

KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI
ALMANAHH

Kirjastus «Kunst». Tallinn

Almanahhi kolleegium: Milvi Alas (koostaja), Boris Bernštein, Mart Eller, Leo Gens, Kaalu Kirme, August Luur, Enno Ootsing, Evi Pihlak, Eha Ratnik, Jaak Soans, Inge Teder, Tõnis Vint.

Kaas ja graafiline kujundus: Tõnis Vint

Tulipunktis kunstikriitika	2
Jaan Vares ERKI juubeliks	5
Kaalu Kirme Tallinna Kunsttööstuskool	14
Andres Tolts Utilitaarse ja esteetilise seos tarbekunstis	18
Fahlströmi «Planetaarium»	29
Aino Kartna Televisioonikunstnike töomailt	31
Naivismist	39
Inge Teder Haivi Raadiku metallehistööd	47
Voldemar Vaga A. Venetsianov ja J.-B. Pigalle	51
Резюме; Summary	52
Sirje Helme Veel kord märkidest Karja kirikus	53

1. Aloys Sauter (Belgia). Ootamatult sümpaatne kuulajaskond. Õli. 1931.

Kirjastus «Kunst». Tallinn, Lai t. 34, tel. 487-82. Toimetaja S. Helme. Kunstiline toimetaja M. Einer. Tehniline toimetaja Ü. Veikeaar. Korrektor D. Aas. Ladumisele antud 29. VIII 1974. Trükkimisele antud 4. IV 1975. Trükiarv 2000. Trükipoognaid 7,0. Tingtrükipoognaid 7,0. Arvestuspoognaid 8,1. MB-04425. Tell. nr. 4693. Trükikoda «Kommunist», Tallinn, Pikk t. 2. Paber 60×90/8.

«КУНСТ» («Искусство») 47/1. 1975. Альманах на эстонском языке. Оформление Т. Винта. Печатных листов 7,0. Заказ № 4693. Тираж 2000 экз. Типография «Коммунист», Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «КУНСТ», Таллин, ул. Лай, 34.

К $\frac{70500-021}{M905(16)-75}$ 1-75 Rbl. 1.02

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958.

© Kirjastus «Kunst» 1975



J. L. B. 1900-01

1973. a. andis Eesti NSV Ministrite Nõukogu välja määruse, millega kehtestati meie vabariigis Kriitjan Raua nimelised aastapreemiad. Need antakse teoste eest maalikunsti, graafika, skulptuuri, monumentaal-dekoratiivkunsti, tarbekunsti ja sisekujunduse alal, mis olid esmakordselt eksponeeritud eelmisel aastal, samuti kunstiteaduslike ja -kriitiliste tööde eest, mis on esimest korda avaldatud eelmisel aastal. Igal aastal määratakse neli preemiat.

1974. a. said Kr. Raua nimelise preemia laureaatideks Jaak Soans ja arh. Udo Ivask (A. Jakobsoni monument Pärnus), Nikolai Kormašov (maalisari «Poeg», ka «Minu Eestimaa», «Pojad I» ja «Pojad II»), Edgar Viies (skulptuur «Võidupüha») ja Mall Tomberg (gobeläänid «Kodumaastik I» ja «Kodumaastik II»).

Kunstiteaduse ja -kriitika olukord ja areng on üle paari aasta olnud üleliidulises ulatuses partei, kunsti ja ühiskondlike organisatsioonide tähelepanu keskpunktis. Selle aja vältel on toimunud ka kunstiteadusliku mõtte märgatav elavnemine. Kõik see tähistab elavat reageerimist üle kahe ja poole aasta tagasi avaldatud NLKP Keskkomitee otsusele kunsti ja kirjanduskriitika kohta. Järjekordseks tunnistuseks sellest oli 23. ja 24. aprillil 1974. a. Tallinnas toimunud NSVL Kunstnike Liidu juhatuse kunstiteaduse, -kriitika ja trükiste komisjoni pleenum, kus arutati kunstikriitika ja -teaduse aktuaalseid probleeme üleliidulises ulatuses.

Tallinnas toimunud pleenum oli üheks lüliks traditsiooniliseks kujunenud NSVL Kunstnike Liidu juhatuse väljasõidustungite seas ning kinnitab omalt poolt ka seda, et NLKP Keskkomitee otsuses toodud probleemide lahendamine kujutab endast avarat ja keerukat tööprotsessi pikemaks perioodiks. Mõistagi, et otsuse, mis avas uued perspektiivid käsitletud vaimsete kultuuriharude arengule, tõelised tulemused selguvad alles aja möödudes. Seda märkis pleenumi sissejuhatavas sõnavõtus ka NSVL Kunstnike Liidu juhatuse sekretär, kunstiteaduse, -kriitika ja trükiste komisjoni esimees Vjatšeslav Zimenko. Just märgitud sissejuhatavast sõnavõtust selgus, kuid võrd positiivselt on mõjunud NLKP Keskkomitee otsus kunstikriitika arengule ja kunstikriitiku positsioonile meie kunstielus. Ollakse üle saamas professionaalse kriitiku töö tähtsuse alahindamisest meie loomingulistest organisatsioonides. Selle tulemusel on senisest aktiivsemalt ja printsiipialemalt hakanud kunstikriitiku hääl kõlama loomingulistel koosolekutel, näituste aruteludel, žüriides, kunstinõukogudes ja ekspertisikomisjonides. Eriti paistis see silma NSVL moodustamise 50-nda aastapäevaga seotud kunstiürituste puhul. Samuti on tunduvalt suurenenud kunstialaste väljaannete arv, mille sisuline külg kui ka kujunduslik ja polügraafiline teostus paistavad silma oma kõrge kvaliteedi poolest. NSVL Kunstnike Liidu juurde koondunud kriitikute töö aktiveerimisele on kindla panuse andnud liiduvabariikide kunstnike liitude juhatuste pleenumid, kus tähelepanelikult arutati kriitikute töö sisulisi kui ka organisatsioonilisi küsimusi. Omamoodi mureküsimuseks on kujunenud noorte kunstiteadlaste ja kriitikute ettevalmistamise probleem. Üheks professionaalsete noorte kunstikriitikute kvalifikatsiooni tõstmise abinõuks oli noorte kunstnike ja kunstiteadlaste loominguliste koondiste moodus-

tamine kunstnike liitude juurde, kus nad töötavad autoriteetsete kolleegide juhendamisel.

Kriitilis-teoreetilise mõtte elavnemise positiivsete näidetena tõi sõnavõtja eesti kunstiteadlaste saavutused kriitika metodoloogilisi küsimusi käsitlevate probleemide lahendamisel ja sotsioloogilises uurimistöös. Ent kunstikriitika ideeline ja professionaalne-loominguline tugevnemine viimaste aastate jooksul ei tohi meid loorberitele puhkama jätta, sest lahendamata on veel palju tõsisemaid probleeme, mida on esile tõstnud kunstipraktika, kaasaja sotsiaalse elu vaimne tasand. «Seisab ju nõukogude kunstitegelaste ees vastutusrikas ülesanne suurendada sotsialistliku kultuuri edusamme, hoida kõrgel kunstiloomingu parteilisuse ja rahvalikkuse lippu, tõsta ja täiustada kunstimeisterlikkust, mobiliseerida kõik anded kommunismiehitaja kasvatamiseks.» Nende sõnadega lõpetas V. Zimenko kunstikriitika olukorda fikseeriva sissejuhatava sõnavõtu, mis löi soodsa aluse pleenumi edasisele tööle.

Põhiettekandega esines samuti V. Zimenko. Faktide najal iseloomustas ettekandja nõukogude kunstielu hoogsat ja laiahaardelist arengut viimastel aastatel. Sellest selgus, et nõukogude kunstielu praegust etappi iseloomustavad esteetiliste väärtuste ja kunstialase tegevuse senisest ühtlasem paigutumine kogu meie maa tohutul territooriumil, kõigi rahvuslike kunstikoolkondade jõuline areng. Seejuures rõhutas ettekandja, et kõigi kohalike kunstikoolkondade esindajate (näit. ukrainlanna T. Jablonskaja, aserbaidžaanlase T. Salahovi, lätlase E. Iltneri, eestlase E. Põldroosi, valgevenelase M. Savitski jt.) teosed pole vaid kohaliku tähtsusega saavutused, vaid rikastavad paljurahvuselise nõukogude kunsti kullafondi. Aktiivse loomingulise tööga rööbiti on toimunud kunstnike üha tihenev kontakt tootmiskollektiividega, sealhulgas ka uusehituste rajoonides. Seda tööloiku tuleb veelgi süvendada.

Analüüsides loomingulise protsessi aktuaalseid probleeme tänapäeval, peatus ettekandja nõukogude kunsti ees seisval vajadusel leida kunstiline väljendus nõukogude inimeste tänasele esteetilisele ideaalile, mis on senisest palju keerulisem vaataja suurema diferentseerituse ja eri rahvuste vaheliste sidemete tõttu nii Nõukogude Liidu piires kui väljaspool. Oma loomingu rikastamiseks on kunstnikud võtnud eeskuju nii erinevate rahvaste professionaalsete kunstnike loomingust kui rahvakunstist. Sajandite poolt lihvitud poeetiline fantaasia, mis omab eripära iga rahva juures, värviharmonia, joone ja vormi rütm — kõik need on aidanud rikastada kaasaja kunstnike loomingut, kes püüavad leida kunstilist vastet tänapäeva erutavatele probleemidele. Mõistagi tuleb aga kõigi otsingute juures säilitada kodanikutunne. Erialase meisterlikkuse täiustamise nimel ei saa sukelduda oma kitsaste vormiekperimentide valdkonda, kaotada

huvi nüüdisaja aktuaalsete teemade vastu. Nii pidas ettekandja vääraks näiteks sürrealismi, popkunsti jt. Lääne kaasaja modernistliku kunsti elementide rakendamist nõukogude kunstis. Seejuures rõhutas V. Zimenko, et ei tohi unustada, et iga nõukogude kunstile võõra kunstivoolu kunstiline kujund sisaldab endas ka meile võõrast ideelist tendentsi, mis sageli suleb kunstniku vaatevälja tege-likkuse nägemiseks. Mõistagi ei määra üksikud kõrvalekalded nõukogude kunsti üldist palet, tema elujaatavat iseloomu. Sisuliste probleemide kõrval iseloomustas ettekandja ka loomingulise mõtte realiseerimist viimaste aastate vältel. Nii on 60-ndate aastate lõpul ja 70-ndate aastate algul avatud umbes sama palju monu-mente ja antud eksploatatsiooni skulp-tuuride või monumentaalmaalidega kau-nistatud ehitisi kui seda tehti Nõukogude Liidu eelneva 50-ne aastase ajaloo vältel. Ja üksnes NSVL moodustamise 50-nda aastapäeva auks korraldatud näitustel lähenes eksponeeritud teoste arv nelja-kümne tuhandeni. Aktiivselt reageerib kunstilise mõtte elavnemisele ka kunsti-publik.

Omaette küsimusena käsitles V. Zimenko nõukogude kunstikriitika päevaprobleeme. Siinjuures rõhutas ettekandja, et mark-sistlik-leninliku kriitika tulipunktis on alati seisnud ühiskondliku mõju küsimus. See sunnib tõstma kriitiku vastutustunnet. On lubamatu, et professionaalselt kõrge-tasemelise kriitika kõrval esineb meil veel nii publikut kui ka kunstnikke desorienteerivad hinnangud üksikteoste ja kunstnike kohta. Leplik ei saa olla ka kunstiteoste madala ideoloogilise taseme suhtes. Eitamata mõningate erinevate seisukohtade paratamatust kunstiteoste hindamisel, pidas ettekandja oluliseks, et kriitik läheneks igale teosele eelarvamus-teta ning oleks võimeline oma hinnanguid asjatundlikult põhjendama. Seejuu-res lisas V. Zimenko: «Kriitika ei ole lihtsalt teravmeelne vestlus kunstist, ka mitte kaunilt ja emotsionaalselt kirju-tatud artikkel, kuigi teravmeelsus ja emotsionaalsus on samuti hea kunsti-kriitika omadused. Kriitika ei saa olla ka päris ilma subjektiivsuseta, sest ta ei tegele mitte pärandiga, vaid elava loo-minguga, otsides nagu sapöör teed esteet-iliste miinide ja mürskude tule all. Kriitik peab olema operatiivne ja julge, ent kui kasutada veel kord seda võib-olla liiga vaba võrdlust sapööriga, ka ettevaatlik ja täpne. Ta peab olema sü-gavalt veendunud oma hinnangute ja esteetiliste seisukohtade õigsuses, sest kriitiku hinnangud pole üksnes tema eraasi, vaid ühiskondliku tähtsusega te-gevus.» Sellest lähtudes ei saa lubada ei modernismiilmingute heakskiitmist ega ka sotsialistliku realismi jälka piiritle-mist. Just viimane, tunnistades vaid sil-maga nähtavat sarnasust ja eitades iga-suguse allegooria, sümboli, assotsiatsioo-nide ja deformatsiooni rakendamise või-malust nõukogude kunstis, vaesustaks tunduvalt sotsialistlikku realismi kunstis.

Kunstikriitika taseme tõusu ühe põhju-sena märkis ettekandja ka teoreetilise esteetilise mõtte elavnemist ja arengut. Suurt kaalu omavate saavutuste seas märkis ta V. Afanasjevi, G. Nedošivini, M. Kagani jt. teoreetikute uurimusi es-teetika valdkonnas.

Oma ammendava ettekande lõpuosas kä-sitles V. Zimenko sotsialistliku realismi probleeme, sealhulgas nõukogude kunsti populaarsuse kasvu rahvusvahelises ula-tuses. Nõukogude kunsti olematuks teha või selle sisulist-professionaalset kaalu alahinnata Lääne ideoloogidel ei õnnestu. Seetõttu võtsid nad kasutusele omalaadse ideoloogilise võitluse masinavärgi — iga hinna eest püüavad nad ühise nimetaja alla viia sotsialistliku realismi teoseid ja näiteks Lääne hüperrealistide loomingut. Sellega püüdisid Lääne ideoloogid võtta nõukogude kunstilt tema eesrindliku osa maailma kunstikultuuris. See «trikk» paljastati aga meie kunstikriitika poolt. Mõistagi suudab nõukogude kunstikriitika seista oma ülesannete kõrgusel, kui ta esindajad pidevalt täiendavad oma idee-lis-poliitilist silmaringi, teoreetilisi tead-misi ja professionaalset meisterlikkust. Nagu põhiettekanaja sissejuhatavas sõna-võtus märkis, on eesti kunstiteadlastel silmapaistvad saavutused sotsioloogilises uurimistöös ja kriitika metodoloogiliste probleemide uurimisel. Sellealaseid tule-musi tutvustasid pleenumist osavõtjale ENSV Teaduste Akadeemia ühiskonna-teaduste osakonna akadeemiksekretär J. Kahk ja kunstiteaduste kandidaat B. Bernšteini. Sm. J. Kahk andis oma ettekandes põhjaliku ülevaate ENSV-s toimunud Nõukogude Eesti kultuuri sot-sioloogilise uurimistöo käigust. Üle 15-ne aasta tagasi asusid esimestena neid probleeme uurima (isetegevuslikus kor-ras) raadio- ja televisioonitöötajad, ees-märgiga selgitada elanikkonna reageering televisiooni levikule. 1959.—1960. aastatel alustatud uurimusi võis pidada juba pro-fessionaalsel tasemel seisvaiks. Selle aja vältel on püütud selgitada peamiste kunstiharude koosmõju ulatuslikule audi-tooriumile, teatri ja kino auditoriumide sotsiaalset ja ealist struktuuri, publiku armastatumaid kunstiharusid, mida ini-mesed ootavad ja saavad eri kunstiliiki-dest jne. Neid andmeid on võrreldud Nõukogude Liidu teistes paikades ja mõ-nes kapitalistlikus riigis saadud küsitlus-andmetega. Eeliskunstharuks on näiteks Eesti NSV-s teater, teisel kohal kino. Nõukogude Liidus juhib üldiselt kino teatri ja kerge muusika ees. Reeglipära-selt on aga viimastel kohtadel sümfooni-line muusika ja kujutatav kunst. Samal ajal teatri auditoriumist moodustasid ENSV-s töölised 13%, Vene NFSV-s 11% (USA-s — 1,6% ja Inglismaal — 4,6%). Väärtus-likuks tulemuseks pidas ettekandja vaa-tajate maitse mitmekesisuse selgitamist. See esitab omalt poolt ka loojatele suu-remad nõudmised ning seab meie kul-tuuri ja kunsti sotsioloogide üheks uuri-misobjektiks süsteemi «kunst — vaa-taja».

Ligilähedast teemat «Kriitika osa kuns-tielu süsteemis» kolme põhikomponendiga «autor», «teos» ja «publik» analüüsis metodoloogilisest aspektist B. Bernšteini. Aegade jooksul on püütud kriitika ole-must mitmeti defineerida. Kriitikat on peetud publiku ja kunsti vahendajaks, mida ta mõistagi on. B. Bernšteini peab seda liiga üldsõnaliselt ja on oma uuri-muses (pikemalt on ettekandes avalda-tud seisukohad ilmunud ajalehes «Sirp ja Vasar» 1974, nr-d 13—15) lisanud kriitiku poolt vahendatava «publik — kunst» komponentidele küllaltki olulise kompo-nendi — «autor». Nii analüüsis ettekandja kõigi tema seisukohtade jaoks oluliste komponentide «autor — teos — publik», kõiki võimalikke seoseid ja tingimusi (seda erinevatel ajajärkudel), mille ole-masolu korral saab rääkida süsteemist. Vastavalt selles süsteemis toimuvatele arengutele, mis võivad rikkuda antud süsteemis valitsevat harmooniat ja tasa-kaalu, muutub kriitiku roll kunstielu süsteemis. Nii või teisiti — kriitik saab oma ülesannete kõrgusel olla vaid kõigi mainitud komponentide täieliku tundmise tingimustes, mis nõuab pidevat tööd ene-setäiendamisel ja silmaringi avardami-sel.

Kriitiku osa nõukogude kunstielus kä-sitlesid paljud sõnavõtjad. Nii pidas Moskva kunstiteadlane A. Kantor eba-õigeks, et tänapäeval on kriitik sukeldu-nud enam kunstiteadlase ja teoreetiku ülesannetesse. Pidades küll vajalikuks suuremate monograafiliste uurimuste val-mimist, leidis A. Kantor, et nende uuri-muste nimel ei tohiks täielikult eemale jääda jooksvast kunstielust. Kriitiku kõr-valejäämise tulemusena võtavad sule ilma kunstialase ettevalmistuseta aja-kirjanikud, kes analüüsivad kunstinähtusi täiesti lubamatul «meeldib — ei meel-di» tasemel. A. Kantori arvates tuleb tunda põhjalikult kunstipubliku maitset, mis loob eeldused maitse kasvatamiseks asjatundliku kriitiku vahendusel. M. Ka-gani sõnavõtust selgus aga, et maitse mõiste on üldse määratlemata. Kõneleme «heast» ja «halvast» maitsest ilma seda põhjendamata. M. Kagan pidas maitse probleemi kunsti üheks tähtsamaks teo-reetiliseks probleemiks, mille lahenda-mine mõjutaks tunduvalt kunstiteaduslike uurimuste ja kriitika kvaliteeti. Sõna-võtja arvates pole ka hästi informeeritud kunstiteadlane-kriitik veel kvalifitseeri-tud spetsialist, kui tal pole peent mait-set. Siit tulenes järeldus, et kriitik peab endast kujutama igati kõige kvalifitseeritumat vaatajat.

Paljudes sõnavõttudes puudutati ajakir-janduses avaldatavate artiklite, kataloo-gide, eessõnade ja teiste kunstiteaduslike kirjutiste taset, vaagiti sisulisi puudu-jääke, kritiseeriti üldsõnalisust kui ka elavuse ja emotsionaalsuse puudumist. Raske on siin süüdistada konkreetsete kirjutiste autoreid, sest nagu selgus näi-teks L. Gensi sõnavõtust, tuleb osa süü-d kanda toimetuste aadressile. Seda puu-dutas L. Gens kriitikute ja toimetuste

koostööd käsitlevas lõigus. Nii hindas L. Gens meie vabariigi kriitikute tegevust pärast NLKP Keskkomitee otsust senisest põhjendatumaks, enesekriitiliseks ning teravamaid kunsti päeva-probleeme analüüsivamaks. Viimane eeldab aga teatavat riski. Kahjuks kardab aga ajakirjandus riski ning toimetaja lihvi kõik teravused maha. L. Gens märkis, et niisugusel juhul «toimetaja jalutab pliatsiga mööda artiklit ja tulemuseks on sile ülevaateartikkel. Toimetaja peab küll omama vastutustunnet, kuid vahel on vaja ka riskida... Me näeme kriitika head taset, ent ilma vajaliku teravuse ja tuleta. See on väga pakiline küsimus.» Tuleta artiklid jäid pleenumi teisteski sõnavõttudes valusateks faktideks. Süüdlane jäi aga leidmata. Et olukord kunstiteaduslike-kriitiliste teoste või artiklite kirjutamise osas on eeltoodust veelgi komplitseeritum, seda illustreerisid ilmekalt Moskva kunstiteadlase A. Kamenski sõnavõtus esitatud faktid. Seoses üldise vaimse taseme tõusmisega on lugeja-kuulaja nõudmised kasvanud ka kunstiteaduslike raamatute-artiklite ja loengute osas. Meilt nõutakse kaasaja kunsti vaimse sisu analüüsi, milleni aga kahjuks ei küüni mõned toimetajad. Kui mõnes artiklis jõuab autor kunstiprobleemide juurest filosoofiliste arutlusteni, süüdistatakse teda tegelemises võrra alaga. Momendil tegelevad kunstiteadlased paljude kunstiteoreetiliste probleemide seostamisega ühtseks süsteemiks, mis mõistagi on küllalt komplitseeritud ja raske.

Tundub, et järgnevalt esitatud faktid on kaudselt seostatavad eelnevaga. Nimelt kinnitas A. Kamenski rea konkreetsete juhtudega asjaolu, et kunstiteadlased-kriitikud eelistavad igal juhul töötada uurimisasutustes, pedagoogidena, tegelda restaureerimisalaste küsimuste või muuseumilise tööga, mitte kriitikuna jooksva kunsti valdkonnas. Seepärast on isegi raske saada autoreid tunnustatud meistrite monograafiade kirjutamiseks. Ja peamise põhjusena tõi sõnavõtja kriitiku mittemõistmist. Toimetustest oli eespool juba juttu. A. Kamenski täiendab seda veel mõistva ja toetava kollektiivi puudumisega, mis esineb aga kõigis eespool mainitud asutustes. Moraalse ja vaimse abi kõrval puudutas Kamenski ka majanduslikku toetust tööks vajaliku materjali kogumiseks ja kirjutamiseks. Sõnavõtja tegi ettepaneku moodustada kunstkriitika ühendus üleliidulises ulatuses, kes looks kriitikute tööks vajalikud organisatsioonilised ja majanduslikud tingimused.

Kriitikute tööks ja silmaringi laiendamiseks vajalike majanduslike võimaluste piiratusest kõnelesid mitmed sõnavõtjad. Nii L. Gens kui ka Riia kunstiteadlane R. Lace pidasid hädavajalikuks, et meie kunstiteadlased tunneksid naabervabariikide kunsti ja tutvustaksid selle saavutusi vabariigi elanikkonnale. Internationaalsete sidemete loomisel ja sõprus-

tähtsust. Seni puuduvad aga võimalused suunata kunstiteadlasi isegi üleliidulistele foorumitele Moskvas, rääkimata suunamistest üksikutesse liiduvabariikidesse. Statistika näitab, et kriitikasektsiooni käsutuses olev summa, mis on mõeldud loominguliseks toetuseks uurimistöö, võimaldab igal kriitikul saada aastas ca 6 rbl., millest piisab vaid näiteks sõiduks Tartu kunstinäitusele või arhiivi.

Teravalt tõusis päevakorda ka kunstiteadlaste ettevalmistamise küsimus. Ettepanekud selle parandamiseks olid sõltuvalt kohalikust eripärasest eri liiduvabariikide esindajatel mõneti erinevad. Nii pidas meie vabariigi esindaja Leo Gens hädapäraseks ühendada selleks Tartu Riikliku Ülikooli ja Kunstiinstituudi jõud. Senine praktika näitab, et senises kunstiteadlaste sepikojas — Tartu Riiklikus Ülikoolis saavad kunstiteadlased tugeva ajaloolise ettevalmistuse (esimesel kolmel kursusel õpitakse ühise programmi alusel ajaloolastega ja kahel viimasel kursusel spetsialiseerutakse kunstiajaloole) ja nõrga kunstiajaloolise ettevalmistuse. Arvestades meie vabariigi vajadusi (keskaegse kunsti uurimine, kunstimuseumide vajadused jne.) peab aga iga kunstiteadlane hästi tundma meie ajalugu ja kultuuri. Seetõttu on hädavajalik, et kunstiteadlasi valmistataks ette vabariigis. Ka teistes kunstikeskustes hinnati kunstiteadlaste ettevalmistust ebarahuldavaks. Spetsialiseerutakse ühele kitsale lõigule (teooria, kunstiteose analüüs), kuid olakse võimetu laiemate ja sügavamate probleemide lahendamiseks. Kunstiteadlaste ettevalmistamise parandamine jääb mõistagi kõrgemate instantside lahendamiseks.

Paljude sõnavõtjate seisukohad kõlasid kriitikana kunstkriitika kohta. Heideti ette kriitika ühekülgsust. Nii pidas M. Kagan vajalikuks mitmete retsensioonide ilmumist ühe näituse kohta, kusjuures iga analüüs lähtuks eri vaatenurgast. Sama mõtet avaldas ka A. Kamenski, kes nägi mitmete erinevate seisukohtade vahetamistes ja diskussioonides suurepäraselt eeldust kunstiteadusliku mõtte edasiseks elavnemiseks. Heideti ka ette naabervabariikide kunsti halba tundmist, mis kajastub vastavasisulistes artiklites. Arvestades aga kriitiku osa Kunstnike Liidu tegevuse forsseerimisel, pidas Moskva kunstiteadlane G. Plednjova enesestmõistetavaks, et kriitik peab samavõrdselt kunstnikuga valmistuma näituseks. Kahtlemata on mainitud seisukoht põhjendatud. Ent R. Lace toodud faktid selle kohta, et näituse retsensiooniks antakse toimetuste poolt sageli mahtu vaid 3 masinakirja lehekülje ulatuses, panevad sellegi kauni seisukoha küsimärgi alla. Kalevi alla retsensiooni ju ei kirjutata. Kolmel leheküljel on aga võimatu mõtestada näitust, tõstatada ja lahendada keerulisi loomingulisi probleeme, lülitada artiklisse veel sajad ekspanaadid.

Kunstiteadusliku mõtte elavdamise ja mitmekesistamise ühe võimalusena pak-

kus R. Lace välja üleliiduliste sümposiumide korraldamist konkreetsete kunstiliikide alal. Selliste ürituste efektiivsust kinnitas ta faktidega praktikast. Kui pikka aega domineerisid läti kunstiteaduses vabaplastika, tahvelmaali ja graafika küsimusi käsitlevad uurimused omaette, siis pärast üleliidulisi sümposioone teemadel «Skulptuur ja keskkond», «Lava-kujundus» (ettevalmistamisel on gobe-läänialane sümposioon) on kriitikud hakanud kunstialaseid probleeme analüüsima palju avaramalt ja komplekssemalt. Sellised üritused innustavad kriitikuid ka üleliidulises ulatuses tegelema oluliste, omavahel lähedaste probleemidega. Sest nagu R. Lace märkis, elab läti kunstiteadus üldiselt samas küsimusteringis, mis kajastuvad nõukogude kunstiteaduses üldse (mõistagi käib see kõigi liiduvabariikide kohta). Need on kunstilise kujundi, stiili individuaalsuse, mitmete kunstiliikide koosmõju ja nende spetsiifika küsimused. Kui erinevate liiduvabariikide kriitiline mõte leiaks avaldamist keskajakirjades või saaks tuttavaks ühistel nõupidamistel, rikastaks see nõukogude kunstiteaduslikku mõtet tervikuna. Selleks esitas sõnavõtja mõningase pretensiooni ajakirjade «Tvorčestvo» ja «Iskusstvo» toimetustele, kes leiavad vähe ruumi liiduvabariikide kunstiteadlaste kirjutistele, nende poolt tõstatatud probleemidele.

Vähem huvi liiduvabariikide kohapealsete probleemide vastu ja kontakti puudumist heitis L. Gens omalt poolt ette üleliidulisele kriitikakomisjonile, kelle tööst teavad kunstiteadlased väga vähe. See kõik näitab, et kontaktid meie eri rahvustest kriitikute ja kunstnike vahel on eluliselt vajalikud kogu nõukogude kunstikultuuri üldise arengu huvides. Praegu annabki kontaktide vähesus ja teiste rahvaste kultuuri vähene tundmine ennast tunda ka meile nii olulises jooksvas kriitikas. Selle tunnistuseks võib tuua mõtte Kiievi kunstiteadlase V. Afanasjevi sõnavõttust. Ta märkis, et jooksev kriitika vaatab ja analüüsib harva kohalike kunstinäitusi kogu paljuraahvuselise nõukogude kunsti arengu üldises kontekstis. See on aga üks tähtsamaid ülesandeid, mille püstitas Keskkomitee oma otsuses.

Pleenumi kahe tiheda tööpäeva jooksul analüüsiti põhjalikult nõukogude kunsti praegust olukorda ja vaagiti nõukogude kunstiteaduse ja -kriitika pluss- ja miinuspoolusi. Kui positiivsed küljed on alati rõõmustavad, siis puudujääkide likvideerimisele saab tõsiselt asuda alles pärast nende põhjuste väljaselgitamist. Selleks andsid aga pleenum ja omavahe- lised kontaktid pleenumi töö vaheaegadel küllaldast materjali. Kui kõik osavõtjad, nii kriitikud, kunstnikud kui ka toimetused ja ühiskondlikud organisatsioonid teevad pleenumi tööst oma järeldused, õigustas pleenum end igati kunstiteadusliku mõtte hoogustamise ja täiustamise mõttes.

ERKI JUUBELIKS

Tänane Eesti NSV Riiklik Kunstiinstituut on läbi teinud pika ja keeruka arengu-tee.

Algustäht pikas arenguloos sai kirja pandud 1914. aasta 30. oktoobril (vana kalendri järgi 17. okt.), mil kohalike ametivõimude juuresolekul avati esimene ametlik kunstikool Eestis — Eesti Kunstiseltsi Tallinna Kunsttööstuskool. Kooli esimesteks õpilasteks, kes hiljem kujunesid tunnustatud kunstnikeks, olid E. Wiiralt, A. Mildeberg, A. Mels (Reindorff), J. Muks, P. Liivak.

Aastate jooksul on muutunud nii kooli profiil kui ka nimetus — Tallinna Linna Kunsttööstuskool (õigemini keiser Aleksander I nimeline Tallinna Linna Kunsttööstuskool) 1916—1920. a., siis Eesti Vabariigi Tallinna Kunsttööstuskool 1920—1924. a., Riigi Kunsttööstuskool 1924—1938. a., järgnevalt Riigi Tarbe- ja Kujutavakunsti Kool koos Riigi Kõrgema Kunstikooliga 1938—1940, Jaan Koorti nimeline Riigi Rakenduskunsti Kool 1940—1941. a. Okupatsiooni tingimustes kandis kool Tallinna Kujutava- ja Rakenduskunsti Kooli ja 1943. a. Tallinna Rakenduskunsti Kooli nime. 1944. a. sügisel organiseeriti kõneall olnud õppeasutuse baasil Tallinna Riiklik Tarbekunstiinstituut. 1951. aastal ühendati kool Tartu Riikliku Kunstiinstituudiga (mis asutati samuti 1944. a.) Eesti NSV Riiklikuks Kunstiinstituudiks. Tartu Riiklik Kunstiinstituut arenes omakorda välja kõrgemast kunstikoolist «Pallas», mis asutati 1919. aastal ja mis sai kõrgema kooli õigused 1924. aastal. «Pallase» esimesse lendu kuulusid N. Mei, E. Wiiralt, K. Veeber, V. Haas, F. Sannamees. Nendest N. Mei, V. Haas, F. Sannamees kujunesid hiljem väljapaistvateks õppejõududeks Tallinna kunstiõppeasutuses.

1974. a. oli siis Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi mitmekordne juubel — möödus 60 aastat esimese kunstikooli asutamisest Tallinnas, 55 aastat kunstikooli «Pallas» asutamisest Tartus ja 30 aastat kõrgema nõukoguliku kunstiinstituudi avamisest. Juubeliarvudena suures laastus sobiksid seega 60 ja 30.

Tänane Eesti NSV Riiklik Kunstiinstituut, olles läbi teinud pika arengutee, on muutunud nii kvalitatiivsete kui ka kvantitatiivsete näitajate poolest. Viimase 15 aasta jooksul on instituudi üliõpilaste arv kasvanud üle 3 korra. Tingitult rahvamajanduse ja kultuuri arengu vajadustest on loodud uusi erialasid ja kateedreid. Praegu õpib instituudi päevases ja õhtuses osakonnas kokku ligi 500 üliõpilast 15 eri rahvusest. Ametlikult valmistab instituut real tarbekunsti erialadel kaadrit Läti NSV-le ja Leedu NSV-le, samuti Mongoolia RV-le ja eelmisest aastast alates Moldaavia NSV-le.

Uued kontuurid on omandanud ka insti-

tuudi profiil ja struktuur. Instituudis on vastavalt üldisele orientatsioonile võetud suund laia profiiliga kaadri ettevalmistamiseks. Praegu on instituudil 2 teaduskonda eesotsas dekaani ja teaduskonna nõukoguga. Kujutava ja tarbekunsti teaduskonda kuuluvad maali, skulptuuri, graafika, kunstilise tekstiili ja kostüümi, nahkehistöö, metallehistöö, kunstilise keramikaga ja klaasehistöö ning joonistamise ja üldmaali kateedrid. Arhitektuuri-teaduskonda kuuluvad arhitektuuri, mööbli- ja ruumikujunduse ning tööstuskunsti kateedrid, nimetatud erialad omavad ka õhtuosakondi.

Vahetult rektoraadi alluvusse kuuluvad veel marksismi-leninismi kateeder, keelte ja kehalise kasvatuse kursused, millest on samuti plaanis organiseerida kateedrid, lisaks ettevalmistuskursused, kus õpib ca 230 noort.

Maali kateedris valmistatakse ette teatri-dekoraatoreid, üksikud noored on spetsialiseerunud televisioonikunstnikeks. Graafika kateedris spetsialiseerutakse 3. kursuselt kas vabagraafikale, tarbograafikale, raamatukujundusele või plakatile. Päevakorda on jõudnud ka fotograafikaga tegelemise võimalus.

Maali ja skulptuuri erialade lõpetajad saavad lisaks erialasele ka pedagoogilise ettevalmistuse.

Suhteliselt nooremateks on instituudis arhitektuuri ja tööstuskunsti erialad. Arhitektuuri eriala õhtuosakonnas saab teoks ka spetsialiseerumine maastiku-architektuurile.

Seoses instituudi tunduva kasvuga on viimase aasta jooksul tegeldud küllaltki intensiivselt instituudi materiaal-tehnilise baasi väljaarendamise küsimustega, õppepinna laiendamisega. 1968. aastal anti ekspluatatsiooni ENSV Riikliku Kunstiinstituudi juurdeehituse 1. järk. Seejärel toimus küllaltki keerukas vana peahoone (kus kunstiõppeasutus leidis oma asukoha 1917. aastal) ümberehitus. 1973. aasta lõpul valmis juurdeehituse 2. järk, koos uue õppekorpusega rajati ka uus aula ja võimla ning ruumi- ja mööblukujunduse kateedri töökojad. Et tuua peahoone juurde ka viimane eraldi paiknev erialakateeder — ruumi- ja mööblukujunduse kateeder ja luua vajalik õppetootmistöökodade baas, on plaanis 1976. aastal välja ehitada instituudi juurdeehituse 3. järk, andes sellega ka instituudi hoonele kui ansamblile lõpetatud kuju.

Suurt tähelepanu osutab instituut oma õppejõudude kaadri kvalifikatsiooni tõstmisele. Üldiselt on instituuti kogunenud meie loominguliste liitude aktiiv. Vanemate suurema pedagoogilise pagasiga õppejõudude kõrval on instituudi õppetöösse kaasa tõmmatud arvukalt noori loominguliselt aktiivseid jõude. Pidevalt täiustatakse õppemetoodilist tööd, metoodikakomisjoni töö juhtimine on pandud prof. P. Tarvasele. Kujutava kunsti erialade kompositsiooni ainekomisjoni juhhib NSVL Kunstide Akadeemia korrespondentliige prof. E. Okas, tarbekunsti eri-

alade kompositsiooni ainekomisjoni prof. M. Adamson.

Instituudi õppejõudude kvalifikatsiooni üheks näitajaks on see, et instituudis töötab momendil 18 professorit, 36 dotsenti, 18 teaduste kandidaati, 1 teaduste doktor, õppejõudude hulgas on 1 NSVL rahvakunstnik, 2 ENSV rahvakunstnikku, 25 teenelist kunstnikku, kunstitegelast, arhitekti ja teadlast. Õppejõudude kaadri kvalifikatsioon, suur konkurss instituudi sisseastumiseksamitel loovad eelduse ka õppetöö küllaltki kõrgeks ja stabiilseks tasemeks.

ENSV Riiklik Kunstiinstituut on võitnud küllaltki arvestatava ja väljapaistva koha NSVL kõrgemate kunstioppeasutuste hulgas. On kujunenud traditsiooniks, et Moskva ja Leningradi kõrgemate kunstioppeasutuste kõrval esindab ERKI nõukogude kõrgemat kunstiharidust väljaspool NSV Liitu korraldatavatel näitustel ja foorumitel.

Instituudil on tihedad sidemed teiste liiduvabariikide kõrgemate kunstioppeasutustega. Nimetame siinkohal NSVL Kunstide Akadeemia poolt korraldatud üleliidulisi õppe- ja diplomitööde ülevaatenäitusi, konkursse, NSVL Arhitektide Liidu poolt korraldatavaid igaaastaseid diplomitööde ülevaatusi, Balti liiduvabariikide kunstioppeasutuste spordialaseid kontakte, ÜTÜ vastastikuseid sidemeid, õppeplaanis ettenähtud tutvumispraktikaid ja teisi vorme.

Instituudil on kujunenud tihedad sidemed ka rea sotsialismimaade kõrgemate kunstioppeasutustega. Valuutavabal alusel vahetatakse üliõpilasgruppe Leipzigi Raamatukunsti ja Graafika Ülikooliga, Halle Tööstusliku Vormikujunduse Ülikooliga, Bratislava Kunstiinstituudi ja Budapesti Tarbekunsti Instituudiga. Rida instituudi üliõpilasi on õpinguid jätkanud Leipzigi partnerülikoolis, seda tehakse ka edaspidi fotograafika alal. Samades kõrgemates koolides stažöörivad õppejõud, peetakse vastastikku loenguid jne. Halle tööstusliku ülikooliga on plaanitud ka ühine teaduslik töö ruumi- ja mööblukujunduse erialal. Sidemeid teiste liiduvabariikide ja sotsialismimaade kõrgemate kunstioppeasutustega tuleb lugeda väga kasulikeks nii üliõpilaste erialase kui ka poliitilise silmaringi avardamise seisukohalt. See takistab rahvusliku piiratud tekkimist ja teenib rahvaste sõprusüllast eesmärki.

Instituudi juubelile väärilisi näitajaid pakub ka instituudi osavõtt vabariiklikest, üleliidulistest ja rahvusvahelistest konkurssidest nii üliõpilaste loomingu- liste kui ka teaduslike töödega.

Nimetagem siinkohal vaid mõned viimaste aastate väljapaistvamad saavutused: kuld- ja hõbemedal üliõpilastööde eest rahvusvaheliselt ehtenäitusel Jablonecis, diplomid raamatukujunduse alal rahvusvahelistel näitustel Moskvas ja Leipzigis, I, II ja III preemia üleliiduliselt kõrgemate kunstioppeasutuste loomingu- listelt konkursilt, mis oli pühendatud NSVL moodustamise 50. aastapäevale,

vastavalt plakati, raamatuillustreerimise ja nahkehistöö alal. Seda loetelu võiks jätkata diplomite ja osavõtutunnistuste ning medalitega instituudi väljapanekute eest Üleliidulistelt Rahvamajanduse Saavutuste Näitustelt, I ja II preemiatega igaaastastelt üleliidulistelt arhitektuuri eriala diplomitööde ülevaatus-konkurssidelt. Preemiaid ja diplomeid on saanud vabariiklikelt ÜTÜ konkurssidelt.

Instituuti rõõmustas ka fakt, et üliõpilased on hakanud edukalt esinema vabariiklikel ühiskonnateaduste konkurssidel — 1972. a. II preemia, 1973. a. I preemia, 1974. a. II preemia. Mõnevõrra ootamatuks kujunesid käesoleval aastal esmakordselt korraldatud kõrgemate koolide vahelisest keeleolümpiaadist osavõtu tulemused. Edukas esinemine võõrkeelte alal teiste vabariigi suurkoolide konkurentsiasu omab erilist kaalu. Juubeliaasta puhul võiks nimetada veel mitmeid positiivseid ettevõtmisi. Aktiivselt võtavad nii üliõpilased kui ka õppejõud osa kunstipropaganda ja šeflüstöö korraldamisest. Kasvanud on instituudi näituse külastavate kunstihuviliste arv, tihedamaks on kujunenud instituudi sidemed mitmesuguste asutuste ja ettevõtetega lepinguliste tööde kaudu, samuti praktika- kate läbiviimise kaudu. Pidevalt on kasvanud konkreetset tellijat (asutust, ettevõtet) omavate diplomi- ja kursusetööde arv.

Käesoleva aasta ettevõtmistest peaks siinkohal märkima veel ühte üritust, nimelt klaasehistöö eriala üliõpilaste valmistatud vitraaže Tšukotkas asuvale üleliidulisele komsomoli löökehiteusele Anadõri Pioneeride Paleele, mille üldkujunduse teostas meie Kunstiteodete Kombinaat.

Rõõmustavad on olnud instituudi kollektiivile ka viimaste aastate Nõukogude Eesti ja Kristjan Raua preemiade määramise tulemused. Nimetame siin instituudi õppejõududena V. Tamme, V. Asit ja M. Porti, samuti I. Kimmi, S. Raunamit, E. Põldroosi, J. Soansi, U. Ivaskit ja M. Tombergi. Instituudil on, millega vastu minna oma juubelile.

Kuid instituudi elu intensiivsemat arengut takistavad veel mitmed kitsaskohad. Arvestades asjaolu, et elame teaduse ja tehnika revolutsiooni ajastul, tuleb märkida, et kaadri ettevalmistamiseks kaasaegsete nõuete tasemel ei ole loodud veel kaugeltki nõuetekohaseid tingimusi. Tunduvalt vajab parandamist tarbe- ja tööstuskunsti erialade masinapark, tuleb muretseda rohkem importseadmeid, luua kaasaegseid laboratooriume, ka probleem-laboratooriume. Teravalt on päevakorras konstrueerimisbüroo ja õppetootmistöökodade organiseerimise küsimused, lepinguliste tööde süsteemi edasiarendamine. Tuleb arendada edasi koostööd ka vabariigi asutuste ja ettevõtetega instituudi varustamisel seadmetega. Juubeliaastal on eriti põhjust öelda suur tänu tootmiskoondisele «Marat».

Olgugi, et õppetöö täiustamine on instituudi kollektiivi pideva tähelepanu kesk- punktis, on siin veel palju teha. Vähe on

arenenud erialase informatsiooni teenistus ja bibliograafiaalane töö. Koos raamatukogu töö tingimuste parandamisega tuleb likvideerida mahajäämus ka selles osas. Täiustamist nõuavad pidevalt õppeprogrammid, õppetööd ei kergenda ka kunstioppeasutustele paljude vajalike õpikute puudumine.

Parandamist ja erilist tähelepanu nõuavad üliõpilaste olmetingimused. Seda põhjusel, et Kunstiinstituudis on küllaltki suur õppekoormus ja et tulenevalt konkursist on muutunud meil ka üliõpilaste keskmine vanus, mistõttu üle 1/3 päevase osakonna üliõpilastest on juba perekonnainimesed. Nendest konkreetsetest asjaoludest lähtudes tulebki edaspidi korraldada kogu õppe- ja kasvatustöö protsessi.

Noorte kunstnike sotsiaalse vastutustunde, kunstniku-kodaniku kasvatamisel on võetud suund õppe- ja kasvatustöö protsessi orgaaniliseks ühendamiseks. Sellel eesmärgil on instituudis koostatud ka üliõpilaste kommunistliku kasvatuse kompleksplaan kogu õppeajaks. Plaan nõuab muidugi pidevat täiustamist ja selle realiseerimine elavat organiseerimistööd. Plaani realiseerimine on kõrgelt kvalifitseeritud kunstikaadri ettevalmistamise lahutamatuks osaks ja üheks peamiseks instituudi ees seisvaks ülesandeks. Kunstniku-kodaniku kasvatamisel on eeltingimuseks mitte passiivne nokitsemine töökojas või ateljees, vaid võimalikult aktiivse kontakti loomine praktilise kunstieluga.

Õppe- ja kasvatustöö lahutamatu seos eluga annab võimaluse noortel kunstnikel ja arhitektidel kiiremini lülituda loomingu- liste liitude tegevusse. Õppejõult nõutakse suurt pedagoogilist meisterlikkust, et osata arendada noores kunstnikus individuaalseid loomingu- liste omadusi ja ette valmistada teda iseseisvaks loomingu- listeks tööks. Õppejõu pedagoogilise meisterlikkuse kriteeriumiks tuleb lugeda mitte ainult seda, kuidas kaitsevad tema juhenda- dada olnud üliõpilased diplomitööd, vaid ikka rohkem seda, kui aktiivselt ja edukalt töötavad noored kunstnikud ja arhitektid loomingu- listes liitudes, asutustes ja ettevõtetes konkreetsetel tööpõllul.

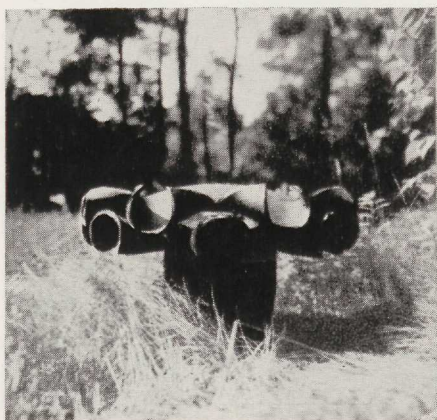
Õppejõud ja õppeasutus tervikuna võivad vaid rõõmu tunda oma lõpetajate edust. Instituuti rõõmustasid hiljuti toimunud noorte arhitektide üleliidulise ülevaatus- tulemused, kus preemia vääriliseks tunnistati ka üks meie kasvandik. I preemia vääriliseks tunnistati noor arhitekt Toomas Rein, kes on ühtlasi ka instituudi arhitektuuri kateedri õppejõud. Just nii tuleb vastu võtta teatepulka, et jõuda kiiremini edasi uutele radadele!

2

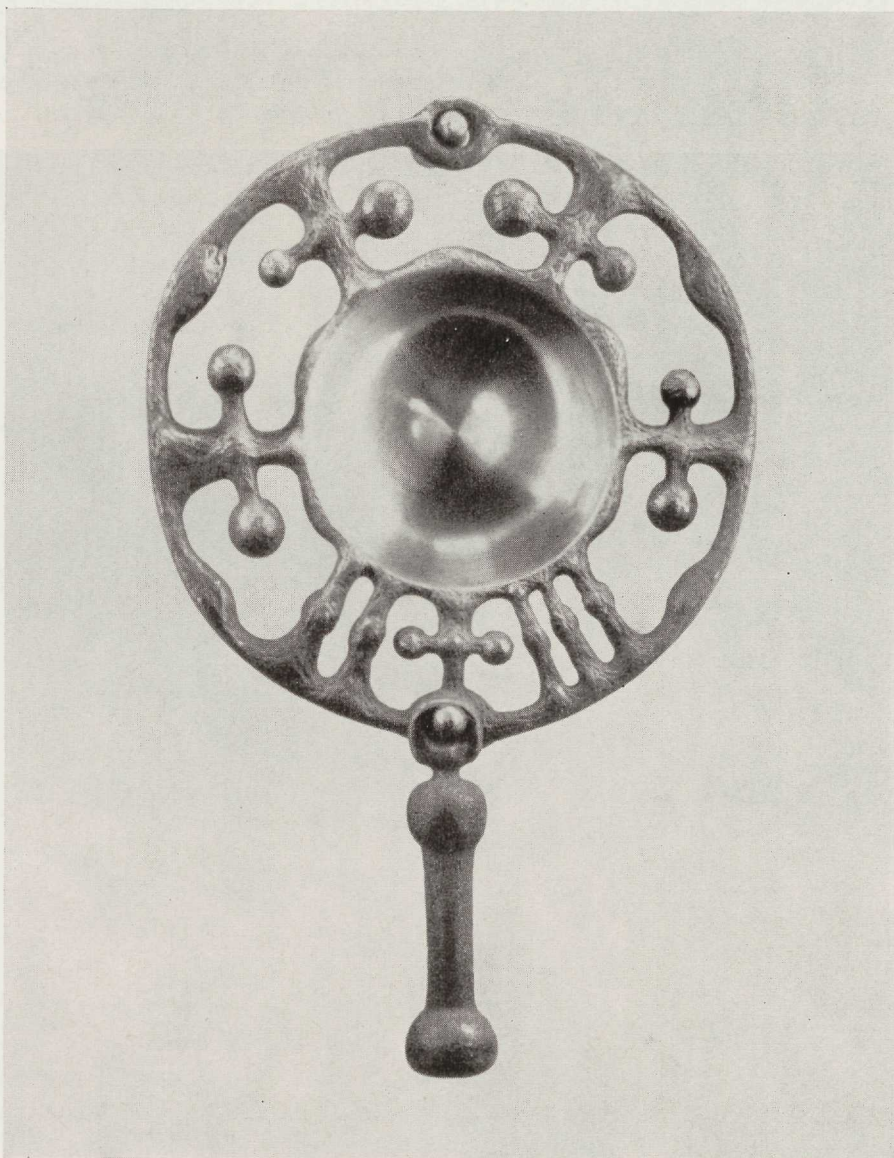
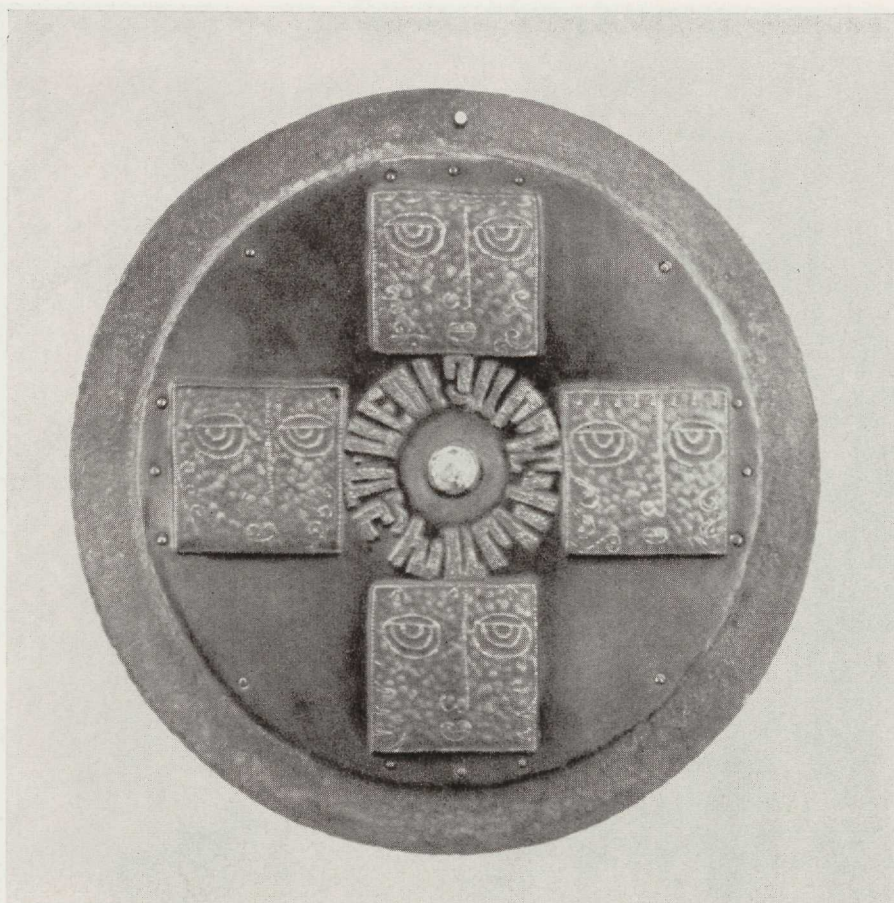


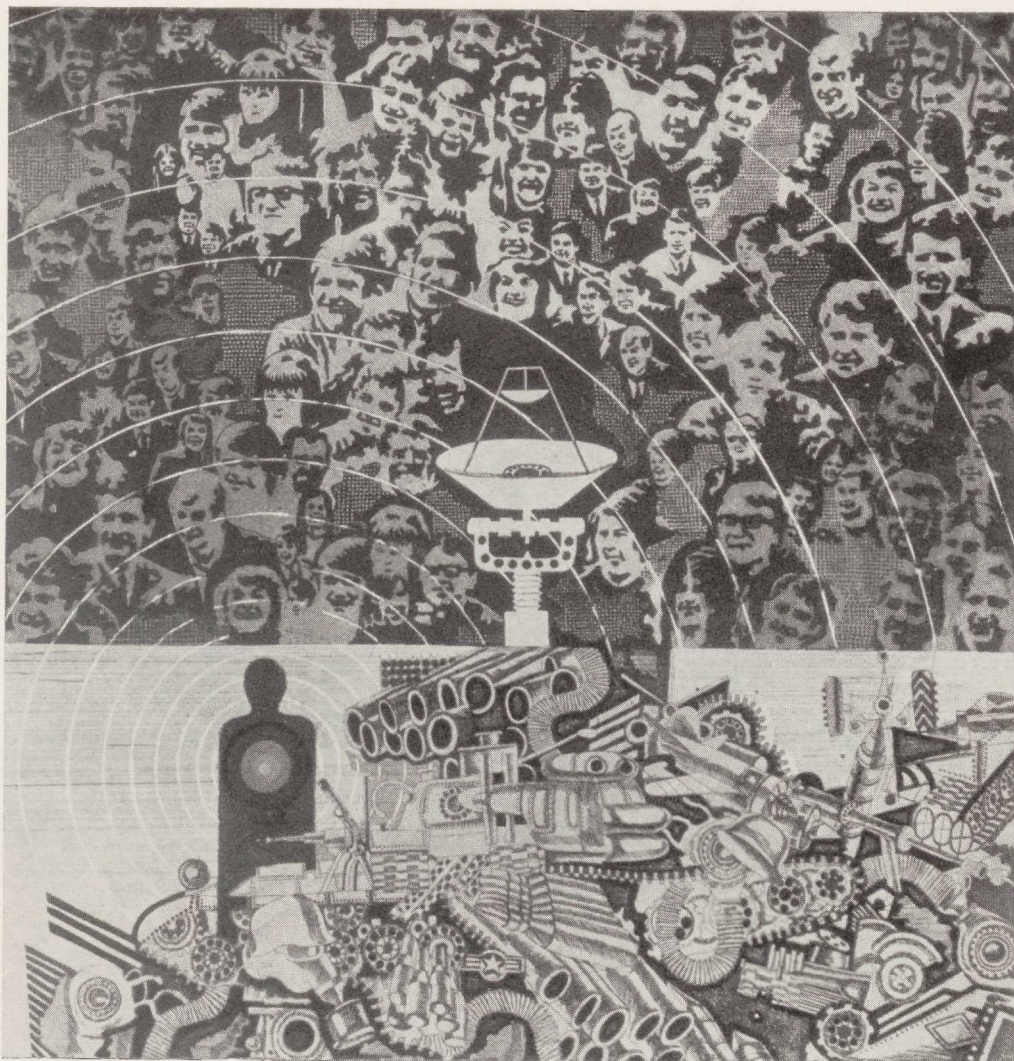
3





2. Tiit Pääsuke. Noored. Oli. 1971. Diplomitöö.
3. Jaak Soans. Kutse peole. Kips. 1966. Diplomitöö.
4. Hille Männik. Tango. Kips. 1972. Diplomitöö.
- 5–7. Ivo Janis. Dekoratiivsed valgustid. Sepis. 1973. Diplomitöö.
8. Grigori Manukjan. Dekoratiivne plaat. Vask, taond. 1972. Diplomitöö.
9. Enn Johannes. Dekoratiivne uhmer. Pronksivalu. 1969. Osa diplomitööst.
10. Evi Valdov. Leht seeriast «Relvad». Segatehnika. 1972. Osa diplomitööst.
11. Marje Tralla. Heliplaadi ümbris «Mozart». Segatehnika. 1969. Osa diplomitööst.
12. Kai Koppel. Karikad. Kuumtöötlus. III kursus.
13. Ilma Grosthal. Dekoratiivsed vormid. Kuumtöötlus. 1970. Osa diplomitööst.
14. Viivi-Ann Keerdo. Karikas. Kuumtöötlus. III kursus.
15. Rait Prääts. Dekoratiivsed vormid. Kuumtöötlus. III kursus.
16. Sirje Servet. Dessertserviis. Madalkuumus. IV kursus.
17. Vilja Koppel. Mahlakann. Vask. III kursus. Istvan Bači. Dekoratiivne vaas. Vask. II kursus. Virve Pedari. Kohvikann. Vask. III kursus. Algimantas Ikamas. Kohvikann. Vask. III kursus.
18. Otto Neiman. Vasknõud. 1972. Osa diplomitööst.
19. Tamara Greku. Moldaavia pulmaserviis. Madalkuumus. 1970. Diplomitöö.
20. Taimi Soo. Moenäitus. Makett. 1973. Osa diplomitööst.
21. Kuno Raude. Pirita purjespordibaasi keskus. Makett. 1972. Osa diplomitööst.
- 22–23. Reet Kurm. Moeleheküljed. 1973. Osa diplomitööst.





10

MOZART

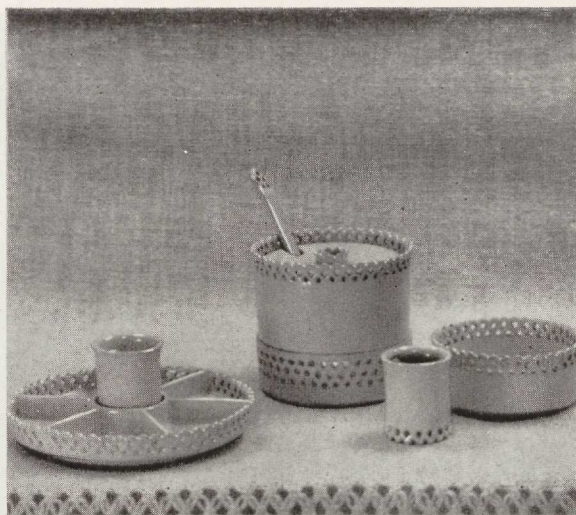
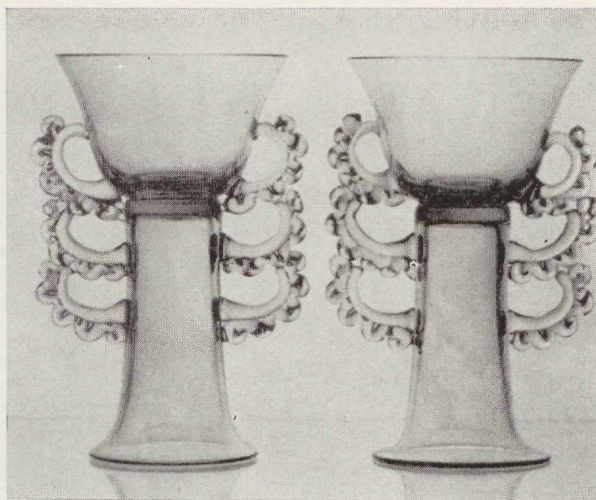


*Koncert klaverile ja orkestrile nr.12
La. masinor K 414
Eugen Kaldar,
Kiia Kammerorkester
Dirigent Leonid Vigner*

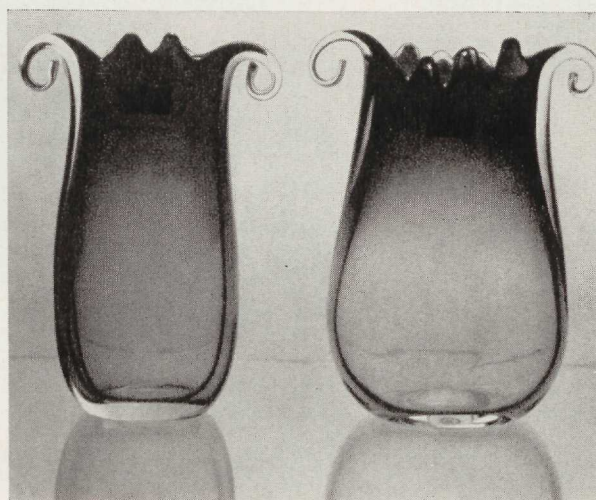


11

12 16



13 17

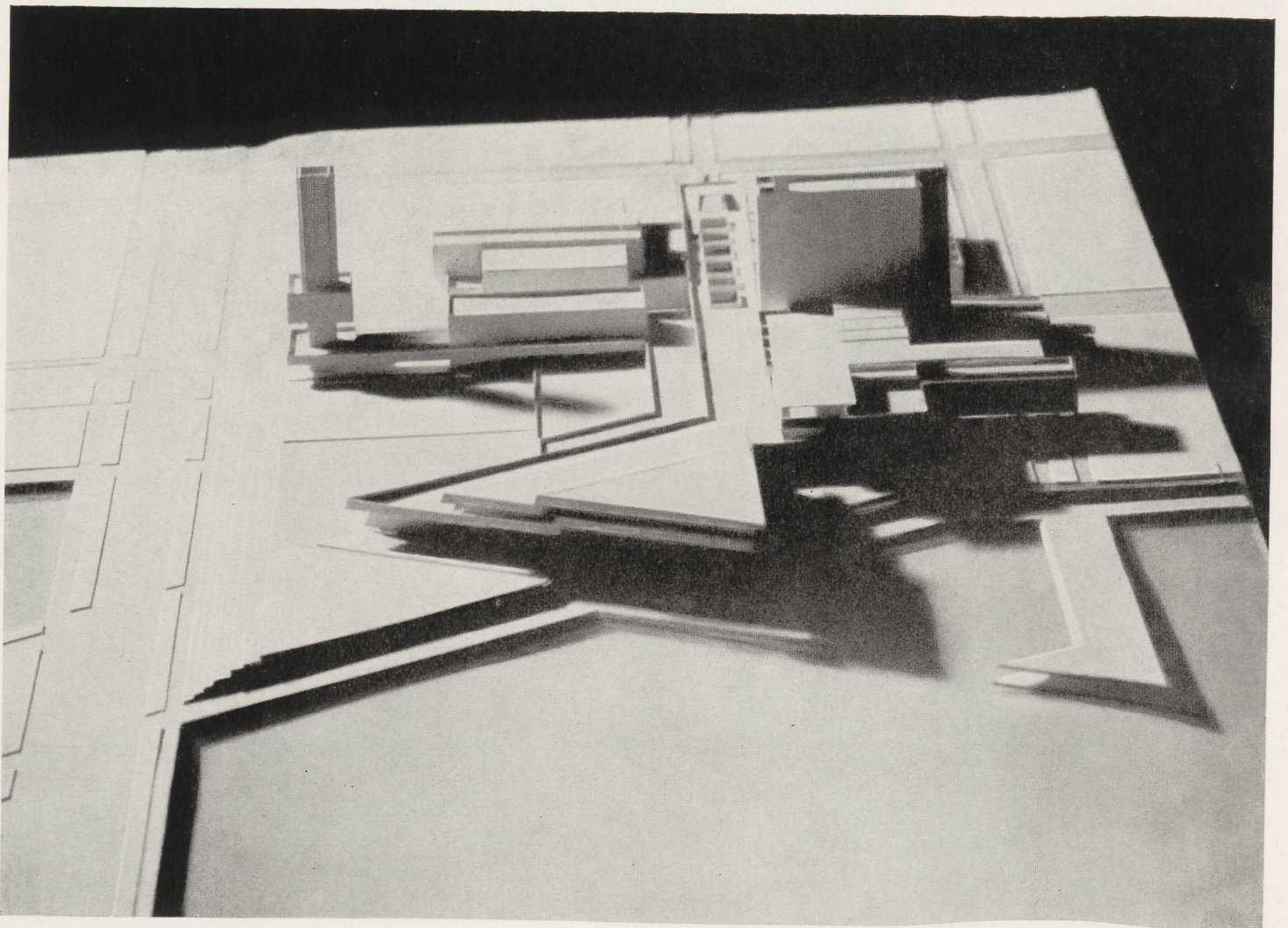
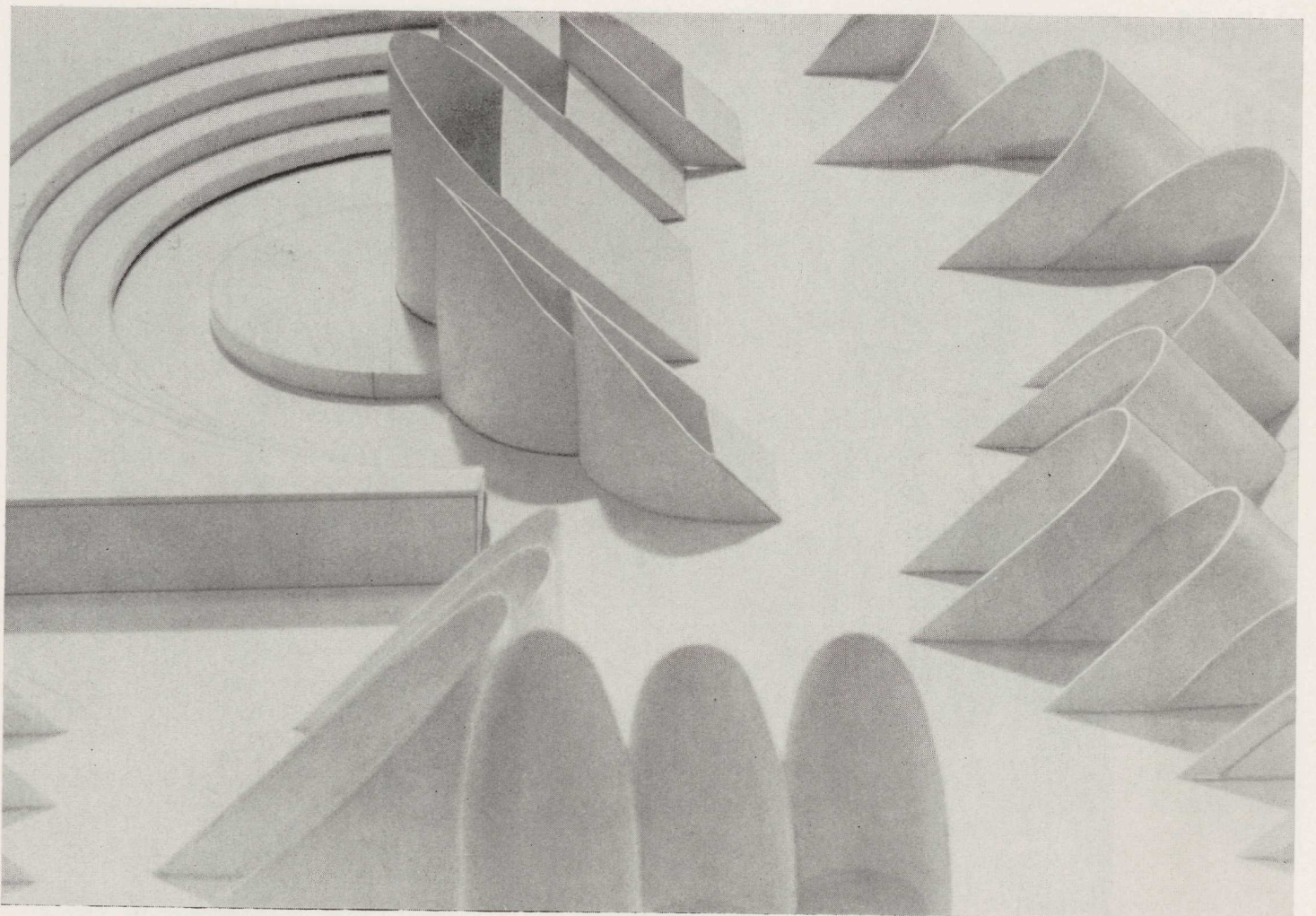


14 18

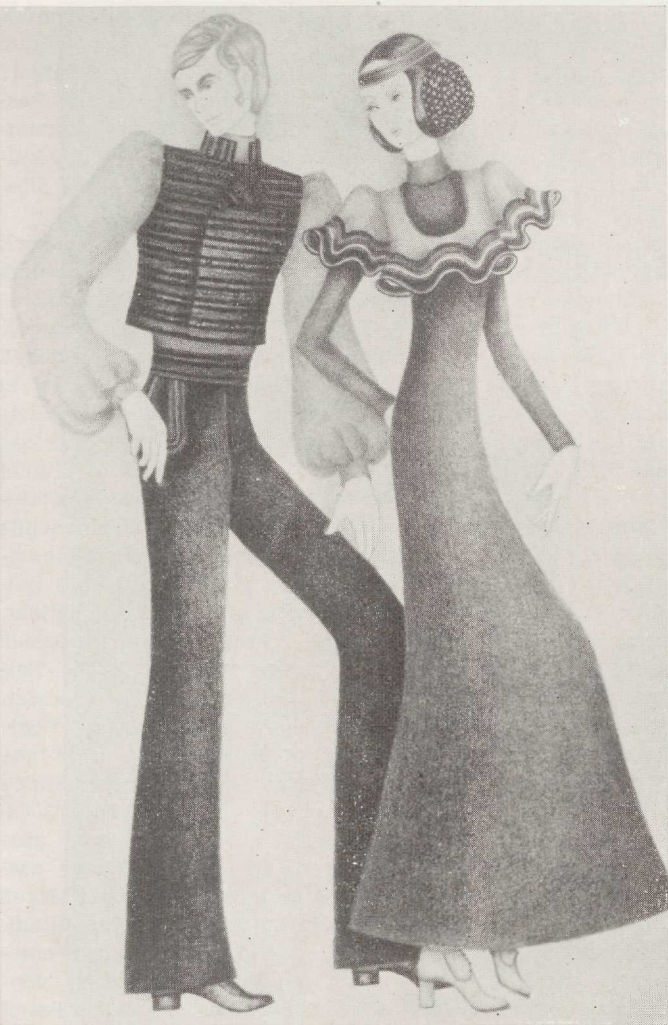


15 19





20 22



21 23



TALLINNA KUNSTTÖÖSTUSKOOI

Põllukivile ei tähenda kuuskümmend aastat midagi; tema on ikka ühesugune hall ja samblane, aga inimene õpib sama aja sees rääkima ja käima, kasvatab hambad ja jõuab neist suure osa kaotada, saab beebist täiskasvanuks ja teeb ära suure osa oma elutööst, ületab oma füüsilise kulminatsiooni ja saavutab vaimse. Ka asutuse ajaloos on kuuskümmend aastat juba täis eluiga. Tallinna (1924. aastast Riigi) Kunsttööstuskooli sünnist tänase Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudini on täpselt kuuskümmend aastat, mis tagasi vaadates tunduvad olevat väga muutus-erikkad. Need kaks kooli on kaks erineva kvaliteediga mõistet. Ometi on praeguse mõistmiseks vaja tunda ka toonast, sest arengukäigu algus on neis Esimese maailmasõja eelseis aastais, mil kasvav eesti kunstnikkond püüdis luua oma seltse, oma koole.

Ants Laikmaa kutsus juba 1903. aastal üles asutama kunstiseltsi, kuid revolutsioonilisest liikumisest osavõtjana oli ta korduvalt sunnitud Eestist pagema ja vangistusi taluma, nii et kui 1907. aastal Eesti Kunstiselts rajati, läks selle tegelik juht, mine Voldemar Pätsi, Peterburi Stieglitzi kunsttööstuskooli kasvandiku kätte. Ilmselt Stieglitzi kooli eeskujul kavatses Eesti Kunstiselts juba 1909. aasta paiku rajada tarbekunsti kallakuga kunstikooli. 19. sajandi teisel poolel oli kogu Euroopas arvukalt tekkinud kunsttööstuskoole, et valmistada ette kunstnikke üha uutele ja uutele rajatavatele vabrikutele. Vabrikutoodang püüdis neil aastakümneil matkida käsitöö nikerdusi, neid kaunistusvõtteid, mida kullassepad, kunsttiserid ja kangrud juba sajandeid kasutanud olid. Seetõttu kandis läinud sajandi lõpupoole ka käesoleva algul tegutsenud kunsttööstuskoolide õpetegevus mingit eklektilis-historisistlikku pitsrit. Oskuslikult valmistatud kavandid demonstreerisid rikkalikke variatsioonid renessansi, baroki, rokokoo ja sajandivahetusel ka juba etnograafilistel teemadel. Vilksatas ka juugendi vorme, mis peagi taandusid ajalooliste stiilide lõputu kordamise ees. Ometi õppisid tulevased kunstnikud neis koolides tehnilisi oskusi paljudel tarbekunstialadel, omandasid vilumuse, maitsekindluse ornamendi- ja vormikujunduse alal, muutusid oma eriala professionaalideks. Kogu seda protsessi peegeldavad ka Stieglitzi kooli õpilastööde albumid ja neile kogemustele tuginesid kindlasti ka V. Päts ja tema kaas-kondlased, kes 1912. aastal avasid Eesti Kunstiseltsi Graafiliste Kunstide kursused. Juhataja oli V. Päts, õppejõududest tuntumad Roman Nyman, Theodor Ussisoo, Aleksander Kivi, Eduard Poland ja Osvald Jungberg (hilisem Noormägi); 1913. a. sügisel lisandus võimekaima õppejõuna Nikolai Triik. Üksikuid tarbekunsti erialasid kursustel ei õpetatud. 1914. a.

17. oktoobril avati kunstikursuste baasil Tallinna Kunsttööstuskool. Kuratoorium (A. Kivi, J. L. Jürgens, A. Zirk, V. Päts, R. Hurt, T. Ussisoo ja O. Jungberg) valis kooli direktoriks V. Pätsi. Ette oli nähtud 5-aastane koolikursus ning lõpetajad pidid saama «õpetatud joonistaja» nimetuse. Esialgu õpetati üldaineid ja üldisi kunstiaineid (joonistamine jmt.), kuna tarbekunstitöökodasid hakati avama järk-järgult. Seoses kooli avamisega rõhutati, et selle eesmärgiks pole mitte ühekülgne tütarlaste käsitööõpetus, nagu paljudes era «näputöö» või «õmbluskoolides», vaid aluseks pannakse kindel kunstiharidus. Viimases väites oli tõetera, sest tüüpiline sajandialguse käsitöökool oli mingiks kunsti- ja käsitööharrastuse kiirkursuseks, mille lõpetajad ei tõusnud kõrgemale dilettandi tasemest. Gustav Suits on kirjutanud sellest ringkonnast kui «...pildikesi ja potikesi potserdavaist preilidest-prouadest. Ah, nii hõlpsasti, nii meeeldi tahaksid nad kõik esineda kunstnikuna.» Esimese tarbekunsti erialana hakati Kunsttööstuskoolis õpetama käsitööd. Käsitööklass oli kooli struktuuris juba algusest peale ja esimese õpetajana töötas seal 1914. a. novembrist alates E. Paulberg. Esimesel õppeaastal oli koolis ainult 15 õpilast,* (teistel andmetel 21), kuid juba järgmisel tõusis õpilaste arv kahe klassi peale kokku 68-ni. Kolmandal õppeaastal oli õpilaste arv kolmes klassis kokku 105. Seoses Esimese maailmasõjaga otsustati kooli juurde avada käsitöökursusi sõjainvaliididele. Võib arvata, et seda ideed ei toetanud üksnes humanism, vaid ka lootus sel viisil kooli tegevust laiendada. Esimesena avati 1916. a. sügisel raamatuköite ja papitööde töökoda, mille juhatajaks kutsuti tollal Petrogradis töötanud Eduard Taska. Sama töökoja baasil loodi 1917. a. kevadel kooli juurde vastav õppetöökoda. Kolmanda tarbekunsti erialana loodi Kunsttööstuskooli juurde puuvooli töökoda. Ka see plaanitati rajada sõjainvaliidide tarvis, kuid esialgu tõmbas sellele kavatsusele kriipsu peale koolihoone võtmine sõjaväe hospitali alla 1917. a. kevadel. Alles pärast Riigi Naisgümnaasiumi evakueerimist ja selle õppeasutuse ruumide üleandmist Kunsttööstuskoolile lahendati küsimus. Esimesel Tallinna Kunsttööstuskooli Nõukogu koosolekul pärast Oktoobrirevolutsiooni, 7. detsembril 1917. a. otsustati avada kooli juures puutöökoda, niipea kui linn selleks krediiti annab. Avatava puutöökoja meister-instruktoriks kutsuti Peeter Olts. Puutöökoja täpset asutamisaega ei ole seni õnnestunud kindlaks määrata; igal juhul olid 1918. a. sügisel avatud juba kõik kolm seninimetatud tarbekunstitöökoda: raamatuköite-kartonaazi, puutööstuse ja naisterahva näputöö alal. Teistel tarbekunsti erialadel loodi töökodajad järgnevail aastakümneil: 1923. aastal asutati keraamika töökoda, samal õppeaastal hakati esimese metallehistöö erialana õpetama emailimist, mõni aasta hiljem ka filigraani. Viimasena avati 1936. a. sügisel klaasehistöö osakond. Kunsttööstuskooli tegevus on esile kutsu-

nud aastakümneid kestnud poleemika, millest ründajate poolel on osa võtnud sellised tunnustust väärivad spetsialistid nagu Jaan Koort, Hanno Kompus, Rasmus Kangro-Pool, Jaan Vahtra ja Adamson-Eric. Vaidlusageduses on loobitud küllaltki raskeid sõnu. Ent asi vajaks diferentseeritud vaatlemist.

Kõigepealt on selge, et Kunsttööstuskooli juhtkond on suures osas olnud mõnevõrra vanameelne ja ka loominguliselt ahtra-võitu. Voldemar Päts ja Hans Kuusik olid Stieglitzi kooli kaunis väheandekad kasvandikud, kes eesti kunstiajalukku ei pääse ei kunstnikena ega ka edumeelsete kultuuripoliitikutena. Palju rohkem ei saa öelda ka teiste kooli juhtkonda kuulunud meeste kohta. Mainitute või nende mõttekaaslaste (A. Kivi, G. Rogožkin) juhendada oli ka üldkompositsioon, mistõttu Kunsttööstuskool kaugeltki alati ja kõiges polnud meie kunsti arengu eestvedajaks. Nõrgad olid ka kujutava kunsti harud, eriti võrreldes kõrgema kunstikooli «Pal-las» tasemega. Ka õppejõudude koosseis oli siin — kui kõrvale jätta küllalt tugev graafikapedagoogide kaader — nõrga-poolne. Iseloomulik on, et meie kunsti suurkujudest Nikolai Triik sai Kunsttööstuskoolis õppejõuks olla vaid 1920. aastani, Jaan Koort õpetas ainult paar aastat (1921—1923), samuti Kristjan Raud (1923—1926). On ka otsesid dokumentaalseid tõendeid, et Kunsttööstuskooli oma-aegne juhtkond püüdis lahti saada vendadest Kristjan ja Paul Rauast. Nimelt tegi kooli tolaaegne direktor Päts oma kirjas 19. juulist 1926. a. Haridusministeeriumi kooliosakonnale ettepaneku Paul ja Kristjan Raud lahti registreerida Kunsttööstuskooli vabajoonistuse tundidest, kuna nad Kultuurkapitali Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuse poolt pajukit (s.t. stipendiumi) saavad (selle saajatel ei olnud õigust muud palgalist ametit pidada). Isegi kodanliku Eesti Vabariigi Haridusministeeriumi kooliosakond, keda vabameelitsemises on raske süüdistada, leidis, et kummalgi ei ole «...ei täit - ega ka poolt-normi tunde, sellepärast ei saaks koolitöö sarnasel määral olla takistuseks paiuki saamiseks kultuurkapitali valitsuse poolt. Peale selle ei loe Kooliosakond nende õppejõudude lahkumist koolist ka mitte soovitavaks — nüüd, kus ametlik ülesõtle-mise aeg on juba möödunud.» Võib veel lisada, et eelmisel, 1925. aastal oli Paul Raud määraliselt õpetajast (18 nädalatu-ndi) lahti registreeritud ja tunniandjaks (8 nädalatunniga) arvatud. Ja et Kristjan Raud ikkagi 1926/27. õppeaastal enam tunde ei saanud.

Ometi oli kooli põhiliseks ülesandeks — mida peegeldab tema nimigi — ette valmistada tarbekunstnikke. Selles osas oli olukord mõnevõrra parem. Igal juhul on kool andnud arvukalt tarbekunstnikke väga mitmel erialal ja kuna ta oli ainus tarbekunstnikele piisavat ettevalmistust andev õppeasutus Eestis, on tema tähtsus meie kultuuriajaloo märkimisväärselt suur. Oma diferentseeritus on aga siingi. Suhteliselt edukam oli näiteks nahkehis-



töö ja käsitöö eriala, mis algul selle tarbekunstiala suurmehe Eduard Taska, 1925. aastast alates aga tema õpilase Adele Reindorffi juhtimisel on mõjukalt suunanud meie nahkehistöö kunsti. Eesti kaasaegsele metallehistööle aluste rajamisel on oluline olnud Klara Zeidleri ja hiljem Otto Tammeraidi pedagoogiline tegevus Kunsttööstuskoolis. Esimene õpetas juba 1920-ndatest aastatest alates emailimist, filigraantehnikat, järgmisel aastakümnel elavnes O. Tammeraidi Kunsttööstuskooli tulekuga suuremate metallivormide loomine.

Umbes sama võib öelda keraamika kohta. Ungarist kutsutud spetsialist professor Géza Jakó rajas 1923. aastal vastava õpetustöökoja, mis koos samal aastal Tartu Naisühingu Käsitöökooli ehitatud keraamikaahjuga olid ainukesteks kunstipärast keraamikat valmistada võimaldavateks sisseseadeteks Eestis. Sellega oli pandud alus meie kaasaegse keraamikakunsti arengule. G. Jakó tundis suurepäraselt keraamika tehnoloogiat, nii et ka meie selle eriala esimene rahvusvaheline suurus Jaan Koort tema juures konsulteerimas käis. Järgmisel aastakümnel hakati aga G. Jakó teravalt süüdistama loomingu- ja passiivsuses ja konservatiivsuses. Materjali analüüs lubab tunnistada, et 1920-ndatel aastatel ei olnud mingit ebakõla meie tarbekunsti üldise laadi ja G. Jakó poolt juhitud Kunsttööstuskooli keraamika töökoja loomingu vahel. Vastuolu tekkis alles 1930-ndatel aastatel, mil Eestisse jõudis Kaug-Ida keraamikast ja prantslastest E. Chaplet'ist, A. Delaherche'ist, E. Lenoble'ist ning E. Decoeurist lähtuv laad, mis rõhutas savipäraselt sujuvat vormikõne ja tehniliselt mitmekesiste glasuuride efekti. Selle koolkonna esimeseks silmapaistvaks esindajaks Eestis oli Jaan Koort. G. Jakó, tajudes oma senise laadi vastuolu aja nõuetega, tegi pingutusi senikasutatud stiili moderniseerimiseks. 1930-ndate aastate algul Kunsttööstuskoolis loodud, samuti mitmete Jakó-perioodi kuuluvate täpsemalt dateerimata, aga tõenäoliselt samast ajast pärinevate tööde juures näeme senistest mõnevõrra lihtsamaid vorme. Eriti paistab silma dekoori taandumine glasuurimängu ees. Peale mõningate erandite on kõik selle grupi tööd kaetud voolava varjundirikka (sageli lüster-) glasuuriga. Vormilahendus on siiski mõnevõrra ebakindel — vanade historitsistlike vormide asemele ei ole osatud leida uut väljakujunenud laadi. Olgu öeldud, et Jakó oma uuenduspüüetele Kunsttööstuskooli juhtkonnalt mingit toetust ei saanud. Ennem vastupidi. Isegi Jakó suurim rivaal J. Koort on öelnud, et Jakó on hea eriteadlane, aga kooli korraldus segab edukat ja elulist tööd. Neil põhjustel ei õnnestunudki G. Jakó täiel määral kaasa minna uuendusliikumisega, mis 1920-ndate aastate lõpul kogu Euroopa — muuseas ka Ungari — keraamikas maad võttis. Ja kui 1933. aastal G. Jakó lepingu tähtaeg lõppes, lahkus ta Eestist. Ühe aasta juhatas töökoda veel Géza Jakó abikaasa keraamikaspetsialist Ilona Jakó, siis asus

tema kohale G. Jakó õpilane Valli Eller. V. Eller, mõjustatuna Põhja-Euroopa keraamika tagasihoidud värvigammast, asendas Jakó-aegse värvika ja läikiva madalkuumusglasuuri mati pastelsetes toonides kõrgkuumusglasuuriga. Ka vormikujunduses hakkasid domineerima funktsionalismile omased lihtsad geomeetrisestest algvormidest tuletatud nõud. Selline järkjärguline areng on loomulik ning kokkuvõttes jääb kõlama küllaltki kõrge hinnang selle töökoja tegevusele.

Küllaltki oluline eesti klaasehistöö areng oli ka Kunsttööstuskooli kristallklaasi lihvimise ja graveerimise osakonna avamine. Kaks õppeaastat juhatas seda August Grünberg, üks meie klaasehistöö pioneere, 1938. aastast alates aga Maks Roosma.

Hindamisväärsed pingutusi etnograafiliste eeskujude kaasaegsesse olustikukultuuri sulatamisel tegi puitehistöö töökoda Albert Hanseni juhatusel. Mõnevõrra šabloonne ja isikupäratu oli portselanmaali eriala. Kõige vaieldavam näib aga olevat tikanditöökoja (varasema käsitööklassi) tegevus. Juba tekstiilikunsti haru profiiliksus (puuda telgedel kudumine) kutsus esile õigustatud etteheiteid. Tarbekunsti üldarengu seisukohalt oli vajalik ka sellise ebaökonomse ja luksusliku tehnika nagu tikand viljelemine, ent kudumistehnikate ignoreerimine ei lubanud üldse kaasa rääkida sellisel tähtsal tekstiilialal nagu vaibakunst. On kurioosne, et puhtalt kujutava kunsti kool «Pallas» on meie kunstipärase vaiba arengule palju enam kaasa aidanud kui Kunsttööstuskool. Riigi Kunsttööstuskool oli nii oma positsiooni kui struktuuri poolest keskne ja isegi ainulaadne Eestis. Nagu praegu ENSV Riiklik Kunstiinstituut, nii ka Kunsttööstuskool valmistas ainsana kogu Eestis ette tarbekunstnikke. Algul omistati täieliku kuueaastase kursuse lõpetajale küll üksnes meistri nimetus, kuid 1929. aasta Riigi Kunsttööstuskooli uue seaduse alusel anti uutele ja ka varasemaile lõpetajatele välja rakenduskunstniku diplomid. Keraamikat, nahatööd ja eriti tekstiilitehnikaid võis õppida ka mõningates käsitöö- või kutsekoolides Tallinnas ja Tartus, kuid paari-kolme õppeaasta vältel ei suutnud need koolid välja õpetada kunstniku tasemel lõpetajaid — ja seda neilt õigupoolest ei nõutudki. Kunsttööstuskool oli seevastu oma hoopis pikema ja põhjalikuma programmiga esimene täieõigusega tarbekunsti õppeasutuse nime kandev kool. Nii on Kunsttööstuskoolist tulnud hulk meie tarbekunsti esimese suurusjärgu tähti: Mari Adamson, Aino Alamaa, Valli Eller, Leesi Erm, Albert Hansen, Johanna Koppel, Ede Kurrel, Ellinor Piipuu, Helda Reimo, Adele Reindorff, Maks Roosma, Mari Rääk, Mari Simulund, Otto Tammeraid ja mitmed teised. Paljud meie juhtivad tarbekunstnikud on alustanud õpinguid Kunsttööstuskoolis, lõpetanud aga juba Nõukogude Eestis Tallinna Riikliku Tarbekunsti Instituudi, nagu praegust Eesti NSV Riiklikku Kunstiinstituuti 1950. aastani nimetati.

Õpetlik on võrrelda Kunsttööstuskooli tänase Kunstiinstituudiga. Viimase tarbekunsti erialade pedagoogiline kaader on komplekteeritud parimatest oma ala spetsialistidest, suurelt osalt otse rahvusvahelise kuulsusega tarbekunstnikest ning seetõttu on instituut olnud teerajajaks kõigil selle kunstiala eriharudel, tema lõpetajad kogu Nõukogude Eesti tarbekunsti suundaandvaidkaks novaatoreiks. Riigi Kunsttööstuskool keskastme õppeasutusena nii juhtivat positsiooni ja nii kõrget taset pole kunagi saavutanud. Tihtipeale on ka teisel õppinud kunstnikel (näiteks Adamson-Ericul) tulnud tõuget anda, et meie tolleaegset tarbekunsti stagneerumisest päästa. Kuid sellest hoolimata on Kunsttööstuskoolil olnud väga oluline osa meie tarbekunsti aluste rajamisel. Ilma temata oleks kandepind 1940. aastaks olnud hoopis kitsam ning Nõukogude Eesti tarbekunsti praegune tase kahtlemata palju hiljem saavutatud.

Maalikunstnike ja skulptorite ettevalmistus Kunsttööstuskoolis püsis kaua üksnes ambitsioonide tasemel. Erandiks oli graafika, mida juhtis võimekas joonistaja ja kujundusgraafik Günther Reindorff. Kunsttööstuskoolis õppinud graafikutele on iseloomulik nii graafikatehnikate hea tundmine kui ka osavus dekoratiivelementide (ornamendi, kirja jmt.) käsitlemisel. Siit pärineb meie tarbegrافیkute põhimass (näiteks P. Luhten, P. Reeveer, E. Salu, H. Vitsur, J. Naha), kuid ka vabagraafikasse on Kunsttööstuskoolist mitmeid nimesid tulnud (A. Hoidre, L. Ennosaar, A. Mildeberg, A. Keerend, E. Lepp, P. Liivak, S. Trei). Maali ja skulptuuri areng oli aga aeglasem. Ehkki juba kooli algusest eksisteeris seal dekoratiivmaali töökoda, ei küündinud selle lõpetajate võimed enamasti tahvelmaali alal tegutsemiseni. Enamvähem sama lugu oli ka skulptuuriga. Ega muidu omaaegne Haridusministeeriumi kooliosakond 1922. aastal vastanud kooli taotlusele, et «kooli poolt väljatöötatud ja ministeeriumi saadetud «riigi kunstide kooli» põhikiri vastuvõetav ei ole, kuna kunsttööstuskool niisuguse õppeasutusena (kunstide koolina) praegu ei esine...» 1930-ndatel aastatel nende erialade tase siiski tõusis ning meie maali ja skulptuuri tulid Kunsttööstuskoolist mitmed silmapaistvad autorid: A. Alas, E. Okas, A. Pihelga, A. Pilar, O. Raunam, O. Terri, A. Kaasik, G. Pommer jt. Dekoratiivmaali õppis seal hiljem ka graafikuna tegutsev E. Einmann. Ka A. Johani, E. Lepp, K. Liimand, L. Mikko ja R. Sagrits alustasid oma õpinguid Riigi Kunsttööstuskoolis, ent nende üleminek «Pallasesse» näitab viimase suuremat populaarsust maalijate ettevalmistajana. Seega on Riigi Kunsttööstuskooli erinevus ENSV Riiklikust Kunstiinstituudist kujutava kunsti alal veelgi suurem kui tarbekunstis. Kunsttööstuskoolis algul püüeldi profiilimuutuste poole, et välja õpetada mitte üksnes dekoratiivmaalijaid ja -skulptoreid, vaid ka otseselt kujutavkunstnikke, aga alles Riigi Kõrgemate Kunstikoolide raja-

misega päris 1930-ndate aastate lõpul loodi sellele taotlusele vastavad organisatsioonilised alused. Nii võiksime Kunsttööstuskoolist tulnud maalikunstnikke ja kujureid vaadelda kui eriti andekaid loovisikusi, kes selle kooli struktuurilise piiratuse ületada suutsid. Nõutava õppemetoodilise tasemeni jõuti praktiliselt alles ENSV Riiklikus Kunstiinstituudis.

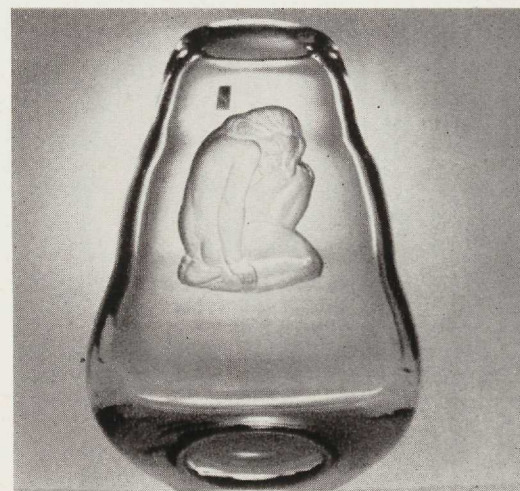
Iga asi saab alata ainult algusest. Nii on ka Kunsttööstuskool olnud möödapääsmatuks üleminekuastmeks nullpunktist meie praeguse Kunstiinstituudini. Omast ajast, kohast ja tingimustest sõltunud piiratusest hoolimata on tal olnud oluline koht Eesti progressiivse kunstikultuuri ajaloos.

KAALU KIRME

26



27



28



29



* Õhtustes joonistusklassides oli seevastu 62 õpilast. Nende osatähtsus langes hiljem aga järsult.

24. Riigi Kunsttööstuskooli keraamika ateljee.

25. Riigi Kunsttööstuskooli dekoratiivskulptuuri ateljee.

26–29. Näiteid õppetöödest Riigi Kunsttööstuskoolis skulptuuri, klaasehistöö, tikandi ning fajansi- ja portselanimaali alalt.

Kunstniku loov tahe, mille abil ta loob ning väljendab oma suhtumist ümbritsevasse vormimaailma ja keskkonda võib olla suunatud kas otstarbele või kasuvabale ideaalsele, mitteutilitaarset funktsiooni omavale. Sellega rahuldab ta nii enda kui teiste esteetilisi ja tundelisi vajadusi. Esimesel juhul, kui suund on otstarbele, tekib tarbekunstiteos, arhitektuuri- või disainiobjekt. Need on kunstilise suunitlusega objektid, kus utilitaarsus on säilinud, kuid allutatud looja esteetilisele sümpaatiale. Mitteutilitaarse eesmärgi nimel loodud esteetilised objektid on aga juba need, mida tunneme kujutava kunsti nime all (sakslastel «bildende Kunst», vahel ka «freie Kunst»). Need on kunstiteosed, millel puudub utilitaarne tähendus ja mis väljendavad autori esteetilist kogemust ning osa kujutava kunsti puhul ka eetilist hinnangut. Dekoratiivkunstis on utilitaarsus veel teatud määral säilinud tänu kaunistusfunktsioonile ja ta on vahelülilis esimese ja teise grupi vahel.

Tarbekunst kui termin on kõnepruugis küllaltki uus, varem kasutati sõna kunstikäsitöö. On tarvitatud ka terminit rakendus kunst. Ka saksakeelne «Kunsthandwerk» on alles viimasel ajal taandunud «Kunstgewerbe» ja «angewandte Kunst'i» ees. Arvatavasti peljatakse liidet «käsitöö», mis heidaks nagu varju puhtloomingulisele küljele.

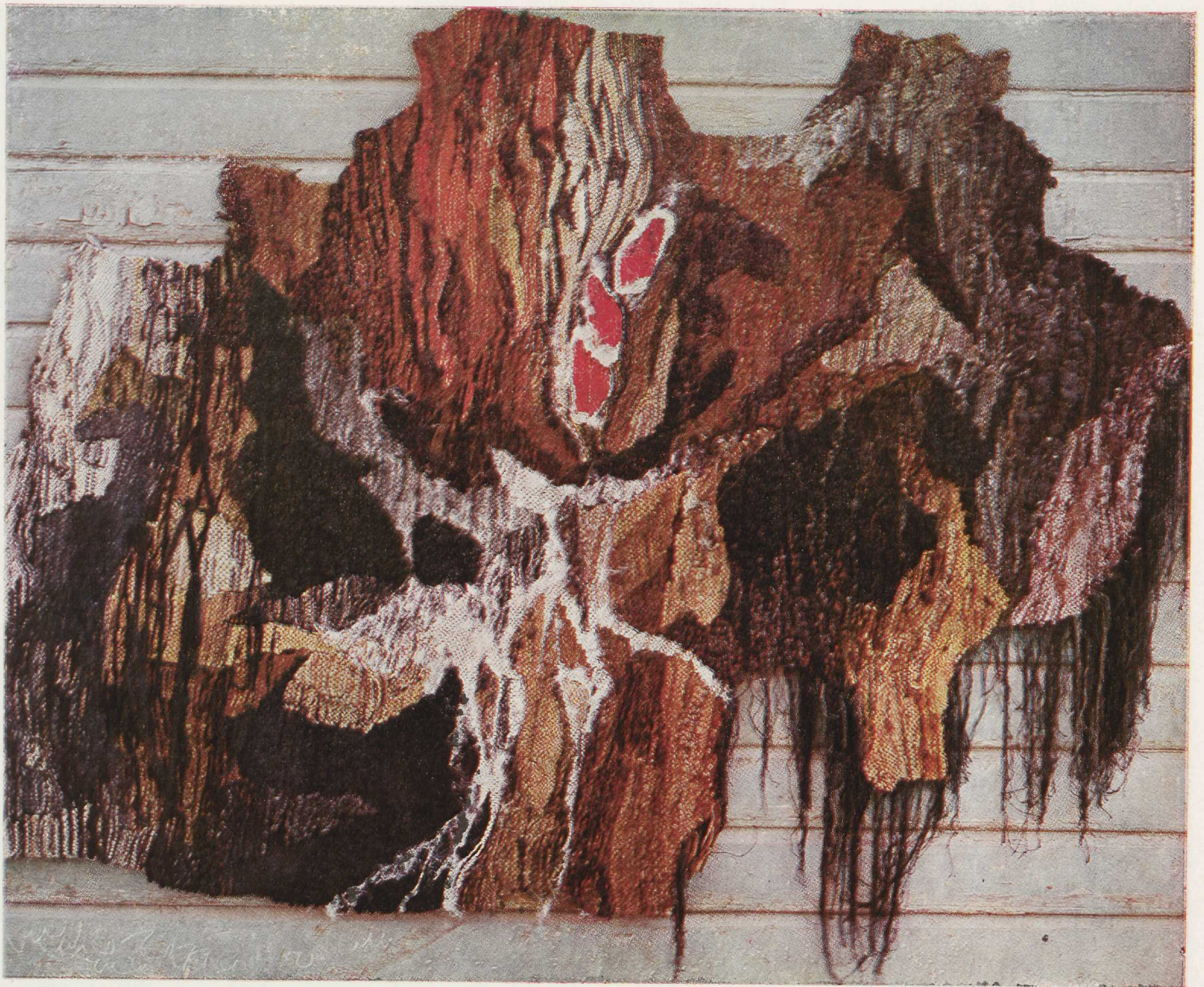
Selles, et inimene pole eseme puhul kunagi piirdunud tema tarbimusliku küljega, vaid on püüdnud sellele liita oma esteetilist kontseptsiooni, väljendub soov ülendada igapäevast tarbimist, igapäevast tarbeseet, tõsta ta kõrgemale üksnes utilitaarsuse pinnalt. Sellise olulise ja mitteolulise, utilitaarse ja kunstilise suhe on tihti viidud selleni, et tulemuseks on objekt, mis on vaadeldav nii esteetilise kogemuse väljendajana kui tarbitava tarbeesemena. On huvitav, et vaatamata oma ülikeerukale plastikale ja näilisele mitteotstarbekusele on paljud varasemate ajajärgude esemed alates mööblist kuni tarberiistadeni ülimugavad ka utilitaarsest küljest. See näitab, et pearõhu asetamine kunstilisele väljendusele ei pruugi sugugi vähendada eseme utilitaarset väärtust. Siinkohal sobib aga tähelepanu juhtida sellele, et põhimõtteliselt on vale kunstiks või tarbekunstiks tituleerida kõike varasemat käsitööd, sest küllalt palju on ka niisuguseid tarberiistu, mis on siiski puhtutilitaarsed. Nii on naeruväärne pidada tarbekunstiks kivikirvest või saunakibu, mille tekkepõhjuseks pole sugugi esteetiline, vaid praktiline vajadus. Tarbekunstiteose tekkepõhjus on aga just nimelt esteetiline vajadus realiseerituna otstarbe (tarbeeseme) aadressil. See muidugi ei takista selliseid utilitaarsemeid nautimast kui esteetilisi objekte, kui nad on täiusliku ja väljapeetud vormiga. Vahel võivad asjad, mis on oma esialgse utilitaarsuse minetanud, teatud aja pärast avada oma esteetilise omaduse ja saada uue tähenduse, pakudes meile emotsionaalsel pinnal analoogilise elamuse kui kunstiteos. Nii saab

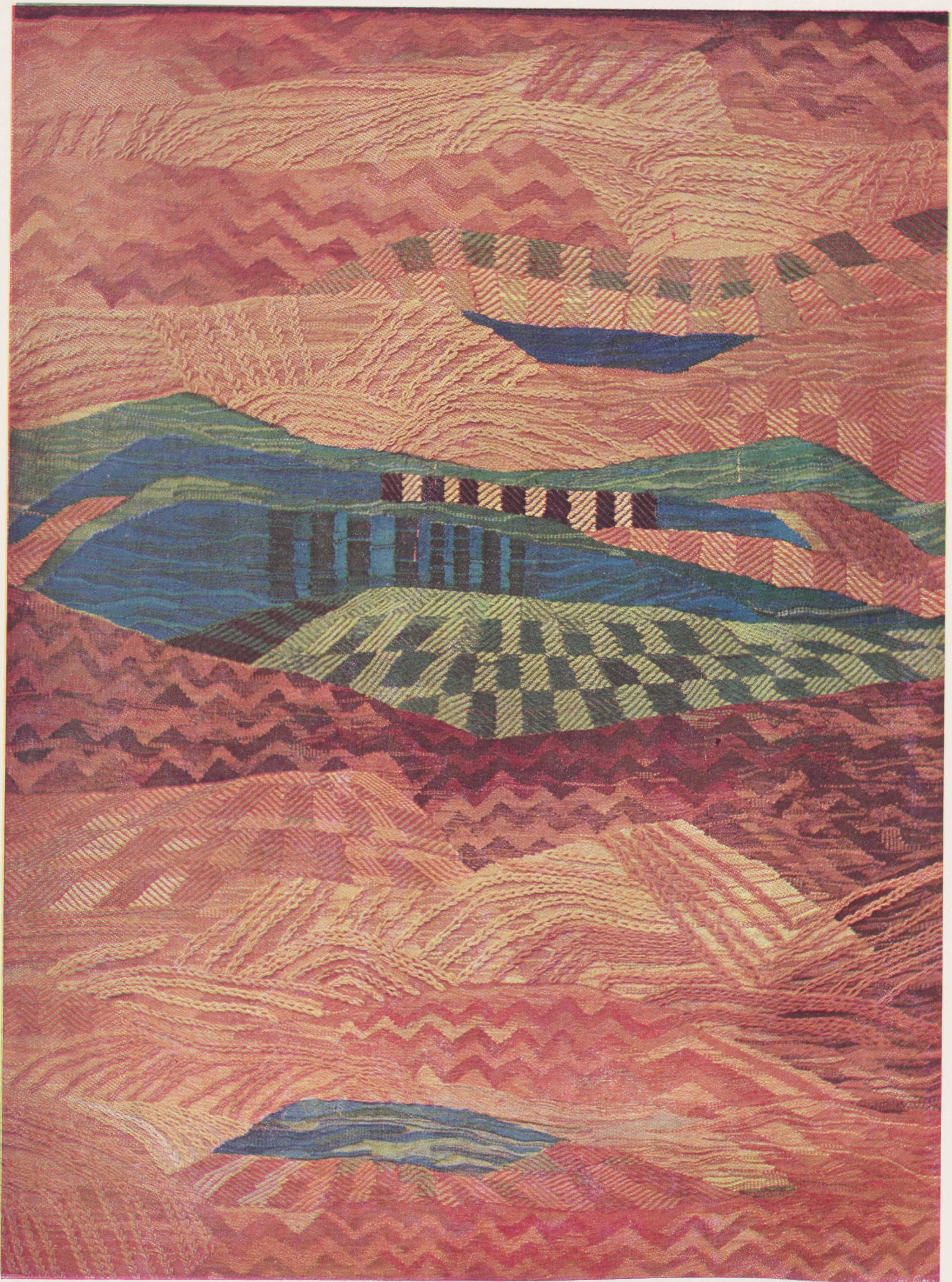
läheneda puhtesteetilise küljest vanade kultuuride loodud tarbe- ja kultuseesemetele. See on võimalik, kuna meile on nende utilitaarne funktsioon tundmatu ja meie jaoks on säilinud vaid nende vormiomaduste esteetiline külg. Nii naudime vanu relvi või tarberiistu, kus materjali meisterliku teostuse ja suurepärase kaunistuste kaudu õpime tundma selle looja ja terve ajajärgu esteetilist mõtteviisi. Kuuekümnendatel aastatel püstitati uusvasakpoolsete ja avangardistide poolt loosung «kõik on kunst» tähendamaks, et vormitundlik inimene saab aistingulis-kunstilise elamuse igasugusest objektist. Loosung väljendas Lääne kunsti olukorda, kus kõik visuaalse kunsti sfäärid olid sulanud ühte klimpi, säilitades näiliselt eelnevad üksikud iseloomujooned, kuid samas minetades enamuse kunsti spetsiifilisi omadusi. Teos ei olnud enam ei skulptuur, ei maal, ei disaini-, ei arhitektuuriobjekt, vaid püüdis olla kujunduslik väljendus, mida pakuti välja kas aistingulisel või ideoloogilisel pinnal. Viimasel ajal võib siiski täheldada, et tekkinud pundart hakatakse jälle lahti harutama. Näiteks on tahvelmaal saanud tagasi oma aktuaalsuse jne.

Ka varasema kunstikäsitööga kaasnes autori individuaalne esteetiline kontseptsioon. See kontseptsioon lähtus loomulikult antud aja aktuaalse stiili ja üldise esteetilise mõtteviisi pinnalt. Siin valitses kollektiivse ja individuaalse kooskõla. Varasema kunstikäsitöö ja rahvakunsti juures tajume seda selgelt. Praegu tunduvad need teosed isegi impersonaalsetena, kuna loodud objekt on individuaalne, rõhutamata selle looja isikupära, kaotamata ise midagi oma ainupärasusest ning esindades midagi üldisemat kui autori tahe — tervet stiili või aega.

Kapitalistliku tootmise tekkega kaotas käsitöö oma tähtsuse. Printsip «palju ja odavalt» sai rahuldada vaid utilitaarseid soove, pakkumata midagi hingele ja inimese esteetilisele tajule. Käsitööline kui kunstnik, kes sai oma esteetilist tundlikkust projitseerida endaloodud esemele, kaotas tähtsuse. Otstarbe õilistamise asemel läbi esteetilise vormi sai tähtsaks otstarve ise. Sellega kaasnes kaos kunstisfääris läbi terve 19. sajandi. Tekkis retrospektiivne varasemate stiilide matkimine, kuna oma ajas endas positiivset esteetilist ideaali ei leitud. On selge, et Morrislik kunstikäsitöö juurde tagasipöördumine on anakronism, arvestades tsivilisatsiooni ja ühiskonna üldisi arengutendentsi. Samas kasvas just sellest välja juugendstiil, uue aja stiilidest esimesi, mis pani aluse disainile tänapäeva mõttes.

Vormiloojana peaks disain püüdma luua, rakendades kõiki tänapäevaseid tehnilisi võimalusi, esteetilist fooni meie utilitaarsetele vajadustele. Põhimõtteliselt on hea disain objektiivne, kuna teda objektiiviseerivad tehnika ja tehnoloogia tase, loomingu kollektiivsus ja ökonoomsus. Kõige selle tulemuseks võib olla esteetiliselt emotsionaalne ja utilitaarselt hea





keskkond, mille taustal säilib koht kunstilisele loomingu, mille tekkepõhjuseks on inimese esteetiline tundlikkus vormimaaailma suhtes. Kui see esteetiline tundlikkus jääb nõrgaks ja väljaarendamata nii kunsti loojal kui vastuvõtjal, tekib koht kitsile, mille eksalteeritud tunde- ja vormisfäär hakkab toimima tõelise kõrgetasemelise kunsti aseainena. Asjade ja kunstiteose enda väärtus asendub siis kõikvõimalike kõrvaltähenduste, sümbolite ja ajakajalise populaarse moega. Igapäevast keskkonda ja tarbevorme ei ülendata enam tõelise kogemusliku kunstilise vormi abil, vaid seda ülendust püütakse teha sellega, et näiteks tarbevormile omistatakse mingi kõrvaltähendus kas kuuluvuslikul või sümboolsel pinnal. Õilsad materjalid asendatakse ersatsiga jne.

Tarbekunstiteose hindamiskriteeriumid peaksid olema kahel pinnal. Esiteks, kui kõrge on tema kunstiline tase, teiseks, milline on tema tarbitavus. Tänapäeval, kus põhilise tarbekeskonna kujunduse teeb ära disain, ei saa muudugi nõuda, et tarbekunstiteose tarbitavus oleks võrdne disainiobjektiga, mille loomisel on arvestatud kõikvõimalikke funktsionaalseid ja ergonomilisi tegureid. Võib ju piisata sellest, kui saame mingist tarbekunsti esemest nii kõrge esteetilise elamuse, et ei teki mõtetki teda oma igapäevasesse tarbimisskeemi tarbeesemena liita. Ta jääb n.-ö. iluasjaks. Seda aga ainult siis, kui ta antud funktsiooni välja kannatab. Siis toimub tarbekunstiteose ülekasvamine dekoratiivkunstiks. Liiga palju kohatakse aga sellist pretensioonikat tarbekunsti, mis pole enam tarbeese, aga samas pole ta ka veel kunstiteos, kuna temasse talletatud loominguenergia ja esteetilise kogemuse kommunikatiivsus on liiga väike. Kunstnik, asudes tööle, peab olema endas selgusel, mis on see, millega ta tegeleb, millele ta oma energia rakendab. Kas see on unikaalne tarbekunsti (tarbitav), disainitoode (ka unikaaldisain ilma suuretiraažilisuseta) või mitteutilitaarne dekoratiivkunstiteos. Need on siiski erinevad alad ja nõuavad erinevat lähenemist, et omas sfääris jõuda maksimaalse tulemuseni. Kui selleni ei jõuta, on süüdi kunstniku enda küündimatus.

Tarbekunstiteoses peaks kajastuma kunstniku kui oma ajastu esindaja suhe otstarbega, väljenduma see aktiivne vormiloov ja otstarvet õilistav tahe. Sealjuures tõeliselt aktuaalne ja eesrindlik teos peaks olema vaba eeskujudest ja väljas populaarse moe piirest. Kaasaja tunnetamise puudumist ei saa asendada üksikute vormivõtete ja kuitahes suurte eeskujude matkimisega. Viimane on eriti absurdne, kuna kahekümnenda sajandi kunsti üheks eripäraks on autori individualaalsuse rõhutamine, mis lubab tekkida unikaalsetel teostel ja kus unikaalsuse laiendamine massiliseks või stiililiseks nähtuseks on juba kurjast. Kui Picasso maalis oma keraamilistele taldrikutele silmi ja nägusid, siis oli see

tema subjektiivne akt, mille järgimine teiste poolt on selge plagiaat ja mitte tõsiselt võetav. Aga ometi muutus see omamoodi moeks. Kriisi väljendab ka see, kui ei leita tõeliselt uut vormiskeemi, vaid sõltuvalt moe kaanonitest interpreteeritakse möödunud stiile, olgu see siis klassika, juugend, *art-deco* või mis tahes. Selline retrospektiivne matkimine või interpreteerimine ei vii kunagi tõeliselt uue tekkeni, mis oleks objektiivselt laiendatav stiililiseks nähtuseks. Tõeline kunst pole kunagi eelnevat loomingu interpretatsioon, sest vastasel juhul poleks tekkinud iial seda, mida nüüd interpreteeritakse. Taoline interpreteerimine aga näitab, et autori loominguks tõukeks pole tema isiklik vaba kogemus, vaid teiste loodud kunstiteosed. See on omamoodi parasiitlus. Pealegi iseloomustab tänapäeva kunstilma üksikute autorite või gruppide spetsialiseerumine mingile ülilitsale lõigule, nii kitsale, et seal on ruumi vaid neile endile ja teinekord ka endile mitte eriti kauaks. Vaevalt võetakse praegu tõsiselt, kui keegi pakuks unikaalse loomingu pähe Piet Mondriani töödele sarnaseid maale. See oleks igal juhul plagiaat, kuna Mondriani süsteem on tema enda poolt loodud ja lõpetatud. Poola vaibakunsti populaarne olnud nn. «räbala gobelääni» stiil oli oma aja nähtus, n.-ö. «kitsas lõik». Kui nende sarnased tööd nüüd ilmuvad meie näitusetele, siis väljendab see mitte ainult ajast mahajäämist, vaid on puhtal kujul ka matkimine kõige halvemas mõttes.

Koomiline on tarbekunsti loomine näituse tarbeks ja muuseumifondidesse, sest see võtab ära nende igasuguse tarbimisvõimaluse. Sest kann või tass, mida ei tarvitata, mis on isegi igapäevases miljöös kasutamata (ilu pärast), on igati oma tähenduse keskkonna visuaalse-esteetilise rikastajana kaotanud.

Tarbekunst koos dekoratiivkunstiga on tänapäeva standardiseerunud keskkonna esteetiline rikastaja. Unikaalne kunstiline objekt on see, mis aitab individualiseerida meid ümbritsevat ja väljendab inimloomingu vaba konstruktiivset alget.



33

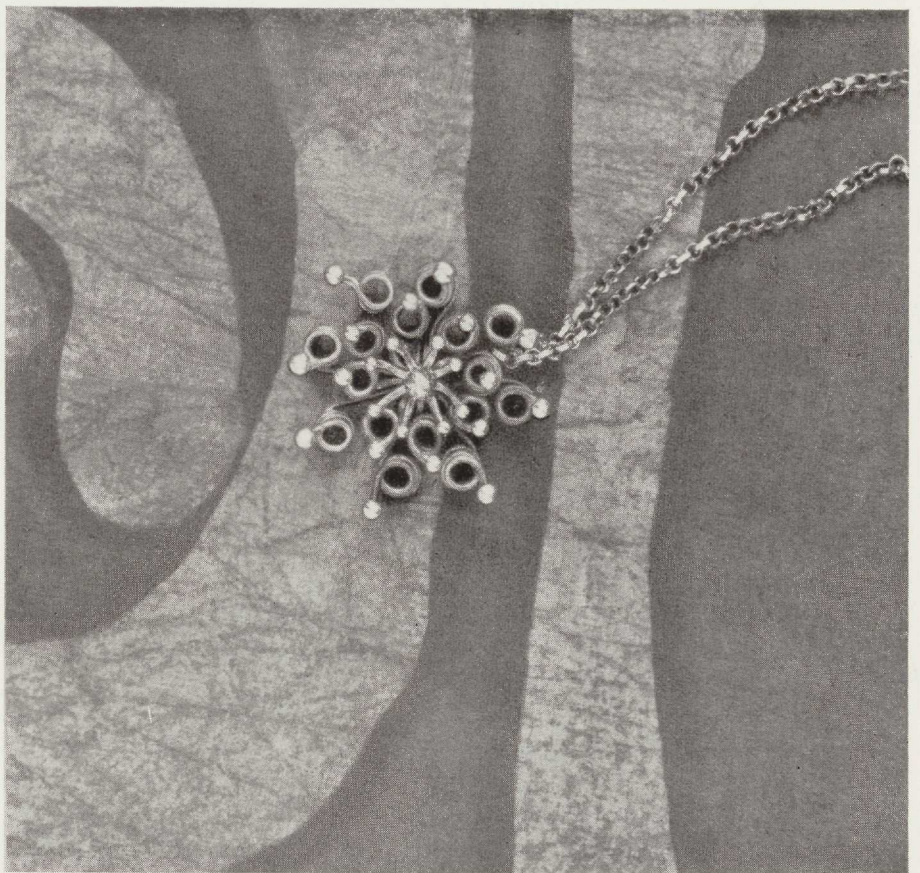


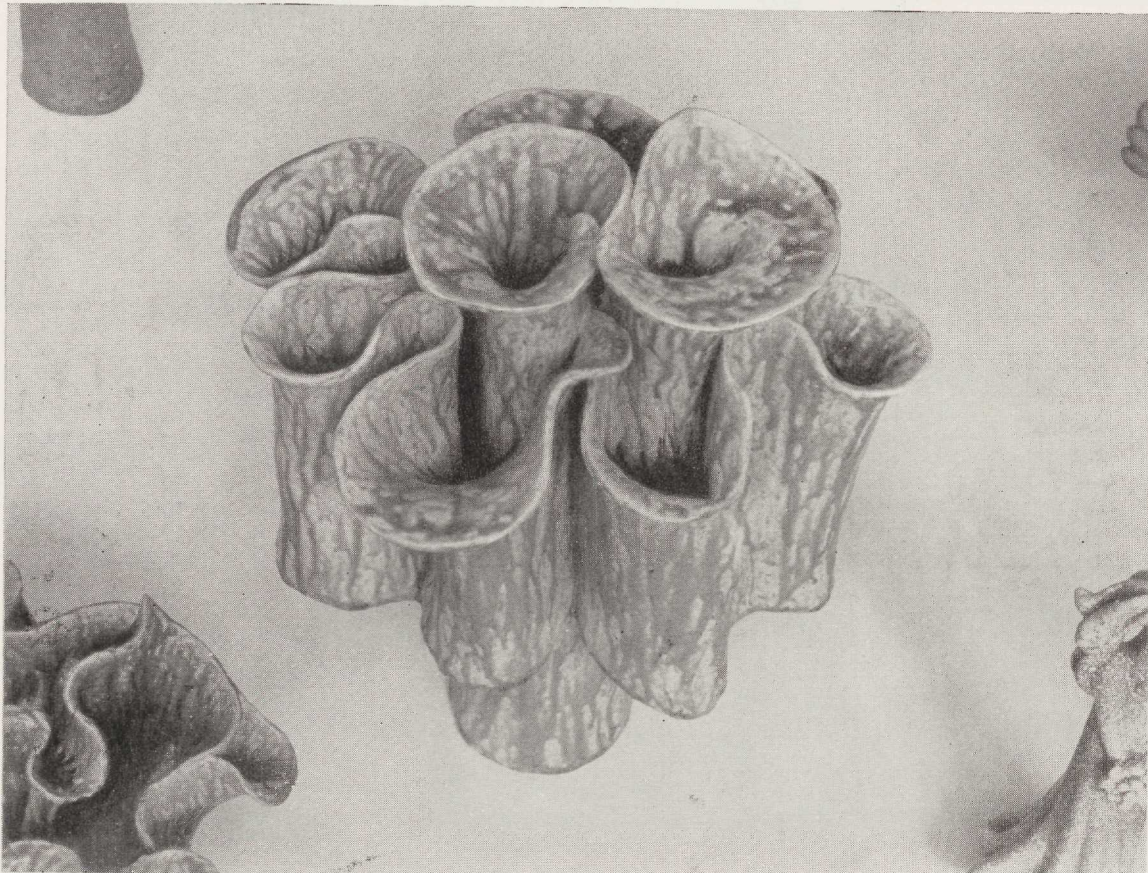
34



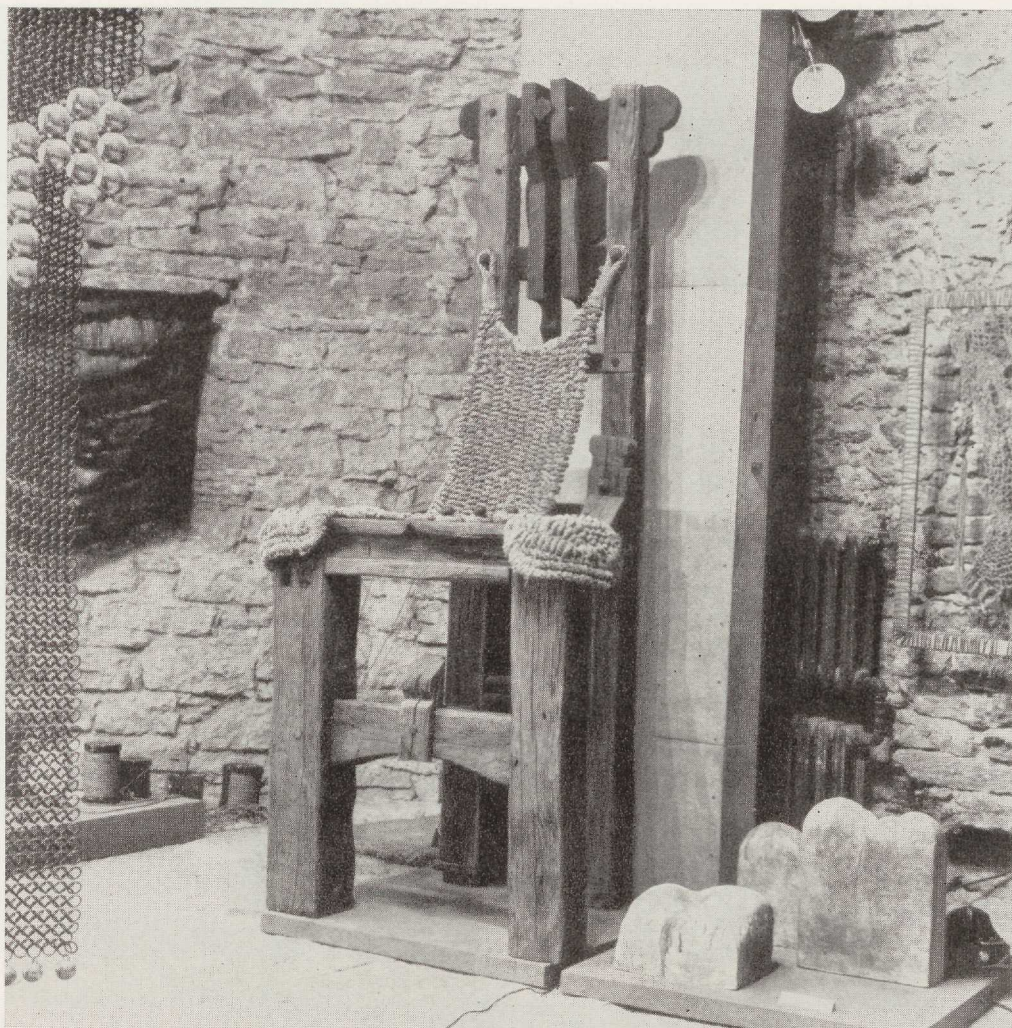


31. Mall Tomberg. Seinavaip «Kodumaastik». Gobelään. 1973.
32. Salme Raunam. Kaelaehe «Bel canto». Hõbe, merekarbid. 1972.
33. Leo Rohlin. Dekoratiivsed vormid «Flora». Madalkuumus, sgrafiito. 1973.
34. Urve Kütner. Dekoratiivsed vormid. Vask. 1973.
35. Enn Johannes. Purjespordi auhind. Alumiinium. 1973.
36. Henriette Tugi. Dekoratiivne vorm «Liikumine». Samott. 1973.
37. Leida Ilo. Kaelaripats. Hõbe. 1972.
38. Lilian Linnaks. Seinaplaat. Alumiinium, email, sulatus. 1973.
39. Merike Männi. Seinavaip «Prelüüd». Põime. 1970.
30. Helle Videvik. Kompositsioon «Fantaasia». Kõrgkuumus. 1973.
41. Taivo Linna. Suur tool. 1973.
42. Aino Kapsta. Dekoratiivne võre «Kuldne loomus». Vask. 1973.
43. Maia Koolberg-Juhkam. Dekoratiivsed pudelid. Madalkuumus. 1973.
44. Elgi Reemets. Pudelvaasid. Sgrafiito. 1966.

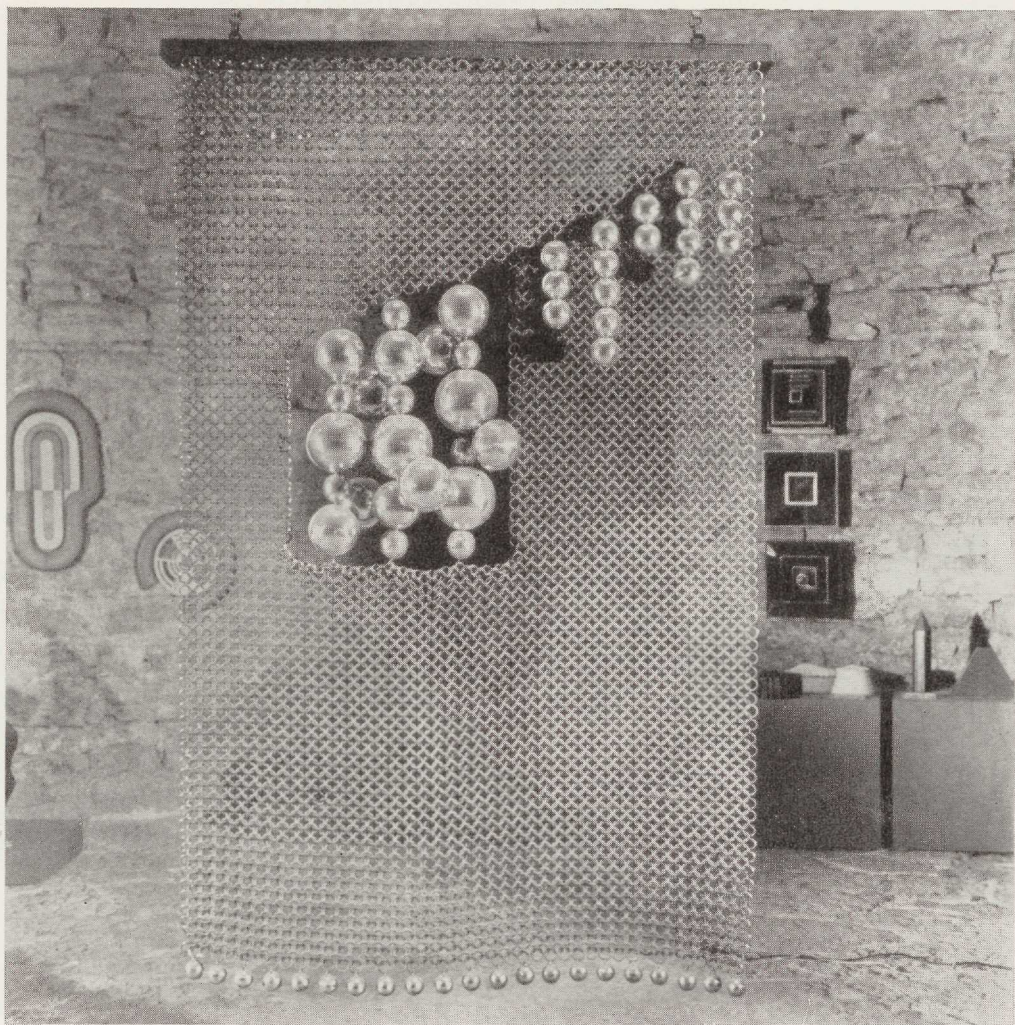




41



42





FAHLSTRÖMI «PLANETAARIUM»

Põhiprintsiibid, mis ilmnesid «prantsuse uues romaanis», leidsid tee ka visuaalsetesse süsteemidesse. 1963. aastal lõi Fahlström oma magnetpildi «Planetaarium». See on üheks markantsemaks näiteks, mis iseloomustab antud püüdlusi.

Teose loomist on inspireerinud Nathalie Sarraute'i romaan. Pilt ise on üles ehitatud mänguprintsiibil. Vaataja saab siin aktiivseks osavõtjaks sündmustikust, ta võib pildil asetada ringi magnetiseeritud riidesemeid, ta annab neutraalsetele inimsiluettidele konkreetse kuju ja määrab isegi nende soo. Lõputud kombinatsioonid, millega elustatakse skemaatiline struktuur, on aga vaid üks võimalus. Iga riidesemega saab antud isik ka mingi lihtsa fraasi omanikuks. Iga ese omab sõnalist vastet: arsti kittel on «tema», roheline müts «välja», oranžid pidžaampüksid «omama», must vihmavari «haha...» jne.

Nelikümmend kaks anonüümset tegelast. Pöördumised, ootamata vastust. Fooniks tühi ruum. Nukravõitu meeleolu. Või veider absurd. Argipäevarutiin oma lõputute monoloogidega.

Teame, et rootsi kunstniku Öyvind Fahlströmi looming on lahutamatu seotud kõige ootamatumate eksperimentidega. Ta püüab leida uusi võimalusi pildi pinna staatika lõhkumiseks, et luua efektiivsemat sidet vaatajaga, tõmmates teda kaasa ühisesse mängu, kus reeglid on antud kunstniku poolt. Ja kaasamängija, esialgu uudishimulik ja lustakas kombineerija, aktiveeritakse pea ka teose sisu sügavamaks mõistmiseks. Inimestevaheliste barjääride olemasolu ja nende ületatus muutub järjest tajutavamaks. Kunstnik saavutab, mida taotles.

Fahlströmi «Planetaarium» on ühiskonnakriitilise hoiakuga teos. Üks paljudest, kus vaataja passiivsust püütakse purustada traditsioonilisest erineva suhtumisega kunsti ja selle eetilistesse ja esteetilistesse ülesannetesse.

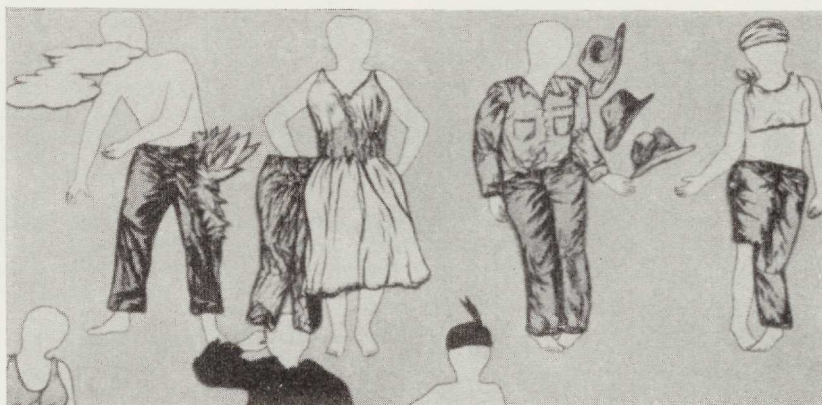
TÖNIS VINT

45–47. Öyvind Fahlström. Planetaarium. Segatehnika. 1963. Detailid.

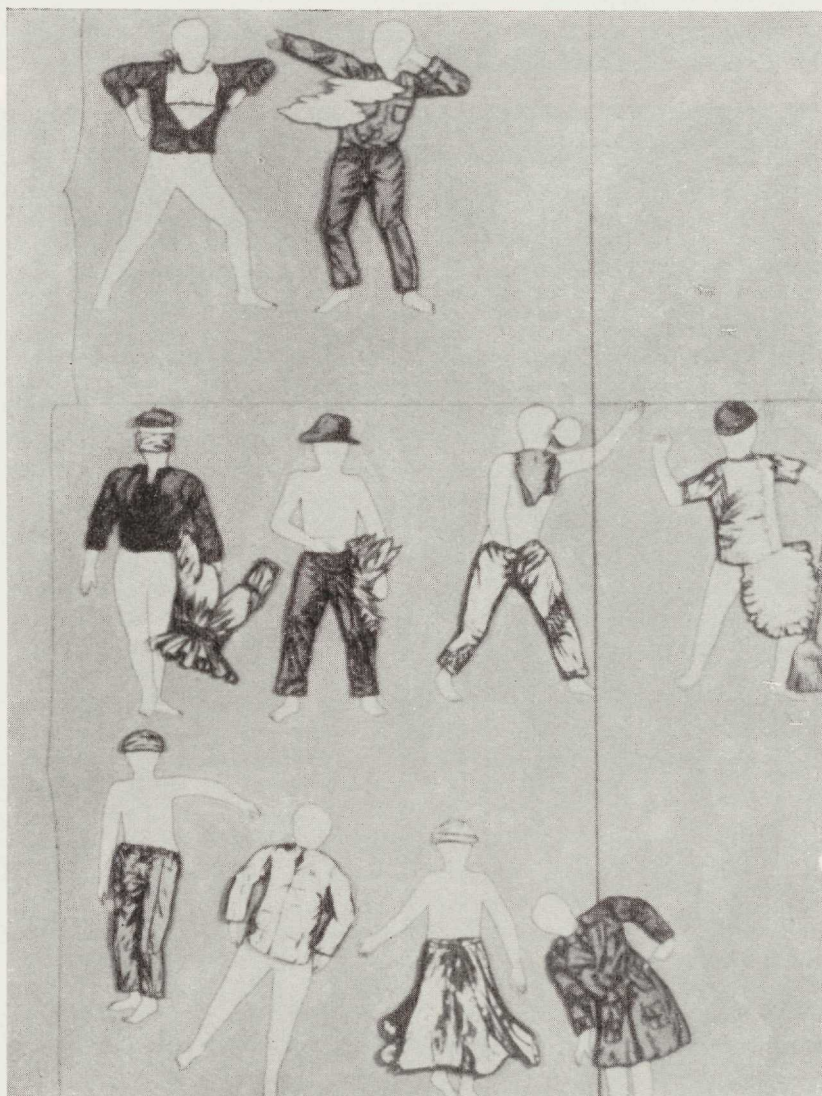
45



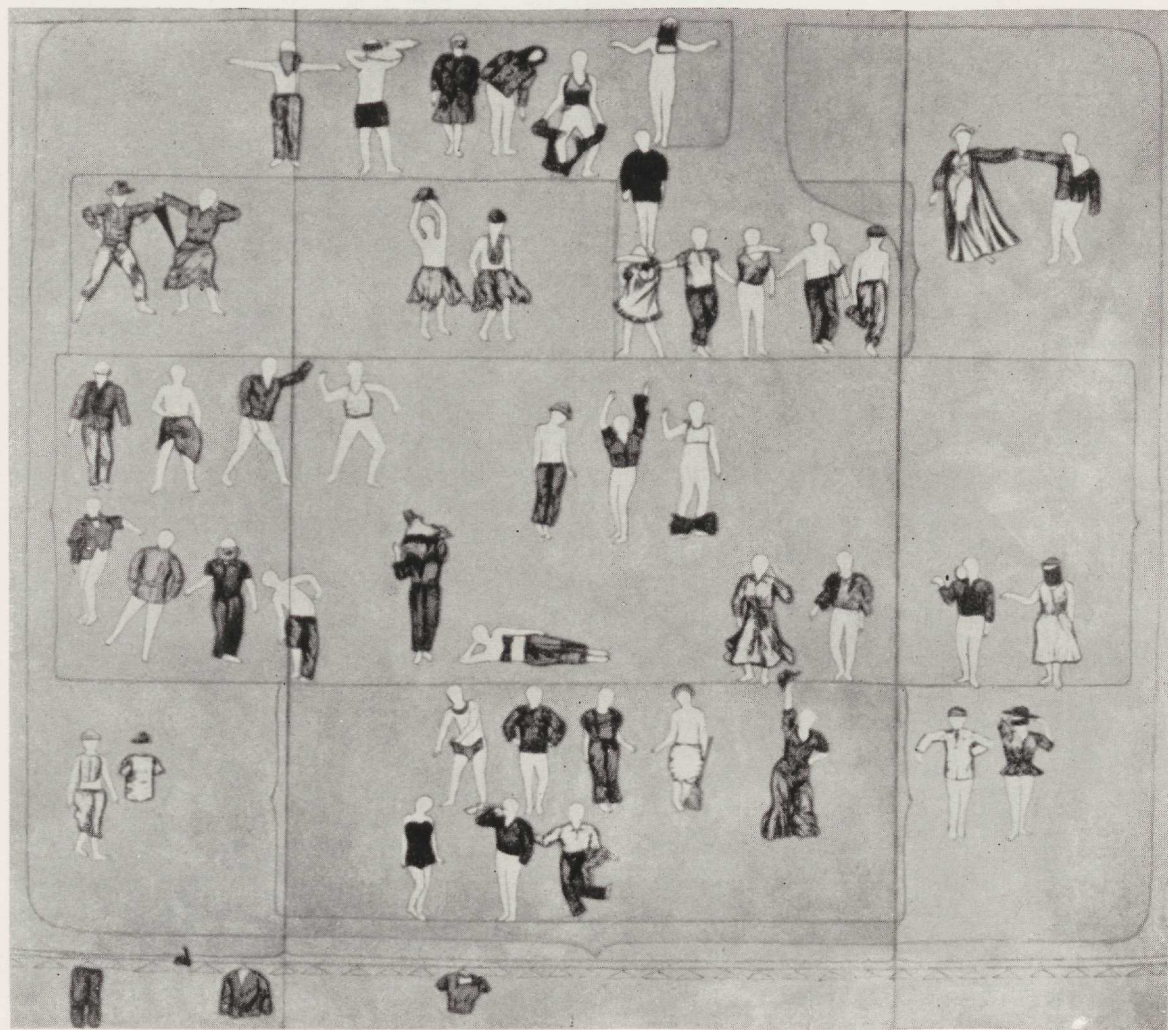
46



47



48–49. Öyvind Fahlström. Planetaarium. 1963.



TELEVISIOONI- KUNSTNIKE TÖÖMAILT

Tallinna Televisiooni stuudiost eetrisse lähetatavaid saateid jälgides näib üks «telemaja» peitvat endas lõputul hulgal ruume — ruume, mida televiisori ees istuja on juba näinud ning neid, millest pole veel teada, milliseks nad kujunevad või kas neid saab olema. Vaataja liigub näiliselt paigast paika, ühest kujundite-maailmast teise. Vahel tundub see kõik olevat lausa fantastiline, vahel unistuslikult reaalne. Tõeliselt on see keskkondade lõpmatus illusioon: iga ruum on kujundatud vaid pisukeseks ajaks ning annab kibekiirelt koha uuele omanäolisele tegevuspäigale. Järele jääb vaid mälestus ning vahest ka kusagile «telemaja» mõni fragment kunagisest tervikust.

Reeglina jäävad televaatajale meelde saadetes esinenud vestlejad, tuntud lauljad, diktorid, saatejuhid, sageli ka ühe või teise saate režissöör ja operaator (viimased on mõistetavalt ära märgitud nii tekstis kui ka helis). Üliharva jõuavad televaatajani nende nimed ja tegemised, kes aitavad luua meeleolukat keskkonda, kujundavad visuaalsete kujunditega nii eripäraseid miljöösid televisioonis — s.t. televisioonikunstnik ja tema töö.

16 aastat tagasi, kui Tallinna Televisiooni kauaaegne (13 aastat) peakunstnik Linda Andreste hakkas telesaateid kunstiliselt kujundama, oli see maandumine tundmatule mandrile. Ei mingeid traditsioone, ei mingeid eelteadmisi. Vennasvabariikide telesaated ja teatrilava kujundamise kogemused olid ainsad tugipunktid, millest sai kinni haarata. Arglikud ja kahtlevad esimesed sammud on jäänud minevikku. Vaimukate leidmiste ja vahel ka möödalaskmistee teed sammudes, päev päeva kõrval ajusid ja kätt pingutades on jõutud tänasesse päeva, mil telekunstnike tänuväärset ja (kõlab paradoksina) ka tänamatut tööd teeb mitmepalgeline loominguline grupp.

1973. aastal Budapestis toimunud rahvusvahelisel esteetilise kasvatuse alasel nõupidamisel rõhutati televisiooni ääretuid võimalusi ja ülesandeid inimeste, eriti noorsoo esteetiliselt kasvatamisel. Mainitud ülesannet täidavad ühelt poolt kirjanduse, teatri, muusika ja kunsti alased saated, kus tutvustatakse konkreetseid kunstižanreid, kõneldakse probleemidest, esitatakse kunsti, muusikat; teisalt kõiki saateid kujundavad kunstnikud, kes päev päeva kõrval lausa märkamatu arendavad vaatajate suhtumist ilusasse, tõstes nõudlikkuse taset ja hindamisvõimet. Ilus ja huvitav elav piltkujutus telekraanil annab mõnigi kord impulsi «šnitti» võtta, nähtud olustikku rakendama, ning veelgi rohkem — vaimukalt loodud paljukõnelevat kujundit viivad mõtted banaalsetelt radadelt ebatavaliste meeleolude ja emotsioonide maailma, rikastavad vaatajat.

Tallinna Televisioonis algab saate meeleolu määrang sissejuhatava tiitri kujundusega. (Ei sõandaks öelda, et see oleks tööprotsessi esimene etapp). Poliitiliste ja informatsiooniliste saadete tiitrite asjalikud, lakoonilised ja televisioonipäraseid kujundite ja kirjade liikumised äratavad momendil passiivse vaataja tähelepanu. Ka *op-art'i* puhtakujuline rakendamine telekraanil tiitrite kujundamisel on siiani andnud hästi liikuvaid ja televisioonipäraseid lahendusi. Väga otsustavalt tõi *op-art'i* geomeetriselise kujundite liikumise tulenevad kombinatsioonid televisioonikunsti Malle Leisi. Juba tema diplomitöö ENSV Riiklikus Kunstiinstituudis 1966. aastast — kujundus A. Alliksaare näidendi «Nimetu saar» telelavastusele — äratas

tähelepanu *op-võtete* fantaasiarikka rakendamisele telekraanil. Kuus aastat tööd televisioonis näitasid Malle Leisi kui perspektiivikat leidlikku telekunstnikku, kes *op-võtete* sissetoomisega saadete kujunduse tõi omamoodi murrangu telepilti. Siitpeale näib mainitud võte olevat saadetes pidevalt kasutusel. Telekraanil mõjub eriti sümpaatselt helikujunduse ja visuaalse kujunduse sünkroonsus. Jaan Sonni loodud tsentrist hajuvad lainerõngad «Aktuaalse kaamera» kutsungis viivad stuudiost lähetatavad teated sümboolselt vaatajate-kuulajateni. Meeldivalt asjalik on ka «Aeg luubis» sissejuhatus. Eriti on meelde jäänud nüüd kasutusel kadunud Tiiu Lätti kujundus, kus vastaspindade oskustliku kasutamise loodi saatele sobiv kainelt mõistuspärane algus. Mainitud saated ise on ilma erilise kujunduseta, sest fotode ja skeemide esitamine kuulub teatavasti teiste töötajate erialasse. Kuid aeg-ajalt võib siingi tajuda detailidega, eri tüüpi mööbliga või ruumi dimensioonidega loodud erinevaid meeleolusid.

Lakooniliste tiitrite kujunduse kõrval võib telekraanil kohata ka kujunditerikkaid, saate sisu kätkevaid lahendusi. Noortestudio sarisaadete «Kellad», «Raamid» ja «Post» visiitkaardid, mille autoriks on Gunta Randle, kuuluvad kindlasti kunstniku senise loomingu kõrgtasandisse. *Ready-made'* kujundid ja kollaaživõte andsid kinopärase, rikkalikult informatiivse pildi, millest algas saade stuudios. Kujundusvõtete lähedased, kuid meeleolult iselaadsed pildid vastasid saadete olemusele. «Kellade» pisut agressiivse halastamatult tänapäevase kujunduse kõrval peitus «Raamid» piisavalt diskreetust ja «Postis» tubli annus romantikat. Mainitud ja paljusid teisi Gunta Randle kujundusi vaadates ja meenutades näib, et mõtted ja meeleolud, erinevad tundeskaalad, lisaks hästi korrektne teostus näib olevat tema loomingut kandvateks elementideks.

Mõtelda palju mõtteid, otsida ja loobuda valesst leiust, joonistada, maalida ja modelleerida, lõigata ja liimida, fantaseerida ja tegelikkusega ning tehnikaga rinnutsi sattuda, viimasest uut inspiratsiooni saada — see näib olevat televisioonikunstniku argipäev. Kõik kordub iga saate kujundusega. Telekraani täidab see ühepäevaliblikana vaid põgusa aja. Vaataja muljeid, kord ereda, kord kahvatumaid, hāgustavaid aeg ja uute muljete tulv. Püsima jääb mingi elamuse mälestus.

Aga televisioonikunstnike pidupäev? Samal ajal kui tehtud saade läheb eetrisse, kui need, kelle jaoks töötatakse, saavad elamuse, on kunstniku mõtted juba uue ülesande juures. Nähtavasti on pidupäevad siiski olemas — need on heade leidude päevad, mis elatakse sissepoole ja jäävad teistele märkamatuks. L. Andreste meenutab rõõmuga seda päeva, kui ta leidis endas jõudu lahti öelda režissööri soovitud suurest metallloobusest saate-sarjas «Täna 25 aastat tagasi» ning hiljem koos režissööri Mai Uusiga kujundasid maakaardi põrandale. Enamus televaatajaid mäletab, kuidas V. Pant astus paari sammuga Normandiast Ukrainasse ja liigutas nōtket rindejoont. Kunstniku rõõmuks võttis saate autor leiu ilmselt heal meele vastu, võte rahuldus tegijaid ja üllatas meeldivalt vaatajaid.

Eeltoodud mõödaniku killuke iseloomustab ilmselt televisioonikunstnike taotlusi ka praegu: saate kujundus toetagu sõna või heli (muusikasaadetes), olgu meeleolu või miljööd loovaks saatjaks esinejatele. Täiesti suveräänne looming või omapoolne diktaat on ilmselt mõeldamatu. Alati huvitaval on saatekujundused lastele ja noortele, millest on osa võtnud kõik kunstnikud. Siin kohtame nii lavakujundusele omast ruumivormi, dekorat-

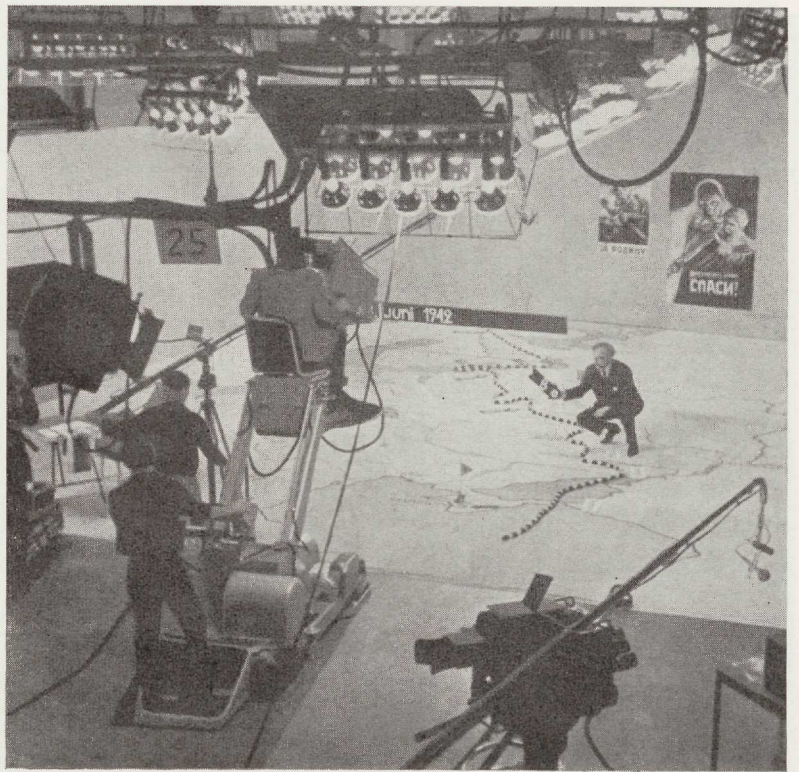
sioonide ja üksikkujundite koosmōju kui ka kõnekaid üksikkujundeid. Piirideta eale nauditavas «Mōmmi aabitsas» kasutatavad suured täismaskid, mis täiskasvanu proportsioonid ära petavad, on teada juba primitiivsete rahvaste rituaalidest. Gunta Randle loomade maskide kiituseks peab ütleva, et nad on karakterseid, naljakalt kohmakad ja tõsised ühtaegu. Tundub, et nimelt maskid on lavastuse kammerton, millele heltsevad kaasa näitlejate liikumine, suurtes mõõtetes lilled ja muud taimed, tore karuaabits ja teised kujundusdetailid ning rekvisiidid. G. Randle viktoriinarja «Kurs SW» kujunduses õhkub geografiaromantikat, mis võlus muistseid mere-sõitjaid ja paneb põksuma südamed praegugi. Üldkujundus on illustratiivne, informatiivne ja sümboolne ühtaegu, teostus kuni üksikdetailideni fantaasiarikas ja televisioonipärane selles mõttes, et pakub erinevaid kompositsioone kaamera igas positsioonis. Lastesaadetes meenub üks esimesi «Värvideski» saateid noortele, mille kujundas Liina Pihlak. Paljude lastepärase joonistuste vahele oli lükitud mäng hiigelsuurte hüpiknukudega. Mängivate laste rõõm neid kummalisi, ultramoodsaid poisse hüpifades oli tõepoolest nakatav. Mōte kujutada hampelmännidena juba tegelikkuseski naljakaid hipisid imiteerivaid lõtvade liigutustega noorukeid viitab liiga harva esinevale kunstniku huumorimeelele. Nii jõudis aga meie telekraanile omalaadses lahenduses maailmas laialt populaarsuse võitnud võte mängida hiigelsuurte täispuhutavate nukkude ja maskidega (näit. protesti- ja sõjavastaste etendustega tuntud Schumanni trupp).

Lapsed armastavad vaadata (ja teha) pilte, kus on palju piisavalt selgesti loetavaid kujundeid. Maailm koosneb neile paljudest üksikasjadest, mis seostuvad nende teadvuselt üldse mitte perspektiivireeglite kohaselt. Seda laste faju ja mõtlemise eripära on silmas pidanud paljud lasteraamatute illustratsioonide autorid. Ilmselt samast printsiibist on lähtunud ka Tiiu Lätt lastesaateid kujundades. Nii ka telelavastuse «Kardemoni linna rahvas» dekoratsioonid ja kostüümid olid lausa puhtakspeetult selged ja igaüks sai aru, kes on kes ja mis on mis. Nähtavasti ei ole niisugune kujundus Tiiu Lätti loomingus mingi juhuslik element, vaid mahub täpselt tema asjalik-nappide teoste ritta, kuhu kuuluvad ka «Ettevaatust, laulja», «Laupäevaõhtu» külalis-esinejate ja paljude teiste saadete kujundused. Tundub, et T. Lätt respektierib väga saates esinejaid ning oskab oma tööd teha nii, et peenemaitseliselt ja lihtsalt kujundatud ruum või detail jääb diskreetset tagasihoidlikuks.

Igasugused meelelahustus-saadet on enamasti juba kompositsioonilt kirjud ja varieeruvad. Nähtavasti pakub see ka kunstnikule palju võimalusi fantaseerimiseks ja igasuguste kujundusvõtete rakendamiseks. Siin, kus pole vaja asjalikkust ja informatiivsust, lööb vast kõige rohkem läbi kunstniku natuur. Mōistagi on tulemused ka siin head siis, kui kõik saate tegijad sammuvad üht jalga. Televisioonitehnika ise ja igasuguste aparatuuridega manipuleerimine näib aga kunstnikule samuti toredaid efektide võimalusi pakkuvat. Nähtavasti on meestel rohkem soont tehniliste nõksude kasutamiseks, sellest ka Tõnu Virve peegli- ja valgus-efektide rakendamine nii «Reklaamklubis» kui teistes ERF saadetes. Tõnu Virve oli ka see mees, kes Balti liiduvabariikide vahelisel muusikalise vaheaja kujundamise konkursil sai esikoha. Kunstnik ei kasutanud võistlustōös minigeid dekoratsioone, vaid võttis kaamerasse lihtsalt valgustatud monitori. Sellest tekkis kujund, mis rütmis liigutatuna

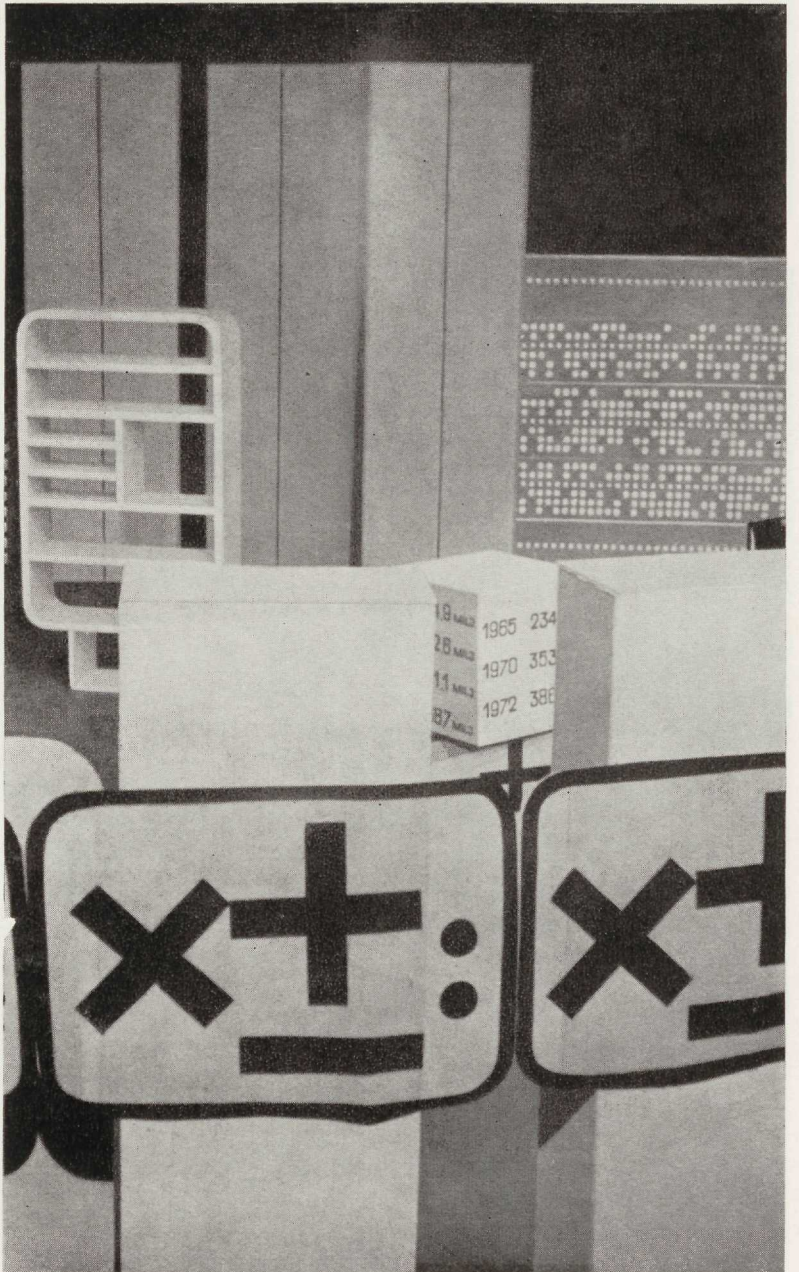


andis väga huvitavaid optilisi variatsioone. Enamik T. Virve kujundatud saateid on kujunditerikkad, vahest isegi üli-rikkad, nii et silm väsib pidepunkti otsides. Ilmselt on siin põhjuseks reklaami-meeste mõju, sest lähtudes reklaami ole-musest nõutakse sellelt aktiivsust ja üle-pakkumist peetakse tihti vooruseks. Kunstniku kiituseks peab ütleva, et tal näib olevat väsimatu otsijavaim, sest saadete ohtrusele vaatamata ei näe ekraanil enesekordamist.



52

53



51

50

54 | 56

55 | 57

50. Tiiu Lätt. Kujundus telavastusele «Kardemoni linna rahvas ja röövliid».

51. Liina Pihlak. Kujundus folklaulude kontserdile. 1973.

52. Linda Andreste. Kujundus saatesarjale «Täna 25 aastat tagasi...»

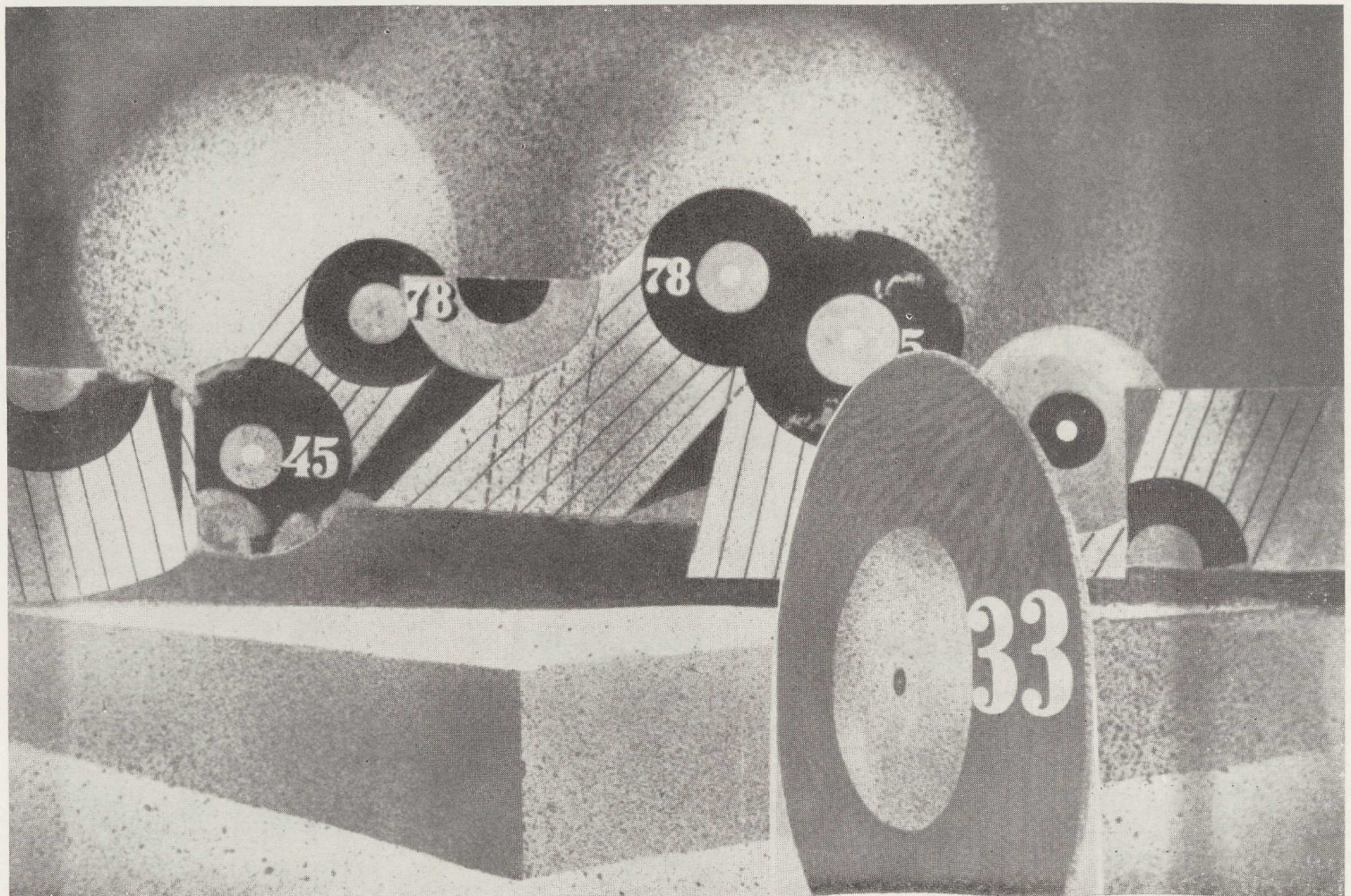
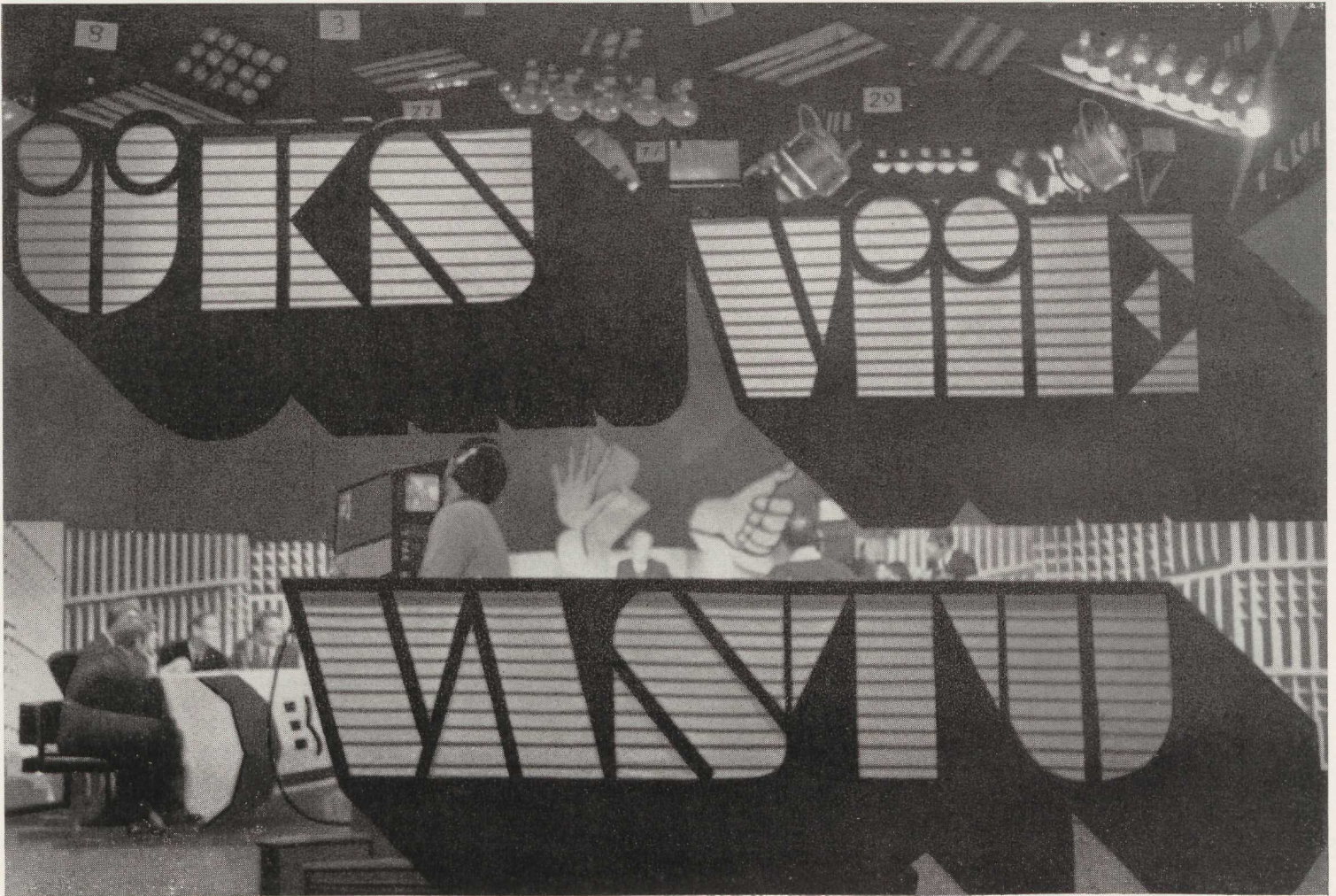
53. Gunta Randla. Kujundus saatesarjale «Peame arvet».

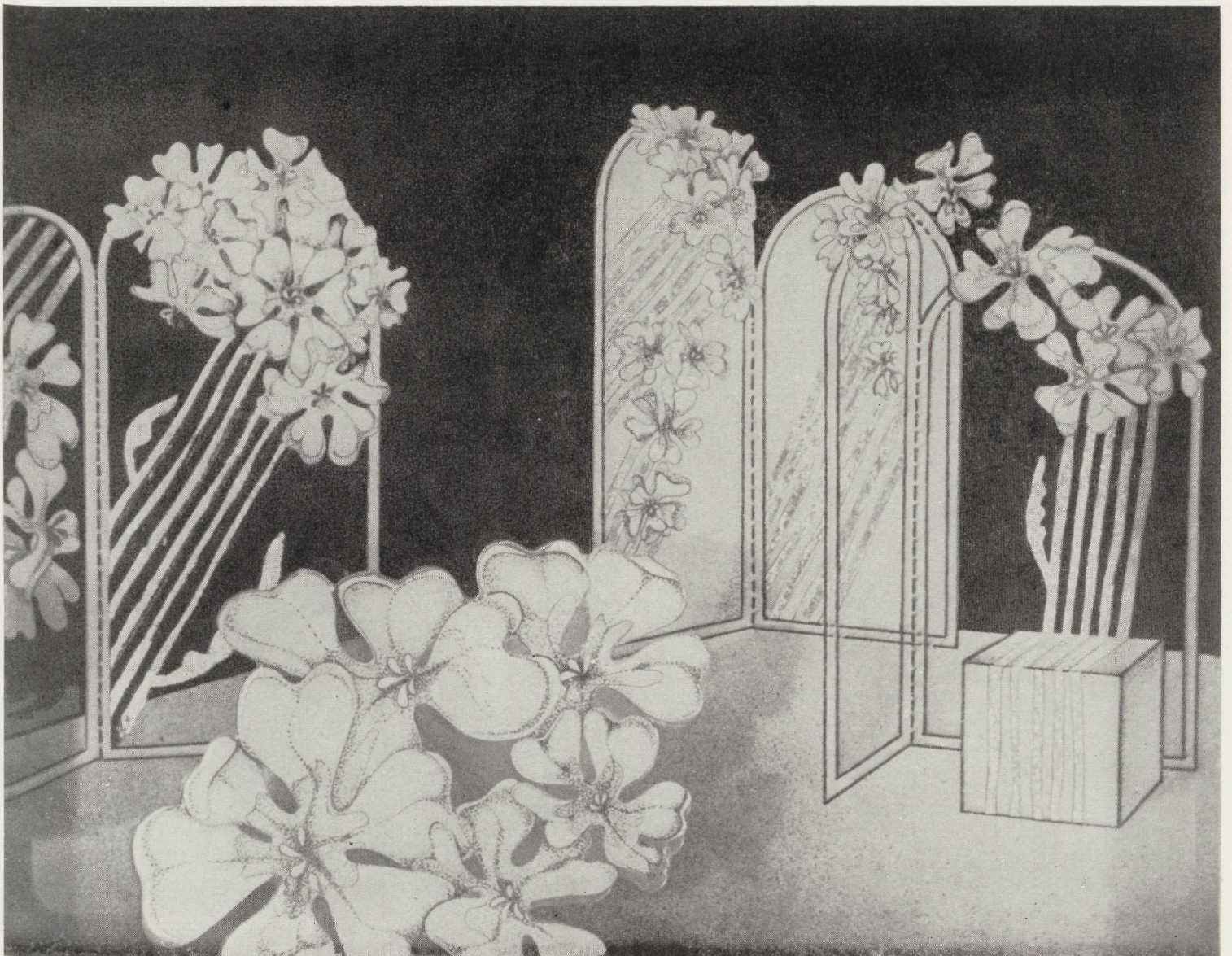
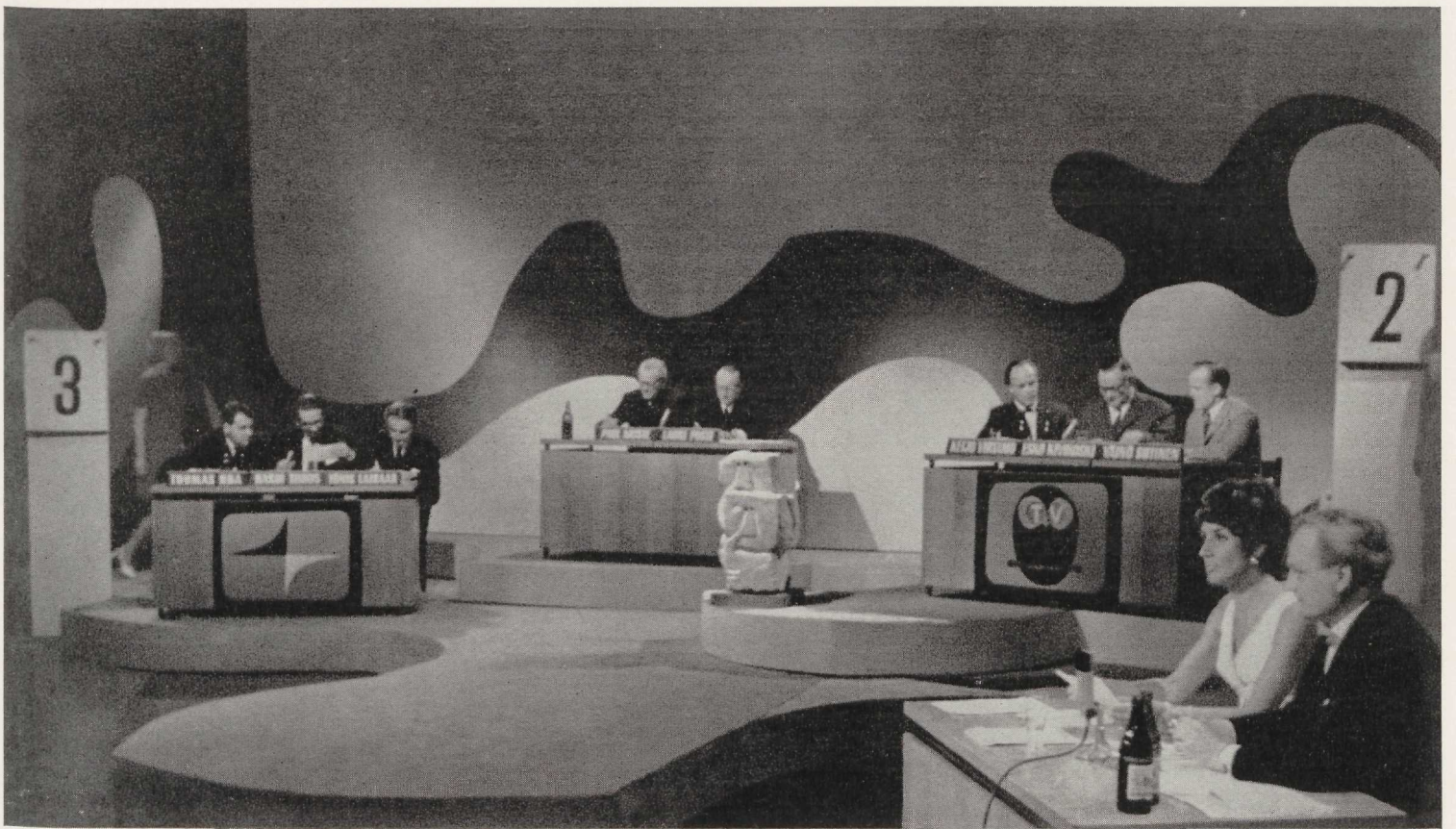
54. Gunta Randla. Kujundus saatesarjale «Üks viie vastu».

55. Gunta Randla. Kujundus saatesarjale «Meie diskoteegis».

56. Linda Andreste. Kujundus saatesarjale «Naapurivisa». 1969.

57. Gunta Randla. Kujundus saatesarjale «Kevadromansid».





Umber 6—7 aastat tagasi hakkas kujutavas kunstis aousse tõusma vahepeal halva maitse omanud juugend. Juugendlikkus iseloomustas Linda Andreste kujundust 1969. aastal toimunud viktoriinile «Naapurivisa». Juugendliku elemendi kasutamine ei ole hoopiski kujunduse kujunduse pärast, vaid sümboliseerib viktoriini teemat — merd, laineid, mis kõrguvad ja uhavad kallast.

Aeg on edasi läinud ning popkunsti elemendid on leidnud ka televisioonikunstnike loomingus täiesti asjakohast rakendust. Üleinimesesuured õitekimbud, puude alasti oksid meenutavad sirmide karkassid ja õitega kujundatud sirmid loovad romantilise ruumikompositsiooni, kus segunevad kaasaeg, kevad ja Jaapan — õite kultuse maa. Ning režissöörile ja operaatorile pakub see palju võimalusi võtta kaamerasse kevadromansse laulvat solisti. Või jälle hiiglaslikud heliplaadid «Diskotta» kujundusena laupäevaõhtuses saates! Mõlemate autoriks on G. Randla, funktsionaalset ja romantilist kujundit võrdsest kasutatav kunstnik.

Nii tiheda töö puhul jõuab saatesse kindlasti ka niisuguseid vaatepilte, mis panevad kahtlema. Midagi on viltu, kui laulja näib olevat ekraanil laulmiseks liiga kitsal trepil või sajapealine meeskoor fotostaunana varjutab saates esinejad. Keda laita, jäägu teadmata, sest ka «Televisionileht» ei taha kuidagi (v. a. mõned erandid) teada anda, kellele kiitust või rahulolematust avaldada. Vaevalt usutav, et süüdi on kunstnike liigne tagasihoidlikkus. Erandiks selles osas on teletlavastuste ja «Värviveski» kujundused. Nende ettevalmistuse aeg on suhteliselt pikem, võimaldab suuremat süvenemist teosesse, rohkem otsimisi ja leidmisi, koostööd režissööriga. Telekujunduste kunstilistest kaalust ja töö suurusest tulenevalt ka pikem peatus teletlavastuste kujundustel. Teletlavastuste kujunduses on küllalt suur osa olnud täita Liina Pihlaku loomingul. Nähtavasti on L. Pihlaku säilinud pärandina tööst teatris ka armastus teatripärase vastu, millele on lisandunud televisiooni omapära. Paljude toredate kujunduste seas, nagu olustikulised «Võidukas muna», «Polüglott» jt. meenuvad ereda-tena, kuigi mitte sarnastena I. Dvoretzki «Kõrvaline isik» ja J. Anouilh' «Pagasita reisija», viimastes on mindud senistest teletlavastustest hoopis erinevat teed. Esimeses (lavastaja Tõnis Kask) sundis paljude tegevuspaikade vaheldumine piiratud studioruumis, tegelaste suur arv ja vajadus neid liikuma panna, leidma niisugust ruumiliselt paindlikku kujundust, et etendus saaks kulgeda dünaamiliselt. Lavastaja ja kunstnik loobusid olustikulisest kujundusest ning ei iseloomustanud konkreetselt ühtegi ruumi. Kogu sündmus kulges karkasside vahel, kus valgustus ja kaamera liikumisest tekkinud uued rakursid ja liigendused löid kujutluse uuest ruumist. Kujundusele andsid aktseptsiooni üksikud olustikulised detailid. L. Pihlaku kujundus oli äärmise ökonoomsuse ja funktsionaalsuse juures üksikelementide küllaltki leidlik ning hetkekski ei tekkinud kahtlust, et stseenid toimusid nimelt tsehhis, direktori kabinetis, restorani saalis ja lennupljal. Kõik puuduvad kohad täitis suurepäraselt vaataja fantaasia osalemine. J. Anouilh' «Pagasita reisija» (lavastaja Gunnar Kilgas), seadis lavastaja ja kunstniku hoopis teistlaadi ülesande ette. Inimeste suhted selles näidendis on nii lähedased ja isiklikud, et nii ruumi kui kujundust lasti vaid kohati kaasa mängida. Enamik tegevusest või kontaktidest esitati suures plaanis. See määras ära ka kujunduse printsibi. Näidendi sisust läheduses olid kujunduse elementideks oma osa etendavad, detailselt vormitud asjad. Seda liini viis kujundaja läbi ustereaga

avastseenist kuni poisi ilmumiseni. Seejuures ei olnud ükski ese olustikuline, vaid kõnekas kunstiline kujund, kohati võrdväärne kaaslane tegelastele. Nii esinesid üksikutes stseenides kuldseid pildiraamid, kujuke, kummalise raamistusega peegel, noodipult jne. täiesti omaette «osalistena». Ning seda täiesti argumenteeritult, ilma, et keegi võiks kunstnikku kahtlustada ilusate asjade kultuses. Pidid ju asjad kui püsivad ja muutumatud nähtused peategelase Gastoni uinunud mälu äratama. Otse sümboli tähenduse omandas kujunduse osana esinenud võrk baldahhiiniga voodi kohal. Kogu Renaud'e perekonnast ja nende majast sai võrk, mis ähvardas Gastoni jäädavalt endasse sulgeda. Lavastuse üheks võluvamaks küljeks oli kunstniku aktiivne suhtumine tegelastesse ja toimuvasse. J. Anouilh', kirjutades näidendit teatri-laval esitamiseks, nägi 1930-ndatel aastatel valitsenud moe kohaselt kujundust olustikulisena. Et lavastaja ja kunstnik sellest loobusid, on täiesti arusaadav, sest puhtkunstiliselt ja emotsionaalselt mõjult olnuks Anouilh' poolt väljapakutud lahendus igav ja vähepakkuv. Raske ja isegi võimatu öelda, kust algas siin kunstniku mõte ja looming, kust lavastaja oma. Näidendi tekstis on kujunduse kohta vaid kaks repliiki. Proua Renaud ütleb Jacques Renaud' toa kohta: «Sa tahtsid, et see oleks sisustatud sinu kavandite järgi. Sa tahtsid nii väga moega kaasas käia!» Noodipuldi kohta ütleb Gaston: «Mis asi see on? Puu tormi käes?» Nii viisi pidi toa sisustus olema küllaltki kummaline. Esimese maailmasõja aegse mööblimoe kohaselt võinuks kogu sisustus muidugi olla uusbarokselt voogav ja küluslik, kuid niisama hästi juugendlikult tundeline või äärmiselt funktsionalistlik ja jäik. L. Pihlaku aktiivsus peituski selles, et ta lõi kogu kujunduse kasinuses elanud Gastoni silmadega nähtuna. Nii viis ta ka vaataja pidevalt soovitud suunas. Mängides kaasa lavastuse mängureeglite kohaselt, lõi ta kõik kujundid sellistena, et nad väljendasid perekonna keerukaid suhteid, lämmitada ähvardavat armastuse tahet ja hoolitsust. Kõik rasked esemed, ängistav kuldne rikkus, ülirikkaliku tekstiiliga katafalki meenuvat baldahhiiniga voodi sekundeerisid perekonnaliikmete tunnete ja suhtumiste ohrusele. Nii oli kogu see keskkond haiglast tulnud, oma kohta otsivale Gastonile masendavalt pealetükkiv ja hirmuäratav. Vähe sellest! Kogu kujundus, mis tegelikult ekraanil oli must-valge, omandas seletamatul kombel ängistavalt rõhuva värvigamma. Ainus optimistlik ja oma-moodi ennustuslik lihtsam element kogu kujunduses oli vannitoa uks. Lausa ootamatu tühi valge foon poisi ilmumise stseenis löikas kõik senise otseselt ja mõtteliselt tegevussfäärast välja. Mõõtmatu avarus ja valgus omandasid niisuguses lahenduses mitte üksnes sümbolse tähenduse, vaid puhttehniline võte toimis kunstilise kujundina.

Nii leiavad telekunstniku poolt kasutamist peaaegu kõik kunstimaailmas rakendatavad kujundusvõtted — nii valmiskujundi (*ready-made*), illusoorse realismi, opkunsti, popkunsti, tinglike kujunduselementide arsenalist. Sageli kaovad nad aga teleekraanil aktiivse tegevuse varju, mistõttu telekunstnik ei saa samavõrdsest kujutava kunstnikuga maitsta kuulsuse magusust. Telekunstnike probleemide maailm ja tegevuse amplituut on siin toodust mõistagi tohutult suurem ning käesolev kirjutus suudab vaid põgusalt peatuda mõnel neist. Meie kunstnikepere täisväärtuslike liikmetena lisavad nad päev-päevalt uusi kive oma loominguhoonesse, mis vajavad kindlasti senisest tõhusamat tähelepanu.

AINO KARTNA



Henry Jones



NAIVISMIST

...«Naiivne» kunst on üks eredamaid rahva kunstilise tunnetuse ilminguid kaasaajal. Hoolimata vormide mitmekülgisusest ja töödes väljenduvatest vaimulaadi eripäradest moodustab ta tervikliku ja omalaadse nähtuse, mis on küllalt teravalt eraldatud nii professionaalsest kui rahvalikust kujutatavast kunstist. Üheks tähtsamaks erijooneks näib olevat täpse järgnevuse ja traditsiooni puudumine, selle kunsti pidev «isetekkimine» ja professionaalses kunstis esineva evolutsiooni puudumine (ma ei pea silmas evolutsiooni, mis toimub ühe meistri töödes). See asjaolu määrab ka mõningad formaalsed momendid, mis on ühised kõikidele «naiivsetele» kunstnikele ja mis kasvavad välja neile iseloomulikust iseõppimise meetodist, mis iga kord sünteesib uuesti selle kunsti süsteemi. Kuid palju olulisem kui need formaalsed momendid, tundub «naiivse» kunsti iseloomu ja piiride määramisel olevat tema loojate esteetilise eneseväljenduse vahenditus ja elava tunde julgus — need realiseeritakse vahenditega, mis näivad meistri olevat loomulikud nagu hingamine, ainsad ja seepärast teadlikult mittevahetatavad, mitte analüüsivad, mitte kätteõpitavad, vaid sündinud koos tunde või selle väljendamise vajadusega.

Kogu selle omapära juures ei ole naiivistlik kunst sõltumatu professionaalsest kunstist. Ta on ametliku kultuuri ja selle määravast mõjupiirkonnast väljaspool arenevate nähtuste keeruliste suhete produkt. «Naiivne» kunst tekib, kui «väljastpoolt» heidetakse pilk professionaalsele kunstile, pilk, mis on suunatud «suure» kultuuri väärtuste omaksvõtmisele, kuid mis pole suuteline tungima tema tõelisse struktuuri, valdama tema vahendeid ja meetodeid. Professionaalidelt, kelle vastu «naiivne» kunstnik tunneb austust ja kohati isegi aukartust, võetakse üle nii kunstžanreid kui kujundeid. Kuid kõik need ülevõetud elemendid, mis tulenevad neid sünnitanud kunsti süsteemist, mõtestatakse ümber teist tüüpi esteetilise teadvuse poolt. Selles professionaalse kunsti kujundite «ümberkujundamise» protsessis (mida ilmekalt demonstreerivad professionaalsete teoste «naiivsed» koopiad), muudab naiivistlik meister nad tahtmatult oma, originaalist täiesti erineva maailmatunnetuse kandjaks, luues uued, tihti väga kõrgeid vaimsed väärtused. Kuid kui need väärtused saavad omakorda «suure» kunstikultuuri uurimuste ja hinnangute aineks, võetakse need paratamatult vastu sellel kunstinähtuste foonil, millest lähtus ja mida püüdis omandada «naiivne» meister. Siit ka vastandamiste paratamatus, mis paljastab naiivsete meistrite oskamatus kasutada selliseid professionaalse kunsti vahendeid nagu perspektiiv või anatoomia tundmine, mis omandatakse akadeemilises õppeprotsessis. Samal ajal aga ei tundu vajalikeks sellised vastandamised rahvaliku kujutava kunsti

analüüsimisel, mis samuti ei vallaanud professionaalse kunsti vahendeid, kuid ei püüdnud ka neid kasutada nii otseselt oma loomingus.

JURI GERTŠUK,
Nõukogude Liit

...Naiivistlikus kunstis on tunnetatav väga vahetu suhtumine esemesse. Seepärast on naiivistlikus kunstis selgemini tuntav kunsti märgiline struktuur, kusjuures märk esineb kui ainus reaalsus. Siit ka lokaaltoonide kasutamine, mis esineb eseme märgina — «punane särk», «sinine kübar» jne. Näo individuaalsed jooned on samuti viidavad staatiliselt määratletud märgile — «suured silmad», «ümmargused silmad», «köver nina», «paksud huuled» jne. Elementide-märkide tüpiseerimine on iseloomulik naiivistlikule kunstile. «Fotograafilise» täpsuse asemel pakutakse kindel märksüsteem, mis vastab kujundi kirjeldusele. See moment lähendab naiivistlikku kunsti keskajale või neoliitikumi primitiivsemale perioodile — pronksiajale. Kuid see märksüsteem säilitab oma individuaalsuse, ta ei kasva üle ühiskondlikuks märksüsteemiks. Naiivistlikule kunstnikule moodustavad ruumi sinna asetatud esemed, omaette ei ole ruumil mingit väärtust. Ese alistab ruumi, mitte vastupidi.

Naiivistlik kunst ei võitle elu eest, vaid mängib eluga. Ta rõõmustab meid, minnes tagasi esemete alguse juurde meie teadvuses ja vabastades selle «kõrgete ideede» raskusest. Tema kohmakuses on tõde, sest naiivistlik kunst ei pretendeeri ümbritseva maailma seoste igakülgsele näitamisele. Naiivistlik kunst tunnistab loomulikult ja avameelselt (ning mida muud saakski ta teha!) ainsa piiratud vaatepunkti kitsust, mis professionaalses kunstis on võtnud varjatud või avaliku, iseenda suhtes kultiveeritud ironia vormi. Naiivistlik kunst on võimeline lõdvendama meie keerukatest kujutelmadest ülepingsutatud kunstitunnetuse keeli.

BORIS LOBANOVSKI,
Nõukogude Liit

Küberneetika ja sotsialistliku arengusuna sajandil tähendab naiivistlik kunst üht loomingu humaanse sfääri võimalust. Naiivistlik kunst pakub vajalikku tasakaalu teaduslik-tehniliste printsiipide ja loomulikkuse ja vahendituse poole püüdleva loomingu vahel.

Kui kunstnik-asjaarmastaja püüdleb traditsiooniliste võtete või isegi uute stiilide poole ja püüab saavutada täiust sel teel, siis naiivistlik kunstnik tahab kujutada asju ja nähtusi oma isiklikust elust ning ei tunneta sealjuures oma võimete ja võimaluste piire. Täidetuna isiklikest ettekujutustest, julgeb naiivistlik kunstnik pöörduda kõige keerulisemate teemade poole ja luues pingevälja oma «tehnilise» harimatuse ja sisemise kujutluse õigsuse vahel, ideelise lihtsuse ja visuaalse arusaama vahel, saavutab sellise kunstilise

ühtsuse, mis eristab teda kõigist teistest kunstnikest. Deformatsioon ja objekti muutmine ei ole tema püüdluste eesmärk, vaid sisemise töö projektsioon. Naivistlikku kunsti ei tohi mõista kui üht kahekümnenda sajandi stiililist erivormi. Moodsate stiilide pidevas vaheldumises oleks naivistlik kunst ainult kurioosseks perifeerseks nähtuseks kunstiajaloo. Naivistlikku kunsti sel moel määratledes me tegelikult «purustaksime» ta ja muudaksime võrdselt lühiealiseks teiste kunstistiilidega. Seal, kus areneb aus naiivsus, sünnib naivistlik kunst. Teda võib võrrelda vaid maailma ja ühiskonna ajaloolistest ja kaasaegsetest protsessidest koormamata lapselikkusega. Üksnes esmane instinktiivne vaatlus, lapselik pilk maailmale võimaldab luua (stiilidest) sõltumatut kunsti...

OTO BIHALJI-MERIN, Jugoslaavia

Naivistliku kunsti esteetilist väärtust näen ma negatiivses, nimelt järgmises:

a) kõiki klassikalisi kriteeriume võib siin kasutada ainult minimaalsel määral;
b) kõik naivistlikud teosed annavad meile väga vähe «informatsiooni». Need teosed annavad tunnistust looja hingelisest seisundist, mis on vastuolus tänapäeva kasvatus- ja hariduse tasemega. Naivistlikud kunstnikud koondavad kogu tähelepanu süzele, lähtudes seejuures alati meenutustest ja unenägudest; tunnevad rõõmu teemast (pole tähtis, on see ümbritsev maailm, inimesed erinevates situatsioonides, lapsed, argielu sündmused, maastik).

Minu arvates võib naivistliku kunsti puhul arvestada pigem psühholoogilisi kui esteetilisi väärtusi. Need seisnevad eelkõige jutustava elemendi säilitamises ja elustamises.

Formaalsed elemendid naivistlikus kunstis:

a) perspektiiv — seda kas ignoreeritakse või hinnatakse üle, mõnikord aga jälgitakse liialdatud hoolikusega;

b) samasugune on lugu inimese suurusega, mis sõltub isiku tähtsusest ja pole kooskõlas loomulikkusega;

c) vaimustumine detailidest.

Insiitse kunsti emotsionaalne väärtus seisneb nähtavasti rõõmus, mida pakuvad meenutused.

Ei saa öelda, et naivistlik kunst oleks jaatav (selleks on ta liiga tähtsusetu), kuid samas pole ta ka revolutsiooniline, s.t. ta ei taha maailma muuta ega parandada. Ta ainult unistab aeg-ajalt paremast maailmast, kuid need unistused on liiga individualistliku iseloomuga ning nende põhjal ei saa peaaegu kunagi teha üldistusi. Seepärast seisneb naivistliku kunsti peamine mõju vaatajale avaldatud muljes, sest kui õnnestub luua kontakt teose ja vaataja vahel, siis enamikul juhtudest avaldab viimane soovi pilti omandada.

DIETRICH MAHLOW, Saksa FV

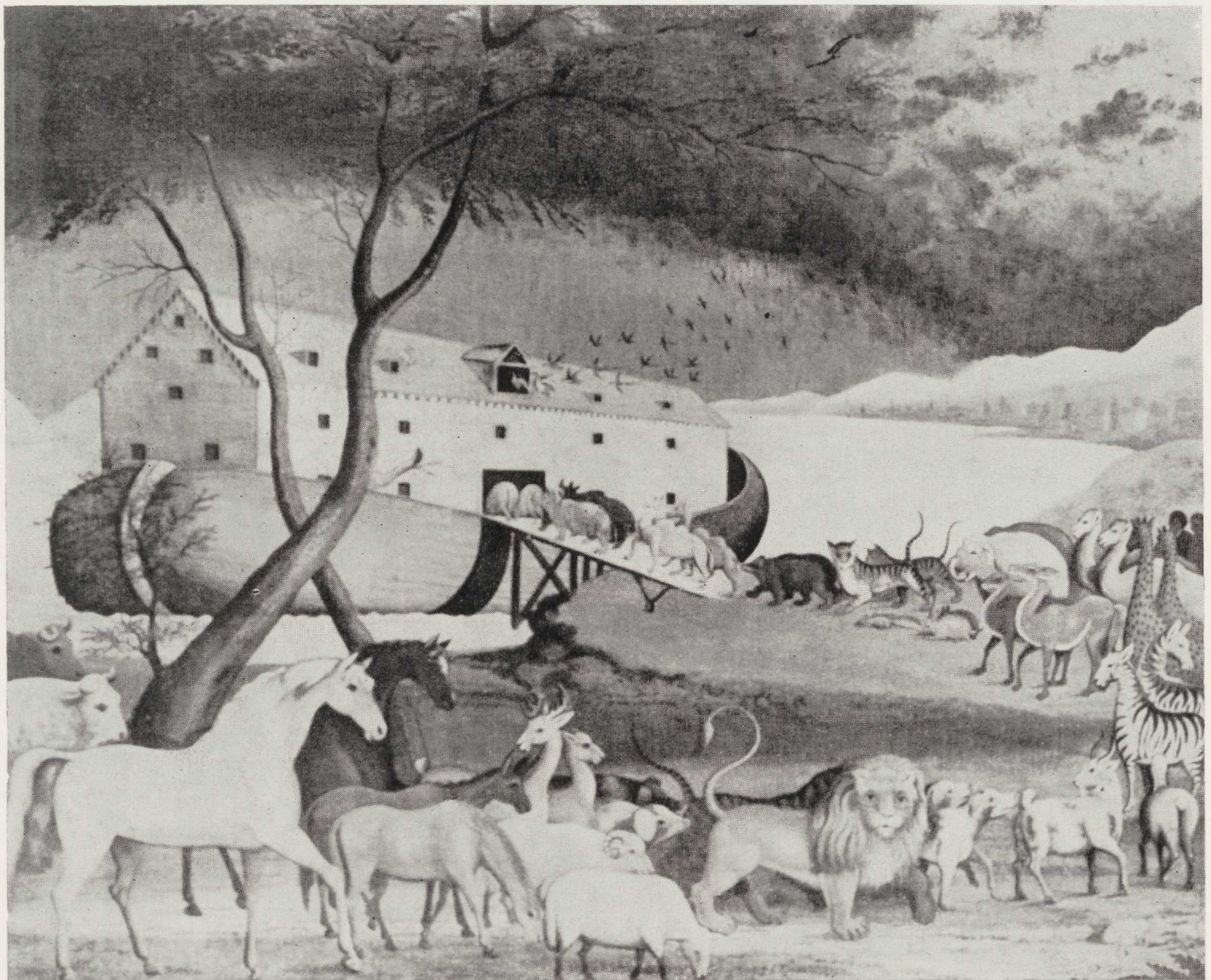
Moodsa kunsti loendamatu voolude, selle kaootiliste, isegi kramplike avalduste kõrval mõjuvad insiitsete kunstnike pildid ja kujud oma ebatavalise värskuse ja pingevabadusega. Kui nende teoste autoritel oleks kunstiline haridus ja piisavalt lai silmaring, võiksime rääkida nende julgusest, protestist või manifestatsioonilisest kunstilisest programmist. Kuna nad aga sellistena ei esine, vaatleme nende loomingut akadeemilistest vooludest eraldi, sest nad ei võta professionaalselt kunstillt midagi ega polemiseeri ka sellega. Nad võluvad meid oma loomuliku lihtsusega, mis seisab väljaspool üksikute meistrite ja koolkondade saavutusi. Neis pildides leiame selle ürgse, mille nimel kujutav kunst tekkis, armastuse ja vaimustuse looduse, esemete, inimete vastu. Ja just see algne, puhas maailma nägemine vormides ja värvides annab nende piltidele kordumatu, samal ajal aga ka kunstilise veenvuse. Me ei leia neis pildides püüdu haarata ei maailma ega universumit, need on pildid vihjete ja sümboliteta ega ole «inimkonna kogemuste» peegliks. Kuid neis on midagi rohkemat: üksikisiku kogemus ja oma ümbritseva keskkonna ammendav tundmine. Ja tänu sellele erinevad insiitset kunstnikud üksteisest, lähtuvad ainult oma minast ja oma sisemisest mikrokosmosest. Selles peitub ka insiitsete kunstnike piltide ja skulptuuride realistlikkus. Nad ei tahagi asju läbi näha, tungida nende olemusse, nad rahulduvad optilise tajuga, ent just selle naivistliku mõistes, mis saab seetõttu ka algmõisteks, avades niimoodi tahes-tahtmatult asjade olemuse nende vormis ja värvis. Nad ei loo avaliku arvamuse ja kriitika mõju all, vaid oma sisemiste elamuste surve all. Sellest tuleneb ka nende spontaansus, loomingurõõm. Ja just sellepärast, et insiitset kunstnikud ei lähtu teoreetilistest seisukohtadest, jäävad nad iseendale truuks ja loovad nii, et nende looming on täis ilu ja jääb puhtaks ja tõeliseks nagu rahvalaul. Laul, mis on täis ilu ja armastust elu vastu.

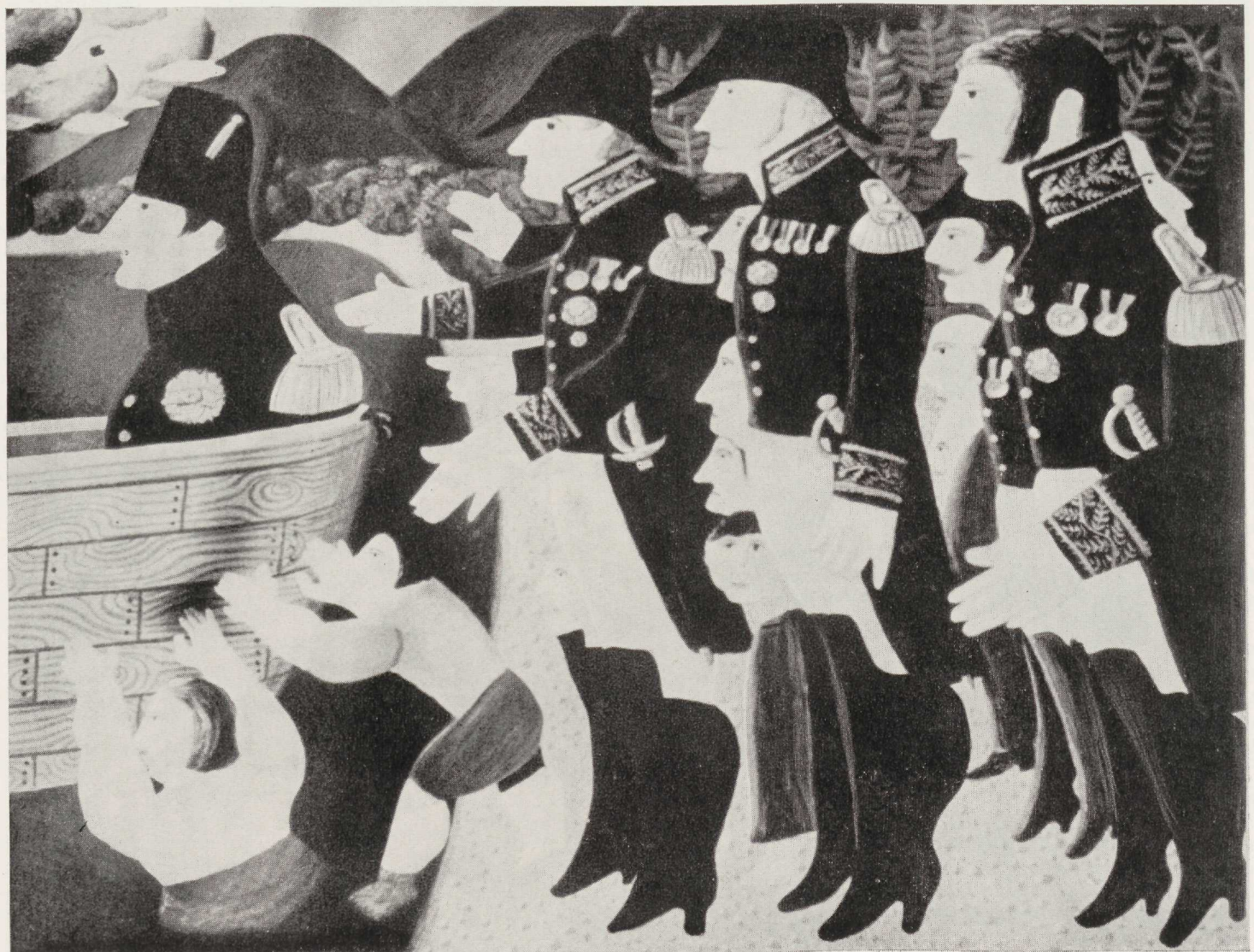
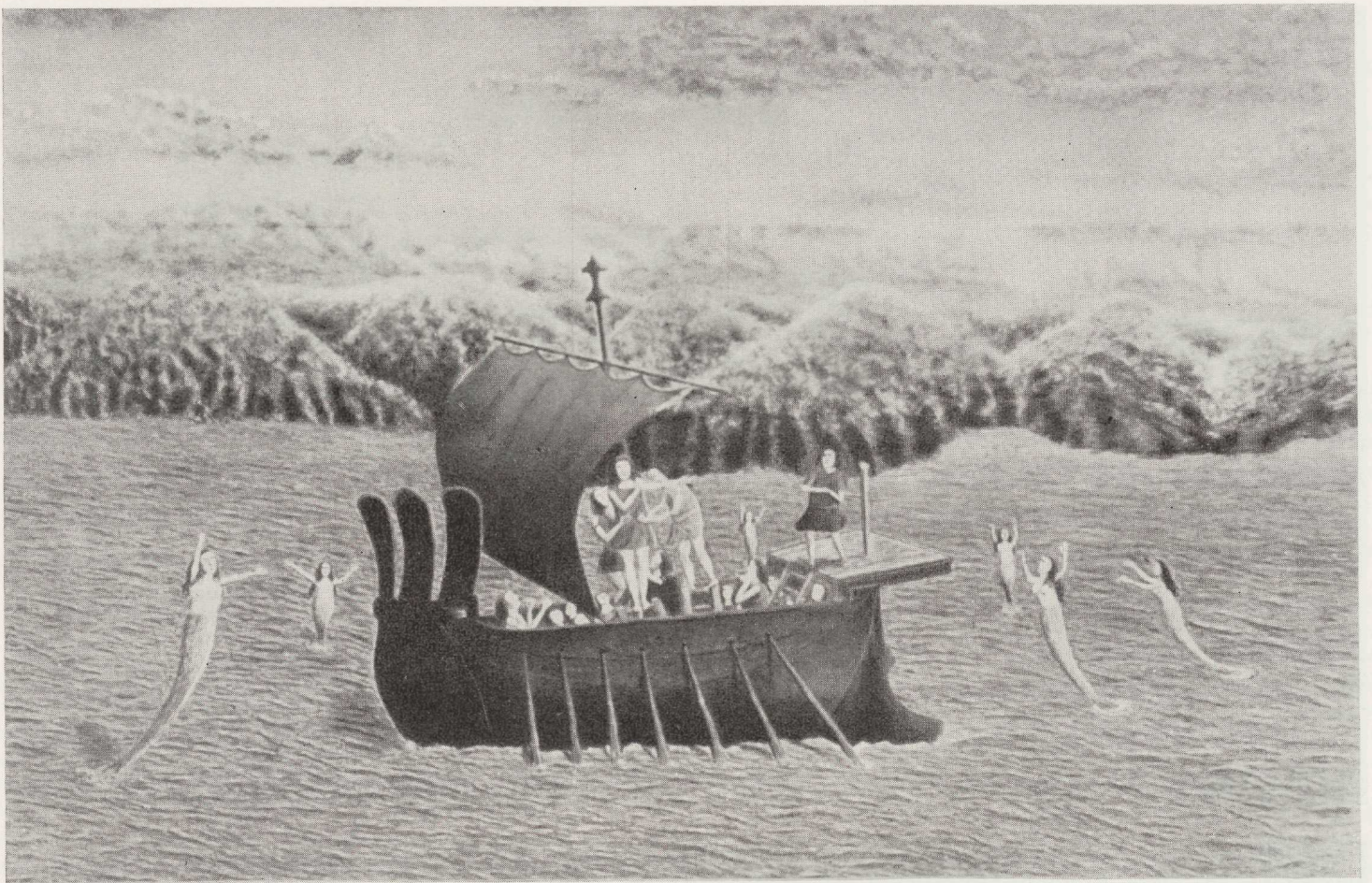
JULIUS LENKO, Tšehhoslovakkia

Mõiste «naiivne kunst» on täiesti tänapäevane. Meie aeg on väsinud õpetatud kunstist, mis loob koolkondi, doktriine, traditsioone. Pealegi on see kunst vana, temast hakkab kaduma loominguline jõud. Ja seepärast ei jää kunstnikel üle muud, kui otsida taas uusi vahendeid, väljendusviise, tehnikaid. «Huvitav,» lausus üks neist (vist Degas), «et me tegeleme ametiga, mida me ei tunne.» Tegelikult on see vana probleem, alati on iga noor kunstnik pidanud unustama selle, mis ta on õppinud, jõudma omaenda koolkonnani, õppima mitte üksnes olema geenius, vaid õppima ja looma ka oma ametit. Ja see taasleitud amet võib olla erakordselt väärtuslik. Sest kas on midagi kunstipärasemat impressionistide või kubistide loomingust? See uus võib olla

ka primitiivne, ta ei pruugi toetuda mingile uuele teooriale, filosoofilisele kontseptsioonile või optika seadustele. Ta võib vaimustuda igapäevastest kujunditest, mis vastavad tavalisele massimaitsesele. Seepärast võime teha järelduse, et viimase 100 aasta jooksul on kõik kunstnikud olnud vähem või rohkem iseõppijad. Kuid mõned nende hulgas olid väga kõrge intellektiga. Mõned seevastu ei allunud mingile enesedistsipliinile, juhendusid vaid instinktit ja rahuldusid oma rahuarmastava süütu harimatusega. Ja just neid kunstnikke me nimetamegi naiivseteks või primitiivseteks. Minu sõber Wilhelm Uhde, kes neid nii väga armastas, nimetas neid puhta südame kunstnikkeks.

Kõige tüüpilisem ja kõige tuntum isikus nende hulgas oli Tollimees Rousseau. Perioodil, mil toimus üks neid loova vaimu revolutsioone, kus algas kunst, nagu poleks selle hetkeni midagi eksisteerinud — ei doktriine, koolkondi, traditsiooni, haridust, s.o. kubismi perioodil, joonistas tagasihoidlik Tollimees Rousseau kusagil nurgakeses oma pilte ja pakkus neid kunstisalongidele. Kubism oli üks iseõppijate väljamõeldisi, kuid nende iseõppijate, kellel oli tugev tahe luua doktriini ja stiil, kes omasid intellekti jõudu. Ja just need kubismi loojad, kes nii teadlikult tegelesid oma uurimuste ja teooriatega, just need iseõppijad hakkasid huvi tundma imeliku mehe vastu, kellel polnud mingeid teadmisi, mingeid iseloomulikke iseärasusi; tema vaimset taset võis võrrelda kõige tavalisema väikekodanlase omaga ja tema esteetiline ideaal viis tagasi illustreeritud ajakirjade juurde. Apollinaire, Picasso, Delaunay ja nende sõbrad vaimustusid Tollimehe piltidest ja leidsid neist seninägematut ilu, samalaadset, nagu nad leidsid neegrite ja Ameerika rahvaste jumalakujudest. Kuuldus häáli, et selle heasüdamliku ametniku kiitmisel peitub terake ironiat ja naljatlevat provokatsiooni. Miks ka mitte? Nii sugused nähtused saadavad alati uue ilmumist. Kuid samal ajal oli selles ka palju tõsidust, mis alati jäi tooniandvaks. Tänapäeval asuvad Tollimehe pildid Louvre'is. Tema kunst ei esita intellektile suuri nõudmisi, ei jutlуста ühtegi esteetilist kontseptsiooni, ei kannu mingeid uusi ideid või uusi vorme. Ta jätab elutu ja kohmaka mulje. Sellele vaatamata võib teda kõrvutada suurte meistrite töödega. Kasinus, selgus ja mõõdotunne saavutavad selles kunstis oma tipu. See pole mitte hariduse, vaid kaasasündinud ande, erandlike võimete vahetu rakendamise teene. Rousseau' piltide ees seisest võib tema meisterlikkust võrrelda Fouquet' ja Corot' omaga. Ent kas ei leia me ka Fouquet' või Corot' juures naiivsuse elemente? Kas võib sel juhul viia ühele poole Fouquet' ja Corot' kunsti ja teisele poole Henri Rousseau' oma? Kas pole õigus Uhdel, kes ühes oma kirjutises teatas, et avastas pildis «Magav mustlanna» Poussini kunsti elemente?





Seda hingestatust, mis tuleb südame lihtsusest, hinge imepärasest ilust, nende lihtsate inimeste tegudest, kes elasid ja teostasid ennast pärast Henri Rousseau' surma, seda hingestatust leiame nende teostest ja see annab neile kirjeldamatu võlu. Ja seepärast saab neist rääkida ainult armastusega...

JEAN CASSOU,
Prantsusmaa

Tõlgitud bülletäänidest «Insita 3», Bratislava, 1972 ja «Insita 5», Bratislava, 1972. Tõlkinud Sirje Helme.

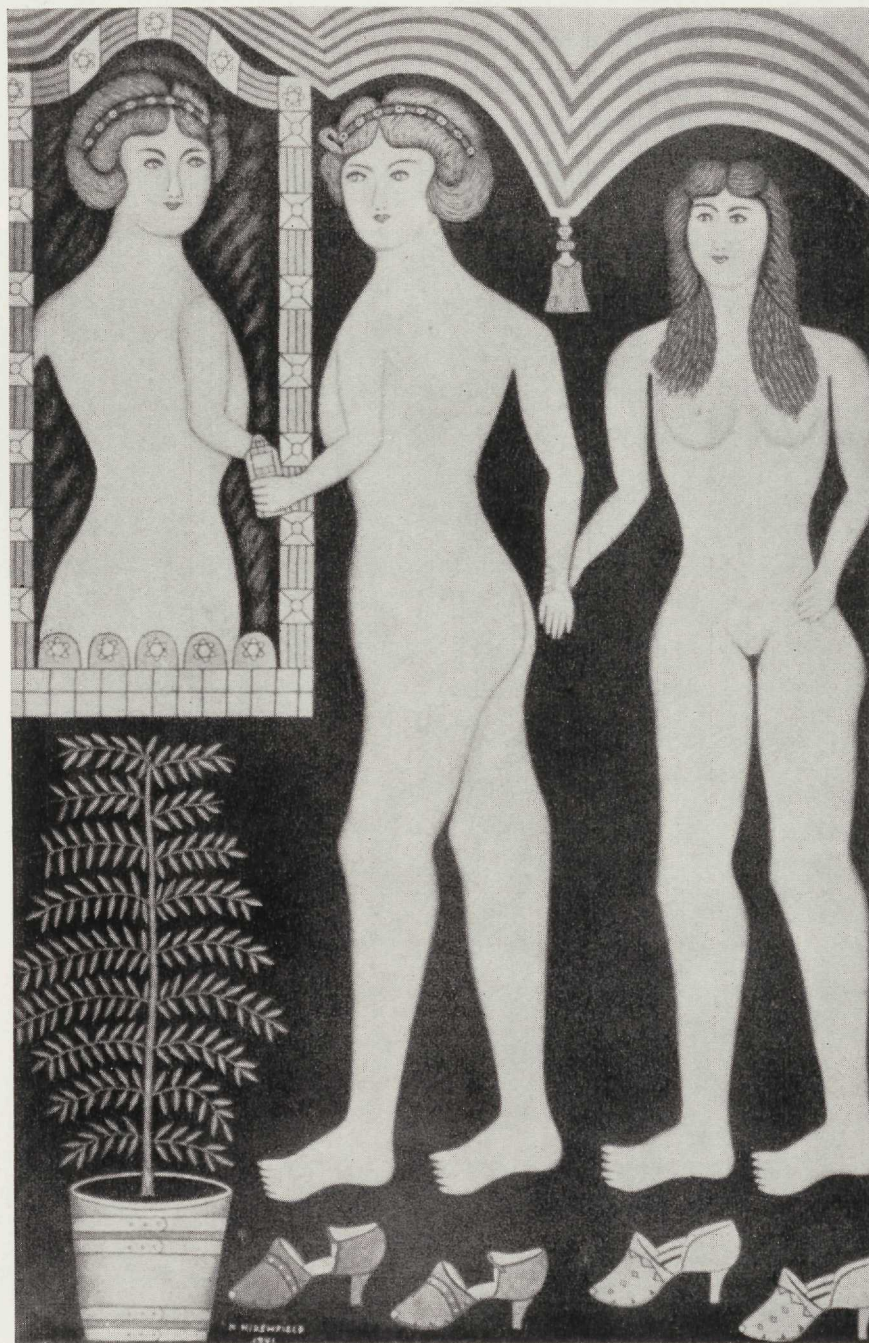
Naivistliku kunsti kohta on väga palju termineid kasutatud, viimasel ajal on pooldajaid leidnud veel üks — insiitne kunst, mis on tuletatud ladinakeelsest sõnast insitus (kaasasündinud, sünnipärane) ja mis peaks kõige täpsemalt väljendama selle kunsti olemust.

(Toim.)

65



66



59. Patrick Byrne (Inglismaa). Jasperi unenägu.

60. Dominique-Paul Peyronnet (Prantsusmaa). Metsalahk.

61. Ivan Generalič (Jugoslaavia). Põdrad metsas. 1959.

62. Edward Hicks (USA). Noa laev. 1946.

63. André Bauchant (Prantsusmaa). Odysseus ja sireenid. 1921.

64. Oscar de Mejo (USA). Lahkumine Elbat.

65. Sal Meljer (Holland). Kass tapeedil.

66. Morris Hirshfield (USA). Lahutamatud.

67. Micheline Boyadijan (Belgia). Kiosk talvel.

68. Carlota Reyna (Argentiina). Naine ja kassid.

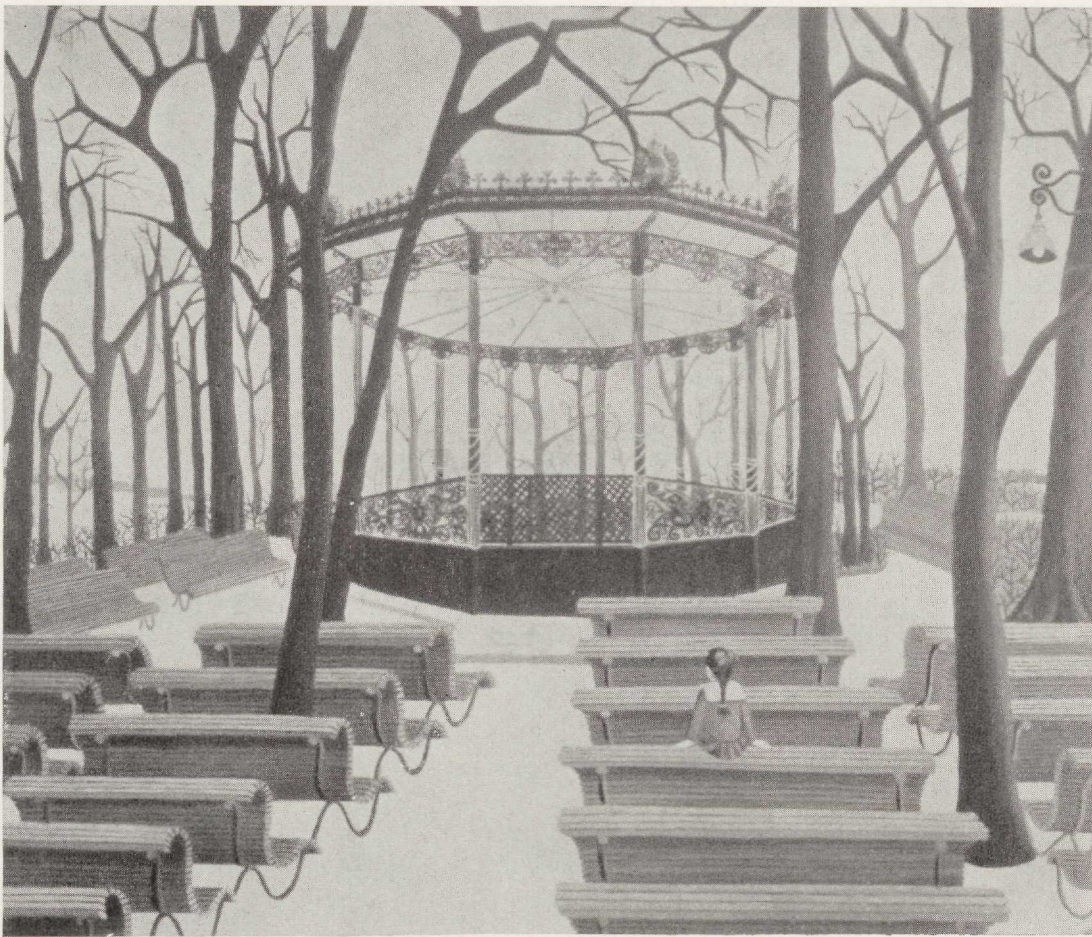
69. Ivan Rabuzin (Jugoslaavia). Punane lill. 1969.

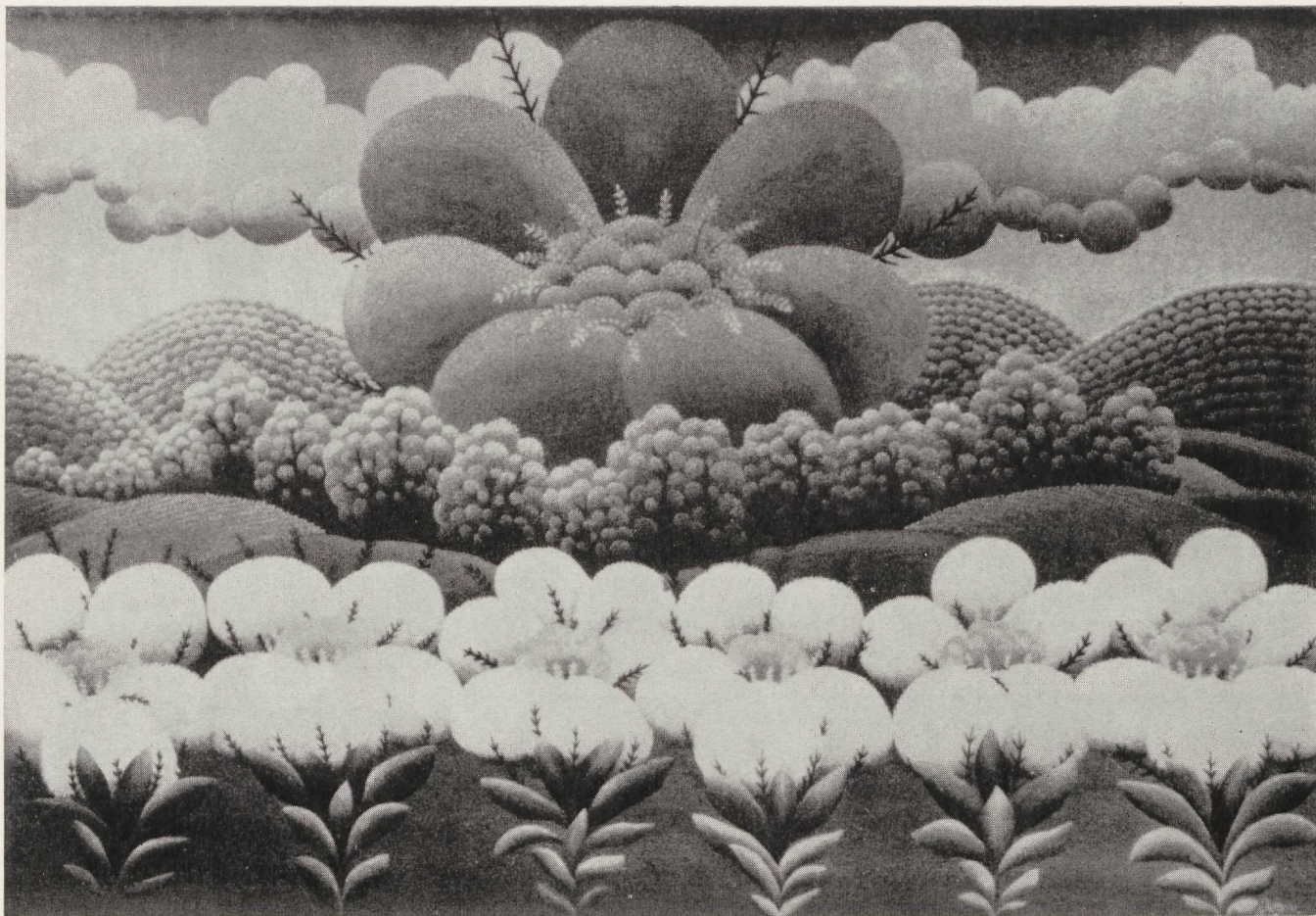
70. W. N. Steward (Kanada). Minu Lena paradis.

71. Václav Silhán (Tšehhoslovakkia). Allikal.

72. Friedrich Gerlach (Saksa FV). Hirm. 1958.

43







71

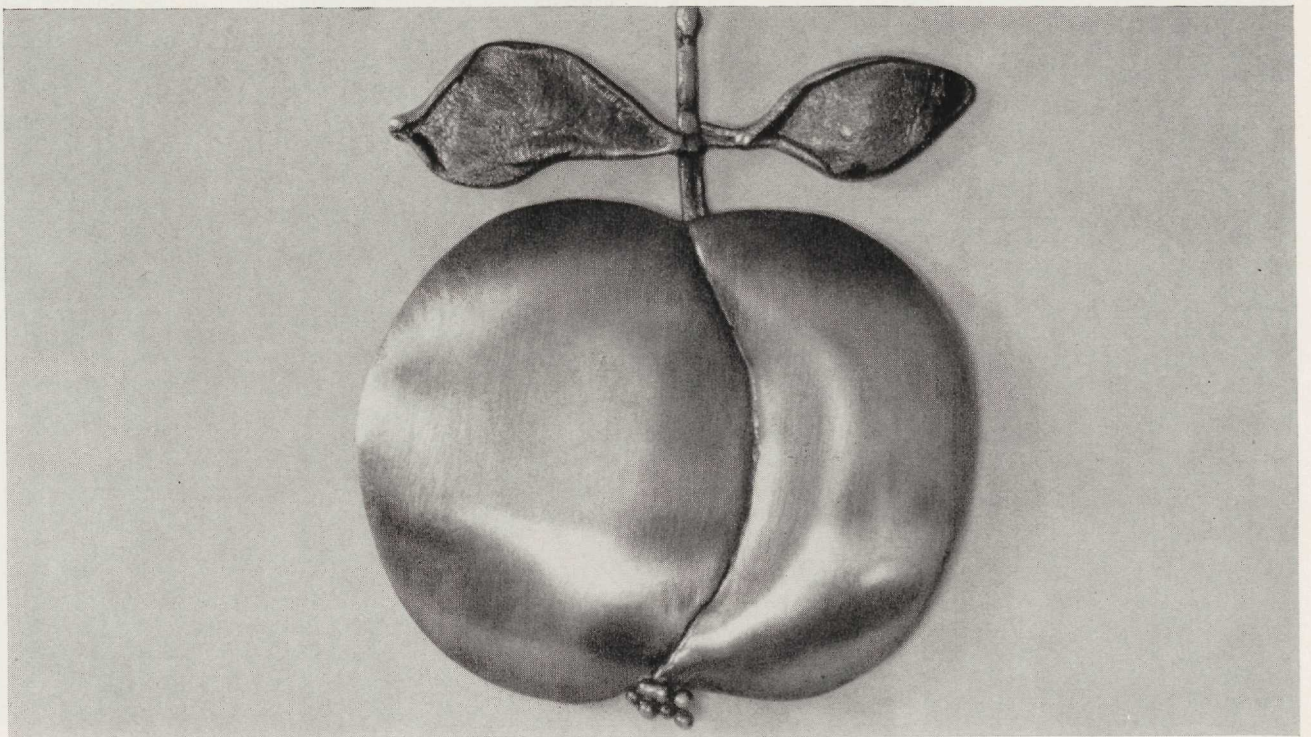


72



73

74





73. Haivi Raadik. Kaelaehe «Ploomipuu». Hõbe, roosa kvarts. Sulatus. 1973.

74. Haivi Raadik. Kaelaripats «Õun». Hõbe, segatehnika. 1973.

75. Haivi Raadik. Kaelavõru «Rahvuslik». Hõbe, sulatus, korund. 1970.

76. Haivi Raadik. Kaelaehe «Kukehari». Hõbe, kullatud, sulatus. 1972.

77. Raivi Raadik. Kaelaehe «Pihlakas». Hõbe, sulatus, suitsutopas. 1972.

78. Haivi Raadik. Muhi kevad. Hõbe, sulatus.



75

76



77



78

Haivi Raadik lõpetas Kunstiinstituudi metallehistöö erialal 1958. aastal. Sisseastumiseksamid instituuti oli ta sooritanud hoopiski nahkehistöösse. Mitte kutsumusest, vaid keskkooli lõpetanud noore inimese teadmusest. 1959. aastal, vabariiklikul tarbekunstinäitusel toimus Haivi Raadiku debüüt. See oli julge ja tähelepanuäratav. Noore meistri esimesed ehted olid nooruslikult bravuurikad, kuid oma kunstisõnalt kaalukad. 1960. aastal lülitati Haivi Raadiku teosed Soomes korraldatud ENSV tarbekunsti ekspositsiooni. Siitpeale tuli tema kunstile tunnustus nii kodumaal kui ka väljaspool selle piire. 1973. ja 1974. aasta vahetusel ENSV Riiklikus Kunstimuseumis avatud esimene ulatuslikum personaalnäitus võttis kokku kunstniku enam kui kümme tegevusaastat. Fikseerusid Haivi Raadiku loomingu arenguperioodid. Kõige skemaatilisemasse skeemi viiduna oleksid need alljärgnevad: esimesed viis aastat ornamendiga ehted ja vormid, 1966—1967-ndatel aastatel hakkab kunstnik kasutama geomeetrilist elementi, 1968—1969-ndad aastad tähistavad eelnimetatu kõrval kunstniku loomingus paralleelselt mõlemat käsitlust. Taoline arengukäik on küllaltki ühtelangev kunsti arengu üldiste liikumiste ja nihetega. Mõjutused? Kunstnik ei eita neid. Ta ei eita ka seda, et on raske kindlaks määrata momenti, mil oled hiljutinähtu uudsuse ja võlu alla sattunud. Kunagi hiljem hakkavat ta seda alles taipama. Üks on kindel — Haivi Raadik on uue suhtes väga tundlik ja impulsiivne natuur. Seetõttu on ta üks neist, kellele on osaks saanud olla paljus teerajajaks ja uue algatajaks. Haivi Raadiku 1960-ndate aastate alguse türkii-side ja korallidega ehted murdsid sisse eesti juveelikunsti peende ja lüürilisse pilti jõulisuse ja monumentaalsusega. See liikumine leidis vastupeegelduse paljude teiste loomingus. 1966. ja 1967. aastatel lõi Haivi Raadik dekoratiivsed vormid «Maa» ja «Kosmos». Eesti metallikunstis avaldus nüüdsest selgeilmelisemalt range tehnikastlik suund. 1968. aastal esitab kunstnik sulatustehnikas teostatud ehete komplekti «Kevad». Ta jõuab siin nii tervikliku resultaadini, et just siit näib alguse saavat looduvorme markeeriv, optiline suund eesti metallikunstis. Haivi Raadik olevat kunagi hästi jooksnud. Mitte aja peale, vaid lihtsalt rõõmust end edasi pressida, edasi minna. Kunstis on Haivi Raadik tark edasimineja. Uutest impulssidest haarab ta vaistlikult just selle, mis on tema naturile kõige oma- sem, mille edasiarendamiseks tal on kõige enam eeldusi. Selles protsessis sünnib kunstniku individuaalse mõtterikkuse ja leidlikkuse võluga täidetud looming. Haivi Raadik on põhiliselt ehete kunstnik. Aeg-ajalt on ta töötanud dekoratiivvormide ja dekoratiivsete pannodega. Ta ei tea isegi, milline nendest aladest on talle meelepärasem. «Ma tahan ennast väljendada, kiiresti väljendada, ning milline võimalus selleks antakse, seda püüan ma kasutada. Haaravad on kaasaegse tea-

duse poolt avastatud uued vormid. Mind piinavad õunad, palju õunu vanas õunaaias. Mind kummitavad lopsakatest ploomidest rasked ploompuid. Olen püüdnud seda muljet jäädvustada...» Tõepoolest, on olemas kaelaehted «Õun» ja «Pirn», «Pihlakas», «Kukehari» ja «Kibuvits». Milline on hea ehe? Harjumusliku tava kohaselt peab ehe ehtima, olema harmoonias inimesega, tema välimusega. Kuid kas ainult seda? Haivi Raadik kinnitab, et tema jaoks on ehe sageli iseseisvaks asjaks, miniatuurseks skulptuuriks, mille kaudu kunstnik eelkõige iseennast väljendab. Ehe saab korruga senisest laiema sisu. Ehete looja ei ole enam juveliir selle sõna traditsioonilises mõttes. Hakkab kummitama mõiste «vitriiniehe» — ilma tarbeväärtuseta ehe. On olemas dekoratiivkunst, dekoratiivvorm. Miks mitte dekoratiivehe. See on erilaadne kunstiline väljendusvorm. Kas mitte üks selle protsessi avaldusi, mida me vaatame kui üksikute kunstiliikide lähenemist, teineteisest läbipõimumist, ühe kunstiliigi meetodi üleminekut teisele. Jõuda kõrgendatud ekspressiivsuseni, rõhutatud väljenduslikkuseni — see näib olevat Haivi Raadiku üheks loominguks eesmärgiks ka ehteid valmistades. Kolmikplaat «Poolused», «Muna», «Õitsemine» (1972) on Haivi Raadiku poolt kunstikeelde valatud skeem arengust ja selle etappidest. Teose väljendusvorm on ülimalt napp ja lakooniline. Töö rajaneb suurtele väljendusrikastele pindadele, mis on arengust pingsad, milles nagu pulseeriks looduse võidutsev tukse. Seda sama tukset tajume Haivi Raadiku sulatustehnikas ehetes «Pihlakad», «Kukehari», «Õun», «Kibuvits» jt., mille loomine eelnes vahetult ülalvaadeldud dekoratiivsetele plaatidele. Kunstniku ehetes on igapäevased loodusmotiivid muutunud kuninglikult suursugusteks, pidulikeks. Üllatab lihtsuse rikkalikkus ja monumentaalne kõlavus. Seda rõhutab Haivi Raadiku vääramatu kompositsioonitunne ja vormitaju. Üks kindlamaid teadmisi, mis kunstnik suursugulist kaasa sai, oli hea kompositsiooniõpetus. Haivi Raadiku õppimisaeg oli keerukas, kohati raske, kuid huvitav. Sõjajärgsete aastate leivamure pani palju töötama. Käsi muutus varakult kindlaks, materjal ja selle väärtused omaseks. Idee ja materjali, idee ja tehni-ka ühtekuuluvus, nende kooskõla piiride äratundmine tõi juba algusest peale Haivi Raadiku kunsti seda distsipliini, mida me hea juveliiri loominguks alati hindame. See valitseb ka tema kõige vormikapriisemate ja fantaasirikamate teoste juures (sulatustehnikas ehted maskide ja figuuridega). Looja lausa rõhutab sula metalli pehmust, selle kõike võimaldavat vormitavust. Ta laseb metallil vallatlevalt ja vabalt kujundeid moodustada, et siis vastavalt oma tahtele ja vormiseadustele kogu stiihia peatada. Haivi Raadiku sulatamistehnikas teostatud ehete faktuurikäsitlus on väga rikkalik ja sisukas. Kord on see pehmelt maaliline, samas rõ-

hutab kunstnik metalli skulpturaalsust. Kaelaripatsis «Mask» vormib ta maski näo lihtsalt ja lakooniliselt. Tagasihoidlik faktuur näo osas rõhutab maski arhailisust. Sama faktuur kasvab servades nagu piiravaks keerukaks raamistuseks. Skulpturaalsus on asendunud hoopiski maalilise-ma käsitlusega. Kompositsiooni lõpetavad kolm vääriskivi, mille kristallide reegli-pärane mäng loob uue korra. Haivi Raadik oskab siduda tervikuks metalli ja vääriskivi, ta ei mineta oma kunstis väärismetallide väärrikust ja suursugusust. Seda isegi mitte siis, kui ta lähtub rangetest, disainilikest vormidest.

Juba 1960-ndate aastate keskpaiku hakkasid Haivi Raadiku ehetesse tungima endise vaba ornamendi asemele ranged geomeetirilised vormid. Esialgu rakendas kunstnik neid Kunstitoodete Kombinaadi seeriatoodangusse minevate ehete kavandamisel. Näis, et autor otsis lahendusi suurtootmise tingimustele. Teda hakkas võluma tehisevorm oma ökonoomsuse ja täpse arvestusprintsibiiga samavõrd kui loodusliku vormi kapriisid ja tujukused. Siit ka Haivi Raadiku loomingu kaks poolust, mis tema kunstis kõrvuti, mõnikord isegi teineteisest läbipõimununa elavad. Kunstnik tunnistab end armastavat arhitektuuri, selle kauneid proportsioone ja üksikosade asjalikke vahekordi. Teda võlub funktsionalismi ja konstruktivismi ratsionaalsus. Talle on südamelähedane aga ka Arpi, Giacometti, Chagalli tunde-kunst.

Rangetest tehisevormidest lähtudes lõi Haivi Raadik 1967. aastal dekoratiivvormid «Maa» ja «Kosmos». Nimetatud aastate romantilise kallakuga kunstipilti ilmus ärritav antipood. Kunstnikku süüdistati tehnilistliku printsibi kummardamises. Personaalnäitusel esitas ta uued ehetekomplektid püriidide ja akvamariinidega. Lihtsad siledad hõbeda pinnad, selge geomeetiline vorm vaheldub kivide loodusliku faktuuri ja kujuga, mille loomisel inimkäs ei ole kaasa mänginud. On ühendatud looduse kaks karakterit — stiihiline loodusmaailm ja inimesestatud tehniline maailm. Haivi Raadik on need kaks maailma sidunud teineteist täiendavaks, kokkukuuluvaks tervikuks. Taas ilmneb kunstniku eksimatu vormi- ja materjalitunnetus.

Näib, et Haivi Raadik on jõudnud oma 1970-ndate aastate töödega esimese loominguks täisküpsuseni. See on väga potentsiaalne küpsus. Autoril on seniloodust palju kaasa võtta tuleviku tarbeks. Ta on varunud endale suuri tehnilisi ja loominguks kogemusi, möödaläinud aastate otsimised ja leidmised on avardanud tema silmaringi, looduse poolest on talle kaasa antud üliergas, impulsiivne natuur. Kõik see tagab tema edasises töös teostuskindluse, laia loominguks haardeulatuse ja endaga pideva, lausa piinava rahulolematuse. Viimane sunnib otsima ikka uut ja senisest täiuslikumat, ükskõik kui vaearikkad ja närvesöövad ei oleks teed selle kättesaamiseks. Haivi Raadiku kui kunstniku tulevik peaks seetõttu kujunema huvitavaks, teedrajavaks.

A. VENETSIANOV

JA

J.-B. PIGALLE

Mitme kujunduselemendi kooskasutamist ühes kunstiteoses esineb teatavasti kõigil kunstialadel — nii kirjanduses, muusikas kui ka kujutavas kunstis (vt. Ain Kaalep, Paar sõna ühest väga iidsest ja väga moodsast tehnikast. «Kunst» 1967, nr. 2, lk. 75—78). Sageli sulatatakse võõras kujund uude kunstiteosesse nii orgaaniliselt, et raske on aimata mitme meistri loomingu olemasolu ühes kunstiteoses. Vaid tähelepanelik vaatlus ja kunstipärandi ulatuslik tundmine võimaldab teha uusi avastusi ka selles valdkonnas. (Toimetus)

Riiklikus Tretjakovi Galeriis säilib Aleksei Venetsianovi (1780—1847) maal «Amm lapsega», mis on loodud 1830. aastal. Me näeme selles poolfiguuris kujutatud istuvat vene rahvariides naist. Parema käe on naine pannud tema ees laual istuva lapse jalale, vasakuga aga hoiab lapse ümbert kinni. Lapsel on seljas nõoriga keha ümber seotud särgike.

Amme maalimisel on Venetsianovil tõenäoliselt modelliks olnud mõni talunaine Safonkovo mõisast Tveri kubermangus, kus kunstnik alates 1818. aastast veetis suurema osa oma ajast. Mis puutub aga lapsesse, siis selgub, et see pole mitte modelli järgi maalitud, vaid on laenatud tuntud prantsuse skulptorilt Jean-Baptiste Pigalle'ilt (1714—1785). 1749. aastal valmis Pigalle'il sarmikas, väga elav ja tõetruu žanripärane lapsefiguur «Laps linnupuuriga», mille marmorist originaal säilib Louvre'i muuseumis Pariisis. Sellest valmistati pronkskoopiaid, millest üks kuulub Ermitaažile.

Venetsianov on üksikasjalikult ja täpselt kopeerinud Pigalle'i figuuri, jättes ära vaid linnupuuri ja maalides lapsele särgikese. On raske öelda, kas kunstnik maalib Ermitaažis tehtud skitsi järgi, või (mis on tõenäolisem) kasutas mõnda Pigalle'i skulptuuri järgi valmistatud gravüüri.

VOLDEMAR VAGA

79. Aleksei Venetsianov. Amm lapsega. Oli. 1830.

80. Jean-Baptiste Pigalle. Laps linnupuuriga. Pronks. 1749.



79

80



51

В апреле в Таллине состоялся пленум комиссии по искусствоведению и критике при правлении Союза художников СССР, на котором обсуждались актуальные проблемы советского искусствоведения и критики. Основной доклад сделал секретарь правления Союза художников СССР, председатель комиссии по искусствоведению и критике В. Зименко, от республики выступили искусствоведы Б. Бернштейн и Л. Генс, а также доктор исторических наук академик И. Кахк и социолог В.-И. Лайдмэе. Обзор выступлений дает искусствовед Мильви Алас (стр. 2—4).

В 1974 году отмечает шестидесятилетие Художественный институт Эстонской ССР. В 1914 году открылось Таллинское художественно-промышленное училище, за прошедшие годы учебное заведение прошло длительный и сложный путь развития. О сегодняшнем дне института, его возможностях и перспективах рассказывает ректор института профессор Яан Варес (стр. 5—13).

Основание Таллинского художественно-промышленного училища стало новым этапом в истории художественных учебных заведений в Эстонии — об этом пишет в своей статье искусствовед Каалу Кирме. Художественно-промышленное училище ставило своей задачей готовить прикладников-профессионалов. Являясь единственным учебным заведением такого профиля, оно заняло в истории эстонской художественной культуры весьма значительное место (стр. 14—17).

Вопросы функциональности и эстетического качества изделий прикладного искусства рассматривает в теоретической статье Андрес Тольтс, в качестве оценочного критерия прикладного искусства он выдвигает художественный уровень предмета, его потребительского качества (стр. 18—28).

В статье «Немного о деятельности художников телевидения» Аино Картна рассматривает творчество этого нового отряда художников. Основная цель работы художника на телевидении состоит в том, чтобы оформление передачи помогало выявить целое и не выступило в качестве самостоятельного элемента. Любопытные решения передач создала Линда Андресте, Малле Лейс, которая обращалась к приемам оп-арта, Гунта Рандла, Лийна Пихлак, Тийу Ляйт, Тыну Вирве (стр. 31—38).

Разные грани искусства примитивов затрагивает подборка высказываний советских и зарубежных искусствоведов (стр. 39—46).

С украшениями и декоративными формами известной эстонской художницы по металлу Хайви Раадик знакомит статья Инге Тедер. Произведения художницы отличаются повышенной экспрессивностью, композиционное мастерство и чувство формы. Автор считает, что работы 1970-х годов отмечают творческую зрелость художницы (стр. 47—50).

В краткой заметке доктор искусствоведения профессор В. Вага обращает внимание на любопытную находку: русский художник А. Г. Венецианов в своей картине «Кормилица с ребенком» (1830) использовал в качестве модели для ребенка бронзовую копию одной детской фигуры Жана-Батиста Пигалля или же гравию, выполненной по этой скульптуре (стр. 51).

В статье «Языческие символы в церкви Карья» Сирье Хелме рассматривает роспись на своде хора церкви в Карья, представляющую различные символические знаки. Автор приходит к выводу, что знаки являются языческими символами. В статье сделана попытка рассмотреть развитие знаков-символов в теоретическом аспекте (стр. 53—56).

The plenary session of the commission on art history and criticism of the board of the Artists' Union of the USSR took place in Tallinn in April. The plenum was devoted to the topical problems of Soviet art history and criticism. The main report was rendered by V. Zimenko, Secretary of the Artists' Union of the USSR, chairman of the commission on art history and criticism. B. Bernstein and L. Gens took the floor on behalf of the Estonian art historians. Academician J. Kahk, Doctor of historical sciences and the sociologist V.-I. Laidmäe took part in the discussion as well. A survey of the speeches is given by art historian Milvi Alas (Pp. 2—4).

In 1974, 60 years have passed since the foundation of the present State Art Institute of the Estonian SSR. The Tallinn School of Industrial Art was opened in 1914, that art school has covered a long and complicated process of development. The contemporary art institute, its possibilities and prospects are discussed by Professor J. Vares, Rector of the State Art Institute of the Estonian SSR (Pp. 5—13).

One stage in the history of development of Estonian art schools, that of the Tallinn School of Industrial Art, is discussed by K. Kirme. The aim of that establishment was to train professional applied artists. Since it was the only art-educational institution in Estonia, its importance in the cultural history of the country is rather considerable (Pp. 14—17).

The functionality and the aesthetical properties of objects of applied art are analyzed in an article by A. Tolts. The artistic level and the utility of the object serve as his criteria of estimation. (Pp. 18—28).

The work of TV artists is analyzed by Aino Kartna in the article "A Little about the Work of the TV Artists". The main principle here is that the "stage design" must support the telecast, and not act as an independent unit. Interesting designs of telecasts have been produced by Linda Andreste, Malle Leis (who introduced the principles of op-art into our TV), Gunta Randla, Liina Pihlak, Tiiu Lätt and Tõnu Virve (Pp. 31—38). Various aspects of primitivistic art are presented in a mosaic of opinions of art historians from the Soviet Union and from other countries (Pp. 39—46).

An article by Inge Teder deals with the production of metal artist Haivi Raadik. Her adornments and decorative forms are characterized by intense expressiveness, masterful composition and a fine perception of form. The author finds that the artist has gained maturity in her creative work in the 1970s. (Pp. 47—50). In a short article, art historian, Professor Voldemar Vaga calls our attention to an interesting discovery: in the painting "Nurse with the Child" (1830), the Russian artist Aleksei Venetsianov has used as his model, the bronze copy (or the engraving made from it) of the child's figure by sculptor Jean-Baptiste Pigalle (p. 51).

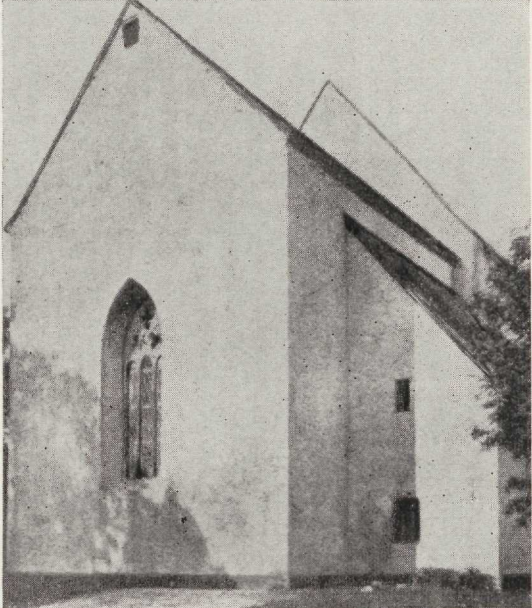
In the article "Pagan Symbols in the Church of Karja" Sirje Helme takes a glance at the combination of signs painted on the arch of the choir in the Karja Church. The author comes to the conclusion that the signs were painted there as pagan symbols. At the same time, an attempt is made to follow the development of symbols in the theoretical aspect (Pp. 53—56).

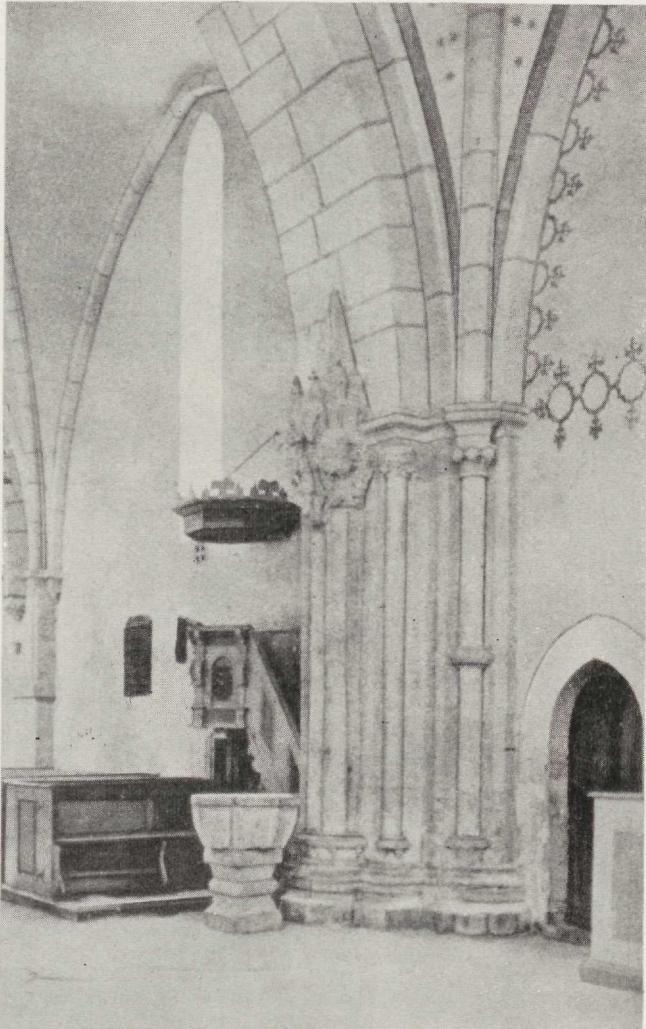
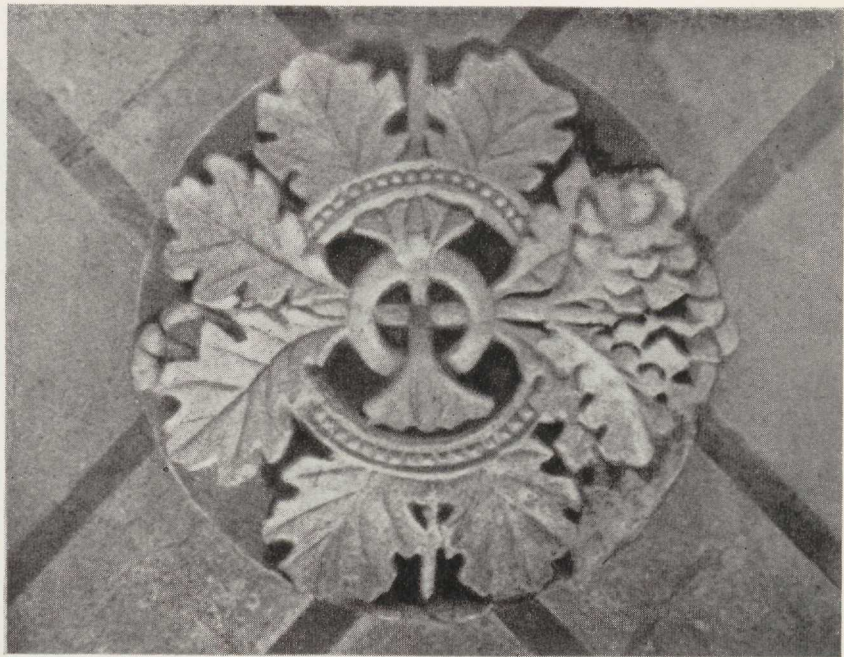


81



82 83





81. Maalingud koorivõlvil.

82. Vaade edelast.

83. Vaade idast.

84. Vaade lõunapoolsele eeskojale.

85. Sisevaade.

86. Pääskivi pikihoones.

87. Lõunaportaali vimperg.

84 | 86

85 | 87

1913. a. leidis arhitekt Gahlnbäck Karja kiriku koori põhjaseinas krohvi alt osa suurest petikakna kujutisest. 1922.—24. aastatel toimunud restaureerimistöödel, mis teostati H. Kjellini juhtimisel, leiti lisaks maalingud koorivõlvilt. Tegemist oli kaheksa maalitud kujundiga (nelinurkne põiming, pentagramm, säärkurat (Beinteufelchen), kolmikjalg (Triskele), väädiring (tõenäoliselt viinamarjaväät, mille sees on kaheksanurk, viinamarjalehed ja millest väljuvad südamekujulised lehed), kujund, mis koosneb liiliatest, ruudust ning 8-lehelisest valgest roosist ning kaks ristuvate ellipsite motiivi. H. Kjellin publitseeris need oma monograafias, kus ta vaatles neid kujundeid ka osaliselt nende ajaloolises arengus, nende kasutamist ja tähendust eri kultuuripiirkondades.¹ Nimetatud kujundid ümbritsevad ringina koori pääskivi. Kahjuks pole pääskivi säilinud tervena. Kui aga säilinud põhjal oletada, et tegemist on viinamarjalehe kujutisega², siis moodustuks pääskivi kui Kristuse sümboli ümber ring maagilistest kujunditest. Iseenesest ei ole ju maalingud kirikutes mingiks uudiseks ja mitte ainult see, et Eesti kirikud selles osas nii tagasihoidlikud on, ei sunni Karja kujundeid tähelepanelikumalt jälgima. Hoopis olulisem on nende tähenduslik külg ja see, et nad on väga iseloomulikuks näiteks kujundite kui sümbolite liikumisest nii ajalisel kui ruumilisel.

Keskaeg kasutas kolme suurt märkide rühma:³ ristiusu ikonograafia, heraldilised märgid, maagilised märgid, mille all on silmas peetud astroloogilisi ja kabalistlikke märke. Paigutaksin siia ka rahvausundeist pärinevad ja keskajal veel kasutusel olnud, kuid paganlikeks peeta-

vad sümbolid. Käesolev kirjutus puudub ainult viimast rühma, kuna eelmised kaks alluvad erinevatele seaduspärasustele. Enamik neist märkidest ei ole keskajal väljamõeldud (ei saa ju rääkida ka ristiusu ikonograafiast kui puhtast ja spetsiaalsest ühe usundi jaoks loodud kujundite süsteemist. Suur osa kujundeist on rännanud sellesse vanematest kultuuridest ja uues ikonograafilises süsteemis omandanud vaid uue tähenduse), samalaadseid kujundeid võib leida juba paleoliitikumist. Ka tänapäeval, kuid ainult ilusa ornamendina, mõne motiivina, millel kaasaegse vaataja jaoks on ainult esteetiline väärtus.

Üsna tavapärase arengutee on läbi teinud ka Karja kiriku koorivõlvi märgid. Nende kulgu erinevatel aegadel erinevates kultuuripiirkondades püüab mõningal määral iseloomustada alljärgnev kirjeldus, mida aga polegi püütud anda täielikuna. Pentagramm, ka *pentalpha*, pentaakel, *Albenkreutz*, *Mahrkreutz*, *Drudenfuß*, *salus Pythagorae* jne. on äärmiselt laia levikuga ja samavõrra mitmekülgse tähenduslikkuse kandja. Vana Babüloonias oli ta jumalanna Ištari ja 5-päevase nädala sümbol ning kätkes endas Ištari tähe Veenuse sümbolina ka kaitsev võimu.⁴ Aasiast rändas pentagramm Kreeka ja Rooma kultuuridesse. Pütaagorlased mõistsid teda kui vaimse ja kehalise tervise sümbolit ja õnne toova märgina joonistati ta kirjade algusesse. Ka keskaeg ja kristlik kirik kasutasid seda märki, kusjuures tema mõistmise piirid omakorda laienesid. Ta kuulus astronoomiliste sümbolite hulka, teda tundsid ja kasutasid paljud keskaegsed salaühingud, kirikutes esines ta demonite ja pahade vaimude tõrjemärgina.⁵ Silmas tuli pidada ka seda, kuidas märk joonistada. Eriline jõud arvati olevat pentagrammil, mis oli tehtud joont katkestamata. Tugeva mõju võis saavutada ka kaht pentagrammi kõrvuti joonistades. Rikkalikult esineb pentagramm ka mitmete maade etnograafilises materjalis. Nii leibadel, viilunurkadel, aidaustel kui rahvakunsti ornamentikas. Rahvatarkuses jäi ta ülesandeks peamiselt kaitse ja tõrje. Põiming on Euroopas tuttav motiiv juba vanemast rauaajast, Ees-Aasias alates 3. a. t. e. m. a. Ta esines nii langobardide kui norra 8.—9. saj. kunstis, kelti-iiri, germaani-anglosaksi, vana-vene ornamentikas ja merovingide miniatuurmaalis. Põimingu motiivi kasutati sageli ka kirikukunstis, leiame teda nii portaalidelt, kapiteelidelt kui ristimiskividelt. Peale selle, et põiming oli kujundina väga dekoratiivne, kasutati teda ka sisulist tähendust omava märgina. Igasugune põimimine ja sõlmimine oli tuntud kui jõud, mis sidus ja köitis. Nii on küsitud Wormsi piiskopi Burchardi patukahetsusraamatus, mis on pärit 1000. aastast: «Oled sa, nagu jumalavallatud inimesed, sõlmi sidunud, et koduloomi taudide ja surma eest kaitsta?»⁶ Siinjuures on huvitav märkida, et Karja põiming meenutab ruutu, millest on rist

läbi põimitud. (ruut sümboliseeris keskajal maailma, nn. *orbis quadratus*, *quadrata mundiforma*). Sarnased motiivid esinevad ka kiriku plastikas. Nii asub lõunaportaali vimpergil rist, mille harud lõpevad õiekroonidega (tõenäoliselt liiliatega) ja mille südamik on põimitud läbi ruudu. Vimpergil on kõik neli õit ühesugused, kuid pikilöövi idapoolsel päiskivil on samasugune sümbol, mille ristiharud lõpevad tammelehtede ja tõrudega, kusjuures tõrude arv on erinev, samuti erineb ühe ristiharu leht teistest. Siin tundub tegu olevat tahtliku eristamisega, mitte juhusega. Selline kujund meenutab vanade germaanlaste aasta-sümbolit, kus ristiharud tähistasid nelja aastaaga. Ka kolmeharulise märgi (*Triquetrum*) vanus ulatub vähemalt neoliitikumi. Kolmeharulist märki on tuntud nii Aasias (sealset varianti on seostatud svastikaga,⁷ on arvatud ka, et ta seal igavest liikumist või kolme stiihiat tähendas) kui Euroopas. Viikingid tundsid kolmeharulist märki ühena jumala sümbolsetest märkidest, teda võib leida ka keskaegses heraldikas, samuti kirikuhoonetel. Ristiusk tähistas kolmeharulise märgiga kolmainuse printsiipi. «S ä ä r k u r a t» on kujund, mis esineb nii koorivõlvil kui ka plastikas. Mõlemad esindavad niinimetatud halva pea liiki ning omavad seetõttu keskaegse mõttelaadi kohaselt otsese seose kuradiga⁸ (kuigi inetu seostamine halvaga pole keskaja väljamõeldis, vaid enamik primitiivseid religioone on koledaid lõustu sidunud kurjade jõududega). Saatanale ja temale lähedastele jõududele on iseloomulikud viha ja raev, samas pole aga selliste tunnete väljendamiseks ikonograafiliselt just eriti palju võimalusi. Üldised võtted, nagu horisontaalselt väljavenitatud suu, välja sirutatud keel, ümmargused silmad iseloomustavad ka Karja märke. Eriti võidi raevu toonitada suu kaudu, tehes selle hästi suureks ja ebaloomulikuks. (Seda liiki esindab kolmas kirikus asuv «halb pea», konsoolifiguur kiriku põhjaküljel asuvalt pilastrilt. Siin kasvavad konsoolist välja käed, mis püüavad suud laiemaks venitada). Koorivõlvi lõustale on lisatud ka ebaviisakas poos, mis pidi halva mõju nähtavasti suurendama. Ristuvate ellipsite motiivi võib samuti leida nii rahvakunstis (näiteks põhjarahvaste vööpännaldelt) kui kiriklikus kunstis (romaani kiriku'e kaareväljadelt, Itaalia IX sajandi ornamentaalsest plastikast).

Peale kirjeldatud konkreetsemate märkide asub võlvil veel kolm ornamendile lähenevat kujundit. Kõiki kasutatud taimemotiive võib leida mitmete vanade kultuuripiirkondade sümbollikast, samuti ka keskajast mitte ainult kui dekoratiivseid taimi (kuigi võtte, kus lehed väljusid ringikujulisest väädist või olid sellega seotud, oli keskajal ornamendina väga levinud), vaid eelkõige kui kindla mõiste või suhtumise tähistajat. Nii on viinamarjaleht ja -väärt kuulunud Bachose atribuutide hulka, keskajal tähis-

tanud Kristust ja kogudust. Liiliasümboli vanus ulatub vähemalt noorema kivi-ajani, ta on kuulunud Päikese märkide hulka, tähendanud elutaime (vanadel germaanlastel) ja viljakuse sümbolit (vanas Egiptuses)⁹, temaga on märgitud aastaringkäiku (ka romaani kunstis). Kristlus tähistas liiliaga kõlbelist puhtust ja ühendas juba katakombide kunstis temas osavalt nii sümbolika kui ornamentika. Roos ennetas samuti kristlust, kus ta omakorda paradiisi, mätreid ja neitsilikkust (ka Neitsi Maarjat) sümboliseeris.

Niisiis on Karja kiriku võlvil tegemist grupi märkidega, mida ei ole sinna kindlasti mitte maalitud esteetiliste arusaamade sunnil (keskaeg ei tunnistanud esteetikat meie mõistes ja ilusa-inetu kategooriad olid eelkõige seotud kristluse kui eetilise süsteemiga), vaid omasid teatud maailmapildi juures tähenduslikku otstarvet. Et eelpool käsitletud mõiste «märk» on liiga laia tähendusega, oleks Karja kiriku koorivõlvi kujundeid õigem piiritleda mõistega «sümbol».¹⁰ Mingi märk võib olla sümbol vaid teatud sotsiaalsele grupile.

Kuid ka ühest konkreetsest ühiskonnast leiame kahte liiki sümboleid, need, mis on omastatavad kõigile (eksoteeriline) ja need, mis moodustavad suletud süsteemi, mis avaneb vaid teadjate jaoks (preestrid, samaanid jne.). Karja sümbolite puhul aga ei saa sellisest jaotusest rääkida, kuna ristiusk (nagu ka rahvausund) hõlmas kõiki rahvakihte ja ta ikonograafia oli üldjoontes kõigile mõistetav.

Kui jälgida kas või põgusalt ornamendi arengut, võib leida selles liini, kus on jälgitav märk-sümboli areng. Mingist kultuuripiirkonnast liikus kindla tähendusliku funktsiooniga sümbol teistesse piirkondadesse, kus teda hakati mõistma mingi teise tähenduse kandjana või kasutati hoopis dekoratiivsetel eesmärkidel ornamendimotiivina.

(Hea näite pakub siinjuures kreeka geomeetriline ornament 9.—8. saj. e.m.a., kus Ida-päritoluga solaarsed, maaviljelus jt. sümbolised märgid olid lülitatud korrapärasesse mustrisse). Selle protsessi juures on jälgitav ka järgmine moment: märk (sümbol), liikudes läbi mitmete kultuuripiirkondade ja omandades üha uusi tähendusi, nagu «lahustuks», s.t. ta omandab nii mitmeid funktsioone, et seda kõige esmast, kõige täpsemat ei teatagi enam. Näiteks võib tuua kas või sellisama pentagrammi, mida ainuüksi eesti rahvatarkuses on kasutatud haiguste ja luupainaja vastu, nõiduse vastu, hea saagi ja karja kaitseks, kurjade vaimude ja pisuhanna vastu.¹¹

Funktsioon muutub küll ebamäärasemaks, see ebamäärasus liigub aga põhiliselt ringis kaitse-tõrje, kui keskaegsele inimesele olulise ja vajalikuna tunduvas ainevallas. Niisugune oleks märk-sümboli stiihiline liikumine, kuna mingi usund (näiteks ristiusk) võtab märgi oma süsteemi siiski kindla tähendusega. Kui püüda märgi

liikumist mingitesse etappidesse jagada, siis võiksid need olla järgmised:

— märk-sümbol kui mütoloogiliste kujutluste graafiline kokkuvõte; (siia võiksid kuuluda ka kõik vanad ideograafilised kirjasüsteemid).¹²

— rahvausundilise märgi redutseerumine seoses mõne suure usundi pealetungiga, mis võttis enda kanda kosmoloogilised ettekujutused, inimese—universumi vahekorra mõtestamise. Samas omistatakse vanast süsteemist uude üle võetavatele märkidele uus tähendus. Üks märk võib samaaegselt eksisteerida nii selles kui teises süsteemis.

— märgi tähendusliku osa peaaegu täielik kadumine, tema muutumine ornamendi elemendiks ja esteetilise väärtuse omandamine (või domineerivaks muutumine).

Ka Karja kiriku märgid vastaksid sellele jaotusele. Ajaks, mil nad kirikusse maali¹³, oli neil kõigil segunenud juba mitmeid tähendusi, nendest kõige üldisem ja kandvam — kaitsev-tõrjuv funktsioon. Formaalselt esineksid vaid kaks ornamendimotiivi. Nii liilia, viinamarjaleht kui roos on väga tugevasti kristlikku ikonograafiasse lülitatud taimesümbolid, pealegi pole viinamari näiteks põhjarahvaste rahvakunsti ornamentikas kunagi levinud olnud, ka liilia ja roosi kohta võib arvata, et rahvapärasesse dekoori võeti nad ametlikult kunstist.

See ornament on aga üsna kindla suunitlusega, juhtides mõtted kiriku—uskliku eetiliste tõekspidamiste suhteile. Ülejäänud kuue märgi puhul tekib aga küsimus (kuna nad esinevad nii paganlike märkidena kui on vastu võetud ka ristiusu sümbollikasse), millise tähendusliku tagapõhjaga nad esinevad. Kas kristlike sümbolite või paganlike maagiliste märkidena? Võiks oletada, et maalingute initsiaatorite poolt on sümboleid mõistetud paganlikena. Selle vastuolu (pühakoja pühamas paigas paganlikud sümbolid!) laiemat tagapinna mõistmiseks oleks vaja pikemat sissevaadet keskaegse mõttemaailma kategooriatesse. Artikli maht seda ei võimalda, pealegi annavad eriuurimused sellest tunduvalt parema ülevaate¹⁴. Selge on aga ka, et selline vastuolulisus liiga kummaline ei ole, sest keskaegne sümbolite kasutamine ja mõistmine oli valdav, sümbol asendas reaalsust või ideed, oli sild tõelise ja näiva, universaalse ja konkreetse vahel. Ja kuna maailmas oli uskumatult palju kurje jõudusid (eriti taoliste orjadeks muudetud rahvastele nagu eestlased ja lätlased), sai teatud hulgast sümbolitest ka tõrje- ja kaitsevahend selliste jõudude vastu. Enamikus kasutati just neid märke, mida keskajal veel vanade paganausu kommetega seostati. Selliseid vanu märke võib leida kirikute portaalidelt, kapiteelidel jne. ja nad pidid olema üsna kindel vahend kurjade jõudude vastu, sest maagia põhireegli järgi tõrjutakse kurja kurjaga. Ja märk, mis esindas vana, ebakristlikku usundit, oli kuri. Maagilise ringina võlville maalitult tähendasid nad

kaitset pühakojale, kaitset kogu pühale ideele.

Kokkuvõtvalt oleksid need siis märgid, mis, pärit vanadest maailmavaatelistest süsteemidest, jõudsid keskajaks oma arengus nn. lahustunud perioodi ja esinesid (kuigi nende graafiline kujutus võeti üle ka kristlikku ikonograafiasse) paganlike kaitsvate-tõrjuvate sümbolitena, nagu konkreetsel juhul ka Karja kirikus.

¹ H. Kjellin, Die Kirche zu Karris auf Oesel und ihre Beziehungen zu Gotland, Lund, 1928.

² Nimetatud asjaolule juhtis lahkelt autori tähelepanu kunstiteadlane M. Lumiste.

³ Sõna «märk» ei pruugi alati mõista kitsas tähenduses, ainult kui teatud graafilise kujundi mõistet. Vt. näit. märgi definitsiooni A. Шаффа, Введение в семиотику, М., 1963. «Igasugune materiaalne objekt, selle omadused või olek muutuvad märgiks juhul, kui nad kommunikatiivses protsessis teotsevad kaasvestlejate poolt omaks võetud keele raamides mingi mõtte või olukorra, s.t. välismaailma või seestmiste elamuste (emotsionaalsete, esteetiliste, tahteliste jne.) mingite üldistavate külgedega vahendajatenä». Käesolevate märkide rühmad erinevad üksteisest selle poolest, mida nad vahendavad, millist sisulist eesmärki kannavad (kui ikonograafia puhul on tegu teoloogilise sümbollikaga, siis näiteks heraldilised märgid rõhutavad sotsiaalset seisundit, kuigi kujundid ise võivad kattuda).

⁴ J. Kurfeld-Hanko, Nõiamärkidest, Eesti Kirjandus, 1938, nr. 8, lk. 407.

⁵ H. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunst-archäologie des Deutschen Mittelalters, B. I, Leipzig, 1889, lk. 478.

⁶ Th. Weigel, Lebendige Vorzeit rechts und links der Landstrasse, Berlin, 1942, lk. 74.

⁷ H. Dreyfuss, Symbol Sourcebook. An Authoritative Guide International Graphic Symbols, MC Graw-Hill Book Company, 1972, lk. 127.

⁸ O. A. Erich, Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst, Berlin, 1931, lk. 77.

⁹ Weigel, lk. 72.

¹⁰ Vt. näit. Ch. S. Peirce'i jaotust, kus on lähtunud märgi suhtest oma objekti ja kus sümbolit defineeritakse kui märki, mis täidab oma funktsiooni sõltumata mingist sarnasusest või analoogiast oma objektiga ja samavõrdsest sõltumatult mingist faktilisest seosest temaga; sümbol on seotud oma objektiga tänu kokkuleppele, et teda nii mõistetakse, loomulikule instinktile või intellektuaalsele aktile. Tõsi, Ch. S. Peirce peab sümboli kõige adekvaatsemaks vasteks sõna. Vt. näit. Ю. К. Мельвил, Чарльз Пирс и прагматизм, М., 1968, lk. 196. Е. Я. Басин, Семантическая философия искусства, М., 1973, lk. 156.

¹¹ J. Kurfeld-Hanko, lk. 365—377 ja lk. 403—415.

¹² П. А. Флоренский, Symbolarium, Труды по знаковым системам, V, Тарту, 1971, lk. 521.

¹³ «Eesti arhitektuuri ajaloo» Tln., 1965. on Karja kirik dateeritud aastasse 1330—1340. On kõige tõenäolisem, et ka maalingud teostati samal ajal.

¹⁴ Vt. näit. Taylor, H. O., The Mediaeval Mind, Vol. I, London, 1927. või А. Н. Гуревич, Категория средневековой культуры, М., 1972, jne.

ALMANAHH · KUNST ·

47/1 1975 Hind rbl. 1.02