

# Peidetud mõte: Euroopa portselanfiguuride tähendusest

Kersti Kuldna-Türkson

## Tarbekunst, skulptuur, maal, graafika

Üks kunstivaldkondi, millesse suhtumine on aja jooksul kõikunud väga laial skaalal, peaaegu ühest äärmusest teise, on ilmselt portselanskulptuur. Modernismiajastu pigem minimalismi hindavale inimesele on väike värviline, tihti liialdatult žestikuleeriv või groteskse näoilmega kujuke enamasti vaid näide paarisaja aasta vanusest tarbekunstist, mis võiks huvi pakkuda ehk spetsialiseerunud kollektsionääridele.

Kunstiajaloolaste jaoks on portselanfiguuridel laiem tähendus. Eelkõige on 18. sajandi ilmekates portselankujudes nähtud rokokooajastu skulptuuri parimaid näiteid. Nagu rokokoo ja 18. sajandi klassitsism hindasid intiimset, miniatuurset, on ka nende stiilide ühed väljapaistvamad skulptuurisaavutused pisiplastikas. Samas ei ole portselanskulptuurid nii kõrgelt positsioneeritud kui nende marmorist või pronksist liigikaaslased. Põhjuseks on ilmselt seesama väiksem formaat, aga ka suhteline massilisus – portselanesemeid sai ju toota suuremates tiraažides kui suuri kivist või metallist skulptuure.

Portselanfiguuride suhtelise tõrjutuse üheks põhjuseks on ka asjaolu, mille pärast omal ajal neid just hinnati: paljud portselankujud, eriti klassitsismiperioodil, on loodud nime-

kate “päris” skulptuuride vähendatud kordusena. 18. ja ka 19. sajandil oli suhtumine koopiatesse ja kordustesse teine kui eelkõige kunstniku originaalsust hinnanud 20. sajandil: koopia oli võimalus osa saada maailma kunstikultuurist. Ka portselanskulptuure koguti kui näiteid suurte meistrite ruumi- ja taskukohasematest töödest.

Lisaks skulptuurile annavad portselanfiguurid teadajale huvitavat informatsiooni ka (enamasti oma kaasaegse) kujutava kunsti kohta: kujude modelleerijad võtsid tavaliselt aluseks maalide põhjal loodud või ka iseseisvad graafilised lehed. Portselanimanufaktuurides olid terved graafikakogud, kust kunstnikud kopeerisid, enamasti küll väikeste variatsioonidega, terveid stseene portselannõude maalinguteks ja löid kahemõõtmeliste teoste põhjal kolmemõõtmelisi figuure. Eriti populaarsed eeskujud olid prantsuse rokokoomaalijate Antoine Watteau ning tema laadis töötanud Nicolas Lancret’ ja Jean-Baptiste Pater’i elegantsed tööd. Kuna portselanfiguurid on reeglina värvilised, on neis seetõttu leitud isegi suuremat sarnasust maalikunstiga kui tavaliselt monokroomse skulptuuri, millega portselani seob omakorda kolmemõõtmelisus.<sup>1</sup>

Kuid oma õitseaial 18. sajandil oli portselanfiguuridel märksa laiem tähendus kui ainult seotus kõrgete kunstidega: osana ruumi- või lauakaunistusprogrammist peegeldasid nad omaaegset kultuuri- ja mõttemaailma, isegi poliitilisi ja sotsiaalseid suhteid. Seda portselanskulptuuride rolli on viimase aja erialases kunstikirjanduses enamasti ka käsitletud. Käesolev artikkel vaatleb portselanfiguuride tähendust 18. sajandil ning mõ-

<sup>1</sup> О. Соснина, Русская фарфоровая пластика и художественная культура второй половины XVIII века. – Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. Ред. Г. Поспелов. Москва: Изобразительное искусство, 1994, lk. 119.

nevõrra 19.–20. sajandil Kadrioru Kunstimuseumi ja Mikkelimuuseumi kogude näitel.

### Peolaua keskpunkt

Portselani tähtsust 18. sajandil on raske üle hinnata: on väidetud, et tolle aja armastatuim materjal tarbekunstis oli just portselan.<sup>2</sup> Oma kallihinnalisuse tõttu valgeks kullaks nimetatud portselan sobis tehniliselt hästi nii rokokoo kerguse kui ka klassitsismi ideaalitaotluse edasiandmiseks. Tema olemust iseloomustas tabavalt 1736. aastal Meissenil manufaktuuri juhtiv modelleerija Johann Joachim Kändler, väites, et “portselanist võib teha kõike”.<sup>3</sup>

Tänu heale modelleeritavusele oli üks peamisi artikleid, mida portselanist valmistati, pisiskulptuur. Toas paigutati portselanfigure konsoolidele, kummutitele, kaminasimssidele ja mujale. Ruumikaunistusena löid inimest kõikjal ümbritsevad portselanskulptuurid omalaadse keskkonna, väikese mikromaailma, mis peegeldas ümbritsevat, küll väga valikuliselt, läbi kunstiprisma. Ent tema peamine funktsioon oli olla programmiline lauadekoratsioon.

Figuraalsete lauakaunistuste traditsioon Euroopas pärineb juba renessansist, mil piduliku söömaaja jaoks toodi välja suhkrust kompositsioonid. Reeglina olid need seotud pidustuseks põhjuse andnud sündmusega. Nii kaunistas näiteks pulmalauda tihti Armastuse templi makett, mida ümbritsesid kunstide ja vooruste allegoorilised figuurid.<sup>4</sup> Mütoloogiliste jumalate ja kangelaste skulptuurid viitasid peoperemehe-valitseja (jumalikele) omadustele, nendega seotud lood andsid lauas istujatele võimaluse vestluse käigus demonstreerida oma eruditsiooni. Nagu kirjutati kokaraamatus aastast 1604, pandi kujud välja selleks, et vaatajad meenutaksid vanu lugusid ja seda, mida on neist õppida.<sup>5</sup> Ei ole juhuslik, et figuuride programmi mõt-

lesid välja õukonna juhtivad intellektuaalid, professorid.<sup>6</sup>

Eriti laialt levisid programmilised lauakaunistused 18. sajandil, kui pisiskulptuure hakati valmistama portselanist, mis võimaldas nende korduvat kasutamist. Ka oli portselan hästi maalitav, mis oli omakorda oluline värvika õukonnaelu edasiandmisel. Nii tõusis ühelt poolt lauafiguuride staatus – materjali tõttu olid nad nüüd osa tarbekunstist. Teisalt olid nad endiselt seotud õukonna tseremooniatega ja lauakommetega: ka portselanist skulptuurid viis lauade õukonna peakondiiter ning bankettide vaheajal säilitati neid toidukambris. Saksimaal 1753. aastal koostatud krahv Brühli majapidamise inventaril nimestikus on igasuguste köögitarvete kõrval mainitud tosinat kaupa portselankujukesi, mis on liigitatud teemade kaupa: jumalad ja jumalannad, allegooriad, õukondlased, sõdurid, kaupmehed, eksootilised rahvad, loomad jne.<sup>7</sup>

Figuuriprogrammide läbimõeldust kinnitavad säilinud joonised pidulaudade jaoks,

2 Н. Сиповская, Фарфор Императорского завода последней четверти XVIII века. К проблеме рокайльных традиций в классицизме. – Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века, lk. 121.

3 Н. Сиповская, Фарфор Императорского завода последней четверти XVIII века, lk. 122.

4 R. Schmidt, Porcelain as an Art and a Mirror of Fashion. London: Harrap, 1932, lk. 294.

5 S. Bursche, Das Schwanenservice als Spiegel barocker Festkultur. – Schwanenservice: Meissener Porzellan für Heinrich Graf von Brühl. Hrsg. U. Pietsch, K. Hantschmann. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen, Porzellansammlung; Leipzig: Edition Leipzig, 2000, lk. 54.

6 R. Schmidt, Porcelain as an Art and a Mirror of Fashion, lk. 294.

7 C. Le Corbeiller, “Figures to Adorn the Middle of the Desert”. – Figures from Life: Porcelain Sculpture from the Metropolitan Museum of Art, New York, ca. 1740–1780. Ed. C. Duval. St. Petersburg: Museum of Fine Arts, 1992, lk. 10.

kus on ära määratud nii külaliste istekohad, kasutatavad nõud kui ka lauakaunistused.<sup>8</sup> Tavaliselt paigutati kujud lauale magustoidu ajaks, osana arhitektuurilisest kompositsioonist. Tihti kasutati aeda meenutavat kompositsiooni, mis koosnes platvormidest, miniatuursetest paviljonidest, puid imiteerivatest ehtsatest või kunsttaimedest.<sup>9</sup> Oli ju aial ning pargil tegelikus õukonnaelus oluline koht: seal toimusid pidulikud jalutuskäigud, jaht või isegi teatrietendused.<sup>10</sup> Seetõttu olid 18. sajandi portselanfiguurid tihedalt seotud ka tollaegsete pargiskulptuuridega. Sageli olid portselankujud populaarsete aiaskulptuuride vähendatud koopiad. On ka vastupidiseid näiteid, kus portselankujud valmistati “suures” versioonis pargi jaoks. Näiteks valmistas Ludwigsburgi manufaktuuri modelleerija Joseph Weinmüller ühe oma portselanfiguuri uuesti suurena Schönbrunni lossi aia jaoks Viinis. Mitmed õukonnaskulptorid tegid kohe nii suure variandi pargiskulptuuri kui ka väiksema portselanitöökoja jaoks. Ning Würzburgi piiskopi aiaskulptuurid koguni maaliti üle, et need sarnaneksid värvilistele portselanfiguuridele.<sup>11</sup>

Muljet, mida niisugune programmiline portselanist lauakaunistus lõi, annab hästi edasi Saksi õukonnas resideeruva Inglise saadiku *sir* Charles Hanbury-Williamsi kirjeldus pidusöögist 1747. aastal, kus ta nimetab magustoidu kompositsiooni kõige imelisemaks asjaks, mida ta on kunagi näinud, ning ütleb end tundvat nagu pargis või ooperis.<sup>12</sup>

## Õukondlastest teenriteni, hobustest ahvideni

Et portselankaunistusi kasutati väga erinevate sündmustega seotud pidusöökidel, on figuride teemadering lai. Iga skulptuur võib meie jaoks olla infokandja tollaegse seltskondliku ja kultuurielu kohta. Kujud võisid otseselt viidata mõnele isikule või sündmu-

sele, kuid neil võis olla ka peidetum tagamõte. Kõige otsesemat tähendust kannavad valitsejate ja õukondlaste portreeskulptuurid, mis lauale panduna pidid reeglina meelde tuletama pidustuste korraldaja positsiooni ja peegeldama õukonnaelu värvikust erinevate isikute kaudu. Ent ka niisugused näiliselt ühemõttelised portreed võisid sisaldada mitmesuguseid tähendusi. Sellise mitmetähendusliku portreeskulptuuri heaks näiteks on Mikkeli muuseumis olev Meisseni manufaktuuris valmistatud figuur daamist mopsidega (ill. 1). Esmapilgul tundub olevat tegetmist õuedaamiga, keda on kujutatud oma lemmikloomadega ja kes annab huvitatud vaatajale ehk infot 18. sajandi keskpaiga kostüümiloo kohta ning tutvustab, millised koeratõud olid hinnas peenemas seltskonnas. Asjasse pühendatule oli aga kujul omal ajal konkreetsem tähendus: figuur kujutab daami nn. Mopsiordust, mis oli loodud Saksimaal asendama 1738. aastal paavsti poolt ära keelatud vabamüürlaste ordut. Erinevalt vabamüürlaste ühingust võisid sellesse poolpilkelise nimega Mopsiordusse kuuluda ka naised.<sup>13</sup> Nii kannab näiliselt kerglane daamifiguur endas olulist informatsiooni tolle aja poliitilise ja sotsiaalse ajaloo kohta.

Portselanikunsti väga populaarne valdkond oli õukonnaelu. Kuna pidusöögid olid

<sup>8</sup> Nt. tundmatu kunstniku kavand 1770–1775, Kunstbibliothek, Berliin (vt. Schwanenservice, lk. 56).

<sup>9</sup> J. Lessmann, Das “Brühlsche Allerlei” – Ein Service für Heinrich Graf von Brühl. – Schwanenservice, lk. 115.

<sup>10</sup> C. Le Corbeiller, “Figures to Adorn the Middle of the Desert”, lk. 10.

<sup>11</sup> C. Le Corbeiller, German Porcelain of the Eighteenth Century. – The Metropolitan Museum of Art Bulletin 1990, Vol. 47 (4), lk. 39.

<sup>12</sup> U. Pietsch, Das Schwanenservice – Ein Hauptwerk der barocken Meissener Porzellankunst. – Schwanenservice, lk. 25–26.

<sup>13</sup> L. Adams, Y. Adams, Meissen Portrait Figures. London: Barrie & Jenkins, 1987, lk. 17.

jätk päevastele lõbustustele, siis oli loomulik leida lauvalt viiteid, mis meenutasid eelnenud meeldivaid elamusi ning andsid nii ainet edasiseks vestluseks. Siia ritta kuuluvad figuurid galantsetest paaridest musitseerimas, jalutamas, vestlemas, aga ka igasugused professionaalsete esinejate – tantsijate, itaalia ja prantsuse komöödia tegelaste – portreed. Näiteks Mikkeli muuseumi kogusse kuuluv Frankenthali manufaktuuris valminud tantsijanna figuur võis külalistele meenutada nii pidustuse osaks olnud balletietendust kui ka viidata majaperemehe rollile õukonaballeti toetajana.

Esinemise ja kostümeeritusega on mõneti seotud mitmetähenduslikud nn. lamburifiguurid. Tüüpilisteks näideteks on kaks suuremõtmelist Meisseni skulptuuri Mikkeli muuseumis, noormees ja neiu, kordused algselt 1767. aastal modelleeritud kujudest (ill. 2). Need võivad olla tõepoolest aadliku karja hoidnud lihtsate lamburite idealiseeritud figuurid. Sagedamini aga kujutavad niisugused portselanskulptuurid õukondlasi, kes ümber riietudes mängisid talurahvast – levinud lõbustus igasugust ümberkehastumist ja kostümeerimist armastanud 18. sajandil.<sup>14</sup> Et Mikkeli muuseumi kujude puhul on tegemist pigem aadlike kui lihtrahvaga, kinnitab nii figuuride elegantne poos kui ka näiliselt lihtsast lõikest hoolimata luksuslik riietus ohtrate pitside ning ehetega. Samas võivad niisugused portselanplastika teosed kujutada ka professionaalseid ümberkehastujaid, näitlejaid – osalisi lamburiteemalisest ooperist või näitemängust.<sup>15</sup> Ning lõpuks ei või välistada veel ühe tähenduskihi olemasolu: talurahvast kujutavad figuurid olid tihti allegoorilised tegelased, kes oma mitmesuguste, enamasti tööriistu kujutavate atribuutidega personifitseerisid näiteks nelja aastaaga.

Samasugust mitmetähenduslikkust kannavad endas ka nn. eksootilisi rahvaid kujuta-

vad figuurid. Mikkeli muuseumi kogus on see teema esindatud Meisseni manufaktuuri kompositsiooniga, mis kujutab moorameest kimliga (ill. 3), kelle paariliseks on algselt kunstniku kavatsuse järgi olnud türklane hobusega. Need figuurid võivad portreeterida konkreetseid inimesi, õukonna tallmeistreid, andes nii tunnistust 18. sajandi huvist eksootilist päritolu teenrite vastu. Portselanskulptuurid võivad olla ka üldistatud kujutised erinevatest rahvustest. Sellisel juhul oli figuuri modelleerijale tihti aluseks illustratsioon mõnest reisikirjast ning lauakompositsioonina andis selline kuju võimaluse vestluse käigus näidata oma teadmisi näiteks geograafia ja etnoloogia vallas. Ning mõneti on eurooplase jaoks eksootilisi rahvaid esindavad pisiskulptuurid seotud ka eespool vaadeldud lamburifiguuridega: needki võisid kujutada hoopis mõne pidustuse jaoks ümberriietunud õukondlasi, kelle jaoks oli ühtmoodi kurioosne nii kohaliku talupoja kui ka mõne kauge rahva esindaja elu.<sup>16</sup>

Mitmetähenduslikud võisid olla isegi tavalised loomafiguurid, näiteks Mikkeli muuseumis asuv Meisseni manufaktuuris valmistatud faasani perekonda kujutav kompositsioon. Tavaliselt modelleeriti need skulptuurid loodusteaduslike teoste illustatsioonide põhjal või valitseja loomaaias oleva elusa

**14** Kostümeeritud aadlike kohta portselanis vt. nt. R. Schmidt, *Porcelain as an Art and a Mirror of Fashion*, lk. 253; A. Ziffer, *Porzellan: Die schönsten Motive und Dekore aus berühmten Manufakturen*. München: Callwey, 1993, lk. 93.

**15** I. Menzhausen, J. Karpinski, In *Porzellan verzaubert: Die Figuren Johann Joachim Kändlers in Meissen aus der Sammlung Pauls-Eisenbeiss* Basel. Basel: Wiese, 1993, lk. 63.

**16** Eksootiliste rahvaste kohta portselanis vt. nt. R. Schmidt, *Porcelain as an Art and a Mirror of Fashion*, lk. 243–246; S. K. Tabakoff, *Imitation or Invention: Sources for Eighteenth-Century Porcelain Figures. – Figures from Life*, lk. 15–16.

eeskuju järgi.<sup>17</sup> Sellest tulenevalt andsid reeglina zooloogiliselt üsna korrektsed looma- ja linnufiguurid esiteks vaatajale head informatsiooni eksootilise fauna esindajate väljanägemise kohta, teisalt aga demonstreerisid valitseja loomakogu mitmekesisust ning viitasid seega kaudselt ka selle omaniku rikkusele. Mikkeli muuseumi faasanitekomplekt on otseselt seotud monarhi tegevusega: Saksi kuningas August II Tugev finantseeris 1730–1733 Aafrikas spetsiaalselt eksootiliste lindude püüdmiseks ja joonistamiseks korraldatud ekspeditsiooni, mille tulemusena valmisid hiljem Meisseni portselanimanufaktuuris mitmed linnufiguurid.<sup>18</sup>

Loomafiguurid võisid olla ka allegoorilised. Mikkeli muuseumi kogusse kuuluvad mõned kostümeeritud, muusikariistadega ahvide figuurid suuremast Meisseni manufaktuuris valminud “Ahvikapelli” sarjast (ill. 4, 5). Laiemas plaanis esindavad need 18. sajandi laadis *singerie*’d, mille puhul ahve, reeglina rõivastatuna, kujutati mitmesugustes inimtegevustes, karikeerides nii kaudselt inimlike loomuomadusi, enamasti rumalust. Kitsamas tähenduses on Meisseni ahvikomplekt aga pilge Saksi kuningliku õuekapelli aadressil.<sup>19</sup> Kahjuks ei ole tänapäeval teada asjaolu, mis põhjustas niisuguse õukonnamuusikute naeruvääristamise, ent sellest hoolimata annavad need figuurid aimu portselani erinevatest tähendustest.

Võib ilmselt väita, et tänapäeva vaataja jaoks pakuvad ühesemaid tõlgendamisvõimalusi otseselt allegooriaid kujutavad universaalsete sümbolatribuutidega figuurid kui eespool käsitletud, ajaloolise ja kultuurilise konteksti tundmist nõudvad portselanskulptuurid. 18. sajandi portselanikunstis kujutati allegooriaid tavaliselt sarjadena: “Neli aastaaega”, “Neli maailmajagu”, “Viis meelt” jne. Kadrioru Kunstimuuseumis on kaks Berliini portselanimanufaktuuris valminud alle-

goorilist figuuri – alasi ja haamriga puto ning küllusesarvega puto –, mis sümboliseerivad vastavalt tuld ja maad “Nelja elemendi” sarjast (ill. 6). Niisugused figuurid laual andsid ainet ilmselt intellektuaalsemale vestlusele. Sümboolselt võisid nad aga ka viidata absolutistliku valitseja ülimuslikkusele näiteks loodusstiihiate üle.

## Portselan valitsejana jaoks

Arvestades portselanfiguuride tähtsust ja tähendust 18. sajandil, on mõistetav, et valitseja prestiiži jaoks oli oluline juba ainuüksi portselaniettevoite olemasolu oma riigis. Skulptuurid laual meenutasid külalistele otseselt võõrustaja tegevust omamaise manufaktuuri patroonina. Portselaniga valitseja positsioonis iseloomustab fakt, et kui Saksi kuningas August III tegi oma ministrile ja ühtlasi Meisseni portselanimanufaktuuri direktorile krahv Brühlile ülesandeks täita valitseja eest esindusfunktsioone, anti 1737. ja 1740. aastal ministrile ka kuningaga sarnane privileeg tellida manufaktuurist tasuta portselanesemeid, et väärikalt täita ametlikke ja seltskondlikke kohustusi.<sup>20</sup> Samamoodi tõstsid valitseja prestiiži kingitused oma manufaktuuri toodetest teiste riikide monarhidele. Ning kui riigis manufaktuur puudus, võimaldasid vähemalt tellimused Euroopa juhtivatest portselaniettevoitetest Meissenist ja Sèvres’ist demonstreerida nii valitseja head maitset, sest toote kavandi kinnitas reeglina

17 C. Le Corbeiller, German Porcelain of the Eighteenth Century, lk. 16.

18 C. Le Corbeiller, German Porcelain of the Eighteenth Century, lk. 50.

19 Frühes Meissener Porzellan: Kostbarkeiten aus deutschen Privatsammlungen. Hrsg. U. Pietch, K. Jakobsen. München: Hirmer, 1997, lk. 275, 280.

20 M. Kunze-Köllensperger, Heinrich Graf von Brühl als Direktor der Meissener Porzellan-Manufaktur. – Schwanenservice, lk. 22.



1.  
Daam mopsidega  
Meisseni portselanimanufaktuur  
Mikkeli muuseum



2.  
Neiu lillekorviga  
Meisseni portselanimanufaktuur  
Mikkeli muuseum



3.  
Mooramees kimliga  
Meisseni portselanimanufaktuur  
Mikkeli muuseum





4.  
Figuur "Ahvikapellist"  
Meisseni portselanimanufaktuur  
Mikkeli muuseum



5.  
Figuur "Ahvikapellist"  
Meisseni portselanimanufaktuur  
Mikkeli muuseum



6.  
Alasi ja haamriga puto  
Küllusesarvega puto  
Berliini portselanimanufaktuur  
Kadrioru Kunstimuseum



7.  
Veenus vankril (ülal)  
Meisseni portselanimanufaktuur  
Mikkeli muuseum

8.  
Saturn vankril (all)  
Meisseni portselanimanufaktuur  
Mikkeli muuseum



9.  
Laps koeraga  
Meisseni portselanimanufaktuur  
Kadrioru Kunstimuseum



10.  
Laplane sarjast "Venemaa rahvad"  
Peterburi Keiserlik Portselanimanufaktuur  
Kadrioru Kunstimuseum



11.  
Naismilitsionäär  
Lomonossovi-nimeline Riiklik Portselanivabrik  
Kadrioru Kunstimuseum

tellijä ise, kui ka tema rikkust, sest suurt individuaaltellimust võis endale lubada vaid küllaldaste rahaliste ressursside olemasolul.

Heaks näiteks portselanfiguuride tähenduse kasutamisest 18. sajandil valitseja positsiooni kindlustamisel on Venemaa keisrinna Katariina II tegevus. Katariina II üks põhi-eesmärke oli näidata end Euroopa silmis haritud ja kultuurse monarhina, suure ja võimsa impeeriumi valitsejannana. Lisaks kirjavahetusele Prantsuse valgustajatega, intensiivsele ehitustegevusele ning muudele ettevõtmistele aitasid sellele eesmärgile kaasa ka keisrinna suured portselanitellimused Euroopa juhtivatest manufaktuuridest ning omaise, Peterburi Keiserliku Portselanimanufaktuuri aktiivne toetamine.

Mikkeli muuseumis asuvad kaks portselanikompositsiooni, “Veenus vankril” (ill. 7) ja “Saturn vankril” (ill. 8), mis on 1772–1774 Meisseni manufaktuuris valminud suuremasse 40-osalisse komplekti kuulunud figuuride variandid.<sup>21</sup> Sarja tellis Katariina II Peterburi lähedal asuva Oranienbaumi (praegu Lomonossov) nn. Hiina lossikompleksi ühe paviljoni ruumi kaunistuseks, kinnitades isiklikult kõik kavandid, nagu ka teiste riiklike tellimuste puhul.

Seeria on hea näide poliitilise tähendusega portselanist. Nimelt pidi Oranienbaumi komplekt tähistama Vene võitu sõjas Türgiga aastatel 1768–1774 ning seega ka ülistama riigi valitseja Katariina II võimu. Riigi ja valitseja tugevust sümboliseerisid sarja kuuluvad figuraalsed grupid, mis allegooriliselt kujutasid näiteks meresõidu, kaubanduse, arhitektuuri, luule ning veel mitmesuguste teaduste ja kunstide õitsengut.

Figuurid “Veenus” ja “Saturn” on koguni kahekordse sümboolse tähendusega. Esiteks personifitseerivad nad samanimelisi planeete, kuuludes ühte gruppi teisi taevakehi kujutavate kompositsioonidega, mille seas olid

esindatud Apollo Päikese kehastusena, kuujumalanna Luna, Merkuur, Marss ja Jupiter. Teiseks moodustavad need vankritel sõitvate jumalate ja jumalannade figuurid omalaadse triumfirongkäigu Katariina II auks. Alates renessansiperioodist muutusid uuesti populaarseks juba antiikajal tuntud valitsejat ülistavad pidulikud protsessioonid, kus osalejad olid kostümeeritud muuhulgas taevakehade ja maailmajagude allegooriateks, sümboliseerides nii kogu universumi allumist monarhile. Seega on need kompositsioonid, mis esmapilgul esindavad ehk vaid rokokoolt klassitsismile üleminekuaja ilmekat pisiplastikat, tegelikult head näited poliitilise alatooniga portselanist.

### “Tõsisem” figuur

18. sajandi viimasel kolmandikul hakkas portselanifiguuride tähendus teisenema. Portselanitootmise arenedes muutus see materjal odavamaks ning seega kättesaadavamaks ka laiemale publikule, mitte ainult aadlile. Kodanlus ostis portselanifiguure ühe- või paari-kaupa pigem toakaunistuseks kui temaatiliste lauakompositsioonide loomiseks.<sup>22</sup> Muutunud oli ka üldine maitse: valgustusajastul ja klassitsismis läksid moest uhked toretsevad peolauad, mis väljendasid õukondlikke lõbustusi. Sellega seoses kadus portselanifiguuride mitmetähenduslikkus, mille äraarvamine oli üks rokokooliku seltskonnakultuuri osa. Valgustusajastu pöördumisega loomulikkuse ja lihtsuse poole muutusid ka portselanskulptuurid “ratsionaalsemaks”, ühetähenduslikumaks, ent seeläbi mõne autori ar-

<sup>21</sup> Andmed sarja kohta: K. Berling, *Die Meissner Porzellangruppen der Kaiserin Katharina II in Oranienbaum*. Dresden: C. Heinrich, 1914.

<sup>22</sup> P. Stahl, *Form, Funktion und Motive der Höchster Porzellanfiguren*. – *Höchster Porzellan: 1746–1796*. Hrsg. P. Stahl. Heidelberg: Edition Braus; Frankfurt am Main: Historisches Museum der Stadt Frankfurt am Main, 1994, lk. 212.



vates ka igavamaks.<sup>23</sup> Nagu kogu mõttemaailmas, nõuti ka portselanfiguuridelt, et nad kajastaksid eelkõige moraliseerivaid, perekondlikke väärtusi. Nii olid 18. sajandi lõpu portselanfiguurid enamasti suhteliselt realistlikud kompositsioonid, mis ei väljendanud üldinimlikke väärtusi, eelkõige ideaalset perekonnaelu, mitte enam kaudselt, läbi konteksti või allegooria, vaid otseselt. Selle teema iseloomulikuks näiteks juba oma nimetusega on Volkstedti manufaktuuri kompositsioon “Önnelik perekond” Mikkeli muuseumis.

Nihet portselani tähenduses illustreerib hästi lapse figuuri olemuse muutumine. Kui rokokoo oli laps eelkõige vallatu allegooriline puto (näiteks eespool vaadeldud Berliini portselanimanufaktuuri figuurid), siis klassitsismis oli ta valgustusajastu looduslikkuse ja loomulikkuseihaluse taustal süütuse ja rikkumatus kehasus. Niisugust uut ideaalpilti, lapse ja looduse kooskõla kujutavad suurepäraselt Kadrioru Kunstmuuseumi figuurikompositsioonid, Meisseni “Laps koe-raga” (ill. 9) ja Höchsti manufaktuuri “Poiss linnupesaga”.

Portselani “tõsisemaks” muutumist näitab ka asjaolu, et just klassitsismiperioodil loodi selles materjalis eriti palju suurte skulptuuride koopiaid. Selles osas oli juhtiv roll Sèvres’i portselanimanufaktooriga Prantsusmaal, kus valmisisid Jean-Antoine Houdoni ja teiste tolleageste populaarsete kujurite tööde vähendatud kordused, ent neid valmistati ka mujal. Peamiseks materjaliks oli biskviitportselan, mis värvimata kujul oma mati pealispinnaga meenutas kõige enam õilsat marmorit. Portselani ei jõudnud mitte ainult kaasaegsete, vaid ka varasemate meistrite ja antiiskulptuuride koopiaid. Iseloomulik näide on Kadrioru Kunstmuuseumis asuv Meisseni manufaktooriga valminud kordus Itaalia silmapaistva barokkskulptori Gianlorenzo Bernini kuulsa grupist “Apollo ja Daphne” (1622–1624).

Suhtumist varasematesse, rokokooajastu portselanfiguuridesse illustreerib aga fakt, et 1781. aastal lasi Meissen manufaktuuri tollane direktor krahv Camillo Marcolini ise viia keldrisse 18. sajandi algul Saksi kuninga August II Tugeva ajal spetsiaalselt portselani jaoks rajatud Jaapani palee portselanese-med ning asendada need lossi ruumides raamatute, mündikogu ja klassitsistlike skulptuuride koopiatega.<sup>24</sup>

### Sari “Venemaa rahvad”

Seoses portselani laiema levikuga sai seda materjali 18. sajandi lõpus ära kasutada ka uutel eesmärkidel, näiteks propagandavahendina. Sellise kaudselt propagandistliku portselani näiteks on 1780–1800 Peterburi Keiserlikus Portselanimanufaktooriga valmistatud sari “Venemaa rahvad” ning selle loomise taust. Kadrioru Kunstmuuseumis on seeriast olemas laplase figuur (ill. 9). Üldse on sarjas olnud vähemalt 32 erinevaid rahvusi kujutavat pisiskulptuuri. Nagu enamik tolleaegseid portselanteoseid, põhinesid ka need kujud trükitud väljaande illustratsioonidel, nimelt Johann Gottlieb Georgi “Beschreibung aller Nationen des Russischen Reichs, ihrer Lebensart, Religion, Gebräuche, Wohnungen, Kleidungen und übrigen Merkwürdigkeiten” (“Venemaa riigi kõikide rahvaste kirjeldus”, esmatrükk 1776–1780). Sarja poliitilist tähendust selgitab tema aluseks olnud raamatu loomise kontekst, mille määras ära Venemaa tolleaegse valitseja keisrinna Katariina II poliitika.

Juba eespool on käsitletud Katariina II huvi näidata end igati arenenud ja võimsa riigi valitsejana. Ühelt poolt rõhutas keisrinna igati Venemaa läänelikkust, eriti kultuuri

<sup>23</sup> S. Bursche, *Das Schwanenservice als Spiegel barocker Festkultur*, lk. 59–60.

<sup>24</sup> H. Coutts, *The Art of Ceramics: European Ceramic Design 1500–1830*. New Haven, London: Yale University Press, 2001, lk. 194.

valdkonnas. Samaaegselt arendati läänelik-kusele esmapilgul vastandlikuna tunduvat, tegelikult seda aga täiendavat rahvuslikkuse ideoloogiat, mis rõhutas impeeriumi eripära. See mõttesuund tõi kaasa huvi tõusu vene rahvakultuuri vastu, ent laiendas tähelepanu vene lihtrahvalt ka teiste, mittevene rahvaste esindajatele. Huvi toetas valgustusaja idee “õilsast metslasest”, kelle primitiivses elulaadis on säilinud inimkonna algsed üllad omadused. Katariina II oli hästi tuttav Jean-Jacques Rousseau teooriaga ning seetõttu muutis paljurahvuselisuse üheks oma riigi vooruseks – elasid ju “õilsad metslased” Venemaa enda territooriumil ning andsid sellega maale eelise Euroopa riikide ees, kellel oli küll kolooniaid, kuid need asusid teistes maailmajagudes.<sup>25</sup> Neid kahte suunda – ühelt poolt püüdu sarnaneda Läänega ning teisalt Venemaa eripära rõhutamisest – on näha ka portselanisarjas “Venemaa rahvad”.

Tõuke selle loomiseks andis riigi ja selle kaudu oma prestiiži pärast valvel oleva Katariina II reaktsioon astronoomi ja Prantsuse Teaduste Akadeemia liikme abee Jean Chappes d’Auroche’i kirjutisele “Voyage en Sibérie” (“Reis Siberis”, 1768), mis põhines teadlase muljetel reisist Venemaale.<sup>26</sup> Raamat kirjeldas kriitiliselt Venemaa olukorda, eriti talupoegade eluolu ning pidas nende viletsat seisukorda keisrinna despotliku valitsemisviisi tulemuseks.

Chappe d’Auroche’i teose nõrkuse demonstreerimiseks oli vaja tema väited teaduslikult ümber lükata. Nii organiseeris Keiserlik Teaduste Akadeemia Venemaa keisrinna käsul 1768–1774 rea uurimisreise impeeriumiga hiljuti liidetud aladele, eelkõige Siberisse ja Kaug-Itta. Nende nn. akadeemiliste ekspeditsioonide ametlikuks eesmärgiks kuulutati Chappe d’Auroche’i valeandmete korrigeerimine.<sup>27</sup> Ekspeditsioonide aruanne te põhjal, mis käsitlesid iga piirkonna geo-

graafiat, loodust, ajalugu, etnoloogiat jm., koostaski Johann Gottlieb Georgi illustreeritud ülevaate Venemaa rahvastest.<sup>28</sup> Katariina II toetas igati Georgi ettevõtmist, lastes raamatu trükkida õukonna kulul ning annetas autorile hiljem kuldse tubakatoosi,<sup>29</sup> kuna selline impeeriumi rahvuslikku mitmekesisust suurepäraselt esitav teos sobis hästi toetama keisrinna väiteid Venemaa eripära kohta. Paljurahvuselisuse kui rikkuse ideed rõhutati nii raamatu tekstis, veel enam aga illustatsioonide kaudu, mis moodustavad värvika rea erinevate kultuuride esindajatest.

Kuigi raamat anti välja mitmes trükkis, ei piirdunud Katariina II Venemaa rikkuste propageerimisel ainult trükkisõnaga, vaid lasi illustatsioonide põhjal luua portselanfiguuride sarja “Venemaa rahvad”. Eri rahvaid kujutavad skulptuurid kannavad kindlat poliitilist ideed. Esiteks viitab värvikas riietuses figuride grupp maa etnograafilisele rikkusele. Teiseks moodustab niisugune portselanukujude rivi omalaadse rongkäigu. Eri rahvaste esindajate kasutamine paraadil valitseja auks on aga vana traditsioon, mis oli tuntud ka Venemaal. Näiteks keisrinna Anna Ivanovna valitsemisajal korraldati 1740. aastal õukonnapidustuste raames rongkäik, milles

**25** Ülevaade Katariina II aegsest ideoloogiast on pärit teosest: H. Rogger, *National Consciousness in Eighteenth-Century Russia*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

**26** Chappe d’Auroche’i teose kohta vt. nt. C. Jones Neuman, *The Historical Background*. – K. Rorschach, *Drawings by Jean-Baptiste Le Prince for the Voyage en Sibérie*. Philadelphia: Rosenbach Museum and Library, 1986, lk. 21–26.

**27** C. Scharf, *Katharina II., Deutschland und die Deutschen*. Mainz: Philipp von Zabern, 1995, lk. 158.

**28** Georgi teosest on eesti keeles pikemalt kirjutanud Larissa Petina: L. Petina, *Estonica J. G. Georgi etnograafilises töös*. – Raamatukogu 1998, nr. 6, lk. 29–31.

**29** *Русский биографический словарь*. Гааг–Гербель. Москва: Издание Императорского Русского Исторического Общества, 1914, lk. 427.

osales üle Venemaa kokku kogutud saja viiekümne rahvuse esindajaid, kes kõik kandsid oma rahvariideid.<sup>30</sup> Nii Vene kui ka Lääne portselanis oli tuntud idee kasutada rahvuslikus riietuses figuuri provintsi või riigi sümbolina. Näiteks 1784. aastal Peterburi Keiserlikus Portselanimanufaktuuris valminud “Arabeski” serviisis oli kaks figuraalkompositsiooni, mis sümboliseerisid hiljuti Venemaaga liidetud piirkondi Krimmi ja Gruusiat.<sup>31</sup> 1772. aastal kinkis Preisi kuningas Friedrich II Katariinale Berliini portselanimanufaktuuri serviisi tänutäheks Venemaa toetuse eest Seitsmeaastases sõjas. Komplekti, mille ideelise kava väljatöötamisest võttis osa Friedrich II isiklikult, kuulusid ka mõned Venemaa provintside rahvariides figurid, kes esindasid peamiselt hiljuti Türgilt vallutatud alasid.<sup>32</sup>

On teada, et sarja “Venemaa rahvad” figuure toodeti mitme väljaandena, seega levisid nad laialt, mis oli kindlasti üks Katariina II eesmärke. Keiserliku Portselanimanufaktuuri dokumentidest ilmneb, et neid kujusid kingiti nii Vene tsaariperekonna liikmetele kui ka nende Lääne-Euroopa sugulastele.<sup>33</sup> Samas olid figurid enne Oktoobrirevolutsiooni hästi esindatud Venemaa erakogudes.<sup>34</sup> Järelikult on nad olnud kättesaadavad mitte ainult kõige rikkamale seltskonnakihi-le, vastates nii portselani uuele, demokraatlikumale loomusele ning see hõlbustas omakorda selle materjali kaudu erinevate ideede levitamist.

Peterburi Keiserliku Portselanimanufaktuuri Venemaa rahvaid nii ulatuslikult tutvustav sari oli esimene, kuid see ei jäänud ainsaks. 19. sajandil ning 20. sajandi algul tootsid impeeriumi elanikke kujutavaid figuure mitmed Vene eramanufaktuurid. Näiteks Francis Gardneri portselanivabrikus valmis 1870.–1880. aastatel suur, Théodore de Pauly 1862. aastal ilmunud etnograafilise kirjeldu-

se “Les peuples de la Russie” (“Venemaa rahvad”) illustratsioonidel põhinev seeria, millest mitmed figurid on esindatud ka Kadrioru Kunstmuuseumis. Seega oli Venemaal selliste kujude järele nõudmine, vastasel juhul ei oleks kommertslikel alustel töötavad eraettevõtted võtnud endale riski niisuguseid sarju modelleerida ega toota. On sümboolne, et viimane suur eri rahvaid kujutav sari enne Oktoobrirevolutsiooni loodi jälle Keiserlikus Portselanimanufaktuuris valitseja, sedapuhku Nikolai II käsul ning see 1907. aastal kavandatud sari kandis samuti nime “Venemaa rahvad”<sup>35</sup>.

### Agitportselan

Poliitilise tähendusega portselani traditsiooni Venemaal arvestades ei ole juhuslik, et portselan rakendati poliitika teenistusse ka pärast Oktoobrirevolutsiooni. Nõukogude agitatsioonilise portselani väljapaistvaimad saavutused on maalitud, revolutsiooniliste sümbolitega kaunistatud taldrigid ja tassid, ent ka Lomonossovi-nimeliseks Riiklikuks Portselanivabrikuks ümber nimetatud endises Peterburi Keiserlikus Portselanimanufak-

30 О. Соснина, Русская фарфоровая пластика и художественная культура второй половины XVIII века, lk. 212–213, viide 37.

31 G. Agarkova, N. Petrova, 250 Years of Lomonosov Porcelain Manufacture St. Petersburg, 1744–1994. Desertina: Lomonosov Porcelain Manufacture, 1994, lk. 18.

32 E. Köllmann, M. Jarchow, Berliner Porzellan. München: Klinkhardt & Biermann, 1987, lk. 120.

33 Н. Б. Фонь-Вольф, Императорский фарфоровый завод 1744–1904. С.-Петербург: Издание управления императорскими заводами, 1906, lisa nr. 25, lk. 21.

34 Н. Б. Фонь-Вольф, Императорский фарфоровый завод 1744–1904, ill. III.

35 Т. Кудрявцева, “Народности России” в русском фарфоре. – Декоративно-прикладное искусство России и Западной Европы конца XVII – XIX веков. Ред. И. Уханова. Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1986, lk. 102.

tuuris 1920. aastate algul valminud pisiplasti on tähelepanuväärne oma kunstilise taase ja ideelise sisu poolest.

Tolleaegsed portselanskulptuurid kujutasid eelkõige nn. uut, nõukogude inimest. Kadrioru Kunstmuuseumi kogusse kuuluvad iseloomulikud näited, naismilitatsioonäri (ill. 11) ja partisani figuurid. Sisult ja stiililiselt on agitportselani kujudele eeskujuks olnud kogu 19. sajandi jooksul Venemaal valmistatud erinevaid rahvatuüpe, põhiliselt käsitöölisi, väikekaupmehi ja talupoegi kujutavad realistlikud, pisut humoorikad figuurid. Neid väikeskulptuure tootsid põhiliselt eramanufaktuurid ning mõeldud olid nad just kolmandast seisusest ostjaskonnale, kes võis end samastada portselanis kujutatud tüüpidega.<sup>36</sup> Ideoloogiliselt on aga agitportselani figuurid kahtlemata rohkem seotud juba Katariina II ajal praktiseeritud riiklike portselanitellimustega. Nagu 18. sajandi sari “Venemaa rahvad” tutvustas impeeriumi rahvuslikke rikkusi, propageerisid agitportselani figuurid Nõukogudemaa rikkust – uusi inimesi. Asjata ei nimetanud nende autor, Lomonosovi-nimelise Riikliku Portselanivabriku skulptor-modelleerija Jelena Danko agitportselani “võrratu tuleviku kuulutajaks”<sup>37</sup>.

Seega on Euroopa portselanfiguuridel läbi aja olnud väga mitmesuguseid rolle: nad on olnud omamoodi meedia funktsioonis päevasündmuste kajastajate ja tõlgendajate; nad on väljendanud ajastu intellektuaalseid ideid ja ideoloogiat ning olnud otsesed ja kaudsed propagandavahendid. Aja jooksul on nende tähendus muutunud, kuid ka tänapäeval võivad portselanfiguurid lisaks tolleaegse kunstistiili esindamisele anda meile olulist teavet eelnenud perioodide ühiskondliku, sotsiaalse ja kultuurilise elu kohta.

**36** I. Franzke, Die Entwicklung des russischen Porzellans von 1744 bis zur Verstaatlichung 1917. – Russisches und sowjetisches Porzellan im Umbruch 1895–1935: Aus Leningrader Museen und Schloss Peterhof, dem Museum für Angewandte Kunst Köln und dem Badischen Landesmuseum Karlsruhe. Mit einem Überblick über die heutige Produktion der Leningrader Lomonossow Porzellanmanufaktur. Hrsg. I. Franzke. Heidelberg: Edition Braus, 1991, lk. 11.

**37** M. Bubitschikowa, Entwurf des neuen Alltagslebens – Sowjetisches Porzellan der 1920er bis Anfang der 1930er Jahre. – Russische Avantgarde 1910–1934: Mit voller Kraft. Hrsg. W. Hornbostel, K. W. Kopanski, T. Rudi. Heidelberg: Edition Braus, 2001, lk. 197.

## Hidden Thought: On the meaning of European porcelain figures

### Summary

General attitudes towards the porcelain figure as a field of applied arts have periodically undergone some major changes. Until very recently, it was often considered to be a beautiful object only worthy of the attention of collectors. For art historians, 18th-century porcelain figures are seen as good examples of small-scale sculpture of the Rococo period. Rococo and 18th-century Neoclassicism valued the intimate and the miniature, and such figures embody the best achievements of these styles in the field of sculpture. However, during their peak in the 18th century, porcelain figures carried much wider meaning: as part of the spatial program, or table decoration, they reflected the culture and philosophy of their era, and sometimes even its political and social relations. This article will focus on different meanings of porcelain figures using examples from the collections of Kadriorg Art Museum and Mikkel Museum.

During the 18th century, the primary role of porcelain figures was as components in the thematic decorations of dinner tables. The European tradition of using figurative table decorations goes back to the Renaissance, when a festive dinner table was decorated by compositions made from sugar. The use of thematic table decorations became widespread particularly during the 18th century, when their production from porcelain allowed for their multiple re-use. Compositions were chosen in accordance with the event to be celebrated, precipitating concrete reminiscences from guests as they looked at the figures and thus engaging them in conversation

as they tried to guess the hidden meanings behind the decorations.

Each porcelain figure may provide an insight into the social and cultural life of its period. The figures could directly refer to a concrete person or event; however, they could also have a hidden message which reveals itself only if one is familiar with the figure's historical and cultural context. Items in the collections of the Art Museum of Estonia demonstrate that there existed a wide range of thematic sculptures which possessed a hidden meaning. For instance, a lady with her pug dogs (ill. 1), produced in Meissen porcelain factory, may seem to portray at the first sight a courtier with her favourite pets; in reality, however, it also portrays her as the member of a concrete society, *Mopsorden* (The Pug Dog Club).

So-called 'pastoral' figures, which were only rarely direct depictions of the 18th-century peasantry, usually carry multiple meanings. Instead of peasantry, they represent masqueraded aristocracy performing a pastoral idyll. Those popular types of the porcelain figures, also represented in the collections of Mikkel Museum (ill. 2), might refer to another form of identity change: they may also depict actors from a pastoral play. Figures wearing the stylised costumes of the peasantry may also, in the allegorical scenes related to country life, function as personifications – of the Four Seasons for example.

Similarly, multiple meanings are inscribed onto those figures depicting the so-called exotic nations. In the collections of the Mikkel Museum, this theme is represented by a composition manufactured at the Meissen factory and depicting a Moor with a roan (ill. 3). This figure might directly portray a servant from an exotic ethnic background; at the same time it may also represent a courtier dressed up for a masquerade. Such porcelain

figures may further have functioned as generalised depictions of different nations. In this case, the master modelling the figure was often inspired by illustrations from a travel book; as a table decoration, such figures encouraged discussions on geography and ethnology.

Porcelain figures of birds and animals, modelled after the illustrations of zoology books or the living specimens in the zoos of the ruling classes, illustrate the zoological knowledge of the period. Where reference is given to a particular zoo owned by a ruler, such figures also demonstrated the richness and variety of the zoo's collection thus pointing out its owner's wealth. Animal figures could also function as symbols: for instance, the clothed monkeys from the series 'Affenkäppel' (ill. 4, 5) usually caricatured human folly.

Allegorical figures with more universally recognisable attributes are for a contemporary viewer easier to interpret than the aforementioned porcelain sculptures, whose proper understanding requires knowledge of their historical and cultural context. Kadriorg Art Museum's collections include two allegorical figures manufactured at the Berlin Porcelain Factory – the figures of a putto with an anvil and hammer and another with a horn of plenty (ill. 6) symbolise respectively the fire and the earth from the series of Four Elements. If such figures were used to decorate a dinner table, they were meant to provoke a more philosophical conversation. Symbolically, they may have also referred to the supremacy of the absolutist monarch over the forces of nature.

Taking into account the importance and significance of porcelain figures during the 18th century, it is obvious that each ruler was interested in having a prestigious porcelain factory in his/her domain. Small porcelain

sculptures on the dinner table reminded the visitors that their host was a patron of local porcelain manufacturing. Similarly, the ruler's prestige could be raised by commissioning his/her collections of porcelain figures from the leading European centres of porcelain manufacturing, Meissen and Sèvres. This demonstrated both the good taste of the ruler, since the design of the product was usually approved by the commissioner himself/herself, and his/her wealth – since large-scale individual commissions required the availability of substantial funds.

An excellent example of an 18th-century monarch who utilised the symbolic meaning of porcelain figures in order to present her public image is Catherine II, the empress of Russia. One of the major aims of the Russian empress was to present herself to Europe as an educated and enlightened monarch, as well as being the ruler of a large and powerful empire. Large commissions from the leading European porcelain manufacturers and patronage of the St. Petersburg Imperial Porcelain Factory contributed towards that aim.

In the collections of the Mikkel Museum are two porcelain compositions, 'Venus in a Chariot' (ill. 7) and 'Saturn in a Chariot' (ill. 8); both are variations on the figures belonging to a larger set of 40 pieces manufactured at Meissen between 1772–1774. The series was commissioned by Catherine the Great for the decoration of one room in Oranienbaum (nowadays Lomonosov) palace. Similar to all other official commissions, the designs for the series were approved personally by the empress herself.

This series is a good example of the political meaning of porcelain figures. The Oranienbaum set was meant to designate the Russian victory over Turkey in the war of 1768–1774. The strength of the state and the

ruler were symbolised by the figurative groups – the allegories of the blossoming of different arts and sciences. Figures of Venus and Saturn had a double meaning. Firstly, they stand for the planets named after them thus belonging to the same category with other compositions depicting heavenly bodies. Secondly, these figures of gods and goddesses, riding in chariots, compose a triumphal procession in the honour of the empress. Such festive processions, derived from the antique triumphs glorifying the ruler and having again become popular since the Renaissance, included participants dressed as allegories of heavenly bodies and as regions of the world, thus symbolising the monarch's power extending throughout the universe.

During the last three decades of the 18th century, the significance of porcelain figures was transformed. As porcelain manufacturing developed, the material became cheaper and more accessible to a larger audience. Changes in the general tastes of the era also played an important role: the Enlightenment period and Neoclassicism rejected lavish dinner tables as signifiers of courtly entertainment. As a consequence, the custom of attributing multiple meanings to porcelain figures, as well as the social game of guessing their meanings that was part of Rococo social etiquette, disappeared. With the Enlightenment's preference for the natural and simple, porcelain figures tended to be more 'rational' and lacked a dual meaning. Embodying the general values of the period, porcelain figures were devised to represent moral and family values. Porcelain figures from the end of the 18th century are predominantly relatively realist compositions depicting directly, i.e. without the mediation of allegory or contextual meaning, the general humanistic values and especially the ideal family life. This shift in the meaning of porcelain

figures is aptly illustrated by a change in the representation of children. In Rococo art, a figure of the child was used foremost as a mischievous putto fulfilling allegorical functions (e.g. the previously discussed figures from the Berlin Porcelain Factory); with Neoclassicism, however, this image was used to embody the ideals of innocence and unspoiled nature in accordance with the Enlightenment's desire for the simple and natural. This new ideal, the harmony of the child and nature is embodied in the composition 'A Child with a Dog' (ill. 9), manufactured at Meissen and belonging to the collections of Kadriorg Art Museum.

As porcelain became a more widely available material toward the end of the 18th century, it came to be used for new purposes, e.g. propaganda. Amongst examples of porcelain figures used for the services of state propaganda is the series 'Peoples of Russia', manufactured in the St. Petersburg Imperial Porcelain Factory between 1780 and 1800. Kadriorg Art Museum possesses a figure of Sami from this series (ill. 10). Altogether the series consisted of figures depicting 32 different nations. Like many other porcelain figures of this period, these small-scale sculptures were based upon illustrations included in the publication *Beschreibung aller Nationen des Russisches Reichs* by Johann Gottlieb Georgi ('The Description of All Nations of the Russian State', first published 1776–1780). The meaning of the series was determined by the internal politics of the ruler of the Russian Empire, Catherine the Great.

We have looked previously at the specific attempts made by Catherine the Great to define her image as the ruler of a powerful and developed state. One of the peculiarities of the Russian empire was its multiethnic character, a factor that was emphasised by the empress as an expression of the richness of

the state. This understanding of multiethnicity in terms of the wealth of the state was supported by the Enlightenment idea of a 'noble savage', whose representatives inhabited the territory of the Russian empire. This idea of multiethnicity was also employed by the press in the design of the discussed series of porcelain figures.

Those porcelain figures depicting the representatives of different nations/ethnic groups carry a definite political meaning. First of all, the group of figures dressed in colourful folkloric costumes refers to the ethnographic variety represented in the state. Secondly, such series of porcelain figures make up a kind of parade. The use of representative figures of different ethnic groups/nations in a procession honouring a ruler is an old tradition, also known in Russia. Additionally, both Russian and Western European porcelain manufacturing often made use of the practice of symbolising the province or the state through a figure in a folkloric costume. For instance, in 1772 the Prussian king Frederick II presented Catherine the Great with the gift of a porcelain dinner set manufactured at the Berlin factory in order to express his gratitude for Russian support in the Seven Years' War. The set included figures wearing the folk costumes of the Russian provinces – mainly those that Russia had not so long ago conquered from Turkey.

The figures from the series 'Peoples of Russia' had several releases which guaranteed their wide distribution. The archive of the Imperial Porcelain Factory reveals that these figures were presented both to members of the Russian imperial family and to their relatives abroad. At the same time, these figures are well-represented in many Russian private collections – it was not only the wealthiest members of society who could afford to purchase them. The series reflects the new,

more democratic nature of porcelain production which, in turn, facilitated the dissemination of ideas.

During the 19th and in the beginning of the 20th century, the figures depicting various inhabitants of the Russian Empire were produced in several Russian private factories. For instance, Gardner's Porcelain Factory manufactured between 1870 and 1880 a large series of different nations, based on illustrations for the ethnographic treatise by Théodore de Pauly – *Les Peuples de la Russie*. Several sculptures from this series are also represented in the collections of Kadriorg Art Museum. We can thus assume that there was demand for such figures in Russia since the commercially inclined private enterprises could not otherwise afford the risk of modelling and producing them.

Taking into account the tradition of porcelain endowed with political meaning in Russia, it is no accident that porcelain manufacturing was also subjected to political discourse after the October Revolution. During the 1920s, the Imperial Porcelain Factory, now carrying the name of Lomonosov Porcelain Factory, manufactured small-scale porcelain sculptures representing a new Soviet person (ill. 11). So-called agit-porcelain was based upon examples of the realist, slightly humorous figures of different types of common people, produced in Russia throughout the 19th century. Ideologically however, such examples of agit-porcelain are more closely related to the phenomenon of official state commissions of porcelain figures practiced already during the reign of Catherine the Great.

The European porcelain figures have, during different periods, fulfilled very different roles: they have functioned as a kind of mass media echoing and interpreting current affairs and daily events; they have also been



---

used to express the intellectual ideas and ideologies of their era; and, finally, they have been turned into direct and indirect tools of state propaganda. Their meaning has changed in time, but today such figures can provide us with important information concerning the social and cultural life of the period, in addition to representing its artistic and stylistic preferences.

*Translated by Katrin Kivimaa*

*Proof-read by Justin Ions*