

71/1 KUNST 1988



**KUJUTAVA JA TARBEEKUNSTI
ALMANAHH**

Tallinn. Kirjastus «Kunst».

Koostaja ja toimetaja Sirje Helme

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

Kaas ja graafiline kujundus: Leonhard Lapin.

Fotod: Jüri Hain, Kalju Jõul, Jaan Klõseiko, Toomas Kohv, Kalju Suur, Tõnu Talivee.

Enno Ootsing	
Lokaalselt ja globaalselt	1
Eesti kunst Moskvas	3
Eha Komissarov	
Vilniuse VII maalitriennaal	5
Ants Juske	
Ruum ja pilt Ando Keskküla maalikeses	9
Raivo Kelomees	
Noortenäitus '86	16
«Kunsti äratamine»	20
Esta Kamseni graafikat	22
Ese kunstis	24
Jüri Hain	
Üks kollektiivne kogemus kuuekümnendatest	28
Paula DeJacherie-Lives Tallinnas	31
Ruth Tulvingu näitus Kadriorus	32
Venezia XLII biennaal	34
Raoul Kurvits	
Joseph Beuys 1921—1986	39
Mart Helme	
Ashikaga Yoshimitsu — Jaapani Medici	44
Boris Bernstein	
Speculum magnum exemplorum — Jumala silm ja Saatana õnnistus. Fragment	
Jüri Arrakust	50
Helmi Üpruse bibliograafia	57
Kroonika	59

Kirjastus «Kunst», 200001, Tallinn, Lai 34, tel. 60-17-82. Kunstiline toimetaja J. Klõseiko. Tehniline toimetaja T. Ründal. Korrektor K. Lepajõe.

Laduda antud 15. 12. 1987. Trükkida antud 08. 07. 1988. Kriidipaber 60×90/8. Baltika 8 p. Kõrgtrükk. Trükipoognaid 8,0. Arvestuspoognaid 11,73. Trükiarv 3000. Tellimuse nr. 4347. Trükikoda «Uhiselu», Tallinn, 200001, Pikk t. 40/42.

ИБ № 342.

«Кунст» («Искусство») 71/1 1988. Альманах на эстонском языке. Оформление Л. Лапин. Печатных листов 8,0. Заказ № 4347. Тираж 3000 экз. Типография «Юхисэлу», Таллин, 200001, ул. Пикк, 40/42. Издательство «Кунст», Таллин, 200001, ул. Лай, 34.

К 4803000000—011 1—83
М 905(15)—88

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958.

© «Kunst» 1988

Hind rbl. 2.—



ENNO OOTSING

LOKAALSELT JA GLOBAALSELT

Mirjam Peili kalambuurne märkus, et kriitika on kunstist samavõrd tüdinud kui kunst kriitikast («Sirp ja Vasar» nr. 13, 1987) sunnib mõtlema põhjuste üle. Tüdimuse tõdemine annab tunnistust värskuse ja erksuse puudumisest nii nüüdiskunsti, kunstiteoorias kui ka kunsti organiseerivas tegevuses.

Võib-olla on põhjused ka üldisemad, suurelt jaolt kunstivälisedki? Kas ei ole see üldse urbaniseerumise üks tunnususjooni? Kõik hakkab pikapeale tüütama: igapäevane töörütmi, korter paneelmajas, poejärjekorrad, lööklaud, kunsti kevadnäituste iga-aastane kordumine. Tahaks jätta kõik. Sõita kuhugi loodusesse vaatama kevade iga-aastast kordumist. Huvitav, miks see ei tüüta!

Võib ju väita, et looduses ei kordu kunagi miski päris täpselt. Kuid mõelgem, kas me hakkame loodusesse minnes otsima kordumatut, midagi enneolematut? Pigem vastupidi: tahame ikka ja jälle kuulda lõokese laulu, näha kuldnokki vanade pesakastide juures, vaatame, kas sinililled ikka õitsevad samas kohas, kus möödunud aastal. Otsime seega elu järjepidevuse tunnuseid. Tahame kinnitust lootusele, et loodus pole veel päriselt rikutud, et on veel pesapaika lindudele, saastamata mulda lillele-rohule. Ning positiivsed

tõdemused värskendavad meid, taastavad töövõimet.

Aga paraku tuleb üha sagedamini kogeda, et linde jääb metsades vähemaks, lõokeselaul põldude kohal on muutunud harvemaks ja kuldnokkade pesakastid seisavad tühjana. Nii kipuvad ka meie loodusmuljed muutuma nukraks äratundmiseks, et inimene on elutegevusega ohtlikult oma ümbrust kahjustanud ja mingit märki olukorra paranemisest ei ole. See ei ole inimese kui bioliigi olemusvõitluses saavutatud edu ja enda maksmapanek, sest tulemused on ka liigile endale kahjulikud. Tasapisi hakkab selgeks saama, et peamiseks põhjuseks olukorra halvenemisel on inimesele omane lokaalne mõtlemine ja lokaalne tegutsemine. Kogu inimtegevus, olgu tegemist üksik- või grüpiiritusega, riikliku üritusega või riikidevahelise ühisüritusega, on oma olemuselt ikkagi lokaalne, mille eesmärgiks on võtta või toota antud paigas võimalikult rohkem mingit hüve, mida kasutada eeskätt enda, aga laiemalt ka oma lähiümbruse healuks. Ja kuigi seda lähiümbruse mõistet võib laiendada üle terve maailmajao (omaaegne eurooplaste koloniaalpoliitika), on taotlused olemuselt jäänud ikka lokaalseteks. Ja saavutatud hüvesid on ikka saanud kahjustused muudes sfäärides, lähil- ja kaugemas ümbruses. Nii on inimkond oma tehniliselt ja teaduslikult progresseerunud tegevuses jõudnud piirile, kus lokaalsed kahjustused hakkavad kujunema globaalseteks ja looduse taastumisvõime hakkab ammendumas.

Muidugi on helgemad pead seda ohtu juba ammu märganud ja üht-teist üritanud ettegi võtta. Võib-olla on mõnes kohas ja mõnes küsimuses saavutatud paranemistki. Aga olemuselt on jäänud kõik endiseks. Inimkonna süda tuksub tarbimisele ja nautimisele ideaal-sooviga ennast võimalikult vähem koormata. Võib ju mõelda, et see on paratamatu ja inimomane. Ei saa ju loobuda tarbimisest ja populatsioonist üldse. Piiramine aga toob kaasa ainult konfliktituatsiooni edasilükkamise, mitte lahenduse.

Mõtlemisvõime ja mõistuse olemasolu aga kohustab ja ei luba leppida igasuguse alternatiivi puudumisega. Võib-olla on põhjust juurelda koguni inimelemuse enda üle ja kahelda, kas siin on ikka kõik kindlalt paigas ja ammu selge? Kas ei ole meie mõtlemine ohtlikult lokaalse rõhuasetusega, kui räägime inimõistuse unikaalsusest?

Me oleme uhked teaduse ja tehnika saavutustele, mille tulemusena meie maailmapilt on järjest avardunud. Kuid see ju ongi kindel märk meie eemise maailmapildi puudulikkusest, st. lokaalsusest. Ja ei ole ju mingit kindlust väita, et nüüdisarusaamad on kõikehõlmavad. Arukas inimene nii ei väidagi. Aga oma elamismalli ei ole ta ka nõus karvavõrdki muutma ega egotsentrismist loobuma. Eetiliste probleemide esilekerkimisele maailmasündmuste taustal on viimasel ajal üha sagedamini osutatud. Eetika peab aga millelegi toetuma ja tundub, et just filosoofia alal vajab nüüdisinimene värskemaid seisukohavõtte ja tänapäeva olukorrast lähtuvaid definitsioone.

Aga missugune on siis kunsti ja kunstniku missioon tänases maailmas? Muidugi ei saa kunst pakkuda otsest abi maailmaprobleemide lahendamisel. Aga kunsti mõjuvõimaluste alahindamine ja vähene kasutamine inimeste kujundamisel on ka juba küllalt palju kahjulikke tagajärgi andnud. Nüüdisinimeste emotsionaalne vaesustumine, millest aeg-ajalt räägitakse, ei pea alati tähendama tundetuimust, vaid ka emotsionaalse pagasi nappust. Ükskõiksus ja osavõtmatus tuleneb ehk sellest, et eüisündmustes ei jätku kujutlusvõimet ja tahtmist vaadata asjadele ka kaasinimeste olukorrast lähtudes.

Niisama tähelepanematud oleme looduse suhtes.

Kuidagi ei suuda unustada, kuidas mõned aastad tagasi oli Tarvastu lähedal jõuka «Vambola» kolhoosi mail keegi maaparandusinsener teinud projekti pisikesel oja süvendamiseks. Oja voolas põldude vahel ja tema mõlemal kaldal kasvas tihe ja lopsakas toominga ja lepavõsa. Terve juunikuu laksutasid seal ööbikud. Juulis aga toodi kohale vagunelamu metsatöölisega, kes hakkasid kahel pool kaldaid puud langetama, et ekskavaator mahuks oja süvendama. Koos puudega hukkusid ka pisikesed ööbikupojad. Ei tahagi arutleda, kas oli oja süvendamine üldse vajalik. Miks langetati puud aga lindude pesitsemisajal? Ainult vähesel kujutlusvõimega piiratud emotsioonidega inimesed võivad nii talitada.

Jah, eetika tugevdamist ja esteetilist haridust on nüüdisajal tõesti vaja. Väide, et inimestel oleks nagu iseenesest olemas esteetilised vajadused, ei ole veenev. Selle kategooria puudumine inimtegevuses on aga väga ohtlik.

Kui nüüd nende filosoofiaviidele juurest tulla tagasi eesti nüüdiskunsti tüütuse juurde, läheb muidugi meel kurvaks, et meie kunst ei suuda olla oma missiooni kõrgusel. Kuid on ka selge, et loomingu tõus on võimalik ainult koos ühiskondliku teaduse tõusuga. Kui räägime avangardismi kriisist või transavangardist maailmakunsti, peaks ju niisamuti selge olema, et see on tingitud kogu ühiskondliku mõtte seisundist. On ju kõiki avangardistlike kunstiliikumisi minevikus mõjutanud muudatused ja avanenud uued horisondid inimteaduses. Ilmselt on avangardismi hääbumine objektiivne. Ja küllap saab ka transavangardistlike ilminguid ja minevikukunsti poole pöördumisi seletada ohuajuga. Kahjustatud elukeskkonnast ja purustatud ideaalidelt pöördub pilk tagasi veel kahjustamata keskkonna juurde, endiste heade aegade ja kunstiilmingute poole. Kuni pole uut tervikut, vaadatakse vana poole.

Kahtlemata on nii maailmakunsti, aga ka meie kunsti palju kommertskonjunktuuri ilminguid ja sellest tingitud mugandusi. See raskendab analüüsi ja segab üldilmet. Üks on aga selge: aus kunstilooming, mis baseerub sisetundel, kajastab lakmuspaberina ühiskondliku mõtlemise taset. Ta muutub koos üldiste arusaamadega. Ei ole uut ja värsket loota kunsti, kui mõttemaailm on sumbunud ja seisev.

Aprill, 1987

EESTI KUNST MOSKVAS

17. veebruaril 1987 avati Moskvas eesti kunsti ülevaatenäitus, mis oli kõigi aegade suurim eesti kunsti ekspositsioon — esines 300 kunstnikku enam kui 1500 tööga. (Viimane suuresinemine Moskvas toimus 1956. a. Eesti NSV kirjanduse ja kunstidekaadi päevil). Esindatud olid maal, graafika, skulptuur, plakat, dekoratiiv-tarbekunst, tööstuskunst, ruumikujundus. Ajaliselt oli näitus koostatud viimase kümnekonna aasta töödest, eesmärgiks oli eksponeerida kõik parem, mis meil on. Et ühelt poolt tuli luua võimalikult objektiivne pilt praegusest kunsti tasemest ja teiselt poolt jääda rõhutatud esinduslikkuse piiridesse, oli näituse koostajate ülesanne küllaltki komplitseeritud. Loomulikult kostiski hiljem nurinat.

Näituse retseptatsioon koosnes nagu kahest osast, mis omavahel suures osas ei kattunud — mitte niivõrd hinnangute kuivõrd probleemiasetuste poolest. Üks asi on suhe eesti kunsti väljastpoolt, Moskvas. Võrreldes üleliidulise ametliku kunstipildiga on eesti kunst alati olnud lahtisem ja dünaamilisem. Kui üks kunstiliik hakkab jõudma oma arengu tippajast üle, on seda alati asendanud teine. Nii toimusid vaheldumisi graafika ja maali tõusuajad, kerkis laineharjale fotolavastuslik plakat, praeguseks tekitab elevust sisekujundus. Selles suhtes ei ole eesti kunstile midagi ette heita, vastupidi, meid on imetletud ja seegi kord saatis näitust suur edu ja populaarsus. 12. märtsil toimus Moskva Kunstnike Keskmajas näituse arutelu — kohal olid meie KL esindus ning Moskva kriitikud ja teoreetikud. Üldhinnang oli igati soodne, rõhutati eesti kunstikultuuri kõrget taset ja kaasaegsust. Kiideti disaini. Nii väitis K. Kantor, et eestlane ongi sündinud disaineriks ja ruumikujundajaks, kuna rahvuslik iseloom hindab ilusat keskkonda, ilusaid esemeid, head ja täpset tööd. Üksmeelselt nenditi tugeva ja terve rahvusliku koolkonna olemasolu. Mõned hinnangud olid tuttavad, need on saanud nii eesti graafikat kui maali juba aastaid. Nimelt — ratsionaalsus ja jahedus, intellektuaalne alge ülekaal, kohatine irooniline hoiak, tugev haakumine kaasaegse tehiskeskonna probleemidega. Nenditi skulptuuri huvitavat arengut. Üsna täpse jaotuse tegi V. Lebedeva, kes nägi eesti maalil kolme suunda — müütilist, ratsionaalset ja lüütilist. Siiski — et nii palju rõhutati toetumist eesti kunsti traditsioonidele ja loeti seda positiivseks, tekkis vastuolu ühe ootusega, mis meie näituse suhtes ilmselgelt oli. Räägiti palju millestki uuest, mis oleks pidanud näitusel veel olema, mismoodi see uus aga välja oleks pidanud nägema, jäi üsna ebamääraseks. Ilmselt oleks neid ootusi mingil viisil saanud

rahuldada teatud rõhkude ümberasetuste abil, eriti graafikaekspositsioonis, kuid ega nn. uue ootajatelgi teadmata olnud, mismoodi koostatakse materjali Moskva suurnäituse tarvis. Samas oli aeg igalaadi vabaduste suhtes erakordselt soodne, näitus, mis nii mitmeski ringkonnas sisemist vastuseisu pidi tekitama, toimus lausa peale jaanuaripleenumit ning mingitest kitsendustest või etteheidetest ei saanud juttugi olla. Vabadusi tekkis järsku väga palju, eeskätt Moskva enda kunstielus, kus senine põrandaalune kunst vähemalt poolametlikuks kuulutati, ning ilmselt just see tekitas ka eesti kunsti suhtes mingi eriti radikaalse ootuse. Siiski formuleeriti meie suhe radikaalsusega üsna heatahtlikult, näitust nimetati akadeemiliseks, aga heas mõttes.

Pisut teisiti oli suhe näitusesse seestpoolt vaadates. Näitusel käis väga palju eestlasi, sest võimalus nii palju eesti kunsti koos näha oli harukordne. Kahtlemata jättis kõik kokku tugeva ja esindusliku mulje. Et tegu oli viimase kümne aasta jooksul looduga, tuleb aga eeskätt küsida — mis tähendasid need kümme aastat eesti kunstile?

Üldiselt peetakse seda aega arenguliselt stabiilseks, kuid professionaalselt kõrgtasemelisi tulemusi andnud perioodiks. Oieti on see aeg, mil omaaegseid murranguid tekitanud kunstnikepõlvkonnad (60. aastad, 70. aastate algus) täiesti väljakujunenud olid ning süvenesid professionaalide õigusega iseene poolt tõstatatud kunstiprobleemide lahendamisse. Teisest küljest, kui seame alguspiiriks 70. aastate keskpaiga, ei saa kuidagi väita, et need arvesse tulevad kümnekond aastat ilma muutusteta oleksid olnud. Võiks isegi vastupidist väita, kui reaalsest kunstipildist pelga skeemi eraldaksime. Aasta 1975 pakkus välja veel avangardnäituse Harkus, popist ja neorealismi esteetikast lähtunud kunstnikud maalisisid mõne järgneva aasta jooksul oma klassikalised tööd, kümnendi lõpuks jõudis haripunkti fotorealistlik suund, ja lõpuks — 80. aastate keskpaigaks toimus esteetiliste printsiipide vastandamine uue pealekasvava kunstnikepõlvkonna poolt. Skeemile, kus suhtelises tasakaalus püsisid traditsioonilise maalilise visuaalne hedonism ja kõrgetasemelisele tehnilisele oskusele rajatud graafika ning mõnedest avangardi postulaatidest rikastatud eesti moodne kunst, lisandus oma võtetelt neoekspressionistlik ja sisult neoromantiline ja üli-subjektiivne kunst. Kindlalt hülgas see eelmised — 60. lõpul, 70. algul tekkinud esteetilised ja eetilised taotlused, kuid flirtis pisut ja skepsisega traditsioonilise maalilise koolkonnaga.

Seega võime vaadata kümnendit kui paradoksi — ühelt poolt vähemalt kolme erineva

taotluse kokkupõrge ja vaheldumine, teiselt poolt teatud liinide kokkutõmbamine ja lõpetamine, kultiveeritud hoiakud, leviv kunstisnobism ja üks reanäitus teise otsa. Kahtlemata on sellise paradoksi olemasolu probleem, mis vajab väga põhjalikku analüüsi, milleks käesolev kirjutis mõeldud pole.

Siiski võib kinnitada, et üheks sellise vastuolu tekke põhjuseks oli meie kunstielu suletus, mis lubas tekkida vastuolu kunstisõna ja teo vahele.

Informatsioon rahvusvahelisest kunstielust (kuhu eesti kunsti ennast kuuluvaks võiks lugeda) jõudis küll siiani, teoreetiliselt olid olemas ka võimalused seda kohapeal omavariandis edasi arendada, kuid suletus, võimatus otseselt kontakteeruda kunstieluga väljastpoolt kõrvaldas paljud vajalikud tingimused ja määras ette nuriarengu. Võtkem või kaks eespool nimetatud nähtust — avangardi taotlused ja fotorealismi. Esimene ei jõudnud oma õigel ajal üldse kunstielu lülituda, probleem tõstatati alles 1986. a. — retrospektiivselt. Fotorealism aga taandus kahjuks võitluseks natuuriprobleemidega ning lihtsustas äärmuseni suhteid kontekstiga.

Iseasi on muidugi, kuivõrd näituse koostamisel oleks pidanud selliste vastuoludega meie sisemises kunstielus arvestama, kuivõrd põhjalik nende suhtes olema. Kahtlemata oli õigustatud meie parimate maalijate (O. Terri, T. Pääsukese, O. Subbi jt.) esitamine suurte komplektidena, kuid lausa lohakust poleks tohtinud ka kõrvalnähtuste eksponeerimisel üles näidata. Maaliosakonnas oli see nii näiteks fotorealistliku suunaga, graafikas geometrilise abstraktsiooniga.

Siiski, pole mingit põhjust kahelda eesti kunsti potentsiaalis. Selge on aga ka, millist kahju aastatepikkune eemalolek rahvusvahelisest kunstielust tuua võib. Enne seda, kui üks asi valmis saab (ja mitmel korral on väidetud, et eesti kunst sellisel kombel, nagu praegu, on juba valmis), peavad olema kõik märgid järgmise etapi tähistamiseks. Kuni neid pole, peab vana vastutama selle eest, mida uus teinud pole, mis on ju vana suhtes väga ülekohtune. Uus aga ei saa aga lõpmatuseni jõudu koguda ainult teadmised, informatsioonist, kohalikest kibestumistest ja väikesest opositsioonist. Tuleb taastada normaalne suhe arenevate kunstiprotsessidega, rahvusvahelise kunstieluga jne., siis vabaneb meiega kunst nii mõnestki krambist, nii alaväärsus- kui üleväärsuskompleksist. Karta on, et muidu mõnd järgmist ülevaatenäitust sama efektselt välja pidada pole võimalik.

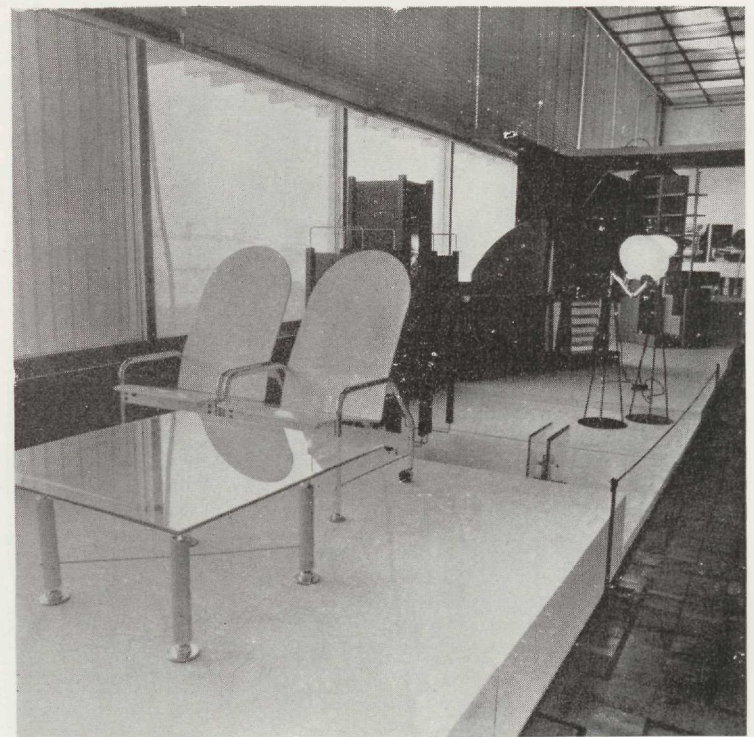
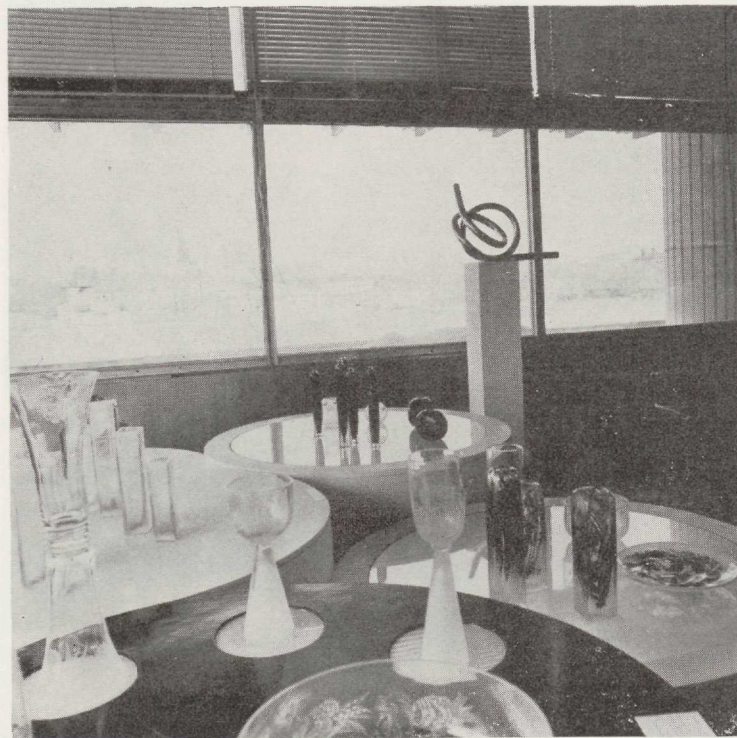
SIRJE HELME

EESTI KUNST MOSKVAS



2—5. Vaated näituseruumidesse.

EESTI KUNST MOSKVAS



6—9. Vaated näituseruumidesse.

VILNIUSE VII MAALITRIENNAAL

EHA KOMISSAROV

Vilniuse maalitriennaalid seisavad almanahhi huviorbiidis juba pike-mat aega ning seetõttu polnud põhjust VII maalitriennaali taas üksikasjalikumalt tutvustada. Esinejate arvu poolest oli VII triennaal siiski üks esinduslikumaid — osa võttis igalt maalt 20 kunstnikku õigusega välja panna 3 tööd. Kuigi esinejate hulgast ei puudunud debütandid (meilt Ado Lill, Mari Kurismaa ja Jaak Arro), kuulus $\frac{3}{4}$ esinejatest korduvate osavõtjate tuttavasse ringi, mistõttu Vilniuses valitsenud olukorda võib mõneti võrrelda meie vabariiklikel näitustel valitseva turvaliselt tuttavliku, maandatud atmosfääriga. Küsimus, kas kolme maa juba väljakujunenud eliitkunstnike read on küllalt pädevad ja alid väljendama kunstis toimuvaid protsesse, näib seekord saavat siiski jaatava vastuse. Paratamatult hõlmas mingit osa näitusest angažeeritud esinduskunst, üsna küsitav oli noorte maalijate nappus leedu ekspositsioonis ning kindlasti jäid nägemata triennaalil valitsenud tendentside viljakad äärmused. Sellised asjaolud kõnelevad kunstipoliitika erakordselt tähtsast osast kunstielus, samuti aga riskivabade kunstifoorumite traditsiooni puudumisest meie maal. Kahtlemata pole ka Vilnius selline paik, kuhu minnakse riskeerima, ent triennaali heaks traditsiooniks on demonstreerida kättevõidetud piirides siiski kõrget taset. Nii ei jäänudki tekkimata tunne, et viibid erinevate kunstikultuuride risttules ja triennaal on koht, kus võib kogeda väga erinevaid võimalusi kunstitegemiseks.

VII triennaali põhiohjak oli seekord üksmeelselt maalikeskne. Vaatamata lahknevustele erinevates käsitluslaadides mõjus triennaal «maalilisena», mida võiski lugeda näituse suurimaks sündmuseks ja otseks vihjeks käimasolevast ümberorienteerumisest. Üldine huvi kasv iseseisva ja võimalikult intensiivset kogumõju taotleva vaba värviljenduse vastu jättis tahaplaanile viimaste triennaalide tõmbenumbri, milleks oli tehnilise tsivilisatsiooni problemaatikast lähtuv, maalimisse ratsionalistlikult ja kiretult suhtuv suund. Tehiskeskonna üle juurdlejaid oli vähe, nende maneer eklektiline ja taolise problemaatika viljelemise tähtsaimaks eesmärgiks näis olevat sürreaalse situatsiooni saavutamine. Väita, et koloristlik laine suutnuks täielikult ümber muuta senist kunstipilti ja kummutada kolme maa kunstis juurdunud kujunditele orienteeritud sümboolse mõtlemise traditsiooni, siiski ei saa. Endiselt suhtuti tähelepanelikult esitatava sõnumi tähendusvälja, mille mõdupuuks oli eetiline, tegelikkust kriitilisel pilgul vaagiv inimene oma paratamatute järeldustega; oma kahtleva hoiaku demonstreerimisel soositi sürreaalset võttestikku ja metafüüsilist esitusprintsipi. Kuid kasvav huvi maalilise väljenduskeele vastu, senisest hulga tundeäärsem ja vahetum maalikäsitlus on loomas sootuks teiselaadset kunstilist reaalsust, millest triennaalil pakkuski mitmeid huvitavaid näiteid läti ekspositsioon. Nende käsitluses moodustaski kõige problemaatilisema osa arusaamine uuest, sest tegelikult paistis kõige uueilmelisemana triennaalil silma läti traditsionalistide koolkond (He'ena Hendrichsone, Vija Maldupe, Janis Mitrevičus, Rudolfas Pinis, Inese Silinia, Dzema Skulme), kes suutsid särava interpreteerimis- oskusega käsitleda prantsuse sajandialguse klassikat ja omaenese regionaalset, sõjaelsete ja sõjajärgsete aastate kunstitaade, mineviku ainest nõtkelt ambivalentse kaasaja nõuetele kohaldades. Kõige silmapaistvam oli kahtlemata prantsuse eeskujudele tuginevate kunstnike esituslaad, kes suutsid selgelt esile tõsta puhtesteetilistest kunstiväärtustest lähtuva käsitluse huvitavuse. Kõige üldisemalt iseloomustas sedalaadi töid rütmiline, kollaažlikult vaba ja mänglev värvipindade asetus, mis pakkus kauneid, efektseid värvilaike. Ruumi käsitleti väga tinglikult, silma torkas ehtmatiselik figuuride ja esemete piirjoonte taardamine rafineeritud kontuurjoonele. Kultiveeritava elegantse kergete juurde kuulusid peen iroonia (mops sülelapsena daami kätel) ja naljakad vastandamisid (natüürmort muigava härja peaga laual). Peab ütleva, et eestlasel, kellele on omane väljakujunenud arusaam maitsepeenusest ja värvilust, oli elamuslik ja meeldiv suhelda nende

esteetilisse sfääri suubunud otsingutega. Ning mõelda ainult, kui kaua nendega eraldi tegeldud pole!

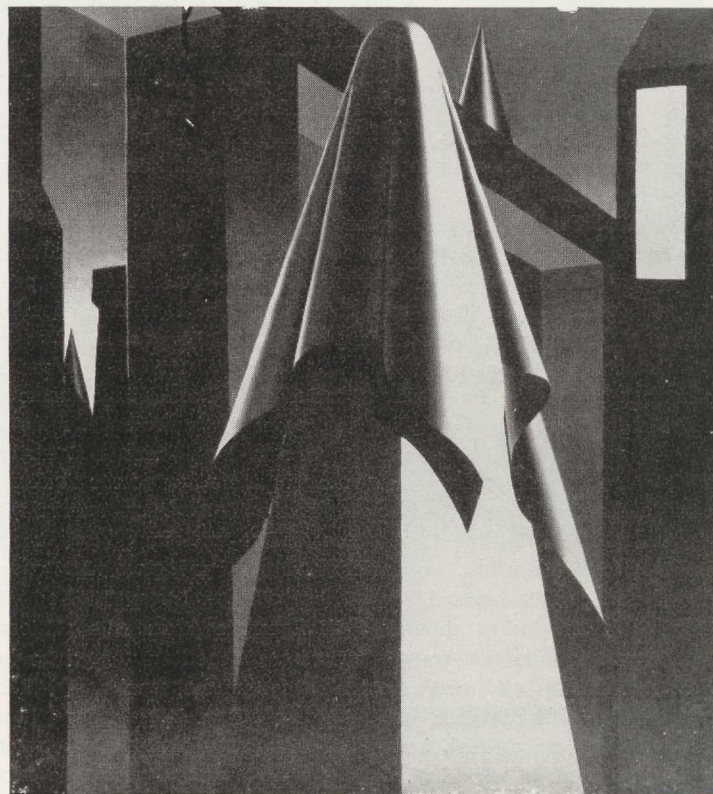
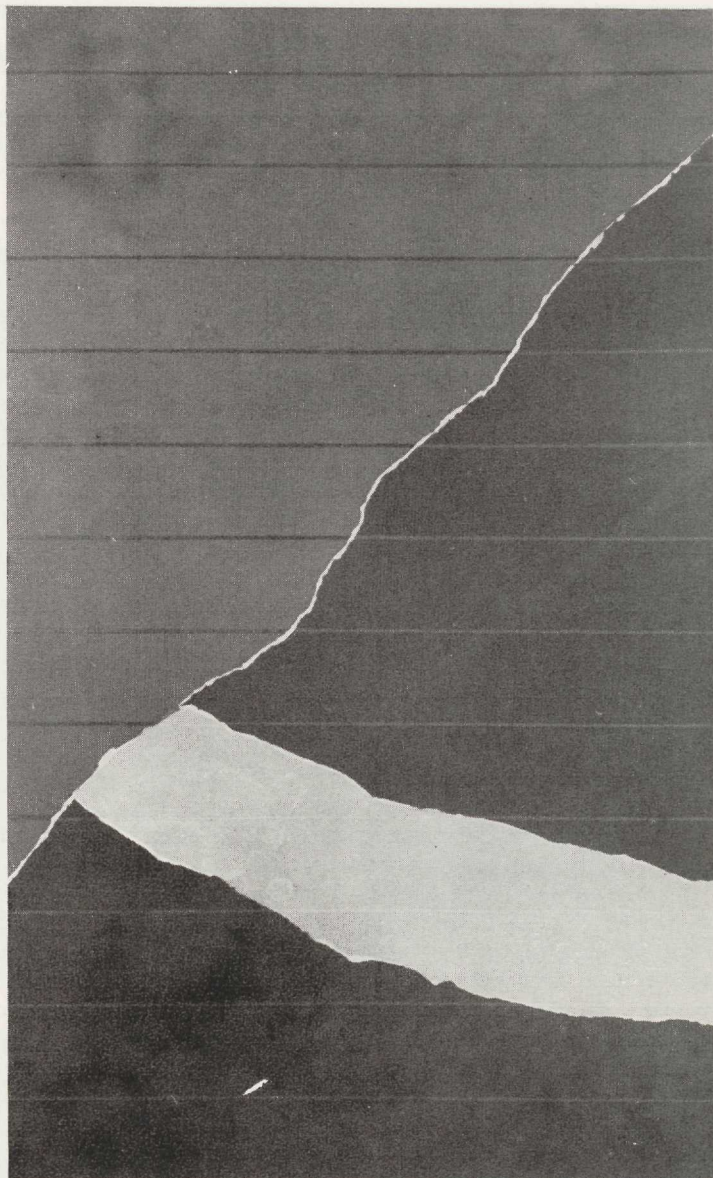
Regionalistlikud tendentsid soosisid läti ja leedu kunstis talupoeglikku patriarhaalset külaelu ainestikku, mis lubab väljendada tundelist ja nostalgilist suhet teemaga. Oma maalikontseptsioonilt sellised tööd siiski erilist huvi ei äratanud. Väljapeetud, rafineeritud maalikäsitlusega näis see-eest võistlevat avalikult tundeäärasust demonstreeriv, kohati värvistiihiateni väljaarendatud käsitluslaad, mis hoidis justkui abstraktset ekspressionismi silme ees. Tulemus oma barokses rahutuses mõjus siiski ebaadekvaatsena. Teatraalsevõitu värvimäng ei pakkunud spontaansele eneseväljendusele paraku mingit katet; kogu taotletav värvilööm jäi siutsuna õhku rippuma. Võrdluseks tooksin Kristiina Kaasiku maalid, mille lüüriilise meeoleu ja motiiviga olemuslikult seotud väljenduslaad on tunduvalt ehtsam näide plahvatuslikust värvipalangust. Üldiselt näis ekspressiivne maalilaad ohustavat seda väljakujunenud suhet teose sõnumiga, mida esindas 1970/80 vahetuse kunst, ja sihikindlalt töötavat mõtestatud kunstivälja vastu. Sellega võib leppida, kui kunstnik lahendab suveräänseid maaliprobleeme. Triennaalil võis aga sageli kogeda, et iseseisvunud värviljendusega kaasnev pinget ei loonud iseeneses väärtuslikku maalilist välja, vaid jättis maha tühja värvilaigu.

Subtiilne värvinägemus, mida rikkalikult pakkusid leedu ja läti kunstnikud, vastandus küllalt teravalt meie maalijate (E. Põldroos, T. Pääsuke) kaalutlevama ja põhjendatuma ekspressioonilaadiga. Triennaalil oli täiesti eraldiseisev nähtus T. Pääsuke, kes sellel Vilniuse värvilöödsasel foorumil demonstreeris oskust näha väga erinevaid nüansivõimalusi tervikule allutatult ja pingestatud vormis. Muidugi teenis eestlaste paljukorratud ratsionaalsus seegi kord juurde plusspunkte ning lõppu juttudele eestlase mõistuslikkusest pole esialgu näha.

Leedu ekspositsioon näis seekord tõestavat, kui hästi triennaalil võivad omavahel kohtuda tuli ja vesi. Leedu kunstnikud on hämmastava järjekindlusega pühendunud oma raskemeelse, dramaatilise võitu, jõulist, kuid vaashoitud värvielamust taotleva ekspressiooni säilitamisele. Säilitamissoov (sõltumatus võrdkuju?) tundubki olevat objektiivseks põhjuseks leedulaste ühenäolisusele, mis ei tähendagi otseselt ühekülgset või piiratud, kuid mõjub oma muutumatuse monotoonsena. Sealjuures suhtuvad leedulased meist palju vabameelsemalt abstraktsesse, nonfiguratiivsesse väljendusesse, kujutava, äratuntava objekti olemasolu vajadus kummitab neid meist tunduvalt vähemal määral. Alusetu oleks leedulasi ka impersonaalse ajataju valitsemises süüdistada. Leedu kunst on silmatorkavalt hinnangulises vahekorras maailmaga (Kuras, Adonas, Vincas, Rožanskaite jpt.) ning isegi juhul, kui ei tehtagi katset sulatada oma pastosseesse maalikäsitluse reaalse maailma kujundeid või märke, mõtiskleb leedu kunstniku töö ikkagi eksistentsiaalsete väärtuste üle. Abstraktse kunstiväljenduse juures kehtivadki peamiselt universaalsed kategooriad ning leedu kujutavast traditsioonist välja kasvanud kunstiväljendus taotlebki avarat sümboolsusastet, kus kõik avaldub mittemilleski. Leedu maalil oli sõnum sageli peidetud mõnda toonivarjundisse või pintsliljälge pastosel värvikihil, mis on kahtlemata aristokraatlik, kuid ühtlasi verevaene kunstitegemise võimalus. Leedu ekspositsioonis hakkas silma uus tendents siduda patriarhaalset talupoeglikku maailma religioosse temaatikaga. Peapreemia pälvinud Savickas (s. 1919) näibki oma hiilgavat osalemist sõjajärgse leedu kunstiloo kõikidel etappidel kroonivat teematõlgendusega kristliku mütooloogia valguks.

Kindlasti võime eeskätt leedu ekspressiivse koolkonna paigalseismise tõttu praegu väita, et «huvi tõus ekspressiivse maali võimaluste vastu pole uut avangardilainet endaga kaasa toonud» (E. Pihlak). Triennaalil demonstreeris oma seotust neoekspressionismiga, mis kahtlemata on

avangardset päritolu, ainult Jaak Arro E. R. Kirchneri raevukalt primitiivset esituslaadi matkiv akt. Ometi võis maalilisema esituslaadi omaksvõtuga toimunud muutusi märgata igal sammul, mis asetas uude valgusse kunstnikud, kelle loomingus maaliline või ekspressiivne külg on ennegi etendanud tähtsat osa (K. Kaasik, J. Palm, E. Põldroos, T. Pääsuke). Muutunud on Ado Lille ja Jüri Kase geomeetrilise kunsti nägemus. Nende maalide struktuur lubab praegu tunduvalt vabamaid värvi- ja vormisuhteid kui varem. Lisaks geomeetrilisele kunstile, mis on puhteeesti «nähtus», demonstreerisime triennaalil ka oma kontakti postkultuuris ülipopulaarse mütoloogilise valdkonnaga (E. Põldroos, L. Sarapuu). Paistab, et mütoloogilise ainestiku käsitlemisel praegu mujal arvestatavaid järgijaid ei leidu, sest rahvusromantism, mille endile eeskujuks seadnud oleme, puudub leedu ja läti kunstis. Tõenäoliselt iseloomustab see uusmütoloogia variant nagu geomeetiline kunst tunnuslikke huvisuundi. Mõneti eraldiseisvana vahendame endiselt aktuaalseid kunstiprobleeme, kohati nendega dialoogi astuda püüdes. Suurelt osalt just sellele võlgneb meie triennaalide maine. See väljakujunenud mehhanism töötab ka seekord.



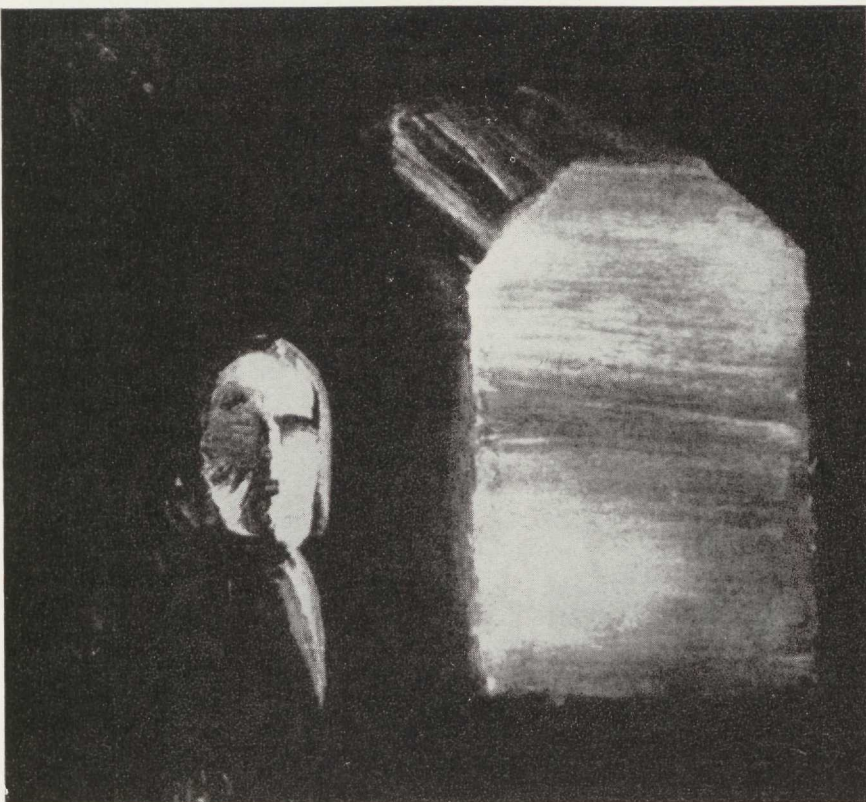
10. ADO LILL. Kihid II. Akrüül. 1987.

11. MARI KURISMAA. Monument. Õli. 1986.



12. LEMBIT SARAPUU. Vaade Munamäele. Õli. 1986.

13. EDVARDS GRUBE. Roosa maja. Õli. 1985.



14. HELENA HEINRICHSONE. Sinine vaasike. Õli. 1987.





15. ADOMAS JACOVSKIS, *Koitumine*. *Öli*, 1986.



16. MARIJA TERESE ROZANSKAITE, *Haav*. *Öli*, 1984–1987.

RUUM JA PILT ANDO KESKKÜLA MAALIKEELES

ANTS JUSKE

17. ANDO KESKKÜLA. VAIKELU MÜÜDIGA. ÕLI. 1986. EESTI NSV KF.



Ando Keskküla looming on olnud jooksva kriitika pidevas huviorbiidis. Põhjuseks on kindlasti kunstniku oskus paindlikult reageerida muutuvale kunstisituatsioonile, tabada kunsti lähemaid arengutsuone. Samas pole kriitika vähemalt seni jõudnud kunstniku loomingus sügavamalt kaevama hakata, kuigi tunnustust on jaganud rohkem kui kellelegi teisele tema põlvkonnast — Keskküla laad muutub ning ilmselt on raske võtta vajalikku distantsi. Teine põhjus võib olla Keskküla loomingu keerulisus. Kriitika on lausa avalikult vihjanud kommunikatiivsetele tõrgetele tema loomingu vastuvõtul. See keerulisus ei seisne ainult kunstilise sõnumi kõrges ambivalentuses, vaid ka koodi, sõnumit kandva kunstiliste väljendusvahendite komplitseerituses. Seni on Keskküla tööde puhul rohkem räägitud kujutamiseobjektist (tehiskeskkond) või kunstnikupoolest hoiakust (nn. objektiivsusetaotlus) kui väljendusvahenditest. Ometi, nagu allpool näeme, vajab arusaam sellest, et kunstikommunikatsioonis omandab ka kood tähenduse, Keskküla puhul erilist aktsentueerimist. Kokkuvõttes tuleb tunnistada, et kas vaatamata või just tänu kunstniku loomingu keerulisusele pole viimase suhtes veel jõutud rakendada kunstiteaduslike menetluste täit arsenalit. Või kas pole probleem hoopis selles, et sageli püüame haarata kunstnike loomingut komplekselt (alates põlvkondadest ning lõpetades üheaegselt nii vormi kui sisu aksessuaaridega, vaadeldes neid võimalikult erinevatest aspektidest), rääkides seega kõigest korraga, kuid tegelikult eimillegi. Teeksin antud juhul eksperimendi korras erandi ning loobuksin võimalusest kirjutada Keskküla loomingu üldüleavaade, pühendudes kindlate koolkondlike analüüsivahenditega ainult sellistele maalikategooriatele nagu ruum (sealhulgas reaalse ruumi ja tingliku maaliruumi vahekorrad), raamid ja kujutamispind.

I

Jaotaksin Keskküla loomingu kahte põhilise etappi, alustades mitte päris algusest, vaid esimestest küpsematest töödest, mis ilmusid 1974.—75. aastatel meie kunsti, tähendasid paljuski olulist katkestust meie harjumuspärasest maalitraditsioonist. Geneetiliselt on Keskküla selle perioodi looming seotud hüperrealismiga, kuid nagu allpool näeme, on kunstnik leidnud siin rida edasiarendusi voolu algkujust. Esmalt peab aga viitama, et nimetatud voolus on enam kui seni oleme arvanud pearõhk mitte niivõrd kujutamiseobjektile, kuivõrd väljendusvahenditel. M. Morley fraas: «Minu jaoks on teema pildipinna organiseerimise kõrvalprodukt»¹ ei kõla moodsa kunsti kogemust silmas pidades just eriti originaalselt, kuid arvestades, et hüperrealistidele tähendab see mitte maali-, vaid fotospetsiifilist pildipinna organiseerimist, tõuseb väljendusvahendite probleemi tähtsus kuni tehniliste üksikasjadeeni, kõrjades kujutamiseobjekti teisejärguliseks. Kõige üldisemalt ongi hüperrealismi põhiline voolutunnus maali foto(slaidi) lähedus. Reaalsust vahendatakse

siin nii, nagu «näeb» fotoobjektiiv. Meie kultuurilises teadvuses on foto kõige objektiivsem reaalsuse reprodutseerimise moodus, omamoodi reaalsuse asendaja. Viimast asjaolu peab edasises analüüsis küll silmas pidama, kuid hüperrealiste huvitab mitte silmaga tajutava reaalsuse sarnasus fotoliku nägemisega, vaid rohkem see, mille poolest nad erinevad. Fotoliku nägemise faktuurid on paljuski erinevad silmaga tajutavast: ruum on siin sügavam, kontuurid loetavamad ning värvid forsseeritumad — kogumulje on sageli «reaalsem» kui reaalsus ise. Keskküla maale on raske seostada hüperrealismi klassikute R. Estese, J. Salti jt. puhtal kujul värvifoto klišeesid kopeeriva laadiga — teda huvitavad fotoliku ruumi põnevamad efektid. Pole juhuslik, et kunstniku põhiliseks töövahendiks kujunes aerograaf, mis annab võimaluse vahendada eelkõige fotolikkude ruumimuljet. Aerograafiga saadud sulavad üleminekud loovad mulje, et esemed on pildistatud täpselt fookuseerimata — selline mulje on puhtalt foto kogemus, sest silmaga vaadates on kaugematel plaanidel teistsugune hajuvus. Esimesel aerograafiga tehtud piltidest «Rand I» näeme «hägust» fragmenti reaalsusest, mida tahaks vägisi teravamaks keerata, nagu seda saab teha binokli või slaidiparaadi kujutisega. Kuid Keskkülal pole vormide hajutamine eesmärgiks omaette: pildi alumises osas näeme vastupidi teravalt fookuseeritud õhus rippuvaid objekte, sama võtte on ka «Ehituses», kus esiplaanil asuvad esemed on pintslitööga «teravdatud». Ruum omandab mitmekihilise sügavuse: tänu teravusele liigub esiplaan vaataja suunas, samal ajal kui tagaplaan hajub sügavusse.

Edasi läheb Keskküla hüperrealismi fotolikele ruumiefektidele toetudes tunduvalt kaugemale voolu algkujust, alustades maaliruumi keerulisustamisega peent illusionistlikku mängu vaatajaga. Keskküla lemmikkujunditeks on mustad tasapinnalised ruudud, mille mõtet esimesel pilgul on raske taibata. Siiski pole need vihjed tehiskeskkonna reaaliotele ega ka dekoratiivsed plekid. Kui fookuseeritud kolmemõõtmelised objektid kuuluvad ruumi esiplaanile, siis tasapinnalised ruudud asuvad pildiruumis veelgi «eespool» — nimelt pildi pinnal. Renessansist lähtuv uuseuroopalik pilditraditsioon lähtub teatavasti ettekujutusest maalist kui «aknast loodusse». Pildi materiaalne tasapind ongi see «aknaklaas», piir, kus lõpeb vaataja ruum ning algab illusoorne pildiruum. Niisiis asuvad esiplaanil objektid mõtteliselt teisel pool vaataja ruumi, tasapinnalised ruudud aga markeerivad kahe ruumi kokkupuutepunkti pildi pinnal. «Põhja-Eesti maastikus» on see piir markeeritud lausa kujutuslikult — aknaklaasiga, millega võrdlesidki pildi pinda renessansi kunstnikud. Siin tuleb ruumilises mõttes samastada pildi füüsiline pind (lõuend), kujutatud klaas ja lõpuks klaasil paiknevad (seekord valged) ruudud, s.t. kõik nimetatud komponendid asetsevad ühel tasapinnal. «Põhja-Eesti maastikus» juhatab Keskküla sisse oma hilisema teema — kunsti (pildi) tinglikkuse teadvustamise kunsti enda vahenditega. Toodud näites

ei lase kunstnik vaatajal automaatselt siseneda pildiruumi, s.t. tajuda pildiruumis kujutatud maastikku enda ruumi illusoorse jätkuna. Et viimane toimuks, peab vaataja ületama pildi tinglikkuse, unustama, et pildi pind on kahemõõtmeline, «läbipaistmatu». Keskküla aga laseb vaataja pilgu pildiruumi läbi klaasi, tuletades sellega meelde, et pildi pinna näol on tegemist kahe ruumi — vaataja reaalse ja pildiruumi illusoorse ruumi vahelise füüsilise piiriga.

Veelgi keerulisema ruumistruktuuriga on «Õhtu». Siin tuleb vaatlust alustada juba raamidest kui pildi amimeetilisest elemendist, millele uurijad on alles suhteliselt uue ajal hakanud tähelepanu pöörama.² Pildil võivad olla kaheksugused raamid, mis täidavad vastavalt ka erinevaid funktsioone. Kõigepealt materiaalsed raamid — need, millega lõuend on raamitud. Renessansist pärit traditsioon on raamidele omistanud erilise tähtsuse, rõhutas raame kaunistuste ja profileeringutega. Raamid markeerivad raami võetud reaalsuse fragmenti, olles ühtlasi kunstiteose piirideks ja sellesama «akna» raamideks, millest avaneb vaade. Seejuures kuuluvad raamid pildi vaataja ruumi, täpselt nagu aknaraam asub toas, mitte aknast avanevas vaates. Pildil on aga ka oma sisemised raamid, milleks on tavaliselt kujutuslikud elemendid pildi perifeersetes osades. Keskküla «Õhtus» jätkavad vaataja ruumi kuuluvaid materiaalseid raame pildisisesed raamid kahel pool esiplaanil asuva seinatsa näol, mille vahelt juhitakse vaataja pilk interjööri. Ruumi seest aga avanevad omakorda vaated aknast loodusse. Nii võõristav kui see pildi motiivi seisukohalt ka poleks, sarnaneb «Õhtu» renessansmaali ruumistruktuuriga. Ka siin on ruumi sügavus jaotatud kahte plaani: esiplaan, mis on arvestatud vaataja ruumi illusoorse jätkuna, lõigatakse kesksete figuuride selja taha jääva seinna või mõne muu arhitektuurse elemendiga. Kaugemat plaani eksponeeritakse vaatega läbi seinas oleva akna, millest kasvaski kujutlus maalist kui «aknast loodusse».³

«Õhtu» interjööris asuvatel akendel näeme jälle tuttavaid musti tasapinnalisi ruute, millele seekord on veelgi keerukam funktsioon. Siin me ei saa enam aru, kas need ruudud on pildi tasapinnal või pildil kujutatud aknal. Keskküla on antud lahenduses kas teadlikult või ebateadlikult kasutanud tajupsühholoogiast tuntud mitmetähenduslike kujundite põhimõtet.⁴ Tänu taju valivusele võime vahetada kujundit ja fooni näha ruute kord pildi pinnal, kord ruumis asuvat aknal.

Hüperrealismist ajendatud manipulatsioonid pildiruumiga lõpetab omamoodi loogiliseltki «Kuiv tn. 6a I». Näiliselt jällegi lihtne fragment interjöörist, kuid nagu eespoolgi võisime tõdeda, lahendab Keskküla pretensioonitu motiivi kaudu keerulisi probleeme. Nimetatud töös on võtmeks peegli kujutis. Kunstiajalooline ekskursus näitab, et eriti just illusionistliku tendentsiga maalikunstis kannab peegel metastruktuurse elemendi tähendust. Peegel pole kaugeltki samasugune objekt, nagu kõik teised kujutatavad esemed. Peegil on nagu maalikunstilgi võime kahestada nähtav reaali-

sus. Asetades peegli pildiruumi, loob kunstnik uue ruumisituatsiooni: peegel kahestab omakorda selle, mille oli juba kahestanud kunstnik. Peegli saab näidata seda, mis muidu oleks pidanud asuma väljaspool pildiruumi. Nii tehakse kujutamise objektiks kujutamise moodus.⁵ Enamasti tuuakse peegli pildile kunstniku vaatepunkt, mis tavaliselt jääb kunstiteose raamide taha.⁶ Samasugust funktsiooni täidab pilti maaliva kunstniku autoportree toomine pildiruumi.⁷ Mõlemal juhul markeeritakse pildil endal kunstniku vaatepunkt, mis eraldatakse iseseisva struktuurse elemendina kujutamiseobjektist — vaataja tehakse nähtavaks, et pilt pole iseseisev reaalsus, vaid kunstniku poolt nähtud, kahestatud ning jäädvustatud reaalsus. Ka Keskküla maalil on peegil metastruktuurse elemendi tähendus — peegli kujutise kaudu on maali aineks tehtud kujutamiseviisi. Mida aga siis näeme Keskküla maalil kujutatud peegli? Hoopiski mitte kunstniku enda vaatepunkti markeerimist, vaid välklambi sähvastust! Kogu töö on toodud päevavalgele — meie ees olev maal pole reaalsuse enda, vaid veel vahepealse peegelduse, s.t. foto peegeldus. Kujutamiseviis on seega toodud metatasele ning hüperrealismi ring kunstniku jaoks ammendunud.

II

1980. aastate algul toimuvad Keskküla loomingus märgatavad muutused, mille märgiks oli juba samal «Kuiv tn. 6a I» pildil ukse külge kinnitatud maastikuvaade — seega pilt pildis. Seni toimus illusionistlik mäng ikkagi ühe kadreeritud reaalsuse fragmendi (foto) piires, nüüd loobub kunstnik hüperrealistlikust kadreerimisest. Piltlikult öeldes oli varem tegemist täiskaadriga, nüüd aga kaamera eemaldub ning saab nähtavaks, et pilt asub omakorda mingis teises reaalsuses. Fotolikud osad saavad piltideks piltides («kaadrid kaadris»), maali kui terviku üheks osaks: «Vaates võõrale linnale I» on pilt asetatud seinale, «Vaates... II» on kaadrisse jäänud foto serv, «Suures vaikes II» näeme vaid lõigatud tükke. Kui juba eelmise perioodi töödes ei rahuldanud kunstnikku mehaaniline fotojäädvustus, mida ta kompenseeris vihjetega kujutatatu illusoorsele, siis nüüd algab reaalsuse ja pildi vahekordade mõtestamine, omamoodi arutus kunsti tinglikkuse üle kunsti enda keeles täiesti uuel tasandil. H. Kanovitz'i mõtte järgi on see realism, mis on muutnud oma aineks piltide eksistentsi.⁸ Keskküla selle perioodi maalidel ongi muide kaudselt sugulust Kanovitz'i «Projitseeritud tänavastseeni» ja «Kompositsiooniga». Viimases näeme esimesel pilgul reaalset motiivi — akent koos aknast paistva linnasiluuetiga ning allpool sama silueti väljavõtet negatiivpildina. Tähelepanelikul vaatlemisel aga selgub, et ka akna kujutis pole muud kui kleepribaga seinale kinnitatud pilt. Keskküla maalib majaseina koos aknaga, mille raamistiku ja klaasi asemel on hoopis mingi tühi pind (lõuend?), aknalaua aga valgust saanud negatiivfoto samalaadse motiiviga («Aken»). Vaataja on segaduses: seal, kus ta

hakkab ületama kunsti tinglikkust, unustades, et pilt on pilt, mitte reaalsus, tuletatakse talle jälle meelde, et kõik on vaid mäng — reaalsus on äravahetatav pildiga, pilt reaalsusega. P. Sager on seda nimetanud «realiteedi relativiseerimiseks».⁹ «Maastik noaga» on viimases kontekstis võib-olla kõige sügavam mõtisklus. Maastikuvaade — pilt kõige traditsioonilisemas tähenduses, pilt, mida me tavaliselt mehaaniliselt samastame reaalsusega, on robustselt noaga raamist välja lõigatud, rõhutades selle barbaarse aktiga, et kõik oli peltus.

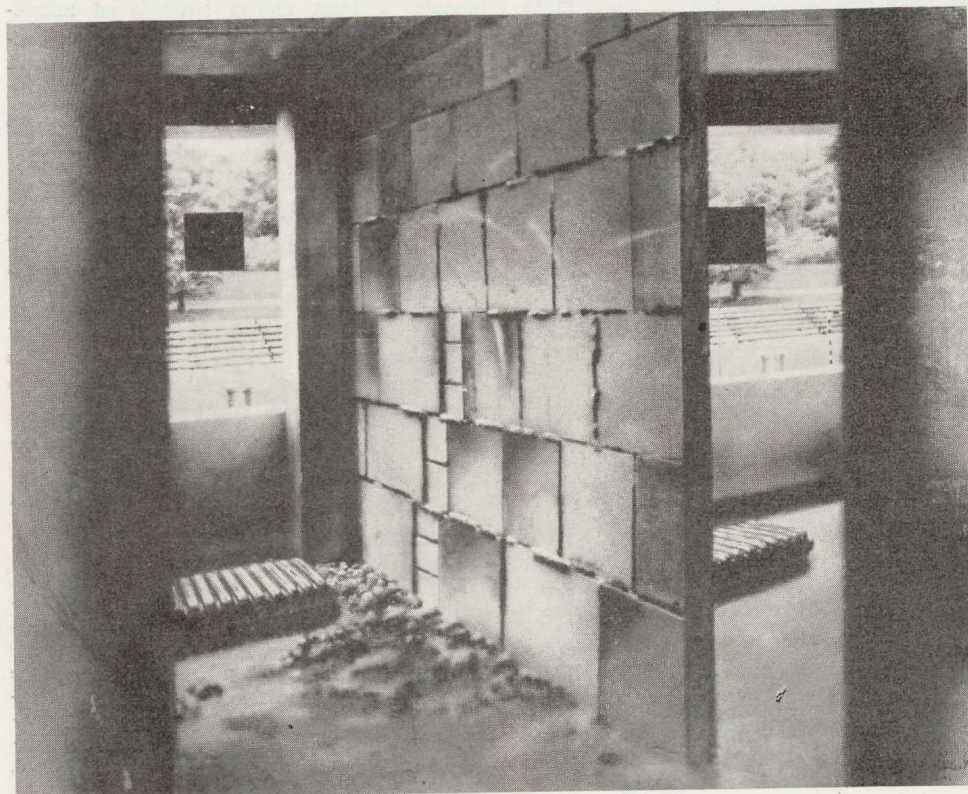
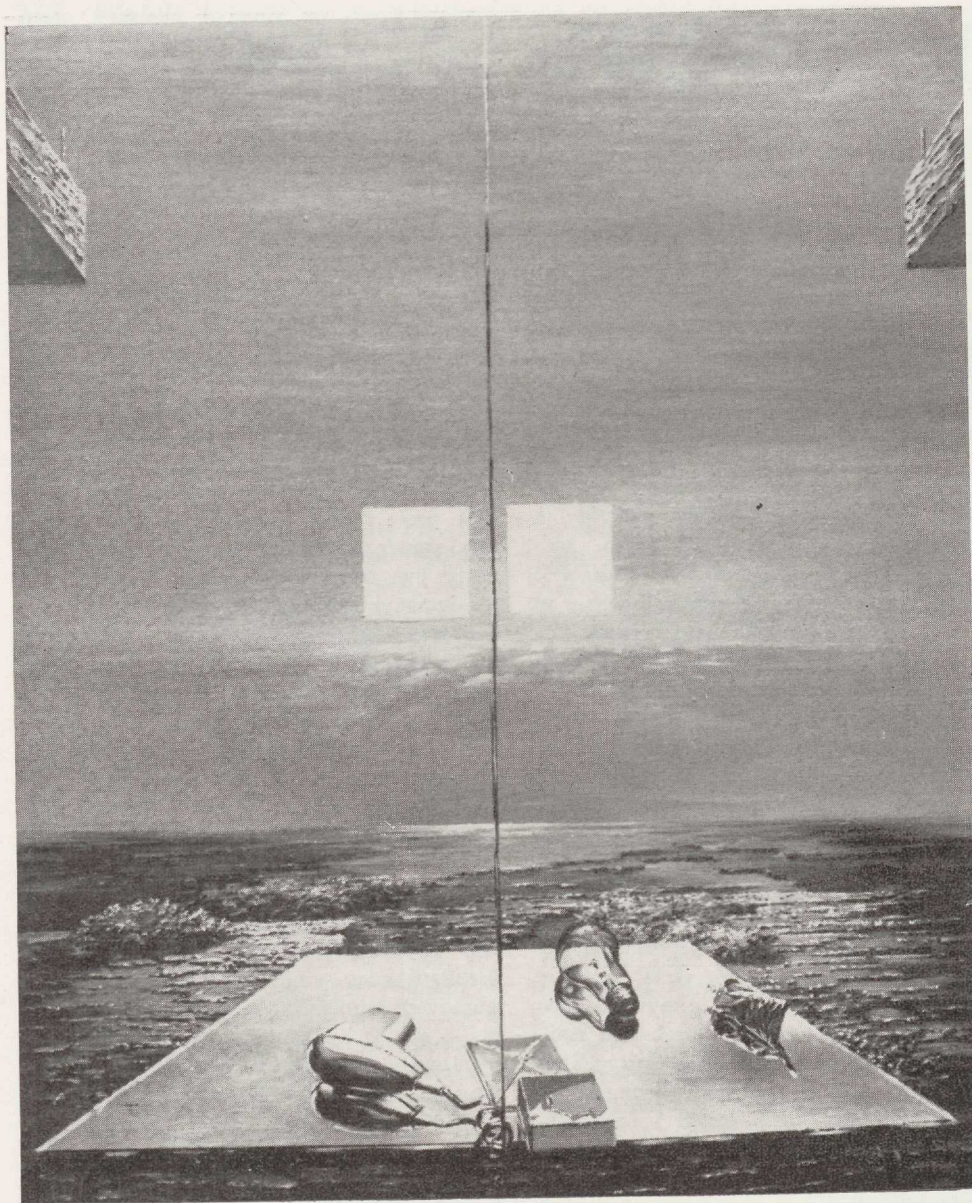
Keskküla kordab siin visuaalselt R. Gregory tähelepanekut piltide kahestunud loomusest.¹⁰ Ühelt poolt on pildid objektid nagu kõik teisedki objektid: joonistus pole muud kui paberileht, mis on täidetud joonte, punktide ja värvilaiukudega. Samal ajal aga näeme nendest elementidest moodustuvaid reaalseid esemeid. Igapäevaelus me muidugi sellele ei mõtle — me tajume pilte automaatselt, mis lubab valutult samastada pildil kujutatut reaalsusega, mille puudumist pilt antud hetkel tegelikult asendab. Keskküla tuletab meile uuesti meelde piltide kahestunud loomust. Kunstniku loomingut jälgides tundub sellise teema sissetoomine loogilisena. Kunstispetsiifika seisukohalt on pilditaju probleem keerulisem. Maalikunsti funktsioonide hulka ei kuulu reaalsuse asendamine sel kujul, nagu seda teeb ajalehefoto. J. Lotman viitab väga täpselt kunstitaju kaheplaanilisusele: «Peaaegu unustades, et tema ees on kunstiteos, ei tohi vaataja... unustada seda täiesti».¹¹ Teiste sõnadega peab teos sisaldama mingi vihje kunstlikkusele (=tinglikkusele). Tundubki, et Keskküla ruumimanipulatsioonide põhjusi tuleb otsida teatud ohutundest, mida endas sisaldab hüperrealismi mehaaniline loomemeetod. Illusionism saavutab siin piiri, kus vaataja hakkab tõepoolest täiesti unustama, et tema ees on maal, mitte foto. Aimates ohtu, et maalikunsti spetsiifika on kadumas, toob Keskküla algul sisse vihjeid kujutatut tinglikkusele (võttes, mida vaatesime I osas), mida aga aeg edasi, seda avalikumaks need vihjed muutuvad, kuni lõpuks kasvab sellest tema loomingus üks põhiteemasid.¹²

Eelnevaga on seotud teine moment, mida Keskküla on kultiveerinud, ületades end ammendanud hüperrealismi. Eespool oli juttu raamidest, nüüd keskendub kunstniku huvi teisele amimeetilisele pildielemendile — kujutamispinnale. 1980. aastate maalid muutuvad veelgi keerulisemateks: algul kombineeruvad fotolikud osad faktuuride ja vaba pintsli tööga teineteise kõrval, kuid peagi hakkavad nad kombineeruma ka teineteise peal. Nii on muide ühes usutluses ka kunstnik ise viidanud, et kui varasemates töödes oli lõuend tervikuna foto analoog, siis nüüd asetades fotole objekti, muutub foto sekundaarseks.¹³ Viimase printsiibi paremaks mõistmiseks osutub jällegi vajalikuks lühike kunstiajalooline ekskurs. Uuseurooplikus pilditraditsioonis, kus pildi pind on «läbipaistev», katab pilt kui niisugune ühtlaselt kogu kujutamispinna (pilt kui tükk reaalsust) — siin ei saa olla «tühja

kohta», mis ei kuulu pildi juurde, ruum õn diskreetne. Kujutamispind ja pilt moodustavad lahutamatu terviku. On mõeldamatult tiitlite, kirjadega või koguni pealemaalimisega täiendada näiteks mõnda klassikalist maastikumaali. Rikkudes lõuendit, rikume eelkõige lõuendil olevat pilti. Põhimõtteliselt samasugusest pildikäsitlusest lähtuvad ka Keskküla esimese perioodi maalid, kus kaadris on üks raami võetud reaalsuse fragment. Teise perioodi tööd aga lähtuvad hoopis teistsugusest arusaamast pildist ja pildipinnast. Meile harjumuspärane pildikäsitlus on pika evolutsiooni tulemus. Vanemas kunstis polnud kujutamispind ja sellel asuv pilt sugugi nii lihtsalt samastatavad. Kujutavatele pildiosadele lisati kirju ja ornamente, kujutisi asetati üksteise peale (ükoone näiteks «värskendati» ülemaalingutega, ketserlikke ükoone maaliti ümber)¹⁴ jms. M. Schapiro viitab siinkohal veel Ida kunsti kogemusele.¹⁵ Vanas Hiinas kirjutasi pildi omanik luulevormis kommentaare või asetasi pitseri otse keset imeilusat maastikku. Ja seda maalitraditsioonis, kus oldi tundlikud peenemategi joone- ja värvinäansi suhtes! Seletus on selles, et teksti ja pitseri ei käsitletud mitte kujutatud pildi, vaid kujutamispinna osana. Teatud rudimenti kirjeldatud pildikäsitlusest võib näha tänapäevases tavas asetada signatuur pildi alumisse nurka, mida me ju samuti ei mõtesta kuuluvana mitte kujutatud pildile, vaid lõuendile. Keskküla jõuab oma 1980. aastate töödes ligilähedase pildikäsitluseni. Tema maalid muutuvad kihelisteks hoopis uues tähenduses — pilt ja kujutamispind lahutatakse: fotolik reaalsuse fragment «rikutakse» hoogsalt pintsli töö, kraapimise ja pitsimisega («Maastik päevauudistega», «Koit ja Hämarik», «Vaikelu müüdiga»). Alumine pilt on ruumiline, s.t. pilt tavapärase mõistes, pealemaalitud aga kuuluvad mitte pildi, vaid lõuendi pinnale. Viimast muljet süvendavad mitmesugused liiva ja värvi seguga saadud faktuurid, mis oma materiaalsusega kaotavad kujutamispinna «läbipaistvuse», rõhutades lõuendit kui füüsilisest materjalist pinda. «Maastik roosa pilvega» on tõlgendatav kahe printsiibi näitliku võrdlusena: vasakpoolne torni meenutav moodustis tungib oma kombatavate faktuuridega lausa välja lõuendi pinnalt, samal ajal kui ruumiliselt hoolikalt modelleeritud pilv taandub pildiruumi sügavusse. Toodud käsitlus oli muidugi ainult üks moodus lähenemiseks Keskküla loomingule. On ka selge, et selline formaliseerimine lahutab ruumilise ülesehituse maali teistest kihistustest, kuid integreeriva metodoloogilise printsiibi puudumisel tundus see ühe võimalusena süveneda Keskküla küllaltki komplitseeritud kunstikeelde.

¹ Tsit.: P. Sager. Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit. Köln, 1974, S. 78.

² Vt. näit. М. Шапиро. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. — Семиотика и искусствоведения, М., 1972, с. 142; Б. А. Успенский й. Поэтика композиции. М., 1970, с. 185—188.

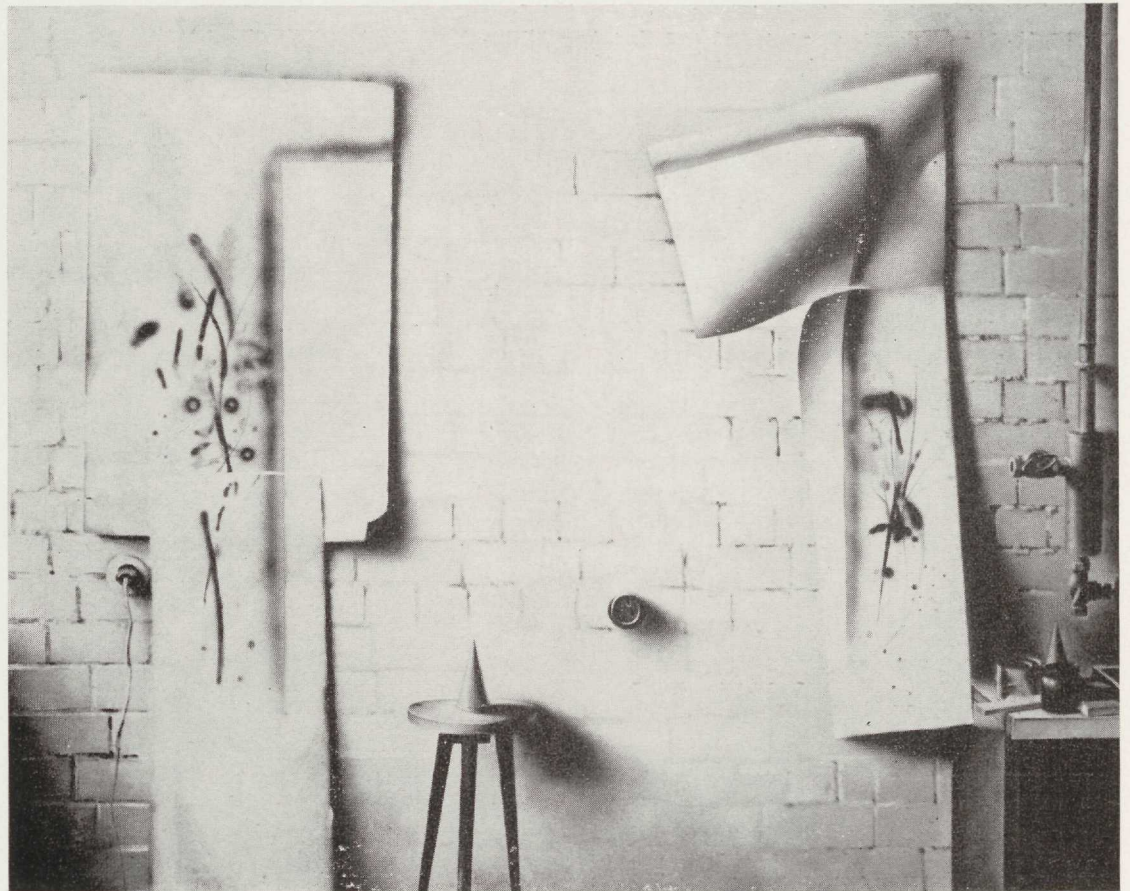


- ³ И. Е. Данилова. О композиции картины кватроченто. — Искусство средних веков и возрождения, М., 1984, с. 52—64. Edasist arutlusainet võiksid pakuda juba sisulised paralleelid, mis on tuletatavad kirjeldatud ruumistruktuuri analoogiatest. Renessansi maalis vastandus aknast paistvale loodusvaatele esiplaani arhitektooniline keskkond. I. Danilova järgi on siin tegemist nähtava antiteesiga «linn—loodus», kusjuures loodus on vaatena aknast tõrjutud teise, inimese keskkonnast võõrandunud plaani (Vt.: И. Е. Данилова. Тема природы в итальянской живописи. — «Советское искусствознание '80», 2, с. 23—24). On ilmne, et antud juhul kasutab Keskküla samasugust ruumimontaaži kaheplaanilisust analoogilistel sisulistel kaalutlustel, vastandades tehiskeskkonda looduslikule.
- ⁴ Pikemalt vt.: J. B. Derogowski. Illusions, Patterns and Pictures. Los Angeles, 1980, p. 10—23.
- ⁵ Ю. М. Лотман. Театральный язык и живопись. — Театральное пространство, М., 1979, с. 242; Peeglist kunstis vt: G. Hartlaub. Zauber der Spiegels. München, 1951.
- ⁶ Klassikalisemaid näiteid on Jan van Eycki maal «Abielupaar Arnolfinid», kus portreeritavate selja taha maalitud peeglist peegeldub maalil kujutatud ruum ja ukseava, mida me maalil endal ei näe. Uksel seisvas figuuris on identifitseeritud kunstniku autoportree, mis seega markeerib kunstniku vaatepunkti pildi loomisel (Vt.: К. С. Егорова. Ян ван Эйк. М., 1965, с. 113.)
- ⁷ Tuntumatest näidetest olgu viidatud D. Velázquez «Ouedamidele», kus kunstnik on end kujutanud esiplaanil seismas molberti ees. Kuna maalitav pilt on seljaga, kunstnik aga näoga pildi vaataja suunas, ei saa ta aga kuidagi parajasti maalida samas esiplaanil paiknevat seltskonda. Ruumi tagaseinal näeme peeglit, kus peegelduvad kaks figuuri, keda pildil pole kujutatud — seega maalib kunstnik portreeritavaid, kes asetsevad pildist väljaspool samas kohas, kus pildi vaatajagi.
- ⁸ Tsit.: P. Sage. Neue Formen des Realismus, S. 85.
- ⁹ Samas, S. 85.
- ¹⁰ P. Л. Грегори. Разумный глаз, М., 1972, с. 9.
- ¹¹ Ю. М. Лотман. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Тп., 1973, с. 25.
- ¹² Oeldu kehtib ka teiste hüperrealismi mõju sfääri kuulunud kunstnike loomingu kohta. Varjatud vihjeid pildile pildis on kasutanud R. Tammik, sama printsiipi rakendavad ka J. Elken, H. Polli jt., mis viitab, et tegemist on hüperrealismi mänguruumi avardamise universaalsema võimalusega.
- ¹³ А. Корзухин — А. Кесккюла. На пути к живописности. — «Творчество», 1983, № 12, с. 16.
- ¹⁴ Б. А. Успенский. О семиотике иконы. — «Труды по знаковым системам», 5. Тарту, 1971, с. 189.
- ¹⁵ М. Шапиро. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства, с. 144.

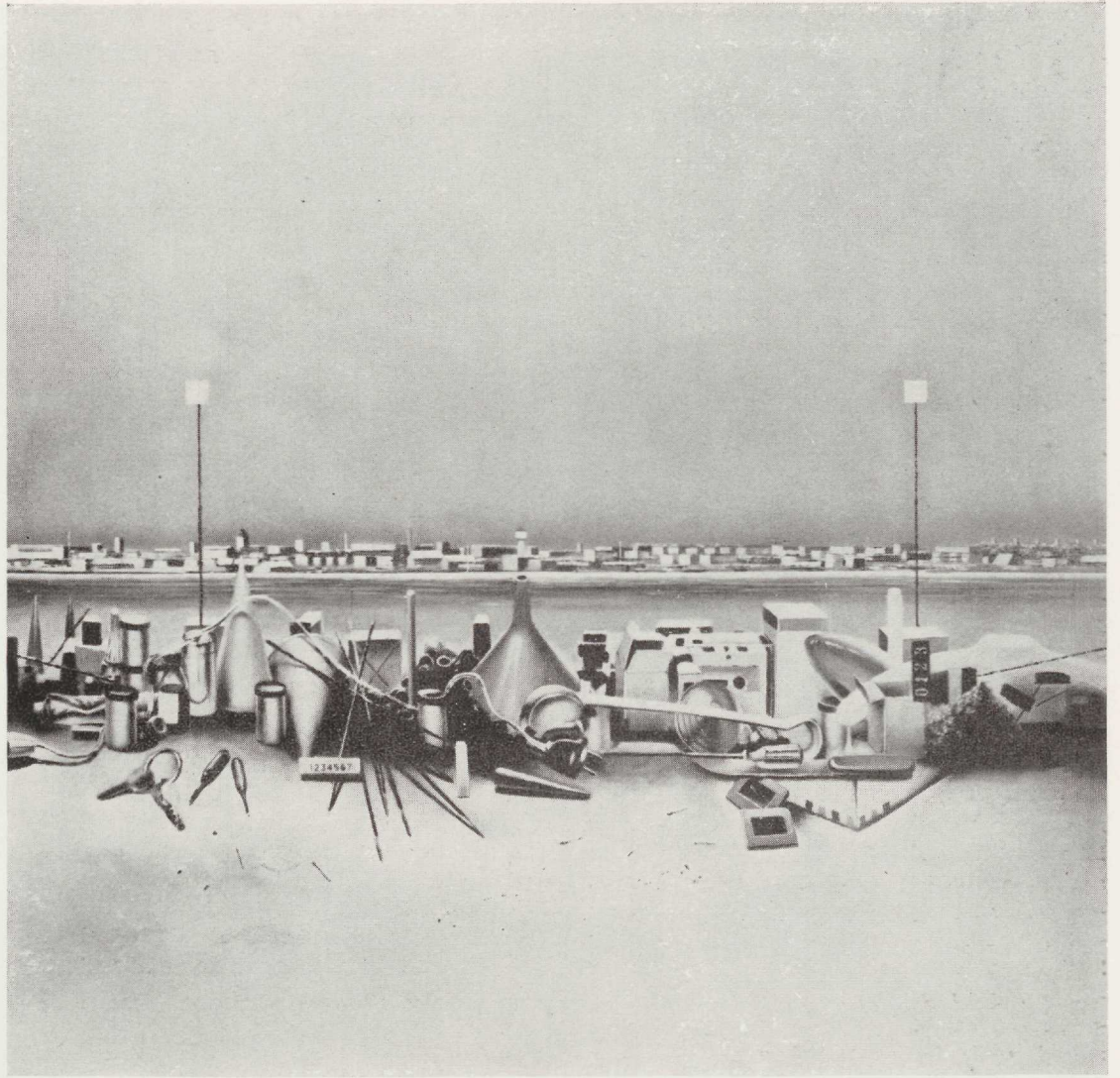
18. ANDO KESKKÜLA. Põhja-Eesti maastik. Õli. 1976. Eesti NSV RKM.

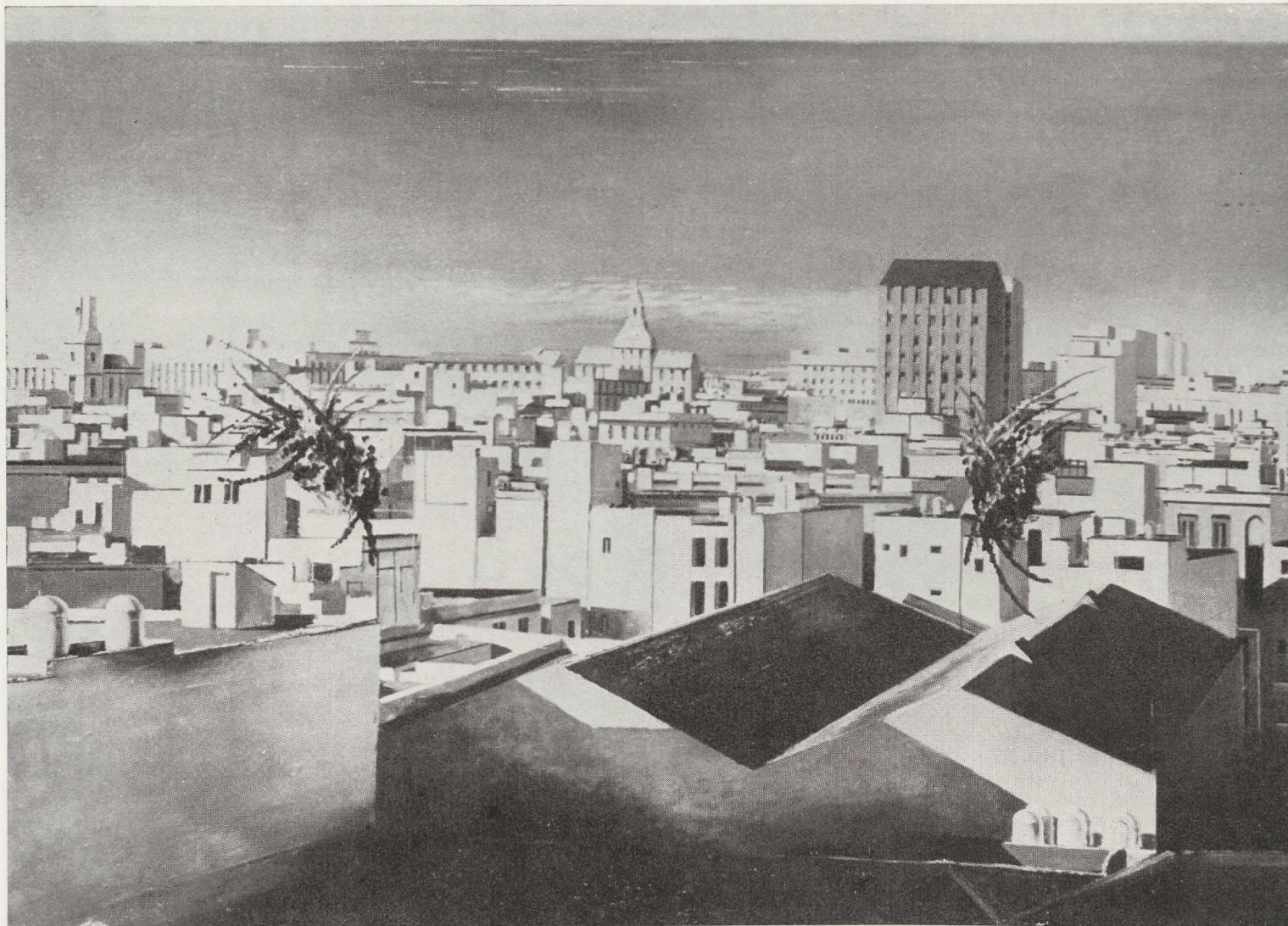
19. ANDO KESKKÜLA. Õhtu. Õli. 1975. Eesti NSV RKM.

21. ANDO KESKKÜLA. Ateijee (pärast pildi «Vaade linnale» lõpetamist). Öii. 1977. Ludwig-Museum, Köln.



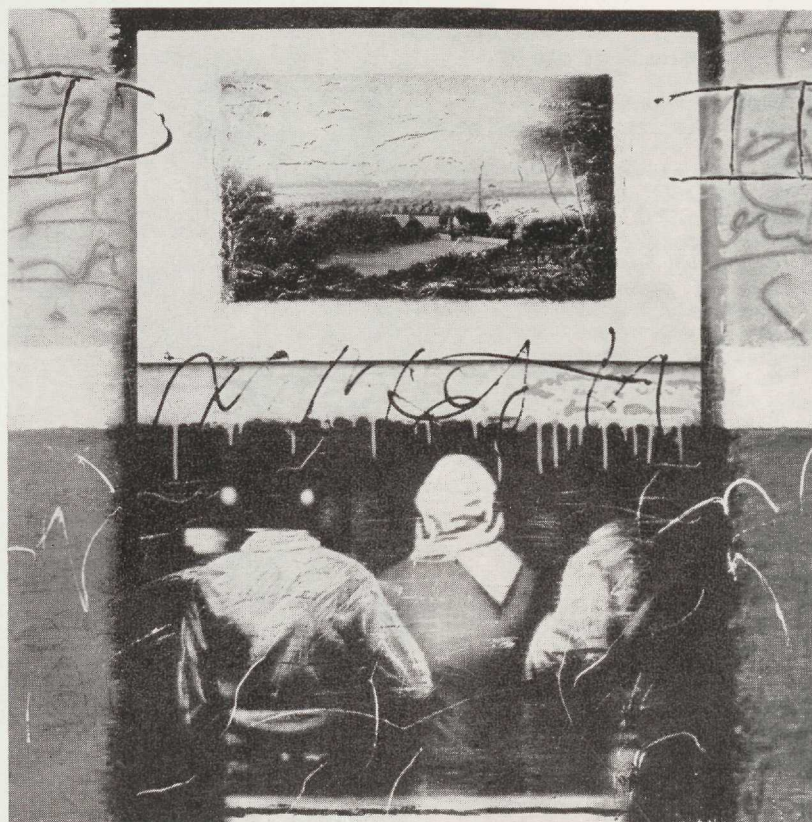
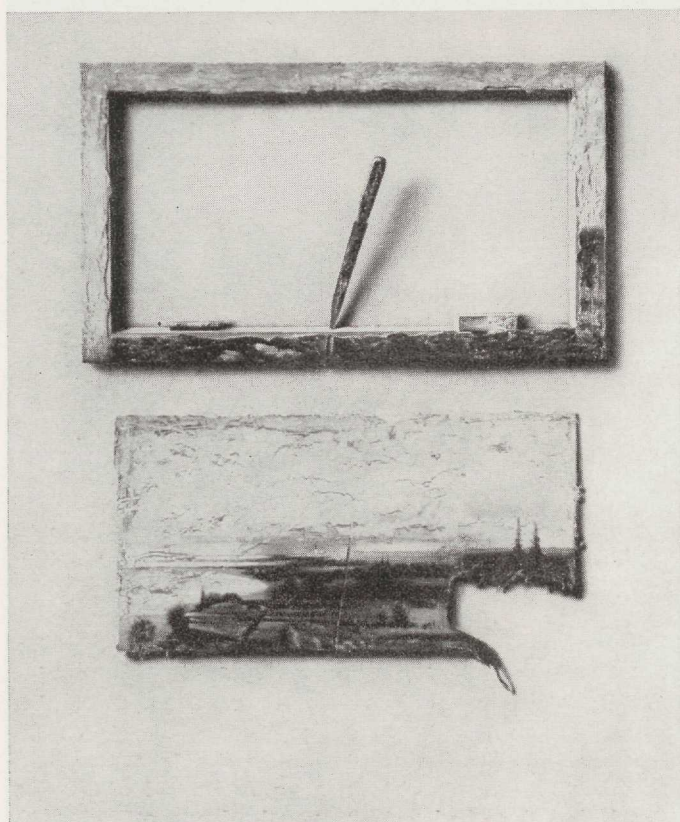
20. ANDO KESKKÜLA. Vaade linnale. Öii. 1976. Eesti NSV KP.



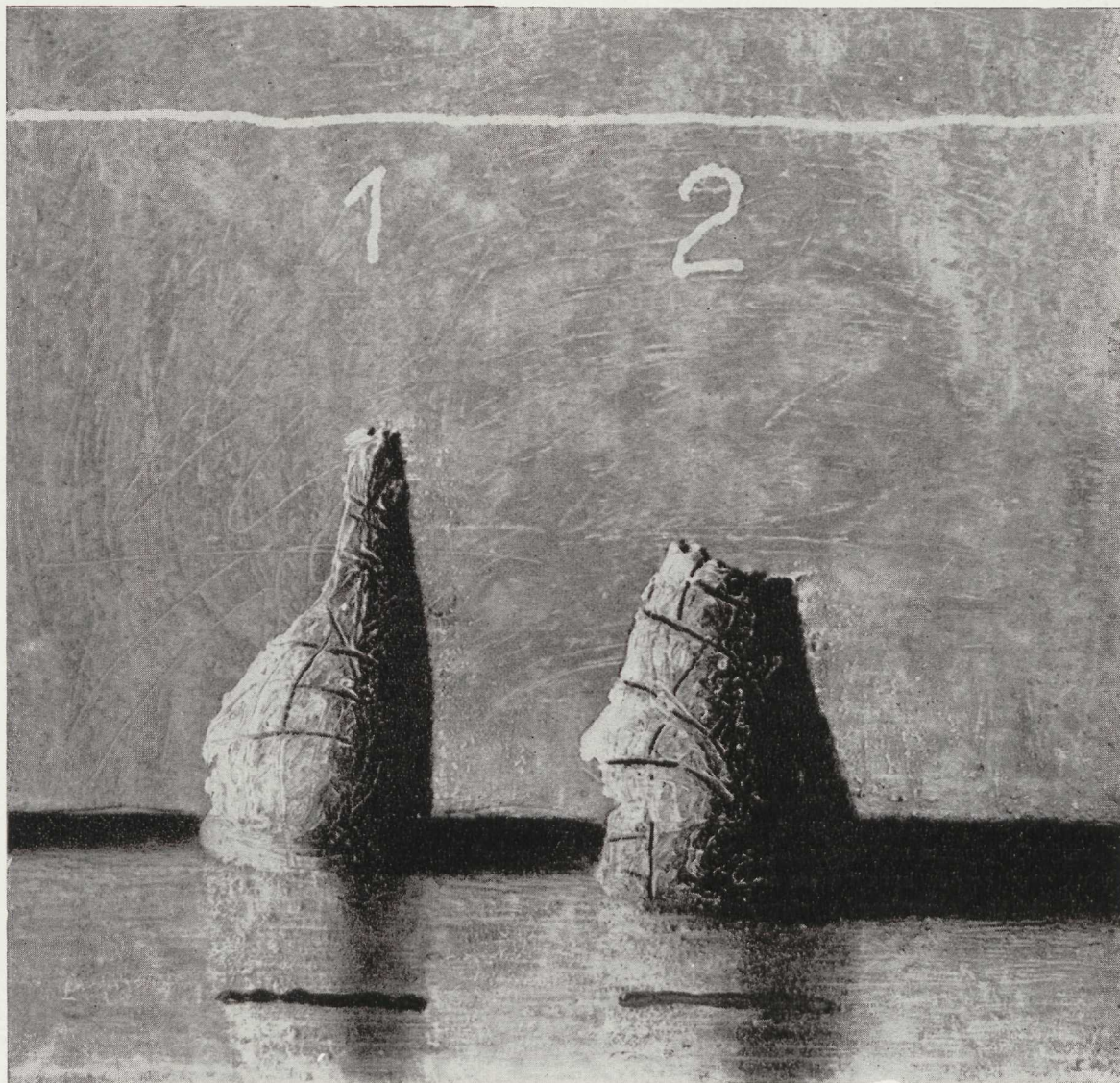


22. ANDO KESKKULA. Vaade linnale kahe buketiga. Õli, 1977. Tartu KM.
 23. ANDO KESKKULA. Maastik noaga. Õli, 1982. Eesti NSV RKM.

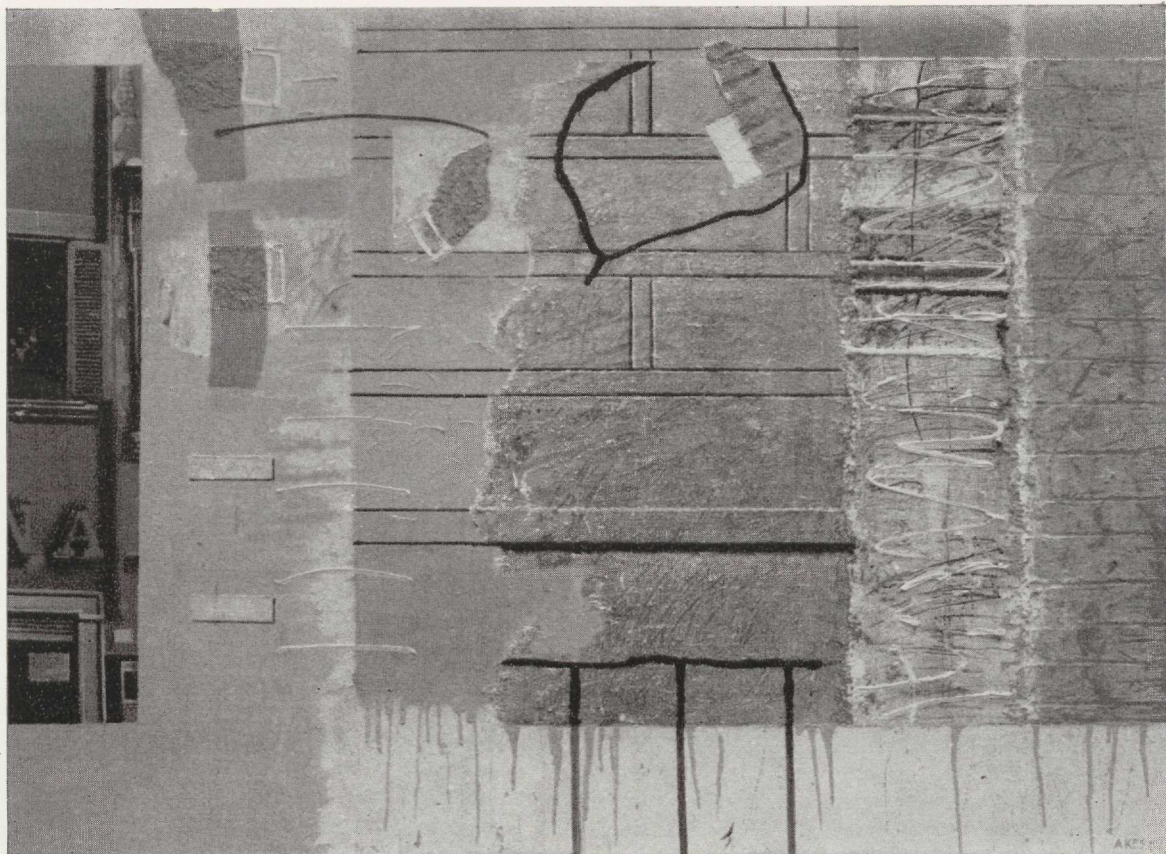
24. ANDO KESKKULA. Maastik päevauudistega. Õli, 1982. ENSV KF.



26. ANDO KESKKOLA, Kivine natüürmort. Öli. 1983. Eesti NSV KF.



25. ANDO KESKKOLA, Vaade vööraste linnale II. Öli. 1982. Eesti NSV RKM.



Vabariiklik noortenäitus '86 oli avatud ENSV Rahvamajanduse Saavutuste Näituse kahes paviljonis 15. detsembrist 1986. a. kuni 5. jaanuarini 1987. a. Osa žürii poolt tagasilükatud töödest olid eksponeeritud Matkamajas. Sellega «loodi pretseptid, millele võib kunagi tulevikus konfliktis situatsioonis toetuda» (P. Beier). Nn. Hüljatute Salong kujunes paraku valitud hüljatute (eliidi?) näituseks. Selle algatajad ja koostajad jäid kahjuks anonüümseiks ning nende valikupõhimõtted arusaamatuteks. Ametliku näituse žürii tööpõhimõtted-järeldused avalikustas Jaak Kangilaski oma kokkuvõttes näituse arutelul. Kuna noortenäitus pole enam ammu pelgalt piltide-esemetekujude näitus, vaid sündmus, mille puhul on kombeks teadvustada ja arutada põlvkondade, kunsti- ja kultuurielu probleeme, siis jäägu ka alljärgnevas esinejate tööd ja isikud käsitlemata. Alustaksin väitega, et kõik eesti noortekunsti ilmnev on normaalne.

Ärevus noortekunsti ümber on vaibunud. Tehnilise tasemega ollakse rahul ja näituseid nimetatakse probleemseteks. Siiski ei tunnista kriitikud noortekunsti kui iseväärset omareeglitega ilmingut ning näevad selles vanade kunsti lahjendatud vormi ja uute annete kasvupinnast «suure» kunsti jaoks. Seisu võrreldakse 60-ndatega, kuid eduta, sest ka siis olid oma probleemid. Ka tollal olevat noorte ette heidetud «poolesammamentalteeti» (E. Põldroos) ja praeguseid noori edestavat toonased mitte niivõrd tehnilise ja kunstilise tasemega, kuivõrd «aktiivsusega kunsti muutumis- ja uuenumisprotsessis osalemisel» (H. Valk).

Äärmusilmingute puudumises ei saa aga süüdistada ainult põlvkondi. Miks? Kõigepealt vajab igasugune äärmus ja kunstifenomenlus soodsat keskkonda. Kaks võimalust. Esiteks peaks äärmuste tekkimiseks olema jäik, totalitaarne ja mittedemokraatlik kunstipoliitika. See sulgeks eksperimenteerimise, vabameelsuse, loomingulise mängulisuse ja eraldaks kunstnikud hoobilt sikkudeks ja lammasteks: õigeteks ja omadeks ning valedeks, võõrasteks ja põrandaalusteks. Säärased survetingimused tekitavad kunstnike loominguväljundeid häireid — suuremat käärimist mõtlemises ja kõrvalekaldeid käitumises, mis võivad muutuda iseseisvaks kvaliteediks. Oma loomingu avalikustamiseks kasutatakse varjatud ja mitteametlikke kanaleid. Tagajärjeks on nähtused, looming, millel on suurem vaimne tihedus, tugevam läbilöögivõime ja iseseisva, sõltumatu küpsemise märk juures. Nõukogude Liidu suurlinnade kunsti *undergroundi* võis senini pidada suurepäraseks näiteks. Teine keskkonnasoodsus oleks vastupidine: kunsti majanduslik hõivatus, peaaegu patoloogiline äärmuse- ja uudsusekultus ning tsensuuri nõrkus. Kunstinormide ja -piiride mõõdupuuks on majanduslik kasulikkus, moraalne šokeerivus või poliitiline angažeeritavus. Selline kesk-

kond vallandab varjatud loomingulised jõud, mis võivad kulmineeruda destruktiiivsetes, ebatervetes ja kriminaalsetes «inimsusevastastes» superaktsioonides (nt. Saksa Liitvabariigi ja Austria 60-ndate aktsioonkunst: H. Nietsch, G. Brus, O. Mühl jt.).

Siinne keskkond on rahulik, loium. Eesti noortekunsti (ja ka vanema) elupaik asub maailmakunsti perifeerias ja suurriikliku võimude äärealal. Siin puudub traditsioon amendamata julmalt ja halastamatult avanenud kunstiliine; selle soodustamiseks puudub ka majanduslik hoob. Siinne maksimalism on doseeritud, ettevaatlik ja vaimne. Äärmuste sündimiseks peaks ta olema põhjendamatum, ratsionaalsele mõõdutundele mitte allutatud. Sest: on asju, nähtuseid elus ja kunstis, mida ei saa lihtsalt proovida, teha mängult ja poolleidi. Nad on kas tervenisti, täielikult — ja alles siis saab neid nimetada fenomenideks ja faktideks — või neid pole üldse.

Erinevalt 80-ndate algusest pole uudsus ja professionaalsus enam põhiküsimuseks. Uudsus ja moodsus pole enam olulised, kuid igavikulist ja absoluutset mõõdupuud ka pole (A. Juske). Uudsusenõuet toona (ja miks mitte ka praegu) võiks käsitada kui provokatsiooni eredamale ja jõulisemale eneseväljendusele, kui ärritust ja tõuget. Ning teiseks kui kriitikonna ja kunsti vaatlejaskonna kvaasi- või maskeerivat vajadust, ehk just-nagu-vajadust või kattevajadust. Viimasel juhul on tegu ühiskonda tervikuna puudutavate probleemidega. Tegelikult tahetakse muud. See on pigem objektitu vajadus mistahes lõõgastavate muutuste ja kanali järele agressiivsete emotsioonide ärajuhtimiseks. Kui teised ühiskonnaelu valdkonnad vajaduse maandamist enda kanda ei võta, siis alateadlikult nähaksegi olukorra lunastajana näiteks noort kunsti. Kunstielu uudsusepuudus on ühiskonnaelu umbsusega tihedas seoses.

Noortekunsti nüüdse olukorra vaatlemisel märkame kahte sellega seonduvat küsimusteringi. Kõigepealt, noorte- ja põlvkonnaprobleemid, nüüdse taseme vastandamine ja võrdlemine 60-ndate omaga. Teiseks, (maailma) kunstiprobleemid, kunstnike ümbritsev ja mõjutav keskkond ja kunstikriitika.

1. Seisukohtadel, kus vaadeldakse noori kui vaimselt homogeenset põlvkonda, on teatud moonutatav toime noorte kunstnike (keda tihti ei ühenda isegi mitte vanus) loomingu hindamisel. Pole mõtet neid kõrgemale upitada, kuid miks nõuda neilt olematut? Miks ei võeta nähtuseid sellistena nagu nad end ilmutavad? Sel põhjusel tundub, et häda pole olemasoleva kunsti alaväärtuslikkuses, vaid et peale põlvkondade muutumist on muutunud ka põlvkondade vahetumise viisid ja vormid. Mõistagi on see küsimus veidi vananenud: põlvkonnavahtest kunstis tunnistatakse. Sellegipoolest tahaksin tagantjärele vaadelda mõningaid arvustajate meeliskujutlusi põlvkonnavahtetuse põhjustest ja vormidest. Samuti kujutledes. Esiteks, noored peavad end vastandama vanale, selle vastu töötama, selle välja lööma ja sööma. Lähtutakse eeldusest, et noored on endast 10—20 aastat vanematest tingimata teistsugused (võimetelt, haridu-

selt, hoiakutelt jne.). See on aga vaevalt võimalik viimast paari stabiilset aastakümnet silmas pidades. Põlvkondade maailmavaadet mõjutada võinud muutused poliitikas, hariduses ja elus üldse on olnud minimaalsed, muutused ja sündmused mujal maailmas pole siinmail erilist mõju avaldada saanud. Muutused aastatel 1950—1960 olid suuremad kui ajavahemikus 1960—1980. Teiseks, eeldatakse, et eksisteerib konstantne arv kohti, mis on hõivatud vanema generatsiooni poolt. Millegi äratagemiseks peavad noored need kohad «vallutama», «vanad välja lööma». Militaristlikus alluvusvahekorra süsteemis see kehtiks. Ebamäärasemad on «kohad» kunstielus. Neid määrab ju kunstitegija enese väljundi tase ja selle tõlgendusvõimalused.

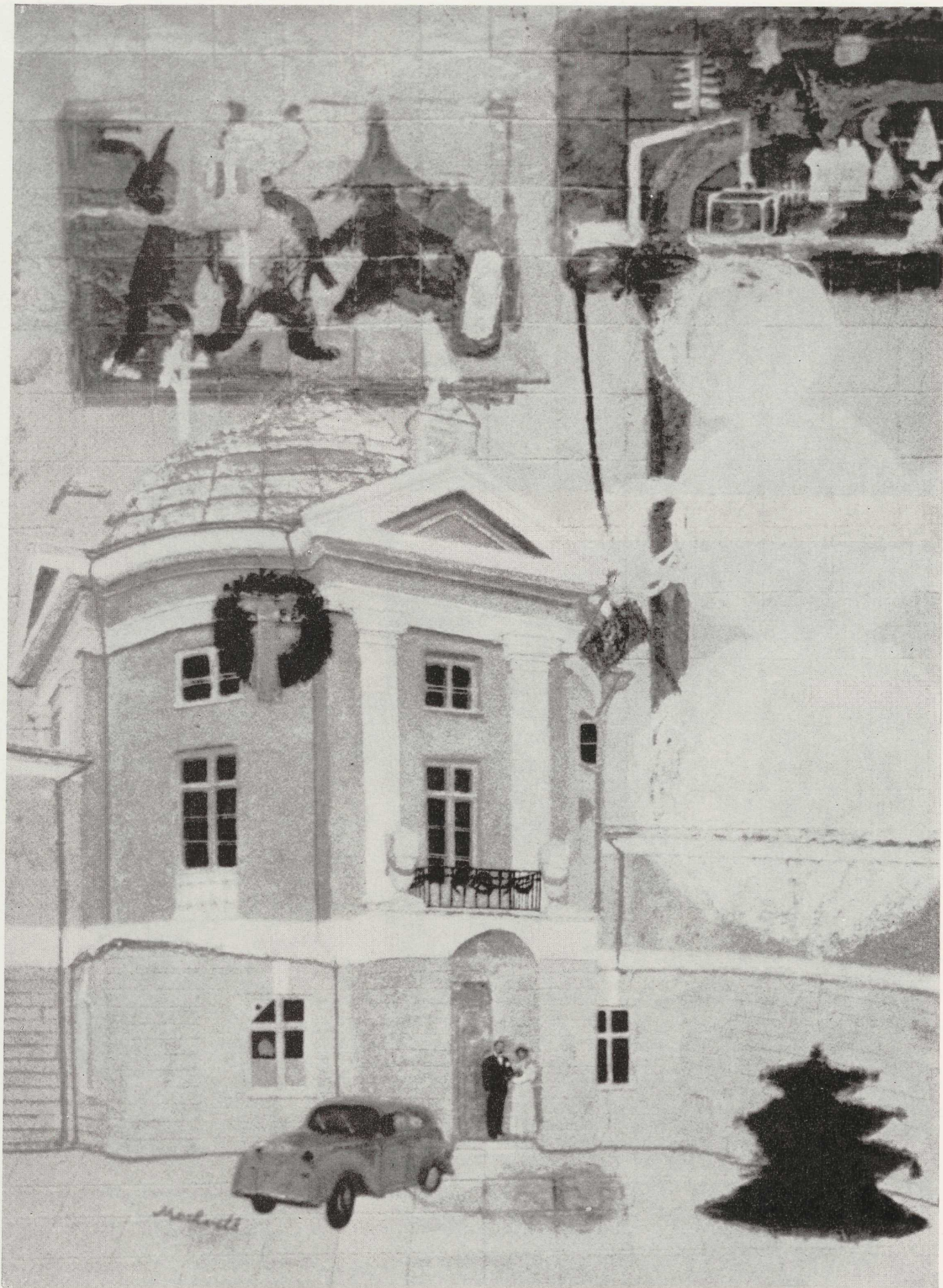
Peaks mõtlema ka sellele, missugune oli maailm ja ühiskond 60-ndate põlvkonnavahtetusel ja missugune on ta praegu. Praegugi annab eesti kunstis tooni suhteliselt noor 60-ndate põlvkond. Nende vastu pole ju vajadust võidelda, need on (enam-vähem) omad poisid! Teistsugune seis oli 60-ndatel, kui «pumba» juures oli poststalinistlik gerontokraatia. Nende ja toonaste ideede väljavahetamiseks oli olemas võimalus ja reaalne vajadus. Praegu võib vanema põlvkonnaga liituda ja nendega kohti jagada ka rahulikult teel.

Kolmandaks, uue põlvkonna kunst näitab end manifestide, grupeeringute ning massiliselt ja järsku harrastatavate suundumustega. Kuid kas see on meie oludes üldse loomulik? Kui pilti lihtsustada, oli manifesteerimistel ja rühmitustel kindel funktsioon: reklaam, kiire kunstikaupmeeste ja -kriitikute fookusesse jõudmine ning ande, töö ja juhuste kokkumängu tagajärjel tugev ja tulus läbilöök. Pealegi toimus see suure asustus- ja kultuuriühedusega metropolides. Ent siin? Siinsetes inim- ja kunstisõbralikes ning intiimsetes oludes saab hakkama üksindagi — «minana» — ja ilma manifestideta. «Meiena» kunsti ja kirjanduse tulemisel puudub eluline mõte. Läbi lüüa pole raske, mis aga ei tähenda, et see toimuks pingutusteta.

2. Kunsti- ja kriitikaelu segadus viimastel aastatel on tõusnud. Ajakirjanduses esinenute hulk on suur ja vaevalt oleks mõtet nende seisukohti refereerida. Võiks piirduda praegusajale iseloomulike märksõnade ja -probleemidega: polüstiilsus, pluralism, kunsti küpsus, kunstiajaloo lõpp, avangardismi kriis ja postmodernism, kunstikriitika kriis, kunsti kaitsemehhanismid stagnatsiooni vältimiseks (autokommunikatsioon ja ekspansionism), avangardiväsimus ja enesekeskus, põlvkonnavahtetus ebataolisel kujul, suund regionalismile, uusekspressionism, kits.

Noortekunsti praeguse olukorra määrab hulk erinevaid tegureid. Käsitlemata jäi neist psühholoogiline: isikusisesed tõukejõud, mis käivitavad ühed või teistsugused loomingulise reageerimise viisid reaalsuse mõjudele. Kuid see oleks omaette teema. Noortekunsti mõõdukas ja normaalne vaimususe ja tundelaengu doseerimine väljendab peamiselt kunstnike lõppematut tahet valida sobiva raskusega parrassirada ning olla praeguse aja ja olude ideaalne portree.

27. RAUL RAJANGU. Lumemees Anatoomikumi kohal. Segatelinika. 1986.





28. EPP MARGUSTE. Käed. Ofort, akvatinta. 1985.

29. NELLI ROHTVEE. Mina. Penoplast, segatehnika. 1986.

30. ANDRO KÕÖP. Kostüüm «Unenägu». 1986.



KASUTATUD ARTIKLEID:

1. A. Juske. Märkmeid 1980. aastate kunstist. — «Sirp ja Vasar» nr. 19, 9. V 1986.
2. S. Helme. Tõde ja nurjatus. — «Vikerkaar» 1/1986.
3. B. Bernšteini. Triennaaliarutluste ajendil. — «Sirp ja Vasar» nr. 43, 24. X 1986.
4. A. Juske. Postmodernismist ja teooria kriisist. — «Edasi» nr. 261, 15. XI 1986.
5. H. Valk. (Dixi). — «Vikerkaar» 1/1987.
6. I. Malin. Tervitus avangardile. — «Sirp ja Vasar» nr. 2, 9. I 1987.
7. M. Sutrop. Meie ja nemad. — «Edasi» nr. 13, 17. I 1987.
8. Noortekunst '86. — «Sirp ja Vasar» nr. 4, 23. I 1987. (S. Helme, A. Juske, E. Komissarov, H. Liivrand, T. Luuk)
9. P. Beier. Funktsioon või missioon? — «Noorte Hääli» nr. 32, 8. II 1987.
10. Jälle noortekunst '86. — «Sirp ja Vasar» nr. 7, 13. II 1987.
11. N. Rohtvee. Noor kunst ja kunstnik (1986). — «TRU» nr. 4, 13. II 1987.



31. LIINA VÕRO. Dekoratiivsed vormid «Peninukid». Liitosõovitus, klaasimaal. 1986.

32. Vaade keraamikaekspositsioonile.

PERFORMANCE „KUNSTI ÄRATAMINE”

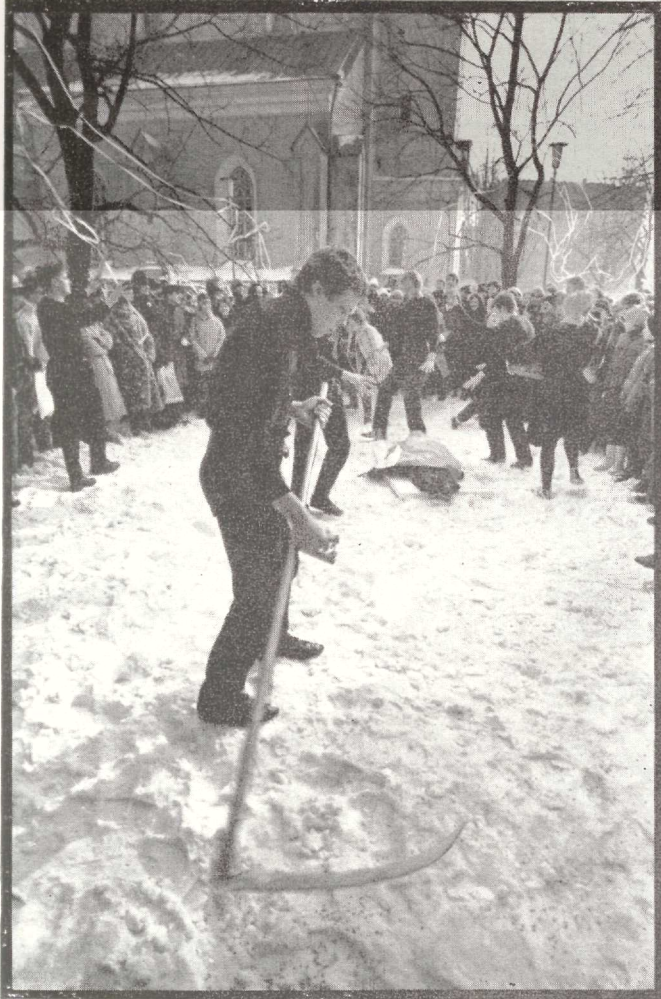
Performance «Kunsti äratamine» toimus 19. märtsil 1987. a. Tallinnas Võidu väljakul Kunstisalongi ees ja oli sissejuhatuseks avatavale Signe Kivi ja Jaak Arro näitusele. *Performance*'ist võtsid osa kunstnikud Siim-Tanel Annus ja Jaak Arro, ettekandja P. Luigend, TRK lavakunstikateedri üliõpilased A. Reemann, P. Kalda, R. Tamm, A. Talvik, K. Palmsaar, A. Dvinjaninov, K. Varik, P. Kuldkepp, M. Jääger ja T. Hussar ning muusikud A. Kaasik ja H. Mätlik.

Sümboolsed Kuu ja Päike, Külvaja ja Lõikaja, tantsupaar, kosmilised jõud, Kunstnik ja Kuningas moodustasid ajas ja ruumis liikuva kunsti-

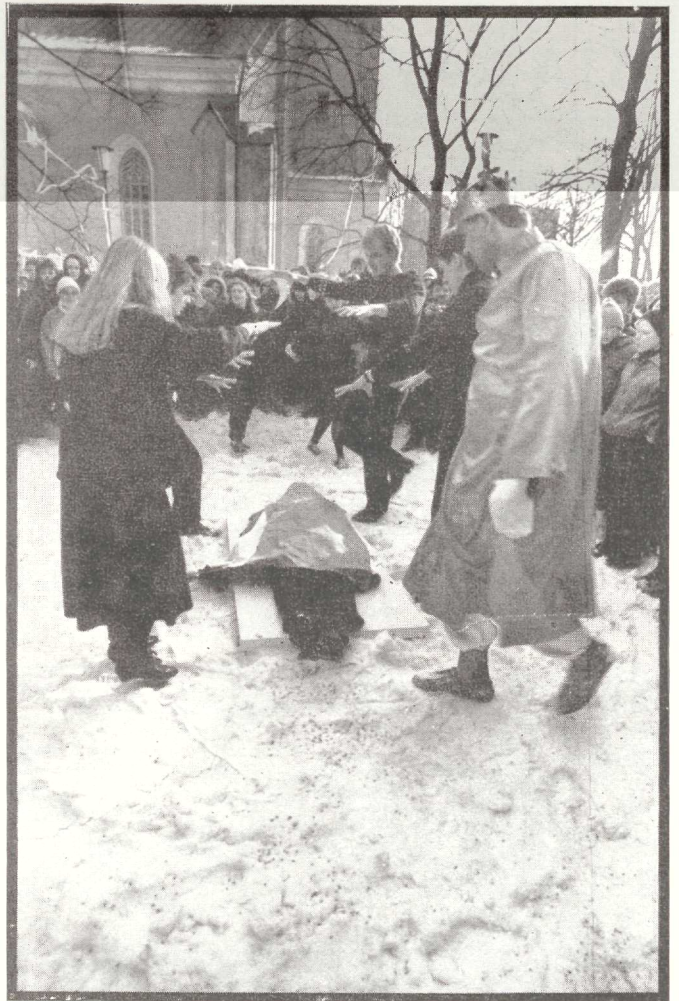
teose, mille eesmärk oli näidata kunsti ja kunstniku sündi, loomeprotsessi äratamist ja vabastamist ning idee realiseerumist. Kasutatud kujundid polegi nii irratsionaalsed ja üleloomulikud, kui nad esimesel pilgul paistsid Võidu väljaku pärastlõunases signas-saginas. Need on väga reaalsed pildid, mida igaüks meist oma vaimusilmas näha võib. Nende lavastamine ja esitamine sellises vormis, nagu see 19. märtsil Võidu väljakul toimus, oli vaid üks võimalus. Igatahes teenis ta kunsti ühte peamistest eesmärkidest — inimtaju laiendamist ning uue avastamist meie sees.

SIIM-TANEL ANNUS





PERFORMANCE „KUNSTI ÄRATAMINE”



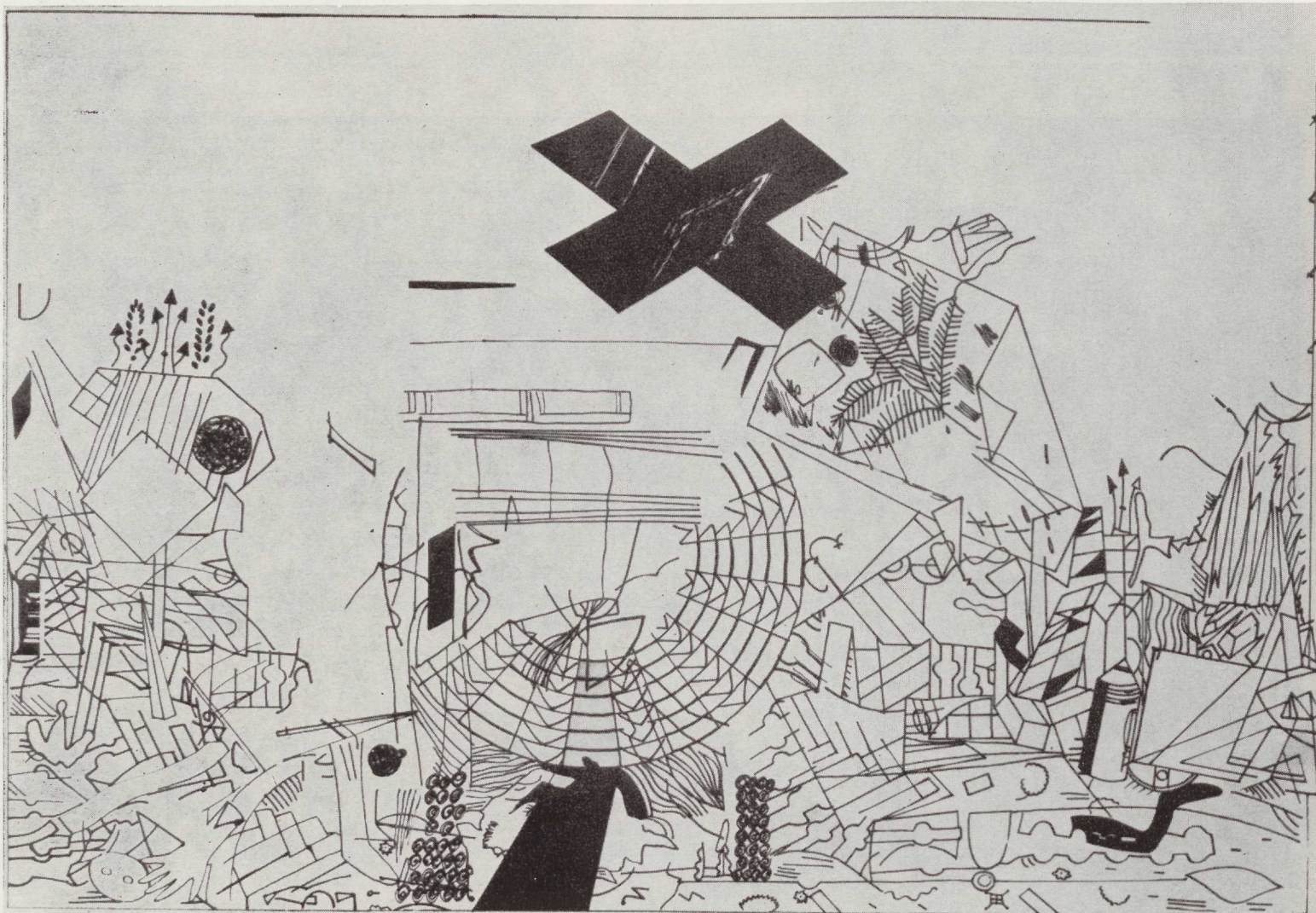
ESTA KAMSENI GRAAFIKAT

Sündisin Tartus 24. I 1949. a. Õppisin Tartus Kunstikoolis 1966—70, ENSV Riiklikus Kunstiinstituudis 1971—77 graafikat. Kitsama spetsiaalsusena vabagraafikat. Veel täpsemalt — olen tegelnud kõrgtrüki ja litograafiaga.

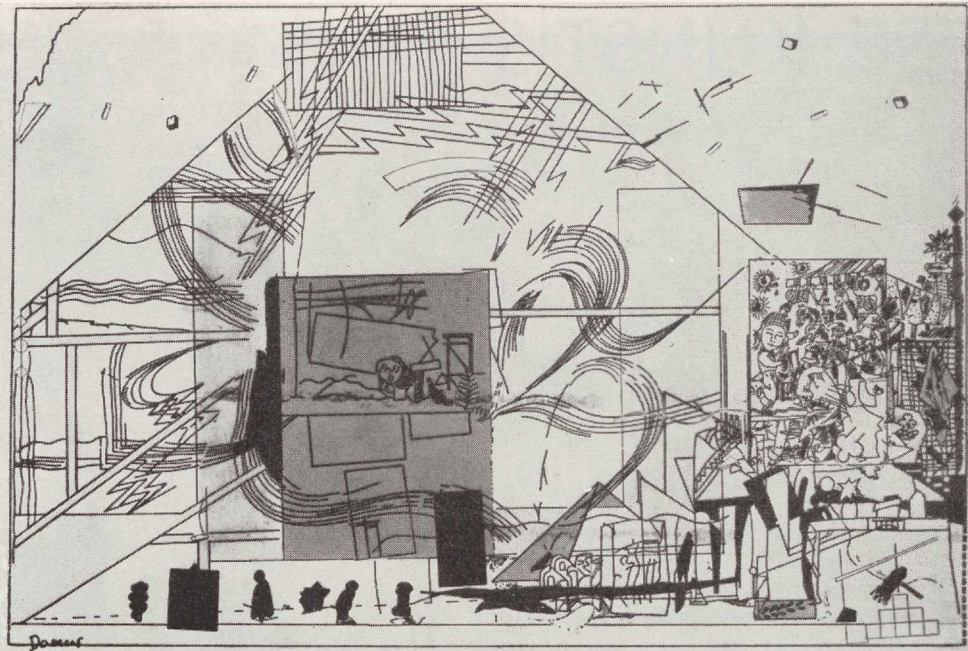
Näitustel esinen 1980. aastast, graafikaga 1981. aastast. Olulisemad näitused on olnud Tallinna graafikatriennaalid 1983. ja 1986. aastal ning personaalnäitus Tallinna Kunstisalongis 1987. a.

Minu esimene kunstielamus oli «Nõidusunest ärkamine», reproduktsioon V. Vaga «Eesti kunstist». Praegu meeldib mulle Lapini graafika.

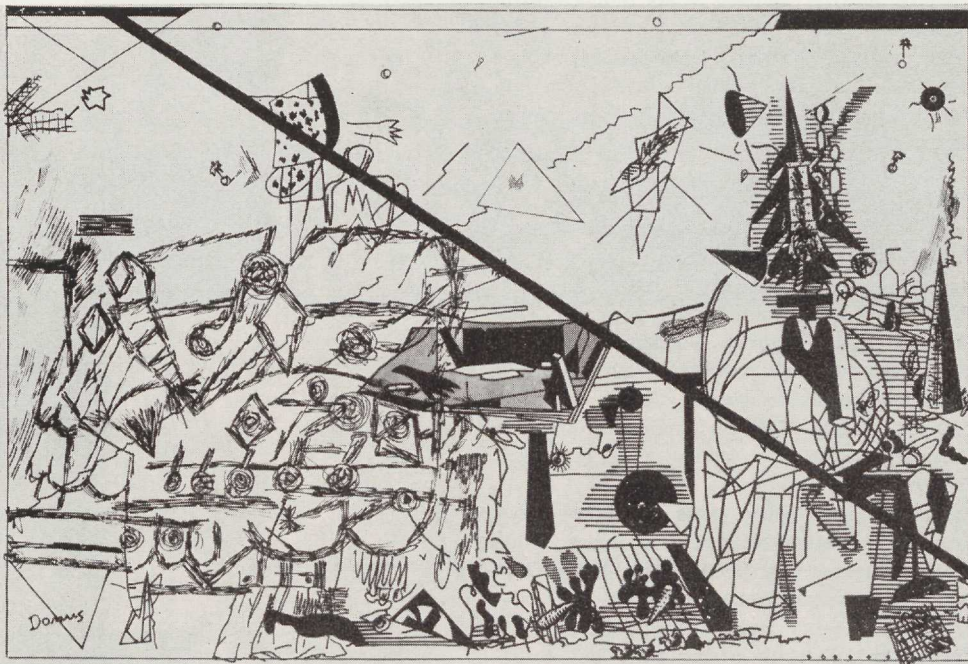
37. ESTA KAMSEN. Maastik X. Kolor. lito. 1986.



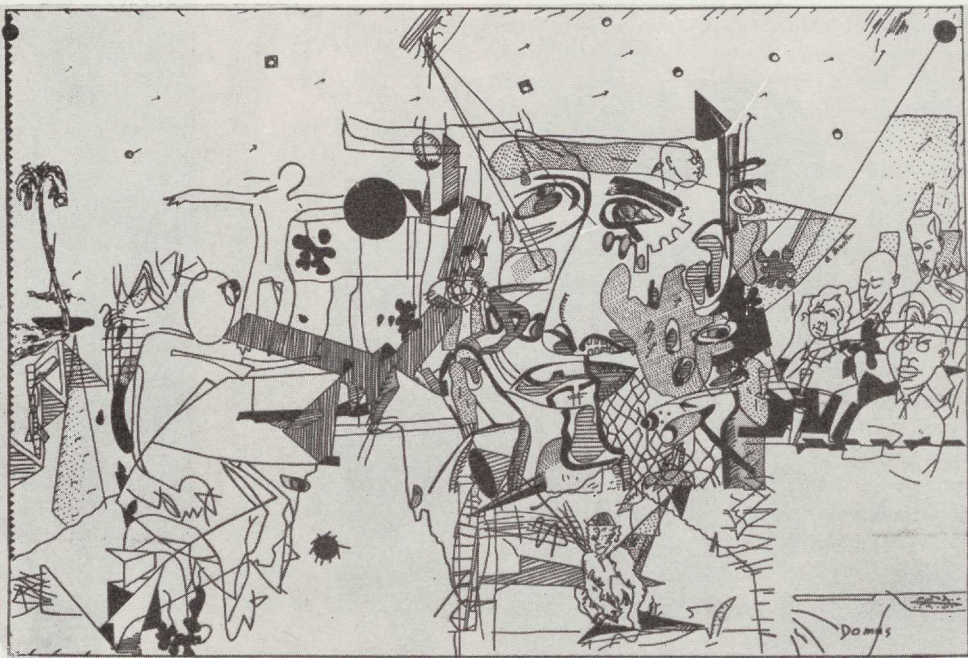
38. ESTA KAMSEN. Domus I. Kolor. lito. 1986.



39. ESTA KAMSEN. Domus II. Kolor. lito. 1986.



40. ESTA KAMSEN. Domus. Kolor. lito. 1986.



ESE KUNSTIS

Et pakkuda vaheldust traditsioonilistele kevadistele ja sügisestele ülevaatenäitustele, pani maalisektsiooni büroo ette korraldada temaatiline näitus «Ese kunstis». Et uudisloomingust tervet Kunstihoonet täis saada tundus eba-reaalne, leiti, et näitusel võiks olla ka retrospektiivne osa, mille komplekteerimine jäi minu hooleks. Näitusele võis esitada kõigis tehnikates ja materjalides kunstiteoseid, jäi ainult temaatiline piirang — teoste aineks ja lähtepunktiks pidi olema meid ümbritsev esemete (asjade) maailm.

Esemed on olnud kujutamiseobjektiks ja väljendusvahendiks traditsioonilisest natüürmordist dada ja neodada valmisesemetest objektideni välja. Murrangulise suhtumise asjadesse kui kujutamisesainesse tõi popkunst. Tundub, et sealt lähtuvat lähenemist võib ka praegusaegses eesti kunstis kohata mitmete erinevate kunstnike juures. On ju popkunstist pärit eseme tõstmise sümboliks, kontekstist väljarebimine ja kindla mõjuva kujundi loomine.

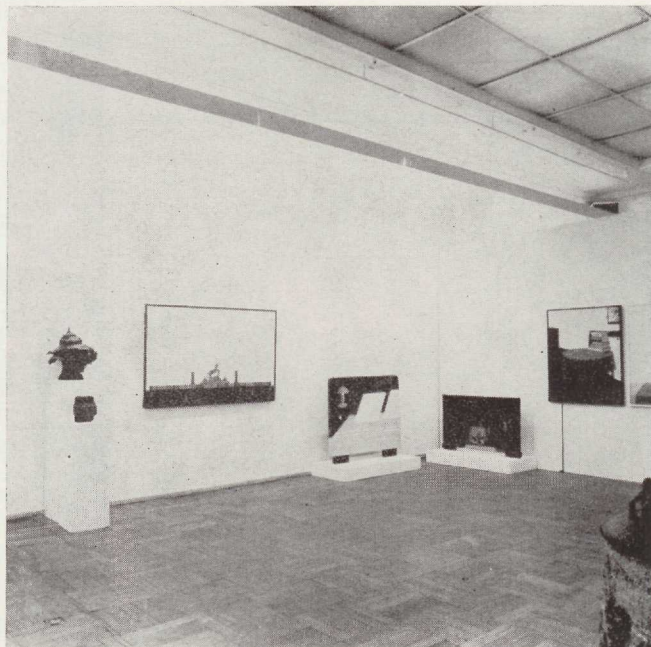
Näitus «Ese kunstis» andis võimaluse koos kujutava kunstiga eksponeerida kunsti, mida seni miskipärast on peetud vajalikuks välja panna tarbekunstinäitustel, aga mis oma väljendusliku alge ja endas kätkeva sõnumi tõttu kuuluvad küll rohkem kujutava kui tarbekunsti valdkonda. Pean silmas Mai Järmuti ja Elo Järve objekte retrospektiivses osas. Oleks aeg muuta neid veidraid arusaamu, nagu oleks olemas mingid spetsiifilised «tarbekunstmaterjalid». Kunst on kunst. Kui Mudist koob oma skulptuurile seeliku ümber, ega see sellepärast veel tarbekunst pole.

Retrospektiivses osas sai uuesti näha ka 60. lõpu ja 70. alguse popist otseselt lähtuvaid valmiseseme kasutusi (K. Kurismaa, A. Tolts). Hea meel oli kohata valmisesemest objektide loomise taaselustamist selliste meistrite poolt nagu Leo Lapin ja Lembit Sarapuu.

Arvan, et kindla temaatikaga näitusi peaks olema igal aastal vähemalt üks. Kui tekib mure, kas uudisloomingut jätkub, võib julgelt juurde tuua retrospektiivse osa. Sellest juba puudust ei tule, kuna nii Kunstifond kui Kunstimuseum on täis teoseid, mille näitamiseks võimalused puuduvad.

ANDRES TOLTS

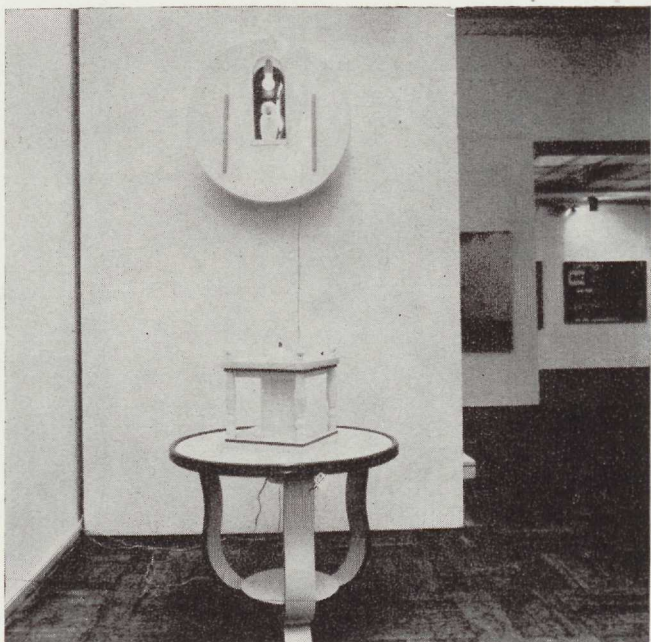
41. Vaade näitusele.

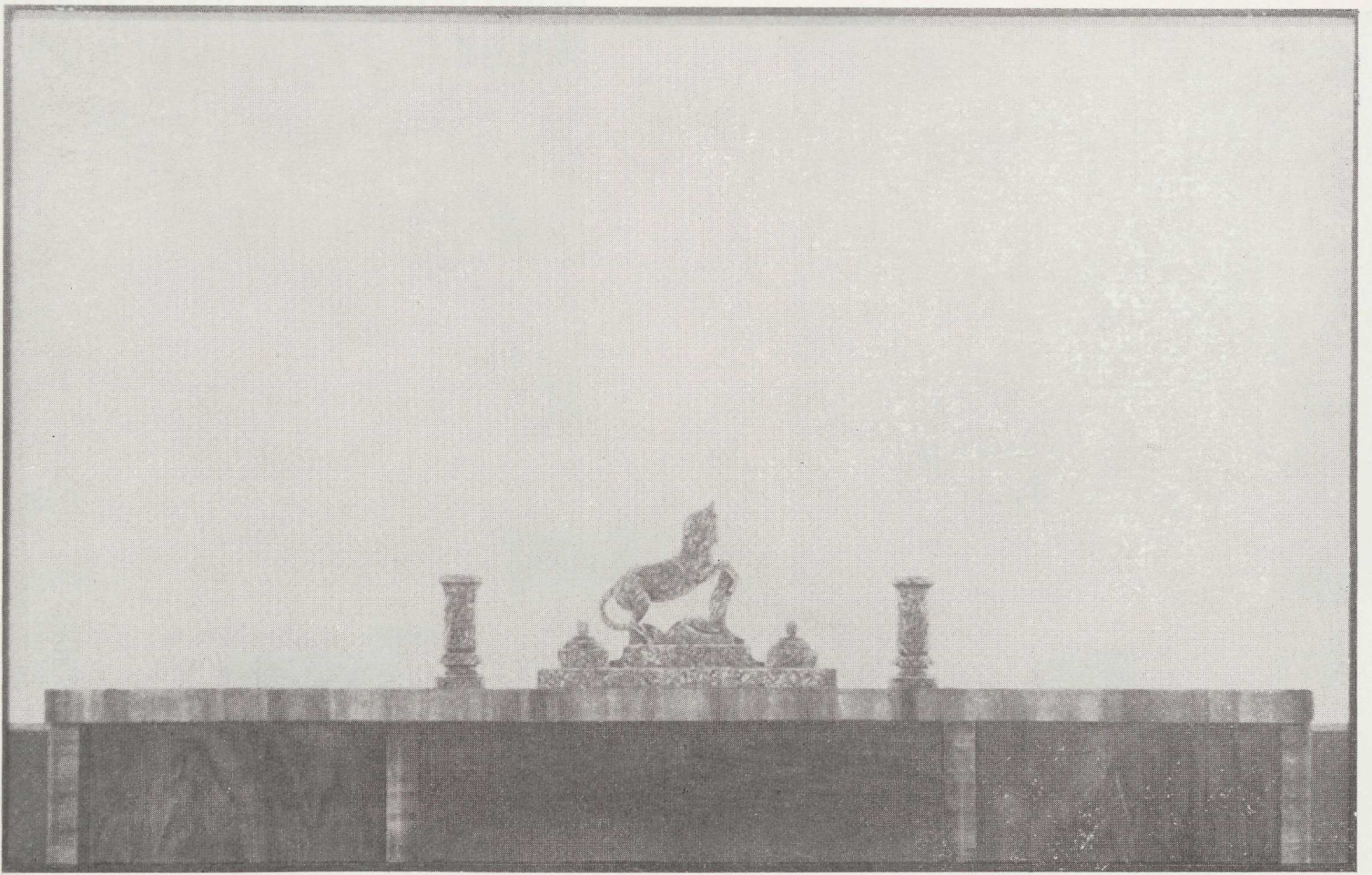


42. MARE MIKOF. Laud. Pronks, šamolt. 1984—87.



43. KAAREL KURISMAA. Öökull. Plastik. 1983. (elektroonika H. Härm) ja Veti purskab. Objekt. 1974.





44. ANDRES TOLTS. Veebruar. Õli. 1987.

45. PEETER MUDIST. Panteon. Pronks, kips, vill, puuvill. 1980–87.

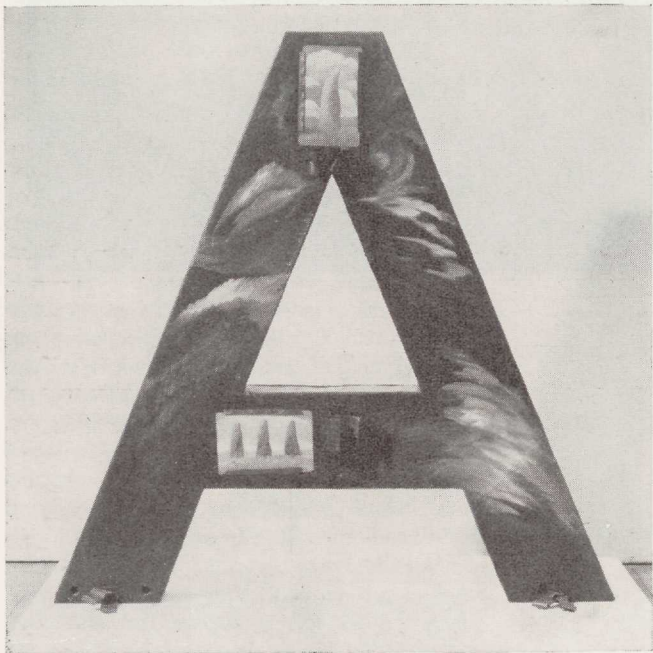


46. LEMBIT SARAPUU. Põhjamaine lill. Muld, juuksed. 1986.





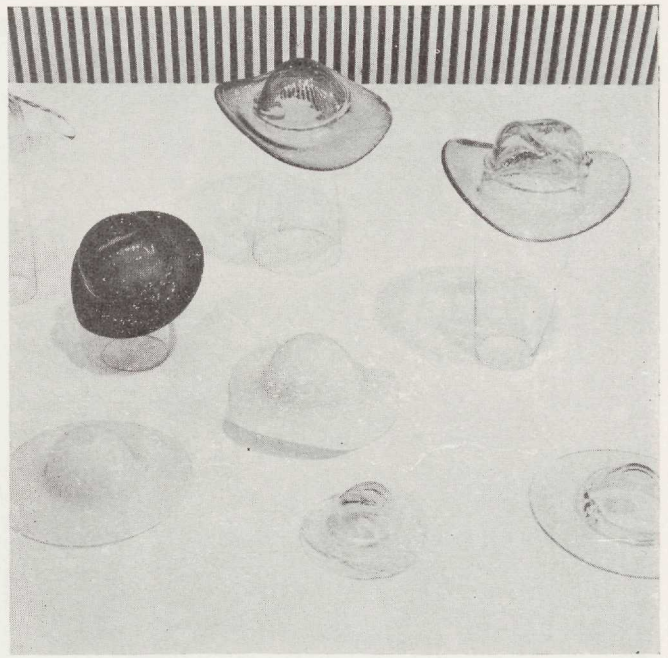
47. LEONHARD LAPIN. Sügisene Eesti. Kapp, õli, 1986. Eesti maastik noaga. Sird, õli, 1986. Eesti maastik. Kirves, õli, 1986.



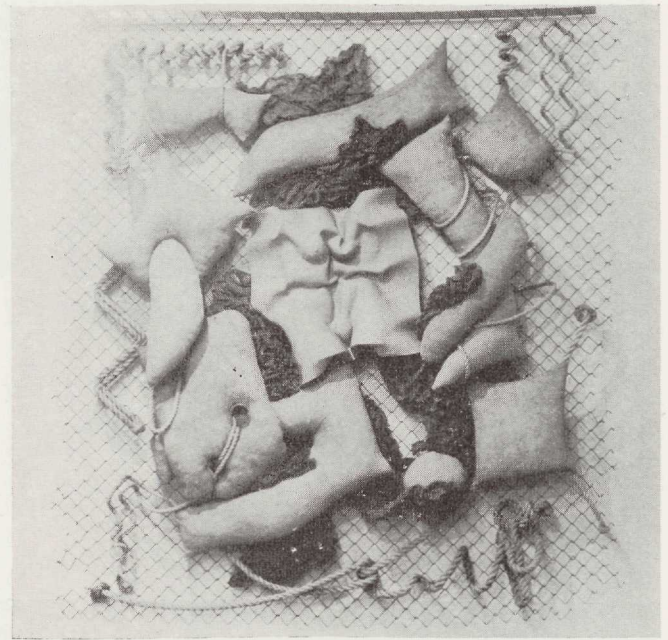
48. JURI ARRAK. A. Plekk, õli, 1977.



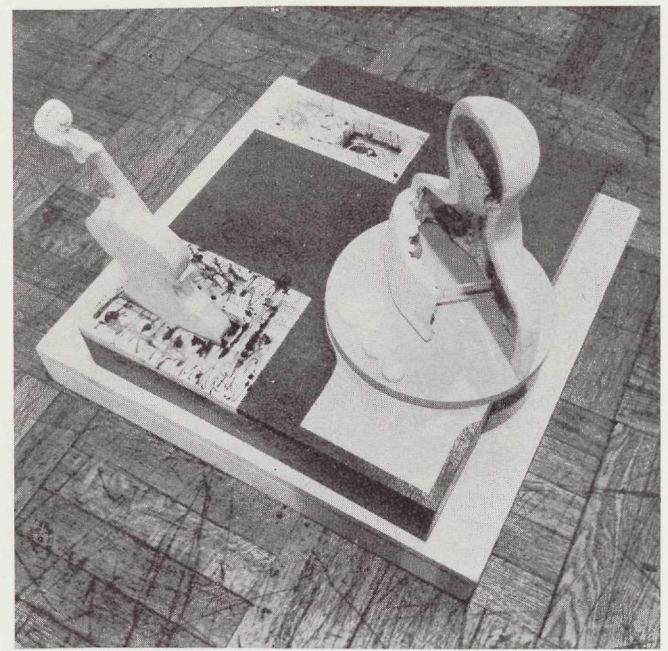
49. TAMARA DITMAN. Sünnipäev. Kips, 1986.



50. VILIA VOLENS. Kübarad. Kuumtöötlus, 1980.



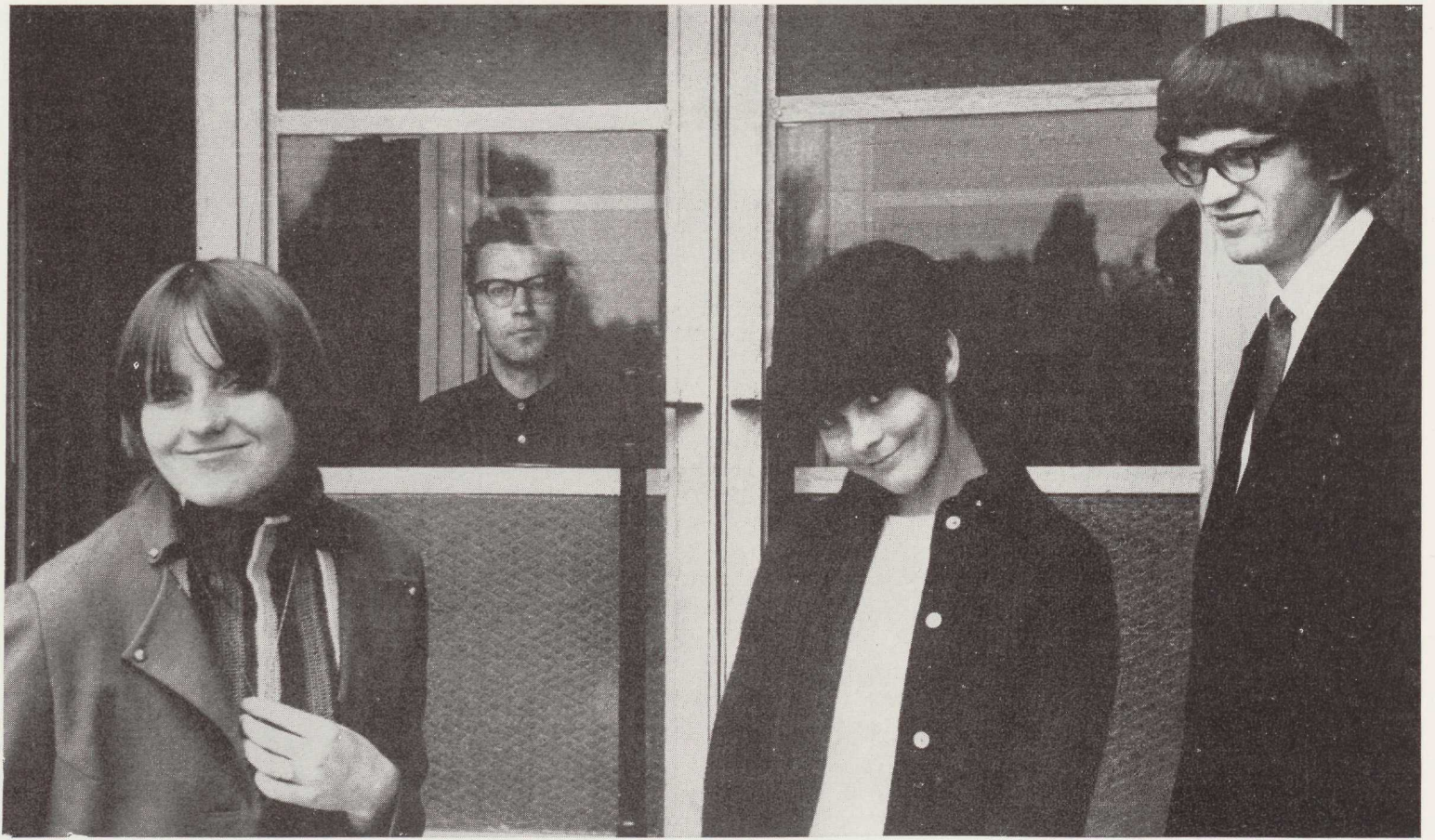
51. ANU PÖDER. Tühjus. Tekstiil, plastil, 1985.



52. TAMARA DITMAN. Vutlar. Kips, plast, 1987.



53. ILMAR MALIN. *Elektrifitseeritud Eros*. Assamblaaž. 1987.



54. Poznanis, juuli 1968. Vasakult Malle Leis, Vello Vinn, Mare Vint, Tõnis Vint.

ÜKS KOLLEKTIIVNE KOGEMUS KUUEKÜMNENDATEST

Mõtestades minevikusündmusi läbi tänapäeva teadmiste ja väärtushinnangute, võime saada kohati üllatavaid tulemusi. Seda eriti neid kunstielu erilise ergastumise hetki käsitledes, mille mõju järgnevatele, rahulikult kulgevatele teisenemisperioodidele on paljuski määrav olnud ning mis seetõttu eriti reljeefseina ning sageli ka vastuoluliseina esile tõusevad. Üheks selliseks perioodiks meie kultuuriloos on kahtlemata «kuulsusrikkad kuuekümnendad», mille käsitlemine kirjandus- ja kunstiloojate endi ning nende alade uurijate poolt on praegu päevakorral. Üllatavaks võib siin pidada arvamuste polaarsust: nagu vastureaktsioonina seda ajalõiku ülistada (ja vahel ilustada) püüdvale kirjasõnale on tugevnenud ka kriitilised noodid ning üleskutsed kaineks vaatluseks, mis mõnel juhul on kasvanud kuni vaadeldavate aastate kunstisaavutustes kahtlemiseni. Usna tabavalt on neid probleeme käsitlenud Mati Unt, kes postuleerib: «Mulle tundub nimelt, et kuuekümnendate aastate puhul on tekkinud mingi **optiline pete**, mida vastastikku omakasupüüdliselt võimendatakse.»¹ Edasi väidab ta, et «mis puutub ideoloogidesse ja süstematiseerijatesse, siis on nad alati olnud alid kõiksugu suundade ja rühmituste väljaselgitamisele ja toetamisele. Ka tõelise, isegi esoteerilise kunsti kaitsmine on alati kuulunud haritud filosoofi hea tooni juurde... Paraku võib ajaloo meeleheitlikult suurteks tendentsideks rühmitami-

sega ka optilisi petteid tekitada — asjaolu, mis praegugi silma torkab»².

Kui kirjanduses on «kuuekümnendate» käsitus antud nii üksikautorite loomingu vaatluse läbi kui ka kirjanduse liikide, eeskätt luule («kassetipõlvkond») arenguhooni jälgides, siis kunsti alal pole 1960. aastate uuendusliikumiste analüüsimisel eriti kaugele jõutud. Enam on opereeritud üldsõnaliste väidetega ning seejuures kõige enam rõhutatud loomingu- ja rühmituse ANK 64 avangardset osa. Taoline käsitlusviis on toonud kaasa ka vastuväiteid, mille üheks sõnaselgemaks avaldajaks on Jüri Palm: «Minu meelet on ANK-i roll ületähtsustatud, enamgi: rühmitusest on tehtud müüt. Rääkida ANK-ist kuj eesti kunsti omaaegsest katalüsaatorist on selge liialdus. Endised anklased väärivad tunnustust oma küpses eas loodud piltide eest; need aga sündisid ajal, mil ANK-ist endast oli jäänud ahvatlev lapsepõlvemälestus. ANK oli tudengi-sõpruskond, ei olnud rühmitus klassikalises mõttes. Puudus programm; tollal eesti kunsti olemasolevale oli ANK-il lisada minimaalselt».³

Usun, et ülistavad liialdused ja polaarsed hinnangud 1960. aastate kunstile ning rühmituse ANK 64 osale on oluliselt põhjustatud sellest, et on asunud tegema üldistusi, kirjeldamata täpsemalt nende aastate kunstisituatsiooni ja ANK-i tegevust. Rühmituse moodustasid ju ainult kümme kunstiüliõpilast, kelle hilisem

looming ei ole meie kunstpildis sugugi mitte võrdse kaaluga. ANK-i tegevus oli aga lai ja mitmekülgne ning selle lähem uurimine võimaldaks oletatavasti siiski näha rühmituse olulist katalüsaatori-osa 1960. aastate teise poole — 1971. aastate alguse kunstis. Viimase väite tõestamiseks tuleks aga põhjalikumalt käsitleda ANK-i moodustumist, tegevussuundi ja ka hääbumist, mis oleks aine ulatuslikule eriuurimusele.

Seepärast tuleb minna üldiste väidete juurest konkreetsete sündmuste kirjeldamisele, mis aitavad ehk anda täpsemat pilti tänaseks juba kahekümne aasta kaugusele jäänud huvitavale ja sündmusterohkele ajale.

Järgnevalt püüan anda lühiülevaate rühmituse ANK 64 poolt korraldatud turismireisist Poola Rahvabariiki 1968. aasta suvel. Nagu paljud asjad elus, sai ka see üritus alguse juhusest. Juhus oli selline, et 1966. aastal käisid Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi üliõpilased Tõnis Vint, Aili Sarv (Vint) ja Kaisa Puustak ekskursioonil Poolas, kus nad sattusid Krakovi rahvusvahelisele graafikabiennalile. Kuna see tänaseks sotsialistlikes riikides tähtsuselt teiseks (Ljubljana järel) tõusnud rahvusvaheline graafikanäitus toimus siis alles esimest korda, polnud selle kohta ei korralikku eelteavet ega ka ettekujutust näituse perspektiividest. Väljapanek äratas huvi ja inspireeris anklasi korraldama rühmamatka järgmise biennaaliga tutvumiseks. Muidugi

ahvatles Poola tollal kunstimaana ka üldisemalt — vaimustas nende avatus maailmakunsti uutele hoovustele, rikkalik näituste-programm ja (mitte vähetähtsana) kinodes näidatava filmirepertuaari lai haare. ANK 64 organisatsioonilised liidrid Tõnis Vint ja Enno Ootsing alustasid pikaajalist organiseerimistööd selle nimel, et teostuks reis, mille sarnast järgmise kahekümne aasta jooksul pole suudetud korrata.

1968. aasta 10. juuli kell 00.20 Leningradist väljuvale rongile asus grupp järgmises koosseisus: Kaur Altoa, Jüri Arrak, Nikolai Guli, Jüri Hain, Ann Jöers, Kristiina Kaasik, Jaan Klõseiko, Ellen Kolk, Peeter Kuutma, Tõnis Laanemaa, Malle Leis, Silvi Liiva, Peeter Mudist, Marju Mutsu, Enno Ootsing, Tiit Pallo, Urmas Ploomipuu, Sirje Reitav, Jaak Soans, Olev Subbi, Vello Tamm, Eve Tartland, Mati Vaitmaa, Vello Vinn, Aili Vint, Mare Vint, Toomas Vint, Tõnis Vint, Marje Üksine. Grupi juhiks oli tänaseks Eesti Televisiooni informatsiooni- ja kunstisaadetest tuntud Ede Kolga (Kõrgvee). Praegu kuulub enamik neist meie nüüdiskunsti ilmet oluliselt kujundavate autorite hulka, kaksikümne aastat tagasi olid aga suurem osa kunstnikena üsna tundmatud. Pea täpselt $\frac{2}{3}$ grupi koosseisust olid eluaastatelt 25—30 vahel, ülejäänud kolmandik jagunes võrdselt vanemateks ja nooremateks sellest piirist. Kõige vanemaks grupi liikmeks oli 38-aastane Olev Subbi, nooremaks Kaur Altoa. Reisumeeste hulka kuulusid kõik kümme anklasi, tolle aja välisekursiooni tavade taustal oli erandlik see, et gruppi kuulus kolm abielupaari. Enamik ANK 64 liikmeid olid lõpetanud oma kunstiõpingud alles eelmisel aastal, kolm inimest (Jüri Arrak, Tõnis Laanemaa, Enno Ootsing) 1966. aastal, Marju Mutsu sai diplomi aga alles järgmisel, 1969. aastal. Siis lõpetas kunstinstituudi ka Silvi Liiva, 1970. aastal olid lõpetajate seas Urmas Ploomipuu ja Marje Üksine.

Aastal 1968 seisis seega enamik neist oma kunstnikutee lävel ja nende loomeenergia vallandumise ja suunamise üheks mõjuriks kujunes mõnegi jaoks Poola-reis.

Peaaegu pooled grupi liikmetest olid ka varem välismaal käinud, seejuures nooremad pea eranditult, kuid näiteks Olev Subbile oli see esimeseks välisreisiks. Kuna viiendik turistidest oli varem viibinud ka Poolas, kujunes kogu grupi kontakteerumine kohaliku kultuurieluga kiireks ja sujuvaks. Paraku tõi reisi algus pettumusi. Nimelt kui ööpäevase sõidu järel jõuti ekskursiooni esimesse põhipunkti Poznanisse, selgus järgmine asjaolu: terve nädala vältel oli iga päev ette nähtud sõit Poznanist umbes 50 km eemal asuvasse Skoki alevisse. Meie turismiorganisatsiooni «Sputnik» ning poolakate üliõpilasfirma «Almatur» olid sellise programmi koostanud kõige parematest kaalutlustest lähtudes: Skokis asetsevate maaliliste järvede kaldal paiknes Warssavi Kunstide Akadeemia suvebaas ning usuti, et noorte eesti kunstnike ja poola kunstiüliõpilaste kontaktid on mõlemapoolselt huvipakkuvad. Teoreetiliselt ilus plaan ei realiseerunud tegelikkuses — suvebaasis töö-

tas sellal umbes 30 II kursuse sisearhitektuuri eriala üliõpilast, kelle orienteerumine kunstis ja isegi poola kunstielus jäi kõvasti alla anklaste erudiitidele Tõnis Vindiga eesotsas. Siis muudeti omatahtsi turismiprogrammi ja asendati Skokis käimine meelepärasema tegevusega. Siiski polnud suhteliselt pikk Poznani-aeg kasutu: ringsõidud, arhitektuurimälestistega tutvumine, muuseumides ja näitustel käimine ning üliõpilasklubide külastamine andsid sobiva juhttooni selleks, et reisi järgmises põhikohas Krakovis lülituda kohe saabumishetkest aktiivsele suhtlemislainele mitmete kunstialadega.

Krakovisse jõuti 17. juulil ja järgmised viis päeva tähistasid reisi kulminatsiooni. Keskseks kujunes muidugi tutvumine Krakovi II Rahvusvahelise Graafikabiennaaliga, kuid teiselaadilisi, mitte vähem eredaid muljeid pakkus võluv vanalinn, mitmed muuseumid, kohvikud. Nagu Poznanis, nii püüti ka Krakovis käia kinos ning Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini, Tony Richardson, Claude Lelouchi ja veel mõnede tuntud režissööride filmid andsid arutlusainet pikemaks ajaks. Reisi lõppvaatus oli Warssavis, kus toimus rahvusvaheline plakatibiennaal. 24. juuli varahommikul asuti sealt koduteele, kusjuures tagasisõidule lisas värvi rongi peatumisaja ootamatu lühendamine Bielostoki jaamas, mistõttu mõned reisijad jõudsid hädavaevu rongile, Olev Subbi ja Enno Ootsing jäid aga maha. Piiri jaamas oli kogu grupp siiski õnnelikult koos ja 25. juuli hommikul kell 6.59 jõudis rong Leningradi. Üks suur reis oli lõppenud.

Mis oli reisi peamine tulemus? Loomulikult on iga grupiliikme muljetel individuaalne värving, kuid üldistatult võib ilmselt öelda, et peamiseks oli kokkupuude nüüdiskunstiga ja seda esmajoones graafika kaudu. Oli ju enamiku jaoks Krakovi biennaal esimeseks vahetuks tutvuseks maailma graafikaga sellises ulatuses ja kvaliteedis. Näitus pakkus võimaluse mitmeteks kõrvutusteks ja võrdlusteks, andis tausta ka eesti graafika suundumuste ja võimaluste hindamiseks. «Eelmise biennaaliga võrreldes on tänavune tunduvalt huvitavam. Moehaiguseks muutunud vormivõtted — nii traditsiooniline «tašism» kui ka optilised illusioonid on asendunud suuremat individuaalsust taotlevate töödega. Maali ja graafika arengu protsess näib olevat ühtlustunud, nn. esemelisus, esemete konkreetne kujutamise viimaseil aastail taas suurema tähtsuse omandanud. Kusjuures kunstnikud eelistavad väljendamist jutustamisele, olemuse tungimist esitamisele ja erutamist rahustamisele» — selline oli meie noorte kõige üldsem hinnang biennaalile.⁴ Taolise arvamuse aluseks oli eelkõige Jaapani ekspositsioon: kuusteist autorit ja lisaks veel eelmise biennaali peaauihinna võitja Kumi Sugai oma personaalväljapanekuga andsid pildi vormilt diskreetsetest kunstivõimalustest, mille teravdatud väljendusjõud põhines eriti mõjusalt teostuslikult puhtal tehnikakasutusel. Jaapanlaste kunst oli sündinud erinevate kultuuri-traditsioonide kokkupuutepunktis, töötasid ju mitmed nende aastate meistrid (Tetsuo Araki,

Schoichi Hasegawa, Kenji Yoshida jt.) Prantsusmaal, säilitades aga oma töödes alati raskelt kirjeldatava, kuid selgelt tuntava jaapanipärasuse. Meie vaataja jaoks mõnevõrra üllatuslikuks osutus Lõuna-Ameerika riikide graafikute tugev esinemine: Argentiina (Antonio Berni, Antonio Segui, Lilliana Porter), Brasiilia (Maria Bonomi, Isabel Pons) ja Tšiili (Eduardo Vilches) kunstnikud esindasid just eelnimetatud väljendava-erutava suuna silmapaistvat poolt. Nende kõrvale tõusid 1960. aastail eredamalt kui järgneval aastakümnel silma paistnud Hollandi estambimeistrid (Kees Spermon, Geert Voskamp jt.), selle maa graafikute positsiooni näitas ka asjaolu, et Hannes Postma oli Krakovi esimese biennaali ühe peapreemia saaja. Eestlasi võlus jugoslaavlaste müütilise salapära taotlus, eriti nende vanameister Riko Debenjaki tööd sarjast «Maagilised dimensioonid». Teiseks sotsialismimaaks, mille graafika tase tundus silmapaistev ja suundumused uudsed, oli Tšehhoslovakkia. Siin nähti esmakordselt Albin Brunovsky peenekaeliste ofortide reprodutsioonides edasiantumat võlu. Keerulisemad probleemid tekkisid Poola graafika saavutuste hindamisel: ühelt poolt oli selge rea Krakovi koolkonda kuuluvate kunstnike (Jacek Gaj, Zbigniew Lutomski, Lucjan Mianowski, Andrzej Pietsch jt.) kõrge tase, kuid mitmete graafikute printsipiitu orienteerumine moevõttele sundis tegema poolakate kohta võib-olla liiga ranget kokkuvõtet: «Poola graafika juurde tagasi tulles tahaks märkida teatud pealiskaudsust ja välist efekti, mis ei varja sisulist kergekaalusist ja professionaalset puudust. Reklaam justkui ületab neil tööde tegeliku väärtuse.»⁵

Enam-vähem ühtsena väljajoonistuvate rahvuslike koolkondade taustal (nende hulka kuulusid ka Rootsi ja Soome väljapanekud) tõusid eredaina esile kunstnikuisiksused, kelle osa rahvusvahelises graafikalikumises on nii oluline, et nende meistrite rahusel pole nagu tähtsust. Sellisteks olid Johnny Friedlaender ja Victor Vasarely, kaks suurt tehnikavirtuosi, kelle vormikäsitus aastal 1968 polnud enam eriti eeskujuandev, kuid sellest hoolimata teatud graafikavõimalusi peaaegu ammendavalt käsitlev. Meelde jäävaks olid ka itaallase Emilio Vedova katsed luua litotehnika lehtedest ruumilisi kompositsioone.

Krakovi teisel biennaalil esines ka kaks eestlast: Herald Eelma ja Vive Tolli. Neist esimese tööd olid ta loomingu keskpärasemast osast (kolm lehte 1967. aasta kaluriteemalisest sarjast) ja teisel tasakaalustamata komplekt, mis aga näitas siiski eesti graafikakunsti võimalusi korralikuks esinemiseks rahvusvahelisel tasandil ja võimaldas teha järgmise kokkuvõtte: «Biennaalil nähtu sisendas veendumust, et üldine maailmakunsti pilt on rikastunud uute isiksuste ja uue suhtumisega. Peatähtsus on isiksusel, mitte moevõlul. Sellel suurel ülevaatel kannataksid eesti graafikud võistlust välja, muidugi valitud nimed valitud töödega.»⁶

Sama kinnitas tutvumine Warssavi plakati-biennaaliga. Maadest domineerisid siin tõusuharjal olev Poola ja maailma vallutama asu-



nud Jaapan. Vägagi märgatav oli soomlaste esinemine, eriti silmapaistvad just Jukka Veistola eestvedamisel loodud fotolavastused. Võib-olla õpetlikum oli aga näha plakateid maailmamaine kunstnikelt, kes selles vallas täiesti endastmõistetavalt rakendasid oma vabakunsti saavutusi. Esinejate hulgas olid sellised mehed nagu Andy Warhol, Alexander Calder, Robert Rauchenberg, Roy Lichtenstein, Robert Indiana, Francis Bacon jt. Võib öelda, et üks peamine kollektiivne kogemus nende suurrituste külastamisest oli ühelt poolt koduse loomingu enesekriitiline hinnang ja teiselt poolt kindlam teadmine sellest, et meie kunst kuulub äärtpidi maailmapilti ning omab küllalt iseväärtust selleks, et oma parimates avaldustes ka soodsalt esile tõusta. Sellisele järeldusele ei jõudnud mitte ainult noored kunstnikud, vaid ka nende vanemad ja elukogenenumad kolleegid. Nimelt toimus Alfred Saldre ja Alo Hoidre eestvedamisel juunis 1968 grupisõit Poolamaale, mille kokkuvõtetest võib teha analoogilisi järeldusi.⁷

Kuid nooremaid innustas Poolas kogetu mitte ainult uusi töid looma, vaid ka aktiivsemalt hoolitsema oma loomingu retseptiooni eest. Juba järgmisel Krakovi biennaalil esinesid oma töödega Jüri Arrak, Tõnis Vint ja Vello Vinn (lisaks neile eestlastest veel Alex Kütt), neist kaks esimest pälvivad ostupreemia. 1970. aasta biennaali käis vaatamas grupp kunstnikke Enn Põldroosi juhtimisel, kusjuures 1968. aasta anklaste organiseeritud rühmast olid sedapuhku kaasas Malle Leis, Tõnis Laanemaa, Tõnis Vint ja Jüri Hain. Meie graafikute esinemine Krakovi III biennaalil andis siinkirjutajale alust kaunis kõlavaks deklaratsiooniks: «Eesti graafikute seekordne esinemine näitas, et neil ei tule oma töödes karta mitte provintslikkust, vaid provintslikkust häbelikkust, mis takistab esitada oma loomingut julgelt kõrvuti suundaandjatega maailma graafikas.»⁸ Oli paotatud uks maailma, mille kaudu saime selgema pildi kunstis toimuvast ning mis ajendas ka meid oma saavutusi tutvustama. Ja see protsess sai ühe kunstnikepölvkonna jaoks otsustava tõuke just 1968. aasta Poola-reisist.

JÜRI HAIN

¹ M. Unt. «Meie»-mehe vahemärkus. — «Vikerkaar» nr. 5, 1987, lk. 66.

² Sealsamas, lk. 67.

³ J. Palm. Ma ei ole transavangardismi pupe (Vahendanud Olev Remu). — «Sirp ja Vasar» nr. 17, 24. IV 1987.

⁴ T. Vint, J. Hain. Krakovi biennaalil. — «Sirp ja Vasar» nr. 33, 16. VIII 1968.

⁵ Sealsamas.

⁶ Sealsamas.

⁷ Vt. A. Hoidre, A. Saldre. Krakovi biennaalil. — «Sirp ja Vasar» nr. 33, 16. VIII 1968. J. Palm. Teisel rahvusvahelisel... — «Kunst» nr. 1, 1969, lk. 41–49.

⁸ J. Hain. Krakovi Graafikabiennaalil. — «Sirp ja Vasar» nr. 27, 3. VII 1970.

55. Puhkehetk ühes Poola väikelinnas juulis 1968. Vasakult Tiiu Pallo, Ann Jõers, Mare Vint, Tõnis Vint, Malle Leis, Jüri Hain, Kristiina Kaasik, Marje Uksine, Silvi Liiva, Eve Tartland.

56. Esiplaanil Marje Uksine ja Ellen Kolk, taga Vello Vinn ja Jüri Arrak.

57. Vaade jaapani kunstniku Kumi Sugai personaalekspositsioonile Krakovi II rahvusvahelisel graafikabiennaalil.

PAULA DELACHERIE-ILVES

Paula Delacherie-Ilves — üks esimesi eesti kutselisi naisarhitekte külastas 1986. a septembris Eestit. Üle 50 aasta on ta elanud ja töötanud Pariisis. Tänu erakordsele tahtejõule õnnestus tal diplom saada alal, mida tol ajal naistele jõukohaseks ei peetud. Oma õpinguid kirjeldas P. Delacherie-Ilves nii: «1923. aastal läksin Eestist ära kindla otsusega arhitektiks saada. Enne õppisin pool aastat Tallinna tehnikumis, aga seal anti mulle neid mutreid joonistada, mina aga tahtsin arhitektiks saada. Tegelikult tahtsin Saksamaale minna, aga seal naisi arhitektiks õppima ei võetud. Ja siis oli äkki lehes, et kõik, kes Eestis keskkooli on lõpetanud, võetakse vastu Budapesti Kuninglikku Tehnikaülikooli. Ja polnud öeldud, et naisi ei võeta. Sõitsime sinna kolmekesi, kaks poissi oli ka, ja seal muidugi öeldi, et naisi ei võeta õppima. Kirjutasin ennast sisse Kaubandusülikooli ja hakkasin Tehnikaülikoolis loenguid kuulama. Ise ka imestan praegu iseennast,

kuidas ma seda tegin — läksin lihtsalt joonistusklassi, võtsin endale laua, võtsin paberi ja hakkasin joonistama nagu kõik teised. Olin seal ainuke naine. Aga ükski professor ei öelnud minu vastu midagi ja ma tegin igal aastal kõik eksamid ära. Lõpuks lubati mulle ka ametlikult diplom. Nii olin 1929. aastal esimene selle kooli lõpetanud naine. Aga ma teadsin juba 10-aastaselt, et tahan ainult arhitektiks saada.» Pärast lõpetamist stažeeris P. Delacherie-Ilves aasta Ungaris, seejärel suundus Pariisi, mis jäigi tema elukohaks. Eestisse on arhitekt projekteerinud Kose-Lükati vabaõhukooli ning osalenud Tallinna Keskskooli projektide konkursil (1937), samuti praeguse Lauristini ja Suurovi nurgale kavatsatud büroohoone projektide konkursil. Kaasaegset eesti arhitektuuri on P. Delacherie-Ilves jälginud huviga ja leiab siit nii moodsust kui originaalsust.

58. Paula Delacherie-Ilves koos abikaasa Jacques Delacherie'ga Tallinnas 1986.



RUTH TULVINGU NÄITUS KADRORUS KUNSTIMUUSEUMIS

20. MÄRTS 1987 — 20. APRILL 1987



59. Ruth Tulving Tallinnas 1987. a.

Ruth Tulving on Eestis sündinud maali ja graafik, kelle praeguseks elukohaks on Kanada. R. Tulving on lõpetanud kõrgema kunstikooli Torontos, õppinud Pariisis ja Californias. On töötanud õppejõuna Ontario College of Art'is. 1977. a. valiti Ruth Tulving Kanada Kuningliku Kunstide Akadeemia liikmeks. Kunstnik on tegelnud õlimaali, akvarelli, estampgraafikaga. Kadrioru näitusel oli esitatud 31 embossing-tehnikas tööd, kus eriti tähelepanu on pööratud värvile ja faktuurile. Oluline on ka sisuline külg — vihjed tänapäeva linnamiljööle, üksildasele inimesele, kelle sõnumiks on graffiti.

20. märtsil 1987. a. näituse avamise päeval oli kunstnik lahkesti nõus vastama mõnele küsimusele.

Sirje Helme: Tavaline, aga vajalik küsimus — kuidas Teie kunstnikuks kujunemise tee alguse sai?

Ruth Tulving: Minu ema oli «Pallase» lõpetanud. Tema kõrval õppisin selgeks algmõisted, see oli nii loomulik, et ma need omaks võtsin. Minu ema õigustas alati joonistamist ja maalimist ja andis mulle õppetunde. Alles tagantjärele saan aru, mida see mulle tähendas, need väikesed õpetused. Oled sa ka tähele pannud, küsis ta, et inimese silmad ei ole nii kaugel üksteisest, et laulja laulab ja suu on lahti ja suu seest on ju tume, sihuke tume auk. Nii see kasvatamine mind arendas,

ma läksin kunstikooli, lõpetasin selle Torontos 1962. aastal. Samal aastal läksin Pariisi ja aasta hiljem üheks semestriks Californiasse, kus ma peamiselt graafikat õppisin. Sellest ajast saadik olen kogu aeg midagi teinud, mul polegi sellist perioodi olnud, kus ma oleksin seisma jäänud, mitte maalinud. **S. H.:** Nii et olete hoopiski rohkem maalinud, kui graafikaga tegelnud?

R. T.: Umbes nii küll. Praegu on nii, et teen pool aega graafikat, pool aega maalin. Aga minu graafika ongi nagu maal, erineb ainult tehnilise teostamise viisi ja see piirab mind tohutult. Kõige tähtsam asi Lääne praeguses graafikas on spontaansuse säilitamine, et tehakse aeglaselt aeganõudvat tööd, aga välja paistab, nagu oleks see väga lihtne. Tegelikult on see väga raske.

S. H.: Meile oli tõepoolest hämmastav näha slaidiprogrammilt mõõdetelt suuri ja mitmevärvilisi graafilisi lehti, mis oma ülesehituselt olid väga sarnased maalile. Kuid tehniline teostus on kunstis vaid osa. Bukletis on öeldud, et Teie teemaks on põhiliselt inimestevahelised suhted. On see läbi kogu loomingu nii olnud?

R. T.: See tehnika, mis mul praegu on, laseb ennast väga hästi kasutada ühel viisil. Olen nimelt kasutanud inimeste loomulikkust informatsiooni vanadel seintel, kui inimene läheb mööda ja järsku kirjutab midagi sellele seinale, jätab mingi märkuse. See on nagu oma-moodi arvepidamine. See polegi ainult informatsioon, seal on ka inimlikkuse kontekst.

S. H.: Abstraksionism ei tegelnud formaalselt inimesega, on abstraksionism Teid kunagi huvitanud?

R. T.: Need ismid käivad nii tihti, mõned kestavad vaid viis-kuus aastat, aga ma olen oma eluajal tegelnud iga ismiga ja ka abstraksionismiga.

S. H.: Te olete oma prestiižilt kõrgele jõudnud. On Kuningliku Akadeemia liige kõige olulisem staatus Kanadas?

R. T.: On küll. Kuninglikus Akadeemias on üle Kanada umbes 500 liiget, graafikuid nende hulgas umbes 20.

S. H.: Kas Te pole tahtnud teistele kunsti õpetama hakata?

R. T.: Ma õpetasin Torontos kõrgemas kunstikoolis joonistamist ja graafikat. Töötamine aga väsitab, ja seepärast jätaavad kunstnikud endale tavaliselt ainult pool aega tööl käimiseks, et jääks ka endale loomisjõudu.

S. H.: Kas riigil on dotatsioonid kunstnikele või teenite ainult ostudega?

R. T.: Meie riik toetab kunstnikke väga vähe ja igaüks peab püüdma elada müügist. Sageli peab kunstnik mingit muud tööd kõrvalt tegema, kas õpetama teisi või siis trükitakse teistele kunstnikele raha eest.

S. H.: Kas galerii vahendab ostud ja müügid?

R. T.: Jaa, aga meil ei ole kunstistmine nii arenenud nagu näiteks Rootsis, kus noorpaarile abiellumise puhul ostetakse diivan ja kohe ka pilt selle kohale. Kahjuks on ainult Skandinaaviamaades selline ilus komme.

S. H.: Palju on Ameerika kunst Kanada kunsti mõjutanud? New York?

R. T.: Jaa, me oleme Torontos ja see on para-

tamatu, et on samad inimesed, samad nimed, sama keel, sama poliitiline hoiak, mõtlemise viis. Polegi nagu mingeid piire. Aga New Yorgis on pulss palju kiirem, kõik on vaimu täis. Kui Kanada kunstnik käib New Yorgis ja tuleb tagasi ja teeb midagi, siis kõik käivad ja vaatavad, et kuidas see käib.

S. H.: Kas New York ei hakka oma tähtsust kunstikeskuseks kaotama?

R. T.: Ma väga kahtlen selles. Sest New York on nii suur ja seal töötab väga palju kunstnikke. Kindlasti jääb ta veel mõneks ajaks keskuseks.

S. H.: Kuidas Kanada kunstnikel on suhe kriitikaga?

R. T.: Kriitikud on nagu kriitikud igal pool maailmas. Rohkem opereeritakse teatud väikese arvu nimedega. Ja muidugi pööratakse tähelepanu noorte kunstile. Üldiselt aga ei ole meil tavaks mahategevaid artikleid kirjutada. Kui kriitik sinust midagi ei arva, siis ta lihtsalt ei ütlegi midagi. Vaikimine on see kõige koledam asi, mis võib olla.

S. H.: Olete jõudnud vaadata ka eesti graafikat? On vist suur vahe Kanada graafikaga?

R. T.: Ma olen palju kunstnikke külastanud ja erinevus on tõepoolest suur. Pealiskaudselt öeldes on eesti graafika üles ehitatud joonele, joone armastamisele. Kanada graafikas on joon palju väiksema tähendusega ja kui ta esineb, siis on ta peaaegu alati värviline. Teil on joon must ja tume ja graafika on must-valge.

S. H.: Kas eesti kunst võiks läbi minna Kanada või Ameerika turgude?

R. T.: Ameerikas oleks kõige paremini mõistetav Raul Meel. Ta on täiesti rahvusvahelisel tasemel arvestatav kunstnik. Maalijatest jättis sügava mulje Jüri Arrak. Palju tööd, lõsine passioon — väga hea kunstnik. Eriti imponeeriv on see inimeste töötahe, mida meie maal nimetatakse kireks. Nii, et sa oled võimeline istuma ja pikka aega mõtlema ja palju töötama.

S. H.: Palju Teie aastas tööd teete?

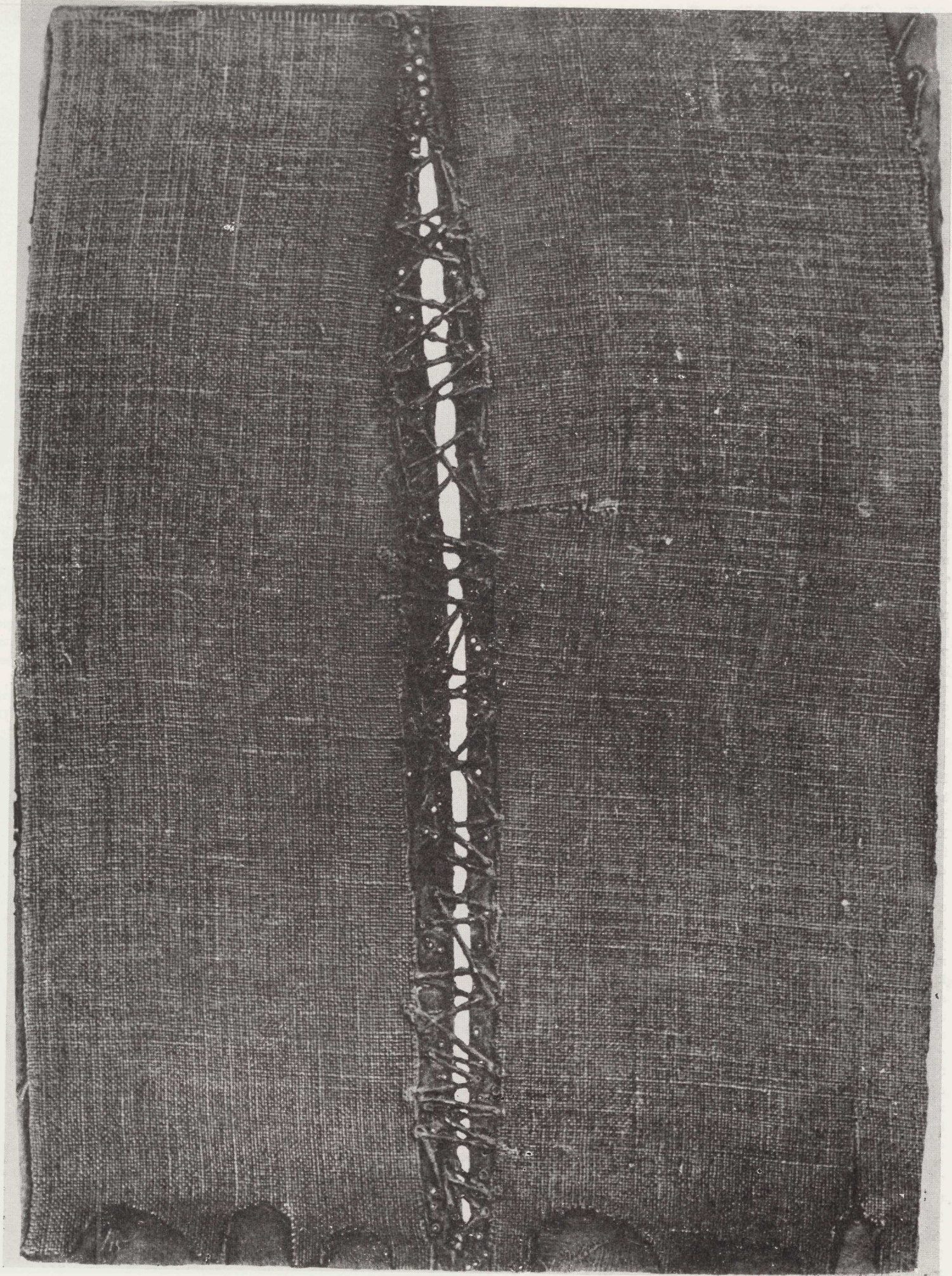
R. T.: Oi taevas, seda ma ei tea, küsige minu assistendi käest! Ma teen mõne suurema maali kuus ja siis ma teen graafikat ja joonistan. Siis ma istun telefoni juures ja helistan ja organiseerin seda ja teist ja kolmandat... Aga ma ei tea, kas ma töötan nii palju, nagu mõned kunstnikud siin.

S. H.: Aga Te pole kunagi kahetsenud, et kunstnikuks hakkasite?

R. T.: Palju olen ja sageli olen. Eriti siis, kui tagasilöögid tulevad. Kui sa tõesti kõvasti töötad ja teed oma arust head kunsti, aga riigitunnustust on harva, ja need, kes teevad n.ö. rahva kunsti, teenivad palju, sina aga sugugi mitte. Minule aga pole kunst manguasi, vaid tõsine profession. Igatahes oma lapsed hirmutasin ma väga varakult ära, kui nägin, et nad hakkasid kunsti poole kippuma, et nad tulevad kunstist oma elu õnne otsima. Seda saab ju palju väiksema vaevaga, nii palju toredaid elukutseid on.

S. H.: Kas Kanadas on kunstnik olla prestiižikas?

R. T.: See on prestiižikas, et sa selle juures üldse ellu jääd.



VENEZIA XLII BIENNAAL

Venezia biennaal kujutab endast üht tuntu- mat ja traditsioonirikkamat rahvusvahelist kunstinäitust Euroopas. 1986. aasta suvel toi- munud 42. biennaali juhtmõte peitus kahes sõnas: **kunst** ja **teadus**. Hiigelnäitus oli sel korral paisunud suuremaks kui kunagi varem ja haaras enda alla 30 000 ruutmeetri ulatuva maa-ala. Põhiliselt Giardini di Castello pargis asuvatele paviljonidele oli lisaks võetud ekspositsiooniruumi ka mujalt linnast. Vastavalt juhtlausele andsid näitusele põhiilme temaatilise suunitlusega osakonnad: «Ruum», «Kunst ja alkeemia», «Wunderkammer», «Kunst ja bioloogia», «Värv», «Tehnoloogia ja informatsioon», «Teadus kunsti teenistuses». Uldosa- kondadele lisandusid arvukad rahvuslikud paviljonid, itaallasest sümbolisti Galileo Chini (1873—1956) personaalnäitus, noorte kunst- nike näitus Apertos. Nagu varasematelgi kor- dadel oli näituse põhiteema esiletoomiseks kaasaegse kunstiloomingu kõrval kasutatud ka rohkelt ekspositsioonimaterjali kunstiaja- loost.

Et näituse deviisiks oli teaduse ja kunsti kõrvutamise, eeldasid paljud inimese ratsio- naalse mõttekäigu triumfi demonstreerimist. Kuid tegelikult oli ekspositsioon rikas just irratsionaalsetest ja müstilistest mõttsuunda- dest. Selle otseseks näiteks oli eelkõige kunsti ja alkeemia osakond, mis oma ebatavalisusega eriti näituseküllastajate tähelepanu paelus. Alkeemikute õpetus inimese ja kosmose var- jatud suhetest, aine «tõsiolmusest», oskusest muuta väheväärtuslikke metalle kullaks on kõikidel aegadel ka kunstnike fantaasiat ergutanud. Nagu sissejuhatuseks osakonnale oli vastava ala kirjanduse ekspositsioon, mis algas egiptuse papiürustega ja ulatus kuni valgustussajandi kirjanduslike väljaanneteni. Samal ajal esitatud kunstiteosed kujutasid alkeemikuid, nende töövahendeid, keskkonda, milles nad tegutsesid, omalaadsetel kujutus- tel ja tajudel põhineva mõttemaailma aval- dusi. Tähtis koht osakonnas kuulus M. Du- champi, S. Dali ja G. de Chirico töödele. Tänapäeva kunsti alkemistide hulka olid arva- tud ameerikalikku postpoppi esindav Kenny Scharf, graffitikunstnik Keith Haring jt. Alkeemia osakond oli omamoodi vastukaaluks teaduse analüütilisele tegelikkuse tõlgenda- misele. Kuid teisalt püüti rõhutada mõtet, et

ka kunstnik on sageli nagu alkeemik, kes väheväärtuslikuna näivat tegelikkuse toorma- terjali oma teostes töötleb kunstiliselt väärtustatud loominguks.

Salapära hõngu sisaldas omajagu ka *Wunderkammer*. Selleski osakonnas olid esile tõ- tetud ajaloolised pärimused, mis seostuvad peamiselt omaaegsete Euroopa valitsejate loo- duse ja kunsti rariteetide kogumisega. (Meile on sellelaadsetest kogudest kõige tuttavam Peeter I 1714 rajatud kunstikamber Leningra- dis). Lähedastele põhimõtetele oli üles ehitat- tud ka biennaali *Wunderkammer*. Sinna oli kogutud ebatavalisi esemeid ja olendeid ala- tes renessansiajast tänapäeva kontseptualist- like kunstiteosteni välja. Kõrvuti mängivate kellade, trikiliste konstruktsioonidega kap- pide, laegaste, anumate ja muu taolisega võis seal kohata Man Ray siniseks maalitud ba- tooni, Meret Oppenheimeri kingbroilerit, Claudio Pamiggiani geomeetrilist loomaeda. Hämmastades vaatajat ebatavalisustega juhiti ta mõttekäike tavapärastelt radadelt ootama- tutele võimalustele ja avastustele. Püüti rõhu- tada mõtet, et kunstiteos sisaldab endas sageli ka üllatusefekti.

Ka ruumiprobleemide osakond algas aja- looliste lähteallikatega. Neid esindas eelkõige Francesco Borromini perspektiivi rakendus- likke võimalusi demonstreeriv makett 1667 Rooma Palazzo Speda jaoks kavandatud gale- riist. Kuid demonstreeriti teisi mitmesugu- seid ruumilisi illusioone loovaid teoseid, nagu Philippe Comari optika abil loodud ruumi- kujutused. Kuid samas kasutas Thomas Shan- non oma hõljuvas ruumikompositsioonis «Ar- mastuse kompass» magnetismi jõudu, Wen Ying Tsai salapäraselt tumedas ruumis võis vaataja käsi plaksutades lõhkuda tasakaalu ja mõjutada kahe valguva veesamba kulgu. Illusioonitaotlused ei puudunud ka värvile pühendatud osakonnas. František Kupka, Joan Miró, Ljubov Popova maalide kõrval oli seal eksponeeritud Ellsworth Kelly värvipaneele, Don Flavini neoontorudest kompositsioone.

Et ka mikroskoop on kunstis oma osa män- ginud, võis vaataja kogeda *Kunsti ja bioloogia* osakonnas. Raalide mõju kunstile demonstreeriti *Tehnoloogia ja informatsiooni* ekspositsiooni kaudu. Seal võis näha kaju- tuste mitmesugust elektroonilist manipulat-

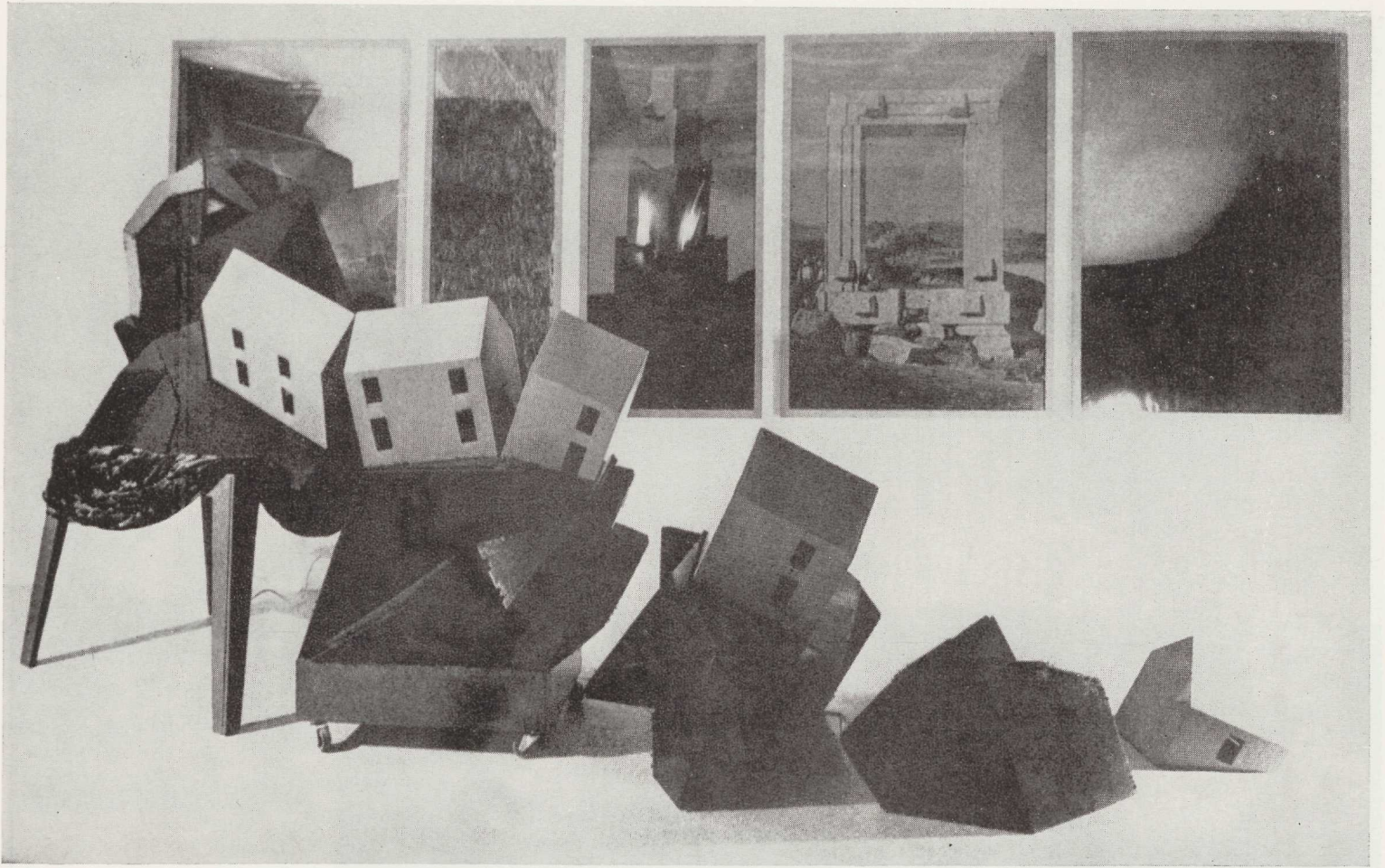
siooni, mille mõju on eriti nähtav olnud kaas- aegses reklaamis ja mida rohkelt on kasuta- tud ka rockvideoshow'des. Üheks keskseks eksponaadiks selles osakonnas oli Bill Viola videoinstallatsioon mägimaastiku ja maja sise- muse üheaegse kujutamiseks. Helitaustana sellele kõlasid müstikust poeedi Giovanni della Croce luuletused.

Teaduse ja tehnoloogia side kunstiga kajastus ka mitmetes rahvuspaviljonides esitatud kunstiteostes. Üheks paremaks näiteks sellest oli soome kunstniku Osmo Valtoneni «Elipso- graph» ja «Circulograph» Põhjamaade ühises paviljonis. Need eksponaadid kujutasid endast liivale joonistavaid mootorijõul töötavaid mehhanisme. Viimasena jääb veel mainida näituse osakonda *Teadus kunsti teenistuses* Gallerie dell Accademias, kus tutvustati pea- miselt uusi restaureerimise menetlusi.

Näituse kolmest auhinnasajaast pälviv enim tähelepanu Prantsuse paviljoni kujundaja Da- niel Buren. Sel korral oli hoonest endast teh- tud kunstiojekt, mida oli mitmel viisil kujun- datud triibumotiivistikuga. Erilist tähelepanu leidis paviljoni sein, kus krohv triipudena oli maha teotud, paljastades enda alt krobeda tellispinna. Paviljoni kujunduses imetleti va- hendite lihtsust, millega oli saavutatud klas- sikaliselt selge ja puhas ruumilahendus. Teise auhinnasaja Saksa Liitvabariigi ironilise, skeptilise ja kõikvõimalikke vormivahendeid proovinud kunstniku Sigmar Polke teoste see- kordset maalilist väljendusjõudu võrreldi keemiliste protsesside stihiaga. Kolmas auhinna- saaja, inglise kunsti esindaja Frank Auerbach demonstreeris oma tööde kaudu ekspres- sionismi konstruktiivset suunda.

Näitus tervikuna tõendas, et teaduse ja kunsti teineteist riivav kunstiline mängumaa ei olnud ainult puht territoriaalselt erakordselt avar, sama laialatuslik haare iseloomustas ka kunstnike mõttemaailma. Ometi lausuti mit- mel puhul, et kogu näituse mitmekesisusest ja ideederikkusest hoolimata kajasid sealt läbi kaasaegse kunsti juba ammu tuttavad väsimusmärgid. Pakkudes kõikvõimalikku, puudusid näitusel ometi selgelt suunda andvad uued arenguperspektiivid. Kuid mõtteid ja meeltvirgutavat kunstiloomingut oli seal siiski rohkelt.

EVI PIHLAK

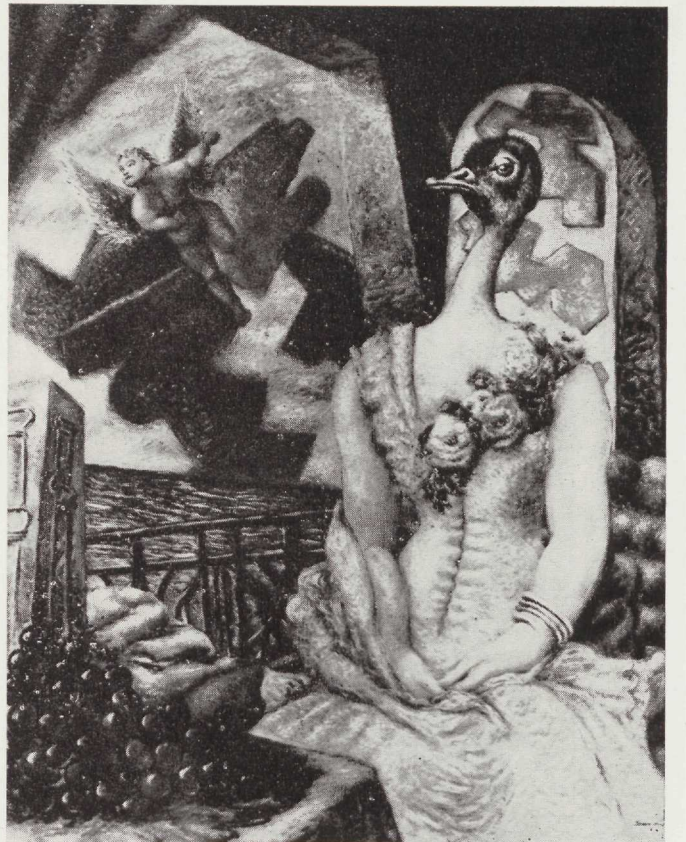


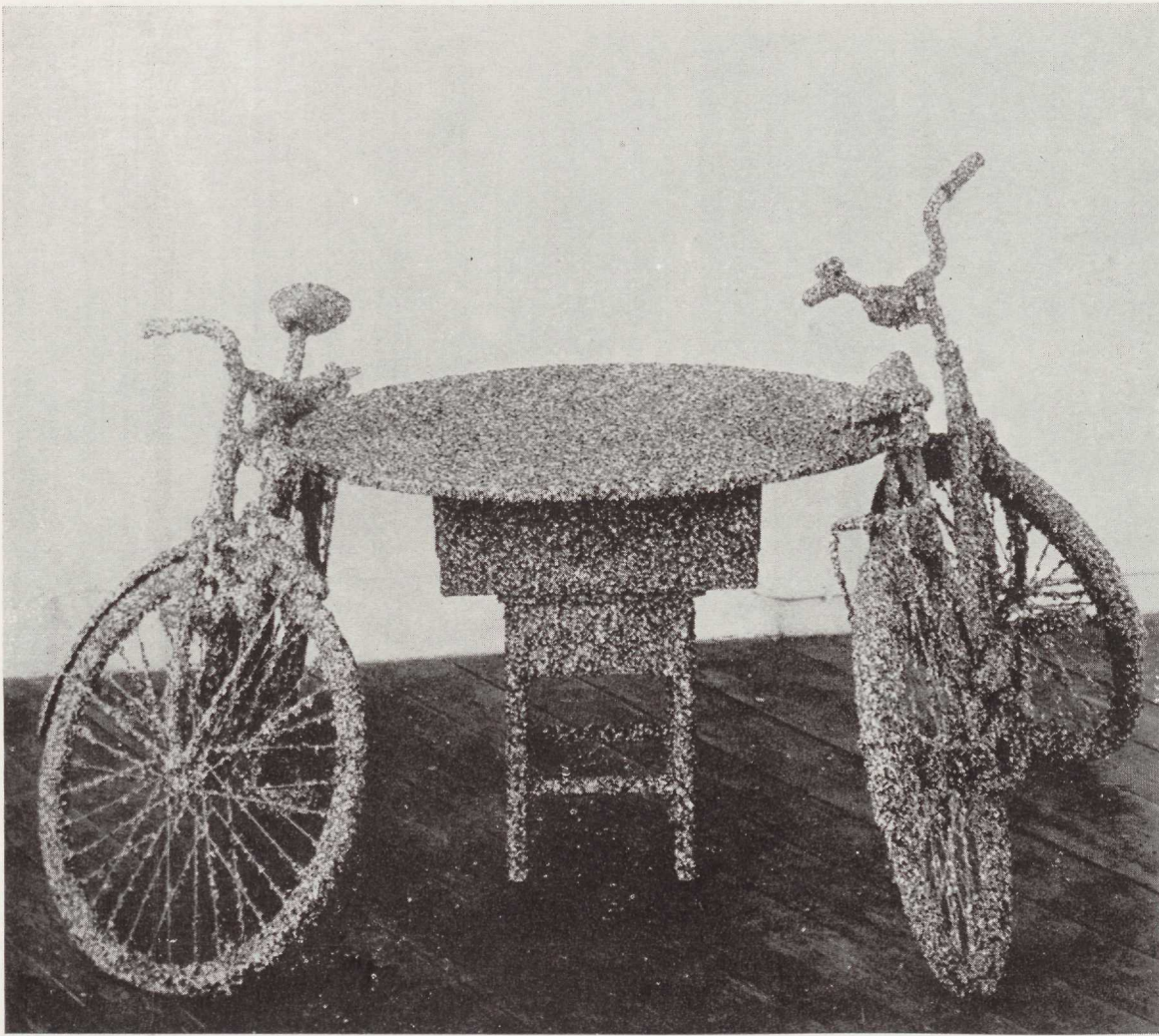
61. PATRICK RAYNAUD. *Strateegiad ja fiktsioonid*. 1986.

62. MAN RAY. *Ilus ilm*. 1939.

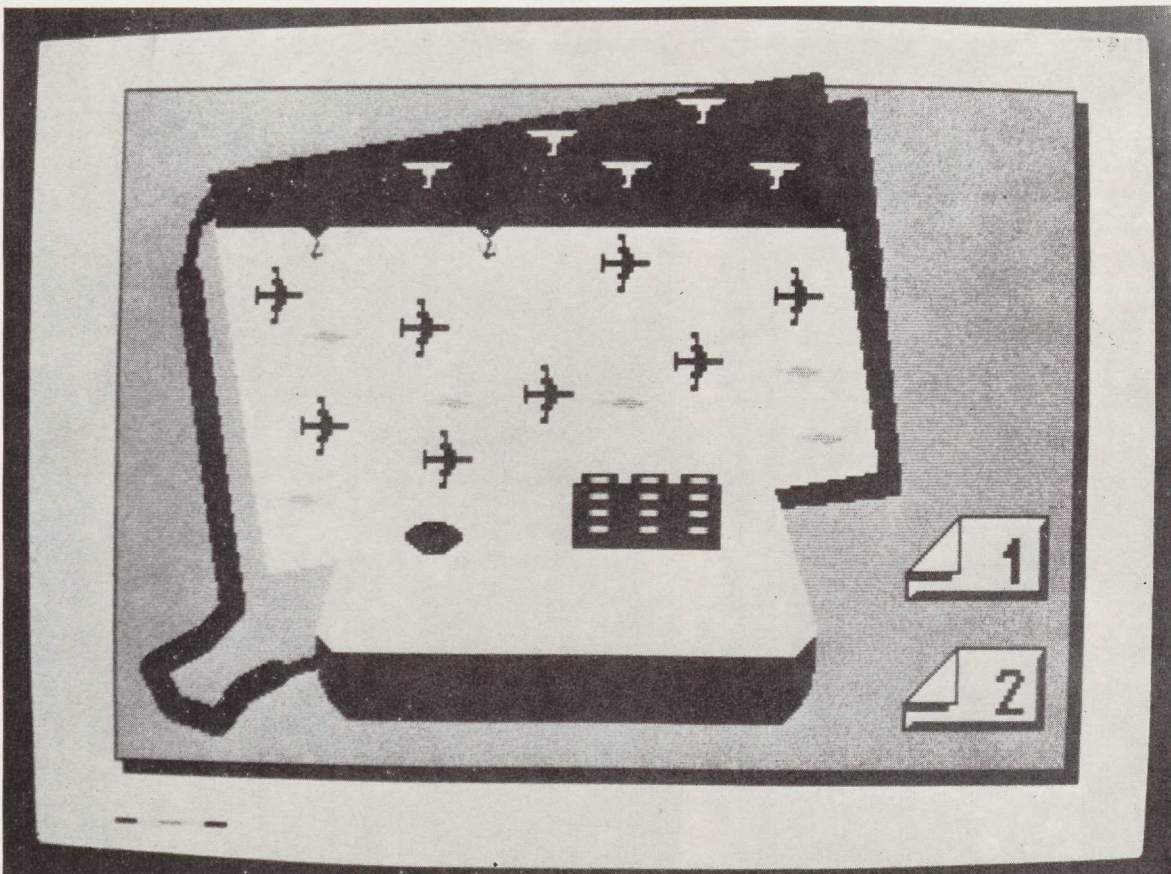


63. ALBERTO SAVINIO. *Ustav pruut*. 1929.

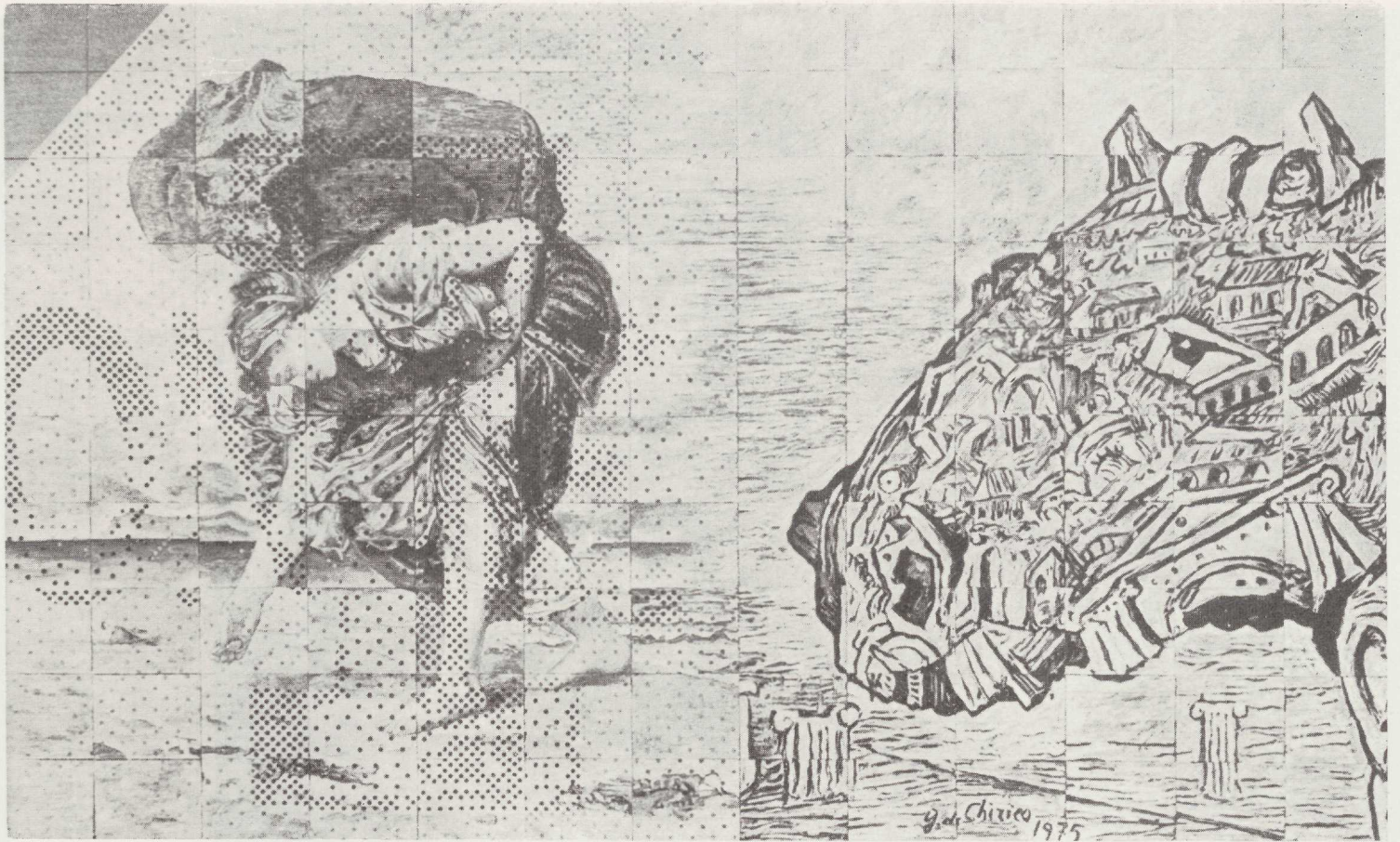




64. TONY CRAGG. Cader Idris, 1986.



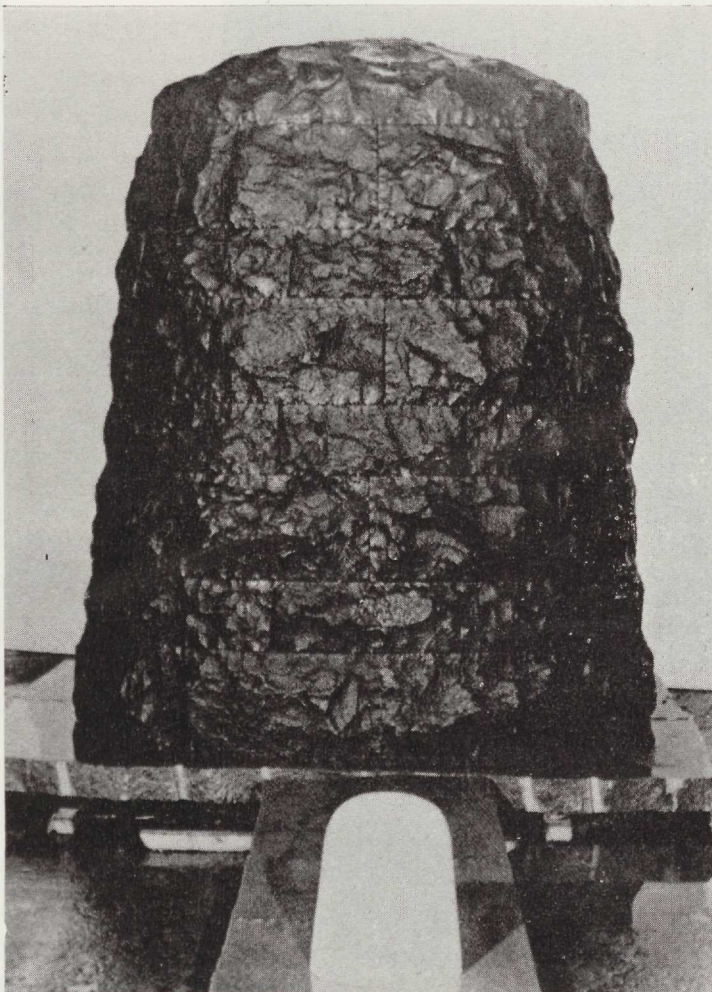
65. ZELKO WIENER. "Imaginator" esimene lehekülg, 1986.



▲ 66. IMANTS TILLERS. Hüperborealane ja koopateadlane. 1986.

▼ 67. BARD BREIVIK. Ailkirjata. 1986.

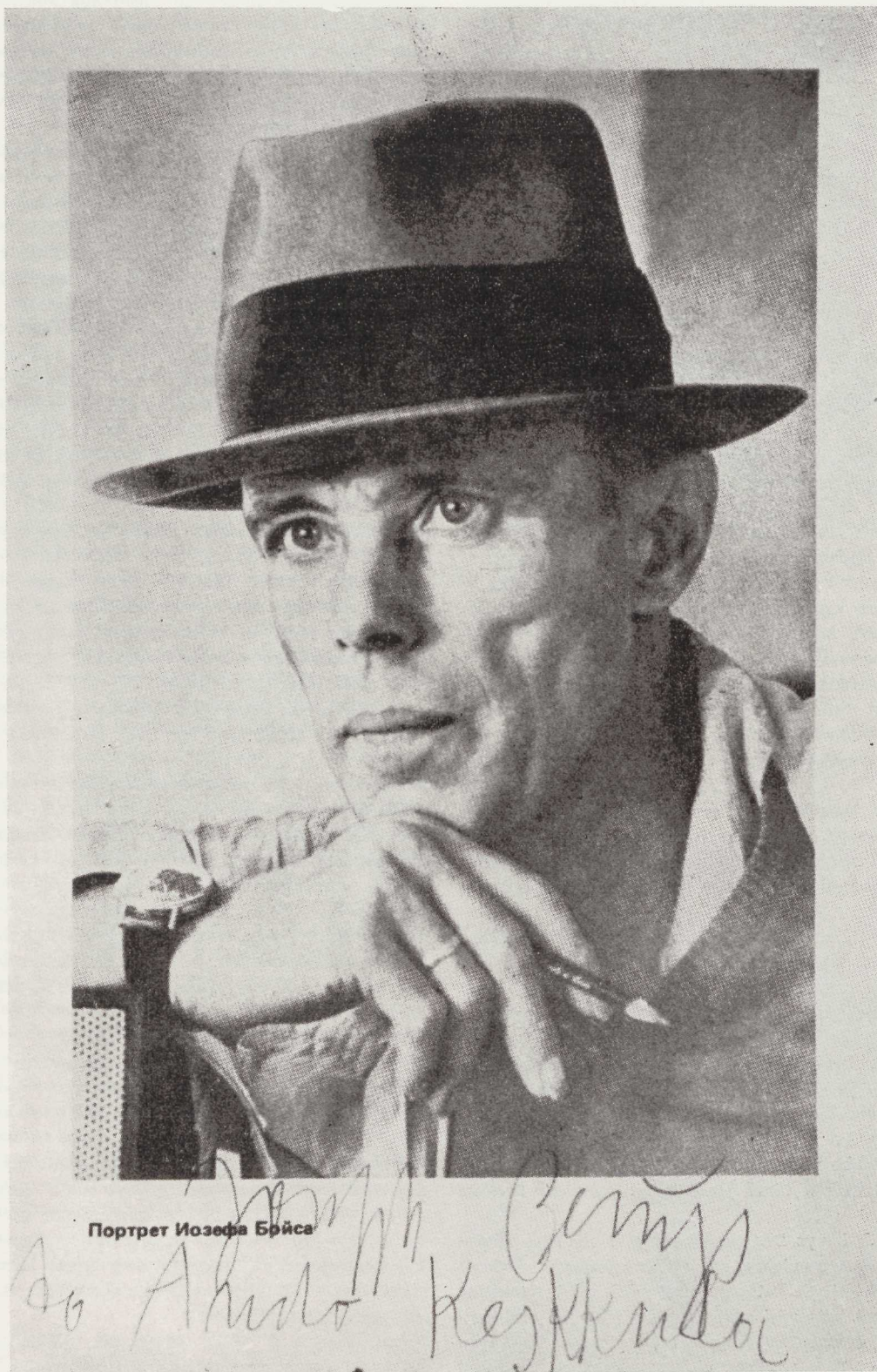
▼ 68. Wunderkammer. 1972.





69. Hermeettine Androgüün. Keskaegne illustratsioon.

JOSEPH BEUYS



70. Joseph Beuys.

1921—1986

21. jaanuaril 1986 suri Saksa Liitvabariigi kunstnik ja ühiskonnategelane Joseph Beuys — kesksemaid figure saksa kaasaegses kunstis ja sõjajärgses rahvusvahelises kultuuripildis, autor, kelle loomingut ja kontseptsioone tundmata on raske orienteeruda tänases kunstisituatsioonis. Ometi teatakse meil tema töödest häbiväärselt vähe, isegi paljudele professionaalsetele kunstnikele ei ütle Beuysi nimi mitte midagi.

Beuysi looming — ruuminurkadesse valatud rasvahunnikud, margariintriibud seinte ääres, hiiglaslikud vilditükid küll kokkurullituna, küll rasvaga ülemäärituna, küll üksteise otsa kuhjatuna. Vilti õmmeldud klaver. Etteasted, mille jooksul surnud jäneseid veetakse mööda ruumi ja paigutatakse neid kord siia, kord sinna, mõttetud häälitused mikrofoni, müra ja sahinad magnetofonilindilt, tundide- või isegi ööpäevapikkused rituaalid, mille käigus loobitakse želatiini vastu seina ja korjatakse jälle kokku, kritseldatakse tahvlitele mingeid diagramme ja kustutatakse jälle maha, enamasti aga ei tehta midagi, vaid kükitatakse ebamugavas poosis ja vaikitakse. Mis see on? Anti-kunst? Religioosne tseremoonia? Protest tsiviliseeritud ühiskonna vastu? Vorminovaatorlus? Absurd?

Saksa rahva geeniusede adekvaatsemaks väljenduseks modernses kultuuripildis on osutunud ekspressionistlik kunst — seda on tõestanud nii sajandi alguse maalijate Kirchneri, Nolde jt. saavuused kui ka saksa kunstnike massiline pöördumine ekspressionismi võimaluste poole tänapäeval. Beuys on kõige puhtakujulisem ekspressionist — kuivõrd tema teosed ei ole ekspressionistlikud mitte vormilt, vaid sisult. Eksisteerib oluline vahe sajandi alguse dateeruva ja uue, nn. neoekspressionismi vahel: esiteks on uuekspressionismi metodoloogia, probleemistik ja eesmärgid tunduvalt komplitseeritumad. *Uute met-sikute* maalimismaneer, mida pealiskaudsel vaatlemisel neoekspressionismi põhitunnuseks peetakse, on vaid kõnealuse nähtuse üks ja kaugeltki mitte määravaim komponent. Beuys on kunstnik, kelle looming on vaba igasugusest maneerist; viis, kuidas ta minimalistlike väljendusvahenditega opereerib, välistab tema kunsti analüüsimise igasugustele formaalse esteetika mõistetele tuginedes. Beuysi teostes on kesksel kohal kunsti puhtvaimsed aspektid, millele väljendusvahendid on täielikult allutatud, seetõttu aitab tema looming eriti hästi mõista, mis uuekspressionismis ja tänapäevases avangardis on tegelikult oluline.

Beuysi meetod põhineb arhetüüpsetel, mütoloogilistel ja maagilis-religioossetel assotsiatsioonidel, määrav osa on individuaalsetel kogemuslikel kategooriatel. Seetõttu peab Beuys oma loomingulisel kujunemisel eriti tähtsaks mitmesuguseid koha- ja sündmuselamusi lapsepõlvest ja noorusaastatest.

Beuys sündis 12. mail 1921. aastal Krefeldis, lapsepõlve veetis Alam-Reinimaal Kleves. Beuysi alateadvust modelleerisid tema kinnitust mööda märgatavalt sealsed kummaliste müütidega seotud paigad. Recalsed sündmused ja ajalis-ruumilised situatsioonid saavad täienduse lapsefantaasiate näol, ühiskondlikud müüdid kombineeruvad isiklikega. Sõja-aastail teenis Beuys lennuväes ning kokkupuuted Ida-Euroopaga, Vene steppide ja Kubanimaaga saavad põhilisteks inspiratsiooniallikateks hilisematele Eurasia-teemalistele aktsioonidele. Kahtlemata on oma mõju avaldanud noorusaastate kiindumus Põhjamaade autorite loomingusse (Strindberg, Hamsun, Novalis jt.), kuigi Beuys ise väidab, et nende teosed ei ole tema jaoks iialgi ületanud tavalise meeldimise piire.

Kunsthariiduse omandas J. Beuys Düsseldorfis kunstiakadeemias skulptuuri erialal. 1946—55 võttis regulaarselt osa Kleve kunstnike rühma «Profiili järeltulija» üritustest. Sellest perioodist pärineb skulptuuride seeria emamesilaste teemal, mis väljendab Beuysi arusaama skulptuuri kui kõikehõlmavate energeetilise protsessist. Beuysi huvitavad kristalsete ja amorfsete olekute vahekorrad, rasva, mee ja vaha kui orgaaniliste ainete soojusomadused ning soojuse roll kunstis üldse. Hiljem lisanduvad «Emamesilastele» arvukad rasva- ja vahaskulptuurid ning rasvaga täidetud ruuminurgad tekitamaks mõtteid skulptuuri kui dünaamilisest protsessist, kus võimalused on nii sulamiseks kui tahkestumiseks. Skulptor (=Inimene) vastavalt oma energiale või tahte mõjutab või ei mõjuta eluainest ning loob seeläbi amorfseid (elavaid) või tardunud (surnud) skulptuure, mis aga ikkagi sisaldavad võimalust elustuda. Ühtlasi kasutab Beuys taolisi rasvasculptuure laia-

haardelisemate, eksistentsiaalsete assotsiatsioonide tekitamiseks: inimene meditatiivne, ergastatud olek (=soojus) loob mittelineaarse aja ja üliruumi, annab elule ja teadvusele kui materjalidele võimaluse voolavuseks väljapoole sünni ja surma piire.

1956.—57. aastad kujunesid Beuysile loominguliseks kriisiks, mille välitel kunstnik põhiliselt skitseeris; sellel ja varasematel perioodidel valminud visandites sisalduvad ideed aga leiavad hiljem mitmesugustes kunstiaktides autori poolt vägagi intensiivset kasutamist. 1958—61 tegeles Beuys teoreetiliste küsimustega, seades põhiliseks eesmärgiks teadusliku mõtteviisi ühendamise kunstilisega, samuti valmis rida *ready-made* objekte. 1961. aastal määrati Beuys Düsseldorfis Kunstiakadeemiasse professori kohale.

Olulisemaks pöördepunktiks Beuysi loomingulisel teel sai ühinemine Fluxus-liikumisega 1962. aastal. Fluxus kujutas endast internatsionaalset kunstnike grupeeringut, kelle ideoloogilisteks eestvedajateks olid Nam June Paik ja George Maciunas. Lühikese ajaga kujunes Fluxus rühmituseks, mille skandaalsed kontseptsioonid, totaalset avangardistlik iseloom ja koloriitne isikuline koosseis tagasid ettevõtmisele kiire rahvusvahelise kuulsuse ja keskse positsiooni tolleaegsete analoogsete gruppide seas. Lisaks eelnimetatuile kuulusid rühmitusse näiteks John Cage, Henning Christiansen, La Mount Young, Raoul Hausmann, Yoko Ono ja Wolf Vostell. George Maciunase poolt sõnastatuna olid Fluxus-liikumise põhimõtted sotsiaalsed, mitte esteetilisest laadi. Maciunas vastandas professionaalsele kunstile ja kunstile kui elatusvahendile entusiastide kollektiivse, antiprofessionaalse loominguga. Eesmärgiks seati traditsiooniliste kunstiliikide järkjärguline elimineerimine ning asendamine elukunstiga.

Vaatamata kontseptuaalselt antieuroopalikule ja üksikindiviidi eitavale hoiakule sisaldas Fluxus teatud momente, mis Beuysi jaoks arvestatavat kaalu omasid. Beuysi kõitis Fluxus-ettevõtmiste interdistsiplinaarne iseloom: Fluxus-etteasted hõlmasid kõikvõimalikke kunstiliike alates muusikast ja absurditeatrist kuni graafika ja skulptuurini. Samuti hindas Beuys väljapakutavate vahendite mobiilsust ja kergust ning materjalide primitiivsust. Ei saa alahinnata ka asjaolu, et kuumlumine Fluxuse internatsionaalsetesse ridadesse võimaldas esinemisi ülemaailmse avalikkuse ees ning garanteeris rahvusvahelise tunnustuse.

Fluxus-kunstil oli valdavalt neodadaistlik iseloom. Rühmituse etteasted põhinesid šokil ja absurdimomendil — mitmesuguste vahenditega püüti tekitada vaatajast nõutuseisundit ning rabada ootamatustega, et vabastada inimest sotsiaalsest tardumusest. Sel taustal mõjus juba esimene Beuysi Fluxus-aktsioon märgatavalt erinevana. 2. veebruar 1963, Düsseldorfis Kunstiakadeemia. «Siberi sümfoonia, 1. osa.» Klaverile tekitatakse väikesed savikuhjakesed, eelnevalt riputatakse mustale tahvlile surnud jänes. Igasse savihunnikusse pistetakse puuks. Prof. J. Beuys asub esitama vabavormilist klaveripala, samal ajal viib assistent klaverist juhtme tahvlini ning eemaldab jänesel südame. Muusika pöördub tagasi algusse.

Erinevalt dada ja neodada kontseptsioonidest ei ole Beuysi aktsioonides absurdi jaoks kohta millekski enamaks kui vaid mulje intensiivistamiseks. Beuys ei poolda destruktiivset kunsti, vaid näeb kunsti ülesannet võimalustele viitamises, võtmete andmises. Šokk ja provokatsioon teenivad eesmärgi olla stimulaatoriks inimese eksistentsi olemuse avardamise huvides. «Siberi sümfoonia 1. osas» sisalduv sümboolika osutab surma- ja sünnimüsteeriumile, elu igavesele ringlusele; sümboolite kasutamise viis aga annab teemale ootamatu jõulisuse ning vastavuse tsiviliseeritud inimese teadvusega. Hämaratel aegadel inimese alateadvuse kinnistunud müüt elustatakse tehnikasõnastatud maailmale adekvaatses kunstikeeles.

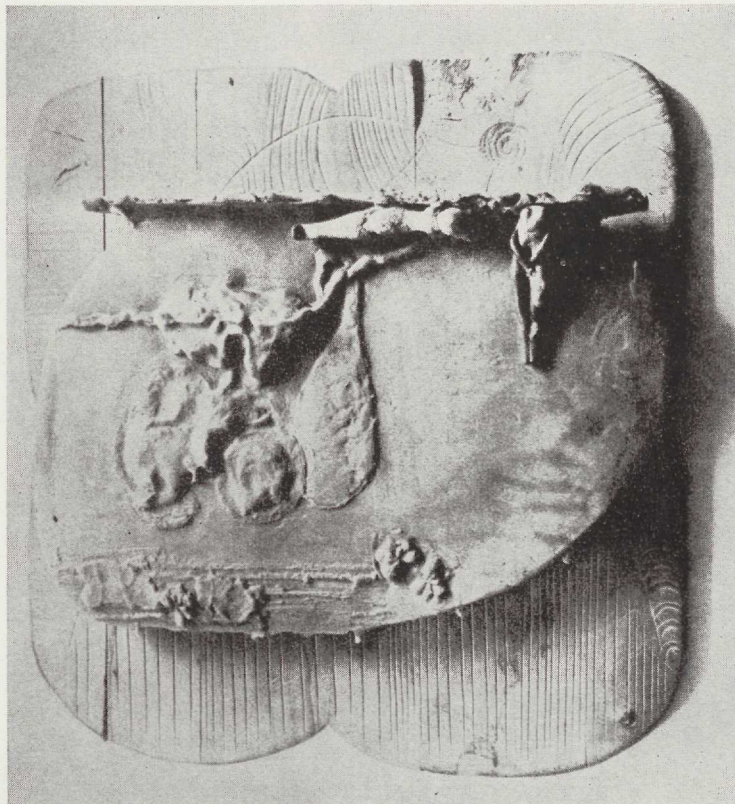
Fluxus-liikumisest võttis Beuys üle väljendusvahendid: lavastusliku aktsiooni vormi ning primitiivsed materjalid. (Fluxus-show'sid ei saa nimetada happeningideks: viimaste spontaansusele ja juhusele aktsioneerumisele vastandati lavastuslikkuse moment. Žanrilt pretendeerisid Fluxus-aktsioonid ooperitele, või vähemalt kontsertidele). See on aga ka kõik, mis Beuysi neodadaistlikel ideedel põhineva Fluxus-kunstiga seob. Beuys pakkus dadaistliku entikunsti-printsipi asemele totealse kunsti kontseptsiooni. «Ei ole põhimõttelist vahet kunstil ja antikunstil, tegu on ühe ja sama nähtuse eri valdkondadega, polaarsusega.» Kuivõrd Beuys kasutab silmatorkavalt nappe vahendeid, on

teda katsutud seostada minimalismiga, viimane on aga vormile aktsenteeruv kunstisuund. Beuyssi pole kunagi huvitanud vorm kui esteetiline kategooria, samuti pole tema teosed ka sihilikult antiesteetilised. Beuyssi paelub kunsti vaimne aspekt, või täpsemalt: igasugune vaimne tegevus kui kunst. Lavastuses «Manresa» (1966) seondab Beuyss ratsionaalse mõtlemise kui kristallilise, kvantitatiivse teadvussfääri ja intuitsiooni kui amorfse, kvalitatiivse, loova kategooria, ning neid kaht vaimset poolust kunstiojektidena käsitledes esitab koos Henning Christianseni ja Björn Norgaardiga lummava tseremoonia mahajäetud kunstigaleriis. Mõistuse ja intuitsiooni, teadusliku ja kunstilise mõtte dialoog kajastub enamikes Beuyssi töödes, kusjuures alati on kehtestatud intuitsiooni kui kõrgemaiseva kategooria staatus.

Fluxus-perioodi aktsioonidele lisandub rida etteasteid: «Pealik» (1969), «Kuidas selgitada kunsti surnud jänesele» (1965), «Euraasia» (1966), «Titus/Iphigenia» (1969), «Celtie» (1970) jt. Beuyssi lavastused muutuvad järjest autorikesksemateks, järjest enam suureneb meditatiivsuse moment, püüd ühendada ida ja lääne maailmakäsitlust. Mitmedki teised Fluxus-liikumise tegelased nagu Nam June Paik ja Henning Christiansen minetavad popkultuuri anonüümsusevaimu ning keskenduvad üksikindiviidi probleemidele, otsides positiivseid lahendusi industriaalühiskonnas tekkinud inimeseksistentsi võõrandatuse ületamiseks. Ajal, mil šoki- ja absurdikunst, pop, neodada ja kontseptualism maailma «revolutsioneerisid», löid Beuyss, Nam June Paik ning nende mõttekaaslased uue, positiivse kunsti lähtepunktid, mille vastuvõtmi-seks osutus kunstisituatsioon küpseks alles 80-ndatel aastatel, peale postmodernistlikku pohmelli. Kontseptsioonid, millel põhineb tänane avangardne kunst, olid Beuyssi loomingus lõplikult formuleerunud juba 1971. aastaks, mil toimus kunstniku joonistuste ja objektide näitus Stockholmis. Näituse kataloogis fikseerib Beuyss oma juhtmõtte: «Inimesel tuleb end leida ja teostada elu orgaanilises (skulpturaal-ses — R. K.) protsessis.» Sel eesmärgil mobiliseerib Beuyss alateadvu-ses müütide näol peidusolevaid energiaressursse; inimese regenerat-sioon müütilise, arhetüüpse mõtlemise tasandil postuleerub kunsti uue ülesandena. Beuyss seab eesmärgiks vabastada inimene totaalselt mõis-tuslikkusele allutatud tunnetusmetodoloogias, et saavutada uuesti har-mooniline eksistents. Kunstnik on veendunud, et industrialiseerunud maailm ja üksikindiviid ei ole ületamatus vastuolus — võõrandumis-probleeme suudab lahendada aga ainult kunst.

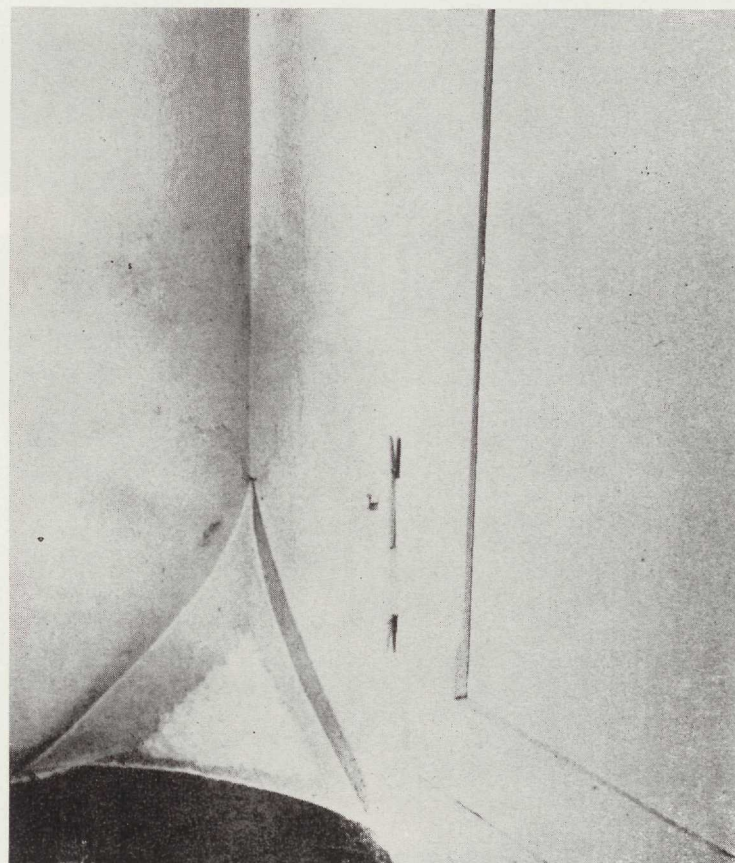
Niivõrd selgelt sõnastatuna tundub Beuyssi teooria näiivsena, idealist-liku utoopiana. Väidetav avangardse kunsti kriis, mis oli aluseks «postmodernistliku kultuurisituatsiooni» tekkeks, tulenevatki eelkõige usu kaotamisest kunsti maailmaparandavatesse omadustesse (vt. J. Kangilaski «Neoavangard või transavangard?» «Kunst» 68/1, 1986). Kum-maline on aga see, et eksistentsiaalne harmoonia Beuyssi teostes töö-pooldest realiseerub, kuid märksa erinevalt kunstniku poolt teoreeti-lisel tasandil väljendatud taotlustest. Beuyssi konkreetsetes aktsiooni-des, kus kõneleb vaid kunstiline kujund, pole enam kohta utopistlikul paatosel, näiivsel optimismil või illusoorisusel, ideaalne harmoonia kaotab oma tähenduse. Selle asemel moodustub teosest teosesse industria-lismi ja mütolooia, mõistuse ja intuitsiooni, ida ja lääne **parallelis-tlik tervik**, konfliktne, loov tasakaal. Sellisena ei ole Beuyss üleilne neodadaist ega ilne postmodernist — tema kunst kuulub homsele. Ajaloos tähistab Beuyss punkti, kus destruktiiivne kunst asendub konst-ruktiivsega. Siin kajastubki vana ja uue avangardi, ekspressionismi ja neoekspressionismi põhiline erinevus.

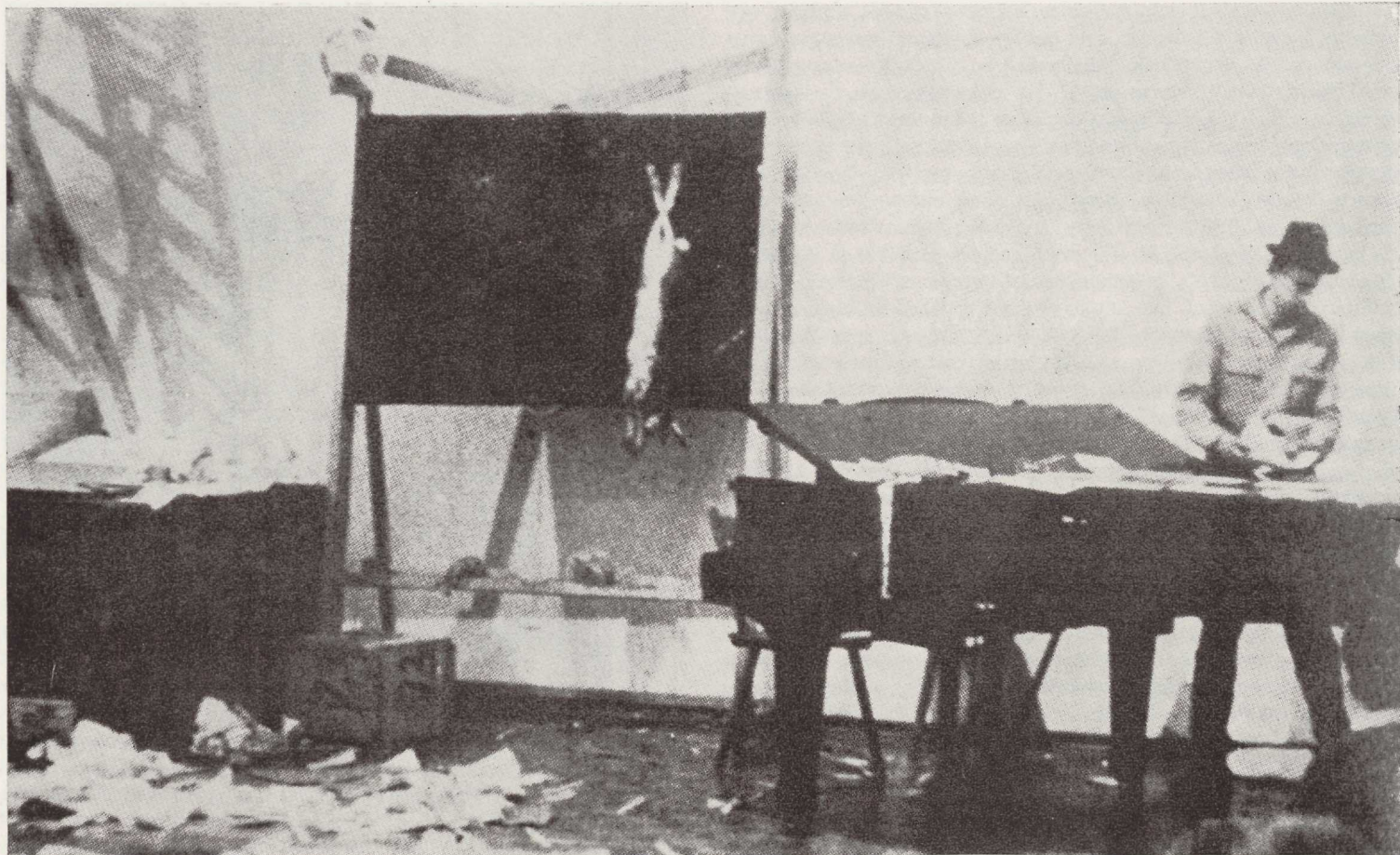
RAOUL KURVITS



71. JOSEPH BEUYS. *Emamesilane I*. 1952.

72. JOSEPH BEUYS. *Rasvanurk filtriga*. 1963.

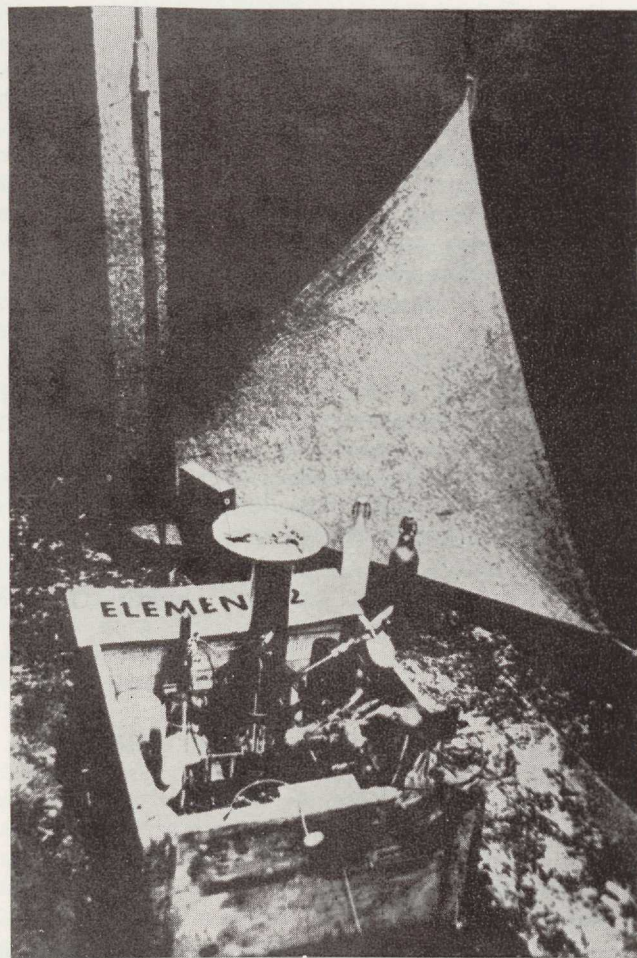
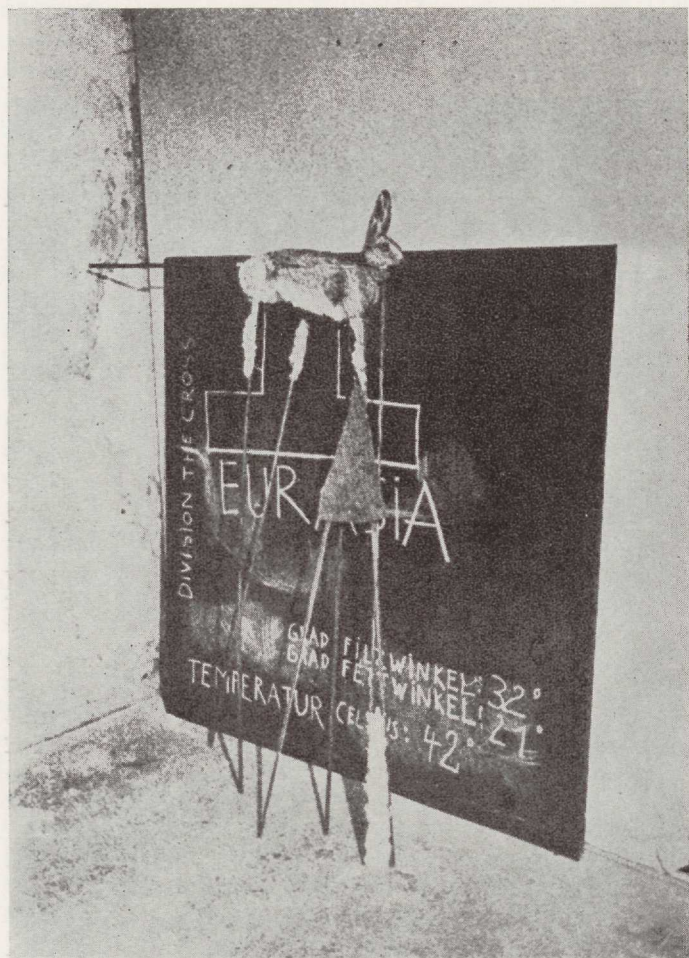




73. JOSEPH BEUYS. *Siberi sümfoonia, 1. osa*. 1963.

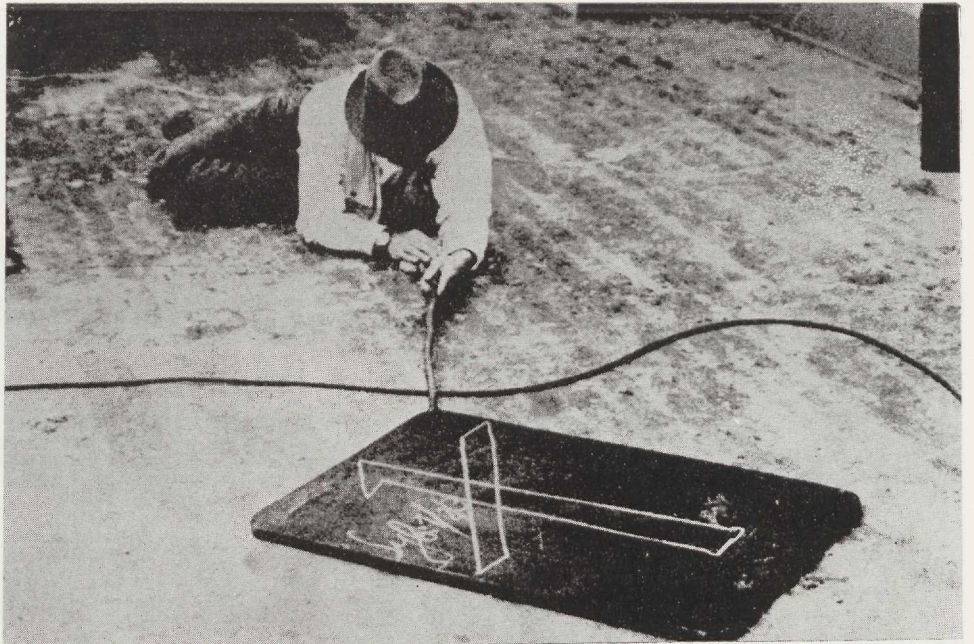
74. JOSEPH BEUYS. *Aktsioon «Euraasia»*. Galerii Block, Berliin, 1966.

75. JOSEPH BEUYS. *Aktsioon «Manresa»*. 1966.



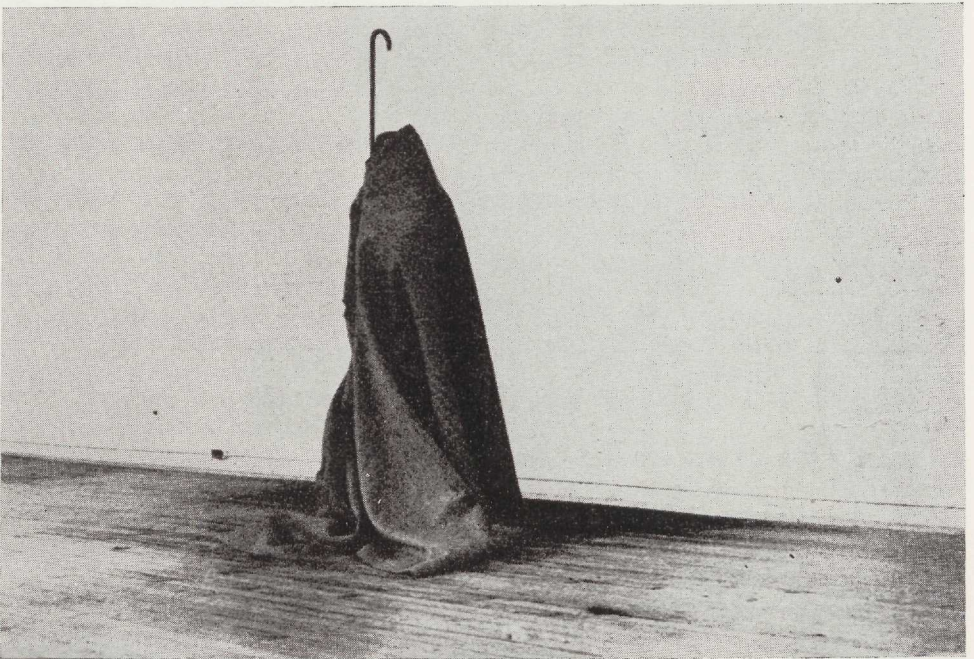


76. JOSEPH BEUYS. Aktsioon «Kelti». Basel, 1971.

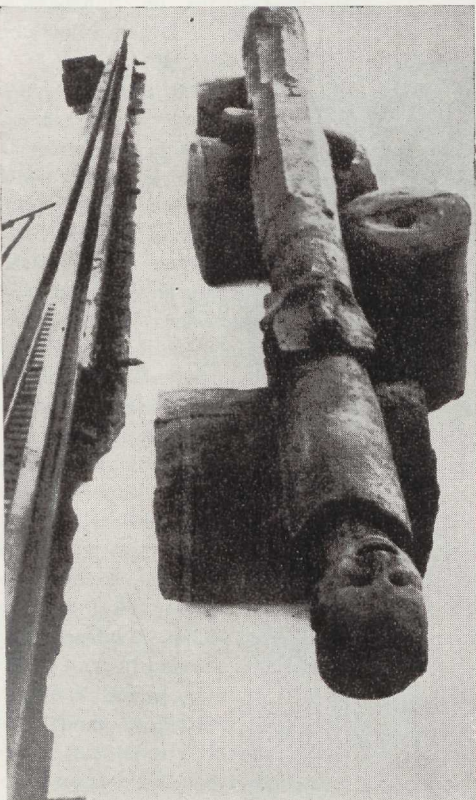


78. JOSEPH BEUYS. Aktsioon «Kelti (Kinnloch Rannoch) Šoitü sümfoonia». Edinburgh, 1970.

79–80. JOSEPH BEUYS. Koiott. Galerii Block, New York, 1974.

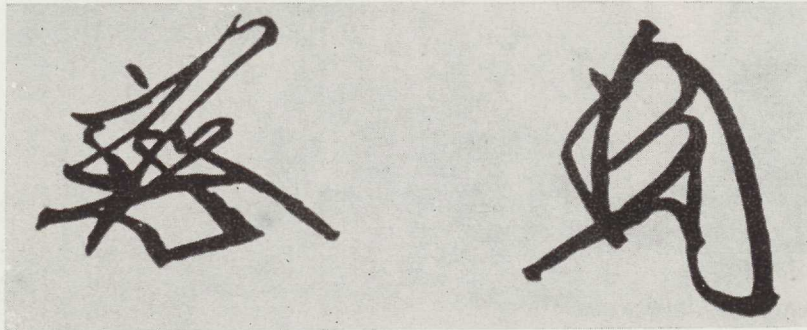


77. JOSEPH BEUYS. Trammipeatus (Variatsioon 1976. a. objektist). 1983.



ASHIKAGA YOSHIMITSU—JAAPANI MEDICI

TEMA AEG JA TEOD



81

1950. aastal süttis Kiotos tulekahju. Põles Kinkakuji, Kuldne Paviljon, üks Jaapani kaunimaid arhitektuurimälestisi. Ja kuigi hullu munga poolt süüdatud hoone hiljem täpselt taastati, oli originaalehitise hävingus ometi midagi ahistavat — muutus ju nii tuhaks viimane hoone suurest kloostrikompleksist, mis 14. sajandi lõpul oli olnud kogu Jaapani süda, kus tõsteti troonile keisreid ja šoguneid, planeeriti uute kloostrite ja losside rajamist, peeti terveid nädalaid kestvaid luule- ja teatri«õhtuid».

Ent tehkem siinkohal selgitav lühiretk üle mere Hiinasse. Kui seal 1368. aastal kukutati mongoli ike ja võimule tõusis rahvuslik Mingi dünastia, oli sellel seigal suur tähtsus ka Jaapanile. Sidemed, mis mongolite ajal olid pea täielikult lakanud, pääsesid otsekui paisu tagant valla ning jaapanlased, eelkõige mungad ning kaupmehed, lausa tulvasid mandrile. Taastusid ka diplomaatilised suhted, seda eelkõige Hiina algatusel, kelle esmaseks sooviks oli koostöös saareriigi võimudega maha suruda rannikualasid rüüstavad jaapani piraadid. Nii olid pärast pikka pausi teed Hiinasse taas valla ja jaapanlased avastasid seal kõik uuesti, kõik, eelkõige aga zeni ja sellest lähtunud Sungi perioodi (960—1279) aegse kultuuri. Ning kuigi need Jaapanis varemgi ju lausa tundmatud polnud, haaras lõputust verevalamisest haige sõdalaskond neist nüüd nagu uppuga õlekõrrest.

Juhus tahtis, et samal 1368. aastal, mil Hiinas krooniti esimene Mingi soost keiser Hungwu, pühitseti ka Jaapanis ametisse uus šogun. Selleks oli Ashikaga Yoshimitsu, mees, kellest sai «moodsa» zen kultuuri esimene suur metseen.

Õigupoolest astub Yoshimitsu näol meie ette õige keerukas ja vastuoluline isiksus. Keerukas ja vastuoluline nagu ajastu, milles tal oma rolli täita tuli. Aastaolt vaid üheksane, kui ta võimule sai, seisis Yoshimitsu ees mitu tõsist poliitilist umbsõlme, milledest valusaim oli kahtlemata kahe rivaalitseva keisrikoja olemasolu. See oli probleem, mille Yoshimitsu oli saanud päranduseks juba oma vanaisalt, Ashikagade šogunidünastia rajajalt Takaujiilt.

Nimelt toimus 1334. aastal Jaapanis niinimetatud Kemmu restauratsioon, mille käigus üks keiserlikest printsidest püüdis võimult tõugata toliaegseid sõdalastest usurpaatoreid ja taastada niiviisi keisrikoja ainuvalitsust. Läheks pikale kirjeldada selle teo tagajärjel vallandunud sündmuste kogu ahelat. Märkimisväärne on, et afääri lõpptulemuseks oligi teise keisrikoja tekkimine, ning et võim on alati teostanud oma taotlusi jõuga, siis ka maa jagunemine kahte vaenulikkude leeri.

Yoshimitsu, tõenäoliselt aga kogu Jaapani õnneks juhtusid talle truid ning targad abilised. Ka oli Põhja- ning Lõunadünastia vaheline konflikt muutunud juba seesuguseks mõlemale poolele võrdselt edutuks positsiooni-sõjaks, et üha enam küpsesid eeldused kokkuleppe sõlmimiseks. Kui nüüd ajapikku lahkusid areenilt ka kunagiste kokkupõrgete otsesed osalised, tuligi soodus moment rahu tegemiseks. 1392. aastal sõlmiti leping, mille kohaselt mõlema koja esindajad hakkasid valitsema kordamööda. Pealtnäha oli see aus tehing, tegelikult seadsid Yoshimitsu ja ta nõuandjad asja aga nii, et konkureeriv Lõunadünastia kaotas «kõik peale väarikuse».

Sestpeale võib rääkida Yoshimitsust kui «keisritegijast» ja oma aja jaapanlasest nr. 1, kelle poliitiline nutikus ja ambitsioonid on tähelepanuväärsed, kuigi tänapäeval vaid tükkatiseid jälgitavad. Siiski ei erine Yoshimitsu intriigid, nii osav ja kaval kui ta ka oli, oluliselt teiste sajandite jooksul võimul olnute omadest. Olulisemad on tema teod kultuuri vallas.

Juba 1378. aastal, seega siis vaevu lapsekingadest välja kasvanud, püstitas Yoshimitsu Kiotos Muromachi rajoonis endale residentsi, mis sai nimeks Hana no Gosho — Lillede Palee. Kuigi uhke ja toliaegse residentsi arhitektuuris uus sõna, oli see siiski vaid tema ehitajategevuse tagasihoidlik algus. Mida sügavamalt Yoshimitsu süvenes zeni, seda rohkem sekkus ta ka zen kloostrite ellu, rajades uusi, korras tades ja ümber ehitades vanu. Sellised arhitektuuri ja aiakunsti ühendatud meistriteosed nagu Ryoanji, Saihoji ja Daisenin on sündinud just tema soosiva käe

all. Tõsiasi ongi, et kõige suuremad summad kulutati Yoshimitsu valitsemise ajal mitte sõdimisele või diplomaatilistele afääridele, vaid uute ehitiste püstitamisele. Tippehitiseks on siin igas mõttes Yoshimitsu kloostriresidents Kinkakuji, mille ehitamine (koos ümbritsevate hoonetega) läinud maksma miljon kani (1 kan = 1000 väikest vaskmünti). Kuid tulemus oli seda miljonit väärt, seda enam, et tagasivaates on paviljon otsekui Yoshimitsu valitsemisaja koondaruanne. Kolmekorraline, esindab iga korrus justnagu üht tahku Yoshimitsu loomusest. Alumine, traditsioonilises *shinden zukuri* stiilis korrus peegeldab suursugusust ja võimuambitsiooni, uhkust ja luksuslikkust; sellel korrusel asusid Yoshimitsu eluruumid. Ka teine korrus on jaapanipärane, kuid, eriti interjööris, juba lihtsam ja lakoonilisem — sellel korrusel toimusid Yoshimitsu lõputud luule-, muusika- ja teatriõhtud. Kolmas korrus on hiinapärase, kuid samuti väga lihtne ja tagasihoidlik; see korrus oli puhtreligioosse otstarbega.

Kinkakuji valmis 1395. aastal, ligikaudu aasta pärast seda, kui Yoshimitsu šoguni ameti poeg Yoshimochile pärandas ja end mungaks pühitseda laskis. Tegelikult jäi Yoshimochi kuni isa surmani vaid marionetiks ja kõigi riigiasjade niidid viisid ikkagi Kinkakujisse, istus Yoshimitsu seal parasjagu siis esimesel, teisel või kolmandal korrusel. Kuivõrd ebaoluline oli teiste riigimeeste roll Yoshimitsu omaga võrreldes, näitab kasvõi suhtlemine Hiinaga, kust saadeti järjekindlalt missioone üksnes ja ainult Yoshimitsu juurde, kusjuures kõigis läkitustes tituleeriti teda Jaapani kuningaks. Ametliku šoguni (Yoshimochi), seda enam aga keisri (Go-Komatsu) suhtes oli see muidugi nii isiklik kui diplomaatiline solvang, kuid kumbki korrespondeeriv pool ei teinud sellest tülküsimust. Yoshimitsut, kelle riigikassa ilmlõpmata tühi oli, huvitasid Hiinaga kauplemisest saadavad tulud, hiinlased aga vajasid autoriteetset ja autoritaarset kätt piraatide kimbutamisel ning lootsid kaugema eesmärgina «kuninga» aastmega meelitades ahvatleda kedagi (kasvõi Yoshimitsut) usurpeerima keisri tiitlit, et seejärel vastset sise-

81. Ashikaga Yoshimitsu. Raks hierogitaifi.



82. Yoshimitsu portree.

võitlustes siplevat usurpaatorit muuta oma vasalliks.

Kultuurilises mõttes Jaapan Hiina vasall tol ajal midugi ka oli ja eriti selgelt tuleb see ilmsiks ajastu maalikunsti vaatlemisel. Laad, mis sel ajal kujutavas kunstis valitsema pääses, oli ühevärviline tušimaal *suiboku* ehk *sumi-e*. Kuigi pärit Hiinast, oli seal *sui-boku* traditsioon mongolite ajal järk-järgult alla käinud ning taandunud Yoshimitsu päeviks praktiliselt vaid zen kloostrite müüride vahele. Seepärast saidki Jaapanis nüüd kunagiste suurte keiserlike Kaifongi ja Hangchow maaliakadeemiade traditsioonide jätkajaiks peaaegu eranditult zen mungad. Huvitav on sealjuures, et Jaapanis tegi tušimaal läbi Hiinaga analoogilise arengu — *rakanitest* (sansk. *arhat*, hiina *lo-han*) — erakute ja rändmunkade kujutustest, mille algne tähendus seisis zeni pildilises selgitamises, arenes koolkond lõpuks puhtaks maastikumaali vooluks. Yoshimitsu ajal viljeldi koolkonnas siiski veel valdavalt esialgset lihtsat, ekspressiivset ja impulsiivset laadi. Taolisi esimesi rändmunkade või kuulsate õpetajate pilte iseloomustab tühi taust ja äärmuseni viidud individualiseeritus. Kontuurid on alati järsud, tugevad ja lihtsad, tähelepanu keskmes suur, sageli üleloomulikult suur pea, väljendusrikas nägu ning vaatajat endasse imevad silmad.

Yoshimitsu ajal said tušimaali tähtsamateks keskusteks Jaapanis neli suurt zen kloostrit Kiotos — Kinkakuji, Tofukuji, Daitokuji ja Shokokuji, neist igapäevaselt töötamas tavaliste kopeerijate ja harrastajate kõrval ka mõni tõeline meister. Kinkakuji, mis on tähtsaim

on ka seda, mis säilinud, üprisriku palju ja igatahes piisavalt, et näha Jaapani zen maalikunsti lähteid Sungi Hiina kunstnike loomingu, kohati aga (näiteks Cho Densu Kwannoni (sansk. Avalokitešvara, Hiina Guan-in kujud) isegi kogu Kaug-Ida budistliku kunsti algkodus Indias.

Kolmas pärl Yoshimitsu zen kloostrite reas, Daitokuji, võis tema ajal uhkeldada hiinlasest kunstniku Shubuniga, kes võttis Jaapanis endale nimeks Soga. (Märkus: et anda ettekujutust sipelgapesast, mida toleaeagne suur zen klooster endast kujutas, piisab, kui mainida, et Yoshimitsu ajal ehitati Daitokujis köök, milles valmistati ühtaegu toitu tuhandele mungale.) Hiinlasena esindas Shubun Jaapanis kõige puhtakujulisemat Hangchow akadeemia maalitraditsiooni, kuid mitte selle maneristlikust hilisajast, vaid kõige jõulisemast öitsenguperioodist. Me ei tea Shubuni emigreerumise põhjusi — need võisid olla poliitilised, religioossed, isiklikud —, kuid vähemalt teoreetiliselt jääb meile õigus ümberasumise tõukejõuna arvestada tema kunstiliste taotluste paremat sobivust toleaeagse Jaapani miljöös. Ühena vähestest tušimaali meistritest oli Shubun juba Yoshimitsu ajal pühendunud puhtale maastikule ja temast arvatakse suurel määral õppust võtnud olevat ka Jaapani enda suurim peisažist Sesshu (Toyo Oda), kelle looming, tõsi küll, sündis alles kolmveerand sajandit hiljem.

Ka neljandas suures Yoshimitsu aegses kunstikeskuses töötas oletatavalt hiina päritoluga kunstnik Josetsu. Tõsi, eelmistega võrreldes oli ta ehk nõrgem ja maneristlikum, igatahes

kulukad palverännakud. Yoshimitsu ei olnud küll keiser, kuid ta tahtis tõestada nii endale kui teistele, et on midagi veelgi enam kui keiser. Muide, suhetest keiser Go-Enyuga üks kõnekas seik: väliselt valitseja vastu lahke ja sõbralik, ei teinud Yoshimitsu ometi kunagi probleemi, kus ja mis ajal ta keisri lossis liigub. Eriti armastas ta külastada aga õuedaame, keisri favoriiti sealhulgas!

Ühest inimesest näib siiski, et tal oli Yoshimitsule üprisriku suur mõju. See inimene oli zen õpetaja Gido, mees, kelles ühinesid võrdsest suur tarkus, religioosne sügavus ja südame headus. Kaheksa aastat (1380—1388) oli Gido Yoshimitsule midagi seesugust, mida mõnele Euroopa valitsejale oleks olnud ehk pihhiisa. Gido päevik on ka üks autentsemaid dokumente, mis heidab valgust Yoshimitsule kui inimesele ja kui valitsejale. Gido eesmärgiks, nagu selgub tema päevikust, oli õpetada Yoshimitsule konfutsianistlikku riigivalitsemiskunsti ja zenlikku enesevalitsemiskunsti. Sealjuures lähtus ta teesist, et konfutsianism ei hõlma kogu budismi, küll hõlmab zen budism aga kogu konfutsianismi. Moraali vallas ei väsinud Gido Yoshimitsule kordamast, et ohvrid ja palverännakud ei tee pahategusid olematuks, küll takistab aga õige meeletu käitumislaid kurja sündimist. Kuivõrd edukas Gido kasvatustöö oli, on paraku küsitav, siiski võisid tihedad kokkupuuted targa ja haritud mehega küll šoguni kultuurihuvi tublisti tagant tõugata. Ses mõttes on kõnekas ka Yoshimitsu surm. Pidanud 1408. aasta suvel (praktiliselt kohe peale lemmikpoja Yoshitsugu surma) keiser Go-Komatsu (eelmine keiser Go-Enyu suri 1392. a.) seltkonnas maha

83. Kinokuni (Kuldne Paviljon), Rikuanji, Kioto. Muromachi periood.



84. Tojukuji refektoorium ja aed.





三會龍華真所當
 長街短巷悉徧在
 市裏家許就坤大
 柱支頹遠日月長
 虎家陀天乾原板
 泥盧掛圓水靈解
 身有明是真點點
 東湖金塔向外揚
 五凡 王師將贊

近代的人不愛山多說大德
 在朝開竹徑一字長松下誰
 氏卜居溪水濱
 全意道人自序

孤舟天地重蒼生
 一十年後竟無人不見
 生人誰在

無乃如避世波水遠無茶
 俗和著是味榮何何我自得
 江山真幾多 懶學世間事
 江山自然遠秋天二弟隨范范道小中
 水色沈沈林鳥盡以非口空馳十里心
 何時飛一歸此地漁翁

孤舟天地重蒼生
 一十年後竟無人不見
 生人誰在

華金東門向水開
 巖隈自楚首得登臨
 先排蘭木 定開之川脈

聖朝今過微
 王侯遊命遠
 微生頭不化
 即仲空十款


五年春月
 五凡 王師將贊

中江
 五凡 王師將贊

五凡 王師將贊

面水好山皆可廬
 唯多竹更稱吾居
 應門非是厭佳客
 日課猶愁欠讀書

村菴雲峯




FRAGMENT JÜRI ARRAKUST

BORIS BERNSTEIN

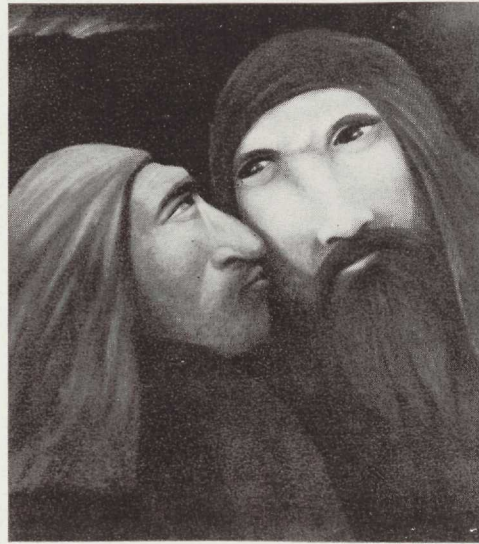
Hõlbus on ennustada probleeme, millega peab tegelema Jüri Arraku tulevane biograaf.

Üks neist on see, et tal tuleb refereerida hulganisti kirjutisi Arrakust. Need pole hinnatud, pigem interpretatsioonid: J. Arraku kõrge kunstiline ja kultuuriline asend määratleti kiiresti, suhteliselt kerge oli kirjeldada ka tema stiili evolutsiooni — loomulikult suundus siis peamine energia loomeprotsessi psühholoogiliste mõistatuste käsitlemisele, kunstniku kavatsustele ja tema intrigeerivate, selgusetult-selgete läkituste tähendusele. Lõppudelõpuks, kui interpretatsioonidel on mõte ja suhe asjasse, saavad nad pildi jätkuks. Liialdus oleks öelda, et need integreeruvad Arraku loominguga «superteksti». Kuid nad kujundavad mingi oreooli, milleta me kunstniku loomingut enam ei tajugi. Oreool muutub üha tihedamaks. Lugeja mäletab Juri Lotmani ja Vaino Vahingu, Evi Pihlaku ja Eha Komissarovi, Sirje Ruutsoo (Jüri Kiisi), Jaak Olepi, Mirjam Peili interpretatsioone. Kahjuks ei tunne lugeja veel Kanada kunstiteadlase Eda Sepa tööd, kus on rohkelt huvitavaid ja julgeid ikonoloogilisi ning ikonograafilisi paralleele — Platoni tuntud koopa-kujundist Carl Jungi analüütilise psühholoogia põhikategoriateni, kristliku kunsti keskaegsetest skeemidest sürrealistlike paradoksideni.¹

Kirjelduse laad sõltub valitud ainest. Et saada üheks enim interpreteeritud kunstnikuks, peab olema ülimalt interpretaabel. Siit biograafi uus raskus: interpretatsioonid pole tõesed ja ebatõesed, vaid üksnes tõenäolised või ebatõenäolised, adekvaatsed ja mitteadekvaatsed, enam põhjendatud või vähem põhjendatud jne. Esitades oma, peab tõlgendaja tunnistama teiste õigsust.

Ja veel üks Arraku üllatav omadus. Näib, nagu kuuluks ta terviklike kunstnikunatuuride hulka, kes alati ja kõikjal säilitavad oma identuse, mis praegusel juhtumil manifesteerub veelkordselt võtete üliras korduvuses, personaažide stereotüüpiseeringus ja situatsioonide sarnasuses. Sellegipoolest, seda, mis on kogunenud kunstniku 50 eluaastaga (kusjuures debüüt on suhteliselt hiline), pole võimalik taandada ühisnimetajale: iga sääranne katse annab moonutatud ja ebapiisava tulemuse. Analüüs peab ilmtingimata toimuma erinevatel tasanditel, hõlmama erinevad tahud ja perspektiivid — isegi siis, kui piirduda üksnes maaliloominguga. Kuid teame, et on ka joonistus, estamp, raamat, film, lavakujundus ja «esimene professioon» — metall.

Järgnevad read on kirja pandud täie teadmisesega neist raskustest. See on katse interpreteerida mõningaid motive, mis tunduvad autorile olulised; seejuures ei välista esitatud



88. JURI ARRAK. Juuda suudlus. 1985. Kunstniku omand.

tõlgendused varasemaid. Poleemika mõnede vaatekohtadega ei tähenda reeglite rikku mist — uus niit võib kusagil kontrasteeruda kõrvalasuvatega.

J. Arraku kunsti psühholoogiline seletamine on põhjendatud. See on vastavuses nende tendentsidega XX saj. kunstis, mis teose loomise protsessi asetavad resultaadist kõrgemale, ja nende tendentsidega vaimuelus, mis kunstis ja kogu kultuuris näevad ennekõike «psüühika fenomenoloogiat», ja niisemuti ka Arraku enese isiku ja loominguga. Ometi, pärast psüühiliste tekkemehhanismide detailset arutamist, peale arhetüüpsete kujundite kirjeldamist või osutusi sürrealismisugulusele, peale kõiki sedalaadi analüüsi jääb üle mingi lahustumatu sadestus, mis nõuab nähtavasti teisi lähenemisviise. Märgime sellega seoses, et E. Sepa valdavalt jungiaanlik analüüs pole lõpuni järjekindel: ühtedes piltides jälgib ta peenelt arhetüüpseid kujundeid ja situatsioone, teistes võib näha vaid illustratsioone Jungi kirjeldatud maski ja varju dihhotoomiale, aga see on hoopis teine asi. Kui E. Komissarov nimetab J. Arrakut «moraliseerivaks sürrealistik»², siis loob ta erineva päritoluga elementidest nähtavalt kimääriliku olendi, kuna Arraku «sürrealism» osutab pildi suhtele tema sisemaailmaga, moraliseerimine aga suhtele välisilmaga, ehk freudistlikes termineis: esimene viitab «id»-ile, teine «superegole». Teine suhe — «pilt — välismaailm» on Arraku kunsti puhul olemuslik ja on seepärast meie esimeseks arutlusaineks.

Säärase suhte keskne lüli on (Arraku juhtumil) tema kangeline, või, täpsemini öeldult, tema personaaž, tegelane. See on tuntud, pide-

valt korduv ja varieeruv kujund, omamoodi autori signatuur. Ükskord andis tema looja talle nime Maiv³, mida tihti kasutatakse kõigil tema ilmumise juhtudel, vahel siiski ebalusega⁴. Püüame näidata, et seda ei tule üldse teha.

Otsustavaks argumentiks peavad olema tegelase funktsioonid teose süsteemis. Nime omistada võib talle siis, kui ta iga kord esineb täiesti enesega samase isikuna või halvemal juhul tüüpikuna, otsekui mõni Robert Macceires. Seda aga pole. Väliselt samane või sarnane, on ta sisemiselt tühi ja seetõttu valmis vastu võtma ükskõik millist sisu, täitma mistahes rolli. Teisisõnu, tema tähendus sõltub tervenisti kontekstist. Siin on oma loogika: kunstnikul on vaja maksimaalset üldistust, s.o. maksimaalset deindividuaalseeringut. Maksimum on igal sajandil isesugune. J. Reynolds kirjutas XVIII sajandil, et heroilist ainet saab adekvaatselt kujutada ainult antiigi üldistatud rüüs⁵. Arrakul pole heroilist ainet vaja, tema aine haareb kogu inimuniversumi. Seepärast on üldistatud rüüdest vähe, on tarvis üldistatud maski «inimesest üleüldse». Selles funktsioonis on tegelase asu- ja tegevuspaik Arraku maailmas määratletud. Ühelt poolt vastanduvad talle portreede kujundid — neid on palju, kümneid, ja nad pole vajalikud ainult seesugustena, vaid ka selleks, et piiritleda ja tasakaalustada individuaalsusetu olemise valdkonda. Teisel pool paiknevad loomad, kolmandas küljes demonid ja neljandas kõiksugu muud olendid; neist teeme edaspidi eraldi juttu.

Andnud oma tegelasele teravalt groteskse väljanägemise, tegi Arrak riskantse sammu. Algul jättis tema stereotüüpne kangeline šokeeriva mulje, mis visal kordamisel vaid tugevnes. Kuid lõppudelõpuks oli siht saavutatud: groteskselt karakterne ja äärmiselt üldistatud kujund sai harjumuslikuks, me loobusime märkamast tema tüüpiliselt arraklikku loomust, taju automatiseerus. Tõsi, mõneti on ta selle ajaga muutunud. Täiesti amööbilaadne algul, on ta pärast amööbisarnane vaid ositi. Kuid nüüd tunneme me tema ära, isegi siis, kui ta üldtuntud soeng on peidetud piduliku liniku või narmimütsi alla. Iseenesest ta enam ei köidagi tähelepanu. Huvi fookus on asetunud muule: mis situatsioonis ta on ja mida ta teeb.

Niisiis, nende tegelaste nimistus pole isikunimesid, on üksnes asesõnad, — «tema», «nemad». Kuid pildi kontekstis teevad «nemad» esimese (ja enamasti viimase) sammu konkretiseeringu suunas ja saavad Mängijateks, Tagaajajateks, Tagaajajateks, Narrideks, Vaatlejateks, Võitlejateks, Kuulajateks, Vaatajateks, Koosolekupidajateks, Timukateks, Palveränduriteks jne. Ja ongi kõik. Ülejäänud

on süntaks, suhted ja seosed omavahel ja muuga — puudega, mägedega, tornidega, müüridega, toolidega, muusikariistadega, mistahes esemetega, mille nimistu on lõplik ja mitte nii ulatuslik, kuna nad on generaliseeritud säärase tühjuse, et saavad mõtte kontekstist või on neil fikseeritud tähendus, mis kehtib kõigi kontekstide jaoks.

Kontekstid arenevad kolmemõõtmelises optilises ruumis ja mitmemõõtmelises kultuuri-ruumis.

Kolmemõõtmeline ruum on Arraku piltides olnud paradoksaalne algusest peale, sest seda täitvad figuurid olid või taotlesid kahemõõtmelisust. Too ruumiline kahepaiksus seletub noore Arraku kalduvusega vaatajat segadusse ajada. Edaspidi loobus ta tasapindsest siluetist tüseda mahukuse kasuks. Kuid ruumiparadoksid M. Escheri või R. Magritte'i vaimus jäid. See on vajalik karakteristik Arraku keeles ja asi pole siin lähedastes või kaugemates eeskujudes, vaid viisis, kuidas mõelda maailmast: pole juhuslik, et ruumiparadoksid saavad loomuliku jätku paradoksaalsetes olendites ja olukordades. Kasutame tulusat paralleeli: «Sajandile, mis vaidlustas absoluutse tõe või väärtuse mõistegi, löi kubism kavatsuslikult kaksipidise kunsti-keele. Kubistliku teose ees peab vaataja tunnistama, et mitte ükski voolavate võrvide, tekstuuride, ruumide ja esemete interpreteering ei ole täielik isenesest. Väljendades teadmist tegelikkuse paradoksaalsusest ja vajadusest seda kirjeldada mitmetel ja isegi vasturääkivatel viisidel, on kubism pakkunud visuaalse ekvivalendi põhimisele aspektile XX sajandi kogemuses.»⁶ Mitteühetahenduslik ja paradoksaalne maailmapilt pole ainult XX sajandi pärisosa — ennetades tulevaid aegu oskasid seda nii näha juba romantikud.⁷ Kuid ainult meie sajand on selle maailmapildi täielikult omaks võtnud. Kubistide väljenduskeele «kavatsuslik kahemõõtmelisus» ei jäänud ainuvõimalikuks viisiks reaalsuse ambivalent-sel kirjeldamisel, leiti veel teisigi. Siia kuuluvad ka Arraku paradoksid.

Kuid üksnes paradoksidega lugu ei piirdu. Arraku piltides on ruumil veel järgminegi, konkreetsema tasandi semantika. Mõnikord on see nõrgalt väljendunud — siis on ruum tegevuse enam või vähem neutraalseks paigaks ja läheneb kas «tavalisele maastikule» või sürrealistlike unenägude kõrbet meenutavale ruumile. Ent arhitektuuri kaudu struktureeritud, saab see erilise aktiivsuse. Sel juhul korduvad püsivalt kaks stereotüüpset skeemi: tegelastest hõivatud suletud interjööri või avatud maastikus domineeriv lossi, müüri jms. maht. Piiratud tühjuse ja ruumi nihutatud massi vastuseisugi võiks juba tõlgendada arhetüüpsete sümbolite paarina, kusjuures seda ei pea tingimata tegema üleekspluateeritud seksümboolika vaimus.⁸ Meie arvates osutab nende kahe ruumivormi spetsiifika Arraku puhul positsioonide «väljaspool» ja «seespool» pingelisele suhtele. Suletud interjöörid avanevad tal nii või teisiti välismaailma — läbi akna, ukse, arkaadi. Tolle piiramatut ja vaba kõiksuse-ruumi olemasolu on tähendusrikas: olles siin, võivad «nad» jätta

interjööri, väljuda, olla seal. Maali «Basseinis» (1975) tegelased on seda märganud, nad teavad maailma olemasolust seinte taga ja see asjaolu vallandab terve võimalike reaktsioonide gamma — lootus, uudishimu, ükskõiksus, hirm. Teistes piltides tundub valitsevat väljapääsust loobumine, ükskõiksus ja hirm. Iroonilise «Arutluse looduskaitse teemal» (1976) osavõtjad on nagu üks mees keeranud selja elavale loodusele akna taga; siin on välismaailmast lahti rebitus vastavuses tegevusaine kadumisega bürokraatlikus asjaajamises. Mitmes teises pildis on märkamatu ja mittevajeliku välismaailma olemasolu saanud vaimse, kultuurilise ja sotsiaalse klaustrofoobia selgeks metafooriks. «Siin» kardetakse ega taheta teada, mis on «seal». Hirm kõige ees, mis on müüride taga, s.t. teispoole hubase kultuuriruumi piire, hirm teistsuguse ja vaba ees teeb eriti tüüpiliseks «seljaga akna (ukse, arkaadi) poole» asendi; soovimatus välisilmast midagi teada muutub teadmatuseks — ja siis saavad interjööri piirid «nendele» olemise piirideks. Ainult vaataja teab, et kõik pole nõnda. Eriti koletisliku värvingu saab too võimevus väljuda košmaarsete situatsioonide puhul, mida kujutavad «Pillimäng puule» (1978) või selle variant «Pillimäng» (1984). Ülima, arrakliku groteskteravusega on ruumihirnu kujutatud maalil «Perekond» (1978), kus tihedasti kokkusurutud tegelasrühma eraldavad välisilmast kaks habrast ekraani, mis aga siiski hoiavad neid kindlalt paksu mureneva müüri eest. Ent siin avaldub kõige paremini mõtte dialektiline liikuvus, valmisolek muutuda iseenese vastandiks. Arrak on harva sirgjooneline ja ühetäenduslik. Hoida killunemise eest, tähendab toetada ja hoida vajalikku inimlikku sidet, seista vastu entroopiale. Perekond on inimkoosluste esmane rakuke ja esimene mudel ja ses mõttes saab suletuse, varjatuse ja hõivatuse kujund uue mõtte. Perekond on seotud sugulussidemetega, see on suguvõsa ristlõige, otsekui katkematu sündide ahel, mis viib ühise esivanemani... Sel viisil muutub interjööri mitmetäenduslikku metafooriks nii sünkroonses kui ka diakroonilises seoses ja osutab suletud ruumi mütoloožilisele kujundile nagu emaüsk, sündide algpunkt. Igatahes on J. Arraku väljapääsuga interjööri semantika vastupidine formaalselt sarnastele renessansmaalidele; Venezia Venuste pastišid kui erandid üksnes kinnitavad reeglit. Reeglit kinnitavad veel paremini piiride lõikumise juhtumid: väljast sisse («Tagasitulek», süsi, pastell, 1977) või seestpoolt välja («Keskaegne legend», 1980). Viimane pilt kujutab piiride lõikumist, väljapääsu müüri taha ja pingutavat jooksu vabadusse. Ja vastupidi, arhitektuurne maht on alati suletud ning läbitungimatu, vahetevahel näib ta katkematuna; igal juhul hoiavad võimsad müürid oma siseruume kivises embuses. Enamasti on need lossid, kindlusemüürid ja tornid. Vaid harva nähtu kauguses iidne tempel oma ruumi ja mahu harmoonilises läbipõimimises. Kuid aeg on asuda kultuuriliste dimensioonide juurde.

Kogu oma algupärasuses on Arraku kunst äärmiselt küllastatud assotsiatsioonidest, mis on

esitatud kas näitlikult või looritatult. Mõned neist mängitakse lahti ikonograafilisel tasandil: «Pillimäng Veenusele» ja «Pillimäng neiu» viitavad otse Tizianile, «Inimesed esemetega» (1986) meenutab Brueghel Vanemat, «Mäng nukuga» Goyat, «Kuju mäel» (1976) Henry Moore'i «Kuningat ja kuningannat» jne. Teises reas on kunstniku armastatud motiivid, mil on pikk traditsioon: lahing, palverännak, mäng, nägu ja mask, inimene ja loom, teater ja tsirkus jne. Eriti oluline on Arraku kunsti seos kultuuri süvakihtidega müütide, legendide ja folkloori vahendusel. Iga neist tasandeist moodustab omaette uurimisteema, siinkohal võime neile heita vaid linnulennulise pilgu. Sel juhul hakkavad eri päritoluga kunstilised ja üldkultuurilised repüürid, vihjed ja vastukajad moodustama otsekui mosaiikpilti, mille võiks paigutada raami. Mõistukõne või tähendamissõna žanriraam hõlmaks vahest kõige paremini suurt osa Arraku loomingust. Muide, selletõttu on tema pildid määratud eriliseks lugemiseks — «et ta saaks aru vanasõnadest ja mõistujuttudest, tarkade sõnadest ja nende mõistatustest», nagu on öeldud Vanas Testamendis («Saalomoni Õpetuse- ehk Vanasõnad, I, 6).

Üks esimesi mõistukõne tunnuseid on tegelaste impersonaalsus, millest ülalpool juttu oli. Seal nimesid pole: «üks inimene», «keegi vana mees», «kaks sõdalast» — targale piisab, et näha inimelude ja -saatuste kontuure. Tollele määrangule «keegi inimene» vastab Arraku personaazi anonüümsus.

Tõsi küll, on ka nimega varustatud müüdikan-gelane. Arrak jätab ta harva puutumatuks: gigantid võitlevad gigantidega, aga mitte jumalatega («Gigantomahhia», 1975), «Lapiitide lahingus kentauridega» (1972) võitlevad n.-ö. antikentaurid — hobuse peadega. Hilisemates ja veel sügavamates mütoloožilistes piltides transformeerib Arrak kangelast erilisel viisil: depersonaliseerib teda, jagades talle müüdikohaselt kuuluva kvaliteedi mitme tegelase vahel. «Kandjad» (1980) on ristikandmise parafras, kuid ühe tegelase saatuse on üle antud mitmele ja saanud igapähe potentsiaal-seks saatuseks — «mingid inimesed kandsid palke, millest löödi kokku ristipuud». «Kullamünt» (1981) on nimetu «keisriteenar», «Mägedes» (1985) osutab mäejutlusele, kuid säilitab mõistukõne vormi — «keegi, läinud mäele õpetas...», jne.

Heaks näiteks võib olla maal «Kaks meest» (1985). See «Juuda suudluse» reinterpretsioon meenutab kompositsiooni poolest Assisi San Francisco ülakiriku freskot, mis on eriti tuntud tänu sagedale võrdlusele Giotto geniaalse Padova maalinguga.⁹ Assisi arhailises kompositsioonis on Kristus esitatud frontaal-selt, kui Maailmavalitseja; omas jumalikus hüpostaasis eksisteerib ta igavesti ega märka kõrvalt juurde hiilinud suudlejat. Giotto hül-gas kanoonilise bütsantsliku käsitluse kogunisti ja tegi Kristuse ja Juudase kõrvu profiilidest kirgliku inimliku draama, ta maalil-stseeni nii, nagu see tegelikult võis nende inimestega toimuda, täiesti «storia», nagu siis Itaalias öeldi. Arrak on otsekui ühe teisele peale asetanud: säilitades kompositsiooni, mis



89. JURI ARRAK. Lind ja loss. Õli. 1982. USA, erakogu.



90. JURI ARRAK. Deemoni lahkumine. Õli. 1981. Kunstniku omand.

91. JURI ARRAK. Keskaegne legend. Õli. 1980. USA, erakogu.



tõstab Kristuse maisest ja inimlikust kõrge-
male, jagas ta talle kirge ja kannatust. Tule-
mus polnud jumal ega lugu, vaid see, mis
võib tabada igäüht ja olla õpetlikuks näi-
teks: «üks inimene, kes teise ära
andis...»

Transformeeritud müüt on hea ka selle poo-
lest, et lähtesituatsioonid on üldtuntud ja
püsivate ikonograafiliste skeemide meenuta-
mine kinnitab ajaloo kujunenud mõtteid.
Õeldu ei tähenda, et Arrak kõik müüdi-
leerivad pildid analoogilisel viisil konst-
ruueeriks. Üks ta populaarsemaid töid, «Jüri
võitlus lohega» (1979) esindab «pahupidist
mütoloogemi». Kristliku legendi miljöo ja rek-
visiit (printsess, linn jms.) puudub. Jüri pole
võidukas kangelane, pigem ohver; ta on juba
söödud, kuigi veel vastu paneb — sellistel
juhtudel kasutab traditsioon horisontaalset
kompositsiooni.¹⁰ Draakon, kes pärineb mütoloogi-
lisest maost, on sümboliseerivalt maast, pin-
nasest, loodusest lahti rebitud: vastased heit-
levad inimpeade peal. Kui uskuda, et folk-
loorsetes-mütoloogilistes kangelase ja mao
vastandustes viimane tähistab «mitte-kul-
tuuri», «loodust»¹¹, siis Arraku transformeerin-
gus esindab draakon pigemini antikultuuri.

«Jüri võitlusele lohega» sarnanevatel juhtu-
del saab personaalne mütoloogia täieliku mõt-
te suhtes üldtuntud näidetega (näiteks «Dee-
moni lahkumine», 1981 ja deemonite välja-
ajamise süžee). Edasi, kui konstrueerida spekt-
raalne rida, haakuvad sinna pildid, mis kuu-
luvad «puhtasse» personaalmütoloogiasse, sää-
rased nagu «Keskaegne legend», «Tornide
linn» (1979) ja nendega sarnased. Lõpuks jät-
kavad toda rida mitmesugused süžeed, mida
teises arranžeringus võiks pidada olustiku-
listeks (vestlus, bassein, mäng, kabaree, hai-
gus jne.), kuid mis Arraku paradoksaalses
käsituses muutuvad «mõistukõnedeks», «tar-
kade mõistatusteks».

Ühendades mitmed eri laadi pildid mõistu-
kõne žanrilisse raamistusse, märkame me
paremini neile kui mõistujuttudele ühiselt
omast kaksipidist iseloomu.

Üheltpoolt areneb välja veider ja õpetlik
inimliku olemise maastik — vaimukõrgused,
traagilised sügavused, absurdi piiritu maailma-
meri. Või teisiti öeldes: meie ees on maailma
näitelava ja maailm kui näitelava. Siit muide
ka Arraku teritunud huvi teatri, etenduse,
näitemängu vastu, see on inimliku komöödia
universaalne metafoor, näivuse ja sisu mõista-
tuslik ja saatustlik mäng.

Lähim analoogia sellele lugude, juhtumiste,
stseenide ja imede kogumile võiks olla keskaegne mõistujutukogu, tohutu «maailmapee-
gel», mis on otsekui mitmetest peeglitest kok-
kuliidetud — «*Speculum magnum exemplorum*».
Kirjanduse kujundeil on paralleelid
kujutavas kunstis. Leiame neid peamiselt
saksa XV saj. lõpu ja XVI saj. graafikast,
eriti aga madalmaalaste kunstis Boschist
Brueghelini. Hiljem lahustusid need puhtolus-
tikesse žanri, kuid neil meistritel säilib hoo-
limata žanrisugemeist kõikjal keskaegne ja
renessanslik universaalsuse pürgimus. See avab
end kas teatavas maalide ja gravüüride
rohuses (nagu enamasti on Arraku puhul)

või vastupidi, koondub ühe pildi või altari-triptühhoni lühikonspekti (ka säärased sünteesid pole Arrakule võõrad — näiteks «Inimesed esemetega»). Et kujutada patust maailma piisas H. Boschile seitsme surmapatu ja «nelja viimse asja» — surma, viimsepäeva-kohtu, põrgu ja paradiisi esitamisest. Tema kompositsioonid jäljendavad ümmargust kumerpeeglit¹² — see sarnaneb mõistujutupeeg-
lile (muuseas, «*Speculum exemplorum*» esi-
mene trükiväljaanne ilmus 1481 Madal-
maadel).

Sel kontsentreeritud peegeldusel on ka teine pool, nii otseses kui ka ülekantud mõttes: kõiksust peegeldav universaalne peegel on jumala kõikenägeva silma vaste.¹³ Selle peegli taga on kõiketeadmine, kõikenägemine, ülim õiglus. «Sinu pilk, elav silm või peegel näeb kõike endas,» hüüab Nicolaus Cusanus. «Kui kaunis ja ihaldusväärne on ta neile, kes sind armastavad! Kui hirmus on ta neile, kes sind jätvavad, Issand!»¹⁴ Silm-peegel on nii inimsaatus ülevaate kui ka äraostmatu kõlbelise kohtu metafoor.

Sellega seoses ei saa jätta meenutamata, kui tähendusrikkad on Arraku jaoks silma, nägemise, vaatamise, nägemuse motiivid. Tema tegelaste silmadel on eriline nägemuslik energia. Nad vaatavad pingutatult, pilgutamatamata ümbritsevale pildimaailmale ja sellest väljagi. Liikudes üle maali kujuteldavast tasapindsest rambist jõuab nende pilk vaatajani, kord teda halastamatult seirates, kord otsekui millegi üle aru pärides. Vahel tundub, nagu poleks neil inimestel üldse teisi meeleorganeid või poleks neil mingit muud võimalust suhelda välismaailmaga. Ainult silmade kaudu saavad nad tajuda ümbritsevat ja väljendada ennast. (Seetõttu mõjubki nõnda draamatilisena Arraku piltides nägemuse-teemat täien-
dav mitte-nägemise, pimeduse ja pimestatuse teema). Kükloobist tegelasel on küll üksainus silm, ent see näeb kahe eest. Siit ka silmale kõige loomulikum asend — «egiptuse-pärane», *en face*, silm kogu ulatuses; see asend kordub kõige sagedamini ja esineb ka siis, kui nägu on profiilil. See tähendab, et silm elab oma, suhtelisel sõltumatul elu; veel samm edasi — ja tal pole enam üldse asja füsiognoomiaga, ta muutub suveräänseks tege-
laseks, Vaatavaks ja Nägevaeks Silmaks...

Analoogiaga ei saa siiski liiga kaugele minna. Arrakul pole silm jumala oma, sel polegi ühetähenduslikku seletust. Ekskursi jumaliku silma juurde oli vaja vaid selleks, et anda märku, et Arraku peegli kumerpinna taga pulseerib ikka ja alati pingeline kõlbeline jõud. Nii nagu mõistukõnes peabki olema. Ainult et jumala asemel on kunstnik, kes teab, et ühes loomevõimega on tal kohustus mõista õigust kõrgeimate inimlike mõõdu-
puude järgi.

Analoogiat mõistukõnega, selle lähemate ja kaugemate kajastustega plastilistes kunstides oli meil vaja selleks, et näha Arraku loomingu juuri ja seoseid kultuuris. On öeldud, ning täiesti põhjendatult, et Arrak ja tema tegelased on põhjamaalased ajudest luudeni.¹⁵ Ent see pole üksnes temperamendi, vaimulaadi ning neile vastava väljendusviisi küsimus —

see on küsimus lülitatusest traditsiooni. Arraku sugulus antiikkultuuriga, kas või selle ktoonilise kihistusega, tundub mulle proble-
maatiline.¹⁶ Tema *quasi*-vahemereliku Venuse kõrval istub valvel moosekant, kes väärib gooti kimääride seltskonda. Kõige selgemini resonanceerub Arraku kujundisüsteem gootika ja Põhja-Euroopa renessansi kunstiteadvusega ja alles seejärel romantismiga selle filosoofilises saksa variandis, mis on olnud teatud määral ühenduslülilik nende ja meie sajandi vahel.

Lõpuks, selle traditsioonini viib ka tema isikliku poeetika teine külg. Just seetõttu võib tolle poeetika selgituseks kasutada Charles Baudelaire'i sõnu suure madalmaalase kohta: «Bruegheli kuratlike ja grotesksete kujundite kuhjast ei saa seletada teisiti, kui erilise Saatana õnnistusega, mis kunstnikule osaks on saanud... Brueghel Vanema tööd eritavad mingit mürki, tema fantaasia veidrused panevad pea ringi käima.»¹⁷ Uuema ajaloo kogemuste tõttu ei hakka meil pea nii kergesti pööritama kui möödunud sajandi kriitikutel. Aga mingit peibutatavat kibedat mürki tunneme Arraku piltides meegi.

Raskus on selles, et Arraku töid pole võimalik jagada õpetlikeks allegooriateks ja kuratlikeks nägemusteks. Üheltpoolt, õpetlikes allegooriates pole otseselt õpetusiva. «Mõistujutt» ei lõpe moraaliga; meile on jäetud võimalus seda tajuda ja ise ära mõistatada. Seetõttu oleme pidevalt valvel, valmis otsima moraali sealt, kus seda ei pruugigi olla. Millise mõistatuse annab meile lahendada inimhant kuldse kepiga? Mida võiks tähendada tohutule trepi-
astmele istunud deemon? Milleks kunstnikule armunud lövi? Millest vaikivad nood linnud omas jultunud, väljakutsuvas, provotseerivas tummuses? Muuseas, Arrakul ei räägi keegi, ka inimesed mitte, mõnel tegelasel pole tarbetuse või võimetuse tõttu suudki. Tolle maailma hääletus (kui jätta kõrvalle kahtlase väärtusega muusika) kõneleb kõige paremini tema nõitusest — ja see on asja teine külg.

Seletamatut kuratlikkuse kohalolekut võib aimata igas Arraku teoses. See on tema kunsti teine põhialge — irratsionaalne, stiihiline ja seejuures lahutamatu eelmisest — ratsionaal-
sest, kriitilisest, iroonilisest, kõlblast hingestatusest. Üksnes analüütiline käsitlus sundis lahutama ja eristama seda, mis on koos, ühtne ja üheaegne. Tegelikult jookseb üle peegelsilma sfäärilise pinna iga kord mingi ettenägematu virvendus, mis peegeldust veidralt deformeerib — see on pahareti mäng.

Nagu elu, nii areneb Arraku kunsti mitme koordineerimata loogika kohaselt: mõningaid neist liinidest püüdsime siin märkida. Loogikatest tülrikaim on šamaaniloogika. Saatana õnnistusel sündinud nägemused pole ainult ettearvamatud, nad ei allu ka interpretatsioonile. Nende tõlgendamise võib, tõsi küll, asendada omaenese muljete kirjeldamisega või neid tekitanud psühholoogiliste mehhanismide uurimisega. Ent autor, nagu algul juba täheldatud, tunneb sel kõikuval pinnal end ebakindlalt ja eelistab seetõttu vaikida.

Tõlkinud Mirjam Peil

¹ E. Sepp. Man on the Stairs — a Search for Inner Self; An approach towards the iconographical interpretation of Jüri Arrak's Art. Ettekande käsikiri. Vrdl. E. Sepp. A Search for inner self: An iconographical Interpretation of Jüri Arrak's Art. Kataloogis: The Supernatural World of Jüri Arrak. Sewickly, 1987. Ruumipuu ei luba refereerida E. Sepa põhisukohti, mis pakuvad suurt huvi, kuigi mõnesid J. Arraku ideid ja kujundeid võib suurema tõenäosusega tõlgitseda ka teisiti.

² Jüri Arrak. Näituse kataloog. ENSV RKM. Tallinn, 1983.

³ J. Arrak. Panga-Rehe jutud. Tallinn, 1975.

⁴ E. Sepp interpreteerib raamatu tekstist läh-
tudes Maivi ja Arraku kunsti teisi säära-
seid tegelasi kui alateadvuslikku unenäo
fenomeni, mis sümboliseerib kunstniku ala-
teadvuslike hoiakuid. *Op. cit.* lk. 12. Alla-
kirjutanule tundub situatsioon keerulisem.
Kunstniku loal paljastame selle intrigee-
riva nime saladuse — esimene ja viimane
täht tuleb ümber paigutada.

⁵ W. Vaughan. Romantic Art. New York, 1978, lk. 58.

⁶ R. Rosenblum. Cubism and Twentieth-
century Art. New York, (1976), lk. 14.

⁷ Sellest oli mul võimalus kirjutada seoses
Arraku loominguga. Vt. «Looming», 1980,
nr. 2, lk-d 258—259.

⁸ Näiteks M. Porebski interpreteerib neid
arhitektuurse poeetika termineis: interjööri
kui metonüümi («minu kodu on minu ma-
ilm»), mahtu aga kui metafoori («minu
kodu on minu kindlus»); vt. peatükki, mille
pealkiri on «Maa-alune koobas ja Paabeli
torn; metonüümne interjäär ja metafoorne
fassaad» raamatus M. Porebski. Iko-
nosfera. Warszawa, 1972, lk. 163.

⁹ Vt. М. А л п а т о в. Итальянское искус-
ство эпохи Данте и Джотто. М.—Л.,
1939, lk. 166—167, tab. XXXI, XXXII.

¹⁰ Vt. В. В. Иванов, В. Н. Топоров.
Структурно-типологический подход к
семантической интерпретации произ-
ведений изобразительного искусства в
диахроническом аспекте. — Ученые
записки Тартуского университета, вып.
411. Труды по знаковым системам.
VIII. Тарту, 1977, lk. 109.

¹¹ Sealsamas, lk. 117.

¹² Peegli osast renessanssajal ja eriti Boschil.
vt.: Г. Ф о м и н. Иероним Босх. 1974,
lk-d 17, 141 jj., 155.

¹³ Vt. W. S. Gibson. Hieronimus Bosch.
New York, (1973), lk-d 33—35.

¹⁴ Traktaat «Jumala nägemisest» (1453) —
Nicolaus Cusanus. Николай Кузанский.
Сочинения в двух томах, т. 2, М., 1980,
lk. 50—51. Sellele traktaadile viitab ka
W. Gibson.

¹⁵ Jüri Arraku joonistused. Näituse kataloog.
Tartu, 1982, lk. 7.

¹⁶ Sealsamas.

¹⁷ Ch. Baudelaire. Об искусстве. М.,
1986, lk. 179.



92. JURI ARRAK. Piltimäng puute. Õli. 1979. SLV, erakoogu.



93. JURI ARRAK. Kandjad. Õli. 1980. Eesti NSV KF.



94. JURI ARRAK. Tornide linn. Õli. 1979. Eesti NSV KF.

95. JURI ARRAK. Pime rändur. Õli. 1978. Kunstniku omand. ►

96. JURI ARRAK. Müüritrepil. 1978. Õli. Eesti NSV KF. ▼

97. JURI ARRAK. Kentauride võitlus lapitidega. Õli. 1972. Kunstniku omand. (Vt. lk. 56).

98. JURI ARRAK. Keskaegne katk. Õli. 1981. USA, erakogu. (Vt. lk. 56).





97



98

RAAMATUD

Barclay de Tolly mausoleum / Kaanekujund.: P. Reeveer. — Tln.: ERK, 1957. — 44 lk., ill. — Rööptekst vene ja ingl. k. Bibl. 12 nim.

Tartu Riikliku Ülikooli peahoone. — Tln.: ERK, 1959. — 78 lk., ill., skeem. — Rööptekst vene, ingl. k. Bibl. lk. 56.

Kalevipoeg kunstis: [Album] / Koost. ja sissejuhatavad artiklid: I. Solomõkova, H. Üprus; Kujund. P. Luhtein. — Tln.: Eesti NSV Kunst, 1962. — 84 lk., ill., 65 l. ill. — Rööptekst vene k.

Rets.: Viidalepp, R. Kalevipoja-aineline pildialbum. — Töörühva Elu, 1963, 18. juuli.

Tallinn aastal 1825. — Tln.: Kunst, 1965. — 48 lk., ill., 12 l. ill. — Rööptekst vene ja saksa k. Bibl. 105 nim.

Rets.: Gens, L. Vana Tallinn ja selle uurijad. — Sirp ja Vasar, 1966, 26. aug., lk. 3, 4.

Tallinna etikukivid / Kunst. kujund. L. Kruusmaa; Fotod B. Mäemets. — Tln.: Valgus, 1971. — 126 lk., ill., 47 tahv.

Mustpeade hoone / Kujund. V. Asi; Fotod R. Valdre. — Tln.: Eesti Raamat, 1972. — 32 lk., ill.

Päikesemängud: [A. Vabbe kirjad A. Tassale] / Kujund. L. Lapin. — Tln.: Kunst, 1976. — 180 lk., ill. — Resümee vene, ingl. ja saksa k.

Rets.: Andresen, N. Päikesemängud. — Looming, 1976, nr. 11, lk. 1926—1929.

Rets.: Levin, M. Päikesemängud. — Sirp ja Vasar, 1976, 17. sept., lk. 8.

Tartu raekoda / Kujund. J. Kaarma; Fotod E. Sakk ja R. Valdre. — Tln.: Eesti Raamat, 1984. — 36 lk., ill. — Bibl. 38 nim.

ARTIKLID

1942

Tartu kunsti-kevadnäitus. — Postimees, 1942, 4. mai, nr. 105, lk. 6.

Tartu Baltimaade kunstielu keskusena 19. sajandil. — Postimees, 1942, 20. mai, nr. 119, lk. 6.

Tartu kunsti süg. snäitus. — Postimees, 1942, 14. sept., nr. 269, lk. 6.

E. Kutsar. Sissejuhatus VIII erinäituse kataloogis. — Tartu, 1942, lk. 1—3.

1943

Must-valge-kunst puuesemeil: Eesti rahvuslike tarbeesemete kaunistustehnikast. — Eesti Sõna, 1943, 18. juuli, nr. 162, lk. 6.

Tartu kunsti-kevadnäitus. — Postimees, 1943, 22. mai, nr. 117, lk. 6.

Hilisbarokne ja uusklassitsistlik Tartu. — Postimees, 1943, 30. mai, nr. 123, lk. 6.

20 aastat Eesti Rahva Muuseumi vaatekogude avamisest Raadil. — Postimees, 1943, 4. dets., nr. 279, lk. 4.

Kunstinäitus «Pallasēs». — Postimees, 1943, 28. dets., nr. 297, lk. 4.

Die Zeichenanstalt der Universität Dorpat. — Revalsche Zeitung, 1943, 19. veebr., nr. 40, lk. 6.

1944

Kuressaare kunstiajalooline pale. — Postimees, 1944, 13. veebr., nr. 36, lk. 6.

1947

Höbelmed ja eesti soost ehtemeistrid. — Eesti Rahva Muuseumi Aastaraamat, 1947, 1(15), lk. 138—158, 207—208, 225—226, ill. — Resümee vene ja ingl. k. Bibl. joonealustes märkustes.

1949

Kunstnike ülesandeist taastatava Tartu kujundamisel. — Edasi, 1949, 7. mai.

Demokraatliku kunsti eest võitleja: 280 aastat Rembrandti surmast. — Edasi, 1949, 4. okt.

1950

Rahvakunstipärandi kasutamisest: Mõtteid seoses tarbekunsti ülevaatenäitusega [Tartus]. — Edasi, 1950, 18. jaan.

1952

Ülikooli hooned — vene ehituskunsti pärand. — Rahva Hää, 1952, 27. jaan.

1955

Tallinn kui linn-muuseum: [Arhitektuuri-pärandi kaitsest]. — Rahva Hää, 1955, 18. märts.

Jakob Jõgi: Isetegevusliku kunsti meistreid. — Sirp ja Vasar, 1955, 1. juuli, lk. 5, ill.

1958

Hoolikamalt suhtuda pargikunsti säilitamise: [Endiste mõisaparkide arhitektuurist]. — Sirp ja Vasar, 1958, 14. veebr., lk. 5, ill.

Kas see on otstarbekas?: [Mustamäe piirkonna väljaehitamisest Tallinnas]. — Rahva Hää, 1958, 20. apr.

Saaremaa aarded: [Kunsti- ja ehitusmälestiste inspekteerimisest ja registreerimisest] / H. Üprus, M. Lumiste. — Sirp ja Vasar, 1958, 12. sept., lk. 5—6, ill.

1960

Endise dominiiklaste kloostrikiriku hauakivid. — Öhtuleht, 1960, 1. sept. — (Kodulinna ajaloo).

Tänapäeva teenistuses: [Teadusliku Restaupeerimise Töökoja tööst]. — Sirp ja Vasar, 1960, 30. sept., lk. 5, ill.

1961

«Kalevipoeg» Kristjan Raua loomingus. — Kunst, 1961, nr. 5, lk. 12—20, 56—57, ill. — Resümee vene k. Bibl. 6 nim.

«Kalevipoja» teema kunstis. — Nõukogude Õpetaja, 1961, 16. sept.

Johannes Saal 50-aastane. — Sirp ja Vasar, 1961, 19. mai, lk. 7.

Kalevipoja kuhu kunstis. — Sirp ja Vasar, 1961, 26. mai, lk. 4.

1962

Eduard Kutsar 60-aastane. — Sirp ja Vasar, 1962, 1. juuni, lk. 7.

Borodino jäljed: [1812. a. Isamaasõjaga seotud kunstimälestistest Eesti NSV-s]. — Sirp ja Vasar, 1962, 7. sept., lk. 7.

1964

Johannes Saal: [Eesti maalikunstniku loomingu]. — Kunst, 1964, nr. 2, lk. 22—26, 59—60, ill. — Resümee vene k. Bibl. joonealustes märkustes.

Narva ehitusmälestised. — Rahva Hää, 1964, 29. dets.

Mõnda uut vanast ehitusest: [Tallinna raekojast]. — Sirp ja Vasar, 1964, 7. aug., lk. 4.

Rahvakunsti ja kaasaegse tarbekunsti vahelkordadest: [Eesti rahvakunsti näituselt Tallinnas]. — Sirp ja Vasar, 1964, 21. aug., lk. 4.

Ратуша и дворец пионеров: Об архитектурном значении Нарвской ратуши. — Нарвский рабочий, 1964, 4. янв.

1965

Eesti ala lülitumine Vene keisririigi koosseisu: Barokkstiil. — Rmt.: Eesti arhitektuuri ajalugu. Tln., 1965, lk. 239—242, ill.

Eesti ala Vene keisririigi koosseisus. Kapitalistlike suhete kujunemine: Klassitsism. — Rmt.: Eesti arhitektuuri ajalugu. Tln., 1965, lk. 283—287, ill.

Kohtuhoone alias Stenbocki maja Tallinnas Toompeal. — TRÜ Toim., 1965, vihik 164,

lk. 207—233, ill. — Resümee vene ja ingl. k. Bibl. joonealustes märkustes.
Mihelst jurüstavau mõisadansantoni. [Mihelst arhitektuuri ajaloolisest arengust]. — Rahva Hääl, 1965, 1. apr.
Mälestus kuulsast väejuhust: [M. Barclay de Tolly mausoleumist]. — Rahva Hääl, 1965, 8. juuli.
Vana-Tallinna omapära: [Tallinna kesklinna rekonstrueerimisest]. — Sirp ja Vasar, 1965, 3. sept., lk. 5, 6.
Rajooni vanim ehitusmälestis — Angerja vasall-linnus: [Rapla raj.]. — Ühistöö, 1965, 16. sept.

1967

Vanalinn tänapäeval: [Tallinnast] — Sirp ja Vasar, 1967, 15. sept., lk. 5, 7; 22. sept., lk. 2, 7; 29. sept., lk. 7, 8.

1968

Основы искусствоведческой методики исследования и реконструкции исторических городов. — В кн.: Материалы семинара по вопросам охраны и реставрации памятников архитектуры. Тлн., 1968, с. 31—56.

1969

Täpsustatud lähteandmeid Tallinna vanalinna rekonstrueerimiseks. — Rmt.: Eesti arhitektuur. Tln., 1969, lk. 154—172, 185—186, ill. — Resümee vene k.

17. ja 18. sajandi arhitektuurimälestis Tallinnas Pikk tänav 28. — Ehitus ja Arhitektuur, 1969, nr. 3, lk. 56—63, 82—83, ill. — Resümee vene k. Bibl. joonealustes märkustes.

Eesti rahvakunst kunstiajaloo aspektist. — Etnograafiamuuseumi aastaraamat, 24, 1969, lk. 7—40, ill. — Resümee vene k., saksa k. Bibl. joonealustes märkustes.

Tartu varaklassitsistlik arhitektuur (a. 1775—1800). — TRU Toim., 1969, vihik 229, lk. 185—235, ill. — Resümee vene k., saksa k. Bibl. joonealustes märkustes.

1970

Restaureerimistööd Niguliste kirikus aastail 1846—1850. — Ehitus ja Arhitektuur, 1970, nr. 3, lk. 20—24, 60, ill. — Resümee vene k. Bibl. joonealustes märkustes.

Eesti NSV ehitismälestiste restaureerimisest: [20. a. Vabariikliku Restaureerimisvalitsuse tööd]. — Sirp ja Vasar, 1970, 26. juuni, lk. 2.

Eduard Timbermann (1905—1935): [Akvaarel- listi mälestusnäitusel]. — Sirp ja Vasar, 1970, 13. nov., lk. 6.

1971

Vana ja uus linn: [Tallinna arhitektuuri] / Int. ajalehe toimetusele. — Sirp ja Vasar, 1971, 10. sept.

1972

XVIII—XIX sajandi ehitismälestised jutustavad Paidest ja maast tema ümber. — Rmt.: Paide rajoonis. Trt., 1972, lk. 150—160, ill. — Bibl. 7 nim.

Zur Regenerierung der Altstadt von Tallinn (Reval). — Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1972.

The old Town of Tallinn. — Monumentum, 1972, vol. VIII, p. 71—97, ill. — (International Council of Monuments and Sites väljaanne).

1974

Sotsiaalsete, funktsionaalsete ja looduslike iseärasuste osatähtsus Tallinna vanalinna regeneerimisel. — Ehitus ja Arhitektuur, 1974, nr. 1, lk. 12—22, 85—86, ill. — Resümee vene k. Bibl. 7 nim.

Külas SFV ja Taani restauraatoritel: [SFV muinsuskaitse ühingu kokkutulekust 1971. a.] — Eesti Arhitektuur, 1971, lk. 28—35, 86, ill. — Resümee vene k. Bibl. 3 nim.

18. ja 19. sajandi mõisaarhitektuur. — Rmt.: Harju rajoonis. Tln., 1974, lk. 287—296, ill. — Bibl. 6 nim.

1975

Arhitektuur ja raidkivi: [Kunst Eestis 16. saj. teisest veerandist kuni 17. saj. 30-ndate aastateni]. — Rmt.: Eesti kunsti ajalugu. 2 köites. 1. kd. Tln., 1975, lk. 85—92, ill.
Rets.: Eller, M. Kokkuvõte ja lähtepunkt: Eesti vanema ajaloo käsitlusest «Eesti kunsti ajaloo» I köite esimeses raamatus. — Sirp ja Vasar, 1977, 3. juuni, lk. 9.

Arhitektuur ja raidkivi: [Kunst Eestis 17. saj. 30-ndatest aastatest kuni 18. saj. 80-ndate aastateni]. — Rmt.: Eesti kunsti ajalugu. 2 köites. 1. kd. Tln., 1975, lk. 105—117, ill.

Arhitektuur: [Kunst Eestis 18. saj. 80-ndatest aastatest kuni 19. saj. keskpaigani]. — Rmt.: Eesti kunsti ajalugu. 2 köites. 1. kd. Tln., 1975, lk. 130—139, ill.

Rahvakunst. — Rmt.: Eesti kunsti ajalugu. 2 köites. 1. kd. Tln., 1975, lk. 152—177, ill.

Die Architektur der Altstadt Tallinns und ihre Abhängigkeit von der mittelalterlichen sozialen Struktur. — Rmt.: Hansische Studien III. Weimar, 1975, lk. 252—264. — (Abhandlungen zur Handels- und Sozialgeschichte. 15). Bibl. lk. 264.

Rets.: Zientara, B. Üpruse tööd. — Zapiski historyczne, 1977, kd. 42, nr. 1, lk. 138—143.

1976

«Kivise linna» antipood: [Aedadest keskaegses Tallinnas]. — Ehitus ja Arhitektuur, 1976, nr. 2, lk. 46—50, 64, ill. — Resümee vene k. Bibl. joonealustes märkustes.

Ajalooliste linnade ja ansamblike kompleks- sest uurimisest: [Ettekanne Baltimaade kunstiteaduslikul konv. Tallinnas]. — Sirp ja Vasar, 1976, 24. sept., lk. 3, 7.

Rapla rajooni arhitektuuri- ja kunstimälestis- test. — Rmt.: Rapla rajoonis. Tln., 1976, lk. 208—221, ill. — Bibl. 13 nim.

Keskaja elamutüüpidest Tallinnas. — Rmt.: Restaureerimisalaste artiklite kogumik. Tln., 1976, lk. 94—122, joon.

Arhitektuur ja kunst. Elamuarhitektuur: [Tallinnas 13. sajandist 1561. aastani]. — Rmt.: Tallinna ajalugu 1860-ndate aastateni. Tln., 1976, lk. 157—166.

Arhitektuur ja kunst: [Tallinnas 1561—1710]. — Rmt.: Tallinna ajalugu 1860-ndate aastateni. Tln., 1976, lk. 294—300.

Arhitektuur ja kunst: [Tallinnas 1710—1860]. — Rmt.: Tallinna ajalugu 1860-ndate aastateni. Tln., 1976, lk. 381—390.

Das Wohnhaus in Tallinn vor 1500. — ACTA VISBYENSIA V (Häuser und Höfe der handeltreibenden Bevölkerung im Ostseegebiet und im Norden vor 1500. Beiträge zur Geschichte und Soziologie des Wohnens). — Visby, 1976, s. 141—164.

Искусство Эстонии. — В кн.: История искусства народов СССР, т. 4. Искусство конца XVII—XVIII веков. М., 1976, с. 329—356, илл.

1977

Mineviku tulevikust: [Eesti mõisaarhitektuuri]. — Sirp ja Vasar, 1977, 21. jaan., lk. 3, 5; 28. jaan., lk. 8—9, 11.

О целях и назначениях систематического изучения архитектуры мьз. — В кн.: Методика реставрации и консервации

архитектурных памятников. Тлн., 1977, с. 18—19.

1978

Mõisaarhitektuuri uurimisest. — Ehitus ja Arhitektuur, 1978, nr. 2, lk. 8—13, ill. — Bibl. joonealustes märkustes.

Raekinnistu Tallinnas, Raekoja plats 15. — Ehitus ja Arhitektuur, 1978, nr. 2, lk. 62—69, ill.

Mõisaarhitektuur. — Rmt.: Põlva rajoonis. Tln., 1978, lk. 151—158, ill. — Bibl. 5 nim. Ajalooline maa-asula tänapäevast: [Vabar. Restaureerimisval. tööst mõisaarhitektuuri kaitse] / Toim. märkus. — Sirp ja Vasar, 1978, 30. juuni, lk. 8—9.

Mõni sõna mõisaarhitektuuri kaitseks. — Sotsialistlik Põllumajandus, 1978, nr. 20, lk. 952—953, ill.

1979

Uhe kvartali miljööpilt ja selle ajaloolised põhjused (Tallinna vanalinna regeneerimise teemadel). — Rmt.: Teine elu. Tln., 1979, lk. 18—31, ill.

Искусство Эстонии. — В кн.: История искусства народов СССР, т. 5. Искусство первой половины XIX века. М., 1979, с. 301—322, илл.

1980

Carl Ludwig Engel Tallinnas. — Rmt.: Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt. 3. Tln., 1980, lk. 154—195, ill.

1981

О комплексном изучении исторических городов и ансамблей. — В кн.: Искусство Прибалтики. Тлн., 1981, с. 55—60.

PERSONALIA

Kunstiajaloolase Helmi Üpruse juubel: [60. sünnipäev]. — Kunst, 1971, nr. 2, lk. 3.

Haab, Are, Lapin, Leonhard. Sümbioosis uuega: [Vabar. Restaureerimisvalitsuse spetsialistide H. Üpruse ja R. Zobeli ettepanekutest Tallinna vanalinna regeneerimiseks ja rekonstrueerimiseks]. — Sirp ja Vasar, 1972, 27. okt., lk. 9.

Brun, Dmitri. Teed Tallinna vanima osa edasiseks arendamiseks: [Nõukogude Eesti preemia saamiseks esitatud R. Zobeli ja H. Üpruse uurimusest «Ettepanekud Tallinna vanalinna regeneerimiseks»]. — Õhtuleht, 1972, 19. aug., ill.

Helmi Üprus: Nekroloog. — Sirp ja Vasar, 1. sept., lk. 15.

Hallik, Anne-Malle. Mälestades Helmi Üprust. — Kodumaa, 1978, 6. sept., lk. 7.

Jõgi, Hilja. «Päikesemängude» autorist: H. Üprus 70. — Sirp ja Vasar, 1981, 16. okt., lk. 9.

Kaplinski, Küllike. 70 aastat Helmi Üpruse sünnist. — Kodumaa, 1981, 28. okt., lk. 7.

Männisal, Marta. Mälestusi Helmi Üprusest. — Kunst, 1981, nr. 1, lk. 44—45, ill.

Solomõkova, Irina. Mälestusi Helmi Üprusest. — Kunst, 1981, nr. 1, lk. 43—44. — Bibl. 2 nim.

Vaga, Voldemar. Helmi Üprus, 1911—1978. — Kunst, 1981, nr. 1, lk. 40—42, ill.

Viires, Ants. Helmi Üprus ja eesti rahvakunst. — Kunst, 1981, nr. 1, lk. 42—43. — Bibl. 10 nim.

Valk, Marika. Helmi Üprus arhitektuuri, rahvakunsti ja kunstiajaloo uurijana: [TRU diplomitöö / Juhendas M. Eller]. — Trt., 1984.

Koostas Juta Saava
Fr. R. Kreutzwaldi nim.
ENSV Riiklik Raamatukogu

AUNIMETUSED, AUTASUD

ENSV rahvakunstniku aunimetuse pälvis skulptor Jaak Soans, Eesti NSV teenelise kunstniku aunimetuse nahakunstnik Maret Kuke, graafik Silvi Liiva, skulptor Mare Mikof, maalikunstnik Andres Tolts ning Eesti NSV teenelise kunstitegelase aunimetuse graafik Priit Pärn, kunstiteadlane Irina Solomõkova ja Eesti NSV teenelise kultuuritegelase aunimetuse pälvis karikaturist Edgar Valter.

Kristjan Raua nim. vabariikliku kunstialase aastapreemia laureaadid 1986. a. loomingu eest: graafik Avo Keerend, maalikunstnik Olav Maran, metallikunstnik Rein Mets ning kunstiteadlane Kaalu Kirme (monograafia «Eesti sõled»). Konrad Mäe nim. medali 1986. a. parima maastikumaali eest pälvis Toomas Vint maali «Hommikune põld» eest.

Jaan Jensen nim. preemiad määrati: Marje Üksine — raamatuillustratsiooni preemia B. Alveri luulekogu «Korallid Emajões» illustatsioonide eest.

Peeter Ulas — lasteraamatu illustratsiooni preemia Fr. R. Kreuzwaldi «Paristajapoja» illustatsioonide eest.

Villu Järmut — raamatukujunduse ja arhitektoonika preemia Fr. Tuglase novellikogu «Taevased Ratsanikud» maketi ja kujunduse eest.

Silver Vahtre — poliitilise plakati preemia plakati «Rahu» eest.

Naima Neidre — postkaardi preemia loodusteemaliste postkaartide eest.

Tallinna VII graafikatriennaali peapreemia pälvis Avo Keerend, Tallinna Linna RSN TK preemia Vello Vinn, ENSV Agrotööstuskomitee preemia Malle Leis, Rakvere raj. Viru kolhoosi preemia Jüri Okas, ENSV Looduskaitse Seltsi preemia Enno Ootsing, diplomid said Reti Laanemäe, Silvi Liiva, Evi Tihe mets, Mare Vint ja Marje Üksine.

Eesti NSV Kunstnike Liidu kunstiteadlaste sektsiooni 1986. a. aastapreemia määrati Tiina Abelile (artikkel «Neoimpressionism Konrad Mäe loomingu», ENSV Riikliku Kunstimuseumi «Kogude teatmik» 1986), kunstikriitika preemia määrati Ants Juskele (artiklid «Märkmeid 1980. aastate kunstist», SV, nr. 19; «Tarbekunsti üksindus» — SV, nr. 34; «Millega täita tühja valget ruumi?» — SV, nr. 51).

Eesti NSV Kunstnike Liidu noortekoondise aastapreemiad said skulptor Mati Karmin, nahakunstnik Maarja Kross, tekstiilikunstnik Katrin Pere, kujunduskunstnik Toivo Raidmets, klaasikunstnik Vello Soa ja maalikunstnikud Mari Kurismaa ning Raul Rajangu.

Eesti NSV Kunstnike Liidu kriitikamedali pälvis kunstiteadlane Jüri Hain vabariiklikus ja üleliidulises perioodikas avaldatud kunstikriitiliste artiklite eest.

Noore kunstniku aastapreemia pälvis skulptor Tiiu Kirsipuu ning kunstiteadlane Mart Kalm.

Eesti NSV Kunstnike Liidu plakatimedali pälvis Margus Haavamägi (kultuuriplakatid «Mängib Kalle Randalu», «Anu Põder — skulptuurid»).

Eesti NSV Kunstnike Liidu tarbekunsti sektsiooni aastapreemiad pälvisid keraamik Vi-

ve Väljaots, tekstiilikunstnik Peeter Kuutma ning klaasikunstnik Ivo Lill. Eesti NSV Kunstnike Liidu kujundajate sektsiooni 1986. a. aastapreemiad määrati:

A-preemia (kujundajale, Kunstnike Liidu liikmele): Juta Lemberile Tallinna Linna RSN Täitevkomitee vestibüüli ja saali kujunduse eest.

B-preemia (kujundajale väljastpoolt Kunstnike Liitu): Rein Laurile tehase «Kooperator» ekspositsiooniruumide kujunduse eest.

C-preemia (nn. sõltumatu preemia): Mait Summatavetile personaalnäituse eest Moskva Kunstnike Keskmajas ja Tiit Jürnale tool-lamendi ning serveerimislauda disaini eest.

Eesti NSV Kunstnike Liidu 1986. a. preemia parimale kunstiopetajale määrati Hilja Pällile Jõgeva rajooni Saduküla 8-kl. koolist.

Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi preemia parimale kunstiopetajale pälvis Narva 4. Keskkooli õpetaja Boris Strakovski.

Ajalehe «Sirp ja Vasar» preemiate laurea did:

Naima Neidre — kunstipreemia — esinemise eest Tallinna VII graafikatriennaalil; pisigraafika näituse väljapaneku eest.

Leo Gens — kriitikapreemia — arhitektuurikirjutiste «Agulipsühholoogia ja Tallinna tulevik» — SV, nr. 3; «Tundmatu Tallinn. Näituseplats Tornide väljakul» — SV, nr. 23; kunstiarvustused «Sügisnäitus» — SV, nr. 47; «Skulptorite ja tarbekunstnike väikeplastika» — SV, nr. 51.

Põlva rajooni portreepreemia '86 määrati Heinrich Valgule šaržide eest.

ELKNU kunstipreemia määrati kujundusgrupile rahvusvahelise loomenoorsoo- ja teaduskeskuse kujundamise eest Moskvast XII Ülemaailmsel noorsoo- ja üliõpilasfestivalil: loomingu kollektiivi juht — Taevo Gans; ruumikujundaja Helle Gans; disainer Taimi Soo; disainer Tiit Jürna; disainer Reet Jürna.

ELKNU Haapsalu Rajoonikomitee kunstipreemia noorkunstnikule pälvisid maalikunstnik Silva Eher, skulptor Tiiu Kirsipuu ja tekstiilikunstnik Anna Gerretz. «Hiiu Kaluri» 1986. a. kunstipreemia pälvis 1985/86. aasta loomingu eest Ants Viidalepp.

IV sotsialismimaade tarbekunstikvadriennaalil Erfurdis pälvisid Kunstnike Liidu presidendiauhinna Leida Ilo (prossid «Kõrs», «Rohi»), Rein Mets (ehted «Kala», «Naine metsloomaga») ja Jaan Pärn (ehetekomplekt). Diplomid said Luule Maar (karbid «Kaks triipu», «Kolm triipu», «Karp»), Luule Kormašova (keraamilised vaasid), Leesi Erm (gobelään «Loodusmotiiv», «Valge»).

VII rahvusvahelisel emailikunsti biennaalil Prantsusmaal Limoges'is pälvis Katrin Amos ühe kuuest võrdsest peapreemiast (tööga «Vana maja värvid»).

XII rahvusvahelisel kujundusgraafika- ja plakatibiennaalil Brnos pälvisid pronksmedali Villu Järmut ja Enn Kärmas («Portreemaal», «Ilmar Torn», «40 aastat rahulikkul loovat tööd», «B. Brechti «Švejk Teises maailmasõjas»).

Rahvusvahelise kujutava kunsti ja graafika festivali konkursil Belgias pälvis pronksmedali Herald Eelma (3 graafilist lehte), diplomid said Vive Tolli, Kaisa Puustak, Alo Hoidre, Tõnis Vint ja postuumselt Marju Mutsu.

Parimate kunstiteaduslike tööde konkursil pälvis Irina Solomõkova NSVL

Kunstnike Liidu II preemia monograafia «Hando Mugasto» eest.

NSVL Kunstide Akadeemia diplomi sai Olev Subbi maali «Suur Lõuna-Eesti maastik» eest.

Balti liiduvabariikide I medalikunsti triennaalil Vilniuses pälvis preemia Margus Kadarik, diplomi sai Enn Johannes. Fr. R. Kreuzwaldi medal anti Jüri Arrakule.

I ENSV ajakirjandusfoto ja -disaini konkurss-ülevaatusel sai Tõnu Soo fotodisaini preemia, diplomi ja medali ajalehe «Sirp ja Vasar» esikülje kujunduse eest.

Eesti NSV Siseministeeriumi ja Eesti NSV Kunstnike Liidu alkoholismivastaste plakatite konkursil pälvisid I preemia Villu Järmut—Enn Kärmas; II preemia sai Margus Haavamägi.

Tallinna VII graafikatriennaali plakati saamiseks korraldatud võistlus: I koht — Aapo Pukk, Feliks Sarv; II preemia — Ülo Emmus, Kalju Jõul.

Vanalinnapäevade plakativõistlus: I ja III koht Villu Järmut ja Enn Kärmas;

Eesti NSV Kultuuriministeeriumi ja Eesti NSV Kunstnike Liidu poolt korraldatud kunstiteoste ideekavandite konkurs:

kaks I preemiat — Terje Ojavere skulptuur «Kompuuter», Leida Ilo metallist mahuline dekoratiivkompositsioon «Kuldne põld»;

neli II preemiat — Margus Kadariku skulptuur «Kenotaafi purustamine»; Jüri Palmi maal «Loova mõtte kiituseks»; Anu Juuraku graafiliste lehtede kavandid sarjast «Kodu»; Ilse Lepiksoni ja Aili Aasoja maalitud portselaniga dekoreeritud mööblikomplekt «Mäng»;

kaheksa III preemiat — Vive Tolli graafiline leht «Saabumise hetk», Nikolai Kormašovi maal «Maa», Silva Eheri maal «Priiust nõudmas», Tõnu Maarandi skulptuur «Ehitaja», Anu Raua gobelään «Suurele peole», Mariann Kallase gobelään «Sõjale — ei!», Ehalill Halliste gobelään «Rahus, valguses», Jaan Pärna ehtekomplekt «Aastapäev»; kaheksa ergutuspreemiat — Illimar Paul, Vello Vinn, Esta Kamsen, Jaan Elken, Saskia Kasemaa, Tiiu Kirsipuu, Mall Tomberg.

1986. A. KUNSTINÄITUSED TALLINNA KUNSTIHOONES

- | | |
|------------------|--|
| 8. I — 20. I | Maali ja graafika aastapreemiate näitus. Eksponeeriti 53 maali ja 38 graafilist lehte kokku 68 autorilt. |
| 29. I — 2. III | Vabariiklik plakatinäitus «Kongressist kongressini». Tallinna kunstnike kevadnäitus (skulptuur, graafika). Välja oli pandud 34 skulptuuri ja 150 graafilist lehte 81 autorilt. |
| 31. III — 20. IV | Tallinna kunstnike kevadnäitus (maal, akvarell). Esitati 72 maali ja 38 akvarelli ning pastelli kokku 72 autorilt. |
| 25. IV — 19. V | Valgevene dekaad. Tartu kunsti kevadnäitus. Esitati 146 maali, 30 graafilist lehte ja 47 skulptuuri kokku 63 autorilt. |
| 29. V — 18. VI | |
| 27. VI — 27. VII | |

8. VIII — 8. IX Vabariiklik tarbekunstinäitus.
 19. IX — 19. X Tallinna VII graafikatriennaal. Esitati: Eesti NSV — 29. X — 1. XII 102 graafilist lehte 33 autorilt; Läti NSV — 95 graafilist lehte 32 autorilt; Leedu NSV — 112 graafilist lehte 31 autorilt; VNFSV — 36 graafilist lehte 9 autorilt; Moldaavia NSV — 34 graafilist lehte 15 autorilt.
 Vabariiklik kujutava kunsti näitus.
 Ese kunstis. Esitati 174 tööd 83 autorilt.

KUNSTISALONGIS

detsembris-jaanuaris — Herald Eelma graafika ja Tõnu Soo disainigraafika.
 jaanuaris-veebruaris — Gruusia maalijate grupinäitus.
 veebruaris — Rein Kelpmani maalide ja Ülo Emmuse graafikanäitusmüük.
 märtsis — Pisigraafika näitus.
 märtsis-aprillis — Saima Randjärve ja Krista Matsu maalide näitus.
 aprillis-mais — Kihnu rahvakunst. Anne ja Krista Sanderi nahkehistöö näitus.
 mais — Promet Torga ja Tõnu Virve teatrikunsti ning Erich Tali skulptuuride näitus.
 mais-juunis — Heiki Virolaineni skulptuurinäitus (Soome).
 juunis-juulis — Nikolai Guli maalide ja Valli Lember-Bogatkina akvarellide näitus.
 juulis — Jüri Kermiku, Vello Soa, Riina Kermiku, Sirje Kriisa, Ivo Lilile ja Margus Haavamäe grupinäitus; Aili Kivioja vaibad.
 juulis-augustis — Andres Tali graafika, Jaan Luige skulptuurid ning Tiina Käeseli ehted ja Zoja Järgi mood.
 augustis-septembris — Sisustuse, disaini ja tarbekunsti näitus.
 septembris-oktoobris — Graafikatriennaali külalised.
 oktoobris-novembris — Jüri Arraku maalide ja graafika näitusmüük.
 novembris — Kujundusalaste ideede näitus «Aeg ja koht».
 detsembris — Maasike Maasiku tekstiili, Luule Maarri nahkehistöö, Mari Pärtelpoja metalli ning Anu Paali ehte näitus.
 detsembris-jaanuaris — Avo Keerendi graafika ja Marje Keremi ning Epp Poolma ehte näitus.

8. I — 2. II Epp Kokamäe personaalnäitus (akvarellid) -müük.
 5. II — 2. III Leili Muuga maalide näitusmüük.
 5. III — 30. III Tõnis Vindi graafika näitusmüük.
 2. IV — 27. IV Valerian Loigu maalide näitusmüük.
 30. IV — 25. V Näitusmüük «Väikevorm keraamikas».
 28. V — 22. VI Lola Liivat-Makarova tööde näitusmüük.
 25. VI — 20. VII Küllli Tammiku skulptuuride näitusmüük.
 23. VII — 17. VIII Ilmar Malini graafika näitusmüük.
 22. VIII — 14. IX Edgar Viiese skulptuuride näitusmüük.
 19. IX — 12. X Graafikatriennaali laureaatide näitusmüük. Kaisa Puustak, Vilutis Povilas, Juris Petraškevičs.
 15. X — 9. XI Henno Arraku graafika ja Iris Uugi maalide näitusmüük.
 12. XI — 7. XII Anu Ivaski portselani näitusmüük.
 10. XII — 1987, I. Klaasi näitusmüük.

TARTU KUNSTNIKE MAJAS

21. I — 23. II E'lo Järve personaalnäitus.
 28. II — 23. III Fotonäitus «Naine fotokunsti».
 28. III — 20. IV Kersti Rattuse, Vello Tamme, Valentini Vaheri maalid ja graafika.
 25. IV — 1. VI Tartu kevadnäitus.
 6. VI — 6. VII Brno gobeläänid.
 11. VII — 10. VIII Valik Tallinna kevadnäituselt.
 15. VIII — 14. IX Villu Tootsi juubelinäitus.
 19. IX — 19. X Tartu kunstnike sügisnäitus.
 27. X — 23. XI Vabariiklik plakatinäitus.
 28. XI — 26. XII Aulin Rimmi skulptuurid.

V. I. Len'ini nim. Kultuuri- ja Spordipalee
 Eesti graafika valiknäitus
 Plakatinäitus
 Tšehhi tüpograafia näitus

Tallinna Olümpiapurjespordikeskus
 Graafikute grupinäitus
 Maali valiknäitus
 Graafika valiknäitus

ENSV Kvalifikatsioonitöstmise Instituut
 Rein Kelpmani personaalnäitus

Tallinna VKTV
 Tartu kunstnike maalinäitus

Eksperimentaalse ja Kliinilise Meditsiini Instituut
 Kalju Polli maalid
 Marju Kagovere-Bormeistri maalid

Tallinna Ajakirjandusmaja
 Ungari kunstniku Eva Rudolphi maalide näitus

Eesti NSV Rahvamajanduse Saavutuste Näituse paviljonid
 Leningradi tarbekunsti näitus
 Noorte kunstnike teoste näitus

Kinomajas
 Rein Kelpmani maalid
 Tõnu Tormise fotod R. Kelpmanist
 Rao Heidmetsa pildid

Jaan ja Peeter Toominga Laiulugu. Fotonäitus
 Jaan Künnapu fotonäitus «Mäed ja mehed»
 Kalju Kivi joonistused
 Fotonäitus Konstantin Märskä 90

Eesti NSV Kunstifondi rändnäitused

korraldati 45 näitust, neist 25 maarajoonides. Eksponeeritud oli maali, graafikat, akvarelli, plakateid ja tarbekunsti. Personaalnäitusega esinesid Kalju Polli, Valli Lember-Bogatkina, Rein Kelpman, Tiitu Lass, Anu Raud, Marju Kagovere-Bormeister, Aarne Vasar ja Enno Ootsing.

OSAVÖTT KUNSTINÄITUSTEST VÄLJASPOOL EESTI NSV-D

Herald Eelma graafika Soomes. 50 Kalevala-ainelist joonistust.
 Olev Subbi maalide näitus Helsingi Linna Kunstimuuseumis. Eksponeeriti 41 tööd.
 Nõukogude Eesti skulptuurinäitus Soomes Nurmijärvi raamatukogus. Esitati 9 autorilt 14 teost.
 Olev Soansi infograafika Soomes. Välja oli pandud 22 tööd.
 Eesti nüüdisgraafika ja -plakat Nõukogude Kultuuri Majas Belgradis. Esitati 17 graafikult 70 graafilist lehte ja 11 plakatikunstnikult 20 plakatit.
 Eesti graafika näitus Rootsis. Esitati 13 autorilt 40 tööd.
 Nõukogude Eesti ekliibris Rootsis 15 autorilt. Eesti NSV miniskulptuuride näitus Rootsis. Esitati 10 autorilt 14 tööd.
 Nõukogude Eesti graafika väljapanek Poolas. Eksponeeritud oli 44 tööd.
 NSV Liidu kultuuripäevad Jaapanis. Eesti NSV poolt oli välja pandud «Arsi» nahanäitus, graafikanäitus ja minitekstilide näitus. NSV Liidu kultuuripäevad Taanis. Välja oli pandud Nõukogude Eesti maal, graafika, plakat, klaas, nahk, keraamika ja gobelään.
 Saksa DV-s Brandenburgis eksponeeriti Ilme Sooneina akvarelle.
 Heinz Valgu karikatuurinäitus Saksa DV-s Brandenburgis.
 Maret Olveti ekliibriste näitus Kirchmöseris. VII rahvusvahelisel emailibiennaalil Limoges'is osalesid Katrin Amos, Leida Ilo ja Leili Kuldekepp.
 Rootsis Södertälje Kunstihallis oli avatud Kaljo Põllu graafika näitus. Välja oli pandud 16 graafilist lehte sarjast «Kodalased», 25 graafilist lehte sarjast «Kalivägi» ning 12 vabamotiivilist graafilist lehte.
 Faenza keraamikanäitusel oli eksponeeritud Galina Odnopozova, Ruth Treimuti ja Annika Tederi keraamikad (kokku 7 tööd).
 Balti vabariikide VII akvarellitriennaal Riias. Eksponeeriti 26 autorilt 73 tööd.
 Balti liiduvabariikide I medalikunsti triennaal Vilniuses. Eesti NSV väljapanekus oli esitatud 29 autorilt 139 tööd.
 Riia Teadlaste Majas Siim-Tanel Annuse näitus «Joonistused ja graafika». Kokku 36 tööd (13 graafilist lehte ja 23 joonistust) seeriast «Tornid taevasse» ja «Taevalinnad».
 Ilmar Torni personaalnäitus Moskvas. Eksponeeriti 80 tööd (63 graafilist lehte ja 17 pastelli).
 Moskva Kunstnike Keskajas oli avatud Eesti NSV nahkehistöö näitus. Esitati 420 tööd 46 autorilt.
 Moskva Kunstnike Keskajas I üleliidulisel vabagraafika näitusel oli ENSV-st eksponeeritud 117 tööd 22 autorilt.
 Mait Summataveti personaalnäitus Moskva Kunstnike Keskajas.
 Moskva Kunstnike Keskajas toimunud II üleliidulisel raamatullaustratsioonide näitusel olid

väljas ka Jüri Arraku, Herald Eelma, Avo Keerendi, Concordia Klari, Heldur Laretei, Paul Luhtena, Regina Luki, Tiina Reinsalu, Evi Tihemetsa, Vive Tolli, Peeter Ulase ja Vello Vinna tööd.
Petseris oli avatud Nikolai Kormašovi maalide näitus.

ENSV RIIKLIKUS KUNSTIMUSEUMIS

Näitus Kadrioru lossis

3. I—3. III oli avatud näitus «Joonistus eesti kunstis», mis hõlmas materjali 19. saj. keskpaigast tänapäevani.

5. III—24. III tutvustati kahes saalis Olev Soansi graafikat.

28. II—24. III kahes muuseumi teise korruse saalidest teosed Friedebert Tuglase kunstikogust. Näitus oli pühendatud kirjaniku 100. sünniaastapäevale.

6. III—7. IV eksponeeriti valikut Leningradi nüüdismaalist.

11. IV—22. V oli avatud Ants Laikmaa 120. sünniaastapäevale pühendatud juubelinäitus.

5. mail toimus Taeblass ning Haapsalus juubeliaastapäeva pidulik tähistamine. Asetati lilleid kunstniku hauale, toimus kunstnike ja kunstiteadlaste kohtumine rajooni juhtkonnaga, Haapsalu isetegevusteater «Randlane» esitas E. Pihlaku stsenaariumil põhineva A. Laikmaa-teemalise etenduse.

23. IV—25. V oli avatud Sirje Runge personaalnäitus.

27. V—30. V eksponeeriti Eerik Haameri maale. Näitus andis ülevaate kunstniku loomingust tänaseni välja. Eesti publikule oli see ainulaadne võimalus Rootsisis elava kunstniku teostega tutvumiseks.

28. V—18. VI toimus Valgevene kultuuripäevade raames V. Bjalõnitski-Birulja teoste näitus.

25. VI—31. VIII eksponeeriti kahes saalis ülevaadet Nõukogude Eesti viimaste aastate skulptuurist.

3. VI—31. VIII oli väljas eesti nõukogude maalijate looming.

3. IX—13. X eksponeeriti Andrus Kasemaa joonistusi.

5. IX—6. X eksponeeriti viies saalis ülevaadet Andres Toltsi maaliloomingust.

10. X—17. XI toimus Alfred Kongo 80. juubelile pühendatud näitus, mis andis ülevaate kogu kunstniku loomingust.

16. X—2. XI oli avatud näitus eesti 1920.—30. aastate graafikast.

21. XI—22. XII tutvustati ülevaadet Jaak Soansi skulptuuriloomingust.

8. XII—22. XII oli avatud näitus SDV graafiku Joachim Johni loomingust. Näituse korraldas Schwerini Riiklik Muuseum.

26. XII avati uurimuslik näitus «Rahvusromantism eesti kunstis».

Tarbekunstimuseumis

10. I—16. II oli avatud Adele Reindorffi 85. juubelile pühendatud näitus. Näituse ajal toimusid nahakunsti probleemidele pühendatud loeng-ekskursioonid; 18. I tutvustas L. Tullus huvilistele nahavoolitehnikat, 25. I käsitles S. Krüsa kõite ehispaberite valmistamist, I. VI rääkis batikatehnikast nahakaunistamise võimalusena E. Valk-Falk, 7. VI tutvustas A. Sander köitmistehnikaid.

21. II—23. III eksponeeriti E. Johannese metallvorme ja medaleid.

1. IV—22. V toimus näitus «Arhitektuur, tarbekunst ja vorm», mille koostas L. Lapin.

28. IV toimus näitusega seoses teoreetiline päev, millel esinesid E. Komissarov, V. Künnapu, A. Keskküla, T. Kändler, J. Kangilaski ja L. Lapin.

28. V—28. VI oli Valgevene kultuuripäe-

vade raames avatud valgevene klaasinäitus. 28. VI—3. VIII eksponeeriti Erik-Arne Uustalu metallhistoid.

8. VIII—12. X oli avatud näitus, mis andis ülevaate eesti keraamika ajaloost selle alg-aastatest kuni 1940. aastani.

17. X—9. XI eksponeeriti Esta Vossi nahkehistoid.

14. XI—14. XII oli avatud näitus Juta Vaht-ramäe ja Salme Raunami loomingust.

19. XII avati näitus «Stiilne tool», mis andis ülevaate tooli ajaloost renessansist kuni biedermejerini.

Kohtla-Järve filiaalis

15. I—16. II oli avatud näitus Maret Olveti loomingust.

19. I—2. II eksponeeriti «Viru» fotoklubi näitust «Konkurss 1986».

18. II—2. III toimus Kohtla-Järve kunstnike näitus «Meie linn».

3. III—14. III oli avatud «Viru» fotoklubi näitus «Meeldivad kohtumised».

18. III—27. IV oli avatud Kohtla-Järve jahimajandi III jahitrofeede näitus.

1. IV—27. IV eksponeeriti jahitrofeede näituste plakateid.

29. IV—26. V oli Kohtla-Järve publikul võimalus tutvuda Leningradi maalijate loominguga.

1. V—12. VI oli avatud Kohtla-Järve Laste-kunstikooli õpilaste loomingu ekspositsioon.

28. V—29. VI eksponeeriti Valgevene kultuuripäevade raames valgevene rahvakunsti.

13. VI—30. VI oli väljas «Viru» fotoklubi näitus «Kohtlajärvelased ja külalised».

1. VII—30. VII toimus näitus «Joonistus eesti kunstis».

1. VII—31. VII demonstreeriti pioneerilaagri «Tšaika» plakatinäitust «Elagu rahu».

1. VIII—30. VIII oli avatud O. Terri personaalnäitus.

1. VIII—31. VIII eksponeeriti Šiauliai Laste-kunstikooli õpilaste graafikaloomingust.

2. IX—15. IX võis näha Kohtla-Järve Laste-kunstikooli õpilaste loomingut.

2. IX—18. IX tutvustati Kohtla-Järve Laste-kunstikoolis loodud plakateid.

17. IX—8. X toimus Kohtla-Järve Kunsti-klubi sügisnäitus.

19. IX—12. X oli väljas «Viru» fotoklubi näitus «Loomingurõõm».

9. X—2. XI oli avatud Andres Toltsi personaalnäitus.

2. XI—30. XI toimus A. Kesleri nim. 5. Kk. õpilastööde näitus.

4. XI—2. XII toimus Andrus Kasemaa joonistuste näitus.

4. XII—31. XII oli avatud plakatistide grupinäitus.

Adamson-Ericu Muuseumis

1. I—10. II toimus muuseumi siseõuel «Rühm T» näitus.

16. IV—9. VI eksponeeriti muuseumi õuel ERKI üliõpilaste keraamikast.

11. VI—28. VII oli avatud Hedda Peeti näitus «Sõlmed ja vaipkompositsioonid».

8. V—28. IX eksponeeriti näitust «Adamson-Eric ja eesti aktimaal».

1. X 1986—4. I 1987 toimus Indrek Hirve loomingust näitus.

Niguliste muuseum-kontserdisaali Hõbedakambris toimus näitus I kvartalis, mis tegi kokkuvõtte RKM restaureerimisosakonna 10 aastastest tööst.

Näitused väljaspool vabariiki

14. III—18. V eksponeeriti Armeenia NSV-s Jerevani Riiklikus Maaligaleriis Eduard Viiralti loomingut.

13. IV—8. VI toimus Kieli Linnamuseumis (SLV) näitus «Kunst Eestis 19. saj. I poolel».

22. IX—20. X oli Valgevene Riiklikus Kuns-

timuseumis Eesti NSV kultuuripäevade raames väljas näitus eesti 1920.—30. aastate maalikunstist. Muuseumi masspropaganda osakond eksponeeris aasta jooksul Tallinnas ja vabariigi rajoonides 58 näitust, näitusi originaalidest eksponeeriti 39, reprodrest 19. Näitusi külastas 68 553 inimest.

Muuseumi külastas aasta jooksul 386 283 inimest; sealhulgas Kadrioru lossi 133 911, Tarbekunstimuseumi 54 383, Kohtla-Järve filiaali 63 001, Adamson-Ericu Muuseumi 17 556, Niguliste muuseum-kontserdisaali 116 471, K. Raua Majamuseumi 961 külastajat.

Muuseumi teaduslike töötajate poolt juhiti statsionaaris ja filiaalides 2022 ekskursiooni ja loeti 298 loengut.

1985.—86. a. töötas Kadrioru lossis **lektorium «Disain, Eelugu ja tänapäev»**. Ettekanded olid järgmistel teemadel:

«Art Deco — 1920. aastate stiil». (M. Toom);

«Bauhaus Saksamaal» (H. Liivrand); «Kaa-

saegse disaini probleeme» (K. Lehari, ERKI).

1986.—87. a. töötas **lektorium «Eesti kunst stiiliprismas»**.

Esineti teemadega: «Rahvusromantism» (M. Levin); «Ekspressionism» (E. Nõmberg); «Kubism-konstruktivism» (E. Komissarov). Tarbekunstimuseumis töötas 1985.—86. a. **lektorium «Huvitavaid lehekülgi portselani ajaloost»** järgmistele loengutele:

«Salapärane hiina ime» (M. Valk); «Euroopa portselani tekkelugu» (L. Schönberg); «Sevre'i portselanimanufaktuur madame Pompadour'i ajal» (A. Tiivel); «20. saj. portselan» (M. Alber);

1986.—87. a. algas **lektorium «Huvitavaid lehekülgi keraamika ajaloost»**.

Esineti teemadega:

«Põltsamaa portselanimanufaktuur Eestis» (J. Kuuskemaa); «Antiikkeraamika» (M. Valk).

Väljaspool muuseumi töötas 16 lektoriumi (neist 13 rajoonides), kus loeti 89 loengut.

Muuseumi kollektiivi liikmed juhendasid Kohtla-Järve Kultuuriülikooli 8 grupi tegevust ning osalesid Tallinna Kultuuriülikooli ürituste läbiviimisel. Muuseumi teadurite juhendamisel toimus 115 kultuuriülikoolide üritust.

1986.—87. a. algas **lektorium «Huvitavaid lehekülgi keraamika ajaloost»**.

Esineti teemadega:

«Põltsamaa portselanimanufaktuur Eestis» (J. Kuuskemaa); «Antiikkeraamika» (M. Valk).

Väljaspool muuseumi töötas 16 lektoriumi (neist 13 rajoonides), kus loeti 89 loengut.

Muuseumi kollektiivi liikmed juhendasid Kohtla-Järve Kultuuriülikooli 8 grupi tegevust ning osalesid Tallinna Kultuuriülikooli ürituste läbiviimisel. Muuseumi teadurite juhendamisel toimus 115 kultuuriülikoolide üritust.

1986.—87. a. algas **lektorium «Huvitavaid lehekülgi keraamika ajaloost»**.

Esineti teemadega:

«Põltsamaa portselanimanufaktuur Eestis» (J. Kuuskemaa); «Antiikkeraamika» (M. Valk).

Väljaspool muuseumi töötas 16 lektoriumi (neist 13 rajoonides), kus loeti 89 loengut.

Muuseumi kollektiivi liikmed juhendasid Kohtla-Järve Kultuuriülikooli 8 grupi tegevust ning osalesid Tallinna Kultuuriülikooli ürituste läbiviimisel. Muuseumi teadurite juhendamisel toimus 115 kultuuriülikoolide üritust.

1986.—87. a. algas **lektorium «Huvitavaid lehekülgi keraamika ajaloost»**.

Esineti teemadega:

«Põltsamaa portselanimanufaktuur Eestis» (J. Kuuskemaa); «Antiikkeraamika» (M. Valk).

Väljaspool muuseumi töötas 16 lektoriumi (neist 13 rajoonides), kus loeti 89 loengut.

Muuseumi kollektiivi liikmed juhendasid Kohtla-Järve Kultuuriülikooli 8 grupi tegevust ning osalesid Tallinna Kultuuriülikooli ürituste läbiviimisel. Muuseumi teadurite juhendamisel toimus 115 kultuuriülikoolide üritust.

1986.—87. a. algas **lektorium «Huvitavaid lehekülgi keraamika ajaloost»**.

Esineti teemadega:

«Põltsamaa portselanimanufaktuur Eestis» (J. Kuuskemaa); «Antiikkeraamika» (M. Valk).

Väljaspool muuseumi töötas 16 lektoriumi (neist 13 rajoonides), kus loeti 89 loengut.

Muuseumi kollektiivi liikmed juhendasid Kohtla-Järve Kultuuriülikooli 8 grupi tegevust ning osalesid Tallinna Kultuuriülikooli ürituste läbiviimisel. Muuseumi teadurite juhendamisel toimus 115 kultuuriülikoolide üritust.

1986.—87. a. algas **lektorium «Huvitavaid lehekülgi keraamika ajaloost»**.

Esineti teemadega:

«Põltsamaa portselanimanufaktuur Eestis» (J. Kuuskemaa); «Antiikkeraamika» (M. Valk).

Väljaspool muuseumi töötas 16 lektoriumi (neist 13 rajoonides), kus loeti 89 loengut.

Muuseumi kollektiivi liikmed juhendasid Kohtla-Järve Kultuuriülikooli 8 grupi tegevust ning osalesid Tallinna Kultuuriülikooli ürituste läbiviimisel. Muuseumi teadurite juhendamisel toimus 115 kultuuriülikoolide üritust.

eesti maal ja graafika 1975—1986» Taškendi Kunstmuuseumis.

Nõukogude Eesti plakatinaidust eksponeeriti 1. VIII—22. IX Dušanbe Kunstmuuseumis; 2. IX—5. XI Alma-Ata Näituste Saalis, 24. XI—29. XII Alma-Ata Operiteatris. Veebruaris-mais oli avatud eesti ekspositsioon üleliidulisel näitusel «Me ehitame kommunismi» Moskvas Maneežis; veebruaris-aprillis eksponeeriti eesti osakonda üleliidulisel näitusel «Kosmos rahu teenistuses» Moskvas Maneežis; septembris-novembris oli eesti ekspositsioon avatud üleliidulisel näitusel «Kultuuritegelased rahu eest» Moskvas Maneežis. Koostati eesti ekspositsioon üleliidulisele teatrikunstnike loomingu näitusele.

Välismaal

13. IV—8. VI oli avatud näitus «Tallinna kaasaegne maal» Kieli Linnamuuseumis (SLV). 2. X—8. X oli avatud Tallinna kaasaegse maali ja graafika näitus Venezia Palazzo Pesaros. Toimus Nõukogude Eesti tarbekunstinäitus Erfurdis (SDV). 5. XI—23. XI eksponeeriti Balti liiduvabariikide näitust «Kunstnikelt rahvale» Bukaresti näituste saalis «Dalles».

Välisnäitused ENSV-s

6. VI—6. VII tutvustati Brno vaipu Tartu Kunstnike Majas.

TARTU RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

Näitused statsionaaris

16. XI 1985 avatud TKM-i uute tulmete näitus suleti 5. I 1986.
10. I—9. II oli avatud Ülo Õuna skulptuuride näitus, esitati 51 teost.
22. I toimus Tartu rahvaülikooli kujutava kunsti osakonna ja vilistlasklubi kohtumine autoriga. Ilmub kataloog.
18. I—9. III oli Tartu Riikliku Kunstimuuseumi kujutava kunsti kaugõppekursuse XXII lennu lõpetajate ja varasematel aastatel lõpetanute tööde näitus, eksponeeriti 92 õlimaali, akvarelli, graafilist lehte 2 diplomandilt ja 48 lõpetanut. Ilmub nimestik.
14. II—30. III eksponeeriti Urmas Orgusaare personaalnäitusel 83 nahkehistööd. 4. III toimus Tartu rahvaülikooli kujutava kunsti osakonna ja vilistlasklubi kohtumine autoriga.
15. II—30. III oli avatud näitus «Tööteema kaasaegses maalikunstimis». Eksponeeriti 48 maali 31 autorilt.
22. II—30. III toimus Märta Laarmani 90. sünniaastapäeva tähistav näitus, esitati 83 graafilist tööd. 22. II oli M. Laarmani mälestusõhtu.
29. IX—23. XI oli karikatuurinäitus «Mis siin naerda on?» ja «Tallinnifilmi» sürrealistide grupinäitus. Esitati 187 karikatuuri, maali ja skulptuuri. 18. XI oli Tartu kujutava kunsti rahvaülikooli vilistlasklubi kohtumine autoritega.
21. X—30. XI eksponeeriti Ungari RV kunstniku Éva Rüdolfi 57 maali.
28. XI—31. XII toimus vabariiklik pisiplastika näitus. Esines 54 skulptorit 188 teosega. Ilmus buklett.
12. XII avati Eduard Maaseri akvarellide näitus, millel eksponeeriti 57 teost.
6. VI—6. VII oli Tartu Kunstnike Majas avatud TKM-i poolt korraldatud näitus Tšehhoslovakkia SV-st Brno linnast. Eksponeeriti 20 vaipa Brno 10 vaibakunstnikult. Ilmus kataloog.

Originaalteoste rändnäitusi eksponeeriti 1986. a. 22 paigas, tutvustati näitusi 10 teemaal.

Väljaspool statsionaari

21. I—13. III oli Võru Koduloomuuseumis avatud S. Kasemaa ja H. Vahersalu maalide näitus, tutvustati kokku 33 tööd. 11. II toimus Võru rahvaülikooli kohtumine autoritega.
27. I—27. II eksponeeriti TRÜ Raamatukogus 17 Ervin Õunapuu akvarelli.
4. IV—3. V tutvustati Viljandi teatris «Ugala» 19 Helle Vahersalu maali.
12. IV—5. V oli Saaremaa Koduloomuuseumis avatud U. Orgusaare nahkehistöö näitus, kokku 76 teost.
15. IV—30. V eksponeeriti Valgjärve raamatukogus M. Laarmani 18 graafilist lehte.
27. IV—10. V toimus Usbeki NSV-s Taškendi Kunstmuuseumis eesti nõukogude maali ja graafika näitus. Eksponeeriti 53 graafilist lehte 18 autorilt ja 62 maali ning akvarelli 30 autorilt aastaist 1976—86.
5. VII—21. VIII tutvustati Leedu NSV-s Kaunase M. K. Čiurlionise nimelises Kunstmuuseumis eesti nõukogude maali ja skulptuuri.
Esitati 52 maali 33 autorilt ja 25 skulptuuri 15 autorilt viimase 6 aasta loomingu.
6. VIII—25. VIII oli Pärnu Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis avatud Ahti Seppeti skulptuuride ja Malev Toomi fotode näitus. Esitati 10 skulptuuri ja 22 fotot, autoreilt kokku 32 tööd.
13. VIII—20. IX eksponeeriti Viljandi teatris «Ugala» 38 Arno Vihalemma graafilist lehte (aastaist 1952—1970).
13. X—30. XI oli TRÜ Raamatukogus eksponeeritud A. Vihalemma 32 graafilist lehte. Detsembris 1986 algas linnalektuurium «Jaapani klassikalises kunstis». 11. XII toimus loeng «Jaapanlaste maailmamudel ja selle kajastamine kunstis» (A. Sisask).

KUNSTINÄDAL — 86

Kunstinädal — 86 toimus 12.—22. aprillini, kandis meie vabariigis järjekorranumbrit 29 ja keskpunktiks oli Paide linn. Kunstinädal hõlmas 86 näitust üle kogu vabariigi, mille korraldajateks olid Kunstnike Liit, Kunstifond, kunstimuuseumid, ENSV Riiklik Kunstiinstituut. Korraldati kohtumisi autoritega, loenguid, konsultatsioone koolides, asutustes, ettevõtetes, klubides jne. ENSV Riiklikus Kunstiinstituudis toimus teaduslik konverents. Vabariigi rajoonikeskustes viidi läbi isetegevuslike kunstnike näituste arutelusid, kus professionaalsed kunstnikud ja kunstiteadlased analüüsisid isetegevuslaste töid ja andsid konsultatsioone. Kunstnikud ja kunstiteadlased kohtusid näitustel kultuuriülikooli kuulajatega. Kunstinädala üritustes osalesid 66 kunstnikku ja kunstiteadlast.

JUUBILARID — 1987

25. jaanuaril kunstiteadlane Nina Raid — 70; 12. veebruaril graafik Aleksander Koemets — 75; 28. veebruaril akvarellist Enno Lehis — 75; 7. märtsil maalikunstnik Ellen Polli — 60; 13. märtsil skulptor Juhan Paberit — 70; 14. aprillil maalikunstnik Jüri Palm — 50; 26. aprillil teatrikunstnik Liina Pihlak — 50; 28. aprillil moekunstnik Mari Kanasaar — 50; 5. mail nahakunstnik Kaja Kits-Karm — 50; 26. mail keraamik Tiiu Purju — 50; 29. mail kujunduskunstnik Ene Ammer — 50; 2. juunil tekstiilikunstnik Malle Taimre-Orglaan — 50; 4. juunil graafik Tõnis Laanemaa — 50; 7. juunil maalikunstnik Jüri Šestakov — 50; 13. juunil teatrikunstnik Agu-Kustav Püüman — 50; 23. juunil maalikunstnik Heldur

Viires — 60; 2. juulil keraamik Made Evalo — 50; 6. juulil kunstiteadlane Aino Kartna — 60; 19. juulil tekstiilikunstnik Mall Tomberg — 60; 20. juulil skulptor ja graafik Renaldo Veeber — 50; 21. juulil metallikunstnik Emilda Trepp — 75; 24. juulil skulptor Rafael Arutjunjan — 50; 25. juulil graafik Boris Lukats — 80; 31. juulil graafik Ants Säde — 50; 9. augustil akvarellist Aleksander Pilar — 75; 21. augustil klaasikunstnik Silvia Raudvee — 60; 27. augustil skulptor Jaan Vares — 60; 1. septembril maalikunstnik Dolores Hoffmann — 50; 1. septembril keraamik Susanna Otema — 60; 18. septembril graafik Lilian Härm — 60; 18. septembril skulptor Jüta Eskel — 60; 4. oktoobril akvarellist Ivar Tõnurist — 50; 31. oktoobril kunstiteadlane Hilja Jõgi — 60; 18. oktoobril kujunduskunstnik Ergav-Vello Asi — 60; 4. novembril tekstiilikunstnik Hilja Hollas — 60; 5. novembril teatrikunstnik Voldemar Peil — 80; 16. detsembril nahakunstnik Helda Reimo — 80; 17. detsembril skulptor Lembit Tolli — 60.

1986.

14. mail suri graafik Uno Martin (sünd. 4. mail 1919); 25. juunil suri maalikunstnik Luulik Kokamägi (sünd. 15. aprillil 1921); 28. augustil suri ENSV teeneline kunstnik, keraamik ja metallikunstnik Mari Rääk (sünd. 28. oktoobril 1907); 26. septembril suri ENSV teeneline kunstnik, maalikunstnik Valerian Loik (sünd. 20. mail 1904).

1986 ilmunud kirjastuses «KUNST»*

1. Sirje Helme (koostaja). «Kunst» 68/1. 65 lk.
2. Milvi Alas. Voldemar Mellik. 102 lk.
3. Jüri Hain (koostaja). 16 postkaarti Fr. Tuglase teoste.
4. Maria Olep (koostaja). «Kunst ja Kodu» 54/85. 49 lk.
5. „ vene keeles.
6. Villem Raam. Ekstliibris ja Evald Okas. 95 lk.
7. Friedebert Tuglas. Taevased ratsanikud. 80 lk.
8. Kaalu Kirme, Rein Loodus. August Roo-sileht. 71 lk.
9. Jüri Kuuskemaa (koostaja). «Kunst ja Kodu» 55/86. 65 lk.
10. „ vene keeles.
11. Emmi Vahelaid (koostaja). «Käsitöö» 21. 48 lk.
12. „ vene keeles.
13. Lionginas Šepetys. Modernismist. 183 lk.
14. Kaalu Kirme. Eesti sõled. 182 lk.
15. Jüri Hain. Tallinna VI graafikatriennaal (24 reproduktiooni).
16. Suve tagasitoomine. Põhja-Ameerika indiaanlaste muinasjutte. 102 lk.
17. Tiiu Viirand. Läheme kunstimuuseumi. 49 lk.
18. Jüri Hain (koostaja). Kunstiteadus. Kunstikriitika. 6. 346 lk.
19. Sirje Helme (koostaja). Kunstikalender 1987.
20. Dora Kogan. Mihhail Vrubel. 367 lk.
21. Tiiu Viirand (koostaja). Laste kunstikalender 1987.
22. Vive Tolli. Postkaardid (7 nimetust).
23. Naima Neidre. Postkaardid (7 nimetust).
24. Villu Järmut (kunstnik), Gustav German (fotograaf). Plakatkalendrid: «Kalevipoeg 1862—1987» (2 nimetust).

* Esitatud ilmumise järjekorras.

Энно Оотсинг. Локально и глобально. Пресыщение чувствуется сейчас как в искусстве, так и в критике. Очевидно, причины этого кроются большей частью во искусстве, обусловлены урбанизацией, недостатком эмоциональности и другими т. н. благами цивилизации. Положительные эмоции может дать сегодня только природа, но она по-прежнему безжалостно эксплуатируется. Ухудшение положения вызвано прежде всего локальностью мышления и деятельности, когда не учитывается обстоятельство, что сиюминутная польза для ближайшего окружения может обусловить ущерб в глобальном масштабе. Искусство, правда, оказать непосредственной помощи в решении мировых проблем, не может, но все же роль его недооценивается. В нынешней кризисной ситуации искусство должно иметь как эстетическую, так и этическую миссию. Эстонское искусство своей миссии сейчас не выполняет, но, очевидно, что подъем в искусстве связан с ростом общественного сознания. Нельзя ожидать нового и свежего в искусстве, когда в окружающем мире наблюдается застой (с. 1).

Обзорная выставка эстонского искусства в Москве. Весной 1987 г. в Москве состоялась обзорная выставка эстонского искусства, которая стала самой крупной экспозицией искусства нашей республики за ее пределы. Для выставки были отобраны произведения последних десяти лет, были представлены живопись, графика, скульптура, плакат, прикладное искусство, дизайн. Это была представительная экспозиция, включавшая все самое лучшее, что было создано за эти годы. Принципы составления выставки, правда, вызвали на месте споры, но московская публика и критика приняли выставку исключительно благожелательно (с. 2—4).

Эха Комиссаров. Вильнюсское VII триеннале живописи. По количеству участников это триеннале было одним из самых представительных — на нем выступили по 20 художников от каждой республики, каждый имел право представить 3 работы. Хотя недостатка в дебютах не было (из Эстонии Я. Арро, М. Курисмаа, А. Лилл), три четверти выставившихся составляли уже известные художники. В то же время сформировавшееся элитарное искусство сумело дать представление о процессах, развивающихся в настоящее время в искусстве. Основная направленность работ на триеннале, несомненно, сама картина, что свидетельствовало о происходящей в художественной проблематике переориентации. На смену художественной концепции последних триеннале, которая исходила из проблематики технической цивилизации, пришла концепция, подчеркивающая свободу выражения чужа и эмоциональность. Интересные в этом плане примеры предложила латвийская экспозиция, где подход к живописи, характерный для прошлого, был приспособлен к требованиям амбивалентной современности. В то же время вопросы вызвала неоконсервативная манера живописи, зачастую неясной оставалась цель произведения, самостоятельное цветовое решение также не всегда становилось ценным произведением живописи. Особой самостоятельностью выделялись на этом экспрессионистском фоне работы Т. Пяззукке. Искусство литовских художников по-прежнему сохраняет драматическую, мощную экспрессию, оно значительно свободнее, чем мы, владеет абстрактными средствами выражения. В то же время оно явно имеет оценочные связи с миром, размышляя об экзистенциальных ценностях (А. Курас). Четко прослеживалась тенденция увязать патриархальный крестьянский мир с религиозной тематикой. Общую картину дополнили работы эстонских художников в духе традиционного геометрического искусства (А. Лилл, Ю. Каск), а также очень популярный в посткультуре подход к мифологическим темам (Э. Пылдрос, Л. Саралуу) (с. 5—8).

Антс Юске. Пространство и изображение в языке живописи Андо Кескюла. Восприятие творчества Андо Кескюла достаточно объемно и причина этого кроется в том, что художник постоянно меняется. В то же время не раз говорилось о коммуникативных трудностях в восприятии его живописи, что обусловлено сложностью кода, художественных средств выражения, несущих информацию. Поэтому в настоящей статье его творчество анализируется с помощью определенных категорий, за основу берется пространство, оформление и поверхность изображения. На этой основе творчество А. Кескюла можно разделить на два этапа. Начало первого периода относится к 1974—1975 гг., когда художник решительно отошел от сложившихся в эстонской живописи традиций. Основной акцент в работах этого периода делался не столько на изображаемом объекте, сколько на средствах выражения, включая пространственные эффекты, что позволило создать фотографическое впечатление. Этот период можно сравнить с гиперреализмом, но только косвенно, так как усложняя пространственные эффекты, художник отходит от первоначальной формы ги-

перреализма. Картина «Пейзаж северной Эстонии» положила начало теме, которая проходит через все нынешнее творчество художника — познание условности искусства (картины) собственными средствами искусства. Заметные изменения произошли в начале 1980-х годов — художник размышляет над соотношением реальности и картины, условностью искусства на другом уровне. Зачастую используется прием «картина в картине». В этот же период меняется и понятие о картине и поверхности картины — картина и поверхность изображаемого отделяются друг от друга, дополнительное нанесение красок, набрызг и другая фактура касаются только поверхности изображения, а не самой картины (с. 9—15).

Райво Келомес. Выставка молодых — 86. Выставка проходила в декабре 1986 г. — январе 1987 г. в Таллине в павильонах ВДНХ ЭССР; работы, не принятые жюри, экспонировались в Доме туриста. Вокруг выставки возникло много проблем, часть критиков не признала искусство молодых как самостоятельное явление и увидела в нем только несколько разбавленную форму искусства старшего поколения. Но нельзя обвинять только поколение в отсутствии крайних проявлений, для их появления в искусстве необходима благоприятная обстановка. Для возникновения активизирующей атмосферы имеются две возможности — недемократическая и тотальная политика в отношении искусства или, напротив, экономическая вовлеченность искусства, культ новизны, слабость цензуры. В этом случае мерилом для искусства будет служить экономическая полезность, моральный шок или причастность к политике. Локальная среда спокойнее, здесь отсутствует традиция исчерпывать до конца наметившиеся в искусстве направления. Отсутствуют и экономические рычаги, способные содействовать этому. В отличие от 80-х годов новизна и профессионализм уже не являются основными. Рассматривая существующее положение, можно выделить два круга проблем — искусство молодых как вопрос поколений и связь с проблемами мирового искусства. Здесь следовало бы пересмотреть использованную до сих пор точку зрения о механизме смены поколений, а также представление о том, что поколения должны противостоять друг другу. Сейчас в художественную жизнь можно войти достаточно спокойно. Нет смысла также культивировать возникновение новых демонстративно выступающих группировок, так как наша более интимная и дружественная среда не благоприятствует этому (с. 16—19).

«Пробуждение искусства». Performance Сийма-Танеля Аннуса состоялось 19. III. 87 г. и служило как бы вступлением к открытию выставки Сигне Киви и Яака Арро. Символические Луна и Солнце, Сеатле и Жнец, пара танцоров, космические силы, Художник и Король создали движущееся во времени и пространстве произведение искусства, целью которого было показать рождение искусства и художника, зарождение творческого процесса и реализацию идеи (с. 20—21).

Выставка «Предмет в искусстве». В основе этой выставки было желание сделать традиционные обзорные выставки более разнообразными. Выставку собирал Андрес Толтъс, представить разрешалось произведение в любой технике и материале, единственным ограничением была тематика — исходной точкой произведения должен быть окружающий нас мир предметов. На выставке была выделена и ретроспективная часть, вновь можно было увидеть характерное для конца 60-х — начала 70-х годов и берущее начало непосредственно в поп-искусстве использование готовых предметов (А. Курисмаа, А. Толтъс). Выставка также позволила показать работы, которые до сих пор из-за материала экспонировались только на выставках прикладного искусства, но которые по своему содержанию относятся к изобразительному искусству (Э. Ярв, М. Ярмур) (с. 24—27).

Юри Хайн. Одно коллективное впечатление о 60-х 1960-е годы были в нашей культуре определяющими, исследование и оценки этих лет сейчас очень актуальны, тем более, что оценки иногда прямо противоположны. О группе АНК 64, относящейся к этому периоду, делалось много похвальных обобщений, но более точное описание ситуации в искусстве этих лет и обзор конкретной деятельности АНК отсутствует. Одним из важных, повлиявших на молодых художников того времени событий стала туристическая поездка в Польшу к Народную Республику, организованная АНК 64. Группа состояла из 30 молодых людей, среди них — все члены АНК. Более конкретная цель поездки — знакомство с Краковским биеннале графики и Варшавским биеннале плаката, но кроме того, она означала непосредственный контакт с мировой графикой, фильмами, которые тогда не было возможности посмотреть у нас (Висконти, Пазолини), вообще с более открытой культурой Польши. Биеннале дало возможность сравнения, а также фон для

оценки направлений и возможностей эстонской графики. Важным было знакомство с японской экспозицией, а также персональной выставкой Куми Суган, получившего гран-при на предыдущем биеннале. Неожиданностью оказались сильные работы графиков Латинской Америки, а также голландский эстамп. На биеннале плаката доминировали Польша и Япония (среди участников были А. Уорхол, А. Кальдер, Р. Раушенберг, Ф. Бейкон). Основной итог этих важных мероприятий можно свести, во-первых, к самокритичной оценке эстонского искусства, во-вторых, к сознанию того, что наше искусство является частью мирового и имеет самостоятельную ценность, чтобы составить конкуренцию на таких выставках. Это вдохновило молодых на то, чтобы позаботиться о восприятии своего искусства. А следующим биеннале свои работы представили Ю. Аррак, Тынне Винт, В. Винн, А. Кютт (с. 28—30).

Паула Делашери-Ильвес — первая эстонская женщина архитектор, которая более 50 лет прожила и проработала в Париже. Архитектурное образование получила в Будапештском королевском техническом университете, который окончила в 1929 г. Она была первой женщиной, окончившей это учебное заведение. В сентябре 1986 года П. Делашери-Ильвес посетила Эстонию, в местной архитектуре отметила как современность, так и оригинальность (с. 31).

Выставка Рут Тульвинг состоялась в марте—апреле 1987 г. в Художественном музее в Кадриорге. Р. Тульвинг — живописец и график — родилась в Эстонии, в настоящее время живет в Канаде. Закончила Высшее художественное училище в Торонто, училась в Париже и Калифорнии. В 1977 г. была избрана членом Канадской королевской академии художеств. Художница занималась живописью (масло), акварелью и эстампом. На выставке в Кадриорге была представлена 31 работа в технике *embossing*. В интервью, которое Р. Тульвинг дала в день открытия выставки, она сказала, что техника, в которой она сейчас работает, позволяет очень хорошо передавать отношения между людьми. В эстонской графике художница отметила приверженность линии и умелое сочетание белых и черных поверхностей. По ее мнению, на американском рынке наиболее понятным был бы язык графики Рауля Меэла (с. 32—33).

Эви Пихлак. Венецианское XLII биеннале. Основной темой 42 биеннале, состоявшегося летом 1986 г., были искусство и наука. Экспозиция подразделялась на тематические разделы — «Пространство», «Искусство и алхимия», «Комната чудес», «Искусство и биология», «Цвет», «Технология и информация», «Наука на службе у искусства». Хотя выставка проводилась под девизом сопоставления науки и искусства, экспозиция была богата прежде всего работами иррационального и мистического толка. Был представлен и исторический материал — так, разделы, касающиеся как проблем алхимии, так и пространства, начинались с исторических ссылок и источников. В целом выставка подтвердила, что сфера, где наука и искусство соприкасаются, касается исторических явлений искусства, но особенно значительно она влияет на мировоззрение современных художников (с. 34—38).

Рауль Курвиц. Иозеф Бойс (1921—1986). В 1986 г. скончался Иозеф Бойс — одна из ключевых фигур в современном немецком искусстве. Наиболее адекватным выражением немецкого искусства в современном был экспрессионизм, а следовательно, и Бойса можно рассматривать как чистого экспрессиониста и прежде всего по духу, а не по форме. В действительности творчество Бойса исключает всякий анализ, который основывается на понятиях формальной эстетики. Его метод опирается на архетипные, мифологические и мажорно-религиозные ассоциации. Определяющим все же является индивидуальный опыт, поэтому важны различные впечатления, связанные с местами и событиями детства и юности. Художественное образование Бойс получил в Дюссельдорфской академии искусств по специальности скульптуры. В 1946—1955 гг. он участвовал в мероприятиях группы «Потомок профиля», к этому периоду относится серия работ на тему матки-пчелы, в ней выразилось понимание художником скульптуры как энергетического процесса. Поворотным пунктом в творчестве стало вступление художника в интернациональную художественную группу «Fluxus» в 1962 г. Принципы этой авангардистской и скандальной группы своего времени носили скорее социальный, чем эстетический характер. Вступлению группы основывались на шок и абсурд, ее деятельность в основном имела неадаптивный характер. Она преследовала цель освободить человека от социального застоя. У «Fluxus» Бойс заимствовал язык выражения — постановочные акции и примитивные материалы, но вместо дадаистского анти-искусства он выдвинул принцип т. н. тотального искусства. В

SUMMARY

дальнейшем его композиции все больше сосредотачиваются на себе, усиливается момент медитации, стремление сблизить западное и восточное понимание мира. Художник ищет положительные решения для преодоления отчуждения, возникшего в индустриальном обществе (с. 39—43).

Март Хелме. Ашикага Йошимцу — японский Медичи. В 1368 г. в Китае было свергнуто монгольское иго, что означало восстановление связей между Китаем и Японией. Япония вновь открыла для себя Дзэн и рожденную им культуру периода Сунь. В 1368 г. в Японии был посвящен в должность новый шогун Ашикага Йошимцу, который стал первым большим сторонником «модной» культуры Дзэн. Он был умным и умелым политиком, его правление существенно не отличалось от правления властелинов этого же периода, но в истории он занимает особое место, прежде всего как крупный меценат в искусстве. При его содействии и денежной поддержке соорудились новые монастыри или перестраивались старые, в его правление большие деньги тратились не на ведение войн, а на крупное строительство. Были созданы такие шедевры архитектурного и садового искусства, как Рианджи, Сайходжи, Дайзерин. Наиболее выдающимся сооружением стал монастырь-резиденция Йошимцу в Кинкакудзи. В изобразительном искусстве монахи Дзэн начали развивать традиции прежних китайских академий художеств, доминировала одноцветная живопись тушью. Центрами этой живописи стали четыре больших монастыря Дзэн в Киото. Сформировались такие области искусства, как садовое искусство, икебана и церемония чаепития, которые позднее стали национальными. Можно сказать, что во многом именно благодаря Йошимцу Япония стала такой, какой мы знаем ее из истории (с. 44—49).

Борис Берштейн. Speculum magnum ехемплогит — Божье око и благословение Сатаны. О творчестве Ю. Аррака было опубликовано множество интерпретаций, в первую очередь психологических объяснений его произведений. Не исключая психологического аспекта, в данной статье автор предлагает другие подходы и рассматривает некоторые важные для творчества Ю. Аррака мотивы. Первый уровень изучения — отношение «картина — внешний мир». Центральным звеном этого отношения является постоянно повторяющийся и варьирующийся герой-образ, значение которого всегда зависит только от контекста. Это деиндивидуализированный тип с гротескной внешностью, «человек вообще». Существо обретает значение в контексте картины, становясь Играющим, Шутом, Зрителем и т. д. Важной частью контекста является пространство — интерьер или доминирующая в открытом пейзаже архитектурная форма (дворец, стена), которая может быть истолкована как архетипический символ. Во-вторых, контекст создает измерения культуры — используются трансформированные мифы и мотивы, имеющие продолжительные традиции — странствие, маска и лицо, игра и т. д. Аррак как бы создает универсальную метафору человеческой комедии, гигантское «зеркало мира», аналогией которого могло бы служить собрание средневековых причт «Speculum magnum ехемплогит». У такого отражения есть и другая сторона — все отражающее универсальное зеркало является соответствием всевидящего божьего ока. Аналогично и у Аррака чрезвычайно важны мотивы глаза, зрения, видения. В его работах имеются два основных начала — иррациональное и стихийное, с одной стороны, и рациональное, критическое и ироничное, с другой (с. 50—58).

Locally and Worldwide by Enno Ootsing. One feels bored both in art and critics at present. The reasons are most likely art extrinsic, they are caused by urbanization, emotional deficiency and other so-called advantages of the civilization. Today one can receive positive emotions only from nature, but nature is as formerly continued to be exploited ruthlessly. The main reason for worsening of the situation is the man's localized thinking and activities, one does not take into consideration the fact that the gain in the vicinity can do harm in worldwide spheres. The art cannot directly help in solving the world problems, but its role has been underestimated. The art must have in the present critical situation both aesthetic and ethic mission. The Estonian art does not fill in its share at present, but it is clear that the rise in art is connected with the increase of social consciousness. One cannot hope to see new and fresh tendencies in art when surrounding world is stuffy. (p. 1).

The Exhibition of Estonian Art in Moscow. In the spring of 1987 the survey exhibition of Estonian art was held in Moscow. It was the largest display of Estonian art outside of our republic. The exhibition was put together from the works made during the last decade. There were represented paintings, graphic art, sculptures, posters, applied art as well as design. One had to do with the very representative exhibition where one displayed the best works made during the last 10 years. The principles of compiling the exposition caused discussions, however the public and critics in Moscow accepted the exhibition extremely well-wishingly. (p. 3).

The Vilnius 7th Painting Triennial by Eha Komisarov. As for its number of participants the triennial was one of the most representative exhibitions — from each country 20 artists with 3 works. Although there took part a number of debutants (from Estonia — J. Arro, M. Kurismaa, A. Lill), the three-fourths of the participants belonged to the number of already known artists. At the same time also the already formed elite art could give as well the survey about processes going on in art today. The art hold the central posture in the triennial and showed the started re-orientation in the art problems. The art conception that proceeded from the problems of the technological civilization presented at the last triennials, was replaced by the manner that stressed free colour expression and free emotionality. Such interesting examples were offered at the Latvian exposition where the painting treatment of the past was adapted to the demands of ambivalent modern times. At the same time the neo-expressive manner of painting raised questions; often the aim of the work remained vague, also the independent colour expression was not always able to turn into valuable work of painting. On that expressionist background Tiit Pääsuke's works seemed to be very independent ones. The Lithuanian art preserves as before dramatic, vigorous expression, retaining more free attitude towards abstract expression. At the same time the Lithuanian art is in estimating relations with the world, pondering over existentialist values (A. Kuras). The trend to bind patriarchal rural world with religious subjects was strong. The Estonians added to the general picture of the exhibition their traditional geometric art (A. Lill, J. Kask) as well as the treatment of mythological subject very popular in post-culture. (pp. 5—8).

Space and Picture in Ando Kesküla's Painting Language by Ants Juske. The reception of Ando Kesküla's work is quite capacious, the cause is in the continuous changing of the artist. At the same time one is hinting at the communicative failures in accepting his work, the reason is in the complicated means of expression that carry the code, the message. The present article therefore analyzes his work with the help of certain categories, taking the space, frame and surface of the image as the base. On the basis of that Ando Kesküla's work can be divided into two stages. The first period began in the years 1974-1975 when the artist withdrew resolutely from the previous traditions of Estonian painting. The primary emphasis in the works of that time was not so much on the depicted object as on the means of expression, among this on the spatial effects which were created due to photographic experience of seeing. This period can be connected with hyper-realism, yet only indirectly, because changing the spatial effects ever more intricate, the artist soon moved off from the initial form of the hyper-realism. With the painting "North Estonian Landscape" the artist engages himself with the theme that goes on through the hitherto work, it is the bringing the conventionality of the art (picture) into consciousness with the means of the art itself. Considerable changes took place at the beginning of the 1980s — the meditation over the relations of the reality and picture, disquisition on the conventionality of the art on another level

began. Often the method "picture in the picture" is used. At that period the idea of the picture and the surface of the picture changes also, the picture and the depicting surface are disunited from each other, the paintings on the pictures, dashings and textures added to the picture belong to the depicting surface not to the picture. (pp. 9—15).

The Exhibition of the Young Artists in 1986 by Raivo Kelomees. The exhibition took place in December 1986—January 1987 at the Exhibition Grounds in Tallinn. One part of the works rejected by the jury was exposed in the House of Tourism. A lot of problems arose around the exhibition, one part of the critics did not consider the art of the young people as an independent phenomenon and saw in it the thinned form of the art of the older generation. But one cannot accuse only the generation in the lack of the extremes; for the formation of the more extremist art there is needed favourable milieu. There are two possibilities for the formation of the activating atmosphere — undemocratic and total art policy or on the contrary, the economic engagement of the art, the cult of novelty, the weakness of the censorship. In that case the criterion of the art is its economic profitability, moral outrageousness or political engagement. The local milieu is calmer, here one lacks the tradition of exhausting opened art lines. For promoting it one lacks economic lever as well. Unlike the 1980s the novelty and professionality are not any more the main problems. Contemplating the present situation we notice two circles of problems — young art as the problem of generations as well as connection with the problems of the world art. Here one ought to revise some circulating standpoints on the mechanism of the change of generations, as well as the conception that the generations have to oppose. At present one can join the art life in peaceful way. Also it is no need to cultivate the arrival of the new manifesting groups, because our more intimate and friendlier milieu does not promote it. (pp. 16—19).

"Awakening of the Art" The performance of Siim-Tanel Annus took place on March 19th, 1987 in front of the Art Salon and was the introduction to the then opened exhibition of Signe Kivi and Jaak Arro. The symbolic Moon and Sun, Sower and Reeper, pair of dancers, cosmic forces, Artist and King formed in time and space moving art work, the aim of which was to show the birth of the art and the artist, the awakening of the creating process and realization of the idea. (pp. 20—21)

The reason for organizing the exhibition "Object in Art" was the wish to diversify the traditional survey exhibitions. The exposition was compiled by Andres Tolts, one could hand in the works executed in all techniques and materials, the sole restriction was thematic — the subject and the starting-point of the work of art had to be the world of objects that surrounds us. The exhibition had also the retrospective role, one could once again see the utilization of ready objects proceeded from the pop art of the end of the 1960s and the beginning of the 1970s (K. Kurismaa, A. Tolts). The display enabled also to expose art works that for their material up till now were presented only at the exhibitions of applied art, but which for their message belonged to the figurative art (E. Järv, M. Järmut). (pp. 24—27).

One Collective Experience from the 1960s by Jüri Hain. The 1960s have been decisive period in our culture, studying and estimating those years is very actual at present, all the more, because the evaluations are downright polar. About the group ANK64 of that time one has said lots of exalting generalizations but still we lack the exact description of the art situation of those years as well as the survey of the concrete activities of ANK. One of the most essential events that influenced the young artists of that time was the tourist tour to the Polish PR arranged by ANK64. There were 30 young people in the group, among them the whole ANK grouping. The narrower aim of the journey was getting acquainted with the Krakow graphic biennial and Warsaw poster biennial, but actually the tour meant the direct contact with the world graphic art, with the films one could not see here at that time (Visconti, Pasolini) as well as with altogether more open cultural situation in Poland. The biennial gave opportunity for juxtaposing as well as the background for estimating the trends and possibilities of the Estonian graphic art. The acquaintance with the Japanese exposition was significant, also the one-man show of Kumi Sugai, the winner of the main prize at the preceding biennial. The high level of the works of South American graphic artists, also that of the Netherlands was surprising. At the poster biennial dominated Poland and Japan (among the participants were also A. Warhol, A. Calder, R. Rauschenberg, F. Bacon). The main experience from

there was on the one hand the self-critical estimation of the Estonian art, on the other — the knowledge that our art belongs to the number of the world art and that it has sufficiently self-value for competing at such undertakings. That fact inspired the young artists to take care of the reception of their art. At the following biennial took part with their works J. Arrak, Tõnis Vint, V. Vinn and A. Kütt. (pp. 28—30).

Paula Delacherie-Ilves is the first professional Estonian lady architect who has lived and worked over 50 years in Paris. She graduated as a first female architect from the Budapest Royal Technical University in 1929. In September 1986 P. Delacherie-Ilves visited Estonia. She finds the local architecture modern and original. (p. 31).

The Exhibition of Ruth Tulving in the art museum in Kadriorg was held in March/April 1987. R. Tulving is a painter and graphic artist who was born in Tallinn, at present she lives in Canada. R. Tulving has graduated from the Higher Art School in Toronto, has studied in Paris and California. In 1977 she was elected the member of the Canadian Royal Academy of Arts. The artist has engaged herself in oil painting, water-colour, graphic prints. In Kadriorg there were displayed 31 works in embossing technique. In the interview given on the opening-day the artist confirmed that the technique in which she works at present, gives a good possibility for expressing the relations between people. In Estonian graphic art R. Tulving stressed the love for line and skilful treatment of black-and-white surfaces. She found that the graphic language of Raul Meel might be the most understandable one on the American markets. (pp. 32—33).

The Venetian XLII Biennial by Evi Pihlak. The leading idea of the 42nd biennial that took place in the summer of 1986 was art and science. The exposition was divided into thematic sections: "Space", "Art and Alchemy", "Wunderkammer", "Art and Biology", "Colour", "Technology and Information", "Science at the Service of Art". Although the leading idea of the exhibition was the juxtaposing of science and art, the exposition was first of all rich in irrational and mystical trains of thought. There were lots of historical materials at the exhibition, both the sections engaged with the problems of alchemy and space were started with historical references and initial sources. As a whole the exhibition proved that the playground where science and art brush, touch upon the historical art phenomenon but influences especially strongly the world of the contemporary artist. (pp. 34—38).

Joseph Beuys (1921—1986) by Raoul Kurvits. Joseph Beuys, the leading figure of the contemporary German art died in 1986. The most adequate expression of the German art is the expressionist art and actually one can treat Beuys as a pure expressionist, and that, in the first place for his spirit not form. Practically the Beuys' creative work excludes any kind of analysis that is based in the concepts of formal aesthetics. His method is founded on the archetype, mythological and magical-religious associations. Nevertheless the individual experience is decisive, therefore various sensations connected with places and events from the childhood and the times of youth are important. His art education Beuys got at the Düsseldorf Art Academy as a sculptor. In 1946—1955 he took part in the undertakings of the grouping "Successor of the Profile", from that period comes the series on the theme of the queen bees, which expresses the artist's concept of sculpture as the process of energy. The turning-point was the union with the movement of the international art grouping "Fluxus" in 1962. The principles of that totally vanguard and scandalous grouping of that time were rather social than aesthetic for their nature. The performances of the grouping based on shock and absurdity, the grouping's activities had predominantly neodadaist character. The aim was the liberation of the man from social congelation. Beuys took over from "Fluxus" the language of expression — staging actions and primitive materials, but instead of dadaist anti-art presented the concept of the so-called total art. Later on his stagings become more and more centered in himself, the meditating moment increases as well as the striving for bringing nearer the western and eastern treatments of the world. One searches for positive solutions to surpass the expropriation arising in the industrial society. (pp. 39—43).

Ashikaga Yoshimitsu — the Japanese Medici. His Time and His Deeds by Mart Helme. In 1368 the Mongol rule was overthrown in China, it meant re-establishment of the relations between China and Japan. The Japanese discovered once more for themselves zen and the culture of Sung period proceeded from that. In 1368 the new shogun Ashikaga Yoshimitsu was ordained. He became the first great supporter of the "modern" zen culture. Being a wise and clever politician his deeds surely did not differ essentially from the ones of the rulers of the same period, but in history first

and foremost he has the place of the great patron of culture. Under his patronage and financial support new cloisters were established and old ones were re-built, during his time plenty of money was spent not on wars but on grandiose buildings. Such masterpieces of architecture and garden art were created as Ryoanji, Saihoji, Daiserin. The top construction was the Yoshimitsu's cloister-residence Kinkakuji. In figurative art the zen monks started to follow the traditions of one-time Chinese painting academies, the unicoloured India ink painting became dominating. The four big zen cloisters of Kyoto became the centres of the India ink paintings. Garden art, ikebana art and tea ceremony that later on became national art spheres were formed. One can say that thanks to Yoshimitsu Japan is now like we know it historically (pp. 44—49).

Speculum magnum exemplorum — God's Eye and Satan's Blessing. Fragment of Arrak by Boris Bernstein. There has been published a great number of interpretations of his work, first and foremost one has found psychological explanations to his work. Excluding the psychological level the present article submits different way of approach and treats with some significant motifs of Arrak's work. As the first level one can regard the relation "picture — outer world". The central link of that relation is the continuously repeating and varying image-figure, whose meaning depends always on the context only. It is the grotesque de-individualized type, "the man altogether". In the context of the picture the creature assumes meaning, becoming a Player, a Jester, a Watcher, etc. The essential part of the context is the space — the interior or the architectural bulk (castle, wall) dominating in the landscape, that indicates to space archetype symbols. Secondly, the context is created by cultural dimensions — the transformed myths and motifs of long tradition are used such as pilgrimage, mask and face, play, etc. Arrak creates as universal metaphor of the human comedy, the vast "world mirror" the analogue of which might be the mediaeval collection of parables — "Speculum magnum exemplorum". Such reflection has also another side — the universal mirror that reflects the universe is the equivalent of the all-seeing God's eye. As an analogue one can see that the motifs of the eye, sight and seeing are for Arrak extraordinarily important. In Arrak's works one can find together two main embryos — irrational and spontaneous and rational critical, ironical. (pp. 50—58).

