

3/1992

# KUNST

ART IN ESTONIA





Kirjutades saatesõna ajakirja kolmandale numbrile, ei saa ma kuidagi üle ega ümber üldisest olukorrast, mis meid ümbritseb. Üks asi on erakordselt raske seis kultuuri jaoks, kuid teine asi on see, mis meid peaks ühendama võitluses pealetungiva võimu ja majanduse äkkrünna-ku olukorras. Teooria järgi on vaja kogu kultuuriinimeste ühisrinnet, *fronti* Eesti Vabariigi võimu-majandusmaffia vastu stiilis "viimse võitluse maale..." Kuid samas märkame üha sagedamini, et ka meie endi seas on erinevaid arvamusi, erinevaid tulevikuvõitluse, kohati lausa vastandlikke kultuurikontseptsioone. Kas tähendab see ühisrinde lagunemist? Vaevalt, sest ka kultuur peab muutuma kehtima hakkava turumajanduse karmides tingimustes. Kirjutan praegust saatesõna 19. juunil, mil on teada, et homme hakkab Eesti Vabariigis kehtima kroon. Hetkel me veel ei tea, mida see reaalselt tähendab kultuurile. Ajakirja ilmumise ajaks on nii mõndagi selgunud. Loodan kõige paremat, s.t. antud hetkel seda, et meie ajakirja kolmas number jõuab siiski adresaadini. Usun seda võimalust, sest kultuurist peaks tänu riigi või ükskõik kelle toetusele alles jääma parim. "Kunst" on oma kahe eelmise numbriga üht-teist tõestanud, taseme üle võib ju vaielda, kuid visuaalse ajakirjana on ta tegelikult ainus ja ma ei näe põhjust, miks jätta see ainus ilma toetuseta.

Kindlasti peegeldab "Kunst" tegijate arusaamu kunstist – see on nii või teisiti paratamatu. Samas püüame leida kompromissi ning kõrvuti subjektiivsete eelistustega tahame anda korraliku ülevaate kõigest, mis eesti kunstis hetkel toimub. Need kaks hoiakut – olla omaenda seisukohal ning samal ajal reflekteerida üldist, on väga raskelt ühitatavad, kuid mingi kompromiss on vajalik. Minu meelest peegeldab kirjeldatud dialeemmat kõige paremini praeguses numbris avaldatud arutelu uue kunstimuuseumi kontseptsiooni ümber. Ka siin pörkusid kaks diametraalselt vastandlikku positsiooni. Kultuurisituatsioon on kohati mitte ainult dramaatiline, vaid ka ambivalentne: vajalik on ühisrinne, kuid rinne enda sees toimub valik, isegi võitlus. "Kunst" loodab olla esirinnas ja seda mitte ainult tänu mingitele kirjutamatutele privileegidele, vaid tänu oma tegelikule tasemele.

3/1992

ISSN 0320-2275

# KUNST

ART IN ESTONIA

Vastutav toimetaja  
Editor-in-chief  
**Sirje Helme**  
Toimetajad/Editors  
**Ants Juske**  
**Krista Kodres**  
**Hele Treier**  
Kujundaja/Layout  
**Andres Tali**  
Tel./phone  
602-035, 601-782  
Kirjastaja/publisher  
**Kirjastus "KUNST"**  
**Kunst Publishers**  
Lai 34, Tallinn, EE0001  
Eesti/Estonia  
©Kirjastus "KUNST"

## NÄITUSED

LK. 2

**Anu Liivak** / Eesti kunst Saksamaal sakslaste pilgu läbi

**Andres Tali** / ARCO'92

**Eha Komissarov** / Vabbe - helesinine ratsanik

**Ants Juske** / Kevadnäitus'92

**Enriko Talvistu** / Andrus Kasemaa näitus

## TEORIA KRIITIKA ESSEE

LK. 12

Vestlusring Eesti Kunstimuuseumi tulevikust

**Sirje Helme** / Muuseum - see on informatsioon ja dokumentatsioon

## E G O

LK. 15

**Sirje Helme** intervjuu Inge Tederiga

## KUNSTIELU

LK. 18

**Krista Kodres** / "Impeeriumi esirinnast Euroopa tagahoovi"

**Reet Varblane** / Kunstiajaloolased kõnelesid kunstiretseptioonist

KUKU klubi taasavatud

## M A A I L M

LK. 21

Rauma Biennale Balticum

**Reet Varblane** / Poleemika Tate galerii ümber

**Mart Kalm** / Muuseumiprojekte Austrias

Sevilla EXPO'92

## KROONIKA

LK. 26

**Kaido Ole** / Henry Moore / Rolf Westphal / Maara Vint / "Noobel"

**Marja-Vantaa** arhitektuurikonkurss / Virge ja Loit Jõekalda / Benjamin Vasserman

**GGG** / Villu Jaanisoo / Christoph Ruhz / Jon Baturin / Kersti Rattus / Anna Gerretz

**Epp Kokamägi** ja Jaak Arro / Grupinäitus Tartus / Mari ja Käärel Kurismaa

**Raoul Kurvits** / Ado Lill / Aleksander Jakovlev

## AJALUGU

LK. 36

**Krista Kodres** / Muutuvad muutumatud "Muusade majad"

## SUMMARY

p.47

# EESTI KUNST SAKSAMAAL SAKSLASTE PILGU LÄBI

Anu Liivak

Aprillis-mais 1992 tutvustati eesti kaasaegse kunstiga põhjalikult Euroopa südames asuva Karlsruhe publikut. Paralleelselt kõigi muude kultuuriüritustega oli projekti "Müüt ja abstraktsioon" raames avatud kaks suuremat ülevaatlikku kahekuist näitust Badeni Kunstiühingus ja Rotloff'i eragaleriis ning kuise intervalliga vahelduvad ekspositsioonid Karlsruhe Kunstnike Liidus ja galeriis "Art Contact". Kokku oli väljas 500 teost 45 autorilt, toimus kaks *performance*'it: kunstisündmuste avapäeval Rühm T liikmete Raoul Kurwitsa, Urmas Muru ja Peeter Pere ning aprilli lõpul Siim-Tanel Annuse poolt.

Pealkiri "Müüt ja abstraktsioon", mille näitustetervik sai ettevalmistuste lõppstaadiumis saksapoolse peakorraldaja Badenimaa Kunstiühingu direktori dr. Andreas Vowinckeli tahtel, mõjus algul meie jaoks veidi häirivalt. Esiteks on see otseseks analoogiks senisele edukaimale eesti kunsti välisnäitusele – 1989. a. soomlaste poolt teostatud "Struktuurile ja metafüüsikale" ja teiseks üllatav, kui võrd rahvusmütoloogიაaineline figuratiivne maal (L. Sarapuu, E. M. Kokamägi, J. Arro jne.) sakslastes huvi ei äratanud ning näitusel ka ei kajastu, kui peakspositsiooni motona toimunud A. Keskküla etapiline "Vaikelu müüdiga" (1986) välja arvata. Nii mainitud suundumuse kui ka kogu meie nüüdiskunsti traditsioonilisema pooluse elimineerisid saksa eksperdid teadlikult. Slaidide, videode, kataloogide vahendusel ning ateljeedes said nad meiepoolsete korraldajate (Kunstnike Liit, Kunstihoone) kaasabil igakülge ülevaate eesti kunsti hetkeseisust.

Sakslaste poolt kujundatud nägemusse süvenemisel selgus, et pealkiri oli siiski vastavuses kontseptsiooniga. Kaks peamist ekspositsiooni: Badeni Kunstiühingu saalides, kus oli väljas nii maali (Jüri Kask, Raul Meel, Andres Tolts, Maria-Kristiina Ulas), graafikat (Siim-Tanel Annus, Ly Lestberg ja Tõnis Vint oma koolkonnaga) kui ka tarbekunsti pinnalt võrsunud objekte (Anna Gerretz, Tea Tammelaan, Sergei Isupov), ja mainekas graafikale spetsialiseerunud Rottloff'i eragaleriis (Anu Juurak, Eve Kask, Avo Keerend, Leonhard Lapin, Raul Meel ja Jüri Okas) – esindasid seda osa uuest eesti kunstist, mis postajastule omase vabadusega mõtestab viimaste kümnendite rahvusvahelise kunsti kogemust. Seejuures pole valdava osa teoste puhul alust rääkida abstraktsest kunstilisest mõtlemisest, pigem tööpoolest ideest, nägemusest, maailmavaatelisest süsteemist lähtuvast abstraktsioonist. A. Vowinckel on oma kataloogi eessõnas selle algimpulsi taandanud põhjamaisele maalähedusele ning ürgsele fennougrilikkusele ja defineerinud müütiliseks. Ranges Lyotard'ilikus tähenduses on müütilisus (maailma tekkeloo,

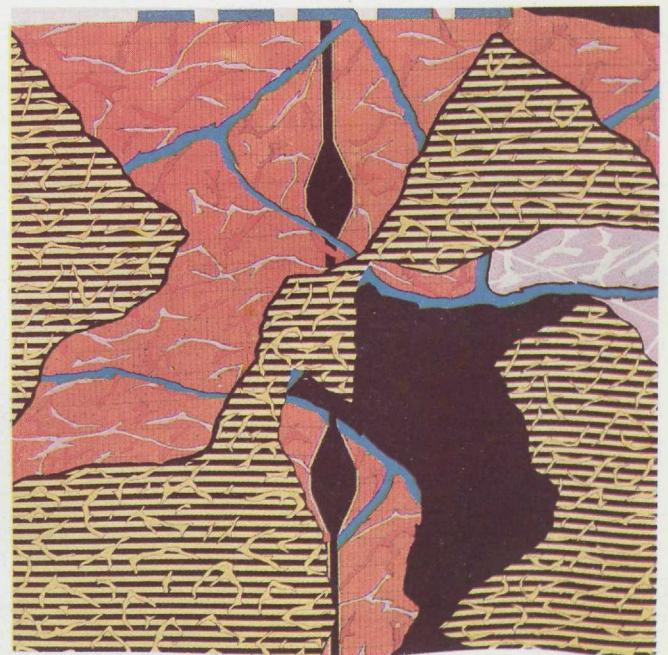
arengu ja ülesehituse visuaalne kehastamine) omane suhteliselt piiratud kunstnike ringile, esmajoones Tõnis Vindile ja tema koolkonnale, sellest samuti välja kasvanud Siim-Tanel Annuse ja osaliselt ehk ka Raul Meeli loomingule. Enamuse teoste pärisosaks on pigem teine postmodernismi tunnuse võte, jutustus, *story*.

Üldmulje eesti kunstist Karlsruhe näituste põhjal jäi kui taotlustelt suurejoonelisest, rahvusvahelistest orientiiridest teadlikust, ent turvaliselt distantsilt jälgivast ja regionaalse koloriidiga otsesemalt või kaudsemalt seostavast – proportsionaalselt kuulus näituste üldpildis küllaltki oluline koht kohaliku ainesega ühel või teisel viisil tegelevatele teostele – suur osa T. Vindi õpilastest, J. Arrak, J. Okas, A. Tolts, kellelt oli spetsiaalselt valitud mitu neopopi vaimus assamblaazhi, R. Meele "Aknad ja maastikud", L. Lapini lehed sarjast "Märkide konversatsioon" jne.

Professionaalne erudeeritus võimaldas sakslastel suhteliselt kerge vaevaga välja selekteerida kaaluka esindusliku terviku, mis andis eesti kunsti hetkeseisust maksimaalselt positiivse pildi. Enamus vaieldavusi puudutasid detaile: sama terviku piirides oleks kindlasti võimalik olnud ka veidi erinev autorite valik. Samuti oli küsitavusi mõne kunstniku loo-

Rainer Kurm. F.F.C.-2.  
Tušš, guašš, 1991.  
60 x 60 cm.

Rainer Kurm. F.F.C.-2.  
Ink, gouache, 1991.  
60 x 60 cm.





**Jüri Arrak.** Viimane lumi. Õli, l., 1988. 97 x 146 cm.

**Sergei Isupov.** Vasilkov – lemmikpealinn. Keraamika, segatehnika, 1991. Kõrgus 220 cm.

**Jüri Arrak.** Last Snow. Oil on canvas, 1988. 97 x 146 cm.

**Sergei Isupov.** Vasilkov – Favourite Capital. Ceramics, mixed media, 1991. Height 220

mingu esitamisel. Esmajoones Toltsile, aga ka Lapinile, Meelile ja Okasele oleks kasuks tulnud kontsentreerumine ühele kindlale laadile ja loomeperioodile. Sakslased kontsentreerusid laadide paljususele ning seetõttu ähvardas olemuslik nende autorite puhul tänamata jääda. Omaette probleemiks Tõnis Vindi koolkonna kunstnike (*Miatre* le endale





**Ando Keskküla.** Vaikelu müüdiga.  
Õli, l., 1986. 145 x 205 cm.

**Ando Keskküla.** Still-life with Myth.  
Oil on canvas, 1986. 145 x 205 cm.

Näiteks oli vastuvõtt kohaliku publiku poolt järsult diferentseeritud.

Kunstihuviliste laiale ringile oli eesti kunst sellisena, nagu teda Karlsruhe esitati, meeldivaks üllatuseks. Neid oli eelreklamis ettevalmistatud kohtumiseks tundmatu, 1989. a. totalitarismist vabanenud Ida-Euroopa väikerahva loomingu. Pakutu aga osutus ootamatult tuttavaks ning heatasemeliseks. Näituse positiivse vastuvõtu Karlsruhe taolise väikelinna publiku poolt ilmselt tagaski see, et rahvusvahelises mastaabis on see osa, mille meie kunstist saksa professionaalid ilmeksimatult välja valisid, liigitatav nn. turvalise kunsti hulka. See on seda laadi kunst, mida meelsasti investeerimise eesmärgil ostetakse nii kodudesse kui ka edukate firmade poolt ja *public image*'i huvides kontoriruumides eksponeeritakse.

Suurem osa Karlsruhe näidatust oleks taseme poolest olnud igati konkurentsivõimeline vahetult enne meie näitusi Frankfurdi kunstimesil parimate galeriide poolt esitatuga. Kommertsedu saavutamist oleks seal takistanud ainuüksi rahvusvahelise maine puudumine.

Kui suur osa Karlsruhe ekspositsioonist on aga konkurentsivõimeline selles kunstimaailmas, kus väärtusi mõõdetakse absoluutses idealistlikus skaalas? Karta on, et vaid paaril kolmel meie avangardi klassikul oleks šansse näiteks Frankfurdi uhiuue Moodsa Kunsti Muuseumi retrospektiivses väljapanekus kaasa rääkimiseks.

Seda hinnangut tõestas ka Karlsruhe radikaalse kunstiavallikkuse suhtumine eesti kolleegide loominguusse.

Kohaliku multimedia keskuse ja endises relvatehases toimi-

va kunstnikekooperatiivi "Kunstraum – IWKA" ümber koonduvad kunstnike huvi äratamiseks oli "aktuaalne eesti kunst" (selline oli näituse alapealkiri) nii hoiakutelt kui vahenditelt konservatiivne. Kaasaegsetele tehnilistele vahenditele orienteeruva multimedia keskuse olemasolu lubab sealsel kunstnikonnal eriti hästi kursis olla sellealaste saavutustega maailmas ning annab videole, arvutikunstile ning muudele analoogilistele taotlustele proportsionaalselt tunduvalt suurema osatähtsuse kunstipildis kui tavalises keskmise kalliibriga Saksa provintsilinnas. Lisaks on sama ringkond opositsioonis iga-aastaste Euroopa kultuuripäevade ideega tervikuna. Nende meelest tuleks välismaisele kultuurile kulutatav raha, mille üks keskseid eesmärke on Karlsruhe rahvusvahelise kunstilinna maine loomine, kasutada hoopiski kohaliku kunsti edendamiseks. Konkreetselt sel aastal eesti kultuuripäevadesse investeeritud summa oleks olnud enam kui piisav hiiglasuure relvatehase kohandamiseks poliitfunktsionaalseks kunstikeskuseks arvukate odavate ateljeede, eksperimentaalsete kunstivormide esitamisevõimaluste ja kõige muu selle juurde kuuluvaga. Linnavalitsuse negatiivne suhtumine ei sega kunstnike relvatehases poolegaalselt töötamast, idee populariseerimiseks aktsioone korraldamast, oma alternatiivse kunstikontseptsiooni eest innukalt võitlemast.

Eesti kunsti nägemine Euroopa südames andis põhjust rahuloluks möödunud aastate saavutustega ning tekitas rahutust tuleviku suhtes. Otsiv vaim kannatas välja vaimse surve, kas kannatab ka majandusliku?

# ARCO'92

Andres Tali

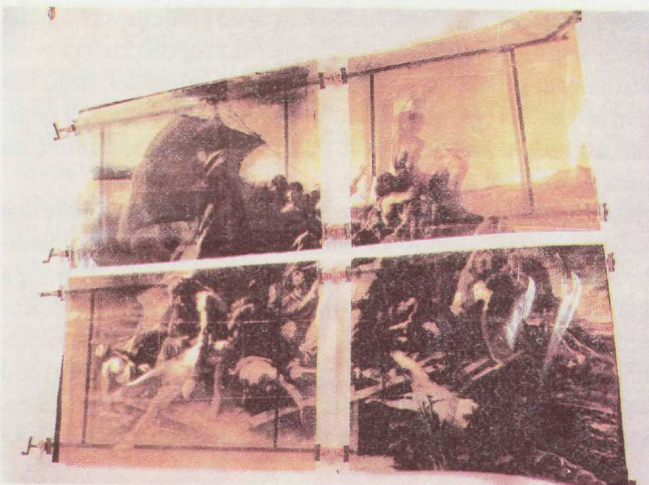
International Contemporary Art Fair / Feria Internacional de Arte Contemporáneo  
Madrid, 13. –18. veebruar 1992  
Pindala 35 000 m<sup>2</sup>  
Esindatud 196 galeriid 29 maalt 958 kunstnikuga, 77 kunstiajakirja 14 maalt  
Eriosakonnad "VIDEOARCO" ja "FOTOARCO"

Igale kaugelt tulijale esitatakse tavaliselt samu küsimusi: mis jäi meelde, mis oli meist erinev? Kuna kõnesolevast sündmusest on nüüd juba piisavalt aega möödunud, võib ka selgeid vastuseid anda. Iga sündmuse kajastamine läbi ühe isiku silmade on aga paratamatult subjektiivne – liiatigi kui tegemist on kunstiga. Seda tuleb siinse kirjutise puhul arvestada.

Niiis – mis üllatas? Kõigepealt muidugi publiku huvi selle sündmuse vastu. Jõudes avamispäeva hommikul Madridi äärelinnas asuvasse messikeskusesse Parque Ferial Juan Carlos I, oli esimeseks mõtteks – kes küll tuleb sellesse jumalast mahajäetud paika! Messikeskus oli äsja avatud hiielkompleksi pindalaga 100 000 m<sup>2</sup>, millest ARCO hõlmas 35 000 m<sup>2</sup>. Kogu ümbrus oli täis valmivaid uusehitusi ja seetõttu inimitühi. Suureks üllatuseks oli aga õhtusele kinnisele avamisele saanud inimmass – Madridi ja ilmselt mitte ainult Madridi kõrgkiht. "ARCO" oli vist trendiajakirjanduse väljendit kasutades must. Kaunilt rietatud daamid jalutasid elegantsete hallipäiste härrasmeeste käevangus. Raha lõhn ja parfüümid tekitasid peapööritust. Kõikjal ilutsesid kuld ja karusnahad. Üksikuid ekslevaid kunstnikke võis eksimatult ära tunda. Pidulik avatseremoonia tohtus auditooriumis oma 20-liikmelise presiidiumiga kinnitas veendumust, et kõigi suurte rahvaste ja eriti nende bürokraatide iseloomus on palju ühist. Messi külastamine aga sarnanes meile armsate laulupidudega. Laupäeval külastas "Vaala" boksi ühe tunni jooksul üle tuhande inimese. Messi sissepääsu juures oli pidevalt 100 m pikkune järjekord. Saalid olid täis jalutavaid, istuvaid, lamavaid ja lamades suitsetavaid külalastajaid. Hästi korraldatud bussiliiklus, mis spetsiaalselt selleks puhuks käivitatud, tõi pidevalt Madridi neljast punktist lisa.

**Mike ja Doug Starn.** Kollane ja sinine Medusa parv. Segatehnika, 1990–91. 304 x 426,7 x 55,9 cm.

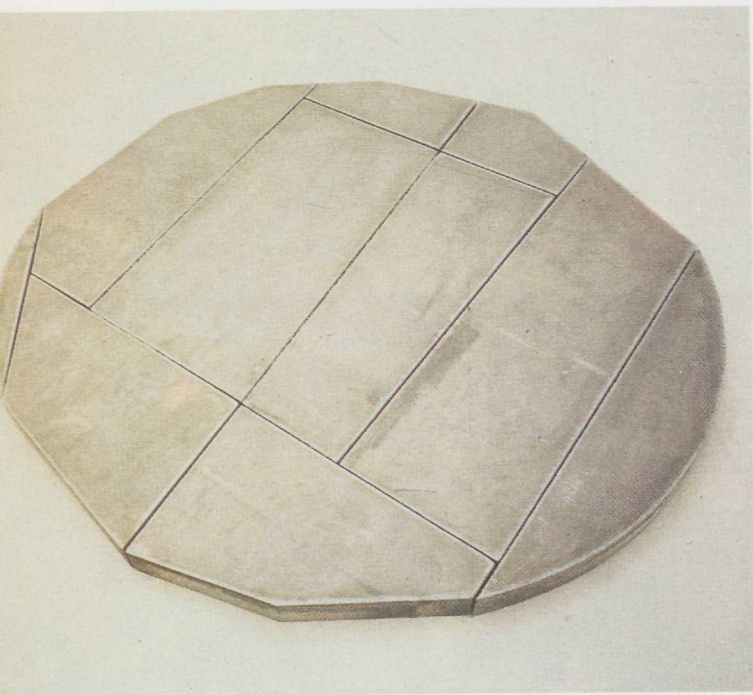
**Mike and Doug Starn.** Yellow and Blue Raft of the Medusa. Mixed media, 1990–91. 304 x 426.7 x 55.9 cm.



Mis puudutab väljapanekut ennast, siis siia vajutas oma jälje messi iseloom – toodi välja see, mida taheti müüa. Ja suure raha eest. Kuid arvestades üldist olukorda Euroopa kunstiturul, mitte võib-olla nii suure raha eest kui paar aastat tagasi. Enamiku galeriide kollektsioonid olid rahvusvahelised (messil esinesid galeriid, mitte kunstnikud), seetõttu on raske välja tuua rahvuslikke erinevusi. Kui neid enam eksisteeribki.

Enim galeriisid oli Hispaaniast, Itaaliast ja Prantsusmaalt. See võimaldas saada hea ülevaate sellest, mida saab ja peab müüma Lõuna-Euroopas. Väga vähe oli eestlastele nii armast graafikat, mis ilmselt kuulub väikekaubitsejate nomenklatuuri. Hästi tasuvaks peetakse ikka vaid maali ja skulptuuri. Maal oli oma olemuselt diskreetselt meeleline (agressiivsus on ilmselt raskelt müüdav). Koloriidis valitsesid pruuni ja halli variatsioonid. Päeva sõna oli nonfiguratiivsus. Kõik oli vaoshoitud. Skulptuurid ehk õigemini objektid tegelesid peamiselt materjaliga. Väga levinud meetodina torkas silma kordus. Materjalid olid Eesti kunstnikele mitte tundmatud, küll aga kättesaamatud. Paljud galeriid tegelesid "uute klassikutega", kelle väärtuses ei lasknud kahelda hinnalipikutel ilutsevad nullid. Ainult vähesed olid läinud riskile ja esitanud üldisest erinevat kunsti. Nende boksides võis ka tavalisemast suuremat tungi märgata. Euroopas valitsev majanduslik depressioon oli oma jälje jätnud ka reklaamitegevusele. "Vaal" oli üks vähesi, kes jagas tutvustavaid materjale tasuta.

Kogu selle äri keskel torkasid silma ka mõned puht kunsti puudutavad tendentsid. Palju kasutati fotot. Seda esitati puhta fotona, seda lõigati, värviti, sellest tehti kollaaže. Palju oli tsitaate kunstiklassikast. Eriti torkas silma varalaku-



**David Rabinowitch.** Servadega plaat 10 osas. Kuumtöödeldud teras, 1970. 146 x 155 x 7 cm.

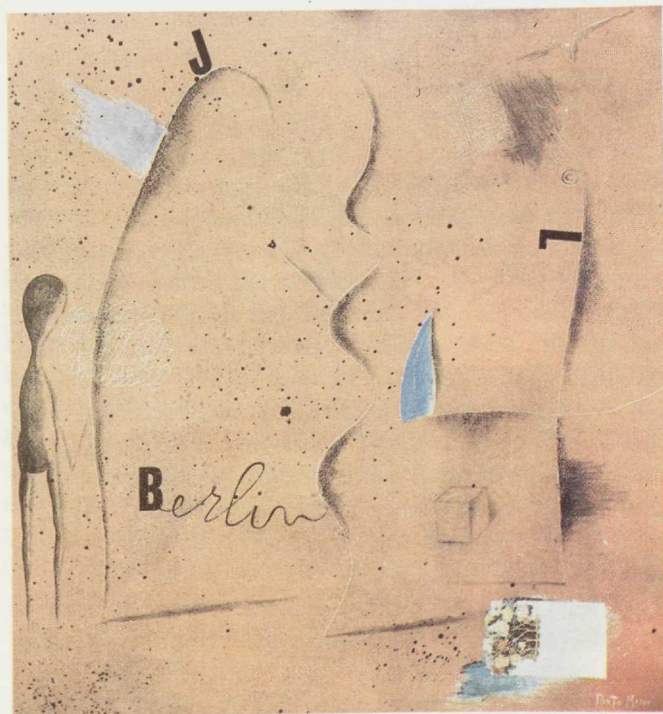
**David Rabinowitch.** Sided Plate in 10 Masses. Hot rolled steel, 1970. 146 x 155 x 7 cm.

nud ameerika fotograafi Robert Mapplethorpe'i mõju. Tema hämmastav tehniline ja esteetiline virtuoossus on mõjutanud tervet põlvkonda noori. Neile ei oma mingit tähtsust eesti fotograafe ussina närv kahtlus, kas see ikka on kunst, mis nad teevad. Tehakse, mis meeldib. Ja hästi. Teades Andy Warhol'i ja Robert Mapplethorpe'i austust Tom of Finlandi vastu, tuleb vist hakata uue pilguga vaatama gay-kultuuri mõju kogu kaasaegsele kunstile.

Erinevusena Eesti kunstipildist torkas silma geomeetrilise koolkonna puudumine. Sama on allakirjutajale meelde jää-

**José Porta-Missé.** Rojo. Segatehnika puidul, 1989. 100 x 100 cm.

**José Porta-Missé.** Rojo. Mixed media on wood, 1989. 100 x 100 cm.



nud mitte ainult selle reisi puhul. Küllap on eesti kunstnike geomeetria-harrastuses oma osa mängida meie väikekodanlik-puritaanlik-protestantlikul kasvatusel ja korraarmastusel. Mis võiks veel paremini kaunistada kodaniku kodu, kui mitte kedagi häiriv geomeetiline taies, liiatigi kui sellega veel oma "ebakonventsionaalsust" demonstreerida. Rääkimata sellest, et enamuse eesti kunstist oleks liigitatud "seal" salongikunsti alla.

"ARCO'92" eriosakond "VIDEOARCO" ei hiilunud mitte oma suurusega, kuivõrd erinevusega kogu ülejäänud messist. Põhirõhk oli sisul, mitte tehnilisel eksperimendil. Paljudest kavadest õhkus kontseptualismi vaimu. Videokunst on kindlalt noorte vihaste meeste pärusmaa. Igasugune tehniline nipitamine on üle kandunud MTV programmidesse. Valitseb mustvalgus ja kaine analüüs. Tegevus on kommentaa-



**Charles Poy.** Kriitik. Fotograafia, 1991. 18,5 x 25,5 cm.

**Charles Poy.** Critic. Photography, 1991. 18.5 x 25.5 cm.

rideta. Emotsionaalsus saavutatakse korduste ja ootamatute kontekstidega. Kõike eelnevat lugedes tuleb arvestada, et juttu on ikka ainult peamistest tendentsidest. Oli ka kõikvõimalikke äärmusi nii vasakult kui paremalt, nii terrorit kui pornot. Kuid kõik need olid siiski vähemuses.

Ja lõpuks eestlasi põletav küsimus – meie koht Euroopas? Ehk – kuidas võeti vastu meid. Huvi oli küllaltki suur, vaatamata väikesele ekspositsioonipinnale. "Vaala" reklaamplakateid võis kokkukägardatuna näha laial maa-alal ümber messikeskuse. Huvi keskpunktis oli loomulikult Leonhard Lapini poliitiline pornograafia kui neile tundmatu ja eksootiline. Omajagu hämmingut tekitasid kindlasti ka "Vaala" ekspositsiooni katalaanikeelsed lipikud (hiljem võis ajakirjandusest lugeda, et seda võeti kui erilist tundlikkust rahvusküsimustes). Tegu oli aga lihtsalt õnnetu juhusega, nagu hiljem selgus. Käegakatsutavaks tulemuseks jäid aga neli järelnäitust Hispaanias sel aastal. Aga üks sellest kirjutamine on juba galeristide asi.

Madriidi ülejäänud kunstielu? Neli päeva on liiga lühike aeg sellest ülevaate saamiseks. Mõni nähtud hispaania kunstnike näitus kinnitas aga "ARCO"-lt saadud Lõuna-Euroopa kunsti üldmuljet. Täieliku kunstivapustuse pakkus aga Kuninganna Sofia Kunstikeskus. Seal väljas olnud USA kunstnike Robert Therrien'i, Rober Gober'i ja Richard Serra tööd andsid selgelt mõista nii seda, kus asub maailma kunstikeskus, kui ka seda, mis on hetkel maailma tõusev kunstivool.





**Ado Vabbe.** Kompositsioon. Pastell, tušš, 1913-14. A. ja V. Tassa deposiitkogust TKM-s.

**Ado Vabbe.** Composition. Pastel, ink, 1913-14. Depository collection of A. and V. Tassa at Tartu Art Museum.

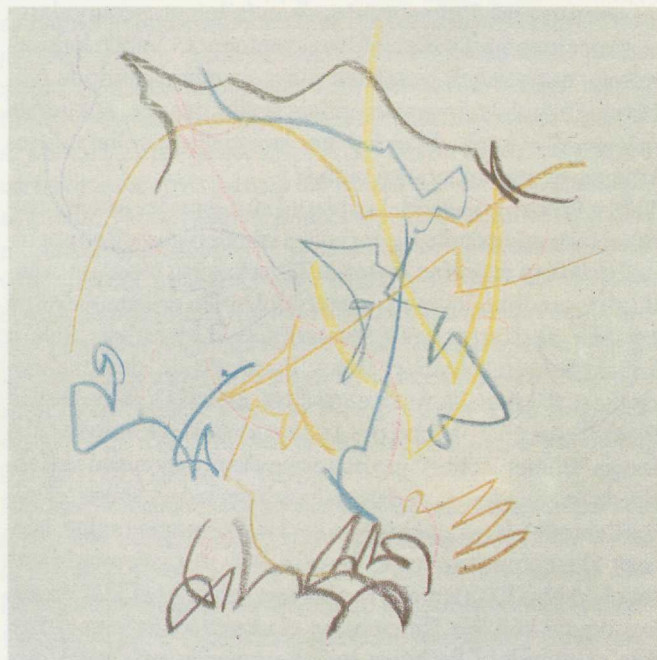
**Ado Vabbe.** Parafraas. Värviline pliiats, 1914. A. ja V. Tassa deposiitkogust TKM-s.

**Ado Vabbe.** Paraphrase. Col. pencil, 1914. Depository collection of A. and V. Tassa at Tartu Art Museum.

Tõde kunstnikust ei peituvat niivõrd ta tegemistes, vaid selles legendis, mis kasvab ta ümber. Pöörates oma kaasaja küsiva näo mineviku peeglistse, paneb aeg legende proovile. Parimal juhul saab küsija tasuks hetkelise kirkastumise, mis sünnib mitmete põlvkondade kunstikogemuse äkilisel segunemisel.

Vaevalt õnnestub Ado Vabbe puhul ümber struktureerida ta loomingut (legendi), mis on põhijoontes paigas. Isegi arvukatele küsitavustele ja vaieldavustele vastata püüdes ei muuda seal oluliselt midagi. Biograafi kohustustest vabastatud uudishimulikele jäetakse tavaliselt käed vabaks ja nad kohtlevad legendi meelevaldsemalt, hajusamalt kui Vabbe arenguskeemide loojad.

Vabbe juubelinäituse ettevalmistuse käigus avastan, et minu probleem on Vabbe suhted Kandinskyga. Olen lausa sunnitud selle üle juurdlema eriti pärast tutvumist Aleksander ja Vanda Tassa deposiitidega Tartu Kunstimuseumis, mis sisaldasid terve kollektiooni Vabbest perioodil 1912–1925. Ma polnud kunagi varem neid töid näinud ja abstraktse kunsti mõtteline alguspunkt Eestis omandas mu jaoks esmakordselt aistitavaid kontuure.





**Ado Vabbe.** Improvisatsioon. Tušš, guašš, 1914–16. A. ja V. Tassa deposiitkogust TKM-s.

**Ado Vabbe.** Improvisation. Ink, gouache, 1914–16. Depository collection of A. and V. Tassa at Tartu Art Museum.

1976. a. 28. mai "Sirbist ja Vasarast" leian Ene Lambi arvustuse "Ado Vabbe ja moodne kunst", mis käsitleb Tartus tollal korraldatud Vabbe varajase loomingu näitust A. Tassa kogust. Soovides fabuleerida ja oma probleemi teravdada, leiutan enda jaoks põhjenduse, miks too sündmus ei leidnud siis ulatuslikumat vastukaja, ning näen seda ühes Ene Lambi repliigis, milles on palju tõtt ja pisut ülekohtu: "Vabbe varastes töödes kajastub killukeksi enamikust moodsa kunsti vooludest, mis I MS eel Euroopas päevakorral olid. Kunstnik võttis sageli eeskujude elemendid kaunis otse üle, teda aitas intuiitiivne stiilitunne, mis teeb ka katsetuslikest asjadest terviklikud tööd. Kuid mitmel puhul jääb ta pinnaliseks, püüdmata vormivõtete kõrval haarata kogu kontseptsiooni". Tunnen selles hinnangus eksimatult ära mulle endale lähedase avangardikeskse mõttemalli, kus valitsev vertikaalne mõõde paneb keskuse – perifeeria suhte, samuti originaali ja jälgenduse vahekorrad selgelt paika, ning kus kunstniku visiooni originaalsuse ja autentsuse hindamisel valitseb kõrge ootustasand. Püüan mõttes visandada uut, postmodernse aja pehmemast liinist lähtuvat vaatenurka Vabbe kujunemisele, mis seisneb peamiselt pluss- ja miinusmärkide ümberpaigutamises, ja annan endale sealjuures aru, et kumbki mõttemall ei kuulu sajandialguse kunstielu, et tollal valitses kolmas, ammu minetatud mõõde.

Vabbe ümber eri aegadel kuhjatud süsteemides orienteerumisel ja nendega polemiseerimisel kõneleb püsiväärtuste nimel eelkõige autentne materjal Tassa kogust. Need on eranditult visandliku loomuga materjalid, mille erilisus ei seisne teostuse üksikasjus ega kogumuljes, vaid ideestik. Sellest kollektsioonist selgub, et alates "Parafraaside" demonstrerimisest 1914. a. 28. veebruaril Eesti kunsti IV ülevaatenäitusel Tartus püsis Vabbe rea aastate jooksul intensiivses dialoogis "Blauer Reiteri" ja abstraktse ekspressionismi ja Kandinskyga. See leidis endale väljundi visandis väikestel paberilehtedel. Keskustelul puudus küll monumentaalne, laiemalt aktsepteeritav vorm, ometi esines just sullejoonistuste kujul Vabbe käsitlematu radikalism, mis samal ajavahemikul sugugi kõikjale Euroopasse ei ulatunud. Sullejoonistustele ei sõandaks ka kõige lojaalsem uurija paigutada mo-

dernse kunstietapi alustaja heroilist raskuskeset. Too keskustelu fenomen koos Vabbe katsega identifitseerida ennast abstraktse ekspressionismi kaudu satub paratamatult löögi alla. Ahel käivitub ning keegi ei pane tähelegi järgneva põlvkonna argseid katseid jälgendada "Parafraaside" joonekeelt. Samal ajal kordus eesti kunsti teisel murranguajal 1960-ndatel H. Roode puhul, kes arendas oma nägemust abstraktsest kunstist välja sadadesse eksemplaridesse ulatuvais visandis, jättes oma ideed ulatuslikumal kujul välja arendamata. Ka Akbergi kõige radikaalsemad ja analüütilisemad kunsti käsitlemised jätvad maali ja sulguvad paber-kollaazhide raamistikku.

Kõigi eespool toodud näidete puhul võib rääkida seesmisest vältimatuses, mida Kandinsky pidas uue kunsti loomise tähtsaks eeltingimuseks. Kunstnik korrigeerib oma impulsse piiritletud, eraldunud uurimistöös, mis ei otsigi ulatuslikumat väljundit, ja saab sellisena vaid nähtamatuks osaks ta eneseteostuses. Sotsiaalsete takistuste esiletoomine oma painete ja vastutöötamistega on nähtuse käsitlemisel vajalikud, ent käibetõdedena vähepakuvad.

Vabbe pidi Kandinsky jälgendamise kaudu (tõttu) esimesena oma kodumaal kokku puutuma traditsioonide sisemise vastupanu fenomeniga. Jälle pole tähtsad niivõrd skandaalid ja kokkupõrked, mida põhjustas noore Vabbe looming, vaid tema tegusid juhtivad motiivid ja kogetud sisetakistused. Küsimus on küllaltki pikantne – kahel suurel kultuuri murranguajal, mil kunstis vahetusid paradigmad, mängitakse maha uuendusvõimaluse maksimaalne variant ja seda pole kavatsatudki pakkuda välja kultuurile, mis oma arengus seda veel omastada ei suuda. Kunstnik näeb asju oma kasvukohast lähtuvalt ja tema dialoog kodukandiga näeb välja dialoogina traditsioonidega.



**Ado Vabbe.** Kaks pead. Tušš, pintsel. TKM.

**Ado Vabbe.** Two Heads. Ink, brush. Tartu Art Museum.



**Ado Vabbe.**  
Fantastiline pea.  
Tušš. TKM.

**Ado Vabbe.**  
Fantastic Head.  
Ink. Tartu Art Museum.



**Ado Vabbe.**  
Fantastiline pea.  
Tušš, 1915. TKM.

**Ado Vabbe.**  
Fantastic Head. Ink,  
1915. Tartu Art Museum.

Vabbe lahkus Münchenist 1913. a. "Blauer Reiteri" laadis mõtleval kunstnikuna, mis tähendas radikaalsust, uuenemiskutset kõigil kunstialadel, kaasaarvatud mineviku vaimsete väärtuste hindamisel, milles andis parimat eeskju Kandinsky.

"Parafraasid" manifesteerisid ainult uut ja nende saatmine näitusele oli muidugi täielik hullumeelsus. "Kunsti vaimses sisus" käsitles Kandinsky kunsti eesmärki vältimatu, lõputuid kogemusi võimalikuks tegevas võimes kogeda ja esitada abstraktselt. Vabbe katsed vastata neile kutsetele tähistavad uue kunstiloomise võimaluse algupärasuse mõistmist ja sellega ühinemissoovi. Mis sugugi ei välista epateerimissoovi olemasolu jm. pinnapealsemat. Selliseid ideid, mida endas kätkevad "Parafraasid", ei realiseerita siiski naljatuse-na. Vabbe teeb selge katse vabastada värv ja vorm kujutavast ja kasutab joont ning värvi rütmi ekvivalendina, sattudes silmitsi kogu abstraktselise idioomi komplitseeritusega. Viisandite järgnev rohkus kõneleb eksperimendi köitvusest Vabbe jaoks. Ta rajab oma suhted väljendusvahenditega improvisatsioonile nagu kõik kunstnikud, kes lähtuvad oma tunde ja elamuse väljendamise põhimõtetest.

Me ei leia Tassale kuulunud varase Vabbe kollektsioonist ühtegi otse futurismile viitavat teost. Kogu olemasolev materjal kõneleb Vabbest kui romantilisest natuurist, kel on visandeid-joonistusi Kandinsky tööde fragmentide ainetel, kus suurlinlikke fantaasiapurseid asendab ratsaniku motiiv – laen Kandinsky lemmiksümbolist, milles Püha Jüri sümboliseeris võitluse rüütellikku aadet. Toda kuulsat liikumise efekti, mis Vabbet uurijate veendumusel sidus futurismiga, kätkes endas lõpuks ka abstraktsed ekspressionism. Vabbe eksperimenteeriv, koguja periood lõppes I MS-ga ja see möödus tema õnneks kaugel eesti kunsti probleemidest. Hämmastusväärse vaistu ja ettenägelikkusega saadab Vabbe oma kujunemisaastad mööda paigus, kus liikusid tähtsad kunstideed. Kandinsky kaudu siirdub Vabbe sünteesi teele, õigemini tema arusaamine sünteesist omandab isikliku tahete mõõte nagu Kandinsky, kuigi suurusjärgud on täiesti

erinevad. Vabbe joon muutub geomeetriliseks, tema sünteesis on kindlasti oma koht futuristlikul varjundil. Tassa kogu nimel / tõttu / sunnil peaksime futuristlikule dimensioonile ja selle dimensiooni arvel (teda kokku tõmbuma sundides) lisama abstraktsed ekspressionismi ja "Blauer Reiteri" mõõt-kava.

Kandinskyst sai noorele Vabbele moodsat kunsti sümboliseeriv isakuju, keda ta enda kõrvale projitseeris ja kellega ta oli oma vormitajust lähtudes mingis alateadlikus keskustelus. Nagu Kandinskyst, hoidis ka Vabbe liikvel sümbolistlik idee, mida Vabbe kaldus liigselt illustreerima, omandades vene avangardi "Ruutusoldati" ringkonnalt teatraalse, karnevaliliku mõtlemise, mis lähendas teda Arlekiinile ja Siurule ning tegi Vabbe lõpuks vastuvõetavaks eesti kunstile. Vabbe uuenduslik tegevus algab kodumaal kompromisliku kunstisuhte omaksvõtuga – ma arvan, et kui ta selleks sammuks poleks võimeline olnud, poleks ta ka koju naasnud ja esimese vaba internatsionalistina lähtunud mitte kodumaast, vaid lähedase ideederingi olemasoluvõimalustest.

Isakuju võrdlus tähendab psühhoanalüüsis vaimse sõltuvuse kõrval ka tugevat seesmist konfliktiseisundit, mis seisneb isa hävitamissoovis ja tema üle tipnemises temast vabanemise kaudu. Vabbe raugaea kuulus meenus Kandinskyst (kes mõjunud talle vabastavalt ja samas ettevaatlikkusele sundivalt), ent ka oma loomingu sünteeside üha intensiivsem eemaldumine tollest vaimsest keskpunktist, mida Kandinsky uue kunsti mõtestajana taotles, kõnelevad tõepoolest konflikti olemasolu kasuks. Samuti ka Vabbe ootamatud sөөstud abstraktsed kunsti valdkonda "Autoportrees" 1918 ning kuulsas 1925. a. "Konstruktivistlikus kompositsioonis", tõenäoliselt ka II MS kadunud "Silmas".

Kindlasti on selles suhete kompleksis, mida ma siin puudutasin, veel palju nüansse, mis otseselt kajastuvad ka Vabbe loomingu ja mõjutavad tema otsustusi. Mis seal salata, Vabbe vastuoluline hargnemisterohke kunstinägemus kohustab veel paljudele eriilmeliste spekulatsioonidele – juhul muidugi, kui meile on tähtis selle kunstniku elav pilt.

# KEVADNÄITUS'92

Ants Juske

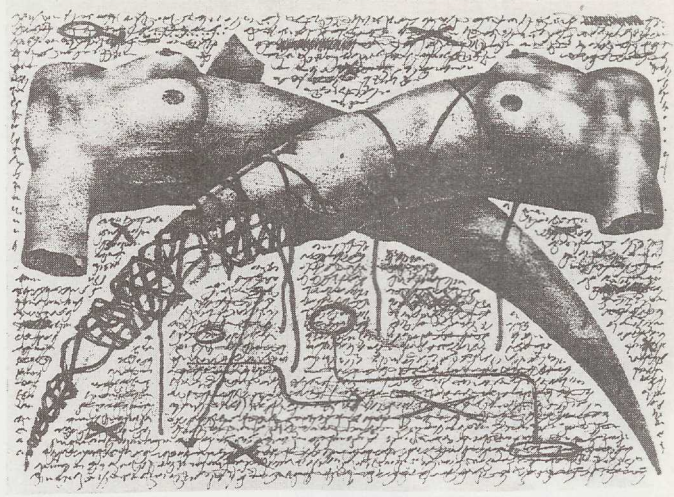
Vaatamata üha süvenevale skepsisele ülevaatenäituste suhtes toimus käesoleva aasta korraline väljapanek kahes osas, nagu ikka tavaks on. Probleemil on mitu tahku. Ühelt poolt on viimastel aastatel vähenenud kunstnikepoolne huvi antud näitusevormi vastu – oste enam ei tehta, tekkinud on uusi galeriisid, kus saab oma taotlusi personaalnäitustega reljefsemalt välja tuua, oma osa mängib ka ahvatlev välisurg. Teiselt poolt tajuvad ka korraldajad, kriitikud ja publik teatud väsimust rutiinsest näitustegevusest. Olid ju kevad- ning sügisnäitused meie kunstielu põhiline paraad, kus kõik, alates valvsatest "organitest" kuni laiade "massideni" said ammen-dava ülevaate, mis siis ikkagi eesti kunstielus toimub. Praegune kunstielu on muutunud sedavõrd pluralistlikuks, et poleks nagu põhjust selliseid paraade korraldada.

Kindlasti kestavad kirjeldatud tsentri fuugsed jõud veel mõnda aega edasi, kuid juba praegu võib suure tõenäolisusega prognoosida teatud tagasilööki. Esiteks on Eesti niivõrd väike ning toimiv kunstielu on nii või teisiti hoomatav. Teiseks tõmbab saabuv vaesus kunstielu uuesti koomale ja kolmandaks näitab maailma kogemus, et üks suurem ülevaade kunstist korraldatakse igal maal. Ja kus mujal on eesti kunstnikul võimalust end esinduslikumalt tutvustada kui mitte kesklinnas asuvas Kunstihoones.

Tänavune kevadnäitus oli veel kahjuks valulist ülemineku- aega peegeldav. Eriti kurb oli maali väljapanek. Puudusid varasematele näitustele omased hitid, tekkinud tühemiku täitis noorte pealetung. Noortel oleks hetkel erakordne šans murda end "ametlikku" kunsti, kuna elavate klassikute huvid on suunatud mujale. Paraku kevadnäitusel seda ei juhtunud. Eesti maal on kõik nišid täidetud, aastate jooksul on läbi proovitud kõikvõimalikud stiilid, igal maalijal on oma väljakujunenud "firmastiil" ning on raske millegi enneolematuga tähelepanu tõmmata.

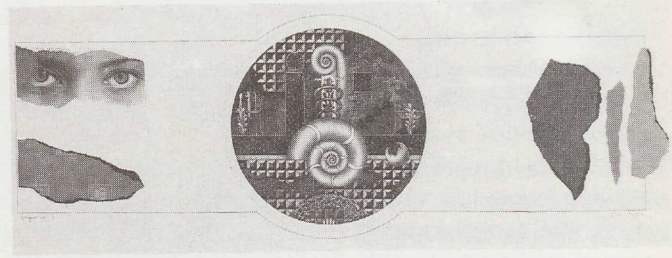
Veidi elavam oli graafika ja skulptuuri ekspositsioon. Paradoksaalsel kombel on saanud kriis elavdanud skulptorite kunstilist ja loomingulist mõtet: "raskeid" materjale pole enam saada, järelikult tuleb midagi uut välja mõelda. Nii jäi mulje, et aastakümneid kestnud "pronksiajastu" on meie skulptuuris mööda saamas. Olukord on muutunud demokraatlikumaks: pole "kaalukaid" autoreid ega "kaalukaid" teoseid. Kuskilt otsast aga tekitab selline demokraatia väikest nõutust. Raske on leida käegakatsutavaid mõõdupuid ühe või teise kunstniku (teose) hindamiseks, liigendamiseks, toetamiseks. Kimbatuses pole mitte ainult kriitikud, vaid ka kunstnikud ise. Keegi ei tea, kas apelleerida traditsioonile või hoopis panna "moodsat". Krampe tekitavad muide mõlemad tõmblused. Ühine on aga tõdemus, et vanamoodi ka enam ei tahaks.

Eespool kirjeldatud põhjustel ei tihka kevadnäituse puhul hakata rakendama hinnangulisi parameetreid. Jäägu viimased tulevikku, mil varem või hiljem asjad paika lähevad. Aitab juba niigi julgest prognoosist, et ülevaatenäituste prestiiž tõuseb kunagi uuesti. Kus mujal eesti kunstnik end eesti kunsti ajalukku kirjutab, kui mitte siin!



Andres Tali. Skaba.  
Siiditrükk, 1992.

Andres Tali. Skaba.  
Silk-screen, 1992.



Inga Aru. Hesperia I. Grafiit,  
akvarell, kollaazh, 1992

Inga Aru. Hesperia I. Graph-  
ite, watercolour, collage, 1992.



Anu Kalm. Maastik. Käsitsi-  
tehtud paber, kuivnõel, 1992.



**Mari Kurismaa.**  
Maastik sõnaga.  
Õli, l. 1992.

**Mari Kurismaa.**  
Landscape with the Word.  
Oil on canvas, 1992.



**Anu Kalm.** Landscape. Hand-made paper, dry point, 1992.

## Andrus Kasemaa näitus kunstniku 50. sünniübeli puhul Tartu Kunstimuuseumis 20. 12. 1991 – 26. 01. 1992

Juba võiski imestada, miks kunstimuuseum polnud senini teinud selle Tartu kunsti ühe nimekama esindaja isikunäitust, kuni Andrus Kasemaa 50. sünniübel selleks ise põhjuse andis. Tunnistagem siinjuures kunstnike ümmargused tähtpäevad kunstiga oluliselt mitteseotud momentideks (eriti kui on tegemist elavatega), mille tõestuseks toogem kasvõi sama Kasemaa loomingus momendil aset leidev suhteline madalseis ja väsimus. Mõlemad viimatimainitud ei mõjutanud õnneks näitust oluliselt. Enamus kunstitundjaid on tuttavad Kasemaa võimega joonistada paari päevaga näitusesaali kõik seinad täis. Seekord püüti anda tagasivaadet kunstniku loomingule tervikuna, alates juba 1970-ndate keskel valminud joonistustest. Peab tunnistama, et ülesanne osutus raskemaks kui arvata võis, sest Kasemaa pole kunagi hoolinud oma loomingu säilimisest. Ta on seda kinkinud, jätnud näitusekomplektidena kusagile Euroopasse, väljapoole Eesti piire, pilte üle teinud, lõikunud kollaazhideks või lihtsalt hävitada lasknud. Võib küll nõustuda kunstniku põhimõttega, et kõik, mis tema käe alt on tulnud, elab edasi oma elu kusagil maailmas ning tal on õigus seda uuesti kasutada näiteks osadena mõnes järgnevas töös, siiski on kurb näha kinnitamata pastelli määrdumas või pudenenemas ning tõdeda mõne mällu sööbinud pildi jäägitut kaotsiminekut. Kasemaa fenomenile panevad aluse skulptori vormitunnetus, ka kahemõõtmelises kunstis (sealjuures skulptuurist näib ta juba aastaid lõplikult kaugenenu olevat), ilmsed mõjutused teemaga mängimisel ja vabalt ümberkäimisel oma äialt, Elmar Kitselt, kellega tal näis olevat teatud hingesugulus, ning energiliselt jõuline ja vaimselt avatud, eksentriline natuur. Kõik see paneb kokku üsna närvilise ja püsijatu suhtumise kunstitegemisse, mis ei läbe oodata aeganõudvaid tehnikaid ega materjale – graafikat ja skulptuuri. Ideed on tähtsamad kui nende realiseerimine. Eelöeldule jätkuks nõustugem kunstiteadlase Eha Komissarovi väitega, et Kasemaa loomingus on meil tegemist itaalialiku barokse kunstitunnetusega ("Sirp ja Vasar" aprill, 1986). Barokk rohkem selle varasemas, vormikas tähenduses ja mitte hilises, sensuaalselt dekadentlikus, rokokootähenduses. Näitusel oli lavastatud ka väike installatsioon nurgakesena ülikooli kunstikabinetist, mille juhatajaks ja impulsiks Kasemaa aastaid on olnud. Viidates Kasemaa õpilastele, olid seal ka Ilmar Kruusamäe ja Miljard Kilgi varasemad, õpetajat ennast kujutavad hüperrealistlikud pildid. Irooniaga pooleks olid ka memoriaalmööbel kunstikabinetist ning joonistuslauad ja suur paber seinal vaatajale manuaalsel meetodil kunsti selgitamiseks.

Enriko Talvistu



Kunstikabineti nurgake Andrus Kasemaa näitusel.

A corner of the art studio at A. Kasemaa's exhibition.

## VESTLUSRING EESTI KUNSTIMUUSEUMI TULEVIKUST

*10. juunil, ühel tapvalt kuumal suvepäeval kutsus "Kunsti" toimetus kokku vestlusringi sama tapvalt kuumal teemal – milline saab olema ja milline võiks olla meie tulevane kunstimuuseum? Kuigi uue maja valmimise tähtaega ei oska hetkel vist keegi täpselt öelda, leidis toimetus, et muuseumi kontseptsiooni lahtirääkimine on vajalik, veelgi enam – probleemi tuleks hoida pidevalt fookuses, mis demonstreeriks asjaomastele organitele, et kunstimuuseumi tulevik on kogu eesti kultuuri probleeme number üks. Niisiis tulid vestlusringi Marika Valk, Eha Komissarov, Mai Levin (Eesti Kunstimuuseum), Karin Hallas (Eesti Arhitektuurimuuseum), Ando Keskküla (Eesti Kunstnike Liit) ja Leonhard Lapin (eesti kunsti klassik), kütis ja sekkus Ants Juske ("Kunst").*

**AJ:** Kas uue muuseumi eest peetud võitlused on nüüd vilja kandnud ja milline oleks edasine enam-vähem realistlik perspektiiv?

**MV:** Asjaajamised on praegu (tuletame meelde, et 10. juuni seisuga – AJ) täpselt nii kaugel, et meie taotlused uue muuseumi finantsiliseks toetuseks on läinud Kopenhaagenisse Põhjamaade Ministrite Nõukokku, kus meie küsimus on vähemalt esialgselt positiivselt otsustatud. Toetust on vahendajana pakkunud Rootsi saatkond, kuid mulle tundub, et meie kultuuriministeerium ei ole asju ajanud piisava initsiatiiviga, et võiksime olla 100 % kindlad. Mind teeb murelikuks abiandjate nõudmine, et me ei korraldaks rahvusvahelist konkurssi, vaid piirduksime oma sisese konkursiga muuseumi arhitektuurse projekti saamiseks. Nende idee järgi saaks Eesti-sisese konkursi võitja vastava abiraha, mille eest ta sõidaks tutvuma maailma muuseumide kogemustega ning alles siis teeks lõpliku variandi. Probleem on selles, et kui teeme sisese konkursi, on hiljem võimatu saada välisabi. Meie poolt on hetkel baas valmis, tehtud on ruumi-programm, ühesõnaga oleme stardivalmis.

**LL:** Pooldaksin samuti rahvusvahelist projekti konkurssi. Vähemalt regionaalsel tasandil – Põhja- ja Baltimaad moodustavad ühtse kultuuriareali ja ma ei näe midagi halba, kui kuskilt väljastpoolt tulev arhitekt võib abida konkursi. Muijal maailmas teevad eri rahvustest arhitektid projekte kõige erinevatesse kohtadesse. Kui tahame saada ühtsesse Euroopa kultuuriruumi, siis oleks just kunstimuuseum üks tähis sellel teel.

**AJ:** Kui saame sel moel hea projekti, kas ongi nii väga vaja kahetseda, et stagnaajal jäi võimudelt just muuseum välja pressimata?

**LL:** Alati tuleb igasuguseid võime ära kasutada, et neilt kultuurile midagi välja pressida. Tegime suure vea, et oma nägemiste tulemusena ei suutnud saada uut muuseumi. Terve linn on täis väljakaevatud varemeid, kus on juba puud peale kasvanud – varsti ei luba rohelised sinna midagi ehitada. Võrdluseks võiks tuua Leedu kogemuse – palju nemad jõudsid ehitada.

**AK:** Minu arvates võiks abitaotlusi veelgi laiendada, mitte piirduda Põhjamaade Ministrite Nõukoguga. Näiteks on Bjorn Engholm, tõenäoliselt suure tulevikuga saksa poliitik, algatanud "Ars Baltica" projekti, mis ühendab kõiki Lääne-mereäärseid maid. Usun, et sealt oleks täiesti reaalne võimalus saada toetust. Olen samuti kuulnud, et meie valitsus pole ilmselt vormikohaselt pöördunud Põhjamaade Nõukogu poole, selleks, et otsida mitmeid erinevaid võimalusi – näiteks rikas Smithsonian Institute USA-s.

**MV:** Asi ongi selles, et meie võime neid variante arutada, kuid realselt aetakse neid asju teisel tasandil, kus neid aga millegipärast ei aeta.

**AK:** Läheme siis lähemale meist sõltuvale. Uue muuseumi ruumi-programm, nagu ma kuulsin, on valmis, kuid ma ei tea siinamaani, milline see muuseum tuleb.

**MV:** Kui me vaatame näiteks Helsingi Kaasaegse Kunsti Muuseumi ruumi-programmi, siis meie oma sellest suurt ei erine. Kõik sõltub kogude suurusest ja paljudest tehnilistest probleemidest. Tegelikult ei mõjuta ruumi-programm muuseumi sisulist külge kuigi palju.

**AJ:** Mind huvitaks siiski, kas muuseum tuleb kuidagi seesmiselt liigendatuna või läheb kõik ühes jadas Bernt Notkest Raoul Kurvitzani?

**MV:** Nagu teada, tuleb kaks eraldi muuseumi: lossi jääb väliskunsti muuseum, uude majja eesti kunst alates baltisakslastest. Kuhu maani uuema osa ekspositsioon välja jõuab, kas 1960-ndateni või edasi, on veel lahtine.

**AK:** Kas muuseum kavatseb hakata koguma ka rahvusvahelist moodsat kunsti?

**EK:** Mind on see probleem ka huvitanud. Nagu Sa ise aru saad, jääb kõik rahade ja veel ka kindlate rahvusvaheliste arusaamade taha. Vähemalt Euroopas pole kombeks, et muuseum võtab kunstnikelt vastu kingitusi. Ta ostab kasvõi sümboolse hinna eest, kuid ikkagi ostab. Muidu avab see tee diletantidele, nagu see on juhtunud mitmete muuseumidega, kes võtavad vastu annetusi.

**AK, LL:** Mida siis muuseum ikkagi kaasaegsest kunstist koguda kavatseb?

**EK:** Juba Eesti Vabariigi ajal ostis Haridusministeerium kaasaegset soome kunsti, nüüd tulekski siin arutada, mida osta. Kuid asjal on ka teine aspekt: maailmas käib muuseumipoliitikas kunstiajaloo vastandamine esinduslikkusele. Kogu aeg on esinduslikkus, suurte nimede eksponeerimine püüdnud välja tõrjuda tegelikku kunstiajalugu. Rahvusliku kunsti roll on täiesti ära nullitud, traditsioonilise muuseumi mõiste on saanud kõvasti kannatada. Meil on aga tegemist eelkõige rahvusmuuseumiga. Mis te üldse räägite – meil on veel üldse läbimata modernistlikki etapp, meil pole üldse olnud muuseumi, kus oleks olnud kaasaja kunsti ekspositsioon. Ja nüüd tahame astuda areenile ajal, mil maailm on meist kümneid aastaid ees ja kasutatakse mõisteid meile täiesti arusaamatus keeles. Pealegi, kui teeme muuseumi lähtudes "lahtistest" printsiipidest, satume kohutavasse konflikti ühiskonnaga. Seepärast ei saa me ehitada muuseumi.

mi mingile avangardistlikule visioonile, mis tegelikult ma-  
huks ükskõik millisesse linnakomitee hoonesse.

**AJ:** Sa räägid kogu aeg sellest, mida ei saa, kuid mida siis  
Sinu arvates peaks tegema?

**EK:** Me peame leidma väga paindliku lahenduse, esitades  
kunstiajaloo perioodide kaupa, kuid näited väga valikuliselt.

**AJ:** Minu arvates on jämedalt öeldes kaks alternatiivi: kas  
teeme muuseumi Lääne-Euroopa mallide järgi või nii, nagu  
omaaegse Moskva suurnäituse, kus oli täielik läbilõige ees-  
ti kunstist maalist kuni plakadini. Just nende vahel tuleks  
paindlikult valida.

**EK:** Täiesti rumal jutt – mina räägin reaalsest situatsioonist,  
Sina aga oma alternatiividest, mida Sa oled kodus välja mõel-  
nud. Neid alternatiive pole mitte kaks, vaid kaksikümend  
viis.

**LL:** Jah, aga Eesti läheb oma majanduse ja olmega varsti  
Euroopa tasemele, arusaamad kunstist aga peegeldavad sa-  
jandi alguse omi.

**EK:** On meil üldse kunstiteaduses jõude, kes paneksid need  
uued arusaamad paika?

**LL:** Minu meelest on muuseumis mitukümmend aastat töö-  
tanud terve plejaad kunstiteadlasi. Millega nad siis on tegel-  
nud?

**ML:** Lähme parem asjalikumale pinnale. Uues muuseumis  
peab olema rahvuslik eripära kesksel kohal, nii nagu see on  
ka Ateneumis. See on enesest lugupidamise elementaarne  
eeldus. Loomulikult peame seejuures ühitama rahvusliku  
kogemuse moodsa kunsti kogemusega. Oleme ka mõelnud  
tulevasele ekspositsioonile, arvestades oma kogusid. Uue  
muuseumi ekspositsioon algaks 18. sajandist, kindlasti on  
esindatud baltisaksa kunst, 19. sajandi väljapanek ei tule eri-  
ti suur, kuid kajastama peab teda täies ulatuses. Siis sajandi  
algus ja EV aegne kunst, mille raamides on plaanis eksponeerida  
Rõude kollektsioon (eraldi kuskil mujal teda näida-  
ta pole mõtet). Eriline koht peaks kuuluma Viiraltile ja  
Rauale. Mõistagi on Eesti Kunstnikkude Rühma ja Vabbe  
tähtsus suur, kuid see selgub kontekstis kogu tolleaegse  
kunstiga. Sõjajärgsesse perioodi peaksime suhtuma rahuli-  
kult, jättes kõrvale ideoloogilise šoumi. Kõik perioodid pea-  
vad olema esindatud, ka sotsrealism, mis võib lääne inime-  
sele olla isegi huvitav – lõpuks on see ainulaadne kogemus.  
Abstraktsed katsetused 1960. aastatel on olulised, kuid jäl-  
legi üldise tausta foonil. Põhiline on **historistlik** lähenemi-  
ne oma kunstiajaloole. Probleem muidugi jääb – kuidas ühi-  
tada traditsiooni ja äkilisemaid ning radikaalseid suundi.  
Kuid me ei saa mööda tõdemusest, et ka meie andekamad  
kunstnikud on teinud küllalt traditsioonilist kunsti.

**AK:** Milleks Rõude kogu eraldi, kas pannakse jälle välja pi-  
bud ja prillid? Miks mitte siis ka Miliuse piip?

**ML:** Ei, prille meil pole, kuid Rõude oli meie esimesi rah-  
vusliku kunsti kogujaid ning tema kogu kvaliteet on hinda-  
matu.

**LL:** Ka minu arvates võiks eraldi eksponeerida Miliuse kogu,  
mis minu arvates on väärtuslikum kui Rõude oma. Kõrvuti  
Viiralti ja Raua väljatoomisega peaks sama tegema ka Raul  
Meeliga, kes on rahvusvaheliselt hulga hinnatum kunst-  
nik.

**AJ:** Muide, ka mina tahaksin lähtuda historismist. Seni ole-  
me maha salanud just oma kunsti radikaalsemaid ilminguid,  
nüüd võiks nad historismi huvides asetada võrdseina tradit-  
siooni kõrvale.

**EK:** Mai Levin esitas traditsioonilise, klassikalise muuseu-  
mikontseptsiooni, mis maailmas on heidetud kõrvale vabal  
valikul põhineva ekspositsiooni kasuks.

**ML:** Kogu maailmas on ju olemas klassikalised muuseumid  
ning nende **kõrval** on mitmesuguseid kitsama profiiliga  
muuseumid.

**EK:** Meie peame oma oludes ühitama need kaks varianti.

**LL:** Ma olen pikka aega jälginud, kuidas käitub Ateneum.  
Seal on tõepoolest leitud kahe printsiibi ühendamine, kuid  
siiski on mõeldud soome kunsti kontaktidele rahvusvaheli-  
se kunstiga. Meilgi tuleks mõelda nähtustele, mis on mõju-  
tanud eesti kunsti. Miks mitte täiendada kogusid kasvõi Ka-  
bakovi töödega, mis on olnud olulised tervele põlvkonnale  
eesti kunstnikele. See pole mitte vähem oluline kui sajandi  
alguse kontaktid.

**AK:** Näengi kogu aeg, et muuseum on nii kindel sajandi al-  
guse ja EV aegse kunsti suhtes ja samas nii ebalev kõige suhtes,  
mis puudutab sõjajärgset kunsti. Teiseks on mujal maail-  
mas kunstimuuseumil eriline kultuuriline, ilmaliku kiriku  
roll. Seda tuleb ette planeerida, projekteerida. Teie aga tee-  
te muuseumi nagu praeguseks hetkeks – saame ruumid ja  
paneme kogud sisse.

**AJ:** Ma ei näe põhjust, miks karta kontseptuaalseid lahendusi.  
Pole ju nii, et paneme ekspositsiooni paika nagu Aamen  
kirikus. Tate'i galerii kogemus näitab, kuidas uue direktori  
tulekuga paiskus segi kogu senine ekspositsioon. Kümne  
aasta pärast on uued arusaamad ja uued direktorid.

**LL:** Kui printsiipide vastuolu on nii ületamatu, võime mood-  
sa kunsti galerii panna kuhugi mujale, eriti kui arvestada  
meie tulevast vaesust. Võtame kasvõi selle soolalao või me-  
reäärsed angaarid. Mujal on just vanad tööstushooned väga  
populaarsed kunsti näitamise kohad. Niikuinii jäävad vars-  
ti suured tehased seisma.

**KH:** Soolalaole pretendeerib ka arhitektuurimuuseum.

**AJ:** Kuidas üldse näeb praeguse arutelu foonil oma tulevik-  
ku Teie muuseum?

**KH:** Meil on teised probleemid ja oma spetsiifika. Üks orien-  
tatsioon on selge – tahame näidata moodsat arhitektuuri, re-  
hetare jääb siiski välja.

*Siinkohal katkestaksin diskussiooni vahetu refereerimise.  
Ikka ja jälle tuldi tagasi kõike erutanud kahe printsiibi juurde:  
kuidas ühitada rahvuslikku traditsiooni ja internatsionaalset  
kunstiajalugu, kas klassikaline muuseum või põnev kunstia-  
jaloo lavastamine, kas tuleb rahvusgalerii või kaasaegse kuns-  
ti keskus. Kohati läks vaidlus niivõrd ägedaks, et öeldu ei kan-  
nata trükimusta. Samas olid kõik osalejad seda meelt, et neid  
kahte printsiipi saab välja joonistada, ilma et kumbki aspekt  
kannataks. Muuseumipoolne hoiak kiskus sinnapoole, et lei-  
da kompromiss ühtses ekspositsioonis, kunstnikepoolne läh-  
tekoht eeldas kas eraldi ekspositsioone või koguni eraldi hoo-  
neid. Eks peegelda need vaidlused meie dramaatilist kunstia-  
jalugu "oma" ja "võõra" piirimail, samuti hetke segadust oma  
kultuuriorientatsioonide valikul.*

*Liigutav üksmeel valitses aga siis, kui Marika Valk rõhutas lõ-  
petuseks vajadust koos avaldada survet kõikides kanalites, et  
kultuurivaenulik võim hakkaks lõpuks midagi tegema muu-  
seumi huvides. Leonhard Lapin pani ette luua altpoolt muu-  
seumi juurde nõukogu, kes pidevalt tegeleks nii muuseumi  
praktiliste kui ka teoreetiliste probleemidega. Usun, et rauda  
peab taguma mõlemast küljest.*

Ants Juske

# MUUSEUM – SEE ON INFORMATSIOON JA DOKUMENTATSIOON

Kaasaegne muuseum on selline, milline on tänapäeva kunst – ja see on nii dünaamiline, nii muutuv, et pole õieti talletatav. Nii väitis Marketta Seppälä, Pori muuseumi direktress, kes on sellest väikese linna väikesest muuseumist suutnud luua Soome tähelepanuväärsema moodsa kunsti keskuse. Pori Kunstimuuseum, mis alustas tööd 1979. aastal, on rajatud Soome kultuurimetseeni professor Maire Gullichseni ideede ja kogude põhjal. Muuseumihooneks sai vana ladu, mille Maire Gullichseni poeg Kristian – tänapäeva üks tuntumaid arhitekte – ehitas ümber, pidades silmas kaasaegse kunsti eksponeerimise eripärasid. Muuseumil pole püsiekspositsiooni, kogude põhjal tehakse teemanäitusi. Muuseum on selleks ka liiga väike, et rikkalike kogude kokkuajamiseks pühenduda. Pori muuseum on võtnud teise suuna – keskenduda kaasaegse kunsti näitustele, nende dokumenteerimisele, uurimisele ja publitseerimisele. Marketta Seppälä on veendunud, et oluline on elav kunstikogumine – normaalne on tegelda elavate kunstnike, mitte surnud kunstiga. Nimed, kelle projekte M. S. on muuseumis teostanud, kõnelevad ise enda eest – Richard Long, Gordon Matta-Clark, Daniel Buren, Paul Osipow... Kogu muuseumitöö algas väikeste rahade ja Marie Gullichsenilt saadud kogudega, Marketta Seppälä töötas välja väga kindla programmi ja on seda sihilikult ja suure eduga järginud. Kaasaegne muuseum on midagi muud kui Rahvusgalerii, õieti ei saagi kaasaegse kunsti muuseum koguda kaasaegset kunsti, sest seda pole klassikalise kunstiteose kujul olemas. Seepärast tuleb keskenduda informatsioonile ja dokumenteerimisele. Pori muuseumi suur väärtus on tema arhiiv ja uurijad tunnevad tavaliselt huvi selle arhiivi, mitte kogude vastu. Läbi Pori muuseumi kogude on läinud informatsiooni ja materjale Eesti kohta. Ja meeldetuletuseks – Eesti kunsti esimese suure välisnäituse "Struktuur ja metafüüsika" taga on eeskätt Pori muuseum. M. S. pole kunagi küsimust tekitanud oma ja rahvusvahelise kunsti erineva staatuse kohta muuseumis, vastupidi, muuseum on toiminud kui erilaadne kohtumispaik soome ja rahvusvahelise kunsti vahel ning aktiivne suhtlus rahvusvahelise kunstieluga on andnud soome kunstile



Pori kunstimuuseum.

Pori Art Museum in Finland.

laiema tausta. Marketta Seppälä on ise väitnud, et see on hea, et muuseum on väike, et tal pole ruumi muuseumina toimida jne. See tähendab, et kogu aeg peab midagi välja mõtlema, et hoida muuseumi tähendust ja tähtsust, et säilitada kvaliteeti. M. S. tunneb eesti kunsti hästi ja ta leiab, et avangard kuulub siia traditsiooni sama hästi kui muu kunst. Ta arvab, et Tallinnas on praegu suurepärase võimalus luua uut tüüpi muuseumi, mis pole seotud paljude tavaliste muuseumiprobleemidega. See, et midagi pole – ei raha, ei hooned, sunnib tegelema ideedega, vaatama asjadele dünaamiliselt ja krambivabalt. See annab valikuvõimalusi ja muuseumist saab kujundada elava kunsti keskuse, või näiteks keskendada siia Baltiikumi kunsti infobank. Rahvusvahelised näitused tähendavad rahvusvahelist toetust ja muuseumi tähendus kasvab pidevalt. Uhke muuseumihoone on monument kunstile, mitte muuseumihoone, millega võib tegelda hiljem, rikkamas riigis. Tallinn on vaimselt aktiivne linn ja inspireeriv keskus, ta on suurepärase paik ideede istutamiseks. Ostke alustuseks head kompuutrid, sellest saab kogude alus, soovitab Marketta Seppälä.

Sirje Helme



**Manno Kalliomäki.** Mannograafia. Näitus Pori kunstimuuseumis 8. veebr. – 22. märts 1992.

**Manno Kalliomäki.** Mannography. Exhibition at Pori Art Museum in Feb. 8. – March 22., 1992.



# VÕIMEKAS JA VÕIMUKAS – JA ALATI PAINUTAB PEA KULTUURI EES

Sirje Helme intervjuu  
Inge Tederiga

**Sirje Helme:** Inge Teder, hakkame peale sellest päevast, kui Te tulite muuseumisse.

Inge Teder: See oli 65. aasta alguses. Mulle tundub, et muuseumi elu oli tol ajal soikunud, sest ta oli hädas oma sisemiste probleemidega ja need hakkasid ka muuseumi üldist tegevust mõjutama. Muuseum oli taikerdunud liiga kitsaste probleemide ringi. Aeg oli siiski juba teistsugune ja nõudis hoopis aktiivsemat tegevust. Selleks võis olla suhtlemine kaasaja kunstiga, mille areng sellel ajal oli väga huvitav. Vaike Tiik Tartus läks julgelt välja, sõitis Põldroosi, Marani, Subbi jt. noorte kunstnike näitustega kaasaja kunsti sisse ja see tähendas ka kollektiivile uusi ülesandeid ja elavat kontakti oma publikuga. Ega muud Tallinna muuseumil viga polnudki, tuli see väike pööre kaasaegselt ära teha. Muuseumis oli selle üle mõnevõrra vaidlemist ja kuigi kollektiiv põhiliselt kaasa tuli, oli näiteks Olga Terri näituse pärast tollase teadussekretäri B. Enstiga palju ütlemist.

**S. H.:** Kuidas kunstnikud kaasa tulid?

I. T.: Kunstnikud tulid suure poolehoiduga kaasa. Muuseumis esinemine oli kunstnikule tõsine väljaastumine. Aga minu arust tagas just see kunstipoliitika muuseumile populaarsuse. Sel korral alustasime ka moodsa kunsti lektoriumidega ja kui me kõiki neid impressionistide ja ekspressionistide hakkasime läbi võtma, oli saal rahvast täis ning põhiliselt noored. Ma ei tea, mis imet praegu peaks pakkuma, inimesed lihtsalt ei tule, aga tollal oli saalis 60-70 inimest ja mu-ret publikuga küll polnud. Teine asi, mida kõik kaasaegsed muuseumid üle kogu maailma püüavad teha, on nende soov liikuda kunstide sünteesi suunas. Muuseumi kui avara kultuurikolde probleem oli aktuaalne. Ma pean väga õnnestunuks koostööd muusikutega kui huvitava, aktiivse vaimse õhkkonna loojana. Mäletan näiteks Arbo Valdma öökonserte – saal oli täiesti pime, ainult prozhektor valgustas klaverit – Valdma armastas alati efekte! Või näiteks Panso lavastatud "Armas luiskaja" etendused. Need olime siiski kahjuks sunnitud lõpetama, sest muuseumi tehnoloogiline olukord ei kannatanud teatrit välja. Kuid ma olen kindel, et sellised asjad võivad ja peavad muuseumis olema.

**S. H.:** Kes oli esimene team Teie juures?

I. T.: Mäletan näituste järgi – üks seltskond oli E. Allsalu, K. Polli, J. Malin – selle näituse toime Tartust, enne seda oli Olga Terri näitus ja nii see hakkaski edasi minema.



**S. H.:** Kas peale personaalnäituste oli tol ajal ka teemanäitusi?

I. T.: Nendega hakkasime varsti tegelema. Ilmusid näitused zhanrite kaupa – maastiku näitus jne. Muidugi, ega seejuures ei tohtinud unustada nõukogude tähtpäevi – Lenini sünnipäevad või oktoobri aastapäevad. Sellel puhul olid ülemused eriti valvsad. Mäletan, et Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäeva näituse avamise eel käis ministri asetäitja Uusman isiklikult kontrollimas näituse ideoloogilist poolt ja leidis, et E. Kõksi tööd pole küll piisavalt temaatilised. Kohvikuliste kujutamise pole mingi tööteema! E. Haamer andis siiski mõõdu välja, kuigi ega ema ja laps ka mingi tööteema pole. Kuid ära me asja seletasime.

**S. H.:** Kui palju riik ennast näituste plaanidesse vahele segas?

I. T.: Oli täiesti loomulik, et kõik plaanid kinnitati ministriumis. Plaani kaitsmine algas ikka sellest, et miks on plaanides liiga vähe nõukogude temaatikat, või Nõukogude rahvaste, eelkõige vene kunsti. Tuli mõistlikult need asjad tasakaalu panna. Venemaal võis saada ka väga head kunsti, Leningradist näiteks saime avangardistliku revolutsioonaaastate plakati näituse, Gruusia Pirosmanshvi näituse – see oli enne eksponeeritud vaid Moskvas ja Pariisis. Aastatega süvenes koostöö Leningradi ja Moskva heade muuseumidega. Nad olid meie suhtes väga heatahtlikud. Leningradist saime 17. saj. hollandlaste suurepärase näituse, Moskva Puškini nim. muuseumist F. Léger' näituse. Lõime kontaktid mitme Moskva erakollektsiooniga ja toime I. Ehrenburgi kogust Picasso näituse, laineid löi J. Rubinski kogu näitus vene avangardistlikust kunstist, R. Falgi näitus A. Štšekin-Kro-

tova kogust jne. Tähtis oli kontakt ka Schwerini kunstimuuseumiga, kust toodi suurepärase hollandi natüürmordi näitus. Muidugi nõudis see oskust kohalikele võimudele põhjendada. Ega nemad seal laua taga ju ei teadnud, mis ühe või teise plaani näituse taga tegelikult on. Paar korda püüdsin teha näitust ka kooskõlastamata. Oli üks Malini näitus, mille jaoks isegi plakati ja kutsekaardid juba trükitud olid, aga ikkagi ei lubatud avada. Ühe suvise eesti kaasaegse kunsti näituse puhul hakati mulle juba ministriumis nõu andma, et kas mul poleks üldse aeg hakata oma asju pakkima. Mina küll ei tea, mis seal tookord nii hirmsat oli, noore Toltsi setteri-pilt oli küll, see vist siis ärritas nii hirmsasti. J. Arraku näitusel keelati ära näituse plakati, see oli ju sürrealistlik! Aga me olime plakati enne ära keelamist trükikojast kätte saanud ja kui funktsionäärid olid avamiselt ära läinud, tõime ikkagi plakati välja. Publik seda ootaski. Mõned "valvsad" inimesed käisid küsimas, miks Arraku näitus on muuseumis. Ma isegi leidsin, et parem on mõni nõukogulik näitus rahulikult ja küllalt punaselt ära teha, siis sai tükk aega mõistlikke asju rahulikult teha. Aga välis-eestlaste näituse puhul tuli seletada ja põhjendada pikalt H. Talviku näitust. 1972. aastast visati mulle mitu aastat ette, isegi keskkomitee Käbin oli selle kohta midagi halba leidnud ütelda. Ministrium oli ärritatud. Asi muutus lausa naeruväärseks. Need asjad tuli lihtsalt üle elada, see kuulus töö juurde. Kuid E. Haameri näituse kataloog läks sundhävitamisele.

**S. H.:** Riik maksis kogud kinni?

I. T.: Riik ostis väga palju, meil oli ju vaid kaks muuseumi ja nende vahel jagati ostud ära. Me poleks kõiki asju tahtnudki, aga lihtsalt käskkirjaga määrati. Ostude üle käis Tallinna ja Tartu vahel väike võitlus. Loomulikult tahtis kumbki muuseum paremaid töid endale. Lõpuks kujunes nii, et kui muuseum oli näituse korraldanud, jäid ka ostud temale. See rahuldab. Kogud täienesid ka Kunstifondi kingituste kaudu. Fondi ostukomisjon oli ju liberaalsem ja sealt saime huvitavaid töid.

**S. H.:** Kas te saite ka ateljeeste teha?

I. T.: Ei saanud, need tulid alles 80. aastate lõpul. Just siis hakkasime täiendama oma 60. aastate kogusid, ostma töid ateljeedest, mida omal ajal ei osetud kui mittesoovitavaid.

**S. H.:** Kas oli ka mõni kunstnik, kes pole nõustunud müüma? Näiteks kartis mõnd lõiku oma loomingus?

I. T.: Ma ei tea, sest kui kardeti, siis lihtsalt asju ei näidatudki. Ja ega me eriti aktiivselt ateljeedes ei tuhninud. Kuid tuletagem meelde auväärse R. Uutma näitust. Mees oli juba surnud, aga meie ei teadnud, et meister oli maalinud paralleelselt näituse ja iseenda jaoks. Ma olin näinud küll H. Roode töid ja katsetusi. Kui me tema esimese näituse tegime, siis Uusman käis terve komisjoniga enne avamist kontrollimas. Enne tuli prooviks üks rändnäitus teha ja alles siis võis mõelda Roode muuseuminäituse peale. Millegipärast teda kardeti hirmsasti.

**S. H.: Kui kaua võis muuseumitöötaja lubada endale näituse ettevalmistamist?**

I. T.: Kui need sündisid 60. aastate lõpul, 70. aastate I poolel pisut ülepea, siis hiljem püüdsin ikka õigeaegse planeerimise poole. Mõned näitused sündisid aga tõesti üleöö, kui huvitav idee nõudis imekiiret reageerimist. Tagantjärele tundub, et päris korda me näitusetegemise poliitikat ei saanud. Eelkõige hilinesid kataloogid, kui näituse teadusliku kontseptsiooni üks põhilisi väljendusi. See tähendab, et näitusega alustati tööd liiga hilja.

**S. H.: Mõned kataloogid läksid ju väga kiiresti.**

I. T.: Kiiresti ei läinud midagi, mõni asi sai peaaegu jõuga valmis. Olen ise trükimasina ääres seisnud. J. Köleri 150. sünniaastapäeva näituse kataloogi puhul hakkas kirjastuskomitee juhtkond nõudma, et vähendaksime kataloogi mahtu 1 trp. võrra. Keeldusin. Näituse oli tol ajal umbes 18 aastas, teaduslikke töötajaid 20 ümber. Maailmas on muuseumitöötajate arv palju väiksem. Muidugi, palk on palju suurem, kuid töö ka palju pingelisem.

**S. H.: Millal oli muuseumis teadus- ja uurimistöö tipus?**

I. T.: Umbes 70. aastate keskpaiku hakkas see kiiresti tõusma. Kollektiiv oli selleks ajaks küpsenud. 1975 ilmus esimene kogude teatmik, hakkasid ilmuma muuseumi kogude teaduslikud kataloogid jne.

**S. H.: Kas sel ajal oli muuseumi roll kultuurielus suurem kui praegu?**

I. T.: Paratamatult, sest oli oma maja, ehkki väike. 80. lõpus ruumid ei võimaldanud enam suuremate näitusprojektide teostamist.

**S. H.: Teie kõige küpsem eluperiood on seotud muuseumiga, on teil kahju olnud, et pole ennast saanud näiteks mingi ala uurimisele pühendada? Olete kunagi kahtsenud muuseumis rabelemist?**

I. T.: Ei ole kahtsenud. Ma ei ole uurijatüüp, mul on rohkem administreerija soont. Oma tööga muuseumis elan ma ennast välja ja suurt teadust poleks ma vist küll teinudki. Praegu mõnulen võimaluse üle lugeda tarbekunsti ajalugu süstemaatiliselt.

**S. H.: Aukartus kultuuri ees?**

I. T.: Aukartus muidugi selle ees, millega mul on võimalus olnud tegelda. See oli auväärne töö. Võimalik, et mingite imenippidega oleks isegi muuseumit saanud ehitama hakata, näiteks lubades spetsiaalselt Lenini-teemaliste maalide muuseumi teha. Aga ma ei saanud sellise asja peale minna ja arvan, et ma oleksin praeguseks sellise "teene" eest kividega surnuks visatud.



Inge Teder ja Ilmar Malin 1985. a. Kristiina Kaasiku näituse avamisel. Foto: Jüri Hain.

Inge Teder and Ilmar Malin at the opening of Kristiina Kaasik's exhibition in 1985. Photo: Jüri Hain.

**S. H.: Kas Teie parteisse astumist ei sunnitud väga peale?**

I. T.: Mind ei tahetudki nii väga. Ma olin siiski natuke patuse mainega. Ma võtsin mõne asja ette, mis nõukogude ametnikele väga ei sobinud. Aga mitte kunagi selleks, et midagi demonstreerida. Üldiselt olen ma sõnakuulelik inimene, võib-olla nõrgalt arenenud ohutundega. Lihtsalt mu loogiline mõistus ütles mulle, et see, mida tahan näidata, on hea ja korralik kunst. Miks me ei peaks seda näitama? Aga selliste asjadega ei saa heas kirjas olla. Muidugi olin ma natuke iseteadev ja isepäine. Aga loomulikult oli nõukogude asutusi, kus polnud mõeldavgi, et direktor pole parteilane. Aga kunstimuuseumis oleks kunstimuuseumi direktor võinud olla ka halb spetsialist, isegi joodik, kui ta

oleks olnud parteilane. Ükskord süüdistati mind ideoloogilises diversioonis ja poliitilises kanapimeduses, siis kui Tarbekunsti muuseumis oli väljas paar ristikujulist ehet. Ongi päris naljakas, et kõige rohkem olen riielda saanud väliseestlaste ja tarbekunstnike pärast.

**S. H.: Ideoloogia pidas kunstnikke mitte päris tarkadeks inimesteks, üks siis olid ka muuseumitöötajad veidrikud, ja muuseumi direktori parteilisusele ei pööratud nii hirmus suurt tähelepanu. Oleks veel ajaloomuuseum!**

I. T.: Lunatšarski on öelnud muuseumitöötajast – on kaks võimalust, ta on kas entusiast või idiot.

**S. H.: Millal hakkas esimest korda jutt uue muuseumi ehitamisest?**

I. T.: See on väga vana jutt, kohe pärast sõda hakati rääkima, et on vaja ehitada Kunstmuuseumi – siis kui muuseum oli Pika tänava korteris ja kui talle anti Scheeli pank ja sealt jälle välja tõsteti. Õieti läheb probleem tagasi 1920. – 30. aastatesse. Sellest ajast alates on küsimus kogu aeg õhus olnud. Ja on olnud ka kogu aeg üks vastuolu – kas muuseum või kunsthall. Kunstnikud tahtsid kangesti viimast. Kahte aga ei saa lootagi! Nüüd pole kumbagi. Enam-vähem oli selge, et keegi meile nii pea muuseumi ei ehita ja kui tekkisid filiaalide loomise võimalused, haarasin ma sellest kinni. On isegi kõlanud etteheiteid – et oleks siiski pidanud ajama uue muuseumi ehitamise asja ja filiaalidega mitte tegelema. Aga ma olen realistlik, Eestis ei ole ehitatud ju mitte ühtegi spetsiaalset muuseumi – ei Eesti Rahva Muuseumi, ei Ajaloomuuseumi, ei Teatri-Muusikamuuseumi. Kui mõni muuseumitöötaja ka tõstis häält, et kultuuriväärtused hävinevad, siis lõppkokkuvõttes leiti ikkagi, et uppaja päästmine on uppaja enda asi.

**S. H.: Millal oli selge, et Kadrioru loss ka füüsiliselt enam vastu ei pea?**

I. T.: See oli juba tükk aega selge, 80. aastate teisel poolel igal juhul. Siis võeti Rahvusraamatukogu kõrval "Estonia" ja Konservatooriumi ehitamine plaani ja mulle tundus, et karjuda tuleb nüüd väga kõvasti. Aga siis hakkasid need diskussioonid muuseumi koha ümber.

**S. H.: Kas see võis tähendada, et nende diskussioonide pärast jäi muuseum ehitamata?**

I. T.: Ma kardan, et ei. Rahvusraamatukogu on siiani pooleli. Võimalik, et mõni teine persoon minu asemel oleks suutnud muuseumi ehitamise käivitada varem, aga tegelikult on ju nii, et suhtumine muuseumidesse oli N. Liidus 3. järgu asi. Võtke kas või suhtumine muuseumi kaardrisse. Muuseumitöötajate palgad olid väga väikesed. Tihti pandi muuseumide direktoriteks mitte spetsialiste, vaid lihtsalt oma endises karjääris kukkunud parteitegelasi. Mõni oli neist arukas ja laskis teistel tööd teha, mõni tegi palju paha. Teater on alati olnud tähtsam, sest tema vorm on aktiivsem. Muuseumil võisid aga väga tülikad fondid olla...

**S. H.: Venemaalt müüdi palju väärtuslike asju ära, kas Teie muuseumis käidi müümas?**

I. T.: Ei, üldiselt mitte. Kuid vahepeal oli komme, et kui sõideti kuhugi, oli vaja muuseumist kingitus kaasa võtta. Mäletan, et Lilli Promet ja Ralf Parve kirjutasid selle poliitika kohta hirmus vihase artikli, sest nad olid näinud, kuidas mingis Ungari asutuses üht Salme Raunami pannood kapi taga hoiiti. Siis hakati tasapisi tagasi tõmbuma ja loodi lõpuks ministeeriumi juurde kingituste fond. Aga näiteks Mari Adamsoni vaipa "Tallinn" kingiti niipalju ära, sellest tuli üha uuesti koopiaid teha ja ma ei tea üldse, mitmes koopias praegu muuseumis on.

**S. H.: Kas rändnäitused olid vajalikud?**

I. T.: Sellisel kujul kindlasti mitte. Vahel nad vedeesid koolikoridorides, keegi neist õieti ei hoolinud ja kasutegur oli muidugi väike. Sellepärast toetasin ka Jõhvi filiaali ideed,

kuigi ma teadsin, et minu kolleegidele see ei meeldinud. Tõi see ju kaasa lisatööd. Aga seal oli vähemalt ruum, kus sai korralikult kunsti esitada. Ma arvan, et mida rikkam kultuurilt on kogu meie maa, seda rikkam on rahvas. Ma kujutasin ette, et Jõhvis tekib sellega kaunis kultuuritsentrum. Kontsentreerumine Tallinna hakkas mulle küll närvidele käima. Praegu arendab näiteks Narva head näitusetegevust ja mul on sellest lihtsalt hea meel. Aga mööda koolimajade viltusi seinu kunsti esitamine oli lihtsalt mõttetu. See võttis aega ja energiat ja mul on kahju sellest jõust, mis selle alla pandi. Aga rändnäitusi peeti võimude poolt olulise maks kui teaduslikke artikleid, katalooge, neid ei peetud üldse tähtsaks. Seda tööd ei arutatud ühelgi koleegiumil, aga rändnäitused olid mõnel ministril ööd kui päevad hinge peal. Muuseumi kui teadusliku asutuse tähendust ei rõhutanud keegi ja seda tööd tuli teha teadmises, et meie rahvuslik kultuur vajab seda.

**S. H.: Muuseumi teaduslik töö pole tegelikult akadeemia omale alla jäänud.**

I. T.: Akadeemia on suuri asju teinud, näiteks eesti kunstiajalugu ja ilmselt suure ülesande puudumine hiljem mõjus kollektiivile pärssivalt. On selge, et muuseum peab olema teadusuuringute keskus, nagu ta mujal maailmas on. Nõukogude teaduspoliitika töötas lausa selle vastu. Teaduste doktor ei saanud juba puhtmajanduslikult muuseumi tööle tulla. Maailma praktika kõneleb aga hoopis midagi muud. See, mis eesti muuseumides teadusalal on tehtud, on tehtud entusiasmist. Ja kes seda siis veel tegema peaks? Kes muu kui muuseumispetsialist töötab muuseumi kogudega? Praegu on muuseumis raske aeg, kuid arvan, et teiselt poolt ka suurepärase aeg – see on kavandamise ja planeerimise aeg ja selline aeg on alati üks ilusamaid. Praegu on võimalik teha neid töid, milleks muidu aga jõudu ei jätkunud. Kogude teaduslikule läbitöötamisele peaks just nüüd suunama tähelepanu, mõtlema muuseumi muutmisele. Muuseum peab praegu väga tõsiselt kaaluma oma spetsiifilisi töid ja näituse vorme. Ta ei saa ju tegelda samaga, millega tegelevad meie galeriid. Ta peab neist üle olema oma sisulise teadusliku lähenemisega.

**S. H.: Mai Levin on kurnunud, et praegu katkeb sisuliselt kunstiajaloolaste kaadri väijaõpe.**

I. T.: Ikkagi on midagi võimalik teha. Kogud on olemas. Ja egas siis praegune olukord igavesti ei kesta. Ja ärgem unustagem, et on ka Tartu Kunstmuuseumi oma kogudega: Kunstiteadlaste ja muuseumitöötajate ettevalmistamisele tuleb aga Eestis tõsiselt tähelepanu osutada. See ei ole meil tasemel ja ei kannata arenenud maadega võrreldes mingit kriitikat välja.

**S. H.: Ja ikkagi on selleks ruume vaja!**

I. T.: Ja muidugi, mingid ruumid tuleb leida. Toompeal saab siiski näidata muuseumi materjale väga piiratult.

**S. H.: Kas Te peate võimalikuks sellise ideega tegelda nagu on kunstnikkonnas ringi liikunud, et mõni vana lao- või teahoono muuseumiks ajutiselt kohandada? Kui mõtleme Moderna Museeti peale**

**näiteks? Mul on kahtlus, kas mitte muuseumi osatähtsus liiga pikaks ajaks liiga väheks ei jää.**

I. T.: Loomulikult tuleb. Kui selline võimalus olemas on, siis tuleb see ära kasutada. Kartust, et kui võtame mingi vana hoone, siis keegi meile enam midagi uut ei anna, ei maksa ka liiga tõsiselt võtta. On oluline muuseumi reputatsiooni järjepidevust mitte kaotada. Praegu on tarvis aga väga põhjalikult välja töötada meie muuseumi ruumi-programm, mis annab arhitektidele aluse projekteerida eksponerimistingimused erinevate perioodide kunstile, arvestades nende iseloomu, mõtte, mõjukuse agressiivsust jne. Maailma muuseumide ehituse praktika pakub selleks suurepäraseid eeskujusid. Kuid kus muuseum ei saa sündida ilma muuseumitöötajate väga tõsise ja põhjalikult läbikaalutud eeltööta.

**S. H.: Küsimus on ju, kas muuseum üldse kavatses kaasaegset rahvusvahelist moodsat kunsti koguda?**

I. T.: Ma ei oska selle peale midagi öelda, eeskätt sõltub see rahadest. Põhimõtteliselt ta peaks seda tegema, kui tahab rahvusvahelist mainet omandada. Ega Moderna Museeti või Louisiana kuulsus ei püsi niivõrd kodumaisel kunstil.

**S. H.: On jutud olnud ka eraldi moodsast kunstimuuseumist, on see üldse mõistlik, taas kahte eraldi asja ajama hakata?**

I. T.: See oleks ideaalne, aga mulle tundub, et puht praktiliselt see siiski võimalik pole. Siis on jälle traditsiooniline küsimus – Kunstihoone või muuseum, moodsa või vana kunsti muuseum. Mulle tundub siiski, et jõud on praegu tarvis koondada ühele.



## Impeeriumi esirinnast Euroopa tagahoovi?"

Tartu Ülikooli kunstilooringi korraldatud vilistlaskonverentsid on saamas heaks traditsiooniks, selleaastase teema sõnastas Eha Komissarov. Intrigeeriva probleemiasetuse tõttu oli kuulajaskond tavalisest arvukam – kuigi, nagu selgus, praegune kunstiajaloo tudengkond huvitub valdavalt vanemast kunstist.

Ettekanded keskendusid Eesti selle sajandi kunsti pöördperioodidele: modernismi tulekule kümnendatel ja taandumisele kolme-kümnendatel aastatel ning vähemalt sama keerulisele kunstisituatsioonile praegu. Ilmnes olulisi analoogsusi.

**Tiina Abel** (Eesti Kunstimuseum) kõneles teemal "'Pallase" kool Pallas Athena varjus", esitades küsimuse: miks siiski muutusid meie esimene kunstühing ja kunstikool oma suundumustes 1920–30. aastatel üha konservatiivsemaks. Ettekandja käsitluses olid olulised kaks põhjust. Ühelt poolt mõjutas orienteerumine prantsuse kunstile, mis pärast I maailmasõda püüdis leida "kuldset keskteed" avangardi ja klassikalise kunstikontseptsiooni vahel, kantuna massiteadvuses ülespuhutud patriotismist ning uue rahvusliku identiteedi otsingust – prantsuse rahvust nähti ladina tsivilisatsiooni pärija ja päästjana. Kutsuti rajama uut rahvuslikku stiili, milles kesksed mõisted olid parajus ja korrastatus, üleminek avangardi analüüsivalt meetodilt ajaloolisele sünteesile. Pariis oli ülejäänud Euroopale kunstimetropol ja seetõttu on loomulik, et Eesti kunst sinna poole vaatas. Teiselt poolt tuleb arvestada ka Eesti kunstipublikuga, kellel oli lihtne aktsepteerida Pallas Athenat, universaalse loova mõistuse ja korrastava alge sümbolit.

**Reet Varblane** (Ajaloo Instituut) esitas oma kontseptsiooni "kahest eri Vabbest": Ado Vabbest kui avangardistist ja kui traditsionalismilembesest impressionistist. Vabbe, Eesti kunstnike seas tõelise uue kunsti pioneeri muutumise 1920. aastate keskel tingis kõneleja käsitluses sama eespoolkirjeldatud teisenenud kunstisituatsioon Euroopas. Seda aga, et Vabbe võttis Kandinsky kunstikäsitluse I MS eel nii kiirelt omaks, sidus Reet Varblane Vabbe noorusega ja oletas selle pigem vormist vaimustumiseks kui sisult küpseks. Reet Varblase esitatud "passiivse omastamise" ideele vaidles aga vastu Eha Komissarov, kelle arvates Vabbe tollase kunsti vaimus ei jäta kahtlust tema "kohalolekus" (Octavio Paz).

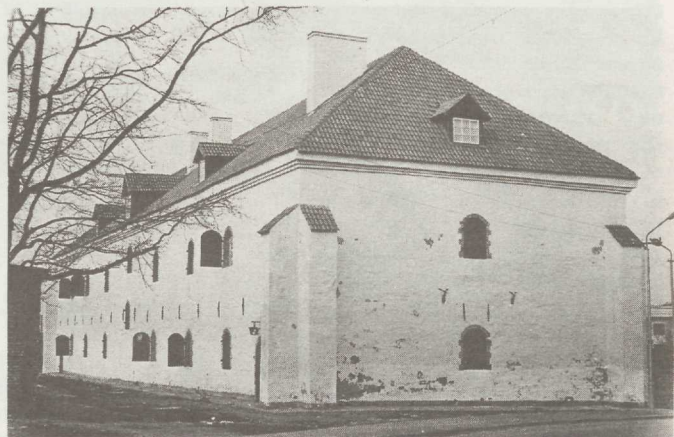
Nii või teisiti kumas kahest ajaloolisest interpreteeringust läbi mõte Eesti kunsti sõltuvikust iseloomust ja **Eha Komissarov** (EKM), alustades nime teema käsitlemist, peatuski esmalt vastandpaaridel "provintis" ja "keskus". Avangardi kunstikontseptsioonis pole niisugust vastandust ette nähtud, kogu nüüdiskunsti on valdav kosmopolitismi-idee ja laenamise avatus. Regionalistlikud (võib peaaegu käsitleda provintsialismi sünonüümina) diskussioonid on Eesti kunstis elavnenud siis, kui rahvusvaheline avangardki on olnud madalseisus: 1920ndatel, (1940–50ndatel muul põhjusel), alates 1970ndate teisest poolest. Praegune "kolkapatriotistlik kõrgseis" on samuti seotud sellega. Teisalt, ka 1960–70ndatel aastatel ei suutnud me moodsas kunstis käituda "täisväärtuslikult", segajaiks kunsti tugev ja psüühikas juurdunud institutsionaliseeritus ning sellest tulenevalt mitte niivõrd Moskva-poolne, kuivõrd sisemine suutmatuse kiita heaks traditsioonilist kunstikäsitlust tõukavadi liikumisi (kontseptualism, punk). Teisalt mõõnis Eha Komissarov, et provintsimõiste on olnud väga kaitsev ja et praegune "juurikummarдав" alalhoidlikkus on ajalooliselt põhjendatav.

Vabakutseline kriitik **Ants Juske**, kes saabus konverentsile hilinedes otse Stockholmist ega kuulnud seetõttu eel-esinejaid, kordas E. Komissarovi analüüsi kohati lausa sõna-sõnalt. Vastandades läänlasi ja estofiile ning paigutades "laulva restauratsiooni" alguse samuti 1970ndate lõppu, märkis Juske ka üht postmodernismi paradoksi: see käivitus ja käitub analoogselt avangardiga ning on tegelikult ka loomult täiesti rahvusvaheline – vaatamata sellele, et teeb panuse regionalismile.

**Mai Levini** (EKM) arvates pole kõik siiski nõnda lihtne. Senine olemine "impeeriumi esirinnas" on arvatavasti pigem meie omaloodud müüt. Seda, mida oleme saanud N. Liidu kunstilt, pole ju keegi uurinud ning meie teadmised Ida-kunstist on väga põgusalt empiirilised ja juhuslikud. Teisalt – ka "Euroopa tagahoovis" olemine on võib-olla sama kompleksi teine pool. Euroopa kultuur on mitmekihiline, seal jätkub ruumi paljudele erilimelistele kunstidele. Miks me niisugusi küsimusi tõstatame, kas oleme ehk tõepoolest "orjarahva" hingega (Märt Laarman)?

Diskussioon läks kohati ägedaks, põhiliselt Eesti kunsti kaitsvaks. Siit probleem absoluutsete skeemide tõsiseltvõetavusest ja – veelgi olulisem küsimus – on's Eesti kunst nii homogeenne, kui skeemi pitsitatuna tundub? "Suurte narratiivide" aeg on ümber, kirjutas geneaoloog J. F. Lyotard juba 1960ndate lõpus. Kriitilise analüüsi sissejuhatuseks on seesugused "ärgitused" aga kahtlemata mõõdapääsmatult vajalikud.

Krista Kodres



Narva Kunstigalerii.

Art Gallery in Narva.

Mullu valminud **Narva Kunstigaleriis**, mis on varju leidnud kunagise "Läänemere pärl" ühes vähestest säilinud ajaloolistest majadest – 17. saj. aidahoones, avati linna esimene kunsti püsiekspositsioon. See on koostatud nn. Lavrentsovi kollektsiooni põhjal, kunagise Narva Lavrentsovi Muuseumi baasil. Kaupmees Lavrentsov, kes alustas kunstikogumist 19. saj. II poolel, kinkis 1902. a. oma kogu Narva linnale. Kollektiooni koosseis tundub esmapilgul küllaltki eklektiline, kuid pakub samas siiski üsna esindusliku läbilõike vene möödunud sajandi kunstist: siin on tuntud mariniste (I. Aivazovski) ja peisazhiste (I. Šiškin), zhanrimaalijaid (A. Makovski, V. Golitsõn) ning ajaloolise maali esindajaid (K. Wenig). Esindatud on ka eesti kunstnike looming, mida oluliselt täiendati 1920–30ndatel aastatel (P. Burman, M. Laarman, A. Jansen jt.). Nõnda on Narva saanud tagasi tükikese oma kultuurimevikust. Ka tänase päeva kunsti eksponeerimine on tänu võlva arhitektuuriga aidahoone olemasolule tunduvalt elavnenud.

Krista Kodres

## Kunstiajaloolased kõnelesid kunstiretseptsoonist.

Viimastel aastatel on Ajaloo Instituudi kunstiajaloolaste töö olnud seotud kunstikriitika- ja teaduse uurimisega Eestis, et süstemaatiliselt läbi vaadata kunsti retseptsoon alates 18. sajandi lõpust kuni 1980. aastateni ja anda siis välja annoteeritud ning kommenteeritud tekstivalimik koos täieliku bibliograafia ja tekstide autorite biograafiliste andmetega. Enamik nimetatud asutuse kunstiajaloolasi on nende küsimustega tegelnud juba varem. Kõige põhjalikumalt on siiani läbi töötatud 19. sajandi baltisaksa ja 20. sajandi esimeste aastakümnete kunstielu, -kriitika, ja -teadus, uurijatena on nende probleemide taga seisnud Juta Keevallik, Rein Loodus, Lehti Viiraja. 26. mai ettekannete päeval kõnelesid Ajaloo Instituudi kunstiajaloolased oma päris viimase aja töö tulemustest, hõlmates ajavahe- mikkku 17. sajandi keskpaigast meie sajandi 50. aastateni.

Kõige varasemat aega käsitles **Ants Hein** oma ettekandes Jakob Stael von Holsteini kunstikogust, Eestis ühest varasemast, esinduslikumast ja teadlikult koostatud kollektsioonist (moes olnud Düreri estampe oli seal kahekümne ringis, Rembrandti üle neljakümne jne.), millele poindud tollal väärilist vastet isegi Rootsi Kuningriigis. Kahjuks müüdi kogu peale omaniku surma oksjonitel laiali üle Rootsimaa, järgi pole jäänud isegi nimekirju kogus olnud kunstiteostest. **Rein Loodus** käsitles üksikasjalikult 19. sajandi esimese poole kunstielu kajastusi Tallinna ja Tartu ajakirjanduses, tuues välja samm-sammulise arengu lühiteadetest kuni asjalike kunstikriitiliste artikliteni, mille kujunemisel oli eriline koht ajalehel "Inland" ja autoril Pezoldil.

Enam-vähem sama ajajärku puudutavas ettekandes pööras **Juta Keevallik** tähelepanu Lääne-Euroopa kunstipärandi retseptsoonile Eestis, tõdedes, et ka siinsed kirjutajad (reprode avaldajad, originaalide omandajad) käisid võimaluste piires kaasas üleuroopaliste tendentsidega: meelisautoriteks kujunesid meilgi Raphael, 17. sajandi "väikesed" hollandlased ja flaamlased ning realismi põhimõtete kinnistumised Rembrandt ja inglane Hogarth.

**Mart Siilivase** historitsismi ja juugendi retseptiooni käsitus piirdus kahjuks vaid Tartu arhitektuuri puudutavate kirjutiste vaatlemisega (autori dissertatsiooni teema on seotud Tartu tolleaegse arhitektuuriga), mille põhjal oli raske anda üldistatud pilti tollasest kunstiarusaamast ja -maitset meil ja mujal ning nende muutumisest aegade jooksul. Sama ajajärku uurija Karin Hallas juhtis tähelepanu meie sajandi algusaja stiilianalüüside seotusele rahvusliku kunsti kontseptsioonidega ning soovitas ettekandjal tutvuda ka Tallinna 19. sajandi lõpu arhitektuuri käsitlevate asjatundlike artiklitega.

**Lehti Viiraja** 20. sajandi alguskümnete kunstikäsitus põhines rahvusliku kunsti loomise ning moodsa kunsti ideede võrsumise ideede omavahelisel seotusel, tuues markantsema näitena välja Hanno Kompuse artikli 1916. aasta eesti kunstist.

**Kersti Markus** analüüsis Rootsi kunstiteadlaste kirjutisi eesti vane- mast kunstist. Ta keskendus mõistele "Baltoskandia kunstipiirkond", hõlmates selle mõiste tekkeajaga 1920. aastate algul ning Kjellini artikleid rootsi mõjudest eesti keskaegsele arhitektuurile ja jõudes välja kaasaegsete eesti arhitektuuriteadlasteni (V. Raam) ning Läänemere-äärse kunsti mõisteni.

**Reet Varblane** vaatles oma ettekandes 1930. aastatel toimunud kunsti (kultuuri) üldkäsitluse muutumist: kümnendi alguse ühtse Euroopa kultuuri vaimustusest kümnendi lõpu hirmuni totaliseeritud süsteemide ees, jõudes järelatuseni, et juba 1930. aastate lõpu kunstikriitika (käsitluste) ülim esteetilisus ja kunstikeskus sai oma- moodi protestiks ja kaitsekiibiks vaenulike välistingimuste vastu.

**Mart Eller** andis paralleelse ülevaate kodu- ja väliseesti kunstikriitika- kast 1945–1955, meie jaoks raskeimal aastakümnel, tõdedes, et pal- jude kunstinähtuste suhtes võtsid nii siinsed, nõukogulikust ideoloogia- giast läbiimbnud, kui ka sealsed, moodsa kunsti eest seisvad kirju- tajad sarnase hoiaku (näiteks eitav suhtumine looduslähedasse imp- ressionismi jne.), kuigi põhjused ja eesmärgid olid loomulikult soo- tuks erinevad.

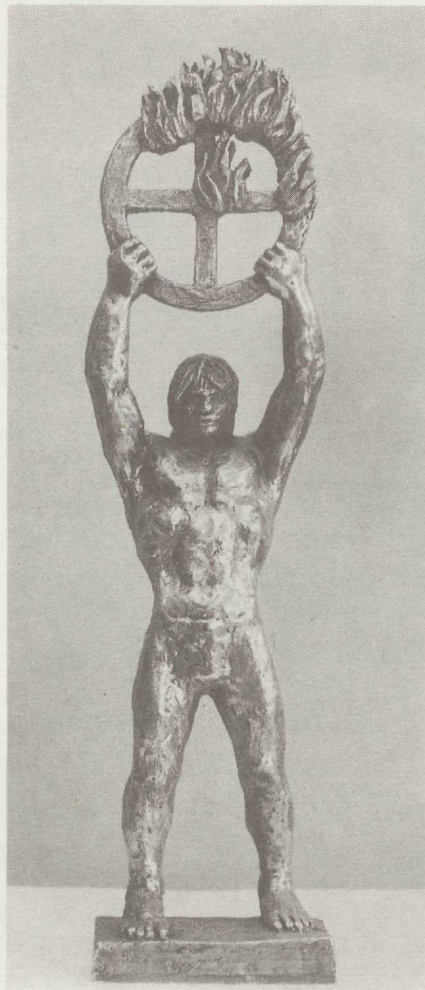
Ettekannete päeval kuuludud käsitlused vormistatakse artikliteks ja il- muvad loodetavasti järgmisel aastal Teaduste Akadeemia väljaan- dena. Vaatamata Ajaloo Instituudi (ja muidugi ka kõikide teiste Tea- duste Akadeemia instituutide) segasele seisule otsustasid kunstiaja- loolased tuleval aastal samal ajal taas kokku tulla ja siis kõnelda kunstikirjutiste metodoloogia küsimustest.

Reet Varblane



22. aprillist – 24. aprillini kestis Eestis Rootsi kuninga **Karl XVI Gus- tavi ja kuninganna Silvia** visiit. Eesti Vabariigi valitsus andis üle kingituse – skulptuuri "Ultima Thule". Skulptor Kalju Reiteli 55 cm kõrgune poleeritud pronksist skulptuur – põlevat rõngast hoidev mees sümboliseerib Kaali meteoriidi plahvatust ja valgusekuma, millest räägivad kõikide Põhjamaade legendid. Valgus on Põhja- maadele nii tähtis, et ühtlasi sümboliseerib skulptuur ka Põhjamaa- de ühtsust.

22. aprillil kohtusid Rootsi kuningas ja kuninganna Tallinna Raeko- jas ka Raul Meeliga, kes kinkis kuningapaarile oma maali "Võlu ja Vaim" nr. 94. Kuninganna Silvia oli Raul Meeli loomingust väga huvi- tatud ning vestles kunstnikuga tema loomingust.

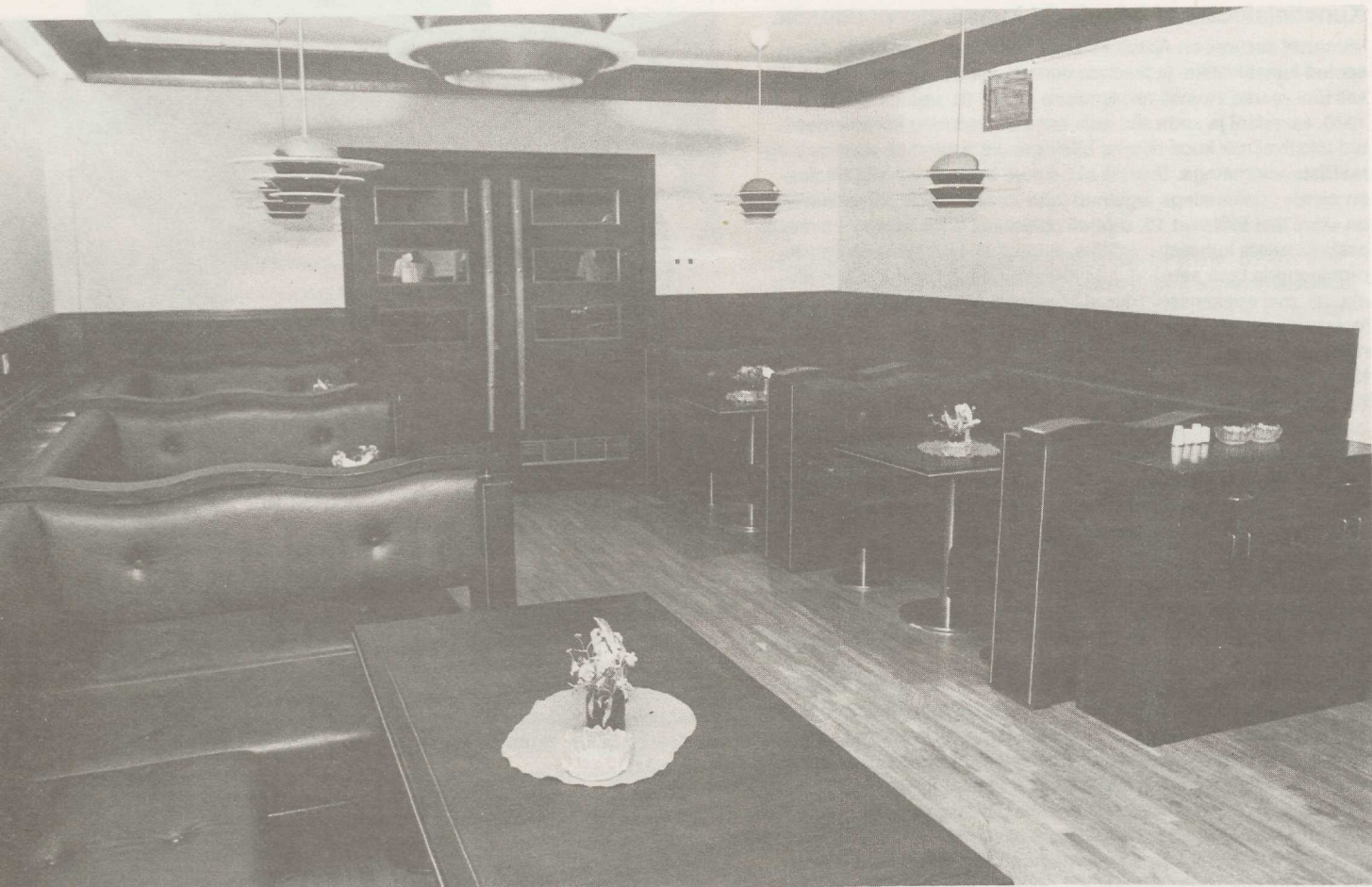


Raul Meel vestlemas Rootsi kuninga Karl XVI Gustavi ja kuninganna Silviaga. Foto: Arno Saar.

Raul Meel talking to His Majesty Karl XVI Gustav and Her Majesty Silvia of Sweden. Photo: Arno Saar.

**Kalju Reitel.**  
Ultima Thule. Pronks.  
Kõrgus 55 cm.

**Kalju Reitel.**  
Ultima Thule. Bronze.  
Height 55 cm.



Pärast pikaleveninud remonti avati suvel taas Kunstiklubi "Kuku". 1935. aastal asutatud kunstirahva peamine seltskondliku läbikäimise koht on alustanud uut elu. Sisekujunduse tegi Eero Jürgenson, teostus on ARS-ilt. Tööde lõppjärgus tegeles Jürgensoni äraoleku tõttu autori järelvalvega Taso Mähar. Kujundus respektseb maja arhitektide Kuusiku ja Soansi 1930-ndate aastate vaimu. Mitmete läbimurrete arvel on võidetud juurde uusi ruume – külastajaid meelitab eriti väikese poodiumiga baariruum, väiksema seltskonnaga saab asju arutada uues "sakstekambris". Köögipoolse eest hoolitseb klubi rentnik firma "Comex".

Klubi vaimu traditsioonide säilitamiseks on klubi juhatusel eesotsas pr. Signe Kiviga plaanis eksponeerida fotosid ja dokumente "Kuku" eestiaegsest elust. Selles suhtes on konsulteeritud ainsa elus oleva tollaegse klubi juhatuse liikme Paul Luhtheinaga. Seintele on plaanitud näiteid eesti kunstnike kohvikuproduksioonist: eskiisid, portreed ja niisama põlve otsas tehtud kritseldused. Kunstihoone sissepääsu paremal küljel asuv ruum, kus oli mõnda aega klubi ajutine peatuskoht, on kavas avada linnarahvale, säilitades vaimse seose Kunstihoone ja kunstiga.



# MAAILM

**Rauma Biennale Balticum 1992** toimus 10. aprillist 5. augustini. Selleaastane biennaal on keskendunud kolmele teemale: kollektiivse mälu aktiveerimine, vastutustunne ajaloolise teadvuse ees, rahvusliku kultuuripärandi analüüs. Sellise valiku aluseks on aasta jooksul toimunud erakordne poliitiline sündmustik, mis on maailmale avanud uue kultuuri- ja majandusregiooni. Hiljutiste sündmuste efekt on liiga oluline, et jätta kunstnike ükskõikseks, "ringist välja". Aeg võib ju tõesti näida sellisena, et kunst tundub luksusena, ühiskonnast võõrdununa ja et seetõttu on tal oht sattuda ühiskonna tagaritta. Ilmselt tuleb isegi rohkem kui enne kunstnikel revideerida oma suhteid formaalse esteetikaga ja vaadata kultuuri uues Euroopa kontekstis. Elu nõukogulikus süsteemis on tekitanud vaakumi, milles noortel kunstnikel on erakordseid võimalusi, või, korrates näituse kuraatori Barbara Straka (Saksamaa) sõnu – noored kunstnikud töötavad alal, mis on mälu ja lootuse vahepeal ja kus utopia võib saada ajalooks.

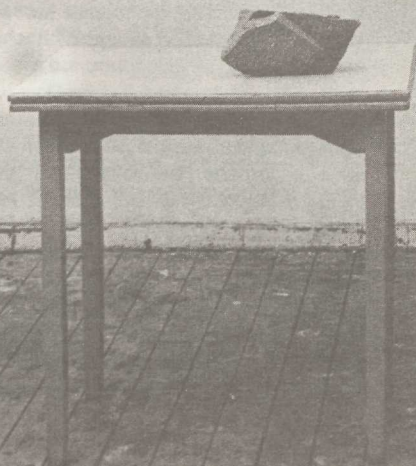
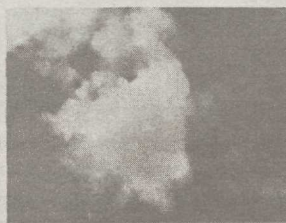
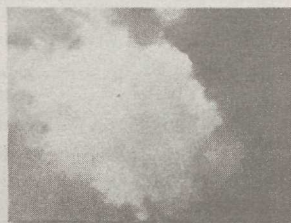
Rauma biennaal on traditsiooniliselt püüdnud kokku viia Lääne ja Ida kunsti ja otsida solidaarsust Balti regioonis. 1992. a. biennaalile valiti 19 kunstnikku 9 maalt. Iga maa on esindatud mitte rohkem kui kolme kunstnikuga. Eestit esindas Siim-Tanel Annus, kes biennaali kataloogis on kirjutanud: "Ma ei oska anda nimesid oma piltidele ja **performance**'itele. Need on hetkevisioonid elu ja surma piirilt. Need on hetkevisioonid alateadvuse igavikulistest sügavustest. Kõigil mu viimastel **performance**'itel on sama teema ja ma ei oska üht eraldada teisest ja vaadata neid eraldi. Mulle tundub, et kordan pidevalt üht ja sama rituaali ja see läheb edasi mu piltidesse."

**Georgij Gurjanov.** Punane Oktoober. Akrüül, l., 1988. 200 x 150 cm.

**Georgij Gurjanov.** Red October. Acrylic on canvas, 1988. 200 x 150 cm.

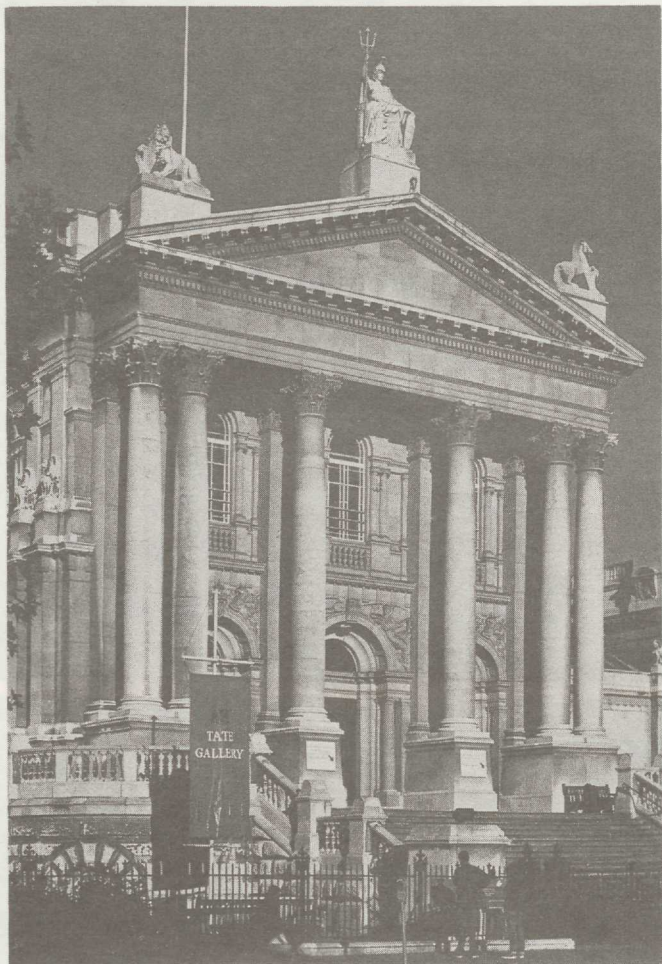
**Anders Widoff.** Nimetu. Õli, l., laud, kivi, raudriiul, 1990–91.

**Anders Widoff.** Without Title. Oil on canvas, table, stone, iron shelf 1990–91.



## Poleemika Tate Gallery uue ekspositsiooni ümber.

Euroopa ühe suurema ja mainekama moodsa kunsti muuseumi, Londonis asuva **Tate Gallery** uue noore direktori Nicholas Serota koostatud ekspositsioon (või õigemini perspektiivne programm) moodsa kunsti näitamiseks kutsus ajakirjanduses esile tulisel pool-davaid ja ka eitavaid arvamusi. Nicholas Serota põhjendas oma programmi 1990. aasta **Tate Gallery** kataloogi eessõnas järgmiselt: "Kõik suuremad muuseumid üle kogu maailma on pühenda-



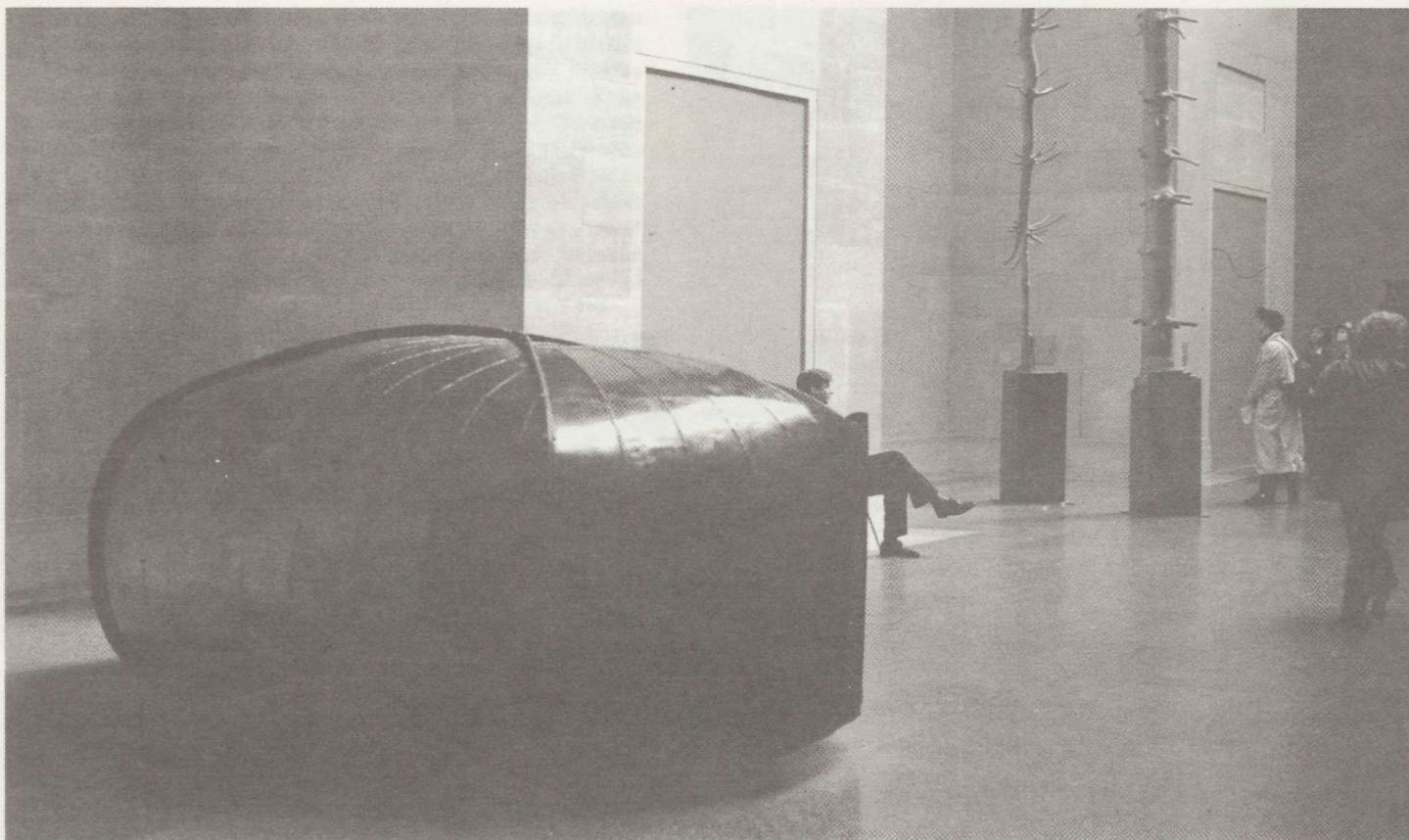
tud kas "klassikalisele" või "moodsale" kunstile, kas "rahvuslikule" või "internatsionaalsele" vaatenurgale. Tate Gallery tahab kombineerida kõigi nende vormidega ühes väikeses ehitises, külvates sellega hämmastust, kuid ühtlasi ka suure potentsiaaliga seemet. Kus me mujal võiksime näha ühe katuse all Blake'i ja Baconit, Turnerit ja Kieferit, Constable'it, Nashi ja Longi? Seni oli 1960. – 1970. aastate ekspositsioon vastavalt oma aja maitsele üles ehitatud suures osas amerikaniseerunud moodsat kunsti kajastavana, surudes 20. sajandi inglise kunsti vaid neid suundumusi jälgivasse radadesse. See oli tollal vajalik ja Serota sõnu mööda ka "erutav", kuid jättis kahjuks kõrvale need inglise kunstnikud, kelle huvid ei olnud otseselt seotud moodsa kunsti viimaste sammudega. Väga raske oli sinna sobitada näiteks visionääre Spencerit, Nashi, Collinsit, ekspressiivseid realiste Auerbachi, Freudi jpt. Nüüdsel postmodernismi ajal, mida Serota nimetas "ajaks, mil kõigi rahvuste kunstnikud tunnevad huvi oma eripära väljaarendamise vastu", oleks õigem lõhkuda paindumatu jaotus: inglise, s.o. rahvuslike ja välis, s.o. rahvusvaheline, ajalooline ja moodne. Nii näebki Serota väljatöötatud programm kolme põhilise printsiibi järgimist: kronoloogiline jaotus, mille taustal väljapanek läbib inglise kunsti Tudorite ajast kõige viimaste aastate ni, vaadeldes inglise kunsti eraldi nähtusena kuni impressionismini ja sealt edasi juba vastastikustes suhetes väliskunstiga läbi Pariisi, New Yorgi ja nüüd läbi Euroopa kontinenti; üldise jaotuse sees tuleks süvendatult näidata mõnd nähtust või mõne kunstniku loomingu. Piiratud ruumi tõttu tuleb seepärast ekspositsiooni teatud lõike

pidevalt uuendada. Kunsti, eelkõige moodsa kunsti ajaloo paremaks (e. teistmoodi, mitmekesisemaks) mõistmiseks tuleks lähtuda erinevatest konventsionaalsetest lähtepunktidest, läbi erinevate aegade viidata teatud teemade ja ideede püsivusele erinevate põlvkondade juures. Kõik need kolm lähtepunkti oleksid siis ühtlasi suure programmi osad.

Mismoodi see kaks aastat tagasi väljatöötatud programm realiseerus aga tegelikkuses ja kuidas võeti see vastu inglise kunstiteadlaste poolt? Igati arvestatav kunstiteadlane ja ühe inglise prestiižikama kunstiajakirja "Modern Painters" looja ning esimene toimetaja Peter Fuller (suri 1991. a.) avaldas oma ajakirja 1990. aasta kevades numbris pikema analüüsi **Tate Gallery**'st – moodsa kunsti muuseumi osast ja tähendusest läbi aegade, peatudes iseäranis uue direktori Nicholas Serota tegevusel ja vastsel ekspositsioonil. Fuller luges uue direktori tegevuse igati eeskujuandvaks, tuues positiivsete momentidena välja üle hulga aja **Tate Gallery** ruumide arhitektuurilise loogika arvestamist (Duveen galerii restaureerimine oma esialgses järjestuses jne.) ja ekspositsiooni muutmist inglise (või nagu inglased ise kirjutavad "briti") kunsti keskseks, andes üle aastakümnete (ja paljude väärt autorite puhul isegi esmakordselt) võimaluse publikul tutvuda paljude inglise kunstnike loominguga ja nähtustega, mis on olnud ehtinglaslikud. Fuller õnnitles Serotat eelkõige "riski eest, mida noor direktor võttis endale uue, dramaatilisel muutunud aja ja ka kunsti situatsiooni tabamisel". **Tate Gallery** loodi 1897. aastal rahvusliku kunsti galeriina ja oli esimesed aastakümned tagurliku Kuningliku Kunsti Akadeemia (tuletagem meelde prerafaelliitide vastuhaku, A. Beardsley kõrvalejäämist jne.) range valve all. 1915. aastal otsustati hakata koguma ka moodsat väliskunsti, vabanemaks tagurlikest akadeemilise kunsti mallidest. Edasine, sisuliselt paljuski kahe erineva kogu olemasolu tekitas aga küsimuse: "Mis on ühist (ja sarnast) parima briti kunsti ja modernismi vahel?" Modernismist vaimustatud kunstiajaloolased tõmbasid otsustavalt kriipsu peale briti kunstile kui akadeemilisele, provintslilikule ja piiratud nähtusele. Tuntud moodsa kunsti apologet Roger Fry tõi välja kogu inglise kultuuri "läbikukkumise, mis on viinud põlgliku ja kujutlusvõimetu suhtumiseni kujutatavas kunstis", Clive Bell kahtles, kas Spencer ja Nash pole mitte eksinud professioni vaikul ja mõelnud oma ande hoopis välja, ja kõike seda vaid sellepärast, et nimetatud kunstnike laad ei sobinud kuidagi modernismi arengusse. 1930.–40. aastail rehabiliteeriti briti kunsti "kolmas" tee, mis polnud pelgalt akadeemiline või moderne (kas pole sarnane eesti kunstile neil aastail?), nimetades seda "jätkuvalt romantiliseks traditsiooniks". 1938. aastal **Tate Gallery** direktoriks saanud John Rothenstein seadis oma deviisiks briti 20. sajandi kunstikogu radikaalse täiustamise, eelkõige selle osaga, mis erines kontinendi kunstist. 1964. aastast alates, järgmise direktori Norman Reidi valitsemise ajal, sulatati briti kunsti mehaaniliselt rahvusvahelise moodsa kunsti arengulukku, surudes prerafaelliidid, Spenceri jt. reaalsust arvestavad (aga kaugelki mitte akadeemilised) kunstnikud pikalt tsere-moonitsemata alumistesse ruumidesse, trepikotta jne. Näituse programm hõlmas vaid ameerika abstraktsioniste (rahvuslikku kunsti arvestavad ja armastavad kunstiteadlased, nende seas ka Fuller nimetas neid isegi "ühapäevaliblikateks") ning 1970. aastail laiendati avangardismi rahvusvahelise subkultuuri arvel, mis omakorda kutsus esile ägeda kaitselaine kogu kultuuri amerikanisemise vastu (tegelikult haaras see kogu Euroopat). Nii asusid paljud kunstikriitikud, -teadlased, -ajaloolased just järgneval 1980. aastail taasavastama enda ja kogu maailma jaoks ehtinglaslikku kunsti. Aktiivsemaiks "rahvuslike" näituste kureerijaiks ja koostajaiks said Nicholas Serota (tollal oli seotud Whitechapeli galeriiga) ja Norman Rosenthal (mullu Berliinis toimunud Metropolitanis näituse üks kuraatoreid). 1981. aasta näitus Kuninglikus Kunstiakadeemias – "Uus vaimus maalikunstis" – rehabiliteeris nii Londoni koolkonna kui ka pühitset rahvusvahelise postmodernistliku eklektsismi võitu. Serota oli ka esimene, kes Whitechapeli galeriis näitas Inglismaal transavangardi klassikuid G. Baselitzit, M. Morleyd, J. Schnabelit, F. Clementet jt.

Kuid Peter Fulleri inglaste rehabiliteerimise vaimustuse kõrvale on Nicholas Serota pööranud võrdset tähelepanu ka rahvusvahelistele suurkujudetele: "Ma leian, et nii Spencer kui ka Warhol on mõlemad väärt Tate'is eksponeerimist." Ka 1991. aasta arvustused on rahul Serota programmiga. Jaanuarikuise "The Sunday Times" ühes ühapäevanumbris tervitas Marina Vaizey igati uut ekspositsiooni, rõ-





**Tate Gallery** sisevaade. Richard Deaconi skulptuur "Tummaks löödud" 1988 ja Giuseppe Penone "12-meetrine puu" 1980–82. Foto: Andres Tali.

Interior of the **Tate Gallery**. Sculpture by Richard Deacon "Struck Dumb" from 1988. "The 12-meter Tree" by Giuseppe Penone from 1980–82. Photo: Andres Tali.



**Tate Gallery** direktor Nicholas Serota. Taga Duncan Granti maal "Suplemine", 1911.

Nicholas Serota, Director of the **Tate Gallery**. Behind him, the painting by Duncan Grant, "Bathing", 1911.

hutades eriti läbimõeldust ja uudset fookuseeritust, nimetades programmi "kolmemõõtmeliste esseede seeriaks, diskussioonideks ja dialoogideks moodsast kunstist, mille juures on arvestatud ka rahvusliku koolkonna libastumisi avangardismi joones". "Intensiivselt visuaalses" koosluses on mõnigi oluline autor esitatud vägagi erinevates kontekstides. Näiteks Matisse'i skulptuure ja maale esineb koos hiliste Miró ja Picasso töödega, mis juhatavad täiesti ootamatult sisse ameerika abstraksionistide ekspositsiooni (Rothko, Pollock, de Kooning) ja teiselt poolt euroopa sõjajärgse koolkonna eesotsas CoBrA rühmituse ja Dubuffet' brutaaalse kunstiga, siis Euroopa sa-

jandi alguse avangardi galeriis 1905. aastal maalitud André Deraini portreega (ka Deraini samal aastal valminud Matisse'i portree oli seal väljas), siis impressionistide ja postimpressionistide keskel akadeemilise aktiga seotuna Cézanne'i maalide ja Rodini skulptuuridega ja lõpuks veel nelja pronks-skulptuuriga konstruktivistlike skulptuuride seas Gabost Caroni.

Kuid Serota ümberkorralduste jätkumine tekitas tänavu juba teatud nõutust isegi varasemate tuliste poolehoidjate seas. Veebruaris kirjutas Marina Vaizey artikli pealkirjaga "Uudsus uudsuse pärast", kus esitas retoorilise küsimuse, millal muuseum lakkab olemast kunstigalerii, märkides, et galerii on vaid seeria vahetuvaid näitusi oma kogu töödest. Vaizey püüab mõista pideva vahelduvuse programmi, kuid ei mõista väljapaneku ebaühtlust (enam ei ühtki Spencerit, Pollockit, kuigi, jah, Spencerist ja Freudist on samal ajal väljas põhjalikud näitused Liverpooli **Tate Gallery**'s, aga Matisse, Picasso ja Braque on väljas igas koosluses). Muutunud aeg nõuab oma osa ning J. Beuyssi roll viimaste aastakümnete vaimuse kujundamisel on olnud ületamatu (nüüd võib Tate'iski näha hiljaaegu omandatud skulptuuri "20. sajandi lõpp" täiesti omaette ruumis, millele lisanduvad külggaleriis veel kuulsad Beuyssi vitriinid), kuid eks ole ületamatu ka paljude teiste suurkujude osa (Mondrianist pole viimases variandis ühtki tööd väljas). Mis on siis ikkagi moodsa kunsti muuseumi (sest **Tate Gallery** on ju sisuliselt just muuseum) ülesanne – kas esinduslik ekspositsioon või kunstimaitseliste muutuste fikseerimine? Kui tuuaksegi kontseptuaalselt selge programmi raames välja uusi aspekte (mis on ju iseenesest vajalik), siis millises vahekorras püsiekspositsiooniga? Ka Vaizey lõpetab oma artikli üleskutsega põhigalerii säilitamiseks krestomaatilistele töödele.

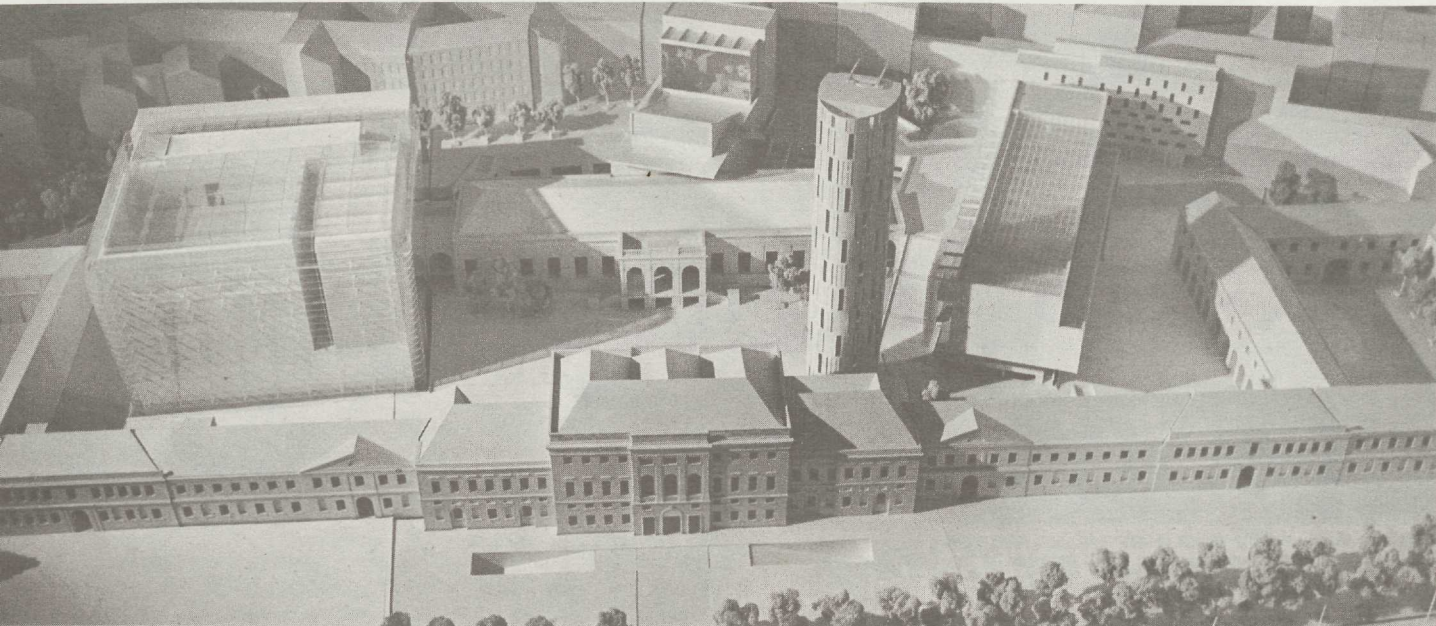
Meil pole moodsa kunsti muuseumit kunagi eksisteerinudki. Tartu kunstimuuseum küll loodi omal ajal moodsa kunsti (täpsemini küll 1920.–30. aastate eesti edumeelsema kunsti) näitamiseks ja kogumiseks, kuid rasked ajad ja ideoloogiline sundus tegid omad korrektiivid. Kunsti amerikaniseerumine pole meid ka siiani kimbutanud, kuid traditsiooni (rahvusliku eripära, looja eripära) ja rahvusvahelise modernismi vahekorra esiletoomist, kontseptuaalselt selgelt loetavat järjestatust, erinevaid aspekte ja konventsioonide rikkumist vajame meiegi kronoloogilise, eesti kunsti seinast seinani hõlmava üldjaotuse sees. Ehk annaks **Tate Gallery**'st ja N. Serota programmist midagi õpetlikku kogeda?

Reet Varblane

## Muuseumiprojekte Austrias

Kogu maailmas ülitähtsaks muutunud muuseumide ehitamise buum on kired lõdmama lõonud ka muuseumirikkas Viinis. Praegu paikneb Moodsa Kunsti Muuseum kahes hoones, barokses Liechtensteini palees ja taasülesehitatud modernistlikus Brüsseli EXPO'58 Austria paviljonis, mis mõlemad jäävad südalinnast veidi välja. Nüüd on plaanis ehitada riigi ja linna rahadega uus muuseumide kvartal (Museumsquartier) kesklinna praeguse Messepalasti, endiste keiserlike tallide sisse. Tervet kvartalit hõlmav projekt koosneb Moodsa Kunsti Muuseumist, Kunstihoonest, lugemistornidest,

helnud kavandi maailmameelikus enneolematutes. Uue ja vana jahmatava kooseksisteerimise pakkus I. M. Pei Louvre'i laiendus 1980. aastatel, kuid arhitekt tunnetas seal laitmatult ansambli kompositsiooni. Julgeksin Viinis pidada tallidest endist tähtsamaks suurejoonelist historitsismi perioodi linnaehituslikku ansamblit, mida uus asümmeetriliselt paikneva lugemistorniga lahendus tahtlikult, kuid vähe põhjendatult moonutab. Ehkki allakirjutatule tundub Laurich Ortneri uusehitiste arhitektuur veidi ilmetult konventsionaalne ja mitte oma asukoha vääriline, on täheleandav, et kõrvuti süveneva muinsuslembusega kasvab tahe irriteerida ajalugu, liiatigi kui seda toetab konfliktist kui atraktsioonist loodetav tulu.



Viini muuseumide kvartali makett. Baroksete keiserlike tallide taga: vasakul Moodsa Kunsti Muuseum, paremal lugemistorn. Arh. Ortner & Ortner.

Model of the Vienna museum quarters. To the left of the baroque imperial stables the Museum of Modern Art, to the right the reading tower. By Ortner & Ortner.

Meediumide ja Arhitektuuri väljakust, galeriide majast, elamutest ja büroodest. Viimaste üürist peaks tulu saama ja elamuid on vaja turvalisuse pärast, et ala öösiti päris tühi poleks. Rahvusvahelise konkursi võitis austria büroo Ortner & Ortner. Kavas on säilitada mõlemate Fischer von Erlachide projektide järgi 18. sajandil ehitatud esinduslike keiserlike tallide tänavaäärne osa, mis loogiliselt lõpetab keiserlikust paleest algava ja Kunstiajaloo ning Loodusajaloo Muuseumide hoonetega piiratud grandioosse väljakuruumi Maria Teresa monumentidega keskel. Asukoht on muidugi suurepärase, oles peamiste turismiobjektide vahetus läheduses ja kultuurikeskuse-na loogiliseks jätkuks ühele maailma rikkalikumale kunstiajaloo varamule. 19. sajandil ehitatud kvartalisised tallid läheksid suurelt jaolt lammutamisele ning nende asemele kerkiksid ultramoodsad muuseumide hooned. Tallide kvartali sees paiknevad uusehitised lõdva elegantsiga vabalt, nende tehnilislik arhitektuur mõjub oma lihtsuses puristlikult. Nutikaks peetakse Moodsa Kunsti Muuseumi erilist küttesüsteemi. Ajaloolistest monumentidest ja keiserlikust suursugususest tulvil Viin on tuntud oma väärrika alalhoidlikkuse poolest. Muuseumikvartali teadlikult konfliktne lahendus püüab tuua ajaloo koorma all ägavasse linna uudset pinget, olla oma ärritavuses atraktiivne. Projekti vastased on alustanud laialdast kodanikuinitsiatiivi kampaaniat, mis püüab kõikidel rinnetel kava teostumise vastu töötada. Opositsioon jaguneb kaheks. Esimesed väidavad, et kunagi õukonda teenindanud 600 hobuse tallid on maailmas unikaalsed ja need tuleb täielikult säilitada. Muuseum ärgu üldse tulgu sinna või kui, siis kasutades restaureeritud talle ja ülejäänus maa all paiknedes. Teine osa vastaseid nõuab, et uued hooned ei tohi üle tallide esirea paista. Lahingud käivad ja keegi ei tea, kas projekt üldse teoks saab.

Kaheldamatult on keiserlikel tallidel suur ajalooline väärtus, kuid kas nii suur, et neid peaks iga hinna eest säilitama. Kui uus arhitektuurne lahendus suudaks pakkuda oma originaalsuses väärilist alternatiivi, võiks asi kõne alla tulla. Eiffeli torni vastased Pariisis ei ka-

Ent muuseum kui postmodernistliku maailma lemmiklõbustusi võib olla ühtaegu nii atraktiivne kui ajaloolist linnamaastikku austav. Seda näitab kuuls austria arhitekti H. Holleini Guggenheimi muuseumi projekt Salzburgi, mis edestas rahvusvahelisel võistlusel tuntud prantslase J. Nouveli projekti. S. Guggenheimi jõudsalt kasvanud kunstikogust suudab tema New Yorgi muuseumi eksponeerida vaid väikese osa. Üldises ameerika kultuuriekspordi laines kosus mõte ehitada uus muuseum Euroopasse. H. Holleini sõnul olevat S. Guggenheim kõhelnud asukoha suhtes kaua, pidades Salzburgi liiga muusikakeskseks linnaks, kuid projekti nähes langetanud otsuse. Mõningail andmeil pole küll ehituse alustamine kindel. Muuseumi plaanitakse ehitada riigi ja linna rahade ning väheste eratoetustega ning S. Guggenheim, kellele ehitus üle antakse, ei peaks siis renti maksma, küll aga majandama edaspidi kogu üritust. Salzburg asub jõelammil, olles surutud vastu kaljut. Õieti on kaljusid kaks, ühe otsas troonib kindlus ja teine, Mönchsberg, on peamiselt hoonestamata. Küll aga on kaljut seest usinalt kasutatud. Juba keskajal kaevati kaljusse haigla palatid ja 18. s. rajati mäest läbi tunnelitänava linna paremaks ühendamiseks tema ääremaadega. 1970. aastatel õnnestati Mönchsbergi tohtu suured parklad. See oli suurepärase lahendus, sest parklad paiknevad linnale ligilad ja linnastruktuur on säästetud ilmetutest parklahoonetest, mis inetustavad nii paljusid Lääne-Euroopa ajaloolisi linnu. Ka Guggenheimi muuseum on projekteeritud Mönchsbergi sisse, mis püsiva jaheda temperatuuri tõttu on ideaalne taimede hoidla. Kui paljudes võistlustöösdes oli tehtud mitmesuguseid avausi linna kohal kõrguvasse peaaegu vertikaalsesse kaljuseina, andmaks valgust näitusesaalidele ja näitamaks ennast, siis H. Holleini kavand jättis kaljuseina puutumata. Sissepääs muuseumi läheb pisikeste vanade majade vahelt ja seest märkamatu, nii et ei oska aimatagi 10 000 m<sup>2</sup> näitusepinda ees ootamas. Ainsaks märgiks linnapildis, mis peaks tunnistama muuseumi olemasolu, on H. Holleini kavandanud kalju peale suunduva keskaegse kinnise veerenni ülekuldamine. See muutuks nüüd

elegantset helkivaks püstriibuks linna kohal. Kuna tööruumid peavad saama looduslikku valgust, rekonstrueeritakse nende jaoks mõned vanad majad muuseumi sissepääsu lähedal. Kalju sees aga algab tohutu labürint, kus leiduvad saalid nii vahelduvatele näitustele kui püsiekspositsioonidele. Osa saale paikneb kalju sees kärjekujuliselt, mis on tarinduslikult mugavam lahendus. Suur osa püsiekspositsiooni saab lae kaudu päevavalgust, sest ehitised tuleb kalju peal määpinnale. Suur ümmargune üle 60 m sügav aatriumõu, mille seinaks jääb puhas looduslik kalju, on kaudne vihje F. L. Wrighti kavandatud emamuuseumile New Yorgis. H. Holleini kohati ehk magsalt lopsaka maitse kohaselt on ruumikäsitus keeruline ja üllatusterohke, ehkki lihtsam kui Frankfurdis. Kui viimases oli näiteks üks ruum teadlikult kavandatud J. Beuyssi teatud taiese jaoks, siis siin sellist lähenemist pole. C. Oldenburgiga pidavat küll "ühe saali asjus läbiraäkimised käima". Kogu muuseumi tehniline teenindamine saaks toimuma aga Mönchsbergi vastasküljelt, seega väljastpoolt linna.

H. Holleini kavand sisaldab ühelt poolt ameeriklasest tellija ihaldatud laia joont, teisalt aga suhtub väga säästvalt erakordselt romantilise linna ajaloolisesse struktuuri.

Mart Kalm

Hans Hollein tutvustamas oma Salzburgi Guggenheimi Muuseumi projekti. Seinal maketi foto kesksest kaljusisest aatriumõuest. Foto: Mart Kalm.

Hans Hollein presenting his project of Salzburg's Guggenheim Museum. On the wall is photo of the model of central atrium inside the rock. Photo: Mart Kalm.



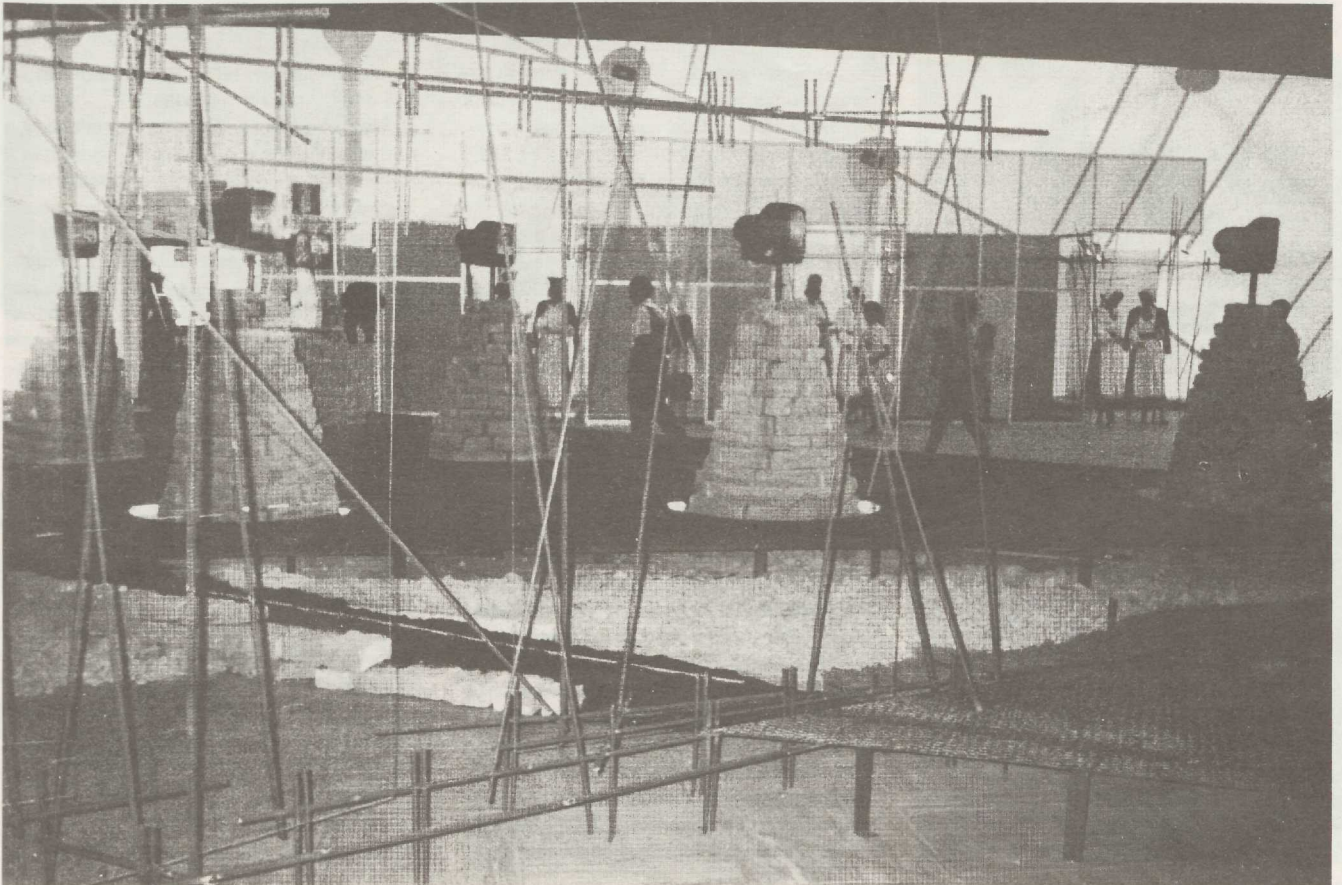
Sevilla. EXPO 92: videoinstallatsioon on Eesti maastiku üks võimalikke dekonstruktsioone. Ettekujutusliku maastiku algelementideks lahutamamine ja uueks koosluseks liitmine, kus ühinevad kaks reaalsust – paekivi kui materjal või vorm ning paekivi kui müüt – "eesti rahuskivi" – müütiline materjal, millel on suhe kollektiivse alateadvusega. Kivi ilmub meile installatsioonis järgmiste vormidena : 1. 2000 aasta vanuse kivikalme rekonstruktsiooni fragmendina, mis il-

mub kui sümbol eestlaste teadmisele, et oleme Euroopa vanim rahvas, 2. kiviklibust lainelise vormina kui piir, kui rannajoon, 3. kooniliste paekivist tornidena, 4. rihveldatud oksüdeeritud metallist soomusplaat, 5. tugeva luminesentsvalgusena, mis kumab soomusplaadi alt ja realiseerub seal uuesti kivina, kivi kujutisena, kivi kiviks olemisena.

Ando Keskküla

**Ando Keskküla.**  
Videoinstallatsioon  
Sevillas EXPO'92-l.

**Ando Keskküla.**  
Videoinstallation at  
EXPO'92 in Sevilla.



**Kaido Ole** – sündinud 1965. aastal 25. veebruaril. 1982. a. alustas TKÜ õhtuses osakonnas disaini õppimist, 1992. a. kevadel lõpetas maali erialal personaalnäitusega "Vaalas". Näitustel osaleb alates 1988. aastast.

Kunstnik ise tõdeb, et maalikunstis on tema kätt juhtinud lakkamatu unikaalsuse püüd. Ning korraarmastus, perfektsuse taotlus. Ning armastus asjade vastu. Sellest ülestun-  
nistusest võib otse tuletada K. Ole maalide põhilise sisu – asjade unikaalse korrastatuse. K. Ole koondab pildile asjade ja vormide detaile, servi, kumerusi, nurki ja valgusreflekse nendel. Ning abstrahereib need motiivid üle pildipinna ulatuvateks õliselt läikivateks faktuurideks. Terava joonega löikab ta need tasapinnalisteks geometrilisteks kujunditeks (pro kujudeks). Pildi kompositsioon tasakaalustatakse vaid värvide hele-tumeduste ja intensiivsustega mängides. Puánt saabub erinevate faktuuride dialoogis. Siin on olulisel kohal naturaalse vi-  
neerisüü kontrast imepeenikeste kirkaste värvijoometega, mis kammipiide abil tihedasti üksteise kõrvale lükitud. Seda pinget on tavaliselt tempereerimas vahepealses perfektsusastmes laia pintsliga tõmmatud või vedela värviga ujutatud pinnad. Hoidumine lõplikust lihvitusest ("valmis kunstist") eraldab K. Olet Arnold Akbergist ja Avo Keerendist, kes vastanduses ülejäänud kunsti-  
traditsiooniga seisavad K. Olele kõige lähemal.

Johannes Saar

**Henry Moore.** Istuv ema lapsega. 1979/80.

**Henry Moore.** Sitting Mother with a Child. 1979/80.



**Kaido Ole.** Nimeta IX. Segatehnika 1991.

**Kaido Ole.** Without Title IX. Mixed media, 1991.

Pärast Victor Vasarely näitust Tallinna Kunstimuuseumis 1989. a. avanes Tallinnas taas võimalus näha maailmakunsti klassiku loomingut. "Vaal" galeriis eksponeeriti inglise kunsti suurmehe **Henry Moore**'i (1898–1986) töid, küll mitte skulptuure, aga vähem tuntud graafilisi lehti. Näituse organiseeris meie poolt Eesti Kunstimuuseum ning tööd rändasid Tallinnast edasi Lätisse ja Leetu.

H. Moore hakkas trükigraafikaga tegelema suhteliselt hilja, 1940-ndatel aastatel, pärast seda, kui ta oli endale nime teinud skulptori ning joonistajana. Tema graafikalooming on läbinud mitmeid etappe ja arengufaase vastavalt sellele, kuidas kunstnik huvitus erinevatest tehnikatest (gravüür, ofort, akvatinta, kollograafia, litograafia, diasolitograafia) või teemadest. Nii püüdis ta alguses graafiliste lehtede kaudu läbi töötada erinevaid skulptuuri-ideid, teisendades mõtteliselt figuurivorme ja otsides uudsemaid lahendusi. Kunstnik oli justkui uurija, keda huvitas ideede väljendamine kõige erinevamate vahendite kaudu. H. Moore'i huvi graafika spetsiifika vastu tõusis aga pärast 1950. a. "Prometheuse" seeriat veelgi. Mitmetes 1970. aastate litodes püüdis ta skulptuurfiguure asetada keskkonda – kas maastikusse või arhitektuuri foonile. Foon muutus

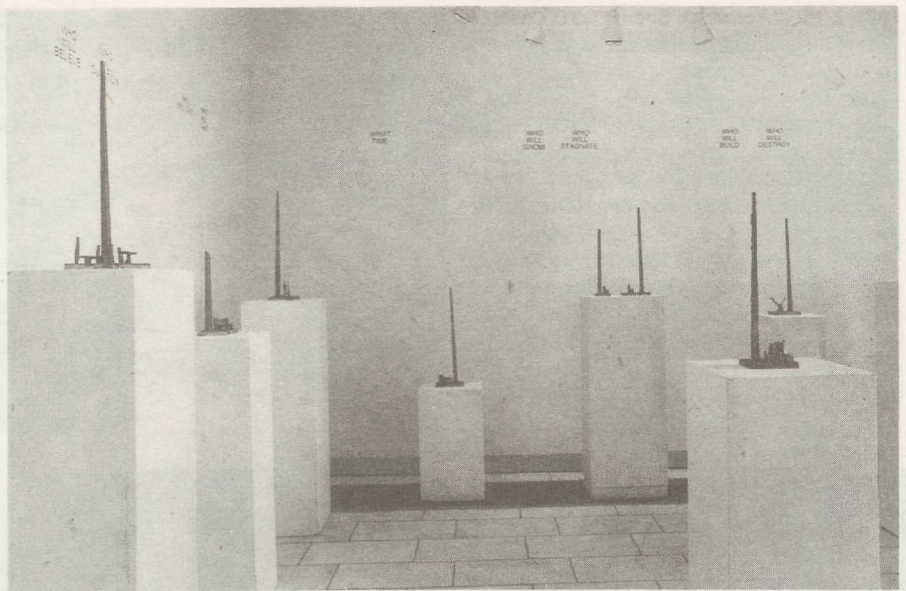
kunstnikule järsku tähtsaks, omandades sageli isegi iseseisva tähtsuse.

H. Moore'i graafika läbivaks teemaks on olnud aga nägemus naiselikest vormidest. Naiselikkus, naiseks-olemine läbis ka H. Moore'i viimast graafikateost, 42 lehest koosnevat sarja teemal "Emadus", mille H. Moore jõudis lõpetada enne haigestumist ning mis avaldati Šveitsis 1984. aastal. Tallinnaski oli võimalus näha H. Moore'i naisnägemust ning tema austusavaldust emale ja lapsele, mis oli justkui igituttava madonnateema kaasaegne variatsioon.

Jyväskylä Alvar Aalto Muuseum korraldas 1991. a. 10. oktoobrist 17. novembrini **Leonhard Lapini** näituse. See on Lapini suurim ülevaatenäitus välismaal, esitades graafikat (sarjadest "Masinad", "Protssid", "Geomeetrilised jutustused", "Rütm ja meloodia", "Arhitektoonilised protssid"), arhitektuurijoonistusi, Soomesse kavandatud ehitiste projekte, arhitektoone ning objekte aastast 1972 – 1991. Ilmus esinduslik kataloog; näituse avamisele järgnes Soome-Eesti ühistööna valminud dokumentaalfilmi "Leonhard Lapin" esilinastus.

Harry Liivrand

Galeriis G toimus 22. maist 6. juunini ameerika skulptori **Rolf Westphali** teoste näitus. Väikesed pronksskulptuurid kõrgetel poodiumidel ja kirjutised seintel viitasid kontseptuaalse kunsti edasiarengutele. Kunstnik ise on iseloomustanud oma loomingut nii: "Teosed, mida te näete sel näitusel, on katse kolmemõõtmeliselt ja jutustavalt edasi anda situatsioone, mida ma olen tähele pannud nelja viimase aasta jooksul. Mu tähelepanekud on seotud inimese sundolukorra ja selle üle saavutatud võiduga põhjapoolkera sellistes paikades nagu Eesti, Soome, Rootsi, Holland, Venemaa, USA ja Kanada. Need on minu poeetilised nägemused olukordadest, milles igaüks võib iseenast igapäev leida. Mitmesugused vinjetid, mida need teosed sisaldavad, on autobiograafilised, kuigi nad sobivad ükskõik kellele. Need on minu tõlgendamise viis inimloomuse rännust läbi aja ja ruumi."



**Rolf Westphali** pronksskulptuuride näitus Tallinnas.

**Rolf Westphali's** exhibition of bronze sculptures in Tallinn.



**Maara Vinti** Ave Marie. Tušš, 1991.

**Maara Vinti** Ave Marie. Ink, 1991.

**Maara Vindi** looming on selgete koolkondlike joontega. Tõnis Vindi eriline fluidum on aja jooksul kasvatanud juba mitu põlvkonda kunstnikke, kes ammutavad impulsse maestro teoreetilisest ja praktilis-stiililisest õpetusest. Kui viimases osas on märgata pealetulevate noorte teatud monotoonset sarnasust, on Maara Vint läinud algusest peale veidi isepäist rada, valides estetiiliku suuna. Ta süveneb detailirikasse dekorativismi – kõik tema joonistused oleksid nagu pärit Morrise töökojast, kus töödeldi keskaegseid ornamente, et nad veelgi kaunimaks muutuksid. Tundub, et tema laadi võiks senisest enam rakendada muudes valdkondades peale vabagraafika – raamatuillustratsioonides, tarbegrافیkas, siseku-

junduses jne., kus dekoratiivne "suur stiil" oleks täpsemalt omal kohal, nii nagu see oli ka Morrise taotlus. Sisulisemas plaanis näen Maara Vindi loomingu päritolu murdealiste tüdrukute erilises kitsõllemuses. Kõik need nukulikud tüdrukud, ilusad lillekesed-loomakesed kuuluvad nii stiililt kui ikonograafialt lapselikku unistusse mingist steriilselt kaunist ja puhtast maailmast. Kuid eks ole sarnased ihalused olnud omased ka täiskasvanutele – meenutagem kasvõi hipi-ideoloogiat ning "Kollast allveelaeva". Ja võib-olla polegi Maara Vindi süü, et massikultuur on need ihalused juba ammu ära lörtsinud ja kitsiks ümber hekseldanud. Ants Juske



**Agneta Spanbergi** keraamika näitusel "Noobel" Tallinnas.

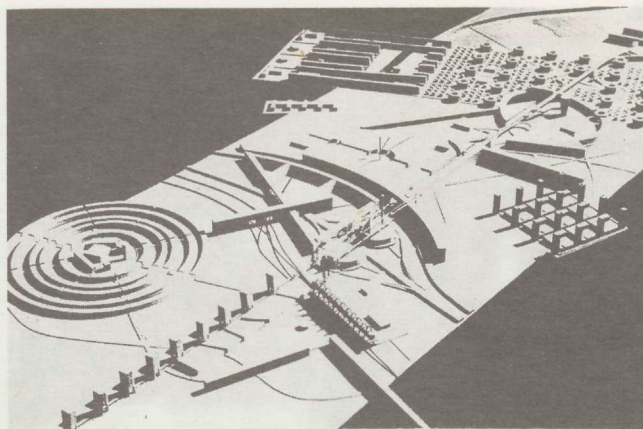
**Agneta Spanberg's** ceramics on the "Nobel" exhibition in Tallinn.

Aprillis avas galerii "LUUM" jälle korraks oma ukse, et pakkuda ekspositsioonipinda Rootsi kuningapaari Tallinna visiidi puhuks spetsiaalselt siiatoodud "**Noobel**" näitusele. Rootsi Instituudi egiidi all koostas näituse tuntud disainiajakirjanik Ake Linstedt, kelle eesmärgiks oli näidata rootsi rafineeritud, vormikarget ja funktsionaalset esemekujundust, s.t. "swedish design'i" niisugusena, nagu seda on aktsepteerinud kultuurimaailm juba vähemalt 30 aasta vältel. Näituse publikunaelaks kujunes "Nobeli"-serviis (Karin Björkvist, Gunnar Cyrén), mis kujundati Stockholmis Linnahallis peetava Nobeli preemia banketi jaoks (1991, 1380le inimesele). Portselannõude kuldamiseks olvad sealjuures kulunud 9 kg kulda! "Nobeli"-serviisi traditsioonilisusele vastandus ülejäänud ekspositsiooni unikaallooming, kuigi autoriti oli ka siin tegu Rootsi tarbekunsti elavate klassikutega. Bertil Vallini ja Ulla Fotselli klaas, Tore Svenssoni metallanumad ja Agneta Spangbergi keraamika siiski väljuvad tavapärasest utilitaarset saatvaist raamidest ning ulatavad käe kujutavale kunstile – et olla enam kui ese ning sisaldada looja poeetilist sõnumit moodsa kunsti vahenditega. Professionaalne publik jääb nüüd kindlasti ootama "teist ešeloni" – uusi näitusi – kus korüfeede järel ilmutaksid end ka "new swedish design'i" kõige värske-  
mad ideed.

Krista Kodres

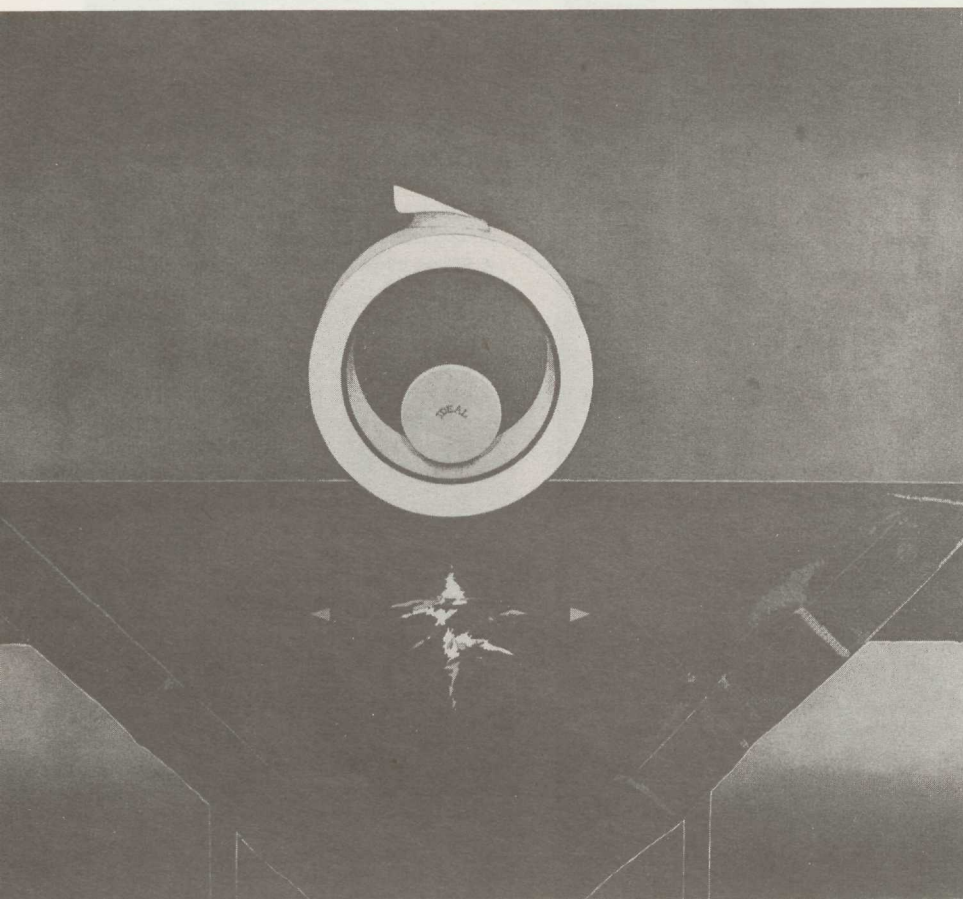
1991. a. lõpul korraldas Soome 30 000 elanikuga Marja-Vantaa linnake arhitektuurivõistluse, et saada ettepanekuid kodupaiga tulevaseks planeerimiseks. Laekus 48 tööd, nende hulgas ka Eesti arhitektidelt. Zhürii otsustas peapreemia jagada viie kollektiivi vahel ning kahe Soome ja kahe Taani **team**'i kõrval osutus väljavalituks ka **Vilen Künnapu** ja **Ain Padriku** töö "Cloud 9" – zhürii sõnusti "eriti esteetiline, julge ja futuristlikult dünaamiline" linnalahendus. Ergutuspreemiagi tuli Eestisse, selle said arhitektid Tõnu Laiu, Hindrek Kesler, Peeter Kalt ja Heikki Taras.

Krista Kodres



**Vilen Künnapu ja Ain Padrik.** Projekt, mis võitis Marja-Vantaa linna arhitektuurikonkursi peapreemia (1992).

**Vilen Künnapu and Ain Padrik.** Project that won Grand Prix at the Competition of Architecture of Marja-Vantaa town in Finland, 1992.



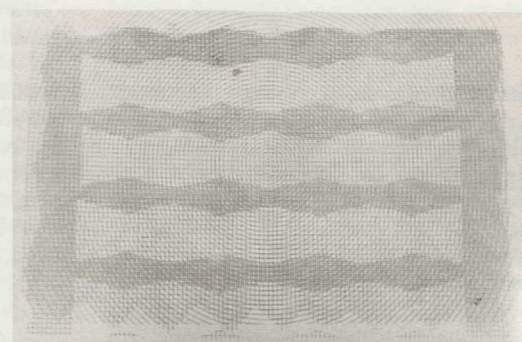
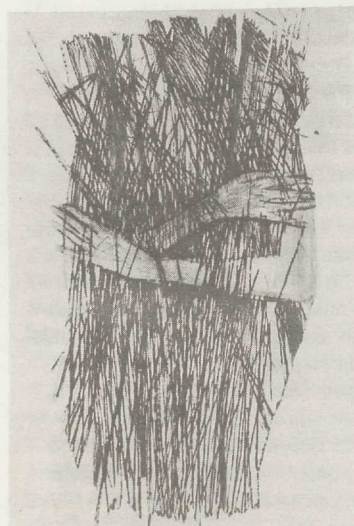
Galeriis G toimus 9. – 25. aprillini **Benjamin Vassermani** graafika näitus. B. Vasserman hakkas näitustel esinema 1978. aastal, kui eesti kunstis valitses hüperrealismi aeg. Kunstnik liitus selle suunaga ning on oma stiilikujunduses sellest ka hiljem lähtunud. B. Vassermani ainevalik pärineb Väikesest Tarbemaailmast, seal on pudeleid, kelli, kääre, kausse ja vihmavarje. Tema esemete kokkupaneku viisis on vaikset absurdi, kuid see on delikaatne, söbralik mäng esemete vahel. Mõnes töös läheneb ta sürrealistlikele tunnetusele, kuid üldreeglina on siiski jäänud vaid veidra kokkupaneku piirile. B. V. tööde suur väärtus on nende tehniline tase. Ofordi ja akvatinta kasutamine tänapäeva kunstis on isegi midagi nostalgilist – midagi traditsiooni ja kindla väärtusega seotut. Nostalgiat on ka esemete valikus, mida kunstnik kasutab. B. V. lehtedel pole midagi juhuslikku ja läbimõtlematut – alates kompositsioonist, mille raskuspunkt on alati lehe keskel, lõpetades eredavärvilise sigrimigriga töö ülaosas. Selliste väikeste värviliste pindade kogum toob lehe kompositsiooni dünaamikat, elustab neutraalseid toone ja on oluline ka meeleolult – tal on kummatav funktsioon ning tema lennukus pärineb ühest teisest lustlikust maailmast.

Sirje Helme

**Benjamin Vasserman.** Ideaalne läbimõõt I. Ofort, akvatinta, 1989. 41,5 x 47,5.

**Benjamin Vasserman.** Ideal Diameter I. Etching, aquatint, 1989. 41.5 x 47.5.

**Virge ja Loit Jõekalda** näitus Draakoni galeriis (veebbruar-märts 1992) oli järjekordne kunstnike-perekonna näitus, milliseid on hiljuti korraldatud üsna mitmeid, algatajaiks Peeter ja Katrin Pere 1988. aastal. Virge ja Loit Jõekalda kunstilised programmid aga siiski sedavõrd ei kattu, et näitus oleks sulanud ühtseks tervikuks. Kunstnike väljapanekute vahel tekkisid pigem huvitavad vastandused: Loit Jõekaldal tehnikalistlikud kuldvärvi võrgustikud serigraafiatehnikas, Virge Jõekaldal soojad ja tundlikud kuivnõelalehed. Kummagi autori tööd oleksid justkui edasiarendused eesti graafika varasemate traditsioonide vaimus. Kui Virge Jõekalda pildid toovad meelde Marju Mutsu, siis Loit Jõekalda tööd, milles mängitakse korduvusele, monotoonsusele, viitavad Raul Meele graafikale. Heie Treier



**Virge Jõekalda.** Pihtimus I. Kuivnõel, 1990.

**Virge Jõekalda.** Confession I. Dry point, 1990.

**Loit Jõekalda.** Varjutus IV. Serigraafia, 1991.

**Loit Jõekalda.** Eclipse IV. Serigraphy, 1991.

Kaks aastat on möödunud "Uue graafika" grupi ehk **Graafika Galerii Stuudio** esimesest näitusest, nüüd on huvitav küsida: mis on sellest loominguilisest grupeeringust saanud, kuidas edenevad graafikute plaanid?

1990.–91. a. jooksul arendati küllalt aktiivset näitustegevust, geograafiliselt ulatus see Tallinnast New Yorgini, ühisnäitusi toimus kokku üle kümne. Ühtse grupeeringuna esinemine on end aga ammendamata, elu viib autoreid eri suundadesse. Nii toimuski viimane, veidi nostalgiline koosinemine 1991. a lõpul Draakoni galeriis. Nüüd orienteerub Graafika Galerii Stuudio ja selle eestvedaja Ilme Raidmets rohkem äritegevusele ja kunstnike personaalnäituste toetamisele. Personaalnäitused on Tallinnas toimunud Ly Lestbergil, Urmas Viigil, Ülle Marksil, Mall Nukkel, 1992. a. aprillis-mais lisandusid Liina Siibi ja Virve Sarapiku näitused Draakoni galeriis.

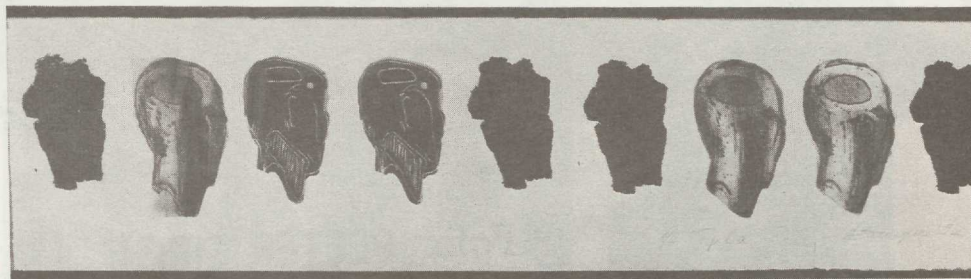
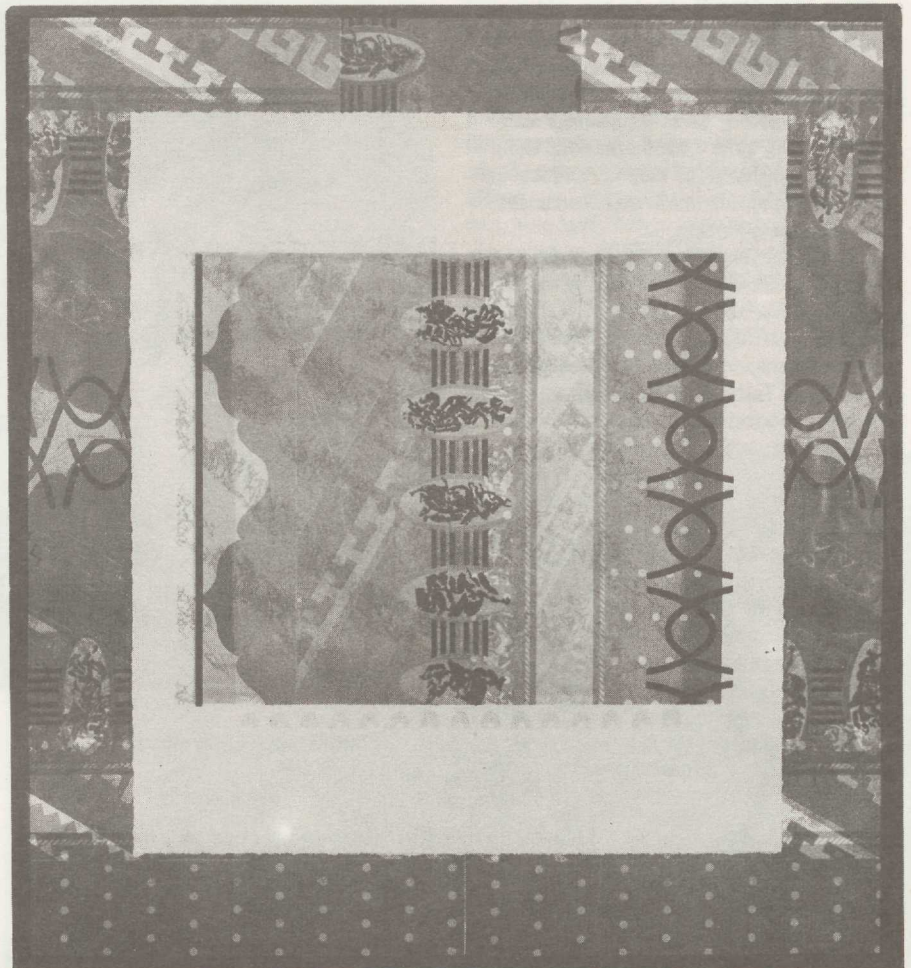
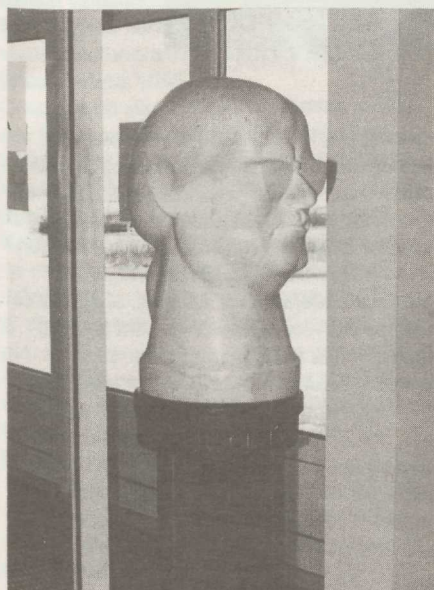
**Liina Siib** oli motoks valinud "Rääkimine hõbe, vaikimine kuld". Näitusel puudus õieti läbiv sisuline programm või see ainult tundus nii, sest erinevates töodes oli katsetatud väga erinevaid lahendusi, võtteid ja segatehnikaid, milline avatus on küll tervitav. Liina Siibi graafikale on omane äärmiselt delikaatne tundlikkus, milles omab tähtsust väiksemgi nüanss. Mitmete tööde prantsuskeelsed pealkirjad annavad vihje kultuurisümboolikale – Liina Siibi tööde vaikes mänglevuses, kerguses võib näha teatud vastukaalu siinsele põhjamaisele töösimeelsusele.

**Virve Sarapiku** kunst on "raskem", mis väljendub nii värvides (must, tugev roheline) kui vormides (kujund "sööb" ennast paberile nagu roostepikk). Uudseimana mõjusid ajalehtedele trükitud graafilised lehed, kus erinevad tekstid omavahel segunesid – verbalsed poliitilised tekstid ja visuaalsed pildilised tekstid värviliste kujunditena.

Heie Treier

**Villu Jaanisoo.**  
Juice Leskise  
portree. Marmor,  
1992.

**Villu Jaanisoo.**  
Portrait of Juice  
Leskinen. Marble,  
1992.



**Liina Siib.** Kaks-kümmend aastat hiljem. Lito, papier collé, 1991.

**Liina Siib.** Twenty Years Later. Lithography, papier collé, 1991.

**Virve Sarapik. IS.** Segatehnika, 1992.

**Virve Sarapik. IS.** Mixed media, 1992.

#### Villu Jaanisoo – Juice Leskinen

2. veebruaril 1992 avati Soomes Tampere "Nokia" ajaviitekeskuses "Emma" Tampere muusiku Juice Leskise portreeskulptuur, mille autor on noor eesti kujur Villu Jaanisoo. Skulptuurpea on osa "Emmas" eksponeeritavast soome ajaviitemuusika erinäitusest, kuid praegu on marmorpea vaatamiseks välja pandud supelhotelli "Eeden" allkorruse vestibüülis.

Villu Jaanisoo on sündinud 1963. a. Tallinnas. Ta õppis Eesti Riiklikus Kunstiinstituudis skulptuuri erialal aastail 1983 – 89. Alates 1991. a. sügisest on Villu Jaanisoo elanud ja töötanud Soomes.

Jaanisoo ei tea veel, mida tulevik toob. Soome ta jääda ei taha, Eestisse naasta samuti mitte, sest seal on tema meelest liiga vähe õhku. Rootsigi ei paku huvi, kuigi tal on sidemeid Göteborgiga, kus tema tööd on eksponeeritud ART NOW näitusel. Jaanisoo sooviks keskkonda vahetada, kuid kusagile

hoopiski kaugemale minna ei luba asjaolu, et abikaasa jäi oma töö tõttu Eestisse. Kõige meelsamini elaks ta mõnes rahulikus maakohas. "Linn on väsitav, kuid teiselt poolt – ega maalegi saa jääda, sest linnas näed, kuidas teised muutuvad ja arenevad ning seal lihtsalt peab tööd tegema." Tallinna kunstielu ütleb Jaanisoo olevat sumbumud ja ka ringkonna n.-ö. sunduttavad ei huvita teda. Noori kujureid on vähe, vanad on oma töö juba teinud. Jaanisoo ennustab, et tuleva viie aasta jooksul jäävad Eestis ellu vaid need, kes oma töid müüa oskavad. "Ootamisest ei piisa, on vaja ise üritada." Ka pole Jaanisoo rahul eesti kriitikutega, kes ei mõista skulptuuri. "Kriitikud vaatavad kuju nagu pilti, nägemata selle "liikumist". Vorm on tähtsam kui pilt. Skulptuuri ei tehta filosoofilise teksti põhjal, vaid vastupidi."

Laura Tuominen  
Tõlkinud Daila Aas

Tallinna ja Kieli vahelise kunstinaütuste vahetamise traditsiooni raames avati 21. mail Tallinna Kunstihoone Galeriis saksa kunstniku **Christoph Ruhzi** (1956) personaalnäitus. 1973 – 1976 õppis ta Hamburgis teatridekoratsiooni, 1978 – 1985 omandas skulptuurialase kõrghariduse Kieli kunstiülikoolis. 1985. aastast töötab vabakutselise kunstnikuna Schleswig-Holsteinis.

Viljeldes paralleelselt skulptuuri, maali, graafikat ja mitmesuguseid segatehnikaid ei näe kunstnik neil sisulist vahet. Küsimus on vaid varieeruvates dimensioonides. Samu meeleolusid üritab ta kajastada kõikjal ja kõiges. Tema loomingut iseloomustab lähtumine modernismi traditsioonidest (**action-painting**, graffiti). Tähelepanuväärsemad on tema objektid. Enamasti nonfiguraatiivsed vormid ei kätke endas väliselt mingeid konkreetseid tähendusi ega kontekste. Ometi on tegu taiselega, mille tekkeprotsessiks on aastatepikkune ja katkendlik meeleolutsemine mõne äravisatud asja määsimisel kõikvõimalikesse materjalidesse (puld, saepuru, nõõrijupid jms.). Seega siis aeglase mõtiskelude sublimeerumine mõnda reaalsesse objekti. Lisaks sellele iseloomustab Christoph Ruhzi loomingut tervikuna meditatiivne ja sõbralik vaimsus.

Johannes Saar



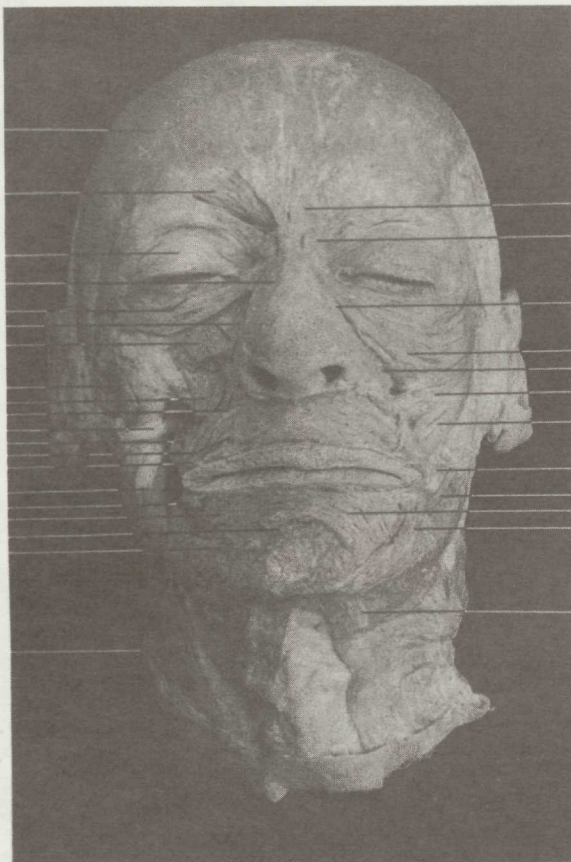
**Christoph Ruhzi** näitus Tallinnas.

**Christoph Ruhz's** exhibition in Tallinn.



**Jon Baturini** näitus "Sisevaenlased".

**Jon Baturin's** exhibition "Enemies Within".



Kanada kaasaegset kunsti on Eestis nähtud vähe. Kunstihoone galeriis eksponeeris kanadalane **Jon Baturin** (Balti kunsti näituse "Beyond Control" korraldaja Kanadas, vt. Kunst nr. 2) oma uut projekti. Kunstnik kasutab oma ideede realiseerimisel värvilisi fotosuurendusi – et foto kasutamine kujutava kunsti meediumina on meil üsna läbimängimata võimalus ning fotograafiat loetakse

Eestis ikka veel kujutavast kunstist rangelt eraldiseisvaks valdkonnaks (esimesi katseid eksponeerida 1992 graafika-kevadnätusel fotosid polnud kuigi veenev), mõjus Jon Baturini näitus Tallinnas isegi õpetlikult. Näituse sõnum oli aga küllalt ebamugav ning igaüht liiga valusalt puudutav, et sellest rahulikult mööda minna – vanaks saamine, vananemine. Kunstnik demonst-

reeris lausa halastamatu järjekindlusega, kuidas lihasekoed kärbuivad, jäsemed deformeeruvad, lahates nagu külma skalpelliga inimest ja inimest. Ometi polnud taotluseks vaid naturalistlik veidi võigas närvikõdi. Jon Baturin tegeleb suurte üldistustega, kus mõttetasetandeid on rohkem – ta ei näe mitte üksnes indiviidi vananemist, vaid ka riigi, ühiskondliku süsteemi, režiimi, partei korrumpereerumist ja vananemist, sest seal toimuvad analoogilised seesmised protsessid, millel aga võivad olla globaalselt ohtlikud tagajärjed. Kunstnik esitab oma seisukoha, tunneb hirmu ja hoiatab, rääkides niimoodi kaasa viimastel aastatel aset leidnud sündmustele ja muutustele Euraasias.

Heie Treier



### Kersti Rattus – aus laadakunstnik

Põhjamaises, konservatiivset konstruktivismi hindavas kunstikliimas äratav teinekord suisa haiglast tähelepanu iga vähegi ebatõsisem, kõike naljaks pöörav kunstnik. Teisalt on meelisteemad piisavalt pastoraalsed, mistõttu teesklev teatraalsus võib meile kunstivaatajast pahameelki tekitada.

Kersti Rattus ei ole naivist, nagu mõnel pildil kujutatust arvata võiks. Pigem on ta eesti kunstis üsna tsentraalse positsiooniga. Peale kunstiinstituudi lõpetamist töötas ta lühikest aega "Ugala" teatris lavakujundajana. Ehk siit ka armastus teatri vastu, selle võimsa relva vastu, mis lubab suvalist ümberkehastumist, ka maalikunstnikul piltides. Ei ole K. Rattus ka avangardist ning traditsioonilise impressionistiiku maalikoolkonnaga seovad teda vaid mõned jooned. Peale "Ugalas" töötamist äratas ta kohe tähelepanu Tartu kevadnäitusel. Kogu oma väljamoeldud tegelasmaailma kõrval häämas tas kunagi tema Ingrid Aguri portree. Seal oli põnevust ja portreeritava äratavamist. Praeguseks on K. Rattus kinnistunud oma lemmikloomade ringi. Need on kassid, jäneseid ja kalad. Kuid mitte klassikaliste allegooriliste iseloomutüüpidega, vaid kui kostüümide tegelastele, kes etendavad oma varjatud elu. Teatud allegooria siin muidugi on ning metafoorne alltekst, aga seegi on mitmekordselt kodeeritud ja ebaselge. Nii on kala tegelasena vaid lihtsameelse vaataja petmiseks esmaste assotsiatsioonidega kristlikust sümbolikast, sarnaselt karnevalikostüümile, tegelikult etendab ta hoopis mingit oma näitemängu.

Inimloomusele üldse, praegusel segasel ajal eriti, on iseloomulik kostümeerimine, enese teatud käitumismalli maskide taha varjamine, millise teatraalse kesta taga sisu nägemine kunsti ülesandeks jääb. Vaatajal tuleb niisiis mõistatada, kes on peidus Pierrot' kostüümi all või kassi maski taga. See on tsirkus või varietee, mis juba reaalse etendustena kasutavad iseenesest kahekordselt kodeeritud sümboloid. Nüüd lisab kujutav kunst sellele etendusele oma sümbolika. See teeb töö struktuurilt mitmekihiliseks ja polüvalentseks. Tsirkus kui laadanaljast väljakasvanud lihtrahva lõbustus teeb õnneks kontaktivõimaluse igasuguse vaatajaga tunduvalt lihtsamaks kui eelkirjutatust oletada võiks.

Oma osa on siin kunstniku huumoril ja üldiselt heasoovlikul suhtumisel tegelastesse piltidel. See vähendab dramaatilisust, mis innukamale vaatajale Rattuse iroonilise sordi tagant kätte paistab. Naer pisarateni. K. Rattus ei ole igas pildis just eriti maaliline maalija, sageli kasutab ta joont, mis liigub pildile teatud karikerituse maiku. Mingei ühisjoon joonistustega tuleneb siit. Ka pinnakatmise viis on tal piltides erinev. Sageli on see põnev ja paks. Tema pintslikiril on sõltuv kujutatud tegelaste meeoleolust, oles kord sulanduv ja melanhoolne, kord järsk ja eufooriline.

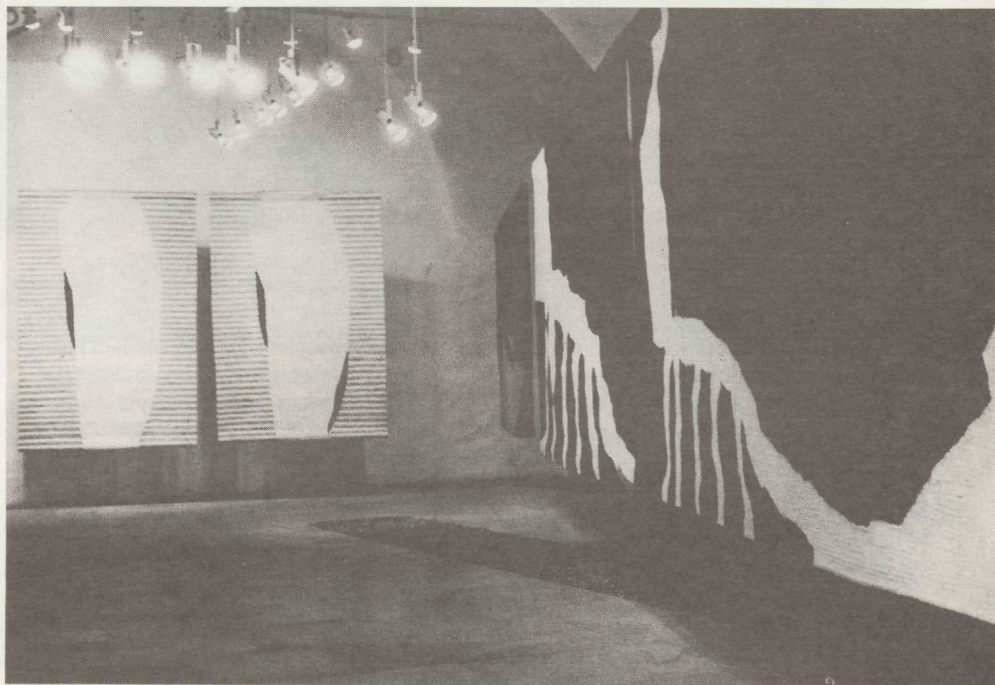
Täienduseks maalidele on K. Rattus teinud ka keraamikast ja puust koloreeritud, abstraktset pisiplastikat. Selle väljendusjõud on seni jäänud rohkem maitseka näputöö tasele.



Kersti Rattus.

Näitusel kaunis suurtes Kunstihoone galerii saalides võis täheldada sama efekti, mis teistegi joonistuslikult ja energiliselt pinda katvate kunstnike, näiteks Andrus Kasemaa töödes läbi lööb. Nimelt, kui ühes ruumis ühe kunstniku pilte piisavalt palju koos on, muutuvad nad vaataja mälu fooniks, mille üldine laad ja tunnetusnivoo meelde jäävad, kuid konkreetne üksik töö ununeb. See ehk viitab ka sellele K. Rattuse maalides, et keskendudes kujundile ja joonistusele, jäävad tal tahaplaanile koloriidi ja ruumi küsimused, mis ahendab tunduvalt maali väljendusvõimalusi.

Enriko Talvistu



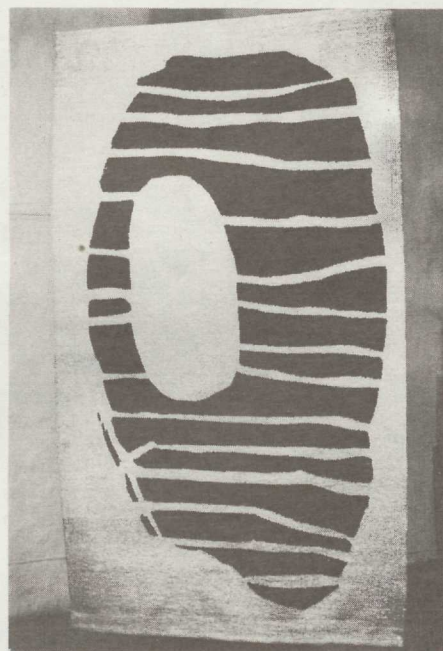
Anna Gerretzi näitus  
Tarbekunstimuuseumis.

Anna Gerretz' exhibition at the  
Museum of Applied Art in Tallinn.

Märtsis näitas Tarbekunstimuuseumis oma viimaseid tekstiile **Anna Gerretz**. Jäänud truuks oma loometee algul valitud laadile – abstraktsele ekspressionismile, on Anna Gerretzi kujundimaailm muutunud sugestiivsemaks ning ammu väljunud dekoratiivse seinavaiba staatusest. Puhastades ja minimaliseerides ühe "pildi"/vaiba "koormust" on kunstnik loogiliselt jõudnud seeriateni, mis on koos enam mõjusad kui eraldi. Tarbekunstimuuseumis oli neist väljas "Rendez-vous". Urmas Muru poolt eksponeerituna kulges teos võlvruumiga diagonaalselt ning oli saadetud graniitkillustiku ribast põrandal. Loodud sünteesteoses võimendus poeetiline mõde ning Gerretzi "pildid" omandasid uue nüansi, nende agressiivsus mahenes ning uues kontekstis leidsid allakriipsutuse pigem soojad alatoonid ning maailma erinevatele materiaalsustele viitav teema.

Aprillis avas Anna Gerretz isiknäituse Karlsruhe Eesti kultuuri päevade raames. Ekspositsiooni seadis üles Peeter Pere linna esinduslikemas disaini- ja tarbekunstikeskuses Landesgewerbeamt'is.

Krista Kodres



Anna Gerretz.  
Kivi. Vill, põime,  
1991.

Anna Gerretz.  
Stone. Wool,  
plaiting, 1991.

**Epp-Maria Kokamägi ja Jaak Arro maalid  
Tartu Kunstimuseumis 31.01 – 15. 03.  
1992.**

Kunstimuseum juhindus oma näituse ülesande püstituses traditsioonist teha aegajalt noorte kunstnike grupinäitusi. See-kord asendas esialgu laiema kavandatud gruppi ühe perekonna moodustavad kaks kunstnikku, kes on eesti kunstis "ilma teinud" juba kümmekond aastat. Ehkki mõlemad alustasid erinevalt, sealjuures E.- M. Kokamägi tunduvalt varem, on nende maalides tekkinud ühiseid jooni, sidumaks neid kokku (esmakordselt) ka ühisel personaalnäitusel.

Mõlemad on tugevad maalilise laadiga maalikunstnikud, kes opereerivad realistlike kujunditega. Hoolimata jõulisest ekspressiivsest pintslitehnikast, mis on omane Euroopa kunsti põnevamale poolele 1980-ndail, on mõlema kujundimaailm ja teema-dering üha rohkem romantiline. Eriti Kokamäe piltides võib leida suisa teadlikke viiteid või figuuride poose, mis on laenatud Põhjamaade rahvusromantismist, A. Gallen-Kallelalt. Tema tugevaks pooleks on kujundite ehk sümbolite suhtelisel kitsas ring, milles ta tunneb end kindlalt. Võib küll tekkida kahtlus, kas need sümbolid on Kokamäel kõik isiklikult läbi tunnetatud või kas on õige kokku sobitada soome-ugrilikku paganlust ja kristlikku vagadust, aga selle kompenseerib vaimustavalt meisterlik koloriit ning tugev maalijakoolitus. Mainimata ei saa jätta ka kunstniku isiku *Image*'it ja selle kooskõla tema loominguga, seda juba ainuüksi massikommunikatsioonis kajastavana. Siin võib olla tugev annus kahtlust, kas see kõik niivõrd romantiliselt kujul tõesti võimalik on ja mitte mängitud pole. Ometi pole midagi normaalsemat ja loomulikumat kui tugev heroiseeritud rahvusromantiline annus kunstis ühele kultuurile ja rahvusele niivõrd kriitiliselt madalseisul momendil. Läh-tudes kunsti ja ühiskonna arengu ühtsuse



Vaade Epp-Maria Kokamäe maalidele Tartu Kunstimuseumis.

Epp-Maria Kokamägi's paintings at Tartu Art Museum.

kontseptsioonist on pigem võimatu kujutada abstraktset ja veel enam kontseptuaalset kunsti sotsiaalsetest protsessidest osa saamas. Skeptitsismil on usu juures vähe võimalusi ja uskuma peab, et Kokamäe maalide taga sügav tunnetus peitub. Jaak Arro romantism on tunduvalt ekspres-siivsem ja jõulisem tema abikaasa maalidel näha olevast. Siin on näha tugevat meheliku alget, seda ka seksuaalses mõttes. Arro teemad loovad seoseid hoopis rahvusvaheliseimate ja üldarusaadavamate mütoloogiliste tagamaade, isegi antiigist pärinevatega. Ta koloriit on vähem maaliline. Tumedad, peaaegu mustad toonid kontrastis värvikamate osadega ning jõuline voolavat vär-

vi lubav pintsli töö lubab rääkida müstikast, milleks kunstnik näib jõudu saavat oma hoopis teiselaadilisest rahulikust eraelust. Küll ainult oletamisi võib siit järeldada nende argiteadvuse kõrge läve taga pulbitsevate tungide valgumist kunsti üsna kontsentreeritud kujul. Analooži sellele realistiikule ekspres-sionismile praegu eesti kunstis pole. Peab tunnistama soovi fikseerida kirjastõnast kunstiringkondade kuluarides valitsev käe-galööv ja sageli mahategev hinnang mõlema kunstniku läbilöögidule ja loomingule kui vist alateadlik kadetus kättesaamatu ja sisutervikliku, kogemusele toetuva meisterlikkusega tehtud maalide suhtes. Enriko Talvistu



Anne Parmasto maalid ja Margus Kadariku skulptuur Tartu Kunstnike Majas.

Paintings by Anne Parmasto and a sculpture by Margus Kadarik in Tartu Artists' House.

**Anu Juurak, Margus Kadarik, Tiiu Kirsi-puu, Regina Lukk ja Anne Parmasto – grupinäitus Tartu Kunstnike Majas jaanuaris – veebruaris 1992**

Esmapiilgul kokkusobimatud nimed – kaks graafikut, kaks skulptorit ja maalikunstnik, kes tegelikult mingit tunnetusühtset gruppi ei moodustagi. Ja nii oligi, et ainsaks momendi, mis neid ühisele näitusele kokku tõi, oli Tartust pärinemine. Asjaolu, mis iseenesest on kaunis kunstiväline, isegi oletades mõningaid sealttulenevaid kunstimõju-tusi läbi noorpõlve. See jäi ka terviknäituse nõrgimaks küljeks.

Mingil määral lõi näitusel korra materjali jagamine kolme erineva, väikese näitusesaali

**Mari ja Kaarel Kurismaa personaalnäitus  
Tartu Kunstnike Majas veebruaris – märtsis 1992**

Mõlemad maalikunstnikest abikaasad olid kindlasti raske ülesande ees, kui neil tuli mahutada ülevaate saamiseks minimaalne vajalik hulk suureformaadilisi maale kitsustesse näituseruumidesse. Mõlemat iseloomustavad veel tehniline perfektsus, stabiilne koloriit ja laad.

Mari Kurismaa maalides tundub olevat sügavam tagamaa ja mänguruum. Juba varasemas kriitikas on tähele pandud tema kompositsioonide täiuslikku, lihvitud tühjust, milles üksiolekutunne on palju tugevam kui näiteks Chiricoli. Varem olid need "maastikud" (kui neid nii võib nimetada) lõikavalt geomeetrilised. Uue võttena ilmusid tal 1991. a. piltidele sujuvalt sulanduvad piirjooned, mis lisaksid justkui atmosfääri seni valitsenud vaakumile. Muidugi on kõik maastikuelemendid seni läbinisti geomeetrilised. Sellist arhitektlikku vormimaailma on ühelt naiskunstnikult isegi raske oodata. Ehk on see kramplik katse eemaldada tegekkusest anonüümsesse metafüüsikasse? Oleks päris loomulik oodata kunstniku pöördumist maalilisemate ja reaalsemate elementide juurde lähitulevikus. Nii nagu Jaan Elken kunagi hüperrealismist ära pöördus. Sest tundub väheusutav, et praeguste kompositsioonidega kunstnik midagi rohkemat vaatajale ära öelda suudab.

Kaarel Kurismaa on seevastu kaunis vitaalselt maaliline, eriti pintli ja spaatli kasutamisel, vähem värvis. Koloriit on tal töösttõesse tume, soe ja kalkuleeritult toon-toonnis. Mingil põhjusel võib subjektiivselt täheldada vähest sügavust tema maalides, ehkki seda on taotletud. Kurismaa abstraktses ekspressionismis on tugev annus koolipoislikku piinlikku täpsust, vähem on juhuslikust ja emotsioone. Kadunud näib olevat see ironia või heasüdamlik huumor, mis õhkus varem tema plastmassist audiovisuaalsetest objektidest. Millegipärast tundub, et selle mitmekülgse kunstniku eesmärgid on kusagil kaugemal ja teises valas, kui näitavad praegused maalid. Need on justkui vajalikuks vaheastmeks, mida läbida.

Enriko Talvistu

vahel. Anne Parmasto suuremad abstraktsed kompositsioonid olid keskmises saalis koos Margus Kadariku nelja ainsa suuremõõtmelise n.-õ. materjali viidud skulptuuriga. Anne Parmasto on jäänud oma erksaid maalilisi pindu teatud asetuses tervikuks siiduva abstraktse laadi juurde. Tal on oma meeliskoloriit, mõnevõrra soe ja unine. Pigem väljendavad tema kompositsioonid kaalutletust kui impressiooni, milline vastuolu abstraktsionismilt üldiselt oodatava ja juhuslikkuse ja tundelisusega teeb need pildid põnevamaks kui esialgu arvata oskaks. Margus Kadarik kui skulptuuri üle läinud metallikunstnik on rikastanud eesti skulptuuri detailirikalt läbitöötatud anatoomiaga ning pealesöövitatud graafikaga. Tipuks

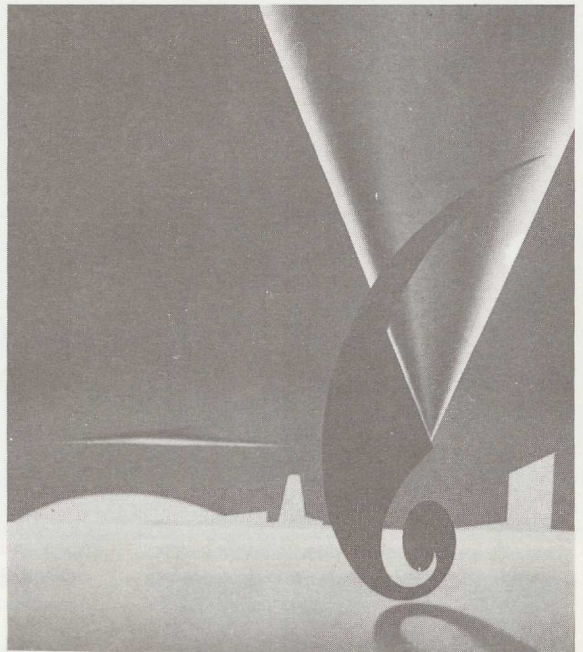


**Mari ja Kaarel Kurismaa** oma näituse avamisel Tartu Kunstnike Majas.

**Mari and Kaarel Kurismaa** at the opening of their exhibition in Tartu Artists' House.

**Mari Kurismaa.**  
Karikas. Õli, l., 1990.

**Mari Kurismaa.**  
The Cup. Oil on canvas, 1990.



tema enese väikesearvulises loomingus ja ühtlasi eesti viimaste aastate skulptuuris teravikuna on "Vallutaja kenotaaf". Ratsamonument on meil ilmselt veel kaua imetletav eksotika. Kuid selle poosist, ilmet ja pingul anatoomiast vastu vaatav suisa konkistadoorlik tigidus ja eesmärgipärasus ei jää maha antiikanoloogidest nii vormis kui filosoofilises sisus.

Teine skulptor, Tiiu Kirsipuu on kahjuks pidama jäänud kunagisest pispilastika näitusest tuttavatele erootilistele vormidele, mille tirazheerimine on neid muidu vaimukaid skulptuure tunduvalt lahjendanud ja lisanud teatud kaubandusliku maitse, mis praeguse skulptuuri kriisi juures on iseenesest mõisteta.

Näituse tugevamaid kunstnikke oli ilmselt Anu Juurak oma graafikaga. Suured värvilised siiditruki lehed ei näe mitte ainult efektsed ja pilkupüüdvad välja, vaid on ka temaatikalt tugevasti üldistavad. Tema tegeles ajavad piltidel mingis oma maailmas omi ebamaised asju, milles on teatud hingesugulust Jüri Arraku maailmaga, ehkki on tugevasti abstraheeritud. Kahjuks on Juuraku graafika tehniliselt edasi arendamata, mistõttu kunagi kirevate värvidega enesest rääkima pannud graafika on tänaseks juba suhteliselt vähe tähelepanu äratav. Regina Luki akvarellid olid väikesemõõdulised, ühel kujundil mängivad ja üsna sarnased raamatuillustratsioonile.

Enriko Talvistu



**Raoul Kurvitz.** Sowing Emptiness. Õli, pigmendid, l., 1992.

**Raoul Kurvitz.** Sowing Emptiness. Oil, pigments on canvas, 1992.

**Raoul Kurvitz.** Accident in the Constellation of Whale. Õli, pigmendid, l., 1992.

**Raoul Kurvitz.** Accident in the Constellation of Whale. Oil, pigments on canvas, 1992.



**Raoul Kurvits** korraldas 1992. aastal lühikese ajavahemiku järel maalinäituse "Vaal" galeriis ning istallatsiooninäituse Kunstihoone galeriis. On vajalik märkida, et Kurvits on asunud oma mitmeid varasemaid töid üle maalima, kuigi sellise tegevuse tulemuslikkus on seotud riskiga ja kaheldav. Kurvitsa tööde üleküllastunud sümboolika on asendunud konkreetsema tähendusega kujunditega või lakoonilise märgiga nagu esimeses maalides mõned aastad tagasi. Kurvitsa melanhoolses poeetikas on järjest enam liikumist minimalistlikuma, n.-ö. vaese väljenduslaadi kunsti suunas, mis avaldus nii kunstniku **performance**'is "Forma Anthropo-

logica" näitusel Harju tänava galeriis kui ka ülalmainitud installatsiooninäitusel. Kurvitsa postmodernistlik ruumifilosoofia, uue **environment**'i organiseerimine klaasi, vee, valguse ja varjudega on tunnetustasandil samasugune sümbolistlik rännak möödunud aegadesse nagu maalide ebamaised sühed. Tundliku indiviidi sisemisi depressioone ning välist ignorantsust kõige ümbritseva suhtes püüab Kurvits korvata rekonstruktsioonidega tseremoniaalsest minevikust, mis on kujuteldav turvalisena, kus valitseb reglementeeritud kord ja meelas, kuid külm ilu. Harry Liivrand



**Ado Lill.** Nimetu. Õli, I., 1991.

**Ado Lill.** Without Title. Oil on canvas, 1991.

**Ado Lill** tutvustas Galeriis "G" 1992. a. jaanuaris oma uusi maale. Viimaste aastate töödes on kunstnik saavutanud tõelise sõltumatus eeskujudest ja sellise täiuslikkuse, et tema abstraktsesse kunsti kuuluvat loomingut võib pidada üheks isikupärase-

maks väljenduseks kaasaegses eesti maalil. Puhta kunsti kummardajana huvitab Lille koloristlik jõulisus, lõikavad värvi- ja vormikontrastid, mille läbi kujuneb mitmemõõtmeline ruumiillusioon. Peaaegu segamatutest tuubivärvidest joonistub lõuendile ara-

beskselt kirev värvipind. Kuigi on arvatud, et kontekstuaalne taust pole Lille maalide analüüsimisel oluline, viitab töödes korduv kalligraafiline muster kodeeritud teksti sisetoomisele seni puhtalt maalilisse pinda. Harry Liivrand



**Aleksander Jakovlev.** Lamp. 1992.

21. aprillil avati galeriis "Molen" disainer **Aleksander Jakovlevi** näitus, küll pealkirjatu väljapanek, kuid lahendatud sedavõrd ühtses ja arusaadavas semantilises võtmes, et see tituleeriti hetkega üksmeelselt "Jakovlevi lindudeks". Esitletavate valgustite linnusarnasus, märgid tiivasirutusest, nokast, silmadest ja "lendavusest" väljendavad taotlust sünteesida disaini poeetiliste kujunditega. Ilming on üsna tüüpiline eriti viimase kümnendi kujundustrendidele ja Jakovlev suudab selle vormis efektselt välja mängida. "Linnu" kui valgusti suhtes on täpselt paigas ka valgus ise, kiirates semantiliselt olulisimast märgist – silmast. Jakovlevi valgustid tellis ja turustab Soome-Eesti ühisfirma "Rinaldo". Krista Kodres

## MUUTUVAD MUUTUMATUD «MUUSADE MAJAD»

Krista Kodres

"Palju külastati ja imetleti suurejoonelist muuseumi, mille sadades saalides, hoovides ja hallides oli kujutatud linna ajalugu alates tema tekkest kuni viimaste saavutusteni. Esimene, tohutu eesõu kujutas endast kunagist preeriat koos hästihooldatud taimede ja loomadega, kunagiste viletsate ulualuste, tänavate ja rajatistega. Seal jalutas ajaviiteks linna noorsugu ja vaatles oma ajaloo kulgu alates telkidest ja laudhurtsikutest, esimesest konarlikust rööbasteest kuni suurlinna tänavate särani. Oma õpetajate juhtimisel ja suunamisel õppis noorsugu selle abil mõistma arengu ja progressi jumalikke seadusi – kuidas tahumatust saab peenejooneline, loomast inimene, metslasest haritlane, viletsusest küllus, loodusest kultuur" – nõnda, küllalt iroonilise alatooniga kirjeldab Hermann Hesse uusima aja üht dominantset kultuuriinstitutsiooni – muuseumi. Ka ei jää kahtlustki, et Hesse osutab muuseumi kui asutuse problemaatilisusele *in genere*. Jutustuses "Linn", millest tsiteeritud lõik pärineb, rohtuvad varemetes lõpuks nii muuseum kui ka linn ise.<sup>1</sup>

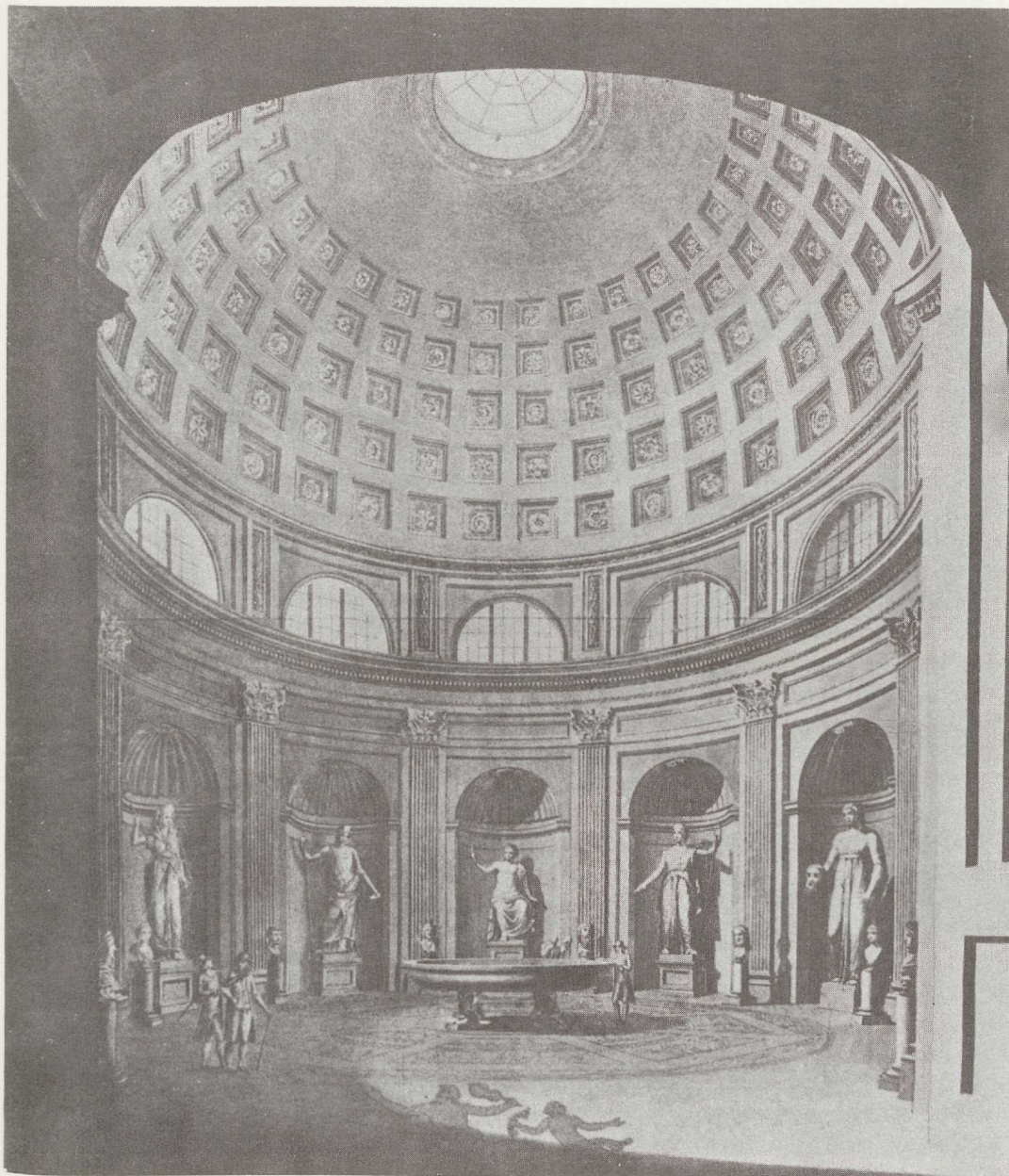
Hesse kirjeldus sisaldab aga ka kaht uusaegset muuseumi oluliselt iseloomustavat viidet: üks neist on arhitektuurne, teine funktsionaalne – kõigepealt muuseum kui suur, esinduslik, ruumide-õuede kompleks, teiseks muuseum kui näitlik kool, hariduse tempel. Nii kaugemas kui lähemas ajaloos on mõlemad aspektid olnud jätkuvalt dispuudi all. Arhitektuur on mõjustanud muuseumi kui sümbolhoone kinnistumist kultuuris teatud määrgina, kinnistades ühtlasi ka märgi vormi ja sisestruktuuri. Teisalt on arhitektuur muidugi väljendanud neid arusaamu, mis ühiskonnas on küpseks saanud. 1980. aastail alanud ja üha kestev diskussioon eriti kunstimuuseumi eesmärkide struktuuri ja "väljanägemise" üle muudab juurdunud "märgi" – muuseum kui tempel, kui võimu jm. institutsionaalseid suhteid väljendav arhitektuurne keham, kui kultuuri "pakkimise" koht – küsimusaluseks.

Nõnda väidab Hugh Kenner oma essees "The Dead-Letter Office" otse: "Muuseumid, meie kunstikultuuri peamised väravavahid surmavad loovusele olemusliku struktureerimata uudishimu. Muuseumid loovad tunnetusstruktuure, mida kutsume kunstiajalooks, milles kunsti pole võimalik enam lugeda, vaid ainult registreerida ja tunnustada".<sup>2</sup>

On üsna loomulik, et arhitektuuril kui kestal, mis vormub vastavalt oma sisule, on raske sellist sisult metafüüsilist kriitikat omaks võtta, sest – arhitektuur on reaalne maja, s.o. konkreetne, lõplik ruumiline kehastatus. Sellisena on ta mitte üksnes idee peegeldus, vaid ka n.-ö. kallis materiaalne kaup, mis makstakse kinni mitte ainult kunstnike, vaid kogu ühiskonna rahadega. Ühiskond aga – senine ajalugu kinnitab seda – vajab "märke" ja "pakendit".

Valgustusajastu algul formeeritud kunstimuuseumid on just niisugused "pakendid". 1793. aastaks, mil Louvre'i loss ühes oma kunstikogudega natsionaliseeriti ja avati esimese n.-ö. publikumuuseumina, oli kunstimuuseum juba läbinud oma kaks eelmist arengufaasi.<sup>3</sup> Kuninglik residents – kõrgkunsti kogumise ja eksponeerimise koht, oli leidnud järeleaimamist arvukate privaatsete kunstisalongide näol. Uusaja esimesi spetsiaalselt kunstimuuseumiks ehitatud Pio Clementino e. Vatikani muuseum (ehit. 1773–1780) oli selleks ajaks juba valmis. Arhitekt Michelangelo Simonetti tahtel oli selle ilme laenatud Rooma termidest, keskeljel "pisi-Panteon" – ülaltvalgustava oculusega Sala Rotonda.

Klassitsism kujundaski kunstimuuseumi kui ehitustüübi. Need olid Leo von Klenze ja Friedrich Schinkel, kellest esimene end Baieri Medicina kujutleva ja teine ambitsioonika, kuid Napoleoni-kaotuses vaevleva, Preisi Friedrich Wilhelm III teenistuses olevana püstitasid ajastu romantilisele meelele vastavad kunstimuuseumid-kunstipühamud, mis genereerisid arhitek-

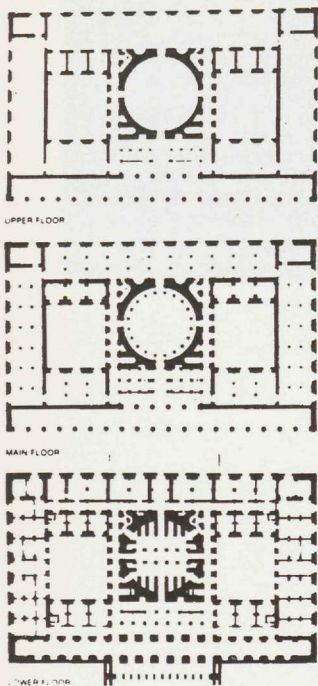


Vatikani Muuseum Roomas, Pio-Clementino, 1773–80. Sala Rotonda. Michelangelo Simonetti, Pietro ja Giuseppe Camporese.

Vatican Museum in Rome, Pio-Clementino, 1773–80. Sala Rotonda. By Michelangelo Simonetti, Pietro and Giuseppe Camporese.

tuurseid järeltulijaid nii Euroopale kui Ameerikale veel terve järgneva sajandi vältel. Nii Klenze Glüptoteek (1816–30) ja Vana Pinakoteek (1823–36) Münchenis kui ka Schinkeli Altes Museum (1822–30) Berliinis olid ka erakordselt didaktilised ehitised. Nende selgelt geomeetrilis-sümmeetriline struktuur vastas tollasele kunstiajaloo käsitlusele: iga periood sai oma saali, iga kunstiliik oma ruumidekompleksi või korruse. Eriti Vana Pinakoteegi plaan – pikaksvenitatud kompaktne ristkülik – võimaldas suurepäraselt suunata publiku vaatamise kulgu soovitud järjestuses. Klenze projekti seletuskirigi väljendab taotlust otsekohealt: "See (muuseum – K. K.) peab väljendama külastajale õiget (minu sõrendus – K. K.) muljet ja pakkuma nende mõtetele sobiva raami."<sup>4</sup> Vägaagi kõnekas on Altes Museumi projekteerimise taust<sup>5</sup>: tollase Euroopa ühe prominentsema kunstiajaloolase Aloys Hirti nõudmi-

sel sai Schinkeli arhitektuurilt kreeka ja rooma antiiki sünteesiv kunstitempel fassaadi arhitraavile raiutud pealkirja: "Friedrich Wilhelm III rajas selle muuseumi antiikesemete ja kõikide kaunite kunstide uurimiseks", rõhutades nii antiigi "museioni" algset funktsiooni – õpetuslikuurimuslikku algupära. Schinkel seevastu projekteeris ikkagi pigem kunstipühamu, kus arhitektuur oma ülevas majesteetlikkuses ja tõsimeelsuses võttis endale hegelliku eesmärgi ehituskunsti kaudu "tõsta" ja võimendada kunsti tähendust. Altes Museumi keset totaalse maailmamudelina läbiva rotundi kohta ütles ta: "Kõigepealt silmailu, alles siis õpetus."<sup>6</sup> Idealistlik esteetika, mis nii romantiliselt suhtus kaunitesse kunstidesse ning uskus nende inimkonda edendavasse loomusse, võitis Hirti kunstiuurimusliku muuseumi kontseptsiooni, sest Friedrich Wilhelm III oli loomas Spree Athenat ja Altes Museum'ist pidi saama selle Akropoli



Altes Museum Berliinis:  
põhiplaan. 1822–30.  
Friedrich Schinkel.

Altes Museum in Berlin.  
Plan. 1822–30.  
Friedrich Schinkel.

süda – suletud, lõpetatud täiuslik kunstiteos. "Tervik, mille osad liituvad üksteisega nii täpselt, et ei või muuta midagi olulist, tekitamata tervikus ebaterviklikkust".<sup>7</sup> Opositsiooni taotlusi jäigi nõnda meenutama üksnes kolonnaadi kohale raiutud tekst. Nagu mainitud, järgnes Saksa muuseumidele terve plejaad teisi: British Museum Londonis (1824–1847, Robert Smirke), Klenze ise projekteeris St. Peterburgi nn. Uue Ermitaazhi (1840–1852), Budapesti Rahvusmuuseum (1837–1846, Mihaly Pollak), Thorvaldseni muuseum Kopenhagenis (1839–1848, Gottlieb Binesbøll) jpt. – kõik nagu kreeka templid või renessanss-palazzod. Analoogne sisestruktuuriga – keskteljele paigutatud sisehallist (ja õuest) lähtuvate ekspositsioonisaalidega, hoidlatega keldris või katusekorrusel ning haldusruumidega (mõnikord ka raamatukoguga), teisi neostiile kasutavate fassaadidega, kerkis kunsti- ja muud muuseume veel selle sajandi alguskümnenditelgi (näit. nn. Uus Louvre Pariisis, 1852–57 Louis T. J. Visconti ja Hector M. Leufel; Rijusä museum Amsterdams, 1877–85, Petrus J. H. Cuijpus; Atheneumid Bukarestis, 1886–88, Paul L. A. Caleron ja Helsingis, 1887, C. T. Höijer).

Küllap järginuks sarnast malli ka juba 1803. a. asutatud Tartu Ülikooli kunstimuuseum, kuhu Karl Morgenstern seadis eesmärgiks "osta kõiki kunstiteoseid, mis on kasulikud õppetöös, koguda kõike silmapaistvat, ilusat, mingil moel tähtsat või iseloomulikku".<sup>8</sup> Eraldi hoonet aga ehitada ei jõutud. 1862. a., kui ülikooli muuseum ka linnapublikule avati, sai see sisekujunduse à la Pompeji – ekspositsiooniga kohanemiseks, miljöölikeks võimenduseks. Oli seega analoogne Klenze omale, kes Glüptoteegis oli kujundanud ruumid vastavalt esitatava kunsti stiilile. Interjööri aktiivne osalemine kunstiteoste eksponeerimisel on seega iseloomulik tervele kunstimuuseumide esimesele põlvkonnale.

20. sajand – masinaajastu – ei tõstnud muuseumi esialgu oma tähelepanu fookusesse. See on ka loomulik, sest tegelesid ju muuseumid minevikuga, uus maailm aga eelistas uljaid futuristlikke tulevikuteemasid. Ei Marinetti, Tatlin ega Doesburg ei pakkunud oma visiooni muuseumist isegi mitte paberil.

Muidugi ei tähendanud avangardistlike hoovuste teke seda, et kultuurimaailm oleks üldse lakanud ajalugu mõtestamast. Siinkohal tasub eriti meenutada John Ruskini ja Viollet le Duc'i erinevaid kunstiajaloo kontseptsioone, millest esimene oli väga analüütiline, ratsionalistlik, perioodihierarhiaid eitav. Nii löödi esimesed mõrad ka muuseumi kunstikollektsioonide komplekteerimise põhimõtetele. Ja muuseumiarhitektuur, säilitades konservatiivse tüübi, võimaldas siiski oma "vana pakendi" raames tootset museaalsust veidi kõigutada. Juba 19. sajandi teisel poolel hakati kunstimuuseumides

eksponeerima ka kaasaegset kunsti.<sup>9</sup>

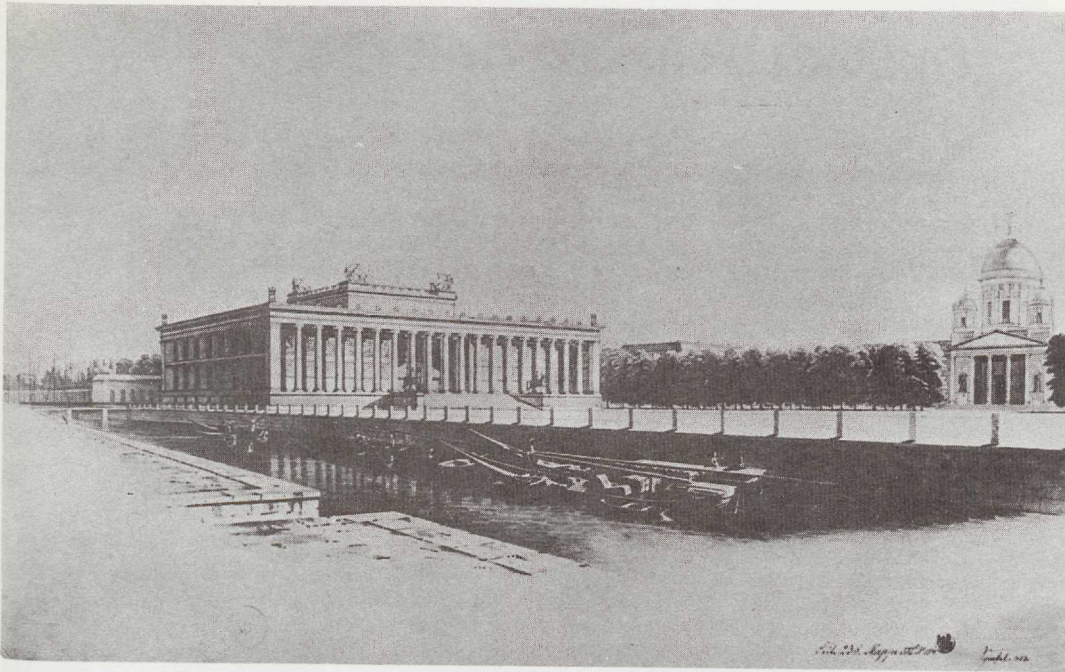
Varem või hiljem pidi kunstimuuseumi arhitektuuri problemaatikaga pörkuma ka moodne ehituskunst. On vägagi paljuütlev, et praktiliselt (s.t. konkreetsete tellimustena) algas see kokkupuude mitte revolutsioonilistel 1910–20-ndatel, vaid 1930-ndatel aastatel, mil maailmakultuur tervikuna oli jälle kord revideerimas oma suhtumist ajalukku ja traditsioonidesse. Modernismi positsiooni oli juba 1925. a. kirjeldanud Le Corbusier oma artiklis: "Muuseumid – samuti ikoonid": "K a a s a e g n e (minu sõrendus – K. K.) muuseum on see, mis sisaldab kõiki andmeid möödunud aegadest. Ainult niisugune muuseum saab olla õiglane ja kiretu, ainult nii saame võimaluse valida, heaks kiita või ümber lükata; ainult nii saab näidata asjade olemust ja nende teed täiustumisele. Niisugust muuseumi meil veel ei ole".<sup>10</sup>

1930-ndad aastad niisugust muuseumi ei tahtnud – retrospektivistlik mentaliteet oli sügavalt juurdunud, saksa traditsioonis kunstiajaloo klassifitseerimine jätkus, muuseum kui riiklik institutsioon säilitas oma sisu, kuigi oli uutele ideedele ja kunstile avatum kui kunagi varem. Avatuse-idee sai ka uue muuseumiarhitektuuri kontseptuaalseks võtmeks, haakudes selles suhtes suurepäraselt modernistliku ehituskunsti üldtaotlustega vabast vormist ja vabast plaanist. Asuti ellu viima Frank Lloyd Wrighti põhimõtet "to destroy the box", et purustada regulaarsete ruumiüksuste kompaktnet "liit" (à la Klenze ja Schinkel, nende eelkäijad ja järeltulijad alates renessansist). Muuseumide projekteerimine ei tohtinud enam olla rutiin, vaid pidi lähtuma konkreetsest kollektsioonist, intensiivse näituse tegevuse praktikast, vajadusest korraldada vahelduvaid näitusi – arhitektuuriajakirjades kõneldi "tulevikumuuseumist".<sup>11</sup>

Esimesed kirjeldatud ideestikku kehastavad muuseumihooned ehitati üles Madalmaades: Rotterdami Boymani Muuseum (1935, A. van der Steur), Haagi Munitsipaalmuuseum (1935, P. Berlage) ja eriti nn. Krölller-Mülleri Rahvusmuuseum Otterlo (1937–1938, H. van de Velde). Viimati mainitu, asümmeetrilise plaani, katusevalguse ja "kaunistusteta" madal hoone oli oma sisemise ruumianfilaadi ning siseõuega klassikalise arhitektuuriga siiski veel tuntuvalt seotud.

Senises kunstimuuseumi arhitektuuritüübis teostas murrangu New Yorgi Moodsa Kunsti Muuseum (1938–39, Philip Goodwin, Edward Durrell Stone). Uut oli selles hoones palju: viis korrust senise ühe või paari asemel, klaasfassaad, kandvate seinte puudumine ekspositsioonisaalides, mis võimaldas luua vaba, voolava ruumi. Nii sai MoMA museaalse ja arhitektuurse avatuse apoteosiks, mis sõna otseses mõttes kehastas pikalt küpsenud ideid mõlemas valas. Sugereerivamalt suutis neid väljendada veel





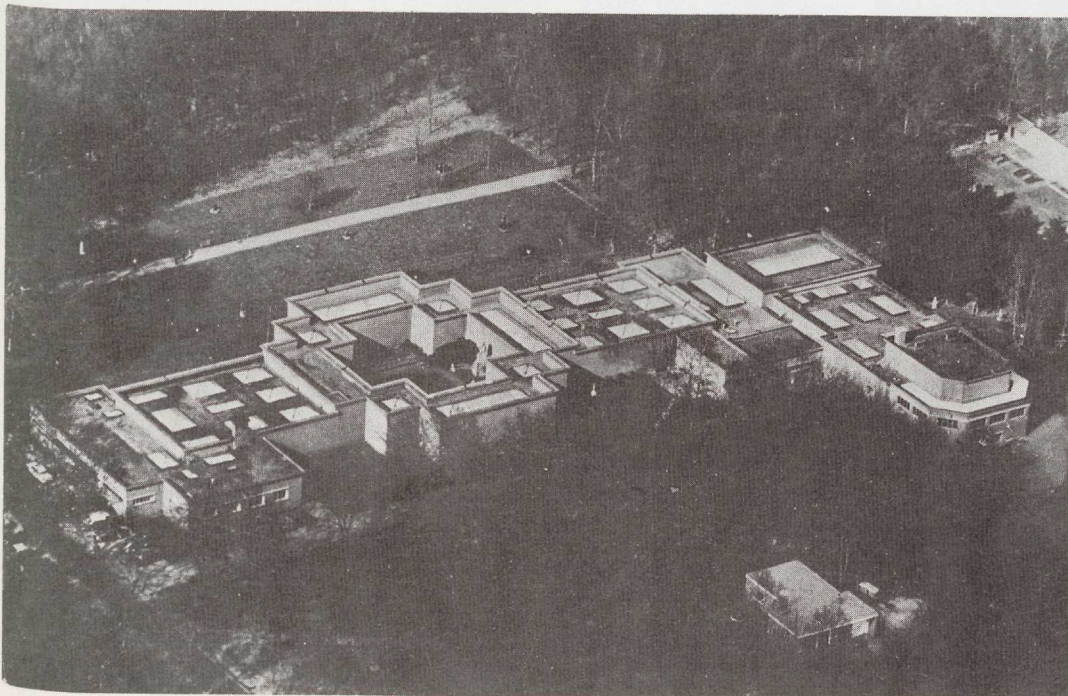
Altes Museum Berlinis,  
1822-30. Friedrich  
Schinkel.

Altes Museum in Berlin.  
1822-30. By Friedrich  
Schinkel.



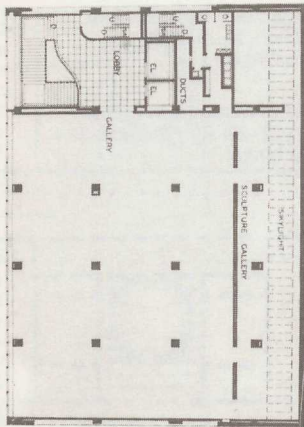
Vana Pinakoteek  
Münchenis, 1823-36.  
Leo von Klenze.

Alte Pinakothek in  
Munich, 1823-36.  
By Leo von Klenze.



Kröller-Müller Nationalmuseum  
Otterlo,  
1937-38.  
Henry van de Velde.

Kröller-Müller National  
Museum in Otterlo,  
1937-38.  
By Henry van de Velde.

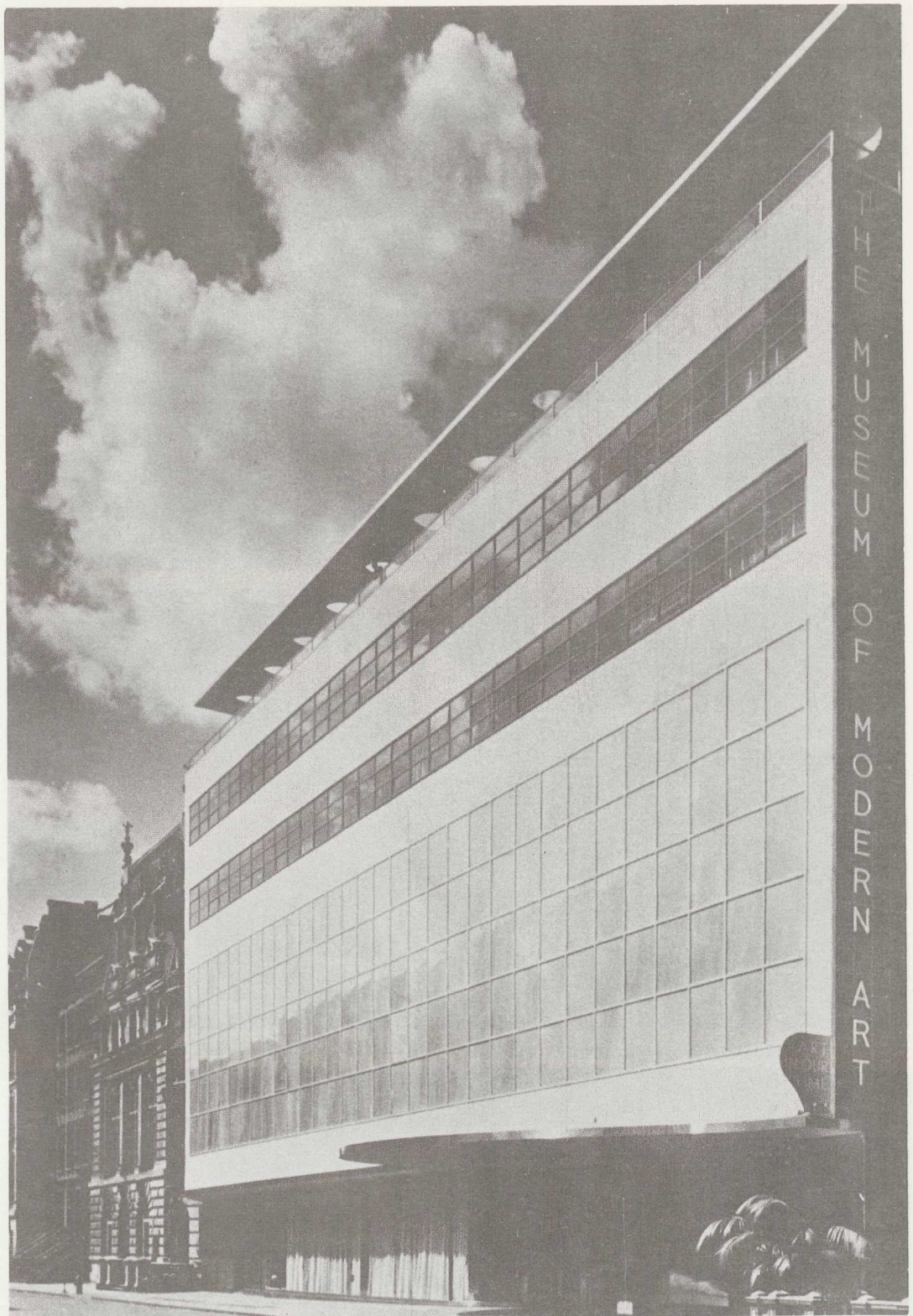


New Yorgi Moodsa Kunsti Muuseumi III korruse galeriide plaan, 1938.

Museum of Modern Art, New York, proposal for the third floor galleries, 1938.

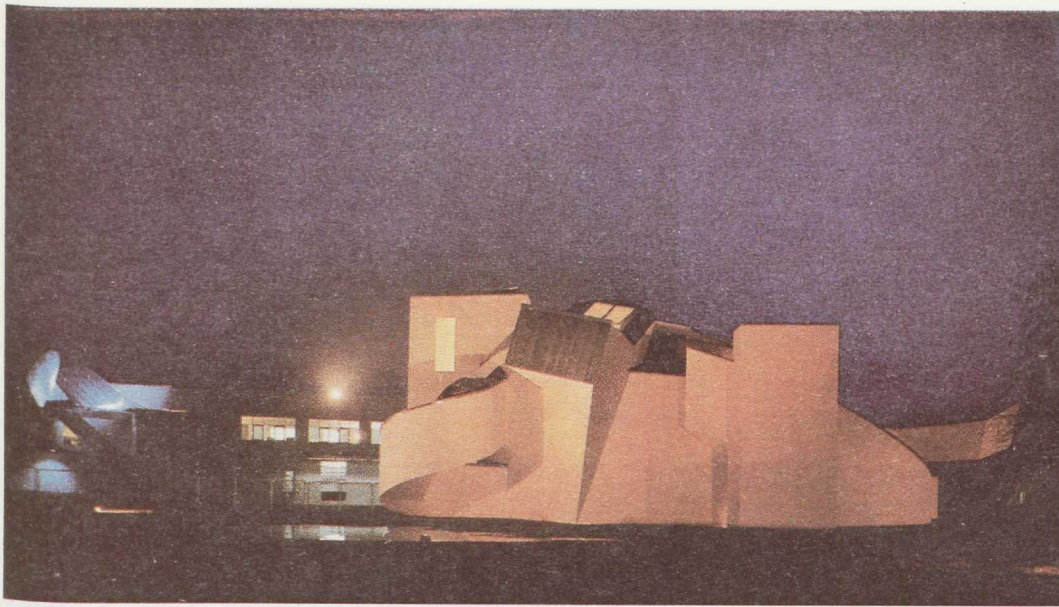
Moodsa Kunsti Muuseum (MoMA) New Yorgis, 1939. Philip L. Goodwin, Edward Durrell Stone.

Museum of Modern Art (MoMA) in New York, 1939. By Philip L. Goodin, Edward Durrell Stone.



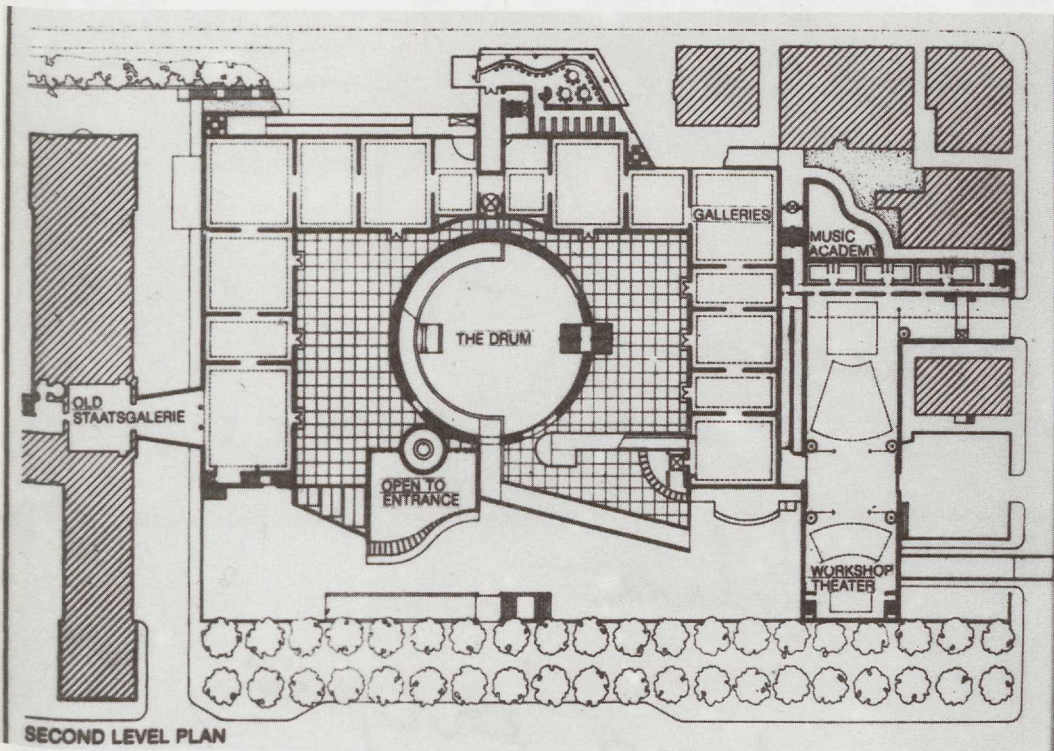
vaid Mies van der Rohe Berliini Natsionaalmuuseumi (1962–1968) madalas nelja klaasküljega kastis. Vähem on siin tööpoolest rohkem, sest uus muuseumiarhitektuur võimaldab oma paindlik-transformeeritavas sisemuses luua igasuguseid kunstimaailmu. 1930-ndate aastate taustal on huvitav ka Tallinna Kunstimuuseumi teema. Siinkohal 1933. a. ja 1934. a. konkurssidel<sup>12</sup> pikemalt peatumata mainiksi siiski esimese konkursi võitja Erich Jakoby ettepanekus esinevat, 1930-ndate aasta-

te algusele küllalt iseloomulikku dihhotoomiat: vorm on veel ebalevalt moodne ja "pakib" traditsioonilist ruumiplaneeringut. 1934. a. konkursihürii konservatiivsusele on korduvalt viidatud – E.J. Kuusiku eklektikat eelistati A. Aalto modernismile, mis omas ajas oli kahtlemata novaatorlik. Otsus viitab tollasele Eesti kultuuriorientatsioonile: traditsionaalse vormiga ühendatud monumentaalsus oli ametlik mood nii Saksa- kui Venemaal. 1930-ndatest aastatest tuleb mainida ka veel



Vitra Disainimuseum  
Saksamaal. Frank O.  
Gehry.

Vitra Design Museum  
in Germany. By Frank O.  
Gehry.



Stuttgardi muuseumi  
plaani.

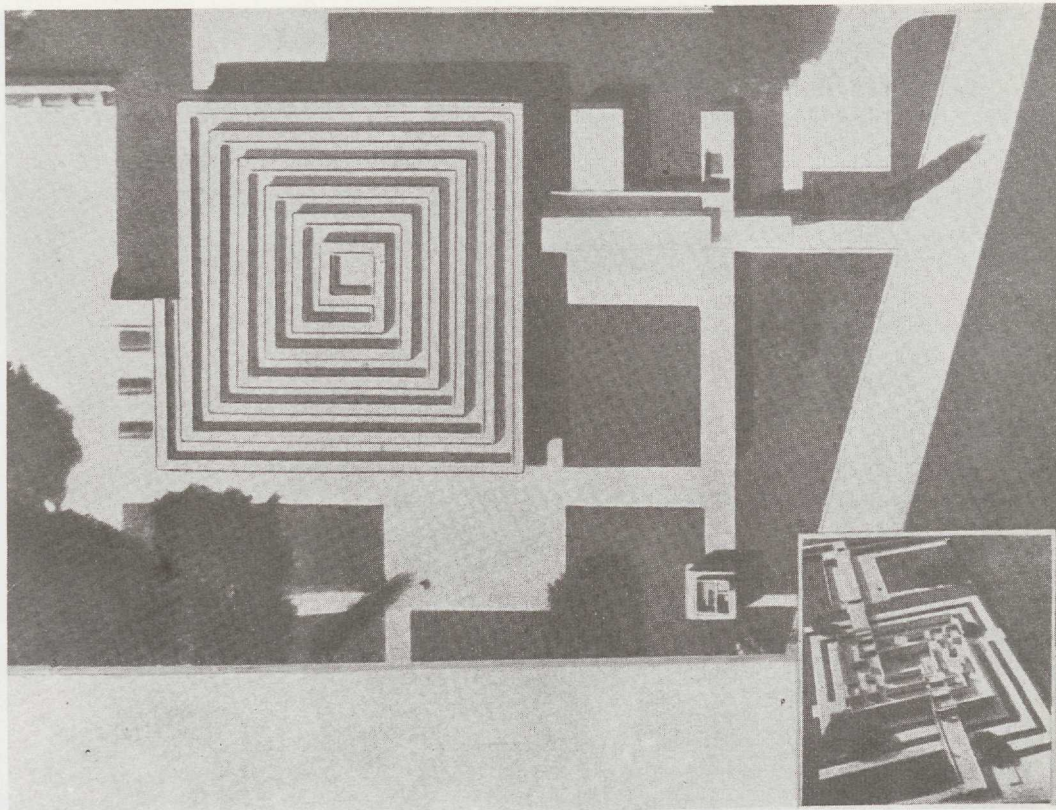
Plan of Stuttgart  
Museum.

kaht Corbusier' kunstimuuseumi projekti, milles põhiideeks oli nn. kasvava muuseumi idee. 1931. a. kavand nägi ette linnalähedasel tühjal hiigelnelinurksel maa-alal muuseumi ehitamise, kujuures alustada tuli ühe töölise, abitöölise ja töstemehhanismiga. Ehitamine pidi olema permanentne protsess, jätkuv aastate vältel. Nii esimene "kasvav" muuseumihoone kui ka analoogne 1939. a. valminud projekt Philippville'i linna jaoks Alzheerias kujutasid endast ruudukujulist spiraal-galeriid, mida võis soovi korral lõpmatuseni jätkata. Corbusier' ideed, mis kunagi mõeldud kujul ei realiseerunud, võib kunstimuuseumi kui kunstiajaloo esitleja seisukohast pidada geniaalseks – sellel on algus, aga pole konkreetselt fikseeritud lõppu. Iga tänane päev on homme juba ajalugu ja Corbusier' kont-

septsioon pakkus võimaluse selle protsessi hõlmamiseks. Mis puutub arhitektuursesse vormi, siis see oli Corbusier' varasele loomingule omaselt puristlikult puhas, kunstile üksnes geomeetrilist kesta ja neutraalset fooni pakkuv. Teise maailmasõja järgsel perioodil on kaasaget kunstimuuseumi kontseptsiooni edasi arenatud, viimistletud ja ülemaailmses praktikas nüüdseks juba sadu kordi proovitud. Erilise võimenduse on üle elanud kaks (kunsti)muuseumi traditsioonilist aspekti: didaktiline ja illustriativne. Esimest nimetame nüüd informatiivsuseks, teist pahatihti halvustavalt ka *show'*likkuseks. Mõlema filigraanne serverimine ongi üks põhjus kriitiliste uusradikaalide üleskutseks kunstimuuseumidest loobumiseks, korrates nüüd juba täpsustatud motiveeringutega

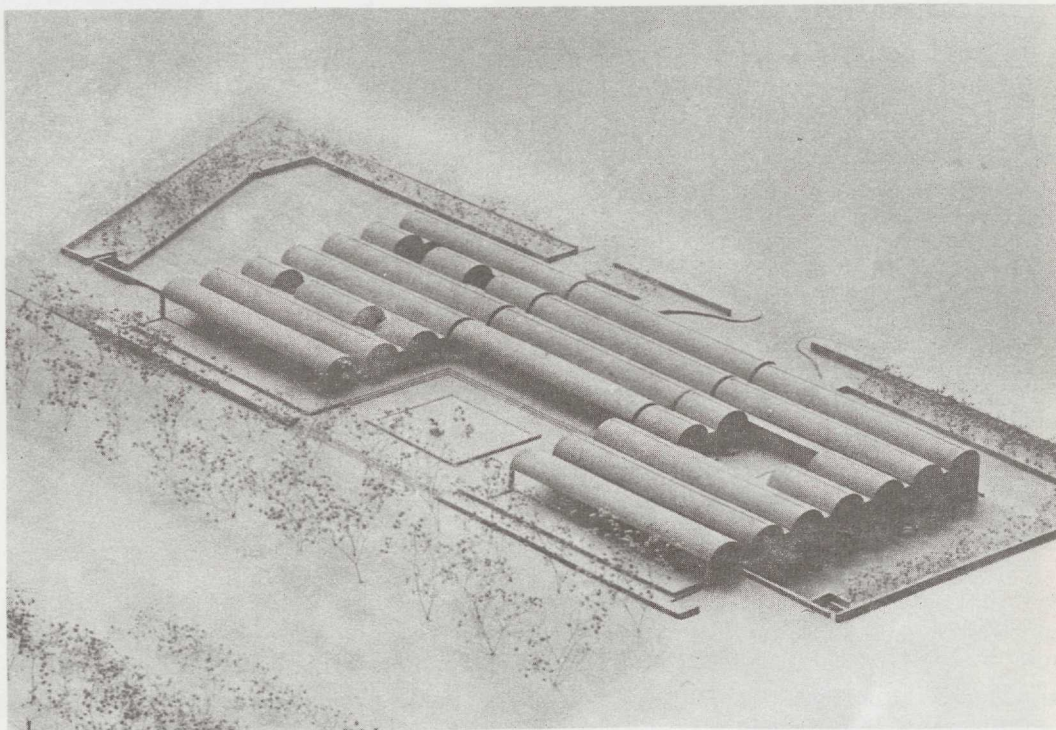
Le Corbusier' "piiramatult kasvava muuseumi" idee edasiarendus. Makett Philippeville'i linnale Alžeerias.

Le Corbusier's idea of "the unboundedly growing museum" expanded: Model for Philippeville in Algeria.



Kimbelli Kunstimuseumi makett. Kolmas variant, 1968. Louis I. Kahn.

Kimbell Art Museum. Model, third version, 1968. By Louis I. Kahn.



poolesaja-aasta taguseid futuristide ning nende ajastukaaslaste arvamusi ("Lõpetada näitusetegevus. Selle asemel: ühistegevuse demonstratsiooniruumid" – proklameeris üks "De Stijli" manifeste 1922. a.<sup>13</sup>).

Et kunstimuseum kunstimuseumina on siiski alles, on ka muutused selle arhitektuuris olnud arhitektuurilised, mitte "kunstimuseumlikud". Viimase neljakümne aasta jooksul kerkinud kunstivaramutes on rakendatud mõlemat, nii klassikalist kui modernistlikku hoonetüüpi – nii puhastena kui teineteisega kombineeritult. Mõ-

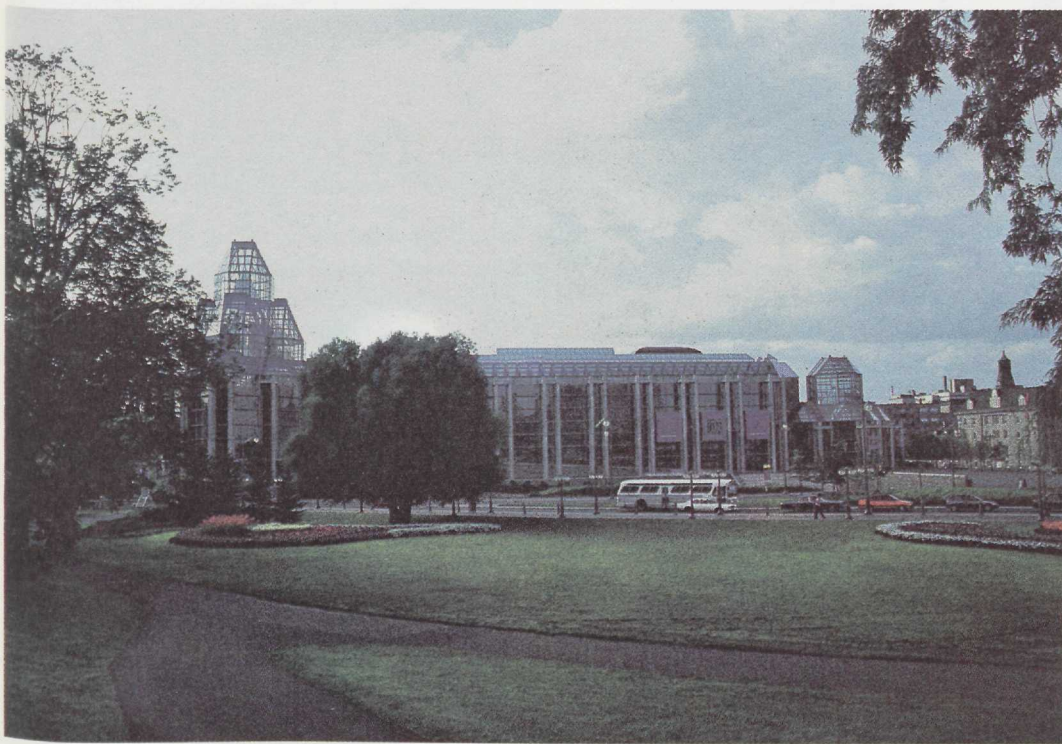
lema tüübi interpretatsioonidest on nüüdseks omakorda väljaselekteerunud "kaasaja-klassikud", terveid "hõimkondi" genereerinud muuseumihooned.

Varasematest tuleks kindlasti nimetada Frank Lloyd Wrighti Solomon R. Guggenheimi Muuseumi New Yorgis (1943 – 1946, 1956 – 1959), mida võib pidada kompaktsesuletud kunstimuseumi moodsaks musternäiteks. Guggenheimis koondub spiraalseks vormitud galeriilik ruum ümber keskse klaaskupliga aatriumi. Organiseeritus kujuneb nõnda absoluutseks, spi-



Moodsa Kunsti Muuseum  
Los Angeles.  
A. Isozaki.  
Foto: Mart Kalm.

Museum of Modern Art in  
Los Angeles.  
By A. Isozaki.  
Photo: Mart Kalm.



Santa Monica Kunstimuseum  
Californias.  
Frank O. Gehry.  
Foto: Mart Kalm.

Santa Monica Art  
Museum in California.  
Frank O. Gehry.  
Photo: Mart Kalm.

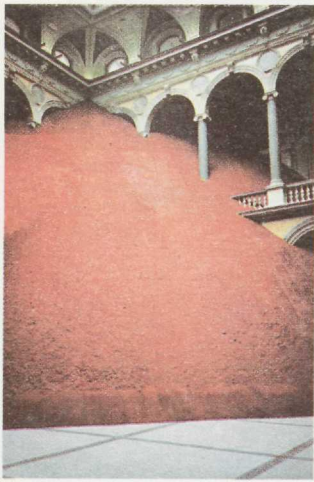
raal kui arhitektuurne kujund viitab hegellikule dialektilisele filosoofiale ning kunsti praegu veel pooleliolevale lõplikkusele.

Veelgi otsesemalt seostub klassikalise kunstimuuseumi tüübiga Saaremaa sünnipäraga Louis I. Kahn'i muuseum kui "villa aias"<sup>14</sup>, mis koosneb fassaadiesisest *cour d'honneur*'ist, neljanurksest siseõuest ning selle ümber koonduvatest võlvitud galeriitest, kordab 19. sajandi *beaux arts*'ilikkus B + A + B kompositsiooni, kuid liidab sellega ka moodsa arhitektuuri kogemuse (raudteejaamade, kaubapassaazhide tüpoloogia).

Modernistlikult avatud ja kasvava kunstimuuseumi

siiani üheks õnnestunumaks näiteks peetakse taanlaste Louisiana (avati 1958). Louisiana "südame" moodustab 1850. a. ehitatud historitsistlik villa, uushooned on sellega osalt ühendatud, osalt eraldiseisvad ümbritsevas pargis. Arhitektid Jørgen Bo ja Vilhelm Wohlert on uusi galerii-tüüpi üksusi üha juurde projekteerinud ning nõnda on Louisianas lisaks moodsa kunsti muutmisele hoomatav ka arhitektuuriaja areng. Kuna on tegemist modernistliku arhitektuurikontseptsiooniga, esineb hoonete füüsilisus siin siiski pigem kunsti foonina kui sünteesile püüdva kaaskõnelejana.

Viimase kahe aastakümne muuseumiarhitek-



Magdalena Jetelova.  
Installatsioon "Püramiidi  
kodustamine" Viini Tarbe-  
kunsti Muuseumi hallis.  
Mai 1992.  
Foto: Mart Kalm.

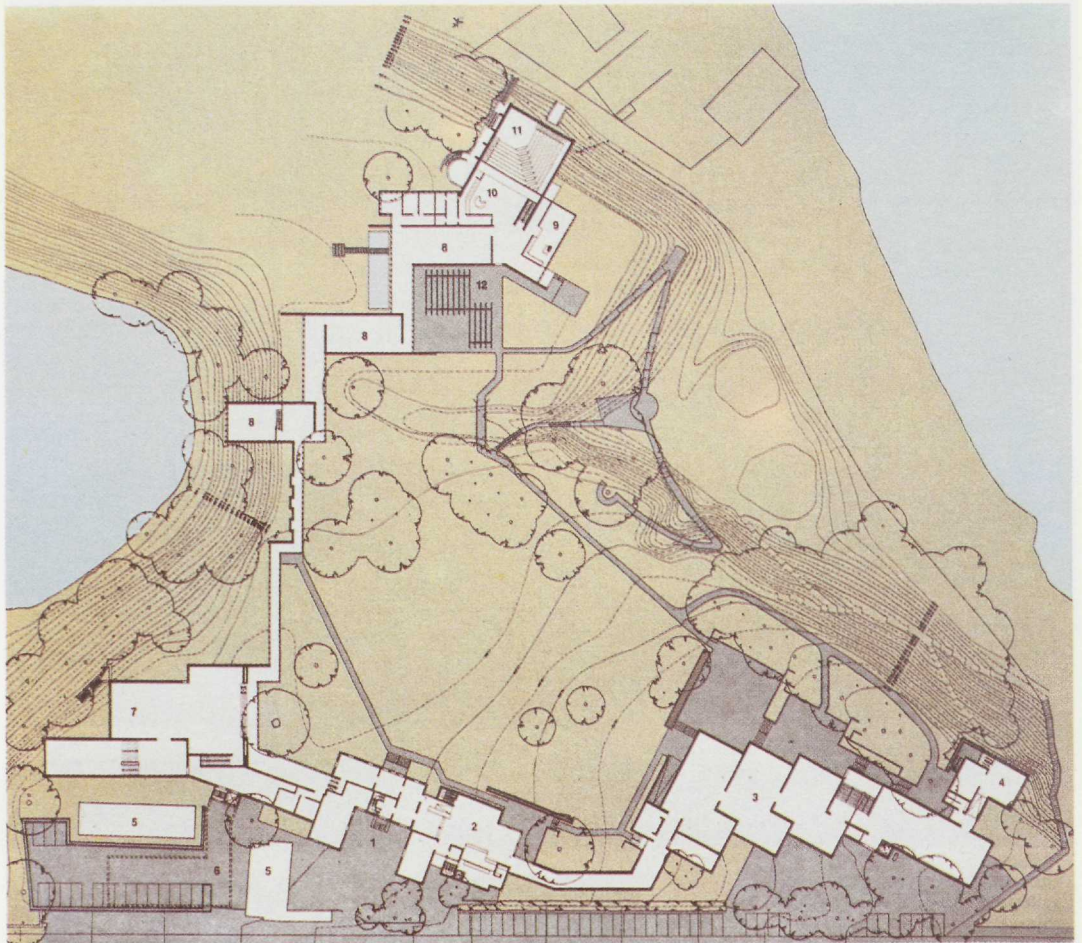
Magdalena Jetelova.  
Installation "Domestication  
of the Pyramide"  
in the hall of Vienna  
Museum of Applied Arts.  
May 1992.  
Photo: Mart Kalm.

Louisiana muuseumi  
plaan. 1- sissepääs,  
2- fuajee ja müügiletid  
(1982), 3- galeriid (1982),  
4- raamatukogu ja salong  
(1982), 5- ametihoone,  
6- hoidlad (1982),  
7-galeriid (1971), 8- gale-  
riid (1958), 9- kohvik  
(1958), 10- kohviku laiend-  
us, all teater (1975), 11-  
saal (1975), 12- kohviku  
terras (1958).

Plan of Louisiana mu-  
seum. 1- Entrance,  
2- Lobby and Sales (1982),  
3- Galleries (1982),  
4- Library and Lounge  
(1982), 5- Service building;  
6- Storage (1982),  
7- Galleries (1971), 8- Galle-  
ries (1958), 9- Cafeteria  
(1958), 10- Cafeteria expan-  
sion, Theatre below (1975),  
11- Recital Hall (1975),  
12- Cafeteria terrace  
(1958).

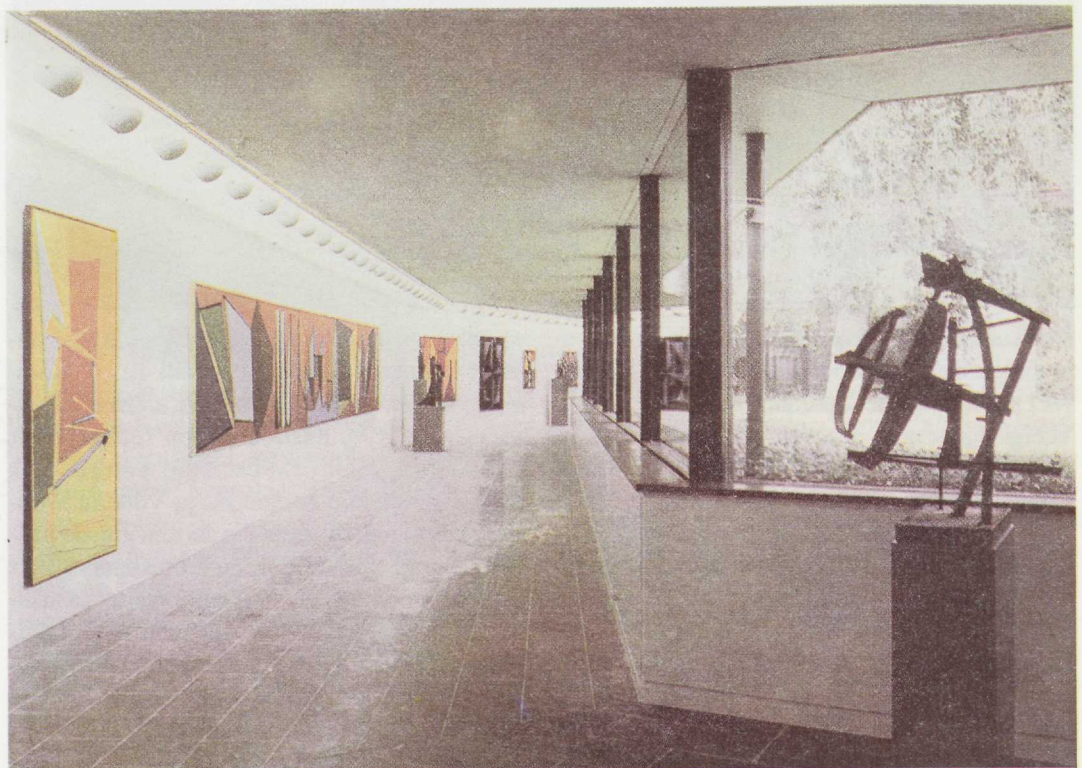
Koridorigalerii Louisiana  
kunstimuuseumis Taanis.  
Vaated loodusele kuulu-  
vad ka muuseumi kont-  
septsiooni.

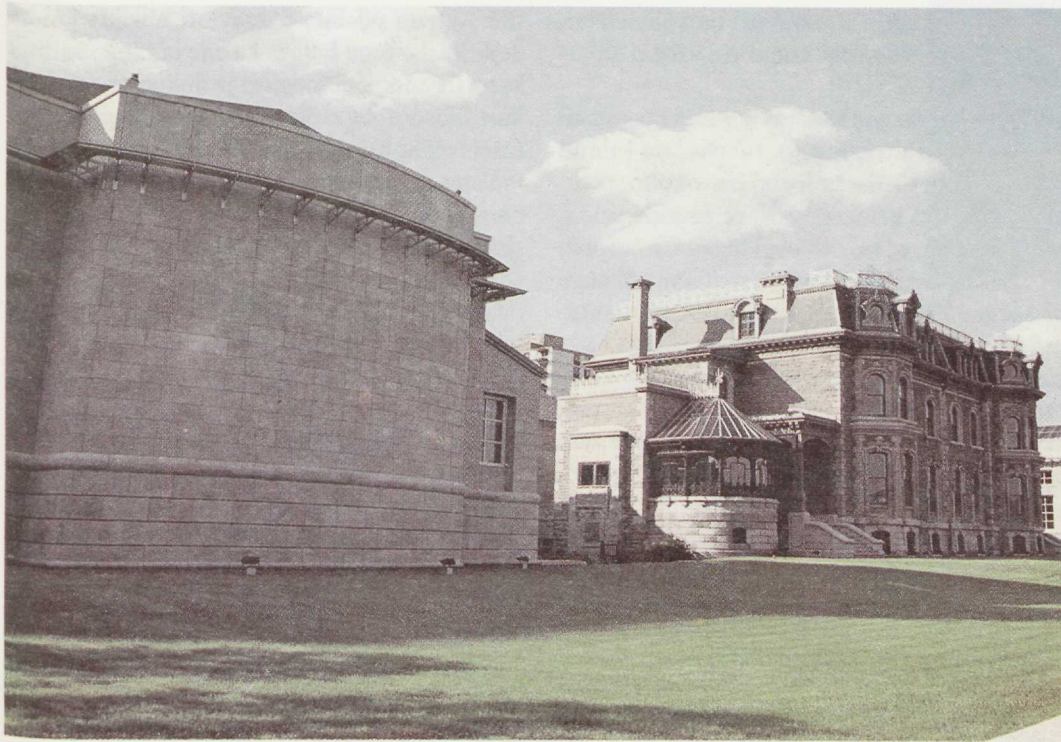
The corridor gallery at  
Louisiana Art Museum  
in Denmark. Landscape  
views have been part  
of the museum concept.



tuuri on oluliselt mõjutanud aastakümne dis-  
kussioonid ehituskunsti ülesannete, eesmärki-  
de, kontekstuaalsuse, regionalismi, filosoofia  
jpt. probleemide üle. Pisut lihtsustades kokku  
võttes tähistavad need diskussioonid katset ar-  
hitektuuri jälle kord mõtestada, määratleda

uuesti tema positsiooni ning vastata igavesele  
küsimusele "kas arhitektuur on ainult maja?"  
eitavalt: "arhitektuur on enam kui ainult maja".  
Selle mõtestamise protsessi käigus tõstatati ja  
kinnistati "arhitektuuri kui keele" kontsept-  
sioon<sup>15</sup>, mis esialgu väga otseselt ja üheselt





Kanada Arhitektuurimuseum Montrealis, 1986.  
P. Rose. Foto: Mart Kalm.

Canadian Architecture Museum in Montreal, 1986.  
By P. Rose.  
Photo: Mart Kalm.



Kanada Rahvusgalerii Ottavas. Foto: Mart Kalm.

Canadian National Gallery in Ottawa.  
Photo: Mart Kalm.

mõistetuna produtseeris arhitektuurileksikonidele sarnaseid hooneid – märkidest, tsitaatidest ja viidetest küllastatuid, keele abil täpselt lahtimõtestatavaid maju. Viimatisteks näideteks nüüsguste hulgas on arhitektuurse postmodernismi "isa" Robert Venturi projekteeritud Londoni National Gallery uus hoone ja stiili teise klassiku Hans Holleini kujundatud Frankfurdi Moodsa Kunsti Muuseum.<sup>16</sup> Kollaazhimeetodil, kuigi kasutades üksnes talle iseloomulikke arhetüübi-valikut on lahendanud "ema" muuseumid Frank Gehry, kelle jaoks maja on eelkõige abstraktse kompositsiooni skulptuur (Vitra moodsa disaini muuseum).

Vähem "keelena", enam nüüdseks ka juba klassikaks saanud "maja kui masinana õlitatud funktsioneeriva kooslusena", on loodud neofunktsionalistlikud kunstimuseumid. Idee tipneb kunagise kuulsalt arhitektuurigruppeeringu "The New York Five" ühe liidri Richard Meieri loomingus, eelkõige tema Frankfurdi Tarbekunstimuseumis (1979) ja Atlanta High Museum of Art'is (1980 – 1983). Muidugi on paradoksaalne, et nii Meieri valge "neofunk" kui ka näiteks Holleini postmodernism "töötavad" erisustele vaatamata vägagi sarnaselt muuseumide sisemuses: põhiliselt on vaated läbi ja sisse, üldine transpaarsus, valgusküllus – ühe sõ-

naga – ruumi enda atraktiivsus on küllalt suur, kunsti kõrval "kõneleb" enam või vähem ka arhitektuur.

Niisiis on kaasaegne kunstimuuseum saanud nii kunsti- kui arhitektuurifoorumiks, on tulnud linna keskele tõeliseks forumiks – kultuuri turuplatsiks, kus käiakse koos, et nautida vaimu ja mõtiskleda, et suhelda või lugeda, nõustuda või vaielda, osaleda või pealt vaadata. Nii nagu kaasaegne kunst, on ka kunstimuuseum muutunud ülimalt avatuks ja sünteesivaks nii oma taotlustes kui nende väljendamises. Vaadake Pompidou-Keskust (1970 – 1977, Richard Rodgers, Renzo Piano), milles on nii muuseum kui raamatukogu, nii muusikasaalid kui videoteegid, nii kohvikud kui restoranid! Kuigi "pakkimise" moment ning institutsionaliseerumise "äikese-pilv" kõrguvad kogu muuseumiürituse kohal edasi, jäävad "muusade majad" muutuvate muu-

tumatutena püsima nähtavasti niikaua kui on mälestusi – muu hulgas ka eile ja täna sündivat kunsti. Fenomenoloogias ja dekonstruktivistlikust filosoofiast mõjustatud neoavangardi vastuseis mälu kategoriseerimisele leevendub ehk mõistes, et kategoriseerimast rääkiminegi on võimalik seetõttu, et "korrastatud mälu" eksisteerib. Et esteetilises plaanis seisab vastuseisu taga vana klassitsismi ja romantismi konfrontatsioon, sellele on viidanud paljud.<sup>17</sup> Igatahes lubab diskussiooni aktualiseerumine meil osaleda märkimisväärselt elavnenud kultuurisituatsioonis, mil vähemalt osa meist ei saa enam nõustuda Louis Kahni kunagi kuulsale küünilise tõdemusega sellest, et "esimene asi, mida sa enamikes muuseumides soovid, on tass kohvi, sest juba sisenedes tunned end monumentaalselt väsinuna."<sup>18</sup> Muusade maja võib olla ka huvitav.

<sup>1</sup> Hermann Hesse. Linn // Lõputu unenägu. – Tallinn, 1990. – Lk. 33.

<sup>2</sup> Tsit.: Hugh Kenner. The Dead – Letter Office // Progressive Architecture. – 1990. – Nr. 5. – Lk. 9.

<sup>3</sup> Patricia Cummings Loud. The Art Museums of Louis I. Kahn. – Durham, London, 1989. – Lk. 17 jj.; Nicolaus Pevsner. A History of Building Types. – London, 1976.

<sup>4</sup> Tsit.: P. C. Loud. Op. cit. – Lk. 27.

<sup>5</sup> Douglas Crimp. Museon rainioilla // Taide. – 1988. – Nr. 1. – Lk. 6-11.

<sup>6</sup> Samas.

<sup>7</sup> Tegemist on uusaja kunsti- ja arhitektuurimõtete nii palju mõjutanud Leon Battista Alberti väljendusega.

<sup>8</sup> Tartu Ülikooli ajalugu. Kd. 2. – Tallinn, 1982. – Lk. 73.

<sup>9</sup> P. C. Loud. Op. cit. – Lk. 48 jj.

<sup>10</sup> Le Corbusier. Arhitektura XX veka. – Moskva, 1970. – Lk. 54.

<sup>11</sup> P. C. Loud. Op. cit. – Lk. 56.

<sup>12</sup> Käesolevasse "Kunsti" numbrisse oli neist arhitektuurivõistlustest tellitud ka eriartikkel, mis mitmetel asjaoludel jäi siiski kirjutamata. Vt. ka: Leo Gens. Eesti Kunstimuuseumi projekteerimise ajaloost // ENSV Riikliku Kunstimuuseumi kogude teatmik. Artiklid 1986. – Tallinn, 1988. – Lk. 16-27.

<sup>13</sup> De Stijl. Schriften und Manifeste. – Leipzig, Weimar, 1986. – Lk. 55.

<sup>14</sup> P. C. Loud. Op. cit. – Lk. 105.

<sup>15</sup> Tuntuim arutlus neil teemadel: Charles Jencks. The Language of Post-Modern Architecture. – London, 1977.

<sup>16</sup> Näit.: S. Doubilet. Cultural Evolution // Progressive Architecture. – 1991. – Nr. 10.

<sup>17</sup> Vt. näit.: Tom Sandquist. Taidemuseo vapaa-ajan markkinoilla // Taide. – 1988. – Nr. 2. – Lk. 20.

<sup>18</sup> Tsit.: P. C. Loud. Op. cit. – Lk. 231.



### Estonian art in Germany and viewed by Germans.

During April and May, 1992, Estonian contemporary art was introduced to the public of Karlsruhe in the heart of Europe. Apart from numerous other cultural events, two major exhibitions were opened: at Baden Art Union, at the Rotloff gallery; and alternating exhibitions at the Artists' Union of Karlsruhe and in the Art Contact gallery.

The works to be exhibited were chosen by the Germans in beforehand, the choice often being surprising to the Estonians. For example, figurative painting on mythological themes, what is popular in Estonia, seemed to be of no interest to the Germans. 45 Estonian artists were exhibited, there were performances etc.

ANU LIIVAK, one of the organizers of the exhibitions, surveys her impressions of Estonian art exhibited abroad (our art strives for magnificence, is aware of international landmarks, but watches them at a safe distance) and of the German public. The impressions of the German public differed from surprise on seeing how good Estonian art is to the total lack of interest shown by the alternative artists (they had their own reasons for that, being opposed to the municipal corporation).

The experience of the cultural days in Karlsruhe was necessary and pleasant, and left a bulky, thorough catalogue. pp 2-4

### ARCO'92. International Contemporary Art Fair, Madrid, February 13-18.

For the first time, an Estonian gallery, the Vaal from Tallinn, participated at this art fair, bringing work of four Estonian and three Finnish artists to Spain. ANDRES TALI, a graphic artist who was present at the fair, writes about his subjective impressions of Spain, of tendencies of the art seen there, and of the box of Vaal gallery at the fair. pp 5-6

### Vabbe – The Blue Rider.

EHA KOMISSAROV writes about the legendary Estonian artist of the beginning of this century, Ado Vabbe (1892-1961). The analysis is centred upon Vabbe's abstract works from 1912-25 which followed the spirits of Kandinsky and Der Blaue Reiter. Vabbe himself lived in Munich until 1913 and met Kandinsky there. The period concerned is Vabbe's most radical one, and is mainly in-

teresting on the level of idea: Vabbe didn't realize his ideas in monumental forms, he manifested his spiritual resounding with the time only in small pen-and-ink and pencil drawings (the series "Paraphrases"). And yet, those sketchy sheets marked the arrival of abstractionism into Estonian art, breaking the inner resistance of the traditions here.

It is interesting to see the number of Vabbe's sketches and improvisations, indicating the artist's fascination for experimenting and his deep acceptance of the originality of the new art. The artist's radical creations were accompanied by his corresponding behaviour, scandals and a desire to shock. All the existing material pictures Vabbe as a romantic nature, his creations can rather be associated with Der Blaue Reiter than with the futurist programme – the part of the latter in Vabbe's work has been slightly oversignified.

In his time, Vabbe had an incredible sense and foresight of his later creative changes. For Vabbe, Kandinsky became a father figure symbolizing modern art. Psychoanalysts connect the parallel of father figure with a deep inner conflict: the so-called desire of destroying the father. After the First World War, Vabbe's work started to move away from its previous mental centre, and develop towards synthesis. pp 7-9

Questions concerning the work of Ado Vabbe were also discussed at the conference of art critics at Tartu University. KRISTA KODRES surveys this event in her article titled "From the Forefront of the Empire to the Backyard of Europe?"

Reet Varblane presented a conception of two different Vabbes in her research paper, showing Vabbe as an avant-garde artist from 1912-25, and Vabbe as a traditional impressionist later on. The changes were caused by the personal development of the artist, and the altered, more conservative situation in European art life.

Tiina Abel concurred with this view, explaining it with the orientation of Estonian art and the "Pallas" school to French art. At that time, artists in France were called to moderation and orderliness to create a new national style. On the other hand, the Estonian public could easily get used to Pallas Athena, the symbol of creative and organizing spirit.

Eha Komissarov compared the conservative art life of the 1930-s with the present si-

tuation in art in favour of the impetuous avant-garde years. Ants Juske agreed with this view. Mai Levin disagreed, reasoning that Estonian art exists separately, is relatively independent, and can not therefore be pressed into avant-garde centred frames. p 18

### Andrus Kasemaa's exhibition at Tartu Art Museum to celebrate the artist's 50th anniversary.

ENRIKO TALVISTU writes about a celebrity in Tartu art life, Andrus Kasemaa. He produces quickly and is capable of filling the walls of exhibition halls within a few days, but doesn't care about preserving his work. The principle of this artist, according to which everything he has completed, lives its own life somewhere in the world (or, cut to pieces, in another work), makes it difficult to compile a survey exhibition. It is also sad if a picture you remembered is lost forever. A nostalgic corner of the art study of Tartu University, once led by A. Kasemaa, was staged at the exhibition. p 11

### Discussion concerning the planned art museum.

"Kunst" magazine gathered some people in order to discuss the perspectives of the new Estonian art museum. Marika Valk, director of the art museum; Eha Komissarov and Mai Levin, art critics of the museum; Karin Hallas, director of the architecture museum; Ando Keskküla, the chairman of the Artists' Union; and Leonhard Lapin, Estonian art classic participated. The discussion was led by ANTS JUSKE.

Application for financial support of the new museum has been made to the Nordic Council of Ministers (Nordiska Ministerrådet) in Copenhagen. The application has been positively accepted, yet the idea of arranging an international contest for the best plan of the museum was not supported.

The planned room programme of the new museum is for the time being similar to that of the Helsinki Museum of Contemporary Art, but the time frames of the exposition haven't been decided yet. The national aspect has to be in the centre of attention in the new museum, but there remains a problem: how to unite traditions with more sudden, radical trends. International phenomena, which have affected Estonian art should also be considered, and works of respecti-

ve artists bought.

The discussion brought up several dilemmas. Do we want a classical museum or an exciting staging of art history? A national gallery or a centre of contemporary art? The representatives of the art museum tried to compromise, while the artists wished separate expositions or even separate buildings. These arguments reflect the dramatic history of our art balancing between "own" and "alien". pp 12–13

### Capable, powerful – and culture worshipper.

SIRJE HELME interviews INGE TEDER, director of the art museum over many years. In the 1965, when Inge Teder became the director of the art museum, the exhibition plan of the museum depended directly on the official Soviet culture policy. Exhibitions, artists, works and catalogues were censored. Every once in a while, the museum had to arrange obligatory exhibitions dedicated to Lenin's anniversaries or state red-letter days.

In the shadow of these, the museum was presenting more interesting, but "dangerous" artists. The director of the museum had to co-ordinate the exhibition plan with the government, justify and defend certain exhibitions, and be the first one to be chastised in case of "ideological error". For example, the poster of J. Arrak's exhibition was found surrealist, and was, therefore, prohibited. The already produced catalogue presenting E. Haamer, an Estonian artist living in Sweden, was ordered to be destroyed. Even the purchasing policy of the museum was dictated by the authorities. For that reason, contemporary studio art often passed unnoticed: the artists did not bring their work to exhibitions. The museum started to purchase these works only afterwards, in the late 1980-s. The most urgent problem of the moment is the building of the new art museum. This problem has been actual ever since

the 1930-s. Soviet culture policy did not favour museums. Even the salaries of the museum employees were always close to the minimum. Museums deposited the real history and memory of the nation, not the falsified version of Soviet historians. The collections contain ideologically "harmful" works of art, documents and so on. Now that the museum has moved out of Kadriorg Palace and the collection scattered all over Tallinn, it is time to consider changes in the museum and a scientific research of the collections. pp 15–17

**Kaido Ole** (1965) himself says, that his paintings have been inspired by an unceasing striving for uniqueness, love of order and perfection. His exhibition is surveyed by JOHANNES SAAR. p 26

**Maara Vint's** (1955) art has been influenced by Tõnis Vint's theoretical and practical stylistic teaching, that is extremely aesthetic. In essence, Maara Vint's drawings seem to be a child's dream of a sterilely beautiful and clean world. But those dreams can be shared by grown-ups (the hippy ideology and "The Yellow Submarine", for example). By ANTS JUSKE. p 27

SIRJE HELME discusses **Benjamin Vaserman's** (1949) graphic art. Vaserman's topics originate from the Little Consumer World. The objects are united in an absurd way, but it's a delicate, friendly game. Special attention should be paid to the technical performance. p 28

### Kersti Rattus – a fair fair-painter.

The paintings of the scene-painter Kersti Rattus (1952) show her love for theatre, this powerful weapon enabling any representations. Her paintings' favourite pets:

cats, rabbits and fish, are like costumes to the actors performing their hidden lives. Kersti Rattus' humorous paintings don't lack an ironical dimension, writes ENRIKO TALVISTU. p 31

KRISTA KODRES writes about new textiles by **Anna Gerretz** (1959). Tapestryed walls and the macadam-covered floor refer to the different materialities of the world. Anna Gerretz has remained true to the chosen style, abstract expressionism, which has now grown more suggestive. p 31

### Epp-Maria Kokamägi's and Jaak Arro's paintings at Tartu Art Museum.

Exhibition of this married couple surveyed by ENRIKO TALVISTU. The expressive brush technique of both of the artists originates from the expressionism of the 1980-s. However, the scale of themes is romantic. Kokamägi proceeds from a nordic, national romanticism, her paintings are a mixture of Finno-Ugric heathenism and Christian piety, her technique is perfectly skilful. Jaak Arro's mythological themes are more international, often referring to the classical art. p 32

The same author reviews another exhibition of a married couple of artists, that of **Mari** and **Kaarel Kurismaa** in Tartu. p 33

HARRY LIIVRAND reviews the painting and installation exhibition of **Raoul Kurvitz** (1961), one of the most striking figures in contemporary Estonian art. Kurvitz tries to compensate the inner depressions of his sensitive personality and his outer ignorance of the surroundings. He views the past dominated by fixed regulations and a sensual but cold beauty. p 34

Kunstiline toimetaja Jaan Klõšeiko  
Tehniline toimetaja Tiiu Ründal  
Fotoreproduktsioonid Peeter Sirge  
Trükitud Tallinna Raamatutrükikojas  
Tell. nr. 390


Kaanel: Eesti Kunstimuseum, foto aastast 1985. Barokse Kadrioru lossi fuajee.

On the cover: Estonian Art Museum, photo from 1985. Lobby of the Baroque Kadriorg Palace in Tallinn.

# EUROOPAN LAAJIN VALIKOIMA LAADUKKAITA TAITEILIJAIN TARVIKKEITA

HELSINKI / UUDENMAANKATU 16-20

TAX FREE-PALVELU

 **Tempera**

AMMATTILAISALENNUS



KUNSTITEOSTE MÜÜK



PILTIDE RAAMIMINE

GALERII G/TALLINN/VABADUSE VÄLJAK 6

KÕIGE LAIEM KUNSTMATERJALIDE JA TÖÖ-  
VAHENDITE MÜÜK EESTIS

