

**KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI
ALMANAHH**

Kirjastus «Kunst». Tallinn.

Koostaja ja toimetaja: Sirje Helme

Almanahhi kolleegium: Milvi Alas, Boriss Bernštein, Mart Eller, Leo Gens, Sirje Helme, Jaak Kangilaski, Kaalu Kirme, Mai Levin, Enno Ootsing, Eha Ratnik, Inge Teder, Kalju Uibo, Tõnis Vint.

Kaas ja graafiline kujundus:
Leonhard Lapin

Vene NFSV kirjanduse ja kunsti dekaad	1
Eduard Tinn	
Esteeetika õppetunnid	5
Jevgeni Kovtun	
Kazimir Malevitši suprematismi teooria	7
Viivi Viilmann	
Ühest uuendusliikumisest 55 aastat tagasi	13
Ilga Straume	
Riia kunstnike rühm	20
Töid näituselt «Inimene ja tehas»	24
Mirjam Peil	
Avo Keerendi graafika	30
Leonhard Lapin	
Funktsionalism eesti uuemas arhitektuuris	35
Tõnu Riida ehted	42
Kaalu Kirme	
Haruldane sõlevorm Baltikumis — nurksõlg	44
Tallinna kunstnike kevadnäitus	47
Resümee	

Kirjastus «Kunst», 200001, Tallinn, Lai t. 34, tel. 601-782.

Kunstiline toimetaja J. Klõšeiko. Tehniline toimetaja Ü. Veikesaar. Korrektor D. Aas.

Laduda antud 5. III 1979. Trükkida antud 05. 07. 1979. MB-04479. Kriidipaber 115 gr, 60×90/8. Žurnalnaja 8 p. Kõrgtrükk. Trükipoognaid 6,5. Arvestuspoognaid 7,73. Trükiarv 2000. Tellimise nr. 5892. Trükikoda «Kommunist» 200001, Tallinn, Pikk t. 2.

«Кунст» («Искусство») 55/I. 1979. Альманах на эстонском языке. Оформление Л. Лапин. Печатных листов 6,5. Заказ № 5892. Тираж 2000 экз. Типография «Коммунист», 200001, Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Кунст», 200001, Таллин, ул. Лай, 34.

K 70500—008
M 905 (16)—79¹—79

Hind rbl. 1.30.

KIRJANDUSE JA KUNSTI DEKAAD

V
E
N
E
N
F
S
V

1 V. SAFONOV. KAARDIVÄE LIPP. TSÜKLIST «SURMAST TUGEVAM». ÕLI. 1974.





2 J. ROMANOVA. LOOKE. ÕLI. 1975.



3 J. ROMANOVA. OLGA JA MASA SUKSINID. ÕLI. 1975.





H. JAKUPOV. TATARIMAA KULD.
ÕLI. 1974.

6



7 J. KUGATŠ. PERENAINE. ÕLI. 1974.

Rääkides kunstist ja tema ees seisvatest ülesannetest teeme seda tihti abstraktselt, vägagi üldsõnaliselt. Seejuures võib varju jääda lihtne tõde, et igasuguse kunstijutu puhul on siiski alati tegemist k o n k r e e t s e t e kunstiliikidega, kus erinevate kunstialade meistrid pole ega saagi olla puht olemuslikult võrdväärses, ühesugustes loometingimustes. Süvenemine kunsti morfoloogilistesse probleemidesse näitaks meile selgelt, kuivõrd determineeritud, konkreetsest kunsti materjalist sõltuvad kõik need eri muusadest tiivustatud Suure Kunsti poole pürgijad tegelikult siiski on. Tõstatades sellist olulist probleemi — määrata kunsti ees seisvad ülesanded, tema roll ja funktsioonid ühiskonnas — suudame teoreetilis-spekulatiivsetes udupilvedes hõljumisest hoiduda kindlasti vaid sel juhul, kui alati küllaldaselt arvestame asja morfoloogilis-objektiivset külge. On ju kunsti funktsioonid ühiskonnas vägagi mitmetahulised ning ainult konkreetne analüüs võib selgitada, missugused on erinevates kunstiliikides end teostavate loojate objektiivsete võimaluste piirid, iga kunstiliigi spetsiifika, üldised ja tänased plussid ja miinused. Kui me ei taha veel kord üldsõnaliselt konstateerida seda, missuguseid tähtsaid ülesandeid kunst p e a k s s u u t m a täita ühiskonnas, oleks vaja kompetentsel tasemel vastata küsimusele, k u i d a s reaalset ta seda kõike suutma peaks, mida suudavad seejuures eri kunstiliigid, milline võiks olla tööjaotus, milliseid funktsioone suudab paremini täita näiteks kirjandus ja milliseid disain.

Küsimuse teeb kindlasti eriti aktuaalseks just see, et Nõukogude esteetikas on pikka aega valitsenud kirjandustsentrim ja seepärast harjuti aastakümnete jooksul kuidagi enesestmõistetavalt lähenema ka teistele kunstiliikidele eelkõige kirjanduse loogika ning mõõdupuuga. Kunsti ühtede funktsioonide (tunnetusliku, peegeldusliku) absolutiseerimine kutsus automaatselt esile paljude teiste kunsti oluliste tahkude ning funktsioonide ignoreerimise. Sellest tulenevalt vaesestasime end mitte ainult küberneetika ja geneetika vallas; vaesestasime end teatavasti ka disaini ja kunstilise konstrueerimise osas, kuigi just revolutsioonijärgset Venemaad võib täie õigusega pidada teoreetilise disaini kodumaaks.

1960. aastate alguses oli keskkonna esteetiline kujundamine elu nõuetele jalgu jäänud. Vajalikud olid otsustavad ettevõtmised, sealhulgas NSV Liidu Ministrite Nõukogu 1962. a. määrus tehnilise esteetika ja kunstilise konstrueerimise kohta.

Mahajäämus valitseb selles valdkonnas veel tänagi ja ta teeb meile vaieldamatult ideoloogilist kahju. Sellised on kord juba ühekülge esteetilise kontseptsiooni ja kunsti funktsioonide lihtsustatud mõistmise viljad. Pole ju saladus, et kui 1960. aastate algul muutus disaini arendamine objektiivselt rahvamajanduslikult vajalikuks, siis selgus, et teoreetiline mõte oli tolles sfääris täielikult ette valmistamata. Kui 1920. aastatel oli teoreetiline disain Nõu-

kogudemaal jõudnud arenguvõimelisele tasemele, siis 1930. aastate piiril see areng katkes. Jutt on nn. «pahempoolse» kunsti teooriast. 1920. aastate esteetikaalastes vaidlustes võime leida kaks äärmuslikku seisukohta: ühelt poolt RAPP oma «elava inimese» teooria, loomeprotsessi alateadvuslik-impulsiivse, vahetu, «mozartliku» seletusega, kunsti tunnetusliku ja peegeldusliku aspekti rõhutamisega; teiselt poolt «pahempoolne» LEF oma elu ehitamise, kunsti elus lahustamise ja a s j a d e loomise (mitte kujutamise!) teooriaga, oma ratsionaal-utilitaarsete «salierilike» arusaamadega, mis just teadvust ja maailmavaadet loomeprotsessis esmajärguliseks pidasid. Kui esimesed A. Fadejevi artikli sõnadega hüüdsid: «Maha Schiller!», siis teised olid oma teoreetiku B. Arvatovi järgi valmis tegema sama näiteks L. Tols- toiga. B. Arvatov kirjutas: ««Pahempoolne» liikumine on täiesti täpne nähtus, ja nimelt agitatsiooni- ja tööstuskunst.»

Agitatsioonikunst ei olnud avastuslik ega tunnetuslik kunst, siin oli kunstniku ülesandeks illustreerida, valgustada, viia laiade rahvahulkadeni juba avastatud ja leitud tõesed. Tegemist oli sisuliselt platonliku valgustusliku arusaamaga uuel tasemel. (Platon hindas kunsti tunnetuslikku väärtust teatavasti madalalt, ühiskondlik-polii- tilist rolli aga ülimalt kõrgelt.) Mis puutub B. Arvatovi tööstuskunsti kontseptsiooni, siis see sisaldas palju hinnalist, tegelikult kogu nõukogude disaini alused. Kogu häda oli aga selles, et B. Arvatov ja tema mõtte- kaaslased (nimetagem kas või Majakovskit, Tretjakovi, Tšuzaki jt.) kuulutasid oma teooria liialt universaalseks — kogu mit- mekesist kunstipraktikat hõlmavaks.

Järeldused, mis olid õiged ning novaator- likud kunstilise konstrueerimise või arhi- tektuuri seisukohalt, ei saanud seda ilm- tingimata olla kirjanduse või teatri seisu- kohalt. Seletades kunsti töö spetsiifilise vormina, jäi kõrvale kunsti ideoloogilis- vaimne aspekt. 1920. aastate vaidluste suurim omapära ongi vahest selles, et läh- tuti maksimalistlikult vaid äärmustest: kunst peab kas kujutama või tegelema uute asjade loomisega, tunnistati, kasutades K. Marxi ja F. Engelsi terminoloogiat kir- javahetusest F. Lasalle'iga, kas ainult «schillerlikku» või ainult «shakespeare- likku» alget (30. aastatel sai ainuvalitse- vaks viimane). Kritisereerides «pahempool- sete» väidet, et kunst ei ole tunnetamise vorm, vaid spetsiifiline tegevus (töövorm), juhtis A. Lunatšarski tähelepanu sellise vastandamise alusetusele.

Lunatšarski mõistis kunstitegemise võima- lusi ning funktsioone mitmekesiselt, tun- nistades nii F. Schilleri tendentslikku loo- meprintsipi kui A. Ostrovskit (artikkel «Tagasi Ostrovski juurde»), nii V. Meier- holdi TRAM'i kui K. Stanislavskit, nii V. Majakovskit kui ka A. Fadejevit. Ta mõistis nii platonlike kui ka schellinglike (kunst seletab end ise kunsti kaudu) aru- saamade objektiivset paratamatust kunstis. Üheks Lunatšarski esteetika põhiideeks oli idee kunsti kahenäolisusest. «Eksisteerivad

rakendus- ja dekoratiivkunst, mille ülesandeks on kujundada meie ümbrust ja sinna kuuluvaid esemeid ilu ja otstarbekuse vaimus; vist mitte keegi meist ei eita sedalaadi kunsti tähtsust terve, harmoonilise elukeskkonna loomisel. Kuid oleks täiesti lubamatu näha kunsti ülesandeid ainult selles. Sama vajalik kui dekoratiivkunst, on ka ideoloogiline kunst, mis otseselt seostub ühiskondlike probleemidega ning tänu sellele mõjutab meie ühiskondlikku elu. Kummalgi neist kunstiliikidest on omad esteetilised seaduspärasused. Need mõlemad kunstiliigid on meile eluliselt tähtsad ning sama rumal kui on oodata hümnilt või monumendilt disainilikke väärtusi, on otsida ornamendilt või keramikalt süžeealisi väärtusi.» Seega ei ole võimalik mehaaniliselt kanda ühe kunstiliigi kategooriaid ja seadusi üle teisele kunstiliigile. Lunatšarski lisas veel, et «absoluutselt lootusetud on katsed tuletada epohhi valitsevatest vormidest või töövõttest loominguulist impulssi vahetult, jättes kahe silma vahele kunsti peidetud sisu». Selline epohhi stiili tuletamine on mingil määral võimalik veel mõningate kunsti rakendusväärtuste puhul, kuid on täiesti lubamatu kujutava, ideoloogilisi, sisulisi väärtusi kandva kunsti juures. Selline seisukoht peaks Lunatšarski arvates olema omane «kõigile kodanlikest eelarvamustest ning moodsatest uskumustest rikkumatutele marksistidele.»

Lunatšarski tunnetas vajadust eraldada ja mitte paisata segi need kaks kunstitegemise võimalust, ning see ei olnud tema jaoks mitte ainult teoreetiline idee, vaid ka kunstipoliitika üks juhtprintsipi. 1927. a. kirjutas ta, et tuletab kunstnikele lakamatult ning võib-olla ka sagedamini kui selleks on vajadus, meelde seda kunsti kahenäolisuse ideed, mis määrab ära mõlema kunstiliigi ülesanded: ülesande kaunistada meie elukeskkonda ja organiseerida uue klassi tundeid ja mõtteid.

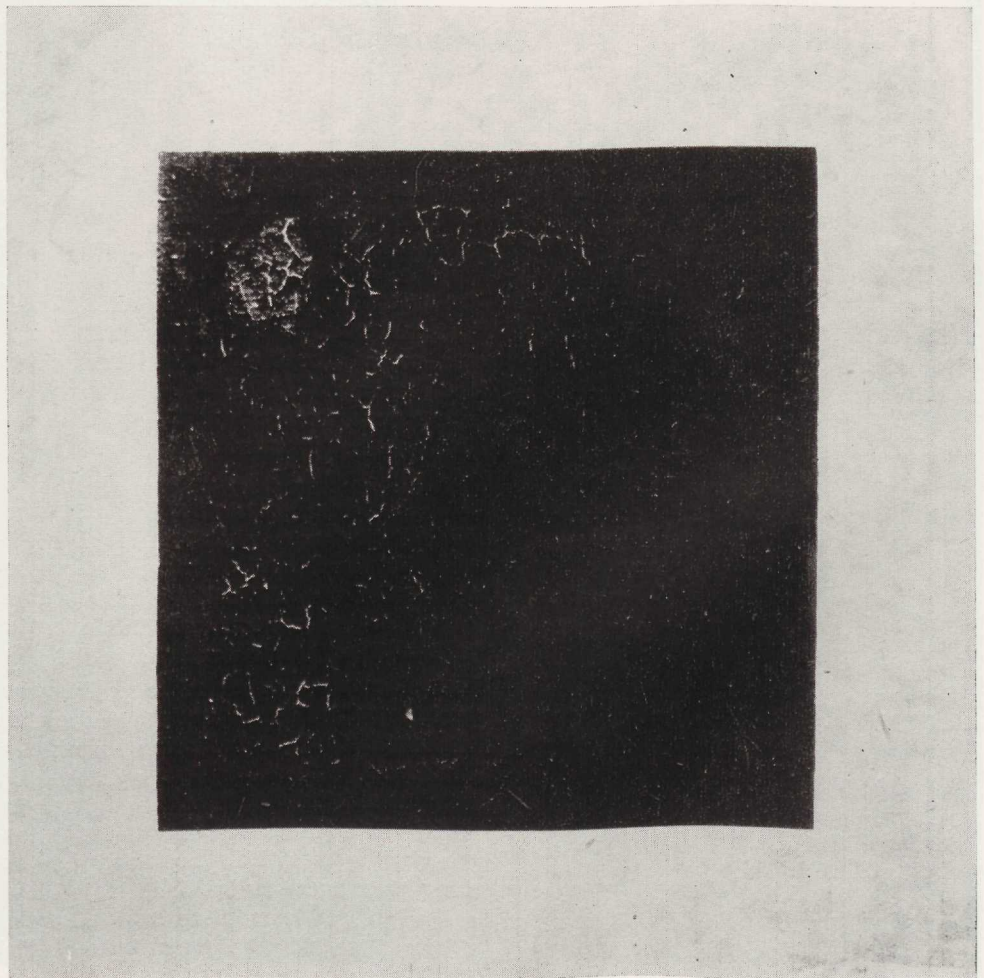
Miks on täna ikka ja jälle aktuaalne jutt 20. aastate esteetikast ning ka A. Lunatšarski vaimsest pärandist? Aga vististi seepärast, et suurepäraselt mõistes kunsti üllsuurt ideoloogilist tähtsust ja tema vahetut mõju iga inimese teadvusele me ei alahindaks samaaegselt tema «kaudsemat» puhtesteetilist mõju inimesele (selle vea me oma esteetika ühes arengujärgus kord juba tegime!), et me lühinägelike utilitaristidena ei alahindaks esteetilise fenomeni iseväärtust ja NLKP XXV kongressi kunstipoliitika-alaste otsuste vaimus mõistaksime täna ka värvide sillerduses, kivide väljendusrikkuses ja helide harmoonias eneses peituvat üllsuurt kujundavat jõudu. Süvenemine 20. aastate esteetilise mõtte teatud nn. «pahempoolsetesse» probleemidesse (suprematism, funktsionalism, kunstiline konstrueerimine, keskkonna totaalse organiseerimise probleemid jms.) suudab meid kindlasti rikastada tänagi, sest marksistidele, kes tahavad muuta ja inimesestada ümbritsevat maailma, ei saa keskkonna esteetiline kujundamine ning muutmine olla mingiks teisejärguliseks ülesandeks.

KAZIMIR MALEVITŠ. MUST RUUT. ÖLI. 1913.

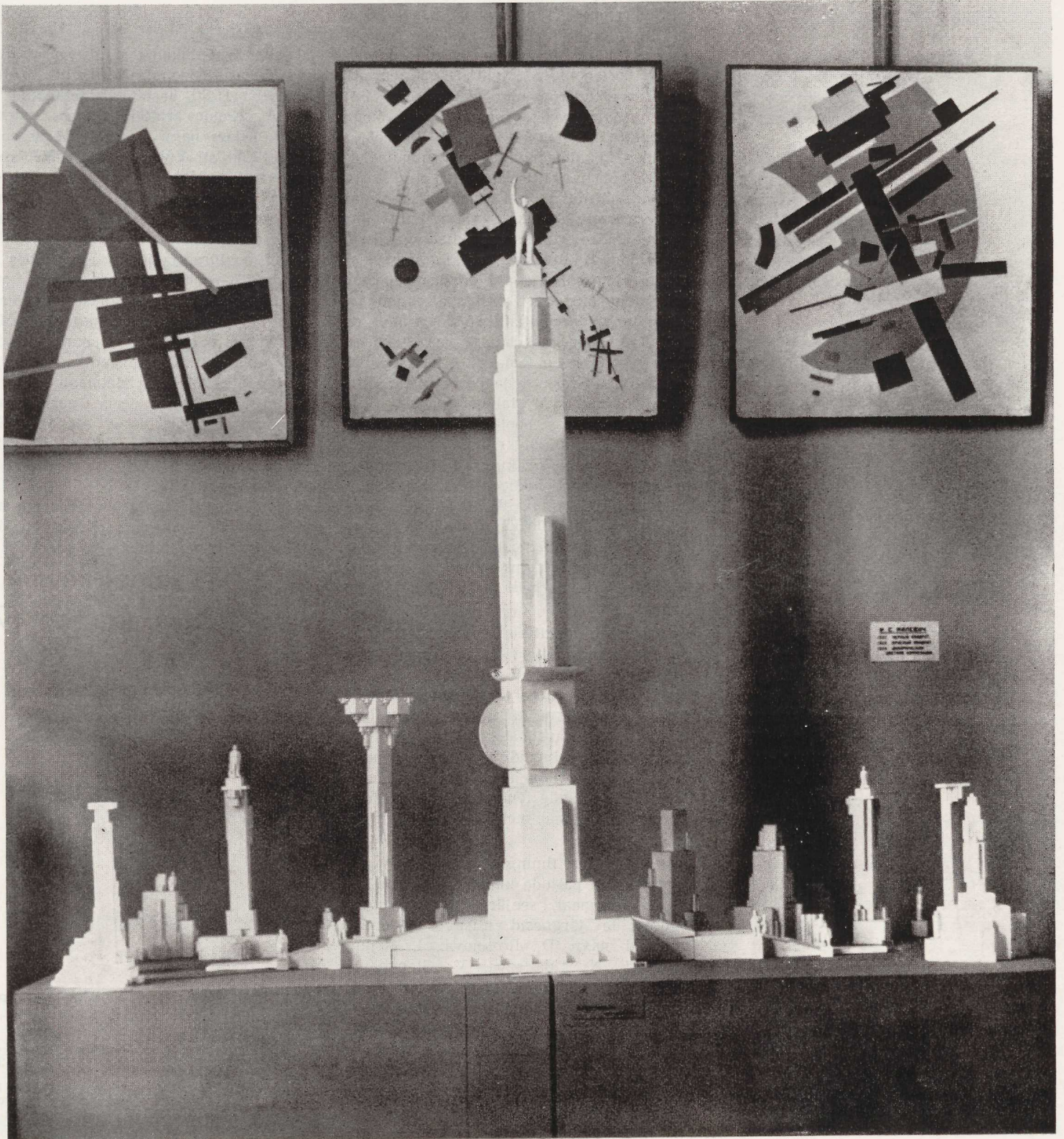
8

KAZIMIR MALEVITŠI PILDID JA ARHITEKTOONID NÄITUSEL
«VNFSV KUNSTNIKE 15 AASTA LOOMING».

9



KAZIMIR MALEVITŠI SUPREMATISMI TEOORIA



1915. a. detsembris avati Petrogradis N. Dobõtšina salongis «Viimane futuristlik näitus», kus Kazimir Malevitš esmakordselt eksponeeris 39 suprematistlikku tööd. Samas müüdi ka tema brošüüri «Kubismilt suprematismile. Uus maaliline realism». Uus liikumine oli tekkinud kunstnikele ja kriitikuile jahmatavalt äkki. Tundus, et suprematism oli juba sündides täiesti väljakujunenud, tegelikult oli aga uuel liikumisel kaheaastane «inkubatsiooniperiood» ja Malevitš oli lihtsalt kuni näituseeni oma suprematistlikud lõuendid saladuses hoidnud.

Suprematismi teket tuleb otsida 1913. a. sügisest, kui Peterburis lavastati M. Matjušini ja A. Krutšenõhi futuristlik ooper «Võit Päikese üle», millele Malevitš kostüümi- ja dekoratsioonikavandid tegi. Üldiselt vastavad need kubismi printsiipidele, kuid mõnedel eskiisidel esinevad juba lokaaltoonides pinnad, must ruut, ristkülikud. Sel väljendusviisil polnud veel nime ning kunstnikki polnud teda veel teadlikult tunnetanud, kuid faktiline algus on just siin. 1915. a. kinnitas seda kirjas Matjušinile ka Malevitš ise: «See, mis oli loodud ebateadlikult, kannab nüüd enneolematuid vilju.»¹ Järgmises kirjas, saates Matjušinile eesriide kavandi, kirjutas ta uuesti: «Eesriide kujutab endast musta ruutu, kõikide võimaluste algidu, mis arenedes saavutab kohutava jõu. Ta on kuubi ja kera esiisa, tema lagunemine kannab endas imetlusväärset kultuuri maalikunsti.»²

Mida kujutab siis endast suprematism, mille mõju levis maalikunsti arhitektuuri, polügraafia ja disainini?

Malevitš uskus, et plastilise vormi arengus, selle seostes reaalse maailmaga eksisteerib edasiliikumise kõigutamatu loogika. Ta leidis, et kunsti suhted reaalsusega ei pruugi põhineda mitte ainult figuratiivsusel, vaid esemetusel. Kubistid ei riskinud lõplikult lahti öelda figuratiivsusel, isegi oma hilisemas arengus jäi kubism seotuks esemelise maailmaga, küll kildudeks lõhutud, kuid siiski kõrvaldamatuga. Selle suuna teoreetikud Gleizes ja Metzinger kuulutasid: «Tunnistagem siiski, et eksisteerivate vormide mõnesugust meenutust ei tohi lõplikult hüljata, vähemalt veel meie ajal mitte.»³ Malevitš, jätkates põhimõtteliselt kubismi poolt loodud, tegi selle sammu esemetusse. Tema suprematistlikud lõuendid katkestavad sidemed nähtava reaalsusega, need ei kujuta midagi välismaailmast. Kuid hämmastaval kombel mõistis Malevitš just esemetust kui «uut maalilist realismi». Tema jaoks oli esemetus seaduspärane esemelise maailma jätk, uus aspekt, mille kunstnikule avasid loodus, ruum, universum. Kõikides otsingutes, mis viisid suprematismi, rõhutas Malevitš ilmingimata nende realistlikku alust, näiteks «kubofuturistlik realism» («Samovar», «Lamp» jt. maalid), «arutagune realism» («Kljuni portree»). Malevitš ning tema ringkonna kunstnikud hindasid kõrgelt intuitsiooni, mis avavat maailmas «kaugemad», teiseplaani- lised se-

sed, mida «terve mõistus» käsitleb kui absurdseid, ebaloogilisi.

Suprematismi esemetus polevat reaalsuse puudumine, vaid kunstniku poolt intuiitselt tajutav reaalsuse uus aspekt. Võiks tuua järgmise analoogia: vaadates laualeasetatud õuna mikromaailmast, õun kui kindel vorm kaob. Sama juhtub õunaga kosmosest vaadatuna. Malevitš mõistis esemelisust kui maapealset omadust, enda maalikunsti samastas aga pilguga kosmosest, kus esemelisus lahustub ja kaob.

20. saj. alguse vene kunstnikud ja poeedid — Malevitš, Filonov, Hlebnikov jt. uskusid, et inimene on nagu «väike kosmos», kus vaimne liikumine loob omad ruumi ja aja kategooriad. Kunstiteos, see olevat omaette autonoomne maailm oma eetilise-vaimsete seaduspärasustega, organiseeritud kui kõiksus ning võrdne universaalse harmooniaga. Malevitši mõttemaailma, tema kui kunstniku maailmatunnetust läbis ruumi paatos, samuti nagu kogu Hlebnikovi loomingut kandis kõikeneelava aja idee. Loobudes senilevinud ruumimõistmisest kunstis, väitis Malevitš, et «futurismis ja kubismis töötati ruumikontseptiooni küll peaaegu lõplikult välja, kuid tema vorm, jäädes seotuks esemelisusega, isegi ei vihjanud kujutusvõimele universaalse ruumi olemasolust, vaid piirdus maapealseid asju üksteisest eraldava ruumiga». Malevitši suprematistlikel lõuenditel on loobunud Maa raskustungi arvestamisest ning seepärast on tema piltide struktuurides kadunud raskuse ja kaalu tunne, ettekujutus allpool või ülalpool asuvast, vasakust või paremast poolest — kõik suunad on võrdsed nagu universumis. Suprematistlike piltide ruum oli kunstnikule kosmilise ruumi mudel või analoogia. Kunstnik kirjutas: «Minu uus maalikunst ei kuulu Maa-le. Maa on hüljatud nagu puukoidest näritud maja. Ning tõepoolest, inimeses, tema tegevuses on peidus püüd universumi poole, tung end sellelt maiselt keralt lahti kiskuda.»⁵

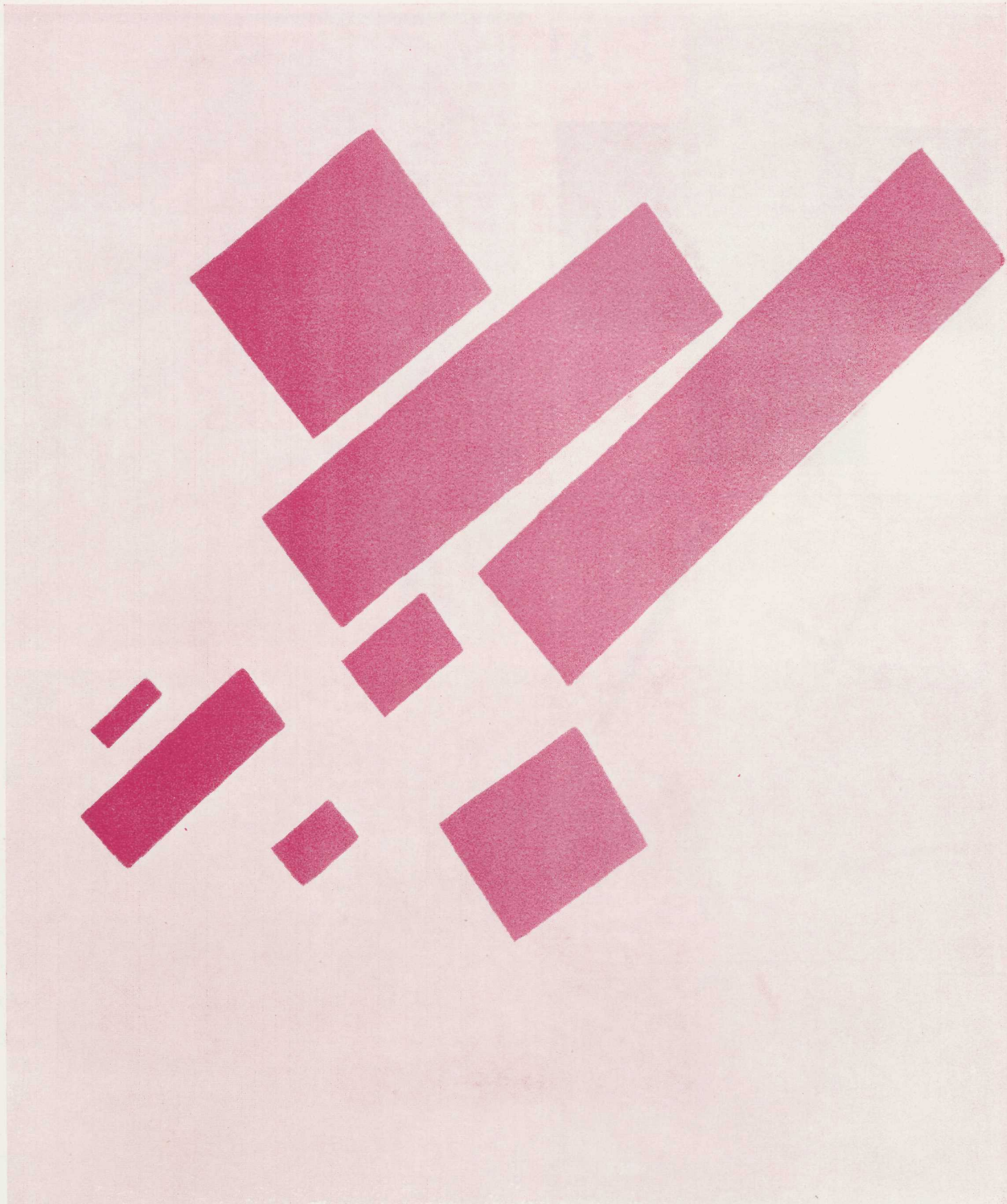
Samasugune metafüüsiline maistest omadustest puhastumine toimub suprematismis ka värviga. Kaotanud assotsiatiivsusel esemelisusega, saavutab värv lokaalsetel tasapindadel iseseisva tähenduse. Värvilised pinnad, mis täidavad suprematistlike piltide ruumi, määravad nende struktuuri ja meetriku. «Värv on looja ruumis,» kirjutas Malevitš, «valgele lõuendile viidud värviline tasapind annab meie teadvusele tugeva ruumitaju.»⁶

Juba esimestest ilmingutest alates mõjutas suprematism paljude kunstnike loomingut, algul Venemaal, seejärel ka välismaal. Malevitšile järgnesid niisugused tuntud meistrid nagu D. Rozanova, I. Kljun, I. Puni, N. Udaltsova, V. Stepanova, L. Popova, A. Rodtšenko ja paljud teised. Suprematism oma täisnurga-estetiikaga mõjutas tugevasti selleaegseid kunstnikke, kümne aasta jooksul valitses nende teadvust sirgjoone, ruudu, kuubi ja neist tuletatud vormide idee. Oktoobrirevolutsioon tõi Malevitšile järgnevatel aastatel pingelist loomingulist ja organisatoorset tege-

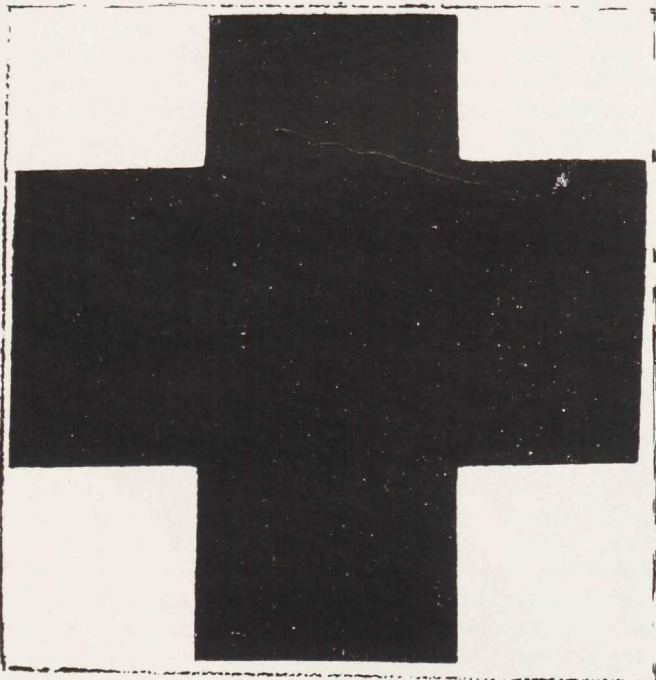
vust. Ta juhatas Moskva linnanõukogu kunstiosakonda, oli IZO NARKOMPROSI-i kolleegiumi liige, ümberorganiseeritud Kunstide Akadeemia professor. 1920. aastal organiseeris ta Vitebskis grupi UNOVIS (Uue Kunsti Kinnitajad), mis arendas suprematismi printsiipe erinevates kunstielu sfäärides. Aastatel 1923—1927 juhatas Malevitš Leningradi Riikliku Kunstikultuuri Instituuti (GINHUK), kus kunstialaseid uurimusi teostasid V. Tatlin, P. Filonov, M. Matjušin, P. Mansurov ja N. Punin. Instituudi, ühe sellelaadsete teoreetiliste uuringute tähtsama keskuse tegevust pole siiani küll peaaegu üldse uuritud. Alates 1920. aastate algusest väljub Malevitši suprematism tavalise maalikunsti raamdest. Juba 1915. a. «Viimaste futuristide» näitusel oli Malevitši õpilane I. Kljun välja pannud mõningad mahulis-suprematistlikud konstruktsioonid. Need olid sisuliselt Malevitši 1920. aastate arhitektsoonide eelkäijad. Nendes arhitektsoonides Malevitši piltide ruum nagu materialiseerus, suprematistlikud struktuurid «väljusid» reaalsesse mahu. Malevitši arhitektsoonid said üheks kaasaegse arhitektuuri eeskujuks. Lisaks töötasid Malevitš ja ta õpilased 1920. aastatel palju nii portselani, tekstiili- kui polügraafiatööstuses, paljudes tarbekunsti harudes, tegeldes sellega, mille kohta tänapäeval kasutatakse sõna disain. Kuid tahvelmaali seisukohalt jäid Malevitši kohati subjektiivsed ja meelevaldsed teooriad siiski eksperimentideks, mille jäik edasiarendus oleks tahvelmaali tõrganud ühekülgsel arenguteele ja figuraalkompositsiooni väljasuremisele. 1920.—1930. aastate lõuenditel pöördubki ta figuratiivsusel poole tagasi, säilitades siiski viiteid eelnevale perioodile. Malevitš suri 1935. a. Leningradis ning on maetud Moskvasse. Hiljuti möödus 100 aastat tema sünnist.

JEVGENI KOVTUN
RIIKLIKU VENE MUUSEUMI
VAN. TEAD. TÖÖTAJA
LENINGRAD

1. Kiri 27. maist 1915 — Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома. L., 1976, lk. 186.
2. Samas, lk. 180.
3. Albert Gleizes. Jean Metzinger. Du «cubisme». Quatrième édition. Paris, 1912, lk. 17.
4. Kiri M. T. Matjušinile juunist 1926. Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома. L. 1976, lk. 192.
5. Samas.
6. Samas.



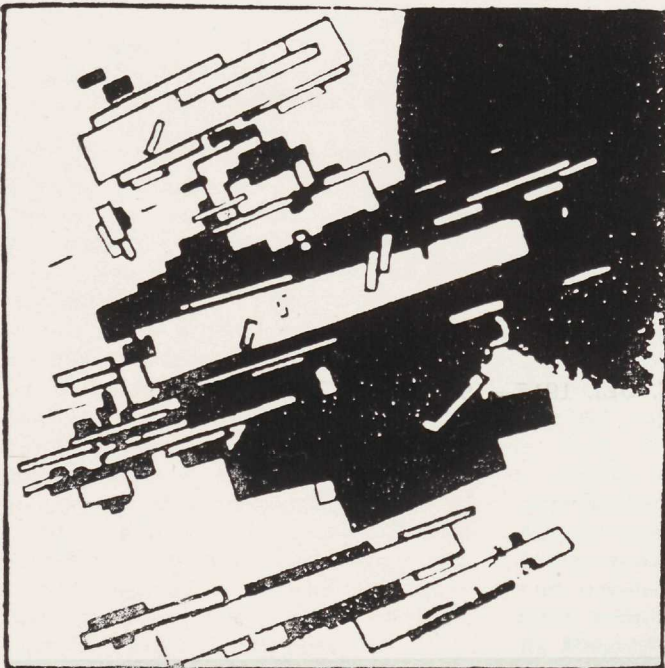
10 KAZIMIR MALEVITS. KAHEKSA PUNAST RISTKÜLIKUT. ÕLI. 1915—1916.



11

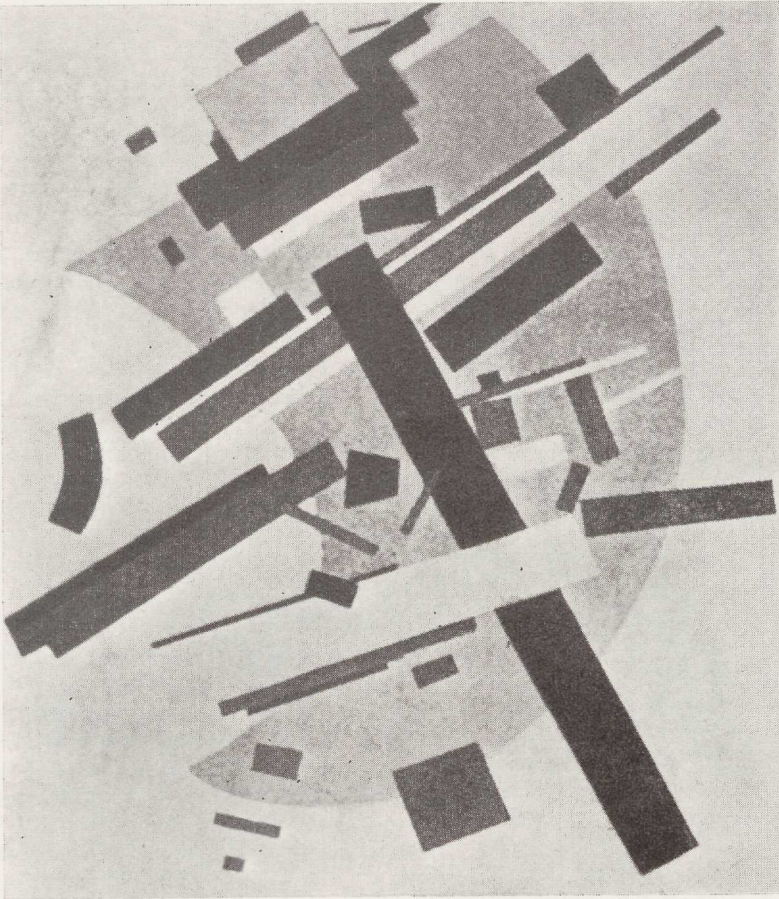


12

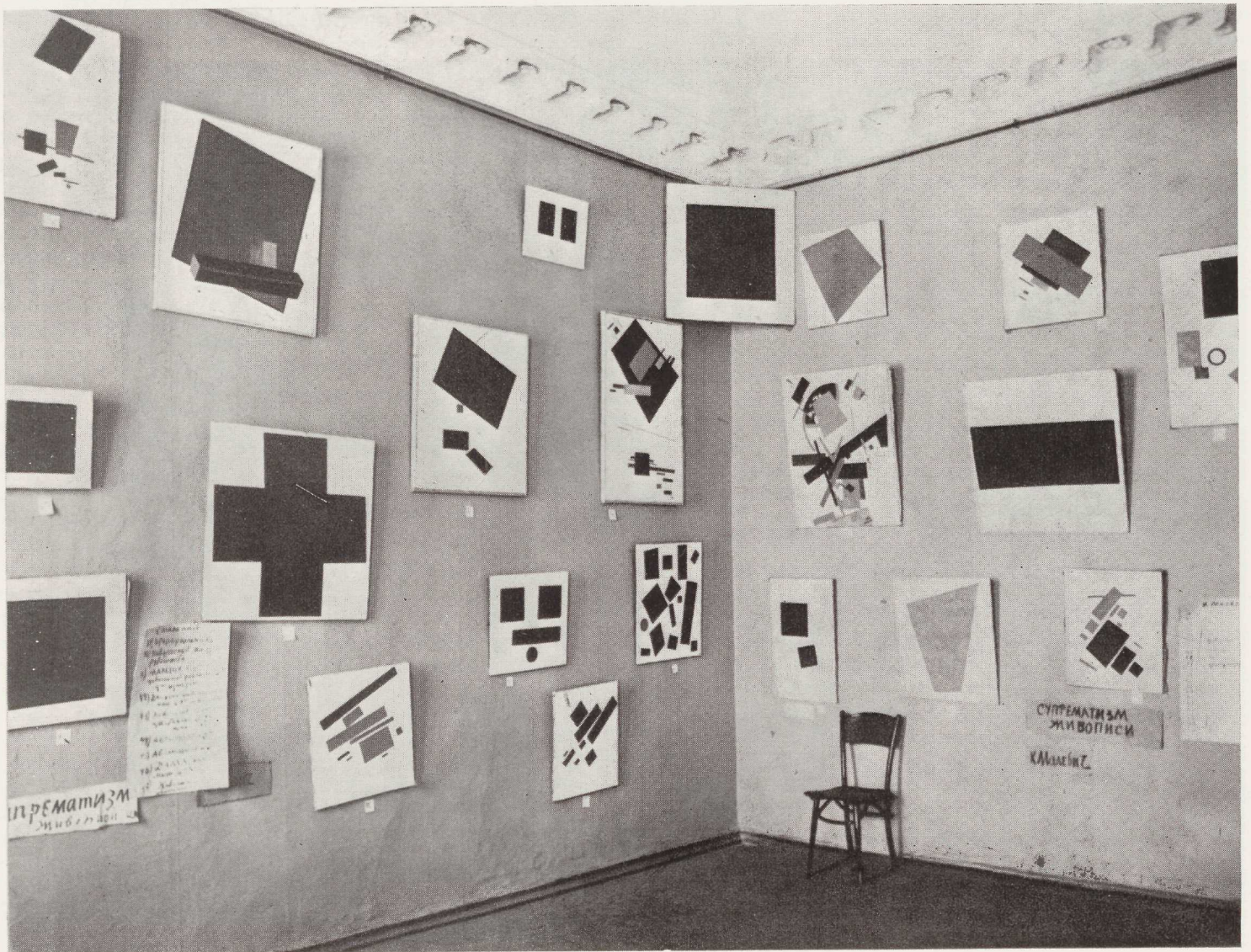


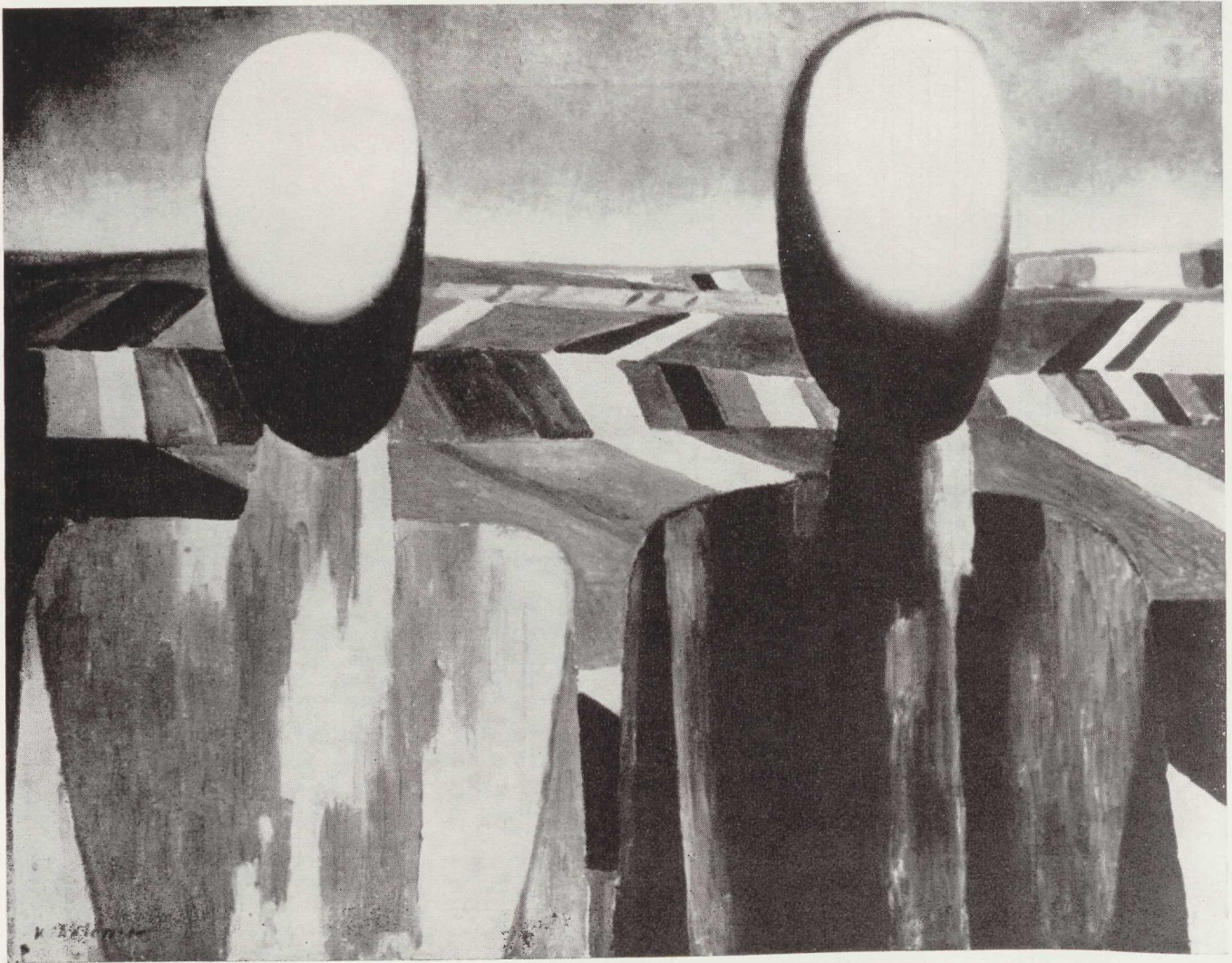
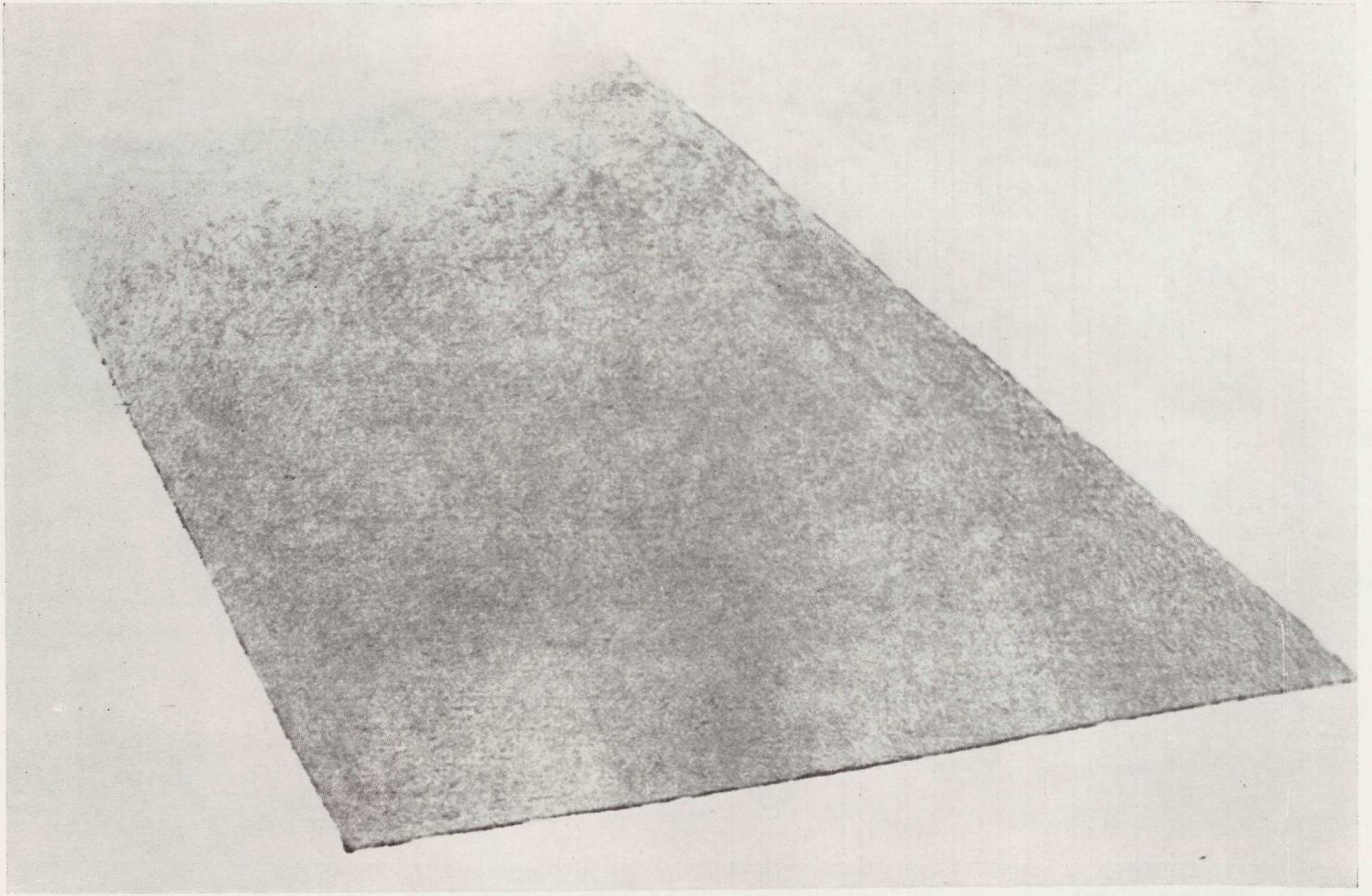
13

14



15
TÕÖD «VIIMASEL FUTURISTLIKUL NÄITUSEL». 1915.





KOLLANE KVADRILATERAAL VALGEL, 1916—1917.

KAKS TALUPOEGA PÖLLUL, ÖLI, 1930.

ÜHEST UUENDUSLIIKUMISEST

55 AASTAT TAGASI

13. veebruaril 1923. aastal märkis ajaleht «Võru Teataja» maalikunstnike Vahtra, Ole, Sivadi ja Histi tööde näituse avamisest Võru «Kandle» seltsimaja ruumides. Teates öeldi, et esindatud on pea kõik maalikunsti voolud, peaaesjalikult aga uuemad, isegi kubism. Sündmuse tegi veelgi tähtsamaks Jaan Vahtra kõne ja vaidlusõhtu uuemast maalikunstist.¹ Palju seal just kubism esindatud oli, on küll küsitav, kuid seesama näitus sai ärgitajaks kubismi taotlevate kunstnike ühinemisele omaette rühmaks. Ja nii ta registreeritigi Tartu-Võru Rahukogus juba 13. detsembril samal aastal «Eesti Kunstnikkude Ryhma» nimetuse all.² Võib arvata, et mõningane eeskuju tuli lätlastelt, kellel analoogiline rühm oli moodustunud juba 1919. aastal Riias. Rühma tuumikusse kuulusid seal Pensa kunstikoolis õppinud kunstnikud, kes meie «pensalasi» tundsid ja kellega kirjavahetuses oldi. Eesti Kunstnikkude Rühm jäi meil ainsaks voolulooliselt loodud programmiliseks kunstorganisatsiooniks. Sinna kuuluvate kunstnike eesmärgiks pidi saama täiesti uus, kubismist või konstruktivismist lähtuv kunst. Kirjasõnas formuleeris Märt Laarman nende programmi 1928. aastal välja antud almanahhis järgmiselt: «Kunsti ülesanne pole olevate asjade kopeerimine ja jäljendamine, vaid uute loomine. Materjaliks, millest sünnib kunstiteos, on pind, jooned ja värvid. Maaling ei tarvitse kujutada mingit reaalelu eset, ta eluõiguse annab juba see, et ta ise on üks sääraseist.»³

Rühma esimesel tegevusaastal oli esimeheks Jaan Vahtra. Kuna tema elas ja töötas Võrus, teised liikmed (Eduard Ole, Juhan Raudsepp ja Friedrich Hist) aga Tartus, oli nendevaheline kirjavahetus sidepidamiseks nii rühma töö kui ka kavandatava esimese näituse organiseerimisel. Tihedam kirjavahetus tekkis seetõttu Jaan Vahtral kui esimehel rühma sekretäri Juhan Raudsepaga, kelle õlgadel lasus ka suurem osa tegelikust tööst, eriti nende esimese näituse korraldamisel. Juhan Raudsepal on Vahtra kirjad säilinud (neid on ta lahkesti lubanud kasutada) ning tänu neile saab selle aja meile lähemale tuua asjaosaliste eneste kirjasõna vahendusel. Kuid siinjuures ei tohiks unustada, millal nende suured tahtmised ja tegemised toimusid. Alles mõni aasta tagasi oli lõppenud sõda, noorel kodanlikul vabariigil püüdis (ja jäidki kesisteks) materiaalsed vahendid kunsti toetamiseks. Kunsti enesegi kandepind polnud ilmselt veel küllalt tugev, rääkimata selle tarbijast. Ometi viisid need noored teotahelised kunstnikud läbi Eestis esimese rahvusvahelise kunstinäituse.

Nagu Juhan Raudsepa vastusest Jaan Vahtra kirjale 1923. aasta aprillist selgub, on nad arutanud niisuguse näituse korraldamist, kus oleks välja pandud ainult kubistlikud tööd. Ilmselt arvas Vahtra juba siis selle võimaliku olevat, kuid Raudsepa vastus on õigustatult kahtlev: «Mõtlen, et näitusest ikka nüüd midagi välja ei tule. Tuleks tõsiselt võtta Riia ja teisi mehi sekka, ehk saame siis tuleva talveks, enne või pääle jõule hakkama . . .»⁴ Sama aasta sügisel tegi Riia Kunstnike Rühm oma poolse ettepaneku korraldada ühine näitus Tartus ja siis Tallinnas.⁵ Omalt poolt kutsusid eestlased osa võtma veel soomlasi, leedulasi ja ka poola moodsaid kunstnikke. Kahjuks ei saanud see teoks, sest transport tööde kohaletoomiseks oli liiga kallis. Nii märgiti rühma koosoleku protokollis 1924. a.⁶ Jaan Vahtra oli näituse ideest ülimalt haaratud. Vaimustunult kirjutas ta Raudsepale: «Mul kihelevad sadanded plaanid näituse korraldus- asjus põues, vaja neid arutada ja ellu viia. Muuseumis reklaam diapositiivide (sõrendus V. V.) abil kinode kaudu, siis illustreerit kataloog ühes kirjutusega kubismist, ajalehe artiklid, tänava reklaam (rändav) jne. . . Siin valmistab üks mees diapositiive à 70 marka. Võiksime loengutel ja kihutus- koosolekutel laterna abil näidata. Neil päevil olen saanud val-

mis terve rea uusi graafilisi kompositsioone, mis saavad olema vist üheks kõvaks numbriks. Minu poolt on loota umbes 20 väljapanekut, pooled neist maalid. Lätlastelt tuleks nõuda kiiremas korras väljapanekute nimekirja (autorite kaupa) ja ülesvõtted paremaist asjust (ülesvõtteid vast 5—6), mida võiks asetada kataloogi . . .»⁷ Kas polnud see kõik suurejooneliselt plaanitatud! Detsembri alguseks ei olnud leedulastelt ja soomlastelt (läbirääkimised olid Ilmari Aaltoga⁸) vastust saanud.⁹ Ja Raudsepp kirjutab murelikult Vahtrale, et soomlased ja leedulased Tartus esineda ei saa, kuna organiseerimiseks on liiga vähe aega ja läbirääkimised komplitseeritud¹⁰. Isegi lätlaste osavõtt oli kahtlane. Vahtra kirjast loeme: «Kas lätlased üldse valmis on ühist näitust toimima, ja millal? Kuna neil näitus Riias praegu juba oli, on vaevalt loota, et paari ligema kuu pärast neil jälle võimalust on uut näitust, s. o. uusi asju välja panna . . .»¹¹ Nõusolek siiski saabus, kuigi lätlastel nende endi sõnade järgi ei olevat nii palju puht kubistlikke töid.¹² Nii esinesidki lätlased siin samade töödega, mis neil olid välja pandud oma näitusel 2. dets. 1923 — 2. jaan. 1924 Riias. Ka kataloogi jaoks saadetud illustratsioonid olid samad. Nüüd lõpuks olid osavõtjad kindlad, kuid uueks mureks sai ruumide küsimus, tööde transport ja ürituse rahaline külg. Ruumid saadi Kristlikult Noorte Naiste Ühingult Aia tänavail (mitte «Pallaselt», nagu paljudes kohtades ekslikult märgitakse). Raha taotlemiseks saadeti kiri koos näituse eelarvega haridusministeeriumile, kust aga tuli eitav vastus, sest selle aasta summad olevat juba kulutatud. Pealegi ei pidanud ministeerium soovitavaks toetada näitust, mis korraldatakse väljaspool Eesti Kujutavate Kunstnikkude Keskühingut või Liitu.¹³ Nüüd ei jäänud muud üle, kui korraldada kõik osavõtjate kulul lootuses, et ostudest saadav tulu kataks kulutused. See oli muidugi liiga suur lootus ja pettumus tuligi.

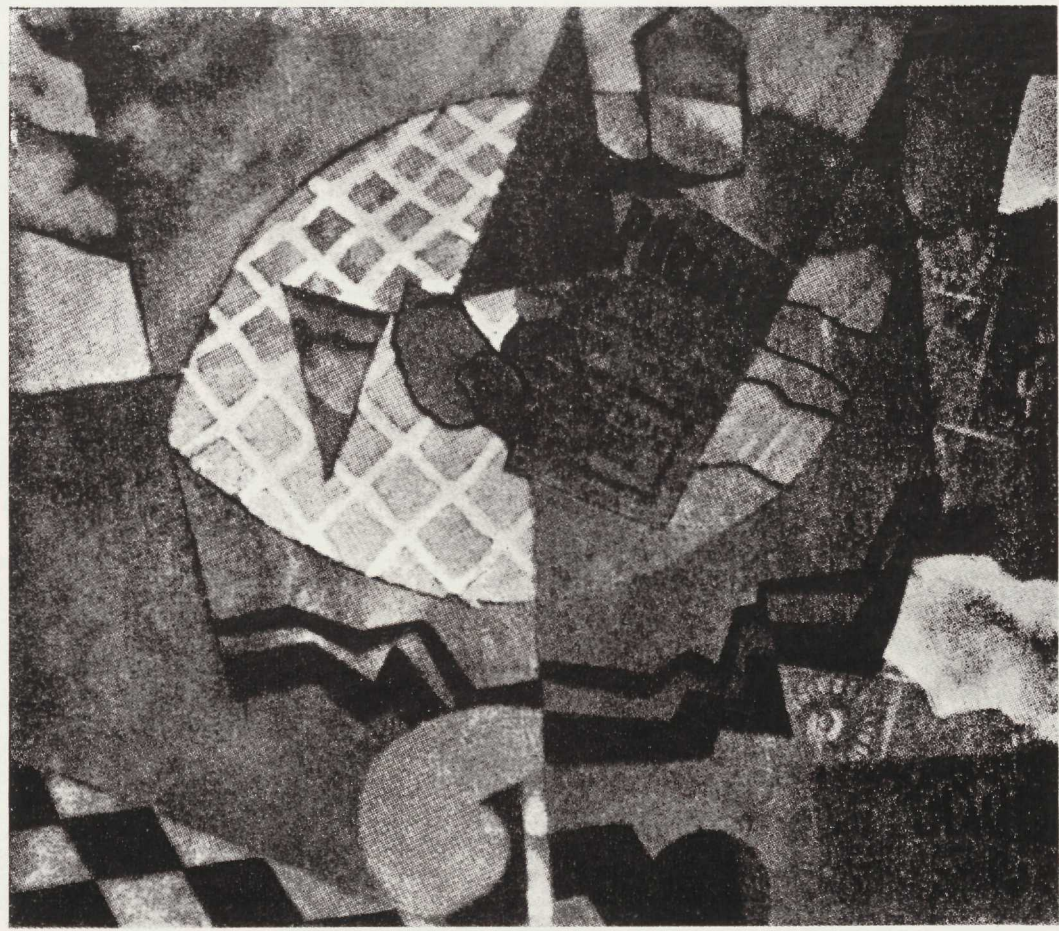
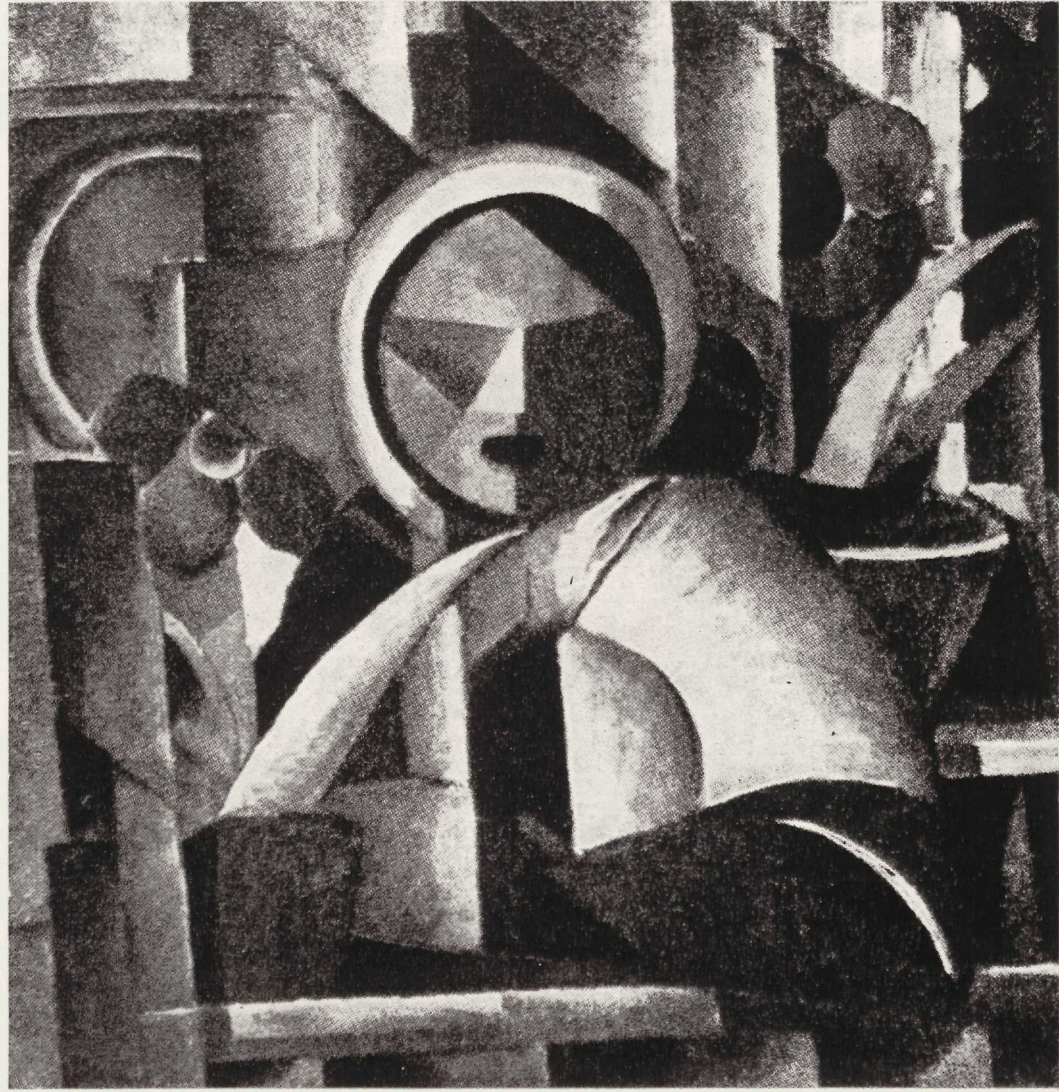
Näituse tegelikeks korraldajateks jäid Tartus Juhan Raudsepp ja Eduard Ole (Tallinnas Märt Laarman) eestlastest ning Romans Suta, Leo Svemps ja Uga Skulme läti kunstnikest.¹⁴ «Postimehe» andmeil avati näitus Tartus 8. jaanuaril¹⁵ (Tallinnas 26. veebruaril Provintsi muuseumi ruumides¹⁶). Väärrib märkimist, et näituse puhul ilmus esimene illustreeritud kataloog Eestis, kuigi kirjutist nende kunsti kohta, mida Vahtra lubas, seal ei olnud.¹⁷ Kataloogi andmetel oli eksponeeritud 141 tööd, kusjuures ülekaal — 99 tööd — kuulus lätlastele. Eestlastelt oli ainult 42 väljapanekut (F. Hist — 5, Ed. Ole — 6, J. Raudsepp — 2, J. Vahtra — 18). Tallinna näitusel lisandus veel M. Laarmani 7 tööd.¹⁸ Rühma peakoosoleku protokollist loeme, et näitust käis vaatamas 1604 inimest, neist 226 eraisikut, 203 õpilast ja õpilasi gruppides 1175. Tallinnas külastavus kokku 1295, vastavalt 270 — 67 — 958.¹⁹ Näitus oli mõlemas linnas kokku avatud kolm nädalat, seega oli vaatajate arv päevas keskmiselt 80, Tartus umbes 64 inimest. Ega see nii väike arv polnudki, silmas pidades ajalehtede retsensioone ja üldist hoiakut. Ostusid oli aga enam kui kasinalt, kokku 46000 marga eest.²⁰ Ainsa eraisikuna ostis Th. Käärik Jaan Vahtra õlimaali «Sadam» — 10000 marga eest. Ministeeriumi ostud jaotusid järgnevalt: J. Vahtralt kaks graafilist lehte «Naine tänaval» ja «Tantsijanna» à 3000 marka, Märt Laarmani mapp 1000 marka, Uga Skulme «Natüürmort» 25000 marka ning veel üks graafiline leht 4000 marka.²¹ Ja see oligi kõik. Näituselt (eksponeeriti veel rändnäitusena Võrus, Valgas, Pärnus) jäi veel algusest puudujääk 9272 marka.²² Nüüd taotleti veel kord haridusministeeriumilt krediiti²³, kuid taas asjata. Seekord põhjendati, et avatud näitusi ei toetata, et toetus oleks tulnud nõuda enne näituse avamist!²⁴ Nii jäigi rahaline puudujääk, mis hiljem veelgi suurenes ja sai takistuseks nii mitmelegi

heale ja vajalikule kavatsusele (näiteks oma almanahh «Okva»). Kartus kohata mittemõistmist tekkis osavõtjail juba enne näituse avamist. Neile tegi muret nii kitsam ringkond — kunstnikud ja literaadid kui ka laiem kunstipublik. Nii Vahtra kui Raudsepp kiirustasid teineteist artikleid kirjutama ja toetajaid otsima. Raudsepp lootis toetust leida August Allelt,²⁵ kuid Vahtra polnud selles kindel. Ta kirjutas: «Nagu arvata võis, on kogu lugu teatavas leeris [näitustega seoses «pallaslaste» hulgas — V. V.] suurt ärevust sünnitanud. Ei või loota, et meie vastu armulik oldaks. Allelt ei või vist mingit artiklit loota, sest ta ei jaks oma sõprade vastu «Pallase» leeris kirjutama hakata. Saadan ise ligemal päeval mõne kirjutise ajalehtedesse. Tehke tööd, selles on pääsemine ja võit. Reklaami asjus kõneleme.»²⁶ Veel loodeti enda kilda tömmata Rasmus Kangro-Pool.²⁷ Veidi hiljem, 1925. aastast olid Rühma toetaja-liikmeteks erudeeritud ja uuemelised Nigol Andresen ja Johannes Barbarus.²⁸ Barbaruse sama perioodi luuletuste mõte, sõnaline rütm ja luuletuste kirjapilt oli samuti teistsugune ja aja vaimuga kaasaskäiv. Igal juhul pidasid rühma liikmed vajalikuks teha oma kunsti selgitamiseks võimalikult palju propagandat ja analüüsida uue kunsti põhimõtteid, lootes nii õiget mõistmist leida. 1924. aasta 16. veebruari Vahtra kirjast Raudsepale loeme: «Tallinnas on mul palju tuttavaid . . . Tahan sääl enne näitust kõva propagandat teha küll isiklikult, küll ajalehe kirjutiste kaudu. On tarvis suuresti elevust linna ja ma usun, et Tallinnaski läbi lööme.»²⁹ Kõigest hingest sooviti olla oma kunstiga vastukaaluks ekspressionismile, mida nad pidasid jutustavaks hingepiitsutamiseks,²⁰ pidades oma ülesandeks kunsti puhastamist literatuurisest sisust ja puhta vormi esiletoomist.³¹ Kavatsused olid küll head, kuid samas ei arvestatud vastuolu oma kunsti piirata ühelt poolt seda, mida nad nii kindlalt propageerisid ja ise esmalt oma kunstis nägid, teiselt poolt kunstiteose iseloomu, milles tihti vajakajäämisi ilmsiks tuli. Vahtra teatas «Päevalehe» kaudu (temalt ilmus ainult üks artikkel, kuigi ise lubas mitut), et väljapanekuks on suur hulk kubistlikke ja konstruktivistlikke skulptuure ja maale. Oma kunstilise ilme poolest pidi see olema esimene sellesarnane näitus Eestis.³² Tolleaegse ajakirjanduse liialdustega tuleb muidugi arvestada, kuid siiski oli väga palju lubatud, eriti kui öeldu Eesti kunstnike teoste kohta käis. Ka lätlaste väljapanek polnud üksnes kubistlik. Neilgi polnud veel nii palju vastavaid töid, kuigi olid selles laadis kauem töötanud. Parematena võiks märkida O. ja U. Skulme, R. Suta, J. Liepinsi, A. Belcova, E. Šveicsi, S. Vidbergi ja skulptorite M. Liepin-Skulme ja E. Melderisi (tema osavõtt ei ole päris kindel, kuigi kataloogis on ta märgitud) töid, mille puhul oli tunda tugevamat teoreetilist läbitunnetust. Meie kunstnike teosed kippusid veel olema Cézanne'i kunstist lähtuvad esemete materjali ja mahulisust toonitavad ja ekspressionismi kalduvad (ka seda arvati vahel kubismi hulka, meenutagem kas või J. Vahtra töid). Ka J. Raudsepa «Mehe pea» kaldub sinnapoole. Kubismist üle võetud vormi kandilisus ja teatud meelisesemete maalimine (Ed. Ole maalid) ei olnud veel kunstniku tunnetuse, eelduste ja teoreetilise pagasiga küllalt tihedalt seotud. Oma kunstiprogrammi õigsuses veendunud Rühma liikmeil puudus ka distants vastuolude mõistmiseks oma kunstis. Seetõttu tekitas neis sügavat pahameelt «Postimehes» ilmunud Karl-August Hindrey kirjutis.³³ Arvustus, mis tõepoolest võis häirida nii kirjutajale kui ka ajastule omase otseütlemise ja veidi lahmivalt üleoleva stiili poolest, sisaldas ka tõeteri võrdluses kubismi tippteostega. Ent siiski tundub ülekohtune nii armetult materdada noori tõetsijaid kunstis, kes alles oma esimesi töid vaataja ette töid. Ka võrdlus Lääne-Euroopa tasemega oli liias. Seetõttu mõjus hoopis soliidsemalt Hanno Kompuse arvustus «Päevalehes», kus üldine suhtumine oli palju mõistvam.³⁴ Igatahes traumeeris negatiivne suhtumine uue kunsti innustunud propageerijate tundlikke hingi. See oli neile kibe õppetund, kuid vahest ka kasulik, sest oma järgmistes väljapanekutes veel samal aastal ja hiljemgi esinesid nad märksa tugevamate töödega. Ka kubistide ridade täienemine Akbergi, Laarmani, Olvi, Randeli (varem Johannsen) ja Blumenfeldiga tõi juurde muutusi ja uusi andelaade. Kuigi eespool käsitletud uuendusliikumine eesti kunstis kestis

aktiivsel kujul vaid mõni aasta (ja seda mitte asjaomaste, vaid üldise majandusliku kehvuse tõttu), oli tal siiski põhjanev tähtsus meie kunsti edasises arengus. Sellest annab tunnistust hilisem etapp raamatu-, lava- ja ruumikujunduses, eriti aga rakenduskunstis ja arhitektuuri arenguloos.

VIIVI VIILMANN

- ¹ Maalikunsti näitus Võrus. «Võru Teataja» nr. 16, 13. Veebruaril 1923. Kõne- ja vaielushõtu kujutava kunsti üle. «Võru Teataja» nr. 13, 5. veebruaril 1923.
- ² ORKA f. 3072, n. 1, s. ü. 1, l. 5.
- ³ Märt Laarman. Uuest kunstist. Uue kunsti raamat. Eesti Kunstnikkude Ryhma Almanah. Tln. 1928, lk. 4.
- ⁴ J. Raudsepa kiri J. Vahtrale 26. aprillil 1923. KM KO f. 141, M. 3:16.
- ⁵ ORKA f. 3972, n. 1, s. ü. 1, l. 7.
- ⁶ Samas.
- ⁷ J. Vahtra kiri J. Raudsepale 20. novembril 1923. J. Raudsepa valduses.
- ⁸ J. Raudsepa kiri J. Vahtrale 14. novembril 1923. KM KO f. 141, M. 3:16.
- ⁹ J. Raudsepa postkaart J. Vahtrale 10. detsembril 1923. KM KO f. 141, M. 3:16.
- ¹⁰ J. Raudsepa kiri J. Vahtrale 20. detsembril 1923. KM KO f. M. 3:16.
- ¹¹ J. Vahtra kiri J. Raudsepale 16. detsembril 1923. J. Raudsepa valduses.
- ¹² Ed. Ole kiri J. Vahtrale 18. detsembril 1923. KM KO f. 141. 3:11.
- ¹³ ORKA f. 995, n. 1, s. ü. 13, l. 4.
- ¹⁴ ORKA f. 3972, n. 1, s. ü. 1, l. 8.
- ¹⁵ Balti riikidevaheline kubistide I kunstinäitus. «Postimees» nr. 7, 8. jaanuaril 1924.
- ¹⁶ Kunstinäitus. «Päevaleht» nr. 55, 26. jaanuaril 1924.
- ¹⁷ Eesti Kunstnikkude Rühm. Esimene Balti riikidevaheline kunstinäitus Tartus-Tallinnas Jaanuar-veebruar 1924. Kataloog.
- ¹⁸ ORKA f. 3972, n. 1, s. ü. 1, l. 7. Vestlus M. Laarmaniga 17. veebruaril 1975. a.
- ¹⁹ ORKA f. 3972, n. 1, s. ü. 1, l. 7.
- ²⁰ Samas.
- ²¹ J. Raudsepa postkaart J. Vahtrale 15. märtsil 1924. KM KO f. 141, M. 7:12 ja 7:13.
- ²² ORKA f. 3972, n. 1, s. ü. 1, l. 8.
- ²³ J. Vahtra kiri J. Raudsepale 28. veebruaril 1924. J. Raudsepa valduses.
- ²⁴ ORKA f. 3972, n. 1, s. ü. 1, l. 9.
- ²⁵ J. Raudsepa kiri J. Vahtrale 10. novembril 1923. J. Raudsepa valduses.
- ²⁶ J. Vahtra kiri J. Raudsepale 11. detsembril 1923. J. Raudsepa valduses.
- ²⁷ J. Raudsepa kiri J. Vahtrale. Dateerimata [arvatavasti 14. novembril 1923 — kirja sisu järgi. — V. V.]. KM KO f. 141, M. 3:16.
- ²⁸ ORKA f. 3972, n. 1, s. ü. 1, l. 19.
- ²⁹ J. Vahtra kiri J. Raudsepale 16. veebruaril 1924. J. Raudsepa valduses.
- ³⁰ Vestlus J. Raudsepaga 21. märtsil 1972.
- ³¹ Märt Laarman. Uuest kunstist. Uue kunsti raamat. Eesti Kunstnikkude Ryhma Almanak. Tln. 1928, lk. 5.
- ³² Balti riikidevaheline kunstinäitus. «Päevaleht» nr. 51, 24. veebruaril 1924.
- ³³ Balti riikidevaheline I kunstinäitus. «Postimees», 8. jaanuaril 1924.
- ³⁴ H. Kompus. Esimene Balti riikidevaheline kunstinäitus. Tallinnas Provintsi muuseumis 23.II — 8.III 1924. «Päevaleht» nr. 61, 3. märtsil 1924. lisa nr. 3.



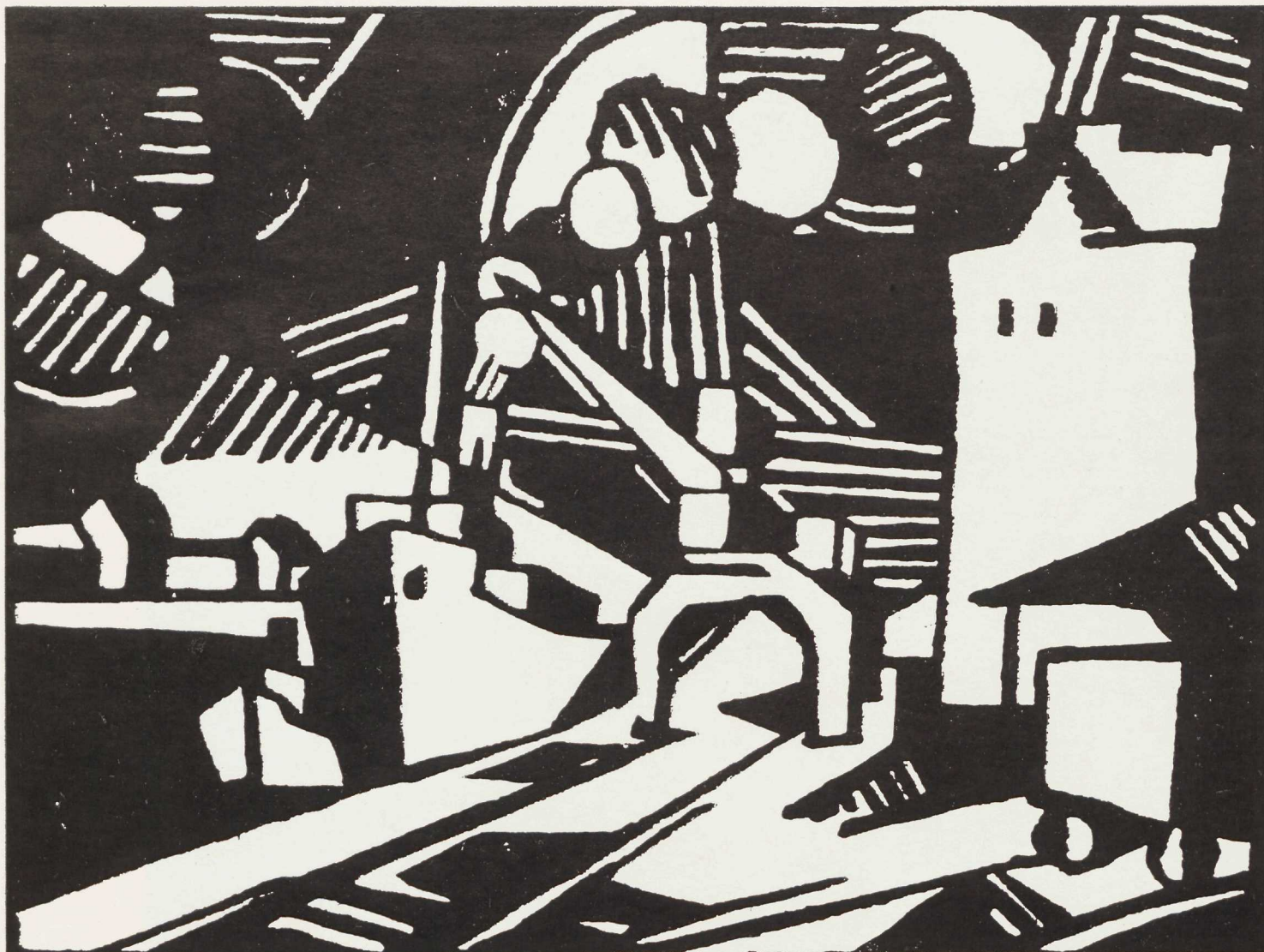
20

FRIEDRICH HIST. KAARDIMÄNGIJAD. ÕLI.
1924.



21 MÄRT LAARMAN. ASJAD, PUULOIGE. 1923.





22

MÄRT LAARMAN. SADAM.

JAAN VAHTRA. PUULOIGE. 1919.



23



24 JAAN VAHTRA. NATÜRMORT. AKVARELL. 1921.



RIIA KUNSTNIKE RÜHM

Paljude rühmituste hulgast, mis tegutsesid kodanliku Läti perioodil ja määrasid tollaegse kunstielu taseme, tuleb kõige olulisem koht anda kahtlemata Riia Kunstnike Rühmale. Selle ajajärgu analüüsile pühendatud tänapäevastes uurimustes on Riia Kunstnike Rühma kaksikümmend aastat (1920—1940) kestnud tegevusele antud üldiselt positiivne hinnang, seda eriti kahekümnendate aastate teise poole ja kolmekümnendate aastate osas. Kriitilisemalt on vaadeldud kahekümnendate aastate esimese poole kunstilisi otsinguid, mis oma suuna ja intensiivsusega põhjustasid juba rühmituse tegevuse algaastail teravaid lahkarvamusi kunstnike hulgas ja polemikast ajakirjanduses.

Kunstiliste vaadete ja osaliselt ka liikmete algse koosseisu mõttes kasvas Riia Kunstnike Rühm välja noorte kirjandushuviliste ja Riia linna kunstikooli kasvandike ringist «Roheline Lill» (1914—1915), mille vaim sidus noori ka edaspidi. 1919.

aasta sügisel Riias korraldatud Läti retrospektiivsel kunstinäitusel oli töid välja pannud ka «Ekspressionistide grupp», mille moodustasid endised «Rohelise Lille» liikmed J. Grosvalds, K. Ubāns, V. Tone, A. Drēviņš, K. Johansons ja R. Suta, juurdetulistajatest J. Kazaks, O. Skulme ja N. Strunke ning rühma liikmekandidaadid G. Eliass, E. Lindbergs ja E. Šveics. Rühmituse nimetus siiski ei vastanud selle liikmete erinevate mõjutuste ja otsingute ringile, seepärast nimetati grupp 1920. aastal ümber Riia Kunstnike Rühmaks.

Riia Kunstnike Rühma edasistel tegutsemisaastatel säilis stabiilne, kuigi väike liikmete koosseis: J. Cielavs, J. Liepiņš, E. Melderis, M. Skulme, O. Skulme, U. Skulme, L. Svemps, E. Šveics, K. Ubāns ja V. Tone: algaastail osalesid ka varakult surnud J. Grosvalds ja J. Kazaks, pikemat või lühemat aega võtsid rühma tegevusest osa R. Suta, G. Eliass, A. Belcova, N. Strunke, S. Vidbergs ja E. Lindbergs.

Esimese maailmasõja algul naasis Pariisist maalikunstnik J. Grosvalds, kelle juhtimisel süvendati seniseid vaid postimpressionismi ulatunud teadmisi Lääne-Euroopa moodsast kunstist. Riia Kunstnike Rühma mõjutavate kunstinäituste ring laienes, sellesse voolasid Petrogradi ja Moskva kunstikogude, sealhulgas ka Morozovi ja Stšukini kollektsoonide vaatlemisel saadud tähelepanekud, lisaks muljed, mida olid jätnud kokkupuuted sõja- ja revolutsiooniaegse vene avangardismiga. Huvi kaldumist uute konstruktivistlike suundade poole mõjutas rühma tegevuse algul tellitud prantsuse kunstiajakiri «L'Esprit Nouveau», mida liikmeskonna tuumik pidas kõige autoriteetsemaks väljaandeks. Eelnimetatud mõjutused annavad rühma kahekümnendate aastate esimese poole tegevussuunale ainult kontuurid. Nii mainitud kui teiste allikate vastukaja noorte kunstnike otsinguis on muutlik ja vajab lähemalt eritlust, sest nii mõnigi kord ühinesid noored kunstnikud grupeeringutesse üsnagi formaalsetel alustel.

Riia Kunstnike Rühma iseloomustamisel tsiteeritakse sageli 1920. aastal korraldatud esimese näituse kataloogi sissejuhata-vaid ridu: «Me ei taha oma töödes praegu pakkuda ei loodust ega objektiivset välispidist vormi nagu see oli veel meie loominguulise tee algul, vaid iseenda individuaalset loomust, oma vaimset olemust...» See avaldus on küllalt üldsõnaline, arvestades, et rühma liikmete 1920. aastate esimesel poolel tehtud natüürmortides, maastikes, portreedes ja olustikumaaalides kohtume endiselt äratuntavate esemetega, kindla kohaga ja konkreetsete inimestega; seejuures on ka neil suhteliselt vähestel töödel, mis hakkavad kaotama sisu loetavust ja lähenevad abstraktsetele lahendustele, ikkagi aluseks loodusevaatlus.

Riia näitusepublik, kes oli harjunud akadeemilise realismi esindajate töödega ja teatud määral leppinud impressionismiga, loomulikult ei mõistnud Riia Kunstnike Rühma otsinguid. Arusaamatust süvenda-

sid kriitikute üksteisele vasturääkivad kirjutised. 1923.—1924. aasta vahetusel korraldati veel teine näitus ning samal ajal hakati otsima toetust väljaspool oma maad. Rühm sõlmis algul kirja teel, hiljem ka isiklikke sidemeid ajakirja «L'Esprit Nouveau» toimetajatega — Le Corbusier'ga ja A. Ozenfant'iga, 1924. aastal korraldati koos Eesti Kunstnikkude Rühmaga näitused Tartus ja Tallinnas, koos poola kunstnike rühmaga «Blok» Riias. Pärast neid näitusi rühma senine suund kängus. Selleks oli mitu põhjust: publiku jahedus, rahapuudus, mis ei lasknud korraldada kavatsatud näitust Pariisis, informatsioon seal märgatud kunstielu muutustest ja kahtlemata ka rühma liikmete mure oma majandusliku olukorra pärast. Tegelikult suundus Riia Kunstnike Rühma tegevus rahulikumas voolusängi alles 1920. aastate lõpul; kuni selle ajani ilmus ajakirjanduses nende taotlusi mõistnud kriitikute etteheited senisest kunsti-printsipidest taganemise pärast. Alustades juhtivate liikmete tegevuse lühikest iseloomustamist, tuleb kõigepealt öelda mõni sõna kunstnikust, kes oli rühma loomise algataja.

Jāzeps Grosvalds (1891—1920). Õppis Pariisis Guérini ja van Dongeni ateljeedes, kuid kõige rohkem oli mõjustatud A. Deraini loomingust, tema oskusest konstruktivsete elementide ratsionaalne paigutus muuta ekspressiivseks elamuseks. Need maaliprobleemid jäid peamiseks ka pärast kodumaale tagasipöördumist, kus J. Grosvaldsi isikupärane kunstnikukäekiri väga kiiresti küpses. Interpretatsiooni ja puhtmaalikunstilise kvaliteedi mõttes tuleb J. Grosvaldsi sõjapagulaste teekonnale ja läti küttide võitlusele pühendatud tsükleid lugeda kõige tähelepandavamateks teosteks tolaeagseks läti kunstis. Osa neist pandi — küll pärast kunstniku surma — välja ka Riia Kunstnike Rühma esimesel näitusel, samuti rühma kümnenda aastapäeva juubelinäitusel. Riia Kunstnike Rühma esimene esimees oli **Jekabs Kazaks** (1895—1920). Ta õppis Riia linna kunstikoolis, pärast selle evakueerumist aga peaaegu ühel ajal R. Suta, V. Tone, K. Ubānsi ja K. Johansonsiga Pensa kunstikoolis. Ka J. Kazaksit nagu teisi on mõjutanud A. Deraini looming. Samuti nagu J. Grosvaldsi, on ka teda köitnud kompositsiooni lineaarse rütmi, pindade vahekordade probleemid, kuid oma töödes on J. Kazaks tunduvalt ekspressiivsem. Viimastel eluaastatel tehtud maalidega («Sõjapagulased», «Suplejad», «Tsirkses» jt.) säilitab J. Kazaksi nimi jäädava koha tolaeagse läti kunsti avangardi hulgas. Tema maale eksponeeriti rühma esimesel ja kümnenda aastapäeva juubelinäitusel, 1922. a. korraldasid rühma liikmed ka kunstniku mälestusnäituse.

Üks aktiivsemaid liikmeid Riia Kunstnike Rühmas 1920. aastate esimesel poolel oli **Romāns Suta** (1896—1944). Esialgseid mõjutusi laiendasid tähelepanekud vene konstruktivisti N. Altmani ateljees, kus oma õpinguid jätkas A. Belcova —

kooliõde Pensa päevilt ja pärastine elukaaslane. 1920. aastate algul on R. Suta loomingus tuntavam J. Gris', F. Léger' ja puristide mõju. Aastakümne keskel asutas kunstnik portselanimaalimise töökoja «Baltars», kus töötas koos A. Belcova ja S. Vidbergsiga («Baltarsi» näitus korraldati ka Tallinnas 1928. a.). Selle kõrval tuleb ära märkida ka tema tegevust kriitiku ja kunstipropagandistina. Aastakümne lõpul töötas R. Suta pedagoogina Riia Rahvaülikooli Joonistamise ja Maalimise Stuudios. Riia Kunstnike Rühma liikmete hulgas loetakse teda kompositsiooniteooria parimaks tundjaks.

Voldemārs Tone (1892—1958), kes täitis Riia Kunstnike Rühma esimehe kohuseid aastail 1920—1923, oli kahtlematult üks tundlikumaid naise hingeelu tajujaid. Seda on tunda ka 1920. aasta alguse kubismist mõjutatud maalides. Rühma teisel näitusel eksponeeris V. Tone varasemaid, vanade meistrite vaimus tehtud töid, lähenedes sel ajal teostatud natüürmortidele 1930. aastate realismi kontseptsioonile. Tähelepanav on V. Tone maalides peen varjundirikas koloriit.

Uga Skulme (1895—1963) õppis Peterburi Kunstide Akadeemia arhitektuuri- osakonnas ja Keiserliku Kunstide Edendamise Seltsi kooli maaliosakonnas. Loomingu laad küpses 1920. aastate algul, näidates järgemööda mitmesuguseid mõjutusi: vaimustumist A. Deraini maastikukäsitusest, vene ja prantsuse konstruktivistide mõju, huvi P. Picasso tolaeagsete ulatuslike figuurimaalide vastu. Läbi nende mõjutuste jõudis U. Skulme välja omapärase realismini, mida võib märgata juba 1923.—1924. aastate paiku tehtud natüürmortides ja aastakümne teisel poolel maalitud portreedes, aktides, maastikes. Rahulikumalt kujunes tol ajal **Konrāds Ubānsi** (sünd. 1893) kunstnikukäekiri. 1920. aastate algul maalitud Riia eeslinna maastikes ja välismaareisi ajal jäädvustatud Pariisi nurgakestes on tunda Deraini, Vlamincki ja Utrillo mõju, mis siiski üsna kiiresti kadus. K. Ubānsi maastike tundlik koloriit ja subtiilne meeoleu lubavad kunstnikku juba kahekümnenda aastail lugeda linnamaali meistrite hulka. Kuid lisaks sellele oli K. Ubāns ka tugev portretist.

Huvi maali ülesehituse probleemide vastu tuleb esile ka **Oto Skulme** (1889—1967) kahekümnendate aastate esimese poole loomingus. Otsustades R. Suta retsensioonide järgi, on otsingud selles suunas jätkunud kogu mainitud ajalõigu kestel. Riia Kunstnike Rühma näitustel eksponeeriti ka dekoratsioonide ja kostüümide visandeid, mis on loodud rõõbiti loova tööga teatris — kunstiharus, mis oli omandatud Stieglitzi kunstikooli dekoratiivmaali osakonnas.

Teatud otsingute suuna lähedus ühendab R. Sutat ja O. Skulmet **Jānis Liepinšiga** (1894—1964), kes oli õppinud Kaasani kunstikoolis, seejärel Petrogradis M. Bernšteini stuudios. J. Liepinši kunstnikutemperamendi järkjärguline vabane-

mine 1920. aastate esimesele poolele iseloomulikest ratsionaalsetest kaalutlustest kehtis peaaegu aastakümne lõpuni.

Leo Svemps (1897—1975) oli maalikunsti alused omandanud Moskvas Bolšakovi stuudios ja Kõrgemates Kunstitehnikalistes Töökodades I. Maškovi stuudios. 1920. aastate algul võib mõjutuste kõrval, mida on jätnud kokkupuude vene mõõdukate cézanne'istidega, märgata ka juba ekspressiivsemaid otsinguid. Mahlakate pintslitõmmetega maalitud maastikes saavutas ere värvigamma rafineeritud peenuse juba aastakümne teisel poolel.

Gederts Ellass (1887—1975), Brüsseli Kuningliku Kunstiakadeemia lõpetaja, võttis 1920. aastail osa ainult Riia Kunstnike Rühma esimesest näitusest. Eksponeeritud töödes on rõõbiti vanameistrite kunsti jälgimisega tunda Deraini, Matisse'i ja van Dogeni mõjutusi.

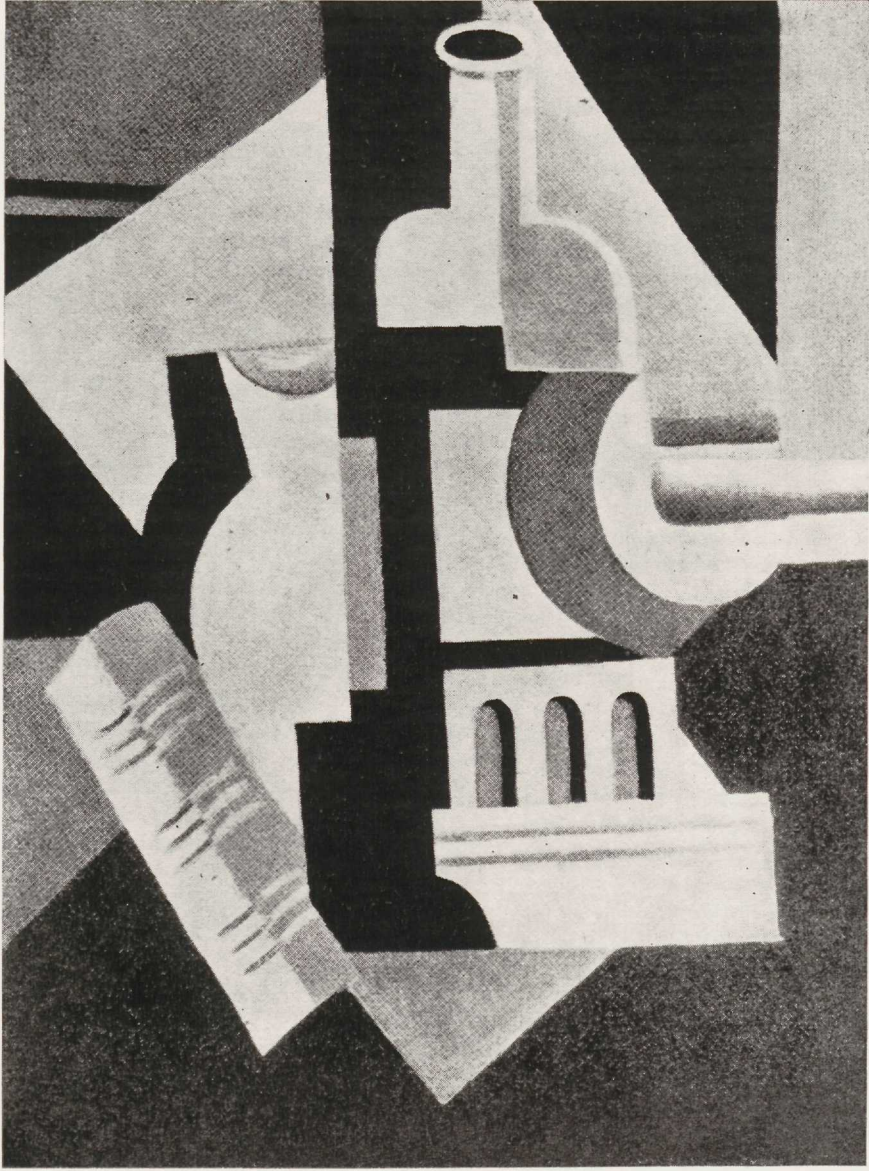
Virtuoosne joonistaja-graafik **Sigismunds Vidbergs** (1890—1970) õppis ühel ajal O. Skulme ja Melderisega Stieglitzi kunstikoolis, Riia Kunstnike Rühma näitusest võttis ta osa 1923.—1924. aastal. Sel ajal vabanes A. Beardsley, S. Tšehhoni ja G. Narbuti mõjutustest, kontrollis S. Vidbergs konstruktivistlike põhimõtete võimalusi graafikas, jõudes mõningates töödes isegi abstraktse lahenduseni. Näide sellisest laadist on 1924. aastal Eestis korraldatud näituste kataloogis.

Marta Skulme (1890—1962), esimene läti naisskulptor, õppis algul Kaasani kunstikoolis, seejärel Peterburis Keiserlikus Kunstide Edendamise Seltsi koolis ja M. Bernšteini stuudios, lõpuks veel Moskva Vaba Kunsti töökodades. M. Skulme 1920. aastate tegevuses on plastiliste probleemide keskpunkti nihutatud tektoonika ülesanded, järjekindlalt rõhutab ta oma töödes ülesehituse põhivorme. Vormiselt on kunstnikule iseloomulik ka pärast plastilise kompositsiooni muutumist aastakümne teisel poolel.

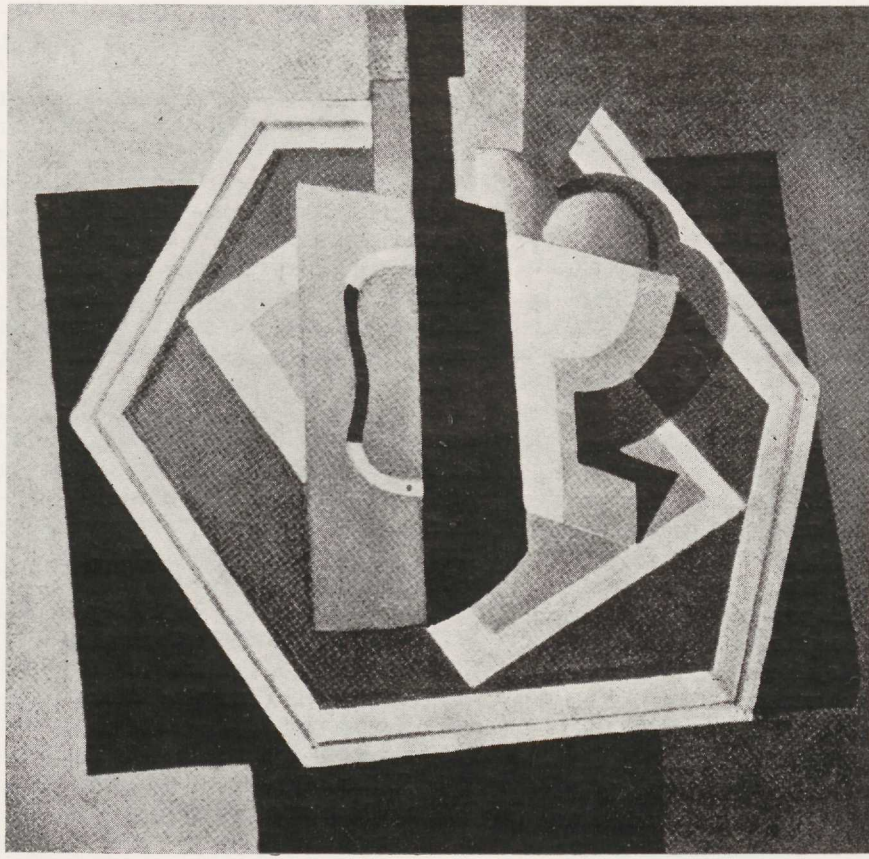
Emils Melderise (sünd. 1889) tegevus 1920. aastatel on üsna lähedane M. Skulme otsingutele. Suundumist sellelaadse skulptuuri poole on mõjutanud T. Zalkalns, hiljem prantsuse konstruktivistlike suundade esindajad. Tektoonilise ülesehituse käsitlus ilmneb juba varakult kujus «Kirjanik Pāvils Rozītis» (1920), mis läti skulptuuris on esimene lihvitud graniidist teostatud portree. Plastiliste kvaliteetide ja iseloomu kujutamise osas on see töö eeskujuks tänaseni.

1920. aastate esimese poole aktuaalsetel kunstiprobleemidel ja selle aastakümne teise poole koloriidiotsingutel ning huvil faktuurivõimaluste vastu oli hindamatu tähtsus Riia Kunstnike Rühma professionaalse meisterlikkuse kasvule. Rühma kunstnike küpsuseaja tööd töid värskeid hoovusi läti kunsti arengusse ja praegu on need juba arvatud klassikalise pärandi hulka.

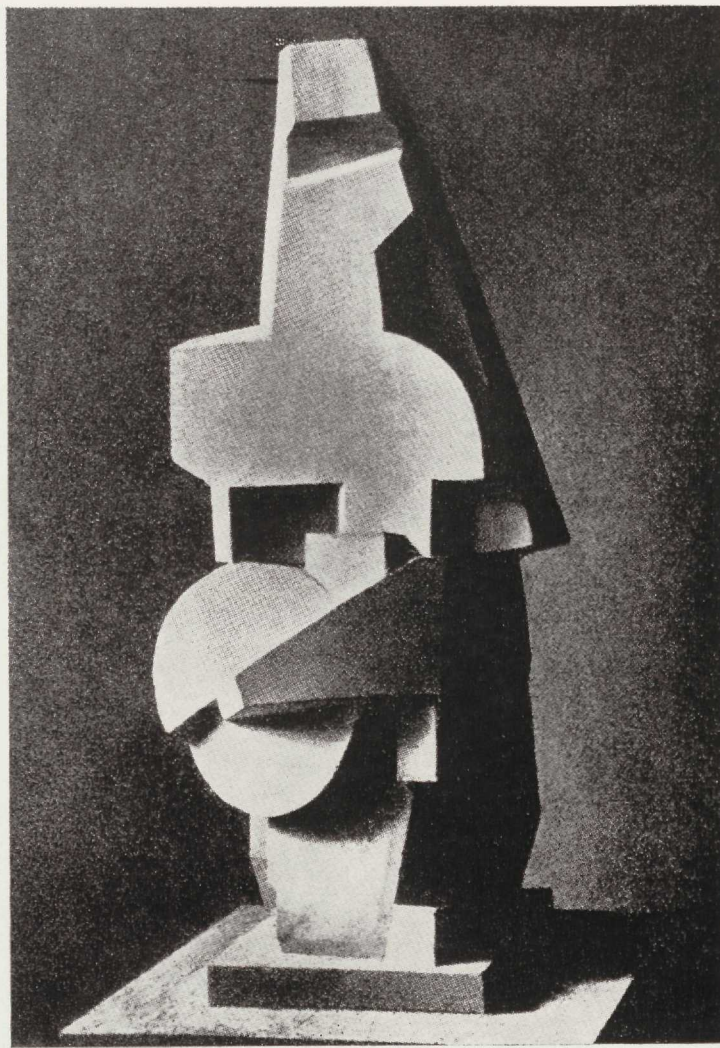
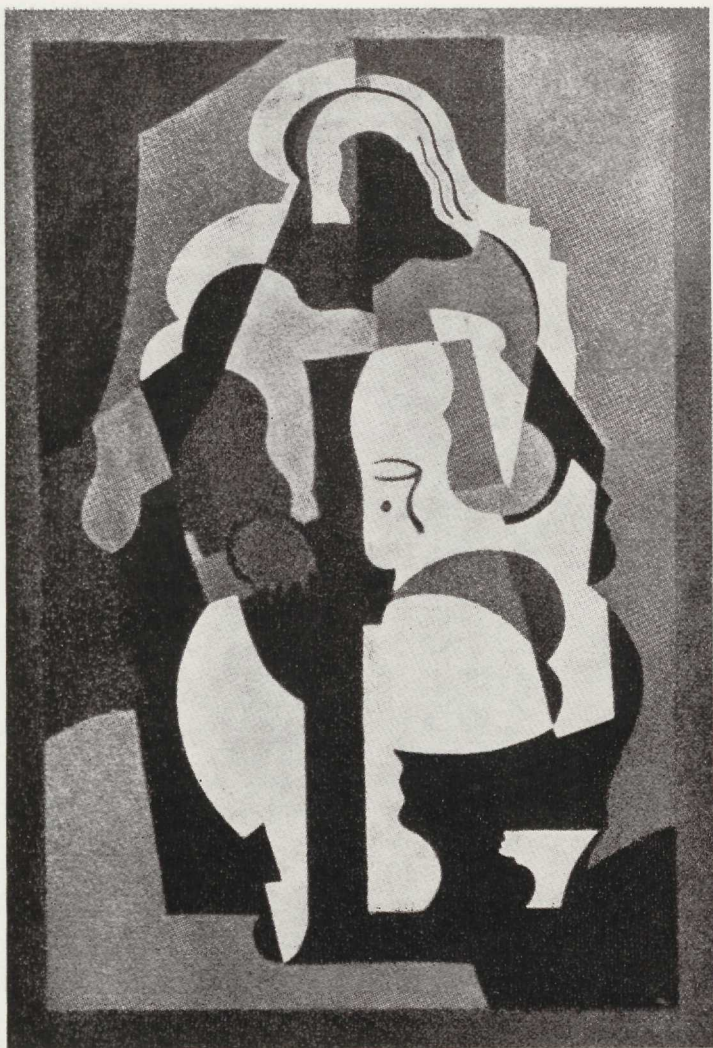
ILGA STRAUME
RIIA
SKULPTUURIDE AIA
DIREKTOR



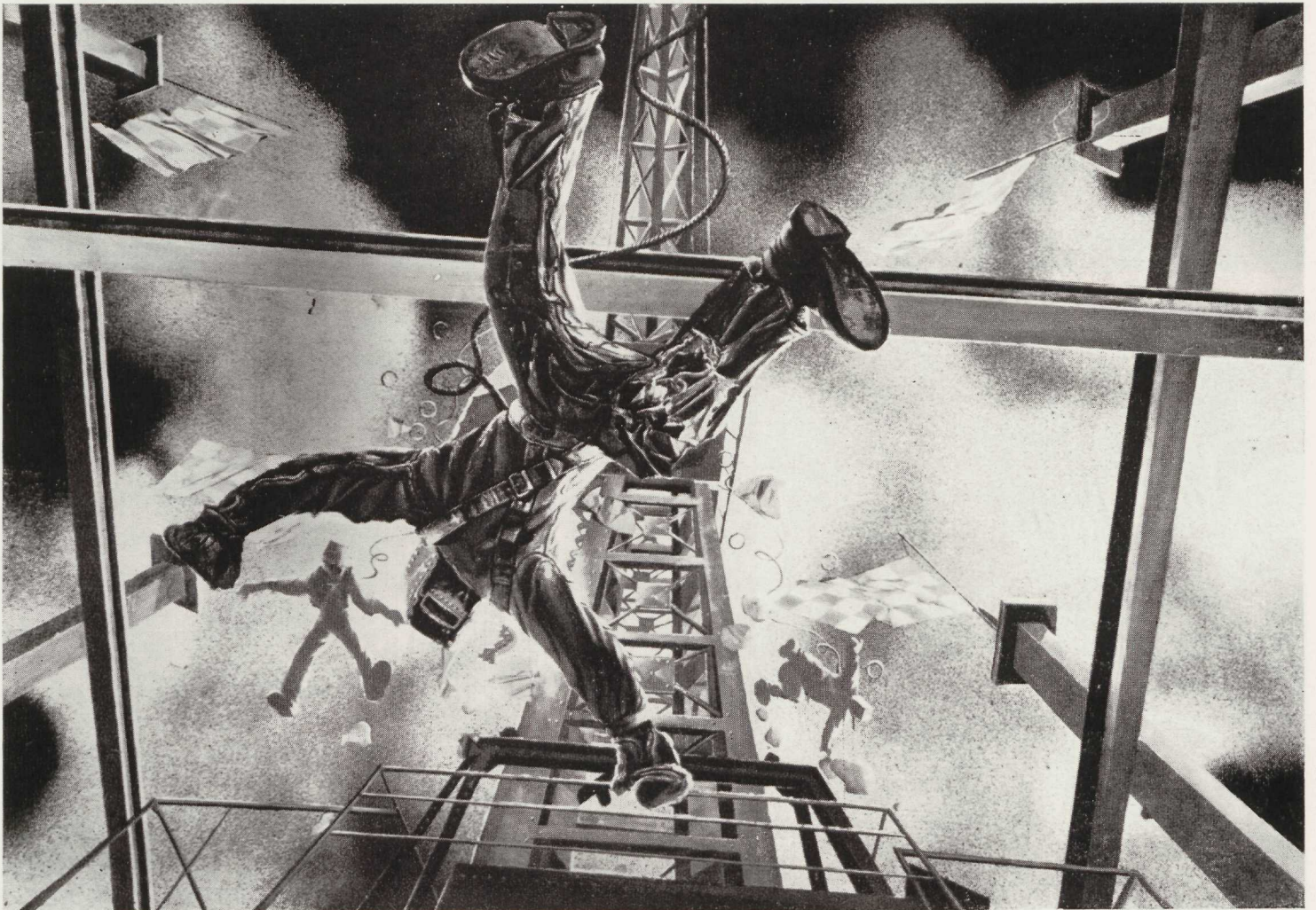
27 ROMANS SUTA. KONSTRUKTSIOON.

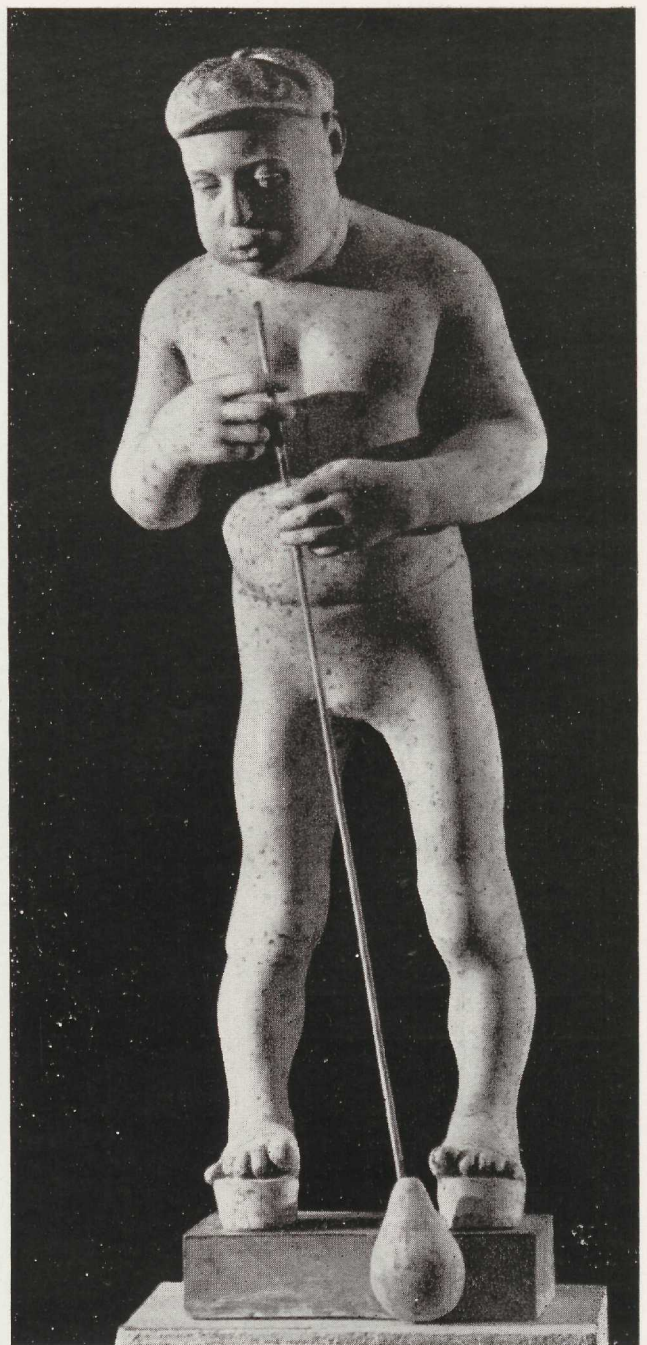
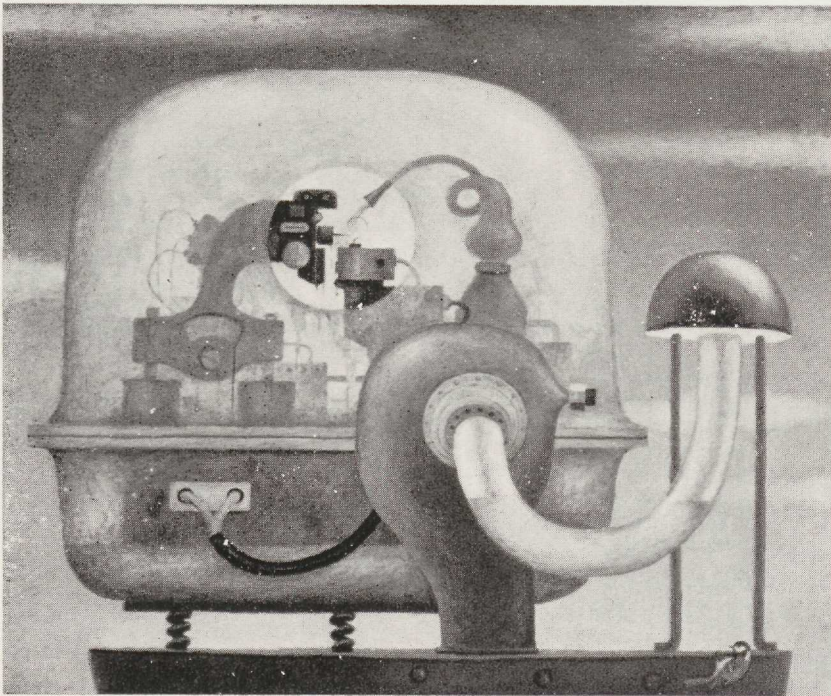
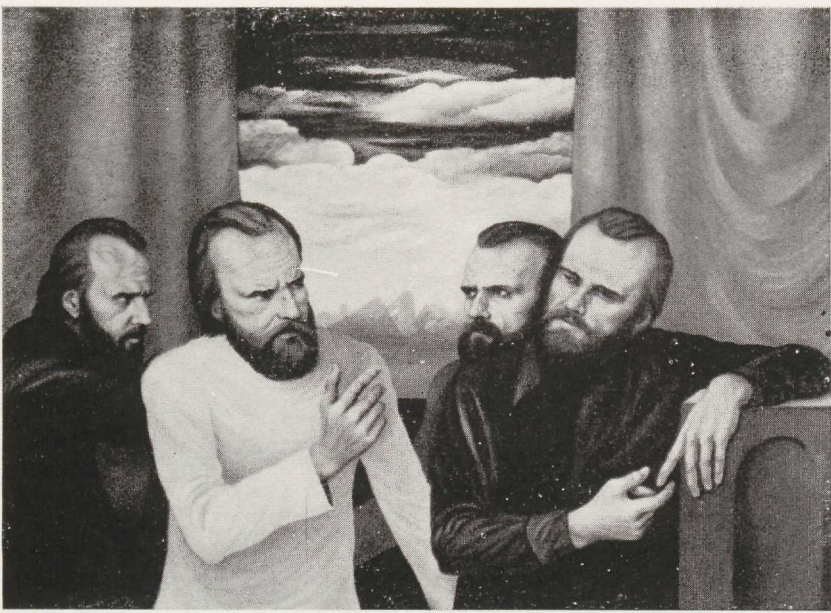


26 OTO SKULME. NATÜRMORT.





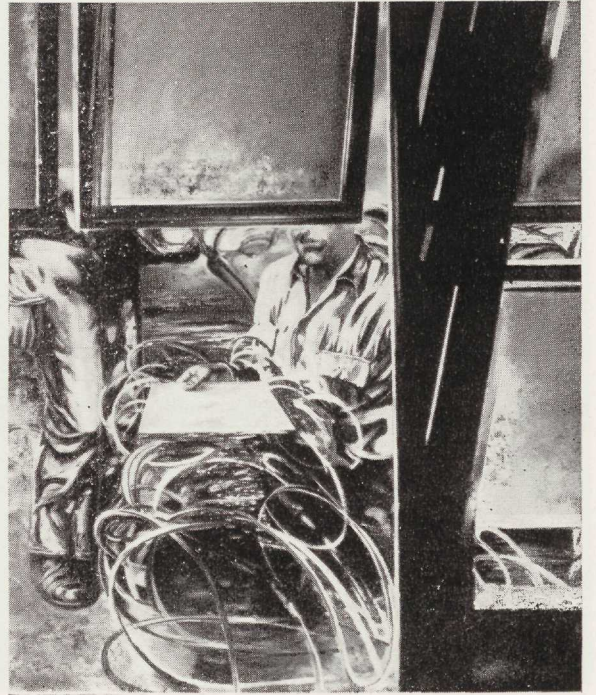
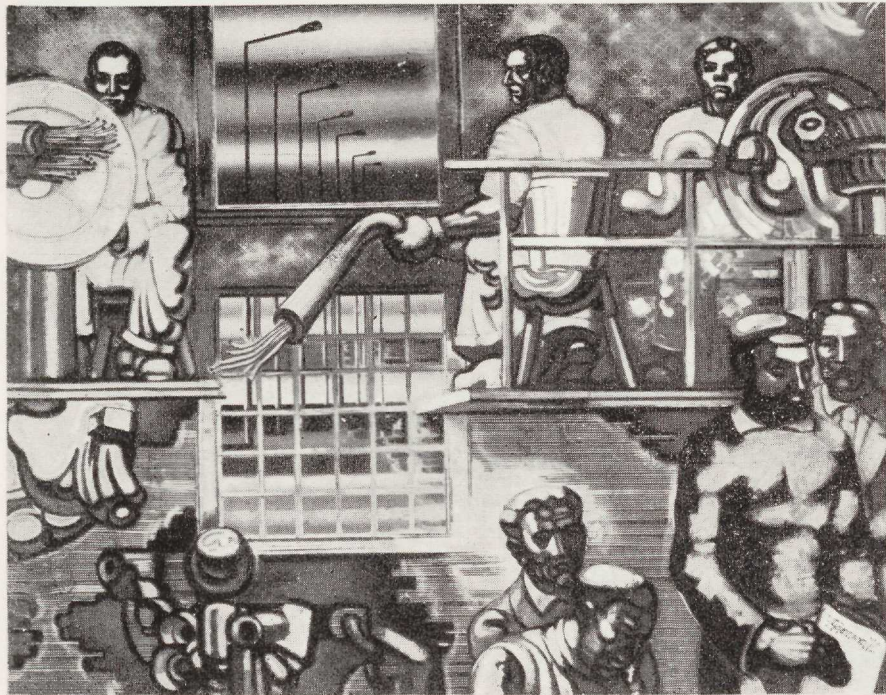
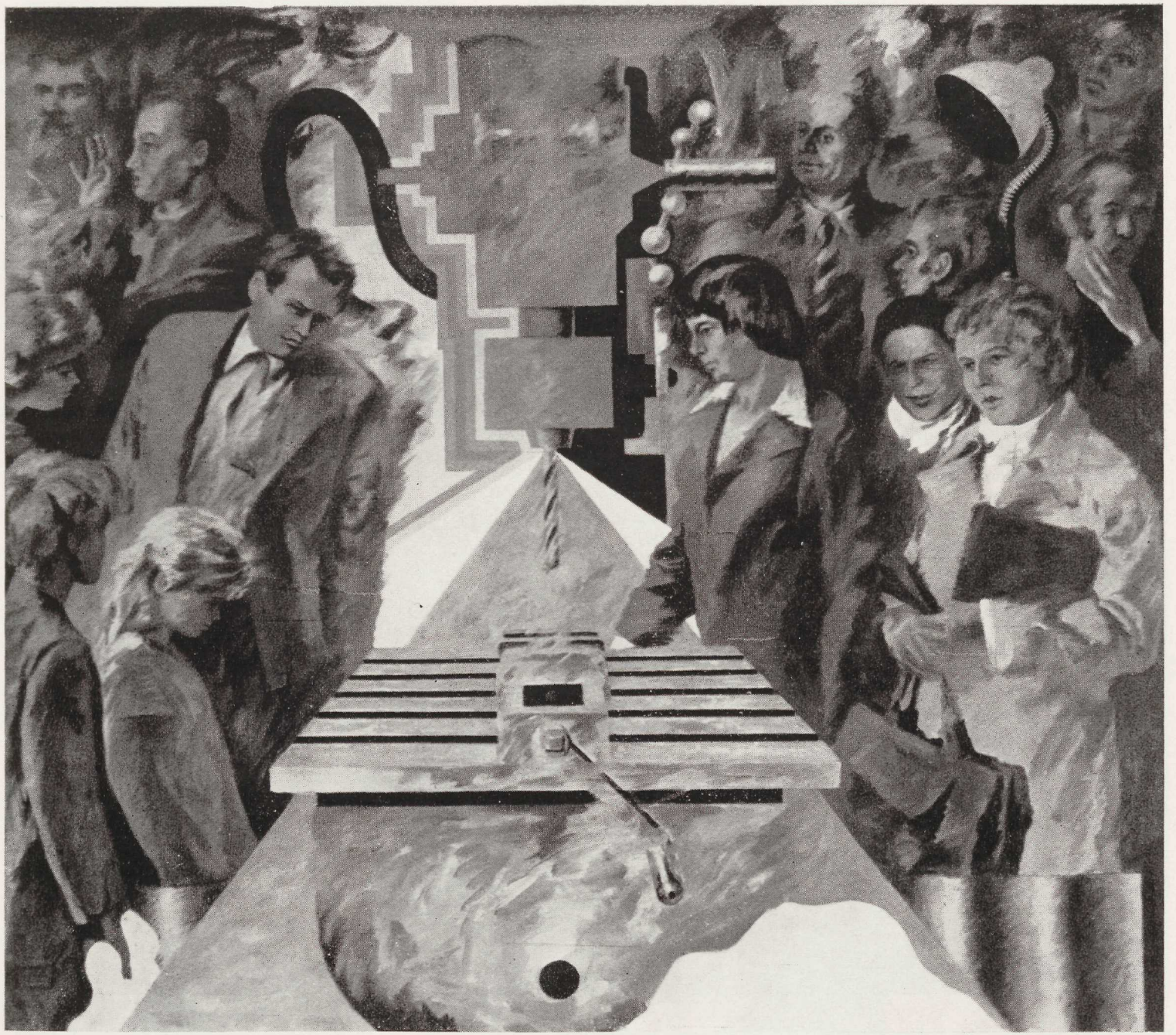


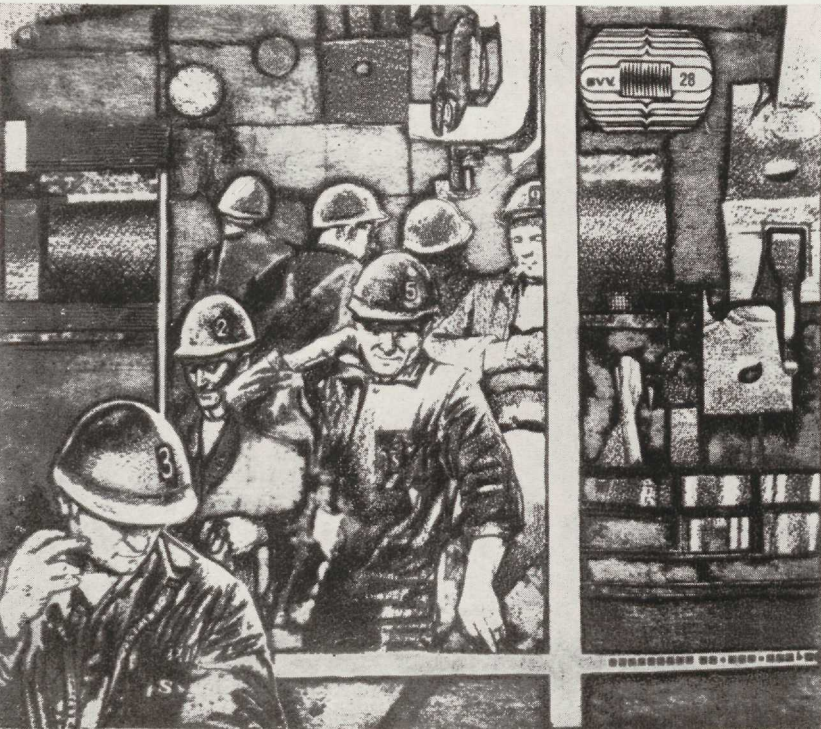
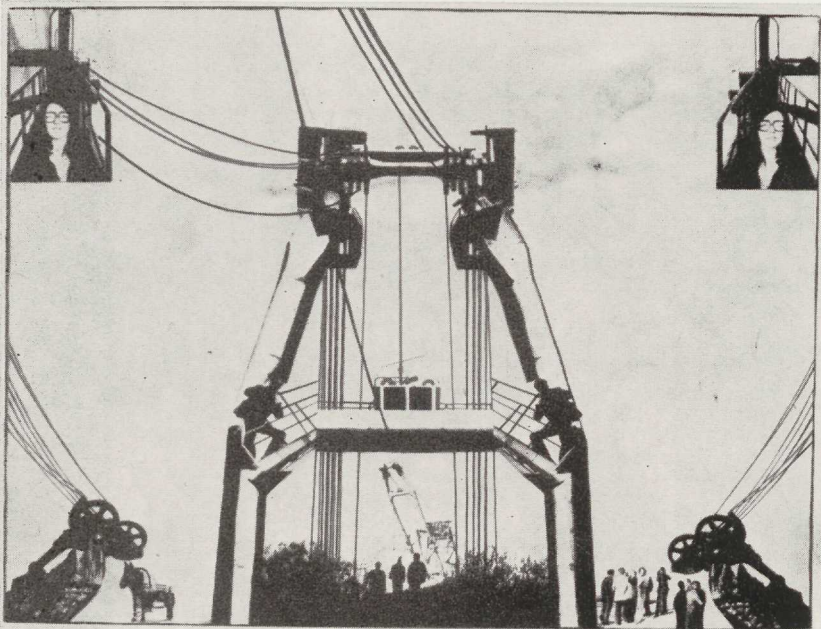
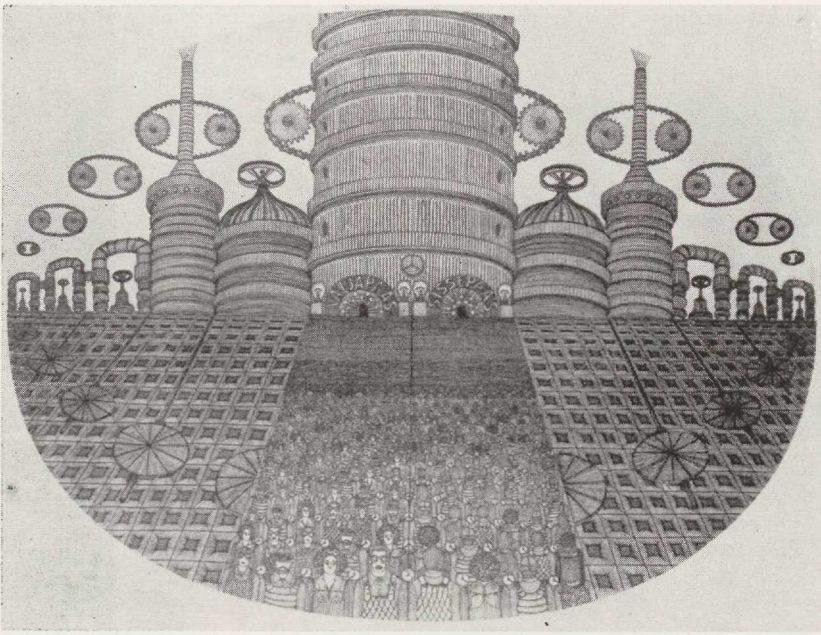


34 37 38

35

36 39 40





31. ELLEN KOLK, SEPP. PRONKS. 1977.

32. EVALD OKAS. TEHASE EHTUS. ÕLI. 1977.

33. REIN TAMMIK. TURVAVÕUDE KATSETAMINE MANNEKEENIDEGA. ÕLI. 1977.

34. JÜRI ARRAK. AUTOPOSTREDE VESTLUS. ÕLI. 1977.

35. ILMAR MALIN. RÖÖMUS AGREGAAT. 1977.

36. LEMBIT SARAPUU. TÜDRUK JA TEHAS. ÕLI. 1977.

37. MARE MIKOF. KLAASIPUHUJA. KIPS, PRONKS. 1977.

38. ENN PÖLDROOS. INIMESED JA MASIN. ÕLI. 1977.

39. JAAK ADAMSON. KAABLITEHASES. ÕLI. 1977.

40. TIIT PÄASUKE. KONSTRUKTSIOONID. ÕLI. 1977.

41. VELLO VINN. PEAPULT. OFORT. 1977.

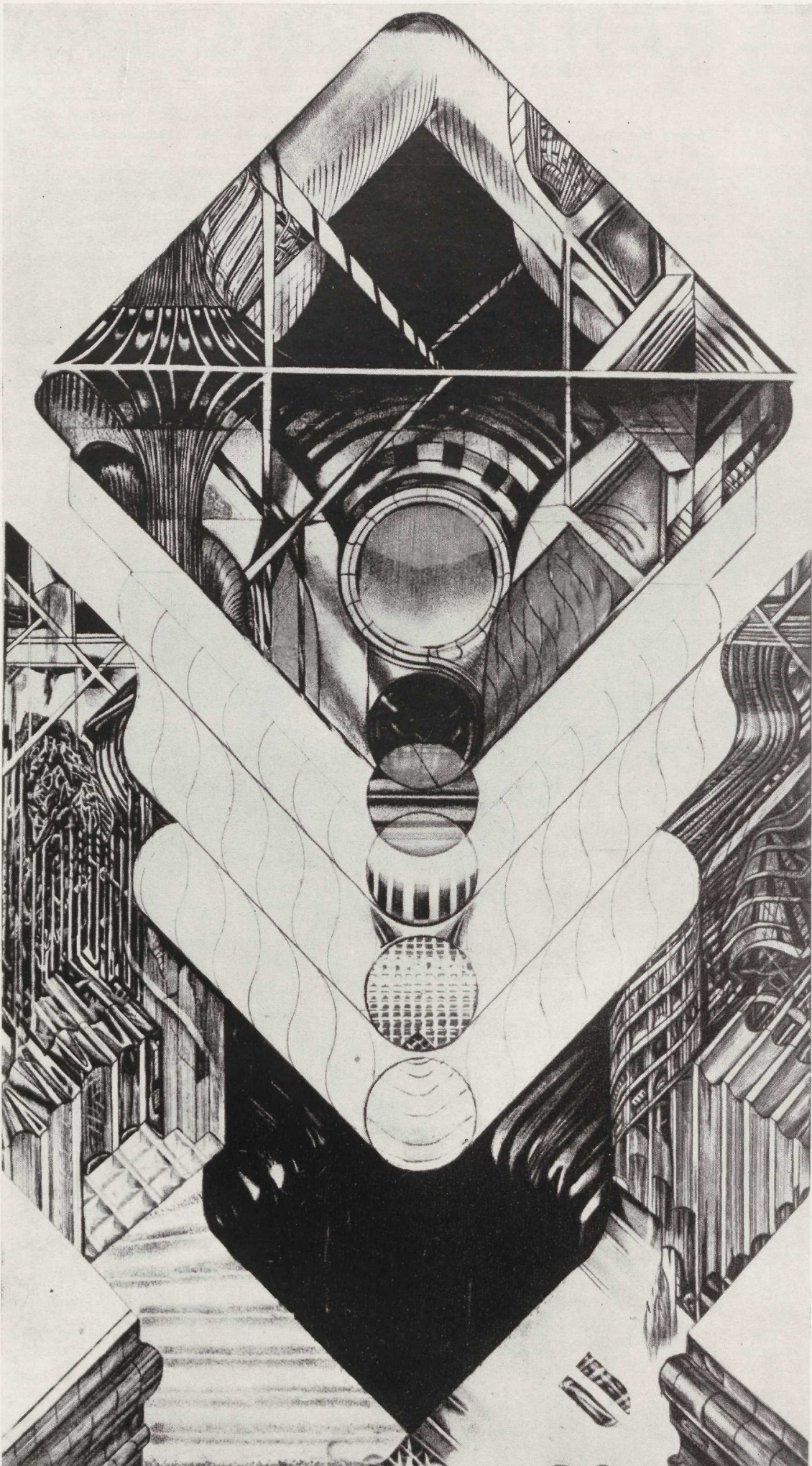
42. TÖNIS LAANEMAA. KUNSTNIKUD JA SUPER-EKSKAVAATOR. SÜGAVTRÜKK. 1977.

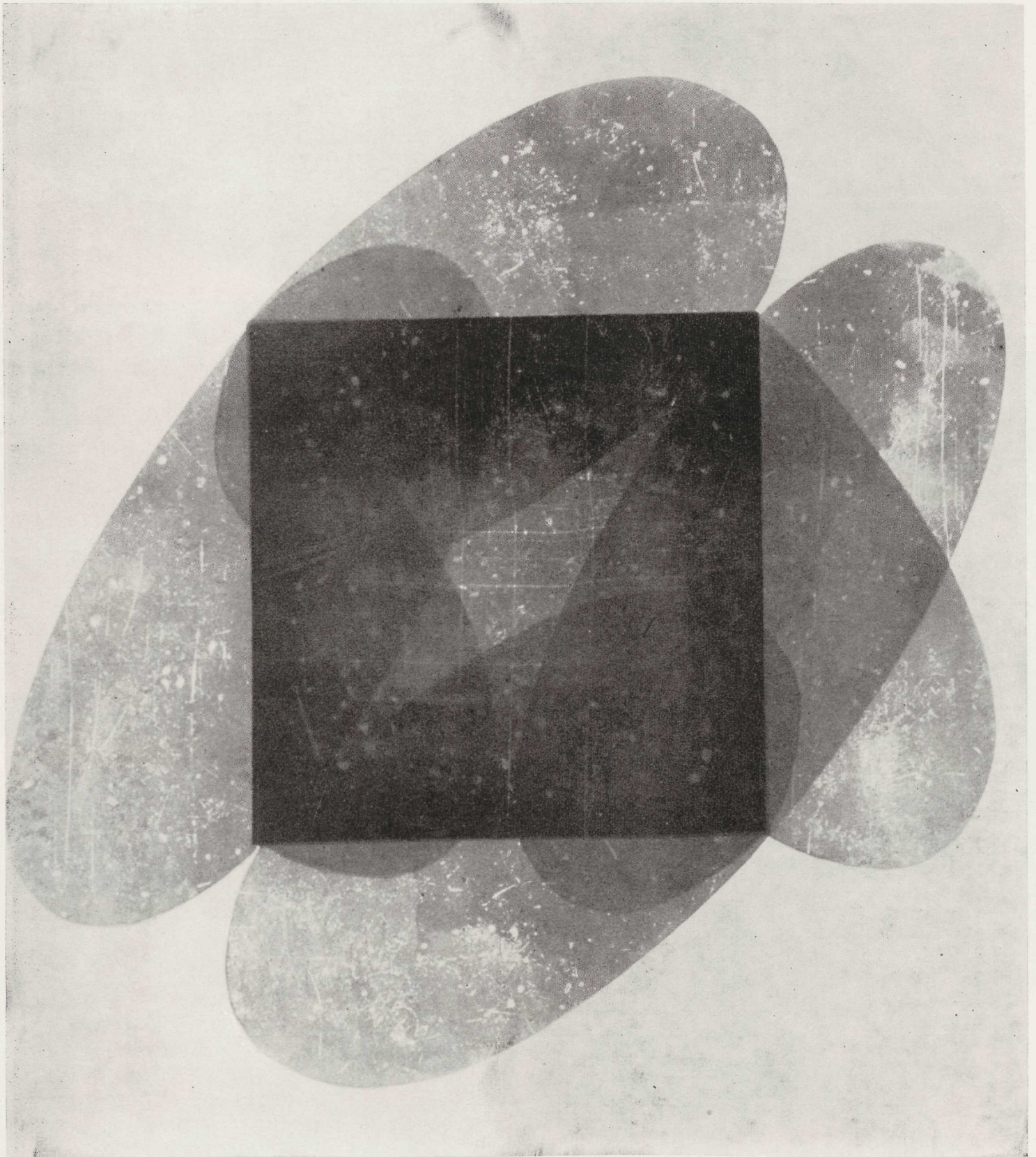
43. ALLEX KÖTT. TEHAS I. SÖÖVITUS. 1977.

44. PEETER ULAS. TEHAS. PEHMELAKK. 1977.

1977

NÄITUSELT «INIMENE JA TEHAS»





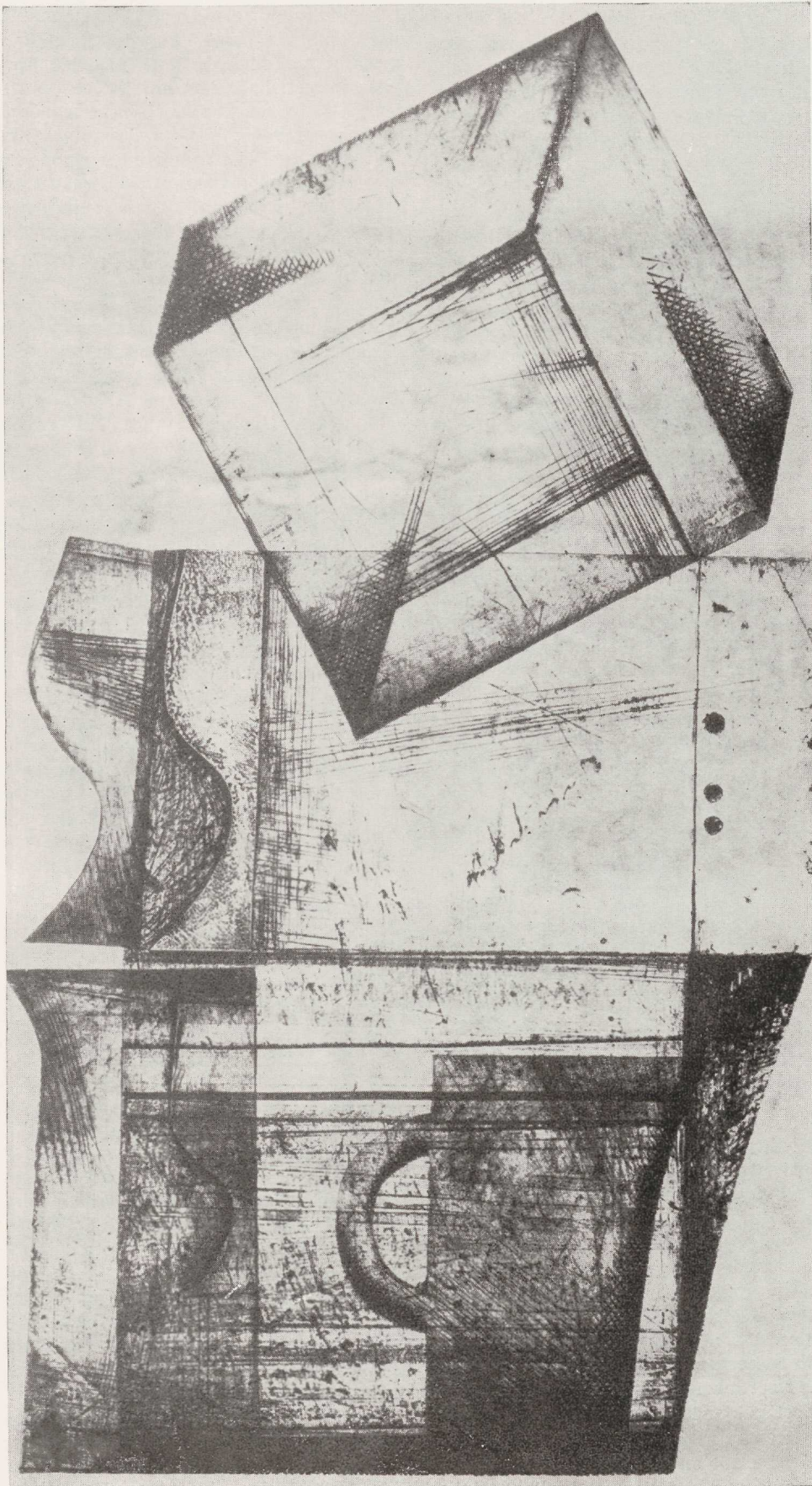
Avo Keerendi 1960. aastate keskpaiga graafikale tagasi vaadates tundub ta areng praeguse loomingu kulgevast enesest-mõistetava loogikaga. Ka siis löi Keerend peamiselt natüürmorte ja ka siis kujutas ta neil pudeleid, kanne ja karikaid — ikka selliseid esemeid, kus geomeetiline algvorm on selgesti tunda. Ühisjoontena on nii toonastel kui nüüdsetelgi natüürmortidel mõjukas siluett (mis enamasti valgelt foonilt teravalt esile tõuseb), rütmikas, tasakaalustatud kompositsioon ning tendents üldistatud vormile, mis aasta-aastalt üha märgatavamaks on muutunud. Ajuti on meeleliselt konkreetsete esemete järjekindlalt lihtsustamine ja geomeetris-tele algkujudele lähendamine viinud kunstniku abstraktsete ja dekoratiivsete lahendusteni. Teiselt poolt on süvenev lihtsustamispuud ka natüürmordid teistsuguseks kujundanud. Mida aasta edasi, seda süvenenum on vaatlus ja askeetlikum kujutamine, seda sügavam sisseelamine asjade maailma. Muutunud lähenemisviisi näitavad tööde pealkirjadki, tarvitseb neid vaid aastate lõikes võrrelda: 1964 «Vanad asjad», 1966 «Vanaaegsed klaasid», 1967 «Natüürmort viini toolidega», aga juba 1968 «Pikad vormid» ja «Stereoskoopilised vormid», 1976 «Koondatud esemed» ja «Liitunud vormid». Varasemas, «vanade asjade» Keerendis oli sageli tunda antikvaari, kes kaunist vanaaegset eset imetleb ja ihaleb (selle perioodi lehed aga väärivad imetlust ja ihalust nüüdki). Praeguste natüürmortide esemeis on välist ilu ja otsitud originaalsust küll vähem, kuid seda enam on kasvanud nende lihtsate esemete sisemine kõnekus, tähenduslikkus ja otse maagiline tajutavus. Meie maailjaist on selline asjade maagia nähtavale toomise võime ületamatult käes Olav Maranil. Keerendi asjademaailm pole aga nii harmooniline ja mõradeta kui Maranil, siin on ikka mingi dissonants, mis tänastele probleemidele viitab. Kujutatavad esemed on küll inimõistuse ja -käte loodud, kuid ühtlasi nagu iseseisvunud: nad on vajalikud ja prestiižitõstvad, ühtlasi ahistavad ja pealetükkivad. Kohati on sellised «koondatud» või «varjatud» esemed Keerendil otse ähvardavad. Nii on 1976. aastal valminud tähendusrikka pealkirjaga töös «Kuhjumine» kunagised antikvaarsed esemed sootuks teisemad. Kõigepealt on neid kuidagi liiga palju, nad suruvad peale, kuhjuvad, ei mahu kappi ega riitulile, elavad oma elu ja seovad inimestki mälestusi pidi. Ka «Täidetud anumates» on see asjade salapärase jõud ja võim nähtavaks tehtud. Anumad pildil nagu liiguksid teineteise poole, elaksid mingit erilist, varjatud tagamõttega elu. Selle töö paarik, «Tühjad anumad» on meeleolult vastupidine, otsekui pingest vabanenud ja tühjaksjooksnud. «Kuhjumise» ja «Anumate» liiniga seostub veel «Riiul», kus esemete rohkus, vormide kuhjumine ning ebakindel asend mõjub kuidagi agressiivselt. Nimetatud lehed on teostatud sügavtrüki plastikaatlõikena ja huvitav on neis jälgida, kui jõudsalt

on Keerendi omapärane ja tundlik viis pindu töödelda tolle metafüüsilise võitu meeleolu loomisel toeks: kord muudab eriline ristviirutus tajutavaks iga ruumisopi ja eseme, kord hajutab need kummaliseks ja ebamääraseks.

Kunstniku 1970. aastate loomingu hulgas on ka teistsuguse meeleoluga töid. Rahutu asjademaailma kõrval kujundab ta kompositsioone, kus valitseb selgus ja otse klassikaliseks korrastunud ilu. Nii mõjub teokarbiga natüürmordi vormiselgus, rütm ja klassikaline lihtsus rahu sugereerivalt, erilise muusikalise kõla lisab kompositsioonile antiikse samba voluudina keerduv teokarp. Võib-olla veel selgemini väljendub klassikalise ilu, tasakaalu ja rahu taotlus hõbedatoonilise taustaga kõrgtrüki plastikaatlõikeis («Natüürmort kolmel pinnal», «Natüürmort sibulaga», mõlemad 1976). Neis lehtedes puudub Keerendi sügavtrüki graafikale iseloomulik faktuurimäng, mõjub vaid selge joon oma ahenevate ja paisuvate kurvidega ning siluett. Sujuvajoonsed karikad ja antiikset kaunis teokarbimotiiv (jällegil!) on mati hõbeda foonil pidulikud ja kuidagi kalligraafiliselt täpsed, kogumõju lausa žonglööri osavusega tasakaalustatud. Konstruktiivse selgusega paistavad silma mitmed 1976. aasta kuubikutega natüürmordid. Konstruktsioonide näilisest ühetaolisusest hoolimata peitub siin mitmeid variante, igas järgnevas ikka püüdlusega enam tasakaalustatud terviku mõjule. Tihti loob kompositsioonis muudatuse vaid vormi nihutamine, või sugereeritakse nihkumise mulje lihtsalt vibreeriva heleda-tumeda abil ja asjade asend jääb samaks. Vahel harrastab kunstnik sellistki vormimängu: ühel variandil paistab kuubi tagant pool karikat, teisel on see lagedale viidud — aga siingi poolikuna. Nagu rõhutatakse, et mitte üksikvorm ei pea pildil terviklikult olema, vaid kõik ükskosad koos teenigu terviku huve. Sellega saab nagu veel kord välja öeldud vana tõde: «üksikvorm terviklikus kunstiteoses on vaid ehituskivi». Konstruktiivne vormimäng ja tihedalt üksteise taga, kõrval või varjus paiknevate esemete lõikumisest tekkivate geomeetris- te kujundite rütm köidab ka «Koondatud esemeis» (1976). Keerendi viimase aja tööde sisemine ühtlus ajendas Rein Loodust 1976. aasta salonginäituse arvustuse lõpul esitama küsimust: «Mis saab edasi?» Järjekindlalt konstruktivismi- ilminguid kandva näituse puhul kerkib selline küsimus vist paratamatult. Ranged põhimõtted piiravad ju teema küllalt ahtaks ja määravad tundetooni... Kummati pole Keerendi monoteemaatika veel monotoonseks saanud (viimase vastu aitab juba kunstniku tehnilisest eksperimenteerimisvaimustki). Lõpuks pole teemadering iseenesest ainumäärav ja siinkohal tasub tsiteerida XX sajandi järjekindlaima natüürmordimeistri Giorgio Morandi rahu- meelset põhjendust oma koguelu kestnud ühe teema viljelusele: «Ei midagi või õige vähe uut on maailmas, tähtis on erilaadne ja uus positsioon, millelt kunstnik

nimemetatud looduse objekte ja talle mõjuvaid, eelnevalt loodud teoseid mõistab ja näeb.»¹ Just konstruktiivsete natüürmortidega esindab Avo Keerendi kunst ka tõsist vastukaaluvat jõudu meie graafikaekspositsioonil küllalt levinud tundlev-femiini- sele laadile. Peen meeleoluarvundite eritlemine, lüürilisus, rahvusliku koega ornamenteeriv kujundusviis ega juugendivormide kultus² pole iseenesest mingid karid või puudused meie graafikakunstis, kuid vastukaalu on tarvis ja just millegi kargema ja mehisemaga. Seda vajadust tõestab geomeetris-konstruktiivse laadi populaarsus noorimas kunstis. Noorest generatsioonist eristab Avo Keerendit siiski midagi väga olulist: nimelt ühenduvad ja sobituvad tema loomingu konstruktiivsed vormitööd eesti graafikale (ja just praegusele keskmisele graafikute põlvkonnale) omase teostuspeenuse, nüansirikkuse ja maitsega. Noorem konstruktiivset laadi kunst on sellest traditsioonist avalikult lahti öelnud ja oma lapidaarsuses mõjub see aktiivsemalt (mõnel juhul seetõttu isegi rohkem manifestina kui kunstitööna). Igatahes ühendab aga kõiki selle laadi viljel- lejaid keskendumine puhtplastilisele väljendusele ja opereerimine plastilisele kunstile ainuomaste vahenditega. Otsustavalt eristab selline kunstimõistmine endast igasuguse faabula, sõnastava sisu, kirjandus- likku laadi sümboli, rahvusliku või retro- stiilide romantika.

Arvatavasti on konstruktiivsete natüür- mortide laadil Avo Keerendi edaspidiseski loomingu perspektiivi. Samal ajal on aga kunstnik tolele mis-saab-edasi küsimusele vastanud ka hoopis uue loominguääna- kuga, mis ta senisest ratsionaalsest laadist üsna tuntavalt lahkneb ning vastu- pidistele, alateadvuslikele tõejuududele viitab. Sarjas «Viljakus» näeb senise rangelt korrastatud asjademaailma asemel ürgset sümboolikat ja julget paljunemise- ning kasvavastungide ülistust, senise geomeetris- te vormi asemel voolavat ja paisu- vat. Selline aine- ja laadivahetus on oota- matu, aga siiski varasema loomingu- ga seletatav. Võib-olla on just siin kulminee- runud Keerendi ilmne püüd otsida ühtsust maailma asjades. Algul piirdus see ühtsuse otsimine asjade maailmaga: kõik nad nagu põlvneksid ühest algainest ja -jõust, inimese loovast käest. «Viljakuses» on sama püüde esitatud veel laiemalt — inimene on ühtne kogu loodusliku maailmaga. Selle mõtte kandjaks on «Viljakuse» lehtedes need energiast ja erootilisest pingest pakil inimkehad, mis nagu ürgseks rituaal- lics teineteisele lähenevad. Selle mõtte nimel on inimkeha vormid põimunud igi- vanade viljakuse sümbolitega, küpsete puu- viljadega: nad on ühe ja sama jõu kandjad. Kunstnik otsib ühenduvust ja paralleele kõigil tasandil, ta teeb nähtavaks õuna sisemise struktuuri ja võtab fookusse nimelt seemnekoja. Inimelu alge — loode — on aga oma vormilt tagasi viidav loo- duslikele struktuuridele. Nagu tõestamiseks, et kogu looduse pillaval vormirikkusel on ühine materiaalne alus ning võimas kas-



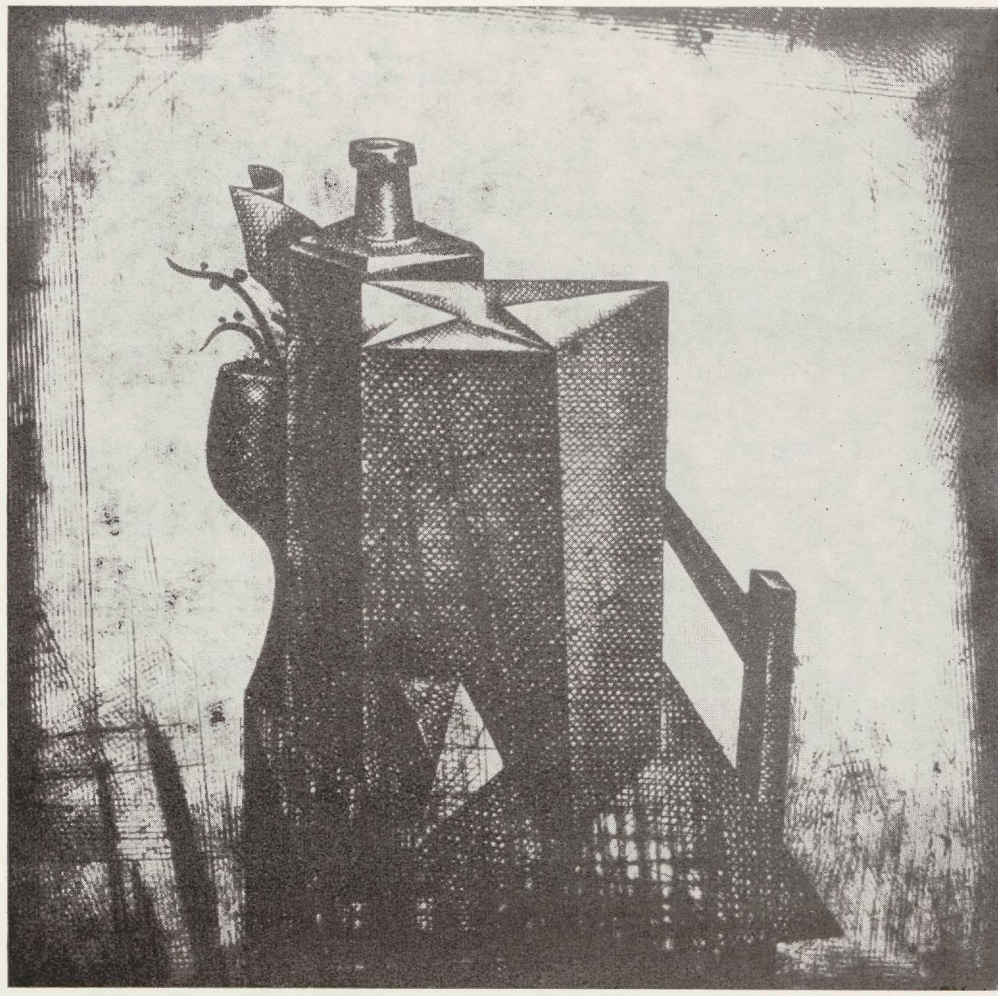
vamis- ja edasikestmistung on ühtne kogu elavas looduses. Kahe soo esindajaisse, mehesse ja naisesse, on peidetud kõik võimalused, nendel on võime luua igavest elu, kõikvõimalikke hüvesid ja ka mõistuse vilja.

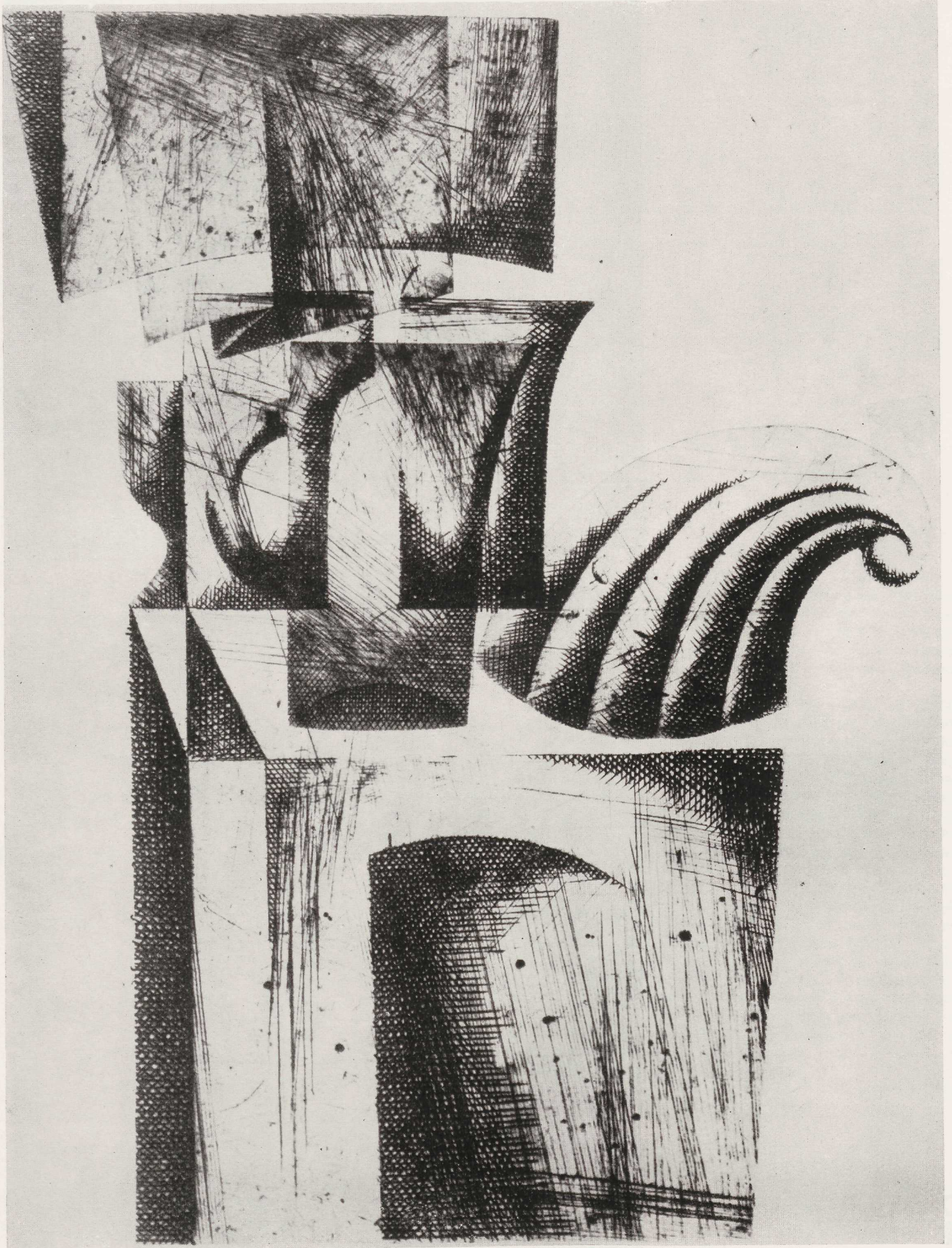
Uudne on «Viljakuse» lehtede tehnilinegi külg. Valitseb linoolipärane jõuline mustvalge kontrast, sümbolsetele vormidele lisab pinget ja plastilist tajutavust kohatine oskuslik pindade heledamaks tamponeerimine. Kui otsida Keerendi varasemast loomingust mingit eelvihtet selliseks plahvatavaks teisenemiseks, siis meenuvad kõigepealt konstruktsioonid puuviljadega. Just («Puuviljad ruudus» I ja II) neis rangele raamistusele vastanduvais värvikais ja mahlakais puuviljades näeb seda elutukset ja meelelise kujutluse jõudu, mis «Viljakuses» sümboliks kasvab. Mõneti on uues sümbolivalikus ja -tõlgenduses ajamärke: meieaegse looduskauge inimese spontaanset püüdu vähemalt kujutluses luua terviklik elupilt, kus poleks veel eraldumist ega võõrandumist, kus kõik on nagu üks lahutamatu organism, loodus — inimene — kõiksus.

MIRJAM PEIL

¹ Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 9, Zürich 1976, lk. 188.

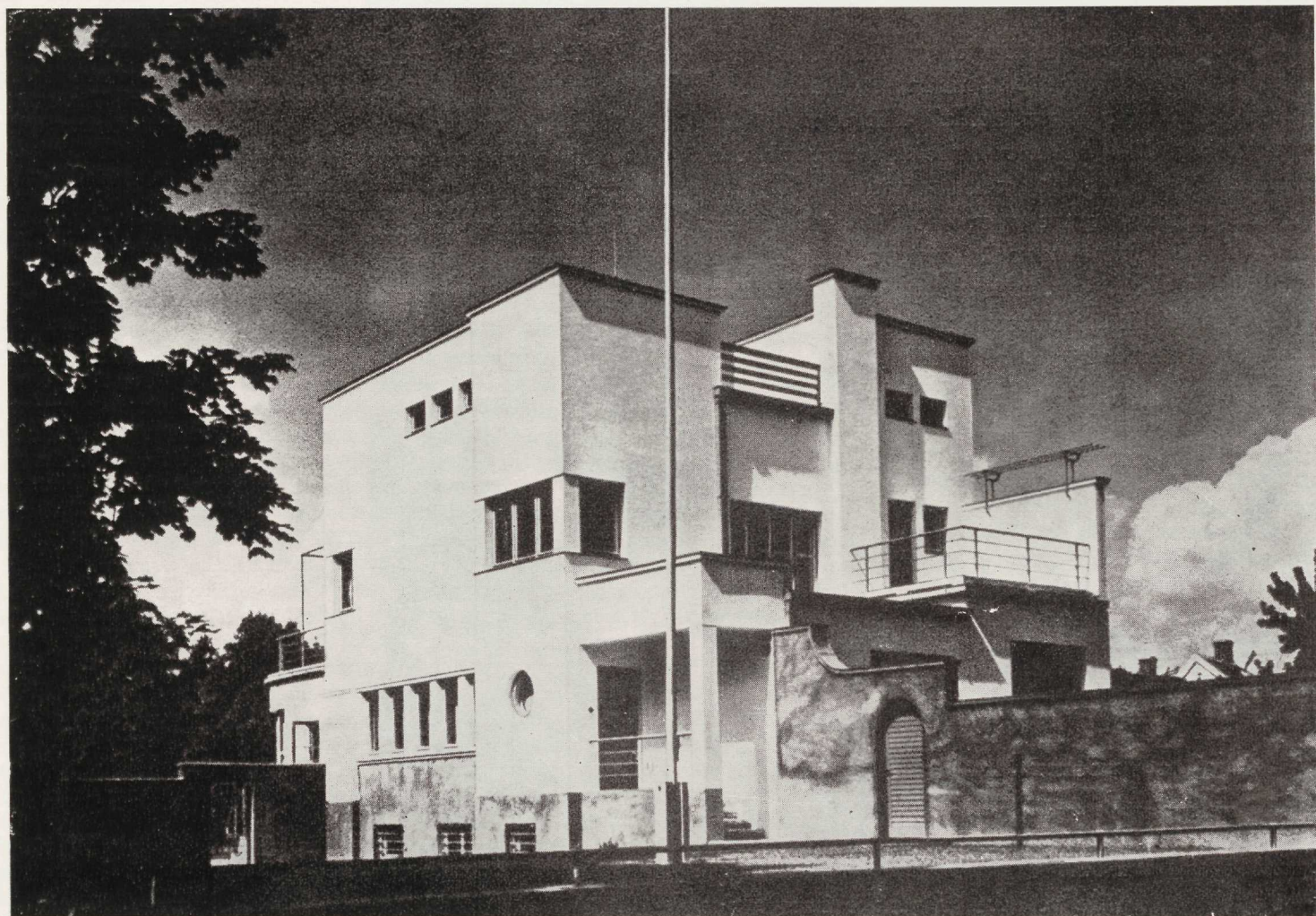
² Et A. Keerendil tegelikult on õnnestunud ka juugendmeeleolusid oma stiilitahtega kohandada, tõestab E. Leino «Kaunimate laulude» kujundus.





50

ERAMU PÄRNUS. ARH. O. SIINMAA. 1930. AASTAD.



Funktsionalism arhitektuurisuunana esitab teesi vormi vastavusest funktsioonile. Tegelikuses on see vastavus mõeldav vaid ühetähendusliku funktsiooniga objektide juures: näiteks labida vormi vastavus pinnase kaevamise funktsioonile. Arhitektuur mõistab vormi vastavust funktsioonile vaid ülekantud tähenduses: s. t. arhitekt loob vormi, mis lähtub kogu ehitise funktsioonide kompleksist, määratleb hoone organismi. Sellisena võimaldab funktsionalism vaatamata oma näilisele kitsapiirilisele arhitektil täiesti vabalt valida arhitektuurset kontseptsiooni, mistõttu stiili raamid esineb «naiivse funktsionalismi» näiteid, kus on ponnistatud vormi ja funktsiooni ühest vastavust ning «realistliku funktsionalismi» näiteid, kus vormi ja funktsiooni vastavus avaldub põhiliselt ehitise sisemise organismi välises loetavuses.

Funktsionalismi arhitektuuri stiilina iseloomustab loodust imiteerivast dekoorist vabanemine, ehedate või diskreetselt viimistletud ehitusmaterjalide kasutamine, ehitusmeetodite ning staatika esitamise arhitektuursete struktuuridena, geomeetria ülistamine ning mis peamine — masinaajastu aktsepteerimine. Eesti arhitektuuris kujunes funktsionalism juhtivaks ehitusstiiliks kolmekümnendatel aastatel, sellega seotult kujunes välja ka esmakordselt eesti kutseliste arhitektide koolkond eesotsas selliste silmapaistvate isiksustega nagu H. Johanson, E. Habermann, O. Siinmaa, E. J. Kuusik, E. Lohk, R. Natus jt. Sõltuvalt kliimast ning kohalikest ehitusmaterjalidest-meetoditest on eesti klassikaline funktsionalism vene ning prantsuse eelkäijatega võrreldes hoitum, meenutades rohkem A. Loosi ja J. J. P. Oudi askeetlikku estetismi. Eesti funktsionalism ei rõhuta niivõrd hoone konstruktiivset struktuuri, kuivõrd ehitise funktsionaalseid gruppe esiletõstetud trepikodade, liftišahtide, tornide, rõdude, korstnate ja vitriinakende abil. Nende kubistlikku raskepärast elustavad kumerused, peenelt proportsioneeritud avad ning stiilne disain. Kõrvuti konstruktivistlikult askeetliku, hoone sisemist struktuuri vormina esitava suunaga levis eesti funktsionalismis ka saksa ning põhjamaade *art deco*'le analoogne tendents, geomeetrilisele ornamendile tuginev arhitektuurisuund, mille algmed on juba Tallinna sajandi esimese kümnendi konstruktiivselt selges *art nouveau*'s. Kõige ilmekamalt avaldub *art deco* Tallinna klinkertelistest hoonetes, aga ka puidust ja tellistest agulimajades, kus suurte vormide lihtsust täiendavad meisterlikult teostatud detailid ning arhitektuuriga seotud haljastus.

Ka 1940.—1950. aastail domineerinud klassitsistliku vormikeelega Nõukogude Eesti arhitektuuris on rohkesti funktsionalismi sugemeid. Eriti ilmekalt avalduvad need kolmekümnendate aastate linnaehitusprintsipiide aktsepteerimises: traditsioonilisest tänavajoonest ja hoonestuskõrgusest kinnipidamine, kaubanduse paigutamine esimesele korrusele, oskuslik

kult modelleeritud nurgalahendused, tavapärased detailid ning fassaadide viimistlusmaterjalid. 1952. a. valminud puidust Pirita jahtklubi (arhitekt P. Tarvas) kuulub oma jõulise käsitlusega eesti konstruktivismi paremate näidete hulka. Ka 1961. a. valminud, arhitekt N. Kusminini (koostöös M. Noorega) kavandatud Narva-Jõesuu kolhoosnike puhkekodu peahoone arhitektuuris on rakendatud funktsionalistlikke väljendusvahendeid.

Kuuekümnendatel aastatel põhjamaalt Eestisse levinud orgaanilise arhitektuuri laine tõrjus need funktsionalismi järelmõjud tagasi, samuti loobusid selleks ajaks kõrgesse ikka jõudnud funktsionalismist mõjutatud arhitektid aktiivsest loome- või pedagoogitööst. Võidutseva «karniisiarhitektuuriga» võikski funktsionalismi eesti ehituskunstis ajalooliselt lõppenuks lugeda, seitsmekümnendatel aastatel kujunevat uut funktsionalismi tendentsi aga kui stiili uut, orgaanilisest arhitektuurist ülekasvanud etappi neofunktsionalismiks nimetada.

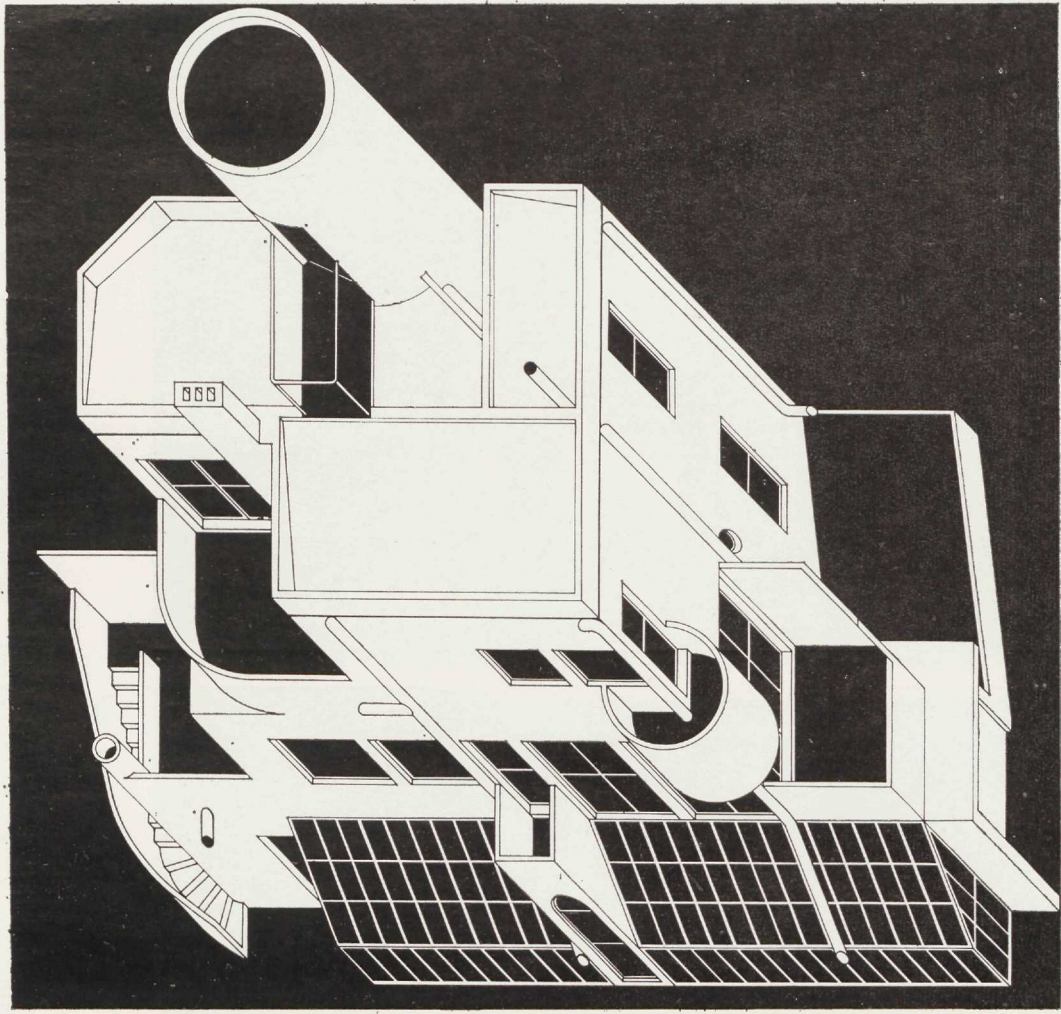
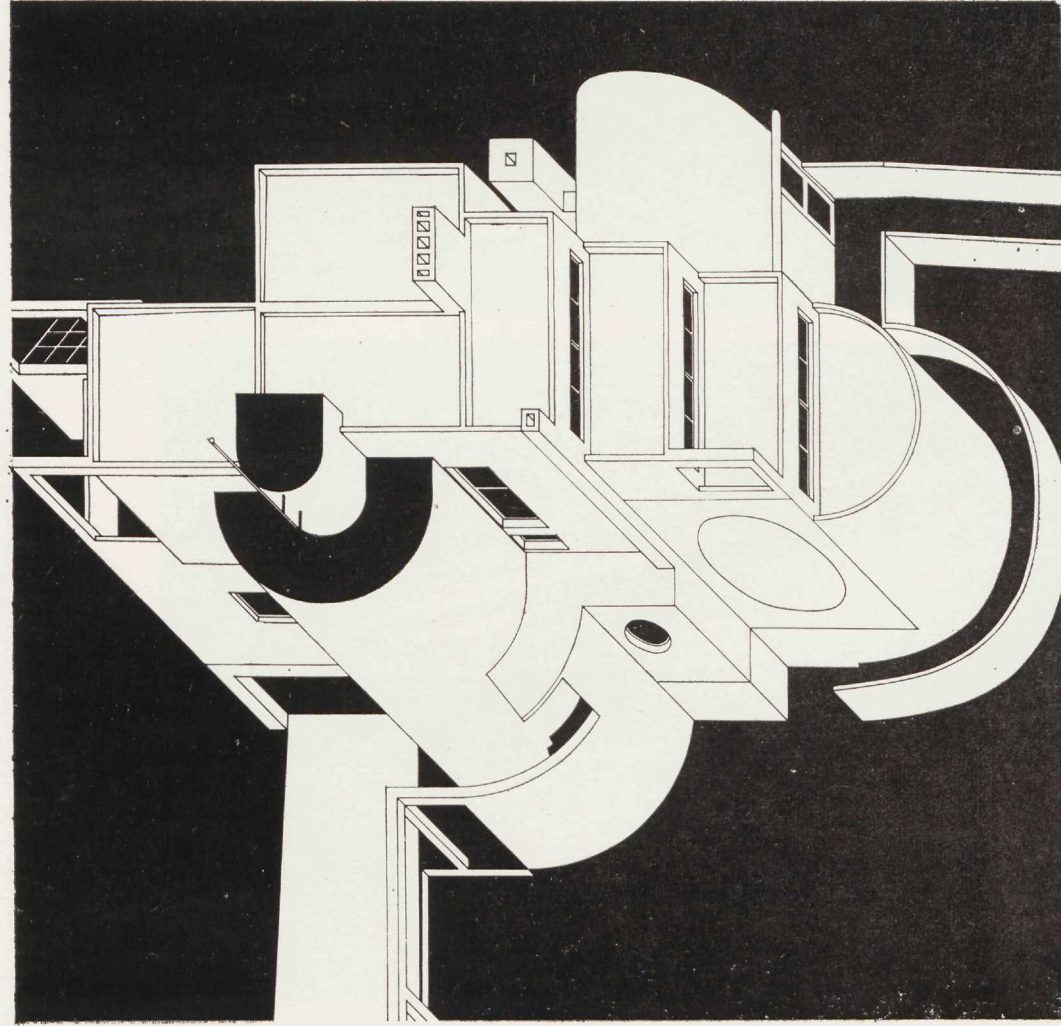
Neofunktsionalismi üheks esimeseks ilminguks on arhitektide T. Reinu ja V. Kaasiku poolt 1967. a. teostatud juurdeehitus Suure Munamäe vaatetornile. Ajal, mil enamik Eesti arhekte ei mõistnud funktsionalismi loomust ja tehti mõtlemataid juurde- ning ümberehitusi mitmetele kolmekümnendate aastate ehituskunsti tippeostele, jätkasid noored arhitektid oma lahenduses vaatetorni olemasolevat arhitektoonikat. Sellega säilitati hoone stiilus, ent leiti ka isiklike kogemuste põhjal tee funktsionalismi loovate läteteni.

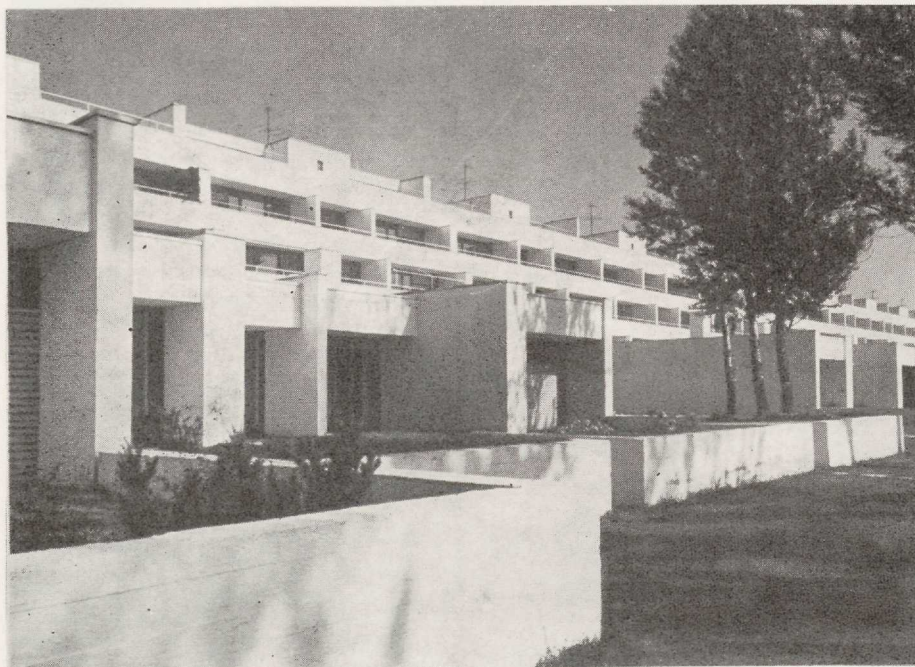
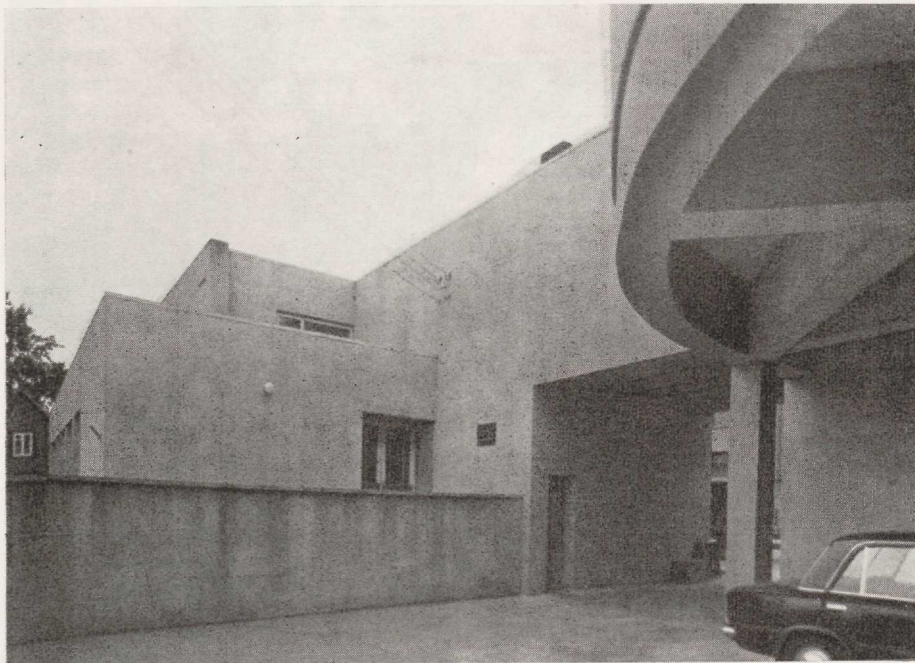
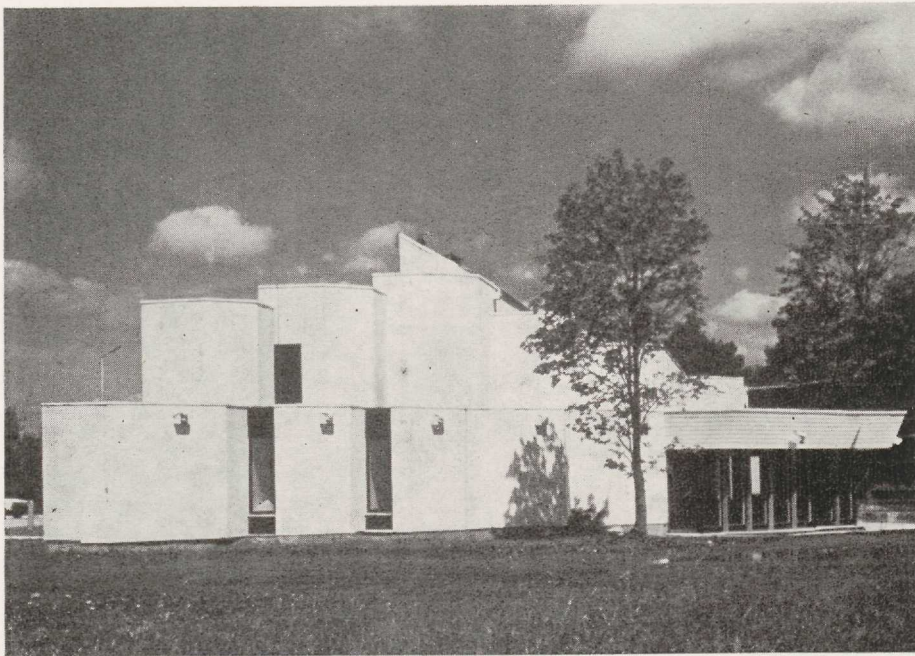
Nimetatud arhitektid projekteerisid aastatel 1967—1969 terve rea funktsionalistlike hooned, millest esimesena valmis 1970. a. (täiendus 1976. a.) arhitekt V. Kaasiku kavandatud EKE Pärnu osakonna hoone Vana-Veski tänavas. Selle lihtsate konstruktsioonidega endassetõmbunud vormikeelega hoone inimlik mastap, läbikaalutud plastika ning kolmekümnendate aastate ehituskunstile iseloomulik välisviimistlus avas meie nüüdisarhitektuuris «valgete majade» epohhi, fikseerides ühtlasi ka neofunktsionalismi põhilised stiilitunnused. T. Reinu tollastest funktsionalistlikest projektidest valmis 1971. a. Pärnu KEK-i elamukompleks Vändras. Selles projektis ta mitte üksnes ei rakendanud erinevaid elamutüüpe (terrass- ja galeriimaja), vaid esmakordselt meie uuemas arhitektuuris organiseeris hoonetevahelise ruumi terviklikuks linnaliseks keskkonnaks aedade, õuede ja jalakäijate sisetänavaga. Seda ehituskunstiga inimestevahelise suhete organiseerimise ideed on T. Rein veelgi printsiipiaalselt edasi arendanud 1970. a. projekteeritud Pärnu KEK-i elamus, millest 1977. aastaks oli valminud ligikaudu pool. See 750 meetri pikkune terrasselamu, mille esimese korrusega liituvad aatriumkorterid, meenutab oma esimest korrust läbiva ja ühiskondliku korpuse liiklussoonega ristuva sisetänavaga vene konstruktivistide omaaegseid maju-kommuune. Hoone arhi-

tektuurilist mõjuvust lisavad ka avade puitpindade intensiivsed värvitoonid, mis avab uusi olulisi võimalusi kogu eesti praeguses valdavalt monokroomses arhitektuuris, meenutades «De Stijl'i» unelmaid uuest, masinaajastu arhitektuursest väljenduskeelest — tehnika, värvide ja vormide universaalsest koosmõjust.

T. Reinu funktsionalistlik käekiri on kõige paremini tuntav tema projekteeritud elamutes, mida arvatavasti mõjustab arhitekti püüd rangelt normeeritud korteripindadele vaatamata leida originaalseid lahendusi. Ka lisab elamutele vormikust erinevate korteritüüpide kooskasutamine, eraldusmüüride, rõdude ning terrasside väljakasvamine hoone põhimassist, maja arhitektooniline ühendamine teda ümbritseva keskkonnaga. Funktsionalistliku käekirjaga on ka 1973. a. valminud T. Reinu projekteeritud administratiivhoone Mäos, kus vormide jõuline liigendatus on saavutatud erineva funktsiooni ja suurusega siseruumide või hooneosade rõhutatud esiletoomisega, mida omakorda täiendab oskuslikult valitud fassaadide hall-sinine koloriit. Uueks sõnaks eesti ehituskunstis on ka arhitekti 1972. a. projekteeritud, 1977. a. valminud Rapla KEK-i haldushoone, mille hulknurkne sümmeetriline põhiplaan, seitsmeastmeline maht, sammastikud, arhitektuurile analoogselt modelleeritud maastik, ehitise stiilne sise- ja välisdisain meenutavad *art deco*'d, mõningal määral isegi *art deco* suurima manifestatsiooni — Pariisi 1925. a. Rahvusvahelise Dekoraatiivkunste Näituse (EXPO-25) ekstravagantseid paviljone.

Nimetatud arhitektide eakaaslasena on neofunktsionalistlikke hooned loonud ka insener-arhitekt A. Ringo. Märkigem siinkohal koostöös arhitekt J. Jaamaga projekteeritud 1973. a. valminud ridaelamu Pärnu Papli tänavas, mille liigendatud lumivalgetes vormides avaldub lahtise sisetrepiga saavutatud siseruumide avar mitmeplaaniline, stiilse metalldisaini ning diskreetse haljastusega seotud funktsionaalsus. Funktsionalistlikku väljenduskeelt kasutab A. Ringo ka oma tööstushoonetes, 1976. a. valminud Pärnu KEK-i metallitsehhis ja 1977. a. lõpetatud puidutsehhis. Arhitekt on neis projektides loominguliselt lähenenud tööstuste jäikadele funktsionaalsetele seostele, tuues arhitektuuris julgelt esile industriaalseid ning tehnoloogilisi elemente, täiendades oskuslikult tüüpdetailidest struktuure monoliitset raudbetoonist originaalkonstruktioonidega. Erilist tähelepanu väärivad puidutsehhi metallist ja puidust katuslagi, milles kandekonstruktsioon on ühendatud katusakna vormiga. Hoone sisevaates domineerivad kakesteist katusakna kobarat, mida läbib valgus loob mitmevärvilises interjööri erakordselt elava ning hingestatud ruumimulje. Avades oma hoonetes siseruume vertikaalsuunas ning rakendades julgeid, meil vähe kasutatud konstruktsioone, on A. Ringo toonud eesti neofunktsionalistlikku vormikultuuri uusi, konstruktivismile viitavaid vahen-





53

deid, arendades stiili Eestis siiani väheviljeldud suunas edasi.

Kuna eesti eramuehitaja on kolmekümnendatest aastatest tänaseni kasutanud põhimõtteliselt samu ehitusmaterjale ning meetodeid, võib funktsionalismi pidada kogu meie eramuehituse ajalugu läbivaks meetodiks, mis viimastel aastatel on elava traditsioonina saanud lihtsalt hoogu juurde. Noorema põlvkonna arhitektid T. Rein, V. Kaasik, V. Künnapu, Ü. Eljand, T. Kaljundi, L. Lapin, H. Looveer jt. on aastatel 1973—1977 projekteerinud hulgaliselt funktsionalistliku vormikeelega eramuid, milles stiili on rakendatud kogu rahvusvaheliselt tuntud väljendusvahendite ulatuses, eksperimenteerides ka uute struktuuridega.

Eksperimendid eramuehituses, mida soodustab erinevate majade erinev linnaehituslik situatsioon ning erinevate vajaduste ja võimalustega tellijad, on praegu kogu maailma arhitektuuris leviv tendents, olles paljudele arhitektidele nende vaba loomingu visiitkaardiks. Kuna eramute puhul on ikkagi tegemist väiksemate mahtude ning vahenditega, samas aga konkreetse inimese või perekonna eluavalduse organiseerimisega, on nende projekteerimine arhitektidele proovilauaks uute struktuuride väljatöötamisel ning spetsiifiliselt professionaalsete oskuste edasiarendamisel, mida hiljem rakendatakse suuremate ning sotsiaalselt kaalukamate objektide kavandamisel. Võib kinnitada, et eesti neofunktsionalistlikus arhitektuuris see ehituskunsti arenguks soodne tendents laieneb ning leidub küllaldaselt tellijaid-ehitajaid, kes näevad eramus mitte üksnes «elamiskasti», vaid kunstiteost, soodustades nii omapoolselt arhitektide loomingulisi eksperimente.

54

Kõrvuti eramutega on terve rea suuremaid neofunktsionalistlikke komplekse projekteerinud ka arhitekt Vilen Künnapu, millest siinkohal nimetagem sanatooriumi «Värskas» (1975. a., koostöös Ü. Eljandiga) ja sanatooriumi «Tervis» (1976. a.) projekte.

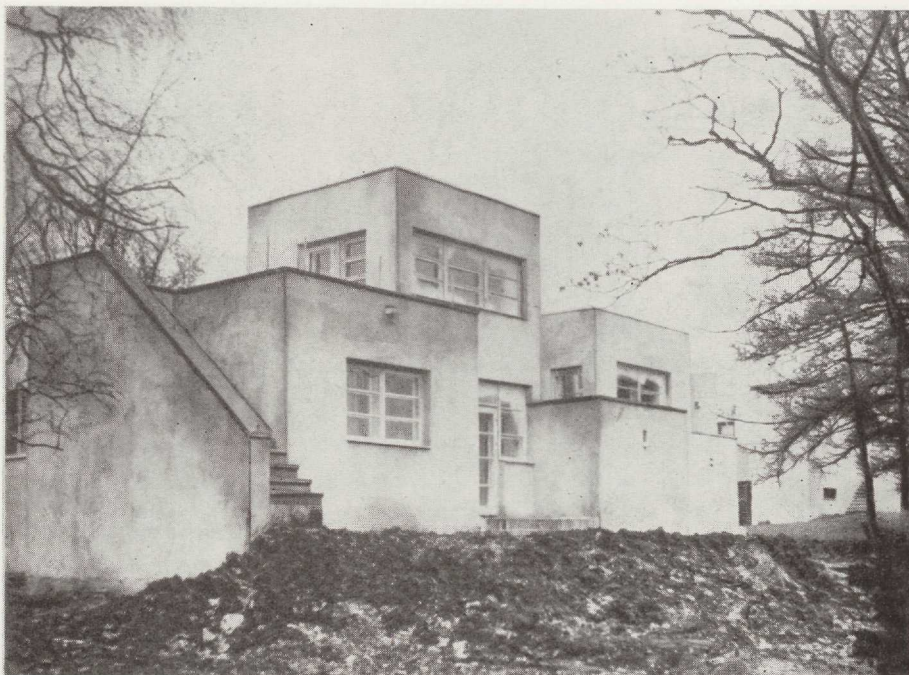
55

Need on ulatuslikud linnaehituslikud kompleksid, milles üksikute hoonete elukondlikud üksused on sisetänavate ja väljakute süsteemiga ühendatud linnaliste funktsioonidega ning üksikute objektide funktsionaalsust rõhutavad elemendid kasvavad üle sümboolseks tervikuks, mis seob arhitektuuri ümbritseva keskkonnaga. Domineerivat funktsionalistlikku väljenduskeelt pole arhitekt neis projektides rakendanud mitte piiratud ortodoksusega, vaid stiili tuntud traditsioonilisi võtteid on uutest materjalidest ning konstruktsioonidest sõltuvalt julgelt edasiarendatud. Oluliseks etapiks eesti neofunktsionalismi arengus oli 1973. a. toimunud Pirita Olümpia purjespordikompleksi arhitektuurse lahenduse konkurs, mille võitsid funktsionalistliku projekti esitanud noored arhitektid H. Looveer, K. Looveer, T. Kaljundi, L. Lapin, J. Okas ja A. Pähn. Aastatel 1974—1975 järgnenud töö täpsustatud variantide saamiseks kujunes autoreile kõigi kättesaadavate funktsionalismi vahendite

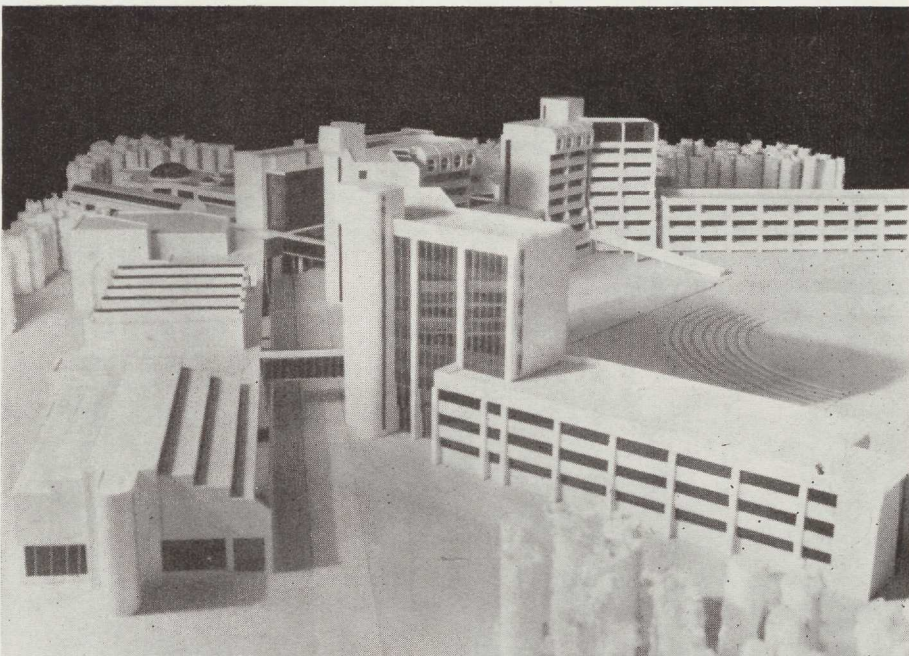
tundmaõppimise, omandamise ning katsetamise perioodiks, mida 1975. a. kroonis moodsa arhitektuuri üldpildis küllaltki omapärane lahendus. Arhitektid H. Looveer, K. Looveer, T. Kaljundi, L. Lapin, H. Sein, insener A. Ringo ja disainer M. Öunapuu ühendasid kompleksi küllaltki erinevate funktsioonidega objektid ühtseks linnaehituslikuks tervikuks tsentraalse sümbolise väljakuga, mis kasvas üle üksikute hoonete arhitektuuriks, kus omakorda jälgiti vormi ja konstruktsiooni vastavust ehitise funktsioonile. Niiviisi loodi terve rida erinevate konstruktsioonitüüpide ning vormikeelega objekte, mis vastavalt oma asukohale kompleksis arenesid üle ümbritsevaks keskkonnaks — sadamaks, mererannaks, pargiks või magistraaliks. Nõnda ühendati ühtseks tervikuks sümbol, funktsioon ja keskkond — kolm olulist elementi, mis paeluvad tänapäeva arhitekti, ent mille sihikindla ühendamiseni on harva jõutud. Erinevate elementide sisuline ühtsus ning kompleksi arhitektuurse kontseptsiooni selgus tagasid üksikuid objekte projekteerinud arhitektide vabaduse käsitleda oma osa vastavalt individuaalsele arhitektuursele kontseptsioonile, luua senise rangelt struktuurse funktsionalismi raames selle destruktiiivne variant. Käsitatud eelprojekti kandvad ideed säilitasid oma elujõu ka järgmistes lahendustes ja praegu realiseeritavas variandis, konkurss tervikuna koos oma järelkajadega fikseeris sotsiaalse usalduse neofunktsionalismile, soodustades paljude pöördumist analoogiliste väljendusvahendite poole. Üldistades noorte arhitektide viimaseid projekte, võib kinnitada, et nad on juba vabanemas eesti klassikalise funktsionalismi piiratud väljenduskeelest. Uued materjalid ning ehitustehnika, aga ka informatsioon funktsionalismi ja konstruktivismi nii ajaloolistest kui kaasaegsetest avaldustest on laiendanud arhitektide arusaama funktsionalismist kui meetodist, võimaldades uues sotsiaalses olustikus ning vaimses kliimas luua täiesti uut ehituskunsti. Süveneb ka eespoolnimetatud tendents üleminekuks klassikaliselt struktiivselt funktsionalismilt destruktiiivsetele vormidele, ühendada ühes teoses mitmeid erinevaid väljendusvahendeid, esitada subjektiivseid kaalutlusi arhitektuuri objektiivsetes süsteemides. Eespool toodut kokku võttes võib öelda, et eesti nüüdisarhitektuur hakkab vormiotsinguist üle kasvama ning vormi ja stiili probleemile üldisemaid, inimese ning eksistentsiga seotud käsitlusi eelistades süüvib sisetiste väärtuste fikseerimisse. Just sellisena liitub uuem arhitektuur inimkonna tänase kultuuriavaldusega — püüdega säilitada tee inimlikule olemisele.

LEONHARD LAPIN

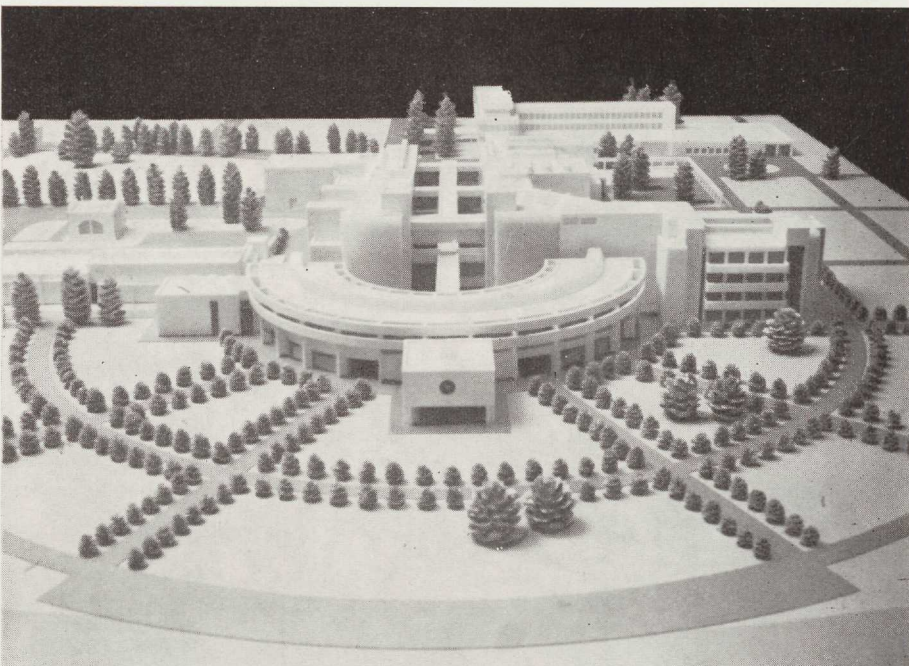
56

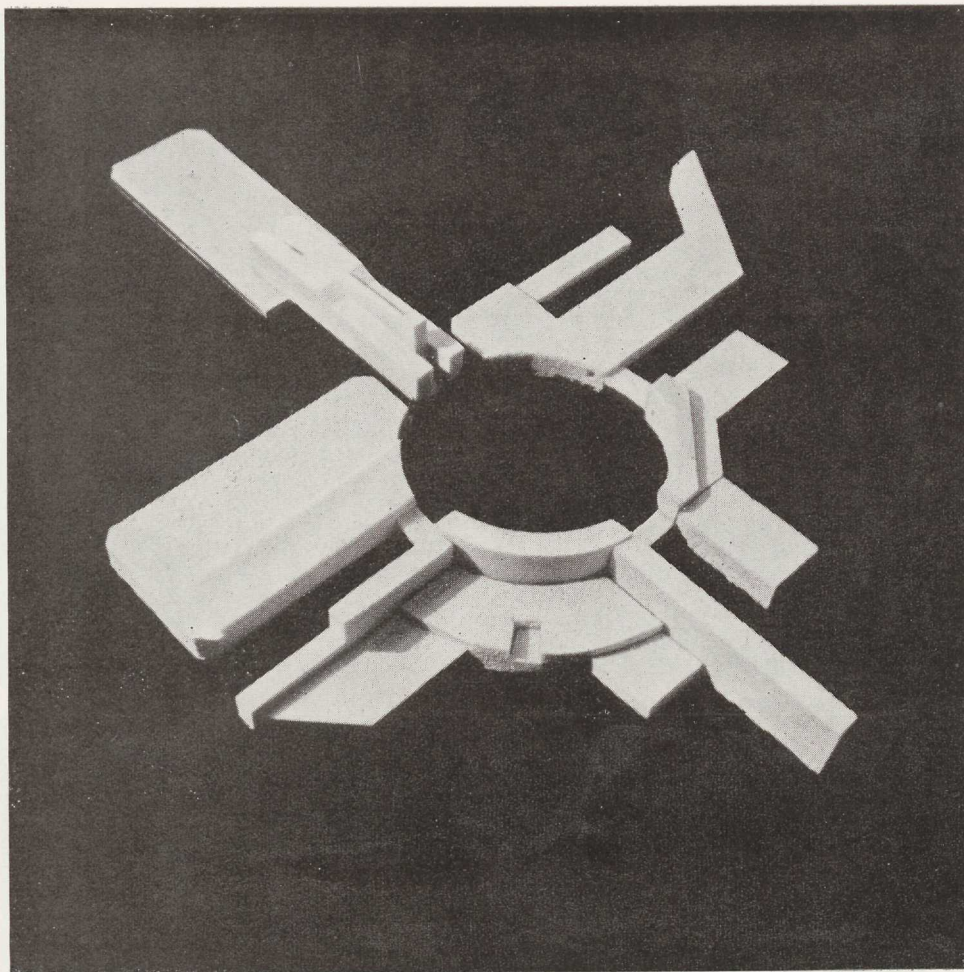


57



58





53. J. SVERDLOVI NIM. KOLHOOSI KESKUS. ARH. T. REIN.

54. EKE PÄRNU OSAKONNA HOONE. ARH. V. KAASIK. 1970 (TÄIENDUS 1976).

55. PÄRNU KEK-i ELAMU. ARH. T. REIN. 1970—1977.

56. ERAMU ARAVETEL. ARH. V. KÜNNAPU. PROJEKT. 1975.

57. SANATOORIUM «VÄRSKA». ARHITEKTID Ü. ELJAND, V. KÜNNAPU. PROJEKT 1975.

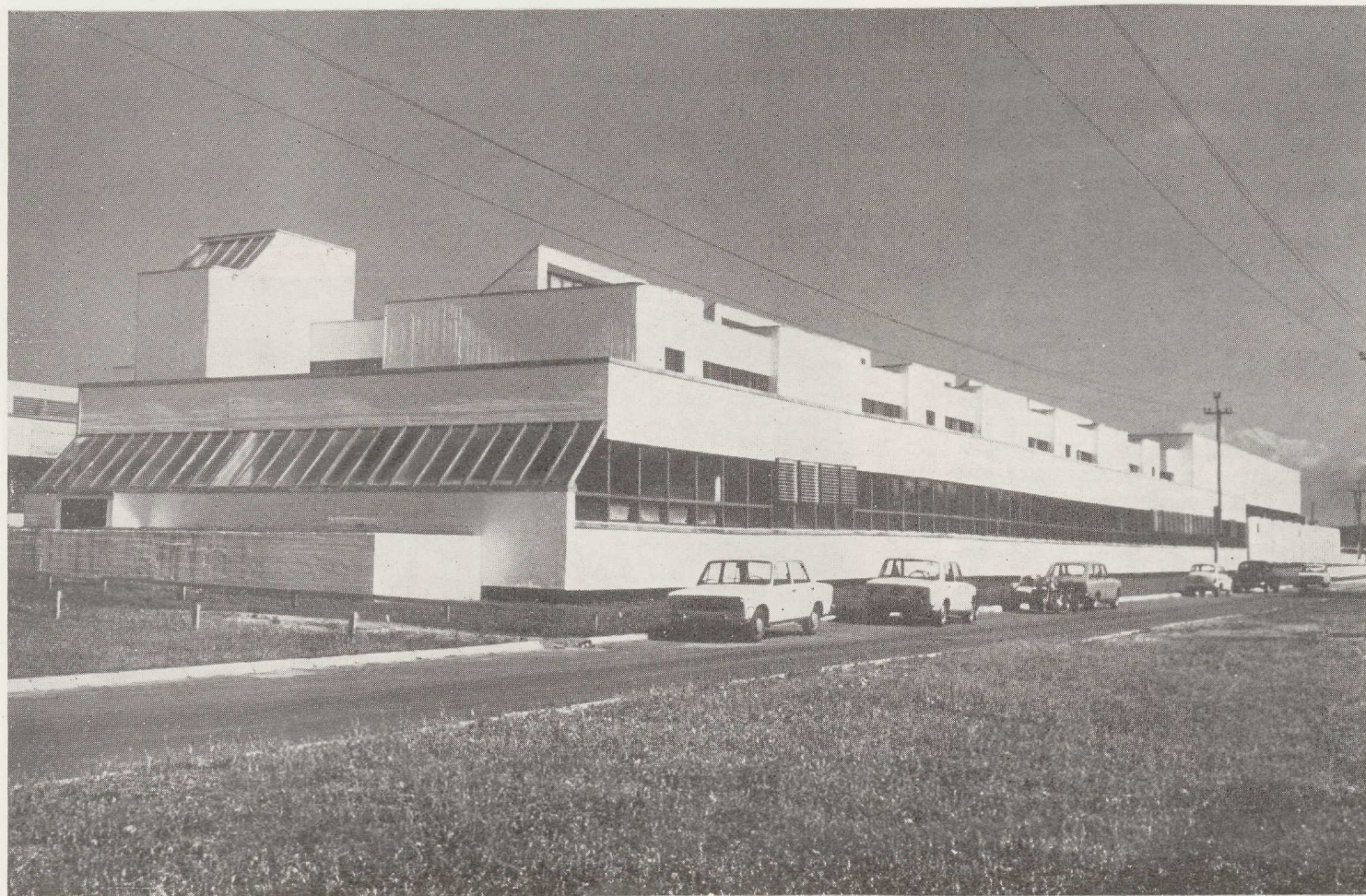
58. SANATOORIUM «TERVIS» PÄRNUS. ARH. V. KÜNNAPU. PROJEKT. 1970.

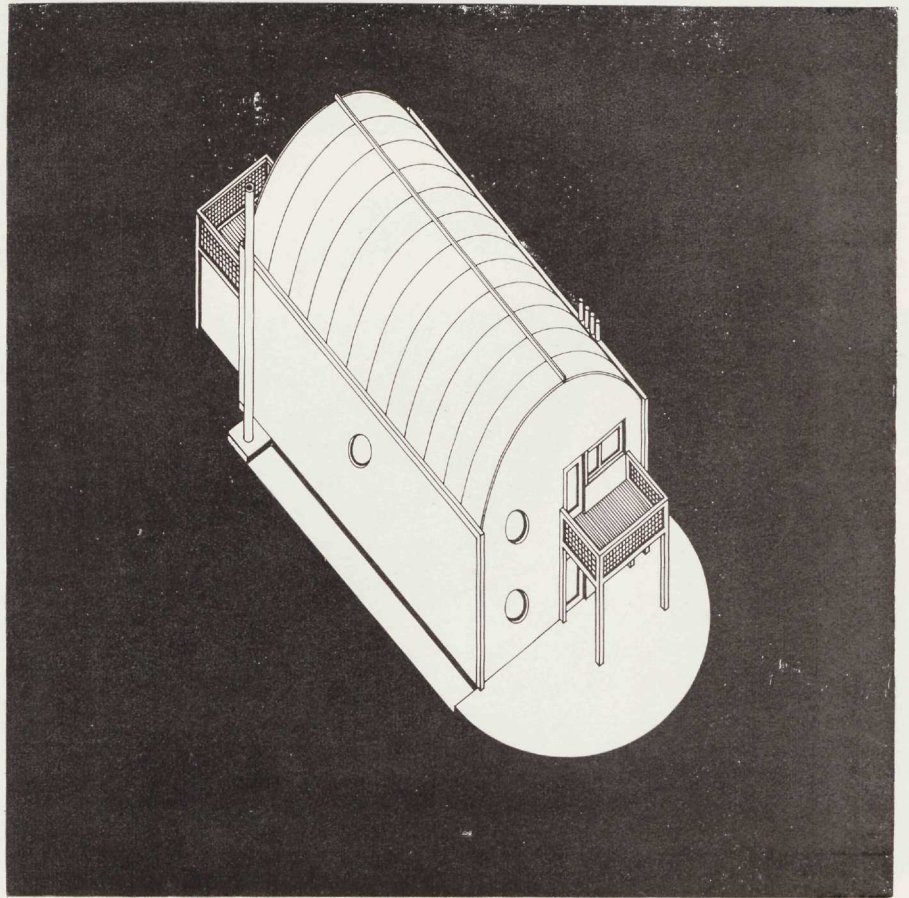
59. PIRITA OLÜMPIA PURJESPORDIKOMPLEKSI VARIANTLAHENDUS 1975. A. ARHITEKTID T. KALJUNDI, L. LAPIN, K. LOOVEER, H. LOOVEER, H. SEIN, INSENER A. RINGO, DISAINER M. GUNAPUU.

60. PÄRNU KEK-i METALLITSEHH. ARH. A. RINGO. 1976.

59

60

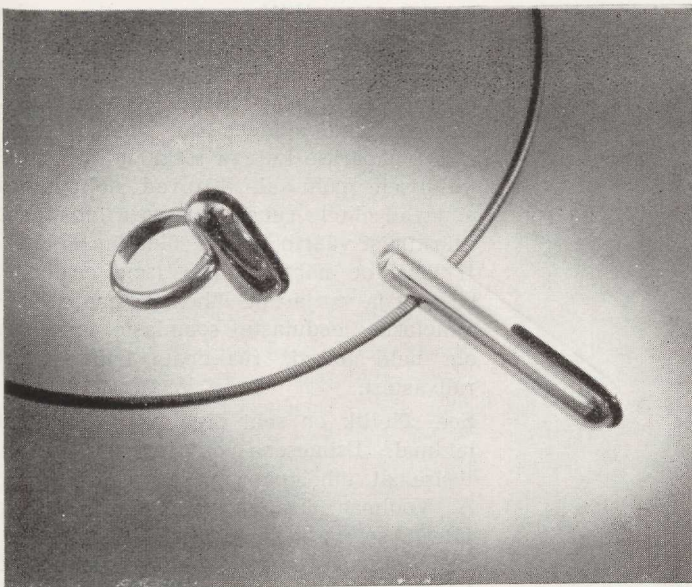




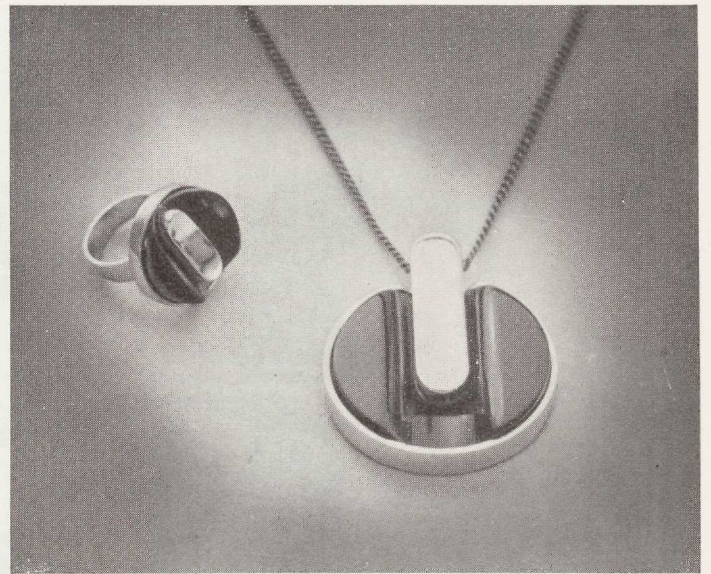
KAELAEHE JA SORMUS. KROOMITUD MESSING, AKRÜÜL, TERAS.

63





KAELAEHE JA SÖRMUS. KROOMITUD MESSING, AKRUÜL, TERAS.



KAELAEHE JA SÖRMUS. KROOMITUD MESSING, AKRUÜL, TERAS.

SÖRMUS. HÖBE.

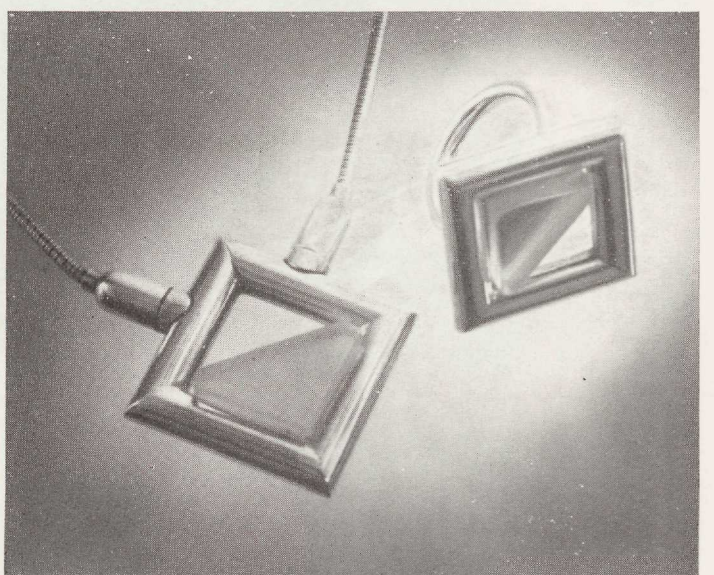
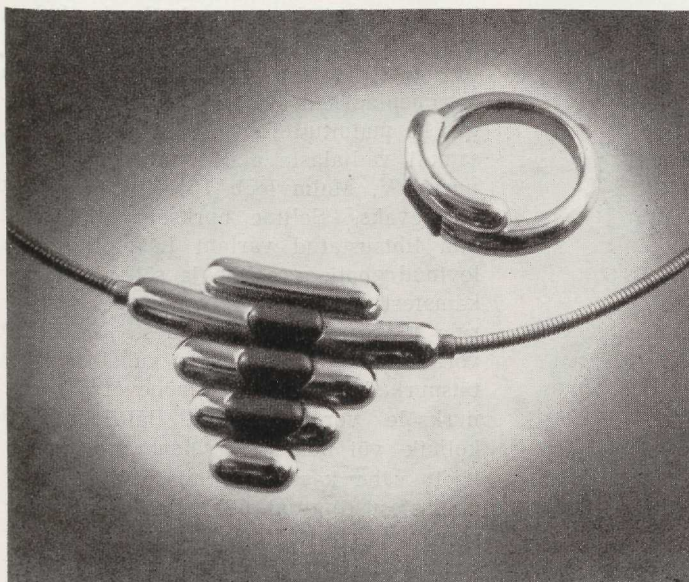


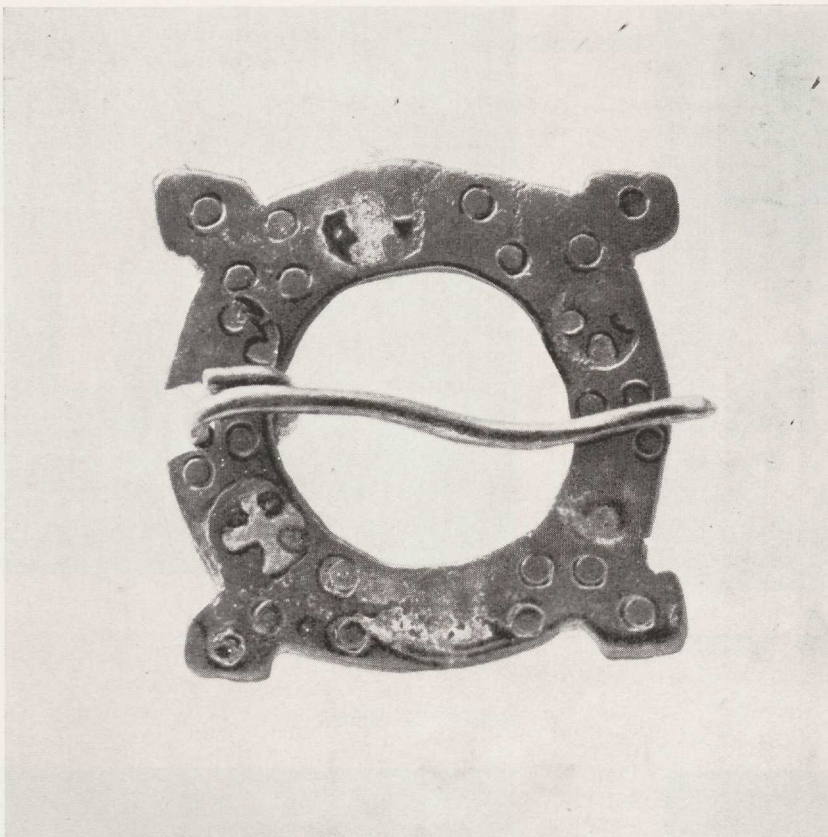
SÖRMUS. KULD.

KAELAEHE JA SÖRMUS. KROOMITUD MESSING, AKRUÜL, TERAS.



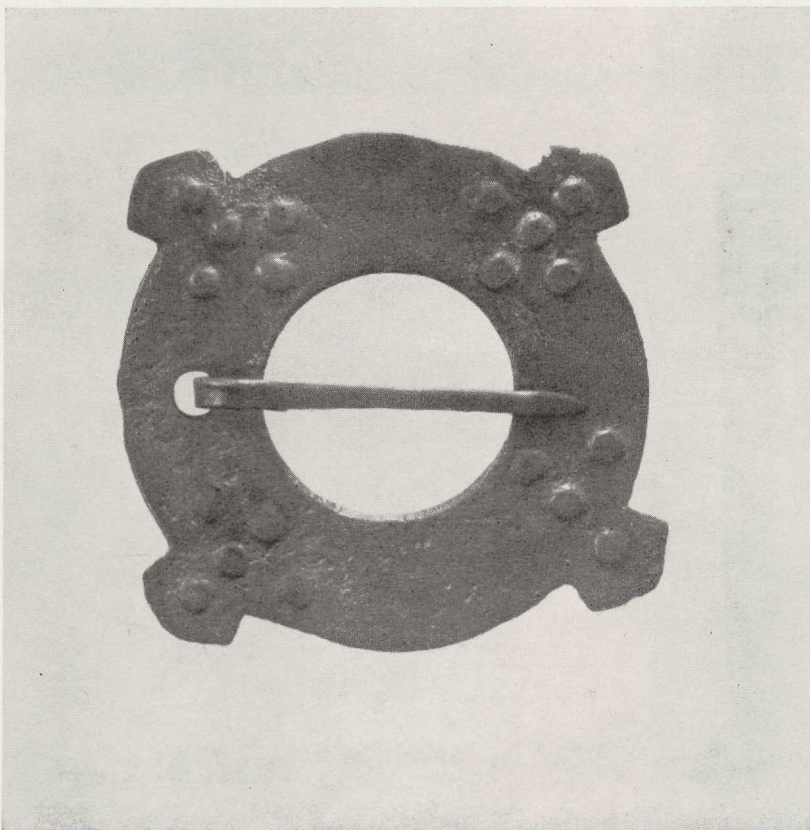
KAELAEHE JA SÖRMUS. HÖBE, MEREVAIK.





70 NURKSÖLE VARASEM VORM.

71 NURKSÖLG. PRONKS. 14—15. SAJ.



Eesti ja Läti NSV territooriumil, aga ka Vene NFSV-s Leningradi oblastis soomeugri hõimude (eriti vadjalaste) levikualal toimunud arheoloogilistel kaevamistel, samuti juhuleidudena on saadud terve rida omapärase kujuga sõlgi, mille rõngakujulisele põhiosale liituvad neli nurka annavad ehte ruudule sarnase üldsilueti. Märkimist väärib, et see sõletüüp on täiesti lokaalne nähtus, kuna isegi eestlaste, lätlaste ja vadjalaste lähemate naabrite — venelaste, leedulaste, soomlaste juures ei ole neid leitud, rääkimata kaugematest rahvastest.

See sõleliik on seni õige nappi käsitlest leidnud. Esimesena on neile sõlgedele tõsisemat tähelepanu pööranud etnograaf A. Voolmaa, kes on neid nimetanud ka täiesti sobiva nimetusega — nurksõled. A. Voolmaa mainib viitteistkümmend ENSV Riiklikus Etnograafiamuuseumis leiduvat nurksõlge ning dateerib need läti allikaile tuginedes 13.—15. sajandisse.¹ Käesoleva artikli autoril on olnud võimalus ka teiste Eesti NSV muuseumide kogusid läbi vaadata. Kõige arvukamalt leigub meil nurksõlgi ENSV Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituudi muinasteaduslikes kogudes — tervelt 24, Viljandi Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis 12 (osalt fragmentidena), ENSV Riiklikus Ajaloomuuseumis 3, Tartu Linnamuuseumis ja Valga Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis kummaski 1. Seega kokku veidi üle poole saja sõle. Üsna arvukalt on neid ka Läti kogudes. Lätist on leitud ka mõned kirjatähtedega nurksõled: Daugava-äärsest Märtinsalasi matmispaigast kolm varase gooti suurkirjaga (gooti untsiaaliga) eksemplari², samast lähedalt Märtinsalasi saarelt gooti minusklitiga eksemplar³ jmt. Eestis seni kirjaga nurksõlgi pole leitud. Nii võib juba kirjastiilile toetudes lugeda nurksõlgi gooti stiiliperioodi sünnitiseks. Seda kinnitab mitte üksnes Läti materjal, vaid ka Tarvastu kiriku ümberehitamisel 1893. a. saadud nurksõlg, mis leiti koos gooti untsiaaliga dekoreeritud rõngassõlega⁴. Läti uurijad on nurksõlgi dateerinud 13.—15. sajandisse.⁵ See dateering näib kehtivat täiel määral ainult varasemate, lameda rõnga kujuliste nelja hulknurkse jätkega nurksõlgede kohta. Nende hulka kuuluvad nii Lätimaalt leitud gooti kirjaga nurksõled kui ka osa ornamentaalseid sõlgi Eestist⁶ (nende hulgas ka mainitud Tarvastu sõlg) ja Lätist, samuti vadjalaste alalt, mida nõukogude uurija V. Malm loeb 13.—14. sajandist pärinevaks.⁷ Selline nurksõlg võiks ehk olla lihtsustatud variant Lääne-Euroopas levinud gooti agraffide ja sõlgede keerukamatest, põhiliselt kolmik- või neliksiirule taandatavatest vormidest. Neliksiiru vorm üksikute siirukaarte vahel asuvate täisnurkadega tuletab mõnevõrra meie nurksõle vormi meelde. Baltikumis on kolmik- või neliksiiru sõlevormina suhteliselt vähe kasutatud, mis võib teostusraskustest tingitud olla. Neliksiiru dekoreerimine on tekitanud meistreile nähtavasti küllalt suurt tüli ega ole alati lait-

matult õnnestunud.⁸ Teinekord on asja püütud sellega lihtsustada, et neliksiiru kujuliselt on lahendatud üksnes sõle sise-mine kontuur, kuna väline piirjoon on jäetud ringiks.⁹ Võib-olla ongi ühe lihtsustamiskatse tulemusena sündinud Baltikumis nurksõle vorm. Aja jooksul näib nurkade osatähtsust suurenenud, sõle suuava vähenenud olevat. Paksu pronksplaadi asemel tuleb tarvitusele õhuke pronksplekk. Seda nurksõle vormi iseloomustab ruudule lähedane üldkuju: 90-kraadiseid nurki üksteisega mõttelise sirgega ühendades võib saada täiesti ruudukujulise vormi, kusjuures sõle rattakujulise keskosa suhtes jäävad need sirged puutuajaks. Üldsiluetis jäävad nüüd nurgad domineerima, laiendunud keskosa tõuseb aga kummi. Muudatused üldkujus on niivõrd märgatavad, et võiks isegi oletada iseseisvat, teineteisest sõltumatult arenenud vormi, sest gooti agraffide ja sõlgede hulgas on ka neli-nurkseid vorme.¹⁰ Uue nurksõle tüübi tekkepõhjuseks võib lugeda aga ka materjali erinevust. Hulknurksete jätketega sõlgede paks jäik pronksplaat on tugev ka kitsa rõngana, kuid ei luba end seejuures nii lihtsalt reljeefseks kummida. Ruudulähedase kujuga õhukesest pronksplekist nurksõlgede suuremat laiust tingib materjali väiksem vastupidavus, samas võimaldab aga see anda sõlele kummuvat vormi. Kuna leidub ka vahevorme¹¹, tuleb kahe nurksõle arengulist seotust siiski uskuda. Et ruudulähedase kujuga nurksõle vorm hilisem on, lubab kinnitada selle vormi jõudmine renessansstiili perioodi. Viimasele viitab kõige kindlamalt redutseerunud moreskiga nurksõlg Puhja kihelkonnast Järve külast.¹² Teatavasti kuulub aga moresk puhtal kujul renessansi ornament. Ruudukujulise nurksõle hilisemat päritolu kinnitavad ka mündileiud. Teatavasti on 13.—15. sajandini mündid Eestis (ja ka Lätis) maaleidudes haruldased. Alates 16. sajandist võib aga neid jälle tihti leida. Eestis avastatud rõngakujuliste nurksõlgede juures on leitud identifitseeritavaid münste vaid paaril korral: juba mainitud Tarvastu sõle juures tugevasti oksüdeerunud ja raskelt määratavaid, kuid ilmselt varasemaid münste¹³ ning Hargla kihelkonnast Koikküla külakalmistult leitud nurksõle juures 14.—17. sajandi teise poolde kuuluvaid münste.¹⁴ Tuleb arvesse võtta ka seda, et mainitud mündid polnud otseselt sõlgede juures, mis nende dateerivat osatähtsust tunduvalt vähendab. Ruudukujuliste nurksõlgede hulgas on aga üks Kolga-Jaani kihelkonnast aardeleiuna saadud sõlg, mida dateerivad kindlalt mündid 1530-ndaist aastaist kuni aastani 1597.¹⁵ Münste on leitud seda tüüpi nurksõlgede juures veel mitmel korral: Kokorast Kodavere kihelkonnast leitud sõlega ühes hauas oli münt aastaist 1543—1564,¹⁶ Saarde kihelkonnast leitud sõle juures mündid aastaist 1529—1543,¹⁷ teise samasf leitud sõle juures mündid aastaist 1568—1592.¹⁸ Võnnu kihelkonnast Kaagverest leitud sõle juures mündid mitte varem kui 16. saj. teisest poolest kuni

aastani 1661.¹⁹ Rõngu kiriku ümberehitamisel 1901. a. leitud sõlega koos leiti münste aastaist 1660—1797,²⁰ Saarde kihelkonnas teede õgvendamisel saadud nurksõlega koos on leitud vaskne Riia killing 17. sajandist,²¹ 1902. aastal kaevatud Stael von Holstein ja Ungern-Sternberg Rõuge kihelkonnas Tilgal välja kaks nurksõlge koos müntidega aastaist 1379—1672.²² Kokkuvõttes näeme, et rõngakujulised nurksõled on üheainsa mündileiu najal umbmääraselt 14.—17. sajandi vahemikku dateeritavad, ruudukujulised suurelt osalt juba konkreetset 16.—17. sajandisse kuuluvad. Nii võib mündileiudele, kirjastiilile ja gootipärasele üldvormile tuginedes kitsa rõngakujulise hulknurkse jätkega nurksõlge kindlalt varasemaks lugeda.

Juba mainimist leidnud moreski rudimentidena nurksõlg lubab heita teatavat valgust ka nurksõlgede valmistajaile. Kui nurksõle varasem tüüp on õige lähedane gooti rõngassõlele, mille autoreiks võib lugeda linna või (veel tõenäolisemalt) kloostrimeistrid, siis ruudulähedane nurksõlg võib olla talupojast meistri töö. Materjaliks on valitud mõnevõrra kergemalt töödeldav õhuke pronksplekk, ornament on enamasti geomeetiline, meenutades mõnevõrra teise aastatuhande alguse hõbedaste hoburaudsõlgede dekoori, stiilornamendi käsitlus — nagu näeme moreski esinemise puhul — reedab üksnes väga põgusalt tutvust algeeskujudega. Tähelepanu väärib nurksõlgede geograafiline levik: välja arvatud neli eksemplari (üks Nissi, üks Jõhvi ja kaks Iisaku kihelkonnast), on kõik nurksõled pärit Lõuna-Eestist.

Nurksõlg — eriti tema hilisem ruudulähedane kuju — on omapärane, ainulaadne sõlevorm, millele on antud põhjamaiselt asjalik ja loomulik vorm. Ka dekoori seostub hästi sõle üldvormiga ja on oma lihtsast geometrismist hoolimata küllalt ilmekas. Kui nurksõle varasem vormi võib viia 13.—15. sajandisse, siis ruudulähedane vorm, saanud alguse gooti perioodil (võib-olla 14. sajandil) ulatub kindlalt 16. sajandisse. Hilisemad mündileiud koos nurksõlgedega võivad olla tingitud vanade ehete peitmisest koos hilisemate müntidega. Tuleb arvesse võtta, et 16. sajandi keskpaigast alates hakkavad jällegi laiemalt levima hõbeehted²³ ja nähtavasti kadus koos vana materjaliga ka vana vorm. Igatahes ühtki hõbedast nurksõlge ei ole seni leitud. Nurksõle vorm elas lihtsalt 16. sajandil oma stillikunstiga sünkroniseerimata hilisarengut — nii nagu paljud rahvakunsti vormid, et siis kuskil 17. sajandi piiril hääbuda lõplikult.

KAALU KIRME

¹ Eesti NSV Riiklik Etnograafiamuuseum. Eesti ehted. Tallinn, 1970, lk. 9; ill. 42, 43. Peab märkima, et ka etnograaf Ela Martis käsitleb nurksõlge sõlgede ühe alaliigina (Ela Martis. Eesti rahvapärased rinnaehted XVI—XX saj. ja kaasaegsete ehete kujundamise probleeme. Diplomitöö. Tartu, 1964, lk. 32, 62—64. Käsikiri ENSV Riikliku Etnograafiamuuseumi raamatukogus).

² VI (Läti NSV Teaduste Akadeemia Ajaloo instituut) 122:1577, 1630, 2163.

³ CVVM (Läti NSV Riiklik Ajaloomuuseum) V 8016:2.

⁴ Vastavalt AI 1861a:47 ja AI 1961a:49.

⁵ Latviešu kultūra senatne. Riga, 1937, tahvel LVIII:7, 11.

⁶ Nurksõled Nissi (AI 12), Iisaku (AI 4008:175), Tarvastu (AI 1861a:47) ja Hargla

(VKM $\frac{187}{A 11:234}$ kihelkondadest ning Saaremaalt (EM A 457:65).

⁷ В. А. Мальм. Подковообразные и кольцевидные застежки-фибулы. Очерки по истории русской деревни X—XII вв. Труды Государственного исторического музея. Выпуск 43. Москва, 1967, с. 169, 189.

⁸ Näiteks Tartust leitud neliksiirukujuline sõlg ebatäpselt paigutatud gooti kirjaga (AI 2635:1635).

⁹ Lätist. Martinsalasi kalmistult leitud sõled VI 122:189, 446, 558, 1047, 2175.

¹⁰ Sellist nelinurkset kinnitit (sõlge, agraffi), mida kanti küll nurk ülespoole suunatuna, näeme Reimsi katedraali vasakpoolse lääneportaali inglifiguuril (vt. näit R. Hamann. Geschichte der Kunst II. Berlin, 1959, lk. 171). Aga ka otse asetatud nelinurkseid sõlgi võime kohata (C. G. Heise, Lübecker Plastik. Bonn, 1926, ill. 11 ja 66).

¹¹ Eestis leitud vahevormidest olgu mainitud veidi laiendunud ning kummuva keskosaga nurksõlg Vändrast (AI 2594:2) ja samasugune, ent mõnevõrra laiendunud nurkade sõlg Võnnu kihelkonnast Kaagvere mõisast (EM 19815:1).

¹² EM 9069.

¹³ Ajaloo Instituudis säilitatavaid koos nurksõlgedega leitud münste määras ja varasemaid andmeid kontrollis numismaatik, ajalookandidaat A. Molvõgin.

¹⁴ VM (Valga Rajoonidevaheline Koduloomuuseum $\frac{187}{A 11:234}$). Mündid samas.

¹⁵ sõlg AI 2367:9; mündid AI 2367:10—16.

¹⁶ sõlg AI 1859b:1; mündid AI 1859b:2, 3.

¹⁷ sõlg 1882:3; münt AI 1883:10; AI 1883:8.

¹⁸ sõlg AI 1882:3; mündid 1882:12, 13. Võib-olla kuulub ühte leitud viites 16 märgitud sõle ka mündidega.

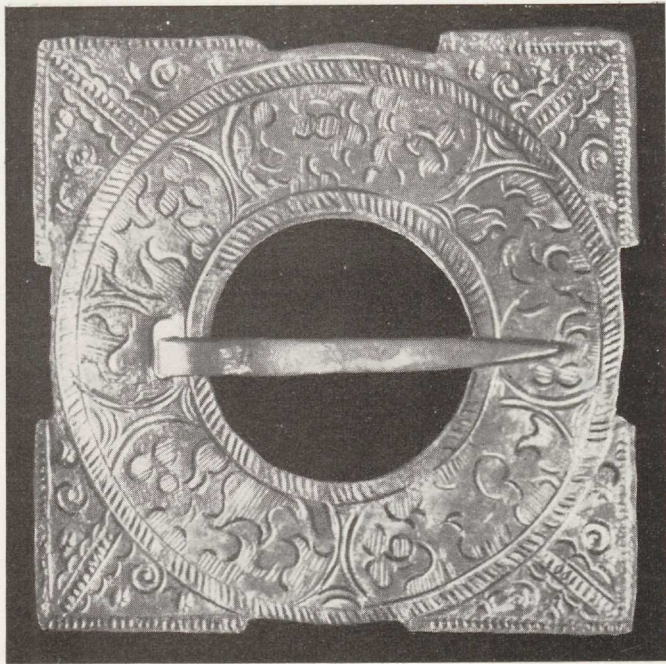
¹⁹ sõlg AI 2262:1; mündid AI 2262:11—18.

²⁰ sõlg AI 2256:38; mündid AI 2256:46—62.

²¹ sõlg EM A 462:17; münt dateeritud inventariraamatus leiduva märke alusel.

²² sõled AI 2261:1 ja 2; mündid AI 2261:33—43; nende kohta vt. ka R. Hausmann. Grabfunde aus Fierenhof und Kawershof. Sitzungsberichte der Gelehrte Estnische Gesellschaft 1902, Jurjew (Dorpat) 1903, lk. 128.

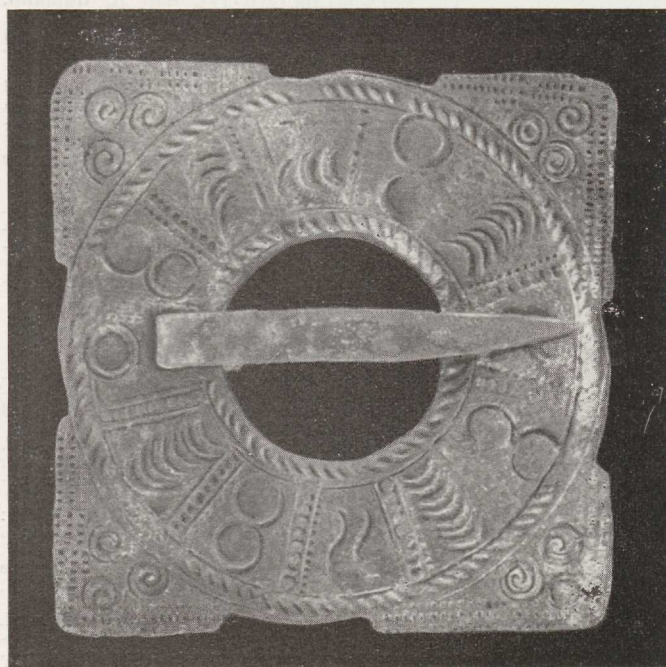
²³ Seda tingis hõbedahinna langus sel ajal. (H. Uprus. Hõbehelmed ja eesti soost ehtemeistrid. — Eesti Rahva Muuseumi aastaraamat I. (XV). Tartu, 1947, lk. 151.)



72 NURKSÖLG. PRONKS.



73 NURKSÖLG. PRONKS.



74 NURKSÖLG. PRONKS.

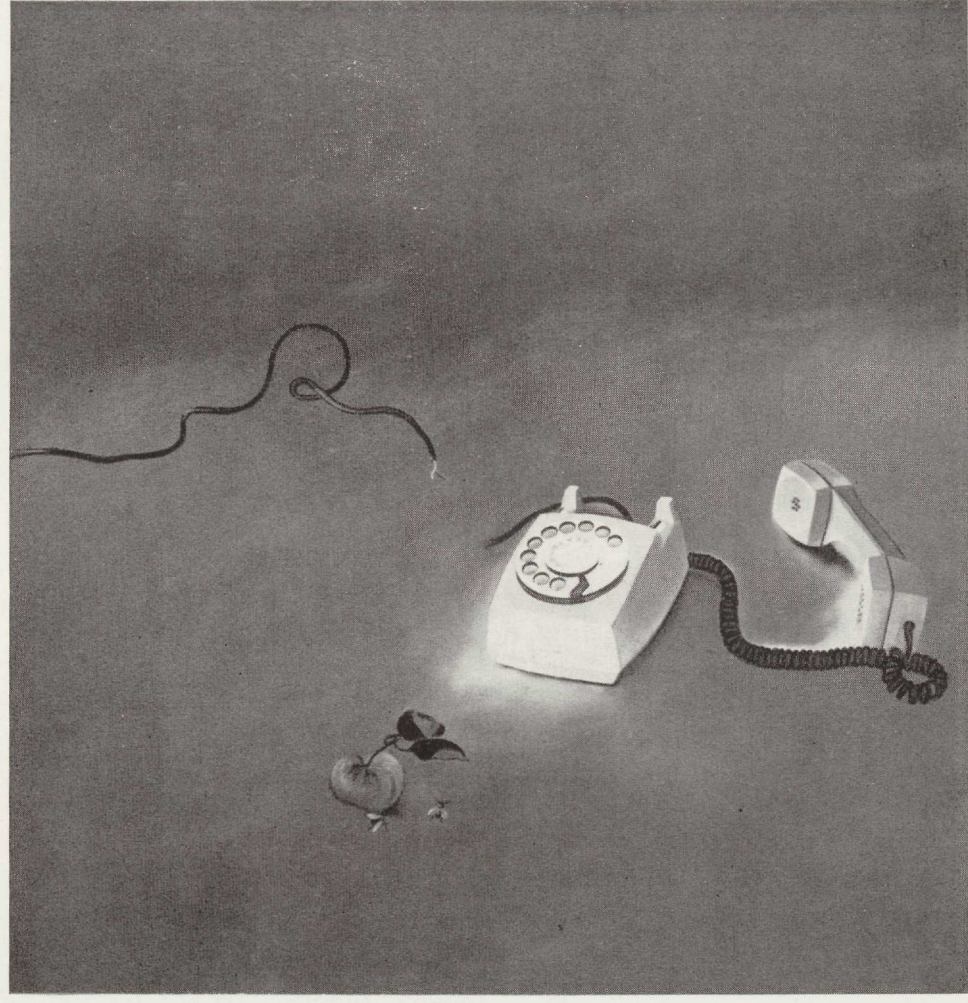
76

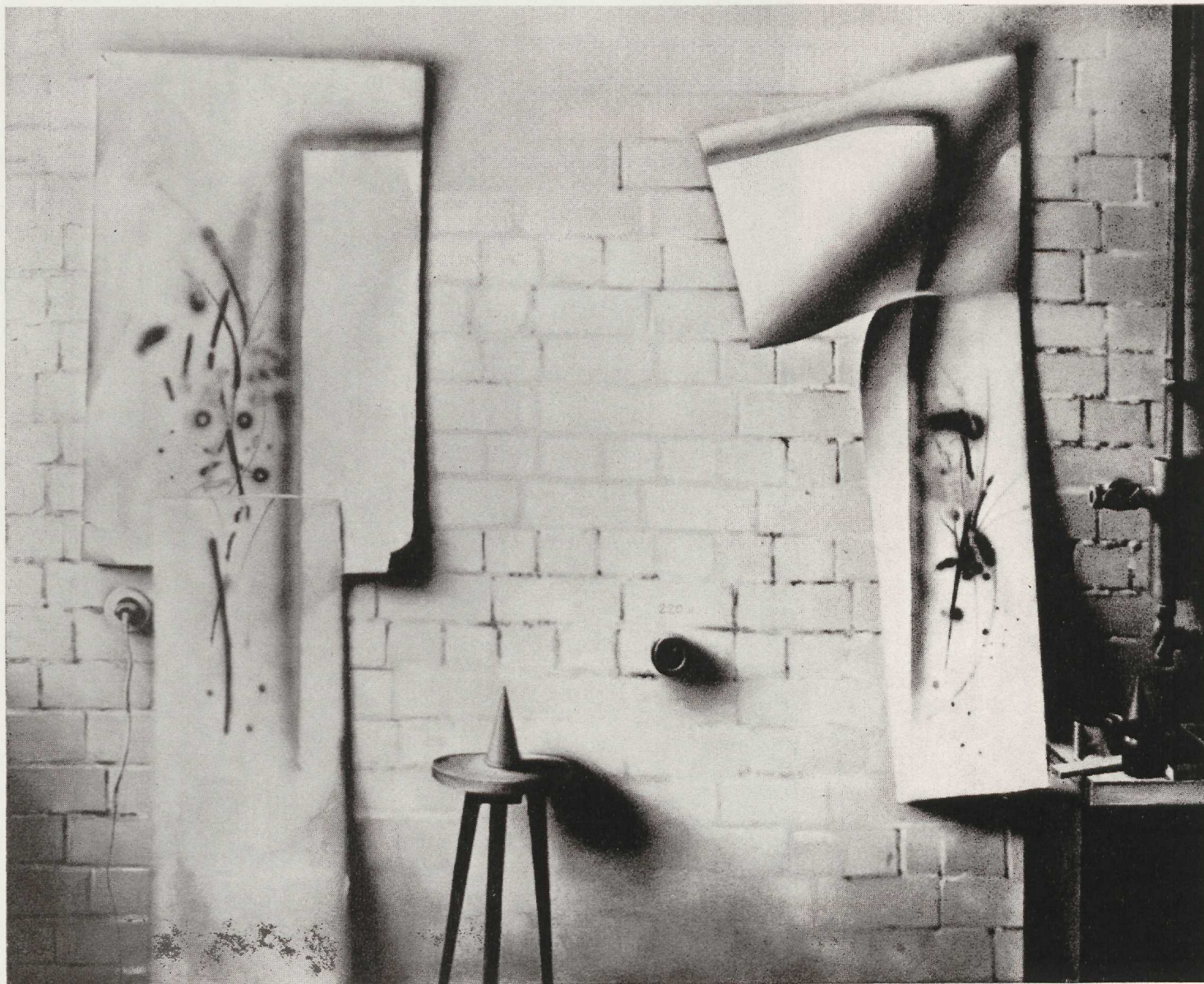
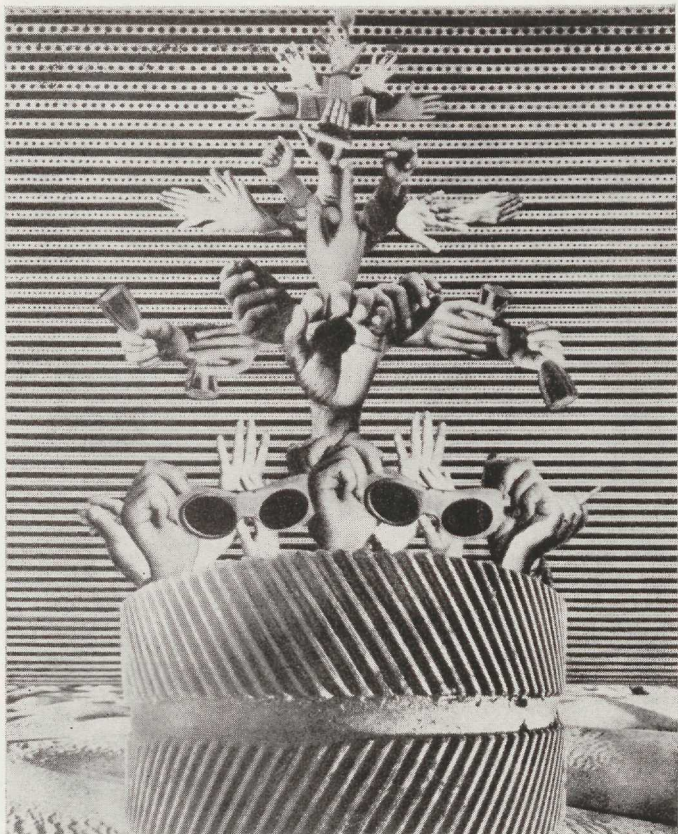
ÜLO ÕUN. NOVELL. PRONKS. 1976—1977.



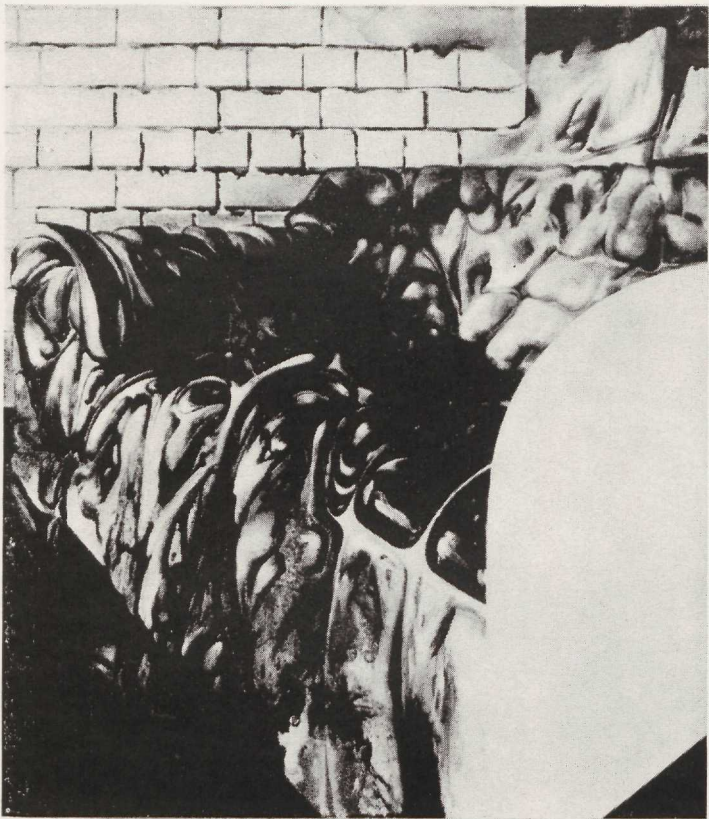
75

MALLE LEIS. SÕNUM. ÕLI. 1977.

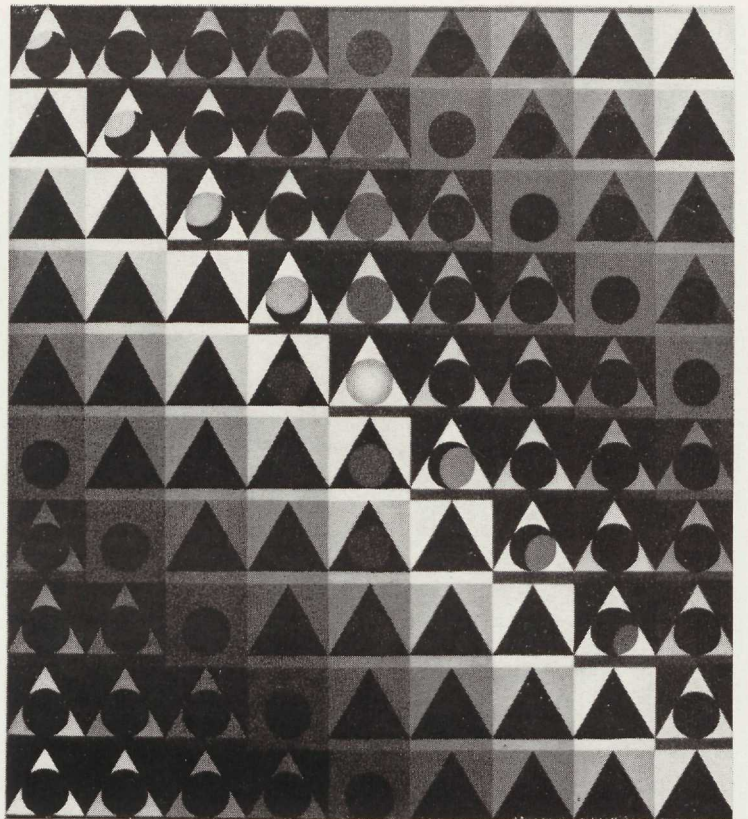




TIIT PÄASUKE. DIIVAN. ÕLI. 1977. **79**

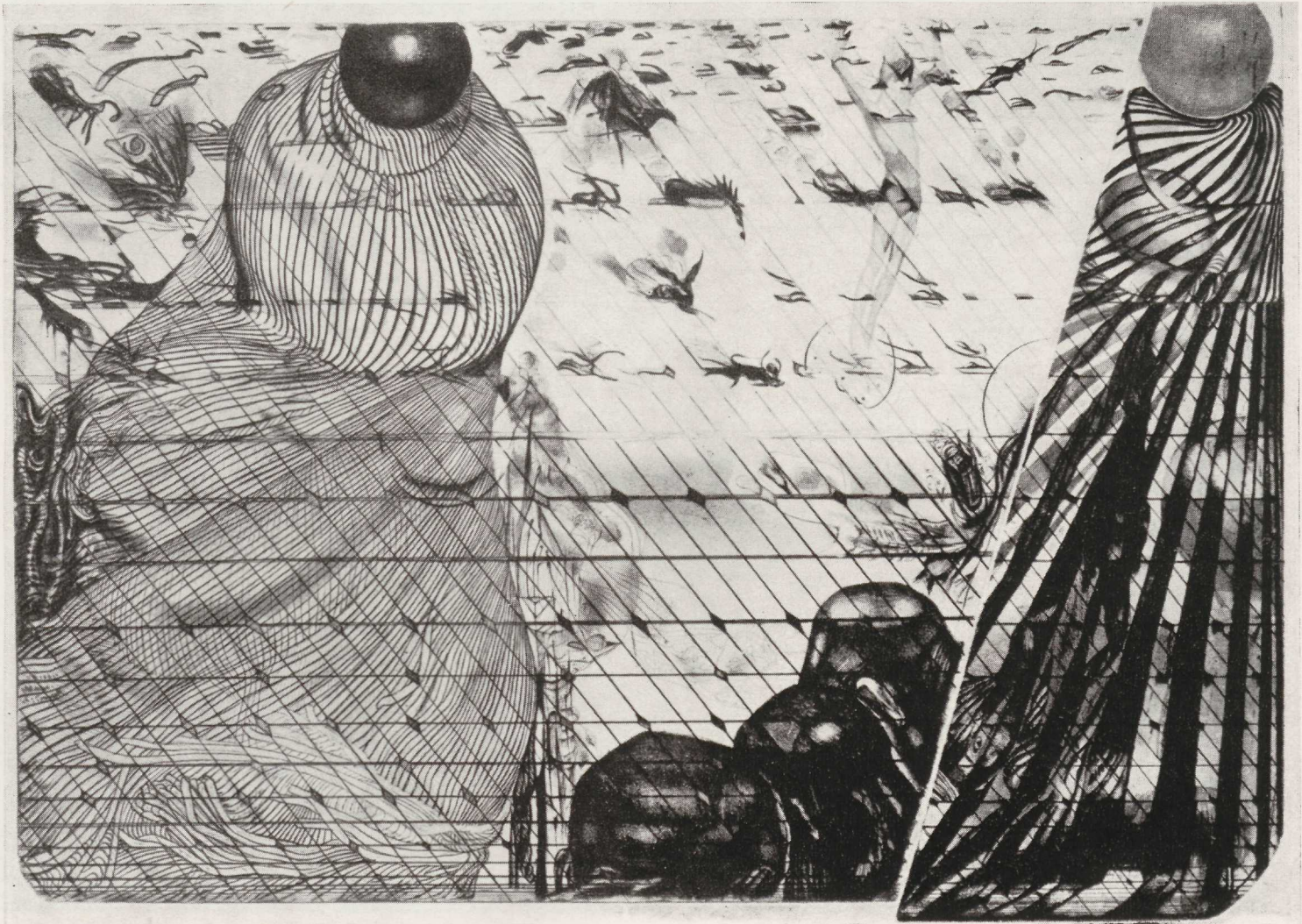
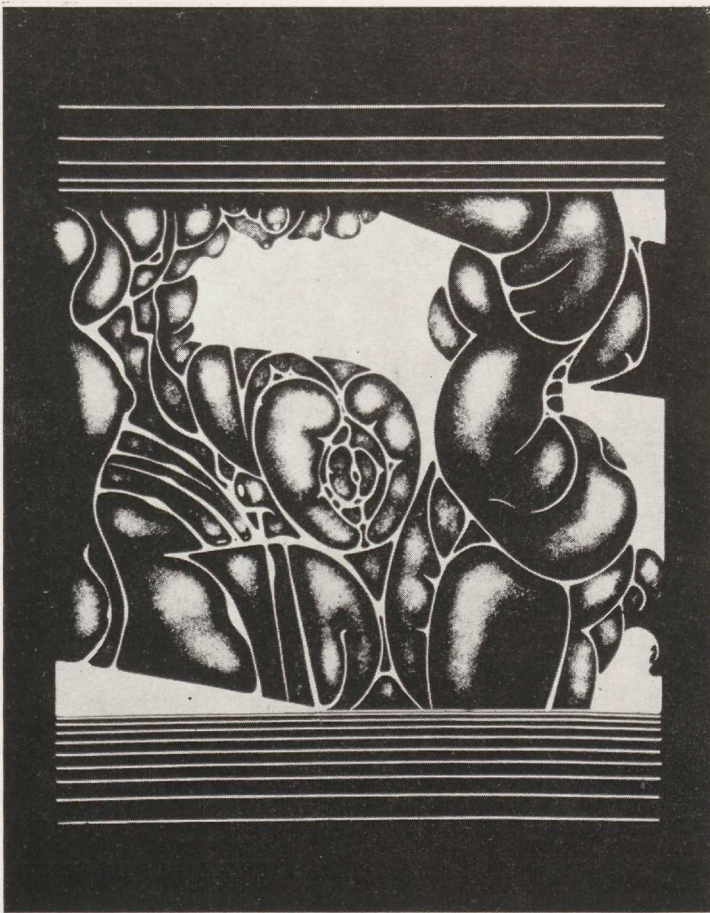


SIRJE LAPIN. RUUM. ÕLI. 1977. **80**



JÜRI KASK. ABITURIENDID. ÕLI. 1977. **81**







ДНИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА РСФСР (стр. 1—4)

ЭДУАРД ТИНН. УРОКИ ЭСТЕТИКИ. Некоторое время (в особенности в годы культуры личности) в советской эстетике господствовал литературоцентризм, что обедняло эстетический подход к другим видам искусства. В начале 60-х годов выяснилось, что эстетическая мысль, решающая проблемы формирования пространственной среды, отстала от требований времени. Вспомним в этой связи, что в 1920-е годы уровень художественного конструирования был очень высоким. В эстетических спорах тех лет сосуществовали две крайности: с одной стороны РАПП, проповедовавший подсознательный, интуитивный характер творческого процесса, а с другой — ЛЭФ с теорией жизнестроения и вещиизма. Один из немногих, понимавших многосторонность творческого процесса, был Луначарский, его установки имели не только теоретическое значение, но они легли в основу принципов руководства искусством со стороны народного комиссара просвещения (стр. 5—6).

ЕВГЕНИЙ КОВТУН. (ЛЕНИНГРАД.) ТЕОРИЯ СУПРЕМАТИЗМА КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА. Впервые К. Малевич экспонировал супрематические картины в декабре 1915 года на «последней футуристической выставке». Полотна Малевича не фиксируют конкретные явления окружающей действительности, так как по мнению художника отношение искусства и реальности необязательно сводить только к фигуративности. Для Малевича беспредметность является закономерным продолжением предметного мира. Одной из основных проблем для художника была проблема пространства. Большое значение придавали цвету — локальные цветовые плоскости определяют пространство супрематической картины, их структуру и метрику. Супрематизм оказал влияние на прикладное искусство, полиграфию, архитектуру (стр. 6—12).

ВИЙВИ ВЙЛЬМАНН. ОБ ОДНОМ НОВАТОРСКОМ ТЕЧЕНИИ 55-ЛЕТНЕЙ ДАВНОСТИ. В 1923 году было создано художественное объединение «Группа эстонских художников», единственная группировка в те годы с четкой программой. Целью группы было создание нового искусства, отталкивающегося от кубизма или конструктивизма. В группу входили Яан Вахтра, Эдуард Оле, Юхан Радсепп, Фридрих Хист, позже примкнули Арнольд Акберг, Мярт Лаарман, Хендрик Ольви, Феликс Рандель и Эдуард Блюменфельд. В 1924 году в Тарту и Таллине была организована большая выставка, в которой также участвовали латышские художники с кубистическим уклоном. Деятельность группы в дальнейшем повлияла на книжное оформление и театрально-декорационное искусство, а в особенности на прикладное искусство и архитектуру (стр. 17—23).

ИЛЬГА СТРАУМЕ (РИГА). РИЖСКАЯ ГРУППА ХУДОЖНИКОВ. Среди многочисленных группировок, действовавших в буржуазной Латвии, самой значительной была «Рижская группа художников» (1920—1940). На деятельность группы повлияли современное западноевропейское искусство, а также соприкосновение с революционным русским авангардизмом. Усилению интереса к конструктивизму способствовал французский художественный журнал «L'esprit nouveau». В конце 1920-х годов направленность группы изменилась и на первый план выдвинулся интерес к колориту и возможностям фактуры (стр. 24—27).

КАРТИНЫ С ВЫСТАВКИ «ЧЕЛОВЕК И ТРУД».

МИРЬЯМ ПЕЙЛЬ. ГРАФИКА АВО КЕЭРЕНДА. Аво Кеэрэнд принадлежит к среднему поколению эстонских графиков, его работы характеризуют индивидуальная манера и отточенное техническое мастерство. В последние годы художник придает все большее значение анализу формы, хотя это и не является новой чертой в его творчестве, так как интерес к проблемам формы всегда сопутствовал его искусству. Кеэрэнд создает своеобразный мир вещей, придавая ему значимость и таинственную магию. В работах художника привлекает конструктивность форм, ритма, образующегося при пересечении предмета, а также технические нюансы (стр. 34—38).

ЛЕОНХАРД ЛАПИН. ФУНКЦИОНАЛИЗМ В НОВЕЙШЕЙ ЭСТОНСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ. В Эстонии функционализм стал ведущим архитектурным направлением в 1930-е годы. В классицизирующей архитектуре 1940—50-х годов можно также найти многие функционалистические черты. В 1960-е годы из Скандинавии в Эстонию проникла волна так называемой органической архитектуры, полностью вытеснив поздние проявления функционализма. В 1970-е годы вновь зарождаются функционалистические тенденции, это уже новый этап — неофункционализм. Новое открыв-

шиеся возможности оказались плодотворными в архитектуре промышленных, административных, жилых зданий (стр. 39—45).

УКРАШЕНИЯ ТЫНУ РИЙТА (стр. 46—47). **КААЛУ КИРМЕ. РЕДКИЙ ОБРАЗЕЦ ПРЯЖКИ В ЭСТОНИИ.** На территории Эстонской и Латвийской ССР, а также Ленинградской области, где жили Финно-угорские племена, было найдено много своеобразных бронзовых пряжек, имеющих квадратную форму (т. наз. пряжка с углами). До сих пор их датировали 13—15 вв., но анализ более поздних примеров дает право утверждать, что они изготовлялись еще и в 16 веке (стр. 47—49).

ВОСЕННЯЯ ВЫСТАВКА ТАЛЛИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ 1977 (стр. 50—54).

as represented by the ЛЭФ grouping, on the other. One of those leading personalities who realized the many-sided functions of art was A. Lunacharsky; his standpoints were not restricted to theoretical ideas alone, but they were also reflected in his art policy during the years when he occupied the post of People's Commissar of Education. (p. 5—6).

YEVGENI KOVTUN (LENINGRAD). THE SUPREMATISM THEORY OF KAZIMIR MALEVITCH. K. Malevitch displayed his Suprematistic canvases for the first time at the "Latest Futurist Exhibition" in Petrograd, in December 1915. Those pictures do not convey any images of the concrete world, since, according to Malevitch, art need not be connected with reality with the help of objects, alone. In his opinion, the objectless world is a logical sequence of the world of objects. One of the principal questions occupying the artist was the problem of space: in the structure of his pictures we do not perceive any of such notions as weight, or right, or left, or of anything being above or underneath — all directions are equal, like they are in the universe. Colour was likewise attributed a significant role — coloured local surfaces determine the space, structure, and dimensions in Suprematistic pictures. Suprematism exerted an influence on the book design, applied art and architecture. (p. 6—12).

VIIVI VILMANN. A NEW INNOVATORY MOVEMENT 55 YEARS AGO. In 1923 the "Group of Estonian Artists" was established, which has remained the only organization of Estonian artists possessing a definite programme. The aim of the group was a new art that proceeded from Cubism or Constructivism. The members of the group included Jaan Vahtra, Eduard Ole, Juhan Raudsepp, and Friedrich Hist. Some time later they were joined by Arnold Akberg, Märt Laarman, Hendrik Olvi, Felix Randel, and Edmont Blumenfeld. In 1924 an exhibition was arranged in Tartu and Tallinn, in which Latvian artists of Cubist tendencies also participated. The activities of the group had some influence on the later book and stage design, and particularly on applied art and architecture. (p. 17—23)

ILGA STRAUME (RIGA). "GROUP OF RIGA ARTISTS". Among the numerous groupings of artists in bourgeois Latvia, the most important one was the "Group of Riga Artists" (1920—1940). The activities of that group were essentially influenced by modern West-European art as well as by contacts with progressive Russian art. The interest in Constructivism was promoted by the French art magazine "L'Esprit Nouveau". At the end of the 1920s the tendency was changed, and the interest in the possibilities inherent in the colouring and texture became the primary issues. (p. 24—27)

EXHIBITION "MAN AND INDUSTRY".
MIRJAM PEIL. GRAPHICS BY AVO KEEREND. Avo Keerend, a representative of the intermediate generation of Estonian artists, may be characterized by a very original individual manner and a high technical mastery. In recent years he has been especially preoccupied with the analysis of the form, though problems of the form have always been connected with his work. Keerend creates his own world of objects, endowing it with a particular, mysterious meaning. The most appealing traits in his prints are the constructive play of the forms and the rhythm of geometrical images, obtained by intersecting objects, as well as the technical subtlety, richness of nuances, and the fine taste. (p. 34—38)

LEONHARD LAPIN. FUNCTIONALISM IN ESTONIAN CONTEMPORARY ARCHITECTURE. In Estonia, Functionalism was the leading trend in the architecture of the 1930s. In the 1940s and 1950s, when Classicist forms enacted the predominant role in architecture, one could likewise observe abundant traces of Functionalism. In the 1960s, however, when a wave of the so-called organic architecture spread to Estonia from the Scandinavian countries, the post-effects of Functionalism were swept entirely away. The Functionalist tendency arising anew in the 1970s represents a new stage, Neofunctionalism. The possibilities rediscovered are very fruitful, being applied in the construction of industrial and civic buildings as well as in dwelling-houses. (p. 39—45)

JEWELRY BY TONU RIIT (p. 46—47)
KAALU KIRME. THE ANGULAR BROOCH — A RARE FORM OF BROOCH IN THE BALTIC COUNTRIES. On the territory of Soviet Estonia and Soviet Latvia, as well as in the parts of Leningrad Region with a population of Finno-Ugric descent, there been finds of bronze brooches of a very original shape, approaching that of a square — the so-called angular brooches. Up to the present time they have been dated as belonging to the 13th—15th century; however, an analysis of the later specimens reveals that they were also made as in the 16th century. (p. 46—48)

THE 1977 SPRING EXHIBITION OF TALLINN ARTISTS (p. 49—53)

SUMMARY

55/1

DAYS OF LITERATURE AND ART OF THE RSFSR (p. 1—4)

EDUARD TINN. LESSONS OF AESTHETIC. In certain periods (especially during the years of the personality cult) literary centralism occupied a leading position in Soviet aesthetics, impoverishing the theoretical ideas of other spheres of art. By the beginning of the 1960s it became evident that our approach to environment design was lagging behind the times. And yet, in the 1920s the Soviet Russian design and artistic construction had been of very high standards, indeed. In the aesthetic discussions of those years, two extreme standpoints had been prevailing: on the one hand, the thesis of the creative process being governed by subconsciousness, as promoted by the РАПП grouping, and the theory of a conscious construction of life and creation of objects,

