini väide oma kaasaja kohta: kui otsida kunstis siirust ja loomulikkust, näeme seda eelkõige ilmalikes töödes. Religioosus kunstis oli sageli muutunud pigem silmakirjaks. Ühiskonna kriisi situatsioonides (majanduslikud vapustused, laos, sõda) on aga reeglina tõusnud huvi usulise temaatika vastu. Nii on see olnud I ja II maailmasõja aegses kunstis, aga ka käesoleval ajal, mida iseloomustab Paul Tillich'i kriisi teoloogia. 20. saj. avangardism tõi kunsti tõlgenduste vabaduse, mistõttu on sageli raske otsustada usulise tunde olemasolu või selle puudumise üle teoses, kui pole kasutatud äratuntavaid Pühakirja motiive. Praegu on aga tervitatav, et huvi keskmesse on tõusnud senised geograafilises ja vaimses mõttes perifeersed alad, sealhulgas usuline kunst, ja probleeme seoses sellega on palju.

Näituse koostaja **Anu Allikvee** vaatles Eestimaa kujunenud usulise traditsiooni eripära ning mõjusid kunstile. Miks on usuline teema eesti rahvuslikus kunstis nii tagasihoidlikult esindatud? Kas põhjuseks on praeguse ajastu ilmalik vaim või meie igivana paganaks-olemine? Piiblis keelab Moosese 2. käskpildi loomise Jumalast, mistõttu varakristlikus kunstis kasutati vaid sümboleid. Usu ja kunsti omavahelist seostamatust õpetas Eesti alal aga mõjukas tsistertslaste mungaordu. Ka hilisem luterlik kirik toonitas kasinust ja asjalikkust, vastupidiselt katoliikliku kiriku pidulikkusele, mis on meile tundunud vaid välise särana. Viimaste aastakümnete nõukogude perioodil valitses lausa keeld luua usulist kunsti. Imestada tuleks mitte usulise teema vähesuse üle eesti kunstis, vaid pigem selle olemasolu üle. Religioosse sisuga teoseid võib temaatika alusel jagada kolme suuremasse rühma.

1. Usuliste-olmeliste motiivide kujutamine. Sel juhul on väliselt tegemist usulise maaliga, ent sisuliselt jääda neutraalsele olmelisele pinnale, näit. Karin Lutsu "Leerilapsed". 2. Filosoofilis-müstilised teosed. Otseselt religioossed motiivid puuduvad, ent kunstniku taotlus on selgelt väljaloetav. Näiteks mitmed Kristjan Raua, Eerik Haameri tööd.

3. Sõnasõnaline kristlike teemade käsitlemine. Eesti kunstis on levinuim madonnateema – kunstnik väljendab austust oma ema või oma laste ema või lihtsalt ilusate naiste vastu. Seevastu ristilöömise pilte esineb suhteliselt vähe. Kas armastav, õpetav Kristus on eestlastele lähedasem kui kannatav Kristus? Inglisepiltides puudub dualistlik heade ja kurjade jõudude vastandamine, taoline mõtlemisviis pole meile nähtavasti omane. Eesti usuline kunst on väga Eesti-pärane, ka teemadringi osas. Otseselt näitusekorralduse probleemidel peatus **Maire Toom**. Ta ütles, et püüdeks oli läbi vaadata uue pilguga kogu fondides asuv materjal, tehes pigem analüüsiva kui emotsionaalse näituse, mis ei tähenda aga, et kunagi ei võiks ka emotsionaalselt teemale läheneda.

Eesti usulisele kunstile vajutab pitseri luterlus, mis ei ole avatud filosoofilistele, religioossetele mõtisklustele, püüab pigem varjata kui rõhutada tunnet, on pragmaatilise suunitlusega (kunsti loomine kirikutele, surnuaedadele, Piibli illustratsioonid jne.). Selle kõrval on luterlus andnud kunstile ka mõndagi positiivset, toetades mõõdukat vabamõtlemist, igaihe isikliku suhte tekkimist Jumalasse, vaimse arengu individuaalset teed. 19. saj. II pool oli Eestis soodsaim aeg usuliste teemadele –

need olid elu ja kunsti orgaanilised osad. Hippus, Gebhard jt. pärinesid pastori peredest, käisid Itaalias ja suhtlesid natsaareenlastega. Fanatismi puudumine, loomulikkus ja respekt, mis iseloomustas baltisaksa usulist kunsti, kandus edasi ka eesti rahvuslikku kunsti. Siiski on I ja II maailmasõja aastail loodud mitmeid traagilisi töid. Nõukogude aastail taandus religioosus vaid vihjeliseks. Kaasaja kunstnikest on mitmed pöördunud taas usuliste teemade juurde – Silvi Liiva, Evi Tihemets, Reti Laanemäe jt. ning Jüri Arrak on maalinud altari-pildi Halliste kirikule.

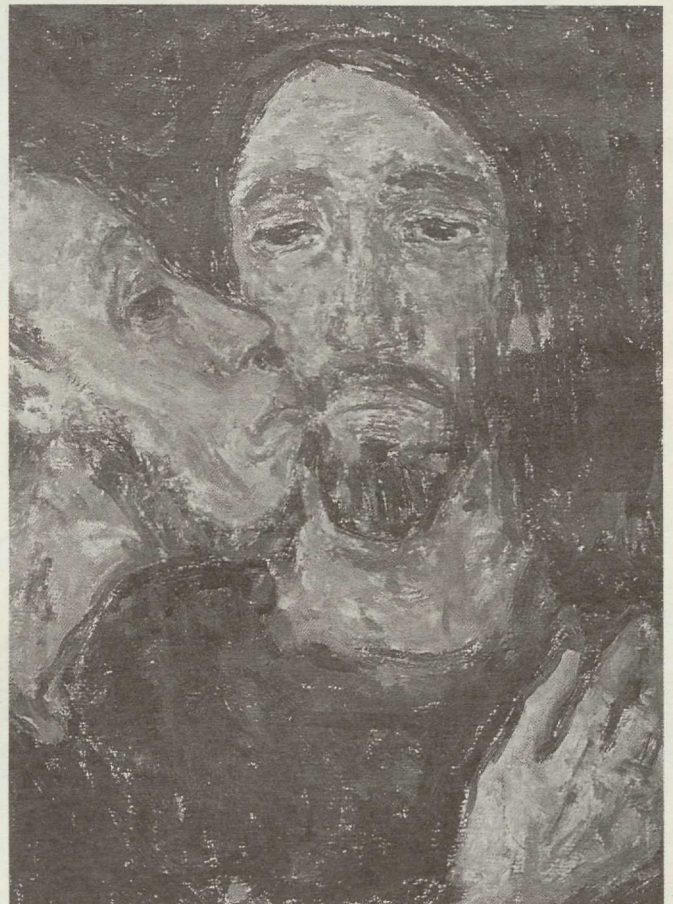
Järgnevalt rääkis Soome noor kunstnik **Jyrkki Siukonen** juugendlikust Tampere toomkirikust ning Hugo Simbergi maalin-gutest.

Lõpuks peatus **Juta Kivimäe** pikemalt Kristjan Raua loomingul. Suurt mõju K. Raua kujunemisele avaldasid Johannes Mülleri loengud, mida kunstnik Münchenis külastas. Kristjan Raua loomingus religioosus väljendub inimese ülamaises suhtes kõiksusega, omamoodi panteismis. Paljusid töid läbib kin-nisteemana üksindus, igatsus, rändaja-motiiv, tegemist on üht-lasi oluliste teoloogiliste probleemidega. Kristjan Raud kuul-lus Tallinnas Kaarli kogudusse, külastas kirikut peamiselt usu-pühadel. Olles üksildane, ebasotsiaalne isiksus, riivas teda tee-nimatu kriitika, nii püüdis ta kaasaja reaalsust asendada just-kui huviga muinasusundi vastu, astudes oma loomingusse nagu läbi imevärava ("Muinasvärav"). 1930. aastail ilmus K. Raua loomingusse sugestiivselt leinateema ning palvetamise teema, olles justkui ennustuseks tulevatele rasketele aegadele.

Heie Treier

Olga Terri. Juuda suudlus.
Oil, vineer, 1945. 37 x 30 cm.
EKM.

Olga Terri. Judas' kiss. Oil on
plywood, 1945. 37 x 30 cm.
Estonian Art Museum, Tallinn.



Võitlus Eesti Kunstimuuseumi eest 1991. a.

26. juuni

Linnachitusnõukogu töökoosolek. Otsustamisele tuleb Eesti Kunstimuuseumi asukoht. Sel teemal on vaieldud alates 1987.a. ja elumiste vaidluste tulemusel jõuti seisukohale: Kunstimuuseum tuleb Kadrioru, eelistatud on Vana-Kõlakoja-Mäekalda piirkond.

Antud koosoleku tulemus: moodustada uued töögrupid, kes projekteerivad uuesti läbi Falk-pargi, Maarjamäe ja Kadrioru piirkonna, leidmaks sobivaimat lahendust. Muuseum näeb ainuvõimaliku uue muuseumi asukohana Kadrioru, seotuna vanas lossis avatava väliskunstimuuseumiga.

Kuid kõlama jääb hoiatus – Kadrioru dominandiks tuleb tegelikult ja tõenäoliselt presidendiloss. Kas Kadriorus tuleb võitlus võimu ja vaimu koha pärast või leitakse mõistlik kompromiss?

29. august

Kadrioru loss on täielikult amortiseerunud. Keskküttesüsteemid enam tööle ei hakka. Ees on sügis ja talv. Fondid tuleb evakueerida, aga kuhu? Manööverpind – Rüütelkonna hoone Toompeal ei ole vabastatud, pealegi on see antud EV Välisministeeriumile. Peale mõningaid pingutusi õnnestub raamatukoguhooone manööverpinnana säilitada. Hoone on täielikult amortiseerunud. Perspektiivis on ühe lossi asemel kahe restaureerimine. Kas hoone, mis on kõlbmatu raamatukogu fondide hoidmiseks, peab sobima Eesti kunstipärandi säilitamiseks?

26. september

Läbi raadio, TV ja ajakirjanduse püüab muuseum mõjutada nii laia üldsust kui seatud ametnikke mõtlema EV rikkaima kunstikogu saatusele. Vabariigi valitsus eraldab Kunstimuuseumile kunstikogu hoiupinnaks keskuse "Sakala" 160 m². Kunstimuuseumi manööverpinna vajadus – 2000 m²!!

4. oktoober

Viimases hädas pöördub muuseum Vabariigi presidendi poole (mitte esimest korda). Tulemusteta jutuajamiseks jääb seegi. Selgub aga, et muuseumi teadmata on võõrandatud EV Ülemnõukogu Presiidiumi bilanssi muuseumile kuulunud hoone Weizenbergi tn. 30. Kas selline saatus ootab ka Kadrioru lossi?

14. oktoober

Suletakse Ad. Ericu Muuseum. Graafikafond saab endale seal uued ruumid. Suletakse ka Tarbekunstimuuseumi püsiekspositsioon maali-, mööbli- ja tarbekunsti fondihoidlaks. Kas tuleb sulgeda ka Niguliste Muuseumi kaunis keskaegse kunsti ekspositsioon ja lõpetada kontserttegevus, muutes sellegi hoone fondihoidlaks?

15. oktoober

Muuseumile pakutakse hoidlapinnaks Orlovi Lossi (st. Ajaloo muuseumi filiaali), Ajaloomuuseumile aga näitusepinnaks ruume KGB Pagari tn. hoonest. Algab omapärane võitlus Orlovi Lossi säilitamise eest Ajaloomuuseumi filiaalina ja samas leidmaks Kunstimuuseumile vajalikud pinnad. Kas Orlovi Lossi andmises Kunstimuuseumile taheti näha kõigi muuseumi probleemide kohest lahendust? Kas ka uus Muuseum Maarjamäele?

5. november

Kunstimuuseum organiseerib kunstnike ja kultuuriinimeste piketi Toompea Lossi ees, et sellisel äärmuslikul viisil juhtida valitsuse tähelepanu lahendamist nõudvatele probleemidele. Lahendus, kuigi mitte parem, tuli samal päeval: Riigiminister R. Vare andis üle Pikk tn. 73 võtmed. Sajandivahtuse kauni villa, viimaste aastate Tallinna KGB osakonna maja uus omanik on Kunstimuuseum.

12. november

Eesti Vabariigi Ülemnõukogu otsus Eesti Kunstimuuseumi olukorra kohta (otsuse koopia eraldi lehel).

27. november

Linnachitusnõukogu istung. Esitatud on viis erinevat Kunstimuuseumi projekti kolmele asukohale. Neli tundi tulist mõttevahetust viis otsuseni ehitada uus hoone Lasnamäe klindile, Oktoobri tee ja Kadrioru piirkonda. Muuseumi täpse asukoha otsustab rahvusvaheline arhitektuurikonkurss.

5. detsember

Tallinna Linnavolikogu kinnitab Linnachitusnõukogu otsuse.

1991.a. lõpp.

Eesti Kunstimuuseum Kadrioru lossis on suletud. Kolitakse fonde Tarbekunstimuuseumisse, Pikk tn. 73, keskusesse "Sakala". Ad. Ericu Muuseum on suletud, seal korrastatakse niiskunud graafikafondi.

Rahvusraamatukogu pole vabastanud Rüütelkonna hoonet Toompeal. Ekspertiis näitab, et hoone on täielikult amortiseerunud. Ees ootab Kadrioru lossiansambli restaureerimine, Rüütelkonnahoone remontimine ja ekspositsiooni avamine, uue Eesti Kunstimuuseumi rahvusvahelise arhitektuurivõistluse korraldamine ja selle projekti ellu viimine.

Marika Valk

Eesti Vabariigi Ülemnõukogu Otsus Eesti Kunstimuuseumi olukorra kohta

Eesti Vabariigi Ülemnõukogu märgib, et Tallinna Linnavalitsus pole tänaseni täitnud ENSV Ülemnõukogu 1989. aasta 15. detsemberi otsust, millega teda kohustati võtma hiljemalt 1990. aasta esimese poolaasta jooksul vastu otsus Eesti Kunstimuuseumi uue hoone asukoha kohta. Seoses Kadrioru lossi avariiseisukorraga ning sulgemisega pikaajalisteks restaureerimistöödeks pole Eesti Vabariigi Valitsus tegutsenud vastutustundega rahvuslike kultuuriväärtuste säilimise garanteerimisel ning nendele ajutiste eksponeerimise võim aluste leidmisel.

Lähtudes Eesti Kunstimuuseumi kui rahvuskultuuri varamu erilisest tähtsusest, Eesti Vabariigi Ülemnõukogu otsustab:

1. Eesti Vabariigi Valitsusel tagada ENSV Ülemnõukogu 1989. aasta 15. detsemberi otsuse "Eesti NSV Ülemnõukogu saadiku J. Loti arupärimise kohta Eesti Kunstimuuseumi hoonete restaureerimisest ja uue hoone ehitamisest" täitmine Tallinna Linnavalitsuse poolt kahe nädala jooksul käesoleva otsuse jõustumise päevast.

2. Eesti Vabariigi Valitsusel tagada Eesti Kunstimuuseumi uue hoone ehitamine ja kuni selle valmimiseni ruumid, mis võimaldaksid muuseumi tegevuse jätkumise, garanteerides seejuures fondide säilitamise ja osalise eksponeerimise.

3. Eesti Vabariigi Valitsusel selgitada valitsuse liikmete ametialase vastutuse küsimus seoses Eesti Kunstimuuseumis tekkinud olukorraga ja avalikustada tulemused.

4. Tallinna Linna Volikogul arutada Tallinna Linnavalitsuse juhtkonna ametialase vastutuse küsimust seoses Eesti NSV Ülemnõukogu 1989. aasta 15. detsemberi otsuse punkti 1 mitetäitmisega ja avalikustada tulemused.

5. Otsus jõustub vastuvõtmise päevast.

*Eesti Vabariigi Ülemnõukogu esimees
A. Rüütel*

Tallinn, 12. novembril 1991

Kunstnike ja kunstiteadlaste pikett
Toompeal 5. nov. 1991.
Foto: Jaan Klõsheiko.

The picket of artists and art historians
in Toompea in Nov. 5th, 1991.
Photo: Jaan Klõsheiko.



5. november 1992. Kunstnike ja kultuuriinimeste pikett Toompea Lossi ees.



Äärmuslik viis juhtida tähelepanu Eesti Kunstimuseumi seisundile.



KROONIKA



Katrin Kask. Põlva hotell "Pesa" interjöö.

Katrin Kask. The Interior of the "Pesa" hotel in Põlva.

1991. a. interjööriülevaatusel käigus tutvuti 15 uue sisekujundusega ning arutati läbi disainipreemiale kandideerijate tööd. Interjööri aastapremia '91 anti üksmeelselt Katrin Kasele Põlva hotelli "Pesa" kujunduse eest. Eriti hinnati autori tahet ja suutlikkust läheneda objektile terviklikult: arhitektuuriselt rekonstrueeritud on nüüdseks ka 1970. aastatest päri. hoone seni ilmetu fassaad, uus on haljastus, kogu maja läbib ühtne infodisain, spetsiaalselt selle hoone jaoks valmisid tekstiilid (Elna Kaasik) ja joonistused (Tõnu Tulev). Stiililiselt on Katrin Kask taotlenud modernismi pika kogemuse sünteesi: fassaadi funktsionalismile lisandub interjöörides viiteid 1960. aastate kujundusvõtetele ja skandinaavia modernismile. Vestibüül, restoran ja baar on sisustatud Katrin Kase originaalmööbli ja -valgustitega. Aasta disainipremia sai Jüri Kermik Soome firmale "Avarte" kujundatud istme eest. K.K.

25.-26. oktoobrini 1991 tähistas Eesti Arhitektide Liit oma 70. aasta juubelit (asutatud 8. oktoobril 1921). Oma tegevuse alperioodil kujunes ametiliidust pestiilikas organisatsioon, mis oma küllalt range ametieetikaga suutis elukutse renomee ühiskonna silmis kõrgel hoida. Nõukogude võimu tingimustes oli Arhitektide Liit, nagu kõik Eesti loominguilised liidud, sisuliselt Ehitusministeeriumi võimkonnas, kuid siiski oluline vähemalt seetõttu, et organiseeris arhitektuurivõistlusi ja seminare, jagas välissõite ja autosid. Taas iseselsvas Eesti Vabariigis seab EAL oma põhiülesandeks arhitektikutse taseme ja prestiiži tagamise, püüdes muidugi ka säilitada vajalikke organisatoorseid kohustusi: konkursside korraldamist ja seltsitraditsioonide elustamist. Juubelpidustuste raames püüti rõhutada veel üht EAL olulist funktsiooni: kontakte teiste Euroopa ametiliitudega. Külalisi oli kõigist Balti- ja Põhjamaadest, ka Saksamaalt ja Šveitsist. Nende vaimustusel juubeli avauurituse üle polnud pilre – õnnitlemised, väike arhitektuurinäitus, puhkpilliorkester ja šampanja EALi poolt renditavas majas Uus 7 kujunesid ebasollidelt performance'likuks.

Jaanuaris 1992 astusid EAL juhatus, aseesimehed ja esimees ametist tagasi. 21. jaanuaril 1992 valis uus eestseisus EAL esimeheks arhitekt Margus Koodi. K.K.



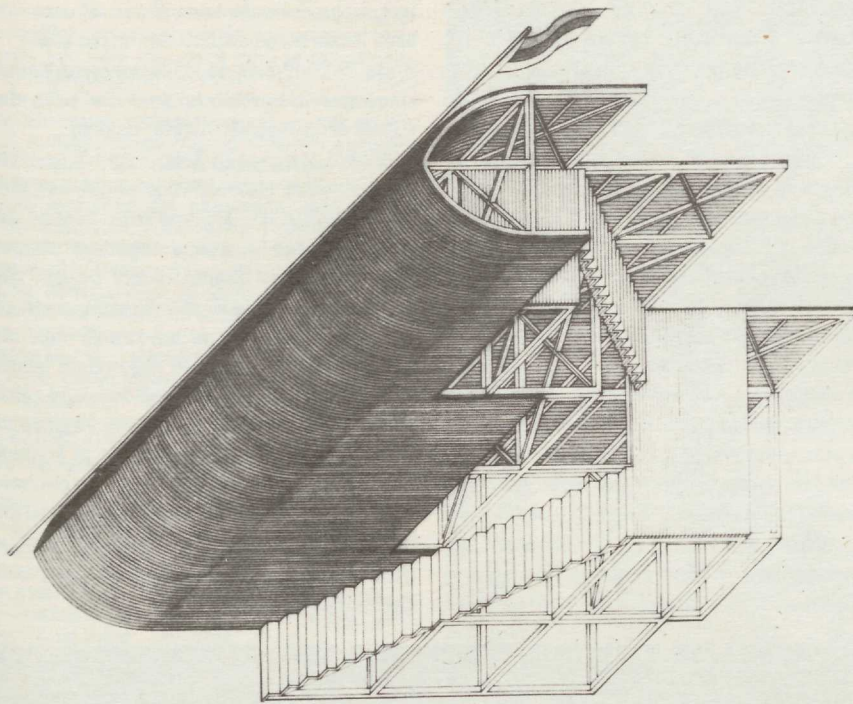
Eesti Arhitektide Liidu juubelpidustused: Improviseeritud näitus Uuel tänaval...

Celebrating the Jubilee of the Estonian Architects' Union: Improvised exhibition in Uus Street...



... ning laest langeva tolmujoaga. Fotod: Raivo Loonela.

... and stream of dust falling from the ceiling. Photos: Raivo Loonela.



AKSONOMEETRIA M 1/50

Juba paar aastat on arhitektuuriajakirjad tutvustanud **Sevilla 1992.a. maailmanäituse paviljonide projekte ja makette** – EXPO on teadagi kõigele lisaks gigantne reklaamiüritus, muuhulgas ka väljavalitud arhitektile. Eesti Vabariigi iseseisvumine pakkus võimaluse Sevil- las osalemiseks, seetõttu korraldati viimasel hetkel paviljoni idee saamiseks arhitektuurne võistlus, vist esmakordselt ka nii rangelt välja- valitud seltskonnaga. Osalema olid kutsutud Jüri Okas, Leonhard Lapin, Vilen Künnapu ja Jaan Ollik – kõik tuntud nn. Tallinna kooli arhi- tektid. Ometi ei sündinud "imet", päris täpset ettepanekut, kuigi ametlikult kuulutati võitjaks Jüri Okase dekonstruktiivistlik torn. Suure en- tusiasmi ja teiselt poolt mittekutsutute nõrdi- musest saadatud üritus jooksis siiski liiva: pa- viljoni ehitamiseks jäi aeg liiga napiks. Järgmi- ne kord ehk ei jää! Hispaanlased ei jätnud Bal- ti riike siiski osavõtuvõimaluseta, andes neile kolme peale ühe klaaspaviljoni. K.K.

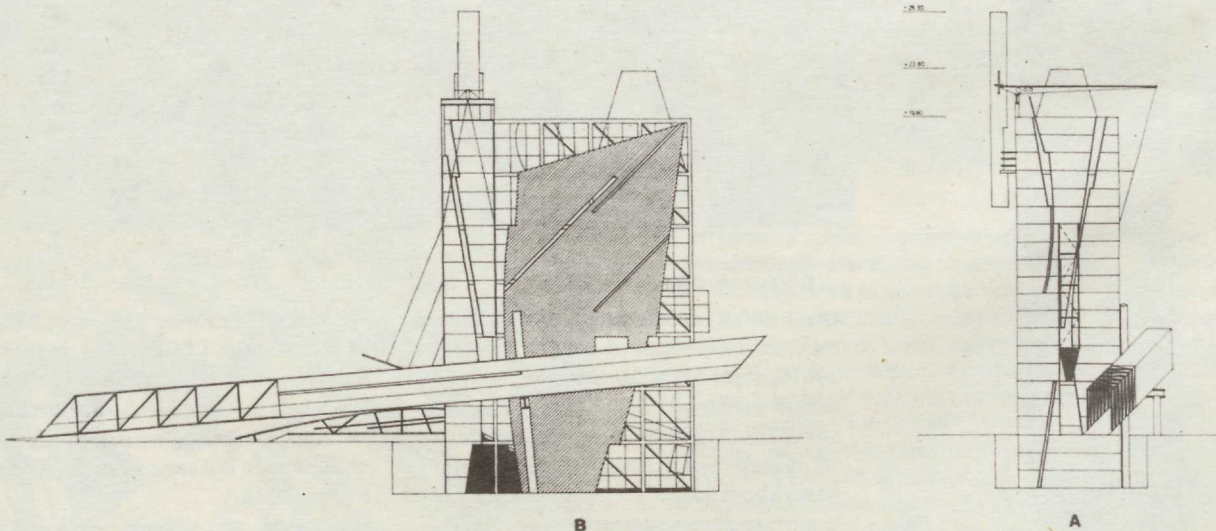
Leonhard Lapin.
Eesti paviljoni ka-
vand Sevilla EXPO-1
'92.

Leonhard Lapin.
The project of the
Estonian pavillon at
EXPO '92 in Sevilla.

Jüri Okas. Eesti pa-
viljoni kavand Sevil-
la EXPO-1 '92.

Jüri Okas. The pro-
ject of the Estonian
pavillon at EXPO '92
in Sevilla.

AVENIDA 4



V A A T E D M 1/200

Leonhardo Meigas.
Kell.

Leonhardo Meigas.
The Clock.

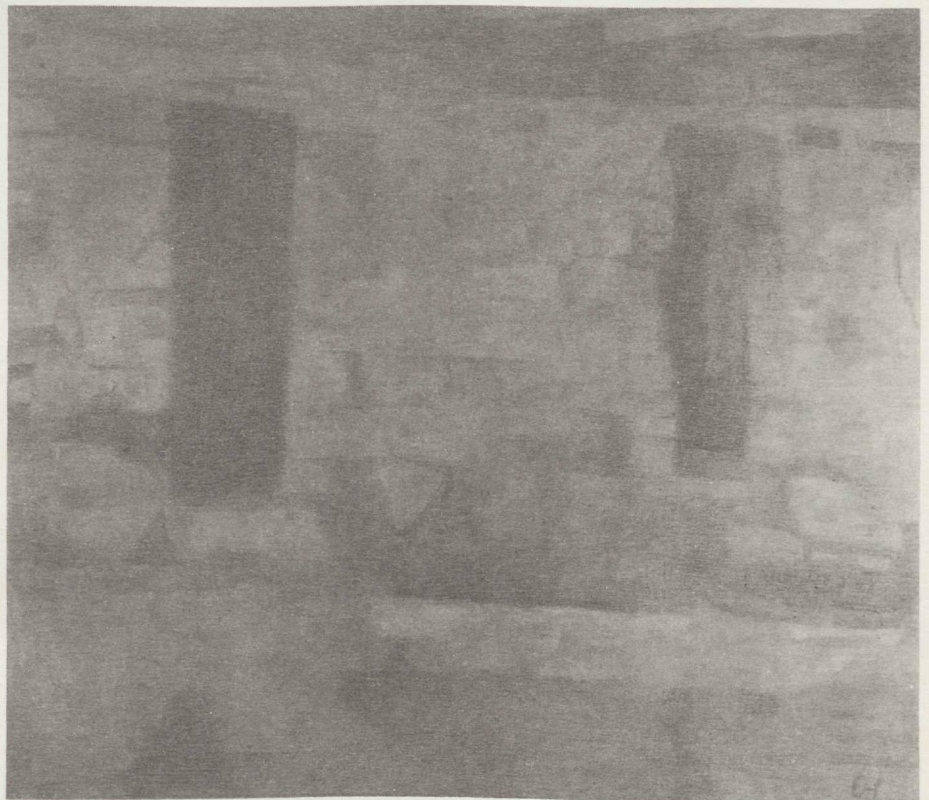
12. novembril 1991 avati Tallinnas esimene endale tõsisemaid eesmärke seadev **tarbekunsti- ja disainigalerii "Molen"**. Galeriid juhatavad Malle Agabuš, kes oli ühtlasi ka uute ruumide sisekujunduse autor, ning EKM näituste osakonnast tuntud Andres Amos. Esimesed näitused läksid suure eduga, sest tasemel kujundatud esemeid on meeldiv vaadata, nad ei tekita ka reakülastajas sellist võõristust kui moodne ja arusaamatu kunst. Seda arvestades on "Molenil" kindlasti tulevikku, sest "Arsi" esinduskaupluste tase ja renomee on tänaseks kõvasti alla käinud.

Avanäituseks pakkus "Molen" Riina ja Jüri Kermiku ning Urve Küttneri loomingut. Tõhusaim osa ekspositsioonis oli Jüri Kermikul, kes esitles oma viimaste aastate istme- ja valgustidisaini. Muu hulgas sai esmakordselt näha ka Kermiku Soome väga mainekale disainifirmale "Avarte" kujundatud kaht tooli. Viimaste funktsionalistiik napolisõnalisus ja head ergonoomilised omadused on viinud toolid üle lahe

ka seeriatootmisse. Eesti disaineritest on Kermik seega esimene, kes pääses rahvusvaheliselt elitaarsesse sisustusetootmise sfääri.

Kohe "Moleni"-näituse lõppedes reisis Kermiku ekspositsioon Stockholm, kus seda demonstreeriti sealses "Avarte" galeriis.

Leonhard Meigase ja Zoja Järgi näitus "Ajavaated" mõjus "Molenis" väga elegantselt. Mõlemad disainerid – üks oma kella- ja teine rõivakujundusega – teevad tegelikult panuse "ajatusele", kuigi ekspositsiooni pealkiri väidab vastupidist, sest stiilivõttestik, mida nii Järg kui Meigas kasutavad, kuulub meie sajandi modernismile, milles 1990-ndate "ajalikkus" kajastub üksikutes detailides, kuid neiski mitte transavangardi taotlusliku räigusega. Täpne soliidus, head materjalid ja kujundikeele ühesus lubavad Zoja Järgi ja Leonhard Meigase loomingus näha ka põlvkondlikku üheteuuluvust 1960. aastate keskel alustanud generatsiooniga: Helle ja Toivo Gansi, Juta Lemberi jt-ga. K. Kodres



Olavi Heino. Maal sarjast "Tikal".
Õli, lõuend, 1991.

Olavi Heino, 1953. aastal sündinud soome maalikunstniku näitus oli avatud Galeriis G-s 1991.a. lõpul. Maastikumaalid sarjas "Tikal", loodud Mehhiko-reisi järel, on üsna abstraktsed kunsti piiri peale jõudva keelega, ent kunstnik on siiski ilmselgelt lähtunud loodusest. Ilmne on kaugse kultuuri mõju, kuid see pole mitte etnograafilistes vihjetes või praeguses Ladin-Ameerika kunstibuumi võimendamises, vaid üldises tundlikkuses, soovis tajuda teise rütme, pingeid ja valgust enda ümber. Maalid on väga lakoonilised, midagi ei ole palju – ei värvi, faktuuri, isepäiseid vormielemente. Maalid on suhteliselt monokroomsed –

Olavi Heino. Painting from the series "Tikal". Oll on canvas, 1991.

kunstnik on usaldanud vaid valget, halli, pruuni, pisut rohelist. Läbi õhukese maalikihi paisub lõuendi krobeline faktuur, mis maalile tundlikku elu lisab. Olavi Heino pole radikaal, tema kunst jääb traditsioonilise modernismi piiridesse ja kasutab ära kogu sealt saadud positiivse kogemuse.

Probleemid, mis sellises maalisis on, jäävad kõik tema sisse ega väljenda mingit agressiivsust, et levida väljapoole. Inimene peab kontakti otsima maaliga, mitte vastupidi. See on taolise kunsti eelis – olla vaba didaktilisest kompleksidest.

Sirje Helme

Ove Büttner (1959) on äsja kunstielu tulnud kindla oma laadiga – tal on väga õrn suhe maailma ja kunsti, mis väljendub suureformaadiliste maalide heledas päikeselises kolo-riidis, kus näib valitsevat rahu ja pühalikkus. Pearolli mängivad tal värvid, need muutuvad sujuvalt üksteiseks ja kaovad üksteisesse, moodustades aimamisi kujundeid, mis on kas vaeu äratuntavad märgid elust või abstrakt- sed laigud. 1980-ndate aastate lõpul, mil Ove Büttner endast näitustel märku andis (debüüt 1986 noortenäitusel, osalemine 1987 ja 1988 noortenäitustel, 1988 Rühm T näitusel Laulu- lava all, 1989 TKU maalija-diplom), tundus aeg soosivat küll otse vastupidist kunsti, sest näi- tuste dominandiks oli jõuline, ameerikalikult efektnne või saksalikult ekspressiivne laad. Ehk on Ove Büttner pannud publikut oma töid mär- kama just tänu tekkivale kontrastile? Ta on al- gusest peale olnud kunstnikuna iseseisev, eakaaslastega seostamatu, varasematele kunstiajaloo suurnimedele taandamatu. Tema puhul võiks rääkida küll prantsuse rafineeritud värvikultuurist, aga see, mida ta maalib, on Eesti.

1991. a. novembris toimunud Ove Büttneri esimesel ulatuslikul personaalnäitusel Kunsti- hoone galeriis oli võimalik jälgida kunstniku se- nist arengut alates kõige varasemast "Madon- na maalimisest" kuni omavahel ühtesulamise- ni lähedaste suurte maalideni, millest eespool jutt ("Kuld mägi", "Arearea" jt.).

Uudse ja Ove Büttneri puhul ootamatu käigu- na oli kunstnik viimastesse töödesse pannud aga lausa konflikti – jälle värvide kujul! Ta kat- setas senisele loomingle vastupidist maali- tehnikat, vajutades kontrastseid (otse tuu- bist?) värvitappe üksteise kõrvale, küsimata, kas tulemus on harmooniline (tema senises loomingu oluline kategooria). Tööde vaiksese unelemisse oleks nagu sisse lõiganud suur- linnalik tulede sära ("Pariis"), teravdades kõiki vaistusi ("Suvi"). Ove Büttneri muundumine sellisel kujul oli natuke võõrastav, kui välja ar- vata võrratu portree "Elo" – harmoonilise ja dis- harmoonilise laadi süntees. Ehk jätkubki eda- sine mõttearendus sinna suunas, aga seda võime ainult oletada.

Heie Treier



Jaan Toomik.
Tantsija 2.
Segatehnika, 1991.

Ove Büttner.
Ringkalk.
Õil, lõuend, 1991.

Jaan Toomik.
The Dancer 2.
Mixed media, 1991.

Ove Büttner.
Circulation.
Õil on canvas, 1991.



Peatselt pärast Kunstiülikooli lõpetamist 1991. a. esines **Jaan Toomik** personaalnäitusega prestiizikas "Vaal" galeriis (1992. a. veebruar). Näi- tus oli üldmuljelt tervik ja võrreldes kunstniku varem nähtud töödega uudne. Maalija oli loobunud lõuendist ning katsetas mitmesuguste tehismaterjalidega (kummi, vineer, ruberoid jm.), mille robustne faktuur võimendas kunstniku taotlust ja olemuslikku ekspressiivsust. Jaan Toomiku kunsti teemad on olnud teravad, inimhinge ja keha äärmuslikke seisundeid kompivad, kus pannakse proovile kunstniku enda ja vaata- ja kannata. Tema kunsti väljenduvat negatiivsust võib seletada vas- tureaktsiooniga Eesti ühiskondlikele, majanduslikele jne. vapustuste- le. Viies oma katastroofi-meeleolude pinget äärmuseni, oleme sunnitud näkku vaatama alasti tõe iseendi kohta. Jaan Toomik esindab praeguse noorema kunsti laines ehk kõige pessimistlikumat ja kriitilisemat tiiba, ta ei otsi ümbritsevast negatiivsusest dekadentlikku ilu ega püüa end ka negatiivsusele vastandada lihtsalt selle eitamisega – läbi Toomiku tööde mässu jõuab meieni ehk meie endi puhtam südametunnis- tus.

Heie Treier

Pilt ja Vaip

Kaire Tali näitus Kunstisalongis

Kaire Tali, nagu mitmed teie tekstiilkunstnikest põlvkonnakaaslased (eriti Anna Gerretz), aga tegelikult ka juba 1970. aastatel kunstielu astunud (Mall Antson), peab tekstiilis tähtsaks sõnumit ja otsib kujundikeelt ning pinna organiseerimise viise, millega seda edasi anda. Sõnum ise näib olevat seotud eelkõige seisundiga, emotsiooniga, ajamomendi fikseerimisega. Sellisena pole ka Kaire Tali jaoks põhiprobleem mitte tekstiil või vaip, vaid pilt, mis on edasi antud selles või teises tuntud tehnikas. Kunstisalongis autori esimesel isiknäitusel eksponeeritud demonstreerib, kuidas pildipinna geomeetriselise käsitluse kõrvale ilmub ülimalt maaliline ja täpne ekspressionism. Mida on Kaire Tali öelda?

Oma varasemates suurtes vaipades ("Suur lumelagedus" 1985, "Hallad" 1987) on kunstnik teinud panuse märgile. Kasutades tühjal foonil tillukest ruutu, risti ja kriipsu, on ühelt poolt tehtud nähtavasti kumardus rahvakunstile. Seda assotsiatsiooni toetab ka kompositsioonide rütmika, mis annab neile ornamentaalse iseloomu. Rahvakunsti-mõtet elimineerides, nagu arvatavasti teeks võõramaalane, muutuvad geomeetriselised märgid millekski teiseks, viidates kunstiajalooliselt võib-olla Malevitšile või mõnele ebajärjekindlamale suprematistile. Igal ju-

hul tegelevad Kaire Tali kompositsioonid – enam "Sein" (1987) ja "13x20" ning "12x19" (1991) – pinnamängudega ja see pind omandab tänu värvilisusele ka uue plastilise väärtuse. Kujutatagu neid teoseid maalidena – misugune kontseptsioon ja Iseväärts!

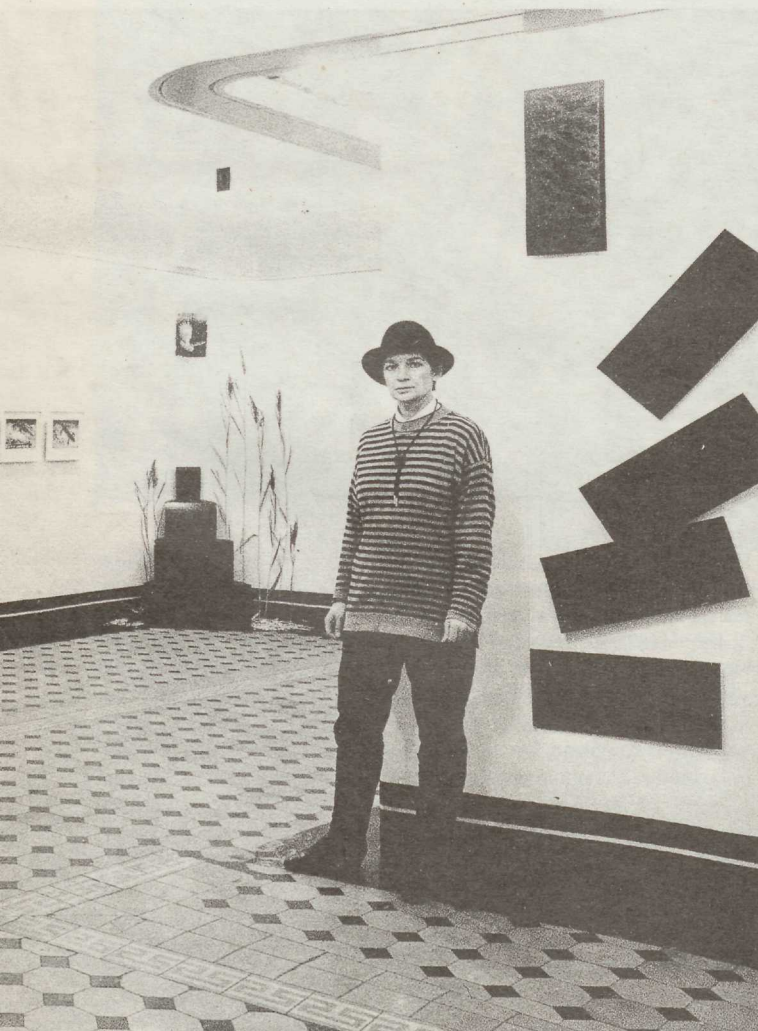
Sedasama adub ka ekspressionistlike tööde juures – erilise sugereerivusega vaipades "Nõiutud", "Teine elu" ja "Jäätunud tiik" (1991), mis on siinkirjutaja jaoks üle hulga aja traagilisemad maali Eesti kunstis.

Vaiba ja pildi vahekorid pole muidugi uus probleem. Esimesed Flandria renessanssvaibad, nii nagu ka hilisemad Pariisi Gobelins'i manufaktuurst tulnud, olid piltvaipadena tehtudki ja sellistena eriliselt hinnalised, põhitähtis oli siin süžee ja selle kallid teostus. William Morris ja "Bauhaus" rõhutasid tekstiilis nii selle iseseisvat kunstiteoslikkust ("Pole olemas suuri ja väikesi kunste – on kunst", deklareerisid nii Morris kui ka Gropius), eriti aga selle ruumikujundavat rolli ja vajadust sobitada arhitektuuri ja interjööri. Ajaloolt päranduseks saadud käsitöönduslikkuse aura (töö ei tulnud mitte otse kunstniku käest, vaid oli vahendatud kuduja või kudumismasina kaudu), oli vaibakunstist kuni 1970-ndate aastateni siiski visa kaduma, ja kõigest hoolimata säilis ka arusaam vaibast kui disainerlikust (st. tarbimiseks kujundatud) või üksnes puht-dekoratiivsest "esemest". Seetõ-

tu pole piltvaiba iseseisvat pildilist väärtust reeglina enam hinnatud, vähemalt mitte sama-väärselt maali kui pildilise fenomeniga. Eelarvamused selles osas vajaksid kummutamist. Õieti oleks tulnud seda meil siin teha juba vähemalt siis, kui näitustel hakkas esinema Anna Gerretz.

1970-80-ndad olid ühelt poolt tekstiilkunsti piiride nihutamise, teisalt aga, ka tekstiilkunsti, n.ö. suurema liigisisese diferentseerumise aeg. Vabasis valikuid, muuhulgas ka materjali-valikuid tehes liiguti individuaalse mõtte ja käekirja poole. Paber ja plastmasskiud, niit ja nõör – kõik on aktsepteeritud ja transavangardis praeguseks korduvalt läbi mängitud, nii nagu ka tekstiilobjektid või -installatsioonid kui iseseisvad kunstiteosed. Kui selles suunas liikuda (mida Eestis pole peaaegu sõandatud), siis peaks seda tegema originaalsemalt ja üratumalt, sest kuigi "avangard on surnud", tahame me selle sünni ikka ja jälle kogeda. Kaire Tali valitud traditsioonilisem tee ei väeri pisemat keskendumist ja nõuab vähemalt sama suurt intellektuaalset pingutust, sest kuigi piltvaip on ka vaip, tuleneb tema väärtus eelkõige, analoogselt tahvelmaaliga, "teema" valikust ja selle esitamise sugesttiivsest kunstikvaliteedist.

Krista Kodres



Kaisa Puustaku uuem looming (näitus Draakoni galeriis 1991. a. lõpul) pakub ainet küsimusteks. Kunstnik eksponeeris, õigemini lavastas oma näituse teemal mererannik ("Veealused, pilvepealsed ja muud") ning tema kunstikäsitlus oli muutunud võrreldes varasemate töödega peaaegu iseenda vastandiks. Kuna Kaisa Puustaku tööd on saavutanud järsku uue värskuse, tuleb laadimuutuses näha omapärast teekonda kunstniku identiteedi säilitamisel, mitte selle kaotamisel. Näituse kõik kihistused tegelesid üheainsa mõttega – kuidas anda edasi vahetut loodusetunnet. Näituse üldkujundusse kuulusid programmlisena kõrkjad, kivid ja merekarbid, piltidele oli trükitud lindude ja mereolendite kujutisi, paberi faktuur sisaldas ehtsaid linnusulgi. Varasem ratsionaalne, võõrandunud, urbanistlik, rõhutatult esteetiline suhtumine loodusesse, mida teame Kaisa Puustaku 1970-ndate, 1980-ndate aastate loomingus ja mis kajastas sellisena oma aja üldisemat tendentsi, on kadunud. Asemele tulnud aga uus nägemine, mis taotleb justkui kunstniku ühtesulamist loodusega, looduse tunnistamist kogu elu allikana.

Kahtlemata võib taolise muutuse põhjusi otsida niihästi 1980-ndate aastate eesti kunsti lainest, mis väärtustab eelkõige emotsionaalsuse, aga ka avardunud võimalustest suhelda vabalt ülejäänud maailmaga. Viimasest annab tunnistust kasvõi tehniliste võtete mitmekesisus Kaia Puustaku graafikas (uued trükimenetlused ja isetehtud paber, mida Eestis kuni viimaste aastateni ei tuntud).

Veelgi kaugemale ulatava tagamaana võib aga käsitleda 1980-ndatel tekkinud loodussõbralikumt ellusuhtumist maailma juhtivates tööstusriikides, kus varasem ekspansionistlik hoolimatus (inimene kui looduse kuningas) tekitas tagasilööke. Muutub ellusuhtumine, muutuvad aktendid, muutub kunst.

Hele Treier

Kaisa Puustaku näitus "Veealused, pilvepealsed ja muud" 1991.a.
Foto: Jaan Klõšeiko.

Kaisa Puustak's exhibition
"Creatures under the Water, above the Clouds and Others" in 1991.
Photo: Jaan Klõšeiko.



Kalre Tall. Teine elu. Gobelään, 1991.

Kalre Tall. Another Life. Gobelln tapestry, 1991.

Foto aastapremia 1991

Kaheksandat korda kaaluti/vaagiti tervet aasta fotoloomet, et määrata Haljala Foto Aastapremia ning Eesti Kinoliidu Noortefoto Aastapremia – nii mitme korra järel võib kõnealuseid preemiaid pidada juba tõepoolest traditsioonilisteks. Senised esiletõstetud tööd on märkinud meie loomingulise foto suundumisi ja kõrghetki hoolimata mitmesugustest eriarvamustest žürii otsuste kohta. Kui püüda mõnesõnaliselt formuleerida kaheksa aastaga tekkinud üldmuljet, siis on ilmne, et eesti foto on suundunud nn. puhtalt fotolt käsitsitööle (viimane heas mõttes, muidugi). Selleks võib olla kas lihtne toneerimine või hoopis peenem koloreerimine (osaline või täielik), montaaž, ülejoonistamine – kuni selleni välja, et puhast fotot jääb lõpptulemusel meenutama vaid fotopaber – kogu kujutis sellel on saadud mingite eri- või omapäraste manipulatsioonide abil. Ütleksin, et niisuguses üldtendentsis peegeldub fotograafia paratamatu huku alateadvuslik tunnetamine, eelaimus, et pilditegemine sulandub kompuutrite- ja videoajastu masinavärki. Kaovad fotograafid, jäävad vaid kunstnivärki. Kaovad fotograafid, jäävad vaid kunstnikud, kes vahel eksootika mõttes kasutavad mingisugust arhailist menetlust, mida kunagi olevat nimetatud fotograafiaks. Nagu öeldud, on puhtast fotost eemaldumine ilmne, kuid tulemused siiski huvitavad. Haljala Foto Aastapremia saanud Toomas Volkmani (muide – esimene autor, kes selle preemia juba teistkordselt sai) kümnefotoline seeria "Passio Theresae" on intellekti ja emot-



Martin Vuksi kunstfoto.

Photgraph by Martin Vuks.

sioonide koosmäng kus väljendusvahendina on kasutatud õige mitmeid võtteid fotograafilisest arsenalist.

Eesti Kinoliidu Noortefoto Aastapremia (kuni 27 aastastele piltnikele) määrati Martin Vuksile, kelle stiiliühne kompleks pakkus ilusaid reklaamilikke värvilahendusi mustvalge foto paiktoneerimisel. Žürii (Rein Maran, Peeter

Kinks, Arvo Iho, Harry Liivrand) tegi oma otsuse täielikus üksmeeles. Kuigi eesti päevapildikunstis puudub hetkel korralik "puhas foto" (vähemalt oli see niimoodi 1991. aasta lõikes, mille ulatuses preemia määrati), on meie nn. manipuleeritud foto oma senises kõrgseisus. Näis, mida toob tulevik.

Peeter Tooming



Mari Kurismaa.
Põlevad printsiibid.
Õli, lõuend, 1991.

Mari Kurismaa.
The Burning Principles.
Oil on canvas, 1991.

MARI KURISMAA "VAAL"-GALERIIS

Mari Kurismaa kuulub nende kunstnike hulka, kes loob mitte-objektiveid maailmasid, mis ei eksisteeri käegakatsutavalt, kuid on tõenäoliselt siiski olemas. Kas suudame neid tajuda ja kui, siis mil määral? Selliseid küsimusi on inimkond endale esitanud läbi ajaloo juba alates Platonist, kes seadis inimelu võrdkujuks koopamüüdi. Koopas olles ja selle seinal väljas toimuvast varje nähes võib üksnes oletamisi öelda, kumb on tegelikum, kas varjud või see, mis toimub väljas ja mida ei näe. Ega suurt kaugemale pole jõutud nüüdki, oleme peaaegu aktsepteerinud teadmise, et kõikehõlmavat nägemust olla ei saagi ning see, mida arvame teadvat, on loomult paradoksaalne ja mitmetõlgenduslik.

Kunstnik tegeleb enda jaoks ja meie eest varjude "vangistamisega" ja selle püüdmisega, mis jääb väljapoole koobast. Mari Kurismaa

suudab seda teha erakordselt sugereerivalt, ülendudes kohati vist selleni, mida Hegel käsitles "absoluutse vaimuna" – üleüldise kogemuse ja teadmise kokkuvõttena.

Oma lõuenditel tegeleb Kurismaa eelkõige teatud kõiksusseisundi esiletoomisega, mis toimub läbi r u u m i. Nagu öeldud, on ruum mitteobjektive, seega ajatu, kus esinev (mitte toimuv) pole konkreetne. On ruum, millesse meile nähtamatust allikast imbub valgus, mis teeb n ä h t a v a k s objektid. Ka need pole konkreetsed, kuigi kohati aimame ära tundvat mõne torni, fragmenti seinast või maja. Sein, maja jm. lasevad meil iseenda kaudu tajuda tuttavat, nad on pildis pidepunktadena, kuid siiski tähtsad. (Gaston Bachelard kirjutab: "Maja/hoone kui niisugune omab inimkonna mõtete, mälestuste ja unistuste integreerijana tohutut jõudu".) Siiski pole Kurismaa "reaalsed" objektid sümbolistlikud sõna tavatähenduses, pigem on nende eesmärk seotud tähtsamaga, ruumiga. Erinevalt de Chiricost, kelle lõuendite esmapilgulist sarnasust Mari Kurismaa maalidega oleks asjatu eitada, ei huvita Kurismaad üldse inimene ega tema suhted ümbritsevaga. Oluline on vaakumlik maailm, varjude "teisipoolsus" oma ruumilises lummuses.

Võib veel küsida: miks nimelt ruum? Kurismaa puhul saaks ju triviaalselt vastata, et huvi on seotud tema akadeemilise haridusega, sisearhitektuuri ja ruumikujunduse erialaga. Olulisem on siiski teada: missugune ruum? Ruum, mida visuaalseerib Mari Kurismaa, on eelkõige täiuslik. Täiuslikkuse käsitlus, mida esitletakse, pole aga seotud niivõrd klassikaliste esteetiliste arusaamadega (=iluga), kuivõrd kõiksuse filosoofilise hõlmamisega: ruum on korraga nii vaikus kui pinget, nii määramatust kui määratletust, nii värv kui värvitus jne. Kurismaa ei suhtu neisse poolustesse kui vastandesse, vähemalt näitab ta neid harmoniseerituina, talitsetult, puudub ühesuunaline eksalteeritud võimendus ühe või teise kasuks. Ekspressiivsus sünnib niisil mitte väljenduse, vaid teema enda baasil – ruumikõiksus Kurismaa maalidel on tõepoolest sugestiivne. Siiski oli varasemaga võrreldes "Vaal"-galerii näituse uutes töödes ("Barokne motiiv", "Põlevad printsiibid" I-II) ka uus, varasemast erinev "ruum". Pehmete abstraktsete kujunditega tuleb ruumi liikumine, "põlemine", nagu kunstnik ise on sõnastanud. See on juba protsess, millega kaasneb ajaline mõõde. Aeg ja ajatus vastanduvad avalikult – suured tummsinised kuubid *contra* "põlemine" dramatiseerivad seni harmoonilise ruumi. Nii jõuab Kurismaa vastandite omavaheliste suhete allakriipsutuseni. Sellesse, mis varem toimus vaid ühel tasandil – ideaalse, absoluutse ruumi tasandil – sekkub intriigi tekitav kontrast. Kuigi endiselt rahulik valgus ja tuttav värvipalett seda mahendavad, on uutes maalides siiski küllalt Kurismaale seni võõrast rahutust. Kas koopaseinale on ilmunud meie aja varjud?

Krista Kodres



Mari Kurismaa.
Helendus.
Õli, lõuend, 1991.

Mari Kurismaa.
Glowing.
Oil on canvas, 1991.

SIRJE RUNGE

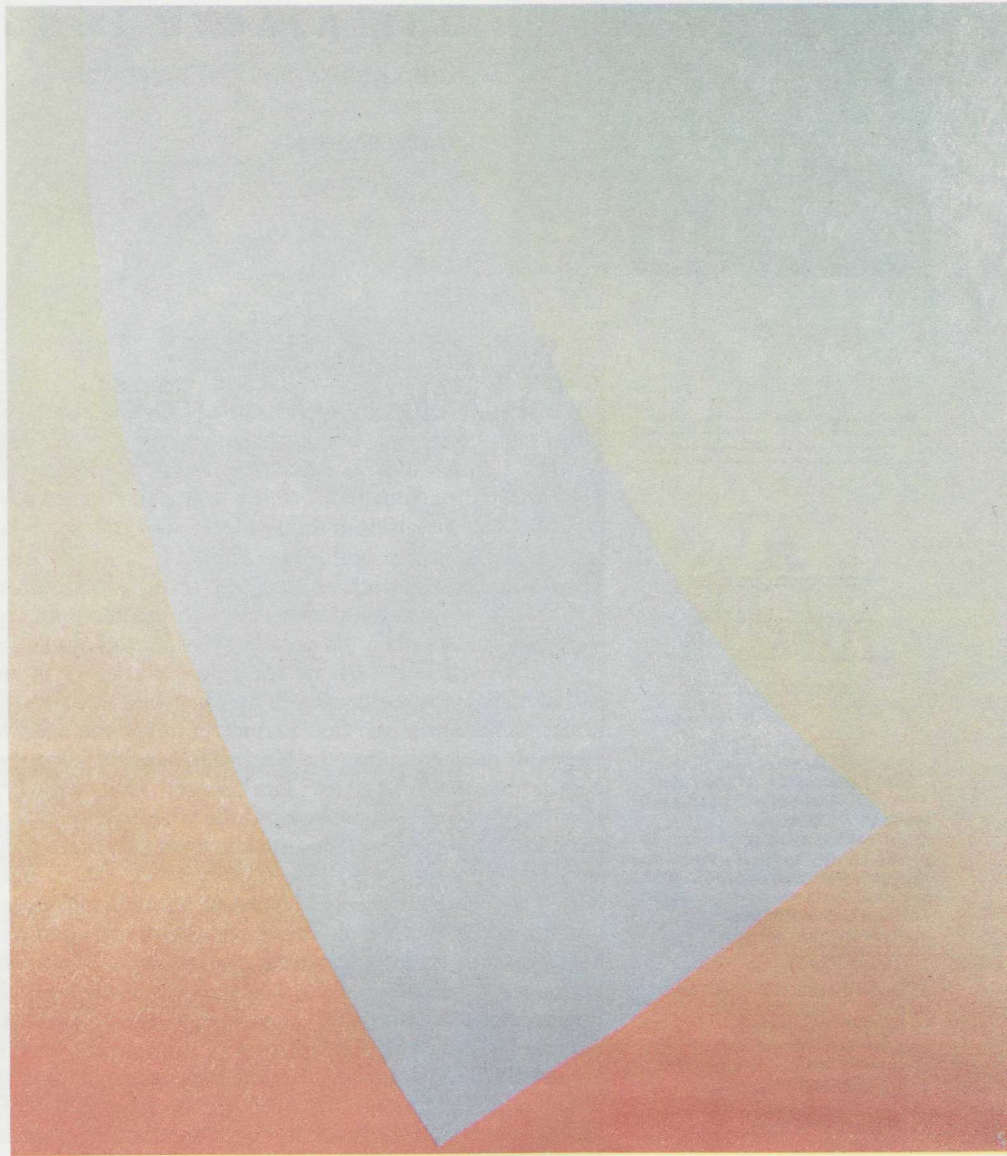
1991. a. detsembris oli Kunstisalongis Vabaduse väljakul avatud **Sirje Runge** maalide näitus. Esitatud olid osad pikkadest sarjadest "Objekt"(XXVIII-XXX) ja "Fantoom"(V-XVII). S. Runge on aastaid töötanud üht süsteemi täiustades. Tema abstraktsete, õrnades toonides vaevumärgatavate sujuvate üleminekutega maalide alglaie võib olla 1960. aastate minimalismis, kuid minimalistliku esteetika ebaisikulisus ei rahuldanud kunstnikku. Säilitanud küll viimasele omase puristliku kompositsiooni, muutub kunstnikule üha olulisemaks valguse probleem. Et valgust iseenesest ei saa kujutada, on Sirje Runge kompositsioonidel oluline ruum, ükskõik, kuidas ta seda nimetab – maastikuks, objektiks või lihtsalt ruumiks. S. Runge maalid pole staatilised, seal toimuvad aeglased protsessid, erinevad tasapinnad ja ruumiosad nihkuvad üksteise suhtes, et tekitada valguse levikuks uusi võimalusi.

Sirje Rungele on valgus kindlasti mitte ainult maaliline, vaid ka filosoofiline probleem. Kunstniku ihalus igaveste väärtuste ja kosmiliste mõõdete järele on selgesti tuntav. Samas on valgus talle puhtsubjektiivne, hinge probleem ning võimalik, et Sirje Runge valguse kontseptsioon saab alguse kõigepealt seestpoolt, omaenese sisemistest visioonidest, kasvades alles seejärel üle pretensiooniks suhtlemisele kõiksusega.

Paralleele Sirje Runge maalidele tõmmata on raske. Vahest on tema esteetilistel seisukohtadel, suhtelusel ühiskonnaga ja kunstiga midagi sarnast 1950. aastate ameerika nn. vaikse maalikunstiga.

Eesti kunstis on Sirje Runge positsioon igatahes selge – kindel esteetiline positsioon ja kõrge tehniline meisterlikkus tähendavad siinsetes kunstihinnangutes kõige enam aktsepteeritud kooslust.

Sirje Helme



Sirje Runge.
Fantoom V.
Õil, lõuend, 1991.

Sirje Runge.
Phantom V.
Õil on canvas, 1991.

ANDRES TOLTS G - GALERIIS

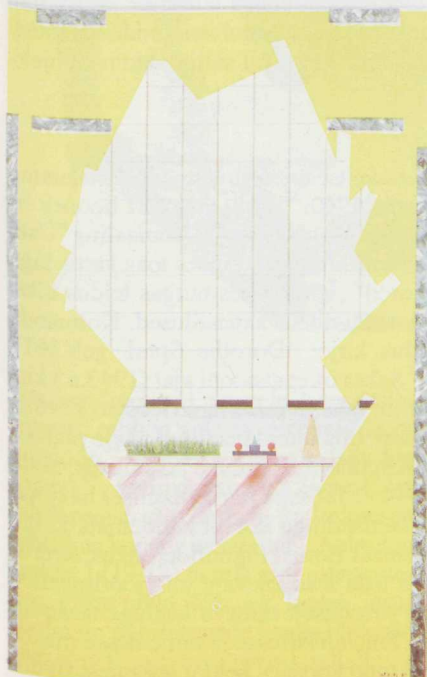
Galerii G on pärast remonti arendanud hoogsat näitusetevõimet, püüdes ühitada esmapilgul kaks vägagi vastandlikku asja – hea kunsti ja hea äri. Ainus võimalus selleks näib olevat orienteeruda hea mainega kunstnikele, kelle puhul maksab palju juba üksnes nimi. Eestis on parimas loomeeas terve põlvkond endale nime teinud kunstnikke, kelle "firmamärki" tuntakse. Andres Tolts on üks neist ja oma produktiivsusega on ta igale galeristile tänuväärne koostööpartner. G-s eksponeeriski ta suure hulga kõige värskemate loomingute ja tegi seda talle ainuomase elegantsiga. Näitust märkas ajaleht "Sirp", kes omistas Toltsile oma kunsti aastapremia. "Sirp" on samuti juba

Andres Tolts.
Kollane.
Õil, lõuend, 1990.

Andres Tolts.
The Yellow.
Õil on canvas, 1990.

ammu väljakujunenud firmamärk ja nii on kõik omal kohal. Tolts esindab seda osa kunagisest mäslevast põlvkonnast, kes on lõpuks maha rahunenud ning võtnud sisse stiilselt konservatiivse hoiaku. "Iimane peegeldub ka Toltsi loomingus, kus domineerivad ilusad faktuurid (marmor!) ja hästiseatud natüürmordid. Mulje võimendus tänu sellele, et tegemist oli esmalt müügile orienteeritud galeriiga. Samas ei klapi Tolts ilmselt nii pea "puhta esteetikaga". Siin ja seal tekitab ta reaalsete seoste nihestusi, vastandab esemeid, andes neile kergelt iroonilise ja kohati isegi absurdi laskuva omapoolse hinnangu. Tolts armastab ilusaid asju, kuid konventsionaalse "ilusa ilu" kõrval peab asjadel olema mingi metafüüsiline tähendus. Tõenäoliselt on ta sellise asjademaailma "õilistamise" kaasa võtnud ajast, kui ta maalid veel inetuid asju. Ajas on muutunud kunstniku kujutamises ja stiilgi, kuid ükskõik mis kümnendi Toltsi kellegi teisega ära ei vaheta.

Ants Juske



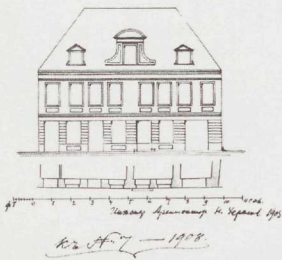
ÜHE AJASTU IMAGERIE

Kolm kohtumist 18. sajandiga

Krista Kodres

AJALUGU

Фасады, выстроенные в 18-м столетии в городе Таллин.
Их, выстроенные в 18-м столетии в Таллине, на Клейнхоффа,
№ 21, в настоящее время признаны памятником архитектуры города,
которому принадлежит статус города-музея.



Harju 21 – Kleinhoffi maja fassaad 1908. a. Alates 18. saj. keskpalgast pole fassaadi oluliselt muudetud. Projekt Tallinna Linnavalitsuse Ehituse osakonna arhivis (nr. 508).

21 Harju Street. The facade of the Kleinhoff's house in 1908. The facade has not been remarkably changed from the middle of the 18th century.

18. sajand oli valgustussajand. On aga muidki sisulisi määratlusi, mis kahesaja aasta tagust ajastut täpsustavalt iseloomustavad – hääbuv absolutism õilmitses oma viimset totaalselt öitsengut, tulemas oli Suur Prantsuse Revolutsioon, algamas oli "masside mäss", aadli suveräänsust kõigutas edasipürgiv ja praktiline kodanlane. Palju sellest puudutas ka Eestit, kuigi Euroopa südames käimasolevad murrangulised protsessid ilmnisid siin siiski latentselt ja aimamisi. Aga mitte ainult siin, sest Pariisi kui 18. sajandi metropoli suhtes polnud Eesti- ja Liivimaa kubermangud ainuke perifeeria. Seda oli ka võimas Vene impeerium ning vürstiriikideks killunenud Saksamaa. Mõlema maa aadlilkonna, st. ühiskondlikult ja kultuuriliselt domineeriva kihi eesmärgiks oli olla *à la mode*, olla nagu oldi Prantsusmaal.¹ Eesti omakorda polnud "veel kunagi olnud Saksamaaga vaimselt sedavõrd tugevasti seotud kui 18. sajandil".² Siinne kõrgseltskond (aadeli) orienteerus ühelt poolt saksa aadlikultuurile, teisalt säilitas linnapatriitsiaat aga ka 18. sajandil tugevad kontaktid Läänemere-äärsete linnadega, ka sealse linnakultuuriga. See adapteeris omakorda aadlikultuuri – elustiili, arhitektuuri, kunsti jm. – vastavalt oma võimalustele. Eestis 18. sajandil toimunud kultuuriprotsessi võiks seetõttu nimetada "peegelduse peegelduseks", kus "peegel" oleks sajandi juhtiv kultuuriruum Prantsusmaa, peegeldajaks-ülevõtjaks aga sinnele aadlikule või pürjelile eeskujuks olnud Saksamaa. Ühtlasi oli toimumas, nagu kinnitab ka käesolevas artiklis analüüsitud materjal, aadli- ja linnakultuuri lähenemine, kohati isegi ühtesulamine.

Niisiis – peegelduse peegeldus. Meid huvitab, kuidas see ilmneb meie 18. sajandi kunstiajaloo, ka olmekultuuris. Ning küsida tuleb lõpuks: missugused olid meie materjali valgusel ajastu kujuteldud kunstist, arhitektuurist ja nendega seonduvast. Missugune oli ajastu kunsti imagerie?

Eelduseks Eestis 18. sajandi keskpaiku algavale kultuurielu elavnemisele oli pärast katastroofilist Põhjasõda taastoitub majandus.³ Selle tagajärjel hakati ka Tallinnas, mis ongi käesoleva kirjutise põhiliseks huviobjektiks, chitama maju⁴ ning hakkas suurenema taas käsitöömeistrite sisserränne⁵. Juba jäi aadlilkonnal ja linnapatriitsiaadil üle sularaha⁶, mida asuti investeerima mitte üksnes tootmisse või kauplemisse, vaid ka näilisel täiesti ebapraktilisse valdkonda – kunsti. Näilisel seetõttu, et tegelikult käsitleti kunsti vähemalt renessansist alates mitte ainult esteetilise ilminguna, vaid selles nähti ka fenomeni, mis rahuldab inimese muid olulisi ambitsioone. Selle arusaamise järgi kompenseeris kunst mitut vajadust: 1. olmevajadus – ilusate, kunstipäraselt (käsitöölise resp. kunstniku poolt) kujundatud asjade omandamine; 2. investeerimine – väärtesemete, juvelide omamine; 3. perekonna-teadvuse rõhutamine ja kinnistamine – portreede, hauamonumentide tellimine; 4. kogumiskire rahuldamine – isiklikult endale haruldaste asjade omandamine. Kokkuvõttes: kunsti tellimine ja ostmine oli ka "omanikurõõmu"⁸ rahuldamine, viimane aga tõestas omakorda esi rdusambitsioonide olulisust. Kõike seda kinnitavad ka Tallinna 18. sajandi aadli- ja patriitskonna kohta nii säilinud kunstiobjektid kui arhiividokumendid.

I. Harju 21

Eesti Vabariigi Haridusministeeriumi juurde kuulunud Muinsuskaitseameti dokumentidest leiame teate, mis on pärit juba juunipöörde järgsest ajast, 30. novembrist 1940: "Harju tänav 21 hoones on kolm üleni laemaalidega kaetud ruumi".⁹ Esimeses toas oli kogu lage kattev lõuendil laemaal "Usk, Lootus, Armastus" ja lisaks kaks väiksemat lõuendimaalingut aknasillutistel. Teises toas kattis lage samuti lõuendile tehtud plafoonmaal "Õndsad on vaimust vaesed", mille ühes nurgas leidis tekst "Jobst.Rud.Haecks.Geb.1708.d.30.Dec." Selleski ruumis olid maalitud ka aknasillused. Kolmanda toa laeplafoonil, mida dokument lähemalt ei kirjelda, leidis kirje: "Dorothe Spiel. geb.1617 d.25.Dec.". 1941.a. võeti kõik maalingud muinsuskaitse alla.¹⁰ Saksa okupatsiooni ajal (1943.a.) kirjeldas Harju 21 ruume Johannes Naha.¹¹ Varasemale lisaks mainib Naha, et maalingud teostati 1748.a. tollase majaomaniku, kaupmees Jobst Haecksi tellimisel, aastaarv olla olnud maalitud ühele plafoonidest. Kõik maalingud oli enne sõda üles pildistanud Richard Kirchhoffen. Ainuke jäädvustus, mida meie seni teame, on plafoonist "Usk, Lootus, Armastus".¹² 1944.a. Tallinna pommitamisel hävinud Harju 21 plafoonmaal "Usk, Lootus, Armastus" on Kadrioru laemaalingu kõrval kahtlemata kõige meisterlikumalt ja suurejoonelisemalt teostatud 18. sajandi laemaal Eestis. Figuuriderohkus, keeruline kompositsioon ja religioosse süzee kasutamine¹³ lubavad teda teadaolevate interjööriemaalide hulgas pidada unikaalseks. Plafooni kompositsioonis oli kaks süzeeliselt erineva kaaluga tasandit: maalingu keskmesse paigutatud n.-ö. esmase sõnumi tasand ja lõuendiaärtesse ja nurkadesse maalitud ornamentaalne raamistus, mis sisaldas ka figure. Keskne grupp koosnes kokku seitsmest figuuru-



Harju 21 majaase korrastatuna pärast 1944. a. pommitamist. Praegu asub sellel kohal Kirjanike Maja.
Foto Tallinna Linnaarhiivis.

The site of 21 Harju Street put in order after the bombing of 1944. The Writers' House has been built here.
Photo in Tallinn City Archives.



Harju 21 plafoonmaal lõuendil "Usk, Lootus, Armastus" 1748.
Foto Eesti Riigiarhiivis.

21 Harju Street, the ceiling mural on canvas "Faith, Hope, Love" 1748. Photo in Estonian City Archives.

rist, kes "toetusid" suurele dramaatiliselt maalitud pilverüngale. Süzeeliselt on olulisemad kolm naisfiguuri: rahu ja valguse atribuudiks oleva tõrvikuga ning ristiga naine, kes on Usu (Fides) personifikatsioon¹⁴; temast paremale jääv hingestatud ilmega, ankrule toetuv naine, kes kehastab Lootust (Spes)¹⁵; kompositsioonis "Usust" vasakule jääv, üht imikut imetav ja teist hoidev naine, kes tähistab Armastust (Caritas), ka ligimesearmastust¹⁶. Niisiis "Usk, Lootus, Armastus", eelkõige protestantlikus kunstis kasutatud¹⁷ kolmikgrupp, mille süzee allikaks olid uustestamentlikud kirjad Korintlastele I (13,13) ja mis pidi rõhutama hingeliste vooruste olemuslikku prioriteetsust maiste väärtuste ees. ("Ent nüüd jääb usk, lootus, armastus, need kolm; aga suurim neist on armastus.") Kolmele põhifiguurile lisaks oli keskel pilvel veel poollamavas asendis naisefiguur, käes rätik. Olemasolev foto ei luba päris kindlalt väita, et naise vasakul küljel oli kujutatud lammast, süütuse ja puh-

Toomkooli 23. Maalingutega lagi.
23 Toomkooli Sreet. Ceiling mural.



Toomkooli 23. Selnamaaling.
23 Toomkooli Street. Mural.



Toomkooli 23 laemaaling,
embleem "Fama nocet".
23 Toomkooli Street. Ceiling
mural, the emblem "Fama nocet".



tuse sümbolit¹⁸, sellisena võis kõnesolev daam kehastada ka Mõõdukust ja Kasinust (Temperantia), kes samuti kuulub seitsme kristliku põhivooruse hulka. Keskse stseeni kohal oli lendlemas veel tiivuline lillevanikut kandev puto, vaniku teist otsa hoidis nokas lind.

Plafooni välimine serv oli raamistatud kitsa marmoreeringmaalinguga. Sellele järgnes *rocaille*' motiividesse põimuvate lilledega ornamendivöönd, millest omakorda "kasvasid välja" kaheksa erinevat kompositsiooni – neli nurkades ja neli külgedel. Maalingu nurkades oli neli istuvat naisefiguuri, kellest kaks kandsid sümboliväärtusega atribuute: parempoolses nurgas oleval läbipaistva rüüga naisel oli käes kolme viljapeaga kõrs, mis tähistab Kristuse ihu²⁰; vasakpoolsesse nurka jääv naine hoidis ühes käes Kristusele viitavat viinapuukoosa ja teises paabulindu – surematuse sümbolit²¹. Ülejäänud kahel nurgafiguuril atribuudid puudusid (või vähemalt ei luba neid märgata tumenenud foto). Plafooni äärtel oli kujutatud veel ka kaht putot ja kaht pilgeni lilli täis korvi. Nagu öeldud, oli Harju 21 plafoonmaali kunstitase kõrge, figuurikäsitlus meisterlik, näoilmed karakterised. Terasel vaatlusel võib aga siiski avastada teatud vastuolu keskkompositsiooni ja nurgafiguuride käsitluses: näib, et siin oli tegu kahe erineva – kahjuks küll anonüümseks jääva – meistriga²² (või meistri ja selliga?), sest põhikompositsiooni maaliline tase on tunduvalt tugevam. Ka sisaldas maaling teatud stilistilist vastuolu: kuigi ornamentaalne osa oli rokokoostiilne (J. Naha mainitud aastaarv 1748 on seetõttu tõenäoline), viitab kompositsioon tervikuna veel küllalt selgelt hilisbaroklikule laadile. Maaling on "liiga täis", vaba õhuruumi on vähe ja ornament kipub üldpinda liialt liigendama. Nii ei pääse obligatoorne *sutto in su* efekt piisavalt mõjule. Jobst ja Dorothea Haecki ambitsioonid oma maja kaunistamises aga ei piirdunud üksnes kolme laeplafooniga.²³ 1763. aastal, kui Dorothea Haecks oli juba lesestunud, laskis ta koostada oma vara inventari²⁴ ja selle põl jal võib öelda, et Tallinna kaupmehe ja ühtlasi ka raemetniku perekond kultiveeris ajastustiili täie innuga. Neil oli vaatamisväärsuste – haruldaste asjade kogu ("Schau-Stücken – eine Sammlung guten Silbers von Medaillen und alten Münzen"), sealhulgas Carl XI ja Gustav Adolphi medaleid. Neil oli portselani – 10 paari mustriilisi teetasse, 12 sini-valge delfti taldriku, 14 samasugust kaussi jne. Neil oli seintel 8 suurt kuldraamistuses maali, 5 mustas raamis ja 26 muud pilti ("Schilderey"), rääkimata kroonlühtritest ja suurest peegliga seinalampetist ("Scheinlampe"). Mõõblit olid Haecks'id muretsevad juba komplekt-garnituurina – olles järelikult samuti ajastu maitsest teadlik²⁵; neil oli tosin sameti ja nn. ponto-grüniga²⁶ kaetud tooli ning sama kangaga kaetud ümmargune laud ja selle juurde kuuluvad lauailustused²⁷, neil oli ka väiksem lakk-laud ("laquirter Tisch"), sirm²⁸, kaks baldahhiinvoodit, üheksa (!) suurt kappi jne.

Muidugi polnud Haecks'ide maja interjöörid sellest hoolimata ideaalsed. "Täisluksusest" jäid puudu näiteks tapeedid ja aknaeesriided, mööblit kanapee, diivan, gueridonid – moesesemed, mida samaaegses Tallinnas siiski leidis, ka all-linna jõukate kaupmeeste kodudes.²⁹ Prantsusparese terminoloogia kasutamine nende ja paljude teiste linlaste varaloendis 18. saj. keskel viitab aga sama ühemõtteliselt kui eelpoolkirjeldatud sisustus ja plafoongi: öukonnastiilide-vaimustus oli jõudnud ka siia.

I. Toomkooli 23.

18. sajandi keskpaiga Toompea on seni püsinud hoopis suurema ajaloolise saladusena kui samaaegne all-linn. 1684.a. suur tulekahju jättis tõenäoliselt paljud siinsed aadlite ja käsitöölise elamud varemeisse³⁰ ning see andis järgneva sajandi jooksul põhjuse püstitada uushooneid ja ehitada vanu ümber. Põhiline Toompea ehitusperiood langeb siiski alles 18. sajandi lõpukümnenditele. Maja Toomkooli 23 asub otse klindi serval, Toomkiriku vahetus naabruses. 1980. aastate algul leiti sealselt puitlaelt maalingud, hiljem ka veel teised, analoogsed, mis osutasid, et tegemist on hiljem vaheseinaga poolitatud ruumiga – maja teisel korrusel on algselt olnud suur, hoonet selle laiuses läbiv saal, mille aknarida avaneb ühel pool Toomkirikule, teisel aga mere poole. Tallinna jaoks on Toomkooli 23 lagi erandlik nähtus mitmes mõttes. Kõigepealt pole tal tüüpilist tihedat taladecasetust nagu seda näeme pea eranditult³¹ all-linnas – siin on ruumiga risti jooksvad talad paigutatud harvalt, nii et nende vahele tekib lai laudisepind, kuhu ongi kantud maalingud. Erandlik on lagi ka seetõttu, et seal kujutatu viib meid tagasi hoopis teise ajastusse ja ka päris võõrale maale, Hispaaniasse. Lookleva roheline leheväänla ning punaste marjadega kaetud talade vahelisele pinnale on maalitud kokku kuus pilti. Pildid on laias ovaalses, sirgelt lõigatud otstega raamistuses ning neist neljal raamil leidub ladinakeelne tekst. Tekst osutab, et tegemist on nn. embleemidega ehk allegoriseeritud peitepiltidega. Klassikaline embleem³² koosnes tavaliselt kolmest osast: allegoriseeriv pilt ehk *pictura*, moto ehk *inscriptio* ehk *sentens* ja kunstiline tekst ehk *subscriptio*. Niisiis oli embleemidel täita topeltfunktsioon, kujutada kui ka seletada. Seda püüavad teha ka pildid Toomkooli tänava saali lael. Toomkooli 23 embleemid on laenatud mõnevõrra üllatavast allikast, Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648) embleemiraamatust, mille hispaaniakeelne väljaanne ilmus 1642.a. Milanos ja saksakeelne 1640.a. Amsterdamis.³³ Selle 983-leheküljelise raamatu pealkirjaks oli: "EIN ABRISSE/Eines Christlich-Politischen PRINZENS / In / Sinn- / bildern vnd merklichen symbolischen Sprüchen / gestellt von / A DIEGO SAAVEDRA FAXARDO / Spanischen Ritter und C." ja see sisaldas 101 numereeritud embleemi. Toomkooli 23 saali lael on neist kasutatud üksnes nelja:

I – motoga "FAMA NOCET" – "Kuulsus kahjustab". Toomkooli maalingul on praeguseks säilinud üksnes ähmane linnukujutis. Saavedra järgi oli sealsel *pictura* l algselt stseen, millel pistrik püüab nokaga oma jalalt kõrvaldada vangiraudu. *Subscriptio*, mis seda pilti Saavedra raamatus avab, kõlab järgmiselt (ligilähedane tõlge): "Vabakslastud pistrik püüab end nokaga ahelaist vabastada, sest need ohustavad tema vabadust, kuna nende lärm ja kõla on hääled, mis ka väiksema liigutuse puhul jahimehe kohale juhatavad ja vaesekese uuesti vangipõlve viivad, kuigi ta peidaks end ka kõige paksemas tihnikus. Oi, kui paljud on kannatavalt karjatanud ja kui palju toovad kahju kuulsusrikkad teod!



Toomkooli 23 maja Toompeal.

23 Toomkooli Street In Toompea.



Toomkooll 23 laemaaling, emblem "Hic tutior". 18. saj. keskpaik.

23 Toomkooll Street. Ceiling mural, the emblem "Hic tutior". Middle of the 18th century.



Diego de Saavedra Fajardo. Emblem "Hic tutior" 1640.

Diego de Saavedra Fajardo. The emblem "Hic tutior" 1640.



Toomkooll 23 laemaaling, emblem "Consilia consiliis frustra". 18. saj. keskpaik.

23 Toomkooll Street. Ceiling mural, the emblem "Consilia consiliis frustra". Middle of the 18th century.



Diego de Saavedra Fajardo. Emblem "Consilia consiliis Frvstrantvr" 1640.

Diego de Saavedra Fajardo. The emblem "Consilia consiliis Frvstrantvr" 1640.

Kui paljud on kuulsuse läbi viha-aluseks saanud ja raskesse teenistusse sattunud. Ja väiksem pole see hädaohut suure ja heatahtliku kisa kui kurjaga karjumise puhul".

II – moto "QUID VALEANT VIRENS" (maalingu autor kasutab erinevalt Saavedrast u-, mitte v-transkriptsiooni) – "Mida (kõike) võimaldab jõud". Toomkooli saali lael on aimatavad kaalude ja mõõga piirjooned, Saavedra abil embleemi rekonstrueerides saame teada, et pildil olid kilbilt ja mõõgalt allariippuvad kaalud, mis pidid kutsuma valitsejat oma auhmust ja võimukirge mõistuse abil taltsutama: "Igal võimul on oma eesmärk ja mõõt, auhustus aga on inimloomuse raske taak, millel puudub eesmärk. Mida enam teda on, seda enam tahetakse (siiski) juurde, näib, et see on lõõmav kirg, mis südamest välja purskub, sealt oma jõudu ja toitu ammutades. Vürsti jaoks on see hullem kui teistele, sest tema puhul on saatjaiks ka kuulsus ja käsud, ja need ei lase end sundida ei mõistusest ega ka hädaohust. Seetõttu peab vürst läbi mõtlema, mida ta oma mõõgaga langetab, sest ka tema kroon pole enam kui surelik ja sellel on omad piirid".

III pildil – motoga "HIC TUTIOR" – "Seda kindlamini" on praeguseks näha vaid punase katuse ja ovaalse kupliga hoonet. Saavedra järgi on see kirik, mille tippu toonekurg on pesa teinud. Nii on ülistatud usu ja võimu liitu. Epigramm kõlab: "Toonekurg ehitab oma noortele (poegadele - KK) pesa kirikutorni, et läbi asukoha pühaduse seda kindlamini oma sugu jätkata. Kõrge vürst, kes oma valitsemise kiriku nurgakividele rajab, kindlustab ja kinnitab seda (samuti)".

IV *sentens* – "CONSILIA CONSILIUS FRUSTRANTUR" – "Kavalam kavaldab kavala üle" ülistab veel üht valitsejale tähtsat loomumomadust. Tallinnas säilinud *pictura* l on veel näha üksnes lehtpuu, seal pidid aga olema ka papagoi ja mõõda oksa tema poole roomav madu. Õpetlik saatetekst ütleb: "Papagoi on truusüdamlilik ja siiras lind, omadused, mis muidu saadavad kõrgeid ja andekaid hingi. Oma truusüdamlikkusele ei lase ta alla käia, vaid oskab ka õnnetustest kavalalt hoiduda. Et päästa end ja oma pesa mao eest, tegi ta selle imepäraselt targalt puu otsa, selle kõrgematele ja peenematele oksatele. Nii nagu meie epigramm näitab: kui maod tahavad üles ronida, kukuvad nad iseenese raskuse tõttu alla. Niisiis tuleb alati minna osavusega osavuse vastu ja lõõbiga lõõbi vastu". Nagu mainitud, on Toomkooli 23 lael veel kaks eelmistele analoogses raamistuses, kuid ilma motota pilti, kuid peale ähmaselt näha olevate suurte puude pole neilt muud enam võimalik välja lugeda. Nagu enamik Saavedra embleeme, on ka kõik siinsed kompositsioonid küllalt lihtsad³⁴, kuid seda enam pretendeerib "suurusele" sõnum. (Õpetussõnadest leiame Saavedralt muuhulgas ka sellised "klassikalised" nagu "Festina lente" – "Kiirusta aeglaselt", "Labor omnia vincit" – "Töö võidab kõik" jpt.). Nõnda siis on saali laele kantud maalingud selgelt moraliseeriva sisuga. Hispaanlase Saavedra, nagu teistegi teemaegsete autorite eesmärgiks oli poliitiline traktaat, mis kasvataks ja õpetaks monarhi riiki juhtima.³⁵ Sealjuures vastandas Saavedra n.-ö. machhiavellilikule printsibiibile kristluse õilsad ideed, võimukandjale ometi rohkem lubades kui lihtsurelikule: valitseja ei saa olla leebe tuvike, ta peab olema tark madu.

Mida saab sel kõigel pistmist olla 18. sajandi keskpaigaga Toompeal? Et maalingud valmisid nimelt siis, sada aastat pärast Saavedra raamatu esmailmumist³⁶, tõendavad pilte ümbritsevad ornamendikompositsioonid – see on nn. paelornament, mille esmakujundajaks oli Louis XIV õuedekoraator Jean Berain 17. sajandi lõpul³⁷ ja mis (stukk)dekoori kõrgmoena püsis kuni järgmise sajandi keskpaigani³⁸. Tallinnas leidub 18. sajandi I poolest arvukalt paelornamendiga lagesid, millest mõnda on võimalik ka usutavalt dateerida.³⁹ Toomkooli 23 hoonest on teada, et maja ja krunt kuulusid juba alates 17. sajandi lõpust (ja ka veel 1765.a.) Tallinna Toomkirikule.⁴⁰ Esmapilgul tundubki seetõttu küllalt kummuline, et kirik, kasutades neid ruume koolina (?), õpetaja elamuna(?) või muulgi eesmärgil, on tellinud saalilaele sellised ilmaliku sisuga maalingud. Samas aga nägime embleemidest, et vähemalt siintehtud valikus pole mingit vastuolu ka jumaliku moraaliga – valgustussajand soosis nii ilmalikku kui jumalikku ja selle käsitluses sai maapealne õiglus sündidagi vaid nende kahe sümbioosis.

Vaimuloolisest põhjendatusest hoolimata ei saa siiski veelkord jätta osutamata käsitletud lae kunstiajaloolisele mitmeplaanilisusele – tegemist on ühtaegu nii moodsa kui ka vanamoodsa teosega. Viimane seostub eelkõige lae enda konstruktsiooniga ja sellega, et maaling on teostatud mitte lõuendile, vaid puidule. Seetõttu ei olnud muidugi ka võimalik kasutada ei stukki, mis olnuks maalingute raamistuseks loomulik, ei tsentraalkompositsioonilist ideed ega kogu lage katvat taevafooni, nii nagu seda nägime Harju 21 plafoonil. 18. sajandi keskpaiga suhtes kaasaegsed on seevastu ornamentaalne osa (muudetud on ka Saavedra embleemide 17. sajandi pärane rullisornament-raamistus) ja püüdliselt lae alla seintele maalitud drapeeringud, mis 17. sajandil oluks paigutatud seinä allosasse. Kokkuvõttes on Toomkooli 23 saali laemaalingud siiski pigem veidi iganenud, kuigi siin kasutatud käsitöönduslik kunstimeetod, nn. inventsioon⁴¹ – käibelolevate erinevate kaanonite (süzeede, kompositsioonide, mustrite) kasutamine ja seostamine omal või tellija poolt määratud suval – on valdav veel vähemalt 18. sajandi lõpuni. Meie jaoks näitab kõne all olnud maaling ajastumaitse kohanemisvõimet. Kui tehti kunstilaene, siis mitte üksnes aadlikultuurist, vaid ka linnakultuurist, võeti üle ja tehti järele juba järele tehtut, interpreteeritult, kohandatult.

Aga Tallinn pole siin erand – Toomkooli laele analoogset kujundust võib leida kõigist Läänemere-äärsetest linnadest.

III. Rahukohtu 1.

1786. aastal, niisiis paar aastakümnet senikäsitletud ajalukku sissevaadetest hiljem, kirjutab Peter Zoege von Mannteuffel Toompea kohta: "Elu oli erakorraliselt seltskondlik: nähti üksteist ikka ja jälle ja kui viibiti maapäeva või jaanilaada puhul linnas, siis elati aadlilinnas Toompeal. Aadlidaamid

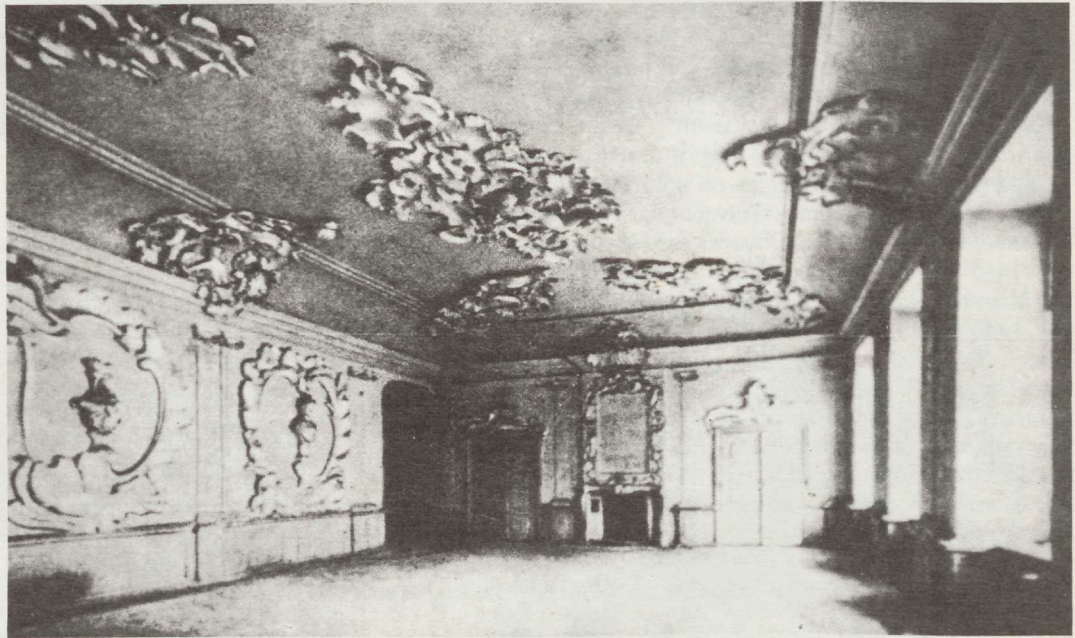
Toomkooll 23 aknasillus Initsiaalidega "HL". 18. saj. keskpaik.

23 Toomkooll Street, Intel with the Initials "HL". Middle of the 18th century.



Rahukohtu 1. Ballisaal.

1 Rahukohtu Street. The Ballroom.



käisid jala ainult Toompea hoonete vahel. Oli toiminguid, siis sõideti omas tõllas... Eriti suur oli külalislahkus jõulu ajal. Jõuluõhtut pühitseti balliga ja sageli tantsiti kolm päeva järgemööda...⁴² Nüü-sugune elulaad eeldas ka vastavat keskkonda, interjööri. Peter von Mannteuffeli enda maja Toompeal Rahukohtu 1⁴³ vastas selles osas täielikult Euroopa standardile – see oli luksuslikult kujundatud ja sisustatud aadlipalee juba vähemalt kaksikümmend aastat enne ülalsiteeritud ridade kirjapanekut. 1764.a. koostati Mannteuffelitele kuuluva vara täielik inventar⁴⁴, mis heidab valgust nii 1923-24.a. administratiivhooneks ümberehitamise käigus mahalõhutud⁴⁵ interjööridele kui ka nende sisustusele. Maja Rahukohtu tänavas oli kahekorruseline seitsme võlvkeldriga, 8 ruumiga alumisel ja 8-ga ülemisel korrusel. Viimane oli *piano nobile*, esinduskorrus, kus ruumiplaneeringus valitses kirjeldusest selgelt välja loetav paraadne anfilaadsüsteem. Esinduskorruse keskeks ruumiks oli peegelvõlviga saal (*halbgewölbter Saal*), millel neli akent. Seinad ja lagi olid kaunistatud stukkdekooriga (*Stuccatur Arbeit und Gips*) ja valge lambrii oli varustatud kullatud liistudega. Ruumis oli suur messinguksega kamin, mille kohal rippus kitsas kuldraamistuses pilt – vana mees piipu süütamas (*Gemählde einen alten eine Pfeiffe anzündenden und sich wärmenden Mann*). Saalis oli ka maalitud kahlitega (puna-valge) ahi. Seintel oli kokku kuus suurt kullatud raamistuses peeglit, millest kolm olid barokk-interjöörikujuanduse reeglite kohaselt paigutatud akende vahele; need peegliraamid olid varustatud ka igaüks topeltbraaga. Peeglite all olid gotlandi marmorist skulpturaalsel kullatud toel konsool-lauad (*Standtische mit verguldeten Fussen von Bildhauer Arbeit*). Kamina vastas asuval seinal rippus Peeper I elusuuruses portree ehtsas kuldraamis, selle all seisis suur marmoreeringmaalinguga, kuldse

skulpturaalsel toel laud. Ka saali sisustus oli luksuslik, kuigi vastavalt moele ja funktsioonile (tegemist oli ilmselgelt ballisaaliga) küllalt vähene: siin oli tosin hollandi kõrge leeniga punutud tooli (*hollandische Stroh-Stühle*) kollaste patjadega⁴⁶; kaks mahagonivärvi rohelis kangaga üle löödud (kaardi?) mängulauda ja üks nelinurkne piklik laud – lauad seisid aknaseina vastasoleva seina ääres, peeglite all. Veel oli saalis valgeks marmoreeritud ja kuldsete liistudega seinakapp ja viis lihvitud klaasist kroonlühtrit, neist suurim 14-haruline.

Ballisaali kõrval oli 3 aknaga piljardituba, kus seinad olid kaetud kuld-rohelise pabertapeediga ja lage ehtis stukkdekoor. Siin oli veel sini-valge kahhelahi, rohelise kangaga piljardilaud ja 12 polstertooli. (Polstri mustrit on inventeerija pidanud vanamoodsaks: sellel oli tikitud lillornament - *mit altmodischen gestrickten geblumten Tripp*). Piljardiruumi seintel rippus hulgaliselt maale: 27 (!) neist lõuendile, 6 puu-alusele maalitud, lisaks veel gravüüre St. Peterburgi kaardi ja vaadetega.

Teisele poole ballisaali jäävas ruumis oli lael lõuendiplafoon ja seintel maalitud tapeedid (*bunt gemahlten Tapeten*), lambriitahvlid olid siin kaetud marmoreeringmaalinguga. Ruumis, mida nähtavasti kasutati söögisaalina, seisid kaks lahtitõmmatavat mahagonivärvi lauda ja üks samaladaadne ümmargune, 12 siniselillilise istmepolstri ja punutud leeniga tooli, 2 pruuni gueridoni⁴⁷, kaks rohelise ja kullaga maalitud joogikappi, sini-valge kahhelahi, suur kuldraamis peegel ja 8 peeglitega seinabraad (*wand-Platen von Spiegel-Glas mit verguldeten Rahmen und einfachen Messingeren Armen*). Ka söögisaaliga külgneval toal oli laes lõuendmaaling ja seintel kullatud mustri tapeedid, seekord taftkangast; selle all jooksva paneeli tahvlid olid marmoreeritud ja liistud kullatud. Mööblist seisid siin kanapee – siidist punaselillilise-höbetriipudega polstriga, samamustriliste patjadega varustatud 4 hollandi punutud tooli, "Allin-Walckeri" seinakell Amsterdamist, mis "lööb ja mängib" ja mille kapp oli pähklipuus, kaks mahagonipuust kokkukäivat lauda; veel rohelise kangaga ülelöödud mängulaud, kaks skulpturaalselt kullatud jalaga gueridoni, kaks kõrget kullatud raamis nurgapeeglit ja kaks sarnast seinapeeglit – kõigil peeglitel olid küünlahoidjad. Ruumis oli ka keisrinna Jelizaveta (Eliesabeth) portree keerulisel nikerdatud kuldraamis (*echt zier verguldeten, mit Bildhauer Arbeit*). Akende ees olid valged ja rohelised linsed kardinad, ahi oli kaetud sini-valgeks maalitud kahlitega. Sisustuse põhjal võib seda ruumi pidada Mannteuffelite salongiks. Salongile liitus omakorda Toomkiriku poole avanev tuba – nähtavasti kabinet – , mille lage ehtis jälle lõuendiplafoon ja seinad olid kaetud kuld-, hõbe- ja kirjulilleliste kangastapeetidega, lambrii oli siingi marmoreeritud ja kullaliistudega varustatud, samasugused olid ka ukсед. Sisustus oli küllalt rikkalik: sinise-kullaga hiinasüzeeline (*Gold und Blau bemalten Chinesischen Figuren*) kirjutuspult ning analoogselt kaunistatud kaks kummutit, siidpolstriga kanapee ja selle juurde kuuluvad leentoolid, kuus siidpatjadega hollandi tooli, kaks kõrget kuldraamides seinapeeglit ja kaks skulpturaalselt kujundatud seinavalgustit – lampetti. Rahukohtu tänava poole avaneval magamistoa kahel aknal olid samuti kardinad – valged kül- ja rohelised siideeriidid, mis värvilt sobitusid seinu katva rohelise damastiga ja valge stukk-laega. Ka lambrii ja ukсед olid kaetud rohelise marmoreeringmaalinguga ja lustatud kuldsete liistudega. Magamistuppa avanes veel ka üleni vaipadega kaetud eeskoda (*diele*) – riietusruum. Toas oli kahekohaline baldahiiniga voodi (*französisches Bettstell*), mille kardinad olid rohelisest kuld-tressidega mööblidamastist, ja mida katsid suured ning väikesed padjad. Siinsamas oli veel diivan (*Sopha*), kanapee, kaks leentooli ja 6 mahagonist inglise tooli – kõik samuti rohelise damastiga üle löödud; kaks nurga- ja üks seinapeegel ning kuldsele, kotkast kujutavale skulptuurile toetuv laud. Abiruumidest olid samal teisel korrusel veel kaks väiksemat tuba ning täielik rootsi köök (*complete schwedische Küche*).

Nagu öeldud, pole eelpoolkirjeldatud Mannteuffelite interjöörid tänaseks enam säilinud. Allesjäänud fotol⁴⁸ näeme nende Toompea-residentsi ballisaali, mis vastab täpselt 1764.a. inventari kirjeldusele: siin on stukk-lagi ja -seinad, puuduvad kamina kohal rippunud maal "Vanamees piibuga" ja peeglid – nii akendevahelised kui ka vastasinal stukk-tahvlite vahel olnud, ning muidugi pole siin enam ülesloetletud mööblit. Saali stukkdekoor on aga sedavõrd huvitav, et sellel põgusaltki peatuda. Näeme, et tegemist on rokokoo-stiilis stukiga, mis katab üksikute suuremate motiividena nii lage kui seinu. *Rocaille* motiivid sisaldavad sealjuures veel mitmesuguseid ikonograafiliselt olulisi figuure, millest aimatavad on kellegi büst ja keeruline vaas seintel ning putofiguur lael – tervet programmi paikanna ei õnnestu. Kujundus on sellest hoolimata tähelepanuväärne, sest ka olemasolev foto lubab väita: stukkimeister on olnud lootusetult ebakompetentne. Ta on teadlik 1730. aastast peale levinud rokokoo stiili ornamentaariumist ja ka interjöörikujuanduse printsiipidest: lage enam ei maalita, vaid stukitakse nõnda, et ornament "valgub" peegelvõlvilt üle karniisi, seinapaneelide raamistus on samuti stukist ja sealjuures välditakse sirgeid jooni ja täisnurki. Ometi pole Mannteuffelite ballisaali kujundus sisuliselt rokokoolik, sest stuki plastiline käsitlus järgib täielikult barokkstiili põhimõtteid: stukk on modelleeritud ülimalt plastilise ja jõulisena, sein- ja laepinnast tugevalt eenduvana, pealetükkivalt skulpturaalsena nagu seda oli olnud Jean Le Pautre'i dekoor Louis XIV-aegsetes interjöörides. Mannteuffelite stukkimeister eksib muuski, liigendades näiteks seinu ülilaiadeks tahvliteks ja paigutades uksekrooniks *rocaille*-dekoori – rokokoo seinapaneel on, vastupidi, kitsas ja ukseraamistust ka ei rõhutata.

Muidugi tuleb arvestada, et Tallinna (Eesti) tingimustes on tegemist varajase rokokoo-stiiliga, sest Mannteuffelite Toompea-residents valmis nähtavasti pärast 1756.aastat.⁴⁹ Varasemat stiilikasutamist Eesti arhitektuuris teame Tallinnas 1751.a. valminud hoone Uus 15 portaalikujunduses ja 1749.-1750.a. ehitatud Sagadi mõisaahoone fassaadidekooris.⁵⁰ Viimase sarnasus Rahukohtu 1 maja ballisaali dekoratsioonidega on sedavõrd ilmne (muidugi ei tea me, missuguseks kujunesid Sagadi stukkkaunistused tegelikult, mõisa fassaad ehitati hiljem ümber), et vähemalt sunnib analoogiale osutama. Igatahes aga puudus nii Sagadi mõisa kui ka Mannteuffelite Toompea-maja meistril õige aru-



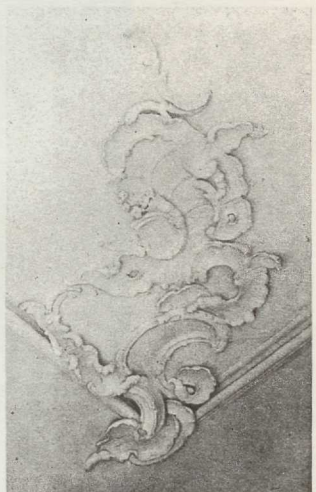
Rahukohtu 1 hoone Toompeal.

1 Rahukohtu Street in Toompea.



Peeter I paraadportree stukk-raamistuses. Kiriku 6 ballisaal. 18. saj. keskpaik.

Stateportrait of Peter I. Stucco frames. The ballroom at 6 Kiriku Street. Middle of the 18th century.



Toompea 8 lae rokokoolik stukkdekoor. Maja lammutati 1936. a.

8 Toompea Street, the rococo style stucco decor on the ceiling. The house was dismantled in 1936.

Raekoja plats 12.
Plafoon "Flora".

12 Town Hall Square.
The plafond "Flora".





Kuninga 6.
Plafoon "Minerva".



Dunkri 6. Puuplafoon
"Taevane paradllis".

6 Kuninga Street. The
plafond "Minerva".

6 Dunkri Street.
The plafond
"Heavenly Paradise".

saam rokokoo taotlustest olla peen ja õhuline, kerglane ja intiimne. Märksa enam on rokokooline stu-
kitöö õnnestunud Mannteuffelite vahetus naabruses elanud Stackelbergide majas Kiriku 6 (vahepeal-
ne Raaamatukogu tn.), mille ballisaali on siiani ehtimas, nagu kunagi Mannteuffelitelgi, Peeter I pa-
raadportree.

Mis puutub ülejäänud Mannteuffelite maja ruumidesse, siis vähemalt nende kirjelduse alusel on siin-
gi kasutatud Euroopa aadlipaleedest tuttavaid kujundusvõtteid. Viidatud laeplafoonid, paber- ja kang-
gastapeedid kuuluvad nii 17. sajandi lõpu Louis XIV stiili kui ka 18. saj. alguse regendistiili interjöö-
rerepertuaari, viimasega, aga juba ka rokokoo (Louis XV stiil) seotusele osutab samuti *chinoiserie*⁵¹
esinemine – hiinasüzeelised kirjutuspult ja kuumutid kabinetis.

Kaugemaleulatuvaid järeltusi kirjeldatud ruumide, neis asuvate esemete ja kunstiteoste kvaliteedi
üle on raske teha. Mööbli puhul kasutatavad määratlused – "hollandi", "inglise", "prantsuse – osuta-
vad kaudselt siiski ka sellele; lisaks on teada, et sisustuse otseimport välismaalt oli 18. sajandi kes-
kel juba vägagi kaalukas ning et sealjuures on vahendajailt ka eraldi nõutud, et kaup oleks valmista-
tud kõige uuema moe kohaselt (*nach der neuesten Mode verarbeitet*).⁵²

Kolm kohtumist valgustussajandi keskpaiga Tallinnaga peaksid suutma anda mingi pildi kõne all ole-
vast ajastust, eriti kui vaadelda arhitektuuri ja interjööri kui teatud keelt, mis on suuteline väljenda-
ma sotsiaalse ja ideoloogilise iseloomuga järeltusi.⁵³ 18. sajandi aadli ja jõuka linnakodaniku ambit-
sioonidele ja neid esilekutsunud põhjustele kunsti suhtes eespool juba viitasime. Missugused aga olid
sellel valgusel ajastu arusaamad ja kujutelmad arhitektuurist ja kunstist? Kolm toodud näidet, mille-
sarnaseid Tallinnast (aga ka näiteks Narvast või Pärnust) võiks tuua veelgi, kinnitavad, et 18. sajan-
dil, nagu ka sajanditel enne ja pärast seda, ei eksisteerinud absoluutselt ühtset kunstikaanonit. 18. sa-
jandi arhitektuuri kuni klassitsismini iseloomustab relativistlik esteetika⁵⁴, küllalt praktiline suhtu-
mine, mis pidas mõistetavaks ka kohanemist etteantud võimalustega. Nii näiteks ei nõudnud ka tol-
leaegne teoreetiline ja õpetav kirjandus, mis ju üldiselt tugines Vitruviuse "Kümnele raamatule arhi-
tektuurist" ja seda aktsepteerivatele renessanss-käsitlustele, et linnamajade fassaadidel ja siseplaneer-
ingus peaks olema läbi viidud absoluutne sümmeetriaprintsiip, vaid leppis ka assümmeetriaga ja õpe-
tas, kuidas seda projekteerida.⁵⁵ Toodud näidetest näeme niisugust "kõrvalekallet" Toomkooli 23 hoo-
nes – siin on küll kahelt poolt sümmeetriliselt valgustatud saal, kuid hoone enda suhtes selle süm-
meetriline paigutus puudub. Olemasolevale situatsioonile kohandumist sama saali laemaalingu auto-
ri poolt juba rõhutasime. Sedasama näeme ka paljudes Tallinna all-linna pürjelimajades, sest siin ei
lubanud kitsad gooti hooned telgsümmeetria rakendamist, nii nagu puudus ka sageli võimalus luua
avaraid ohtra valgustusega saale, kaunistada neid stukiga ja lüüa seinad üle damastiga. Adapteerimi-
se kõrval näeme muidugi ka stilistilist perfektsionismi: täpset vastavust eeskujudele tipp-arhitektuu-
rist, mis käsitlesid hoonet, interjööri ja kõike selles olevat kui ühtset tervikut, *Gesamtkunstwerk*.⁵⁶
Ülaltoodud kirjeldus Mannteuffelite Toompea-majast on siin hea näide: liseenidega liigendatud, süm-
meetriliselt lahendatud fassaad, klassikaline korrustejaotus ja anfilaadsüsteem, stiilipäraselt läbiku-

jundatud ruumiansamblid (samatoonilised lambriid ja ukсед, plafoonid), garnituuridena muretsetud mööbel, mis arvestab ruumi värvigammat jne. (konkreetsete üksikelementide stiililine eklektika pole siinkohal nii tähtis). Kui hoonet käsitleti kunstilise tervikuna, siis terviku osaks olevaid laemaalanguid nähti omakorda poeesiat, maalikunsti ja retoorikat ühendava "kolmainusena".⁵⁷ Poeesia ja retoorika tähtsust rõhutades kirjutatakse veel 18.sajandi lõpulgi: "Sobiva allegooria leidmine ja maalimine pildile annab sellele enam väärtust, kui see oleks teostatud Tiziani pintsliga, aga kõrgemate eesmärkidega seostamata."⁵⁸ Eelpoolnimetatud kunstnikupoolset inventsioonil – ühendamis- ja kombineerimisoskusele – oli seega täita oluline roll, mida polnud aga võimalik täita antiigi ja ajalookirjanduse tundmiseta. Muidugi oli alati võimalik ju ka kopeerimine, sest 18. sajandil polnud puudust ei embleemi- ega ikonoloogiaramatutest, eeskujudest, mida ka "pimedalt" kasutada. Et mingidki konkreetsemad andmed Tallinnas teostatud teistegi allegooriliste plafoonide – "Justitia" – Pikk 7, "Minerva" – Kuninga 6, "Flora" – Raekoja plats 12, "Taevane paradiis" – Dunkri 6 jt. – tellimise ja maalimise asjaolude kohta puuduvad, pole selles arutluses siiski kaugemale võimalik minna. Nii või teisiti oli ruumis asuv maalikunst aga omalaadseks "universaalkeeleks", millel kujutatud stseenid ja figuuride atribuutika lubas teadjal pilte nautida – 18. sajandil oli Balti aadelkond aga reeglina ülikooliharidusega⁵⁹ ja linnapatriitsiaadi lugemus oli väga lai.⁶⁰

Osaliselt maalingute, aga ka muu kaudu realiseerub 18. sajandi illusoorseisihalus. Interjöörides kohatab seda lausa igal sammul: kullatis imiteerib kulda, maalitud dekoor – stukki, lagi – taevast. Taevafooniline plafoon muudab ruumi illusoorset kõrgemaks, akende vastu või ka vastakuti seintele paigutatud peeglid näitavad ruumi avaramana kui see tegelikult on. Kujutuslik on eksootika – *chinoiserie* –, mis edvistab h i i n a l i k e, mitte h i i n a esemetega. Lõpuks on illusoorne seegi, et end ümbritseva interjööri kaudu loodetakse samastuda kellegi teisega – aadel monarhiga, pürjel aadliga. Lukkuses peegelduv ilu, sageli saadetuna moraliseerivast (n.-ö. valgustavast) alltekstist, demonstreerib kunstile palju andnud, aga sellelt ka palju nõudnud ajastut.

¹ Vt. näit.: Edith Fündt. Reise in das Barock. – Leipzig, 1971. – S. 41 jj.; Arnold Hauser. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. – München, 1983. – S. 625.

² Reinhard Wittram. Geschichte der baltischen Deutschen. – Stuttgart/Berlin, 1939. – S. 115.

³ Hendrik Sepp. Eesti linnad ja kaubandus 18. sajandil ja 19. sajandi I poolel. – Tartu, 1937. – Lk. 481.

⁴ Ühena esimestest ehitati Tallinna gümnaasiumi hoone 1736.a.; 1751.a. kerkis tänini säilinud kaunis rokokoo-portaaliga hoone Uus 15.

⁵ Vt.: Krista Kodres. Tallinna 17.-18. sajandi maalijate kataloog // Kunstiteaduslikke uurimusi 7. (Peatselt ilmumas).
Astaf von Transehe-Roseneck. Gutsherr und Bauer in Livland im 17. und 18. Jahrhundert. – Strassburg, 1890. – S. 117.

⁷ Günther Grundmann. Patriziat und bildende Kunst // Deutsches Patriziat 1430-1740. Büdinger Vorträge 1965 / Hrsg. H.Rössler. – Limburg/Lahn, 1968. – S. 419-421.

⁸ Kramm H. Studien über die Oberschichten der mitteldeutschen Städte im 16. Jahrhundert. Sachsen, Thüringen. – Köln/Wien, 1981. – S. 447.

⁹ Eesti Riigiarhiiv (=ERA). – F. 1108. – N. 5. – S. 869. – Lk. 8. Ülevaatusse protokollile on alla kirjutanud Villem Raam, Hanno Kompus, Ella Vende ja S.Kaart.

¹⁰ Dokumendil on Nigol Andreseni allkiri. Edasi sisaldab toimik kaebust selle kohta, et suurt saali tahetakse anda 8-10 tööliise öömajaks, majaomanikud Kleinhoffid on "kogu aeg arreteerimise hirmul". ERA. – F. 1108. – N. 5. – S. 869. – Lk. 17.

¹¹ Koopiaid Johannes Naha käsikirjalistest materjalidest säilitatakse instituudi "Eesti Ehitusmälestised" arhiivis. Kaustad A-1227, A-1223 jne.

¹² ERA. – F. 1108. – N. 5. – S. 869. – Lk. 9.

¹³ Enamik 18.saj. plafoonidest on ilmaliku sisuga ja neil on valdavalt kujutatud antiikseid allegooriaid.

¹⁴ Pigler A. Barockthemen. Eine Auswahl zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Bd.II. – Berlin/Budapest, 1956. – S. 460.

¹⁵ Ankur sümboliseerib nii lootust kui ka pääsemist. Cooper J.C. Lexicon alter Symbole. – Leipzig, 1986. – S. 12.

¹⁶ Samas. – Lk. 154.

¹⁷ Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann. Christliche Ikonographie in Stichwörtern. – Leipzig, 1980. – S. 152.

¹⁸ Cooper J.C. – S. 107.

¹⁹ Sachs H., Badstübner E., Neumann H. – S. 344.

²⁰ Cooper J.C.

²¹ Cooper J.C. – S. 213, 136.

²² Vt.: Kodres K. Kataloog.

²³ Haekside maja on Tallinna all-linnas seniteadaolevalt ainuke, kus kõigil ruumidel on plafoonmaalid. Reeglina oli neid ühes hoones vaid üks.

²⁴ Tallinna Linnaarhiiv (=TLA). – F. 230. – N. 1. – S. 1126. – Bt. 17-I. – Lk. 34p.-43.

- ²⁵ Peter Thornton. Interior Decoration in England, France and Holland. – New Haven/London, 1981. – P. 85.
- ²⁶ Ilmselt on tegemist saksa mugandusega prantsuskeelsest terminist "point d'hongrie" – leegitaolise siksak mustri kangas, mida kasutati juba 17. sajandil nii mööbliriidena kui seinapaneelidel. Vt.: Thornton. – P. 127.
- ²⁷ "zwey Ansätze zu Tisch" – nähtavasti on tegu lauaportselaniga, spetsiaalsete kompositsioonidega laua kaunistamiseks, mis võisid olla ka vahast. Thornton. – P. 286.
- ²⁸ Sirmid kuuluvad juba 17. saj. interjöörirepertuaari (mis tõendab hiina-mõjutusi) ja kujutasid endast siidi, sameti või damastiga kaetud mitmeosalist dekoratiiveset. Thornton. – P. 255.
- ²⁹ Kodres K. Interjer Tallinnse zhihištša v 17-18 vv / Dissertatsija. – Tallinn/Moskva, 1991.
- ³⁰ Vt.: Sten Karling. Zur Baugeschichte der Domkirche zu Tallinn// Õpetatud Eesti Seltsi Toimetused XXX. Liber saecularis. – Tartu, 1938.
- ³¹ Erandiks on Vene 12 õuehoone lagi ligikaudu Toomkooli 23-ga samasse aega kuuluva maalinguga.
- ³² Uue Maailma klassikaliseks embleemiraamatuks on Andrea Alciati "Emblemata", välja antud Augsburgis 1531.a. Emblemata. Handbuch der Sinnbildkunst des 17. und 18. Jahrhunderts/ Hrg. A. Henckel und A. Schöne. – Stuttgart, 1967. – S. XV.
- ³³ Samas.
- ³⁴ Tsiteeritud raamatus "Emblemata" on reprodutseeritud umbes pooled Saavedra 101 embleemist. Raamatu originaal asub Göttingeni ülikooli raamatukogus.
- ³⁵ Štein A. Literatura ispanskogo barokko. – Moskva, 1983. – S. 156.
- ³⁶ 17.-18. sajandi jooksul ilmus arvukalt ka kordustrükke. – Emblemata. – S. LXIII.
- ³⁷ Paul Jessen. Der Ornamentstich. – Berlin, 1920. – S. 233.
- ³⁸ Vt.näit.: Helga Baier-Schröcke. Der Stuckdekor in Thüringen vom 16. bis 18. Jahrhundert. – Berlin, 1968. – S. 32 jj. ³⁹
- Vt.näit.: Krista Kodres. Mõnda Tallinna maalitud talalagedest // Kunst 66/1. – 1986. – Lk. 36-43. Ühel Toomkooli 23 saali samuti paelomamendiga kaunistatud aknasillustest on püütud näha (kunstiajaloolane Rita Arman) akantusväänlase (tagurpidi) peidetud daatumit "1750", siinkirjutaja jaoks on see siiski pigem senidešifreerita monogramm.
- ⁴⁰ Tänan nende andmete eest Rasmus Kangropooli.
- ⁴¹ Wilhelm Mrazek. Ikonologie der barocken Deckenmalerei // Öster-reichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. SB, 228. Bd. 3. – Wein, 1953. – S. 48-54; Erik Forssmann. Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulebüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts. – Uppsala, 1956. – S. 30.
- ⁴² Tsit.: Pilte krahv Peeter Mannteuffeli (1768-1842) ja ta aja elust // Eesti Kirjandus. – Nr. 10. – 1936. – Lk. 433.
- ⁴³ Aadressi kindlakstegemise eest olen seegi kord tänulik Rasmus Kangropoolile.
- ⁴⁴ Eesti Ajalooarhiiv (=EAA). – F. 1396. – N. 1. – S. 432. – Lk. 1-3; Mannteuffeli inventari mainib ka H.Üprus: Tallinna ajalugu 1860-ndate aastateni. – Tallinn, 1976. – Lk. 383.
- ⁴⁵ Marta Männisal. Tallinn, Rahvakohtu 1. Arhitektuuriajaloolised eritingimused Tallinna vanalinna hoonestuse rekonstrueerimiseks. – Tallinn, 1973. – Lk. 3. RUPi "EE" arhiiv. P – 1671.
- ⁴⁶ "gelb triepenen Küssen" – "triep" oli villane triibuline velvet, sissepressitud mustriaga.
- ⁴⁷ "gueridon" – kõrgel jalal lille-, vaasi- vms. laud.
- ⁴⁸ Publitseeritud ka "Eesti arhitektuuri ajaloo". – Tallinn, 1965. – Lk. 263.
- ⁴⁹ Vähemalt loodi sel aastal majoraat. EAA. – F. 1396. – N. 1. – S. 432. – Lk. 13p.
- ⁵⁰ Vt.: Eesti Ajaloomuuseumi arhiiv ja "Eesti arhitektuuri ajalugu" (lk.274).
- ⁵¹ Chinoiserie, orientaalmotiivide adapteerimine, algas juba 17. sajandi lõpul ja kujunes 1720.-30. aastatel rokokoos üheks tähtsamaks aspektiks. Madeleine Jarry. Chinoiserie. Chinese Influence on European Decorative Art 17th and 18th Centuries. – Fribourg, 1981. – P. 13.
- ⁵² Gottfried Etzold. Seehandel und Kaufleute in Reval nach dem Frieden von Nystad bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts // Wissenschaftliche Beiträge zur Geschichte und Landeskunde Ostmitteleuropas. – Marburg/Lahn, 1975. – S. 111. ⁵³ Allan Ellenius. – S. 136-137; Juri Lotman. Olustikuruum esteetilise ansamblina // Kunst. – 41/2. – 1976. – Lk. 35.
- ⁵⁴ Hanno-Walther Kruff. Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart. – München, 1985. – S. 195.
- ⁵⁵ Vt.näit.: Sturm L. Chr. Der auserleseste und Nach den Regeln der Antiquen Baukunst sowohl als auch der heutigen Gusto verneuerte Goldmann oder die ganze Civil-Bau-Kunst. – Augsburg, 1721. – S. 29. jj.
- ⁵⁶ Vt.näit.: Arnold Hauser. – S. 476.
- ⁵⁷ Wilhelm Mrazek. – S. 33. 58 Johann Georg Sulzer. Allgemeine Theorie der schönen Künste. – Leipzig, 1792 (tsit. Mrazek. – Lk. 53).
- ⁵⁹ Reinhold Wittram. – S. 115. 60 Seda peegeldavad kõnekalt tallinlaste varainventaridele lisatud koduraamatukogude nimistud. TLA – F. 230. – N. 1.

SUMMARY

The Sixties In Estonian Applied Art.

The development of applied art in the period 1958-68 was affected by the first contacts with contemporary European art in the Cold War period. A generation of talented artists came on the scene, who designed for mass production as well as undertaking unique works. This is no longer the case in current Estonian applied art, writes LEA PRUULI. Page 2

"A Sort Of Overview" of Estonian Applied Art.

KRISTA KODRES summarizes the 1991 applied art overview exhibition. Page 5.

Forma Anthropologica.

ANTS JUSKE writes about the joint Baltic exhibition in Tallinn in January 1992, where he was one of the curators. He terms the exhibition an experiment to fill the ideological vacuum in Baltic art at a time, when the communist ideology is shattered and the artistic market has yet to develop. The idea to organize the exhibition came from Latvian curator Helena Demakova, who wished to emphasize the being of art as the most "anthropic" form of human activity.

Amongst the six artists who represented Latvia at the exhibition, the undoubted leader was Olegs Tillbergs, who was trained as an interior designer, and whose brutal installations and performances have been called soul screams. German avant-garde, particularly the strong influence of Beuys and Kiefer, is apparent in Latvian art.

The Lithuanian curator Raminta Jurenaite brought the younger Lithuanian generation to Tallinn. The Lithuanians were the last to discover modern art – they have strong ethnic traditions and Catholicism. It seems that the Lithuanian "new wave" has yet to develop clear leaders.

The Estonian display was based on the powerful avant-garde generation of the 1960s. The central personality was Leonhard Lapin with "Into Europe"; Raul Meel created a particular space production; time has been kind to Jüri Kask's puristic artistic language.

"Forma Anthropologica" attempted to break free from the mold which had developed in the Baltics over the decades. Art has managed to preserve an inner freedom despite the previous ideological pressure, and it is therefore not possible to speak of a radical re-assessment of values. Page 6.

Jüri Okas' Installation At the Pori Museum.

Jüri Okas (born 1950), who is the only Estonian artist represented in the Ateneum exposition in the Finnish National Art Museum, presented Installation No. 9 at the Pori Museum at the end of 1991. The grand project filled the whole hall – which was full of straw balls, with neon tubes, wire, pieces of asphalt at the center – resulting in a graphic element effect. The artist brought together conflicting materials and systems. Natural materials interested Okas less as a metaphor of nature than as a semantic system. Written by SIRJE HELME. Page 11.

The Vilnius Youth Triennial.

The Estonian curator in this international project, HEIE TREIER, presents her opinion. She selected eleven artists to represent Estonia in this exhibition – artists in whom she sees a future. Painters Kreg A-Kristring, Inga Aru, Maria-Kristiina Ulas, graphic artists Urmas Viik, Virve Sarapik, Ly Lestberg, ceramic artist Urmas Puhkan, fashion designer Andro Kõõp, Paol-Mario Ving, architects Andres Siim and Hanno Kreis. As opposed to earlier exhibitions, the Vilnius Youth Triennial was dominated by installations – a form which has not been much evident in Baltic art. The works represented the most current tendencies in the participatory countries, but despite this, the standard of the exhibition seemed to be uneven. Of course it is not possible to create a complete artistic conception – to analyze some exciting problem – at such an overview exhibition. The Triennial gave an overview of the trends of young artists from the Baltic States and other participating countries. Page 12.

Kreg A-Kristring On the Exhibiton: "Mythology and Allegorical Elements In the Art of the Young"

The young painter justifies the principles behind his controversial exhibition. At issue is a concealed appeal for the manifestation of figurative compositions. The polarizing

radical attitudes of the young are apparent in the defiant emphasis of continuity and the adherence to artistic traditions, which are beginning to disappear ever faster with the encroachment of a boom-time for installations. Page 14.

The Shadow Of Mercury.

The relationship between art and business in history is analyzed by BORIS BERNSTEIN. Since, in a socialistic society, the concept of art as marketable goods is completely foreign, now – with the invasion of market forces into the artistic life of the former Soviet Union – we need to be aware of the problems. The current relationship between art and the market could conditionally be represented with the aid of at least two models: 1) the ideal model for art (artistic and marketing worlds are deeply foreign to each other) and 2) artistic market model (artists can use market manipulations for their benefit).

While the guild artists of the Middle Ages were under the protection of the sign of Mercury, who protected traders and master craftsmen, the Renaissance moved the artists to be in Saturn's favor – Saturn being the sign for the melancholy, the crazy and the geniuses. A new institutionalized structure – the Academia – became an adequate structure for artists born "under the sign of Saturn", in place of the guilds of the Middle Ages. The French Academy actually forbade its members to deal with the sale of their works. In this manner, the "low" function of selling became independent – a function of a special class of agents. The artist however found an escape from the regimentation of the guilds – the commissioned art, the salaried lack of freedom. True artistic freedom requires the anonymity of the receptor.

Mercury, once sent into exile, has returned in contemporary times and has become the shadow of Saturn. But a very active shadow, as becomes Mercury. Sometimes it is said as a joke that the shadow can lose its master – by swallowing it. This would mean a thorough exchange of the artistic paradigm, which would be so radical that it would be hard to imagine. Until that time we have to live in a split artistic world. Page 17.

On the Open Road.

Radio Journalist LEAVEELMA visited 93-year-old Eduard Ole, an Estonian artist living in Sweden. Ole spoke of his beginnings as an artist in Estonia, when he joined the cubism movement, and his contacts with leading Estonian writers, whose portraits he has painted. In 1943, after being forced to leave his homeland, he lived for a while in Finland, where he painted portraits of the top Finnish intellectuals. Living and working in Sweden, Eduard Ole wrote his memoirs "On the Open Road". He has travelled much in Europe, and is especially fond of France and Italy. Page 27.

"Beyond Control" – An Exhibition of Baltic Art Overseas.

ANU LIIVAK writes about the exhibition compiled by Jon Baturin, with participation by the writer in the preparation. Baltic art which experiments with the possibilities of photography was displayed at the Presentation House in Vancouver at the end of 1991. Latvian Andris Breze, Lithuanians Gintautas Trimakas and Alfonsas Budvytis and Estonian Jüri Okas participated. The exhibition will travel around Canada and the U.S. Page 32.

Art On the West Coast.

Young art expert MART KALM provides an overview of the current artistic situation on the west coast of the U.S. Kalm participated in the 1991 AICA XXV Congress, held in Santa Monica. Page 34.

Visiting Artist Urve Roodes Arrak.

ÕIE ORAV interviews the Estonian leather artist, who recently moved to Los Angeles. Urve Roodes Arrak, who practised geometric art in Estonia, now feels at home in the new environment, with the southern way of life and Hollywood tastes. Page 40.

Religious Themes in Estonian Art.

An exhibition with this title was opened during Christmas 1991 in Tallinn. Art from the 19th and 20th centuries was exhibited, and a seminar was also held. The Estonian religious background is strongly associated, firstly with ancient beliefs,

and secondly with Christianity, which was propagated during the Middle Ages by the Cistercian monks, with their moderate way of life, and later by the Lutheran church. There is no fanaticism in Estonian religious art – we rather observe naturalness and respect. The exhibition was compiled by MAIRE TOOM and ANU ALLIKVEE. Page 41.

Ove Büttner.

Young painter Ove Büttner (born 1959) presents, as a counterbalance to American-like effective and German-like expressive tendencies, a very gentle relationship between the world and art. His sunny coloring seems to contain peacefulness and holiness. HEIE TREIER provides an overview of the exhibition. Page 47.

Jaan Toomik.

HEIE TREIER writes about Toomik's first full exhibition in the Vaal Gallery. The aggressive and pessimistic work by the artist seems to express catastrophic moods – no doubt that there is a possibility that it senses the mood of today. Page 47.

Pictorial Element in Wall Hangings.

The work of young wall hanging artist Kaire Tali is analyzed by KRISTA KODRES. She sees the pictorial element as basic to the wall hangings where the emphasis is on symbols. The rhythm of the compositions shows homage to folk art. Page 48.

Mari Kurismaa in the "Vaal" Gallery.

The space envisaged by Mari Kurismaa is, first and foremost, a complete space. The handling of the completeness, which is presented, is not linked so much to classical aesthetic concepts, but more to the embrace of the philosophy of the whole – writes KRISTA KODRES. Page 50.

Andres Tolts In the G-Gallery.

ANTS JUSKE writes about the work of Andres Tolts (b. 1949.) who is a highly regarded "trademark" artist. Tolts entered art as a radical, but is now stylistically conservative. Tolts loves beautiful things and their metaphysical meanings – placing them into an aesthetically pure environment. Page 51.

The Imagery Of One Era. Three Rendez-vous With the 18th Century.

Art historian KRISTA KODRES analyzes the extent to which the Tallinn aristocracy, during the period of enlightenment, went along with its era's artistic taste. The cultural processes in Estonia could be termed "reflections of the reflection" – we can see reflections of French art in German culture, which in turn was reflected in Estonia. The article covers the interior design and ceiling murals of three 18th century Tallinn buildings.

I. 21 Harju Street. The site of the most masterly known 18th Century ceiling mural (on canvas) "Faith, Hope, Love", which was destroyed during the 1944 bombing of Tallinn.

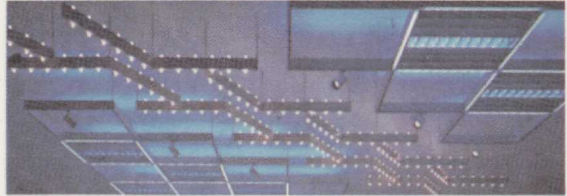
II. 23 Toomkooli Street. The ceiling murals (on timber), which were discovered in the 1980s, were unusual for Tallinn – both due to the positioning of the ceiling beams, as well as the theme of the painting, which has reference to Spain. Four emblems have their origins in Diego de Saavedra Fajardo's (1584-1648) book of emblems.

III. 1 Rahukohtu Street. The luxurious design of the interior was up to the standard of Europe of that time. The stucco decor of the hall is in early Estonian rococo style. The stucco master however was hopelessly incompetent, and he essentially followed baroque principles. Relativistic aesthetics are often reflected in the interiors, based on practical requirements (for example, suiting a new style for the narrow gothic buildings). The paintings in the buildings were however "a universal language", which allowed enjoyment of that which was depicted. The 18th Century Baltic aristocracy was generally university educated, and the city patricians were well-read. Page 52.

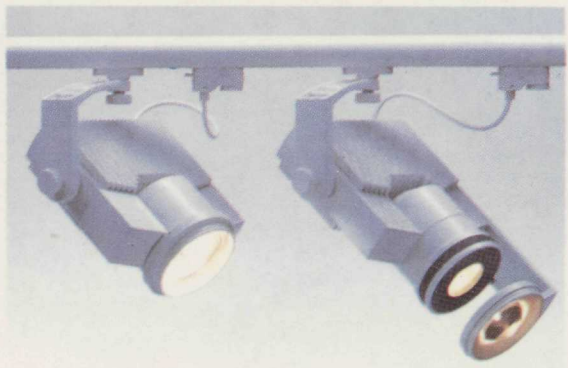
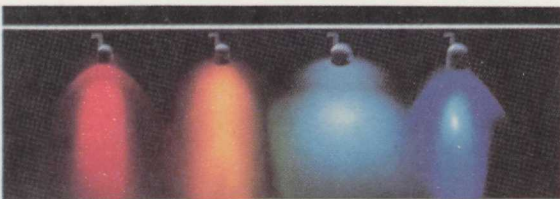
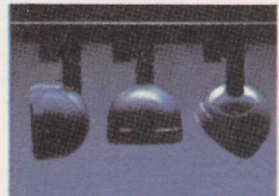
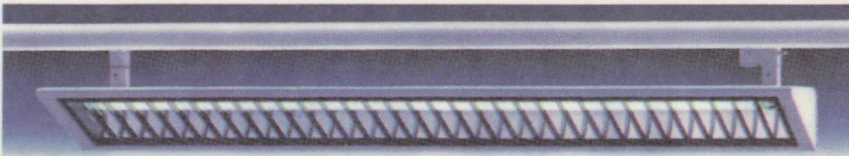
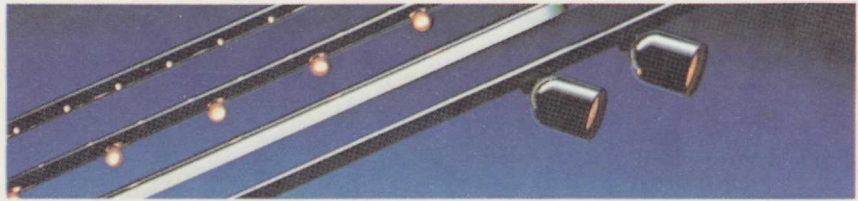
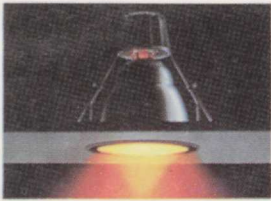
Translated by: Tiia Raudma

ERCO

Makes the light work!



- Valo tekee taiteen näkyväksi ja on arkkitehtuurin neljäs ulottuvuus. Meillä on tietotaito ja korkealuokkaiset tuotteet hyvän ja tarkoituksenmukaisen valaistuksen toteuttamiseksi.
- Valgus teeb kunsti nähtavaks ja lisab ruumile neljanda mõõtme. Meil on teadmised, oskused ja kõrgetasemelised vahendid hea ning sihipärase valgustuse loomiseks.
- Light makes art visible and is the fourth dimension of architecture. We have the knowledge, skills and high quality products for good and functional lighting.



ERCO Leuchten GmbH



HEDENGREN
Valaistus

Lauttasaarentie 50 00200 Helsinki, Finland
Puh./Tel. int +358 0 68 281

