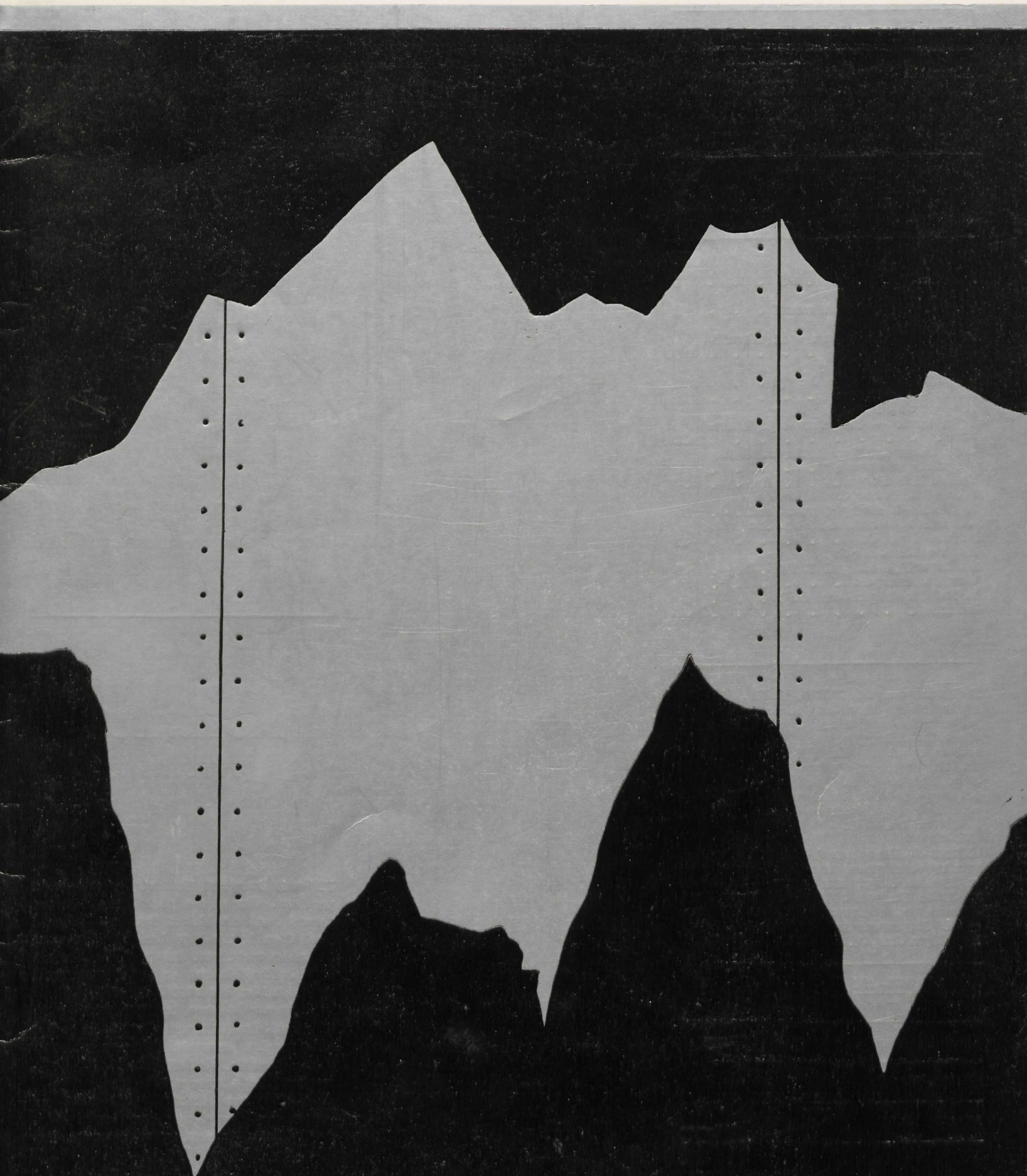


70/2 KUNST 1987



KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI ALMANAHH

Tallinn. Kirjastus «Kunst»

Koostaja ja toimetaja Sirje Helme

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

Kaas ja graafiline kujundus: Andres Tolts
Fotod: J. Arrak, M. Kaljuste, J. Karm, R. Kelomees, J. Klõšeiko, T. Kohv, P. Kraas, A. Protsin, A. Saar.

Jüri Arrak	
Mõtisklusi	1
Sirje Helme	
Tallinna VII graafikatriennaal	2
Tiina Pikamäe	
August Weizenbergi osa eesti rahvusli- kus liikumises	7
Marika Valk	
Parem hilja kui mitte kunagi	12
Näitus — Rühm T	18
Ants Juske	
Tartu kunst — traditsioonid ja tänane päev	22
Eerik Haameri näitus Eesti NSV Riikli- kus Kunstimuseumis	27
Vestlus Ado Lillega	34
Ninel Ziterova	
Traditsioonid, otsingud, uuendused	36
Krista Kodres, Juhan Maiste	
Purilast Ingliseeni	41
Raivo Kelomees	
Sündmused ja mängud Tartus	49
Ulev ja avangard	54
Vabariiklik sügisnäitus 1986	60
Resümee	64

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

Laduda antud 29. 06. 1987. Trükkida antud
23. 12. 1987. Kriidipaber 60×90/8. Baltika
8 p. Kõrgtrükk. Trükipoognaid 8,0. Arves-
tuspoognaid 11,52. Trükiarv 3000. Tellimuse
nr. 2807. Trükikoda «Uhise!u», Tallinn,
200001, Pikk t. 40/42.

ИБ 323

«Кунст» («Искусство») 70/2 1987. Альма-
нах на эстонском языке. Оформление
А. Тольте. Печатных листов 8,0. Заказ
№ 2807. Тираж 3000 экз. Типография
«Юхисэду», Таллин, 200001, ул. Пикк,
40/42. Издательство «Кунст», Таллин,
200001, ул. Лай, 34.

K 480300000—024
M 905(15)—87 2—87

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958.

© «Kunst» 1987.

Hind rbl. 2.10

MÕTISKLUSI

JÜRI ARRAK

Kirjutada kunstist? Helilooja ja interpreedi probleem. Uks ei ole põhimõtteliselt teisest parem, need on lihtsalt loomingu erinevad alad. Olen kunstnik ja kunstist kirjutamine on mulle vaevalisem kui tegemine. On aga hulk heliloojaid, kes on head interpreedid ja kunstnikke, kes hästi kirjutavad.

Mida vanemaks saan, seda rohkem tajun kõige suhtelisust, inimeste ja nende loodud mängureeglite omavahelist erinevust. See pärast viivitasin, venitasin selle artikli kirjutamisega kuni viimase minutini.

Nüüd siis istun Männiku talu kambris, on vaikne. Koer magab ja ohkab unes. Akna taga niitmata õuemuru, vanad õunapuud, hei-



1. Jüri Arrak. Foto 1985. a. aprillikuust.

namaa kahe imelise hiigelmänniga, ühel koskla pesakast. Maja on metsa ja mere vahel. Metsa ja Mere vahel, see ongi meie rahva kodu!

Lubasin kirjutada eesti maalikunstist. Mõtlen, mis on olnud kõige tähtsam, mis mõjutab. Meie rahva maalikunsti juured on väga lühikesed. Luterlik reformatsioon, mis mõjus väga soodsalt lugemisoskusele, kirjatarkusele, sest Piibel pidi olema igale rahvale loetav emakeelsena, ei olnud armulik kujutavale kunstile. Kirikud puhastati piltidest ja kujudest, lubjati valgeks. Leedumaal, kus säilis katoliiklus, on rahvakunst täis puuskulptuure ja pilte, meil aga ornamente. Meie eelkristlik ja paralleelselt kristlusega elav panteism oli aga hoopis erinev. Vahemeremaade paganlikust kultuurist ja meie mõistes kujutava kunstiga polnud selles midagi ühist. Meie rahvas mäletaks nagu midagi Idast, aga pealmine kultuurikiht on Läänest ja see maalikunst, millest kirjutama pidin, on nii nooruke. Kodumaine kunstitiharuski alles 20. sajandi laps!

Muidugi võib neid asju ka teisiti arutada. Mitte arvestada ajaloolist fooni ja rahva elu kulgu, vaid võtta aluseks kunstniku elu sünnist surmani. Sel juhul sõltuks näiliselt kõik sellest, milline on kunstnik inimesena ja millises konkreetses keskkonnas ta elab. Aga imelik on, et eesti kunstnikud, kes 20. sa-

jandi esimesel neljal aastakümnel Lääne-Euroopas elasid, ei nakatunud sealsetest avangardsetest kunstivooludest, vaid eelmiste järellainetustest. Meie õhukeses kunstipinnases kasvanud inimesed polnud vist küpsed sügavamate hoovuste jaoks. Küsimus — kas praegu oleksime? Arvan, et kui saaks proovida, siis oleksime, ja seda tänu maailmakultuuride üksteisele lähenemisele. Televisioon, raadio, ajakirjad, raamatud on need märkamatud abimehed, kes jutustavad kaugetest maadest nagu vanasti taadid lastelastele! Loomulikult sõltub meie kunst mõlemast — rahva kui terviku arengust ja kunstniku kui isiksuse jõust. Näiliselt lihtne ja kõigile mõistetav tõde nagu suurem osa siin taeva all, aga imelikul kombel peab just lihtsaid asju endale lõputult kordama. Näiliselt on ju kunstnik vaba nagu lind, aga tegelikult sõltub suuresti linnuparvest. Et endale luua oma isiklik arusaam elust, maailmapilt, peab selle lihtsatest klotsidest laduma. Ei tohi pimesi uskuda eelkäijaid, kirjutajaid, tuleb püüda ennast ja teisi pidevalt analüüsida. Pealegi see «kurikuulus» lapsepõlve aeg! Nagu oleks keegi meie sisemuse segi paisanud, et eluaeg vaeva näha selle korrastamisega. Hea, kui see vanaduses õnnestub. Halb, kui inimene oma küürudega harjub ja neid veel teistele kaela määrib. Ja kõike seda teades, ajalugu ja iseennast jälgides, võib

kõik ikkagi osutada tühitöök, isegi siis, kui kunstiks vajaminevad käsitööoskused selged on. See ongi saatuse pilge kunstniku ametis!

Kuidas aga näiteks kirjutada konkreetsest kunstnikust, kui on ometi teada, et kirjapandu on vaid tühine osa tema tööst ja pealegi kirjutaja liiga isiklik arvamus? Pealegi on nii erinevaid kunstnikutüüpe: rahulikke töömehi, keda peaaegu ei märkagi ja kelle pildid on nagu looduse osa, nendega suheldes tunned kindlust ja saad jõudu; võimuhahneid, kes kasutavad ka kunstiväliseid vahendeid edasijõudmiseks, rahaahneid, kes mängivad oma talendi maha nagu ruletil; ülitundlikke, keda kritiseerida ei tohi, sest nad võivad kaotada töövõime; konformiste, kes kuulsuse nimel teevad seda, mida ise ei usu jne. jne. Loomulikult on puhtaid tüüpe vähe. Milleks aga praegu neid lihtsaid asju üle korrata? Ehk selleks, et vahest püüaks mõni kunstnik nüüd mõnda oma omadust kohendada? Ometi tean, et olen selles lootuses lootusetult naiivne, sest kõik õigustavad sisemiselt oma tegevust ja elu jätkub! Nii-siis ei taha ma siin avaldada arvamust konkreetse kunstniku ja tema osa üle, parem võtan kaalumisele, mida peaks tegema, et eesti kunstile kuidagi kaasa aidata?

Mingite pisisoodustuste tegemine ei aita, see ainult ärritab, tekitab sisemisi hõõrumisi ja konflikte. Leian, et kunstnikul peaks olema võimalus pikemat aega elada mujal maailmas, töötada seal, kannatada, rõõmustada, armastada. Et siis, peale mõne kuu või aasta möödumist saaks tagasi koju tulla ja tuua kaasa võõrast verd oma kultuuri tugevdamiseks! Keskaegsed tsunftid olid selles mõttes väga targalt seatud. Sellid pidid enne meistriks saamist paar aastat rändama võõrastel maadel (kaasaegses mõttes tegelema tööstusspionaažiga). Kogutud töövõtted, uued stiilid ja võõrad kultuurid aitasid neil edukalt teha meistritöö. Mida erinevam on kunstipilt, seda elujõulisem see on.

Kunstnikel peaks olema võimalik osa võtta kõikidest välisnäitustest, kui neile selleks kutse saadetud on (eks ole see ju ka tunnustuseks meie kunstile, mida peaksime palju targemini ära kasutama, mitte kutse maha vaikima), peaks olema võimalik organiseerida oma personaalnäitusi ka teistes riikides. Kõik see oleks suur stiimul edasitöötamiseks ja meie kultuuri võimas propaganda. Meil seda aga peaaegu üldse ei kasutata! Kas praegune eesti kunst oleks selline, kui puuduksid Laikmaa, Mäe, Triigi, Raua, Viiralti, Koorti jt. Euroopas ja Aafrikas veedetud aastad? Euroopa selle kõigega rõhutada, et oluline hoob Eesti kunstikultuuri rikastamiseks on rännakud võõraste kultuurides! Ükskõik kui ilusa lusikaga seisvat vett segada, kipub see ikka roiskuma. Praeguse liikuva, muutuva maailma juures peaksid kunstnike reisid, reaalne osavõtt teiselaadilisest kunstielust ulatuma kõikidele kontinentidele, et mesilinnukestena korjata kultuurimett oma rahva kärgedesse.

Juuni, 1986.

SIRJE HELME

Graafikatriennaalidest kirjutamine on kriitike nagu katsekivi, millega kõik senised kirjutajad on omal kombel hakkama saanud. Kirjelduse ja hinnangute kõrvalt on iga kord jooksnud läbi üks kandev tees: juba peale II triennaali oli see hoiatus stabilisatsiooni ees (mis ka edaspidi jäi üheks põhiprobleemiks), kuid oli ka püüdu seletada ja õigustada arengutempo aeglustumist, või siis pakuti välja universaalne mudel — graafilist teost võis analüüsida tema ajalises ja sotsiaalses kontekstis ning paralleelselt sellega kui iseseisvat, muust «puhastatud» üksikuteost. Tulemused võisid olla erinevad. Viimase triennaali puhul osutus analüüsi vormi valimine eriti keeruliseks, nii et arutelul ettekande teinud Ants Juske (paralleellehtkanne Tamara Luugilt) pidi nentima — triennaal on oma hoiakutelt ja stiilidelt niivõrd kirju, et ei anna end kuidagi mingi ühese analüüsimeetodi alla painutada. Umbes samal põhjusel ei püüta ka alljärgnevas artiklis puudutada kõiki näitusel esiletulnud probleeme ja kirjeldada erinevaid käsitlusi ja stiile. Piiratud on vaid kahe probleemeringiga, millest ka nii sõnavõttudes kui arvustustes juttu oli — esiteks konservatiivsus ja teiseks inimesekontseptsioon, tema tähtsuse suurenemine ja muutumine.

Nii kunstnikele kui arvustajaile annab oma piirangud triennaali seisund ja reglement; tegu on esindusnäitusega, mis absoluutsele objektiivsusele pretendeerida ei saa. Siiani ei ole ka ükski triennaal organiseeritud mingi deviisi all, järelikult orienteeritus pole mitte sisule, teemale, tähendusele, vaid estampgraafika säilitamise ja edasiarendamise võimalustele. Teiseks seab oma piirangud ka välismaailm — selle kunstilised ja sotsiaalsed kriisiseisundid, mida oma artiklis juba kolm aastat tagasi märkis Mai Levin (vt. «Kunst» 64, 2, 1984). Nende piirangute vahele kogunes aga äärmiselt mitmekesine nii stiililiselt kui vaimult graafika, mida hoolimata tehnilisest virtuoossusest ja debütantide hulgast süüdistati mittehaakumises tänaste kunsti-probleemidega ja mille põhjal A. Juske tegi elegantse järelduse — kuna eesti graafika kõige suurem uuendus oli juba 10 aastat tagasi, oli meie graafika konservatiivne juba enne neokonservatismi lainet.

Seega haakus ta uue moelainega kummalisel viisil — seda endale teadvustamata ja õieti soovimatagi.

Küsimus konservatiivsusest on praeguses

kunstisituatsioonis täiesti loomulik ja näitab väärtushoiakute muutumist. See, mida aastaid nimetati paigalseisuks, on praegu ümber ristitud konservatiivsuseks. Vahe pole ainult sõnas — stagnatsioon; paigalseis haakus põhimõtteliselt avangardimentaliteedist pärit hoiakutega, sest teo eeldus, sisu ja eesmärk olid edasiminekus. Konservatism aga orienteerub kindlaks kujunenud väärtustele; tähtsust omab nii eelnevalt väljatöötatud esteetiline kontseptsioon kui üha perfektsem tehnika valdamine. Eesti graafika on ligi paarikümne aasta jooksul loonud tasapindse süsteemi, mis oma põhiolemuselt on loogiline, kompositsiooniliselt selge ja hästiloetav, mille esteetika on rajatud must-valge vahekorrale efektele ja rõhutatud ärakasutamisele, joo-nele, hästiproportsioneeritud vormile. Lühidalt — meie esteetika põhineb läbimõeldud ja korrektsel vormikultuuril. Seda võib juba traditsiooniks nimetada. Kui selle traditsiooniga liituvad ka suhteliselt noored graafikud (T. Reinsalu, J. Ilo, R. Laanemäe, A. Juurak), ja põhimõtteliselt teistele vormikeeltele rajatud graafika (L. Lapin, R. Meel, J. Okas) jääb vähearvuliseks, siis võime rääkida ter-vikuna konservatiivsest hoiakust.

Edasi võib aga konservatiivsust käsitleda kahest aspektist:

— võimetusena luua uut, kapseldumisena juba väljatöötatud süsteemidesse;

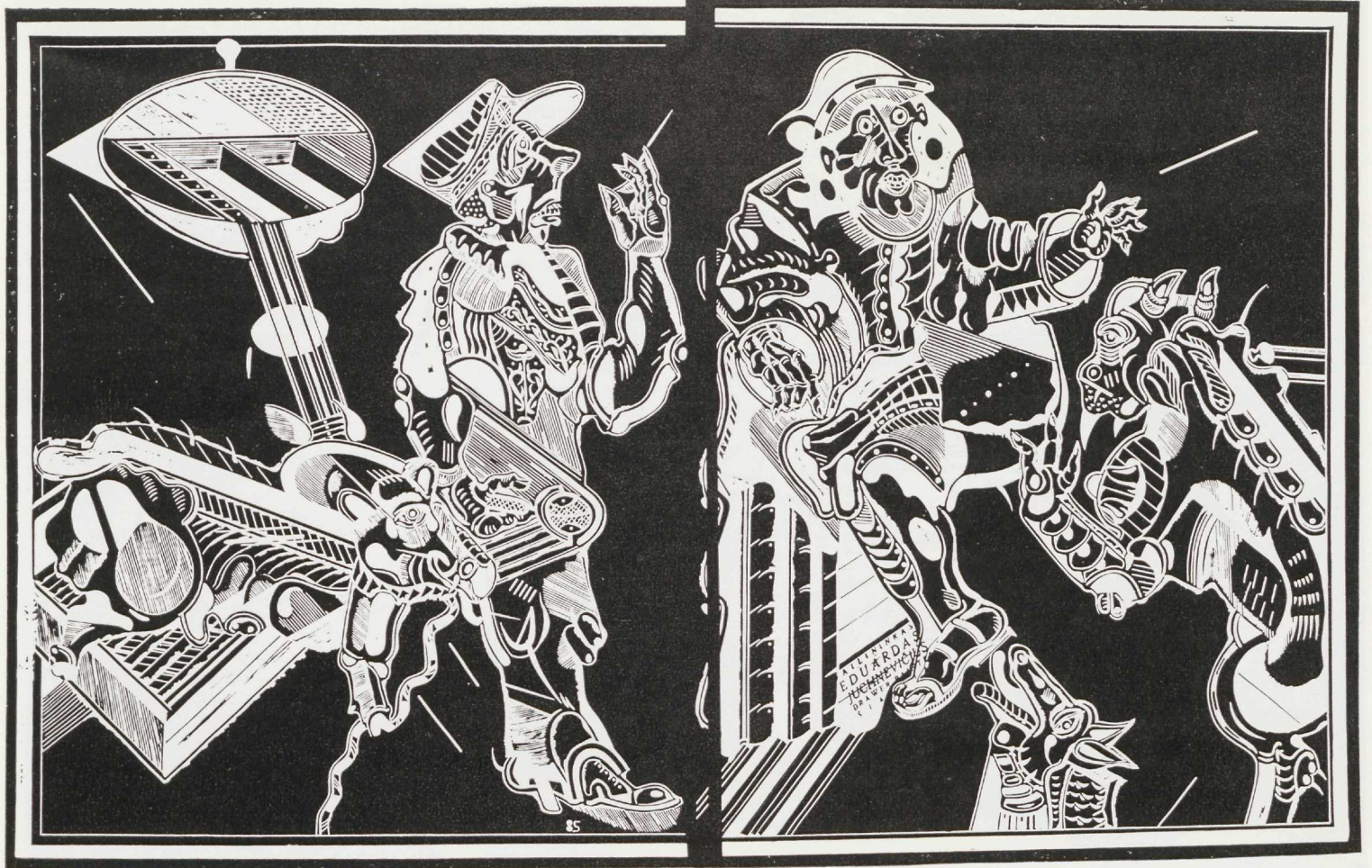
— soovimatusena muuta oma esteetilist mõtlemise viisi, teadlikult või alateadlikult **rahvusliku koolkonna säilitamisena**.

Tõenäoliselt tuleb just teist võimalust arvestada väga tõsiselt. Siinkohal ei tähendaks koolkond sarnaseid kunstivõtteid, vastupidi, umbes 1970. aastate alguseks, mida vist võib lugeda meie graafika hiilgeajaks, oli meil palju omanäolisi, arenemisvõimelisi loojanatuure — piisab, kui tagantjärele sirvida J. Haini koostatud Eesti graafika aastaraamatut 1970.—1971. aastate kohta. (Tln., 1973). Põhjus oli suures osas selles, et kiiresti edasi-arenev, uusi tehnilisi võtteid katsetav ja uutesse kujundikasutuse võimalustesse süvenev eesti graafika eristus üleliidulisel tasetal, kuulutas sedaviisi oma rahvuslikku identiteeti, ja tahtiski eristuma jääda.

Et seda eristumisprotsessi kirjeldada, tuleks siinkohal pikemalt tegelda praktiliselt kogu meie graafikalooga enam kui kümnekonna aasta jooksul, mis aga käesolevast teemast liiga kaugele jääks. Lisaksin vaid, et toituti väga erinevaist allikaist, sealhulgas avangard-

sest kunstist, mis väljastpoolt vaadates tege-likult meie traditsiooni hulka liitus (näit. Tõnis Vindi tühja ruumi kontseptsioon, L. Lapini konstruktivism ja esoteeriline suprema-tistlik filosoofia, J. Okase mitmekihiline võõ-randunud keskkond). Sisemised arenguressur-sid paistsid olevat suured, jõudsid aga ometi 80. aastateks lõpule. Mida oli meil saada väljastpoolt? Rahvusvaheline kunst ei pak-kunud midagi uut ja spekuleeris edukalt regionalismi mõistega. Kuid sel regionalismi-variandil oli tagasipöördumise põhjendus, mida meil olla ei saanud; seega puudus koha-peal loogiline toitepinnas. Kaunis õige süm-bol sellisele omaaegsele avangardismi ja praeguse regionalismi vahekorrale olid trien-naalil K. Põllu lehed. Seega, eesti graafika võis hetkeks sobituda rahvusvahelisse arenguskeemi, sest mitmed hoiakud langesid ühte, kuid põhimõtteliselt on meie probleem erinev. Teisele alusele on rajatud praegune arengusuund ka lähematel naabritel, lätlas-tel ja leedulastel. Uuendus, millega nemad tegelevad, ei võimalda paralleele; vaba eks-pressiivsus, lahtine paatos või inimhinge pahupidi pööramine on eesti graafikas võõ-rad, veelgi enam, need emotsionaalsed seisun-did võivad kohapeal paista vajaliku sisemise pingeta või isegi võltsidena. Võib seda prot-sessi muidugi ka nii vaadelda — Lätis ja Leedus on mõndagi toimumas, mis meil, tõsi küll, teisel kujul, toimus umb. 15 aastat tagasi. Ja nüüd ongi — omaenese tradit-siooni sulgunud, eraldiseisev üleliidulisel graafikataustal, olukorras, kus ka rahvus-vahelise arenguskeemiga on tekkinud tugev dissonants, on eesti graafika oma täiuses kõhedustekitavalt ükski.

Küllaltki loogilised on siin siiski kaks edasi-liikumise varianti, millest triennaal ka mär-ku andis. Veelgi intensiivsem suhtlemine vormi ja värviga (kas pole hiilgav näide Avo Keerendi üha täiustuv graafika!) või kunsti-objekti muutmine. Seda on ammu tähe'ldatud, et eesti graafika (nagu üldse kunst) on orien-teerunud endavälisele, isegi oma lüürilistes variantides suhtleb ta eeskätt inimest ümb-ritsevaga (olgu või müütide näol). Praeguste nooremate graafikute töödes on aga tunda **muutunud hoiakut inimese suhtes**. See ei haaku eelmise põlvkonna lürismiga, kus ini-mene muidugi küll figuurina eksisteeris, kuid esines pigem assotsiatiivse kujundina kui psühholoogilise individuaalsusena. Praegune inimesesuhe pole samuti see, mida tavatse-



2. Eduardas Juchnevičius. Ajakirjanik jälgib kallaletungi pühale Rokasele. Linoollõige. 1985.

takse psühholoogilise lähenemisena, isiksuse igakülgse avamisena käsitleda. See on küll läbinisti individualistlik, puhtisikuline, kuid puudutab (rõhutab) vaid teatud kindlaid inimloomuse külgi, eeskätt võõrandumist. Siinkohal tuleks lisada, et kuulus võõrandumise-probleem on oma avalikul, esteetilisest kaalutlustest vabastatud kujul just praegu eesti graafikasse tungimas. Probleem ise on aga liig tõsine ja suur selles artiklis arutlemiseks, seepärast piirdun vaid pelga äramärgimisega. Tuleb esile inimesekontseptsioon, mis siiani oli ehk ainult M. Mutsu graafikast läbi vilksatanud, kuigi palju helgemal kujul. Inimese kuj kunstiainese osa oli triennaalil tervikuna tõusnud, kuigi läti ja leedu graafikas on inimese kujutamise alati tähtsam olnud kui Eestis. Samas võis nendegi ekspositsioonides täheldada mingeid muutunud rõhuasetusi inimesekontseptsioonis. Küllaltki pealiskaudse lahutuse järel saaksime kahe-suguseid omadusi, mille kaudu inimest kujutatakse — nimetagem inimese õnnestunud kontakteerumist maailmaga A-variantiks ja ebaõnnestunud või ebatäielikku kontakteerumist B-variantiks. Leedu graafikas toimub see jagunemine ligikaudu nii:

A-variant esitab standardse õnneliku noore inimese kujutise ainult ühes töös (Skirutyte); selgi lehel kipub inimesekäsitluse üle domineerima vorm — pinna dekoratiivne töötlus.

B-variant kasutab groteski (Kepežinskas, Juchnevičius),

lõhestatud, üksindust (Radavičiute, Stauskaite), inimene on eluga seotud ainult läbi mälestuste, tuntav on side surmaga, äraolekuga (Šaltenyte, Stančikaitė, Sklutauskaitė), inimene po'le loov, vaid allahetlik, tihti mängukann suuremate ja tugevamate käes (Zvilius, Valadkeviciute).

Läti graafikas esiletulev inimene on p'sut paremini kohanemisvõimeline:

A-variant on suurema mahutavusega, esitatakse jõuline, paatoslik in'ntüüp (Dembo), kes kannab endas ühtlasi teatud sümboliseid väärtusi.

Samas rõhutatakse sidet esiisadega, ajaloolise mälu osatähtsust (Krollis, Krumina, Dinere).

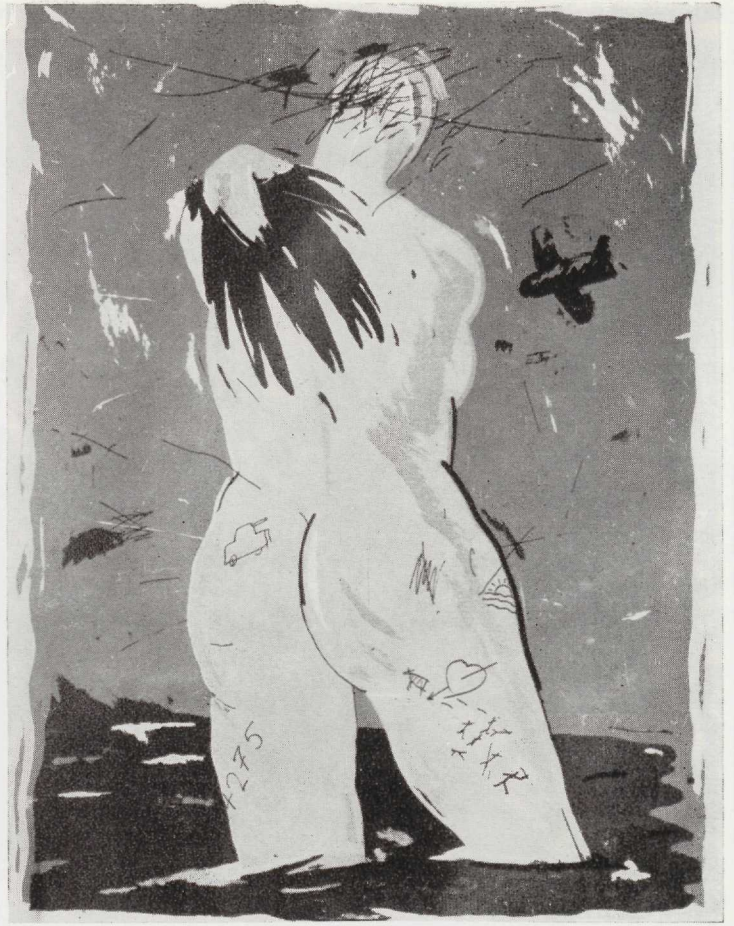
B-variant esitab samuti groteski, või siis pisut pehmemat ironiat (Berzins, Poikans, Rikmane, Gelzis), inimese üksindust (Blumbergs, kes tõenäoliselt on selle teemaga triennaali piirides kõige paremini hakkanud).

Neile kahele lisandub aga läti graafikas variant, kus figuur ei kannu muud tähendust peale selle, et ta kõige paremini väljendab üht spetsiifilist kunstistruktuuri (Libiete, Muižule, Petersons, Putrams) ja annab kunstnikule kõige paremad võimalused teostada oma vormilist nägemust (näit. Petersonsil ja Putramsil ilmne seos uusekspressionismiga). Seega võime öelda, et loova ja teoka inimese muut peaaegu puudus triennaalil, samuti ideaal unistusevõimelisest inimesest —

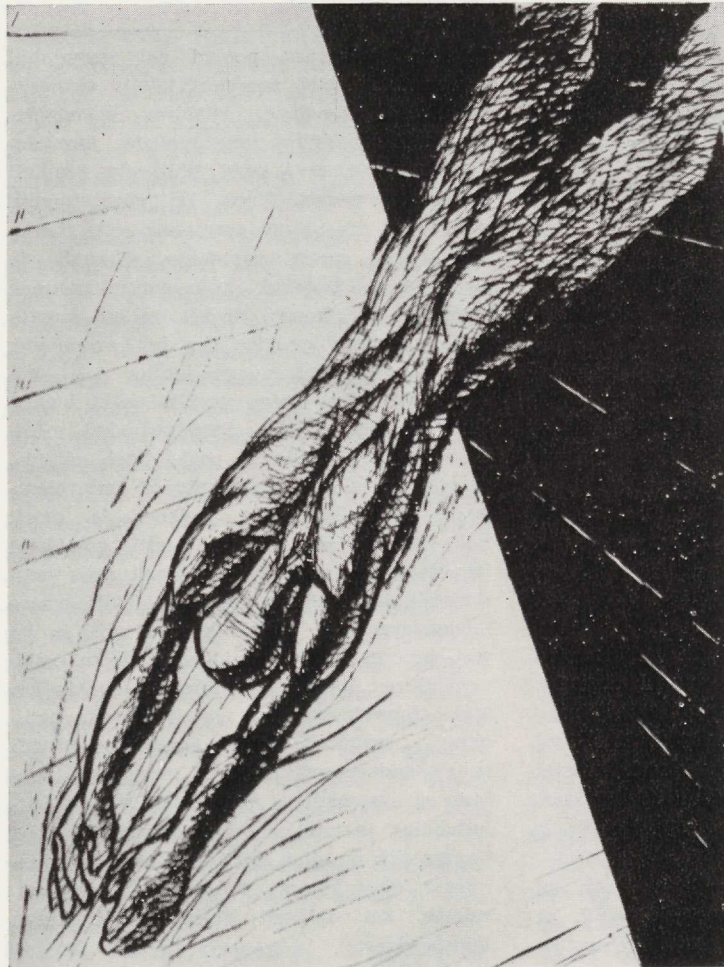
kui see ka esines, polnud tal enamjuhuil veenvust. See-est suurenes kõigis ekspositsioonides kummaliste, veidrate, sissepoole-suundunud, mingites oma luuludes kinniolevate inimese arv, keda tihti peale käsitleti groteskses vormis. Kunst on väga tundlik indikaator, me peame arvestama selle inimesega, keda meile pakutakse. Grotesk ja absurd on tingitud kohanemisvõimetusest kaasaegse maailmaga; ilmselt on see muutunud suuremaks probleemiks kui vormiloo, abstraktsete printsiipidega suhtlev või avalikult sotsiaalne, seega veel mingitki lootust omav maailmakäsitlus. Seepärast, kui mõelda selle kirju triennaali peale, tuleb nentida, et ajastuvaim pole mitte niivõrd ambivalentne, kuivõrd hukutavalt segane. Ja ometi võib selles segaduses just eesti graafikale leiduda arenguvõimalus, vähemalt selle noorematele esindajatele. Eesti graafikale omase ratsionaalsuse ja põhjalikkusega võib ju ka see variant — süvenemine psüühika valdkondadesse, kus vastu tulevad ebakindlus, kohanemisvõimetus, nn. rajalt kõrvale astumine — saavutada hea ja omapärase tasandi ja väljendusvormi, mis ei pruugiks haakuda ei ekspressiivse ega sümbolistliku käsitluslaadiga ja mis ka oma pessimismis siiski humanistlik on. Kui see ainult ei suubu nukratesse, elust kõrvale hoidvatesse naisefiguuridesse, kes vaikselt libisevad üle kurva lageda välja.



3
4



5



4

3. Alfonsas Žvilnius. Ukskōikšus. Linoollōige. 1983.

4. Juris Putrams. Katse. Serigraafija. 1986.

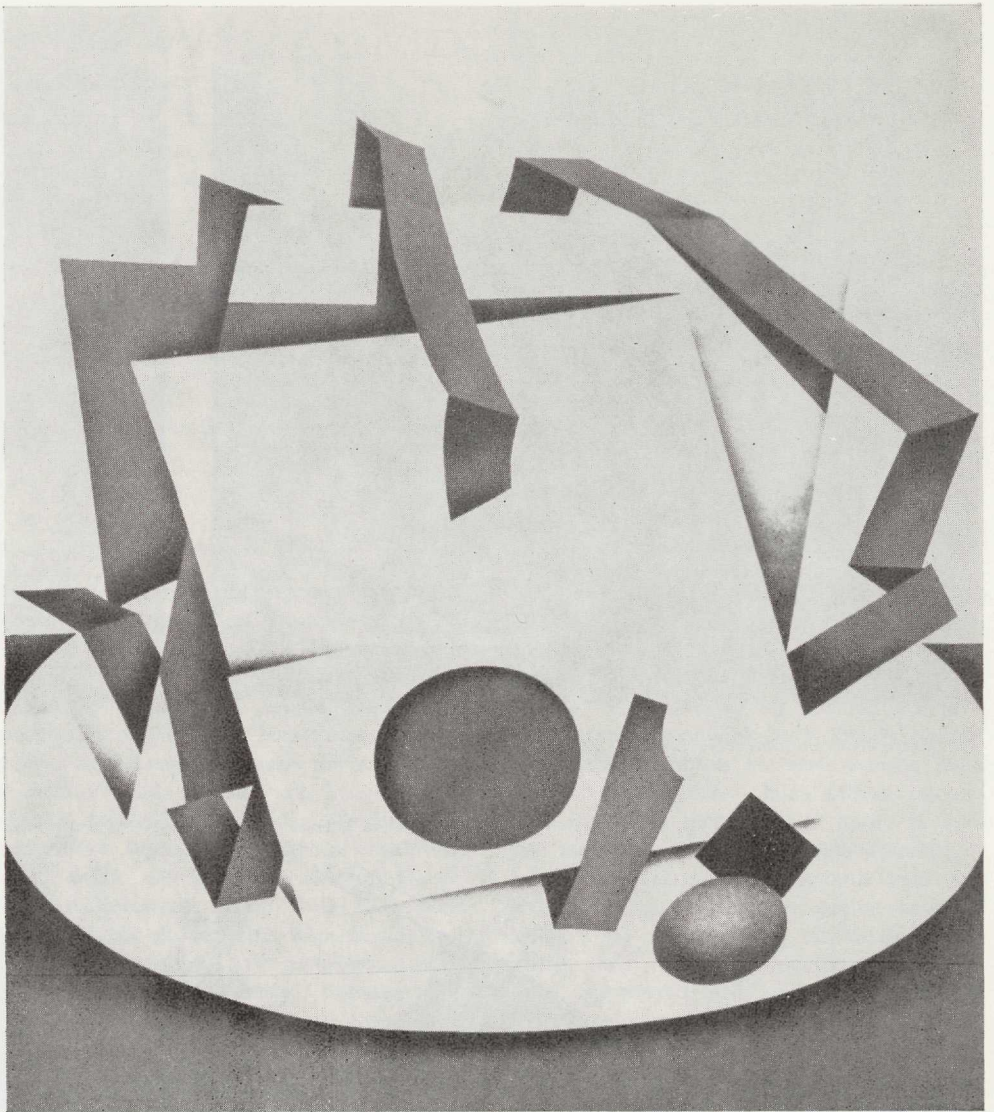
5. Andris Breže. Atlantis II. Vāroiline serigraafija. 1986.

6. Reti Laanemäe. Ootaja. Ofori, pehmelakk. 1986.





7. Kristaps Gelzis. Süntesaator. Tsinkograafia, linoollõige. 1986.



9. Avo Keerend. Seisund I. Vāro, plastikaatrükk. 1984.

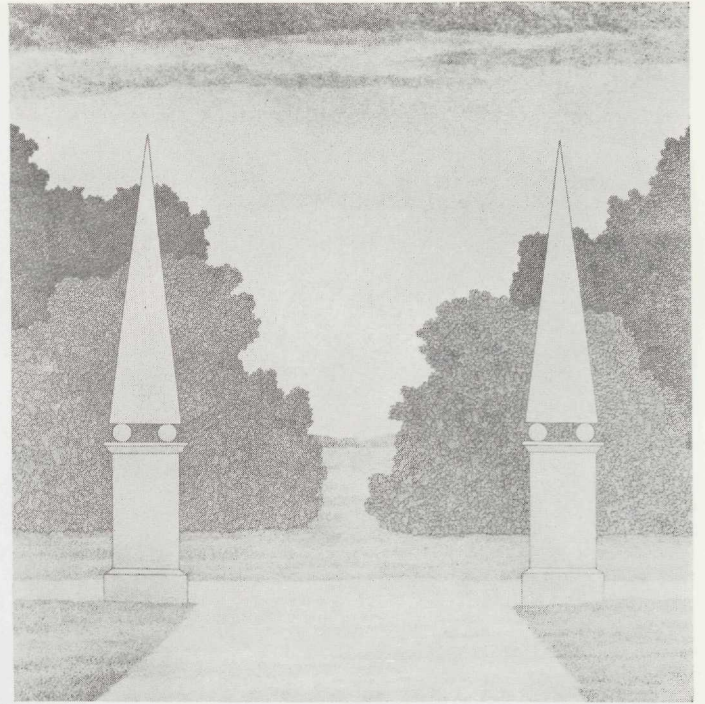
8. Gerards Slektavičius. Maaviljad III. Vāro, linoollõige. 1985.

10. Enno Ootsing. Neli pead jäälilledega. Puugravüür. 1986.





11. Marje Uksine. Inimene ja linn III. Kuivõel. 1986.



12. Mare Vint. Palmse III. Lito. 1986.

13. Raul Meel. Aknad ja maastikud. I. Serigraafia. 1986.



AUGUST WEIZENBERGI OSA EESTI RAHVUSLIKUS LIIKUMISES

150 AASTAT KUNSTNIKU SÜNNIST

TIINA PIKAMÄE

Kunsti rahvuslikkus tõusis teravalt päevakorda käesoleva sajandi esimestel kümnenditel. Rahvusliku eripära otsing ja säilitamine olid selleaegse kunsti üks peaprobleeme. Ajal, mil Weizenberg eesti kunsti tuli ja eesti skulptuurile aluse pani, polnud taolist mõtet olemaski. Oli küsimus eesti rahvuslikus kunstis üldse, oli küsimus eesti rahvusliku kunsti olemasolus. Teatavasti töötasid meie esimesed kunstnikud välismaal. Karl Ludvig Maibachi osa jäigi meie kunstis seetõttu väheseks. Johann Köler pidas väga lugu oma rahvusest, kuid kunstnikuna tuli tal elukohaks siiski valida Peterburi. Weizenberg elas oma loomingu parimad aastad Roomas, Peterburis, kuid eestlasena lootis ta siiski oma rahvale. Ta oli veendunud, et eesti rahvas hakkab huvi tundma oma kunstnike vastu, kunstnikud peavad aga siduma loomingu rahvaga. Seda näitas ta tööde temaatika ja hilisem tegevus, tööde kinimine eesti seltsidele ja Provintsiiaalmuuseumile. Weizenberg soovis, et ta elutöö päriks kodumaa.¹ Seega tegi Weizenberg palju, et täita omapoolset osa, paraku polnud eesti rahvas veel suuteline oma panust kunstnikele andma. Majanduslikult toetasid Weizenbergi baltisakslased (Peterburis õppides sai ta Villebois' legaadist stipendiumi, Rooma elama asudes andis parun von Uexküll talle toetussumma, Kochid tellisid Kosele oma perekonna kabelile neli figuraalset kompositsiooni jne.)², sest neile olid Weizenbergi kunstiideaalid lähedased. Ajakirjanduses rääkis Weizenberg ikka «paleuslikkusest» ja «paremast tundmusest» ning tahtis, et kui eestlased kord kunstitegemiseni jõuavad, siis teeksid nad ikka «paleuslikku kunsti».³ Sellised mõtteavaldused polnud baltisakslastele sugugi võõrad, kuigi sisuliselt pidas kunstnik muidugi silmas rahvusliku kunsti loomist. Ühe esimese kodumaalt saadud tellimustöö, baltisakslase konsul Andreas Kochi portree taha on kunstnik raiunud A. Weizenberg *Esthonus*⁴, mis näitab veenvalt tema rahvuslikku eneseteadvust. Ka on teada, et pärast 1878. a. koduskäimist soovis just Weizenberg meie ajaloos skandaalse seigana tuntud F. von Villebois «Isa Reinile» vastukaaluks näha Eestimaa linnades eesti rahvuslike tee-

medega monumente.⁵ Weizenberg pidas Tallinnale sobilikuks Linda kuju, sest oli ju Linda oma süles Toompea kokku kandnud, ja Tartule Vanemuist, kuna siin pandi alus laulupidudele. Skulptor ei teinud rahvuslikku mütoloogiat kajastavaid kunstiteoseid ainult lootuses neid kergemini maha müüa. Otseselt ei tellinud neid kujusid talt keegi, nende tegemine vastas tema aadetele. On teada, et paar aastat Roomas Weizenbergi naabruses elanud saksa näitekirjaniku Gerhart Hauptmanni mälestustesse jätsid kõige sügavama jälje Weizenbergi armastus kodumaiste kangelaste vastu, keda kirjanik jumalateks nimetas ja nende rohkuses lausa Olümpost nägi. Kuid ta tõdes ka seda, et need kivvi raiutud jumalad võõral pinnal abi ei pakkunud ning tõi võrdluseks kujur Koppi, kes hoopis Roomas väikseid võimumehi portreeterides endale teistes itaalia linnades mälestussamaste tellimusi lunastas ja nii rikkuses ning tähelepanus elas.⁶ Kuid juba 1883. a. kirjutas soome kunstikriitik Kaarle Krohn, et Weizenbergi loomingu paremikuks on tema rahvusliku mütoloogia ainetel tehtud tööd ja eesti rahvusest kultuuritegelaste portreed, rõhutades seejuures, et need on tehtud ilma tellimata.⁷ Köler näiteks, pettunud Kuntaugani mõisa ostus ja püüdes hädaliselt võlgadest vabaneda, ei kiitnud sugugi Weizenbergi töökust, vaid leidis tellimuseeta töötamise mõtteta olevat.⁸ Weizenbergile oli aga rahvuslik aine väga südamelähedane, missioonitundest ajendatud, ja sealt ka ta mütoloogiliste teoste tõsine väärtus.

Kunstniku ärkamisaja rahvusromantilisi teoseid ei saa vaadata lahus Lääne-Euroopa, aga eelkõige Põhjamaade kunsti arengust. Minevikuihalust soodustas nende maade eneste ajalugu ning Euroopas üha enam leviv kesk-aega tagasi vaatav eklektitsism. Ka teised Põhjamaade kunstnikud on Weizenbergiga sarnast teed käinud. Töötades rahvusvahelistes kunstikeskustes kas Roomas, Münchenis või Düsseldorfis, pandi alus oma rahvuslikule kunstile ning muinasilmaga suhestuvad rahvusromantilised teosed loodi suure osas kodumaast eemal. Soomlane Johannes Takkane (1849—1885) elas samal ajal Roomas kui Weizenberg, teada on, et omavahel olid

nad tuttavad.⁹ J. Takkase 1876. a. Roomas loodud «Aino» äratas suurt tähelepanu nn. Soome üleüldisel näitusel. See teos innustas näitusel käinud J. V. Jannsenit, kellele eriti meeldis, et «Kalevala» oli tõusnud kujutava kunsti inspiratsiooniallikaks.¹⁰ Ilmselt näituse mõjul tahtis Jannsen ka eesti kunstis näha «Kalevipoja lugulaule», kuna selline rahvuslik teema oleks olnud kõigile tuttav ja kergesti mõistetav. 19. saj. 2. poole ärkamisajale, mis poetiseeris muinaseestlaste vaba minevikku, sobis säärane lähenemine kaua ja veel 20. saj. algul seostus rahvusliku kunsti mõiste päris tihedalt «Kalevipojaga». Arvatavasti suunasidki just kokkupuude Takkase ja ta loominguga ning koduskäikudelt saadud mõjutused Weizenbergi tegelema rahvusepõlõega. Weizenberg tundis isiklikult ja pidas kirjavahetust eesti tolaeagsete ärksameelsemate meestega nagu M. Veske, C. R. Jakobson ja Fr. R. Kreutzwald, kes talle selles töös ka vaimseks toeks olid. Nii leiame näiteks Kreutzwaldi kirjadest nõuandeid «Vanemuise» ja «Linda» kuju teostamiseks.¹¹ J. V. Jannseni portree pärineb küll aastast 1887, siiski võib oletada, et Weizenberg kohtus Jannseniga varem, juba 1878. aastal, kui ta Tallinnas Provintsiiaalmuuseumis oma teoste näitust korraldas ning ka Tartus käis.¹² Takkase mõjule vihjab seegi, et F. R. Faehlmanni muistendi järgi loodud «Hämarik» meenutab paljus tema «Ainot».

Pole ka vale öelda, et Weizenberg just Kalevipoja-aineliste teostega tähelepanu äratas. Juhan Luiga kirjutas 1909. a.: «Kui meil kunstiasjust veel aimugi ei olnud, oli mulle Weizenbergi «Linda» luulekuju tuttav.» Luiga märgib ka, et Weizenbergi kujud iseäranis on rahva omaks saanud, sest tema ise ja tema kujutisilm on rahva keskele jäänud.¹³ Weizenbergist vanemat ja paremini elus koha leidnud Kölerit tutvustati ajakirjanduses samuti kui kunstnikku, kuid tolaeagse eestlase jaoks jäi Köler ikkagi ennekõike ühiskonnategelaseks.

Fr. Tuglas on öelnud Lydia Koidulast kõneldes, et kui on kurdetud vahemaa üle kirjaniku ja rahva vahel, siis pole see iial olnud nii masendav kui just meie kirjanduse esimestel arenguastmeil.¹⁴ Kuid tõenäoliselt



14. August Weizenberg. Vanemuine. Kips. 1878—79.



16. August Weizenberg. Linda. Marmor. 1880.



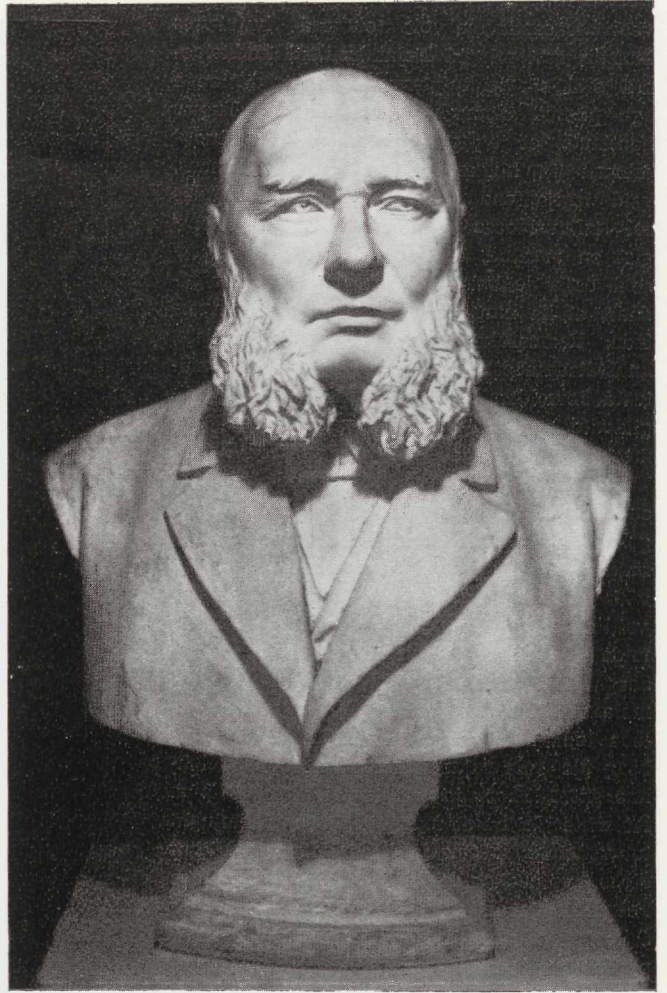
15. August Weizenberg. Ideal. Marmor. 1889.



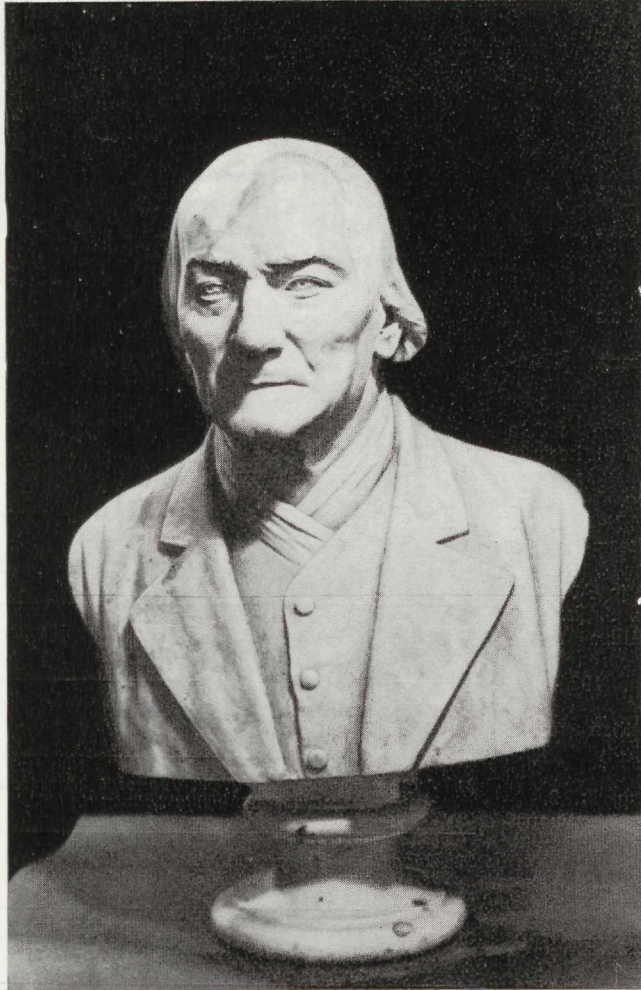
17. August Weizenberg. Sigis. Marmor. 1880—1882.



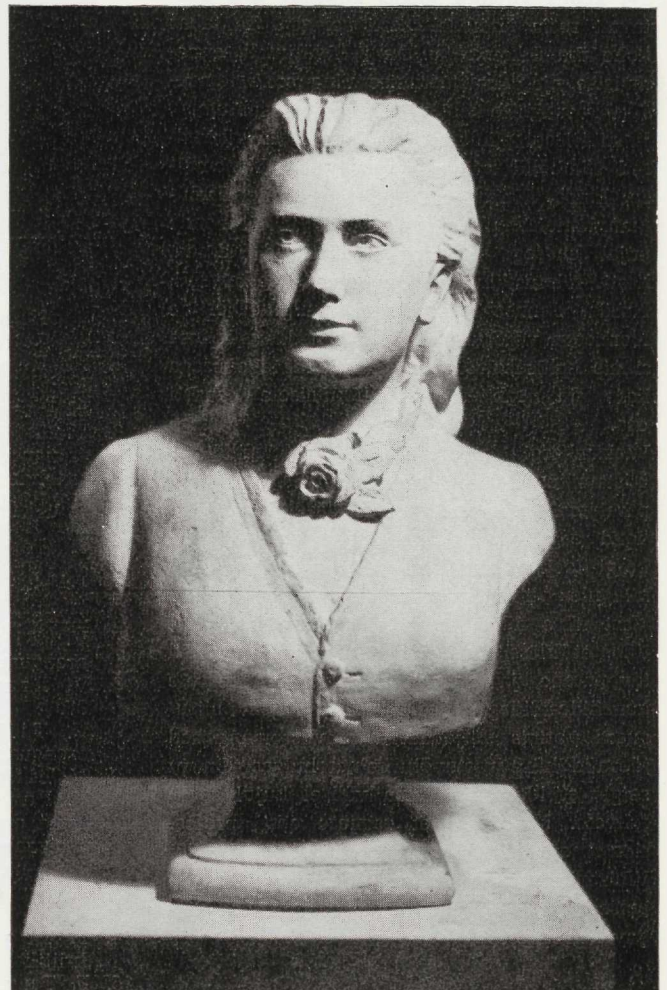
18. August Weizenberg. Karelli portree. Kips. 1878.



20. August Weizenberg. J. V. Jannsent portree. Kips. 1887.



19. August Weizenberg. Onu portree. Marmor. 1891.



21. August Weizenberg. Lydia Koidula portree. Kips. 1889.

veel masendavam oli olukord kujutavas kunstis, sest mingid kirjanduslikud traditsioonid olid siiski, kujutava kunsti traditsioone aga polnud olemaski. Ja samas on Tuglas nentunud, et traagika peitus mitte niivõrd rahvast ja kirjanikku eraldavas vahemaas, vaid tegija enda põhjalikus üksindustundes sel kultuurivaesel viljelusmaal.¹⁵ Weizenbergist on arvatud, et ta propageeris oma teoseid ostja leidmiseks, kuid tuleb silmas pidades, et ka kunstistja tuli alles üles kasvatada. Raamatukaupmees oli teada mõiste, kunstikaupmeest polnud olemaski. Oma näituste korraldamisega kodumaal ja kunsti selgitavate artiklitega oli Weizenberg üks esimesi kunsti juurde viiva tee rajajaid Eestis. Ta võttis aktiivsemalt kui teised sel ajal enda kanda sugurahvale kunsti mõiste selgeks tegemise. Weizenberg, Euroopas ringi rändav ja Roomas elav eestlane näitas, et võib oludest üle olla ja teha asju, mis seni vaid sakste ja kirikute jaoks olid, teha kunsti, mida rahakad tellijad ei nõuagi.

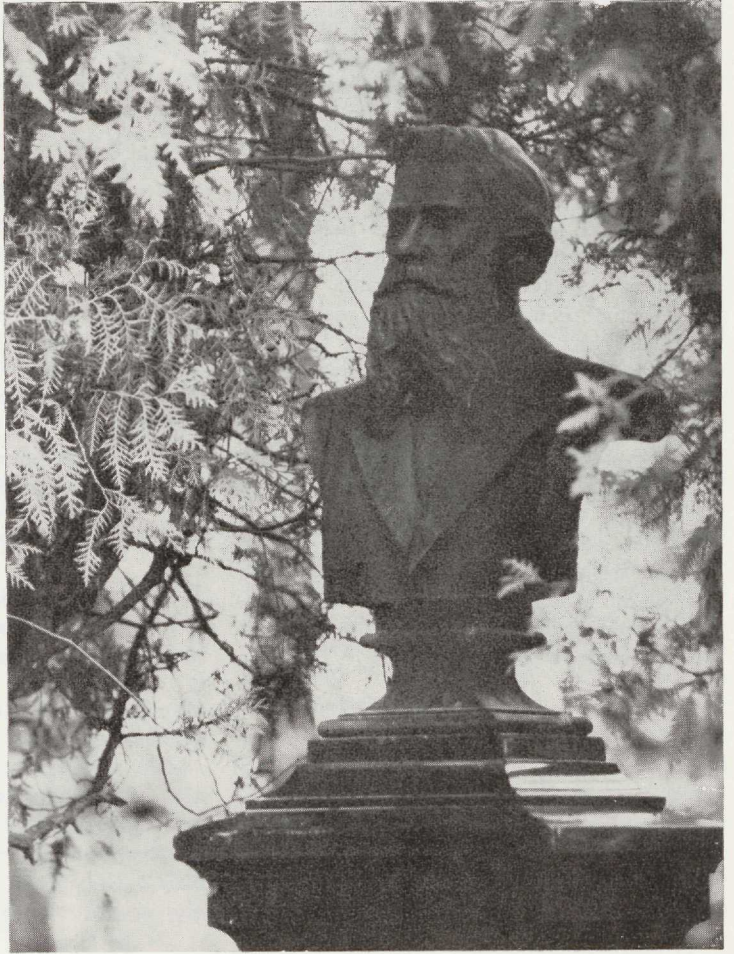
Seega tuleks Weizenbergi vaadelda ka kui meie rahvusliku liikumise üht tegelast, kellel seda seni pole nähtud. Oli ju Weizenberg üle pole sajandi Eestimaalt ära, ta lahkus siit 1862. a. ja tuli tagasi alles 1914. a. Pisteliste koduskäikude ja oma loomingut tutvustavate näituste korraldamise käigus oleks võinud side rahvusliku liikumisega hoopiski puududa. Aastal, mil Weizenberg Saksamaale läks, ilmus Kreuzwaldi «Kalevipoeg», algas eesti rahvuse kiire eneseteadvustamine. Aastatel 1876 ja 1878 üle pika aja kodus viibides jõudis kunstnik aga üllatavalt ruttu ühineda «eesti asjaga». Ta tabas kohe ära ärkamisaja ühe põhiväljundi, enemuistse aja idealiseerimise ning selle temaatika kasutamise läbi näitas enesegi suhtumist, ja mis isegi põhilisem, andis rahvale visuaalsed sümbolid muinastegelastest — Vanemuise, Linda, Kalevipoja. Ta tajus kohe Faehmanni muistendi imepärast võlu ja lõi nende najal enesegi loomingu kaunimad teosed. Eesti rahvusliikumise tegelaste Kreuzwaldi, Hurda, Jannseni ja Veske skulptuurbüstide loomisega võrdsustas kunstnik nad avalikkuse silmis baltisakslastega. Kogu selle tegevusega lisas ta rahvuslikule liikumisele kunsti osa.

Weizenbergi kunstiideaalid, «paleuslikkuse» ülistamine jäi kunsti arenguteel 20. saj. algul paratamatult vanamoeliseks. Järeltulev põlvkond eitas järsult vana, seega ka Weizenbergi loodut, ning see jättis kauaks ta loomingule vanamoodsa akadeemilisuse pitseri. Vast alles nüüd, sajand hiljem, võime nentida, et klassitsism pole sugugi puudus, vaid tavapärane ja normaalne suhe tolaeagsete kunstiideaalidega, pealegi leidsid just niisuguses vormis väljendatud rahvusromantilised ideaalid kiire vastuvõtu rahva hulgas. On ju selge, et klassitsism oma välisel kujul sobib rahvale. Ning see, et esimese eesti professionaalsete kunstnike perekonda kuuludes lõi Weizenberg kohe püsiva tähendusega kunsti teosed, säästab meid kunstiajaloo alguse väljavahandamisest.



Kasutatud kirjandus

1. H. Paas. August Weizenberg. [Kataloog.] RKM. 1976, lk. 15.
2. H. Paas. Samas, lk. 4—6.
3. V. Tiik. Eesti kunstikriitilise mõtte arengust (1860—1907). — TKM-i kogude teatmik. 1985, lk. 26.
4. RKM-S-420. A. Weizenberg. Konsul A. Kochi portree. Marmor, 1877. 23 25
5. T. Koort. August Weizenberg ja Linda. «Rahva Hää!», 1957, nr. 82, 6. apr. 24 26
6. M. Pukits. G. Hauptmann ja A. Weizenberg. «Looming», 1938, nr. 5, lk. 596.
7. V. Tiik. Eesti kunstikriitilise mõtte arengust, lk. 29.
8. V. Erm. Lähtemeistrid. Tln. 1984, lk. 37.
9. V. Tiik. Eesti kunstikriitilise mõtte arengust, lk. 23.
10. V. Tiik. Samas, lk. 20.
11. H. Paas. August Weizenberg, lk. 9.
12. Sama arvab ka T. Koort artiklis «August Weizenbergi «Vanemuine», «Edasi», 1957, nr. 68, 6. apr.
13. J. Luiga. Päevamured. Tartu. 1934, lk. 97.
14. F. Tuglas. Kõne Koidulast. — Valik kriitilisi töid. Tln. 1959, lk. 201.
15. F. Tuglas. Samas, lk. 202.
22. August Weizenberg. Autoportree. Marmor. 1880.
23. Kaitsevaimu kuju A. Weizenbergi haua Tartus endisel Maarja kalmistul. 1897.
24. August Weizenberg. J.-V. Jannseni büst tema haua Tartus endisel Maarja kalmistul. 1893.
25. August Weizenberg. Saaluse ingel A. Weizenbergi vanemate haua Kanepi kalmistul. 1897.
26. August Weizenberg. M. Veske büst tema haua endisel ülikooli koguduse kalmistul 1899.



PAREM HILJA KUI MITTE KUNAGI

MARIKA VALK

Eesti kunstielu ei saa just kiidelda ideenäituste rohkusega, seetõttu sattuski erilise tähelepanu alla Tarbekunstimuuseumis toimunud näitus «Vorm. Ehituskunst ja tarbekunst». Näitus evis mitmesuguseid väärtusi, milledest üheks olulisemaks tuleb pidada näitusega kaasnenud ametlikku arutelu Tarbekunstimuuseumis. Arutelul käsitleti eesti nüüdiskunsti puudutavaid olulisi probleeme, milledest ehk tähtsamad olid praeguse kunstisituatsiooni mõtestamise vajalikkus, samuti katse panna õigesse konteksti plastiliste kunstide vahelised suhted ja tähtsus, tarbekunsti vaimus, esteetilise ja eetilise vahekord, erinevate kunstinähtuste avalikustamise õigeaegsus ja kunstnikkonna eetikaga seotud probleemid.

Kontseptualistlik-avangardistlikud näitused pole mingi uudis rahvusvahelises kunstielus, tegelikult on see isegi möödanik ja nii tuleb mõista ka Tarbekunstimuuseumis toimunud näitust. See sundiski Ants Jusket arutelul esitata küsimust avangardismi sellise järellaietuse olemuse kohta. Vast on põhjuseks, et Eestis taolisi näitusi äärmiselt vähe on olnud, eelkõige kunsti arengu sisemine piiratus, mis ei ole alati tekitatud bürokraatia poolt, vaid tingitud ka kunstnike ideelisest sallimatusest ja oma «mina» ületähtsustamisest. Vaja on rohkem mõistapüüdmist ja ühtekuuluvustunnet, et muuta meie kunstielu rikkamaks, mitmekesisemaks ja ausamaks. Alles seejärel on võimalik edukalt võidelda bürokraatiaga, kui see üldse vajalikuks osutub. Tundub, et eetikaga seotud probleemid vajaksid praegu erilist tähelepanu. Eetilisis on tähtis alati ja igas kontekstis, erilise tähenduse saab ta aga ikkagi nende inimeste puhul, kes loovad meie kultuuri. Tänapäeva väsinud ja pingetest vaevatud maailmas on peamiselt kultuur oma väärtustega pakkumas elamise mõtet. Olgem siis ausamad enda ja teiste suhtes. Siinkohal sobib ära tuua **Leo Lapini** arutelul esitatud seisukoht elu vales ja kunsti vales, mis väärrib äramärkimist ka oma esinemisvormi erandlikkuselt, vabaduselt ja oskusest sõna kasutada.*

Vormist

Mõeldes vormile, meenub eelkõige muna, kus sisu ja vormi vastuoluline seos avaldub ehk kõige ilmekamalt. Vaatame muna vormi, nagu näeksime seda esmakordselt, hetkelise meelemõlgutuse järel purustame täiusliku

kesta — sellest voolab välja sisu, mis ise on uus vorm, luues uusi vorme sisutut koort hüljates. Nõnda arutades vormi üle ja sellest kirjatükki sepistades sattusin ka ise ettekande vormiprobleemi küüsi, proovisin nii ja teisiti, tõsiteaduslikult ja absurdsest ning lõpuks jõudsin antud probleemi esitamisel luulevormini. Esitangi alljärgnevalt vormiprobleemi, nii nagu ta mind ja ma arvan, ka tänast eesti kunsti, puudutab, poeetilises vormis:

üht imekaunist
(kui ime võib veel tänapäeval öelda
kõik on ju kaup
või pakend
lõpuks praht)

üht imekaunist
keha tundsin
mis hingelt oli liits
kuid ärge mõelge
labast hoora

[— — —]
see naisterahvas
hoopis
oli ilus
väljapeetud
moodne
lõhnav
ning kepsutas kui kits

vorm oli vorm
kuid sisu
liits mis liits

vorm polnud rohmakas
haridust kaks kooli
ka keeltekursused
ning ringid

õhtuülikool esteetikas
ja salaloengud
Freudi tarkustes
see oli vaev ja hool
mis oli vormind
selle vaimse hoora

tal oli mõtteid
mõttetusi
juttu
soont
ideid
ka loba

kes kahekõnest hoolis
ammendas end ruttu
sest öelda
oskas neid
veel enam
enamgi
(kraadi taotles nõid)
[— — —]
ka raha teenis
ausas töös
(kui tööd
ta kooslust analüüsides
võib üldse
ausaks aktiks pidada)
kuid raha tuli tööst
ning lisa öös
— te arvate —
oh eil
ta pimeduses
kuud süütas
oma mehe voodis
kes kõrval korises
und nähes õigusest ja tõest
[— — —]

ning sellist keha
kes räägib vabalt
eesti keelt
ja sõnastiku abil
ka inglise
või soome sousti
ma olen harva kohand

see oli kunst
ei lihtne liha

kuid müütas end
ei vormi
timmit keha
vorm oli käibevahend
pakend
rahvakeeles — raha
ta sisu kauples
ning kui vaja
müütas endale ta lisaks
ka vanavanemaid
ning lihast isa-ema
veel lapsi
meest
kui sooviti
siis sugulastel hinged seest
ka sõpru
tuttavaid
ning muidu tõpru
ta müüs
see polnud kiosk siin
pudi-padi

* Avaldatud lühendatult.

vaid kaubahall
mis kauples
nii suurtes kogustes

kui üksipulgi
siit saada võis küll evribadi
ning kui veel leiduks
ablas ostja
ta müüks ka rahvuse
ja isamaa
(kui see ehk müümata)
[— — —]
nüüd lõpuks küsimus
kas toodud näites
on sisu loodud vormi järgi
või hoopis
vorm ise tehtud sisuta?

see lihtsalt küsimus
ei publik pruugi vastata!

(naer rahva hulgas)

Asjalikult analüüsis näituse olemust **Eha Komissarov** ettekandes «Kommentaar näitusele»:

«Show hõlmab 1980. aastate eesti kunsti kõige problemaatilisemat materjali ja kujutab endast teadlikku läbimurdekatsset sellest tagasihoidlikust osast, mis talle kunstielus on jäetud. Geomeetiline abstraksionism, rangelt kontseptualistlikud taotlused, maa-kunst, ruumilised konstruktivistlikud kujundid kergesti kättesaadavatest materjalidest, mida ei peeta kunstipärasteks, samuti mõnede kunstnike absurdile orienteeritud ja käibiva tooniga vähe arvestavad reageeringud on omavahel liitunud õigustatud katseks luua endavääriline keskkond, milles nii esinejad kui vaatajad suhtleksid segamatult uute kunstinähtuste keele ja sõnumiga. Küsimuse all on loomulik vajadus tunnetada ja väljendada oma edukaks eksisteerimiseks tähtsaid esinemisprintsippe, ent loomulikult ka soov demonstreerida neid suurepäraseid tulemusi, mis on selles valdkonnas rahvusvaheliselt saavutatud.

Niisuguste näituste esinejatekontingendi annavad reeglina põhimõttelised eksperimenterijad, keda meil on äärmiselt vähe kõikides kunstiliikides. Ent looduses tühja kohta ei armastata. Ammu on tekkinud huvitav olukord, et kunstiekspertimendi valdkonnas näitavad end eriti aktiivselt arhitektid, kes on näitusekunstist suhteliselt kõrval ja keda eksperimenterija staatuse ohtlikkus väga vähe riivab. Niisuguses olukorras on võimalik säilitada mängulist suhet oma tegevusega.

Ükski sellel väljapanekul esindatud kunsti taotlustest ei saa edukalt eksisteerida ja rahulduda staatilise näituse staatilise vaatemänguga, milles puuduvad neile vajalikud kontekstid ja dimensioonid. Eri maadel on uue esinemisvormi otsingul läbi töötatud kogu avangardipärand alates Schwittersi *merzbaudest* ja konstruktivistlikest ruumifantasiast, lõpetades *environmentide* ja kontseptualistliku kunstihuviga iga originaalselt mõtleva kunstniku kapriisi vastu. Otsingute eesmärgiks on luua tingimata artistlik, moodsate kunstinähtuste abil rajatud ja nende sõ-

numitega küllastatud keskkond, kus ollakse väga demokraatlikud kaasesinejate suhtes, kuid samas väga kitsalt spetsialiseerunud, sest ei arvestata ühegi teise, ringist välja-poole kuuluva kunstinähtuste nõudmistega.» Näitusel oli arhitektide poolt loodud nimetatud fantastiliseks projekteerimiseks. Arhitektuursetel fantaasiatel on teatavasti sajanditepikkune ajalugu alates Filareti projektist (kaheksaharulise tähe kujuline linn) 1920.—1930. aastate Mies van der Rohe, Malevitši ja kubistide loominguni. Viimastel aastakümnetel on arhitektide kujutuslik projekteeritavast objektist erakordselt mitmekesiseks muutunud. Uued vastuvõtuvormid sünnivad meie kogemusest, uutest aistingutest, maailma ülekoomatusest asjade ja inimestega. Sellelt pinnalt on kasvanud ka fantastiline projekteerimine. Idee materjaliseerub arhitektuurse mõtlemise toel, mille tulemuseks on objekt või arhitektoon. Arhitektide grupinäitustelt on selline mäng ja tema reeglid teatavas mõttes tuttavad.

Näitusel «Vorm. Ehituskunst ja tarbekunst» oli intrigeerivaks küsimuseks, kuidas hakkab osalema tarbekunst selles ruumi organiseerimise mängus, millise tähenduse ta omandab ja mida ta suudab. Näituse koostaja L. Lapin tunneb suurepäraselt oma aatekaaslaste arhitektide loomingut ja pürgimusi. Olles kogunud ja optimistlik eksperimenterija, võis ta ka antud näitust koostades enam-vähem ette aimata lõpptulemust. See aga osutus oodatust tähelepanuväärsemaks. Eesti kunstkultuuris on pretsedenditu juhtum, kus esineksid koos arhitektid, kujutav- ja tarbekunstnikud. Siit võime teha mõnedki huvipakkuvad järeldused. Esiteks — materjal ei peaks määrama kunstiiliiki kuuluvust (nagu avangardism ammu on tunnistanud), teiseks — sellest tulenevalt peaks mitmekesis-tuma meie näituste koostamise praktika. Rahvusvahelises kunstielus on saanud tavaliseks kujutava kunsti teoste eksponeerimine koos tekstiili, keraamika, metalliga jne., mis on aga kindlasti oma aja aktuaalsete esteetiliste ideede väljenduseks materjalis. Sisuliselt tähendab see uute esteetiliste normide välja-töötamist, mis on aluseks ajastu tarbekunsti-loomingule tervikuna. Sellelt seisukohalt meie tarbekunsti vaadates peame aga nentima, et uute esteetiliste seisukohtadega kontakteerujaid on praegusel hetkel kahetsusväärivalt vähe ja see seletab ka teataval määral praegust tarbekunsti vaimsuse probleemi. Tabavalt analüüsis arutelul tarbekunsti olukorda

Ando Keskküla:

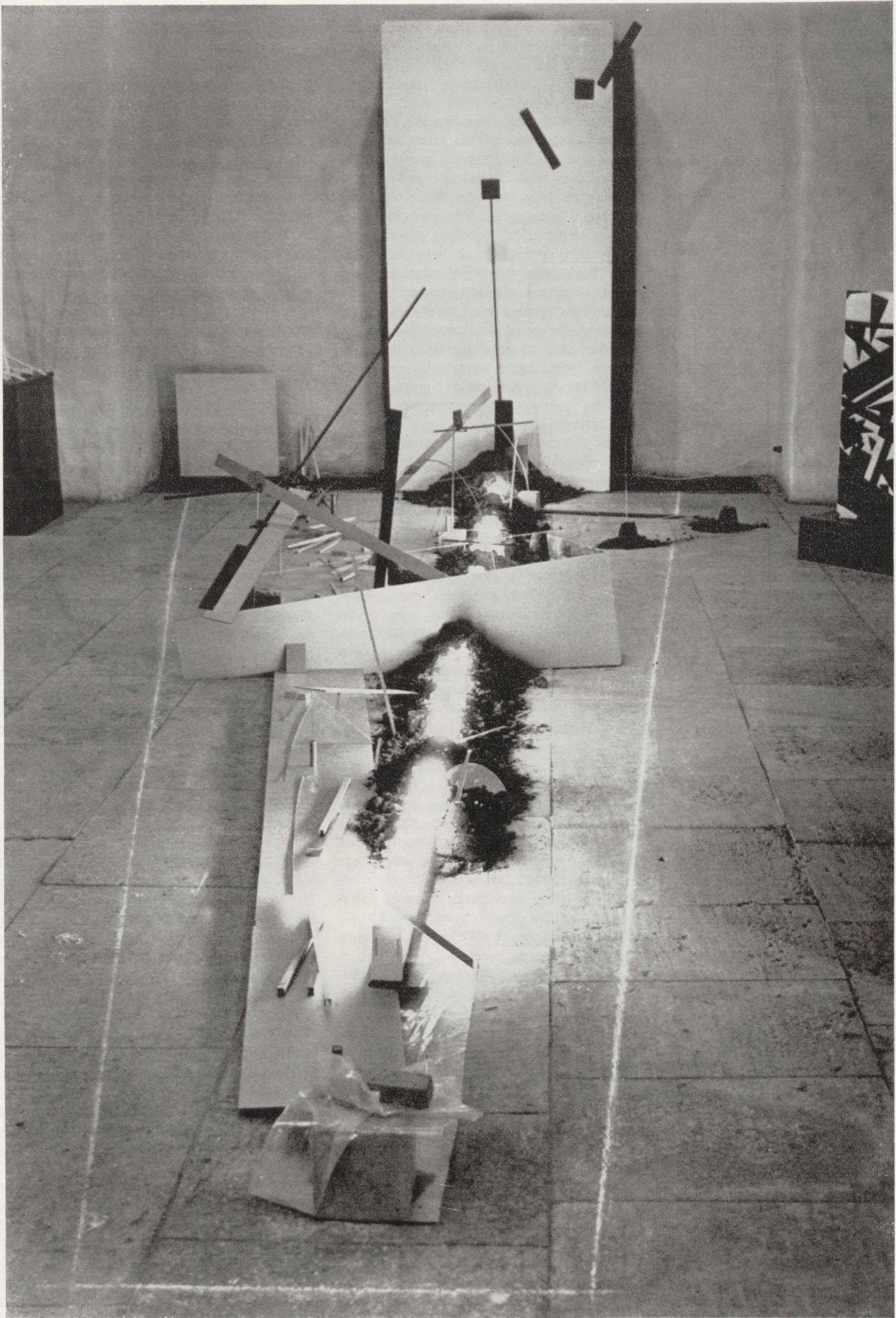
«Vastates küsimusele, miks meie tarbekunst ikkagi on saanud mõnikord üleolevate rünnakute objektiks, peame jääma ilmselt traditsioonilise skeemi juurde. Selle kohaselt on olemas kolm tegevussfääri: 1) kunstiline (hõlmab ka esteetilise, kuid ei piirdu sellega), 2) esteetiline, 3) mitteesteetiline. On oluline, et traditsiooniliselt kuulub tarbekunst teise sfääri ja tal ei ole traditsiooni olla, nagu ütlevad semiootikud, modelleeriv süsteem. Paljuräägitud tarbekunsti lähenemine kujutavale kunstile on aga puhas illusioon ja tuleneb kahest põhjustest:

- kujutava kunsti stilisatsioonide pinnalisest kasutamisest;
- pigem on kujutav kunst lähenenud tarbekunstile kui vastupidi.

Ühtlasi on tarbekunsti tung läheneda kujutavale kunstile tema suurimaks nõrkuseks, sest tarbekunstil on olemas vähemalt üks tõene kriteerium — see on materjal. Sellest tuleneb ka ilus missioon taastada sidemed materjali, vormi ja inimtegevuse vahel. Kuna tarbekunst ei ole koormatud n.ö. maailma-vaatelite tähendustega ja ta ei sõltu ühiskonnas toimuvate väärtushinnangute ümberhindamisest nii otseselt kui kujutav kunst, siis on tema roll esteetiliste normide juurutajana ja vahendajana erakordselt suur. Ta peab olema lihtsalt öeldes moodne. Tarbekunstil on kõik võimalused selleks olemas. Kus on aga näiteks neomodernism praegu tarbekunstis? Mis stiilide rosolje praegu vohab?

Vaatleme situatsiooni esteetilise normi seisukohalt. Õieti esteetiliste normide vaheldumise mehaanika seisukohalt. Igas kunstis eksisteerib paralleelselt mitmeid esteetilisi norme. Neil on üldiselt kalduvus saada seaduseks ja teisi välja tõrjuda. Normid erinevad omavahel vanuse järgi ja tegemist on mitte ainult ajalise vahega, vaid ka kvaliteedi vahega. Mida vanem on kaanon, seda kergem on teda mõista ja seda rohkem inimesi teda mõistab. Tegemist on kaanonite hierarhiaga, mille tipus on kõige noorem kaanon. Seda kasutatakse kõige vähem mehaaniliselt ja tal on kõige vähem kõrvaltähendusi. Ta on seetõttu kõige esteetilisem. Mida vanem on kaanon, seda madalamal ta hierarhias asub ja seda mehaanilisemalt teda kasutatakse, seda enam ta liitub teiste normidega. Skemaatiliselt iseloomustab siis tervet kunstielu ainevahetuse sarnane protsess, kus pidevalt luuakse uusi esteetilisi norme, mis tipust alla laiali vajuvad, üha laiematele kihtidele omaseks saavad, ühtlasi sel teekonnal oma algset tähendust kaotades ja üha enam kõrvaltähendusi omandades — prestiižset, distantsi määravat, emotsionaalset jne. Kui kunagine esteetiline norm jookseb tühjaks ja jääb pelgalt muuks tähenduseks, saab temast uus norm, aga seekord juba käitumisnorm, elustiili hoiakuline norm. Kui uut esteetilist normi ei teki, jääb kunstis domineerima viimane, dikteerides äärmiselt rasked tingimused uue normi tekkeks, kuna seob seda eos esteetilisele normile võõraste tingimustega. Ülaltoodud skeem kirjeldab täpselt meie olukorda — teatud põhjustel on rikutud mehhanism, mis tagab esteetiliste normide pideva vahetumise ja esteetiline norm on asendunud teiste normidega, mida lühidalt võiks kirjeldada väikekoodanlust iseloomustavate terminitega.»

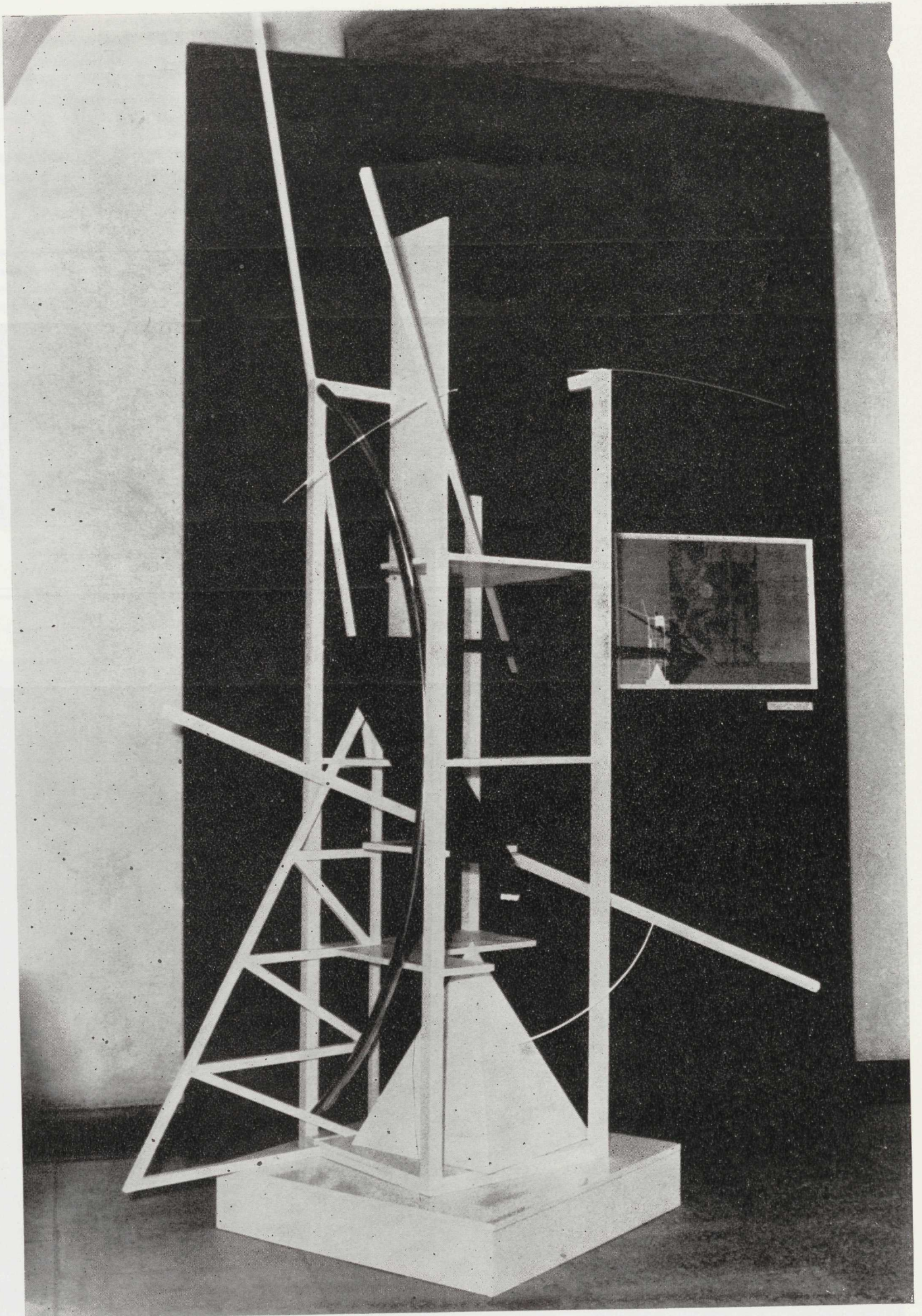
Loomulikult ei saa näitust «Vorm. Ehituskunst ja tarbekunst» üle tähtsustada, kuid näitus ja arutelul põhjustasid siiski üllatuslikult suurt resonantsi kunstiavalikkuses, eriti üliõpilasnoorsoo hulgas, mis rõhutab veelkord meie ametliku kunstielu liigset ühekülgust ja orienteerumist traditsioonilisele kunstile. Veelgi rõõmustavamaks võib lugeda



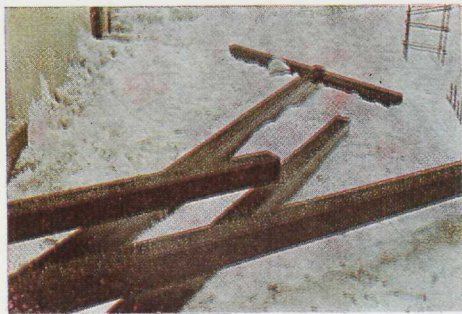
huvi, mida näituse vastu tundis kultuuriintelligents. Ei ole igapäevane asi näha kunstinäituse arutelul peale arhitektide ja kõikide kunstiliikide esindajate ka kirjanikke, heliloojaid, teadlasi, kunstijuhte. Liialt sulgunud ollakse oma kunstiliigi ja isikliku loomingu piiridesse. Suurte ja ühendavate kultuurihoo-vuste puudumine on toonud endaga kaasa paiguti väiklust ja provintslikkust meie kultuuripildis, mis kajastus ka näitusega kaasnenud kuluaarivestlustes.

Käesoleval hetkel tuleb arhitektid õigustatult tunnustada meie kunstiavangardi hulka kuuluvaks nii oma mõtte mitmekülgsuselt, vabaduselt kui ka artistlikkuselt. On ilmne, et alati juhib kunsti elu ideeliselt üks või teine kunstnike rühmitus. Võime avaldada täit tunnustust arhitektide püüdlustele tuua meie kultuuripilti vabadust ja mõtteerksust, elavust ja teravmeelsust.

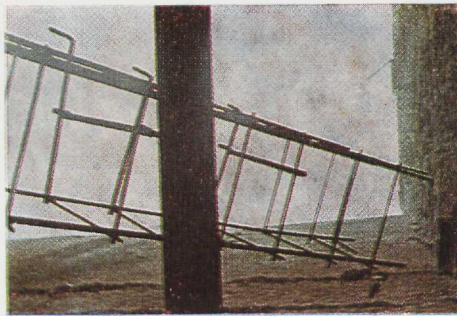




NÄITUS – RÜHM T



39. Urmás Muru. Mustad pulgad hunnikus. Puu. 1986.



40. Raoul Kurviits. Kolmapäev, 11.30. Teras. 1986.



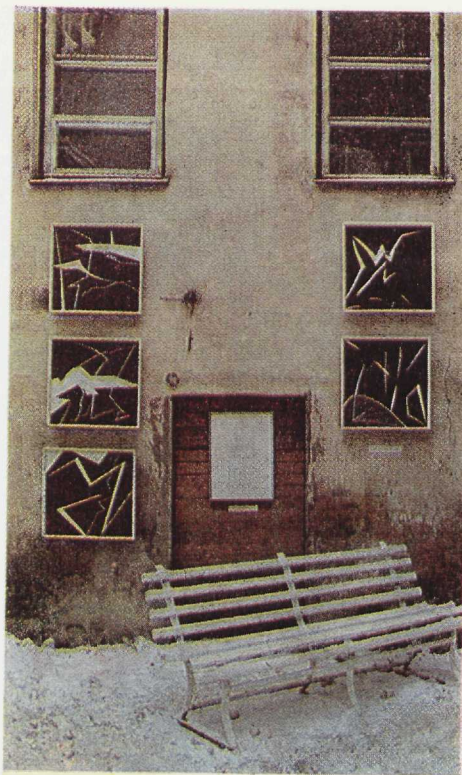
41. Vaade muuseumi õuele.

42. Raoul Kurviits. Meister sooritab hüppe. Sarjast «Jutustus» IV. Õli. 1985.

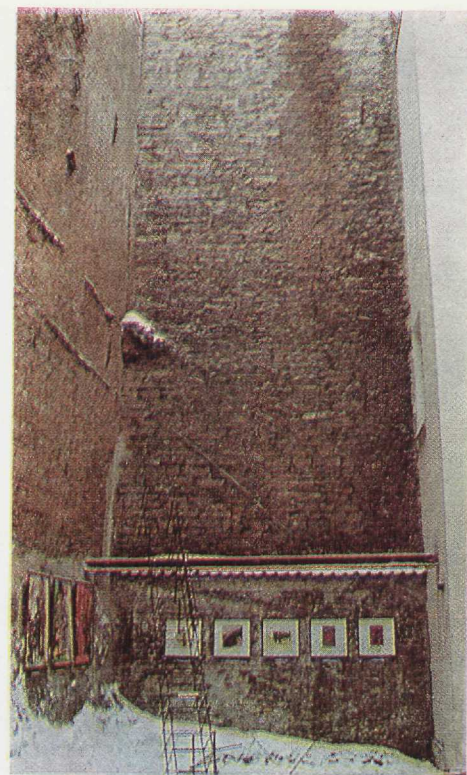


See näitus oleme me ise. Kes me oleme? Ei ole vist midagi adekvaatsemat meid iseloomustamaks kui rockmuusika. Meie maailmaavastamine langeb kokku rocki kõrgajaga ning selle järgneva mandumise (disko). Oleme üle elanud rocki uue laine. Meil on futu ja pungi kogemus. Rock on meie klassikaks, kust kõik muu on elujõudu ammutanud. Oleme jõudnud selles maailmas nii vaimustuda kui ka pettuda. Ent me ei jää pettunuks. Otsime kõikvõimalikke vahendeid tantsust arhitektuurini ja religioonist seksini edasi andmaks seda tunnet, mis sisaldub mainitud rockiajas. Muusika üksi ei suuda seda kõike edastada. 80-ndate aastate pungi ja futu kogemus on kätte näidanud võimaluse avaldada rocki olemust vahepeal perspektiivituks muutunud kujutavas kunstis.

Oleme inimestena erinevad ning vaatleme ka erinevaid aspekte oma ajas. Urmas Muru kirjeldab läbi ratsionaalse geomeetria maailma pideva eneseloomise jõudmist käesolevasse hetke, Raoul Kurvits jutustab visuaalsel ja helilisel teel rockiaja eksistentsiaalsest kogemusest. Lilian Moso-



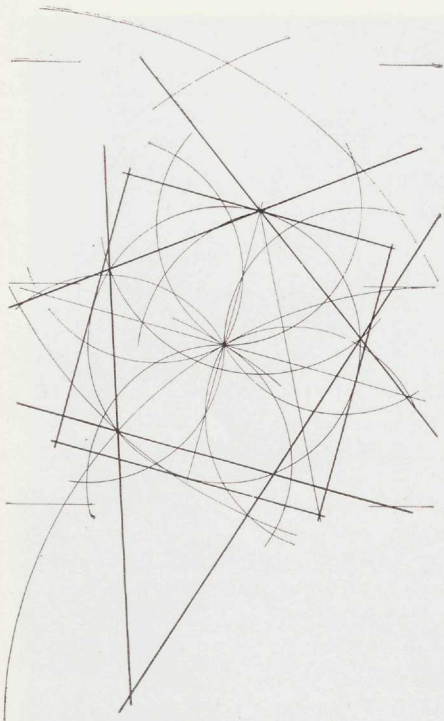
43. Urmas Mikk. Maastik horisondil. I–V. Guašš. 1986.



44. Vaade muuseumi õuele.

45. Raoul Kurvits. Meister ja Igavik. Sarjast «Julustus» I. Õli. 1986.

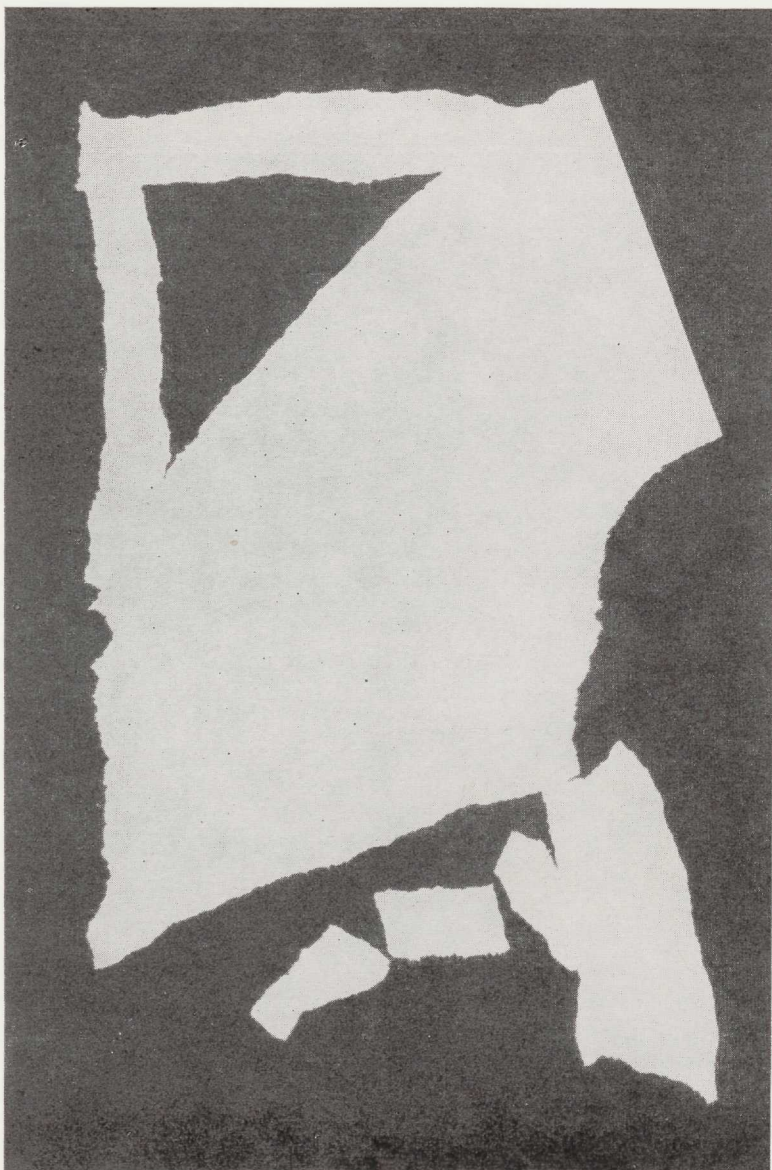




46



47



48

lainen tegeleb meie aja tavaliste inimestega, kelle väärtus ja võ'u seisneb keskpärasuses. Max Harnoon konstrueerib irratsionaalseid olukordi ning edastab neid läbi kujunditeks korrastatud dokumentaalsete tekstide. Urmas Mikk kujutab irratsionaalseid nähtusi külma kosmilise kirega. Näituse ruumiseaded (Raoul Kurvits, Urmas Muru) ja heli (ansambel «Aeg»: Rivo Laasi, Andrus Tunger, Raoul Kurvits) rõhutavad igapäevase maagiat.

Rühm T põhjamine päritoluotsing avaldub lume ja jää kasutamisega näituseruumis. Seda toetavad arhailised kujundid ja märgid pildidel ning «algainetest» puust ja rauast ruumiseaded. Välisvalgus võimaldab töid eksponeerida nende tõelistes värvides.

Eesti kunsti iseloomustavad meie jaoks juba mõnda aega kestnud paigalpäsi ja tuntud suurused. Tuntud suurused, kes peegeldavad oma, noorema põlvkonna jaoks tihti tähendust mitte omavat aega. Rühm T näitus on orienteeritud noorele põlvkonnale. See on energiavahetus rockmuusikast eelkõige kui internatsionaalsest ilmingust, läbi küllaltki kireva noorsoo. Nad saavad helis ja pildis ära tunda tuttavaid tagamaid ning tekib võimalus jääda näitusega nõusse.

Me ei tegele vormiküsimusega. Visuaalsed ja helilised kujundid on kantud sisemisest veendumusest ja leiavad endale peegli noorte näol. Selliste noorte näol, kes on tundnud ära oma aja ja koha 80-ndais aastais. See põlvkond ei tunne end tehnomaailmast ja tsivilisatsioonist võõrandununa — ta on sellega identne. Tänapäev ei võõrasta ümbritsevat, küll kahtlemata kohmakat ja isegi absurdsena tunduvat masinavärki, vaid vajab positiivseid suhteid sellega. Hoolikalt varjatud dramaatiliseuse annab taolisele hoiakule vaid teadmine, et inimesel ei jäägi muud üle kui seda maailma armastada.

Me oleme olemas.

Me oleme olemas siin ja praegu.

Me ei ole nihilistid, me ütleme jaa.

Meie loominguliseks printsipiks on selgus.

Meid huvitab siinpoolsus, pigem.

Kaob juhuslikkus, jääb kord.

Ei ole andekust, on tahe.

Ei ole paatost, on pahe.

Me ei või silma otsaski kannatada boheemlust ja relativismi.

Me vaatame itta, läände, põhja, lõunasse ja endasse.

Meil on külm ja palav.

Kõik muutub.

Sellepärast me tegimegi selle näituse.

46. Urmas Muru. Pentagrammis kinni. Sarjast «Kõnelus õiste lainetega saabuvast hommikust...» V. Ofort. 1986.

47. Lillian Mosolainen. Naine. Öli. 1986.

48. Lillian Mosolainen. Hüppaja. Kollaaž. 1986.

49. Lillian Mosolainen. Insener ja abikaasa. Öli. 1986.



TARTU KUNST – TRADITSIOONID JA TÄNANE PÄEV

TARTU KUNSTNIKE NÄITUS TALLINNAS 1986. AASTA SUVEL

ANTS JUSKE

50. Linda Kits-Mägi. Sünnipäev. Õli. 1981.



Mida aasta edasi, seda raskem on valida õiget tooni Tartu kunstist kirjutamisel. Juba niigi on üleliia poleemitatud — ja oleks siis kunst üksi, rohkem murtakse piike selle ümber, mida me viisakalt nimetame kunsti-eluks. Ühelt poolt süveneb teatud hardumus Tartu kunsti vastu: umbes nii, nagu mööda ilma laiali jooksnud lapsed tulevad aeg-ajalt kogukonna patriarhi juurde avaldama austust mineviku ja traditsioonide vastu, et siis jälle ruttu tagasi minna oma igapäevastesse askeldustesse. Teiselt poolt oleks nagu tegemist ikkagi elava nähtusega kaas-aegses eesti kunstis ja miks peaks tartlasi mõõtma mingi teise mõõdupuuga kui ülejäänud kunsti. Ometi on kirjutajad siin kõrvetada saanud — patriarhi juuresolekul peab tegema vähemalt austava näo, kui sul seda muidu pole.

Lõpuks on selge, et palju, kui mitte kõik sõltub vaatluse taustast. Pole ju mõtet minna Tartu kunsti kallale avangardi kriteeriumidega, nagu seda tehti kümme aastat tagasi, kui paljudele tundus Tartu kunst anakronismina meie kunstis. Praeguseks on olukord ka ise muutunud — kõik ajavad juuri taga, moes on regionalism ja muu säärane. Ma tean, et vahepeal oli väga moodne lüüa käega, et ah mis Tartu kunst — kõik me oleme ühed Eesti kunstnikud ja mis me kogu aeg vastandame. Paistab siiski, et kasulikum on endale aru anda, et kahe linna kunst teineteisest erineb ja kõige paremini tuligi see välja üle pika aja Tallinnas korraldatud Tartu näitusel. Kultuuri kui terviku seisukohalt ei peaks me kuidagi neid erinevusi kinni mätsima — kultuur on seda tugevam, mida enam ta sisaldab alternatiivseid mõtlemisviise ning geograafiline eraldatus omab siin sageli määravat tähtsust. Mulle on alati meeldinud Ain Kaalepi näide killustatud Saksamaast, kus kultuur öitses tänu sellele, et iga väkelinn tundis end metropolina.

Niisiis — Tartu kunstil on oma taust, millega teda võrrelda. Olemegi jõudnud kurikuulsa pallasluseeni. Võib jälle ainult ohata — palju võib! Kuid mida asjalikku me «Pallasest» ja pallaslikkusest oleme üldse kirjutanud? Pigem on «pallaslus» muutunud mingiks sõnakõlksuks, sildiks, mida tunde järgi kunstnikele ja piltidele külge kleebitakse. Tõsi, oli kunagi sellenimeline kool, kuid juba see kool ise oli arenev ja seesmiselt diferentseeritud. Hea meelega kutsuksin vana-maid kunstiteadlasi üles ükskord formuleerima mingit koolkonnale omaste tunnuste hierarhiat (Tiina Nurga «Pallase»-raamat seadis endale siiski kitsamad ülesanded, keskendudes kooli faktiderohkele ajaloole), sest nooremad võivad kõvasti mööda panna — oht, mis varitseb ka järgnevat arutlust. Väga üldistatud tasandil oli «Pallas» kool, mis orienteerus prantsusepärasele maalikultuurile. Vähemalt alates kuskil 1920. aastate lõpust, mil taandusid ekspressionismi mõjud (omiette tähis paistab olevat V. Ormissoni asumine õppejõu kohale 1926. aastal, mis muutis õpilaste paletid kohe heledamaks). Ka sellest on pisavalt räägitud, et konkreetsed allikad olid impressionism ja postimpressionism

nism (viimasest siiski ainult neoimpressionism, Cézanne, ehk ka mõni nabiidest) — voolud, mis sajandi alguseks olid juba enam-vähem tunnustatud ning mida meie kujunemisjärgus kunstnikud võisid peamiselt «Süggissalongi» vahendusel Pariisis näha. Mõned äärmuslased lasksid end hiljem mõjutada ka fooridest. Kogu see orientatsioon nimetatud vooludele tiirleb nn. maalilise maali ümber. Olemegi sisse toonud veel ühe umbmäärse mõiste, mida samuti peaks kuidagi määratlema. Vähemalt mulle tundub, et puhttehniliselt (ja sellest aspektist on vähem räägitud) põhineb nii maaliline kui ka pallaslik maalikäsitlus veendumusel, et esemeid ei modelleerita mitte heletumedusega (valööriga), vaid värviga. Vari pole maalilises maalis kunagi lihtsalt värvi tumedam toon, veel vähem must. Usun, et iga «Pallases» õppinud kunstnik kirjutab kahel käel alla Cézanne'i krestomaatilistele mõtetele: «Maalija töö seisneb oma värviaistingute fikseerimises. Pole olemas jooni ega vorme, on ainult kontrastid. Kontrastid tekivad mitte mustast ja valgest, vaid värviaistingutest. Vorm luuakse värvitoonide täpse vahekorraga. Tuleb rääkida mitte modelleerimisest, vaid moduleerimisest. Vari kujutab endast värvilaiku nagu valgustatud pindki, kuid väiksema säruga. Valgus ja vari — need on kõigest kahe tooni omavaheline suhe.» Kõige lihtsamalt tunneb kahe maalikooli erinevuse ära selle järgi, kas maali on võimalik reprodutseerida must-valgel fotol. Heletumedusega modelleeritud esemed (näit. slaidimaalil) säilitavad fotol äratuntava ruumilisuse, värviga modelleeritud (või moduleeritud) mitte. Kuidas saabki näiteks Alfred Kongo maale vaadata must-valgel: vari on siin maalitud hoopis teise värviga kui valgustatud pind ning intensiivsusest on need kaks värvi sageli võrdsed. Kui lisame veel faktuuri olulise tähtsuse (maalilist maali ei pea vaatama kaugeusest, kust faktuuri enam näha pole), siis tundub, et loetletud põhimõtetes peitubki pallaslikkust ühendav joon. Kõik muu — palju keegi esemeid deformeerib, kas maalikunstnik loodust või figuuri, maastikku või agulit, on juba kitsam küsimus. «Pallas» ise arenes ju väga erinevates suundades: Liimandi mõjud, Triigi õpilased Haamer, Mikko ja Uutmaa, Vardi ja Kitse impressionism, foorvidele lähedased Pärsimägi ja Kõks. Üksikuid nimesid võiks siia veelgi lisada. See pärast võib praeguses Tartu kunstis konkreetselt «Pallast» näha vahest ainult Linda Kits-Mäe maalides. Kits-Mägi on toitunud «Pallase» viimasest impressionismipuhangust, mis sai olulise tõuke 1939. aasta prantsuse kunsti näituselt Tallinnas (vrdl. Bonnard'i mõjud noorele Elmar Kitsele). Nii Kongo kui ka Ann Audova on käinud rohkem oma kui mingit koolkondlikku teed. Võiks ju Kongot siduda Kõksi ja Pärsimäe fovistlikult laia joonega ning Audovat (samuti Triigi õpilane) Haameri-Uutmaa liiniga, kuid see võrdlus on äärmiselt tinglik. Ja sellega ongi kõik — kui me räägime «Pallasest» kui koolist, kus töötasid konkreetsed kunstnikud konkreetses laadides, siis praegusest Tartu

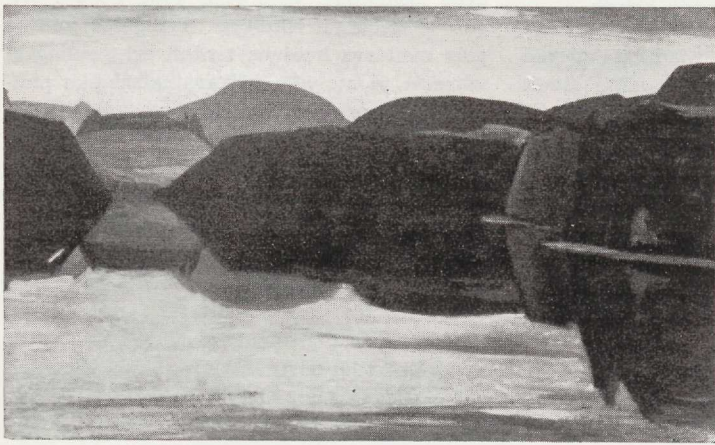
kunstist pole põhjust pallaslust otsida.

Teine asi on eespool nimetatud üldised koolkondlikud põhimõtted. Kindlasti elavad need edasi ka tänases Tartu ja mitte ainult Tartu kunstis. Tavaliselt seostatakse seda nn. järeppallaslikkusega, põlvkonnaga, kes otsest või kaudselt oli mõjustatud kunagistest pallaslastest. Tuleb muidugi arvestada ka seda, mis suunas võinuks «Pallas» ise areneda. Üpris loogiline on oletada, et see oleks toimunud samas suunas nagu prantsuse sõja-aegne ja -järgne kunst, s. t. abstraktsionismi suunas. Ühte liini, millest kasvas välja prantsuse 1940. aastate abstraktne maal, ongi nimetatud impressionistlikuks abstraktsionismiks. Mingit aimu võimalikust edasiminekest annavad kasvõi Kitse ja Vardi 1960. aastate abstraktsed maalid, mis hilinenult astusid sammu, mis maailmakunstis oli selleks ajaks juba astunud. Igal juhul on Vardi ja eriti Kitse 60-ndate aastate otsingud meie maalikunsti põnevamaid lehekülgi. Just praeguses kunstiseisus tunnen äkki vajadust Kitse ulatuslikuma personaalnäituse järele. Kitsel on särkelevat impressionismi 50-ndate lõpust ja improvisatsioonilist abstraktsionismi 60-ndatest. Näha tahaks ka Vabbet ja üldse oleks ammu aeg minna klassikute personaalidega teisele ringile. Usun, et see looks nähtava tausta praegusele nn. järeppallaslusele. Latt läheks Kitse ja Vabbe taustal väga kõrgele, kuid äkki ongi ta vahepeal juba liialt madalale langenud? Tartu näitustel võib näha

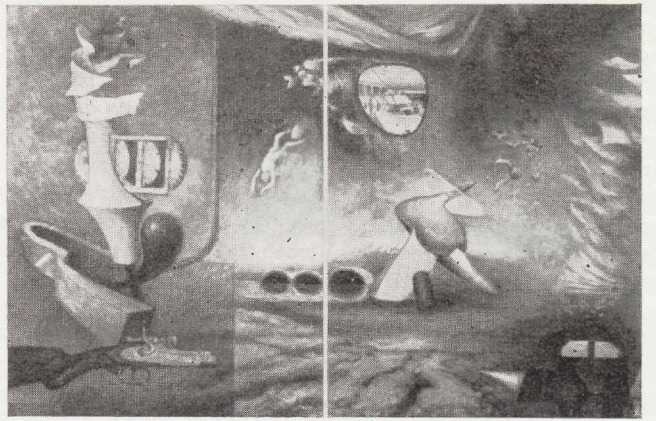
head maalikooli, kuid selle kooli headus selgub siiski alles võrdluses. Praeguses kunstis pole meil aga kahjuks tartlasi eriti millegagi võrrelda ja nii võib nähtava mõõdupuu puudumisel kunstnike enesehinnang olla suhteliselt hea. Seda enam on aga vaja rääkida olnust, võrrelda olevat koolkonna paremate aegadea. Sest nagu öeldud, tuleb tänast Tartu maali hinnata ikkagi oma ajaloolise konteksti taustal. Midagi pole aga parata — pilt on üsna nigel võrreldes 1960-ndate aastatega, rääkimata siis juba 30-ndatest. Tartu näitusel Tallinnas ei puudunud muidugi ka omad tipud: Alfred Kongo «Õhtul», Linda Kits-Mäe «Sünnipäev», Ann Audova komplekt, Lembit Saartsi «Muna ja kuu», Jüri Marrani interjööri, Helle Vahersalu «Liis Bender». Kõigi nimetatud tööde puhul saab rääkida heast maalikoolist. Samas ei nimetanud ma asjata üksikuid töid, sest ka nimetatud autorite loomingu on suuri kõikumisi. Kongo ja Kits-Mäe produktiivsus on hämmastavalt suur, kuid kohati ka väga hüppeline: Kits-Mäe «Sünnipäev» on tõe poolest muljeline, nagu seda nõuab impressionistlik kool, kuid samas kõrval on lõdvalt maalitud lillepildid. Vahersalul on tõesed mingi tõrge: tajud piinliku hoolega viimistletud võrdseid pindu, kuid kokku on kõik kuidagi ettevaatlikult kramplik. Saarts deformeerib kohati väga põnevalt, kuid siis äkki «Vöötrada» — tuim natuurlähedane figuuriline kompositsioon ilma huvitava maalilise ideeta. Efraim Allsalu on pe-

51. Saskia Kasemaa. Vaikelu viljadega. Õli. 1986.





52. Johannes Uiga. Sügisene motiiv Pühajärvelt.



55. Ilmar Malin. Pannoo Rakvere Autobaasile nr. 2. VI ja VII osa. Õli. 1985–86.



53. Efraim Allsalu. Erki. Õli. 1982.

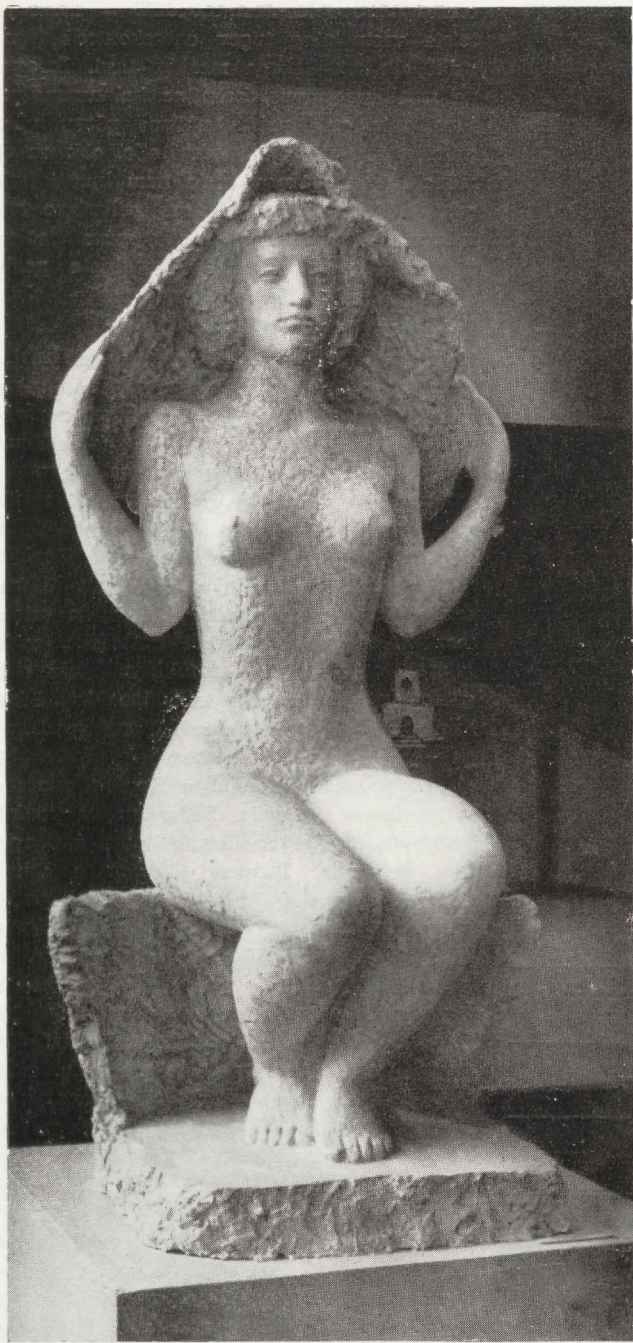
54. Silvia Jõgever. Kaubitseja. Õli. 1980.



56. Ilmar Malin. Torn. Õli. 1979.

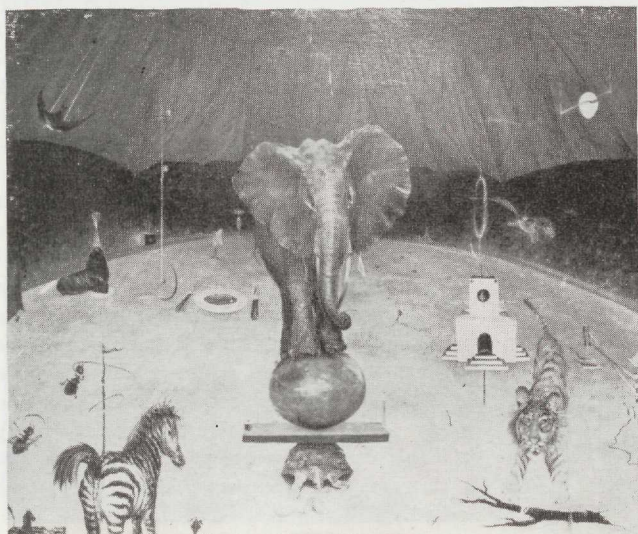
57. Ervin Öunapuu. Lend üle käopesa. Õli. 1981.





58. Endel Taniloo. *Sajus*. Kips. 1980.

59. Ilmar Kruusamäe. *Tööpäev tsirkuses. Triptühhoni keskmine osa*. Oli. 1983.



60. Ann Audova. *Tütarlapse pea*. Oli. 1980–86.

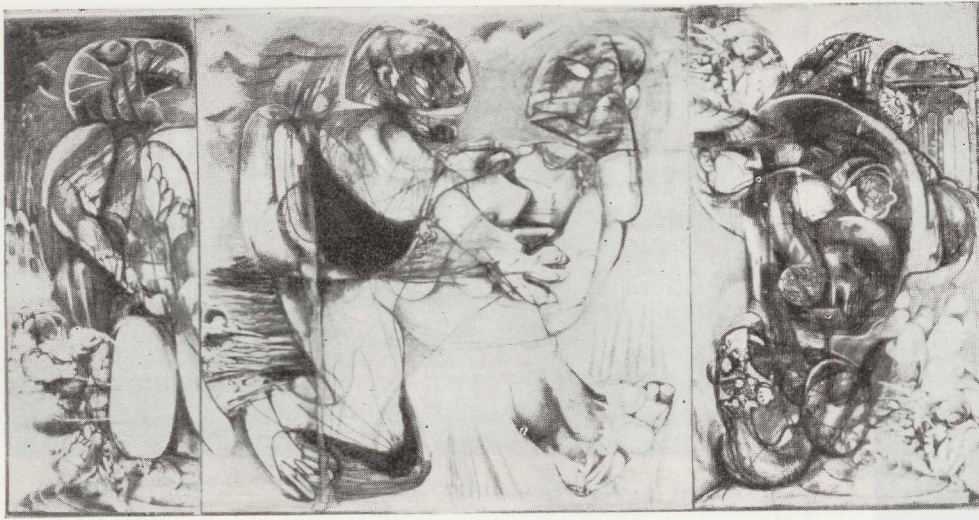
61. Lüüdia Vallimäe-Mark. *Muret ja rõõmu*. Akvaarell, pastell. 1985.



62. Ahti Seppet. *Kuulujutt*. Kips. 1984.

63. Jaan Luik. *Hilissügis*. Kips. 1982.





tud alati Tartu üheks sädelevamaks maali-
jaks, kuid seda sädelevust kisub maha mingi
maneerlik sisuline ambitsioonikus. Pigem
eelistaksin kunstniku loomingust siis juba
portreid või mõningaid täiesti abstraktseid
improvisatsioone — neid, kus saepuruplaa-
dile on ikka värvi ka pandud. Omaette gru-
pi moodustavad oma fantaasiamaailma sulgu-
nud naiskunstnikud — sümpaatne pagemine
mööduvate tormide eest, kuid jälle see ma-
neerlikkus! Eriti kurb on pilt koolkonna tra-
ditsioonilises žanris — maastikumaalis. Väli-
selt tõepoolest oleks nagu impressionistlik,
kuid ei mingit muljet! Lausa piinlik, et just
siin räägitakse kõige enam pallaslikkusest.
Võib tekkida küsimus, kas sellised hinnan-
gud pole ülekohtused, kas tegemist pole üli-
nõudlikkusega? Antud teemavalik ei jätnud
küll ruumi põhjalikumaks analüüsiks, kuid
rääkides pallaslikkusest, mille taustale Tartu
kunst end asetab ning mille taustale projit-
seerib teda ka kriitika, peabki minu meelest



64. Andrus Kasemaa. *Visiidid. Triptühhon. Pas-
tell. 1985.*

65. Reti Laanemäe. *Hommik. Lito. 1985.*

66. Alfred Kongo. *Rabamaastik. Tempera. 1983.*



olema ülinõudlik. Just nõudlikkus enese ja
teiste vastu ning tugev enesekontroll taga-
sidki «Pallase» kõrge maalikultuuri. Praegu-
ne maaliline lõtvus, kohatine halturamaigu-
lus, mis eriti vohab näituse päras, võib
minu pärast rahulikult edasi olla, ehk on ta
mõnele isegi huvitav meie muu kunsti hul-
gas, kuid jätkem ainult see pallasluse silt
mängust välja! Mis aitab siin enam üleolev
ninakirtsutamine teistmoodi maalijate peale
argumendiga: «Vabbe ütles meie alati,
et...» — mis läinud, see läinud.

Vahel on kõigest, mis olnud, väga kahju.
Meil on olnud kunagi tugev maalikool ning
seda tajume võrreldes oma klassikat naaber-
maade klassikaga. Usun täiesti paljunäinud
O'ev Subbi, kes on öelnud, et sellist maali-
jat nagu Konrad Mägi, on ta näinud ainult
prantsuse maaliklassikas (vt. «Kunst» 1983,
nr. 61/1). 1970. aastate alguses meilt üle käi-
nud anglo-ameerika avangardibuum tähend-
as paljuski meie prantsuse kunstile orien-
teeritud maalitraditsioonide katkemist, mida
tajume teravamalt alles nüüd, mil taas rää-
gitakse maalist ja selle traditsioonidest. Mui-
dugi pole siin tegu ainuüksi avangardismi-
ga — ilmselt on asi rohkem Kunstiinstituudi
maaliõpetuses, mis 60-ndate lõpul ei suutnud
järjepidevust säilitada. Selles suhtes tundub
instituudi äraviimine Tartust lausa kuritege-
liku sammuna. Tartusse jäid maha silma-
paistvad õppejõud, kellest osa tõrjuti peda-
googilisest tööst kõrvale, osa aga ei läinud
instituudiga kaasa. Tähtsam on aga see, et
pallaslikkus oli Tartu vaimuga niivõrd kokku
kasvanud, et traditsioon suutis püsima jääda
ainult siin. Selles, et traditsioon polnud või-
meline elujõuliseks taastootmiseks, tuleb mui-
dugi kõige vähem süüdistada kunstnikke.
Aeg-ajalt on tartlasi õrritatud juttudega ins-
tituudi filiaali loomisest — peaks juba olema
piinlik seda teemat uuesti üles võtta. Õige
aeg on nüüd juba naganii mööda lastud.

Vaadates eesti 1980. aastate kunsti, näeme
siin taotlusi teha maali. On rida vanemaid
kunstnikke, kes on veel saanud head maali-
kooli omaaegsete pallaslaste käe all. Midagi
pole öelda — Tiit Pääsuke on ikkagi ehtne
maalija ning on suutnud üht-teist pärandada
ka noorematele. Huvitav on ka Enn Pöld-
roosi praegune loomeetapp, kus näeb heal
tasemel ja ehedal kujul sedasama värviga
modelleerimist. Seda abitumad tunduvad mõ-
nede nooremate ponnistused. Kui ikka kooli
pole kusagilt saada, on väga raske saada
Maalijaks. Mul pole midagi kõigi teiste meie
nooremas kunstis leiduvate suundade vastu —
olgu see siis geomeetiline või slaidilik liin.
Lihtsalt tunned vahel puudust, et samaväär-
selt pole esindatud traditsioon, mida praegu,
oludest sõltuvalt võime nimetada rahvusli-
kuks. Leedulastel ja lätlastel on see tänaseni
olemas ning kuigi nende maalikunst pole ela-
nud üle selliseid uuenemisi nagu meie oma,
on nad ometi ühes suhtes meist rikkamad.
Nii peame siis leppima Tartu kunstiga kui
ainsa kantsiga, mis vähemalt püüab midagi
säilitada eilsest kaunist päevast. Ja tegelikult
mida sa hing rohkem ikka enam tahta
oskad!

EERIK HAAMER

NÄITUS EESTI NSV RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

27. MAI – 30. JUUNI 1986

Eerik Haamer sündis 17. veebruaril 1908. a. Kuressaares. Aastail 1930–35 õppis ta Kõrgemas Kunstikoolis «Pallas», alates 1932. a. lõpust Nikolai Triigi maaliatletjees. Kooli lõpetas ta koos R. Uutmaa, V. Loigu, I. Anton-Agu ja A. Bachiga. Juba lõpetajate tööde näituse puhul täheldas kriitika kahe noore maalija, E. Haameri ja R. Uutmaa õnnestunud debüüti Eestile iseloomulikul ja seni siiski väheviljeldud alal, milleks olid meri ja rand. Järgnevatel aastatel küpsesid mõlemad sellel alal silmapaistvateks, kuigi loomenatuuri-delt äärmiselt erinevateks meistriteks. Haameri lähenemine oli eepilisem, monumentaalsem, filosoofilisem, Uutmaa oma — lüürilisem, intiimsem, olustikulisem. Haameri nimi ei seostu mitte ainult R. Uutmaa või J. Võerahansuga, kellega teda seob

temaatiline lähedus, vaid kogu selle ala 40. aastate andekate meeste ja naiste plejaadiga, kes «Pallasest» üksteise järel iseseisvale kunstnikuteele asudes kirjutasid eesti kunstiajalukku ereda peatüki, mida võiks nimetada poeetiliseks realismiks. «Pallas» kui tugevate loovisiksuste taimelava ei lakka äratamast imetlust. Haamer hindab praegugi kõrgelt kooli ja selle õppemeetodit, mille eesmärgiks oli, tema sõnadega öeldult, «terviku emotsionaalne läbielamine ja artisti kasvamine».

Kui «Pallas» kasvatas Haamerist artisti, siis Saaremaa kujundas tema kunstnikukreedot laiemas mõttes, kujundas teda kui inimest. Meri, saared, saarlased — need polnud talle üksnes maalimisobjektiks, vaid ka elustihiaks, mis täitis üpris suure osa tema noo-

ruseast. Siit tuleneb suurel määral tema varajaste tööde eluline veenvus ja sugestiivsus. Meil on häid ja omapäraseid Saaremaa kujutajaid, kuid vaevalt küll temast sügavamaid. Haamer on andnud suurepärase, kultuurilooliseltki tähtsa kunstilise dokumendi Ruhnust ja tema asukatest. Sellest kõneldes peab silmas pidama ka kunstniku sõjajärgset loomingu, kus see teemadering leiab jätkamist ja edasiarendamist.

«Pallase» ja Saaremaa pagasiga Rootsi sattudes oli Haamer juba küps maalija, kes oli jõudnud jätta endast kestva jälje eesti kunsti. Haameri varasema loomingu paiste kumab paratamatult ka tema hilisema loomingu kohal, ehkki viimane on soliidne nii mahult kui ka tasemelt. Hilisemast loomingu on meil kahjuks fragmentaarne pilt.

67. Eerik Haamer. Lyrö maastik. Õli. 1960. aastate lõpp.



Kuid seegi lubab öelda: Haamer jäi oma kunstnikukreedole truuks. Tundliku ja avarpilgulise kunstnikuna reageeris ta loomulikult uuele ümbrusele ja liikumistele kunstis, ent omamoodi ja pallaslasena, mis võimaldab tõmmata paralleelsele tema ja kodumaise kunsti vahele.

Püüdes Haameri kogu loomingut kokku võtta, võiks öelda: ennekõike maalija, ekspressiivne ja vabalt liikuv värv, kes oma rikkalikele ideedele alati sobiva maalilise lähenduse leiab; tugev joonistaja, kelle põhiomaduseks on karakterisus; oma sügavas ja soojas huvis inimeste vastu ehtne figuurimaalija, suurepärase kompositsioonimeister; ühtaegu ehtpõhjamaalasiliku loodussuhtega, konkreetse paiga omapära erksalt tunnetav maastiku-maalija; kunstnik, kes ühendab elulise konkreetsuse filosoofilise üldistusega, kelle elunägemise haare ja tundeskaala on üpris lai, kelle looming esindab realismi selle parimast küljest; kõrge kutse-eeetika ja suure inimliku sõnumiga kunstnik, kel sellisena on olnud ja saab olema head tegev mõju eesti kunstile.

Mai Levin

VESTLUS EERIK HAAMERIGA

28. mail 1986

S. Helme: Tahaksin ajas natuke tagasi minna, sellesse aega Tartusse, kui lõpetasite «Pallase». Kas mäletate tookordset õhkkonda, mõnda sündmust, mis Teid mõjutas või meelde jäi. Sõpru ja ideid, mis tookord tähtsad olid?

E. Haamer: Mul on päris selgesti meeles tolleaegsed näitused ja kui ma siin käin, tunnen ära peaaegu kõik tööd, mis on sellest ajast. Sain teistega hästi läbi, eriti Liimandi ja Johaniaga. Ma teadsin, mis nad tegid. Aga siiski ei midagi erilist — see «Pallas» oli üks suur töökool, seal oli peaasi, et tööd teha. Minu kaasaegsetest olid domineerivad kunstnikud Johani, Liimand ja Uutmaa. Uutmaa oli ütlemlata kõva sel ajal. Just tema maalid taevast ja oli üliõpilaspõlves väga lüüriline. Ma olin hea sõber Hando Mugastoga. Ma aitasin tal surra. Ta oli lõpmata töökas mees. See puulõikamine oli sel ajal väga domineeriv, ta oli väga tubli sel alal ja hirmus produktiivne.

S. H.: Kas mäletate, kas tookord hakkas ka juba see Tartu-Tallinna vaheline kunstnike konkurents pihta? Just sel ajal läksid ju mitmed kunstnikud ära Tallinna.

E. H.: See käis kogu aeg, aga ma ei saanud sellest midagi aru, ma olin Saaremaalt. Mina ei mõistnud, milles asi seisab, ma pean ausalt ütlema, see nõndanimetatud Tartu vaim, ma pole sellest kunagi aru saanud. Sellest räägiti hirmus palju, sellest Kitse, Kõksi ja Mikko kolmikust, ma ei mõistnud, milles see kolmik seisneb. Kits oli lõpmata andekas maalija. Ma mäletan, et tööd tegid nad hästi, aga nad olid igauks omamoodi. Kits oli suurepärase maalija ja samuti ta naine. See oli juba siis hea maalija, kui ma veel siin olin, see Linda.

S. H.: Kui Te tegite neid siniseid raskeid ja tõsiseid maale, oli Teil mingi programmi- lisem taotlus või tulid nad nii tõsised selle- pärast välja, et Te Saaremaalt olete?

E. H.: Minu arust see ei olnud nii keeru- line. Minu meelest oli see iseenesest aru- saadav. Kui seda ise läbi elad ja vaatad ja mõtled, mismoodi see kõik on. Jah, «Pime» ja «Evakueeritud» on väga tõsised asjad. See oli selline aeg. Hakkasid sõda ja rahu- tud ajad.

S. H.: Kust Te «Hobuste» motiivi võtsite?

E. H.: See oli sellest, et minul omal olid hobused ja me käisime hobustega metsas. Sõja ajal rekvireeriti hobuseid ja talumehed ei tahtnud neid ära anda, siis oldi hobustega metsas. Ma ise olin ka oma hobustega, neid oli kaks. See on Koitjärve maastik, see kõnnumaa, või Jussimäed.

S. H.: Aga need hilisemad tööd, need on värvirõõmsamad?

E. H.: Ei maksa nutta ilmaaegu.

S. H.: Kuidas Teie töödese abstraktne laad sisse tuli? Kas Te arvestasite tollal moes olnud abstraksionismi?

E. H.: Ma elasin maalimisest ja kui ei saa kaasa minna, siis on läbi. Sellega peab arves- tama. Õieti seda ma pole küll teinud, et sil- mi teha kunstile. Võib ju ka niimoodi maalida, see oli huvitav. See oli hiigla tehni- line.

S. H.: Aga Teie jaoks mitte kõige huvita- vam?

E. H.: Jaa, muidugi, ma leian, et näiteks niisugused asjad on põnevamad, kus on min- gisugused psüühilised või inimlikud problee- mid sees, ma tahan niisuguste asjadega tege- mist teha. Need on huvitavamad kui puht- tehniline maalimine. Tehniline maalimine, see on muidugi alus, see on selge, tal on palju võimalusi, mida saab proovida ja ära kasu- tada. See oli «Pallases» nii moes, need olid nii arranžeeritud maalijad, näiteks Audova oli nii konsekventne, et ta ei vaadanud pilti, ta katsus käega ja kui see ei rahuldanud, siis ta üldse ei teinud pildiga tegemist.

S. H.: Kas Te olete oma loomingut kuidagi- viisi ise periodiseerinud, või olete paralleel- selt teinud kõike, mis meeldib?

E. H.: Ma ei tea, ma olen nii halb analüütik. Ma ei tea, palju mul on maale pärast sõda. Kui Kõks elas, tahtis ta üht raamatut minu kohta välja anda. Siis ta oli neid töid uurinud ja uskus, et neid on mul seitsmesaja ümber. Aga ma ei usu, et nii palju on. Ma olen palju maalinud, seda küll.

S. H.: Kus need pildid kõik asuvad? Era- kogudes?

E. H.: Kõik erakogudes. Mõned on kollek- tsionäride käes, 15—20 tükki.

S. H.: Maalite Te praegu veel palju?

E. H.: Perioodiliselt. Vahel ei tee midagi. Vaatan lindu, siis tuleb maalimine. Ma va- hest maalin küll, aga see on teraapia. Et ennast vormis hoida, et midagi teha. See on hea ajaviide meil, vanainimestel. Ja millegi rohkema peale välja ei lähegi.

S. H.: Teil oli reisipilte. Kas olete palju rei- sinud?

E. H.: Ei ole. Ma ei ole palju näinud. Ma olen näinud niisuguseid sotsiaalseid asju, mis lõövad vastu. Ei taha. Nagu Portugalis, Hispaanias. See pole mitte midagi mulle, vanale inimesele.

S. H.: Kas võite nüüd öelda, et põhjamaa inimesel on teistsugune värvinägemus kui seal lõunas, kus Te käisite?

E. H.: See on iseenesest arusaadav, selle- pärast et Põhjamaal ollakse huvitatud valgu- sest, aga lõunamaal varjust. Sellepärast, et päike on nii vaevav, et väsitab inimese ära ja siis ta läheb otsib niisugust varjulist kohta, need on harilikult kirikud ja kohvi- kud ja need on kõik pimedaks tehtud. Ela- mine on niimoodi, et aken on kusagil kaugel ja olemine on täitsa pimedas. Ja seal on niisugused omamoodi värvid, näiteks Hispaania kunstis — gooti värvid, kiriku interjööri, ära kulunud puu värv jne. Meie ei saa niisuguseid värve kasutada, meie ootame päi- kest, isegi on võimalik, et põhjamaalane kõr- vetab ennast Hispaanias surnuks selle päi- kesenälja pärast.

S. H.: Te olete näinud tänapäeva eesti kunsti, mis Te arvate, kas ta võiks pakkuda rahvusvahelist huvi?

E. H.: Ma ei ole mees seda otsustama. Ma tunnen seda nii vähe. Aga graafika, see on olnud rohkem kättesaadav, seda on kergem levitada, selle graafikaga võite igal pool maailmas proovida. Maali ei oska ma ütelda, ma pole nii palju näinud, reproduktsioone, seda küll. Võimalik, et võrdjooni on igal pool nii palju, et ma mõtlen, — te olete igal pool teretunud.

S. H.: Aga 30. aastate lõpus, kas siis Eesti oleks võinud maaliiga maailmaturule minna?

E. H.: See oli teine aeg. See oli teistmoodi, siis domineerisid prantslased ja prantsuse modernism ja ma mõtlen, et olime natuke taga.

S. H.: Kui Te poleks maalijaks hakanud, kel- leks Te oleks siis tahtnud saada?

E. H.: Ma teadsin ise nagu kõik mu sõbrad Saaremaalt, et ainuke kutse on meremees. Aga silmade pärast ma ei saanud seda teha. Järgmine mõte oli, et lähen mehaanikuks. See oli ühes töökojas, aga seal sai omanik vasemürgituse ja ema ka ütles, et katsu üli- kooli minna, nii kui teised vennad. Mina ei osanud mitte midagi, valisin selle, mis kõige rutem läheb. See oli kehakasvatus, see oli kaks aastat, aga kui ma seal sees olin, pandi üks aasta juurde. Nii et kolm aastat üli- kooli.

S. H.: Lõpetasite ära?

E. H.: Jaa, ma olin kehalise kasvatusse õpe- taja koolis.

S. H.: Ja siis astusite «Pallasesse»?

E. H.: Ei, ma hakkasin «Pallasesse» õppima viimasel aastal, kui olin ülikoolis. Käisin krokiid tegemas. Aga ülikoolis oli meil nii palju kehalist treeningut ja terve päev oli loengutega kinni, ja see oli raske töö. Ja minu keha ei olnud mitte just selle järgi. Ma olin niisugune nõrk lapsepõlves ja see amet ei istunud mulle hästi. Aga sel ajal ei olnud veel juttugi, et minust saab maa- lijat.



68. Eerik Haamer ja Ants Viidalepp vestlemas Kadrioru muuseumis 27. mail 1986. a.

69. Eerik Haamer. Härg tūmas. Õli. 1943.

EERIK HAAMER OMA TÖÖDEST:

«Härg tūmas». Ta tuli, oli umbes 1 m minust, ma ei teadnud, ta polnud näidanud veel seda asja, et ta niisugune on, ja lõi mulle vastu rinnakorvi. See oli niisugune hirmus jõud. Ta oli nihuke nudi pull, ilma sarvedeta, ma kukkusin selili, tema hakkas rõhuma, aga see oli pehme maa, nii et mul läksid ainult ribad puruks, aga kõik muu jäi terveks. Mina vehkisin niisama kätega ringi, siis nägin midagi, mis läikis ja kujutage ette, sain sõrmed rõngasse! Raudkangiga võis pullile pähe panna, ta ei pannud tähelegi, aga kui rõngast kinni sain, oli valmis. Naaber uskus, et ma olin kange spordipoiss, seepärast osava sõrmega. Aga see oli täitsa juhus, lihtsalt, et ma käega vehkisin.





70. Eerik Haamer. Lojoodid. Õli. 1957.

71. Eerik Haamer. Kivihukjad. Õli. 1970. aastate keskpaik.

72. Eerik Haamer. Põtrade lahutamine. Õli. 1965.





73. Erik Haamer. Kunstniku ateljee Mollösundis. Õli. 1944.

«Lofoodid». Norras, Lofootidel on mäeahelik, mis moodustab ühe nurga Norra pärismaa ja Põhja mere vahele. Seda merd kutsutakse Läänemereks ja seal käib peamine püük jaanuarist veebruari lõpuni. Linnad on sealkandis väga väikesed, pealinnas elab umbes 800 inimest, aga kui on see püügihooaeg, on seal 40 000 kalurit ja töolist. Seal ei ole talvel sellel ajal mitte väga külm, seepärast et Golf käib üles ja üldse ei lähe Norra läänerannikul temperatuur alla -15° . Aga kõik muu on inimese vastu. Ja inimestel ei ole seal kuskile minna, kui ma seal olin, oli seal üks väike kohvik ja üks väike kino.

«Kivilõhkujad». Need on kivilõhkujad, seal meie ümber lõhutakse palju kivi, tehakse tänavakive. Enne, kui nad lõhkavad, hüüavad nad omamoodi hüüdu «Tuli mäes!»

«Kunstniku ateljee Mollösundis». Need on pildil kohalikud mehed, ma püüdsin koos nendega, nendele on see tähtis, et keegi merd kannab. Seda maja kutsuti Kollane hädaoht, sellepärast, et seal alati kunstnikud elasid. See oli see aeg, kui kusagile välja ei saanud minna, kõik kunstnikud olid siis teatud kohtades rannas, üks neist kohtadest oli Moresund ja seal oli üks väike kaluriküla ja selles külas oli oma kolmkümmend maalijat. Selles majas oli elanud nii palju teisi kunstnikke ja nii halvasti ennast üleval pidanud, et rahvas oli ümberringi hästi ebasõbralik. Aga siis, kui ma hakkasin koos selle omaaegse peremehega kala püüdma, siis oli rahvas sõbralik.

«Regatt ümber Tjörni saare». Seal on üks suur regatt, millest võtab osa 1000 paati ja see läheb ümber saare. Me käime seda alati vaatamas, kui need laevad läbi ühe väga kitsa lahe lähevad, ja seal saab palju nalja. Seal on paadid tihedalt koos ja hiiglapalju inimesi on seal vaatamas ümberringi. Sellel pildil on finantsministri portree, tema vaatab niimoodi mustal ilmel. Vähemalt Rootsis on maksuseadused väga ranged. Ja tema vaatab sealt ülevalt, et mustad miljonid lähevad mööda ja ta ei saa midagi teha.

«Laste pidu». See on Anne, tema elab ka Göteborgis, tal on seitse last ja siis ma maalisin laste pidu koju talle seina peale. See on huvitav probleem just kompositsiooni lahendamisel, seal on niipalju igasuguseid momente, agressiooni.

«Põdrakarjused». See on tehtud üks põtrade lahutamise. Mulle endale loomad meeldivad, on alati meeldinud. Mul olid hobused ja härg ja nudid lehmad. Ja kui ma ükskord neid põtru nägin, sai nii, et kiindusin nendes põtradesse. See põtrade lahutamise paik on Göteborgist umbes 800 km, see on hirmus pikk maa üksi sõita, aga see tasub ära. Põtradega on niimoodi, et kõikidel põtradel on sälgud kõrvadel, lapsed löikavad sälgud kõrvadesse, et tunneksid ära, kelle loom on. Seda teevad nad sügisel, kui tulevad vasikad, siis märgitakse vasikad ära. Selleks aetakse põdrad kokku ühte aeda ja siis põdrad jooksevad vastu päikest ütleme kaks tundi, viis tuhat põtra. Ja see on fantastiline, see on täitsa nagu kõuepilv, niisugune kappjade mürin ja siis põder teeb ju seesugust omamoodi häält, rõhitseb kuidagi ja see on hirmus traagiline pilt. Alati kui on põtrade lahutamise, on palju kunstnike ja filmijaid ja igasugu inimesi seal ümber. Ma olen seal palju vaatamas käinud neid põtru. Põder, see on ajatu loom. Need sarved... Igakord kui uuesti lähen sinna, ei usu, et sarved nii suured, nii vägevad on. Need sarved, need on hirmus domineerivad.



74. Eerik Haamer. Põdrakarjused. Õli. 1965.



75. Eerik Haamer. Regatt ümber Tjörni saare. Õli. 1976.

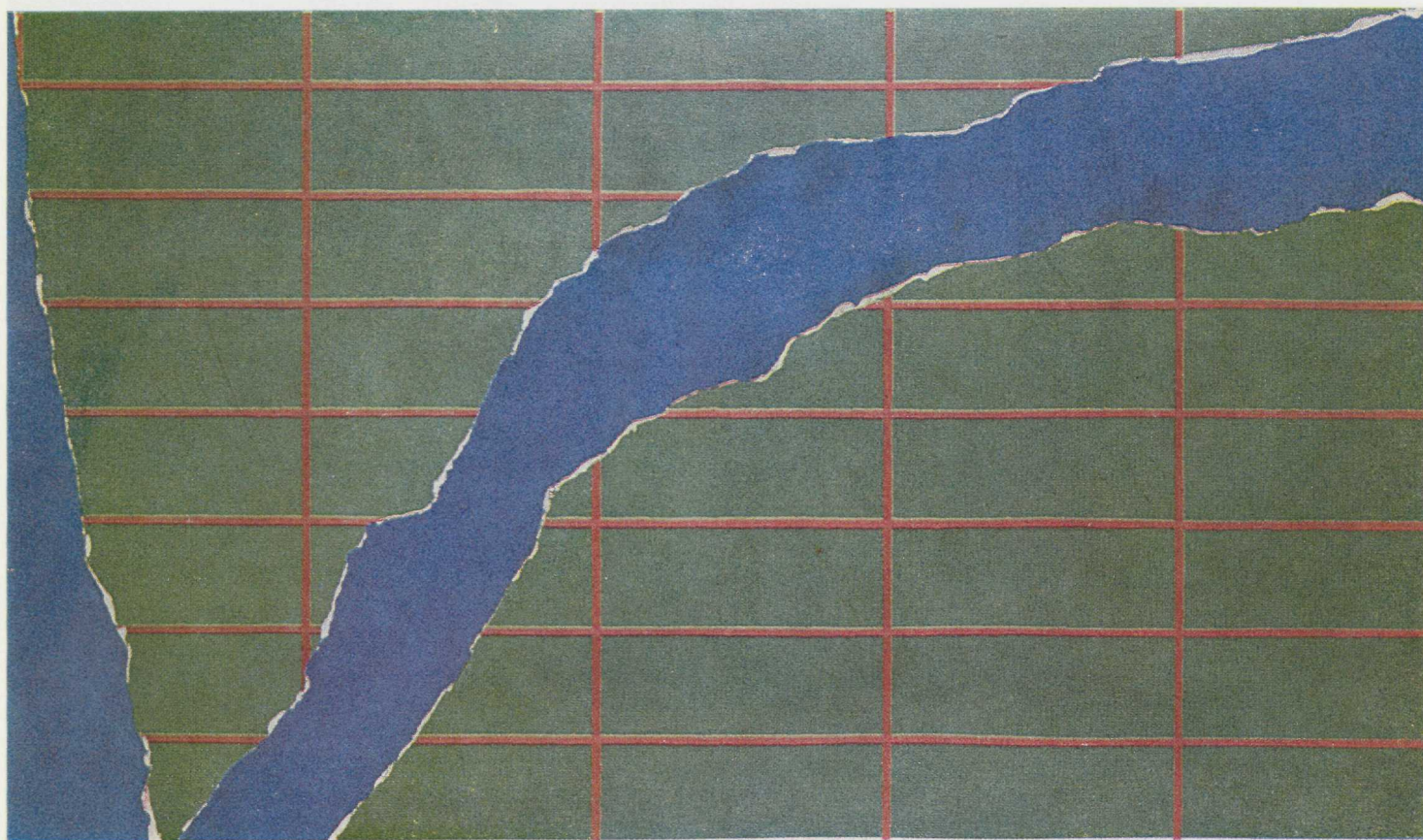


76. Eerik Haamer. Laste pidu. Õli. 1975.

«Nazaré». Mingisuguse vana traditsiooni pärast käisid nad seal ruudulistes riietes, ruudulised aluspüksid ja ruuduline särk ja siis niisugune villane müts. Naistel olid mustad rätikud, üks kübar ja siis selle rätiku peal oli üks niisugune kott, mille ülesanne oli päikest varjata ja olla ka niisuguseks puhvriks, kui tõsteti kalakast või kalakorv peale. Naisi kasutati seal veeloomadena. 40 kg pea peal ja jookseb liiva sees! Hirmus, hirmus vaadata.



77. Eerik Haamer. Nazaré. Õli. 1961.



78. Ado Lill. Retjeef. Oii. 1986.

Harry Liivrand: Sinu tulek kunsti polnud mitte igapäevane, oled Sa ju lõpetanud Tartu ülikooli juristidiplomiga. Kust pärinesid siis impulsid kunstiga ise tegelema hakata, kelle juhendamine Sind suunanud on ja kui võrd mõjutas Sind 1960. aastate uuendusliikumine?

Ado Lill: Olen kasvanud maal, joonistasin lapsepõlves nagu paljud teisedki. Õppisin Tallinna 21. Keskkoolis ja sel ajal läksin ERKI ettevalmistuskursustele, kus käisin kaks aastat. Seal sattusin Alex Küti juhendada. Tahtsingi instituuti õppima minna, aga mitmesugused asjaolud takistasid sisseastumiseksamitele jõudmast. Õppisin aastatel 1952—1957 ülikoolis. Kunsti vastu tekkis tõsisem huvi uuesti 60. aastate algul. Hakkasin nüüd pidevalt näitustel käima, sest näitusepilt oli eelmise kümnendiga võrreldes tunduvalt tei-

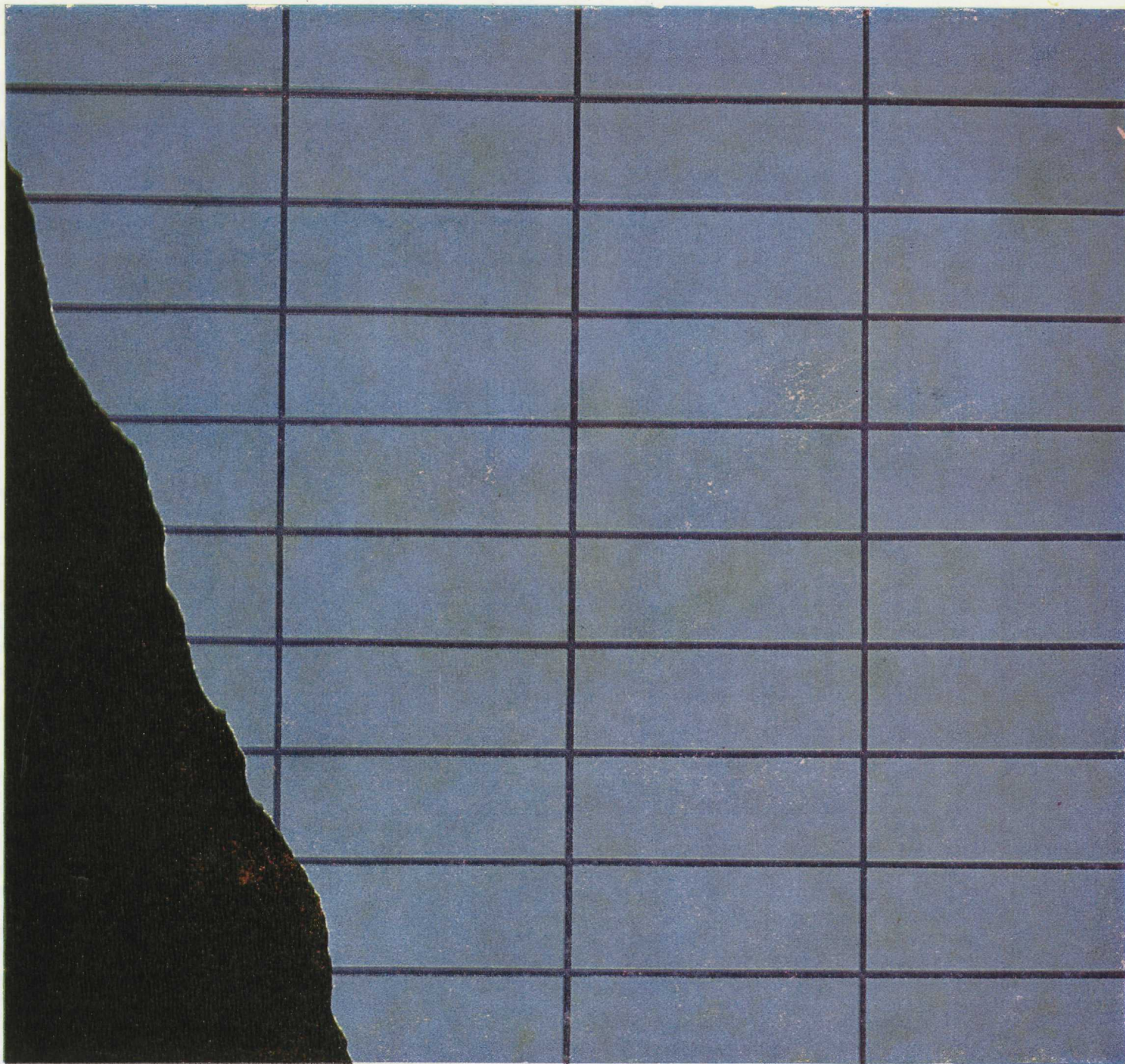
senenud. 1962. a. ostsin värvid ja hakkasin maalima, see kõlab naljakalt, aga nii see oli. Impulsse sain albumitest, impressionistidelt ja sürrealistidelt, ning esimesed katsetused väikestes formaatides olidki poolabstraktsed, poolsürrealistlikud. Viimased realismist kantud figuurikatsetused tegin umbes 1964/65. Ise tundsin, et suudan end palju paremini väljendada abstraktsete kujunditega kui realistliku maaliga. 1960/70. aastate vahetusel tutvusin ka mitmete kunstnikega isiklikult, ent näitustele sel ajal oma töid veel ei pakkunud. Ka näitusepilt oli küllaltki erinev sellest, mis mina tegin, kartsin, et minu tööd sinna ei klapi. Väga tugeva mulje jättis Elmar Kitse personaalnäitus Tallinnas oma abstraktsete töödega, see nagu omamoodi toetas mind.

H. L.: Varem olid Sa üksnes kitsas ringis kunstnikuna tuntud. 1976. a. toimus perso-

naalnäitus Kunstihoones, omaaegses III koruse näitusesaalis. Näitustele jõudsid Sinu loendid 70. aastate II poolel ja kunstiüldsus teadvustas enesele uue nime üsna kiiresti.

A. L.: Esimest korda pakkusin oma maale näitusele 1976. a. sügisel enne Kunstnike Liidu kongressi, debüteerisin aga 1977. a. kevadnäitusel Tallinnas maaliga «Signaal». Kuni aastani 1980 läks mul näitustel n.ö. vahelduva eduga, kõikidele näitustele ma oma töid ei esitanudki. Viimastel aastatel olen püüdnud esineda nii palju kui võimalusi on, samuti geomeetrilis-abstraktsema laadiga kunstnike grupinäitustel Tallinnas, Tartus, Pärnus. Kuid minu maalide suur formaat on takistanud mõnegi ettevõtmise teostegemist.

H. L.: Sa alustasid spontaansete *action painting*'i laadis tilgutus-printsimeetodil teosta-



tud mitmekesise faktuuriga maalidega, milles oli peamine meeleolu kiire fikseering. Eelmisel kümnendil ilmusid Sinu piltidele geometrilised kujundid — hulknurgad, ruudud, kolmnurgad, ringid; tööde mõju põhines järsematel värvikontrastidel ning suurte pindade omavahelistel pingetel, mida toetas sile pinnakatmistehnika. Taoline kunstisuund ei tähenda ju ainuüksi dekoratiivsete ülesannete lahendamist.

A. L.: Sellise suuna head meistrid olid ameeriklane Rothko, rootslane Baertling, sakslane Albers, minimalistid. Ka mina eelistasin sellist lahendust; abstraktse ekspressionismi periood ei võimandanud mul soovitud määral kasutada värvi. Sel perioodil hakkas mind huvitama värvide mõju inimese psüühikale, värvide omavahelised suhted. Uurisin mitut värviopetust ning mõjuvam tundus Albersi teooria. Aga enne seda olid mulle kaudseks

toeks Tõnis Vindi, Raul Meele ja Leonhard Lapini tööd.

H. L.: Peale maalimise tegeled ka ise graafikaga. Kuid erinevalt maalide abstraktsusest on Sinu graafika figuraalne ja põhitoonilt groteskne. Kui nonfiguratiivsed kompositsioonid seostuvad meditatiivsemate eesmärkidega, siis grotesksus loob paralleeli ekspressionistliku kunstiga, milles on aktuaalne mitmesuguste sotsiaalsete nähtuste taunimine, karikeerimine.

A. L.: Joonistanud olen pidevalt, aga trüki- graafikaga alustasin 1978. a. Kunstifondi tööle asudes ja Tõnis Vindi mõjutusel. Järgmisel aastal läksin joonistama ühisateljeesse, seal käin praeguseni. Sellest on olnud väga suur kasu. Peab oskama joonistada, et korralikult graafikat teha ning ka teiste loodud hinnata. Seetõttu hindan just neid kriitikuid, kes ise kunstiga praktiliselt kokku

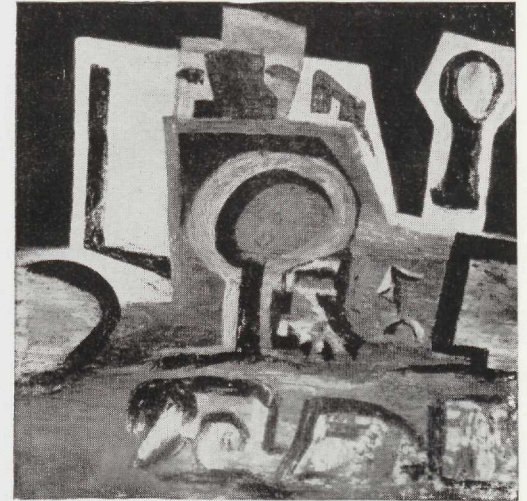
puutunud on, selles õpetust saanud. Kuna graafika meil on põhiliselt väikesemõõduline, ei pääse abstraktne joonis temas nii mõjule kui figuraalne kujund. Oma väiksemõõdulistes graafilistes töödes olen püüdnud kujutada inimesi omavahelistes suhetes ja ühiskondlikes protsessides, neid nii erinevaid absurdseid situatsioone, mida ei taheta sisimas tunnistada. Sellest siis ka minu graafikas kujutatud tegelaste grotesksus, veidratesse olukordadesse asetatud tüübid.

H. L.: Kuidas suhtud kriitikasse?

A. L.: Ega kriitika mind suurt ei mõjuta. Oma põhimõtetes pole ma kriitika tõttu küll kordagi muutunud. Kuid see on aidanud mind enese vastu nõudlikumaks muutuda. Arvustused loen huviga läbi, ka kõik selle, mis teiste kohta on kirjutatud.

1985, märts.

80—82. Boriss Košelohhov. Öine linn. Triptühhon. Öli. 1985—86.



1970. aastad olid Leningradi kunstielus uute suundumuste ja väljendusviiside otsingute ajaks nii sotsiaalsete kui ka kunstiprobleemide käsitlemisel. 80. aastatel süvenes see protsess veelgi; üha sagedamini korraldati eriilmeliste taotlustega näitusi.

Rea 1985. aasta näituste ja külaskäikude põhjal kunstnike ateljeedesse valiti välja tööd Kadrioru lossis 1986. a. kevadel korraldatud näitusele, mis taotles kas või osaliselt tutvustada meie vaatajale uemaid suundi Leningradi maalikunstis.

Enne kõnealuse näituse iseloomustamist võiks pisutki vahendada muljeid Leningradi tänasest kunstielust, kuigi neid nii erinevaid, kirevaid ja fragmentaarseid muljekilde teravlikuks pildiks siduda on üsna raske. Arvukaid näitusi viiakse läbi kõikvõimalikes ruumides, kasutatakse ka klubisid ja kultuurimaju. Kunstnikud on ühinenud erinevatesse gruppidesse ja rühmitustesse vastavalt oma loomingulistele taotlustele.

Viimaste aastate erksa kunstielu tulemuseks on ka kunstnike loominguline koondis ТЭИИ (Товарищество экспериментального изобразительного искусства), mis asutati 1981. aastal. Sinna kuulub 126 kõige erinevamate taotlustega Leningradi kunstnikku. ТЭИИ organiseerib Linna Kultuurivalitsuse abiga ühis-, grupi- ja personaalnäitusi, mille leningradlaste kõrval osalevad kunstnikud enam kui viieteistkümnest linnast. Kui alguses võis ТЭИИ näitustel näha küllalt palju diletantlikke, toorevõitu ja lõpetamata töid, siis nüüd on tööde valik just professionaalse meisterlikkuse seisukohast märksa rangem, näituste tase on tunduvalt tõusnud. On kadunud senine epateeriv hoiak, kunstnikud on seadnud endale keerukamaid eesmärgid ja see omakorda on tekitanud publikus tõsisemat ja sügavamat huvi näituste vastu. Üksnes viimase nelja aasta jooksul on näitusi külastanud üle 130 tuhande inimese.

Vaatamata leningradlaste endi erakordselt suurele huvile ТЭИИ kunstnike loomingu vastu teatakse mujal neist seni veel väga

vähe. Professionaalne kunstikriitika ei tegele selle ringkonna kunstnike loominguga pea üldse mitte, trükisõnas käsitletakse nende näitustegevust väga tagasihoidlikult. Sellegipoolest väärivad need kunstnikud tähelepanu. Nad otsivad ja katsetavad pidevalt, püüdes leida uusi teid ja väljendusvahendeid üha komplitseeruva maailma ja inimese siseelu kujutamisel.

Nõnda on Leningradi kujutava kunsti üldpilt viimastel aastatel oluliselt muutunud. Siin töötavad ja esinevad näitustel kõige erinevamaid suundumusi esindavad kunstnikud, kes on suurepäraselt informeeritud kaasaja maalikunsti uusimatest saavutustest, ammutavad ainekast rikkast traditsioonide ringist, eriliselt aga huvituvad sajandi kahe esimese aastakümne vene avangardkunstist. Sealjuures ei saa seda enamal puhul nimetada lihtsalt varem olnu omandamiseks, vaid selle loominguliseks ümbertöötamiseks ja jätkamiseks.

Vanema generatsiooni kunstnike juures (näit. V. Šagin ja tema ringkond) ilmneb suur huvi foorvide, vene cezannismi, R. Falgi, S. Sudeikini, A. Lentulovi loomingu vastu. Terve rea keskmise ja noorema põlve kunstnike loomingus on märgatav vene primitivismi traditsioonide, aga samuti M. Chagalli, M. Larionovi ja P. Filonovi loomelaadi mõju. Rühm noori kunstnikke (J. Orlov, I. Orlov jt.) on saanud inspiratsiooni N. Roerichi filosoofilistest ja kunstiidealistidest.

Terve rea nüüd juba küpsete meistrite (G. Zubkov, M. Zeruš) väljakujunemine toimus K. Malevitši otseste õpilaste V. Sterligovi ja T. Glebova mõju all, kes Malevitši rangelt funktsionaalsesse süsteemi töid oma, keeruka vaimse sisuga rikastatud sümboliteekiele. «Sterligovlaste» kõrval arendavad K. Malevitši suprematistlikke ideid edasi nn. geomeetrilise suuna kunstnikud (näit. S. Kovalski). Omapäraseid «funktsiokollaaže ehk kontrolljeefe» on loonud V. Voinov, kes kasutab kujutuselementidena kunagi reaalses keskkonnas eksisteerinud objekte, mis uues,

pildi kontekstis omandavad mitmetähendusliku sotsiaalse sisu.

Vene avangardismi kõrval on Leningradi kunstnikke mõjutanud ka ekspressionism ja neoekspressionism. Suuremal või vähemal määral ilmnevad need mõjud selliste väga erinevate ja omanäoliste kunstnike loomingus nagu A. Rossin, H. Tökotski, Vjatšeslav Mihhailov, F. Volosenkov. Omamoodi mõtestatavad leningradlastel ümber sümbolismi ja sürrealismi ideid. Noori kunstnikke pole jättnud mõjustamata ka hüperrealism. Töödega, mis jälgendavad «väikeste hollandlaste» ja keskaja saksa kunstnike maalitehnikat ja võtteid on siin esindatud ka retrostiil. Mõni aeg tagasi ühines «Uute kunstnike» nime all grupp kunstnikke, keda iseloomustab väga vaba värvi- ja vormikäsitlus, erinevate materjalide kasutamine, fovismi, P. Klee, rahvaliku primitivismi, Põhja rahvaste kunsti vaba interpreteerimine. Nad on ühtmoodi huvitavad maalid, kollaažid, kujunduskunstis ja kostüümikunstis ning nende näitustel on suur menu eriti noorte hulgas.

See, mis eelnevalt nimetatud sai, pole kaugeltki täielik loetelu tänaste Leningradi kunstnike suundumustest ja kunstivahenditest. Sealjuures on oluline, et ühe või teise 20. sajandi kunstiilmingu poole pöördudes tavaliselt ei absolutiseerita seda ega viida äärmise esteetilise programilisuse tasandile, vaid allutatakse see oma kunsti- ja filosoofilistele vaadetele, püüdes võimalikult mitmekülgsest kujutada ümbritsevat maailma.

Kadrioru näitusel oli võimalus näha vaid veidi üle kuuekümnelt tööd kaheksateistkümnelt erineva staaži ja kunstikogemusega autorilt. Sellisena peegeldas näitus vaid Leningradi kaasaegse maalikunsti mõningaid, kuid see-eest küllalt iseloomulikke jooni. Nagu väljapanek näitas, on paljude kunstnike lähtepunktid sarnased, kuid tulemuseks on täiesti erinev, puhuti isegi vastandlik looming.

V. Ovtšinnikovi, A. Lotzmani ja V. Hromini loomingus on seosed sajandialguse vene pri-

mitivismi traditsiooniga, vene folklooriga.

A. Lotzmani tööd võluvad oma lihtsameelsuse ja südamlikkusega. Nende aineks on lapsepõlvemälestused, vastuoludest vaba romantiline usk nähtava maailma täiuslikkusesse. Tema suurepealisi avalalt naeratavaid mehi, naisi ja lapsi liidab poeetiliste tunnete ühtsus, neile on ümbritsev maailm ilu, rõõmu ja poeesia allikaks. Tema maalidel elatav elu on kui muinasjutt, kui poolilmsi-poolunes olek — puuokstel «õitsevad» inimese unistused ja unenäod, inimene ise suudab lennata ilma tiibadeta. Neid pealtnäha naiivseid töid iseloomustab eriline maaliline rafineeritus ja kompaktsus vormis. Päikesevalgusest küllastatud mažoorne koloriit ja materiaalselt aistitavalt modelleeritud vormid muudavad põhiolemuselt sümboolsed-tinglikud kujundid täisvereliseks ja eluliseks.

V. Ovtšinnikovi on samuti inspireerinud vene primitivistlik maalikunst, lubok. Kuid tema linna- ja külaelumotiivides on teatud annus groteski, neil on oma alltekst. Ovtšinnikovi töödes on kõrvu hüperbool ja peen lürisim, muhe huumor ja terav karaktereerimisoskus ning sotsiaalne kriitika. Tema maalid lähtuvad mingist müüdist, legendist, tähendamissõnast, mida ta tänapäevasel viisil ümber mõtestab. V. Ovtšinnikovile väga iseloomulik on Tallinna näitusel eksponeeritud maal «Lendavad taldrikud». Mitmekordselt riietesse mähitud naine, rätik peas ja vildid jalas, seisab tardunult raudteerööpail ja vaatab üksisilmi suures hämmingus taevasse, kus tulnukate «lendavate taldrikute» asemel näeb tõelisi värviliste kantidega ja katkiste servadega portselantaldrikuid majakarpide ja tehaste kohal rippumas... Seda võrduspilti läbib leebe iroonia, eluline ja argine ühineb seal fantastilis-naivsega. Örn värvigamma leevendab graafilisust ja mahtude geometriat (varase Malevitši vaimus), värvide pehme sära annab maalile kergust.

Primitivistlikku lähenemist, lastejoonistuste moodi stiliseerimist näeme ka **V. Hromini** töödes «Sinu juurde...», «Ülestunnistus», «Ärkamine». Üksteisesse sulavate habraste vormide, murduvate joonte ja pildiruumis hõljuvate pindade ühenduses otsib kunstnik omamoodi sümbolit, mis kehistaks vääramatut, pea stiihilist liikumist. Kõiki kolme tööd seob teel oleku teema, igatsus armastuse ja hingerahu järele, teadmine elutee lõputusest, mis on täis kohtumisi ja lahkumisi, muret ja lootusi. Hromini maalide ärevmõistatuslikes intonatsioonides, tema viisis käsitleda elu kui otsatut voolu, milles inimesed, asjad ja loomad on identsed, ühtmoodi hingestatud, aga ka mõnedes vormivõtetes on tunda M. Chagalli ja P. Filonovi mõju. Ometigi pole Hromin, julge ja andekas kunstnik, suutnud vältida mõningast skemaatilisust, graafiline alge domineerib liialt maalilise üle, kujutis pole lõpuni värvis läbi tuntud.

70. aastatel olid Leningradi kunstnikud üsna tugevalt mõjustatud sümbolismist ja sürrealismist, mille mõjud aga viimastel aastatel on kahanenud. Märkatavaid seoseid nende kunstivooludega on noorema põlve kunstnike

A. Gurevitši, B. Mitavski, J. Suhhorukovi, S. Grigorjevi töödes.

A. Gurevitši töid läbib sotsiaalsete probleemide erk tunnetus. Ta astub välja asisuse ja vaimuvaesuse, südametu bürookraatliku suhtumise vastu. Maalil «Stauriid õlis» ägab kidur poolsurnud puuke konservipurkide ja kõiksugu asjade lasu all. Asjad, aina asjad... Nad täidavad kogu pildiruumi, ähvardades inimese enda välja tõrjuda. Nende keskel esemestub ka inimene ise, muutub armetuks marionetiks. Elus ja elutu ühinevad Gurevitši maalidel kõige kummalisemal kombel, sürrealistlikult aoloogiliselt, alludes dekoratiivse ja dramaatilise väljenduslikkuse huvidele. Kõik kujutatu tundub olevat maalitud pea ülima täpsusega, kuid pole ometigi eluliselt usutav. See on samavõrd reaalne kui fantastiline, väljamõeldud. Esemed ja loomad kannavad endal inimese elu ja tegevuse jälgi, inimesed ise aga on esemestatud. Puuridesse suletud, šarniiridele üles riputatud, õrnadest pappmajakestest välja piilumas — nii on nad nagu puuslikud või nukud, kes osalevad mingis dramaatiliselt pingestatud teatrietenduses. Selles etenduses segunevad tõelisuus ja absurd, reaalne tegelikkus ja pahupidi pööratud, groteskne, disharmoniline maailm.

Sotsiaalset teravust ja ohutunnet tajume ka **J. Suhhorukovi** maalil «Galeer», **S. Grigorjevi** teis «Maraton» ja «Üksildus». **B. Mitavski** töödele on omane poeetilise sümbolismi mõju, püüd luua mitmetähenduslikke, assotsiatsiooniderikkaid kujundeid. Tema Peterburi, «see Euroopa ja Venemaa kokkupuute tulipunkt», oma massiivsete kuupmajadega, tornide ja laternapostide vertikaalidega, tühjade munakivisillutise diagonaalidega — sinakashall, salapärane ja kõhedustekitav —, see on Dostojevski ja Gogoli, Puškini ja Bloki linn. Selle linna majad hingavad, elavad möödunud sajandite elu, tuues mineviku sõnumeid tänasesse.

Nimetatud kunstnikud ei põlga literatuursust, vaid vastupidi — sisutiheduse ja teravuse nimel taotlevad nad teatavat kirjeldust. Selleks aga, et kujund ei jääks üksnes idee illustratsiooniks, vaid elaks oma tõelist elu, tuleb neil veel tõsist tähelepanu pöörata



83. Aleksander Lotzman. Agaša unenägu. Öli. 1962.

vormiprobleemidele, eriti aga maalitehnikale. Sellise «literatuursentriismi» kõrval on uue kunstnike lainele omane pöördumine neoekspressionismi, mis võimaldab käsitleda keerukaid eluküsimusi teravas ja pingestatud vormis. **B. Košelohhovi** triptühhon «Õine linn» annab edasi tehnikalistlikus, urbanistlikus, vastuolusid ja vapustusi täis maailmas elava tänapäeva inimese maailmatunnetust. Kunstnik deformeerib vorme tahtlikult ja meelevaldselt. Niiviisi vormi pea sümboli tasemeni skematiseerides saavutab ta erilise väljenduslikkuse ja mõjujõu. Vormide dramaatilist ekspressiivsust rõhutavad veelgi teravad kontuurjooned ning musta ja tinahalli askeetlikud kontrastid, millesse lõikuvad jõulised sinise ja valge aktsendid. Tähelepanu kontsentreerub üksikutele detailidele, mis nagu gigantsed raidkujud või sambad toovad oma stabiilsuse ja rohmaka kogukusega korra ja tasakaalu vormide kaootilisse kuhjatisse. Tegelikkus, selle ähvardavad katastroofid ja optimistlikud lootused tuakse vaatajani pingestatud abstraktses-sümbolistlikus vormis — kaudselt, kuid siiski äärmiselt mõjuvalt.

Košelohhovi õpilaseks nimetab end noor kunstnik **T. Novikov**. Kuid tema väljendusrikkas värvigammas ekspressiivsete vormidega maalitud Leningradi vaadetes pole siiski ekspressionismiga midagi ühist. Majad ja tänavad, kirikukuplid ja vabrikukorstnad, kraanad ja siledal veepinnal vastu peegelduvad kaluripaadid sulavad harmooniliseks elavaks värvi- ja vormikompositsiooniks, mis reaalust transformeerides tegelikke muljeid võimaldab. Polüfoonilised, valgusküllased, lausa vibreerivad maalid väljendavad kunstniku erksat maailmataju.

Leningradi üheks andekamaks nooreks kunstnikuks peetakse **O. Kotelnikovi**. Nagu Novikov, kuulub ka tema «Uute kunstnike» («uute metsikute») gruppi, eksperimenteerib palju vormi vallas, kasutades igasugust kätte sattunud materjali, olgu see siis pörandariie, pakendikast, tapeedi- või vahariideriba. Tema pildid, mis meenutavad laste või koopa-elanike joonistusi, pole sugugi just nimelt seinä ehtima mõeldud — neid võib riputada ka lakke või paigutada keset tuba. Kahjuks oli Kotelnikovilt näitusel vaid üks väikesemõõduline töö, mille fovistlikult eredais, hõrguvalis värvides ja spontaanses laadis leidsid väljenduse kunstniku elamused, mille väljapeetuse ja vabaduse imetabane sulamallatas vaataja meeli.

Niisiis — traditsioonid, otsingud, uuendused. Kunstnike loomingut analüüsides ei otsi me sugugi mitte juhuslikult ennekõike seoseid mingi kindla traditsiooniga. Nagu pole uudust ilma otsinguteta, pole otsingud ja katsetused mõeldavad ilma traditsioonidele tuginemata. Seos traditsiooniga ilmneb isegi siis, kui kunstnik traditsioonist eemaldudes sellele midagi isikupärast ja täiesti uutset, vahel lausa vastandlikku vastu seab. Vaid seostes traditsioonidega saab mõista seda uut, mis kunstnik on oma töösse toonud. **A. Manussovi** ja **B. Borštši** töödes on tunda teatavat seos impressionistliku ja postimpressionistliku maalitraditsiooniga, eriti värvi- ja



84. Vladimir Dubouvolinov. Thomas More ja Henri VIII. Öli. 1983–84.
85. Anatoli Vassiljev. Kunstnik aielapsed. Öli. 1985.
86. Viktor Hromin. Arkamine. Öli. 1988.

84

85 86



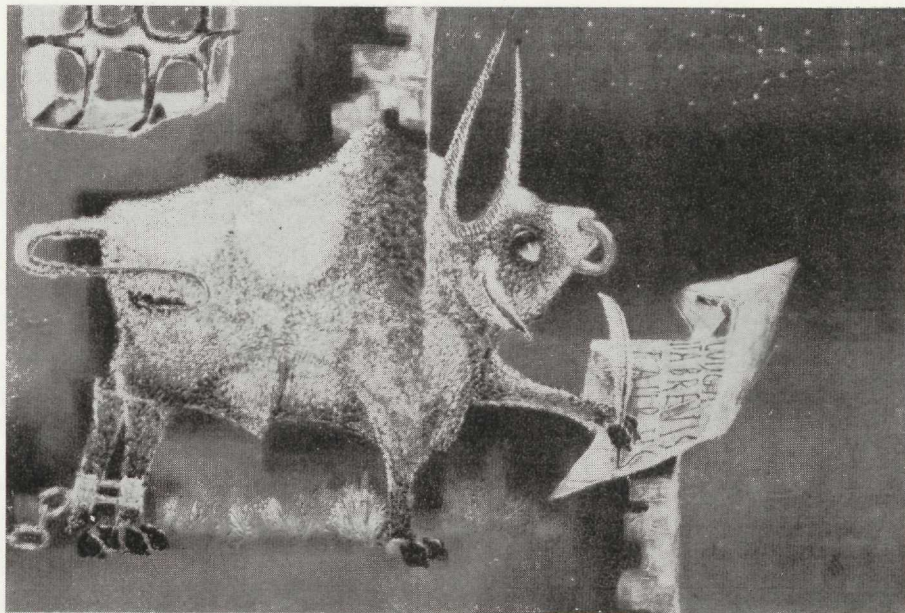
valgusekäsitluses, kuid seal puudub looduse muljete vahetus. Manussov püüab oma maalides kehastada vaimseid algeid (triptühhon «Jalutuskäik metsas», «Maastik punaste figuuridega»). Kujutis tundub võbelev, irreaalne, sellest immitseb unistusi ideaalsest, harmooniliselt kaunist maailmast. Manussovi palett on rikas, keerukas, täis sisemist dünaamikat. Maastiku varjundirikkas suitsjaslillakas värvigammas lahustuvad ilmutuslike naisfiguuride pehmed kontuurid ja lopsakad taevasse pürgivad puudekroonid, luues imepärase, peaaegu muusikalise meeleolu. Ka B. Borštši töödest «Ootus» ja «Embus» tulvab õrna heledat unistuslikku meloodiat. Inimesed, keda ühendab armastus, elavad üksmeeles nii omavahel kui neid ümbritseva loodusega. Kuid tema ülevpoetilise, kõige kauni suhtes tundliku kujunditemaailma kohal hõljub nukker mõtlikkus. See maailm on nii habras, nii kergesti haavatav, see vajab nii väga kaitset...

Nimetatud kunstnikud suhtuvad erilise hoolikusega värvi, oskavad välja tuua tundlikke ja harmoonilisi kooskõlasid. Kergete, pehmete pintsliilöökidega loovad nad vibreeriva, hingava maalipinna, mis on kunstniku tunnete ja elamuste erksaks resonatoriks. Suhtumine faktuuri, ühte tähtsamasse ja spetsiifilisemasse maalilise väljenduslikkuse saavutamise vahendisse, on leningradlastel üldse eriline, see on nende kunstile viimastel aastatel tunnuslikuks saanud.

Maalipinna väga hoolikas ja keerukas läbitöötlus on omane A. Vassiljevi, V. Duhhovlinovi, G. Bogomolovi, V. Mihhailovi, A. Belkini töödele. **A. Vassiljevi** maalid köidavad oma dekoratiivsusega ning vormide ja kujundite eriskummalise mänguga. Tundub, nagu kannaks ta jooni ja värve lõuendile endale mingit kindlat eesmärki seadmata ja lõpptulemust ette kujutamata, aimamata, millistesse fantaasia džunglitesse võib viia järgmine pintsli tõmme. Ja teeb ta seda kergelt, mängeldes ja improviseerides. Ühest detailist saab alguse teine, millest omakorda vältimatult uus sünnib, ja sellest veel järgmine, ja veel — nii tekib lõuendile ažuurne muster, milles iga omaette olev detail kannab endas samal ajal ühist tundelaengut. Kabjuks matab puhuti liigne dekoratiivsus tema maalides peituvat mitmetähendusliku sisu ning muudab need mõnevõrra kergekaaluliseks. Emotsionaalse õhkkonna ja vaimse alge edastajana on faktuuril suur tähtsus ka **V. Duhhovlinovi** töödes. Seal on kõige aluseks ranged hoogsad pintslijooned, mis siin-seal ärevate signaalidena tungivad läbi tiheda värvikihi («Portree», «Thomas More ja Henry VIII»). Pintsliilöökid, joonte ja värvide pingelist, tukslevat võrku katkestavad inimnäod, tuues niigi keerulisse pildistruktuuri veel enam ekspressiivsust. Neis ebakindlais, püsimatuis kujundis püüab kunstnik jäädvustada alati rahutut inimhinge.

Metafüüsilises looritatud vormis püüavad esitada ja lahendada eksistentsiaalseid probleeme ning seostada tänapäeva mineviku ja tulevikuga G. Bogomolov, V. Poboženski ja V. Mihhailov. Mainitud kunstnike abstrakt-

87. Vladimir Mihhailov. Härja saatmine oma tähtkujusse. Öli. 1983.



88. Aleksandr Gurevitš. Staauriid õils. Öli. 1983.



89. Timur Novikov. Leningradi moitiv. Öli. 1985.





90. Vladimir Ovsinnikov. Lendavaad taldrikud. Oli. 1985.

sed-filosoofilised maalid on keerulise struktuuriga ja kannavad mitmetähenduslikku mõtet. V. Mihhailovit eristab arhitektooniline mõtlemine. Täpselt väljendatud konstruktiivne alge ühineb tal range ja mõõdetud dekoratiivsusega («Grott», «Arhitektuur»). Suured selged vormide algosad moodustavad ühte sulades ühtse plastilise organismi, mis ruumis aktiivselt elab. Sellise ruumi ja vormi omavahelise seotusega rõhutab kunstnik tasakaalu ja pideva kasvamise printsiipi. Mitmete oma teemade ja vormiekspriimentide jaoks on ta ainet leidnud minevikust («Muistne kangas»). V. Mihhailovi maalides nii tugevalt tajutav materiaalsus ei teeni aga omaette eesmärki, vaid vahendab eelkõige vaimset alget.

G. Bogomolovi maalid «Bütsants», «Alhambra», «Ruum madonna taga» kuuluvad küpse meistri uude loominguetappi. Kunstnik on endasse kogunud ja enda jaoks lahti mõtestanud seisukohti ja ideid inimesest, ajaloost, loodusest ja ühiskonnast ning aegapidi sulatanud need mõtted keerukaks filosoofiliseks kontseptsiooniks ühtsest ja jagamatust maailmast ühtsete kultuuriliste, ajalooliste ja vaimsete alustega. Oma ideaalide universaalsust ja üldistatust taotledes maalib Bogomolov keerulise, abstraktse struktuuriga töid, milles vormielemendid muunduvad ja lahustuvad ühtses värvivoolus. Adekvatsema väljendusviisi otsinguil toetub ta vanavene ikoonikunstile, püüeldes monumentaalsuse ja sünteesi poole. Bogomolovi virtuoosne, paindlik ja tujukas maalimisviis — soojad ja külmad värvitoonid on kantud lõuendile kord suurte pindadena, kord eri värvitoonides viirgudena vahelduvatena ja üksteist riivavatena — loob mulje liikumise igikestvusest ajas ja ruumis. Selles värvide vooluses lahenevad kõik vapustused rahu ja kooskõlas. Kooskõla sünnitab vaikse ja helge pidulikkuse, mis sunnib otsima pildi mõtet, erilist filosoofilist allteksti, vaatamata sellele, et puudub tegevus, süžee või kujundiline viide.

Leningradi maalijate näitus võeti huviga vastu nii meie kunstivaatajate kui tegijate poolt. Pärast Tallinna Kunstimuuseumi eksponeeriti seda veel muuseumi Kohtla-Järve filiaalis. Huvi näituse vastu oli igati põhjendatud, sest esitatud materjal osutus tavapärasest erinevaks, nii sisult kui vormilt mitmekesiseks. Püüdes reaalsust uut moodi mõtestada ja kujutada, püüab enamik näitusel esinenud kunstnikest üha laiendada kunstilise tunnetuse sfääri, luues mitmekihilisi keerulise struktuuriga kujundeid, milles peegelduvad reaalsuses valitsevate seoste mitmekesisus ja vastuolulisus. Vormiekspriimentid on suunanud maalilis-plastiliste võimaluste laiendamisele, et edasi anda mitte ainult sotsiaalset ja filosoofilist sisu, vaid ka inimese üha komplitseeruvat hingeelu ja psüühilis-emotionaalseid seisundeid. Suuremas osas näituse töist väljendub väga tugevalt subjektiivne alge, kunstniku isiklik suhtumine kujutatuse, tema mõtted, tunded ja kiindumused, tema ideelis-esteetilised tõekspidamised.

KRISTA KODRES
JUHAN MAISTE

SEINAMAALINGUTE LEIUD MÕISATES

Kui baltisaksa ajaloolane, siinse kunstiajaloo teaduse algaegade teenekamaid mehi Wilhelm Neumann balti kunsti põllulilledega võrdles¹, oli tal mitmeski mõttes õigus. Eesti arhitektuuri- ja kunstiajaloo praegushetke teadmiste taustal võime siiski kindlalt väita, et meie varasemas pärandis leidub nii mõndagi, mis vastab ka kõige rangematele rahvusvahelistele kunsti kõrgkriteeriumidele. Kunstiajaloolisest aspektist peaksime aga väärtuslikuks pidama kõike, mida meie minevikukultuur sisaldab, kuivõrd nendest kilukestest moodustub kunstiajaloo argipäevalugu. W. Neumannigi tões, et ka põllulilledel ei puudu oma võlu.

Maalinguleiud, millest allpool juttu tuleb, ei ole kunstisedöövrid, kuid rikastavad siiski tunduvalt meie seniseid teadmisi kunagiste mõisate sisekujundusest. Ühtlasi annavad nad põhjust pisut lähemalt arutleda interjööri maalingute üle.

Eesti mõisates leiduvate maalingute kunstiajalooline kõrgperiood kestab 18. sajandi viimasest veerandist kuni 19. sajandi I pooleni. Sellest ajavahemikust pärinevad Põltsamaa, Hiiu-Suuremõisa, Lohu, Höreda, Vatla, Kolga jmt. mõisate interjööri maalingud. Perioodi ajamääratlus osutab mitte ühele, vaid mitmele stiilile; nii näeme Põltsamaal õrna rokokood, Hiiu-Suuremõisas elegantselt väsimis hilisbarokki, Lohus varaklassitsismi, Höredal², Vatlas ja Kolgas toretsevat ampiirlikku klassitsismi. Kõikidel nimetatud stiilidel on olnud oma suhtumine ehitus- ja interjööri kunsti ning mõistagi ka ruumimaalingusse. Sest — ja seda on siinkohal oluline rõhutada — maaling kannab ruumi suhtes alati teatud funktsiooni. Siinkohal võiks lühidalt märkida, et klassikalised kunstiajaloo stiilid on ruumimaalingut harrastanud sümbolistlikel ja arhitektuurilistel kaalutlustel, samavõrra aga ka silmas pidades maalingut kui puhtmaalilise või ka dekoratiivse funktsiooni kandjat. Sümbolistlik-religioossed maalingud on olnud enim levinud sakraalarhitektuuris, nii nagu need teame Eestiski Muhu või Karja kiriku interjöörides. Arhitektuuri, või täpsemalt väljendudes, arhitektoonikari rõhutavad ja sellest lähtuvad ruumimaalingud on oma sed antiigist lähtuvatele stiilidele, eelkõige klassitsismile, kus maalingud on paigutatud interjööri selle arhitektuurset struktuuri järgival ja toetaval ning kus kõige sagedamini esinevateks maalingumotiivideks on arhitektuurimotiivid (order, karniis, frontoon jne.) (Höreda, Vatla). Kuni tahvelmaali levimiseni 15. sajandil oli äärmiselt oluline ka maalingu kui maali, s.t. maalingu puhtpildilik olemus. Nii renessansis kui ka hiljem klassitsismis kohtame seintele maalitud raamistuse sisse kätetud maalinguid üsna sageli (Põltsamaa,

Lohu). Allegoorilisi stseene illustreerivad stukkraamistuses pildikatked või terved lõuendile kantud plafoonid on tüüpilised kõrgbaroki interjööri maale (Kadrioru lossi saal). Kõikide eespool nimetatud funktsioonidega paralleelselt on ruumimaalingutel alati olemas ka dekoratiivne või taustafunktsioon, mille kandjaks maaling iseene suhtes ei pruugi olla, kuid mida ta igal juhul kannab ruumi selle üldemotsionaalse mõju, kõige siin toimuva suhtes. Taustafunktsioon võib olla sedavõrd tähtis, et annab nimetuse kogu ruumile. Interjööri ajalugu näitab, et kõige sagedamini on semantiline vaste leitud ruumide värvitonaalsusest johtuvalt. Meilgi on tuntud Toompea lossi «valge saal», Ääsmäe mõisa «punane saal», Riisipere mõisa «sinine saal». Mõistagi ei saa interjööri maalingute üle arutleda aga ainult nende funktsioonist lähtudes, kuigi interjööri tervikkuse suhtes peaks see olema primaarne. Kuid eksisteerib ka maalingu iseväärtus, mis avaldub tema kunstiväärtuse kaudu. Viimasel on aga reeglina otsene tagasiside maalingule kui interjööri kujundavale komponendile.

Käsitatud taustal vaatlemegi lähemalt mõningaid hiljuti avastatud seinamaalingute näiteid mõisates. Vaid paar aastat tagasi, järjekordseks sanitaarremondiks ettevalmistusi tehes, avanesid maalingud ootamatult mitmete tapedikihtide alt Purila mõisahoones Rapla lähistel. Riba-ribalt ja tükk-tükilt tuli päevavalgele terve kompositsioon — omamoodi ideaalkujutus (-maastik) siinse härrastemaja ehitusaegsest ajastust ja tavadest. Purila mõisahoones, mis omakorda taasavastati kümnekond aastat tagasi mõisate inventariseerimise käigus, kuulub kahtlemata põnevamate ning probleemirohkemate hulka Põhja-Eestis.

Hoone ehitusaeg on seostatav barokilt varaklassitsismile ülemineku perioodiga 18. sajandi 70—80-ndatel aastatel. Eesti mõisates tõi see kaasa omamoodi nähtuse, kui möödaniku kuuluv dekorativism, seostudes moodsa ideaalilembelisusega, lõi erilise mängulist elegantsi ning pretsiisset maitset rõhutava atmosfääri. Taotlus mugavusele ja galantsusele, intiimsus ja frivoolsus sünnitasid assotsiatsioonide rokokooajastuga. Nii nagu juba vaadeldava stiili algusperioodiga seostuvas, ligi sajand varem valminud Würzburgis Lõuna-Saksamaal valitses siingi värvi ja valguse, stuki ja maalingu, seinavaipade ja mööbli imeline kooskõla. See oli aeg, mil otseki sümfoonilises või kammermuusikas taotleti omavahelist mõõdukast kooskõla.³ Iga-päevane elu kujutas endast lõputut rida etiketist ja teatraalsetest poosidest, millele ruumiseinu katvad maalingud olid kutsutud pak-kuma tuge ning peegeldust.

Nagu tolle perioodi sisekujundust üldse, ise-loomustab ka Purila maalinguid silmnähtav side ruumi ning laiemalt kogu ümbruskonna arhitektuurilise keskkonnaga, n.-ö. mõisamaailmaga. Tallinn—Rapla maanteelt vasa-kule Juuru poole pöörates saabume juba eemalt barokselt kõrge täiskelpkatusega silma hakanud mõisamaja ette, sooritame kõrvalhoonetest piiratud auringi ning peatume dekoratiivselt vormistatud peasissepääsu ees. Oma arhitektooniliselt ülesehitusel ja kasutatud motiivistikult kuulub hoone peauks aga sisuliselt juba 19. sajandi klassitsismi-perioodi.⁴ Vestibüüli haarab pilku *chinoiserie* motiividega peatrepp. Vastupidi oodatu-le ei ole alumise korruse ruumid aga mitte madalad ja võlvitud, vaid viitena järgnevale küpsklassitsistlikule perioodile kõrged ning avarad. See oli esinduskorrus, kus pea iga eri värvitoonis ja laadis ruum tõusis esile omaette. Ringkäik mõisahoones pidi pakkuma võimalikult palju üllatusi, millest peamiseks oli kogu arhitektuuriteraviku kompositsiooniliseks aktsendiks olev helehallides ja sinakates toonides seinamaalinguga saal. Maalitud on olnud arvatavasti mitmed teisedki ruumid (esialgu on konkreetseid andmeid vaid hoone põhjatiiba jääva ovaalsaali kohta).

Millest võiksid aga tuleneda mõningad stiililised vastuolud hoone ehituses?

Juba 18. sajandi keskpaigast alates kuulus mõis Helffreichide Purila-Piiometsa eriharule. Veel sama sajandi lõpul, nagu kinnitavad omaaegse kubermangu maamõõtja Eestimaa atlase ning sinna juurde kuuluvate käsikirjaliste topograafiliste teadete autori S. Dobermanni andmed, oli Purilas puidust härrastemaja⁵. Praegune hoone on aga kivist ning vaatamata esimesele muljele pole siin tegemist mitte puhtakujulise varaklassitsismi, vaid mõnevõrra hilisemasse perioodi kuuluva ehitisega. Võimalik, et uus härrastemaja valmis alles siinse omaniku Frommhold Bernhard v. Helffreichi⁶ pulmadeks 1810. aastal.

Kahtlemata avaldub öeldu ka maalingute puhul. Viidates paljuski veel eelnevale varaklassitsistlikule traditsioonile, on ruumi sein liigendatud tahvliteks, võimaldades nii kujutatul mõjule pääseda tahvelmaalina. Samas väljendub pildi üldistes ideaalilähedastes taotlustes teatav biidermeierlik hoiak. See ei ole 18. sajandisse kuuluv, J. J. Rousseau vaimus «õnnelik utoopia»⁷, kus domineerivad vahutavad vood, kaljud, mäed ja metsistunud rajad, nagu neid on 1791. aastal kujutanud G. Chr. Welté naabrusesse jäävas Lohu mõisahoones⁸. Purila puhul on enne-kõike tegemist J. J. Winkelmanni ja



91 93

92 94

91. Ohtu mõis 19. saj. II poolel. Foto ENSV Riiikliku Etnograafiamuuseumi kogust.

92. Avanduse mõis 19. saj. lõpul — 20. saj. alguses. Ruumimaaling. Foto ENSV Riiikliku Etnograafiamuuseumi kogust.

93. Lohu mõis. G. Chr. Welté maaling saali seinale. (1791).

94. Virtsu mõis. Ruumimaaling. Foto ENSV Riiikliku Ajaloo Keskarhiivi kogust.

95. Purila mõis. Seinamaaling peale väljapuhastamist 1985. a.

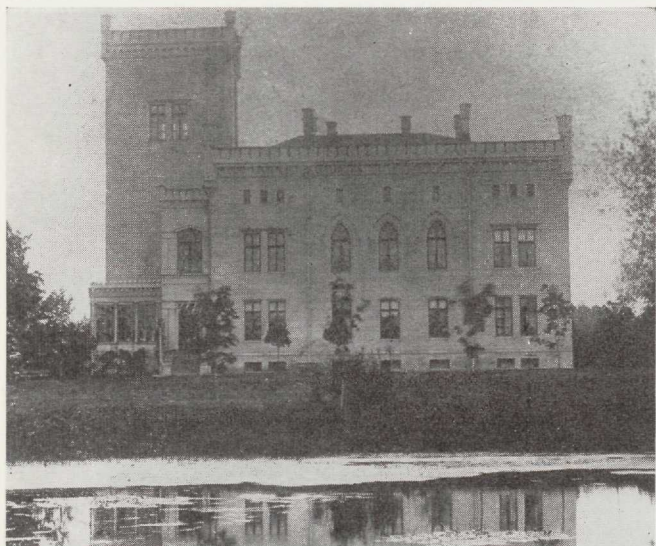


J. W. Goethe vaimus igavese ilu ülistusega. Ka ei ole Purila maalingud Lohuga võrreldavad puhtkunstiliselt tasemelt. Oli ju G. Chr. Welté Saksamaalt pärinev tunnustatud rokokoomaalija, kes oma viimased haigus- ja viletsusaastad veetis kodunt kaugel Lõuna-Harjumaal joonistusõpetajana⁹. Purila maalinguid võib pidada eelkõige biidermeeriajastu harrastuskunstiks. See oli aeg, mil pea igaüks, kel võimeid, võis võtta pintsli. Enamasti püüti võimalikult täpselt kujutada ümbritsevat olustikku, mis omakorda lõi tingimused teatavate käsitöölaste oskuste edasikandmiseks ning laialdaseks levikuks.¹⁰ Purila puhul on siiski ennekõike tegemist ideaalmaastikuga, millele üks või teine konkreetne motiiv tegelikkusest võis olla vaid esialgseks lähtepunktiks. Lähtudes juba eelneva perioodi kunstinõuetest, pidid siinsed maalingud looma omamoodi silla siseruumide kujunduse ning väliskeskonna ja pargi vahel. Klassitsistlikus monumentaalmaali üldises jaotuskeemis — ajaloolised, mütoloogilis-allegoorilised, ornamentaalsed ning arhitektuurilised¹¹ — kuuluvad Purila seinamaalid kahtlemata viimasesse kategooriasse.

Üldine hinnang Purila maalingutele võiks olla — imeilus. Sinise taeva foonil näeme veidi melanhoolsena mõjuvat pargiala. Tiigipeeglil liuglevad purjekad, võib nautida metsaste kauguste panorama koos taamal asuva hiina stiilis paviljoni ja pastoraalsete talu-

majadega. Vasakul sirutuvad vee kohale varjurikkad puudekroonid, paremal on kujutatud fragmenti mingist linnast. Kesksest astub esile suur kolmekorruseline ehitis, mille kõrval väravhoone ja kivrinnatis. Taamal lõikab pildipinda kiriku nooljas tornikiiver. Esiplaan on kujundatud barokkaiana.

Konkreetselt vihje kujutatu sidumiseks kohaliku situatsiooniga annab maalingutel leitud väike pliiatsikiri, mis väidab, et kujutatud on mõisaomaniku kodu Tallinnas. Päril võimatu see pole. Kuulus ju Purila Helffreichidele Toompea linnuse kõrgel põhjanõlval kunagise Rüütli tänava lõpus (praegu Linnuse t. 10) omaette siseõuega majavaladus¹². Kolmeteistkümnest Fr. B. v. Helffreichi abielust sündinud lapsest nägid Tallinnas ilmavalgust viis¹³. Nagu näitavad laste sünnidaatumidki, veedeti Tallinnas põhiliselt sügised ja talved. Nii võis omanikul tekkida soov tuua pisut linnakodu hõngu oma maamaja seintele ja vastupidi. Ei ole näiteks võimatu, et Purila mõisahoonet kujutis kaunistas üht Toompea aadlimajadest. Seejuures näib Purila maalingutel kujutatu peegeldavat situatsiooni enne Helffreichide linnamaja ümberehitust 1810. aastal. Enne nimetatud aega pidi järelikult valmima ka Purila härrastemaja. Võimalik, et sisetööd lõpetati alles omaniku pulmapeoks. Maalingutel nähtava pargimaastiku ühe arvatava inspiratsiooniallikana pakusime välja Helffreichide haruliinile kuulunud



96

meelikõitvasse loodussituatsiooni jääva Vi-hula¹⁴.

Endisest **Voltveti** mõisast (praegu Tihemetsa Nädissovhoostehnikum) leitud maalingud jä-tavad kõigepealt mulje tellija suurejoonelis-
test taotlustest. Ja tõepoolest, möödunud sa-
jandi keskpaiku, mil Voltveti uhked inter-
jöörid valmisid, oli mõis vägagi jõukal jär-
jel, ainuüksi tulutoovas tellisevabrikus töö-
tas 2000 inimest¹⁵. Kui mõisahärra Heinrich
Franz Wilhelm von Stryk 1862. a. suri, oli
tal varandust 150 000 rubla eest hõbedas¹⁶.
Strykide perekond oli selleks ajaks mõisa-
omanik olnud juba ligi sada aastat
(1786)¹⁷.

Voltveti hilisklassitsistlik peahoone on ehi-
tatud kõige tõenäolisemalt 1830—40-ndatel
aastatel¹⁸. Teatavasti on see aeg kogu kunsti-
loos üleminekuetapp, mil paraadne klassit-
sism hakkas moelingu — neostiilide —
esilekerkimise tagajärjel taanduma. Seda on
selgesti märgata ka Voltveti peahoone pla-
neeringus. Siin ei ole enam tegemist klassit-
sistliku täissümmeetrilise plaanilahendusega,
piano nobile — paraadkorrus — pole mitte
enam teine, vaid esimene korrus, pidulikud
vastavastatud maalingutega saalid haaravad
enda alla kogu hoone vasaku tiiva.

Mõlema saali — esimene neist asetseb otse
vestibüüli taga, nimetagem seda siin tingli-
kult vestibüülitaguseks saaliks, ning balli-
ehk peosaali — interjöörid osutavad juba
selgelt historitsismile. Historitsism on tuntud
tsiteeriva kunstistiilina, kuid otsustavaks tun-
nuseks on «mitte korratud vorm, vaid reak-
tiveeritud ajalugu, mis selles korratud vor-
mis väljenduse leiab»¹⁹. Voltveti saalide
maalingud kajastavad erinevaid ajaloolisi
ajastuid. Vestibüülitagune saal on teostatud
antiigi eeskujudel: seinad on jaotatud maali-
tud raamistuses tahvliteks, nende kollakas-
beežile foonile on maalitud groteskornament,
mis on komponeeritud antiikvaasidest, kust
kasvavad välja stiliseeritud lilleväänlad.
Vaasimotiiv kordub peegelvõlvi kumerusel.
Maalitud ruuttahvlid katavad ka seina lamb-
riiosa, neist igäihe keskele on paigutatud
«kodaratega» ring. Esmaseks inspiratsiooni-



97

allikaks on niisiis olnud antiikkunst. Laiemalt
sai Voltvetis kasutatud groteskmaaling tun-
tuks aga tänu Raffaelile, kes 15. sajandil
juhatas keiser Nero nn. kuldse palee arheo-
loogilist avamist. Raffaeli vaimustus avasta-
tud muustrist oli sedavõrd suur, et ta kirj-
as nendega üle kuulsad Vatikani *loggia*'d, mis
valmisid 16. sajandi algul. Grotesk oli armas-
tatumaid ornamendimotiive ka veel 17. sa-
jandi manerismis, hiljem regendistiilis Jean
Beraini poolt viljelduna. Järgmine tõeline
groteskibuum saabus varaklassitsismis 18. saj.
II poolel, mil tegutsesid Piranesi Itaalias,
vennad Adamid Inglismaal, J. Gabrielle
Prantsusmaal, G. Cameron Venemaal. Volt-
veti mõisa vestibüülitaguse saali pannood
meenutavadi kõige enam just varaklassit-
sistlikku kuivavõitu groteskikäsitus, kuid
kasutatud värvigamma on nimetatud ajastu
valgete ja pastelsete toonidega täielikus vas-
tuolus. Seegi ilmng on historitsismile omane.
Nagu tabavalt on märkinud selle perioodi
uurija J. Kiritšenko, tulevad «möödunud
uusaja stiilide välise illusoorse tektoonika
asemele (see oli terviklik) avalik dekorati-
vism, samamõõdulisus (enne hierarhia), sa-
matähenduslikkus, asendamise võimalus.»²⁰
Voltveti mõisa suur ballisaal torkabki eel-
kõige silma oma «avaliku dekorativismi»
taotlusega. Tohutusuures riskülikulises ruu-
mis, mille ühel pikiküljel asetsesid kunagi
akendega vahelduvad seinapeeglid, on inter-
jööri kujundamisel kasutatud nii plastilist
dekoori kui maalinguid. Jällegi on seinu lii-
gendavaks elemendiks tahvlid, seekord on
need aga jõuliselt eenduvates valgetes stukk-
raamistustes, keskel ovaalne musitseerivate
inglikestega medaljon. Maalingutsoon on
lambriiosas, siin on süsteem järgmine: joo-
nia kapiteelidega sambad vahelduvad rist-
külikuliste marmoreeringmaalinguga kaetud
tahvlitega. Sammaste helesinist tüvest kau-
nistab õrn kollane lillegirland. Lambriiosa
sambarütm arvestab seinatahvlite paigutust,
iga samm «toetab» ülalasetseva tahvli üht
nurka. Rikkaliku maalinguga on kaetud ka
lae peegelvõlvi kaarduv pind. Siingi kordub
tahvlimotiiv — vahelduvalt pikematesse ja

lühematesse tahvlitesse on maalitud loorberi-
vanikud, kandleid, maskaroonid, teokarbid.
Kõik maalingud on teostatud nn. *grisaille*-
tehnikas, s.t. tugeva kontuurjoone kõrvale
on kantud heledam varjujoon — selle tule-
musena mõjub maalitu ruumiliselt. Ballisaali
kujunduslikke ja ornamentaalseid eeskujusid
tuleb otsida 18. sajandist. Ilmne inspiratsioo-
niallikas on olnud regendistiil, 18. sajandi
20—30-ndad aastad, periood, mida on nime-
tatud «kaunistatud (gezierter)» barokiks ja
mida interjööriaaloos seostatakse tavaliselt
prantsuse kuningliku õuedekoraatori Jean
Beraini nimega. Berain muutis kõrgbaroki
lopsaka dekooristiili peenemaks ja elegant-
semaks, värvigamma õrnemaks.²¹ Voltvetis
nähtav historitsistlik interpretatsioon viitab
ühelt poolt ajaloolise eeskuju heale tundmi-
sele — sest Beraini repertuaariumi on siin
kasutatud kohati imekspandava täpsusega —
teisalt aga on selgelt hoomatavad 19. sajandi
iseärasused: ülekuhatus nii dekooris kui vär-
vides.

Küsimusele, kes võis olla Voltveti mõisahoo-
ne interjööride autoriks, pole allikad seni
vastust andnud, nagu ka sellele, millal täp-
selt ruumid kujundati. Värvisondaazide põh-
jal võib siiski väita, et maalingud on tehtud
kohe pärast hoone valmimist, kuivõrd nad
moodustavad esimese viimistluskihi (vesti-

96. Alu mõis. Foto 20. saj. algusest. ENSV Riik-
liku Etnograafiamuuseumi kogust.

97. Vana-Vigala mõis. Ruumimaaling 19. saj.
II poolest. Foto ENSV Riikliku Ajaloomu-
useumi kogust.

98. Voltveti mõisa vestibüülitagune saal.

99. Voltveti mõisa ballisaal.

100. Voltveti mõisa ballisaal.

101. Voltveti mõisa ballisaal. Lambriimaaling.

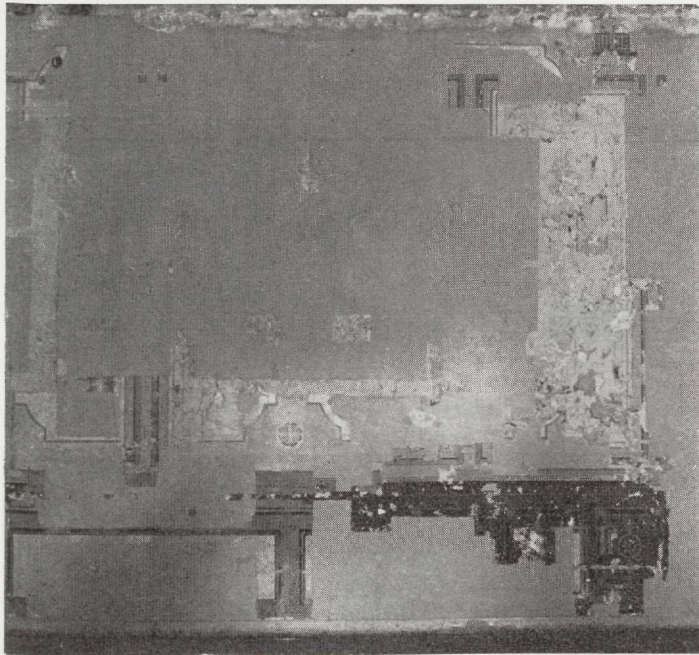
büülitagune saal on ilmselt kujundatud teises järjekorras, sest seal on seinad algsest olnud värvitud ühtlaselt beežikashalliks). Nagu eelnevast johtub, pidi interjööri kunstnik olema haritud, kunstiajalugu tundev isik. Võimalik, et ta oli tuttav näiteks Owen Jones'i «Grammar of Ornament'i» väljaannetega (1856), mis tutvustas mustreid ja dekoratsioone vanaegiptuse kunstist alates. See tõttu on ka väheusutav, et maalingute autoriks oluks mõisahärra toapoiss, ametilt maaler ja klaassepp ning «kohakaasluse» alusel kohaliku mõisakooli õpetaja²².

Kõlavanimeliste omanike ja perekonnalugude taustal on anonüümseks jäänud ehitus- ja maalermeisteri ning kunstniku töötamine meie mõisates laiemaltki iseloomulik. Nagu öel-

dud, oligi maalingutel sisekujunduse ühe osana täita eelkõige dekoratiivne funktsioon, kus eriti alates möödunud sajandi teisest poolest võis toime tulla vaid värvikoostise ning kunstiraamatute tundmisega. Sagadi, Maardu, Imastu, Inju — need on vaid mõned tolle perioodi ornamentaalsetest laemaalingute näidetest, kus niisamuti kui Tihemetsas orienteeruti minevikuvormide jäljendamisele ja üksikute stiilelementide kopeerimisele. Renessansi- ja barokieeskujude kõrval olid alates 19. sajandist populaarsed ka pannood kujundatuna *à l'antique* (Hõredal) ning *à la Pompeji* (Vihterpalu). Kui neist esimene, veeldamatult suuremat professionaalsust ning figuuralse kompositsiooni reeglite tundmist nõudev laad jäi meil suhteliselt harvaesine-

vaks, siis teine, Pompeji maalingulaad näib hiljuti ilmsiks tulnu põhjal olevat olnud kasutusel veel möödunud sajandi lõpukümnetel ning isegi selle sajandi algul.

Algeeskujudes toetub «Pompeji maalingute» traditsioon juba 17. sajandil osaliselt välja kaevatud antiik-Rooma mälestiste, antiikse vaasimaali, Raffaeli eeskujudele. Järgijaid leidis suundumus eriti aga pärast Hercula-neumi ja Pompeji väljakaevamisi, kui varaklassitsismiga seostunud grotesk- ja arabesk-dekooori hakkasid Fr. W. v. Erdmannsdorffi, C. G. Langhansi, D. ja Fr. Gilly loomingus vahetama välja meander ja palmett, seniste roheliste ja kollaste toonide asemele ilmusid sügavpunased ja mustad. Kaasaegsetest mõjutasid tollast arhitektuuripraktikat Racknitz'i,



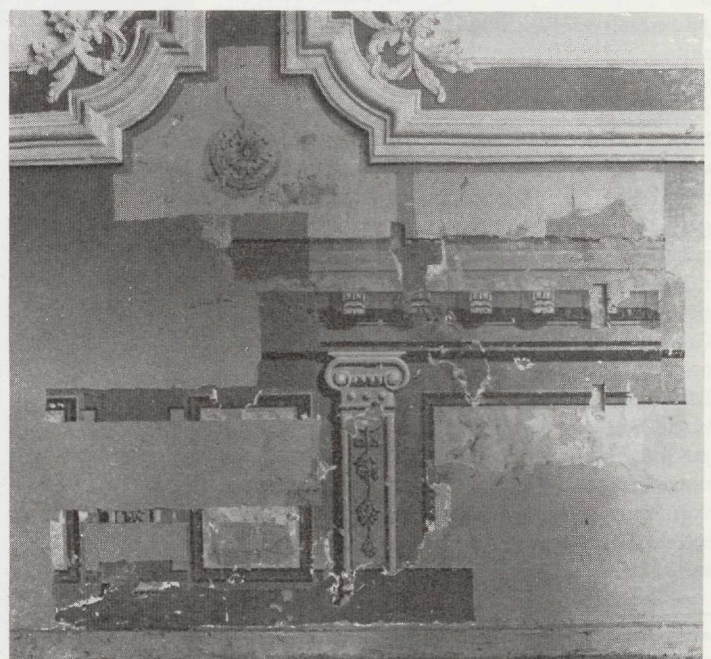
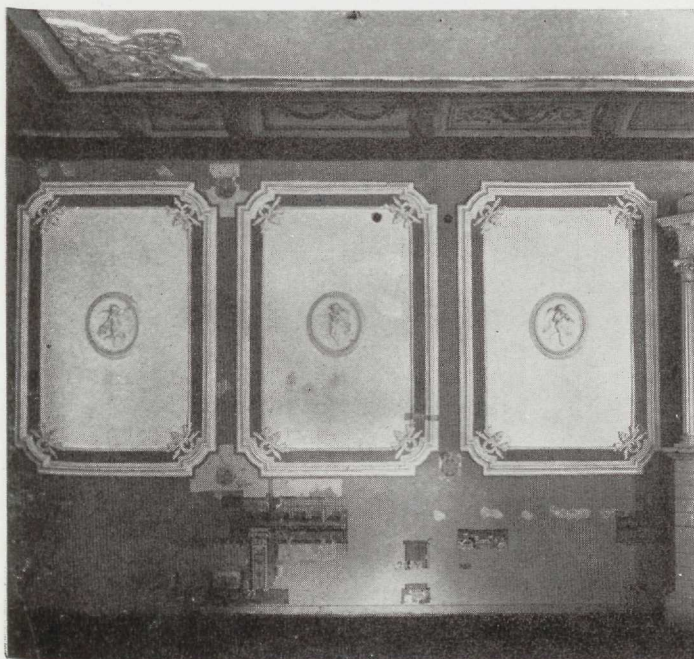
98

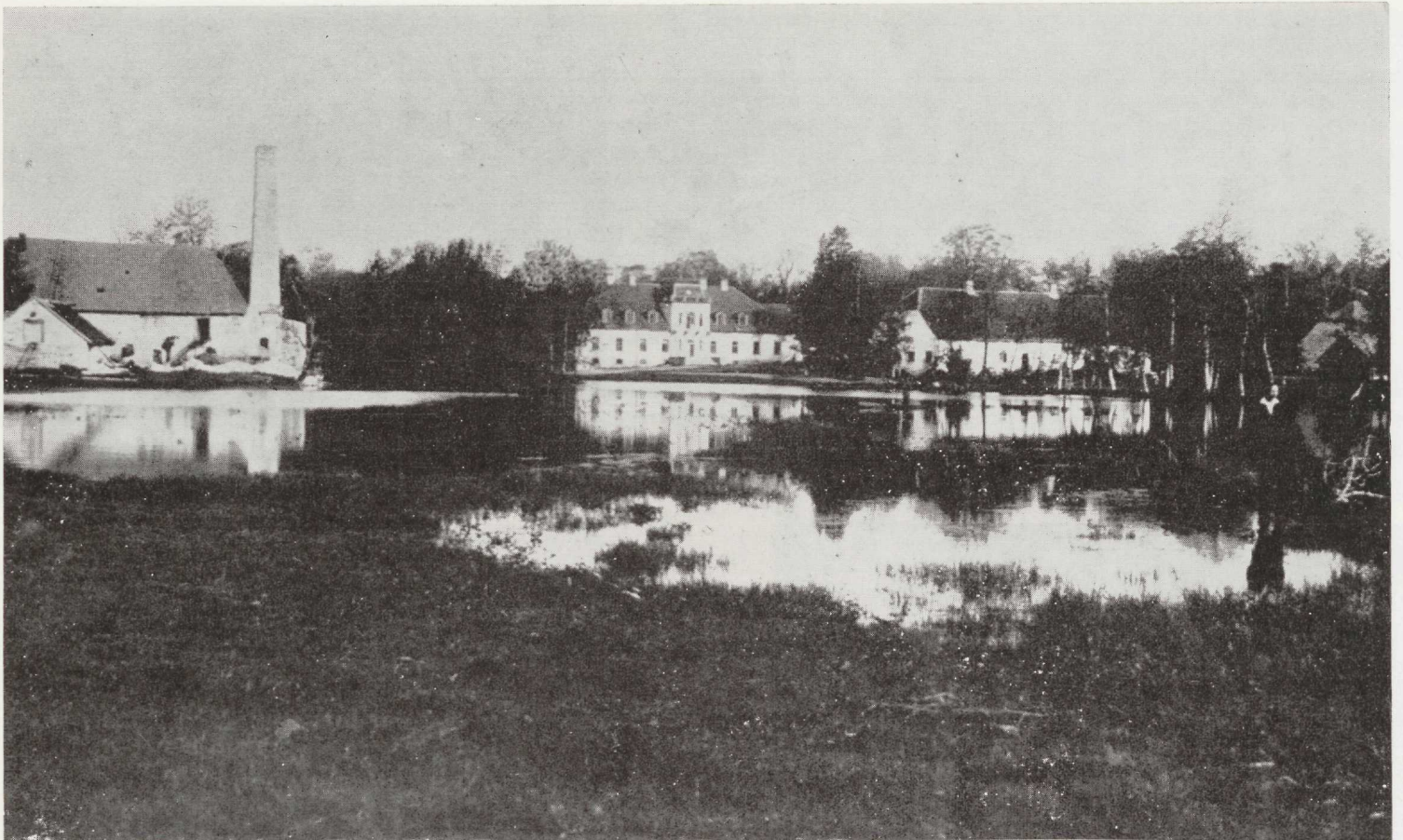
99



100

101





102. Inglise mõis. Pildistatud enne 1905. a. Foto J. Vali kogust.

F. C. Schmidti jt. käsiraamatud ning traktaadid vastavate jooniste ja tahvlitega²³, Piranesi joonistused ja muidugi ajastu suurimate dekoraatorite prantslaste Ch. Percier' ja F. L. Fontaine'i publitseeritud tööd. K. Fr. Schinkeli, G. Semperi jt. näol leidis kirjeldatud kompositsioonilaad silmapaistvaid poolehoidjaid kuni 19. sajandi 50–60-ndate aastateni²⁴.

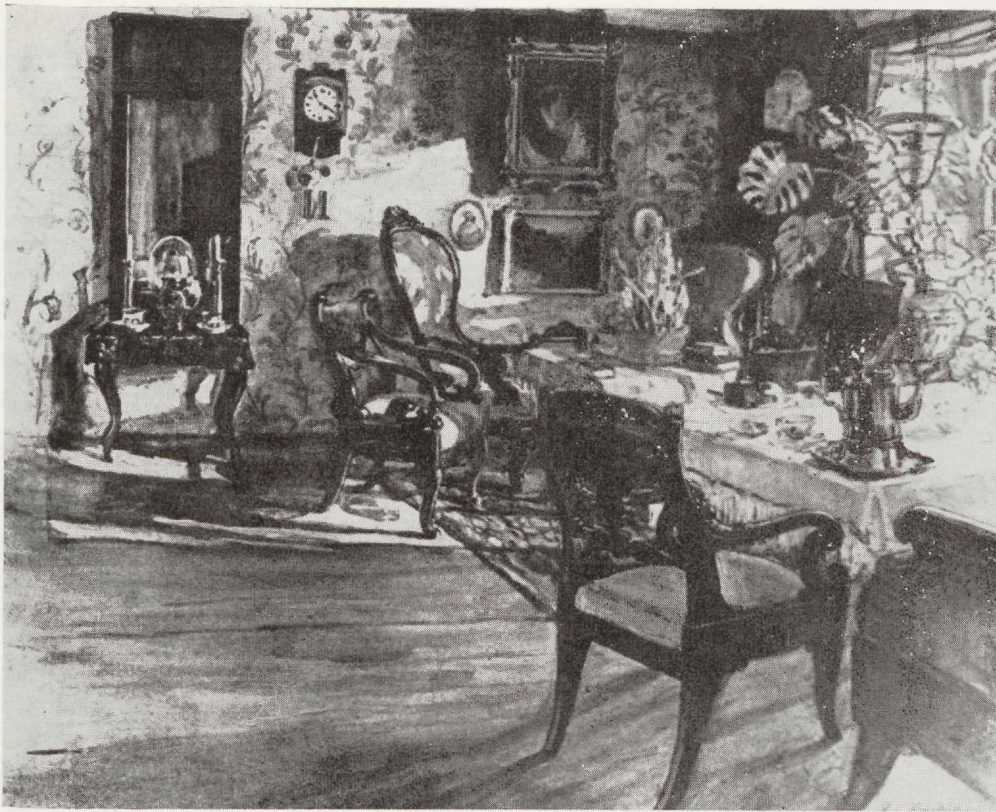
Arhiivi andmetel valmis Lilienfeldidele kuulunud Alu härrastemaja arhitekt P. Alischi projektide järgi ning Fr. Modi vahetel juhtimisel ajavahemikul 1865–1875²⁵. Väliselt neogooti arhitektuuritraditsioonidele orienteeruva lossi avarates ning ruumitunnetuselt jõulistes interjöörides kerkib esile suur läbi kahe korruse kavandatud keerdtrapiga vestibüül. Poolovaalset, skulptuurinišsidega ruumi jaotavad kannelüüritud pilastrid. Nagu näitavad hiljutised värvisondaažid, oli pilastrite põhitooniks taevasinine, kannelüürid olid hallid, seinad kontrasti loovalt pompeji-punased.

Omaette kultuuri Mekana ning ühe silmapaistvama mõisahoonena tunneme **Ingliset**.* Läbi paari aastasaja on selle ehituslugu seostunud Stahlidega, kelle tellimusel juba 18. sajandi keskpaiku valmis pikk murdkelpkatuse ning keskrisaliiti katva lopsakates baroksetes vormides kivistega härrastemaja. Kahjuks sai hoone tugevalt kannatada 1984. aastal tulekahju läbi. Tules hävisid nii välisarhitekt-

* Artikli trükisoleku ajal avati Inglises veel ka laemaalingud.

103. Maalingud Inglise mõisas.





104



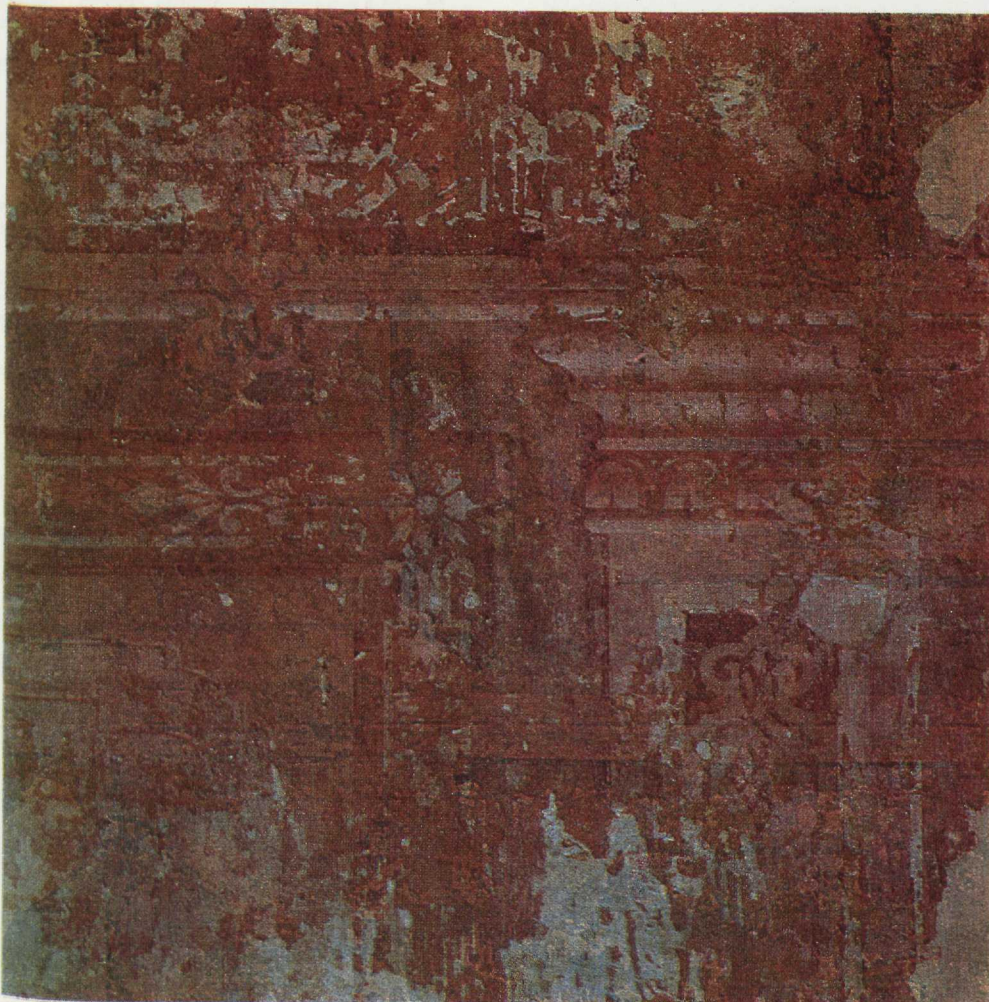
106

104. Inglise mõis. Tundmatu autori akvarell. 19. saj. Foto ENSV Riikliku Etnograafia-muuseumi kogust.

105. Maalingud Inglise mõisas.

106. Inglise mõis. Söögisaali põletustehnikas allegooriliste motiividega kassettlagi. Valm. pärast 1905. a.

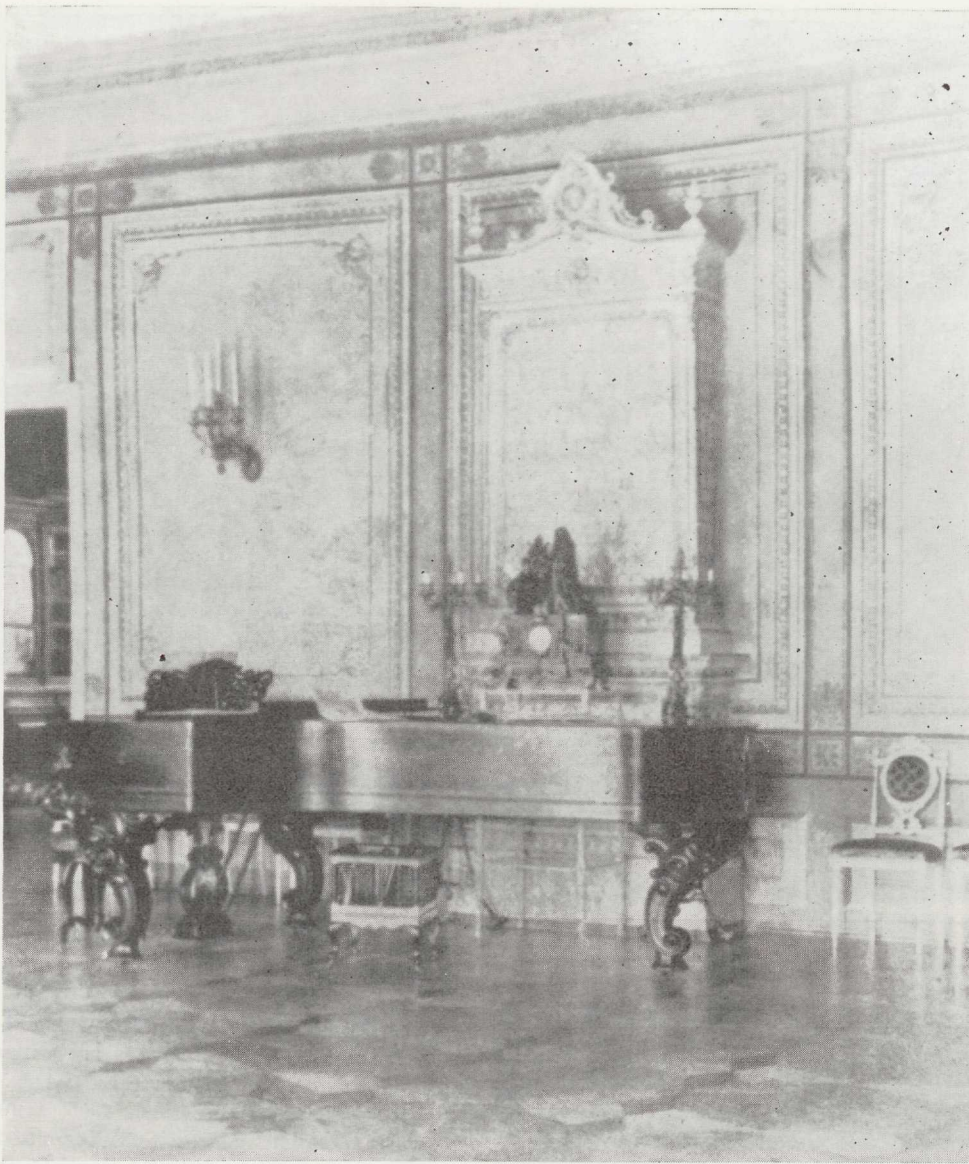
105



tuuri detailid (s.h. *grisaille* tehnikas aknapeal-
sed voluutfrootoonid) kui ka Juuru kiriku
köstri ja tislmeisteri poolt valmistatud ba-
lustritega peatrepp ja siseuksed, 1905. aasta
põletamise järgselt valminud neobaroksed
ahjud-kaminad, allegooriliste motiividega
söögisaali lagi jms. Säilis aga hoone vasak-
poolne tiib, 1796. aastal valminud *zopf*stiilis
stukk-dekoor laega saal²⁶. Selle kõrval ole-
vas ruumis hakkas aga seinte niiskumise tõt-
tu pudeneva krohvi alt paistma fragmente
kunagistest maalingutest.

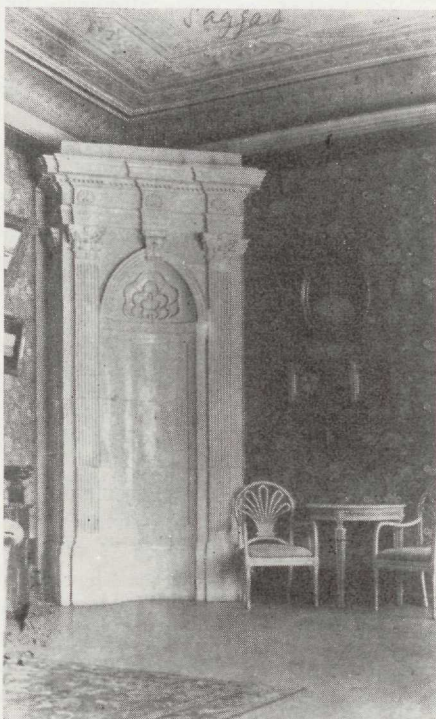
Ilmselt on Inglise trafaretiga teostatud
maalingud küllalt hilised, kuuludes kas möö-
dunud sajandi lõppu või käesoleva algusesse.
Alalhoidlike ning perekonna mälestustest
lugu pidavate omanikena ei kasutanud Stah-
lid mitte niivõrd oma Tallinnas, Laial täna-
val asuvat elamut, vaid veetsid aega just
koduses pärusmõisas, mille luksusliku sisus-
tuse hulka kuulusid näiteks prantsuse kulla-
tud toolid, nn. Würzburgi kirst, neli antiik-
skulptuuri (ilmselt oli tegemist koopiatega)
jms.²⁷ Aadlitradiatsioonide toetamiseks oli
Toomkoolile eraldatud nn. Stahlide-nimeline
stipendium²⁸.

Selle köige kõrval mõjuvad kirjeldatud ruu-
mi seinu katvad punastes ja pruunides põhi-
toonides maalingud aga üsna tavalistena.
Suhteliselt huvipakkuvam on maalingute alu-
mine kihistus. Vastavuses arhitektoonika
reeglitele on seinad jaotatud sügavkollaste
triipudega raamistatud tahvliteks, mis vahel-
duvad pilastrimotiividega. Tahvlite nurkades-
se põimuvad väänlatega seotud lilleõied ja



107

108



rosetid. Trafaretiga teostatud maalungute iseväärtus on siin kahanenud miinimumini. Nad pääsesid mõjule üksnes ruumi ja selle sisustuse tõttu.

Nii nagu Palmse nüüdseks ülekrohvitud varasemad maalungud, Norra ja Virtsu tänaseks hävinud kompositsioonid kujutavad meie mõisates ühe sügavamaid traditsioone loonud nähtuse algusetappi, Höreda, Kolga, Riisipere — selle õitsengut, nii on Ingliste, Anija, Toolamaa kahtlemata seotud 19. saj. lõpu — 20. saj. alguse langusperioodiga, olles sama suundumuse lõppfaasiks. Minevikku pööratud suhtumiste asemele astusid hoopiski uuelaedilised tendentsid, vaba maalikäsitlus, osasaamine moodsatest kunstivooludest, millel aga nüüdsest peale oli äärmiselt vähe tegemist meie mõisaarhitektuuriga.

107. Viimsi mõis. Eklektiline ruumimaaling 19. saj. II poolest. Pildistatud 1908. a. Foto ENSV Riikliku Etnograafiamuuseumi kogust.

108. Sagadi mõisa laemaaling 19. saj. II poolest. Foto ENSV Riikliku Etnograafiamuuseumi kogust.

KASUTATUD KIRJANDUS

- ¹ W. Neumann, 700 Jahre Baltischen Kunst. — In: Baltische Monatshefte, 39. Bd., Riga, 1900, lk. 320.
- ² Höreda maalungute kohta vt. lähemalt J. Maiste, Höreda võidukäigust. — Almanahh «Kunst» 60/2, 1982, lk. 39—42.
- ³ L. v. Wilckens, Fest- und Wohnräume vom Barock bis zum Klassizismus. Karl Robert Langewiesche Nachfolger. Hans Köster Königstein im Taunus, O. J. lk. 6.
- ⁴ J. Maiste, Tislerikunstist Harjumaa 18. sajandi II poole mõisamajades. — Rmt-s: Kunstiteadus. Kunstikriitika. IV. Tallinn, 1981, lk. 191.
- ⁵ ENSV Riiklik Ajaloo Muuseum. «D» kogu. F. 70, nim. 1, s.-ü. 2, l. 140—141.
- ⁶ H. v. Wistinghausen, Quellen zur Geschichte der Rittergüter Estlands im 18. und 19. Jahrhundert (1772 bis 1889). Hannover, 1975.
- ⁷ R. Zeitler, Klassizismus und Utopia. Stockholm, 1954, lk. 13 jj.
- ⁸ Vt. lähemalt H. Üprus, Lohu mõisahoonne ajalooline õiend. Tallinn, 1973. Käsitliti Kultuurimälestiste RPI arhiivis P-1858.
- ⁹ L. Tiik, Gottlieb Christian Welté — maalija ja radeeriija XVIII sajandi teisel poolel. — TRU Toimetised, vihik 229. Töid kunstiajaloo alalt. Tartu, 1968, lk. 96 jj.
- ¹⁰ W. Geismeyer, Biedermeier. Leipzig, 1979, lk. 89.
- ¹¹ В. Белявская, Росписи русского классицизма. Ленинград 1940, lk. 50.
- ¹² Vt. hoone asendiplaani. ENSV RAM, f. 67, nim. 1, s.-ü. 19.
- ¹³ O. M. v. Stackelberg, Genealogisches Handbuch der Baltischen Ritterschaft. Estland. Bd. I. Görlitz, 1929.
- ¹⁴ Vihula mõisaansambli kohta vt. lähemalt: M. Männisalu, Vihula mõisa ajalooline õiend. Tallinn, 1977. Käsitliti Kultuurimälestiste RPI arhiivis P-3300.
- ¹⁵ Läti NSV Riiklik Ajaloo Keskarhiiv, f. 3, n. 1, s. 4294.
- ¹⁶ Samas, f. 214, n. 1, s. 105.
- ¹⁷ H. von Hagemeister, Materialien zu einer Geschichte der Landgüter Livlands. II Teil, Riga, 1837, lk. 163.
- ¹⁸ A. Hein, Mõisaarhitektuur. — Kog-s: Pärnu linnas ja rajoonis. Tallinn, 1981, lk. 152.
- ¹⁹ W. Götz, Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffs. — Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, H. 24, 1970, lk. 211.
- ²⁰ Е. Кириченко, Русская архитектура 1830—1910 гг., Москва, 1982, lk. 29.
- ²¹ D. Jessen, Der Ornamentstich. Berlin, 1920, lk. 215.
- ²² Pärnumaa. Eesti IV. Maateaduslik, tulunduslik ja ajalooline kirjeldus. Tartu, 1930, lk. 509.
- ²³ U. Schütte, Die Deutsche Architekturtraktate des 18. Jahrhunderts. — In: Das 18. Jahrhundert. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung der achtzehnten Jahrhunderts. Jg. 5. H. 1. Wolfenbüttel, 1981, lk. 61 jj.
- ²⁴ P. Werner, Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit. München, 1970, lk. 82 jj.
- ²⁵ Alu mõisahoonne ehitustööde kohta vt. lähemalt: J. Maiste, Rapla mõisaarhitektuuri «kuldsel ringil». Kunstiteadus. Kunstikriitika VI. Tallinn, 1986.
- ²⁶ ENSV Riiklik Ajaloo Keskarhiiv = RAKA, f. 1824, nim. 1, s.-ü. 6.
- ²⁷ Loetelu tugineb 1923. a-l Ingliste mõisast omaniku G. v. Stahli poolt Eesti Rahva Muuseumile pakutud esemete nimekirjale. ORKA f. 1108, nim. 5, s.-ü. 25, l. 51, 59.
- ²⁸ RAKA, f. 854, nim. 2, s.-ü. 2770.

80-ndate aastate Tartu noor kunst ei vaimusta kõrvaltvaatajat grupeeringute ja uute kunstinähtustega, ka eredaid noori kunstnikuisiksusi võib üles lugeda ühe käe sõrmedel. Fotorealismi Eesti-variandi ja Tartu slaidimaali algus jäid eelmisesse kümnendisse. Seetõttu kunstiuhuviliste põlvkonnal, kes jõudis ülikooli 80-ndate hakul ja koondus kunstikabinetti, puudus side parajasti laineidlööva kunstinähtuse algusega. See oli alanud enne neid ja nooruslikust negativismist vastandati ennast eelnenutele. Pealegi, slaidism tundus ebavaimse ja epigoonliku ajutise nähtusena. Eakaaslastest tekkis midagi grupisarnast, mille liikmeid ühendas tegevus (joonistamine), koht (kunstikabinet), suhtlemine ja vanus. Taheti teha midagi oma, sisulist, värsket ja mitte nii tehnilist kui maalikunst.

Praegu, rääkides TRÜ kunstikabineti 80-ndate aastate happeningidest kui omadest, tuleks teha mõned vahemärkused. Kõigepealt: nad on omad kui tartulikud ja kohalikud, mitte kui nähtus ise. Teame ju nende algust lääne kunstis juba 50-ndate lõpust ja nende harrastamist Eestis 60-ndate lõpus ja 70-ndatel. Tartus neid oluliselt tehtud ei ole ja seetõttu tuleks praegust hakatust — mängulist-kollektiivset kunsti — vaadelda tegematajäänu tasa- ja järeletegemisena. Loomingu-keel on vana, pärit mujalt, kuid siinses elu- ja kunstikontekstis täiesti uudne. Samuti on see valdkond sobivam just ülikooliharidusega kunstnikele.

Tundub, et manifestatsioonilisi uuendusi meil pole. Maailma parandada ja muuta me ei taha. Kui võiks midagi sõnastada kõlavalt, siis võiks see olla nii: suhteline individualism, huvi isiku-, grupi- ja kohaliku eksistentsi probleemide vastu.

Vaadeldes aastaid 1979—1986, mil kunsti-

kabinetis juhendaja on olnud Andrus Kasemaa, võiks huvis happeningide vastu eristada kahte ajajärku. Esimene (1979—83) — spon-taanne, grupiline, ennast ja oma tegevust mitteteadvustav periood. Sel ajal olid kunsti-kabinetiga tihedamalt seostatavad M. Kilk, H. Liivrand, E. Tegova, I. Kruusamäe, K. Ruus, K. Muna, T. Volkmann, P. Beier, M. Mäemets, U. Vaino, A. Hansen, allakir-jutanu jt. Teisel ajavahemikul (1983—86) oli ürituste planeerimine ja korraldamine juba teadlik ja sihilik, kuid läbiviimine enamasti muutuva grupiga (A. Hansen, I. Kruusamäe, E. Tegova, väljaspool kabinetti T. Arro, A. Baltin, K. Meres, I. Ude ja allakirjutanu, kui nimetada aktiivsemaid). Tuleks rõhutada, et enamik sündmusi võlgnevad oma olemas-olu tänu A. Kasemaa proteksioonile.

Pole uudne mõte, et igäühel jääb realiseeri-mata mingi hulk potentsiaalseid elusid. Osa käitumisskeeme, eksistentsivorme, situatsioo-nimustreid ja -võimalusi jääb kasutamata. Mängimata jäävad ka paljud rollid. Kunstli-kud ja reaalsuses lavastatavad sündmused on võimaluseks **TÄIENDADA** keskkonda ja osa-võtjate kogemust, toita oma teadvust ja ala-teadvust unikaalsetest olukordadest tekkinud mõtete, kujutluste ja tunnetega. Sündmused leiavad aset reaalses keskkonnas, kuid sünd-mus-reaalsus ise on võõristav ja kõrvalasuv. Sündmuse läbi eemaldutakse tavalisest ja konventsionaalsest, ka harjumuspärasest ise-endast. Selles kogetakse teiste reeglitega reaalsust, mittetraditsioonilist, tavatut tege-likkust. Ebatavaline on käitumise ja tege-vuse eesmärgiline suunatus. Tegevuse siht ei ole sotsiaalselt aktsepteeritav, funktsio-naalne, esemeline. Ta on praktilisest tege-likkusest irdunud. Eesmärk on mentaalne, on kontseptsioon mingitest tegelikkuses mit-

teeksisteerivatest nähtustest, mis luuakse tegelikeks mängu ja lavastuse abil. Sündmus on n.ö. käitumuslik ja tegevuslik sisekõne (grupiline või individuaalne), milles kasuta-takse keskkonda ja elutegevust (esemeid, ehitisi, inimesi, looduslikke pinnavorme, aega jms.) ebaharilikes kombinatsioonides ja annustes mingile ideele või kujutlusele reaalse ja sündmusliku vaste loomiseks. Sündmus sarnaneb mõne teadvusnähtuse (mälestuse, unenäo, mõtte, emotsiooni, kujutluse) projektsiooniga ruumi, esemetesse, situatsioo-nidesse ja käitumisse.

Üritustes on tähtis ka sündmuse reaalsus ja kulg ise, mitte ainult selle tulemus. Moon-datud ja teisedatud reaalsus on taotlus, sel-les viibimine ja tegutsemine kui kogemus teisiti- ja teiselolemisest — kui tagajärg ja kui vahend mingi idee või kujutluse mõist-miseks.

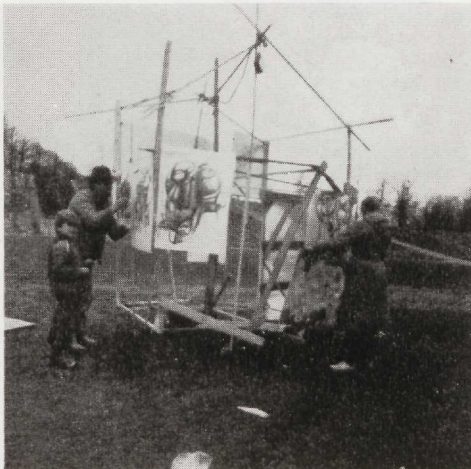
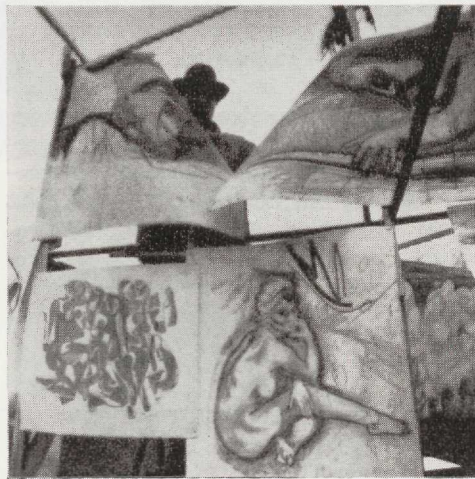
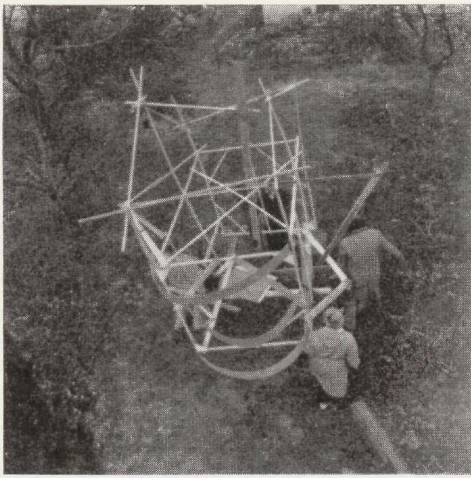
Sündmuste ja kunst-juhtumuste absurdus ja mittetarbitavus on väljakutseks püüdliselt sihipärasele tegelikkusele. Ent nad pole sugugi üleskutseks mingile põgenemisele. Vaim-selt on küll tegu rännakute ja eemaldumis-tega mingitest konventsioonidest, kuid ruu-miliselt on nad paiksed. Sündmused eksistee-rivad tingimata mingis keskkonnas ja just selle keskkonna tõttu. Üksikloojale või gru-pile on nad võimaluseks luua oma vaimuelu **PRIVAATNE TERRITOOORIUM**. Nende puhul teostub iidne kunstnike **OMA MAAILMA** loomise ambitsioon vast kõige eredamal ku-jul — reaalse maailmana: vahetult tajutava, konkreetse, esemelise ja situatiivse reaalsu-sena. See talletub asjaosalistesse mälestus-tena, kogemustena, muutustena psüühikas — mõtetes, tundeeluses, hinnangutes, käitumises jne. Ta eksisteerib ka kirjalike dokumentide, fotode ja filmidena.

Raivo Kelomees

109. Sündmus «Paber kannatab kõike». 11. dets. 1985.

110. Sündmus «Paber kannatab kõike». 11. dets. 1985.





Avaldatud on Arno Baltini, Aime Hanseni ja Raivo Kelomehe tekstid.

Action «Peegel»

Tegevuskava: Viia suur peegel kokkulepitud marsruuti mööda läbi linna, peegeldada selles linna olulisemaid objekte ja vastutulevaid inimesi. Peeglit tuleb kanda vaikes, vastujuhtuvate tuttavate kõnetamisele mitte reageerida, vastuseks nende küsimustele lasta neil end peeglis peegeldada. Teekonna sihtpunktiks on läbi linna voolav jõgi. Ule jõe viival sillal peegeldavad action'i teostajad end viimast korda, ka võivad nad neid viimaseid peegelpilte fotograferida. Seejärel visatakse peegel pidulikult jõkke. Märkus. Action'i teostamisel rikuti siiski osaliselt vaikimiskeeldu.

«Paber kannatab kõike»

Aeg: kl. 14—16.

Koht: põlenud paberiladu Lutsu tänaval.

Algmõte: verbaalsed vulgarismid.

Sõestunud laosõrestiku all vedelesid sügavasse lumme mattunud paberirullid. Neid võis olla sadu, seega tuhandeid meetreid paberit. Tule kõikjalolemist asendas lume kõikjalolemine. Tulist ja kuiva asendas külm ja märg.

Esiotsa tegevus viibis. Vaatepilt oli ebatavaline: sõestunud seinte ja paberirullide keskkond oli võõristav. Selles ei osatud käituda.

Alustuseks kinnitati seintele paberiribad ja kirjutati:

LOOSUNG
PABER PEAB KÕIK VASTU
LUX, CALME ET VOLUPTÉ
NAUDING
MÕNU
ILU, ELU, ÖLU
KÜLLUS
LINNUD
SOOJUS

Kirjutati ka loosungitais hieroglüüfe. Verbaalsete manifestatsioonide humaansus kontrasteeris must-valge ümbruse inimvaenulikkusega.

Sündmuse vältel leidis aset rida juhuslikke ja spontaansid tegevusakte, millel oli küll väike tähendusväärtus, kuid mis sellegipoolest sidusid osavõtjate käitumist ja meeli. Need olid igat tüüpi destruktiiivsed aktsioonid paberiga.

Ja paber pidas kõik vastu.

Tartus 11. detsembril 1985.

«Maja»

Mänguline rituaal ja enesetapp.

Kogunemine. 1985. a. 3. mail kogunesime kell 11 hommikul A. Kasemaa korterisse Kreutzwaldi tänaval. Oli kevadine selge ja tuuline ilm. Aeg-ajalt paistis päike.

Ehitamine. Kella 12 paiku alustasime Maja ehitamist. «Vundamendiks» oli pink. Ehitusmaterjalideks olid puuliistud, papp, naelad, traat ja nõor. Maja katuseharjale kinnitasime seismajäänud äratuskella. Umbes tunniga sai Maja valmis.

Viimine. Viiekesi tõstisime Maja maast ja kandsime ta läbi Tähtvere pargi lauluväljakule. Meie käitumist teeleolekul fotograferis Viktor Brell — moskvalane, kes oli ka aktsioonimõtte tegelikuks algatajaks.

Katmine. Lauluväljakul kinnitasime Maja sõrestikule Andruse sõejoonistused, pastellid ja litod. Paljudel töödel oli kujutatud inimesi, mõnedel aga hobuseid.

Loodusjõudude vastuseis (vesi).

Maja valmissaamise hetkeks tõmbus taevast pilve ja algas sadu — vihm koos jämedate raheteradega. Hobused. Täiesti ootamatult ilmusid kaks ratsanikku. Pisut hiljem veel kaks. Kokku neli. Mõneks minutiks muutus ka Andrus Kasemaa ratsanikuks. Siis pöördus ta meie sekka tagasi ja ratsanikud kadusid.

Süütamine (tuli). Pidi järgnema Maja süütamine ja põletamine. Süütaja oli autor — mees — maja ja looja. Maja oli justkui ära tehtud ega tahtnud süttida. Tegelikult me teadsime, et Maja oli lihtsalt märg, kuid paberil vastuseis tulele oli siiski liiga ebatavaline. Kui ta süttis, põles ta tuhaks peaaegu leegitult. Sõrestik jäi alles.

Viimine (vesi). Sõrestiku kandsime Ema jõeni, kus lükkasime ta vette. Hiljem nähti teda ujumas allavoolu.

Walter de Mariale

Idee: 19. märtsil 1985.

Täita Kohtla-Järve Põlevkivimuuseumi Näitusesaali põlevkivi või põlevkivituhaga. Umbes 50 cm paksuselt. Väljapaneku võib kuulutada ka rändnäituseks.

«Ilmapuu»

Rituaalse toimingu projekt akvarellinäituse avamiseks 26. jaanuaril 1985. a. Tartu Riikliku Kunstimuuseumis.

Tegelased: Lind, Inimene, Lind-Inimene.

Sissejuhatus

Rituaali arhailine skeem jääb kasutamata. Mütoloogiliste arusaamade kohandamine siinsele ajasituatsioonile ja keskkonnale ei ole eesmärgiks, kuid üksikuid motiive siiski rakendatakse. Neile toetudes luuakse väljapanekuga ühenduv tegevusteos. Sümbolises aktiivsuses toimuv ja nähtav peab olema seoses väljapaneku akvarellides kasutatud kujundimängudega. Näitusesaali seatud puud märgistav objekt «Puu» ühendatakse oma denotaadiga — loodusliku puuga muuseumihoone kõrval.

Kosmos ja maailm on juba loodud. Ehk täpselt: loodud on kaks maailma — Maailm ja Märkidemaailm. Märkidemaailmast on kujunenud iseseisev, eneseselav maailm, mis on esemelisest ja sündmuslikust olemisest eemaldunud. Need maailmad ühendatakse toimingus, samaaegselt ka elu ja sellest inspireeritud maalid, kujundid ja nende esemelisest vastend realsuses.

Näitusesaali asetatud «Puu» on mitmetähenduslik objekt ja sobib mahutama arvukaid täiendnimetusi. Elupuu, keskme puu, ülesmineku puu, hea ja kurja tundmise puu, surmapuu, allamineku puu, maailma telg, maailma mägi, maailma esiinimene jne. — kõik mütoloogilistest tekstidest pärinevad nimetused on tarvilikud toiminguga assotsieeruvatele arusaamadele keskendumiseks. Siia lisaks univerversumi kolmikjaotuse vertikaali suhtes: ülemine (oksad), keskmine (tüvi) ja alumine (juured). Samuti ka ajaline jaotus: minevik, olevik ja tulevik.

Muuseumimaja kolme korrust tuleks vaadelda kui maailma vertikaalse kolmikjaotuse kujundit. Maja on maailm. Maja keskel, «tüve» piirkonnas, kosmose inimlikus regioon, asetseb maalide väljapanek.

Lind, inimene, puu ja maja on maailma koostisosad ning ühtlasi ka ise maailmad — makromailma mikromaailmad.

Tegevuspaik

Näitusesaali keskel asuvale valgele aluskuubile on püstitatud laeni ulatuv must Puu. Selle oksad jaotuvad paarikaupa kolme tasandisse. Piki tüve kulgev punane joon moodustab laele spiraali ja laskub mööda

tänavapoolset seina pörandani. Alumisel korrusel laskub joon laest üle akna, moodustab pörandale (kohakuti Puu asupaigaga) ringi, suundub väljapääsu poole ja katkeb lävel. Puu asukoht tähistatakse ka kolmandal korrusel.

Tegevuskava

1. Saabumine. Kahepäise musta Linnu ilmumine. Linnu neljast silmast on avatud kaks: ühe pea parem ja teise vasak. Kaks suletud silma on värvitud valgeteks. Pealael on suled — must ja punane.

2. Üleminek. Maja lävel lõppeva joonega ühendatakse samavärvi nõor.

3. Viimine. Nõor-joon kulgeb üle treppide ja maa tänavate teisel serval kasvavate puudeni.

4. Ühendamine. Lind teeb poolringi ümber esimese puu. Seal läheb teise puu juurde ja seob joone kolm korda ümber tüve. Ühenduse loomine: Ilmapuu = Puu = looduslik puu = Maja.

5. Tagasitulek. Lind siseneb Majja. Maale — majasse — puusse — inimesesse tagasi-pöördumine, maailmade ühendamise taevalikest jõupingutustest. Pöördumine enesesse.

6. Taaskehastumine. Mask võetakse peast = Lind pöördub Inimeseks. Inimene «rändas» eneses Linnuni ja tagasi. Lind-olemise elu lõpp.

Pealtvaatajate käitumise jaoks instruksioonid puuduvad.

Märkus: kõik ülalstatu jäi teostamata — kuulub Märkidemaailmale.

Happening

Järgnev on «Juhtum G-s».

Tühjas valges ruumis (madala laega) seisab suure Peegli ees inimene. Tal on käes fotoaparaat ja ta pildistab vahetevahel oma peegelpilti. See fotoaparaat on mõeldud lastele mänguasjaks. Iga kord kui fotograaf vajutab plöksunupule, eemaldub katik ja objektiivist vaatab välja miniatuurne fotograafi enda nägu. Pildid jäädvustuvad peeglis. Kui peegel saab täis, läheb pildistaja ära. Hetkel kui pildistaja võtab näo eest fotoaparaadi, paljastub tema munasile nägu.

Tühjas valges ruumis ei ole mitte kedagi. Seal ei toimu mitte midagi. Nii kestab see umbes kolm minutit. Siis hakkab kõik jälle otsast peale.

Kuskil, mida ei saa nimetada ruumiks, on keegi, keda ei saa nimetada inimeseks, toimub nende kahe vahel midagi, mida ei saa nimetada tegevuseks — see on juhtum G-s.

Ometi on sealsamas ka ruum ja inimene (neid on mitu) ja nad teevad midagi, ja nad teevad veel midagi, et see, mida nad teevad, säiliks, ent nad ei aimagi, et peamine on hoopis juhtum G-s.

«Aastajaad»

Tühjas valges madala laega ruumis on kuus inimest. Neist üks on naine. Naise nimi on Fona. Kuuest inimesest neli on mehed. Meeste nimed ei ole teada. Mehed on riietatud maani kapuutsiga hõlstidesse. Iga hõlst on ise värvi — valge, kollane, roheline, sinine. Nad seisavad igaüks nädala ise ilmakaare poole. Nende keskele jääb veidi ruumi, seal istub maas Fona. Kuuenda inimese kohta ei ole teada ei sugu ega nime (võib-olla on ta G-s). Kuuend inimene (aga võib-olla ta ei olegi inimene) käib ümber nelja «aastaja». Käib nii, nagu ise tahab. Keskel istub maas Fona ja veeretab vürflit. Vürfli iga külg on ühte värvi neljast ja tähistab ühte aastaaega. Kui vürfli veeretamise tulemusena jääb üks aastaaeg peale, hüüab Fona seda kõva häälega (või ka vaiksel) — vastav aastaaeg (inimene maani hõlstis) jäädvustab fotolindile enda

ees oleva ruumi (pildistab). Tegevus toimub niikaua, kuni iga aastaeg on kuuestast inimesest osa saanud (teda oma ajaruumis fotole jäädvustanud, kasvõi osaliseltki). Kui pike-ma aja jooksul (tund, pool päeva, päev, nädal jne.) ei ole ükski aastaeg suutnud inimest fikseerida, kuulutatakse välja «Juh-tum G-s».

Kui on juba lõplikult selge, et viimatinimetatust pole pääsu, hüüab Fona selge häälega neli korda: «Juhtum G-s».

«Vaikus enne G-d»

Valgeksvärvitud seintega ilma laeta ruumis on kaks noort neegrinaist. Nad seisavad seljad vastamisi. Aeglaselt, väga aeglaselt hakkavad nad põrandast eralduma. Peaaegu märkamatu üles kerkides kaovad nad tunni aja jooksul peakohal sinavasse taevasse. Üks neist oli Fona.

«Kingitus»

Osavõtjad kogunesid raudteejaama. Kunsti-kabinetist kaasavõetud laua ja toolidega istuti rongi. Vapramäe peatuses väljuti ja mindi üle valge päikeses särava lagendiku metsa poole. Läbinud metsatuka, jõuti lagendikule. Selle keskele asetati roheline laud ja kaks rohelist tooli. Laud kaeti erkroheline laudlinaga ja sellele asetati lillevaas punase ja kollase tulbiga, vaagen õunte ja apelsinidega, limonaadipudelid, kohvitassid, šampusepudel ja -pokaalid. Šampanja avati ja jook valati klaasidesse. Seejärel lahkuti, jättes kõik puutumata.

Põhitegevus (koos minekute ja tulekutega) vältas umbes 35 min.

24. veebruaril 1984.

«Ehituslik ohver»

TRU kunstikabinet.

Ruumi põrandale ehitatakse telliskividest kandiline piirkond mõõdetega umb. 70×100×120 cm. Selle sisse asetati tool. Kümme-konna osavõtja käest, kellest enamused olid tütarlapsed, küsiti, et kas nende seas on mõni neitsi ja et astugu ta siis tellistest ehitisse. Soovi avaldas Enn Tegova. Ta müüriti sisse. Ehitis kaeti katusega. Seejärel toodi kast, mis oli täis läbipõlenud lambipirne. Kõigil osavõtjail paluti visata ehitise pihta vähemalt üks lamp. Kuid esimese lambipirni purustamise järel haaras kõiki stiihiline hasart ja peagi lendasid kildudeks ka ülejäänud lambid. Vallandunud agressiivsus leidis endale üha uusi ja mitteplaneeritud väljenduskanaleid. Ehitise ümber keerati paber ja süüdati. Siis jõudsid tegevuspaika noorme-hed, kes ei teadnud asjaolude algust. Solidariseerudes grupilise agressiivsusega, üritasid nad ehitist ümber lükata. Nende üllatus oli aga suur, kui samal hetkel ehitisest murdis välja Enn Tegova — puutumatu ja terve.

Ehitis lammutati.

Tegevuse kavandamise aluseks olid kaks motiivi:

- 1) inimese sisse-müürimise rituaal ehitatava rajatise seina, et tugevdada, isikustada ehitist ja vabastada ta kurjade jõudude ähvardusest;
- 2) kivikalmete päritolu üks versioon: vaenlast loobiti kividega, kuni see langes surmalt maha. Kivide loomimist jätkati kuni vaenlase laiba kohale kerkis kivikääbas. Siin olid kivide asemel elektrilambid.

Tartus märtsis 1984.

«Hääled»

Ülikooli tänava ühes majas ja kohvik «Werner» taga asetsevas hoovis oli äsja lõppenud tulekahju. Elanikud olid majast lahku-

nud, raamatukauplus ja kohvik ära kolinud. Kogu hoovi täitis mingi ebataoline «kõnelev» atmosfäär. See hoovi oli visuaalselt huvitav ja maaliline paik. Kuid ta sisaldas justkui veel mingit (mittevisuaalset) teksti, mida otsustasin elustada (märgistada) sümboolse üritusega.

Ühest põlenud tellisseinast tükisid esile poolikud telliskivid. Neile asetasin alfabeediga mänguklotsid: üksikute tähtede, häälikute ja silpidena.

Tartus mais 1984.

«Kurapid»

Taevaskoda, kella seitsme paiku õhtul. TRU filmiklubi sügiskool.

Korraldajad: Tõnis Arro ja Raivo Kelomees.

Üritus leiab aset jalutuskäigu ajal ja algab vahetult enne Taevaskoja oru sillale jõudmist. T. A. juhib paarikümne osavõtja tähelepanu R. K.-le, palub kõigil teda jälgida ja jäljendada teda igas liigutuses. Tegevuse vältel palutakse kõiki vaikida.

R. K. võtab seljast mantli, keerab pahupidi ja paneb uuesti selga. Kui see on tehtud ka teistel, astutakse sillale ja minnakse üle hanereas. Peale silda keeratakse vasakule (kurele, pahemale) ja minnakse piki jõge. Umbes sajameetrise surmvaikusel toimuva jalutuskäigu järel pööratakse sama rada pidi tagasi. Sild ületatakse selg ees, tagurpidi. Mantlid keeratakse paremale silla ületamise lõpus. Märguannet mängu lõppemisest ei anta. Rääkimistabu ja teised keelud kestavad inertist veel edasi. Seistakse vaikides ja tegevuseta. Keegi kavatseb minna uuesti teisele poole, kuid enne sillale astumist pöördub ehmunult ja küsib korraldajatelt luba. Need imestavad: üritus on ju lõppenud.

Tähendus: Minek demoniseeritud piirkonda. Riietuse pahupidi pööramine kui kaitse paha, kurja ja kuratliku eest.

27. oktoobril 1984.

«Mägi» (keskkonnateraapiiline rituaal).

Ilmar Kruusamäe ja Ervin Ounapuu näitus puhul Kohtla-Järve Põlevkivimuseumi Näitusesaalis 13. 3. — 9. 4. 1985.

Legend

Ta kuulutas, kuid teda ei mõistetud. Ta seoti kinni ja viidi kohtukotta. Ta tunnistas end kuningaks ja ta krooniti okaskrooniga. Koidikul valmistati rist, mida ta kandis mäkke-tõusul. Mäetipul löödi ta ristile, ühes temaga ka kaks roimarit. Need süüdistasid teda ja söimasid. Rahvas juubeldas. Ta vaatas veelkord taevasse ja suri.

Keskkondlik

Mägi, millele tõuseme, on aherainemägi — terrikoonik —, millesarnaseid on Eestis kümneid. See on põlevkivi kaevandamisest tekkinud kivijäätmete tohtu hunnik. Kümme-kond aastat tagasi, või isegi varem, süttis mägi omaenese raskuse all. Tema turjal võis alata näha leeke. Nende pikkus võis olla meetreid, sest nad paistsid kilomeetrite kaugusele. Põlemisest tekkinud suits ja lõhn täitsid kogu ümbruskonda. Hiljem lükati mägi buldoosritega lamedamaks, põlemine aeglustus ja kadus peaaegu täiesti. Mägi kaeti mullaga ja sinna külvati rohuseemneid. Aher mägi kattus rohelinega.

Pajoratiivne

Jäätmetest koosnev mägi on kui määratu jääde Kirde-Eesti pinnal. Ta on kui gigantlik paise, kärn või koeranael, mille põlemine on kui põdemine ja suits ning hais kui

mäda, mis täitsid kogu ümbruskonda. Mäda ei ole kadunud ka praegu. Ta on meis kõigis, ka maapinnas, millel kõnnime. Kogu see maa on justkui nakatunud parandamatusse tõppe.

Teraapiiline

Paberid, mis asetatakse mäetipule, on kui plaaster haige maapinna paisele.

Freudistlik

Mäetippu tõustakse mööda pikka treppi. Une-näos sümboliseerib trepmotiiv pingetõusu enne seksuaalakti. Tipu saavutamine on orgasm. Tasandik mäetipul on «platoo». Laskumine trepist — pingelangus. Psühhoanalüütiline täendus: asteekide päikesekultuurlik rituaal — südame rebimine ohvri rinnast tempelpüramiidi tipus. Asteekide riitus on kui kreatiivse akti paroodia: süda eraldatakse kehast nagu seeme peenest ja ohverdatakse päikesejumalale. Süda = päike — põhjusel, et mõlemad on elujõu allikad. Päikesega võrdsustatakse ka fallos — religioosse sümbolika sagedane motiiv. Erektiioon — päikese tõusu ja loojumisega. Siit: süda = päike = fallos.

Jungiaanlik

Iga hingeelu raskus ja vaev on kui ränk mägi meis enestes. Et see ületada, peame jõudma tema tippu ja suutma ka alla tulla. Rännak mäele on kreatiivse eneseteostuse sümbol. Inimliku eneseteostuse ülim eesmärk on individuaatsioon — enesesaavutamine, oma psüühika nukleaarse aatomini küündimine. Oma samasuse leidmine ja oma isesuse saavutamine — kohtumine iseenesega. See on junglik «selbst», mille saavutamiseks kaasnevad alati kas füüsilised või vaimsed jõupingutused.

Grotowskilik

Gr. kavandatud «ülemaailmne programm» ning kava «Mägi». Projekti viimane faas «Leekides mägi» teostus aastatel 1976/77. Tsitaadid: «[...] eksperimendi nimel («L. m.») on kaks tähendust: materiaalne — Mägi kui topograafiline kõrgendik, ekspeditsiooni sihtpunkt, ja vaimne — Mägi kui kvalitatiivne kujutluse keskpunkt. [...] mägi kui inimmaastikul toimuva rännaku siht, kusjuures liikumine toimub leegi valgusel, mis sünnib sellest, mis pole inimeses surnud. Mägi on koht loominguliseks läbimurdeks, seda nii ruumilisel kui ka inimlikul tasandil. See on grupikogemus, mis on kohandatud kõigi osalejate erinevatele eelsoodumustele.»

Tegevuskava

1. Rist. Plaaster. Paberitest risti laotamine näitusesaali põrandale.
2. Kroonkuppel. Paberite otsad tõstetakse lakke või kinnitatakse risti keskele asetatud sambale.
3. Sõit. Mäkketõus.
4. Teraapiiline rituaal — risti «löömine» e. asetamine. Pööre. Murrang. Kohtumine. Individuaatsioon. Isesuse leidmine ja oma selbsti kogemine. Rännaku sihi ja tipu saavutamine. Surm. Kroonkuppel moodustamine.
5. Laskumine trepist. Taassünd. Ülestõusmine. Tagasitulek. Pingelangus. Loojang.
6. aprillil 1985.

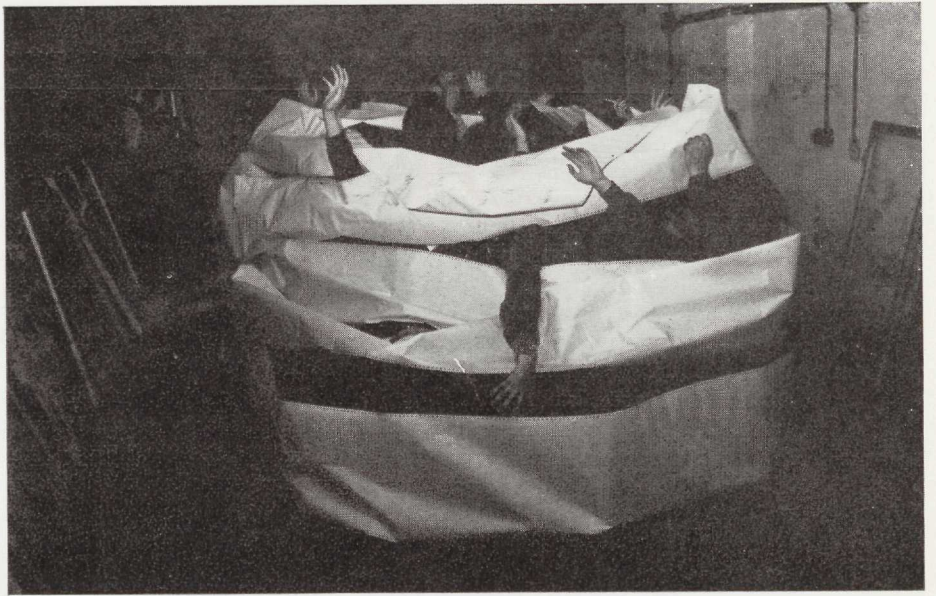
123. Sündmus «Kingitus», 24. veebr. 1984.

124. Sündmus «Linnade põletamine». 8. märts 1981.

125. Sündmus «Tiheliolek». 8. märts 1984.

126. Sündmus «Timukad». 17. okt. 1984. Improvisatsiooniline tegevus Tartu sügisnäituse juurde.

127. Sündmus «Käed». 20. veebr. 1986.



125



126

127

123



124



ÜLEV JA AVANGARD

Jean-François Lyotard on Pariisi ülikooli filosoofiaprofessor, tegelikult keelefilosoof, kes viimastel aastatel on tuntuks saanud oma arutlustega uute kunstisuundumuste üle, eriti avangardi ja postmodernismi vahelkordade üle. Oma arutluste kinnituseks organiseeris ta 1985. a. Pompidou-keskuses audiovisuaalse sündmuse «Les Immatériaux» («Immatériaalsed»), mis kujutas endast analüüsi sellest teaduslik-tehnoloogilisest keskkonnast ja kommunikatsioonidevõrgust, mille kaudu kaasaegse inimese maailmapilt vormub ning esitas sellega alternatiivse võimaluse Pariisi noortebiennaalile, kuhu olid koondatud transavangardi kuulsused. Näitus keskendus kahele filosoofilisele põhiteemale — mis on progress tänapäeva kunstis, teaduses ja tehnikas ja mis on materia, aine? Mis on aine ajal, mil klassikaline probleem materia ja hinge, keha ja vaimu üht-

susest enam kedagi ei huvita? Küsimusi tekkis teisigi. Mis on toimunud romantikatradsiooni omaksvõtnud esteetikaga? Mis ülevaga? Mis kunstniku geniaalsusega ja geniaalset kunstnikku ümbritseva salapärase «auraga»? Lyotardi selleteemalisi esinemisi saatis tohtu populaarsus, mis on ka põhjuseks, et avaldada siinkohal resümeeerial kujul kaks tema artiklit — «Ülev ja avangard» ja «Vastus küsimusele «Mis on postmodernism?»». Selleks on artiklid tõlkinud **RAIMO SELJAMAA**.

Tuleb siiski nentida, et nii mõnigi küsimus, mis 1985. a. vaidlusi tekitas, on tänaseks aktuaalsuse kaotanud, mõnele on koguni vastus leitud. Hämming, mis valdas avangardi ja postmodernismi kokkupõrke jälgijat, suubub aga teooriatesse ja filosoofilistesse mõtisklustesse.

S. H.

ÜLEV JA AVANGARD*

Barnett Baruch Newman maalis aastail 1950—1951 2,42×5,42 m teose, millele pani nimeks «Vir heroicus sublimis». Tema kolm esimest skulptuuri 1960. a. algupoolt on «Here I», «Here II» ja «Here III». Newmanil on ka maal «Not over there, here» ja kaks «Now» ning «Be» nimelist maali. Detsembris 1948 kirjutas Newman essee pealkirjaga «The Sublime is Now» («Ülev on Nüüd»).

Kuidas ülevat või üteltgem, üleva kogemuse objekti, olemist, siin ja praegu mõista? Kas üleva tundes pole hoopis oluline viitamine millelegi, mida ei saa näidata või esitada, nagu tões Kant? 1949. aasta lõpust pärit olevas lühikeses, lõpetamata jäänud kirjutises «Proloog uuele esteetikale» («Prologue for a New Aesthetic») kirjutas Newman, et oma töödes ei huvita teda «manipulatsioon ruumi või pildiga, vaid aja tunne». Lisas, et küsimuses ei ole nostalgiliste tunnete, suurte draamade ja assotsiatsioonide ning ajaloo poolt täidetud aeg, mis on alati olnud maalikunstile objektiks. Selle eitussega kirjutis katkeb.

Millisest ajast on jutt ja mis oli see *now*, mida Newman silmas pidas? Muidugi ei mõelnud kunstnik vaid «käesolevat hetke», mis, püüdes säilitada oma kohta mineviku ja tuleviku vahel, nendega ikkagi kokku sulab. Mõiste *now* on üks neist ajalikkuse «ekstaasidest», milliseid Augustinuse ja teisalt Husserli aegadest peale on teadvusemõistet lähtepunktiks pidavas mõtlemises analüüsitud. Teadvusele on Newmani mõiste *now* tundmata ja seda teadvuse abil konstitueerida ei saa. Pigem on see teadvust hajutav ja purustav. Mõtlemise abil me seda, mis sünnib või toimub, ei taba. Lihtsamalt ja täpsemalt öeldes — teadvuse abil me ei saa kätt külge panna toimuvale [— — —].

Ahistuse tunne ühendatakse sageli võimalusega, et midagi ei sünni. Termin ahistus on saanud oma tähenduse kaasaegsest eksistentsi ja alateadvuslikku käsitlevast filosoofiast. See annab ootusele traditsiooniliselt negatiivse väärtuse. Ent ootus, lahendamatus võib olla seotud ka tahtmisega. Näiteks võib see olla seotud tahtmisega jäädvustada tundmatut, või koguni toimunu poolt tekitatud enesetunde tõusu juurde kuuluva rõõmuga. Tõenäolisem on siiski, et ootus on vastuoluline tunne.

Euroopas ristiti 17. ja 18. sajandil see vastuoluline meeldivuse ja ebameeldivuse, rõõmu ja ahistuse, innukuse ja masenduse tunne ülevaks (*sublime*). Klassikaline luule tegi panuse ülevale, ja selle raames nõudis ka esteetika endale õiguse eksisteerida kunsti suhtes iseseisva alana. Seejuures võitis romantiline ehk modernne.

Kunstiajaloolased võiksid selgitada, kuidas on võimalik, et termin ülev kerkis uuesti esile 1940. aastatel ühe New Yorgist pärit oleva juudi kunstniku teoreetilistes töödes. Prantsusmaal kasutatakse sõna ülev tavalises argikeeles väljendamaks hämmastust ja imetlust.

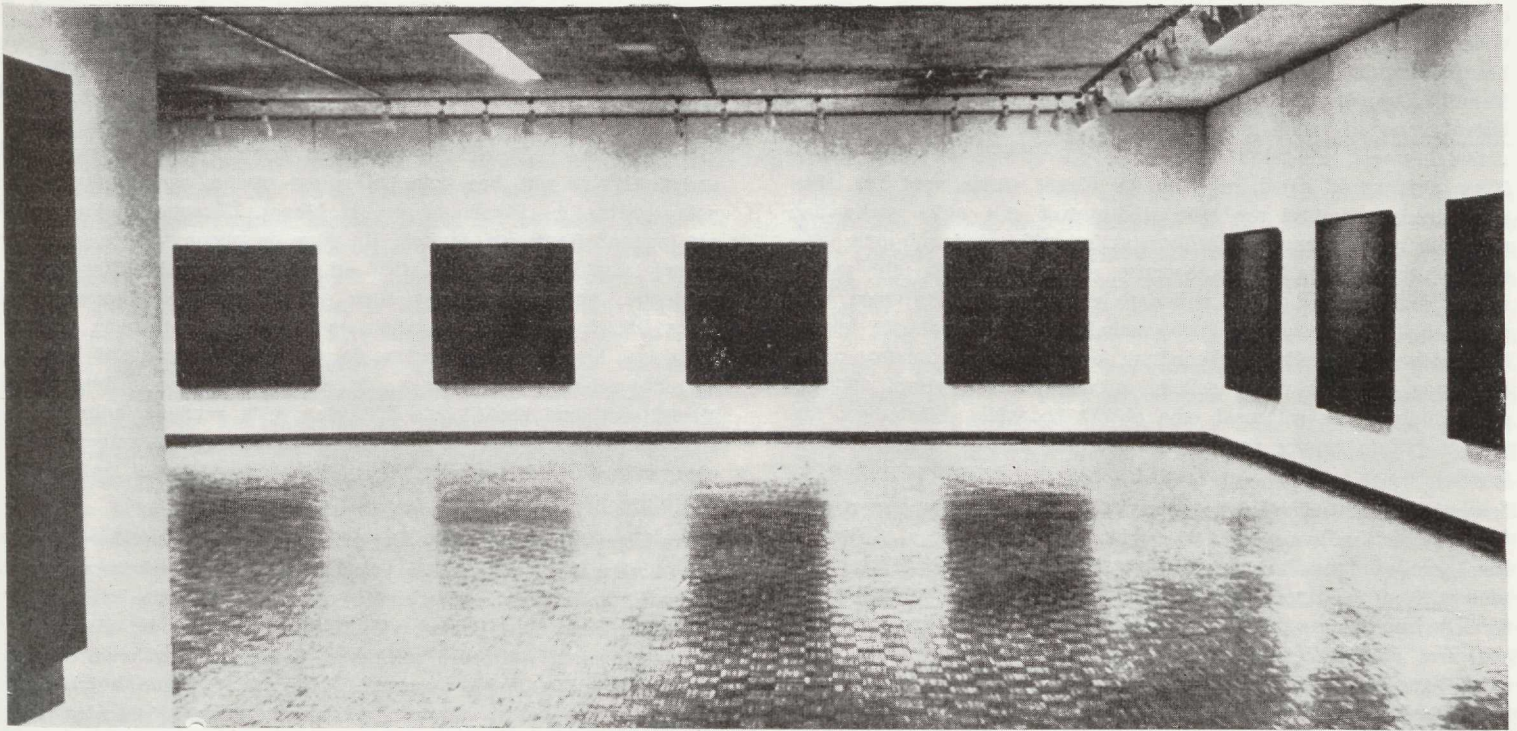
* Resümeeerial tõlge ajakirjast «Taide» nr. 2, 1985.

Vähemasti kahe sajandine mõiste, millele ülev viitab, on olnud osaline teoreetiliselt rangeimates kunsti olemust puudutavates ülevaadetes. Newman on väga teadlik sõna ülev esteetilisest ja filosoofilisest sidemeist. Ta on lugenud Edmund Burke'i teost «Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful» (1757) ja kritiseerib seal esitatud nägemust ülevast teosest, pidades seda liiga sürrealistlikuks. Seda tõlgendades ilmneb, et Newmani järgi jäädakse sürrealismis veel liialt eelromantilise või romantilise määratlematu vangiks. Newman teeb vahet romantilise kunsti ilukõnelisusega, püüdes saavutada ülevust siin ja nüüd. Siiski ei unusta ta põhiülesannet: pildilikule asetuvat nõuet olla näide sellest, mis ei ole väljendatav. Väljendamatu ei ole teispoolsuses, teises maailmas või ajas, vaid selles, et see toimub, midagi sünnib. Kujutatavas kunstis määratlematu *See Sünnib* on värv ja pilt. Juhtumisena, toimumisena pole seda võimalik väljendada ja seda peab kujutatav kunst näitama.

Üleminekuks peitub ehk tervikuna romantilise ja kaasaegse avangardi erinevus. Selle ervesse võtmine eeldab, et väidet «The sublime is Now» ei pöörataks väiteks «Ülev on nüüd», vaid «Nüüd, praegune hetk on ülev». Teda pole mujal, ei siin ega seal, ei hiljem ega mõni teine kord, vaid nüüd ja siin see toimub, juhtub, ... ja juhtub on too pilt. Teadvustava mõistuse hämmeldus, relvitus ja selle tunnistamine, et sündmustekäik maalikunstis ei olnud vältimatu ja isegi mitte ette nähtav, kaitsevad avangardi «enne» toimuva eest.

1600. lõpust kuni 1700. aastate lõpuni oli vastuolulise tunne see, mille kaudu tõusis määratlematu kunsti loomust puudutava refleksiooni keskpunktiks. Modernsele iseloomulikkude kunstilise tundlikkuse laadi iseloomustab ehk *ülev*. On paradoksaalne, et selle mõiste tõi käibele prantsuse kirjanikest see, keda kirjandusajaloos loetakse eelmodernse klassitsismi innukaimate kaitsjate hulka. Boileau avaldas 1674. aastal teose «Ars poétique» ning tõlke või kopia teosest «Péri tou hupsou, Du sublime». «Péri tou hupsou» («Kõrgest stiilist») on lühiuurimus või pigem essee, mille autoriks on peetud Longinost. Kirjutis peab kõrgele stiilile vajalikuks mõtete ülevust ja tundmuste ehtsust ja õpetab, mida peab kõneleja valdama, et mõjutada publikut.

Lähtudes Aristotelese ja Cicero aegadest väljakujunenud kõnekunsti didaktikast võiks oletada, et Longinos kasutab tolle traditsiooni kaudu vahendunud maksime ja juhiseid, püüdes arendada *tēchne rhetorikē* didaktilist vormi. Teksti ülesehituses on märgata siiski teatud ebakindlust ja tundub, et selle objektiks olev ülev, määratlematu kaevab omamoodi hauda pedagoogilistele eesmärkidele. Nii Boileau kui mitmed teised pärast teda on selles teadlikud olnud. Nende järelduseks on, et ülevat saab uurida vaid ülevas stiilis.



128. Ad Reinhardt. Installatsioon. 1966–67. New York.

Longinos, tõsi küll, püüab määratleda ülevat kõnes, lisaks katsub ta määratleda üleva allikaid, jälgides kõneleja eetost, paatost ja kujundeid, sõnavalikut, väljenduskaalat ning kompositsiooni. Nii on essee eesmärgiks olla eeskjuju praktikas tegutsejale, olla kaanon.

Esitades süstemaatiliselt retoorikat või poeetikat jõutakse mõiste ülev puhul siiski suurte raskusteni. Longinose järgi on näiteks olemas mõtte ülevus, mis kõnes ilmneb väljenduse äärmise lihtsusena just seal, kus kõneleja rõhuasetus lubab oodata suuremat pidulikkust, ning vaikumise puhul. Tähtis on, et ka lihtsust ja vaikumist peetakse mingiks retooriliseks pildiks. Ilmselt on see retoorilistest piltidest ebamäärasem. Võib küsida, mis jääb retoorikast ja ka poeetikast järele, kui reetor kuulutab Boileau' tõlke järgi, et üleva mõju saavutamiseks «ei ole tähtsamat pilti, kui täiesti varjatud pilt, mida seega ei saa teadvustada retoorilise pildina»? Või kas tõesti on olemas meetodeid piltide varjamiseks, või mingi pilt, mille abil võib luua teisi pilte? Kuidas eristada varjatud pilti mitte-pildist? Milline on mitte-pilt?

Didaktilise funktsiooni pihta on ilmselt suunatud teinegi lõök: diskursi ülevus on kooskõlas puuduste, maitseväärtuste ja vormiliste ebatäiusustega. Näiteks Platoni stiilis on palju suurustlevat, ülespuhutut ja tehtult mõjuvaid võrdlusi. Ühesõnaga — Platon on manerist võrreldes Lysiase, Sophoklese, Ioni, Pindarose ja Bakchylideseaga. Hoolimata sellest on Platon, Sophokles ja Pindaros ülevad, ent Lysias, Ion ja Bakchylides vaid täiuslikud. Meisterlikkuse puudumine on andestatav juhul, kui see on hind, mille peab «tõelise suuruse» eest maksma. Diskursi suurus ja tähenduslikkus muutub tõeliseks, kui diskursus ise osutub näiteks mõtlemise ja tegeliku maailma kokkusobimatuks. Seega — täiuslikkus, mida oskuse (*technē*) puhul on mõistlik nõuda, ei ole tingimusteta õige, kui küsimuses on üleva tunne. Ülev ei ole seotud reeglitega, milliseid võiks määratleda poeetikas; see nõuab lugejalt või kuulajalt ainult arusaamisvõimet, meitset ja «tundlikkust selle suhtes, mida kõik tunnevad». Boileau asub samal seisukohal kui Isa Bouhours, kes aastal 1671 leidis, et kauni teose loomiseks ei piisa pelgast reeglitest kinnipidamisest. Lisaks on vaja veel miskit muud, «*je ne sais pas quoi*», geniaalsust. Geniaalsus on «käsitamatu ja seletamatu», see on «taeva kingitus», mis oma olemuselt on «varjatud» ja tajutav vaid nende «mõjude» kaudu, milliseid tal on vastuvõtja suhtes.

Boileau luulelis-teoloogilises seisukohavõtus on küsimus kunstiteose positsioonis. Kas kunstiteosed on koopiad mingist ideaalmudelist?

Kas on võimalik täiuslikke teoseid reflekteerides paljastada normatiivsed reeglid, mille kaudu need saavutavad oma eesmärgi, muutuvad veenvaiks ja tekitavad heameelt? Kas mõistmine võib rahuldada tolle refleksiooni vajadused? Keskendudes ülevuse ja määratlematuse teemadele muutis oskusi ja nendega seotud institutsioone puudutav arutelu suuresti akadeemiaid, koole, õpetajaid ja õpilasi ning maitset. Kui oskuste idee oli valitsev, reguleeriti teoseid mitmeti nende eeskujude kaudu, milliseid töökodades, koolides ja akadeemias õpetati.

Järgevalt on visandatud üldjoontes üleva idee kaudu toimuv üleminek. Juba Diderot kirjutistes muutub oskus (*technē*) «pisitehnikaks». Kunstniku tegevust ei juhi enam kultuur ja haridus, mis teeb temast uhkete teadete vahendaja ja valitseja, vaid geeniusena on ta inspiratsiooni enese poolt loodud, *je ne sais pas* -ainese tahtetu vastuvõtja. Publik ei hinda enam teoseid jagatud naudingut vahendamise kaudu sündivate maitsekriteeriumide järgi. Inimesed on altd ootamatutele tunnetele, jahmunud ja täis imetlust või halvustust või lihtsalt ükskõiksed. Küsimus ei ole mudelis, millega nad võiksid identifitseeruda või mille abil võiksid osaleda hüve elluviimisel, vaid nende üllatamises. Boileau järgi «pole ülev teostatav või näidatav, vaid midagi imelist. See vallutab, vapustab ja puudutab tundelisust». Šokimõju sünnis on osalisteks ka ebatäpsused, maitseväärtused ja inetus. Kunst ei matki loodust, vaid loob teise maailma, vahemaailma (Paul Klee). Võiks ka väita, et ta loob paralleel-maailma, kus kohutaval või vormitul on oma olemasolu õigustus, sest mõlemad neist võivad olla ülevad.

Üleva idee poolt põhjustatud muutust modernsel perioodil on siinkohal muidugi lihtsustatult kirjeldatud. Sellest ilmneb siiski, et kunsti reflekteerides ei kinnitatud tähelepanu enam kunstiteoste loojatele, vaid nende vastuvõtjatele. Modernismi perioodil uuriti, millistel eri viisidel võiks vastuvõtjaid afektsel tasandil mõjutada ja kuidas võtab kunstiteoseid vastu publik, kuidas kogeb ja hindab neid. Nii kõrvaldab esteetika poeetikad ja retoorika, kunstniku didaktikad. Enam ei esitata küsimust kunsti tegemise laadist, vaid küsitakse, mida kunsti kogemine tähendab. Nimetatud küsimuse uurimisele on määratlematu-mõiste mõju otsustav.

1750. aastal avaldas Baumgarten «Aesthetica», esimese esteetika teooriat käsitleva teose. Kant tõdes selle teose kohta lihtsalt, et see põhineb teatud eksitusele. Kanti järgi ajab Baumgarten segi hinnangu määratleva kasutuse (kus mõistus korrastab ilminguid kategooriatele vastavalt) reflekteeriva kasutusega, kus hinnang on tunde vormis ühenduses määratlematute suhetega subjekti eri või-

mete vahel. Baumgarteni esteetika jääb esteetika ja kunstiteose vahelise suhte mõistliste määratlemiskatsete pinnale. See-eest on Kantil ilutunne kunsti- ja loodusobjektidest sündiv heameel, kus kujutlusvõime ühineb vabalt mõistetega.

Üleva tunne on veelgi määratlematum: see on ebameeldivaga segunenud heameel, mis tekib mõne suure või võimsa objektiga seoses. Nagu absoluutsed asjad, nii peab ka ülevat võtma vaid kui mõistuse ideed, millest ei saa luua ettekujutust, mis oleks adekvaatne selle ideega. Väljenduse ebaõnnestumine põhjustab subjektis ebameeldivuse tunde ja tekitab teadmise, et on asju, mida võib mõista mõisteliselt, ent on asju, milledest võib luua ettekujutuse vaid piltide abil. Ebameeldivuse tunne valmistab siiski omakorda koguni kahekordset heameelt: esiteks näitab kujutlusvõime võimetus püüdlusi anda nähtavat vormi sellele, millele nähtavat vormi anda ei saa, püüdlust viia sel moel oma objekt kooskõlla mõistusega; teisalt on piltide nappus negatiivseks märgiks ideede võimu mõõtmastest.

Eespool kirjeldatud võimaluste vastandlikkus tekitab üleva paa-tose juurde kuuluva pingelisuse (ehk agitatsiooni nagu väljendub Kant), mille tõttu üleva tunne lööb lahku rahulikust tüünest ilu-tundest. Kanti järgi on idee ääretus või absoluutsus tajutavas punktis selle murdumise piiril, kus tema sõnade järgi algab negatiivne esitamine või mitte esitatava esitamine. Avangardism on Kanti üleva esteetikas idukujul olemas ja juba ammu enne romantika irdumist klassitsismist ja barokist olid avatud võimalused abstraktse- ja minimalkunsti suunas viivale esteetilisele uurimusele. Samas on väga oluline ajaküsimus — enne küsimust *mis see on? mis see tähendab?* peab eelnema küsimus, *kas see üldse toimub?* Kantil sellisel kujul küsimuseasetus puudub, kuid see on üheks põhiprobleemiks Edmund Burke'i 1757. aastal avaldatud teoses «Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful». Kant on uurinud Burke'i katset näidata, et ülev sünnib siis, kui on olemas või ähvardamas oht, et midagi enam ei toimu. Ilu valmistab positiivset heameelt. Ent on olemas ka teistsugust heameelt, mis on seotud valu ja surma lähedusega, rahuldust tugevamatest asjadest. Valu on see, et keha mõjutab hinge. Aga hing võib siiski mõjutada ka keha nii, justkui tunneks too valu, mille allikas on väljaspool teda. See on võimalik vaid nii, et valulistes situatsioonides assotsieerib hing alateadlikult kujutlusi. Küsimuses on puhtalt vaimne passioon ja kannab Burke'i sõnastikus nimetust kartus. Kartus omakorda on seotud puudumisega, negatsiooniga: valguse puudumine põhjustab pimeduse kartust, lähedase puudumine üksinduse kartust, keele puudumine vaikimise kartust, asjade puudumine tühjuse kartust ning elu puudumine surma kartust. Hirmutav on, et *See toimub* sündmust ei toimugi või selle toimumine lakkab.

Burke'i järgi eeldab kartuse segunemine heameelega ja sellest tekkinud üleva tunne lisaks, et tekitatud ohuga säilitatakse teatud distants ning lükatakse ohuvõimalus esialgu edasi. Edasilükkamine, ähvarduse ja ohu vähendamine valmistab teatud heameelt, mis ei ole positiivne rahuldamine, vaid pigem kergendamine. See on teise astme negatsioon: hingel puudub valguse, keele või elu puudumise oht. Sekundaarse negatsiooniga seotud heameele eristab Burke positiivsest heameelest, nimetades seda rõõmuks.

On põhjust viidata veel ühele Burke'i tähelepanekule, millega seoses võib kerkida esile üks võimalus vabastada kunstiteosed neile asetatud klassikalisest reeglist matkida loodust. Pikaegses maalikunsti ja luule vahelisi eeliseid ja miinuseid puudutanud poleemikas vastus Burke viimase poolele. Tema sõnade järgi on maalikunst määratud eeskujud matkima ja neid piltlikult esitama. Kui aga kunsti ülesanne on ikkagi tekitada kunstiteoste vastuvõtjatele intensiivseid tundeid, siis piltlike vahendite abil toimuv visandus osutub paratamatult sunniks, mis piirab emotsionaalse väljenduse võimalusi. Keelt kasutatavates kunstides, eriti luules on võim/jõud liigutada hinge vaba igasugusest piltlikust tõenäosusest. Üleva esteetikast lähtuvad kunstid peavad sõltumatult sellest, millist toor-materjali nad kasutavad, loobuma taotlemast intensiivseid mõjusid pelkade kaunite eeskujude matkimise abil ja otsima üllatuslikke, ebataavalisi ja šokeerivaid kombinatsioone. *See toimub* - sündmus

on šokk *par excellence*. Midagi toimub ja ei ole nii, et midagi ei toimu. Negatsioon on edasi lükatud.

Burke'i uurimusi on siinkohal meenutatud seoses avangardi probleemidega, viitamaks sellele, et juba enne romantismi algust avasid Burke'i ja vähemal määral Kanti rakendatud üleva esteetika kunstilise kogemuse võimalustele maailma, kuhu hiljem avangardistid endale teid rajasid. See pole küll mingi otsene, empiristlikult märgatav mõjusuhe. Tõenäoline on, et Manet, Cézanne ja Picasso ei ole lugenud Kanti ega Burke'i. Küsimus on pigem teostes, mis hõlmavad kunstilise olemasolu kõiki eri tahke. Kunstnik üritab kombinatsioone, millised sündmus teeb võimalikuks. Asjaarmastaja ei tunne lihtsat naudingut, ta ootab tunde- ja mõtlemisvõime intensiivistamist. Kunstiteos ei kummarda eeskujud, ta püüab esitada, et mitte-esitatavat on olemas. Ta ei matki loodust. Uhisfond ei identifitseeri end kunstiteoste läbi, ei arvesta nendega, hülgab need arusaamatutena. Lõpuks arvestatakse vaid sellega, et vaimne avangard säilitab neid muuseumides jäljena ettevõtmistest, mis näitavad hinge jõudu ja nõrkust.

Üleva esteetika esitas 1800. ja 1900. aastatel kunstidele ülesande olla tõenduseks määratlematu olemasolust. Samas kehtib paradoks, et maalikunstis saab määratlematu olemasolu tõestada vaid määratud viisil, kuna alus, jooned, värvid, ruum ja kujundid jäävad olulises osas mingi esitusviisi piiridesse. Eesmärgi ja vahendite vahelise vastuolu tagajärjena aetasid Manet ja Cézanne hulga 1300-aastaist pärit pildilisi väärtusi valitsenud reegleid küsimärgi alla. Cézanne väidab oma kirjavahetuses, et tema looming ei ole «oma stiili leidnud andeka maalikunstniku töö, vaid püüe vastata küsimusele, mis on maal». Tema töödes tuuakse «värviaistingu» aluselt esile «väikesed aistingud», mis Cézanne'i hüpoteesi järgi moodustavad objekti pildiliku olemise terviku.

Vaid vabastades mentaalse ja täheldamisvälja eelarvamusist, seemise askeesi abil on kunstnik suuteline tabama ja piltlikult esitama elementaarseid aistinguid. Juhul kui vaataja omakorda ei tee läbi vastavat askeesi, jääb pilt tema jaoks varjatuks ja sel ei paista olevat mingit mõtet. Kunstnik peab võtma selle riski, et on teiste silms plötserdaja. «Maalitakse vaid vähestele» on lähtekohaks. Hinnata tuleb vaid olulisi asju — kas kunstnikul on õnnestunud teha mitte nähaolev nähtavaks, või on ta piirdunud ainult nähtava nähtavaks tegemisega.

Maurice Merleau-Ponty'lt pärineb «Cézanne'i kahtluse» kommentaar, mille järgi kunstniku ülesanne on käsitada ja piltlikult uuesti esitada tähelepanek selle sünni hetkel, tähelepanek «enne» tähelepanekut. Seega — kunstniku ülesanne on käsitada ja esitada piltlikult uuesti värv sündmusena, *see toimub*-sündmuse sündmus (midagi, värv, toimub).

Avangardistide kahtlus ei kao Cézanne'i «värviaistingu» abil. Ei värviaistinguid ega abstraktsioone, mida nad väljendavad, ei saa pida iseenesest kahtlusest väljapoole asetuvaks. Ülesandeks jääb tõestusmaterjali tootmine määratlematust. Kas lõuendil peavad vähemalt raamid olema? Sellele küsimusele vastati eitavalt. Aga värvid? Malevitš vastas sellele küsimusele juba 1915. aastal, maalides musta ruudu: Esitati ka küsimus, kas objekt üldse on vältimatu. Sellele vastasid *body art* ja *happening*, et objekt on asendatav. Duchampi teose «La fontaine» järgi võiks arvata, et teose loomiseks on vajalik vähemalt mõni koht, kuid Daniel Buren'i töö näitab, et selleski võib kahelda.

Avangardistlikud eksperimendid vapustavad üksteise järel maalikunsti konstruktsioone, mida kalduti pidama «elementaarseiks» või «põlisteks». Nii paistab minevat sõltumata sellest, kas eespool nimetatud stiilisunad kuuluvad kaasaegse kunstiajaloo järgi minimalismi või *arte povera* alla. Avangardistlikud eksperimendid toimivad *ex minimis*-põhimõttest lähtudes. Neid hingestava intensiivsuse nõude peaks asetama vastakuti Adorno teostes «Negative Dialektik» (1966) ja «Ästhetische Theorie» visandatud kirjutamislaadi liikumapaneva jõuna toimiva printsibiiga, mille järgi mõtlemine, mis on solidaarne «metafüüsikale tolle metafüüsika kokkuvarisemise hetkel», võib täituda ainuüksi mikroloogiate kujul. Nagu mõned Adorno seisukohad on loetud suure filosoofilise mõttetraditsiooni allakäiguks, nähakse avangardistlikus katses tunnetatava *Now* toi-

mumises suure representatiivse maalikunsti allakäiku. See on *Now*, mida pole võimalik esitada, kuid hoolimata sellest jääb ülesandeks selle esitamine. Avangardis ei pöörata tähelepanu sellele, mis saab «subjektist», vaid kontsentreerutakse *Kas see toimub?* -sündmuse toimumisloomusele, selle nõrkustele. Nii on avangard seotud üleva esteetikaga. Avangardistlik kunst loobub mõttest, et vastuvõtja identifikatsioonivõime on tähtis kunstiteose seisukohalt. Üritades Kanti kombel vastuvõtjasse suhtuda pigem kui nõudesse, mitte kui olemasolevasse tegelikkusse, hoomati ühtlasi, et küsimusi esitavate kunstiteoste vahel ei saanud kujuneda püsivat üksmeelt. Peab lisama, et ka Kant lähtus sellest, et üksmeel võib sündida vaid ilu, mitte üleva puhul. Tavaliselt tekib üksmeel vaid osaliselt ja tavaliselt ka siis liiga hilja. Avangardistide tööd viiakse muuseumidesse ja need loetakse ühiskonna pärandi hulka kuuluvaks. Eeldatakse, et need on kättesaadaval harimiseks ja ajaviiteks. Ühtlasi oletatakse, et avangardistide tööd on asjad või vähemasti, et need võib asjastada (näiteks fotografeerimise kaudu).

Praegune hekt on olukord, millele on iseloomulikud eristamine ja väärarvustamine. Avangardistlik kunst on sellises situatsioonis haavatav ning objektiks survele — nii poliitilisele kui turumajanduslikule. Üleva esteetika ja turumajanduse vaheline suhe on ambivalentne ja mitmes mõttes perversne. Üleva esteetika oli ja kahtlemata jääb reaktsiooniks positivismi ja turgude realistliku kalkulaatsiooni vastu.

Kuid kapitali ja avangardi vahel on siiski olemas salajane vastastikune arusaamine. Skeptitsismi jõud ja kapitalismis vallale pääsev, lausa muserdav jõud julgustavad teatud viisil kunstniku hülgama kinnistunud reeglid ja keelduma neid usaldamast; need kannustavad tahet eksperimenteerida väljendusvahendite, stiilide ja üha uute materjalidega. Teatud mõttes on kapitalism majandus, milles sisaldub lõputu kasvu ja võimu idee. Olukorras, kus teadus on alustatud tehnoloogiale, on tegelikkust üha raskem tabada ja küsivatavaks teha. Tegelikkus muutub jõuetuks. Ühiskondliku relevantuse ainsaks kriteeriumiks saab informatsiooni korraldatus, mille elementiks on lühiealisus. Informatsioon sõõdetakse mälumasinasse ja see toimib vaid hetke, silmapilgu. Kahe erineva informatsiooni vahel ei toimu midagi. Nii on võimalik kokku segada informatsioon ja selle tarbijaid huvitavad küsimused. Samal viisil ajavad avangardistid kokku *toimuva uue* ja *Kas see toimub?*, ehk *Now*.

On mõistetav, et kunstiturg, mida sarnaselt teistele turgudele valitsevad uudised, võib mõjuda ahvatlevalt kunstnikele. Kunstiturul on külgetõmbajad, mis ei ole seletatav pelga korruptsiooniga. Nende külgetõmbavus on pigem võimalik tänu uuendusele ja sündmuste segunemisele ja kaasaegsele kapitalismile tüüpilisele ajalikkusele. «Tähtis» informatsioon (kui seda mõistet siinkohal võib kasutada) on selline informatsioon, mis sünnib vastuvõtja kasutuses oleva koodi suhtes pöördeliselt. See meenutab «kõmu». Kunstilise õnnestumise, nagu kaubanduslikugi menu saladus on üllatusliku ja tuntud ainese, informatsiooni ja koodi õige ratsioon. Praegune uuendus kunstis tähendab, et toetutaks varem edukaks osutunud lahendustele, mis ühendatakse teiste, põhimõtteliselt kokkusobimatute lahendustega segude, tsitaatide, ornamentide ja imitatsioonide abil. Kitsist võib edeneda kuni groteskini, meelitades maitsetu publiku «maitset» ja eklektilist tundelisust, mida on nõrgendanud käibel olevate vormide ja objektide mitmesus. Samas kujutletakse, et väljendatakse aja vaimu, kuigi tegelikult nii tehes peegeldatakse vaid turu vaimu. Siis ei ole ülevus enam kunstis, vaid kunsti puudutavas spekulatsioonis.

Kas see toimub? -sündmuse toimeeloomust niimoodi siiski ei määrata ja ülesandeks jääb maalida nii, et on midagi määratlematut. Avangardismi sündmusel pole mingit tegemist pilkamise, rentaabli uuendusega seotud paatosega. Uuenduse küünilisuses peitub muidugi pettumus sellest, et midagi ei toimu. Uuenduste produtseerimine tähendabki, et toimitakse, justkui toimuks palju kogu aeg. Nii püüab tahe näidata, et ta valitseb aega ja võrdleb end kapitali metafüüsikaga, milleks on aja tehnoloogia. Uuendumises toimub edenemine ja tegutsemine. Sündmuses tahe võidetakse ja avangardistide ülesandeks jääb hinge rahulolu/enesekindluse hajutamine. Selle nõrga koha nimetus on ülev tunne.

VASTUS KÜSIMUSELE «MIS ON POSTMODERNISM?»*

J.-F. Lyotard alustab oma kirjutist väitega, et praegust aega ja situatsiooni iseloomustab lõtvumine. Ta kirjutab: «Meid sunnitakse igast suunast lõpetama eksperimenteerimised kunstides ja teistel aladel. Olen lugenud üht kunstiajaloolast, kes jutlustab realismi ja võitleb uue subjektiivsuse eest. Olen lugenud itaalia kriitikut, kes levitab ja müüb «transavangardismi» maalikunsti turul. Olen lugenud, et arhitektid püüavad irduda Bauhausi projektist postmodernismi nimel ja viskavad minema lapse (eksperimenti) koos pesuveega (funktsionalismiga) [— — —] Olen lugenud ühe arvestatava ajaloolase tekstidest, et 60. ja 70. aastate avangardi kirjanikud ja mõtlejad kehtestasid keelepruugis türannia ja et viljaka keskustelu tingimused tuleb taas kehtestada, andes intellektuaalidele ühise kõneviisi, sama, mis on ajaloolastel. Olen lugenud noort belgia keelefilosoofi, kes kurdab, et rääkivate masinate ees on kontinentaalne mõtlemine loovutanud neile ka tegelikkuse eest hoolitsemise ja korvanud sihtparadigma metakeelega (vesteldakse sõnadest, kirjutatakse kirjutistest) ja et tema arvates oleks nüüd aeg siduda keel tihedamalt oma sihiga. Olen lugenud andekat teatriteoreetikut, kelle meelest postmodernismil oma mängude ja kujutelmadega pole võimukeskustes suurt kaalu, eriti praegusel ajal, mil mures olev avalik arvamus pooldab totaalset kontrolli (tuumasõja hirmus). Olen lugenud mainekat mõtlejat, kes kaitseb modernismi nende ees, keda ta nimetab uskonservatiivideks. Ta usub, et nood tahavad lahti saada modernismi poolikust projektist (mis olemuselt on valgustusmõtlemise projekt) postmodernismi lipu all. Tema järgi ei uskunud isegi *Aufklärungi* viimsed eestvõitlejad Popper ja Adorno modernismi ning kaitsevad seda vaid teatud elualadel, üks poliitikas, teine kunstis. Jürgen Habermas (tema see ongi) arvab, et kui modernism on läbikukkunud, on see toimunud seepärast, et lubas elu totaliteedil killustuda sõltumatuiks spetsialiteetideks, mis on loovutatud spetsialistide kitsaste oskuste võimusse. Samas kogeb üksikindiviid «desublimeeritud elutunnet» ja «killustunud konstruktiooni», kuid sugugi mitte vabastusena, vaid tohutu igavusena, (mida Baudelaire juba üle saja aasta tagasi kirjeldanud on.)»

Lyotard'i järgi näeb Habermas võimalust kultuuri jagunemist ja elust irdumist ära hoida kunstikogemuse ühendamisest eksistentsiprobleemidega. Nimelt kunstikogemuselt nõuab Habermas silla loomist üle selle lõhe, mis lahutab üksteisest keskustelu teadmisest, eetikast ja poliitikast, teerajamist kogemuse identsusele. Edasi küsib Lyotard: millisest ühtsusest Habermas unistab? Kas modernismi püstitatud eesmärk on sellise sotsiokultuurilise ühtsuse loomine, mille hõlma all kõik argielu ja mõtlemise ainesed orgaanilises tervikus oma koha leiavad? Või on teadmine, eetika ja poliitika erinevad keelemängud ja omavahel on nad ühismõõdutud? Kui nii, siis kuidas on võimalik täide viia nende tõeline süntees?

Just postmodernism esitab idee ajaloo eesmärkide identsusest ja ühesest subjektist.

Alajaotust «Realism» alustab Lyotard väitega, et ühtsuse, identiteedi, kindluse ja soosingu igatsus («leida publik» *Offentlichkeit* mõttes) on tegelikult üleskutse lõpetada kunstis eksperimenteerimine. Kunstnikud ja kirjanikud peaksid naasma ühiskonna hõlma alla, või kui ühiskonda peetakse haigeks, tuleb neile anda vähemalt vastutus selle ravimise eest.

Sel seisukohal on üks vaieldamatu tunnusmärk: kõigil taolistel kirjutajail pole midagi pakilisemat kui avangarditraditsiooni likvideerimine. Eriti omane on see end transavangardismiks kutsuvale suunale. Avangarde omavahel kokku segades ja neid ära kaotades arvavad kunstnik ja kriitik, et saavutavad sedaviisi tugevama seisundi kui avangarditraditsiooni järgi rünnates. Loobumiseks võib kasutada kõige küünilisemat eklektitsismi; kui keerata avangardile avalikult selg, võib sattuda uusakadeemilisuse pilke alla. Ajast, mil kodanlus võttis sisse oma koha ajaloos, on salongidel ja aka-

* Refereeritud ajakirjast «Taide» nr. 3, 1985.

deemiatel olnud võimalus tegutseda realismi nimel kombepuhastajana ja maitsekohtunikena ning jagada autasusid nõ. õige kunstilise ja kirjandusliku esituse laadi eest. Ent kapitalismil on nii suur võim teha argiasjad, sotsiaalse elu rollid ja institutsioonid ebatõelisteks, et «realistlikuks nimetatu suudab äratada tegelikkust vaid nostalgiana või pilkena, pigem kannatuse kui rahulduse teemana.»

Praeguse postmodernistliku ajastu üheks põhiprobleemiks on identiteedi küsimus. Lyotard ei jaga usku transavangardi poolt soositud realistliku reprodutseerimise abil saavutatavasse identiteeti. Seda vahekorda iseloomustab foto ja maalikunsti analüüs. Lyotard kirjutab: «Foto ei ole kuskilt väljastpoolt tulnud üleskute maalikunstile nagu pole ka kommertsfilm jutukirjandusele. Foto viis ellu mõningaid külgi nähtava organiseerimise/korraldamise programmist, mida XV sajand oli arendanud, film viis lõpule diakrooniate ühendamise orgaanilise tervikuna, mis XVIII sajandist alates oli olnud suurte arenguromaanide ideaaliks. Käte ja käsitöö asendumine mehaanika ja tööstusega ei tähendanud veel katastroofi. Aga see muutus tähendas õnnetust neile, kes usuvad, et kunst on põhiliselt geniaalse indiviidi tippkäsitöös sooritatud eneseväljendus.»

Kokkuvõttes on ilmne, et foto ja film suudavad enam, kiiremat ja sada tuhat korda suuremat läbimurret võrreldes piltliku ja jutustava realismiga, nad täidavad ülesande, mille akadeemil.sus oli andnud realismile: kaitsta teadvust kahtluste eest. Tööstuslik fotograafia ja film on võrreldes maalikunsti ja romaaniga ülivõimsad. Kui eesmärgiks on seatud aidata vastuvõtjal kiiresti lugeda pilte ja osasid ning sel moel kergesti jõuda oma identiteedi teadvustamiseni ning ühtlasi saavutada ka teiste tunnustus, on tööstuslikul fotograafial ja filmil maalikunsti ja romaaniga võrreldes ülivõimsad eelised. Nii mitmekordistuvad tegelikkuse mõjud, ehk teisiti öeldes, realismi viirastused.

Kunstnikud ja romaanikirjanikud peaksid kaelduma sellistest terapeutilistest ülesannetest. Nad peaksid kahtlema maalikunsti ja proosa reeglites sellistena, nagu neid on õpitud ja eelkäijailt vastu võetud. Nood reeglid osutuvad peatselt pettuse, kiusatuse ja kindlustamisvahendeiks, mis takistab neid olemast ehtne. Maalikunsti ja kirjanduse üldnimetuse taga on peidus ennenägematu jaotus. Need, kes keelduvad kunstireeglite ümberhindamisest, teevad karjääri massikonformismis, saavutades «õigete reeglite» abil seostumise tegelikkusega või objektide ja situatsioonidega, mis seda tegelikkusetootlust rahuldavad.

Kunstnikud ja kirjanikud, kes tunnistavad kujutatavate kunstide ja sõnakunsti reeglite küsitavust, satuvad tühimikku ega võida tegelikkusest ja identiteedist huvitunute usaldust ega kindlat publikut. Ja nii on tööstuse ja massikommunikatsioonivahendite tegelikkusepildi üleskute kunstile ja kirjandusele süüdi avangard-suundade dialektikas. *Ready-made* duchmaplikus mõttes tähendab kunstniku ameti ja koguni kunstniku aktiivse ja paroodilise sundloobumise püsivat protsessi. Kaasaja esteetiline küsimus ei ole: «Mis on ilus?», vaid: «Mis on kunst?» Loomulikult võib kunstiväline süsteem olla otsustav. Diktatuurlik riigikord töötab välja oma keelud ja soovitud «õigete» piltide ja tekstide suhtes, ilureeglid kinnistatakse valitseva võimu poolt. Tavaliselt on hoiak sügavalt avangardivastane. Kui võimu rolli asub kapital, osutub antimodernistlikust lahendusest paremaks transavangard või postmodernism (Jenkinsi tähenduses). Eklektsism on meie aja üldkultuuri nullpunkt. Kuulatakse *reggaet*, vaadatakse westerneid, keskpäeval süüakse McDonaldis, Tokios kasutatakse pariisi lõhnaõli, Hong Kongis riietutakse retrostiilis. Kerge on leida publikut eklektilistele teostele. Kui kunst on kits, meelitab see ligi korralagedust, mis valitseb asjaarmastajate maitstes. Kunstnik, galerii omanik, kriitik ja publik tegelevad millega tahes: koidab lõtvumise hetk. Ent too mis-tahes-realism on raha realism: esteetiliste kriteeriumide puudumisel on võimalik ja kasulik mõõta teoste väärtust nende kasumiga. See realism kohaneb kõigi suundadega (nagu kapital kohaneb kõigi «vajadustega») sel tingimusel, et suundadel ja vajadustel on ostujõudu. Mis aga puutub tundelisusse, siis seda ei vajata ei spekulatsiooniks ega aja- viiteks.

Kunsti ja kirjanduse uurimist ähvardatakse kahest küljest: esmalt

kultuuripoliitika, seejärel kunsti- ja kirjandusturg. Soovitatakse pakuda selliseid teoseid, millel oleks oma kindel vahekord teemadega, mis on lähedased sellele publikule, kellele need on mõeldud, ning nõutakse, et teemad oleksid «õigesti formuleeritud». Publikul peab olema võimalus end samastada teemaga, mõista, mida teosega on mõeldud ja selle täieliku äratundmise põhjal anda oma heakskiit või vastupidi.

Esitatud tõlgendus mehaanilistest ja tööstuslikest mõjudest ja nende seostest kunsti ja kirjandusega on peajoontes õige, kuid kitsalt sotsiologiseeriv ja historiseeriv.

Tegelikkuse ja kahtluse vahekorda käsitledes pöördub Lyotard taas üleva ja avangardi teema juurde. Lyotardi põhiväiteks jääb, et kaasaegse kunsti ja kirjanduse jõuallikas ja avangardi loogika aksioomid on **üleva esteetikas**.

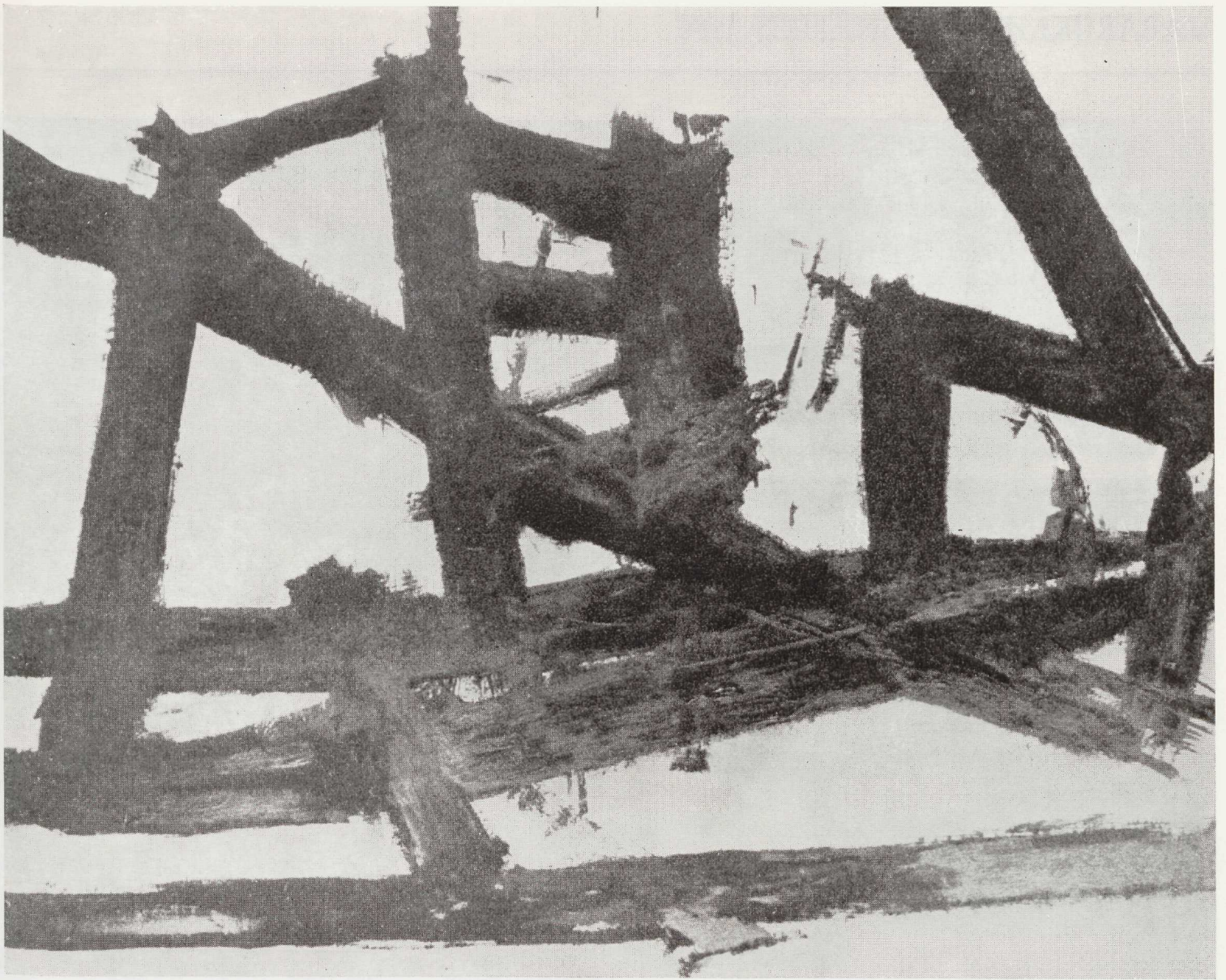
Ülev tunne, mis samas on ülevuse tunne, on Kanti järgi tugev ja vastuoluline afekt, mis valmistab üheaegselt naudingut ja valu. Pigem: nauding sünnib valust. Idealistliku filosoofia traditsioonis käsitatakse seda vastuolu subjekti võimete konfliktina millegi mõistmise ja millegi esitamisvõime vahel.

Mõistmise võime ja mõistele vastava objekti esitamise võime vahel on defineerimatu koočekõla, millel puuduvad omad reeglid. Seda kooskõla, mida Kant nimetab reflektiivseks, võib kogeda naudinguna. Ülev on eriline tunne, mis esineb eeltoodust erinevalt siis, kui fantaasial ei õnnestu leida mõistele kas või põhimõtte poolest vastavat objekti. On olemas idee maailmast (olemasoleva totaalsusena), kuid me pole suutelised selle kohta näiteid tooma. Meil on lihtsa idee, kuid me pole suutelised seda kujutama aistitavusega, mis üheski osas sellele vastaks. Võime mõista ääretult suurt, absoluutselt võimsat, kuid kõik esitused, millede eesmärk on näidata seda absoluutset suurust või võimsust osutuvad piinavalt ebatäiuslikeks. Need on ideed, milledest ei saa olla mingit võimalikku esitust. Seega ei anna nad mingeid teadmisi tegelikkusest (kogemusest), ei suuda tekitada ilutunnet, ning hoopis takistavad maitse kujunemist ja kinnistumist. Uhesõnaga, nad pole esitatavad.

Lyotard nimetab seega modernseks kunsti, mis pühendub selle esitamisega, mida on võimatu esitada, näitamaks, et on midagi, mida võib mõista, kuid mida ei saa näha ega näidata: see ongi modernse maalikunsti ülesanne. Ent kuidas näidata, et on midagi sellist, mida ei saa näha? Võimaliku seletusena viitab Lyotard Kantile, kes abstraktsiooni käsitleb kui piiritu negatiivset esitust. Kant on piibli ülevaima kohana tsiteerinud käsulauset: «Ära tee enesele jumalapilti...» (2 Moos. kiri, 2,4) selles mõttes, et see keelab kõige absoluutse esitamise. Üleva esteetika visandamisel ei ole sellele suurt midagi lisada. Maalikunstis tähendab see figuuri ja representatsiooni vältimist; olemasolev on valge nagu Malevitši ruut. Taolistes põhimõtetes on kujutava kunsti avangardismi aksioomid sedavõrd äratuntavad, kuivõrd need viitavad sellele, mida ei saa esitada nähtavate esituste abil. Lyotard süüdistab kuulsat postmodernismi teoreetikut Habermasi selles, et too võtab derealisatsiooni desublimatsiooni (repressiivse) aspektina, pannes ühte patta Kanti sublimse (üleva) ja Freudi sublimatsiooni, ja et esteetika on Habermasi jaoks jäänud tähendama vaid ilusa esteetikat.

Edasi püüab Lyotard vastata küsimusele, mis siis on postmodernism? Milline on tema positsioon? Kahtlemata kuulub postmodernism kaasaja juurde. Kahelda võib kõiges, kasvõi alles eile vastu võetus. Keda trotsib Cézanne? Impressioniste. Kelle vastu on suunatud Picasso ja Braque'i rünnak? Cézanne'i. Millise põhieelduse Duchamp hülgas 1912. aastal? Selle, et peab tegema maali, olgu see või kubistlik. Buren teeb küsitavaks teise lähtekoha, mille ta Duchampi töödes arvas puutumatuks jäänud olevat: teose demonstreerimis/väljapanekukoha. Ootamatult ja üha nobedamalt tormavad põlvkonnad mööda. Uue teesi järgi võib saada modernistlikuks vaid siis, kui ta esmalt on postmodernistlik. Selliselt mõistetuna ei ole postmodernism oma eesmärgis modernistlik, ta on seda vaid väljakujuneva situatsioonina, mis üha uuesti tekib.

Kui on tõsi eeldus, et modernism esineb tegeliku tagasitõmbumisenä, esitatava ja mõistetava üleva suhtena, on selle suhte piirides võimalik eristada n.ö. kaht helistikku. Võib rõhutada võime jõuetust, läbielatatavat nostalgiat, kõigest hoolimata inimest elusta-



129. Franz Kline. Mahoning. Õli. 1956.

vat arusaamatut ja asjatut taht. Ja võib rõhutada mõistmisvõime jõudu, selle «ebainimlikkust» (omadus, mida Apollineire nõudis kaasaegseilt kunstnikelt), sest see pole mõistmise asi, kas inimese tundlikkus ja fantaasia vastavad sellele, mida ta mõistab. Rõhu võib asetada ka olemasoleva kasvule ja rõõmule, mis järgneb uute mängureeglite leidmisele, olgu need siis piltlikud, kunstilised või hoopis muud. See väide muutub mõistetavamaks, kui paigutada mõned nimed avangardismi ajaloo malelauale: melanhoolia poolele saksa ekspressionistid ja uuendamispoolele Braque'i ja Picasso; esimesele poolele Malevitš ja teisele Lissitzky; esimesele de Chirico ja teisele Duchamp. Toon, mis neid kaht helistikku lahutab, võib olla vägagi olematu, mõlemad esinevad samas teoses peaaegu lahutamatuena, ja näitavad ometi seda lahutavat tegurit, millest sõltub mõtlemise saatus, vahet kahetsuse ja katsetuse vahel.

Praeguse esteetilise mõtlemise formuleerib Lyotard järgmiselt: kaas- aegne esteetika on üleva esteetika, ent ta on nostalgiline; ta viitab sellele, mida ei saa esitada vaid puuduva/möödunud sisuna, ja pakub lugejale ja vaatajale äratuntava kaudu ainst lohutuseks ja naudinguks. Ometigi ei kujunda need tunded tõelist üleva tunnet, mis koosneb naudingust ja valust — naudingut sellest, et mõistus on üle igasugusest esitamisest, valu sellest, et fantaasia või tundlikkus ei ole tolle mõiste tasandil.

Postmodernne on see, mis viitab modernses esituses eneses sellele, mida esitada ei saa: selle, mis lükkab tagasi õigete vormide lohutuse, maitse üksmeele, mis teeks võimalikuks nostalgia ja ühise

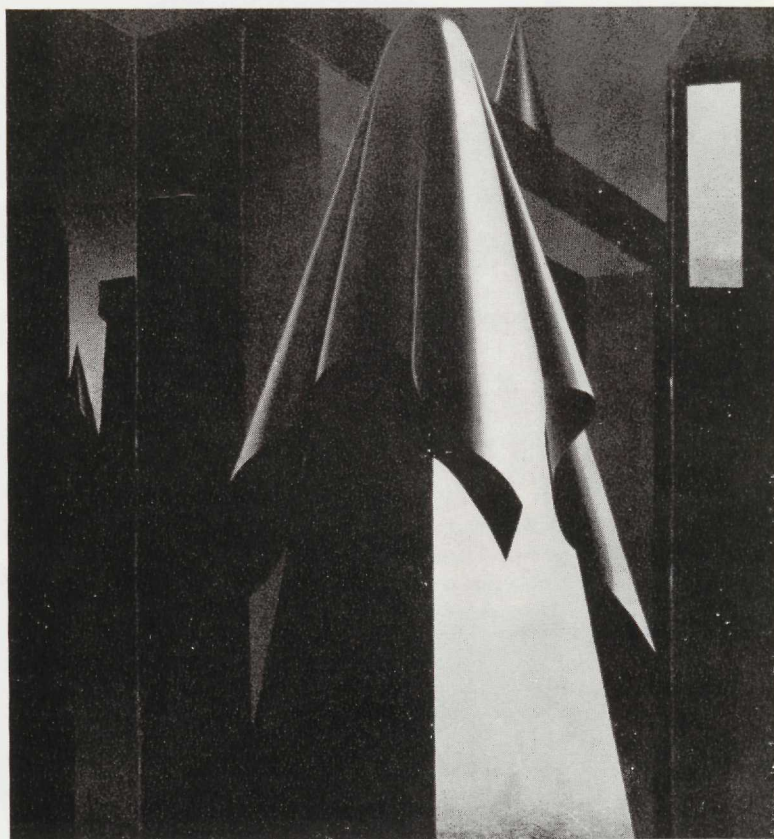
heakskiidu: selle, mis otsib uusi esituslaade, mitte et neid nautida, vaid et selgemalt tunnetada millegi sellise olemasolu, mida ei saa esitada. Kunstnik ja postmodernistlik kirjanik on filosoofi positsioonil, tema kirjutatud teksti või teost ei saa arvustada seniseid reegleid ja tuntud kategooriaid rakendades.

Just need reeglid ja kategooriad on see, mida teos või tekst uurib. Täheleb, kunstnik või kirjanik töötab ilma reeglita kinnitamaks reegleid sellele, mis valmib. Sellest johtub, et teosel ja tekstil on juhtumuse/sündmuse loomus, siit tuleneb ka, et reeglid tulevad tegija seisukohalt alati liiga hilja või õigemini — nende rakendamine, nende elluviimine algab alati liiga vara. Postmodernset peaks mõistma paradoksi põhjal: möödunud(modoo) futuurum(post).

Oma kirjutise lõpetab Lyotard väitega, et kunstniku asi pole luua tegelikkust, vaid leida viiteid mõistetavale, mida esitada ei saa. Ja ei maksa loota, et selles ülesandes o'leks kõige pisematki leppimist «keelemängude» vahel. Kant nimetas neid hapraks ja teadis, et nende vahel on kuristik, mille vaid transtsendentaalne illusioon võib totaliseerida tõeliseks tervikuks. Kuid Kant teadis ka, et selle illusiooni hinnaks on hirm. Nii XIX kui XX sajand on andnud meile täisportsjoni hirme. Oleme maksnud piisavalt kõrge hinna terviku ja nostalgia, mõiste ja mõistetava kohandamise eest, läbi- paistva ja kommunikeeritava kogemuse eest. Nõutakse lõtvumist ja rahunemist, on kuulda jutte vaimupildi teostamisest, tegelikkuse jäädvustamisest. Vastata võib vaid nii: sõja kuulutamine terviku vastu, tunnistada tuleb selle poolt, mida esitada ei saa.

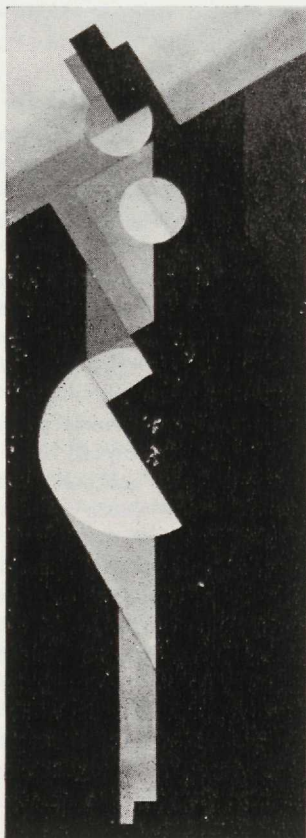


130
131

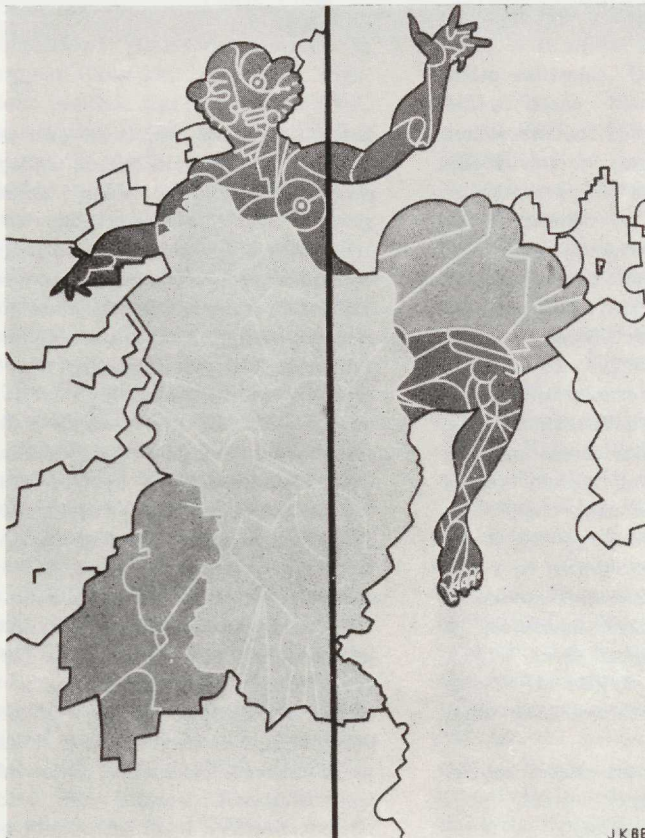


132

133



134



130. Lembit Sarapuu. Kalevipoja sõit maailma lõppu. Õli. 1986.

131. Jüri Palm. Soomaastik. Õli. 1985.

132. Mari Kurismaa. Monument. Õli. 1986.

133. Leonhard Lapin. Amor ja Psyche. Õli. 1986.

134. Jüri Kask. Läbi valge I. Tempera. 1986.

135. Andres Tolts. Öhtumaa linn. Õli, alküül. 1986.

136. Olev Subbi. Päev. Tempera. 1986.

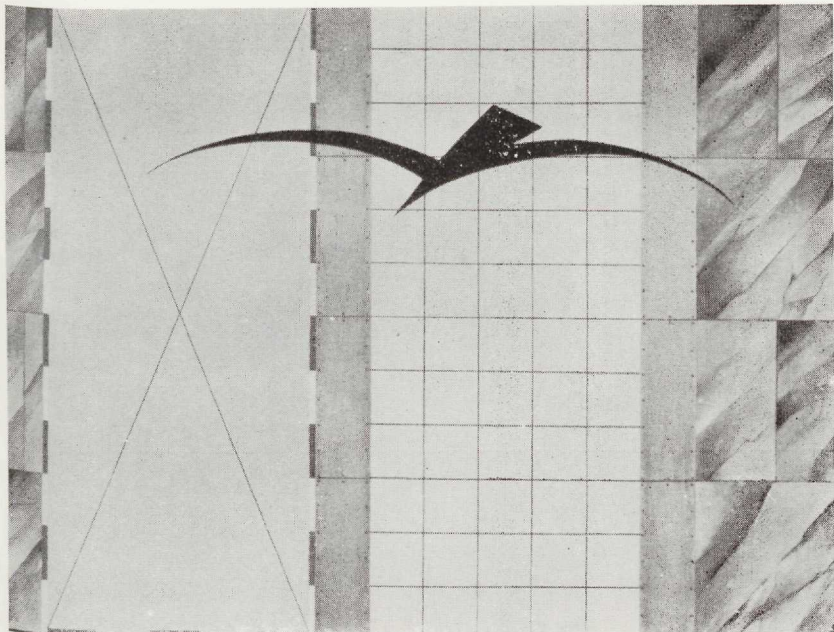
137. Uno Roosvalt. Ule raba. Õli. 1986.

138. Olav Maran. Vaikelu kõrvitsa ja sibulatega. Õli. 1986.

139. Peeter Mudist. Töö allegooria. Õli. 1986.

140. Jaan Punga. Künd. Õli. 1986.

JK86



138



139



135



136



137

140

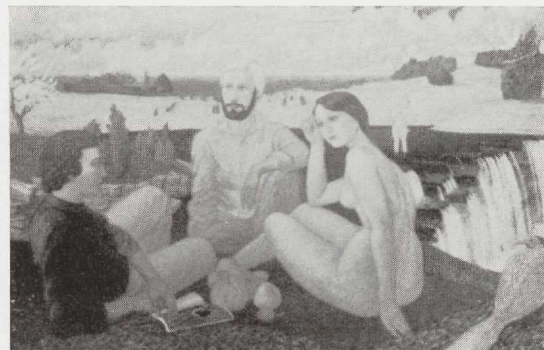




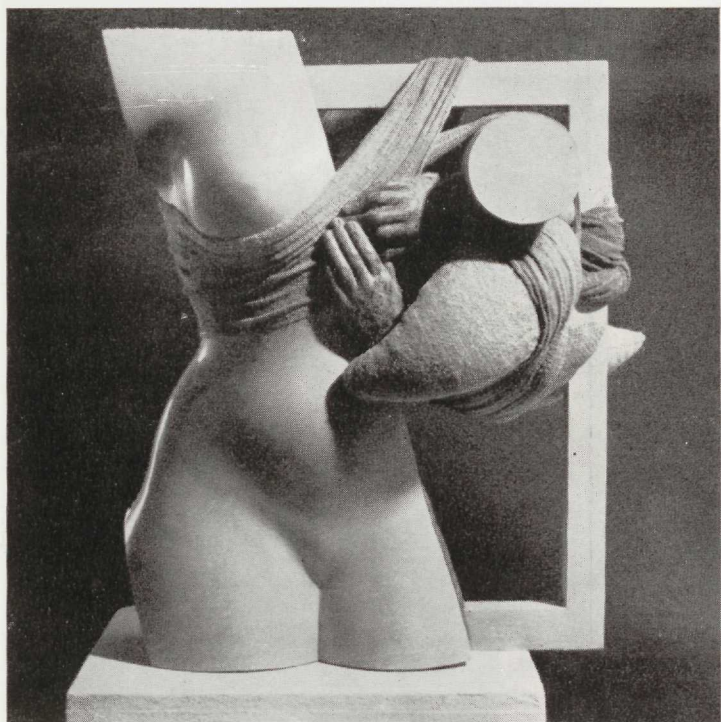
141



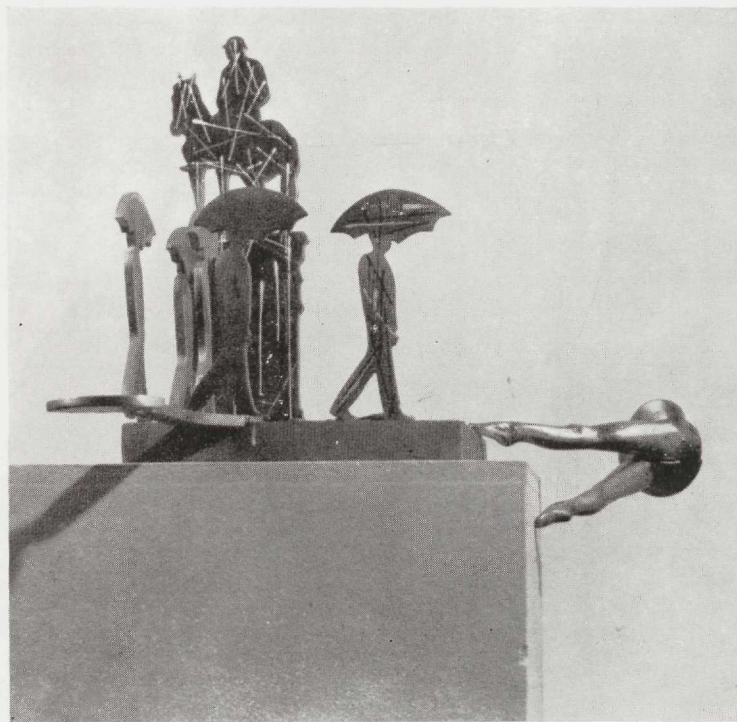
142



143

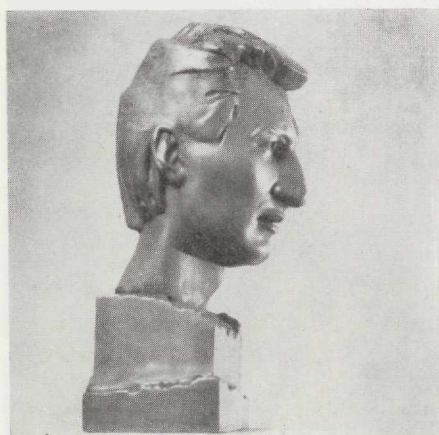


144

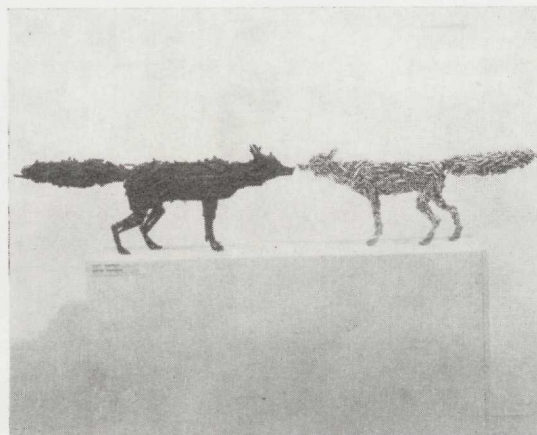


145

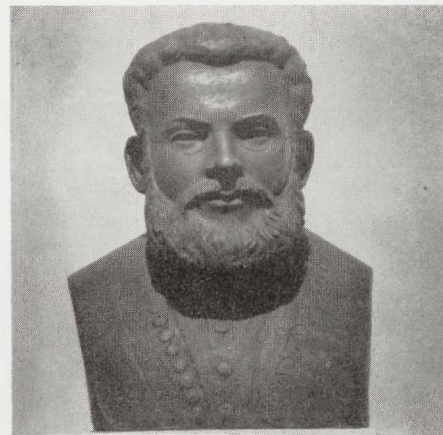
146

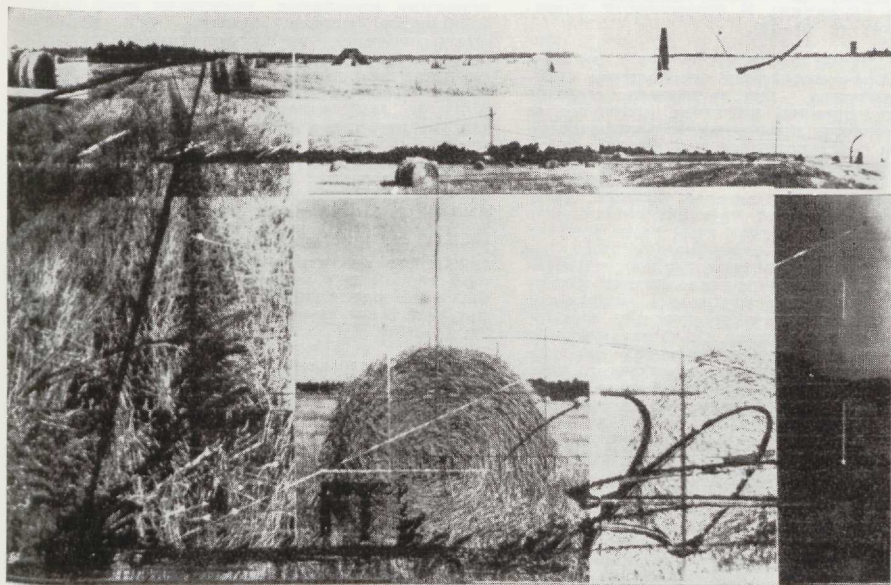


147

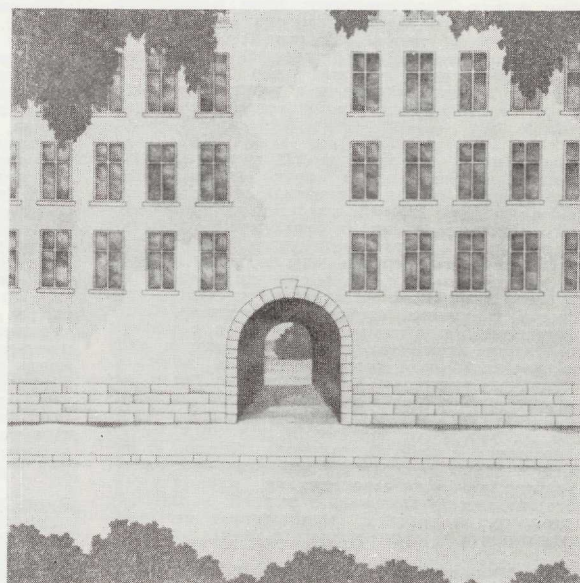


148





149



150

141. Aili Vint. Tütarsaarel. Õli. 1986.

142. Kaljo Simson. Rahvartüdes. Õli. 1986.

143. Einar Vene. Väljavõetud voolust. Õli. 1986.

144. Anu Pöder. Kompositsioon «Torso ja lapse käed». Plastmass, tekstiil. 1986.

145. Tamara Dõtman. Melanhoolia. Alumiinium. 1986.

146. Mare Mikof. Tõnu Kaljuste portreebüst. Pronks. 1986.

147. Mati Karmin. Konflikt. Metall. 1986.

148. Ülo Õun. C. R. Jakobsoni portreebüst. Pronks. 1986.

149. Jüri Okas. Põld. Sügavtrükk. 1986.

150. Mare Vint. Linnamaja. Lito. 1986.

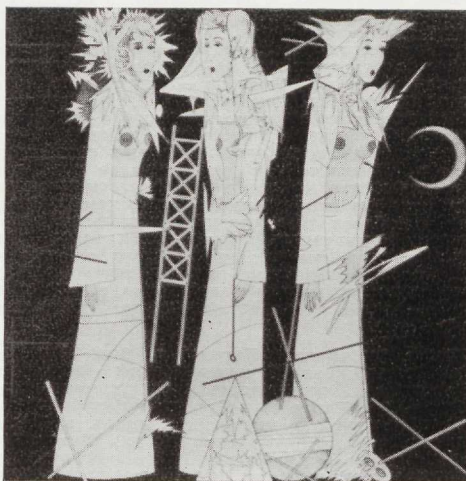
151. Tõnis Vint. Rahutu õö. Tušš, guašš. 1986.

152. Avo Keerend. September I. Väro. kõrgtrükk. 1986.

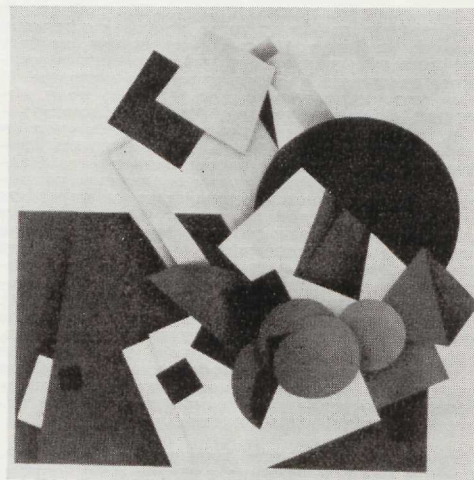
153. Silvi Lütva. Tormiöö. Segatehnika. 1986.

154. Tiina Reinsalu. Neljasilmaline. Akvarell, kuivnõel. 1986.

151



152



153



154



РЕЗЮМЕ

Юри Аррак. Размышления. Юри Аррак рассуждает об ответственности ситуаций, различий людей и типов художников, корнях и будущем эстонской живописи. В заключение он высказывает мнение, что художники должны больше общаться с другими культурами, это обогатило бы и эстонское искусство (с. 1).

Сирье Хелме. Таллинское VII триеннале графики. Триеннале имеет свои определенные ограничения (только эстампы), и поэтому от выставки этой формы графики нельзя ожидать слишком больших изменений. Всё же на этот раз вокруг экспозиции разгорелись более серьезные споры, чем по поводу предыдущих выставок. На обсуждении триеннале было высказано пожелание изменить регламент выставки (добавить рисунок), были обсуждены проблемы, связанные с общим развитием искусства (постмодернизм и связь прибалтийской графики с ним), возможные пути развития. В заключение было отмечено, что общая картина сложная и трудная поддается анализу. Заслуживает внимания то, что очень многие художники вновь обратились к фигуре человека. Подход к человеку четко делится на два типа — с одной стороны, он основывается на идеализации, абстрактном гуманизме, с другой — широко используется гротеск, художников отличает критичность и скептицизм (с. 2–6).

Тийна Пикамяя. Роль Аугуста Вейценберга в эстонском национальном движении. 150 лет со дня рождения художника. Национальность искусства, поиски и сохранение его своеобразия — вот вопросы, которые встали на повестку дня в эстонском искусстве в начале XX века. В тот период, когда Вейценберг пришел в эстонское искусство и заложил основы скульптуры, подобной постановки проблемы еще не было, вопрос стоял о существовании эстонского национального искусства вообще. Большинство художников того времени жили за границей или в Петербурге, и Вейценберг лучшие годы своего творчества прожил в Риме. Но в то же время он был глубоко убежден в том, что художники должны связывать свое творчество с народом. О том, что он не только так говорил, но и поступал соответствующим образом, свидетельствуют тематика его работ и деятельность в последующие годы. Еще в 1883 г. критика признавала, что лучшей частью творчества Вейценберга являются работы, созданные по мотивам национальной мифологии, и портреты эстонских деятелей культуры. Популярными среди народа стали работы, посвященные на темы эпоса «Калевипоэга», особенно образ Линды. Находясь в Риме, Вейценберг вел постоянную переписку с деятелями национального движения на родине (М. Веске, К. Р. Якобсон, Фр. Р. Крейцвальд). Его творчество значительно идеализировало древний период, что было свойственно тому времени, но именно такие идеализированные, знакомые народу образы героев позволили ему пропагандировать искусство и приблизить профессиональное искусство к народу (с. 7–11).

Марика Валк. Лучшее поздно, чем никогда. Весной 1986 г. в Таллине в Музее прикладного искусства проводилась выставка под названием «Форма. Строительное искусство и прикладное искусство». В связи с этим состоялось обсуждение выставки, где говорилось о проблемах эстонского современного искусства, наиболее важные из которых были: необходимость осмысления сегодняшней ситуации, попытка выставки уравнивать взаимоотношения пластических видов искусства, соотношение этики и эстетики и т. д. С основным докладом выступила Эха Комиссаров, которая исходила из утверждения, что выставка охватывает наиболее проблематичную часть эстонского искусства 80-х годов и представляет собой сознательную попытку выйти за рамки той скромной роли, которая ей отведена. Э. Комиссаров связала выставку с последними явлениями авангардизма — концептуализмом, лэнд-артом, environment'ом. Основными участниками выставки были архитекторы, которые уже в течение нескольких лет выступают в нашем искусстве в роли экспериментаторов. Поскольку целью выставки было создать с помощью современных явлений искусства и насыщенную его элементами художественную среду, возник вопрос, какое место займет в этом пространстве прикладное искусство. Выяснилось, что в этой области разделяющих новые эстетические точки зрения крайне мало. Верно проанализировано состояние современного прикладного искусства главной художник Художественного фонда Эстонской ССР А. Кескюла, который подошел к не-

му с точки зрения эстетической нормы и сделал вывод, что современное прикладное искусство имеет дело с устаревшей нормой. Он также утверждал, что претензия прикладного искусства приблизиться к изобразительному абсурдна, так как в отличие от изобразительного искусства его критерием подлинности является материал. В обсуждении также приняли участие Л. Лапин (составитель и оформитель выставки), В. Кюннапу, Т. Кяндлер, А. Юске (с. 12–17).

Выставка «Группа Т». Весной 1986 г. во дворе музея Адамсона-Эрика состоялась своеобразная выставка — на заснеженном дворе были экспонированы картины, графические листы, составлены конструкции. Всё это происходило на соответствующем звуковом фоне, сопровождалось чтением стихов. Участники выставки объясняют свою позицию следующим образом: «Нет, кажется, ничего более адекватного для нашей характеристики, чем рок-музыка... У нас уже есть опыт футу- и панк-культуры. Рок — это наша классика, откуда все прочие направления черпают жизненную силу... Мы ищем все возможные средства — от танца до архитектуры и от религии до секса, — чтобы передать то чувство, которое содержится в веке рока... Опыт футу- и панк-культуры 80-х годов показал, что сущность рока можно выразить средствами изобразительного искусства, которое одно время уже стало бесперспективным.» Организаторы выставки ориентировались в своей экспозиции на молодое поколение. Они верили, что найдут понимание у тех, кто в 80-х годах видят свое место и время (с. 18–21).

Эрик Хаамер. Выставка в Государственном художественном музее Эстонской ССР 1986 года. Э. Хаамер родился в 1908 г. в Курессааре (теперь г. Кийгисеп). Художественное образование получил в Высшей художественной школе «Паллас», обратил на себя внимание уже на выставке работ выпускников. После окончания школы основной его темой становятся море и побережье, подход художника к своей теме отличался монументальностью и эпичностью. После второй мировой войны художник поселился в Швеции. Его творчество там было очень плодотворным. Как тонко чувствующий и с широким кругозором художник он, конечно, реагировал на новое окружение и направления в искусстве, но в основном он оставался верен своему художественному кредо. Хаамер был прежде всего живописцем, основное внимание которого сосредоточилось на фигуральной композиции. В то же время он — яркий, понимающий природу пейзажист, художник, который объединяет конкретность жизни с философским обобщением. В интервью, данном 28 мая 1986 г., Э. Хаамер говорил о годах своей учебы в «Палласе», отметив большое трудолюбие учеников как самую существенную черту этого художественного учреждения. Говоря о работах того времени, художник вспоминал конкретные случаи, места, время. Более поздние изменения в своем творчестве Э. Хаамер объяснил как велением времени, так и желанием испробовать себя в другой — очень техничной манере живописи (с. 27–33).

Харри Лийвранд. Беседа с Адо Лиллем. А. Лилл окончил юридический факультет Тартуского государственного университета (1952–1957). Более серьезно стал интересоваться искусством в начале 60-х годов, в 1962 г. начал заниматься живописью. Источники влияния на его работы можно найти как у импрессионистов, так и сюрреалистов, его первые произведения и были наполовину абстрактными, наполовину сюрреалистическими. В выставках А. Лилл стал принимать участие во II половине 70-х годов, первая персональная выставка состоялась в 1976 г. На смену первоначальной манере action painting в это время приходят геометрические образы, зрительское восприятие работ главным образом основано на большом контрасте цветов и взаимном напряжении больших поверхностей. В этот период художник начинает интересоваться влиянием цвета на психику человека, взаимоотношения цветов. Помимо живописи, А. Лилл постоянно занимается графикой, где основной интересующей его проблемой является человек, взаимоотношения и общественные процессы. Художник часто использует преувеличение и гротеск (с. 34–35).

Анте Юске. Искусство Тарту — традиции и сегодняшний день. Летом 1986 г. в Таллинском Доме художников состоялась большая обзорная выставка работ тартуских художников. В связи с этим возникла проблема — как относиться к искусству Тарту. С одной стороны, мы имеем дело с колеблемым нашим профессиональным искусством, особыми традициями нашей живописи, с другой стороны, — это всё-таки живое явление в современном эстонском искусстве и поэтому нет причин пользоваться здесь другими мерками, чем в остальном искусстве. Всё же ясно, что искусство Тарту и Таллина отличаются друг

от друга, что с точки зрения культуры в целом даже полезно. Для искусства Тарту очень существенно, что именно здесь в свое время находилась художественная школа «Паллас»; опираясь на этот факт, и сегодня еще говорят о специфичной манере живописи, т. е. палласовском почерке. Термин, однако, весьма неясен, так как до сих пор еще остается несформированной хоть какая-то иерархия признаков, присущих этой школе. Обобщенно можно сказать, что «Паллас» ориентировался на французскую культуру живописи, важное место занимали импрессионизм и неомпрессионизм. На данной выставке «Паллас» представлял только Л. Китс-Мяги (р. 1916), поэтому нет оснований искать конкретные проявления этой школы в искусстве Тарту. Однако существуют принципы школы, и они связаны с поколением, которое непосредственно или косвенно связано с прежним «Палласом». В этой манере выполнены работы А. Конго, Л. Китс-Мяги, А. Аудовы, А. Саарта, Х. Вахерсаду. При сегодняшнем увлечении нововведениями мы могли бы считать живописность национальной чертой и в этом отношении Тарту надо было бы рассматривать как город, где по крайней мере пытаются сохранить традицию (с. 22–26).

Игры и представления в Тарту. Творчество молодых художников Тарту 80-х годов не обратило на себя внимание ни единством точек зрения, ни новыми явлениями в искусстве. Ярких художников-личностей мало. Правда, сейчас при кабинете искусства ТГУ все же образовалась группа единомышленников. Их деятельность выражается в организации happening и performance (события и представления). Художники пользуются творческими средствами конца 50-х — начала 60-х годов, которые в местных условиях приобретают новое звучание и совсем иной смысл. Поэтому это явление следует рассматривать в определенном контексте, на фоне общего развития искусства в Тарту. Подобная деятельность представляет интерес именно для художников с университетским образованием, которых интересуют проблемы экзистенции. Условно деятельность группы можно разделить на два периода — в начале были спонтанные события, когда художники еще мало осознавали себя и свою деятельность, позднее же она приобретает уже сознательно избранное направление. В данном альманахе публикуются тексты и описания игр и представлений (с. 49–53).

Криста Кодрес, Юхан Майсте. От Пурила до Инглисте. Вновь найденные росписи стен в усадьбах. Период начиная с последней четверти XVIII в. и до середины XIX в. считается временем, когда роспись стен, найденная в усадьбах Эстонии, достигла наиболее высокого художественного уровня. Все они выполнены в самых разных стилях — мы встречаем здесь рококо и позднее барокко, ранний и ампириный классицизм. В последние годы были найдены новые росписи в усадьбах Пурила, Волтвети, Ару и Инглисте. Ни Пурила, ни Инглисте не относятся к числу шедевров искусства, но они имеют определенное значение с точки зрения истории культуры. В Пурила несколько лет тому назад было обнаружено некое идеализированное изображение, датируемое временем строительства господского дома. Именно в этот период, 70-е — 80-е годы XVIII в., приверженность к идеалу, эlegantности и атмосфера, подчеркивающая представительность, были особенно в моде. Как и для всего оформления интерьера того времени, так и для росписей в Пурила характерна более широкая связь с архитектурным оформлением. Судя по деталям, можно предположить, что изображенное здание является городским домом помещика в Таллине, на Вышпорде. Росписи, найденные в бывшей усадьбе Волтвети, дают представление о грандиозных замыслах заказчика. Сама усадьба строилась в 1830–1840-е гг., поэтому росписи выполнены в характерной для историзма манере. С одной стороны, в них чувствуется хорошее знание исторических примеров, с другой — очевидно явное нагромождение в декоре и цвете, что свойственно историзму XIX в. Автора росписи установить не удалось. Усадьба Алу была закончена в 1865–1875 гг. более поздний зодяж красок установил, в какие тона были окрашены пилястры с каннелюрами в вестибюле — небесно-голубые пилястры с серого цвета каннелюрами выделялись на ярко-красном фоне стен. Замечательной по своему архитектурному решению была усадьба Инглисте, которая сильно пострадала в результате пожара 1984 г. Однако сохранилось левое крыло здания, где под слоем штукатурки были обнаружены фрагменты прежних росписей, выполненных с помощью трафаретов в конце XIX — начале XX вв. (с. 41–48).

Реферированные статьи Ж. Ф. Лиотара из журналов «Taide» 2/85, 3/85. Работы с республиканской осенней выставки 1986 г.

SUMMARY

Meditations by Jüri Arrak. J. Arrak discusses the relativity of situations, differences between people and between types of artists, the roots and the future of Estonian painting. Summing up he finds that the artists ought to get more chances to intercommunicate with foreign cultures in order to enrich Estonian art. (p. 1)

Tallinn 7th Graphic Triennial by Sirje Helme. The triennial has its own certain regulations (only prints are allowed) and therefore one cannot expect too big changes within that form of exhibition. Nevertheless, more serious discussions than previously broke out about the exposition. At the discussions there was suggested to change the regulations of the exhibition (to add Drawings), one discussed problems connected with general development of art (post-modernism and its connection with the graphic arts of the Baltic countries) as well as possible ways of development. Summing up one stated that the art picture is confusing and hard to be subjected to analysis. It was quite noteworthy that a number of artists once again engaged themselves in a human figure. The treatment of a man is divided into two — on the one hand, it is based on idealization, abstract humanism, on the other, one uses plenty of grotesque, the artists are critical and sceptical. (pp. 2-9).

The Role of August Weizenberg in the National Movement of the Estonians. 150 Years since the Birth of the Artist by Tiina Pikamae. The problems that arose on the agenda in the Estonian art at the beginning of the 20th century were that of the nationalism of art, the retrieval and presentation of its peculiarity. At the time when Weizenberg arrived into Estonian art laying foundation to sculpture, there did not exist such a disposition of the problem; there existed the problem of the existence of the Estonian national art altogether. The majority of the artists of that time lived abroad or in St. Petersburg, Weizenberg also lived during the best years of his creative work in Rome. At the same time, he was deeply convinced that artists had to connect their creative work with their people. The subjects of his works and his later activities show that he did not only speak about it but also did so. Already in 1883 the critics found that the best part of Weizenberg's work are the sculptures made on the theme of national mythology as well as the portraits of the Estonian public figures. The sculptures made on the theme of national epic poem "Kalevipoeg", especially the figure of Linda became popular among the people. When living in Rome Weizenberg had continuous correspondence with public figures of national movement (M. Veske, C. R. Jakobson, Fr. R. Kreutzwald). Characteristically of the epoch the idealization of ancient times was very strong in his creative work, but just through such idealized and widely known characters he was able to propagate art and bring professional art nearer to his people. (pp. 7-11).

Better Late than Never by Marika Valk. In the spring of 1986 there took place the exhibition with the title "Form. Art of Building and Applied Art" at the Museum of Applied Art in Tallinn. In connection with that exhibition the discussion was held where one spoke about the problems of contemporary art, among which the most important were: the necessity of interpreting the present situation, the attempt to put with that exhibition the relations between the plastic arts into right context as well as the relations between ethics and aesthetics, etc. The main report was made by Eha Komisarov who proceeded from the assertion that the exhibition comprises the most problematic part of the Estonian art in the 1980s and represents the conscious attempt of the breakthrough of that modest role left to it. E. Komisarov connected the exhibition with the latest phenomena of vanguardism — conceptualism, land art and environment. The main participants of the exhibition were architects who have been in the role of experimenters in our art already during a number of years. Since the aim of the exhibition was to create artistic environment established with the help of modern art phenomena and satiated with their messages, the question arose how did the applied art participate in that space. It turned out namely that in that field one found but few contactors of the new standpoints of aesthetics. A. Keskküla, the chiefartist of the Estonian SSR Art Fund analyzed very pointedly the present situation of the applied art. He looked at the applied art from the point of view of aesthetic standard and found that our present applied art is occupied with the out-of-date standard. He also stated that the claims of the applied

art to approach the figurative art are absurd because differently from the figurative art the criterion of trueness of the applied art is the material, stuff. The others who spoke at the discussion were L. Lapin (the designer of the exhibition), V. Künnapu, T. Kändler, A. Juske. (pp. 12-17).

The Exhibition — Group T. In the spring of 1986 an original exhibition took place in the yard of the Adamson-Eric museum — one had brought there paintings, prints, constructions. All that was accompanied by musical background as well as reading poetry. The participants of the exhibition explain their attitudes so: "There is nothing more adequate to characterize us than rock music... We have experience in tutu and punk. Rock is our class,cs, from which all else has drawn its vigour... We are searching for all possible means from dance to architecture as well as from religion to sex to transmit the feeling which is included in the time of rock... The experience of punk and tutu of the 1980s has pointed out the possibility of expressing the nature of rock in the meanwhile perspectiveless art." The organizers of the exhibition oriented the exposition to younger generation. They hoped that they found understanding from those who had recognized their time and place in the 1980s. (pp. 18-21).

Eerik Haamer. The Exhibition at the State Art Museum of the Estonian SSR in 1986. E. Haamer was born in 1908 in Kuresaare (now Kingissepa, Saaremaa Island). He got art education at "Pallas" art school, arousing attention with his works already at the exhibition of the works of the graduates. After graduating sea and coast were his main subjects, his approach to the subject was monumental and epic. Haamer became one of the most profound artists in depicting coast life. After the World War II the artist moved to Sweden. He has worked copiously there. Being a sensitive and widely experienced artist he naturally responded to the new surroundings as well as to the movements in art at the same time staying faithful to his art credo. First of all, Haamer is the painter, his main interest is figural composition. At the same time he is the landscape painter with a keen sense of nature, he is the artist who combines vital concreteness with philosophic generalization. In the interview on May 28th, 1986 E. Haamer spoke about his study years at "Pallas", he considered great industriousness of the students the most essential feature of that art institution. Speaking about the works of that time, the artist recalled concrete events, places and time. His later alterings E. Haamer explained both with the demands of the epoch and wish to try different, very technical manner of painting. (pp. 27-33).

Conversation with Ado Lill by Harry Liivrand. A. Lill has graduated from the faculty of law of the Tartu State University (1952-1957). He began to interest himself in art at the beginning of the 1960s. In 1962 he started to paint. One can find both impressionists and surrealists as the sources of influence. In the second half of the 1970s A. Lill started to show his works at the exhibitions. His first one-man show was held in 1976. At that time instead of action painting of the earlier years there appeared geometrical images, the effect of his works based on greater contrast of colour and mutual tensions or great surfaces. At that time the artist became interested in the influence of colour on the mind of the people as well as in mutual relations of colours. In addition to painting Ado Lill continuously engages himself in graphics, there his main problem is the man, mutual relations, and social processes. The artist often uses deformation and grotesque. (pp. 34-35).

Art in Tartu — Traditions and Today by Ants Juske. In the summer of 1986 the big survey exhibition of Tartu artists was held in Tallinn Art Building. In connection with that the problem arose — how to look at the art of Tartu. On the one hand, one has to do with the cradle of the professional art, with especial traditions of our painting art, on the other hand, with still vital phenomenon in the contemporary Estonian art and therefore there is no reason to use in this case other criteria than in respect of the rest of art. Nevertheless it is clear that the art of Tartu and Tallinn differ from each other which fact from the standpoint of culture as a whole is even useful. In the art of Tartu it is essential that here worked at one time the art school "Pallas", in connection with that one can speak even today about specific manner of painting. The latter is still just enough obscure because up till now one has not formulated a certain hierarchy of attributes (signs, symptoms) characteristic of the school. Generalizing one can say that "Pallas" oriented itself to French culture of painting, impressionism and neoimpressionism being important. At the discussed exhibition only L. Kits-Mägi (b. 1916) represented "Pallas" school and therefore there is no reason to search for

concrete "Pallas"-manner in the art of Tartu. But there exist the principles of the school and those are connected with the generation that directly or indirectly is bound to one-time "Pallas". In that manner were represented the works of A. Kongo, L. Kits-Mägi, A. Audova, L. Saarts, H. Vahersalu. In the hitherto eagerness for renewals we ought to look at the picturesqueness as a national feature and in that respect one has to take into consideration Tartu as the town where one at least tries to preserve tradition. (pp. 22-26).

Events and Games in Tartu. The creative work of the young artists of the 1980s in Tartu has not caught the eye with congenial views or new art trends. There are few bright artistic persons. At present one group of sympathizers has gathered around the art studio of the Tartu State University. They engage themselves in organizing happenings and performances. They use the language of the end of the 1950s and the beginning of the 1960s which in local conditions is completely new and has got another meaning. Thus one has to look at that phenomenon contextually on the background of the general art development in Tartu. Such activities are of interest for the artists with university education who are interested in the problems of existentialism. Conventionally one can divide the activities of the group into two periods — at the beginning the spontaneous undertakings, later already intentional, deliberate activities. Here the texts and descriptions of the so-called events and games are issued. (pp. 49-53).

From Purila to Ingliste. Rediscovered Murals in Manors by Krista Kodres, Johan Maiste. The culmination period in the history of murals found in Estonian manor houses is the fourth quarter of the 18th century until the middle of the 19th century. We may find here rococo, late-baroque, early classicism, Empire classicism. Recently one has found new murals in the manor houses of Purila, Ingliste, Voltvee and Alu. Neither Purila nor Ingliste murals belong to the masterpieces of art, they are essential from the point of view of the local history of culture. Some years ago one found in Purila under the layers of the wall-papers the ideal image of the period when the local manor house was built. Just at that time in the 1770-1780s the especial elegance and the atmosphere of representativeness became fashionable. The interiors of that period altogether as well as the murals of Purila are characterized by the close connection with the architectural environment of the whole neighbourhood. On the ground of the details one can presume that the house depicted is the landlord's home in Tallinn, on Toompea Hill. The murals found in the former Voltvee manor house gave an impression of grandiosity of the customer. The manor itself was built in the 1830s-1840s, owing to that the murals are painted in the manner characteristic of historicism. On the one hand, one can see in them good knowledge of historical paragon, on the other — overburdeningness in decor and colour so characteristic of the 19th-century historicism. One has not succeeded to find out the author of the murals. Alu manor got ready in the 1865s-1875s and recent colour probings have brought out the tones of the cannelered pilasters in the vestibule — sky-blue pilasters with grey canneleres on the background of pompeji-red wall. Ingliste manor was remarkable for its architectural solution. In 1984 it was heavily damaged by fire. But the left wing was preserved, one found there under the plaster fragments of the murals which were made by using stencils. The murals belong seemingly to the end of the 19th century or the beginning of the 20th century. (pp. 41-48).

Reviewed Articles by J. F. Lyotard from the magazine "Taide", Nos 2 and 3, 1985. Works from the Republican Autumn Exhibition 1986.

