

73/1 KUNST 1989



KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI ALMANAHH

Tallinn. Kirjastus «Kunst».

Koostaja ja toimetaja Sirje Helme

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

Kaas ja graafiline kujundus: Ando Keskküla
Fotod: M. Kaljuste, J. Klõseiko, T. Kohv, H. Sirkel.

Indrek Hirv kirjutab	2
On's sõnad odavad?	3
Harry Liivrand	
Leonhard Lapin Kadriorus	7
Eha Komissarov	
Arno Vihalemma looming ilma homseta	16
Jaak Arro loomingut	20
Vappu Vabar	
Endel Kõks	22
Henn Roode mõttekilde joonistustelt .	27
Raivo Kelomees	
Videokunst	30
Jaak Kangilaski	
Anselm Kiefer	36
Zdenek Jančí	
Kunsti rahvuslikkuse probleem	40
Jüri Hain	
Silmast siima Zoran Kržišnikuga . . .	44
Gerd Fiedler	
Magnus Zeller	47
Vabariiklik tarbekunstinäitus 1988 . .	50
Aastapreemia 1987	53
Mari Nõmmela	
Uus kunstigalerii Tartus	54
Jüri Hain	
40 aastat graafika ateljeed	56
Kroonika	58
Rait Präätsa vitraažid Poliitharidusmajas	61

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

Laduda antud 16. 12. 1988. Trükkida antud 6. 06. 1989. Kriidipaber 60×90/8. Baltika 8 p. Kõrgtrükk. Trükipoognaid 8,0. Arvestuspoognaid 11,02. Trükiarv 4000. Tellimuse nr. 3149. Trükikoda «Uhiselu», Tallinn, 200001, Pikk t. 40/42.

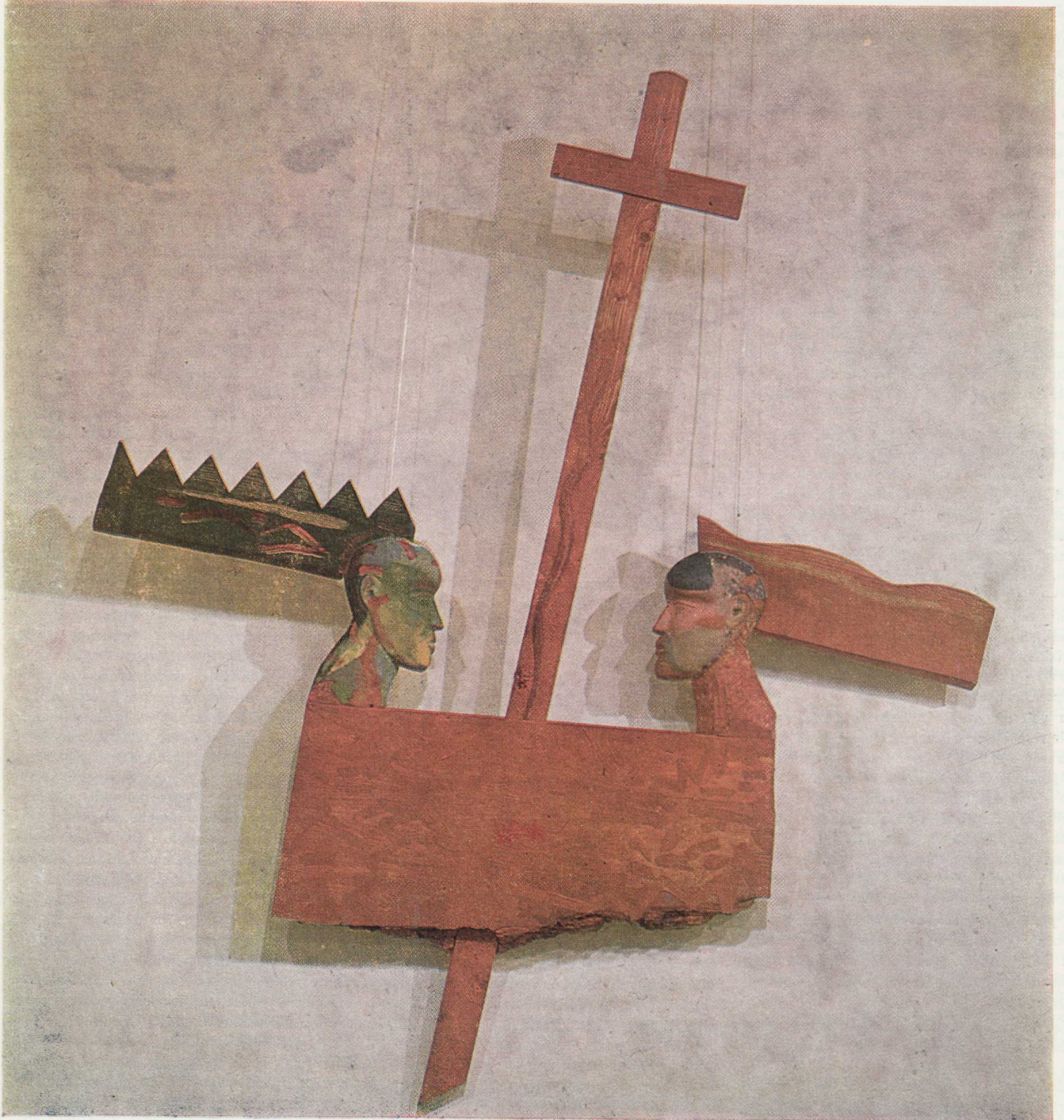
«Кунст» («Искусство») 73/1 1989. Альманах на эстонском языке. Оформление А. Кесккюла. Печатных листов 8,0. Заказ № 3149. Тираж 4000 экз. Типография «Юхисэлу», Таллинн, 200001, ул. Пикк, 40/42. Издательство «Кунст», Таллинн, 200001, ул. Лай, 34.

480300000—007
K M 905(15)—89 1—89

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958.

JAAK ARRO

1. Jaak Arro. Vaenlased. Värv. puit. 1987.



Tere Eduard (jätan «austet maestro» seekord ära, sest kavatsen seda kirja trükki pakkuda ja suurem familiaarsus kahe nii suure vanusevahe ja vahemaa takka sidet hoidva kunstniku vahel teenib antud juhul teatud eesmärki!

Olin eile Tartus — meie ühises kodulinna, nagu öelnud oleme. Säl asutavad mõned tegelased end Kunstiühing «Pallast» asutama. Kujuta ette! — nüüd siis veel.

Sattusin ühele asutamiskoosolekuist kutsutuna — kui asjapulk kunstikontorist, ja huvilisena muidugi ka — vanemate kaudu ju juba «Pallasega» seotud ja pallaslastelt õpetust saand ja puha. Istusime Kivisilla apteegi majas, äsjaavatud Tartu maaligaleriis (sellest galeriist räägin kah kohe pikemalt) ja meid oli koos päris kena seltskond — kujuta enesele ette kehkelv algajaid kunstnikke ja kriitikuid Vabbe, Vardi ja Võerahansu piltide ees istumas —, aga ei ühtki korralikku maalijat seas ega pallaslast hoopiski mitte. Ütlesin siis, et nii ei kõiba küll sugugi vana nime kasutada. Tartu noortele kunstiselt teha ju tuleks ja «Pallase» nimest võiks tuge ka otsida, aga sel juhul peaks see nimi kuidagi varieeritud olema. Pakkusin välja «Pallase Selts», mis oleks enam-vähem Pallas-Fan-Club ja siiski mitte Kunstiühing «Pallas». Kardan väga, et selle kunagi nii puhta ettevõtmise nimi devalveerunud eetikaga kah-kunstnike poolt varsti ära määritud saab.

Õieti tohiks KU «Pallast» ainult «Pallase» lõpetanud käima panna, aga nemad ei sekelda — nad maalivad. Tartu kevadnäitusel on nad ikka veel vaieldamatud valitsejad, — Audova ja Kongo, kui kõige moodsamad maalijad praeguses Eestis (ekspressiivne maalilaad, mis mõne aja eest Euroopas moodi tuli, sunnib neid tõesti selle pilguga vaatama ja — nad kannavad tiitli, mida neile pakkusin, välja, kuna nooremad ekspressiivsed maalijad — neoekspressionistid, kui neid püüdlult lahterdada, ei tunne ju põrmugi värvi) ja Linda Kits-Mägi oma iginoores impressionistisäras.

Ah galeriist veel? Üldiselt on sellise maali galerii asutamine Tartusse väga suur asi — see on kindlasti kõige ilusam eesti kunsti väljapanek maailmas (Kadriorust kaks pääd üle — ja kus neid siis veel on?).

Vabbelt on väljas Vahemere-pildid, mis on mälu järgi maalitud sellesamas majas, väikeses toas korrus kõrgemal, ajal, mil Vabbelt oli professori tiitel ära võetud, mil ta oli Kunstnike Liidust välja heidetud ja mil ta püüdis oma naeruväärselt väikesest pensionist sõõnuks saada (endised õpilased aitasid teda vahel). Need on rõõmsamaid ja vabamaid pilte eesti maali ajaloos! Liigutav lugu, eks ole?

Kitse on proportsionaalselt ülekohtuselt palju. Kitsega on selline lugu, et neil kümnel aastal, mil värviga maalimine eluotlik oli, andiski ta aja nõudele järele ja nokitses poriga kolhoositare teha. Nii jäi tal tõesti siberisõit tegemata ja õppejõuks jäi ta pea-

legi, aga oma ilusast värvist oli ta igavest ilma. Need hilisemad portreed ja abstraktsed pildid on ju väga huvitavad ja ega nende värv maitsetu ole, aga seda selget ja säravat värvi, mis on omane Kitse eesti- ja saksa-aegsetele piltidele, hilisemates enam ei ole. Kitse on väljas rohkem kui Vabbet, Vardit ja Kõksi kokku. Nägin muuseas Kadriorus Kõksi viimaste aastate pilte. Tema on küll surmani särav olnud! Kergem küll kui Kits, kerglanegi ehk, aga miks ei võiks nii peene värvi juures seda olla? Seegi on stiil.

Aeg, millest pärinevad Kitse ja Kõksi ja veel mõnegi kõige paremad tööd, on siin muuseas ikka veel täiesti maha vaikitud. Mõtlen nimelt Saksa okupatsiooni aega. Ära arva nüüd, et ma sellesse perioodi erilise sümpaatiaga suhtun — okupatsioon on okupatsioon, aga täiesti selge on, et see kolmeaastane ajavahemik on eesti kunstile kõigi aegade tippajaks. Olid ju siis esimest ja viimast korda kõik eesti kunstnikud kodumaal koos —

INDREK HIRV



Tartu kunstnike maskiballil 1983.

kõik pääle Adamson-Ericu ja Pärsimäe, kellest kummagi käsi lõppeks eriti hästi ei käinud. Isast on mulle jäänud tubli peotäis tollaegseid katalooge — jõulunäitused ja kevadnäitused ja sügisnäitused ja muidugi «Pallase» näitused jne. —, mille autorite ja tööde loetelu lausa pea ringi käima paneb. Omamoodi uurimist väärt nähtus, et nii närvilisel ajal nii vilgas kunstielu käis. Või oligi see pingeline õhustik pingestatud kunsti eelduseks? «Pallase» — ja Pariisi-aastad pluss pinev aeg (pinevast ajast ükski on vähe — tean seda omast käest). Saksa-aegsest «Pallase» tean seda, et Tartu linna pea selle kuraator oli ja et iga päev kooli suure pajaga rammusat suppi toodi. Oleks küll põnev Sinult midagi lisaks kuulda.

Jäin möödunud aastal veidrasse masinavärki kinni. Arvan, et tead üht-teist sinnest Kunstnike Liidust — kas Vardi kirjade või «Sirbi ja Vasara» järgi, mida end vahel uurivat ütlesid. Rakenduskunstnikud valisid mu nimelt oma ninameheks ja ma ei taibanud vastu hakata — õigupoolest oli see kõik ju põnev ka ja päälegi rehkendasin, et saan

talveks sooja ruumi, kus õhtuti ja laupäeviti-pühapäeviti pisutki kunsti võin teha (tööajal on sääl pääle minu veel kaks inimest ja telefon pläriseb vahetpidamata). Nüüd olen tõsiselt tüdinud ja mida kauem ma seda jaburust kaasa teen, seda selgemalt näen, et minu püüdlused selles Stalini-aegses kunstikontrollimise (ja vajaduse korral — hävitamise) riistapuus on väga naiivsed. See masin töötab otsast pääle valesti. Ühesõnaga: siin aitab ainult täielik lammutamine ja uuesti ehitamine. Aga mina pole õige mees seda teema. Püüan ikka lähemal ajal ameti kaelast ära saada. Viisakas ju oleks, kui enne kellegi ennast asendama leiaksin. Eks näis!

Näperdan siin praegu ühte jämedat viltpliiatsit. Õigupoolest on selles ühes asjas kogu värvitarvitus olemas: kui vajan kahte tooni (portselanil näiteks), võtan ma selle pliiatsi valguse- ja varjutooni ja ütleme, et kolmandaks veel langeva varju tooni laual ja kui tarvis, veel ühe teist värvi pliiatsi valguse või varju tooni sessamas valguses. Või võtan hoopis näiteks mulla ja sambla ja kivi valguse- ja varjutoonid teatud valguses. Sel puhul võin ma kindel olla, et mu abstraktsel pildil on elamuslik mõju, et ta ei tule tuim. Seejuures ei arutle ma küll nii pikalt — käsi segab neid kooslusi automaatselt. Muidugi ei oskaks ma seda ilma oma «pärapallasliku» maalikoolita. Ainult instituudi haridusega («haridus» on tegelikult täitsa sobimatu sõna siinkohal) ei oskaks ma muud, kui tuubist värve pigistada, nagu peagu kogu eesti tarbekunstnikkond (ja suurem osa maalijatest). See, et loomulik prantsuse päritolu maaliõpetus Eestist kadunud on, on eesti rakendus kunsti suuremaid puudusi. Värvustest arusaam, mis kehtib Chicagos ja Budapestis ja igal pool, kuhu euroopalik mõtelaad on jõudnud, on äkki Eestis nii võõraks muutunud, et kõrgema kunstikooli õpilastel sellest aimu ei ole. Siin ongi põhjus, miks meie värviline kunst — vaibad ja värviline graafika ja maal jne. —, olgu see siis abstraktne või kujutav, ikka plakatlikumaks, ikka tundetumaks muutub. Kõrgem kunstiharidus Tartus on siin ainsa väljapääsuna tundunud. Nüüd ongi viimaks, vaatamata Kunstiinstituudi rektori ja mitmete teiste Brežnevi-aegsete ametnike vastuseisule asi niikaugel, et sügisest Tartus viis üliõpilast maali õppima hakkavad. Aga kas asja organiseerijail jätkub oidu vanu tagasihoidlikke pallaslasi või nende otseseid järglasi — Vabbe, Vardi ja Kitse õpilasi pära-stõjaajast, kes ka kõik juba üle kuuekümnene on — õpetama paluda, on küll väga kahtlane. Ja ilma pole asjal mingit mõtet. Õieti on ju narr seda asja Sinule siin nii pikalt seletada, aga mul oli selle kirjutükiga veel üks plaan, nagu ehk mäletad.

Välis-Eesti kunstnikke võtab Kadrioru muuseum nüüd järjest ette. Ole, Nõmmik ja Haamer — pole ju paha sugugi, aga mina unistan ka mõnda nooremast meest näha saada. Mõnda sääl sündinud ja õppinud tõeliselt kaasaegset eesti kunstnikku. Ka sinne kunstiõpetuse taaselustamiseks näen pea ainukese võimalusena mõne Eesti asja südamega võtva ja seetõttu vähese tasuga leppiva Välis-

Eesti kunstniku õppejõuks kutsumist. Teine võimalus oleks mõnikümmend poissi paariks aastaks New Yorki saata. — Aga aitab unistamisest!

Kõksi näitus on tegelikult ainuke moodsa maalikunsti näitus, mida ma oma elus näinud olen. Kui lisada sellele üks suur rahvusvaheline graafikanäitus Ida-Berliinis ja mõned üksikud pildid Prahast, noh, ja mõned veel siin ja sääl, tulebki kokku kogu mu moodsa kunsti kogemus. Ajakirjad muidugi päalessele, aga nendest pole palju abi — neile toetubki ju eesti noorema kunsti veiderdamine — läbielamata ja viletsa värviga edev mäng.

Kui see kiri päralt jõuab (lasen ta muidugi ikka Soomes posti panna), on Su juubel veelgi lähemale nihkunud. Usutavasti ei rihi ma enam täpsemat õnnitlusaega välja. Ole kiidetud, et Sa «Pallase» lippu New Yorgis püsti oled hoidnud ja hoi aaga edasi! Tervita ka teisi eesti kunstnikke säälpool ookeani, kui neid nägema juhtud! Tervita abikaasat!

Kõike hääd soovides INDREK HIRV

P. S. Tead, Eduard — mul on praegu käsi soe, ma lasen õige veel edasi.

Oleme ju kunagi maali seisukohast Euroopa haritud riikide hulka kuulunud. Nüüd julgeme ennast veel naabritega võrrelda. See maalikool, mida «Pallases» tublil Euroopa tasemel anti, on tänasest eesti kunstist peagu täiesti kadunud — kadunud peamiselt seetõttu, et seda on ühel või teisel põhjusel mineviku nähtuseks peetud. Asi ei ole ju nii! See Delacroix' ja impressionistide ja veel paari järgneva põlvkonna poolt läbi töötatud maalipõhimõtete üldine kogum — pigem vaimukalt paindlik kui põikpäiselt muutumatu — kandus üle kogu õhtumaise kultuuri sfääri ja on tänini jäänud igasuguse värvidega tegelemise aluseks nii Euroopas kui Ameerikas (ka täielikust hoolimatusest nende põhimõtete vastu aeg-ajalt võib näha nende tundmist). Meie oleme Euroopa maalikoolist lahti öelnud. Ja see ongi põhjus, miks meie hüperrealism, sürrealism, abstraksionism nii kodukootud välja näeb. Ja see probleem ei puuduta hoopiski mitte ainult maali. Moodne graafika mujal ilmas on peamiselt värviline, suureformaadiline ja maaliline. Meil on sellisuunaline areng kinni jäänud graafikute maalialase harimatuse taha. Ka tarbekunsti näitused juhivad vägisi mõtte Kunstiinstituudi viletsale maalitasele. Mitte lihtsalt labasus ei pea ma silmas — labast kunsti on ju ikka olnud, ei! — aga suuremal osal viimaseil aastakümneil hariduse saanud tarbekunstnikest tundub olevat mingi ühine labasuse laad (kuidas seda täpsemalt öelda? — rafineeritud harimatus?), mingid ühised tont teab kust pärit kinnismõtted, mis toetuvad näiteks sõnakõlksule «toon toonis» või muule sellelaadsele. On muidugi erandeid — andekas inimene leiab ikka oma tee.

Veelkord tervitades SINU INDREK

Kaasaegne kunstisituatsioon pole ühene. Lubatud on näiliselt kõike, kuid kiivalt jälgitakse vastavust kaasaegsele stiilsele ambivalentlentsusele. Sõnad, millega kunsti seletatakse, on sama muutlikud kui visuaalsed ilmingud ise — iga uue nähtuse puhul kasutatakse sõna erinevas tähenduses. Kunstistiil tähendab ka keelekasutuse ja mõtlemisviisi stiili. Alljärgnevad artiklid, millest kumbki käsitleb üht võimalust sõna ja mõiste kasutamisel kunstikriitikas, pärinevad Helsinki Ülikooli, Soome Kunstikasvatuse Teadusliku Seltsi, Soome Esteetikaseltsi ja Semiootikaseltsi akadeemilisest ajakirjast «Synteesi», mis on end määratlenud kui «kunstidevaheliste uurimuste ajakirja». ALTTI KUUSAMO «Kuinka nykytaiteesta puhutaan?» («Synteesi», 1/1986, lk. 29—37) ja SIMO SÄÄTELA «Taidemaailma: taiteen kehyykset ja paradigmat» (sama, lk. 18—28) on refereerinud HANNES VOOLMA.

ON'S SÕNAD ODAVAD?

On's sõnad odavad?

1972. aastal korraldas Robert Morris oma Hearinginstallatsiooni. Toolile asetatud magnetofonist tulvas juttu kunstist. Tollases keskustelus öeldi välja mõte: «Jutt on odav, asjad aga mitte.» Hearing oli mõtestamiskunsti ilmne vastulause kujutava kunsti kohta käiva jutupuhumise hoogustumisele, üha intensiivsemaks muutuvale kujutava kunsti verbaliseerimisele.

Nii arvab soome kunstiteadlane Altti Kuusamo, kelle artiklis «Kuidas räägitakse nüüdis-kunstist?» on vaatluse all sõna- ja mõistekasutus kujutava kunsti mõtestamisel, selle tavad ja teoreetilised alused. Refereerime seda koos Simo Säätelä ülevaatega ühe kunstikultuuri kirjeldamisel aktuaalse mõiste — paradigma — rakendatavusest.

Kunstist rääkimine pole juhuse vallas — iga ütlus peab silmas mõningaid jooni kogu süsteemist, kunstist rääkimise keelest de Saussure'i mõttes.

Kunstist räägitakse nii avalikult kui eraviisiliselt. Kõige üldisemaid arusaamu peegeldab ajalehekriitika. Vähem mõjustab üldist mõtte- ja kõnetava esseistika. On ettekandeid, kuuluarivestlusi... Omaette nähtused on teaduslik — historiograafiline või esteetiline — kirjutamise/rääkimise viis ja autori kõne, kui see liitub otse teosele, selle sisemaailma [nagu keskaegsed *titulused* ja nüüdsed juhtlausungid pildi sees — meenutatagu lugejale tuttava näitena E.-M. Kokamäe töid — H. V.]. Pildiga seoses olev autorikõne liitub tihedalt teose representatsioonile, jätkab seda teises märgisüsteemis ja on alistatud teosele ka sel juhul, kui näib seda vaid kommenteerivat. Teaduslik kõne seevastu peab silmas peale kunstimaailma ka teist süsteemi — teadust ja selle keelt. Nende kahe äärmuse vahele väidab autor mahtuvat kogu kunstikeskustelu.

Kunstiteos kogub enda ümber sõnu — tahtmatult. Sõnad püüavad pilti mingil viisil mõisteliselt valdusse võtta. Vasari käsutuses

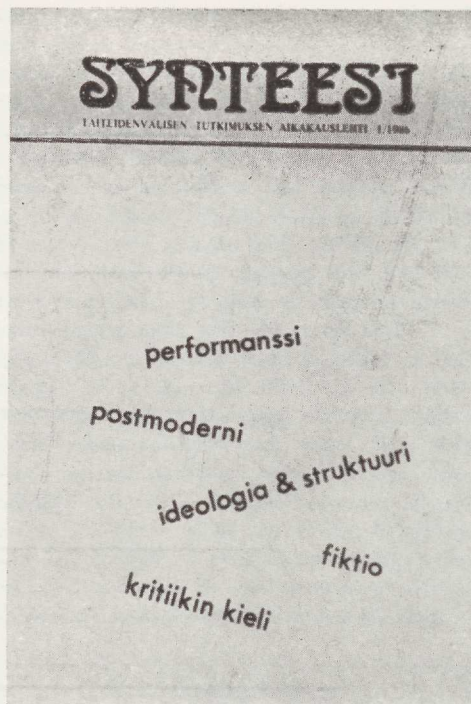
oli 1568. aastal («Elulugu»)* vaid peotäis termineid: *grazia, disegno, invenzione* jm. Nüüd voolab neid kunstikriitikasse sotsioloogiast, psühholoogiast, kultuurantropoloogiast, rääkimata kunstiteaduse oma formaalanalüütilisest terminoloogiast. Samas ähvardab kasvada lõhe teadusliku kriitika ja kunstnike oma kirjutiste vahel. Kuigi räägime, et teos peab oma sõnumi sõnatult edasi andma, ei osata siiski vaikida.

Kujutatavast kunstist rääkimise algüli on nimetamine. Seda on kaht liiki: samasuse alusel — teose teatud silmapaistva erijoone põhjal, mis meenutab mõnda tuntud näidet; näiteks: «seal on terake Pollockit», ja üldistavalt — kui räägime teosest tervikuna või teosterühmast, näiteks: «romantika on tagasi tulemas». Nimetamine sobitab teose meie mäluregistrisse. (Tuleb meeles pidada, et küsimus pole praegu selles, kuidas me kunsti vastu võtame, vaid selles, kuidas me sellest räägime.) Nimetamine on meie esimene verbaalne kokkupuude pildiga. Seejuures lähtutakse mõnest eelnevalt omaks võetud vaatepunktist. Teadlikult valitud vaatepunkt on metodoloogia.

Kui märkame teoses jooni, mis ei lange kokku meie tuntutega, saavad sõnad hetkeks otsa. Idiolektne teos, mis esmapilgul toetub vaid oma koodile ja eirab eelnenuid, võib muuta meie kõnetava. Uus töö nõuab uut keelt, uut mõistelist valdussevõtmist. Just siit algavad raskused. Kunstiajaloo pole stiilimuutus tingimata kaasa toonud muutusi kõnetavas. Kui aga uus stiil lööb läbi programmilisena, lööb kõnetavade hierarhia kõikumana ja ütlused muutuvad vastuolulisteks. Artikli autori arvates ilmnevad siis paradoksid, näiteks: «Nüüd tahaks vana head avangardi,» jms. Uute tööde kirjeldamisel kasutatakse endistele töödele iseloomulikke kõnekoode, kunst ise muutub kiiremini kui seda kirjeldav kõneviis. Juhtub, et uue stiilisuuena ilmudes tervitatakse sellega seotud institutsionaalseid seiku ja räägitakse mööda neist mõttest ja kujutlustest, mida uus kaasa toob.

Modernismi ajal arendati välja eriline viis kunsti suhtumiseks ning nagu postmodernismi vastuvõtt näitab, jätkatakse praegugi endisi konventsioone, kuigi just seda külge modernismist on üritatud vaidlustada. See nähtub näiteks tarbest otsida postmodernismile lipukandjaid, kuigi see pole neist huvitatud, või näha postmodernismi ühtse vooluna, mida iseloomustavad teatud paradigmaatilised tööd, kuigi see ei ole ühtne nähtus ning eifab selliste tööde staatust. Stiilmurrangutega liitub üldiselt ka müütilise aspekti tähtsustamine. Luuakse «loomismüüte». Ses mõttes on näitlik löik Douglas Davis esseest «Post-Modern Form» (Douglas Davis. Art. Culture. Essays on the Post-Modern. Intr. by Irving Sandler. New York 1977).

* Giorgio Vasari (1511—1574) tähtis kunsti ajaloolise väärtusega teos «Silmapaistvaimate maalikunstnike, skulptorite ja arhitektide elu» (2. kd.) ilmus esmatrükis 1550. aastal. Toim. märkus.



3. «Synteesi» 1/1986.

«Uhel õhtupoolikul ütles üks sõber mulle peale lõunasööki, et modernismi aeg on läbi. Olin seda kuuldes rõõmus, aga üllatunud. Küsisin, kas ta ei rutta ette. «Ei,» vastas ta, «kuulsin, kui William Rubin kuulutas lõppu läinud nädalal Uue Kunsti Muuseumis.» See tegi mind omamoodi uudishimulikuks. Mõni kuu hiljem oli mul lõpuks võimalus küsida asja Rubinilt endalt, kes oli hiilgav vestleja. Ta mõtles hetke ja toppis piipu: «Päris nii ma ei öelnud. Ütlesin, et mõni modernismi-perioodi iseloomustav joon näib taanduvat, nimelt eraldiseisva pildi seisus, pildi, mis on eraldiseisev nii oma olemuselt, ainult kui ka saatuselt; teisisõnu jõuab lõpule kitsale kogujate ja eksperimenteerivat kunsti pooldavate kunstnike sõprade ringile suunatud pildi seisus.»

Müütilised aspektid tähtsustuvad ka siis, kui vastakuti on «rahvas» ja kunstimaailma asjatundjad. 1984 avati Eeva Ryynäse mälestusmärk P. J. Hannikaisele — 22-meetrine pronks-«mänd», mille pahal on Hannikaise näoreljeef. Mälestusmärki kavandades olid

kunstiasjatundjad kõrvale jäetud. Vastuseid tekitas pooldajatel vajaduse legaliseerida töö esteetiline väärtus nn. tõsielujuhtumiga. Kohalik ajaleht kirjutas: «Laulupuu väljanägemine pettis ära koguni tõelise asjatundja, rähni, kes lipsas kohe puule tõuke otsima.» Sellised viited loomade vaistueksitustele suure kunsti ees on olnud tavalised loodusjälgenduste apoloogias. Nüüd esineb neid vaid rahvapärase stiili kaitsekõnedes.

Niisiis — sõnad jäävad ikka hiljaks. Seda asjaolu on kunstikriitika päris viimasel ajal püüdnud parandada kunstist ette ruttamisega. Seegi kuulub postmodernismi juurde. Kummatigi oleme ikka ja alati eelneva stiiliperioodi *ekphrasise* kütkeis. (*Ekphrasis* tähendas kunstiteose elavaks muutmist sõnades poeetilise võrdluse, ka ülistuse kaudu. Selle retoorilised vormid pärinevad hilisantiigist. Tähtis polnud mitte objekti täpne kirjeldus, vaid mil määral see täitis teatud poeetikanõudeid.) Mittekujutava kunsti ajal tuleb see näiteks ilmsiks selles viisis, kuidas valitakse termineid ja millise tähtsuse need saavad diskursuses. Sageli räägitakse «tugevast skulptuurist» või «plastilisusest» nagu ammu-esse akademilises traditsioonis. Ka mõistet «monumentaalsus» kasutatakse ikka, nagu oleks siin aani olemas üksainus standard võrdlemiseks. Termin «akadeemilisus» käibib sõimusõnana, nagu kestaks veel modernismi heroiline järk. Samas levivad teatud mõisted tarbetult ja nende sisu, intensioon kitseneb. Nii tähendab subliimsed mõisted nüüd pea kõike ega seleta enam midagi. See näitab, et meis on lõputu püüd viia mitmeid raskesti mõistetavaid seiku ühe termini alla. Sõnad on hämmastavalt lummavad ja nii eralduvad nad ajaloolistest seostest ja visuaalsetest viitesuhetest.

Denis Diderot, kelle artikleid võib mõnes suhtes vaadelda kui esimesi samme kunstikriitikas, oli meister teoseid sõnade abil elavaks muutma: ta kirjutas arvustusi ka tööde kohta, mida polnudki. Mitmeis tema kriitilistest töödest võib kohata sama tüüpi *ekphrasist* kui Vasariil: ta püüdis manada jutuks oleva aistitavana lugeja ette. Kuid tema kriitikas ilmneb ka teisenemine: seda mõjutas kindlasti väitlus illusiooni mõistest, mis 18. sajandi keskel just käis, ja sedamööda üha selgem aine ja teostuse eristamine. Süstemaatilist taustteooriat tema arvustused siiski ei sisalda, ta kirjutas neid *à son gré* — oma nägemist mööda.

Kirjutatud sõna mõju kunsti vastuvõtule on olnud muidugi suur. Charlotte Brontë väitis John Ruskini teose «Kaasaegsed kunstnikud» esimese osa kohta: «See raamat avas mu silmad.» Erinevalt kunsti sügavamalt käsitlevatest diskursustest on pressikriitika ülesanne tuua kunstiteosed tuttavaina, juba mõistetuna ja liigitatuna lugeja silme ette. Pole tähtis, kui täpselt seda tehakse, kõik sõtlub pigem retoorikast. Julia Kristeva: «... kõik grammatiliselt õigesti öeldu näib olevat tõepärane.» Pressikriitika retoorikal, mis ei viita piltidele «otse», on üheks tähtsamaks eesmärgiks saavutada kohaloleku illusioon, vahendada lugejale ainukordsuse mulje, pildi aura kogemus.

Et teksti seos pildiga ei nõrgeneks, on vaja järgida kohaloleku põhimõtet. Sellel on kahesugune funktsioon: ühelt poolt tuleb vahendada lugejale kunstiteose füüsilise lähedus, teisalt tuleb öelda midagi olemuslikku teose visuaalse suhte kohta ja vahest pürgida kirjeldusretoorika kaudu väljendama neid suhteid süntaktilisel tasandil.

Üsna üldised on ka katsed taastada justkui teose autori kohalolek (viited teostusprotsessile). Siia kuuluvad kunstikriitika kulunuimad adjektivid: «kirglik», «võitlev», «kiired pintsililöögid»... Kohaloleku ideoloogiaga käib kaasas loitsimine, mis muutub mittekujutavate maalingute ja installatsioonide ajajärgul üha üldisemaks. Sellega muudetakse avalik näiliselt intiimseks. Loitsimine viitab vahetult autorile või teostussituatsioonile, taotleb viimase osalist taasloomist «algkujul». Loitsimise meelisverb on «tuksuma» («pulseerima»): «Kogu maali pind pulseerib elektriseeritult, luues dünaamilise ruumi nii maali sees kui väljaspool.» Loitsimise juurde kuulub sidesõnade vältimine, *asyndeton*: «Nad oskavad luua vaashoitud tervikuid, anda neile võimu vaatajat vangistada, kütkestada, puudutada, lummata.»

Vana retoorika kategooria *deixis* sisaldab samuti kohaloleku põhimõtet kui viidet autorile. *Deixis* on selline väljendustasand, kus viidatakse kõnelejale enesele.

Mis on kriitika *deixis*? Kas elab kriitika *deixis* kunagi muidu kui lähisuhtes «teisesse» — piltidesse? On maalide *deixis* jälle üha enam seotud oma vältimatu kaaslase, kriitikaga? Samas ei ammendu kogu kriitika *deixis* kohaloleku põhimõttega — uskriitika (The New Criticism) heitis selle kõrvale ja keskendus tekstile endale. Siit formalistliku kriitika huvi selle vastu, mis pilt «iseendas» on.

Alates selle sajandi teisest aastakümnest räägiti üha rohkem kujutava kunsti põhielementidest (punkt, joon, pind, värv, valgus, vooluum jne.). Formalismist sai kunstilise nägemuse purism. See piiras piltidest rääkimist Clive Bellist ja Roger Fryst Clement Greenbergini: põhielementide ja vormi vaatlus lahutati representatsiooni küsimustest. Kuigi formalistid püüdsid kriitikas täpsemini kujutada kunsti spetsiifilisi protsesse, ei õnnestunud neil kunagi selle määratlemine, milles peitub «hea kunsti» formaalne eripära. Eksaktsest kavatsetud jutt pildi formaalsetest omadustest muutus peagi liturgiaks. Jutt hakkas tootma iseenast. Seda näeb hästi Moholy-Nagy'i kirjutistes, mis ei valgusta seda, mida ta ise teeb, vaid pigem müstifitseerivad pildist rääkimist üleüldiste viidetega «valgusele» ja «liikumisele». Cleanth Brooksi järgi eeldas formalistlik kriitika «ideaalset lugejat» — ka teoseid oletati võivat tõlgendada vaid üheti, ideaalselt. 1970. aastate poststrukturealism on pööranud tähelepanu tõlgendusvõimaluste paljususele; postmodernistlik kriitika on üheks oma ülesandeks pidanud avardada kriitika rakendusala, mis modernismi ajal piirdus vaid normatiivse funktsiooniga.

Kunstikriitika üks paradokse on see, et ta peab muutma enda, s. o. oma loomuliku kee-

le, metakeeleks, teise astme keeleks, millega kirjeldatakse kunstikeelt. Seega ei saa ta piirduda tähenduste kandja ülesannetega, vaid peab aeg-ajalt määratlema oma diskursust, oma retoorikat, et muutuda ise.

Kõrvutuseks ülaltooduga alustame Simo Sääteä artikli refereerimist selle lõppjäreldu- sest:

Kunsti väljamurdmine oma raamidest teeb kõige rohkem muret määratluste koostajale — nende seisukohalt oleks kõige parem, kui maailmas peetaks üha kinni normipärasest diskursusest, on siis tegemist kunsti, filosoofia või teadusega.

Ometi on juba aastakümneid tulnud sellest väljamurdmisest rääkida, kord rohkem, kord vähem murelikul toonil. Siiski — klassikalise avangardi ja modernismi ajal käis raamide murdmine pea erandita «puhta» kunsti autonoomseks ja neutraalseks kuulutatud ala piires; oli siis küsimus uute stiilide või vahendite loomises ja katsetamises, alati püüti leida kunsti olemust, luua teoseid, mis ei jäljendaks tegelikkust, vaid **oleksid** tegelikud. Pürgimust puhta kunsti poole võib pidada omamoodi kaitsereaktsiooniks. Xavier Rubert de Ventós märgib oma teoses «Heresies of Modern Art», et illusioon kunsti täielikust autonoomiast ja sõltumatusest saab tekkida, kui ühiskondlike muutuste tempo on aeglane, sest selle kiirenedes pole küsimus enam selles, **kuidas** tuleks kunsti teha, vaid ka **mis** kunst on, **millal** on teatud tekst kirjandus ja teatud ese kunst. Raamide murdmine tähendab lahkumist kunsti pärusmaalt muile ühiskondlikele aladele (popkultuur, poliitika) ja selle kirjeldamiseks on vaja teooriat, mis oleks teisel abstraktsioonistmel kui kunstiline tegevus ise — näiteks sotsioloogilist või retoorilist [teose vaatlus kultuuri- kontekstis — H. V.] analüüsi.

Autor pakub ühe võimaliku käsitluslähena välja **paradigma** mõiste, mis pärineb USA teadusfilosoofi Thomas Kuhn'i teadusrevolutsioonide teooriast. Terminiga «paradigma» viitab Kuhn neile faktoreile, mis ühendavad seesmiselt tegevust teatud teadusalal. Laias, «sotsioloogilises» tähenduses on paradigma kooslus, kuhu kuuluvad teatud objekti ja uuringuid puudutavad seadused, protseduurid ja ontoloogilised eeldused, näitefaktid ja toimivad väärtused ning kõige laiemas mõttes teatud ühtsed tunnetusvormid, ideoloogia ja maailmapilt. Seda kooslust nimetab Kuhn teadusalamaatriksiks (disciplinary matrix). Ent Kuhn pöörab erilist tähelepanu näidistele (exemplars), märkimisväärtetele konkreetsetele probleemilahendustele — neid mõeldakse paradigma all kitsamas tähenduses. Näidistelahendused ei ole nimelt lõpuni tagasi viidavad teadusalamaatriksile, nad sisaldavad ka teadmist, mida ei väljendata eksplitsiitsete reeglite või seadustena, see on teadmus (tacit knowledge). Seda on võimalik omandada, õppida, kui uurida näidiseid ja korrata neis antud lahendusi. Ses mõttes paradigmat ühtlustavad mõtlemist ja vaatlust ühiskonnas. Eestikeelses süstemaatilises tunnetusteoorias räägitakse märkamise, tähele panemise otsin-

gulisusest — seoses **praktika** mõistega. (Vt. J. Rebane, Tunnetusteooria põhiprobleemid, Tallinn, 1986, lk. 138—144. Samas on ka lähem ülevaade T. Kuhni kontseptsioonist, lk. 235—240). Paradigma määrab ka teadusliku tegevuse raamid, toimides «üksiteismõistmise keskpunktina». Richard Rorty nägemust mõnda pole teadus «ratsionaalsem» või «objektiivsem» kui mõni muu kõnetava, vaid üks diskursusi, hääli inimkonna suures keskustelus. Vähemasti võib nii väita, kui ühismõõtmeks võtta «normaalse» ja «ebanormaalse», s. o. anomaalse diskursuse vaheldumine: teatud momendil ei suuda normaaldiskursus enam hõlmata (teaduses — seletada) anomaalseid fakte ja puhkeb «revolutsioon». Kuhni mõttes — murtakse raamidest välja. Kui selle käsitlusega nõustuda, ei pane imestama, et need viimase aja kunstiteooriad, mis püüavad seletada kunsti «kunstimaailma», ühiskondlikult määratud asjaosaliste ja/või mõistelse koosluse abil, ilmutavad teatud paralleelsust Kuhni nägemusega, kuigi on esitatud sellest sõltumatult.

Arthur C. Danto: «Millegi vaatlemine kunstina nõuab midagi, mida silm ei seleta — kunstiteooria silmapiiri, kunstiajaloo tundmist: kunstimaailma.» Vahepeal tundub Danto mõtlevat kunstimaailma all teatud keelelist rühma, aga täpsemini on see mõisteline kooslus ja moodustub kunstiteooriaist (või nende loodud silmapiirist) ja tõlgendustest: see on kunsti mõisteline alus, mis ületab kunstiteose pelga füüsilise olemasolu ja võimaldab selle erilise ontoloogilise seisundi «tõlgendatud» entiteedina, hoides selle lahuselt, mis on pelgad «tegelikkuse esemed». Kunstiteooria roll on Danto järgi kunsti võimalikuks tegemine. Ta väidab ka, et uudsete kunstiteoste ilmumist võib vaadelda analoogiana «anomaaliat» ilmumisele teaduses: et neid kõrvalekaldumisi seletada, on vajalik teooria muutmine, mõisteline revolutsioon. Rorty tõdeb siiski, et «uus teooria» on õieti üsna väike muutus uskumuste ja konventsioonide võrgustikus ja selle tõeväärus sõltub sellest, kui hästi ta suudab liita «anomaaliad» vanale tõele. Võiks arvata, et ka kunstis pole küsimus sellises põhjaniulatavas vapustuses, nagu väidab Danto, vaid pigem selles, et uusi teoseid püütakse seletada nii, et neid suudetaks tajuda kunstina traditsiooniliste teoste kõrval. Dantol on küll õigus ses suhtes, et uudsete objektide vaatlemine kunstina nõuab teatud tehnika valdamist, kunsti ja keelekasutuse tausta tundmist, ja et kirjeldus ja tõlgendus on kunsti olemuslikud elemendid. Ent kuigi Danto võrdleb kunstimaailma Heideggeri kirjeldatud vahendite või tööriistade süsteemiga (Zeuganzes), kus osad on sõltuvad tervikust ja vastupidi, ning sedakaudu Wittgensteini keelemängudega, jääb tema võrdlus puudulikuks, sest ta ei seo oma kunstimaailma kunsti tegemisega. Danto kunstimaailma on lingvistiline (kunst on talle «omamoodi keel»), aga ta ei räägi midagi sellest, kuidas keel on seotud kunstnike tegevuse ja kunstiavalikkuse reaktsioonidega ega sellest, kuidas on nendega seotud kunstiteoori-

riad. Nii kritiseerib Danto nägemust B. R. Tilghman: pole olemas üldist teooriat ega kunstimaailma, mis koosneks teooriatest, vaid inimtegevuse taust, mis koosneb meie loomulikest reaktsioonidest, kultuuritraditsioonidest, nägemisvaatenurkadest, võrdlusvõimalustest jne. See teeb võimalikuks kunstikogemuse ja kunstist rääkimise. Ka T. Kuhn märgib, et paradigmat ei saa samastada mõne teooria või nende rühmaga. Paradigma on alati teatud rühma või ühenduse lähtealus (group commitment), mis samas määratleb rühma.

George Dickie, nn. institutsionaalse kunstiteooria tähtsaim esindaja, kinnitab, et kunst on oma loomult rühmategevus ja püüab määratleda seda sotsiaalset raami, mille sees kunstiteosed on olemas. Kunst on sotsiaalne rollitegevus, nii kunstnikud, avalikkus kui teosed täidavad teatud kultuuris olevaid rolle. «Kunstimaailm» on ühisnimetaja neile süsteemidele (kirjandus, teater, kujutav kunst), mille raames toimub kunstitegevus. Seda tausta ja viitamispiirkonda ei suuda Dickie siiski lähemalt kirjeldada. Seevastu on ta teooria eksplitsiitne katse leida ja määratleda kunsti vältimatud eeldused. Dickie ei väida küll (nagu üldiselt essentsialistid), et kunsti olemuse leiame teoste ühisomadustest, nendevahelistest sarnasustest jms., vaid et kõik kunstiteosed kuuluvad kunstiteoste klassi, sest neil on teatud koht kunstimaailmas. Selle koha küllaldasid ja vältimatuid eeldusi on Dickie püüdnud leida, «vaadeldes hoolikalt neid inimlike toiminguid, millest kunstid koosnevad». Institutsionaalset kunstiteooriat kimbutab aga vastuolu, mida Dickie ei suuda kõrvaldada ka oma versiooni ümber töötades ja täiustades: ta ei tee kunagi päris selgeks, kas tema kirjeldatud kunstimaailma ja rollitegevuse eesmärk on kirjeldada universaalset praktikat või teatud ajale ja kultuurile omast institutsiooni. Kuigi Dickie väidab, et tema teooria suudab määratleda kunsti, asetamata sellele mingeid piiranguid, on see tegelikult vaid normaaltavade üldistus. Määratlemine ongi põhimõtteliselt ikka konservatiivne tegevus ja määratluskatsed esindavad (mõistetavat) soovi luua kaootilisena tunduvasse tegelikkusse korda. Dickie puhul tuleb see esile selgelt artefakti määratluses: «Artefakt on kunsti vältimatu eeldus, või vähemalt *kunstiilosoofite huvitava* kunsti vältimatu eeldus.» (S. S. kursiiv.) Dickie toetub teatud käsitustele kunsti vältimatutest eeldustest (kunstnik, artefakt, avalikkus), mis on tegelikult meelevaldsed ja tühjad, ajalooliselt muutuvad suurused, väidab Marx Wartofsky.

Kunstis tuleks peale struktuuri, milles kunstiteosed on olemas ja mis nende olemasolu võimaldab, «kunstimaailma» vaadelda ka teoseid endid, ilma milleta poleks sel struktuuri mingit mõtet. Struktuur on kättesaadav vaid teoste kaudu. «Kunstimaailmale» keskenduvad teooriad tahavad unustada kunstiteose enda tasandi; Dickie keskendub pea erandita Duchampi readymade'idele ega pööra tähelepanu sellele, kuidas kunstimaailm toimib t. v. p. v. olukordades, Danto parimad näi-

ted on väljamõeldud. Kuhn aga tõdeb, et kui paradigma mõistet tahetakse kasutada kunsti uurimises, tuleks keskenduda tähelepanuväärsetele teostele, mis toimivad paradigmana ja mitte üritada tõlgendada paradigmana laiemaid kooslusi, nagu stiili vm. Ehk võiks arvata, et teatud võtmeteoseid ja nende teatud ajal teatud ühiskonnas aktsepteeritud tõlgendusi uurides võiks heita valgust sellele, millist kompetentsi nõutakse kunstiavalikkuse liikmetelt, millised on selles ühenduses kunstimängu reeglid jms. Üksikute teoste ja nende vastuvõtu analüüsimine valgustab relevantseid erisusi ja samasugi eri koolkondade ja ühenduste vahel, kunsti «raami» uurimine valgustab jälle üksikuid teoseid — tähtis on pöörata tähelepanu vastastikusele sõltuvussuhtele, nii «välise» kui «sisese» uurimise vajalikkusele. Bourdieu: «Teose puhtaimate «sisemiste» omaduste täieliku mõistmise eeldus on välise ja sisemise (lingvistilise vm.) analüüsi vastuolu ületamine.

«Raamidest välja: «ebanormaalne» kunst» — nii on Simo Säätelä pealkirjastanud oma artikli viimase osa.

Üldiselt aktsepteeritud paradigmaatilised teosed, «põhiteosed» ehk näidisjuhud, on osa kunsti normaaldiskursusest: siia kuuluvad ka kinnistunud konventsioonid, «reeglid», tõlgendustavad ja -kategoriad, mis samas teevad teatud kunstiteosed võimalikuks. Need konventsioonid, reeglid jne. pole siiski jäävalt määratud ega muutumatud: kahtlemine ja reeglite küsitavaks tegemine on kunstile omane, kunstnikud küllastuvad kunstitegemise normaaltavast ja peavad end kohustatuks selle vastu eksida näiteks selleks, et võiks vabalt «ennast väljendada». Rubert de Ventose järgi peaks kunst alati püüdlema antiformalse diskursuse poole, välja määratlustest ja raamidest. Sellisel «ebanormaalsel» kunstil ei ole ühismõõdet valitseva «normaalkunstiga» ning seda ei saa mõista harjumuspärastest kategooriatest ja tõlgendustavadest lähtudes. Siiski on sagelikorratud tõsiasi, et ebanormaalne kunst on võimalik vaid normaalkunsti loodud viitepiirkonna taustal. Niisiis toovad marginaalsed ja problemaatilised teosed esile normaalkunsti konventsioonid, mille suhtes nad on ebanormaalsed ja millest nad (paradoksaalselt) saavad oma jõu. Dickie järgi on kunst mäng, milles võib eristada teatud abstraktseid reegleid, raami, mille purustamine viib mitte-kunstini (Duchamp ja teised daidistid panid proovile artefakti reegli, uurides, kui ligi selle rikkumisele nad pääsevad, jäädes siiski tegema kunsti). Ent Dickie ei pööra tähelepanu sellele, et kunstimaailm ja selle kontekstid on ajalooliselt muutuvad ja neid ei saa kunagi täielikult kirjeldada. Mängureeglite muutumise suunda ei saa ette teada. Nii viib Dickie analüüs vaid selleni, et üritatakse toppida kogu võimalik kunst teatud «normaaldiskursuse» raamidesse.

Rorty järgi ei saa ebanormaalselt diskursust alustada *de novo*, vaid kõigepealt tuleb selgitada selle ebanormaalne staatus. Nii on teadlik protest siis üpris mõistuspärane teguviis. See on modernismi ja avangardkunsti apooria: traditsiooni vastu protesteeriv kunst

on sõltuv sellest, mille vastu see protesteerib.

Protest võib olla traagiline või koomiline. Traagiliseks võib nimetada «antikunsti», kunstiinstituutsiooni või kunsti mõiste vastu protesteerivat kunsti. Selline kunst võib muidugi olla pelk traditsiooni ja olemasoleva kunsti hülgamine, nihilistlik protest, mis ei paku vastuvõimalusi (alternatiive). Aga kohe, kui väidetakse, et on olemas teatud väärtused, mida protesteeriv teos, liikumine, kunstnik esindab, on küsimus selles, et «väärdunud» kunsti rünnatakse «õige» kunsti nimel, mis võimaldaks väljendada neid väärtusi, mida kunst peaks esindama. Sellist protesti võib nimetada traagiliseks ses mõttes, et püüdes ellu viia oma esindatavaid väärtusi — või veel halvem, pürgides kogu kunsti ja traditsiooni hävitamisele — on see protestina ise hukule määratud: õnnestumise korral saab sellest «kõigest» traditsiooni jätk, ebaõnnestudes on see kunsti seisukohalt mitterelevantne.

Koomiliseks protestiks võib nimetada traditsiooni ja konventsioonide iroonilist ärakasutamist. Paatosliku ja ideaalikeskse traagikaga võrreldes toimib koomiline protest rohkem väljenduse tasandil, mis ei tähenda aga, nagu oleks see pinnapealsem kui traagiline protest, mis püüdleb avalikult põhimõtteliste muudatuste poole (neid siiski saavutamata).

Nii traagilises kui koomilises protestis kasutab kunstnik sageli ühesuguseid strateegiaid: abstrahereib mõningaid jooni «normaalsetest» (paradigmaatilistest) teostest — näiteks selle, et neid signeeritakse, neile antakse nimed, nad on kriitilise vaatluse objektiks, neist kirjutatakse arvustusi, neid maalitakse pintsliga jne. — teisisõnu kunstnik karikeerib kunsti. Mõni joon, mis on võib-olla triviaalne või juhuslik, eristatakse kõigest teistest teose olemuslikest joontest ja tehakse keskseks. Teine võimalus on püüda tuua kunsti piiridesse asju või juhtumusi, mida tavaliselt kunstiks ei peeta või kasutada vahendeid, mida ei peeta kunsti juurde kuuluvaiks.

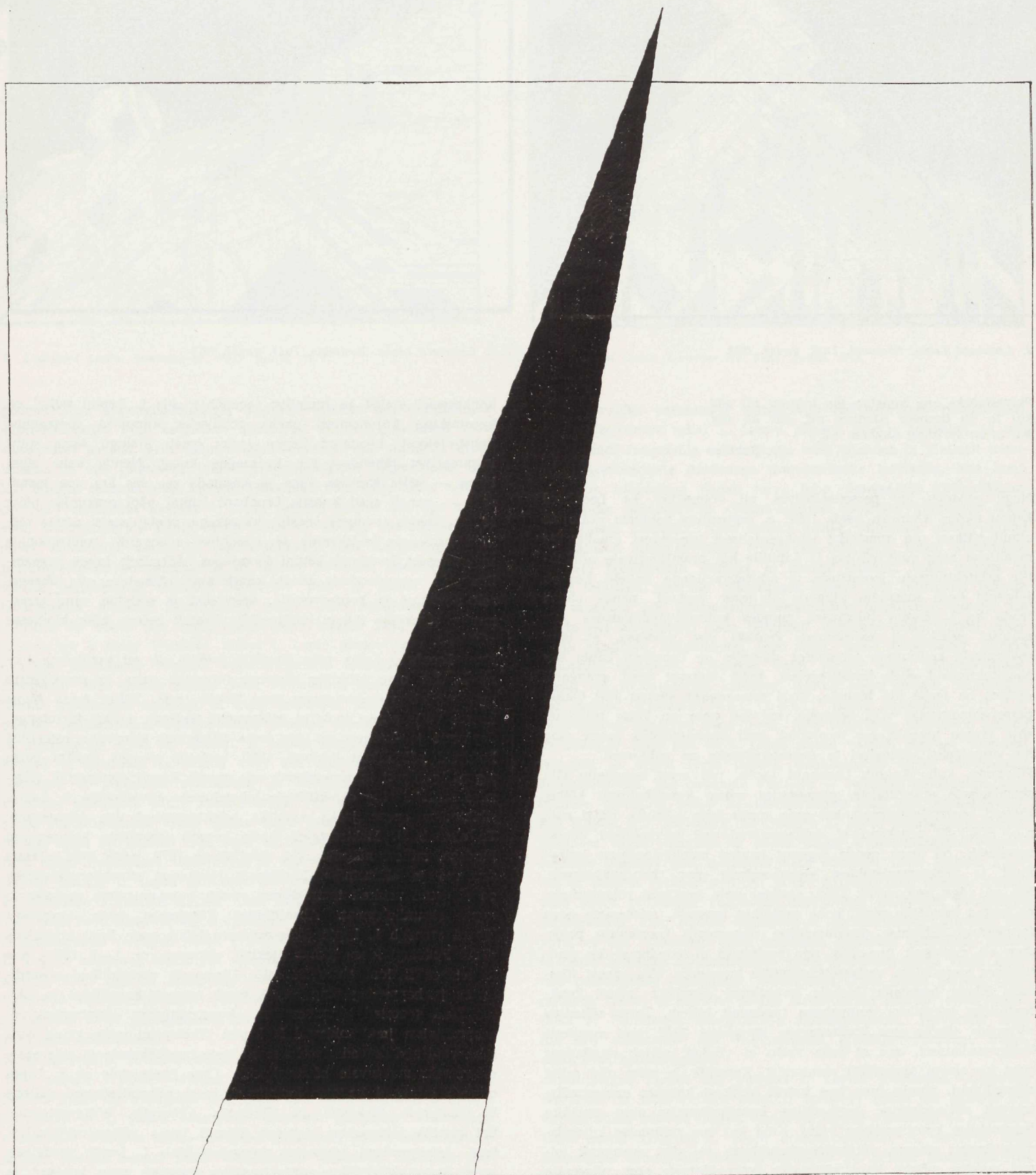
Sageli jääb «ebanormaalne» kunst pelgaks «kodanlase ärritamiseks», maitsetuks või huvitavaks, kuid tühjaks žestiks, mida ähvardab oht kaugeneda liialt «normaalkunstist», jõuda tühjusse. Aga kui pila õnnestub ja tegija isegi saab selle ohvriks, on tulemuseks hea kunst, innovaatiline, suur kunst, märgib Wartofsky. Konventsioone ja reegleid rikuvad teosed saavad oma jõu neist reegleist, ent samas uurivad neid. Traditsioonilise kunsti aasimine viib omal moel kunsti traditsiooniliste väärtuste tugevdamisele, sest «ebanormaalne» kunst teostab ka üht olulist sotsiaalset funktsiooni: konventsioonide rikustumist. See paneb meid uuel viisil vaatama endale, kunstile, kunstimaailmale, viib nähtusi määratluste alt välja ja kutsuv nii esile uut keskustelu.

Vaevalt, et kunsti uusimategi voolude tulemuseks on «kunsti surm», nagu vahel üli-dramaatiliselt väidetakse. Parimal juhul ehk kunsti ja kunstimaailma muutus, uus paradigma, kunsti rikastumine.

LEONHARD LAPIN KADRIORUS

HARRY LIIVRAND

4. *Leonhard Lapin. Protsess V. Lito. 1983.*





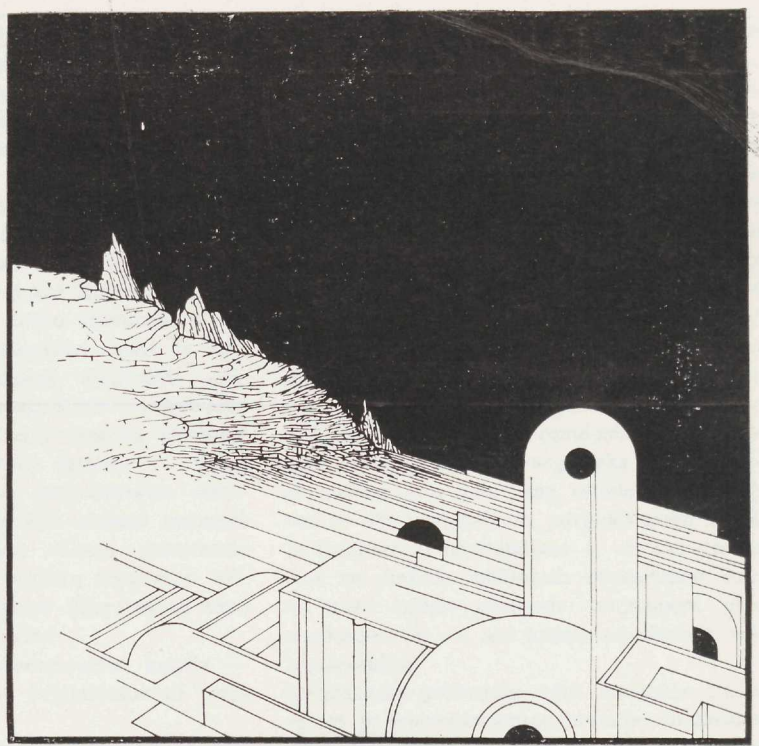
5. Leonhard Lapin. Sõnumid. Tušš, guašš. 1972.

*Pingestatuks aga nimetan ma inimest nii siis,
kui ta on tunnete sunduse all, kui ka siis,
kui ta on mõistete sunduse all.*

Fr. Schiller

Nagu peaaegu iga personaalnäitus, nii võimaldas ka Leonhard Lapini näitus Kadrioru lossis 1987. a. septembris pakkuda vaatajale ainult väikest osa kunstniku laiahaardelisest tegevusest graafiku ja maalijana ning vaid vihjata L. Lapinile kui praktiseerivale arhitektile arhitektuursete joonistuste ja arhitektoonidega. Sellele, kes on jälginud Eesti kunsti elu viimase 20 aasta jooksul, peaks olema teada ka L. Lapini tulemused muudes kultuurivaldkondades, mis näitusel paraku ei kajastunud. Peakski vist mõnema, et tänu osalemisele kultuurielu erinevates sfäärides on Leonhard Lapin üks enamtuntumaid eesti kunstitegelasi, kelle tähtsust eesti avangardi ajaloo on raske üle hinnata. Koos samaaegselt avatud Jüri Okase personaalnäitusega võis hoomata, kuivõrd noor on Teise maailmasõja järgne tegelikkuses teostunud eesti avangardistlik kunst ning kui eripalgelisi võimalusi ta eneseteostuseks on pakkunud.

Põlvkond, kuhu kuulub Leonhard Lapin, tuli eesti kunsti läbi skandaalsete ettevõtmiste, pingestades senise kunstikultuuri käibetõdesid veelgi teravamalt, kui seda suutis teha ANK-64. Kuigi nad, s.o. SOUP-69 seltskond ei deklareerinud omi põhimõtteid üheski manifestis, oli kogu nende tegevus kantud manifesteerivast iseloomust ja vastandumistahtest vanamoodsale ning konjunktuursele. See on väga iseloomulik 1960. aastatel esile kerkinud rühmitustele, et seatud eesmärgid püüti kohe praktikas teostada, raiskamata aega formeeruva liikumise programmilise dokumendi koostamise peale. Aeg oli metsikult uue-aldis, aga sealsamas ei puudunud ka umbusaldav hierarhiline vastasseis, mistõttu loov noor võis ennast tõestada ikkagi tegudega. Ideaale kajastanud eesmärgid hakati konkreetseteks tekstideks vormistama tunduvalt hiljem, Tartu rühmitus «Visarid» jõudis oma koostevõtte lõpuaastal 1972 isegi manifesti kokkuseadmiseni, aga et seda vastu ei võetud, näitab muuhulgas juba ka ajastu atmosfääri muutumist. Kunstnik ja mäss olid sellal sünonüümid, janule juua uue kunsti karikast kaasnes enesestmõistetavalt väljaastumine dogmaatilise kunstimõistmise ning ametliku hermeetilise kunstipoliitika vastu. Kuid kui uue suhtumise kujundamine kunsti ainesse, väljendusvahendisse ja -viisi avangardi toime muutus mõnigi kord võitluseks hetkeväärtuste eest, nägemata



6. Leonhard Lapin. Tootmine. Tušš, guašš. 1972.

konkreetset ajalist ja ruumilist tagapõhja, siis L. Lapini puhul on kunstnikuks kujunemisel üheks põhiliseks stiimuliks osasaamine kunstiajaloo. Leonhard Lapini jaoks omab ajalugu sama suurt inspireerivat tähendust kui kaasaegne kunst. Nende kahe sümbioos — välja kaevata vana ja kasutada see siis ära uue loomiseks — annab eesti kunstis Leonhard Lapini näol erakordse näite sellest, kuides avangard seostub klassikaga, veelgi enam, võime rääkida kaasaegse mõtlemise ja ajaloolise avangardi traditsioonide segunemisest Leonhard Lapini loomingus. Äärmiselt tugev orgaaniline side varemlooduga annab kunstnikule võimaluse olla üheaegselt novaator ja konserveerija, skandalist ja soliidne, ning teravmeelse sõnumiga ikkagi intrigeerida. Lapinil asetub kõik kindlasse süsteemi.

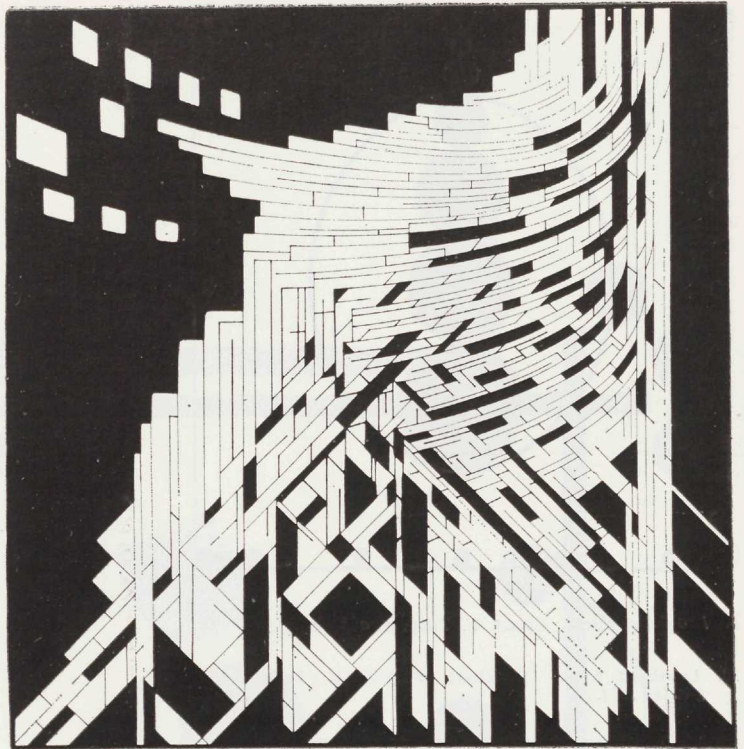
Kuid Leonhard Lapin pole ainuüksi praktik, ta on samavõrra teoreetik, kes oma artiklites ühtaegu tutvustab vana ja propageerib uut, võitleb veendumusega oma tõdede eest. Ehkki tema kunst kasvas välja popist, pole ta popkunstist peaaegu midagi kirjutanud. Popkunst ja -kultuur on aga tema põlvkonna kunstnike esteetilisi hoiakuid põhjalikult harinud. 1960. aastatel vabanes justkui paisu tagant igasugust informatsiooni, mis muutis kunsti arengupildi jälgimise raskeks ning eklektilistele lahendustele avatlevaks. L. Lapini sihikindlus enese jaoks vajaliku selekteerimisel aga hämmastab. Ta alustab R. Lichtensteini laadis kergelt irooniliste koloreeritud litodega, millest näitusel olid tüüpilistena 1970. aasta tööd «Jänku suudlus» ja «Kunstnik». L. Lapinit huvitanud situatsioonikoomika on rüütatud veidralt teatraalsesse vormi, kujutamise viisis prevaleerib tugev absurdielement. Absurdi-idee käsitlemist tema loomuliku lõpuni arendab L. Lapin ühes esimeses Nõukogude Eesti koomiksis «Paul Puddingi idee» (ilmus ajakirja «Noorus» nr. 1—7, 1971), kus ta science fictioni absurdini viib. Olemuselt vastandlikud absurdi-teater ja happening ning teiselt poolt mitmed kunstilised ja filosoofilised teooriad (suprematism, konstruktivism, kontseptualism, neopositivism jmt.) toidavad L. Lapini tähelepanu mitte ainult koraks, vaid nad saavad aluseks meelelisele tundlikkusele ja aina abstraktsemaks muutuvale käsitluslaadile. Oma õpetajatele on L. Lapin otseselt osutanud ka oma loomingus, luues pühendusteosed näiteks El Lissitzkyle, Picassole, de Chiricole, Akbergile, Wittgensteinile. Ent popilik lähenemine seguneb kiiresti teiste väljendusvõimalustega. Avangardismi ajalooline arengutee ühtis L. Lapini teadvuses peagi konstruktivistliku arhitektuuri ja kunstiga ning kubismi ja



7. Leonhard Lapin. Loomine II. Tušš, guašš. 1973.

geomeetrilise abstraksionismiga, iseäranis seostus see äratundmine suprematismiga. Popi esteetikat esindavad mitmed graafilised tööd «Masinate» sarjast, eriti sarjast «Naine-masin», mis sihilikult erootilisena on vist esimeseks julgelt programmiliseks tõlgenduseks sellest hõrgust teemast meie kunstis. Hilisemas, 1984. aasta lehes «Autoportree Veenusena» kasutab L. Lapin iseenda paljast ihu, ega karda seda demonstreerida samal aastal Draakoni salongi vaateaknal. Eelmisel kümnendil võttis L. Lapin aktiivselt osa happeningide ja performance'ide korraldamisest, ka näituse avamisel Kadrioru lossis toimus performance «Punane Moskva», pila ja satiiri piirimail balansseeriv etteaste siinkirjutaja poolt. Austusavaldusena popkunstile oli voolu ühe liidri mälestuseks loodud 1988. aastal liito «Hommage à Andy Warhol», milles L. Lapin geomeetriseeritud näo-ovaaliga parodeerib Warholi valmiskujundile ülesehitatud portree-loomingu. Ehk osutab selline vaba lähenemine omaaegsele autoriteedile muuhulgas sellele, et kuigi popkunst jäi L. Lapinile esimeseks realiseerunud kokkupuuteks moodsa kunstiga, ei suhelnud ta popkunstiga siiski nii üheselt. L. Lapini impulsiivne dünaamiline loomus ei saanudki rahulduda vaid ühe stiiliga. Varastes töödes sünteesib ta popkunsti sürrealismi ja neodadaga, liites erinevaid kunstilisi kvaliteete suure vaimustusega. Nii sünnivad kaks agressiivse sõnumiga lehte «Jahe verine täpne ruumi masinavärk» (1973), millele nime on andnud rida eesti sürrealistliku poeedi Ilmar Laabani ühest luuletusest. Ohutunnet ja ümbritseva keskkonna vaenulikkust hakkas L. Lapin sarnaselt põlvkonnakaaslastele väljendama agressiivsete kujundite kaudu. Oma otseütleva tähendusega mõjuvad need tööd ähvardavate hoiatustena elus ettetulevatel konflikt-situatsioonidel («Augud pääs» IV, 1972; «Veritsev sõrm» V, 1974). L. Lapini hilisemas loomingus ohutunne nõnda vahetult enam ei avaldu, kuid see on edaspidigi tuntav. Neis 1970. aastate alul valminud tuši-guašitehnikas joonistustes on juba varjul L. Lapini järgnevate tööde geomeetriline kujundiloogika ning ruumi ja vormi probleemi püstitamine.

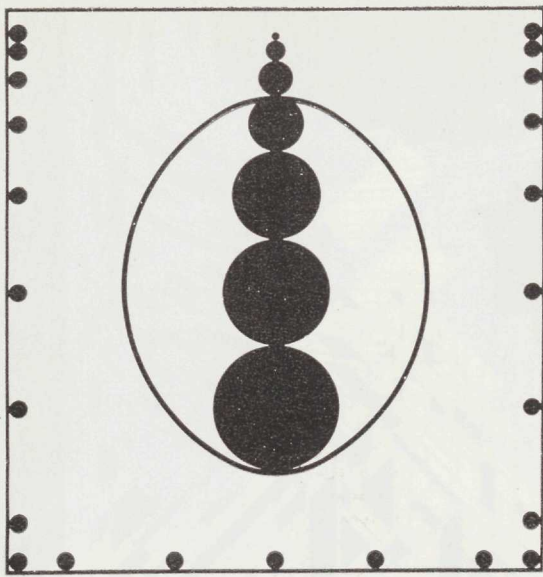
Konstruktivistlik vormilahendus saab L. Lapini loomingus valdavaks 1970. aastate I poolel, läbides kunstniku tegevuse kõiki valdkondi. Selleks ajaks oli avangardi tõusulaine meil mitmesugustel põhjustel vaibunud ja L. Lapin alustanud tulevase graafilise suursarjaga «Masinad». Vastava teema esimesed katsetused pärinevad kunstiinsituudist päevilt aastast 1968. «Masinatele» eelnenud kaunites, areneva struktuuriga lehtedes «Loomine» (1972–73) ja «Tootmine»



8. Leonhard Lapin. Loomine III. Tušš, guašš. 1973.

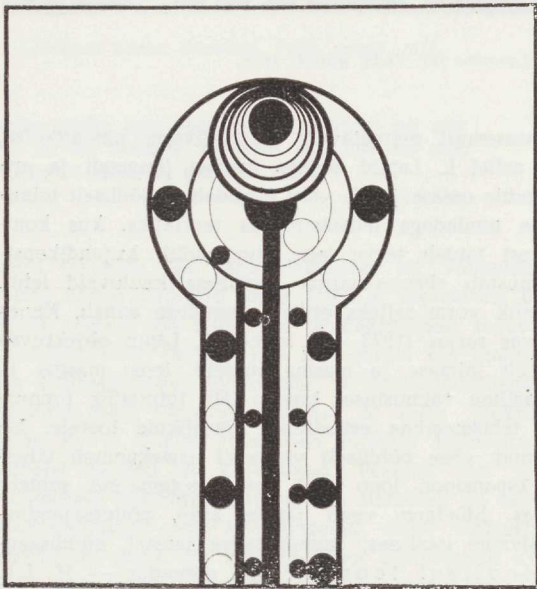
(1972) avaldus varasemast märgatavalt dekoratiivsem pinnatöötlus, mis on seostatav sellal L. Lapini sügava huviga juugendi ja art-decò vastu. Juugendile omase joone võlu ühendab ta jõuliselt toimivate geomeetriliste pindadega dünaamiliseks tervikuks, kus kontseptsioon liikumisest täidab terve lehe. Juugendlik kujundikonstruktsioon iseloomustab «Fauna-masina» tsüklisse kuuluvaid lehti, kus objekti looduslik vorm selleks erilise võimaluse annab. Kuues temaatiliselt erinevas sarjas (1973–79) lahkab L. Lapin objektiivse vaatlaja positsioonilt inimese ja masina suhteid, tema masina ja üldse tehniliku maailma vaimustuses kumab läbi futuristlik tunnusmasinale kui tehismaailma esteetiliselt täiuslikule tootele. Ise on ta siis kirjutanud: «See põhiliselt viimaseil aastakümnel täheldatav masinate ekspansioon loob uusi, lausa ootamatuid suhteid kujundite maailmas. Mõelgem veidi järele: auto, põllumajandusmasin või tootmishoone looduses, lennuk taeva taustal, nüüdisaegsed esemed ajaloolisel foonil [minu sõrendus — H. L.]. Paratamatult tungivad need uued, juba tavaliseks muutunud suhted ka kunsti.»¹ Kuid see, et L. Lapin samas vaatleb masinat inimesest lähtudes ja sageli tema taustal, tasakaalustab tööde ratsionaalse kompositsiooni. See ootamatu vastuolu — tehniliku eelistamine ning inimese juuresolu pidev meeldetuletamine saab aga arusaadavaks, kui jälgida, kui tinglikuks deformeerib L. Lapin inimfiguuri. «Mees-masinas» esineb magritte'lik näota mees, «Naine-masinas» bulvarilehtedes poseeriv gõrl modelleerimata vormiga; 1980. aastatel kujutab ta inimest geomeetriseeritult konstruktivistlikuna. Reaalne objekt jääb seega põhiliseks vahendiks keskkonnas kulgevate protsesside fikseerimisel, kuid figuuri lihtsustab ta geomeetrilise kujundini niivõrd, et see võimaldab anda inimesele esemelist tähendust, muuta ta osaks totaalseks märksüsteemis. Huvi märksüsteemide vastu hargneb paralleelselt «Masinate» jätkamisega, kuid lehed sarjast «Hierarhiad» (1976) ei saavuta taolist struktuuride rikkust, mida eeldanuks P. Mondriani seisukohtade silmaspidamine. Tervikuna kuulub sari «Masinad» aga originaalsema graafilise loomingu hulka, mida eesti kunstis tehtud.

«Masinatega» lõppes üks periood L. Lapini loomingus. Aastatega eemaldub ta tehniistliku kultuuri apoloogi rollist nii kunstis kui arhitektuuris, mõistes ilmselt vastavate ideede ideaalsust ja kohatust. 1986. aastal kirjutab L. Lapin artiklis arhitekt A. Alverist liiga banaalseks muudetud kastarhitektuurist ja sellest komponeeritud kõledatest masin-linnadest.²

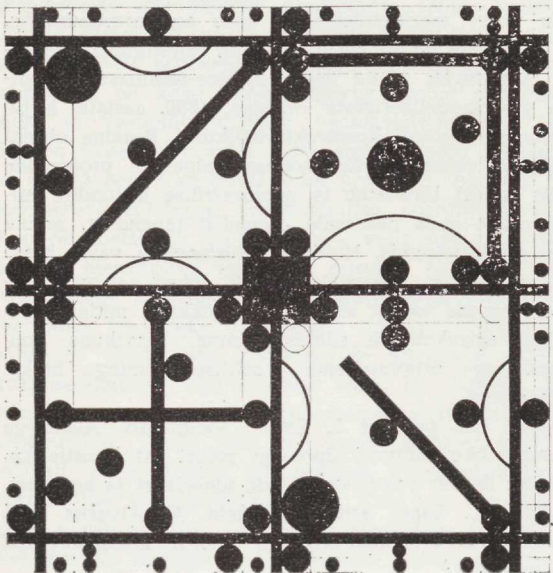


9. Leonhard Lapin. Ovaal. V. Tušš, guašš. 1975.

10. Leonhard Lapin. Vertikaal (Fallos) II. Tušš, guašš. 1974.



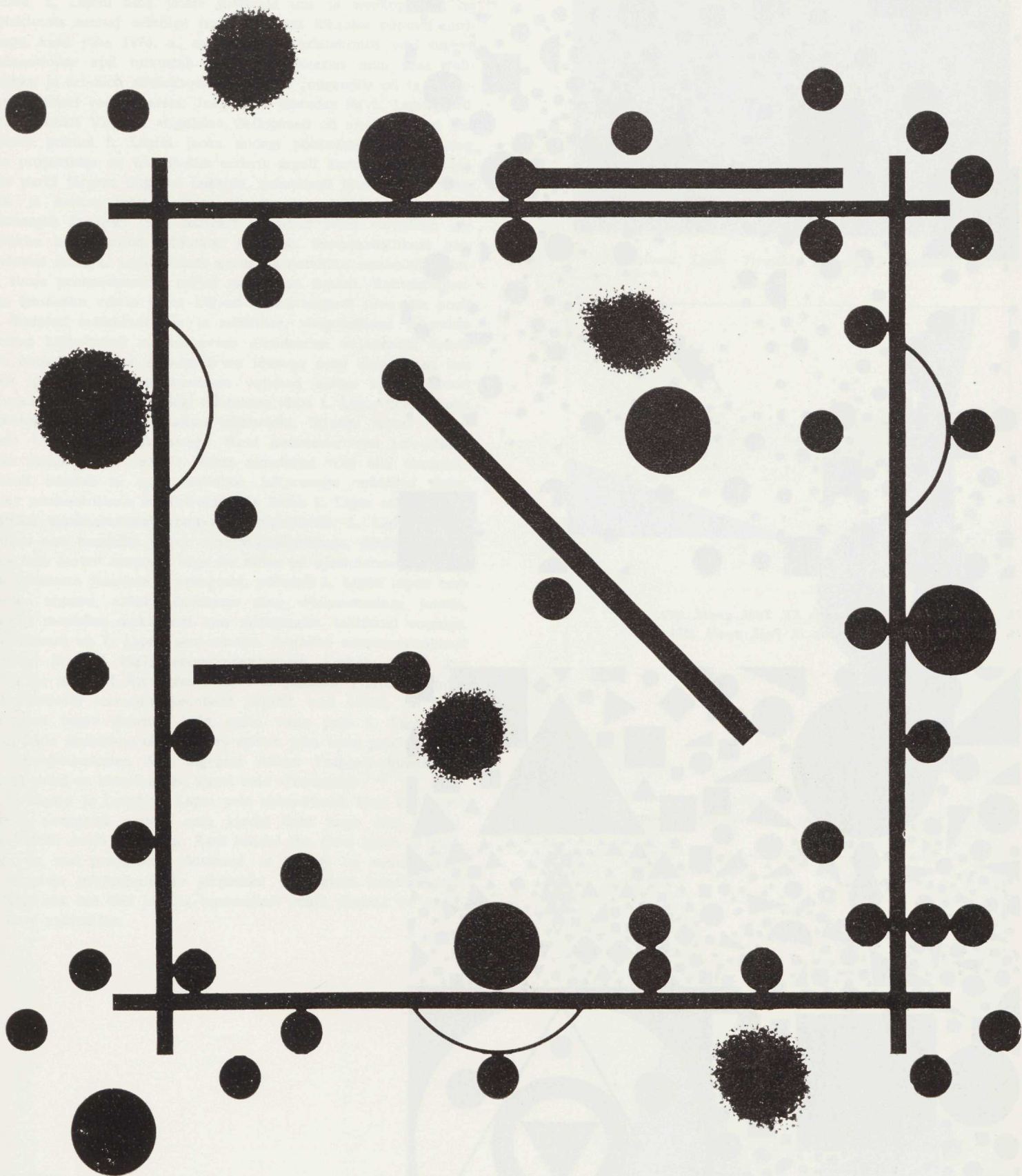
11. Leonhard Lapin. Masin XV. Kõrgtrükk. 1976.



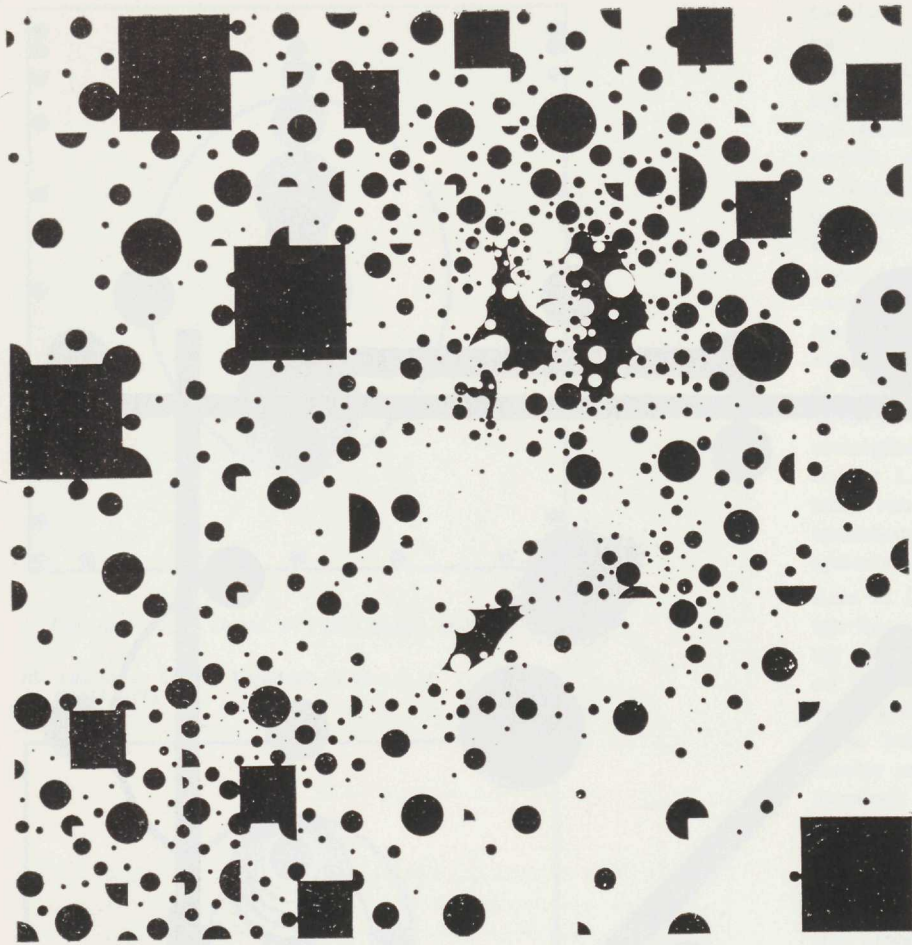
Leonhard Lapini erilisel rõhutatud ruumikontseptsioonile on viidatud palju. Nagu kogu loomingus, on ta siingi põhimõttekindlalt programmiline. Toetudes K. Malevitši suprematistlikule ruumifilosoofiale, kajastab L. Lapini looming ettedetermineeritud ideed ruumist kui sümbolsete ajalike ja inimlike toimingute mõõtmatust, haaramatust, abstraktselt toimumisväljast. Oma ruumikäsitluse rajab L. Lapin geomeetristele algvormidele (ring, ruut, kolmnurk) ja agitatsioonilisele märksümbolile (viisnurk, rist), kasutades maksimaalselt konstruktivistlikku värvipaletti (valge, must, punane). Vene konstruktivismi ajalooline eeskuju on tänapäeva internatsionaalses kunstielus loovalt edasi toimiv nähe, selles võib veenduda igauks, kes lehitseb kasvõi rahvusvahelisi kunstiajakirju; Malevitši «Must ruut» ärritab siiani. Tuleb küll nõustuda A. Juske väitega, et estampide «Must rist», «Punane rist» (1979), «Must ruut» (1980) ja maali «Must pragu» (1979) puhul näeme L. Lapini tagantjärele nostalgiliselt minevikku vaatava kunstnikuna,³ kuid tähtsam on siiski see, et L. Lapin täidab kaasaja eesti kunstis vajaliku tühiku, taastades vahepeal aastakümneiks katkenud sideme geomeetriste kunsti traditsiooniga 1920. aastate Eestis. L. Lapin teotseb siin sihiteadliku ajaloolasena, lähenedes uult positsioonilt vanale materjalile.

Kuid L. Lapin on ka väga mänguline, paindlikult reageeriv karakter, kes, nagu eespool viidatud, ei karda ühendada erinevaid stiililisi elemente. Uusi kujundlikke suhteid ja vahekordi asjade vahel on ta uurinud arhitektsoonides. Eiffeli torni sulatab ta kokku Oliveviste kirikuga, lastes askeetlikul vormil dünaamilist motiivi kõrgusse juhtida («Tallinn — Paris», 1986). Kadriorgu loodud teravmeelne installatsioon «Tervitus metsast» organiseerib lossi ühe ruumi äärmiselt lihtsate vahenditega, mille tegelik kunstiline väärtus on null. Töös oli tunda ehtsat irratsionaalset avangardivaimu, mis ei lasknud end piirata profileeritud raamide ning kanoniseeritud hea maitse jäikusse. Uhtlasi osutab see töö kontseptualistlikule kunstintunnetusele, milline tendents L. Lapini viimases suursarjas «Protsessid» (1980—86) on valdav. Kontseptuaalsest problematikast on täidetud eksistentsiaalse rõhuasetusega sari L. Lapini loomingus — «Elufragmendid» (1980), selle 60 lehte oli eksponeeritud kunstniku personaalnäitusel Tartus.⁴ Muidugi ei saa L. Lapinist kui puhtkontseptualistist rääkida, selleks on ta liiga kindlalt seotud geomeetriste kunsti põhitõdedega, ent seda sidet ei tohi alahinnata. «Protsessides» liigub L. Lapin puhta minimalistliku vormi suunas, eesmärgiks mitte enam idee lõpptulemuse jäädvustamine, vaid tee selleni, protsess ja liikumine. Lakooniliseks vormiks puhastunud kujundis on isegi midagi kaugidalikust kunstikäsitlusest, võib-olla on see teatav meditatiivsus, aja hõlmamatuse jäädvustamine palja teljestiku või vaba käe joonega, mis määrab ruumi tajutavad piirid. Pealegi on vabalt tõmmatud joon emotsionaalne akt, vihjates looja enese vahetule kohalviibimisele. Samadest printsiipidest lähtudes kujunab L. Lapin õnnestunult Paul-Eerik Rummo luulekogu «Ajapinde ajab» 1985. a., leides täpse ratsionaalse lahenduse Rummo intellektuaalse luule illustreerimiseks. Etenduslikus vormis interpreteerib L. Lapin luulet Noorsooteatris, kus ta 1980. aastal lavastas huvitava multimeediumi Johannes Vares-Barbaruse konstruktivistliku luule põhjal. Kuue mängukorra järel katkenud etendus oli esimeseks lüliks jooksval kümnendil populaarseks saanud ruumipoeesiaõhtute tekkinud abelas. 1980. aastate graafikas avaldub kujundlikult primitiivsemaski vormides taas L. Lapini vahe absurditaju, mis kokkupuutes reaalse ja päevakajalisega omandab groteskse varjundi («Puu ja puupea», 1986), kaldudes aga ka ülemeelikult karikatuursesse liialdusse.

Maalides lahendab Leonhard Lapin samu küsimusi mis graafikaski. Tema 1970. aastate maalid rajanevad geomeetristesse kujunditesse viidud värvikooskõladel, kusjuures tunda on ka rõhu asetamine dekoratiivsetele väärustele. Uutes, 1980. aastatel loodud maalides tõlgitseb L. Lapin aga varasemat loomingut silmas pidades üsnagi ootamatult antiikset («Amor ja Psyche», «Venus ja Dionysos») ning rahvuslikku mütoloogiat (triptühhon «Kalevi kojutulek», 1987). L. Lapini areng on siingi loogiline. 1970. aastate lõpul taandus avangard juba uute kunstiliste liikumiste ees, radikalism suubus neokonservatiivsesse avangardijärgsesse kultuuri, kust esile tõusis eriti postmodernism. Tagantjärele võiks ju täheldada, et uue voolu esi-

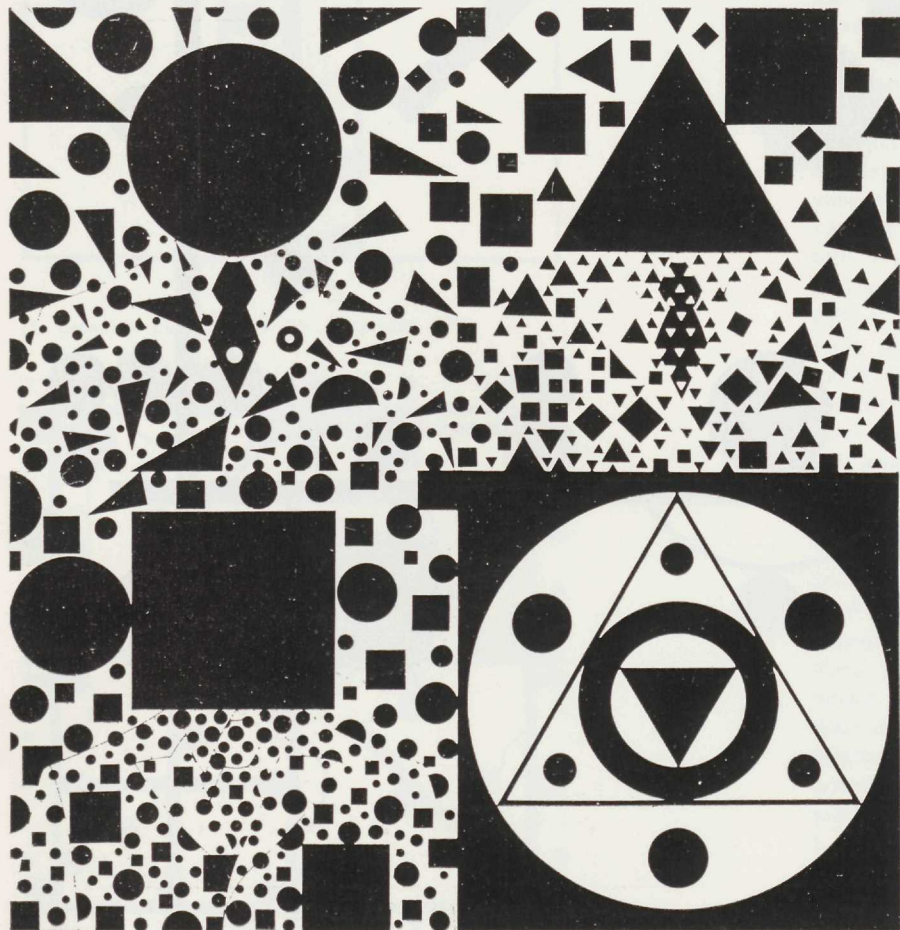


12. Leonhard Lapin. Kosmiline masin XX. Tušš, gvašš. 1977.



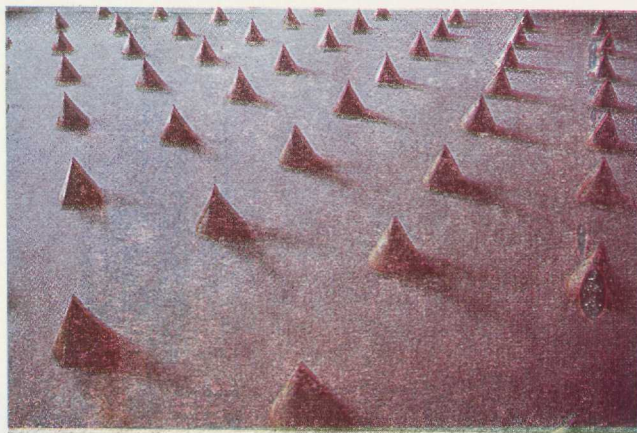
13. Leonhard Lapin. Naine-masin XV. Tušš, gvašš. 1978.

14. Leonhard Lapin. Mees-masin II. Tušš, gvašš. 1976.

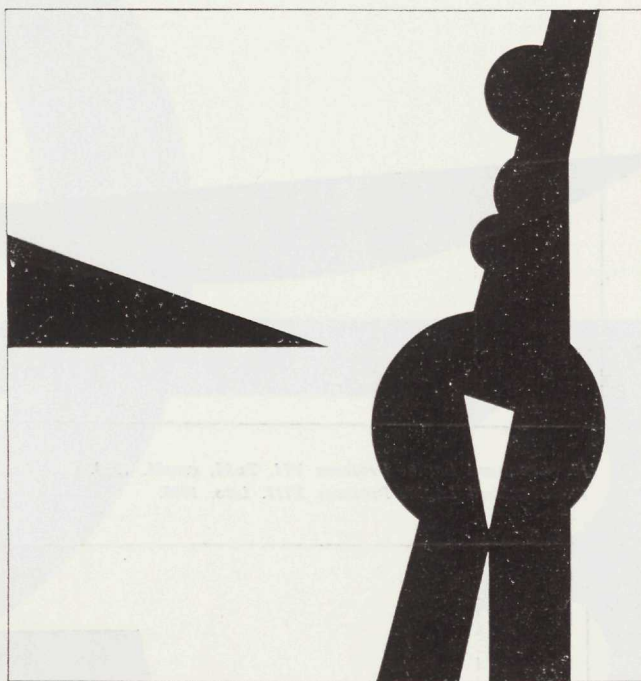


mesi töid loodi ka Eestis: 1971. a. projekteeris L. Lapin postmodernistlikele kaanonitele vastava lõbustusasutuse bastionina, mida ümbritses vallikraav ja mille interjööris valitses klassitsistlik arhitektoonika. L. Lapini tahe järele proovida uus ja senikogematu on arhitektuuris seotud eelkõige funktsionalismi lokaalse pärandi uurimisega, kuid juba 1974. a., modernistliku arhitektuuri veel tugeva domineerimise ajal tutvustab ta artiklites seerias muu seas stalinistlikku ja art-decõ arhitektuuri, kusjuures juugendile oli ta tähelepanu juhtinud veelgi varem. Juugendist lähtudes lõi L. Lapin 1970. aastal projekti Viljandi «Ugalale». Sellepärast on arusaadav, et historitsism polnud L. Lapini jaoks midagi põhimõtteliselt uut ning tema projektides on klassikalist orderit sageli kasutatud. Regulaarstiilis parki järgiva püüdnud hekkide, astmeliselt tõusvate muruparterite ja keskse arhitektooniga Kirovi nim. Näidiskalurikolhoosi tehismaastik (projekt 1976, osaliselt valminud 1979) väljendab art-decõlikku kultiveeritud suhtumist loodusesse. Suprematistlikust geometristmist astub L. Lapin valutu sammu kujundliku sümbolika suunas, tuues postmodernismi mõjul maalidesse figuuri. Rahvusromantiline temaatika vastas ühest küljest transavangardi filosoofia poolt ellu äratatud müüdikultusele ja müütilise, allegoorilisest tähenduslikkusest küllastunud mõtetegevuse arendamise vajadusele, teiselt poolt ühtis rahvusliku eneseteadvuse tõusuga eesti ühiskonnas, mis tundis igatsust vahepeal unustusse vajunud ajaloo ning folkloori teadvustamise järele. Eneselegi üllatusena täitis L. Lapin kunstnikuna tahtmatult nõndaviisi sotsiaalset tellimustki, liitudes samas orgaaniliselt värskes kunstiliikumises. Kuid postmodernismi teoreetikud on ka maininud, et väliselt võibki nimetatud vool olla absurdne, sisuliselt edastab ta aga retoorilise kõlavusega müütilist infot. Truuna geomeetriselise maalistruktuurile liidab L. Lapin sellega klassitsistliku tasakaalustatud kompositsiooniprintsiibi. L. Lapini värvilahendus neis maalides mõjub oma sugestiivsusega, ehkki ettevaatlikuks teeb teatav magusus. Aga ka selles on ajastutunnetus. Käsitledes antiiksete jumalate armulugusid, pöördub L. Lapin tagasi oma loometee algusse, «Jänku suudluse» ning «Naine-masina» juurde, talitsedes meelelise reaktsiooni taas ratsionaalse, talitsetud vormiga. Realiseerumas on L. Lapini seni suurim, 9-osaline monumentaalmaal «Panteon» (kavand 1987) rekonstrueeritavasse Aruküla mõisa, kus ümbrus ise dikteerib kunstnikule omad tingimused. Põhjuseks, miks postmodernistlik esteetika Leonhard Lapinit veel võlub, on postmodernismi tugev jutustav külg, mille vastu pole L. Lapin vist kunagi päris ükskõikne olnud. Story esineb juba tema popilikes töedes, absurdietendustes. Või lugegem Albert Trapeeži humoreske. Täiesti puhtad on literatuursest algest vaid «Protsessid».

Eesti avangard ja Leonhard Lapin pole sünonüümid, kuid L. Lapinil on eesti avangardi ajaloos oma kindel koht nagu Jüri Okasel, Tõnis Vindil, Ando Keskkülal, Raul Meelel jpt. Oma tööde ja tegevusega on nad praeguseks tõestanud, et kunagi on nemad need, kelle taustale projitseeritakse järgmised radikaalsed kunstiliikumised. Isegi siis, kui nad saatuse kummalisel tahtel peaksid ise mine-tama kord valitud tee.

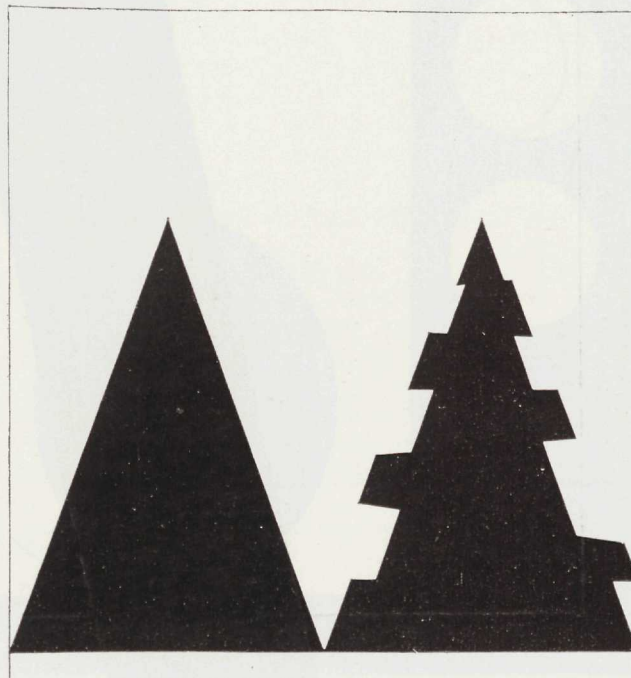


15. Leonhard Lapin. Tervituse metsast. Installatsioon RKM-s 1988. a.



16. Leonhard Lapin. Kolmnurkade dialoog. Lito. 1985.

17. Leonhard Lapin. Täiuslik ja ebatäiuslik. Lito. 1987.

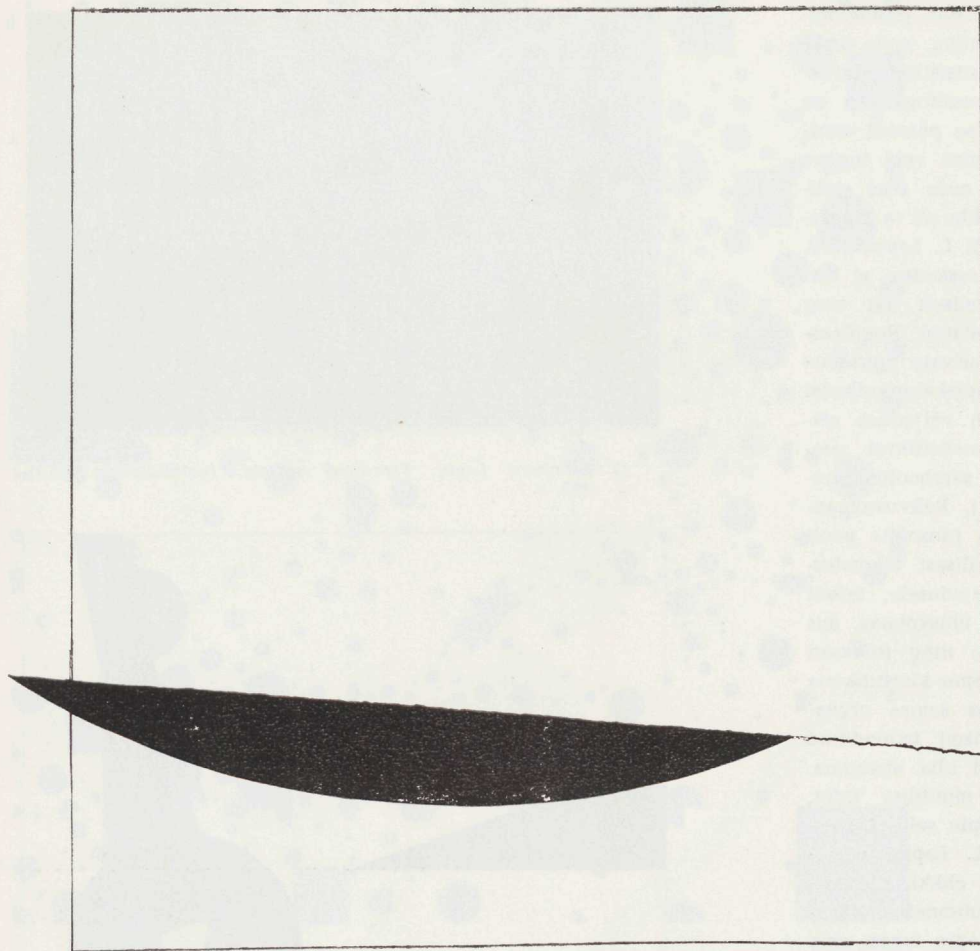


¹ L. Lapin. Masinaajastu ja kunst. — «Kultuur ja Elu» nr. 9, 1973, lk. 55.

² L. Lapin. Arhitekt Andres Alver. — «Vikerkaar» nr. 4, 1986, lk. 56.

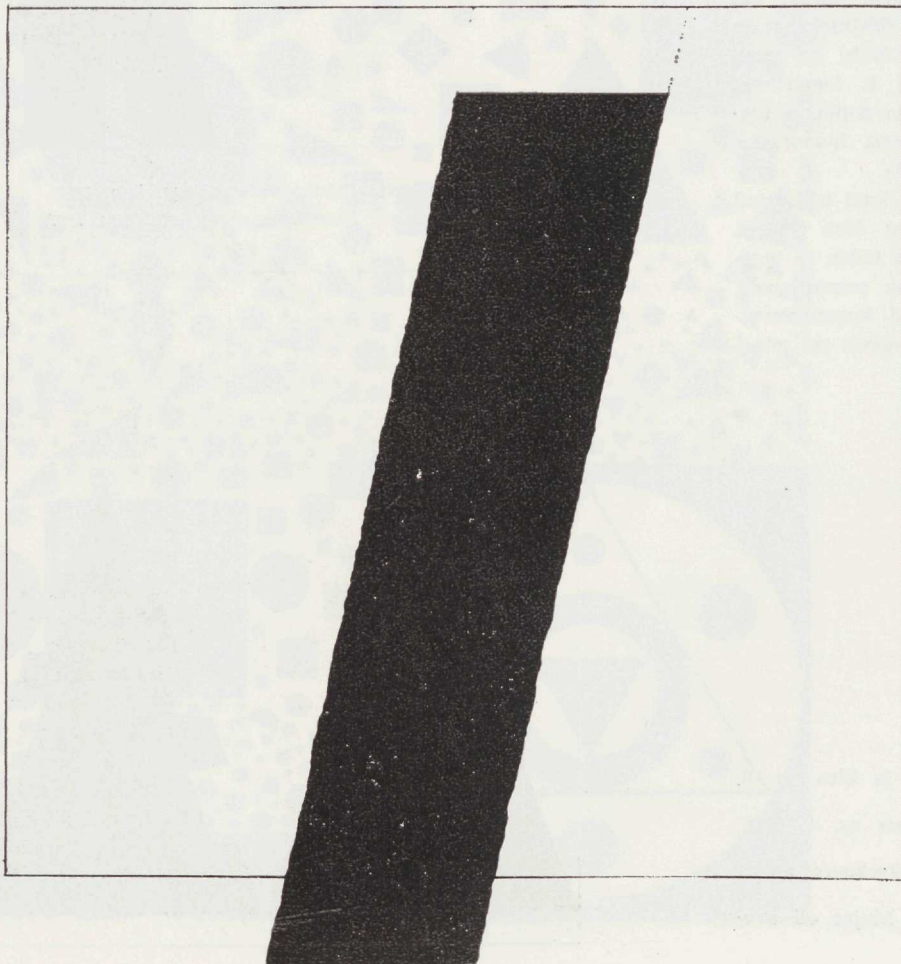
³ A. Juske. Lapini kunst muutub ajas. — «Vikerkaar» nr. 2, 1988, lk. 77.

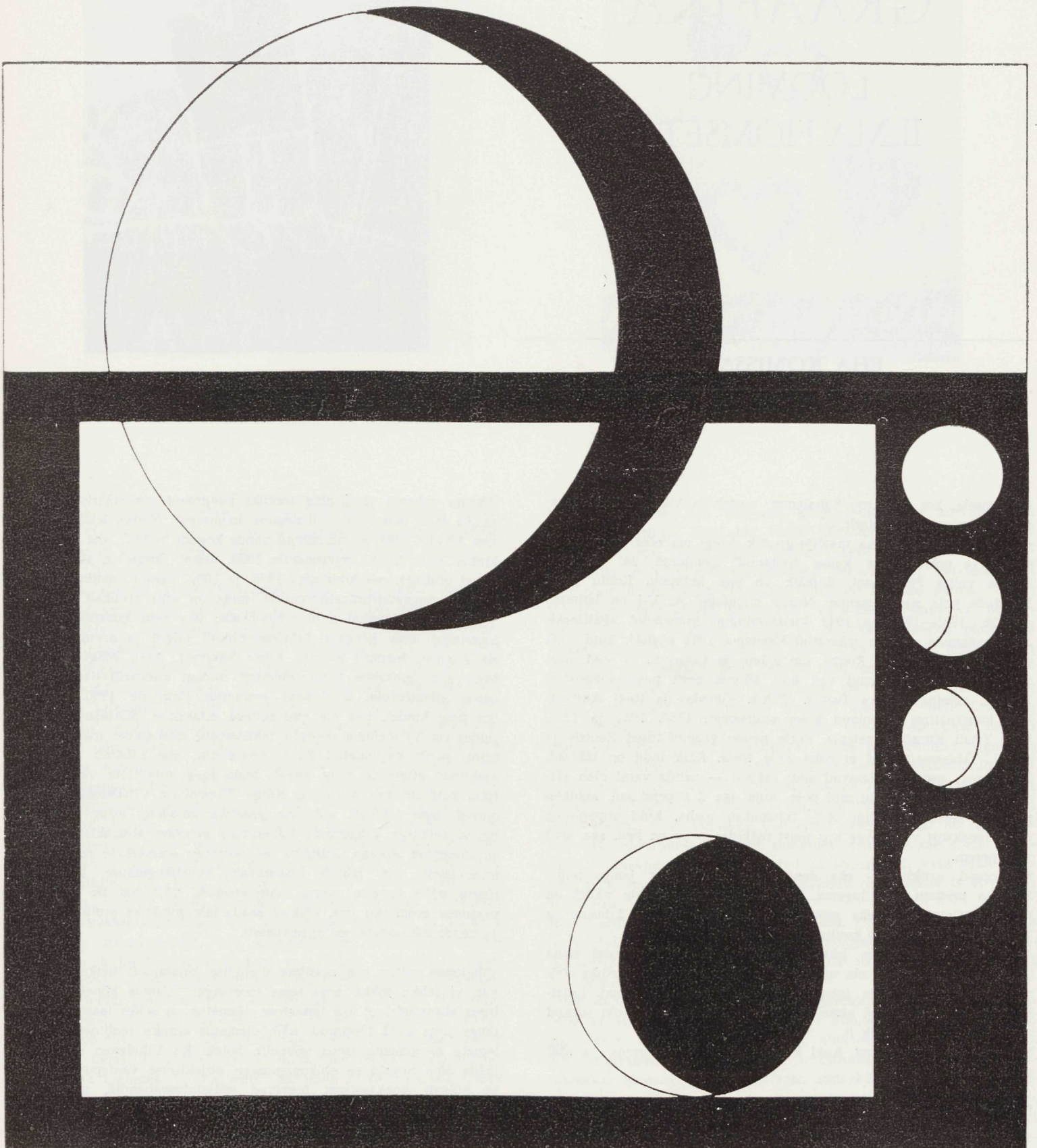
⁴ Leonhard Lapini personaalnäitus Tartus Kunstnike Majas oli avatud veebruaris-märtsis 1988.



18. Leonhard Lapin. Protsess VII. Tušš, guašš. 1983.

19. Leonhard Lapin. Protsess XIII. Lito. 1985.





ARNO VIHALEMMA GRAAFIKA

LOOMING ILMA HOMSETA

EHA KOMISSAROV



21. Arno Vihalemm, Kaanekujundus.

Küsimusele, kes on Arno Vihalemm, vastab ta Välis-Eesti biograafilises leksikonis järgmiselt.

«Eriala peaks vist olema maalija-graafik, kuigi ma olen ka puutööd teinud ja potivabrikus kaasa töötanud. Sündinud 24. 05. 1911 Rääma vallas Pärnumaal. Elukäik on mul laitmatu. Kohtu poolt karistada pole siiani saanud. Niisiis kirjutage: A. V-I on laitmatu elukäik. 1935—1939 ja 1943 kunstiõpingud kunstikool «Pallases». Jäi lõpetamata — olin määratud lõpetama 1944 sügisel, kuid sõda tuli peale ja siirdusin Rootsi, üle Kihnu ja Gotlandi, et uuel maal uuesti alata. Osa võtnud vist küll kõigist eesti pagulasnäitustest Rootsis, mõningatest ka Taanis, USA-s, Kanadas ja isegi Austraalias. Üksiknäitusi on olnud kolm olulisemat: 1955, 1961 ja 1971, kõik Ystati Kunstimuseumis. Peale nende grupinäitused Rootsis ja mujal. Tähtsamaid töid ei oska esile tõsta. Kõik tööd on tähtsad, ka kehvad, sest need leiavad alati ostjaid — nende varal olen elanudki. Otseseid auhindu mul pole, kuid aga 2 stipendiumi, auhinna pealt arvatakse siin ligi 50% tulumaksu maha, kuid stipendium on tulumaksust vaba. Aga mis neist rääkida — au on hea, aga hind veel parem.

Kataloogid, artiklid — eks needki ole olnud, üks jamps puha. Kui ma peaksin üles lugema, mis kõik minust aastate vältel on kokku kirjutatud, tuleks minul kirjatähtedest puudu. Lihtsalt ja lühidalt — AV on väga kuulus mees!

Ärge jätke minu nime leksikonist välja! Esto 80 näitusel mina ei esine, kuna mul ei ole midagi esitada, mis vaatajaid võiks rõõmustada, õigemini, olen juba ligi 3 aastat pensionil olnud. Leksikonis võiksin ma ikkagi nimeliselt kaasas olla, nagu teisedki surnud mehed, Wiiralt, Nõmmik jt.

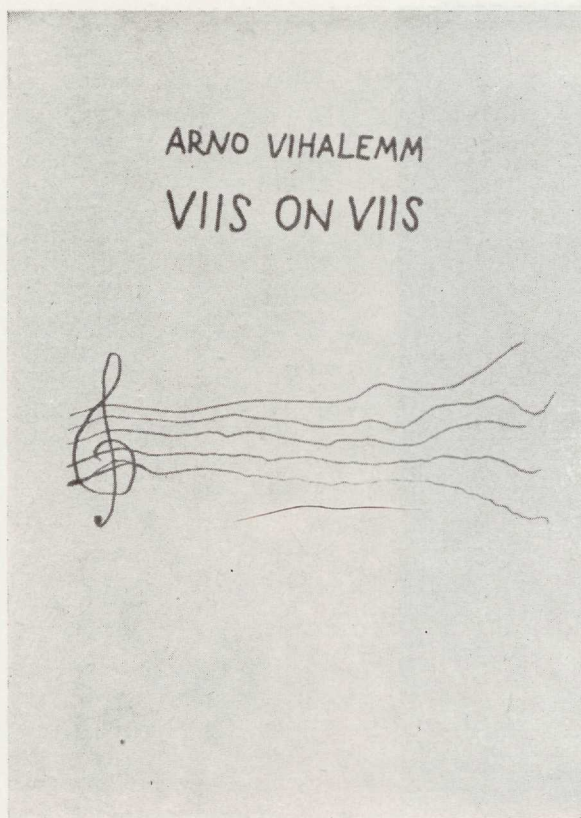
Mina ei ole küll surnud, kuid kuidagi siiski varjusurmas. Ja sääl on mul hääl olla.»

* * *

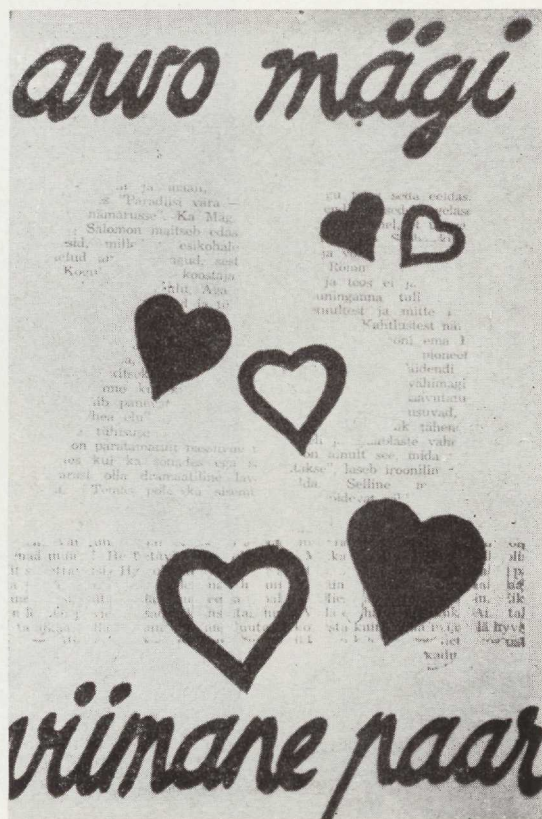
Pikema vaheaja järel ning sootuks muutunud atmosfääris demonstreeriti meil taas Arno Vihalemma loomingut. Näitus leidis seekord aset RKM-s 1988. a. märtsikuul nende kogude põhjal, mis Vihalemm kinkis Tartu kunsti muuseumile 1960. aastal. Seega on sinna koondatud olulisem osa kunstniku 1950. ja 1960. aastail valminud graafikast ja raamatuillustratsioonidest, mida on eriti arvukalt.

Vihalemm on tuntud nimi Välis-Eestis, üks neid kunstnikke, kelle loomingut tema kõrgajal tähelepanelikult jälgiti ja arvustati Aleksis Ranniti, Bernard Kangro, Olev Mikiveri, Arvo Mägi jt. poolt. Meie siin leiaksime tema lehtedest midagi alternatiivitaolist omaenese silmnäotule, kahtlaseid eesmärke järgivale 1950. kunstile, ent pole kindel, kas me end sellega aitaksime. Siiajäanutega võrreldes on Vihalemma eeliseks takistamatu sisenemine uude, modernismi poolt kujundatud kunstisituatsiooni, mis nihutab teda meie ajakulust ettepoole ning asetab tema ning sinolijate vahele tingliku, kuid tuntava piirjoone. Kõige lähemal on Vihalemma suundumused meie 1960/70. vahetuse graafika omadele; erinevused tulenevad eelkõige Vihalemma hillitsemata suhetest abstraktse kunstiga ja omaenese isikuga. Küsimus on loomingu eesmärkide mõtestamise erinevusest, mis lähtub otsustavalt kunstikogemuse erinevusest (õigus näha kunstis vaimu tahtevabadust, võimalus ise valida ja püstitada eesmärke jms. võiksid saada lähtepunktiks arutlusele meie ja nende silmanähtavast erinevusest).

Vihalemm sattus laia maailma üldmise katatsroofi hetkel ja selle vari ei lahu pikka aega tema loomingult. Camus kõneleb «Arutluses absurdist», et kui tunnetuse võimatus on selles laastatud maailmas juba kord tõestatud, näib olematus ainuke realiteet ja lohutamatu meelegeide ainus võimalik hoiak. Ka Vihalemm ei kavatsen jääda oma negatiivse elukogemusega objektiivse vaatepunkti varju ja hülgab konkreetsust teenivad väljendusvahendid, nagu seda muide teeb enamik kunstnikest. Camus'l peaks olema oma koht Vihalemma maailmavaates, sellisele arvamusel sunnib ta piltide ainek, milles lakkamatult tegeldakse eksistentsiprobleemidega vii-



22. Arno Vihalemm. Kaanekujundus.



23. Arno Vihalemm. Kaanekujundus.

sil, mis oli Camus'le lähedane. Loeme Välis-Eesti kunstielu bibliograafiast, et Vihalemma tööd vaevad inimese sügavamaid tundeid, kuid sügavat kaasaelamist inimese ebatäiususega katab iroonia ja sõnastuse või vormi kare koor.

Teadlikkus absurdi kõikehõlmavusest hoiab Vihalemma visioonid mehised ja virged. Tal ei o'le midagi kaotada, kui esitab väsimatult konfliktseid situatsioone, vaigistatud või vaigistamata kurbust, täielikku teadlikkust elu ja loomingu vastasseisust, mis näib temas äratavat donkihhotlikku ihalust konfrontatsioonide järele. Pole midagi loomulikumat sellest, et vormitõlgenduses ekspressionismi kalduva Vihalemma tee viib sürrealismi juurde, mis on palju olulisem faktist, et ta sealt hiljem väljub. Selguse huvides tuleb seda vahetada põhjendada. Küsimus on sürrealismi keskses positsioonis sõjajärgses kunstielus ja ka kontaktide viljakuses sürrealismiga. Olles esimesena sätestanud mõistusele ja loogikale põhineva reaalsusekontseptsiooni paikapidamatuse võis sürrealism pärast sõda takistamatult levida ja vallutada Euroopa kunsti äärealad. Sürrealismis polnud ka varem põhjust kindlatest stiilikaanonitest kõnelda, ent järgnev levik, kandumine ekspressionismi ja abstraktsionismi pinnale, stiilide uus laius ja kõikemahutavus muutsid küsimuse sürrealismi vormist üldse kasutuks. Olulisim, milleks sürrealism võib kunstniku kannustada, on alateadvuse uurimine ja vajadus väljendada irratsionaalset, mis kujundikeelde tõlgituna tähendab fantastilise kujundimaailma kestvat ja järjest arenevat levikut. Selle meetodi viljakus avaldub ka Vihalemma kahes paralleelselt arenevas loomingusuunas. Neist esimene püsib valdavalt abstraktse kunsti pinnal, kujundid assotsieeruvad taimede, orgaaniliste vormidega («Rohutirts», 1955, «Vegetatiivne», 1956, «Absurdiks kasvab totaalsuse taim», 1953 jne.). Sellise laadi tulemuseks on efemeerne, subtiilne ja tunnetest juhitud esitusviis, mida korrastab enam-vähem abstraktselt käsitletud kujund. Ka värviprogramm on iseloomulik abstraktselile kunstile, toone esitatakse hajuvate plekkidena, mis muide ei välista nende intensiivset mõju vaatajale. Sõnum lähtub sedavõrd kontrastist, et küsimus harmoneeruvast dekoratiivsest

kvaliteedist peaks ära langema, kuigi teda mingi kõrvalnähtena kahtlemata esineb. Siinkohal väike kõrvalepöige meie kunsti — oma positivismi müüri tagant maandas eesti graafika samasuunalised vormi- ja värvitaotlused põhiliselt dekorativismi, pälvides omal ajal noortelt anklastelt õigustatud etteheite sisutuse pärast.

Vihalemma teist etappi kutsutakse Välis-Eestis «mustaks perioodiks». See on teostatud linool- ja puulõiketehnikates põlistamas rasket, tumedat kontuurjoont ja rustikaalset tehnikat, mida meiegi oleme au sees hoidnud. Must periood lööb oma suurelt nähtud, kompaktsel vormiga ja hülgab üksikasjade häiriva kribu-kribu, tuues sisse vaimukaid reminitse kubismi esimesest perioodist. See metafüüsika ja ratsionaalsuse alliansi taotlev esituslaad tegeleb põhiliselt mütolooilise temaatikaga, milles puudutatakse paganlust, kristlust ja kaasaega. Vihalemm läheneb teemale ülalastulikul portreevormis, ilmselt selleks, et konkreetsema kandja abil toime tulla müüdi sügavikega. Must periood on staatiline ja sündmustikuvaene, tema sõnumi tutvustamiseks kasutaksin jälle Camus' abi seletamisel, mida absurdiinimene näeb müütides: «Need ei ole enam taevalikud muinasjutud, mis lõbustavad ja sõgestavad, vaid selle maailma pale, tegu ja draama, kus keskendub ränk tarkus ja kirk ilma homseta.»

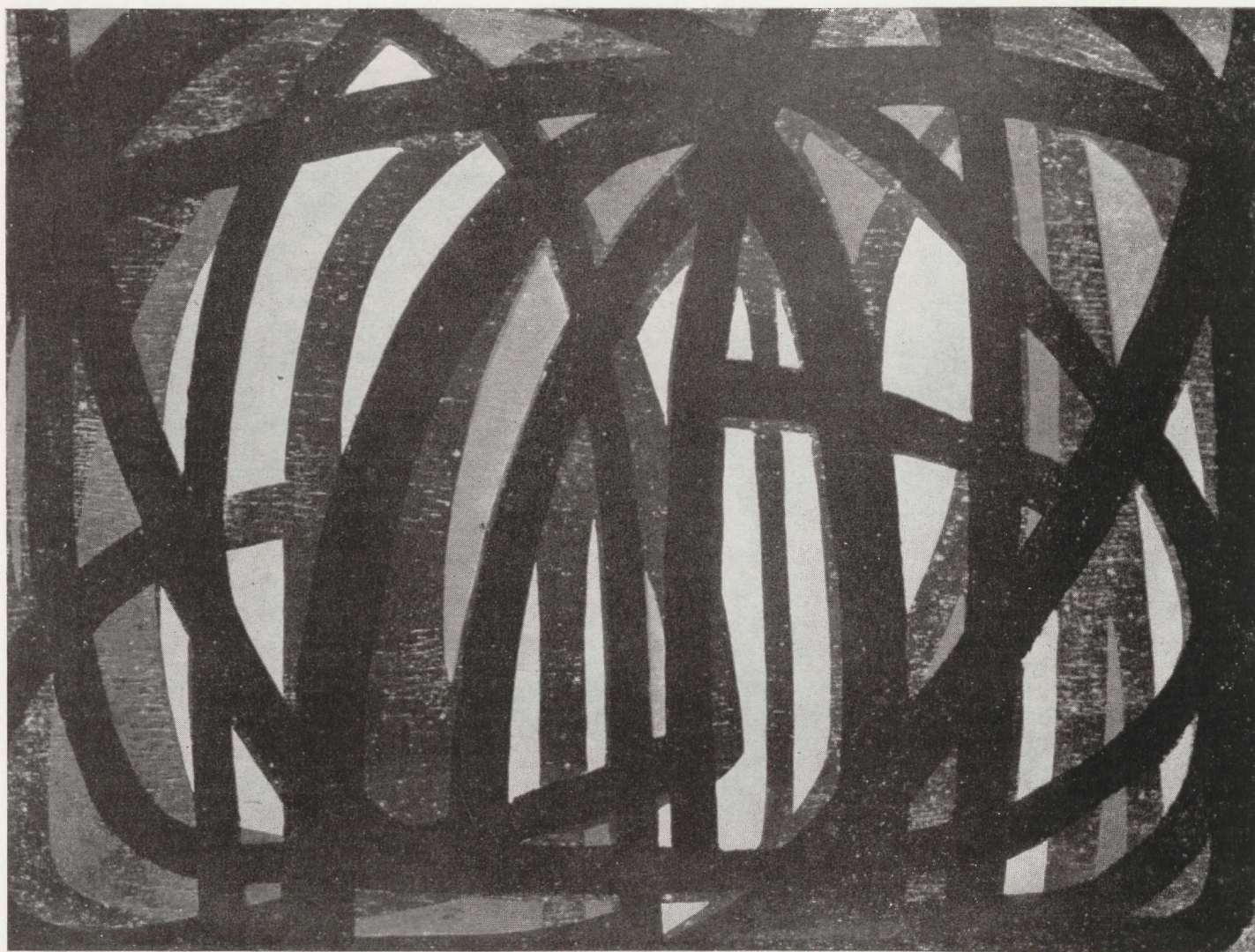
Kõike seda jätkub Vihalemma Lilithites, Luciferides, Kristustes ja metsanõidades, põlistades modernismi paatosest väljakasvanud kangelasmeelt. Teame, et hiljem see lahkub areenilt ja kaob muuseas ka Vihalemma loomingust.

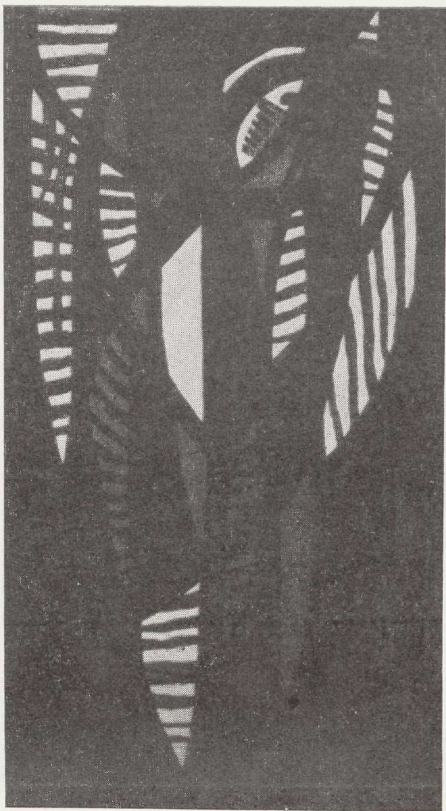
1960. aastad, mil intensiivne töö raamatukujundajana annab tagasilöögi kunstniku vabagraafikale, areneb Vihalemm intiimsuse ja kammerlikkuse suunas. Seda ajajärku nimetatakse Rootsis tabavalt kabinetigraafikaks tema väikeste formaatide tõttu. Kunstniku teemadering aheneb järsult, muutudes abstraktselt mõisteliseks, luuletekstidest sündinud abstraktseid kujundeid saadavad pigem virvendavad tundeheiated ning kõik näib kõnelevat ukse sulgemisest välisilma eest. Nii see tavaliselt läheb, sest mälestus tema mäslavast vaimust ei kao lõpuks kuhugi.



24. Arno Vihalemm. *Torso*. Serigraafia. 1958.

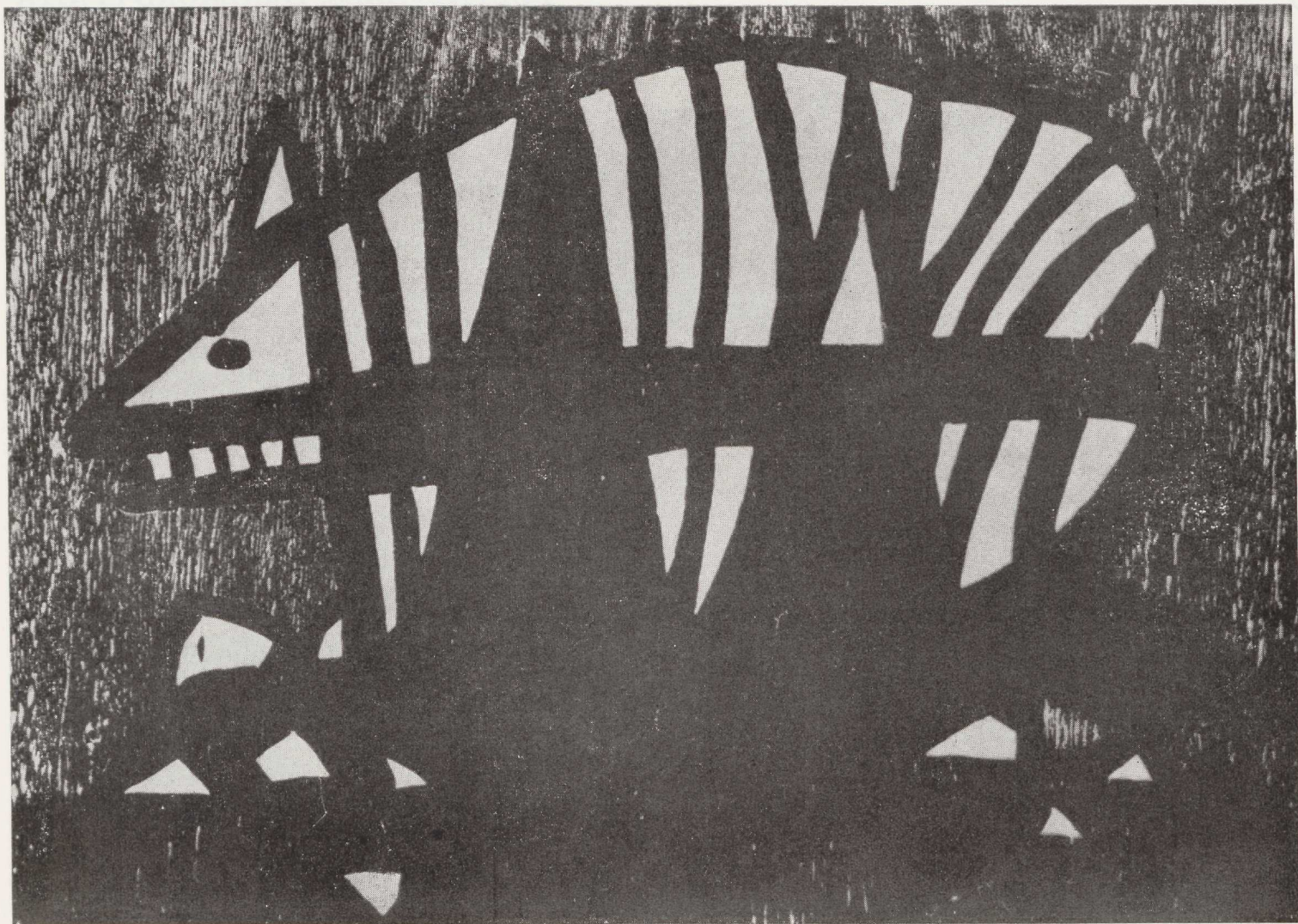
25. Arno Vihalemm. *Veevõlv*. Segatehnika. 1961.





26. Arno Vihalem. Barrabas (Luziferi langus). Puulõige. 1954.

27. Arno Vihalem. Hüään. Puulõige. 1954.





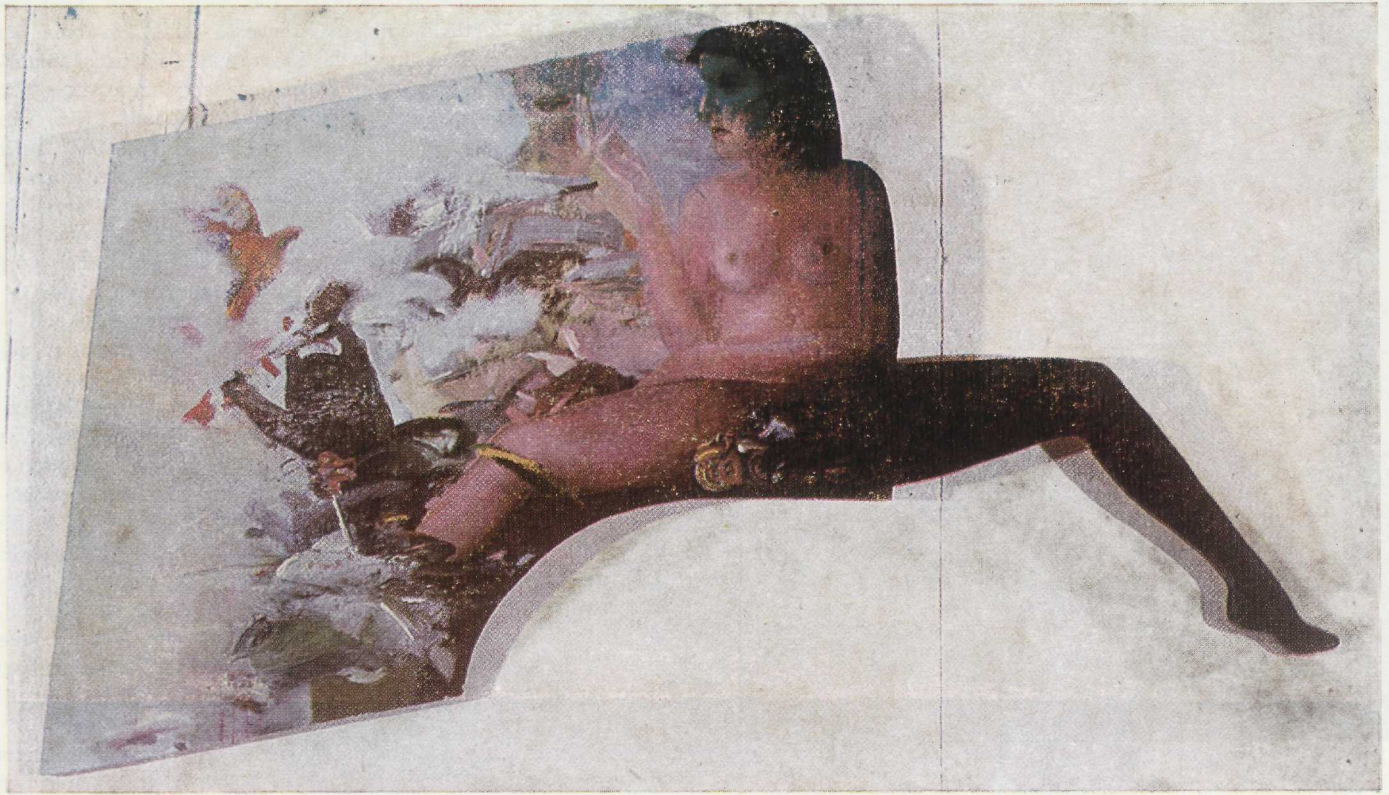
28. Jaak Arro. Kullakallaja. Õli. 1985.

JAAK ARRO

«SEDA, KUHU TEE PIMEDUSES KAOB,
VÕIB AIMATA LAIEMA VAHE JÄRGI
PUULATVADES. TEINEKORD EI AITA
SEEGI.»

29. Jaak Arro. Kaks nõiada. Õli. 1985.

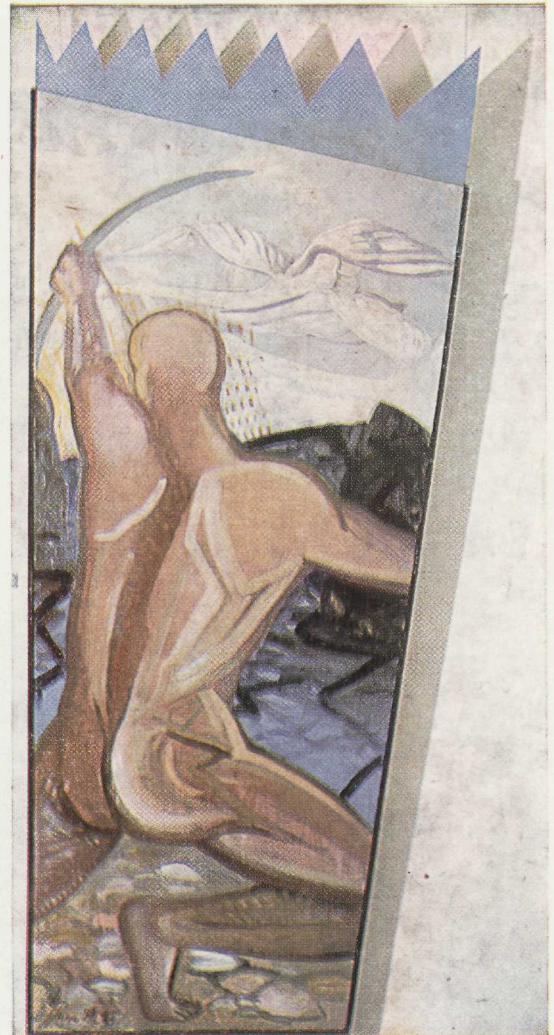




30. Jaak Arro. Õine mootorrattur. Õli. 1934.



31. Jaak Arro. Kõhnu laul. Värv. puüt, õli. 1987.



32. Jaak Arro. Kuningas. Õli. 1985.



33. Endel Kõks. Daam mustas. Õli. 1943.

VAPPU VABAR ENDEL KÕKS

Huvitavaid ja omanäolisi natuure võib eesti umbes sajandivanuses kujutavkunstis loetleda mitmeid. Seevastu neid, kes oma säravale otsivale vaimule maksimaalselt kasvuruumi leides ammendamatu mitmekülsuseni ja osaduseni kultuurmaade kunstitervikus jõudnud, on meie kitsastest oludest tulnud tähtsusetu hulk. Üks vähestest sellistest on maali ja graafik Endel Kõks (1912—1983), kelle näitused 1987. ja 1988. aastal Tartu ja Tallinna Kunstimuuseumides kirjeldasid ilmekalt eksirännakuid läbi maade ja ajastute, kus ta rahutu ja tööka *globetrotterina* koos oma visandiraamatuga viibinud on. Ulatuslikum kahest väljapanekust oli Tartu oma, väljendades E. Kõksi kuulumist ajaloo selsesse peatükki, mis algab ja lõpeb meie rahvusliku kunsti alma materi, «Pallase» kunstikooli vahetu mõjuga. Ta õppis siin aastail 1934—1940. Ja kui Kõksi peetakse eelkõige intellektuaalseks kunstnikuks¹, millega ta paljude teoste keerukus ja rohked otsingud nõustuma panevad, on siinjuures eriline tähendus tema moodsas kunstis klassikalisel haridusel, pariisi koolkonna põhitõdede omaksvõtmisel. 1930. aastate *peinture peinté*, ühtne harmooniline koloriidi- ja plastiline vormitunnetus ei kätke endas intellektuaalset alget. Viimane oli määrav EKR-i liikmete kunstis ja sai aastakümneid hiljem omaseimaks põlvkonnale, kes debüteeris II maailmasõja eelõhtul või algusaastatel (E. Kõks, E. Kits, L. Mikko, A. Kongo, A. Pilar, A. Hoidre, R. Kaljo). Neile elluastumisel kaasa antud aval rõõmus loovsuhe ümbritsevaga läks küpses loomeeas või veidi hiljem üle palavikulisteks otsinguteks, mille lõpptulemused kujunesid väga erinevaks, vahel maneerlikeks, kuid isikupärasteks väljendusviisideks.

E. Kõksi veel kodumaal tehtud maalidel on loetav talle imponeerinud moodsa kunsti klassikute mõju. Tollal laialt levinud kohvikustseenide, kahe väikese 1940. aastaga dateeritud lõuendiga parafraaseerib ta oma autoriteete. Ühe maali koloriit ja spontaanne avatus on läbinisti vangoghlikud, teise väljendusvahendid (pildipinna jaotamine järsult kaheks plaaniks ja peegelsein kompositsiooni osana) viitavad otseselt E. Manet' tuntud maalile «Baar Folies-Bergère'is». Ilmne on ka postfovistliku tasapinnalise H. Matisse'i suur mõju («Naine trepil», dateerimata, õli; «Muusika», 1943, õli). Paralleelid tekivad lähemalgi, tolleaegses eesti kunstis, näiteks K. Pärsimäe («Õllejooja», 1942, õli) ja isikupärase koloristi K. Liimandiga («Minu ateljees», 1939, õli). Kindlasti jääb kõige selle kõrval ruumi ka E. Kõksile, ent oma terviklik ilmakäsitlus noorel kunstnikul ilmselt veel puudus. Paaegu sama palju kui maale, on kontseptsioone: realistlikust «Tütarlapse portreest» sinise kübaraga (1940, õli) kuni ekspressiivse lilla kompositsioonini «Kohvikus» (1942, õli). Kõigi varaste maalide ühiseks nimetajaks on aga puhtkunstiline ilu, rõõm motiivist, ilma milleta «Pallase» maitsekultuuri omaksvõtnud maali välja ei tulnud.

Emigreerumine 1944. aastal sai tõukeks uuele ekspressiivsele perioodile, mis moodustab lünga meie teabes materjali puudumise tõttu. Näitusel võis näha paari linoollõiget. Kõige vapustavama mulje jättis dateerimata «Merel» inimestega koormatud sõudepaadist tormi käes. Alasti hirm tumedal kompositsioonil paneb oletama emigratsioonikannatuste vahetut mõju teostajale. «Eesti Kullervo» (1952) seevastu on juba Kõksile väga iseloomulik hilisem süzeeline tõlgendus traagilistele sündmustele.

Süngete aastate kogemustele ladestuvad otsingud, mis (küllap teadlikult) viivad kaugetesse valdkondadesse kuni katsetusteni kubistliku vormiga: «Kompositsioon naiseaga» (1956, tempera), «Figurines» (1963, vitrograafia). Need mõjuvad õieti üsna dogmaatiliselt ja näitavad, et kunstnik on kõike justkui otsast alustanud. Temast saab õpilane moodsa kunsti mittekujutavas klassis, kus valmib palju töid ka kõrgeimale hindele. Nende hulka kuuluvad «Elektronika» (1963, segatehnika), «Põlenud kiri» (1966, guašš), «Videvik» (dateerimata, guašš) jmt. Kõige huvitavam on tuhmi lillat ja kollast kõrvutatav «Üks kollase ringiga» (1976, guašš), lakoonilise motiivi mitteplastiline sügavusillusioonita tõlgendus.

E. Kõksilt on ka palju graafikat eriti 1960. aastatele omases stiiliseerivas laadis. Võrreldes sama kümnendi eesti kodumaise graafikaga on see vähemsotsiaalne, kohati avaneb aga E. Kõksi üks tugev külg — psühholoogiline sügavutimine. («Inimkivi», 1969, linoollõige). Graafikas on võimalik peensusteni tegelda inimtüüpide ja -nägude



34. Endel Kõks. Toas. Õli. 1943.
35. Endel Kõks. Rõivastuv modell. Õli. 1940.





36. Endel Kõks. Võistlusi jälgimas. Õli. 1942.

karakteristikaga nii, nagu seda tehakse Ameerika Ühendriikide tähtpäevaks valminud lehel «Ameerika 1776—1976» (1976, segatehnika). Värvikas möödujategalerii annab võlu kunstniku arvukaile visandele erinevaist linnadest. Tänavad, väljakud, turuplatsid täis sagivaid elanikke — siin ja seal on kinni püütud inimsaastuste suure lõngakera üks hargnemise moment. Kõige erksama ja lõbusama mulje jätvavad Brüsseli pildid 1979. aastast: «Rue Neuve» (akvarell, tušš) ja «Le Marché des Antiquités et du Livre. Place du

37. Endel Kõks. Kohvikus. Õli. 1942.



Grand Sablon» (akvarell, tušš). Kuid kunstnik on oma reisidelt kaasa toonud ka ehedaid linnavaateid, milles ei ole jälgegi visandlikkusest ega argimelust. Kolme ilusa väikese maali, «Autoportree Dublinis» (1979, õli), «Versailles» (1981, õli) ja «Nürnberg» (1982, õli) põhikangelane on arhitektuur, kõigest linnadest lahutamatu, kordumatu genius loci.

Reisisarja kuulub ka rikkalik valik Mehhikos tehtud erinevais žanrides ja tehnikais pilte, enamik otseselt või kaudselt seotud indiaani etnograafilise ainesega. Jääb koguni mulje, et kunstnik tunnetas sealseid probleeme sügavamalt kui oma kaugeksjäänud kodumaa kultuuri, millest koostatud temaatilised pildid on enamuses küllaltki kiretud ja ametlikud. «Tšerokii pealik Thomas Jumper» (1972, pliiats) ja «Tšerokii sõjatants» (1972, pliiats) seevastu on joonistatud natuurist, nende inimeste sügava mõistmisega, kellelt on võetud võimalus käia oma ilmakäsitluse ja seesmise äratundmise järgi, sellal kui ainult vaatamänguks saanud rituaalistik seob neid veel reaalsusega. Sama temaatika hilisemas, efektses värvilises vormistuses on aga kaotanud juba hingelise kontakti ja muutunud vaid kirevas pakendis eksootiliseks kaubaks.

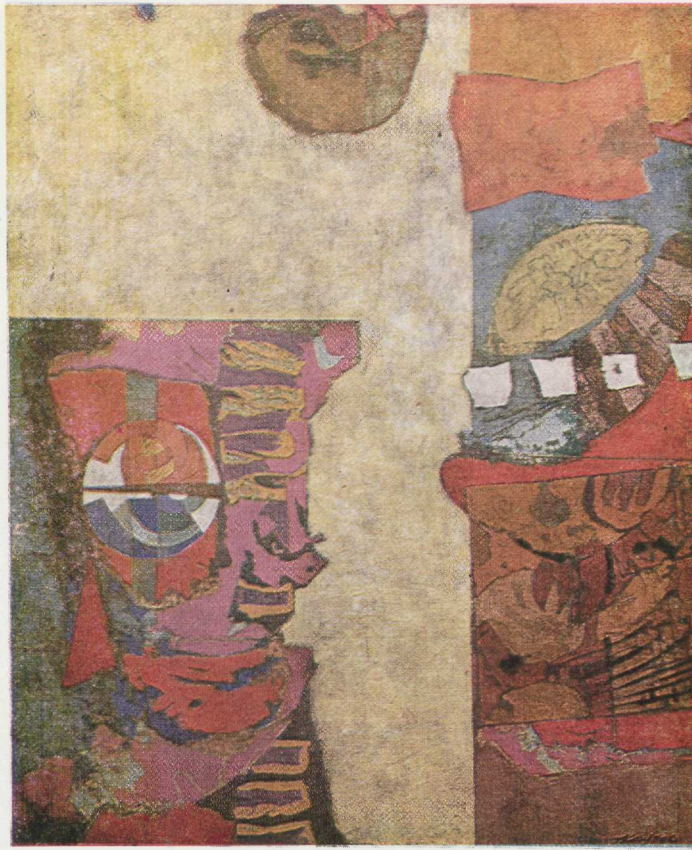
Kodumaa kultuuriloole pühendatud graafilised lehed panevad soovima, et kunstnik ka nende kangelasi (paraku mitte enam elavate kirjas olevad rahvusliku liikumise tegelased jt.) natuurist visandada o'eks võinud. Aga ta kasutab loomingus ka oma kodumaast eemal o'eku eeliseid. Ükski Eestis ilmunud uurimus ei ole seni võimaldanud reproduktioonide äratoomisega kõrvutada kõiki M. Sittowi paremaid teoseid maailma erinevaist paigust. E. Kõks paigutab nad ühele ofsetlitole «Maalija Michel Sittow» (1975). Kunstiliselt nauditavaim on kontrastiprintsiibil komponeeritud «Vanad eesti perekärgid» (1975, ofsetlito). Rustikaalsete konarpindade piiramine lõikavate sirgjoontega loob nägemuse arhailiste leidude korrektsest ja maitsekast eksponeerimisest klaasvitriniis. Etnograafilised kärgid pakuvad E. Kõksile suurt huvi ka indiaanitemaatikas, kus ta kasutab neid koos tähendussetustega eelkirjeldatud joonistustel. Paljudele kunstnikele on kummalised, ebaselge tähendusega kärgid müstilise kontakti otsimise vahendiks kujutatavaga, milles peitub paraku selle püüde ühepoolseks jäämise oht.

Orgaaniline side, mida kunstnik eestiteemaliste lehtedega taotleb, tekib tegelikult hoopis mujal. Selle juurde tulles peame kõigepealt tõdema, et E. Kõks on siiski eelkõige kolorist, mitte graafik. Tema isikupära tuleb esile maalides ja siin on oma sõna ka aastakümnete tagant öelda «Pallasel». Kunstnik kannab koolitust endas läbi kõigi aastate, mida näitab koloriidi alati peen häälestatus ja tundlik sisseelamine motiivi vaatamata kompositsiooni moega kaasas käivale ülesehitusele ja isegi muutuvatele värvivõtetele. Otseühendus tekib 1962. a. figuraalkompositsioonis «Maalija» (õli) ja 1965. a. ilusas guašis «Pariis», ehkki nad, eriti esimene, valmistamisaastail oma vormikäsitluse ja tüübistikutega igati ajakohaselt ja šikilt mõjuma pidid. «Kunstniku ema Eugenia Kõksi portree» (1968, õli), igihalja teema kordumatu käsitlus, asetub oma tõsiduses juba väljapoole aega. Väljendusvahendite nappus suurendab pildi sugestiivsust. Laia musta pintslijoonega modelleeritud eaka naise kuju kollasel taustal ilmestab kirkas oranž aktsent. Puhtad toonid toovad esile näojoonte rahulikkuse ja selguse. See maal läheb kindlasti eesti portree kullafondi.

«Autoportreed Dublinis» võiks käsitada laiema ltki kui linna- või ka portreemaali. Vasakule, neutraalsele hallile foonile on asetatud toolil istuv figuur; paremal avaneb aken katedraalivaatele. Kahe poole vastandamine tekitab kujutluse dialogist inimese ja linna vahel. Võib-olla aga kujutab maalija end lihtsalt vis-à-vis kõigeaga, see on moodsas kunstikultuuris üks looja rõhutatumaist hoiakuist. Eksistentsialistlikult tõlgendatav motiiv on veel üks võimalus minna edasi klassikalisest Pariisi koolkonnast. Kodu-Eesti kunstis sellelaadne nähtus puudub, kuid esineb meie kirjanduses. Sel ja mitmel teisel põhjusel, millest eespool juttu oli, kuulub Endel Kõksile silmapaiste koht täielikus eesti kunsti ajaloos, mis täna veel kirjutamata on, ent mis kindlasti kirjutatakse.

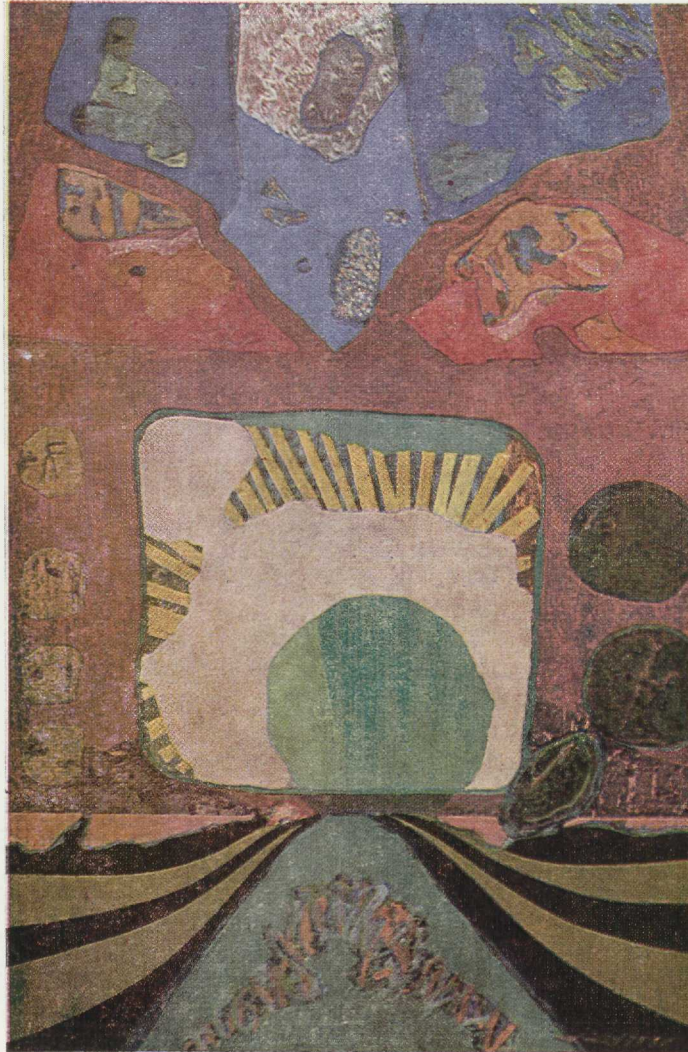
1987/1988.

¹ M. Ruus. Endel Kõks kodus ja kaugemal. — «Sirp ja Vasar» nr. 31, 31. juuli 1987.



38. Endel Kõks. Talvemärgid, Öli. 1979.

39. Endel Kõks. Keskööpäike, Akrüül. 1975.





40. Endel Kõks. Elektroonika IX. Segatehnika. 1963.
41. Endel Kõks. Kompositsioon. Segatehnika. 1964.



HENN ROODE MÖTTEKILDE JOONISTUSTELT

19. dets. 1966. Kas mitte konkreetne esemelikkus pole omane tarbekunstile? Tema sihiks on vorm — stiil. Ajavaimu stiil. Kujutav kunst manifesteerib olemuslikust — see on allikas, mis ei külmu, laava, mis ei tardu ega hangu.

20. dets. 1967. Kunstiteoses sulavad ühte — emotsionaalne+materjal+ratsionaalne.

Deformatsioon. Kunst algab sealt, kust lõpeb nähtav pind.

Piirideta realism — maailm konnaperspektiivis.

Stiilide vaheldumine — võitlus hea ja kurja vahel. Uus peibutusvahend olemise jätkamiseks.

Kujund:

1. Kujundi maaliline lahendus.
2. Kujundi tahulisuse leidmine (seest väljakasvatamine).
3. Kujundi esitamine (väljast vaadelduna kui omaette iseseisvat eset või nähet).

9. III 1967. Materiaalsus subjektiivne, idee — objektiivne.

30. III 70. Kunst on konkreetne.

30. III 70. Kunst on petlik — ta ei kustuta janu ega nälga. Igavene rahuldamatuse tunne.

14. XI 68. Ainsaks käsuks võib olla eeskuju (inimlikus sfääris). Tõe sees on igatsus. Siis on ta elav.

20. XI 68. Tõest — absoluutse Tõeni — see on maalikunsti tee tunnetuse vibukaar (pinge).

21. XI 68. Tõde on karikatuur. Absoluutse tõe karikatuur.

30. XI 68. Maal — see on igavese ja jäädava ja mööduva (kaduva) suhe.

Printsiipidest kasvab maaliline nägemus (nii nagu ma näen, [kuidas — S. H.] objektiivsusest saab subjektiivne maaliline, mis lõpptulemusena üldistab uueks jõuliseks kujundiks (lõpp-faas)).

Igavene probleem — väljendus leiab vormi — vorm saab sisuks — uus kujund.

Sama toimub nähtava maailma kujunditega.

6.VIII 68. Vaim valitsegu värvi tema vaimse aspekti kaudu.

Maal jääb alati materiaalsemaks kui joonistus. Värvilisus — suhete komponent — rõhutatum kui must-valges (joonistuses). Aine enam rõhutatud — värviline komponent.

Materiaalne — see on peegelduste maailm.

Vorm — see on suhe ideaaliga.

28. VI 67. Me räägime tahkudest, kuid unustame (tasime) vormi loomise. Tegelesime olemasolevaga.

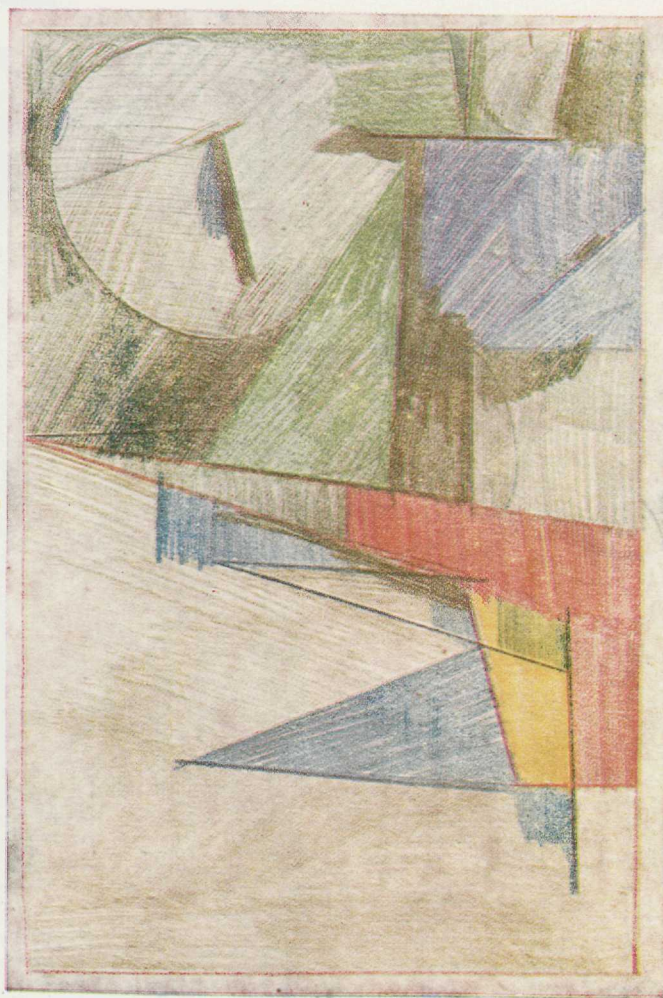
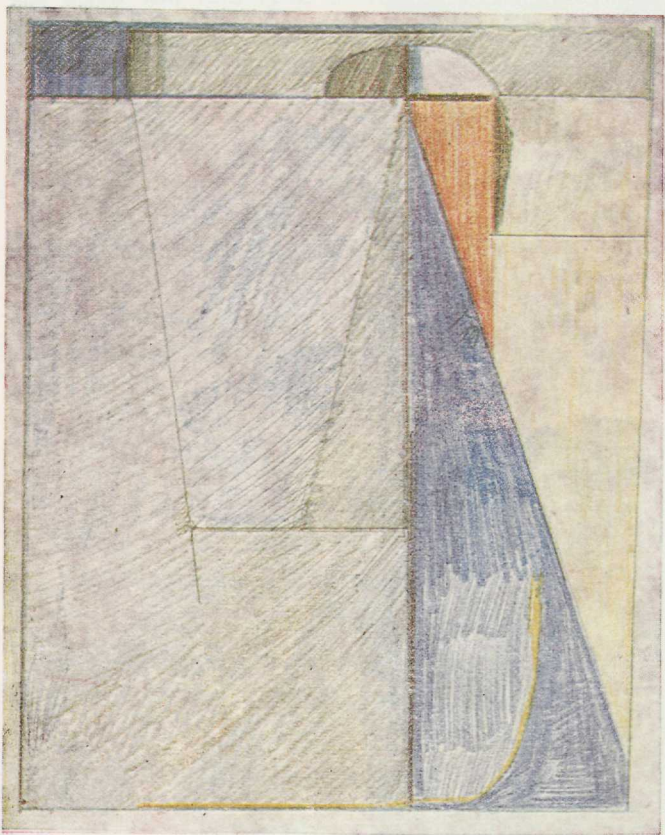
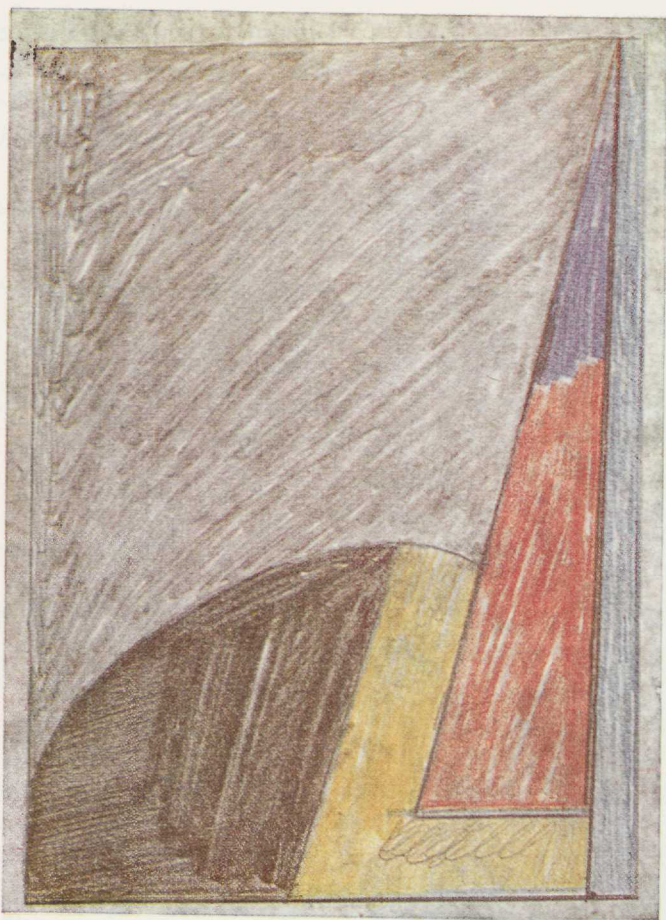
Maalimine — piimaga joonistamine.

1970. Värv väljendab ideed — materjal funktsiooni.

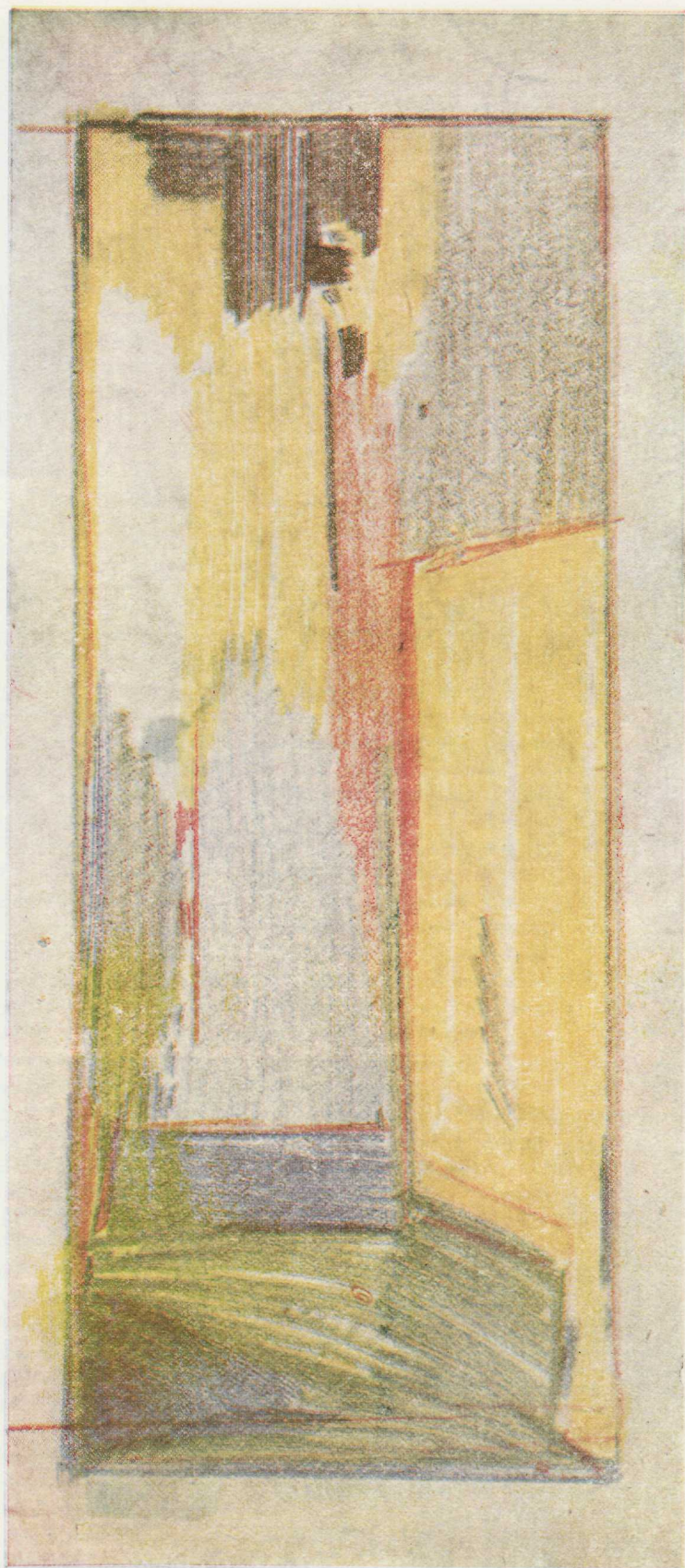
28. V 69. Maalida nii, et väljenduks joonistus — idee selgus, vaimne.

Värv toob meid suhete maailma (erinevad hele-tume kõlajõud jne., tonaalsus).

1968, juuli lõpus. Aivazovski on lainete maalija (kui mina ennast tohin meremaalijaks pidada).



HENN ROODE



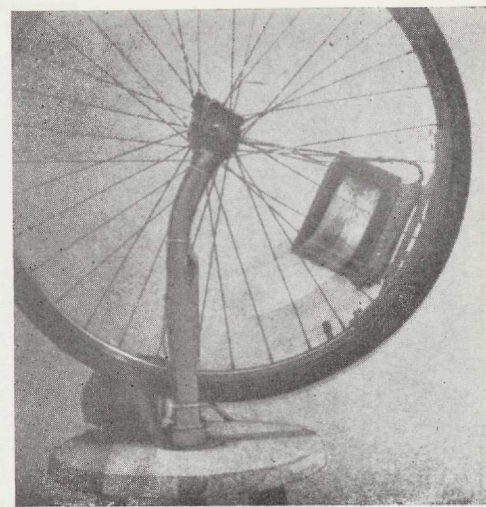
HENN ROODE

Videokunsti areng on tormiline ja kulgeb peaaegu sünkroonselt videotehnika täiustumisega. Kunstitööde loomist televisiooni ja elektroonika abil võib aga jälgida pea levi-televisiooni tekkemomendist alates. 1950. ja 1960. aastatel algab TV ja elektroonikakunsti ajalugu. Video tehnilisus ja elektroonilisus ei pruugi tuntavalt kajastuda esitatava inimlikus või kunstilises iseloomus. Pliiatsijoonistusel ja litograafialgi on mitmesuguseid kommunikatiivseid eesmärke. Videotehnoloogia uudsus on olnud kunstnikele ainsaks külgetõmbeks. Ennekõike oli tegu huviga video esteetiliste võimaluste vastu, seejärel ka vajadusega luua visuaalset kunsti objekte valmistamata. Omad eeldused tagasireageerimiseks videoga lõi televisiooni audiovisuaalse informatsiooni diktaat.

Videokunsti ajalugu on lahutamatu seotud korealase Nam June Paiki (s. 1932) nimega. Tokios esteetikat õppinud ja Saksamaale muusikaeluga tutvuma rännanud Paik oli tollal tuntud skandaalse «kultuuriterroristina», hiljem ja praegu tuntud kui «videokunsti isa». Video kunstivõimalusi mainis juba 1959. John Cage kirjutas Paikile. Vähemalt embrüonaalselt ja mingit moodi ka kättesaadavalt video juba eksisteeris. Samal aastal kasutasid N. J. Paik ja Wolf Vostell oma dekollaaž-happeningides esmakordselt telereid.

Videokunsti tegelikuks sünniajaks loetakse 1963. a. märtsi, mil Saksamaal Wuppertalis Gallery Parnasse'is toimus Paiki ja Vostelli eestvedamisel Fluxus-Musik-TV-Action. Oma eksperimente alustas Paik TV-kujutise mehaanilisest mõjutamisest. Asetades ekraanile magneteid, elektrilisi seadmeid ja paigutades telerisse häirivaid komponente «preparaeris» Paik TV-d nagu Cage'i preparaeritud klaveri elektroonilist analoogi. Saksamaalt sõitis Paik Ameerikasse; New Yorgis oli ta elanud vaevalt aasta kui korporatsioon Sony lasi müügile esimesed portatiivsed telekaamerad ja rekorderid. 1965. aastani kasutasid televahendeid info eelpakkimiseks vaid suured korporatsioonid ja poliitilised parteid. Nüüd olid poeletollise magnetlindiga videomakid kättesaadavad ka individuaalseks kasutamiseks. «Pooletolli revolutsioon» soodustas kaabel-TV arengut ja pani aluse video kui meediumi kasutamiseks kunsti tegemisel.

Varasemad sündmused USA-s (happening, Fluxus-liikumine jms.), ka Euroopas ja Jaapanis dekaadil 1956—1966 olid video ja performance-aktiivsuse allikateks. Aastad 1969—1970 olid videokunsti tunnustamisaastad kunstimaailmas. 1969. ostis Los Angelese kunstikaupmees N. Wilder esmakordselt USA-s videotöö — Bruce Naumani «Video pieces a-n» — Euroopa kollektsionääri jaoks. New Yorgis korraldati samal aastal noorte videokunstnike näitus «TV kui loov meedium», mis sisaldas Paiki, Ira Schneideri jpt. töid. Erinevalt Naumani kehale orienteeritud skulpturaalsetest töödest oli näituse pearõhk suunatud televisiooni kui infosüsteemi sotsiaal-poliitilistele tahkudele ja telekujutise sünteesimisvõimalustele kompuutrite ja elektroonika abil. 1970. projekteeris ja ehi-



47. Shigeo Kubota. Jalgratta ratas. 1983.

tas Paik oma jaapanlasest kolleegi Shuya Abega videosüntesaatori, mille abil võis pilti soovikohaselt deformeerida, elektronide voo-gu elektronkiiretorus võis häirida ka helide toimet.

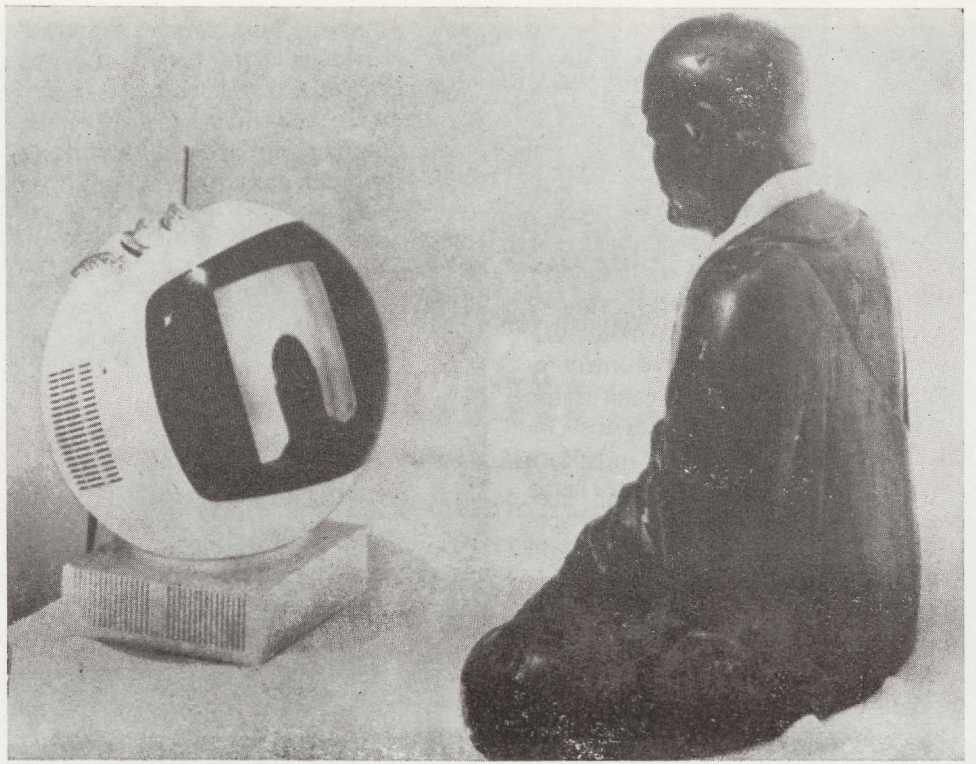
Videokunsti ajaloo mõttes saaks minna märksa kaugemale kui mainitud kuuekümnendad. Eelkäijatena võiks näha futuristide, dadaistide ja sürrealistide tegevust. Luule, muusika, müra, lavaarhitektuuri ja oma isiku teatraliseerimisega sarnanevad nad paljuski videos praegu kasutatava temaatikaga, mõistagi elektroonikaalane külg väljaarvatud. Osa impulsse võis lähtuda avangardilt (Dziga Vertov) ja Bauhausi filmieksperimentidest (Moholy-Nagy, F. Leger). Teine tee lähtub avangardistlikust teatrist, väljendustantsust ja ekspressionistlikest suundadest. Oluline panus on tummfilmil: liigutuste kandilisus ja ilmekus, pantomiim andsid liigutuste ja näo väljenduslikkuse, mis iseseisvus 60. aktsioonkunstis ja body-art'is ja mis polnud mõeldavad tehniliste dokumenteerimisvahenditeta. Video puhul on žanri- või meediumispetsiifika raskesti piiritletav. Tema piirid tantsu, filmikunsti, teatri, kujutava kunsti ja muusika vahel on ebamäärased, kuid nende valdkondade kogemusi videokunst kasutab. Olu-liseks inspiratsiooniallikaks on muusikarütm, kõlavahekorrad, millest tuleneb video ajaline dimensioon. Kindlat mõju on avaldanud filmimaterjali keemilise ja füüsikalise töötlemise kogemused (Man Ray dadaistlik «Retour à la Raison», 1923, M. Duchamp'i «Anemic Cinema», 1926). Samuti «Extended Cinema» valdkond: filmimaterjali filmiväline kasutamine, näiteks Tony Conradi viulimäng pinguletõmmatud filmiribadel või 1973. toimunud filmilõikude küpsetamine. Mõjuavaldavatenäo võib näha ka dadaistlikku kollaaži, fotomontaaži ja sürrealistlikku fotograafiat: Man Ray fotomontaažid-illustratsioonid, R. Hausmani fotod, Hanna Höchi kollaažid ja ilmselt ka J. Heartfieldi võikad fotomontaažid. Tähelepanuväärse 1969. aastal Euroopas avas Gerry Schum TV-galerii (Fernsehgalerie Gerry Schum), millise nimetuse all näidati TV-s

land-art kunstnike (Heizer, Smithson, Long, Oppenheim, De Maria) töid. Algselt need olidki mõeldud TV kaudu publitseerimiseks. G. Schumi produktsioon polnud kunst tava-pärase tähenduses, see muutus kunstiks alles TV kaudu. TV-eksperimentide hulka kuulu-vad ka vaatajate otsesed provokatsioonid eetrisse. Juba 1963. publitseeris W. Vostell «activities with viewers». 1969. instrueeris ta vaatajaid TV kaudu: «suudle mõnda isikut ekraanil», «seisa palja kõhuga vastu ekraani» või idee «teler kui teleskulptuur». Samuti soovitas Vostell ümbritseada teleaparaat okas-traadiga, visata seda kreemikoogiga ja jät-kata programmi jälgimist, ehk ka vaadata programmi läbi auklikuks lõigatud fotode, seejärel matta teler peale pidulikku lõuna-sööki. Instruksioonide võimalik tagajärg pidanuks Vostelli arvates olema publiku krii-tilise suhtumise tekkimine TV suhtes. 1973. viis H. Ortlieb läbi 30-minutilise saate vöö-ristusbarjääri ületamiseks vaataja ja TV va-hel, milles palus vaatajaid oma hingamissage-duse taktis telerit sisse ja välja lülitada. Sel moel muutus kunstniku arvates passiivne retseptioon TV-programmi aktiivseks mõju-tamiseks, sellega manipuleerimiseks. TV-eks-perimenti kujutab endast 1975. a. Richard Kriesche Austria TV-s videoalasel diskussiooni-l läbiviidud «Blackout». Saate eetrissemine-kuks oli Kriesche silmadel must side. Peale esimesi lauseid video üle käsutas kunstnik operaatorid endale võimalikult lähedale ja samas lasti ekraan korraaks pimedaks. Krie-sche tõlgenduses oli tema pime situatsioon vastus TV-estetikale. Kommunikatsioon via TV on võimalik vaid kui mõlemad — saatja ja vastuvõtja — on võrdses olukorras. Krie-sche arvates nägi TV auditoorium olukorda, milles ta ise auditooriumi suhtes oli.

1970. aastail tekkis läänemaailmas terve põlv-kond noori kunstnikke, kellele videos ja TV-pildis mõtlemine ja kujutlemine oli loomuli-kuks. Nad olid noorem, nn. TV-generatsioon, kelle teleri ees veedetud aeg oli umbes 15 000 tundi ja kes peale videosalvestuste löid võimalusi elektrooniliste environment'-ide, videoskulptuuride ja -installatsioonide jaoks. Video pole uus stiil, ütlevad video-klassikud, vaid ainult meedium, mida saab sisu ja vormis mitmekesiselt kasutada. Ta on ka uus vahendaja vana sisu jaoks, mis ei välista vana teisendumist uueks või ainult uuena paistvaks.

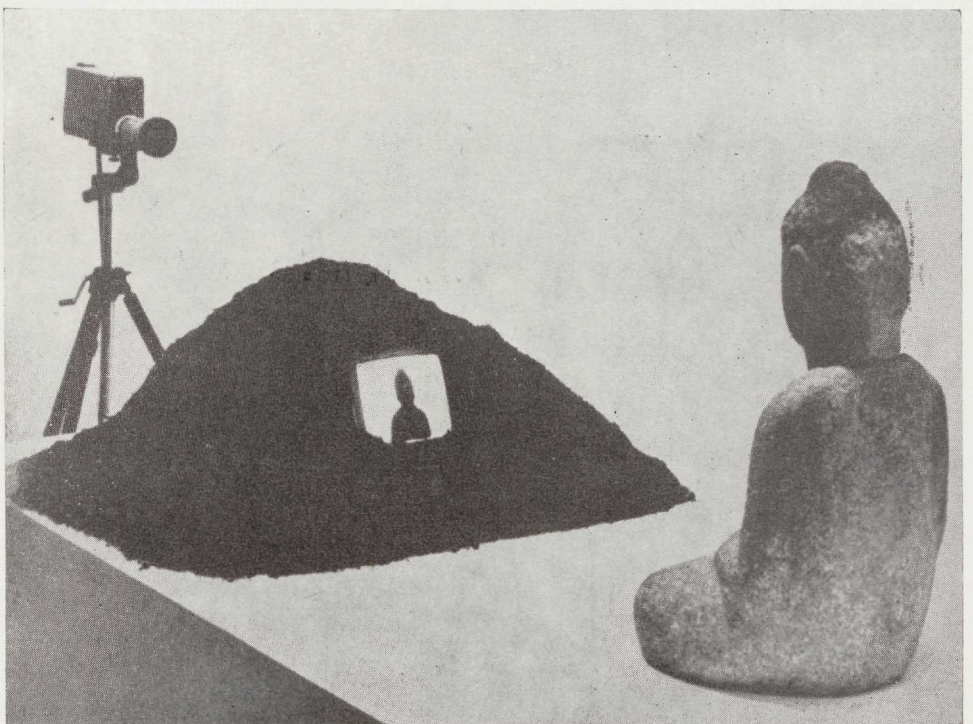
Videokunsti arengu olulisem periood jääb 1970. aastatesse, mil mitmete Euroopa riikide kultuurisfäärid koondasid oma finantsid vi-deole. Videovahendite kalliduse tõttu kunstni-kud ja kunstiinstitutsioonid ühinesid, kunstni-kud kasutasid ühist tehnikat ja videoteeki. Videostuudiod, workshopid ja videorühmitu-sed tekkisid mitmete tehnikakoolide, kunsti-kolledžite ning TV- ja filmiõppeasutuste juurde.

1973. toimus Austrias Grazis kolme riigi osa-võtul biennaal «Trigon 73» — esimene tõsi-sem audiovisuaalse produktsiooni näitus. Vi-deoprogramm koostati Euroopa ja Ameerika Ühendriikide materjalidest. Neist koostati ka videoteek, mis tulevikus pidi töötama video-



48. Nam June Paik. TV Buddha. 1974.

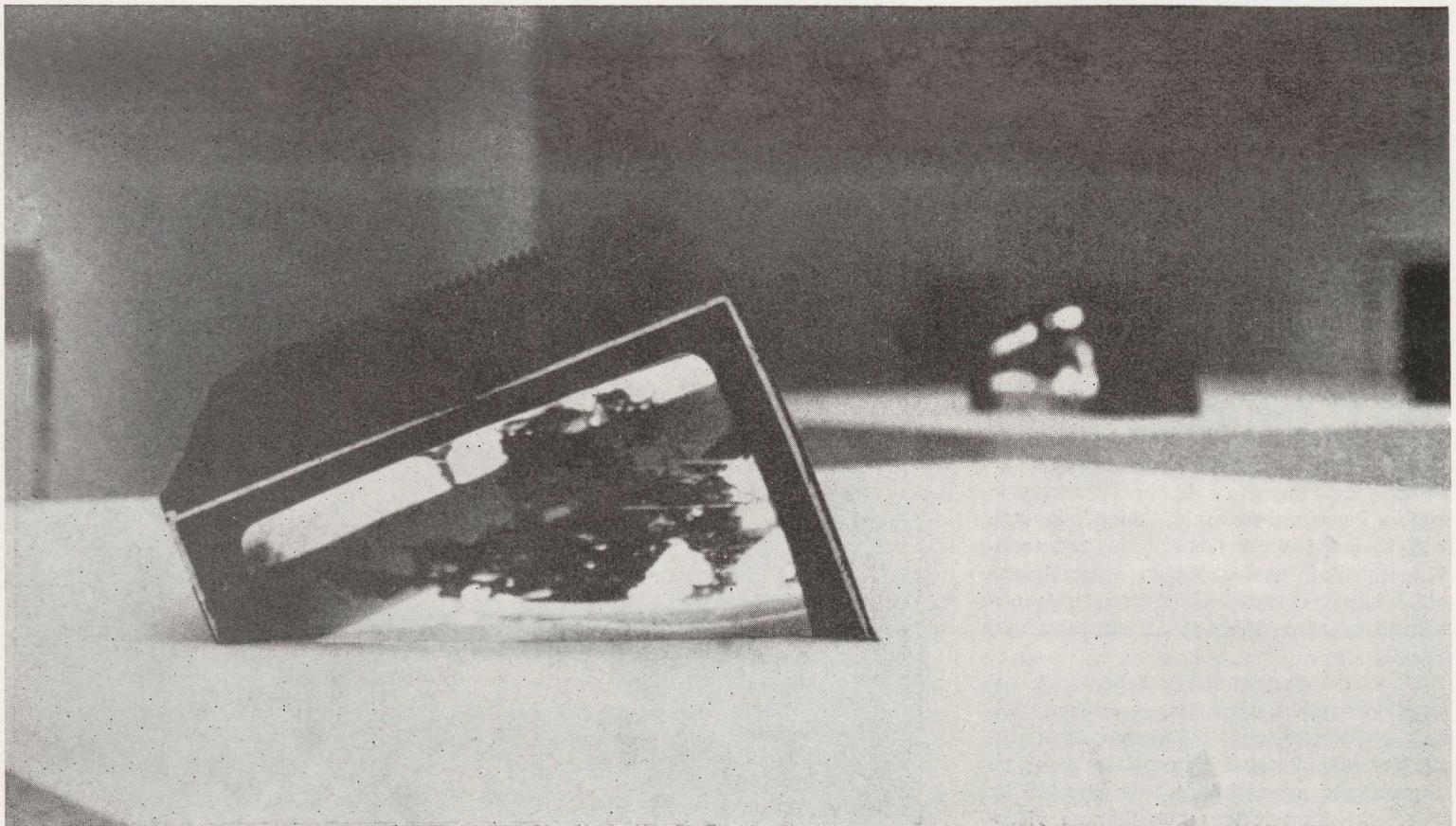
49. Nam June Paik. TV Buddha. 1974–82. Installatsioon Whitney muuseumis.

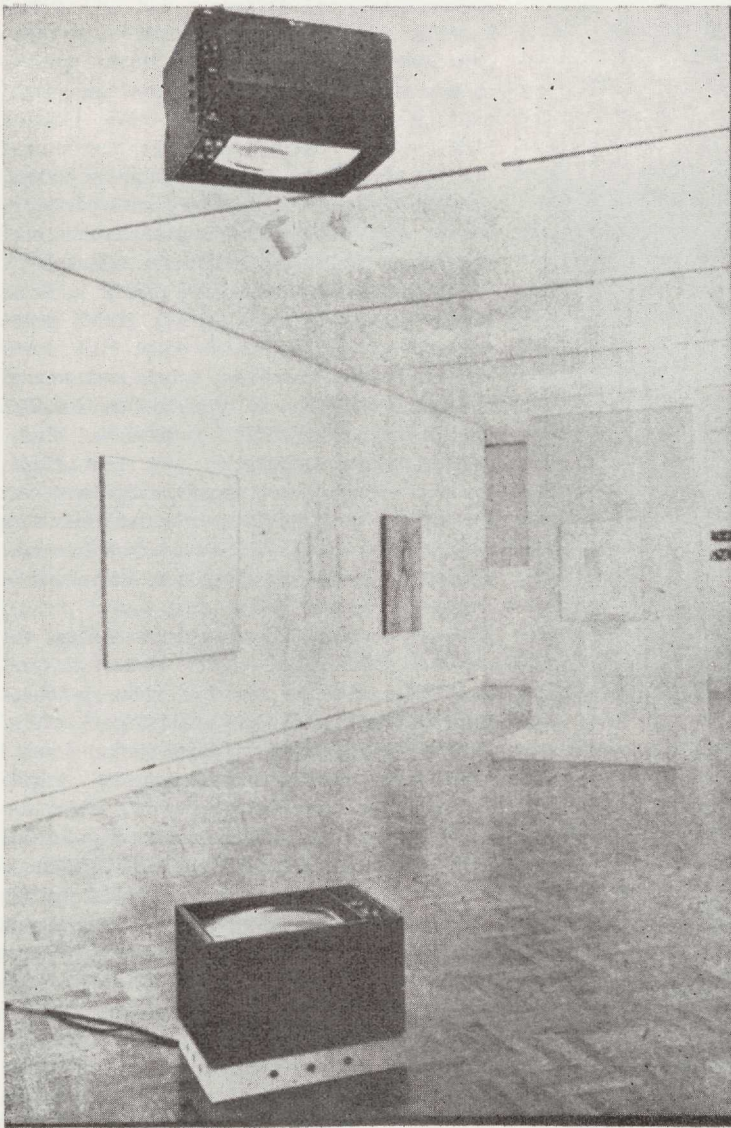




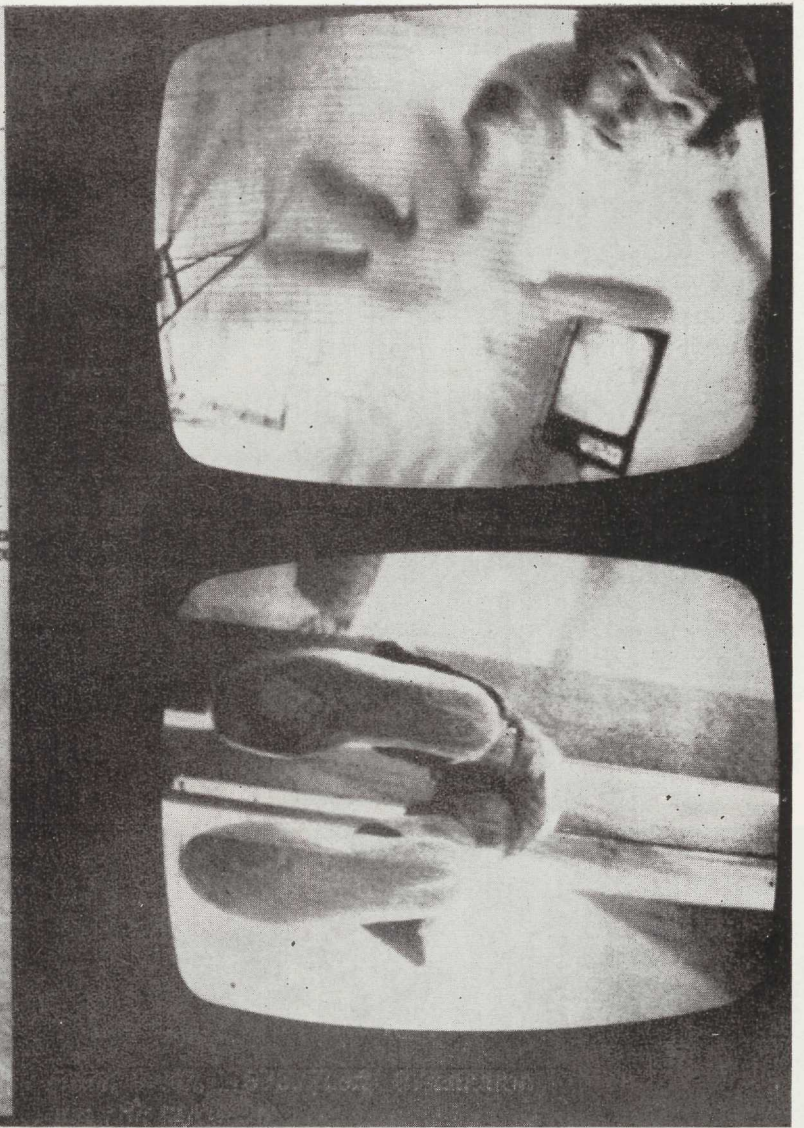
50. Nam June Paik. Rippuv TV. «Kala lendab taevas». 1975–1980.

51. Wolf Kahlen. Uppuv monitor (pildil). 1981.

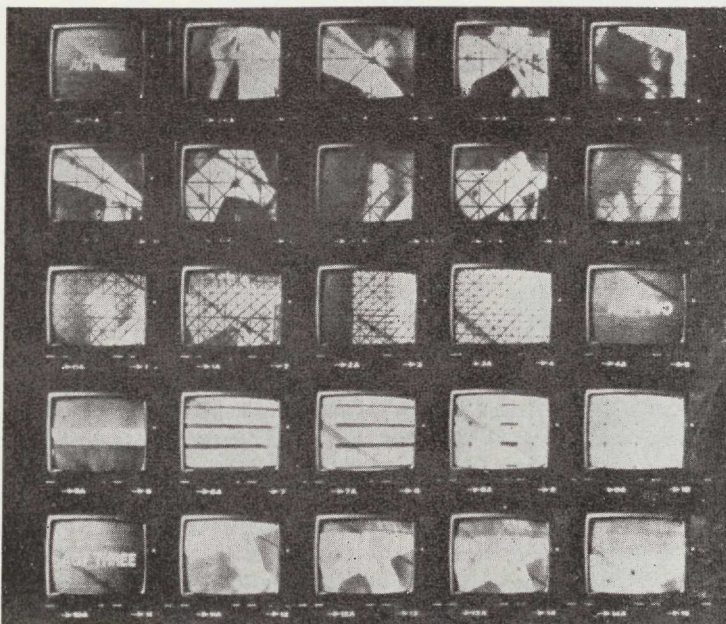




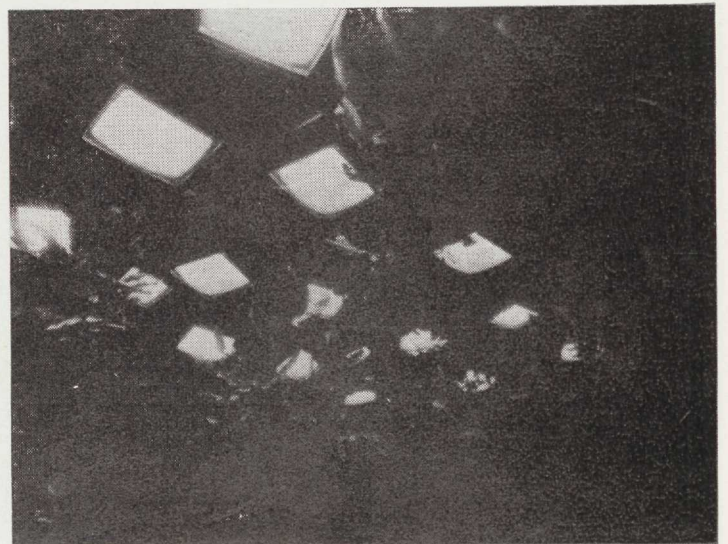
52. Põrand. Lagi. 1975.

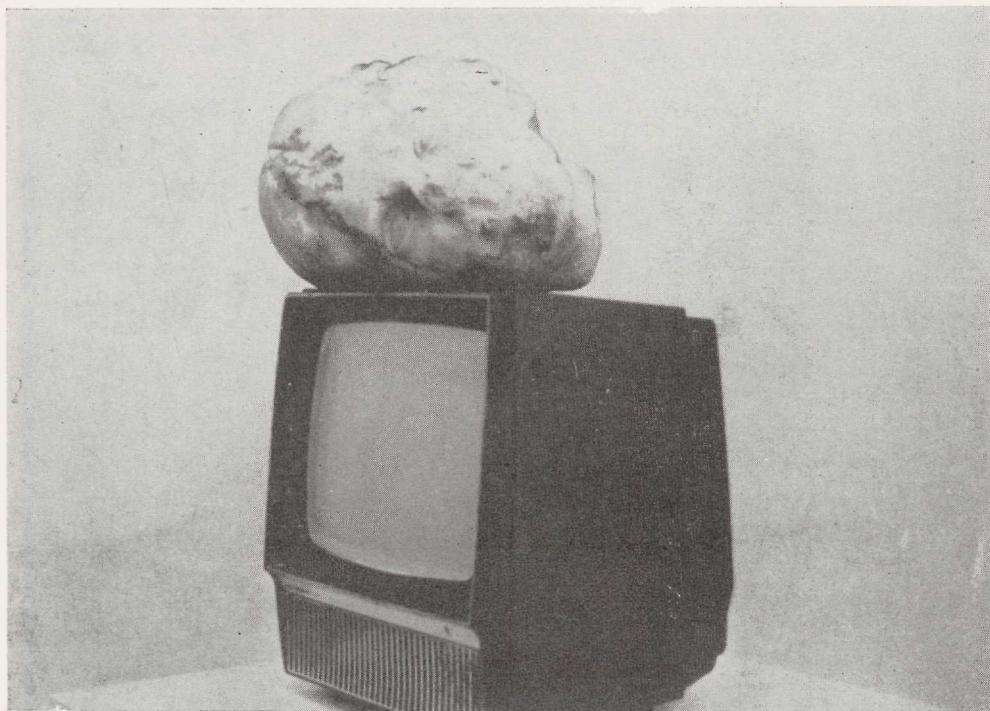


53. Mark. Verstockt. Viis tegevust ekraanil.



54. Nam June Paik. TV-aed. 1974.

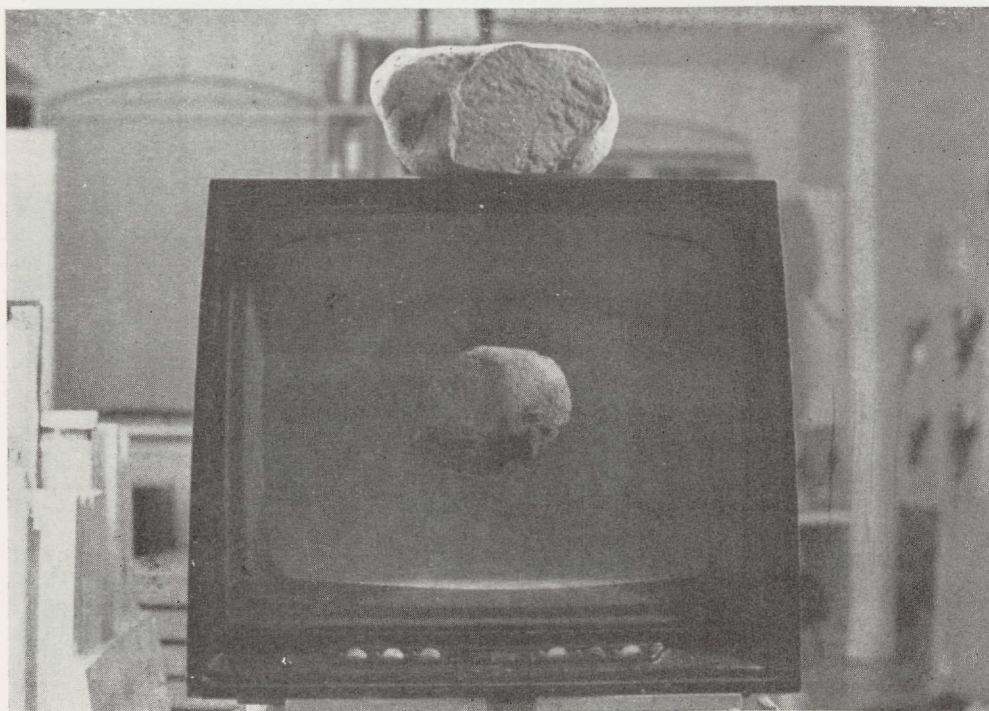
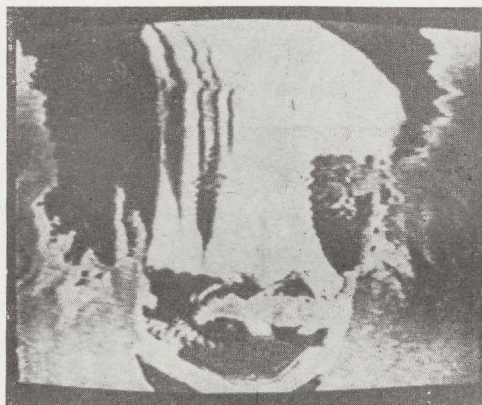




55. Wolf Kahlen. Video Prag. 1985.
56. Ture Sjölander ja Lars Weck. Maal Mona Lisa sünteesitud kujutisest. 1968.



57. Erich Siegel. Einstein. Planeetide sümfoonia. Homsest ei või keegi teada. 1968.
58. Wolf Kahlen. Noored kivid. 1971.



dokumentatsiooni töökojana ja sisaldama kohalike ning välismaiste kunstnike loomingu. Kohalik kultuuriadministratsioon paraku ei soosinud toimuvat ja pidas videokunsti vaid kehvapoolseks televisiooniks. Video ideed polnud vastuvõetavad ka muuseumidele ja galeriidele. Televisioon heitis video-projektidele ette esteetilist raskepärasust, sisulist ähmasust, kritiseeris neid moraliseerivast vaatevinklist ja ilu/mitteilu seisukohalt. TV suhtumise mõttes on see ilmselt ka loomulik. Briti videokriitiku Mark Kideli seletusel polegi võimalik leida ühist keelt tele-režissööride ja kunstnike vahel, sest nende maailmad on erinevad. Erinevad on ka TV ja videokunsti keeled. TV on peamiselt illustreeritud ajakirjandus, üht või teist tüüpi lood ja sündmused; massikommunikatsiooni grammatika on põhiliselt verbaalne/lineaarne/ratsionaalne ja vastandub visuaalsele/lateraalsele/ekspressiivsele keelele, mis on omasem videotaistele.

1976. a. korraldati Grazis rahvusvaheline videoalane konverents, millel käsitletud teemad räägivad enda eest ise: video ja ühiskond; video ja/või kaabeltelevisiooni poliitika; video ja haridus; video ja/kui kunst. Konverentsi publikatsioonid koondati kogumikku, mille põhijärelduseks oli väide videost kui maailma defineerimise vahendist. Olles videoga tuttav vaid pinnaliselt ja omamata vahetut kokkupuudet videokunstiga oleks mõistlik video-fenomeni käsitlemiseks kasutada valmisskeeme. Wulf Hertzogenrath kirjeldab videokunsti nelja areaalina (1976). Esimesse kuuluvad levi-TV-s edastatavad salvestused ja auditoriumi provotseerimiseks eetrisse esitatavad mängud. Samuti instruktsioonid mingiks käitumiseks, publiku hoiakute mõjutamiseks TV või iseenda suhtes. Teiseks on elektroonikavaldkond lõpmatute võimalustega video-pildi moonutamiseks, ka video-süntesaatorid ja kompuuteranimatsioon. Kolmandat areaali esindavad video-teraapia, -performance, -mängud ja -kommunikatsioon. Samuti loovustreeningud, loovuse stimuleerimine videoga, sotsiaalteraapilised kitsale gruppidele või laiemale auditoriumile mõeldud videomängud.

Video neljandaks areaaliks nimetab W. Hertzogenrath video-installatsioone ja -objekte. Video-objektides omab salvestus reeglina täiendavat otstarvet. Põhiline on siin ruumiline ese või objekt ise. Monitor või TV-karp on siin visuaalse sündmuse/objekti fragmendiks või detailiks. Wolf Kahleni videoskulptuurides ei pruugi monitor isegi töötada, vaid kuulub objekti «surnud» ehituskivina.

Installatsioonides paiknevad monitorid ühte või mitut salvestust esitavate ekraanide gruppina või on asetatud võõristavasse keskkonda. N. J. Paiki teoses «TV-aed» (1974) on kümme TV-d asetatud põrandale ja nende vahele pottides taimed. Seda võiks nimetada pigem TV- ehk video-environmentiks, millega sarnaneb ka sama autori 1975–80 loodud «Fish Flies on Sky» («Kala lendab taevas»), nn. Hanging TV, kus kolmkümmend värvitelrit on riputatud lakke ning ekraani-

del ujuvad kalad. Zen-budistlike ideedega seob oma installatsioone Shigeko Kubota («Video-haiku», 1981) ja pidades oma eeskujuks M. Duchamp'i, on «tõlkinud» videosse mitmeid dadaisti tippteoseid («Trepist las-kuv akt», «Jalgratas» jt.). TV siirdamist inimlikku argielle kasutab N. J. Paik töödes «TV-voodi», «TV-tšello» (koos tšellisti Charlotte Moormaniga), «TV-päikesetõus», «Zen TV jaoks»; vast tuntuim on «Video-Buddha» (1974 ja 1982), videomeditatsioon, milles kivist budaskulptuur asetseb vastastikku oma projektsiooniga videomonitoril. Environment-laadne on Ira Schneideri video-installatsioon «Manhattan on saar» (1974), mis on kujundatud ruumiks kümnekonna monitoriga, mis oma paigutusega matkivad saare topoloogiat: saare maismaosa, linna ja seda ümbritsevat veepinda. Perimeetril asuvatel monitoridel näidati linnavaateid, mis olid salvestatud ümber saare sõitvalt mootorpaadilt, keskel paiknevatel monitoridel jooksid kaadrid tsentrumist. Kujukalt väljendus linn kui tervik — kivehitiste konglomeraadina ja paigana ümbruses.

W. Hertzogenrathi kategooriasse sobiksid ka inglaste tööd. Clive Richardsoni videos «Balloon Piece» (1972) näidatakse palli täispuhumist. Puhuja on ekraanil elusuuruses. Palli suurenedes kaamera eemaldub, jättes õhupalli mõõtmel muutumatuks, puhuja pea suurus ekraanil väheneb proportsionaalselt õhupalli paisumisega. Õhupalli lõhkemisel paisub pea endistesse mõõtmetesse. David Halli «TV Pieces» (1971) esitati Šoti TV-s saadete vahelaladena. Puhtal ekraanil, mille paremal üleval on avatud veekraan, näeb vaataja vett, mis «täidab» järk-järgult elektronkiiretoru — ekraani. Seejärel avatakse kork ja ekraan tühjeneb. Näiliselt mõttetud vahelalad mõjuvad ilmselt televaataja emotsioonidele. Visuaalne vaimukus ja sisuline pretensioonitus on kontrastiks tavapärasele verbaal-ratsionaalsele teleinformatsioonile.

Vist pole liialdus kinnitada, et kõik uus on videokunsti juba tehtud. Ammendatud on põhiliselt ehk tehnilised võimalused, lõpmatuks jääb aga teemadering, mille käsitlemiseks võib videot kasutada. Põhjalikult tegelevad videokunstiga asjatundjad semiootika, sotsioloogia, psühholoogia jt. erialade seisukohalt. Briti videolooja ja -kriitik Stuart Marshall arutleb videokunsti psühhoanalüüsi terminites. Tsiteerides klassikuid S. Freudi, C. Levi-Straussi, J. Lacani, J.-P. Sartre'i esitab autor üsna veenvaid mõttekäike. Artikli lõpetuseks tahaksingi nendel veidi peatuda. Videotaistel, väidab autor, on potentsiaalsesse auditooriumisse samasugune suhe nagu unenäol psühhoanalüütikusse. Neid võib mõista vaid kriitikute või kunstiajakirjade ettevalmistava teksti tagajärjel. Kunstniku suhtes, kes kasutab videot monoloogiks, käitub videotehnoloogia kui barrikaad, suurendades tema võõrandumist. Tehnoloogia on eksternaliseeritud ego liigiks.

Video kasutamises on tekkinud teatud kunstnik/video konfrontatsioon: tegeldakse mitte niivõrd selleks, et avastada, mida nad suudavad teha meediumiga, vaid mida mee-

dium teeb nendega. Videokunsti olulisim joon — tautoloogia ja refleksiivsus on 60. ja 70. aastate kunstile iseloomulikud tervikuna. (Videotautoloogia: kaamera on suunatud monitorile, millest paistab lõpmatu hulk kahanevaid monitore.) Selline tautoloogiline kujutis on mingis mõttes metafoor teooria jaoks, mis suudab analüüsida omaenda aksioome (semiootika, matemaatika, psühhoanalüüs jne.). Sel teel on videokunstnikest saanud teoreetikud, kelle põhitegevuseks on tihti videokoodi enese analüüs. Pideva tagasivõimalus lubab kunstnikul võtta teose objektiks oma teadvuse. Kunstnik konfronteerub tehnikaga ja oma kujutisega selles, tema huvi meediumi suhtes muutub huviks iseenese vastu. Kunstnikkonna videotheooria on ootamatult muutunud teadvuse ja isesuse (selfhood) mõistete eksamineerimiseks, mistõttu see piirkond assotsieerub psühhoanalüütilise teooriaga. Marshall väidab, et videokunst on imaginaarse regressiooni staadiumis, ehk kujundlikus tagasiarengus. See on tingitud sageli kaamera statsionaarsusest, mis on ka videokeele iseärasuseks, sest kunstnik teeb tööd üksi. Videole iseloomulik on ta tavapärase filmikeele puudumine, millest ka näiline «videokunstitus». See on ka olulisem erinevus videokunsti ja TV vahel.

Videos väljendub igatsus eneserealisatsiooni võimaluse ja nostalgia kaotatud isesuse (self) järele. B. Kurtz: kui kaamera on minul, ma olen rohkem kui ma ise — ma olen ma ise ja mu täendus. A. Dupuy: mitmetest salvestustest nähtub, et kaamerat on kasutatud kui peeglit. Filmikaameraga pole see võimalik, sest kaameramehe juuresolek mõjuks häirivalt.

Videot kasutatakse sageli kui peeglit. Näiteks Joan Jonesi «Duet» (1972), milles kunstnik ulub oma monitorist paistva kujutise peale. «Vasak pool, parem pool» (1972) esitatakse vahetult mittepööratud videokujutise ja peegli pööratud kujutise peale. Vito Acconci kasutab videot seoses performance'iga ja esitab neis autobiograafilist materjali koos oma keha kasutamisega. Hermine Freed «Kaks palet» (1973) konfronteerib oma videokujutisi. Friederike Pezoldi tööd on näiteks video intiimsest kasutamisest, ta kirjutab: video on enesevaatlemise intiimne tööriist; see võib olla isiklik päevik, näidates emotsioone, mille abil võib rekonstrueerida kunagi toimunud sündmuse atmosfääri. Sellega seoses võrdleb Marshall kunstnike enese-käsitlust video vahendusel Freudi nartsissimikäsitlusega ja leiab rohkesti paralleele. Kunstniku jaoks on enese monitorist vaatamine kui harjutus peegliga esmaseks identifitseerimiseks ja samastumiseks kujuteldava auditooriumiga (=fantaasiaga) on võrdväärne vaatamisega kaamerasse. Kaamera kui monströösne kõikenägev silm introjitseerib kunstniku kujutise ja projitseerib selle auditooriumi esindajateni, pihustab kujutise nendeni. Videotöödele on omased jooned, mis sarnanevad alateadvuse olulisemate mehhanismidega: nihe ajas ja ruumis ning kondensatsioon — informatsiooni tihendamine ajas ja ruumis.

Videokasutuse täielik kirjeldamine kujutava kunstina käib üle jõu ilmselt ka selle kunsti loojatele ja tõlgendajatele. Selgeks pole vaieldud ka videokunsti piirid. Kahast ühesugusest videost võib üks osutada kunsti hulka kuuluvaks selle tõttu, et on loodud kunstniku poolt, kelle loomingulisel žestil on niiõelda kunstiline kate. Tihti on video kunstina võetavuse kriteeriumiks selle publitseeritus või äramainitus kunstiajakirjas. Põhijoonetes on video- ja videokunstivaimustus juba möödunud. Mugava tehnilise töövahendi ümber on säilinud esjalik elevus, mis peale ideede pakkimise ja edastamise vahendi on ka sobivaks märkmikuks või visandiplokiks. Mitteprofessionaalsete, mitteformaalsete jt. ühiskondlike gruppide teenistuses sai videot oma-asja-ajamise vahend ja ka moodus, kuidas neid asju laiemale auditooriumile esitatakse. Video sellise omaduse abi on märkimisväärne moraalsel (või teistsuguste!) põhjustel diskrimineeritavate vähemusgruppide jaoks, kellele jääb video oma probleemide avaldamisel pea ainsaks väljundiks. Iseloomulik on selles mõttes USA homoseksualistide olukord, mis asjaosaliste poolt videos serverituna on leidnud tee kunstigaleriidesse ja -ajakirjadesse.

Video on teatud mõttes selle tipp, mille poole kunst on püüelnud juba renessansist alates — reaalsuse tõepärane kujutamine. Ent selgub, et see on petlik. Videokasutuse mitmekesisus on loonud kireva videoreaaluse, millel tänu autorite loomingulisele leidlikkusele on vähe pistmist reaalsusega. Teravikliku aja-kujutise masinana on videost saanud unenäoline masin. Masin, mis loob pooleldi-olevat ja -olematut fantoomset ebamaailma, milles meiegi sarnaneme fantoomidega.

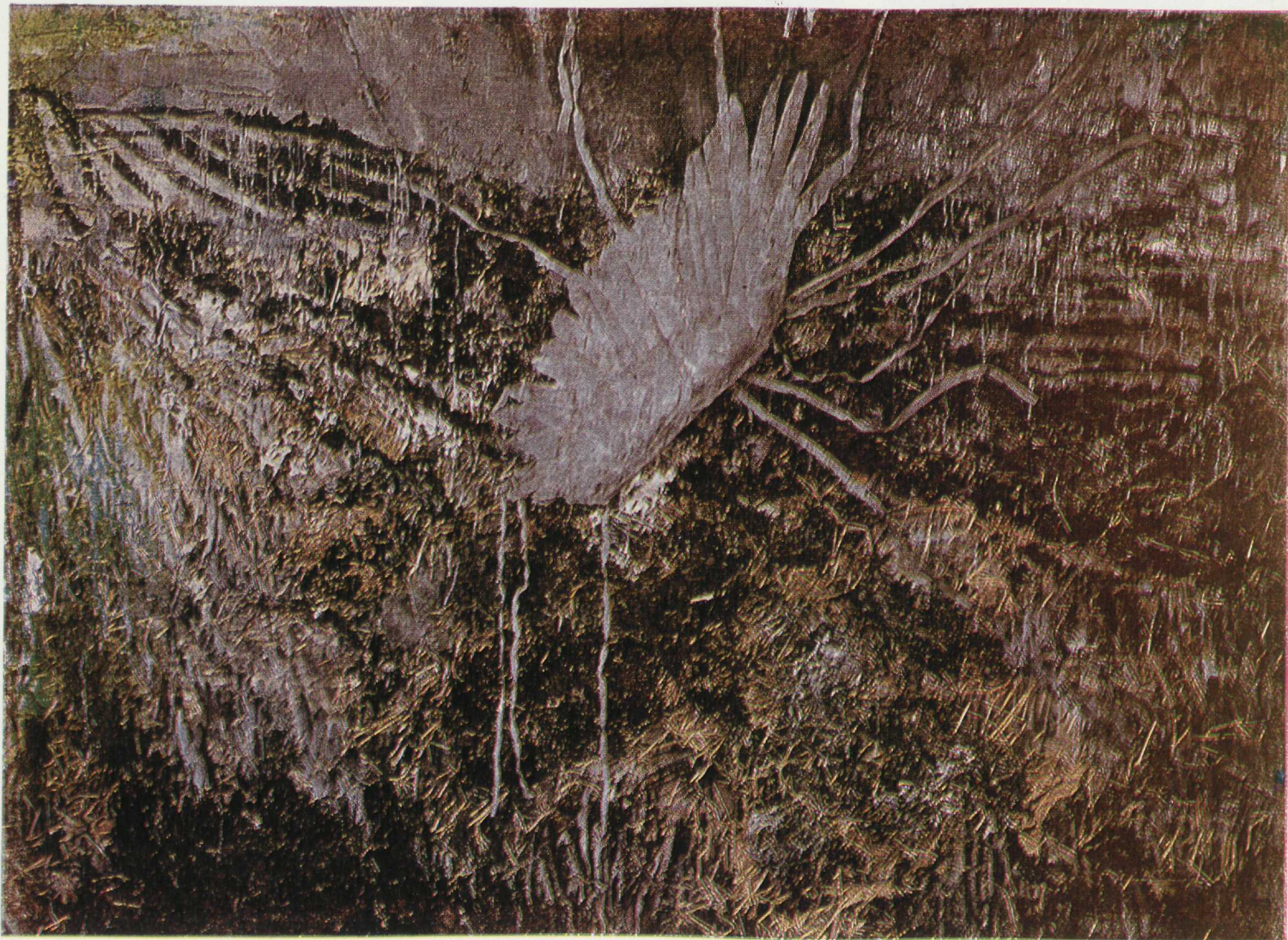
Kasutatud kirjandus

1. B. Adams. Zen and the Art of Video. — «Art in America», May, 1982.
2. B. Catoir. Film und Video: Verändern die technischen Medien die künstlerische Aussage. — «Das Kunstwerk», 1, 1980.
3. H. Friedel. Was ist Videokunst?: Ein neues künstlerisches Bildmittel und seine Entwicklung. — «Artis», November, 1982.
4. E. Grishaw. Faszination mit dem Fernseher: Zur Retrospektive des Vaters der Videokunst Nam June Paik. — «Artis», Oktober, 1982.
5. D. Hall. British Video Art. — «Studio International», May/June, 1976.
6. W. Herzogenrath. Video Art in West Germany. — «Studio International», May/June, 1976.
7. W. Kahlen. Videoskulpturen, 1969—1986. Berlin, 1986.
8. M. Kidel. Video Art and British TV. — «Studio International», May/June, 1976.
9. R. Kriesche. The State of Austrian Video. — «Studio International», May/June, 1976.
10. S. Marshall. Video Art, the Imaginary and the Parole Vide. — «Studio International», May/June, 1976.
11. C. Owens. Phantasmagoria of the Media. — «Art in America», May, 1982.
12. D. Ross. A Provisional Overview of Artist's Television in the US. — «Studio International», May/June, 1976.



59. Anselm Kiefer. Meisterlaulja. Segatehnika. 1981.

60. Anselm Kiefer. Wölundi laul (tiivaga). Õli, emulsioon. 1982.



ANSELM KIEFER

JAAK KANGILASKI

1969. aasta 9. ja 31. mail kell kolm peale lõunat astus hollandi kunstnik Jan Dibbets Amsterdami ühe maja rõdule ja tõstis seal parema käe pöidla. Teadet neist sündmustest levitasid eri maade kunstimuseumidele ja galeriidele saadetud postkaardid. Oli kontseptualismi ja body-art'i kõrgaeg. Teose kui tegelikkuse meelise peegelduse ja ostetava-müüdava objekti loomise asemel tegeldi kunsti-mittekunsti piiril balansseerimisega, nullpunkti kompimisega, kunsti olemasoluks vajalike tingimuste süstemaatilise analüüsi. Keskse tähenduse omandasid kunstniku isik, tema tegevus, tema žestid. Samal ajal välistas jahedalt kaalutlev, tihti irooniline ellusuhtumine kunstniku vahetu emotsionaalsuse, isikliku eneseväljenduse. Isiksus kahestus katsejānaseks ja kiretuks vaatlejaks, registreerijaks.

Samal 1969. aastal sai laiemalt ja vist veel skandaalsemalt tuntuks ka Anselm Kiefer, kuulsamaid SLV kaasaegseid kunstnikke, kelle loomingus praegu nähakse jõulist emotsionaalset eneseväljendust. 1969. aasta suvel reisis sellal 24-aastane Anselm Kiefer mööda Euroopat. Tema riietus meenutas kurikuulsat SS-lase mundrit. Peatudes rahvarohketes, turistide meeliskohtades, tardus ta paigale ja tõstis käe hitlerlikuks tervituseks. Sellisesse poosi jäi ta seisma, vaenulikult või pilkavalt, kuid siiski euroopalikult tolerantset reageeriva inimhulga ette, kuni teda jõuti pildistada. Aasta lõpul avaldas ta sarja fotosid iseendast koondpealkirjaga «Suve ja sügise vahel 1969 okupeerisin ma Šveitsi, Prantsusmaa ja Itaalia». Kiefer pildistas ennast ka kodus põlvil vannivees seisvana samas riietuses ja poosis. Nõnda saadud fotod on aluseks kogumikule «Mere-lõvi» (viide II maailmasõja aegsele koodnimele).

Taolised veider-skandaalsed ettevõtmised annavad ennast ilmselt seostada kontseptualismiga, kuid näiteks Dibbetsiga võrreldes oli neil teistsugune vaimne ja hingeline tagamaa. Lihtne, kuid vale oleks neis näha neofašistlikku huligaansust. Kunstniku hilisem areng näitab, et tegemist oli hoopis vāārikamate ühiskondlike ja isiklike probleemidega. Nende mõistmiseks peame kasvõi visandlikult meenutama Lāāne-Saksa vaimuelu arengut sõjajārgseil aastakümneil. 1945. aasta oli sakslastele rahvusliku katastroofi aasta, omamoodi nullpunkt, kust tuli uuesti alustada. Purustatud maal valitses nālg ja laos. Poliitiline tegevus oli okupatsioonivõimude poolt praktiliselt



61. «Suvest kuni 1969. aasta lõpuni okupeerisin ma Šveitsi, Prantsusmaa ja Itaalia». A. Kiefer.

keelatud. Natslikku ideoloogiat oli tabanud täielik krahh, antifašistliku või mittefašistliku ideoloogia areng aga oli läbi lõigatud ning need hakkasid alles suure vaevaga taastuma. Paljude sakslaste jaoks oli igasugune poliitika ja ideoloogia kompromiteeritud, eriti totaalset aga muidugi rahvuslike rõhuasetustega poliitika ja ideoloogia. Tüüpiline oli osalt teadlik, tõenäoliselt aga rohkem ebateadlik püüe amerikaniseeruda, unustada kõik spetsiifiliselt saksaalik. Poliitika ja ideoloogia poolt jäetud tühjuse täitis eraelu ja majanduslik aktiivsus. Viimasest algas ka rahvusliku eneseteadvuse taastumine. SLV majandusime üks strateege, hilisem kantsler L. Erhard saigi varsti öelda: «Wir sind wieder wer», oleme jälle keegi. Eneseteadvuse taastamisel püüdsid sõjaeelsed ja -aegsed põlvkonnad unustada fašistlikku minevikku. Denatsifitseerimist elati läbi kui enda suhtes välist. Ka ajaloo uurimist ja õpetamist iseloomustas positivistlik, distantseeritud kirjeldus, mis pealegi lähiminekuga kõige süngemad tõsiasjad jättis ainult ekspertide kitsa ringi teadmiseks. SLV kultuuriteoreetik I. Fetscher kirjutas: «Natsism töödeldi meil läbi bürokraatlikult ja õiguslikult, historiograafiliselt ja rahanduslikult, aga see jäi ületamata poliitiliselt ja emotsionaalselt». Alles 60. aastail astus ellu uus põlvkond, kelle jaoks ideoloogia ja emotsioonid olid jälle vāārtus, kuid veel mitte seoses Saksamaaga. III maailma vabadusliikumised ja uusvasaklik internationalism andsid väljaelamiskanali vasakpoolsele noorsoole, kodanlik seltskond aga vaimustus kosmopoliitilisest tarbimisideoloogiast ja tehnilise progressi ulmelistest tulevikunāgemustest. Oma maa, eriti selle fašistlik ajalugu jäid endiselt emotsionaalselt tabuks, kollektiivselt tõrjutuks.

1969. aasta paiku hakkas aga olukord muutuma. Uusvasaklus oli eelmisel aastal oma apogee ületanud ja III maailma vastuolulisus oli purustanud mitmeid illusioone. Ühiskondlikku tegevust alustas esimene peale sõda sündinud põlvkond, kelle hulka kuulus ka A. Kiefer. Ülaltoodu foonil mõjuvad tema provokatiivsed tembud katsena leida kontakti tõrjutud rahvusliku minevikuga. Tõrjutu teadvustamist, teadlikku läbielamist on peetud oluliseks individuaalse psühhoteraapias, küllap vajab vahel ka rahvuslik psühholoogia analoogilist abi. Ilsemaks sai selline tõlgendus 70. aastail, kui Kiefer pöördus land-art'i vahendite poole. Aastakümne alguses oli



62. Anselm Kiefer. 1978. aastal populaarsed Saksa ajaloo ja kirjanduse kangelased. Tee IV, 1978.

ta õpetajaks J. Beuys, eelmise põlvkonna võõraslaps. (Kultuuriajaloo os tavaline, et eelkäijatele vastanduv uus põlvkond vähemalt eneseleidmise tee alguses koondub mõne eelmise põlvkonna marginaalse, ebatüüpilise esindaja ümber. Mitmed 80. aastate tuntud saksa kunstnikud on Beuysi otsesed või kaudsed õpilased, näiteks ka Jörg Immendorf, kelle tööde temaatika ja ideestik on lähedane Kieferi loomingule.) Beuysi jälgedes oli esialgu ka Kieferi põhiliseks meediumiks foto, kuid järk-järgult hakkab ta hiiglasuurtele fotopindadele peale maalima ning fotopaberi asemele ilmub mõnikord ka lõuend. Mõnedes teostes jääb must-valge foto ekspressiivsete värvimasside vahelt läbi paistma, mõned teised aga hakkavad tehniliselt meenutama isegi traditsioonilist maalikunsti. Siiski on Kieferi vahenditeks värvi kõrval tihti kollaaži mitmesugustest materjalidest (liiv, õled, rohkõrred, paber). Väga iseloomulik on ka maalipinnast ettepoole ulatuvate detailide või objektide kasutamine.

Kieferi teoste tüüpilisteks motiivideks on kultuuriajalooliselt või poliitiliselt olulised maastikud ja hooned, mille tähenduse konkreetsust lisavad värvi sisse kirjutatud nimed ja tekstid, kuulsate sakslaste portreed ja embleemitaolised märgid. Rõhutatud tsentraalperspektiiviga metsa- ja põllumaastikud või siseruumide vaated moodustavad nagu teatrilava, mida kunstnik näitejuhina kasutab. Tühi, avar ruum mõjub pingestatuna, ja nagu heas lavastuses, nii vallandab ka siin assotsiatsioonideahela mõni napp, aga täpne detail või žest. Näiteks maal 'Ikarus' (1981) lendab poriselt või põletatult mõjuva põllumaa kohal kunstniku paleti külge kinnitatud tiib. «Wölundi laulus» (1982) on tinast tiib kinnitatud pildipinnast ettepoole. Maal «Tundmatule maalijale» (1983) kujutab vanaegiptuse, aga ka fašistlikku arhitektuuri meenutavate sammastega ümbritsetud siseõue, mille keskel hapral alusel seisab kunstniku palett.

Kieferi kontseptualisti-minevik elab edasi ka paljudes 80. aastate teostes. Näiteks «Balduri unenägudes» (1983) liitis kunstnik pildile reaalsed õlekõrred samalt kõrrepõllult, mida kujutav fotosuurendus oli maali aluseks.

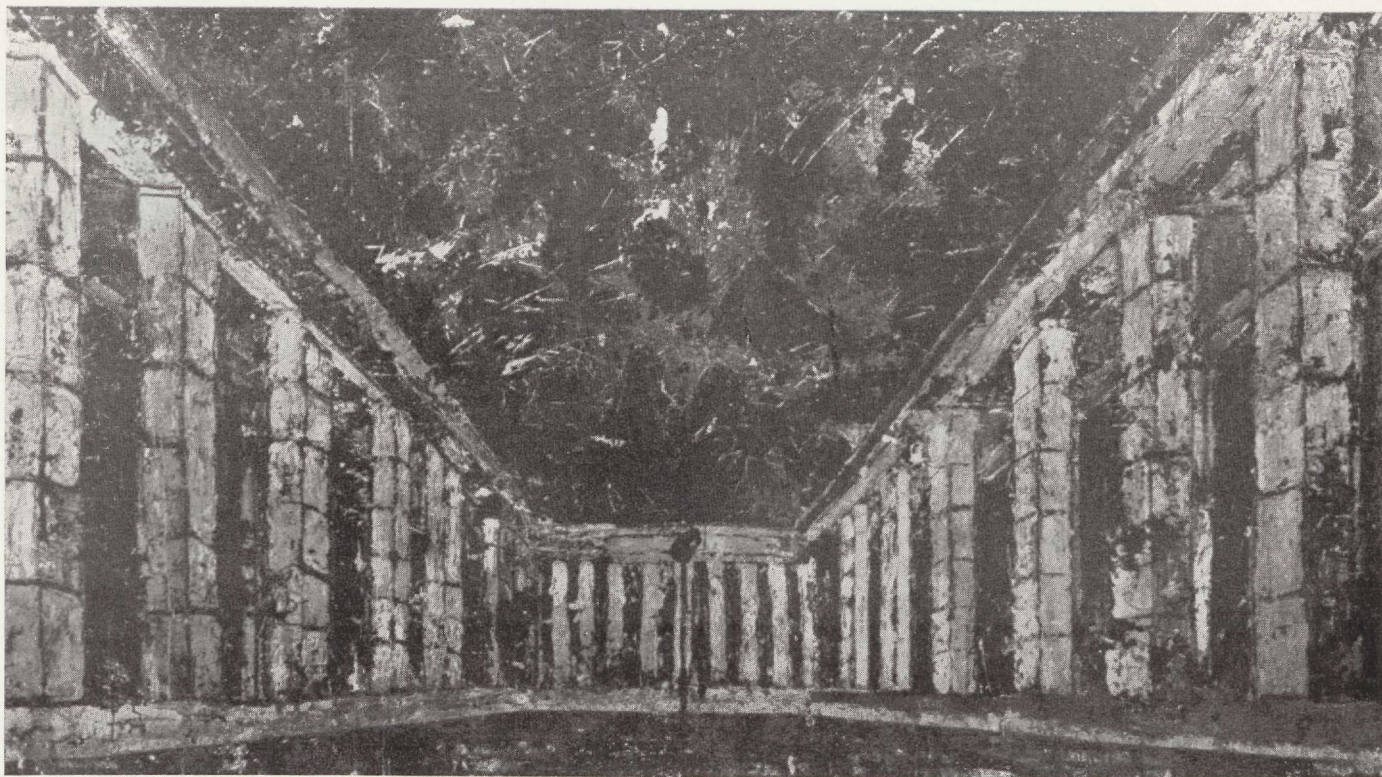
Viited saksa ajaloo või germaani mütoloogiale on esitatud ilma otse ühetähendusliku kommentaarita. Saksa väepealikeute, filosoofide ja kirjanike portreed, Riigikantsleivi varemeid või Nürnbergi ümbrust esitleb ta jõuliselt, provokatsiooniliselt, aga oma-poolse hinnanguta. Vaatajas tekkiv tähendus on vastuoluline ja paljuski sõltuv tema enda hingelisest ja vaimsest kontekstist, poliitilistest hoiakutest, teadliku ja tõrjutu piirjoontest. Kiefer on öelnud, et ta teab, mis on hea ja mis on paha, aga oma töödes ei tahtvatki seda demonstreerida. Mingi objekti näitamine polevat veel selle toetamine või ülistamine. «Ma ainult toon päevavalgele asju, mis on peidetud, mis on unustatud.»

Kindlasti võib taoline vaataja silmitsisurumine raskete tõrjutud reaalsega esile tuua ambivalentseid, aga tugevaid, isegi tormilisi emotsioone. Eriti ilmne on see nendes teostes, kus Kiefer formaalselt läheneb kõige õudsemale ja sakslaste poolt kõige enam tõrju-

tud lõigule nende ajaloos — juutide massimõrvale hitlerliku režiimi ajal. 1945. aastal ilmus juudi luuletaja Paul Celani (kes imekombel eluga pääses Auschwitzist, kus oma surma olid leidnud kõik tema sugulased ja sõbrad) poeem «Surma fuuga». Sügavalt traagilises teoses esineb «kuldjuukseline Margarete» saksluse ja «tuhajuukseline Sulamith» juutide sümbolina. Kieferi Margarete-Sulamith-sarja ängistus või angst on erakordselt sugestiivne. Väärrib rõhutamist, et just Kiefer on esimene (ja seni vist ainus) saksa kunstnik, kes on esinenud personaalnäitusega Iisraelis, Jeruusalemma muuseumis.

Kieferi kunsti retseptioon on tõepoolest olnud sama vastuoluline ja ambivalentne kui tema loomingki. 1980. aastal, kui Kieferi teoseid eksponeeriti Venezia biennaalil saksa paviljonis (ehitatud A. Speeri kavandi järgi), mõistis SLV kriitika tema kunsti praktiliselt üksmeelselt hukka ja enamasti oli selle avalikuks või varjatud põhjuseks just «furor teutonicuse» võõristus. USA-s ja mitmel pool mujal on kriitika hinnangud kõikunud äärmisest ülistusest täieliku eitamiseni.

Kaasaegsele kunstisituatsioonile on iseloomulik, et enamik hindajaid on vaieldud Kieferi tööde süzeede, konkreetsete märkide või objektide ühiskondliku tähenduse üle. Ometi oleks vale näha Kieferi kunsti sisu ainult poliitilises meeleavalduses või sotsiaalses psühhoteraapias. Tema loomingu visuaalne kujundiikkus on vähemalt samavõrra huvipakkuv. Õieti tuleks rõhutada süzeeliste ja maaliliste külgede, sisu ja vormi ühtsust. A. Pohlen kirjutab, et Kieferi jaoks on maal rituaalne tegevus, traditsiooni ja rahvusliku kultuuritraditsiooni vahendamine, aga ka omaette puhtmaaliline väärtus. Iga vahend (rohukõrs või värvilaik) on vajalik maalimise enda seisukohalt, aga on ka laetud isikliku müütilise või ajaloolise tähendusega. Näiteks õlekõrred on relikvium maast ja lõikusest, aga ka Margarete juusteks. Huvitav on ka Kieferi enda kommentaar tule ja põlenud pinna sagedase kasutamisele («Põletatud maa» on Kieferi ühe teose nimi): «Taganevad väed põletavad ala, mille nad maha jätvavad, et vaenlane ei saaks seal enam midagi toota. Maalikunstis ma ei taha illustreerida tavalist sõjalist operatsiooni, vaid ma tahan kujutada tänapäeva probleeme maalikunstis. Kui soovite, võite näha seda kui uut algust, ja selline peab olema iga uus maaliteos.» Iga kunstiteos hävitab selle, mis talle eelneb. Endine kunstiteos muidugi jääb kusagil muuseumis edasi eksisteerima ja uusi tähendusi omandama, kuid kunstniku jaoks pole teda olemas. Kieferi aktuaalsust kinnitab veel see, et kui süzeeliselt tema kunsti võib pidada spetsiifiliselt saksalikuks, siis visuaalsed kujundid, töömeetodid, üldine arusaamine kunstist omavad selgelt rahvusvahelisi analoogiaid. Kaasaegses maalikunstis pole üht üldtunnustatud «moodsat» stiili või laadi, transavangardi ja postmodernismi siltide all vohab stiilide pluralism (C. M. Mariani klassitsistlikest mütoloogiapiltidest uusminimalismini), kuid mõnesid üldisi ja tüüpilisi aktuaalseid tendentse võib siiski täheldada. Üks on eklektiline, subjektiivne liikumisvabadus kunstiajaloo, ajaloo läbielamine puhtisikliku prisma läbi. Subjektiivne tsiteerimislust võib viia akommunikatiivsusse, endassesulgumiseni (Arte Cifra). Tüüpiline on ka püü vabastada emotsionaalne eneseväljendus intellekti kammitsaist, mis veel 70. aastate kunsti ilmet olevat kujundanud. Näiteks võib tuua 80. aastate alguses New Yorgi metroost alanud graffiti laine, kus aeroograafia seintele pritsiti meelevaldseid, räigelt subjektiivseid, etniliste vähemuste või allilma müütidest laenatud sümboolikaga küllastatud kujundeid. Tüpoograafilised või embleemitaolised märgid ja dramaatilised või eeleegilised lavastused on levinud ka maalitud kompositsioonidesse. 70. aastate strukturalismist ja semiootikast mõjustatud ajavaimu on välja vahetanud elu konkreetse, vahetu, tervikliku tajumise ja läbielamise vajadus. Ilmselt ei saa Kieferi kunst eriti vaimustada ilusa maali hindajaid, kuid siiras, sugestiivne eneseväljendus ja rahvuslik omapära ning vastutustunne on sama ilmselt selle kunsti voorusteks. Õigusega märgib mõni kriitik (L. Marano), et Kiefer ei paku lahendust vastuoludele, mida ta on tuvastanud, või teine (B. Buchloch) leiab, et Kieferi kunst ei peegelda tõelisi kaasaegseid ohtusid (näiteks tuumasõda), kuid sellised etteheited näitavad eelkõige seda, et halb komme hinnata kunstnike töid ainult selle järgi, mida seal kõike ei ole, on levinud ka Läänes.



63. Anselm Kiefer. Tundmatule maaliiale. 1983.

64. Anselm Kiefer. Sulamith. 1983.





KUNSTI RAHVUSLIKKUSE PROBLEEM*

ZDENEK JANČI

Käesoleva arutluse kirjutamiseks on inspireerinud mind mitu slovaki kujutava kunsti näitust, mida viimastel aastatel näinud olen, samuti kauaaegne kontakt poola ja bulgaaria kujutava kunstiga ning kõige värskemana tutvus eesti kunstiga. Kui jutt on näitustest, siis meenub kõigepealt maali- ja graafikanäitus «Liptovi kunst», mille omal ajal koostas Peter Michal Bohúňi galerii Liptovský Mikulášis kui Moraaviale ja Tšehhiale määratud rändnäituse. Näituse koostajad orienteerusid slovaki «rajajate põlvkonna» ja «1909. aasta põlvkonna» kunstnike loomingule, keda tehtud valikus esindasid Gustáv Mallý, Martin Benka, Miloš Alexander Bazovský, Ludovít Fulla, Janko Alexy, Zolo Palugyay, Ján Hála, Jozef Kolár, Koloman Sokol, Ester Šimerová-Martinčeková, Ladislav Čemický, Bedrich Hoffstädter ja Peter Július Kern. Teine neist näitustest nimetusega «Maalid» oli välja pandud Dolný Kuinis Orava galeriis, kus esitati Gustáv Mallý, Martin Benka, Janko Alexy, Zolo Palugyay ja Miloš A. Bazovský teoseid. Lõpuks tuleb mul meenutada veel Ludovít Fulla ülevaatenäitust kunstniku juubeli puhul Praha kremli maneežis.

Nimetatud näitused meenutasid oma iseloomult eksisteerivat, meil kuidagi ignoreeritud kunsti rahvuslikkuse probleemi, mida tahaksin käesolevas sõnavõtus kas või väga üldiselt formuleerida. Lähtudes sellest, et pean iga kunstiliiki (seega ka kujutavat kunsti) rahvusliku kunsti kui terviku orgaaniliseks osaks, alustan ülesseatud problemaatika interpreteerimist laiemast aspektist, kui seni kombeks olnud — nimelt rahvusliku kunsti ja kultuuri aspektist.

Kõik mainitud näitused olid muide koostatud kavatsuslikult kui tervikud, milles sisult ja vormilt olid valdaval kohal ilmekad rahvalikud teosed. Me kohtame oma kujutavkunsti selgeid slovaki rahvuslikke märke nii temaatika kui ka sisu osas juba Jozef Hanula ja Jaroslav Augusta maalides XIX ja XX sajandi künnisel, kuid slovaki rahvusliku stiili tõelised rajajad ja loojad selle sõna otseses

mõttes on alles Martin Benka, Gustáv Mallý, Miloš Alexander Bazovský, Mikuláš Galanda ja Ludovít Fulla. Need on ühtlasi selle stiili suurimad esindajad.

Pooldan seda vaadet, et rahvuslik kunst kuulub iga rahva kultuuri tugisammaste hulka; kahekordselt kehtib see väikeste rahvaste puhul. Kuid mitte ükski rahvas ei suuda end väljendada kongeniaalselt korraga kõigis kunstiliikides — ainukesed erandid Euroopas on küllap olnud antiikajal kreeklased ja XV kuni XVIII sajandini itaallased —, ning see kehtib ka meie kohta. Slovaki natuuri ja mentaliteeti väljendab kõiki kokku võttes kõige paremini kujutav kunst ja muusika, mis on ilmselt ajalooliselt determineeritud ning millede tugevad juured peituvad rahvakunsti, rahvalaulu ja folkloori traditsioonides üldse. Slovaki kujutav kunst ja kaasaegne tõsine muusika («slovaki kunsti» all mõtlen ma kunstiloomingut, mis tekkis pärast esimese Tšehhoslovakkia vabariigi rajamist 1918. aastal) on oma parimates ilmingutes võrreldavad kujutavkunsti ja muusika tasemega maailma mastaabis¹, mida aga ei saa öelda meie kirjanduse, teatri (dramaturgia seisukohalt), arhitektuuri või filmikunsti kohta. Ma olen kaugel sellest, et eitada või alahinnata edusamme, mis me oleme kõigist raskustest hoolimata suutnud teha. Ma räägin asjade tegelikust seisust ning lähtun sellepärast oma järeldustes mis tahes kunsti kui fenomeni spetsiifilisest põhiolomusest, selle suhtest olemasolevaga, rahva hingelaadi ja psüühikaga, mis on välja kujunenud tervete aastasade jooksul.

Seda problemaatikat on suurepäraselt analüüsinud ja valgustanud tšehhi kunstiteadlane Vojtěch Birnbaum: «Ühe rahva kunst on ennekõike rahvusliku hingelaadi väljendaja, tal on seega alati selle hingelaadi põhiomadused [...] Kui kunstis tahetakse väljendada rahvuslikku hingelaadi, siis ei saa seda teha kuskilt mujalt laenatud väljendusvahenditega, sest need on mõne teise rahva hingelaadi sünnitus, vaid ainult omaenda, uudsete ja oma näo järgi loodud vahenditega. Püüd ja võime väljendada end omal viisil ongi tõelise rahvuslikkuse oluline eeldus.» Ja edasi ütleb ta: «Ainult siis, kui on olemas kõik eeldused, nagu ma nad esitasin, — evidentne rahvuslik iseloom, kunstianne ja -huvi, loominguvõime, igakülgne

* Artikkel on kirjutatud almanahhile «Kunst». Autor on slovaki kunstiteadlane, kes Tšehhoslovakkia ajakirjades on kirjutanud ka eesti kunstist.



väljendamise tahe ja täieliku iseseisvuse tahe, ainult siis võib sündida rahvuslik kunst selle sõna kõige avaramas mõttes, kunst, mis on rahvusliku hingelaadi täiuslik peegeldus, ma ütleksin koguni — koopia. Omadus, mille järgi võib säärast kunsti esimesel pilgul ära tunda, on tema vaieldamatu algupärasus, originaalsus.» Lisagem, et just see algupärasus ja originaalsus kõrgema kunstiilmingu vormis on atribuudid, mis puuduvad slovaki kirjandusel, draamal, arhitektuuril ja filmikunstil.

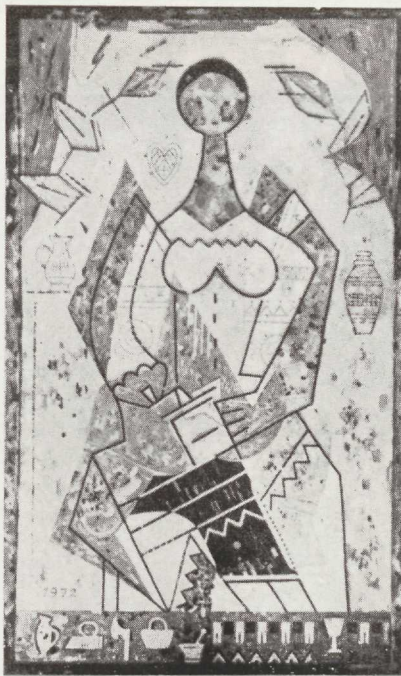
Püüan seda väidet lähemalt seletada näite põhjal kirjandusest, mis oma peamise väljendusvahendi — sõna — kaudu on väga tihedalt seotud kahe teise kunstiliigiga — teatri ja filmiga. Tundub, et Slovakkias me alles hakkame sõna abil väljendumisega (peamiselt kunstilise diktsiooni mõttes) vähehaaval harjuma; tarvitseb minna vaid kinno või teatrisse, vaadata televisiooni ja kuulata raadiot, lugeda kaasaegse maailmakirjanduse tõlkeid slovaki keeles veendumaks, et slovaki keelne sõna, kõneldud või trükitud, mõjub väga tihti ebaloomulikkuna, ebaadekvaatsena, sellest õhkub vastu mingit võltsi tooni. Ma tahan, et seda tõsiasja mõistetak ajaloolis-dialektiliselt, sest selle nähtuse põhjust näen ma meie minevikus, slovaki rahva erakordselt karmis saatuses, tema tuhandeaastases rahvuslikus, kultuurilises ja füüsilises rõhumises. Ungari tuhandeaastase ülevõimu all ei olnud rõhutatud ja õnnetule slovaki rahvale tema emakeel mitte mingi ühiskondliku suhtlemise ega kunstikultuuriliste väärtuste loomise vahend, nagu see näiteks oli võõra valitseva klassi keel, vaid ainult vastastikuse arusaamise, informatsiooni vahetamise vahend. Kommunikatsioon oli võimalik aga ainult nende vahel, kellel oli ühine keel, ühine minevik, saatus ja vaated — rahvuskaaslaste vahel. Ungari valitseva klassi esindajad olid vaid hiilgavad ja haritud härrased, kes kõnelesid võõrast keelt, talupoeg oli nende silmis vaid alandatud teener ja ori, kes ei väärinud ühtegi head sõna. Rahvas tundis selle ühiskondliku kõrgkihi vastu sügavat viha, mille tulemuseks oli, et rahvas vihkas koos selle klassiga ka nende kultuuri, kombeid ja tavasid. Sellepärast ei maksa imestada, et slovaki kujutava kunsti aluseks on slovaki rahvakunsti ja folkloori traditsioonid. Meie traditsioonid ei ole aadellikud, eri-

nevalt näiteks poolakate ja ungarlaste omadest (nii ühel kui teisel oma aadel), vaid rustikaalsed-rahvalikud.

Kui me peame silmas kirjakeelset loomingut, siis on slovaki rahvas väga noor, kui aga võtame arvesse rahvusliku iseseisvuse, siis oleme veelgi noorem rahvas.² Ruraalsed on meie juured, mille küljes oleme tänapäevani kinni, juured, mis on kõige kindlamini mõjutanud slovaki kunsti sisu ja vormi. (Slovaki rahva problemaatikast ja saatusest, rahvuslikust teadvusest ning muudest meie olemasolu küsimustest, meie minevikust ja olevikust räägib kriitiliselt, kuid see-eest väga kaasakiskuvalt Vladimír Mináč oma raamatus «Puhume tuleasemed lõkkele».)³ Nii sai loominguline eneseteostus ja «pihtimine» teoks peamiselt kujutava kunsti ilmingutes, kunstkäsitöös ja rahvalaulus. Need olid kunstivormid, millesse ta manas ja puhus oma hinge, oma igatsused ja unistused, oma loova fantaasia.

Eespool väitsin, et verbaalse väljendusviisiga me alles hakkame vaevalt harjuma. Tahaksin sellele lisada, et kõige ilmekamalt esineb see nähtus seal, kus märkame väga suurt kõrvalekaldumist kõnekeelest (pr. «le parole») kirjakeele poole (pr. «la langue»), või siis seal, kus püüame tõlkida uut või võõrast sisu ebaadekvaatsel ja anakronistlikul viisil. Mida suurem on kaldumine *la langue*'i poole või ebakriitiline püsimine *le parole*'i juures, seda suurem on ebaloomulikkus. Seda olukorda võivad muuta ainult kaks faktorit: aeg ja massiteabevahendite, peamiselt televisiooni, trükisõna ja radio hoogne areng ning haardeulatus.

Võrratult paremas olukorras on selles suhtes näiteks poolakad, tšehhid, venelased ja ungarlased, sest neil on olnud soodsamad ajaloolised ja kultuurilised tingimused. Näiteks Poolas, kus kirjandusel (ja teatril) on suured traditsioonid ja kõrge tase, on olukord vastupidine. Nende kultuuris ja elus on «sõnakultus» sõna otseses mõttes sümptomaatiline. Ent need kunstilised väljendusvahendid, mis on omased slovakkidele, on omakorda poolakatele võõrad. Maaliskunstis ja skulptuuris (plakatikunsti ja graafika kohta see ei kehti) on poolakad olnud ja on, välja arvatud võib-olla ainult klassikud Stanislaw Wyspiański ja Jacek Malczewski (ehk ka Andrzej Wróbc-



67. Ludovít Fulla. Tüdruk kohviveskiga. Öli. 1972.

lewski ja Wladislaw Hasior), ainult Euroopa perifeeria, kuna nende looming on rõhuvas osas ettekatsetult kosmopoliitiline. Poolakate kultuuriteadvuses juurdunud erakordselt tugevatest kirjanduslikest traditsioonidest ning nende tähtsusest annab tunnistust huvipakkuv fakt, et poola filmi senised suurimad saavutused on praktiliselt seotud kodumaise kirjanduse kõrge tasemega. Kui õitseb kirjandus, lõikab vilju ka film, ja vastupidi — kui stagneerub kirjandus, stagneerub ka film. Filmikunstist saab seega nagu mingi omamoodi reaalsuse kolmekordne mimesis: kirjandusteose subjektiivne reaalsus, režissööri loodud fiktiivne reaalsus (adopteeritud kirjandusteos etendab seejuures inspiratsiooni, stsenaariumikavandi osa) ja illusoorne reaalsus, mida me näeme hiljem kinolinal.

Kõiki teoreetilisi kaalutlusi esitan siinkohal sellepärast, et reljeefsemalt selgitada artikli alguses väidetud «sobivust» erinevate kunstiliikide osas. Lihtsalt on nii, et mida soodsam saatus võimaldas teistel rahvastel pikkade aastasadade jooksul arendada ja harida, pidi meie rahvas praktiliselt viimase seitsmekümne aastaga läbi tegema. Ja see ei kehti ainuüksi keele, vaid üldse **rahvuskultuuri** kohta. Poola publitsist ja kriitik Krzysztof T. Toeplitz on öelnud: «Ei ole ühiskonda, kes ei kannaks oma kollektiivses (massilises) kujutlusvõimes ja oma kollektiivses mälus omaenda ajaloo visioone [...] Inimene vaatab ajalukku, millega ta solidariseerub ja mida ta peab enda omaks, oma tegude jaatuseks, samuti oma isiksuse seletuseks, enda identsuse kinnituseks [...] Ja siis pole küsimus — mis oli?, vaid küsimus — kes me oleme olnud? kõige määravamaks momentiks traditsioonide äratundmisel.»

Kuid pöördugem jälle tagasi kunsti rahvuslikkuse probleemi juurde. Tuntud prantsuse filmiteadlane Georges Sadoul on kunagi öelnud, et rahvuslik film võib suurfilm olla, kuid ialgi ei saa seda olla film, mis jäljendab võõraid saavutusi (kui see mõte üle kanda üleüldse kunstile, võime veenduda, et see on põhiliselt identne Vojtěch Birnbaumi vaatega) ning transponeerib oma spetsiifilistesse tingimustesse teisi stiile ja huvisid. Ja kuigi seda tarka tähelepanekut ei saa absolutiseerida, on vaieldamatu, et selles peitub suur tõde ja et nii on ka muude kunstiliikidega. Autor lähtub ilmselt seisukohast, et just spetsiifilise rahvusliku kunstiga me erinevate teiste rahvaste kunstiilmingutest ja -saavutustest, kuid see rahvuslik kunst mitte ainult ei eralda meid teistest, vaid ühtaegu ka ühendab mingis dialektilises unitas multiplex'is. Juba XVIII sajandil viitasid kirjanduskriitikud de la Cueva ja Ogier õigesti sellele, et erinevad tingimused ja tavad, mis valitsevad eri aegadel erinevate rahvaste juures, nõuavad ka erinevaid väljendusviise.

Ei tohi aga unustada, et iga kultuuri integraalseks ja lahutamatuks koostisosaks on **rahvusliku** kunsti kõrval ka **mitterahvuslik** kunst, sest iga kunstiliik võib areneda ja edeneda ainult selles dialektilises populaarsuses ja ühtsuses. Siiski on just rahvuslik kunst kõige tähtsam ja kõige püsivam, moode ignoreeriv kultuuriväärtus igal rahval, kellel on oma minevik ja ajalugu, omad traditsioonid.

Slovaki kujutava kunsti püüdlused peaksid seega lähtuma kõigepealt programmist, mis oleks spetsiifiliselt rahvuslik, mis säilitaks meie parimate rahvuslike traditsioonide järjepidevuse. Me peaksime lähtuma rahva minevikust ja siduma selle kaasajaga, lähtuma mineviku ja oleviku polarisatsioonist ja konfrontatsioonist, me ei tohi ühegi hinna eest loobuda oma juurtest, originaalsusest ja kordumatuses, me peaksime jääma lihtsalt iseendaks. Järelikult ei ole kosmopolitismi ja ebakriitilise epigoonluse teed, vaid on kõige vastutusrikkam ja kõige õilsam tee — tee **internatsionaalsele rahvuslikkuse** kaudu. Vastutusriikas seepärast, et just sellise suundumusega kunst suudab tulevastele põlvetele anda vastuse küsimusele — **kes me oleme olnud ja kuidas me oleme olnud**. Kuid selle suundumuse juurde kuulub ühtaegu vältimatult objektiivne progressiivsete kunstisuundade jälgimine, sest lahus maailma kõige välja-paistvamate isiksuste ja kunstivoolude loomingu positiivsetest elementidest on tee internatsionaalsusele võimatu. Selle kõrval on tarvis olla tihedas kontaktis ka tegeliku eluga, selle uute ilmingutega, sest ükski tõeline kunst ei saa olla elitaarne, vaid peab teenima kõige laiemaid kunstihuviliste ringkondi.

Slovaki kunstnikest on rahvusliku ja internatsionaalse sünteesi kõige tähtsamad esindajad Milan Lалуha, Ludwik Korkoš, Vladimír Kompánek (selle skulptori puhul pean silmas tema loomingut viiekümnendate aastate teisest poolest ja kuuekümnendaist aastaist) ning mõned nooremate, nagu Ján Kudlička tööd. Näib, et nende maalijate ja skulptorite looming vastab ühtaegu kõige paremini postulaadile, mille esitas kunstile üks slovaki rahvuslikest klassikuist, maalija Mikuláš Galanda: «Maalikunst peab olema slovakiilik, kuid slovakiilik hingelt, mitte (ainult) teemalt.» Kui me tahame olla ühtaegu **internatsionaalsed**, peame olema **arusaadavad ka teistele**. See tähendab, et kunst, mis ei taha olla ainult eksootiline, peab sisaldama endas peale nimetatud rahvusliku hinge ja spetsiifika ka humaanseid, üldinimlikke elemente, mis on kõigile rahvastele ühised ja olemuselt samad.

Lõpetuseks pöördusin meelsasti veel kord tagasi mõnede slovaki rahvuslike klassikute loomingu juurde, mis oli esindatud eespool



68. Martin Benka. Ulestõusnute perekond. Öli. 1946.

nimetatud näitustel. Slovaki kunsti esimesi samme kunstilise väljenduse iseseisvuse ja ainulaadsuse poole on iseloomustanud väga hästi kunstiloolane Karol Vaculík: «Esialgsest ballaadiainelisest meeleolust (Benka ja Mallý teosed) tärkas too talupoegliku, ruraalse romantismi iseloomulik laine, mis lähtub rahvuslikust sisust ja loomingu programmilisusest.» Just Benka ja Mallý, arendades ruraalset temaatikat, on rahvusliku vormi rajajad slovaki kujutatavas kunstis.

Gustáv Mallý loomingus on tegemist siiski pigem nähtu kujutamise ja selle sõna otseses mõttes ja selle mõjuka kunstilise teisendamisega. Sellest hoolimata ei saa eitada tema loomingu originaalset kunstilist väljendusviisi, millel on lähedasi jooni XX sajandi esimese poole väljapaistva tšehhi maalikunstniku Václav Špála loominguga, ega vaieldamatuid kunstilisi väärtusi. Tema poeetika on põhiliselt omapärane impressionismi võrse, mis kujutab endast mingit impressiivse ja ekspressiivse sünteesi. Martin Benka teosed on kompaktsemad, maastik ja inimesed on heroiseeritud, need on slovaki rahva hinge ja looduse loomingu rõõmus väljendus ning ühtaegu nende apoteos. Kunstnik trakteerib vormi plastilisemalt ja integraalsemalt, tervikliku kontuuriga aine on ühtaegu täis sisemist dünaamilist pinget. Oma monumentaalset väljenduslaadi rõhutab ta ekspressiivse koloriidiga ning paljudes detailides mingi auditiivse dimensiooniga, mis on otsekui slovakkia mägede vastukaja. Benka pateetilised kujud mõjuvad vaatajale otsekui võimas dur-akord.

Auditiivse dimensiooni ehk muusikalisusega kohtume mitte üksnes Benka juures, vaid ka paljudes Miloš A. Bazovský, Janko Alexy jt. teostes, samuti Martin Marinčeki fotodes. Kuid Benka pole inspireerinud üksnes Bazovskýt ja Alexyt, vaid kindlasti ka Ludovít Fullat, kuigi viimase looming on eelmistega võrreldes formaalsest küljest diametraalselt erineva iseloomuga. Tema käsitus on tasapinnaline ja koloristlik-dekoratiivne. Ka temale on peamiseks inspiratsiooniallikaks külainimesed, kuid sellele lisandub veel kaks vormikujunduslikku elementi: folkloor ja orientatsioon Euroopa modernile. Ludovít Fulla teoseid võib nimetada par excellence maalilisteks, sest tema vanema perioodi loomingus on joonistus peaaegu täiesti elimineeritud. Bazovský koloriidis domineerib tihti põhivärvitoon (punane, roheline ooker, «meekollane» jne.), millele on allutatud maali värvide terviklik kooskõla, samal ajal kui Fullal on värvid praktiliselt võrdväärsed. Samal ajal võime Benka ja Bazovský teoste kohta filosoofiliselt vaadates ütelda, et need «eksisteerivad», Fulla teoste kohta aga, et need «tegutsevad».

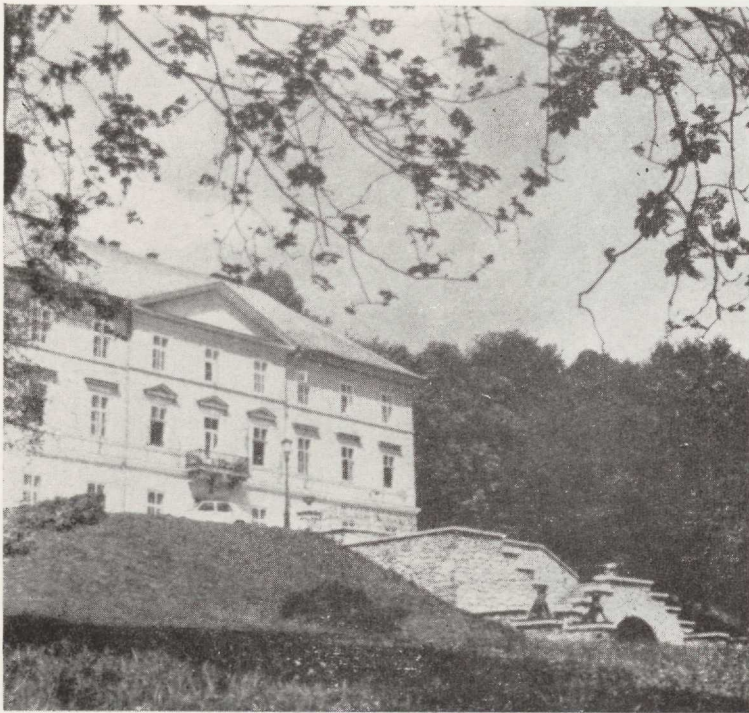
Kõik need võrdlused ja kaalutlused tekivad minus vaadates «Liptovi kunsti», «Maalide» ja Ludovít Fulla teoste näitusi. Selline kunst

tekitab inimeses ülevat rõõmu, inimliku õnne ja pidulikkuse tunde, nagu seda suudab vaid rahvuslik kunst.⁴ Inimene võtab suurema osa neist teostest vastu kõigi meeltega, kogu südamega, tunneb neis ära, teadlikult või alateadlikult, oma emade ja vanaisade kadunud maailma, tunneb nostalgiat omaenese möödunud ja tagasi-pöördumatu lapsepõlve pärast. Seega on tegemist tegelikult tagasi-pöördumise ja konfrontatsiooniga, see on igavesti elav harmoonia kunstiteose ja inimese vahel, mineviku ja meie oleviku vahel. Lõpetuseks tahan veel tsiteerida sõnu, mida omal ajal ütles kunstnike kohta slovaki filmirežissöör Štefan Uher ja mis võiksid ühtlasi olla ka selle artikli moto: «Ärgu arvaku keegi, et tal õnnestub omaenda rahva piiridest üle astuda.»

Slovaki keelest **Lembit Rimmelgas**

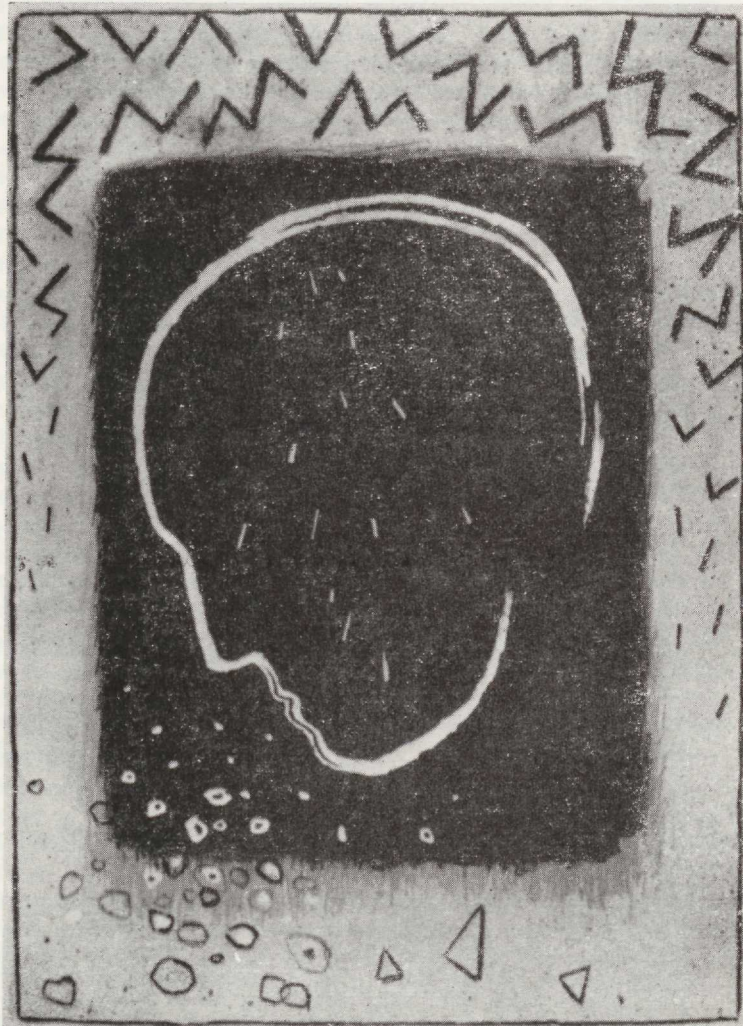
Autori märkused:

1. Sellest kõnelevad ka need kõrged hinnangud, mis on slovaki maalijatele, graafikutele ja skulptoritele viimase kuuekümne aasta jooksul rahvusvahelistel näitustel ja konkurssidel osaks saanud (Milano, Pariis, Veneetsia, Brüssel, Sao Paulo, Montreal, Viin, Montevideo, Bratislava, Cagnes-sur-Mer, Krakow jt.). Mee-nutame veel ka seda asjaolu, et Ludovít Fulla ja Koloman Sokol kuuluvad maailma XX sajandi maalikunsti ja graafika kõige ilmekamate nähtuste hulka.
2. Slovaki kirjakeele rajas ja kujundas slovaki rahvusliku ärkamis-aja juht ja ideoloog (samuti ka lingvist, kirjanik, pedagoog ja publitsist) Ludovít Štúr 1843. aastal, rahvusliku ja riikliku iseseisvuse saavutasid slovakkid (ja tšehhid) alles Tšehhoslovakkia esimese vabariigi loomisega 1918. aastal.
3. Vladimír Mináč on kaasaja juhtivamaid slovaki kirjanikke, peamiselt esseistina. Nimetatud raamat ilmus Bratislavas 1970. aastal.
4. Ma arvan, et oleks väga huvitav võrrelda kunstiajaloolises aspektis slovaki rahvusliku orientatsiooniga kunstivoolu eesti analoogilise orientatsiooniga kunstiga. Mulle näib, et mõlemal rahval, samuti ka meie kultuuril ja kunstil on mitte ainult palju sugulaslikke jooni, vaid võib rääkida ka nende lähedasest ajaloolisest saatusest.



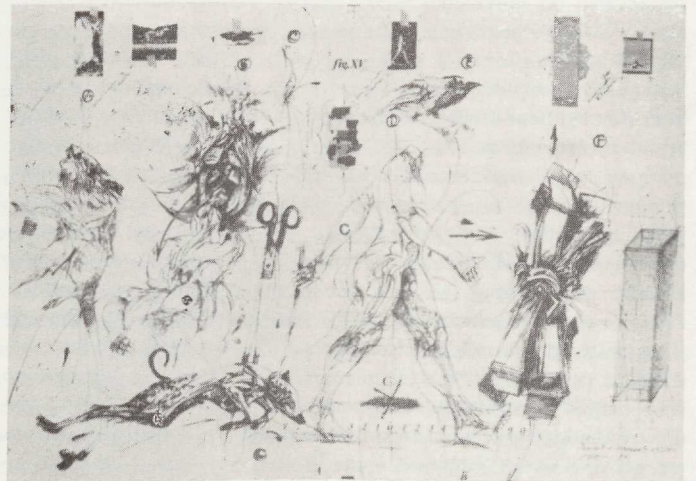
69

SILMAST SILMA
ZORAN KRŽIŠNIKUGA

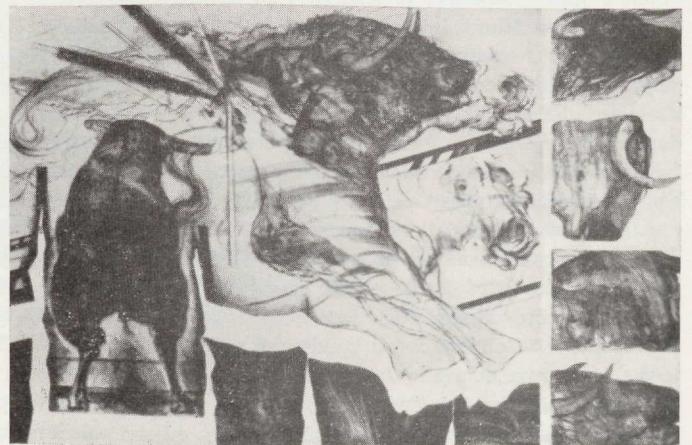


70

JÜRI HAIN



71 72
73



Jugoslaavia kunst on meie vähetuntud. Selle liitriigi keerulised rahvussuhted (kus peale vabariikide põhirahvuste elab veel näiteks ungarlasi enam kui Eestimaal eestlasi ja albaanlasi rohkem kui elanikke Tallinnas, kolm valitsevat usku ja ebaühtlane sotsiaalne areng) ei ole olnud kuigi soodsaks pinnaseks kunstielu edenemiseks. Siiski on üks kunstiala, mille teisenemine Euroopa ja ka maailma ulatuses on seotud Jugoslaaviaga nii kunstilis-teostuslike ideede kui ka näitusetevõtte tasandil. Selleks kunstialaks on paljundusgraafika ning estambikunsti retseptatsioon Euroopas alates 1950. aastate keskpaigast on oluliselt seostunud sloveenia kunstiorganisaatorite tegevusega ja kogu Jugoslaavia graafikameistrite saavutustega.

Sõjajärgse perioodi Euroopa esimesele regulaarsele ja kohe prestiižikaks kujunenud estampgraafika näitusele panid aluse sloveenid 1955. aastal. Ljubljana rahvusvaheline graafikabiennaal toimub 1989. aastal kaheksateistkümnendat korda ja kuigi korrapäraselt korraldatavate rahvusvaheliste graafikaväljapanekute, biennaalide, triennaalide ja kvadriennaalide arv on kasvanud paljudesse kümnettesse, on Ljubljana näitus endiselt tulipunktis, ikka kõrgtasemeline, alati eeskujulikult organiseeritud. Ljubljana biennaal on näide sellest, kuidas ühe kunstiliigi rahvuslikest saavutustest lähtudes saab kujundada maailmalise tähendusega kunstisündmuse, mis igal teisel aastal tõstab Jugoslaavia graafika ja näituselinna Ljubljana rahvusvahelise kunstielu keskpunkti. Ja teiselt poolt on Ljubljana biennaal näiteks sellest, kuidas üks näitus võib stimuleerida ühe kunstiala arengut rahvusvahelises mastaabis, anda motivatsiooni aktiivseks tegutsemiseks ning luua aluse edasiviivaks konkurentiks läbi aastakümnete.

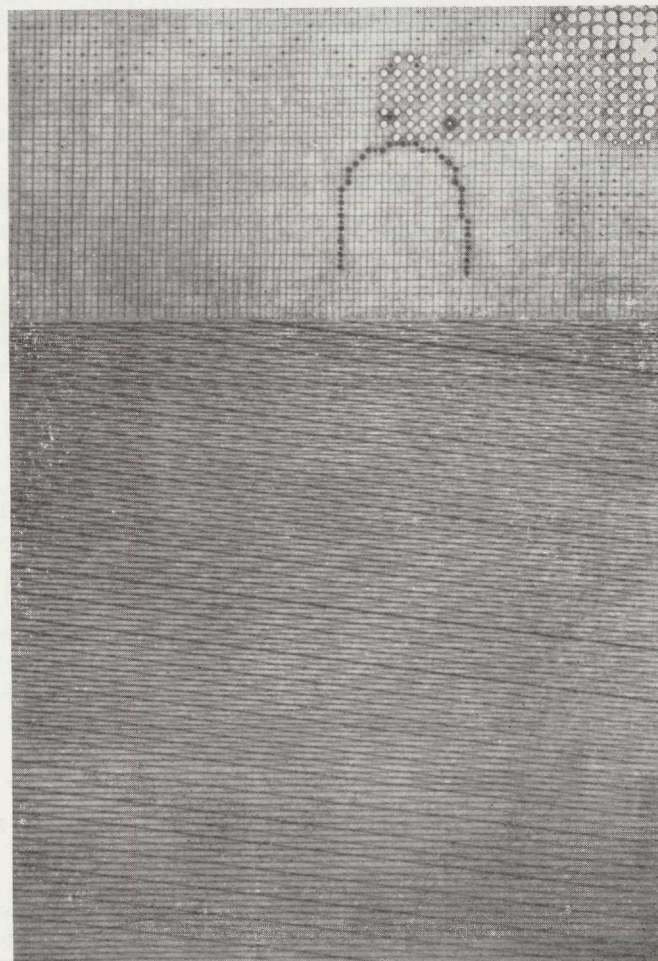
Pole sellist vähegi arvestatavat regulaarset graafikanäitust maailmas, kus poleks preemiad pälvinud Jugoslaavia graafikameistrid. Ljubljana biennaali tõttu ei jää ükski Jugoslaavia graafikas esile kerkiv nimetamisväärne anne rahvusvahelise tähelepanuta, estampgraafika alal lajema tuntuse ja tunnustusega jäävaid häid meistreid sellel maal pole. Edu Ljubljana biennaalil on garantiiks, et igal järgmisel rahvusvahelisel näitusel suhtutakse selle kunstniku loomingusse austavalt.

Alates 1961. aastast, mil Ljubljana biennaalil pälvis ühe rahvusvahelise žürii võrdsetest auhindadest Evald Okas, on eesti graafika sealmail teatud. Tõsi küll, läks kümme aastat, enne kui 1971 Vello Vinn samaväärse preemia sai, kuid kohe järgnesid oma saavutustega Leo Lapin, Mare Vint jt. ning eesti estampgraafika hoogne esiletõus ja tänaseni kestev edu rahvusvahelisel tasandil on paljuski olnud sõltuv edukaist esinemistest Ljubljanas.

Kuni 1988. aastani oli eesti estamp Jugoslaavias ilmselt enam tuntud kui Jugoslaavia graafika meil. Seis muutus alates 7. juunist 1988, mil Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi ruumides avati kõrgetasemeline Jugoslaavia paljundusgraafika näitus.



74



75

69. *Rahvusvaheline graafikakeskus Ljubljanas.*

70. *Fotol paremalt: Zoran Kržišnik — Rahvusvahelise Graafikakeskuse direktor, Ljubljana graafikabiennaalide sekretär, Vive Tolli, Raul Meel, Jüri Hain.*

71. *Boris Jesih. Karikakrad. Värviline litto. 1985.*

72. *Vladimir Veličkovič. Kasutatud elemendid ja dokumendid. 1974.*

73. *Dubrava Babčič. Corrida. Kuivõõel. 1986.*

74. *Zorica Tasič. Katan käega suu. Ofort, vasegravüür. 1987.*

75. *Vladimir Makuc. Maastik. Sõõvitus, reljeeftrükk. 1980.*

Näituse avamiseks sõitis Tallinna Ljubljana graafika biennaalide mõtte algataja, nende peamine organiseerija ja seni asendamatu sekretär, üks maailma ulatuses tunnustatumaid graafikaspetsialiste professor Zoran Kržišnik. Pöördusin tema poole mõnede küsimustega.

Töötasite üle kolmekümne aasta Ljubljana Moodsa Kunsti Galerii direktorina, kuid alates 1987. aastast vahetasite järsku ametit ning nüüd olete Rahvusvahelise Graafikakunsti Keskuse direktor. Mida see keskus endast kujutab?

Z. K. Kogu Ljubljana graafikabiennaalide nüüd juba enam kui kolmekümneaastase ajaloo kestel olen otsinud nende näituste läbiviimiseks sobivat organisatsioonilist ja majanduslikku alust. Rahvusvahelise suurnäituse korraldamine on väga töömahukas ja väga kalline. Alguses olid biennaali läbiviimise kulud Ljubljana linna ja Sloveenia Kultuurikomitee kanda, muidugi osales selles ka Moodsa Kunsti Galerii. Edasi läksime aga teist teed mööda ja organiseerisime iga kord biennaali tegemiseks aktsiaseltsi. Idee töötas edukalt ning see andis mulle julguse astuda järgmine samm — luua aktsiaselts Rahvusvahelise Graafikakeskuse ellukutsutamiseks ja ülalpidamiseks. Aktsionärideks on kaksteist põhiliselt tööstusalal tegutsevat suurfirmat. Oleme ennast hästi sisse seadnud, ümberehitanud-soneerinud ühe vana hoone, kujundanud kaadri (meil töötab praegu üheksa inimest), töötanud välja tegevuse põhisuunad. Näitusetegvus, dokumentatsiooni kogumine ja graafika teisenemise jälgimine (tehnilised aspektid kaasa arvatud) on praegu meie tegevuse kolmeks olulisemaks põhisuunaks.

Palun rääkige neist põhisuundadest lähemalt. Kas te peale Ljubljana biennaalide korraldate veel palju näitusi? Mil moel katate näitusekulusi?

Z. K. Küsimused kulude katmisest on igal pool aktuaalsed, kuid eriti teravad vist meil. Pole ju saladus, et Jugoslaavia majanduselu on juba aastaid kriisiseisundis ning riik pole võimeline kultuuri kuigi heldelt toetama. Seepärast peame oma näitusteprogrammi elluviimiseks kasutama mitmeid teid. Esimeseks, kuid mitte peamiseks, on koostöö Kultuurikomiteega, teiseks kokkulepped mitmesuguste kunstiasutuste ja organisatsioonidega välismaal ja kolmandaks ning kõige uuemaks suunaks on ühistöö meie tööstus- ja kaubandusfirmadega.

Loomulikult on Rahvusvahelise Graafikakeskuse üheks põhiülesandeks näitusetegvuse alal Ljubljana biennaalide korraldamine, kuid meie näitused haaravad peaaegu kogu maailma. Momendil on meil käimas või kohe avatavad kaheksa graafikanäitust. Koostöös Viini Albertinumiga korraldasime seal väljapaneku «Kolmandate maade graafika», ühistöös Jaapani Hara-muuseumiga organiseerisime näituse heatasemelisest graafikast vähetuntud kunstnikelt. Kokkulepe oli selline, et Ljubljana 17. biennaalilt valin mina 150 autorit ning jaapanlased leiavad sellele veel viieteistkümne oma kunstniku teosed. UNESCO egiidi all ja finantsilisel toel koostasime näituse Aafrika tähtsamates linnades eksponeerimiseks, seni on see olnud avatud kolmes paigas ja saavutanud külalastatavuse poolest suurt edu — mis meie peaesmärk antud juhul oligi. Praegu Tallinnas avatud Jugoslaavia graafika näitus on saanud teoks tänu koostööle ühe meie esinduslikuma metallitööstuse firmaga «Metalka», mis finantseeris näituseringi NSV Liidus — seda väljapanekut näitasime ka Moskvas ja Tbilisis. Praegu on meie näitused ka Prantsusmaal ja Kuubal. Muidugi ei jõua Graafikakeskus oma üheksa inimesega olla kõigi näituste tegelik läbiviija. Meie anname põhisuunad, kontseptsiooni ja palkame inimesed, kes korraldavad konkreetsed näitused.

Missugust graafika-alast dokumentatsiooni te kogute ning mis kujul seda säilitate?

Z. K. Võiks öelda nii, et meid huvitab igasugune graafika-alane materjal: peale kunstiteoste reproduktsioonid, fotod, igasugune trükisõna ja muidugi kõik andmed võimalikult kõigi graafikute

kohta kogu maailmas, samuti graafika tehnilis-teostuslikku külge puudutavad materjalid. Meie andmepanga põhibaasiks on teave nende ligi üheksa tuhande graafiku kohta, kes on seni esinenud Ljubljana biennaalidel. Nagu olete vast märganud, oleme üks vähestest suurnäitustest, kes kataloogis annab biograafilised lühiandmed kõigi esinejate kohta. Ja mis puudutab fotomaterjali, siis oleme 1955. aastast pildistanud mitte ainult need teosed, mis Ljubljana biennaalidel on eksponeeritud, vaid kõik lehed, mis üldse näitusele saadetud. Loomulikult saadetakse meile praegu materjale kogu maailmast ja me teeme ettevalmistusi kunstnike kohta käiva andmepanga ülekandmiseks arvutisse, see on suur, kuid hädavajalik töö.

Oleksin halb direktor, kui ma ei unistaks korralikust andmestikust ka eesti graafikute kohta. Oleks tore, kui kunstnikud lähetaksid meile oma katalooge, kriitikud raamatuid ja ajakirjanumbreid graafikat käsitlevate kirjutistega jne. Olgu siis igaks juhuks antud ka aadress:

MGLC — MEDNARODNI GRAFIČNIUKOVNI CENTER
GRAD TIVOLI, POD TURNOM 3
61000 LJUBLJANA
JUGOSLAVIJA

Estampgraafika on paljuski käsitöölise ala, tehnilise külje osatähtsus on mõjusa lõpptulemuse saavutamisel väga oluline. Mil moel graafikakeskuses tegeldakse graafika tehnilise poolega?

Z. K. Eks eelkõige kogume tehnikasse puutuvaid andmeid ja jälgime tehnikate arenemist ning kasutamist rahvusvahelises ulatuses. Praktilisema külje pealt aga korraldame sümposiume ja ühistöid erinevate maade graafikute osavõtul tehnika-alaste kogemuste vahetamiseks. Loodan, et tulevikus näeme Ljubljanas ka eesti graafikameistreid, kelle teoste kõrgetasemelist tehnilist teostust oleme oma näitustel korduvalt imetlenud.

Mida võite öelda Jugoslaavia graafika näituse lühiisloomustuseks, mille kaudu meie kunstipublik tutvus selliste rahvusvaheliselt hinnatud estambimeistrite loominguga nagu Vladimir Makuc, Andrej Jemec, Lojze Logar, Adriana Maraz jt.

Z. K. Kas kogemata või meelega, aga mainisite nimeliselt vaid Ljubljanas elavaid-töötavaid graafikuid. Näitus on aga komplekteeritud selliselt, et anda pilt kogu Jugoslaavias toimuvast, et esitatud oleks kõigi kuue vabariigi graafika. On tõsi, et sloveenia estamp ja Ljubljana koolkond määravad paljuski Jugoslaavia graafikakunsti näo, kuid piirjoonte tõmbamine on siin raske: Ljubljanas töötab rida teistest rahvustest graafikuid, mitmed sloveenid tegutsevad mujal, Ljubljanas hariduse saanud estampgraafikuid on kogu Jugoslaavias. Oma näitusega püüame haarata ühelt poolt kogu maad, teiselt poolt näidata kunstiliste lahenduste erinevaid aspekte ning kolmandaks tutvustada kõiki meil viljeldavaid peamisi tehnikaid. See oli meie maksimalistlik taotlus, mida nii väikse näituse (Tallinnas on eksponeeritud umbes 70 tööd) piirides sajaprotsendiliselt realiseerida ei saa. Pealegi piirasime end sellega, et üldreeglinas lühtitasime ekspositsiooni kõige uuemat, 1980. aastate loomingut. Vaid mõne autori puhul (Miroslav Šutej, Vladimir Veličkovič, Mersad Berler) esitasime näiteid 1970. aastast, seejuures kõik need lehed on pärvinud rahvusvahelise tunnustuse. Kui huvitav ja mõjus näitus meil õnnestus koostada, selle üle otsustate juba teie, eesti kunstihindajad ja kunstipublik.

Mina ise olen näitusega rahul ja just seetõttu, et nüüd õnnestus mul küllastada Tallinnat, millest kui Nõukogude Liidu ühest tähtsamast graafikakeskusest olin varem palju kuulnud. Ühelt poolt on minu muljed Eestist ootuspäraselt head ja teisest küljest eeldatust rikkamad. Teadsin rea teie graafika tippmeistrite teoseid, leidsin aga ühtlaselt kõrge estampgraafika üldtaseme, enda jaoks uusi nimesid ja, mis pole vähetahtis, sümpaatseid ning asjatundlikke inimesi. Julgen oma kogemuste najal kinnitada, et lähematel Ljubljana biennaalidel ei jää eesti heatasemeline graafikakunst märkamatuks.



76. Magnus Zeller õpilastega. M. Zeller teise reas vasakult kolmas.

MAGNUS ZELLER

GERD FIEDLER

Tähelepanuväärne saksa maalija ja graafik Magnus Zeller on saksa kunstiajalukku läinud oma ajastukriitiliste tööde ja progressiivsete ideedega. 100. sünniaastapäeva puhul 1988. aastal avaldas Saksa DV talle austust ulatuslike näituste korraldamisega Berliinis ja Halles. Tema elukäik on mitmed aastad olnud tihedalt seotud Eestiga, ent need seosed on vähetuntud. Kui ma kunstnikuga tutvusin, ei teadnud ma Eestist veel midagi. Ja kui ma oma uuringuid eesti-saksa kunstisidemete kohta alustasin, oli kunstnik juba surnud. Kunstnik sündis 9. VIII 1888 Biesenrodes ja suri 25. II 1972 Berliinis.

Esimesed kokkupuuted Eestiga olid Magnus Zelleril sõdurina. Ta oli I maailmasõjas Idarinde Ulemjuhatuse Pressiosakonna sidepidaja ja asus enamasti Kaunases, töötades seal propagandistliku joonistajana. Zellerist sai Intelligentsiklubi «Oberost» liige, kuhu koondusid edumeelsed haritlased, kunstnikud, kirjanikud ja teadlased. Nende hulka kuulusid Becher, Bronn, Brust, Dehmel, Eulenberg, Schmidt-Rottluff ja Zweig. Zelleri mõju «Oberostis» tunnustas juba Arnold Zweig.¹ Eestisse jõudis Zeller tõenäoliselt 1918. aasta veebruaris, 25. II 1918 toimus Tallinnas tolaeagtsel Peetriplatsil paraad ning hiljemalt siis oli ka Zeller Eestis. Kontaktloomine eesti luuletajate ja maalijatega pidi olema toimunud koos teiste Intelligentsiklubi liikmetega. Seda tõendab kiri, mille näitekirjanik Alfred Brust 7. XI 1918 Tartust Zellerile Berliini saatis. Ta mainib maalijaid Mäge, Tassat ja Vabbet ning lisab sinna juurde: «Ollakse väga pettunud, et Te tagasi ei tule.»² Ka mäletab Aleksander Vardi, nagu oleks Magnus Zeller, siis kui ta õppejõud oli, maininud oma esmakordset Tartus viibimist sõdurina.³ Magnus Zelleri kontakt Aleksander Tassa ja Ado Vabbega leiab kinnitust Alfred Brusti kirjas mõlemale maalijale 9. II 1920: «Zellerile, kellega ühenduses olen,

annan peatselt teie tervitused edasi. Ta on päris menukas olnud.»⁴

Samuti pidi Mäge tutvusringi kuuluma, sest oma kirjas Zellerile Tartust 22. XI 1922 kirjutab ta: «Olin läinud aastal Berliinis, otsisin Teid, kuid kahjuks ei leidnud.»⁵ Zelleri kohtumised eesti kunstnikuga said kesta vaid 1918. aasta oktoobrini. 10. XI 1918 kuulus Zeller koos Bernhard Kellermanniga juba sõdurite nõukogusse ja võttis Berliinis Buschi tsirkuses osa tööliste ja sõdurite nõukogu täiskogu istungist.

Esimene saksa õppejõud Tartus «Pallase» juures oli Georg Kind. Kohale kutsutud Anton Starkopfi poolt, tegutses ta õpetajana 1. X 1921 kuni 1. XI 1922 ning juhatas ühtlasi kunstikooli värskest sisse seatud graafikaateljeed.⁶ Ka Georg Kindi pedagoogilise tegevuse kohta «Pallases» ei ole midagi avaldatud. Thieme-Beckeri kunstnikleksikonis ei ole ühtki vihjet tema tööle «Pallases». 1921. aasta juunis võttis ta osa 5-ndast ja detsembris 1921 6-ndast «Pallase» näitusest. 1924. aasta detsembris oli ta esindatud isegi sügisnäitusel Viljandis.⁷

See on kahtlemata õnnelik juhus, et graafikaateljee sisseeadmise ja Georg Kindi õppetöö juhendamise ajal üliõpilane Eduard Viiralt sinna tee leidis. Siit saadud esimesed näpunäited ja juhatused olid eesti väljapaistvaima graafiku jaoks teedrajava tähtsusega. Georg Kindi vahendusel sai Eduard Viiralt ka üheaastase «Pallase» stipendiumi ja siirdus Dresdeni akadeemiasse. Reproduktioon Georg Kindi õpilase Eduard Viiralt poolt graveeritud tööst kujutab õpetajat 1922. aastal. Tõmmis mõõdetega 166×165 mm on Tallinnas RKM-is registreeritud inventarinumbri G 12784.

Georg Kind lahkus «Pallasest» oktoobris 1922 ilma järglast kohale

muretsemata. Ta läks tagasi Dresdenisse, õpetamine graafikaateljees aga katkes, õpetaja koht jäi esialgu määramata ajaks vakantsiks.

22. XI 1922 kirjutab Konrad Mägi Magnus Zellerile: «Me asutasime siin Tartus kunstikooli, kus me — härra Vabbe, Triik ja mina õpetajatena tegutseme. Me vajame veel üht õppejõudu, kes nimelt spetsiaalselt graafikat, sügavtrüki, litograafia etc. tehnilist külge tunneks. Ma mõtlesin Teie peale, kuna me teineteist hästi tunneme ja Teie siinseid olusid. Oleks kena, kui Te otsustaksite ajavahemikuks jaanuarist kuni juuni lõpuni siia asuda.»⁸

Selles kutses oli niisiis jällegi tutvusele viidatud. Õppenõukogu esialgu tutvus uue õpetajakandidaadiga, vakantne koht pidi olema uuesti täidetud aasta alguseks.

Samas kirjas andis Konrad Mägi ka tingimuste kohta mõningaid selgitusi: «Reisiraha siia ja tagasi 10.000 Eesti marka, palk oleks 10.000 marka kuus. Õpetatavate ainete hulka kuuluksid graafiline joonistamine, sissejuhatus litograafia, puulõike, ofordi trükkimine etc. tehnikatesse, kusjuures olgu öeldud, et sügavtrüki ja litograafia pressid on olemas. Õppetöö nõuaks Teil 2—3 tundi päevas.»

Kontakte saksa kunstnikega, kes Eestit tundsid ja sealse kunstielu vastu huvi ilmutasid, ei saanud olla eriti palju. Seetõttu Mägi lõpetas kirja selgitavalt: «Kirjutage meile kohe, kas olete nõus. Juhul, kui Te ise ei saa tulla, soovitage kedagi teist, kes kunstniku ja inimesena on meile vastuvõetav.»

Oli vaja kiiresti kutsuda kohale kogenud graafik, keda Saksamaalt leida loodeti. Seetõttu võib vaadelda seda kirja kui viimast katset graafikaateljeesse uuesti kvalifitseeritud õppejõudu leida. Et Zeller selle pakkumise vastu võttis, nähtub Mäe Tartust saadetud kirjast Zellerile 11. XII 1922:

«Teie kirja sain kätte. Olen väga rõõmus, et Te minu ettepanekuga nõus olete.»⁹ Zellerile tähendas see pakkumine vaevalt küll midagi enam kui ainult ajutist põgenemist inflatsiooniaegsest kitsikusest ja hädast. «Pallasele» tähendas see nõustumine palju rohkem. Eesotsas andeka graafiku ja kogenud trükkija Magnus Zelleriga võis graafikaateljee jälle õppetegevusse lülituda. Maalijatest kolleegid Triik, Mägi ja Vabbe võisid jälle loota huvitavatele arutlustele Zelleriga kaasaegse kunsti üle, mis 1918. aasta sügisel järsult olid katkenud. On kindel, et Zeller alles 1923. aasta jaanuaris Eestisse sõitis. «Pallase» ametlik raamatupidamine toob ära järgmised kuupäevad:

«14. veebr. 1923 registreeriti Zeller ajutiseks õpetaja kohustetäitjaks «Pallases» arvates 1. jaan. 1923.»¹⁰ Seega oleks ümber lükatud saksa trükiväljaannetes sageli esinev väide, et Zeller õpetas «Pallases» 1921. aastast peale. Alles kevadel järgnes Zelleri nimetamine graafikaateljee õpetajaks. Zelleri tegevusest kevadsemestril ei ole midagi lähemat teada. Semester kestis juuni lõpuni ja tuleb arvata, et Zeller ka selle ajani koolis õpetas. Mäe kutsekirjas taotletud eesmärk, graafiliste tehnikate õpetamise kindlustamine jaanuarist kuni juunini, oli niisiis saavutatud. Zeller pidi aga koolis sedavõrd positiivset osa olema etendanud, et teda koos perekonnaga kogu järgnevaks õppeaastaks Tartusse kutsuti. Ilmselt pidid ka majandusolud Saksamaal tema jaoks veel nii halvad olema, et ta oma õpetajaameti pikendamisele nõustus.

Zeller pöördus niisiis Berliini tagasi ja veetis suve koos perekonnaga naise vanemate kodus Blombergis (Lippe). Mõistagi oli ta «Pallases» saksa kunstisündmuste ja näituste kohta seletusi andnud. Seejuures oli teda palutud uuele kirjandusajakirjale «Looming» artikkel kirjutada. Konrad Mägi meenutab talle Tartust Blombergi saadetud dateerimata kirjas: «Olen praegu üksinda Tartus — Vabbe on maal, teised samuti. Artikkel saatke Tuglasele õige ruttu per adr. Tartu (Dorpat) «Noor Eesti» Loomingule. Laske see enne masinal ümber kirjutada...»¹¹ «Berliini kunstikiri» ilmus «Loomingus» 1923. aasta 5. numbris. Sissejuhatavad laused kirjeldavad pealinnaga elu suvel 1923. Berliini kunstinäituste kriitilistes hinnangutes puudub Zelleril kahjuks kunstiline võrdlus Eestiga.

1923. aasta kevadsemestril oli Zeller saanud tööpakkumise 1923/24. õppeaastaks ja koos naise ning lapsega Tartusse sõidu suhtes juba kokku leppinud. Zelleri tütar Susanne elab praegu Blombergis ja Münchenis. Tema mälestused sellest reisist väärivad siinkohal kat-

kenditena avaldamist, kuna nad vaatamata vajalikele reservatsioonidele on ainulaadseks otseste kogemuste kajastuseks: «Ma mäletan, et mu vanemad ja mina ühel 1923. aasta septembri varahommikul minu sünnikohast Blomberg/Lippe (praegune Põhja-Rhein-Westfal), kus me minu emapoolsete vanavanemate juures elasime, minu jaoks tol ajal tohutult suurele teekonnale asusime. Mõned päevad olime paigal Berliinis minu isa ema pool, siis sõitsime Stettini ja asusime, nagu mulle näis, hiiglaslikule laevale. [— — —] Tallinnas lahkusime laevalt. Sõitu Tartusse (tõenäoliselt rongiga) ma ei mäleta. Tartus elasime Turu platsi ääres.»¹²

Praegu ei ole kahjuks võimalik enam kindlaks teha, kas Magnus Zeller selle pikema paigalejäämise ajaks materjale või alustatud maale kaasa võttis, et neid Tartus lõpule viia. Arvestades komplitseeritud reisingimusi ja eesti külma talve jaoks perekonnale vajaminevaid riideesemeid, tuleb kogukama maalipaki võimalus siiski kõrvale jätta.

Susanne Zeller kirjutab edasi: «Maja, milles elasime, võis minu mälestuste järgi barokkhoone olla. Loomulikult ei teadnud ma tol ajal veel midagi gootikast või barokist. Maja kuulus ühele balti aadlikule, parun Sternhelmile. Ta oli vanapoiss, kes 1923. a. võis olla umbes 40-aastane, ägatahes vanem kui minu isa, kes sel ajal oli 35-aastane. Parun von Sternhelm oli 14/18 sõjas käe kaotanud. Ta elas alumisel korrusel. Meil oli ülemisel korrusel 2 tuba. Väljavaade avanes Turu platsile.»

1923 oli kunstikool «Pallas» üüriruumidest Kalamehe tänav 14 välja kolinud. Kunstiselts oli omandanud endise asupaiga lähedale Kalevi tänav 2 oma maja.¹³ Ka see hoone hävis II maailmasõjas. Nii ei ole ühtki hoonet enam säilinud, kus Magnus Zeller elas ja töötas.

Septembrist alates asus Magnus Zeller jälle õpetama. Sellest õppeaastast on säilinud tunniplaan, tundide jaotuse kohta leidub teade:

I Ettevalmistusklass (tööaeg kl. 9—12)

Kipsi joonistamine ja pea natuuri järgi. Õpet. E. Dörwald.

II Üldklass (töö kl. 9—12 ja 2—4)

Joonistus ja maalimine. Nature morte, pea, akt. Juhataja V. Melnik. Õpet. K. Mägi, N. Triik, A. Starkopf, A. Vabbe, E. Dörwald, M. Zeller.

III Ateljeed (töö kl. 9—12)

- Mägi ateljee — Maastik, nature morte. (Maal)
- Triigi ateljee — Portree, akt, kompositsioon. (Maal)
- Vabbe ateljee — Akt, kompositsioon, dekorat. maal, joonistus ja konstruktsioon.
- Starkopfi ateljee, skulptuur ja skulptuuri tehnika.
- Zelleri ateljee, graafika, graafika tehnika ja peale selle 6 tundi nädalas trükkimist.

IV Croquis igal tööpäeval 4.20—6. Õpetust annavad vaheldumisi V. Melnik, K. Mägi, N. Triik, A. Vabbe, E. Dörwald ja M. Zeller.¹⁴

Teateid õpetaja-õpilase suhetest Magnus Zelleri puhul ei ole praeguseni. Siiski leidub kolmekõitelises nõukogude eesti kunstiajaloo lause: «K. Veeber oli õppinud graafikat M. Zelleri juures, kuid lõpetas 1924. a. «Pallase» maalijana.»¹⁵ Lõpetajate nimekiri Tiina Nurga «Pallase» monograafias kinnitab seda. Edasi näitab see, et Eduard Viiralt, pöördunud tagasi Dresdenist, lõpetas samuti 1924. a. Juhendajana on nimetatud Ado Vabbet.

Ainus praeguseks leitud foto kujutab Zellerit koos õpilastega. See peab olema tehtud õppeasutuse esisel, kuna Zelleril on seljas kerge mantel. Seega võiks ülesvõtte dateerida 1923. aasta sügisesse või 1924. aasta kevadesse, kuna talvel kandis Zeller pidevalt karusnahkse voodri ja karusnahkse kraega mantlit.¹⁶

Graafikaateljees ei olnud sel ajal kindlat õpilaste hulka.¹⁷ Sel ajal oli tavaks graafiliste tehnikate üldine õpetus, ning Magnus Zelleri otseseid õpilasi pole praegu enam võimalik välja selgitada. Säilinud fotol on küll mitmed hiljem olulised kunstnikud, kuid oma õpingud on nad lõpetanud teistes ateljeedes.

Ainus graafikaateljee lõpetaja oli 1924. a. kevadel Eduard Viiralt. Ta oli sügisel 1923 Dresdeni akadeemiast tagasi tulnud, kus ta «Pallase» stipendiaadina prof. Selmar Werner juures skulptuuri oli õppinud. Rahahäda korral töötas Viiralt Paul Wenzeli trükikojas Dresdenis, kus ta õppis tundma ja kasutama Dresdenis erilise hoolega viljeldava litograafia suuri rakendusvõimalusi. Eduard Viiralti biograaf Mai Levin ei puuduta peaaegu üldse sidet Magnus Zelleriga. Ometi tuleb oletada, et nimelt töö kunstikooli trükikojas ja ühine side ekspressionismiga olid loonud soodsa kunstilise kliima. Võib-olla toovad edaspidised Eduard Viiralti tööde uuringud selles osas kaasa mõningaid uusi arusaamu.

Kooli seltskondliku elu ja kunstnike omavaheliste suhete kohta saame seevastu Susanne Zelleri kaudu mõningaid teateid:

«Minu isa ja ema käisid sel ajal tihedalt läbi teiste kunstikooli maalijatega või teiste inimestega, kel sellega midagi tegemist oli. Valitses elav seltskondlik elu.»¹⁸

«Oli palju juttu kunstnik Triigist, kelle töid minu isa heaks pidas. Triik oli väga kõva joodik ja mu emale ei meeldinud, kui isa temaga koos oli. Ma arvan mäletavat, et sellel talvel sündis suur maal «Joodikud». See seisis akna lähedal molbertil ja mu isa maalisis selle ääres. Seal kujutatakse arvatavasti tema muljeid tollele ajale tavapäraest prassingutest Tartus.»¹⁹

Kevadel pöördus Zellerite perekond Saksamaale tagasi. «Pallase» dokumentidest ilmneb, et Zeller vabastati kohalt 1. VII 1924 ja 1. IX 1924 registreeriti kooli lõpetanud Viiralt graafikaateljee juhataja kohusetäitjaks. Graafika õppejõu koht jäi täitmata. Nii hakkas edukas lõpetaja ja Kind-Werner-Zelleri õpilane Eduard Viiralt esimese eestlasena graafikaateljeed juhatama. Tema esimene õpilane oli Heinrich Mundström, hiljem tuntuks saanud graafik Hando Mugasto.

Mõningaid Saksamaalt pärinevaid andmeid Zelleri professori kohta Tartus:

15. XII 1922 palus Kunstikooli «Pallas» direktori kohuseid täitev Anton Starkopf kirjas 418:

«Lugupeetud Eesti konsulaat Berliinis. Me kutsusime prof. Magnus Zelleri Saksamaalt kunstikooli «Pallas» õpetajaks, kes selleks ka oma nõusoleku on andnud. Selleks, et prof. Zelleril väljasõiduga Eestisse mingeid raskusi ei tekiks, palub kooli juhtkond sõbralikku abi. Prof. Zeller on kooli juhtkonnale isiklikult tuntud kui igas mõttes korrektne ja aus inimene.»²⁰

Hea kontakt, mis Zelleril eesti kunstnikega oli, lubab eeldada, et nad teadsid, et Zelleril Saksamaal õpetajakutset ei olnud. Lisaks sellele on Konrad Mäe varasemad kirjad Zellerile ka ilma tiitlita. Starkopfi kirjas on professorikutset tõenäoliselt seetõttu nimetatud, et Eesti konsulaadilt Berliinis kindlat abi saada.

Teist korda austati teda tiitliga «Tervituses Magnus Zellerile», sel korral endise sõjakaaslase Arnold Zweigi poolt.

«Meie käesolev publikatsioon märgistab peatuspunkte teel, mis Magnus Zeller vahepeal seljataha on jätnud; ta on professori ja graafika ning maalikunsti meistrina selleksamaks jäänud, kes omal ajal «Feldherrenhügel'i» ilmet kujundas ja kehastas.»²¹

Siin võib tiitlit vist küll austavas ja õpetajategevusele viitavas tähenduses mõista, sest samas väikeses akadeemia väljaandes ei ole ei eessõnas ega biograafias professori mainitud. Esimesena märgib professori Horst-Jürg Ludwig: «Magnus Zelleri maali «Hitleri-riik» alusel leidub tema töö «Eesti pood» aastast 1923, mille ta lõi oma Tartus/Eestis viibimise ajal (1921–1924). Zeller oli sel ajal graafika professor Riiklikus Kunstikoolis Tartus.»²² Tsitaadis oleks vaja korrigeerida professorile lisaks ka aastaarvu 1921 ja nime-tust Riiklik Kunstikool.

Kooli privaatne seisund ja minimaalne riiklik eelarve ei õigusta sellist nimetust. «Pallases» tunti sel ajal ainult õpetajaid. Ja ei ole ka kohane tegevust kolmel semestril professoriks nimetada. Tiina Nurk kirjutab selle kohta: «Ajalt, kui M. Zeller kunstikool «Pallase» juures töötas, ei olnud mingisuguseid professori tiitleid. Esimene professor oli Nikolai Triik 1933. aastal.»²³

Zelleri kunstiline looming Tartus oli väheoluline. Juba mainitud «Eesti pood» oli 1924 väljas «Esimesel saksa kunsti ülevaatenäitusel» Moskvas ja Leningradis.²⁴ Mõned Zelleri tööd asuvad ENSV

Riiklikus Kunstimuuseumis Tallinnas. «Pallase» kunsti säilitajal Tartu Riiklikul Kunstimuuseumil ei ole registreeritud ühtki Magnus Zelleri tööd. Zelleri pärandi hulgas Caputhis (Potsdami piirkond) leiduvad järgnevad pliatsijoonistused, mis võib-olla on loodud Eestis:

001 Teeröövel.

009 Kutsar hobusega. 34×25,5.

087 Hobuselaat. 18×30,5.

100 Eesti pood. 24×19.

106 Hobuseregi. 22×34.

Äratab tähelepanu, et Magnus Zeller oma Tartus viibimise ajal ei esinenud ühelgi Kunstiühingu ega ka mõnel muul näitusel. Georg Kind suutis samades tingimustes ja lühema õpetajategevuse jooksul osa võtta kolmest näitusest. Tartus viibimine ei aktiveerinud Zelleri loomingulist tegevust. Ka hilisemates töödes ei leia me ühtki seost Eestiga, rääkimata sellele viitavatest teoste nimetustest. Sellest aspektist lähtudes võiks mõelda, et Magnus Zeller võttis teadlikult tahvelmaali «Eesti pood» praeguse kuulsa teose «Hitleri-riik» jaoks alusmaterjaliks. Magnus Zeller elas alati olevikus. Meeleldi jutustas ta oma õpilastele ja sõpradele läbielatud. Nii kuulsid tema Caputhi sõpruskonda kuulunud kaaslased ka mõningaid anekdoote Eesti ajast. Kuid kunstilises loomingus näeme vaid võidujooksu ajaga. Sellest hoolimata väärib tunnustust, et ta I maailmasõja järgsel üleschitusperioodil Eestis saksa kunstielu vahendas.

Tõlkinud Evi Pihlak

¹ Arnold Zweig. Vorwort des Magnus Zeller Veröfentlichungen der Dresdener Akademie der Künste. Dresden, 1960.

² Kiri Zelleri pärandis Caputhis.

³ Evi Pihlak. Konrad Mägi. Tallinn, 1979, lk. 115.

⁴ ENSV TA Fr. R. Kreuzwaldi nim. Kirjandusmuuseumi käsikirjade osakond (KMKO) F. 279, M. 2:23.

⁵ Kiri Zelleri pärandis Caputhis.

⁶ Tiina Nurk. Kõrgem Kunstikool «Pallas» 1919–1949. Tallinn, 1977.

⁷ R. Loodus. Eesti kunstielu kroonika (XIX saj. II poolest kuni 1940. a. keskpaigani). Tallinn, 1976, lk. 14, 18.

⁸ Kiri Zelleri pärandis Caputhis.

⁹ Kiri Zelleri pärandis Caputhis.

¹⁰ Nurk, Tallinn, 1977, lk. 196.

¹¹ Kiri Zelleri pärandis Caputhis.

¹² Susanne Zelleri kiri 5. III 1981. Villány kogu.

¹³ Nurk, Tallinn, 1977.

¹⁴ Evi Pihlak. Nikolai Triik 1884–1940. Tallinn, 1969.

¹⁵ Eesti kunsti ajalugu. Eesti kunst 19. saj. keskpaigast kuni 1940. a. Tallinn, 1977, lk. 208.

¹⁶ Susanne Zelleri kiri 9. III 1984, Villány kogu.

¹⁷ Nurk, Tallinn, 1977.

¹⁸ Susanne Zelleri kiri 5. III 1981. Villány kogu.

¹⁹ Susanne Zelleri kiri 5. XI 1984. Villány kogu.

²⁰ Kiri Zelleri pärandis Caputhis.

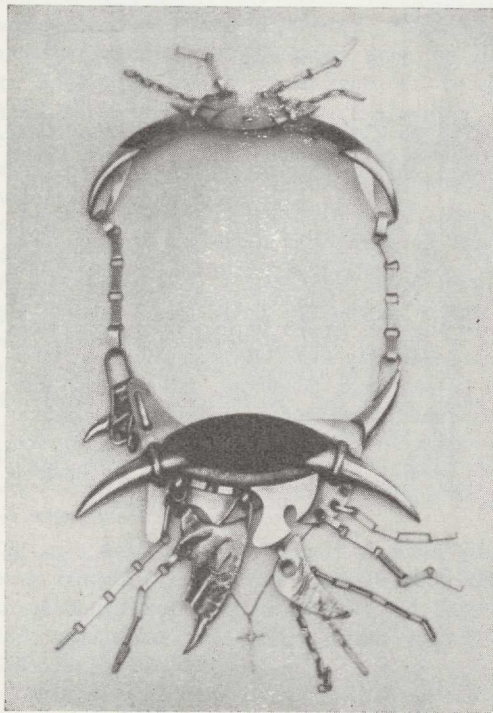
²¹ Zweig, Dresden, 1960.

²² Katalog Restaurierte Kunstwerke in der DDR. Ausstellung in Alten Museum. Staatliche Museen zu Berlin. Berlin 1979.

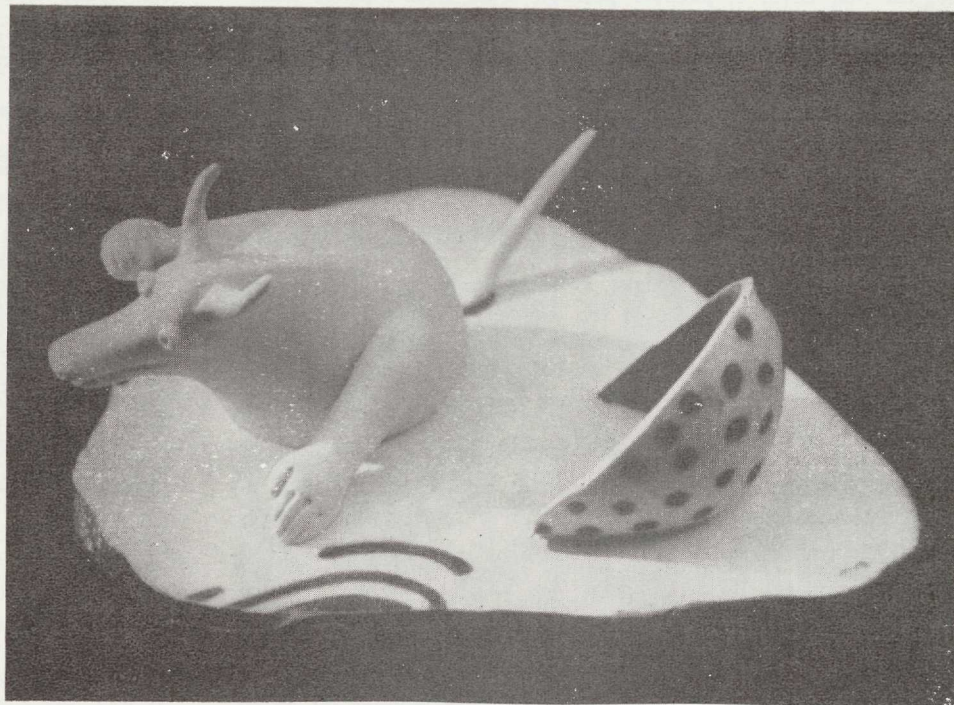
²³ Tiina Nurk kiri 28. 10. 1984. Villány kogu.

²⁴ Katalog..., Berlin 1979.

Detailsem materjalikäsitus ja kirjandusnimekiri Gerd Fiedleri käsikirjas «Das Wirken von Magnus Zeller an der Kunstschule «Pallas» in Dorpat/Tartu in den Jahren 1923 und 1924». Brandenburg 1984. Villány kogu.



77. Kadri Mälk. Kaelaehe. 1988.

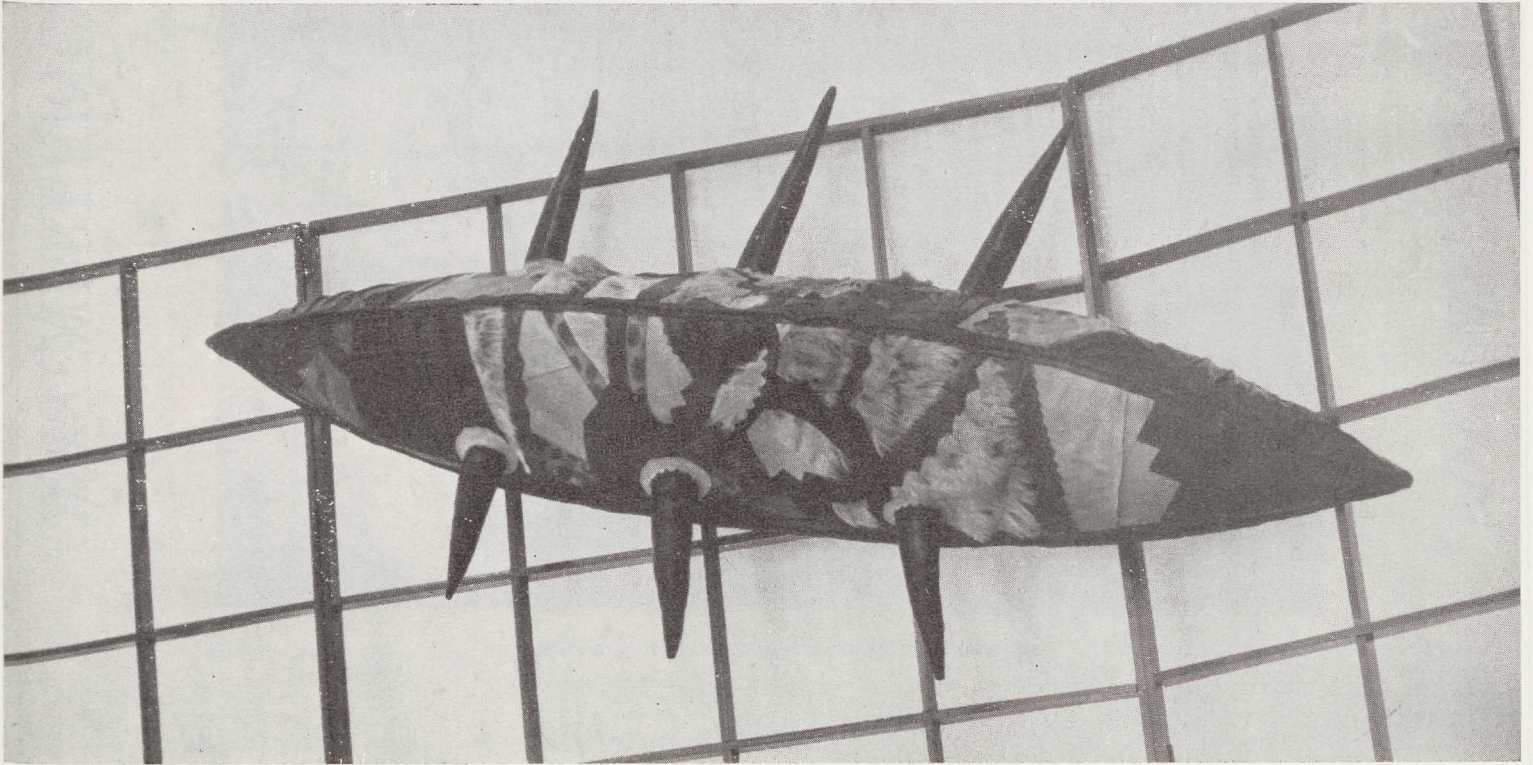


78. Viive Vëljaots. Rotid põgenevad uppuvalt laevall. Kõrgkuumus. 1988.

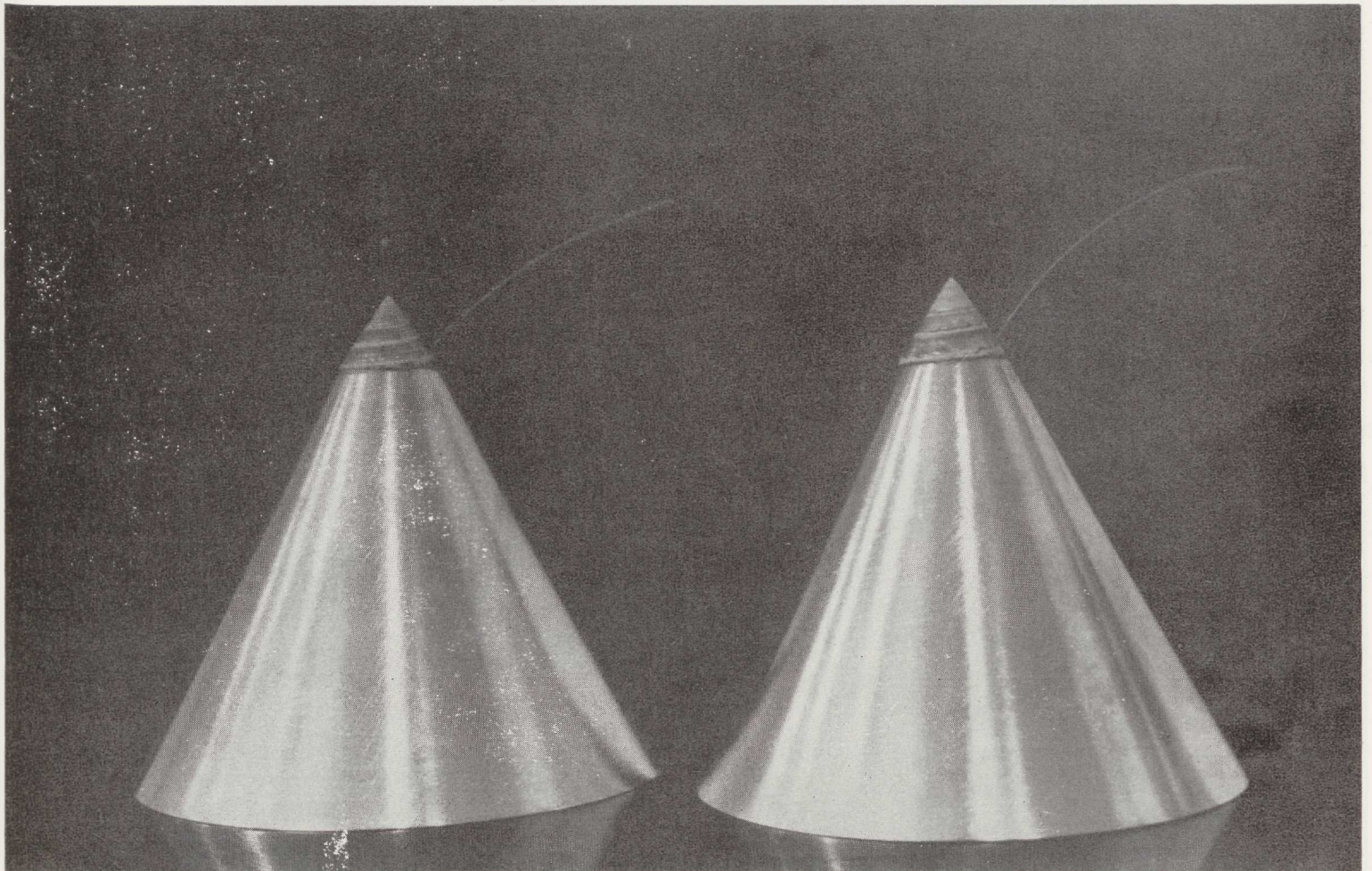
79. Leo Rohlin. Põhjarannik. Madalkuumus, krakleeglasuur. 1987/88.

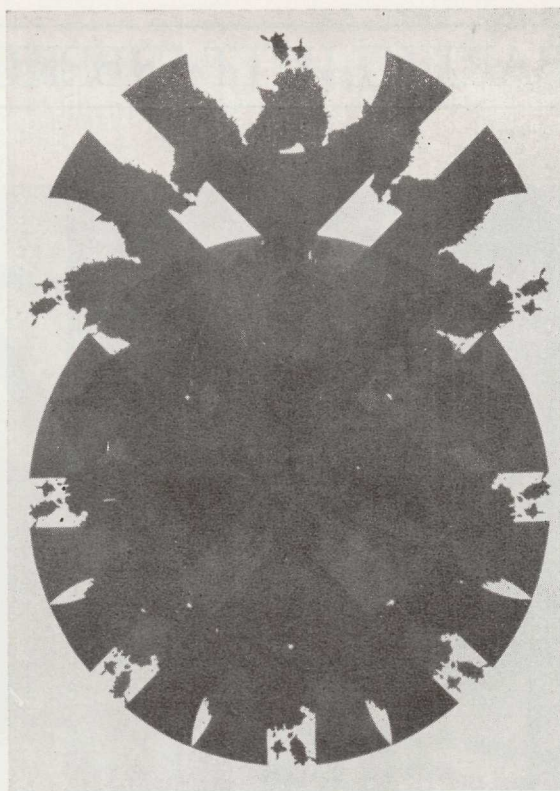


80. *Leanika Korn. Sooloom. Nahkaplikatsioon, põime. 1988.*



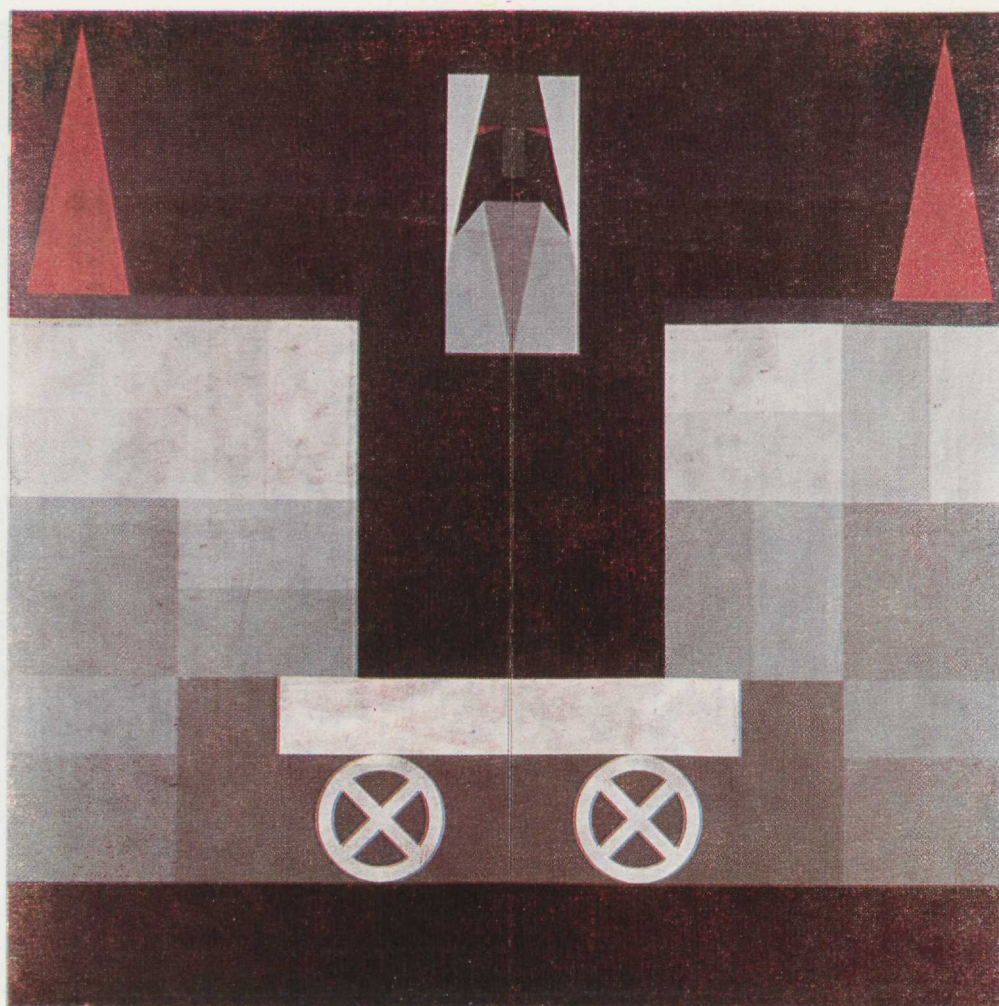
81. *Leida Ilo. Veidike Vietnami. Vask, hõbetamine, pärlmutter. 1988.*

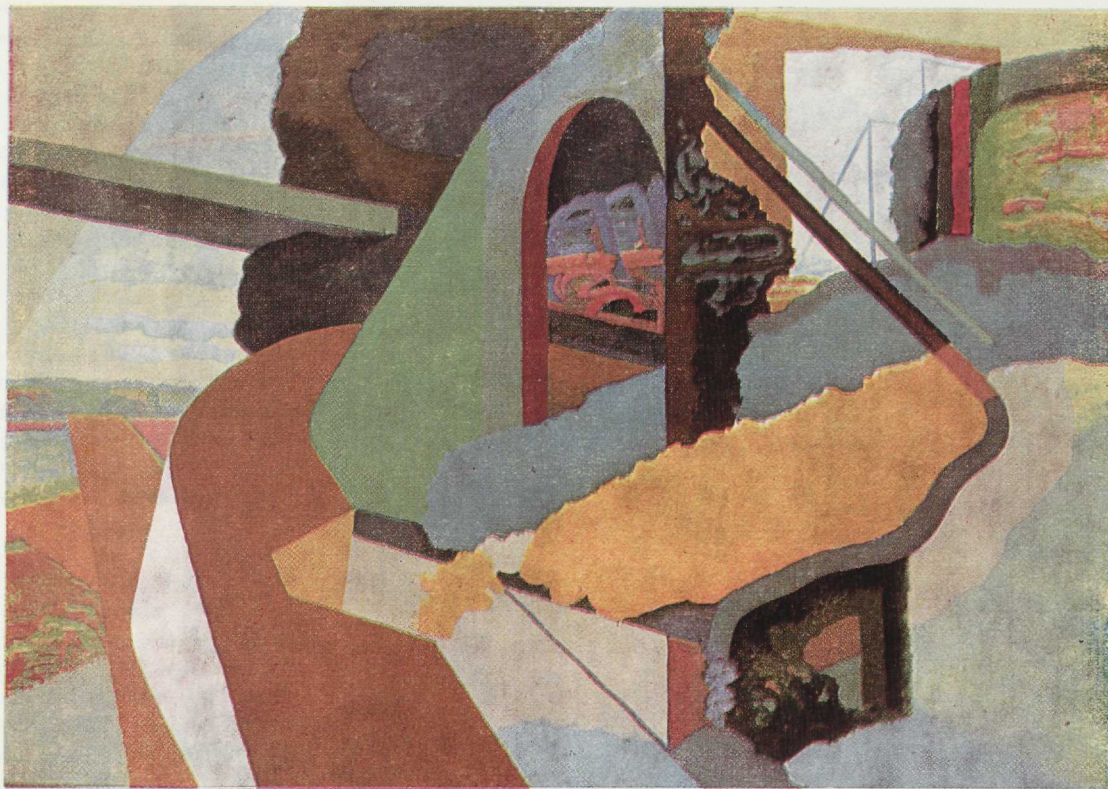




82. Raul Meel. *Aknad ja maastikud XXII*. Serigraafia 1987.

83. Leonhard Lapin. *Kalevi kojutulek*. Õli. 1987.





84. Olev Subbi. Särav õhtu. Õli. 1987.

85. Jaak Arro. Kalevipoja surm. Õli. 1987.





86. Uus kunstigalerii Tartus, Nõukogude väljak.

18. mail rahvusvahelisel muuseumipäeval avas Tartu kunstimuuseum Raekoja plats 18 asuvas Kivisilla apteegi majas pildigalerii, mis on A. Starkopfi ateljeemuuseumi ja E. Kutsari majamuuseumi kõrval kunstimuuseumi kolmandaks filiaaliks. Möödujate pilke püüdev klassitsistlikus stiilis viltune hoone on rajatud 19. sajandi algusaastail (1807—1811). Rohkem kui pooleteise sajandi pikkuse eksisteerimise vältel on maja nii mõnelgi korral kannatada saanud. Eriti katsumusterohkeks kujunesid viimane sõda ja sõjajärgsed aastad. Lähedalasuva varemeis Kivisilla lõhkamine ja veepinna alanemine Emajões töid kaasa parvalustele ehitatud hoone kaldumise vasakule (parempoolne vundament toetub

UUS KUNSTIGALERII TARTUS

MARI NÕMMELA

vanale linnamüürile). Endastmõistetavalt kannatas vundamendi vajumise all kogu pealisehitus. Lægunema hakkav maja, mis oli aasteid andnud peavarju Vene väejuhi Barclay de Tolly suguvõsale (väejuht ise pole seal elanud), kus 1903. a. alustas oma proviisori ametit Oskar Luts ja kus hiljem asusid korporatsiooni «Akadeemia» ruumid, omas lisaks veel kultuuriloolist väärtust. Sõjajärgsed muusika- ja kunstikooli ühiselamud ning Kivisilla apteek tundsid Pisa tornina kalduvas majas juba tõsist puudust kogenud remondi- ja ehitusmehest, restauraatori käest rääkimata. Maja vajumist ei suudetud takistada kuni 1986. aastani, mil Tartusse saabunud poola restauraatorid firmast «Budimex» alus-

tasid ettevalmistustöödega hoonde restaureerimiseks. Septembris 1987 anti vastvalminud maja Kivisilla apteegi müügisaaliga ning kunstimuuseumi otstarbeks ümberehitatud ruumidega juba üle Tartu linnale. Kaheksa näitusesaali (sisekujundaja M. Summatavet), töö- ja hoiuruumid üldpinnaga 600 m², oli muuseumile hädavajalik ruumilisa. 1940. a. peale ilma püsiekspositsioonita eksisteerinud muuseum sai lõpuks võimaluse eksponeerida oma fondides säilitatava kunsti paremikki, eesti, peamiselt Tartu maali ajaloolise väljapaneku näol.

Siinkohal on ülearune meenutada, et Tartu kunstimuuseum on oma loomismõtte eest tänu võigu eelkõige kunstiühingule «Pallas». Ka loodava muuseumi kunstikogule pandi alus ühingu juhatuse otsusega 1938. a., seda eeskätt kingituste ja annetuste näol, mida tegi enamus ühingu liikmeid kogu vabariigist. Kuna uue kunstimuuseumi (Tallinnas oli Eesti Kunstimuuseum) ülesandeks peeti tolleaegsetes kultuuriringkondades eeskätt kaasaegse eesti kunsti kogumist, lisasid deposiidid Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuselt, Haridusministeeriumilt, üliõpilaskonventidelt, k.-ü.-lt «Pallas» ja Eesti Rahva Muuseumilt üle võetud 20. saj. kunstikogu olulist täiendust kiiresti kasvavale alusvarale. Läbi ajaloo ja kultuuripoliitika, sõjapurustuste ja kunstivarade kaotuste kiuste on Tartu kunstimuuseumi fondides säilinud tänaseni väärtuslikem ja ühtaegu ilusaim osa pallaslikust maalikunstist.

Püsiekspositsioon «Tartu maal» on muuseumi fondidest pärinev ajalooline loominguviit Tartus töötanud ja töötavatest maalikunstnikest, ning seda piiti raamivad aastad 1909—1987. Enamik väljapanekus esitatud nimesid on rohkemal või vähemal määral seotud «Pallase» kunstikooliga. 1919. a. vabaalgeelise koolist välja kasvanud kindla õppesüsteemiga ja oma profiililt maalile orienteeruv kõrgem kunstikool andis a. 1924—1940 üle poole saja diplomeeritud maalija, kellest enamus ka eesti vanema põlve silmapaistvateks kunstnikteks kujunes. Kunstikooli esimeseks juhatajaks sai K. Mägi, õppejõududena töötasid N. Triik, A. Vabbe, P. Aren, V. Ormisson, J. Vahtra ning hiljem samas koolis õppinud A. Vardi, A. Laigo ja K. Liimand. Sajandi esikümnendite suured maalijad K. Mägi ja N. Triik arendasid mõlemad edasi rahvuslikke kunstitraditsioone ja võitlesid ühtaegu euroopaliku tasemega eesti kunsti eest, kujundades «Pallase» õppejõududena välja kunstikäsituse, mis hiišemale maalikoolkonnale aluseks sai. Eredate isiksustena väärib nende looming (K. Mägi töid a. 1909—1924; N. Triigil a. 1900—1936) pildigalerii rõdusaalis eraldi eksponeerimist.

Eesti maali 20. aastate vastuoluline arengupilt Tartus koosneb nimedest, kelle taga on välismaa erinevad kunstikoolitused, kuid keda ühendab loominguline ja pedagoogiline tegevus «Pallases». A. Vabbe, P. Areni, J. Vahtra ja V. Ormissoni selle perioodi töödele lisanduvad kooli esimeste lõpetajate K. Veeberi, J. Muksi (mõlemad K. Mäe ateljee), A. Vardi (A. Vabbe ateljee) ja hiljem graa-

fikuna tuntuks saanud A. Laigo (N. Triigi ateljee) loomingu näited. Maali arenguloo seisukohalt on Triigi ja Mäe loomingu kõrval olulised siin V. Ormissoni suureformaalised dekoratiivsed natüürmordid ja A. Vabbe tollased otsingud futurismi vallas. Uudsete väljendusviiside taga võib aimata nii kubistlik-konstruktivistlikke taotlusi (K. Veeber, A. Laigo) kui ka sõjajärgse saksa uusajalikkuse mõju (A. Vabbe, A. Vardi). Kümneni teisel poolel algab taas lähenemine looduslähedusele ja maad võtab mõõdukas realism.

30. aastatel lõpetas «Pallase» tugevate ja loominguviiselt tegevate õppejõudude käe alt palju lootustandvaid maalijaid. Valdav enamik



87. Galerii saalides.

neist suutis kohe peale kooli rakendada omaerialal. Mitmed suundusid ennast täiendama veel Prantsusmaale, mis tingis ka nende kujunevas loomingus prantsuse maali mõjustusi. Näib sel ajal omaette žanriks kujunevat. Erandlikena selle taustal mõjuvad K. Pärsi-K. Tedre bulvari- ja looduspiltides, kui J. Võerahansu Saaremaa-ainelistes töödes. Tonaalsemat maastikumaali viljelevad A. Kesner ja J. Nõmmik. Olustikurealism oma argielu- ja töökujutistega (A. Johani, K. Liimand, N. Kummits, A. Miikmaa, E. Haamer) mäe ja K. Lutsu prantsusehõngulised maalid. Kümneni lõpul liitub nendega E. Kõksi looduse- ja värviharmoniaid ja varjundirohket atmosfäärikäsitlust näeme nii A. Vardi ja

mingi, mis kahe eelnimetatuga tervikliku ühe saali väljapaneku moodustavad. Tartusse jäänud pallaslastest hakkavad esinema veel R. Sepp, I. Anton-Agu, E. Aiki, E. Kits ja A. Kongo, kuid nende looming on paigutatud juba sõjajärgse maali ekspositsiooni. 30. aastate lõpus hakkab pallaslik kunstikäsitus andma tooni kogu eesti kunstile, kuigi Tartusse jäänud kunstnike loominguline laad annab alust kõnelda pallaslikust maalist kui koolkonnast ka kitsamas mõttes. Seda kujundab ajastu rahvuslik-kultuuriine taust ja konkreetne — Tartu — oma demokraatliku vaimususega. Pallasliku kunsti võidukäigu purustas sõda, kus hukkusid A. Johani, K. Liimand, N. Kummits, K. Pärsimägi ja A. Laigo. Välismaale emigreerunud hulgas olid maalikunstnikud E. Haamer, J. Nõmmik, E. Kõks, K. Luts ja E. Oie. Sõjas hävisid kunstikooli ja muuseumi ruumid. Päästa suudeti ainult muuseumi kunstivarad.

Sõjajärgse Tartu kunstnikkonna moodustavad endiste pallaslaste kõrval sõja ajal ja a. 1945—1950 Tartu kunstinstituudis õppinud. Viiekümnendate aastate teisest poolest eiaevneb sinne kunstielu ja näitustegevus. Kindlaid sotsiaalseid teemasid nõudvale ajastule vaatamata kujuneb Tartu maali ime portreedest ja olustikupiltidest, lilledest ja vaikeludest, linna- ja loodusvaadetest. Pallaslikku maalimislaadi jätkavad nii A. Vabbe, A. Vardi, E. Kits, J. Võerahansu, kui nende õpilased Tartu instituudist (J. Uiga, K. Käerner, L. Valimäe-Mark, V. Janov, L. Saarts, S. Jõgeveer, H. Pudersell, A. Anni). 60. aastate murrangut eesti kunstis jagub tõusva arenguhoona ka Tartusse. Vanemate kunstnike loomingulisele teisenemisele kunstikõpse suunas (A. Audova, A. Kongo, L. Kits-Mägi) lisanduvad otsingujärgus uued maaimanagemised (E. Allsalu, I. Malin, L. Markarova). Läbi värvi ja vormi abstraktsioonide kujunetakse isikupärasteks kindla aine- ja maalikäsitlusega kunstnikeks. Uusi väljendusvõimalusi ja värskest on Tartu maali 70. aastatel juurde lisanud H. Vahersalu ja S. Kasemaa looming.

Pildigalerii viimane saal on sõjajärgse Tartu, ühtaegu kogu eesti kunsti suurkuju E. Kitse teoste päralt, kes 1988. aastal oleks pühitsetud oma 75. sünnipäeva. Kaksteist valikulist maali ja kompositsiooni a. 1939—1971 loovad visuaalse üldmulje seile võimeka, mistahes žanri ja ajaga kaasas käia suutnud ning seejuures iseendaks jäänud varalahkunud kunstniku loomingupärandist.

Kogu pildigalerii ekspositsioon, mis ületab napilt 100 tööd, püüab anda ülevaate Tartu maali ajaloo. Kunstimuuseumi rikkalikud maalifondid lubavad ekspositsiooni veelgi täiendada. Galerii võimalused on viinud mõttele korraldada siin edaspidi Tartu maalijate personaalnäitusi, kus vääriskas maali ajalugu hea võrdlusmaterjalina kõrval saalides üleval on. Jääb üle vaid loota, et kunstimuuseumi pildigalerii saab vaimseks toeks praegusele Tartu kunstnikkonnale nende loomingulises tegevuses, igale näitusekülastajale pakub aga võimaluse saada osa meie rahva kunsti ajaloo.

40 AASTAT GRAAFIKA ATELJEED

JÜRI HAIN



88. Ado Vabbe.

1988. aasta aprillis tähistati Eesti NSV Kunstifondi Graafika Eksperimentaalateljee neljakümnendat aastapäeva. Ajaliselt oli aastapäeva tähistamine kokkuleppeline, sest võimalusi graafikaateljee ajaarvamise alguseks on mitmeid: 10. aprillil 1946. aastal palgati kunstnik Henn Sarap graafikaateljee organiseerimistööd juhtima, Graafika Eksperimentaalateljee ametlik asutamine langeb 1947. aasta detsembrikuusse. Laiemalt kunstiavalikkusele teatati aga sellest alles 1948. aasta 28. veebruari «Sirbis ja Vasaras». Miks nii? Aga seetõttu, et praktiline tegevus ateljees algas 1948. aasta algusest ning enne seda puudus kindlus selles, kas vastasutatud graafikute tööpaik ikka kasutamist leiab. Graafikaateljee algus langes ju ajale, mil valitsev hoiak estampgraafika suhtes ulatus ükskõiksusest vaenulikkuseni ning oli vähe neid, kes nägid graafikaateljee asutamises mõtet ja perspektiivi.

1948. aastat graafikaateljee algusajana käsitlemisel õigustab mitte ainult see, et siis algas ateljee praktiline tegevus. Seda õigustab veel teine ja sugugi mitte vähemtähtis asjaolu — 1948. aasta 1. jaanuarist asus ateljees tööle Voldemar Kann, kelle ande ja oskusteta ning tänaseni kestva väsimatu tegevuseta oleks mõeldamatu meie graafikatöökoja edenemine rahvusvahelist tunnustust leidnud estampgraafika teostamispaigaks.

Neljakümne aasta kestel on toimunud graafikaateljee tegevuses mõnedki suunamuutused, mis on olnud seotud eesti kunsti üldise arenguga ja mõnevõrra ka ateljeed juhtinud isikute isiklike omadustega. Ateljee juhatajateks on olnud järgmised isikud: asutamisest kuni 1951. aasta augustini Henn Sarap, aastail 1951—1953 — Siima Škop, 1953—1956 — Ado Vabbe, 1956—1966 — Henn Sarap, 1966—1972 — Jüri Hain, 1972—1979 — Urmas Ploomipuu, 1979—1985 — Jüri Hain, 1985—1987 — Kaisa Puustak ja alates 1987. aastast tänaseni Raul Meel.

Estampgraafikutele tööpaiga loomise algatajateks olnud väikese-arvuline graafikute initsiatiivgrupp eesotsas Aino Bachi ja Ott Kangilaskiga nägi ette asutatavas töökojas kõikide klassikaliste tehnikate, ka sügavtrükimenetluste kasutamist. Eialgu selleni ei jõutud, kuigi hangiti pressid nii litograafia, kõrgtrüki kui ka sügavtrüki tarbeks. Pearõhk asetus kõigepealt lametrükile ning ateljee tegutses oma esimestel tööaastatel peamiselt litotöökoja funktsioonides. See oli loomulik, sest Henn Sarap, ateljee praktiline sisseseadja, oli töötanud mitmes Tartu trükikojas litograaf-joonistajana ja 1937. aastal tutvunud litotrüki uuemate saavutustega Saksamaal — Berliinis, Dresdenis ja Leipzgis.

Kõigil juhatajatel on olnud oma osa graafikaateljee tegevuses, kuid see osa on olnud erinev ning vaieldamatu tipp nende hulgas oli Ado Vabbe, loova alge ning pallasliku vaimu juurutaja ateljees.

Tema ateljees töötamise ajal kasvas see litotöökojast tegelikuks graafika eksperimentaalateljeeks (lähemalt selle kohta vt. Jüri Hain, Graafikaateljee algaastatest, «Kunst» nr. 57/2 1980).

Rääkides estampgraafikast, peab alati rõhutama graafiliste tehnikate eripära, tehniliste menetluste käsitoolikku alget, mis põhjustab graafika teostusliku külje traditsioonilisuse ja teatud konservatiivsusegi. Joonoforti tehakse ka täna täpselt samuti kui viissada aastat tagasi, otspuugravüüri teostatakse samamoodi, nagu Thomas Bewic selle 18. sajandi kolmandal veerandil esile tõi, litotehnika opereerib enamjaolt nende vahenditega, mis Alois Senefelder 18. ja 19. sajandi vahetusel välja mõtles. Graafilised menetlused edenevad aegamööda, tehniliste oskuste kandumisel ühelt põlvkonnalt teisele on teooriast olulisem otseselt edasiantav töökogemus. Estambi käsitoolikku olemust näitab ka see asjaolu, et kui kuskil on kaotatud graafiliste tehnikate kasutamise traditsioon, kadunud elav side põlvkondade vahel, siis estampgraafika taastumine on sellisel juhul väga vaevaline protsess, vaatamata asjaolule, et kõik tehnilised saladused on ammu raamatusse raiutud. Graafika Eksperimentaalateljee osatähtsust selles tehniliste oskuste edasikandumise ahelas on raske ülehinnata.

Graafiliste tehnikate traditsioonilisuses, estampgraafika mängureeglite jäigavõitu eripäras on ajuti nähtud vaid graafikakunsti piiratust, pidurit selle arenguteel. Estampgraafika tinglikkus tundub seadvat tõkkeid loovusele ja see pole mitte meie eesti graafikast kehval arvamisest, vaid kriitikute väljamõeldis. Loovust graafikas otsitakse igal pool, on otsitud ka igal ajal. Kui mitu korda Euroopa, estampgraafika enam kui pooletuhande-aastase ajaloo jooksul on kahtluse alla seatud kogu varasema paljundusgraafika kogemus! Otspuugravüüri esiletõusu puhul, litotehnika üleilmse levimise ja meie päevil serigraafiatehnika maailmavallutamise ajal tekkis mõneks ajaks tunne erinevate tehniliste menetluste kõrvalejäämisest, nende ammendumisest. Ja ikka on tulnud tagasi kogu klassikaliste tehnikate, eelkõige aga sügavtrükitehnikate spektri juurde, leitud nende kasutamisele loominguine õigustus.

Loovust graafikas otsivad ka meie põhjanaabrid soomlased, neil toimub Jyväskylä rahvusvaheline graafikatriennaal «Graphica Creativa» — «Loov graafika». Need näitused komplekteeritakse iga kord eri alustel ja 1987. aastal toimunud väljapanek oli koostatud graafikaateljeede ekspositsioonina, millest võttis osa ka meie Graafika Eksperimentaalateljee. Teised osalejad olid: 2 RC Editrice d'Arte, Roma; Experimental Workshop, San Francisco; Grafiris, Helsinki; Graafikan paja, Jyväskylä; Litografias Artísticas, Barcelona; Mitsumura Graphique MMG, Tokyo; Nantenshi Gallery, Tokyo; Printshop, Amsterdam; Grafisk Verksted BKF, Stavanger (Norra); Atelje Larsén, Helsingborg (Rootsi). Meie ateljee välja-



89. Marje Üksine ja Voldemar Kann.



90. Raul Meel.

panek oli koostatud selliselt, et üheltpoolt oleks näidatud graafikaateljees viljeldavate tehnikate skaala ja teiselt poolt tõstetud esile Voldemar Kanni rahvusvahelisel kõrgtasemel olevad oskused. Kuna meistri töö osakaal on kõige suurem litotehnika puhul, siis mõistevalt oli rõhutatud selle tehnika osa. Graafika Eksperimentaalateljee tegevusest andsid pildi Alo Hoidre, Tiina Reinsalu ja Mare Vindi litod ning Naima Neidre, Kaisa Puustaki ja Marje Üksise sügavtrükitehnikais lehed. Kõrvutus vägagi tuntud Jaapani, Ameerika Ühendriikide, Hollandi ja tähtsamate Rootsi, Taani ja Soome ateljeedega osutus meile soodsaks. Võistlemata küll teistega formaadi suuruses ja teoste värvikuses, jättis eesti ekspositsioon hea mulje tööde ühtlase kunstitaseme, tagasihoidliku, kuid pingestatud emotsionaalsuse ja tehnilise teostuse korrektsusega. Soodsat suhtumist tugevdas veel meie ateljee traditsioonide ulatuvus — olime kõigist kutsutud graafikatöökodadest kõige vanem! «Graphica Creativa» näitus tervikuna tõestas veelkordselt, et graafika loovusel pole nähtavaid piire ning seega muidugi ka seda, et tehnikate «vanaaegsus» ei ole takistuseks tõeliselt tänapäevase kunsti loomisel.

Kas on vaja minna kodust nii kaugele, et veenduda nii lihtsates tõesed? Ilmselt on see vahel vajalik seepärast, et seame need ise kahtluse alla. Tüdinena eesti estampgraafika aeglasest teisenemisest viimase viieteistkümnede aasta jooksul, olime ajuti oma arutlustes heitnud varju estambikunsti võimalustele, ka tehnilise pretsiisuse vajalikkusele.

Graafikaateljee tähtpäev sunnib meenutama estambi erilist osa kogu eesti nüüdiskunsti kontekstis. 1960. aastail, võttes aluseks sellesama «vana» graafikagrammatika, traditsiooniliste käsitöölise tehnikate, nende tinglikkuse ja sellest tulenevate piirangutega, lisades sellele kaasaegse leksika, nüüdisaegse sõnavara, lõi estampgraafika meie oludes uue, tänapäevase kunstikeele, mille tulemusi on loovalt kasutatud ka teistes kunstiliikides.

Kultuur tervikuna sisaldab endas mitmesuguseid kihte, mõned neist muutuvad aeglasemalt, teised kiiremini. Kogu rahvuskultuuri aluseks, tema vundamendiks on keel. Keel muutub küllaltki aeglaselt, inimene elab praktiliselt terve elu tavaliselt ühes ja samas keelsituatsioonis, inimpõlve jooksul toimuvad muutused on keeles kultuuri teiste osadega, näiteks kunstiga võrreldes vähesed. Samal ajal on ilma keeleta rahvuskultuuri olemine võimatu, kaob keel, on kadunud ka kultuur, kadunud kollektiivse mälu peamine moodustamise ja edasikandumise vahend.

Kui vaatame tähelepanelikult meie nüüdiskunsti ja tema arengut, siis näeme, et just estampgraafikal on eesti kunstis täita põhimõtteliselt samasugune osa kui keelel kultuuris tervikuna. Esmajoones graafika kaudu põhjendati tänapäevaste kunstivõimaluste olemine

meie kunstis ja graafika on jäänud tänaseni moodsa kunsti juba klassikaliseks muutunud traditsioonide hoidjaks ja edasikandjaks. Selle tugeval kaasaegsel tasemel seisva graafikatradsiooniga on viimasel aastakümnel liitunud uued jõud nii sujuvalt, et see on tekitanud rahulolematust kunstikriitikas. Näiteks noorte maalikunstnike tänane looming eraldub taustsüsteemist hoopis selgemini, siin on konfrontatsioon eesti kunstis juba juurdunud kujutamismallidega mitte ainult märgatav, vaid kannab kohati rõhutatud, demonstratiivset ilmet. Graafikas on aga rida kõige avangardsematest loojatest (nagu näiteks Tõnis Vint, Leo Lapin jt.) otsinud seoseid ka meie varasema graafikatradsiooniga. On see meie graafika tugevus või nõrkus? Pikemas ajaperspektiivis vaadatuna kahtlemata tugevus.

Üheks põhiliseks etteheiteks eesti nüüdisgraafikale on olnud sõnumi puudumine. Laiem vaatenurk meie graafikale peaks selle väite küll kummutama. Eesti nüüdisgraafika peamine sõnum seisneb esteetilise maailma loomises, korrastatuses, mis vastandab igapäevase elu stiililisusele ja emotsionaalsele mürale. Selle selguseihaluse raames tuuakse vaataja ette erinevaid individuaalseid pingeid, tundeskaalalt erinevaid elamusi. Seejuures on mitmesuguste kunstivõimaluste spekter küllalt lai, kuid üldine esteetilise korrastatuse aste, tehnikakasutuse hoolikus, formaatide vähenenud diferentseeritus ja värvikasutuse nappus loovad kogumulje ühtsest rahvuslik-koolkondlikust ilmingust. Just nii on eesti graafikat välismail ka vaadatud ning hinnatud. Ja kui Pierre Descargues kultuurilehe «Les Lettres Françaises» 1972. aasta neljandas numbris kirjutab, et «Näib, et Tallinn on tänapäeva kunstigeograafias elavaks punktiks. Tahaks sellest rohkem teada», siis tegi ta selle otsustuse just graafika põhjal. Ning varsti sai kunstimaailm teada eesti graafikast järjest enam ning heatahtlik tähelepanu ja tunnustus meie graafikute tööle ja seega ka meie graafikaateljee tegevusele on püsinud tänaseni.

Rõhutamist väärir ka graafikaateljee osa graafikute, meie kunstnikkonna sotsiaalselt kõige aktiivsema kibi kollektiivse mõtte konsolideerumises, millest aegade jooksul on välja kasvanud mitmeid üldkultuurilise tähendusega ettevõtmisi. Mitte ainult graafikute tööpaigana, vaid omalaadse kunstikeskusena tunnevad ateljeed isegi meie põhjanaabrid. Nii märkis Marja-Terttu Kiviranta 30. juunil 1987. aastal ajalehes «Helsinki Sanomat» ilmunud Jyväskylä triennaali arvustuses muuhulgas meie graafikaateljee kohta: «Kunstiliste ideede teostamisele lisaks on siin juba aastakümneid kogu Tallinna kunstielu loov keskus».

Graafika Eksperimentaalateljee neljakümneaastase töö kogemused kinnitavad, et traditsiooniliste tehnikate ja uueneva kujundliku mõtlemise sümbioosist tõuseb esile estampgraafika eripära, just see annab talle oma näo.

AUNIMETUSED, AUTASUD

ENSV rahvakunstniku aunimetuse pälvisid kujundaja **Taevo Gans**, maalikunstnik **Olev Subbi** ning kujundaja **Mait Summatavet**; ENSV teenelise kunstniku aunimetuse graafik **Concordia Klar**, maalikunstnik **Linda Kits-Mägi**, nahakunstnik **Ivi Laas** ja metallikunstnik **Rein Mets**, skulptorid **Hille Palm** ja **Ülo Oun**; ENSV teenelise kunstitegelase aunimetuse plakatist **Villu Järmu**, tekstiilkunstnik **Maasike Maasik**, klaasikunstnik **Silvia Raudvee** ning kunstiteadlane **Vilma Reinholm**. **Kristjan Raud** nim. vabariikliku kunstialase preemia laureaadid 1987. a. loomingu eest: **Lembit Sarapuu** (maali «Kalevipoeg ja Saarepiiga» eest), **Lea Valter** (põimevaip «Põhjala»), **Enn Johannes** (dekoratiivkompositsioon «Karjalaskepäev Virumaal»), **Jüri Palm** (maal «Eeden»).

Konrad Mäe nim. medali 1987. a. parima maastikumaali eest pälvis **Johannes Uiga** maali «Talvemaastik» eest.

Jaak Jensen nim. preemiad määrati järgmiselt: **Naime Neidre** — raamatuillustratsiooni preemia P. Ch. de Laclos' raamatu «Ohtlikud suhted» ja E. Mihkelsoni raamatu «Tulek on su saatust» illustreerimise eest. **Jaak Tammsaar** — lasteraamatu illustreerimise eest, raamatu «Vilepillimängija. Eesti muinasjutte» illustreerimise eest. **Jaak Klõšeiko** — raamatu kujunduse ja arhitektuuriga preemia **Helmi Üpruse** raamatu «Raidkivikunst Eestis XIII—XVII sajandini» kujunduse eest. **Margus Haavamägi** — poliitilise plakati preemia loodusplakati «Paberkaajakad mere ääres» eest. **Avo Põlenik** — postkaardi preemia fotopostkaartide komplekti «Eesti linn» eest.

ENSV Kunstnike Liidu maali 1987. a. aastapreemia määrati **Jaak Arro**le («Kalevipoja surm»), **Leonhard Lapinile** («Kalevi kojutulek») ja **Olev Subbile** («Särav õhtu»).

1987. a. kevadnäituse maalipreemiad said **Peeter Mudist** («Uuenemine, Süärid»), **Enn Põldroos** («Käsi»), «Jalg», «Nina») ja **Lembit Sarapuu** («Kalevipoeg ja Saare neiu»).

ENSV Kunstnike Liidu graafika 1987. a. aastapreemia pälvis **Raul Meel** («Aknad ja maastikud XXII», serigraafia).

ENSV Kunstnike Liidu kriitikamedali pälvis **Sirje Helme** 1987. a. ajakirjanduses avaldatud kunstikriitiliste tööde eest.

ENSV Kunstnike Liidu kunstiteadlaste sektsiooni 1987. a. kunstialalane aastapreemia määrati **Jüri Hainile** (kirjutis «Eesti kunsti suurus ja viletsus. A. Weizenberg 150», «Looming» nr. 4, 1987), kunstikriitika preemia sai **Eha Komissarov** (artikkel «Sügisnäitusest — põhitähelepanuga maalil», «Sirp ja Vasar» nr. 45, 6. nov. 1987).

ENSV Kunstnike Liidu plakati medali sai **Kalle Toompere** 1987. a. loodud muusikaplakatite eest.

ENSV Kunstnike Liidu kujundajate sektsiooni 1987. a. aastapreemiad määrati:

- A-preemia (kujundajale, Kunstnike Liidu liikmele): **Mala Laul** — Vanaturu kaela apteegi kujunduse eest Tallinnas.
- B-preemia (kujundajale väljastpoolt Kunstnike Liitu): **Tiiu Pai** ja **Taimi Rõuk** — Paide Kultuurimaja eest.
- C-preemia (nn. sõltumatu preemia): jagavad **Eero Jürgenson** ja **Toivo Raidme**s näituse «ACTA» kujunduskontseptsiooni ja kujunduse eest ning **ERKI III** kursuse tudeng **Taso Mähar** samal näitusel eksponeeritud laua ja istme eest.

Preemia Tartu kujunduskunstnikele: **Tartu uue interjööri preemia** — **Liivi Ehmanna** — Raepaitegi kujundus. Tööstusnäidise preemia — **Küllil Laidla** — mööbliriete eest.

Tartu Kunstikooli õppurile ettenähtud preemia parima kujundusidee eest **Kaido Kalf**.

ENSV Kunstnike Liidu noortekondise aastapreemiad said maalikunstnik **Peeter Pere**, graafik **Eve Kask**, metallikunstnik **Kadri Mälk**, tekstiilkunstnik **Elna Kõrvits**, moekunstnik **Liiu Leškin**, kujundaja **Leonardo Meigas** ja kunstiteadlane **Mart Kaim**.

ENSV Kunstnike Liidu aastapreemia parimale kunstionetajale pälvis **Tiiu Isok** Tallinna 45 Keskkoolist.

ENSV Riikliku Kunstiinstituudi aastapreemia parimale kunstionetajale sai **Tea Kaiv Röpina** Keskkoolist.

Noore kunstniku aastapreemia pälvis **Jaak Arro**, noore kunstiteadlaste aastapreemia laureaadiks tunnustati **Krista Kodres**.

Ajalehe «Sirp ja Vasar» preemiade laureaadid: **Mari Kurismaa** — näitus Draakoni galeriis, osalemine üldnäitustel.

Sirje Helme — kunstikriitiliste artiklite eest «Vaadata, näha, märgata ja ära tunda» («Sirp ja Vasar» nr. 39) ja «Kollastest sandaalidest ruumini, millel pole möödet» («Sirp ja Vasar» nr. 40).

Põlva rajooni portreepreemia '87 omistati **Mati Karminile** «Andrus Kasemaa» portree eest (1987, pronks).

NSV Liidu 1987. a. Riikliku preemia laureaadiks nimetati **Enn Põldroos** gobeläänvaiba «Inimese elu» kavandi eest.

ENSV Riikliku preemia pälvis **Rait Prääts** EKP KK Poliitühendusele temaatiliste vitraažide «Ideedevärvide», «Loominguvärvide» ja «Maa värvide» eest.

Teatrialaste preemiade hulgas pälvis kunstilise kujundaja preemia **Liina Pihlak** «Macbethi» kujunduse eest.

Näitusel «Eesti kirjandus 1987» pälvis Riikliku Kirjastuskomitee preemia **Villu Järmu**, ENSV Kunstnike Liidu preemia **Meeli Ottis**, ENSV Kultuuriministriumi ja Tallinna Linna RSN TK preemia **Tõnu Soo**, Riikliku Kirjastuskomitee ja «Maalehe» preemia **Villu Toots**.

XXXI Vabariiklikul raamatukunsti konkursil «25 parimat 1987» sai üldarvestuses I koha postuumalt **Helmi Üprus** («Raidkivikunst Eestis XIII—XVII sajandini»), parima kunstilise kaane kujundaja preemia pälvis **Eve Kask**, parima lastekirjanduse illustreerija preemia **Jaak Tammsaar**, parima ilukirjanduse illustreerija preemia sai **Naime Neidre**, üldarvestuses pälvis II koha **Tiina Reinsalu** (sai ka eripreemia), parima plakati autoriks tunnustati **Jüri Kass** («Eesti muusika»).

Riias toimunud **VII Balti plakati triennaalil** sai peapreemia **Ruth Huimerind**, Läti Sõpruse ja Välismaaga Kultuurisidemetel Arendamise Ühingu preemia **Ants Tõlli**, Läti Loodus- ja Kultuurimälestiste Kaitse Kesknõukogu preemia **Kalle Toompere**, Siseministriumi preemia **Kärt Voogre**.

Balti vabariikide köitekunsti näitusel Tallinna Tarbekunstimuuseumis anti ENSV Kunstnike Liidu, Kultuuriministriumi ja Kirjastuskomitee preemiad **Silvi Kaldale**, **Riina Kermikule**, **Ivi Laasile**, **Aino Lehiselle**, **Ella Summatavetele**, **Naime Sundele** ja **Tiiu Vijarile**.

Vilniuse VII maalitriennaalil pälvis ühe peapreemiast **Jüri Palm**.

Läti, Leedu ja Eesti NSV kunstnike väikegraafika estampgraafika II triennaalil Riias omistati Läti NSV Kultuuriministriumi preemia **Herald Eelmale**, Läti kultuurilehe «Literatura un Maksla» eripreemia sai **Reti Laanemäe** ning ühe kolmest võrdsest Läti NSV Kunstnike Liidu preemiast pälvis **Naime Neidre**.

Vilniuse raamatukunsti triennaalil «Vilnius-87» sai P. Skorini nim. Leedu NSV Kirjastuskomitee preemia (üks kolmest võrdsest peapreemiast) **Marje Üksine** **Betti Alveri** luulekogu «Korallid Ema jões» illustreerimise eest, Leedu koondise «Periodika» preemiad anti **Mati Eimerile** («Kalevala» ja **Jaak Krossi** «Kolme katku vahel» kujundus), **Jaak Sonnile** (F. Krivini «Kuidas saada ümber maailmaränduriks» illustreerimise), **Jaak Tammsaarele** (H. C. Anderseni muinasjutte illustreerimise), **Peeter Ulasele** (Fr. R. Kreutzwaldi «Paristajapoja» illustreerimise).

XX Vabariikidevahelisel võistlusel «Raamatu-kunst '87» (Valgevene, Leedu, Läti ja Eesti NSV) pälvisid medalid **Jaak Klõšeiko**, **Aarne Mesikäpp** ja **Jaak Tammsaar**.

Esimesel Üleliidulisel Vabagraafika näitusel sai NSV Liidu Kunstnike Liidu kolmanda preemia **Kaia Puustak**.

NSV Liidu Kunstide Akadeemia diplomid pälvis **Saima Sõmer** keraamiliste seinaplaatide «Lõuna-Eesti» ja «Vaade aknalt» eest.

Faenzas toimunud 45. keraamika konkursil pälvis aupreemia **Helle Videvik** keraamilise kompositsiooni «Linnulennult» eest.

VII Rahvusvahelisel väikeplastika näitusel Budapestis sai diplomid **Matti Varik**.

VIII Rahvusvahelisel ehtekunsti näituskonkursil «Jablonec '87» Tšehhoslovakkias said diplomid **Jaak Pärn**, **Tea Vellerind**, **ERKI** õppe- ja diplomitööde komplekt pälvis medali. **Bulgaria** Sofia Pressiingituuri poolt korraldatud **Rahvusvahelisel karikatuurinäitusel** «Sõda sõdadele» pälvis preemia **Hugo Hiibus**.

NSV Liidu Rahvamajandussuavutuste Näituse kuldmedali pälvis **Valeri Smirnov**.

1987. A. KUNSTINÄITUSED

Tallinna Kunstihoones

26. I—17. II Esee kunstis. Eksponeeriti 174 eset 83 autorilt.

25. II—29. III Tallinna kunstnike teoste kevadnäitus (graafika, skulptuur). Välja oli pandud 129 graafilist lehte ja 35 skulptuuri kokku 74 autorilt.

10. IV—10. V Tallinna kunstnike teoste kevadnäitus (maal, akvarell, pastell). Eksponeeritud oli 85 maali, 12 akvarelli ja plakati kokku 77 autorilt.

20. V—21. VI Vabariiklik tarbekunstinäitus.

26. VI—26. VII USA graafika Tamarindi Instituudi kogused. Välja oli pandud 40 graafilist lehte 21 autorilt. Fotolik motiiv eesti nüüdis-kunstis. Esitati 62 maali ja graafikat 21 autorilt.

31. VII—30. VIII Maalijate grupinäitus — **Malle Leis**, **Jüri Arrak**, **Peeter Mudist** ja **Jüri Palm**. Eksponeeriti 67 tööd.

15. X—15. XI Vabariiklik kujutava kunsti näitus.

4. XII—3. I 1988 Tarbe- ja kujunduskunsti ühisnäitus «ACTA-87». Eksponeeriti 88 tööd kokku 65 autorilt.

Kunstisalongis

Detsember 1986—jaanuar 1987 — **Avo Keerendi** graafika, **Marje Keremi** ja **Epp Poolmaa** ehted; jaanuaris—veebruaris — **Estä Kamseni** graafika ja **Saskia Kasemaa** maalid; veebruaris — **Tiiu Kirsipuu** skulptuurid ja **Jaak Pärna** ehted; veebruaris—märtsis — **Leedu** metallikunstnike **Rimantas Burneika**, **Arvidas Gureviciuse**, **Sigitas Virtilaitise** ja **Sigitas Kreivaitise** grupinäitus (metall) ja **Milvi Thalheimi** kangad; märtsis—aprillis — **Jaak Arro** maalid ja **Signe Kivi** kangad ja **Einar Vene** maalid; aprillis — **Mati Karmi** skulptuurid ja **Anna Gerretzi** vaibad ja **Raili Vinna** metallistööd; aprillis—mais — **Heiti Polli** maalide näitusmüük ja **Andrei Kormašovi** plakatid; mais—juunis — **Valgevene** maalikunsti näitus; juunis — **Helle Vahersalu** maalid ja **Jarõna Ilo** graafika näitusmüük; juulis — «**Arsi**» disain ja **Wolfgang Henne** graafika (SDV); juulis—augustis — **Aleksander Pileri** akvarellid; augustis — **Jaak Arro** skulptuurid; septembris—oktoobris — **Peter Nageli** maalid (SLV); oktoobris—novembris — Autoriplakat ja **Aili Ermeli** ja **Kalle Toompere** plakatid; novembris — **Uno Roosvalti** ja **Benjamin Vassermanni** graafika näitusmüük; novembris—detsembris — Eesti rahvarõivad; detsembris — **Eino Mäelti** klaasinäitus; detsembris 1987—jaanuaris 1988 — **Lembit Tõlli** skulptuuride juubelinäitus ja **Mati Pärki** raamatuillustratsioonid.

Draakoni Galeris

7. I—1. II **Jüri Marrani** maalide näitusmüük.

4. I—1. III **Enno Lehis** akvarellide näitusmüük.

4. I—29. III **Mari Kurismaa** maalide näitusmüük.

1. IV—26. IV **Illimar Pauli** graafika näitusmüük.

29. IV—24. V **Leino Ilo** tööde näitusmüük.

27. V—21. VI **Alto Hoidre** graafika ja maalide näitusmüük.

24. VI—19. VII **Kalju Polli** maalide näitusmüük.

22. VII—16. VIII **Ivi Tafel-Maasikamäe**, **Ene Voore** ja **Tiiu Vijari** nahkestööd interjööris ja vormis — näitusmüük.

19. VIII—13. IX **Rait Prääts** — peeglid ja vitraažid — näitusmüük.

16. IX—11. X **Tõnu Soo** dragonaadid — näitusmüük.

14. X—8. XI **Rahvakunsti** näitusmüük.

11. XI—6. XII **Silver Vahre** graafika näitusmüük.

9. XII—4. I 1988 **Tarbekunsti** näitusmüük.

Tartu Kunstnike Majas

12. I—8. II **Tarbekunsti** grupinäitus — **Maret Kuke**, **Reef Amberg**, **Kersti Pukk**, **Silja Lamp**.

13. II—15. III **Veteranide** kunsti näitus.

20. III—19. IV **Riia** noorte skulptorite väikeplastika näitus.

24. IV—24. V **Vabariiklik** akvarellinäitus.

29. V—28. VI **Andrus Kasemaa** joonistused ja **Ahti Seppeti** skulptuurid.

3. VII—16. VIII **Tartu** graafika ja **Elin Toberi** skulptuurid.

18. IX—18. X **Tartu** sügisnäitus.

23. X—22. XI **Andres Tõlti** maalid ja **Mare Vindi** graafika.

27. XI—27. XII **Tartu** tarbekunstinäitus.

V. I. Lenini nim. Kultuuri- ja Spordipalees

Moegraafika näitus. Moeplakati näitus. Armeenia kunstniku Samvel Sevada tööde näitus (maali, graafika).

Tallinna Olümpiapurjespordikeskuses graafika valiknäitus.

ENSV Kvalifikatsioonitöstmise Instituudis Ilmar Torni graafika. Maali valiknäitus.
ENSV Eksperimentaalse ja Kliinilise Meditsiini Instituudis Joonistuste näitus. Valli Lember-Bogatkina akvarellid. Graafika valiknäitus.
ENSV Siseministeeriumis Ilmar Torni graafika.
Psühoneuroloogia Haigla klubis Heli Tuksami personaalnäitus.
Kinomajas Riho Undi ja Hardi Volmeri pildid. Miliard Kilgi maalid.
TRÜ Teadusraamatukogus Saskia Kasemaa maalid. Ilmar Kruusamäe maal ja graafika. Tõnu Soo graafika.

ENSV Rahvamaanduse Saavutuste Näituse paviljonides vabariiklik noorte kunstnike teoste näitus. Külalisnäitus Moskvast. Kirjakunsti näitus. Lillepaviljonis aiakeraamika näitusmüük. Mihhail Duhhomjonoki skulptuuride näitus. Liivia Leškini kinnad ja kostüümid. Milvi Thalheimi, Liivia Paalbergi, Krista Vanamõldri, Liis Pajupuu, Indrek Pää ja Hasso Kivi tööde näitus «Tekstiil. Metall».

ENSV TA Raamatukogu fuajees Rafael Arutuneni tööde näitus. Henn Põlluasa, Aavo Ermeli, Peeter Kaasiku ja Andrus Rõngu ühisnäitus. Raamatühingus Heinz Valgu ekliibriste näitus. Kohtla-Järve Põlevkivimuseumi Valges Saalis Voldemar Peili personaalnäitus. «Estonia» kontserdisaali fuajees Silvi Väljalai tööde näitus «Pildid muinasjutust». Kustav-Agu Püümani personaalnäitus. Aiakirjandusmajas karikatuurinäitus «Terviseks». Marju Kagovere-Bormeistri maastikumaalid. Matkamajas Ivar Tõnuristi akvarellinäitus.

Festi NSV Kunstifondi rändnäituse korraldati 62, neist 36 maaraajoonides. Eksponeeritud oli maali, graafikat, akvarelli, plakateid ja skulptuuri. Personaalnäitustega esinesid Herald Eelma, Märt Bormeister, Ilmar Torn, Merike Männi, Kaarel Kurismaa, Kai Koppel, Mai Järmut, Ülle Rajasalu ja Valli Lember-Bogatkina.

OSAVÖTT KUNSTINÄITUSTEST VALJASPOOL
EESTI NSV-D

Soomes. Jyväskylä näitusel «Graphica Creativa» oli välja pandud 6 autorilt 18 tööd. Väikeseformaadilise graafika näitus Bulgaarias, Sofias. Osales 4 autorit 45 tööga.

Vello Vinnu personaalnäitus Soomes Helsingis ja teistes linnades. Eksponeeritud oli 15 tööd. Evi Tihemetsa personaalnäitus Soomes Helsingis ja teistes linnades. Välja oli pandud 18 tööd. Avo Keerendi personaalnäitus Soomes Helsingis ja teistes linnades. Esitati 20 tööd.

Nõukogude Eesti akvarellinäitus Angoolas. 8 autorilt 23 tööd.

Eesti plakat Rootsis. Välja oli pandud 15 autorilt 24 tööd.

Nõukogude Eesti graafika Kuubal. Eksponeeriti 7 autorilt 22 tööd.

Eesti teatrinalakat Tšehhoslovakkias. Esitati 13 autorilt 25 tööd.

Eesti kaasaegne plakat Soomes. 19 autorit panid välja 26 tööd.

Tõnu Lank ja Heino Müller — sepisekavandite näitus Saksa DV-s. Eksponeeriti 23 plannšetti.

Vive Tõlli personaalnäitus Soomes Savonlinnas Osipovsanga ruumides (Eero Rantase kogude näitus).

Eesti uue ekliibrist Soomes. 12 autorilt 132 tööd.

Ilmar Pauli graafika Magdeburgis Saksa DV-s. Eksponeeriti 35 tööd.

Eesti maali ja graafika näitus Warsavi kunstisaleriis. Eksponeeriti üle 60 taiese.

Olev Soansi infograafilised lehed Poolas. Välja oli pandud 25 lehte.

Nõukogude Eesti graafika Iraagis. 11 autorilt eksponeeriti 28 tööd.

Vive Tõlli personaalnäitus Heidelbergis. Eksponeeriti 15 graafilist lehte.

Eesti plakat Poolas. 20 autorit esitas 34 tööd.

Eino Mäelti klaasinäitus Soomes. Välja oli pandud 25 eset ja kompositsiooni.

Nõukogude Eesti graafika Mauritiuse saarel (ENSV Kultuuriministeeriumi kingitus). Eksponeeriti 5 autorilt 20 tööd.

Jüri Okase graafika Helsingi graafikaaleriis. Ervin Onnapuu akvarellinäitus Hollandis Nijmegeni muuseumis.

Andres Tõlli ja Sirie Runge maalid näitusel «Biennale Balticum» Raumas Soomes. Mõlemalt autorilt oli väljas 4 tööd.

Faenzas toimunud 45. keraamikakonkursil osalesid Helle Videvik, Aino Saan ja Tiina Lõhmus.

Nõukogude kaasaegne gobelään Prantsusmaal Journal's. Osalesid Mall Tomberg, Leesi Erm, Elgi Reemets.

Ruth Treimuti, Riina Tombergi ja Eve Selisaare grupinäitus Riias, Kipsalal. Välja oli pandud 34 tööd.

Plakatinäitusel Pensas oli väljas 81 tööd eesti autoritelt.

Osalemine Leningradi Kunstnike Liidu näituse-saalides toimunud VIII üleliidulisel akvarellinäitusel.

Osalemine Vilniuse raamatukunstitriennaalil «Vilnius-87».

Moskva Kunstnike Keskmajas toimus Nõukogude Eesti kunsti näitus.

Signe Kivi personaalnäitus Riias. Esitati 24 tööd. Jüri ja Riina Kermiku, Sirje Kriisa, Malle Agabuši, Vello Soa ja Ivo Lille grupinäitus Vilniuses. Välja oli pandud 42 tööd.

Osalemine Moskvast toimunud I üleliidulisel vabagraafika näitusel.

Valli Lember-Bogatkina personaalnäitus Moskvast. Osalemine Balti vabariikide plakatiennaalil.

Osalemine Balti vabariikide väikegraafika triennaalil.

Näitusel «Sündmus-3» Riias esinesid Eestist Lemming Nagel, Jaak Arro ja Epp-Maria Kokamägi.

Eesti tekstiilnäitus Riias (mood).

Balti vabariikide ekliibristeennaal Vilniuses. Leonardo Meigase, Eero Jürgensoni ja Toivo Raidmetsa grupinäitus Vilniuses.

Riias toimunud Balti vabariikide kunstiteadlaste konverentsil esinesid etekannetega Boris Bernstein, Leo Gens, Irina Solomõkova, Evi Pihlak, Tiina Pikamäe, Mai Levin ja Tamara Luuk.

Moskvast üleliidulisel kunstiteadlaste konverentsil osalesid Boris Bernstein ja Leo Gens.

ENSV RIIKLIKUS KUNSTIMUSEUMIS

Näitused Kadrioru lossis

26. XII 1986. aastal kuni 22. II 1987. a. jätkus näitus «Rahvusromantism eesti kunstis» viies saalis.

26. II — 20. IV oli avatud Johannes Greenbergi 100-sünniaastapäevale pühendatud näitus, ilmus kataloog.

26. II — 16. III eksponeeriti kahes saalis näitust «Vähemtuntud lehekülgi eesti 1920.—30. maalikunstis».

20. III — 20. IV tutvustati Kanadas elava eesti graafiku Ruth Tulvingu graafikat, kohtuti kunstnikuga.

3. IV — 31. V toimus teise korruse neljas näituse-saalis August Weizenbergi 150. sünniaastapäevale pühendatud näitus, toimus kunstniku elule ja loomingule pühendatud pidulik õhtu, teaduslik konverents, kunstniku sünnipäeval asetati lilli tema hauale Tartus Raadi kalmistul.

23. IV — 17. V oli avatud leningradlase Zaven Aršakuni maalide näitus.

24. IV — 24. V eksponeeriti viies saalis ülevaadet eesti maalikunstist 19. saj. teisest poolest — 1940. aastani.

22. V — 30. VI oli kahes saalis avatud näitus, mis andis ülevaate mezzotinto tehnikast eesti graafikas.

29. V — 5. VII toimus Jüri Kase personaalnäitus, ilmus kataloog.

3. VII — 28. VIII tutvustati Nõukogude Eesti kaasaegse skulptuuri väljapanekut.

10. VII — 30. VIII oli avatud eesti nõukogude maali ülevaatlilik väljapanek.

3. IX — 27. X eksponeeriti kahes saalis ülevaadet Jüri Okase loomingust, ilmus kataloog.

4. IX — 4. X oli viies saalis avatud Leonhard Lapini personaalnäitus, ilmus kataloog.

8. X — 3. XI toimus Evi Tihemetsa personaalnäitus, ilmus kataloog.

22. X — 21. XII oli avatud Voldemar Melliku 100-sünniaastapäevale pühendatud näitus.

6. XI — 13. XII eksponeeriti SSOR-i 70. aastapäevale pühendatud näitust «Inimene ja loov töö».

6. XI 1987 — 3. I 1988 tutvustati 18. saj. portreed muuseumi kogudest.

18. XII — 24. I 1988 oli avatud näitus eesti har-rastuskunstist.

Oli avatud alaline ekspositsioon: Lääne-Euroopa 16.—17. saj. maalikunst — 22 maali.

Eesti kunst 19. saj. II poolest 1940. aastani — 34 maali ja 13 skulptuuri.

Skulptuuriaja — 39 skulptuuri.

Tarbekunstimuseumis

19. XII 1986 — 22. II 1987 toimus näitus «Stiilne tool», mis andis ülevaate tooli arengu erineva-

test etappidest muuseumi ja eesti erakogude materjalide põhjal.

27. II — 22. III eksponeeriti Merike Männi vaipu.

27. III — 10. V eksponeeriti Rein Metsa ehteid ja emailmaale.

15. V — 28. VI eksponeeriti kaasaegset Rootsi tarbekunsti Göteborgi Rõhssi tarbekunstimuseumi kogudest, toimus kohtumine muuseumi töötajatega, kes andsid ülevaate kaasaegse rootsi tarbekunsti arengust.

3. VII — 17. VIII oli avatud leedu keraamiku Irena Petravičiene loomingu näitus.

2. IX — 7. X tutvustati 17. saj. vene tarbekunsti Moskva Kremli Muuseumi kogudest.

22. IX — 8. XI eksponeeriti soome klaasi näitust Soome Klaasimuseumi kogudest Riihimäel, toimus kohtumine muuseumi spetsialistidega.

19. X — 22. XI eksponeeriti ühisnäitust Baltimaade nõukogude kirjanduse köitest, toimus arutelu.

30. XI — 3. I 1988 tutvustati Baden Würtenbergi Liidumaa tarbekunsti (SLV).

1. XII — 8. I 1988 oli avatud näitus «Poola hõbe 1893—1987».

Aasta vältel oli avatud alaline ekspositsioon «Eesti ja Nõukogude Eesti tarbekunst» — 2017 eksponaati.

Kohtla-Järve filiaalis

1. I — 11. I oli avatud noorte eesti plakatistide grupinäitus.

7. I — 5. II eksponeeriti Kohtla-Järve 16. Keskkooli õpilaste töid.

13. I — 22. II oli avatud noorte kunstnike grupinäitus.

25. II — 29. III toimus August Weizenbergi 150. sünniaastapäevale pühendatud näitus.

1. III — 24. IV eksponeeriti Aksel Mägini fotosid.

18. III — 13. IV tutvustati Toila Keskkooli õpilaste loomingut.

1. III — 10. V oli avatud Kohtla-Järve kunstnike kevadnäitus.

21. IV — 20. V eksponeeriti Lea Livšitsi loomingut.

25. IV — 16. VI oli avatud «Virus» fotoklubi näitus «Kutse tantsule».

13. V — 7. VI tutvustati Kohtla-Järve Lastekunsti-kooli kasvandike loomingut.

9. VI — 5. VII eksponeeriti Leningradi kunstnike S. Vedernikova ja J. Trizno graafikat.

17. VI — 5. VII toimus fotoklubi «Virus» näitus «Aegade side».

8. VII — 2. VIII eksponeeriti Jüri Kase maale.

13. VIII — 29. VIII tutvustati armeenia kaasaegset kunsti.

1. IX — 30. IX eksponeeriti «Virus» fotoklubi näitust «Hüvastijätt. Kiviõli».

1. X — 13. XI oli avatud Kohtla-Järve Kunstiklubi sügisnäitus.

1. X — 13. XI oli avatud «Virus» fotoklubi näitus «Meenutusi Kaug-Idast».

17. X — 14. XI oli avatud näitus Inna Rutkovskaja graafikat.

23. X — 14. XI eksponeeriti loomingulise rühmituse «Vorm» esindajate teosed Minskist.

15. XII — 20. XII toimus näitus «Kultuurifoto ja huvitavad kollektsioonid».

23. XII alates oli avatud näitus «Inimene ja loov töö».

20. XII eksponeeriti «Virus» fotoklubi näitust «Oma kõrgus» ja Natalja Bartelsi akvarelle.

Adamson-Ericu Muuseumis 16. I — 3. V oli avatud näitus «Pariis eesti kunstis».

6. VI — 30. VI tutvustati klaasikunstnike Ivo Lille ja Vello Soa loomingut.

2. VII — 22. IX oli avatud Made Evalo keraamika näitus.

25. XI — 24. I 1988 eksponeeriti Lembit Lõhmuse puu- ja vasegravüüre. Alalises ekspositsioonis on Adamson-Ericu maalid ja tarbekunst — 786 eksponaati.

Niguliste muuseum-kontserdisaalis eksponeeriti Lääne-Euroopa ja Tallinna 14.—19. saj. maalikunstnike ja kujurite teoseid, hauaplaate, lühtreid, vappetaiale.

Kristjan Raua Majamuseumis oli avatud alaline ekspositsioon kunstniku elust ja loomingust (65 originaalteost, kunstnikule kuulunud mööbel, tarbeesemed, fotod). 5. detsembril avati näitus «Nõmme läbi aegade», kus eksponeeriti ajalooliste vaadete postkaarte, fotosid ja dokumente.

Väljaspool muuseumi eksponeeriti 24. IV — 25. V Tartu Riiklikus Kunstimuseumis Johannes Greenbergi 100. sünniaastapäevale pühendatud näitus.

Toimus Kohtla-Järve kunstnike näitus Leningradis, kus eksponeeriti 30 teost 5 autorilt. Saaremaa Koduloomuseumis oli 3. juunist 6. augustini avatud Moelleri teoste näitus.

6. novembrist 6. detsembrini oli Schwerini Riiklikus Muuseumis väljas 92 lehest koosnev näitus eesti 1920.—30. aastate graafikast.

1987. a. eksponeeris muuseumi kollektiiv statsionaaris ja filiaalides 54 näitust, muuseumit ja

fillaale külastas 435 519 inimest. Rändnäituse eksponeeriti vabariigis 57, neist originaalidest 48. Näituse külastas 53 130 inimest. Muuseumi kollektiivi poolt loeti 230 loengut, neist rajoonides 202, loenguid kuulas 12 551 inimest. Kultuuriülikoolide üritusi toimus 64, neist võttis osa 8873 inimest.

Lektuuriumid muuseumi stantsionaaris ja fillaaliides
Kadrioru lossis:
Eesti kunst stiiliprismas (1986.—87. a.). Revolutsioon ja kunst (1987.—88. a.).
Tarbekunstimuuseumis:
Keraamika ajaloo (1). 1986.—87. a. Ehete ajaloo (1987.—88. a.).

Niguliste muuseum-kontserdisaalis:
Niguliste kunstivaradest (1987.—88. a.).
22. I 1987. toimus Kadrioru lossis seoses näitusega «Rahvusromantism eesti kunstis» Rahvusromantismi päev. Kuulati järgmisi ettekandeid: «Eesti kultuur — Euroopa kultuur» — Ea Jansen; «Rahvusromantismi mõistetest» — Jaak Kangilaski; «Rahvusromantism eesti kunstis» — Mai Levin; «Rahvusromantism ja A. Laikmaa» — Eha Komissarov; «Oskar Kallis ja rahvusromantism» — Irina Solomõkova; «Eesti rahvusromantilise kunsti stiimuleid ja temaatilisi piirjooni» — Evi Pihlak.
4. IV 1987. a. toimus Kadrioru lossis August Weizenbergi 150. sünniaastapäevale pühendatud teaduslik konverents. Kuulati järgmisi ettekandeid:
«A. Weizenbergi eestilaineliste teoste tähendusest 19. saj. kultuuris» — Tiina Pikamäe; «A. Weizenbergi kodukoha, Kanepi kihelkonna ühiskondlik-politiilise aktiivsusest 19. saj. III veerandil» — Mart Laar; «A. Weizenberg Roomas» — Heini Paas; «Vene 19. saj. II poole skulptuuri ajaloo» — Igor Schmidt (Moskva); «Soome 19. saj. II poole skulptuuri rahvusvahelise arengu taustal» — Juha Ilyas (Helsinki); «August Weizenbergi kunstist» — Mart Eller; «Tuntuud eesti kultuuritegelaste portreed A. Weizenbergi loomingu» — Tuuli Koort; «Laul ja muusika A. Weizenbergi elus» — Jüri Hain.
Peale loetletute toimus muuseumi ettevõtmisel veel 22 näituse arutelu ja kohtumisõhtut.

ENSV Kultuuriministeeriumi näituste osakond korraldas 27 näitust, millest 1 eksponeeriti 1988. a.

Vabariiklikke näitusi toimus 5, näitusi vennisvabariikides toimus 9, neist 4 eesti ekspositsioonidena üleliidulistele näitustele, välismaal toimus 12 näitust.

22. V—21. VI oli Tallinna Kunstihoones avatud vabariiklik tarbekunsti näitus.
25. IX—21. X toimus Tallinna Rahvamajanduse Saavutuste Näitus III paviljonis vabariiklik noorte kunstnike loomingu näitus.
15. X—15. XI oli Tallinna Kunstihoones avatud eesti kunstnike aruandenäitus.
29. V—28. VI toimus Tartu Kunstimuuseumis Tartu kunstnike kevadnäitus.
21. VIII—11. X eksponeeriti Tartu Kunstimuuseumis vabariiklikku metallikunstnike loomingu.
17. II—16. III oli avatud ülevaatenäitus «Nõukogude Eesti kunst» Moskva Kunstnike Keskmajas.
17. V—17. VI toimus Jaak Soansi loomingu näitus Riia Skulptorite Majas.
15. I—5. III tutvustati Nõukogude Eesti graafikat Tšitaa kunstimuuseumis.
4. VIII—29. IX eksponeeriti Novosibirski Teadlaste majas Nõukogude Eesti kunstnike plakateid.
Oktoobris oli avatud eesti osakond näitusel «Alati valvel» Moskva Maneežis.
30. IX—24. I 1988 oli avatud eesti ekspositsioon näitusel «Nõukogudemaa» Moskva Maneežis.
Veebruaris eksponeeriti eesti tarbekunsti üleliidulisel tarbekunstinäitusel.
Aprillis ja mais eksponeeriti eesti noorte kunstnike teoseid üleliidulisel noortenäitusel Moskva Maneežis.
26. maist 26. juunini oli Riias avatud eesti ekspositsioon näitusel «Kultuuripärandi restaureerimine Baltikumis».

Nõukogude Eesti akvarellinäitus eksponeeriti jaanuaris Varsavis Nõukogude Kunstigaleriis, veebruaris-märtsil Zeljionõ Gorõ's, augustis-septembris Konzi galeriis ja septembris-novembris Lez-ni's.
Septembrist novembri lõpuni eksponeeriti Nõukogude Eesti maali ja graafika väljapanekut Varsavi Nõukogude Kunstigaleriis ja detsembris Zeljionõ Gorõ's.
Eesti kino- ja teatriplakati näitus oli avatud Helsingi Nõukogude Kultuurikeskuses alates 25. novembrist.

Aprillis eksponeeriti Nõukogude Eesti akvarellinäitus Angoolas, Huila provintsi Pedagoogilises Instituudis.

Novembris tutvustati Nõukogude Eesti akvarelli ja eksliibrist Iraagis Õpetajate Liidu hoones. Oktoobris oli avatud eesti tarbekunsti väljapanek Indias üleliidulisel näitusel raames.

3. XII—13. I 1988 oli eesti kujutav kunst väljas Balti liiduvabariikide ühisnäitusel Vietnamis RV-s Hanoi ja 21. XII—26. XII Laoses Vietnami Muuseumi saalides.
Koostati Nõukogude Eesti noorte ehtekunstnike näitus eksponeerimiseks Soomes.

TARTU RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

Näitused stantsionaaris

1986 avatud vabariiklik pisiplastika näitus suleti 11. I 1987.
1986 avatud Ed. Maaseri akvarellide näitus suleti 11. I 1987.
16. I—15. II toimus Linda Kits-Mägi personaalnäitus. Kunstniku 70. sünnipäeva puhul eksponeeriti 72 maali. Ilmub kataloog.
18. I—15. II oli avatud kujutava kunsti kaugõppekursuse lõpetajate ja lõpetanute tööde näitus. Esitati 65 tööd 5 lõpetajalt ja 33 lõpetanult.
20. II—29. III toimunud läti maalija Janis Paulfiksi maalide näitusel esitati 49 teost.
26. II—29. III oli avatud August Roosilehe mälestusnäitus, pühendatud kunstniku 100. sünniaastapäevale. Eksponeeriti 61 joonistust, maali, tarbekunstieset. Ilmub voldik.
3. IV—19. IV toimus Jüri Marrani ja Paul Saare maalide näitus. Kokku eksponeeriti 68 teost.
15. IV—17. V oli avatud hiina kunstniku Jign-Shi-Luni näitus. Tutvustati 48 tušijoonistust ja maali. 15. V kohtus kunstnik näitusel külastajatega.
25. IV—24. V toimus Johannes Greenbergi 100. sünniaastapäevale pühendatud näitus, eksponeeriti 62 maali.
18. V—10. VII oli avatud Pärnu arvutigraafika näitus, esitati 13 tööd.
22. V—21. VI toimus Aleksander Suumani maalide näitus, millel esitati 43 teost. Ilmub kataloog.
29. V—28. VI oli avatud Tartu kunstnike kevadnäitus. Esines 52 autorit 102 tööga, sealhulgas oli 76 maali, 17 joonistust ja graafilist lehte ning 9 skulptuuri. Ilmus nimestik.
26. VI—26. VII tutvustati läti kunstniku Janis Madnise 34 maali.
3. VII—17. VIII toimus Endel Kõksi mälestusnäitus, eksponeeriti 92 maali ja graafilist lehte. Ilmub kataloog.
2. VIII—11. IX tutvustati Gustav Margi kunstikogu töid, mis pärandatud kunstikogu poolt TKM-le. kokku 42 maali.
21. VIII—11. X toimus vabariiklik metallikunsti näitus. Esitati 503 teost 52 autorilt. Ilmus nimestik.

4. IX—11. X tutvustati lektoriumis 24 Hilda Üpruse maali. Ilmus voldik.
18. IX—25. X oli avatud Uku Masine tööde näitus, esitati 74 akvarelli ja joonistust. 20. X kohtus E. Masing kunstirahvaülikooli vilistlasklubiga.
15. X—29. XI toimus Kaunase pisiplastika näitus. esinesid 9 autorit 64 teosega. 24. XI kohtus kunstnikud kunstirahvaülikooli vilistlasklubiga.
5. XI—29. XI oli avatud näitus «Revolutsiooni kajastusi eesti kunstis», esitati 21 teost.
3. XII avati Jüri Palmi personaalnäitus, eksponeeriti 49 maali. Ilmub kataloog.
4. XII avati Marget Tafeli keraamika ja Kai Luiga vaipade näitus, kokku 68 tööd. 15. XII kohtus K. Luiga kunstirahvaülikooli vilistlasklubiga.

Originaalteoste rändnäitusi eksponeeriti 1987. a. 26 paigas. Tutvustati näitusi 9 teemal.

Väljaspool stantsionaari

15. I—24. II oli avatud Võru Koduloomuuseumis P. Saare 27 maalist koosnev näitus.
20. I—28. II toimus TRÜ Teaduslikus Raamatukogus C. Klari graafika näitus, esitati 20 lehte.
9. II—8. III tutvustati Pärnu Koduloomuuseumis valikut vabariiklikult pisiplastika näituselt, kokku 28 teost.
19. II—8. IV oli avatud Viljandi teatris «Ugala» L. Kits-Mägi maalide näitus, esitati 18 teost.
23. II—23. III tutvustati Tartu Invaliidide Kodu 12 L. Kits-Mägi maali.
10. III—21. IV toimus Saaremaa Koduloomuuseumis A. Vihalemma tööde näitus, esitati 39 lehte.

7. IV—28. V oli avatud Eesti Metsamajanduse ja Looduskaitse Instituudis A. Kasemaa tööde näitus, esitati 12 pastelli.

13. IV—10. V eksponeeriti Võru Koduloomuuseumis K. Pärsmäe 50 maali.
18. VI—14. IX toimus TRÜ Teaduslikus Raamatukogus E. Tegova maalide näitus, esitati 19 teost.
2. VII—16. VIII oli avatud Kaunases M. K. Ciurlionise nim. Kunstimuuseumis Tartu kunstnike (E. Allsalu, L. Kits-Mägi, A. Kongo, I. Malin, J. Uiga) grupinäitus, millel eksponeeriti 132 maali.
15. IX—2. XI oli TRÜ Teaduslikus Raamatukogus väljas S. Kasemaa 22 maalist koosnev väljapanek.
8. X—30. XI toimus Elva Koduloomuuseumis K. Pärsmäe maalide näitus, esitati 16 tööd.
19. XI—31. XII toimus Viljandi teatris «Ugala» näitus «Enam kui tosin tartlast», millel eksponeeriti kokku 29 tööd.
25. XI—31. XII eksponeeriti Tallinnas «Eesti Projektis» 33 H. Üpruse maali.

Muuseumi lektoriumid

1987/88. a. loengusari eesti kunsti ajaloo: «Baltisaksa kunst Eestis» (V. Hinnov, E. Preem); «Eesti kunst 19. saj. II poolel» (P. Beier); «Eesti kunst ja kunstielu 1905—1917» (M. Joonaslu). Tõravere rahvaülikoolis loengusari «Kunst läbi aegade»: «Vana-Kreeka kunst» (P. Beier); «Vana-Rooma kunst» (P. Beier); «Romaani ja gooti stiil» (T. Kuusik). Sari jätkub 1988. a.

KUNSTINÄDAL-87

30-nes kunstinädal-87 toimus 12.—22. aprillini, ürituste tsentrumiks oli Harju rajoon, kunstinädal toimus märgusõnade all «Noortelt noortele». Kandvateks kunstnikeks olid noored, palju tähelepanu pöörati koolidele.
Kunstinädala ajal oli avatud 88 näitust üle kogu Eesti. Toimusid kohtumised kunstnikuga ja kunstiteadlastega, peeti loenguid, korraldati viktoriine, anti konsultatsioone koolides, ettevõtetes, asutustes, klubides. ENSV Riiklikus Kunstiinstituudis toimus teaduslik konverents, samuti Tartu Riiklikus Ülikoolis (teemal «Eesti noorte kunstist 1950. aastate lõpust tänapäevani»). Vabariigi rajoonikeskustes organiseeriti isetegevuslike kunstnike näituste arutelusid, omapoolseid arvamusi avaldasid professionaalsed kunstnikud ja kunstiteadlased. Kohtuti Kultuuriülikooli kuulajatega, jagati seletusi kunstinäitustel. Lahtiste uste päevad ja ekskursioonid toimusid Monumenaalkunstimajja ning Graafika eksperimentaalteadlasele.
Kunstinädala üritustes osales kokku 62 kunstniku ja kunstiteadlast.

JUUBILARID — 1988

10. jaanuaril metallikunstnik Nora Raba — 50;
13. jaanuaril maalikunstnik Aino Mägi-Palm — 75;
23. jaanuaril keraamik Aurora Tippe — 75;
30. jaanuaril maalikunstnik Kaljo Polli — 60;
30. jaanuaril graafik Silvi Väljal — 60; 1. veebruaril maalikunstnik Kalju Nagel — 70; 12. veebruaril maalikunstnik Johannes Uiga — 70;
14. veebruaril skulptor Aleksander Kaasik — 80;
24. veebruaril metallikunstnik Oie Kütt — 60;
1. märtsil tekstiilikunstnik Marie Adamson — 80;
11. märtsil kunstiteadlane Evi Pihlak — 60;
12. märtsil nahakunstnik Minni Patune — 70;
18. märtsil kunstiteadlane Eha Ratnik — 60;
19. märtsil maalikunstnik Konstantin Mihhailov — 80; 5. aprillil nahakunstnik Urve Arrak — 50;
8. aprillil tekstiilikunstnik Peeter Kuumta — 50;
20. aprillil skulptor Robert Pannast — 60; 1. mail skulptor Ole Ehelaid — 75; 19. mail klaasikunstnik Aet Andresma-Tamm — 50; 23. mail nahakunstnik Inge Malin — 60; 5. juunil kujunduskunstnik Mait Summatavet — 50; 5. juunil metallikunstnik Tõnu Lauk — 50; 8. juunil klaasikunstnik Eha-Pilvi Jõgi — 50; 20. juunil kujunduskunstnik Hannes Krull — 50; 22. juunil kunstiteadlane Ninel Ziterova — 50; 6. juunil graafik Concordia Ulas-Klar — 50; 9. juulil tekstiilikunstnik Kaie Tiik — 50; 28. juulil graafik Vive Tõli — 60; 2. augustil keraamik Aino Alamaa — 80; 12. augustil keraamik Maie Lukats — 50; 17. augustil — maalikunstnik Lola Liivat-Makarova — 60; 28. augustil maalikunstnik Viktor Karrus — 75; 29. augustil nahakunstnik Aino Lehis — 60; 31. augustil nahakunstnik Kiira-Marianne Kadarik — 50; 1. septembril metallikunstnik Heljo Tassa — 50; 2. septembril kunstiteadlane Tiina Nurk — 70; 20. septembril maali-

kunstnik Artur Lokk — 60; 20. septembril skulptor Enn Roos — 80; 6. oktoobril kunstiteadlane Heini Paas — 70; 10. oktoobril skulptor Ilme Kuld — 50; 10. oktoobril kujunduskunstnik Loomet Raudsepp — 50; 14. oktoobril nahakunstnik Eva Teemant — 60; 14. oktoobril metallikunstnik Tiit Aru — 50; 18. oktoobril keraamik Ellinor Piipuu — 75; 30. oktoobril graafik Berta Mäger — 70; 4. novembril keraamik Elsie Johanson — 60; 5. novembril maalikunstnik Erik Põld — 80; 12. novembril kunstiteadlane Kaalu Kirme — 60; 2. detsembril metallikunstnik Laine Sinivee — 50; 7. detsembril klaasikunstnik Maie-Ann Raun — 50; 13. detsembril skulptor Signe Mölder — 70; 14. detsembril skulptor Zinovj Hmelnski — 60; 21. detsembril skulptor Aime Jürjo — 60.

1987

21. veebruaril suri graafik Raoul Koik (sünd. 26. jaanuaril 1928); 5. märtsil suri graafik Maria Malahhova (sünd. 3. oktoobril 1903); 6. märtsil suri maaliija Lembit Rull (sünd. 15. juuni 1904); 12. aprillil suri kunstiteadlane Valentine Tigane (sünd. 20. märtsil 1906); 27. aprillil suri graafik Ilmar Linnat (sünd. 3. augustil 1914); 26. augustil suri graafik Evald Sagur (sünd. 21. mail 1922); 21. oktoobril suri ENSV rahvakunstnik, tarbekunstnik Elgi Reemets (sünd. 11. mail 1910); 4. novembril suri nahakunstnik Helda Reimo (sünd. 16. detsembril 1907); 14. novembril suri kunstiteadlane Milvi Alas (sünd. 14. juunil 1930).

1987. A. ILMUNUD KIRJASTUSES «KUNST»

1. Peeter Tooming. Tähelepanu, pildistan! 311 lk.
2. Tiina Vöti. Ollekannud. 185 lk.
3. Ain Padrik, Ignar Fjuk (koostajad). «Ehituskunst». Eesti NSV Arhitektide Liidu kogumik 1982, 1983, 127 lk.
4. Jüri Hain (koostaja). Märt Laarman. Ekstsiibriseid puulõikes ja puugravüüris. 15 illustratsiooni trükitud originaalklotsidelt.
5. Pille Kippar (koostaja). Antsu torupill. Eesti lugusid rumalast Vanapaganast. 93 lk.
6. Sirje Helme (koostaja). «Kunst» 69/1. 65 lk.
7. Emmi Vahelaid (koostaja). «Käsitöö» 22. Tehnikaid ja töövõtteid. 144 lk.
8. «Käsitöö», 22, vene keeles.
9. Andres Tolts (koostaja). «Kunst ja Kodu» 56/87. 48 lk.
10. «Kunst ja Kodu» 56/87 vene keeles.
11. Enn Põldroos. Nõukogude Eesti kunst. (Albumis 70 reproduktsiooni).
12. Jean Renoir. Renoir. 239 lk.
13. Tiit Viirand (koostaja). Laste kunstikalender 1988.
14. Reproduktsioonid postkaartidel:
 - Paul Raud «Jalgajal».
 - Malle Leis «Vikerkaar Võrumaa kohal. Kadri I».
 - Konrad Mägi «Norra tütarlapse portree».
 - Rein Kelpman «Alaealine».
 - Ants Laikmaa «Väike Alma».
 - Elmar Kits «Noor viuldaja».
 - Richard Uutmaa «Rukkilõikajad».
 - Johann Köler «Truu valvur».
 - August Jansen «Tütarlaps aknal».
 - Richard Sagrits «Kooliteel».
15. Eha Komlssarov (koostaja). Kunstikalender 1988.
16. Helmi Üprus. Raidkivikunst Eestis XIII—XVII sajandini. 127 lk.
17. Boris Enst. Andrei Jegorov. 127 lk.

Разве слова немногого стоят? Реферативное изложение статей Алтти Куусамо «Как говорят о современном искусстве?» и Симо Сятея «Мир искусства: рамки и парадигмы искусства» из журнала «Сюнтеези» (стр. 3–6).

Харри Лийвранд. Леонхард Лапин в Кадриорге. Заметки после выставки. В сентябре 1987 г. в Таллине в Художественном музее в Кадриорге состоялась ретроспективная персональная выставка Леонхарда Лапина. Л. Лапин — один из самых известных художников-авангардистов Эстонии, по образованию архитектор. Он проектировал дома и парки, писал стихи, ставил в Молодежном театре спектакли, исследовал и пропагандировал архитектурные направления 20 века в Эстонии (особенно модерни и арт-деко). Но основная его роль, которую он играет в эстонской культуре — график и живописец. Начало активной деятельности Лапина относится к концу 60-х гг. В качестве члена и одного из идеологов группы SOUP 69 он ввел в местное искусство поп-арт, хэппенинг, принимал участие в представлениях абсурда. Одновременно его внимание привлекают и некоторые теории искусства, в основе которых лежат достаточно крупные философские системы (супрематизм, конструктивизм). Длинные серии, посвященные машинам («Женщина-машина», «Мужчина-машина» и т. д.) хоть и представляют эстетику поп-арта, но в них чувствуется и конструктивный творческий метод геометрического абстракционизма. К наиболее заметным работам 1-й половины 70-х гг. относятся многие графические листы с динамичной структурой, например, «Создание», «Производство» и др., завоевавшие и международное признание. Наиболее выдающейся работой 80-х гг. можно назвать серию «Процессы». Чрезвычайно открытый и динамичный подход Лапина оправдывает его обращение в 80-е гг. к постмодернистскому искусству, тем более, что повествовательная сторона искусства, само изложение никогда не оставляло его равнодушным. Используя в своих картинах как античную, так и народную мифологию, Лапин без труда переходит от супрематистической геометрии к фигуративной символике. Дальнейшее развитие творчества Лапина, очевидно, будет проходить так же интенсивно, но уже сейчас можно сказать, что именно его работы и многих других художников этого же поколения являются той основой, тем фоном, на который будут проецироваться последующие радикальные художественные направления (с. 7–15).

Эха Комиссаров. Выставка Арно Вихалемма в Таллине. В марте 1988 г. в Государственном художественном музее ЭССР состоялась выставка эстонского графика и оформителя книг, а также известного поэта Арно Вихалемма, который живет сейчас в Швеции. Вихалемма относится к поколению художников, получивших образование в Эстонии в художественном училище «Паллас». Работы, представленные на выставке, охватывали период 1950–1960 гг., являющийся наиболее важным в биографии Вихалемма и демонстрирующий органичное слияние его творчества с атмосферой художественной жизни послевоенной Европы. Необходимо отметить своеобразный контакт Вихалемма с сюрреализмом, в котором проявляется связь двух определяющих сущностей художника момента — поэзии и графического изображения. Картины Вихалемма полны фантастических форм, указывающих на контакт с природой, но, как правило, они сосредоточены на человеке, выражая тяжелые душевные беды послевоенного мира. Отдельной темой выступают разработки мифологии. Под влиянием абстракционизма художник принимает независимость формы и цвета, более внимательно же он относится к эмоциональным и декоративным качествам красок, в чем мы можем узнать традиции «Палласа», проявляющиеся в новой сфере — графике. В оформлении книг Вихалемма подчеркивает право художника на независимую точку зрения, беря за основу всегда трактовку, которая исходит из его собственных ассоциаций. Более позднее творчество художника в основном абстрактно и полностью сосредоточено на собственной личности. Большая часть его работ находится сегодня в Эстонии (стр. 16–19).

Творчество Яака Арро (стр. 21–22).

Ваппу Вабар. Кыкс вчера и сегодня. Эндель Кыкс (1912–1982) учился в Эстонии в художественном училище «Паллас» и получил здесь классическое образование по современному

искусству. В 1944 г. он эмигрировал в Швецию. В 1987 и 1988 гг. в Тарту и Таллине прошли ретроспективные персональные выставки художника, где было представлено его творчество конца 30-х гг. и более позднее. Экспонировалась как живопись, так и графика (особенно в стилизованной манере 1960-х гг.). Акцент был сделан на психологическое осмысление, косвенно затрагивались человеческие судьбы. Много было представлено графических работ на тематику путевых впечатлений (Мексика). Но прежде всего Кыкс все же колорист, этот дар художник сохранил на протяжении всего своего творчества, и это выражается как в его абстрактных работах, так и фигуральных (стр. 22—26).

Размышления Хенна Рооде в его рисунках. В 60-е гг. Хенн Рооде очень активно занимался проблемами абстрактного искусства, причем изобразительная сторона искусства (внутренняя обусловленность формы, соотношение цвета с поверхностью и формами) были в его понимании прежде всего духовной проблемой. «Искусство начинается там, где заканчивается видимая поверхность», — писал он. Художник не боится расщеплений и о соотношении искусства и Абсолютной Истины. Рисунки Х. Рооде следует рассматривать как аналитическое исследование, как бесконечный процесс поиска решения (стр. 27—29).

Райво Келомеэс. Видеоискусство. Развитие видеоискусства условно можно проследить с момента возникновения телевидения. Фактическим моментом его рождения считается 1963 г., когда в Германии состоялось первое видеопредставление. Решающим стал 1965 г., когда фирма «Сони» выпустила в продажу портативные телекамеры. Наиболее важным периодом в развитии видеоискусства являются 70-е гг., когда были образованы видеостудии, видеогруппы и т. д. В 1973 году в Австрии в Граце состоялось видеобиеннале «Тригон-73», в 1976 г. там же прошла конференция по тематике, посвященной видео. Феномен видео можно рассматривать как совокупность четырех сфер деятельности: 1) игры, инструкции и т. д., передаваемые в эфир с целью повлиять на мнение публики в отношении ТВ; 2) электронное искажение видеокартинки, компьютеранимация и т. д.; 3) видеотерапия, игры, представления; 4) видеоинсталляция и объекты (стр. 30—35).

Як Кангиласки. Ансельм Кифер. А. Кифер начал свой творческий путь со скандальных акций в 1969 г. Мы, правда, имеем дело с проявлениями концептуального искусства, но духовная основа этих действий значительно шире. Его стало психическое состояние немцев после II мировой войны, явное желание изгнать ее из коллективной памяти. Кифер относится к первому родившемуся после войны поколению и поэтому чувствует себя свободным в рассмотрении проблем немецкой истории. Но было бы все же неверно видеть в его творчестве только политические сюжеты. Такой же интерес представляют и визуальная образность и живописная занимательность его творчества (стр. 36—39).

Зденек Янчи. Проблема национальности искусства. Автор статьи, словацкий искусствовед, вспоминает выставки, которые остро ставили обычно игнорируемую проблему национальности в искусстве, хотя именно в отношении малых народов существование национального искусства в общей картине культурной жизни особенно необходимо. Ни один народ не может быть в равной степени талантлив во всех областях; натуру и образ мышления словаков лучше всего выявляют изобразительное искусство и музыка. Основой словацкого изобразительного искусства служат традиции народного искусства и фольклора. И путь в интернациональный мир искусства также лежит через национальное. Основателями национальной формы в словацком искусстве были Бенка и Малы. В произведениях Людовита Фуллы объединены фольклор и ориентация на европейский модерн (стр. 40—43).

Юри Хайн. Лицом к лицу с Зораном Кржышником. Весной 1988 г. в помещении Государственного художественного института экспонировалась выставка югославской графики 1980-х гг., работы для которой были подобраны известным, заслужившим международное признание специалистом по графике, организатором биеннале в Любляне, директором недавно созданного Международного центра искусства графики. Эта выставка высокого

уровня была первой крупной экспозицией, которая широко знакомила с югославской графикой. Основными направлениями в работе центра, по словам З. Кржышника, являются организация выставок, сбор документации и пристальное внимание к новым явлениям и направлениям в развитии графики. Основой банка данных служит информация о тех почти 9000 художниках-графиках, которые когда-либо участвовали в биеннале графики в Любляне. Сейчас данные поступают в центр со всего мира (стр. 44—46).

Герд Фидлер. Магнус Целлер в Тарту. Родившийся в 1888 г. немецкий живописец и график работал в эстонском художественном училище «Паллас» заведующим ателье графики с начала 1923 г. до конца 1924 г. На эту работу Целлера пригласил Конрад Мяги, который был знаком с ним, очевидно, уже с 1918 года, когда будучи солдатом находился в Эстонии во время I мировой войны. Только что организованное училище нуждалось в преподавателях, (К. Мяги был одним из его основателей), которые хорошо знали бы технику графики. До Целлера ателье графики руководил также преподаватель из Германии Г. Кинд. В 1924 г. Целлер вернулся на родину, вместо него начал работать, закончивший в 1924 г. училище Э. Вийральт (стр. 47—49).

Некоторые работы, представленные на республиканской выставке прикладного искусства (стр. 50—51).

Ежегодные премии в области живописи и графики (стр. 52—53).

Мари Ныммела. Новая художественная галерея в Тарту. В мае 1988 г. Тартуский художественный музей открыл в доме, расположенном на Ратушной площади, картинную галерею. Построенное в начале 19 века здание было отреставрировано польскими мастерами. В галерее 8 выставочных залов, рабочие и складские помещения. Таким образом, наконец, появилась возможность экспонировать также лучшие работы, находящиеся в запасниках музея. Картины, представленные в постоянной экспозиции «Тартуская живопись», относятся к 1909—1937 гг., большинство из них связано с художественным училищем «Паллас». Экспозиция насчитывает около ста работ (стр. 54—55).

Юри Хайн. Экспериментальному ателье графики — 40 лет. В апреле 1988 г. отмечалось 40-летие экспериментального ателье графики Художественного фонда Эстонской ССР. За это время у ателье сменилось 7 руководителей (Х. Сарап, С. Шкоп, А. Ваббе, Ю. Хайн, У. Пломипуу, К. Цуустак, Р. Меэл), и все это время мастером ателье был Вольдемар Канн, без профессиональных навыков которого в мастерской невозможно было бы создать эстампы, получившие международное признание. Особую роль в том, что мастерская стала действительно экспериментальной, сыграл Аддо Ваббе. Критика часто упрекала эстонский эстамп в слишком медленном развитии, стабилизации. Но здесь необходимо учитывать, что в основе графических техник лежит ручной труд, что и обуславливает значительную традиционность и консервативность. Как в культуре в целом носителем традиции и преемственности является язык, так и в эстонском искусстве такую же роль играет эстамп. В более дальней перспективе — в этом сила эстонской графики (стр. 56—57).

Хроника 1987 (стр. 58—60).

Витражи Райта Пряэтса в Доме политпросвещения (стр. 61).



91—93. Vitraaž Poliitharidusmajas.



«VITRAAZIDE PINDALA ON KOKKU 72 M², SEE ON JAOTATUD KOLMEKS TEEMAKS «MAA», «LOOMING» JA «RAHVAS», LOOMULIKULT PIDI KAVANDITE JUURES ARVESTAMA KUNSTIVÄLISE TEGURITEGA, ÜRITASIN SIISKI EESKÄTT ARVESTADA RUUMIGA.»

RAIT PRÄÄTSA VITRAAZID POLIITHARIDUSMAJAS

Are words cheap? The digest of the articles "How to discuss modern art?" by Altti Kuusamo and "The World of Art: the framework and paradigms of art" by Simo Sääntelä published in the journal *Synthese* (pp. 3–6).

Harry Liivrand, Leonhard Lapin in the Kadriorg Art Museum. Afterthoughts. In September 1987 Leonhard Lapin had a retrospective one-man show in the Tallinn Kadriorg Art Museum. Lapin is perhaps the best-known avant-garde artist in Estonia, educated as an architect he has designed residences and public parks, but has also written poetry, directed performances in the Youth Theatre, studied and advocated the trends of the 20th-century architecture in Estonia (especially, Art Nouveau and Art Deco). His major contribution to Estonian culture, however, is his work as a graphic artist and painter. Lapin becomes intensely active in the late '60s, as member and ideologue of the Soup '69 group he introduced pop art and happening into our local art scene, participated in the absurd plays. At the same time he is fascinated by several art theories, laid on philosophical foundations (Suprematism, Constructivism). Extensive machine series ("Woman-Machine," "Man-Machine") represent the aesthetics of pop art, although the constructive approach typical of geometric abstractionism makes itself also felt. Several prints of dynamic structure which belong to his masterpieces of the first half of the '70s, e.g. "Creation", "Production", etc. have won international recognition. The top achievement of the '80s is the series called "Processes". And it came as no surprise when Lapin, who has an open and dynamic relationship with art, turned to post-modernist art in the '80s, the less so since the presentation of the story, the narrative aspect of art has never left him unmoved. Making use of classical and Estonian national mythology in his paintings Lapin takes a painless step from suprematist geometricism towards figurative symbolism. Lapin is bound to move on with the same intensity, but we can already say today that he and other artists from his generation will be the ones whose work forms the background against which the radical artistic movements in future will be projected (pp. 7–15).

Eha Komissarov. Arno Vihalemm exhibited in Tallinn. In March 1988 The Estonian State Art Museum showed the work of Arno Vihalemm, an Estonian graphic artist and book illustrator, as well as a distinguished poet, with residence in Sweden. Vihalemm belongs to the generation of artists who received their education at the Pallas Art School in Estonia. The exhibition covers the period of 1950–1960 which is one of the most important in Vihalemm's creative biography and points to his organic involvement in the post-war artistic atmosphere in Europe. Vihalemm had a peculiar contact with surrealism which appears to unite two major components in the artist's nature: poetry and the graphic image. Vihalemm's pictures have been loaded with fantastic forms which refer to his closeness to nature, but are centred on man, as a rule, expressing the deep agonies of the post-war world. The mythological scenes make up a separate theme. Under the influence of abstract art the artist accepts the independence of form and colour, but he pays a great deal of attention to emotional and decorative qualities of colour traceable to the traditions of Pallas, demonstrated in a new field — the graphic art. As an illustrator Vihalemm underlined the artist's right to an independent point of view and based his treatment exclusively on associations of his own. The later work by the artist is mostly abstract and completely self-centred. By now the majority of his work has been assembled in Estonia (pp. 16–19).

The work of Jaak Arro (pp. 21–22).

Vappu Vabar. The Kõks of yesterday and today. Endel Kõks (1912–1982) studied in the Pallas Art School in Estonia and got a classical educa-

tion in modern art. In 1944 he emigrated to Sweden. In 1987 and 1988 the retrospective shows of his works were held in Tartu and Tallinn which displayed his work of the late '30s and afterwards. Both painting and prints were represented (mostly in the stylized manner of the 1960s). The stress was laid on psychological interpretations, with human fates implied. Many of his prints convey his travel impressions (from Mexico). Kõks is, first and foremost, a colourist, this gift never left him, even in his later periods, and it finds its expression in his abstract and figurative works (pp. 22–26).

Henn Roode's ideas scribbled on his drawings. In the '60s Henn Roode was actively exploring the problems of abstract art whereas, in his treatment, the figurative aspect of art (the growth of form from within, the relationship of colour with surfaces and forms) was a mental problem. Wrote he: "Art starts where visible surface ends". The artist does not avoid discussions about the relationship between art and Absolute Truth. H. Roode's drawings have to be seen as analytical studies, as an endless process of solution-seeking (pp. 27–29).

Raivo Kelomees. Video art (pp. 30–35).

Jaak Kangilaski. Anselm Kiefer (pp. 36–39).

Zdenek Jančí. The problems of national style in art. The author of the article, a Slovak art scholar, recalls the exhibitions which have brought into a focus the so-far generally ignored problem of the national character of art, although it is the ethnic minorities for whom the existence of national art in their culture is vital. No nation is equally talented in every field, the Slovak nature and spirit are best conveyed in visual arts and in music. Slovak art draws upon the traditions of folk art and folklore. The road leading to international art world goes via national art. In Slovak art the national style is represented by Benka and Mally. In the works of Ludovit Fulla folklore and the orientation to European modernism are blended (pp. 40–43).

Jüri Hain. Face to face with Zoran Krzhishnik. In spring, 1988 the State Art Institute displayed Yugoslavian art of the 1980s which was mounted by Zoran Krzhishnik, a well-known graphic art specialist, the organizer of Ljubljana biennials and the Director of the newly-established International Centre of Graphic Arts. This high-standard exhibition was the first exposition of Yugoslavian graphic art in Estonia. Krzhishnik presented the main goals of the activity of the Centre: mounting of exhibitions, the collection of documents and the study of changes in graphic art. The nucleus of the data bank is made up from the information about the approximately 9,000 graphic artists who have been exhibited on Ljubljana biennials up till now. Today the Centre receives information from all over the world (pp. 44–46).

Gerd Fiedler. Magnus Zeller in Tartu. Born in 1888, the German painter and graphic artist worked as the Head of the graphic art studio in the Pallas Art School in Estonia, from the beginning of 1923 to the end of 1924. An offer to start work in Estonia was made by Konrad Mägi with whom Zeller must have been acquainted since 1918 when he was stationed here as soldier, during the First World War. The newly-founded art school (K. Mägi was one of the founders) needed art teachers, well versed in graphic art techniques. Former to Zeller the post had been given to another German, G. Kind. In 1924 Zeller went back home and E. Wiiralt, the 1924 graduate from the school, became the Head of the studio (pp. 47–49).

The works displayed on the Estonian Exhibition of Decorative Arts (pp. 50–51).

The annual awards in painting and graphic art (pp. 52–53).

Mari Nõmmela. A new art gallery in Tartu. In May 1988 the Tartu Art Museum opened an art gallery in Town Hall Square. The building which was constructed in the 19th century was restored by the Polish experts. The gallery includes 8 exhibition halls, working and storage space. In this way the museum has, finally, got a possibility of displaying the best of its collections. The permanent exhibition called "The Painting of Tartu" covers the period of 1909–1987, most of the works on show being connected with the Pallas Art School. The show is made up from about a hundred exhibits (pp. 54–55).

Jüri Hain. 40 years of the experimental studio of graphic arts. In April 1988 the experimental graphic arts studio of the Estonian Art Foundation celebrated its fortieth anniversary. Since then the studio has been headed by seven directors (H. Sarap, S. Shkop, A. Vabbe, J. Hain, U. Ploomipuu, K. Puustak, R. Meel), but, throughout the period Voldemar Kann has been working as master of the studio and, without his expert knowledge and professional skills, the studio could never have become the internationally recognized printmaking workshop as it is known today. A special credit for establishing a really experimental studio is due to Ado Vabbe. The critics have often reproached Estonian artists for the slow development and stabilization in graphic arts. But we have to take into account that printmaking requires a great deal of work by hand which is the cause of strong traditionalism and even, to a certain extent, conservatism. The same as language is the basis of tradition and continuity in culture generally, printmaking is in Estonian art. In a broader perspective this may also be the strength of Estonian graphic art (pp. 56–57).

Chronicle 1987 (pp. 58–60).

Stained glass designed by Rait Prääts for the House of Political Education (p. 61).

LEONHARD LAPIN KADRIORUS

94. Leonhard Lapin. Tulejad ja minejad. Hommage à Akberg. Lito, 1986.



Rbl. 2.10

