

KUNST
74/2
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 Uibo, Tõnis Vint.

Kaas ja graafiline kujundus Ando Keskküla.
Fotod: M. Haavamägi, J. Klõšeiko, J. Okas, P. Pere, H. Sirkel.

A n t s J u s k e	
Rahvuslik motiiv eesti kunstis	2
M a r t K a l m	
Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis ...	6
R e e t V a r b l a n e	
V noortetriennaal Vilniuses	10
T i i n a K ä e s e l	
Neljas tarbekunsti triennaal	12
A n d o K e s k k ü l a , E h a	
K o m i s s a r o v	
Avangardi idee jälgedes	16
Kostabismid	18
Silmast silma Ulla Rantasega	20
U r m a s M u r u	
Mälestused tunnetest	22
T õ n u T a m m e t s	
Peet Aren stsenograafias	28
Perenäitus	35
H e i e T r e i e r	
Naine ja meri	40
Kevadnäitus 1989	45
K r o o n i k a	47
Aastapreemiad	48
Skulptorite grupinäitus	54
R ü h m T n ä i t u s	57
Resümee	58
E d u a r d R ü g a . K i l d e m ä l u k a m b r i s t ..	60

Kirjastus „Kunst“, 200001, Lai 34, tel. 60-17-82.
Kunstiline toimetaja J. Klõšeiko. Tehniline toimetaja E. Akkermann. Korrektor K. Lepajõe.
Laduda antud 8.09.1989. Trükkida antud 28.11.1989. Kriidipaber 60×90/8. Žurnalnaja 8 p. Ofsettrükk. Trükipoognaid 8,0. Arvestuspoognaid 10,8. Trükiarv 3000. Tellimuse nr. 3413. Trükikoda „Oktoober“, Tallinn 200105, Kreutswaldi 24.
ИБ 354

„Kunst“ („Искусство“) 74/2 1989. Альманах на эстонском языке. Оформление А. Кескюла. Печатных листов 8,0. Заказ № 3413. Тираж 3000 экз. Типография „Oktoober“, Tallinn, 200105, ул. Крейцвальда 24. Издательство „Kunst“, Tallinn, 200001, ул. Лай, 34.

К 4803000000— 017 2—89
М 905(15)—90

Almanahh „Kunst“ ilmub aastast 1958.

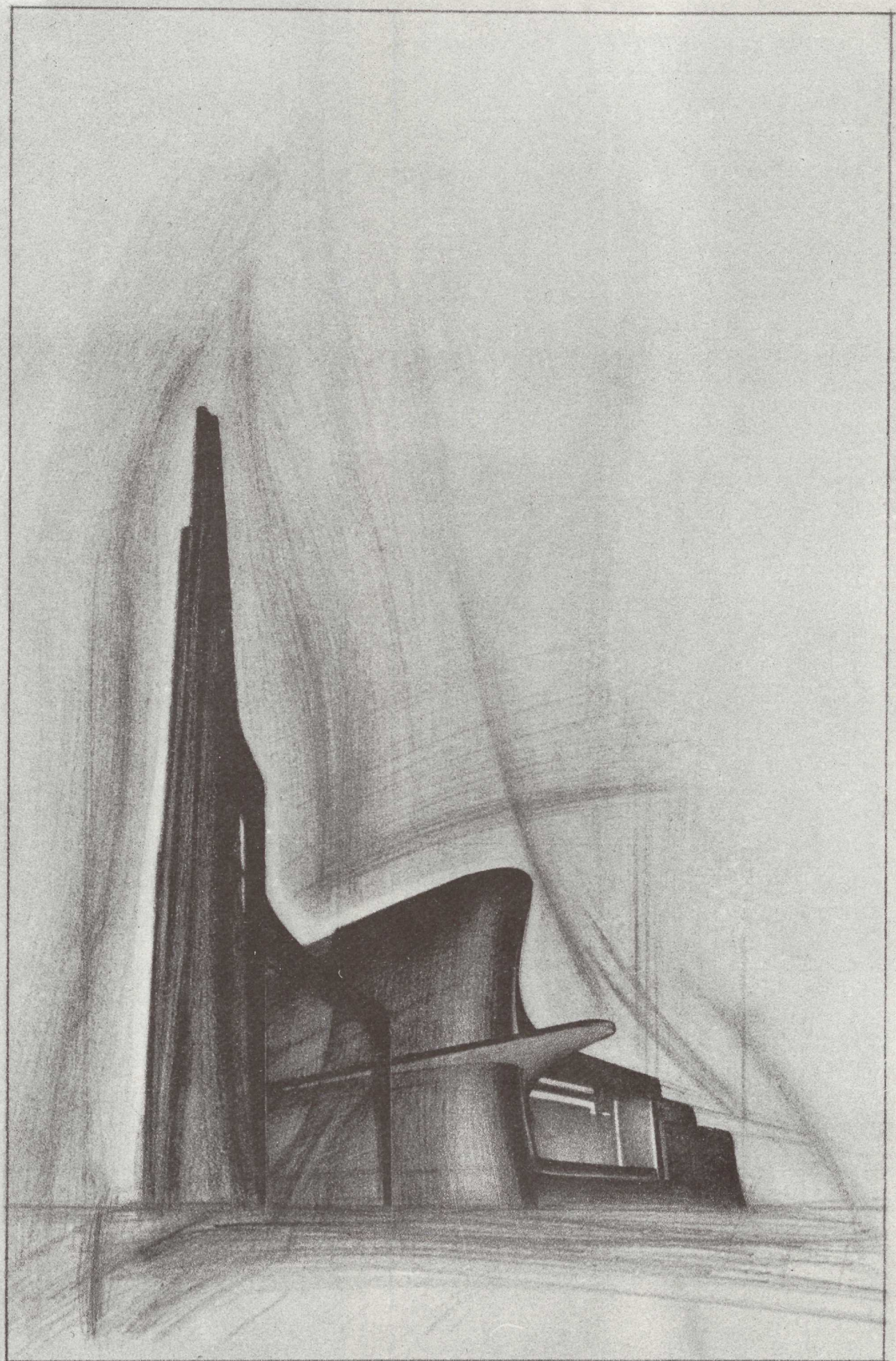
© „Kunst“ 1990

Hind rbl. 2.40

MÄLESTUSED TUNNETEST

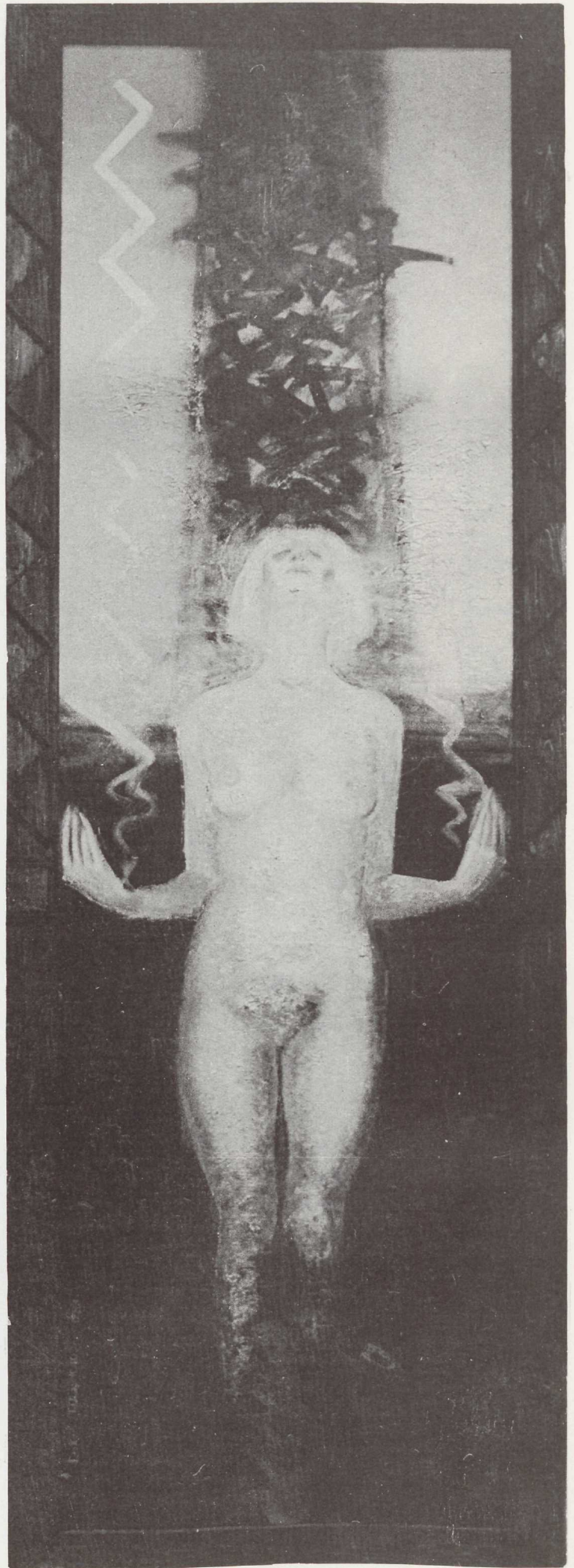
URMAS MURU lk. 22

1. Urmas Muru. Haljala kabel. Pliitsis. 1988.



ANTS JUSKE
RAHVUSLIK MOTIIV EESTI KUNSTIS

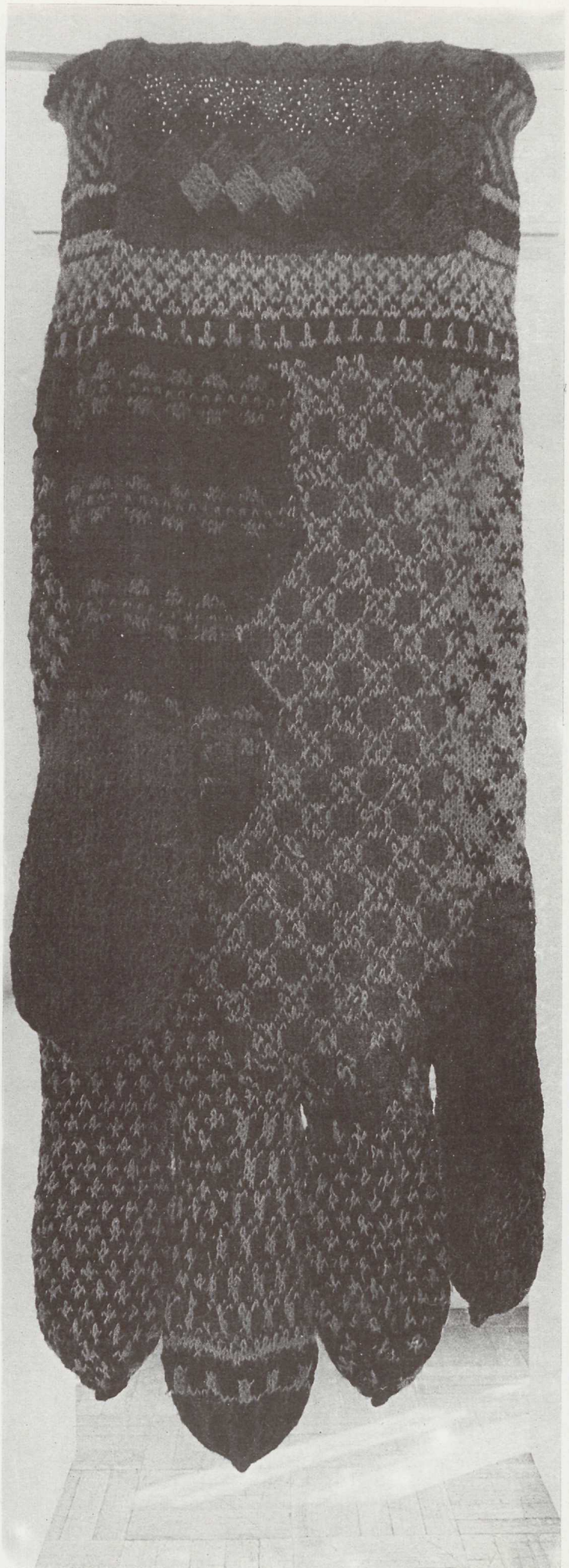
2. Epp-Maria Kokamägi. Tulehooldja. Õli. 1988.



Vaadates tagasi eesti paari viimase aastakümne kunstile, võib isegi teatud üllatusega tajuda, et rahvuslikud motiivid ja teemad tulid meie kunsti väga varakult. Võib-olla tasub kunagi isegi täpselt välja selgitada, kellele kuulub siin prioriteet, kuid igal juhul oli rahvuslik alge graafikas juba 1970. aastate keskel eelkõige Vive Tolli, Kaljo Põllu ja Herald Eelma näol niivõrd võimsalt esindatud, et sel ajal hüperrealismi ja moodsa geomeetria kallal pead murdev maal ei saa siin küll esmaavastaja rollile pretendeerida. Ise küsimus on tarbekunstiga, kus 1950. aastate pseudofolklorismi ülekasvamine rahvakunsti mõtestamisele kunstiliigi spetsiifikast lähtudes pole üldse selgelt piiritletav. Ja ometi omandas rahvuslikkuse probleem laiema tähenduse alles siis, kui 1980. aastate algul pöördus folkloorse ja mütoloogilise ainestiku poole ka maal. Selline käik pole kaugeltki juhuslik. Just viimasel kümnendivahetusel ilmnes, et internatsionaalseid stiile kultiveerinud avangard on oma positsioonid loovutanud: viimastele „suurtele stiilidele“ kontseptualismile ja hüperrealismile mingit rahvusvahelist buumi ei järgnenud ning kõik lokaalsed koolkonnad jäid ilma võimalusest haakuda metropolis kujundatud uusima moenähtusega. Täiesti mõistetav, et hakati otsima ainet enda lähimast ümbrusest. Nii saidki uue, postmodernistliku kunsti lööksõnadeks traditsionalism ja regionalism. Toimus oluline nihe meie kunstilises teadvuses, mis nõudis vastavat väljundit ka kunstis. Viimane leiti nüüd jällegi maalil ning nii ülekohtune kui see ka pole, ei ole graafikas ja tarbekunstis juba varem ilmnenud tendentsid traditsionalismi suunas leidnud tagantjärele tunnustust. 1970. aastatel, kui maalil andsid tooni mitmesugused avangardismi arendused, olid graafika ja eriti tarbekunst vähem kontaktseid moodsa kunsti kogemusega — pilk oli pööratud rohkem kohaliku ainestiku poole: minevikust otsiti motiive vanast Tallinnast, eesti rahvakunstist ja soome-ugri rahvaste pärandist. Ilmselt polnud siis veel selgelt teadvustatud konfronteeriv hoiak rahvusvahelise avangardi suhtes — pigem oli see stiihiline regionalism, mille juuri tuleb otsida noorele kultuurile omasest mineviku fetišeerimisest, kultuurikihi kasvatamisest veel tagantjärelegi. Reljeefsemalt kui meil on selline tendents väljendunud leedu kunstis, mida Sirje Helme nimetas oma VI graafikatriennaali vaatluses lausa lastehaiguseks leedu kunstis.

Tundub, et regionalistliku hoiaku teadvustasid esimestena arhitektid, kes 1970. aastate teisel poolel alustasid sõda moodsa arhitektuuri liialduste vastu. Muu hulgas väärtustati taas eesti kohaliku arhitektuuri pärand alates agulikeskonnast kuni vabariigiaegse funktsionalismini. Igal juhul oli siin tegemist juba teadliku pööratusega mineviku poole, sellise vastandusega, mis hakkas täitma avangardi poolt jäetud tühemikku. Nagu öeldud, reageeris kujutatavas kunstis esimesena maal, kus asi algas nn. maalilise maali rehabiliteerimisega. Tekkis taas huvi „Pallase“ koolkonna vastu, peagi ilmusid rahvusliku mütoloogia ainelised teosed, seejärel ärkamisaegsed tegelased ning ajaloolised teemad. Kõik see oli tuntav reaktsioon 1970. aastate tehiskeskonna kultusele ja jahedale disainerlikule geometrismile. Järjest enam hakkas kunstnikke huvitama ainestik, mis meid teistest eristab, mis on meile ainuomane. Ja kust veel amendada materjali kui rahvuslikust folkloorist ja mütoloogiast. Siiski on märksa huvitavam kui veidi ühekülgne ainestik (peamiselt ikka Kalévipojad ja Koidulad) eelkõige stiiliprobleem. Kunstiteaduslikus kirjanduses on jõutud enam-vähem ühisele seisukohale, et näiteks sajandivahetuse rahvusromantismis, mis on praegusele lainele kõige lähem paralleel, ei saa rääkida mingist ühisest stiilist. Ometi kõikus rahvusromantism nn. liberaalse akademismi, eriti juugendi vormiarsenali ümber. Moodsa kunsti esimesed voolud jäid rahvusliku ainestiku suhtes ükskõikseks. Seevastu praegune pilt on stiililiselt üpris kirju. „Rahvusliku motiivi“ näituselt saaksime maaliekspositsioonist järgmise rea: Leonhard Lapini geomeetiline abstraktsionism, Peeter Pere ja Jaak Arro

3. Ene Pars. Mulgi sõrmik. Vill, manillo, silmkude. 1982.



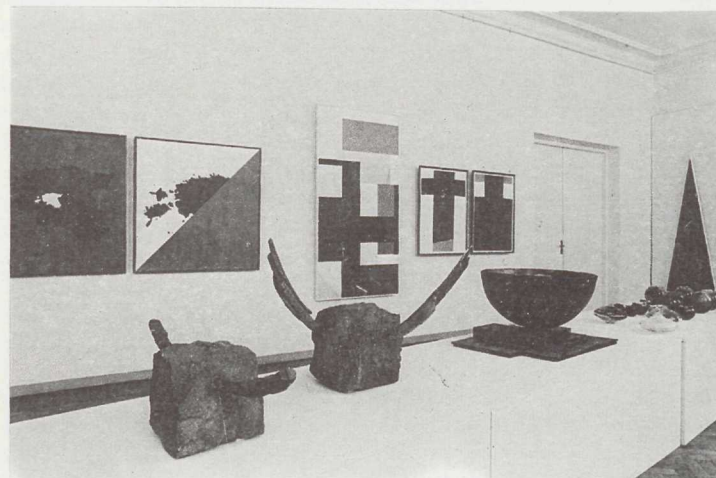
ekspressionism, Jüri Arraku ja Lembit Sarapuu groteskne mütologism, Enn Põldroosi ekspressionismi fovistlik variant, Epp-Maria Kokamäe sajandivahetuse romantismist kantud laad, Uno Roosvalti realism. Lisaks Jüri Okase installatsioon, mis oli kogu näituse vaimust niivõrd erinev, et see tuli ekspositsioonist vaheseintega eraldada. Niisiis, kokkuvõttes paras stiilikompott, mis kahandas oluliselt näituse kontseptuaalset tervikkust. Ilmselt olekski raske oodata eesti kunstilt mingit stiiliühtsust pöördumisel rahvusliku teema juurde. Meie rahvakunsti praktiliselt puudub kujutav kunst, samuti pole meil ajaloolist rahvuslikku kõrgkultuuri, millest ammutavad näiteks *pittura colta* maalijad Itaalias. Leedu kunst on selles suhtes paremas olukorras — katoolikliku kultuuriga segunenud rahvakunst on nende maalijatele lõputuks allikaks, tänu millele võib leedu maalikoolis rääkida rahvuslikust stiilist ja vormist vastava ainestiku käsitlemisel. Selles võis veenduda mõned kuud hiljem Vilniuses avatud näitusel „Müüt kaasaegses maalikunsti“. Siin võis pigem vaielda temaatilise ühtsuse üle, kuid vormi aspektist oli kohe tuntav leedu rahvuslikule maalikoolile omane. Muide, näituse komplekteeris leedu üks juhtivaid kunstiteadlasi Alfonsas Andriuškevičius — seega oli tegemist ühe mehe nüüdiskontseptsiooniga, mida võib ehk vaidlustada, kuid sel kujul oli näitus vaieldamatult terviklikum meie omast (üldiselt ei tahaks ma siin „Rahvusliku motiivi“ näituse organisatsioonilisest küljest pikemalt rääkida — seda tegi jooksev kriitika vahetult näituse järel, kuid juba mitme poolikult teostunud teema- või ideenäituse kogemus paneb tõsiselt mõtlema, kas asi on komplekteerijates, organisatsioonilistes möödalaskmistes või materjalis, millest näitusi on üldse võimalik kokku panna).

Niisiis võib öelda, et rahvusliku kujutava kunsti õhuke kultuurikiht ei paku vormi aspektist lähtudes praktiliselt midagi. Rahvakunstist ei leia me Kalevipoja, Linda või Sarviku kujutisi. Vorm, kuhu rahvuslik-mütoloogiline sisu asetada, tuleb kunstnikel ise välja mõelda. Tavaliselt tuuakse siin eeskujuks Kristjan Raud, kes töötas välja küllalt veenva rustikaalse-arhaiseeriva vormi. Täiesti originaalne on ka Kaljo Põllu „Kodalaste“-sarja väljendusvahendite arsenal, kuigi nii ühel kui teisel juhul pole katet, et tegemist oleks rahvusliku vormi traditsiooniga. Paremas olukorras on tarbekunstnikud, kuid maalijatel pole ilmselt rahvakunsti ornamentaalse motiivistikuga midagi peale hakata. Siit ka stiililine kirevus: kunstnikud töötavad lihtsalt oma väljakujuenenud laadis, asetades sinna sisse mütoloogilise teema. Arraku või Sarapuu laadile see veel kuidagi istub, kuid näiteks Lapini puhul tekib paratamatult teatud stiili ja teema vastuolu. Võib-olla polegi see vastuolu, vaid sisu väärtustumine vormi kaudu. Tänu sellistele vastuoludele torkas näitusel silma igasuguse romantilise paatose puudumine rahvusliku teema käsitlemisel. Pigem võis leida distantseerunud, isegi ironilist hoiakut, mida võimendasid veel omakorda itmed assamblaazid. Palju võis näha ka formaalset lähene-mist näituse teemale. Nii või teisiti jäi kontakt rahvusliku mütoloogiaga leidmata ning aastavõrra varem toimunud sajandivahetuse rahvusromantismi näitusele sisuliselt järke ei tulnud. Seekordne rahvuslikkuse laine, mille näitus kokku võttis, on andnud vähem kui loodeti, mis kaugemas perspektiivis väärtustab pigem need kunstnikud, kellele kõnesolev teema on püsiv läbi kogu loomingu.

Näitus „Rahvuslik motiiv kaasaegses eesti kunstis“ võttis kokku ühe märgatava tendentsi 1980. aastate kunstis. Võimalik, et tõeline rahvusliku kunsti buum on alles ees. Tuult tiibadesse on saadud eriti veel pärast kõigi tensusripiirangute kaotamist. Kui 1960. aastate tõus orienteerus moodsale lääne kunstile, kirjandusele ja teadusele, siis nüüdne liberaliseerumine on selgelt tagasisaadatava, restaureeriva iseloomuga. Oma rahvusliku ärkamise oleme projitseerinud postkultuuri ja neokonservatismi taustale, mis tänu kohalikele oludele väljendub meil veel eriti radi-



4 Vaade Kotka linna kunstnike ekspositsioonile. Tallinna Kunstihoone.

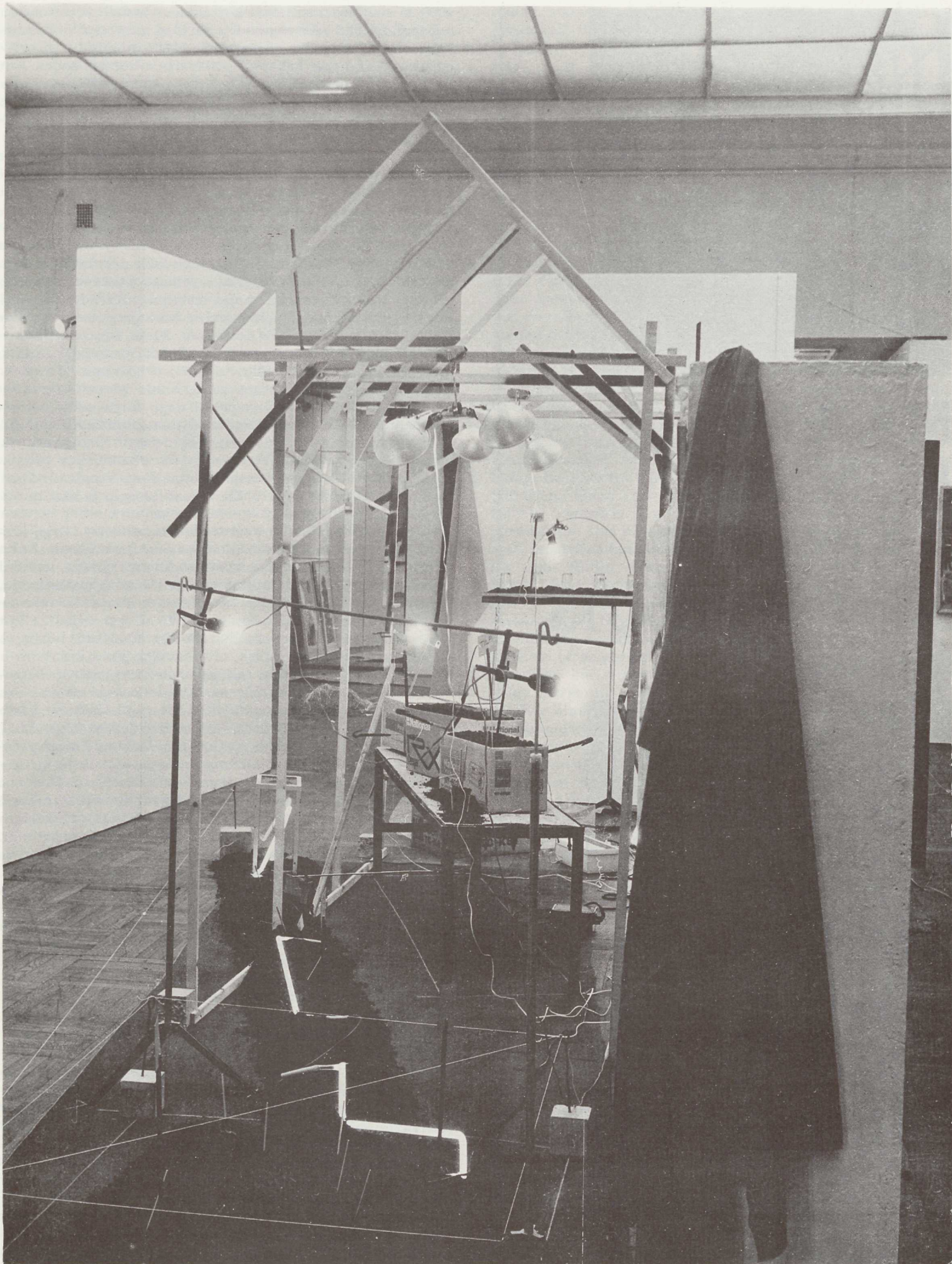


5. Vaade näitusesaali. Tallinna Kunstihoone.

6. Vaade näitusesaali. Tallinna Kunstihoone.



kaalse traditsionalismina. Kujutav kunst on küll veidi loiuult uuele konjunktuurile reageerinud — see võib teatud mõttes ka hea olla, kuid teiselt poolt midagi uut peale juba läbikäidud kunstistiilide taastuleku pole kujutaval kunstil seni pakkuda olnud.



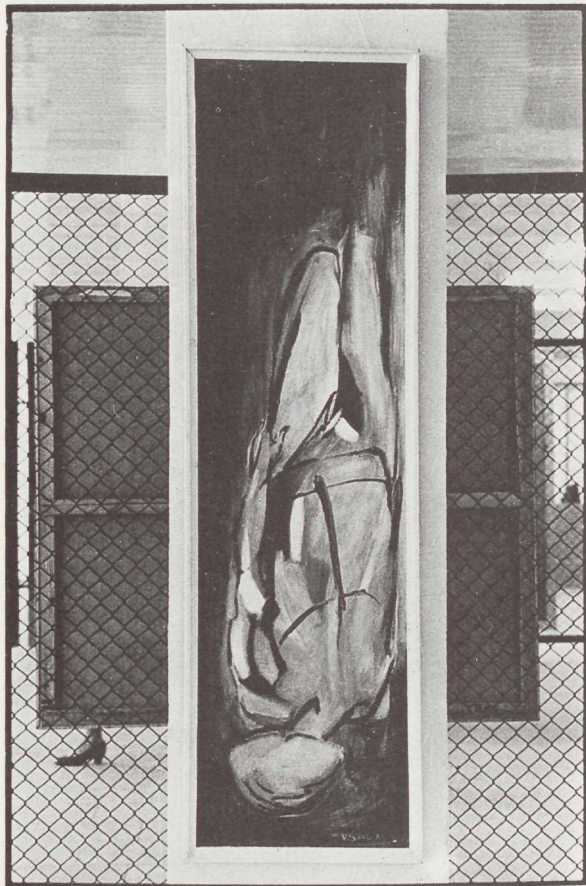
7. Jüri Okas. Installatsioon „Kasvuhooneefekt“. 1988.



Vaade noortenäitusele. Tallinna Laululava ruumid.

MA EI OLE KUNAGI KÄINUD NEW YORGIS

MART KALM



Vaade noortenäitusele. Tallinna Laululava ruumid.

1988. a. noortenäitust taheti korraldada värskest ja uutmoodi, mõistagi polnud selle taga mitte niivõrd muutused ühiskondlikus elus, vaid püüe võimendada 1986. ja 1987. a. noortenäitustel hargnema hakanud potentsiaale kunstis endas. Kui 1980. aastate esimese poole noortenäituse käsitleti üsna pessimistlikult, siis esimesed teise poole aastanäitused lubasid hakata lootusi hellitama ja nüüdki arvati noortekunsti gradatsioonis tõusvat.

Taotluseks sai võimas kunstisündmus, loodeti uute gruppide esilekerkimist, ulatuslikku elava kunsti programmi, retrospektiivseid alanäituseid jne. Kõige selle elluviimiseks moodustati KL noortekomisjoni esimehe A. Keskküla salaõhutusel noortest kunstikriitikute näituse toimkond, kuhu kuulusid Tamar Luuk, Marika Valk, Ants Juske, Harry Liivrand ja allakirjutanu. Selle taustaks oli püüe kõik noorte jõududega ära teha ja suurendada kriitikute rolli kunstielu suunamisel, nii nagu see on loomulik mujal maailmas. Kevadtalvel 1988 toimus noortekoondise üldkoosolek koos järgnenud lustaka peoga, kus loeti ette põhijoontes A. Juske koostatud manifest. Selle sisu oli nagu manifestidel ikka parasjagu segane, kuid üldtoon optimistlikult uute avaruste hõlvamisele kutsuv. Konkreetsem programmilisus poleks olnud võimalik (õnneks) nii heterogeense seltskonna puhul nagu kogu eesti noorem kunstnikkond. Mitmete rahvusvaheliste suurürituste eeskujul leiti kena olevat, kui näitus omaks deviisi. Hea ideega oli platsis efektne avangardi apologet S. Helme, kes pakkus juhtlauseks „Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis“. Kuna tegu on ühe aasta noorte ülevaatenäitusega, poleks mingi kindlapiirilise temaatilise deviisi ülesseadmine olnud kohane. Pakutu oli kõikelubav ja mittemillekski kohustav, seega lõtv ja näitusele eelkõige kõlava nime andmise funktsioonis. Enim toimis deviis kriitikute ja moodsat kunsti tundva publiku suunajana. Noored kunstnikud tegid ju kunsti ikka omasoodu, see oli vaataja asi, kuidas ta suhtestab siinloodu rahvusvahelise avangardi, selle keskuse New Yorgi kriisi ja siit tuleneva provintsi regionalistliku šansiga. Manifestis lubati, et näitus annab sellele vastuse, ehk andiski, kuid kes tunneb vastussuutlikult tegeliku rahvusvahelise avangardi hetkeiseisu? Kohalikes kunstnikes suutis deviis ehk kütta üles trotslikku vimma teha kunsti ikka nii nagu sisemina käsib (ehkki esitati ka bukvalistlikult temaatilisi deviisi tõlgendusi). Tagantjärele tundub, et toimkonna töö ei laabunud kõige paremini. Oldi innustunud toimkonna tegevusvõimalustest, tegelikult aga ei tajutud oma konkreetseid ülesandeid. Oluliselt otsustavas funktsioonis on toimkond programmilise näituse puhul, siin aga oli tegu ülevaatenäitusega, kus pidi võimaluse andma kõigile. Taheti ette planeerida kõiksugu asju, aga mida sa plaanid, kui omapoolsete esinemiskavadega ülesandnud kunstnikud kõhklevad-kahtlevad ja tegelik materjal, st. tööd tulevad kokku mõned päevad enne avamist. Öeldakse küll, et oma põlvkonna žürii on kõige karmim, kuid antud juhul käitus toimkond nagu tavalise näituse leebe žürii. Kuna oli võimalus väga pikalt lahti olevaks näituseks, hõljus ringi idee osa ekspositsiooni välja vahetada näituse jooksul, ent keegi ei kujutanud ette, mida ja kuidas välja vahetada. Žürii töötades mõlkus meeltes veel mõte kõik korraga üles panna, kuid riputama hakates otsustati teha kaks vahetust. Sel juhul poleks mõtet olnud žüriis suuremaid komplekte piirata, kuid see oli juba tehtud.

Kaheks selgeks vahetuseks jagamine tulenes kujundusprintsibi. 1980. aastate keskel hakati Eestis kunsti eksponeerimisel suurt rõhku panema atraktiivsele kujundusele. Ühtepidi ei hoidunud kriitika tollal välja näitamast oma tühimust vanas auras edasitöötavate kunstnike ja nigelate debüütide suhtes ning vastu püüdsid eksponeerida kujundusrikkidega meelitada. Eriliseks suurmoeks said lillepuhmad, Weizenbergi juubelinäitusel Kadrioru lossis veetis „Kalevipoeg“ lausa tarzanlikult aega troopikasalus. Noortenäitusega samaaegsel P. Pere näitusel kunstisalongis mängis T. Raidmetsa iseenesest põnev kujundus juba päris oma mängu, huvituma-

ta, kas P. Pere kunst seda üldse vajab. Noortenäituse kujundajad E. Jürgenson ja T. Raidmets tegid võrkaedadest ja narva kividest atraktiivse kujunduse, mis kahtlemata jääb eesti kujunduskunsti ajalukku. Nad lähtusid eelkõige arhitektuurist, A. Kotli projektitud Laululavast kui eesti sõjajärgse moodsa arhitektuuri võimsaimast monumendist, tahtes rõhutada hoonesse ehitajate poolt toodud industriaalsust ja rāpakust, teatud kontraesteetikat. Ilmselt peeti silmas ekspressionismi buumi, millega loodeti kujundust haakuvat. Samas olid J. Pollocki pritsitud maalid mõeldud steriilsetesse pilvelõhkujatesse, kas poleks seega ekspressionismi rāiguse rõhutamiseks sobivam olnud piinlikult puhas klantskeskkond? Võib mõelda nii ja naa, kuid olulisem on see, et kujundus peab eelkõige teenima kunsti, mitte niivõrd rõhutama arhitektuurset keskkonda. Tarbekunsti alused olid otsesete funktsionaalsete puuetega, kuigi väga elegantselt proportsioneeritud. Piltide riputamisel oli kujundajate taotluseks hōrk minimalism, juhuslike vahedega üksikud tōōd. Sellisel printsiibil on ju mujal maailmas moodsat kunsti palju ja efektselt eksponeeritud. Kuid niisugust kujundusviisi sobib rakendada šedōōvrite väljapanemisel, kesisema kontingendi puhul paljastuvad aga halastamatult iga tōō nõrkused. Oli naiivne loota kõigilt noortenäituse tōōdelt võimsat laengut ja mõjuvälja. Muide, samaaegselt peeti Varssavis poola noortenäitust, mida külastas rühm eesti noori kunstnikke. Üsna mitmest suust võis kuulda arvamust, et tōōd ise olid üsna ebaühtlase tasemega, kuid vapustav üldmulje saavutati 7—12 reas piltide eksponeerimisega. Ehk oleks tihedam eksponeerimisviis andnud meiegi näitusele võimsama kogumulje. Kuid tōōsajal, et kohalik kunstivataaja piltide füüsilise hōreduse automaatselt ka sisuliseks hōreduseks üle kandis, on oma süü Kadrioru lossi ja Kunstihoone aastakümnete jooksul tekitatud kujundusstampidel. Vāhene erinevate ruumide kogemus võib panna võõrastama uut lähenemisviisi. Kokkuvōttes on tōdetav, et E. Jürgensoni ja T. Raidmetsa kujundus ei sobinud paljudele tōōdele, kuid oli iseenesest ühe esteetilise platvormi vōimas väljendus.

Ekspressionismi mōiste on viimasel ajal olnud kunstist kirjutajaile olulisim pāāsterōngas kinnihaaramiseks. E. Komissarov kurdab vōrdluses sajandialguse ekspressionismiga tānaste tegijate ebaehtsust, keeldub uskumast tundepainete siirust. T. Luuk on ehmunud ekspressionistlikust unifitseerumislainest ajal, mil vastupidi on oodatud sõltumatu isiksus. Esiteks on 1970. aastail tulnud uusekspressionism 60 aastat tagasi toimunuga vōrreldes kvalitatiivselt teisenenud, āngi asemel on pigem tegu YUP-ūhiskonna dekorativismiga, milles polegi vaja otsida traagikat. Teiseks on igal moestiilil ūhtlustav mōju, kuid ei pea ju fookusesse tōstma mōe kiiluvees sōudjate armeed, vaid ikka isiksuslikke algeid, ja õnneks on ka neid, kasvōi O. Būttner. Oma vāārtus on ka suurkujude kohalikel austajatel, kui objekti valik on leidlik ja *hommage* meisterlik (A. Vinogradov — M. Rothko) vōi ajastu aktualiteete tabav (R. Kurvits — Fr. Clemente). Kui ekspressionismi hoovuses on kerge debūteerida ja ūsna kesise pagasiga juhuslikult õnnestuda, siis vāhemalt M. Pabuti ja I. Heamāe diplomitōōd tundusid vāārivat nime sihikule jātmist. Ennast mārkmata sunnib arvukas noorte graafikute pōlvkond, kes vabanenuna keskmise pōlvkonna laadistikust liigub praegu ekspressionismi laineil. Tāhelepanu āratasid isepāisemad K. Kaev ja U. Viik. Suhteliselt verevaesemast skulptuurist tōuseb tugevamana esile J. Ojaver.

Oma kindel koht nāitusel oli ekstreemumitel, mida ehk liiga pikisilmi oodati. Kui E. Eikla ja E. Liivi kolaga Eestimaa kaart ja M. Purde filosoofilisusse pūrgiv pākapikk sambla-hunnikus jāāvad lastekunstiringi maailmavaatest vāljarebimise katseteks, siis kolme daami K. Kaljo, P. Jānese ja A. Lumiste roosa mehe suguelund ei taotlegi rohkemat kui šokki ning L. Vōro akvaarium hollywoodlikku kitši. Pāris dekadentliku vōlu saavutas rühm „Neoeksprepost“. Kōigi nende kōrval on mārksa vōimsamad ja olulisemad traditsiooni ahelaist vaba-

nenud ja avangardi elujōudu nāitavad T. Raidmetsa—J. Arro „Raudaed“, U. Muru „Minu reisid“ ja P. Pere metallspiraal „Liisukivi“, mille puhul ei teki kunstiteoseks pidamise kahtlusi.

Traditsioonilistest kunstiliikidest vāljatahtmistena on samuti vōetavad avamise etendused. Performance'i žanrit juba aastaid viljelev S.-T. Annus jātkab ikka kompensatoorset vāljavalitu maagiat. Isiksuslikke paineid analūüsiv R. Kurvitsa performance kaotas palju tehnilise ettevalmistuse puudulikuse tōttu. Avamismellu sobis hāsti soomlaste kohapeal instseneeritud happening.

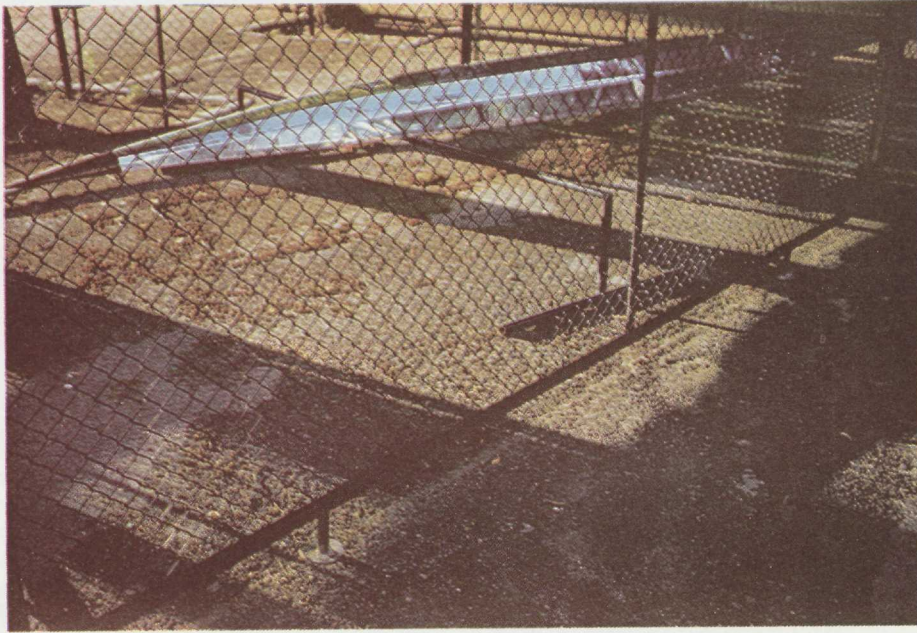
Kui nāituse pōhiosa liigendus vāhe, sest gruppe ei ilmunud kuigivōrd, siis õnnestunult omal kohal olid alanāitused. Mitmete juhuslike kokkusattumuste tōttu tuli kūlla Soomest rühm „Muut“, seltskond, kes ei viljele traditsioonilisi kunstiliike, vaid kōike muud. Oleks vāāer teha haletsev jāreldus meie provintslisest traditsionaalsusest ja soome kunsti erilisest novaatorlusest, sest nemad on sealgi erandlikud. Avamijārgsel pāeval oli soomlastelt mitmetunnine videoprogramm, kuid kahjuks ei suudetud meepoolsete tehniliste raskuste tōttu videosis regulaarselt nāidata kogu ūlejāānud nāituse ajal. Pōhiliselt fotot tōōtlevast Muut-rūhmast kibub paratamatult tulema vōrdlus teises vahetuses esinenud meie noorte fotograafidega. Soomlaste ideerikkale avatusele vastanduvad nad kramplikult retrolikkusega, meenutades otsapidi vanaema kummutipealset. Tundub, et meie avangardifotograafid, õnnelikena harukordse pāāsu ūle pāriskunsti nāitusele, on eriti pūudlikud olnud korrektsete raamide, paspartuude ja signatuuride tegemisel. Kui sisul ongi haaret, siis puudub see vormistusel. Nad ei kasuta fotot kunstiteose ūlesehitamiseks, vaid vahendina kunstiks serveeritava pildistamisel. Kuid kūllap andis vōrdlusvōimalus ārgitust fotograafidele.

Kuna noore kunsti kriisiaastatel ei vāsitud vōrdlusi tegemast 1960. aastate noortega, oli omal kohal mōte teha retrospektiivid. J. Hain koostas etapilise 1966. a. noortenāituse meenususkomplekti, mida tāiendasid koopiad B. Bernsteini ja L. Gensi omaaegsetest arvustustest. Teise vahetuse „Visarite“ komplekti korrektne koostamine ei kukkunud H. Liivrrannal kōige paremini vālja. Veel vajalikum oleks see nāitlik vōrdlus olnud mōned aastad tagasi, kui jōuliste annete ja suundumuste puudumisel oli tarvis uurida kūpseks saanute varast noorust.

Kammitasist vabaneva kunsti poole pūrgival nāitusel jāi tarbekunst suhteliselt kōrvalisse ossa. Iseenesestmōistetavalt on ta kujutava kunsti suhtes sekundaarne, kuid karta on, et praegu peletas veidi ka deviiis ning mōningane pōhiprintsiipide kriis tarbekunstis endas. Siiski oli kōrgetasemeline ehete ekspositsioon ja teises vahetuses tulid ulatuslikult esile kangad. Tihedalt kesk ruumi rippuvatena meenusid nad annete-laadide rohkuses ūrgmetsa.

Nāituse kahte vahetusse jagamine jāāb mōneti kūsitavaks. Ehkki pūūti vāltida kōigi tugevamate tōōde esimesse vahetusse panemist, kukkus osaliselt siiski nii vālja. Kui T. Vindi ōpilased nāgid avamisel end teise vahetusse jāetuna, viisid nad tōōd minema ja tagasi ei toonud. Oli see siis protestidemonstratsioon solvumise pārast vōi mōjutatud ōpetaja eesti kunsti pāitustumise (ekspressiivsete tendentside ilmumine) teooriast. Igal juhul olid nad nāitusele oodatud ja jāāb kūsitavaks, kas demokraatlikust ūlevaatenāitusest kōrvalejāāmine on noore ande arendamise kōige tōhusam vorm. Teises vahetuses, kus palju tōid pārines Tartu noortenāituselt, domineerisid kammerlikumad pildid, mis tihti pūūdsid sidet otsida kohaliku kunstipārandiga. Kui pūūda lahti saada esimese poole lōōvusjanust, oli ka teisel osal oma vōlu. 1988. a. noortenāitust oodati ja valmistati ette aplombikalt. Nāitus tekitas mōninga pettumuse, kuid kokkuvōttes oli siiski pakutud enam kui tavaliselt. Nāituse pōhiosa peaks andma head ainet analūüsiks kunstiteoretikutele. Peale on tulemas/tulnud vārske pōlvkond uusi andeid, kellel sihiseade alles kāimas ja seda tasub meelde jātta.

NOORTENÄITUS 1988



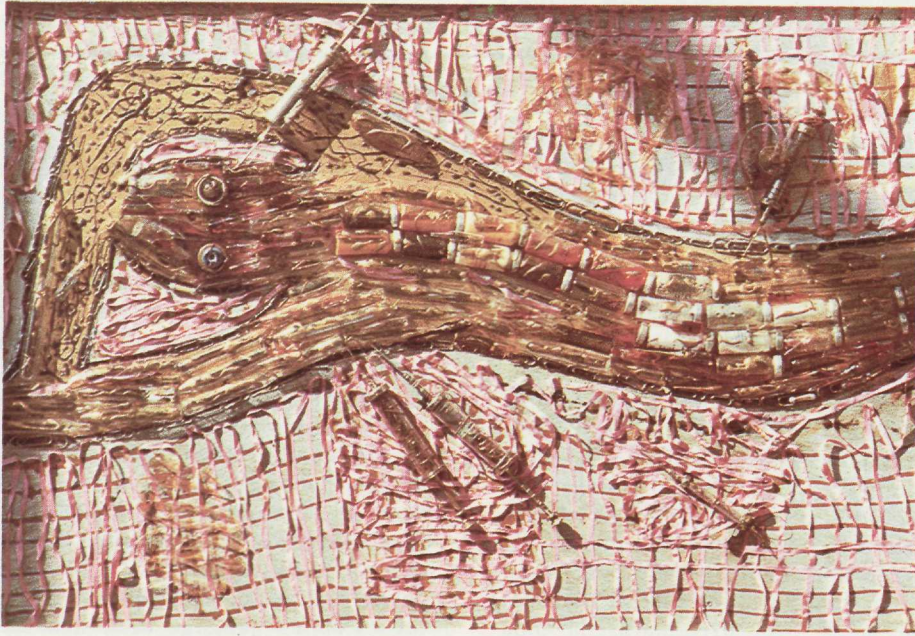
10. Noortenäituse reklaam Kunstihoone ees.

KUJUNDUS: E. JÜRGENSON JA T. RAIDMETS

11.—12. Vaade noortenäitusele.



NOORTENÄITUS 1988



13. Paol Mario Ving. Narkomaan. Segatehnika. 1988.

14. Vaade noortenäitusele.



15. Jaak Arro, Toivo Raidmets. Raudaed. Puu, raud. 1988.



V NOORTETRIENNAAL VILNIUSES

REET VARBLANE

1988. a. Vilniuse noortetriennaali võimsaks lõpuakordiks oli noorte saksa kunstnike (Sonntag, Seidel) napi lõõva kujundiga ekspressionism. Just siia tundus kontsentreeruvat kogu näituse tundelaad ja meeleolu. Ekspressionismi selle originaalses tähenduses on iseloomustatud elutunnetuse nähtusena, mis eneseteostuse muu võimaluse puudumisel realiseerus mässumeelses konventsioonidevaenulikus kunstis. Praegust ekspressiivsuse totaalset lainet ei saa otseselt siduda ekspressionismiga selle originaalses tähenduses, pigem on see uusekspressionismi puhangu teadvustumine meie kunstis, kus meisterlikult mängitakse emotsionaalsust ja improvisatsioonilisust lubavate võtetega, kui ahasatakse isiksust pärssiva ühiskonna üle ja leitakse ainsa protestivõimalusena oma konventsioonivaenulik kunstimaailm. Viitab ju sellele kõike-lubavale mängulisusele kasvõi meie „Rühm T“ enesereklaamimine selliste paradoksaalsete teineteist välistavate määrangutega nagu „külmad ekspressionistid“. Ühelt poolt see nagu lubaks ekspressionismi alla mahutada kõike, mil midagigi ühist vabama improvisatsioonilisema väljenduslaadiga ja teiselt poolt viitab äärmiselt suvalisele meelepäraste terminitega manipuleerimisele. On üldiselt valitsevaiks hoiakuks ironia, üleolek, kõikelubav vabadus? „Eriline ärritavus, subtiilsus, võõrapärasus, pingutatud, raskesti mõistetavus ja samas ka ergutavus, jõulisus, protestivaim“ on A. Hauseri järgi manerismi iseloomulikeks tunnusjoonteks selle nähtuse igal ilmnemise ajal.¹ Üksikasjalikumaks minnes lisab ta siia juurde veel bravuursuse, efektseid trikid, värvi ja vormi sähvatuste tulevargi. Kas just see määratlus ei hõlma kogu seda nähtuste ja tunnetuste ringi, mis nii aktuaalseks on saanud ja triumfeeris ka vaadeldaval triennaalil? Esmakordselt võis just siin tõdeda kolme, siiani selgelt eristunud kunsti ühtsust, kohati isegi ühetaolisust. Muidugi on see väga suur üldistus, mille sees on õnneks olemas erinevaid suundumusi, ka alternatiivseid võimalusi, erinevaid rõhuasetusi. Kui varasemate suurte võrdlust võimaldavate näituste puhul olime harjunud leidma teatud sarnast hoiakut, sarnast suhtumist ka väljendusvahenditesse läti ja leedu kunstis ning meie kunsti eristumist kahe eelmise taustal, siis seekord võis esmakordselt tajuda suures plaanis pigem eesti ja läti kunsti ühtsust. Ja seda sarnasust on tajuda mitte ainult tunnetele apelleerimises, vaid ka kitsamalt pildi loomises sarnaste võtete abil — kontsentreerituses keskele kujundile või visuaalselt tugevatele aktsentidele. Siinkohal tahaks peatuda ekspressionismi või täpsemalt ekspressiivse kunsti erineva mõistmise ja väärtustamise juures näiteks meil ja leedu kunstis. Leedulased otsivad ja näevad ekspressiivsust nende oma traditsioone jätkavas vaimus. Ekspressiivsuse mõiste realiseerub neil laia lahtise pintslilööbiga loodud ühes tonaalsuses maalides, kus tavapäraselt on vihjed vaevu aimatavaile äratuntavaile objektidele. Objektivalik üldiselt ei tundu kaasa mängivat, kuid rahvakunstist ja mütoloogiast pärinevad objektid võivad kinnitada ekspressionismi teadvustumist just ühe või teise juhu puhul. Mida segatumate värvidega see üks tonaalsus on loodud, seda enam on põhjust siin ekspressio-

nismi näha. Vahest on ka siin üks põhjuseid, miks eesti ja läti kunst seekord enam sarnased tunduvad.

Ainult kas see hämmastav ühetaolisus ei vihja nivelleerumisvõimalusele tulevases kunstis? Kas võimalus mahutada praegu valitsema kippuvad hoiakud manerismi mõiste alla ei hoiata ka mingite võimaluste ammendumisest? Õnneks on see kahtlus kehtiv ikkagi ainult väga suures üldistuse plaanis ja vaid käesoleva konkreetse valiku põhjal, mitte kogu eksisteeriva noore leedu, läti ja eesti kunsti põhjal. Maaliekspositsioon on seegi kord kõige dominantsem ja eespool mainitud oht tajutud kõige enam ka just maalis. Nihet maalipildi muutumisel viimase kolme aasta jooksul tuleks otsida eelkõige eesti noorest kunstist. Juba 1986/87. aasta näitus osutas esmakordselt markantselt noore kunsti sootuks teisele vaimsusele tavapärasest eesti kunstist. Kriitika võttis selle kokku metafoorse iseloomustusega: „Nagu oleks sattunud võõra kunsti näitusele.“

Seekordne läti maali valik apelleerub peaaegu eranditult ekspressiivsele kujutamisiisile. Kas tulenes see vaid esitatud komplektist või on läti noore maali elujõulisem ja arengusuutelisem osa tõesti vaid suureformaadilises löövalt efektse väljenduslaadis? Igal juhul on kahju eelmisel triennaalil nii paljulubavast traditsioonilise läti maali arendusest loobumisest, maalilise maali seekordsest kõrvalheitmisest. Ka valitud ainestik on toimunud oluline nihe ja see oli tajutav juba kogu maaliekspositsioonis. Lähimineviku ihalus on asendunud nostalgiaga millegi imaginaarsema, ebamääraselt kunagi eksisteerinud järele, millest nüüdseks on saanud müstifitseerunud kujutus või pärimus (fataalne sajandivahetus E. M. Kokamäe kujutluses, leedulaste kannatav Kristus, A. Zarinia Europe röövimised, J. Arro Kalevipoeg, P. Pere neli müütilist eesti kuningat, R. Kurvitsa muusad jne.). Kõik see allub kergemini subjektiivsetele rafineeritud mängudele, kus mängureeglid vaid looja suvaselt seatavad ja mida praktikas ometi nii paradoksaalsel kombel on ähvardamas ühe-laadsuse oht. 1930. ja 1950. aastate kodune nostalgia näib sedapuhku läbielatud etapp olevat (K. Zarinši 1930. aastate vaimu järgimine jääb väliseks taotluseks, 1950. aastate atribuutikat esindab vaid R. Rajangu). Lätlaste juures võib näha kaht suurt tendentsi. Võimsamana ja ka enam tähelepanu äratanud taotlusena tuleks nimetada jahmatavalt lihtsa kujundikeelega suureformaadilisi dekoratiivsel plekil põhinevaid maale. Endastmõistetavalt lõpuni mindud dekoratiivsusetaotluses aga on omandatud juba väljapoole selle termini areali jäävaid kriteeriume — jõulisust ja monumentaalsust. Sedasama jultunud jõulisust võib tõdeda ka selle suuna sisulistes lahendustes — kriipsujukudega loodud skeem tõstetakse müüdi tasandile ja müüt alandatakse kõige esmase visuaalse vasteni. Iseloomulikumaks näiteks on siin kindlasti A. Zarinia, kelle peapreemia pälvimine tõestab selle lähenemisviisi aktsepteerimist ja sellel ka perspektiivi nägemist. Sama otseselt ja isegi jultunult kasutab läti noor maal ka tsitaate kunsti-teostest, eelistades ikka isikupärast käekirja, isikupärast võtestikku ja varjamatagi seda mingi omapoolse töötlu-

sega (V. Zarinia klimtilikud pinnad, Muižnieksi kleelik kujund jms.). Me oleme harjunud ausamaks pidama omapoolset arendust, mis tõele au andes on teinekordki jäänud vaid mujalt üle võetu kinnimätsimiseks. Teise tendentsina esildub just tänu tugevale naismaalijate koolkonnale (meie kunstis võib kõnelda pigem noorte naisgraafikute koolkonnast) emotsionaalne feminiseerunud maailmaailm. Ka see maailm ei lokaliseeru ei ajas ega kohas (jälle erinevus eelmise triennaaliga), ka siin domineerib kontsentreeritus ühele kujundile (maskilik nägu, liigutus), mis kõik on allutatud ühele väga tugevale, kuid samas ka naiselikult subtiilsele meeleolule (S. Krastinia äraolevate figuuride üksildus, Z. Iltrene salapärasus jt.). Teatud analoogiat on siin R. Kurvitsa eriskummalise ilu taotlusega, ka ühel tundekeel mängu üritamisega, kuid ebamäärasus eri pildipindade omavahelises pingestatuses, ka figuuride ebamäärasus jätab vähemalt Kurvitsa seekordsed püüdlused häbeliku sümbolismi tasemele. Lätlastegi elitaarsus ja valitus mahub manerismi määratlusse, ka siin on flirtimist ja koketeerimist, kuid ometi on siin mängus siirast samastumissoovi oma maaliobjektiga, puudub näiteks E. M. Kokamäele omane üleolek, mistõttu see maailm on vahetumalt vaatajani jõudev, vahetumalt omaksvõetav. Ei saa muidugi salata E. M. Kokamäe pildimaailma mitmekihilisust, enamate interpreteerimisvõimaluste pakkumist.

Kui läti noore maali juures tuli kahetseda traditsioonilise maalilise maali edasiarendustest loobumist, siis leedu noores maal is tuleb kahetseda pigem selle traditsiooni muutumatut kasutamist, nn. leedu eripära tähttähelist kopeerimist, seda nii temaatikas kui ka väljendusvahendeis. Noortenäitustel pole vist varem kohatud sellist kannatavate ristilöödud Kristuste buumi ja muistse Leedu vägevust kroonivate kuningate plejaadi. Rohmakad deformeeritud figuurid tuletavad ehedalt meelde leedu rahvuslikku puuskulptuuri ja veel ehedamalt 1920.—1930. aastate leedu ekspressionistliku kunsti meelistegelesi. Pole ime, et meie mõistes ekspressiivne J. Gasiunase maailmaailm eristus vähemalt meie jaoks ülejäänud leedu maalist. Täpsel kujundimõjul põhinev visuaalselt efektne kujutis (kõige iseloomulikumat väljendus see pikas kitsas hiiglasliku mürkroheline lipsuga maal) pälvis muide ka ühe triennaali preemiast. Leedukate endi jaoks eristub ilmselt vajaliku alternatiivse nähtusena S. Šauka dalilik literatuursus, kus kogu võlu ja eripära kipub taanduma detailide eriskummalisusele, nende tihti võikaist kõrvutusist tulenevale story'le. Võib-olla on leedukate oma literatuurse kunsti õitsengule õigustatud (žürii leedupoolne osa oleks eelistanud preemia andmist just Šaukale), kuid äkki peaks ka visuaalne, kujutava kunsti spetsiifilisuse rõhk veenvam olema. Ka R. Rajangu on literatuurne, temagi puhul loovad paljuski rajanguliku pildimaailma detailidevahelised kummalised seosed, kuid ometi tuleneb koguefekt maalist tervikuna. Storilik lähenemisviis on leidnud toetust ka P. Geičiuse käsitluses. Tema maalid pole küll nii pealesuruvalt efektseid, kuid nende lugu on loetav juba õige mitmel erineval tasandil. Miks ei võiks literatuurne laad ka siit leida edasiarenemise võimalusi?

Eesti maal is tuleb jälle tõdeda ammu endale eluõiguse võitnud mõistuspärase geomeetriselise laadi vajalikkust. Meie jaoks just viimasel ajal aktualiseerunud nähtustele (J. Arro ja E. M. Kokamäe rahvusromantismi arendused, P. Pere jultunud ekspressionism, Elkeni abstraktsionism, Kelpmani naivismi arendused ja hea taustatöötlus) vastandub geomeetriselise lausa kaitsva vastaspoolusena (V. Vinogradov, A. Rõuk, T. Viirelaid ja iseäranis M. Kurismaa jõulised arhitektoonika ja valguse mängud). Kummalisel kombel Kurismaa ratsionaalsus ja vormitäpsus ei sobi üldse kokku läti ja eriti leedu kunstimõistmise ja hindamise kriteeriumidega. Eestipoolne preemiaettepanek ei leidnud mitte mingit toetust.

Graafika osas tulu rõomustavalt tõdeda just eesti noore graafika mitmekesisust ja paljuski ka novaatorlust. Sisaldas

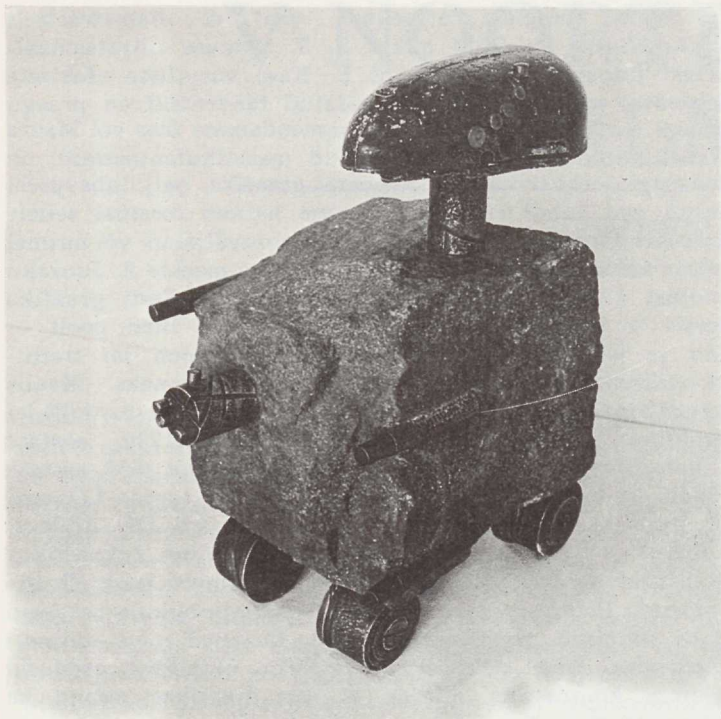
ju meie komplekt erinevaid, vaat et diametraalselt vastupidiseid hoiakuid alates S. T. Annuse üliratsionaalsusest linnanägemustest kuni E. Kase värviliste efektsete lehtedeni välja. Kas kõik esindatud tendentsid on praegu ikkagi elujõulised, veel ennast ammendamata (kas või Maara Vindi peenel detailivõrgul loodud maastikufantaasiad), on muidugi iseküsimus, kuid noore graafika paljulubavusest tasub igal juhul kõnelda. Eks me näinud tõestust sellele ka suvisel meie oma noorte näitusel Lauluvaljakul, või mitmel noore autori personaalnäitusel (tuletagem meelde A. Juuraku näitust 1988. a. oktoobris Kunstisalongis). Eesti graafika leidis ka mõistvat ja hinnatud vastuvõttu žürii poolt — läti ja iseäranis leedu graafika ekspositsioon jäi traditsioonilisemaks ja sealjuures ka ühetaolisemaks. Maalis kaotsiläänud 1930. ja 1950. aastate nostalgia kajastus küll ka graafikas, kuid veidral kujul — kas 1930. aastate illustratiivsete reproduktsioonidena (Puipa) või 1950. aastate laadis õnne illusionistliku karikatuurina (N. Lacies). Lätlased on graafikasse toonud ka abstraktse kujundi (M. Abilevs, Dinere) ja „noorte vihaste meeste“ käsitluses hiiglaslikus siiditrükitehnikas visuaalsel groteskil põhineva laadi (O. Petersons). Petersons ja Putrams on eesti publikule tuttavad juba eelmiselt graafikatriennaalilt, kus nad meie tollasest intiimsest, isegi nokitsevast graafika üldpildist eristusid võimsa kontrastina. Mõõda ei saa graafikas minna ka äärmiselt tavapärase, intiimse pildi (lamav akt, natüürmort Bartkuse kujutuses) õilistumisest.

Ülendav, maagiline realistlik laad on ikka eksisteerinud paralleelselt lõõvamate moenähtustega. Ka meie 30. aastate graafikat võib määratleda maagilise realismina. Miks mitte siingi näha üht unustusse jäävat arenguvõimalust?

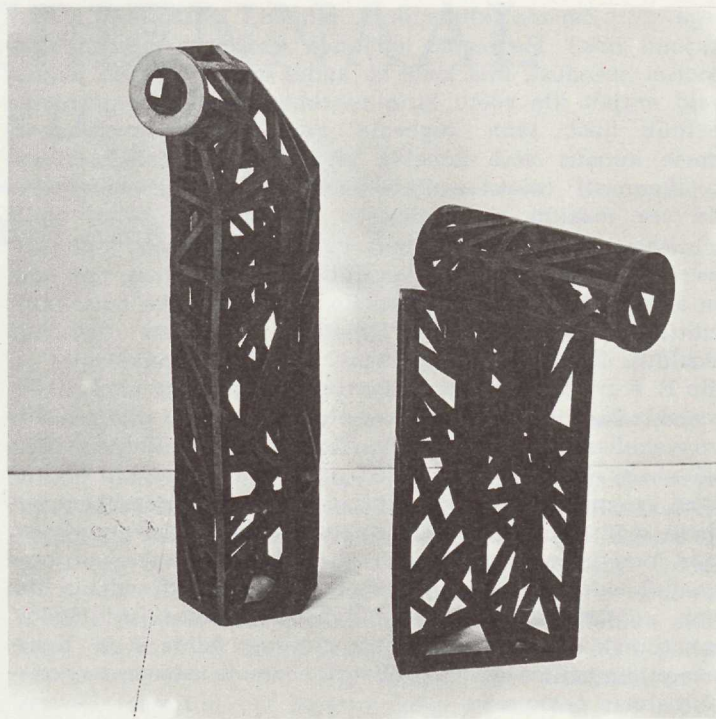
Skulptuuri puhul ei saa mõõda minna 1988. a. triennaali kujunduslikust uudsusest, mis osalt oli tingitud ruuminappusest (kui varasematel triennaalidel oli ka alumine korrus Vilniuse kunstihoonest eraldatud noorte suurnäituse alla, siis seekord piirdus ruum vaid kolme ülemise saaliga. Graafikat tuli ruumipuuduses eksponeerida koridoris kahes-kolmes reas, mis vaatamist sugugi ei soodustanud). Skulptuurile oli eraldatud omaette saal, mis võimaldas vahet küll vahetumat võrdlemisvõimalust leedu, läti ja eesti skulptuuri vahel, kuid raskendas võõrama materjali omandamist ja jättis ka maalile vähem eksponeerimiseks. Eelmise triennaali grotesksete peade buum on maad andnud kompositsioonidele. Grotesk tulenes seekord pigem üllatavaist kooslusist ja tavatuist mõõtmeist (Neretniece ja Nikirsi sõudjaga paat, rippuva hobusega ratsanik jms.). Inimese kujutus ise aga tuletab meelde just eelmisel triennaalil nii populaarset brueghellikku inimmaski. Groteski kõrval domineerib geometriseeritud deformatsioon, mille puhul pelgast dekoratiivsusest püütakse välja rabelda tavatu materjalide koosmänguga, materjalidele uue tähenduse andmisega (puu ja traat Dobičinski kompositsioonis, puu ja kivi Karminil jne.). Leedu Kunstnike Liidu preemia pälvis eestlastest just skulptor — M. Kadarik. Tema dünaamiline, poolabstraktne kompositsioon oli tõesti võimas, kuid eesti skulptuuri kontekstis tuletab liialt meelde J. Soansi laadi. Ilmselt vaid naljal ja groteskil baseeruv skulptuur on ennast ka noortetriennaalil ammendanud ning nõudlus tõsisema ja monumentaalsema järele olemas.

Kogu väljapanek jagunes ikka veel traditsiooniliselt maaliks, graafikaks ja skulptuuriks. Kas poleks aeg just noortetriennaalidel anda roheline tee kunstide sünteesinähtustele, installatsioonidele, kontseptuaalsetele fotomontaažidele, häpeningidele ning teistele ideekunsti nähtustele? Sellise kunsti elu ammendamata üle me küll kurta ei tohiks ja ilmselt pole seda ohtu ka läti ja leedu kunstis. Ehk aitab see vältida aimatavat nivelleerumistendentsi.

¹ A. H a u s e r, Mannerism. L., 1986, lk. 13.



16. Enn Johannes. Hüvasti 20. sajand. Graniit, alumiinium, teras, punane vask. 1988



17. Valdis Spridzāns. Tuletornid. Samott, soolad, glasuur. 1988.

NELJAS TARBEKUNSTI TRIENNAAL

TIINA KÄESEL

Rikkus pole üksnes rahvamajanduse, vaid ka kultuuri tähtsamaid elemente.

Riigikapitalism annab vaid ühe metseeni — riigi. Kunstnik, kelle looming ei leia armu kunstiministri silmis, võib nälga surra.

Kapitalistliku süsteemi juures leidub rohkem kui üks metseen erinevate maitsetega. Ka erisugused kunstitööd leiavad harastajaid ning ostjaid. Sageli on need alaväärtuslikud, aga mõnikord leiavad nad tunnustust alles järgneva generatsiooni poolt.

Kunsttööstus ja kunstkäsitöö võivad öitseda vaid kapitalistliku süsteemi juures. Riigi muuseumid on liiga väikesed, et mahutada murdosagi rahvuslikust loomingust. Kui kõik on vaesed, sureb kunstkäsitöö; samuti ka kunsttööstus ja tema traditsioonid. Kõrgem kultuur öitseb vaid luksuse õhkkonnas, nagu loob seda kapitalism: antiikajal, keskajal, renessansiajal ja meie ajal.

Kommunistliku ja riigisotsialistliku süsteemi juures peab kultuur suurema: kuna sureb l u k s u s.

M.O.T.T.

R. N. Coudenhove-Kalergi „Totaalne riik ja totaalne inimene“ (lk. 72).

Veel suudab visuaalne mälu ka eelmistest üht-teist meenutada. Ja kõikide eluseaduste järgi heiaastub esimese triennaali küllaltki suurejooneline mulje ning siis hõljuma pandud lootus igal kolmandal suvel korduvale suursündmusele kunstielus. Ja kui nüüd viimase triennaali arutelul loult tõdeti, et triennaal

seisab paigal või isegi käib alla, siis ei oska nüüd arvata, kas on see tänu püüdlikule administreerimisele või administreerimisest hoolimata. Nüüd ehk julgeme vabanduseks välja öelda ka seda, et senine suletus muu ilma kunstielust on jätnud oma pitseri kunstnike loomingusse (ja ka psüühikasse). Ja ega kriitikud-vaatlejad pole paremas olukorras, tuleb tõdeda nagu kujutava kunsti puhul, et ollakse üksteisest lihtsalt tüdinenud.

Meie tarbekunstil oleks nagu ühine saatus RAM-iga, mõlemad on olnud pikka aega dekaadide ja muu sellise visiitkaartideks, aina olnud esinduslikud ja esindanud, repertuaar on lihvitud, tase kindel, tunnustus tagatud. Ja ega pole nende kohta veel midagi halba öeldud, kui vahel soovid midagi muud kui see etteantud tase ja mõõt. Sellel triennaalil püüdsid kujundajad Taimi Soo ja Juta Lember tarbekunsti teises ruumiseoses või mõõdus esitada ja said selle eest ka paraja halvakspanu osaliseks. Kõigepealt vast sellepärast, et aastatega on igal enesest lugupidaval tarbekunstnikul kinnistunud nägemus oma tööde eksponeerimisest, on välja kujunenud kindlad grupid ja kooslused, mis hästi koos töötavad. Teiseks seepärast, et kujundajad on viimasel ajal seadnud primaarseks ruumi, oma nägemuse asjadega täidetud ruumist. Tuleb tunnustada, et nende liikumine on praegu kiirem kui traditsioone järgivas tarbekunstis. Kas peab konflikt esile tulema just nii esinduslikul foorumil, on iseasi. Kuid olemas see on ja vist ei ole mõistlik arvata, et ruumikujundus sammuks tagasi vanadele radadele.

Kuid vaadagem seda triennaali ja asjade seisut nii, nagu ta oli 1988. a. suvel. Olles optimist, loodan, et muutused avane-

mise suunas ootavad meid üsna pea, seepärast tuleks 1988. a. triennaali vaadelda kui korralikku stardirada lennuks tulevikku. Arutelu oli paraku ainult olukorda ja väljapanekut kirjeldav, ei erilisi üldistusi ega ka prognoose. Nii enesekeksed nagu me oleme, paistab meid triennaalil huvitavat vaid see, kuidas me teiste taustal või võrdluses oleme, ja leida põhjendust sellele, miks me oleme sellised nagu me oleme. Missugune on Eesti tarbekunst meie arvates? Professionaalne, vaoshoitud, traditsioone hoidev, materjalide omadusi arvestav ja uuriv, põlvkonniti sujuvalt uuenev. Missugune on Eesti tarbekunst teiste (aga asjasse pühendatute) arvates? Professionaalne, vaoshoitud, kammerlik, materjalide omadusi arvestav ja uuriv, traditsioone hoidev, põlvkonniti sujuvalt uuenev.

Mida arvatakse (arvame) Läti tarbekunstist? Nende juures on ikka märgitud bravuuri, lahtist haaret, tehnoloogiliste võtete efektset kasutamist, ja seda kõike hoiakuga, et see on efekt efekti pärast, et teemadele minnakse liiga otse peale, et see on kuidagi pealiskaudne — kuigi tulemus võib hetkel olla tähelepanuväärne. Aga nii palju, kui on olnud juhust Läti tarbekunsti ja kunstnikega kokku puutuda, on ikka nii olnud. Võib-olla tuleks ükskord leppida ja mõista, et see ehk ongi lätlastele loomumane nagu meile hillitsetus ja arvestuslikkus ning need omadused mõlematel hoopiski positiivseteks arvata.

Ja missugune on Leedu tarbekunst? Leedulastesse on suhtumine leebem, mõnes mõttes isegi imetlev. Siin on tugev rahvakunstile toetuv liin ja sellele vastandiks veenev avangard. Ka arvame leedulaste töödes olevat enam sügavust, o m a probleemidega tegelemist. Täna on nende tarbekunstis palju seda, mis väljenduselt ja teemalt väljunud tarbekunsti piiridest, ja mille eest kuuldavasti kodukriitikaga sõjajalal ollakse.

Need on erialaga pidevalt kursis oleva ringkonna arvamused. Esmakohtujal on mulje kindlasti teistsugune — ta ei pruugi midagi teada traditsioonidest ega arengust, ta hindab kõike läbi omaenese suhtumise aega, ruumi ja kunsti. Siin peaks toimima eelkõige kaks lähtekohta — kus arvatakse ära tundvat rahvusliku omapära ehk sisemust ja imestada selle säilimise võimalikkuse üle või vastupidi, kus leidub võrdlusejooni rahvusvaheliselt tuntud kunstikeelega.

Kuid kas pole ammendanud ennast kordavad nii piirkondlikud kui ka erialased üldiseloostused. Aeg peaks olema küps koondama tähelepanu isiksustele, hindama nende loomingut mitte grupikuuluvuse või -tunnuste järgi ja selle piirides, vaid tema kunsti iseväärtuses ja individuaalsuses. Seepärast järgnevaid triennaale kavandades võiks kaaluda võimalust leida rohkem ruumi ja võimalust isiksuse eksponeerimiseks osavõtjate arvukuse asemel.

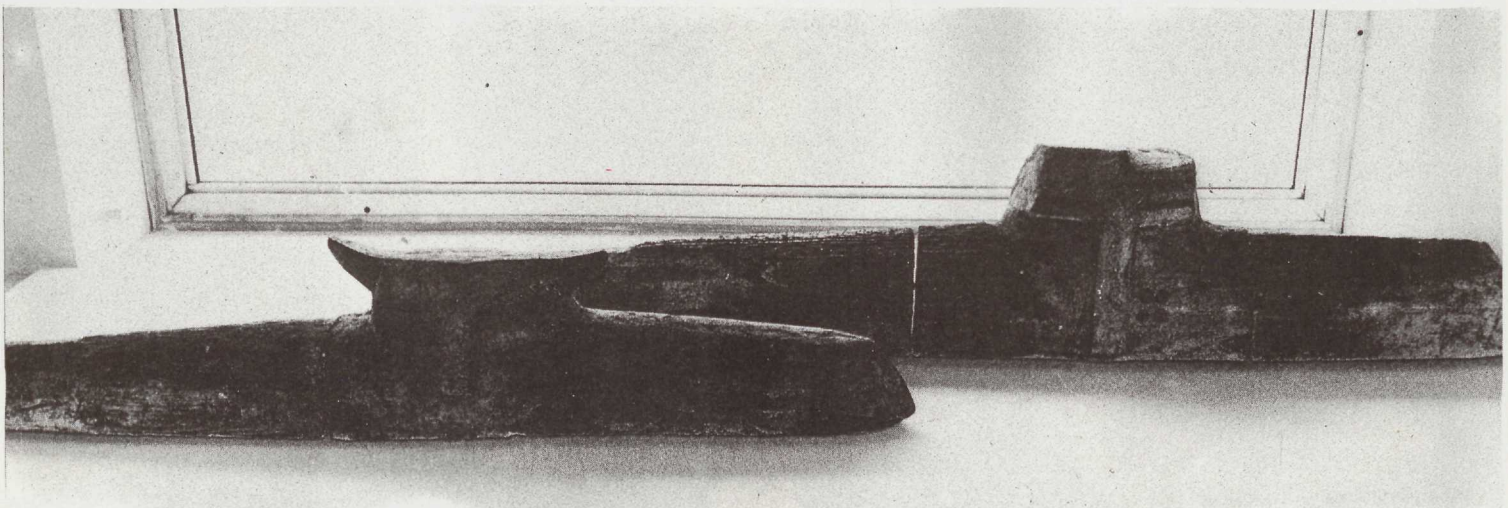
Kõigil kolmel liiduvabariigil on ühiseks võrdlusteljeks läbi

triennaalide olnud kaks ala — vaibad ja keraamika, teistega trumbatakse kõrvalt. (Seekord Eestist ja Leedust ehtekunstiga). On omamoodi sümptomaatiline, et triennaal pakkus seekord pealiinile otsa ka väikest rahvusvahelise tee juppi — eksponeeriti Soome tekstiilikunstniku Helena Paakkineni ja keraamik Ritva Tuloneni kompositsioone. Oli see katseks muuta triennaal tulevikus rahvusvaheliseks? Nüüd küll subjektiivselt, kuid konkreetselt — kes siis kunstnikest jäid selle triennaali „märkideks“? Meilt kaks omaette fenomeni — igas ajas muutuv ja aega igavikuliselt haarav Mari Adamson oma vaipadega ja aastakümnes üsna vähe muutuv keraamik Leo Rohlin. Tema loomingus hiilgab see unikaalne lihtsus, mis teeb selle kaasaegseks ja aegumatuks üheaegselt, sobivaks rangeid traditsioone säilitavasse jaapani aeda või moodsasse galeriisse. Ehtekunsti kõrget taset märgiti nii arutelul kui ka kriitikas, siin kindlustab edu rahvusvahelisel kunstiturul taas hinda tõusnud käsitöö, selle maht ja meisterlikkus. Triennaali uus täht oli Kadri Mälk, peaauphind temale oli õiglane ja õigeaegne. (Näiteks keraamik Mai Järmutile KL auhinna määramisega tehti tasa vana võlga — õigel ajal tema robustne pop või jõhker sürrealism polnud heale maitsele vastu võetav, kuigi just siis oleks ta auhindu väärinud). Rein Mets. Leili Kuldkepp. Mari Pärtelpoeg. Romantiline mitme materjali vahel üksiuitaja Enn Johannes. Katrin Amos, kes minimalistlike vahenditega saavutab maksimaalse pingestatuse. Elo Järve deemonlik nahplastika ja Viive Väljaotsa groteskne keraamika.

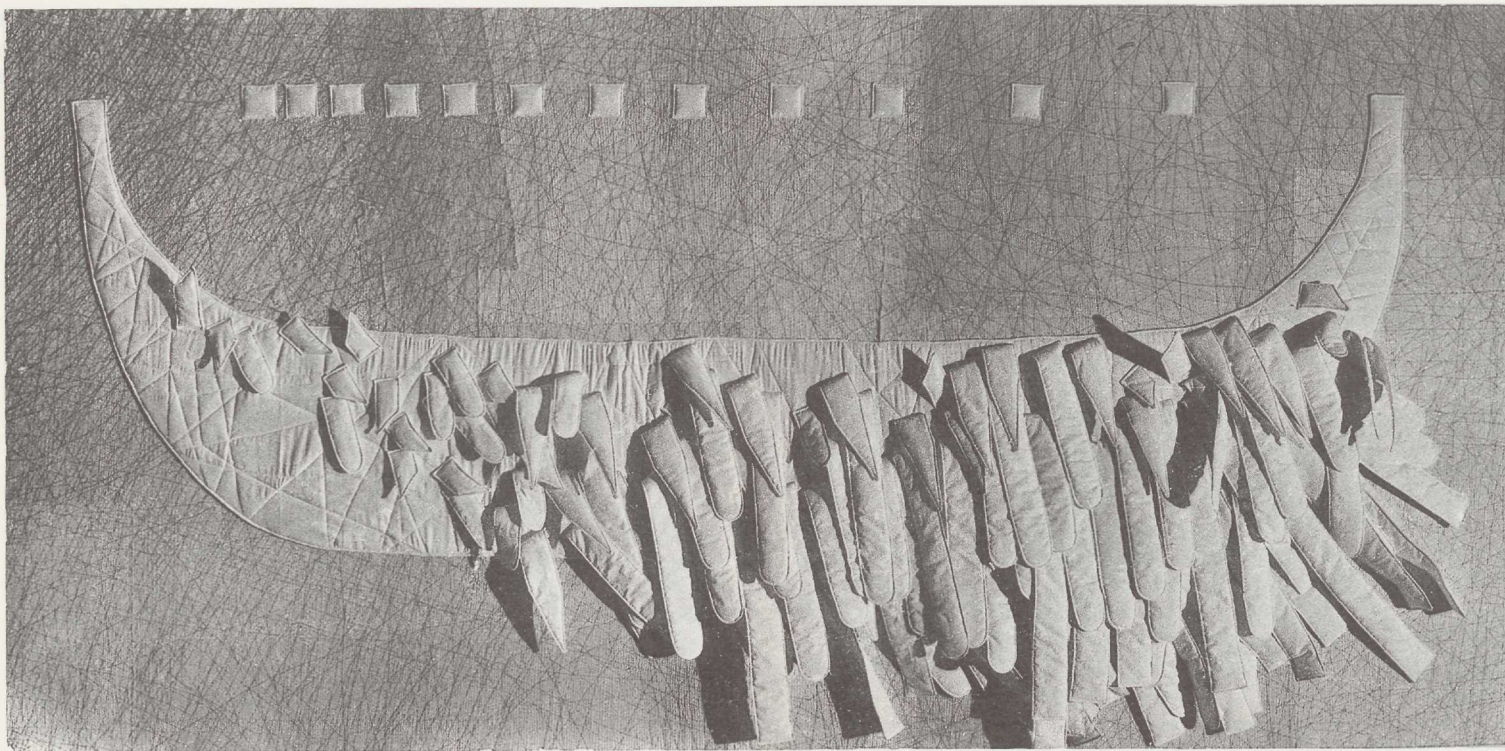
Läti keraamikud Peteris Martinsons, Aigars Rozinš ja Dzintra Indriksone.

Leedu keraamik Kristiina Karkaite. Tema „Vihmapiisad“ olid triennaali üks tippe, samasugune tehnoloogia ja vormi ühendus nagu Leo Rohlini keraamikas, ainult teises võtmes, „hiina imetöö“ tasandil. Ja teine, juba eelmistelt triennaalidelt tuntud liin leedulaste tarbekunstis, aga ikka kasvavas headuses — n.ö. sotsiaalne teema sümbolite ja assotsiatsioonide kaudu. Aldona Jonuškaite-Saltieniene keraamilised kompositsioonid „Ohverdamine“ ja „Saatus“, Zinaida Kaljukovaite-Vogelene vaibad „Saatus“ ja „Mälu“. Kiires tõusus on leedu ehtekunst, mis saab enamasti küll alguse ERKI-st, kuid mida meie omast eristab tugevasti tajutav emotsionaalsus. Selle näituse nimed (ja ka tulevikus) Sigitas Virpilaitis ja Arvydas Gurevičius.

Omaette teema oleks triennaal kui kunstisündmus (või isegi kultuurisündmus?). Tallinna triennaal on Nõukogude Liidus unikaalne — ütlevad iga kord kunstiteadlased Moskvast ja mujalt, see on üleliiduliselt üks huvipakkuvamaid ja jälgitavamaid tarbekunstisündmusi. Ilusad sõnad, mis lausujaid mitte millekski ei kohusta. Kohustab korraldajaid. Alustades näituseruumidest ja inventarist ja lõpetades auhindade ning trükistega. Ja kriitikute huvitatusega.



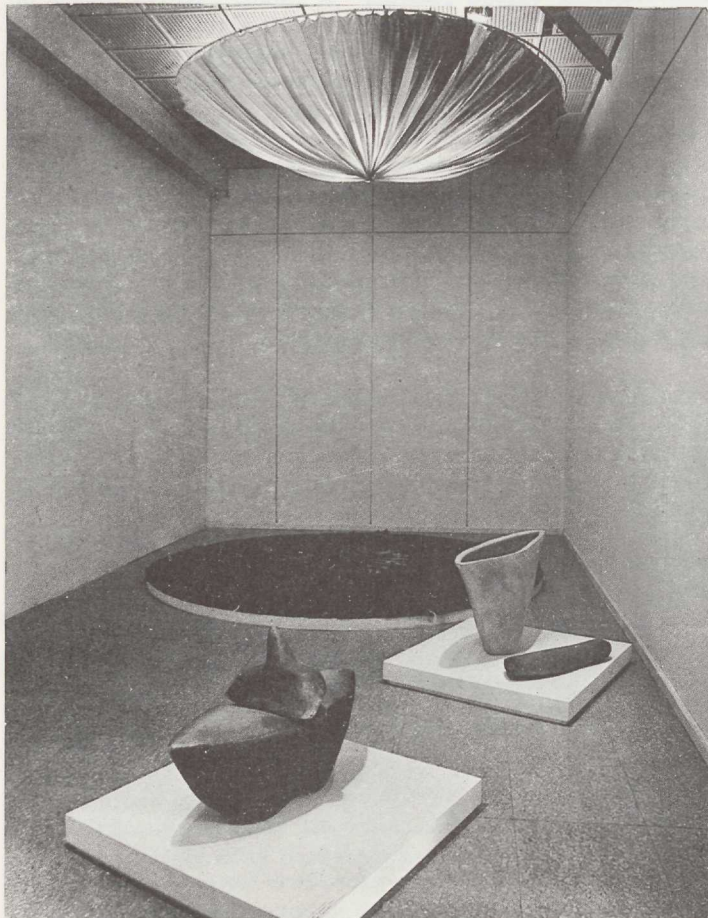
18. Aigars Rozinš. XIII—XX. Šamott. 1988.



19. Signe Karklina. Hingede aeg. Puuvill, sünteetika, tikand, aplikatsioon. 1988. Peapreemia.

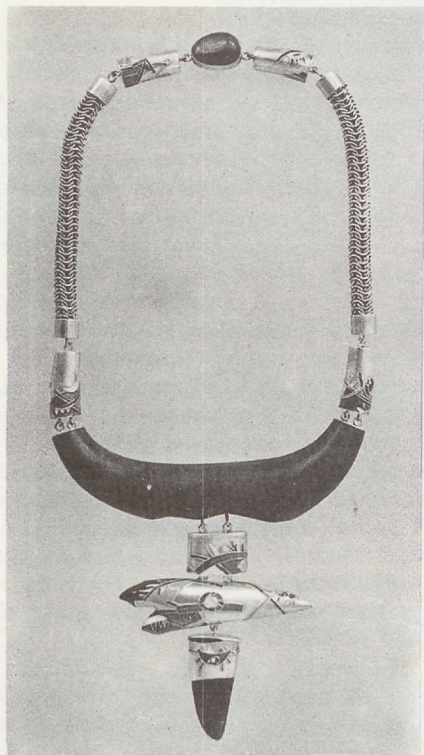
NELJAS TARBEKUNSTI TRIENNAAL

20. Ritva Tulonehi ja Helena Paakkineni objektid. (Soome).

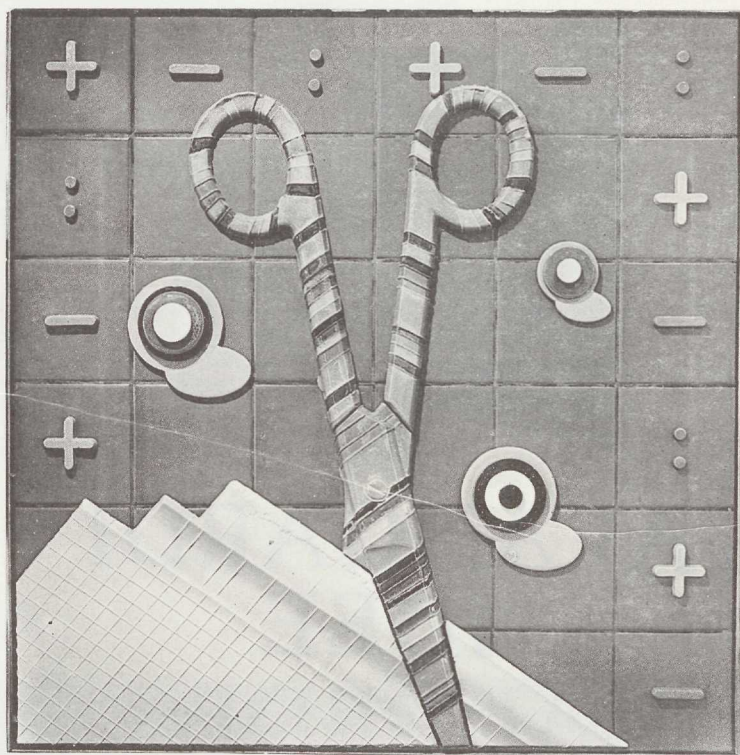


21. Vaade näitusesaali. Ees Heli Saarnaki ja Ehalill Halliste vaibad.





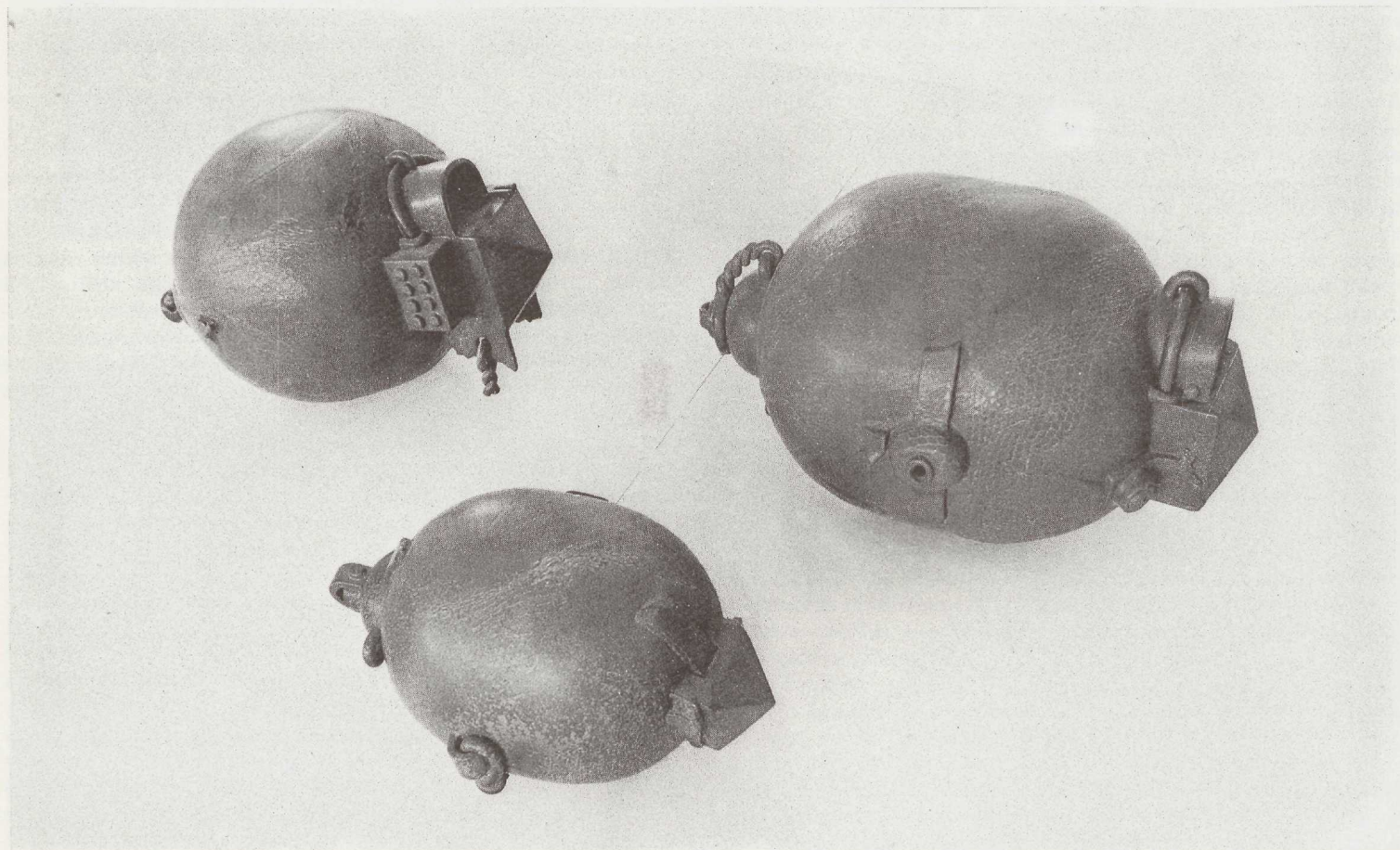
22. Kadri Mälik. Kaelaehe. 1988. Peapreemia.

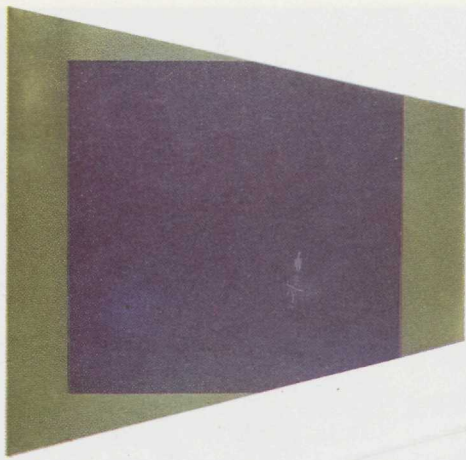


23. Mai Järmut. Lootuses. Madalkuumus. 1988. Eesti KL-i peapreemia.

NELJAS TARBEKUNSTI TRIENNAAL

24. Anne Keek. Piiripoi. Kõrgkuumus. 1988.





25. Ado Lill. Korrektiv II. Oli. 1987.

AVANGARDI IDEE JÄLGEDES

ANDO KESKKÜLA,
EHA KOMISSAROV

Eha Komissarov: Mis on transavangard?

Ando Keskküla: Eks ta laiemalt võttes üks postmodernistliku kultuuri nähtus ole ja see ütleb juba ise üsna palju. Kindlasti ei ole see stiil ega vool ega miski muu seda laadi üritus. Mõiste maht on ehk võrdne mõistega „avangard“. Transavangardi ideoloog Bonito Achille Oliva andis ühel Moskvas peetud loengul umbes sellise seletuse: transavangard (translad. k. sealpoolne, üle-, taga-, läbi-) taastab läbi avangardi vägivaldla sidemed kultuuri traditsiooniliste väärtustega. Avangardi (A) kunstnik on nagu isatapja — ta joonistub välja peamiselt eelneva eitusega. Transavangardi (T) kunstnik on nagu hea poeg — ta ei mõista kohut ega loo hierarhiaid ei ajaloos ega ideedes. Oliva mõtet jätkates — A on normatiivne, kohustuslik, hierarhiline, sallimatu teisitimõtlejate vastu. Ta usub, et kunstil on arengu suund ja talle on tähtis teha järgmine, radikaalne samm sellel kitsal, tulevikku suunatud joonel. Nagu iga tulevikku suunatud ideoloogia, on A vägivaldne, oma universalismi taotlustes maksimalistlik ja see on teda alati liitnud äärmuslike poliitiliste liikumistega. T on pigem kogeja, rändaja ideelt ideele, kogemuselt kogemusele. A väärtustab taju, T kogemuse. A on korruptiivne, temas on midagi sektantlikku, religiooselt kogukondlikku. Sellele juhtis juba 1948. aastal tähelepanu H. Rosenberg. Ka J. Kaplinski on seda momenti märkinud oma essees „Vabaduse masinavärki ei ole olemas“. Avangardi ideoloogia korruptiivsus tuleb lääne ajakirjanduses ikka ja jälle kõneaineks kui jutt on kunstipoliitikast, kunsti finantseerimisest ja kunstiturust. Nõnda on ta omamoodi lääne vasteks meie senisele kurikuulsale ametlikule kunstile. Kuid üks on muutust märgata meilgi, ma mõtlen senise ametliku kunstiideoloogia järkjärgulist asendumist avangardi ideoloogiaga, mis on aga uues rollis. Toimides seekord siis „põranda peal“, omandab ta terve rea eelmisest ajast pärit ebameeldivaid jooni. Kuid tagasi tulles teema juurde — T on põhimõtteliselt üks, talle on tähtis isiklik, mitte kollektiivne kogemus. T põlastab teadmist selle koolist pärit vahendavas tähenduses. Talle on tähtis esmane kogemus. Pole ime, et T soosib diletante — Francesco Clemente, Olli

Lyytikäinen, Raul Rajangu!

Kui kokku võtta, võiks transavangardi kirjeldada kui kultuuriideoloogilist kompleksi, mis üritab leida kunstile püsivat alust vastukaaluks avangardi pidevale muutumisele. Alus üritatakse leida kunstniku ja maailma igaveses vastasseisus, selle kogemises ja kogemuse väärtustamises. Väärtustamist leiavad ka kunstniku isiksus, erandlikkus, regionaalsus, ideede paljusus ja võrdsus, mälu, traditsioon. See loetelu sobib üsna hästi 70. aastate lõpu konservatiivsete meeleoludega.

E. K. Kas avangard on siis nüüd ikka lõpuks surnud?

A. K. Sama küsimus esitati ka Olivale ja ta oli sunnitud pettunult tunnistama et transavangard on paraku sattunud avangardi konteksti. Selles ongi vastus — avangard kui ideoloogia on ehk korraks taandunud, kuid avangard kui kultuuri mehhanism toimib vääramatult ja transavangard osutub selles mehhanismis järjekordseks vedruks, ei enam.

E. K. Kas transavangardil on midagi ühist sürrealismiga?

A. K. Rainer Crone on Clementest kirjutades vahekorra üsna tõelähedaselt paika pannud, väites, et sürrealistid pöörasid tähelepanu uue visuaalse sõnastiku loomisele **traditsiooniliste** tähenduste seletamiseks, Clemente (=transavangard) kujundid on aga puhtad väljamõeldised täis **uusi** tähendusi.

E. K. Transavangard ja müüt?

A. K. Müüt on transavangardi puhul kahtlemata keskne mõiste, kuid ta ei realiseeru olemasolevate müütide illustreerimise või interpretatsioonina. Antiikmütoloogias rääkimata ei realiseeri transavangard reeglina ka kirjutamata kollektiivseid müüte, nagu seda näiteks popkunst tegi. Transavangardi kunstniku jaoks on ratsionaalne maailmapilt ainult kujutus ja see on tehtud samast ainest mis müüdidki. Müütiloov on kunstniku enese kogemuse ajalugu, selle intensiivsus ja ehedus.

E. K. Transavangard ja eesti kunst?

A. K. Et eesti tänapäeva kunsti kuidagi määrata, peame alati arvestama teatud olulisi ajaloolisi momente ja nimelt seda, et 1940. aastal katkestati vägivaldselt eesti kunsti loomulik areng, st. loomulik kunstiideoloogiate vaheldumine ja vastastikune mõju, katkestati vasttarganud avangardi kultuurimehhanismi toime, millest eespool juttu oli. Tulemuseks oli, et erinevate grupeeringute kunstiideoloogia asendati ühtse Kunstnike Liidu poliitilise ideoloogiaga. Edaspidi saime rääkida kahjuks ainult mõjudest, sest mitte ükski kunstivool ei ole realiseerunud programmiliselt. See tähendab, et ei loojate poolt manifesteerituna ega kunstiteaduse poolt refleksioonina teadvustatuna. Kadus mehhanism, kus iga järgmine programm end eelmise eituse kaudu looks, sest eelmine programm puudub (kuna see sageli eluohulik oleks olnud). Nii ei realiseeru täielikult ükski programm ja me võime rääkida ainult ühest või teisest meelsusest, mitte aga stiilist või voolust. Nendes tingimustes ei saanudki avangardism realiseeruda ja seetõttu ei saa me rääkida ka transavangardist — kui puudub avangard, pole ka trans võimalik. Või siis saame öelda, et eesti kunst on trans, sest tal pole avangardiga pistmist. Seega räägime ainult mõjust või meelsusest.

Samal ajal saame aga ainult imestada, kui intellektuaalselt manifesteerivad transavangardi ideoloogid ja kunstnikud oma antiintellektuaalsust. Transavangardi mõju meelsuse kujundajana on soodne olnud näiteks Lembit Sarapuule, Epp-Maria Kokamäele, Jaak Arrole jt. „rahvusromantikuile“. Tuntav mütoloogiline taust nagu seoks neid näiliselt transavangardiga, kuid nagu eespool kirjeldatud, on transavangardi suhe müüti hoopis teine, kaugel illustreerimisest. See vahe ei ole loomulikult hinnanguline. Nii see meie kunsti ja läänest tulnud terminite vahekord on. Või võtame Raoul Kurvitsa ja Urmas Muuru tööd. Välispidiselt vastavad nende tööd rahvusvahelise transavangardi nõuetele, sama ei julge aga öelda müüti loova kogemuse ehtsuse ja jõu kohta. Jäljendamine on aga alati parim viis õppimiseks. Pealegi on meie oludes kahtlemata tänuväärte tegu lääne kultuuri sissetoomine ja kasutamine meie kunstis. Nii see meie kunstiga praegu on.

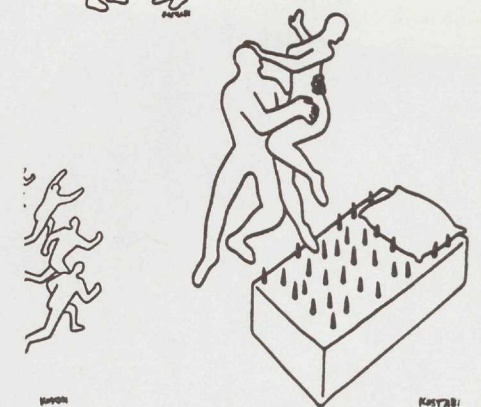
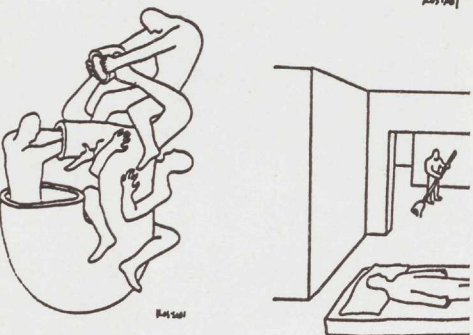
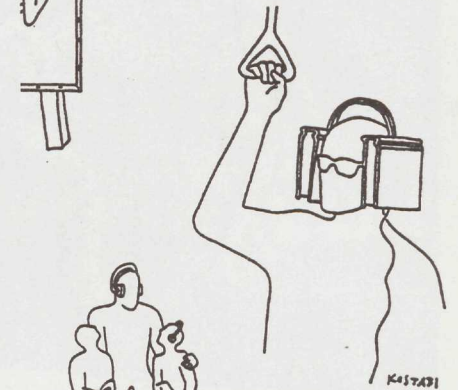
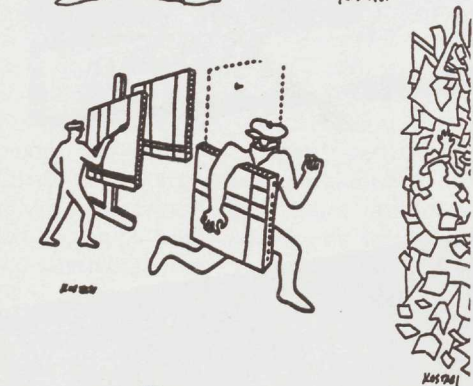
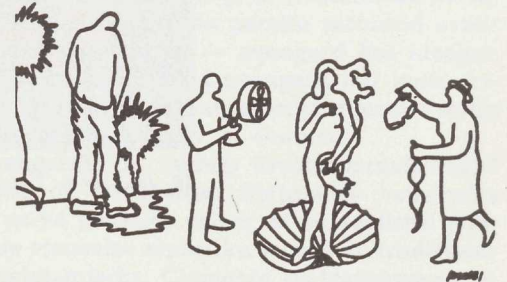
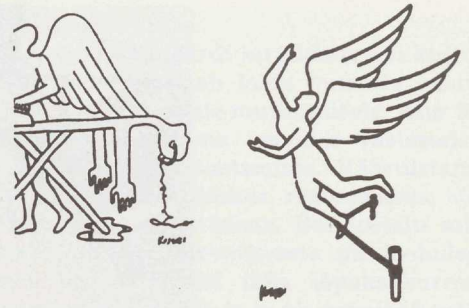
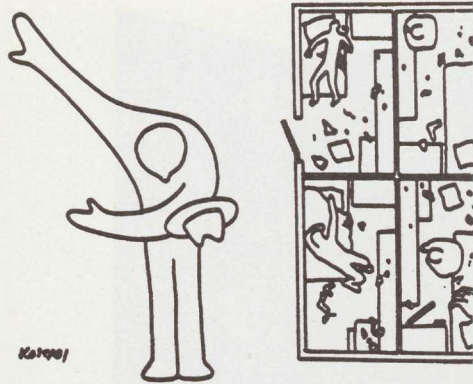


26. Jaak Arro. Tee teisele poole. Maalitud puit. 1988.

27. Vaade näitusesaali. Kadrioru Kunstimuuseum. Lembit Sarapuu. „Kalevipoeg ja Saarepiiga“. Oli. 1987, Ilmar Kruusamäe „Kameeleon“. Oli. 1987 ja Ellen Koik. „Veenus“. Kips. 1988.



KOSTA- BISMID



Ütle vähem ja ütle jaa.
Tee midagi unustamatut ja siis vaheta ainet.

Kasuta korduvat kõhuraaikimist; ära kasuta suud, kuid pane igaüks oma nime ütlema.

Vead on soodsad juhused.
Maalid on ukсед kolleksionääride kodudesse.

Kaupmeestel ei tohiks olla kunstnikest võidusõiduhobuseid. Kunstnikul peaks olema kaupmeestest võidusõiduhobused. Ära ütle „tõeline kunstnik“. Ütle „mina“.

KOSTABI INTERVJUEERIB KOSTABIT

MK: Miks sa maalid osa pilte must-valgena ja osa värvilisena?

MK: Sest just niiviisi tuli televisioon.

MK: Oled sa selgetnägija?

MK: Olen ühest silmast kaugelenägelik ja teisest lühinägelik.

MK: Kas sa maalid seda, mida näed?

MK: Ei, ma maalin seda, mida hakatakse nägema.

MK: Sinu anonüümsed unifitseeritud robotid on tihti traaditud elektrooniliste karpide külge või haaratud televisioonist. Kas sa kardad dehumaniseerunud kõrgtehnoloogilist ühiskonda?

MK: Pigem ma lepin kõrgtehnoloogilise ühiskonnaga ja eelistan töötada sellega koos — mitte selle vastu. Keda sa kosmoselaevade ajastul meelsamini nuppude taha tahaksid: kas kindlat kätt või mõnd räpakat ekspressionisti?

MK: Oled sa tehnoomaan?

MK: Ma jälgin ühiskonda, kes kardab öösel üksinda ilma kõrvaklappideta jalutada.

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

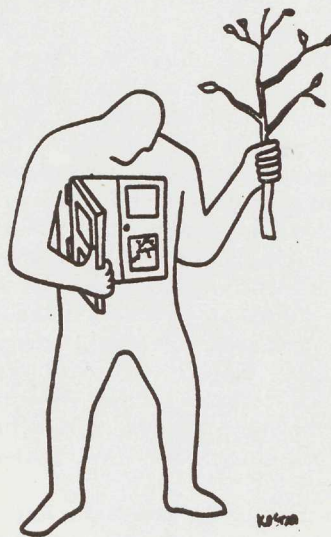
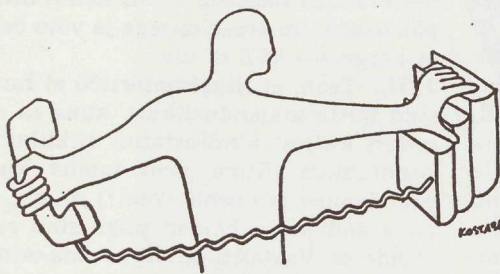
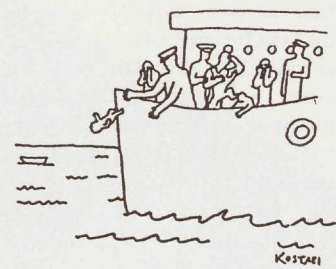
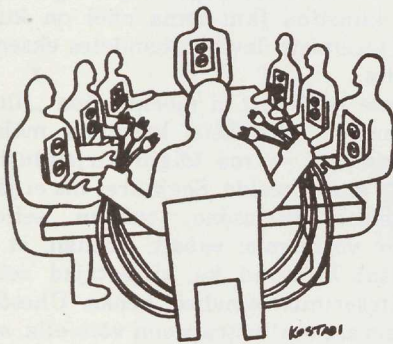
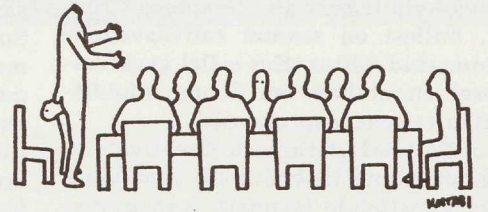
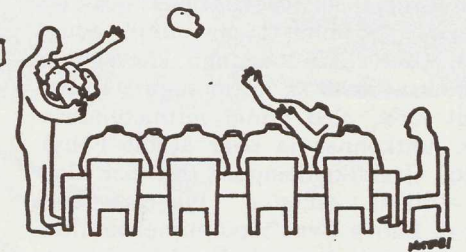
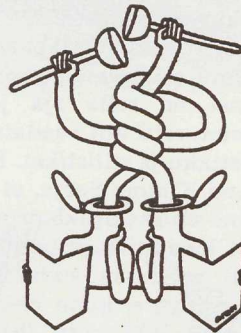
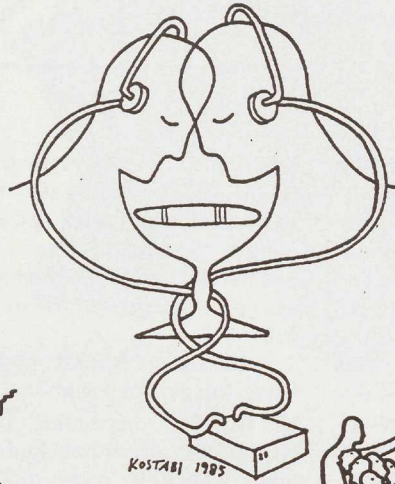
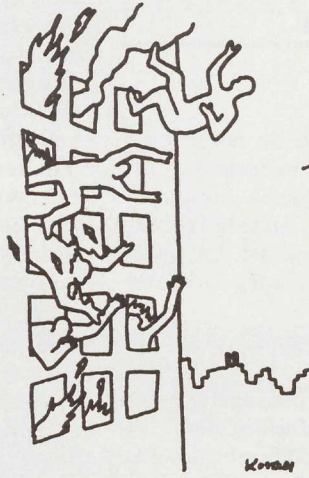
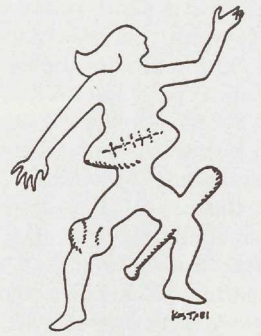
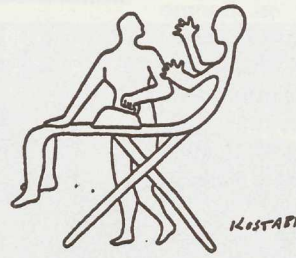
MK: Kummale tšeki küljele?

MK: Tahaksid sa veel midagi lisada?

MK: Vaid palju nulle minu hindadele.

Tõlkinud Tõnu Tammets

Autori suulisel loal on kasutatud teost Mark Kostabi. Upheaval. NY, 1985.



Ulla Rantanen (sünd. 1938) on Soome nüüdiskunstis üks huvitavamaid isiksusi, kelle looming on saavutanud nii kodumaise kui rahvusvahelise tunnustuse. Kunstniku personaalnäitus toimus Tallinna Kunstisalongis 14.9. — 2.10.1988 ja sel puhul intervjuueeris Ulla Rantast kunstiteadlane Jüri Hain.

Jüri Hain: Oled osalenud paljudel rahvusvahelistel näitustel, sealhulgas Venetia, Sao-Paulo ja Pariisi kunstibiennaalidel, Tokio, Ljubljana, Krakovi, Buenos-Airese, Firenze ja Baden-Badeni graafikabiennaalidel ning Rijeka joonistustebiennaalil. Kui tähtsaks sa üldse pead esinemist sellistel suuritel rahvusvahelistel näitustel?

Ulla Rantanen: Soome on geograafiliselt ja kultuuriliselt küllaltki eraldunud maa ning meie kunstnikele on osavõtt taolistest näitustest eriti oluline. Me peame ise tungima väljapoole, looma sidemeid rahvusvaheliste kunstisuundumustega. Eriti tulemuslik on see tegevus olnud graafika alal, kus soomlastel on olnud edugi.

J. H. Ulatusliku loominguga kõrval oled sa jõudnud teha ka mitmesugust korraldavat tööd: oled olnud mitmete ühingu juhtkonnas ja paar aastat Põhja-maade Graafikaühenduse (Nordisk Grafik Union) esinaine. Pikemat aega olid sa Luova Graafiikka-nimelise ühingu juhtkonnas ja muuhulgas korraldamas ka Jyväskylä triennaali „Graphica Creativa“, millest on saanud rahvusvaheliselt hinnatud näitus. Kas sellel graafikanäitusel on oluline osa Soome nüüdisgraafika teisenemisprotsessis?

U. R.: Näitusel „Graphica Creativa“ on märkimisväärne tähendus nii graafikale kui ka kunstielule laiemalt: kunstnikud saavad näidata ja näha oma teoseid rahvusvahelises seltskonnas, samas annab väljapanek ajendi laiema tähelepanu osutamiseks graafikale. See on meie suurim ja olulisim graafikanäitus.

J. H.: Oled saanud mitmeid preemiaid rahvusvahelistelt näitustelt. Missugust pead neist kõige kaalukamaks?

U. R.: Ega neid nii mitmeid just pole. Olulisem on vast Prantsusmaal Cagnes-sur-Mer'i rahvusvahelisel maalinäitusel 1980. aastal saadud preemia.

J. H.: Kui ulatuslik on see näitus? Mitme teosega esineb seal iga autor?

U. R.: Osa võtab iga kord umbes kolmkümmend maad. Soome esineb tavaliselt kahe autoriga ja kummaltki kunstnikult on eksponeeritud kuni kolm tööd.

J. H.: Sinu personaalnäitus Tallinnas on arvatud graafikanäituseks, kuna on vahenäituste sarjast ning vastus meie graafiku Jüri Okase väljapanekule Helsingis. Rangelt võttes pole mitte kõik siin esitatud graafika, nagu sa just ütlesid, oled ka kõige suurema rahvusvahelise tunnustuse saanud maaližana. Oled sa siis enam maaliž või graafik?

U. R.: Tehniliselt asjale vaadates olen teinud graafikat vähem, maalinud enam.

SILMAST SILMA ULLA RANTASEGA

Kuid minu väljenduslaad on enam graafiline. Vist seepärast eelistan guaššvärve õlivärvidele, paberit lõuendile. Kõige paremini arvan endale sobivat joonistust, eriti sõejoonistust ja guaššvärve — ühesõnaga n.-õ. kergeid materjale.

J. H.: Kas kunstiteose loomine on sulle kerge või raske?

U. R.: See on raske, pööraselt raske. Nii raske, et vahel kadestan neid, kes loovad kergelt, nagu möödaminnes, käigult. Töö tegemine ei ole aastatega sugugi kergemaks läinud, tundub küll, et tean, mida teha ja kuidas peaks tegema, kuid asja kallale asudes selguvad alati tõesti suured raskused.

J. H.: 1989. aastal saab kolmkümmend aastat sinu esimesest personaalnäitusest. Su kunst on selle aja jooksul palju muutunud, eriti kui vaadata eraldi teiste motiivistikku ja stilistikat. Esimese kohta on öelnud Kimmo Sarje, et see on olnud liikumine ühiskondlike protsesside kujutamise looduse kajastamisele. Ja stiilitasandilt on raske anda ühest seletust sinu loomingule, kuna oled teinud selle aja jooksul läbi mitu üsna eriilmelist etappi. Kuid sinu teoste kogumõju on läbi aegade olnud suhteliselt samane, kunstitegemise aluspõhi on jäänud nagu samaks. Kuidas sulle endale need probleemid tunduvad?

U. R.: Tõsi küll, minu loomingus on kajastunud mitmed, ka üsna vastakad rahvusvahelised stiilimuutused. Ise aga arvan, et välisest stiilimuutusest hoolimata on teose alus idees, aines. Praegu loetakse mind loodusemaaližaks, kuid tegelikult tegelen sellega vaid viimased kümme aastat. Lähtekoht on aga sama, ükskõik, kas kujutada inimest või kivi. Mõlemal juhul võiks selles näha olla kõige elava ühtsus. Kivi kujutades tõusevad esile esteetilised probleemid, kuid teisalt võib kivi minu jaoks olla näiteks inimliku üksinduse võrdkuju. Ja üks kõik see mingil moel vast kajastub ka töödes.

J. H.: Eesti tänases kunstielus oli sinu näitusel oluline tähendus, sinu tööd näitavad sellise kunstivõimaluse küpseid saavutusi, mille poole mõned eesti noorema põlve kunstnikud alles arglikult liiguvad. Kuid milline on sinu koht Soome

tänases kunstis, kas tänane sõnum on sama oluline kui viisteist aastat tagasi? **U. R.:** Endal on raske seda määratleda. Ja küsimus sisaldab endas niisuguse kahtluse, mida minu pole kohane ümber lükkama hakata. Seepärast piirdun vaid kahe asjaoluga nimetamisega, mis minu arvates seostuvad esitatud küsimusega. Esiteks, selle suure näituse järel, mis mul oli Helsinki Taidehallis 1985. aastal, olen ma üllatunud sellest, et paljud nii-öelda tavalised inimesed tulevad minu juurde ja on huvitatud minu loomingust. Teiseks — praegu on Soomes rida andekaid, väga võimekaid minust nooremaid kunstnikke, kel on uuelaadne lähenemine kunstitegemisse. Võib-olla ühendab mind nende noorte loominguga just see tugev seotus loodusega, mida, tõsi küll, nemad ise vahel sõnades eitavad.

J. H.: Kas pole nii, et täna huvitab sind side laiema kunstipublikuga enam kui varasematel aegadel? Või mille muuga seletada sinu tungimist raamatuaillustratsiooni alale, mille prestiiž teil (ja üldse lääne kunstimaailmas) on vabakunstiga võrreldes niivõrd madal, et ükski edukas maaliž või vabagraafik sellega ei tegele.

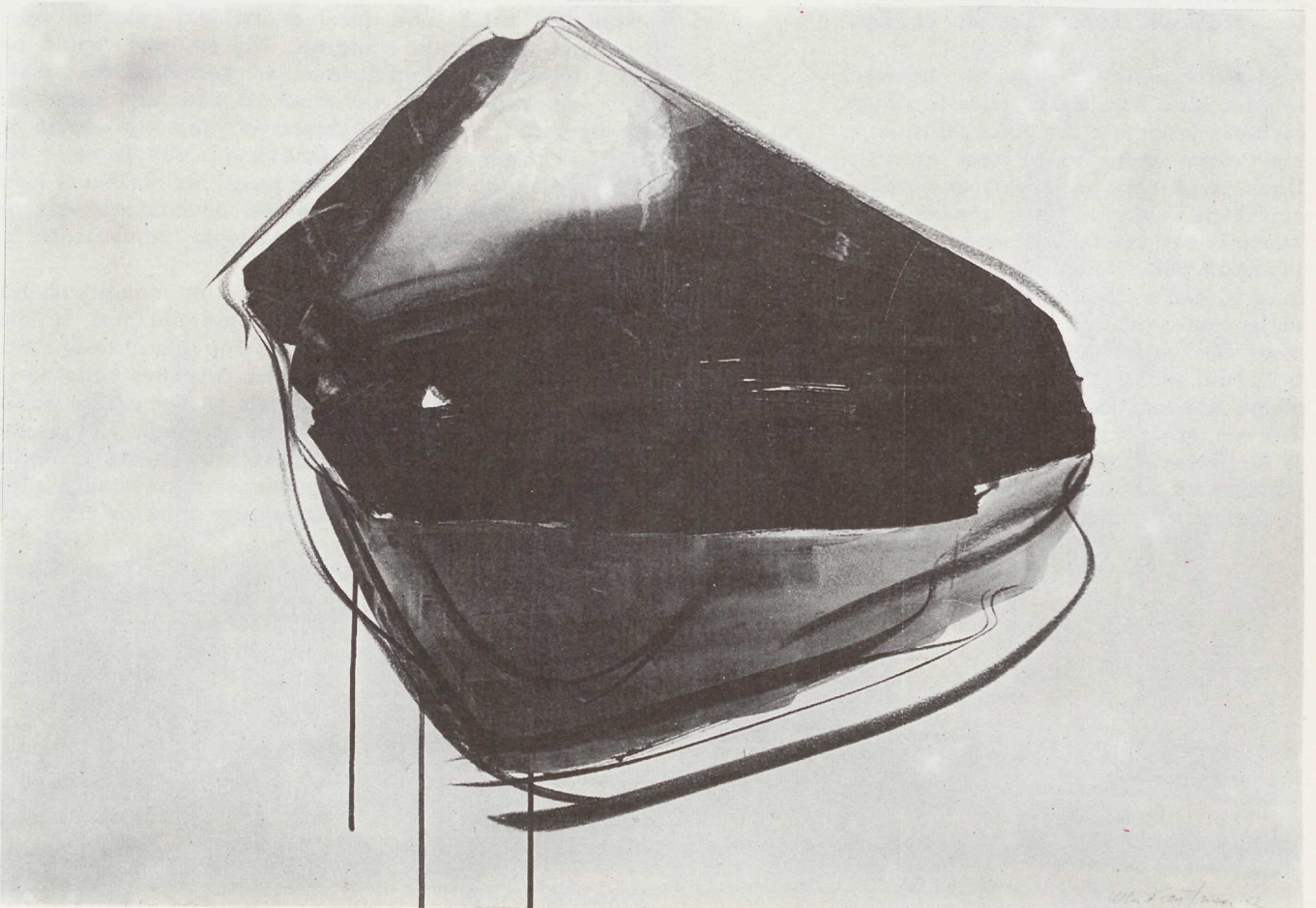
U. R.: Mind on alati ärritanud see kunstnik-illustraatorile eraldatud madal koht kunstide hierarhias. Illustratsioon on abinõu luua ühendust kõige laiema ringkonnaga ja mispärast peaks selle võimaluse jätkma vaid kitsalt sellele alale spetsialiseerunud ja sageli keskparastele kunstnikele? Nii palju teoseid ostetakse muuseumidesse, ja kuna neid kõiki pole võimalik seal eksponeerida, siis peidetakse kuskile fondidesse, kuid illustratsioon on kogu aeg käigus, toimib kunstina (kui tema näol on kunstiga tegemist), levib tuhandetes eksemplarides.

Minule isiklikult ei meeldi sõna „illustratsioon“, eelistaksin kasutada mõistet „tõlkimine“ — ma tõlgin kirjandusliku teksti kunstikeelde. Seejuures ma ei järgi orjalikult kirjasõna, suhtun sellesse tõesse võrdlemisi vabalt. Loodan, et aja jooksul kiidavad ka kirjastajad sellise illustreerimisvõimaluse heaks. Ühesõnaga, arvan, et illustratsioon võib olla, saab olla ja peaks olema võrdne mis tahes teise kunstiväljendusega. Ise püüan oma veendumusi tõestada Frans Eemil Sillanpää teoste illustreerimisega ja võin öelda, et kerge see küll ei ole.

J. H.: Tean, et illustraatoritöö ei huvita sind mitte majanduslikult, kuna sa oled sellest küljest kindlustatud riikliku stipendiumiga. Kuna meil taolist kunsti edendamise süsteemi (veel?) ei ole, siis anna andeks, et heidan pilgu sinu rahaasjadesse. Vaatasin järele, et oma esimese aastastipendiumi said sa 1966. aastal ja seejärel kuni 1982. aastani oli sul kokku kümme aastat nendega kaetud. 1983. aastal määrati sulle aga maksimaalne, 15 aasta stipendium ning sa oled üks vähe-



28. Ulla Rantanen. Kivi vees. Guašš. 1982.
29. Ulla Rantanen. Vaikelu rannal. Guašš. 1984.

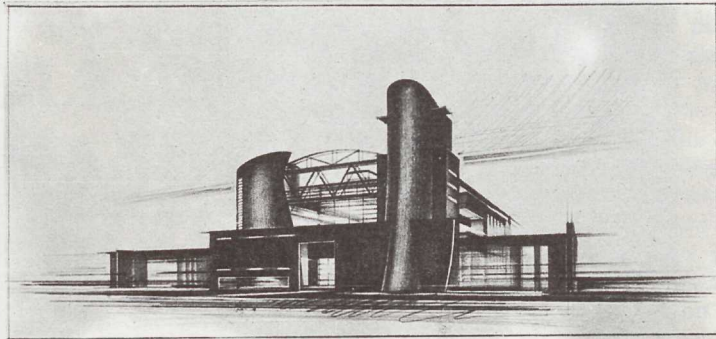


seid, kes nii pikaks ajaks on materiaalselt kindlustatud. Millised on stipendiumi saaja kohustused? On taolise stipendiumi saamine õnn või au?

U. R.: Alustan siis lõpust — au see pole, stipendiumil on eelkõige majanduslik tähtsus. Nii et kui soovid — siis õnn. Riikliku kunstistipendiumi saamine seab sulle vaid ühe tingimuse — sa ei või pidada palgalist ametit. Kas ja kui palju kunsti teed, sõltub juba stipendiumi saaja loomejõust ja südametunnistusest, kohustust pole. Minu arvates on siin vaid üks vastuolu — nimelt häid kunstnikke vajatakse ka õpetajaina, kuid stipendiumi saades peavad nad ka sellest ametist loobuma.

Mulle on tõesti määratud riiklik kunstistipendium 15-ks aastaks, kuid tegelikult oleneb see mõnevõrra ka kunstniku vanusest ning mina saan praktiliselt seda kasutada 18 aastat. Praegu on neid kõige pikema aja, 15 aasta stipendiumi saajaid tõesti veel vähe, kuid lähiaastail lisandub neid igal aastal kunstnike hulgast kaks, kokku aga kirjanike, filmimeestega jne. kümme. Kandidaate on muidugi palju, tegeliku valiku teeb riigi kunstikomitee. Ja nagu sa juba märkisid, on meil taolised stipendiumid ka lühema aja (üheks, kolmeks, viieks aastaks) peale, neid on loomulikult palju enam. Stipendiumi suurus on selline, et võimaldab tagasihoidliku äraelamise. Ja annab kunstiloominguks head võimalused, kaasa arvatud sõltumatus turukonjunktuurist jm. kunstiga kaasas käivatest tülikatest kunstivälisest ilmingutest.

Kunsti arenguks on tarvis mitmeid eeldusi, kuid siin, Eestis olles ja sinuga rääkides tunnen, et on kaks sellist asja, mis võiks anda hoogu teie kunstile. Üheks neist oleks just see stipendiumide-abirahade süsteem, mis annaks osale kunstnikest võimaluse mõneks ajaks täielikult pühendada kunstile. Ja teiseks ning võib-olla tähtsamaks — arendatum, väljapoole suunatum kunstinäituste süsteem. Mul on heameel esineda näitusega teil, kuid taoline näitustevahetus peaks olema tihedam, haarama ka teisi maid. Teil on küllalt palju häid kunstnikke ja huvitavat kunsti, et olla oma loominguuga enam esindatud väljaspool Eestit ja muidugi ka meil Soomes.



30. Urmas Muru. Pärnu arvutuskeskus. Pliiats. 1988.

MÄLESTUSED TUNNETEST

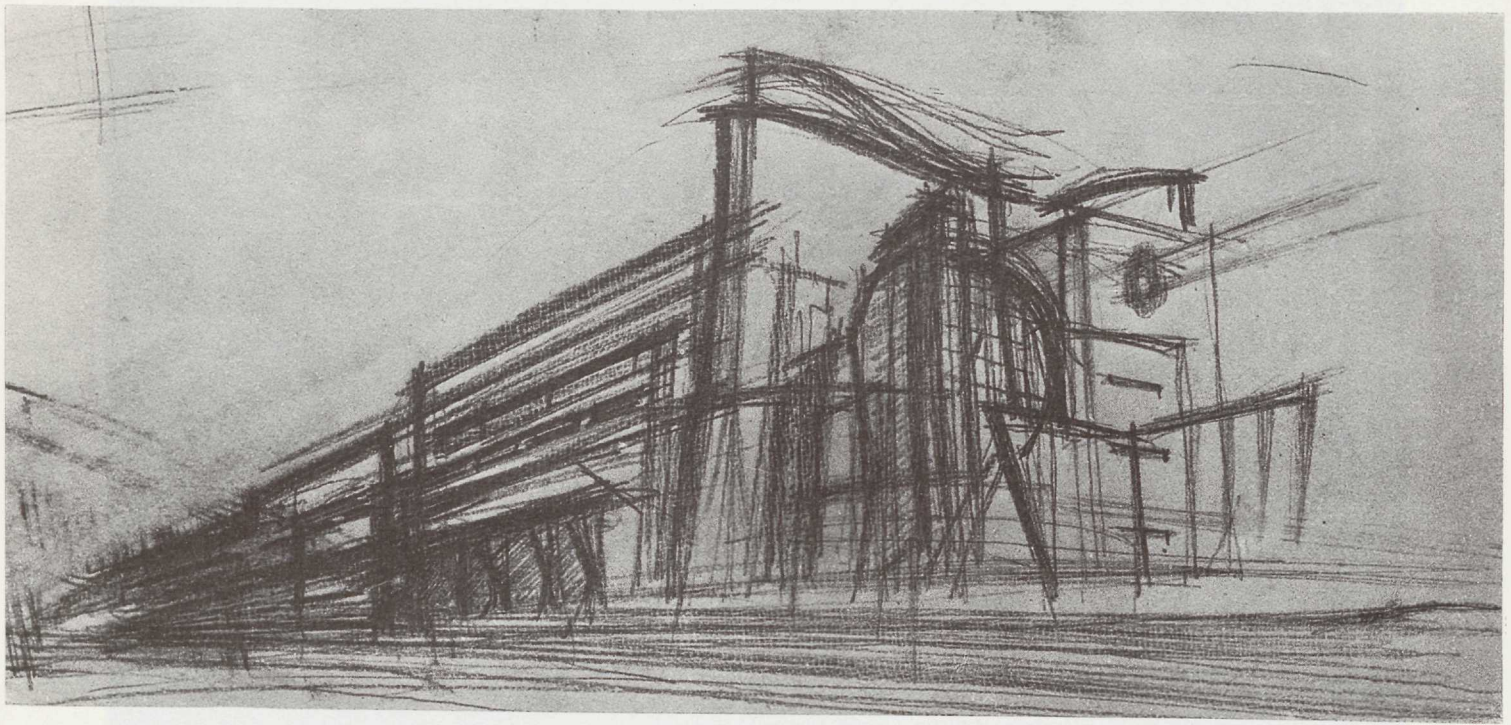
Arhitektuursed joonistused on intiimne osa arhitektuurist. Nad on üks võimalus mõtiskleda ruumikunsti üle.

On alust arvata, et esimene maja on leiutatud mingi rituaalse toiminguga käigus. Näiteks ringtantsu käigus. Võimalik, et selleks oli pühakoja loomise idee seoses mingi kultusliku tammumisega või siis mõni sõjatantsust sündinud kindlus. Vaadeldes tantsu K. G. Jungi eeskujul nurjunud instinkti rahuldamis-katsena, tantsu arengut aga efektiivsemate rahuldusvormide otsimisena, tuleb tunnistada, et majadki pakuvad eelkõige kujutlust instinktide energiast. Nii on osad majad naiselikud, teised mehelikud, kolmandad meelelised või pühalikud jne., olenevalt sellest, mis aspektist nad huvi pakuvad või missuguseid tundusi nad tekitavad. Majadega seotud kired, unenäod, nägemused, mõistatuslikkus ja ilmutused — kõiges selles väljendub ümbritseva elu pinget. Arhitektuuri loomine on üks suurejoonelisemaid võimalusi lahendamaks seda pinget ning ühtlasi avardamaks maailma looja individuaalse kogemuse kaudu.

Arhitektuursete nägemuste otsimine on ruumikunstnikule eelkõige tema enda otsimine. See on uurimus, kuidas ta tajub iseennast ja oma seoseid ümbritseva maailmaga. Kunstniku tunded ja meeolud hoiavad teda oleviku hetkes ning joonistused, olles nende väljenduseks, saavad ajalise iseloomu. Nad on emotsionaalne informatsioon looja aja sisemisest jõust — tema vihast, vaimustusest, armastusest, erootilistest tunnetest — ja ükskõiksusest. Joonistamine sünnib kujutluses, kus pintsli ja pliiatsiga omatakse sama palju võimalusi nagu elu endagagi.

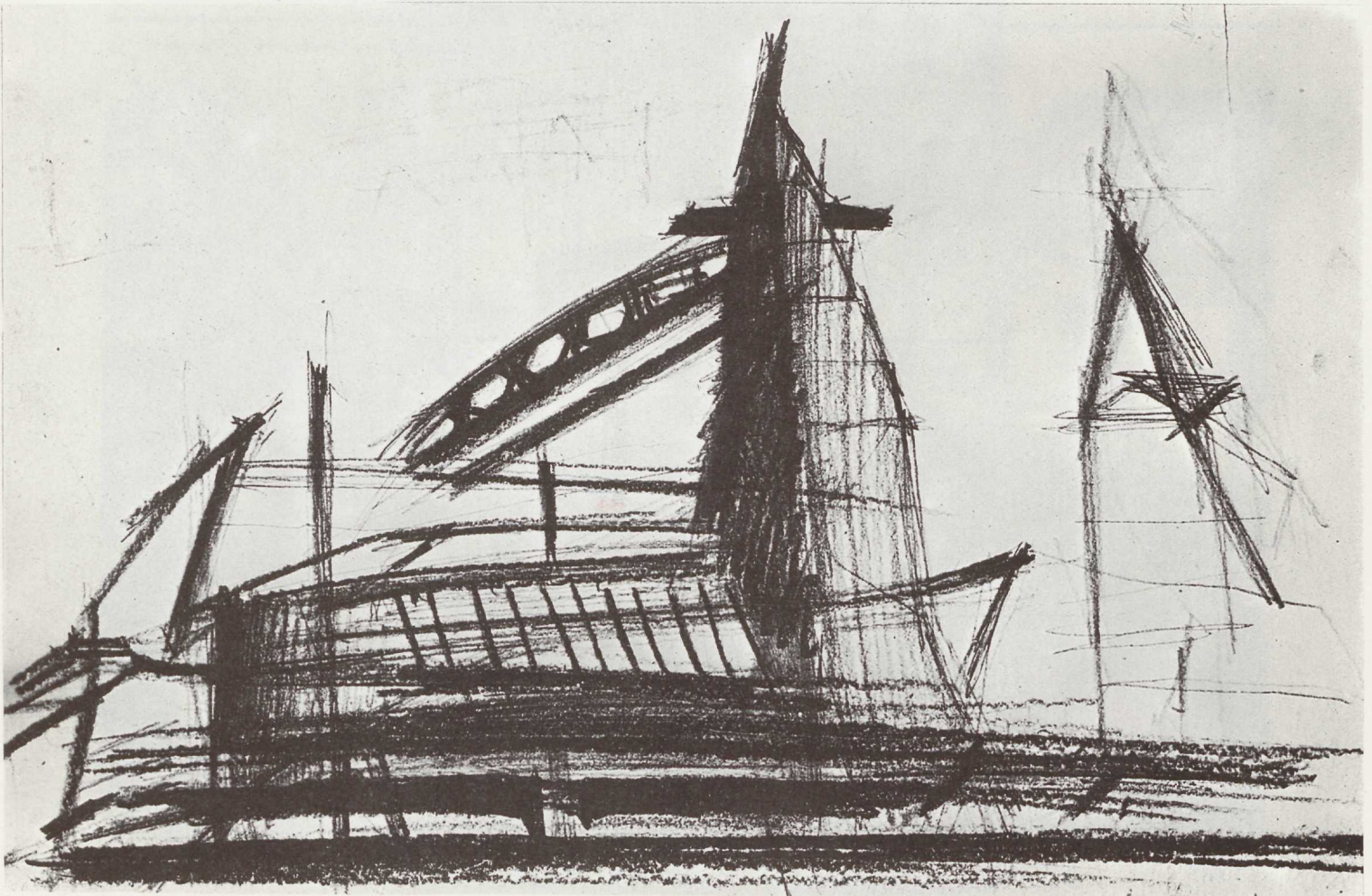
Majad on võimaluste loomine. Nad on lahendused komplitseeritud eluks. Neis peab kõige praktilise kõrval leiduma palju poeetilist ja inspireerivat. Näiteks intiimseid nurgakesi suudluseks, kõrget laevalgust pühalikuks mõtteks, palme tehnomaailma unustamiseks või koledaid lifte selle meeldetuletamiseks jne. Seal peab olema anarhiat ja distsipliini. Üks kiring on loodud tasakaalustama teist.

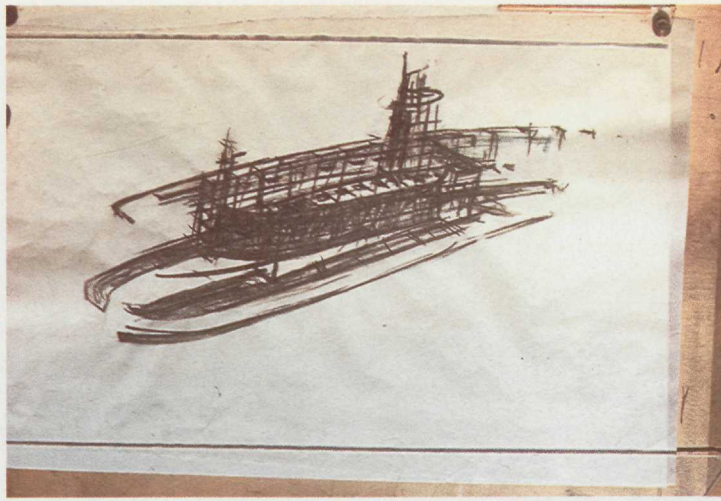
See, mis elab kunstnike tundeis ja tahteis on nende kujunev looming. See, mis on joonistuste läbi oma vormi leidnud, on mälestus tunnetest...



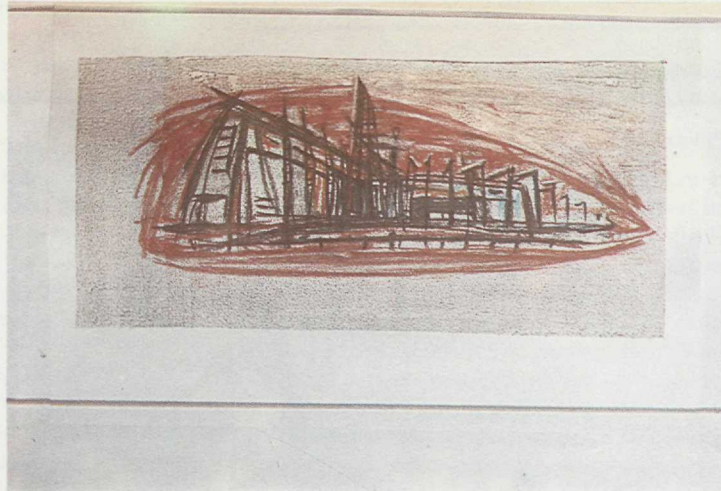
31. *Urmas Muru. Ropka tsentraalkatlamaja laiendus. Pliiats. 1988.*

32. *Urmas Muru. Pärnu arvutuskeskus. Pliiats. 1988.*



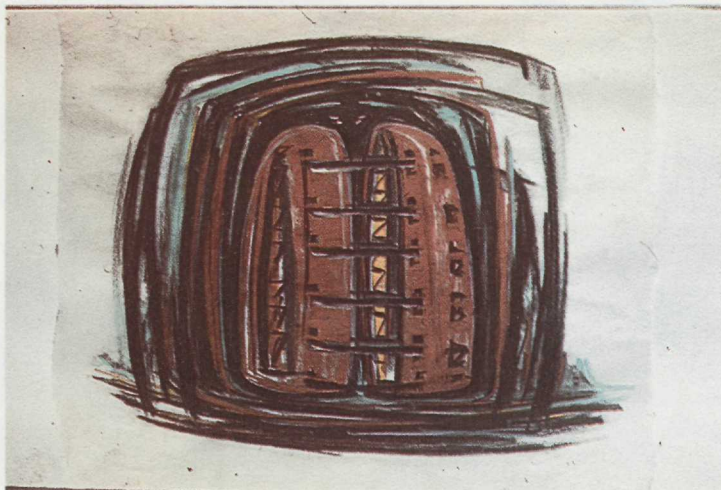


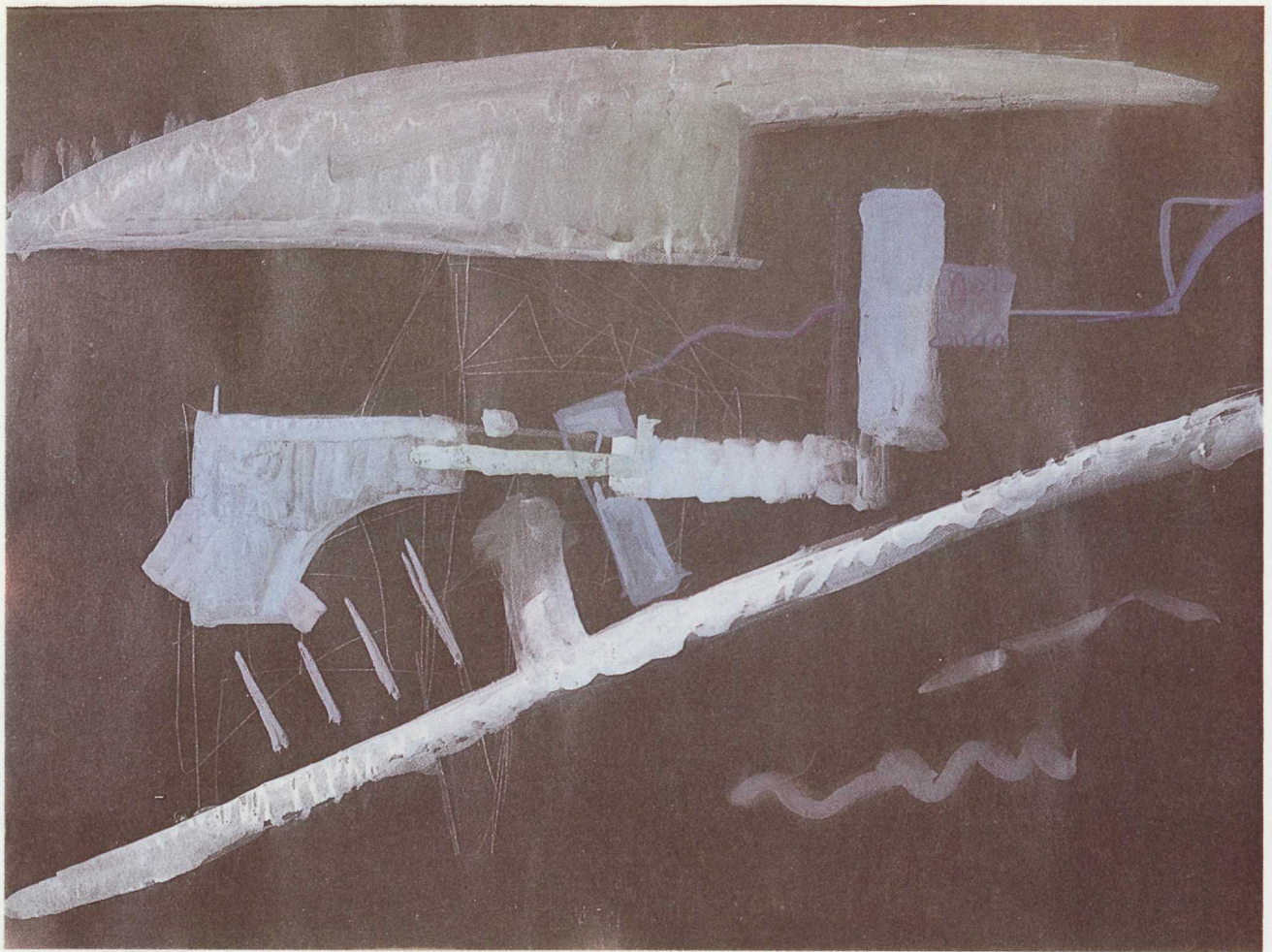
33. Peep Urb. Koondise „Algoritm“ administratiivhoone. Süsi. 1987.



34. Peep Urb. Mustamäe Tuletõrjedepoo remondiblokk. Pastell. 1988.

35. Peep Urb. Sideministeeriumi Autobaasi administratiivhoone. Pastell. 1988.





36. Peeter Pere. Pärnu Ehitusmaterjalide tehas. Guašš. 1988.

37. Peeter Pere. Kreenholmi tehase spordikompleksi hokistaadion. Guašš. 1987/88.



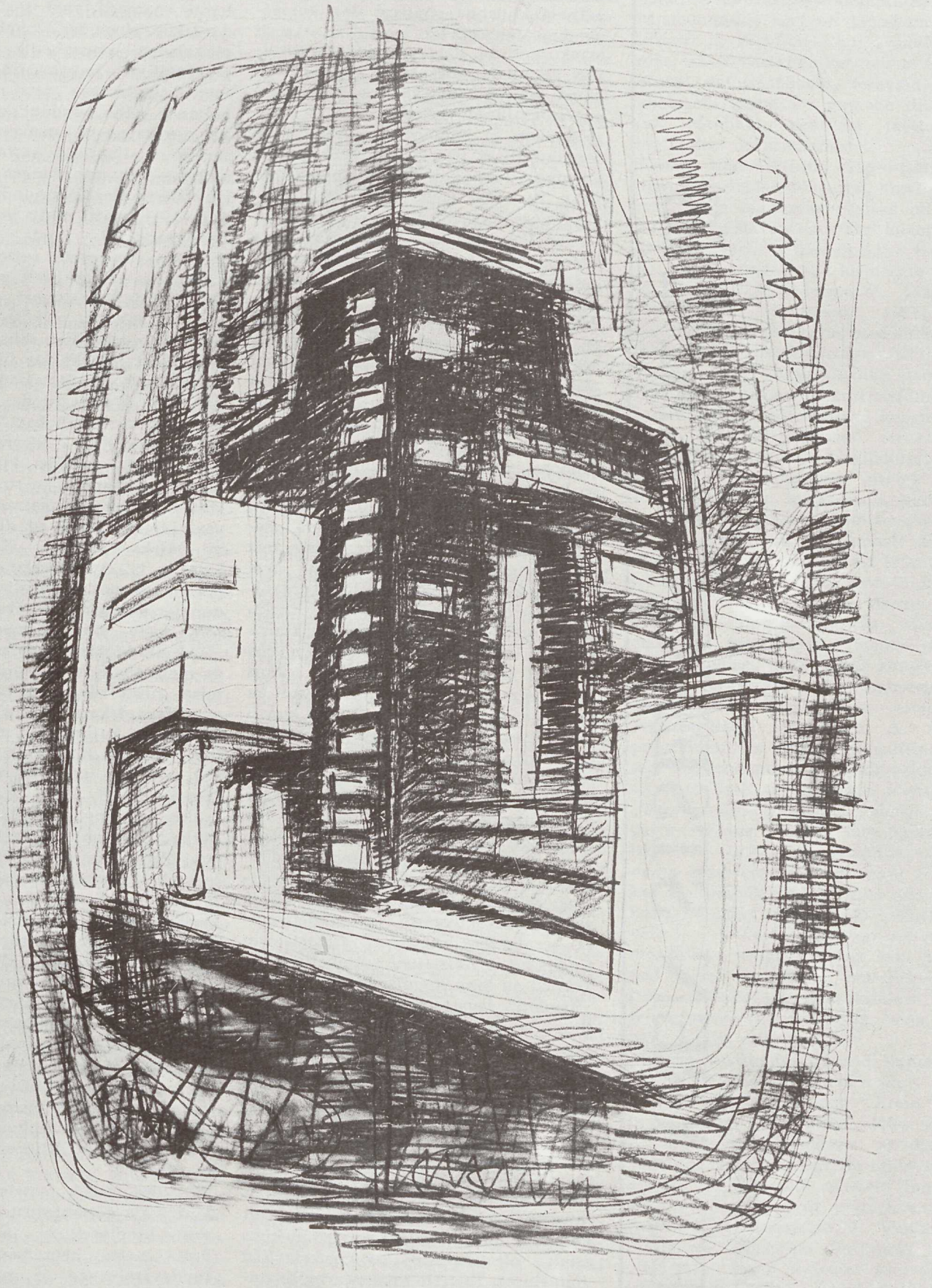


Kuusala tärklisetehas.

Raoul Kurvits 87-88

38. Raoul Kurvits. Kuusala tärklisetehas. Pliiats. 1987.

39. Raoul Kurvits. ETUI laborihoone. Piiats. 1986.



ETUI laborihoone.

Kurvits '86-88

PEET AREN STSENOGRAAFIAS

Spetsiifilise kunstiharuna puudub stsenoograafial iseseisev otstarve ja väärtus, ta on aktsepteeritav vaid teatrikunsti kui paljude kunstide sünteesi ühe komponendina. Seetõttu on loomulik, et eesti lavakujunduse sügavam uuenemisprotsess sai alata alles koos kogu teatrikunsti uuenemisega 1920. aastatel. Kui neoromantilised voolud teatris — impressionism ja sümbolism, olulisi jälgi teatrikunsti ei jätnud, siis 1920. aastad tähistasid uute nähtuste lausa plahvatuslikku ilmumist meie teatripilti. Lavakujundusele tähendas see eelkõige professionaliseerumist, professionaalsete kunstnike ja seega ka kaasaegsete kujutava kunsti printsiipide jõudmist teatrilavale.

Stsenograafia osakaal lavastuse tervikus on aja jooksul oluliselt muutunud, arenedes isikupäratust tüüpdekoratsioonist naturalistliku illusoorse tõepära kaudu täieliku iseseisvuse, näiteks futuristlikus teatris (E. Prampolini futuristliku teatri manifest ilmus 1919. a.). Põhiosas iseloomustas aga sajandi esimese kümnendite Euroopa teatrit võitlus naturalismi vastu, teatraalsusetootlus, teatri kui suveräänse kunstiala iseseisvate väljendusvahendite otsing, mis lavakujunduses tähendas püüdu lava printsiipiaalselt uuele ruumilisele organiseerimisele (Reinhardt, Craig, Fucks, Meierhold, Vahtangov jt.). Teatrikunstniku osa lavastuse psühholoogilise miljöö loomisel alles avastati, kunstnik sekkus laval toimuvasse nii vaimselt kui ka emotsionaalselt, püüdes kujutava kunsti vahenditega avada lavastuse sügavamaid kollisioone. Olustikuline realism ja tõepära illusioon osutusid liiga vaeseks tinglikkusele üles ehitatud keerukate dramaturgiliste ideede kujutamisel. Uue tähenduse said lavaarhitektuur, värv, vorm, valgus ja lavatehnilised võtted — plastiline dekoratsioon, pöörd- ja areenlava, reljeefne lavapind jne. Lavastuse varjatud karaktersete joonte esiletõomise teenistusse rakendati stilisatsioon, tinglikkus, üldistatus, sümbolitaotlus. Tuntud on Max Reinhardti eksperimент „Hamleti“ lavastamisel neljal erinevat tüüpi laval erinevate dekoratsioonisüsteemidega, ja iga kord oli tegemist printsiipiaalselt uue kunstisündmusega. Kõik see kinnitas veelkord stsenoograafia põhimõttelist osa lavastuse tervikus.

Seda silmatorkavam oli eesti teatri, sh. lavakujunduse mahajäämus ajastu suundumustest. Kuigi Euroopa teatri-reformaatorite tegevusega oldi põhiliselt kursis, puudusid sellega kaasaminekuks esialgu nii tehnilised kui materiaalsed võimalused. Teatrite finantseerimise aluseks oli põhiliselt vaid piletite müügist saadav tulu, mis tingis publikumenule orienteeritud kergete ajaviitetükkide suure osakaalu repertuaaris. Uuslavastuste arv hoajal kõikus kahekümne

piires, välistades sügavamad kunstilised taotlused ja keerukamad, kunstiliselt kaalukamad dekoratsioonid. Seetõttu lepitati enamasti vaid trafaretsete fundusdekoratsioonide kombineerimisega, piasiasjadeni naturalistlik interjööri või perspektiivse taustmaalinguga loodustooni tinglikkuse aste piirdus vaid neljanda seina puudumisega. Ka plastilise dekoratsiooni esmakordse kasutamiseni jõuti alles 1919. aastal (E. Poland), samasse aastasse langes ka esimene teatraalselt tinglik kujundus A. Vabbelt. Juba 1911. aastal juhtis lavakujundusele tähelepanu B. Linde, pidades just dekoratsioone meie teatrikunsti kõige nõrgemaks lülits, liialt primitiivseteks, ning nende kunstitaset olematuks.¹ J. Semper nõudis eelkõige stiiliühtlust ning loobumist naturalismi printsiipidest, „sest näitekunsti ülesanne ei ole mitte luua tõeelu illusiooni, vaid kunstilist tõtt. Ja kunstitõde hindab reaalsust omast seisukohast.“² Samas rõhutas autor, et dekoratsioonikunsti peab sammu pidama kujutava kunsti üldiste arusaamade ja suundadega. Esikohale tuleb seada teatraalne vorm, mis vaataja fantaasiale edasiloomiseks ruumi jätkaks. Artiklis „Katsete teater“ toonitas ta, et dekoratsioonide küsimus peab koos uudse režiilise lahendusega esmajärjekorras päevakorda võetama ning meie noorem kunstnikepõlvkond „peab siin kõiki oma võimalusi pakkuma, et meie tõesti saaks stiililised, mängimise rütmikale vastavate joonte ja värvidega dekoratsioonid“.³

Teatraalne kujundikeel pääses aga meie lavadele alles hiljem, 20. aastate algul, kui teatrisse tuli rida noori andekaid lavastajaid (P. Sepp, A. Bachmann, A. Lauter jt.) ning professionaalseid kunstnikke (P. Aren, A. Tuurand, V. Haas jt.). Pöördepunkti teatraalsuse suunas märgib ekspressionismi levik, mis saksa teatri otsesel eeskujul tõi ka meie lavadele täiesti uue teatriesteeetika. Saksa ekspressionistliku teatriga oldi siingi nii trükisõna kui ka isiklike kontaktide kaudu küllalt hästi kursis ning 1920. aastal lavastas H. Kompus „Estonias“ Berliinis nähtu otsesel eeskujul G. Kaiseri „Gaasi“ kui ekspressionistliku teatri ja lavastuslaadi tutvustuse koos vastavate dekoratsioonidega. 1920. aastate teatrikunstnikest olid Saksamaal lühemat või pikemat aega viibinud E. Poland, P. Aren, E. A. Blumenfeldt, A. Tuurand jt.

Ekspressionistlik teatriesteeetika, kasvunud välja sõjakoledest, võõrandumisest, kindlusetuse- ja kaitsetusetundest, aetas neoromantiliste voolude tundevärelustele ja psühholoogilistele peensustele vastukaaluks tundepinevuse, sirgjoonelise deklaratiivsuse ja ideede postuleerimise. Argiloogetika lõhuti, massi katkendlik nurgeline liikumine lõikas läbi süzeeliini, proosakõne vaheldus laulva

värsi, dialoog karjatuste ja pateetliste publikule suunatud monoloogidega. Lavakuju tüpiseeriti, isikupärane kõne ja žest elimineeriti. Teatraalsed võtted omandasid demonstratiivse iseloomu, mis pidi väljenduma ka stsenograafias. Deklaratiivsuse ja demonstratiivsuse stsenograafiliseks vasteks sai kujunduslike võtete ökonoomsus, kontsentratsioon, skemaatilisus ja sümbolitaotlus. Kujundus-elementidest domineerisid lihtsad poodiumid, trepid, ekspressionistlikust maalikunstist tuttavad deformeeritud kontrastsed pinnad, maalingu visandlikkus. Klassikaline tasakaal asendus pinge, dünaamika ja deformatsiooniga, mis võimaldas luua kontsentreeritud ängistava atmosfääri. Sellele lisandus filmi- ja fotoprojektsioon. Meie tehniliste võimaluste juures viimane muidugi arvesse ei tulnud, kuid võimaluste piires asuti siingi otsima uuele sisule ja uutele ideedele adekvaatselt vastavat stsenograafilist lahendust.

Murranguline tähtsus eesti stsenograafia uuenemisel oli Peet Areni (1889 Võisiku — 1970 New York) loomingul, samuti pedagoogilisel tegevusel noorte teatrikunstnike ettevalmistamisel. Draamastudio teatrikooli joonistusõpetajana pööras ta õpilaste tähelepanu just ekspressiivsetele dünaamilistele väljendusvahenditele, soovitas sellest seisukohast süveneda mõnda maali või lugeda vastavat kirjandust. Tema Suur-Karja tänava ateljee sai uuendusjanuste noorte teatralide ja kunstnike kooskämiskohaks (Peet Areni abikaasa Ellinor oli studio õpilane), kus kriitilises toonis vaeti senist teatripraktikat ja tehti tulevikuplaane, vaieldi ja arutleti.⁴ Nii sai tegijatele endalegi selgemaks teatraalse teatri olemus ja lavakujunduse osa etenduse tervikus — mitte enam isikupäratu foon, vaid lavastusse aktiivselt sekkuv komponent, mille looja, kaasaegne teatrikunstnik, on lavastuse aktiivne kaasautor. Seetõttu polegi üllatav, et mitmetest studistidest said hiljem just teatrikunstnikud (B. Rosenwald (Raudvee), U. Holts (Halla) jt.). Muide, sisuliselt sama tendentsi näeme noores nõukogude teatris, kus paljudest kunstnikest said hiljem tunnustatud lavastajad (Eisenstein, Jutkevits, Dovženko jt.). Väljakujunenud kunstnikuna, kelle loomingus domineeris ekspressionismile omaselt deformeeritud vorm, leidis kunstnik kiiresti kontakti sama suunaga teatris, kus sellel perioodil nähti kõike novaatorlikku ja edasiviivat ainult ekspressionismis. Kunstniku leppimatust senise vähehütleva tegelikkuse kopeerimisega teatrilaval näitab juba esimene, koos studistidega valminud õppelavastuse, Ch. Dickensi „Kilk kolde“ (1922, lav. P. Sepp) kujundus. Loomulikult puudus stuudiol igasugune materiaalne baas ja vahendid kunstiväärtsliku originaal-

dekoratsiooni loomiseks. Pealegi püüdis lavastaja vastava raamatu vahendusel täpselt kopeerida kunagi nähtud Moskva Kunstiteatri lavastust, mille oli mõne aasta eest lavastanud ka Draamateatris. Sellele vaatamata saavutati käepäraste ja lihtsate vahenditega tunduvalt mängulisem ja dünaamilisem kujundus, kui oli sama lavastuse kujundanud K. Mareschil Draamateatris. Kasutades tõenäoliselt funduse osi, ehitati lava küll üles paviljonlavana, kuid eredas ja originaalsus saavutati üsna intrigeerivalt mõjuvate dekoratiivsete detailidega: naturalistlikku interjööri täiendati värvikate majade, seente, töldadega jne., lava kohale riputati värvikirev groteskseid maske ja puuvilju kujutav kompositsioon. Kõiges selles võib näha ka sümboolset lähenemist, pigem on siiski tegemist ajakohase teatraalsusega, katsega printsipiaalselt murda senist kujundusloogikat. Kas see realistlikule lavastusele olulist väärtust lisas, on küsitav, kuid märgib ometi suundumust lavakujunduse suurema emotsionaalse mõju suunas.

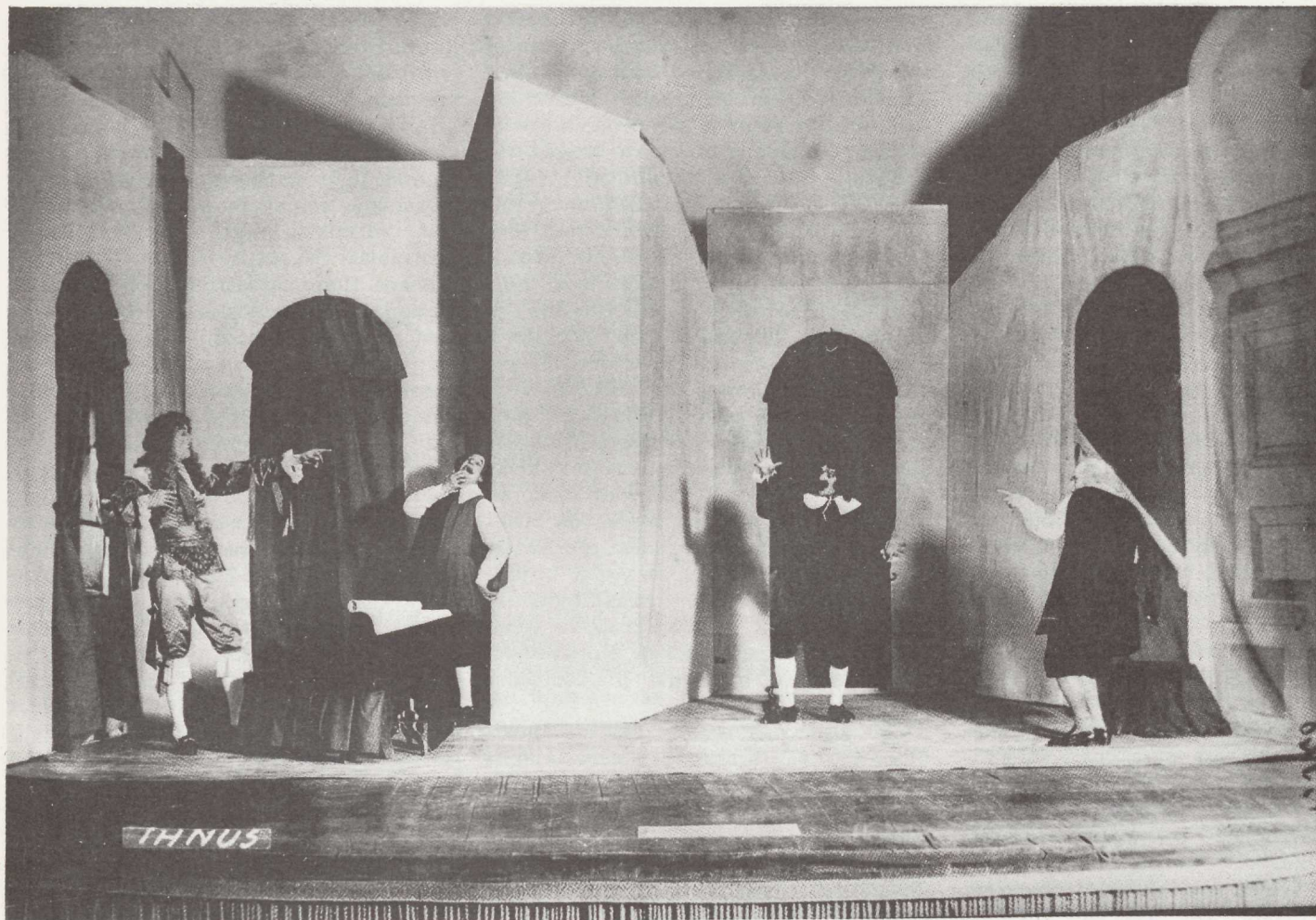
Kõige tõsisemalt esindas ekspressionistlikku suunda Tallinna asjaarmastajatest loodud Hommikteater (1921), mille nelja lavastust võib vaadelda teadliku ekspressionismi avaldusena. Adekvaatselt ekspressionistliku teatri muude väljendusvahenditega tõsis teatri töös olulisele kohale vastav stsenograafia. Kuigi P. Aren teatri töös otseselt ei osalenud, on tema loomelaadi mõju teatri lavakujunduses silmatorkav. Seda enam, et sealsete etenduste kujundaja, Riigi Kunsttööstuskooli P. Areni figuuriklassi õpilane A. Möldroo on ise rõhutanud Areni tugevat mõju oma tollase tööstili kujunemisele ja konsulteerimist oma õpetajaga.⁵ Kuna kogu teatri tegevus on anonüümne, siis tekitas see mitme lavastuse puhul segadust dekoratsioonide autorite küsimuses: teatri avaetenduse, A. Brusti „Igavese inimese“ (1921, lav. A. Bachmann) puhul teatas teatribüroo, et dekoratsioonikavandid on loonud tuntud kunstnik.⁶ Ilmselt see ongi üheks põhjuseks, miks lavastuse dekoratsioonide autoriks on peetud Arenit. Kuid segaduseks oli veel teinegi põhjus: Areni ekspressionistlikus laadis sõejoonistusi tundev kunstipublik pidi märkama dünaamiliste, rõhutatult skemaatiliste taustmaalingute ilmset sarnasust nendega. Kuigi arenlik käekiri on teatri kogu stsenograafias otseselt tuntav, kujundas teatri kõik kolm originaalkujundustega lavastust Bachmanni ideekavandite põhjal ja Areni suunamisel siiski Möldroo (dekoratsioonikavandid on säilinud TMM-s).

„Estonias“ oli Peet Areni stsenograafia vabam, maalilisem ja dekoratiivsem. Kuna tema kujundatud etenduste hulgas puudusid otsesed ekspressionistlikud ideedraamad (sellelaadset värvingut on

vaid „Elektras“), ei kasuta kunstnik enam Hommikteatris domineerinud skemaatilist kontrastset visandlikkust. Dekoratsioonimaali laad on lopsakam, maalilisem ja värvikam, kuigi analoogselt oma tahvelmaalidele kasutab ta ka siin jõulist deformatsiooni, teravaid värvikontraste, erinevate pindade dünaamilist rütmikat, aga ka taotluslikku teatraalset dekoratiivsust.

Vabana Hommikteatri ekspressionistlike draamade deklaratiivsusest, eksalteeritusest, mille lavaliseks vasteks oli sumbunud ängistava atmosfääri loomine või assotsiatiivsete hetkeseisundite teravdamine hüpertrofeeritud kujundite kaudu (E. Toller „Mass-inimene“, 1922; W. Hasencleveri „Inimesed“, 1923), võimaldasid „Estonia“ lavastused kunstnikul mitmes suunas katsetada. Üldjoontes väljendus see naturalistliku paviljonlava printsipiaalses lõhkumises, uue teatraalse ruumilise keskkonna konstrueerimises draama sisemisest struktuurist lähtudes, ökonoomses tinglikkuses. Ühtlasi võimaldas „Estonia“ parem tehniline varustatus kunstnikule suuremat vabadust ideede realiseerimisel. Põrdelise tähtsusega oli Saksamaalt tellitud ringhorisondi kasutuselevõtt 1922. aastal, mis võimaldas loobuda töömahukast ja kulukast taustmaalingust. Samas täiendati ka valgusparki, mis võimaldas suuremat paindlikkust lavalise atmosfääri loomisel, tähelepanu kontsentratsiooni või hajutamist, valgusega modelleerimist. Peet Areni loomingus realiseerusidki esimesena A. Vabbe programmilises artiklis „Maaliline teater“ väljendatud seisukohad valguse ja värvi tõeliselt vormiloovast osast laval: „Opereerimine kõlavate värvidega nõuab palju rohkem osavust kui tagasihoidlikkude värvide tarvitamine. Dissonants õigel kohal tõstab mõju rohkem kui tagasihoidlik harmoonia, mis samal kohal koguni ehk mõju vähendada võib [- - -]. Lavale annavad dünaamika näitleja ja valgus. Valgus loob kurbusest täidet atmosfääri, müstilise ümbruse, sätendavaid naerutulukesi, loob triumfeeriva õhu, loob kõike seda, mida osav nõudja esile manab.“⁷

Mõnede olustikulisemat laadi kujunduste kõrval (Talomaa „Igavene elu“, 1922, lav. K. Jungholz.) ongi Areni värvi ja valgusega lausa pillav, olles sellega A. Tuurandi hilisemate virtuooslike värvi- ja valgusfantaasiate otseseks eelkäijaks. Selleks pidi otseseid impulsse andama või vähemalt julgustama teatraalse teatri suurkuju J. Vahtangovi lavastuste nägemine Tallinnas, mida omal ajal peeti tõeliseks kunstiliseks vapustuseks Tallinna teatrielus. Vahtangovi ja Nivitski koostööst sündinud originaalne leidlikkus ja julge teatraalne vormimäng sai edaspidi otse lavastusmalliks, innustades erinevates suundades katsetama.



40. Peet Areni kujundus Molière'i „Ihnusele“. 1923.

41. Peet Areni kujundus Ch. Dickensi „Kilgile koldel“. 1922.



Areni „Estonias“ teostatud kujunduste hulgas võibki eristada kahte erinevat suunda, mis mõlemad osutusid traditsioonimurdvaks senises eesti stsenograafias. Esimese suuna moodustab tegevuspaiga markeerimine lavapinda ruumiliselt liigendavate maalitud pindadega, mille seos reaalseste objektidega on vaid aimatav, sest Areni teatrimaalile on iseloomulik lausa karjvatavate värvikont- rastidest killustatud skemaatiline abstraktsus, tugev geomeetiline stilisatsioon ja rikkaliku kontrastse siksakornamendi kasutamine. Lisaks värvi- ja vormidisharmoniale, dünaamilisele pingestatud rütmikale väljendub Areni teatrimaalingu- te ekspressiivsus intensiivsete värvide ja geometriseeritud vormide lausa jõhk- ras pealetükkivuses, mis abituse- või kaitsetusetunnet süvendavad. Selle suuna iseloomulikuks näiteks on B. Shaw „Androkluse ja lövi“ (1922, lav. H. Kompus) I vaatuse metsa kujundus, mis kujunes tõeliseks värvide ja vormi- de bakhanaaliks. Kulissid asendati ülalt lehvikuna avanevate maalitud metsa- poognatega, mis moodustasid mõjuva portaalaami. Puude geomeetriliseks sti- liseeritud tüved ja lehedki kaeti oma- korda rõhutatud siksakornamendiga. Ko- loriidis eelistas Aren alati intensiivseid toone — punast, sinist, musta, roosat, rohelist, kõrvutades neid kõige erineva- mates variantides. Sama intensiivne ja lopsakalt kontrastne on tagalava, kus ruumi liigendavad sakilised pinnad löid otse illuminatsiooni mulje. Üldmulje on tavatult kirev, ekspressiivselt rahutu, dünaamiline ja kontrastne. Kujunduse uudsus tollases teatripildis oli silma- torkav, juba kogu lavastuse kujundust läbiv ühtne portaalraam — intensiivne punane siksakornament mustal foonil — mõjus ootamatult, häälestades publikut teatraalsele mängulisusele, aga tekitas ka rahutust, lõhkus turvatunde. Küllap aga säilitas Areni ekspressiivse nägemus- likkuse kõrval oma osa lihtne deko- ratiivne mängulisus, looja rõõm leid- likest värvi- ja vormikontrastidest, millel alati ei pruukinudki olla dramaturgilist katet.

Sama suuna õnnestunumaks näiteks on A. Strindbergi „Tontide sonaadi“ („Kum- mitussonaat“, 1923, lav. P. Sepp) III vaatuse kujundus, kus intensiivsetes too- nides, geomeetriselt stiliseeritud hüt- sintide kirevale foonile on vastanda- tud stoilises rahus helendav Buddha — nii lisavad kompositsioon ja värvila- hendus müstilist irreaalset salapära.

Teise suuna Peet Areni stsenograafias moodustab tinglikult teatraalne plastili- ne ruumiline lavaarhitektuur. Vormi- elementidena domineerivad neis trepid, sambad, suured nurgelised murtud pinnad. Värv kasutas kunstnik neis tagasihoidlikumalt, suure pinnana, kuid murdis selle lavalise dünaamika nimel tihti ilma näiva loogikata tahkudeks,

sega ka senises kujunduspraktikas täiesti unustatud lavapõrandal, mida omakorda liigendasid valgus ja vari. Valguse vormiloov osa muutuski Arenil selliste plastiliste kompositsioonide oluliseks võt- teks, võimaldades teravdada ekspressiiv- seid nüansse, ruumi lõhkuda, koondada või dünaamilisemaks muuta. Monumen- taalsete arhitektooniliste konstruktsioo- nide sümmeetria ja staatika lõhub vär- vilahendus, ootamatult kontrastne sikk- sak või arhitektuursete detailide jõu- line diagonaalne suunitlus. Konkreet- sed viimistletud detailid hüljati, seos sündmustiku aja ja kohaga on vaid vihjeline või sümboolne, väljendudes üksikute tabavate detailide kaudu.

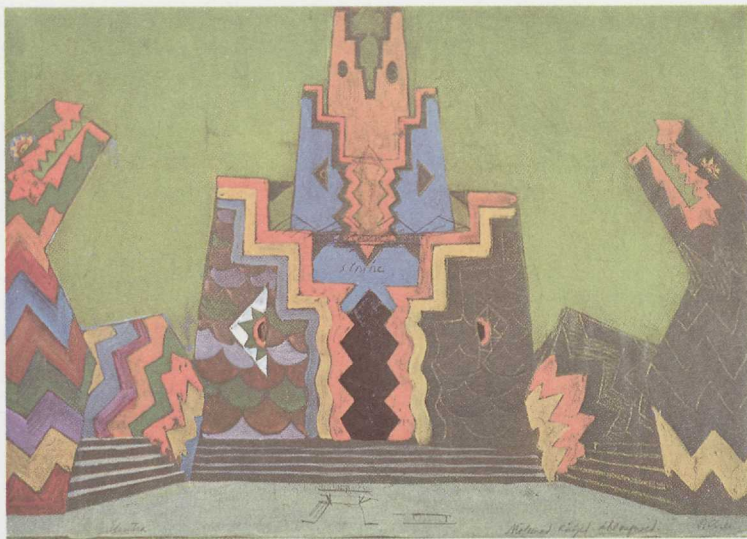
Ühtne lavaarhitektuur, uus teatraalne ruumiline keskkond nõuab lava deko- ratiivsete elementide kontsentratsiooni, plastilise mõtte selgust kolmemõõtmelises lavaruumis. Polegi nii lihtne leida universaalseid tabavaid kujundlikke va- hendeid, mis aktiveeriksid lavakesk- konna ja näitlejate koosmõju ning olek- sid samal ajal kooskõlas draama üldise struktuuriga. P. Aren suutis sellise ühtsuse saavutada L. Fulda komöödia „Eesli vari“ (1922, lav. A. Lauter) kujunduses, kus vaatuste jooksul muutumatu lavakonstruktsioon teostati tabava- test tinglikest arhitektuursetest vormi- dest, kus olid ühendatud ekspressiiv- sus ja huumor. Lavaehitus on monu- mentaalne, dekoratsioonidetailid rõhuta- tult suured — oluline leid iseloomusta- maks abderiitide, vanakreeka kilplaste tühiseid sekeldusi. Sama eesmärgi teeni- tuses on ka istmena kasutatav keskne joonia samba ülaosa, viltuvajunud eri- värvilised hiigelsambad, mis lõhuvad kompositsiooni harmoonia, tekitavad ra- hutu atmosfääri. Selline lähenemine dekoratsioonikunstile, toimuva iselo- omustamine kujunduslike vahendite kaudu, oli meie tollases teatripildis täiesti uudne, sama uudne oli aga ka lava arhitektuurne organiseerimine, loobumi- ne maalitud dekoratsioonist. See võimal- das kaotada dekoratsioonide frontaal- suse, eraldada see seinapinnast ja kasutada ehitusmaterjalina ka lava- ruumi kolmemõõtmelisust ennast.

Samu võtteid kasutas Aren Molière'i „Ihnuse“ (1923, lav. A. Lauter) kujundu- ses, kuigi senisest veelgi tinglikumas, üldistavamas laadis, lähenedes sellega Emil Pirchani stsenograafiales Berliini Preisi Riigiteatris, kus lavastaja L. Jessner eelistas ka klassikateoste puhul neutraalset subalternset ruumi. Lavastu- se ainsa säilinud dekoratsioonikavandi ja lavafotode võrdlus näitab, et esi- algsest kavandist on loobutud, kuid rea- alne lavaline lahendus on veelgi huvitavam. Lavaarhitektuur koosnes vaid maalitud püstikutest ja ruumilist- est tahukatest, mis etenduse käigus kord frontaalseks fooniks, kord huvita- valt liigendatud ruumiliseks keskkonnaks

ümber grupeeriti. Teravatest vormi- ja värvikontrastidest on loobutud, düna- mikat ja teatraalset mängulisust rõhu- tati ruumiliigenduse ja üksikute defor- meeritud ebasümmeetriliste detailidega (uksetahveldis, sakiline viil jne.). Täie- likult puuduvad ajaloolised olustikuli- sed detailid, butafooria ja mööbel. Kunst- niku leidlikkust kujutatava sisemise ka- rakteersuse tabamisel näitab silmator- kava tabalukuga suletud massiivne uks.

Peet Areni tinglik-teatraalne ekspressiiv- ne käsitluslaad kulmineerus Sophoklese — H. von Hofmannsthal „Elektras“ (1923, lav. E. Villmer) plastilise lava- konstruktsiooni ja lõhutult ekspressiivse dekoori õnnestunud sünteesina. Tragöö- dia stsenograafia oli ebaharilikult eks- pressiivne isegi Areni enda loomingu- s, varasem väline dekoratiivsusetaotlus oli nüüd taandunud etendatava sisemise olemuse, lavastuslaadi ja stsenograafilise lahenduse õnnestunud funktsionaalse ühtsuse ees. Hofmannsthal freudismist lähtuv antiikdraama töötlus, ekspressio- nistlikud võtted režiiis ja näitlejate män- gus on stsenograafiaga kõige otsesemas seoses, üksteist täiendades ja võimenda- des. Areni lavaehitus on kunstniku fantaasiavili, teadlikult konstrueeritud teatraalselt tinglik keskkond, millel puudub igasugune seos reaalseste objek- tidega; äratuntavad on vaid ängistust ja pinget sisendavad koletislikud avatud lõugadega loomafiguurid. Ruumiliselt paigutatud maalitud pinnad moodustavad kompaktse sümmeetrilise kompositsiooni, mille harmoonia lõhub nende geomeet- riline nurgelisus ning värvilahendus — kõik dekoratsioonipinnad on kaetud kontrastse pingestatud siksaki lausa lõikavate värvikooslustega. Astmete ja poodiumide kasutamine löi mitmetasan- dilise mängupinna, võimaldas kasutada ka lavaruumi kolmandat dimensiooni. Samal eesmärgil sai kasutada ka keskse konstruktsiooni eri tasandil avasid, võimaldades ootamatuid misanstseenilisi lahendusi. Kogu kujundus on silmatorka- valt groteskne, lavaline atmosfäär pinges- tatud, mida omakorda rõhutati või varieeriti valgusrežiimiga — punane ja lilla valgus, täispimedus, üksikute kujun- duslike elementide või tegelaste rõhuta- tud esiletoomine. Ringhorisont võimaldas värvilise valgusega tundenüansse süven- dada, aga ka dekoratsioonide mõju võimendada või lavaruumi illusoorset transformeerida. Kujunduse üheks kom- ponendiks said sünged varjud foonil, staatilise lavaarhitektuuri dünamiseeri- mine liikuva valgusega.

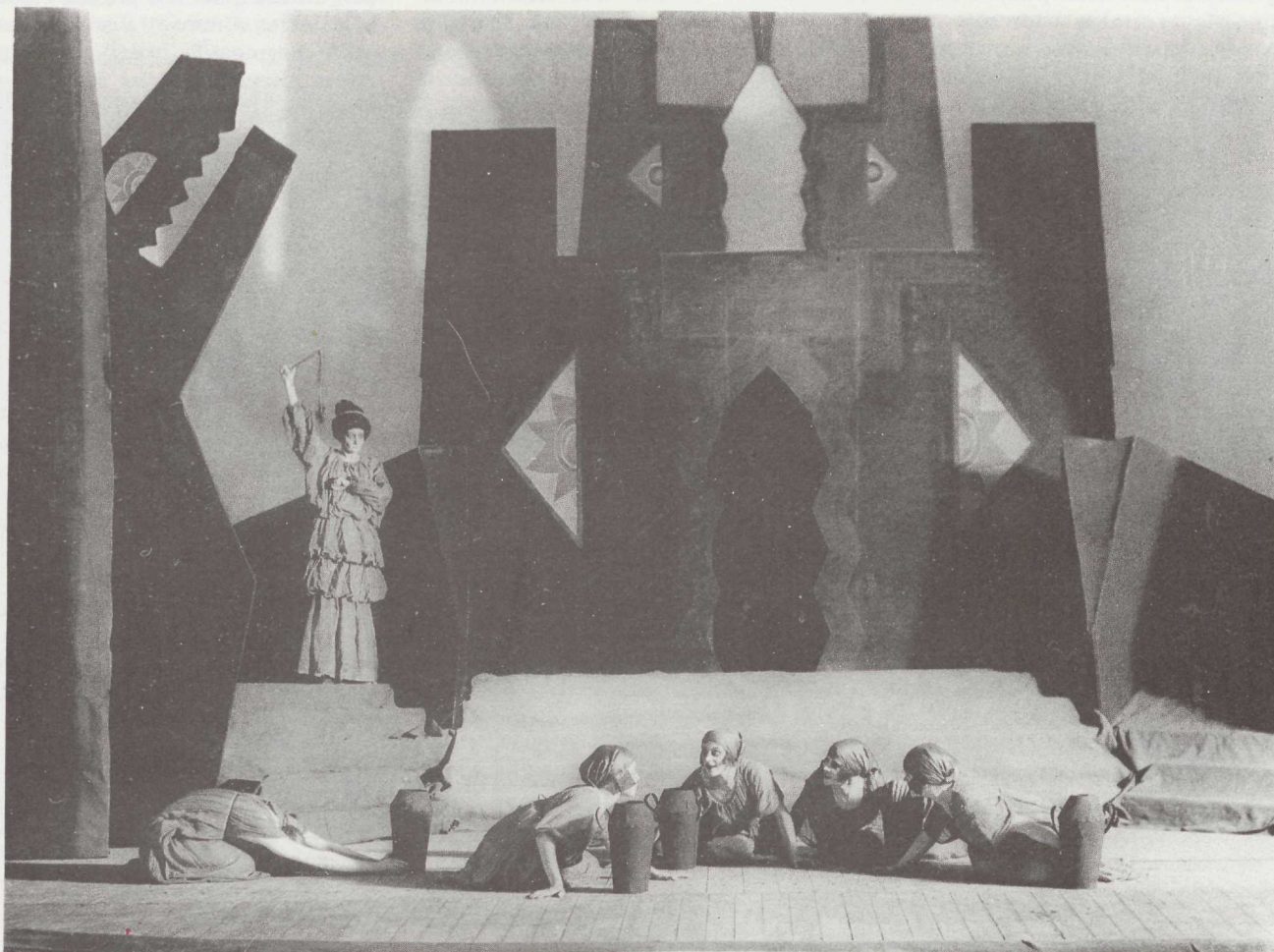
Areni stsenograafia suurimad õnnestu- mised ongi loomulikult seotud lavastus- tega, kus kunstniku ekspressiivne laad on otseses seoses lavastusliku ekspres- siivsusega. Lisaks „Elektrale“ „Estonias“ on selle ilmeks näiteks A. Strind- bergi „Tontide sonaat“ Draamastuudios, kus kogu lavastuses domineerisid eks-



pressionistlikud võtted: režiis grotesk, kõnes hüsteerilisusele kalduv eksalteeritud paatos, näitlejatöös idealiseeritud žest, nurgelisus, nägemuslikkus. Strindbergi kammerdraamas olid selleks kõik eeldused olemas — inimene väljub iseendast ja muutub omaenese kummituslikuks skeemiks, kummituslik on kogu ümbrus ja selles liikuv inimene. See andis kunstnikulegi vabad käed oma nägemuse realiseerimiseks. Kõige õnnestunumaks võib pidada näidendi I vaatuse kujundust, kus kunstnik ühendas ekspressionistliku maali ühe meelismotiivi

— ängistavaks visiooniks tõstetud (linna) maastiku, ja kogemused senisest teatritööst plastilise lavaarhitektuuri alal. Tema senisele teatrimaalile omane jõuline, lõhutult kontrastne ornamentika puudub, mõjuv teatraalne miljöö saavutati arhitektuursete vormide ja maalitud pindade õnnestunud kombineerimise teel. Ka tinglikkuse aste on nüüd kahanevad ning asendunud reaalsete motiivide jõulise deformatsiooniga. Vertikaalselt ja diagonaalselt, erinevaid tasandeid ja erinevate nurkade all lõikuvad asümmeetrilised massid loovad groteskselt

lõhutud ruumipinna. Kooldunud seinad, eenduvad sakilised viilud, rõhutatud diagonaalsus fassaadikujunduses loovad plastilisuse, pinget ja dünaamika. Valgusrežiit teravdas kontraste, liigendas pindu veelgi, süvendades lavastuse laadile vastavat kummituslik-irreaalset vaimu. Ka lavastuse teiste vaatuste kujundused oma lõikavate dissonantsidega vormis ja värvis olid kummitusliku miljöö loomise teenistuses, moodustades geomeetriliselt stiliseeritud kostüümide ja järsu nurgelise liikumisega ühtse kujundusliku ansambli.



42.—43. Peet Areni dekoratsioonikavand ja lavaline teostus Sophokleese — H. von Hofmannsthal'i „Elektrale“, 1923.



Peet Arenile polnud teatritöö erialaks, millest tuleneb ka tema kujundatud lavastuste väike arv, kuid peaaegu iga tema kujundus sai omamoodi sündmuseks, mis pälvis ka kriitika soosiva tähelepanu. Seejuures ei unustanud kõigele uuele aldis teatraalid sapiseid vihjeid meie lavadel ikka veel valitseva isikupäratu naturalismi või magusa ilutsemise aadressil. Areni kujunduste kaudu sai selgeks, et dekoratsioonide rikkalikkus on pöördvõrdeline nende kunstiväärtusega etenduse tervikus. Kujundus hakkas etenduste üldpildis üha

otsustavamalt kaasa mängima, lõi koos näitlejatega uue aktiivse teatraalse keskkonna, muutus staatilisest foonist etendusse aktiivselt sekkuvaks iseseisvaks väljendusvahendiks. Kui mõni Areni kujundus muutuski liialt autonoomseks etendatava teose suhtes, siis oli sel neil aastail ometi omaette väärtus stenograafia potentsiaalsete võimaluste avamisel või teadvustamisel. Areni sisemisest nägemusest kantud teatraalne lavaline keskkond kujunes baasiks hilisemale veelgi tinglikumale ja lakooniliselt tabavale teatraalsele kujundikeelele.

- ¹ B. Linde. Teatri-märkused. — „Noor-Eesti“ nr. 5—6, 1910/1911, lk. 600—601.
- ² Naata Naal [J. Semper]. Teatireform. — „Postimees“, 15. VI 1918.
- ³ Naata Naal [J. Semper]. Katsete teater. — „Postimees“, 22. VI 1918.
- ⁴ P. Põldroos. Teel enda ellu. Mälestusi. Tln., 1985, lk. 193, 224—225.
- ⁵ A. Möldroos elulookirjeldus, lk. 8. TMM.
- ⁶ Teatribüroo teade. TMM, f. T 177, nim. 1, s. 2, lk. 5.
- ⁷ A. Vabbe. Maaliline teater. — „Murrang“ nr. 3—4, 1921, lk. 54—55.

44. Peet Areni dekoratsioonikavand A. Strindbergi „Tontide sonaadile“. III vaatus. 1923.

45. Peet Areni kujundus A. Strindbergi „Tontide sonaadile“. I vaatus. 1923.





46. Peet Areni kujundus B. Shaw „Androklusele ja lõvile“. 1922.



47. Peeter Pere näitusruumis. Näituse ruumikujundus Toivo Raidmetsalt. 1988.

PERENÄITUS

1988. a. suvi. Oli tahe, mõte ja püüd korraldada näitus, mis saaks olema ainult teatud hetkel ja ajal, kindlas kohas ja ruumis. See oli kokkuvõtte mõningatest mõtetest, tunnetest ja konfliktidest meis enestes ning meist väljaspool.

PERENÄITUS — PEREDE NÄITUS? Meid on 6 inimest — 2 suurt ja 4 väikest. Kaks meist peavad loomingu üheks eelduseks oskust näha maailma lapsesilmadega, säilitada oskus mängida, imestada, vaimustuda, armastada. Ilma lapseliku vaimustusest on raske otsida salapärast ja uut tuntu asjadest, nähtustest ning kohtadest, aimata ja tajuda. On vaja lahti saada mehaanilisest suhtest ümbrusse, elusse, asjadesse, olenditesse. On vaja taga otsida kaduma läinud või kuskil sügaval peidus olevaid ürgseisundeid, ürgrahu. Tuleb tunda sama, mida tundis see inimene, kes on loonud maalid Altamira koobastes, kes on end jäädvustanud Äänisjärve kallastel. Tuleb otsida püsivat. Siit ka küsimus, kui lahterdatakse kaasaegseks ja vanaaegseks, hämmastab abstraktse lahutamise kujutavast — need on üks ja seesama, kui nende aluseks on kindel aine, side kõiksusega. Ilma vaimustusest ja avastamistahteta, ilma süvenemata, läbitunnetamata näeme ja mõistame pindmisi kihte, tavapäraseid olekuid. Meie ümber aga toimuvad kindlad sündmused, võnked, muutused. Meie ümber möllavad emotsioonid, lehvivad lipud, löövad kokku infolained. Need kõik kipuvad lämmatama, kägistama, ülendama, maha sötkuma jne. Liiguvad ringi jutud ühiskonna haigustest, kunstiarengu seiskumisest. Näidatakse näpuga suunda kuhu minna, vaadatakse läände ja itta, aga unustatakse, et oleme siin ja nüüd — oleme meie.

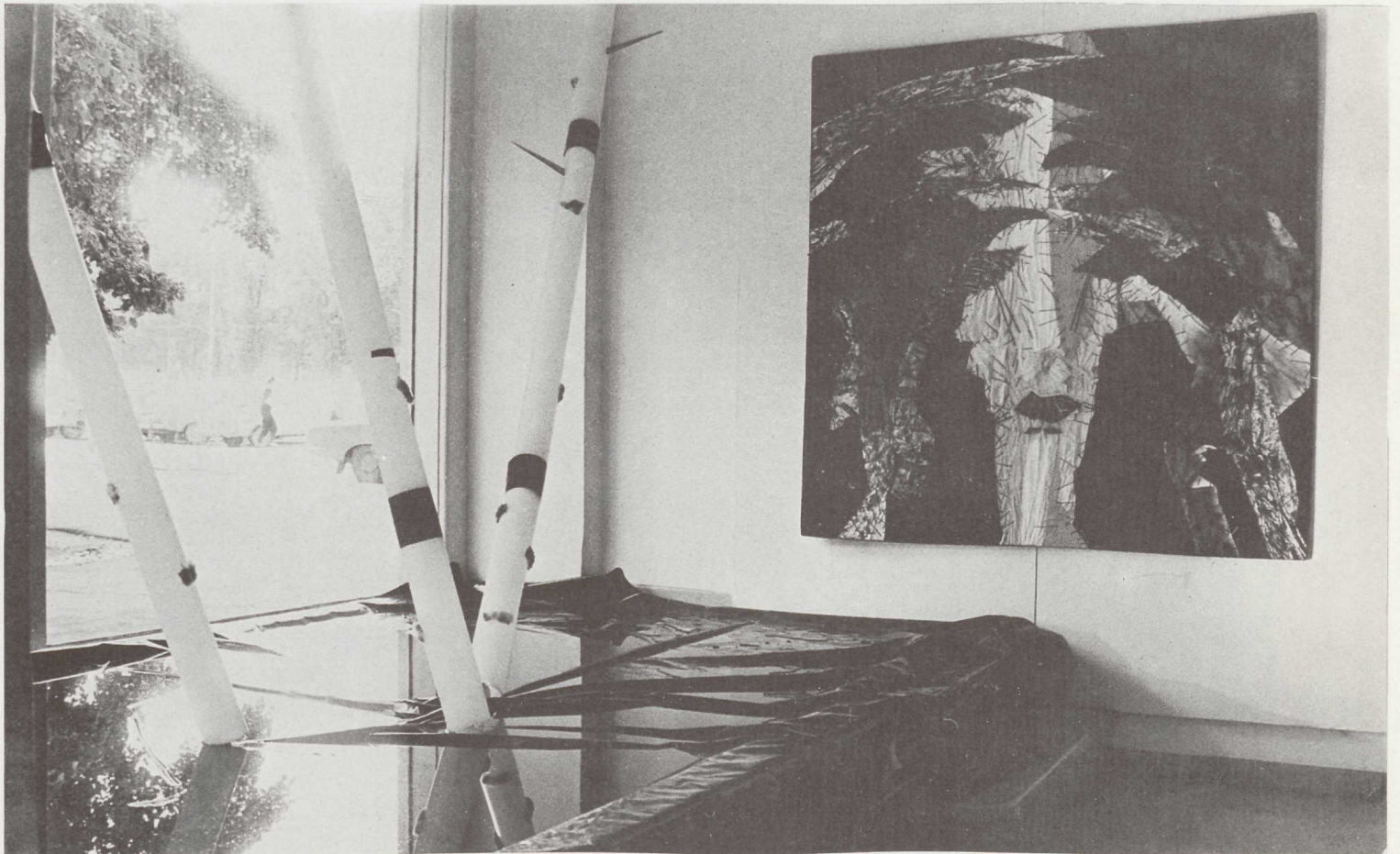
Teose sünd on käsitletamatu ja seletamatu, on kingitus, vahel ka leid, või umbes nii. Tuleb usaldada oma vaistu, emotsiooni, mis eirab seadusi, pole ära õppinud reegleid. Ta võib alguse saada värviplärakast lõuendil, kõhuvalust, mullahunnikust, katkiläinud asjadest, unenäost, ilmutusest, nähtamatust puudutusest — aga võib ka „Edasist“ või „Vikerkaarest“, mõnest olematust koosolekust, armastusest. Tuleb liita see midagi ja värv ja tekstiil, puit, lõuend, riie jne. ja siis kas sünnib või ei sünni. Kas on armastus või pole seda. Kas antakse või ei anta.

PEETER PERE

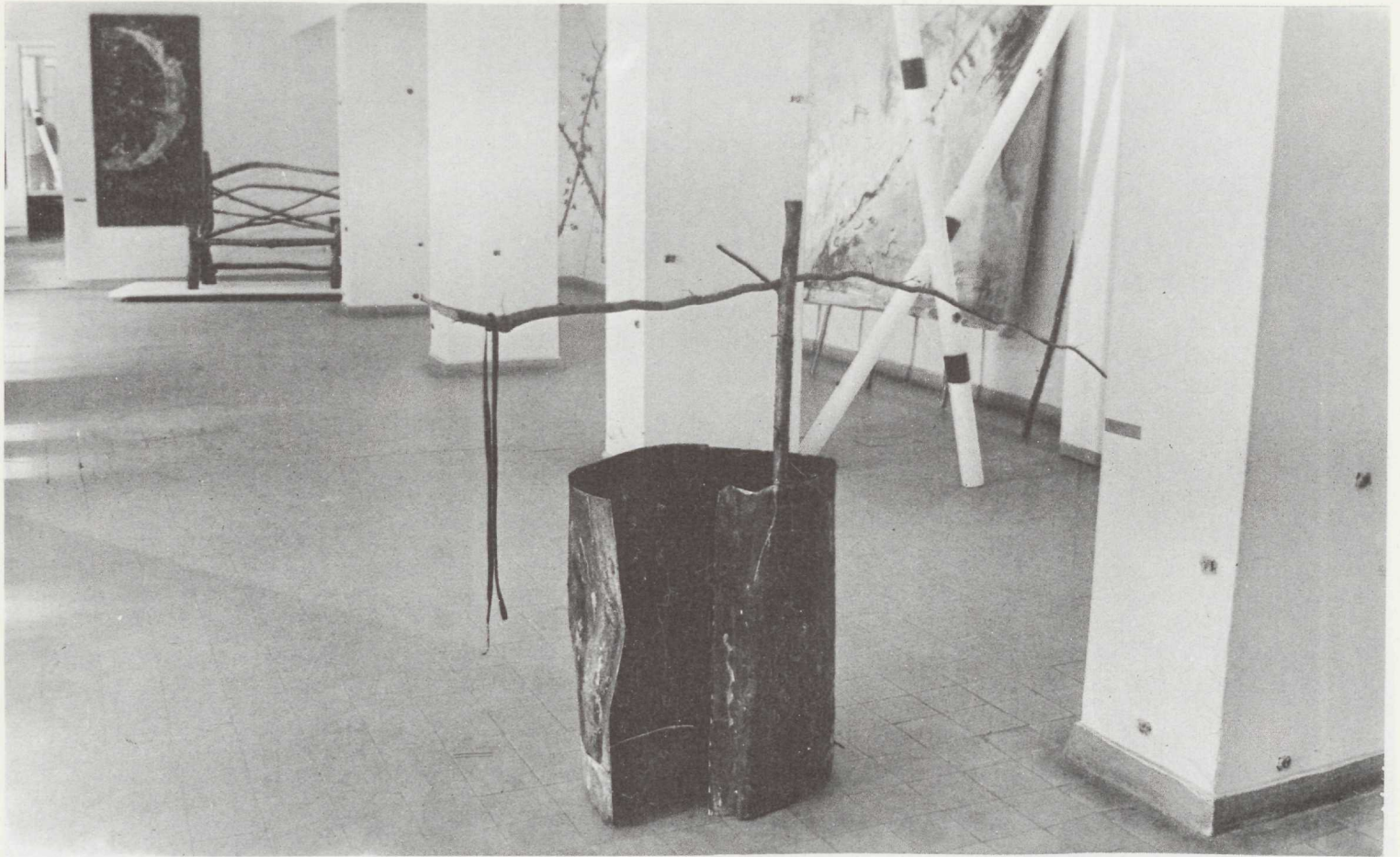


48. Katrin Pere vaibad „Rõõm ühest ilusast päevast“ 1988, „Esimest lund oodates“ 1987, „Liikumised“ 1985. Segatehnika.

49. Katrin Pere vaip. „Üksi veel olla siin“. Segatehnika 1988.







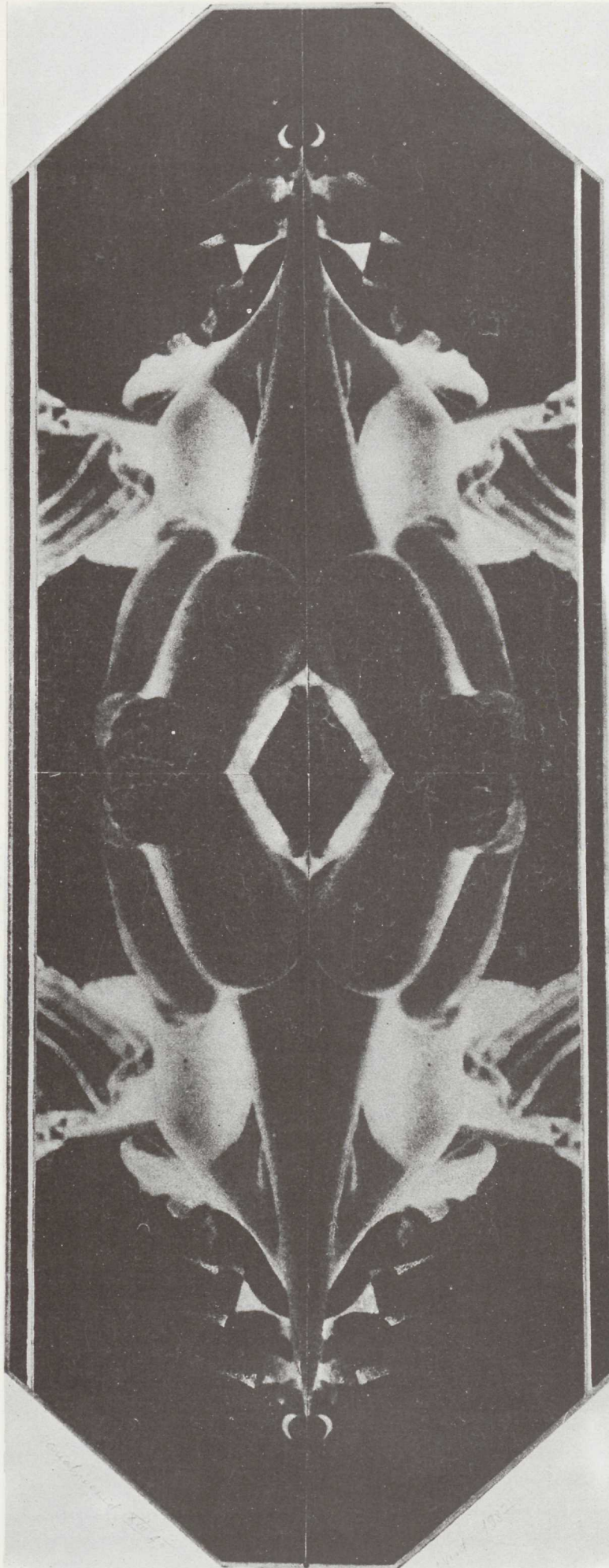
51—52. Peeter Pere maalid ja objektid.





NAINE JA MERI

HEIE TREIER



1975. a. kirjutab maaliülevaates Evi Pihlak: „Mõnigi kord näib värskest tekkinu lihtsalt seetõttu suurem ja tähtsam, et ta on uus, ning mõni hea ja küps kunstiteos ei leia küllaldaselt tähelepanu, sest vaataja arvab seda juba tundvat.“¹ Kui 1970. aastate algul esinesid Aili Vindi tööd „värskest tekkinute“ ja endale tähelepanu tõmbavate uute nähtuste rollis, siis 1988. aastal võib pigem öelda, et tema hea ja küps looming muutub juba harjumuspäraseks ega ole pikal perioodil leidnud väärilist hindamist. 1988. a. sügisene personaalnäitus Kadriorus oli tema esimene suurem väljapanek, sellele sekundeeris teine, veidi muudetud valikuga näitus Jõhvi kultuurihoones. Eksponeeritud oli 1970.—80. aastate töid — maalid ja graafika.

Et Aili Vint on meremaalija, tundub meile juba triviaalsusena, mille üle ei tavatseta imestada ega pikemalt mõelda. Kui hakata nimetama aga teisi end ainuüksi merele pühendanud maalijaid, tekib suurem või väiksem kimbatus. Nimetada võib peamiselt erinevate kunstnike loodud üksikuid töid, enamasti rannavaateid, kalurielu stseene. Merd leidub küll paljude eesti kunstnike paljudes töödes, ent sageli vaid stafaažina. Nii tundubki, et mere olemasolu siinses geograafilises punktis on selleks liiga loomulik, et talle sügavamalt tähelepanu osutada. Mainigem siinkohal U. Masingu 1935. a. kirjutatud esseistlikku käsitlust eestlase arhetüübi kohta — meie looduslikuks ümbruseks on kas mets või mererannik, koht, kus muutlikkust vähe, kus kestev kohin kaotab piirid oleva ja mitteoleva, elava ja elutu vahel ning kus ühetoonilisus tundub majesteetlik.² Kunstnik peab süvenevas urbanismis olema ehk looduse „kestvast kohinast“ teatud piirini võõrandunud, et osata merd uue pilguga avastada ning näha.

Sarnaselt mitmetele põlvkonnakaaslastele väärtustab A. Vint eelkõige esteetilisust, tööde motiivistik on kitsalt piiritletud — maalidel meri, taevast, rannikuriba, loodusvaade, graafikas inimkeha detailid. Kas see on teadlik sulgumine esteetilisse ilumaailma, otsides niimoodi enesekaitset ja täiust üha ebatäiuslikumaks muutuvast ümbrusest? Ühe kindla valitud kunstilise liini maksimaalne edasiarendamine ja sellesse süvenemine (sarnaselt näiteks Toomas Vindile või Malle Leisile) on tõusnud kriitikas 1960-ndate põlvkonna põhi-probleemiks, mida võib tinglikult tähistada sõnaga „muutumatus“. Kunstniku seisukohast osutuvad muutumine-muutumatus küll suhtelisteks mõisteteks, mida on võimatugi täpsemalt defineerida. Ometi kerkib ikka ja jälle, näitusest näitusesse, see probleemina osade kunstnike puhul esile ning kuna on tegemist üldisema nähtusega, püütakse leida sellele ka tõlgendust. Isiksuslikul tasandil näeb I. Malin probleemi kui kahe kunstnikutüübi olemasolu — muutuja



55. Aili Vint. *Tasane meri. Oli.* 1982.

56. Aili Vint. *Variatsioonid VE. Värv, söövitus.* 1986.



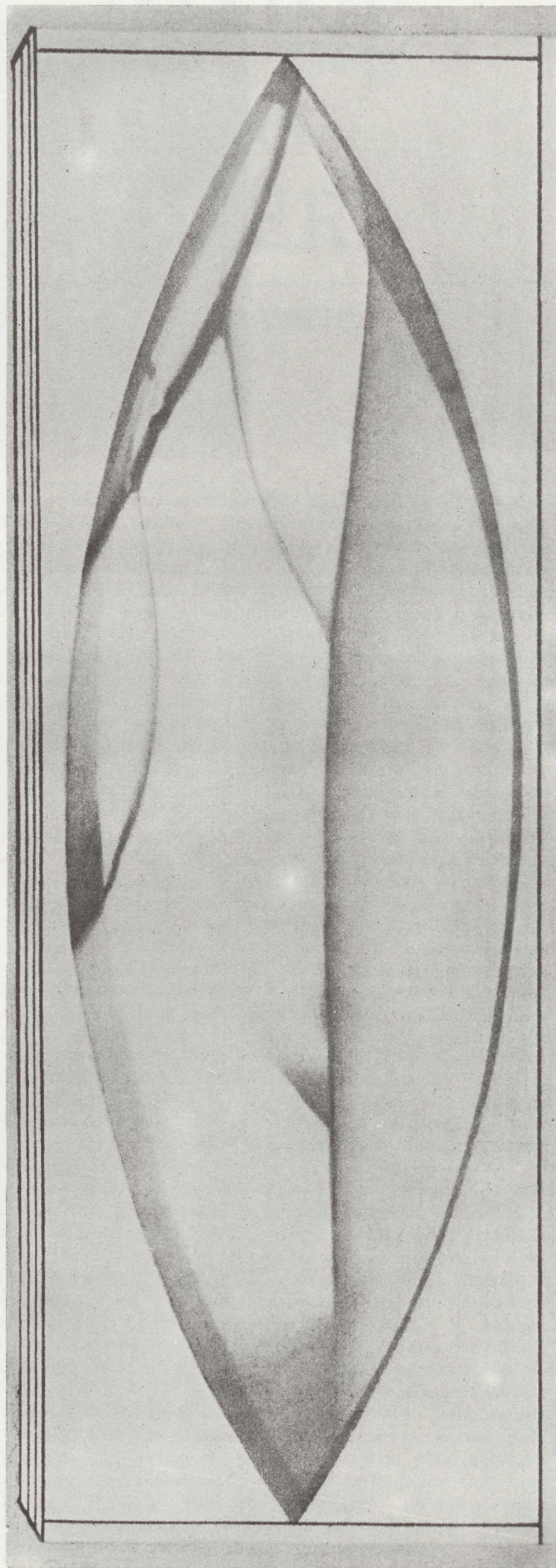
54. Aili Vint. *Variatsioonid XVII AIL. Värv, söövitus.* 1987.

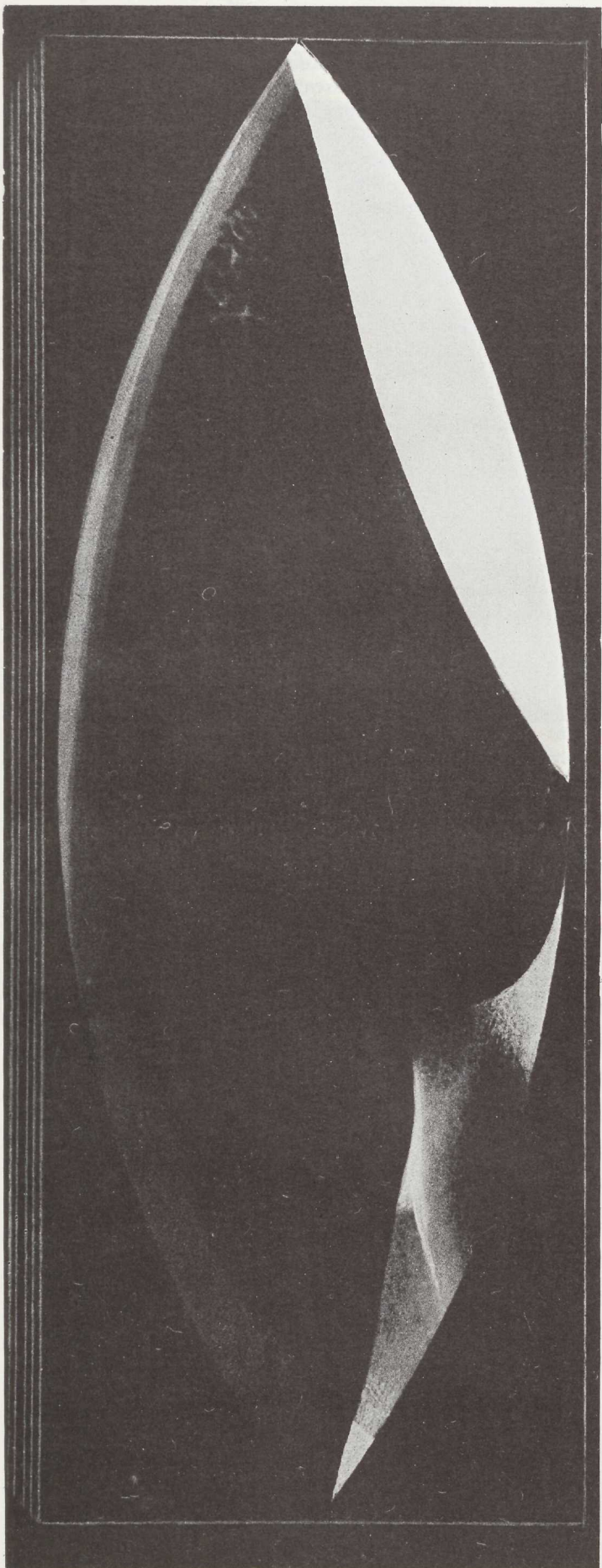
(Picasso) ja muutumatu (Chagalli) tüüp,³ kus A. Vint kuulaks enam viimatimainitute hulka. Kuid ehk on pidevalt laade muutva kunstnikutüübi teinudki loomulikuks alles 20. sajand, mis oma kiire arengutempo, infotulva ja moodide muutumisega sunnib ka kunstnikke pidevalt uus olema. Jättes kõrvale võimalikud seosteotsimised vaimu ahistavate 1970.—80. aastate sotsiaalse taustaga (keskkonna mõju — kas ahistav või vabastav — on iga ajajärgu paremas kunstis otseselt või kaudselt alati sees), on küllalt huvitav T. Luugi tähelepanek. 1960. aastate lõpu ja 1970. aastate eesti kunsti areng on kulgenud avatuselt suletusele, arengu üldsuund toetub esmajoonel ANK-i kunstnikele.⁴ Ka A. Vint oli ankilane. A. Juske väljendab kontseptsiooni (kunsti areng on kahe mudeli, nooruse ja küpsuse vaheldumine), mis võimaldab teha veelgi kaugemale ulatuvat järeldust, et ankilaste noorusega lõppes ühe etapina ka eesti kunsti noorus, st. umbes 1970. aastate keskpaigas.⁵ Seega seostub A. Vindi looming ka eesti kunsti küpsuse perioodi saabumisega. Siinkohal on huvitav tõdeda, et päris 1970. aastal, mil noorkunstnike laadid polnud veel lõplikult välja kujunenud, hoiatatakse näitusearvustuses A. Vinti juba enesekordamiste eest.⁶

Muutumise-muutumatus probleem on nähtavasti aktuaalne siiski vaid kunstiteoreetilisest aspektist, mitte niivõrd kunstniku enda seisukohast. Omaette teema oleks A. Vindi loomingulise arengu üldistamine. Kui kunstnike töid käsitledes on kombeks eristada loomeperioode, millest tõuseb sageli esile üks keskne, tüüpilisim ja väärtuslikem, siis Aili Vindi töödes esineb kolm erinevat loomingulist liini, mis jooksevad kord paralleelselt, kord ühe või teise liini katkestusega läbi kogu 1970. ja 1980. aastate loomingu. Aja kulg ei näi tähendavat niivõrd käsitluslaadi teisenemist kui selle pidevat täiustumist. Kolm loomingulist liini on seotud igaüks erineva tehnika viljelemisega: loodusmaalid (õlivärv), abstraktsed tööd (guašš; akrüül), erootiline graafika (värviline söövitust). Kui püüda otsida stiililoolisi lähtepunkte, näeme kokkupuuteid op- ja pop-kunstiga, slaidimaali, abstraktsionismi, sürrealismiga. Kõikide -ismidega ja mitte ühegi neist lõplikult. Kunstnik on teadlikult hoidnud end sidumast mõne kindla suunaga või uurimast vastavaid teooriaid, toetudes rohkem oma vaistule, sisehäälele ja isiklikule läbielamisele. Aili Vint ei ole teoreetik, kuid intuitsioon asetab tema tööd täpselt oma aega. See on tugeva isiksuse tee ja A. Vindile ainusobiv, mis ei tähenda muidugi, et igapäevase tulemuslik.

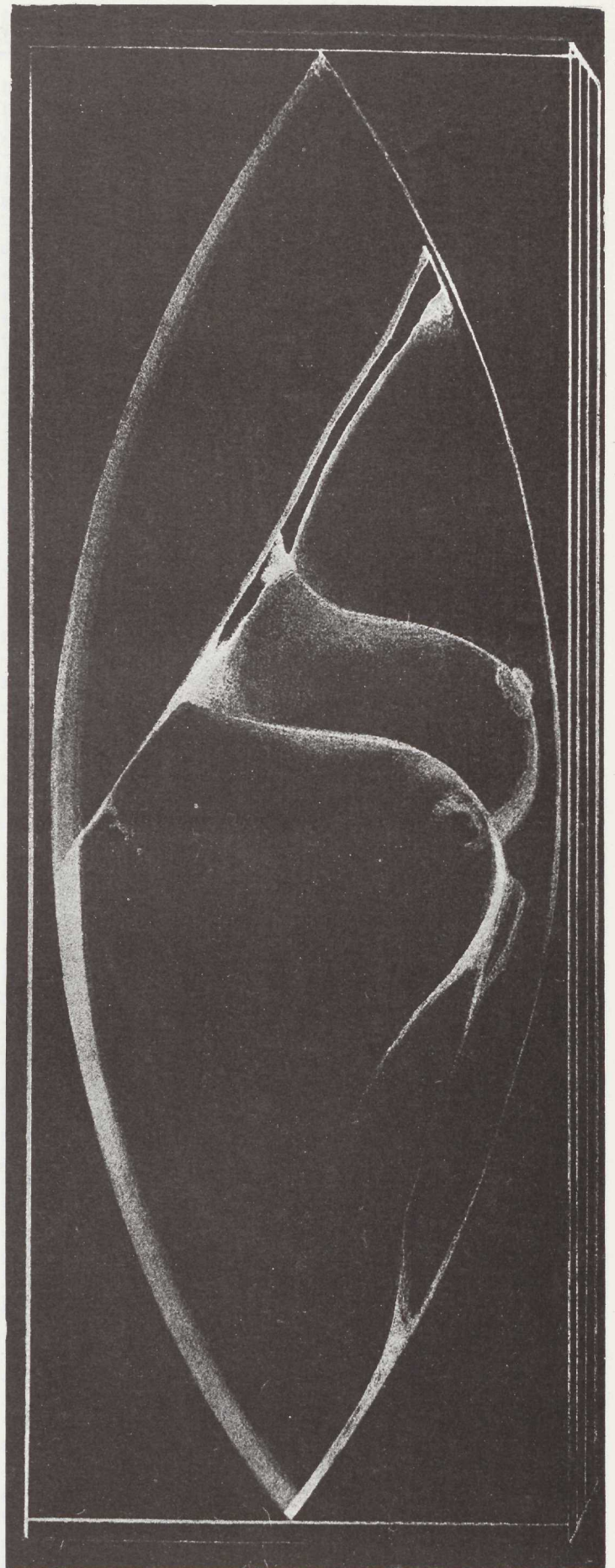
Ehkki omandanud ERKI-st 1967. a. graafikudiplomi, astus A. Vint avalikkuse ette kõigepealt guaššimaalidega. Neid võib vaadelda kui esialgseid käe harjutusi, kompositsiooni- ja värvistuudiume, mis võimaldavad värvide ja valguse muutlikuse mitmekordset läbimängimist. Käe harjutusteks ei saa neid pidada küll otseses mõttes, on ju guaššimaalid peenelt läbitöötatud teostusega iseseisvalt väärtuslikud, kuid neist lähtub ettevalmistus meremaalide loomiseks. Erinevalt opkunstist ei jää A. Vindi opilised guaššimaalid enamasti abstraktseiks, vaid seostuvad loodusvormide või psüühiliste seisunditega (lisandub sümbolne tasand⁷). Kus M. Leis tunnistab omaks puhtaid värve kõrvutava vikerkaaremotiivi, seal A. Vint armastab pehmemate värvüleminekutega spektreid — puhtad toonid sulavad üksteisesse läbi erinevate heledusastmete.

Esimesed õlimaalid on kunstniku hilisema loomingu taustal küllalt erandlikud nii süžeelt kui värvikäsituselt. Varasematesse õlimaalidesse lööb kohati sisse popi koloriit, näiteks „Õhtu“ 1972 (eksponeeritud Jõhvis), kus teravasse rohelist silmapiiri löikab teravpunane loojuv päike. M. Leis arendas edasi just puhaste värvipindade esteetilisust, ent A. Vint süübis edaspidi valguse ja refleksi muutlikkuse toimesse. Võrreldes tema maali „Kuulamas merd“ 1972 (eksponeeritud Jõhvis) ning M. Leisi maali „Mees mere ääres“ 1968, on need mõtestatavad ju väga sarnaselt, sest





58. Aili Vint. Variatsioonid XII E. Värv, söövitus. 1987.



59. Aili Vint. Variatsioonid IV E. Värv, söövitus. 1988.

57. Aili Vint. Variatsioonid XV E. Värv, söövitus. 1987.

mõlemal lõuendil näeme inimest loodusega ühte sulamas, ent vastavalt mõlema kunstniku isikupärale erinevad kaks tööd diametraalselt.

Aili Vint on teinud oma teoste peategelaseks mere ning osanud selle keeruka modelli tujusid ilma lihtsustamise või alahindamiseta jäädvustada. Meri võib olla argine, ähvardav, pidulik, väsinud, meelitav, ent iialgi mitte üksühene, ennemi salapäraseid sisereegleid omav. Vete mängupartner on taevas ja nähtamatu osoonirikas atmosfäär, valgus, mis loob peegeldusi, virvendusi, läbipaistvust. Formaalselt võttes kuuluvad tema meremaalid hüperrealismi ehk selle redutseeritud vaste, slaidimaali valdkonda — kasutab ju kunstnik tööprotsessis algvahendina slaidi ning tulemuski on üsna slaidilik (ka tema graafika lähtub fotost). Eesti fotorealismi programmilistel näitustel (1983 Tartus ja 1987 Tallinnas) A. Vindi töid aga ei eksponeeritud. Olulise stiilitunnetusena puudub neis slaidilikkuse efekti peale mängimine, selle demonstreerimine eesmärgina omaette. Slaidilikkus on pigem abivahend mingi muu eesmärgi saavutamiseks, järelikult puudub ka kiretut objektivismi taotlev suhtumine maalitavasse. A. Vindi maalilooming paigutatakse hoopis 1960.—70. aastate vahetusel esile kerkinud verismipuhangu esimesse, romantilisse lainesse koos M. Leisi, T. Vindi, K. Kaasiku, O. Marani loominguga.⁶ Kuid tundub, et ainukesena nimetatute hulgas kasutab A. Vint töövahendina slaidi. Kui küsida, kelle loomingule A. Vindi maalid olemuslikult kõige lähemal seisavad, võiks mõneti üllatavaks vastuseks anda G. Reindorffi. Seda nihhasti kontseptuaalselt (ürgse looduse ilu võimendamine) kui visuaalselt (kujutuse töepära, üldistuse ja detaili koosmõju). Graafikuna oli A. Vindi õppejõuks P. Luhtein, kes oli omakorda G. Reindorffi õpilane. Meremaalid kannavad endas justkui kõrgemat ideaali, esteetilist häälestust, meelelist tunnet. Nii nagu Matisse ütles oma teose kohta: „Ma ei tahtnud maalida naist. Ma tahtsin anda oma muljet Lõuna-Prantsusmaast“, tundub, et A. Vindi meredeski on midagi rohkemat ja sellele huvitavale fenomenile viitavad kõik, kes tema meremaalide kohta on kirjutanud. Kunstniku enda jaoks omandab pildi idee saamisel kõige suurema tähenduse hetk. Looduses on kõik liikvel ning see, mida kunstnikusilm tabab ühel ootamatul hetkel, midagi eksistentsiaalset ja olemuslikku, on järgmisel hetkel kadunud. Jääb vaid kogemus, mida tundis üksainus inimene, kelle võimuses on hetke taaselustada ja võimendada. Tegemist on ääretult vahetu lähenemisega kunstiobjektile ja tulemus võimaldab kontakti kõige erinevama vaatajaskonnaga — üsna ebatavaline nähtus kaasaja kõrgkunstis üldse. Hetke väärtustamises seisneb ka A. Vindi erinevus teiste meremaalijate lähenemisest — merd on maalitud enamasti mõne kauemat aega kestva protsessi (ilmastiku) käigus ning tulemuseks on üldisema maalimisviisiga teos. Teisest küljest võimaldab A. Vindile hetke jäädvustamist lõuendil ka tema aeg ja 1970. aastatel esile kerkinud hüperrealism, mis meie varasemate meremaalijate taustsüsteemist puudub. Merd on maalitud aga ka stiliseerivalt või tinglikult. A. Vindi maalide valmimise protsess on aeganõudvam ja vaevalisem, mis seletab kunstniku suhteliselt vähese produktiivsuse. Maalidel näeme põhiliselt Eestimaa meresid, kuid millisel rannikult vastav motiiv pärineb, selgub tööde pealkirjast harva (erandeiks „Rohuneeme meri“, „Tütarsaarel“). Oluline pole niivõrd lokaliseerimine kui konkreetne hingeseisund („Pärast tormi“, „Meri möönab“, „Meri udus“ jne.). Lõunamaa vaated erinevad selgelt Eesti meredest, neis puudub pehmus, justkui oleks sealne võõras atmosfäär teravdanud kõiki piirjooni ja värve. Nii jäävad nad oma utreerituses ebaloomulikeks ja paistab, et vähem läbitunnetatuks („Õhtune vaade Avatši poolt alla orgu“, „Rahulik Vaikne ookean“ jt.).

1980. aastate alguses hakkas A. Vint näitustel regulaarselt esinema ka graafikuna. Tegemist on seeriaprint-

siibil loodud kompositsioonidega, mille motiivid varieeruvad erinevates mõõtmetes ja värvinüanssides. Kuna töömaht, mida tehnika nõuab, on taas küllalt suur, protsess aeganõudev ning iga leht kunstniku enda käega teostatud, jäävad graafikatiraažid reeglina väikesteks. See kõik tõstab aga üksiklehe väärtust. Kunstnik ise ütleb, et ta ei taha luua mustvalget graafikat, kui maailm ta ümber on nii värviline. Ehkki A. Vindi graafika on monokroomne, ei tule selles näha värvilise maailma „reetmist“ — valitud kitsale motiivistikule vastab inimkeha loomulik toon. „Variatsioonid“ ei võetud algusest peale kuigi hea pilguga vastu, need tundusid avalikus kahemõttelisuses liiga väljakutsuvad. Vahest nad rahvusvahelistes salongides nii ei mõjukski, kuid meie üldiselt puritaanlikus ja kombekas näitusepildis, mille taga puudub vastav traditsioon, tundub selline kunst häbitu. Kohati muutub see eriti rafineerituks oma peitemängulises erootikas, mis mõjub irriteerivamalt kui mõnigi ausameelne aktimaal. Aastaid varem leidis näiteks A. Keerendi „Viljakuse“ seeria (1977) teatud vastuseisu. J. Kuuske-maa nimetas A. Keerendi seeriat publitsistlikult „bioloogilisse stiili“ kuuluvaks — mida muud on A. Vindi graafikagi. Selle temaatika sisaldus varjatud kujul juba varasemates guašimaalides (orhideed). Graafika ja ka guašimaalide ülesehituses domineerib sümmeetria, mis erinevalt näiteks V. Vinna tööde mõistuslikust või mehaanilisest sümmeetriast põhineb optilistel protsessidel ja mõjub seetõttu looduslikult. Töövahendina on kasutatud peeglit.

Kadrioru näituse muutus otse maalide ette põrandale asetatud peegliterida kunstiteoste loomulikuks komponendiks („Sinu sünni värvilised seisundid“). Ka Jüri Kassi näituseplakat oli üles ehitatud peegli ja silma kujundile, ehkki see kombinatsioon viitas otsejoones sürrealistide žiletitera sümboolikale ja tundus end sellisena A. Vindi loomingu puhul vähe õigustavat. Seostele sürrealismiga on kirjutistes A. Vindi tööde kohta küll viidatud, ent need osutuvad siiski kaudsemateks.

1988. a. personaalnäitus tähistab teatud murdejoont Aili Vindi loomingus. Viimastena valminud meremaalid kannavad aastaarvu 1986 ning nendele enam jätku ei tulegi. Kunstnik on otsustanud uue maalilaadi kasuks, mis lähtub guašimaalide stiilist ning sünteesib endasse ka graafikasarja elemente (sarnaste kujundite ülekandumine maali; serialisus). A. Vindi uus laad on seotud uue tehnikaga — akrüül, mis tingib omakorda nihkeid koloriidikäsitluses. Omal viisil jätkub varasema temaatika arendamine ja laiendamine (seitsmest eri laiusega maalist koosnev „Sinu sünni värvilised seisundid“ 1988). Käeharjutustena vaadeldavatest 1970. aastate guašimaalidest on uuel arengukeermel saanud abstraktsed tööd, milles A. Vint tõestab end taas huvitava koloristina.

Vastava väärtuse igale teosele annab loovisiku suhe loodavasse — kas kunsti peetakse pühaks või äriks, poliitikaks, prestiižiks. Aili Vint loob kunsti pühalt. Meremaalijana on ta osanud merele anda rohkem tähendusi kui keegi teine eesti kunstis.

¹ Mitmekihiline tervik. Evi Pihlaku märkmeid maalist. — „Sirp ja Vasar“, 7. märts 1975, nr. 10.

² Uku Masing. Eesti hingest. Valik II, „Loomingu“ Raamatukogu“ 25/26, 1988.

³ Ilmar Malin. Millised me oleme. — „Sirp ja Vasar“, 7. august 1981, nr. 32.

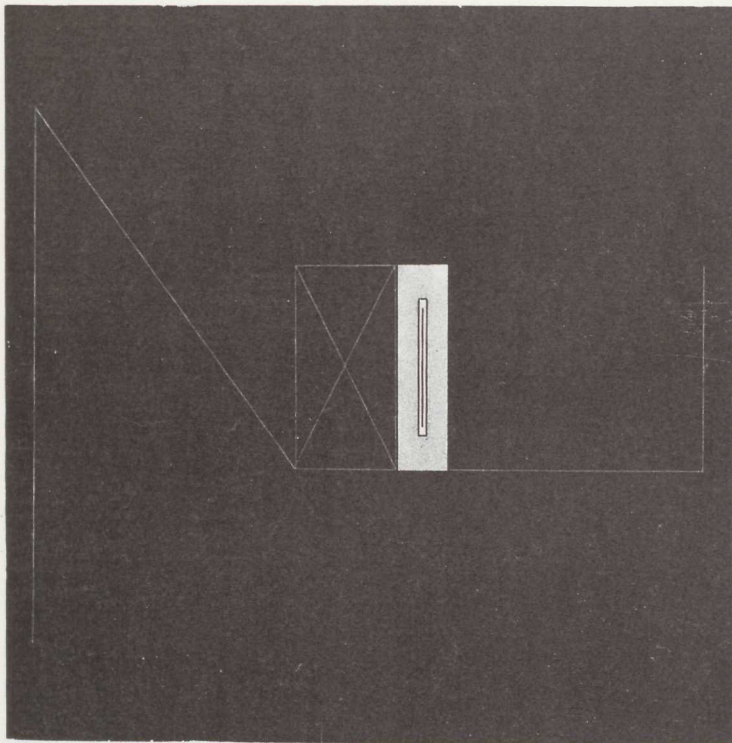
⁴ T. Luuk. Avatusest ja suletusest kunstis. — „Looming“ 9, 1985, lk. 1295.

⁵ Ando Järv. Märkmeid 1980. aastate kunstist. — „Sirp ja Vasar“, 9. mai 1986, nr. 19.

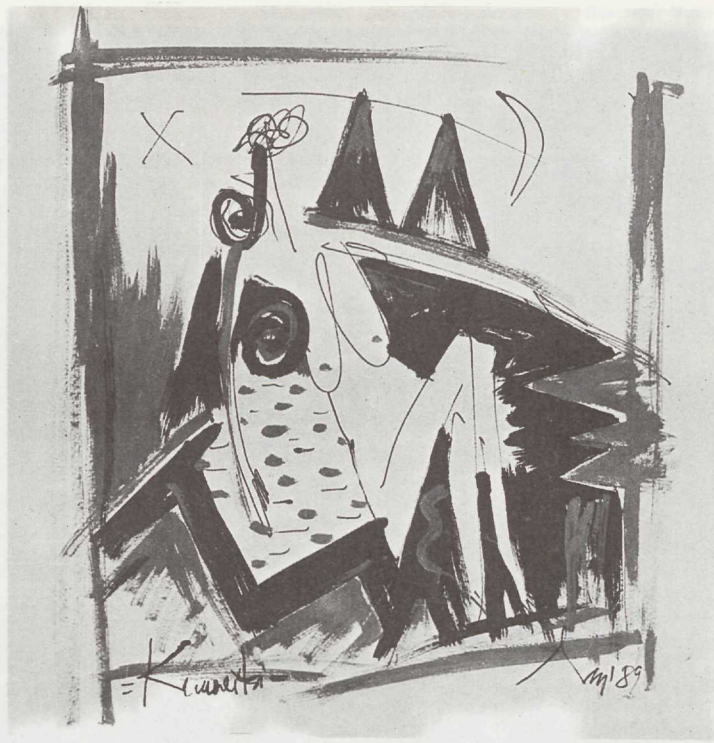
⁶ Jüri Hain. Kolm noort kõrvuti. — „Sirp ja Vasar“, 27. veebruar 1970, nr. 9.

⁷ Eha Komissarov. Sensibiilne kunst. — „Sirp ja Vasar“, 2. september 1977, nr. 35.

⁸ Ants Juske. Hüperrealismi kajastusi eesti kunstis. — „Sirp ja Vasar“ 17. juuli 1987, nr. 29.

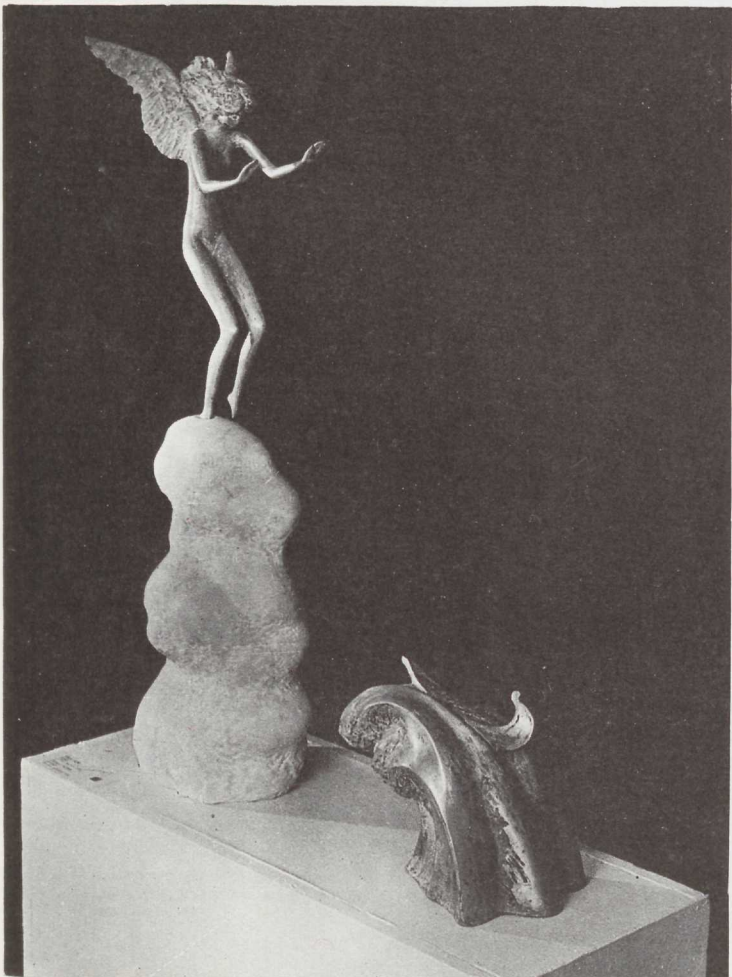


60. Tõnis Vint. GM 54. Tušš, tempera. 1989.

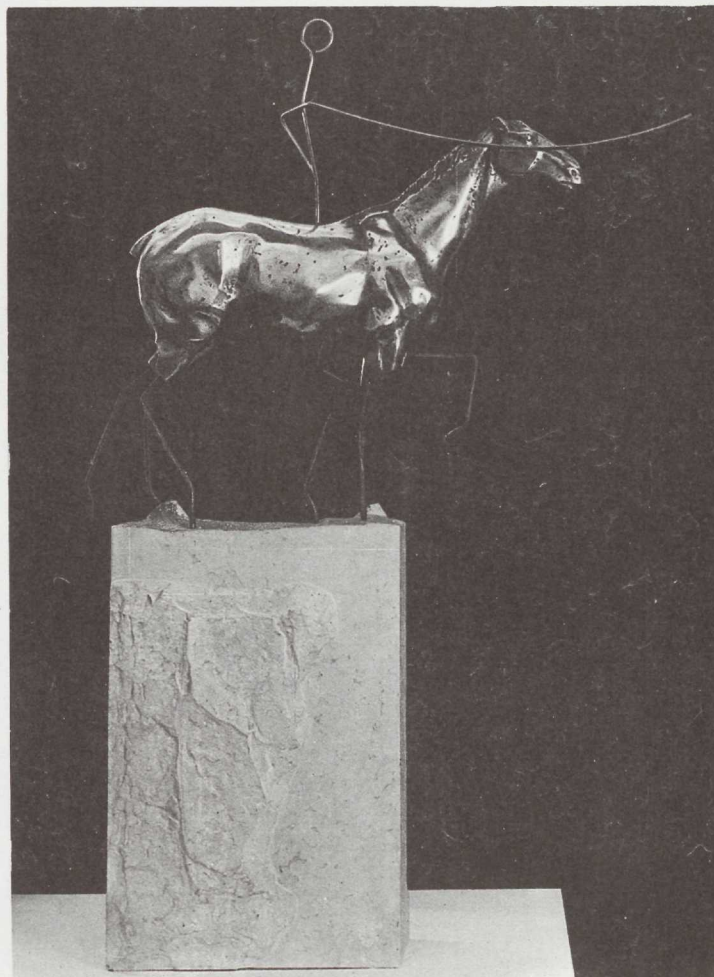


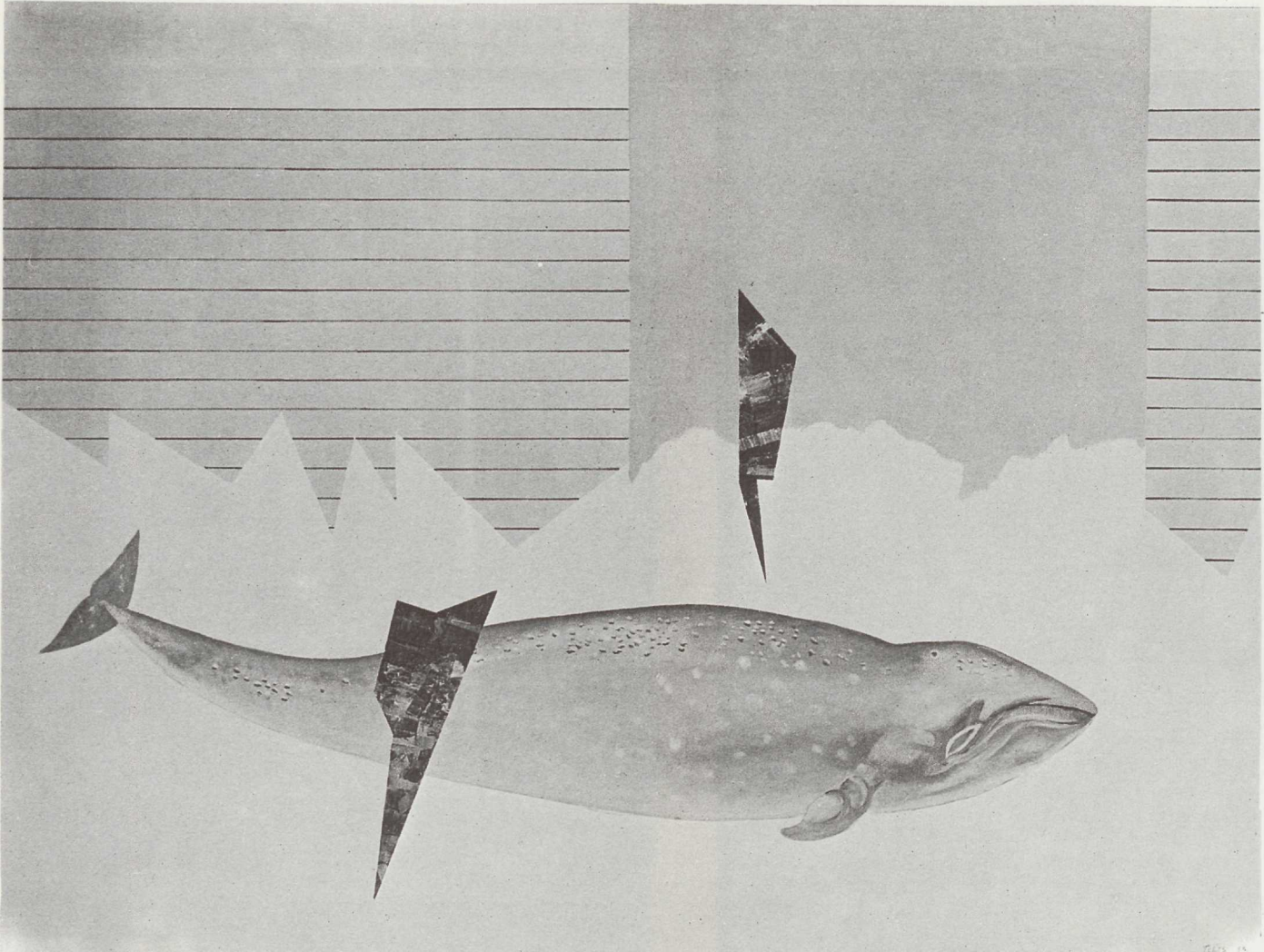
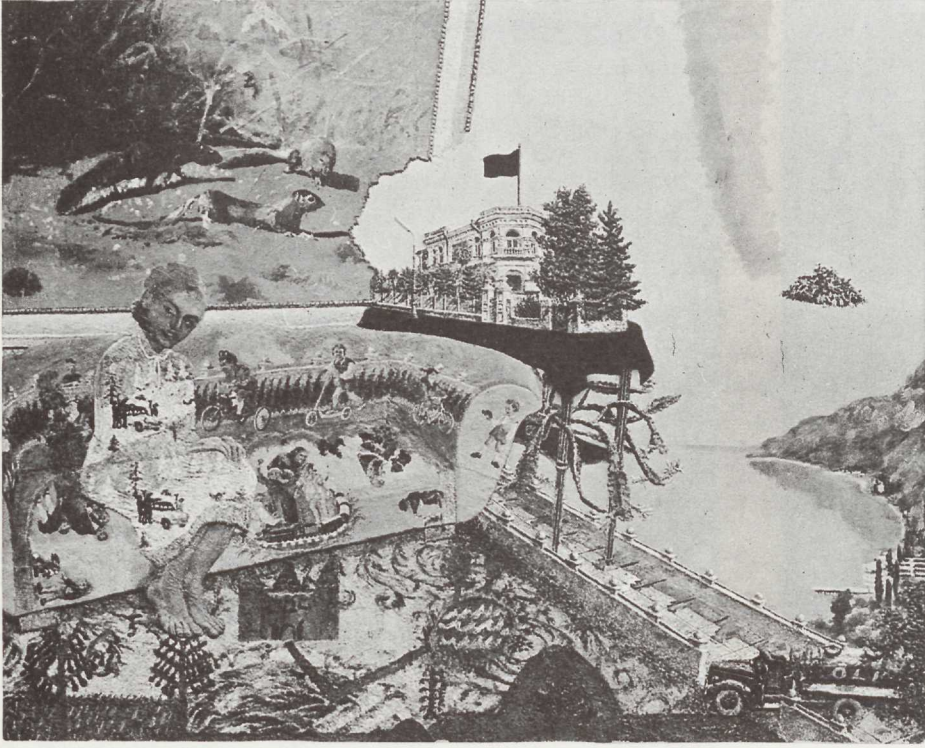
61. Erki Kannus. Kuuneitsi. Guašš, tušš. 1989.

62. Ellen Kolk. Ingel. Pronks, marmor. 1989.



63. Ekke Väli. Ratsamonumendi kavand. Pronks, dolomiit. 1984.





64. Raul Rajangu. Arteki päevad. Segatehnika. 1989.

65. Paol-Mario Ving. Moelooja Andro Kõõp. Segatehnika. 1988.

66. Andres Tõlts. Valaskala. Oli. 1989.

AUNIMETUSED, AUTASUD

Eesti NSV rahvakunstniku aunimetuse pälvis teatrikunstnik Ingrid Agur; ENSV teenelise kunstitegelase aunimetuse kunstiteadlane Evi Pihlak; ENSV teenelise kunstniku aunimetuse maalikunstnikud Jüri Arrak ja Peeter Mudist, graafik Tõnis Vint, ruumikujundaja Helle Gans ja metallkunstnik Enn Johanness.

Kristjan Baua nim. vabariiklik kunsti aastapremia 1988. a. loomingu eest:

Peeter Mudist — nelikmaali „Ümber Eesti. Hirm. Paanika. Rävälä või Kabala“; Raul Meel — graafikasari „Aknad ja maastikud“; Leonhard Lapin — mütoloogetilise ainese käsitlisme eest 1988. a. loomingu;

Mai Järmut — 1988. a. personaalnäitus.

Konrad Mäe nim. medali parima maastikumaali eest välis Agü Pihelga („Tavaline Tallinn“, öli).

Noore kunstniku aastapremia sai Raul Rajangu; noore kriitiku aastapremia pälvis Vappu Vabar. NSV Liidu Kunstide Akadeemia korrespondentsiimeks valiti ENSV rahvakunstnik, maalikunstnik Olev Subbi.

ENSV Kunstnike Liidu maali 1988. a. aastapremia said Jüri Kask („--“, tempera), Tiit Pääsuke („Altar“, öli) ja Raul Rajangu („Kunstnik Rajangu ja abilisite saabumine Viljandisse“, segatehnika).

ENSV Kunstnike Liidu graafika 1988. a. aastapremia pälvisid Anu Juurak (komplekt „Koonus“, „Minek“, „Lend“, „Rinkkäik“, serigr., segatehn.) ja Avo Keerend („Faasid I“, „Faasid II“, värv. kõrgtrükk).

ENSV Kunstnike Liidu kriitika astamedali pälvis Eha Komissarov näitus „Avangardi jälgedes“ transavangardi ekspositsiooni koostamise ja teoreetilise seminari korraldamise, samuti almanahhis „Kunst“ ilmunud artiklite eest.

ENSV Kunstnike Liidu kunstiteadlaste sektsiooni 1988. a. kunstiteaduse alane aastapremia määrati Mai Levinile artikli „Rahvusromantism Eestis“ eest (ENSV RKM „Kogude teatmik“ 1988). Arvesse võeti ka M. Levini teened vastava näituse eksponeerimise koostamisel ja korraldamisel. Kunstikriitika preemia sai Ants Juske tema uuendatud metodoloogilistelt lähtekohtadelt käsitletud artikli „Ruum ja pilt Ando Keskküla maalikeeles“ eest (almanahh „Kunst“ nr. 1/1988).

ENSV Kunstnike Liidu plakatinäitus pälvis Andrei Kormašov plakati „Kümne maalija näitus“ eest. ENSV Kunstnike Liidu noortekoonid 1988. a. aastapremia pälvisid maalikunstnikud Kersti Rattus, Raoul Kurvits ja Urmas Muru, graafik Aavo Ermel, skulptor Jüri Ojaver ning kunstiteadlane Vappu Vabar.

Põlva kolhoosi portreepremia '88 omistati Enn Põldroosile „Vive Tõlli portree“ eest.

ELKNU preemia laureadi nimetuse pälvis Ruth Huimerind. 1988. a. ajakirja „Vikerkaar“ aastapremia laureaadiks tunnistati Ants Juske artikli „L. Lapini kunst muutuvast ajast“ (nr. 2/1988) ja jätkuva sarja „Moodsa kunsti ajaloolis“ (nr. 4,8/1988) eest. Ajalehe „Sirp ja Vasar“ aasta kunstipremiad määrati Raul Rajangule ja Heinz Valgule.

NSV Liidu Kunstnike Liidu diplom parima kunstiteadusliku töö eest anti Boris Bernsteinile (album „Nikolai Kormašov“, Moskva, 1985).

ENSV Kunstnike Liidu sisekujunduse aastapremiad: A-preemia (KL-i liikmetele) J. Kermikule ja M. Leonile Kinomaja baari kujunduse eest. B-preemia (kujundajale väljaspool KL-i) L. Pärtelpojale kalapoe kujunduse eest pakkhoones ja restorani „Reeder“ sisekujunduse eest. C-preemia (näitus, üksikobjekt vm.) H. Gansile näituse „Peegeldused“ eest Tarbekunstimuuseumis.

Eesti, Läti, Leedu tarbekunsti IV triennaalil sai ENSV Kunstnike Liidu preemia Mai Järmut, ühe peapremiatest Kadri Mäik, ENSV Kultuurikomitee preemia Ivo Lill, Looduskaitse Seltsi preemia Miralda Pajumaa, S. M. Kirovi nim. Näidiskalurikolhoosi preemia Leo Rohlin.

Eesti, Läti ja Leedu noorte tarbekunsti triennaalil Jürmalas Dzintari näitusepäeviljonides pälvis NSV Liidu Kultuuriministeeriumi preemia Anna Gerretz, Läti Kunstnike Liidu ühe noortekoonidise preemiast sai Ane Raunam.

Vilniuses toimunud IV Baltimaade noorte triennaalil „Junost“ omistati Leedu NSV Kunstnike Liidu preemia Margus Kadarikule.

Skulptuuri kvadiennaalil „Riga'88“ andis Riia Linna Oktoobri Rajooni TK oma preemia Ellen Kõlgile, medali ja diplomi pälvisid Mare Mikof, Jaak Soans. Eesti vabaõhukultuuri ekspositsioonitervikuna pälvis Läti NSV Kultuuriministeeriumi preemia.

Rjanzan V nõukogude multifilmi festivalil võitis Grand Prix Priit Pärna joonisfilm „Eine murul“. Samas pälvis ta ka klubide auhinna.

Bakuus toimunud XXI üleilmdisel filmifestivalil jagasid multifilmidest I kohta joonisfilm „Eine murul“ (rež. Priit Pärn) ja nukufilm „Sõda“ (Riho Unt ja Hardi Volmer).

ENSV Kultuuriministeeriumi ja Kunstnike Liidu kunstiteoste ideekavandite konkursil said I preemia Katrin Aamos, Lembit Sarapuu, Jaak Soans, II preemia Ehalill Halliste, Rein Tammik, Andres Tali, Ekke Väli; III preemia Igor Balašov, Nikolai Kormašov, Peeter Kuutma, Kadri Metsik, Jüri Palm, ergutuspreemia Saskia Ka-

semaa, Avo Keerend, Mari Kurismaa, Terje Ojaver, Kaire Tali, Evi Tihemets, Vive Toili, Renaldo Veeber.

Tallinna uuselamurajoonidesse paigaldatavate vabaõhukultuuride ideekavandite konkursil pälvis I preemia Aili Vahtrapuu (koos Helle ja Uno Vainoga), II preemia Pavel Ditman, Tamara Ditman ja Reedik Piibe.

Ajakirja „Täheke“ kujunduskonkursil sai preemia parima esikaane eest Jarõna Ilo.

Tartu rajooni Luunja sovhoosi K. E. Söödi nim. luulepreemia saanud valikoguga „Tuulelilled tuba“ raamatu illustreerimise eest sai preemia Endel Palmiste.

Fr. R. Kreutzwaldi nim. ENSV Riikliku Raamatukogu uue hoone vestibüüli dekoratiivpannoodide kavandite konkursil saavutas I koha Enn Põldroos, III koha Ekke Väli (koos Kalev Rometiga).

Tartu Pauluse kalmistule püstitatava Tartu vanglas mõrvatute hauamonumendi konkursil saavutas II koha Aili Vahtrapuu (koos Helle ja Uno Vainoga).

Vabariikliku noorte lavajõudude ülevaatusel 1987/88 tehtud töö eest sai Ervin Ounapuu II preemia ja nimetuse „Noorte lavajõudude ülevaatus laureaat“ omanikuks.

Estimaa Rahvarinde plakativõistlusel sai I preemia Alfred Saldre plakati „Ühte sammu“ eest. Karikatuurinäitusel „Viva la musica“ pälvis I preemia Edgar Valter.

Krakovis toimunud 12. rahvusvahelisel graafikabiennaalil pälvis eripremia Avo Keerend.

Savonlinnas toimunud Lumeskulptuuride maailmameistrivõistlustel jagas võistkond koosseisus Tiiu Kirsipuu, Riho Kuld, Hille Palm ja Edgar Viies I–II kohta.

Zagrebi rahvusvahelisel multifilmifestivalil pälvis Grand Prix Priit Pärna film „Eine murul“. Samas omistati talle kriitikute žüri auhind.

Tampere filmifestivalil pälvis Grand Prix Priit Pärna joonisfilm „Eine murul“.

Cannes'i rahvusvahelisel reklaamfilmide festivalil pälvis III koha ja „Pronkslövi“ Priit Pärna joonisreklaamfilm „Kustuta valgus“ (värvikunstnik Miljar Kilk).

Eesti Teatriliidu preemia kunstnikule pälvisid Maimu Vannas (lavastus „Mäng lossis“) ja Vadim Fomitšev (lavastus „Palkon“).

Eesti Kunstnike Liidu aastapremia parimale kunstiteadlasele pälvis Ülle Kaarnamets (Tall. 4. Keskkool); Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi preemia parimale kunstiteadlasele sai Urmas Orgusaar (Tallinna Laste Kunsti Kool) ning Eesti Kunstiteadlaste Ühingu preemia Tiina Meeri (Tallinna 21. Keskkool).

Vinni näidissovhoostehnikumi maalipremia parimale loodusteemalisele maalile pälvis Kristiina Kaasik („Varjust ja valgusest“, öli).

1988. a. KUNSTINÄITUSED

TALLINNA KUNSTIHOONES

15.I — 7.II

Maali ja graafika aastapremiate näitus. Multifilmikunstnike näitus.

16.II — 8.III

prof. Edgar Kuusiku 100. sünniaastapäevale pühendatud näitus.

18.III — 17.IV

Tallinna kunstnike kevadnäitus (skulptuur, graafika, akvarell).

22.IV — 22.V

Tallinna kunstnike kevadnäitus (maal).

31.V — 3.VII

Vabariiklik tarbekunstinäitus.

12.VII — 7. VIII

Rahvuslik motiiv kaasaegses Eesti kunstis.

16.VIII — 4.IX

Eksponeeritud 70 autorilt 155 tööd.

14.IX — 9.X

Läti ja Leedu noorte maal. Eksponeeritud 55 tööd.

18.X — 20.XI

Skulptorite grupinäitus (Riho Kuld, Lembit Palm, Edgar Viies, Ulo Oun). Skulptuure kokku 62.

30.XI — 25.XII

Vabariiklik kujutava kunsti näitus. Kõlalisnäitus Leningradist.

KUNSTISALONGIS

Januaris — Kaja Kits-Karmi nahkehistöö; Saima Priksi mood, jaanuaris-vebruaris — Liidia Mõtuste graafika, Ruth Treimuti keraamika ja Riina Tombergi tekstiil; veebruaris-märtsis — Narva maalijate näitus, Alise Stein-Anvelli akvarellid; märtsis — Minni Patuse nahkehistöö, Talvi Johani maalid; märtsis-aprillis — Margus Kadariku skulptuurid, Aleksander Litvinovi skulptuurid; aprillis-mais — Tarbegrifa'88, Aavo Ermeli graafika; mais — Juta Eskeli skulptuurid, Marje Üksise graafika; juunis — Silva Eheri maalid, Ruth Huimerinna ja Edite Gornova plakadid; juunis-juulis — Ulo Tederi maalid, Regina Luki raamatugraafika; juulis — Autoriplakat; augustis — Aili Aduski skulptuurid, Aksel Eisti maalid, Vjatšeslav Semerikovi akvarellid; augustis-septembris — Katrin Pere tekstiilid ja Peeter Pere maalid; septembris-oktoobris — Ulla Rantaneni tööde näitus (Soome); oktoobris — ehted ja medalid teemal „Pühendus“, Tiiu Aru metalltööd; oktoobris-novembris — Anu Juuraku graafika, Ants Tõlli plakatid, novembris-detsembris — Paul Alliku maalid, Mai Järmuti keraamika; detsembris — näitus „Üks kompositsioon keraamikas“, Heljo Tassa metalltööd, Kiira Kadariku

nahkehistööd; detsembris-jaanuaris — Henriete Nussbergi keraamika, Ninell Tugi maalid; Jevgeni Klimovi graafika.

DRAAKONI GALERIIS

6.I — 31.I

Henn Roode maalid. Silvi Väljalai graafika. Rene Kari maalid. Peeter Ulase sõejoonistused. Mare Vindi graafika. Susanna Otema keraamika. Hilja Nairise maalid. Inge Kudisiimu graafika. Hillar Jaanuse maalid. Riina ja Jüri Kermiku loomingu. Onne Elma graafika. Ehalill Halliste tekstiilid. Kihnu rahvakunsti näitusmüük. Sirje Elma graafika.

3.II — 28.II

2.III — 27.III

30.III — 24.IV

27.IV — 22.V

27.V — 19.VI

22.VI — 17.VII

20.VII — 14.VIII

17.VIII — 11.IX

14.IX — 9.X

12.X — 8.XI

10.XI — 4.XII

6.XII — 11.XII

14.XII — jaan.1989

TARTU KUNSTNIKE MAJAS

22.I — 7.II

PROVINTS-ART — Tartu noorte kunstnike grupinäitus. Leonhard Lapini ja Jüri Okase graafika näitus.

12.II — 13.III

Hilja Hollase tekstiilkunst ja Endel Taniloo väikeplastika. Mait Summataveti tööde näitus.

18.III — 3.IV

Enn Tegova, Eve Luige ja Kersti Rattuse grupinäitus. Tartu noorte kunstnike näitus.

12.IV — 15.V

Andrus Kasemaa tööde näitus. Jüri Arraku tööde näitus.

20.V — 12.VI

Kalju Nageli maalide näitus. Tartu kunstnike aastalõpunaäitus.

17.VI — 17.VIII

16.VII — 18.IX

30.IX — 23.X

28.X — 20.XI

25.XI — 25.XII

Eesti NSV Kunstifondi rändnäituse korraldati 48, mida külastas 62350 inimest. Eksponeeritud oli maali, graafikat, akvarelli, plakateid ja tarbekunsti ning ka disaini ja interjööri alane näitus. Personaalnäitustega esinesid Ilmar Torn, Ado Lill, Avo Keerend, Concordia Klar, Herald Elma, Valli Lember-Bogatkina, Aavo Ermel, Anu Raud, Ulo Teder, Mare Vint. Näituse korraldati 7 erinevas koolis, asustute ja ettevõtete ruumides, kultuurimajades ja muuseumides.

OSAVÖTT KUNSTINÄITUSTEST VÄLJASPOOL EESTI NSV-D

Vive Tõlli personaalnäitus Heidelbergis.

Eino Mäelti klaasinäitus Soomes.

Eesti graafika ja plakati valiknäitus Marokos.

Eesti keraamika Soomes.

Olev Soansi kultuuriloolised kaardid Soomes Vammalas.

Eesti valkgraafika SDV-s.

Eesti tarbekunst SDV-s. Eksponeeriti Tiiu Lassi, Merike Männi ja Ivi Laasi vaipu.

Aktinäitus SDV-s. Eksponeeriti 5 autorilt 25 tööd.

Eesti valkgraafika Vietnamis.

Ulan-Batoris asuvas Nõukogude Teaduse ja Kultuuri Majas oli avatud näitus „Tallinn eksliibristes“.

Itaalias Bergamo kunstistuudiois pisigrifaafika ja kollazide näitusel „Time'88“ olid eksponeeritud Ilmar Kruusamäe ja Ervin Ounapuu tööd.

Jaapanis Toyoma plakati triennaalil eksponeeriti nelja eesti kunstniku tööd.

Krakowi 12. rahvusvahelisel graafikabiennaalil eksponeeriti Avo Keerendi, Silvi Liiva, Jüri Okase, Mare Vindi, Marje Üksise graafikat.

Rijeka 11. rahvusvahelisel joonistustebiennaalil eksponeeriti Siim-Tanel Annuse töid.

Leonhard Lapini loomingu eksponeeriti Prantsusmaal La Villette'i Näitusepäeviljonis toimunud vene ja nõukogude arhitektide näitusel „Architecture de papier“.

Kanadas Toronto Ülikooli Tartu Collage's oli avatud eesti graafika valiknäitus.

Siim-Tanel Annuse häppeningid toimusid Helsingis, Imatral ja Vaasas.

Stockholmi Eesti majas oli avatud plakati valiknäitus.

Varsavi Plakati triennaalil eksponeeriti 10 eesti kunstniku tööd.

Poznanis Euroopa sots. maade kultuuriplakati näitusel eksponeeriti 7 eesti kunstniku tööd.

Bnos oli avatud Eesti plakati näitus Moravia galeriis.

Kiievis V. I. Lenini Muuseumis toimus Evald Okase tööde näitus.

Moskvas NSVL Kunstnike Liidu Näitusesaalis oli avatud Ellinor Piipuu loomingu näitus.

Moskvas Vene NFSV Tarbe- ja Rahvakunsti Muuseumis toimus Jaan Pärna personaalnäitus.

Moskvas näitusel „Autoriplakat'88“, osalesid Aili Ermel, Kalle Toompere, Margus Haavamägi, Juhan-Edvard Illend, Jüri Tšasov.

Novosibirskis toimus Malle Leisi personaalnäitus.

Riia Teaduste Majas toimunud näitusel „Baltimaade graafika ja dekoratiivkangad“ osalesid Silja Lamp, Ülle Raadik ja Milvi Thalheim.

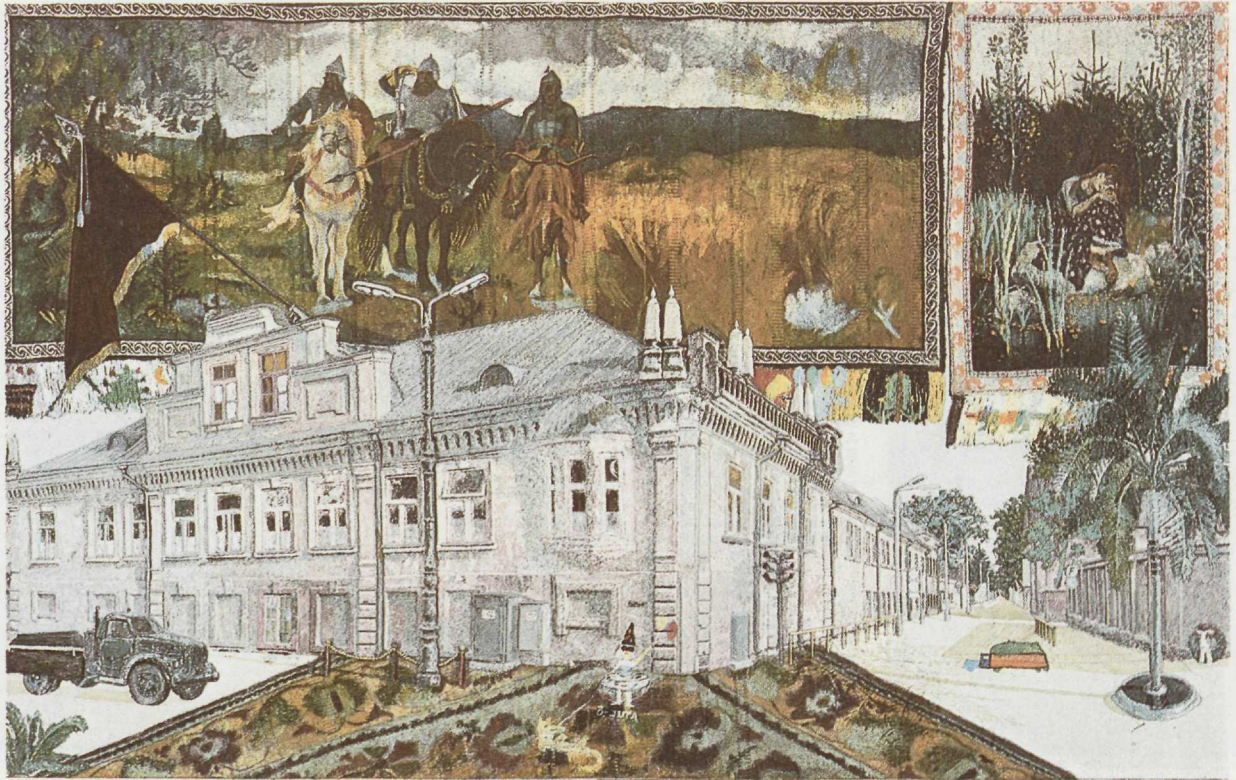
Riia Väikekunstimuuseumis toimus Endel Taniloo skulptuuride näitus.

Riias toimus eesti metallkunstnike näitus.

Kipsalals leidis aset näitus „Eesti kangad ja klaas“.

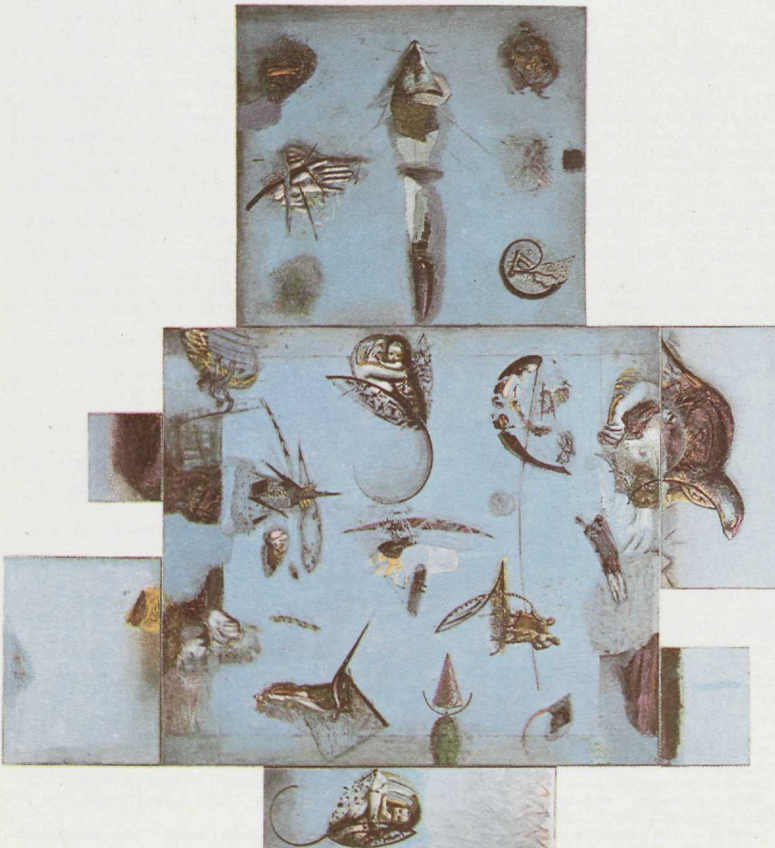
Eesti ekspositsioon Riias Balti vabariikide noorte tarbekunsti näitusel.

Eesti ekspositsioon Riias Balti vabariikide skulptuuri-kvadiennaalil „Riga'88“.

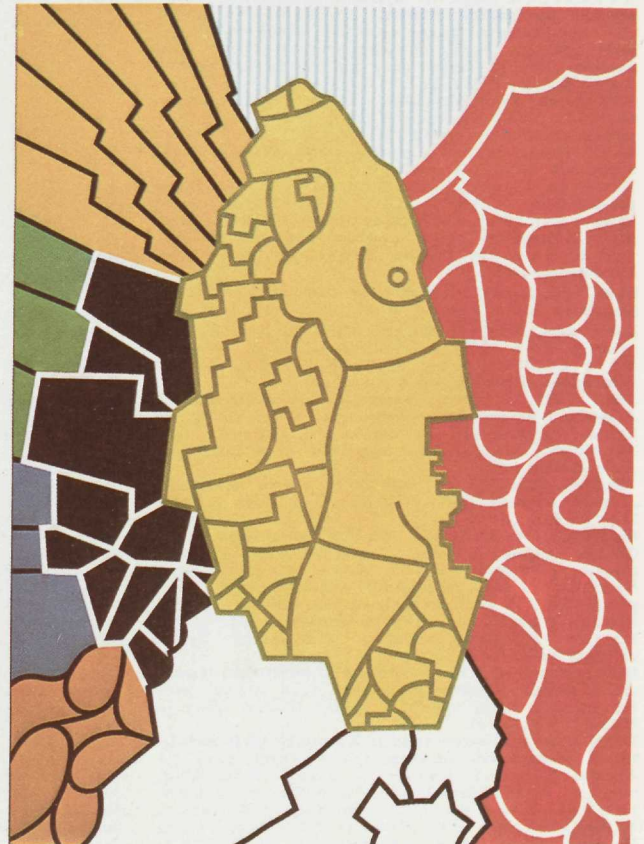


67. Raul Rajangu. Kunstnik R. Rajangu ja abiliste saabumine Viljandisse. Segatehnika. 1988.

68. Tiit Pääsuke. Altar-88. Süsi, õli, 1988

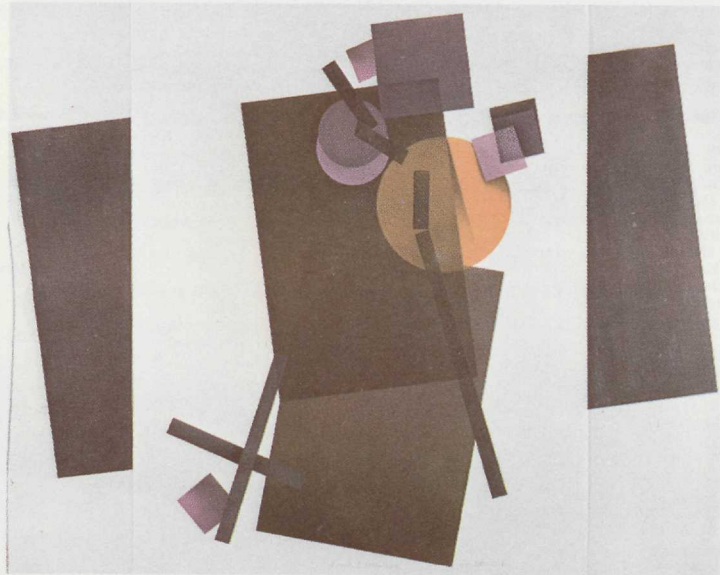


69. Jüri Kask „- -“. Tempera. 1988.

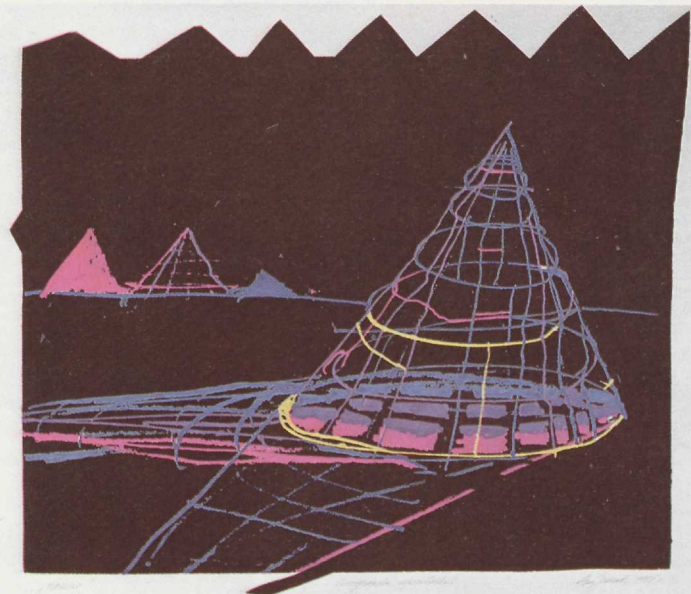




70. Andrei Kormašov. Näituseplakat. 1988.



71. Avo Keerend. Faasid II. Kõrgtrükk. 1988.



72. Anu Juurak. Koonus. Serigrafia, segatehnika. 1988.

Riias oli avatud eesti kunstnike grupinäitus — Maasike Maasik, Merike Männi, Peeter Kuutma, Eha Henning ja Peeter Rudaš.

Vilniuses oli avatud Eesti skulptorite grupinäitus. Eesti ekspositsioon Vilniuses Balti vabariikide noorte kujutava kunsti näitusel.

Vilniuse Kunstifondi hoone akendel olid eksponeeritud Margus Haavamäe ja Andrei Kormašovi kultuuriplakadid. Odessas poliitplakati näitusel eksponeeriti Jüri Tšasovi töid.

ENSV RIIKLIKUS KUNSTIMUSEUMIS

Näitused Kadrioru lossis

- 17.I — 2.II eksponeeriti Minski kunstnike loominguilise rühmituse „Vorm“ loomingu.
- 29.I — 6.III oli avatud Paul Burmani 100. sünniaastapäevale pühendatud näitus.
- 5.II — 14.III oli väljas ülevaade Arno Viha-lemma loomingu. Toimus mälestusõhtu.
- 12.III — 15.V oli avatud Elmar Kitse 75. sünniaastapäevale pühendatud näitus.
- 12.III — 15.V oli III korruse viies saalis väljas ülevaade Endel Kõksi loomingu.
- 12.V — 19.VI oli avatud Juhan Nõmmiku teoste näitus. Avamisel viibis kunstniku tütar.
- 20.V — 26.VI Eduard Ole 90. sünniaastapäevale pühendatud näitus
- 1.VII — 4.IX oli avatud suveekspositsioon kolmanda korruse 7 saalis „Eesti maastik. Traditsioon ja arendus“, toimus Aili Vindi personaalnäitus.
- 9.IX — 2.X oli avatud ülevaatenäitus Varmo Pirgi loomingu.
- 1.IX — 8.XI eksponeeriti Tallinnas Kanada Toronto graafikaateljee „Open Studio“ kunstnike loomingu. Näituse „Interaction“ tõi kaasa neljalikmeline delegatsioon, millesse kuulusid kunstnikud Rutt Tulving, Jon Baturin, Carl Skelton ja kunstiteadlane Kay Kritzweiser. Toimus kohtumisõhtu, kus külalised rääkisid Kanada tänapäeva kunstist, kunstielust ning oma stuudiost.
- 4.XI — 4.XII oli avatud näitus Eduard Viiralti õpiaastate loomingu, millega tähistati kunstniku 90. sünniaastapäeva.
- 11.XI — 4.XII tutvustati tallinlastele kaasaegset Leipzigi graafikat Schwerini Riikliku Muuseumi kogudest.
- 9.XII — 22.I 1989. toimus näitus „Avangardi idee jälgedes“. Kahe saali ekspositsioon käsitles eesti 1970.—80. aastate kunsti vahetõrje rahvusvahelise avangardiga, viie saali näitus aga uusi tendentse 1980. aastate eesti maalikunstis. Näitus avati ettekannete päevaga, kus esitati järgmised ettekanded: Anu Liivak (Tallinn). Avangardi-puhang Lääne ja Ida piiril. Eha Komissarov (Tallinn). Transavangard jäämägede varjus. Leonid Bažanov (Moskva). Ühest avangardi modifikatsioonist. Kimmo Sarje (Helsinki). Postmodern Läänes ja Idas. Maria Oriškova (Bratislava). Kaasaegsed arengutendentsid slovaki maalil ja skulptuuris (1970.—80. aastad). Valeri Turtšin (Moskva). Hilised kaheksakümned. Akaki Ramišvili (Tbilisi). Idamaise postromantismi eskise. Sirje Helme (Tallinn). Peegeldus ilma peeglit.
- Samuti demonstreeriti esmakordselt Jüri Okase videofilmi.

Tarbekunstimuuseumis

- 15.I — 18.II oli avatud Anu Raua vaipade ja Anu Soansi keraamik näitus
5. — 27.III oli avatud läti keraamiku Peteris Martinsonsi loomingu näitus. tutvustati Tõnu Laugi erakogu näitusel „Mon Faible“.
- 5.IV — 2.V toimus näitus, kus olid väljas kollektsionääride I. Karringi, P. Käbi ja K. Toomina poolt muuseumile kingitud teosed.
- 1.VII — 14.VIII oli avatud näitus „Genti linna aarded“, mis saabus Belgiast Bijlone Muuseumist.

18.VIII — 2.X

6. — 27.XI

2.XII

Kohtla-Järve filiaalis

28.I — 28.II

30.I — 21.II

10.II — 31.III

28.II — 20.III

25.II — 21.III

24.III — 24.IV

20.III — 25.IV

1.IV — 25.IV

26.IV — 14.V

26.IV — 22.V

26.IV — 30.VI

15.V — 30.VI

24.V — 19.VI

21.VI — 17.VII

21.VII — 21.VIII

1. — 20.VIII

25.VIII — 25.IX

26.VIII — 30. IX

28.IX — 16.X

28.IX — 16.X

1. — 26.X

19.X — 20.XI

26.X — 20. XI

28.X — 20.XI

23.XI — 31.XII

23.XI — 18.XII

26.XI — 15.XII

23.XI — 18.XII

26.XI — 15.XII

Kristjan Raua Majamuuseumis

29.I—25.II

11. III — 15. V

8. VI — 8. VIII

18. IX — 20. X

27. X — 8. I 1989

Adamson-Eric muuseumis

29. I — 21. II

26. II — 3. IV

8. IV — 22. V

27. V — 25. IX

27. V — 25. IX

2. XII

olid väljas eesti rahvavaibad Eesti Riikliku Vabaõhumuuseumi kogudest.

tutvustati vene 1920.—30. aastate portselani ja tekstiili Vene NFSV Tarbe- ja Rahvakunstimuuseumi kogudest.

avati Leesi Ermi, Signe Kivi, Milvi Thalheimi ja Helle Gansi ühisenäitus „Peegeldused“.

oli avatud näitus „Eesti harrastuskunst“.

toimus Rakvere fotoklubi loomingu näitus.

eksponeeriti Kohtla-Järve 16. Kk. õpilaste portreejoonistuste näitus.

tutvustati „Viru“ fotoklubi näitust „Tõelised daamid“.

toimus Jüri Arraku maalide näitus.

oli avatud Sanija Bahtjarova maalide ja graafika näitus.

oli avatud Arvo Leki fononäitus „Meeldivaid kohtumisi matkateedelt“.

toimus Kohtla-Järve I Kk. õpilaste loomingu näitus.

demonstreeriti fononäitust „Jõhvi läbi aegade“.

eksponeeriti Kohtla-Järve kunstnike uudisloomingu.

oli avatud Narva fotoklubi liikmete loomingu näitus.

eksponeeriti Jõhvi Pioneeride Maja õpilastöid.

olid väljas Kohtla-Järve Laste-kunsti-kooli õpilaste teosed.

eksponeeriti Elmar Kitse 75. sünniaastapäevale pühendatud näitus.

toimus näitus, mis andis ülevaade Narva Moodsa Kunsti Muuseumi perspektiivsest kollektiivist.

eksponeeriti R. Koemetsa Karjala-teemalisi fotosid.

eksponeeriti Anu Raua vaipu ja Anu Soansi keraamikat.

oli avatud spordifotode näitus „Omast jõust“.

toimus Nõukogude Eesti graafika näitus.

eksponeerisid oma loomingu kohaliku kunstiklubi liikmed.

oli avatud fotoklubi „Viru“ näitus „Pidu Toilas“.

toimus Aili Vindi loomingu näitus.

eksponeeriti Avo Leki fotosid „Suvel Odessas“.

oli väljas fotoklubi „Viru“ näitus „Kultuuripäev „Oktoober“ 1978—1988“.

oli avatud Avo Leki fotode näitus „Päev Jõhvi Lastemuusikakoolis“.

demonstreeriti Kanada graafikaateljee „Open Studio“ liikmete loomingu näitusel „Interaction“.

toimus laste joonistuste võistlus-näitus „Millest jutustab meri“.

toimus näitus, mis oli pühendatud rühmituse „Arbujad“ 50. aastapäevale. Eksponeeriti raamatuid Eesti Rahvusraamatukogu ja eraisikute kogudest.

oli avatud väikegraafika näitus Leida Soomi kogust.

eksponeeriti Otto Krusteni 100. sünniaastapäevale pühendatud näitus. Toimus kunstniku mälestusõhtu.

eksponeeriti Johan Musta Nõmmel asunud supelasutist tutvustavaid materjale.

eksponeeriti Kristjan Raua tarbe-graafikat.

Näitused väljaspool vabariiki

25. III — 8. V

10. VI — 10. VII

6. V — 6. VI

12. X — 13. XI

24. XI — 1. I 1989

Rändnäitusi Eestis eksponeeriti 57. Originaaltöödest korraldati 43, reproduktioonidest 14 väljapanekut. Ringles 25 näitust, neist 6 uut („Olev Soansi piltatlas“, „Raivo Järvi joonistused“, „Nõukogude eesti maal“, „Sirje Runge maalid“, „Eesti uuem plakat“, „Eesti naivism“).

Näituse osakonna poolt organiseeritud näitused Eestis 23. V — 12. VI

3. VI — 3. VII

8. VII — 23. VIII

2. — 25. IX

19. X — 20. XI

6. V — 5. VI

Näitused teistes liiduvabariikides

19. VIII — 25. IX toimus Balti liiduvabariikide tarbekunsti triennaal ENSV Rahvamajandussaadatuste Näituse kolmes paviljonis.

oli avatud kaheksa Leningradi kunstniku grupinäitus Kunstihoones.

30. XI — 26. XII

Eesti kunsti näitused välismaal

11. III — aprilli alguseni toimus Mongoolia RV-s Ulan Batoris näitus „Tallinn eksliibristes“.

Septembris-oktoobris eksponeeriti Eesti tarbekunsti üleliidulise tarbekunstinäituse raames Stuttgardis.

Jaauanuaris oli avatud Poolas Zeljonõi Gorõ Muuseumis Nõukogude Eesti maali ja graafika näitus.

24. X novembri lõpuni toimus Toomas Vindi maalide näitus Mauritiuse Vabariigis. Eesti kultuuriplakati näitus eksponeeriti Oulu Linna Raamatukogus, Tampere Ülikoolis, Turu Ülikoolis, Helsinki Ülikoolis.

Pariisis eksponeeriti Eesti arhitektide loomingu näitusel „Kontseptuaalne arhitektuur“.

Välisnäitused Eestis

Märtsis-aprillis eksponeeriti ENSV Rahvamajanduse Saadatus Näitusel India rahvakunstinäitus „Maa ja taevast“ ja India kaasaegset tekstiili.

eksponeeriti Ida-Berlinis Bode Muuseumis kunstnike vendade Kügelgenide loomingu.

toimus Oulu linna ja Maakonna Raamatukogu näitus „Eesti köide“.

toimus Jüri Kase, Andres Toltsi ja Tiit Pääskese grupinäitus Armeenias Riiklikus Maaligaleriis Jerevanis.

toimus näitus „Eesti kaasaegne tarbekunst“ Göteborgis Röhssi Muuseumis

eksponeeriti sama näitust Helsinki Soome Kunsttööstusmuuseumis.

toimus näitus „Eesti skulptuur 1984—88“ Tallinna Laululava ruumides.

oli avatud vabariiklik tarbekunstinäitus Kunstihoones.

toimus Tallinna Laululava ruumes vabariiklik noorte kunstnike näituse „Ma pole kunagi käinud New Yorgis“ esimene osa.

eksponeeriti sama näituse teist osa.

oli avatud vabariiklik kujutava kunsti näitus Tallinna kunstihoones.

oli Tartu Kunstimuuseumis avatud Tartu kunstnike kevadnäitus.

toimus Balti liiduvabariikide tarbekunsti triennaal ENSV Rahvamajandussaadatuste Näituse kolmes paviljonis.

oli avatud kaheksa Leningradi kunstniku grupinäitus Kunstihoones.

TOOMAS KALVE LIPSUD



12. jaanuaril kogunes Tallinna Kinomajja 11 liikmeline žürii määramaks kolhoos „Viru“ Foto Aastapreemiat ning Eesti Kinoliidu Noortefoto Aastapreemiat. Mõlema preemia asutajaiks on metseenid, kelle tegevus Eesti fotoelu edendamisel on tänaseks päris tajutavaks saanud. Noortefoto preemia (kuni 27 aastastele piltnikele) anti esmakordselt välja 1986. aasta fotoloomingu eest (auhinnaks P. Rudaši valmistatud „Klaassilm“ ning võimalus valida loominguuline komandering); kolhoos „Viru“ Foto Aastapreemia (arvesse võetakse kõik Eestimaal läinud aasta jooksul tehtud fotoloomingulised tööd) aga määrati juba viiendat korda.

Ning kuigi fotopreemia on senine Eesti suurim (500 rbl. + J. Klimovi valmistatud graafiline leht) usun ma, et tema ihaldatavusele on kaasa aidanud see demokraatlikkus, millega auhindamist on püütud läbi viia. Preemiam komisjon on ikka koosnenud 10–12 liikmest (näit. L. Gens, R. Maran, J. Hain, A. Ilo, A. Iho, P. Langovits, J. Allik, J. Vendelin ja paljud teised), arvesse on võetud näitused, albumid, filmid, slaidiprogrammid jne. Eesmärk — esile tõsta läinud aasta uudseim, põnevaim, professionaalseim töö. Nagu näitab statistika, on pretendentide arv kõikunud 11 tööst 1984. aastal

kuni 24 tööni 1983. aastal (neil kahel esimesel korral oli preemiaandjaks Põlva rajooni „Kalevi“ kolhoos). Preemiasaajaiks on olnud P. Kraas (arhitektuurfotod, 1983), A. Iho (näitus „Kivilinna bluus“, 1984), M. Toom (näitus „Puu-linn“, 1986), P. Tooming (raamat „Tähelepanu, pildistan!“), 1987). Noortefoto Aastapreemiad: T. Kalve (näitus, 1986) ja A. Puus (näitus „Vanad ja noored“, 1987). 1988. aasta tööde eest määrati foto Aastapreemia Toomas Kalvele näituse „Kontaktimpressioonid“ eest ning Noortefoto Aastapreemia Peeter Lauritsale näituse „16 fotot“ eest.

FOTO AASTAPREEMIAID

PEETER LAURITS
ÜKS MINU TOA AKEN



*Üks minu toa
aken.*

TARTU RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

Näitus staionaaris

3. XII 1987 avatud Jüri Palmi maalide näitus suleti 17. I 1988. a.
4. XII 1987 avatud Kai Luiga vaipade ja Margret Tafeli keraamika näitus suleti 10. I 1988
15. I — 27. I oli Tartu Riikliku Kunstimuseumi kujutava kunsti kaugõppekursuse XXVI lennu lõpetajate ja varasematel aastatel lõpetanute tööde näitus. Eksponeeriti 43 õlmaali, 36 akvarelli, 21 graafilist lehte 7 lõpetajalt ja 34 lõpetanult. Ilmub nimestik.
22. I — 28. II toimus Rootsis elava eesti kunstniku Eduard Ole maalide näitus, mis oli pühendatud E. Ole 90. juubelile. Eksponeeriti 92 õlmaali, akvarelli ja joonistust. oli avatud Kuno Veeberi maalide näitus, pühendatud kunstniku 90. sünniaastapäevale. Eksponeeriti 57 teost.
26. II — 20. III oli avatud Voldemar Melliku 100. sünniaastapäevale pühendatud skulptuuride näitus, eksponeeriti 12 teost.
1. III — 27. III toimus Rootsis elava eesti kunstniku Erik Haameri loomingu näitus, tähistamaks kunstniku 85. sünnipäeva. Esitati 52 teost.
4. III — 20. III eksponeeriti 34 graafilist lehte väliseesti kunstniku Elfriede Estam-Lepsi loomingust.
25. III — 9. V oli avatud Paul Burmani mälestusnäitus. Eksponeeriti 43 maali ja 11 joonistust.
1. IV — 27. IV toimus Leedu maalijate grupinäitus. 35 kunstnikult eksponeeriti kokku 57 maali.
12. IV — 22. IV tutvustati näitust „Tartu kunstikool ja Eesti sisustuskunst“, eksponeeriti 28 plašetti fotodega. toimus Tartu kunstnike kevadnäitus. Esines 65 autorit 115 teosega. Neist oli 76 õlmaali, 9 akvarelli ja pastelli, 16 graafilist lehte ja 14 skulptuuri. Ilmus nimestik.
20. V — 12. VI oli avatud skulptor Ernst Jõsaare mälestusnäitus. Tutvustati 14 maali ja 25 skulptuuri.
14. VI — 28. VIII tutvustati viimaste aastatel TKM-i kogusse omandatud skulptuure, eksponeeriti 36 skulptuuri 16 autorilt.
22. VI — 28. VIII oli avatud Eduard Viiralti monotiüpiate näitus. Esitati 39 teost RKM-i ja TKM-i kogudest.
2. IX — 16. X toimus näitus „Abstraksionism Eesti kunstis“, 34 kunstnikult eksponeeriti kokku 86 teost, neist 63 maali ja 23 graafilist lehte.
2. IX — 23. X oli avatud Elmar Kitse mälestusnäitus, esitati 45 maali ja 15 joonistust.
21. X — 13. XI oli avatud noorte maalijate Silva Eheri, Peeter Pere ja Saima Randjärve teoste näitus. Igäähelt eksponeeriti vastavalt 13, 14 ja 14 maali, kokku 41 teost.
15. XII avati Julie Hagen-Schwarz maali näitus, tutvustati 33 teost.
16. XII avati Johannes Uiga tööde näitus, eksponeeriti 63 maali. Näitusega tähistati kunstniku 70. sünnipäeva. Ilmub kataloog.

Väljaspool muuseumi

16. I — 7. II oli Võru Koduloomuuseumis K. Luiga vaipade ja M. Tafeli keraamika näitus, kokku eksponeeriti 26 teost.
20. I — 8. III oli Saaremaa Koduloomuuseumis avatud näitus „Enam kui tosin tartlast“. Tutvustati 11 graafilist lehte ja 18 maali.
8. II — 4. III eksponeeriti Tartu Ülikooli Teaduslikus Raamatukogus Maret Olveti 32 graafilist lehte.
9. II — 4. III oli Elva kinos „Heli“ eksponeeritud Mati Vaitmaa 24 graafilist lehte.
17. II — 23. IV oli teatris „Vanemuine“ avatud näitus „Teatriinimese portreid TKM-i kogust“. Tutvustati 25 joonistust 12 autorilt.
12. V — 5. VI toimus Rakvere Koduloomuuseumis Helle Vahersalu maalide näitus. Eksponeeriti 23 teost.
14. VI — 15. VIII oli Võru Koduloomuuseumis avatud näitus Tiina Viirelaiu ja Peep Ainsoo töödest. Eksponeeriti 20 T. Viirelaiu maali ja 23 P. Ainsalu graafilist lehte.

16. VIII — 25. IX

31. VIII — 1. XI

15. X — 18. XI

1. XI — 30. XI

1. XII

Originaalteoste rändnäitusi eksponeeriti 1988. a. 25 paigas, tutvustati 10 teemat.

KUNSTINÄDAL — 88

Kunstinädal-88 toimus 12.—22. aprillini ja kandis järjekorranumbrit 31. Raskuspunkt langes Tartu linnale, kunstinädal oli pühendatud disaini ja sisekujunduse probleemidele. Kunstinädala raames korraldati Tartus kokku 7 kujundusteemalist näitust, lisaks veel leidsid aset korraldused näitused Kunstimuseumis (Tartu Kunstikool ja eesti sisustuskunst) ja Kunstnike Majas (Mait Summataveti personaalnäitus). Toimus teoreetiline konverents teemal „Kujundussituatsioon Eestis ja Tartus“, 14.—17. aprillini viidi läbi plenäär „Tartu turuväljak“. Tartu ettevõtete esindajad kohtusid disainerite grupiga, kes jagasid vajalikke näpunäiteid ja konsultatsioone kujunduse alalt. Määrati kunstinädala eripreemiad parima Tartu interjööri eest, parima Tartu tööstustooted näidise eest ja Tartu Kunstikooli ruumikujunduse parima idee eest. Kokku osales kunstinädala üritustel üle 30 kujunduskunstniku ja kunstiteadlase.

JUBILARID — 1989

6. jaanuaril keraamik Evi Mardna — 60; 6. jaanuaril graafik Hugo Hiibus — 60; 16. jaanuaril nahakunstnik Silvi Kalda — 60; 3. veebruaril kunstiteadlane Toomas Lepiksaar — 60; 18. veebruaril nahakunstnik Ella Summatavet — 50; 20. veebruaril maalikunstnik Efraim Allsalu — 60; 20. veebruaril graafik Lev Vassiljev — 60; 27. veebruaril kunstiteadlane Vilma Reinholm — 60; 27. veebruaril metallikunstnik Lilian Linnaks — 60; 2. märtsil skulptor Matti Varik — 50; 14. märtsil akvarellist Karl Burman — 75; 21. märtsil tekstiilkunstnik Veevi Pajupuu — 60; 22. märtsil graafik Paul Luhtin — 80; 26. märtsil metallikunstnik Siiri-Merike Nummert — 50; 8. aprillil maalikunstnik Astrid Saare (Rammo) — 60; 21. aprillil kunstiteadlane Maire Toom — 50; 23. aprillil plakatist Aarne Mesikäpp — 50; 6. mail metallikunstnik Tea Vellerind — 50; 13. mail kujunduskunstnik Kaarel Kurismaa — 50; 15. mail metallikunstnik Maire Morgen-Hääl — 50; 23. mail keraamik Anne Keek — 50; 24. mail maalikunstnik Oskar Raunam — 75; 29. mail skulptor Georgi Markelov — 60; 13. juunil moekunstnik Made Põlluaas — 60; 18. juunil skulptor Arseni Mölder — 70; 29. juunil kunstiteadlane Voldemar Vaga — 90; 3. juulil tekstiilkunstnik Lehti Heapost — 50; 5. juulil kunstiteadlane Mirjam Peil — 50; 8. juulil kunstiteadlane Fritz Matt — 80; 14. juulil teatrikunstnik Meeri Säre — 60; 25. juulil keraamik Leo Rohlin — 50; 6. augustil nahakunstnik Elo-Reet Järv — 50; 25. augustil maalikunstnik Viktor Leškin — 75; 28. augustil maalikunstnik Nikolai Kormašov — 60; 3. septembril maalikunstnik Ann Audova — 85; 10. septembril graafik Jaan Klõseiko — 50; 20. septembril teatrikunstnik Maimu Vannas — 75; 21. septembril graafik Edgar Valter — 60; 23. septembril metallikunstnik Ede Kurrel — 80; 3. oktoobril maalikunstnik Voldemar Väli — 80; 4. oktoobril graafik Vello Vinn — 50; 5. oktoobril maalikunstnik Irina Bržeskaja — 80; 22. oktoobril maalikunstnik Helle-Reet Paris — 50; 6. novembril tekstiilkunstnik Salme Kirsimäe — 70; 6. novembril tekstiilkunstnik Ester Tartlan — 60; 14. novembril maalikunstnik Ida Anton-Agu — 85; 21. novembril graafik Diana Laev — 70; 10. detsembril kunstiteadlane Jaak Kangilaski — 50; 19. detsembril graafik Olimar Kallas — 60; 27. detsembril skulptor Ants Mölder — 50

1988

27. veebruaril suri skulptor Paul Horma (sünd. 7. septembril 1905); 7. märtsil suri ENSV teeneline kunstnik, skulptor Ülo Oun (sünd. 30. aprillil 1940); 22. märtsil suri graafik Vjatšeslav Jeršov (sünd. 12. juunil 1939); 21. mail suri graafik Aleksander Koemetš (sünd. 12. veebruaril 1912).

Kirjastuses „Kunst“ ilmunud:

1. František Jilek. „Mees Vincist“.
2. Emmi Vahelaid (koostaja). „Käsitöö“ nr. 23.
3. Emmi Vahelaid (koostaja). „Käsitöö“ nr. 23 (vene keeles).
4. Mari Pill. „Mari Rääk“.
5. Anatoli Kantor. „Objekt ja keskkond maalikunstis“.
6. Ingrid Möller. „Maja kanali ääres“.
7. Tamara Luuk, Ain Kaalep (eessõna). „Ilmar Malin“
8. Jerzy Ficowski. „Kaksteist hobust ja neiu ujuvalt saarelt“. Mustlaste muinasjutte.
9. Jüri Kermik (koostaja). „Kunst ja Kodu“. 57/58.
10. Evi Pihlak. „Malle Leis“.
11. Jüri Kermik (koostaja). „Kunst ja Kodu“ 57/58 (vene keeles).
12. Sirje Helme (koostaja). „Kunst“ 71/1.
13. Ain Padrik, Ignar Fjuk (koostajad). „Ehituskunst“.
14. Jüri Kuuskemaa (koostaja). „Kunstikalendar“ 1989.
15. Tiit Viirand (koostaja). „Laste kunstikalendar“ 1989.
16. Kaljo Põllu. „Kalvivägi“.
17. Hans Laar. „Pirnipu, pronks ja marmor“.
18. Sirje Helme (koostaja). „Kunst“ 72/2.
19. Postkaardid (reproduktioonid maalidest): Lorenz Heinrich Petersen „Koduteel“.
- Olev Subbi „Veebruar“.
- Julie Wilhelmine Hagen-Schwarz. „Lilled vaasis“.
- Kristjan Teder. „Lilled“.
- Gustav Adolf Hippus. „Eesti pruut“.

Nimekiri on esitatud ilmumise järjekorras.

SKULPTORITE GRUPINÄITUS

RIHO KULD



75. Riho Kuld. Agressioon. Pronks. 1977.



76. Vaade Riho Kulla ekspositsioonile.

78. Vaade Lembit Palmi ekspositsioonile.

LEMBIT PALM

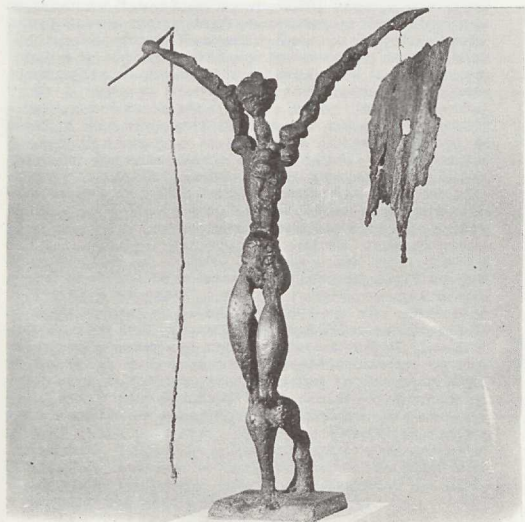


77. Lembit Palm. Katsetajad. Alumiinium. 1987.

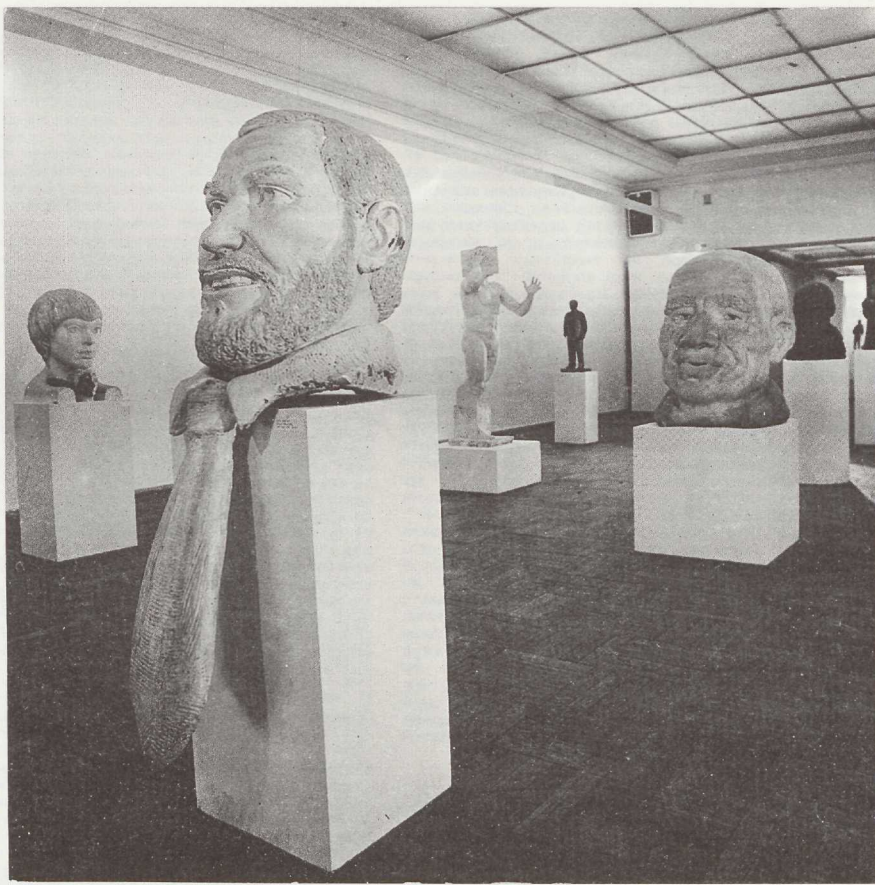


SKULPTORITE GRUPINÄITUS

ÜLO ÕUN



79. Ülo Õun. Figuur niidi ja nõelaga. Pronks. 1982.



80. Vaade Ülo Õuna ekspositsioonile.

82. Vaade Edgar Viiese ekspositsioonile.

EDGAR VIIES



81. Edgar Viies. Siluett. Pronks. 1966/1988.



Антс Юске. Национальный мотив в эстонском искусстве. Летом 1988 г. в Доме художника состоялась выставка под девизом "Национальный мотив в эстонском искусстве". Ее целью было выяснить соотношение использования традиционализма и регионализма, ставших сейчас символами современного постмодерна, и национальной тематики как в изобразительном, так и прикладном искусстве. Регионалистский подход впервые проявился у архитекторов, выступивших во II половине 1970-х гг. против чрезмерного увлечения современной архитектурой и подчёркнувших значение и ценность местных сложившихся традиций. В изобразительном искусстве первой отреагировала живопись, где началась реабилитация, т. н. живописной живописи. Вскоре на выставках появились произведения на темы национальной мифологии, затем на исторические темы. Проблемы данной выставки затрагивали как вопросы содержания, так и формы. При этом особенно интересной оказалась проблема стиля. Национальный романтизм конца прошлого — начала этого века, который может служить наиболее близкой параллелью сегодняшнему направлению, не имел общего стиля, хотя и можно было отметить наличие вариаций либерального академизма и особенно различных форм модерна. Сейчас общая картина стилей в живописи более пестрая, рядом можно увидеть геометрический абстракционизм, неоконструктивизм, реализм, гротеск и др. Ключом к выставке могла бы быть экспозиция работ Я. Окаса. Подобный стилистический "компот", несомненно, существенно нарушил концептуальное единство выставки, но одновременно при столь неопределенно сформулированной теме выставки и нельзя было ожидать какой-либо общности стиля. И по своему содержанию выставка была неровной, наряду с серьезным подходом к мифологической тематике, много было и формального. Пожалуй, можно даже утверждать, что в большинстве случаев внутренний контакт с национальной мифологией так и не удалось найти. Несмотря на это, выставка подвела итоги и обобщила одну из заметных тенденций в развитии эстонского искусства, в которой пробуждение национального самосознания в искусстве проецируется на фон постмодерна и неоконсерватизма (с. 2—5)

Март Калм. Я никогда не бывал в Нью-Йорке. Летнюю выставку 1988г. молодых художников стремились провести иначе, чем предыдущие, а также подчеркнуть тот творческий потенциал, который проявился на выставках творческой молодежи в 1986 и 1987гг. Для организации выставки было образован комитет из молодых критиков. Девиз выставки: "Я никогда не бывал в Нью-Йорке" имел для публики, знающей современное искусство, несколько значений, а для художника давал широкое поле деятельности. Выставка экспонировалась все лето, поэтому была решено провести ее в два этапа. Такое разделение себя все-таки не оправдало, вторая часть выставки оказалась значительно слабее первой. Оформление выставки уже само по себе представляло интерес, в его основе была т. н. контрастность. Однако по отношению к самой экспозиции оформление излишне доминировало. Картины были развешены с большими интервалами, что обычно делается лишь когда экспонируются шедевры, поэтому общего впечатления не возникло. В день открытия выставки со своими перформансами выступили Р. Курвите, С.-Т. Аннус и финская группа "Муут". У финнов была с собой также многочасовая видеопрограмма. На выставке постоянно была открыта также ретроспективная экспозиция творчества молодых 1960 годов. (с. 6—9)

Резт Варблане. V триеннале молодых художников в Вильнюсе. Самый характерный для триеннале молодых художников 1988 г. в Вильнюсе был экспрессионизм молодых немецких художников. У молодых художников Эстонии нет за спиной таких сложившихся и богатых традиций, как у немецких художников, в сегодняшнем эстонском неоконструктивизме скорее отмечается мастерское проявление эмоциональности и импрессионизма. В то же время полнокровно продолжает развиваться абстрактная геометрическая живопись. И экспозиция латвийской живописи почти без исключения опиралась на экспрессивный метод изображения, много было сильных, крупноформатных использующих малые сочетания цветов работ. Молодые живописцы Литвы принимают традиционные направления живописи как по форме, так и по содержанию. В экспозиции графики произведения эстонских художников обращали на себя внимание разнообразием и новаторством. В скульптуре на смену буму гротескных бюстов, царившему на прошлом триеннале, пришли более серьезные полуабстрактные композиции. (с. 10—11)

Тийна Кязель. IV триеннале прикладного искусства. На таллинские триеннале прикладного искусства возлагались большие надежды, но последнее из них показало, что триеннале не только не развивается, но его уровень даже понизился. Конфликтная ситуация возникла уже при оформлении триеннале, поскольку на этот раз прикладное искусство должно было быть представлено иначе, чем на обычных экспозициях — примарной была идея пространства и свое видение пространства, заполненного предметами. И критика на этот раз оказалась в

тупике, так как анализ, в котором исходят либо из поисков национального своеобразия, либо из поисков сравнительных черт с международным искусством уже исчерпал себя. Следует ли сосредотачивать внимание на отдельных личностях, оценивать их вне какого-либо контекста? Основными на триеннале всегда были керамика и ковры, на этот же раз интерес представляли также экспозиции ювелирных изделий художников Эстонии и Литвы. В экспозиции Эстонии больше всего выделялись ковры Мари Адамсон и керамика Лео Рохлина. Среди художников-ювелиров наиболее заметными были работы Кадри Мялк. Главный приз Союза художников был присужден Май Ярмут за ее керамические композиции, в действительности же эти работы в популяристической манере должны были бы отмечены еще много лет назад. И все-таки, несмотря на высокий профессиональный уровень участников, под вопросом остается — сохранит ли триеннале (или станет) свой статус события в художественной жизни? (с. 12—15)

По следам авангарда. Беседа Эха Комиссаровой и Андо Кескюла. В декабре 1988 г. в Художественном музее в Кадрирге состоялась выставка под девизом "По следам авангарда", включавшая две части — авангардное искусство 70-х годов и направлений, близких к сегодняшнему трансавангарду. Беседа затрагивает сходства и различия этих направлений в сравнении с международным искусством 80-х годов. Основным доводом А. Кескюла, во-первых, является, что, поскольку в местной культуре программно не сформировалось ни одно направление или стиль, то и последующее направление не в состоянии себя сознательно определить. Таким образом нарушен весь механизм развития, и в связи с этим нельзя говорить и об эстонском трансавангардизме. Во-вторых, хотя в конце 70-х годов говорилось о смерти авангарда, сегодня можно констатировать, что трансавангард не самостоятельное направление, а лишь частью авангарда как механизма культуры. (с. 16—17)

Картины и "костабизмы" Марка Костаби. (с. 18—19)

Лицом к лицу с Уллой Рантанен. Персональная выставка финской художницы Уллы Рантанен снискавшей международное признание, состоялась в Таллине в сентябре-октябре 1988 г. Юри Хайн встретился и побеседовал с художницей. О себе и своем творчестве У. Рантанен среди прочего сказала: "Если смотреть с технической стороны дела, то я меньше занималась графикой, чем живописью. Но моя манера ближе к графической, может быть поэтому я отдаю предпочтение не маслу, а гуаши, не холсту, а бумаге... В моем творчестве отразились многие, иногда довольно противоположные направления международного искусства. Сама же я считаю, что независимо от изменений стиля, основным в произведении остается идея, его предмет. Сейчас считается, что я пишу природу, но фактически я это делаю лишь последние десять лет. Но исходя точка одна, все равно, пишу ли я человека или камень. В обоих случаях можно увидеть единство всего живого." (с. 20—21)

Урмас Муру. Воспоминания о чувствах. В своих размышлениях об архитектурном рисунке У. Муру пишет: "Поиски архитектурного видения — это прежде всего для художника поиски самого себя. Это исследование того, как он понимает самого себя и свои связи с окружающим миром. Чувства и настроение художника связывают его с моментом настоящего и рисунки, будучи их выражением, приобретают исторический характер..." (с. 22—27)

Тьну Таммет. Пьез Арен в эстонской сценографии. Процесс обновления эстонского сценического искусства начался параллельно с изменениями в театральном искусстве в 1920-х годах. Оно прежде всего означало утверждение современных принципов профессиональных художников, а значит и всего изобразительного искусства, в театре. Поворотным моментом стало превращение экспрессионизма, по примеру немецкого театра, в театральную эстетику. В основу оформления легли экономность, схематичность, стремление к символам; в качестве элементов оформления начали использовать подиумы, лестницы, деформированные и контрастные, написанные в экспрессионистской манере цветные плоскости. Апологетом этого направления стал Пьез Арен (1889—1970), что проявилось как в его собственном творчестве, так и в подготовке молодых театральных художников. Наиболее яркое выражение экспрессионистское театральное направление получило в созданном любителями театра в Таллине "Хоммикитеатер". Несмотря на то, что сам П. Арен для этого театра сценическое оформление не делал, но влияние его творческой манеры явственно ощущалось. П. Арен выполнил работ для театра "Эстония", используя две различных манеры, которые обе ломали традиции эстонской сценографии. Для первой из них характерна абстрактная геометрическая стилизация, интенсивные цвета и динамический ритм. Основной доминантой второго была измененная пластическая архитектура сцены (лестницы, колонны). Важным приемом стало освещение. Для П. Арена работа в театре не была основной деятельностью, поэтому он оформил не так уж много спектаклей, но именно его творчество повлияло на общее понимание сценического оформления как самостоятельного элемента постановки. (с. 28—34)

Выставка Катрин и Пеатера Пере в Художественном салоне. (с. 35—39)

Хейе Трейер. Море — женщина — Айли Винт. А. Винт принадлежит к тем немногочисленным живописцам, большая часть творчества которых посвящена морю. Тематика ее работ в течение лет оставалась схожей — море, небо, прибрежная полоса. Подобная максимальная разработка одной определенной художественной линии стала в искусстве 1960-х годов проблемой нескольких художников. В творчестве А. Винт все же нельзя выделить какой-либо средний, типичный период творчества, параллельно развиваются три линии. Вопрос не в изменении манеры, а в ее совершенствовании. Эти три линии связаны с использованием различной техники — абстрактные работы (гуашь, акрил), пейзажи (масло), эротическая графика (цв. травление). Стилистически А. Винт не принадлежит ни к одному из направлений, хотя в ее творчестве можно найти следы влияния как оп, так и поп-искусства, гиперреализма. Наиболее близко ей возникшая на рубеже 1960-х—1970-х гг. первая, романтическая волна веризма. В начале 1980-х гг. А. Винт уже участвует в выставках как график. (с. 40—44)

Эдуард Рюга. Несколько воспоминаний. Э. Рюга поступил в художественное училище "Паллас" в 1928 г. и проработал там до 1939г. В 1944г. он эмигрировал и живет сейчас в США, в Нью-Джерси. Всю свою жизнь посвятил Э. Рюга искусству, он принимал участие во многих выставках как в Америке, так и в Европе. В 1981г. он написал воспоминания, в которые вошли заметки об учебной системе "Палласа", выставках, преподавателях училища и товарищах, с которыми вместе учился. (с. 60—63)

SUMMARY

Ants Juske. National motif in Estonian art. In summer 1988 the Art Gallery in Tallinn held an exhibition called „National Motif in Estonian Art“. The aim was to explain the relationship between traditionalism and regionalism, catchwords in current postmodernistic thinking, and the national subject matter in fine and applied arts. The regionalist approach was first adopted by our architects who in the latter part of the 1970s began to protest against the excesses in modern architecture and re-appraised local architectural heritage. In fine arts the first to respond was painting and the rehabilitation of the so-called „picturesque painting“ began. Soon works on national mythological subjects were displayed, followed by historical subjects. The problems of the said exhibition concerned both content and form. An interesting problem was that of style. In the period of national Romanticism at the turn of the century, which is perhaps the closest parallel that we could draw with the current wave, there was no integrating style although there was a variation between the techniques of liberal academism and Jugendstil, in particular. The contemporary painting scene is stylistically much more diversified; geometric abstractionism, neoexpressionism, realism, grotesque, etc. exist side by side. The key to the exhibition was a large installation by J. Okas. Without doubt, that kind of melange of styles considerably lessened the conceptual unity of the exhibition, at the same time, with such a vaguely definable subject one cannot expect a unity of style. As to content, the exhibition was heterogeneous, alongside serious approaches to the mythological subject matter there were a lot of formalistic ones. One could even say that in most of the cases contact with national mythology was not really established. Despite this the exhibition summarized a perceivable tendency in Estonian art — the projection of national awakening onto the background of post-modernism and neoconservatism. (pp. 2—5)

Mart Kalm. I have never been to New York City. The 1988 summer exhibition of young art was held in a novel manner amplifying the potentials seen in the bud on the young art exhibitions in 1986 and 1987. To organize the exhibition a working committee had been set up from young critics. The motto of the exhibition „I have never been to New York City“ had several connotations for the public well-versed in modern art, at the same time being all-permissive for the artists. The exhibition stayed open all through the summer, and so, it was decided to alternate the exhibits. This change, however, did not justify itself, the second display was much weaker than the first. The design of the exhibition was magnificent, based on the so-called counter-aesthetics, but it began to dominate over the works displayed. The paintings could only be hung with much open space in between them, as it is customary for masterpieces, and they did not start to coexist. On the opening day R. Kurvits, S.-T. Annus and the Finnish group called Muut demonstrated performance art. The Finnish also had a several-hour-long video programme with them. Besides, the exhibition featured two retrospective shows from the works of young artists of the 1960s which had a continuous run. (pp. 6—9)

Reet Varblane. The 5th triennial of young art in Vilnius. The 1988 Vilnius triennial of young art can best be characterized by expressionism of young German artists. Estonian young art has no tradition-rich background to draw on, in today's Estonian neoexpressionism there is a tendency to play a masterful game of emotionality and improvisation. At the same time abstract geometric painting continues its vigorous development. The selection of Latvian painting on show relied, almost without exceptions, on expressive representation, there were a great many large-scale, powerful paintings based on few colour combinations. Lithuanian young painting accepts the developments of traditional painting both in content and in form. In the graphic art section Estonian exhibits struck as diverse and innovative. In sculpture the boom of grotesque heads that was typical of the previous triennial had given way to more serious semi-abstract compositions. (pp. 10—11)

Tiina Käesel. The fourth triennial of decorative art in Tallinn. The Tallinn triennial of decorative art is an expected event, but the last of these triennials was seen as stagnant or even declining. The biggest conflict at the last exhibition started because of the design, decorative art was set in other associations than usual. The idea of space and the vision of space filled with things was taken as primary. Criticism had also reached a dead end as the analysis which looks for national peculiarities in the works or compares them with international art language has obviously exhausted itself. Do we have to focus on personalities without trying to fit them into a context? The basic fields of the triennial have been carpets and ceramics, this year Estonian and Lithuanian jewellery attracted notice. The top artists of the Estonian exhibition were Mari Adamson, carpets, and Leo Rohlin, ceramics. A new star was jeweller Kadri Mälk. The first award of the Artists' Union was given to Mai Järmut for ceramic

compositions, in fact, her works done in pop or surrealist style should have received distinction years ago. Still, the question remains open: notwithstanding the high professional level of the artists, will the triennial be (come) a great event? (pp. 12—15)

In the steps of the Avant-garde. A conversation between Eha Komissarov and Ando Keskküla. In December 1988 the Kadriorg Art Museum arranged an exhibition called „In the Steps of the Avant-garde“ which was composed of two parts: the avant-garde art of the '70s and the current trends close to the transavant-garde. The discussion is about the similarities of, and differences between, these two trends, in comparison with international art in the '80s. A. Keskküla argues that, firstly, in local culture no style or trend has asserted itself on clearly definable programmatic lines, therefore the next cannot manifest itself expressly, either. The mechanism of development has been repressed, so we cannot speak about Estonian transavant-gardism. Secondly, although towards the end of the '70s the avant-garde was declared dead, we can say today that the following transavant-gardism was not an independent phenomenon, but part of the avant-garde as cultural mechanism. (pp. 16—17)

The paintings of Mark Kostabi and his „kostabisms“. (pp. 18—19)

Face to face with Ulla Rantanen. Ulla Rantanen, a Finnish artist of international renown, had her solo show in Tallinn, Sept.-Oct. 1988. The artist was interviewed by Jüri Hain. U. Rantanen discussed, among other things, herself and her work: „If you look at it from a technical point of view, I have done less printing, more painting, But my style of expression is graphic. And perhaps it is because I prefer gouache to oil, to canvas... In my work several, sometimes contrary, international changes of style have been reflected. But my opinion is that, despite external change of style, the basis of a work is an idea, a subject. Currently I am counted among landscape painters but, in fact, I have been active in this field only for the last ten years. The point of departure is the same whether to depict a human being or a stone. In both of these cases the unity of all things living should be kept.“ (pp. 20—21)

Urmas Muru. Memories of emotions. In his reflection on architectural drawings U. Muru writes: „The seeking of architectural visions is, for the architect, the seeking of his own ego, first of all. It is a study of his perception of himself and his relations with the world around him. The artist's emotions and moods keep him in the present moment and the drawings expressing the latter acquire a temporal character...“ (pp. 22—27)

Tõnu Tammets. Peet Aren in Estonian scenography. The innovative process in Estonian scenography started simultaneously with similar processes in the whole of theatre art in the 1920s. First of all, it meant the arrival onto the stage of professional designers and together with them, the principles of modern art. The turning point was the aesthetics of expressionism which reached this country under the influence of the German theatre. Scenographic techniques began to rely on economy, schematism, a striving for symbols; platforms, staircases, deformed or contrasting colour surfaces painted in expressionist manner were used as elements of design. The advocate for the trend was Peet Aren (1889—1970), both because of his own work and the teaching of young theatrical designers. The most serious expressionist approach found its representation in the Hommikuteater, an amateur theatrical company in Tallinn. P. Aren did not contribute himself, but his influence is clearly perceivable. P. Aren made several stage designs for the Estonia Theatre, using two different approaches, both of which had a tradition-breaking effect on Estonian scenography. The first is characterized by abstract geometrical stylization, intensive colour and dynamic rhythm. The second approach is dominated by plastic stage architecture (staircases, columns, etc.). An essential technique was the use of light as a shape-defining component. P. Aren was not a full-time theatrical designer, and did not design many productions, but it was his work that affected the general understanding of scenography as an independent component in the theatrical production. (pp. 28—34)

Katrin and Peeter Pere displayed in the Art Salon. (pp. 35—39)

Heie Treier. Sea — woman — Aili Vint. A. Vint is one of the few painters who has devoted the best part of her work to seascapes. The motifs repeat themselves over the years — the sea, the sky, a stretch of the coastal sea. This kind of maximal development of a particular line in art has become a major problem for several artists who came into art in the 1960s. In A.

Vint's work, however, we cannot single out one creative period typical of her, but there are three parallel lines, existing side by side. The question is not in the modification of treatment, but in its perfection. These three lines are associated with three different techniques — abstract (gouache, acrylic), landscapes (oil), erotic print (coloured etching). Stylistically speaking, A. Vint has not tied herself to any particular line, although her work is full of quotations of op and pop art, hyperrealism. She could be more connected with the first, romantic wave of veristic outburst at the turn of the 1960s/70s. In the first part of the 1980s A. Vint began to exhibit as a graphic artist. (pp. 40—44)

Eduard Rüga. Some fragments from memory's chamber. E. Rüga entered the Pallas Art School in 1928 and studied there with interruptions until 1939. E. Rüga emigrated and resides in New Jersey, USA. Through all his life E. Rüga has been active as artist and has appeared on a great many exhibitions both in America and Europe. The reminiscences which have been published in 1981 speak about the educational system of the Pallas Art School, exhibitions, teachers and fellow students at the Art School. (pp. 60—63)

RÜHM T NÄITUS



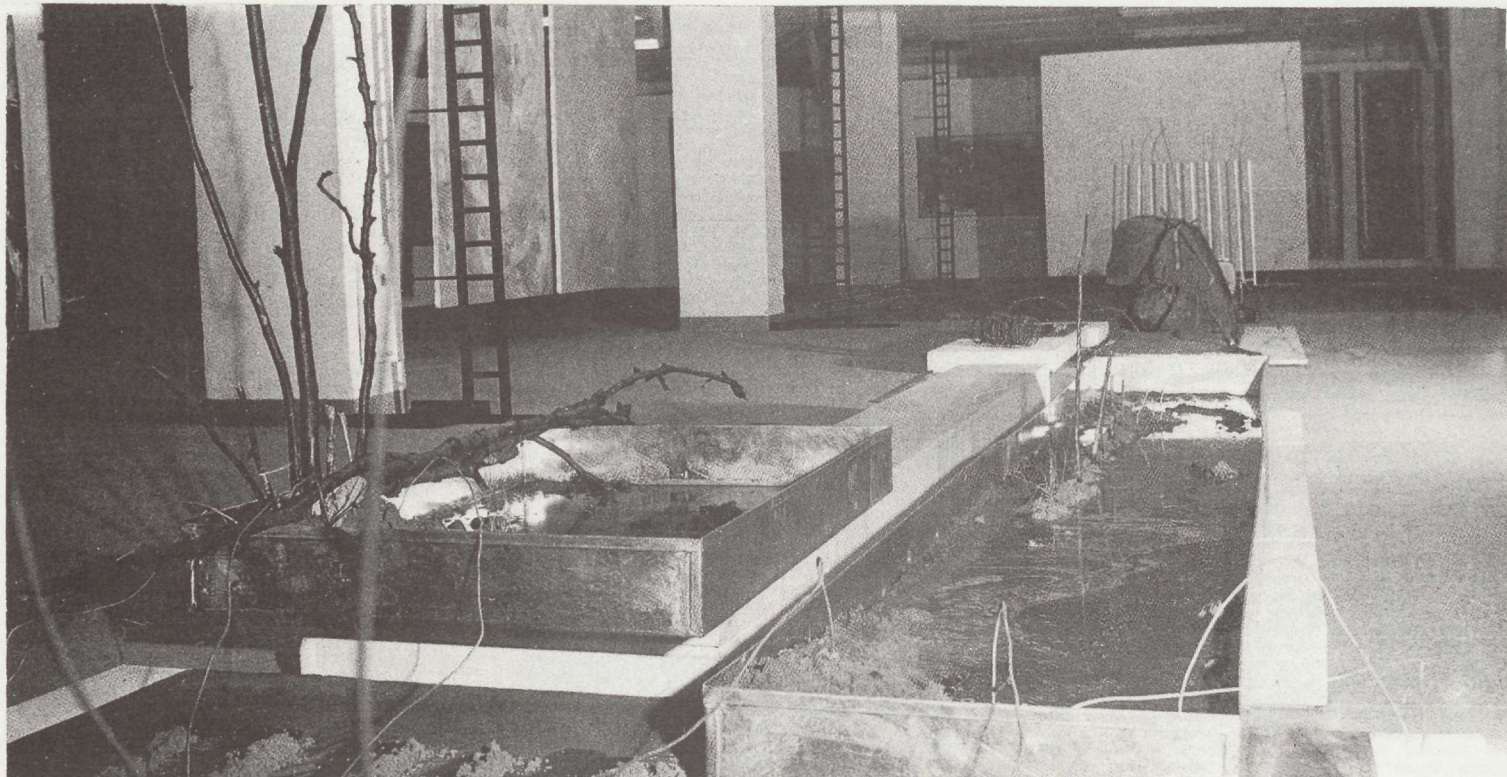
83. Raoul Kurvits, Urmas Muru.
Performance „Myra+“.

1988. aasta oktoobris toimus Laululava ruumides „Rühm T“ sügisnäitus. Osalesid: Raoul Kurvits — maal, ruumiseade, Urmas Muru — maal, graafika,

ruumiseade, Lilian Mosolainen — maal, Andres Allan — tekst, Ove Büttner — maal, Anu Kalm — graafika, Peeter Pere — maal, ruumiseade, Valev Sein — maal,

Tiina Tammetalu — maal. Näituse muusika komponeerisid Ariel Lagle ja ansambel „Röövel Ööbik“. Näituse avaperformance'i „Myra +“ esitasid R. Kurvits ja U. Muru.

84. „Rühm T“ näitus Tallinnas, Laululava ruumides. 1988. Esiplaanil Raoul Kurvitsa installatsioon.



Ühel kaunil päikesepaistelisel suvepäeval olid kaks poissi Kasaritsas, Verijärve kaldal kõrgete mändide varjus kibedas tegevuses. Nad olid nii kiindunud oma töösse, et ei kuulnud mäel looklevalt teelt vankrimüra ega jutukõminat. Ei seganud neid ka karjakellade kõlin teisel kaldal ega kalade ülemeelik mäng roostikus.

Poiste salapärane tegevus järvekaldal seisnes värvipulbrite hõorumises portselanist uhmrts. Mooni- ja linaseemneõli pudelid, paberikotikesed värvimuldadega ning tühjad tuubid lebasid rohul. Küllaldaselt hõurutud värvimass paigutati tuubidesse. Nii valmisid omatehtud värvid poistel, kes olid otsustanud saada kunstnikeks, kuigi õpiti veel gümnaasiumis. Kaasõpilaste ja koduste eest hoiti see suures saladuses, et kavatseti minna õppima kunstikooli.

Need kaks poissi polnud keegi muud kui tulevased Kunstikool „Pallase“ õpilased Ernst Hallop ja Eduard Rüga. Nüüd olid nad teostanud esimese osa südames leegitsevast unistusest. Võisid isegi juba katsetada maalimisega, sest õlivärvide mure oli murtud. Mis või kes oli neis ohutanud huvi maalimise ja kunsti vastu üldse? Väikelinna Võru miljöo vaevalt andis selleks tõuget. Küll aga oli kunstnik Jaan Vahtra mõjuvaks teguriks kahe nooruki huvide kujunemisel. See omapärane isiksus väikelinna elupildis — golfipükstes, piip suus, sileda põhjaga laiaäärne kaabu peas — kujunes neile ideaaliks.

Vahtra algatusel korraldati moodsa kunsti näitusi „Kandles“, mis tekitas vaidlusi ja kord isegi kohtuprotsessi Vahtra ja Paul Mitti vahel. Viimane, Vahtra kaasõpetajana, oli arvustanud kubistide näitust Mittiuse nime all „Võru Teatajas“, väites, et maalidel majade sinised korstnad ajavad välja punast suitsu. Jaan Vahtrale muidugi säärane arvustus, pealegi kohalikus ajalehes, ei meeldinud ja ägedas vaidluses löönud Mitil prillid ninalt. See vahejuhtum lahendatigi hiljem kohtus.

Võrumaa kutsus ja meelitas siniste lina- ja roosakate tatrapõldude, järvekausside ja looklevate teedega ning uduvinesse uppivate kaugustega noori oma kinkudele maalima. Värvide ommisrõõm sigitas aga uusi muresid tulevikukavadesse. Kumbki neist ei teadnud kuigi palju Tartus asuvast kunstikoolist ega sellestki, kuidas sinna õppima pääseda. Artutasime probleemi omavahel ja jõudsime otsusele, et üks meist peab sõitma asja selgitama. Säärasest rõhuvast teadmisesest tuli ometi vabaneda.

Sõidu kohustus langes minule. Jõudnud Tartu, otsisin üles Karlova tänavas asuva maja nr. 2. Sisenesin ärevalt

* Kasutatud „Kilde mälu kambrist“. Koguteosest „Livika jälgedel“, 1984. Autori kirjaviisi muutmata.

koolimajja, leidsin kantselei ja koputasin uksele. Kõrvalruumist tuli vanem naine, keda õpilased kutsusid „proua Pallaseks“ nagu hiljem selgus. Teatanud oma soovi, ta juhatas mind teisele korrusele, kus viibis Konrad Mägi. Ettevalmistusklassi uks oli avali ja üks meie omapärasemaid maastikumaalijaid kunstnikke, tollal „Pallase“ direktor, oli süvenenult ühele põlvele toetudes uurimas Kuno Veeberi maali „Muusika“, kui astusin ruumi. Mägi jäi samasse asendisse, vaadeldes mind uurivalt, kuid sõbralikult. Avaldasin temale oma suure südamesoovi tulla „Pallasesse“ õppima ja palusin informatsiooni tulevase õppetöö suhtes. Ta vastas: „Tulge sügisel kooli alguses kohale ja asuge tööle! Kõige muuga on aega kuni olete õpilaste nimekirjas. Ja ärge unustage, õppetöö algusest teatatakse ajalehes!“

NOORPÕLVEIGATSUSTE TÄITUMINE

Kahjuks ei toonud saabunud sügis mulle võimalust „Pallasesse“ astumiseks, vaid see lükkus veel mõneks aastaks edasi. Hallopit aga aitas õnnelik juhused. Isa oli saanud töökoha Tartusse ja selletõttu pääses ta juba 1925. a. sügisel „Pallasesse“ õppima.

Huvi kunsti ja selle kooli vastu vallutas vahepeal üha enam meeli. Mõtlesin alatasa Tartusse pääsemisest. Esialgu pidin aga leppima üksnes kunstinaitude külastamisega. Tartus „Pallases“ toimunud näitusel meeldis mulle erakordse ainekäsitletuse tõttu Ado Vabbe „Daam boaga“. Too akvarell tekitas lainetusi seltskonnas, kuna kübaraga alasti naine, karusnahaga õlal, sokid kingad jalas, oli tollal erakordne nähe kunstis. Teos pole aga sugugi pornograafiline ega erootiline nagu arvatakse. Vabbe ainult piitsutas seltskonnadaamide hulgas levinud karusnahkade kandmist. Teame ju, et Daumier irvitas poliitiku oma teoses „Senat“, Picasso „Guernicas“, millest õhkub viha Franco vastu. Eks Vabbegi teos kuulu iroonilise loominguga valdkonda. Samas vaimus olen ise maalinud „Iludusvõistlus“, „Karvane rahunõudja“ ja „Haruldane kunstnik“.

Enda suureks rõõmuks võisin lõpuks alustada õpinguid Kunstikool „Pallases“ 1928. a. algul. See haridustempel sai nüüd mu teiseks koduks paljudeks aastateks. Teadsin, et nüüd tuli unistustele anda töökuse visadus. Teadsin sedagi, et kunst on armukade ja nõuab minult lisaks öötunde. Kaaslasteks oli kakskümmend noort, kes samuti olid tulnud hoiatustele vaatamata kustutama kunstijanu. Esimesel koolipäeval, õpetaja ilmumist oodates, meenus Urvaste, endise Peterburi Jaani koguduse pastori Jaan Valga noomitus kevadises eraleeris.

Too moodne, palju lugenud ja elukogenud vaimulik, oli väga vabameelne, vesteldes õpilastega igasugustest elunähetest. Muidugi soovis ta teada saada meie tulevikukavatsusi. Seletanud, et tahan minna „Pallasesse“ ja õppida kunstnikuks ning oodates põnevusega ta heakskiitu, sain hoopis järgmise vastuse: „Noormees, ihaldate viletsuse, vaesuse ja kannatuse elukutset! Kas teate ka, kuidas on kulgenud suurte kunstnike elurada? Nad on surnud vaestena, maha jäetutena ja oma eluajal pole nad hoopiski saavutanud kuulsust, jätke see mõte!“

Siin katkes mõttelõng, sest klassi ilmus muhe õpetaja Jaan Vahtra, mõned esemed kaenla all. Seadis tabureti lauale, millele asetas kaasatoodud esemed. Fooniks riputas neile voltides draperii, pidas lühikese sissejuhatava kõne ja lahkus, jättes meid joonistama. Hiljem ilmus ta klassi tagasi, peatudes iga õpilase juures, parandades ja seletades. Kui joonistus oli mõnel hoopis nurjunud ja parandamine poleks aidanud, laskis ta kogu töö kustutada ja soovitas alata uuesti, seletades puudusi, juhtis tähelepanu suurtele pindadele, rõhutas, et detailid polevat esialgu vajalikud, vaid enne pidavat hoopis suured pinnad ja vormid joonises õigele kohale asetama. Seega õpetas ta meid nägema ja võrdlema, tehes seda alati julgustavalt ja sõbralikult. Eriti soojalt suhtus ta Võrumaalt tulnud õpilasesse, kutsudes neid isegi külla. Nii võttis ta meid, G. Raud, R. Seppa, E. Hallupid ja E. Rüga südamlikult vastu. Ta oli suurepärase, humoorikas vestleja. Jutt kaldus peale kunstiküsimuste arutlust kirjandusele ja vastilmunud raamatuile. Kord jutustas ta meile, kuidas August Gailit olevat temalt kuulnud ilusa venakeste ahviostmise loo ära soperdanud.

ESIMENE AASTA „PALLASES“

Nendest, kes 1928. a. alustasid „Pallases“ õpinguterada, oli meist vanim ja kõige visam Ellinor Blumenfeld-Aiki. Sipelgausinusega töötas ta isegi vahe-tundidel ja pärastlõunal, püüdes jäädvustada esemeid nii nagu ta neid nägi. Liidia Nirk vastandina suhtus töösse maalilisest lähtekohast. Richard Uutmaale ei teinud J. Vahtra nõuded mingit raskust ja kevadel viidi ta üldklassi. Hans Mets vajas ainult kevadsemestrit ettevalmistusklassi nõuete ületamiseks. Allakirjutanul kulus ettenähtud aasta Melniku klassi üleminekuks. Joonistusoskusega armastas liigselt edvistada August Peerna, kelle illustratsioone oli juba ilmunud „Lastelehes“. Tema kirjutas tavaliselt nime alla juba puhtale lehele enne tööle asumist. Keegi oli aga kord selle kustutanud. Nüüd hakkas Peerna teiste õpilastega lausa kurjustama. Hel-

mut Valtmani kannatus katkes ja ta ütles: „Ära lärma, ise kustutasid oma nime ja nüüd süüdistad teisi! Ole meheks ja kirjuta alla oma nimi hoopis kaks korda, aga jätka meid rahule!“

Samal ajal õppisid ettevalmistusklassis veel Nikolai Jasnetski, Alviine Kuuskler, Dagmar Kenkmann, Elsa Kauping ja teised. Nood õpilased moodustasid ühise pere kuni koolist lahkumiseni.

Üksikud, kes ei tahtnud „Pallase“ ühiskonda sulada ja riivasid kooli vaimset ühtlust, teenisid ära vanemate õpilaste poolt algatatud karistuse. Kui Tiina Nurk kirjeldab teoses „KK Pallas“ Lembit Nõmmeotsa lendlehtede levitamist ja karistusena koolist kõrvaldamist, siis pean mina kirjutama ka sellest, kuidas Nigul Espe üle mõisteti omakohut. Olin juhuslikult selle sündmuse pealtvaatajaks. Viibisime Richard Uutmaaga õhtupoolikul krokiitunni vaheajal suitsetamistoas, kuhu sisenesid Kaarel Liimand, Andrus Johani, Gustav Raud ja Rudolf Sepp. Johani hoidis käes suurt kotti, mille andis Rauale. Espe sisenemisel keegi kustutas tule. Tekkis rüselus ja algas Espe karjumine, mis ei lakanud isegi ruumi uuesti valgenemisel. Nägin, et Espe kotis olles kohendas alla kukkunud pükse. Ukse taga, mida hoidis kinni Sepp, kisedasid ja tagusid sellele rusikatega tüdrukud. Espe, vabastanud end kotist, tormas mööda koridori välja, et kutsuda politseid. Endastmõistetavalt ei lastud tal seda teha.

Varsti ilmus õpetaja Melnik, kelle keegi oli rutuga kohale kutsunud. Viimane, saanud sündmusest ülevaate, käsutas kõik õpilased üldklassi ega lubanud kellelgi koolist lahkuda, hakates kohe lahendama piinlikku olukorda. Valitses äärmine vaikus ja pinevus. Esimesena anti sõna Espele. Ta seletas, Kummits öelnud, et Liimand ja Johani tahtvat temaga kõnelda ja olevatki läinud paha aimamata nende juurde suitsetamistuppa. Samal momendil kustutatud tuli, talle tõmmatud kott pähe ning Liimand Johaniga tulnud käsitsi ka Hale, hakates ta pükse maha rebima. Espe nõudis nende koolist väljaheitmist.

Melnik, kuulnud Espe süüdistuse, hakkas nüüd küsitlema Liimandit. Too seletas, et sellise teo põhjutanud Espe ise oma vääriru käitumise ja laimujuttude levitamise kaasoõpilaste kohta, mis kahjustavat kooli sõbralikku õhkkonda. Veel seletas ta, et Espe olevat käinud isegi kantseleis kaebamas ja kevadisel näitusel arvustanud väga pahatahtlikult kaasoõpilaste töid, nimetades kaaslasti andevaeseiks, kelledel polevat mõtet „Pallases“ õppida. Teised kaassüüdlased omakorda seletasid, et nemad taunivat kaebamist ja seepärast nad otsustanud Espet pisut ise õpetada ja nõudsid omakorda Espe kõrvaldamist, kuna tema käitumine häirivat rahulikku töötamist.

Melnik, kuulnud asjaosaliste seisukohad, sõnas, et tekkinud pinev olukord tulevat lahendada kohe ja mitte lasta seda direktor Vabbe ega õppenõukogu kõrvu. Espe arvestagu, et kõik õpilased polevat nii andekad kui tema, ent sellepärast olevat lubamatu halvustada nende töid. „Pallase“ nime ei tohtivat keegi kahjustada nagu Espe kavatses seda teha. Noomides Espe karistajaid taunis Melnik füüsilist omavoli tarvitamist. Kuna juhtum oleks võinud lõppeda kehalise vigastusega, siis säärast tegu ei võivat koolis sallida. Aga kuna see on esimene sarnane juhtum, siis kõrvaldatavat Liimand, Johani ja Raud nädalaks koolitööst. Espe sai hoiatuse loobuda halvustavast käitumisest. Mõlemad pooled olid otsusega rahul ja seega oli vahejuhtum lahendatud.

„Pallase“ ajaloos oli see esimene õpilaste omakohus ja jäi minu teada ka viimaseks. Küll meenub veel üks omapärane lugu. Kaasoõpilase Frey pikkadest vurrudest oli ühel päeval teine pool kadunud. Ta liikus aga „Pallase“ ja Tartu tänavatelt kangekaelselt mitu nädalat ühe vurruga. Kuulu järgi olevat sellise „vägiteo“ korda saatnud omad poisid — Nikolai Melnik (hiljem Mellik) ja Villem Ormisson —.

Melnik, kohusetruu õpetajana viibis sage-li klassis jälgides ja juhtides õpilaste tööd. Üldklassi õppejõuna, kus tegeldi akti joonistamisega, nõudis ta esmalt, et liigutusi olgu õieti tabatud ja akt seisku kindlalt. Selleks soovitas ta nõõri otsa kinnitada mingi raskuse, mille abil võrrelda joonistusel modelli liigutust. Nii taibati kergesti töös esinevaid vigu. Kui joonistus oli enam-vähem õieti, alles siis soovitas hakata lahendamata vormiprobleeme ja välja töötama detaile. Selline meetod arendas käe ja silma koostööd. Tööde hindamine ja vigade arutlus toimus nädalase töötamise järele viimasel tunnil, arvestades neid ühiselt ja valides välja paremaid. Üleviimine maaliklassi semestri lõpul toimus selle alusel.

Melniku lahkumise KK „Pallases“ põhjustasid mitmed asjaolud. Koolitöö lõpul 1935. a. kevadel olles üldklassis õpilaste koosviibimisel, ilmus sinna Melnik kutsudes oma õpilasi oma ateljeesse, mis asus õuepoolses majas ja kuhu kolis pärast Melniku lahkumist Triigi ateljee. Oli huvitav, et tema ei kutsunud kõiki oma ateljeesse. Välja jäid Liimand, Johani ja teisigi. Ateljeesse siirdumisel ootas Melnik meid lävel. Laual olid võileivad ja klaasid. Vesteldes talvisest koolitööst ja näitusest. Melnik pöördus meie poole klaasi tōstes ja sõnas: „Teie lähete nüüd suvevaheajale — minagi lähen teiega. Vahe on ainult selles, et teie pöördu teie sügisel tagasi, mina aga mitte!“ Selgus, et Melnik siirdus uueks õppe-

aastaks Tallinna. KK „Pallasest“ lahku mine oli talle äärmiselt vastumeelt. Ta mainis, et töötamine KK „Pallases“ ei tulevat enam kõne allagi, kuna juba pikemat aega mõned nooremad ihaldavad tema kohta endale. Samuti soovivat kool ruumikitsikuse pärast tema ateljeed. Seepärast olevat tema otsustanud lahkuda Tartust ja tänane koosviibimine olevat hüvastijätt. Küsimusele, kes soovivat tema kohta, vastas Melnik lakooniliselt, küll näete, kes asub sügisel õpetama üldklassi. Üldklassi ühisesse perre 1929. a. kevadsemestril kuulusid tüdrukud Aiki, Nirk, Käärrik, Reisenbuk, Kuuskler, Kauping, Parson, Pääbo ja juuditar Stella. Meesõpilasist Rosin, Karu, Jasnet-ski, Täpsi, Rüga jt.

Maaliklassi juhatajaks oli maastikumaali ja Villem Ormisson, võrratu koloriidi-meister, kes armastas viia õpilasi Emajõe äärde maalima. Klassis olime maalinud natüürmorte ja lilli. Jõe ääres avanes silmale paljudgi uut. Vees särasid majasente peegeldused, katustena värvilaigud. Üle nende sinine taevakumm valgete rändavate pilvedega. Kõik seda veepinnal peegelduvat püüdsime võimete kohaselt manada lõuendile. Õpetaja Ormisson juhtis tähelepanu vahekordadele, nii looduses asuvatele kui vees peegelduvatele majadele. Säärased välistunnid õpetasid meid nägema loodust õieti ja arendasid värvimeelt. Nii tulime Emajõe motiividega tagasi kooli ja õnnestunud maalid riputasime kodus seinale.

NIKOLAI TRIIGI ATELJEES

Kevadel 1930 täitsin maaliklassi nõuded ja siirdusin Triigi ateljeesse koos Hans Metsa, Valli Pääbo ja Alviine Kuuskleriga. Triigist õpetajana on kirjutatud mõndagi. Agnes Lamp-Mikko teda iseloomustav, idealiseeriv vestlus kunstiteadlase Evi Pihlakuga erineb Nikolai Triigi õpilase, kunstnik Erich Pehapi omast. Viimane on vaba superlatiividest ja olukordi tõetruult valgustav. Ateljeevanemana olin seotud otseselt Triigiga kui õpetajaga, kuid tahes-tahtmatult õppisin teda tundma ka inimesena. Nikolai Triigi elu traagika seisis rohkes alkoholi tarvitamises, mis ei hävitanud mitte ainult tema tervist, vaid muutis ta hoolimatuks oma kohustuste vastu õppetöös.

Esmaspäeva hommikuti, enne tundide algust, tuli valida modell, mida toime-tas õpetaja koos ateljeevanemaga. Vahel juhtus, et Triik ei ilmunud üldse kooli või tuli hilja, kui modell oli juba valitud. Kui temale minu valik ei meeldinud, sähvas ta pahaselt, miks ma pole valinud Bajadeeri, „Pallase“ alalist modelli. Meenutanud talle, et modelli valimine on tema ülesanne heitis ta mulle naeratava pilgu ja sõnas, et ajame sellega nädala läbi.

Laupäeval olin tavaliselt mures ja ärevil, kuidas saada modelli tasulehele Triigi allkirja, sest tema allkirjata tasu maksmine asjaajaja Kaalepi poolt ei tulnud kõne allagi. Kõik läks ladusalt, kui Triik oli koolis või „Pallase“ Kunstiühingu ruumes napsitamas. Vahel tuli teda otsida linna kõrtsidest. Esimene retk oli siis Riiamäele. Istus ta üksinda, polnud allkirja saamine sugugi lihtne.

Tarvitades kavalust, toetusin toolile ja juhtisin vestluse ateljeetööl. Tema suvatses ikka rõhutada, et kunstnikuks ei saavat õppida, vaid selleks pidavat sündima. Ateljees olevat palju õpilasi, mõned neist suutvat kooligi lõpetada, aga kunagi kunstnikuks saamata. „Mõnikord olen ateljees üsna karm“, ütles ta. Karm ta siis oligi ning müristas: „Kas teil siin õhku vähe, ma avan



85. Eduard Rüga. Heinalised. Värv. puugravüür. 1938.

akna? Miks maalite nii hallilt, elutult. Sääred aktil nagu vihmavee torud!“ Triik andis aegajalt tähtajalisi kompositsiooniülesandeid. Neid töid vaatles ta huvi ja süvenemisega. Kui mõned figuurid ei meeldinud, ta pahandas. Kord „õnnistas“ mindki kompositsiooni „Tantsijad“ pärast. „Ega Te surnuid maali! Need ju ei tantsi! Kus on hoog, kus on rütm?“ Võttis pintsli, segas tumedat värvi ja maalisk ühe tantsija salli väga pikaks, peaaegu üle lõuendi, öeldes, et hoog tulevat sisse anda. Ütlesin talle, et see pole sall, vaid riidekangas, sest nii pikka salli pole olemaski. Mulle pilku heites pahvatas siis äkki naerma. Naersime mõlemad ja nii tookordne õpetamine lõppes ning ta jalutas heatujuliselt minema.

Triigi ateljees õppisid 1930-ndatel aasta-

tel H. Hacker, R. Uutmaa, L. Tubi, M. Lekstein, L. Indreko, H. Mets, J. Miljan, V. Mölder, K. Okserman, A. Audova, A. Lamp, V. Tank, K. Viilup, L. Nirk ja E. Aiki. Kuna Triik käis harva ateljees õppetööd kontrollimas, siis õpilaste arenemine kulges nende endi võimete kohaselt. Igaüks maalis omal viisil ja see aitas kujundada isiku-pära.

Maaliti enamasti spahtliga. Sellist maalimist soodustas hea lõuendi puudus. Maalimiseks kasutati krobedapinnalisi suhkrukotte ja paremate tulemuste saavutamiseks kaeti lõuend hästi paksu värviga, milleks spahtel sobis oivaliselt. Tavaliselt oli õpilasel kasutada kolm-neli lõuendit semestri vältel. Kui värvikord oli muutunud liialt paksuks, kraabiti see maha ja maaliti jälle järgmisel nädalal samale lõuendile. Kevadsemestril tulid mõned tööd säilitada näituse jaoks. A. Audova maalis paarile lõuendile ja seetõttu olid ta tööd nagu reljeefid.

UUSI KAASÕPILASI

Kui tulid 1935. a. pärast pikemaajalist eemalolekut õppetööst „Pallasesse“ tagasi, oli Triigi ateljees õpilaste koosseis muutunud ja spahtliga maalimine lõppenud. Sel ajal olid tema ateljees silmapaistvamateks maalijateks E. Haamer, R. Uutmaa, R. Sagrits ja Mikko. Haameri hoogne realistlik maalimistehnika käsitles randa ja rannarahvast omapäraselt. Inimene oli talle keskseks probleemiks, ürgne loodus taustaks. Ateljeetöodes andis ta üllatavalt süngevõitu koloriidis maalitud akte ja natüürmorte. Teise randlase, R. Uutmaa, maalimislaad oli lüüriliselt romantiline. Rahulik, harmooniline värvimeel, otsingukireta realistlik suund oli ta tööde väärtuseks. Rutjalt pärit randlane, R. Sagrits, seevastu oli osav aktimaalija ja hea joonistaja. Ta värvigamma hele ja rahutu. Neile kolmele lisandusid L. Mikko lihtsustatud joonistusega, kuid sumbutatud koloriidiga hoogsalt maalitud teosed. Kui kasutada hinnanguks Triigi enda ütlust, siis olid need neli sündinud kunstniku võimete ga maalijad. Need, kes püüdsid selleks õppida, olid lõpuks koolist jäänud eemale või lõputunnistusega siirdunud ühiskonda teisele alale, nagu H. Hacker, V. Mölder, V. Kuusik, M. Lekstein. Hans Mets oli neist ainus erand, andekas maalija ja suurepärase koloriiditunnetusega.

Hommikusest ateljeetööst võtsid osa joonistusõpetaja kutse taotlejad M. Kõva, R. Roo, J. Miljan ja graafikud A. Veeber, E. Pehap ja E. Rüga. Ateljee pere oli rikkastunud uute õpilastega. Triigi juurde olid asunud õppima S. Leit-u, P. Aavik, L. Siimu, Arens, A. Kivi,

Rammul, A. Kaimur ja V. Karrus. Hommikupoolsele tööle lisandus pärast-lõunane akti joonistamine, krokii ja õhtused loengud.

Graafikaateljee ja õpetaja Hando Mugasto graafikaateljee tööst oli võimaldatud osalemine kõigil, kes tundsid huvi selle kunstiharu vastu. Seal käisid vahetevahel töötamas kooli lõpetanudki. Alalise pere aga moodustasid need, kes huvitusid must-valgest kunstist. Palju sääraseid polnud, mida tõendab see, et KK „Pallase“ ajal lõpetasid graafika alal kooli ainult kümme õpilast. Graafika õpetajaks oli valitud Hando Mugasto, kellega istusime perspektiivtunnis kõrvuti, valmistudes eksamiks. Meie vahel tekkinud sõprus kestis tema varajase surmani.

Olles naasnud „Pallasesse“ õppetööd jätkama, kutsus Mugasto mind osa võtma graafikaateljee tööst, lubades kohe anda peitleid ja muud vajalikku. Järgnesin ta kutsele ja kiindusin graafikasse imeo- ruttu.

Sel ajal mõisteti graafikat must-valge kunstina ja ainult üksikjuhtudel kasutati värvi töö foonina, peamiselt pruuni tooni. Graafikaateljeesse tööle asunult tekkis mõte teostada puugravüüri värviliselt, mis pakub huvitavaid ja suurepäraseid võimalusi. Selleks tuli kasutada lisa plaate, et saavutada maalile lähenevaid tulemusi. Käsitsi tömmiste tegemine võimaldas üksteisest eraldatud pinnad katta väikese rulli abil soovitud toonidega, mis andis võrratu värvikülluse kasutamise. Selline töötamisviis oli uudne, kuna igas tömmises võis katsetada uusi värvikombinatsioone. Värvilisest puugravüürist oli Mugasto ülemalt huvitatud ja jälgis hoolega minu katsetusi. Kahekesi käisime Tallinna tänaval asuvas värvivabrikus puuduvaid värvitoone ostmas. Ta muretses ka erilisi paberisorte. Kui polnud loenguid, töötasid mõned õpilased ateljees hilisõhtuni. Innuga töötati isegi nädalalõppudel. Sageli võis seal kohata ka Mugastot, kes tegi seekord proovitömmiseid Marie Underi uuele luuletuskogule „Ja liha sai sõnaks“. Ise tegin proove äsja valminud gravüürist. Kuna mu tööd talle meeldisid, võttis ta paar lehte endaga kaasa graafikakogujatele näitamiseks. Mõned päevad hiljem üllatas mind tödemüügist saadud tasuga.

Kevadel 1937 külastas Mugasto A. Laigot Võrus ja vestlesime tuleviku- kavadeid minu kodus. Ta teatas õhina- ga, et tal olevat õnnestunud leida puuseppa, kes lubanud valmistada suu- remal hulgal õunapuust plaate. Suvel kavatses ta minna Euroopareisile. Lahku- misel sõnas: „Nägemiseni sügisel!“

Juuni algul siirdusin koolivenna Elmar Leppikuga Pärnumaale Tori valda metsa hindama. Ühel õhtul, tulnud töölt, leidsin Päevalehest ootamatult masenda- va sõnumi Hando Mugasto jäädavast

lahkumisest. Olin jahmunud. Raske oli mõista, et kunagi ei teostu meie sügisene kohtumine Tartus. KK „Pallas“ kaotas hea õpetaja ja eesti kunst noore andeka graafiku, mina suure- pärase õpetaja, kes oli osanud sisen- dada tööarmastust, huvi ja distsipliini graafiku vastu. Sügisel tööd alustanud alles mõistsin selle kaotuse suurust.

ARKADIO LAIGO

Mugastot asendas õpetajana Arkadio Laigo, kelle huvialaks oli puugravüür. Nood kaks õpetajat erinesid teinetei- sest täiesti. Mugasto intiimne ja tunde- line looming on mõjustet vene graa- fikust. Laigo oma, rangem, mõistus- likum, seevastu prantsuse kunstist. Õppetööski ilmnasid erinevused peatselt. Mugasto püüdis arendada õpilase oma- pära. Laigo hakkas minult nõudma, et ateljees tulevat puugravüüri teostada mustvalgena ja loobuda värviplaatide kasutamisest. Muidugi viis tema nõue mind ummikusse. See tähendanuks ju loobumist neist tulemustest, mille varal olin juba esinenud KKSKV —

Laigolt polnud loota, et ta suvatseks olla õpetajaks-nõuandjaks värviliste puu- gravüüride alal. Tõmbusin tema tundidest oma meister- ateljee üksindusse. Algas visa ja rauge- mata heitlus enda töökspidamise eest. Sel ajal valmisid „Altja neem“, „Vana Irboska“, „Natüürmort kaktusega“ ja rida teisi. Nende hulgas „Vaikelu“, saadetud KKSKV kevadnäitusele, millise H. Kompus tõstis arvustuses aastatoo- dangu paremate tööde hulka.

Rabava üllatuse valmistas Laigo 1939. a. kevadel. Istusime Endel Kübar- sepaga KKK-os, kui kohvikusse ilmu- nud KK „Pallase“ direktor Anton Starkopf, astunud meie juurde, sõnas: „Rüga, Laigo ei esitanud sind kooli lõpetamiseks! Määrasin uue erakorralise koosoleku ja näeb, kes võidab, kas noor õpetaja või vana õpilane!“ Olin veendu- nud et Laigo andis eluõiguse must- valgele, mitte aga värvilisele puugra- vüürile, sest ta küsis mult: „Mis jääb Teie tööst järele, kui säält värvid kõrvaldada? Paari aasta pärast ei tunne keegi huvi säärase graafika vastu!“

Kunstiõpilasel tuli kulutada oluline osa KK „Pallase“ kooliajast praktiliste oskute omandamiseks. Teoreetiliste ainete loengud kunstiajaloo ja perspektiivis toimusid õhtul pärast krokiitundi koolis, kuid anatoomia omad peeti Vanas Anatoomikumis Toomemäel. Üheskoos mindi pärast krokiitundi Anatoomikumi ümarasse amfiteatritaalisse saali dr. Pärtelpoja loenguile, kuna säält oli kasutada selgituseks preparaadid ja pilditabelid. Loenguid jälgiti huviga, püüdes ettekannet üleskirjutada, sest ke-

vadel tuli ju hakata mõtlema eksami sooritamisele.

Leo Sapotski andis perspektiivtunnis vastavaid harjutusi ja koduseks tööks tehnilisi tuššijoonestusi. Need, kes soo- visid KK „Pallast“ lõpetada vabakunst- nikuna, sellest nõudest ei hoolinud ning esitasid ikka pliiaitsiga tehtud töid, mis lektorile aga ei meeldinud ja ta „karistas“ kõiki sellega, et eksamitöö tuli esitada tema nõuete kohaselt.

Voldemar Vaga kunstiajaloo loengud toimusid üldklassis. Ta andis igast ajajärgust, igast ismist ja maalijast põhjaliku, selge ülevaate.

Psühholoogia loenguid pidas prof. Kons- tantin Rammul 1928. a. KK „Pallase“ õpilastele Laial tänaval asuvas ülikooli psühholoogia kabinetis. Ta loengud olid head, sest ta oskas ainet käsitleda huvitavate katsete varal väga haaravalt. Kevadel, enne loengute lõppu, koondusid eksami taotlejad gruppidesse omatud teadmiste ühiseks aruteluks. Eksamid tuli- lid sooritada komisjoni ees. Ette kut- suti ühe-, kahe-, kolmekaupana. Nii kutsuti anatoomia eksamile korraga Hilja Kampmaa, Endel Kübarsepp ja Eduard Rüga. Kõik näis õnnestuvat, siis aga esitas dr. Pärtelpoeg paha- aimamata Kampmaale vallatu küsimuse: „Jutustage, mitmekujulised on naiste rinnad ja milles seisab nende erinevus!“ Küsitav värvus näost roosaks ega suut- nud midagi vastata. Muidugi ruttasime preilile appi ja päästisime piinlikuks muutunud olukorra. Ipsbergile aga õnn ei naeratanud, sest ta läks eksamile liiga puudulike teadmistega. Talle ula- tati sääreluu ja paluti seletada, millise lihased sellele kinnituvad ja milline on nende ülesanne. Kohmetunult uuri- nud Ipsberg sääreluu ja öelnud: „See on üks kont. Sellel kondil on kaks otsa. Üks ots on kinnitatud reieluu külge. Need lihased, mis selle kondi küljes, on kõndimise musklid.“

„Täna, sellest jätkub!“ lõpetanud dr. Pärtelpoeg eksamineerimise.

Tavaliselt andis L. Sapotski eksamitööks mõne hoonetegrupi, mida tuli perspek- tiivi seisukohalt lähtudes lahendada tehnilise joonestusena. Vabakunstniku kutse taotlejad ei soovinud aega raisata tehnilisele tööle, vaid tellisid nõutud joonestuse R. Kriisalt viie krooni eest nagu allakirjutanugi. Sapotski aga taipas seda ja hakkas neid põhjalikumalt küsitama. Mind ei suutnud ta siiski roopast välja lüüa, sest selgitasin, kuidas olin ülesande lahendanud ja vastasin esitatud küsimustele, kuna mulle olid probleemid selged, kuigi töö polnud enda tehtud.

Vabbele sarnane küsitlemine ei meeldi- nud ja ta nõudis järsult Sapotskilt: „Mis on sarnase pinnimise mõte? Näete ju, et õpilane teab ja on vastanud õieti kõigile Teie küsimustele!“ Vabbe märkus mõjus nagu värske tuulepuhang

pinevas olukorras. Küsitlemine lõpetati. Juba varem oli teada, et Sapotzki püüab eriti neid ummikusse viia, kes tema loengute ajal polnud teinud tuššiga tehnilisi joonestusi.

Voldemar Vaga esitas küsimusi nagu välgusähvatusi. Rännak läbi kunstiajaloo algas Giottoga, siis kreeka skulptorid Myron, Skopas, Praxiteles, renessansi meistrid, gooti kirikud, Madalmaade kunst, hispaania ja saksa meistrid Rubens, Dürer, Grünewald. Lasti võrrelda kunstivoole ja mainida iga voolu silmapaistvamaid esindajaid ja nende töid. Tuli iseloomustada Bourdelle'i teoseid ja Signaci erinevust impressionistidest. Vaga küsimused olid esitatud lihtsalt ja asjalikult.

Eksamipäev oli ikka hall argipäev, rahutu ja ärevust tekitav. Neile, kellele öeldi tulemusi teatades, et palutakse tulla järgmine kord, muutus see argipäev veelgi hallimaks ja rusuvamaks. Aga neile, kes ületasid tõkke, tundsid rõõmu ühest ilusast päevast, mida siis pühitseti kohvikus või õllebaaris.

„PALLASE NÄITUSED“

KK „Pallase“ õpilaste püüdlusi ja arengut kajastasid kooli poolt korraldatud näitused. Kevadsemestri lõpul toimus üldine näitus kogu kooli perele, mis tekitas erakordset elevust. Paar nädalat enne avamist käis hommikust õhtuni kibe ettevalmistustöö. Lauavabrikust toodi liiste. Valmistati neist raame ja võõbati maaliga sobivasse kooskõlla. Need näitused võimaldasid ülevaate tehtud tööst ja arengust, mille põhjal õpilasi edutati.

KK „Pallases“ oli 1928—29. a. maalrimeister Ketteli juhtimisel keldri korrusel töökoda, kus õpetati mitut liiki raamide valmistamist ja kus Uutmaa ja Hallop fresko maalitehnikat katsetasid värsketele krohvile.

Küpsustunnistuse väärimist tuli tõestada lõpetajate näitusest. Iga lõpetaja esitas kogumiku meisterateljees tehtud töid ja ateljee juhataja poolt määratud lõputöö. Püüti esineda parimate töödega ja mitmed lõpetajate teosed kuuluvad eesti kunsti paremikku, mis tõendab, et mõnedki lõpetasid „Pallase“ küpsete kunstnikkudena.

KK „Pallases“ õppivate noorkunstnike püüdluseks oli pääseda esinema KKSKV poolt korraldatud kunstinäitustele, et võita laialdasemat kõlapinda ja tunnustust oma loomingule. Andekate noorte tööd pääsesid läbi range žürii ja neid osteti. Noored esinejad lahendasid oma töödes uusi värv- ja vormiprobleeme rikastades eesti kunsti üldilmet, mida kriitikud üksmeelselt mainisid. Nii jagati tõesti tunnustust E. Kõksi, E. Kitse ja L. Mikko teostele, ristides neid aunimega „Tartu kolmik“. Samal aastal

pääsesid õpilased E. Mätik ja E. Rüga esinema eesti kunsti ülevaatenäitustele Itaalias, Ungaris ja Poolas. Belgias Antverpeni Kuninglikus muuseumis väiksearvulisel tööde näitusel esines E. Rüga ainsa KK „Pallase“ õpilasena.

Varemgi olid õpilased pääsenud esitama eesti kunsti välismail. Nii esinesid Soomes J. Hirv, A. Johani ja K. Liimand 1929. a. ja H. Mugasto 1930. a. Kölnis ja Kopenhagensis.

Pallases moodustati toimikond Tartu kunstnike tööde saatmiseks välisnäitustele. Selle toimikonna ülesandeks oli kunstiteoste nimekirjade koostamine, pakkimine ja Tallinna KKSKV edasi saatmine. Ära andnud K. Liimandile oma tööde nimekirja, tuli peatselt minu juurde Richard Sagrits ja sõnas:

„Kuule, Rüga, Sina eksid rängalt ühe nulliga!“

Enne kui suutsin taibata, milles eksisin, jätkas ta:

„Meie nimekad graafikud Aino Bach ja Arkadio Laigo panevad oma üksiktõm-



86. Eduard Rüga. Vana-Irboska. Värv. puugraaf. 1938.

mete hinnaks 30—40 krooni, sina aga torkad 100 krooni!“

„See on minu tööde hind ja ma ei muuda siin midagi!“

Nii lõppes meie jutt. Varsti tulid teated välismaalt, et 100-kroonised tööd jäid Rooma ja Antverpeni muuseumidesse, 30—40 kroonised tulid aga tagasi kodumaale.

MEESÕPPURITE KOONDIS

Endel Kõks, astunud 1934. a. KK „Pallase“ õpilasperre, algatas mõtte omavaheliseks koostööks. Tema energilise juhtimisel asutati „Meesõppurite Koondis“. Varemgi olid toimunud mõned koosolekud nende õpilaste poolt, kes juba „Pallasesse“ astudes olid lasknud trükkida kunstnike nimekaardid ja kinnitanud oma korterite ustele. Nad soovisid ka ellu kutsuda korporatsiooni

värvilindi ja mütsiga. Kuid tõsisemad KK „Pallase“ õpilased, kellele väline edvistamine ei meeldinud, hääletasid selle vastu.

Nüüd oli aga MOK — Meesõppurite Koondis, kelle juhul Endel Kõksil oli väga huvitavaid ideid. Nii toimus omapäraselt dekoreeritud Sinimandria restoranis suurepäraseid maskeraade rikkaliku kunstiteoste loteriiga. Maskeraadist saadud tulud võimaldasid korraldada ekskursioone Helsingisse 1938. aastal tutvumaks soome kunstiga ja järgmisel aastal Riiga, et näha lõuna-naabrite kultuuri. MOK'i eesmärgiks oli ka noorkunstnike tööde tutvustamine kodumaa väikelinnades, mis leidsid sooja vastukaja nii publikult kui ajakirjanduselt. Müüke oli üsna palju ja see leevendas algaja kunstniku rahamuresid.

KARL PÄRSIMÄGI

Pikki aastaid trügiti raugematult eesmärgile, et rikastada „Pallase“ koolikonna mosaiiki eesti kunstis oma loomingulise panusega. Üks tüsedamaid ja visamaid töömehi oli Karl Pärsimägi. Tema maalijapale on erandlik ja tugevalt erinev teistest pallaslastest. Julge koloriidi käsitlemine andis ta töödele ainulaadse võlu ja värskuse. Inimesena oli ta vaikne, südamlik, kuid oma teekspidamistes kompromissideta. Näiteks oli ta kord kinkinud Silvia Leitule oma maali. Hiljem Leitut külastades leidnud ta selle lebavat põrandal, raam aga ümbritsenud seinarippuvat Leitu akvarelli. Sõnalausemata haaranud ta oma maali ja lahkunud. Lõpetajate näitusel hindas Pärsimägi oma teoste koguväärtuse üle kahe miljoni krooni, väites, et ega keegi neid nagunii ei osta, nähku vähemalt, mis on nende hind. Kord graafikatunnis, kui naisõpilaste jutuvada hakkas juba segama rahulikku tööd, sumbutas ta selle teravmeelselt veekraani avamisega, mille sulin vaigistas daamid kohe.

Karl Pärsimägi siirdus Pariisi end täiendama. Kevadel 1939 saatsin talle sinna raha MOK'i laekurina, sest Koondis oli ostnud ta maali kingiks prof. Anton Starkopfile 50. sünnipäevaks. Vastuseks sain Pärsimäelt tänukirja teatega, et ta kavatseb jääda Pariisi pikemaks ajaks. Mainis veel, et käib Louvre'is Delacroix töid kopeerimas. Süütult langes ta 40-aastasena sõjakoledest ohvriks.

TEISED KAASAEGSED KUNSTNIKUD

Karin Lutsust kujunes parim ja omapalgelisem „Pallase“ lõpetanud naiskunstnik. Naiivselt joonistatud ja harva nähtud värvikombinatsioonidega loodud

maalid haarasid vaatlejat juba 1928. a. lõpetajate näitusel.

Järgmisel lõpetajate näitusel Nikolai Kummits, vaesuse, nukruse ja üksinduse maalija, üllatas nülitud verise härja maaliga, mis oli erakordne nähe ta loomingus. Kummits oli vaimukas vestleja ja sädelev vaidleja kunstiküsimustes, mis kuidagi ei sobinud tema melanhoalse loominguga.

Artur Mihkelson esitas lõputööna elu suuruse hobuse skulptuuri, mis mõnda aega kaunistas KK „Pallase“ õuepoolset ümbrust.

Eduard Timbermann oli ainus lõpetaja, kellel polnud näitust. Temast oleks kujunenud üks tüsedamaid akvarelliste, kuid varajane surm riisus meie kunstitilt selle voolava käsitlusega looja. Johannes Võerahansu oli kiindunud Saaremaa loodusesse, kuna ta mõne suve oli veetnud sääil vanavara korjajana. Küllastajatele armastas ta näidata joonistusmappe selle saare kiviaedadest, tuulikuist ja merekäärudest.

Eduard Kutsar otsis rahuldust oma vaimsetele võnkumistele nii maalimises, graafikas kui ka skulptuuris, mida ta õppis vaheldumisi „Pallases“. Kutsari energia oli nii ammendamatu, et ta korraldas Tartus igal aastal oma iseseisva näituse. Kui ta polnud tegelemas kunstiga, otsis ta endale vaheldust modellina skulptuuriateljees ja õhtupoolikul krokiitunnis poodiumil, vahetades kiiresti ja leidlikult poose.

ISESEISVUSAJA VIIMANE LÕPETAJATE NÄITUS

Kunstikool „Pallase“ tegevusest on möödunud kakskümmend viljakat aastat, kui 1939. aasta sügisel avati kuuteistkümnenda lennu kunstinäitus. Näituse avamisel olid ruumid tulvil küllastajaid, kuhu ülikoolilinna kultuurihuvilised olid ilmunud tutvuma kooli lõpetajate loominguga. Kool saatis kultuurielu rikastama kolm maalijat — Elmar Kitse, Lepo Mikko ja Linda Siimu, kaks skulptorit — Endel Kübarsepa ja Enn Roosi ning neli graafikut — Ella

Mättiku, Erich Pehapi, Eduard Rüga ja Salome Trei. See oli lõpetajate ammoodatud pidupäev. Päeva eelvusele lisasid oma annuse tuttavad, sõbrad ja sugulased kodukülalt ja kerkis esile ootamatuid üllatusi... Nii tuli allakirjutanu juurde näituse küllastaja ja küsis:

„Kas Sina mind enam ei tunnegi?“
Vaatlesin teda imetelles ja raputasin pead.

„Ei tunne enam oma endist õpetajat?!“
Minule tundus, et näen küsijat esmakordselt ja raputasin jälle pead.

„Kes oli Sinu õpetajaks Tagula algkoolis?“

„Preili Kalamees“, vastasin kõhklevalt.

„Mina see ju olengi“.

Oli möödunud 29 aastat ja seitsmeaastase lapse mälu polnud suutnud säilitada õpetaja nägu. Ometi oli värv avatud tagasi noorusmaale, kui vestlesime möödunud päevadest Tagula algkoolis. Näitust vaadeldes olime jõudnud Mikko töödeni, kui meie juurde tuli vanemapõlve luuletaja Anna Haava, kes nähtavasti oli tuttav minu kaaslasega. Ulatas käe, tutvustas end ja soovis edukat tulevikku kooli lõpetamise puhul ning avaldas soovi, et illustreeriks tema kogutud luuletuste väljaande, mis olevat ettevalmistamisel. Üle meie rahva rulluvate sündmuste tõttu jäi see teostamata.

Näituse lõpul viisin prl. Kalamehele tema poolt ostetud töö koju. Kas võisin siis aimata kodus kohvitassi juures vesteldes, et ta elu lõpeb nii traagiliselt. Tema laip avastati Tartu Vanglas 1941. a. suve mõrvaohvrite hulgas.

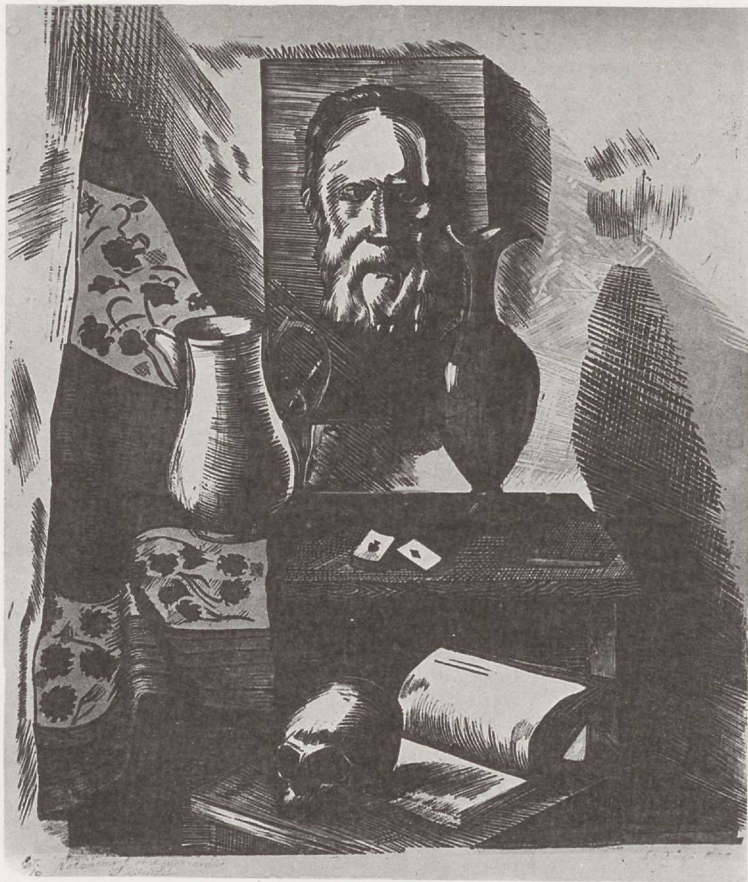
Professor Peeter Arumaal oli erakordne huvi kujutava kunsti vastu ja ta oli innukas näituste küllastaja. Ta omas tüseda kunstikogu ja oli lõpetajate näitusel, et seda täiendada. Nii ilmus mõnegi töö alla sedel — „omandanud prof. Arumaa“. Hando Mugasto õhutusel oli ta hakanud huvi tundma minugi graafika vastu ja neid ostma. Olin veendunud, et professor kindlasti ostab ka minult avapäeval, kuid lootus osutus asjatuks unistuseks. Järgmisel

päeval, kui korraldasin koolis meisterateljeed, tuli sinna Arumaa ja ostis minult kaks tööd, kuid palus, et ma ei lisaks tööde juurde, et tema on need omandanud. Tol korral ei võinud aimatagi, mis peitus sellise soovi varjus.

Andsin Meesõppurite Koondise juhile Endel Kõksile lubaduse, et võtan Rakvere ja Narva kunstinäituste korraldamise mured ja kohustused endale. Enne ärasõitu tegin näituste jaoks mõningaid äratõmbeid graafikaateljees, kui sinna tuli Agate Veeber ja jutustas, et ta oli rahvamurrus jälginud, kuidas Aino Bach, Boris Lukats ja Richard Sagrits olid prof. Arumaale lõpetajate töid kritiseerinud. Minu tööde vaatlemisel Arumaa oli küsinud, et mida võiks Rügalt osta. Nende kolme kriitiku egoistlik, marksistlik kunstitaju osutus selliseks, et nad ei küündinud mõistma minu värvigraafikas ilmnevaid püüdlusi ja loominguvabaduse piirituid võimalusi edaspidiseks arenguks. Säärane absurdne hinnang, mis jääb Rüga teostest järele kui eemaldada säält värvid, ei leidnud vastukaja Arumaas. Kõik see selgus saksa okupatsiooni ajal, kui sattusin Pärnu-sõidul Tartu jaamas professoriga ühte vagunisse, kes sõitis Audrusse sugulasi küllastama. Ta rääkis, kuidas oli oma kunstikogu viinud maale hoiale enne segaste aegade tulekut. Jutuajamisel vihjasin, et huvitav oleks teada, mis põhjustas minu tööde salapärase ostmise. Ta vastas avameelselt, et Bach, Lukats ega Sagrits ei soovitanud Teilt osta ja minul ei olnud teist võimalust kui see, mida kasutasin, sest ei tahtnud solvata nende naiivset sihilikkust ja sellest tulenevat kahjurõõmu.

Sõjasündmused paiskasid pallaslasi 1944. a. sügisel kodumaalt mitmele mandrile. Paljud neist kaotasid poliitilistes risttuultes ja sõjakoledustes elu. KK „Pallase“ kool ja koolisüsteem, mille meie vanem põlvkond oli loonud armastuse ja visadusega, hävitati jöhkralt „uue evangeeliumi“ kuulutajate poolt.

Elmwood Park, maikuul 1981.



87. Eduard Rīga. Natüürmort. Värv. puugravüür.

