





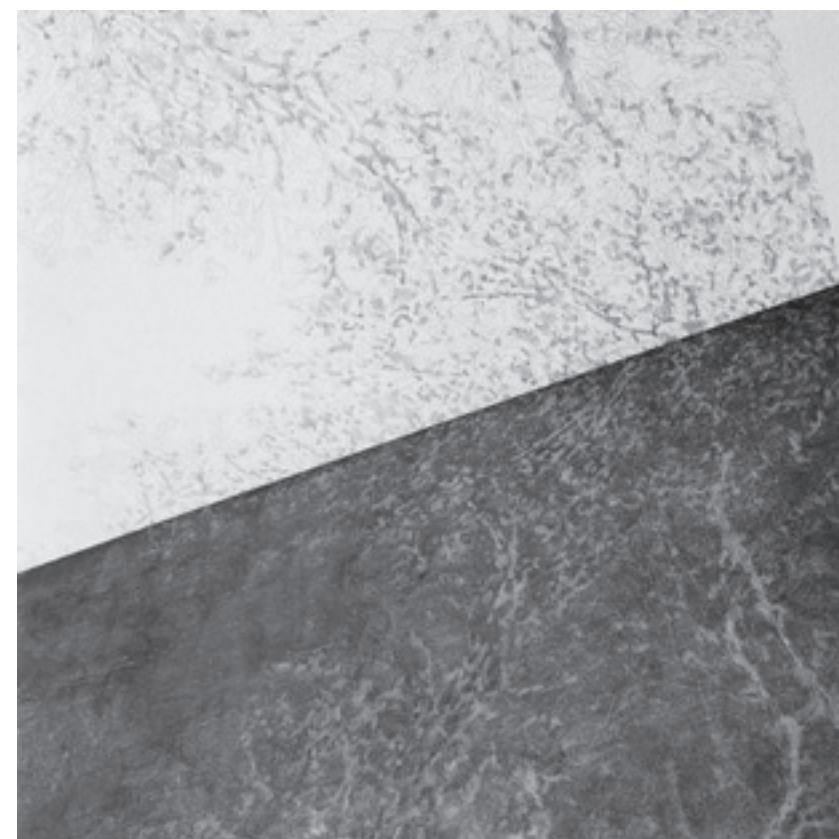














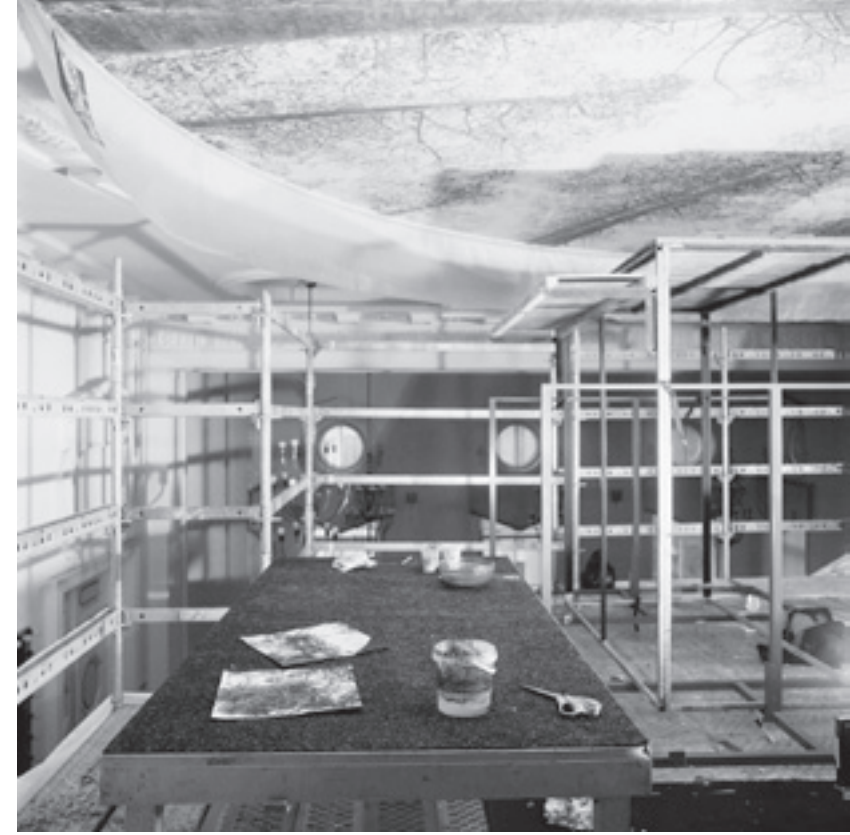


















Seetõttu ongi “avalik ruum” mitte ainult lihtsalt ruum, vaid ka poliitiline seisukohavõtt, kus püütakse rakendada reegleid, mis saavadki kehtida ainult seal. Ja just seetõttu palus NO99 ka Tõnis Saadojal teha oma teise korruse fuajeesse umbes 50 ruutmeetrile laemaali. Kunst avalikus ruumis on ühelt poolt midagi, mis meenutab meile nõukogude aega kogu selle poliitilises monumentaalsusihas. See ei ole hinnang, vaid ajalooline fakt: viimase paarikümne aasta jooksul on loodud vaid haruharva kas või seinamaale, rääkimata laemaalidest, mida meil pole praegu peale 1947. aasta Estonia laemaali ning veel mõne üksiku meenutadagi. Teiselt poolt oleme aga tagasi olukorras, kus laemaal ei ole vaid ühe ruumi estetiseerimine, vaid midagi veel. Teatrile sellest maalist mõõdetavat tulu ei tõuse, Saadoja maali keel ei ole populaarne ning tagatipuks ei ole meil õrna aimugi, mis saab laemaalist siis, kui NO99 kümne-viieteistkümne aasta pärast lõpetab. Kuid me ei soovinudki seda ainult enda jaoks. Me soovime selle laemaaliga kõnetada avaliku ruumi ideoloogiat, kippuda veel ühe avause kaudu sinna, kus majanduslikud või populistlikud huvid ei ole kõike üle võtnud. Ning, jah, kuigi Saadoja pole kindlasti poliitiline kunstnik ning tema maal on käsitletav ka (või isegi ennekõike) nüüdiskunsti diskursuses, on üks mõõde sel tööil veel. Ja see mõõde ei ole seal juhuslikult.¹

I

Kunst loob avalikkust, kuid mida täpsemalt? Nii nagu pole olemas lahutamatu tuumaga privaatsfääri, puudub ka muutumatu avalikkus. Need on ajas ja ruumis teisenevad mõisted, mis konstrueeritakse pealegi teineteise kaudu. Esimese uurimine tähendab paratamatult teise järele pärimist ning õigupoolest tulekski eraldiseisvate käsitluste asemel analüüsida nende vahelist suhet – alles siis saame teada, mida tähendab avalikkus või privaatsus valitud kontekstis.²

Privaatsfääri ja avalikkuse vahekorra muutumine Õhtumaa kultuuriloos on käänuline lugu sellest, kuidas kaks valdkonda on läbi sajandite teineteist allutada proovinud. Nii võib näiteks 18. sajandi Prantsusmaa õukondlikust elust kõneledes üldistades öelda, et avalik ruum ulatus toona kuninga elutuppa. “Privaatne” eluruum oli seal sätitud nii, et istekohti jätkuks ka pealtvaatajatele. Asetades siia kõrvale tänapäevase eurooplase elu, näeme vastupidist tendentsi: viimasel paarikümnel aastal on tõusuteel olnud privaatsfäär, mistõttu avalikkus on degradeerunud ning avalik ruum on ümber korraldatud vastavalt erahuvide vajadustele.

II

Käesoleva teema kaasaegsele uurimisele pani 1958. aastal aluse saksa-ameerika mõtleja Hannah Arendt³, kirjeldades Vana-Kreeka polisele omast avalikkuse – privaatsfääri dihhotoomiat, mis on tänaseni vana maailma ühiskondlikku mõtet suunanud. Antiik-Kreeka linnriikides eristus polise sfäär, mis oli vabadele kodanikele ühine (*koine*), oikose sfäärist, mis oli igal kodanikul oma (*idia*).⁴ Avalik elu, *bios politikos*, toimus turuplatsil (*agora*), kuid ei olnud seotud mingi kindla kohaga: avalikkus konstrueerus kõneluses (*lexis*), mis võis võtta ka nõupidamise või kohtupidamise vormi; samuti ühises tegevuses (*praxis*), oli selleks siis sõjapidamine või võistlusmängud.

Avalikkus (ehk publitsiteet) oli otseselt seotud kõneluste ja tegevuste publitseerimisega. Sellest ajast pärineb Euroopas reegliks kujunenud kliše, mille kohaselt on hästi toimiva avalikkuse märgiks arvamuste paljusus. Seevastu sõnavabadusega hädas olevat avalikkust peetakse negatiivseks nähtuseks.

III

Arendti kõrval on teemat põhjalikult käsitlenud “viimaseks eurooplaseks” nimetatav Jürgen Habermas, kelle klassikaline uurimus vaatlleb valgustussajandil sündinud avalikkust Inglismaal, Saksamaal ja Prantsusmaal.⁵ Tema poolt kirjeldatud avalikkuse sfäär sündis kodanlaste klassi vastuhakuna aristokraatialle. *Bourgeois* lõi endale omad kultuuritooted, mille üle hakati arutlema salongides, kohvikutes ja raamatuklubides. Vastandudes riigivõimule, tootsid need vestlused kõige laiemas tähenduses ühiskondlikku sidusust. Sündis uus diskursus, mis lahkas poliitilist võimu ja majandusstruktuuride toimimist, õhutades seejuures ühiskonna liikmeid osa võtma avalikust arutelust.

Habermasi raamatu järgi on kaasaegne avalikkus (teos avaldati 1962) 18. sajandi “leiutis” – nagu kodanlus, romaani-kunst, ajakirjandus ning teadustest poliitiline ökonoomia ja psühholoogia. Just huvid isiksuse arengu vastu juhtisid arutelusid, mida sütitasid avalikult ligipääsetavaks muutunud kultuuritooted lugemissaalis, teatris, muuseumis ja kontserdil. See oli aeg, mil kultuur võttis kauba vormi, muutudes “kultuuriks” – millekski, mis teeb näo, nagu oleks see olemas iseenese

¹ E. Epner, Kunst loob avalikkust. – Sirp, 9. II 2012.

² J. Bailey, From Public to Private: The Development of the Concept of the “Private”. – Social Research 2002, vol 69 (1), lk 15.

³ H. Arendt, The Human Condition. Chicago: Chicago University Press, 1958.

⁴ Semiootikaproffessor Mihhail Lotman on põhjendanud enese parlamentääriks olemist vastavasisulise etümoloogilise teravmeelsusega – koju jäämine tähendanuks idioodiks olemist.

⁵ J. Habermas, Avalikkuse struktuurimuutus. Tallinn: Kunst, 2001.

paneellinnade elanikke — neid, kelle eluruumi iseloomustab kõige enam avaliku ruumi ebaefektiivsus. Võime spekul eerida, et pikas plaanis rõõvib tasuta ühistransport (kui avalik sfäär) auto omamise (kui privaatsfääri) vajaduse ja võimaluse. Kesklinna parkimishindade hüppeline tõstmine (lisaks bensiinihinna jätkuvalle tõusule) tähendaks sadadele autoomanikele sõidukist loobumist — privaatsuse asendamist avalikkusega või halvemal juhul massiga. Istmesoojenduse, oma muusika ja isikupärase kummivilina asemele astuvad püstiseismine, trügimine, hais ja möla. Inimestelt võidakse niiviisi ära võtta auga välja teenitud privaatsfäär.²²

VII

Polise avalikkuse kontseptsiooni parafraseerides on avalik ruum väli, millel avalikkuse kandjad publitseerivad ja manifesteerivad end läbi kõneluste ja ühiste tegevuste. Avaliku ruumi all peetakse eelkõige silmas füüsilist ruumi, mille raames iga kodanik võib avalikkusega kohtumiseks liikuda. Tüüpilised avalikud ruumid on linnaväljakud, muuseumid, kohvikud, rongkäigud jms. Avalik ruum võib olla nii eraomanduses kui kuuluda riigile või kohalikule omavalitsusele. Sarnaselt avalikkusele on avalik ruum defineerimatu mõiste²³, mida tuleks käsitleda üheskoos privaats e ruumiga, leidmaks nendevahelist korrelatsiooni.

Kellele kuulub avalik ruum ning kes peaks hoolitsema avaliku ruumi eest olukorras, kus planeerimisseadus seda ei tee? Bailey on tänapäevasest avalikkusest kirjutades maininud, et see realiseerub kolmes valdkonnas: riik, kodanikuühiskond ja kogukond. Eestis hoolitseb riik avalikust ruumist peaasjalikult muinsuskaitse seaduse ning vastava ameti näol, mille tegevus on pärandikeskne ning retrospektiivne — avaliku ruumi aktiveerija asemel täidab see arhiveerija rolli. Seetõttu on Eestis erilise hoole alla ajaloolised ruumid, mis klassifitseeruvad kas ajaloo-, ehitis-, kunsti-, tehnika- või tööstusmälestisteks. Vähemalt seni pole muinsuskaitseamet kaasaegse arhitektuuri kogumisega tegelenud: kui avalik ruum tahab väärtuslikuks muutuda, peab ta pidama vastu aja tuleproovile.

Käesolevas entsüklopeedias esinevast 100st monumentaalmaalist on kunstimälestistena kaitse all 14.²⁴ Arvestades, et 24 teost on loodud taasiseseisvunud Eestis (mis ei ole muinsuskaitse subjekt). Sidudes siinkohal avaliku ruumi väärtustamise meelevaldselt ainuüksi muinsuskaitsega, võiks siiski “statistikale tuginedes” hõisata, et kui monumentaalmaal kuulutatakse kunstimälestiseks (pahatihti hoolimata selle kunstilisest tasemest), peab sellele žanrile olem a omane märkimisväärne avalikkuse kontsentratsioon. Monumentaalmaal käivitab avaliku ruumi.

VIII

Kodanikuühiskonnal tuleb riiklikult kirja pandud seaduste puudumisel avaliku ruumi kaitsmisel toetuda kogukonna kirjutamata seadustele. Nagu öeldud, on juriidilises praktikas ärihuvid olnud olulisemad kui avalikud huvid, mistõttu on Eestis kaunis kilplaslik alustada mõttevahetust näiteks teemal, kas tänavaid palistavate majade fassaadid pole mitte osaks avalikust ruumist, mille välisilme võiks olla avalik küsimus? Tallinna majade otsaseinad on viimasel kahekümnel aastal teeninud reklaami abil eraomanike huvisid,²⁵ samas kui Tartus on mitmed seinad loovutatud monumentaalmaalde heaks. Ehk on viimasel side sellega, et Tartu tänavakunst on märkimisväärselt rikkam ja visuaalselt aktsepteeritavam, kui seda on tänavavaenuliku pealinna sodingud?

Küsimus on, mida me ootame avalikult ruumilt ja kes see “meie” on? Kas arendajad, kelle jaoks avalik huvi tähendab inimeste õigust korteri ostmisele, või linnavõim, kes ei saa linna-

- ↑ Bussiradade näol kasutatakse avalikku ruumi selleks, et langetada linna rahva eest privaats eid otsuseid, mis määratakse ära objektiivsete teguritega nagu ostujõud ja grupikuuluvus. Küsigem, kas politiseeritud sotsiaalsfäär, mis segab ja ajab teadlikult sassi avaliku ja privaats e nii sotsioloogilises kui juriidilises võtmes, töötab pigem avalikkuse kahjuks või heaks? Kas avaliku ruumi arendamine ülaltpoolt on heatahtlik või ülepea võimalik? Kas linna ruumi estetiseerimise eesmärgiks on tähelepanu eemalejuhtimine põletavamatelt sotsiaalsetelt probleemidelt?
- ↑ Täna sel päeval tuleks avalikule ruumile enese huvidest lähtuv “definiatsioon” siiski kasuks. Planeerimisseaduses definitsioon puudub, mistõttu sõidavad Eestis ehitamisel erahuvid liiga tihti üle avalikest huvidest. Erahuv isid esitletakse kui avalikku huvi ning veelgi enam, mitmed mõistavadki erahuvide esindatust kui avalikku huvi. Telliskivi seltsi esindaja arhitekt Toomas Paa ver on püüdnud alustada diskussiooni avaliku ruumi mõiste kajastamisest planeerimisseaduses, kuid seda on pareeritud just nimelt väidetega, et tegemist on ebamäärase mõistega, mida pole vaja määratl e da. Vt K. Paulus, M. Kodres, Avalik ruum — kas hambutult kaitstud ühishuvi. — Bioneer.ee, 16. XI 2010. Saadaval http://www.bioneer.ee/eluviis/sots/aid-9432/Avalik-ruum- -kas-hambutult-kaitstud-ühishuvi- (Vaadatud 26. XI 2012).
- ↑ Kõleri altarimaal (1879), Boris Korolevi laemaalid (1939), Estonia laemaal (1947), Valli Lember-Bogatkina mosaiikpannoo Lauluväljakul (1950), Kääriku suusabaasi pannood (u 1962), Lepo Mikko pannoo Tallinna Ülikooli Teaduslikus Raamatukogus (1964), Lagle Israeli mosaiik Tõravere observatooriumis (1964), Enn Põldroosi mosaiik Tallinna Tehnikaülikooli fuajees (1969), Elmar Kitse sgrafiito Viljandi Ühendatud Kutsekeskkoolis (1970), Ilmar Malini seinamaal Tartu Ülikooli loodus- ja tehnoloogiateaduskonna hoones (1973), Enn Põldroosi mosaiik Raadiomajas (1973), Vladimir Tovtini mosaiikpannoo endises Tartu Katseremonditehases (1974), Eva Jänese fresko endises Kalevi kommivabriku sööklas (1977), Jevgeni Olenin ja Eduard Pašoveri mosaiiksein Narvas (1982).
- ↑ Majade fassaadidel olevatelt reklaamidelt teenib Tallinn maksuraha — avalikku raha. 2011. aastal ulatus see kahe miljoni euroni. Arvestades linna kogutulu (267 miljonit eurot), võiks õhku paisata küsimuse, kas protsentuaalselt tagasihoidliku reklaamimaksutulu juures poleks nt linnaturunduslikel eesmärkidel nutikam reklaam avalikus ruumis ära keelata, nii nagu seda tehti edukalt näiteks Rio de Janeiros?

ruumi arendamisega ilma arendajate abita hakkama, või kodanikuühiskonna aktiivsed esindajad, avalikkuse avangard, kelle järel tatsuvad enamasti kunstiväljal tegutsevad kodanikud? See on üks klišeedest, et kunstimaailm, mis on poliitilisel skaalal reeglina vasakule kaldu, suhtub avalikku sfääri kui millessegi ihaldusväärsesse, mida tuleb aktiveerida ja kaitsta. Vana maailma kultuuriinimestel oleks justkui alati tunne, et poliitikud ei tegele piisavalt ühiskonnaga, mistõttu peab kunst kanaliseerima oma vahendid avalikkuse juurde. Monumentaalmaaliga on samamoodi, see toimib ühiskondliku sideainena.

IX

Mati Unt²⁶ arutles, et ühiskonnas leidub rohkem agorafoobe (lagedapelgureid) kui klaustrofoobe (kinnise ruumi kartjaid): inimestena vajame turvatundeks koobast, kude, seina lähedust ja tajutavaid piire, millesse sulguda. Nii nagu lapsed poevad hirmust kappi ja täiskasvanud sulevad end ööseks tuppa, ei välju linnaelanikud talvel tänavate veresoonestikust. Kirjanik püstitas küsimuse, kuidas veidigi sulgeda Mustamäe, Õismäe ja Lasnamäe linnaosade agorafoobiliselt avarat ruumi, pak kudes välja mõned karikatuursed lahendused: istutada metsa, külvata rukist, teha surnuaed, jagada kruntideks...

On räägitud ka kultuuriasutuste rajamisest vabadele platsidele. Sel juhul ei tohiks me niivõrd mõelda baaridele ja restoranidele, ka mitte kinodele, kus jooksevad reaifilmid, mis igal mehel ka televiisori kaudu kättesaadavad on, vaid peaksime tõesti konstrueerima objekte, mis lummaksid ja fastsineeriksid. Olen valmis uskuma, et mõni hea audiovisuaalne objekt võiks öösel mitmeks tunniks joodikute ja nolkide tähelepanu paeluda. Samas on selge, et temaga harjutakse, sest iga asjaga harjutakse. Varsti minnakse temast külmalt mööda. Mõte ehitada hernehirmutise põhimõttel rajatud müütilisi objekte, mis urbanistlikku agressiooni vaos hoiaksid ja elu väärtustele mõtlema paneksid, tundub mulle liialdusena. Sel juhul me ainult täiendaksime linnade ebamugavust.²⁷

Nõnda kirjeldas Unt korteriseerunud ühiskonda, kus koduksest “väljapoole jääv võõras ruum oli tõeline eikellegimaa, hüljatud ruum, milles leiduvad objektid olid sama anonüümsed kui inimesed.”²⁸ Avaliku ruumi asemel oli tegemist miilitsaruumiga, mis degradeerus, mida naeruvääristati ja mida peidetult parodeeriti ilukirjanduses,²⁹ kuniks see lakkas olemast.

X

2012. aasta sügiseks on ameerika moodi individuaalelamud suburbanias,³⁰ isiklikud sõidukid ning puhkusreisid kujunenud Eesti ühiskonnas sedavõrd laialdaseks nähtuseks, et inimestel näib olevat tekkinud “vaba aega” avaliku ruumi väärtustamiseks. Hoolimata eelpool mainitud “avalikkuse globaalsest kriisist”, on siinne postsovetlik ühiskond läbimas möödapääsmatut avaliku ruumi taassündi. Liikumise pioneerideks on olnud Karlova, Supilinna, Uue Maailma ja Telliskivi seltsid, Euroopa Kultuuri eallinna programm, Teater NO99, Eesti Kunstiakadeemiast välja kasvanud kooslused jt.

Avaliku ruumi emantsipeerumise kontekstis kerkis esile 2011. aastal jõustunud Kunstiteoste tellimise seadus, mis sätestab, et üks protsent iga riigi poolt tellitava avaliku ruumina käsitletava ehitise või rajatise eelarvest tuleb kasutada kunsti tellimiseks. Seaduse eesmärgiks on “kunstide sünteesi kaudu avaliku ruumi esteetiline rikastamine ja seeläbi inimsõbraliku ma keskkonna loomine.” Nii võib käesolevat raamatut käsitleda äraspidise tervitusena protsendiseadusele, mis loodetavasti toimib seadusparanduse eelnõuna või seaduse (mitte) rakendamise juhendina.³¹

Seaduse esimene lause — “Käesolev seadus reguleerib avaliku otstarbega hoone ehitustöödega kaasnevat kunstiteoste tellimise kohustust avaliku ruumi esteetilise rikastamise eesmärgil” —

26 M. Unt, Võõrsil. — Ehituskunst 1981, nr 1, lk 31.

27 M. Unt, Võõrsil, lk 31.

28 T. Kallas, Janu. Tallinn: Eesti Raamat, 1983, lk 47.

29 Nõukogude Eesti “paneellinnakirjanduses” suhestusid selle teemaga kriitiliselt: M. Unt, Sügisball. Tallinn: Eesti Raamat, 1979; T. Kallas, Janu. Tallinn: Eesti Raamat, 1983; T. Kallas, Õö neljandas mikrorajoonis. Tallinn: Eesti Raamat, 1985; J. Jõeriüt, Raisakullid. Tallinn: Eesti Raamat, 1982 (I osa), 1985 (II osa); A. Valton, Mustamäe armastus. Tallinn: Eesti Raamat, 1978.

30 Vt M. Laanemets, Homes for Estonia. — In Vicinity [Paul Kuimeti näitus ekataloog]. Tallinn: Lugemik, 2011.

31 Allakirjutanu iroonilisis protsendiseaduse tuluse suhtes tuleneb tõsi asjast, et lõviosa entsüklopeedias esinevatest monumetaalmaalist (enamik neist on valminud nõukogude “protsendiriigis”, kus monumentaalkunst oli heldelt toetatud, riigis, kus kogu ringluses olev raha oli “avalik raha”) on nõrgad kunstiteosed, koguni illustratiivsed pildid, millel puudub kriitiline laeng või monumentaalkunstile hädavajalik üldistusvõime. Monumentaalmaali se nine tagasihoidlik iseloom paneb kahtlema, et jõustunud protsendiseadus siin midagi parandada suudab (kui, siis ainult kvantitatiivselt), ja mis veel imelikum — see ohustab avalikku ruumi. Iseäranis kahtlaselt mõjub sõnastus, mis pöördub avaliku ruumi rikastamise nimel tagasi nõukogudeaegse “kunstide sünteesi” juurde, mis teostus põhimõtteliselt teistsugustel ideoloogilistel, esteetilistel ja majanduslikel kaalutlustel, kui me praegu rääkida saame. Seaduse “esimene linnuke” — Hannes Starkopli Kübersipelgas Ida-Virumaa Kutsehariduskeskuse õuel — kinnitab kahtlust. (Vt T. Linnard, Kõrgtehnoloogilise kübersipelga asemel tuleb säästusipelgas. — Põhjarannik, 19. III 2012).

panustab dekoratiivsusele. Kõigile “ligipääsetav” ilu tähendab keskmise maitsega arvestamist, mille tulemuseks on loid kunst. Õpetaja Lauri kombel avalikkuse harimise asemel tuleks läh-tuda teravusest, “esteetiline” tuleks asendada “kriitilisega”. Avaliku raha ja arutelu objekt peab olema diskuteerimisväärne ja kommunikeerimist vajav, vastasel juhul avalikkuse printsiip lahustub. Sellest tulenevalt võiks tulevikus käsitleda protsendi-kunsti avalikkuse tööriistana, mille eesmärgiks on ilu tootmise asemel võimu mahendamine.³² Ideaal kunagi ei teostu, kuid tuleb unistada ja nõuda paremat. Esialgu võiksime käesoleva seaduse raames püüelda olukorrani, kus iga uus protsendi-kunsti teos kannaks esteetilise funktsiooni kõrval avaliku ruumi markeerija rolli, tuletades meelde, rõhutades ning õigustades ühist ruumi.

XI

Juri Lotman on arutlenud, et kunstide arengu üks igivanu seaduspärasusi on olnud sihikindel kõrvalekaldumine nor-midest teatud traditsiooni ulatuses, mõndade reeglite osaline rikkumine uute loomise nimel – seega kunstipärase korra ja korratuse dünaamiline ning terviklik ühtsus. Ühtsusest tule-nevalt suurenevad aja jooksul kunstiteose informatiivsus ning informatsiooni mitmetähenduslikkus. Ka arhitektuur allub niisugusele seaduspärasusele. Ehituskunsti kui esteetilise te-gevuse üheks eesmärgiks on ruumilise struktuuri informatiiv-suse suurendamine, selle mitmetähenduslikumaks muutmine, tajuprotsesside automaatse kulgemise rikkumine ning inimes-tele teatud loomingulise valikuvabaduse jätmine arhitektuuri “tarbimisel”.³³

Kunstide sünteesi eelduseks on, et ei arhitektuur ega kunst ega disain suuda üksi piisavalt võimekalt mitmekordistada ruu-milise struktuuri informatiivsust. Lahenduseks saab olla vaid elementide vaheline ideaalne ühendus, mille puhul muutub iga osa kunstilise terviku olemasoluks võrdselt hädavajalikuks. Ühe tüki lahutamine tähendaks täisväärtuse minetamist.

20. sajandi algus oli aeg, mil tipnes kunstiliikide “lahkne-misprotsess”, stiilide piirjooned uhuti laiali, mille järel purunes ühtekoondatud stilistiline areng ja koos sellega muutus võima-tuks ka kunstide süntees. Boris Bernšteini sõnul omandas just sel momendil kunstide “sugupuust” otsustavalt eemalehargne-nud arhitektuur suuremal määral iseseisvust kui kunagi enne:

Arhitektuuri ja kunstide vahele tekib kuristik, ja üha raskemaks muutub üle selle sildu ehitada, sest ajajärgu kunstikultuurile sihte seadva ja kogu kultuuri haarava stiili võimalikkus on juba iseenesest küsimärgi alla pandud.³⁴

Kokkuvõttes leiab ta, et selles valdkonnas möödalinud ajajär-kude kategooriatega ja vormidega enam mõelda ei tohi. “Andke kunstile sein!” – see olevat efektne, aga romantilis-utoopiline loosung. Sein, mis oleksid lihtsalt seinad, ei ole olemas, sest ka sein on “kunstiline olend”, mis elab oma seaduste koha-selt. Sel on omad arengutrajektoorid – ning seetõttu ei saa olla tagasipöördumist aegadesse, mil kunstid orgaaniliselt ühte sulasid.³⁵

Bernšteini ei teadnud veel, et postmodernistlikus arhitek-tuuris teeb kunstide süntees võimsa *comeback*’i mõlemal pool raudset eesriiet, mille tõestuseks siinmail olid rohked super-graafikad, mis ilmusid Tallinna linnaruumi 1980. aastatel. Siiski tuleb arvestada, et lõviosa Eesti 20. sajandi monumen-taalmaalist valmis Bernšteini poolt kirjeldatud kultuurisituat-sioonis, mille tüpologia justkui välistas kunstide sünteesi õnnestumise selle sõna ajaloolises tähenduses.

XII

1970. aastatel vabanes igasugune (avaliku ruumi) kunst oma ajaloolisest kontekstuaalsest painest³⁶ ning edaspidi on raske rääkida mingist ühtsest taotlusest avaliku ruumi kaunistami-se puhul. Nõukogude monumentaalmaal pihustus mitmeks erinevaks liiniks, millest üks osa säilitas küll propagandistliku iseloomu (Maarjamäe seinamaal), teine osa monumentaal-suse (Linnahalli eesriie), kolmas aga võttis üle nõ lääneliku monumentaalmaali – supergraafika. Nende kolme kõrval realiseerus nõukogude aja lõpus Ülo Kiple³⁷ tegevuse näol ja

32 “Kui räägime poliitikast, siis üks põhiline probleem on kogu aeg olnud see, kuidas mahendada võimu, kuidas taas liikuma lükata tekkinud võimu-käinkrad? Kui võim koondub liiga suures ulatuses ja pikaks ajaks ühte kohta, siis pärsib see ühiskonna ja selle liikmete võimete teostamist, nende mitme-kesistumist ja uuenemist.” ([Intervjuu] V.-S. Maitse, Ülle Madise ja Margus Ott: kuidas hoida demokraatiat. – Sirp, 16. VIII 2012.)

33 K. Lehari, Süntees ja aeg. – Sirp ja Vasar, 25. VIII 1972, lk 13.

34 B. Bernšteini, Süntees ja aeg. – Sirp ja Vasar, 5. V 1972, lk 8.

35 B. Bernšteini, Süntees ja aeg, lk 8.

36 Meenutagem siinkohal Juhan Viidingu ja Vilen Künnapu ettepanekut: “Võtkem ekspositsioonipinnana kasutusele arhitektuurselt väheväärtuslik-ke hoonete umbsed seinad, katkem nad maalingute ja tohutute plakatitega. Suunakem meie kunstinoorus spetsvärvidega tänavatele, rakendagem nende anded aktiivsemalt üldsuse esteetiliste vajaduste rahuldamiseks!” 1. IX 1972, Sirp ja Vasar.

37 Ülo Kiple oli poliitiline poeet, vastupanuliikumise tunnustamata kange-lane ja õnnetu lõpuga väidetavalt vaimuhaige mees, kes 1980. aastate keskel kattis üle Eesti majaseinasid aforistlike sõnumitega nagu HAIGUSTE RAVI, KONTROLLITUD: SEE ON ÜKSINDUS, PRIISÖÖKLA JA VOODIKOHT. Rää-gitakse, et Kiple võttis endalt vaimuhaiglas elu pärast seda, kui ta oli teada saanud, et tema kirjad polevat ilal adressaadini – Mihhail Gorbatšovile – jõudnud. Vt M. Laanemets, A. Kurg, Tallinna juht. A User's Guide to Tallinn. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2002.

veel tugevamini iseseisvuse alguses isetekkeline monumen-taalkunst grafiti näol.

Ühena esimestest tutvustas 1988. aastal siinsetele luge-jatele ameerikalikku grafitit läti kunstiajaloolane Janis Borgs almanahhis Kunst³⁸, kes ütles, et grafiti sünnib siis, kui ühel sotsiaalsel klassil pole, mida omada. Linna hõivamine, enda omaks kuulutamine väljendab sellisel juhul sotsiaalset protesti. Miks tekkis grafiti ENSVs nii hilja? Ametlik ja mitteametlik ava-likkus – risk vanglasse või hullumajja sattumisel.

Eestis sünnib grafiti teistelt alustelt, vedajaks on pigem üheksakümnendate aastate alguse uusrikaste perekondade lapsed, kes olid piisavalt jõukad, et lubada endale satelliittele-visiooni, mille kaudu noorteni MTV läbi “tõeline värk” jõudis. Teine pool oli veel see, et vähemalt Tartus sündis tänavakunst kunstikooli õpilaste kunstilise vabaduse realiseatsioonina, mille pildiline vorm täideti hiphopi ikonograafiaga. Seejuures võeti simulaakrume üle hiphopiga kaasnenud sotsiaalse väljaheide-tus või tagurlusekultus, kehtestati nõ eneserepresseerimine. Iroonia on selles, et need noored radikaalsed uulitsakunstni-kud korjati kiiresti üles julgusejanus firmade poolt, kes tellisid oma kontoriruumide või garaažide interjööri lähedaid grafitiga teostatud seinamaale.³⁹

Arvata on, et suurem osa 1990. aastate (pool)avaliku ruumi kunstiteoste tellimustest täitsid verinoored grafitikunstnikud. Märgiliseks näiteks on siinkohal Tallinna Coca-Cola Plaza Narva mnt poolne valge sein, mis siiani tühja ekraanina linna koormab. 1998. aastal tellis kobarkino opereerimisega alusta-nud Eesti firma toona 15–16 aasta vanustelt grafiti tegijatelt (“konkursil” osalesid üheltpoolt Risto Kalmre, Pent Talvet, Ivari Lipp ja Jan Tomson ning teiselt poolt Anton Koovit ning Uku-Kristjan Küttis) uue kino otsaseina grafitiga täitmiseks kavandid. Grafiti oli siis veel uus ja äge asi ning tellijad ilmselt arvasid, et see oleks vinge asi kino peal. Kuidagi läks kino ope-reerimine siiski Soome emafirma Forum Cinemas kätte, kes “pidurit tõmbas”, leides, et selline massiivne seinamaal linna-ruumi ja kino peale ikka hästi ei sobi. Pealegi oleks maal olnud ebapraktiline ega oleks kaua kestnud (seda oleks pidanud päris tihti üle maalima). Fassaadpind jäeti valgeks, täites tänaseni “kompenseerivalt” kinoekraani metafoorset rolli.

XIII

Monumentaalkunst (sealhulgas monumendid, memoriaalid, monumentaalmaolid) on üldistatud ideega suurejooneline an-samblikunst – süsteemikogum.⁴⁰ Monumentaalmaal on tasa-pinnaline monumentaalkunstiteos (nt fresko, *secco*, sgrafiito⁴¹, mosaiik, keraamiline pannoo, vitraaž, supergraafika jne). Monumentaalmaali esimene aksioom on, et see ei ole suletud

iseendasse, vaid on teatavas kunstilises ühtsuses arhitektuuri-ga.⁴² Ajaloolises plaanis (st kuni postmodernismini) oli lisaks konkreetsele miljöõle selle põhitunnuseks ka ajatuse mõõde, mis määras žanri ideelise sisu (eesmärgiks oli luua üldista-tud, kandvate sümbolitega harmooniline tervik, mille tähtsus pidi ulatuma kaugemale käesolevast päevast). Maali suured mõõtmed seavad kunstnikule teistsugused ülesanded: kui tahvelmaali traditsioon eeldab maali haaratavust pilguga, siis monumentaalmaalide mõõtmete puhul ei suuda vaataja pilti tervikuna haarata, ta peab seda “lugema”. Suurtes mõõtmetes on raske säilitada ka maalilist tihedust, mistõttu tulevad sisse puhtad dekoratiivsed pinnad, mis oma plakatlikkusega lisavad üldistuse mõju ja suurendavad teose lõõvust. Kuid monumen-taalmaal on ka teos, mille loomise eesmärgiks on olnud (ava-liku) ruumi tähenduslikuks muutmine ja/või estetiseerimine.

Entsüklopeedia lehitsemisel saab kiiresti selgeks, et koha-lik monumentaalmaali ajalugu pole niivõrd koherentne maa-likunsti väli, otse vastupidi – tegemist on tabamatult laialival-guva seltskonnaga: peamiselt kuulub skeene teisejärgulistest kunstnikest haltuurameistritele ning esineb autoreid, kes on tundmatud mitte ainult avalikkusele, vaid ka kunstiteadlastele. Eelkõige iseloomustab monumentaalmaalide popurriid teoste sattumine linnaruumi täiesti isesugustel eesmärkidel. Monu-mentaalmaalil kui tellitud kunstil on läbi ajaloo olnud selja taga nõ institutsionaalne *back-up*. Seega: kes, kellelt, miks ja millal tellis või ei tellinud?

XIV

Enn Põldroos on arhitektuuriga seonduvates maalingutes eris-tanud kahte põhimõtteliselt vastanduvat tasandit.⁴³ Ühed on teosed, mille olemasolu õigustus tuleneb arhitektuurilistest vajadustest, mille peamine eesmärk on osaleda keskkonna esteetilises organiseerimises ning mis lõpptulemusena saa-vad arhitektuurilise ruumikontseptsiooni lahutamatuks osaks. Põldroos nimetab selliseid maale pisut halvustavalt

38 Janis Borgs, Grafiti New Yorgi metroos. – Kunst, 1988, nr 72 (2), lk 40–42. Seejuures on märgiline, et almanahhi Kunst 1989. aasta teise numbri kaanel on Ando Keskküla illustratsioon aerosoolvärvi purgist.

39 Radikaalse avangardi etableerumine on omaette problemaatika, mis ei jäta puudutamata ka monumentaalmaali.

40 V. Valk, Monumentaalkunst linnaruumis – oma ja võõra asjatud otsimi-sed. Eesti Päevaleht, 26. VII 2004.

41 Fresko: seinamaaling, mille puhul pigmendid lahustatakse vees ning seejärel kantakse värskete lubjakrohvide. Secco: kuivale värvimata lubjapin-nale temperaga tehtud maaling. Sgrafiito: mitu erinevat värvi kantakse kroh-vikihti ja seejärel kraabitakse soovitud kujutis kuni vastavat värvi kihini.

42 B. Bernšteini, Süntees ja aeg, lk 8.

43 E. Põldroos, Monumentaalmaalist. – Sirp ja Vasar, 10. II 1978, lk 8.

dekoratiivmaalideks. Need on mõeldud interjööri neutraalsuse ületamiseks ja arhitektuuriruumi kontrastsete suhete loomiseks.

Tema jaoks on olulisemat liiki maalingsud need, kus arhitektuuri pakutud võimalusi kasutatakse ära arhitektuuriväliste, maalikunstile üldomaste esteetiliste ja ideoloogiliste väärtustega tegelemiseks.⁴⁴ Selle traditsiooni klassikaliseks näiteks peab Põldroos Michelangelo freskosid Sixtuse kabelis, mida olevat kohatu analüüsida keskkonna esteetilise kujunduse vaa-tevinklist. Põldroos nimetab maalid, kus teoste olemasolu ei tulene vältimatust arhitektuurilisest vajadusest, vaid kunstile omaste probleemide eneseküllasest lahendamisest, monumentaalmaalideks. 1978. aastal, mil Põldroos oma artikli kirjutas, klassifitseerusid tema sõnul Eestis monumentaalmaalide alla vaid Estonia laemaal ning Ilmar Malini seinamaal Tartu Ülikooli Vanemuise tn õppehoones.⁴⁵

Leonhard Lapin⁴⁶ lähenes kunstide sünteesi probleemile vastupidiselt positsioonilt, argumenteerides, et kaasajal (1974) on võimalik ainult selline kunstide süntees, mis lähtub arhitektuurist enesest. Lapin väitis, et kunstilised lisandused ehitistel – nagu pannood või reljeefid, nii nagu kunstide süntees seda ette nägi – ei ole tavaliselt ehitise struktuurile spetsiifilised. Õnnestunud koosmõju saavutamiseks nõudis ta kunsti osalemist juba arhitektuurse vormi loomises – ainult nii võis arhitektuurist endast saada sünteetiline kunst. Lapini poolt ellu kutsutud termin “sünteetiline arhitektuur” tähistas arhitektuuri ja kunsti ühendamispuüdlusi ajajärgule vastava tervikliku keskkonna loomise nimel. Lapin kirjutas:

Uus arhitektuur on sünteetiline kunst, mis oma vormis seob filosoofilised ideed, sotsioloogia, psühholoogia ja teatri uurimused-eksperimendid, visuaalsete kunstide vormiestetika, teaduslik-tehnilise maailma saavutused ning tööstuse võimalused. /.../ Uut arhitektuuri vormivad kommunikatsioonid (torustikud), tehnoloogilised seadmed (liftid, ventilaatorid, eskalaatorid jne.), reklaam ja informatsiooniseadmed oma kineetikaga, hoonet linnaga tervikuks ühendavad lülid (teed, pandused, sillad jmt) ning side geoloogia ja orgaanilise loodusega. /.../ Uus arhitektuur on tööstuslik ja massiline, kasutades automaatikat, aga mitte mehhaaniline, vaid mitmekesisusest maaliline. Ta läheneb mitte niivõrd dekoratiivkunstile kui disainile.⁴⁷

Lähemal lugemisel ilmneb, et Lapin ja Põldroos kõnelevad ühest asjast, kritiseerides ametlikku kunstide sünteesi diskursust. Lapin soovis välistada põldroosilikud monumentaalmaalid, viimane proovis selgitada, et tema monumentaalmaailidel pole midagi pistmist arhitektuuri ega sünteesiga.

XV

Majade välisseintele piltide maalimise traditsioon pärineb Vahemeremaadest, kus kliima on kuivem ja soojem. Lääne kunstiajalooos peetakse selle traditsiooni alguseks Vana-Kreeka kommet maalida kujundeid ja stseene kultuuriliselt kesksete hoonete (nt pühamute) seintele. Seinale maalitud pildid või kujundid viisid ruumis viibijate mõttet läbi müüride kaugete sündmuste ja ideede maailma. Nii katoliiklikes kui ka õigeusklikes maades jätkus see komme kirikute puhul, Tallinnas näiteks Aleksandr Frolovi mosaiikpiltidega Aleksander Nevski kirikus Toompeal.⁴⁸

Renessansiajastu itaalia meistrid hakkasid tegema sgraffitomaale. Barokiajastul, mil tahvelmaalide mõõtmed kasvasid aina pompöössemateks, hakati sihipäraselt tellitud teoseid paigaldama arhitekti poolt näidatud paikadesse nii lagedele kui seintele. Nad omandasid monumentaalmaali, st ruumi oluliselt kujundava teose tähenduse.⁴⁹ Eesti kontekstis on monumentaal- ja dekoratiivmaal seotud ennekõike mõisahoonete seina- ja laemaalingsutega. Siinsetes härrastemajades leiduvate maalingsute kunstiajalooline kõrgperiood kestis 18. sajandi viimasest veerandist kuni 19. sajandi esimese pooleni. Sellest ajavahemikust pärinevad näiteks Põltsamaa, Hiiu-Suuremõisa, Lohu, Hõreda, Vatla, Kolga, Voltveti interjöörimaalingsud, mis esindavad mitmeid stiile: Põltsamaal õrna rokokood, Hiiu-Suuremõisas elegantset hilisbarokki, Lohus varaklassitsismi, Hõredal, Vatlas ja Kolgas toretsevat ampiiri.

Kõikidel kunstiajaloolistel stiilidel on olnud oma suhtumine ehitus- ja interjööri kunsti ning ühtlasi ka ruumimaalingusse. Näiteks klassikalised kunstiajaloo stiilid on ruumimaalingut harrastanud sümbolistlikel ja arhitektuurilistel kaalutlustel, pidades silmas maalingsut kui puhtmaalilise funktsiooni kandjat.

44 “Täiesti kasutamiskõlbmatu näib aga sünteesi mõiste olevat nende kunstinähtuste puhul, mida olen hakanud nimetama monumentaalmaaliiks. Et selle kunsti liigi olemuslik eesmärk ei kattu arhitektuuri omaga, siis ühefunktsioonilist tervikut ei saagi tekkida. Otsides sünteesi, saaksime vaid kokteili. Igatahes alternatiiv – kas monumentaalmaal või konstruktsiooni ilu – rajaneb sellises kontekstis loogikaveale. Tegemist on eri eesmärgi taotlevate nähtustega, mistõttu nad pole ka ühe funktsiooni piirides vastastikku asendatavad. Valiku tegemiseks tuleb küsimus asetada nii arhitektuurist kui ka kunstist kõrgemale, st sotsiaalsele tasandile.” (E. Põldroos, Monumentaalmaalist, lk 8.)

45 E. Põldroos, Monumentaalmaalist, lk 8.

46 L. Lapin, Kunstide süntees kaasaegses arhitektuuris – “sünteetiline arhitektuur”. – Kunst 1974, nr 1 (45), lk 16.

47 L. Lapin, Kunstide süntees kaasaegses arhitektuuris – “sünteetiline arhitektuur”, lk 16.

48 J. Olep, Maalid tänaval. – Noorus 1988, nr 12, lk 38.

49 A. Kartna, Monumentaalmaali arengust Eesti NSV-s. – Kunstiteadus Kunstikriitika. Tallinn: Kunst, 1981, lk 8.

Arhitektoonikat rõhutavad ruumimaalingud on omased antiigist lähtuvatele stiilidele, kus maalingsud on paigutatud interjööri selle arhitektuurset struktuuri järgival ning kus maalingsumotiivideks on tihti arhitektuurimotiivid nagu order, karniis, frontoon vms. Kõrgbarokile on omased stukkraamistuses al-legoorilisi stseene kujutavad pildikatked või terved lõuendile kantud plafoonid nagu näiteks Kadrioru lossi saalis. Hilisbarokis kujutas igapäevane elu üldse lõputut rida etiketist ja teat-raalsetest poosidest, millele ruumiseinu katvad maalingsud olid kutsutud pakkuma tuge ning peegeldust.⁵⁰

XVI

Eesti rahvusliku kunsti alguspäevadel loodi põhiliselt väike-maale, kuna seinamaalide loomiseks on vaja tellijat, kunsti tarbijat, kellele oleks raha ja seinapindasid, millele teoseid luua. Näiteks Soomes oli selleks ajaks kogunenud kunsti ümber positiivne avalik hoiak, mille toel Akseli Gallén-Kallela maal-is Helsingi üliõpilasmajale fresko Kullervo sõttaminek. Eesti kunstnikud said esimesed sellised tellimused 1912. aastal, kui valmis Karl Burmani projekteeritud Kalevi seltsimaja Pirital, mille saali ja trepikoja kujundamiseks tellis arhitekt oma sõp-radelt August Jansenilt, Peet Arenilt ja Aleksander Uuritsalt kokku kaheksa rahvusromantilise ainekikuga pannood (hoo-ne hävis Teises maailmasõjas). Aren kujunes seejuures üheks peamiseks dekoratiivmaalide tegijaks. Näiteks avati 1917. aastal Tallinnas kinoteater Passaaž, mis oli esimene, mille vaatesaali ehtisid seinamaalid – Areni 16 erksates toonides modernset maali, mis kujutasid teatrist pärit tüüpe.⁵¹

Vabariigi esimesed aastad möödusid kunstnikele tellimus-teta ning seda proovis muuta 1925. aastal tegevust alustanud Kujutavate Kunstide Sihtkapitali Valitsus, mis hakkas otsima teid kunsti populariseerimiseks ja kunstnikele tegevusvälja leid-miseks. Tänu sellele organiseeriti 1926. aastal tellimustöö Ado Vabbele, kes maalis Estonia teatri jalutussaali pannoo Itaalia komöödia, mis kaasaegsete mälestuste järgi olevat lülitunud meeldival sõjaeelse teatrimaja lähedasse atmosfääri. Raudtee-de valitsuselt said tellimused Aren ja Roman Nyman, esimene maalis Balti jaama peasaali kaks kaheksameetrist liiklusteema-list pannood, teine tegi ootesaali maalid Kevad ja Sügis.

1930. aastatel hakkasid maale tellima eraasutused. 1931. aastal avati Tallinnas Heinmanni kohvik, mille kujunduse tegi samuti Nyman, kes maalis seintele eksootilisi maastikke. Kuns-tirahvale kujundus ei meeldinud, kuna kunstnik olevat teinud järelandmisi omaniku kaupmehelikule väikekodanlikult magu-sale maitsele. Tartus avati samal ajal Athena kohvik, kuhu Aren maalis kaks pannood: ühe lõunamaise tantsijatariga ning teise, mis kujutas arlekiini koos nõtke blondiiniga. Aren maalis sel aas-

tal veel pannoo Tants Tallinna kinosse Modern. 1931. aastal tellis Viljandi Linnavalitsus kohalikult kunstnikult Juhan Muksilt Rae-koja hoonesse suure panoraamse Viljandi maastiku. See teos on ühena vähestest toonastest dekoratiivmaalidest ilusti säilinud. 1930. aastatel loodud pannoodes oli kunstiliselt kõige kaalukam Villem Ormissoni Pühajärv Vanemuise teatri fuajees (1939).

1930. aastate lõpul hakati Tallinnas Riigi Kunsttööstuskoo-lis õpetama monumentaalmaali, kuid õpilastöödest kaugemale ei jõutud. Tehti vaid väiksemaid dekoratiivmaale kohvikutele ja kinodele, kuid need on kõik tänaseks hävinud. Toonaste pan-noode tegemisel tuli tingimata arvestada tellija soovi. Kodanlik tellija nägi maal-is ennekõike jutustust, mis illustreeriks tema tegevuse ideaale ja eesmäärke. See peletas paljud pallaslased eemale pannoodes maalimisest. Samas oli ka avalikkus üsna tõrjuv kunstisuundade suhtes, millest koheselt aru ei saadud.

XVII

Teise maailmasõja järel, mil kunsti ette seati uued “sotsiaal-sed” ülesanded, ei olnud siin kunstnikke, kes saanuks hakkama paraadsete seina- ja laemaalidega. Uue võimu avamänguks olid Estonia laemaal ja mosaiik. Eesti monumentaalmaali esimene rikkalik etapp sai alguse 1960. aastate alguses, mil piltidega kaeti esimesed suured paneelelamud. Need pildid esindasid nii nõukogude kunstide sünteesi, kuid niisama palju ka kohalike kunstnike meeleheitlikku katset mitmekesistada Tallinna üks-luised maju.

Nõukogude monumentalmaali juured on lisaks õigeusu kiriku traditsioonidele Mehhiko monumentalistide juures. Sarnaselt mehhiko kunstnikele ei tegelenud nõukogude mo-numentalistid niivõrd keskkonna estetiseerimisega, kuivõrd vaimsete ja ideoloogiliste programmide levitamisega monu-mentaalkunsti vormis. Nõukogude monumentaalkunsti kva-litatiivne õitseng langes stagnaajale ja sellega on enamik asju öeldud: neis on küll palju figure, värve ja paatost, aga vähe kunsti. 1960.–1980. aastad, kui jätta kõrvale ideoloogiline as-pekt, on siinses monumentaalkunsti arengus siiski üks olulise-maid perioode. Tunduvalt arenes teostusbaas, mitmekesistusid kasutatavad materjalid ja tehnika, kujunesid välja võimekad monumentalistid. Kultuuriministeeriumi näol oli olemas seda protsessi suunav keskus, tänu millele võtsid otsuseid vastu kõrgtasemega professionaalid.

1965. aastast reguleeris ENSVs monumentaalkunstiga seonduvaid alasid kultuuriministeeriumi juurde kuulunud

50 K. Kodres, J. Maiste, Purilast Ingliteni. Seinamaalingute leiud mõisates. – Kunst 1987, nr 70 (2), lk 41.

51 A. Kartna, Dekoratiivmaalide jälgedel. – Kunst 1985, nr 67 (2), lk 27

monumentaalkunsti komisjon ehk täieliku nimetusega ENSV Ministrite Nõukogu Riiklik Monumentaalkunsti Komisjon ENSV Kultuuriministeeriumi juures. Ministrite nõukogu alla kuulumine andis komisjonile õiguse monumentaalkunsti küsimustes sekkuda kogu vabariigi ulatuses. Komisjon tegutses nii konkursside korraldamisega, otsese tellimisega, kunstnike ja objektide vahendajatena, aga ka kontrollorganina, mis kunstiliselt väheväärtuslikud ning ebasobivad projektid kõrvale lükkas.

Komisjoni kuulusid nii arhitektid, sisekujundajad, maali- ja skulptorid, keraamikud, metallikunstnikud kui ka kunstiteadlased. Komisjoni juhtis kultuuriminister (Albert Laus, Juhan-Kaspar Jürna, Johannes Lott), asetäitjaks (ja sisuliseks juhiks) oli läbi aastakümnete arhitekt Voldemar Herkel ENSV Riiklikust Ehituskomiteest. Kunstnikest ja arhitektidest võtsid komisjoni tööst osa Valve Pormeister, Allan Murdmaa, Enn Põldroos, Lepo Mikko, Aleksander Kaasik, Jaak Soans, Eha Reitel, Väino Tamm, Vello Asi, Leo Rohlin, Salme Raunam, Leo Gens ja Mart Eller. Komisjoni liikmete töö ei olnud tasustatud, seda tehti missioonitundest ja entusiasmist. Vastava komisjoni puudumine on ehk üks peamisi takistusi praeguse “protsendiseaduse” korralikule toimimisele.⁵²

Komisjoni juurde kuulusid ka ideoloogilised tegelased, kelleks algul oli EKP KK kultuuriosakonna juhataja Olaf Utt, hiljem sama osakonna referent Viia Roosipõld (keda kunstnike seas tuntiti anti-Põldroosi nime all), pärast teda Ago Tuuling. Komisjoni täiskogu koosolekuid peeti enamast kord kuus, aga vajadusel lahendati mõni väiksem või spetsiifilisem küsimus ka regulaarsete koosolekute vahepeal väiksemas ekspertide grupis, vajadusel kaasati ka komisjoni mittekuuluvaid spetsialiste. Komisjoni töö juurde kuulusid paljud väljasõidud, et tutvuda arutluse all olevate objektidega ka kohapeal.

Komisjoni töö algusaastail polnud selle liikmetel erilisi monumentaalkunsti kogemusi, kuid professionaalidena olid nad õppimis- ja koostöövõimelised inimesed. Nii on Juta Matvei avaldanud arvamust, et Põldroos arenes paljuski monumentaalmaalijana komisjoni sisulisest tööst aktiivselt osa võttes. Ühise töö käigus kujunes loominguline sünergia, mis võimaldas komisjonil mõtestada monumentaalkunsti olemust ja kujundada kriteeriumid esteetilisele tasemele. Nii viis komisjoni töö selleni, et mitmeid monumentaalkunsti probleeme hakati lahendama juba hoonete projekteerimisel ehituskomitees: Herkeli juhendamisel koostati objektide nimekiri, kuhu võiks paigutada ka monumentaalkunsti. Nimekirja kuulusid näiteks linnahall, olümpiakeskus, postimaja, Sakala keskus ja Tartu ülikooli raamatukogu.

Monumentaalkunsti komisjoni töö ühe objekti juures algas selle asukohaga tutvumisest. Tihti tehti kunstnikele muudatusettepanekuid juba selles staadiumis. Seejärel vaadati kavandid uuesti üle. Autorihonorarid maksti välja neljas etapis (25% lepingu

sõlmimisel, 50% ja 75% vaheetapis vastavalt tööde valmimisele ning 100% töö lõpetamisel), seetõttu vaadati ka töö üle neljal korral. Enamik autoreid ei suhtunud ülevaatamisse kui ideoloogilisse kontrollimisse, vaid kui tehtu hindamisse, üldiselt komisjoni arvamust aktsepteeriti. Tavaliselt paranes ka kvaliteet.⁵³

XVI

Nõukogude monumentaalmaalile vastanduv supergraaфика kui kaasaegne tänavakunst sündis samuti stagnaajal 1980. aastal ning oli seotud olümpiabuümiga kaasnenud linnakorrastamisega. Tallinnas maaliti esimesed supergraaфикad Pärnu mnt äärsete tulemüüride peale. Samal ajal tehti esimesed supergraaфикad ka Tartu kesklinna. Erinevalt monumentaalmaalist oli see vaba autorlusest ning loomingulisest paatosest, esindades pigem anonüümset disaini. Kohaliku supergraaфика kõrgaeg oli 1987–1990.

Nagu eelpool mainitud, on viimasel 20 aastal avalikku ruumi rikastatud peamiselt iseseisvalt, mistõttu grafiti moodustab

52 Internetist seniste “protsenditeoste” jälgi taga ajades (riigihanked peaksid olema avalik info) joonistub välja mitte eriti üllatav tõsiasi, et mitmete konkursside puhul on züriid juhtinud Kunstnike Liidu president Jaan Elken, kes mõistab küll maalikunstile omaseid probleeme, kuid kelle kogemus “sünteesikunsti” ja avaliku ruumi vallas on kaheldav.

53 Ülevaade monumentaalkunsti komisjoni tööst pärineb Juta Matvei käsitajalisest artiklist: J. Matvei, ENSV Ministrite Nõukogu Riiklik Monumentaalkunsti Komisjon ENSV Kultuuriministeeriumi juures, 2011.

54 Mõned näited suvalises järekorras: Kehtna põhikooli seinamaalingud (Andres Viitkar, 2000. aastad), Haapsalu gümnaasiumi fresko (1992, abiturientid), Hugo Treffneri gümnaasiumi seinamaalingud (Bellisi Seene-maa, Sandra Puurits, 2011), Tartu Triinu ja Taavi lasteaia seinamaal (Kätlin Verbu, 2011), Põlva kultuurikeskuse lavaaugu fresko (Alo Valge, 2011), Põlva kultuurikeskuse 27 meetri pikkune freskode tsikkel (abituriendid Renee Aua juhendamisel, 2001), Tallinna Lastekirjanduskeskuse pööningusaali seinamaalingud (Piret Mildeberg, 2000. aastad), Toompea lossi peaministri büroo seinamaalid (Heldur Lassi, 1996), restorani Linnaisa seinamaalid (Heldur Lassi, 1994), restoran Eesti Maja puhveti seinamaal (Viido Polikarpus, 1990. aastate lõpp), Ratsu baari seinamaal (Jasper Zoova, Al Paldrok, 1990. aastate keskel), Tartu kutsehariduskeskuse seinamaalid (Jaan Rõõmus, Seppo Kahar, 2011), von Bocki maja seinamaal Tartus (Madis Liplap, Valentin Vaher ja tudengid, 2007) jpt.

55 A. Vahtrapuu, Avalik ruum – kaotatud võimaluste ruum. – Maja 2001, nr 1 (67), lk 9.

56 M. Kalm [koostaja ja toimetaja], Eesti kunstiajalugu 5. 1900–1940. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010, lk 487–602.

57 A. Vahtrapuu, Avalik ruum – kaotatud võimaluste ruum, lk 9.

mitte ainult linnades, vaid ka maapiirkondades ruumile ühtlaselt närvilise tausta. Siiski on kaunis märkamatult tehtud ka ohtralt seinamaalinguid,⁵⁴ kuigi vastav “turg” kuulub alles alustavatele kunstnikele või nõ B-kategooria tegijatele. Tunustatud maalikunstnikud pole sel avaliku ruumi kujundamiseks monumentaalmaalide tellimusi saanud (“ära paigutatud” õlimaalid, nagu näiteks Raoul Kurvitz pannood Balti jaamas, ei lähe siinkohal arvesse). Märgiline on see, et eriti vaeselt mõjus avalikule ruumile ehitusbuumi aeg 2006–2008, millega ei kaasnenud mitte ühtegi olulist kaasaegset kunstiteost avalikus ruumis. Peamiselt ehitasid siis eraettevõtted, kes välistasid sotsiaalse vastutuse kollektiivse ruumi eest.

XVII

Kokkuvõtteks:

a. Seni, kuni avaliku ruumi konstrueerimine ei oma jõudu ka privaat- ning kommertsruumi reorganiseerimise üle, on sinne avalik ruum pseudo-avalik.

b. Seoses süveneva üleilmse privatiseerumisega (kes meist ei tahaks endale kuuluvaks kodu elada?) muutub avalik ruum privaatsfääri kõrval paratamatult üha teisejärgulisemaks (mis aga ei takista meil seda kvaliteetsemaks muutmaks).

c. Protsendikunst võib küll eos avada linnaruumis suhtluse, sotsiaalsuse, väärtustada mõne koha või anda suisa uue elu tervele hoonetele⁵⁵, kuid sellel on avalikkuse aktiveerimisel vähem võimu kui “ärimaailma” eetilisel sekkumisel.

d. Kui kirjutada monumentaalmaalide ajalugu, siis klassifitseerub kunst avalikus ruumis nn “kõrvalsammujate” alla, nagu Mart Kalm seda tabavalt Eesti kunstiajaloo viiendas köites nimetanud on.⁵⁶ Irooniline ja samas emblemaatiline, et kõige nähtavam kunst esindab kunstikultuuri “beetaversiooni”, midagi, mis pole kunsti ega arhitektuuri teenistuses, vaid laialivalguva avalikkuse – kõigi ja mitte kellegi – teenistuses.

e. Käesoleva kirjutise lähteallikaks olev Tõnis Saadoja laemaal kinnitab, et siinsetes oludes on pragmaatilistel kaalutlustel parem olla siseruumis kui õues. Seni, kuni ühiskond pole piisavalt varakas, et tehniliselt lubada endale tänavaruumi kasutamist mõlemal poolaastal, jääb sinne linnaruum oma steriilses teatraalsuses kiirelt läbitavaks koeks, mis ei tekita liigseid emotsioone ega “linnatunnet”.⁵⁷

f. Lõpetuseks sissejuhatuseks entsüklopeediasse: uurimisgrupp kogus andmeid paarisaja monumentaalmaali kohta, mis oma representatiivsuse astmelt oleksid sobinud käesolevasse raamatusse. Raamatusse läksid neist pooled, sest ülejäänud teoseid polnud erinevatel põhjustel võimalik pildistada (hävinud, kadunud, objekt eraomanduses ja seetõttu ligipääsmatu vms).



JOHANN KÖLER

Altarimaal *Tulge minu juure kõik, kes teie vaevatud ja koormatud olete, mina tahan teile hingamist saata*
Fresko (lubjakindlad värvid märjal krohvil), 1879

Baltisakslasest Peterburi arhitekti akadeemik Otto Pius Hippiuse projekti järgi püstitatud Kaarli kirik valmis 1870. aastal. Hippius oli Itaalia-reisil näinud Sitsiilia kirikutes Kristuse mosaiikkujusti, mille monumentaalsus talle väga meeldis. Ta soovitas ka Kaarli kirikule tellida altarpildiks kui mitte mosaiik-, siis vähemalt freskotehnikas altarimaali. Selle teostegemiseks andis ta nõu pöörduda Johann Köleri poole, kes oli kiriku ehituskäigu vastu elavat huvi tundnud.

Käesolevast freskost on kõneletud kui ühest rahvusliku kunstiajaloo alguspunktist, rõhutades kunstniku ennastsalgavat tegevust eesti kultuuri ja rahva nimel. Köler valis maali sisuks piiblitöö, mis pidi meenutama jõukatele ja võimukatele (resp baltisakslastele) nende kristlasekohustust lohutada ning aidata hädasolijaid (resp maarahvast). Lisaks manitsusele oli teos ka vimka kiriku patroonide suunal: kümmeaastat varem Hiiumaal Vaemla mõisas töötades ja erinevaid rahvalikke tüüpe ning maastikku kujutades maalisköler Kassari mõisa rühika ja aruka kutsari Villem Tamme portree (Hiiuma talumees kirvega, 1863), kes nüüd sobis nii vormilt kui sisult Kristuse prototüübiks. Seda, et tellijad said kunstniku rahvuspoliitilisest alltekstist suurepäraselt sotti ning et hiidlasest Kristus neile tõepoolest vastumeelne oli, tõestab asjaolu, et fresko valmimise järel telliti altariseinale veel teisedki seinamaalid, sedakorda baltisaksa kunstnikult Sally von Kügelgenilt. Tema Püha õhtusöömaaega kujutav triptühhon (millest infomaterjalid tihti vaikivad) tekitas ägedaid vaidluseid koguduse eestlastest liikmete ja baltisakslastest patroonide vahel. Von Kügelgeni maalide kaotamist nõudnud protestid oleksid äärepealt hoopis Köleri maalile saatuslikuks saanud. Ent kui Köler suri, peeti teda pigem rahvusliku liikumise tegelaseks kui maalikunstnikuks. Kas see on tänaseni nii?

Küsimus on kunsti- ja üldse kultuuriajaloo senises rahvuspõhisuses, millele viimastel aastatel on teokalt alternatiive otsitud ning millega ka käesolev entsüklopeedia püüab kohaliku kunstiajaloo mitmekülgsema mõistmise ja mõtestamise nimel tegeleda. Seega olgu öeldud, et Köleri teos küll alustab siinset kronoloogilist loetelu, ent mõõndusega, et see pole käesoleva loo põhimõtteline *esimene*, vaid mitmete lugude (kirikute dekoratiivmaalid, mõisate seinajärelaemalid, maalingud linnakodanike majades jne) sõlmpunkt.

Olgu märgitud, et Köleri fresko oli osa ulatuslikumast esteetilisest enesekehtestamisvajadusest, millesse Revali püürjelijad ja Toompea parunid olid end 19. sajandi kolmandal veerandil mässinud. Lääne- ja Kesk-Euroopa linnad täitisid üha uhkemate keiserlike monumentidega (Tallinna esimeseks avalikuks monumentideks oli alles 1902. aastal avatud Russalka) ning 60 000 elanikuga kubermangupealinn ei tahtnud neile alla jääda. Selles vaimus taastati 1860. aastatel ühiskondlikest ruumidest Mustpeade maja ajalooline pildigalerii, veidi hiljem valmisid Theodor Albert Sprengeli ajalooline lünettmaal Reformatsiooni algus Tallinnas Suurgildi väikesele saalile, Leopold von Pezoldi friis Suurgildi veinikeldrile ning lünettmaal Maikrahvi sissesõit Tallinna väikesele saalile.

BORIS KOROLEV

19 laemaali kodanlikust elust
Õlimaal krohvil, 1938

Köleri freskole järgneb antud entsüklopeedias 59 aasta pikkune paus, mida eelkõige põhjendab vahepealse materjali (eriti esimese Eesti Vabariigi aegse dekoratiivmaali) hävinemine. Samas on 20. sajandi alguse kunstiloos jälgitav teatav ümberjaotumine ruumikunstide vahel: huvipakkuva monumentaalkunsti puudumist kompenseeris maali ja graafika õitseng.

Siinne laemaalide rühm on seega pea ainuke relikv 1930. aastate dekoratiivkunstist. 19st pildist koosneval jutustusel rullub lahti kodanlik ideaal: korralik lastetuba, tugev algharidus, väärikalt kinnimakstud kõrgharidus, majanduslik iseseisvusimine, reisimise vabadus, perekesne armastus, karjäär arhitektina, õnnis pensioniiga... On suur ime, et kommunistide silmis üdini kodanlik tsükkel nõukogude aja üle elas.

Eesti kunstiajaloo üsna tundmatu Boris Korolev sündis Peterburi oblastis ning tuli lapsena enne Esimest maailmasõda Eestisse sugulastele külla. Tagasi enam ei saanud, sest piirid olid kinni pandud. Nii kasvas ta siin suureks, võttis Noarootsist naise ja õppis 1929–1930 Pallases. Muuhulgas osales ta 1931. aastal Tallinna Börsihoones korraldatud näitusel Maal, graafika, arhitektuur, mis tutvustas Eestist tegutsevaid vene kunstnikke. Ta illustreeris mõned venekeelsed aabitsad ning joonistas haltuura korras Vabadussõja-ainelisi pilte. Jäi kadunuks Teises maailmasõjas.



ELMAR KITS, RICHARD SAGRITS, EVALD OKAS
Estonia laemaal
Secco (tempera värvimata krohvil), 1947

Mart Kalm on kirjutanud, et Tallinna eestlaskonnale oli ühiselt ehitatud Estonia teater linna tähtsaim hoone, mille venelased olid puruks pommitanud. Rahva poolehoidu nuruvale nõukogude võimule oli sümbolehitise taastamine suurepärane võimalus end heast küljest näidata. Teatrisaali lakke maalisid tollase ametliku maalikunsti liidrid Elmar Kits, Evald Okas ja Richard Sagrits temperas maali, mille ideelise programmi koostas ENSV Kunstide Valitsus (juhataja Johannes Semper). Laemaal pidi käsitlema Nõukogude armeesse kuulunud Eesti Laskurkorpuse triumfimarssi Tallinna, ülesehitustööd, kollektiviseeritud põllumajandust, kalandust ja laulupidu.

91-ruutmeetrine ovaalne sfääriline pind kaeti sadade figuuridega. Teose maalimisele eelnes töö kohalike modellidega, kes Kunstihoones kunstnikele sõjaväemundrites ja rahvariietes poseerisid. Okas on maali rahvapärasust rõhutades rääkinud, et modellide puudusel tuli ära kasutada ka mitmeid estoonlasi, mistõttu võib maalilt leida Tiit Kuusiku, Gustav Ernesaksa, Georg Otsa ja Ants Lauteri portreed.

Nõukogude perioodil kõneleti Estonia laemaalist kui oma aja tippsaavutusest, 1990. aastatel asendus see seisukohaga, et ülepakutud teos ei sobi antud ruumi. Viimastel aastatel on laemaal siiski rahvusliku kunstiajaloo põhinarratiivide hulka lisatud.

Lauluväljaku klaassaal. Tallinn, Narva mnt 95. Teos asus 2003. aastani Estonia teatri puhvetisaalis

VALLI LEMBER-BOGATKINA
Lähme suurele peole!
Värvitud klaasikildudest mosaiik, 1950

Valli Lember-Bogatkina (neiupõlvenimega Valentine Lemberg) lõpetas virtuoosse joonistajana 1940. aastal Roman Nymani, August Janseni ja Eerik Haameri õpilasena Riigi Kunsttööstuskooli dekoratiivmaali erialal. 1960. aastate ENSVs oli ta üks teenekamaid monumentaalmaali viljelejaid, hiljem on ta peamiselt tegutsenud akvarellimaalijana. Tema pannoois iseloomustavad optimistlikud üldistatud inimkujud (Kalevi spordihalli fassaadil, Mustamäe tüüpelamute otsaseintel, Narva-Jõesuu pansionaadis jt), mida võiks seostada kunstniku mitmete reisidega Ida-Saksamaale 1950. aastatel. Sealsete linnade elujaatavad monumentaalmaolid kunstnikelt nagu Max Lingner, Bert Heller ja Walter Womacka mõjusid talle sedavõrd ergutavalt, et ta otsustas võtta siinses elamuehituses tundmatul rajal pioneeri rolli.

Käesolevat teost on Harry Liivrand nimetanud Eesti kuulsaimaks mosaiiktehnikas pannooks. Kui taies veel Estonia teatris asus, kaeti see 1990. aastatel peeglitega. 2003. aastal eemaldati teos lõplikult kui ideoloogiliselt sobimatu detail. Mosaiigi uueks koduks sai Lauluväljaku teise korruse klaassaal, kus tänapäeval eksponeeritakse kunstniku teisigi teoseid. Siiski ei ole enam tegemist autentse ansamblikunstiga, vaid monumentaalmaali meelevaldse “ära paigutamisega”. Valgusfoori värvides kerkiv pannoo rikub “vaadet” Lauluväljaku robustsele selgroole ning ruumikujunduslikus mõttes pigem koormab interjööri.

Teose ümberasetamine on kõnekas näide, kuidas Eesti mälupoliitikas tõlgendatakse nõukogude sümboolika eksponeerimist kaunis ühekülgselt. Fakt, et 1947. ja 1950. aasta laulupeod toimusid ja monumentaalkunstides kajastust leidsid, annab tunnistust, et kõigest hoolimata oli stalinistlikul diktatuuril olemas aukartus traditsioonide ees: laulupidude jõuga likvideerimine osutus võimatuks.



Algselt Tallinna lennujaama reisijatehoone. Praegu Tallinna Lennujaama administratiivhoone. Tallinn, Lennujaama tee 2

RICHARD SAGRITS
Tallinna vaade
VIKTOR KARRUS
Moskva vaade
Õli lõuendil, 1955

Uhkes stalinistlikus ootesaalis tervitavad teineteist Moskva ja Tallinna õhu(lennu)vaated. Moskva edvistab moodsate trolli-busside, Pobedade, Kremli müüri ja ülikooli peahoonega kui nõukogude kultuuri majakatega. Tallinna pildil on kujutatud vankumatut Toompead punalipus Pika Hermanniga. Uus võim pidi ennast selleks ajaks piisavalt turvaliselt tundma, et mitte tõsta esiplaanile tossavaid vabrikuid, vaid kulunud postkaardivaade saksapärasest linnast. Semiootilises plaanis on lennujaam värav nagu sadam ja rongijaamgi, mida võiks nimetada nõ kultuurituuma-rajatiseks. Seda laadi sissekäigud on puhtad tõlkepunktid või –ruumid, kus saabujale selgitatakse, milline on kohalik kultuurituum. Antud juhul oli selleks otseühendus Moskvaga, tänapäeval (uues lennujaamas) on selleks Peeter Lauritsa pannoo Lennart Merist ja nn “ajaloolaste vabariigist”. Reisijatehoone planeeriti 1939. aastal arhitektide Artur Jürvetsoni ja Roman Koolmari poolt kohaliku funktsionalismi jälgedes, kuid valmides (1955) sai see juurde ajastukohase klassitsistliku dekoori (arhitektid Paula Koido ja Maia Laul). Sarnase saatusega on Tallinnas näiteks vana Raadiomaja, mille 1939. aastal valminud projekti autoriks oli Elmar Lohk, hoone valmis aga 1952. aastal Grigori Šumovski plaanide järgi.



AUTOR TEADMATA

Sõjalaevastiku teemaline plafoonmaal

Õli lõuendil, u 1955

Siin ruumis mõjub kõik künismina Estonia teatri suhtes. Nii on näiteks laemaali kompositsioon kenasti Estoniast laenatud, kuid diletantlikult kujutatud ranged figuurid mõjuvad kurjade bolševikena. Plakatlikult maalitud taevas pole mitte taevas, vaid taeva markeerija. Kui Estonia laemaali taevas on poetiseeritud tulevik, millele projitseerida helge kommunism, siis siinne on lahinguplaan, mille taustal eksponeerida Nõukogude hävitajaid. Sõjalise atribuutika kõrval mõjub ka eufooriline merepidu korralikule stalin-stiilile olemuslikult – võltsilt. Kui Estonia teatri puhul tuli “vabastatud” rahvale pugeda, siis siin, “omade jopede” seas, võis kuratlikult naerda.

Maal on teostatud lõuendiribadele, mistõttu kumavad pruunide “kartulikottide” piirjooned pildipinnast tahtmatult läbi (põhjendades, miks monumentaalmaalid otse seinale teostatakse). Teose teiseks õnnetuseks on lühtri kaame valgus ning viimase ribidest lähtuvad maalipinda kiirtena lõikavad varjud. Kokkuvõttes on irooniline, et just Vene kultuurikeskus on sunnitud tegutsema linna kõige rikkalikumas stalinistlikus ansamblis.

VALLI LEMBER-BOGATKINA

Klaasimaalid II ja III korruse fuajees

Klaasimaalid, 1961

Narva-Jõesuu on üks nendest näiliselt sõbralikest ja “positiivselt muutuvatest” kohtadest, mida Eesti meedia kasutab ära selleks, et müüa inimestele kuldseid liivarandasid, vapraid Sinimägesid või nunnusid eestivenelasi nagu Tanja Mihhailova. Tegelikult on tegemist Euroopa Liidu HIV-positiivseima haldusüksusega, kus tänavatelt varastatakse lapsi ja konkurentide sanatooriumid pekstakse talvepimeduses rusudeks ning riik ega rahvas sellest ei hooli. Seega on pisut silmakirjalik rääkida avaliku ruumi estetiseerimisest seal, kus hierarhilist korda loob omakohus ning esteetiliselt korda raha (vaadake näiteks Peterburi ärimeste neoklassitsistlikke villasid!). Tänapäeva Narva-Jõesuu elab neofeodalismis, mille mõisateks on mereäärsed spaad.

1961. aastal avatud Narva-Jõesuu on neist uhkeim. Hoone saamislugu ulatub 1930. aastatesse, kui arhitekt Nikolai Kusmin võttis osa Pärnu rannahotelli arhitektuurikonkursist. Kusmini kavand pälvis küll preemia, kuid 1937. aastal valminud hoone lõplik lahendus sündis Olev Siinmaa ja Anton Soansi käe all. Viimased kasutasid muuhulgas Kusmini kavandeid, seetõttu nõudis viimane, et ka teda hoone arhitektiks nimetataks. Kusminil avanes võimalus realiseerida oma plaanid 20 aastat hiljem Narva-Jõesuusse puhkekodu kavandades. Kusmin (koostöös Manivald Noorega) kasutas julgelt ära Pärnu rannahotelli kavandi kandvaid ideid, mistõttu tekkis visuaalne sild enne- ja päraststõjaaegse arhitektuuri ja kuurortikultuuri vahel. 1954–1956 kavandatud hoone tähistas stalinismiajastu lõppu ja vabariigi-aegse traditsiooni taaselustumist Eesti arhitektuuris.

Viimasega seoses on sümboolne, et ideoloogilise selguse nõudel ei saanud arhitekt leppida sõjaeelse modernismi dekoorita valgete seintega, vaid pidi kunstide sünteesi nimel rakendada monumentaal- ja dekoratiivkunsti. Vastavad teosed telliti Valli Lember-Bogatkinalt, kes kavandas hoone fassaadile naiivse suvitustemaalise sgrafiito, mis rikkus hoone üldilmet küll võimalikult vähe, ent jättis siiski mulje, nagu oleks see maja rannas muskleid eksponeeriv *macho*, kelle õlal on Minni-Hiire tätoveering. Sama võib öelda ka peasissepääsu kohal olevate akende klaasimaalikompositsioonide kohta: väljast vaadatuna mõjuvad need nii, nagu oleks mõni hea sõber oma põsele kogemata pastakaga jooned tõmmanud. Loomulikult me ütleme sõbrale, et pühi ära.



ANTS VARES

Kalevipoeg ja Linda

Mosaiik, segatehnika, 1962

1940. aastal sündinud Ants Vares lõpetas 1958. aastal Tartu Kunstikoolis toonase viieaastase kursusega teatridekoratsiooni osakonna. Tema toonaseid teoseid iseloomustab sammumine karmi stiili jälgedes, kuid sarnaselt teistele tartlastele ka pal-lasliku maalikeele rehabiliteerimine. Siinne pannoo pole õi-gupoolest üks ega teine, mõjub kunstlikuna, mis, nagu teada, tähendab kunsti surma.

Sirje Helme on kirjutanud, et Nõukogu Liidu kontekstis sun-dis nõrgema hirm füüsiliselt tugevama ees peale teistsugused käitumisstrateegiad, kui tagantjärele vaadates meeldiks ette ku-jutada. Nende käitumisstrateegiate hulka kuulus suhestumise viis, mille Helme nimetab eesti kunsti kaitsemehhanismiks. Kaitsemehhanism tähendas piirkonna kunstile iseloomulike joonte rõhutamist, olgu selleks siis traditsiooniline kolorii-dimeel, vormitaju või nagu siingi, korduv tagasipöördumine Kristjan Raua Kalevipoja-aineliste joonistuste juurde. Helme sõnutsi oli see visa katse “vormilt rahvusliku” tähenduse all säilitada müüt okupatsioonile eelnenud mõnekümne aasta jooksul loodud traditsioonist.

VALLI LEMBER-BOGATKINA ja MARGARETA FUKS

Võimlejad

Sgrafiito, 1962

Stalinismijärgne arhitektuuri moderniseerimine nägi kohustus-liku kujundusvõttena ette kunstide sünteesi, mis pidi tagama ehitiste ideoloogilise laengu säilimise ka ilma lokkava dekoori-ta. Nii saidki tuhanded karpmajad üle Nõukogude Liidu endale külge monumentaalmaalid ning ühtlasi leiti rakendus vabakut-selistele kunstnikele.

Nõukogude Venemaal välja antud monumentaalkunsti albu-mitest on näha, et kuigi siinsed figuurid mõjuvad Tallinna kon-tekstis mastaapsetena, on need siiski päkapikumõõtu võrreldes Moskva jt Venemaa linnade üüratute seinamaalidega kosmo-nautidest, sõduritest ja pioneeridest. Mõistuspäraste mõõtme-tega linna huvides on suur õnn, et kunstide sünteesi programm-mist realiseerus siin vaid õhkõrn osa kogu kupatusest.

Kaheldava esteetika kõrval on veel mõningaid põhjuseid, miks nõukogude sünteesitaotlus oli pigem negatiivne nähtus. Tüüphoonete mähkimises ideoloogilisse kaadervärki (mosaii-gid, seinamaalid, hiiglaslikud plakatid jne) väljendus jutustus tulevasesst kommunismist, mis aga omakorda, vähemalt stag-natsioonialjal, tähendas majade valedesse mässimist. Monu-mentaalsed pildid kõnelesid olematust heaolust.

Juri Lotman on kirjutanud, et nimetus “eksterjöörr” kohal-dub juhtudel, mil esteetilised emotsioonid seonduvad kultuuri-ruumi välispinnaga, mis kujundab enesele vaadet väljastpoolt. Näiteks kaljupangal kõrguva rüütlilossi imposantne ilme, mis peab vaenlastele mõju avaldama. Lotman toob ka näite maali-kunstnik Domenico Ghirlandaiost, kes pakkus end kaunistama Firenze linnamüüri välisseina freskodega, pidades silmas suurejoonelist efekti, eesmärgiga osutada välismaalasele, mil-lisena too peab nägema Firenze linna. Eksterjööri küsimus on kultuuriliselt eriti oluline nõ piirimärkide kujundusel. Keiserlik Peterburi oli näiteks Vene impeeriumi Euroopa poole pööratud eksterjöörr. Nõukogude Liidus oli piirimärgiks Moskva, mille sajad monumentaalmaalid olid ennekõike suunatud kapitalis-mimaade silmadele. Ideoloogiliselt teisejärgulises Leningradis oli monumentaalmaale kordades vähem. Tallinnas üldse vaid mõned: siinse pealinna panus Nõukogude Liidu eksterjööri oli riiklikult väheoluline küsimus.



AUTOR TEADMATA

Sport (neli pannood fotol) ja *Suvi*

Keraamika, u 1962

Tartu Ülikooli Kääriku suusabaas (arhitektid Uno Tõlpus, Peeter Tarvas, 1962) oli Pirita Lillepaviljoni (arhitekt Valve Pormeister, 1960) kõrval üks esimesi uue arhitektuuriga hoonetekomplekse, kus modernistlike põhimõtete kohaselt rakendati pehmet ja keskkonnasõbralikku lähenemist ning hooned paigutati maastikku viimase eripära ning kasvavat kõrghaljastust säilitades. Lisaks hoonete ehitamisel ja paigutamisel hoolikalt arvestatud pinnareljeefile ühendasid suured aknad siseruume välisega. Siinne söögisaal on aaltolikult voolav ruum, millest avanevad vaated kohalikele orgudele ja kõrgendikele tekitavad fantastilist võõristusefekti.

Reipaid sportlaseid ja suvitavaid nõukogude noorukeid kujutavad keraamilised pannood on ühed varasemad näited kunstide sünteesi realiseerumisest ENSV arhitektuuris. Tänapäevaste tuhmunud teosed olid algselt rikkalikult polükroomsed ning tõenäoliselt oli tegemist kellegi ERKI diplomitööga.

LAGLE ISRAEL

Eestlaste muistne tähistaevas

Merekividest mosaiik, 1962–1964

Ligi tonnise kaaluga ja umbes 20 000 kivist koosnev mosaiik observatooriumi saali eesruumi parempoolsel pikiseinal kajastab eestlaste folkloorset taeva- ja tähetundmist 28 algupärase tähtkuju näol. Töömahukas teos illustreerib ilmekalt 1960. aastate noorte kunstnike ülevoolavat tahtmist tegeleda arhitektuuri ja monumentaalkunsti sünteesimisega. Katsetati palju, esmalt lähtuti graafilisest, joonele tuginevast väljenduslaadist (Kalevi spordihall, Mustamäe paneelelamute otsaseinad), edasi liiguti sgrafiitode, klaasimaali, keraamiliste ja metallpannoode juurde. Lagle Israel astus veel sammu edasi ja võttis skulptorina kasutusele looduslikud mere- ja rannakivid.

Enne oma töö kavandamist tutvus kunstnik pooleteise aasta jooksul põhjalikult rahvapärase tähetundmisega ja selle kaasaegse astronoomilise tõlgendamisega, töötades muuhulgas läbi Jakob Hurda 1899. aastal ilmunud Eesti astronoomia ning kuhjates lugemislauale kõige erinevamaid astronoomiaõpikuid ja -kaarte, vanu ja uusi väljaandeid öötaevast ning mitmete rahvaste teadmisi ja fantaasiaid. Teoreetilise kirjanduse kõrval polnud mitte vähem tähtis krohvitööde ja tsementsegude valmistamise käsiraamatute uurimine – polnud kellegi töökogemustele toetuda, sest püstitatud ülesanne nõudis uut ja usaldusväärset menetlust.

Töö baasiks sai põhjataeva astronoomiline kaart. Tähtede õige asetuse märkimine võttis aega nädalaid. Tartu Kunstnike Maja suures ateljees 12,5-ruutmeetrilise kartooni pinnal ringi roomates pani Israel paika kraadide ja minutite võrgu ning fikseeris täpselt paljude tähtede asendi. Mosaiikseina keskpunkti moodustab Põhjanael. Parempoolsel küljel on Orjätäht (mille juures on kunstnik kujutanud kõhna, väsinud sammul astuvat orjapiigat, kellele tähe tõusmine tähendas vaevarikka tööpäeva lõppu), vasemal Kerakorvi tähtkuju all asuvad Suure Looga ja Karika, üläääre piiril on vasemal Väike Rist ja paremal Uus Sõel. Pannood läbib Linnutee – Vanataadi poolt taeva pandud valge kangas, mille üks ots on siinsel külmal maal, teine soojal maal, näitamaks rändlindudele teed.



Algselt ENSV Teaduste Akadeemia Keskraamatukogu.
Praegu Tallinna Ülikooli Akadeemiline Raamatukogu.
Tallinn, Rävala pst 10

AUTOR TEADMATA

Pannoo raamatukogu peasissekäigu kõrval
Seinamaal, u 1964

Nõukogude kirjastuste poolt tüdimuseni üleekspluateeritud
Žurnalnaja Rublennaja šrift üheskoos kriipsujukulikult teosta-
tud teaduslik-tehnilise revolutsiooni atribuutikaga on sobivaks
kontekstiks ajaloolase ja kirjaniku Aigar Vahemetsa poolt 1988.
aastal lausutud sõnadele:

Ma ei saa kordamata jätta mõtet, et niikaua kuni
Juri Lotman ei ole Eesti NSV Teaduste Akadeemia
akadeemik, niikaua mina sellesse akadeemiasse
tõsiselt suhtuda ei saa.

Võib-olla ei olnudki toonane Akadeemia nii mage koht, vaid seal
pühenduti lihtsalt jäägitultaju vasaku poolkera arendamisele,
samas kui parem, kunstiline, jäeti hoolikalt ripakile, mistõttu
sündisidki mitte päris tõsiseltvõetavad taiesed? Või oli ukse kõr-
valt startinud süstik viide teaduse ja inspiratsiooni plahvatusli-
kule sarnasusele? Mehis Heinsaar on jutustuses Endel Lippmaa
lahkumine kirjutanud:

Ernst Enno luuletused täitsid Endel Lippmaa vaimu
peagi kummalise hõljumistundega. Akadeemik tundis,
nagu istuks ta unelusraketis, mis kihutab ühes temaga
otse sisekosmose seniavastamata planeetide suunas.
Targa mehe meeli valdas õnnis roidumus ja mingil
hetkel nägi ta silmanurgast, et paremasse toaseina,
kus polnud kunagi midagi olnud, on ilmunud uks.
Akadeemik taipas kohe, et see ongi avaus, mille kaudu
pääseb unustusehõlma vajunud ajupoolde. Ukse ees
seisis küll suur ja raske tabalukk, ent imeliste asjaolude
kokkulangevusel oli Rändaja õhtulaulu lugemise
ajal ilmunud Endli pihku võti, mis sobitus kenasti just
raudse tabaluku südamesse ...

Seinamaali iseäralikuks kaaslaseks on hooneesisel muruplatsil
olev süütu dekoratiivskulptuur Tuum (autoriks keraamik Hen-
riette Nuusberg-Tugi, 1967), mis oli üks esimesi abstraktseid
linnaskulptuure Tallinnas – progressiivsed akadeemikud ehti-
sid end moodsaimate sulgedega. Viimast kinnitavad fuajees aset
leidnud avangardsed kunsti- ja arhitektuurinäitused. Tegemist
oli ju siinse maailma poliitilise keskpunktiga: üle tee asusid
ENSV Kommunistliku Partei peakorter, Lenini monument, üle
väljaku paistis nn Vana Poliithariduskeskus (praegune Kaitse-
ministeeriumi ja Teater NO99 maja), mille ette ehitati 1980.
aastatel Poliithariduskeskuse uus hoone (nn Sakala keskus).

Pannoo “taasavastati” hiljuti tehtud renoveerimistööde käi-
gus. Teos krohviti tõenäoliselt üle 1980. aastate lõpus, mil 1960.
aastate reibas kosmosesse püüdlemine polnud enam kõige
olulisem teema.

Algselt ENSV Teaduste Akadeemia Keskraamatukogu.
Praegu Tallinna Ülikooli Akadeemiline Raamatukogu.
Tallinn, Rävala pst 10

LEPO MIKKO

Pannoo raamatukogu fuajees
Keraamika, 1964

Pallaslane Lepo Mikko oli 1960. aastatel üks teaduslik-tehnilise
revolutsiooni järjekindlamaid apoloogeete eesti kunstis. Käesole-
va pannoo kõrval on paslikeks näideteks tema õlimaalid Natüür-
mort elektrikitarriga ning sputniku liikumist kajastav Ülelend
(mõlemad 1960). Mikko oli kunstnik, kelle rahulik meelelaad
ja kalkuleeriv maalijakäsi sobinuks suurepäraselt monumen-
taalmaali viljelemiseks. Paraku jäi tema esimene pannoo ka vii-
maseks. Siiski võttis Mikko halli kardinalina aastaid osa ENSV
Kultuuriministeeriumi juures asunud monumentaal-dekora-
tiivkunsti komisjoni tööst, mille raames ta nii mõnegi proport-
sioonikauge kavandi ruumitruumaks parandas.
Siinokohal üks dateerimata mõttekäik seoses “noorte loo-
mingulise tööga” Lepo Mikko märkmikust:

Olla originaalne, kordumatu, mitte pimesi jäljendav,
võõraste mõtete automaatne omastamine ja jäljendamine.
Leida oma tee – katsetage. Aktiivne kaasaelamine
tänapäeva ideedele – mitte retrospektiivselt tagasivaatav
ja nostalgiline ega närbunud esemete kultuse
ümardajad. Otsime neid kaugelt – lahe või mere
tagant – nagu filmi või pop-muusika mailt, tahtmine
šokeerida, see tähelend ei vii kuhugile. Arvame, et oleme
leiutajad – kuid selgub, et sõidame juba mahapandud
rööbastel. Liigselt teoorias kinni, teooria toob endaga
kindla programmi – programmeeritud kunst eeldab
ühtsustamist ja viib ühenäolisuseni. Grupeeringutesse
kuulumine eeldab vaenulikkust teistsuguse grupeeringu
ideedele. Teooria eeldab ühenäolisust. Teooria on hall
ja muudab halliks ka loomingu. Teooriaid seatakse
kokku autori tööde najal, mis on teostatud tegelikult
intuiitiivselt, sisemise ajendi sunnil ja vabad igasugusest
programmist. Modernsus taga ajades arvestada, et
modernsus vananeb ruttu ja jätab tühja tunde. Kõik, mida
mõistus ja tunded on omandanud, jääb mällu – seoste
reprodutseerimine. Tähtis pole ühekordne sähvatus.
Paljude noorte debüüt on olnud tagasihoidlik – ei häiriv
ega ka üllatav. Kuid tõsine loominguline töö on toonud
kustumatu tunnustuse, mitte momendiks imetluste
plahvatuse, mis peatselt kustunud.



VALLI LEMBER-BOGATKINA, MARGARETA FUKS,
ENN PÕLDROOS
Mustamäe esimeste paneelelamute otsaseinad
Tehnika initsiaator OSKAR RAUNAM
Betonpaneelidesse valatud värv, 1965

Akadeemia tee tüüpelamute betoonpaneelidesse valatud optimistlikud kujundid tähistavad 1960. aastate kohalikku modernistlikku utoopiat. Algselt räägiti kogu Mustamäe katmisest “avaliku ruumi näitusega”, kuid plaanimajanduse tingimustes kujunes paneelplokkide pildiline viimistlemine ajakulukaks ettevõtmiseks ning suurejoonelistest plaanidest loobuti. Nii kujunes Mustamäe ENSV esimeseks inimvaenulikuks betoonkõrbeks, ajastu sümboliks, millest paradoksaalsel kombel sai üks Eesti kultuuriloo viljakamaid kloostreid, kus literaadid ja kunstnikud korteriüksinduses vaimu harisid.

Akadeemia tee 14 elanikel “õnnestus” mõned aastad tagasi oma pannoo soojustamise käigus krohvikihi alla peita. Akadeemia tee 4 elanikud on oma pannoo kompositsioonilise rütmi rikkunud väljaüüritud reklaamipinnaga. Välireklaamikandjate paigutust ja kujundust Tallinnas reglementeerib linnavalitsuse määrus, mille järgi tuleb kinnismälestisele või muinsuskaitsealal asuvale ehitisele välireklaamikandja paigutamiseks luba saada kultuuriväärtuste ametilt. Akadeemia tee seinapannood ei ole mälestistena arvel ning seetõttu tuli siinse reklaamipinna kasutusele võtmisel arvestada vaid ohutuse, ilmastikukindluse ja konkurentsitingimustega (teisi ei tohi üle-reklaamida).



Algselt restoran Tarvas. Praegu reisibüroo teenindussaal.
Tartu, Riia mnt 2

ELMAR KITS
Restorani seinapannoo
Sgrafiito, 1965

Maalikunstnik Elmar Kits sündis 1913. aastal Tartus müürsepa perekonnas. 1935–1939 õppis ta Pallases, 1944–1949 tegutses ta õppejõuna toonases Tartu Riikliku Kunstiinstituudis (juhata-des 1947–1949 toonast monumentaalmaali kateedrit) ning see-järel tegutses ta vabakutselise kunstnikuna kuni surmani 1972. aastal. Kits kasvas kunstnikuks ajal, mil Eesti kunstimaastikul oli Euroopa eeskujul au sisse tõstetud prantsuse kultuurist ja Pariisi maalikoolkonna kogemusest lähtumine. Oma esimese loomingulise kõrgperioodi saavutas ta Saksa okupatsiooni ajal, mil lõi oma kõige säravamad impressionistlikud tööd. Siis sai kunstnikule omaseks reaalsust tõrjuv maailmakujutus, mida ta vahendas läbi kirka värvielamuse. Järgmine puhang saabus 1950. aastate teisel poolel, kui kõikvõimalike motiivide järele haarates andis pallaslik uusimpressionism äkilisi tulemusi. Seejärel siirdus ta abstraktsiooni. Kitse isiknäitused Tartus (1966) ja Tallinnas (1967) läksid Eesti kunstiajalukku kui kõige ilmutuslikumad maalinäitused. Lisaks rikkalikule tahvelmaali-loomingule oli Kits üks eelmise sajandi teenekamaid monumen-taliste, tehes esimesi sellealaseid katsetusi 1938. aastal, kui ta aitas Aleksander Vardil teostada seinamaali (osaliselt säilinud) Eesti Üliõpilaste Seltsi hoone suurde saali. Monumentaalmaa-lidel jätkas ta enamasti lõuenditel alustatud tööd, need on väga head suured maalid.

Omaaegse Tartu esindusrestorani otsaseinas asus stiilne pannoo, mille pildiline rütm vastas ruumis võimutsevatele sammastele. Teos on Elmar Kitse monumentaalmaalidest va-hest kõige õnnestunum, kuna teiste tööde juures on ta olnud monumentaalkunsti kohta ebaloomulikult õlimaalilik. Tarvase pannoo on stiilselt monokroomne ning jazzilikult kokkukõlav. Nõukogude ajal kõlas sgrafiitoga kokku restorani välisseinal asunud ülimoodne metallpannoo, mis Riia tänaval jalutanud intellektuaale magnetina enda poole tõmbas. Praegu katab hoo-ne otsaseina ogar reklaam, kuigi väidetavalt on pannoo alles. Tarvase ruumides tegutseb reisibüroo, mille niiditõmbajad on pannoo hoolimatult vaheseina taha varjanud.

Vana kaubamaja omanik on otsustanud maja maha lammu-tada ning rajada selle asemele uue suurema hoone. Tõenäoli-selt pannoo säilitatakse ning kasutatakse uue hoone kujundus-elemendina.

Algselt Tartu Pedagoogilise Kooli muusikaosakond.
Praegu seisab Tartu Ülikoolile kuuluv hoone kasutuseta.
Tartu, Eha tn 1B

AUTOR TEADMATA
Laste ja pääsukestega seinapannoo
Terasplekk, 1967

Tartu Pedagoogilise Kooli muusikaosakonnale ehitatud maja valmis 1967. aastal lasteaia tüüpprojekti alusel. Fassaadile lisati lennukas pannoo, mille päritolu ja autori kohta teated puudu-vad (sarnane taies on Tartus Vanemuise tn 28 asuval Midrimaa lasteaia seinal).

Tegemist on kummalise nurgaga Karlovas, kus üksteise vas-tas asuvad lagunev mõisahoone, mida kroonib katusel asetsev veider puukuur, tukkuv staadion, mis elustub korra aastas Kar-lova päevade ajal, Arnold Matteuse projekteeritud tondilossi-na mõjuv koolimaja ja Tartu Kõrgema Kunstikooli õppehoone, mille aiast surmtõsised kivibüstid Eha tänavale põrnitsevad. Kunstikooli tudengid on katnud ümberkaudsed elektrikapid edgarallanpoeliku grafitiga, mis teravdab siinset mahajäetuse atmosfääri. Sellises kontekstis meenutab Eha tänava pannoo Banksy õhupallidega tüdrukut Läänekallast eraldaval müüril.



Algselt Kurtna Linnukasvatuse Katsejaama keskusehoone. Praegu Kurtna peo- ja puhkekeskus. Kurtna küla, Keskuse tee 12

ANU RANK-SOANS

Munakujuliste elementidega pannoo teise korruse fuajees Keraamika, 1967

Kurtna katsejaama keskusehoonet (arhitekt Valve Pormeister, sisearhitektid Vello Asi ja Väino Tamm, 1967) on nimetatud 1960. aastate arhitektuuripärliks, mida käidi üle kogu NSVL imetlemas. Valmides oli tegu moodsa teadusasutusega, mis tähendas ruumiprogrammi laboratooriumite, teaduslike töötajate kabinettide, koosolekusaalide, arhiiviruumide ja külaliste tubadega. 1950. aastal organiseeritud Kurtna Linnukasvatuse Katsejaamas aretati kanu ja hanesid.

Suursugune ehitis sündis tänu sellele, et katsejaam oli Põllumajandusministeeriumi alluvuses ja ehitust finantseeris riik. ENSV linnukasvatus oli piisavalt heal järjel, et kaubelda Moskvast lisaraha eriobjekti ehitamiseks. See tagas ülemuste huvi objekti vastu ning võimaluse muretseda kvaliteetseid materjale ka välismaalt (Soome WC-potid, Ungari telefonid). Algse sisekujunduse tegid Vello Asi ja Väino Tamm. Mõned originaalsed detailid (käsipuudeta trepp, toolid, lauad) on küll säilinud, kuid lehviksaali ja numbritubade ümberkujundamisel on omaaegne meistiklass ära nullitud.

Anu Rank-Soansi keraamiline pannoo on samuti säilinud rohkem nagu juhuslikult. Kolmandikul “munadest” on glasuurikihi koor kadunud, karta on, et lagunemine ei lakka.

Restoran Trilobiit. Kohtla-Järve, Tuuslari 10

VALLI LEMBER-BOGATKINA

Trilobiit

Merekividest mosaiik, 1967

Käesolevas entsüklopeedias käsitletavatest interjööridest on antud ruum kahtlemata kõige selgem hüpe omaasse aega. Kohalikust Aa rannast korjatud kividest kokku laotud trilobiit (väljasurnud lülijalgne, keda võib kohata fossiilina paekivis) tuletab meelde Gaston Bachelardi sõnu: kõik, mis on ümmargune, kutsub ennast hellitama. Ümmarguse ajamulli viimistlevad ajastukohane mööbel ja Tšehhoslovakkia kõlaritest kostuv unustamatu šlaager. Lember-Bogatkina Trilobiit mõjus valmides sedavõrd armas-väetina, et selle kaitseks otsustati kogu restoran pannoo järgi nimetada.



ILMAR MALIN
Võhandu jõe süind
Seinamaal, 1967

Mooste kultuurimaja saalis asub Ilmar Malini muinasjutuaine-line maal, mis kujutab Võhandu jõe süindi: poisike saab kaarnate kõnest teada võlusõnad, mis vabastavad allika kivide alt ja Võhandu jõgi päästab rahva janust.

Kirjanik Ain Kaalep kõneles Malinist:

Ilmar Malin on kirjutanud, et andsin nime tema maalile “Lemmes”. Siinkohal ongi sobiv seda kommenteerida. Mida see sõna eestlasele võiks meenutada? Küllap nii *lemmet*, armastust, kui *lemleid*, kübemeid, sädemeid. Mina pidasin silmas veel ühest Paul Ariste tööst leitud vadja sõna *lemmüz*, mis tähendab midagi krati taolist. Hiljem on selgunud, et selle sõnatüve taga on hoopis ürgsemaidki mütoloogilisi kujutlusi. Nii arvasin võivat tõlgendada just seda positiivset erootikat, mis mu meelest on omane nii Malinile (eriti muidugi kõnealuses pildis) kui ka terve meie rahva traditsioonilisele elutundele. Siia juurde sobib lisada, et sõna kirk, mille vasted indo-euroopa keeltes aina seostuvad kannatuse-mõistega, tähendab meil algselt just sädet, *lemmest*, kui soovite.

Mooste on looduskaunis koht ja sealne külalisstuudio MOKS oma arvukate külaliskunstnikega sobib hästi Malini poolt ära-märgistatud vaimsele kaardile.

Ilmar Malin tegi lisaks käesolevas entsüklopeedias esinevatele seinamaalidele veel kaks avaliku ruumi kunstiteost, mis on olulisel määral rikastanud selle žanri arengut: *Liikuva mehe võimalused ehk Meeste mängud* Rakveres kunagises Teises Autobaasis ning monumentaalmaali mõõtmetega õlimaalide kompositsioon *Lehed ajas* Tartus Postimehe kaminasaalis. Viimastele lisaks valmis veel mitmeid monumentaalkunstiteoseid üle Eesti.

ENN PÕLDROOS
Noorus
Mosaiik, 1969

Enn Põldroos õppis aastatel 1952–1958 ERKIs maalikunsti, 1961–1966 oli ta õppejõud Tallinna Pedagoogilises Instituudis ja hiljem ERKIs ja EKAs (1973–1985 ja 1994–1995). Alates 1998. aastast on ta vabakutseline kunstnik.

Põldroosi maalikunstniku karjäär on algusest peale kulgenud tunnustuse tähe all. ERKI lõpetamise järel pälvis ta peagi tähelepanu ekspressiivse vormiuuendajana, ühiskonnaelus ja kunstis toimuvate murranguliste protsesside tunnetajana. Läbi modernistliku kogemuse on ta viljelenud ja sidunud ainuomaseks maaliliseks kujutusviisiks nii maneristliku dramatismi, sürrealismi, abstraktsionismi, popkunsti kui hüperrealismi. Põldroosil – tulenevalt tema ühiskondlikust idealismist – on suured teened siinse monumentaalmaali alal.

Käesolev vineeralusele teostatud värvilise glasuuriga keramikakildudest pannoo kõneleb nägusalt kuldsetest kuuekümnendatest. See oli aeg, mida iseloomustasid teadusrevolutsioon, aktiivne sise- ja avakosmosesse tungimine, raadio ja televisiooni areng, teatriuuendus, aga ka noortekultuuri süünd. Kuuekümnendad oli noortele eluõiguse nõutamise aeg nii siinkui sealpool raudset eesriiet, ent kui Nõukogude Liidus seostus noortekultuur kuuekümnendatel veel kehakultuuriga, siis küm-nendi murrangul kujunes Lääne eeskujudel välja levimuusika-keskne noortekultuur. Ajastu märkideks olid limonaad Noorus, ajakiri Noorus, ajaleht Noorte Hää! ning kuuekümnendatel lõõvalt alustanud Noorsooteater.

Samal ajal leidsid aset siinse modernistliku arhitektuuri suursündmused – 1969. aastal viidi läbi Lasnamäe planeerimise ning hoonestuse konkurss, projekteeriti Tallinna Raadiomaja (arhitektid Ado Eigi, Jüri Jaama; valmis 1972. a) ja hotell Viru (arhitektid Henno Sepman, Mart Port; valmis 1972. a) jt. See oli igapäevaselt tajutava erutava urbaniseerumise aeg. Kuid see oli ka etapp, mil progresseeruva eluoluga kohanenud harjusid okupatsioonivõimuga: Eesti-aegsed masajad kapid visati välja, vabastamaks ruumi nobedale vineermööblile. See on ikka nii, et rahuolu elu ja võimuga on suurem majandusliku kasvu ja lootuste aastatel.



Algselt Kehtna kolhoosi Keava osakonna Tõuaretuskeskus.
Praegu Eesti Tõuloomakasvatajate Ühistu. Kehtna vald,
Keava küla

ELMAR KITS
Freskod endistes keldrikorruse sööklaruumides
Fresko, 1969, restaureeriti 2011

Tõuaretuskeskuse söökla keldriruumides asuvad seinamaalid kujutavad justkui Vahemere või Musta mere äärset idüllit. Paremini on õnnestunud stseen puudevilus südapäeva nautivate jumekate noorukitega. Kuigi laua taga veini sõõmavad šikid senjoorid mõjuvad Keava kohta utoopiliste tegelastena, võib arvata, et nad mõjusid täisvarustusega sööklaruumis siiski usutavalt. Tühjast saalist ja freskot ümbritsevast kurioossest saepuruplaadist hoolimata mõjub teos tänaseni “kohalikuna”.

Ka teine maal istub ruumi hästi, kuid mõjub kompositsioonilt (kaks sümmeetrilist inimrühma kattuvad laekonstruksioonidega) mehaaniliselt ja otsitult. Maali keskel tuhiseb härjaparv, mida maalides võis Kits toetuda oma “eelkäijatele” Lascaux’ koobastes. Eneseirooniline märkus tõuaretajate keldris maalimise kohta?



LEO ROHLIN

Narva-Jõesuu kaart

Sgrafiitotehnikas keraamilised plaadid, 1969

Pärtel Tarvase (kes on akende taha uljalt oma initsiaalid kandnud) ja Helgi Margna kavandi järgi valminud sanatooriumi kahte korpusi seob efektne õhusild, mida võiks pidada praeguse Narva-Jõesuu sümboliks, so Narva jõe vastaskallaste ühendajaks. Sanatooriumi kunagiseks tellijaks oli NSVL Masinaehituse Ministerium ning mõeldud oli see valdavalt salajaste sõjatehaste tööliste puhkekoduks. Musta mere äärsed päikeselised kuurortid ei sobinud kõigile ning vaja oli ka kargema õhuga suvituskohtasid, milleks Narva-Jõesuu sobis hästi.

Sanatooriumi sattus kunstiliselt kujundama ERKIs keraamikaosakonna lõpetanud Leo Rohlin, kellele arhitekt Pärtel Tarvas pani ette teostada oma diplomitöö monumentaalse figuuralkompositsioonina. Nii valmiski 1965. aastal kahe ja poole meetri kõrgune sanatooriumi kinosaaali seina kattev pannoo, mis kujutas puhkavaid nõukogude inimesi.

Kuna sanatooriumi kunded olid pärit Nõukogude Liidu erinevatest paikadest, siis telliti neli aastat hiljem Rohlinilt sanatooriumi fuajeesse Narva piirkonda tutvustav kaart. Rohlin valmistas karmi stiili võtmes kaardi, mis kõneles küll nimetatud piirkonnast, kuid Põhjasõja eelõhtul. Ometigi jäid tellijad ideoloogiliselt kahtlase teosega rahule. Barokset Narvat kujutav kaart tuleks kindlasti kaasata kompotti, mida siinses kunstiajaloos tuntakse eesti kultuuri enesekaitsemehhanismi nime all.

AUTOR TEADMATA

Kadunud seinamaal

1970. aastate alguse sgrafiito, hävinud 2011

2011. aastal alustas Ida-Virumaa Kutsehariduskeskus oma hoonet suurejoonelisi renoveerimistöid, mille käigus valmis vastse protsendikunsti seaduse raames Eesti esimene protsendikunstiteos: Hannes Starkopfi *Kübersipelgas*. Valminud skulptuur on jõuetu ning kontekstituim (ja ootamatult vähenenud “protsendisumma” tõttu pooliku versioonina valminud), mille võib (tegelikult ei tohiks) asetada ükskõik kuhu. Olukorra muudab tragikoomiliseks see, et renoveerimistööde käigus, mille ehitusmaksumuse juurde kuulus skulptuuri rahastamine, krohviti üle teisel pool maja asunud meisterlik sgrafiito. Rikastamise asemel muutus avalik ruum vaesemaks.

Stiilne sgrafiito kujutas justkui biitlite plaadiümbriselt välja astunud tulevasi nõukogude vabrikutöölisi, pisut Kristuse moodi habemes, jalas alt laienevad püksid ning uhked enese üle. Seinamaali autoriteks võisid olla Valgevene maalrid, kes olevat spetsialiseerunud koolimajade kaunistamisele.



Algselt Gagarini-nimeline näidissovhoostehnikum.
Praegu Viljandi Ühendatud Kutsekeskkool. Viiratsi vald,
Vana-Võidu küla

ELMAR KITS

Kolm neidu

Sgrafiito, 1970

Kolm graatsiat (Aglaia—võluvus, Euphrosyne—luule, Thaleia—muusika) on antiik-Kreeka ilu ja loomingu jumalannad, kes on lahutamatult seotud Lääne kunstiajaloo paljast naise ihu ihaleva traditsiooniga. 20. sajandi maalikunstist väärivad võimalike Kitse eeskujudena mainimist Kazimir Malevitši abstraktne kollaaž Mona Lisa mitte-naeratusega (1928), Fernand Leger’ kubistlik grupiportree kolme neiuga, kes rüüpavad modernsel diivanil blaseerunult teed, ning Pablo Picasso sajad temaatilised joonistused, mille põhjal valmis ka üks Ermitaažis asuv õlimaal (1908).

Rahvarõivastes stiliseeritud naisfiguurid olid mõeldud äratama põnevaid tundeid tulevastes põllumeestes. Kool pidas õpilaste esteetilist harimist oluliseks: saalis asuvad siiani mitmed keraamilised pannood, ühes koridoris katab tervet seina metallist pannoo, jalutussaali täitsid omal ajal õppejõudude büstid ning administraatori pea kohal kõrgub tänaseni Efraim Allsalu sugestiivne diptühhon Juri Gagarini kuulsusrikkast kosmoselennust. Kõiki teoseid ühendab kurb tõsiasi, et need on paigutatud juhuslikesse nurkadesse.

Algselt Riisipere sovhoosi keskusehoone. Praegu Riisipere kultuurimaja. Riisipere, Nissi tee 53

ELMAR KITS

Viljalõikuspidu

Secco (tempera värvimata krohvil), 1971

Elmar Kitse (1913—1972) elutööd kokku võttev suurejooneline seinamaal Viljalõikuspidu asub kõrvalises ja luitunud endises kolhoosikeskuses, mille hallide seinte tagant on raske oodata midagi sedavõrd mastaapset. Pikki aastakümneid avalikkuse tähelepanust ilma jäänud maal oli kümmekond aastat tagasi nii halvas seisus, et see otsustati lõpuks kardinatega varjata. Mehhaanilised kahjustused (valged täkked, augud, krohvipudengud) olid tingitud maali paiknemisest elavas keskkonnas: kultuurimaja saalis toimuvad peod, tantsutunnid jms. 2004. aastal pöördus Riisipere kultuurimaja juhataja Evi Vendla abipalvega taastada teos oma esialgses hiilguses EKA muinsuskaitse ja restaureerimise osakonna poole. Teose konserveerimis-restaureerimisprotsess otsustati lahendada tudengite praktikatööna.

Kuna maalingul polnud struktuurseid kahjustusi (värvi või krohvikihi irdumine, praod, sisemist lagunemist soodustavad soolad), vaid moondu nud oli teose väljanägemine, kujunes ülesanne restaureerijatele eelkõige esteetiliseks väljakutseks: võtmeküsimuseks oli kunstiteose sisemise põhiolemuse tabamine ning selle taastamine. Maalile läheneti nn trattegio-mee todil, kus valged augud (lakuunid) täidetakse distantsilt vaadates optiliselt ühtesulavate joontega. Selline integreeriv viis taasloob kujundi terviklikkuse, kuid säilitab lähidistantsilise eristatavusega aususe originaali suhtes.

Maali restaureerimisest kujunes üleriigiline meediasündmus, milles väljendus kultuuri kvalitatiivselt uuele tasemele jõudmine nõukogudeaegse arhitektuuri- ja kunstipärandi hindamisel. Ühtlasi sai sellest objektist alguse ka EKA tudengite tähelend Eesti monumentaalmaalide restaureerimisel ja konserveerimisel (Keava freskod, TTÜ mosaiik, EKA vana maja seinamaalingud jne).

Kuivale krohvile maalitud šedööver valmis pool aastat enne Kitse surma, olles seega üks kunstniku viimastest teostest ning seetõttu eriliselt väärtuslik. Pealkiri viitab küll kolhoosi viljalõikuspeole, kuid pigem on siin tegemist kummalise Püha õhtusöömaajaga, millest on kutsutud osa võtma nii Pariisi bukinistid, Neitsi Maarja Kristuslapsega, kohalikud lõõtsamängijad kui ka kunstnik ise, kes kõige parempoolse figuurina vaatab maalipinnalt otsustavalt välja.

Viljalõikuspeo tagamaade avamisel on võtmeks teose picasollik kavand, mis muudab seinamaali farsiks. Üks teose restaureerijatest Kristel Leivo on oma bakalaureusetöös kirjutanud teosest järevalt:

Kui mitte religioossus, siis mingi spirituaalsus kindlasti on valatud nende sotsialistliku päikese all elavate kodanike kivistunud nägudesse, mis võivad, jah, peegeldada raske tööpäeva väsimust, kuid vahest tuleks pildilt hoopis Juudast, äraandjat otsida? Liiga lihtne oleks järeldada, et maal kujutab kogu Nõukogude režiimi all valminud kunsti või kunstniku isiklikku tragöödiat. Sama hästi võiks see tähendada ka üleolekut ja kõrkust selle suhtes.



Tartu Ülikooli loodus- ja tehnoloogiateaduskonna hoone.
Tartu, Vanemuise tn 46

ILMAR MALIN
Strata vitae (Elu kihid)
Secco (tempera värvimata krohvil), 1970–1973

Andres Ehin on kirjutanud:

Läbi rohelise hämu uudistasin Budapesti Ooperiteatri taolist hoonet. Selle ümber meenutas kõik aga Tartut – kõigepealt märkasin TRÜ bioloogiateaduskonna maja (Vanemuise tn 46). Pöörasime vasakule ja läksime läbi pargi. See oli igale tartlasele tuntud park Vanemuise ja Tiigi tänava vahel. Kogu see haljasala oli otsekui suur vabaõhukohvik. Pargiteede ääres väikeste lavakeste ümber istusid hästi rõivastatud daamid ja härrad, kes jõid veini ja šampust. Nende peade ümber ujusid aga kalad. Olin millegipärast kindel, et ühe lähedalasuva maja katusel seisab praegusel silmapilgul bioloogiadoktor Toomas Frey, kes mõõdab saastatust, mis levib linnale Tartu Apraaditehasest.

1912–1914 Tartu Ülikooli Zooloogia- ja Geoloogia Instituutide tarbeks ehitatud hoone on Tartu esinduslikemaid maju ning seetõttu sobilik koht siseruumide arvestuses Eesti ühele kõige ulatuslikumale seinamaalile. Dinosauruste fossiilid, mineraalid, trilobiidid, ämblikud, hiired, metssead, mikro- ja makrokosmos, kunstniku ekspeditsioonid Põhja-Jäämerele, luubi alla asetatud inimesed – küllap on see õppehoone funktsioonist lähtuv pedagoogiline ikonograafia, mida võiks nimetada looduse tundmaõppimise tahteks.

Malini eluloo taustal võib loodus ja selle uurimine tähistada ka põgenemist: nõukogude ajal olid humanitaaria ja kunstid sedavõrd politiseerunud, et paljudele võimaldas reaalteadustega tegelemine päevapoliitikast “kõrgemate” konstantidega arvestamist.

Autoremonditöökoja büroohoone. Tartu, Vasara tn 52B

AUTOR TEADMATA
Stseenid tehases
Painutatud metallvardad, 1970. aastad

Pole õnnestunud välja uurida, kes ja miks selle seina piltidega täitis. Kohalikud töömehed ei mäleta ning kunstiannaalid vaikivad. Olemuselt justkui töömeeste poolt õhtul hobikorras painutatud taiesed, ent vormitunnetuselt kaugelt liiga head, et pelgalt metalltorud olla. Kokkuvõttes üks stiilipuhutamaid monumentaalkompositsioone.



Algselt Raadiomaja Valge saal. Praegu Eesti Rahvus-
ringhäälingu fonoteek. Tallinn, Gonsiori tn 21

ENN PÕLDROOSi kavand
Teostanud ENN PÕLDROOS, OLEV SUBBI,
LEMBIT SARAPUU, REIN SIIM ja ANDRES TOLTS
Raadiolill
Mosaiik, 1973

Raadiolill on üks mitmetest nõukogudeaegsetest monumen-
taalteostest, mis on kaotanud oma esialgse ainuvõimaliku ruu-
milise konteksti. Valge saal Raadiomaja paremal küljel asuvas
jalgadele tõstetud hoonekehandis oli oma aja stiilsemaid kont-
serdisaale, millele lisasid erilist sädet illumineerivad laeknad.
Hetkel on ruumis Rahvusringhäälingu fonoteek, mistõttu ruum
on hakitud ning omaaegset stiilset saali meenutavad vaid mo-
saiik ning originaalmööblist osa olnud stiilsed istmed.

On sümboolne, et Raadiolill kui üks ENSV õnnestunumaid
mosaiikpannoosid paigutati ükskõikse välimusega modernist-
likku kasti, mille rangust ei leevendanud ükski seinaaken. See-
juures fassaadi domineeriv lopsakas “postituvi” vaid rõhutas
hoone salapärast suletust – tegemist polnud lihtsalt kastiga,
vaid inforikka “musta kastiga”. Seesolijad olid privilegeeritud.

Algselt Tartu Katseremonditehas. Praegu büroohoone.
Tartu, Vasara tn 56

VLADIMIR TOVTIN
Mosaiiksein
Smaldist (läbipaistmatu koobaltklaas) mosaiik, 1974

Tartu Katseremonditehas oli omal ajal eesrindlik ettevõtte, mille
juhtkond soosis kauneid kunste: ruume ilustasid tuntud Eesti
kunstnike metallpannood, õlimaalid ja skulptuurid. 1972. aas-
tal otsustati söögisaali kaunistamiseks tellida mosaiikpannoo
kaugelt Ukraina kunstnikult tõenäoliselt seetõttu, et ENSVs
korralikku smalti polnud ning viimane võis olla abiks materjali
hankimisel.

Võõrsilt töötanud Tovtin saatis esmalt Tartusse elusuuruses
kipsist mudeli, mille edasipürgimist väljendav dünaamika telli-
jatele meeldis. Kui aga Tartusse jõudsid harjumatult kriiskavad
smaldikamakad, oli tööst juba liiga hilja loobuda. Kui kohalikud
töömehed olid kavandile toetudes mosaiigi kokku pannud, hak-
kasid segaduses tehasetöölised juhtkonnale murelikke protesti-
kirju saatma. Töö ülieksootiline värvigamma osutus Põhjamaa
proletariaadile arusaamatuks ning vastuvõetamatuks.

Kahel pool pannood asuvad lintaknad pakuvad pannoole
rohkest päevavalgust, mistõttu joonistuvad välja ka kõige kir-
kamad värvid. Esmapilgul abstraktne pannoo evib teatavaid
süžeesid: pildilt võib välja lugeda kaluripaadi, suplevad lapsed,
progressi väljendavad trepid jmt.



DOLORES HOFFMANN

Vitraažaknad kooriruumis

Vitraaž, 1975

1937. aastal Peterburis eesti-saksa perekonnas sündinud Dolores Hoffmanni peetakse Eesti esimeseks ja kõige nimekamaks vitraažikunstnikuks, kes on tänaseks koos oma õpilastega pannud aluse tervele koolkonnale. Ta lõpetas 1962. aastal maalikunstnikuna ERKI, huvitudes eriti kunstist arhitektuuris. Vitraažimeistrina on ta suuresti iseõppija, ERKIs puudus tollal vastav kompetents ning tema teadmised pärinesid tuttavate poolt Soomest kohale smugeldatud raamatutest. Nii on Hoffmann jutustanud, et palju aastaid oli talle piiblik ja aabitsaks üks Chartres'i katedraali vitraažidest kõnelev raamat. Kui ta üheksakümnnendatel lõpuks Pariisi jõudis ja sealsed kunstiteadlased tema portfooliot silmitsesid, olevat nad imestanud, et uskumatu kombel kuuluvat proua Chartres'i koolkonda. 1973. aastast süvenenult vitraažikunstiga tegelev Hoffmann on loonud klaasmaale Elva, Heimtali, Helsingi Hakunila, Iisaku, Kihelkonna, Ruhnu, Tallinna Pühavaimu, Toila, Türi, Valjala jt kirikutesse ning Stockholmi katoliku kabelisse. Tema teosed ilmestavad Lioni Raekoda, Helsingi ja Peterburi restorane, Moskva Lukoili keskust jpt ühiskondlikke ruume.

Siinkohal on tegemist Dolores Hoffmanni esimese ulatuslikuma tööga ning esimese vitraažiga pühakohas. Valjala kirikus teenis õpetajana tol ajal Toomas Paul.

1970. aastatel seisis Eesti kirikud tühjalt, sest kogudustel polnud liikmeid. Kui veel kuuekümnendatel piisas mistahes kontaktist kirikuga, et kedagi töölt vallandada või ülikoolist eksmatrikuleerida ning seejärel teadustada sellest ajalehes hoiatuseks ja hirmutuseks, siis paljud eestlased julgesid alles laulva revolutsiooni ajal esimest korda elus üle jumalakoja läve astuda. Hirmutav, et kahe sugupõlve jooksul muudeti üpris kirikukeskne rahvas rõhutatult religioonivaenulikuks massiks. Teadmatus ja desinformatsioon on tõhusad vahendid valitsejate käes.

Tagantjärele võib öelda, et Pauli, Hoffmanni ja muinsuskaitsete (eeskätt Villem Raami) tegutsemine Valjala kiriku restaureerimisel tähendas teatavat murdepunkti avalikus arvamuses.

Hoffmanni vitraažide kõrval on kiriku ainuliseks pärliks kooriruumi põhjaseinas asuvad soojalt ookerkollased seccotehnikas figuuraalmaalingud (u 1227–1239), mis tähistavad monumentaalmaali algust sellel maal. Antiikses rõivastuses figuurid kujutavad ilmselt apostleid, kes Kristuse imeteoliku ülestõusmise kui ka taasilmumistootuse tunnistajatena on pandud aujärjele istuma taevaliku Jeruusalemma kaaristu alla.

ALEKSANDER IGONIN

Supergraaфика linna sissesõidul

Seinamaalid, u. 1976

Suurejoonelised seinamaalid kõnelevad usaldusest teaduse ja tehnika, ratsionaalse planeerimise ning tehase müra vastu. Pilt vasakpoolsel majal kõneleb kahe vaguni romantilisest kohtumisest, parempoolsel on kujutatud teed kaevandusse, mis toob kohalikele elanikele leiva lauale.

Maalide kavandite autor Aleksander Igonin sündis 1939. aastal Peterburis, elas 1945–1967 Tallinnas, kus lõpetas maalija diplomiga ERKI. Peale seda sai temast Kohtla-Järvel kunstiõpetaja ning ajavahemikul 1985–1995 oli ta linna peakunstnik.

Igonin on tabanud puhta supergraaфика vaimi: laitmatu geomeetria + lihtne värvikombinatsioon = puhkav silm. Kohtla-Järvel leidub sarnaseid maalinguid veel Estonia pst 6 elamu ja Maleva tn 4 koolimaja peal.



Algselt Rakvere Rajooni Loomade Haiguste Tõrje Jaam.
Praegu Rakvere veterinaarkeskus. Piira, Nefi 2

EVA JÄNES
Freskod loengusaalis
Fresko, 1976

Eva Jänes on lõpetanud Tartu kunstikooli ja maaliijana ERKI (1970). Alates 1973. aastast on ta kavandanud ja teostanud rahvamajadesse, kirikutesse ning ametiasutustesse kümneid monumentaalmaale, sealhulgas nii freskosid, secco- maale, sgrafiit- osid, mosaiike kui vitraaže, olles sel alal üks viljakamaid Eesti kunstnikke. Eestimaa kirikutes võib tema mosaiike ja vitraaže näha Muhu Katariina kirikus, Järvakandi kirikus, Tartu Pauluse kirikus, Tallinna Jaani kirikus, Suure-Jaani kirikus, Jõhvi Mihkli kiriku kabelis. Jänes on kujundanud ka luterliku kirikuvalitsuse ehk konsistooriumi hoone kabeli. Eva Jänes on kaasaja Eestis kirikukunsti ja üldisemaski mõttes kristliku kunsti tulihingeli- semaid viljelejaid, olles koostanud ja kujundanud üle 40 näituse eesti kunstnike religioossest loomingust. Kunstnikuna on Jänes läinud oma õpetaja Dolores Hofmanni teed: liiga palju värve, liiga palju figuure, liiga palju vormilist monumentaalsust.

Veterinaarkeskuse fresko oli Jänesele Tallinna II Autobaasi fresko järel esimene ulatuslik monumentaalmaal avalikus ruu- mis. Tulenevalt sellest, et siinsest fuajeest viisid ühed uksed rajooni seemneinspekttsiooni ruumidesse ja teised rajoonide- vahelisse veterinaarlaboratooriumisse, valis kunstnik maali- de juhtteemaks bioloogilise tsükli. Domineerivateks kujun- diteks osutusid taimed, linnud ja liblikad – kõik sümbolitest tiined. Topeltkodeeritusest hoolimata mõjuvad 1960. aastate karmi stiili monumentaalsust meenutavad jäigad kujundid väljavõtetena alustava bioloogi välitööde konspektist. Seintel varieeruvad püüdlilikult vahendatud õitsemine ja viljakandmine, kuid närbumist kui potentsiaalselt põnevamat kunstilist teemat pole puudutatud.

Algselt Kondiitrivabrik Kalevi söökla. Praegu Sisustussalong 12 tooli. Tallinn, Pärnu mnt 139

EVA JÄNES
Freskod tööliissööklas
Fresko, 1977

1995. aastast muinsukaitse all oleva fresko jäänused (1/3 ori- ginaalist) avastati mõned aastad tagasi remondi käigus maha võetud kipsplaadi tagant. Tuleb nentida, et poolik teos sobib oma praegusesse lavastatud sohvabaari miljösse paremini kui kunagisse originaalolustikku, mida ilmestasid standardsed me- talltorudest toolid ja kolletunud vakstuga kaetud plastiklauad. Juubeldavate figuuridega grandioosne monumentaalmaal sai tööliissöökla igava argipäevaga vaid karjuvas vastuolus olla. Enn Põldroos on teost kirjeldanud järgnevate sõnadega:

150 ruutmeetrit figuraalseid freskokompositsioone kujutab endast tõelist tööliiskangelastegu. Silma paistab laitmatu tehniline teostus. Sümpaatne on ka, et tänu oma suurele ulatusele ning sümboolsust taotlevale lahendusele väljub töö dekoratiivtasandilt ning pretendeerib suveräänsele kunstilisele väärtusele. Kui aga see pretensioon lõpuni ei realiseeru, siis üksnes põhjusel, et üksikkompositsioonidel pole seda kunstilist kaalu, mis annaks neile põhjust esineda nii suurelt ja uhkelt väljapakutuna. Vahest oleks praegusjuhul nii ajalisi võimalusi kui ka ruumi funktsiooni arvestades õigem olnud valida sünteesitasand, st dekoratiivlahendus.



AUTOR TEADMATA

Hirved elamul

Seinamaal, u 1978

Tallinna linnavärvate kõrval asuvat pildikest hirvedest võib lugeda alternatiivse linnasildina. Teatavasti kõneleb legend, et Revali nimi sündis siis, kui Taani kuningas Valdemar II käis Toompeal hirvejahil, mis lõppes hirve enesetapuga nõlvalt alla hüpates. Alamsaksa keeles tähendanud “reh” hirve ja “fall” kukkumist.

Seinamaali saamise lugu paistab naljakas: omanikul õnnestus 1970. aastate lõpus soetada krunt ning rajada sellele eramaja, kuid linnast (Mustamäelt?) tulnuna ei jätkunud veel täit usaldust privaatse elu vastu. Seinale lisati justkui igaks juhuks bogatkinlik nüanss. Samalaadne transformatsioon toimub Astrid Reinla novellis Muuseum (1982), kus Arkaadi vahetab oma Mustamäe korteri ruumikama elukoha vastu Ristiku tänaval, kus saab segamatult tegeleda isikliku majamuuseumi rajamisega.

Algselt ENSV Rahvamajanduse Juhtivate Töötajate ja Spetsialistide Kvalifikatsiooni Tõstmise Instituut. Praegu büroohoone. Tallinn, Sütiste tee 21

LEO ROHLIN

Pannoo parteikooli seinal

Keraamika, 1978

Käsuliinid olid omal ajal nii: kõigepealt otsustas arhitekt, et ta soovib hoone sissepääsu juurde abstraktset pannood. Seejärel pöördusid parteikooli juhid ENSV Kultuuriministeeriumi poole taotlusega leida kunstnik, kes vastava tööga hakkama saaks. Ministeerium esitas sel korral konkursi asemel sihttellimuse otse Maleva tänava keraamikatehasele, mille juhtkond valis pannoo teostajaks oma töötaja Leo Rohlini. Rohlinil tuli omakorda kavandid esitada kultuuriministeeriumi juures asunud monumentaalkunstikomisjonile, mille heakskiitva sõna järel tuli kavanditele saada nõusolek ka ENSV Ministrite Nõukogu (liiduvabariigi valitsus) poolt.

Kui Rohlin tööle asus, oli talle teada, et pannoo kohale tuleb vihmavee eest kaitsev varikatus. Mõne kuu möödudes leiti aga, et kulude kokkuhoiu tarvis tuleb varikatus hoonest eemale tõsta, mistõttu jäeti tulevane pannoo looduse valitseda. Vastav info jõudis kunstnikuni liiga hilja ning siis ei jõudnud enam tööst loobuda või ilmastikukindlamaid tehnilisi lahendusi otsida. Alusmaterjal šamott on küll tänaseni kangelaslikult hästi säilinud, kuid õhuke glasuurikiht lagunes juba 30 aasta eest.



Algselt Tamsalu Linnuvabriku ja Põdrangu sovhoosi kontor-kultuurteenindushoone. Praegu Strangko Grupp AS büroo- ja laohoone. Tamsalu vald, Sääse alevik

EVA JÄNES

Sgrafiitod lehviksaalis

Sgrafiito, 1977–1978

Eesti Maaehitusprojektis kavandatud keskusehoone valmis 1978. aastal. Projekti autoriks oli Riia Polütehnilise Instituudi lõpetanud ja tollal Maaehitusprojekti Pärnu osakonnas töötanud arhitekt Maara Metsal. Keskuse sisearhitektiks oli Maia Laul kunstikombinaadist ARS, kes oli Eva Jäneseга töötanud ka Piira veterinaarkeskuses.

Siinne sgrafiito on vaieldamatult Jänese õnnestunuim monumentaalmaal. Monumentaal-dekoratiivkunsti komisjoni protokollidest võib lugeda, et siin oli suur teene ekspertidel, kes ei nõustunud autori poolt välja pakutud maast laeni ulatuvate figuuridega. Kaheksa abstraktset (vaid kõige vasakpoolsemal seinal on kujutatud figuratiivselt linnuparve – vastavalt tellija soovile) pannood mõjuvad värskendavalt ja pilkupüüdvalt, kohati isegi ehmatavalt. Nii on ühele vaheseinale maalitud midagi hiiglasliku saeveski taolist, mis järgmisel seinal moondub võikaks hakklihamasinaks, mis kontserdisaali soolikaid pillutab. Rahumeelse üldmulje loovad läbi terve teose kujutatud pungumist ootavad taimed. Sgrafiito vertikaalse geomeetriaga haakuvad Maia LauIi kujundatud fantastilised rakett-valgustid.

Algselt ENSV Tervishoiuministeeriumi IV Vabariiklik haigla. Praegu Ida-Tallinna Keskhaigla Magdaleena polikliinik. Tallinn, Pärnu mnt 104

ROBERT SUVI

Mosaiikpannoo ootesaalis

Mosaiik, 1979

Teenekas haltuurameister Robert Suvi õppis 1970–1976 ERKIs maalikunstnikuks ning täiendas end 1980–1981 monumentaalmaali erialal Leningradis. Suvi rohkete tellimustööde seast võiks ära mainida sgrafiito Tallinna Miilitse Erikeskkooli aulas, fresko Merivälja pansionaadi kaminasaalis, Balti jaama restorani vitraažid, õllerestorani Saku vitraažaknad ning restorani Szolnok ja jäätisebaari Vikerkaar vitraažid.

ENSV Kultuuriministeeriumi korraldatud konkursi (oma töö esitas ka Andres Tolts, kelle kavandid lahtistest soolikatest teinud komisjoni ärevaks) võidutööna valminud mosaiikpanno on Suvi kõige asjalikum monumentaalmaal. Töö sündis Leningradis tudeerides, kus kunstnik sai töötada tsaariaegses smalditehas, mille värvivalik oli Eestisse jõudnud värvikildudega võrreldes palju laiem. Pannoo järgib väljavenitatud horisontaalse ruumi rütmi ning roheline liin džunglieluga mõjub hea maitse piirides elektrokardiogrammi lainetena. Kunstniku “kaitseks” tuleb lisada, et tegemist on kaunis ebameeldiva ruumiga, kuhu soolikad oleks ehk tõesti paremini istunud.



Elamud. Tartu, Kalda tee 20 (fotol), Kalda tee 31, Kaunase pst 4, Kaunase pst 25

AUTOR TEADMATA

Annelinna mikrorajoonide kaardid

Seinamaalid, 1970. aastate lõpp, 1980. aastate algus

Nõukogude mikrorajoonide (liiklusteedega ääristatud piirkond 6000–8000 elaniku jaoks, kus peale tüüpelamute, st samanäolistehituste on veel koolimaja, lasteaed ning igapäevaseid vajadusi rahuldavad teenindusasutused (poed, apteegid jne), mis paiknevad elamutest kuni 500 meetri ehk jalgsikäigu kaugusel) planeerimise esteetilise retseptina kehtis kuni Liidu lagunemiseni mõttekäik, mille järgi sarnastest tüüpelamutest tuli luua vaheldusrikka paigutamise abil foon, mille taustal tõsta esile üksikuid unikaalseid arhitektuurišedöövleid – ühiskondlikke hooneid. Linna aluskoe – foonihoonestuse – monotoonsuse suhtes oldi sealjuures enamasti fataalselt ükskõiksed. Paraku juhtus mitmete ENSV mikrorajoonide (eriti markantselt Lasnamäel) puhul see, et “pärlite” ehitamiseni ei jõutud. Nii ei jäänud Mati Undil muud üle, kui kirjutada:

Eero läks alla ja leidis end Mustamäelt või Õismäelt.

Tartu oli juurdlevam koht, kus vaadati kaugemale: orienteerumise hõlbustamise nimel rakendati kaasaegset kartograafiat. Ja mitte ainult. Annelinnale on olemuslik rohke haljastus: leidub väärtuslikke puuliike (vaher, pärn, kask), linnatingimustes vastupidavaid põõsarühmasid (enelas, sirel), autode- ja jalakäijatevahelised liikumissuhted on mõistlikud, tänavaid ääristavad mänguväljakud, tiigid ja põnevad garaažikatused. Kaardid on ka justkui osa haljastusest, mille eesmärgiks oli tüüpprojektidest tuleneva linnalise ühetoonilisuse mitmekesistamine.

Niguliste kirik. Tallinn, Niguliste 3

RAIT PRÄÄTS

Vitraažid torni all ja Antoniuse kabelis

Vitraaž, 1979–1980

Niguliste kiriku aknaorvade täitmiseks korraldati rohkearvuline vitraažikonkurss, kuhu laekus 27 tööd: pakuti välja nii gootipäraseid stiliseeringuid, rahvusromantilist naivismi, mõned tungisid etnograafiassegi. Välja valiti Rait Präätsi kavandid, mida iseloomustas põhimõtteline kujunduslik laad, arusaamine ajaloost kui ka nüüdiskunsti värskus.

Kuna tegemist oli sakraalehitisega, mis renoveerimistööde järel omandas uue funktsiooni (vana kunsti muuseum ja kontserdisaal), loobus autor temaatilisest figuraalkompositsioonist ning lähtus vaid ruumist enesest – ehituskehandist ja kõrgetest kitsastest vertikaalavadest. Tornialuse akna puhul kasutas kunstnik rohkem toone ja fantaasiat. Antoniuse kabeli puhul tuli värvis tagasi hoida, et tagada maksimaalne valgustus ja suhteliselt rahulik ruum ekspositsiooni tarvis. Vitraažide värvusprogramm lähtub geomeetrisest kujundussüsteemist: alg-elemendiks on romb, millest spiraalse arengu läbi moodustub kõrgusesse kulgev kompositsioon, mis haakub maitsekalt gootikaga. Põhjalikult läbi mõeldud teostust rõhutab ilmakaartest lähtumine: Antoniuse kabeli vitraažide struktuur on allutatud päikese liikumisele. Idas sünnib kujund, mis kujuneb lõpliku optilise struktuurina välja läänes. Kokkuvõttes üks sümpaatsemaid vitraažikunsti teoseid 20. sajandi eesti kunstis.



Algselt Habaja kolhoosikeskus. Praegu Habaja Raamatukogu.
Habaja, Fresko keskus

URVE DZIDZARIA

Fresko *Inimesed looduses*, vitraažid *Aastaring*

Vitraaž ja fresko, 1979–1980

Eestis on mitmeid stiilseid nõukogudeaegseid interjööre, mis on hävimisohus, kuna omaaegsetele pompöössetele kolhoosi- ja sovhoosiehitistele ei ole leitud uut rakendust. Mõnel pool on ruumid hõivanud valla- või rahvamajad, kuid neilgi käib maksu- maksjate vähesuse tõttu üle jõu suurte hoonemahtude kütmine. Harjumaal Habajal on kohalikel õnnestunud pikka aega tühjalt seisnud sovhoosikeskusele elu sisse puhuda ning Dzidzaria teose järgi reklaamitakse seda kui turismimagnetit – Fresko keskust.

Sarnaselt teistele Dzidzaria freskodele kõneleb seegi teos rahu- ja eneseotsingutest ning looduse juurde pöördumisest: lautodega muusikud, lindudega vestlevad kohalikud frantsiskused ja lopsakad apelsinipuud meenutavad tegelasi hiliskeskaegsetelt paradiisimaalidelt. Uskumatu, et tegemist oli sovhoosivippide sööklaga.

Sovhoosi lihtrahval (klassideta nõukogude ühiskonnas!) oli oma söögisaal, mida ehtisid Dzidzaria teostatud aastaringist kõnelevad abstraktsed vitraažaknad. Hästi säilinud vitraaž em-bab tänaseni väärikalt kogu ruumi. Kahju vaid, et euroremondi käigus on lagi madalamale toodud, mistõttu on kannatanud kompositsiooni hüpnotiseeriv potentsiaal – ruumil oleks nagu pea maha raiutud.



Tallinna Olümpia Purjespordikeskus. Tallinn, Regati pst 1
Keraamiline pannoo ujulas, värviline klaaskompositsioon
klubiruumis

Pannoo autor LEO ROHLIN
Klaaskompositsiooni autorid AET ANDRESMAA-TAMM ja
MERLE LOBJAKAS
Keraamika, klaas, 1980

Purjespordikeskuse kompleksi arhitektuurist võib leida peaaegu kõiki 20. sajandi teise poole ehituskunsti võtteid sünteesituna konstruktivistliku disainiga. Kuid põhiline, mis iseloomustas Pirita arhitektuurilist arengut olümpiamängude eel, oli üksiku inimese kogemusest ülesõitmine. Uute objektide – purjespor- dikeskuse, kaubanduskeskuse, rannahoone, telefonikeskjaama, kloostri regenereeritud varemete – arhitektuurne keel osutus üksteisele sedavõrd võõraks, et nõrk linnaehituslik idee ei moo- dustanud terviklikku keskkonda. Toonane ehitustegevus pigem hävitas Pirita ajalooliselt väljakujunenud kuurortliku linnakesk- konna. Uued objektid asetati ülbelt laia teega loodud lagedale maastikule, uus mastaap oli suunatud puhketsoonis dominee- rivate jalakäijate asemel autojuhtidele.

Seetõttu on mõistetav, miks arhitektid (Henno Sepman, Peep Jänes, Avo-Himm Looveer, Ants Raid) ei tahtnud pea- hoones näha eraldi kunstiteoseid, vaid arhitektuurilisi vorme. Figuratiivsed taiesed ajanuks kogu tumma ansambli nässu.

Klaaskompositsioon restaureeriti mõne aasta eest, seejuu- res otsisid autorid üles ARS Monumentaali kunagised tööme- hed, kes olid teose valmistamisega ametis olnud. Rohkem ei olnudki inimesi, kes oleks sellega hakkama saanud.



AUTOR TEADMATA

Seinamaalingud peoruumis ja trepikojas

Seinamaalid, 1980. aastad

Tegemist oleks justkui Nipernaadi maastikuga, kuid mitte August Gailiti romaanist, vaid Kaljo Kiisa filmist (1983): Eesti Vabariigi aegne ideaalne looduspilt, kus rütmiliselt vahelduvad metsad ja põllumaad. Kuid tasub tähele panna, et nõukogudeaegsel Nipernaadil oli sellel võimatu seigelda. Hulgused võeti kinni ja pandi tööle. Nii toimis selline talude maa vaid kunstiteostele projitseerides.

Hando Runnel on kirjutanud, et talupoegliku eesti rahva kestmisekujundiks ja sümboliks ei ole olnud mitte nii väga inimesed või nende vaheldumine põlvkonniti, vaid hoopis elamise ase, taluõu maastikul, kus lähedased ja nii-öelda saatuseühtsed inimesed ja inimpõlved oma elu elasid ja elamusest aimu said. Kodu, mitte inimesed ise, olid kestvuse kehastus. On see maal siis Läätsa kalurite koduigatsuse väljenduseks? Ja Kristus ütles kaluritele: “Tulge minu järel ja ma teen teist inimesepüüdjad!” Viimasel ajal pole kalurid Kristust, Marxi ega kalu kuulanud, sadamahoone on hapult maha jäetud.



EVA JÄNES

Maarjapäevad

Fresko, 1980

Maarjapäevadeks nimetati talurahva kalendris päeva, mil abi-elunaised pidutsesid, käisid kõrtsis ja võtsid kärakat (nn maar-japuna – marjaviina), tänu millele saadi kogu aastaks õitsev välimus ja puna põsile. Maarjapäeval naistepeole või selle lähedusse sattunud mehed pidid naistele välja tegema. Päeva juurde kuulusid vastassugupoole kimbutamine, mängud, tembud, rituaalsed tantsud jms. Külla minnes tuli puna kaasa võtta. See püha toimis nagu sotsiaalne ventiil, mis võimaldas raskest tööst ja igapäevarollist puhata, ajada naiste asju, kõnelda naiste juttu ning seda kõike naised naiste keskel.

Freskomaaliga seoses on briti kunstiajaloolane Nicholas Chare kirjutanud 2009. aastal ilmunud artiklis *Soostades lõuendit*, et soouuringud on senises kunstiajaloo keskendunud kunstniku, publiku ja kujutatud figuuride soo küsimusele. Mööda ja läbi on aga vaadatud kunstitegemise materjalidest. Chare toob näiteid sellest, kuidas renessansiaja kunstnikud ja kunstiteoreetikud pidasid õlimaali naiselikuks kunstiks, mis sobis vaid laiskadele meeskunstnikele. Freskot peeti see-eest mehiseks alaks, kuna see nõudis märkimisväärset füüsilist pingutust, mis vaimse töö asemel rõhutas kõvakäelist, vormiandvat ametioskust.

Nii “esimese kunstiajaloolase” Giorgio Vasari kui Michelangelo kirjutistes esineb lõike, kus nad kirjeldavad õlivärvi en-nast kui naiselikku elementi. Fallotsentristlikult jäigas kultuuripildis on vedelikke ja fluidumeid seostatud ikka feminiinsete fantaasiatega. Michelangelo leidis, et erinevalt õlivärvist, mis kuivab aeglaselt ja püsib ebavajalikult niiskena, jäigastuvad fresko puhul kasutatavad lubjakindlad veepõhised värvid kiiresti. Kunstniku jaoks tähendab see võitu naiseliku alge üle, omades ühtlasi konnotatsiooni seina viljastamisest kunstniku erilise “värviseemnega”.

DOLORES HOFFMANN

Televisioon – aken maailma

Vitraaž, 1980

Dolores Hoffmanni üks õnnestunumaid vitraaže, mille eest tuleks tänada sisearhitekti Aate-Heli Õuna ranget silma ja head maitset, kes vitraažimeistri kindlates raamides hoidis. Impulsiive kunstniku loomingut iseloomustab kalduvus ruumile “ära teha” (näiteks vitraažid Pühavaimu, Türi ja Valjala kirikutes). Teletorni teos on aga hea näide sellest, kuidas monumentaal-kunsti õnnestumine seisneb tasakaalukuses, mitte edevuses.

Hoone kõrgelennulisest funktsioonist tulenevalt kavandati vitraaž uhke väravana telereaalsusesse. Kahjuks kaotas vitraaž 2012. aastal lõppenud renoveerimistööde käigus oma senise väärkuse: ümberehituste käigus paigutati teos endise fuajee teisele küljele, kus see täidab nüüd kinosaali tagaseina rolli. Filmiseansside ajal tõmmatakse vitraaži ette kardinad, mis-tõttu saab klaasimaaliga tutvuda vaid viie minuti kaupa loetud kordadel tunnis.

Seega – kui enne uurisid külastajad lifti järjekorras vitraaži, siis nüüd vaadatakse 3D kino. Ameerika sotsioloogid sedas-tasid juba 1950. aastatel, et televiisorit vaatavad perekonnad on “vestluseta üksused” ning televisiooni poolt esilekutsutud “suurem kontakt perekonnaliikmete vahel” osutus läbikäimist soosivaks vaid väga piiratud tähenduses: oldi teiste inimestega samas ruumis. Samasugust ühesuunalist suhtlust evivad ka 3D kinoseansid ning regulaarselt kardina taha peituv vitraaž.

Seejuures on vastuokslik, et Dolores Hoffmanni vitraaž kujutab televisiooni positiivset ja konstruktiivset palet, mis pakub (vähemalt näiliselt) kõikidele maailma inimestele võimaluse end väljendada ja teistega vaielda – olla avalikult inimene.



Algselt Volta tehase kultuuriklubi saal. Praegu seisab hoone kasutuseta. Tallinn, Tööstuse 47

AUTOR TEADMATA
Kultuuriklubi seinamaal
Fresko, 1980–1981

Üüratu seinamaal (u 140 m²) ruumis, kus mõned aastad tagasi vändati populaarset tantsusaadet ning millest Tallinna Linna-teater on rääkinud kui oma võimalikust uuest saalist, mis aga omal ajal tehasetöölisele teatri- ja filmielamusi pakkus.

Ruum kõneleb nii mõndagi omaaegsest tööstusfeodalismist: tehas rajas korterid ja suvituskohad, ehitas teatrisaali, korraldas kontserte ja teatriõhtuid, hoolitses vanurite ja leskede eest. Nii võttis tehas (või laiemalt: Nõukogude Liidu plaanimajandus) enda kanda funktsioonid, mida varem olid nii juriidilises kui sotsioloogilises mõttes täitnud erinevad avalikud institutsioonid nagu teatrid, seltsid, spordiklubid ja koolid jne. Võrreldes eelnevatega oli vabriku tegevus aga mitte-avalik, sest see ei seisnud mitte kogu linna, vaid konkreetse tehaserahva huvide eest. Võib-olla ongi see, mida tänapäeval nimetatakse kodanikuühiskonna arendamiseks, teiste sõnadega tööstusfeodalismi reorganiseerimine toimivaks avalikkuseks?

Tegemist on ühega vähestest seinamaalidest, millel on otse-ne ikonograafiline seos mehhiko 20. sajandi seinamaali traditsioonidega (Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros jt). Erksad värvid mõjuvad eesti kunsti traditsiooniliselt malbete värvide kõrval ärritavalt ja võõristavalt. Ehmatavalt kirglikult mõjuvad ka maskuliinsetest kehadest pulbitsev kompositsioon ning üleküllane süžee: põletav päike, elulõnga kudevad moirad, Aadama loomine, tossavad planeedid ja tehased, metallitöölise kaitsja Hephaistos ja tema kükkloopidest abilised... See siin on omamoodi vooruste ja pahede võitlus või hoopis permanentne viimnepäev. Maalile on kantud dateering 1980–1981 ning dešifreerimatu kirillitsas signatuur (Дамин?). Tõenäoliselt oli autoriks Moldovast või mõnest teisest liiduvabariigist pärit ERKI maalitudeng.

Olgu öeldud, et 1963. aastal toimus Leningradis ja Moskvas laiaulatuslik Mehhiko muralistide näitus, mis 1962. aasta skandaalse Maneeži näituse järel kunstnikele teatavat lohutust ja lootust pakkus. Võimud hakkasid esialgu just monumentaalkunstis tolereerima kunstilisi üldistusi, dekoratiivsust ja teatavat abstraktset elementi. Kehtestanud end esmalt suurtel seintel (kuhu nii esteetilistel kui pedagoogilistel põhjustel detailirikas sotsrealism ei sobinud), jõudis “liialdav” pintsel tasahilju ka näitustekunsti.

Algselt Vambola kolhoosi keskusehoone saal. Praegu seisab hoone kasutuseta. Tarvastu vald, Soe küla

ROBERT SUVI
Töö ja puhkus
Fresko, 1981

1980. aastal rajatud Vambola kolhoosi keskusehoone arhitektiks oli Raivo Mändmaa, kes projekteeris selle ajaloolise Soe kõrtsi laiendusena. Arhitektuurile kaalu lisamiseks telliti fresko ja tä-naseks hävinud vitraaž Robert Suvilt.

Kummalise ääremärkusena kirjutas EKA emeriitprofessor Enno Ootsing 1988. aastal almanahhis Kunst majanduselust:

Kuidagi ei suuda unustada, kuidas mõned aastad tagasi oli Tarvastu lähedal jõuka Vambola kolhoosi mail keegi maaparandusinsener teinud projekti pisikese oja süvendamiseks. Oja voolas põldude vahel ja tema mõlemal kaldal kasvas tihe ja lopsakas toominga ja lepavõsa. Terve juunikuu laksutasid seal ööbikud. Juulis aga toodi kohale vagunelamu metsatöölistega, kes hakkasid kahel pool kaldaid puid langetama, et ekskavaator mahuks oja süvendama. Koos puudega hukkusid ka pisikesed ööbikupojad. Ei tahagi arutleda, kas oli oja süvendamine üldse vajalik. Miks langetati puid aga lindude pesitsemisajal? Ainult vähese kujutlusvõimega piiratud emotsioonidega inimesed võivad nii talitleda.

Vambola kolhoosi seinamaal on teostatud samas “tehnikas”, sõites üle heast maitsest ja kunstilisest kujutlusvõimest.



JEVGENI OLENIN ja EDUARD PAŠOVER
Kreenholmi tehaste tööliselamute vaheseina mosaiik
Mosaiik, 1982

Tundub, et see muinsuskaitse all olev kolmekorruseline õhusild ehitati ainuüksi sel kaalutlusel, et täita Kreenholmi tehasteni viival Joala tänaval paraadselt terve tänavafrent (üle tee lüldib sammastatud rõdudega võimas neljakordne stalinistlik elamuhoone). Vaheehitis on kaetud pisikestest kildudest laotud stiilse mosaiigiga, seejuures mõjub abstraktne kompositsioon eenduval seinal tekstiilivabriku iseäraliku tootekataloogina, mis kangaste erinevaid toone tutvustab.

Ehitise ees asub Narva revolutsionääri Amalia-Elisabet Kreisbergi (1879–1906) tuim mälestusmärk, mis õnnetuseks kuidagi ei haaku moeka mosaiigiga. Olgu öeldud, et 1904. aastal, kui Amalia Kreisberg valiti Kreenholmi töölisvanemaks, oli ta vaid 25-aastane. Tema kohustuseks oli vabrikute töötajate huvide esindamine läbirääkimistel administratsiooniga. Kartmatu preili oli tööliste seas piiritult populaarne ning juhtis südilt 1905. aasta streiki, kuni ta arreteeriti. Ta suri vanglas 29. aprillil 1906. aastal.

Algselt Kreenholmi manufaktuuri vana ketrusvabriku haldus-olmeplokk. Praegu seisab hoone tühja. Narva, Kreenholmi saar

JEVGENI OLENIN ja EDUARD PAŠOVER
Mosaiikpannoo fassaadil
Mosaiik, 1982

Vana ketrusvabrik rajati Kreenholmi saarele 1857. aastal, selle vabrikahoone neljakorruselise paekivist peafassaad on suunatud Narva poole ja nähtav kaugele piki Narva jõe sängi. 1972. aastal ehitati selle kõrvale neljakorruseline haldus-olmeplokk, millele lisati ajastukohane stiilne vahekatus ning aastad hiljem ka pannoo, mis telliti Odessa monumentaalkunstnikelt Jevgeni Oleninilt ja Eduard Pašoverilt. Mosaiigil on kujutatud lennukad nõukogude moirad.



ENN PÕLDROOS

Universitas Tartuensis
Õli lõuendil, 1982

Eesti kunstiajaloo julgemaid pastišše, mille aluseks on Raffaeli 1511. aasta fresko Ateena kool Vatikani *Stanza della Segnaturas*, millel renessansmeister kujutas kujuteldavas saalis diskuteeri-
vaid antiikaja filosoofe. Pea poolesajast kujutatust on kunstiaja-
loolased seni tuvastanud pooled. Põldroos on oma Tartu koolile
lähenenud sarnase portreelise lähteülesandega, jäädvustades
pildile 37 Tartu Ülikooli professorit. Sarnaselt Raffaelile on
Põldroos kujutanud kõiki figuure vestlevatena.

Paraku ei eksponeerita konkreetse laevõlvi alla mõeldud
teost oma algupärases asupaigas, mistõttu on kohaspetsiifili-
sest lünettmaalist saanud “lihtsalt” kaarja äärega maal. See on
eesti kultuurile nii omane praktiline kokkuhoiupoliitika – sel-
met tellida rektoraadi seinalle midagi veel ägedamat, piirduakse
varem loodu ümberpaigutamisega. Nimetagem seda patoloogi-
liseks toretseva intelligentsi puudumiseks.

Enn Põldroos peab Tartu Ülikooli 350. juubeliks valminud
pannood üheks oma kõige olulisemaks teoseks. See on mõnetigi
üllatav, kuna teadlikult renessanssi (mis pole ju õieti Tartulegi
omane) kopeeriv maal seisab lahus kunstniku muidu rõhutatult
originaalsest loomingust. Alma materi ees “kraapsu tegemine”
justkui kohustaks järgima kindlaskujunenud žanrit (sarnane
lugu on ka Hillar Tatari Haapsalu gümnaasiumi “parnassiga”).

EVA JÄNES

Freskod fuajees
Fresko, 1982

Funktsionalismimeelses Eestis (ja dekadentsivaenulikus Nõu-
kogude Liidus) ei peetud veel 1970. aastate alguses ilutsevast ja
näideldud juugendist eriti lugu. Ent postmodernse arhitektuuri
tuules tegi stiil võimsa taassünni. Leo Gens, Leonhard Lapin,
Juhan Maiste jt hakkasid avaldama teemakohaseid kirjutisi
(täpsuse huvides: Tõnis Vint propageeris juugendit juba 1960.
aastatel) ning 1978. aastal toimus kunstimuuseumis Mai Levini
koostatud näitus Juugend Eestis. 1980. aastatel hakati sajandi
alguse ehitisi otseselt taaselustama: 1982 taastati aastaid las-
te polikliinikuna lagunenud Lutheri villa Õnnepaleeks, 1983
rekonstrueeriti Draamateatri juugendlikud interjöörid (mõle-
mad ehitised valmisid 1910, arhitektideks peterburlased Nikolai
Vassiljev ja Aleksei Bubõr). 1982 renoveeriti efektse fassaadiga
Pikk 18 (1910, Jacques Rosenbaum), kus avati Draakoni galerii
(sisekujundus Maia Laul). Olümpiamängudeks maaliti värvili-
seks viimasest üle tee asuv neomaneristlik Pikk tn 23/25 (1909,
Jacques Rosenbaum, Erich Boustedt).

1980. aastate alguses üritati juugendit täiendada nn uus-
juugendiga (Draamateatri stiliseeritud interjöör ja vitraažid,
Dolores Hoffmanni stiilikauge vitraaž Olümpiakomitees [Nar-
va mnt 30, praegu Türgi Suursaatkond]). Sellise sassiläinud
ajaloo taaselustamise näiteks on ka Lutheri villa. Tallinna kõige
mannavahusem interjöör sündis sisearhitektide Leena Zapo-
rožetsi ja Silvi Uusbeki juhtimisel (eelnevalt oli remonditööde
kavandaja Kommunaalprojekt objektilt minema saatnud peene-
maitselise Eha Reiteli, kelle nõudmised tellijale üle jõu käisid).
Ruum sisustati nõ uusvana mööbliga, Maire Hääle ülepakutud
metallvalgustite, Dolores Hoffmanni magusläägete vitraažide
ja Eva Jänese freskodega.

Viimase iseäralikuks kiituseks tuleb öelda, et tal õnnestus
paduateistliku institutsiooni ametnikke üle kavaldades katta
fuajee siseseinad kristlike pildikestega Aadama ja Eva pühast
liidust. Illustreeringute alla olid ette nähtud asjakohased sen-
tentsid, kuid need läbi ei läinud. Mõneti kahju – oleks ju olnud
“täismäng”, kui asutust, kus sõlmitakse päevas nii sama palju
abielusid kui lahutusi, täitnuks paratamatult küünilised sloga-
nid nagu “Sina pead oma ...”.



Eesti Maaülikooli metsandus- ja maaehitusinstituudi hoone.
Tartu, Kreutzwaldi tn 5

LAGLE ISRAEL

Loodusvaade nõupidamistesaa­lis
Merekividest mosaiik, 1967–1983

Kõige töömahukam monumentaalmaal Eesti kunstiajaloos, mille tegemiseks kulus kunstnikul esimestest es­kiisidest kuni ülespanekuni 16 aastat.

Autor võttis nii enesest (töötades riukalikult ilma abilisteta) kui materjalist maksimumi: mitte ükski kivi pole lihtsuse huvi­des vajalikku tooni värvitud – sajad kotitäied kive on kogutud Eestimaa eri paikadest. Meres lihvitud pae tõi ta Saaremaalt, punase graniidi Ruhnust, mitmeid toonivarjundeid saavutas ta kivide leotamisel Rocca al Mare roosteveeallikatest pärinevas vees (mõne kivi puhul kuni kolm aastat) jne jne jne.

Kivide kogumisele järgnes nende sorteerimine suuruse, kuju ja värvi järgi, seejärel pesemine ja muud ettevalmistused ning lõpuks betooni sisse paigutamine. Enne aga veel liiva pu­hastamine, tsemendi ja liiva vahekorra hoolikas väljakaalumine ning betooni segamine värvidega (betoon ja sinna asetatud ki­vid pidid kõikjal toonilt ühtima). Lõpuks ladumine ise. Kõik tuli teha täpselt es­kiisi järgi ja tohutu kiirusega, et segu ei kuivaks. Väidetavalt võttis ühe plaadi (63 × 52 cm) ladumine paar päeva, mõnikord 14 tundi järjest (plaate kokku 160).

Sisyphose tööd saatis traagika asukohaga: esmalt oli teos planeeritud Vanemuise teatri kohviku seina, kuid ehitajate va­hetudes unustati pannoo jaoks vajalik eraldi sein ning autorile pakuti lahendust, mille järgi jäänuks pannoo pooleldi leti taha peitu. Israel sellega ei nõustunud, mistõttu töötas ta järgne­vad üheksa aastat edasi, teadmata, kuhu pannoo lõpuks jõuab. Lõpuks tuli paratamatult kompromiss teha ja valusa hinnaga, sest viie meetri jagu tööd ei mahtunud ruumi ära. Nõupidamiste saal on ka liiga kitsas ruum, mistõttu puudub võimalus teost distant­silt vaadelda.

Algselt Eduard Vilde nimelise kolhoosi keskusehoone.
Praegu Peri külakeskus

ANDRUS KASEMAA

Mahtra sõda
Secco (tempera kuival krohvil), 1984

Andrus Kasemaa armutult maaniline seinamaal püüaks justkui lugemist õpetada mitte ainult saalis viibivale publikule, vaid ka seinale enesele, mille ta on õhutustorude anastamisel osaks oma pildist teinud. Seejuures on märgiline, et erinevalt oma eelkäijatest monumentaalmaalis (sõe­joonistuse virtuoosile oli see esimene seinamaal) kunstnik mingeid kavandeid ei teinud, vaid visandas oma mõtted otse puusõega seinale.

Töö jaguneb temaatiliselt ja kompositsiooniliselt neljaks rühmaks: “ükskõiksed” (kõige vasakpoolsem rühm tegevust pealt vaatamas), “mässajad”, “kannatajad” ja “karistajad”. Rühmade vahel puudub teostuslik ühtsus – “ükskõiksed” on maalitud realistlikult, kannatajad groteskselt, kohati esineb tel­lijate portreid jne, mistõttu on võimatu rääkida pildilisest ühtsu­sest. Secco kõige iseäralikemaks detailideks on mõisaakendeks moon­datud filminäitamisavad ja püssitorudeks muudetud ven­tilatsiooniaugud. Kogu maali troonib futuristlikult kujutatud viljapeskukoot – Mahtra mässajate põhiline relv.

Seinalt vastu vaatav äge vormide rähklemine võtab tum­maks. Kujundid punnivad end seinast välja, pinnad nagu ei püsiks koos, figuurid mõjuvad irriteerivalt. Mida pidid tundma kohmetud kolhoosimehed, kes tahtsid vaid, et pidulik saal saaks optiliselt avaram? Lahendus on ikka sama – peidame selle saa­listustujate selja taha.



LEO ROHLIN

Eesti kaart

Sgrafiitotehnikas keraamilised plaadid, 1985

16 aastat pärast Narva-Jõesuu kaardi valmimist telliti Leo Rohlinilt fuajee vastasseina ENSV kaart, mille autor teostas tunduvalt professionaalsemalt, kuid sellevõrra igavamalt. Võrreldes Rohlini TOPi ja Mustamäe abstraktsete pannodega on siinse sanatooriumi kaardid maneerlikud suveniirid, mida majutusasutuse praegune omanik on õige hinna eest nõus ka müüma. Pannood asuvad korpuses, mille töös hoidmine käib omanikule üle jõu ning karta on, et teoseid ootab ees aeglane, ent vääramatu hävinemine. Vastupidiseks lootuseks olgu lisatud, et Ida-Virumaa 20. sajandi arhitektuuripärandi inventeerimise käigus tegi professor Lilian Hansar juba 2008. aastal ettepaneku võtta kogu sanatooriumihoone ehitusmälestisena muinsuskaitse alla.

DOLORES HOFFMANN

Vitraaž peasissekäigu juures

Vitraaž, 1985

Hoone projekteeris 1973. aastal ERKI lõpetanud arhitekt Jüri Karu, kelle loomingu näideteks on ka Flora büroohoone Kristiines ning Tallinna kesklinna ilmet olulisel määral kujundav Krediidipanga maja (Narva mnt 4, valmis 1980). 1985. aastal valminud Tallinna Raamatutrükikoda oli esimene spetsiaalselt raamatute trükkimiseks-kõitmiseks (aga mitte kirjastamiseks) ehitatud trükikoda Eestis – kõnekas fakt ühe maa kirjakultuuri kohta.

Kui vaadata Tallinna Raamatutrükikoja hoonet Laki tänava poolt, siis teataval abstraktsuse astmel võib hoone kehandis näha raamatu metafoori – tegemist oleks justkui lahtiselt lauale asetatud mahuka nn prantsuse köitega, mille selja kõitmiseks kasutatud materjal erineb kaante külgede omast. Selle hoone “kaaned” on punasest plekist, “leheküljed” paberile omaselt valged ning see, mida mööndustega võiks kaptaaliks ehk raamatu otsaõmbluseks nimetada – Dolores Hoffmanni vitraaž – , arabeskselt kirju.

Fuajeesse sisse astudes muutub väljast visuaalse vigurdamisena mõjuv vitraaž tõsiseks ja literatuurseks jutustuseks. Piltidel toimetavad usinad trükiettevalmistajad on sarnased Hoffmanni Pühavaimu kiriku vitraažide pühameestele, meenutades seetõttu sealset “vaeste piiblit” – kirjaoskamatutele mõeldud pildijutustust pühakirjast. Semiootikaproffessor Peeter Torop on oma loengutes korduvalt rõhutanud, et 95% maailmas trükitavatest raamatutest leiavad üsna pea makulatuurina “uue funktsiooni” paberivabrikutes. Sellises plaanis pole kurblik harduspilt teemal *memento mori* või – ära unusta paberit! – trükikoja sissepääsuna üldse halb mõte. Meenutuseks lugejale, et ka käesolev trükis pärineb sellest massiliselt unustust tootvast hoonest.



Algselt Raikküla kolhoosikeskus. Praegu Raikküla raamatukogu ja bürooruumid. Raikküla küla

Kabeli idee autorid arhitekt AIN PADRIK ja sisearhitekt AET MAASIK
Vitraažide autor DOLORES HOFFMANN
Teibikunst raamatukogu saalis. Vitraaž Eesti maastik fuajees
Seinamaal, vitraaž, 1985

Ain Padriku projekteeritud Raikküla kolhoosikeskuse hoone on sümpaatne näide 1980. aastate postmodernistlikust arhitektuurist ning väärib enamat tähelepanu, kui sellele seni pöördutud on. Hoone arhitektoonika tulenes ümbruskonna hoonete arhitektuurist – enamasti olid selleks kolhoosiaegsed tüüp- elamud, millele vastandus mõisakompleksi hoonestus. Padrik segas taiplikult eri ajastute motiive ning saavutas keskkonda sulanduva tulemuse.

Pildiv olev sakraalse mõjuga ruum hoone teisel korrusel oli mõeldud raamatukoguks. Tõenäoliselt laenas kultuurilooliselt tundlik arhitekt mõtte mõisaarhitektuurist – enamasti leidis mõisahoonetes ka perekonnakabel. Arhitekti ideeks oli pakkuda külastajatele vaikust ja meelerahu, milleks raamatukogu oli iga- ti sobiv ruum. Paraku on raamatukogu kolinud kõrvalolevasse madalasse kambrisse ning “kabelit” kasutatakse enamasti vaid valimiste ajal, sest sammaste vahele (mis loovad efektse mulje sakraalsest külglöövist) on hea valimisbokse püstitada.

Hoone sisekujundajaks oli Aet Maasik, kes kutsus hoone juurde töötama oma sõbranna Dolores Hoffmanni (soojad suhted arhitektide, sisearhitektide ja kunstnike vahel annavad enamasti häid tulemusi, kuigi loomulikult võib välja tuua ka märgilisi erandeid). Tihedas koostöös sündis üks Hoffmanni delikaatsemaid vitraaže, mis, tõsi küll, Padriku-Maasiku la- koonilisele roosaknale alla jääb. Hoffmanni loomingu nõrku- seks on enamasti taktitu eklektika – soov vestelda ühe vitraaži raames mitmes eri keeles (antiigist keskajani, ruunimärkidest Comic Sans’ini), kuid siin on kunstnik hoidnud üht meeldi- vat geomeetrilist rütmi. Vitraaž jagab kahte siseruumi ning on seega mõlemalt poolt vaadeldav. Kui juuresoleval fotol on näha vitraaži “õiget poolt”, siis teisel pool, šikis vestibüülis, mõjub vitraaži “selg” juugendliku stilisatsioonina, mis tsitaatideroh- kesse postmodernistlikku kolhoosihoonesse täitsa istub.



Algselt V. I. Lenini nimeline Kultuuri- ja Spordipalee.
Praegu nn Linnahall, 2009. aastast seisab kasutusetä.
Tallinn, Mere pst 20

Kavandi autor ENN PÕLDROOS
Teostajad HILJA KARRI, AINO STAMM,
MARIKA HALLANGU
Inimeste elu
Gobelään, 1985

503-ruutmeetrise (48 × 10 meetrit, kaal ligi 1 tonn) gobelääni ettevalmistustöödega hakkas Põldroos tegelema 1978. aastal, kui hoonet alles projekteeriti. Kavandamisele kulus ligi kolm aastat, 1:1 mõõdus tööjooniste tegemisele ja kudumisele pea neli aastat. Pindpõimes vaip (kude villane, lõime villane) kooti kunstikombinaadi ARS kolme kuduja poolt, kes alustasid tööd 1981. aasta septembris ja lõpetasid 1985. aasta mais. Kahest osast koosneva eesriide jaoks valmistati spetsiaalselt 350 cm laiused teljed. Viimased on muide otsapidi jõudnud Eesti Disainimaja II korrusel asuvasse noorte tekstiilikunstnike ateljeesse.

Hiiglaslik piltvaip on kõige freskolikum, kõige vatikanilikum ja kõige ülepingutatum Põldroosi monumentaalloomingust. Teose pealkirjaks on paratamatult see kõige laiem “inimeste elu”, kuid alasti antiikseid figuure vaadates tekib kahtlus, kas siin on kujutatud enamat kreekalikust draamast, mis tegeleb kodaniku privaatsfääri ja polise avaliku sfääri vahekordadega? Seda kõike võinuks ju ka vähem “laastavamalt” teha.

Huvitav, et Eestis pole seni kontekstitundlikult renoveeritud mitte ühtegi nõukogudeaegset interjööri. On küll palju järeleaimatud ja isegi maitsekalt kujundatud ruume (Must Puudel, Sinilind), kuid omaaegsete objektide ümberehitamisel on nõukogude disain välja naerdud (Teletorn). Kas vastupidine võiks teostuda Linnahallis?

Algselt Poliitharidushoone, nn Sakala keskus.
Praegu Aare Raigi Advokaadibüroo nõupidamisteruum

RAIT PRÄÄTS
Kadunud vitraaž *Maa – Looming – Rahvas*
Vitraaž, 1987. Võeti maha 2007. aastal

72-ruutmeetrise vitraaži teostamiseks kulus Rait Präätsil kaks ja pool aastat. Kolmeosaline teos paiknes torni kõrgetel vertikaalakendel ning moodustas nii sisulise kui ruumilise terviku. Vitraaži ülaosas kulgesid ühise rütmilise lainena värviküllased vikerkaared, all oli monokroomses hallikas värvigammas stiliseeritud maastikuprogramm. Keskmises vitraažis tungisid esile tehisllooduse motiivid – Tallinna sadam, Tõravere observatoorium, lauluväljak. Külgnevatel pannoodel vaheldusid aga pankrannik, metsatukad, põllud, voored. Kompositsiooni üksikud motiivid liikusid sujuvalt ühelt aknalt teisele ja tumedad seinalõigud mõjusid suure klaasmaali karkassina.

Vitraažidel oli üks suur viga – nagu teistegi Raine Karbi hoonete puhul (Linnahall, Rahvusraamatukogu) otsustati monumentaalteose rajamine pärast hoone valmimist. Ainult vitraaži keskosa oli nähtav ka kaugemalt, külgnivate vitraažide jaoks oli maksimaalselt kuuemeetrine distantis liiga väike. Siiski oli Niguliste kiriku vitraažide kõrval tegemist parima vitraažikunsti saavutusega ENSVs.



Kavandi autor **HELJE SAAR (?)**
Vabrik Baltika supergraafika
Seinamaal, 1990

Nõukogude aja lõpus leidis selliseid supergraafikaid mitmel pool Tallinnas: Pedagoogilise Instituudi seintel, Pärnu mnt alguses, autobussijaama juures, kino Kosmos ümbruses jm. Mõned neist olid lihtsalt abstraktsed kompositsioonid, teised aga kapitalismihõngulised reklaamseinad. Täna on enamasti tuhmunud ning seinapinnad on teinud ruumi lihtsasti vahetatavatele PVC-reklaamidele.

Siinne pilt (mis katab *copy-paste* meetodil maja mõlemat otsaseina) valmis Kunstiülikooli disainitudengi Helje Saare kursusetööna. Kahjuks või õnneks on autor eksinud monumentaalmaali anakronismireegli vastu: mida moodsam on kujundikeel, seda kiiremini vananeb teos avalikus ruumis. Kuigi vastukaaluks tuleb öelda, et 1980. aastate lõpu supergraafikad loodigi linnaruumi kiirendatud transformeerumist silmas pidades: pildi tuhmumise järel tuleb uus kunstnik, kes asendab selle oma kavandiga. Kanguri supergraafika ei ole kustuda tahtnud ning mõjub eheda meenutusena 1980. aastate lõpu pillavast postmodernistlikust argisteetikast.

Läänes seostatakse kommertslike seinamaalide sündi 1930. aastate kriisijärgse majandusega, mil Sigmund Freudi onupoeg Edward Bernays õpetas ameeriklastele nn positiivset propagandat – avalikke suhteid. Kui riiklik sõjapropaganda suhtus eraisikusse kui kahurilihasse ning tänavareklaam kohtles linnakodanikke pelgalt tarbijana, siis sündinud avalike suhete adressaat oli midagi enamat – publik, avalik arvamus. Kas “sotsioloogiline pööre” turunduses tähendas ka tegelikku huvi avaliku heaolu vastu?

Algselt Eesti NSV Ajaloo- ja Revolutsioonimuuseum.
Praegu Eesti Ajaloomuuseumi Maarjamäe lossi filiaal.
Tallinn, Piritä tee 56

EVALD OKAS
Rahvaste sõprus
Secco (tempera kuival krohvil), 1987

Kui Maarjamäe lossist mõnesaja meetri kaugusel möllas laulev revolutsioon, lõpetas Evald Okas oma viimast suurt monumentaalmaali: ülevoolav maalijatemperament ja pillav tootlikkus oli vaja tööks konverteerida.

Seinamaal valmis muuseumi renoveerimise tuules ning selle ideelisteks kaaslasteks pidid saama Rahvaste Sõpruse park ning Maarjamäe obeliskini kulgev Sõpruse allee. Kuna tegemist oli tähtsa poliitilise objektiga, kirjutas ENSV Kommunistliku Partei ideoloogiaosakond täpselt ette, mida seintele vaja oli: vennasvabariikide rahvarõivastes mehi ja naisi, nendevahelise sõpruse pidulikku väljendust ning kõikvõimalikke teisi ideoloogilisi stampe, mis kõneleksid sotsialismi täielikust ja lõplikust võidust. Seda, mida tellijad Okaselt soovisid, viimane neile ka pakkus. Huvitaval kombel on see hiline propagandistlik kiiratus üks vähestest ühemõtteliselt poliitilistest seinamaalidest ENSVs.



Kavandi autor LEONHARD LAPIN
Kadunud supergraafika
Seinamaal, 1987

Seda suurt ja põnevalt liigendatud seina kattis 1990. aastate alguses Leonhard Lapini abstraktne geomeetriline supergraafika, mille puhul oli konstruktivistlikule printsiibile omaselt kasutatud peamiselt kolme põhivärvi – kollast, sinist ja punast.

Lapin on ühtaegu siinse kunsti suur ajaloolane ja avangardist: orgaanilise sideme loomine varemlooduga on talle andnud võimaluse olla üheaegselt nii novaator ja konserveerija, skandalist ja soliidne teoreetik. Lapinil asetub kõik kindlasse süsteemi ning võib öelda, et konstruktivistlik vormilahendus on läbinud Lapini tegevuse kõiki valdkondi. Nii ühendas ta ka siinse kunagise supergraafika puhul joone võlu jõuliste geomeetriliste pindadega, tänu millele sündis dünaamiline tervik, kus kontseptsioon soojuse liikumisest täitis terve seina.

Kavandi autor REIN KELPMAN
Kadunud supergraafika elamu otsaseinal
Seinamaal, 1987. Ülevärvitud 1990. aastatel

Sõpruse kino kõrval olevale tulemüürile maaliti 1989. aastal Rein Kelpmani kavandatud maal, mis kujutas suvistes toonides itaalialikku metafüüsilist kaaristut ning selle tagant avanevat vaadet soojale türkiissinisele merele ning tuuleveskitena mõjunud palmidele. Kompositsioon oli hoogsalt vertikaalne ning järgis neljakorruselise hoone mõõtmeid – igale korrusele vastas üks vormiline kihistus. Seejuures oli tänavatasemel kujutatud volditud linnaväljakut, mis Vana-Posti tänavale veetleva illusoorse sügavuse andis. Kelpmani loomingus on õlimaal Eedenis (1989), mille ülesehitus on sarnane kunagisele supergraafikale. Võib järeldada, et kunstnik soovis ka linnaruumi tuua paradiisiaja.



Elamu. Tallinn, Liivalaia tn 3

Kavandi autor URMAS MIKK
Kadunud supergraafika
Seinamaal, 1987. Supergraafika värviti üle 1990. aastatel

Sellel otsaseinal asus Urmas Miku kavandi järgi tehtud seinamaal, mis kujutas tumedal taustal valgeid treppe ja redeleid (või rongirööpaid) ning pildipinda lõikavaid siniseid kaootilisi värvilaike.

Kümmekond aastat varem, 1979. aasta suvel paigaldati sellele otsaseinale Matti Öunapuu, Tiit Jürna ja Taimi Soo kujundatud arhitektoonid, mis reklaamisisid tollal Tallinnas toimunud Balti regatti. Halliks võõbatud tulemüüril eendus siis punaseks värvitud metalltorudest konstruktivistlik karkass, millele olid kinnitatud regatti reklaamivad läbipaistvad tekstiilid. Võib-olla oli see üks terviklikumaid reklaamikampaaniaid Tallinna ajaloos: sarnased stiilsed arhitektoonid esinesid veel Viru hotelli basseinis, ERKI ees, Pirita teel, Võidu (resp Vabaduse) väljakul ning Pirital regati maja juures. Justkui oleks Sirje Runge diplomitöö Tallinna kesklinna miljöö kujundamise võimalusi (1975) lõpuks ometi realiseerunud.

Mai kino. Pärnu, Papiniidu tn 50

JAAK ARRO ja EPP-MARIA KOKAMÄGI
Punaste õhtute purpur
Õli lõuendil, 1987–1988

Eha Komissarov kirjutas Jaak Arrost 1987. aastal:

Tema ekspressionistlike piltide raevukas joonistuslaadis ja mustaga heldelt läbisegatud värvis on mäng ja raskus praegu pisut ebalevalt kokku segatud. Tingimisi saab neoekspressionismi ja tema poolehoidjaid siduda kontrakultuuriga, milles kunstnik loeb oma õiguseks avalikkusele näkku paisata, et ta pole rahul, kannatab, lubab enesel olla toores, instinktiivne ning dramaatiline.

Epp-Maria Kokamäele heideti juba 1980. aastatel ette, et ta on liiga populaarne (kriitika stiilis: “Kõik on neis piltides olemas, kuid kõik on võlts”). Siinne teos ongi nagu lahendamatu konflikt arroliku ekspressiivsuse (eesti mehi nutma õpetav Koidula) ja kokamäeliku sulniduse (Koidula järgi tantsivad kodused) vahel.

Maali sisu, kompositsioon ja eelkõige punane värv on vaieldamatult räiged. Kriiskavalt mõjuvad ka Arro siksakid, mis omaaegses maalikunstis igati moodsalt mõjusid, kuid suurele seinale asetudes moeasjadena mõne aja möödudes anakronistlikeks muutusid. Viimase moe järgi tehtud monumentaalmaalid ei pea pahatihti ajaproovile vastu, sest tegemist on žanriga, mis määratleb end läbi ajalisuse.

Kuid päevapoliitilises plaanis oli pannoo sapine puna igati õigustatud. Ka Hando Runneli 1982. aasta samanimeline luulekogu (kujundaja Jüri Arrak) nägi välja ähvardavalt sünge. Arro ja Kokamäe keerasid punalipule veel ühe iroonilise vindi peale.

Hetkel mõjub pannoo, nagu kogu interjöör, nõukogudeaegse kurioosumina, mida omanikud pole enne eesseisvat mahalammutamist viitsinud vähekegi üles putitada.



Algselt 9. mai kolhoosi klubihoone. Praegu külalistemaja
Vana Tall. Väätsa, Kooli 4

URVE DZIDZARIA
Aeg elada Maa peal
Fresko, 1986 –1988

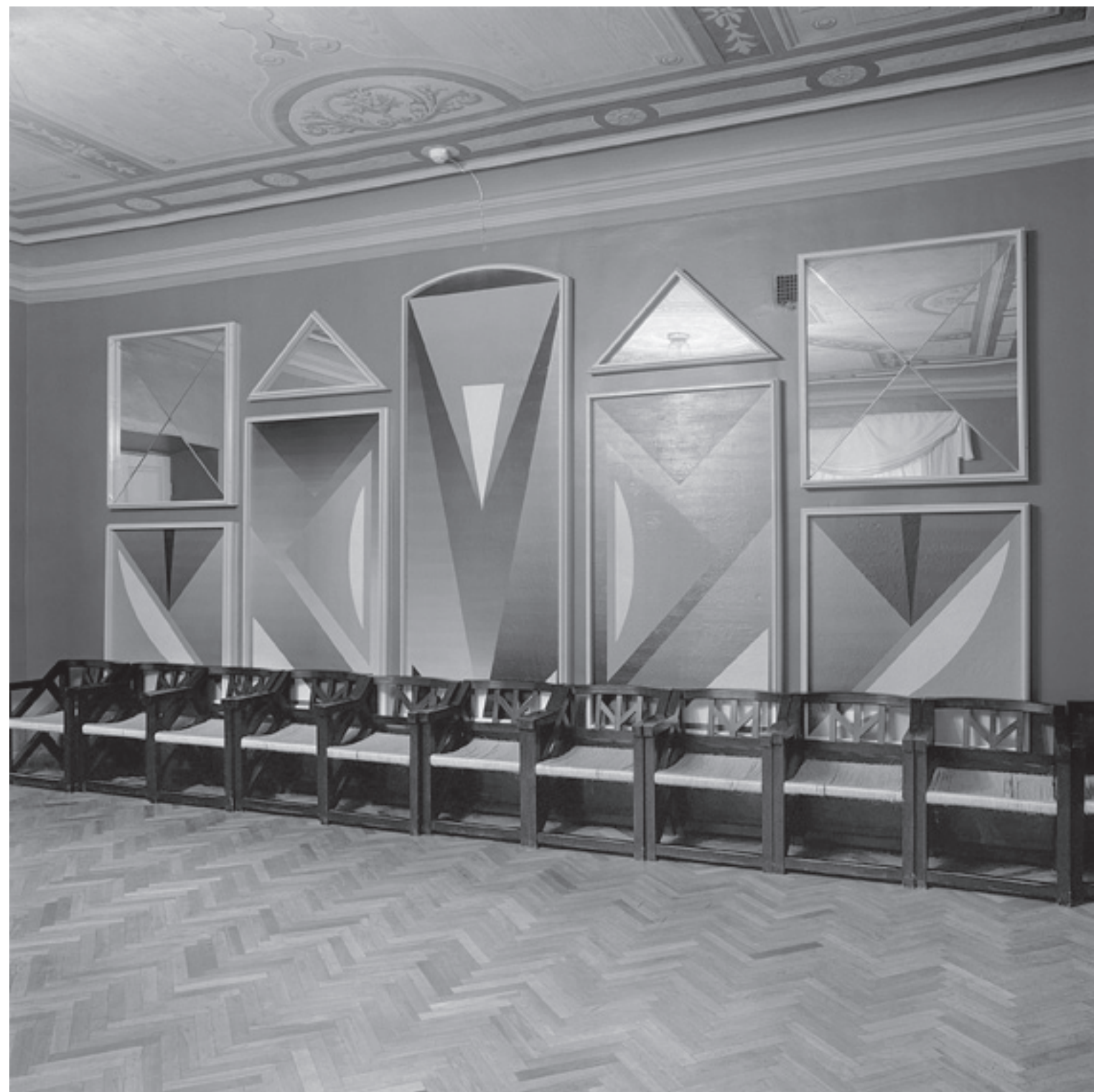
Väätsas oli nõukogude ajal ERKI kartulipõld, tänu millele olid kunstnikel head suhted kolhoosiga, mis oli üks ENSV eduka-
maid majandeid. Dzidzaria kutsus kolhoosi klubihoonesse
maalima kolhoosi esimees, sotsialistliku töö kangelane Endel
Lieberg. Tegemist oli mõistliku “metseeniga”, kes lubas laul-
va revolutsiooni tuules freskol kujutada nii rahvuskangelasi
(Kreutzwald, Jakobson, Koidula) kui ka kaasaegseid (ERKI
rektor Jaan Vares, esimees Lieberg ja tema sisekujundajast abi-
kaasa Aate-Heli Õun). Sarnaselt teistele Dzidzaria freskodele,
kujutas kunstnik ka siin iseennast.

Fresko on halvas seisukorras, sest ülemeelikutel külalistel
on halb komme šampanjapudelite kõrge pildil olevate tegelaste
nägude suunas sihtida. Lagunevas krohvipinnas võib süüdis-
tada ka tehnilist valearvestust: nimelt asub maali taga saun,
mille kütmisel krohvipind kuivab. Freskode õnnestumine sõltub
suuresti krohvimeistritest, kes krohvivad kunstnikule tükkhaa-
val ette paraja jupi maalipinda ega jäta seda seejuures liiga kui-
vaks ega märjaks. Väätsas ei saanud krohvija aga midagi päästa,
sest sauna köeti korduvalt juba fresko teostamise ajal.

Tallinna Ülikool. Tallinn, Narva mnt 25

Kavandi autor VALERI VINOGRADOV
Supergraaфика ülikooli otsaseinal
Seinamaal, 1989

1980. aastate lõpus toimus Tallinnas seinamaalingute buum,
mille eest tuleks tänada toonast linna peakunstnikku Urmas
Mikku, kes vahendas tänavatele kümme-kond supergraafi-
kat. Mikk ise kavandas Paldiski mnt ja Tehnika tn nurgal ning
Liivalaia tn ja Pärnu mnt nurgal asunud teosed. Siinse geomeet-
rilise kompositsiooni autoriks oli 1986. aastal maalikunstniku-
na ERKI lõpetanud Valeri Vinogradov. Toonase Pedagoogilise
Instituudi seinapeal oli teinegi supergraaфика, mis hävis 2012.
aasta ümberehituste käigus. Käesoleva teose, nagu ka kõik
ülejäänud 1980. aastate lõpu Tallinna supergraaifikad, teostas
disainibüroo Pirgu projekt. Narva mnt supergraaфика tellis too-
nase Mererajooni Täitevkomitee.



Algselt Paide Autobaasi klubihoone. Praegu Assotrans OÜ büroo- ning laoruumid

URVE DZIDZARIA

Allika juurde jõuda ...

Fresko, 1989

Itaalia renessansiaja freskomeistrite teosed maksid kinni metseenide südametunnistuspiinad. Mis pani aga nõukogude autobaasi juhtkonda tellima religiooniteemalist kunsti?

Vaimsete otsingutega tegelev fresko (kuubikulikust linnast põgenevad autojuhid, kes õnnetuseks ka teel allika juurde ummikus istuvad; vikerkaar kui sõprusleping Jumala ja inimkonna vahel; õhumullid kui siirus või hoopis tühi jutt; kiriku võlvid (või varemed?) kui usk või usu puudumine jne) sobitus hästi valgusküllasesse trepikotta ning oli seejuures paslikuks kontrastiks akna taga asuvale furgoonidest kihavale autoparklale.

Mehhaanikutele ja autojuhtidele rajatud reibas klubihoone valmis paraku tööliste riigi viimasel tunnil ning vabas Eestis pole hoonele õiget funktsiooni leitud. Nii oli freskoesine trepikoda aastaid kasutusel kaltsupoe laona, mistõttu on riidekottide virnad freskole palju viga teinud.

Algselt Aruküla huvikeskus Pääsulind endises mõisahoones. Praegu Aruküla Vaba Waldorfkool. Aruküla alevik, Tallinna mnt 38

LEONHARD LAPIN

Panteon

Õli lõuendil, peeglid, 1989

Aruküla mõisas asus pärast Vabadussõja järel toimunud võõrandamist kuni 1978. aastani kool. Aruküla kolhoos soovis 1980. aastatel muuta laguneva härrastemaja kolhoosi esindushooneks, mille tarbeks tegi Leonhard Lapin rekonstrueerimisprojekti. Uute aegade tulles muutus ka hoone funktsioon: mõisahoone taasavati 1990. aastal huvikeskusena, 1992. aastast tegutseb samas ka Waldorfkool.

Aruküla mõis ehitati 1820. aastatel ühekorruselise pika klassitsistliku kivihoonena. 19. ja 20. sajandi vahetuse paiku lisati hoone keskosale puidust teine korrus, mis muutis oluliselt hoone väliskuju. Hoone esifassaadi liigendavad tugevasti enduvad külgrisaliidid, mida iseloomustavad madalad kolmnurkfrontoonid. Tundub, et Lapin võttis just need frontoonid aluseks mõisaansambli füüsilisel ja vaimsel rekonstrueerimisel – kolmnurk läbib ühtse printsiibina kogu kujundust, mistõttu tekib ruumi metafüüsiline templi efekt.

Panteon – jumaluste süsteem – mõjub rangest struktuurist hoolimata spontaanse oodina pühale geomeetriaile. Teos lähtub ühelt poolt vääramatult ja enesekindlalt arhitekti-kunstniku-renoveerija sisemaailmast, tema vaimsusest, kuid jääb siiski truuks klassitsistliku arhitektuuri fundamentaalsetele ideedele. Lapin lasi ruumis asuva ajastukohase laemaali mitte ainult konserveerida ja õrnalt renoveerida, vaid taastada selle oma esialgses hiilguses – seda teguviisi pidasid kunstiajaloolased juba siis kahtlaseks. Lapin lasi mõisahoone saalide laed üle maalida erinevates värvides. Selline “*color field*”-ide laenäitus” rõhutab veelgi enam ruumi metafüüsilist laengut.

Räägitakse, et kui Leonhard Lapin pidas 1994. aastal Helsingis rahvusvahelisel värviteaduse konverentsil loengu Värv vaimse olemusena – värv Kazimir Malevitši loomingus ja õpetuses, ei öelnud ta ise ühtegi sõna, näidati vaid slaidisarja ja kõlas spetsiaalselt selleks ettekandeks kirjutatud Erkki-Sven Tüüri muusika. Lapin on ruumist kui templist kirjutanud järgnevat:

Eksiarvamuste ärahoidmiseks rõhutaksin, et tempel ühes või teises hoones ei tähenda veel omaette funktsioonitut osa või ehitust, mis nõuaks eraldi materiaalseid vahendeid. Tempel võib paikneda vaid mõnel ruutmeetril (ent teda ei asenda üksik maal või skulptuur), olla osa kogu kompositsiooni üldstruktuurist, kasvada välja mõnest funktsionaalsest detailist või hooneosast jne. Oluline pole templi suurus, vaid teadvustamine, et arhitekt lihtsalt ei projekteeri maja, hoonet, üheks või teiseks kindlaks otstarbeks, vaid elkõige rajab templit inimesele, kes selles reaalsuses veedab tegelikult vaid viivu. Tõeliselt on inimene siinilmas nii lühidalt kui külaline, andkem talle siis võimalusi suhtlemiseks teda igaveseks hõlmava tühjusega. Nõnda me loome oma maailmas häid vaime ja lähetame neid kõiksusesse templeis pühitsetult.



Kavandi autor URMAS MIKK
Bussiettevõtte Mootor supergraafika
Seinamaal, 1990

Kaheksakümnendatel tähendas hea disain objektiivsust, seda objektiviseerisid tehnika, loomingu kollektiivsus ja ökonoomsus. Supegraafika kui “funktsioonitu” tarbekunst oli vajalik esteetiliselt emotsionaalse keskkonna loomiseks ning ka selleks, et võtta ära põld kitsilt, mille eksalteeritud vormisfäär tahtis toimida kõrgetasemelise kunsti aseainena. Linnadisain täitis tühimiku kunsti ja argipäeva vahel.

Kujundaja, asudes tööle, peab olemas endas selgusel, mis on see, millega ta tegeleb, millele ta oma energia rakendab. Kas eesmärgiks on unikaalne tarbeese, disainitoode või mitteutilitaarne kunstiteos. Need on erinevad alad ja nõuavad erinevat lähenemist, et omas sfääris jõuda maksimaalse tulemuseni. Urmas Mikult telliti autobussikoondise infograafika ning ta sai ülesandega suurepäraselt hakkama, kujutades bussijaama kõrval asetseval otsaseinal monumentaalset kummimustrit, mis tänapäeval mõjub justkui oleks mõni roomiktank sellest üle sõitnud.

Kavandi autor URMAS MIKK
Supergraafika
Seinamaal, 1990

Supergraafika valmimishetkel polnud veel täis ehitatud kõrvalolevat Vabaduse väljakule avanevat krunti. Toona oli seega tegemist vabariigi paraadväljaku väljavenitatud otsaseinaga. Kümme mekond meetrit paremal pool, sarnasel peenikesel otsaseinal, oli kompositsiooni teine osa, mis kujutas sarnast ideaalselt laotud tellisseina (Pink Floyd jms), mis aga plakatina hakkas seinalt maha kooruma (nõ lehekülje pööramise motiiv). Kuigi Urmas Mikk rõhutas, et supergraafika on rangelt apoliitiline žanr, mille eesmärgiks on linnaruumi disain, võis sellelt seinalt lugeda küll välja selge viite, et hruštšovka-riigi aeg on möödas.



RAIT PRÄÄTS

Fassaadi roosaken
Vitraaž, 1990

Kui Kaarli kirik mõjub oma roosaknaga (milles südames on kella numbrilaud kui kiirustamise sümbol) Tõnismäel väärika ükssilmana, siis teine kahe torniga hoone – Rahvusraamatukogu – meenutab oma tõntsi mahuga hädist siniseks lõõdud silmaga kükloopi (mille vitraaži südames on jõgi kui aegluse ja alahoidlikkuse sümbol). Võib-olla oligi nii, et Kaarli kirik sündis kõrgelennulise unistusena, Rahvusraamatukogu aga taasiseiseisvunud riigi masaja nurgakivina. Kui ühitada omavahel veel kaht “pühamut”, siis mõjub Põldroosi kaarjas seinamaal tsitaadina Kaarli kiriku apsiidilt.

Samas ei tohiks unustada, et hoone projekteerimist alustati stagnatsiooniajal (1984) ning fassaadile lisatud roosaken vastandus ühemõtteliselt paneellinnade äravahetamiseni sarnastele akenderidadele. Rait Präätsi vitraaž oli sümboolse tähendusega tarkusesilm.

KAI KALJO

Fresko kirjandusklassikute (Emily Brontë, Virginia Woolf jt) põhjal
Fresko, 1991–1992

Kai Kaljo on rõhutanud, et näilisest monumentaalsusest hoolimata on fresko maalimine peen ja aeganõudev töö, mis oma üksikasjalikkuses meenutab pigem ripsmete värvimist. Ajal, mil Kaljo valis ERKIs õppesuunaks ebapopulaarse monumentaalmaali, peeti seda väga nõukogulikuks žanriks, mis tähistas hiiglaslike propagandistlike piltide tegemist. Kaljo jaoks oli monumentaalmaali kasuks otsustamine raskema vastupanu teed minekut, mis seadis küsimärgi alla nõ päriskunstniku karjääri.

Stalinistlik kultuurimaja ehitati 1950. aastatel Arnold Matteuse korduvkasutusega projekti järgi, mille koopiad kerkisid Antslas, Jõhvis, Keilas ja mujal. Kai Kaljo diplomitöö pööras pea peale hoone loomise vaimse konteksti, mil siinmail kehtestati nivelleeritud isiksusi koondav mutrikest ühiskond. Kaljo psühhoanalüüsist ja sürrealismist tõukuvad seinamaalid viitavad abitusele, mis kaasnes mutrikest vabanemisega nelikümmend aastat hiljem. Neist said omaette kosmoselennukid, kellele tuli õpetada üheskoos lendamist. 1980. aastate lõpu “isiksuse renessanss” on detailselt jälgitav toonase Vikerkaare lehekülgedel, mille tõlkeartikleid mõned Kaljo kujundid justkui sõna-sõnalt tsiteeriksid.

Hasso Krull on “ülbetest üheksakümnendatest” kirjutades leidnud, et ülbus on õigupoolest ümberpööratud avalikkus: tegemist on kaitsemehhanismiga, mis maskeerib nõutust ja toimuva alandlikku, poolmõistvat aktsepteerimist. Iroonilisel kombel kadus sõnavabaduse tulles kunsti ühiskonnakriitiline laeng. See oli 1990. aastate markantseim paradoks: vabaduse devalveerumine. Vabadus ei olnud enam vabaduse nägu, see oli triipkoodiga toode, lõks, mille kaudu võidi inimest kiskuda aina suuremasse orjusesse. Vabaduses hakkasid üldine devalveerumine ja üleujutus hävitama vendlust ja võrdsust. Krull leidis, et kunst kannatas vabaduse devalveerumise all muudest kultuurivaldkondadest rohkem, kuna sel väljal pruugiti vabadust kõige rohkem ja tühjusetunne (tähendusekadu) oli seetõttu kõige suurem.



ENN PÕLDROOS

Valguse ja varju piiril
Akrüül, 1993

Paasi raamitud pürgimus, mille värvikompositsioon kõneleb prantsuse trikoloorist (so vabadusest): rahvuskultuuri apoteeos.

Kui Põldroosi nõukogudeaegseid monumentaalmaale kirjeldab vankumatu kompositsioon, siis siinse maali ülesehitus on kõnekalt laialivalguv. Kas võis olla nii, et Eesti iseseisvumine mõjus mitte ainult Põldroosile, vaid ka teistele nõukogude ajal töötanud vormitundlikele Eesti kunstnikele sedavõrd vabastavalt-ehmatavalt, et uutes tingimustes löi kõikuma usaldus enese senise loomingu suhtes?

EVA JÄNES

Fresko kabeliseintel
Fresko, 1993–1994

Piiskopimaja restaureerimisel (sisekujunduse autor Aet Maa-sik) rajati 300-aastase mantelkorstna sisse kabel dolomii-dist altari ja freskotehnikas seinamaalidega. Teose ruumiline programm lähtub kristlikust traditsioonist, kus ida-lääne teljel asub taevane, põhja-lõuna teljel maapealne elu. Eva Jänes on küll vältinud Kristuse, apostlite ja teiste konkreetsete tegelaste kujutamist, kuid figuratiivse kunstnikuna on ta pildi siiski üle kuhjanud kõikvõimalike inglitega. Kuna võlv on ebasümmeetriline, valitseb ruumis visuaalne varinguoht: keegi tahaks nagu pähe kukkuda.

Eva Jänes on Eesti tulihingelisim kristliku kunsti viljelejaid. Siinsetes kirikutes võime tema mosaiike ja vitraaže näha Muhu Katariina kirikus, Järvakandi kirikus, Tartu Pauluse kirikus, Tallinna Jaani kirikus, Suure-Jaani kirikus ning Jõhvi Mihkli kiriku kabelis. Ta on korraldanud ka ligi poolsada kristliku kunsti näitust.

Eva Jänes leiab, et kristlastest kunstnike ülesanne on oma jumalakogemuse vahendamine.



URVE DZIDZARIA
Udune hommik
Vitraaž, 1995

Hästi säilinud, ilusate proportsioonidega ja haljastusse sobitatud metsamajandi kontorihoone esindab parimal viisil siinset 1970. aastate skandinaavia stiilis puitarhitektuuri. Hoone sisekujunduse autor oli Aate-Heli Õun, kelle loomingust on tänaseks päevaks säilinud vaid fuajee metallist valgustid ning pisikest kosmoseraketti (või hai kihvasid) meenutav kohrutatud vasest kaminasims. Ruumis domineerib meeldiv hall toon, mida katkestab vaid vitraaži ülaosa lõikav punane jutt.

URVE DZIDZARIA
Kevadprelööd
Fresko, 1994

Michel Foucault on kirjutanud, et 20. sajandi keskpaigani püüti lääneriikides haiglaid ühiskondlikust elust eemal hoida: surma ees jõuetu meditsiin peideti avalikkuse silmade eest. Seetõttu puuduvad Euroopa traditsioonis klassikalised näited “terapeutilisest arhitektuurist” või “haiglakunstist”. Haiglatest said alles pärast Teist maailmasõda (Eestis pärast taasiseseisvumist) avalikkuses “aktsepteeritud” kohad.

Seetõttu seisab kunstnik, kes on kutsutud haiglasse maailma, probleemi ees, mille lahendamiseks puudub väljakujuenenud tava. Haiglates töötavad kunstnikud ammutavad ideid tänapäevast, väljendades seeläbi käesoleva kultuuri suhet haigusesse kui sellisesse.

1994. aasta suhtelisest vaesusest pärinev fresko tagasihoidliku stalinistliku haiglahoone trepikojas väljasolevale elule eriti lootuseid ei pane. Teos kõneleb võimalikust sisemisest kevadest, lunastavast usust, lootusest ja armastusest, mis võiks patsiendile eluvaimu tagasi anda. Kokkuvõttes on fresko ruumi mõõtmetega kooskõlas, on loogiliselt liigendatud ning kõlab kokku aknast (paraku on hävinud Dzidzaria tehtud vitraažaken) paistva valgusega.



HILLAR TATAR

Pildid fuajees ja söökla eesruumis
Akrüül puidul, 1990. aastad

Hillar Tatar on imelik iseärak Eesti kunstiloos, kes lõpetas 1972. aastal maalikunstnik-pedagoog diplomiga ERKI, maalis ja maal-
lis, ning otsustas vabaduse saabudes parimas loomeeas minna
New Yorki Kalev Mark Kostabi maalivabrikusse tööle. Hiljem
Haapsalu gümnaasiumis kunstitunde andes on ta kooli sise-
seintele maalinud vähemalt neli seinamaali, millest keskne on
esimese korruse fuajees asuv kooli ajalugu tutvustav teos.

See 1992. aastal vineerplaatidele maalitud epopöa meenu-
tab oma koomilise siiruse poolest Aafrika filmiplakateid, mis
töötlevad Hollywoodi stampkujundeid läbi kohaliku vuuduu
prisma. Näib, et Pühal õhtusöömaajal viibivad koolidirektorid
võivad järgmisel hetkel muutuda mütolooalisteks kuningateks,
kes laua taga ristirüütlite südameid söövad. Eriti kaheldav on
kompositsiooni keskel Enn Põldroosi Söömaajast (1969) tuttava
püramiidi mängutoomine.

See-eest söökla eesruumi kostabilik seinamaal on väga häs-
ti õnnestunud: New Yorgis viibimine läks asja ette. Komposit-
sioon on haarav ja samas täiesti arusaamatult mõttetu – parim
viis nakatada koolilapsi kunstilise kujundiga.



NAVITROLLA
Seinanišš pilvedega
Seinamaal, u 1995

Nimeta baaris läheb Juske ja Kalmu vahel vaat et kähmluseks. Sest Kalmule seintel olevad Navitrolla maalingud ei meeldi. “Kuhu Navitrolla veel sobib, kui mitte siia,” pärib Juske vastu. “Mina ei salli põhimõtteliselt diletantismi. Teisalt on muidugi hea, et Navitrolla piirdub ainult kõrtsiga ega lähe näiteks Estonia lage sodima,” arutleb Kalm. Juske ei jäta joni: “Sellisesse kitsilikku õhkkonda, kus imiteeritakse iiri pubi, Navitrolla sobib.” Ja punkt. Veel kord Navitrolla sürrealistlikke joonistusi vaadates teatab Kalm, et tema ei tea tühjaksväänatumat kitsi vormi, kui on sürrealistlikud maastikud. “Venelased kutsuvad neid sjurtšikuteks,” teab Juske. Kokku saab Nimeta baar 4 punkti.

Huvitav, kui nõukogude ajal oleks selline artikkel (Pühapäeva-leht, 27. IV 1997) võimalik olnud, kas siis mõni pealinna dekoratiivmaal saanuks üle nelja punkti (kümnest)? Võiks veel küsida, kas Navitrolla nišimaal väärib hukkamõistmist, kui see on osa avalikkusest, mis lubas populaarse päevalehe topeltküljel kunstiteadlastel hinnata pealinna kõrtside sisekujundust? Täna sel päeval mõeldamatu artikkel.

Navitrolla maalingule lisab kultuuriloolist värvingut jutt sellest, kuidas kunstnik sattus maalinguid lõpetama Kalev Mark Kostabiga, kes tollal Tallinnas ringi hulkus. Kostabi joonistas markeriga maalingutele oma kaubamärgilisi kujukesi (näota figuurid, kassamasinad), millele Navitrolla lisas stiliseeritud koe-rakesi ja pilvi. Autori sõnutsi kukkus välja suhteliselt keskpärane ja mitte eriti kõnekas teos. Ühistöö pole säilinud. Kadunud on ka Navitrolla suur seinamaal Väga vana Tallinn. Alles on vaid see niru nišš, mis võib aga olla sisutihe jutustus 1990. aastatest.

DOLORES HOFFMANN
Vitraažaknad
Vitraaž, 1987–1996

Pühavaimu kiriku vitraažid on üheks kõige suuremaks kunsti-alal toime pandud totruseks Eestis. Karge gooti ruum on täis to-pitud absurdsest erisuguseid vitraažaknaid, kusjuures viimased pole üksikult võetuna üldse kehvad, kuid üheskoos mõjuvad nad mulksuva rosoljena. Eesti rahva kannatustele pühendatud me-moriaalaken traataedade ja põgenevate inimestega on näiteks nagu vinge koomiks, Moosese aken justkui tüpograafia-alane koolitöö, lisaku aken kannab see-eest teletorni vitraažile omast ühtlast geomeetrilist rütmi, Johannese ilmutuse akna värvi-küllus tuletab meelde idamaade pühakodasid, ja altaritagune põhjaaken on sootuks malbe ja nonfiguraatiivne.



OTT LAMBING
Nii üksinda ja üheskoos
Seinamaal, 1996

Hiiumaa kunstiaktivisti ja Kärdla kultuurikeskuse kunstigalerii juhataja Ott Lambingu seinamaal valmis 1996. aastal, mil Lambing koos teiste Tartu kõrgema kunstikooli õppejõududega täiendas end Vantaa kõrgemas kunstikoolis. Lambingu sõnul tegid kõik teised oma diplomitööd Palmse mõisa, kuid temal õnnestus õlimaal teostada kultuurikeskuse fuajeesse. Esmapilgul abstraktsetena mõjuvad maalid peidavad endas unenäolisi portreid.

Altarikrutsiifiks
Valgusrist valmis RIHO LAHI kavandite alusel, 1971
1997 täiustati valgusristi EVA JÄNESE vitraažidega

Eliel Saarineni Pauluse kiriku hoone (1919) on soome rahvusromantilise juugendi meisterlikult stiilne näide. Kiriku valmimise järel telliti Amandus Adamsonilt Carrara marmorist võimas altarigrupp, mille idee olevat heaks kiitnud Rooma paavst ise. Altar valmis 1923. aastal ülikooli arhitekti Mielbergi kavandite järgi ning läks maksma astronoomilised 1,4 miljonit marka (riigiametniku keskmine kuupalk oli 5000 marka). Teise maailmasõja ajal sai skulptuur tulekahjus kõvasti kahjustada ning sulas kokku, kuid veel 1962. aastal pidas Anton Starkopf kuju taastamist otstarbekaks.

Praegune ajutine (1971. aastast) valgusrist mõjub Adamsoni altarigrupi asendajana erakordselt askeetlikult. Ristist lähtuv valgus on raske ning kribuline vitraaž on muidu elegantse risti juures üleliigne.



ENN PÕLDROOS

Seinamaalingud koridoris
Akrüül, 1998

Enn Põldroos on oma mälestusteraamatus “Mees narrimütsiga” (2001) kirjutanud:

Vene ajal elasin valuliselt üle kunsti eraldatust ühiskonnast. Riik ostis kunsti kokku, et peita see pimedatesse ladudesse. Kunst oli mõistetud ringlema suletud ringis ateljee—näitus—kunstiholdla, omamata võimalust välja murda tegeliku elu tunglemissse. Ka parim sõnum muutub mõttetuks, kui puudub postkontor, mis seda edastaks. Sestap tundsin tookord kõrgendatud huvi monumentaalkunsti vastu. Õised vahetused raudbetoonpaneelide tehases, juuksed korpas tsemenditolmust. Äkki tundus, et mõttetute kujundite kandmises industriaalpaneelidele on mõte. Oli terve punt kunstnikke, kes sellest huvitus. Hiljem sai tehtud, ma loodan, mõndagi kaalukamat. Ma ihalesin kunsti, mis oleks pidevalt igapäevase elu keerises. Ma ihalen seda ikka veel ning olen kasutanud iga võimalust selle tegemiseks. Kuid tänapäeval pole Mediceid, kes ammustel aegadel soovisid katta kirikute seinu ning linnaväljakuid kunstiga. Ka praegu näen kunsti olemasolu õigustust selle seostatuses keskkonnaga. Vaadates oma töid, püüan kujutleda kohta, kus need võiksid rippuda. Ma ei näe neid kohti. Vast mõne rikka mehe paraadelutuba. Kuid kas see on siht, mille nimel elada?

PEETER MUDIST

Maalingud mahajäetud meiereis
Seinamaalingud, 1999

USAs paigutati mõned aastad tagasi maa alla tohutu hunnik tuumajäätmeid, misjärel korraldati konkurss leidmaks silti, mille järgi inimesed saaksid ka 10 000 aasta pärast aru, et seal on ohtlik kaevata. Võitjaks valiti kellegi nupuka poolt esitatud näolapp Edvard Munchi Karjest. Hänga meierei on sarnane kohtumine visuaalse kujundiga, millest inimesed 10 000 aastat enne ja pärast meid võiksid aru saada. Paraku on hoone nii halv-
vas seisus, et seda kujundit jätkub veel vaid mõneks aastaks.

Mudisti sidumine Munchiga on asjakohane, kuna Saaremaa meistri teosed on küllastunud 19. sajandi lõpu kunstis domineerinud kujutistest, viidetest Põhjamaade sümbolistidele jne. Mudisti looming on põhimõtteliselt modernistlik, sellele viitab ka laste kunsti austamine. Maalipinnal tähendab see pingutatud kohmetust, inimese juures aga tõde, et laps(elik) olla tähendab armulist lihtsameelsust, aega, mil õnn on inimese sees.

Mudist on öelnud, et pildi tegemine on tema jaoks ainus viis ennast talutavalt tunda. Veel on ta kõnelenud, et pildi teeb reljeefseks tõde. Põlenud meiereis omaalgatuslikult maalimas käimine kõneleks justkui enese pildi sisse põletamisest. See on mudistilik maailmanägemine: on selge, et kõik on ähmane, või: maailm on selge nagu udu.

Mudistil ja Saaremaal on tugev isiklik side, mille kohta kunstnik on ise kirjutanud:

Tahtsin ja tahtsin seal näitust korraldada, kuni lõpuks võtsin ja tegin selle ära. Maalisin seintele. See oli eksistentsiaalne, mitte majanduslik ega ka mitte kunstiline vajadus. Küsimus oli, et kas teha või mitte teha, et kas igas sellises mahajäetud poolpõlenud endises meiereis peab ilmtingimata olema Peeter Mudisti maalinäitus või ei. Miks seal piimast võid ei tehta? Miks ronivad sinna loomingulised inimesed, kes seintele maalivad? Antagu inimestele õige töö kätte. Teisest küljest on too meierei inspireeriv nii maalijale, näidendilavastajale kui ka laulukoorile pisemat sorti laulupeo maha pidamiseks. Eriti hästi kukuvad seal välja avamised. Tolle meiereist tehtud kultuurimaja avamisele olid kutsutud noored pillimehed Laadlast. Mõned neist nägid täpselt sedamoodi välja, nagu oleksid nad mu seintele maalitud piltidelt alla astunud.



Kohtla-Nõmme kaevandusmuuseum (kaevanduse kunagine rikastusvabrik). Kohtla-Nõmme, Jaama 1

AUGUST KÜNNAPU ja RENEE PUUSEPP

William Dunn

Seinamaal, 2001

August Künnapu ja Renee Puusepp maalisid 2001. aastal toimunud arhitektuuri töötoa raames Kohtla-Nõmmele kolm seinamaali: Lumivalgekese, Arnold Rüütli ja William Dunni portreed. Viimane oli 19. sajandi Šoti suurtööstur, kes pani aluse põlevkivi massilisele kaevandamisele Suurbritannias. Arhitekti haridusega maalikunstnik Künnapu on seinamaale mujalegi teostanud ning soovib seda edaspidigi teha. Monumentaalsuse taotlus ei ole Künnapule seejuures eesmärk omaette, teda huvitab kunsti ja arhitektuuri sünteesimine ning maalikunsti võimaluste ampluaa rakendamine.

Kohtla-Nõmme kaevandusmuuseumi kompleks ülistab tööstuslikku tehismaastikku. Struktuursete arhitektoonidena ei mõju mitte ainult pildil olev endine rikastusvabrik, vaid ka püramiidilaadsed aherainemäed ning iga natukese aja tagant mööda uhavad majasuurused veokid (mis teenindavad käigusolevat kaevandust). Seetõttu mõjub Künnapu ja Puusepa siiras maal karmi tööstusmaastiku kontekstis kohatult pehmena. Ruumilise kompositsiooni mõttes võinuks tööstustonti hoopis rõhutada. Kuigi tõsi on ka see, et 2001. aastal, mil kaevandus oli äsja suletud, mõjus ala hoopis süngemalt ning trööstituse esiletoomine olnuks eetiliselt kaheldav žest.

Pubi Woodstock. Tallinn, Tatari 6

MARKO MÄETAMM

Hipiteemalised pildid

Seinamaalid, 1992–2002

1990. aastate alguses soetas üks ärimees kohvik Pegasuse ruumid ning otsustas sellest teha hipipesa. Nähes Marko Mäetamme asjakohaseid värvilisi litograafilisi lehti, otsustas ta viimaselt tellida kolme korruse jagu kavandeid Pegasuse ümberkujundamiseks. Mäetamm adus, et idee teostumise korral ei räägiks temaga edaspidi mitte ükski kultuuriinimene, kuid tudengina oli honorari vaja. Õnneks läks ärimehel Pegasusega viltu ning segane transformatsioon jäi toimumata.

Kümme aastat hiljem otsis sama ärimees Mäetamme taas üles ning kõneles talle plaanist avada kollase allveelaeva temaatikat õhkav publi Woodstock. Kunstnik otsis üles vanad kavandid ning kandis need ilma suurema emotsioonita seinale.

Pronksiöö käigus said mitmed Mäetamme pildid sedavõrd tõsiselt kannatada, et neid ei hakatudki taastama, vaid seinu kutsuti täitma uus kunstnik.



Vitraažaknad II ja III korruse fuajees. Algselt Kolhooside-
vaheline sanatoorium Narva-Jõesuu. Praegu spaahotell
Narva-Jõesuu. Narva-Jõesuu, Aia 3

VALLI LEMBER-BOGATKINA

Merineitsi

Sgrafiito, 2006

Valli Lember-Bogatkina Narva-Jõesuu pansionaadi pretensioo-
nitud klaasimaalid ja fassaadi seinamaal loovad laheda atmo-
sfääri ning kutsuvad inimesi aega maha võtma. Selline on ka
Lember-Bogatkina merineitsiga sgrafiito sissepääsu ja ujulat
eraldaval uuel vaheseinal. Sümpaatne žest kutsuda selleks tööks
kohale 85-aastane (!) monumentaalmaalide spetsialist. Viima-
se juures jääb aga arusaamatuks, miks täidavad supelasutuse
restorani interjööri maast laeni ulatuvad Edward Hopperi maa-
lide odavad reproduktsioonid.

Elamu. Tartu, Anne tn 55

Kontseptsiooni autor TÕNIS KIMMEL

Kasutatud JAAN VAHTRA ja ADO VABBE pilte

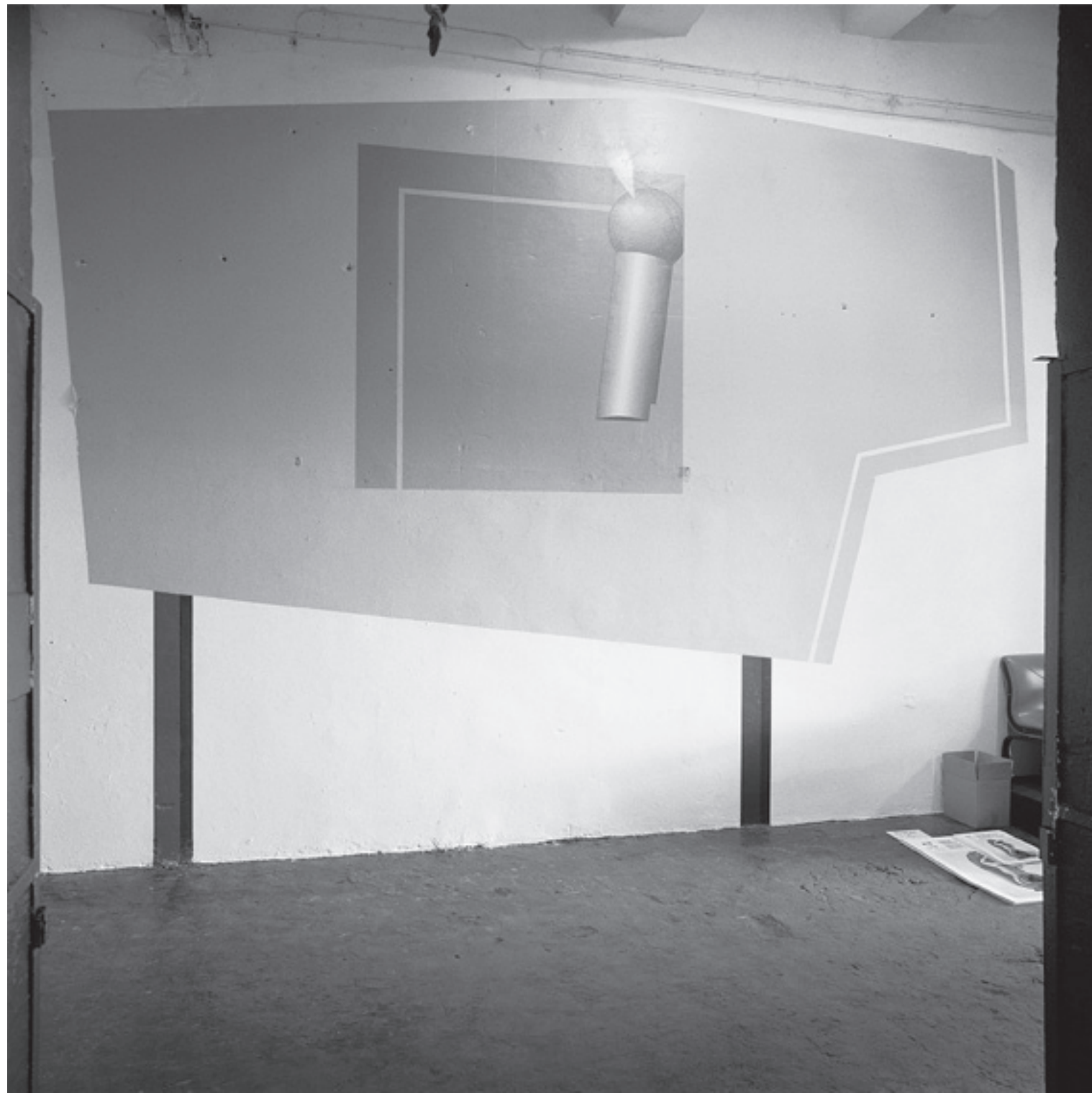
Supergrafiika Annelinna Tallinna tüüpi maja otsaseinal

Seinamaalid, 2009

Anne tn 55 paneelelamu kahe otsaseina kujundus on osa haa-
ravast rekonstrueerimiskontseptsioonist, mille järgi planeeriti
nelja nn Tallinna tüüpi korterelamu otsaseinad katta 1920. aas-
tate stiilis kujundusgrafiikaga. Paraku on teiste hoonete korte-
riühistud renoveerimistööd edasi lükanud, mistõttu on projekt
soiku jäänud. Loota on, et tulevikus sellega jätkatakse, sest Tar-
tu linnavalitsuse arhitektuuri ja ehituse osakond teeb tänaseni
tihedat koostööd Annelinna jt linnaosade korteriühistutega, kes
oma hooneid soojustada kavatsevad. Nii on näiteks Kaunase pst
38 otsaseinale kavandatud puu otsas istuva kassiga lahendus
ja äsja valmis üks väiksem, aga viisakas lahendus Kaunase pst
19 otsaseinale.

Siinse kontseptsiooni autor Tõnis Kimmel pidas oluliseks, et
1960. aastatest pärineva tüüpprojektiga majade kujundamisel
tuleks silmas pidada nende loomisajastu kultuurilist konteks-
ti. Tollal armastati 1920. aastate kunsti ning seetõttu tundus
Annelinna avalikku ruumi silmas pidades sobiv rikastada seda
Jaan Vahtra ja Ado Vabbe piltidega. Välja valiti sellised ilusti-
sed, mis haakuksid 1960. aastatel avalikus ruumis kasutatud
modernistliku kunstiga.

Põhjapoolse otsaseina pilt *Perpendikulaarne* pärineb Jaan
Vahtra illustratsioonide seast Johannes Barbaruse luulekogule
“Geomeetriline inimene” (1924), lõunaseinal on kasutatud Ado
Vabbe tööd Henrik Visnapuu luulekogule “Jumalaga, Ene!” (1918).



KAIDO OLE

Uus mudel

Õli ja akrüül seinal, 2010

Kaido Ole seinamaal pärineb EKKMi näituselt *Next To Nothing*, misjärel otsustati see haarata muuseumi kollektsiooni. Soovides teose säilimist, leppis kunstnik EKKMiga kokku, et teost säilitatakse 2013. aasta 23. juulini, mil teose valmimisest ning publikule eksponeerimisest möödub kolm aastat. Seejärel vaadatakse kokkulepe uuesti üle ning otsustatakse, kas seda pikendada või mitte. Rõhutamaks institutsionaliseeritust – kollektsiooniga muuseum.

Võiks ju mõelda, et juhul kui Nõukogude võim oleks pikemalt kestnud, oleks Olest soovi korral saanud suurepärase monumentalist – paika pandud piirid ja vormikesksus sobivad talle, kuigi jah, paatoslikult jutustamises oleks ta hätta jäänud. Igal juhul tundub, et ka EKKMi teose puhul on vorm kõige olulisem ning teose pealkirja võiks suisa sõna-sõnalt võtta: seinal on uus mudel, mis haakub ruumi vana mudeliga (näiteks laest alla rippuva konksuga). Samas on Ole kirjeldanud oma kunsti kui vähendatud mudelit. See rõõmus seos oli tol hetkel seega lihtsalt Ole uusim teos. Sümpaatne, et Ole oma teose pealkirjastas.

Loomekombinaat Haapsalu endises limonaaditehases.
Haapsalu, Jaani 2

KRISTI KONGI

Love hurts

Seinamaalingud, 2011

Seanaha kunstifestivali raames valminud ruumiinstallatsioon (nimi tuleneb Nazarethi 1976. aasta rock-palast) kõneleb sarnast keelt Peeter Mudisti seinamaalingutega Hänga meiereis: kui kunstnik kohale jõudis, oli suvise lõõmava päikese, läbi seina tungivate erksate lillede ja kooruva värvi näol pool tööd juba valmis. Oli vaid veidi värve vaja juurde lisada.



ENN PÕLDROOS

Pilte möödunud aegade elust
Akrüül, 2011

Tarvastu raamatukogu välisseina aknaorvadesse maalitud pildid kujutavad sissevaadet läbi akna hoonesse. Enn Põldroos maalis aknamaalid kingitusena hoone raamatukogu ja muuseumihoo-
ne renoveerimise puhul. Algselt olid nende tööde asemel lihtsalt kinnikrohvitud aknad, millele olid ruudud peale joonistatud. Põldroosil, kes on 1998. aastast olnud Tarvastu valla elanik, leidis, et aknad võiks teha sellised, mille taga on ka sündmus. Maalid kujutavadki tegevust ruumis sees.

Põldroos käitus maalides romaanikirjanikuna (või hoopis Paul Kondase moodi naivistina?), kirjeldades sajanditaguseid eluviise ja kombeid, kuid tehes seda väljamõeldud tegelaste abil. Nii pani kunstnik oma mõttes tegelastele koguni nimed: kurjustava härrasmehe vasakpoolses aknas ristis ta näiteks Johannes Peterseniks. Viimane on kaalukas seltskonnategelane, ameti poolest ehk kohalik postiülem, mis toonaste arusaamade järgi oli mainekas töökoht. Petersen on loomult range ja korranõudja, kes pragab pildil oma tütre Elisaga, et see loeb tühiseid raamatukesi, selle asemel et tegeleda millegagi, mis annaks meheleminekule kaalu, näiteks tikkimise või klaverimänguga.

Parempoolsele aknatagusele elanikule andis Põldroos nimeks doktor Saarman. Tema on hinnatud arst, rahvamees ja muusikasõber. Parajasti tähistab ta oma sünnipäeva ja taluperemees ning torupillimängija Mart, kelle ta on äsja terveks ravinud, on tulnud teda õnnitlema ja tänama.

Põldroos, kes polnud varem välisseintele maale teostanud, katsetas siin uusi spetsiaalseid akrüülvärve ja kaitselakke, uurimaks, mil määral on meie kliimas selliste tööde säilimine võimalik.

ANONÜÜMNE AUTOR

Geriljakino supergraaфика tulemüüril
Seinamaal, 2011

Kino Kosmose ümbrus on viimasel poolsajandil olnud üks viljakamaid monumentaalmaali taimelavasid Tallinnas. Veel 1980. aastatel rippus sama maja seinal Lenini portree, 1990. aastal maaliti tulemüürile Ene Kulli kavandi järgi geomeetriline supergraaфика. Mõned majad eemal, Liivalaia tn 3 otsaseina ilmestas veel mõni aeg tagasi Urmas Miku kavandi järgi tehtud supergraaфика aastast 1987. Omamoodi monumentaalmaalidena on läbi aastate mõjunud ka kinoesised maalitud filmiplakatid.

Geriljakino – kino, mille seansside toimumiskohad hoitakse kuni projektori sisselülitamiseni publiku eest saladuses – autorid valisid logo jaoks selle seina, rõhutamaks, kuidas tavaline kino ja Geriljakino võivad koos linnapilti ja kultuurimaastikku rikastada. Supergraaфика autor on entsüklopeedia koostajale teada, kuid sarnaselt Geriljakino taustajõududele soovib ka seinamaali autor anonüümseks jääda.



Maalingu kavandi autorid Tartu Kõrgema Kunstikooli tudeng HEIKI ARGE ja õppejõud VALENTIN VAHER
Teostanud kunstikooli tudengid MADIS LIPLAPI ja VALENTIN VAHERI juhendamisel
Eesti Film 100
Seinamaal, 2012

Seinamaal, millel on rambivalgusesse (nатуке arusaamatu, miks on kasutatud teatrilava, mitte filmikaadrit) tõstetud erinevatele põlvkondadele tuttavad filmitegelased ja Eesti filmi ajaloos olulised isikud, on Tartu Kõrgema Kunstikooli kingitus Eesti filmile ja Tartu linnale. Algselt planeeriti see Rüütli ja Kүүtri tänava nurgal olevale seinale, kuid majaomanik otsustas seinapinna eest kõrget üüri küsida. Mõneti õnnelik juhust, sest Tartu kesklinn on niigi ülemonumentaliseeritud, seda nii skulptuuride kui seinamaalide osas (von Bocki maja, Lutsu raamatukogu, ülikooli peahoone vastassein, Antoniuse gildi välissein jt).

Huvitav on siinkohal meenutada, et algselt kuulus film ühe numbrina laadapalagani vaatemängude kooslusse. Edaspidi soodustasid kinematograafia arenemine iseseisvaks kunstiliigiks ning tehnilised demonstratsioonitingimused (pime saal ja valgustatud ekraan) filmiteksti eristumist ja isoleeritud vastuvõttu. Aga Vallikraavi tänava näol on tegemist kohaga, kus asuvad praeguse Tartu kesksed peosaalid, tegemist on laada- ja laaberdamiskohaga.

Huvitav, et Tartus püütakse monumentaalkunstiga rikastada avalikku ruumi, mis juba niigi hästi toimib. Samas, jälgides, milline iseloom sel tegevusel on (ajaloolise gravüüri suurendamine, filmiajaloo meenutamine, monumendid Juri Lotmanile, Jaan Tõnissonile, Eduard Tubinale jne), jääb kõlama linna patoloogiline nostalgia vanade aegade ja asjade järele. Tuleviku ja isegi tänapäeva arvestamine linnaruumi arendamisel on tabuteema. Nii näiteks laitsid tartlased üpris enesetapjalikult maha mõtte täita hoonestusega Holmi park Emajõe vasakul kaldal.

TÕNIS SAADOJA
Teater NO99 laemaal
Puusüsi, akrüül, liivapaber, 2012

Praeguse hoone kohal olnud tühjad eravalduses krundid omandas 1936. aastal sõjaministeerium, et rajada sinna ohvitseride keskkogu kasiino, sõjamuuseum, pidusaal ning sõjaministri ja sõjavägede ülemjuhataja ametikorterid. Ehitamist alustati 1939. aasta kevadel arhitekt EdgarJohannes Kuusiku projekti järgi. Mart Kalm on nimetanud selle hoone ainukeks valmisehitatud näiteks Edgar Kuusiku nn “võimsa eklektika” rühmast, millest kaks ülejäänud hoonet — raekoda ja kunstimuuseum — ei valminudki. 1940. aasta riigipöörde järel suunas Johannes Vares-Barbaruse valitsus annetuste teel vabadussamba ehituse tarvis kogutud raha sinse hoone ehitusse. Hoone valmis lõplikult 1947. aastal Kuusiku enda tehtud muudatuste alusel Töötava Rahva Kultuurihoone nime all. Hoone rikkalik dekoor kujundati ümber nõukogulikuks: Eesti väeosade sümboolikaga kimpude asemele tuli katuseservale hoopis pillerkaaritav nõukogude sümboolika. Hoone eksterjööri on sõjaväearhitektuuri kohta peetud üllatavalt rõõmsameelseks.

Nõukogude ajal asus hoones Poliitharidusmaja, ajutiselt ka teisi asutusi. Taasiseseisvumise järel tegutsesid hoones rendipindadel mitmed firmad, muuhulgas üks tollaseid pisipanku Estexpand. 1990. aastal anti osa majast ajutiselt teater Vana-linnastuudio käsutusse, mis 2004. aastal vahetas nime ja sisu ning tegevust alustas Teater NO99. 1995. aastast tegutseb hoone teises tiivas kaitseministeerium.

Tõnis Saadoja teose täismahus alusjoonistus valmis puusõega kaetud kontaktkoopiate läbijoonistamisel (ühe kasutatud kontaktkoopia fragmendi sisse on mähitud ka käesolev raamat). Pärast seda kulus kunstnikul seitse kuud, ligikaudu 900 milliliitrit akrüülvärvi ja lugematu hulk liitreid vett värvi lahjendamiseks, et sõejoonistusest saaks laemaal.

Maalimise järel lihvis Saadoja terve pildi üle, andmaks teosele forsseeeritud liikuva kvaliteedi. See tõi välja laepinna enese ebatasaselt viimistletud ja korduvalt ülepahteldatud struktuuri, mis lihvimise käigus juhuslikke kohti rõhutas, teisi konarusi või madalusi kõrvale jättes. Lihvimine andis maalile teatava kulumise, pöörlemise ja kaduvuse efekti, mis monumentaalmaali kui žanrit iseloomustab. Samas ei olnud tegemist nostalgilise ega melanhoolse žestiga, vaid pigem iroonilise arutluskäiguga, mille taga võiks ju aimata sinse monumentaalmaali kohati tragikoomilist olukorda.

Laemaali aluseks olev “vaade” on reaalne koht metsas, mille kunstnik ise üles pildistas. Seetõttu võib siinkohal kõnelda teatavast topeltsäritusest, aga ka kahe otsaga binoklist — eemal paiknev mets tuuakse vaatajale lähedale, tagaplaanist saab esiplaan, samas kui lagi ise (ja maja ja teater ja avalik ruum) muutuvad tagurpidi vaadatuna väikeseks, abstraktseks, kummaliseks ja hoomamatult kaugeks. Kujutis, mis ometigi on lihtne ja istub hästi ruumi, muutub looritatult salapäraseks. Teos pakub vaataja ellu nii osalust kui võõrandumist.

AUTOR

Andresmaa-Tamm, Aet 134, 135, 136
Arro, Jaak 183, 185

Dzidzaria, Urve 130, 131, 132, 190, 192, 204, 206, 205, 207, 184, 186

Fuks, Margareta 61, 63, 74, 75, 76

Hoffmann, Dolores 110, 112, 141, 143, 161, 163, 166, 167, 168, 213, 215

Igonin, Aleksander 111, 113
Israel, Lagle 158, 160, 67, 69

Jänes, Eva 114, 116, 115, 117, 122, 124, 140, 142, 155, 157, 203, 205, 219, 221

Kaljo, Kai 199, 201
Karrus, Viktor 54, 55, 56
Kasemaa, Andrus 159, 161
Kelpman, Rein 179, 181
Kimmel, Tõnis 231, 233
Kits, Elmar 50, 52, 78, 80, 90, 91, 92, 98, 100, 99, 101
Kokamägi, Epp-Maria 183, 185
Kongi, Kristi 235, 237
Korolev, Boris 47, 49
Köler, Johann 46, 48
Künnapu, August 226, 228

Lambing, Ott 218, 220
Lapin, Leonhard 180, 182, 191, 193
Liplap, Madis 242, 244
Lember-Bogatkina, Valli 51, 53, 59, 61, 63, 65, 74, 75, 76, 83, 85, 230, 232
Lobjakas, Merle 134, 135, 136

Maasik, Aet 166, 167
Malin, Ilmar 86, 88, 102, 104
Mikk, Urmas 182, 184, 194, 196, 195, 197
Mikko, Lepo 71, 73
Mudist, Peeter 223, 225
Mäetamm, Marko 227, 229

Navitrolla 214, 216

Okas, Evald 50, 52, 175, 177
Ole, Kaido 234, 236
Olenin, Jevgeni 151, 153, 150, 152

Padrik, Ain 166, 167, 168
Pašover, Eduard 151, 153, 150, 152
Prääts, Rait 171, 173, 198, 200, 127, 129
Puusepp, Renee 226, 228

Pöldroos, Enn 74, 75, 76, 87, 89, 106, 108, 154, 156, 170, 172, 202, 204, 222, 224, 238, 240,

Rank-Soans, Anu 82, 84

Rohlin, Leo 94, 96, 119, 121, 134, 135, 136, 162, 164

Saadoja, Tõnis 243, 245
Saar, Helje 174, 176
Sagrits, Richard 50, 52, 54, 56
Subbi, Olev 106, 108
Suvi, Robert 123, 125, 147, 149

Tatar, Hillar 210, 211, 212
Tovtin, Vladimir 107, 109

Vaher, Valentin 242, 244
Vares, Ants 62, 64
Vinogradov, Valeri 187, 189

TEHNIKA

Fresko 46, 90, 91, 114, 115, 130, 131, 142, 146, 147, 155, 186, 190, 199, 203, 207

Gobelään 170

Keraamika 66, 71, 82, 119, 134, 135

Metall 103
Mosaiik 51, 62, 67, 83, 87, 106, 107, 123, 150, 151, 158,

Secco 50, 99, 102, 159, 175
Segatehnika 62
Seinamaal 70, 86, 111, 118, 126, 138, 139, 166, 167, 174, 179, 180, 182, 187, 194, 195, 214, 218, 222, 227, 223, 226, 231, 235, 239, 242
Sgrahito 63, 78, 94, 95, 98, 122, 162, 230

Õli lõuendil 54, 55, 58, 183, 191

ASUKOHT

Abja-Paluoja 199
Aruküla 191

Haapsalu 206, 210, 211, 235
Habaja 130, 131
Hänga 223

Jõhvi 95

Keava 90, 91
Kohtla-Järve 83, 111
Kohtla-Nõmme 226
Kuressaare 62
Kurtna 82
Kääriku 66
Kärdla 218

Läätsa 138, 139

Mooste 86
Mustla 238

Narva 150, 151
Narva-Jõesuu 59, 94, 162, 230

Paide 190
Peri 159
Piira 114
Põdrangu 122
Pärnu 183

Raikküla 166, 167
Riisipere 99

Soe 147

Tallinn 46, 47, 50, 51, 54, 55, 58, 63, 70, 71, 74, 75, 87, 106, 115, 118, 119, 123, 127,134, 135, 143, 146, 155, 163, 170, 174, 175, 179, 180, 182, 187, 194, 195, 198, 202, 203, 207, 214, 215, 222, 227, 234, 239
Tartu 78, 79, 102, 103, 107, 154, 158, 219, 231, 242
Tõravere 67

Valjala 110
Vana-Võidu 98
Väätsa 186

*Sinu senise loomingu kontekstis on see laemaal kõige mas-
taapsem projekt ja selle nimel oled läbi teinud pingsa prot-
sessi: oled veetnud tellingutel peaaegu aasta jooksul igal
tööpäeval mitu tundi. Samas oli see ka kontseptuaalne välja-
kutse – mida sellises olukorras maalida? Millest sa alustasid?*

Ideeline pool oli ikka esimene. Mõtlesin motiivi üle umbes kaks aastat, et leida sisuline tasakaal erinevate mõjude vahel, mis siin majas kokku saavad – etteantud arhitektuurne kood, mida Mart Kalm nimetab klassitsistlikuks funktsionalismiks, teatri poolt loodud kuvand ning soov ennast nende vahel kehtestada. Üritasin leida kokkumängu erinevate elementide ning aja- märkide vahel. Maja on juba iseenesest eklektiline. Seda pro- jekteeriti Eesti aja lõpul ohvitseride kasiinoks; valmis ehita- ti nõukogude ajal, kui siin oli Töötava Rahva Kultuuripalee; üheksakümnendatel tegutses siin Eino Baskini juhitud Vana- linnastuudio; nüüd on siin Teater NO99 ja maja kõrvaltiivas tegutseb Kaitseministeerium. Kõik väga erineva iseloomuga institutsioonid.

Puhtalt pildi seisukohalt oli oluline leida motiiv, mis ava- neks vaatajale paari sekundiga, kuid ei väsiks pärast selle “läbi- lugemist”. Kujutasin seda endale ette kui suurt magnetit, mis koondaks tähelepanu ja mille detailid annaksid vaatamisele ajalise mõõtme. Teatri kontekstist lähtuvalt tundus oluline te- kitada emotsionaalne võimendus konkreetsetes aegruumis, mis püüaks sellest ruumist ka kuidagi väljuda.

*Kas Eesti monumentaalmaali ajalool oli sinu jaoks selle
maali teostamise käigus tähtsust? Kas oled seda uurinud,
enne kui alustasid maalimist, või tutvusid teiste teostega
juba projekti käigus?*

Märgilisemaid töid teadsin muidugi enne, aga laiemast Eesti kontekstist sain tervikuna teada hiljuti, kui nägin pilte Gregor Tauli ja Paul Kuimeti ringreisilt. Minu enda esimesed ideed olidki konkreetset seotud viidetega Estonia laemaalile, aga see konkreetsus ammendas end suhteliselt ruttu. Kokkulangevus oli muidugi see, et Estonia laemaal ja antud maja on valminud sama ajal, ENSV algusaastatel, kui kunstikaanoniks sai sots-realism. Viimane on mind nähtusena alati paelunud, otseko-hesuse ja varjatud sünguse pärast, mis selle tagant paistab. Sotsrealismil on väga tugev dokumentaalne kvaliteet ja esialgu nägin selle laemaali taotlusena ka väga täpset dokumentat-siooni – sündmuse jäädvustust.

Ma ei teinud laiapõhjalist eeltööd osaliselt hirmust, teisalt hoolimatusest, et säiliks mingigi vabadus. Mingil hetkel oli tar-vis end distantseerida. Mulle ei tundunud võimalik end eelne-valt kogu kunstiajaloo samastada ning sellest lähtuvalt tööle hakata. Ma ei tahtnud ka näiteks sukelduda probleemi, kuidas see tervisele mõjub. Üritasin suhestuda vahetult ja isiklikult, eelkõige ikkagi konkreetsest ruumist ja tänasest päevast lähtu-des ning pigem otsida emotsionaalsemaid pidepunkte. Kuula-sin näiteks Georg Otsa ja mõtlesin teatri peale. Tegin ka ateljees väikses formaadis proovietüüde, aga nüüd, tagasi mõeldes, tunduvad need absurdsetena, kuna see ei olnud üldse sama mastaap. Seega sain aru, et kõik peab selguma reaalajas – teen mingi osa ära, siis vaatan, mis edasi saab. Maalivahendid va-lisin ka kõige minimalistlikumad (puusüsi ja must akrüül), et säiliks lõpuni teatav õhulisus, visandlikkus, mis võinukski ühel hetkel olla vastuseks. Nii lihtsalt paraku ei läinud.

Varem oled enamasti loonud seeriaid, kus tehniline pool väljendub igas pildis eraldi, aga kontseptsioon tuleb välja

pigem tervikut vaadates; ideed loovad piltide vahelised seosed. Selle laemaali puhul on aga tegu ühe tööga, kus põhirõhk asetubki tehnikale, samas kui konteksti loob situatsioon, mida selle ruumi olukord toodab.

Ma olen selle kitsendusega väga rahul, et pean tegema ühes tükis terviku, pigistama ühe pildi sisse kõik, mida olen harju-nud jaotama mitme vahel. Kuna tegu on monumentaalmaaliga mis on seotud selle ruumiga, oli eeskätt oluline mitte maalida pilti, vaid laemaali. Ma ei maalinud puid, vaid laemaali puu-dest. Selline nihe on seal sees minu jaoks.

Kuidas see nihe toimib täpsemalt? Kuidas eristad laemaali puudest puude maalist?

Ma ei tahtnud lõpuks tsiteerida midagi muud kui laemaali kontseptsiooni ennast, teatavat sakraalsust ja ideoloogilisust, mis sellega seostub, ning paigutada see kogemus puude abil siia ruumi, et tekiks sümbioos lühtrite, originaalvalguse, geo-meetrilise kipsdekoori, ruumiloogika ja tähenduse vahel. Mul ei ole olnud vajadust maalida puid, küll aga oli selle laemaali tarvis vaja maalida puid. Üksikuna vaadates ei ole nad kindlasti täiuslikud või sellised, nagu nad seinale riputatud lõuendil paista võiks, aga tähtis on ikka ruumimulje. Tervik peab toi-mima siin ruumis, muud võimalust tal pole.

Sirbi artiklis Kunst loob avalikkust (Sirp nr 6, 10.02.2012) mainis Eero Epner, et sinu “maali keel ei ole populaarne.” Kusjuures see omadus oli tekstis käsitletud eelisena, arves-tades et selle projekti taotlus pole majanduslik ega kriiti-line, vaid poliitiline, kuna see on avalikku ruumi loodud

maal. Samas, artikkel väidab, et sina pole poliitiline kunstnik, kuigi sellel projektil paistab olevat selliseid taotlusi. Kuidas sa tunned ise end situatsioonis, kus sinu väidetavalt ebapoliitiline keel, mis tundub mulle ka väga tundliku enesekeskse harjutusena, osaleb poliitiliselt laetud projektis?

See on päris keeruline ja ma olen sellest palju mõelnud, kui laiali ma oma käed võin ajada või kui palju sellest olukorrast minu kontrolli või vastuse alla jääb. On selge, et selle pildi tegemise žest on suur ja see hargneb laiali. Mina aga maadlen päevast päeva väga kitsaste küsimuste ja tehniliste asjadega, tegelen väga palju esteetiliste valikutega. Ütleme nii, et see konkreetne pilt ei saagi olla iseseisvalt poliitiline, poliitiline saab olla kontekst, protsess või žest, mis omakorda ei ole nii-võrd päevapoliitiline kui kunstipoliitiline. Ma ei tunne, et ma oleks võimeline vastutama kõikide seoste eest, mis tekkida võivad. Aga ma arvan, et ma ei pea seda ka tegema. Kui nüüd toimub mingi ökokatastroof või skandaal metsamajanduses, siis selle pildi tähendus muutub, aga see on väljaspool mind. Kitsamalt kunstipoliitilisi tõlgendusi ma aiman umbes ette ning selles suhtes me oleme kõik võtnud endale vabaduse näha kogu ettevõtmist suhteliselt avatult. Minu ülesanded aga piirduvad suuresti sellega, et see maal tehniliselt tööle hakkaks. See teoreetiline haare, mis käsitleb kunsti avalikus ruumis, on siia hiljem juurde tekkinud.

Mis variante sa kaalusid, enne kui puude ideeni jõudsid?

Kohe alguses vaatasin ma selle pilguga, et kuna maal tuleb lakke, siis vaatepunkt on teine ja peaks mängima kindlasti

peegelduste, tagurpidi olemise või perspektiiviga. Ma pildistasin näiteks teatrisaali lae alt etendusi, mõtlesin neid maalida tagurpidi. Kui hiljem sain teada, et lagi on viiskümmend ruutmeetrit suur, tekkisid paralleelid eluruumide suurusetega – harva mõeldakse korterist kui selle füüsilisest asukohast, abstraheeritud pindalast, ja ma mõtlesin lakke markeerida keskmise Eesti eluaseme suuruse. (Kinnisvara, maja ja kinnistu teemad huvitasid mind tol hetkel. See oli 2008, kui mind paluti siia maalima, ja ma just lõpetasin oma Kodulinna seeria akvarellid.) Isegi siis, kui olin need puud välja mõtelnud, tuli korterite paralleel tagasi. Kaalusin varianti, et puudele lisaks peaks elusuuruses mõne korteri põhiplaani maalima. Kuna siin on veel parkett maas, siis ma tahtsin kolmandaks *layer*’iks teha parketi mustri, et see puude värk sellest läbi paistaks – nagu läbipaistev põrand oleks laes.

Tükk aega painas mind võrdlusmoment teatriga, mis paneb sind mõtlema enda olmest ja elust, kuid teistsuguse võimendusega. Ja tundus lahe, et sa tuleksid siia ruumi ja saaksid projitseerida oma kodu, kõige isiklikuma ruumi, siia lakke: kui sa elad viiekümne ruuduses korteris, siis see oleks nii suur, kui sul on kolmekümnene, siis on selline, jne. See idee langes aga päris kiiresti ära. Kuna ma teadsin, et see töö tuleb pikaajaline – nii teostuse kui ka arvatavasti kestvuse poolest –, siis päevakajalised näited muutusid pikemale perspektiivile mõeldes tühiseks. Kui teed näitust, siis sul võib olla eiletulnud mõte ja homme teed töö valmis – väga lahe on vahel teha hästi kiiret, reaalist lühedast kunsti. Aga siin ma tajusin, et selline mõte ilmselt väsis kõige esimesena ära. Ma otsisin ideed, mis ei läheks poole aasta pärast hapuks, ei minu ega teiste jaoks.

Puud meeldisid mulle lõpuks kõige rohkem, kuna see idee oli kõige ambivalentsem, kõige ootamatum ja kaugemal sellest,

kuhu olin enne püüelnud. Ma ei ole ise üldse looduseinimene, aga see motiiv on täpselt selline, mis on kujundina kogu aeg olemas, eriti Eestis, kus metsa on nii palju. Nii füüsiliselt kui folkloorsetl. Mul on siin täiesti tavaline Põhja-Eesti männimets ja see oli oluline, et motiiv oleks harilik, igapäevane. NO99 on alates lavastusest *Nafta!* vahelduva edu ja rõhuga valutanud südant päevakajalistel teemadel. Nad on väga idealistlikud ja patriootlikud, püüdes kohalikust toorainest ja olmest absoluudi mõõdet välja pigistada. Selles mõttes on mulle väga oluline, et need puud pärinevad siitsamast harilikust metsast kuskil Harjumaal, kuid nende roll vertikaalse mõõtme joonistamisel muudab nad kujundiks. Isegi kui sa guugeldad “trees”, siis sa saad selliseid pilte. Pildis pole ju algupäraselt midagi tähtsat, aga tema pompöösne asetus ruumis võimendab mõlemat. Tähendus võib olla nii irooniline kui mütoloogiline, mulle oli oluline visualiseerida mingit sorti ootamatus kõigi eelarvamuste kiuste.

Banaalsus, mida oled selle pildiga otsinud, pole just sama banaalsus, mida readymade'i traditsioon kunagi taotles, aga pole sellest ka lahus. Võib ehk öelda, et tänapäeval pole readymade enam valmis objekt, vaid valmis info, mis ringleb läbi selliste kanalite nagu google image search. Minu jaoks see aspekt, mida sa just mainisid, toob antud teose tänapäeva pildijagamise- ja -tarbimistraditsiooni. Kas see oli ka sinu taotlus?

On kasulik arvestada sellega, et Google annab meile teatava standardi, jagatud kollektiivse teadmise, mis avaneb populaarsuse, otsingu sisestuste arvu järgi. Ma olen paar korda näiteks guugeldanud mõne oma projekti tööpealkirja või niisama mingeid

peas tiirlevaid lauseid, et näha, kas sarnased seosed on veel kellelgi tekkinud; et näha, kui banaalne ma olen.

See konkreetne metsapilt on mõnes mõttes arhetüüpne *snapshot*, milliseid on pildistanud paljud, selliseid kaadreid on lugematutes filmides. Tegemist on fotoloogilise klišeega nagu näiteks ka väljasirutatud käe abil autoportree tegemine, silmapiirile koonduv maantee või *webcam*'i perspektiiv. Isenesest on need tuntud kooslused, mille kõik automaatselt lahti kodeerivad. Mis mind tegelikult huvitab, on mistahes banaalsuse ületamine, ilma et peaks selle eest põgenema. Mulle sümpatiseerib kunst, mis leiab oma motiivid siitsamast lähedalt, kuid suudab neid oma käsitluse abil pühitseda. Ma pildistan reeglina kõik oma fotod ise, ka need, milliseid võiks vabalt netist leida. Esimesed vahed tulevad sisse pisiasjades, suhtumises.

Varasemate ideede taustal tundub see maal rohkem romantiline...

Jah, küllap selles mõttes on see romantilisem, et siin on üldistatum võrdlusmoment. Mulle meeldib see, et võib ka lihtsalt öelda, et ta on dekoratiivne. Mul käis siin üks päev sõber ja ütles, et see on “uussiirus”. Ma ise sõnastasin seda algul kui kontseptuaalset romantismi.

Kui seda maali on võimalik nimetada dekoratiivseks ja kui sa ütled, et oled eelistanud esteetilisi valikuid poliitilistele, siis kust jookseb sinu jaoks piir disaini (ruumi sisustamise) ja kunsti vahel?

Selle projekti puhul asetan ma tegelikult ju maali ajaloolisesse olukorda, kus pildid olid ikka kõigepealt koopaseinal, templites,

kirikutes, losside ja paleede lagedel ning seintel ja alles seejärel eraldiseisavatel lõuenditel, galeriis. Selles mõttes mõjub laemaal kaasaegse avaliku ruumi kunsti taustal, mis reeglina tähendab aktsioone või graffitit, üsna anakronistliku ja pretensioonikana. Dekoratiivsus on üks tema lõkse, aga ka tagauks, mille kaudu õhku sisse lasta. Kuid et vahe sisse teha, siis dekoratsiooni olemasolus saame alati kindlad olla, samas kui kunsti olemasolu (kasvõi sama dekoratsiooni näitel) on muutuv nähtus. Kunsti kohalolu sõltub kontekstist, sellest, kuidas, kes ja miks sellega suhestub. Kui emotsioonid kõrvale jätta, siis iseenesest ei ole ju ühelgi asjal tähendust, tähendus sõltub ikka kontekstist, võrdlusmomentidest. Ja need muutuvad. See, et ma olen algusest peale arvestanud nii lühtrite kui ülejäänud interjööoriga, on teadvustatud soov näha seda maali läbimõeldud seoses. Tekitada dialoog konkreetse ruumiga. Mingis muus arhitektuurses olukorras, majas või galeriis oleks tähendus hoopis teine.

Kui minna tagasi romantilisuse juurde, siis juba mainitud Sirbi artiklis vastandab Eero romantikat poliitikale, kui ta teatrist räägib. Ta ütleb et teatril kui avatud kohtumisaigal on alati olnud poliitiline dimensioon, kuigi tihti jäädakse romantilise stereotüübi lõksu, mille kohaselt teater peaks justkui olema völmamaailm. Sellest perspektiivist on huvitav vaadata, mis on toimunud selle projektiga. Teater vähemasti näeb seda kui poliitilist žesti, sinu oma on aga romantiline. Mind huvitab, kuidas need žestid hakkavad üksteist mõjutama: kas sinu maal romantiseerib seda poliitilist žesti, või kas teatri taotlus politiseerib sinu kunsti?

Enamik lavastusi põhinevad selles teatris tugeval diskussioonil, vastuoludel. Mulle meeldib, et siin tekib arutelu asjade

üle, kus esineb alati argumente ja vastuargumente ja need lavastused on samas kohati ka väga romantilised. Ma arvan, et küllap mu töö romantiseerib seda poliitilist taotlust, aga see taotlus on hiljem siia juurde tekkinud ja, nagu ma eelnevalt kirjeldasin, valisin maali jaoks lõpuks kõige minimalistliku variandi, literatuursetest viidetest puhastatuima. Samas, ma olen nõus, et kõik asjad muutuvad ja võtavad endale uusi kontekste. Ma olen võtnud suhteliselt triviaalse fotomaterjali, hariliku motiivi, ja töötanud sellega peaaegu elusuuruses. Sellises võimenduses, kohas ja keeles – minu jaoks see ei ole poliitika, see on eksperiment. Teiste jaoks võib see olla poliitika, isegi loosung.

Ilmselt on ka esteetelistel valikutel põhinevatel eksperimentidel omad poliitilised ja kriitilised seosed. Arvestades näiteks sinu poolt valitud fotorealismi keelt, on tegu käsituselusega reaalsusest kui nähtusest, mida annab taastada või restaureerida (inglise keeles kasutaksin sõna “restore”) ja kunstist kui abivahendist, mis seda realiseerida suudab. Ehk siis, võibolla põhiline, mida see pilt näitab, polegi need puud, vaid see tühjus, mida sa neid reaalselt vaadataks tajuksid; see justkui eeldab, et restaureerimise käigus, banaalsust on võimalik kunsti kaudu likvideerida või vastupidi rõhutada. Sellisel protsessil on alati ajaline mõõde, kuna restaureerides teed sa vananenud asja kõlblikuks uueks situatsiooniks või ajaks. Siinkohal on huvitav mainida, et sul on plaanis pilt liivapaberiga üle tõmmata, et ta näeks kulunud välja, mis oleks justkui restaureerimise vastand... Selles seisneb minu jaoks üks konflikt või nihe, mis on huvitav.

Ma tahan teda kõige lõpus kulutada, anda talle minust olenematut füüsilist mõõdet, selleks et kadumine saaks osaks protsessist, mis on seotud maali valmimisega. See on pinna-töötlus, negatiivne füüsiline käsitus. Ma ei taha seda vanutada või lisada talle esteetiliselt väärtust, aga ma tahan, et tal oleks jõudu, mis poleks inimlik, vaid vääramatu. Tal peaks olema läbiv kontrollimatu jõud. Mulle meeldib see konflikt või vastandus: mida kenamalt ma selle pildi maalin, seda valusam see lihvimine on. Sealt ehk tekibki see õige pinge. Visualiseerida, et iga asi lõpeb ära, saab otsa. See tühjus, mida sa mainisid, tuleb ringiga ka siia.

Ma enne rääkisin, et ma ei suuda teha ühtegi eraldiseisvat pilti, pigem on olnud seeriad, millega kaasneb ajaline mõõde ja järgnevus. Ma arvan, et selle maali puhul annab lihvimine tähenduslikus mõttes mingi liikumise. Sa vaatad pilti ja ei saa aru, kas ta on valmis või mitte, kas ta tuleb või läheb. Ta jääb etappide vahele. Vaatamisaeg, mis kulub vaatajal, ja maalimisaeg, mis mul on siia läinud, ja füüsiline aeg, mille sümptomiks on tavaliselt mingi kulumine – et need oleksid korraga esil. Liikumise puhul mulle meeldivad nii üleminekud kui kordused, see ala, see olek – *loop*. See maal võiks olla oma liikumises kinni.

Minu jaoks on mängus ka üks teine loop: sa kutsusid Paul Kuimet pildistama. Kataloogis esinevad Pauli pildid muidugi tööprotsessi dokumentatsioonina, aga mind huvitab see, kuidas nad töötavad fotorealistliku maaliga koos või pigem selle vastu. Sa teed pildi, maalid seda (mis on väga teadlik üleminek ühest faasist teise), ja siis sa lased Paulil selle jälle fotoks muuta. See mitme etapiga tehniline käik toob esile minu jaoks suuresti selle teose sisemist loogikat.

Ma ei oskagi oma peas tehnikat ja ideed lahutada, kuna tavaliselt tuleb idee koos visuaaliga. Neid on võimalik, jah, parandada, vahetada, ümber jaotada. Ilmselt ma lähtun suuresti ka esteetilisest kriteeriumitest ja Pauli kutsumine oli kohe algul osa tervikust, mis mul silme ees terendas.

Meil on plaan, et Paul jätab mingi hetk dokumenteerimise pooleli ja tekib jällegi konflikt, et selline, nagu see maal lõpuks välja näeb, teda fotodel ei ole. Ja see, milline ta on fotodel, seda enam kunagi reaalsuses ei näe. Protsess jääb omaette salvestusena. See oli peamine idee, et tekiks paralleelne kõrvalliin.

Ma olen nõus et sisu ja vorm on lahutamatud, eriti veel tänapäeval. Hoopis teine küsimus on see, mida protsess kui vorm võib iseenesest väljendada? Sa oled seda pilti jäädvustanud filmile, siis maalides muutnud dokumentatsiooni kunstiks, ja siis tagasi fotole jäädvustades dokumenteerinud. Kui fotorealism võiks olla reaalsuses eksisteeriva tühjuse representeerimine, siis sa oled justkui visanud seda tühjust ringi.

Maalimisprotsess iseenesest ei ole olnud kõige sirgjoonelisem ega puhtalt olemasoleva kordusele rajatud, nagu klassikaline fotorealismi kaanon seda näeb. Vahepeal ma üritasin realismist kaugeneda, nüüd jälle läheneda. Esimene kiht, mis võinuks olla lõplik, on tänaseks juba üle maalitud. Tühjusega mängimine, nagu sa seda nimetad, on mulle andnud ideid umbes kolme eri versiooni jaoks sellest laemaalist. Mulle meeldib mängida, sama asja eri perspektiividest vaadata, see aitab teema ära kasutada, ammendada. On küll mõnevõrra irooniline, et need kõhklused on mind tabanud nii avalikus situatsioonis. Pauli ma kutsusin ka sellepärast, et mul oli vaja teist perspektiivi. Ja kuigi

ma andsin talle kindlaid juhiseid, palusin tal säilitada oma autoripositsiooni.

Mul on tunne, et Paul hakkaski üsna ruttu otsima välja-pääsu maali dokumenteerimisest ja pildistama kuidagi abstraktselt. Mina arvasin, et tuleb pildistada protsessi, aga Paul tahtis pildistada pigem kompositsioone. Tulemus on seega rõhutatult valikuline.

Kas siit saab välja lugeda, et väärtust üritasite lisada mitte fotodele, vaid dokumenteerida protsessi, mis tänapäeval on oluliselt levinum tänu digitehnoloogiale ja kohati ehk sellevõrra ka labasem?

Küsimus on selles, milliste instrumentide abil see protsess meelde jääb ja tulevikus paistab. Minu ja teiste mälestused selle mustvalge maali tegemisest on paratamatult värvilised, aga Pauli ülesvõtted on tehtud mustvalgele filmile, seotud pigem 40.–50. aastate esteetikaga, mil ehitati see maja, kus maal paikneb. Need sillad mõistete, eri aegade ja pidepunktide vahele mõtlesime enne välja ja dokumentatsioon on seeläbi ehk rohkem protsessi pärisosa kui lihtne vaatlus.

Jah, need ülesvõtted kinnistavad projekti meeleolu, sest mulle on kogu aeg tundunud, et seda ettevõtmist ei ole võimalik kaardistada kuidagi otse, vaid distantsilt. Väljamõeldud valemi abil, mis jätab asju nähtamatuks. Mida vähem on pilte, seda rohkem neid vaadatakse. Seda rohkem jääb mulle meelde ja teistele vaatamiseks.

Käesolev raamat on väljaantud seoses Tõnis Saadoja laemaali valmimisega Teater NO99s detsembris 2012.

Koostajad: Aliina Astrova, Eero Epner, Paul Kuimet, Tõnis Saadoja, Indrek Sirkel, Gregor Taul

Tekstid: Aliina Astrova, Eero Epner, Gregor Taul

Tekstitoimetaja: Eero Epner

Fotod: Paul Kuimet

Graafline disain: Indrek Sirkel

Kõik fotod on pildistatud mustvalgele keskformaat negatiivile Ilford FP4 Plus 125

Kirjatüüp: Literaturnaya

Paber: Tom&Otto Silk 150g, Munken Lynx Rough 90g / 120g / 300g

Trükikoda: Tallinna Raamatutrükikoda

Toetajad: Rain Tamm, Eesti Kultuurkapital, AS Peri

Täname: Hilikka Hiip, Solveig Jahnke, Indrek Kalda, Jaak Kangilaski, Edith Karlson, Lya Karlson & Urmas Karlson, Indrek Kasela, Jass Kaselaan, Kristi Kongi, Neeme Külm, Katriin Kütt, Fred Laur, Christin Lunts, Juta Matvei, Angela Mooste, Kairi Mändla, Martin Pedanik, Mihkel Plotkin, Marko Nautras, Tiit Ojasoo, Kaido Ole, Renita Raudsepp, Tiit Roots, Siim Saadoja, Jaan Schmidt, Ene-Liis Semper, Rain Tamm, Reigo Tammjärv, Säde Taul, Mari-Leen Tikk, Laura Toots, Anu Vahtra, Mart Vainre, Andres Velleõu, Marju Väli, Kristina Õllek & kõigi kunstiteoste autorid ja autorite pärijad.

Väljaandjad: Lugemik & Teater NO99

www.saadoja.ee
www.paulkuimet.com
www.no99.ee
www.lugemik.ee

ISBN 978-9949-9391-1-4

Sisukord

1–32

32 fotot. Tõnis Saadoja laemaal Teater NO99s

PAUL KUIMET

35–45

Avalikkus ja monumentaalmaal

GREGOR TAUL

Me kõik oleme kuulnud kunstžanrite hierarhiatest. Need on sotsiaalsed populaarsust ja kunstimaailma enesehinnangut peegeldavad edetabelid, kus piiratud arv osalejaid vahetab piiratud arvu vaatlejate silmis teatud aja tagant oma positsiooni: mõned tõusevad, teised langevad, et siis taas kohti vahetada. Ja kuigi ükski žanr ei ole kunagi edetabelikoha tõttu muutunud oma sisulises arengus paremaks ega halvemaks, on säärastel hierarhiatel teatud mõju kunstiajaloo kirjutusele. Millest üldse kirjutada? Mida mäletada? Mida unustada? Milline kunst kirjutatakse mõne diskursuse osaks ja mis jäetakse ääremaadele üksikult hulpima, ainsaks lootuseks, et võib-olla tulevikus edetabeli muutudes muutub ka vaatenurk ning senisest perifeeriast saab ootamatult kunstiajaloo oluline toiteallikas?

Eesti monumentaalmaali ajalugu on jõuline, omapärane, kõnekas ja samas ka kurb, vastuoline ning väga palju küsimusi tekitav peatükk Eesti kunstiajaloos. Töö- ja ajamahuka žanrina on ta rohkem kui teised kujutava kunsti liigid sõltunud tellijast, kuid tellija olemasolu tähendab alati automaatselt ka ideoloogia olemasolu. Eesti monumentaalmaali tõusud ja langused ei ole seetõttu mitte kunagi sõltunud kunstiloo sisestest protsessidest, tema ajalugu on silmatorkavalt mittesünkroonne ülejäänud loogikatega siinses kunstiajaloos, ta on olnud ühelt poolt sõltumatu kunstilistest arengutest ja teiselt poolt äärmiselt sõltuv ajastu meeleoludest ja tellija suvast, mistõttu tema tase on äärmiselt ebaühtlane. Samas saavad monumentaalmaalides kokku niivõrd mitmekesised küsimused eri valdkondadest – kunst, maalikunst, avalikkus, avalik ruum, ruum, ideoloogia, raha jne –, et tema uurimine ei ole kunagi vaid antud žanri uurimine, vaid uurijale paljastuvad ka ühiskondlikud hoiakud kõigi nende valdkondade suhtes, aga paljastuvad ka nende valdkondade sisemised kriisid ja juubeldushetked, teatud ideoloogilised suhted ja avalikkuse arusaamised avalikkuse iseloomust, küsimused kunstnike angažeeritusest ja samas nende loomingulisest näljast mastaapsete ning avalikku ruumi sekkuvate kunstiprojektide järele. Olukord, kus me peame iga monumentaalmaali vaatlema läbi terve rea ideoloogiliste prismade, kipub sageli viimaseks jätma küsimusi, mis pärivad monumentaalmaali võimaluste kohta tänases, nüüdisaegses avalikus ruumis. Milline on nüüdisaegne monumentaalmaal? Kus ta peaks paiknema? Kes peaks olema tema tellija? Kes tema autor? Milliseid nõudmisi esitada teose esteetilise tasandile, milliseid ideelisele, milliseid ideoloogilisele? Kes esitab? Miks esitab? Ja mis saab edasi – kahekümne, viiekümne, saja, saja viieteistkümne aasta pärast?

Kõik need küsimused olid meid käivitavaks mootoriks. Kui Tõnis Saadoja oli andnud nõusoleku maalida Teater NO99 teise korruse fuajeesse laemaal, sest ta pidas seda oluliseks loominguliseks väljakutseks, hakkasime otsima kontekste, kuhu antud laemaal paigutub. Üheks oluliseks kontekstiks

pidi saada Eesti monumentaalmaali ajalugu. Me teadsime, et see peab kusagil olema, sest veel paar aastakümnet tagasi tegutses kunstiinstituudis eraldi monumentaalmaali õppetool, riiklikul tasandil töötas monumentaalmaali komisjon, kusagil tegutsesid eksperdid, kusagil maaliti, tehti, uuriti, rääkimata selle tänases päevas peaaegu anakronistlikuna mõjuva žanri omaaegsest ideoloogilisest laetusest pseudoavaliku ruumi hõivamisel. Kuid – me ei leidnud midagi. Peaaegu mitte midagi. Omaaegne kunstiedetabeli hittlugu oli unustatud, seda häbeneti ja püüti unustada. Meile mõjus see inspireerivalt. Mis siis ikkagi on Eesti 20. sajandi monumentaalmaal? Kus ta on? Kes on tema autorid? Kes on tema tellijad ja millised on tellijate ajendid?

Leidmaks vastuseid nendele küsimustele, pidi me alustama nullist. Olles saanud Kultuurkapitalilt uurimistoetust, koostasime ekipaazi koosseisus Gregor Taul ja Paul Kuimet, kes koos assistent-autojuht Edith Karlsoniga kihutasid 2012. aasta suvel ja sügisel maha sadu kilomeetreid Tartust Saaremaani, Riisiperest Narva-Jõesuuni. Jahiti monumentaalmaale. Käidi vanades kolhoosihoonetes, töölissööklates, kirikutes, hüljatud tehaseruumides, instituutides ja ülikoolides, vaadati üle korterelamute otsaseinad, kultuurimajad, endised kultusrestoranid, töuaretuskeskused, spordihooned, teatrid, lennujaamad, teletornid, suusabaasid, raamatukogud, observatooriumid, katsejaamad, sanatooriumid, klubihooned, kinod, baarid, haiglad... Lisaks “maalidele” võeti ette ka sgrafiitod, vitraazid, gräfiitid – need nüüdisaegsed avaliku ruumi monumentaalmaolid – ja mosaigid, kuid žanrilise hämmelduse hetkedel laienesid piirid ka traadist keeratud seinakaunistusteni ning gobe-läänideni.

Hoolimata põhjalikust eeltööst, mis äärmiselt harrali allikate põhjal koostas esialgse tabeli jäädvustamist vajavatest objektidest, oli üllatusi igal nädalal. Mitmed nimekirjas olnud tööd osutusid, olgem ausad, täiesti mõttetuteks. Mõned olid hävinud. Paljud olid hävimas. Kuid tuli ka uut informatsiooni. Veel paar nädalat enne kataloogi trükkiminekut, rohkem kui pool aastat pärast uurimistöö algust, tuli näiteks teade säilinud üheksaosalisest monumentaalmaalist, millest varem ei olnud kunsti-ega ajakirjanduses jälgegi...

Käesoleva entsüklopeedia taotluseks ei ole seega anda täielik ja lõplik ülevaade 20. sajandi Eesti monumentaalmaalidest. Kuigi kaardistati rohkem kui 100 teost, millest antud raamatu jaoks valiti välja kõige kõnekamad näited, on monumentaalmaale kusagil kindlasti veel. Päris kindlasti on neid era- ja äriruumides, ja kindlasti on neid ka kohtades, mis meid huvitasid: avalikes ruumides. Need on teosed, mis oma kohaloluga kujundavad avalikku ruumi, seeläbi aga avalikkuse enese mõistet ja olemust, mida käsitleb Gregor Taul ka oma pikemas essees, ja just säärased monumentaalmaolid meid huvitasidki.

Umbes kolmveerand aastat kestnud uurimis- ja kaardistamistöö tulemus on teie ees. Gregor Tauli koostatud entsüklopeedia ning Paul Kuimeti keskformaadis tehtud fotod annavad esimese ülevaate Eesti monumentaalmaali ajaloost avalikus ruumis. Meie jaoks oli siin palju üllatavat. Teoste arvukus, paljude hävimisohus viibimine, autorite nimistu, kust võib leida üpris vähe kunstiajaloost tuttavaid olulisi maalikunstnikke, küll aga keraamikuid, klaasikunstnikke jt. Üllatav – ja sageli ebameeldivalt – oli ka tööde tase: kodukaunistamiseks või võimupõlistamiseks mõeldud mastaapsed tööd on tihti teostatud suvaliselt, klišeelikult, naiivselt – kuid olles just seeläbi kõnekas illustratsioon nii meie ühiskonna kunstimaitsele kui ka arusaamisele, misasi on avalik ruum ja avalikkus, kuuluvad nad orgaanilise ja ausa (kuigi ka valusa) osana Eesti monumentaalmaali ajalukku.

Kuid kogu see raamat on sündinud tänu ühele laemaalile. Selleks on Tõnis Saadoja laemaal Teater NO99 teise korruse fuajees. Selle tegemist alustas Saadoja 2012. aasta jaanuaris ja lõpetas sama aasta novembris. AS Peri poolt antud tellingu ning kunstikoguja Rain Tamme ja Eesti Kultuurkapitali poolt finantseeritud tööprotsess oli üks näide sellest, kuidas avalikku ruumi on võimalik luua kunstiteos ka avaliku, mitmekülgse ja eri allikatest pärit rahastamise toel. Kuigi laemaal asub Teater NO99s, ei ole selle ainukeseks tellijaks teater, kes pakkus kunstnikule vaid pinda, ei midagi enamat. Ainsateks rahastajateks ja seeläbi samamoodi tellijateks on seega eraisik, riiklik fond ja äriettevõte. See laemaal sündis ainult tänu avalikkuse koostööle, ja see oli ka üks teadlikult võetud eesmäärke.

Viimane kuu aitas Saadoja assistendina Mart Vainre, viimase lihvi puhul oli abiks Kaido Ole. Eeltööde puhul aitas reprotöödega Marko Nautras, laepinna ettevalmistamisel aga Andres Velleõu. Raamatus ilmuva intervjuu autoriks on Aliina Astrova, kelle tekst põhineb mitte ühel, vaid mitmel vestlusel kunstnikuga. Fotod laemaali ilumisest lakke tegi Paul Kuimet, fototöötluse juures assis-teeris teda Kristina Õllek ning kogu raamatu fotod töötles trükikõlblikuks Marje Eelma. Raamatu kujundajaks, üheks initsiaatoriks, väljaandjaks ja sageli ka sisuliseks toimetajaks on Indrek Sirkel. Eriline tänu kuulub Rain Tammele, ilma kelleta seda laemaali poleks sündinud, ja Tiit Rootsile AS Perist, kes mõistis suurepäraselt, et monumentaalmaalde tegemise *know-how* on Eestist kadunud, mistõttu võttis teose valmimine ka planeeritust rohkem aega. Täname ka Eesti Kultuurkapitali, kes leidis mitmel korral võimalusi toetada nii laemaali kui ka käesoleva raamatu valmimist. Täname ka kõiki reprodutseeritud teoste autoreid või nende pärijaid.

Loodame, et *Konspekteeritud ruum. Tõnis Saadoja laemaal Teater NO99s. Eesti monumentaalmaal 1879–2012* aitab kaasa ühe unustama kippuva kunstžanri mäletamisele ning avab selle erinevatele tõlgendustele.

KONSPEKTEERITUD RUUM

Tõnis Saadoja laemaal Teater NO99s
Eesti monumentaalmaal 1879–2012

Tõnis Saadoja, Paul Kuimet, Gregor Taul,
Aliina Astrova, Eero Epner, Indrek Sirkel

Lugemik & NO99
ISBN 978-9949-9391-1-4



