

45/1

 KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI
 ALMANAHH

 Kirjastus «Kunst». Tallinn.

 Almanahhi kolleegium: Milvi Alas (koos-
 taja), Boris Bernštein, Mart Eller, Leo
 Gens, Kaalu Kirme, August Luur, Enno
 Ootsing, Evi Pihlak, Eha Ratnik, Jaak
 Soans, Inge Teder, Tõnis Vint.

 Kaas ja graafiline kujundus: Tõnis Vint

1972. aasta kunstikroonika	2
Leo Gens	
Juubeli-kunstinäitus Moskvast	5
Pablo Picasso 1881—1973	11
Boris Bernštein	
Malle Leisi ateljees	13
Hilja Läti	
Peet Areni loomingust	21
Teoseid 1972. a. Vabariiklikult kunsti- näituselt ja 1973. a. Tallinna kunsti- nike kevadnäituselt	26
Lia Livšits	
Itaalia kunstnik-kommunist Renato Guttuso	28
Joseph Cornell, Ernest Trova	33
Valdeko Vende	
Probleeme vanematest Tallinna vaa- detest	36
Ada Zevina	
Vestlus ateljees (intervjuu kunstniku Mihhail Grekuga)	40
Peeter Urbla	
Mõnda armeenia noorest maalikunstist	44
Резюме; Summary	47
Vilen Künnapu	
Arhitekt Louis I. Kahn	48
Leonhard Lapin	
Kunstide süntees kaasaegses arhitek- tuuris — «sünteesiline arhitektuur»	53

 Lk. 1. Kristiina Kaasik. Asjad. Õli. 1972.

 Kirjastus «Kunst». Tallinn. Lai 34, tel.
 487-82. Toimetaja A. Kartna. Kunstiline
 toimetaja R. Kangert. Tehniline toimetaja
 Ü. Veikesaar. Korrektor D. Aas. Ladumi-
 sele antud 10. X 1973. Trükkimisele antud
 1. III 1974. Trükiarv 2000. Trükipoognaid
 7,0. Tingtrükipoognaid 7,0. Arvestuspoog-
 naid 8,87, MB-03119. Tell. nr. 5479.
 Trükikoda «Kommunist». Tallinn. Pikk
 t. 2. Paber 62×90/8. Korjukovka Tehniliste
 Paberite Vabriku kriidipaber.

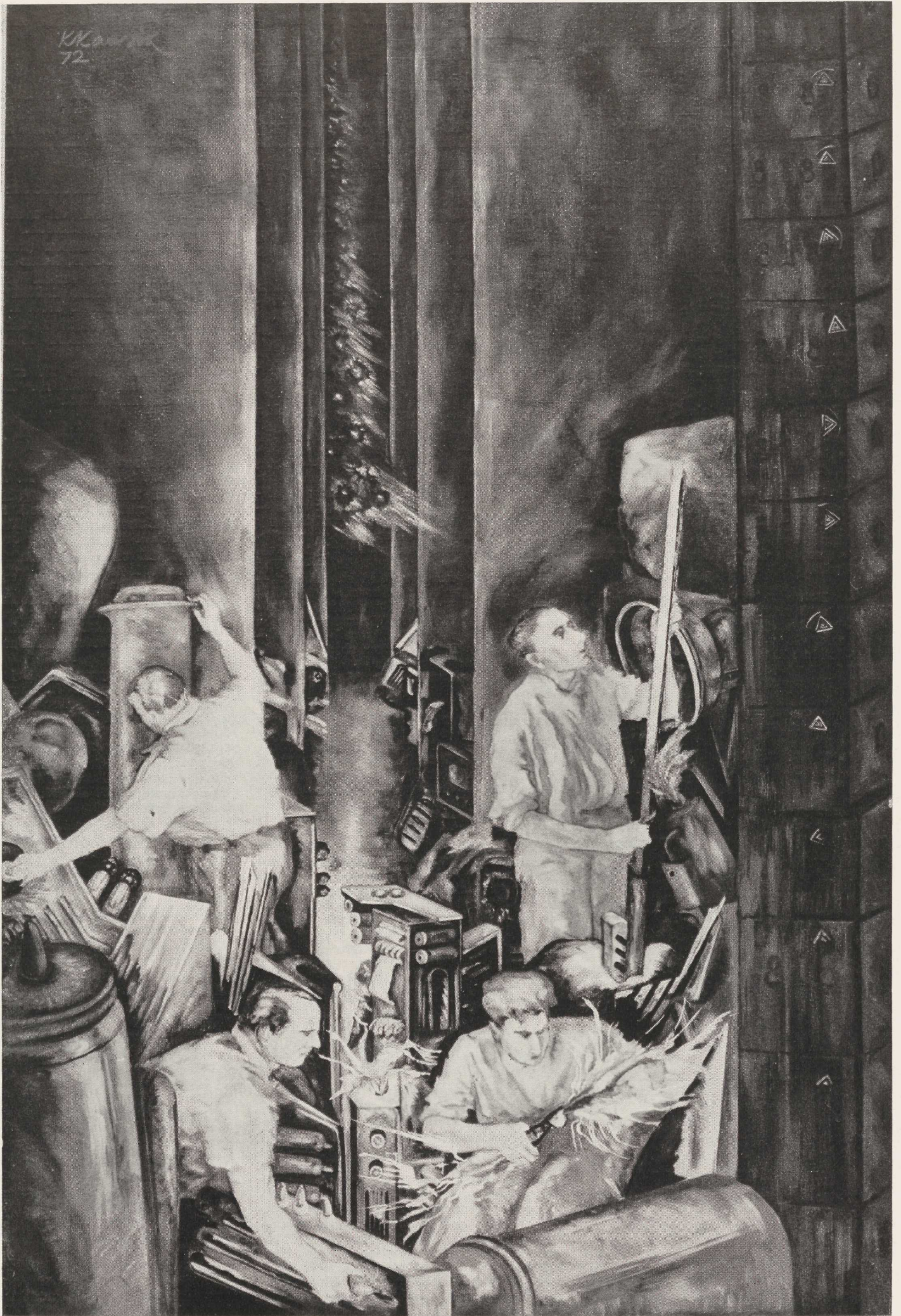
 «Кунст» («Искусство») 45/1, 1974. Альма-
 нах на эстонском языке. Оформление
 Т. Винта. Печатных листов 7,0. Заказ №
 5479. Тираж 2000. Типография «Комму-
 нист», гор. Таллин, ул. Пикк, 2. Изда-
 тельство «Кунст», Таллин, ул. Лай, 34.

8—1—2

Hind rbl. 1.12.

 Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958.

KKaw
72



Teenete eest eesti nõukogude maalikunsti arendamisel anti ENSV rahvakunstniku aunimetus ENSV teenelisele kunstnikule Lepo Mikkole.

1972. a. Nõukogude Eesti preemia määrati maalikunstnikule Lepo Mikkole maalide «Aegade laulud», «Ajaratas» ning «Inimene ja kosmos» eest ning sisearhitektide Vello Asile ja Loomet Raudsepale (autorite kollektiivi koosseisus) hotelli «Virus» projekteerimise eest Tallinnas.

Leedu NSV Kunstnike Liidu preemia esinemise eest Eesti, Läti ja Leedu maali- biennaalil «Inimene ja aeg» sai Lepo Miko. Leedu NSV ajakirjanduse poolt määratud preemia sai samal näitusel Ludmilla Siim.

ELKNÜ 1972. a. kunstialaste preemiate laureaati oli skulptor Matti Varik (teoste «Song-My», «Maadleja», «Metskiised» ja kommunistlikele noortele püstitatava mälestussamba võistlusprojekti eest).

Üleliidulisel konverentsil «Skulptuur ja keskkond» Riias tunnistati Matti Variku teos «Song-My» raadiotehase «VEF» poolt väljapandud eripreemia vääriliseks.

NSVL Rahvamajanduse näituse kuldmedal määrati Elgi Reemetsale gobeläänvaiba «Väägvere muusikamehed» eest, mis oli välja pandud üleliidulisel gobeläänide näitusel Moskvas 1971. a.

NSVL Rahvamajanduse näituse pronksmedali said: Leesi Erm gobeläänvaiba «Poesia» eest (välja pandud gobeläänide näitusel Moskvas 1971. a.) ja Kaljo Polli maali «Proletaarne kunstnik» eest (eksponeeritud näitusel «Nõukogude muusika» 1971. a.).

NSVL Kunstnike Liidu diplomid esinemise eest IV üleliidulisel plakinäitusel Vilniuses said kunstnikud Heino Kersna, Tõnis Laanemaa, Endel Palmiste ja Alfred Saldre.

NSVL Kunstnike Liidu juhatuse sekretariaadi ning kriitika, kunstiteaduse ja kirjastuse komisjoni preemia ja I järgu diplom määrati autorite kollektiivile (koosseisus B. Bernštein, M. Eller, L. Gens, K. Kirme, H. Kuma, E. Lamp, R. Loodus, E. Pihlak ja peatoimetaja I. Solomõkova) eesti kunsti ajaloo 2. köite «Nõukogude Eesti kunst 1940—1965» eest.

NÄITUSETE GEVUS 1972. AASTAL

TALLINNA KUNSTIHOONES

6. I—31. I oli avatud Nõukogude Eesti arhitektuurinäitus.

7. III—3. IV oli avatud näitus «Ruum ja vorm»; saalides, sissekäiguga Võidu väl-

jak 6, oli avatud Kunstiteodete Kombinaadi toodangu näitus. 21. ja 22. III toimus näituse arutelu.

12. IV—2. V oli avatud Tartu kunstnike teoste näitus.

12. V—4. VI oli avatud Noorte kunstnike teoste näitus. Ilmus teoste nimestik.

21. VI—24. VII oli avatud Vabariiklik tarbekunstinäitus. Ilmus teoste nimestik.

28. VII—20. VIII oli avatud Kirgiisi NSV maalide näitus.

28. VIII—9. X oli avatud Eesti põimevaiba näitus. Ilmub kataloog.

20. X—19. XI oli avatud Vabariiklik kujutava kunsti näitus. Ilmus teoste nimestik.

24. XI—14. XII oli avatud 1972. aasta juubilaride — maali ja Sigrid Uiga, akvarellist Aleksander Pilari ja skulptor Albert Eskeli teoste näitus. Ilmus kataloog.

21. XII 1972—8. I 1973 oli avatud Vabariiklik raamatunäitus.

Kunstihoone III korruse saalis

Jaauanuaris — «Georg Ruuberi akvarellid»; veebruaris — «Tõnu Mäsaku teosed» (maalid ja joonistused); märtsis — «Ann ja Juhan Jõersi teosed» (graafika ja skulptuur) ja «Evi Sepa maalid»; aprillis — «Rudolf Kangerti graafika»; mais — «Noorte kunstnike teosed» (tarbekunst); juulis — «Ludvig Kruusmaa raamatukujundus» ja «Vjatšeslav Jeršovi ja Valeri Smirnovi plakatid»; augustis — «Enn Johannese teosed» (metall); septembris — «Bruno Vesterbergi teosed» (metall); oktoobris — «Urmas Orgussaare teosed» (nahkehistöö) ja «Heljo Tassa (metall) ja Anne Keegi (keraamika) teosed»; novembris — «Heljo Keigo, Ilme Purre ja Maria Niine teosed»; detsembris — «Läti kunstniku Daina Daugepe nahkehistööd ja «Ivar Tõnuristi akvarellid».

Kunstisalongis

Jaauanuaris — «Moskva kunstniku Albina Akritase graafika» ja «Miralda Pajumaa (tekstiil) ja Peeter Rudaši (klaas) teosed»; veebruaris — «Renaldo Veeberi graafika» ja «Juhan Smuuli teoste illustratsioonid»; märtsis — «Enno Lehise akvarellid» ja «Silvi Liiva graafika»; aprillis — «Lidia Jõõtsi keraamika» ja «Valerian Loigu maalid»; mais — Ernst Hallopi teosed teemal «Mööda Jenisseid» ja «Noorte kunstnike teosed (tarbekunst)»; juulis — «Ilse Rosenfeldi teosed»; juulis-augustis — «Läti kunstniku Peteris Martinsoni keraamika»; augustis — «Peeter Linzbachi teosed»; septembris — «Soome kunstniku Mauri Favéni teosed» ja «Heino Kersna teosed (raamatukujundus, kirjakunst, plakatid)»; oktoobris — «Rahufondi annetatud teoste näitusmüük» ja «Ingrid Nõgese keraamika»; novembris — «Urmas Ploomipuu ja Illimar Pauli graafika» ja «Hilja Kullese vaibad»; detsembris — «Tarbekunstinäitus».

ENSV Kunstifondi rändnäitused olid 1972. a. vältel avatud üle vabariigi 40 punktis. Näitused olid komplekteeritud järgmiselt: «Maal», «Graafika», «Akvarell ja joonistus», «Tarbekunst», «Portree», «Linnavaated», «Natüürmort ja lillemaal», «Pisiplastika», «Inimene, revolutsioon ja töö», «Inimene ja meri», «Lapsed ja noored kunstis». Üldnäituste kõrval eksponeeriti rändnäituste raames ka personaal- ja grupinäitusi. «A. Pilari akvarellid», «O. Kangilaski graafika», «S. Väljalai graafika», «A. Küti ja V. Lember-Bogatkina teosed», «K. Kaasiku ja A. Vindi teosed», «J. Arraku, E. Põldroosi, P. Ulase ja T. Vindi teosed».

Pirita sovhoosi näidisaia oli 29. IX—15. XI avatud Aiaskulptuuri näitus.

EESTI NSV RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

Alaline ekspositsioon:

Kogu 1972. a. vältel oli avatud keskaja kunsti alaline ekspositsioon.

Eesti kunsti ekspositsioon (kuni 1940. a.), mis avati 5. VIII 1971, kestis 17. IV 1972. 22. VI avati eesti kunsti ekspositsioon ümbertöötatud kujul. Esitati 91 teost 42 kunstnikult. Jätkeb 1973. a.

1. VII—9. X oli avatud Nõukogude Eesti maalide näitus. Esinesid 38 kunstnikku 50 teosega.

11. XI—7. XII esitati 20. sajandi eesti graafikat (kuni 1940. a.). Eksponeeriti 70 teost 16 kunstnikult.

Näitused:

25. XI 1971 avatud August Weizenbergi skulptuuride näitus suleti 15. III 1972.

7. I—27. II toimus Eduard Wiiralti aktiivjoonistuste näitus (42 teost) Eesti NSV Riikliku Kunstimuseumi fondidest ja Alfred Rõude kogust. Ilmus buklett.

17. I—15. III oli avatud ulatuslik näitus Ado Vabbe loomingust. Esitati maale ja graafikat, kokku 146 teost. Ilmub kataloog. 25. II toimus mälestuste õhtu A. Vabbest, kus esinesid muuseumi töötajad I. Teder ja M. Levin ning kunstnikud V. Väli, A. Keerend, A. Bach, O. Kangilaski.

1. III—3. IV eksponeeriti Evi Tihemetsa graafikat. 59 teosest koosnev ekspositsioon tutvustas kunstniku loomingut alates 1962. a. 9. III toimus kunstniku kohtumine Tallinna Kultuuriülikooli kunstiosakonna kuulajatega. Ilmus buklett.

13. III—23. IV toimus Salme Raunami metallhistöö näitus. Esitati 247 teost. Ilmus kataloog. 25. III, 10. ja 11. IV kohtus kunstnik kunstipublikuga.

7. IV—10. V tutvustati Leili Muuga viimaste aastate maale (44 teost, alates 1966. a.). Ilmus buklett. 19. IV kohtus L. Muuga Tallinna kunstihuvilistega.

26. IV—22. V oli avatud usbeki tarbekunsti näitus, koostatud Usbeki NSV Tarbekunstimuseumi poolt. Ekspositsioon koosneb 189 teosest (keraamika, tekstiil, puit, metall, portselan, mööbel).

27. IV—18. VI oli avatud Elmar Kitse mälestusnäitus. Kunstniku maaliloomingust andsid ülevaate 89 teost. Ilmub kataloog.

15. V—11. VI oli avatud Saksa DV kunstniku Paul Holzi joonistuste näitus, saadud kunstinäituste vahetuse korras Schwerini Riiklikult Muuseumilt. Esitati 60 teost.

25. V—28. VI toimus Peeter I aegsete gravüüride näitus (77 teost), koostatud Riikliku Vene Muuseumi poolt.

21. VI—14. VIII esitati 18. saj.—19. saj. I poole vene portreekunsti Eesti NSV Riikliku Kunstimuseumi kogudest.

17. VIII—18. IX oli avatud Adamson-Ericu seni eksponeerimata maalide näitus, pühendatud kunstniku 70. sünniaastapäevale. Eksponeeriti 60 teost. Ilmus kataloog.

20. IX—20. XI toimus Ludvig Oskari maalide näitus. Esitati 40 teost, millest enamiku moodustasid kunstniku sugulase Kaija Horila poolt Eesti NSV Riiklikule

Kunstimuuseumile kingitud teosed. Ilmus kataloog.

12. X—9. XI tutvustati Armeenia NSV kunstniku Vagram Gaifedžjani maale ja joonistusi. Eksponeeritud 125 teost hõlmasid ajavahemiku käesoleva sajandi algusest kuni 40-ndate aastate lõpuni.

29. XI avati Ella Külvi nahkehüüde näitus. Kunstniku senisest loomingust andsid ülevaate 153 eksponaati. Näitus jätkus 1973. a. Ilmub kataloog. 2. XII toimus kunstniku kohtumine kultuuriülikooli kunstiosakonna kuulajatega.

11. XII avati tšehhi kaasaegse juveelikunsti näitus. Eksponeeriti 206 teost. Näitus jätkus 1973. a.

Väljaspool muuseumi:

Valiknäitused, koostatud Eesti NSV Riiklikus Kunstimuuseumis toimunud personaalnäituste põhjal:

7. V—6. VI oli Salme Raunami metall-ehistöö näitus avatud Saaremaa Koduloomuuseumis.

14. VII—12. IX toimus Elmar Kitse teoste näitus Paide Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis.

19. IX—20. X oli Leili Muuga maalide näitus avatud Märjamaa Keskkoolis ja 31. X—7. XII Hiiu maal.

30. IX—23. X toimus Evi Tihemetsa graafika näitus Pärnu Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis ja 17. XI—7. XII Linnamäe Kultuurimajas.

1972. a. vältel olid originaalteostest rändnäitused avatud 50 punktis. Näitused olid komplekteeritud järgmiselt: «Nõukogude Eesti maal»; «Enn Põldroosi maalid»; «Portree ja natüürmort Nõukogude Eesti graafikas»; «Meri ja tööstus Nõukogude Eesti graafikas»; «Maastik ja linnavaade Nõukogude Eesti graafikas»; «V. I. Lenini kuu Nõukogude Eesti graafika»; «Nõukogude Eesti graafika»; «Rindekunstnike teosed»; P. Ulase, A. Küti, V. Tolli, H. Eelma personaalnäitused; «Leningradi kunstnike graafika».

Lektoorium: 1972. a. jätkus Eesti NSV Riiklikus Kunstimuuseumis loengutsükkel «Kuulsaid meistreid 20. sajandi kunstis». Käsitleti järgmisi meistreid: Le Corbusier (M. Levin), Pierre Bonnard (Juta Keevallik), Henry Moore (H. Paas), Jean Lurcat (I. Teder), Kuzma Petrov-Vodkin (M. Levin), Sergei Konjonkov (H. Paas), Martiros Sarjan (L. Kruuse).

Aasta ringi toimus muuseumis Tallinna 46. Keskkooli kunstiklassile kursus «Peatükke kunstiajaloo».

1972. a. jätkati muuseumis koostöös Tallinna Riikliku Konservatooriumiga kamermuusika kontsertide korraldamist.

TARTU RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

Näitused statsionaaris

16. I suleti leedu naivisti Monika Bičiūniene maalide näitus, mis avati 19. XII 1971.

23. I lõppes Tartu II tarbekunstinäitus, mis avati 17. XII 1971. Näitusel kohtusid tarbekunstnikud M. Kuke ja S. Nummert küllastajatega. Ilmus kataloog.

23. I—15. II toimus Tartu Riikliku Kunstimuuseumi kujutava kunsti kaugõppekursuse VIII lennu lõpetajate ning varasematel aastatel lõpetanute tööde näitus. Eksponeeriti 58 õlimaali, akvarelli ja joonistust 4 lõpetajalt ja 11 lõpetanult. Ilmus kataloog.

29. I—27. II oli avatud Lepo Mikko

60. juubelit tähistav näitus, mis tutvustas L. Mikko loomingut aastaist 1961—1971. Eksponeeriti 57 maali Tallinna Kunstihoones aastavahetusel 1971/1972 toimunud juubilaride grupinäitusel. Toimus kunstniku kohtumine vaatajatega.

19. II—12. III tutvustati 75 fotot Tallinna Kunstihoones toimunud Nõukogude Eesti arhitektuurinäitusel. Küllastajatega kohtus arhitekt R. Kivi.

3. III—9. IV oli avatud Karin Lutsu varase looming (1924—1944) näitus. Eksponeeriti 50 maali, 47 joonistust, 30 raamatuillustatsiooni, 8 graafilist lehte, 14 eksliibrist ning 17 kostüümikavandit, kokku 166 teost. Lisaks tutvustati K. Lutsu emigratsiooniperioodist 21 graafilist lehte ja 8 fotot õlimaalidest. Ilmub kataloog.

17. III—9. IV oli avatud E. Wiiralti graafika näitus TKM-i kogudest. Eksponeeriti valik — 60 graafilist lehte.

14. IV—16. V toimus Tallinna kunstnike kevadnäitus: 81 maali olid eksponeeritud Tartu kunstimuuseumis, 53 graafilist lehte ja 15 skulptuuri Tartu Kunstnike Majas.

26. V—23. VII oli avatud Jaan Vahtra 90. sünniaastapäeva tähistav mälestusnäitus ja 26. V—25. VI näitus kubismist eesti kunstis. Eksponeeriti 147 teost Jaan Vahtralt ja 103 teost teistelt kunstnikelt. 12. juunil toimunud Jaan Vahtra mälestusõhtul esinesid J. Püttsepp, F. Randel, J. Raudsepp. Ilmub kataloog.

30. VI—30. VII tutvustati Salme Raunami metallikunsti. Näituse komplekteeris ja eksponeeris eelnevalt Eesti NSV Riiklik Kunstimuuseum Tallinnas. Tartus eksponeeriti 199 teost.

30. VI—30. VII tutvustati Vene NFSV graafiku Albina Akritase teoseid. Näitus toimus eelnevalt Tallinna Kunstisalongis ja Elva Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis. Tartus eksponeeriti 26 graafilist lehte.

4. VIII—1. X oli avatud skulptorite Riho Kulla, Matti Variku, Edgar Viiese ja Ülo Õuna grupinäitus. Eksponeeriti 76 skulptuuri ja 12 fotosuurendust. Ilmub kataloog.

6. X—12. XI toimus gruusia maalikunstniku V. I. Šuhhaievi teoste näitus. Näitus saadi Tbilisist Gruusia NSV Riikliku Maaligalerii vahendusel. Eksponeeriti 74 maali. Tutvustati ka 9 tööd eesti kunstnikelt (Adamson-Ericult, A. Vardilt, K. Tedrelt ja A. Kalmuselt). V. I. Šuhhaievi õpilastelt tema Pariisi ateljeekoolis.

14. X—26. XI toimus Silvia Jõgeveri näitus, kus oli eksponeeritud 39 maali, 7 akvarelli ja 7 joonistust. Ilmub kataloog.

22. XI—7. I 1973 oli avatud Gustav Marki kunstikogu näitus. Eksponeeriti maale, graafikat ja joonistusi, kokku 151 tööd eesti kunstnikelt aastaist 1916—1972. Ilmub kataloog.

30. XI—17. XII tutvustati Kuuba plakati. Näitus saadi Eesti NSV Kultuuriministeeriumi Kunstide Valitsuse vahendusel. Eksponeeriti 33 trükiplakati.

3. XII—17. XII eksponeeriti Rein Marani fotosid. Näitus toimus eelnevalt Tallinnas Kiek in de Kökis. Tartus tutvustati 41 värvilist ja 6 mustvalget fotot.

23. XII avati Leningradi kunstilise klaasi tehase kunstnike teoste näitus, mis saadi Leningradist kunstilise klaasi tehase muuseumist. Esines 10 kunstnikku 76 tööga.

Väljaspool muuseumi:

Kuni 25. II oli Viljandi teatris «Ugala» avatud leedu graafika näitus, valik Tallinna II graafikatriennaalilt (avati 17. XII 1971).

22. II suleti Elva Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis näitus «Eesti graafika aastaist 1967—1971» (avati 23. XII 1971).

6. III—16. IV eksponeeriti valik TKM-i kujutava kunsti kaugõppekursuse lõpetajate ja lõpetanute näituselt Võru Kunstisalongis. Tutvustati 27 teost.

11. III—7. IV ja 18. IV—24. V toimus Vene NFSV graafiku Albina Akritase teoste näitus Elva Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis. Eksponeeriti 35 teost.

13. III—20. V eksponeeriti eesti graafikat aastaist 1967—1971 Viljandi teatris «Ugala». Tutvustati 29 graafilist lehte.

22. III—9. IV tutvustati valikut Tartu II tarbekunstinäituselt Viljandi teeninduskombinaadis «Leola», kokku 97 teost.

13. IV—4. V eksponeeriti valik Tartu II tarbekunstinäituselt Võrus Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis, näitus koosnes 83 teosest.

11. V—18. V toimus läti nõukogude akvarelli ja graafika näitus Mooste sovhoosi klubis. Näitus saadi Riias Läti NSV Riiklikult Kunstimuuseumilt, eksponeeriti 16 tööd.

2. VIII—17. IX tutvustati valikut Jaan Vahtra näituselt Elva Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis, eksponeeriti 42 teost.

14. X—12. XI eksponeeriti valik Jaan Vahtra näituselt Võrus Fr. R. Kreutzwaldi Meloriaalmuuseumis, näitusel oli 58 tööd.

12. XI toimunud J. Vahtra mälestusõhtul andis kunstniku loomingust ülevaate Eha Ratnik.

20. XI—15. XII oli avatud Eduard Timbermani teoste valiknäitus Viljandi teatris «Ugala». Tutvustati 14 teost.

Alates 9. XII oli avatud Vene NFSV-s Ivanovo Kunstimuuseumis Eesti nõukogude graafika näitus, kus eksponeeriti 42 teost.

20. XII avati Valmiera Koduloomuuseumis Nõukogude Eesti graafika näitus, mis koosnes 32 graafilisest lehest.

25. XII avati Võru Kunstisalongis Kuuba plakinäitus, kus eksponeeriti 31 plakati.

Originaalteostest rändnäitused olid eksponeeritud 1972. aastal 16 punktis. Tutvustati 5 näitust: «Eesti nõukogude graafika I», «Eesti nõukogude graafika II», «Valik eksliibriseid», «V. Tolli ja A. Keerendi teoste näitus», «Tartu Laste Kunstikooli õpilastööde näitus I».

Lektoorium: Jätkus 1971. a. alanud loengutsükkel 20. sajandi Lääne-Euroopa kunstist. Käsitleti naivismi (E. Asu), popkunsti (P. Urbla), 20. sajandi skulptuuri (M. Ruus) ja arhitektuuri (L. Gens).

1972. a. oktoobris alustati loengutsükli «Nõukogude vennasrahvaste kunsti suurmeisterid». Tutvustati K. Petrov-Vodkinilt (E. Ratnik), P. Korinit (M. Pill) ja M. Sarjani (V. Hinnov).

21. VII avati Tartu Riikliku Kunstimuuseumi filiaalina Eesti NSV rahvakunstniku Anton Starkopfi Ateljeemuuseum.

TARTU KUNSTNIKE MAJAS

17. III—9. IV toimus Vabariiklik akvarellinäitus. Ilmus teoste nimestik.

18. IX—8. XI toimus Vabariiklik maastikumaalinäitus. Ilmus teoste nimestik.

Nõukogude Liidu piires:

8. veebruaril avati näituste saalis Moskvas, Kuznetski most 20 kunstinäitus «Kaug-Ida-71», kus esinejate seas oli ENSV teeneline kunstnik Aleksander Pilar.

14. aprillil avati Vilniuse Näituste Palees Eesti, Läti ja Leedu maalibiennaal «Inimene ja aeg». Eestist esines 11 kunstnikku kokku umb. 40 teosega. 23. aprillil toimus kunstnike kohtumine näituse külastajatega.

20. juulil avati Riias Vene ja Lääne Kunsti Muuseumis ja Skulptuuride aias skulptuurinäitus nimetuse all «Riga-72». Näitusel esinesid eesti, läti ja leedu skulptorid. 3.—5. oktoobrini toimus Riias üleliiduline konverents «Skulptuur ja keskond». Eesti poolt esines ettekandega kunstiteaduste kandidaat Mart Eller.

10. augustil avati NSVL Kunstnike Liidu näituste saalis Moskvas. Gorki tn. graafikute Alex Küti ja Kaljo Põllu tööde näitus.

7. septembril avati seoses Nõukogude Eesti päevadega Moskvas Kuznetski mosti näitusesaalis eesti tarbekunstinäitus. Näituse väljapanek koosnes tekstiili, naha, keraamika, metall- ja puitehistöö teoste paremikust. Näitus eksponeeriti hiljem Mari ANSV-s Joškar-Ola koduloomuuseumis.

6. oktoobril avati Vilniuse Näituste Palees Üleliiduline maalikunstinäitus, pühendatud Nõukogude Liidu 50. aastapäevale, millest võtsid osa ka eesti kunstnikud.

Detsembrikuul avati Vilniuses IV üleliiduline plakatinäitus, millest võtsid osa ka eesti plakatikunstnikud.

19. detsembril avati Moskva Kesknäitusesaalis üleliiduline kunstinäitus «Nõukogude Liit — meie kodumaa». Näitusele saadeti 39 eesti kunstniku teosed.

Veebruaris-märtsis toimus Vilniuses Leedu NSV Riiklikus Kunstimuuseumis Helene Kuma keraamika näitus, mis varem oli eksponeeritud Tallinnas, Tartus ja Moskvas.

Näitused teemal «Nõukogude Eesti graafika» toimusid Tuula Oblasti Kunstimuuseumis. Moskva kinos «Tallinn», Moskva Rahvaste Sõpruse Keskmajas, Gorki Oblasti Pildigaleriis, Sverdlovski Oblasti Pildigaleriis ja teemal «Nõukogude Eesti maal ja graafika» Brianski Oblasti Kuiutava Kunsti Muuseumis. Eesti kunstnikud võtsid veel osa: üleliidulisest näitusest «Maa ja rahvas» NSVL Rahvamajanduse Saavutuste Näituste kultuurinavilionis; üleliidulisest kuiutava kunsti näitusest Armeenia NSV Kunstnike Majas Jerevanis; üleliidulisest noorte kunstnike teoste näitusest Moskva Kesknäitusesaalis; üleliidulisest näitusest «Alati valvel!» (pühendatud nõukogude miilitsale) NSVL Kunstide Akadeemia ruumes Moskvas.

Välisriikides võtsid eesti kunstnikud osa kunstinäitustest: «Nõukogude Eesti graafika ja ekliibris» (Rootsis); NSVL 50. aastapäevale pühendatud kunstinäitus Montrealis (Kanadas); «Nõukogude graafika näitus» Torontos (Kanadas); «Nõukogude Eesti graafika» Prahas (Tšehhoslovakkia SV-s); «Nõukogude Eesti maal ja graafika» Pisekis, Olomoucis ja Ostravas (Tšehhoslovakkia SV-s); rahvusvaheline keraamikanäitus Faenzas (Itaalias; võttis osa Tiiu Lass, kellele anti näitusest osavõtja diplom).

15. ja 16. mail toimus Karepal Rakvere rajoonis akvarellialane nõupidamine eesti, läti ja leedu kunstnike osavõtul. Samal ajal oli Karepa rahvamajas avatud kunstnike Valli Lember-Bogatkina, Enno Lehise, Aleksander Pilari ja Varmo Pirgi akvarellide näitus.

15. ja 16. novembril toimus Tallinnas, ENSV Ülemnõukogu istungite saalis Toompeal ENSV Kunstnike Liidu XV kongress. Kuulati ära juhatus ja revisjonikomisjoni aruanded, millele järgnesid sõnavõtud. Kongressi teisel päeval valiti uus juhatus ja revisjonikomisjon.

1973. A.
KUNSTNIKUD-JUUBILARID

1973. a. tähistasid juubelisünnipäevi: maalikunstnik Anu Mägi-Palm 60. a. (13. I 1913); kujundaja-dekoraator Ülo Habicht 50. a. (14. I 1923); moekunstnik Emmi Vahelaid 50. a. (21. I 1923); graafik Eduard Einmann 60. a. (23. I 1913); keraamik Aurora Tippe 60. a. (23. I 1913); graafik Aida Kersna 50. a. (9. II 1923); kunstiteadlane Leonhard Soonpää 70. a. (18. II 1903); moekunstnik Hilda Kruusi 50. a. (28. II 1923); esteetik Rudolf Sarap 50. a. (13. III 1923); graafik Alfred Saldre 50. a. (7. V 1923); teatrikunstnik-dekoraator Voldemar Haas 75. a. (2. VI 1898); maalikunstnik Ülo Teder 50. a. (23. VI 1923); sisekujundaja Aino Põldra 50. a. (1. VIII 1923); moekunstnik Melanie Kaarma 50. a. (4. VIII 1923); graafik Henn Rooneem 50. a. (8. VIII 1923); karikaturist Evald Piho 50. a. (14. VIII 1923); maalikunstnik Viktor Karrus 60. a. (28. VIII 1913); kunstnik-restauraator Maria Malahhova 70. a. (3. X 1903); klaasikunstnik Raimund Alling 50. a. (11. X 1923); akvarellist Varmo Pirk 60. a. (12. X 1913); keraamik Ellinor Piipuu 60. a. (18. X 1913); kunstiteadlane Ressi Kaera 50. a. (15. XI 1923); nahkehistöö-kunstnik Oie Krusten 50. a. (8. XII 1923) Tallinnas ja skulptor Endel Taniloo 50. a. (5. I 1923); maalikunstnik Elisabeth Kurre 70. a. (7. III 1903); skulptor Ole Ehelaid 60. a. (1. V 1913); skulptor Elmar Rebane 60. a. (26. V 1913); maalikunstnik Raimo Saare 50. a. (13. VI 1923); maalikunstnik Juhan Püttsepp 75. a. (4. VIII 1898); maalikunstnik Melanie Arrak 50. a. (12. X 1923); skulptor Lagle Israel 50. a. (20. X 1923) Tartus.

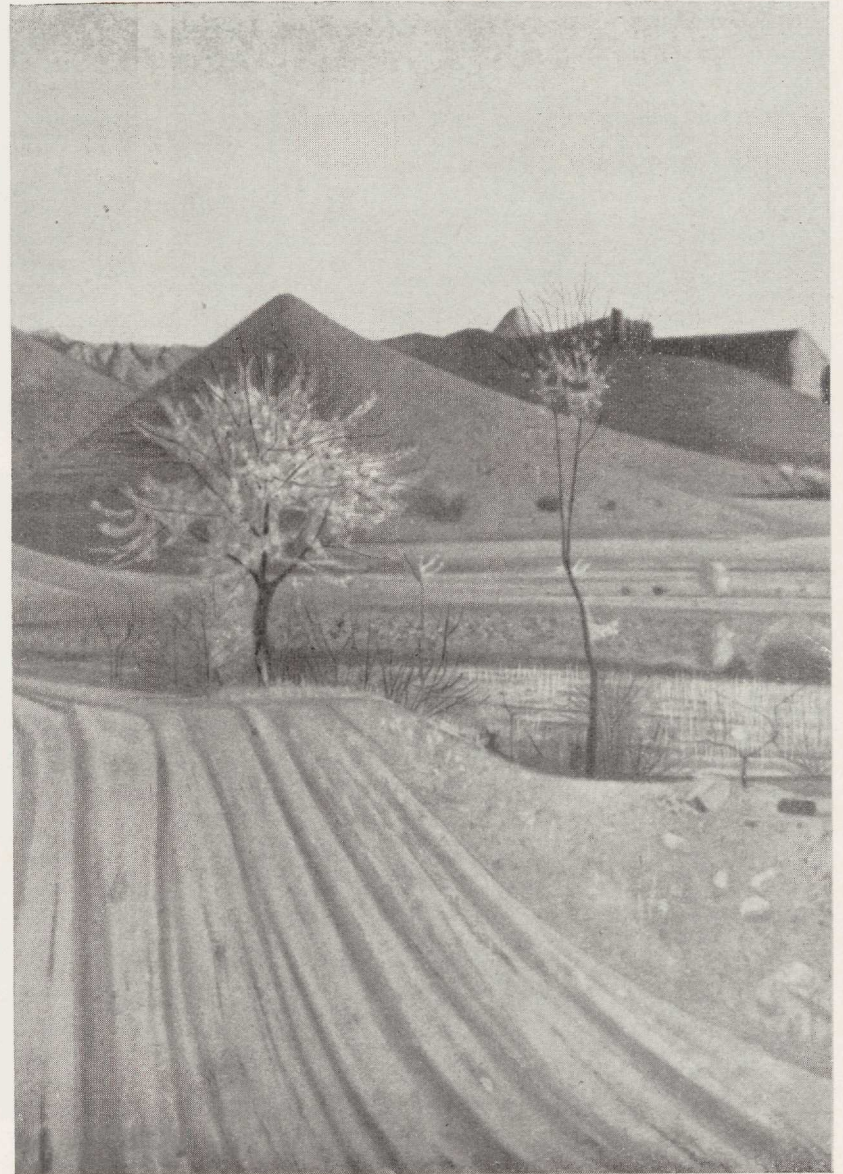
1972

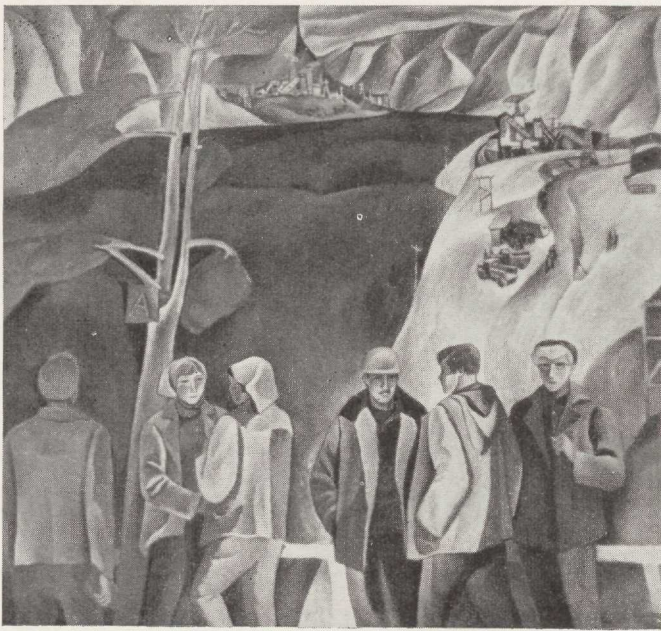
24. märtsil suri Tartus ENSV rahvakunstnik Elmar Kits (sünd. 27. IV 1913). 11. aprillil suri Tallinnas skulptor Garibaldi Pommer (sünd. 31. XII 1908). 1. septembril suri Tallinnas graafik Henn Sarap (sünd. 14. IX 1906). 24. septembril suri Tallinnas maali- ja teatrikunstnik Henrik Olvi (sünd. 19. I 1894). 25. oktoobril suri Tartus maalikunstnik Ivan Sokolov (sünd. 27. I 1884).

2

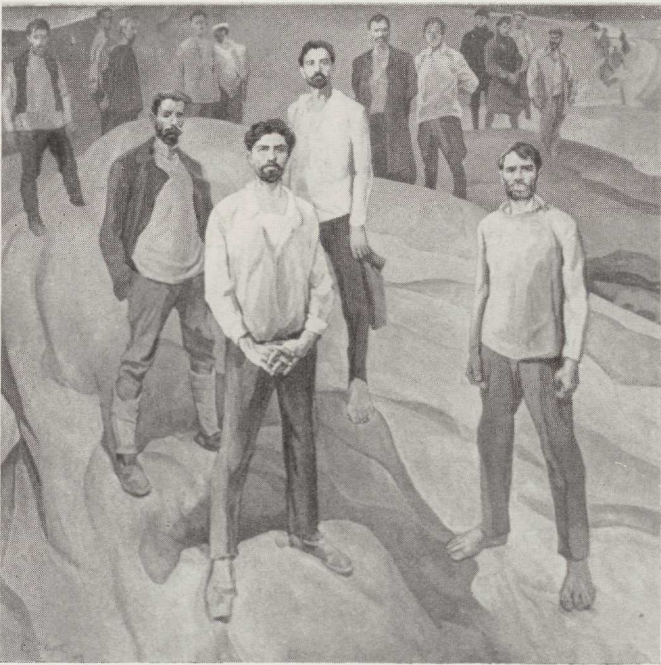


3





4 7



5 8



6 9



10

2. Viktor Sahnenko. Valgevene teeneline kunstitegelane M. Savitski. Õli. 1972.

3. Akop Akopjan. Vajotsdzor. Õli. 1970.

4. Demjan Janku. Jenissei. Õli. 1972.

5. Sant Jertevtsjan. Komissarid. Õli. 1972.

6. Grigor Handžjan. Leib mügedes. Õli. 1972.

7. Inese Ziemele. Suvi. Õli. 1972.

8. Minas Avetisjan. Lavaši küpsetamine. Õli. 1972.

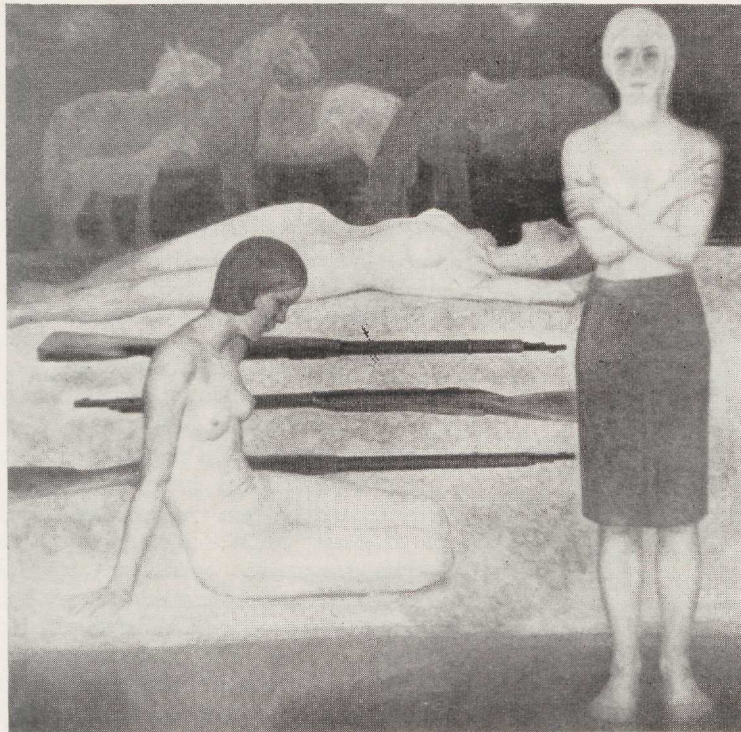
9. Sara Mamed Aga Kõzõ Namitokova-Manafova. Idamaa naiste I kongress. Õli. 1972.

11

10. Olev Subbi. Keskpäev. Õli, tempera. 1972.

11. Viktor Gromõko. Pühendatud Suure Isamaasõja naistele. Õli. 1971.

12. Silvestras Džjaukštas. Külvajad. Õli. 1972.



12

Üleliiduline kunstinäitus «NSVL — meie kodumaa» Moskva Kesknäitusesaalis oli pühendatud meie paljurahvuselise riigi moodustamise viiekümnendale aastapäevale. Selle ulatusliku ülevaatenäituse ekspositsioonis peegeldusid veenvalt need põhilised arengutendentsid, mis on iseloomulikud nõukogude kunstile viimasel aastakümnel.

Üheks olulisemaks saavutuseks on tugevate omanäoliste rahvuslike koolkondade kujunemine liiduvabariikides. Kui varasematel aastatel oli kunstinäitustel veel märgatav teatav disproportsioon vanade kunstikeskuste ja näiteks Kesk-Aasia liiduvabariikide alles noore kujutava kunsti arengutaseme vahel, siis praegu hakkavad need erinevused kiiresti kaduma. Toimus omapärane dialektiline protsess. Kõrgemate kunstioppeasutuste puudumise tõttu õppis enamik väiksemate liidu- ja autonoomsete vabariikide andekaid noori Moskvas ja Leningradis I. E. Repini ja V. I. Surikovi nimelistes NSVL Kunstiakadeemiale alluvates instituutides. Seal said nad tugeva professionaalse kooli, mis algselt oli kasuks rahvusliku kunsti arengule, edaspidi aga, eriti viimasel aastakümnel, avaldus selle koolituse piiratus ja ühekülgus küllaltki veenvalt. Paljude liiduvabariikide kunst oli selletõttu vähe iseseisev, orienteerus sageli ainult vene kunsti pärandile. Kesk-Aasia liiduvabariikide, valgevene, moldaavia jt. kunstnike seosed rahvuslike kunstitraditsioonidega olid nõrgad ning ühtekuuluvus oma maa ja rahvaga avaldus peamiselt kunstiteoste teemades ja süžeedes. Sealjuures tekkis vastuolu rahvusliku temaatika ja siledalt akadeemilise käsitluslaadi vahel. Üksikute vabariikide kunstnike tööd olid tüpaaži või maastikulise tausta erinevusele vaatamata üllatavalt sarnased nii meeleolult kui ka koloriidilt.

Üheks viimase aja arengu põhiliseks tunnuseks ongi ümberorienteerumine rahvuslikele kunstitraditsioonidele. Sellest protsessist ei jäänud kõrvale ka väljakujunenud koolkonnad. Nii süvenes vene nõukogude kunstis huvi 20. sajandi alguse avangardi pärandi vastu ning noorema generatsiooni kunstnike loomingu on näha otsesid seoseid «Ruutu Soldati» esindajate dekoratiivse koloriidi taotluste, Petrov-Vodkini loomingu dekoratiivsuse ja osaliselt nõukogude kahekümnendate aastate juhtiva rühmituse «OST'i» karmi laadiga. Paljudes rahvuslikes koolkondades kulges eneseleidmise protsess küllaltki keerukalt, eriti Taga-Kaukaasia ja Kesk-Aasia liiduvabariikides. Eriti seal, kus omal ajal islam takistas kujutava kunsti arengut ja puudusid vastavad traditsioonid, hakkas tekkima mingi eklektiline kombinatsioon keskaegsest miniatuurmaalist, araabia vallutuste eelsest monumentaalkunstist ja vene realistliku kunsti pärandist. Edaspidi hakkasid juba kristalliseeruma ühtsed koolkonnad, mille eesotsas seisavad tugevad kunstnikuisiksused, nagu Torgul Nari-

manbekov Aserbaidžaanis või Izzat Klõtšev Turkmeenias.

Mõnel määral erinev oli areng Gruusias ja Armeenias. Siin lõi rikkalik kunstipärand hoopis soodsamad tingimused traditsioonide ja novaatorluse dialektilisele ühtsusele. Ometi ei ole ka nende liiduvabariikide kunst vaba vanade eeskujude otsesest matkimisest. Nii näiteks gruusia skulptuuris keskaegsele metall-ehistööle toetuv rahvuslik kohutus on kaotanud oma algse fantaasiarikkuse ja temperamendi ning on muutunud omamoodi rahvuslikkuse väliseks tunnuseks, nagu seda meil on mõned «Uku» suveniirid. Gruusias ja Armeenias, tänu moele, Pirosmansvilile ja rahvuslikule primitiivismile, hakkas olustikulises maalisis ja teatridekoratsioonis levima dekoratiivse kallakuga neoprimitivism, mis samuti hakkab muutuma omamoodi stambiks. Moldaavias on tarbekunsti värvirikkus, vaipade mahe dekoratiivsus selleks hüp-esillaks, mille abil püütakse luua seoseid mineviku ja kaasaja vahel. See omapärane rahvusromantiline laine, mis on haaranud suure osa nõukogude kunstist, on paratamatu nähtus, on ülemineku-etapiks kaasaegsete rahvuslike koolkondade kujunemise käigus.

See tendents esineb hoopis nõrgemalt Balti liiduvabariikide kunstis, kus kahekümnenda sajandi kunsti arengu seaduspärasused avalduvad hoopis selgepiirilisel määral. Sellele vaatamata esineb ka siin rahvusromantika sugemeid, eriti tugevalt leedu graafikas rahvapiltide laadis teostatud värvilistes puu- ja linoollõigetes, osalt skulptuuris; samuti läti maalisis, näiteks Džemma Skulme rahvariities neidusid kujutavates pannoolikes kompositsioonides, ning gobeläänis, kuid ka meie vabariigi dekoratiivkunstis (E. Reemets). Viimaste aastate näitusepraktika on meile andnud veenvaid tõendeid sellest, et vaatamata rahvuslike koolkondade erinevustele areneb nõukogude kunst ühtsete seaduspärasuste järgi. Viimase kümne-viieteistkümnenda aasta vältel on meie kunsti iseloomu määranud kolm põhilist suunda, mis tekkisid kindlas ajaloolises järjestuses. Neist kõige «vanem» on viiekümnendate aastate lõpul tekkinud nn. range stiil. See kujunes välja vastukaaluks varem domineerinud teatraalsele paatosele ja sentimentaalsele lüürikale. Selles domineerivad jõulised tööinimeste kujud, ranged elust pargitud näod, omamoodi plakatlik-siluetne figuuride käsitlus, monumentaalseeriv, pidulikult frontaalne kompositsioon. Selle suuna peamiseks esindajateks kujunesid vene kunstis Pavel Nikonov ja Viktor Popkov, aserbaidžaanlane Tair Salahhov, valgevenelane Mihhail Savitski, lätlane Edgars Iltners, meie vabariigis Nikolai Kormašov jt. Edaspidi nende kunstnike loomingulaad muutus tunduvalt, «range stiil» on aga tänaseni juhtival kohal meie näitustel ja oli seda ka käsitletaval juubelinäitusel kaasajateemalistes maalides ja portreedes. Siin võis

leida «OST'i» meistrite A. Deineka ja J. Pimenovi industriaalseid rütme, rühmituse «Ruutu Soldat» noorema generatsiooni esindajate A. Kuprini, Falgi, K. Roždestvenski metalsete natüürmortide *cézanne*'likku kompaktselt ülesehitust. Uuemates töödes hakkab aga «range stiili» meistritel avalduma maalilisem käsitluslaad.

Teine — «romantiline» suund hakkas levima seoses retrospektiivisega, traditsioonilise olustiku käsitlusega ja on otseselt seoses rahvuslike koolkondade kristalliseerumisega. Ometi on «romantilisel» suunal hoopis tugevam toitepind. Suure Isamaasõja teema lüüriline käsitlus, külaolustikus peituv poeesia, inimese ja looduse panteistliku ühtsuse ülistamine paljude kunstnike poolt on soodustanud kaasaegse värvinguga romantismi tohutut levikut meie kunstis. Tuletagem meelde ukraina kunstniku Tatjana Jablonskaja olustikupilte, moldaavia maalija Mihhail Greku filosoofilise alltekstiga maale, meie Vive Tolli gravüüre, leedulase Jonas Švažase maastikke, venelase Vladimir Stožarovi linnavaateid. Romantiline suund on erakordselt laia tunde-kaalaga, alates lihtsa külamiljöö ülistamisest, juubelinäitusel esitatud Andrei Mõlnikovi kustodievlükust «Homnikust» kuni Suure Isamaasõja kangelasi meenutavate Ilmar Kimmi «1941. aasta komnoorteni» ja valgevenelase Viktor Gromõko paatoliku maalini «Pühendatud Suure Isamaasõja naistele».

Viimastel aastatel hakkab tugevnema filosoofilise kallakuga keerukate metafooridele, sümbolitele ja assotsiatsioonidele rajanev suund, mis on parimaid tulemusi saavutanud graafikas. Siin on aja ja koha ühtsuse asemel keerukatele ajalistele ja ruumilistele seostele rajanevate teoste loomine võimaldanud kunstnikel käsitleda kaasaja inimkonda eritavaid globaalseid probleeme, mobiliseerida vaataja fantaasiat. See filosoofiline suund on eriti tugevat poolehoidu leidnud leedu ja eesti graafikas. Oma erikaalult näitusel jääb see suund aga maha «rangest stiilist» kui ka «romantilisest» suunast. Näitusel «NSVL — meie kodumaa» leidsime kõrvuti nõukogude kunsti erinevaid arenguetappe esindavaid teoseid, erineva loomingu- ja käekirjaga kunstnikke, mis on taganud individuaalsuste ja taotluste mitmekesisust, mis omakorda on üheks nõukogude kaasaegse kunsti positiivseks jooneks.

Sellisel ulatuslikul näitusel, nagu seda oli NSVL 50. juubelit tähistav üleliiduline kunstinäitus, oli üks raskemaid probleeme tuhandete eksponaatide süsteemikindel esitamine. Varem pandi tööd üles kas üksikute vabariikide või teatud temaatilise printsiibi järgi. Et seekord oli eesmärgiks kogu nõukogude kunsti ulatuses avalduvate ühtsete arenguprotsesside näitamine, eksponeeriti töid läbi-segamini, žanrile ja teemale vaatamata, grupeerides vaid kunstiliike — maal, graafika, teatridekoratsioon, tarbekunst

ja skulptuur. Ja seda läbi kõikide saalide. Tõepoolest, kui varem eksisteeris näitustel omamoodi žanride hierarhia, kus suuremõõtmeliste kompositsioonidele kuulus väljapanekus põhiosa, siis seekord vastasid žanride proportsioonid tegelikult loomingu ilmnevatele. Valikus said määravaks esmajoones sisuline ja kunstiline väärtus, mis iga kord ei olene lõuendi mõõtmetest ja nimetuse pretensioonikusest. Arutamata siinjuures, kui hõlbus on seesugust väljapanekut vaadata külaltajal, kes peab iseseisvalt orienteeruma tööde ülirohkeses ja mitmekesisuses, näib, et praegusel momendil osutus see siiski ainuvõimalikuks lahenduseks. Sest just niimoodi tulevad selgemini esile nõukogude kunstis kulgevad arenguprotsessid ja suunad. Tundub, et siin etendas oma osa žürii hoiak, kes (mõnele erandile vaatamata) ei lasknud läbi varasematel aegadel levinud pinnapealseid, illustratiivseid, läägelit ilutsevas laadis töid.

Ilmse tendentsina võis tähele panna eemaldumist harjumuslikust, trafaretsest teemakäsitlusest, selle asemel aga suuremate üldistuste taotlust. Paistab olevat välja kujunenud teema, mida võiks kõige üldisemalt nimetada «kodumaa». See esines näitusel võrdset figuuraalse kompositsioonina, töö- või puhkusehetke, samuti inimese kujutamise looduse taustal, lihtsalt maastikuna või natüürmordina. Sealjuures kandis ka kõige tavalisem motiiv kaalukat sisu, kätkeades pingsat ja sisemist aktiivsust, meie ajastu ja tegelikkuse kontsentreeritud tunnetust. Ent ka «kodumaa» teema juures rõhutatakse sageli rahvuslikkust inimeste tüüpide või iseloomulikute maastikulõikude kaudu sedavõrd, et teatud motiivid muutuvad nagu omamoodi rahvuslike tunnuste märkide süsteemiks, millega kaasneb kohalike traditsiooniliste koolkondade ja võtete jälgimine. Seda suunda esindasid aserbaidžaanide kunstnikud Nadir Abdurahmanov rõkkavalt värvirõõmsas lõuendis «Aserbaidžaan mägedes» ja Torgul Narimanbekov dekoratiivses maalil «Enne pidu»; seda leidsime turkmeenlase Tšarõ Amangeldõjevi triptühhoonis «Valguse poole», leedulanna Sofia Veiverite mahlakas pildis «Tüdrukud Drevernost», Užgorodi kunstniku Vladimir Mikita rahvalikult lopsakas pannoolikus teoses «Pojapaja õnne eest. Külaklubis.». Üldse oli «kodumaa» teema esindatud sageli pidude, söömingute, etnograafilise kallakuga olustikustseenide kaudu. Niisuguses arengus peitub aga ka mõningane vastuolu. Meenub, kuidas 30-ndail aastail maaliti-joonistati meelsasti pidulikke söömaage kolhoosides, külluslikult kaetud laudu ja rõõmust säravaid nägusid. Nüüdsed rahvusliku värvinguga «pidupildid» on küll oma kujundikeele poolest kohalikele kunsti-traditsioonidele lähemal, nad on rafineeritumas käsitluslaadis, ometi ei seisa eespool mainitud piltidest kuigi palju kaugemal. Sageli minetavad nad tõe-

liselt kunstipärase sisulise kaalu ja lähevad oma olemuselt puhtdekoratiivsetele pannodele.

Huvitava tendentsina võis näitusel tähele panna kunstnike gruppe, kelle maailmatunnetuse lähedus on viinud ka nende teoste kunstilise lahenduse sarnasusele. Seda isegi erinevates vabariikides. Nii võis õrna tütarlapse või poisikeseohtu noormehe kuju karge looduse taustal tähele panna venelase Igor Obrossovi («Tütarlaps ja pääsukesed»), armeenlaste Feliks Gülanjani («Uus kanal»), Sarkis Muradjani («Värvate ees»), Ašot Melkonjani («Vaikus», «Armeenlane»), gruusia kunstniku Radõš Tordia («Tütarlapsed ja muusika») lõuendites. Vene *cézanne*'ismist lähtub grupp kunstnikke, kes loovad sisemiselt keskendatud, peenekoelise koloriidiga üldistatud laadis maale (Pjotr Ossovski «Peipsi järve kalurid», Viktor Popkovi «Ootel», Viktor Ivanovi «Autoportree tütreaga», Pjotr Smolini «Tuvid»).

Maaliekspositsioonis oli oluline koht portree. Sealjuures orienteerutakse portree loomisel osaliselt «range stiili» laadile. Näeme lihtsat istuvat või seisvat siluet-selt käsitletud figuuri neutraalsel taustal või jällegi olustikulisema kallakuga žanrilisi portreid. Esimeste hulka kuuluvad Minski kunstniku Viktor Sahnenko M. A. Savitski portree, leedulase Vladas Karatajuse kunstnike V. Mackevičiuse ja J. Kuzminskise maalilised portreed, meie Enn Põldroosi M. Summataveti portree. Teist suunda esindasid Permi kunstniku Jevgeni Širokovi «Kirjanik Nazarevski» ja «T. E. Kovalenko» ja leningradlase Pjotr Ignatjevi «A. Blok» ja paljud teised. Kahjuks ei ole portreekunst täiesti vaba teatud salongsest kõrvalmaigust ja isegi paraadlikkusest.

Graafika ekspositsioonis rõõmustas teoste põhjalikum professionaalne töötlus, graafiliste tehnikate oskuslikum, tundlikum kasutamine. Vene NFSV graafikas esines märkimisväärse eduga V. Favrovski koolkond. Niisuguste tunnustatud meistrite, nagu Juri Zahharovi ofortide sarjad «Moskva», «Küla» ja Illarion Golõtsini pliiatsiportreedede kõrval esinesid edukalt moskvalannad Klara Kalinõtševa (värviliste litodega «Järvede maa») ja Galina Ivanova (värviliste linogravüüridega «Kodumaa»). Favorski koolkonna meistrite töid iseloomustab rafineeritud joon, õhuline graafiliste tehnikate käsitlus, teatav impressionistlik üldmulje. Vene NFSV kunstnikud esitasid rea kaalukaid graafilisi seeriaid, mida iseloomustab jõuline, kohati askeetlikult lihtne käsitluslaad, dramaatiline pinge, «range stiili» omapärane graafiline tõlgendus. Siia kuuluvad moskvalaste Vjatšeslav Stekolõtšikovi sõejoonistuste sari «Moskva sõdurisinelis» ja Vitali Petrovi autolitod «Sevastopol». Plakatlikumad on Igor Obrossovi temperajoonistused «Küla» ja «Inimesed» ja Konstantin Nazarovi autolitod «Siberi naftatöölised». Käsitledes rahvusvahelisi võitlustemasid, pöördu-

vad graafikud sageli Lääne revolutsiooniliste kunstnike vormivõtete ja kompositsioonikäsitluse poole. Eriti kujukalt avaldus see tendents moskvalanna Tatjana Tolstaja linogravüüride sarjas «Töölisliikumise ajalugu». Selle sarja üksikutes lehtedes meenutavad järskude heledate-tumedate pindade kontrastid ja löiketehnika robustsus F. Masereeli käsitluslaadi, kusjuures suurem formaat tingis tumedate pindade raskepärasuse, mida Masereeli väiksemamõõdulistes lehtedes ei leia.

Näib, et vennasvabariikide graafikas on hakanud ausse tõusma joonistus. Eriti tugeva mulje jättis armeenlase Rudolf Hatšaturjani pliiatsijoonistuste sari «Noorus» (lehed «Lapsepõlv», «Laul», «Pruut»). Otse renessansliku selgusega, mingi erilise poeetilise sisseelamisega ja tundlikkusega on ühendatud selge siluetimõju peente, vaevaltmärgatavate tonaalsete üleminekutega. Kui otsida võrdlusi sellele sarjale, siis leiab seda ehk Aino Bachi 50-ndate aastate kuivnõelatehnikas lehtedes. On tõeliselt kahju, et meie vabariigi kunstnikud vähe joonistavad, ometi on eesti kunstis Kristjan Raua ja Eduard Wiiralti joonistused suurepäraseks tõendiks sõe- ja pliiatsijoonistuse mitmekesistest võimalustest. Eks tõesta seda ka vanameister Günther Reindorffi kunsti-pärand.

Graafika ekspositsioonis jäid meelde elujaatavad värvilised autolitod leningradlase Viktor Vilneri sarjast «Meie elu päevad», valgevene kunstniku Vladimir Poštšastjevi maastikuofordid «Polesje», kiievlanna Ada Robatšuki monotüüpiad sarjast «Kamtšatka geoloogid».

Balti liiduvabariikide graafika oli hoopis esinduslikumalt tutvustatud Tallinnas toimunud triennaalil ning hajutatuna teiste vabariikide meistrite graafiliste lehtede sekka, ei pääsenud nad Moskvast sellisel määral mõjule, nagu nad oleks väärinud. Leedulastest olid esitatud Petras Repšys litoga sarjast «Leedu rahvalikud spordimängud», Algirdas Pakeliunas puugravüüriiga «Talvine sadam» sarjast «Vana Kaunas», Sigute Valiuviene koloreeritud linoollõikega «Sodaauto II» jt. Kui S. Valiuviene, nagu ka näitusel esitatud Aldona Skirutyte värviliste linoollõikete sarjas «Leedu nõukogude küla» toetuvad traditsioonilisele rahvapildile, siis P. Repšys ja A. Pakeliunas esitavad kujundite keelet ja käsitluslaadilt keerulisemat suunda. Lätlastest esines silmapaistvalt Gunārs Krollis lino-gravüüride sarjaga «Vabariigile pühendatud». Meie graafikat esindasid Avo Keerend, Alex Kütt, Peeter Ulas, Herald Eelma, Vive Tolli jt.

Teatridekoratsioonile ja kostüümile oli pühendatud ulatuslik väljapanek. Meie vabariik aga teatrikunsti ekspositsioonis polnud esindatud, samuti nagu läti ja leedu teatrikunstnikud. Seevastu Taga-Kaukaasia ja Kesk-Aasia vabariigid olid näitusele saatnud arvukaid lavakujunduse eskiise. Näib, et teatrikunstnike,

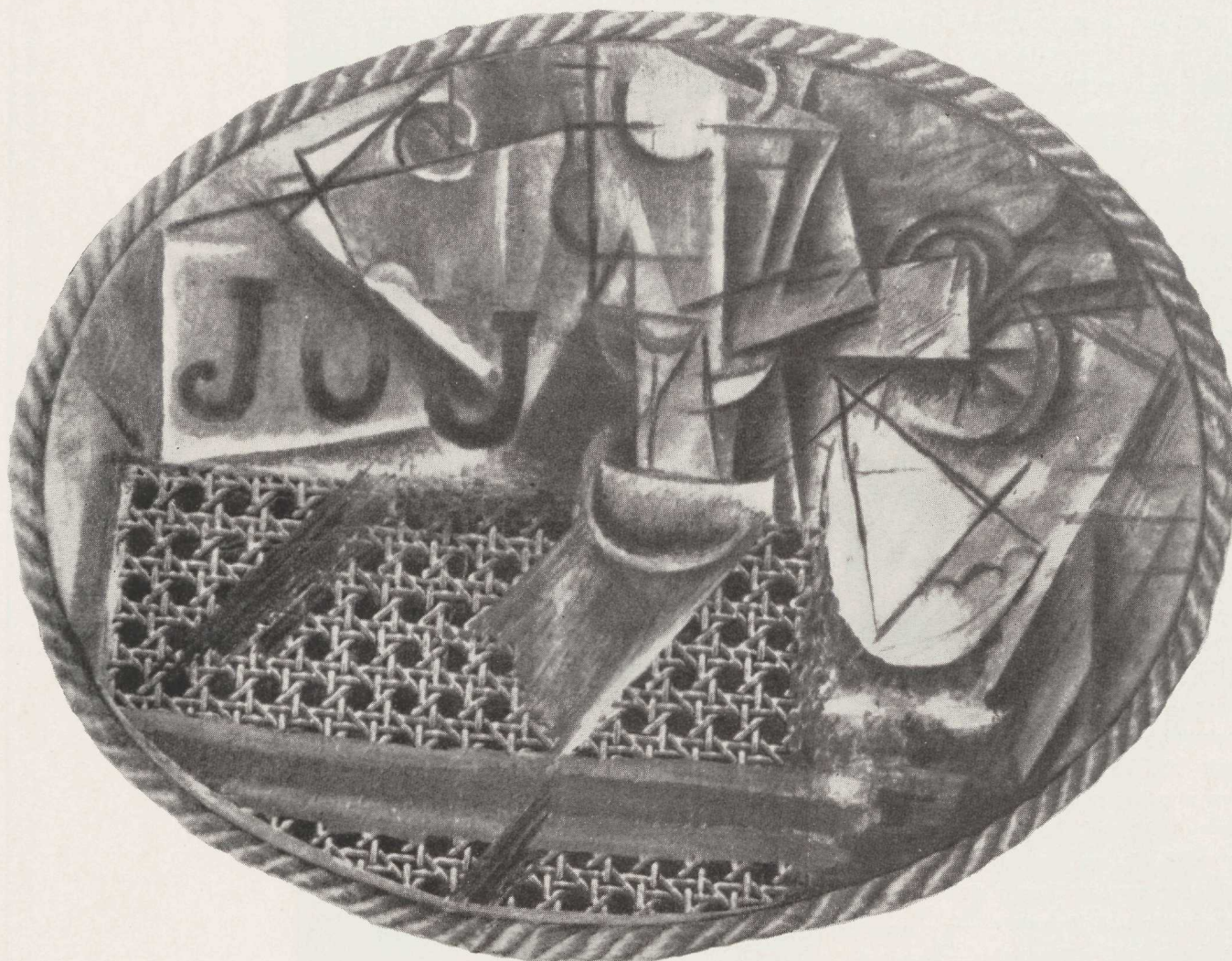
samuti nagu kinokunstnike loomingu esitamise piiratud ekspositsioonipinna tingimustes on vaevalt õigustatud, kuna need kunstiliigid ikkagi iseseisvalt ei eksisteeri, vaid on elemendiks teatrilavastuses või filmis. Nende esitamiseks näitusele püüavad kunstnikud dekoratsioonieskiise viimistleda selliselt, et need saavutaksid iseseisva tähenduse kunsti-teosena, kaotades sealjuures aga oma orgaanilise seose lavastusega. Võib-olla õigustab lavakujunduse eskiiside ja kostüümikavandite esitamist asjaolu, et teatrikunstnikele omane fantaasiaküllus, leidlikkus ja stiilitunne toob näituse üldilmesse värskust ja improvisatsioonilisust, mis sageli puudub maalil ja graafikal.

Skulptuur oli väljas peamiselt portreepeade ja väiksemate kompositsioonidega. Lemmikmaterjaliks tundus olevat pronks, vähemal määral graniit ja puu. Portreepeades domineeris staatiline, rangelt üldistav käsitlus. Võib-olla seda üldist tendentsi esindab ilmekalt meie Olav Männi inglistinast Harald Ilvese portree. Pateetilis-esinduslikku laadi harrastab pidevalt lätlanna Lea Davidova-Medene. Taga-Kaukaasia skulptorite lihtsat, plastiliselt peenelt läbitunnetatud laadi esitab Bakuu skulptor Fuad Babihhanov toneeritud kipsist «Talupojas». Suurematest skulptuurikompositsioonidest oli üheks silmapaistvamaks halvale eksponeerimisele vaatamata Matti Variku üllalt pateetiline «Song-My». Ei jäänud ulatuslikumate tööde varju ka Riho Kulla hoogsad «Kitsed». Tervikuna oli skulptuur maali ja graafikaga võrreldes traditsioonilisem, kammerlikum ja vähem probleemikas.

Tarbekunsti osakond näitusel ei olnud eriti ulatuslik ning piirdus põhiliselt suuremate temaatiliste teoste — gobeläänide, metallist pannode, keraamilise dekoratiivskulptuuri — esitamisega, töödega, mis lähenesid mõneti monumentaal-dekoratiivkunstile.

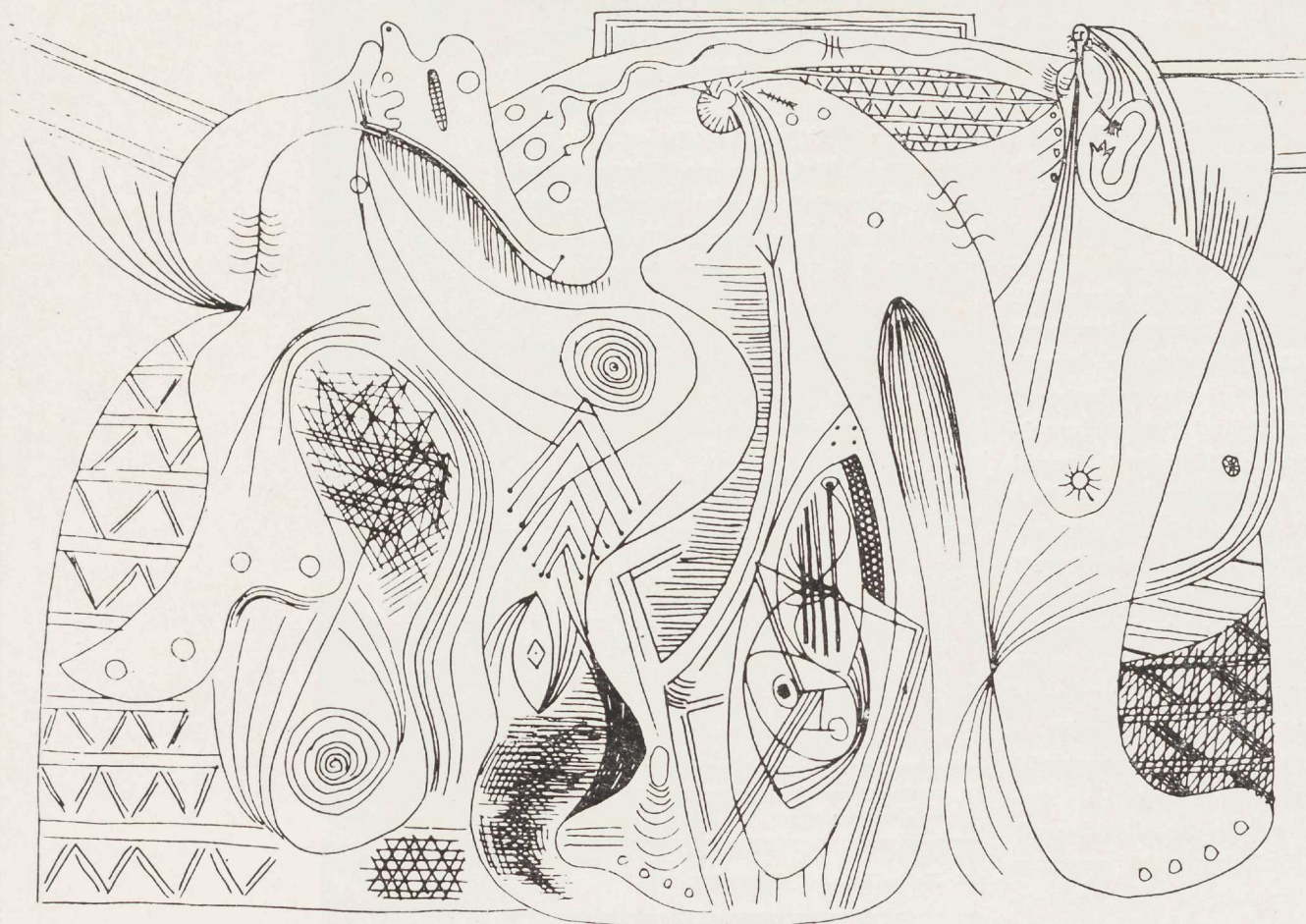
Meie vabariigi kunstnikest näitasid gobelääne Mari Adamson, Elgi Reemets, Leesi Erm, Merike Männi, metallpannoosid Salme Raunam, Nora Raba, Enn Johannes, dekoratiivskulptuure Mall Valk, Naima Uustalu jt. Ometi oli eesti tarbekunsti erikaal, võrreldes varasemate üleliiduliste näitustega, küllaltki tagasihoidlik (nahkehistöö ei olnud üldse eksponeeritud). Näib, et sellised ülevaatenäitused tuleb korraldada eraldi kujutava kunsti teostest ja eraldi tarbekunstist, kuna viimane nõuab palju eksponeerimispinda interjööri ja eseme õige vahekorra loomiseks. Juubelinäituse ruumikitsikuse tingimustes aga tarbekunst seekord üldse mõjule ei pääsenud.

Mõningatele lünkadele vaatamata tõi näitus esile nõukogude kunsti uued positiivsed nihked ja arengusuunad. Peamine seisneb selles, et didaktikat on asendamas filosoofiline üldistus, et kunstnikud on asunud julgelt, vabamalt ja emotsionaalsemalt oma maailmapilti kunstilistes kujundites edasi andma.



13

14



20. sajandi kunsti suurkuju, Lenini preemia «Rahu kindlustamise eest rahvaste vahel» laureaat 1962. aastast, Pablo Picasso käsi lakkas töötamast 8. aprillil 1973. aastal. Suri meister, kes üle 70 aasta kestnud loomingulise tegevusega tõestas oma juba 1935. aastal pihitud sõnu: «Ma ei saaks elada, andmata kogu oma aega kunstile. Ma armastan kunsti kui oma elu ainust sihti. Kõik, mida ma teen seoses kunstiga, pakub mulle suurimat rõõmu.» Picasso oli ilma ühegi kahtluseta kunstnik, kellest 20. sajandi vältel on kõige rohkem kirjutatud ning kelle tegevus ja looming on andnud pidevalt põhjusi diskussioonideks ja poleemikaks. Ja see on ka arusaadav, sest oma analüütilise meele ja dramaatilise karakteri tõttu pole ta oma varasest noorusest peale võtnud vastu ühtki ennast ühekülgsest pakkuvat tõelisust, ilma et ta otsekohe poleks avastanud selle vastuolulisust. Picassot paelus kogu elu jooksul ühiskonnas kui ka kunstis pulbitsev sisemine erutus. Ja kuigi sõnaselgelt formuleeris ta oma suhtumise kunsti ja kunstnikusse («*Kes siis Teie arvates on kunstnik? Mingisugune nõdra-meelne, kellel on ainult silmad, kui ta on kunstnik, või ainult kõrvad, kui ta on muusik... Vastupidi! Ta on samaaegselt poliitiline olend, kes kogu aeg kaasa elab maailmas toimuvatele sündmustele — hirmsatele, põlevatele või rõõmsatele — ja kes ennast kujundab täielikus vastavuses neile sündmustele. Kuidas võidakse mitte huvituda teistest inimestest ja ennast elevandiluuist torni üksildusse peita elu eest, mis nii mitmekülgsest meie ees avaneb? Ei, maalikunst pole loodud eluruumide kaunistamiseks. Ta on relv rünnakuks ja kaitseks vaenlase vastu.*») alles Teise maailmasõja lõpuaastal, kandis see ta loomingut kogu ta elu vältel. Seetõttu kajastuvad Picasso loomingus kogu 20. sajandi ühiskonda ja kunsti, samuti tema isiklikku elu mõjustanud sündmused — nii helged kui varjupoolsed. Esimese maailmasõja päevil ilmusid tema arvukate dekoratiivselt lopsakate kubistlike piltide ritta täiesti natuuri-lähedased pintslijoonistused, mis joonelt ja üldkäsituselt olid lähedased Ingres'i töödele. 1917. aastal loodud teatrikujunduses Cocteau' balletile «Parade» sulges Picasso terviklikku lavapilti nii tema poolt kavandatud ebainimlikud kubistlikud figuurid-automaadid («Managerid») kui ka tantsijate elavad figuurid — saavutades sellega ebatõelise, absurdse atmosfääri-mõju. Balletiprospetti eessõnas püüdis Apollinaire seda reaalse ja eba-

reaalse omapärasest segu väljendada sõnaga «sur-réalisme».

Uues kvaliteedis põimuvad klassikaline jooneselgus ja kubistlik artistlikkus Picasso 20-ndate aastate kunstis. Ühelt poolt ilmnes Picasso soov tõsta väline reaalsus ausse klassikalise kaasabil. Ent sellel Picasso neoklassitsismil oli rahutukstegev, hirmust täidetud, kohati iroonilinegi aspekt, mis vastas täiesti ajastu vaimule. Teisalt tungis tema kubistlikesse arlekii- ni- ja natüürmordipiltidesse, mis haaravad oma pidulike vormide ja artistliku rütmiga, tähendusrikas ent raskemeelne noot, mida Picasso edaspidigi enam vältida ei suuda. Ja siit läks tee juba rahuliku klassikalise joone hülgamiseni. Tundub, et just sellest ajast, ca 1925. aastast alates hakkas Picasso tajuma, et mida monströössem on vorm, seda võimsam on selle dramaatiline hoog ja seda agressiivsem on selle võime sütitada vaatajat. Picasso tungis sisse pildimärkide maailma ja leiutas enda tarvis dramaatilise laadiga pildikirja, oma kujunditesüsteemi. Seda rakendas ta suure sihikindlusega ja mõjukalt ka oma dramaatiliselt pingetatud suurteoste «Guernica» (1937) kui ka «Rahu» ja «Sõda» (mõlemad 1952) loomisel. Neis kõigis, nagu ka kogu Picasso tegevuses Prantsuse KP liikmena, avaldus tema aktiivne fašismi- ja sõjavastane hoiak.

Ja kui me täna ja ka tulevikus Picasso üllirikast keerukat ja mitmekesisest loomingu- list pärandit vaatame ja hindame, läh- tugem Picasso väitest: «Mina maalin, nagu teised kirjutavad oma autobiograafia- fiat. Minu tööd, olgu nad lõpetatud või mitte, on leheküljed minu päevikust ja on kehtivad ainult sellistena. Tulevik valib leheküljed, mida ta paremaks peab.»

MILVI ALAS

13. Pablo Picasso. Natüürmord pilliroost tooliga. Kevad. Oii. 1912.

14. Pablo Picasso. Joonistus. 1927.



MALLE LEISI ATELJEES

Ateljeesse tuleme selleks, et kunstnikku mõistma õppida. Seal näeme tema teoseid koos, uurime neid tähelepanelikult, püüame eskiisides ja lõpetamata töödes aimata otsiva ja loova mõtte radu. Malle Leis on aga erandjuhtum. Tema teoste mõju peaaegu ei sõltu «tajumise situatsioonist»: olgu meie ees üks või palju maale, näitusel või ateljees, lõpetatud või isegi lõpetamata töö, ikka kehastuvad teoste kunstikontseptsioon, iseloom ja stiil äärmise selgusega. Iga osa kannab endas peaaegu kõiki terviku jooni, sest tervik on erakordselt homogeenne ning kujutab endast selge idee vääramatult järjekindlat teostust.

Kunstniku kogu sisaldab muidugi ka tema varajasi, «vanu» töid. Sõna «vana» tuleb panna jutumärkidesse: meenutagem, et Malle Leis lõpetas instituudi 1966. aastal ja on iseseisvat loominguteed käinud seitse aastat. Seda pole just eriti palju, aga kui kindlalt asus ta nende aastate jooksul oma kohale meie juhtivate maalikunstnike tuumikus. Seejuures on tema individuaalsus niivõrd selgepiiriline, et näib, nagu ta oleks alati olnud niisugune, ja ei tule enam meeldegi tema varasemad tööd, kus aeg-ajalt kõlavad selgesti *pop-art*'i ja teiste voolude vastukajad. Kuid ka seal on alati olemas selle Malle Leisi algmed, kelleks ta on saanud aja jooksul, nõnda et noid maale tahaks nimetada «varaleislikeks». Oma «vanu» töid sorides märgib kunstnik: «Kujutage ette! Tollal näis mulle, et see on ainuvõimalik viis pilte teha.» Aeg läks ja Malle Leis leidis teise viisi. Kuid veendumus, et momendi viis on tema jaoks ainuvõimalik, on vist alles jäänud. Kas mitte sellest ei tulenegi tema loomingu tervik, mis võrdub isendaga kõigis oma osades? Malle Leis teab igatahes väga hästi, mida ta tahab, ja teostab oma kavatsused laitmatu meisterlikkusega ning enesekindlusega.

Malle Leisi tööd võiksid olla suurepäraseks tasapinnalise kompositsiooni õpikuks. Siin on kompaktne, rahulik, peaaegu monumentaalne kompositsioon, siin dünaamiline, lennukas, hoogsatele diagonaalidele rajanev. Siin on peaaegu ornamentaalne, ühtlaselt kogu pildi pinda kattev kompositsioon, siin täiesti ornamentaalne, regulaarsete rütmiliste kordustega, aga siin vastupidi, peaaegu tühi pind, esteetiliselt organiseeritud üheainsa «punkt»-motiiviga. On sümmeetrilisi ja asümmeetrilisi, suletud ja avatud, fragmentaarsete kompositsioone, on konstruktsioone, mis kuulekalt järgivad formaati ja on allutatud raamile, ning konstruktsioone, mis hulljulgelt lõhuvad raami, on mängu formaatidega, kahe või rohkema pildi ühendamisest ühte raami, ja vastupidi, mitme pildi «lükkimist» ühe jätkuva motiivi niidile.

See oleks muidugi mitte niivõrd õpik — üldtuntud tõdede kogu, kuivõrd meisterlikkuse kool, hiilgav klassikaliste võtete leidliku (seetõttu täis värskust ja uudust) kasutamise ja mitte vähem leidliku ning teravmeelse traditsiooniliste reeglite

rikkumise demonstratsioon, kusjuures rikkumine on eriti efektne, sest see toimub reeglite järgimise ja kinnitamise foonil. Sama meisterlikult valdab kunstnik vormi, värvi, joont. Oma lemmikobjekti — lille — vaadeldes toob Malle Leis erakordse veenvusega esile vormide liikumise ja kõverused, kasutades selleks niihästi värvide üleminekuid kui ka julge ja kindla joonega kontuure. Värvide kooskõlal ja kontrastidel on kompositsioonides eriti tähtis osa. Tegelikult peaks rääkima erilaadsetest suhetest, sest Malle Leis väidab, et «koloriit on meie juures söimusõna. Muide, dekoratiivsus ka». Ja see on oluline, sest siit pääseb kunstniku loomingu sügavatesse kihtidesse.

Alustagem pealegi mitte värvist, alustagem lilledest. Kunstniku suhtumine objektisse on tema loomingu iseloomu mõistmiseks väga tähtis. Malle Leisi maalide alaliseks motiiviks on lilled. Songi ajastu Hiinas oleks teda peetud esmajoones tolal kõige populaarsema žanri *hua niao* — lindude ja lillede žanri (mille juurde kuulub ka putukate kujutamine) esindajaks. Muide, euroopa traditsioonides leidis kunstnikke, kes uurisid lilli ja linde sama tähelepanelikult, näiteks Dürer oma kuulsates akvarellides, vanad natüürmordimeistrid... Malle Leisi võrdlemine tema klassikaliste eelkäijatega selles žanris võiks olla õpetlik.

Väliselt on Malle Leisil palju lähedast vanade hiina meistritega (samuti nende järgijate jaapanlastega). Nii siin kui seal kohtame taimeplastika, varre ja lehtede anatoomilise ehituse, õielehtede väriseva liikumise tähelepanelikku, skrupuloosset uurimist, joonte kontuuri ja värvipinna omavahelist seost, vaba kompositsiooni ja eriti fragmentaarset kompositsiooni julget kasutamist, «ülemineva» motiiviga kahe- ja kolmeosalist kompositsiooni jne. Ja ometi on nende väliselt sarnaste nähtuste vahel kuristik, sest nad kehastavad printsiipiaalselt erinevat maalikontseptsiooni ja erinevat suhtumist maali vahekorda «maalivälise» maailmaga.

Hiina *hua niao* pakub teatud maalikunsti süsteemisi interpretateeritud reaalse maailma fragmenti reaalsete sidemetega. Pildielementide omavahelised suhted on tingitud motiivi objektiivsetest omadustest ja peegeldavad suhteid asjade vahel: just nõnda on omavahel seotud varred, lehed, õienupud, puhkenud ja pudenenud õied, vesi ja tuul Hsü-Hsi kuulsal maalil. Meie ees on fragment lõpmatust, terviklikust maailmast, täis katkematuist sidemaid ja sõltuvusi.

Malle Leisi maalil on lill oma loomulikust, reaalsest kontekstist lõplikult välja rebitud. Rangelt öeldes: ta oli lill, elab nüüd aga hoopis teistsugust elu, olles saa-

nud esmajoones ja eelkõige maali koostisosaks. Endised sidemed on kaotatud — ei ole enam mulda, õhku, valgust, on ainult pildi maailm, ja lill moodustab tema peamise konstruktiivse osa. Ka Malle Leisi maalides esineb tuult, mis on justkui puistanud pildi pinnale kerget lilli, kuid see on teistsugune tuul, mis puhub väljaspool aega, igavesti. Anatole France'i sõnade järgi on see «liikumatu orkaan», lühidalt: ainult kompositsiooni loomiseks vajalik «pildituul». Maali süsteem on autonoomne ja iga ese, mis sellesse satub, «unustab» oma endised funktsioonid, nüüd elab üksnes pildi koostisosana, selles on tema uus funktsioon.

Nimetatud erinevus pakub huvi ka teisest aspektist. Hiina lillede-lindude žanril oli vähemalt kolm tähendust. Kuigi *hua niao* asus vanaaja žanride hierarhias kaheksandal kohal, oli tal suur eetiline tähtsus, eriti tema õitseajal, mil vahetut pöördumist looduse poole peeti maailma mõistmise, kõiksusse sulamise ja elumõtte leidmise parimaks viisiks. Nõnda oli maal ühtaegu esteetiline fakt (kunsti vilil, ilu looming), ning tunnetuslik ja eetiline akt, kuivõrd maailma tunnetamisel oli eetiline värving. Kui Dürer anatoomi täpsusega rohukimpu uuris, puudus tema töös tõenäoliselt eetiline moment, tunnetuslik ja esteetiline moment seevastu sulasid ühte: rohi oma reaalses olemises muutus lõplikuks ja kõrgeimaks esteetiliseks instantsiks, iluks endaks. Ja lõpuks: Malle Leisil (ka selles mõttes kuulub ta jäägitult oma aega) eraldusid eetiline ja tunnetuslik alge esteetilisest, see viimane avaldub aga omapärasel looduse ja kunsti sünteesis, sünteesis, kus vaieldamatult domineerib loomise moment, ilu tege- mine moment.

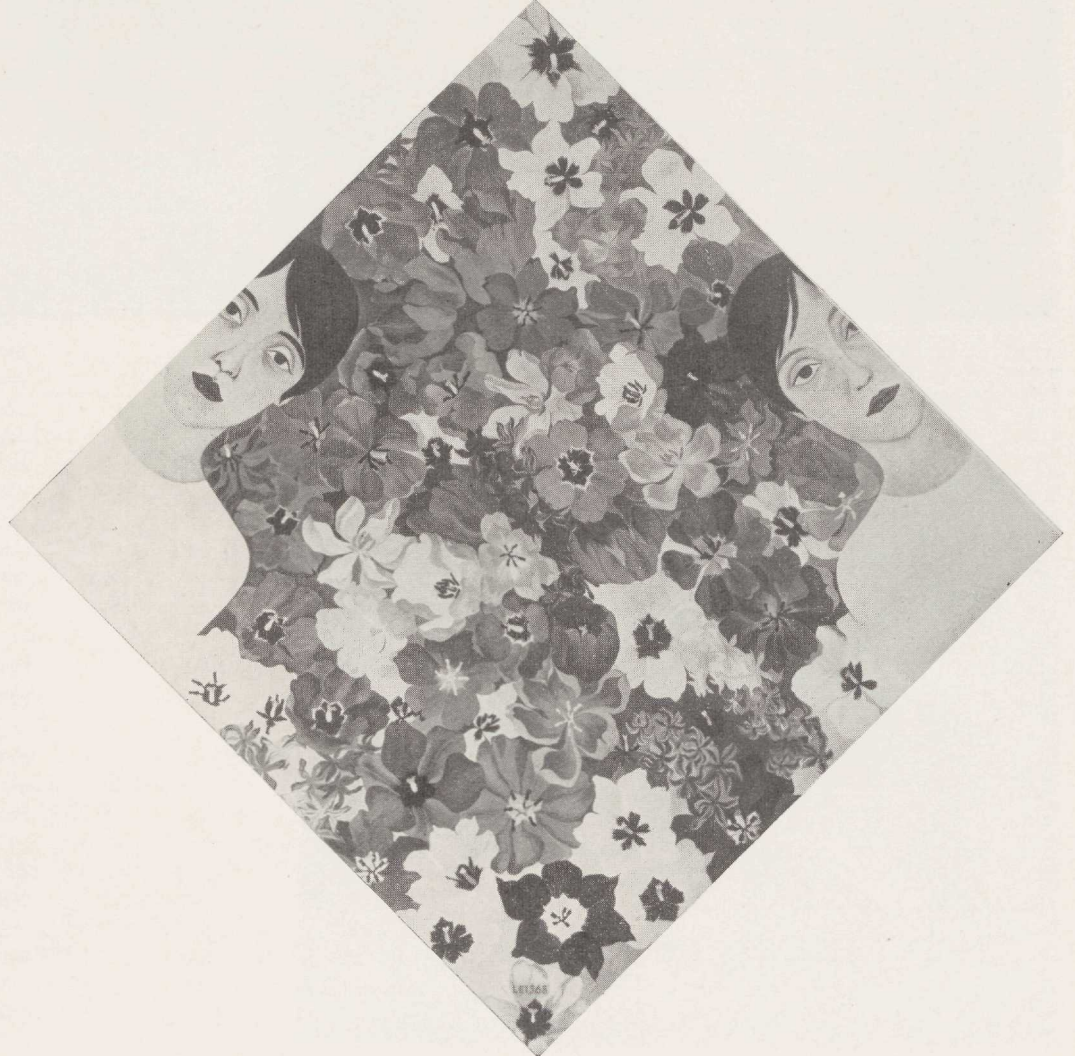
Kunstniku formeeriv tahe allub aga tervele reale kitsendustele. Kõigepealt, ta ei deformeeri reaalseid esemeid, vaid kasutab neid säärastena, nagu nad on antud. Et ese sobiks uutesse eksisteerimistingimustesse, et teda maalisüsteemi lülitada, tuleb ta endistest sidemetest vabastada. Tarvilikuks eeltingimuseks on seepärast maksimaalsel määral välja selgitada esemete autonoomne plastiline väärtus. Seda kunstnik teebki, markeerides igati kontuuri liikumist, mahulist vormi ning eriti värvijõudu ja pinget kui omaette väärtusi. Niiviisi tekib võimalus luua kontraste ja kooskõlasiid teiste omaette väärtusega värvidega, sealhulgas ka fooni abstraktsete värvidega. Üks värv ei sula teisega kokku, iga värvipind või -tsoon säilitab teatud määral iseseisvuse, jääb selgesti eraldatavaks konstruktsiooniühikuks, kogu maalikõne on artikuleeritud kindlalt ühetähenduslikult. Ei tea, kuidas on lood koloriidiga, kuid suveräänsete, täpselt piiritletud värvipindade ühendused on hämmastavalt peened ja kaunid. Selle probleemi juurde pöördume veel tagasi.

Õeldu maksab mitte ainult värvide, vaid ka inimfigureid, käte, või hobuste, või jalgrataste, või liblikate kohta. Ja ilmselt sel momendil, mil lülitame oma vaatlus-



16

17





ringi kogu esemaliste motiivide repertuaari, mis moodustab ikonograafia arsenal, kerkib vältimatult küsimus maalide mõttest ehk nagu sageli igapäevases kõnepruugis väljendatakse — sellest, «mida kunstnik on tahtnud öelda?» Malle Leisilt pole mõtet seda küsida, ta kuulutab meile ainult tuntud tõde — kui saab öelda sõnadega, ei ole mõtet maalida. Ja tal on absoluutselt õigus.

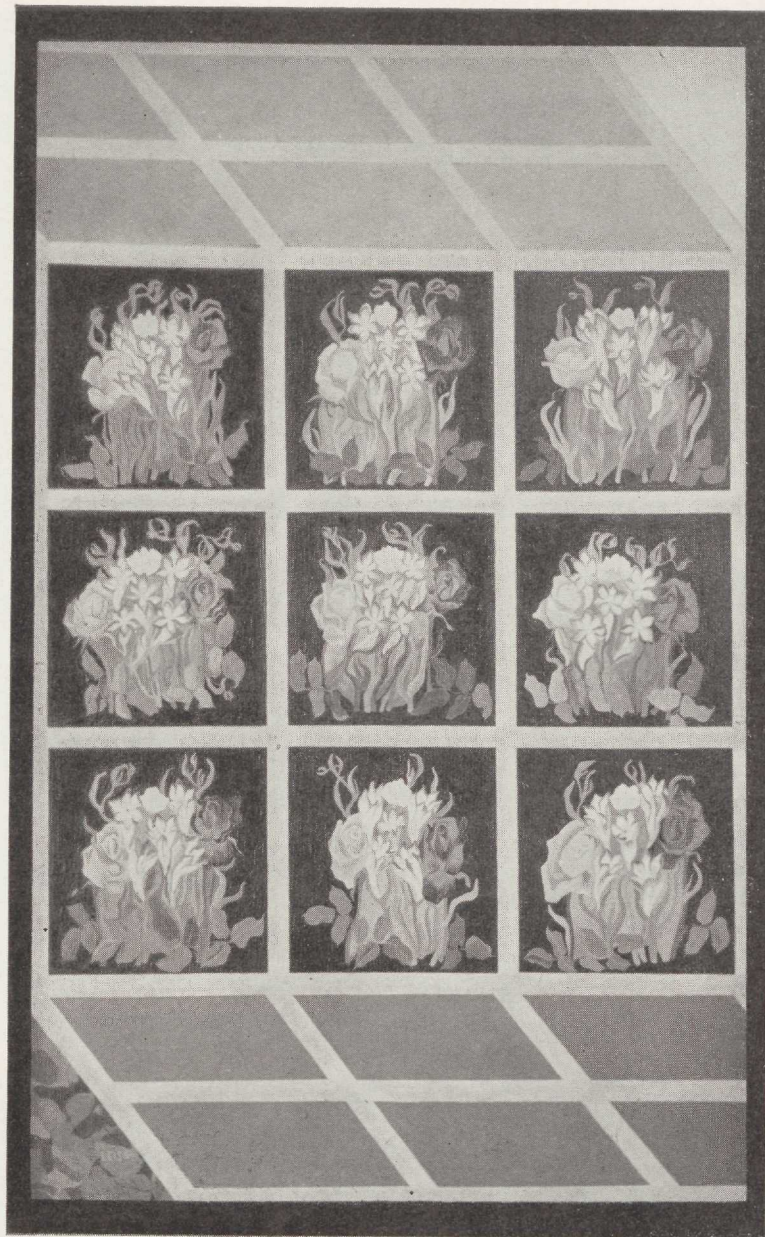
Niisiis maalid. Kerge on märgata, et ka maalid püüavad vastusest kõrvale põigelda. Õigemini, ei püüa mitte niivõrd kõrvale põigelda, kuivõrd annavad ülimalt ebamääraseid ja kahemõttelisi vastuseid. Jah, sisu on vaieldamatult olemas. Kuid tarvitseb katsuda teda sõnadega tabada, ta kaob, libiseb käest. Siin on näiteks suur kaunis hele lillekimp. Ta võiks olla lihtsalt lillekimp, kui poleks valget kätt, mis sirutub ta poole raami tagant. Käsi toob maali mõttesse uue sisulise nüansi, kuid millise just, seda on raske öelda. Inimene ja lilled? Igatsus lillede järele? Iga võimalik interpretatsioon on kas liiga ebamäärane või liiga otsene, pinnapealne, ühekülgne. Nii on maali puhul «Naine lahkub» — jäetud meile lõpmatu hulk võimalusi oletada, kust ja kuhu ta lahkub, ja igäüks neist on eraldi võetuna väär. Kindel on ainult see, et naine lahkub paremale ja kaob varsti maali raami taha. Täpselt samuti vaadake ette, kui hakkate tõlgendada «Mõtteleja» tütarlapse pead mõtte või tarkuse kujutamise või sümboliseerimisena ning värvilisi horisontaaltriipe tema kohal mõtlemisprotsessi emanatsioonina.

Malle Leisi maalid mängivad vaatajaga keerulist, elegantset mängu. Nad kuulutavad meile otsekohe, et nad on midagi rohkemat kui lihtsalt asjad, kunstiohjektid, mis on mõeldud kõige lihtsama esteetilise naudingu pakkumiseks. Nad on põhiolemuselt sümbolid, kuid erilaadsed sümbolid, mis ei võimalda mitte ainult ühetähenduslikku, vaid üldse mitte mingisugust kindlat tõlgendust. Rangelt võttes on nad sümbolid, mis kinnitavad ainult seda, et nad on sümbolid, et nende funktsioon on evida tähendust, kuid mitte midagi kindlat oma tähenduse kohta nad öelda ei saa. Vaataja, kes ei piirdu joonte ja värviharmonia nautimisega, on seega paratamatult haaratud lõpmatust mõistatamise protsessist; ta on määratud pidevalt otsima maali sügavam mõtet, tundma, et see on olemas, ja seda mitte leidma.

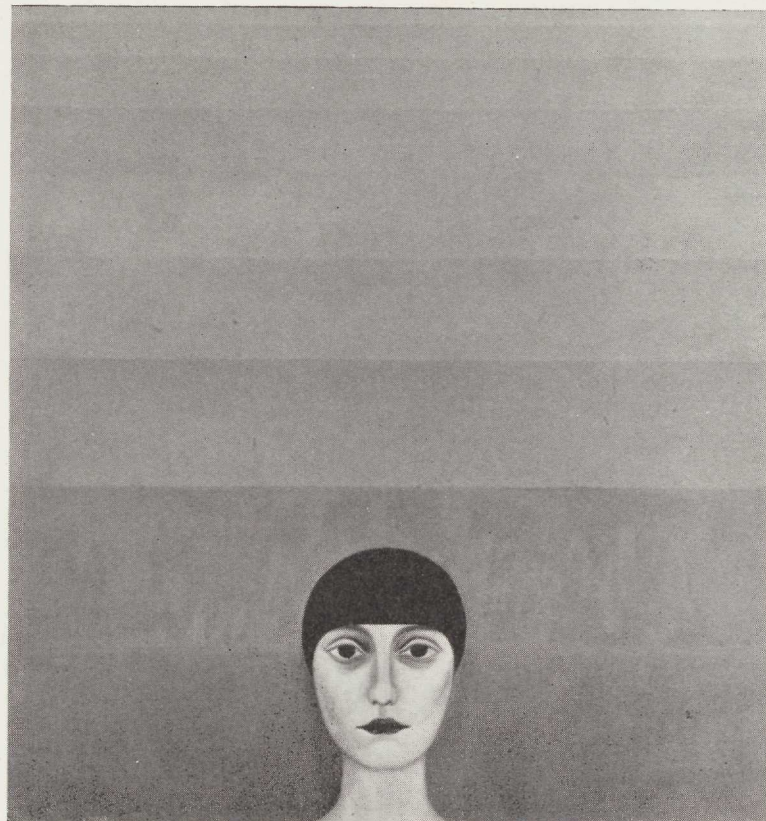
Täiesti õige, arusaadav plastika on mõtte suhtes paradoksaalselt ebaselge. Ja mitte juhuslikult. See on programm.

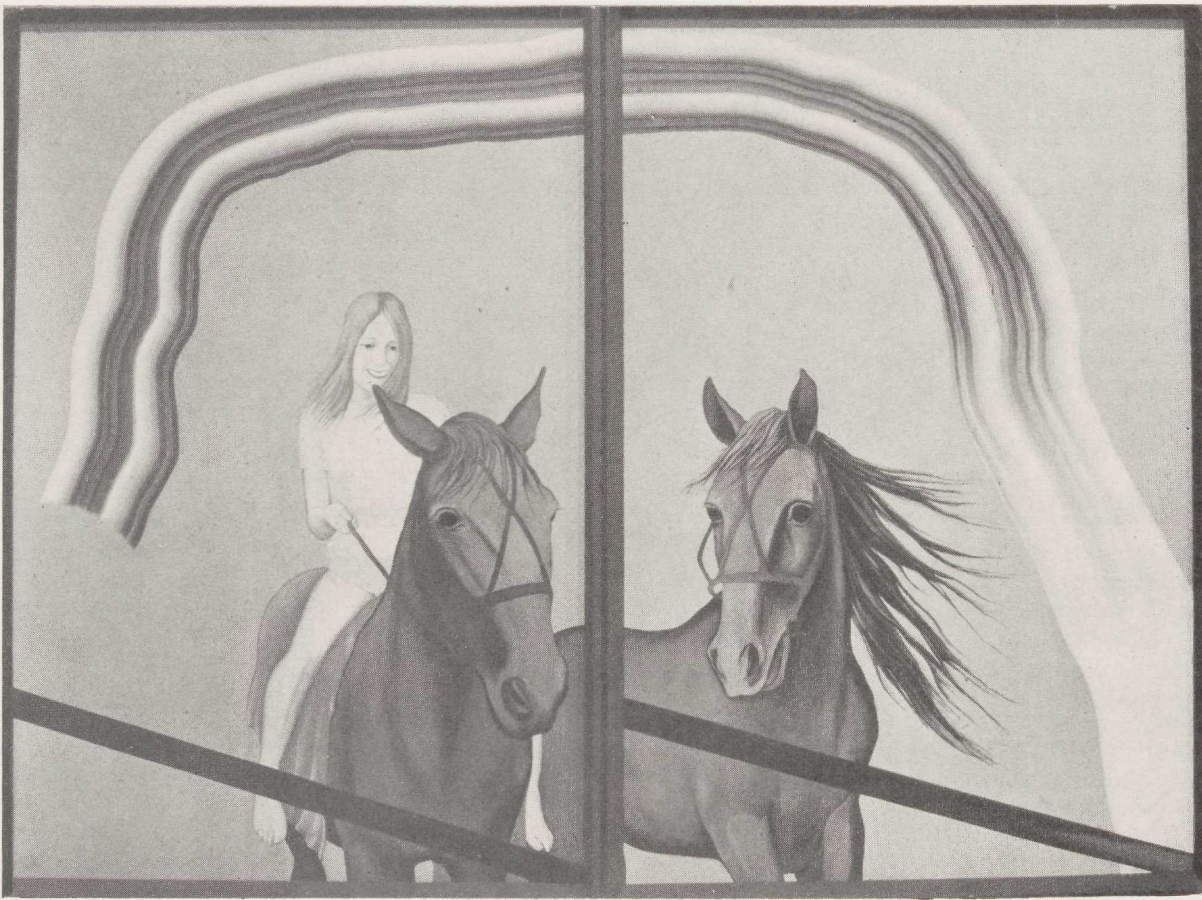
On aeg vaadata Malle Leisi kunsti veel ühest küljest — meie kunsti viimaste aastate arengu kontekstis. Ei ole midagi imelikku selles, et viimase liikumises tekivad aeg-ajalt tugeva pinge momendid ja tervik justkui laguneks osadeks, millel on esialgu vastastikuse tõukumise energia. Uued nähtused on eelnenud etapiga opositsioonis, kuigi on viimasega geneetiliselt seotud. Hiljem selgub, et vastu-

19



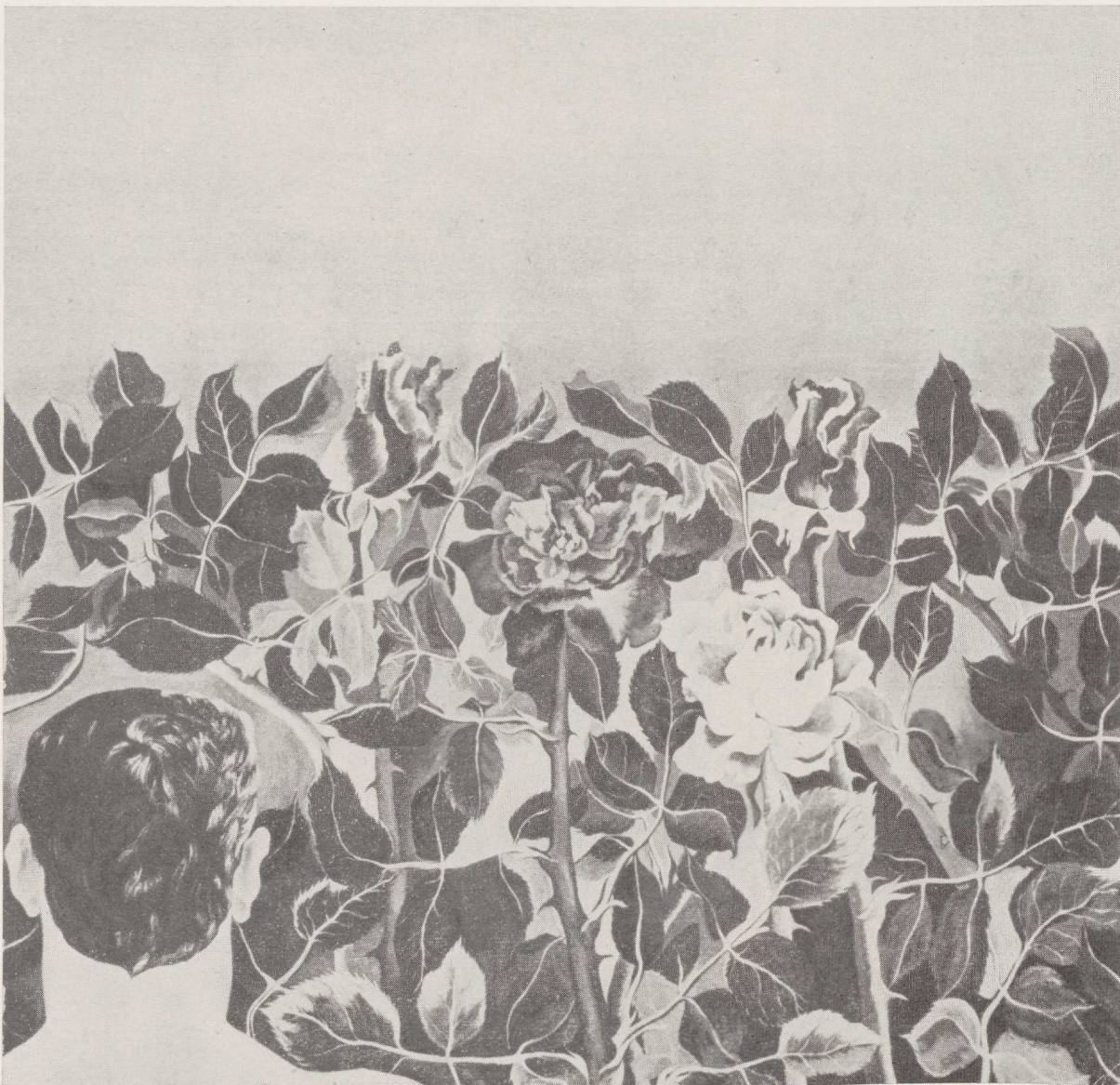
20





21

22



16. Malle Leis. Taimestik. Oli. 1933.

17. Malle Leis. Noored aednikud. Oli. 1968.

18. Malle Leis. Oktoober Triptühhon. Oli. 1971.

19. Malle Leis. Triiphoone. Oli, tempera. 1968.

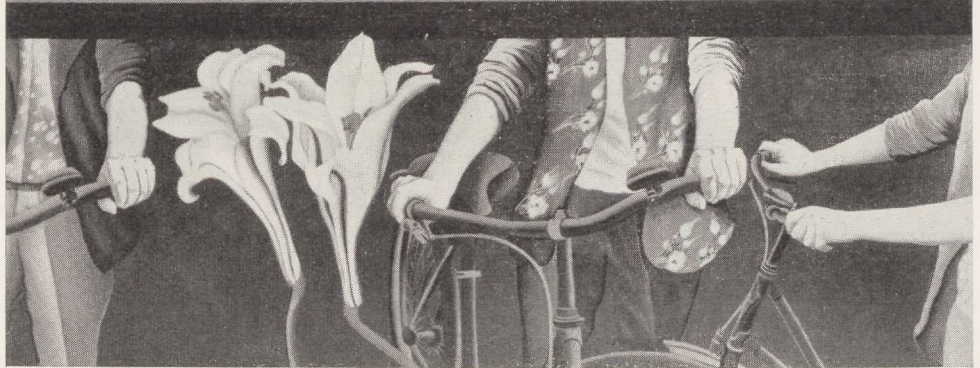
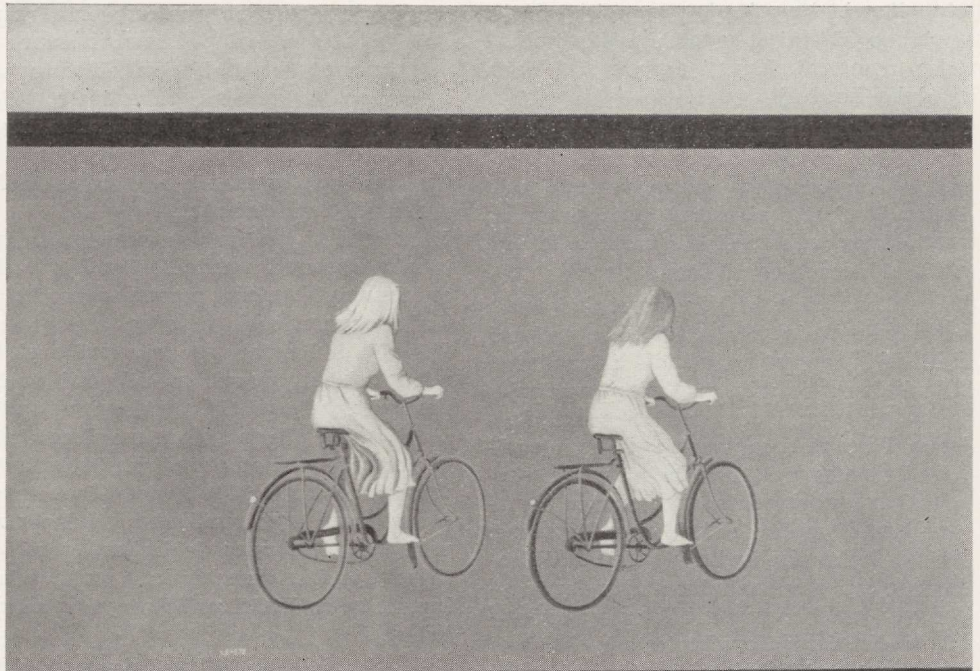
20. Malle Leis. Mõtleja. Oli. 1968.

21. Malle Leis. Punased hobused. Oli. 1972.

22. Malle Leis. Mees mere ääres. Oli. 1968.

23. Malle Leis. Jalgratturid. Oli. 1972.

24. Malle Leis. Noored inimesed II. Oli. 1970.



23

24



olu oli suhteline, kusjuures eriti selgeks saab see järgmiste opositsioonide tekkinise momendil. Kunsti arengu dialektika on juba kord niisugune.

Malle Leisi looming on selles mõttes erakordselt markantne: temas ilmneb täpselt formuleerituna teatud suund, mis teatas endast möödunud ja praeguse aastakümne vahetusel ja astus esile kui eelnenud etapi opositsioon.

Kuuekümnendate aastate kunst, kui tohib nõnda nimetada mõningaid tolle perioodi juhtivaid tendentse, püüdis isikupärase, subjektiivse ja loomingulise momendi tugevdamisega üle saada passiivsest, loova lähenemiseta reaalsuse kujutamisest. Igaveses vaidluses kujutava ja ekspressiivse vahel hakkas kaalukauss otsustavalt viimase poole kalduma. Reaalsust hakati ümber kujundama, objekt deformeerus ja kadus mõnikord hoopis; tegelikkuses eraldi seisvate nähtuste ja sündmuste ühtsuse väljendamise nimel lõhuti ja konstrueeriti ümber reaalsed sidemed ajas ja ruumis. Teisendatud asjade maailm muutus kunstniku tahtele alludes tema mõtte ruuporiks, tunnete edasikandjaks, tema mõtte- ja tundemaailma jätkuks ning objektiveerimiseks. Kõnesoleva põlvkonna meistrite enamiku kohta käib see tänini. Kuid pealetulnud uus põlvkond lõi eelnenud liikumisest lahti. Ta langetas otsuse objektiivsuse kasuks ja sai justkui meie «uue esemelisuse» kandjaks. Kas ei peegeldunud selles valikus ka too arve, mille *pop-art* esitas abstraktse ekspressionismi äärmuslikult subjektiivistlikele ilmingutele?

Nii või teisiti, kuid reaalsed esemed taastati kogu nende vaieldamatuses. Varem allusid nad kunstnikule ja kaotasid oma iseloomu, et olla — ideaaljuhul — autori «närvide otseseks jätkuks». Nüüd autor taandus, jättes näitelava asjade käsutusse. Vive Tolli estambis kuuleksime nagu tema häält, Malle Leisi maal on oma autorist täiesti eraldunud ning elab iseseisvat elu. Ma ei tea täpselt, kuid arvan, et sõna «väljendusrikkus» või «ekspressiivsus» võiks kõlada Malle Leisi huultelt niisama kohatuna nagu sõna «koloriitki». Täpselt sama võõras on talle kujundite paigaltnihutamine ühise põhi-olemuse väljendamiseks. Peab möönma, et väliselt paistab see alge tema maalides siiski olemas olevat. Tegelikult aga vastandatakse mitte kujundeid (sünnimusi, situatioone, karaktereid), vaid kristallpuhtaid, plastilisi objekte: naisjalgrattur ja naisjalgrattur, jalgratturid ja lilled, naisratsanik ja naisratsanik kujutavad endast kordusi ja võrdlusi, mille sees toimuvad sarnasuse ja erinevuse õigupoolest visuaalsed draamad.

Seejuures oleks ekslik arvata, et on toimunud otsustav pööre, mis põhineb eelnenud evolutsiooni jäägitul eitamisel. Malle Leisi maalikunst ongi just selle evolutsiooni tulemus. Pole juhus, et «tagasipöördumine asjade juurde» toimus uuel tasemel, säilitades eelnenud otsingute tulemusel, materjali vabalt kujundava loomingulise alge ja kunstiinvent-

siooni. Traditsioonist võrsub kahtlemata ka täpne, valitud teostamiskultuur ja küps meisterlikkus. Varem alustatu jätkuks on ka hilisem tähenduste sfääri laienemine, suund paljutähenduslikkuse poole, mille piiriks just ongi «puhas sümbolika», s. t. omaenda sümbolise funktsiooni sümboliseerimine.

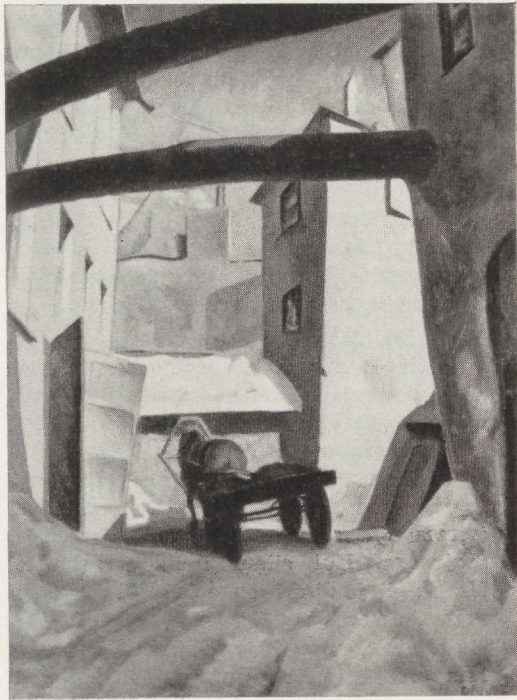
Kuivõrd see piir on aga peaaegu saavutatud, toimuvad uued lähenemised. Juba on ilmunud «päris noored noored», ja ümber esemelisuse telje on alanud veel üks pööre. Paistab, et selle mõte ei ole mitte ainult uuesti maalikunsti tuleva reaalsuse silmapiiri avardamises, mitte ainult motiivide ja asjade maailma (mille suhtes mõlemad eelnenud etapid osutuvad ühtviisi rafineerituks!) maalilises interpretatsiooni poleemilises triviaalsuses, vaid ka sisu uues leidmises, taotluses täpselt ja ühetähenduslikult väljendada kunstniku mõtteid nüüdisaegse maailma kohta.

Huvitav on näha, kas Malle Leisi kunsti hiilgav lõpetatus jääb püsima või tungivad temasse praeguste ning tulevaste lõhenemiste praod?

Boris Bernštein



25



26



27

HILJA LÄTI

Käesoleva sajandi teisel aastakümnel said eesti kunstnike read täiendust Peterburi kunstikoolidest. Siin lõpetasid Aleksander Uurits, August Jansen, Roman Nyman ja Peet Aren. Aren oli neist kõige noorem. Ta sündis 29. juunil 1889. aastal Võisiku vallas Viljandimaal talupidaja peres. Õpingud Tartu Õpetajate Seminaris jäid pooleli ja 1908. aastal siirdus Aren Peterburi, et õppida Kunstide Edendamise Seltsi Koolis maalimist ja teatridekoratsiooni. Seda õppeasutust peeti sajandi algul Peterburi Kunstide Akadeemia kõrval uuemate kunstikontseptsioonide kandjaks, kooli õppesüsteemi vabamaks ja loomingulist individuaalsust arendavaks. Kunstikooli direktoriks oli Nikolai Roerich, kes on tuntud vene kunstis muinasteemade käsitlejana ja dekoratiiv-stiliseeriva laadi viljelejana. Roerich oli rahvusromantilise suuna peamisi esindajaid Venemaal. Õppejõududena on Aren nimetanud veel tuntud nimesid I. Bilibinit ja A. Rõlovi. Areniga õppisid samal ajal Kunstide Edendamise Seltsi Koolis A. Uurits (lõpetas 1910. aastal) ja mõnda aega N. Triik. Aren loetakse kooli lõpetanuks 1913. aastal. 1914. aastal siirdus Aren koos Paul Burmaniga välismaaareisile. Sõideti läbi Peterburi ja Moskva Krimmi, kust läks teekond Viini kaudu Müncheni. Esimese maailmasõja puhkemisel aga Aren interneeriti kui vaenulise riigi kodanik ning ta pääses läbi raskuste ja katsumuste järgmisel aastal tagasi koju. Aren elas ja töötas seejärel vaheldumisi Narvas ja Tallinnas ning asudes Riigi Kunsttööstuskooli õppejõu kohale 1919. aastal, jäi püsivalt elama Tallinna. Kunsttööstuskoolis töötas Aren kuni 1925. aastani. Ajavahemikul 1926—1930 oli Aren «Pallase» õppejõuks Tartus. Järgnevalt jäi taas Tallinn ta mitmekülgse loomingulise tegevuse paigaks kuni kodumaalt lahkumiseni 1944. aastal.

*

Peet Arenist sai juba õpilasaastatel aktiivne osaleja esimestel kodumaistel kunstinäitustel. Esmakordselt esitati ta töid 1909. aastal ja siitpeale oli noor kunstnik pidev eksponent (1910, 1913, 1914 jne.). Ta teosed äratasid tähelepanu ning mitmed neist on leidnud hiljemgi mainimist ta loomingu paremiku hulgas. Näiteks on nimetatud akvarelli «Öö» (1910), kompositsiooni «Kalevi pojad jahil» (1912). 1913. aasta näitust retsenseerides märkis Eduard Hubel tunnustavalt Areni komponeerimisoskust, mis avalduvat eriti «suurejoonelistes dekoratiivsetes pannoodes». Samas jätkas Hubel: «...vististi maksab selles sihis töötamise peale jõudu pingutada» (Kunstinäitus, «Tallinna Teataja» nr. 246, 26. nov. 1913). Dekoratiivmaalil ongi kunstniku järgnevas loomingus tähtis osa. Juba 1913. aastal teostas Aren koos oma Peterburi kaaslastega A. Uuritsa ja A. Janseniga dekoratiivsed pannood spordiselts «Kalevi» majale Pirital, mis oli ehitatud K. Burmani projekti järgi talupoegliku palkehitud eeskujudel. Sellele vastavalt

PEET ARENI LOOMINGUST



28

püüti ka interjööri anda enam rahvuslikku ilmet. Aren maalis ko'lm dekoratiivset pannood. Nimetatud tööd on aga kaduma läinud, nagu teisedki Areni dekoratiivmaalid. Seepärast ei ole enam võimalik ettekujutust saada sellest loominguolõigust. Eriti on kiidetud pannoosid Balti jaamale ja peetud isegi kunstniku loomingus üheks suuremaks õnnestumiseks. Tellimus anti Arenile ja Nyma-nile ning pannoode ülespanemist jaama ooteruumi alustati 1928. aasta alguses. Areni pannoosid kujutasid mitmesuguseid liiklusvahendeid. Ühel fotol on näha pilti Tallinna sadamast («Taie» nr. 1, 1928). Fotode järgi dekoratiivmaalidest kohvikule «Ateen» Tartus ja Pärnu rannahotellile võib oletada, et kunstnik eelistas kujutada figuraalstseene, Nyman seevastu linnamotiive ja ornamenti. Mõlemad meistrid olid tunnustatumad dekoratiivmaalijad kodanlikus Eestis. Areni loomingu vaatlus saab meie ajal võimalikuks peamiselt tahvelmaalide alusel, kuid ka neid on säilinud äärmiselt vähe. Ometi oli Arenil tavaks maalida isegi mõnda teemat sarjadena või teha ühest motiivist mitu varianti. Arvatavasti hukkusid paljud ta teosed ateljee põlemisel sõja ajal. Arenil oli ateljee ühes majas A. Janseni ja K. Burmaniga. Maja ehitati Kadriorgu K. Burmani projekti järgi. Enamik tänaseni säilinud töid pärineb muuseumide kogudest, millele lisanduvad üksikud teadaolevad erakogudes.



29

Väga hõredaks on jäänud tööde poolest varased loomingu-aastad. Teada on vaid paar maali ja mõned joonistused. Õnneks on säilinud «Ema portree» 1912. aastast ja «Õe portree» (daatumit võib välja lugeda kas 1912 või 1913), mis on kahtlemata esileküündivad tööd. Oma lähedasi inimesi on kunstnik kujutanud liigutava soojusega. Kui siiani imetleti näitustel N. Triigi jõuliselt sugestiivseid portreid vaimuinimestest (K. Mäe, M. Levini, B. Linde portreed), siis Areni portreede ilmumine, kus oli kujutatud lihtsaid eesti inimesi intiim-lüüriilises tõlgenduses, rikastas portreežanrit uue tahuga. «Ema portree» on väga vahetu. Inimene on nagu juhuslikult sattunud kunstniku pilgu ette hetkel, kus ta elavnenu ilmes on välja loetav tavaliselt varjatud hellus ja tundelisus. «Õe portree» on seevastu kaalutud ja läbimõeldud ülesehitusega. Täisfiguur on pildi servadega ära lõigatud, mis loob suletud fooni ujedale, omaette istuvalle ja lille ilu imetlevalle tütarlapsele. Sajandi alguse moele vastava maaniulatava kleidi ja pikalt seljale langeva rätiku juugendlik pehmus annab edasi tütarlapse tagasihoidlikkust ja nooruslikku siirust. Portree foonile maalitud pildi serv kujutab tõenäoliselt kompositsiooni «Kalevi pojad jahil». Mõlemad käsitletud portreed on maalitud kontsentreeritult ja sisemise veenmisjõuga, nii et autorist võis loota paljutõotavat portretisti.

Portreedele lisandub kompositsioon «Kirikuteel», mis on monumentaalmaali mõjuga. Teos eksponeeriti 1917. aasta

näitusel. Ainestik on võetud eesti külast, käsitlus viitab ajastu rahvusromantilistele meeleoludele. Neli taluinimest — noort ja vana — tõttavad mööda teed, lauluraamat käes. Nende figuurid esiplaanil täidavad peaaegu kogu pildi pinna. Kunstnik on leidnud iseloomuliku liikumisrütmi, kõnaku, milles on talupoeglikku nurgelist kohmakust. Naiste punatriibulised seelikud, valged põlled, sinised ja kollakad jakid loovad kirka, kuid vaoshoitud värvikooskõla dekoratsioonina mõjuva maastiku foonil. Maali erutav-tõsine pühapäevameeleolu on nagu vastukajaks kunstniku enese muljetele ja mälestustele eesti külast, kust ta ise pärines ja mis oli talle lähedane. Maalidele on täienduseks mõningad joonistused. Need on läbi viidud pintsli ja tušiga. Vabalt, skitseerivalt, selge heleda-tumeda jaotusega loodud «Isa portree» ja «Narva vaade» mõjuvad elavalt ja maaliliselt, andes tunnistust laitmatust joonistajast, nagu seda kriipsutasid alla ka näituse arvustajad. 1919. aastaga dateeritud «Tantsitar» viitab muutustele kunstniku loomingus. Üldse muutus Aren siitpeale loominguliselt väga aktiivseks. Järgnevad aastad kujunesid talle kõige edukamaiks. Aren lõi maale, akvarelle, graafikat, tegi teatridekoratsiooni ja kostüümikavandeid, tegeles raamatukujundusega. Kõike seda põhitöö kõrval Kunsttööstuskoolis. Areni loomingut hakatakse siduma saksa ekspressionismi mõjutustega. «Tantsitaris» esinebki elemente selles suunas. Kujutatud on eksootilist tüüpi, mis on kompositsiooniliselt suletud ovaalsesse formaati. Tulemuseks on mulje teatavast deformatsioonist. Endise tagasihoidliku värvigamma on välja vahetanud suurem värvilisus, erkate toonide koosmõju. Ekspressionismiga tutvus Aren Saksamaal viibides. Eesti kunstis oli selle suuna esimeseks «pääsukeseks» N. Triigi «Ants Laikmaa portree» 1913. aastast, mida kunstnik ise on nimetanud «ekspressionistlikuks katseks». N. Triigi ja K. Mäe loomingus juurdus ekspressionism aastakümne teisel poolel, eriti orgaaniliselt seostus ekspressionism Triigi loomingulise tegevusega. Aren oli kergesti vastuvõtlik ajavaimule ja impulsid ekspressionismist olid ta loomingule viljastavad. See avaldub eriti Tallinna motiivides, mida ta ajavaheajal 1919–1921 maalib terve sarja. Kahjuks on neist säilinud vaid 1921. aastaga dateeritud «Aida tänav» (ka «Tallinna tänav») ja umbes samast ajast «Toompea vaade». Neist «Aida tänav» on üks omalaadsemaid lahendusi vanalinnast. Areni käsitluses on linna gootlik karakter leidnud väljendusriikka vormi. Vanad müüri-massid on kitsale, ahtale tänavakäänakule peale suruvaks ja raskeks maalitud. Nurgelisus, järsud piirjooned on muutunud domineerivaks. Pikad pintsililöögid on kandnud taevale kalki läbipaistvat sinist, kus rahutuult lendlevad pilvekonlad, ja müüridele jahedat punast ja pruuni. Väljenduslikult on oluline ka üksik kepil toetuv raugafiguur. Linna vanas tänavas on tabatud mõnesugust salapärast, ängis-

tavalt ärevat meeleolu, mis lähendab maali üldmõju saksa ekspressionismi vaimule. Sellisena on «Aida tänav» tähelepandav teos eesti 20-ndate aastate kunstis. Reproduktsoonide järgi on tuntud veel mõned samalaadsed tööd («Rüütli tänav» jt.). Täielik isikupära oli Arenil välja kujunenud 1922. aastal maalitud töös «Mulgi talu». See on maastikumaal, kus määravaks on intensiivne looduselamus põhjamaisest tuulisest suvepäevast. Et edasi anda loodusmulje värskust, on kunstnik nagu spontaanselt leidnud omalaadse vormi- ja pinnakäsitluse. Rutakalt, laiajoonelisel ja teravanurgeliselt kandis ta lõuendile küllastunud ja kontrastseid toone, millest eriti kõlama jääb tugev kollane valgustatud pindadel, kuna varjus domineerivad violetsed toonid. See maal on ülimalt dekoratiivne. Käsitluses on tunnetatavad ka kunstniku õppeajal valitsenud vene kunstikoolile omased impressionistlikud dekoratiivsuse põhimõtted. Kui antud töös valitseb terviku- ja mõõdu-tunne, siis mõnel puhul kaldus kunstnik liigsesse plakatlikkusesse. Seda märgiti ka mõnedes omaaegsetes kirjutistes kunstinaütuste kohta (Hanno Kompus, Üldkunstinäitus. «Taie» nr. 3, 1928, lk. 127). Mõnelgi teisel juhul võib Areni töödes täheldada maitselisi libastumisi.

Tuulise ilma ja niiske mereõhu tunne hoovab vastu maalist «Laeva pardal», mis stiililiselt läheneb «Mulgi talule» ja on tõenäoliselt pärit samast ajast. Ka siin on looduselamus veenvalt edasi antud, ent «Mulgi talu» dekoratiivne värvipalang on tagasi tõmbunud.

Samas laadis saavutas Aren isikupäraseid tulemusi ka portreežanris, mis aga praegu on jäänud originaalmaterjali nappuse tõttu otsustades maalis ta peamiselt daamiportreedid, kes moodustasid ilmselt ta tellijaskonna. Mitmed portreed on ta teinud ka oma esimesest abikaasast. Need portreed erinevad ta intiim-lüürilistest noorepõlve töödest. Nüüd taotleb kunstnik monumentaal-dekoratiivset üldmuljet. Talle on omane iseloomuliku žesti või liigutuse leidmine, mis teravdab portreeritava välist karaktereust. Oluliselt mõjub kaasa soeng, riietus. Aren oli ise alati elegantselt riietatud härrasmees ja hindas seda ka teiste juures.

Areni naiseportreed on sageli esinduslikud. Tuntuim on «Mare Leet», mis on maalitud 1934. aastal ja kannab kunstniku hilisema loominguperioodi stiilitunnuseid. Kunstnikule imponeeris ilmselt näitlejanna väline suursugusus. Mare Leet on poseerinud elegantses õhtukleidis, kaunil näol mõnevõrra kõrk pilk, moeudisena monokkel silmas. Koloriidilt on maal hõbedases-rohekas üldgammal, ihutoonid on modelleeritud peenelt, suure diskreet-susega. Varasemat värvilisust on asendanud kahvatud toonid. «Daami portree» (ka «Daami mustas»), mis pärineb 1931. aastast, on seevastu domineerivalt tume. Tumelillad toonid esinevad nii figuuril kui ka foonil, kus eraldub heledana vaid näoovaal. Mõlemad portreed on säilinud.

Mõnel määral võiks grupiportreena võtta maali «Alevi kõrtsis» (1923), mis on aga kahjuks teadmata kadunud. Kolm mehefiguuri on huvitavalt komponeeritud laua ümber, mis on kunstniku käsitluslaadile omaselt nurgeliselt viltune.

Aren oli rahutu temperamendiga kunstnik, kes alati tahtis teisiti teha kui varem. Maalis «Vana hoov» (1924) on kunstniku haaranud eredas päikesepaistes romantilisena ja suurejoonelisena nähtud motiiv. Rahutu nurgelisus on siin taandunud ja maad andnud suurele pinnamõjule ja tasakaalukale joonterütmile. Lõuend on jaotatud varjupartiiks esiplaanil, kus on maalitud sinakasroheline lumi ja järsult üle pildipinna kaarduvad tumedat talad, ning valgustatud majaseintega fooni osaks, kus on rakendatud heledaid, elavaid värvitoone. Majade piirjooned ja tekkinud varjud viitavad mõnesugusele geomeetrisuse taotlusele, milles võiks näha tollal aktuaalse kubistlik-konstruktivistliku kunstisuuna mõjutusi.

Käsitletavate aastate kunstikäsitlusega on ühendatud Areni teatridekoratsioonid ja kostüümikavandid, millest mõndagi on säilinud Teatri- ja Muusikamuseumi fondides.

Peet Areni linoollõiked, mida ta eksponeeris 1919. aasta ülevaatenäitusel ja 1920. aastal koondas mapiks, nagu see tollal oli levinud, kordavad maalides kasutatud motiive. Teostuselt on need lihtsad, domineerima jääb must pind, kusjuures joonistus on antud valge, sageli hambulise joonega. Teda huvitas ilmselt must-valge dekoratiivse mõju saavutamine. 1920-ndate aastate keskel tärkas Arenil huvi religioosest mütoloogiast võetud teemade kujutamise vastu, nagu «Pietà», «Püha perekond», «Targad Hommikumaalt», «Ülestõusmine» (ka K. Mägi on nimetatud motiive kasutanud, mis kahjuks pole säilinud). Aren sai selleks kahtlemata inspiratsiooni kunstiajaloo-st. Tänapäeval võiks neid töid vaadelda kui Areni katsetusi vanameistrite laadis töötamisel ja selles mõttes nad on meile huvitavateks dokumentideks. Aren on neid motiive lahendanud oma moderniseeringus. Teadlikult kasutas ta klassikast pärinevaid sügavaid lokaaltoone, murtud voldistikku. Eriti teatraalselt mõjub maal «Targad Hommikumaalt». «Ülestõusmise» esitas Aren kavandina 1928. aastal korraldatud võistlusele, kus sellele omistati II preemia. Preemia võimaldas saada tellimuse, mille alusel Aren teostas maali 1932. aastal suureformaadilisena.

1926. aastal asus Aren mõneks aastaks elama Tartusse. Järgmistest aastatest pärinevad kaks tähelepandavat maali tema loomingus. Need on ««Pallase» hoov» (ka «Tartu hoov», 1927) ja «Tartu vaade» (1928, erinevate näituste kataloogides nimetatud ka «Tartu linn», «Tartu», «Tartu katused», «Katused»).

Aren on muutunud nüüd rahulikult vaatlavaks, looduslähedasemaks. ««Pallase» hoovi» kompositsioon suunab pilgu värvast hoovi sügavusse ja sealt kaugemale linnaäärele. Esiplaanile on toodud kaks



30

25. Peet Aren. Tantsitar. Õli. 1919.

26. Peet Aren. Vana hoov. Õli. 1924.

27. Peet Aren. Aida tänav. Õli. 1921.

28. Peet Aren. Mare Leet. Õli. 1934.

29. Peet Aren. Õe portree. Õli 1912/1913.

30. Peet Aren. Rannanaised. Õli. 1930.

31. Peet Aren. Kirikuteel. Õli 1917.

32. Peet Aren. Mulgi talu. Õli. 1922.



31



32

voorimehetroskat. (Areni linna- ja maastikuvaadetes esineb ikka mõni elustav detail: hobune vankriga, jalakäija vm., mis viitab inimese lähedalolekule.) Vastandina kunstniku poolt armastatud Tallinna keskaegsetele motiividele, on teda nüüd haaranud vaikse ja intiimse väikelinna mediteeriv meeleolu. Vaade «Pallase» aknast, kujutatud õhtuses kerges videvikuvinas, on jäädvustatud maalil «Tartu vaade». Töös on rõhutatud linnale iseloomulikke horisontaalsust, koloriidis domineerivad soojad kollased, varjus lillakad, ja valged lumetoonid. Värske loodusmulje oleks nagu ühe «hingetõmbega» jäädvustatud. «Pallase» maalijatering mõjus Arenile ilmselt soodsalt. Siin hakkas Aren uuesti tegelema graafikaga, küllap nakatatuna ümbruse erksast huvist graafika vastu. Ta katsetas oforditehnikaga. Neist «Daami portree» (1927) ja «Rannanaised» (1930) on pehme maalilise mõjuga.

«Pallases» oli Aren ühe maaliateljee juhataja. Kuid kooliga jäi ta kokku lühikeseks ajaks. Üldse vaheldusid «Pallases» 20-ndate aastate teisel poolel, pärast K. Mäe surma, mitmed õppejõud. Ilmselt jäi Aren oma loomingulaadiga mõnevõrra võõraks kooli atmosfääris. Õpilastele avaldas ta maalilooming siiski teatavat mõju. Näiteks võib seda täheldada Kaarel Liimandi varastes linnavaadetes. Juba 1930/1931. õppeaastaks likvideeriti «Pallase» eelarve kärpimise tõttu üks õppejõu koht ja selleks osutus Areni õppetool (ORKA, F. 3950, nim. 1, s.-ü. 2, l. 212).

1930. aastast pärineb maal «Rannanaised» (sama motiivi kasutas Aren ka oforditehnikas). Selles töös võiks täheldada meie kunstis 20-ndate aastate lõpul ja 30-ndate alguses levinud uusrealismi lähedust. Töös on kujutatud vestlevaid rannanaisi. Käsitluse teisenemine avaldub vormi suuremas plastilises modelleerimises ja materiaalsuse rõhutamises. Žanrilisi motiive armastas Aren varemgi kujutada, nagu maalil «Ües», «Lehmalüps» (mõlemad 1926. aastast) jt.

30-ndatel aastatel jäi Areni esinemine näitustel ikka harvemaks. Meieni on säilinud tahvelmaalidest ainult kaks portreed («Mare Leet», «Daami portree») ja «Ülestõusmine». 1940. aastast pärineb kavand «Kohtla-Järve põlevkivitööstus», mis on maalitud juba Nõukogude Eestis. Arenil oli tellimus tööstuse teemal. Kavandis on jälgitav kunstniku püüd luua tööamofääri, esiplaanil on kujutatud esemeid konkreetsemalt pruunides toonides, tagapool eraldub heledatest ookertoonidest tööstushoone hallikas siluett. Sellisena jäi töö kavandi staadiumisse. Teise samateemalise kavandiga (joonistus) esines ta ka näitusel samal aastal.

30-ndate aastate näitustel pani Aren sageli välja oma vanu töid. Tahvelmaali alal on ta loomingulised potentsiaalid nagu ammendatud. «Pallase» maalijate kõrval tundis kunstnik end ilmselt aegununa, «vanana». Esteetilised vaated olid muutunud ja Areni dekorativism tundus

pealiskaudsena ja hõredana. Kui jälgida kunstikriitikat, siis 20-ndate aastate esimesel poolel kriipsutati pidevalt alla Areni omapära ja andekust. «Olgu see joonistus, etüüd või suurem töö, võime leida ikkagi midagi omapärast, midagi omast ainult Arenile», kirjutas Alfred Vaga oma arvustuses (EKKKÜ teine ülemaaline näitus. «Agu» 1923). Võrreldes teda A. Janseniga (neid on alati koos käsitletud loominguliste printsiipide läheduse tõttu), peab A. Vaga Arenit andekamaks ja isikupärasemaks. 1925. aastal avaldas aga sama autor pettumust Areni suhtes. Seda põhjustasid eriti tema piiblainelised maalid (A. Vaga, Kuus aastat eesti kunsti. «Looming» 1925, lk. 725). 1928. aasta ülevaatenäituse käsitluses nimetatakse Arenit küll veelgi «üldtunnustatud, väljakujunenud meistrite hulgas, näituse selgrooks» (Hanno Kompus, Üldkunstinäitus. «Taie» nr. 3, 1928, lk. 127). Kuna 30-ndatel aastatel kunstnik nii harva esines, jäi ta tahvelmaalijana tähelepanu orbiidist välja. Areni tegevus hargnes peamiselt rakenduskunstiliste ja kujunduslike ülesannete alal. Ta teostas kujundusi kinodele, kohvikutele, rannahoonetele. Muu hulgas kujundas ta eesti osakondi rahvusvahelistel messidel Königsbergis 1937. ja 1938. aastal ning Berliinis 1939. aastal. Suure löigu tema loomingust üldse moodustab raamatukujundus. Tema kujundatud raamatute nimekiri on pikk. Fantaasiarikkus ja dekoratiivne komponeerimismõju tegid temast paindliku ja kiiresti töötava kujundaja, mis võimaldas operatiivselt tegutseda, ning mis vastas seetõttu kirjutajate ja raamatute autorite soovidele. Oma viimased eluaastad elas Peet Aren Ameerika Ühendriikides. Meieni jõudnud maalid ei lisa enam midagi juurde tema loomingule. Kunstnik suri 26. jaanuaril 1970. aastal. Möödunud aastal (jaanuarist-märtsini) korraldas ENSV Riiklik Kunstimuseum kodumaal säilinud teostest näituse, et tutvustada neid kaasaegsele vaatajale. Ühtlasi avardas väljapanek meie teadmisi eesti kunstiloost, mida ilmestas Aren oma mitmetahulise loominguga.

1972. a.
 VABARIIKLIK
 JA 1973. a.
 TALLINNA
 KUNSTNIKE
 KEVADNÄITUS

33. *Urmas Ploomipuu. Projekt. Akvatinta. 1973.*

34. *Tiit Pääsuke. Kahekesi. Oli. 1972.*

35. *Jüri Palm. Mooruspusalu. Oli. 1972.*

36. *Andres Tolts. Ema portree. Oli. 1973.*

37. *Peeter Ulas. Seong. Pehmelakk. 1973.*

38. *Naima Neidre. Kurbus. Värviline pliats. 1973.*

39. *Silvi Liiva. Kala. Kuivnõel. 1973.*

40. *Jüri Arrak. Abielupaari eine. Segatehnika. 1973.*

41. *Valdur Ohakas. Noor naine. Oli. 1972.*

42. *Tiiu Pallo-Vaik. Naine kapuutsiga. Oli. 1973.*

43. *Ülo Oun. Figuur nõela ja niidiga. Kips. 1973.*

44. *Juta Eskel. Marie Under. Pronks. 1973.*

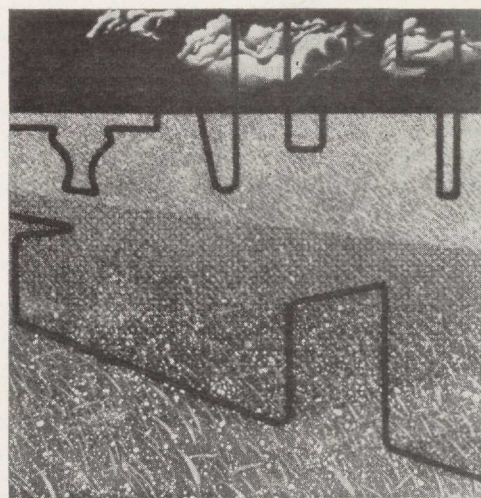
45. *Toomas Vint. Hetk. Oli. 1972.*

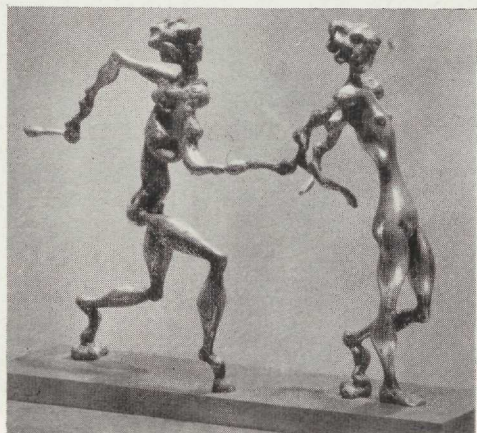
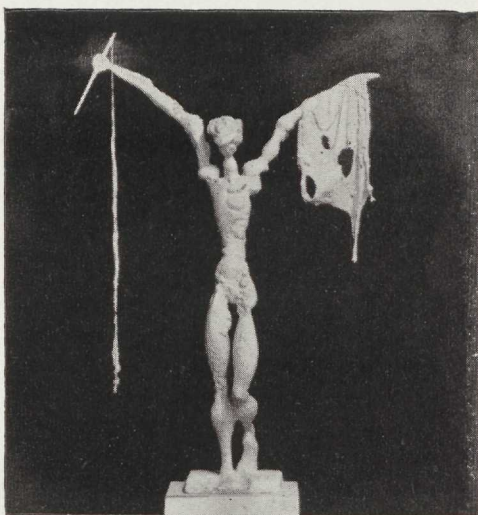
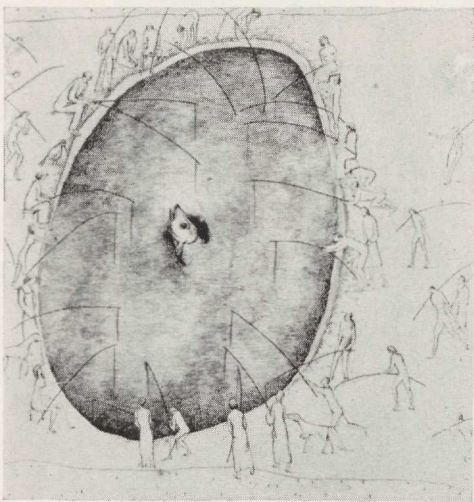
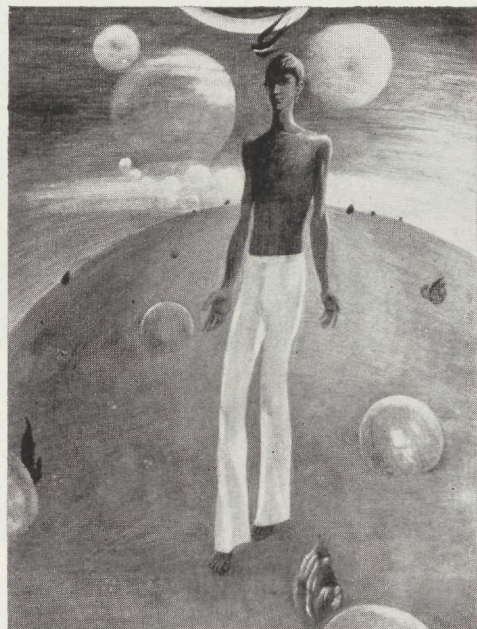
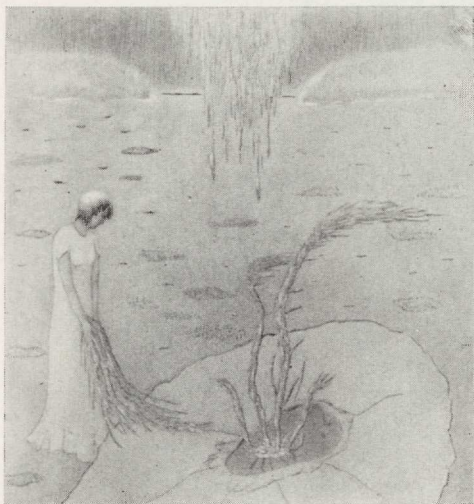
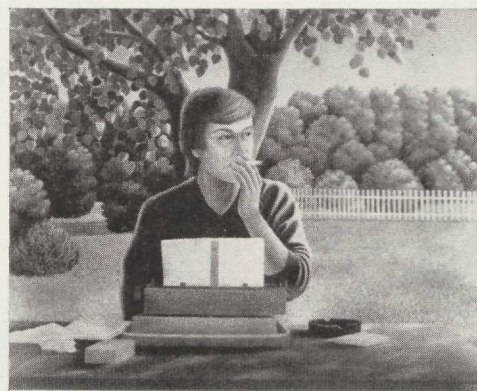
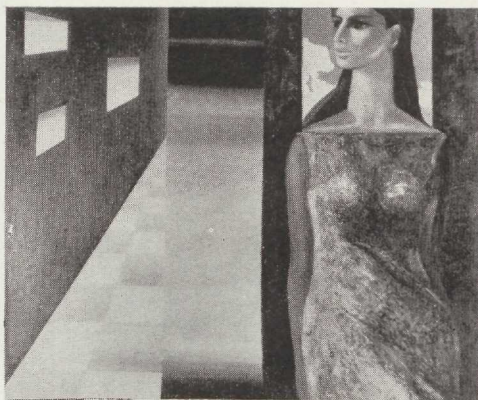
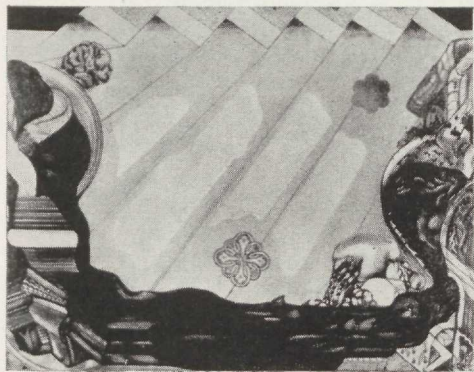
46. *Nikolai Kormašov. Minu Eestimaa. Oli. 1972.*

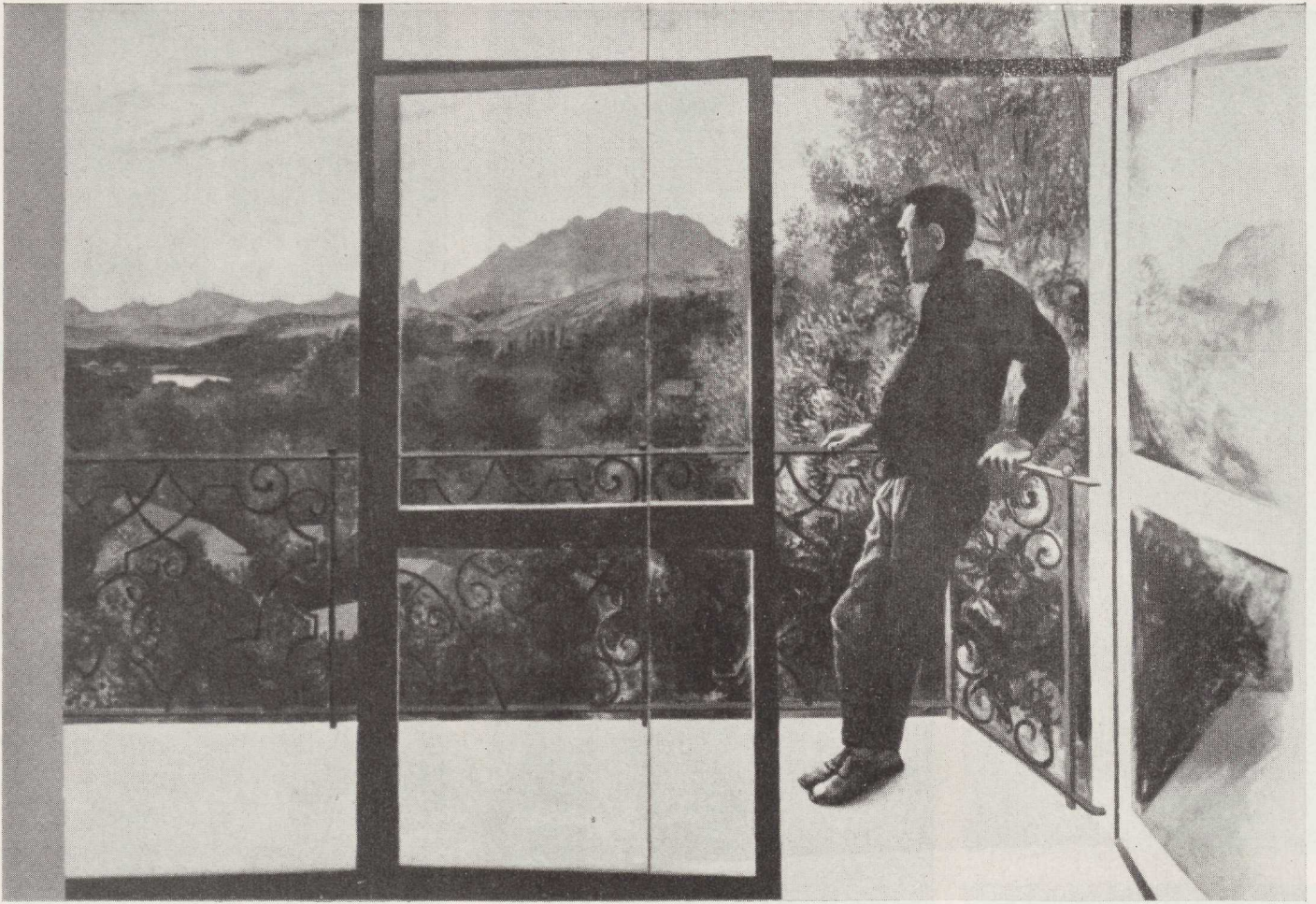
47. *Aime Kuulbusch. Meesakt. Plastmass. 1973.*

48. *Ülo Oun. Puudutus. Pronks. 1973.*

33	37	41	45
34	38	42	46
35	39	43	47
36	40	44	48







Renato Guttuso on sitsiillane. Ta sündis 2. jaanuaril 1912. aastal väikeses Bagheria linnakeses, mitte kaugel Sitsiilia pealinast Palermist. Esimest korda lahkus ta saarelt, kui oli juba kaheksateistkümnepäevane nooruk. Sitsiilia päritolu oli andnud talle lõunamaalase raevuka temperamendi, saare loodus õpetanud nägema eredaid värve. Sitsiilia talupoegade viletsus, mida ta maamõõtja pojana hästi tundis, maffia metsikused, mis löid parandamatuid haavu lapse hinge (kuueaastase Renato silme all laskis mafioso maha inimese) — niisugused on tema loomingu dramatismi ja sügava sotsiaalsuse tekkepõhjused.

Esimese kunstielamusena meenutab Guttuso talupoegade veokite kaunistusi, maalitud sitsiilia rahvakunsti traditsioonilises laadis. Töökoda, kus neid vankreid maaliti, asetses tema sünnimaja naabruses. Siit sai tulevane kunstnik esimesi kogemusi värvi-, joone- ja kompositsiooniõpetuse alal. Palju aastaid hiljem ütles Guttuso sõber kirjanik Carlo Levi tabavalt, et kunstniku küpsete tööde kogu komplitseerituse juures «võib sellest traditsioonist alati leida midagi, mis on lähtepunktiks Guttuso maaliloomingus: selleks on armastus teravate nurkade ja pinnalise värvipleki vastu, kiindumus eepilisse ja rahvalikku jutustusse.»¹

Lõpetanud lütseumi, astub Guttuso Palermo ülikooli õigusteaduskonda. Kuid juba aasta pärast lahkub ta sealt ning sõidab saarelt mandrile, Rooma. Linna, kuhu aastasadu püüdsid pääseda kunstnikutee valinud noored Itaalia kõigist maanurkadest. Hankides elatusvahendeid restaatorina, tegeleb Guttuso maalikunstiga, esinedes aeg-ajalt ka näitustel.

Kuulsuse saavutas Guttuso 1938. aastal loodud maaliga «Pögenemine Etnalt»². Ta oli siis kahekümne kuue aastane. Maalil on kujutatud, kuidas suur hulk õudusest haaratud Sitsiilia talupoegi püüab end päästa laavapurskest. Juba süžee valikus väljendub täie selgusega kunstniku ühiskondlik hoiak — loodusõnnetuse konkreetse stseenis tabasid kaasaegsed õigesti grandioosse sotsiaalse katastroofi ennet. Meenutame siinkohal, et 20-ndate aastate keskelt alates valitsesid Itaalias fašistid. Paljud kunstnikud fabritseerisid tookord ametlikult heakskiidetud lõuendeid, nagu «Duce rehepeksul», «Duce esineb rahvale raadios» jne. Guttuso sõnade järgi tähendas «pudelite maalimine... tol korral juba protesti. Kuid selge, et me sellega ei piirdunud.»³

20. sajandi lääne-euroopa kunstis ei esine süžeealine figuraalkompositsioon just eriti sageli. Ent arvestades Guttuso huvi sotsiaalsete probleemide vastu, oma maa ühiskondliku elu vastu, muutub see žanr nüüdsest peale üheks domineerivaks tema loomingus.

Nii nagu paljudele 30-ndate aastate lõpu kunstnikele, kes püüdsid rääkida oma kaasajast kaasaegses maalikeeles, nii said ka «Etnalt pögenemise» autorile tugevaks impulsiks Picasso tööd. «Pögenemise» mõningates kompositsioonelementides,

näiteks rahuliku härja kujutise vastandamisest hullunud hobusele, võib märgata Picasso «Guernica» mõju. On teada, et fotot sellest teosest säilitas kunstnik kui «kujutletava partei kujutletavat piletit».⁴ «Pögenemise» värvipalet ja pintsliõtmete dünaamika sunnivad meenutama Van Goghi nime. Oli vaja julgust ja iseseisvust kunstilises mõtlemises, et toetuda teispoole Alpi mägesid asuva maa maalikunsti traditsioonidele ajal, kui Itaalias käis vihane võitlus rassipuhutuse eest, kunsti põlise itaalia vaimu eest.

1940. aasta sügisel alustas Guttuso tööd «Ristilt mahavõtmisega». Oma päevikusse kirjutas ta: «Tellija vajab traditsioonilist maali Kristuse ristilt võtmisest. Kuid minu sooviks on seda teemat avada maailmas praegu toimuva tragöödia taustal.» Alguses oli süžee kaasaegsena esitamine väga selgekõneline — eskiisil on ühel timukal Hitleri vuntsid ja viltune juukse-tukk, tema kunstlik žest. Maalil on seda ilmset sarnasust välditud, sest midu polnuks võimalik maali eksponeerida. Kunstnik kõrvaldas teadlikult kõik aja märgid maastikus ja arhitektuuris, ta näitab hukatuid, timukaid ja nutvaid leinajaid paljastatud kehadega. Kaasaegsed pole siin detailid, vaid maali keel ise.

«Ristilt mahavõtmise» on üles ehitatud sinise ja punase teravale kontrastile. Sinine hobune, punane inimene, punane maa — värvi niisugune kasutamine tugevdab mitmekordselt selle mõju. Sajandi alguses töötanud fovistide ja ekspressionistide eeskujul ei taotle ka Guttuso tööparasust esemete värvuses. Värvil on emotsiooni kande funktsioon; harmoonia või dissonants maalil väljendab kunstniku hingelist seisundit — niisugune lähenemine koloriidiprobleemile püsib ka meistri hilisemates töödes.

«Ristilt mahavõtmises» esineb veel üks huvitav võte, mida kunstnik hiljem sageli kasutab — selleks on natüürmordi kui tähtsa mõttelise elemendi lülitamine kompositsiooni. Nuga, suured naelad, käärid, vasar pole üksnes Kristuse kannatuse sümbolid, nende esemete jäigad, okkalised kontuurid justkui annavad samasuguse nurgelisuse ja jäikuse ka inimkehadele ja loomadele, suurendades dramaatilist pinget.

Maali peeti preemia vääriliseks, vaatamata sellele, et Vatikani ajakirjandus süüdistas Guttusot selles, et ta on saatalik kunstnik, fašistlik ajakirjandus aga selles, et ta on juudisoost kunstnik-kommunist. Diktatuur kunstivallas ei olnud Itaalias absoluutne nagu Saksamaal ning seetõttu võidi eksponeerida nii Manzù, Guttuso kui teiste kunstnike töid.

Ametliku diktaadi mittetunnistamine kultuuri üle oli ainult üheks näiteks kunstniku opositsioonist fašismi suhtes. 1940. aastal astub Guttuso Itaalia Kommunistlikku Parteisse, mis tol ajal tegutses illegaalselt. 1943. aastal, kui sõjategevus laienes Itaalia territooriumile, saab temast vastupanuliikumise võitleja ning nüüd juba täielikult konspiratiivsetes tingimustes.

49. Renato Guttuso. Rõdu Velates. Oli. 1968.

50. Renato Guttuso. Palmiro Togliatti matused. Oli. 1972.

51. Renato Guttuso. Ruum. Oli. 1970.

52. Renato Guttuso. Naised, toad, esemed. Oli. 1967.

53. Renato Guttuso. Teated («Uudised»). Oli. 1971.



51



52



53

Guttuso tähtsaim teos sõja-aastaist on akvarellide ja joonistuste tsükkel «Meiega on jumal!» See on jutustus natside vägivallategudest Itaalia pinnal. Graafika-tehnika kasutamine võimaldas kunstnikul kiiresti reageerida teda vapustanud sündmustele. Nii sai mitmete lehtede süžees mahalaskmine Adreatina koobastes, kus 1944. aasta ühel märtsiööl hukati rohkem kui kolmsada pantvangi. Akvarellis «Fossa Adreatina» on deformatsioon joonistuses minimaalne, värvi on kasutatud tagasihoidlikult. Natsliku sõjamasina, käivitatud surmakonveieri tegevus kogu oma koletislikkuses avaldub just niisuguse dokumentaalse kujutamise kaudu.

Sõjajärgsel aastakümnel erutavad kunstniku probleemid, mis osaliselt on meile tuttavad itaalia neorealismilike filmide kaudu. Itaalia rahvas, kes saavutas võidu fašismi üle, saab filmide, raamatute, näidendite ja maalide peakangelaseks. Kõigi progressiivsete kunstitegelaste ühiseks taotluseks sai soov jutustada rahvast ja rahvale.

Soov olla arusaadav oma maa lihtsatele inimestele ja nendes huvi äratada määrab suuresti Guttuso maalide teemaderingi: «Pecunaine», «Puuraiuja», «Kaevur», «Kalapüük», «Tehases». Kuid püüe olla mõistetav vastava ettevalmistuseta vaatajale ei toonud endaga kaasa naturalismi, fotorealistlikku käsitluslaadi.

Sõit Prantsusmaale 1945. aastal andis Guttusole võimaluse tutvuda Euroopa kunstieluga, sealhulgas ka uuemate suundadega maalikunstis. Kuid tema tähelepanu keskendus kubismile, mida 40-ndatel aastatel enam kuidagi ei saanud lugeda uueks. Tõenäoliselt vastas varasema analüütilise kubismi plastiline keel Guttuso taotlustele vormiüldistuse ja vormi välise lihtsuse suunas.

«Talupoeglik marseljees» (1947) on vastukaja Lõuna-Itaalias toimunud massilisele liikumisele seoses kasutamata mõisamaade hõivamisega. Energiliselt ja otsustuskindlalt liigub edasi talupoegade salk. Nende kehad on redutseeritud lihtsatele geomeetrilistele vormidele: pea-keras, käed-silindrid, sõrmed-koonused. Atmosfääri pole arvestatud. Ruumi mõju on edasi antud värvipindade, valge-kollase-halli-sinise vastastikuste seostega. Ruumi piiramine toimub tagaplaanilt nagu reljeefis. Kubism oma loobumisega valgusevarjuga modelleerimisest, lineaarsetest perspektiividest, plastilisest anatoomiast on leidnud siin oma kehastuse. Oleks aga ebaõige süüdistada Guttusot Picasso varasema loomingu kordamises. Guttusol on kubism vaba mõistuspärasusest, «laboratoorsusest», samuti nagu jäi kõlavaks ja kontrastiderohkeks ka kunstniku palett.

50-ndate aastate algus tähistab uue teose sündi, — selleks on «Lahing Admirali silla juures». Kunstnik on kujutanud siin Garibaldi väerühmade võitu Bourbonide vägede üle 1860. aastal Palermo lähedal (Guttuso vanaisa, garibaldlane, võttis osa sellest lahingust). Seda maali võiks lugeda täielikult vastavaks seletava sõnaraamatu määratlusele ajaloolise žanri

kohta — maalil on kujutatud kogu ühiskonnale tähtsat ja vaatajale kergesti äratuntavat sündmust selle kronoloogilises ja topograafilises miljöös. Guttuso pöördumise ajaloo poole ei ole tingitud püüdest vältida kaasaegseid teemasid, vaid soovist meenutada kaasaja tähtsamate protsesside sügavaleulatuvaid juuri. Teoses esineb ilmne paralleel Itaalia ajaloo kuulsate lehekülgedega — vastupanuliikumisega, võitlusega fašismi ja natsismi vastu, võitlusega Itaalia sõltumatuse eest 19. sajandil. Märkimisväärne on, et Guttuso ei maali Garibaldi punasärklasi elukutseliste modellide järgi, vaid talle poseerivad Itaalia partisanisalkade võitlejad.

50-ndate aastate teisel poolel sai alguse kunstniku lähenemine kaasaja teemale. Kõrvuti dramaatiliste momentidega ühiskonna elus hakkas Guttusot järjest rohkem huvitama argipäevsus, näiteks see, kuidas inimesed tänaval kõnnivad, kuidas nad värvivad huuli, söövad jäätist, räägivad telefoniga, suitsetavad ja loevad. Sadade joonistuste ja kümnete õlietüüdide sisu on võetud kokku sellistes programmilistes töodes, nagu «Plaaž», «Diskussioon», «Rahvahulk».

Paralleelselt natuuriuudiumiga tegeleb Guttuso n.-ö. kopeerimisega, lühidalt öeldes, selliste erinevate kunstnike tööde vaba interpreteerimisega, nagu Goya ja Cézanne, Rembrandt ja Van Gogh, Géricault, Morandi, David ja teised. See pole mitte täht-täheline reprodutseerimine, nagu see tavaliselt esineb algajail kunstnikel, vaid dialoog pintsliga käes, kus kunstnik asetab ümber aktsente, jätab ära detaile. Kuid alati jääb see, mis on peamine — Cézanne'i konstruktiivsus, Davidi kodanikutunne, Morandi poeetilisus. Kypse meistrina, kelle lõuendid ripuvad New Yorgi ja Leningradi, Rooma ja Londoni muuseumides, töötab Guttuso pidevalt oma kunstikeele rikastamisel ega jää peatuma juba leitud lahendustel.

Käesolev, viimane periood Guttuso juubelinäituse kataloogis algab töödega 60-ndate aastate keskelt. Mõned aastad pühendas Guttuso autobiograafilisele sarjale, kuhu kuulub mitukümmend maali.

«Maal» (1966) tundub vaatajale esialgu puhtolustikulise teosena — rahvakunsti-meister maalib talupojavankrit. Rahulikult on fikseeritud maali detailid — suur hulk raudpolte, mis kinnitavad vankri osi; vankri külge kinnitatud pikk kepp, et väsinud käsi leiaks tuge, särgiriide triibud, ühtlaselt sinine taevast. Lõuendi ja kõigi detailide absoluutse töepärasuse ja üldise perspektiivse ülesehituse juures on kunstniku nägu antud vaid aimatavalt, vaevumärgatav joon tähistab lõua ja nina kontuure; pead ei ole.

Guttuso ei maali olevikku, vaid minevikku, ja sellisena, nagu ta seda mäletab lapsepõlvest. Seejuures on vaatenurk valitud nii, et see veenab — ainult laps, kes seisab kõrval ja jälgib tähelepanelikult pintslil liikumist, võib näha toimuvat alt vaadates. Mällu talletusid pisimadki üksikasjad kõige tähtsamast, sellest, kuidas sünnib maal. Kõrvale jäi antud juhul tei-

sejärguline, s. o. näo kujutamine. Taoline katse mõtestada lahti mälu mehhanismi, liita ühte absoluutselt reaalselt ja täielikult võimatut, on laenatud sürrealismi arsenalist. Kuid seda võtet pole Guttuso kasutanud mitte selleks, et juhtida vaatajat irrealsesse, vaid et täielikumalt avada objektiivset reaalsust, tuua sisse ajalist distantsi.

Me ei näe mitte niivõrd maali sündi Emilio Murdolo (sellist nime kannab kunstnik) käe all, kui võrd maali tarkamist Renato Guttuso hinges.

Guttuso põlvkonna inimestele on üheks pöördelisemaks ja määrava tähtsusega sündmuseks nende biograafias sõda. Sellest jutustavad «Põrandaalune trükikoda», «Esemed ja raamatud ateljees», «Rooma — lahtine linn ja Fossa Adreatina» (kõik 1966).

Viimase teose kahekordne nimetus tõendab seda, et lõuendid on ühendatud koos kujutust, kaks süüdi. Horisontaalne joon jaotab pildi nelinurga ülemiseks, elavatele pühendatud pooleks, ja alumiseks, kus on kujutatud Adreatina tulistamise ohvreid. Üleval, Rooma silla tahutud kividest kõnniteel liiguvad väsinult ja mehaaniliselt meeste ja naiste jalad. Pildi selle osa akromaatiline must-valge lahenus annab talle filmiliku dokumentaalsuse ja rõhutab värvi tähtsust «Fossa Adreatinas». Pantvangid, kes lasti maha Adreatina koobastes, kaevati välja pärast Rooma vabastamist ning selle juures oli ka Guttuso. Kummatigi pole see, mis vaataja pilgule avaneb — muljutud kolbad, mulda litsutud näod, tükkideks kistud kehad — sarnane fotole, mida oleks teinud sündmuste pealtvaataja. Kohutavad detailid justkui lahustuvad soojades küllastatud kollastes toonides, kunstnik muudab surnute põrgu paradiisiks, muda kullaks ja valguseks, hävitamine muutub ülestõusmiseks.⁵

Sellesse sarja kuuluvad ka mõned natüürmordid. «Punases pilves» (1966) on kõik ateljees kasutatavad esemed (tuubid, raamatud, elektripliit, paberilehed, leib) asetatud ebatavaliselt ridamisi nagu vitriinis. Kõrvuti nendega on kolp ja püstol. Luu ja terase, paberi ja tina faktuuri annab kunstnik edasi summaarselt. Üksnes oma loomingulise tee hakul maalib Guttuso natüürmorte nagu «surnud loodust», õppides tundma esemete puhtväliseid omadusi. Ta maalib pudelit, vaasi ja lampi, selleks et rõhutada klaasi, portselani ja metalli erisugust läiget. Hiljem on Guttuso öelnud selle žanri võimaluste kohta tabavalt: «Pastoraalse kunstniku teostatud maal «Süüta laste hukkamine» on vähem dramaatiline kui vihase kunstniku maalitud «kaks õuna»».⁶ «Punases pilves» on asjad-sümbolid, nagu kolp ja püstol, äreva meeoleu kandjaks, nad elustavad sõjaeelse Itaalia atmosfääri.

Nagu varem, nii ka nüüd lülitab kunstnik suure meisterlikkusega oma süžeelestesse kompositsioonidesse natüürmordi. Nii on «Vietnami dokumentides» (1965) esiplaanile asetatud kolp ja mõned kuivanud puulehed. Antud kontekstis kutsub kuju-

tatu esile konkreetseid assotsiatsioonid — rahva hukkamine ning metsade hävitamine Vietnamis.

Sama aktiivselt kui natiüürmordis töötab Guttuso ka portreežanris. Paljudel portreemaalidel näeme kunstnikule lähedasi ja talle hästi tuntud inimesi — isa, naist, skulptor Manzüt, näitleja Manganit, noort kunstnikku Angelit. Seevastu Franz Kafkat (tema portree pärineb 1964. aastast), Roza Luxenburgit (1964) ja noort Picassot Barcelona-päeval (1957) ei olnud Guttuso kunagi näinud. Need portreed on austuse ja lugupidamise avaldus väljapaistvate inimeste vastu, kelle poliitilised ja loomingulised ideaalid harmoneerivad kunstniku enda taotlustega.

Neile «kujutletavaile» portreedele viitab teostetsükkel, mida kunstnik hiljuti alustas. Üks selle tsükli maalidest kannab nimetust «Ruum» (1970). Sellel on Guttuso kujutanud oma ateljeed, kuhu on kogunenud ühel ja samal ajal kolm külalist — Pablo Picasso, Albrecht Dürer ja Marlene Dietrich.

Žanrilise temaatika mitmekesisusele vaatamata kuulub Guttuso loomingus juhtiv koht vaieldamatult süzeelisele figuraalkompositsioonile. «Öö Gibellinos» (1970) jutustab protestidemonstratsioonist väikeses Sitsiilia linnakeses, mille purustas 1968. a. toimunud maaväring ja mis pole siiani taastatud, vaatamata valitsuse lubadustele. Linnakese elanikud, kes on leidnud peavarju barakkides ja telkides, valmistavad lõkkel toitu. Jaanuarikuu ööl, hoides käes tõrvikuid, läksid nad manifestatsioonile. Ka Guttuso võttis osa sellest rongkäigust.

Kui «Öö Gibellinos» kujutab reaalselt sündmust, siis hoopis teises helistikus on lahendatud 1971. aastast pärinev «Uudised». Ajalehekiosk maa-aluses metroo vestibüülis. Sellele on pesupulkadega kinnitatud sajad žurnaalid nagu informatsiooniuputuse nähtav kehastus. Väljannete kaantelt vaatavad vastu kosmos, sport, seks, sõda Vietnamis. Must, ilma näota mannekeenitaoline olend on avanud ajalehe — see on Lugeja. Ja justkui ajaleheveergudelt on välja astunud maali ülejäänud tegelased: samba külge seotud Mahalastav, kelle vasakule rinnale on naelaga löödud märklaud. Tapetud, keda pole enam võimalik aidata. Ja veel üks kuju — nimetame teda Kannatajaks. Ta on maalipinnast esile tõstetud erilise faktuuriga: heledal foonil mustad täpid (nii näeb välja ajaleheillustratsioon luubi all). Kannataja palub abi, kuid kõrvalseisvad naised jäävad ükskõikseks. Nende jaoks pole olemas tema kannatusi. Tüpoograafiline rastriivork seisab seinana inimeste vahel. «Uudised» on maal täiuslikust informeeritusest ja kohutavast eraldatusest kaasaegses ühiskonnas. Sügava valu ja kaasaelamisega tunnetab Guttuso oma aja tragöödiat. Üsna noorena ütles ta kunagi minevikus: on vaja, et kunstnik «tegutseks joonistades nii nagu see, kes sõdib või teeb revolutsiooni. See tähendab, nagu see, kes sureb millegi nimel.»⁷ Sellele deviisile on kunstnik jäänud usta-

vaks niisugustes maalides, nagu seda on «Uudised».

Enam-vähem üheaegselt autobiograafilise sarjaga eksponeeris Guttuso 1968. aastal ühes Milaano galeriis teostetsükli «Naised, toad, maastikud, esemed». Üks maal sellest seeriast oli väljas ka näitusel Nõukogude Liidus. Rõhutatult pikaksvenitatud formaadiga lõuendil näeme justkui läbilõiget tubade anfilaadist. Tubades kõnnivad rahuliku suursuguse graatsiaga alasti kehadega naised. Naised tõmbavad jalga sukki, kuivatavad end käterätikuga, leavad, istuvad, võtavad dušši. Maali esiplaanil on kingad ja raamatud, parukas ja kirjutusmasin, grammafoni, hommikumantel, tugitool, laualamp, telefon. Esemed täidavad maali, nii nagu asjad täidavad naiste elu. Need on banaalsed, proosalised esemed, mille kujutamine sai popkunsti peamiseks sisuks. Nagu mainitud kunstisuuna viljelejad, nii ka Guttuso võtab kasutusele reklaami ja komertskunsti võtmed. Reklaamprospekti üksikasjalikkusega on loetletud kirjutusmasina osad, tähelepanelikult on jälgitud riide pehmeid volte, helgib vastu poleeritud puust parukahoidja. Kuid esemed ei varjuta kaunist naisekeha. Vastu valgust asetatud figuur maali keskel näib mustast kivist raidkujuna. Naiste monumentaalne, võimas ja suurejooneline ilu Guttuso maalides sunnib tahtmatult meenutama talle antud naljatlevat nime «Guttusangelo». Selle tsükli teosed veinavad vaatajat kunstniku kiindumuses rahuliku tasakaalukuse ja monumentaalsuse vastu. Nüüd tuli erilise selgusega esile «suure vormi rahulik tunne... lai ja avar pilk natuurile»⁸, nagu kirjutasid Guttuso loomingu uurijad 60-ndate aastate algul.

Näitusel eksponeeritud üks kunstniku viimase aja töid «Togliatti matus» on loodud 1972. aastal. Sarga järel sammuvate sadade nägude hulgas on Togliatti kas elavate või ammu surnud mõttekaaslaste ja kaastöötajate, tema õpetajate ja õpilaste portreelisi kujutusi. Lippude meri, lahkumistervituseks kõrgele tõstetud rusikas käed, punased nelgid — kõik see muudab matusestseeni revolutsioonilise solidaarsuse demonstratsiooniks. Ent Guttuso on suutnud selles maalits edasi anda ka väga intiimset ja südantängistavat kaotusvalu. Togliatti pea on antud graafiliselt, pintsliga on joonistatud must profiil valgel foonil. Pärjad, millesse sark sõna otseses mõttes upub, pole aga joonistatud ega maalitud, vaid kääride abil valmistatud. Tumepunased säravad roosid on välja lõigatud ajakirjadest ja kleebitud maalile, nii et nad tunduvad ruumilistena ja peaaegu «elavatena». Just see kontrast äärmiselt materiaalsete lillede ja kadunu ülimalt immateriaalse pea vahel kutsub esile tunde surma absurdusest, mittevõimalikkusest.

Kollaažitehnikat kasutab Guttuso 50-ndate aastate lõpust alates, eriti sageli aga viimastel aastatel. Kunstnik ei kardaks eksperimente ka kõige tõsisemate ja tema jaoks otse pühade süzeede valdkonnas.

Ta on veendunud, et «meile kõige lähema aja kogemus kannab endas kasulikke elemente, mis võivad kunstnikku rikastada, tingimusel, kui ta on võimeline eristama ja valima neid elemente vastavalt oma aja vaimule ning neid pidevalt võrdlema elava reaalse tegelikkusega.»⁹

Guttuso huvid ei piirdu juubelinäitusel kajastamist leidnud maali ja vabagraafikaga. Ta on tuntud ka teatridekoraatorina, tema kavandite järgi on tehtud mosaiikpannoosid, ta on kirjutanud Caravaggiot käsitleva raamatu jaoks artikli «Antiakademism». Kunstnik on loonud illustratsioonid Dante «Jumalikule komöödiale»; tema osavõtul on tehtud Pellegrini film «Kubismi kogemus». Hiljaaegu valati pronksi Guttuso esimene skulptuur — kolme meetri kõrgune «Inimene, kes loeb».

Sageli kirjutatakse maalikunstniku kohta: «Tema biograafia on tema lõuendid.» Kuid isegi plastilise kunsti mitmekesiste liikide peale vaatamata, mida Guttuso viljeleb, pole ammendatav tema elu ja saavutused. Mitu korda järjest on ta valitud Itaalia Kommunistliku Partei Keskkomitee liikmeks, aktiivselt võtab ta osa valimiseelseist kampaaniaist ja rahvusvahelistest kongressidest, esineb ajakirjanduse veergudel. 1972. aastal autasustati Guttusot rahvusvahelise Lenini preemiaga «Rahu kindlustamise eest rahvaste vahel». Inimesena kuulub Guttuso oma ajastule. Poliitikuna kujundab ta seda ümber. Kunstnikuna on ta oma aja väljendaja.

Lia Livšits

Tõlkinud LEILI MÄRTMAN

¹ Renato Guttuso. Ausstellung. Berlin 1967, lk. 10.

² Varasemad tööd, nagu «Pögenemine Etnalt», «Ristilt mahavõtmine», «Lahing Admiralilla juures», mis asuvad muuseumides ja erakogudes, on näitusel esitatud eskiisidena.

³ Romulus. «Guttusangelo at Parma». «Apollo» 1964, Febr., lk. 150.

⁴ Micheli, Mario de. Renato Guttuso. Milano 1966, lk. 7.

⁵ Renato Guttuso. Ausstellung. Berlin 1967, lk. 5.

⁶ Микели, М. Гутузо. София 1970, lk. 7

⁷ Renato Guttuso. Mostra antologica dal 1931 ad oggi. Parma 1963, lk. 68.

⁸ А. Барская и Ю. Русаков. Ренато Гутузо. Л. 1965, lk. 22.

⁹ Ренато Гутузо. Реализм — значит всегда по-новому. «Творчество» 1962, № 7, lk. 3.

JOSEPH CORNELL ERNEST TROVA

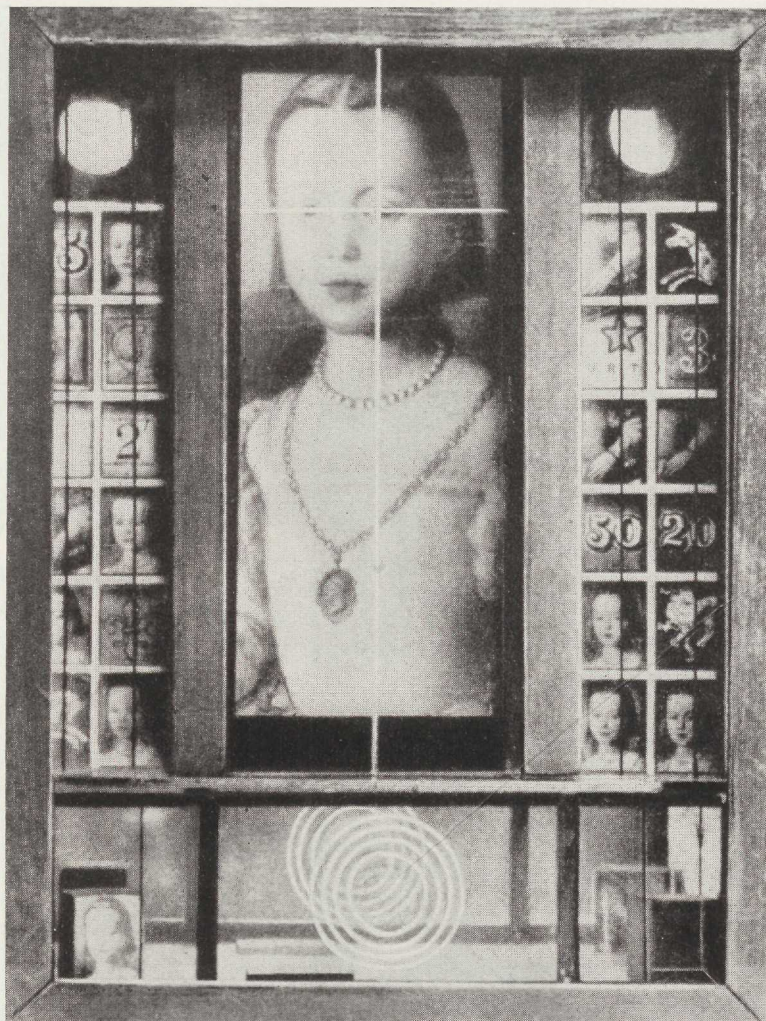
54

Väljuda pildi pinnast ja samas mitte loobuda maalile omastest väärtustest — see probleem on kunstnikke köitnud juba aastasadu. Meenutagem gooti puuskulptuuride värvieredaid teatraalseid gruppe; ja *art nouveau* esindajate taotlust liita maaliga reljeefi. Kuid sellelaadset pakub tänapäevgi.

Joseph Cornell kogub karpidesse pisiesemeid ja trükipilte. Lõpuks kujundavad need kindla süžee. Ja paljud kordused loovad kinoliku ajaefekti ning üksikdetailid omandavad maagiliselt suure tähenduse töö kangelase suhtes. Cornelli köidavad vanade meistrite tööd. Ja ammuunustatud vanad esemed. Seetõttu meenutavad ta tööd meie möödunud aegu ning ta esemed saadavad sõnumeid meie lapsepõlvest.

Ernest Trova lavastuses on peategelaseks masin. Masin meile tabamatust masinate maailmast. Kõik on siin kaunis ja läigib kuldselt ja hõbedaselt ning püüab sellega me imetlevat pilku. Ka inimene on siin saanud osakeseks masinate-riigist. Ta on üleni nikliga kaetud. Ta on meile võrdset kaunis kaunite masinatega.

Meid lummab imelise tuleviku aimdus. Või hoiatatakse meid?



55



54. Joseph Cornell. Medici printsess. Asamblaaz. 1952.

55. Joseph Cornell. Medici kaubaautomaat. Detail.

56. Joseph Cornell. Medici kaubaautomaat. Asamblaaz. 1942.

57. Ernest Trova. Stuudium: Kukkuv mees (Veneetsia Maastik). Siledaks viimistletud silicon pronks. 1965–1966.

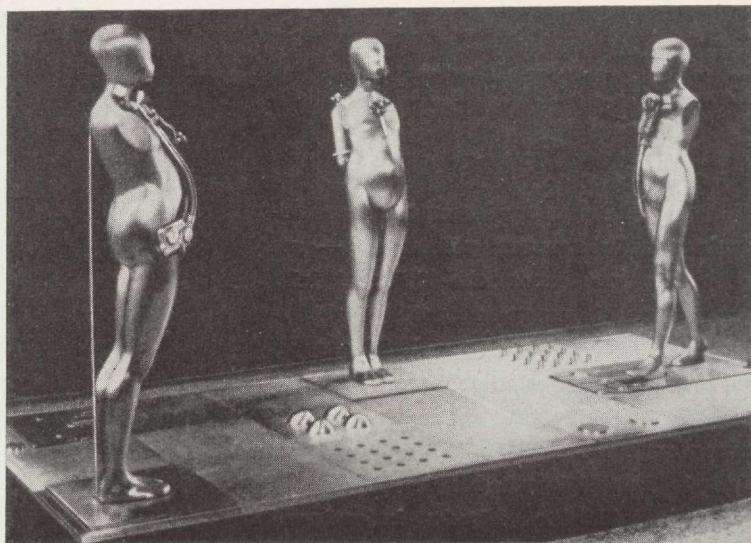
58. Ernest Trova. Stuudium: Kukkuv mees (Maastik nr. 9). Maalitud alumiinium, pleksiklaas ja vaseliin. 1965.

59. Ernest Trova. Stuudium: Kukkuv mees (Triangel Maastik). Kroomitud pronks. 1966.

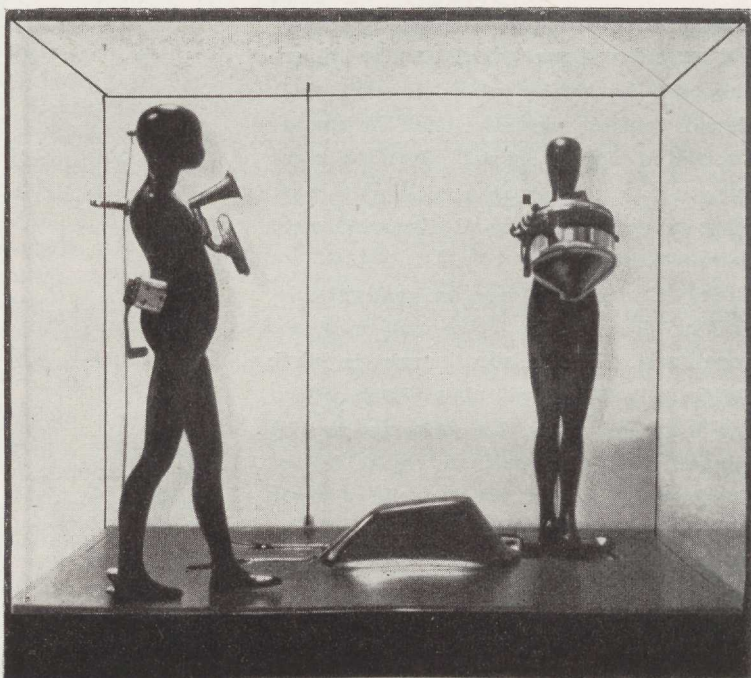
60. Ernest Trova. Stuudium: Kukkuv mees (Maastik). Poleeritud alumiinium. 1965.

61. Ernest Trova. Stuudium: Kukkuv mees (Hädaohklik Maastik). Kroomitud pronks. 1965.

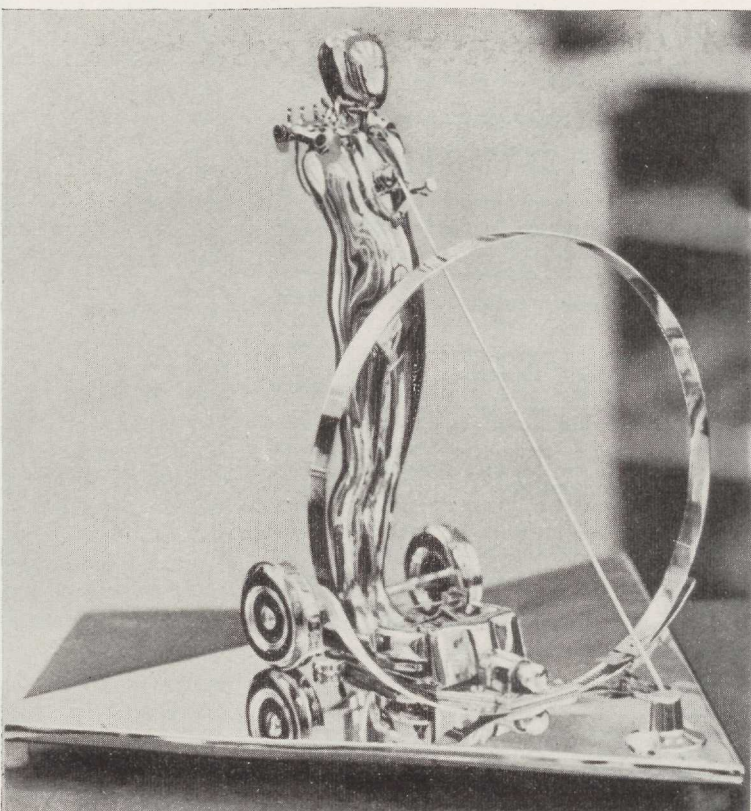
62. Ernest Trova. Stuudium: Kukkuv mees (Masiniimene). Poleeritud silicon pronks ja email. 1966.

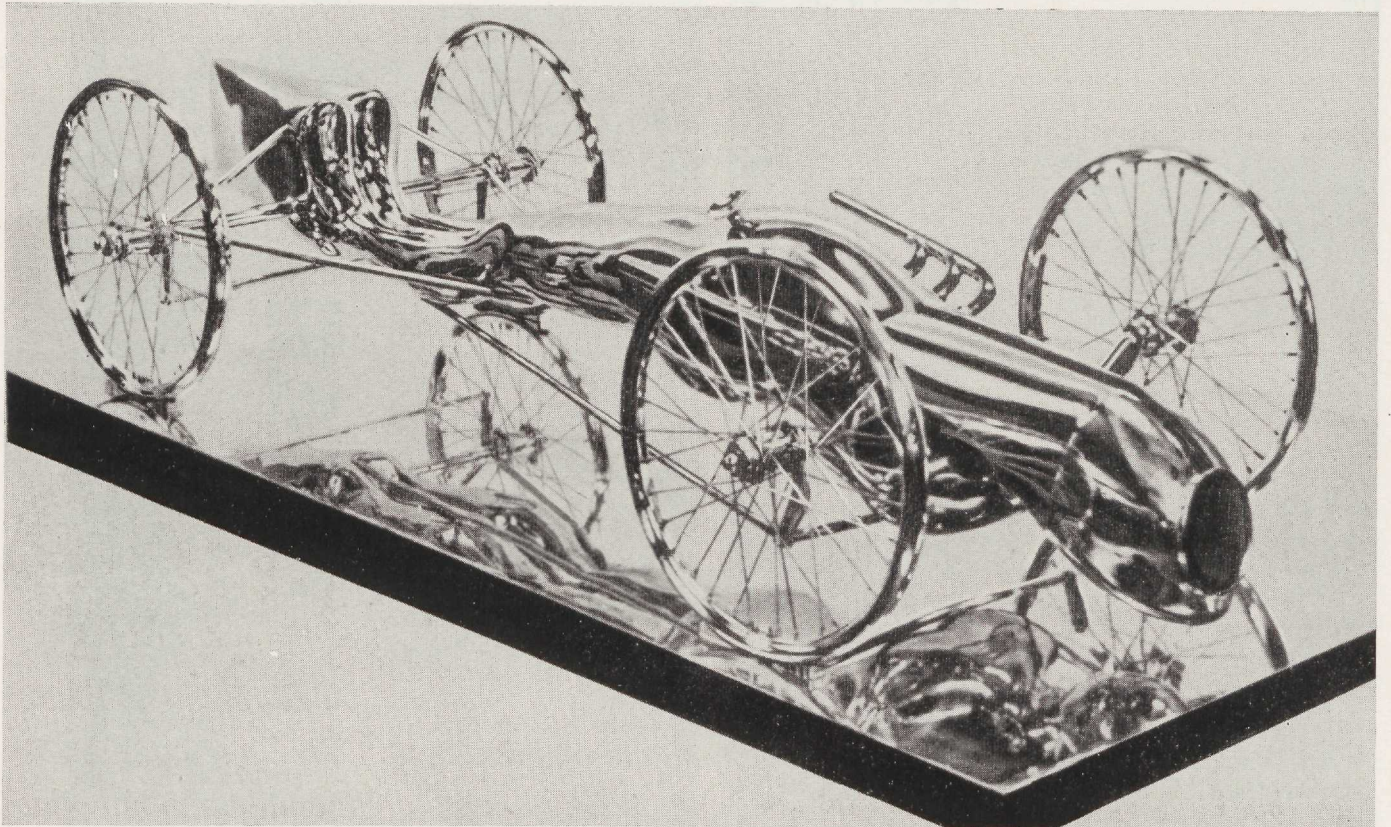
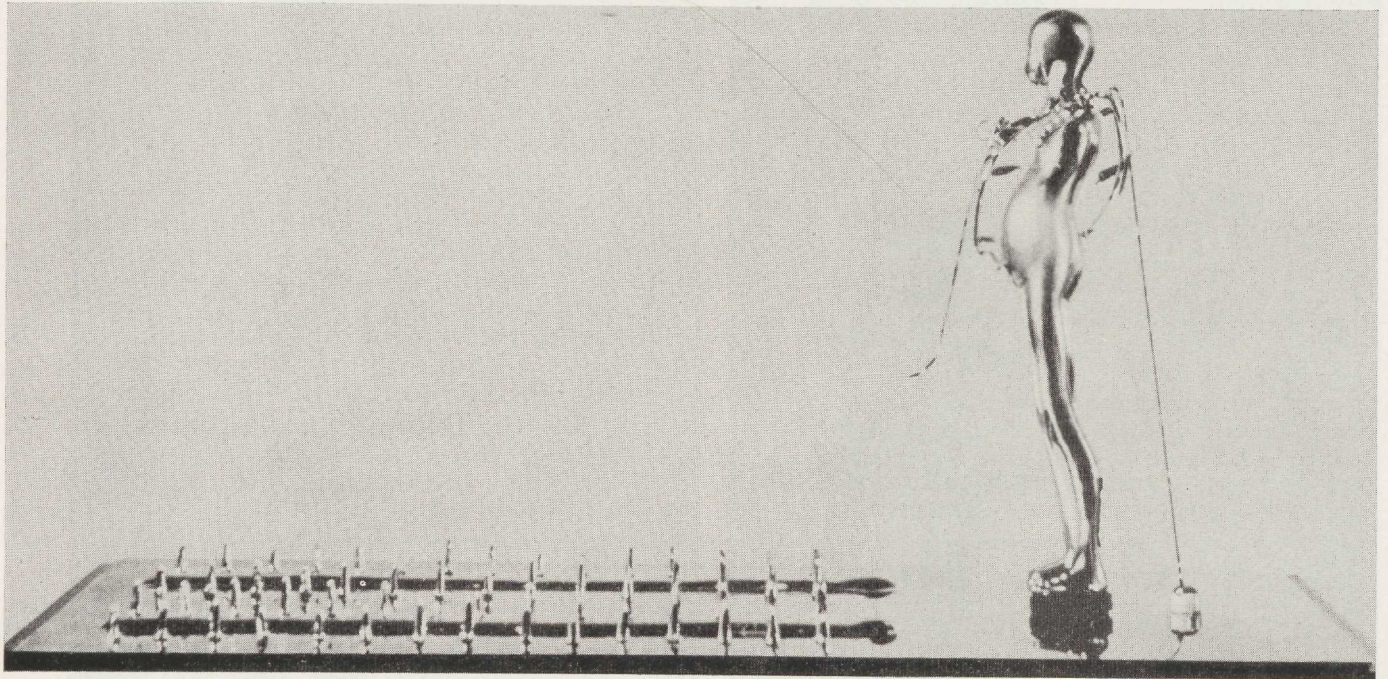
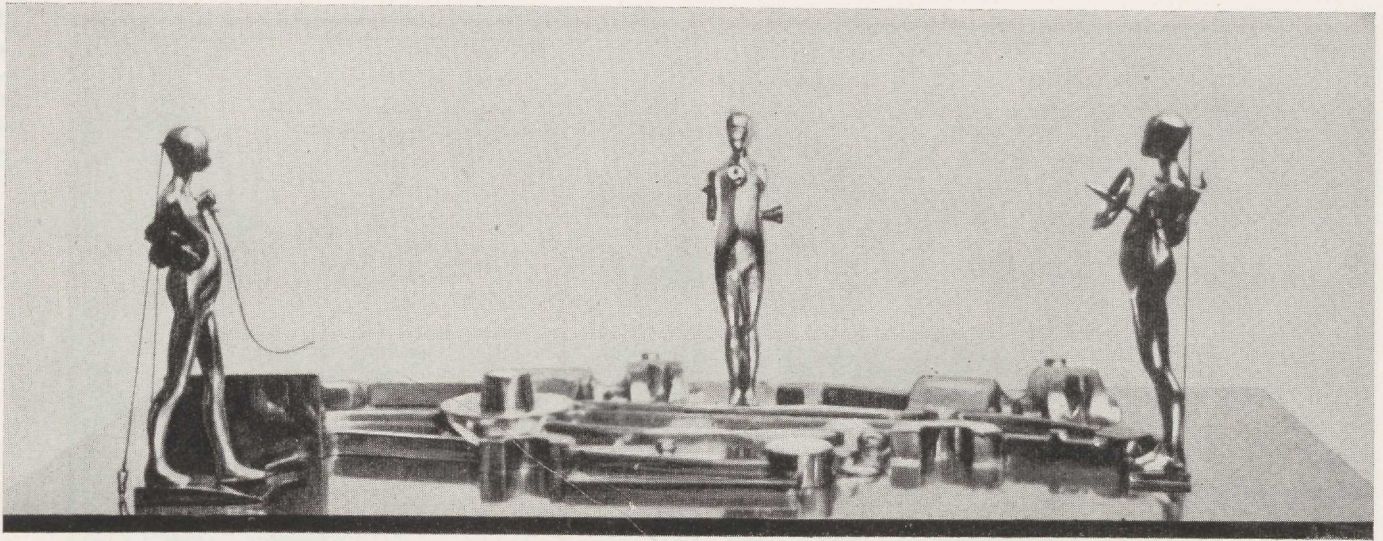


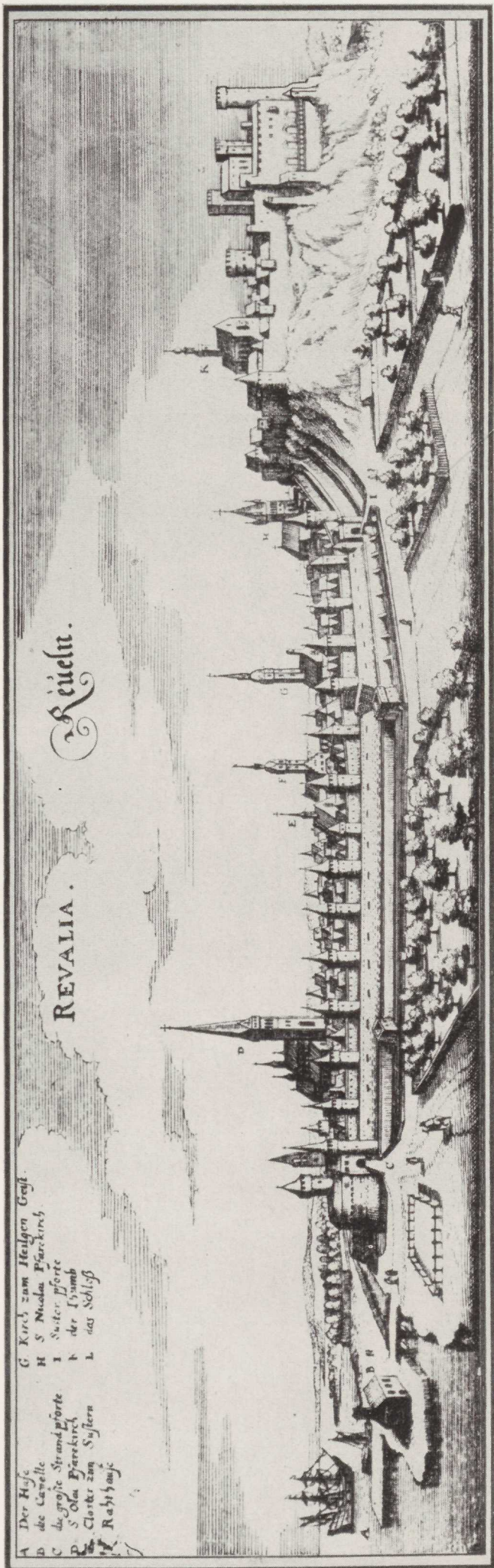
58



59



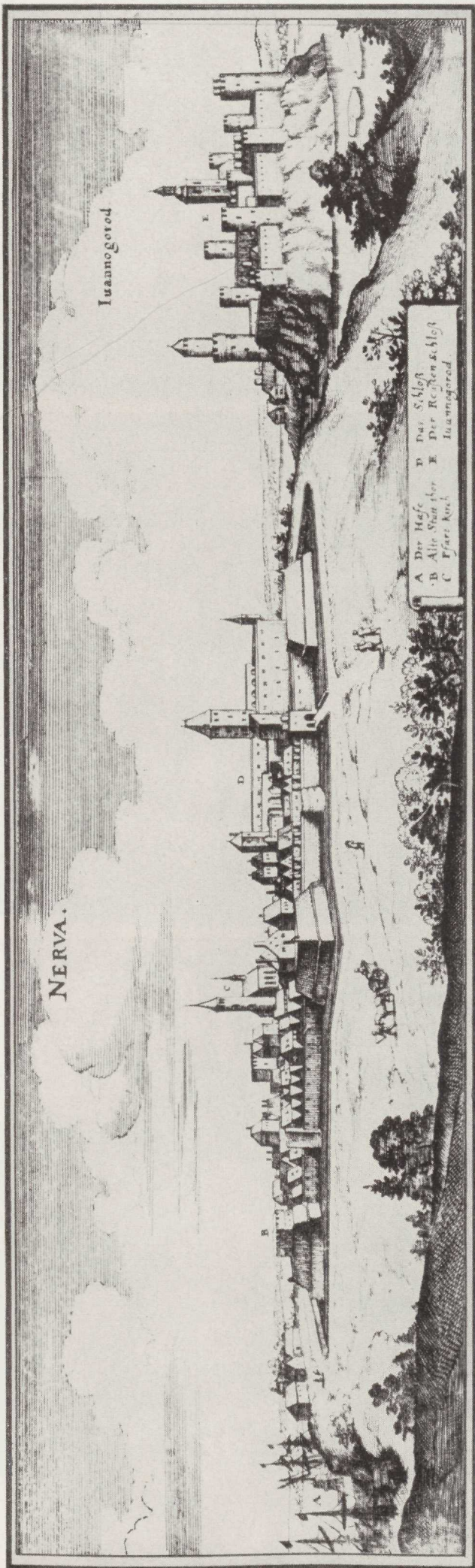




REVALIA.

Revalien.

- A Der Hofe
- B die Caselle
- C die große Strandpforte
- D S. Olav Pfarrkirche
- E Kloster zum Susteren
- F Rathhaus
- G Kirch zum Heiligen Geist
- H S. Nicolaus Pfarrkirche
- I Suster Pforte
- K der Hübel
- L das Schloß



NERVA.

Iuannogorod

- A Der Hofe
- B Alle Stat über
- C Pfarr Kirch
- D Das S. Alß
- E Der Reßten S. Alß
- F Iuannogorod

Tallinn on linn, mis vaatamata oma romantilisele üldilmele avastati kunstnike poolt jäädvustamist vääriva objektina alles 19. sajandi algul. Varasematest aegadest pärinevad pildid võib üles lugeda kahe käe sõrmedel. 16. sajandi Tallinna piltkujutisi on teada ainult kaks ja need mõlemad on võrdlemisi primitiivsed nii kunstilises kui informatsioonilises mõttes. Seetõttu on ka arusaadav, miks varasemate Tallinna vaadete hulgast on üldtuntuks muutunud ainult kolm gravüüri, nende koopiad ja loendamatud reproduktsioonid: Meriani vaade Tallinnale loodest (pilt 63, edaspidi märgitud tähega «M»), Oleariuse vaade linnale loodest (pilt 65, «O I») ja Oleariuse vaade linnale kagust (pilt 66, «O II»). Nende piltide saamisluugu on lühidalt järgmine.

Matthäus Merian (vanem; 1593—1650) oli tuntud saksa kunstnik ja raamatukaupmees. Koos oma poegade ja populaarse kirjamehe Zeilleriga andis ta 17. sajandil välja rea raamatuid Euroopa linnade ja huvitavamate kohtade vaadetega. Algul joonistas Merian gravüüride jaoks originaalid ise. Hiljem, kui ettevõtte järjest laiemaks paisus, hakkas ta kasutama teiste kunstnike poolt valmistatud pilte. Tallinna vaade koos Narva vaatega on meil saanud tuttavaks raamatust «Topographia... Livoniae» ja raamatu ilmumise aja järgi dateeritakse meil need tavaliselt aastasse 1652.

Adam Olearius (1603—1671) oli sekretäriks Hollsteini delegatsiooni koosseisus suurel reisiril Pärsiasse, mis kulges läbi Tallinna ja Narva. Selle ekspeditsiooni mälestused avaldas Olearius raamatus, mis muutus 17. sajandil Euroopas üheks populaarsemaks reisikirjelduseks ja ilmus mitmes trükis ja tõlkes. Raamatu esimeses trükis (1647. a.) ilmus vaade «O I», kuid reproduktsioonide alla kirjutatakse harilikult aasta 1635 — see on aasta, mil Olearius enne ärasõitu Moskvasse mitu kuud Tallinnas viibis. Teises (1656. a.) ja järgmistes väljaannetes ilmus vaade «O II» — seda aastaarvu mainitaksegi pildi valmistamise ajana.

Juba piltide pealiskaudne võrdlemine näitab, et vaated «M» ja «O I» on väga sarnased. Kuna on teada, et Merian kasutas tihti võõraid eeskujusid, peetakse tavaliselt Oleariuse pilti originaaliks, Meriani oma selle järgi valmistatuks. Ometi on mõlemal pildil olulisi erinevusi, millest tuleneb terve rida huvitavaid probleeme.

Kõige suurema erinevusena torkab silma vahe Oleviste kiriku torni kujus. Teatavasti põles Oleviste torn 1625. a. maha ja järgneva kahekümne aasta jooksul kandis ajutist madalat katust, nagu see ongi kujutatud pildil «O I». 17. sajandi keskel valminud uus tornikiiver säilitas küll gootipärase kuju, kuid uue elemendina lisandusid neli väikest nurgatorni, nagu nad on säilinud tänapäevani. Huvitaval kombel kõrgub aga Meriani vaatel Oleviste torn oma vanal, 16. sajandi kujul, otseviiludega ja ilma nurgatornideta.

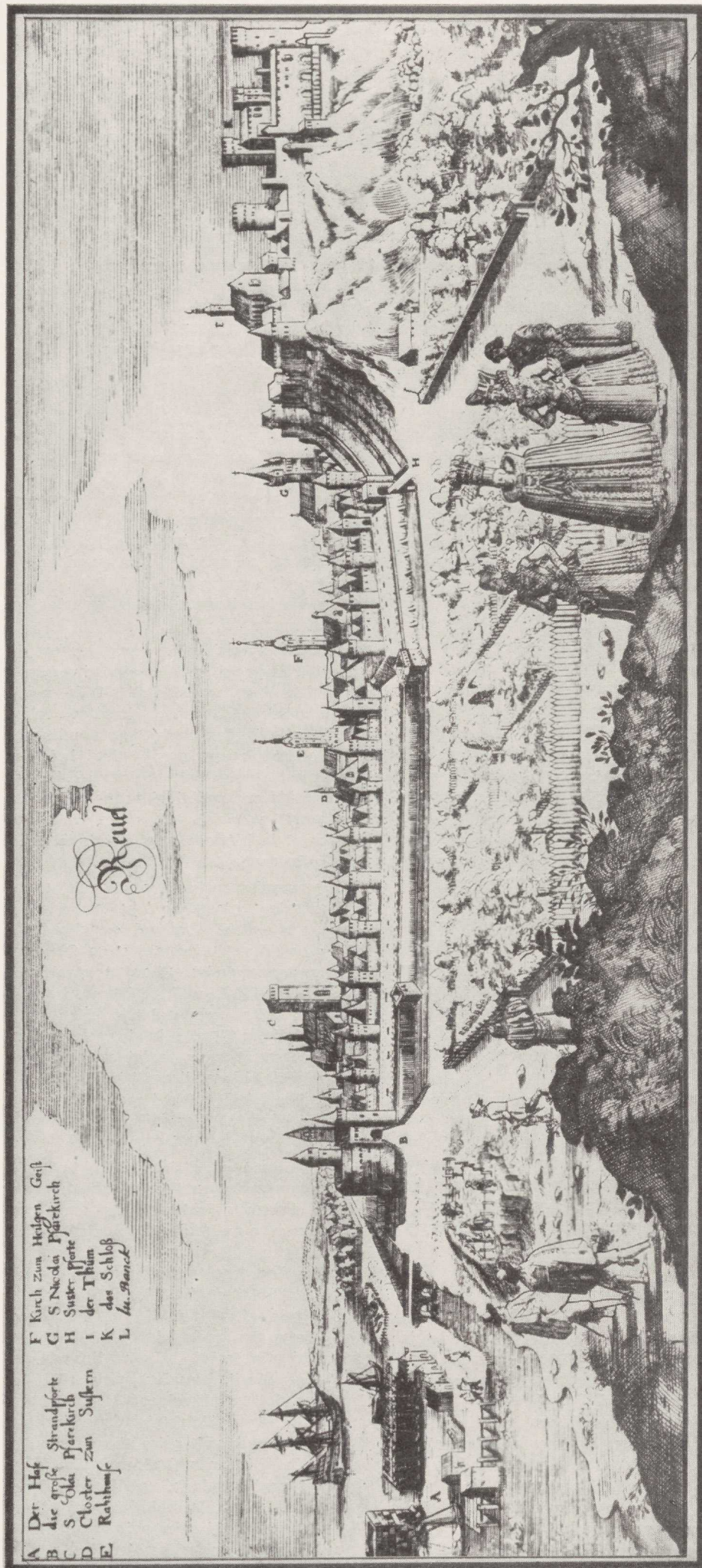
Kuidas oskas Merian, kes teadaolevail andmeil kunagi Tallinnas ei ole käinud, Oleariuse pildi kopeerimisel puuduva torni taastada veerand sajandit varem eksisteerinud vormis? See vastuolu valmistas omal ajal peavalu ka balti-saksa ajaloolastele. W. Neumann pakub oma raamatus «Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval» välja niisuguse teooria: Oleviste torn taastati peale põlemist oma endisel kujul (1651), ja üsna varsti peale seda, kui Merian oli jõudnud ta oma linnavaatele peale kanda (1652), toimus tornikiivri alumise otsa kapitaalne ümberehitamine, sest Oleariuse linnavaatel «O II» (1656) on neli nurgatorni juba selgesti näha. Aastate formaalne järjekord oleks nagu välja peetud, vastvalminud torni ümberehitamine aga ülimalt ebatõenäoline.

Teise huvitava erinevusena võib märkida, et vaatel «M» on sadamas mingi kirik või kabel, mis on joonisel nii tähtis objekt, et ta on ära märgitud ka eksplikatsioonis kõrvuti linna teiste suurte kirikutega. Vaatel «O I» ei ole aga kabelist jälgegi. Selle asemel seisavad mingisugused sadamaehitused, arvatavasti laod. Kas tõesti mõtles Merian linnale omast peast ühe kiriku juurde?

On veel rida teisi, väiksemaid erinevusi, mille üksikasjalik analüüs ei mahu käesoleva kirjutise raamidesse. Kõik need kokku viivad aga üsna huvitava oletuseni: nii Meriani kui Oleariuse linnavaate eeskujuks on olnud mingi kolmas, varasemast perioodist pärinev Tallinna vaade, mida me senini ei tunne. Püüame järgnevalt vaadelda niisuguse variandi tõenäosust ja hinnata selle oletatava pildi valmistamise aega.

W. Neumanni teooria ei vaja erilist analüüsi. Meriani graafiline leht Tallinna ja Narva vaatega ei ilmunud esmakordselt 1652. a., vaid palju aastaid enne Oleviste torni restaureerimist. Siiani teadaolevail andmeil juba 1641. a. J. A. Werdenhageni raamatus «De rebuspublicis Hanseaticis»..., kuid võib-olla isegi veel varem. Seega vähemalt kuus aastat enne Oleariuse reisikirjelduse ilmumist. Kui neist kahest üks teiselt midagi maha kopeeris, siis juba Olearius Merianilt, mitte vastupidi.

Oma raamatu illustatsioonide kohta ütleb Olearius raamatu eessõnas järgmist: «Mis puutub vasegravüüridesse, siis olen ma suurema osa (autori sõrendus) neist ise tegelikkuse järgi joonistanud, ja hiljem ühe hea kunstniku Augustus Johni abiga... viimistlenud.» Niisiis ütleb Olearius selgelt, et kõik pildid ei ole tema poolt naturist maha joonistatud. Küll aga võib arvata, et hilisem linnavaade «O II» on tõesti Oleariuse oma töö. Ja tõesti, vaadete võrdlemine näitab, et tegu on hoopis erineva käekirjaga meistritega. «O I» on märgatavalt primitiivsem, suurte perspektiivi ja projektsiooni vigadega. Tallinna poolkaarekujuline linnakindlustuste front Pikast Hermannist kuni Paksu Margareetani on sirgeks painutatud. Niisugust vaadet on võimalik ainult siis



A Der Hof
 B die große
 C die kleine
 D Kloster
 E Ratskammer
 F Kirch zum Heiligen Geist
 G S. Nicolaus
 H S. Petrus
 I S. Marien
 K das Schloss
 L Lu. Rensch

OLEARIUS

paberile kanda, kui joonistaja viibib vähe-
 malt kolmes erinevas kohas Pelgulinnast
 sadamani. Seetõttu paiknevad linna kiri-
 kute ja kindlustuste tornid üksteise suhtes
 valesti. Pildi autor tundub olevat pigem
 väheste kogemustega joonistaja kui kunstnik.
 Vaade «O II» seevastu on projektsiooni poolest
 korrektne. Üsna täpselt on võimalik määrata
 joonistaja asukohta — see asus liivaküngastel
 kunagise Tiigiveski tiigi kaldal (praeguse «Kalevi»
 spordihalli lähedal). Autori käsi on olnud
 kerge, pilku on võlunud vaate maalilises
 mitte vähem kui linna ehituslikud detailid.
 Mis puutub stafaazi, siis on see Oleariuse
 andmetel kõikidel pildidel tema kunstnikust
 abilise Augustus Johni loomingu. Vaade «O II»
 on kergesti dateeritav, selle joonistamise
 ajaks on 1651. a., siis kui Olearius viimaseid
 kordi viibis Tallinnas. Kuidas aga seletada,
 et vaatel «O I» on Oleviste torn juba kujul
 nagu ta oli peale põlemist 1625. a.? Ilmselt
 tegi Olearius raamatu esimese trüki etteval-
 mistamisel tema käes olevale Tallinna vaatele
 mõned elementaarsed korrektuurid. Oleviste
 mahapõlenud torn oli liiga silmatorkav objekt,
 et seda mitte arvestada. Samuti lasi Olearius
 sadamas kabeli asendada lahoonetega — nähtavasti
 vastas see tegelikule olukorrale. Sellega tek-
 kis, muide, huvitav «puudujääk» eksplikatsioonis.
 Kabeli ärajätmisega jäi vabaks täht «B»,
 järelikult nihkusid kõigi järgnevate objektide
 tähised ühe tähe võrra tagasi võrreldes
 Meriani pildiga ja viimane täht «L» jäi üle.
 Selle viis siis graveerija uuesti sadama
 rajooni tagasi ja märkis sellega ühe liivakünka.

Hiljem, kui Olearius oli Tallinnas käinud
 korduvalt, nägi ta isegi, et esimene linna-
 vaade oli vigane ja mitmes osas aegunud.
 Teise trüki ettevalmistamisel joonistas ta
 uue vaate, mis jäigi Tallinna pildiks kõigis
 järgnevates väljaannetes. Vaade «O I»
 aga kõrvaldati raamatust. Oma raamatu
 «Topographia... Livoniae» väljaandmisel
 1652. a. ei pidanud Merian ilmselt vajalikuks
 vana vaskplaati ümber graveerida, et sisse
 viia Oleariuse pildil olevaid erinevusi.
 Võib-olla ta ei teadnudki neist midagi,
 sest teose tekstilises osas on küll kasutatud
 Oleariuse kirjeldusi, kuid tekstiga tegeles
 ju Zeiller, mitte Merian.

Püüame nüüd ligikaudu määrata otsitava
 algupärandi valmistamise aega, võttes
 aluseks vaate «M» kui vanema. Kõige
 kindlamat tugipunkti pakuvad selleks mõned
 linnakindlustuste ehituslikud elemendid.
 Linnamüüri ees oleva pika vallmüüri
 ehitamisega alustati kuskil 16. sajandi
 kolmandal veerandil. Arvestades linna
 pidevat rasket majanduslikku olukorda ja
 tööde suurt mahtu, pidi see ehitustöö
 kestma aastakümneid. Pildil on vallid
 peaaegu valmis, puudub ainult Suure
 Rannavärava eelvärv, mis ehitati aastatel
 1599–1600. Selgesti on näha Toompea
 lossi aknad ja trompetipuhujate galerii,
 mis valmisid umbes 1590. aastaks. Uus
 vallikraav valmis samuti 16. saj. lõpul.
 Kõigi nende andmete kõrvutamisel

jõuame järelenduseni, et niisugune pidi Tallinna läänekülj välja nägema aastatel 1590—1600. Sellesse perioodi võikski paigutada esimese linnavaate valmimise aja. Vallkindlustused ja glassii nende ees on ju alles täiesti lagedad, ei mingeid puid ega põõsaid. Võrrelge seda Oleariuse vaatega «O II», kus linnavallidel kasvab lausa mets!

Oletades, et Meriani gravüür on valmistatud küllalt täpselt 16. saj. lõpust pärineva pildi järgi, saame veidi teise pilguga kui seni vaadata ülejäänud objektidele, mis tundmatu kunstnik omal ajal üles joonistas. Kõige rohkem pakuvad huvi Pühavaimu kiriku ja raekoja tornid (pilt 67). Nende omapärasele, tänapäevasele tunduvalt erinevale kujule, ei ole siamaani antud rahuldavat seletust. On teada, et raekoja torn ehitati kapitaalselt ümber 1627. a. Kuna ta kõikidel hilisematel linnavaadetes, sealhulgas ka vaatel «O II» omab meile tuntud kolmeosalist tornikiivrit, siis on üsna loogiline järeldada, et niisugusena ta valmiski 1627. aastal. Et vaadetes «M» ja «O I» torn esineb teistsugusena, peeti senini lihtsalt joonistajate veaks või fantaasia viljaks. Ei olnud teada lähemas ümbruses ühtegi teist niisugust torni. Kui aga nüüd vaated «M» ja «O I» paigutada ligi pool sajandit varasemasse perioodi, kaovad näilised vastuolud. Ja tekib küsimus, kas siis Pühavaimu kirikul ja raekojal ei saanud 16. saj. lõpul olla gooti ja renessansi ajastute vahelise üleminekuperioodi kiivrit? Et niisugune kiivri kuju ei tarvitse olla ainult kunstniku fantaasia, näitab kas või seegi, et hämmastavalt sarnane tornikiiver oli samal ajal olemas üsna meie lähedal, Hamburgis (pilt 68). Selle kavandas 1580. aastatel meister Gerth van Kollen. Sama kuju, sama periood — kas tõesti kunstniku fantaasia? Ja veel üks nüans: Oleariuse teisel linnavaatel «O II» on raekoja torn näidatud uuel, praegusele vastaval kujul, Pühavaimu kiriku torn on aga samasugune kui vaatel «O I». Kas ka kunstniku, nüüd juba teise kunstniku eksitus? Või julgeme oletada, et Pühavaimu kirik sai oma praeguse kujuga tornikiivri alles 1688. aastal, mitte 17. saj. alguses?

Käesolevas kirjutises toodud arvamused on mõneski suhtes vaieldavad. Nii oligi see mõeldud. Kahjuks puudub veel palju andmeid üksikute ehitiste kohta, mis aitaksid probleemi lõplikult lahendada. Nii näiteks ei tea me midagi kabeli kohta sadamas, ei tema ehitamise ega lammutamise aega. Raekoja ja Pühavaimu kiriku tornikiivrite valmimine pidanuks toimuma kuskil 16. saj. teisel poolel, siiani ei oska aga nimetada ühtegi konkreetset aastat sellest perioodist, mil tornide juures oleks tehtud suuri ehitustöid. Ja lõpuks jääb muidugi veel küsimus: kuhu siis kadus see 16. saj. linnavaade, mis omal ajal oli kättesaadav nii Merianile kui Oleariusele, kuid mida hiljem ei ole keegi näinud?

Mis puutub Meriani, siis võib olla üsna kindel, et ta Tallinna ja Narva pildid

sai kaasavarana. 16.—17. saj. vahetusel töötas Frankfurdis kunstnik ja raamatukaupmees Theodor de Bry, kelle kätte sel ajal oli koondunud peaaegu kõigi Euroopa tähtsamate vasegravüüride väljaandmine. Abiellunud de Bry tütreaga, muutus Merian selle kirjastuse aktiivseks osanikuks. On loomulik, et ta paljudele oma teostele leidis materjali äiapapa ladudest. Kuid see teadmine ei aita meid kuigi palju edasi, sest piltide autor on ikkagi tundmatu.

Otsida võiks neid pilte esmajoones Rootsi arhiivides. 16. saj. lõpul oli Tallinn alles lühikest aega Rootsi valduses, kuid oli välispoliitilisest seisukohast tähtis kindlus. Kindlasti vajasisid riigivõimu esindajad nii siin kui Stokholmis plaane ja jooniseid uutest valdustest. Üheks niisuguseks võis olla ka Tallinna linna ja kindlustuste üldvaade mere poolt. (Sellega seletuks ka, miks ühel vaatel on püütud anda kogu kindlustuste läänefront, kuigi see tegelikult tervikuna nii näha ei olnud.) Aastal 1589 toimus Tallinnas Rootsi kuninga Johan III kohtumine oma pojaga, Poola kuninga Sigismundiga. Mõlemal valitsejal oli kaasas suur saatjaskond, mitu tuhat meest sõjaväge, terve nõuandjate ja riigimeeste staap. Kas ei võinud selle kohtumise ajal tekkida ka otsitav linnavaade?

Muidugi, Tallinna (ja Narvat) võis joonistada ka iga kunstniku kalduvustega läbireisija, olgu siis mõne kaupmehe, välissaadiku või mõne muu asjamehe saatjaskonnast. Pilt ise ei ole võib-olla kuhugi kadunud. Suurtes graafikakogudes võib ta praegugi veel alles olla, lah-tise lehena, ilma dateeringuta. Ja kataloogis on selle kohta märgitud: «Meriani järgi» või «Oleariuse järgi». See ei oleks sugugi esimene juhus kunsti- või kultuuri-ajaloos, kus kuulsate kopeerijate nimed on varju jätnud teose tegeliku autori.

Valdeko Vende

63. Matthäus Merian. Vaade Tallinnale loodest. 1652.

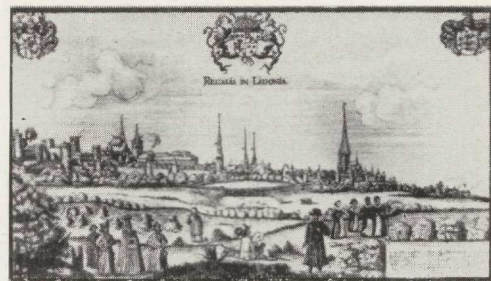
64. Matthäus. Merian. Vaade Narvale. 1652.

65. Adam Olearius. Vaade linnale loodest. 1647.

66. Adam Olearius. Vaade linnale kagust. 1656.

67. Pühavaimu kirik ja raekoja torn. Detail pildilt 63.

68. Jakobi kiriku torn Hamburgis. Ehit. 1580. Joonis.

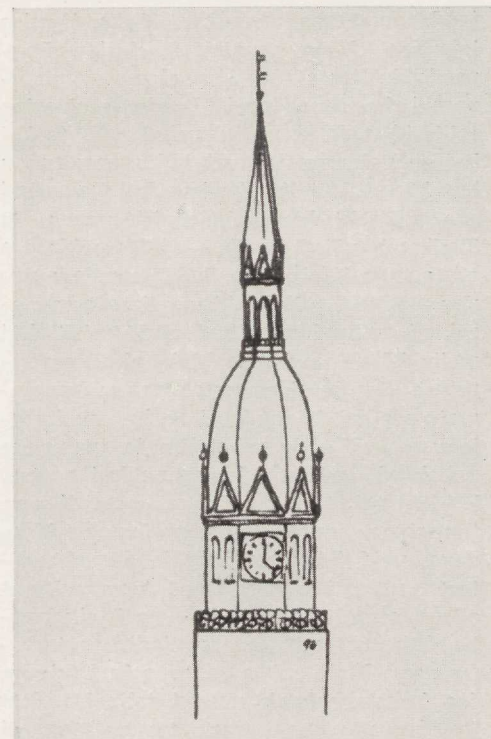
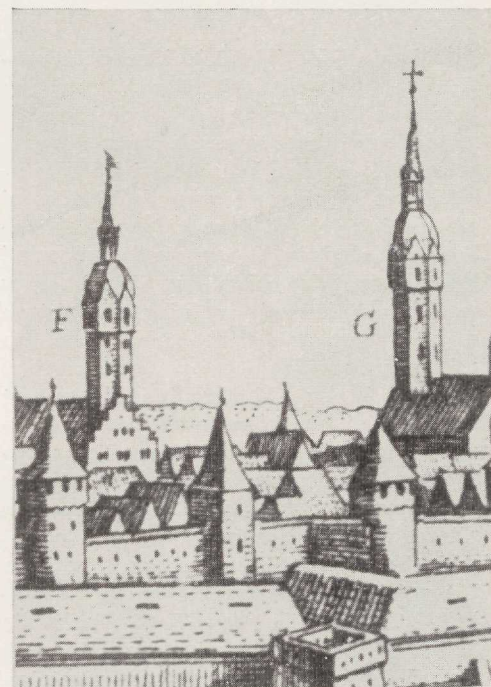


66

OLEARIUS

67

68



MIHHAIL GREKU

Mõeldes sellest, kuidas teile kõige paremini jutustada Moldaavia NSV teenelisest kunstnikust Mihhail Grekust, otsustasin, et annan sõna kunstnikule endale. Sest mis võiks olla näitlikum, kui kunstniku loominguline tee, ja tähtsam, kui ta mõtted ja kogemused? Need mõtted ja kogemused omavad kunstniku jaoks suurimat väärtust ning arvatavasti viljastub M. Greku loominguline mõte neist iga järgneva töö juurde asudes ikka uuesti ja uuesti. Sellepärast ma ei esitagi järgnevalt mitte arvustust Greku tööde ja loomingu kohta, vaid tema mõtteid kunstist, ning ma loodan, et need huvitavad ja erutavad teisigi kunstnikke. Ja kui mitte kõik Greku arvamused pole väljendatud selges ja viimistletud vormis, on see vabandataav asjaoluga, et loomingu ja kunstiprobleeme on sõnaselgelt võrratult raske defineerida.

Ada Zevina

Ada Zevina (A. Z.): Teie lõuendeid vaadates tekib mul alati mingi kummaline tunne; neis domineeriv alge koosneks nagu maaliliste masside üleküllusest, materiaalse-elulise konsistentsi küllastatusest. Tundub, et teie maalide aluseks ei ole meelelist laadi impulsid vaid mõttelised. Millegipärast sunnivad nad mind meenutama Leonardo da Vinci sõnu maalikunsti kohta, kes ütles, et «pittura e una cosa mentale» (maalimine on mõistuse tegevus).

Mihhail Greku (M. G.): Ma mõtlen, et kunstnik ei ole kohustatud reprodutseerima meid ümbritsevat esemelist maailma, vaid kajastama oma töödes eelkõige omaenese ideed maailmast. Sellepärast on nii väljapaistvad ja samal ajal nii erinevad üksteisest Leonardo da Vinci ja Piero della Francesca, Rembrandt ja Holbein, Cézanne ja van Gogh, Vrubel ja Serov. Nende lähenemist kunstile võib samuti vaadelda kui «una cosa mentale», mis tähendaks seda, et igaüks neist väljendas maailma omamoodi ja väljendas iseennast. Minu arvates ei ole see Leonardo da Vinci ütlus oma olemuselt vana-
nenud ka tänapäeval. Looduses ei esine selliseid valguse-varju vahekordi, taolisi kuldse valgusega ülevalatud vorme, nagu Rembrandtil, selliseid värve kui Gauguinil ega selliseid kompositsiooniskeeme nagu Surikovil või Leger'l — kõik, mida me näeme maalidel, on eelkõige nende autorite mõttetöö villi. Kuid maailma tunneta-
sid mineviku kunstnikud siiski teisiti kui meie: Maalikunst eemaldub alati saavutatust. See on igasuguse arengu paratamatu seadus. Tänapäeval on kunstis kasutatavate väljendusvahendite ja tunnetuse vahekord sootuks teistsugune kui varem. Põhilist vahet näen selles, et ma ei lähene tunnetusprotsessile enam aprioorsete ideedega, vaid leian need väljendusvahenditest endast. Muidugi, need ideed võivad olla piisavalt erinevad — nii eluliselt-kombitavad või enam üldistatult-abstractsed. Kuid mitte selles pole küsimus. Iga kunstnik leiab midagi talle lähedast ja arusaadavat, ja see, mis ta leiab, ei

pretendeeri mingil moel universaalsele, kõikehõlmavale üldistusele.

Maalis «Minu lapsepõlve kindlus» märkas ma, et hõbeda ja pealekleebitud lõuendi näiline mäng väljendab ka ideed — mitte materiaalse, kivist kindluse, vaid ajaloo ideed. Aga mustas (bituumenis), selle laiavalgumiste ja värvi-
niredena nägin ma «Teeäärset kiviristi 1812. aastast», kuna see väljendab teistlaadi iidsust. Oma viimasel reisil märkas ma tee ääres kaevu juures vana kivi-
moldi. Mold, juba pragunenud, kaetud sambla ja teokarpidega, meenutas hämmastavalt seda minu maali. Samasugune vanaduse, aegadest parkumise idee, aga mitte ajaloolise, vaid füüsilise iidsuse kujul. Need olid kaks näidet kahest ideest, mis sündisid materjalist tekitatud assotsiatsioonide mõjul. Kui materjal muutub mingi idee kandjaks, mingi hingelise seisundi väljendajaks — siis sünnib ta ümber ning hingestub. Võib-olla selletõttu tundubki minu kunst teile «una cosa mentale». Mind vaimustab üks Stravinski mõte: ainult vähestel heliloojatel õnnestub luua mitte «klaveri jaoks» vaid «klaverist».

A. Z.: Mida te arvate kaasaegsetest kunstiteaduse suundadest, näiteks strukturalismist, mis seab vormilised väljendusvahendid kunstiteose idee kandjaks.

M. G.: Need uued suunad voolavad mingil määral Leonardo mõtete sängis, ainult et uute väljendusvahendite esmaavastajad vaevalt ei mõtlesid strukturalismist. Mind see igatahes piirab, välistades kunstis improvisatsiooni, spontaansuse, ilma milleta ma aga ei suuda kujutleda siirast ja poeetilist kunsti.

A. Z.: Mida te loete kaasaegses kunstiteoses peamiseks?

M. G.: Tavaks on saanud, et kaasaegne maal peaks vastama kolmele tingimusele: olema tasapinnaliselt ühtne, spontaanne ja paljutähenduslik (assotsiatsioonide-
rikas). Arvan, et tasapinna ühtsuse mõiste on muutunud tänaseks akadeemiliseks, olles kunstis juba läbitud etapiks. Seda tingimust muidugi rakendatakse ka tänapäeval, kuid minu arvates on palju olulisem, et maal väljendaks materjali ilu. Kuidas seda paremini öelda... Kaasaegsed materjalid nagu emailid, värvid, lakid, aerosoolid oma võimega laiaili valguda, tahkuda, kihtidena ladestuda, moodustada kõige erinevamaid vorme, kujutavad endast taasavastatud huvitavaid kunstilise tunnetuse vahendeid. Seega suudame näha looduslike väärtusi mitte adekvaatsel vaid isomorfse kujul. Minu maal «Allikas» assotsieerub tihedate rõngastena lõuendile kuivanud lakk mulle alles äsja maa seest purskunud, veel mullaga segatud sogasevõitu veega. Kuid suurem kogum poolläbipaistvat

lakki lülitab mõtte ka suure merevaigu-
tüki peale. Usun, et nii on võimalik avastada asjade kahelist metafoorset olemust. A. Z.: Kuidas te suhtute sagedasse esteetiliste väärtuste alahindamisse kunstis ja püüdesse asendada see tõepärasusega (natuuri adekvaatsusega)?

M. G.: Vastaksin sellele küsimusele järgmiselt: kujutavas kunstis esineb tunnetuse seisukohalt kaks külge. Esimene on teose sisu, mida annavad töös edasi süžee, perspektiiv, anatoomiline täpsus, kujutatud esemete omavaheline seos — s. o. kõik need komponendid, mis on sündmuste kirjeldamise teenistuses. See on maalilise semantiline kategooria. Seevastu värv, materjalid, kunstniku maalimislaad ja väljendusvahendite kasutamise vabadus kannavad endas esteetilisi väärtusi ja just oskus kasutada sedalaadi väljendusvahendeid erutabki vaatajat, mõjutab tema mõistust ja südant. Sama toimub ju ka teatris: semantilised kategooriad, nagu tegevus, faabula, tegelaste arv jne. on publikule tavaliselt ennegi teada, ja teatrisse tulles huvitab neid sootuks muu — režii originaalsus, näitlejate mäng, kunstiliste lahenduste ootamatus.

A. Z.: Mis moel seostub teie poolt öeldu kaasaegsete nõukogude ja lääne kunstnike loominguga?

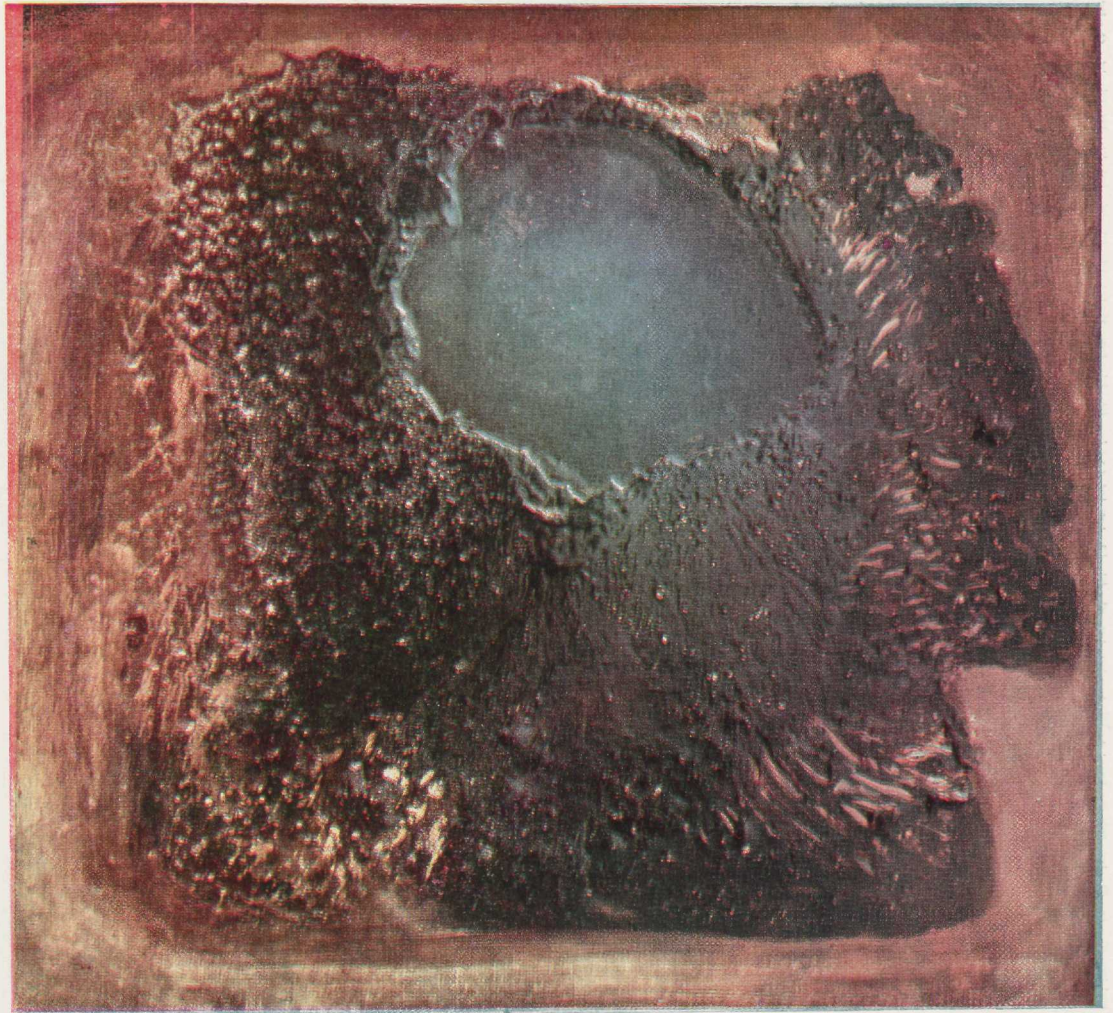
M. G.: Nõukogude kunst on juba oma olemuselt sotsiaalne ja selles on tema suur jõud. Kuid meie kunsti nõrkus seisneb selles, et sotsiaalsust pakutakse tihti välja ehedal kujul, ilma kaasaegsete esteetiliste väärtusteta. Läänes, vastupidi, on kunstil domineerivalt üks liikumapanev jõud — üksnes viljatu originaalsuse tagaajamine.

A. Z.: Aga milles seisneb teie *credo*?

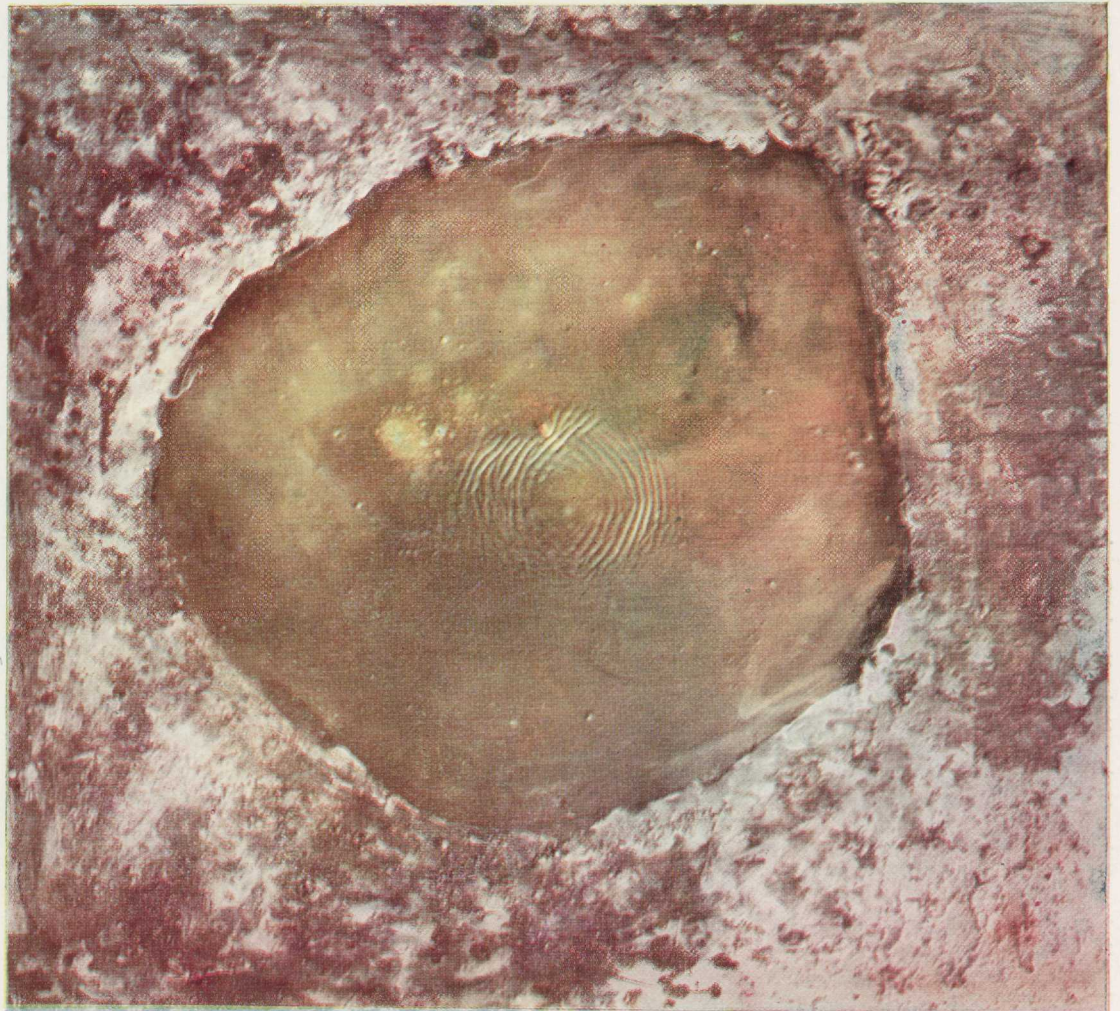
M. G.: Täna on minu jaoks kunstis tähtsaim teha nähtamatu nähtavaks. Näiteks minu maalil «Kuu Rõškanovka kohal» ripub kuu taevas mitte sellepärast, et inimesed ei eksiks öösel teelt nagu piiblis öeldud. Ma tahan inimestele öelda, et me teame tänapäeval kuust hoopiski rohkem, kui seda, et kuu annab valgust. «Kuu Rõškanovka kohal» ei kujuta üksnes nähtavaid taevakehi, vaid kosmilist avarust tema loendamatu päikestega.

Ma tean, et maju ehitatakse kivist ja ka seda, et kivi ei ole ainult kivi. Ma tean ka kivi olemust, seda, et ta sisaldab mikrokosmoseid, mis mitte millegi poolest ei erine makrokosmosest. Ma näen õitsvat puud ja lõigatavat oksa; näen oksa nuttu ja tean, miks ta nutab. Ka tean ma, et iga viinapuuleht on rohkem sellest, mida näen; et ta on oma olemuselt suureks keemialaboratooriumiks. Miks peaksin siis vaesustama loodust ja maalima ainult nähtavat, vaikides sellest, mida tean? Ometi tahan ma rääkida poeetilises keeles just sellest, mida tean, sellest, mis mind erutab. Juba Cézanne jäädvustas, tänu teaduse uutele avastustele Sainte-Victoire'i mäe maalides lõuendile selle nähtamatuid ladestusi. Niisiis, ta ei maalinud seda, mida nägi, vaid seda, mida teadis. Vaadeldes täna Moldaavia kupleid ja mägesid, ei tunne ma enam huvi nende geoloogilise struktuuri vastu. Küll aga

69



70



huvitavad nad mind kui maa kalgastunud energia, mis päikesekiirte mõjul on võimeline sünnitama elu. Samuti suudan ma näha konservivabriku naabrusse tekkinud kirsikividemäes, mis roiskub ja viljastab maad, midagi rohkemat kui jäätmekuhja. Kirsikivikestel kasvavad valged seemed — näen seda tähistaevana; tean, et see jäätmevunnik on energia, elu allikas, ehkki meie, inimesed, ei oska seda energiat veel kasutada. Kõik, mida tean, pärineb teaduselt. Ja eks ole ka esteetika ajalooline kategooria. Mõistes maailma uut moodsust, näeme ka ilu teisiti kui varem. Nii sünnib uus poeesia.

A. Z.: Kuidas kajastub too uus poeesia sotsiaalses kunstis?

M. G.: Sotsiaalne — tähendab ideeline. Ideed elavad meie südames ning mõistuses. Väga tihti segatakse meil pildi idee mõiste pildi süžeeaga. Ühe süžee alusel võib maalida sadu pilte kõige erinevamate ideedega, sest on ju inimene ja tema töö, inimene ja tema elu, inimene ja loodus, inimene ja armastus, inimese sünn, tema küpsemine ja surm igavesed süžeed.

1965. aastal maalisin ma maali «Sõjaväkke saatmine», mille semantiline informatsioon on lähedane nullile (kujutasin juba banaalseks maalitud lahkumise stseeni). Maali ideelisi-esteetilisi väärtusi kandis endas aga värv, pildi ebaharilik koloriit (punane maa, mis minu jaoks kehastab sügise ja Moldaavia maapinna rikkust, Nõukogude armeesse minejate pidupäeva). Noor kunstnik Katalnikov maalis samal teemal, kuid tema töö semantiline informatsioon on teine. Ühtemoodi põetud peadega poiste rivi väljendab ühtsuse, Kodumaa teenimise tahte ideed. Nii võib üht ja sama süžeed sootuks erinevalt lahti mõtestada. Muide, ka teie maalitud Dmitri Milevi portrees võib mind eelkõige teie «idee» bessaraabia talupoegade hulgast võrsunud kirjanikust, kes unistab oma rahva õnnelikust tulevikust.

Ükski idee ei saa olla kõikehõlmav: kiirena valgustab ta ainult üksikuid elu külgi ja realiseerub igal kunstialal spetsiifiliselt. Kuid elu külgede ja ideede arv on lõpmatu. Minu lõuenditel realiseeruvad ainult need ideed, mida lubab minu spetsiifiline materjal — värvid. Kuid ka värvidemaailm varjab endas võimalusi.

Tõlkinud JAAK OLEP

69. Mihhail Greku. Tähe sünn. Segatehnika. 1972.

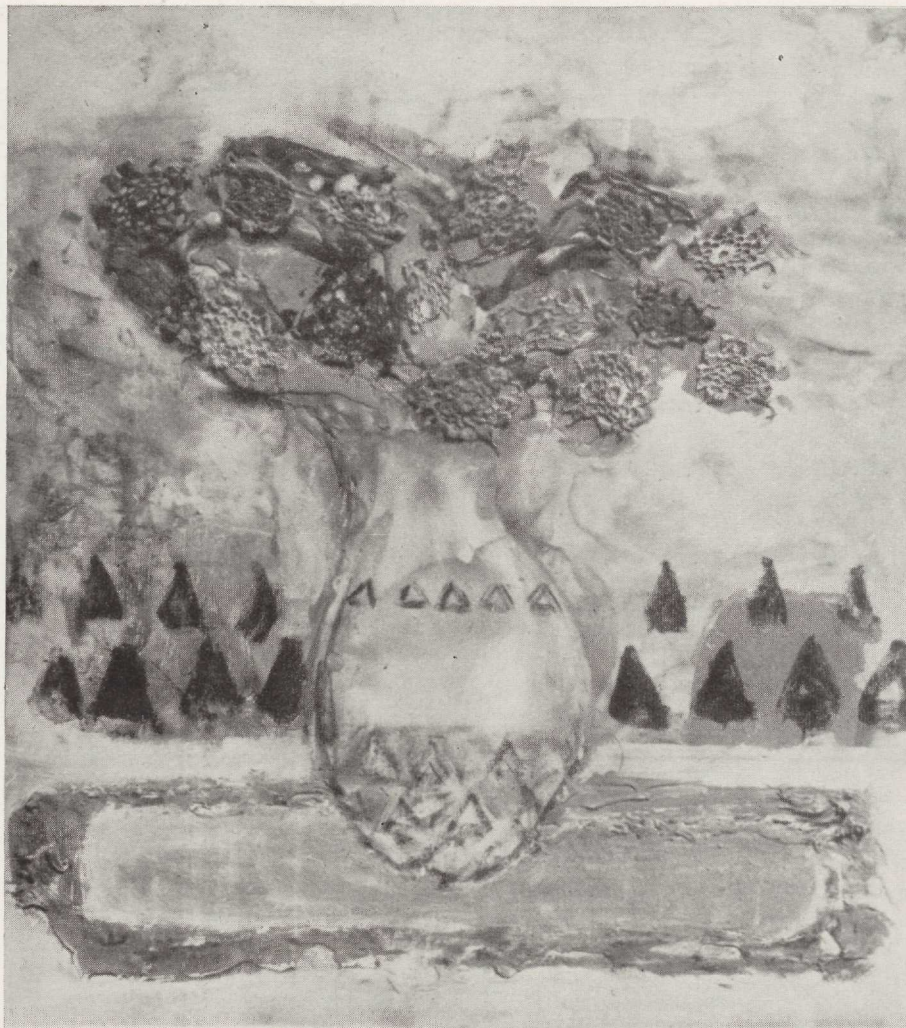
70. Mihhail Greku. Allikas. Segatehnika. 1972.

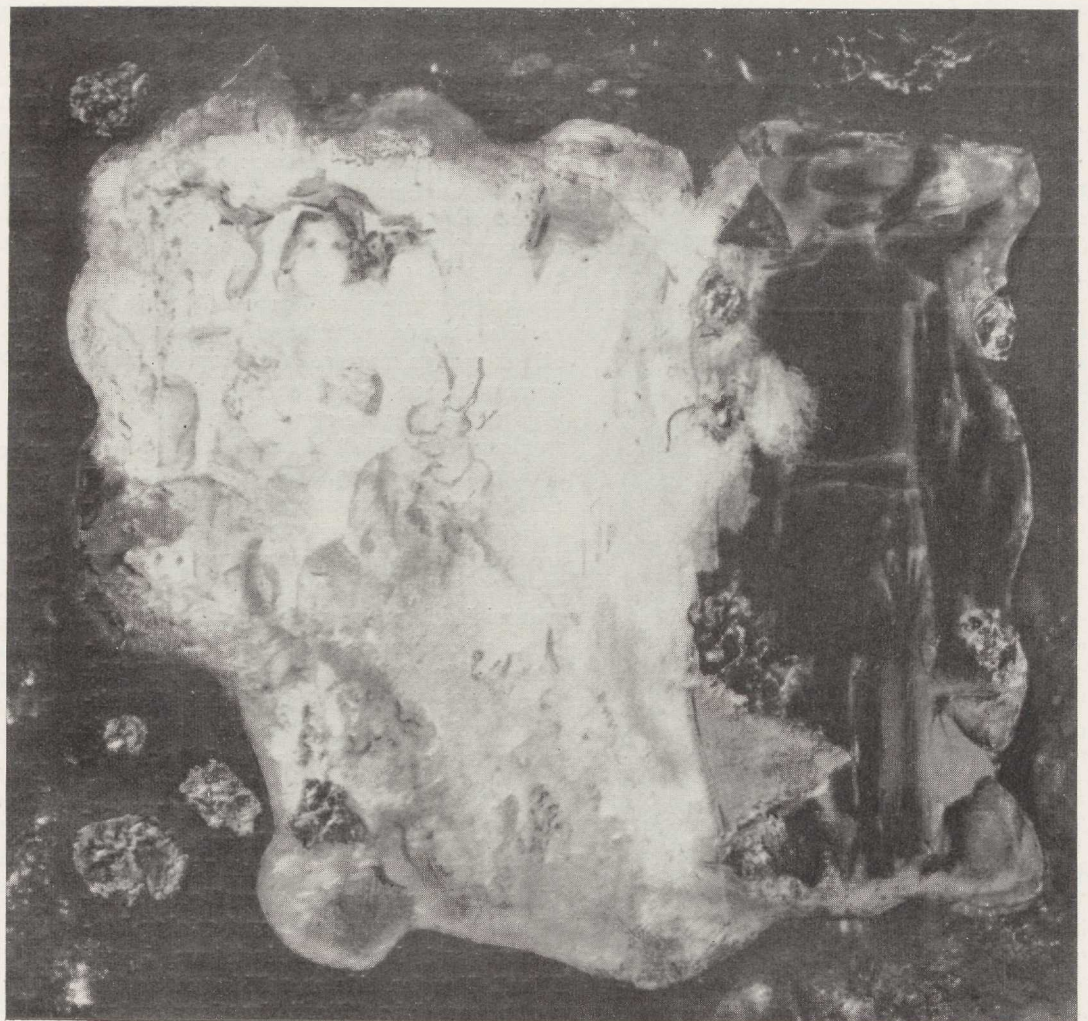
71. Mihhail Greku. Närtsivad lilled. Segatehnika. 1972.

72. Mihhail Greku. 18. saj. kirjanik-valitseja D. Kantemir. Segatehnika. 1972–1973.

73. Mihhail Greku. Ohus. Osa diptühhonist. Pühendatud M. Mironovile. Segatehnika. 1972.

74. Mihhail Greku. Minu lapsepõlve kindlus. Segatehnika. 1972.





MÕNDA

ARMEENIA

NOOREST

MAALIKUNSTIST

PEETER URBLA

leida sügavuti-mineku abil. Põhjuste hulgast, miks see nii on, tõstaksin välja kaks, mis mulle olulised tunduvad: esiteks, geograafiline keskkond — raskepäraste vormide sugereeriv juuresolek mägede näol ja kiindumus vormialadesse, arhitektuuri ja skulptuuri, ja sama vormikuse otsimine ka maali juurest. Ja teiseks graafika kui kõige mobiilsema kunstiala erinev asend kunstiliikide hierarhias. Meil on graafika oma arenguga suutnud ka maali ja skulptuuri mõjutada mõttekunstis suunas, isegi nii, et praegu maal seda rohkemgi pakub. Armeenias on aga graafika osatähtsus väga väike. Aga ise ei olda sugugi elukauged, osatakse küllalt aktuaalselt mõelda ja aktiivselt tegutseda. Kõige ilmekamaks näiteks selle kohta on oma nüüdis-kunstigalerii rajamine praktiliselt tühja koha peale. Eestvedaja oli noor kunstiteadlane Henrik Igitjan. Kuna meil on suuri raskusi isegi mõne väikese salongiruumi leidmisega vanalinnas, siis oleks huvi pakuv nende galerii saamislugu jälgida. Jerevani kesklinna lähedusse ehitati üheksakorruselise elumaja, mille alumisele korrusele planeeriti restoran. Sellega polnud aga majaelanikud nõus, kuna see oleks õhtuti nende rahu rikkunud. Nii seisis terve korrus juba mõnda aega tühjana. Noored kunstnikud Jerevani Linna TSN Täitevkomitee esimehe energilisel toetusel saavutasid, et ruumid anti esialgu Linnamuuseumi käsutusse kujutava kunsti filiaali õigustes. Alates möödunud aastast peaks see juba täiesti iseseisev galerii olema.

Galerii ruumid on küllalt suured — kogupikkus 100 m ja laius kõigub 5—10 m-ni. Galerii on oma teaduslikud töötajad, ekskursioonijuhid, muidugi ka piletimüüja ja koristaja. Esialgu oli kogus ligi 300 tööd 65-lt kunstnikult. Galerii propageerib ja tutvustab kaasaegse kunsti otsinguid (ka enamik töid on 60—70-ndaist aastaist). Kaasa on haaratud kunstnike töid Sarjanist ja Kotšarist kuni 25-aastaste kunstnikeni välja. Galerii fondidele pandi alus järgmiselt — iga esindaja kinkis 3—4 oma tööd, mida ta soovi korral võib mõne teise teosega välja vahetada. Nii toimub galerii pidev uuendusprotsess. Armeenia maalikunstist kõneldes ei oskagi konkreetset öelda, kuhu pürib maalijate noor põlvkond. Üks probleeme, mis palju teravamalt kui meil on päevakorras, on kunsti rahvalikkus. Liiatigi tuleb arvestada seda, et üle poolte armeenlastest elavad väljastpoolt liiduvabariiki. Siit kiirguvad lokaalsed jooned, kaasa toodud repatriantide ja välismaal kunstihariduse omandanute poolt. Kuidas seda sobitada kõige kaasaegsega, mis ka väga imponeerib? Vormilahenduste osas on mõju avaldanud Picasso kõikide oma perioodidega ja Armeenia päritoluga, USA-s elanud Arshile Gorky, keda peetakse üheks abstraktse ekspressionismi eelkäijaks ja kellelt on pärit ka armeenlaste suur huvi nonfiguratiivse kunsti vastu. Ja muidugi ka Sarjan, kelle otsest jälgimist küll enam pole, kuid kelle foovlik julgus elab edasi nooremates.

Üheks kõige andekamaks Armeenia noorte kunstnike seas peetakse Martõn Petrosjani arvatavasti sellepärast, et ta on Pärсия miniatuurmaalist mõjutusi saanud vana-armeenia kunsti edasi arendades töötnud välja tagasiivaatava romantilise stiili, mida iseloomustab hingelist mõju avaldava näitamine lihtsate staatiliste kujundite kaudu. Maalid on tagasihoidlikes harmoonilistes värvitoonides, kompositsioon hästi tasakaalustatud, kõik selleks, et suurendada keskendatust. Motiividest kordub sageli mõtle, musitseeriv inimene kesk vaba loodust.

Rahvusliku väljatoomisest kaasaegsete vahenditega on eriti huvitatud Ada Gabrieljan. Erinevalt Petrosjanist, kelle tööde aluseks on mõttepoeesia, on Gabrieljanil eesmärgiks rahvalike vormide ja värvikooskõlade visuaalse mõjuvuse leidmine ja selle kasutamine op-kunsti printsiipe silmas pidades. Värvid tunduvad rasked, kuid on siiski intensiivsed. Maalimisviis lineaarne, vaibalikult pinnaline. Harva on rõhutatud kehade vorme, ruumiline perspektiiv puudub täiesti.

Vaba maalilist suunda esindavad vennad Henrik ja Robert Elibekjanid. Nad ei ole huvitatud niivõrd esemetemaailmast, kui sellel helkivast värvimängust. Meelismotiivid on akrobaadid ja arlekiinid. Tsirkuse liikuvus ja pitoresksus on neid inspireerinud poolintuitiivsele maalimisele.

Raffi Adaljan on elukutselt muusik. Tema tööd on mitmeti erinevad eespool käsitletute omadest. Õieti ei ole need päris maalid, need lähenevad reljeefidele, mis on töödeldud graafikapärase joontevõrguga. Materjaliks on monokroomset, kas halliks või pruuniks koloreeritud kips. Töodes on valitsevaks kunstniku hea rütmitunne ja kompositsioonivaist.

Vahest kõige tuttavamad tunduvad meile Ruben Gevondjani maalid. Sarnane on ka tema kaasaegne noor inimene teda ümbritseva keskel ja võib-olla ka maalimislaad — mitte sisemise emotsionaalsusega pilku kõitev nagu mitme eelneva juures, vaid kuidagi kaine. Tundub, et tähtsam kui maalilisus on joonistus, konstruktsioon. Armastatud on pikaksvenitatud figuurid ja madal silmapiir maastikufragmentidega. Nii jääb töödesse palju näiliselt tühja pinda, mis aitab kaasa tööde mõtte selgele väljatulekul. Üldse tundub, et Armeenia noore maali pilk on pööratud rohkem sissepoole, põhiliselt otsitakse omapära esteetilis-dekoratiivsete kvaliteetide kaudu. Seda, mis ümber ringi toimub, pannakse vähem tähele, ei rõhutada asjade, nähtuste aktuaalsust, vaid püütakse tõestada vormikauniduse kauakestvust. Seetõttu on kõrvale jäänud meil nii populaarsed momentvõtted, kas siis dokumentaalseina või unelm-mõtteleendudena. Harva luuakse midagi kontrasti või dissonantsi peale ja kui, siis sarrrealse kalduvusega tööde juures. Ei ole ka üles seatud küsimust kunstniku angažeerituse kohta ja eetilist suhtumist esemetemaailma lummusse.

Kui oled juba paar suve järjest sel karmil lõunamaal käinud, siis hakkavad saadud kunstimuljed mingil määral settima. Oled üle saanud võõrustusest ja harjumusest nähtusi liiga kaugelt ja külmalt vaadata. Armsaks mälestuseks on muutunud rõõm momendist, mil järsku hüppasid üle kohmitseva keeletõkke ja said asjade ja inimeste eneste juurde, kus rääkima ja näitama hakkas kõik ja ise said nägijaks-mõistjaks. Võib juba proovida midagi välja öelda, ette teatades, et ülevaatlikkus pole eesmärgiks. Lihtsalt pole kõike näinud.

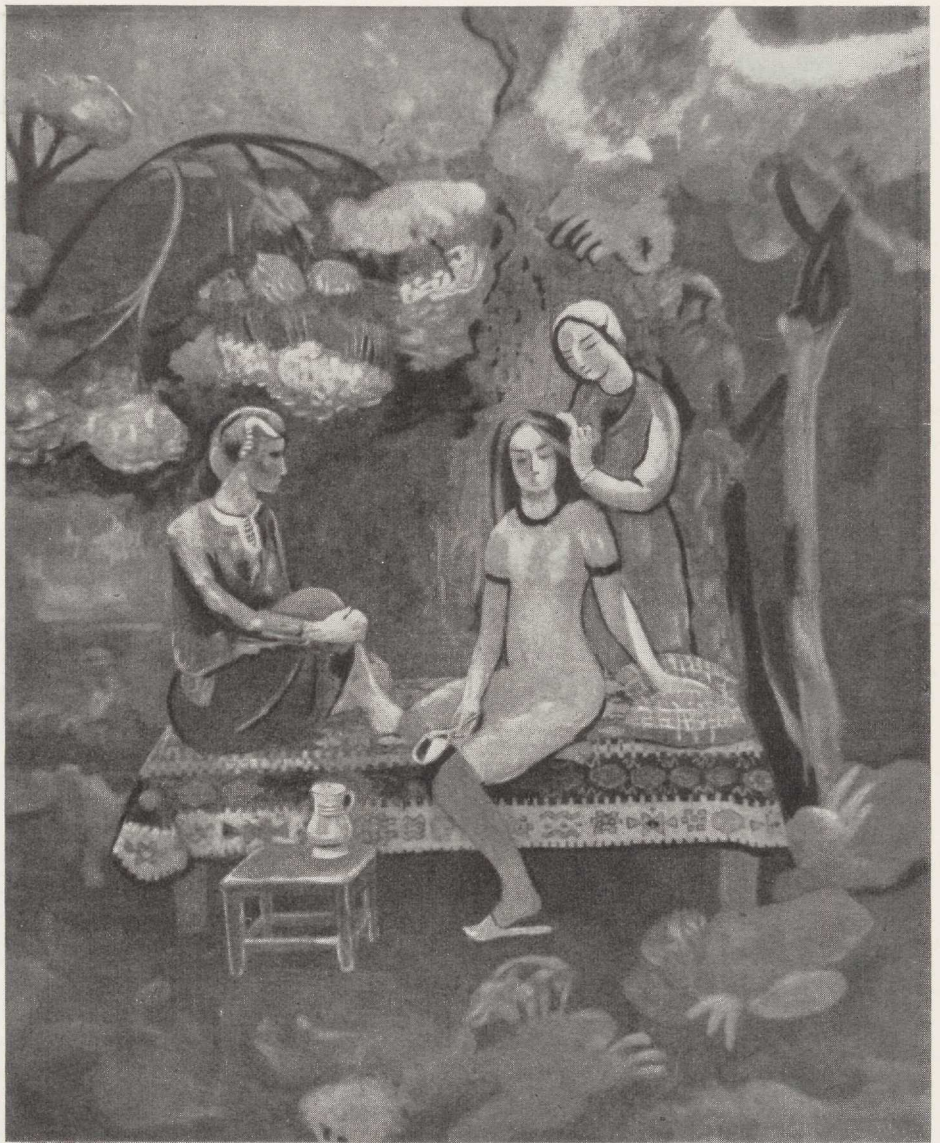
Raskeks teevad vaba kõneluse kunstisse suhtumise taga olevad traditsioonid, mis erinevad nii oma kestvuse kui ka esteetilis-eetilise suhtumise poolest samavõrra kui meie kultuuriajalood, samavõrra, kui erineb meie loodus. Kohe alguses saab öelda, et huvi novaatorluse ja deklaratiivselt mõtestatud kunsti vastu on Armeenias palju väiksem kui meie noortel kunstnikel. Tegeldakse rohkem kujutavale kunstile traditsiooniliseks saanud probleemidega, püütakse individuaalsust

75 Martõn Petrosjan. Kevad. Oli.

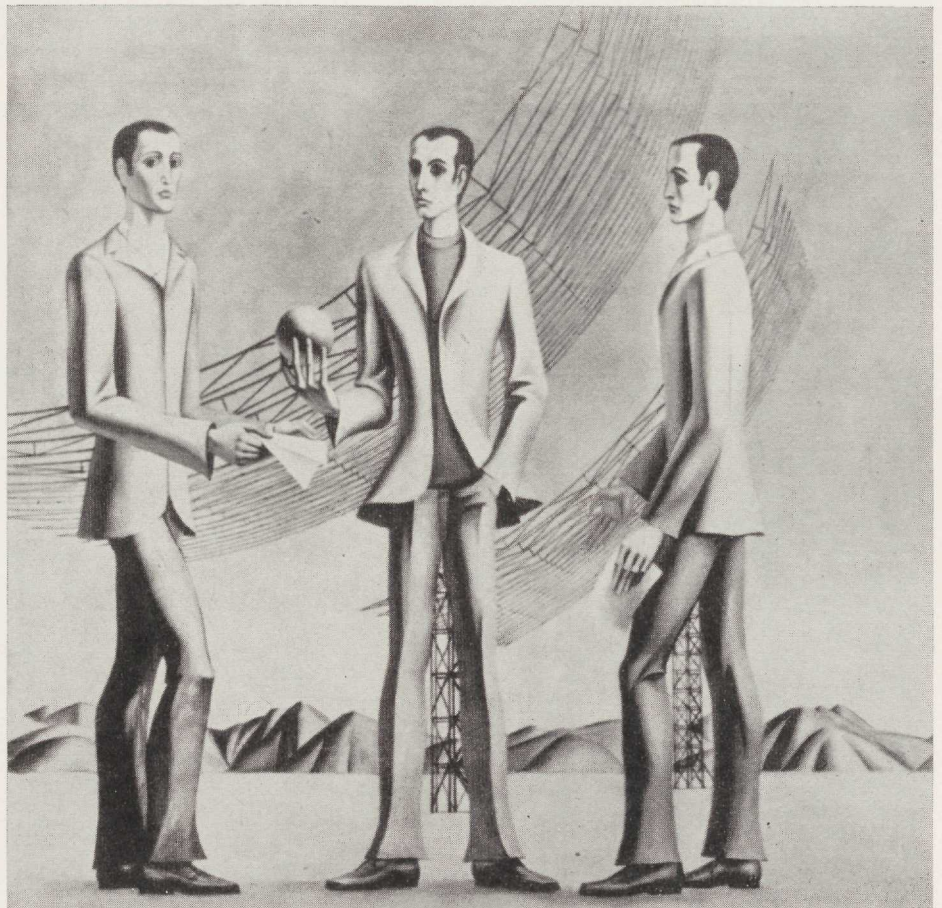
76. Ruben Gevondjan. Radarid. Oli.

77. Ada Gabrieljan. Tütarlaps ohakaga. Oli.

78. Ada Gabrieljan. Vastuvõtt. Oli.



75



45

76



77



78

Художественная хроника 1972 г. дает обзор о важнейших событиях искусства в республике: о награждении художников, о художественных выставках и о представлении эстонского искусства за рубежом. (Стр. 2—4)

В статье «Юбилейная художественная выставка в Москве» Лео Генс анализирует основные тенденции развития советского искусства на основании обзорной выставки, организуемой в Москве. Существенным достижением автор считает прочно сложившиеся национальные школы искусства в союзных республиках. Несмотря на это советское искусство развивается по общим закономерностям. Основными направлениями, которые более десяти лет определяют характер нашего искусства, автор анализирует при этом т. н. строгий стиль, романтическое направление с философским уклоном, заложившееся на сложных метафорах, символах и ассоциациях. (Стр. 5—10)

Борис Бернштейн анализирует творчество одной из своеобразных современных эстонских художниц Малле Лейс, ее художественные концепции. Автор следит за несравненным умением Малле Лейс компоновать, владением мастерства формы и цвета, отношением художницы к рисуемому объекту и сравнивает это различие с искусством древних китайских художников, изображающих птиц и цветов. У Малле Лейс изображаемый объект вырван из естественного, реального контекста. Он живет особой жизнью, являясь прежде всего составной частью картины. Этическое и познавательное начало у Лейс отделено от эстетического, последнее же выражается в своеобразном синтезе природы и искусства, где доминирует момент делания красоты. (Стр. 13—20)

Статья искусствоведа Х. Ляти рассматривает путь развития творчества выдающегося эстонского художника 20—30-х годов XX столетия Пеэт Арена. (Стр. 21—25)

Искусствовед Л. Лившиц знакомит с творчеством выдающегося итальянского художника Ренато Гуттузо. (Стр. 28—32)

Статья В. Венде «Проблемы о старейших видах Таллина» поднимает вопрос о существовании одного неизвестного вида Таллина до 1647 г., который могли видеть авторы первых известных видов Таллина Маттеус Мериан (1593—1650) и Адам Олеариус (1603—1671). Проблема возникла при сравнении видов Таллина, созданных вышеуказанными авторами. (Стр. 36—39)

Молдавская художница Ада Зевина знакомит с творчеством заслуженного художника Молдавской ССР Михаила Греку и его размышлениями посредством интервью. Здесь выявляются обширные понятия Греку о задачах искусства и обязанностях художника в нашем обществе. (Стр. 40—43)

The art chronicle of 1972 gives a survey of the most important art events in the Republic: awards to the artists, art exhibitions and shows of Estonian art abroad. (Pp. 2—4)

In the article «Jubilee Art Show in Moscow» Leo Gens analyzes the main tendencies of the development of Soviet art on the basis of the surveying exhibition that took place in Moscow. The author considers the most essential achievement the development of original national art schools of the Union republics. Nevertheless, Soviet art as a whole develops along to unitary general lines. The main directions determining the character of our art in the recent dozen years or so are, according to the author, the so-called strict style, the romantic trend and the philosophical one which is based on complicated metaphors, symbols and associations. (Pp. 5—10)

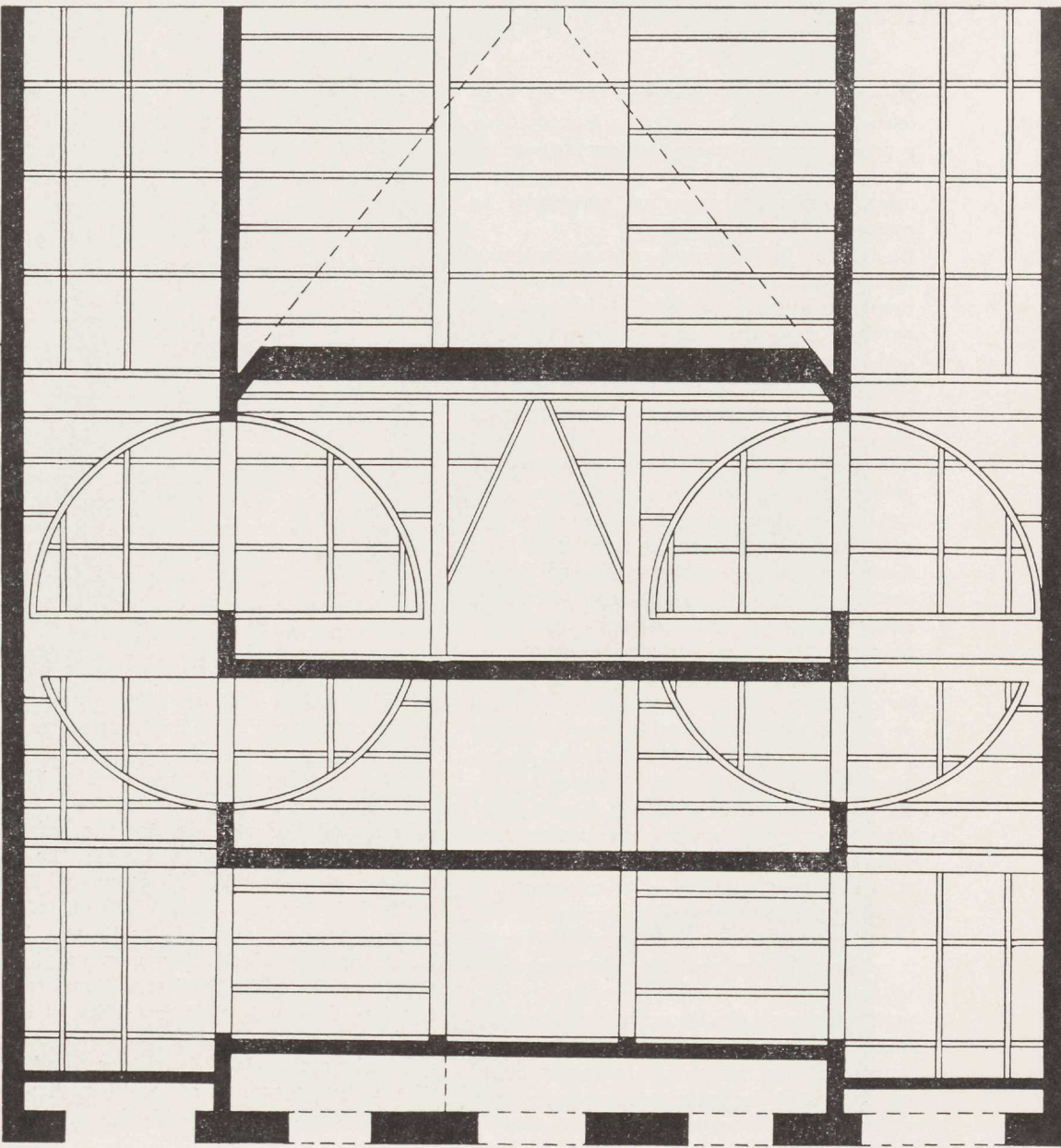
Boris Bernstein analyzes the work and art conception of Malle Leis, a very original contemporary Estonian artist. The author points out her incomparable ability of composition, mastery of form and colour, and her attitude to the subject matter, comparing her art with the old Chinese flower and bird painters. With Malle Leis the subject is taken out of its natural, real context. It lives its own life, becoming first of all a component of the painting. The ethical and cognitional embryo has detached itself from the aesthetic one, and the latter is revealed in an original synthesis of nature and art where the moment of making beauty prevails above all. (Pp. 13—20)

The article of the art historian H. Läti deals with the work of Peet Aren, an outstanding Estonian artist of the second and third decades of the 20th century. (Pp. 21—25)

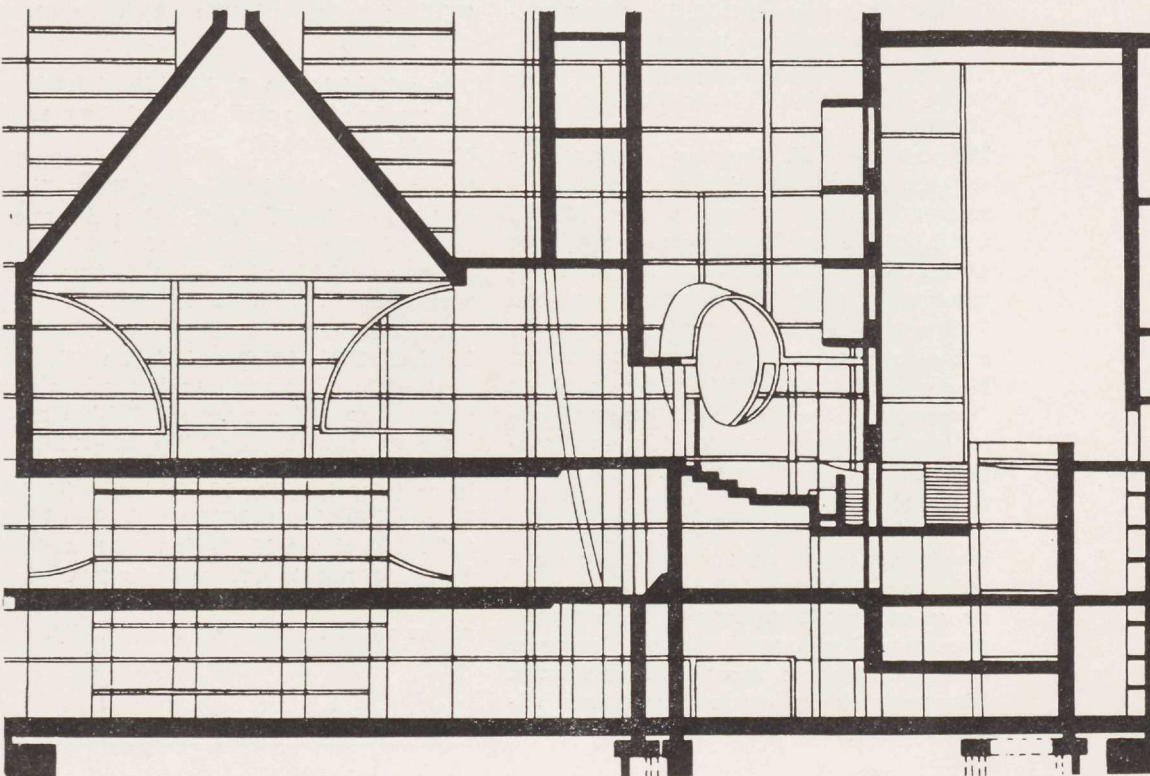
The art historian L. Livshits introduces the works of the well-known Italian artist Renato Guttuso. (Pp. 28—32)

The article «Problems of the Early Views of Tallinn» by V. Vende raises the question of the existence of a hitherto unknown sight of Tallinn before 1647, which might have been seen by the earliest authors of Tallinn views, Matthäus Merian (1593—1650) and Adam Olearius (1603—1671). The problem has arisen at a comparison of the views of Tallinn made by the named authors. (Pp. 36—39)

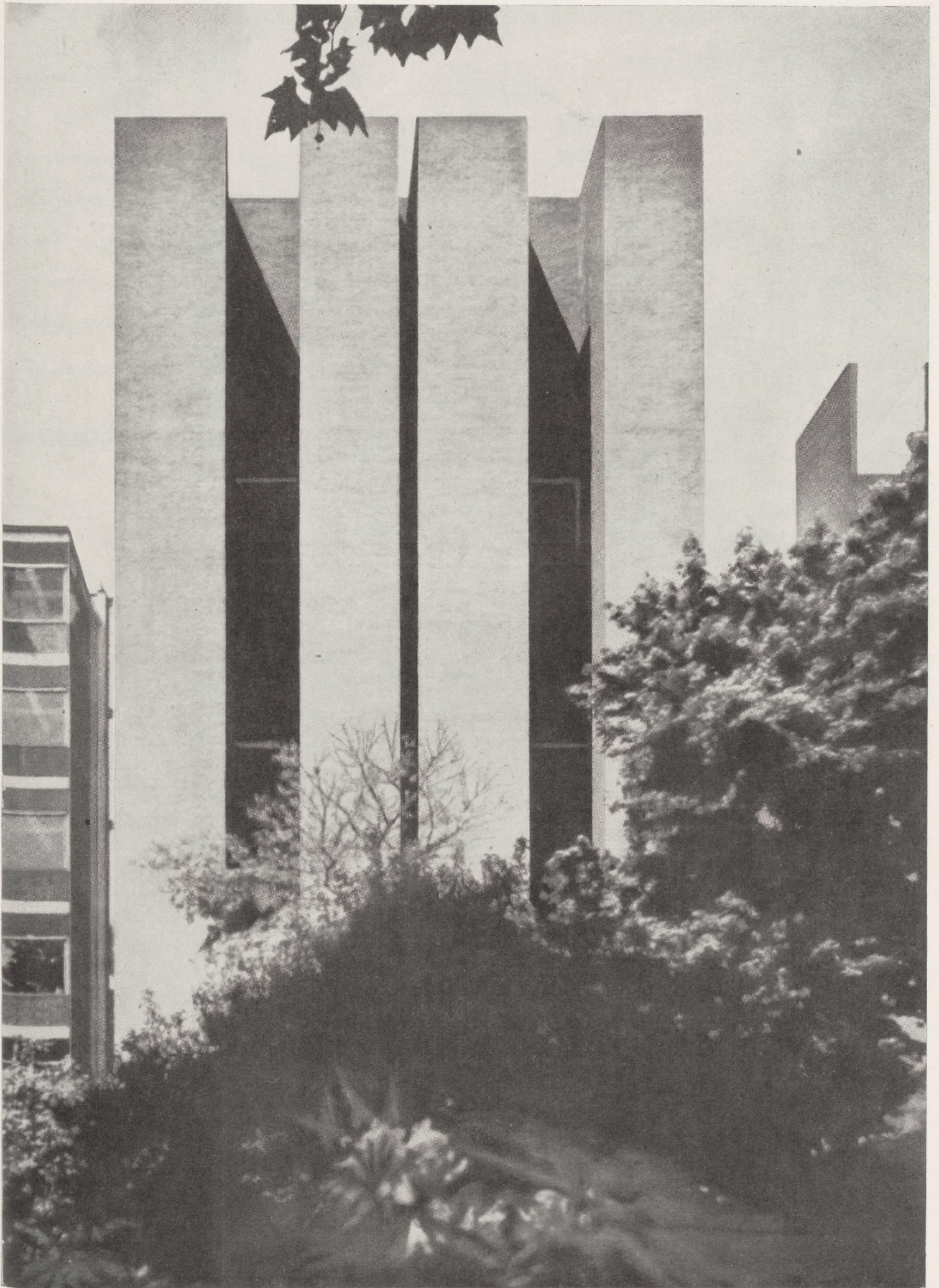
In an interview, the Moldavian artist Ada Zevina introduces Mihhail Greku, Merited artist of the Moldavian SSR, and his thoughts about art, reflecting Greku's concepts of the tasks of art and the duties of the artist towards our society. (Pp. 40—43)

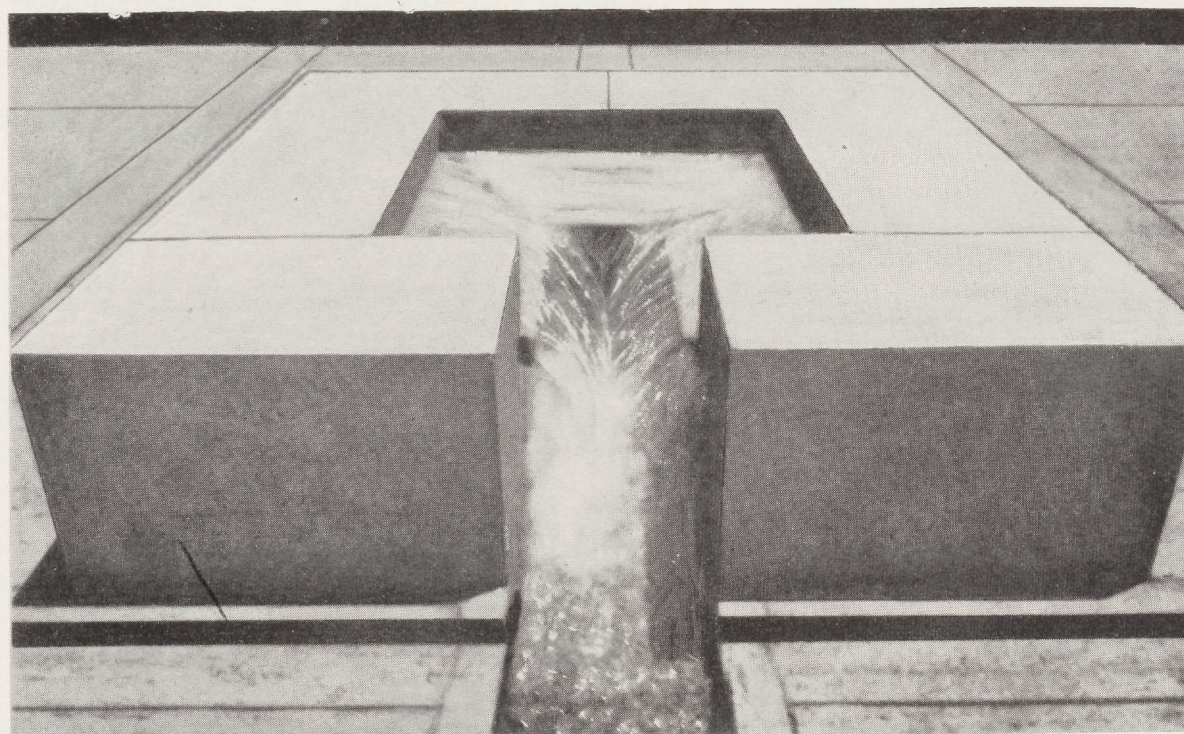
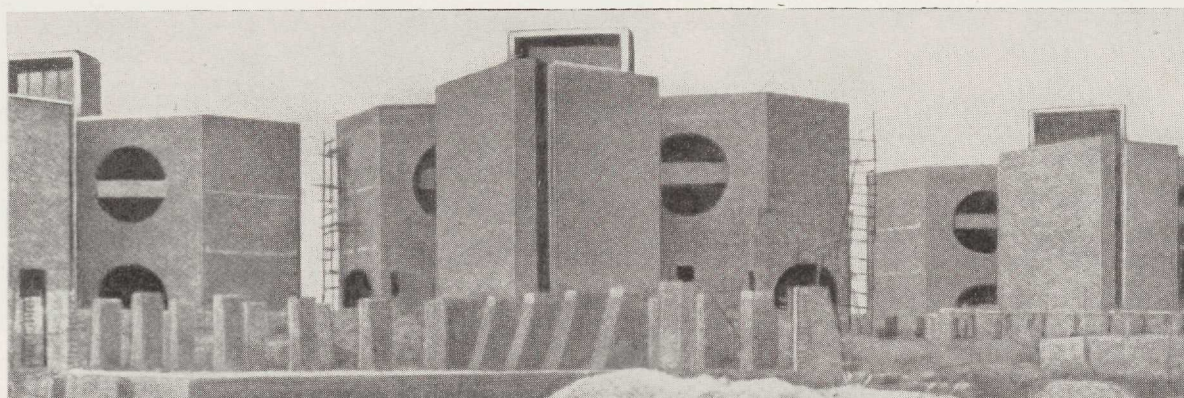
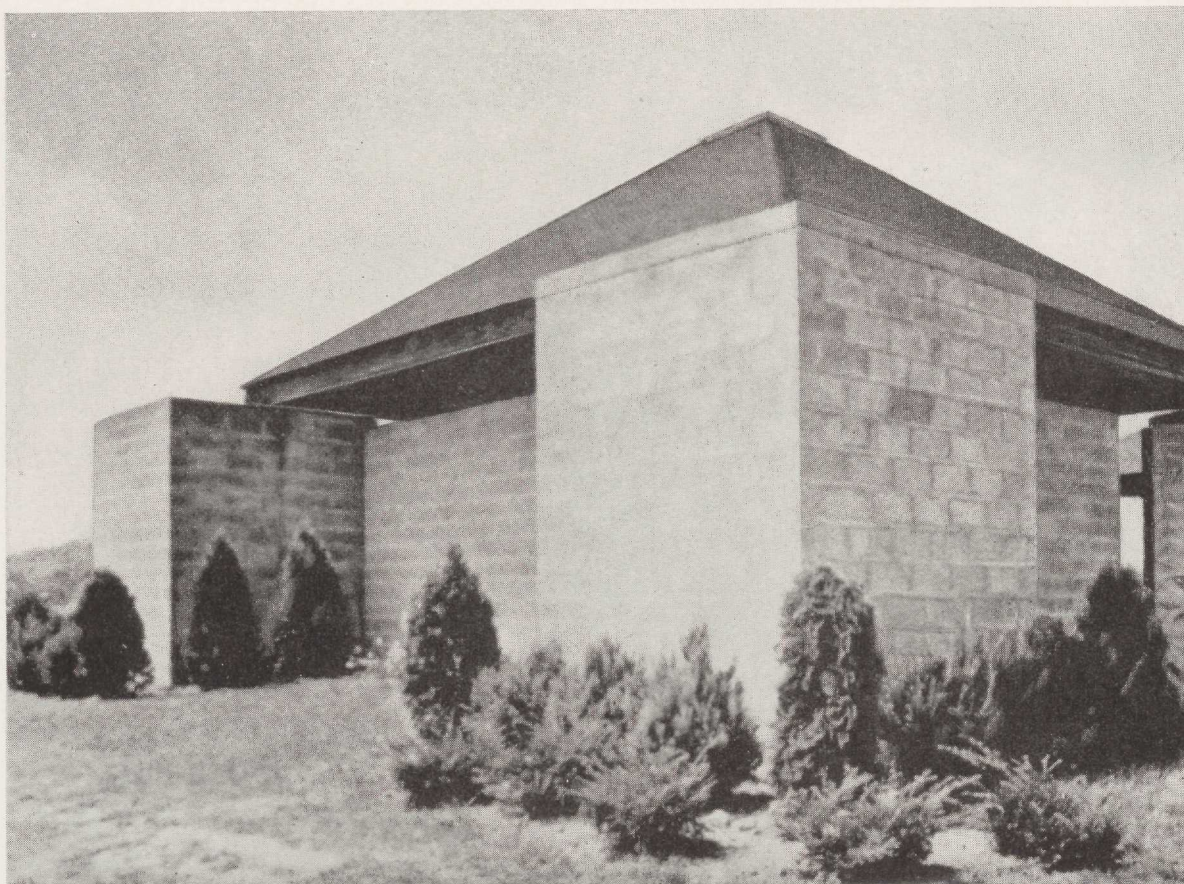


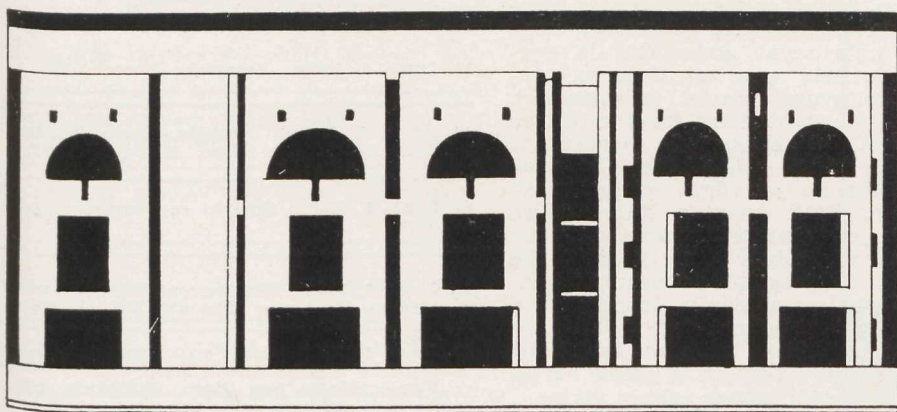
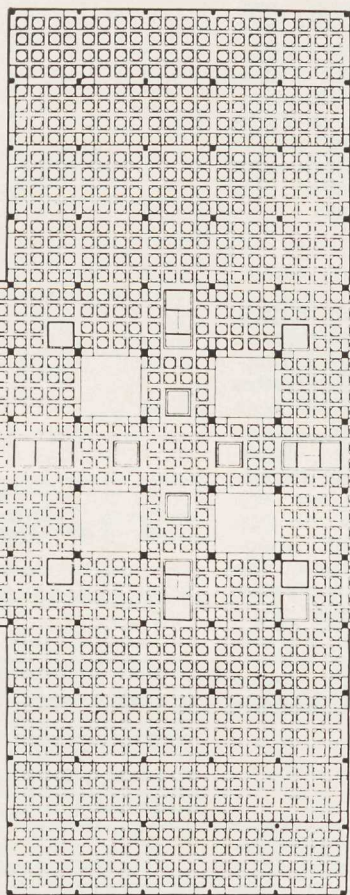
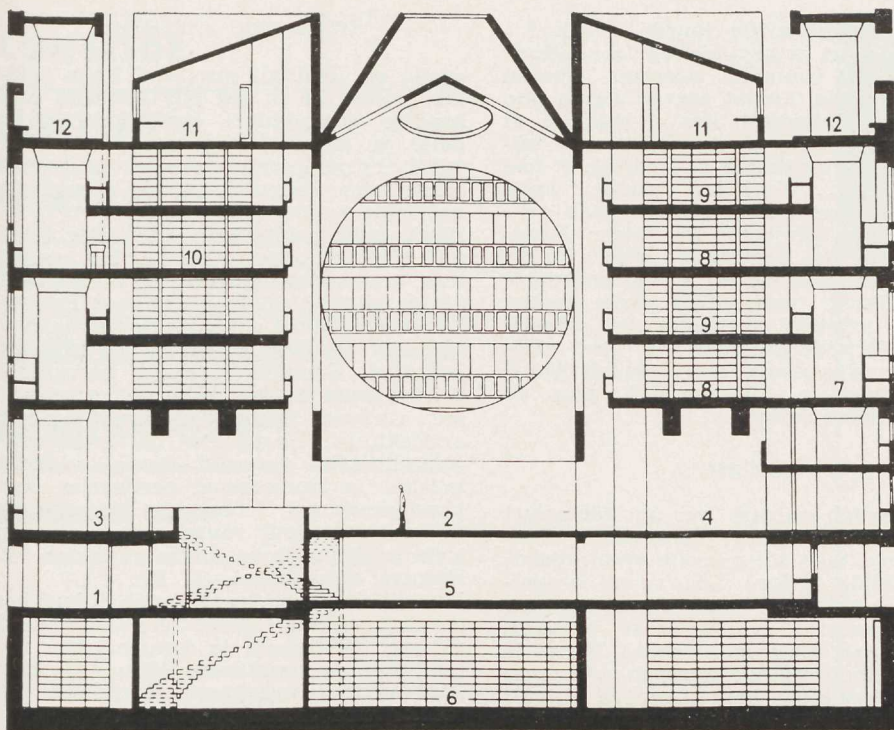
79



80







Saaremaa päritoluga Ameerika arhitekt Louis I. Kahn saavutas maailma ühe tipparhitekti kuulsuse 50-ndate aastate lõpus. Omades Ülemaailmse Kunstide ja Teaduste Akadeemia, Ameerika Arhitektide Instituudi *fellow* nimetust, palju maade juhtivate kunsti ja arhitektuuri akadeemiate *honoris causa* audoktori kraadi, kõikvõimalikke medaleid ja aunimetusi, on Louis Kahn jäänud Lääne arhitektuuri noorsoo prohvetiks. Seda isegi 1968. a. üliõpilasrahutuste ajal, mil paljud akadeemilised doktriinid ümber lükati.

Louis Kahn sündis 1901. a. Saaremaal käsitöölisest tsaari-vene armee seersandi perekonnas. Kuueaastase poisikesena emigreeris ta vanematega USA-sse. 1924. a. lõpetas Kahn Pennsylvania Ülikooli arhitektuuri osakonna, mis andis talle korraliku akadeemilise hariduse. Kahn loomingu tee algus ei ole palju ütleb. 1928.—1929. a. sooritas ta Euroopa reisi. Euroopa avangardistliku arhitektuuriga tutvumise järel ühines ta funktsionalistidega. Majandusiikri kriisi aastad ei võimaldanud aga Kahnile suuremaid tellimusi ja oma võimete täielikku rakendamist. Silma paistsid neil aastail võib-olla ainult Kahn arhitektuuri joonistused, mis pälvivad paljude näituste auhindu. Murrang toimus Louis Kahn elus, kui ta neljakümne seitsme aastaselt sai Yale'i Ülikooli professoriks (1947—1957). Siin leidis ta ennast. Suhtlemine üliõpilastega indutseeris tema mõtet. Neil aastail hakkas Kahn välja töötama kõikehõlmavat arhitektuuri teoreetilist kontseptsiooni, millel lühidalt peatume teksti järgnevas lõigus. Kahn tegevus pedagoogina ja teoreetikuna andis võimsa impulsi tema loomingu ja vabastas ta üldlevinud rutiiinist. Tema loomingu uus kvaliteet hakkas eriti silma paistma 50-ndate aastate epigoonliku arhitektuuri (mis veel rakendas funktsionalismi pärandi jäänuseid) taustal. 60-ndate aastate alguses jõuavad Kahn töödega arhitektuuri sellised ehituskunsti kaotatud vahendid nagu nähtav massiivsus, konstruktsiooni väljendusrikkus, tavalised ehitusmaterjalid, sümmeetria ja ruumi organiseerimise tasakaal ja sümmeetriliste kujundite liitmine. Neis ilmneb samuti tung püsivate inimlike väärtuste järele. Lääne-Euroopas olid «materiaalse arhitektuuri» väljendajateks Le Corbusier, Aalto, abikaasad Smithsonid. Kuid Kahn leidis omaenda tee. Akadeemilise kooli õppetunnid, vana-egiptuse ja antiikarhitektuuri peen tundmine koos ratsionaalse arhitektuuri kogemustega saab Kahn teoreetiliste kontseptsioonide alusmaterjaliks.

Esimeseks Louis Kahn seisukohtade realiseeringuks on Yale'i Ülikooli Kunstimuuseumi hooned New Hayvenis (1951—1953) ja Ameerika Meditsiinitöötajate Föderatsiooni hoone Philadelphias (1954—1956). Siin ilmneb Kahn tung kompositsiooni tasakaalu ja arhitektuurse objekti tunnetatava raskuse poole. Ta ultrereib konstruktsiooni massiivsust ja suurt plastikat. Efektselt kasutab ta materjalide kontraste. Kahn ei väldi sümmeetriat, kuid tugeva emotsionaalse mõjutusvahendina kasutab ta kohati selle lõhkumist. Ülemaailmse tunnustuse toob Louis Kahnile Pennsylvania Ülikooli Meditsiiniliste Laboratooriumide hoone Philadelphias (1957—1961). Järgnevad aastad töötab Kahn palavikuliselt. Üheaegselt valmib rida suuri objekte: dr. Salki Bioloogia Instituut San-Diegos (1959—1962), planeering ja valitsuskeskus Daccas, Bangladeshis (1962), Juhtimise Instituut Ahmedbadis, Indias (1963), Kunstikolledž Philadelphias (1964), Kongresside Palee Veneetsias (1967—1969) ja paljud teised. Louis Kahn tegevus kinnitab, et ta usub inimese loovasse võimesse, tema pidevat vajadust kinnitada ennast loomingu. Ta usub loodusseaduste objektiivsusse — loomingu käsitlbe ta avastus-

protsessina, juba olemasolevate seaduspärasuste realiseerimisena. Järgnevalt peatuksime lühidalt Kahn'i teoreetilistel arutlustel.

Vorm ja projekt

L. Kahn eitab tänapäevase mõistet arhitektuuris, samuti «sajamjutiliste» konjunktuursete lahenduste väärtust. Ta arendab mõtet sidemetest abstraktse mõiste «vorm» ja selle materiaalse väljenduse «projekt» vahel. Arhitektuuris loominguks on Kahnile tähtsaim leida üldist seaduspärasust objekti struktuursetes ülesehituses. See seaduspärasus on «vorm» ja Kahn kujutab seda ette nagu loodusseaduste realiseerimist, nagu midagi eelnevat konkreetsele tööle «projekti» kallal. (Termini «vorm» juures kasutab Kahn Aristoteelse trakteeingut: «Vorm on nähtava erinevuse alus, objekti struktuursete väärtuste karakteristik.») Louis Kahn kirjutab: «Vorm eelneb projektile. Ta annab sellele suuna, kuna temas peituvad elementide vahelised seosed. Projekteerides tunnen ma alati, et vormi elemendid on muutumatud, kuigi alluvad projekteerimise töötlusele. Iga autor interpreteerib vormi omamoodi. Teostatud vorm ei kuulu tema loojale. Ainult tema interpretatsioon tuleb kunstnikult. Hapnik ei kuulu tema avastajale. Olen veendunud, et elavad ja mitteelavad organismid on ühe puu kaks oksa... Kui kuskil ilmub mõni väärtuslik kompositsioon, jätab ta mulje, et keegi Teie hea tuttav on sisenevad tuppa ja Teil tarvitseb veel kord seda Kedagi vaadata ja Te tunnete ta ära». Kahn ei kasuta tuntud, juba käigus olevaid elemente. Tema ehitistes on iga detail üldise ruumi organiseeriva struktuuri arengu resultaat. «Projekt kuulub projekteerijale. Projekteerimine — see on kindlastest teguritest sõltuv tegevus (raha, krunt, tellija, hoone maht). Vorm ei sõltu mingitest tingimustest. Arhitektuuris määrab ta ruumide harmoonia, mis kõlbb teatud liiki inimlikeks tegevusteks. Mõiste «Maja» — see on abstrakne ruumide karakteristik, vajalik selleks, et neis elada. See on vorm, mis meie ettekujutuses ei tohi omada piirjooni ega mõõtmeid. Konkreetne maja on ruumide mitmesuguste tingimustega trakteeing. See on projekt. Minu arvates avaldub arhitekti talent rohkem tema võimes tunnetada, mis peitub mõiste «Maja» kui konkreetse maja projekteerimises, mis on sõltuvuses konkreetsetest tingimustest.»

Inimlikud instituudid

«Inimlikud instituudid — see on inimeste püüdluste varamu. Koolid, raamatukogud, laboratooriumid, spordisaalid. Arhitekt pöörduv inspiratsiooni poole, enne kui võtab vastu vajaliku ruumi organiseerimise diktaadi. Ta küsib endalt, mis on asjade olemus, mis eristab üht teisest. Tunnetades erinevust, hakkab ta looma selle vormi. Vorm innustab projekti,» kirjutas Louis Kahn eessõnas ajakirjale «L'Architecture D'au jourd'hui» (1969, nr. 142), mis on pühendatud tema loominguks. Kahn püüab taandada hoonete funktsioonid mingitele üldistele tüüpidele — igavesti eksisteerivatele inimlikele «instituutidele». Hüljates juhusliku ja konjunktuurse, otsib ta uut harjumuslikkuses. See sügavalt intellektuaalne püüdlus on andnud Louis Kahnile tunnetusmeetodi, mis võimaldab mõista sellist struktuuri nagu linn, nõudmata seejuures entsüklopeedilisi teadmisi. Taandanud kõik ülesandid inimlike instituutide abstraktsioonile muutub arhitektuur talle valdkonnaks, kus kõik ideaalid on kättesaadavad. Tihti pöörduv ta tagasi «oppi-

mise instituudi» mõtte juurde, mis kõikidel aegadel on printsiipiaalselt üks: «Kooli mõistan kui ruumide süsteemi, kus on meeldiv õppida. Koolid saavad alguse puu all istuvast inimesest, kes ei teadnud, et ta on õpetaja ja jagas teadmisi teiste inimestega, kes omakorda ei teadnud, et nad on õpilased... Kool kui mõiste, kooli vaimus on see, mida arhitekt peab peegeldama oma projektis. Ma julgen kinnitada, et ta on kohustatud seda ümber tegema, kui projekt ei vasta normidele ja ettenähtud vahenditele. Selle poolest erinebki arhitekt tavalisest projekteerijast... Vormide mitmekesisus peab välja vahetama üksluisuse, mis muudab koolid kasarmuteks ja kus puudub puu all istuva inimese vaim.»

Valgus

Kahn vaatleb valgust kui üht tähtsamat arhitektuuri määravat komponenti. Valgus ei ole talle täiendavate emotsionaalsete efektide allikas, vaid ruumi organiseerimise struktuuri element, eeltingimus ruumiomaduste tunnetamiseks («valgus, mis muudab kõik nähtavaks»). Vormi ja ehitusmeetodi valikule kaasneb valgustuse valik, mis tekitab konstrueeritud ruumis vibreeringu. Arhitektuurse emotsiooniga loodud ruum vibreerib ainult loomuliku valgustuse puhul, muutes mastaapi, proportsioone ja värvi sõltuvalt tunnist, päevast või aastaajast. Tihti määrab valgustuse viisi valik vormi. Loomulik valgus lahendab ka värvideprobleemi. Küsimusele, milline on värvi osatähtsus arhitektuuris, vastab L. Kahn: «Suurim maalikunstnik on päike. Punane päikesevalgus annab rohelise varju, sinine kollase. Ma usun päikese kui maalija jõusse.»

Traditsioonid

Klassitsistlik arhitektuur kutsus Kahnis esile sügavat austust. Ta näeb siin inimese võimet tunnetada maailma seaduspärasusi ja kehtestada neid konkreetsetes tingimustes. Teda huvitavad objektiivsete seaduspärasuste ilmingud, mis on üldised erinevate aegade arhitektuurile. Minevikuvormide imiteerimine on talle loomulikult võõras. «Traditsioon on see, mis annab Teile võimaluse ette näha, mis just Teile poolt loodust jääb püsima sajandeiks». Kahn'i retrospektiivsusele on omane mingi lapsik igatsus algmõistete järele, samuti soov kõike otsast peale alata. Kui Le Corbusier eitas paljuski eelnevat, siis Kahn ei häbene näiteks öelda, et Veneetsia Kongresside Palee kuplid peavad meenutama Püha Markuse katedraali kupleid.

Materjal

Kahn'i sõnade järgi elame me «suurepärase materjalide» ajastul. Valitsuskeskus Daccas on valmistatud marmorist ja betoonist. Isegi halva kvaliteediga betoon ei riku kunagi hoone välisilmet, betoon on tehtud inimese käega ja järelikult on lõpetamatu. Marmor imeb endasse ümbritsevat atmosfääri ja peegeldab inimesele terve kaleidoskoobi varjundeid sõltuvuses tunnist ja aastaajast. Kahn loeb marmorit naiselikuks ja betooni mehelikuks. «Mehelike» ja «naiselike» elementide segu, millest üks kehabast jõudu, teine ilu ja värvi, sümboliseerib kunstiteost. Tihti kasutab Kahn tellist. Loomulik ja puhas tellisevorm on kaar või Kahn'i väljenduse järgi «tellisest tala on kaar». Täisring või segment kujutavad endast loomulikke ja õigeid vorme, mis väljendavad vormi enda puhtust ja tellisekonstruktsiooni iseloomu. Ta tundub erilisea ainult seepärast, et oleme harjunud nägema endi ümber valesid vorme.

Estakaadide arhitektuur

«Auto on lõplikult muutnud linna ilmet. Ma tunnen, et on aeg piir tõmmata estakaadide arhitektuuri (arhitektuur auto-dele) ja inimliku tegevuse arhitektuuri vahel. Projekteerijate püüded neid kahte arhitektuuri ühendada on segi ajanud planeeringu suunad.

Estakaadide arhitektuur näeb ette täiesti uue tänavaliikluse printsiibi, kus peatus- ja eraldatase katkestatud autobusside liiklus ja pidev sõidautode vool. Ruumid, mis moodustavad ekspres-magistraalid on sarnased jõgedega. Jõgedele on vajalikud sadamad. Kanalite sarnased kõrvaltänavad vajavad dokke. Sadamad on gigantised väravad, mis väljendavad peatuste arhitektuuri. Peatusteks on estakaadide arhitektuuris garaažid linna südames, hotellid ja kaubamajad perifeerias, kaubanduskeskused tänavate tasapinnas. Selline transpordi ruumi organiseerimine oleks loogiline linna kaitse väjendus teda lõhkuva auto vastu» (L. K.). Louis Kahn'i looming mõjutab juhuslikest suhetest väsinud inimest kindlustunde ja rahuga. Mõtlejana ja kunstnikuna, teoreetikuna ja praktikuna lähtub ta kõige sügavamatest inimlikest väärtustest. See teebki tema teosed püsivateks.

Vilen Künapu

79. Louis I. Kahn. *Metšeti. Pikilõige. Dacca.*

80. Louis I. Kahn. *Metšeti. Ristlõige.*

81. Louis I. Kahn. *Richardi Meditsiini Uurimise hoone. Torn'i välistrepp. Pennsylvania Ülikool. Philadelphia. 1957—1961.*

82. Louis I. Kahn. *Trenton Saun. Osa eksterjöörist. New Jersey. 1954—1959.*

83. Louis I. Kahn. *Kompleks Daccas. 1961.*

84. Louis I. Kahn. *Fontään. Salk Instituudi õues. Detail. San Diego. Kalifornia. 1959.*

85. Louis I. Kahn. *Echeski raamatukogu. Läbilõige.*

86. Louis I. Kahn. *Washingtoni Ülikooli raamatukogu. St. Louis, Missouri. 1956. Põhiplaan.*

87. Louis I. Kahn. *Jonas Salk Instituut bioloogilisteks uurimusteks. Palvemaja. Mudel. Vaade läänest. San Diego. Kalifornia. 1959.*

KUNSTIDE

SÜNTEES

KAASAEGSES

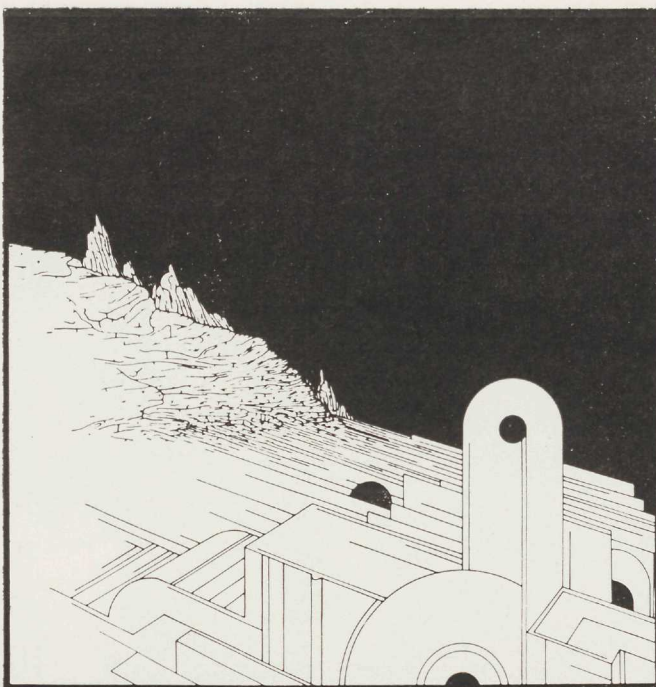
ARHITEKTUURIS —

„SÜNTEETILINE

ARHITEKTUUR“

LEONHARD LAPIN

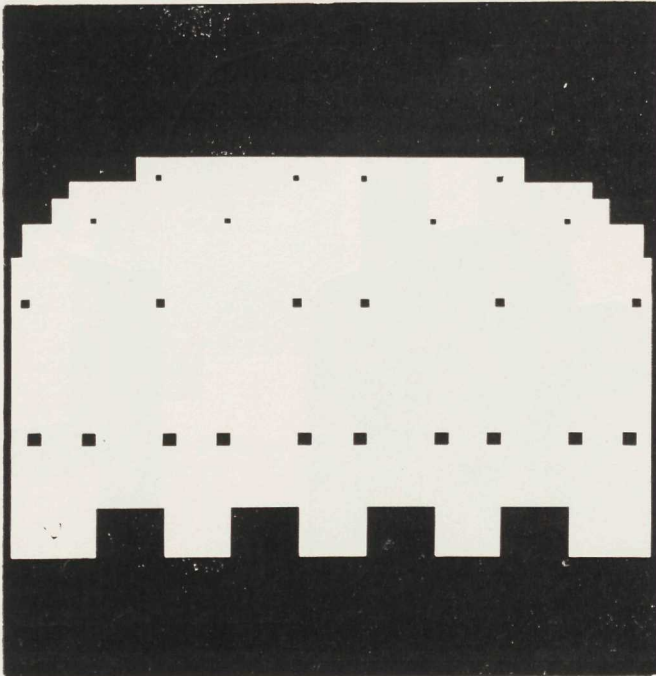
88



89



90



88. Leonhard Lapin. Loodusliku struktuuri muutumine arhitektuurseks. Tušš, gvašš. 1972.

89. Leonhard Lapin. Arenev arhitektuurne struktuur. Tušš, gvašš. 1972.

90. Leonhard Lapin. Sümmetiline arhitektoonika. Tušš, gvašš. 1972.

91. Vilen Künnapu. Täna silma rahvamaja. Projekt. 1972.

92. Vilen Künnapu. Ühiskondlik hoone. Projekt. 1973.

93. Vilen Künnapu. Olmekeskus. Projekt. Perspektiivvaade. 1973.

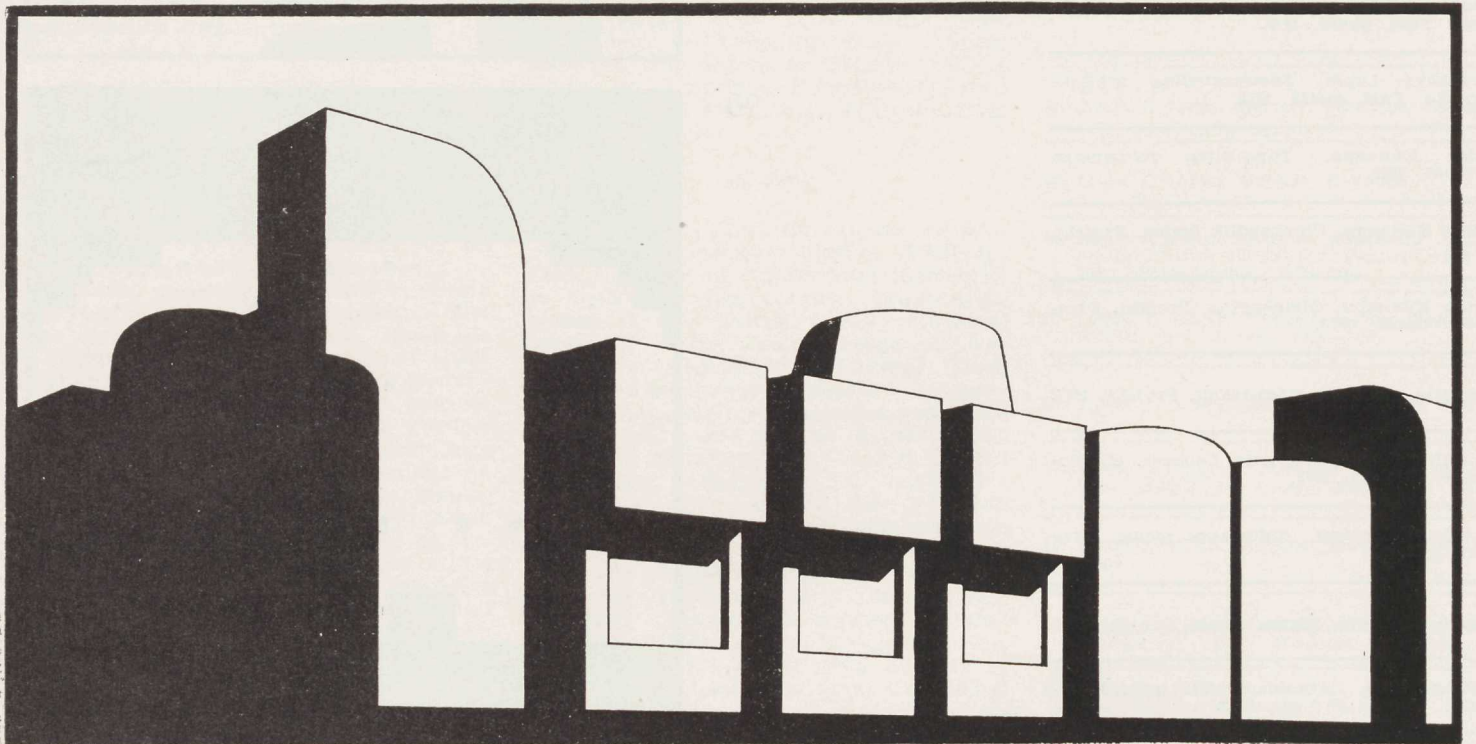
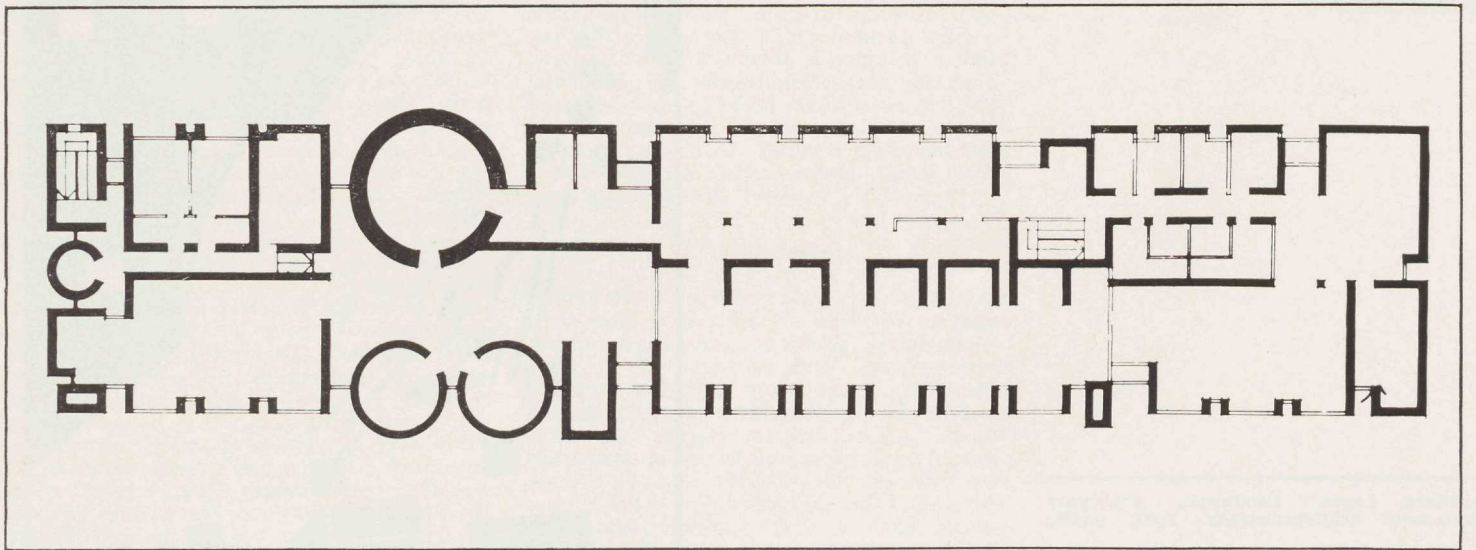
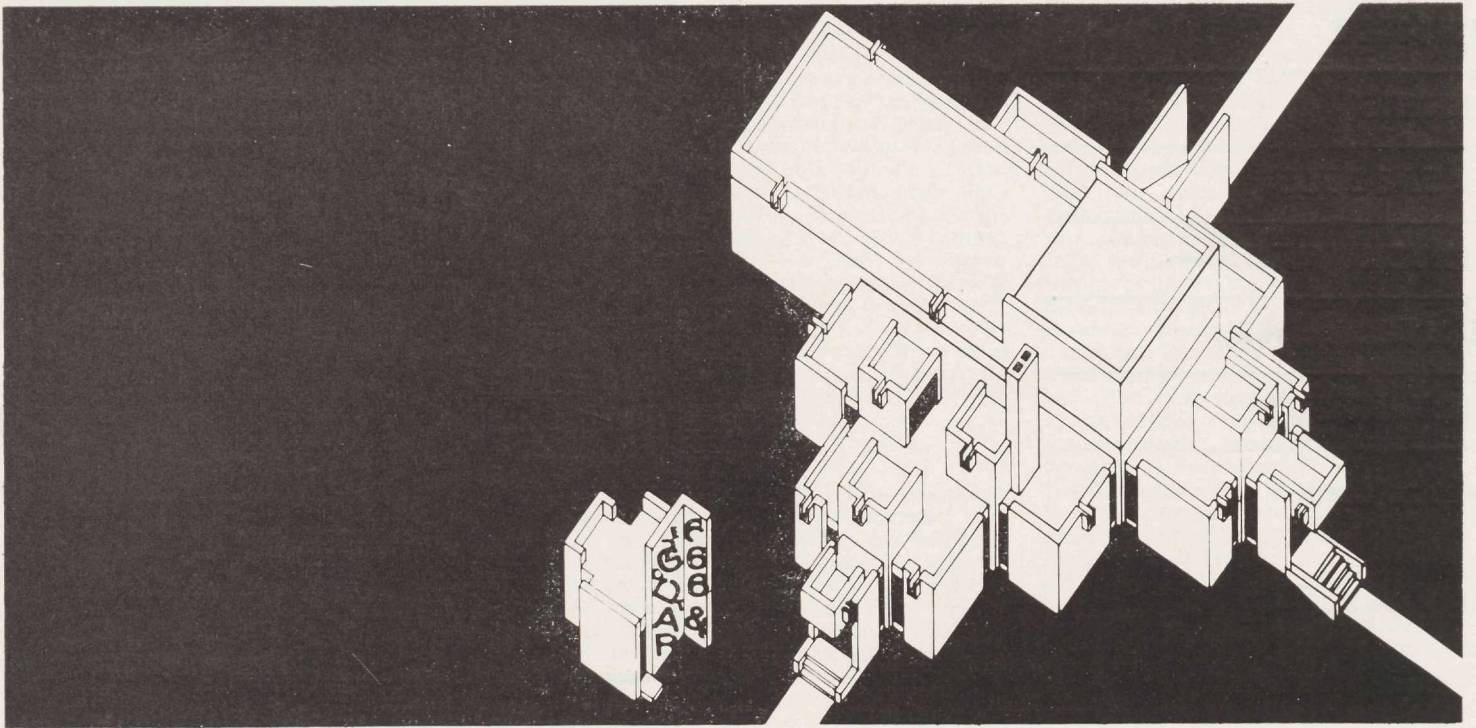
94. Avo-Him Looveer. Näitusehall. Projekt. 1971.

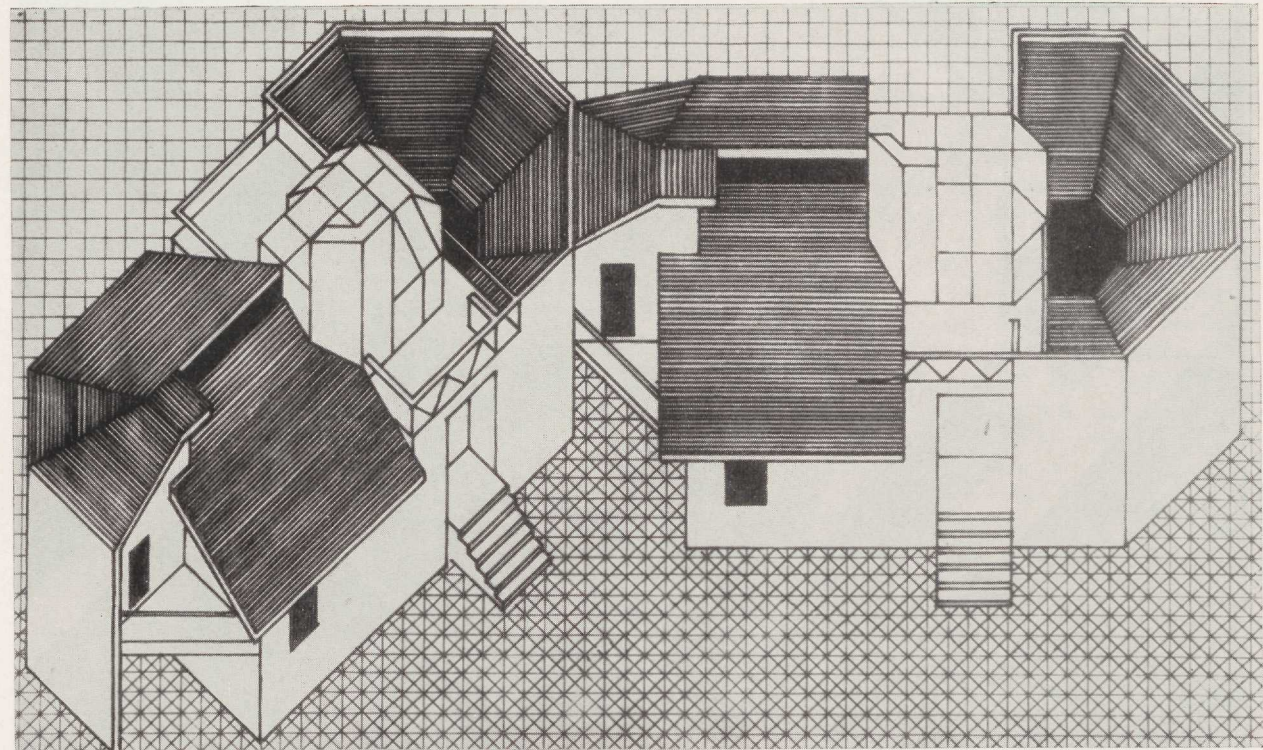
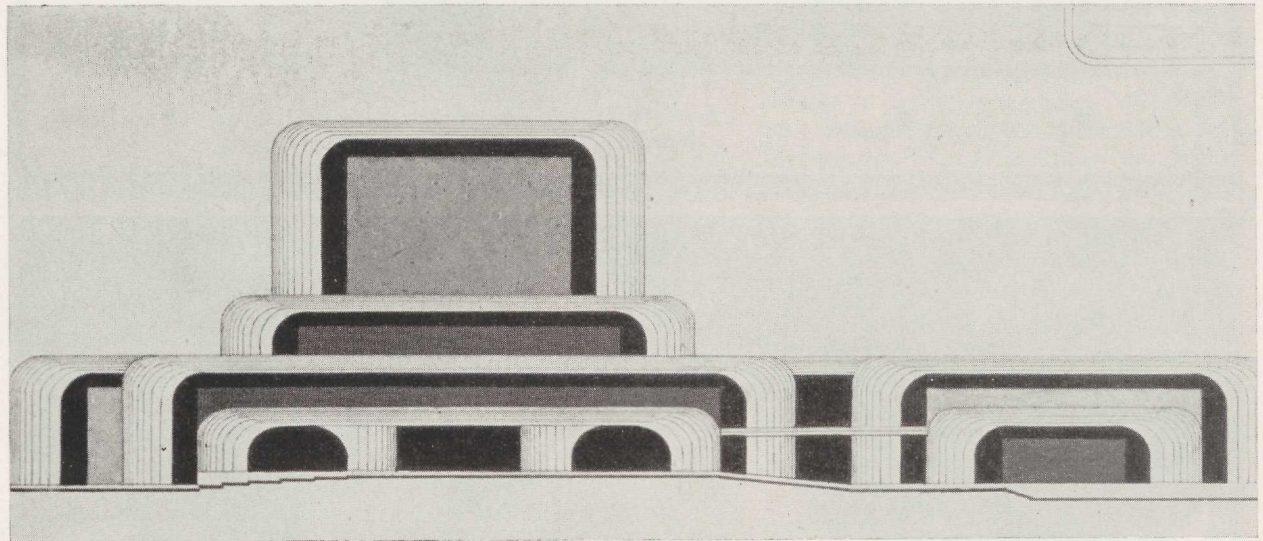
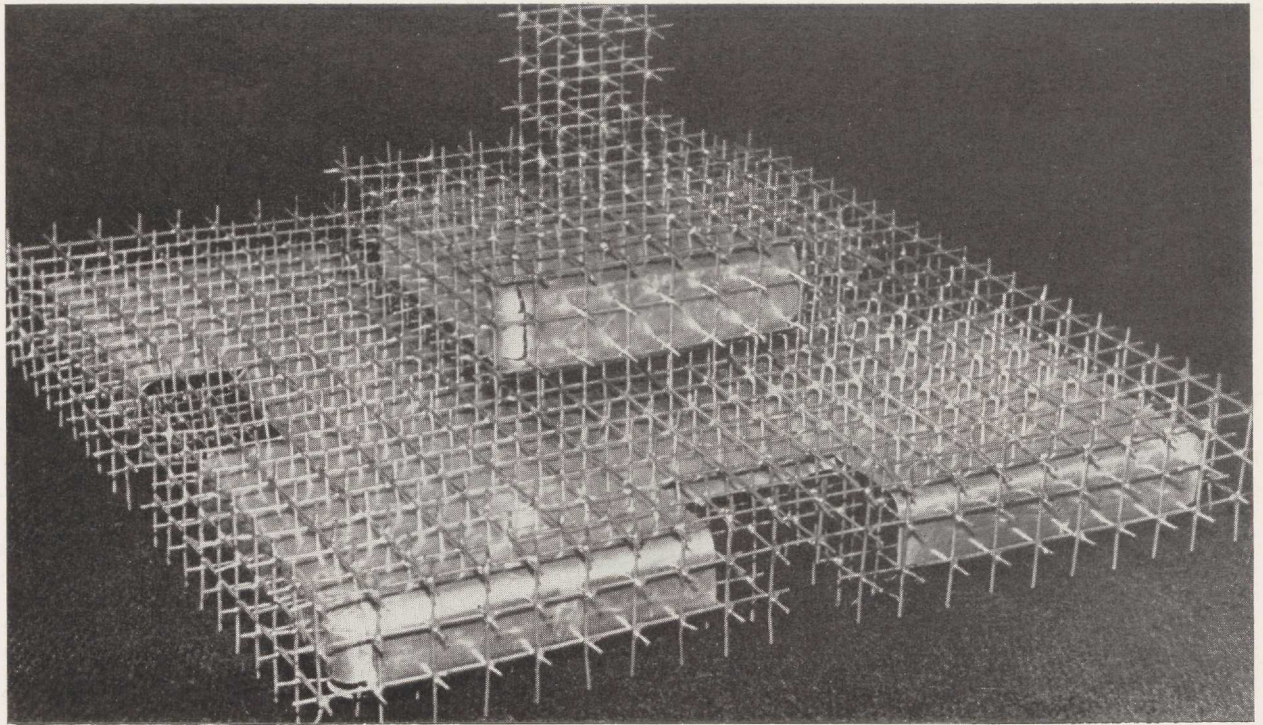
95. Avo-Him Looveer, Kristin Looveer. Ooperiteater. Projekt. 1972.

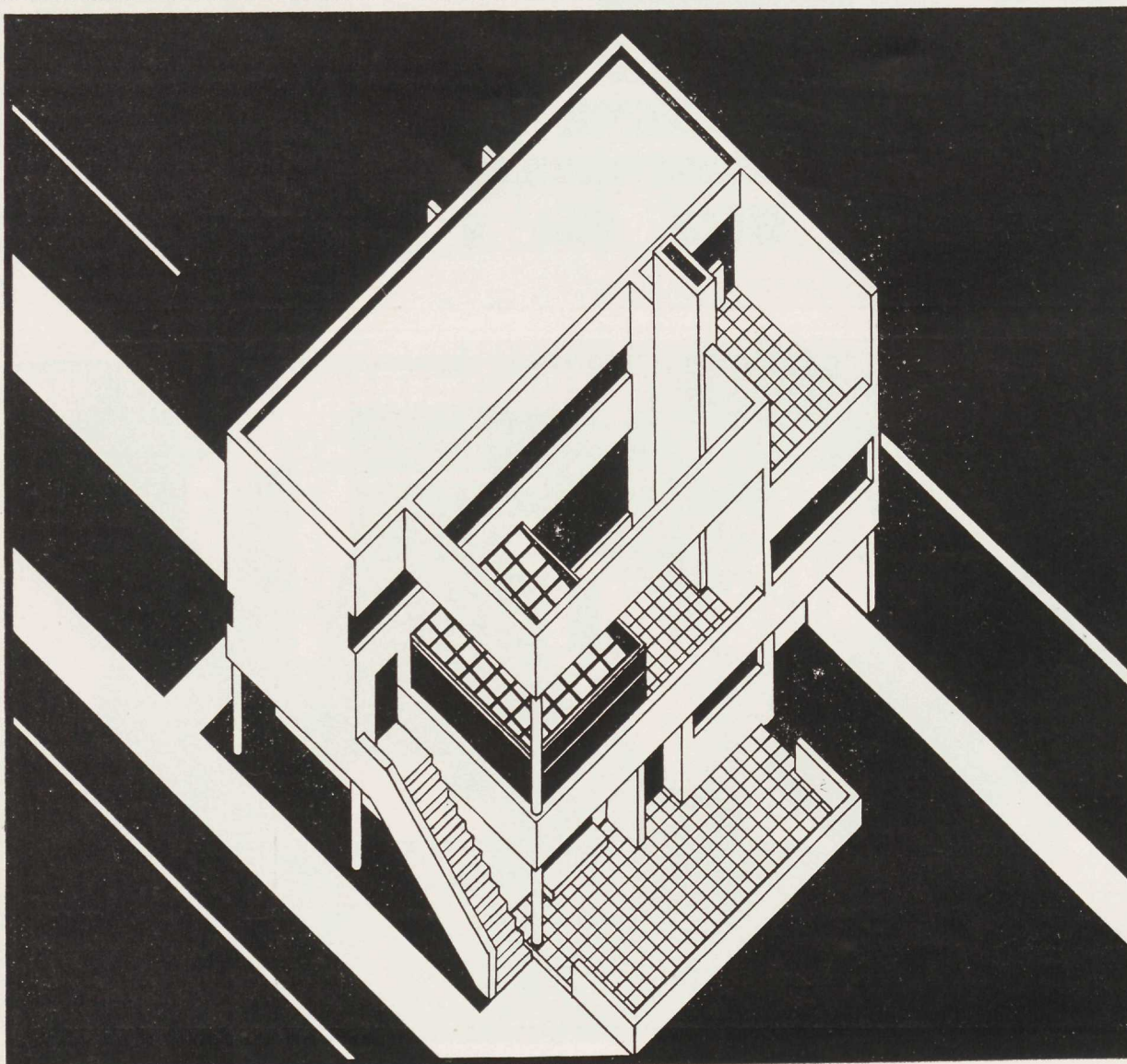
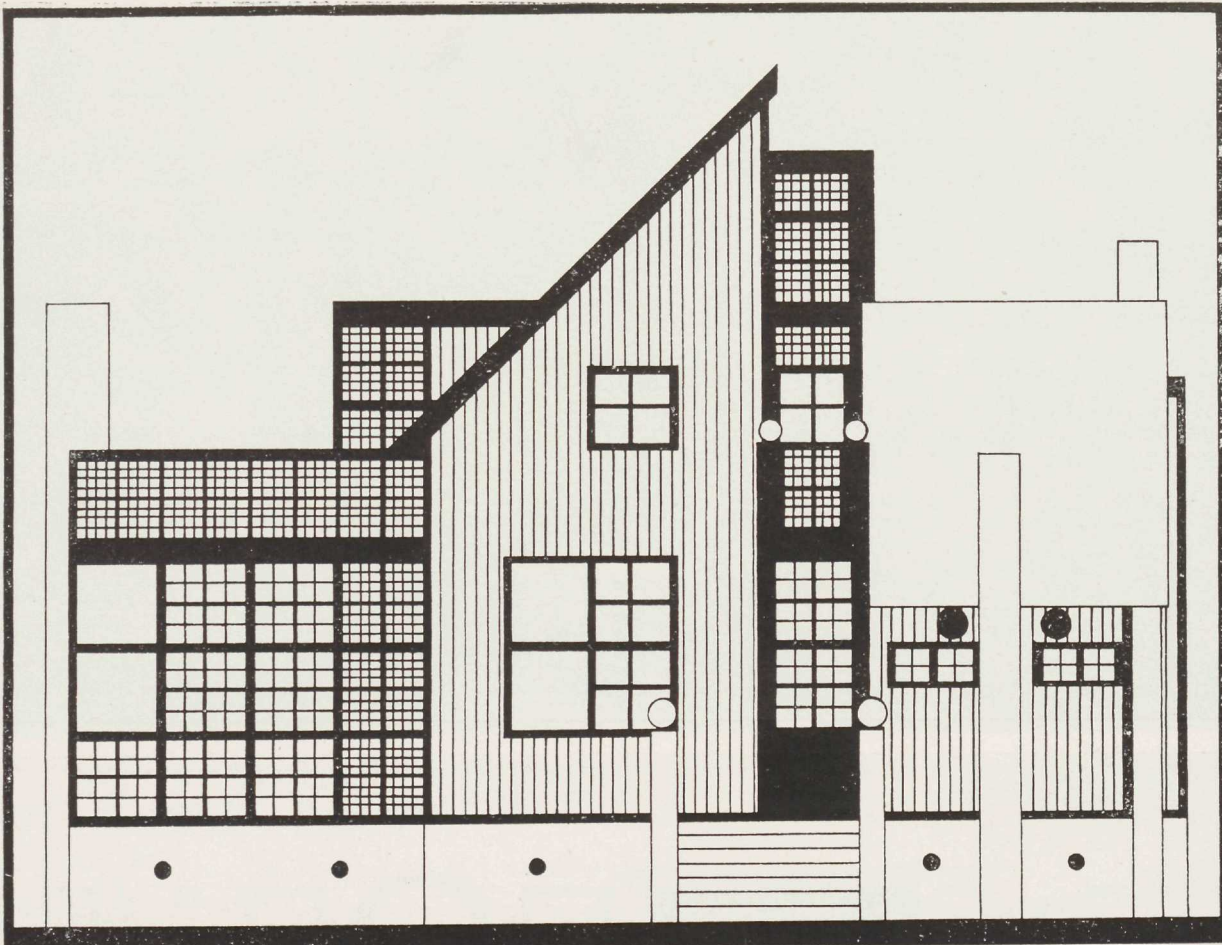
96. Avo-Him Looveer. Ridaelamu maale. Projekt. 1973.

97. Leonhard Lapin. Elamu maale. Projekt. 1973.

98. Toomas Rein. Arnold Tootsi individuaal-elamu Tartus. Projekt. 1973.







«Tööstus allutas siiani erinevaise suundadesse pürginud kunstid ühtseile nõudeile ja seaduspärasustele. Sellega sidus ta nad üldise esteetikaga, andes samal ajal igale kunstnikule vaba valiku oma arengu teeks. Nii suunab tark karjus oma karja.» Henry van de Velde, Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst. «PAN», nr. 4, 1899. a.

Eesti kunstielus viimasel ajal päevakorda tõusnud kunstide sünteesi probleem on põhiliselt taandunud ikkagi arhitektuuri ja kunsti sünteesi probleemiks. On ju meie kuuikümnendate aastate arhitektuur küllaltki ratsionaalne ning vähe «kunstiline». Tüüpelementidest linnaosade monotoonus, mehaaniline fassaadirütm, arhitektuuridetailide külm industriaalsus — see kõik sunnib otsima teid arhitektuuri rikastamiseks visuaalse kunsti vormi-esteetikaga. Ongi tehtud rohkelt katseid kujundada arhitektuuri reljeefide, skulptuuride ja monumentaalmaaliga, ent suurem osa neist pole andnud oodatud tulemusi. Kunstiteosed on sageli jäänud arhitektuurivormidele võõraks, mõjuvad «külgekleebituina».

Kunstide sünteesi probleem pole aga sugugi viimaste aastate arutlusobjekt, ta on läbinud kogu 20. saj. kunsti ja arhitektuuri. Ka on kõigil meie sajandi arhitektuuri-etappidel murtud pead kunsti ning arhitektuuri terviklikuks ühendamiseks. Önnestunumaks võib selles osas pidada *art nouveau*'d (juugendstiili), milles on suurepäraselt ühendatud konstruktsioon, arhitektuurne vorm ja kattematerjalide dekoor. Ka varase funktsionalismi perioodil lähtuti arhitektuuris kunstide sünteesi põhimõttest: hoonete vormiemendid olid peenelt proportsioneeritud, detailid stiilile vastavalt disainitud, materjalid õilsad ning väljendusrikkad. Algse funktsionalismi põhiline eesmärk oli siiski välja arendada ajajärgule vastav arhitektuurne vorm ajastu esteetiliste kontseptsioonide valgusel. Modelleeritud fassaadi dekoor asendati dekoratiivse faktuuriga materjaliga. Kasutati ka kõiki tehnika saavutusi ning vastloodud materjale. Funktsionalismiga paralleelselt arenes tema konstruktiivsest juugendist lähtuv suund — *art deco* — mis lisaks uutele funktsionalistlikele vormiprintsiipidele rakendas ka puhtdekoratiivseid võtteid (näit. kipsreljeefe interjööris, skulptuure fassaadil, astmelisuse sümbolikat, *sun*-sümbolit, omapärast haljastust jne.).

Inimeste vajadust dekoratiivsema arhitektuuri järele kasutati ära ka uuele ehituskunstile vastandlikel eesmärkidel. Nii arendati kolmekümnendail aastail klassikalise kunsti taaslustamise propaganda sildi all peamiselt Saksamaal välja natsionaalsotsialistlik arhitektuur. Teatav dekoratiivne efekt nii muidugi saavutati, ent ühiskonna uutele vajadustele see kunstlikult mõjuv arhitektuur ei vastanud.

Praegu arhitektuuris domineeriva nn. internatsionaalse stiilini jõudis funktsionalism alles Teise maailmasõja järgseil aastail, mil funktsionaalset korda kui selle

stiili loovat lätet hakati samastama geomeetrilise korraldatusega. Internatsionaalse stiili rajajana «süüdistatud» Mies van der Rohe lähtus oma «klaasmajade» loomisel eelkõige põhiplaani ilust ning kasutas sealjuures materjale nagu marmor, erilise tooniga unikaalklaas, nikeldatud spetsiaalne metallprofiil jmt.

Hilisemad katsed internatsionaalset stiili arhitektuuri elavamaks muutmise eesmärkidel dekoratiivkunsti teostega täiendada on omakorda viinud eklektilise arhitektuurisuunani, sest juurdelisatud kunstilised kujundid pole ehituse struktuurile tavaliselt spetsiifilised. See tähendab, et nende osalemine peab juba arhitektuurse vormi loomisprotsessis olema ette nähtud, neid rakendav arhitekt peab juba sedavõrd olema kunstnik, et ta ehituse vormi ilma kunstiliste kujundite arhitektoonilise esinemiseta ei kujuta ette. Omaette probleem on muidugi see, kas on mõtet taas arhitektuuri tuua figuraalset skulptuuri, modelleeritud dekoori, metallkaunistusi ja maalikunsti. Nonfiguratiivse, kineetilise ja esemelise kunsti, disaini ning tööstuse areng vihjavad hoopis uutele vahenditele. Oieti sisaldavad kõik kaasaegsed kunstinähtused spetsiifilist arhitektuurset vormimaterjali, nii et arhitektidel jääb üle seda kõike vaid siduda oma loomingusse. Uus arhitektuur on sünteetiline kunst, mis oma vormis seob filosoofilised ideed, sotsioloogia, psühholoogia, teoloogia ja teatri uurimused-eksperimentid, visuaalsete kunstide vormi-esteetika, teaduslik-tehnilise maailma saavutused ning tööstuse võimalused. Uus arhitektuur on tööstuslik ja massiline, kasutades automaatikat, aga mitte mehaaniline, vaid mitmekesisusest maaliline. Ta läheneb mitte niivõrd dekoratiivkunstile kui disainile, sest tema tööstuslikud elemendid on reeglina disainitud. Uut arhitektuuri vormivad kommunikatsioonid (torustikud), tehnoloogilised seadmed (liftid, ventilaatorid, eskalaatorid jne.), reklaam ja informatsiooniseadmed oma kineetikaga, hoonet linnaga tervikuks ühendavad lülid (teed, pandused, sillad jmt.) ning side geoloogia ja orgaanilise loodusega. Automaatika, paindlik tehnoloogia ja inseneriteaduste kõrge arengutase esitavad arhitektile rohkem kunstilisi kui insenerlikke nõudmisi, sest ta vabaneb mehaanilise tootmise piiravast mõjust, alludes uutele loovamaile tootmise seaduspärasustele. Sellest ka praegu valitsev huvi sajandi esimese kolmandiku arhitektuurisuundade vastu. See oli ajajärk, mil arhitektuur haaras oma vormiarsenali tootmise produktid, ning pärast tootmise lühiajalist valitsemist arhitektuuri üle, haarab tootmine arhitektuuri oma loovasse sfääri, andes talle populatsiooni piiramatud võimalused. Nii sünnib uus sünteetiline arhitektuur, mille paljudes variantides teeb otsustava valiku arenenud kunstilise intuitsiooniga loojanatuur.

See sünteetilise nähtus pole fantaasia tulevikku, vaid juba praegu kogu maailma arhitektuuri läbiv tendents, millest pole vaba ka meie noorem arhitektuur.

Faint, illegible text on the left side of the page, possibly bleed-through from the reverse side.

Faint, illegible text on the right side of the page, possibly bleed-through from the reverse side.

**ALMANAHH • KUNST •
45/1 1974 Hind rbl. 1.12**

Faint, illegible text on the right side of the page, possibly bleed-through from the reverse side.