

Kunst
2 · 1968

SISUKORD

Udo Ivask Arhitektuur, disain, tarbekunst — eile ja homme	1
Töid 1967. a. vabariiklikult tarbekunsti- näituselt	5
Helene Kuma Mari Adamsoni piltvaibad	10
Kas värv, joonistus...või veel midagi?	16
Helge Raud-Pihelga	19
1967. a. Nõukogude Eesti preemia laureaate: Leo Gens Inimlik arhitektuur	22
Milvi Pärnamägi Leesi Erm	26
Kaalu Kirme Eesti professionaalse vaibakunsti välja- kujunemisaastad	29
Tutvume vennasvabariikide kunstiga: Gundega Ivanova Kunstiloomingu uudismail	34
Lehekülgi väliskunstist: Jaakko Lintinen Soome tarbekunst eile ja täna	39
Olga Mihhailova Kunstilise klaasi näitus Riiklikus Ermi- taažis	45
Imperaator Maximianus Herkuleuse ja- hilossi mosaiigid	51
Varia	54
1967. a. kunstikroonika	56
Usbeki kunsti dekaad Eestis	62
Esikaanel: L. Erm. Seinavaip «Jalutuskäik». Gobe- lään. 1967.	
Tagakaanel: H. Pihelga. Vaasid «Vana linn» ja «Uus linn», Söövitus. 1967.	





M. Leis. Bukett. Segatehnika. 1967.

Kunst

2 · (31) · 1968

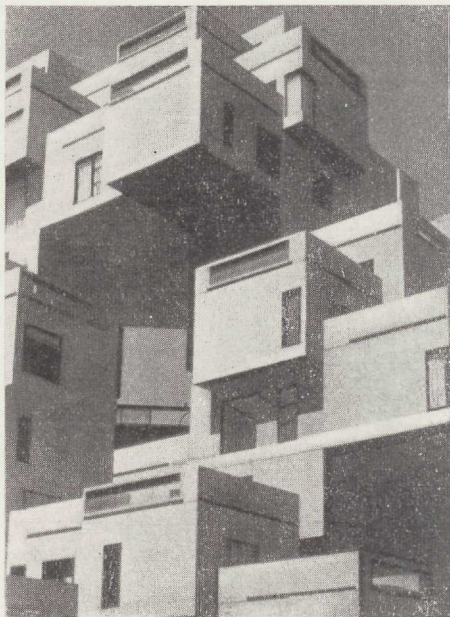
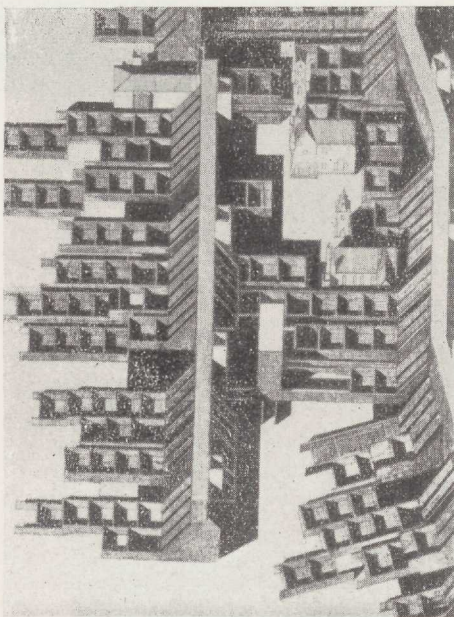
KUJUTAVA JA
TARBEEKUNSTI
ALMANAHH

ARHITEKTUUR,
TARBEEKUNST,
DISAIN —
EILE JA HOMME

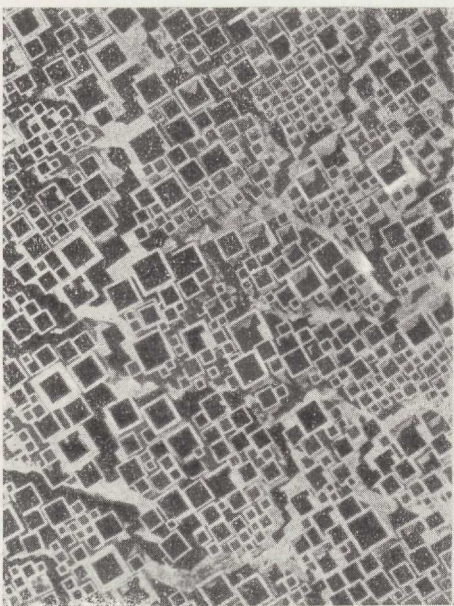
Udo Ivask

Arhitektuur tarbekunsti suurvormina ja tarbekunst arhitektuuri pisivormina ümbritsevad inimest juba iidsetest aegadest. Nad nagu «häälitsevad» meie ümber, mõjudes pidevalt oma «helidega» meie mõttemaailmale, märkamatuult meile enestele. Möödunud on ajastud, kus interjöörikujundus seisnes ruumi illustratiivses paraadlikus ehtimises. Arhitektuuris viimasel ajal väljakujunenud paraadsuseta kujunduslaad (foto 5) taotleb põhiliselt mugavust, kodusust ja inimlikkust, vastandina klassikalise ampiirstiili toredussärrale. Tänapäeva arhitektuur oma linnaehitusblokkide, hoonete, eksterjöörü ja interjöörü uute mahtude, lihtsa geomeetria ja proportsioonidega on otseselt mõjutatud tootmistehnoloogia tasemest. Kõrgelt mehhaniseeritud massilisest industriaalsest tootmisest tuleneb unifitseeritud ühelaadsete elementide korduvus, mis loob arhitektuuris ja mööblis uusi esteetilisi väärtusi. Kaasaegses interjööris on tunda jaapani traditsionaalse ruumikujunduse (foto 4) lakoonilisuse mõjusid. Üleküllastatud ruumikujundusega harjunule on jaapani ruum silmatorkavalt tühi. Kõik igapäevased tarbeesemed oma mitmekesises kirevuses on seal paigutatud seinakappidesse-panipaikadesse, mis vabastab ruumi peamiselt istemööblile. Kaasaegse interjöörü utilitarismiga kaasneb suund hoone ja ruumi funktsionaalsete kommunikatsioonide (elekter, vesi, kanalisatsioon, gaas), samuti mööbli ja tarbeesemete (toidunõud, triikraud, raadio, TV) nägemispiirkonnast väljaviimiseks. Sellega seoses vabanevad ruumi seinad mehhaaniliste elementide kirevusest. Mööblit ei vaadelda enam üksikobjektidena (kapp, riiul, diivan), vaid ta omandab arhitektoonilise iseloomu, ühinedes oma rangete geomeetriliste mahtudega ümbritseva ruumiga. Erineva kõrguse ja laiusega kappmööbel asendub kappvaheseintega, mis mõjub pideva liidetud tervikliku reana (foto 6). Mööbel omandab järjest rangema funktsionaalse ülesehituse. Tema elementide kõrguste ja laiuste omavaheline modulaarne ühtlustamine võimaldab nende liitmist kõrvutamise ja pealepaigutamise teel. Tekib ruumiliselt range süsteem — vertikaal- ja horisontaaljoonte kujunduslike seoste näol. Interjöörü ja tema elementide konstruktsiooni tehnilisus on aga mehhaaniliseks paratamatuseks tänapäeva industriaalsete tootmismeetodite juures.

Standardmööbel oma asjalik-otstarbeka konstruktsiooni ja mööbli vormide geomeetrilise tagasihoidlikkusega ei pretendeeri omaette kunstiteosele, vaid muutub neutraalseks fooniks. See võimaldab rohkem esile tuua dekoratiivkunsti unikaalvorme osatähtsust ruumi emotsionaalse ilme loomisel. Mida enam mõjutab industriaalne tootmine arhitektuuri ja interjöörü, seda enam peame säilitama ja kaitsma meie tarbekunsti senist taset — kaitsma tema väljatõrjumist mehhanismidega valmistatud toodete poolt.

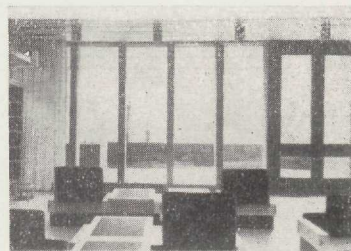


1. Eksperimentaalne linnaosa.
2. Eksperimentaalne elamu.
3. Dekoratiivne seinapannoo «Inglite äärelinn».
- 4.—6. Näiteid interjööridest.
7. Eksperimentaalne köök.
- 8.—10. Tööstusvorme.
- 11.—12. Dekoratiivvorme.

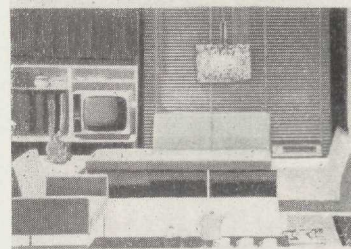


1 2

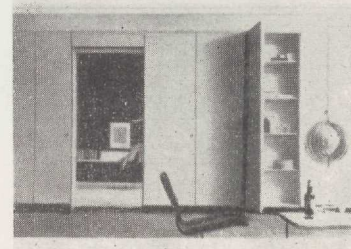
3



4

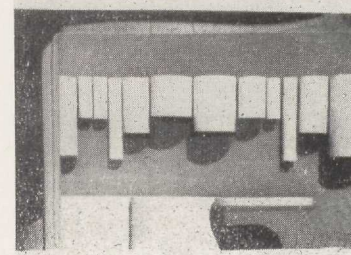


5



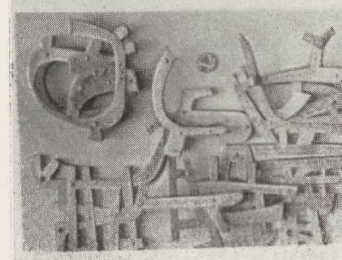
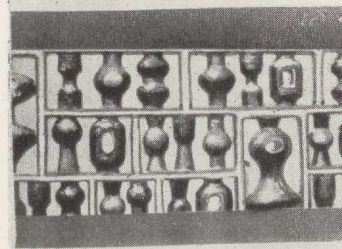
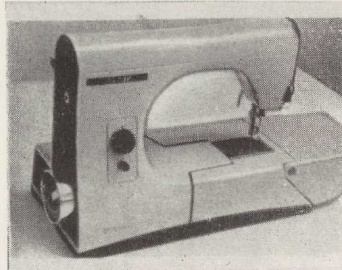
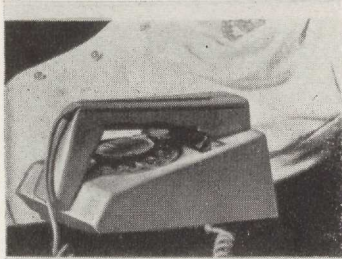
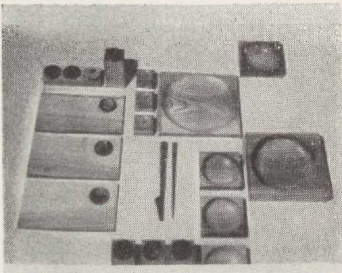
6

7



Dekoratiiv-tarbekunsti loomulikuks reaktsiooniks tänapäeva interjööri mõistus-
pärasusele on tema esteetilised ja humanistlikud otsingud. Ta läheneb unikaalsele
kunstiteosele seda enam, mida rohkem interjööri teised elemendid (mööbel ja maja-
pidamistarbed) lähenevad tööstuslikele funktsionaalsetele utilitaarvormidele. Ent
interjööri ratsionaalsusest ja funktsionaalsetest mugavustest üksi on vähe inim-
psüühika vajaduste rahuldamiseks. Tänapäeva interjööri jäigas ruumi karkassis
hakkame järjest teravamalt tajuma kujundusliku vahelduse vajadust.

Massitootmisega laia tarbijaskonna vajaduste rahuldamiseks humanistlikul print-
siibil kaasneb vastuolu — ühesugustes linnades, ühesugustes mikrorajoonides, ühe-
sugustes korterites, mis on monotoonne ja väsitav kui lage preeria, hakkavad elama
erinevad inimesed. Vastukaaluks standardelamute ja standardmööbli monotoonsusele



pakub tarbekunst fantaasiarikast poeesiat oma müstiliste vormide ja ornamentide salapärase sümbolikaga, viies meid eemale masinamüra ja tõttamisest, luues puhkuseks vajaliku intiimsuse. Tarbekunst annab ruumile hubase ja meeldiva atmosfääri. Ruumide emotsionaalne vaheldus on aga niisama vajalik kui vaheldus looduses.

XX sajandil valmistab põhiliselt kõik masin. Alguses masinatoodang jälgendas käsitöenduslikke vorme. See oli mõttetu, kuna masina töövõtted võimaldavad toote otstarbekusele läheneda hoopis teisiti. Kujuneb välja tööstustoodete kujundamise kunst — disain (*design*). Kulgedes paralleelselt disainiga, hakkab tarbekunst ometigi liikuma sellega eriteed. Seda analoogiliselt kujutatavale kunstile, kus jäädvustamise eesmärgil loodud fotorealismist loobuti seoses fototehnika arenemisega. Käsitöenduslik tarbekunst ei suuda (ei ole ka mingit vajadust) konkureerida tööstustootmise massilisuse ja asjaliku otstarbekusega. Käsitöenduslike võtetega teostatud tarbekunst loob meeldiva kontrasti industriaalselt toodetud keskkonnas, kusjuures unikaalsus suurendab selle emotsionaalset väärtust. Ei saa ju võrrelda suuretiraazilist ajalehest välja lõigatud ja seinale riputatud klišeepilti seinavaiba emotsionaalse mõjuga.

Tarbevormide funktsionaalse esteetika kriteeriumi analüüsimisel püütakse liiga dogmaatiliselt funktsiooni põhjendada esteetilisusega, väites, et otstarbekas on automaatselt ka ilus. 30-ndate aastate auto oli omaaegsete seisukohtade järgi otstarbekas, seega ka ilus. Tänapäeva masinate konstruktsioonides näeme aga otstarbekamat lahendust. See näitab, et ei ole absoluutset funktsionaalsust ja esteetilisust. Otstarbekus on tegelikult momendi tarbimisvajadustest, tootmise ja tehnika arengust, samuti eelarvamustest väljakujunenud tarbimisvõtetest, mis ei pruugi sugugi olla kõige mõistlikumad ja on pahatihti ka ekslikud. Kipume lahendama kõiki esteetilisi küsimusi tarbimismugavuse seisukohast, mille varju jääb tihti tegelik vormiesteetika. Puht utilitaarsest seisukohast on ju elektrivalgustuse puhul küünlajalg mõttetu. Siit järeldub, et ka mitteutilitaarne võib olla ilus — me võtame küünlajalga visuaalselt kui skulptuurset vormi, mille funktsiooniks on esteetiline nauding.

Petlik on utilitaristlik ettekujutus, et kunagi oleks võimalik kunsti kokku sulatada tootmisega, esteetiliselt vormi utilitaarsega ja mitteprofessionaalse tarbijaskonna maitset kogemustega tarbekunstnike professionaalse maitsega, ilma nende komponentide omavahelise nivelleerimiseta. Tööstustoodete kujundamisel püütakse saavutada nivelleeritud optimum tarbimisfunktsiooni, tootmistehnoloogia ja vormiesteetika vahel. Selline «loogiline süsteem» on paratamatult vaid aritmeetiline keskmine, seega ühekülgne ja tagasihoidlikum kui maksimaalne kunstilise mõtte tarbekunsti. Tehniliste tööstusvormide esteetika uuest kvaliteedist me juba julgeme rääkida, kuid käsitöendusliku tarbekunsti vormiekspriimentide esteetikale me tihti ei oska anda hinnangut, kuna ka siin mõõdame seda utilitarismi mõõdupuuga.

Ajastu tingib ka uue vormiesteetika. Puškini ajastu õukondliku romantilise aadlilüürika vorm ei ole sobiv revolutsioonijastu luule dünanismile, otsekohesusele ja rangusele, nagu oli see iseloomulik Majakovski loomingule. Tänapäeva maailmatunnetus on mõjutatud Marxi filosoofia, Mendelejevi keemia, Darwini bioloogia, Tolstoi kirjanduse ja Verne utoopilise fantastika ideedest. Mikro- ja makrokosmose tunnetamine tehniliste seadmete vahendusel muudab järjest meie ettekujutust ja arusaamist ümbritseva maailma nähtustest. Uued materjalid, töötlemise meetodid loovad uusi võimalusi nende kunstiliseks rakendamiseks. Avastused valguse-värvuse mikrostruktuuris (spekter, liitvalgus) mõjutasid omaaegset maailmatunnetust, andes tõeke impressionismi ja postimpressionismi väljakujunemiseks. Traditsionaalne kunstide süntees, milles peaosas mängib arhitektuur ja interjööri kui selle osa, tekib täiesti iseseisvate ja järsult erinevate kunstiliikide vastastikuste mõjutuste tulemusena. Tänapäeva arhitektuuris toob kunsti ja tehnika süntees enesega kaasa uue kunstifilosoofia ja uue kunsti vormi-värvi esteetika, mis paratamatult erineb traditsionaalsest esteetikast. Tehnilise maailmavaate mõjutusena näeme kunsti montaaž-tehnikat — esiteks kollaaži (*collage*), hiljem montaažtehnika seinapannode loomisel (keraamiliste ja metalldetailidega), seejärel ka dekoratiivskulptuuris. Meid ümbritseva, seni looduses mitteesenendunud tehnilise keskkonna (suurtööstuste, mehhaaniliste

8
9
10
11
12

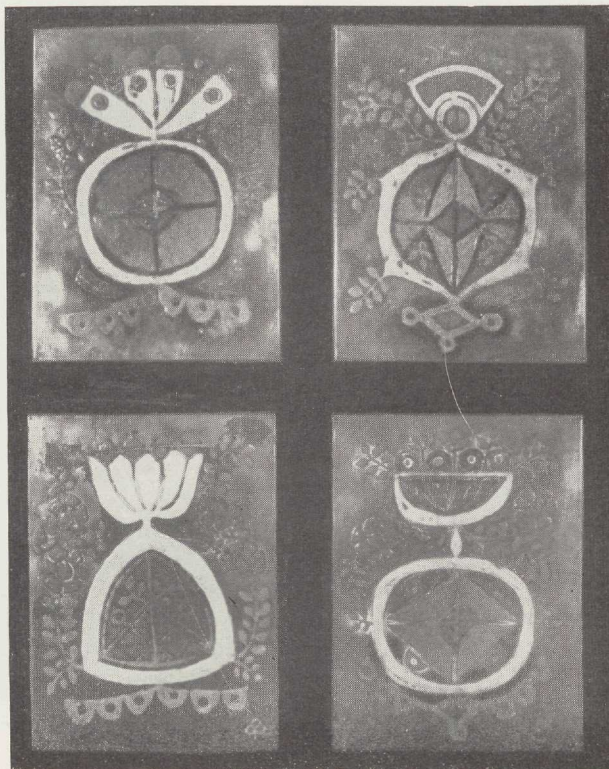
seadmete, suurlinna hoonemasside) ebatavalise vormimaailma uus tegelikkus erineb järsult looduslikust keskkonnast, muutes tugevalt meie senist käitumist, eluviisi ja esteetilisi tõekspidamisi.

Interjööri, tema utilitaarsete elementide ja tööstustoodete mehhaaniline geomeetriliste vormide rütm sunnib ümber hindama seniseid esteetilisi tõekspidamisi tarbekunstis. Vaimse maailma rikastamiseks on vaja peale utilitarismi veel fantastikat. Nagu me tõsise kirjanduse kõrval loeme fantastilisi romaane, nii naudib laps muinasjuttu seitsme penikoorma saabastest, niisamuti rikastab tarbekunst meie interjööri asjalikku mõistuspärasust oma fantastilise muinasjutulise vormikeelega. Reaktsiooniks interjööri utilitarismi šabloonsele isikupäratusele peab tarbekunst looma hädavajaliku psühholoogilise vahelduse oma individuaalsete varjunditega, mida võimaldab just käsitöönduslik tarbekunst. Käsitööndusliku tarbekunsti visuaalsete väljendusvahendite mitmekesisus, tema vormide ekspressiivne lüürika, lastepärane naiivne realism, lustakus, vaimukus, värvide-faktuuride kontrast loovad oma emotsionaalse mõjuga interjööri elurõõmsa õhkkonna. Tarbekunst interjööris omab samasugust maagiliselt emotsionaalset tähtsust kui sõnad luules. Meid ümbritsev interjäär ja tarbekunst on paratamatult ka meie intellektuaalse-tehnilise ja sotsiaalse mõttelaadi kajastajaks ja arendajaks. Interjäär ja tarbekunst oma vormi-estetikaga moodustab inimesi ümbritseva esemelise keskkonna, mis mõjutades nende vaimset arengut, psüühikat, kujundab elustiili, esteetilisi moraalseid tõekspidamisi, suhtumist ühiskondlikesse väärtustesse — see on aga eriti vajalik kõrgelt-organiseeritud ühiskonnas. Vaimsest arenematuses tuleneb eelkõige hoolimatus ühiskondlike väärtuste vastu, millest sõltub tulevase ühiskonna arengutase.

Käsitöönduslik tarbekunst on eksperimentaalseks laboratoorseks katsebaasiks uute vaimukate liitvormide, liitfaktuuride, liitvärvide, liitmaterjalide esteetiliste kombinatsioonide loomisel, andes ühtlasi uusi impulsse tööstustoodete kujundusideede elluviimiseks. Tänapäeva tarbekunstis on tendents uuele sünteesile suunatud erinevate kunstinähtuste sidumisele, kaotades nende vahel konkreetsed piirid. Kaasaegsed massilised informatsioonivahendid kergendavad uute ideede levikut, paradoksaalne on aga sealjuures see, et tekib individuaalse rahvusliku omapära rahvusvahelise nivelleerimise oht — probleem, mis sunnib tõsisemalt mõtlema.

Meie dekoratiiv-tarbekunst omab täieliku elujõu vaid siis, kui ta loob midagi masina poolt teostamatut, pakkudes vaimukalt eksperimenteerivat, esteetiliselt aktiivset idee kvaliteeti esemelises väljenduses — vastasel juhul kaob ta paratamatult disaini laviini.

TÖID 1967. a.
VABARIIKLIKULT
TARBEKUNSTI-
NÄITUSELT

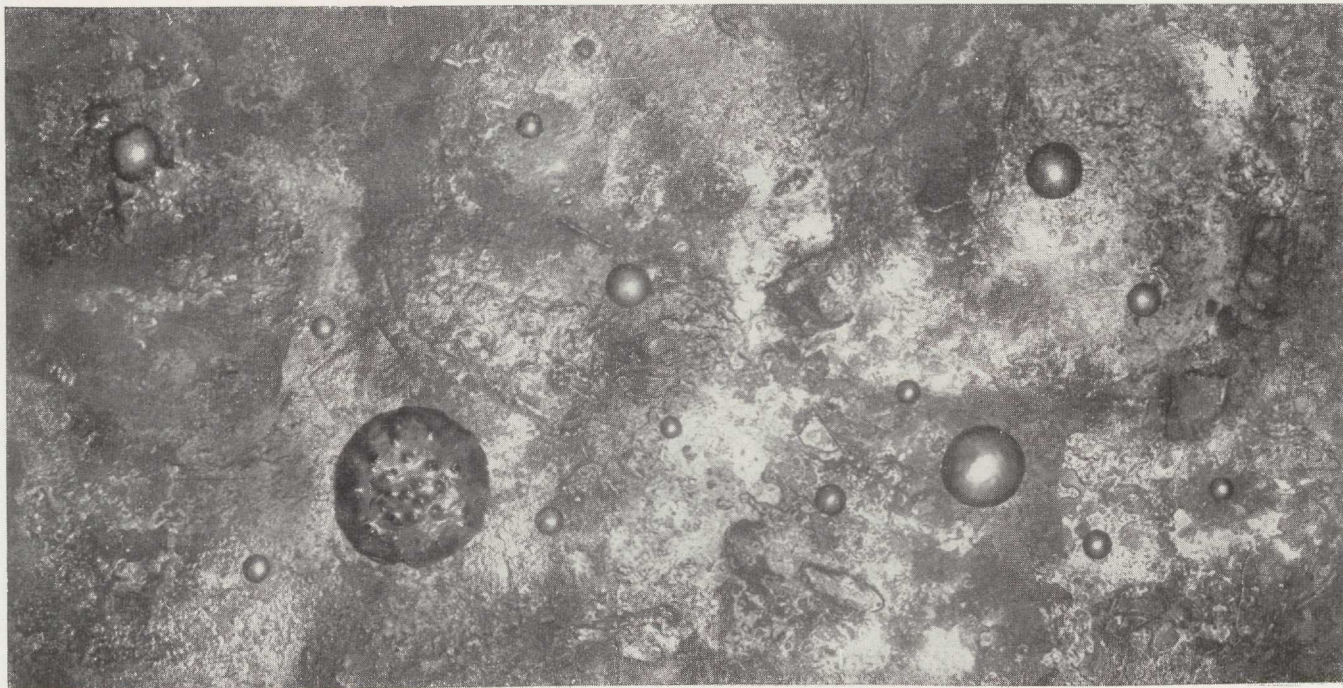


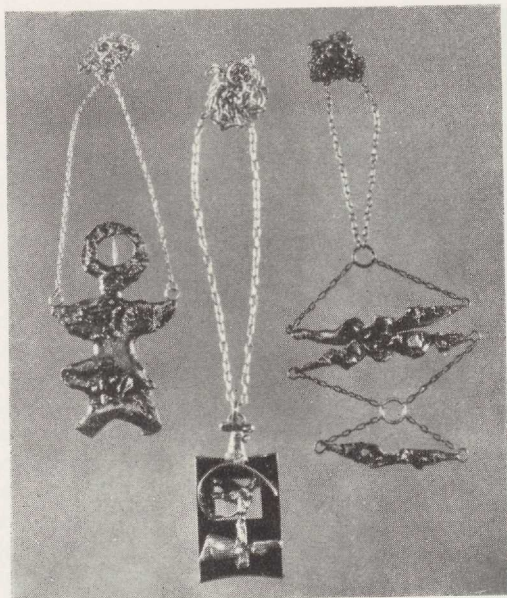
13. E. Reemets. Seinaplaadid «Päikesekellad». Vask, emailitud. 1967.

14. N. Rabba. Seinaplaat «Kosmos». Raud, segatehnika. 1967.

13

14

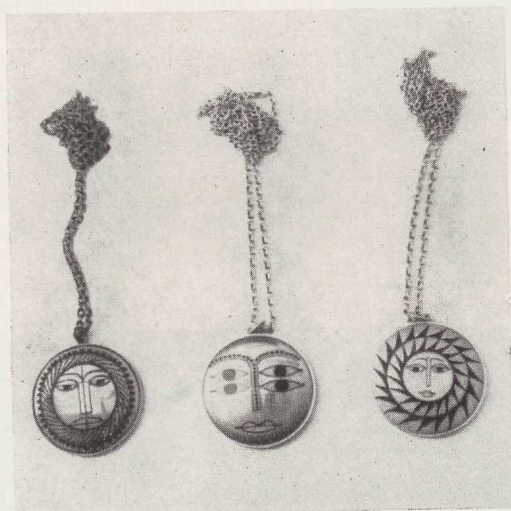




15



17



16

18



15. J. Arrak. Kaelaehetd. Hõbe, sulatamine. 1967.

16. A. Ivask. Kaelaehetd. Portselanimaal. 1967.

17. M. Valk. Kalamehed laevaga. Samott, madalkuumus. 1967.

18. S. Sõmer. Pudelvaas «Kohvijoomine». Segatehnika. 1967.

19. H. Kuma. Grupp köögiserviid. Kõrgkuumus. 1967.

20. A. Andresmaa—Tamm. Dekoriivsed pudelid ja vaagen. Värviline klaas, kuumtöötlus. 1967.

21. S. Sõmer. Kohviserviis. Kõrgkuumuse keraamika, puit. 1967.

22. T. Lass. Kann suhkrutoosi ja topsiga. Kõrgkuumus. 1967.

23. M. Raun. Grupp nõusid. Kristall. 1967.



19



21
22
23



20

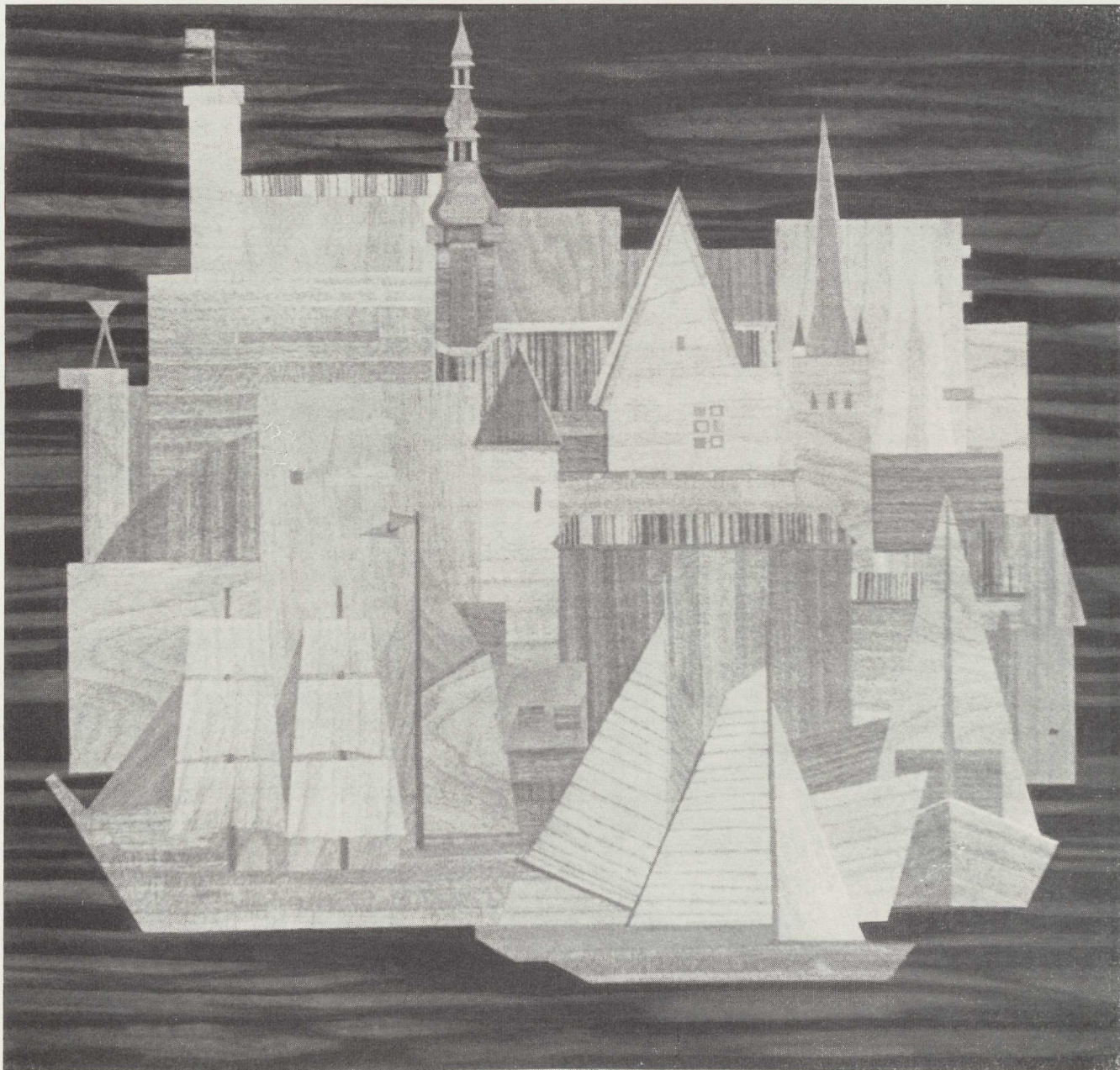


7

24. H. Tertsius. Seinaplaat «Tallinn ja laevad». Intarsia. 1967.

25. E. Hansen. Seinavaip «Mustad linnud». Riiju. 1966.

24





Dekoratiivtekstiili huvitavamaks, samaaegselt ka raskemaks vormiks on kahtlemata piltvaip. Euroopa kootud piltvaip tekkis keskajal Saksamaal, saavutas suurepärase väljendusrikkuse Prantsusmaa hiliskeskaegsetes vaipades ning elas üle oma kulminatsiooni Madalmaade renessansiaegsetes ning flaami ja prantsuse XVII sajandi vaipades. XVIII saj. algas aga selle kunstiline allakäik. Piltvaip kaotas oma dekoratiivse iseseisvuse ja hakkas kopeerima maalikunsti. XIX saj. elas piltvaip üle oma suurima kriisi, mis kestis kuni XX saj. alguseni. Žakaartechnika leiutamine XIX saj. algul ning selle rakendamine piltvaibatööstuses tegi senisest dekoratiivkunsti üllamast vormist labase massikaubaartikli, mis tänagi halvab silma oma banaalsusega. Uuest piltvaiba arengu tõusuteest võib rääkima hakata alates käesoleva sajandi 20-ndatest aastatest. Kõige märgatavamalt ja resoluutsemalt on selle tekstiiliharu edasiareng toimunud peale Teist maailmasõda. Kaasaegne piltvaip areneb mitut teed mööda. Prantsusmaa hakkab esinema tähtsaima ajaloolis-traditsioonilise piltvaiba koolkonna esindajana. Kahekümnendate aastate Bauhausi funktsionalism ja abstraktse kompositsiooni osatähtsuse kasv stimuleerisid puhtdekoratiivsete piltvaipade tekkimist, mille areng kulgeb moodsa maalikunstiga paralleelselt. Süžeeist suuremat tähelepanu omistatakse sellest peale koloriidile ja faktuurile.

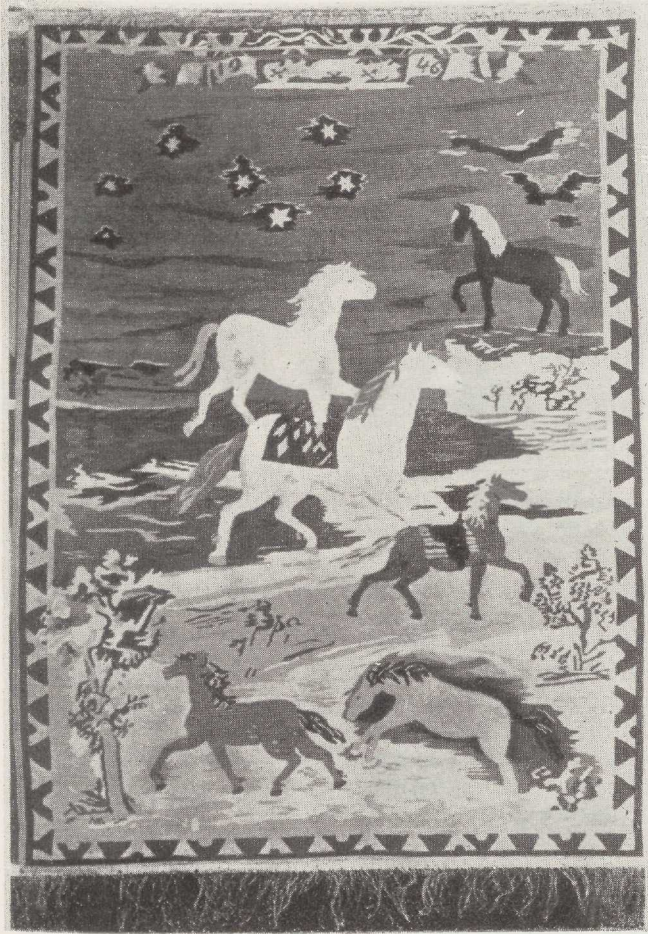
Alates 1963. aastast korraldatakse Lausanne'is (Šveitsis) rahvusvahelisi kaasaegsete piltvaipade biennalesid. Kahtlemata kõneleb nimetatud rahvusvaheline vaibafoorum, mida seni on organiseeritud kolmel korral (1963, 1965, 1967), selle huvitava dekoratiivtekstiili haru aktuaalsusest tänapäeval. NSV Liidus on päevakorras üleliidulise piltvaiba näituse organiseerimine, perspektiivis aga osavõtt Lausanne'i biennaledest.

Ülalöeldu kutsub esile õigustatud huvi ka eesti piltvaipade vastu. Juba põgus pilk eesti tarbekunsti arengule viib järgnevatele järeldustele: esiteks, et piltvaip kujunes meil iseseisvaks dekoratiivtekstiili haruks vaid Suure Isamaasõja järgsel perioodil; teiseks, et kõige kauemini ja viljakamalt on selles valdkonnas töötanud Mari Adamson.

Näib, et Mari Adamsoni siirdumise piltvaipade loomisele neljakümnendate aastate keskel oli ette valmistanud kogu ta loomingu eelnev arengukäik. Aastate vältel oli ta õppinud nägema loodust, harjunud mõtlema reaalsete kujundite abil. Dekoratiivloomade ja nukkude loomine kolmekümnendatel aastatel andis põhjalikke kogemusi loodusvormide dekoratiivsel lihtsustamisel, monotüüpiad ja joonistused õpetasid organiseerima tervikuks konkreetset pinda, õpetasid hindama joone ja silueti osatähtsust kompositsioonis. Nii osutus Mari Adamson teistest tekstiilikunstnikest professionaalselt paremini ettevalmistatuks selle raske dekoratiivtekstiili haru viljelemisele esimestel sõjajärgsetel aastatel.

Neljakümnendate aastate vältel valmivad kunstnikul rüüjud «Nukud» (1945), «Kiigelised» (1945), laastuvaip «Taluõu» (1945), rüüju «Linnud» (1945), flossavaip «Purjekas» (1946), gobelään «Õitsil» (1946), rüüjud «Vilja riigile» (1948), «Kiigelised II» (1949) ja «Viisaastak nelja aastaga» (1949). Üksnes teoste loetelu räägib loomingulise töö mitmekülgisusest ja intensiivsusest sellel perioodil. Seejuures kuulub rida märgituist («Õitsil», «Vilja riigile» jt.) tolleaegse eesti tarbekunsti parimate saavutuste hulka.

Vaadates kunstniku piltvaipu nende valmimise järjekorras, näib, et esimesi tugevaid impulsse sai M. Adamson eesti rahvakunstist. Seejuures mõistab ta rahvakunsti selle sõna laiemas tähenduses, milles põimuvad tervikuks nii rahvusornamentikas esinev motiiv kui ka etnograafiline rahvarõivas, samuti folkloor, poeetiline loodusekäsitlus ja lõpuks piltvaiba enda ülesehituse printsiip vaibaväljaku tasa-

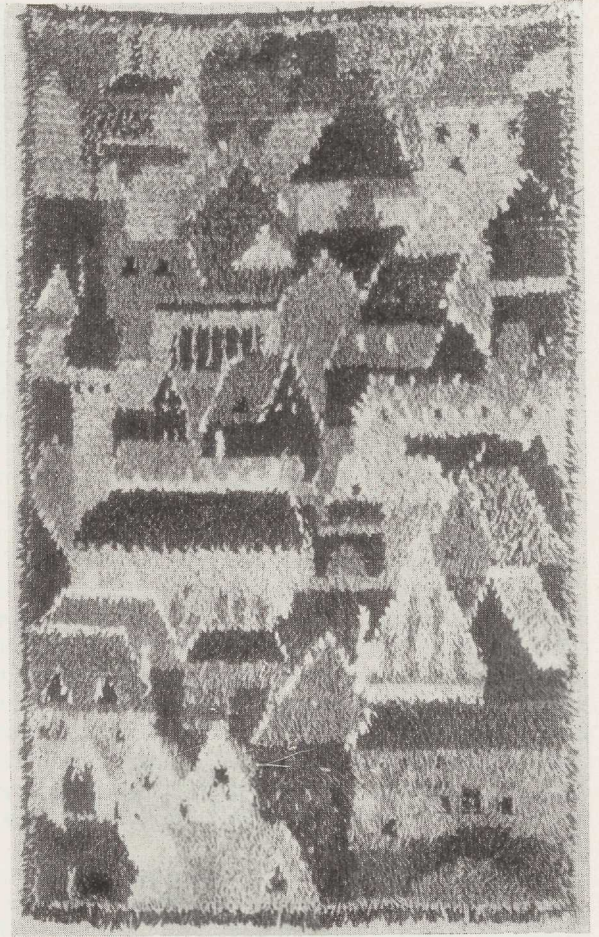


26

26. M. Adamson. Seinavaip «Õitsil». Göbelään, 1946.

27. M. Adamson. Seinavaip «Tallinna katused». Riiju, 1962.

28. M. Adamson. Seinavaip «Hobused». Göbelään, 1965.



27



28

kaaluka kujundamise näol üksikute omavahel seostamata motiividega. Sellel perioodil ilmnenu kontakti rahvakunsti pärandiga iseloomustab kunstniku loomingut ka edaspidi.

Kompositsioonilistest lahendustest leiame nende aastate vaipades pea kõiki M. Adamsoni edaspidisele loomingule omaseid suundi. Neist tähtsaim ja kunstnikule karaktersem on süzeeline kompositsioon, milles sisuline külg väljendub mitte ainult objekti konkreetse edasiandmise, temast hoovava emotsiooni, vaid ka jutustava allteksti kaudu. See kompositsiooniline liin algab vaibaga «Kiigelised I» ning üle tööde «Õitsil» ja «Kiigelised II» viib vaipadeni «Vilja riigile» ja «Viisaastak nelja aastaga». Kui haarata veelgi kaugemale, võiks loetelu jätkata ühelt poolt selliste vaipadega nagu «Kalevipoja sõit Sädemete saarele» (1958) ja teiselt poolt «Töö» (1964).

See suund lähtub ajaloolise piltvaiba parimatest traditsioonidest ning nõuab suuremat ja mitmekülgsemat professionaalset ettevalmistust. Ütleme täpsemini — nõuab monumentaalmaali ja tekstiilikunstniku ühtesulamist. Kui vaibas «Kiigelised I» seisab Mari Adamson veel pigem illustraatori kui monumentalisti tasemel, siis vaibad «Õitsil» ja «Vilja riigile» on küpsed monumentaalkunsti teosed. Vaibas «Õitsil» (154×115) avaldub fantastilis-lüüriline tunnetemaailm, mis suurepäraselt assotsieerub teemaga. Tinglik beež-sinine koloriit, vaba diagonaalile ehitatud liikumine, fantastiline, kohati hajuv maastik ja motiivide elulähedane vaba tõlgendus mõjuvad veenvalt, terviklikult.

Vaibas «Vilja riigile» on süzeeline külg edasi antud lakoonilisemalt, kuid samas monumentaalselt ja jõuliselt. M. Adamsonil on õnnestunud leida veenev kompositsiooniline ülesehitus, selge rütm ja üksikmotiivide hea proportsionaalne suhe. Vaibapinna ülemise kolmandiku võtab enda alla Tallinna siluett. Sellest allpool võtab kogu pinna enda alla siksakjoonena alt üles liikuv kolhoosnike viljavoor koos kompositsiooni saatva tekstiga. Küps punane-pruun koloriit, selge horisontaalidele tuginev liikumine, figuuride ja hobuste tonaalne rütm loovad piduliku ja samas rahulikult monumentaalse üldmulje. Olgu märgitud, et selles vaibas esineb M. Adamsonil esmakordselt Tallinna kujutus, mis siitpeale läbib punase joonena kunstniku loomingut.

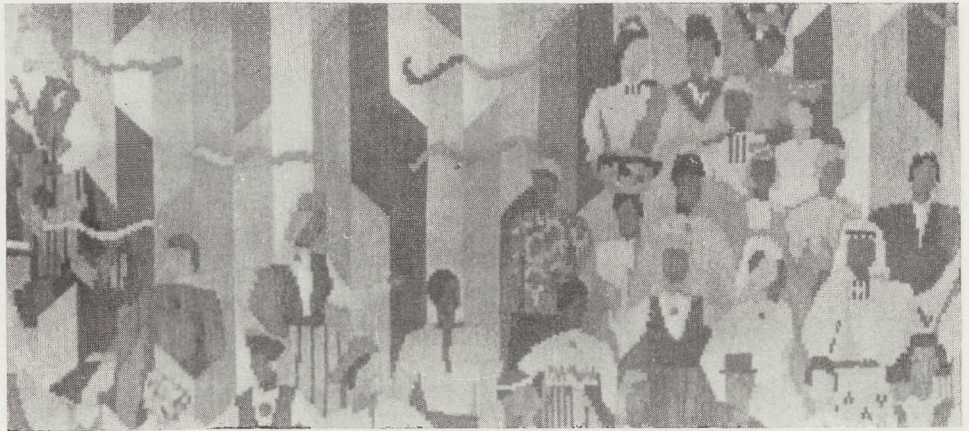
Teise vaibaliinina sellel perioodil koorub välja maastikuvaip, mis annab teatud pildi konkreetsest loodusmotiivist, pretendeerimata seejuures sisulisele jutustavale alltekstile. Sellesse kompositsioonigruppi kuuluvad ülalloetletud vaipadest «Taluõu» ja «Purjekas». See suund küpseb M. Adamsoni vaipades edaspidi veelgi, kulmineerides tema Tallinna teemalistes töödes.

Kolmanda kompositsioonilise lähtekohana võib märkida mitte enam süzeelist ega pildilikku vaid puht dekoratiivset piltvaiba ülesehitamist (näit. «Nukud» või «Lin-nud»). Antud juhul moodustab teatud ornamentaalselt käsitletud motiiv või motiivide rühm dekoratiivse kompositsiooni, mis avaldab vaatajale mõju mitte süzee, vaid eeskätt joonte rütmi ja koloriiti kätketud emotsiooni kaudu. Tundub, et see kompositsiooni printsiip on eesti piltvaipades kõige levinum, esinedes juba rahvakunsti. Mari Adamsoni loomingus pole ta siiski määrav, vaid esineb paralleelselt teiste suundadega.

Seega neljakümnendate aastate töödes formeeruvad Mari Adamsoni loomingulise käekirja põhijooned: mitmekülgsus, pidev uue otsimine, huvi figuraalse kompositsiooni ja piltvaiba kui tekstiili raskema ja huvitavama žanri vastu.

Teisel perioodil, see on viiekümnendate aastate esimesel poolel, maksab kunstnik omapoolset lõivu toleaegsele tarbekunstile esitatud nõudeile. Ta töötab kollektiivselt pompossete piltvaipade kartaonide loomisel koos juhtivate kujutava kunsti meistritega (koos L. Mikko ja E. Okasega «Au Lenini-Stalini parteile», 1951; koos E. Okase ja Adamson-Ericuga «Kalevipojad ema otsimas», 1955). Tahaks vaid mainida, et sellel perioodil pole ta lihtne kollektiivi liige, vaid pigem ühistöö initsiaator. Nii näiteks võib M. Adamsoni kartooni «10 aastat Nõukogude Eestit» (1950) pidada ühe hilisema kollektiivtöö prototüübiks.

Eesti NSV kunsti ja kirjanduse dekaadi raames avatud tarbekunsti näitus Moskvast kujunes murranguliseks eesti tarbekunsti ajaloos. Selle näitusega algas uus periood, mis taastas õiged arusaamad tarbekunsti spetsiifikast. Näituse «naelaks» ja kogu eesti piltvaiba ajaloos üheks keskseks saavutuseks oli Mari



29. M. Adamson. Fragment seinavaibast «Pidu». Gobelään. 1965.

29

Adamsoni piltvaip «Tallinn I» (1956). Mainitud tööle järgnevad peagi «Tallinn II» (1958) ja «Tartu» (1960). (Siia võib lugeda ka pisikesi laastuvaipu «Pirita» ja «Tallinn» 1960. aastast.) Nimetatud töid võib tänaseni pidada meie maastikuvaiba parimaiks lahendusteks. Erinev meeleolu koloriidis ja ülesehituses kutsub tööde vaatlemisel esile erinevaid emotsioone. Nende ridade autor peab tusedamaks saavutuseks antud žanris vaipa «Tallinn I». Selle eepiline kõlajõud, sisemine pinge, mille loovad mere ja madala taeva vahele surutud linna tornide vertikaalid, mõjuvad monumentaalkunsti suure saavutusena. «Tallinn II» oma väiksema horisontaalse formaadi ja soojema koloriidiga on rahulikum, lüürilisem, samaaegselt ka intiimsem. Vaip «Tartu» toob küll linna omapära selgesti esile, kuid kompositsioonilt on veidi laialivalgum.

Sama perioodi süžeelistest vaipadest avaldub gobeläänis «Kalevipoja sõit Säde-
mete saarele» (1959) veel teatud järelkaja aastakümne esimese poole loomingus esinenud illustratiivsusele. Rüijudes «Kevad» (1958), «Noored naturalistid» (1960) ja gobeläänis «Seitse aastak Eesti NSV-s» (1960) on kunstnik sellest juba otsustavalt üle saanud.

Viiekümnendate aastate lõpul toimub üleminek ühest loomingulisest perioodist teise, mida peegeldavad kõige paremini kolmandasse suunda kuuluvad vaibad «Sõnajalaõis I» (1958) ja «Sõnajalaõis II» (1960). Esimene neist on komponeeritud klassikalise rangusega: keskpind ja äärekaunistus. Motiiv, nn. «ubinakiri», on laenatud otseselt rahvakunsti ornamentikast. Kogu motiivistiku joonistus on täpne ja range. «Sõnajalaõis II» on seevastu hajuva asümmeetrilise käsitlusega. Õie kuju on rohkem aimatav kui selgelt loetav ning assotsieerub meie folklooriga mitte vahenditult kirjakuju, vaid ainult tunde kaudu. Siin valla pääsenud uus joon — konkreetse kujundi abstraherumine — leiab edasist arengut 60-ndate aastate töödes.

Kuuekümnendad aastad moodustavad uue lõigu Mari Adamsoni loomingus. Neid iseloomustab suurem vabadus teema käsitluses ja uute otsingute tulv. Selle ajajärgu loominguline pingsus lubab paralleelil tömmata neljakümnendate aastatega. Sellel ajavahemikul on valminud rüiju «Tallinna katused» (1962), gobeläänid «Pirnid, õunad» (1963), «Saaremaa» (1964), «Töö» (1964), rüiju «Kalur» (1964), gobeläänid «Pidu» (1965), «Hobused» (1965), rüiju «Kevad» (1965), gobeläänid «Tants» (1966), «Linnud» (1966), «Lend» (1967), «Käbi» (1967), «Kivilill» (1966) ja rüiju «Leek» (1967).

Ülalmainituist jätkavad «Kalur», «Pidu» ja «Töö» süžeelise piltvaiba traditsioone. Neist «Pidu» on 153×325 sm suur ning kujutab ligi 80 rahvarõivais laulupeost osavõtjate figuuri. Kõrge ja tähendusrikkama tööna selles lõigus väärib aga esiletõstmist «Töö», milles kunstnik pole piirdunud tänapäeva inimese ja tehnika omavahelise seose kujutamise, vaid on valguse lahendusega andnud kompositsioonile tugeva liikumise ja sümbolise tähendusrikkuse (helge tuleviku perspektiiv). Pean seda tööd eesti süžeeliste vaipade reas üheks väljapaistvaks saavutuseks.



30. M. Adamson. Seinavaip «Lend». Gobelään. 1967.

31. M. Adamson. Seinavaip «Tants». Gobelään. 1966.

30

Teise rühma töödes — maastikuvaibas — on Tallinna teema leidnud senistest variantidest märksa intiimsema ja fragmentaarsema lahenduse vaibas «Tallinna katused» (165×105). Kunstnikule omane tugev monumentaalsusetunne on taas täie jõuga kõlama pääsenud gobeläänides «Hobused» ja «Kivilill». Vaiba «Hobused» (130×143) asümmeetrilise lahenduse uudsus, pindade jaotuse konkreetlus ja konstruktiivse rütmi selgus, samuti tagasihoidliku pruuni koloriidi suurepäraselt väljapeetud tonaalsus lubavad rääkida selle vaiba puhul uuest saavutusest eesti piltvaiba-kunstis. Eepilist hõngu hoovab «Kivilillest». Julge, kontrastne, põhiliselt külm koloriit ja joonistuse nurgelisus viivad vaataja sügavuti antud teema — kivist lille — mõistmisele. Sellest vaibast hoovavad vastu mehelik robustsus, kivi raskus ja looduse ürgne jõud. Joonistuse konkreetlus, iga üksiku pinna kontuuri selgus aktsentueerivad omalt poolt tööst hoovavat eepilist tunnet.

Ometi tundub, et viimasel perioodil on vaekauss langemas uuele kompositsiooni-struktuurile, milles kunstnik laseb rohkem aimata, kui konkreetset välja lugeda. Nii «Tantsus» (147×127) kui «Kevades» on tegemist vaevaltaimatava figuuride liikumisega teatud abstraktse kompositsiooni näol. Muide, ka teema ise on neis vaipades üldistav mõiste liikumisest — tants, lend jne., mida kunstnik annab edasi põhiliselt nonfiguratiivsete vahenditega.

Jälgisime Mari Adamsoni piltvaipades esinevaid erinevaid kompositsiooni-printsiipe läbi kolme aastakümne. Näib, et selle ajavahemiku vältel ei ole kunstnik eelistanud ühtegi nimetatud suundadest. Veel enamgi. Igas uues töös kõlab uus otsing, mis ei korda käidud radu, vaid tõstab üles uusi probleeme. Vaatamata aastatepikkusele loomingulisele ja pedagoogilisele tegevusele, pühitsesime ju tänavu kunstniku 60-ne aastast juubelit, on ta täis nooruslikku vitaalsust ja väsimatust. Tema loominguline diapasoon tõstab Mari Adamsoni erikohale teiste eesti tekstiili-kunstnike seas.



МА

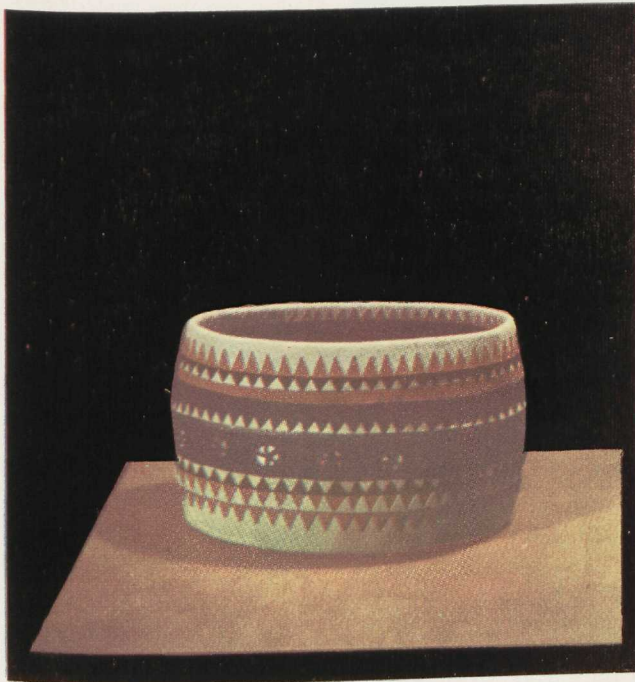
KASVÄRV,
JOONISTUS...
VÕI VEEL MIDAGI?

(NAHKEHISTÖÖ
VÄLJENDUSVAHENDITE
ARENGUST)

Nahkehistöö ajalugu jälgides leiame neljateistkümnendast ja viieteistkümnendast sajandist huvitava grupi lõiketehnikas esemeid (peamiselt köiteid), mis oma stiilitunnuseilt kuuluvad hilisgootikasse. Nende kompositsiooniliseks tsentrumiks on enamasti figuraalne, mõnikord ka heraldiline või taimemotiiv, mis on lõigatud-graveeritud nahapinda. Motiivi ümbritsev taust on aga faktuuritud tihedalt üksteise kõrvale asetatud poolkerakestega. Need on nn. pärlpuntsi jäljed, millest tekkinud monotoonne pinnakate loob sobiva kontrasti põhikujutistele, tõstes viimased nagu taustast esile. Pidagem seejuures silmas, et köidete puhul opereerimine erinevate kõrgusastmetega pole otstarbekas, kuna kõrgemad pinnaosad kuluksid kiirelt. Käesoleva sajandi alguse balti-saksa köitemeistreile — kelle tehnilistes oskustes ei saa kahelda — meeldis keskaja meistrite võte isegi niivõrd, et nad hakkasid seda jäljendama. See muidugi oli juba kurjast.

Gootiaegsed köitemeistrid kasutasid tavaliselt ära taimeparkenaha elastsust ka selleks, et oma figuraalseid või ornamentaalseid kujundeid kergete vajutustega modelleerida. Nii näeme tolleaegse lõiketehnikas köite juures peaaegu alati ka seda tehnikat, mida praegu nimetame vooliks. Eduard Taska oma entusiasmis ja leiutamistuhinas tõmbas käesoleva sajandi kahekümnendail aastail selge joone nende kahe tehnika vahele, nimetades üht vooliks, teist lamelõikeks. Pärlpuntsi asemel hakati nüüd kasutama ka peent täkitud pinda tekitavat tagumisrauda, millega faktuuriti pind dekoorikujundite ümber. On vaja veel selgitada, kellele kuulub selle võtte prioriteet, ent eriti järjekindlalt ja efektiivselt kasutati seda menetlust kolmekümnendate aastate lõpust peale Adamson-Ericu kavandite järgi valmistatud nahatööde juures.

Käesolev aastakümme on toonud väga palju uut nahkehistöö kaunistustehnikatesse. Esialgu joontehnika kui lõiketehnika ökonoomsem asendaja, mis omab ka teatavaid iseseisvaid esteetilisi väärtusi. Siis maaliline batika, mille suurimad vourused avaldusid seostamisel teiste traditsiooniliste tehnikatega. Siis põletustehnika ja teised sellelaadsed joonistuslikud tehnikad. Samuti akvarellitaoline nahamaal, mis suuresti erineb seni kasutatud nahavärvimise võtetest. Traditsiooniliste ja uute tehnikate ühisel baasil on välja kujunenud kaks põhilist nahkehistööde dekoreerimise võtet. Esiteks graafiline-joonistuslik, mida võimaldavad nii lõige kui ka praegu kasutatav pinnaline vool (piirjoon nende kahe tehnika vahel on isegi kaunis ähmaseks muutunud), samuti põletus-, flomasteri jmt. joonistus. Võtte number üks esineb kas puhtal kujul, nagu näiteks Esta Vossi paljude tööde kujunduses, või siis seotuna suurte dekoratiivsete värvipindade mänguga nagu Ella Külvi figuraalkompositsioonides. Mõnel juhul on joonistus keerukam, nagu ülalmainitute juures, teisel juhul jälle redutseeritud lihtsate geomeetriliste kujundite monumentaalsusele või rütmile, nagu Bruno Tombergi ja ka mitmete Minni Patuse nahkehistööde kujunduses. Teise võtte korral on kõik tähelepanu pööratud koloristlikule lahendusele. Selle laadi näiteid võime leida Silvi Kalda nahkehistöödes. Aino Lehise puhul näeme mõlema võtte osavat liitmist, millega ehk seletubki tema tugev esilekerkimine kõnealuse eriala viimase aastakümne üldpildis. Ka joonistusliku dekoreerimisoskuse hea valdamine (koos isikupärase kallakuga) tagab tõhusaid resultaate. Seda näitavad kas või Esta Vossi heledast nahast päevikute köiteid, mille dekoor koosnebki ju ainult kergelt koloreeritud vaimurikkast joonistusest. Ka Elgi Reemetsa nahatööde kõige sügavam mõju põhineb dekoorijoonise lopsakusel ja stiilikindlusel. Dekoraatiivne üldvärv on nagu esmase meeoleu loomiseks, bravuurseks äkkrünnakuks, mille edu süvendab ja arendab dekoorijoonis. Selles suhtes küllaltki iseloomulik on tema külalisraamat «Hunt». Siin võime aga näha ka kolmanda teguri — faktuuri —



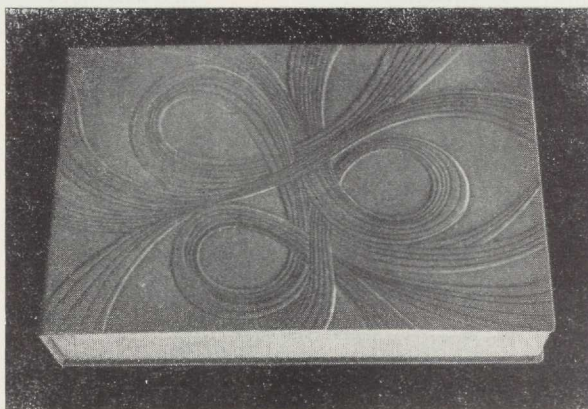
A. Lehis. Külalisraamatud. Segatehnika.
 E. Külv. Külalisraamatud. Segatehnika.
 U. Varik. Kaks laegast. Segatehnika.



32



33



34

32. E. Reemets. Külalisraamat «Hunt». 1967.

33. U. Varik. Külalisraamat «Ema lapsega». Nahavool. 1967.

34. M. Patune. Fotolaegas «Käänud». Nahavool. 1967.

mõningast kasutamist, siledate pindade vaheldumist šrafeeritud pindadega. Teatavat pinnafaktuuri vaheldust näeme siin-seal ka teiste autorite juures, kuid enamasti on seda vahendit kasutatud küllalt aralt. Kord esineb ta lihtsalt joonistusena pinnal, kord värvimisviisi erinevuses. Nahapinna enese reljeefset läbitöötlust esineb üllatavalt harva. Milleks maha jätta selline suurepärase võimalus mattide ja läikivate pindade vahelduse loomiseks ja kompositsiooni üksikute osade esiletõstmiseks? Mõnikord on kasutatud seda võtet ka liiga mehaaniliselt, kiretult dekoorielementide väliskontuuri korrates. Nahk peab hakkama hingama ja elama faktureerimisega, nii kui paber graafikute või ka lõuend maalijate käes, kes viimaseil aastail väga suurt tähelepanu pööravad oma teoste faktuurilisele läbitöötlusele. Meie nahkehistöö kunstiliste väljendusvahendite progressi tuhinas on see võtte teenimatult unustusse jäänud.



35



36

37



Helge Raud-Pihelga on tänapäeva Eesti väljapaistvamaid metallikunstnikke, kelle tööd köidavad peene juveliirliku tunde poolest. Kunstniku loomingus pole märgatavaid kvalitatiiivseid hüppeid, pole järske mõõne ja tõuse. Kõik, millega ta esineb, on ajakohane, maitsekas vastava perioodi kõrgtasemel ja tööde väikese arvu juures on iga detail finessini läbimõeldud ja viimistletud.

Kuni 1960. aastani loob H. Pihelga ainult ehteid. Peale 1960. aastat, ajendatuna eesti metallehistöös toimunud pöördest profiili laiendamise osas, hakkab ta ehte kõrval proovima oma võimeid ka õnesmetalli, põhiliselt dekoratiivnõude valdkonnas. Viimastel aastatel näib kunstniku peatähelepanu olevat pööratud just selle uue žanri viljelemisele.

Viiekümnendate aastate esimesel poolel ja selle keskel (H. Pihelga lõpetas ENSV Riikliku Kunstiinstituudi 1951. a. metallehistöö erialal ja töötas 1951.—1959. a. Kunstitoodete Kombinaadi metallehistöö ateljee kunstilise juhina) loob H. Pihelga suuri ja veidi raskepäraseid ehte komplekte. Huvitav näide aastakümne alguse töödest on rahvuslikus laadis ehte komplekt punaste kividega (1953). Selles teoses on tunda ilmset monumentaalsuse taotlust. Praegu mõjub töö eklektilisena, omal ajal oli aga väga esile tõstetud. Ja vaatamata suurele menule, otsustas kunstnik ise, et monumentaalne robustsus pole talle omane ja loobus resoluutselt mainitud laadist. See on tüüpiline näide autori valjust enesekriitikast ja ülisuurest nõudlikkusest enda suhtes.

Peale suurte komplektide sündis noil aastail hulgaliselt väiksemaid üksikesemeid ja komplekte nii filigraanis kui kombineeritud tehnikates. Tolleaegsete eesti ehte üldpildis paistsid need silma suurema emotsionaalsuse ja sisemise siiruse poolest, mis tõstabki nende autori juhtivate eesti juvelikunstnike hulka. Mõõtmelt väikesed, enamasti tumedast oksüdeeritud hõbedast koos türkiiside, korallide ja pärlitega, tunduvad H. Pihelga ehted kuidagi intiimsetena, naiselikena ja ühtlasi pidulikena. Neis on kasvua nooruslikkust, isegi häbelikkust ja naiivsust, ent neist tulvab elujaatavat rõõmu. Mainitud joontele lisandub veel erakordne tehniline puhtus, kompositsiooniline viimistlus ja maaliline sarmikus. Aegamööda, koos aastate kuluga, muutub see laad suurema sisemise kindluse ja küpsuse suunas, mis täielikult maksvusele pääseb viiekümnendate aastate lõpul.

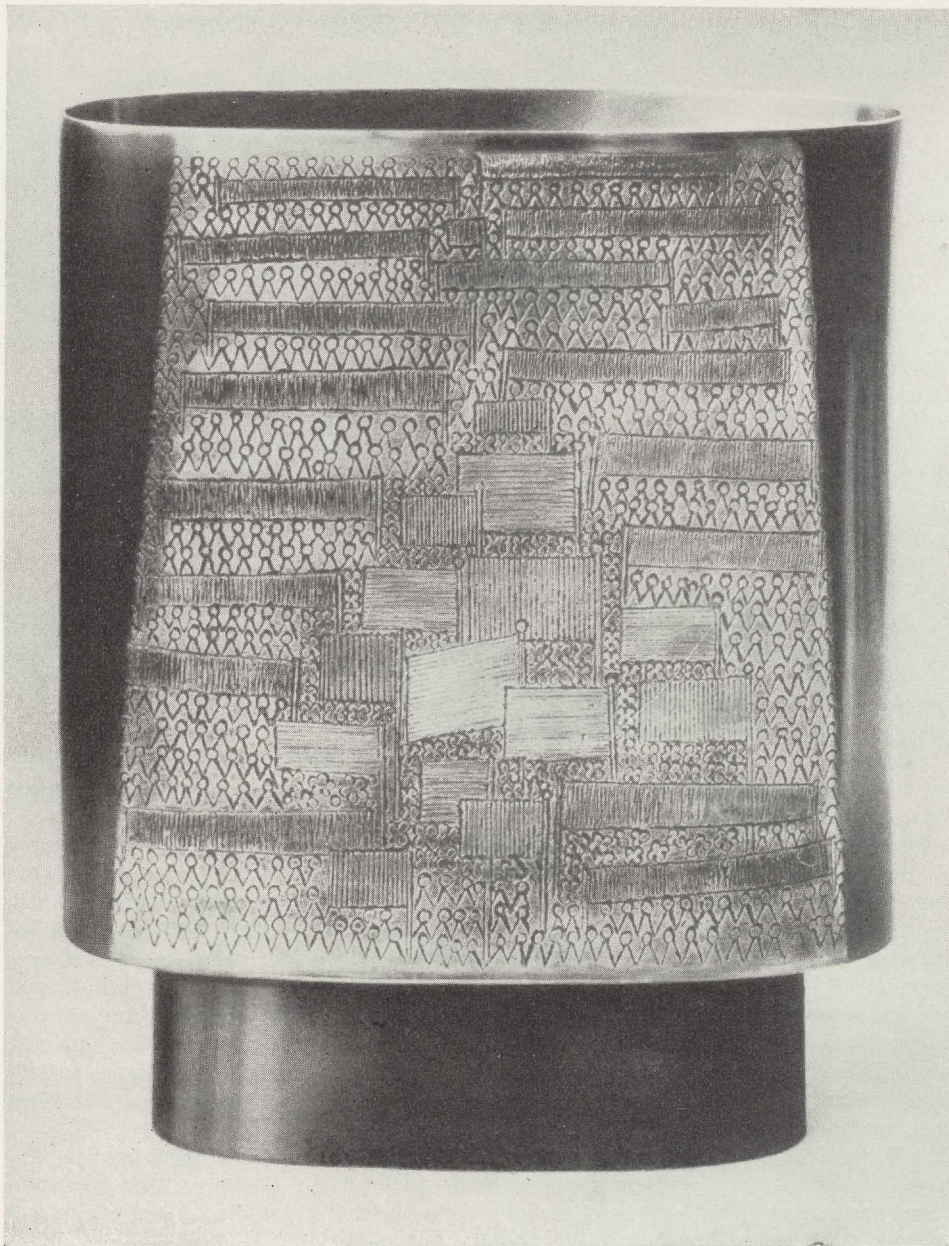
1959. ja 1960. aastate käevõrus ja ehisnõelas türkiisidega (1960), kaelakees ja sõrmuses pärlitega (1959), eriti aga kaelaripatsis pärlmutriga (1960) valitseb geomeetriline rangus, kujunduslik lihtsus ja samas mingi eriline pidulikkus. Need on jäänud tänaseni valitsevaks Pihelga ehetes, ükskõik mis materjalist ta neid ka ei valmistas. Nimelt loob ta edaspidi ühe kaelaripatsi tavalise klaasi kildudega (1963) ja ehteid rannast leitud, lainete uhutud ja poleeritud merekividega (1964), kusjuures nende ehte mõju on õilis ja pidulik. Koos pidulikkuse kasvuga väheneb aga Pihelga töödes intiimne joon, varem mainitud soe, inimlik noot. Suuremat tähelepanu pöörab kunstnik nüüd metalli kui materjali esteetiliste omaduste esiletõstmisele. Kuid metall ilma looja käe sooja jäljeta on külm materjal ja seetõttu poetub ajuti Pihelga tööde karakterisse hõbeda ja valgevase teatud külmus.

1961. aastal toimus Moskvas üleliiduline näitus «Искусство и быт», mis kavandati kaasaegse interjööri ja sellega seotud tarbe- ja dekoratiivesemete laialdase välja-panekuna. Osavõtt näitusest ajendas H. Pihelgat esmakordselt proovima oma võimeid ka väljaspool ehte žanri. Sellest momendist kandub loominguline raskuspunkt üha enam uuele alale, milles pealiini moodustavad dekoratiivnõud, kuna küünlajalad (1951) ja tarbenõud (teekomplekt: kann, suhkrukoos ja leivaalus, 1965) esinevad seni üksiknähtena.

35. H. Pihelga. Vaasid. Sõõvitus. 1966.

36. H. Pihelga. Ehted. Segatehnika. 1960.

37. H. Pihelga. Dekoratiivnõud. Sõõvitus. 1966.



38

Väga huvitav on jälgida kunstniku vormide evolutsiooni dekoratiivnõudes, kuna siin kontsentreeritud kujul peegeldub H. Pihelga otsingute evolutsioon ja vormi üksikelementide nappus, mis on tüüpiline kogu tema loominguks. Alul on vorm rangelt silindriline (1962). Järgnevalt, selleks, et nõud veidike maast lahti tõsta, ilmub põhja ossa taanduv kabi. Edasine areng jaguneb kaheks. Ühelt poolt jääb püsima silinder või silindrite kombinatsioon (1965). Teiselt poolt kasvab aga senine silinder üle peenema jalaga karikaks (1964 ja 1966). Ainult 1966. aastal astub silindrilise põhivormi kõrvale üksikjuhtudel ka kera ja koonus. Pehme, painutatud siluetijoonte täielik puudumine, põhielementide nappus, peamise tähelepanu pööramine mitte uute elementide juurdetoomisele, vaid olemasolevate proportsioonide viimistlemisele ja varieerimisele — ongi eriti tüüpilised autorile. 1961.—1965.

aastate nõudes on välispind kujundatud ornamentaalseks kohrutusega. See tehnika toob esemeisse taas inimkäe sooja tunde, mis eriti paistab silma 1964. aastal esitatud profileerimata silindrikujulistes püstjoonelise dekooriga nõudes. Joonte konarlik ebaühtlus ja silindri keskelt veidi paisutatud siluett on kokku sulatatud meeldejäävaks, orgaaniliseks täiuslikuks tervikuks.

1964. aastal kandub Pihelga õõnesvormide dekoori juba varem ehetes rakendatud söövitustehnika. Motiivistik on ka siin alul puht geomeetiline. Ruut, kolmnurk, sõõr ja nende kombineeritud vormid moodustavad kogu pinnaornamendi. Tööd on ranged, kuni äkki sekkub intiimsemalt käsitletud loodusmotiiv — väikene kevadõis või liblikas. Nende motiividega koos taastub varasema perioodi ehetes valitsenud südamlilik ja intiimne alatoon, mis aga ei pääse kunstniku pideva nõudliku järelevalve tõttu valitsema. Graafilise laadi peensusele ja motiivide looduslikkusele vaatamata säilib dekoori ülesehituse valjuse tõttu stiililine ühtesulamine eseme selge ja range mentaliteediga, vormi karakteriga.

Helge Pihelga on huvitav kunstnik, väga nõudlik ja peenetundeline, kes pidevalt kontrollib oma loomingut ja hoiab ta ääretu korrektsuse ja lakoonilisuse raames. Tema loov anne väljendub eeskätt alati maitsekas ja viimseni läbikaalutud proportsioneerimise oskuses, diskreetse ja graafilises joonistuses. Teda tahaks võrrelda dirigendiga, kes oma loomingus toob esile metalli esteetilisi väärtusi, iseendastmõistetavana tunduva vormi ja dekoori ilu, püüdes ise varju jääda dirigendi puldi taha.

38 H. Pihelga. Vaas «Pidupäev». Söövitus. 1967.

39. H. Pihelga. Teeserviis. Söövitus. 1965.



INIMLIK
ARHITEKTUUR

Leo Gens

1966. aastal valminud Kurtna linnukasvatuse katsejaama peahoone tähistab uut kvaliteeti Nõukogude Eesti arhitektuuris. Projekti autoritele — arhitekt Valve Pormeistrile ning sisearhitektidele Vello Asile ja Väino Tammele — omistati selle loomise eest 1967. a. Nõukogude Eesti preemia. Üleliidulisel nõukogude arhitektuuri saavutuste ülevaatusel, kuhu oli esitatud 167 Nõukogude Liidu parimat ehitust ajavahemikust 1962—1967, omistati V. Pormeistrile teine preemia. Täpsuse mõttes lisaksime, et esimene preemia kuulus leedu arhitektidele Vilniuse uue elamurajooni planeerimise ja väljaehitamise eest. Need faktid kajastavad ligikaudselt jõudude vahetõrget üleliidulises konkurentsis.

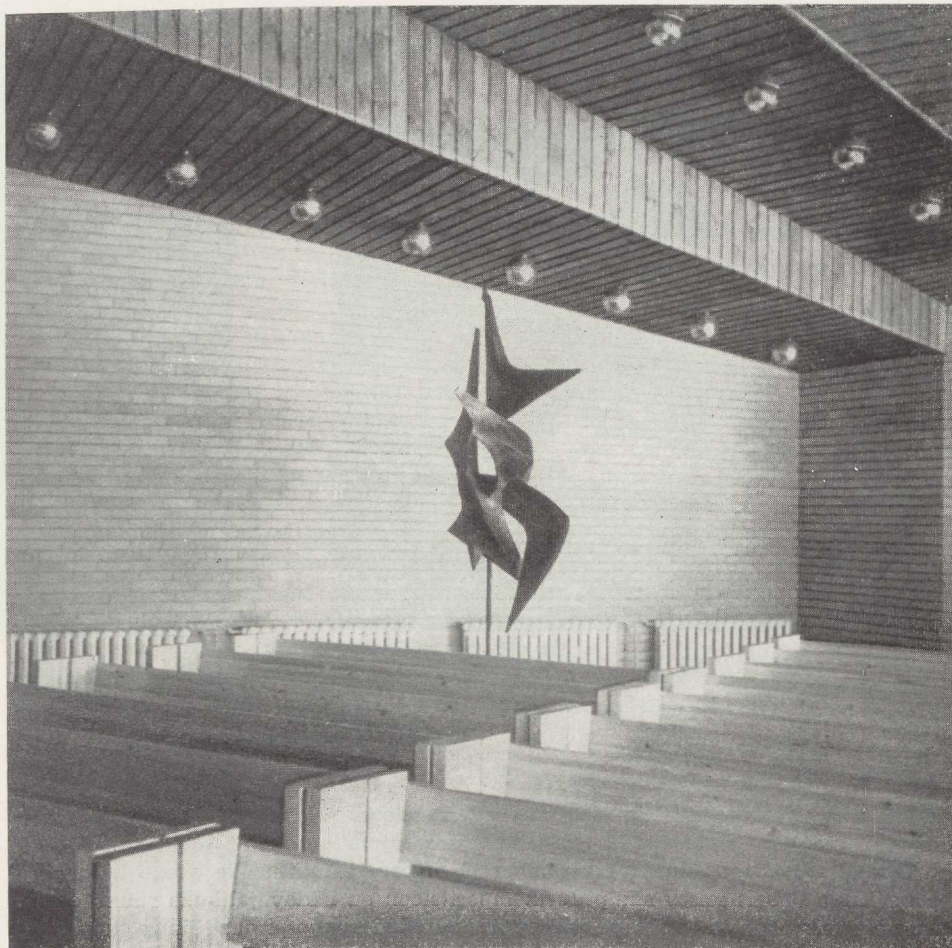
Peaaegu üheaegselt Kurtna peahoonega valmis vabariigis rida teisi ehitusi, kus on lähtunud samadest loominguilistest printsiipidest. Need on eranditult tagasihoidliku ruumiprogrammiga väiksemad hooned, nagu reisijate paviljon Tallinna sadamas (arh. V. Herkel), kohvik «Merepiiga» Rannamõisas (arh. V. Herkel), kamping Rannamõisas (arh.-d H. Stöör ja A. Andreller). Ka viimase aja peamiste tüüpprojektide hulka kuuluvad kauplused, sööklad, koolid maarajoonidele lähenevad oma arhitektuurilahenduses mõnel määral eespool nimetatutele. Korduva ja mehaanilise sidumise tõttu erineva maastiku või hoonestusega ei saavuta viimased aga sellist väljendusjõudu nagu unikaalprojektide järgi ehitatud hooned.

Nende hoonete orgaaniline lülitumine meie maastikku ja ajalooliselt kujunenud arhitektuuriansambelisse on tingitud eeskätt inimlikust mastaabist, mis on ajalooliselt omane kohalikule arhitektuuritraditsioonile. Selles veendumiseks on küllaldane, kui võrdleme neid ehitusi väikelinnadesse või sovhoosikeskustesse püstitatud kolmenjakorrukseliste tüüpelamutega.

Väiksemate hoonete autorid võivad toetuda katkematule traditsioonile. Perioodil, mil meie arhitektuuris levisid butafoorne pseudoklassika või jällegi ilmetud tüüpprojektid, püsis traditsioon esmajoones individuaalelamute arhitektuuris. Siin leiame loomuliku seose kohaliku elamiskultuuriga, maastikuga, samuti kohalike ehitusmaterjalide väljenduslike võimaluste oskuslikku rakendamist. Ei maksa üle hinnata individuaalelamute osatähtsust tänapäeva arhitektuuripraktikas, traditsioonikujundava tegurina on neil aga kindel koht Nõukogude Eesti arhitektuuris.

Kurtna õnnestumisel on oluline tähtsus ka subjektiivsel teguril, andeka autorite kollektiivi koostööl. V. Pormeistril oli seljataga rida ehitusi, milles avaldus tema isikupärane anne. Parimaks nende seas on Pirita aiandussovhoosi lillepaviljon, kus avaldub arhitekti suurepärase oskus leida orgaaniline seos maastiku ja arhitektuuri vahel. Nõlvaku harjale püstitatud paviljon moodustab terviku mööda nõlvakut astmeliselt laskuva klaasseintega trepikojaga, mis aktiivselt seostab maastiku arhitektuurilise tervikuga. Otstarbekohane plaanilahendus, suurepärase proportsioonid, erinevate materjalide faktuuri- ja värvikontrastid — nendega saavutatud inimlik soojus on sellele hoonetele taganud laialdase populaarsuse.

Sisearhitektid Väino Tamm ja Vello Asi kuuluvad nende kunstnike hulka, kes on kujundanud kaasaegse Nõukogude Eesti interjöörü ilmet. Nad ületasid edukalt oma loomingu selle moehaiguse mõjud, mis avaldusid 50-ndate aastate interjöörü kujunduse reklaamilikus butafoorsuses. V. Tamme ja V. Asi viimase aja töödele on omane suursugune lihtsus, isegi askeetlikkus, mis on paratamatuks vastureaktsiooniks eelnevale etapile, — rahulik ruumimõju, looduslike materjalide oskuslik rakendamine, asjalik hubane sisustus, ratsionaalne mööbel. Kohati toovad V. Tamm ja V. Asi üldiselt tagasihoidlikus värvigammas lahendatud ruumi, mis mõjub loomuliku taustana inimlikule tegevusele, nappe, väljendusrikkaid detaile, jõulisi aktsente.

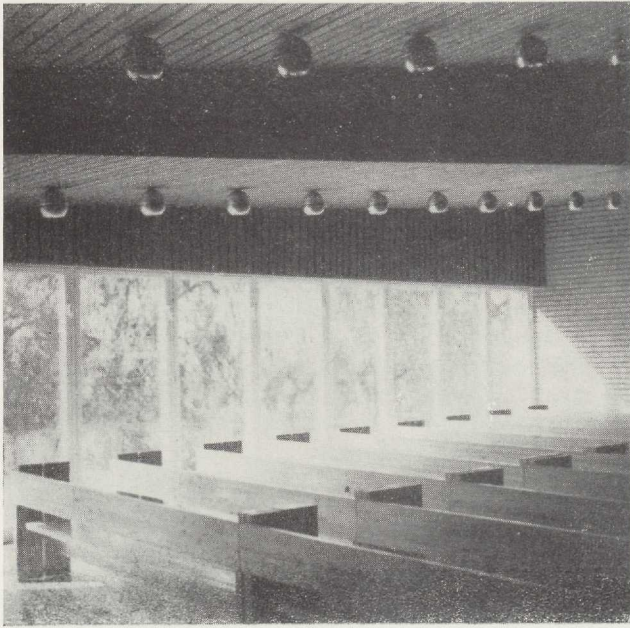


40. Kurtna linnukasvatuse katsejaama saal.

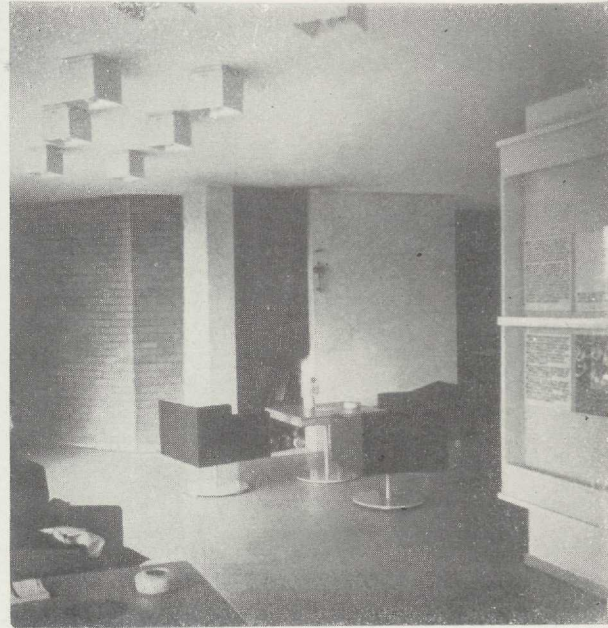
40

Kurtna administratiivhoones jätkab V. Pormeister lillepaviljonis rakendatud printsiipe. Ta saavutab orgaanilise seose ümbritseva maastikuga — hoone nagu kasvab oma ümbrusest välja. Ta on asetatud vahetusse lähedusse ehitust kahelt poolt piirava maalilise tiigiga, mistõttu kaugvaade tekib ainult peasissekäigu poolt. Efektselt mõjub siit kahekorruselise hoone horisontaalne liigendus, mida rõhutavad klaasaknad ja valge eterniidist karniis puude ümarate kroonide taustal. Tiigi poolt avanevad järk-järguliselt hoone üksikud perspektiivvaated, mida rikastab nurga all korrapärase administratiivkorpusega liituv lehvikukujuline saal.

Autorite kollektiivi väljapaistvaks saavutuseks on saal, mis kuulub parimate interjööride hulka eesti arhitektuuris ja aitab taastada usku arhitektuuri kui suurde ja õilsasse elamuslikku kunsti. Sisenedes saali, unustad standardsed hingetud tüüpinterjöörid, mille juures on kinni peetud kubatuurist ja gabariitidest, tuletõrje- ja sanitaareeskirjadest, kuid kus ei teki tunnet inimlikust mastaabist ja inimlikust soojusest. Kurtna saal ei ole suur, seevastu aga pidulik ja suursuguse ruumikontseptsiooniga. Klaasist külgsein seob ruumi maastikuga, mille rahulik intiimsus lülitub omapäraselt saali ruumimõjusse. Vastassuunas lagi tõuseb trepikujuliselt, sellele liikumisele sekundeerib poodiumipoolse seinastmeline liigendus. Selline ruumi-elementide mitmekesisus ja plastilisus loob rikka ja vahelduva ruumimõju. Kerget üldmõju pehmendab erinevate materjalide ja pinnafaktuuride rakendamine. Hele hõõveldatud puitpõrand, tumedam puidust lagi paralleelselt reastatud ümmarguste



41



42

punasest vasest laevalgustitega, punased tellisseinad, lihtsad, jõuliselt robustsed istepingid, millega kontrasteerub elegantne presiidiumilaud halli toolidereaga, loovad kauni, rafineeritud-ilusa värvigamma ja erinevate faktuuride peene kooskõla.

Riho Kulla vabalt seisev skulptuurikompositsioon on hädavajalikuks ruumi emotsionaalseks elemendiks. Julgelt stiliseeritud lindudegrupp oma liikuva siluetiga, krobelse faktuuriga, on suurepäraseks aktsendiks ruumi piinliku hoolega viimistletud materjalide rahulikule kooskõlale. Geomeetria ja improvisatsioonilisus, vaba vormide mäng ja range korrapärasus liituvad vastuolude harmooniaks.

Saali ebakorrapärane põhiplaan, lae erinevad kõrgused, seina tugev liigendus ei tekita rahutuse tunnet, vaid ergutab vaataja fantaasiat, ruumi visuaalne «omandamine» tekib üksikute ruumipiltide liitumise teel.

On väljendatud arvamust, et saali lahenduses lähtusid autorid mõnel määral kaasaegsete kirikute irratsionaalsest ruumikontseptsioonist. See arvamus on kaugel tõest. Ruum ei ole askeetlik vaid suursugune, mitte irratsionaalne, vaid plastiline. Oleme harjunud ruumide tuima sümmeetriaga, millest kõrvalekaldumist peetakse liialduseks ja sarnasus kirikuga väljendub võib-olla ainult Kurtna saali pidulikkuses, mis on täiesti õigustatud sellise interjööri puhul. See, et saali ruumilahenduses võib leida ühiseid jooni kaasaegse skandinaaviamaade arhitektuuriga, on täiesti seaduspärane. Alvar Aalto ja teised tänapäeva parimad soome arhitektid on teinud palju selleks, et orgaaniliselt liita ehitust karge põhjamaa loodusega, tõsta ausse kohalikke ehitusmaterjale, eeskätt graniiti ja puitu. Ja kui meie arhitektid taotleavad sama eesmärki, siis tekivad ka teatavad paralleelid. Eeskujude kohatine jälgimine on aga paratamatu nähtus orgaanilise arhitektuuri printsiipide omandamisel, püüdlustes ületada funktsionalismi ratsionaalsust. Kurtna nagu «Merepiigagi» on esimesed sammud sellel teel.

Erinevalt saali suursugusest elegantsist on ülejäänud interjöörid lahendatud lihtsamalt. Neis domineerib nii seinte põhitoonis kui mööblikatetes neutraalne hall. Peamisteks värviaktsentideks on poleeritud puidupinnad. Lihtsad kuubikujulised laevalgustid toovad ruumidesse range geometriseeritud rütmi. Hubane on kaminaga vestibüül, kust lahtise betoontrepi kaudu pääseb teisele korrusele. Teise korruse

41. Kurtna linnukasvatuse katsejaama saal.

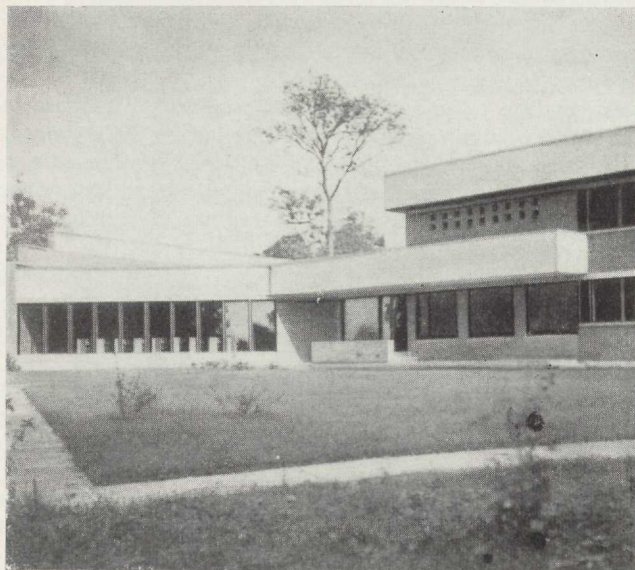
42. Kurtna peahoone vestibüül.

43. Kurtna linnukasvatuse katsejaama peahoone välisvaade.

vestibüüli on paigutatud Anu Rangu diplomitöö — humoorikas keraamiline panno, mille süžee on seotud Katsejaama tööga. Laboratooriumid, kabinetid ja võõrastetoad paistavad silma mööbli läbimõeldud paigutusega, selle konstrueerimisel on tähelepanelikult arvestatud funktsionaalsuse nõuet. Võõrastetoa mööbel võiks olla eeskujuks hotelli numbritoale, kabinetid kaasaegse büroohoone sisustusele. Kurtna kujunes omamoodi eksperimentaalehituseks, mis pidi tõestama, milleks on suutelised meie arhitektid, sisearhitektid, kunstnikud, tiserid, ehitajad.

Ometi pole suudetud kõike teostada selliselt, nagu autorid olid kavandanud. Raskepärane betoontrepp asendas puidust treppi ainult seepärast, et tuletõrje aegunud eeskirjad seda nõudsid. Saali lagi oleks äärepealt langenud samade tuletõrje eeskirjade ohvriks, kuna tuletõrje tunneb mingisugust erilist hirmu puitlagede ees. Seetõttu jäi ju Kirjanike Liidu saalgi projekteeritud puitlaest ilma. Kurtna administratiivhoonel on ilus katuseterrass, mille barjääri moodustab eterniidist karniis. Terrassil asub kamin, mis jahedatel sügispäevadel pakub katsejaama töötajatele puhkehetkel hubast soojust koos toredate väljavaatete kaunile maastikule. Kogumuljet rikub aga saali must tõrvatud ebatasane katus, mille korralikuks katmiseks ei jätkunud ressursse. Sellised kõrvalekaldumised projektist aga kahandavad meeldivat muljet sellest nägusast ehitusest.

Kurtna linnukasvatuse katsejaam tõestab veenvalt, et meie arhitektid on võimelised looma andekaid projekte ja meie ehitajad neid ellu viima. Kurtna peahoone valmis unikaalprojekti järgi ja seetõttu olid autoritel avaramad võimalused kui tüüpprojektide loojatel. Ometi tuleb ka tüüpprojektide loomisel rakendada Kurtna kogemusi, vähendada kuristikku üksikute silmapaistva arhitektuurilise kvaliteediga unikaalehituste ja ilmetute tüüpprojektide vahel. Sellised ehitused nagu Kurtna administratiivhoone on etalooniks, mõõdupuuks, mille järgi me otsustame vabariigi arhitektide loominguliste võimete üle.



1967. aastal määrati esmakordselt Nõukogude Eesti preemia tarbekunstnikule. Preemia vääriliseks tunnistati Leesi Erm. Tekstiilkunstnike kui ka teiste kunsti-sõprade seas võeti see otsus vastu meeldiva üllatusena.

Näitustel on Leesi Ermi looming, eriti tema vaibad, alati pakkunud midagi huvitavat. Samaaegselt on ta tööd kunstiliselt teostuselt üllatavalt ühtlase tasemega. Vähemalt sõjajärgsetes ekspositsioonides ei esine töid, millele võiks ette heita pealiskaudsust või kergekäelisi ülepakkumisi. Sealjuures on ta loomingus esindatud komplitseeritud kompositsioonid kõrvuti vähemnõudliku ülesehitusega töödega, kõigi juures aga tunnetame lõpuni viidud mõtet ja teostust. Seniseid näitusi omavahel võrreldes peame tunnistama Leesi Ermi kunstimeisterlikkuse üha süvenevat täius-tumist. See kõik eeldab püsivaid loomingulisi otsinguid ja n.-ö. vormis olekut.

Kunstniku loomingu iseloomustamiseks kasutaksime kümmet vaipa, mis olid eksponeeritud 1967. a. vabariiklikule preemiale ettepanud meistrite loomingu üle-vaatenäitusel Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis Kadriorus.

Me hindame Leesi Ermi kõrgelt tema väsimatuse eest, mis on ajendatud soovist teha ikka paremini ja otsida uusi vahendeid oma mõtete väljendusrikkamaks esita-miseks. Ja igal järgmisel korral üllatab meister meid täiuslikuma aine käsitlusega. Kui 1964. a. valmis tal gobelään «Paabulinnud», pidasime seda värvide sära ning paabulinnuliku hiilguse edasiandmise maksimaalseks näiteks. Kui aga ilmus gobe-lään «Jalutuskäik» (1967), mis on teemalt analoogiline «Paabulindudega», tuli taas kogeda, et L. Ermi väljenduslikud võimed on lausa piiramatud.

L. Erm on alati olnud väga lüürilise ning emotsionaalse kallakuga kunstnik. See on jäänud temale omaseks tänapäevani ja on pidevalt süvenenud. Lausa hämmas-tama paneb sisuline sügavus, milleni meister on jõudnud oma kujundite vormi, värvi, tehnika ja materjali tundliku sidumisega ühtseks tervikuks. Need neli kom-ponenti, millest Ermil on tähtsaim värv, on peateguriks konkreetse meeoleu loomisel.

Kaalukas osa kunstniku vaipadest on figuraalse kompositsiooniga. Eespool nime-tatud näituse kümnest tööst olid kaheksa figuraalsed. Kuid figuur pole Ermi loo-mingus kunagi lihtsalt jutustavaks elemendiks, vaid see nagu suunab vaataja ala-teadvuse konkreetsele mõttele, et seejärel seda tugevamalt haarata oma värside ja rütmi jõusse.

Leesi Erm rakendab värvide kooskõlasid ühesuguse vabadusega nii läbipaistvates õrnades toonides («Juubeliball», «Hallad», «Põhjapõdrad») kui ka tugevates mahla-kates värvides («Sinilind»). On hõõguvale kontrastile rajatud töid («Jalutuskäik») ja lihtsalt mingi konkreetse värvi puhul nüansside mänguga maksimaalsuseni viidud mõjuga teoseid («Liblikad», «Paabulinnud»). Kõigile on ühine suure kindlusega lõpuni väljapeetud mõte.

Tema kompositsioonides valitseb komponeerimisvabadus, mis allub tugevale rütmidistsipliinile nii värvis kui ka joonistuses. Selleks peab kunstnik omama suurt sisemise tunde loogikat. Üksnes teadlik konstrueeriv kaalutlemine ei suuda anda sellist emotsionaalset tulemust.

Leesi Erm ei jää teose loomisel lootma ainult ühe komponendi jõusse. Ta töötab võrdse nõudlikkusega maksimaalsuseni kõikide detailide juures. See ongi vist saladus, miks tema teostes ei ole kunagi nõrka kohta. Selle näiteks võiks tuua peaaegu kõik L. Ermi vaibad, nii rüüjud kui gobeläänid.

Kõlavuse ja värvi elavuse saavutamiseks on L. Erm otsinud pidevalt uusi vahen-deid ja võtteid. Vaiba teemast dikteeritud meeoleu rõhutavad kunstniku poolt õigesti valitud kudumismaterjalid ja kudumisviis. «Põhjapõtrade» kogu vaipa kattev

peene valge lõnga saade ornamendi-lõngadele, milles hallikad põhjapõdra värvid omakorda üldpinda laiali sulavad, annab vaibale lumise ja karge, avaruse tundest kantud põhjamaise meeoleolu.

Ühevärvilised suured pinnad ei ole tema teostes igavad ega rasked. Nüansirikkuse ja tabamatuse võlu saavutab L. Erm pindade killustamisega lõngade ja teiste materjalide segamise teel, seda rüüjude kui ka gobeläänide juures. Rüüjude ühe sõlme lõngade kimbu koostab ta mitmest eri värvi lõngast või eri materjalide kombinatsioonidest (jäme villane, peen siid, tamiil, linane, puuvillane, kard jt.). Väga huvitava efekti annab riidest harutatud lõngade kasutamine, mis on lainelised ning õrnad (vaibad «Sinilind», «Hallad»). Gobeläänides on materjalide valik veelgi suurem. Peale villaste lõngade näeme vaipu riideribadest («Kalad», «Juubeliball» jt.). «Juubeliball» ongi erinevate materjalide tundliku ühendamise hea näide. Vaip on väga hele — valge värvi rikkalike varjundite mäng. Matt valge sile siidne pind, millesse on põimitud valge angoora laik, ääres leiame aga valgest plastikaadiribadest rõhutuse, ei muutu lahjaks ega igavaks. See võte muudab kujutatavad pinnad väga liikuvaks ja elavaks. Mitmesugusest materjalist riideribade kõrval on oluline koht hõbedasel ning kuldsel karral. Viimastel aastatel on kardlõnga kasutamine saanud L. Ermile üldse üheks armastatumaks võtteks.

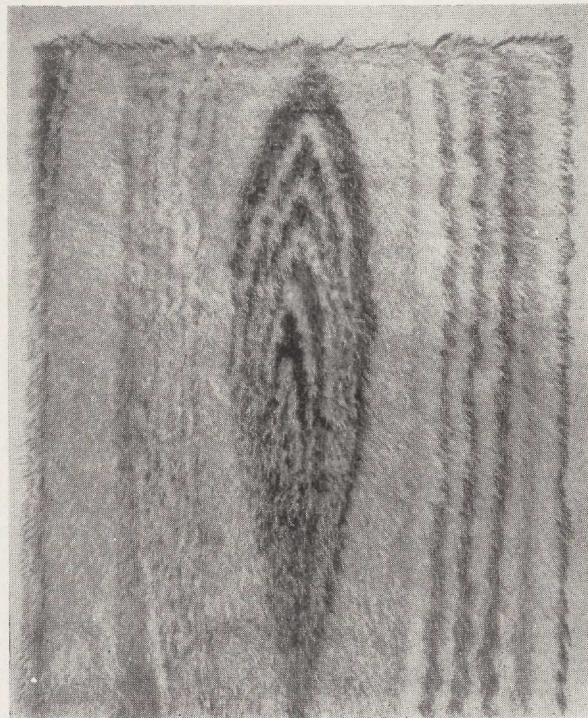
Näitusel esitatud kümnest vaibast oli kasutatud karda kümnel. Võiks tekkida kartus, et selline suhe toob kaasa ühekülgse kerge efekti taotluse ohu. Need kümme vaipa tunnistasid aga, et karra kasutamine on kunstnikule isikupäraseks väljendusvahendiks, mis aitab vastava sisu tunnetatavamaks muuta. Gobeläänis «Kalad» tekitab hõbe assotsiatsiooni vee külmast sillerdusest, «Jalutuskäigus» ja «Paabulindudes» annab edasi paabulinnulikke hiilgust. «Juubeliballis» diskreetselt kasutatud hõbe koos valgega toonitab kristalselt pidulikku sära. Täiesti omalaadselt mõjub aga vaip «Liblikad» (1966). Vaip on väga meeldiv oma mõtteilu poolest. Lihtsalt paiknevad liblikad ja mõned kiilid ühtlasel kuldsel (kuldne siid, kuldne ja värviline kard) foonil loovad assotsiatsiooni nende lühikesest elust ja mööduvast ilust; kõne-

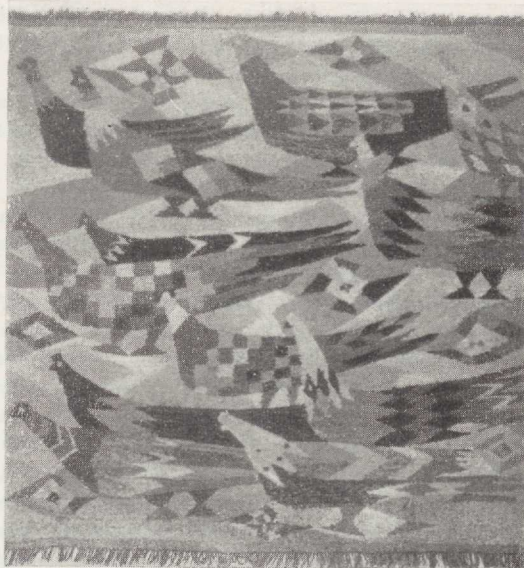
44. L. Erm. Seinavaip «Sinilind». Rüüju. 1966.

45. L. Erm. Seinavaip «Hallad». Rüüju. 1967.

44

45





46. L. Erm. Seinavaip «Jalutuskäik». Gobelään. 1967.

kas on ka foon, kuhu on nagu jäänud helkima kullasära, mida liblikad oma ümber heidavad.

Nüansirikkus, mida kohtame Leesi Ermi vaipades, eeldab, et kunstnik teostab oma töö materjalis ise; et kunstnikule jääb improvisatsioonivabadus otse töö teostamise juures.

Vaadates L. Ermi kahte viimast gobelääni «Juubeliball» ja «Jalutuskäik», tundub, et autor hakkab oma loomingus kalduma monumentaalsuse poole. Vaipade mõõtmed on suuremad, akvarellilise käsitluse («Paabulinnud», rüüjud) on kunstnik asendanud enam stiliseeritud ning pinnalisema kujutamiskiisiga. Mõlemas on suurejoonelisust. «Juubeliballis» valitseb kristalliseerunud pidulikkus — see on suursugune ja ülev. Teine vaip «Jalutuskäik» on viidud koloriidi teise äärmusesse, mille sära tõstab materjali põimitud kuldne kard. Seejuures näeme mõlema vaiba juures, kui detailne on joonistus ja millist vaheldusrikkust pakub meister pindade liigendamisega, kaotamata ühtsust ja terviklikkust.

Kahte eespool mainitud vaipa vaadates tuleb üks mõte: kas ei ole need meie rahvusliku vaibakunsti kaasaegne jätk? Julgen seda avaldada vaid oma isikliku arvamusena. Oleme harjunud rahvuslikuks pidama vaipu, üldse esemeid, mis peaaegu kopeerivad etnograafilisi eeskujusid või on toleaeegse teemaatikaga. Rahvuslikkusele pretendeerival asjal pidi vähemalt ükski meie rahvusornamenti kuuluv detail olema. Minu avaldus on seda ketserlikum, et «Jalutuskäigus» on paabulinnud meie rahvusele ju võõrapärased. Ka «Juubeliballi» teematika näib enam rahvusvahelisele pinnale kalduvat. Kuid kunstniku isikupära ei väljendu niivõrd selle kaudu, mida ta kujutab, kui just viisi järgi, kuidas ta seda teeb. Nende kahe vaiba puhul tekib tunne, nagu oleks nende loomisel lähtunud samadest ideaalidest, millised olid vanadel vaibameistritel. Ka siin puudub suur jutustav alltekst. Mõlemasse — nii figuuri kui ka tausta dekoratiivsusesse — on suhtunud võrdse hoolikusega. Pindades näeme figuuri ja tausta ühtesulamist. Nii tausta kui ka figuuride kaunistamise ornamentikas kasutab L. Erm sarnaseid motiive («Juubeliballis» figuuride kleitides esinevaid motiive esineb ka foonis. Sama printsipi on kasutatud ka «Jalutuskäigus»). Figuuride kompositsiooniline lahendus mõjub küllaltki staatiliselt ning ornamentaalselt. Nagu meie rahvuslikus tekstiilikunstis kasutati väga palju värve, mis allutati aga alati mingile ühele toonile, teeb seda ka Leesi Erm oma vaipades.

See lubab Leesi Ermi, hoolimata tema vaipades esinevast värvi mitmekülgisusest ja eksoteilisusest, pidada sügavalt rahvuslikuks kunstnikuks, kelle töödes tunnetame meie rahvale omaseid jooni.

EESTI
PROFESSIO-
NAALSE
VAIBAKUNSTI
VÄLJAKUJUNE-
MISAASTAD

Kaalu Kirme

Eesti rahvavaip köidab meid tänaseni oma paindliku ja kunstierksa kujunduse poolest. Traditsiooniliste tehnikate ja dekoorimotiivide raames on vaibameistrid leidnud palju variante ja võimalusi, mistõttu iga järgnevat eksemplari meie säilinud etnograafiliste vaipade pikas reas vaatad kustumatu huviga.

Kuidas kujunes aga välja meie professionaalne vaibakunst ja millised on tema suhted etnograafilisega?

Sellele küsimusele vastamine pole kerge, kuna ajahammas on just tekstiilile olnud eriti halastamatu. Meie sõjaeelsetest kunstipärastest vaipadest (mõtlen siin kutseliste kunstnike poolt loodud vaipu) on säilinud vaid üksikud, needki enamasti mitte kõige iseloomulikumate hulgast. Kuna ei ole kuigi tõenäone leida uusi originaalmaterjale, tuleb meie professionaalse vaibakunsti arengulugu taastada peamiselt fotodele ja omaaegses perioodikas leiduvale materjalile toetudes.

*

Kui vaadelda meie vaipa kitsamas mõistes — seina- ja põrandavaipa — peab ütlema, et sajandivahetus oli taolise tekstiileseme tekkeks ja levikuks küllaltki ebasoodus. Ühelt poolt jätkus küll rahvapäraste sõidu- ja voodivaipade valmistamine, kuid linnaelanikkonna hulgas oli aeg kunstipärase vaiba levikuks veel liiga varane. Valitsev väikekodanlik balti-saksa maitse tingis linnakorterite ülekoormatud ja originaalsusetu kujunduse.

Esimene aste meie vaiba arengus — nagu kogu sajandivahetuse tekstiilikäsitööski — oli seotud võitlusega rahvuslike joonte sissetoomise eest. Nii tõsteti juba 1898. aasta Tartu Eesti Põllumeeste Seltsi põllutöö- ja käsitöönäitusel puhul esile Luunja neiu A. Sura vaipa, mis «...150-aastase kaunikirjalise eeskuju järele oli valmistatud.» («Postimees» 18. juunil 1898). Kõnealust vaipa tuleks arvatavasti klassifitseerida veel rahvakunsti hulka, kuid sellist etnograafiliste eeskujude teadlikku rakendamist — eriti juba mõningast spetsiaalharidust omavate inimeste poolt — võib samaaegselt pidada meie professionaalse (esialgu küll õigemini poolprofessionaalse) vaibakunsti algstaadiumiks. Taoline rahvuslike motiivide kompileerimine alustas üht, kõige varasemat liini meie vaibakunstis, mis ulatub peaaegu tänaseni välja. Aegade jooksul on sellele liinile mõju avaldanud ka idamaise vaiba kompositsioon, nii et rahvavaiba sagedase raamimatus ja kompositsioonivabaduse asemel on selle vaibatüübi näited enamasti rangemad ja kuivemad oma algeeskujudest. Samuti on sümmeetria ja rõhutatud raam peaaegu et obligatoorsed. Sajandivahetusel, kui puudus veel võimekas professionaalsete tarbekunstnike kaader, kes oleks suutnud rahvakunsti eeskujusid loominguiliselt, isikupäraselt ümber töötada, oli selline lähenemine ainuvõimalik ja, võrreldes valitseva väikekodanliku tekstiili ja idamaiste vaipade imitatsiooniga, vaieldamatult edasiviiv nähtus. Ühtlasi oli see suund meie kutselises tekstiilkunstis esimene teatavat originaalsust ja rahvuslikku omapära eviv laad. Selliseid «rahvuslike kirjadega» vaipu eksponeeriti eelmise sajandi lõpu ja selle alguse kunsti- ja käsitöönäitusel, samuti leiame vastavaid kavandeid 1906. a. ilmuma hakanud «Käsitöölehest» (näiteks Vanda Juhansoo-Johansonini põrandavaiba kavand selle ajakirja 1918. a. esimeses numbris).

Teise liinina meie vaibakunstis üritati sajandi algul luua originaalseid rahvusromantilisi kompositsioone, mis aga olid naiivselt-pildiliku ja materjalipäratu lahendusega. Seda kinnitavad reproduktsioonide järgi teadaolevad Möllerson-Böckleri seinavaip Miina Härmale ja A. Luik-Püümanni «Vanemuine». Paiguti



47

laskuti päkapikukeste ja muu filisterliku butafooriani (Luik-Püümanni käsitöökoolis valmistatud vaip «Maikuu öö»).

Tüsedamaid saavutusi selles liinis oli Oskar Kallisel, kes 1915. aasta paiku joonistas mõningad vaibakavandid, kus kujutavad elemendid olid organiseeritud juba tarbekunstipäraseks tervikuks. O. Kallis oli neis kavandis inspireeritud soome XX sajandi alguse tarbekunstist, kus tooni andsid sellised tuntud maalikunstnikud nagu Gallén-Kallela, Simberg jt. Seda kinnitavad nii Kallise ja soome vaibakavandite võrdlus, kui ka Kallise enese mõtteavaldused ühes erakirjas (Fr. R. Kreutzwaldi nim. Kirjandusmuuseumi käsikirjade osakond, f. 155, M 1:32, 1/1). O. Kallise mõnevõrra juugendi sugemetega kavandeist kõige mõjukam on seinavaip «Ussikuningas» (ilmus ajakirjas «Tallinna Kaja» 1915, nr. 21 lk. 334). See leidis ka teostamist ning eksponeeriti 1926 aastal isegi New-Yorgis rahvusvahelisel naiste kunstikäsitöö näitusel («Naiste Hääl» 1926, nr. 1, lk. 5). Kallise vaibad jäid siiski erandnähteiks ning veel 1920. aastail oli eesti professionaalne vaibakunst põhiliselt rahvakunstimotiivide isikupäratu kombineerimise tasemel. A. Pulst märkis 1924. aastal artiklis «Eesti vaip» küllalt veendunult: «Kõneldes Eesti vaibast, tuleb meil sammu võrra mineviku poole tagasi astuda, sest praegusaja nõuetele vastavat Eesti vaipa, selle sõna tõsisel mõttes, meil veel ei ole.» («Kodu», 1924, nr. 1, lk. 23).

1920. aastail kujunesid «eesti-laadilise» vaiba loomise keskusteks Tallinna ja Tartu vastavad kutsekoolid, lühikest aega tegutsenud «Meie Kodu», eriti aga osatöötajad «Kodukäsitöö» (asutatud 1927. aastal). «Kodukäsitöö» valmistab oma tegutsemise lõpuni 1940. aastal arvukalt vaipu, mille kujunduses oli valitsevaks rahvakunsti ornamentaalsete motiivide sobitamine ja kombineerimine. Selle, eespool esimeseks liiniks nimetatud stiili mandumine ja võõrdumine elunõudeist algas kahekümnendail aastail. Juba 1926. aastal leidis Hanno Kompus, et meil toimub suundade lahkumine mööblitööstuse ja naiskäsitöö vahel, et «Massoprodukti» mööbel ei sobi «Meie Kodu» vaipadega («Päevaleht» 10. juulil 1926). Ja töepoolest ei moodustanud see rahvuslike ornamendidetallide kasutamisest hoolimata teataval määral orientaalsete ilmege vaip ansambllist tervikut üha enam moodsat ilmet võtva mööbliga. Ja kui meie tarbemööbel 1930. aastaiks omandas juba lihtsa ja asjaliku ilme, siis vaiba ilme jäi esialgu muutumatuks. Selle mahajäämuse üheks põhjuseks võib lugeda asjaolu, et ainus kaalukam tarbekunstiõppeasutus — Riigi Kunsttööstuskool — vaibakunstile peaaegu mingit tähelepanu ei pööranud. Tekstiili erialal tegeldi seal peamiselt tikandiga, kompositsiooniõpetuse raames loodud vaibakavandid aga praktilist teostamist ei leidnud. Nii saidki uute joonte sissetoojaiks meie vaibakunsti mitte Kunsttööstuskooli kasvandikud, vaid teistes õppeasutustes erihariduse saanud kunstnikud.

Uue stiili esimesteks pääsukesteks olid Adamson-Ericu konstruktivistliku dekooriga vaibad 1928. aastast. Neis esinevate lõikuvate geomeetriliste kujundite algkujusid võib näha mitmel pool Euroopas esile kerkinud uutes kunstinähtustes (Nende iseloomulikematest esindajatest märkigem: suprematiste ja VHUTEMAS't Venemaal, Gropiust ja tema Bauhausi Saksamaal, Mondriani ja «De Stijl'i» Hollandis, Le Corbusier'd Prantsusmaal jt.).

Teatavasti sai Adamson-Eric oma kunstihariduse peamiselt Saksamaal ja Prantsusmaal, mis osalt seletabki tema kaasaskäimist kõige eesrindlikumate kujundusprintsipidega. Teiselt poolt pärinesid Adamson-Ericu kunstiliste vaadete käremeelsuse juured tema kunstnikutemperamendi hoogsuses.

Kolmekümnendate aastate alguseks kogunes uue vaibastiili esindajaid küllalt suur arv. Nii valmistasid Aarne Mõttus, Karin Luts, Viida Pääbo-Juse (praegu Jovanovic), Richard Wunderlich, Jaan Siirak jt. ajavahemikul 1930—1933 rea konstruktivismilähedaste dekoreerimisvõtetega lahendatud vaibakavandeid. Huvitava pilti pakub ülevaade mainitute õppekäigust: A. Mõttus sai oma kunstihariduse K. Mägi eraateljees ja Viini kunsttööstuskoolis, J. Siirak Pensa, Peterburi ja Pariisi kunstikoolides, R. Wunderlich A. Laikmaa juures, «Pallases» ja Kölnis, V. Pääbo-Juse ja K. Luts «Pallases» ja Pariisis. Nagu näeme, pole ükski uue aastakümne algul esilekerkinud vaibakujundaja Kunsttööstuskooli haridusega.

Kuid ka konstruktivistlik dekoor kaotas kiirelt oma aktuaalsuse. Juba 1935. aastal toimunud RaKÜ 2. näituse puhul kaebas Hanno Kompus, et keegi autoreist ei suuda organiseerida kogu vaiba pinda ühtlase tervikuna, et sümmeetriat kardetakse, ja et vaiba koguvälja pinge langeb. Teatav «moodsus» ja «maitse» on olemas, aga ilmneb lõpuleviimatus; üks motiiv jäetakse äkki pooleli ja alustatakse uues kohas muretult uue motiiviga («Päevaleht» 25. aprillil 1935).

Meie vaibakunsti veelkordsele uuenemisele tuleb algtõukeid otsida Põhjamailt — Soomest ja Rootsist. Juba rüüjutehnika levik sai hoogu nende maade eeskujudest. Ilmselt soodustas see tehnika, aga ka kogu soome ja rootsi vaibakunsti üldilme, kuiva geomeetria lagunemist meie vaibas ning selle asendumist maalilisemate efektidega. Kolmekümnendate aastate teisel poolel näemegi valitsemas uut vaiba-

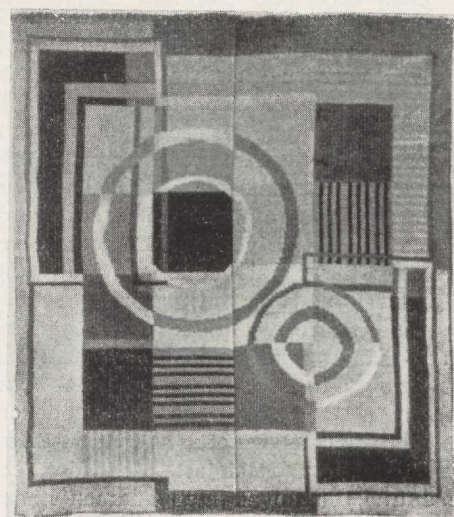
48

49

47. Möllerson-Böckler. Seinavaip Miina Härmale. XX saj. algus.

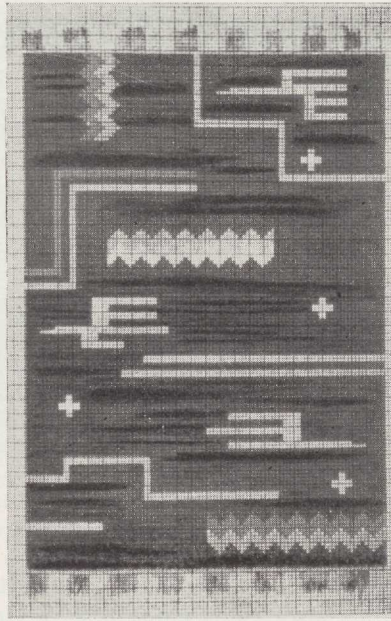
48. O. Kallis. Kavand seinavaibale «Ussikuningas». 1915.

49. Adamson-Eric. Vaip. 1928.





50



51



52

t ü ü p i: ülesehituselt rahulikumat, tasakaalustatumat, kontuuridepehmemat. Mõnevõrra taastub isegi raamistus. Ka motiivide valik on muutunud: kasutatakse enam kujutavaid elemente (figure, taimemotiive jne.), geomeetrisel kujundil jäävad tagaplaanile, moonduvad ebageomeetriselt voolavajoonelisteks või kaovad hoopis vaibapinnalt. Selliste vaipade paremiku hulka tuleb lugeda kõigepealt Pariisi maailmanäitusel eksponeeritud vaipu. 1937. aastal Pariisis toimunud maailmanäituse eel organiseeris RaKÜ seinavaibakavandite võistluse, millel premeeriti O. Murdmaa, R. Wunderlichi, Adamson-Ericu ja Karin Lutsu kavandeid. Lõplik valik teostamiseks maailmanäituse tarvis langes ühele K. Lutsu ja kahele Adamson-Ericu kavandile. Karin Lutsu vaip oli küllalt suureformaadiline (3,5×2,5 meetrit) ja see teostati kangur Veskaru--Friedemani juures gobelääntehtnikas. Vaiba teemaks oli stseenike taluõuest, kompositsioon oli sundimatu ja loomulik, meeolelu siiras. Pildilikkuse hoidis ära kõrgele tõstetud silmapiir, mille tõttu figuurid ja esemed olid tinglikus perspektiivis üksteise kohal ülestikku. Materjalipärasust rõhutas ka šrafuur, mille pehmed üleminekud elustasid vaiba tausta ning sidusid viimasega vaibapinnale asetatud elemente. Kuna kõik kolm mainitud vaipa hävisid Suure Isamaasõja aastail, ei ole ühtki neist võimalik hinnata koloriidi seisukohast.

Kaks ülejäänud vaipa valmistati sõlmehtnikas Adamson-Ericu kavandite järgi. Üht neist tunneme mustvalge foto vahendusel: siin on Adamson-Ericu varasemate vaipade geomeetria asendunud ebamäärasemate, kõverjooneliste kontuuridega pindade mänguga, mis moodustab tausta tugevasti stiliseeritud inim- ja loomafiguuridele ning puu siluettidele. Võrreldes seda K. Lutsu olustikupildilise lahendusega, on Adamson-Ericu vaip puhtal kujul dekoratiivsetele efektidele üles ehitatud. Teisest maailmanäitusel esitatud Adamson-Ericu vaibast annab teatava ettekujutuse üks reproduktsioon ajakirjast, tõendades, et seegi vaip oli maalilise üldilmega. Nagu mainitud, puuduvad meil andmed nimetatud vaipade koloriidi kohta. Üldiselt on aga Adamson-Ericu selle perioodi vaipade iseloomustustes rõhutatud värvide «pimestavat toredust ja tugevust» («Postimees» 19. juunil 1939), ja tuleb arvata, et kõnealustegi üheks tugevamaks küljeks oli värvilahendus.

Maailmanäituse žürii autasustas Adamson-Ericut vaipade eest *diplome d'honneur*'iga (audiplomiga), mis oli oma väärtuselt *grand prix*' järgi teine auhind ja Karin Lutsu kuldmedaliga (kolmas auhind).

50. K. Luts. Gobeläänvaip. 1937.

51. V. Pääbo-Juse. Vaibakavand. 1931.

52. A. Alamaa. Vaip. 1939.

Kompositsioonilt mõnevõrra sugulaslik Karin Lutsu vaibaga on Aino Alamaa-Pedaka põrandavaip, mis esmakordselt eksponeeriti näitusel «Eesti käsitöö» 1939. aastal. (Selle vaiba puhul rõhutati, et ta sobib ka seinavaibaks ja ka mainitud näitusel oli ta eksponeeritud seinal.) Vaiba keskmotiiv kujutas lookleva jõe kaldale kogunenud metsloomade gruppi. Tugevam stilisatsiooniaste ja kujutavate elementide kokkusurumine kitsale keskpinna osale annab sellele siiski teise üldilme, kui oli Karin Lutsu vaibal. Kirjelduste kaudu teame, et Alamaa vaiba koloriit oli küllalt tagasihoidlikes toonides: hallikasbeež põhi ja telliskivipunane dekoor.

Üks tugevamaid vaibakunstnikke sel perioodil oli Viida Pääbo-Juse. Juba 1936. aastal toimunud RaKÜ 3. näituse puhul, eriti aga järgmise aasta lõpul eksponeeritud RaKÜ 5. näitusel tõsteti mitme arvustaja (R. Kangro-Pooli, L. Soonpää) poolt esile tema vaipu, millest puuduvad kahjuks nii originaalid kui ka reproduktsioonid.

Ainsana on V. Pääbo-Juse vaipadest säilinud üks väike (ca 35 × 45 sm) gobelään (kuulub V. Pääbo-Juse õele, moekunstnik Karin Siim-Jusele), millesse rõõmsates intensiivsetes toonides on kootud mingi poolfantastiline ehitis. Vaibakese päikese-paisteline koloriit ja lained esiplaanil, samuti arhitektuurielementide funktsionalistlik ilme tekitavad assotsiatsioone suvisest Pärnust.

Originaalseid vaibakavandeid andsid 1930. aastate teisel poolel veel O. Murdmaa, R. Wunderlich, E. Günther-Falk ja teised. Esimesi samme vaibakunstis tegid sel ajal ka Mari Adamson ja Leesi Erm.

Nii näeme, et 1930. aastatel hakati meil enam tähelepanu pöörama piltvaibale. Õnnestunud näidiste kõrval, millest oli juttu eespool, esines selles žanris mõnelgi korral ka n.-ö. möödalaskmisi. Nii mandus meie vaibakujundus võltspaatoseni näiteks gobeläänis, mis valmistati kodanliku vabariigi presidendi kantseleihoone jaoks (kavandi autor A. Mõttus). Vaibal oli kujutatud muistseid eesti ülikuid väga pretensioonikais poosides. Vaiba eksponeerimise puhul RaKÜ 7. näitusel 1940. a. kevadel kirjutab Vold. Eller: «Mina isiklikult oleksin meeleldi näinud, et gobeläänil esitatud stseenis vanad eestlased ei esineks selliste hästiraseeritud nooblite aaria tõugu frantidena. Pigemini eelistan Kristjan Raua kontrastseid king-kong-tüübilisi eestlasi.» («Nädal Pildis» 1940, nr. 8). Vaiba kunstilist väärtust kahandas ka kavandi kalk kontuuriteravus, materjalipäraste maaliliste üleminekute ja tooni-vahelduste puudumine.

Ei tohi unustada ka seda, et isikupäraste vaibakompositsioonidega paralleelselt produtseeriti samal perioodil veel küllalt arvukalt neutraalseimelisi rahvakunsti elemente tsiteerivaid vaipu. Seda eriti «Kodukäsitöös», kes seda liini meie vaibakunstis ilma märgatavate muutusteta jätkas kogu oma tegutsemisaja (1927—1940) kestel.

Ometi oli meie vaibakunst oma paremikus (eriti tänu sellistele autoritele nagu Adamson-Eric, K. Luts, A. Alamaa ja V. Pääbo-Juse) jõudnud kolmekümnendate aastate lõpul küllalt märkimisväärsele tasemele. Võib öelda isegi enam — suures osas sai Nõukogude Eesti vaibakunst toetuda neile progressiivsetele traditsioonidele. Oma tõusuaegadel, nende hulka kuuluvad ka viimased kümme aastat, on meie nõukogulik tarbekunst toetunud just samale printsibile — rahvakunsti sisuliste väärtuste loominguks edasiarendamisele. Meile on võõraks jäänud nii rahvakunstimotiivide orjalik, kaasajastamata kopeerimine kui ka ebasiiras ja tarbekunstipäratu paraadsus (kurvaks erandiks on siin mõlemas mõttes 1950. aastate algupool). Seetõttu on eesti sõjajaelne vaip loogiliseks eelastmeks Nõukogude Eesti vaibakujundusele ning üldse huvitavaks leheküljeks meie tarbekunsti ajaloos.

Rudolfs Heimrats on tuntumaid meistreid tänapäeva Nõukogude Läti tarbekunsti. Tänu oma uudisloomingu mitmekülsusele ja loominguliste taotluste diapasoonele on ta üks tähtsamaid ja samaaegselt ka komplitseeritumaid tänapäeva läti kunstnikke üldse.

«Iga järgneva tööga tahaksin ütelda midagi uut, enneolematut» — ütleb Rudolfs Heimrats. Püüd mõelda ja luua suunas, millisele teised kunstnikud pole sageli veel tähelepanu osutanud — on kunstniku uudisloomingu üks peajooni.

Oleme harjunud pidama R. Heimratsi tekstiilikunstnikuks. Kuid see ala ei ammenda kaugeltki kunstniku kõiki huvialasid. Talle on südamelähedased ka keraamika, graafika, raamatu- ja ruumikujundus.

Rudolfs Heimratsi teadmised tarbekunsti valdkonnas on küllaltki mitmekülgsed. Need omandas ta Riia Tarbekunsti Keskkoolis (kunstilise tekstiili eriharus), Läti Riikliku Kunstiakadeemias (lõpetas keraamika osakonna 1954. a.), kui ka rahvakunstiõppimise pideva iseseisva uurimisega muuseumides. Neile lisanduvad praktilises töös omandatud kogemused. Seejuures on kunstnik igas lõigus üles näidanud haruldast sihikindlust. Ega asjata usaldatud temale tekstiilikunstnike noore põlvkonna ettevalmistamine Riiklikus Kunstiakadeemias (ta on kunstilise tekstiili kateedri juhataja ja selle kateedri töö väljakujundaja kooli asutamise esimestest päevadest alates).

Juba varajasest lapsepõlvest peale on kunstniku elukäik olnud tihedalt seotud rahvakunstiiga. R. Heimratsi enda väite kohaselt võis ta väsimatult tundide kaupa uurida ema poolt kootud kirjalisi kindaid, vanema õe telgedel tehtud värviküllaseid voodivaipu. Kõige enam aga võlusid teda värvid — küll kergelt hallikad kui ka erksad värvikombinatsioonid. Varajase lapsepõlve muljed mõjutasid kunstnikku sedavõrd, et ta veel praegu ütleb: «Oma heameeleks või meelepahaks, luues ise, või hinnates teiste töid, lähtun ma peamiselt värvidest.»

Rahvakunsti vahetu mõju määras ka kunstniku esimeste tööde iseloomu. Seinavaipades «Kasvavad puud» (1956), «Kolm õit» (1956), «Puu Nicas» (1957) ja paljudes teistes töödes piirdub ta etnograafiliste motiivide tõlgendamisega, ning ka koloriidis peab ta kinni lätipärasest soojade toonide klassikalisest harmooniast. Samblaroheline, tellisepunane, kollane, pruun, hall — need on Rudolfs Heimratsi armsamad värvid, mis mitmesugustes toonides moodustavad rangelt rütmiliste geomeetriliste mustrite kompositsioone, samuti ka taimede ja õite motiive. Kui mõnikord kunstniku seinavaipadesse ilmuvadki inimeste stiliseeritud kujud, nagu 1957. a. villasest heidest teostatud seinavaibas «Mäng», on ka need võimaluste piires geomeetrilised ja kompositsioonis allutatud traditsioonilisele kindlale rütmikale.

Kuid juba varsti, üha enam süvenedes rahvakunsti olemusse, hakkab kunstnik oma töödes vanu traditsioone kasutama vabamalt ja loovamalt. Juba 1957. a., osa võttes I vabariiklikust noorte kunstnike näitusest, köidab R. Heimrats külastajate tähelepanu seinavaibaga «Päevalilled». Vaiba vaba kompositsioon erineb oluliselt tema eelnevate tööde omast. Maa, päevalille õied ja taevas on antud lakooniliselt, pehmetes hallikates värvitoonides, mis nagu kokku sulavad õrnalt hõbehalli fooniga. Kudumi materjal — pehme, korrutamata vill, mis aitab luua karvastatud faktuuri ja kohati peaaegu tabamatuid värvitoonide üleminekuid, sobib hästi rõhutatult lihtsa ja üldistatud kompositsiooniga. Kõrvuti pindpõime tehnikatega, rüüju, keelimi ja laastutehnika ning lauskoes villaste tekstiilidega, katsetab autor ka mitmesuguseid teisi tehnikaid kanga dekoreerimiseks. Üksteise järel ilmuvad batikas ja trükitehnikas dekoreeritud kangad. Samaaegselt hakkab kunstnik erilist huvi tundma kolo-riidiprobleemide vastu, minnes üle eriti erksatele ja kontrastsetele värvikompo-



53. R. Heimrats. Dekoratiivkangas
«Lillemüüja». Batika. 1963.

53

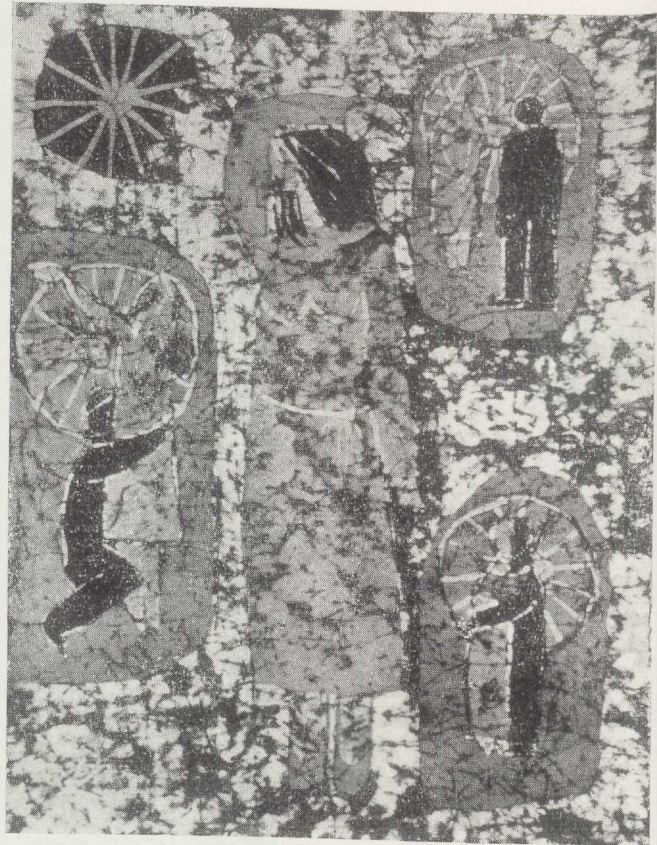
sitsioonidele. Pikemaks ajaks vallutavad violett, roosa ja punane kunstniku sümpaatia ning domineerivad reas seinakatetes — «Looklev» (1957), «Oranž» (1961), «Punane» (1962) jt.

Mitte peatuda juba tuttava ja harjunu juures — see põhimõte läbib R. Heimratsi kunsti. Seejuures ei hirmuta teda ei rasked ega aegavõtvad tekstiilitehnikad, ega ka keerukad motiivid. 1960. aastal alustab ta oma esimest gobelääni — seinavaipa «Laulupeol», milles ta vabalt valitseb joonte, värvide, vormide, vormi ja tehnika seoste saladusi. Hoogsad jooned annavad hästi edasi rõõmsas tegevuses figure ja optimistlikku pidutuju. Töö on üldjoontes õnnestunud. Ta näitab kunstniku tendentsi töötada ilma perspektiivita — lamedate stiliseeritud figuuridega. Kuid samaaegselt tekib Heimratsil ka veendumus, et statistilised figuurid dekoratiivkangas on emotsionaalselt veenvamad ja tajutavamad. Juba oma järgnevates suuremates töödes — gobelään—seinavaibas «Aednik» (1963), «Rahvariides neid» (1965) ja «Lillemüüjad» (1967) — loobub kunstnik täiesti liikuvate figuuride kujutamisest, andes staatilistele figuuridele vaba rütmi. Ühes sellega juurtab kunstnik teadlikult oma kompositsioonidesse teatava raskepärasuse. Figuuride väljajoonistamine ja fooni detailid muutuvad ülimalt lakoonilisteks. Peamise tähelepanu pöörab kunstnik koloriidile, kus avaldub suur värvirikkus. Eriti peenelt nüansseeritud toonidega annab ta igale joonistusele ja laigule vaibal erilise väljendusrikkuse ja emotsionaalsuse.

Värvid ja veelkord värvid on Rodolfs Heimratsi suur kirg!



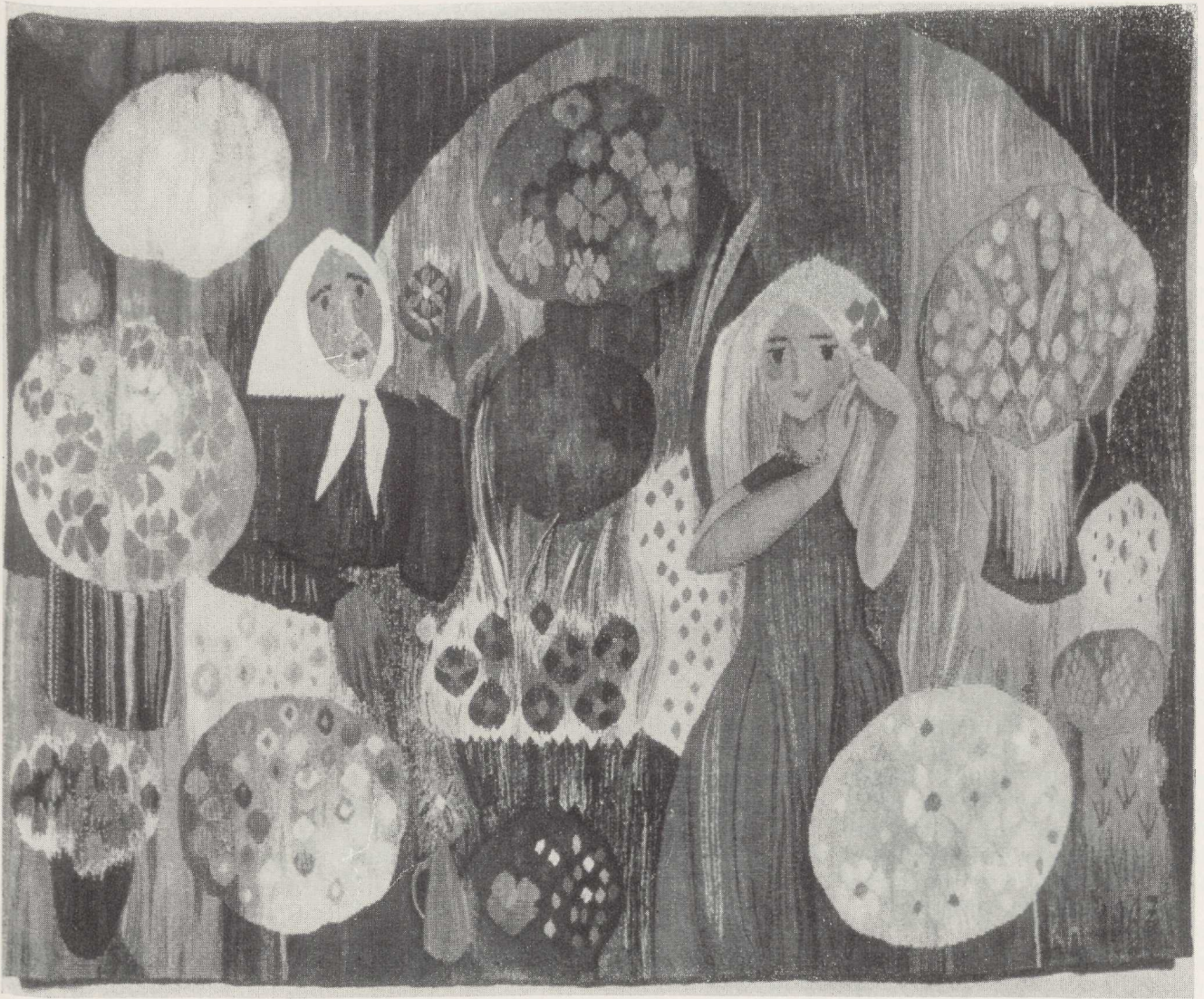
54



55

56





57

54. R. Heimrats. Seinavaip
«Aednik». Gobelään. 1963.

55. R. Heimrats. Dekoratiivkangas
«Mälestused». Batika. 1965.

56. R. Heimrats. Vaas kolme rah-
vuriides neiuiga. Kivimass. 1966.

57. R. Heimrats. Seinavaip «Lille-
müüjad». Gobelään. 1967.

Kunstnik tunnistab, et kuigi paljud ta tööde ideelistest visanditest tekivad kontsertidel, viibides helidevallas, ehk rongis või trollibussis, kus silme eest mööduvad kirjud tänava-, või maal loodusepildid; ja kuigi hiljem kodus laua ääres need visandid täpsustatakse ja värvid määratakse — algab peamine loov töö alles hetkel, kui ta istub telgede taha. Siis tekib õige loomise õhkkond ja kudumise protsessi vältel improviseerib ta värvide kooskõla. Jooniste iga motiiv ammutab ilmet autori rikkalikust emotsioonidemaailmast ning peegeldub värvide laialdases diapasonis. Oskus valida kõige lihtsamates süžeedes õige värvide poeesia on Rudolfs Heimratsi kunstnikutalendi eredamaid avaldusi.

Kunstniku püüd teema dekoratiivse ja maalilise lahenduse järele omandab iga tööga üha sügavama iseloomu. Oma viimases suuremas töös, — põhjamaalaste tehnikas kootud seinavaibas «Leegitsevad aastad», mille ta pühendas Suure Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäevale, on kunstnik selle revolutsioonilise teema dekoratiivsel interpreteerimisel käinud omapärast teed. Olles detailide valikul väga lakooniline, annab ta vaiba kompositsioonis edasi üksnes kujult tajutavaid revolutsioonilisi sümboleid — leegitsevaid punaseid lippe. Punaste toonide üksikute nüanssidega on autor saavutanud väga rikka koloriidi. Teema sihikindlale lahendamisele aitas edukalt kaasa leitud kontrastne foon ja valge raamistus, mis hästi tõstsid esile autori mõtte põhimotiivi. Seinakate on igati esinduslik ja pidulik.

Lakkamatu loominguline elevus ei luba R. Heimratsi pikemalt viivitada ainult ühe idee realiseerimisel. Suurema seinavaiba kudumine võtab autorilt mitu kuud aega ja vahel isegi pool aastat. Sellepärast kavandab kunstnik kõrvuti suurte temaatiliste töödega ka väiksemaid — kas nüüd teistel telgedel, või töötab batika alal. Nii sündisid seinakatted «Etnograafia» (1967), «Sügismeeleolud» (1967), ja ka batikas «Lillemüüja» (1963), «Kloun» (1965), «Inimese mälestused» (1965) jt. Neis töödes avaldub kõige sagedamini autori püüd pöörduda mõne etnograafilise motiivi juurde tagasi, mitte nii palju mõeldes seinakatte kompositsioonile kui värvide sobivuse probleemile.

Ei saa salata, et tekstiilid on kunstniku suur armastus.

Aja puudusel ei saa ta oma arvukaid ideid tarbekunsti alal realiseerida. Kuid palju on kunstnik andnud ka monumentaal-dekoratiivskulptuuri vallas. Ta kujundas mitmeid keraamilisi mosaiike interjööris ja välisseinte kaunistuseks (1962. a. Riia raamatukaupluses «Gloobus»; 1963. a. kohvik-restoranis «Luna»; 1965. a. — Gorki ja Mitšurini tänava nurgal hoone välisseina dekoor), kui ka suuri aiavaase ja intiimse iseloomuga aiaskulptuure.

Kaasaja inimestel tavatsevad olla oma lemmikkirjanikud, -luuletajad või -kunstnikud, kelle looming huvitab, kelle loomingulist tegevust jälgitakse tähelepanuga. Rudolfs Heimratsi kunst huvitab paljusid. Võib-olla mitte sellepärast, et kunstnik on äärmiselt töökas (telgedel kootud seinakatteid ja vaipu on kunstnikul enam kui nelikümmend); võib-olla ka mitte sellepärast, et ta tööd on kaasaegsed (selliseid kunstnikke on tänapäeval palju). Rudolfs Heimratsi kunst paelub vaatajaid kindlate, huvitavate, omapäraste loominguliste otsingutega, paelub sellega, et kunstnik ei kardaks eksperimenteerida, vahel isegi riskida. Kütkestab ka kunstniku oskus mõelda ansamblile, mille koostisosaks tema töö peab saama. Et seinakate või mosaiik võimalikult enam sulaksid miljöoga, ei tarvita kunstnik tavaliselt oma töödel raamistust, vaid kavandab vabal, piiramata väljal.

R. Heimrats lahendab tähtsaid nõukogude kaasaja tarbekunsti probleeme. Tal on palju realiseerimata kavatsusi, mis lubavad palju uut ja huvitavat. Kunstnik on oma loomingus palju saavutanud, kuid ootame temalt veel enam, sest Rudolfs Heimrats on selleks võimeline.

SOOME TARBEEKUNST EILE JA TÄNA

Jaakko Lintinen

50. aastate algul, kui soome tarbekunsti esitlevad näitused mööda Euroopat ringi rändasid ja rahvusvahelistel võistlustel märkimisväärseid võite saavutasid, olid välismaised kriitikud arvamusel, et soome tarbekunsti vormides kangastub põhja metsade kehvus, lume ja jää sädelus ja lugematute järvede välge. Tundub, et sellised romantiseeritud hääled on pikka aega elanud nende uurijate vaadetes, kes on otsinud soome tarbekunsti kasvupõhja.

On ka teine sageli korratud seletus: Soome on kahe kultuuri regiooni — Ida ja Lääne — viljakas piirima. Klassikalise kultuuri traditsioonid jõudsid Soome samal ajal kui ristiusk, ja need tulid kahelt poolt — bütsantsi omad idast ja gooti omad läänest. Seda kahepoolset pärandit võib veel märgata soome rahvakunsti, ja loomulikult on see viljastanud ka soome tarbekunsti.

Aga soome tarbekunsti ajaloolist tausta otsides on looduse ja rahvakunsti mõjude kõrval tähtsam rõhutada neid tugevaid kultuurisidemeid, mis Soomel on olnud Euroopa ajalugu mõjutanud keskustega. See avaldub vast kõige paremini tarbekunsti, sest Soome on vaevalt kunagi olnud sel määral *up do date* kui sajandi vahetusel *art nouveau*-stiili ajal, ehkki see ei ole just kõige laiemalt tuntud tõsiasi. See kirklik uuendusstiil koos tugeva rahvusromantilise vooluga leidis Soomes elujõulise kasvupinna. Arhitekte mõjutasid innustavalt ühelt poolt soome keskaegsete hallkivikirikute arhitektuur, teiselt poolt Karjala metsade ümarpalkehitud. Arhitektid ja kunstnikud toitsid niiviisi kõige peenemate detailideni väljatöötatud miljöö ideed. Maalikunstnik Akseli Gallén-Kallela ehitas Kesk-Soome metsadesse ateljee, kus ta maalis oma monumentaalsed Kalevala-ainelised tööd, kavandas mööblit ja tekstiili, ehitas klaasisulatusahju, valmistas klaasimaale ja tagus metalli.

Arhitekt Eliel Saarinen (Eero Saarise isa) visandas veidi hiljem miljöö-ideaali järgnevalt: «Tuhatoos peab olema õiges suhtes lauaga, laud õiges suhtes toaga, tuba õiges suhtes ehitusega ja ehitus õiges suhtes ümbritseva maastikuga.»

Eliel Saarinen ja ta töökaaslased ehitasid Helsingi lähedale maale ateljee, millest maalikunstnikud, skulptorid ja erinevate tarbekunstialade esindajad löid ühtse tervikliku kunstiteose. Soome paviljon Pariisi 1900. a. maailmanäitusel ei olnud mitte ainult näide selleaegsest radikaalsest arhitektuurist, see oli ühtlasi maa iseisvustaste kuulutamise. Võib öelda, et see näitus kujunes soome tarbekunsti sünnipaigaks. Selle soome rahvusliku tarbekunsti deklaratsiooni elluviijad ja põhjendajad olid Akseli Gallén-Kallela ja Eliel Saarinen.

Kui otsime veelgi varasemaid tõukeid meie tänase tarbekunsti ajaloole, siis märgib aasta 1875, mil asutati Soome Tarbekunstiühing, tähtsat verstaposti. Ühing pidas ülal tarbekunstnikke ettevalmistavat Tarbekunsti Kooli (1965. aastast riikliku alluvusega) ning tarbekunstimuuseumi. Pärast viimaseid sõdu on see aktiivselt tutvustanud soome tarbekunsti välismaal. Neli aastat pärast Tarbekunstiühingu sündi asutati ühing «Soome Käsitöö Sõbrad», millel on olnud tohutu mõju soome tekstiilikunsti tõusule. See ühing viis ka rüüjokunsti uuele õitsengule.

Rüüju kuulub soome rahvakunsti läänepoolsesse pärandisse. Kuid Soomes on rüüju saavutanud oma kõrgeima arenguastme. Rüüjut kasutati algul soojendava vaibana venes ja rees, seda kasutati ka voodikattena, vahel hoiti seda seinal kaitseks tõmbetuule eest. Kaheksateistkümnendal sajandil hakati seda üha rohkem kasutama seinakaunistusena. Sellest kujunes pere varakuse sümbol ja seda säilitati põlvest põlve. 30. aastail ja eriti pärast viimast sõda on rüüju väärtus tunduvalt tõusnud.

Kahe juba eespool mainitud ühingu kõrval tõusis meie maa tarbekunsti märkimisväärsele kohale 1910. a. rajatud Soome Tarbekunstnike Liit «Ornamo».

Kes teab, ehk on kõige auväärsem aastaarv Soome tarbekunsti siiski väikese «Irise»-nimelise tehase asutamine Porvoosse Helsingi lähedal. Gallén-Kallela hea sõber, rootsi krahv Louis Sparre asus mitmeks aastaks Soome elama ja rajas siin aastal 1897 ülalmainitud tehase, mille ülesandeks oli toota tarbekunsti- ja teisi kõrgetasemelisi kodusisustuse juurde kuuluvaid esemeid. Tema initsiatiivil hakati looma Morrisi vaimus, vanadel soome traditsioonidel põhinevat uut tarbekunsti.

Veel enne, kui töö pääses täie hooga käima, sõitis Sparre välismaile hankima modernseid tarbekunstitooteid, eeskätt tekstiili ja kunstiesemeid, mida oleks võinud koos mööbliga müüa pealinna rajada kavatsetud «Irise» kaupluses. Belgias kohtas Sparre inglise-belgia maalikunstnikku Alfred William Finchi, keda ta palus «Irise» tehase keraamikaosakonna juhatajaks. Finch nõustuski, ja nii asus see van de Velde sõber elama Soome, kus tast sai mitte ainult soome keraamikakunsti rajaja, vaid ka isik, kes mõjutas tugevasti uut miljöö-ideaali.

Siiski tuli «Irise» tehas sulgeda juba 1902. a. Ilmselt oli see liialt ideeline üritus — nii varasel perioodil ja nii kitsas ringis luua puhtastiililisi tarbeesemeid.

Rahvusromantiline arhitektuur ja tarbekunst tekitasid sajandi algul opositsiooni. Kaks rahvusvaheliselt mõtlevat arhitektuuriteoreetikut — Gustav Strengell ja Sigurd Frosterus — hakkasid soovutama tugevat puhastustööd. See kriitiline tegevus toimus väga laial visuaalsel rindel, ka sisustuskunsti ja mööbli projekteerimise alal. Strengell kirjutas juba 1901. a.: «Tool on ilus, kui ta täielikult täidab oma ülesande. Toolil ei tarvitse olla mingeid kaunistusi. Ta on ilus üksnes siis, kui sellel on mugav istuda... kui see on õigesti «ehitatud».» Nii ulatuvad Soomeski funktsionalismi juured nii varajaisse aastaisse.

30. aastail elas soome tarbekunst taas üle uuenemisperioodi. Kuigi tol aastakümnel soome klaasikunst ja eriti tekstiil saavutasid märgatavat edu väljaspool maa piire *triennale*'del ja maailmanäitustel, tähistab üldises teadvuses tolle aja tarbekunsti sündi siiski Alvar Aalto tegevus. Ja seda mitte põhjuseta — Alvar Aalto 30. aastate mööbel on hea näide funktsionalismi sotsiaalsest suundusest.

Aalto kuulub nende arhitektide hulka, kelle sulest sünnivad koos projektiga ka interjööri detailid uksekäepidemest toolini ja laua klaasvaasini välja. Paimio tuberkuloosisanatooriumi (1929—1933) jaoks projekteeris Aalto auruga painutatud vineertooli, ja ta varieeris oma tüüptoolide sarju eriti rikkalt kogu antud aastakümne jooksul ja veel pärast sõdagi. Aalto selleaegsed toolid on ikka veel tootmises, ja — nii nagu tema kaasaegsete Marcel Breueri ja Mies van der Rohe toolidki — elavad Aalto omal ajal üsna radikaalsed tüüptoolid praegu läbi tugevat renessanssi kogu maailmas.

Aalto rahvusvaheline läbimurd toimus 1937. a. Sündmuspaigaks oli jällegi Pariisi maailmanäitus, kus soome arhitektid olid juba oma traditsioonid. Oma edu täiendas Aalto 1939. a. projekteeritud Soome paviljoniga New Yorgi maailmanäitusel.

Need võimsad tarbekunstinimed, kes said tuntuks 30. aastate näitustel, nagu näit. tekstiilikunstnikud Maija Kansanen, Eva Anttila ja eriti mitmekülgsed tarbekunstitalendid nagu Henry Ericsson ja Arttu Brummer ning keraamikud Elsa Elenius ja Toini Muona, rajasid oma loominguga aluse, millelt arenes soome Teise maailmasõja järgne tarbekunst. Paljud neist mainitud kuulsustest on tegutsenud otseselt meie noorema tarbekunstipõlve õpetajaina.

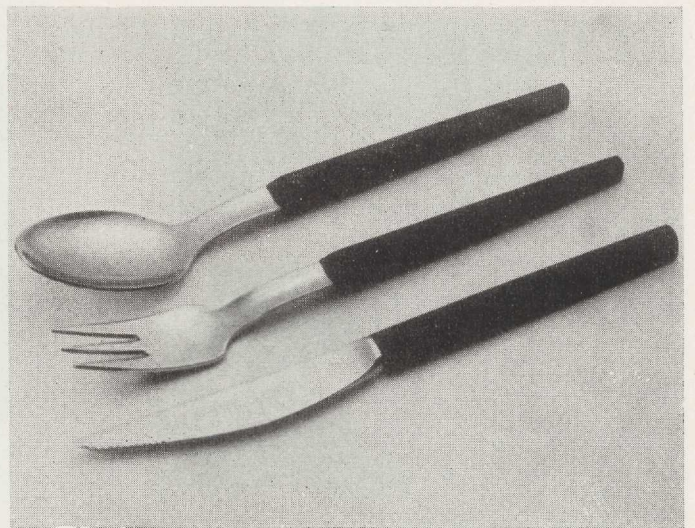
Helsingis asuv firma «Artek», mis rajati Aalto mööbli tootmise ja turustamise otstarbel, oli elav sild 30. aastate funktsionalismi ja praeguse hetke vahel.

Oma 30-aastase tegevuse jooksul on «Artekist» kujunenud üks märkimisväärsemaid kõrgetasemelise kujunduskultuuri keskusi, mis nii oma kui ka imporditud kvaliteettoodete vahendusel on suutnud mõjutada üldsuse ostuharjumusi.

1951. a. üllatas Soome üldsust, eriti veel tarbekunsti ametiringkondi, IX Milaano *triennale*'lt, tarbekunsti tähtsaimalt rahvusvaheliselt ülevaatusele siia suundunud rikkalik auhinnasaak. Kuid selle eel käis tegelikult aastatepikkune eeltöö. 1950. aastate Soome tarbekunst sooritas silmipimestava läbimurde ka kodumaise üldsuse teadvuses. Too aastakümme oligi tegelikult tarbekunsti *la belle époque* — kerge, muretu maailm. Tekstiilitööstuses rüütas *design* värviga sõjajärgse halli tänavapildi, ja kitsad korteriolud põhjustasid üha enam siirdumist raskeilt stiilmööbli-komplektidelt kergele mööblile ja vabale ja isikupärasemaid lahendusvõimalusi



58



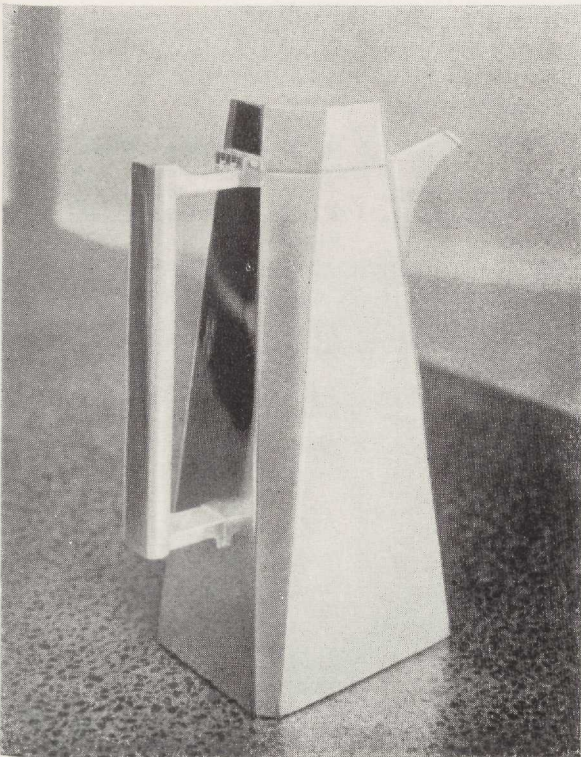
60

58. K. Franck. «Kild»-serviis. Fajanss. Teost. Wärtsilä-Arabia.

59. B. Gardberg. Höbedane armulaukann.

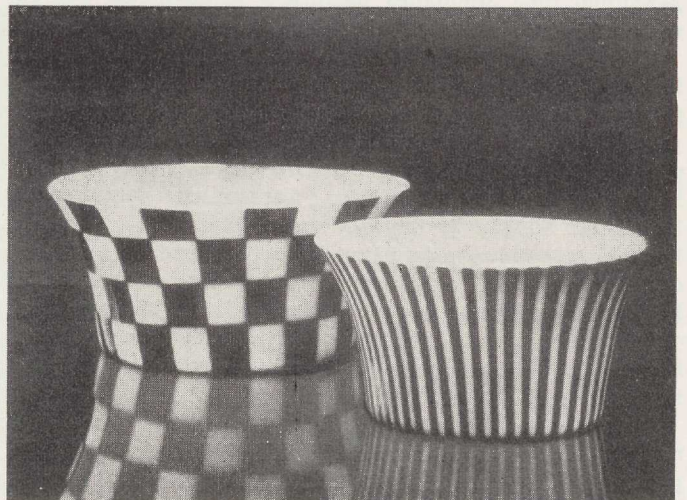
60. O. Bäckström. Söögivahendid. Roostevaba teras. Teost. Fiskars.

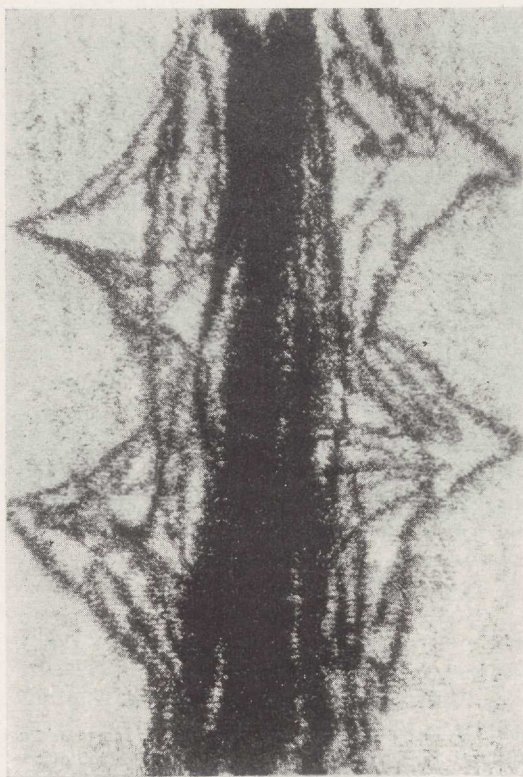
61. A. Siimes. Kausid. Portselan. Teost. Wärtsilä-Arabia.



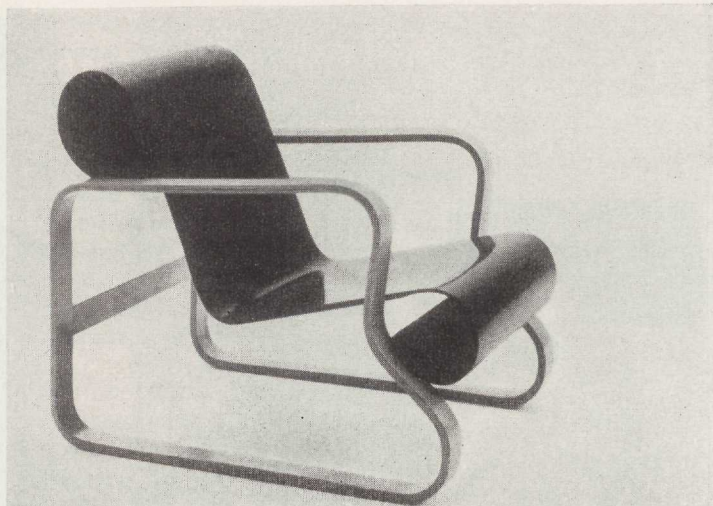
59

61





62



63

pakkuvale sisustamisele, samas kui kunstipärasele klaasile ja keraamikale sai osaks tugev populariseerimine.

Üldiselt olid 50. aastad kirglikult individuaalsed. Rambivalgusse tõstetud kunstnikunimede tipus säravad näitusearhitektid Tapio Wirkkala, Timo Sarpaneva ning Antti ja Vuokko Nurmesniemi, kes kõik järgemööda ehitasid *Gran Premioga* auhinatud *triennial'e* osakondi. Kes teab, ehk 50. aastad ei olekski puhkenud sellisele õitsengule, kui poleks olnud seda kannustust, mida need jõukatsumised meie kunstnikele tähendasid.

Kui rääkida kunstnikust tööstuse teenistuses, ei saa mööda minna legendaarsest ja suundanäidanud «Arabia» portselanitehasest. Juba palju aastaid on see ettevõtte pakkunud oma stuudiotest ideaalseid töövõimalusi suurele hulgale üksikult töötavale vastava eriala kunstnikele, kel on seal vabad käed mitmesugusteks katsetusteks.

Toini Muona ja Kyllikki Salmenhaara jätkavad Finchist alanud soome keraamikakunsti traditsiooni. Mõlema loomingus võib märgata looduslähedust, argset robustset tehnikat, mis on ühinenud äärmiselt peenekoelise ja tagasihoitud vormi ja glasuuriga. Rut Bryk seevastu on oma keraamatoodangus saavutanud tähelepanudavale monumentaalsuse, mis on kooskõlas modernse arhitektuuriga. Birger Kaipainen on loonud metsiku keraamilise fantaasiamaailma. Sageli tahetakse kunstniku hõõguvärvilistes keraamilistes lille- ja viljapuis, suuris sügavsiniseis kannikeseplaatides ja taldrikuis, mis haaravad oma rikkalike, peaaegu loendamatu detailide ja vormide küllusega, näha selle väljendust, et kunstnikul on vahetu kokkupuude säilinud algse loodusega. Ja kuigi need samahästi võivad meenutada ortodoksaalse kiriku värvisära — Kaipainen on veetnud oma lapsepõlve Laadoga Karjalas idapiiri-ala pinnal — on ta töödes väliste mõjutuste kõrval olulisem näha kunstniku enese rikkast fantaasiat.

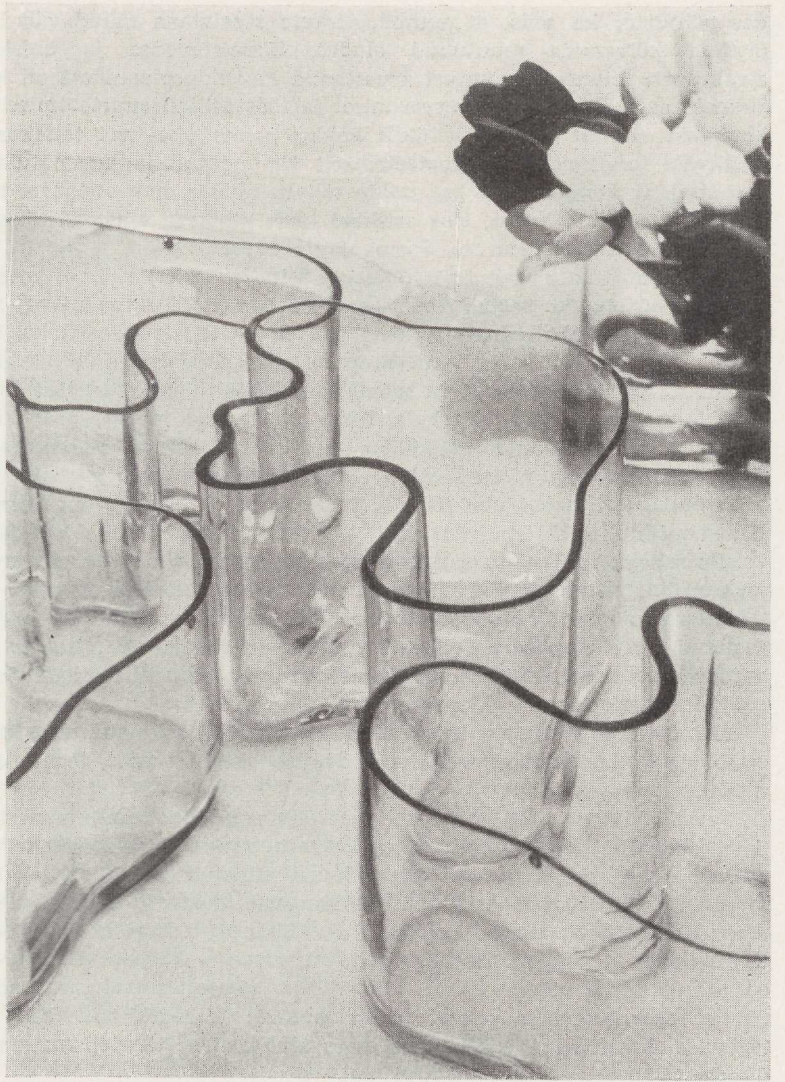
Esteetilis-individualistliku tarbekunstuuna kõrval jätkus — tõsi küll märkamatu — ka sotsiaalselt suunitletud tarbekunsti traditsioon. Kui sõjajärgne korteripuudus sillutas teed uuele mööbliprogrammile, siis ruumikitsikus vastasutatud kodu-

62. L. Eskola. Seinavaip «Pinguviin». Riiju. Teost. Soome Käsitöö Sõbrad.

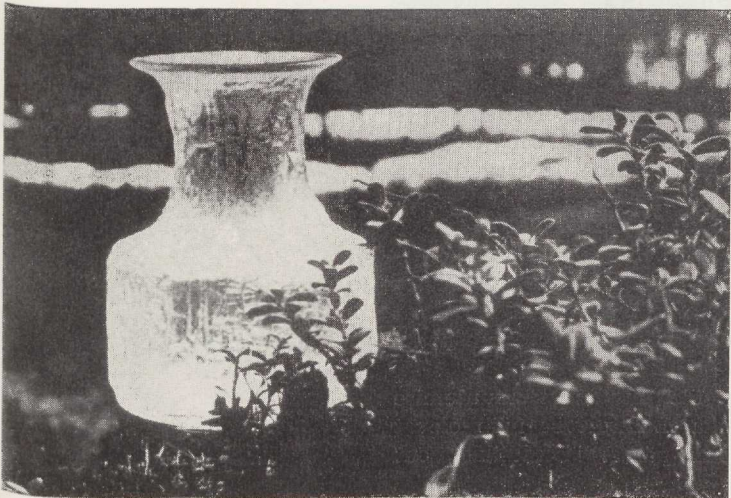
63. A. Aalto. Paimio sanatooriumi tool. Painutatud vineer. Teost. Artek.

64. T. Sarpaneva. Vaas. Teost. Iittala Klaasitehas.

65. A. Aalto. Vaasid. Teost. Iittala Klaasitehas.



65



64

des põhjustas ka seda, et suured, tervete seeriatena müüdavad komplektid enam õieti ei «kõlvanud» muutunud oludes. Elamistavades ja ühiskonna sotsiaalses struktuuris toimunud muutusi arvestanud kavandusplaanidest oli kõige täpsem Kaj Francki arendatud standardiseerimisel ja tööstuslikul suurtootmisel põhinev «Kild»-komplekt, millest võis tükk-tükilt kokku panna ühe- või teisekordseile vajadusile vastavaid tervikuid. See geomeetriliselt kavandatud ja lugematuid muutmisvõimalusi sisaldav komplekt on hea näide sellest, kuidas oma otstarvet hästi täitev toode leiab tee tarbijate hulka. Uus artikkel levis lühikese ajaga üle kogu maa linnadest küladesse, peagi oli see osa Soome argipäevast.

Klaasikunsti alal tegutseb Soomes kolm märkimisväärset ettevõtet, mis nagu «Arabiagi» juba 30. aastail võtsid kavandajaina tööle kunstnikke. Seda sammu nad ei tarvitsenud kahetseda, sest need firmad — Iittala Klaasitehas, Wärtsilä-Nuutajärvi ja Riihimäki — on oma kunstklaasidega saavutanud märgatavat edu kogu maailmas. Öitsenguperioodi on soome kunstklaas üle elanud just sõjajärgseil aastail. Eriti ilmneb see Tapio Wirkkala, Timo Sarpaneva ja Kaj Francki loomingus.

Tapio Wirkkala on mitmekülgne kunstnik: skulptor, modelleerija, graafik, puulõikaja, omapärane näitusearhitekt ja peenetundeline klaasikunstnik. Wirkkala mitmekülgsus ilmneb juba üksi ta klaasidestki — paberõhukestest klaasvaasidest jämedamööduliste kristallvaasideni. Wirkkatal ja Sarpaneval on palju ühist: nad ei võistle mitte ainult näitusearhitektidena ja graafikuina, vaid ka nende klaasides on midagi ühist. Samaaegselt ilmneb neis ka selge karakterite vahe. Wirkkala mõjub taltsutamatu loodusjõuna, Sarpaneva seevastu on läbimõeldult intellektuaalne, hingestatud. Oma viimase aja klaasitoodangus on Sarpaneva pürginud teatud isiklikule orgaanilisele vormile. Seda uut vabavormilist kunstklaasijoont on viimasel ajal edukalt viljelnud noor klaasikunstnik Oiva Toikka.

Kaj Francki tugevast kunstklaasitoodangust hoolimata asetaksin ta loomingus esikohale siiski tarbekaupade kavandamise ning ta mõju teoreetikuna nooremasse modelleerijatesugupõlve.

Tekstiilikunsti näib 60. aastail pearõhk suunduvat paljundatud toodangu poole. Soome tekstiilitööstus on ehk kõige paremini suutnud ära kasutada 50. aastail loodud positsiooni. Kunstnikud, kes kavandavad rüüjusid ja sakraalteksiili, kavandavad nüüd ka meetriti müüdavate trükitud kangaste mustreid. Nende hulka kuuluvad näit. tekstiilikunstnikud Dora Jung ja Uhra Simberg-Ehrström. Mõnestki firmast ja kavandajast — Marimekko, Marjatta Metsovaara, Vuokko Eskolin-Nurmesniemi — on tulnud lausa moodi loovad kunstnikud, vähemalt kodumaal, mõnikord vajutab nende tegevusele oma pitseri rahvusvaheline ettevõtlikkus. Ka Timo Sarpaneva tegevuse skaala laiust näitab see, et ta alul äratas tähelepanu fantastiliste tikan- ditega, nüüd töötab jälle tekstiili alal.

Mööblitööstuses on jätkunud 30. aastate funktsionalismi traditsioon eelkõige Ilmari Tapiovaara kavandatud mööblis. Ta on eriti sidunud end suurte seeriatega seoses tekkinud probleemidega ja pakkimisvõimaluste leidmisega. Antti Nurmesniemi seevastu on olnud ühtse interjööriinterviku kavandaja. Uuemad autorid mööblitööstuse alal on Yrjö Kukkapuro ja Eero Aarnio, kes on uue materjaliga — plastmassiga — saavutanud huvitavaid tulemusi.

Soome tarbekunsti lähiminekiviku raskuspunktideks on olnud klaas, keraamika ja tekstiil, ent kavandamine on viimasel ajal läbi elanud ilmse laienemise. Oma eelduste areng ja viimastel aastatel üha lisandunud rahvusvahelised suhted on loonud uusi tõekeid andva tausta.

Ka soome tarbekunsti on sugupõlvede vaheline lõhe 60. aastail ilmne. Noor kavandajatepõlv nimetab 50. aastaid täht- *designer'ite* ajaks. Nende meelest on rõhutatud liialt individuaalsust ka massitoodangul põhinevais toodetes ja nad väidavad, et on vaadatud liiga palju rahvuslikele traditsioonidele. *Team work* ja soov end siduda laiema rahvusvahelise problemaatikaga on võtmeküsimusteks praeguse hetke noore soome kavandajatepõlvkonna ideoloogias.

Soome tarbekunst ja kavandamine elavad praegu üle huvitavat muutumise ajajärku, mille taustaks on lai sotsiaalne problemaatika. Lähitulevik näib olevat enesekriitiliselt uusi teid otsiv, mis on täiesti loomulik pärast iseteadlikke, ent tähtsate kordaminekute ja edu aastaid.

KUNSTILISE KLAASI NÄITUS RIIKLIKUS ERMITAAŽIS

Olga Mihhailova

Käesoleva aasta veebruaris avati Riiklikus Ermitaažis kunstilise klaasi näitus. See on Ermitaaži enam kui kaheksa aastases ajaloo esimene niisugune näitus. Siin on huvitavad eksponaadid kaugest minevikust kuni meie päevini: antiikaja VI sajandist e.m.a. kuni V sajandini meie aja järgi, Idamaadest (IX—XIX saj.), Lääne-Euroopast (XV saj. lõpust kuni XX sajandini), vene (XVIII—XX saj.) ja nõukogude ajastu klaas (viimased aastad).

Ermitaažile kuulub esmaklassiline, maailma üks suuremaid kunstilise klaasi kogusid. Sellest hoolimata, et näitusel on välja pandud ainult väike osa kogu muuseumi varadest, näitab kõnealune ekspositsioon seda kunstiloomingu haru küllaldasuses täiuses ja ajaloolises arengus.

Klaasil on suurepärased omadused: läbipaistvus, mis saavutab mõnikord otse õhu läbipaistvuse; sära, mis ajuti jätab varju mäekristallide sära; omadus helkida kõikvõimalikes värvitoonides — kõige eredamatest kõige õrnemateni; ja lõpuks peamine — võtta endale mistahes vorm. Kõik need on põhjused, miks klaas leidis laialdast kasutamist nii utilitaarsetel kui dekoratiivsetel eesmärkidel juba iidsetest aegadest peale.

Kunstilise klaasi näitust võib nimetada kaasaegseks, sest ka meie päevade tarbekunstis kuulub talle silmapaistev koht. Ühtlasi avavad klaasi omadused ja ammen-damatud kunstilised võimalused laiad perspektiivid klaasi kasutamiseks ka teistel kunstialadel, eelkõige arhitektuuris.

Kunstilise klaasi valmistamine ulatub tagasi kaugesse minevikku. Juba Vana-Egiptuses ja Süürias oli küllaltki arenenud klaasitootmine. Kirjust ja värvilisest läbipaistmatust klaasist valmistati kauneid anumaid ja pudeleid aromaatsete õlide tarvis. Selleaegsed meistrid tegid neid pudeleid primitiivsel viisil: valatud liivavor-mid kaeti tulikuuma püdelatud klaasi kihiga, mille ümber mässiti mitmevärvilisi klaasniite. Seejärel eseme pind silendati. Sageli kaunistati klaasesemed siksakilise ornamendiga. Selle saavutamiseks tõmmati värvilised klaasniidid ühes või mitmes suunas üle eriliste kammidega. Niisugust klaasesemete valmistamise menetlust rakendavad ühtlasi paljud hilisema aja, sealhulgas antiikaja meistrid ja see oli kasutusel kuni meie ajaarvamise alguseni.

Mitmekesised ja peene vormiga on kreeka nõud — amforad, alabasteranumad, aribaldid, mida peeti antiikajal luksusesemeteks. Idapoolsetelt Vahemeremaadelt sattusid nad Kreekasse, Etruuriasse, linnkolooniatesse, sealhulgas ka Musta mere põhjaaladele. Paljud neist esemeist, mis on leitud hilisematel arheoloogilistel väljakaevamistel, on käesoleval ajal Ermitaaži kunstilise klaasi kogudes.

Antiikmaailma kunstiline klaas on oma vormirikkuselt, dekoreerimisviiside ning valmistamistehnika poolest erakordselt mitmekesine. Siin on läbipaistvast ja läbi-paistmatust klaasist pokaalid, mis imiteerivad kallihinnalistest metallidest tooteid (VI—V saj. e.m.a.; nende valmistamise keskus asus tõenäoliselt Ees-Aasias); läbi-paistvast klaasist kahekordsete seinte ja nende vahele paigutatud kuldlehtedest ornamendiga anumad (Aleksandria, III—I saj. e.m.a.); klaasmosaiigist nõud, mis oma eredate värvikombinatsioonide maalilise ühendamisega meenutavad kalliskive (I saj. e.m.a. kuni I saj. meie aja järgi) ja palju muud.

Uus tähtis etapp kunstilise klaasi ajaloo algas klaasesemete uue valmistamisviisi — puhumise — leiutamise-ga. See toimus viimasel sajandil e.m.a. Menetluse leiutamise koht pole täpselt teada. Võimalik, et selleks oli Aleksandria, tolleaegne klaasitootmise keskus, võib-olla ka Süüria.

Kunstilise klaasi valmistamise uuel menetlusel oli tohutu mõju kogu selle ala edasisele arengule. Puhumise teel — nii vabalt kui vormi — oli võimalik võrdlemisi

kergesti saada erineva kujuga õhukese seinaga läbipaistvaid värvitud või värvilisi klaasnõusid. Nüüd pääses klaas esmakordselt eredalt mõjule oma uute omadustega, eelkõige oma läbipaistvuse ja värvitusega ning võimega võtta igasugust kuju.

Näitusel eksponeeritud antiikklaasi väljapanekud annavad ettekujutuse tolle ajastu klaasivalmistamise kõrgest kunstilisest tasemest, mis saavutas erilise õitsengu I sajandil meie aja järgi, Rooma impeeriumi epohhil. Nende seas pälvivad erilist tähelepanu vormi väljapuhutud reljeefse ornamendiga nõud, sealhulgas I sajandi kuulsa Sidoni (Süüria) meistri Enioni tööd; nõud, millele on antud noorukij pea, kala, puuviljade jne. kuju; emailiga ülemaalitud ja värviliste klaasikildudega kaunistatud nõud, millel on maalilise mahedusega kirju muster.

Idamaa klaasi väljapanek näitusel on antiikaja omaga võrreldes väiksem, kuid sisaldab rea kunstilise klaasi suurepäraseid mälestisi. Sellesse kuuluvad Kesk-Aasia IX—XIII saj., Süüria-Egiptuse XIV—XV saj., Iraani XVII—XVIII saj. ja fiina XVII—XVIII saj. tooted.

Valdav osa Kesk-Aasia klaasist jõudis Ermitaaži pärast 1943.—1962. a. tehtud väljakaevamisi ja pakub väga huvitavat, IX—X sajandisse kuuluvat materjali, näiteks roheka varjundiga, tagasihoidliku vormiga ja omapäraselt ornamenteeritud klaasesemeid.

Hoopis teistsuguse iseloomuga on Süüria-Egiptuse klaas, maalitud värviliste emailide ja kullaga. Mõned seda laadi tooted on araabia pealkirjadega, nii näiteks on ühel lambil (XIV sajand) tellija emiir Saif-ad-din Talak al-Kamili nimi.

Erilist tähelepanu väärib Peeter I kunstikambrist (nn. «Kunstkamerast») laekunud unikaalse vormiga sarvekujuline peeker XIV sajandist, millel on araabiakeelne pühendus sultanile ja ristiusu pühakute kujutused. Et see kunstiteos oli erakordselt väärtuslik, tõendab sellele tehtud kõrge kunstilise tasemega hõberaamistust, saksa meistri töö aastast 1551, seega 200 aastat pärast peekri valmistamist.

Näituse üheks huvitavamaks osakonnaks on kahtlematult Lääne-Euroopa klaasi ekspositsioon XV sajandi lõpust kuni XX sajandi alguseni. Selles on võrdlemisi täielikult esindatud veneetsia XV—XVI saj. ja hispaania XVII—XVIII saj. klaasi kollektsioonid. On tõenäoline, et Itaalia ja Hispaania järel kuuluvad need Ermitaaži kollektsioonid Euroopa kõige täielikumate hulka.

Lääne-Euroopa klaasi ekspositsioon algab veneetsia klaasiga, mida esindavad paljud unikaalsed esemed. Eelkõige köidab tähelepanu küllaltki suur grupp veneetsia klaasi varasemaid näidiseid XV sajandist. Need on värvilisest klaasist — sinisest, rohelisest ja violetsest, kaunistatud polükroomsete email- ja kuldmaalingutega. Haruldaste esemetena on siin ka kaks piimklaasist nõu, mis pärinevad XVI saj. algusest. Niihästi ranged ja ühtlasi hämmastavalt peenevormilised filigraanse klaasi näidised kui ka õhkkerged värvitust klaasist esemed annavad tunnistust mitte üksnes Veneetsia XVI saj. meistrite virtuooslikkusest, vaid ka nende haruldasest kunstimaitsest.

XVII saj. keskpaigast peale võtavad Veneetsia klaasimeistrid laialt tarvitusele uue dekoreerimistehnika — teemandi abil graveerimise, mis oma teostuselt sarnaneb peene pitsornamendiga.

Saksa klaasi varasemate, veel gooti stiili jooni säilitavate esemete hulka kuuluvad kaks väheldast rohelist kannu XV saj. teisest poolest ja XVI saj. esimesest poolest. Samalaadseid Alam-Reini klaasivalmistamise näidiseid on Euroopa muuseumides säilinud vaid üksikuid.

Näitusel on rikkalikult esindatud saksa ja böömi klaas, mida kaunistavad läbipaistmatud polükroomsed emailmaalingud; niisugune laad leidis laialdast rakendamist neis maades XVI saj. teisel poolel ja XVII sajandil. Nende hulgas kohtame ka nõusid süzeeliste maalingutega, nagu näiteks «Jeesuslapse kummardamine» ühel kruusil, mis on dateeritud aastaga 1592; klaasesemeid maalingutega allegoorilistel motiividel (kunstnik de Vosi maali «Patune elu» järgi), stseenidega kaevandusest jms.

Erakordselt peene graveeringuga paistavad silma böömi ja sileesia tooted XVIII sajandist. Niisuguse töö näitena võib tuua karahvini miniatuurse sadamas seisva laeva kujutusega.

Ermitaaži klaasikogu uhkuseks on komplekt 11 esemest, maalitud musta värvi

66. Kratee helesinisest läbipaistmatust klaasist valgete, kollaste ja roheliste niitidega. Kõrgus 9,1 sm. XIV saj. e.m.a. Inv. nr. 3719.



66

67. Pudel läbipaistmatust piimklaasist, maalitud emailvärvide, grisaille' ja kullaga. Veneetsia XVI saj. algus. Kõrgus 20 sm. Inv. nr. Ф 468.



67

ja kullaga kuulsa Sileesia meistri J. Preissleri poolt XVIII saj. 30-ndail aastail, samuti 58 eset Potsdami ja Lõuna-Saksamaa XVII—XVIII saj. klaasimeistritelt.

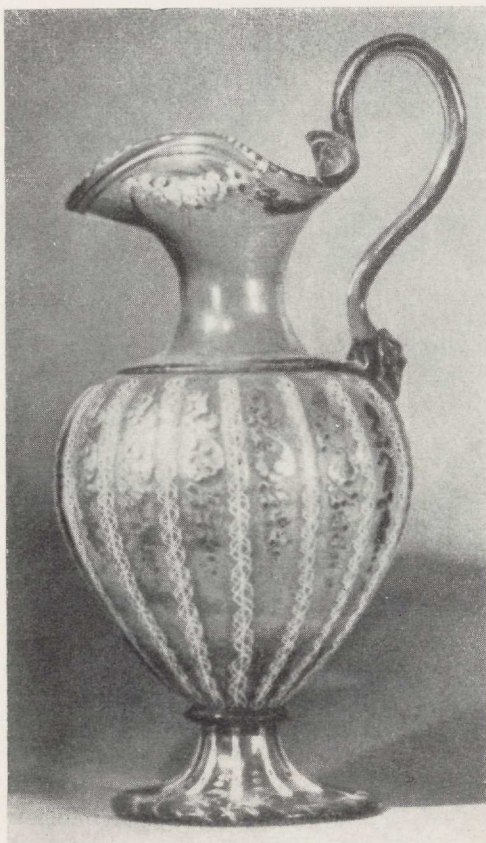
Kordumatu omapäraga paistab silma hispaania kunstiline klaas, moodustades ühe huvitavama väljapaneku. Siia kuuluvad klaasesemed Katalooniast, Kastiliast, Andaluusiast ja La Granja de San Ildefonso Kuninglikust Manufaktuurist. Igale sellisele grupile on omased spetsiifilised kunstilised tunnused. Nii kannab Andaluusia klaas rahvalikku iseloomu, võludes vahendituse, elurõõmu ja dekoratiivsusega, Kataloonia klaas on meeldivald esindatud veneetsia stiilis nõudega. Paljud neist on eriskummalise vormiga. Tehnilise ja kunstilise teostuse kõrget taset lasevad paista San Ildefonso Kuningliku Manufaktuuri tooted. Näitusel eksponeeritakse kõiki selles vabrikus valmistatud klaasi liike. Üks eksponaatidest, rubiinklaasist karahvin on unikaalne, ainus Euroopa muuseumides (peale Hispaania) leiduv selle liigi esindaja.

Uue lehekülje Lääne-Euroopa klaasivalmistamise ajaloos avab XIX sajandi Prantsusmaa, kes siiani ei paistnud sel alal silma erilise originaalsusega. Ermitaaži ekspositsioonis on esitatud Nancy linna Gallé tehase tooted, mis annavad ettekujutuse sealse klaasi tehnilisest ja kunstilisest tasemest. Imeilus on vaas mitmekihilisest klaasist lahtipuhkenud, peaaegu kroonlehti puistavate punaste tulpide kujutusega.

Tähelepanu väärib ka mitme teise prantsuse vabriku kunstiline klaas XIX saj. lõpust. Uute originaalsete kunstiliste lahenduste otsingul segasid mõne vabriku meistrid värvitusse klaasimassi laialivalguvaid plekke moodustavat värvilist klaasi. Dekoreerimisvõtete alal osutus uueks ka reljefne dekoor, mis saavutati poleerimise ja pressimise teel.

Suurim näitusel on vene klaasi ekspositsioon. Siin on hulgaliselt XVIII—XIX saj. klaasi, esindatud Jamburgi ja Peterburi Riikliku Tehase, samuti Bahmetevi ja Maltsevi tehaste toodetega.

Vanimad on Jamburgi tehase tooted XVIII sajandist — toobid, kannud, pokaalid,



68



69 70



nende hulgas rida haruldasi eksponaate, nagu unikaalne peeker vürst Menšikovi vapi graveeringuga.

Eriline koht vene klaasivalmistamise ajaloos kuulub Peterburi Riiklikule Tehasele, kelle tooted olid kõrge tehnilise ja kunstilise tasemega. Siin tuleb kõigepealt esile tõsta imekena pokaalide kollektsiooni XVIII saj. keskelt, mis on peenelt ja keeruliselt graveeritud ja osaliselt üle kullatud.

Huvipakkuv on väike grupp esemeid haruldases ja keerulises dekoreerimistehnikas klaasidevahelise kullatise, mis leidis kasutamist XVIII saj. 30–40-ndail aastail. Selle tehnika näiteks on suurepärase teostuses pokaal, kaunistatud Vene riigi vapiga ja Jelizaveta Petrovna monogrammiga tsaarikrooni all.

Näitusel on välja pandud sama Peterburi tehase värvilisest klaasist tooted. Nende hulgas näeme suuremõõtmelist vaasi ja violetsest klaasist obeliski kullatud pronksist raamis, samuti palju teisi mitmekesisest toonivarjundites — sinistes, rohelistes, punastes, lillakates värvitoonides esemeid.

Suured teened olid vene värvilise klaasi valmistamise arengus XVIII saj. teisel poolel vene suurel õpetlasel M. V. Lomonosovil.

Tähelepanu äratavad veel mitmesugused piimklaasist ja polükroomse maalinguga esemed, mis oma välisilmelt sarnanevad portselaniga.

Mõnede vene kunstilise klaasi tehaste toodangust on tollest perioodist esindatud vaid üksikud esemed, nagu näiteks sinisest klaasist kašpoo, dateeritud 1789. aastaga — see on Bahmetevi tehase töö; mõned kristallnõud, kaunistatud piimklaasist medaljonidega; mitmesuguseid klaase, kanne ja teisi esemeid daatumite ja pealkirjadega, pühendatud kas 1812. a. Isamaasõja võidukale lõpule või teistele samalaadsetele sündmustele (Moskva vabastamine, Pariisi vallutamine vene vägede poolt jne.).

68. Kann läbipaistvast värvitust klaasist, kaunistatud filigraan- ja kuldkirjadega. Veneetsia, XVI saj. Kõrgus 28 sm. Inv. nr. Ф 480.

69. Pudel läbipaistvast suitsuklaasist. Värviliste emailidega maaling. Bohemia, 1775. Kõrgus 30,8 sm. Inv. nr. Ф 520.

70. Kaanega pokaal läbipaistvast rubiinklaasist lõike- ja graveerimistehnikas. Raamistis hõbedast. Potsdam, XVIII saj, algus. Kõrgus 22,5 sm. Inv. nr. K 2073 a, 6.



71



72



73

71. Läbipaistvast värvitust klaasist kaanega karikas. Peterburi tehas, XVIII saj. keskpaik. Kõrgus 36 sm. Inv. nr. Э. P. C. 55 a. 6 Э. P. C. 437.

72. Klaas läbipaistvast värvitust kristallist. Kaunistatud ümmarguse piimklaasist medaljoniga. Bahmetevi tehas, XIX saj. I veerand. Kõrgus 12 sm. Inv. nr. Э. P. C. 437.

73. Vaas värvitust läbipaistvast kristallist teemantgraveeringu ja kallutatud pronksist kaunistustega. Peterburi tehas, XIX saj. 30-ndad aastad. Kõrgus 142 sm. Inv. nr. 5437.

Vene kunstilise klaasi osakond on rikas suurte dekoratiivsete esemete poolest, mis valmistati Peterburi tehases XIX saj. esimesel poolel. Neid vaadeldes hämmastab nii teostuse kõrge tase kui ka nende esemete mitmekesine vorm: siin on lambikupleid, tripode, kandelaabreid, vaase, palmikukujulisi küünlajalgu. Tuleb märkida, et sel ajal ei osatud maailma üheski tehases valmistada nii suuremõtmelisi klaas-esemeid.

Rohkearvuliselt on näitusel ka mitmekihilisest klaasist esemeid, mis kuuluvad XIX saj. teise veerandisse ja olid Venemaal laialdaselt levinud, samuti analoogilisi esemeid XIX saj. lõpust, mis imiteerivad Prantsuse tuntud Gallé tehase tooteid.

Tähelepanuväärne koht Ermitaaži väljapanekute hulgas kuulub nõukogude kunstilise klaasi ekspositsioonile, mis hõlmab terveni ühe saali. Esitatud on paljude Nõukogude Liidu tehaste toodang: Leningradi, Djatkovi, «Stekloremondi», Kiievi, Valgevene «Nemani», Moskva Tarbekunsti Kombinaadi ning Riikliku Klaasiinstituudi kunstnike tööd. Eksponeeritud näidistest on enamik nelja viimase aasta toodangust.

Nõukogude kunstiline klaas on omandanud üldise tunnustuse mitte ainult meie maal, vaid ka välisriikides. Seda on edukalt demonstreeritud paljudel rahvusvahelistel näitustel, kus talle on osaks saanud kiitvad hinnangud ja diplomid.

Nõukogude klaasivalmistamise arengu algus on seotud Leningradi kunstilise klaasi tehasega, mis loodi 1940. aastal ja kuhu koondati eksperimentaalse ja teadusliku uurimistöö alusel selle ala silmapaistvamad spetsialistid — rahvakunstnik V. I. Muhhina, NSV Liidu Teaduste Akadeemia korrespondentliige N. I. Katšalov, insener F. S. Entelis, klaasipuhujad M. S. Vertuzajev ja B. A. Eremin, andekad kunstnikud A. A. Uspenski, E. M. Krimmer, B. A. Smirnov ja teised.

Nõukogude klaasi ekspositsioon näitusel paistab silma esitatud teoste suure mitmekesisusega, kunstiliste lahenduste rikkuse ja kõrge tehnilise tasemega.

Igal tehasel, samuti igal kunstnikul on oma loominguline käekiri, oma individuaalne maneer kunstiliste ja tehniliste ülesannete lahendamisel. See avaldub eriti selgesti Leningradi Kunstilise Klaasi Tehase tooteid vaadeldes — A. M. Ostroumovi massiivsetest, originaalse vormi ja maitsekate värvilahendustega, meisterlikult lihvitud töödest kuni L. O. Jürgeni kunstilistelt väljendusvahenditelt ääretult lakooniliste, mõnikord sisult lüüriliste töödeni. Samaaegselt on Leningradi tehase kunstnike kollektiivil palju ühiseid jooni: selle tehase tooted on alati läbimõeldud ja lõpetatud, vormilt ja dekoorilt rangejoonelised. Valdavas enamikus on nad värvitud või lahendatud tagasihoidlikus koloriidis. Tervikuna annab Leningradi tehase toodang tunnistust kõrgeast kultuurist, millele pani aluse juba Peterburi Riikliku Tehase tegevus.

Väga omapärased on ka meie vanima Gus-Hrustalnõi tehase tooted. Siin kasutatakse dekoreerimisel ka vanu klaasivalukodade võtteid, teemantgraveeringut jms., kuid uues kaasaegses interpretatsioonis. Selle tehase töödes rakendatakse palju ka värvi, prevaleerivad vene klaasile iseloomulikud puhtad, kõlavad toonid.

Suuresti on muutunud Djatkovo Kristallitehase tootmine. Viimastel aastatel on siin teostatud palju huvitava vormi ja omapäraste dekoreerimisvõtete töid, eriti sulfiid-tsinkklaasi valdkonnas (V. J. Ševtšenko).

Kunstiliste lahenduste värskusega rõõmustavad noorte kunstnike L. Saveljeva (Riiklik Klaasiinstituut) ja J. N. ning A. P. Bjakovite (Leningradi Kunstilise Klaasi Tehas) tööd.

Pole võimalik käesoleva artikli raames kas või lühidaltki peatuda iga tehase ja üksiku kunstniku saavutustel. Tuleb nentida, et tervikuna võib nõukogude kunstnike töödes täheldada püüdu avada kujundlikku alget selle rahvuslikus tõlgituses. Juhindudes loominguliste ülesannete niisugusest mõistmisest, kehastavad nõukogude kunstnikud enesestmõistetavalt oma kavatsusi ja ideid kõige erinevates ja sügava üldistusega vormides, milles harmooniliselt liituvad mineviku traditsioonid ja kaasaja esteetilised nõuded. See annabki nende loomingule emotsionaalse kõla ja ilu.

IMPERAATOR
MAXIMIANUS
HERKULEUSE
JAHILLOSSI
MOSAIIGID
PIAZZA
ARMERINA
LÄHEDUSES
SITSIILIAS

XX sajandil teevad arheoloogid ühe sensatsioonilise avastuse teise järel. Nende lakkamatu töö toob päevavalgele kaugema ja lähema mineviku unustatud lehekülgi. Paljudest suurtest avastustest, nagu Tutanhamoni haud, Kumrani käsikirjad ja Tassili eelajaloolised kaljumaalid, oleme kuulnud ja lugenud. Palju väiksemaid avastusi on aga meist märkamatult mööda läinud.

Nii oli omaalaseks sensatsiooniks kolossaalse mosaiikide kompleksi lahtikaevamine Sitsiilias ajavahemikul 1950—1952. Mainitud kõrge kunstilise väärtusega mosaiigid — Maximianus Herkuleuse kuningliku villa põrandakate — võtavad enda alla üle 3500 ruutmeetri suuruse pindala ja pärinevad ajavahemikust 297/298 kuni 300 meie aja järgi. Nad on harukordselt hästi säilinud ja annavad oma ajastu kohta suurepärase kultuuriloolise materjali (rõivastus, interjäär ja selle sisustusesemed, loomad, taimed, laevad, söidukid jne.).

Muistne Maximianuse villa on ehitatud orgu Monte Mangone jalamile Sitsiilia saare kõige metsarikkamasse rajooni. Koht oli üksildane, kuid asus omaaegse tähtsa magistraali (Catania-Agrigent) ja kultuurikeskuse (Philosophiana) vahetus läheduses. Villa koosneb suurejoonelisest härrastemaja kompleksist (46 ruumi) koos siseõuede, audientsi- ja troonisaalide ning tüüpilise rooma saunaga (ülени välja kaevatud) ning *procurator*'ite (aasta läbi lossis elavate ja seda hooldavate teenijate) eluruumidest (seni välja kaevamata). Kogu kompleks oli ümbritsetud kõrgete kaitsemüüridega. Mosaiikide külluse, marmorsammaste rohkuse ja seinakateteks kasutatud marmorsortide kalliduse, samuti kogu kompleksi erakordse kunstimeisterlikkuse poolest konkureerib mainitud villa vabalt selliste seni tuntud rooma villadega nagu Hadrianuse villa Tivolis või Diakletianuse loss Spalatos.

Maximianuse villa eksisteeris edasi ka peale Rooma Impeeriumi kokkuvarisemist. Üksikuid seinakatteid ja mosaiike restaureeriti veel VI ja VII sajandil. Maha jäeti ta araablaste võimu päevil Sitsiilias. Kuid aastal 1000 tõid normannid vanade seinte vahele uue elu. Osa põrandamosaiike oli lahti kaevatud. 200 aastat hiljem hävitati villa lõplikult Gulielmo il Malo poolt. Ajajooksul tekkis varemete vahele väike vaene küla, mis hävines loodusõnnetuse tagajärjel. Küla ja sellega koos ka kõik, mis oli veel säilinud Maximianuse villast, mattusid sügava mullakihi alla, mis libises metsast lagedaks raiutud mäenõlvalt alla orgu.

1952. a. alates on villa härrastemaja kompleks taas välja kaevatud ja külastaja võib nautida neid ainulaadseid põrandate mosaiike. Nende kaitseks ilmastiku eest on vundamendile püstitatud originaalmõõtetes kerge pleksiklaasist hoone. Külastajat haaravad ruumis viibides nii rooma interjööride ruumimõju, kui ka eksootiliste lilledena säravad antiiksed mosaiigid.

Mosaiikidel on kujutatud mütoloogilisi ja allegoorilisi stseene — suur ja väike jahistseen, žanrielu ja armastuse stseenid —, osa kompositsioone on ornamentaalsed. Ühegi ruumi mosaiikkompositsioonid, nende süžeed ja ornamendimotiivid ei kordu. Mosaiikide stiili ja teostuse järgi oletatakse, et tegemist oli suure meistrite kollektiiviga, kes töötasid üheaegselt, kuid võrdlemisi iseseisvalt. Selleks osutus Aafrika mosaiigimeistrite koolkond, kes omal ajal töötasid nii Aafrikas, kui ka Hispaanias, Gallias ja Itaalia mandril.

Mosaiikidel on rööbiti jälgitavad kaks kompositsiooni ülesehituse ja figuuride joonistuse laadi. Üks peab kinni klassikalisesest hellenistlikust skeemist. See laad avaldub esmajoones mütoloogiliste teemade lahendustes. Teine kätkeb eneses rooma hilisantiikse kunsti jooni ning avaldub eeskätt jahi- ja argielu süžeedega kompositsioonides.

Esimesse laadi kuuluvad *triclinium*'i kompositsioonid Herkulese lugude ainetel



74 75

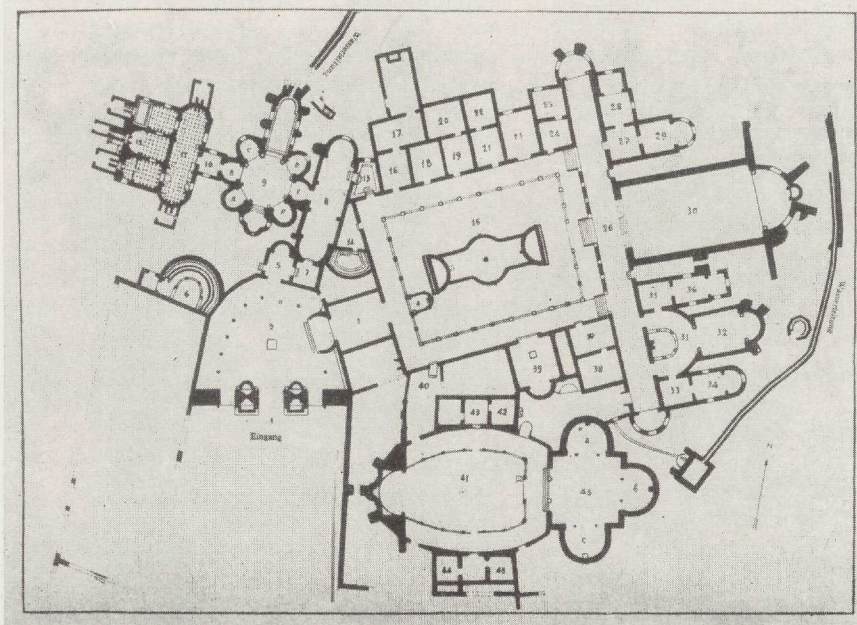
76 77



74.—78. Mosaiigid Imperaator Maximianus Herkuleuse jahilossi põrandalt.

79. Imperaator Maximianus Herkuleuse jahilossi plaan.

78



79

(viie suure titaani figuurid, Lykurguse lugu jt.). Figuurid on neis käsitatud omaette, isoleeritult maastikust. Iseloomulik neile on ilmekas siluett, vorme rõhutav modelleering ning monumentaalne üldmõju. Näod on nendes erinevalt ilmestatud ja hästi karakteriseeritud. Teise laadi kuuluvates töodes on tunda kindlate eeskujude ja kompositsiooninormide hülgamist. Ka joonistus mõjub naiivsemalt, liigutused puisemalt — esineb suuremaid eksimusi anatoomia vastu. Kuid süžeeses ja figuuride poosides puudub igasugune stamp, on märgata iga üksiku meistri loominguulist vabadust ja iseseisvust. Parimaiks näideteks viimati mainitud laadist on suur kui ka väike jahistseen, merejumaluste kujutused ja mitmed žanristseenid.

Kõige ulatuslikumaks kompositsiooniks kogu mosaiikide ansambelis on nn. suur jaht *ambulacrum*'is, kitsas, kuid väga pikas ruumis (ligi 30 m), mis vahetult liitub peristüülsele siseõuele. See väga pikk ruum lõpeb otstes kõrgemate poolkaarekujuliste *exedra*'dega. Ühe *exedra* pörandat kaunistab allegooriline naisfiguur, mis sümboliseerib Aafrikat. Teda ümbritsevad föönikslind, elevant ja tiiger (vt. pilt). Teises *exedra*'s on kujutatud istuv Armeenia pantri ja karuga jalgade ees. Nende kahe *exedra* vahel kulgeb nn. suure jahi kompositsioon, mis sümmeetriliselt suundub otsest ruumi kesktelje poole. Kogu sündmus on kujutatud maastiku taustal. Lamedad mäenõlvad, metsasalud, õitsvad aasad vahelduvad arhitektuursete paviljonidega, mis justkui viivad sisemaa loodusest ranniku poole, kuna ruumi keskteljel on kujutatud meri. Selle maastiku taustal näeme rahulikult kõndivaid, kui ka omavahel võitlevaid aafrika loomi, nende küttimist ja püüdmist jahimeeste poolt, ja lõpuks nende transportimist üle mere Rooma riigi arenidele. Detaile mainitud kompositsioonist näeme juurdelisatud fotodel.

V A R I A

EKSPERIMENTAAL- SKULPTUURI NÄITUS

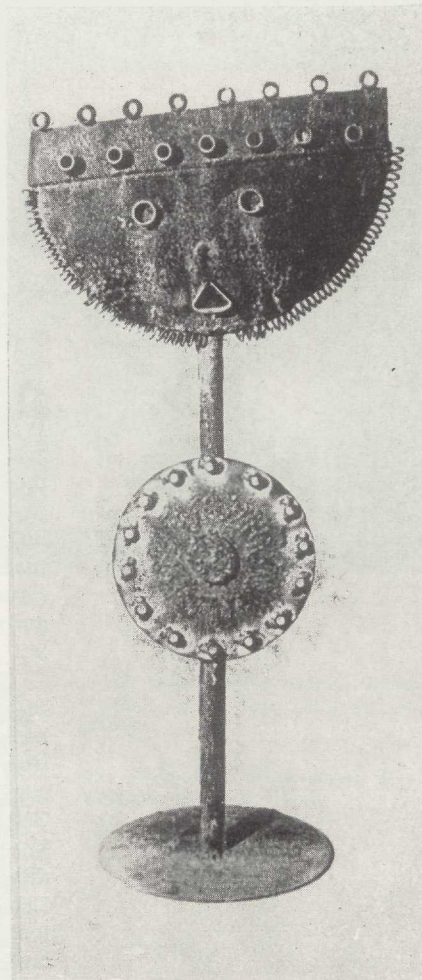
Mart Eller

Aastavahetusel 1967/68 Teaduste Akadeemia raamatukogu fuajees Eesti NSV Kunstnike Liidu skulptuurisektsiooni korraldusel avatud näitus kujunes huviäratavaks sündmuseks. Esmakordselt olid meil skulptuurinäitusele koondatud teosed, mis nii või teisiti tähendasid otsustavat seljapööramist seni pea-aegu ainuvalitsenud traditsioonilisele suunale. Arvukas osavõtt ja juba tunnustuse võitnud keskmise generatsiooni kujurite rohke esinemine veenis, et siin polnud tegemist juhusliku nähtusega, mõne üksiku noore kunstniku kapriisiga, vaid pikkamööda ikka küpsemaks muutunud vajadusega märgatavalt uuendada ja mitmekesistada skulptuuri väljenduslikke võimalusi. Kuigi üksikud teosed olid juba varem osutanud püüdu sarnaspoole, toimus «läbimurre laial rindel» siiski kõrvaltvaatajale mõnevõrra üllatavlikuna ja kandis seetõttu ka õigustatult «eksperimentaalskulptuuri näituse» nime. Ta oli eksperimendiks nii kujuritele enestele, kes astusid selliste töödega esmakordselt laiemale avalikkuse ette, kui ka vaatajatele, kellele vahetu kontakt seni veel harjumatu kunstivormidega on äärmiselt vajalik.

Eksperiment õigustas end. Ta tõstis selgemalt ja teravamalt päevakorda mitmeid meie skulptuuri edasisele kujunemisele tähtsaid probleeme — näitas, et mitmele kujurile on uudsed väljendusvahendid oma-seks saamas ja, et vaataja reageering on üldiselt tõsiselt huvi tundev ning mõista püüdev. Senisest veelgi ilmsemaks sai tarvidus põhjalikumalt ja süsteemikindlamalt tunda õppida ja tutvustada kaasaegse

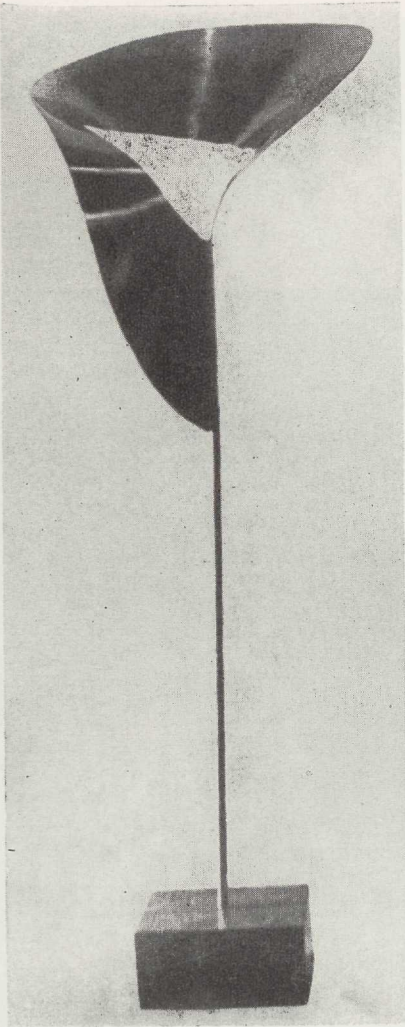
moodsa skulptuuri põhimõtteid. Väga olulised on skulptuuri arengus materjali ja tehnika probleemid. Õieti oligi eksperimentaalskulptuuri näitus suurelt osalt ühe sellise probleemi kallal töötamise tulemus. Nimelt võttis terve rida kujureid osa keevituskursustest. Need olid vajalikud tänapäeva skulptuurile iseloomulike tehniliste võtete ja materjalide kasutuselevõtmiseks, uudsete konstruktsioonide ja pinnafaktuuride tundmaõppimiseks. Kuid keevituskursustel omandatud oskused raudplaatide, torutükkide ja traadijuppide ühendamiseks ja töötlemiseks ei olnud üksi eksperimendiks uue tehnoloogiaga — eelkõige oli kujurite eesmärgiks uute esteetiliste võimaluste ja plastiliste väljendusvahendite leidmine. Loomulikult orienteeruti siinjuures kaasaaja uue skulptuuri eeskujudele (H. Moore, A. Calder jt.). Selline kontakt tõendab, et kujurid ei ole töötanud isoleeritult, ja kuigi mõnikord eeskujud on viinud ka matkimisele, on see eksperimendistaadiumis vist paratamatu. Selgemalt oli isikupära tunda esmajoones nende kujurite töödes, kes juba pikemat aega ja süvenenumalt on uues laadis katsetanud.

Näitusel esitatud teoseid ei saa viia ühe suuna alla. Osa skulptoreid püüdis end avaldada abstraktsete või vaid kaudselt loodusest tuntud objekte meenutavate vormide rütmi ja konstruktsioonide väljendusrikkusega, mis vaatajalt nõuab tugevat sisseelamise võimet. Kõige enam tundus see suund olevat loomupärane Edgar Viiesele, kes oli näitusele esitanud kipsist modelleeritud kompositsioonid «Tõusulaine» ja



80. K. Reitel. Vana kuningas. Raud. 1967.

81. E. Viies. Ruumiline kujund. Alumiinium. 1967.



81

«Pilt», värvitud alumiiniumist konstruktsiooni «Kuhjuv jää», kus nimetus aitas esile kutsuda assotsiatsioone vastava loodusnähtusega, «Lendavad taldrikud», mis oli mõeldud mobiilina, ja abstraktsed pideva liikumise muljet sugereerivad «Ruumilised kujundid». Viimistletud ja hästi läbimõeldud väikeseformaaliliste kompositsioonidega (keevitustehnikas «Kasvamine» ja puust «Kotermannid») äratas tähelepanu Lembit Tolli. Märkida tuleks veel graafik Avo Keerendi skulptuuri «Kohtumine» ning Zinovi Hmelnitski, Olav Männi, Kalju Reiteli ja Signe Mölderi leidlikkust demonstreerivaid konstruktsioone. Olav Männi oli näitusele välja pannud ka vaatajaid ehk kõige enam ligi tõmbava teose — kineetilise skulptuuri «Karussell», mis pööreldes, koos enda taha ekraanile projekteeritava valguse-varju mänguga, moodustas pidevalt muutuva kujundi.

Teine suurem grupp eksponaate, nagu Olav Männi «Öövaht» ja «Tuhkatriinu», Avo Keerendi «Härg ketis», Signe Mölderi «Sandarm»,

Kalju Reiteli «Vana kuningas», ei nõudnud vaatajalt sedavõrd aktiivset pingutust kunstniku mõttega kaasaminekuks ega kolmemõõtmelise vormi tajumist ruumis, vaid äratasid tähelepanu oma vaimukuse ja huumorimeelega. Inimfiguure ja loomi kujutavateks kollaažideks olid ühendatud igapäevasest elust hästi tuntud esemed: labidas, latern, kett, helmed jne. Siingi avaldus üks tänapäeva kunsti iseloomulikke jooni — hoopis uute ja ootamatute «materjalide» kasutuselevõtmine, tahe vaatajat üllatada, astuda vastu nivelleerivale ühetaolisusele.

Traditsioonilisema suuna eluvõimest kaasaja skulptuuris andis näitusele tunnistust A. Eskeli «Mask». Mõne kujuri (A. Mölder, E. Roos) teosed olid peamiselt dekoratiivse mõjuvusega.

Eksperimentaalskulptuuri näitus oli meie kujurite esimeseks «kollektiivseks jõupingutuseks» (kui nii võib öelda) rikastada ja kaasaegsustada oma kunsti väljenduslikke võimalusi. Tundub, et uue sünniks oli selline kompromissitu lahtiütlemine vanast paratamatu ja vajalik.

1967. A.

KUNSTIKROONIKA



82

ENSV KUNSTNIKE LIIT

TALLINNA KUNSTIHOONES

15. jaanuaril suleti 1966. a. kunstnike-juubilaride M. Bormeistri, E. Lepa, J. Raudsepa, A. Venderi ja A. Vommi teoste näitus.

25. veebruarist — 12. märtsini oli avatud ENSV Riikliku Kunstiinstituudi õppe- ja diplomitööde näitus.

18. märtsist — 2. aprillini oli avatud ENSV teenelise kunstitegelase, maalikunstnik Elmar Kitse teoste näitus.

8. aprillist — 2. maini oli avatud Tallinna kunstnike 1967. a. kevadnäitus (1967. a. kunstinädala raames).

15. maist — 5 juunini oli avatud akvarellinäitus Nõukogude Eesti kunstnike loomingust.

17. juunist — 29. juulini oli Isetegevusliku kunsti vabariikliku festivali orgkomitee korraldusel avatud isetegevuslike kunstnike tööde vabariiklik näitus.

28. septembrist — 19. oktoobrini korraldas ENSV Ministrite Nõukogu Riiklik Kirjastuskomitee näituse «Nõukogude Eesti raamat 1967».

82. Eesti NSV päev Oktoobri 50. a. juubelinäitusel Moskvas.

83. Vaade Eesti NSV osakonda Oktoobri 50. a. juubelinäitusel.



83

ENSV KUNSTIFONDI MÜÜGI-SALONGIS

1967. a. vältel olid avatud väiksemaulatuslikud näitused: ENSV Kunstnike Liidu ja Kunstifondi liikmete ning töötajate laste joonistuste näitus, maalikunstnik Henn Roode tööde näitus, maalikunstnik Irina Bržeskaja tööde näitus, maalikunstnik Varmo Pirgi tööde näitus, tarbekunstnik Mari Adamsoni monotüüpiate näitus, keraamikute Anu Ivaski, Luule Kormašova, Tiiu Lassi, Saima Sõmeri, Naima Uustalu ja Mall Valgu teoste näitus, maalikunstnik Ülo Tedre matkadelt kogutud materjalide põhjal loodud tööde

näitus, graafik Renaldo Veeberi tööde näitus, Oktoobrirevolutsiooni 50. a. juubelinäituse värvilise graafika ekspositsioon, maalikunstnik Valdur Ohaka natüürmortide näitus, maalikunstnik Anu Mägi-Palmi monotüüpiate näitus, graafik Boris Lukatsi teoste näitus, graafik Paul Kammi teoste näitus.

ENSV TEADUSTE AKADEEMIA RAAMATUKOGUS

20. detsembrist 1967. a. — 2. jaanuarini 1968. a. oli avatud eksperimentaalskulptuuri näitus Tallinna skulptorite loomingust.

ENSV KUNSTIFONDI RÄND-NÄITUSED

1967. a. vältel olid avatud näitused järgmistes punktides: Kullamaa rahvamajas: maalikunstnik V. Väli tööde näitus (november 1966 — jaanuar 1967); maalikunstnike A. Alase ja E. Einmanni tööde näitus (mai-juuli).

Tallinna panoraamkinos «Kosmos»: maalikunstnik A. Alase tööde näitus (jaanuar); tarbekunstnik G. Leškina akvarellide näitus (märts-aprill); maali näitus (mai-juuli); maali ja graafika näitus (september-oktoober).

Balti raudtee Eesti Raudteekonna Ametiühingu vagun-klubi: graafika näitus (jaanuar-oktoober); maali ja graafika näitus (oktoobrist alates).

Tallinna Internaatkoolis nr. 2: maali ja graafika näitus (märts-juuni).

Tallinna Linna Kutsekoolis nr. 15: akvarelli näitus (märts-august).

Tallinna Spordi Internaatkoolis: maali ja graafika näitus (oktoobrist alates).

Kehtna näidissovhoos-tehnikumis: maali ja graafika näitus (märts-mai ja novembrist alates).

Kalurikolhoosis «Nord» Lohusalus: maali, graafika ja skulptuuri näitus (mai-juuni).

Kalurikolhoosis «Kalur» Treimani: maalide näitus (juuni-september).

Ühingu «Teadus» Haapsalu raj. osakonnas: maalide näitus (mai-juuni).

Kondiitriivabrikus «Kalev»: maali näitus (mai-august).

Türi sovhoos-tehnikumis: graafika näitus (juunist alates).

Lihula sovhoosi ametiühingu klubis: maali ja graafika näitus (juuli-oktoober).

Valkla pioneerilaagris: maali ja graafika näitus (juuli-august).

Kohvikus «Pegasus»: tarbekunstnik Mari Adamsoni monotüüpiate näitus (september).

Kohtla-Järve Keemia tehnikumis: monotüüpiate ja akvarellide näitus (oktoober).

Raasiku Kultuurimajas: maali ja graafika näitus (detsembrist).

Keskkoopides: Kohila kk. — graafika näitus (märts-juuli); maali näitus (oktoobrist).

Kehtna 8-kl. k. — maali ja graafika näitus (märts-juuni); Tallinna 21. kk. — maali näitus (august-detsember); Tallinna 27. 8-kl. k. — maali ja graafika näitus (august-november); Tallinna 39. kk. — maali ja graafika näitus (november-detsember); Häädemeeste kk. — maali näitus (septembrist); Sausti 8-kl. k. — maali näitus (oktoobrist).

TALLINNA KULTUURIÜLIKOOL

avas 29. mail ühingu «Teadus» kesk-
lektooriumi saalis Kirjakunsti kooli
õpilastööde näituse. Näitus jäi ava-
tuks 4. juunini.

KINOS «SÕPRUS»

3. oktoobril avati ENSV Ajakir-
janike Liidu ja ajakirja «Pikker»
toimetuse korraldusel Bratislava
satiirajakirja «Rohác» kunstnike
karikatuurinäitus.

Moskva Kunstiteadlaste Keskmajas
(TseDRI-s) avati 20. märtsil Tal-
linna kunstnike Valli Lember-
Bogatkina ja Valdur Ohaka tööde
näitus. Näitus suleti aprilli algpäevil.

KUNSTNIKUD-JUUBILARID

12. märtsil möödus 60 aastat maa-
lija Nigul Espe, 13. märtsil 50 aastat
skulptor Juhan Paberiti, 28. oktoob-
ril 60 aastat tarbekunstnik Mari
Räägu, 5. novembril 60 aastat tar-
bekunstnik Johanna Koppeli ja teat-
rikunstnik Voldemar Peili, 16. det-
sembril 60 aastat tarbekunstnik
Helda Reimo ja 29. detsembril 50
aastat graafik Paul Kammi sünnist.

1967

5. juunil 1967. a. suri Tartus
skulptor Alfred Leius (sündinud
19. detsembril 1897). 27. juulil
1967. a. suri Tallinnas ENSV
Kunstnike Liidu juhatuses esimees,
NSVL Kunstnike Liidu juhatuses
sekretär, ENSV rahvakunstnik Jaan
Jensen (sündinud 29. septembril
1904).

TEADUSLIKKE KRAADE

1967. a. vältel omandasid kunsti-
teaduste kandidaadi kraadi kunsti-
teadlane Lev Gens, tarbekunstnik
Lilian Linnaks ja maalija Konstan-
tin Mihhailov. 1967. a. astus ENSV
Kunstnike Liidu liikmete koosseisu
kunstiteadlane, professor Voldemar
Vaga, kes omab kunstiteaduste dok-
tori kraadi 1965. a. peale.

ENSV KUNSTNIKE LIIDU XIII KONGRESS

24. ja 25. aprillil 1967. a. toimus
Tallinnas ENSV Kunstnike Liidu
järjekordne XIII kongress 250
liikme osavõtul. Kongressi päeva-
korras olid töö aruanded ajavahe-
mikust 1964—1967, Liidu juhatuses ja
revisjonikomisjonis valimised ning
sõnavõtted. (Kokkuvõtted kongressi
tööst ilmusid almanahhi eelmistes
numbrites).

EESTI KUNSTNIKE PÄEV MOSKVAS

Suure Sotsialistliku Oktoobri-revo-
lutsiooni 50. aastapäevale pühenda-
tud Üleliidulisel kunstinäitusel
Moskvas korraldati 6. detsembril
1967. a. Eesti kujutava kunsti päev.
Vabariigist sõitis sel puhul Moskva
15-liikmeline kunstnike delegatsioon
eesotsas ENSV Kunstnike Liidu
juhatuses esimehe I. Torni ja vastu-
tava sekretäri E. Põldroosiga. Dele-
gatsiooni koosseisu kuulusid H. Ar-
rak (graafik), B. Bernstein (kunsti-
teadlane), L. Kormašova (tarbe-
kunstnik), N. Kormašov (maalija),
V. Lember-Bogatkina (maalija),
J. Matvei (tarbekunstnik), V. Raam
(kunstiteadlane), V. Reinholm
(kunstiteadlane), K. Reitel (skulp-
tor), O. Terri (maalija), E. Tihemets
(graafik), V. Tiik (kunstiteadlane) ja
L. Tolli (skulptor). Näituse Eesti
osakonnas toimus kohtumine külas-
tajatega. Sõnavõttudega esinesid
I. Torni, B. Bernstein, E. Põldroos jt.
Kohtumisel viibisid NSVL Kunstnike
Liidu sekretärid J. F. Belašova ja

K. I. Roždestvenski. Päeva kontsert-osa aitasid sisustada NSVL rahvakunstnikud T. Kuusik ja A. Lauter, lauljad U. Tauts ja M. Voites, pianist V. Vahi ja puhkpillikvintett koosseisus: S. Saulus, H. Talmre, R. Kriit, U. Uustalu ja E. Saanpere.

EESTI KULTUURIPÄEVAD ULJANOVSKIS.

1967. a. septembrikuu alguses viidi Uljanovskis läbi Eesti NSV kultuuripäevad. Kohalikele inimestele tutvustati näitusi «Eesti graafika» ja «Eesti raamat». Kunstnikest võtsid kultuuripäevadest osa I. Torn, A. Pilar ja M. Olvet. Toimused mitmed kohtumised kohapealsete kunstnike, kunstikooli ja keskkooli õpilastega; korraldati tutvumisreise linna lähemasse ümbrusesse. Suurt huvi pakkus Lenini Maja-muuseumi külastamine.

TALLINNA RIIKLIK KUNSTIMUUSEUM

NÄITUSED TSENTRALISEERITUD ÜRITUSTE RAAMES

27. jaanuarist — 16. veebruarini toimus Tallinna Kunstihoones Gruusia NSV kunstnike Jelena Ahvlediani ja Getevana Magalašvili maalide näitus. Eksponeeriti 135 teost. Avamisel viibisid mõlemad kunstnikud.

21. veebruarist — 13. märtsini eksponeeriti Tallinna kinos «Kosmos» Armeenia NSV karikaturisti S. Arutšjani teoseid (32 karikatuuri ja 16 poliitilist plakatit). Avamisel viibis kunstnik.

15. juulist — 29. juulini oli Kunstihoones avatud Tšehhoslovakkia SV näitus «Võitlev kunst». Esitati 57 maali, 52 graafilist lehte, 48 skulptuuri. Avamisel viibisid kaks Tšehhoslovakkia SV kunstnikkukujundajat.

18. augustist — 17. septembrini oli avatud Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäevale pühendatud vabariiklik kunstinäitus (maal ja graafika Kunstihoones, skulptuur ühingu «Teadus» kesklektoriumi saalis, akvarell Eesti NSV Kunstifondi Müügisalongis). Näitus koosnes 79 maalist, 117 graafilisest lehest, 42 skulptuurist. Ilmus näitusejuht.

28. oktoobrist — 19. novembrini oli Kunstihoones avatud Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäevale pühendatud näitus «Inimene, töö, võitlus» (1940. aastast — tänapäevani). Eksponeeriti 68 maali. 17. novembril toimus näituse arutelu, kus põhiettekangetega esinesid kunstiteadlased H. Läti ja E. Pihlak. Ilmus näitusejuht.

1. detsembrist — 28. detsembrini oli kunstihoones avatud vabariiklik tarbekunstinäitus. Esitati 645 eset keraamikast, metalli, nahkehistööd, tekstiili, klaasi kunstnike viimase aja loomingust. Ilmus näitusejuht.

22. veebruarist — 28. märtsini oli Moskvas avatud üleliiduline noorte kunstnike näitus. Eesti kunsti esindasid 29 maali, 29 graafilist lehte ja 8 skulptuuri.

7. märtsist — 10. maini oli Moskvas avatud Üleliiduline teatri- ja kinokunsti näitus. Eestist oli dekoratsioonikavandeid 67, kostüümikavandeid 60, plakateid 11, makette 4. Avamisel viibis eesti kunstnike delegatsioon.

5. mail oli Eesti NSV päeva puhul Montreali maailmanäitusel «Expo 67» NSV Liidu paviljonis avatud eesti kunsti osakond. Näitus koosnes 22 maalist, 34 graafilisest lehest, 9 skulptuurist, 107 tarbekunstiesemest.

18. oktoobrist — 12. novembrini toimus eesti maali, graafika, tarbekunsti näitus Rumeenia RV-s Bukarestis.

Soomes toimunud Nõukogude Eesti kultuurinäidala raames korraldati Helsingis 17. maist — 28. maini eesti graafika näitus (161 teost 33 autorilt). Näituse avamisest võttis osa eesti kunstnike ja kunstiteadlaste delegatsioon. Ilmus kataloog (välja antud Helsingis).

Osa sellest näitusest — Nõukogude Eesti graafika (120 teost 22 autorilt) — eksponeeriti Varkausis Soomes juuni lõpus — juuli alguses.

Seoses Nõukogude Eesti kultuuripäevadega Uljanovskis toimus seal 30. augustist — 26. septembrini eesti nõukogude graafika näitus. Eksponeeriti 120 teost 22 autorilt. Avamisel viibis eesti kunstnike ja kunstiteadlaste delegatsioon.

Evald Okase personaalnäitus (95 maali, 101 graafilist lehte, 100 eksliibrist) oli 18. augustist — 17. septembrini avatud Aserbaidžaaani NSV-s Bakuus. Ilmus näitusejuht.

Aasta lõpul avati sama näitus Gruusia NSV-s Tbilisis.

Eesti NSV graafika ja nahkehistöö näitus Ungari Rahvavabariigis Szolnokis oli avatud 29. juulist — 12. septembrini. Eksponeeriti 85 graafilist lehte, 74 eksliibrist, 87 illustratsiooni, 81 nahkehistööd.

3. novembrist — 26. novembrini oli sama näitus avatud Budapestis.

9. septembrist — 27. septembrini oli Vladivostokis avatud Nõukogude Eesti graafika näitus. Näitus koosnes 40 teosest.

4. novembrist — 20. jaanuarini 1968 toimus Moskvas Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäevale pühendatud üleliiduline kujutava kunsti näitus. Eesti NSV osakond koosnes 17 maalist, 10 skulptuurist, 37 graafilisest lehest.

NÄITUSED STATIONAARIS

16. jaanuaril suleti vene ikooni näitus ja eesti portreeskulptuuri näitus. Esimene neist avati 4. novembril, teine 12. novembril 1966. aastal.

26. jaanuarist — 28. märtsini oli avatud näitus «Eesti kunst Alfred Rõude kogust». Eksponeeriti 292 maali ja graafilist lehte 34 autorilt. Ilmub kataloog.

3. aprillist — 9. maini oli avatud Ungari Rahvavabariigi Szolnoki kunstnike teoste näitus, kus eksponeeriti 63 maali, 14 graafilist lehte ja 22 skulptuuri 22 autorilt. Avamisel viibis Budapesti Rahvusgalerii esindaja Eva Penzes. Näitus kestis 9. maini.

5. aprillist — 13. maini oli avatud Leili Muuga personaalnäitus, koostatud Tartu Riikliku Kunstimuseumi 1965/1966. a. näituse alusel. Eksponeeriti 79 maali. Toimus kunstniku kohtumine õpilastega.

19. aprillist — 29. maini oli avatud Balder Tomasbergi teoste näitus (67 teost). 29. mail oli kunstnikule pühendatud mälestusõhtu, kus ettekandega esines kunstiteadlane E. Pihlak. Ilmub kataloog.

15. maist — 19. juunini oli avatud Alfred Kongo personaalnäitus, komplekteeritud Tartu Riikliku Kunstimuseumi poolt.

19. mail avati Nikolai Kummitsa personaalnäitus. Eksponeeriti 81 teost maali ja graafikat. Näitus suleti 3. juulil. Ilmub kataloog.

14. juunist — 23. juulini oli avatud Arnold Akbergi maalide näitus. Kunstniku loomingust andsid ülevaate 45 maali.

23. juunist — 16. oktoobrini oli eksponeeritud muuseumi fondidest komplekteeritud põhiekspositsioon «Eesti kunst» (maal ja skulptuur), mis hõlmas 1920.-30-ndate aastate kunsti.

15. juulist — 13. augustini oli avatud Robert Falgi teoste näitus A. V. Štšekin-Krotova kogust. Kunstniku loomingust andsid üle-

vaate 60 maali ja 50 akvarelli. Avamisel viibis kunstniku lesk A. V. Štšekin-Krotova. Ilmus kataloog.

27. juulist — 21. septembrini esitati Kristjan Raua ja Eduard Wiiralti graafikat (36 teost).

25. augustist — 18. septembrini eksponeeriti eesti skulptuuri (kuni 1940. aastani). Esinesid 11 kunstnikku 34 teosega.

24. septembrist — 30. oktoobrini toimus ülevaatenäitus Nõukogude Eesti preemia kandidaatide Leesi Ermi ja Vive Tolli viimaste aastate loomingust.

27. septembrist — 27. novembrini oli avatud eesti karikatuuri näitus. Eksponeeriti 320 karikatuuri 13 autorilt. Ilmus näitusejuht.

23. oktoobrist — 25. detsembrini oli avatud Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäevale pühendatud näitus «Inimene, töö, võitlus» (kuni 1940. aastani, 87 maali). 17. novembril toimus Kunstihoones näituse arutelu, kus põhiettekannetega esinesid kunstiteadlased H. Läti ja E. Pihlak.

73 teosest (16 autorit) koosnev eesti graafika ekspositsioon avati 30. novembril. Jätkub 1968. aastal.

NÄITUSED VÄLJASPOOL MUUSEUMI

19. jaanuarist — 21. märtsini oli Pärnu Kuurordiklubis avatud A. Keerendi graafika näitus (36 teost). 20. aprillist — 14. juunini toimus sama näitus Pärnu-Jaagupi Keskkoolis ja 22. augustist — 25. septembrini Moskva kinos «Odessa».

15. veebruarist — 3. märtsini oli Rapla Keskkoolis avatud Tartu maalikunstnike näitus. Esitati 17 maali.

2. veebruarist — 11. märtsini oli Tallinna kinos «Koit» avatud V. Ohaka maalide näitus (15 teost).

V. Tolli graafikat eksponeeriti 25. veebruarist — 16. märtsini Rakvere Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis, 22. augustist — 24. septembrini kinos «Angara» Moskvast, oktoobris Suuremõisa 8-kl. koolis ja alates 22. detsembrist Rakke Keskkoolis.

H. Roode maalide näitus oli 19. aprillist — 11. juunini avatud Rapla Keskkoolis. Esitati 23 teost kunstniku viimaste aastate loomingust. 25. juunist — 6. septembrini toimus sama näitus Pärnu Kuurordiklubis, 6. oktoobrist — 14. detsembrini Narva Polütehnikumis ja alates 19. detsembrist Narva kinos «Punane Täht».

14. juunist — 25. juulini toimus Rakvere Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis N. Kormašovi teoste näitus (24 maali), septembris oli sama näitus avatud Paide Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis.

H. Eelma graafikat tutvustati 24. oktoobrist — 30. oktoobrini Emmaste 8-kl. koolis ja alates 22. detsembrist Tapa Keskkoolis.

L. Muuga maalide näitus (27 teost) avati 22. detsembril Rakvere Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis.

Nõukogude Eesti graafikat eksponeeriti 16. veebruarist — 19. aprillini Kehra Keskkoolis, märtsis — aprillis Rapla Keskkoolis, 19. aprillist — 27. maini Juuru Keskkoolis, 20. aprillist 15. juunini Koonga 8-kl. koolis, juunis. augustis Kohtla-Järve Põlevkivimuseumis, 20. augustist — 25. septembrini kinos «Pravda» Moskvast, 14. septembrist — 26. oktoobrini kinos «Punane Täht» Narvas, 7. septembrist — 13. oktoobrini Raplas, oktoobris Ruhnu saarel ja Käina 8-kl. koolis, 18. oktoobrist — 1. detsembrini Paide Keskkoolis ja alates 22. detsembrist Rakvere II keskkoolis.

TARTU RIIKLIK KUNSTIMUUSEUM

NÄITUSED STATIONAARIS

4. jaanuaril lõppes Alfred Kongo teoste näitus, mis avati 19. novembril 1966. Ilmus kataloog.

8. jaanuaril suleti 19. novembril 1966 avatud leedu nõukogude graafika näitus.

11. jaanuarist — 19. märtsini toimus Olga Terri personaalnäitus, mille komplekteerijaks oli Tallinna Riiklik Kunstimuseum. Eksponeeriti 96 teost.

12. jaanuarist — 1. veebruarini tutvustati Tartu Riikliku Kunstimuseumi Kujutava Kunsti Kaugõppe Kursuse III lennu lõpetajate ja varematal aastatel lõpetanute töid, kokku 57 eksponaati. Ilmub kataloog.

3. veebruarist — 27. veebruarini oli avatud Tartu Laste Kunstikooli õpilaste tööde näitus, millega tähistati kooli 10. aastapäeva. Esitati 48 joonistust ja akvarelli.

2. märtsist — 19. aprillini oli avatud Villu Tootsi tööde näitus. Eksponeeriti 192 näidist kirja- ja raamatukujundusest.

26. märtsist — 24. aprillini toimus Märt Laarmani personaalnäitus, mille koostas Tallinna Riiklik Kunstimuseum. Esitati estampe, maale, monotüüpiad, eksliibriseid ja näiteid raamatukujundusest, kokku 254 teost.

29. aprillist — 28. maini oli avatud O. Marani, E. Põldroosi ja O. Subbi grupinäitus. Eksponeeriti 119 maali põhiliselt kolmest viimastest loominguastast. Ilmub kataloog.

3. juunist — 10. juulini toimus Tartu XIII kunstinäitus. Näitusel esines 60 kunstnikku 218 teosega. Ilmus kataloog. Näitus toimus Eesti NSV Kultuuriministeriumi tsentraliseeritud ürituste summadest.

21. juulist — 1. oktoobrini oli avatud vabariiklik tarbekunsti näitus. Eksponeeriti 531 teost keraamika, tekstiili, klaas-, metall- ja nahkehistöö alalt 92 tarbekunstnikult. Ilmub illustreeritud näituse nimestik.

Näitus korraldati Eesti NSV Kultuuriministeriumi summadest.

27. juulist — 13. augustini tutvustati eesti nõukogude graafikute uudisloomingut Tartu Riikliku Kunstimuseumi kogust. Esitati 48 teost 25 graafikult.

16. augustist — 1. oktoobrini oli avatud Eduard Maaseri akvarellide näitus, millega tähistati kunstniku 50. sünnipäeva. Eksponeeriti 45 teost. Ilmub illustreeritud näituse nimestik.

6. oktoobrist — 12. novembrini oli avatud Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäevale pühendatud eesti nõukogude kunsti näitus, mis komplekteeriti Tartu Riikliku Kunstimuseumi kogudest. Eksponeeriti 142 maali, skulptuuri, joonistust, akvarelli ja graafilist lehte aastaist 1960—1967.

19. novembrist — 17. detsembrini toimus Adamson-Ericu 65. sünniaastapäeva tähistav personaalnäitus. Eksponeeriti 162 maali, 381 portselanimaali ning 403 teost tekstiili, keraamika, metall- ja nahkehistöö alalt. Ilmus kataloog.

22. detsembril avati vabariiklik kunstinäitus, 137 maali eksponeeriti muuseumi ruumides, 117 skulptuuri ja graafilist lehte Kunstnike Majas.

Näitus korraldati Eesti NSV Kunstifondi summadega.

NÄITUSED VÄLJASPOOL MUUSEUMI

18. jaanuaril lõppes 16. novembril 1966 avatud S. Krasauskase teoste näitus Elva Rajoonidevahelises Koduloomuseumis.

13. jaanuarist — 20. veebruarini oli vabariiklikult tarbekunstinäituselt valik keraamikast, tekstiilist, nahk-, metall- ja klaasehistöödest, kokku 174 eksponaati, eksponeeritud Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis Võrus. 11. märtsist — 20. aprillini oli sama näitus avatud Elva Rajoonidevahelises Koduloomuseumis.

9. veebruarist — 21. märtsini eksponeeriti leedu nõukogude graafika näitus Viljandi Rajoonidevahelises Koduloomuseumis.

23. märtsist — 17. aprillini oli näitus «Eesti kunstnikud Suures Isamaasõjas», mis koostati Tartu Riikliku Kunstimuseumi kogudest, avatud Viljandi Rajoonidevahelises Koduloomuseumis. 31. maist — 30. juulini oli sama näitus Elva Rajoonidevahelises Koduloomuseumis ja 20. septembrist — 23. oktoobrini Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis Võrus. Näitus koosnes 52 maalist, joonistusest ja graafilisest lehest.

26. aprillist — 23. maini oli eesti nõukogude graafika näitus Tartu Tervishoiutöötajate Majas. Tutvustati Tartu Riikliku Kunstimuseumi uusi tulmeid.

9. maist — 4. juunini korraldati Kunstnike Majas Aserbaidžaaani NSV kunstniku Togrul Sadõh-zade näitus «Jaapan — Hirošima», mille korraldajaks olid Bakuu Näituste Salong ja Tartu Riiklik Kunstimuseum. Eksponeeriti 54 maali.

Näitust finantseeris Eesti NSV Kultuuriministerium.

9. juunist — 6. juulini oli V. Favorski ja D. Dubinski graafikanäitus avatud Tartu Kunstnike Majas. Näituse organiseerisid NSVL Näituste Direktsioon ja Tartu Riiklik Kunstimuseum. Esitati 117 teost.

3. augustist — 25. septembrini oli näitus «Eesti nõukogude portree ja natüürmort», mis komplekteeriti Tartu Riikliku Kunstimuseumi maalikogust, avatud Elva Rajooni-

devahelises Koduloomuuseumis. Esitati 37 maali.

7. septembrist — 15. oktoobrini tutvustati Tartu Laste Kunstikooli õpilaste töid Meerpalu 8-klassilises koolis ja 25. oktoobrist — 31. detsembrini Jõgeva Keskkoolis.

27. septembrist — 30. oktoobrini oli näitus «Fašistide poolt hukatud eesti kunstnike loomingut», mis koostati Tartu Riikliku Kunstimuuseumi kogudest, avatud Elva Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis. Eksponeeriti 39 maali, joonistust ja estampi.

13. detsembril avati näitus «Eesti nõukogude temaatiline maal (1960—1967)» Elva Rajoonidevahelises

Koduloomuuseumis. Esitati 24 teost Tartu Riikliku Kunstimuuseumi maalikogust.

Originaalteostest rändnäitused «Eesti nõukogude graafika» (3 komplekti) olid avatud 12 koolis ja kultuurimajas Tartu, Valga ja Võru rajoonis.

MUUSEUMI LEKTOORIUMIS

1967. aastal alustati Tartu Riikliku Kunstimuuseumi lektoriumis loengutsükli «Kunstnik ja tema aeg». Esimesel poolaastal toimusid loengud X—XVI sajandi, teisel poolaastal XVII—XVIII sajandi kirjandusest (prof. V. Altoa, O. Ojamaa TRÜ-st), muusikast (A. Allikvee Tartu Muusikakoolist) ja kuns-

Repini-nimeliste kunstiinstituutide kasvandikeks. Usbeki kunstnike noorema põlvkonna loomingut iseloomustab juba rahvuslike traditsioonide sihipärasem arendamine, püüd kunsti väljendusvahendite julgemale rakendamisele, suurema tähelepanu asetamine vormiprobleemidele, mis seekordsel näitusel kõige selgemalt väljendus just graafika välja-panekus.

Sisukaid teoseid oli näitusel esitatud seoses usbeki tuntud poedi Ališer Navoi juubelitähtpäevaga. Üheks huvitavamaks lahenduseks sellel teemal oli noore kunstniku Ž. Umarbekovi maal «Navoi ja Hussein Bakaraa lapsepõlves», milles on tunda miniatuurmaali hõngu tänapäevases käsitluses. Ališer Navoiile pühendatud teostest ei saa märkimata jätta ka T. Ahmarovi maali «Ališer Navoi õpilastega», graafikas A. Tsiglintsevi, V. Paršini ja G. Tšiganovi illustratsioone. Maali väljapanekutest nimetagem veel tuntud maastikumaalija U. Tansõkbajevi teost «Sombune ilm», R. Ahmedovi portreid, milles kunstnik sisu avamise kõrval on taotlenud vormi ja värvivahekordade suuremat kõlavust, samuti A. Abdullajevi, A. Volkovi, R. Tsarõjevi, T. Oganesevi teoseid. Graafika väljapanekute hulgas peale

tist (Tartu Riikliku Kunstimuuseumi teaduslikud töötajad). Kirjanduslikke katkendeid esitasid RAT «Vanemuise» näitlejad. Kunstiloenguid illustreeriti filmidega.

22. aprillil tähistati skulptor prof. Anton Starkopfi (1889—1966) 78. sünniaastapäeva. Esitati ettekanne «Prof. Anton Starkopf ja Kõrgem Kunstikool «Pallas»». Demonstree-riti filmi «Anton Starkopf».

6.—7. oktoobril toimus Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäeva tähistamiseks Tartu muuseumide teaduslik konverents. Tartu Riikliku Kunstimuuseumi poolt esitati ettekanne «Lõuna-Eesti Kunstikaitse Toimkonna tegevus 1919. aastal».

USBEKI KUNSTI DEKAAD EESTIS

Viimastel aastatel on saanud heaks traditsiooniks kunsti- ja kultuuriväärtuste vastastikune vahetamine, lähem tutvumine vennasvabariikide ja teiste rahvaste paremate saavutustega selles valdkonnas. Nii on meie kunstipublikul olnud võimalus dekaadipäevil tutvuda Moldovaavia, Armeenia, VNFSV ja Saksa DV kunstnike loominguga.

Käesoleva aasta 20.—28. juunini toimus meie vabariigis Usbeki NSV kirjanduse ja kunsti dekaad. Arvukate kontsertide, teatrietenduste jm. ürituste hulgas kujunes üheks kesksmaks dekaadisündmuseks usbeki kujutava ja tarbekunsti näitus Tallinna Kunstihoones. Ligi 500 eksponaadist koosnev väljapanek andis ülevaate usbeki rahvuslikel traditsioonidel pärinevast tarbekunstist ning maali, graafika ja skulptuuri praegusest tasemest. Usbeki kujutava kunsti ajalugu ei ole kuigi pikk, selle algust märgitakse käesoleva sajandi 20-ndate aastatega. Oma kunstihariduse said esimesed usbeki kunstnikud vene kunstnikelt, seetõttu on praeguse vanema põlvkonna kunstnike loomingus märgatav ka nende õpetajatele omane akadeemiline kallak. Järgnevat generatsiooni võib lugeda Surikovi ja

eespool nimetatute kõitsid tähelepanu usbeki raamatukunsti kaua-aegse viljeleja I. Ikramovi tööd, noore kunstniku A. Viseli omapärase lahendusega «Buhhaara» ning M. Kagarovi puulõikes ekliibrised. Skulptuuri osakonnas tutvustas enast võimeka kunstnikuna P. Ivanov, kes oma teostes toob oskuslikult esile puu kui materjali väljendusjõu. Samuti väärivad märkimist Ž. Kuttõmuratovi, S. Rakova ja B. Urmantše portreed ja kompositsioonid.

Meeldejääva elamuse andis usbeki tarbekunsti väljapanek, kus selgemini avaldus rahvuslik omapära. Rahvuslike traditsioonide säilitamise ja loova edasiarendamise tulemusena mõjuvad usbeki kuulsate rahvakunstimeistrite loodud keraamilised teosed, vaibad ja kangad, metallhistõöd ja puunikerdused stiilselt, kõrge kunstilise ja tehnilise meisterlikkusega. Väga meeldivad olid näitusel esitatud keraamilised taldrikud ja õõnesnõud, mis paelusid oma glasuuride ja ornamendi varjundirikkusega. Palju silmarõõmu pakkus samuti vaipade ja kangaste väljapanek, mis oma pindade dekoratiivsuse ja mitmekesiste värvikombinatsioonidega mõjusid suurejooneliselt ja efektselt. Näituse üheks põnevamaks osaks olid tiki-

tud vaibad, mis on kõrge tunnustuse omandanud ka väljaspool kodumaa piire. Fantaasiaküllusega äratasid tähelepanu traditsioonipäraseid ni-kerdatud puitehistööd, mis andsid tunnistuse vanema põlve tuntud kunstnike tõelisest meisterlikkusest omal alal. Metallehistöö suhteliselt väiksema ulatusega, aga huvitav väljapanek tutvustas usbeki juve-liiride graveeritud ja filigraantehni- kas ehteid, kohrutustehnikas õnes- nõusid ja suveniire.

Külalistena olid Eestis silmapaist- vad usbeki kunstnikud — Usbeki NSV Kunstnike Liidu juhatuse esi- mees, Usbeki NSV rahvakunstnik Rahim Ahmedov, Usbeki NSV rah- vakunstnik Abdulhak Abdullajev, NSVL Kunstnike Liidu juhatuse sekretär, Usbeki NSV rahvakunstnik Iskander Ikramov, Usbeki NSV Kunstnike Liidu Samarkandi osa- konna sekretär, Usbeki NSV teene- line kunstitegelane Rašid Temurov. Usbeki kunstnikud tutvusid Tallinna

ja selle vaatamisväärsustega, olid külalisteks ENSV Kunstnike Liidus Tallinna ja Tartu kunstiuuseumi- des, ENSV Riiklikus Kunstiinstituudis ja Kunstitoodete Kombinaadis, tutvusid meie rahvakunstipärandiga ENSV Riiklikus Entnograafiamuu- seumis ja Vabaõhumuuseumis. Koh- tumistel eesti kolleegidega ateljeedes ja kodudes vahetati mõtteid ja aru- tati loomingulisi probleeme, mis on ühised kõigile nõukogude kunstni- kele.

84. Z. Kovalevskaia. Natüürmort. Oli.



СО Д Е Р Ж А Н И Е

<i>Удо Иваск</i>	
Архитектура, дизайн, прикладное искусство — вчера и завтра	1
Работы с республиканской выставки прикладного искусства 1967 г.	5
<i>Хелене Кума</i>	
Ковры Мари Адамсон	10
Цвет, рисунок... или еще что-нибудь?	16
<i>Хельге Рауд-Пихелга</i>	
Лауреаты премии Советской Эстонии 1967 г.	19
<i>Лео Генс</i>	
Человечная архитектура. (О главном корпусе Куртнаской птицеводческой станции)	22
<i>Мильви Пярнамяги</i>	
<i>Лээзи Эрм</i>	
<i>Каалу Кирме</i>	
Годы формирования профессионального ковроткачества в Эстонии	29
<i>Гундега Иванова</i>	
На целине художественного творчества (О работах Р. Хеймрата)	34
<i>Яакко Линтinen</i>	
Прикладное искусство Финляндии вчера и сегодня	39
<i>Ольга Михайлова</i>	
Выставка художественного стекла в Государственном Эрмитаже	45
О мозаике в охотничьем замке императора Максимиана Геркулеса	51
<i>Вариа</i>	
Выставка скульптуры	54
Художественная хроника 1967 г.	56
Декада искусства Узбекистана в Эстонии	62

«Кунст» («Искусство»), 2 (31) 1968. Альманах на эстонском языке. Оформление Р. Пангсеппа. Печатных листов 8+2 вкл. Типография «Коммунист», г. Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Кунст», г. Таллин, ул. Пикк, 6. Заказ 3040. Тираж 2000.

Kolleegium: M. Alas (toimetaja), E. Allsalu, B. Bernstein, L. Gens, E. Hansen, H. Kuma, O. Männi, O. Raunam, O. Soans, J. Seilenthal, I. Solomõkova ja V. Tiik. Kirjastus «Kunst», Tallinn, Pikk tn. 6, tel. 493-29. Kunstiline toimetaja A. Koemets. Tehniline toimetaja K. Kuusik ja D. Roo. Korrektor V. Ansip. Ladumisele antud 17. V 1968. Trükkimisele antud 3. IX 1968. Trükiarv 2000. Paber 54×84/8. Trükipoognaid 8+2 kleebist. Tingtrükipoognaid 7.14. Arvestuspoognaid 6,64. MB-08021. Tellimise nr. 3040. Trükikoda «Kommunist», Tallinn, Pikk tn. 2. Kriidipaber — Korjukovka Tehniliste Paberite Vabrik. Hind 90 kop. 8—1—2

KONTROLLI KESKUS

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

1. Часть экспериментального города.
2. Экспериментальное жилище.
3. Декоративное панно «Ангельская окрестность».
- 4.—6. Образцы интерьера.
7. Экспериментальная кухня.
- 8.—10. Производственные формы.
- 11.—12. Декоративные формы.
13. Э. Рэзметс. Декоративные плитки «Солнечные часы».
14. Н. Рабба. Стенная плита «Космос».
15. Ю. Аррак. Украшения.
16. А. Иваск. Ожерелья.
17. М. Валк. Рыбаки с кораблем.
18. С. Сымер. Ваза.
19. Х. Кума. Комплект кухонной посуды.
20. А. Андресмаа-Гамм. Декоративные бутылки и олюдо.
21. С. Сымер. Кофейный сервиз.
22. Т. Ласс. Кувшин, сахарница и стопка.
23. М. Раун. Комплект посуды.
24. Х. Тертсиус. Стенная плита «Таллин и корабли».
25. Э. Хансен. Ковер «Черные плитки».
- 26.—31. М. Адамсон. Ковры: «В ночном», «Крыши Таллина», «Кони», «Праздник», «Полет», «Танец».
32. Э. Рэзметс. Книга для посетителей.
33. У. Варик. Книга для посетителей.
34. М. Патуне. Шкатулка для фотоснимков.
35. Х. Пихелга. Вазы.
36. Х. Пихелга. Украшения.
37. Х. Пихелга. Декоративная посуда.
38. Х. Пихелга. Ваза «Праздничный день».
39. Х. Пихелга. Сервиз.
- 40.—41. Зал главного корпуса птицеводческой станции в Курна.
42. Курна. Вестибюль главного корпуса.
43. Курна. Главный корпус.
- 44.—46. Л. Эрм. Ковры «Синяя птица», «Заморозки», «Прогулка».
47. Мёллерсон-Бёклер. Ковер для Мийны Хярма.
48. О. Каллис. Эскиз ковра «Змеиный король».
49. Адамсон-Эрик. Ковер.
50. В. Пяабю-Юзе. Эскиз ковра.
51. К. Лутс. Ковер.
52. А. Аламаа. Ковер.
53. Р. Хеймрат. Декоративная ткань «Цветочница».
54. Р. Хеймрат. Ковер «Садовник».
55. Р. Хеймрат. Декоративная ткань «Воспоминания».
56. Р. Хеймрат. Ваза.
57. Р. Хеймрат. Ковер «Цветочницы».
58. К. Франк. Сервиз.
59. В. Гардоерг. Кувшин.
60. О. Бекстрём. Столовый комплект.
61. А. Симес. Миски.
62. Л. Эскола. Стенный ковер «Пингвин».
63. А. Аалто. Стул.
64. Т. Сарпанева. Ваза.
65. А. Аалто. Вазы.
66. Кратериск. XIV век до н. э.
67. Фляга. Венеция. XVI век.
68. Кувшин. Венеция. XVI век.
69. Бутыль. 1775.
70. Бокал с крышкой. Потсдам. XVIII век.
71. Куоок с крышкой. Петероург, XVIII век.
72. Стакан. XIX век.
73. Ваза. Петероург, XIX век.
- 74.—78. Мозаики на полу в охотничьем замке императора Максимиана Геркулеса.
79. План охотничьего замка императора Максимиана Геркулеса.
80. К. Рейтель. Старый король.
81. Э. Вийес. Композиция.
82. День Эст. ССР на юбилейной выставке в манеже.
83. Часть экспозиции ЭССР на юбилейной выставке.
84. Э. Ковалевская. Натюрморт.

Ц В Е Т Н Ы Е:

- М. Дейс. Букет.
 А. Лехис. Книги для посетителей.
 Э. Кюльв. Книги для посетителей.
 У. Варик. Шкатулки.

На первой странице обложки:

Л. Эрм. Ковер «Прогулка».

На последней странице:

Х. Пихелга. Вазы.

PE^A 87 68,2

90 kop.

