

Handwerk/Kunsth Handwerk

Stefan Muthesius

Resüme

See artikkel sondeerib kahe saksa keeles olulise mõiste tähendusvälja. Käsitletakse nende mõistete uuemat ajalugu ja võrreldakse käsitöö-alaseid suundumusi Suurbritannias ja Saksamaal. Das Handwerk, mille vasteteks võib inglise keeles olla nii the crafts kui ka the trades, on Saksa kunstiloos ja majanduselus palju olulisem mõiste, kui on mõistete crafts ja trade alla hõlmatav olnud Briti saartel. Kunsthandwerk on 19. sajandi lõpu mõiste, mis on enam-vähem samatähenduslik mõistega „kunst ja käsitöö“ [Arts and Crafts], samuti hiljem kasutusele tulnud mõistega „tarbekunst“ [studio crafts].

Võtmesõnad: Arts and Crafts movement, käsitöö ajalugu, käsitööterminid, Saksamaa, tarbekunsti ajalugu, modernism

Üks võimalus püüda mõista keerulisi suhteid, mis 19. ja 20. sajandil läänemaailmas kätega töötamise, käsitöö ja tootedisaini vahel valitsesid, on uurida nende valdkondade terminoloogiat ja mõtiskleda eri keeltes kasutatavate mõistete üle. Oluline on kohe alguses välja öelda, et niisuguse mõtteharjutuse jaoks ei piisa sellest, kui lihtsalt esitada „võõraste sõnade tõlge“ inglise keelde, vähemalt mis puudutab põhilist terminoloogiat. Pigem on meil vaja definitsioone, vaja on kasutada suuremat, lähedastest sõnadest koosnevat sõnavara, samuti oleks vaja nende sõnade etümoloogiat, mis tähendab vajadust pidevalt keelte vahel edasi-tagasi liikuda. Vaja on olla kogu aeg teadlik nende germaani (või ka romaani) keelte sõnade ühistest juurtest, ning loomulikult peegeldab see lihtsalt läänemaailma ühist sotsiokultuurilist ajalugu, mis puudutab kunsti ja käsitöötajaid. Inglise keele kõneleja ei pea oskama kuigi hästi saksa keelt, et taibata sõnaühendi *Hand Werk* ehk *hand work* üldist tähendust; lihtsalt sellisel hästi üldisel tasandil on inglise ja saksa keel endiselt üks ja sama keel. Kuid ometi tuleb just selliste asjadega olla hästi ettevaatlik. Saksa sõna *Handwerk* [käsitöö] tõlkimine inglise keelde sõnaks *handiwork* [kätetöö] (kummalisel kombel puudub inglise keeles tähendus sõnakombinatsioonile *hand work*) võib olla ekslik, sest kui see viimane tõlkida tagasi 20. sajandi saksa keelde sõnaks *Handarbeit*, siis saame

väga piiratud tähendusega sõna, mis tähistab vaid naiste õmblus- ja tikketööd [*needlework*], mis võib olla nii praktiline kui ka dekoratiivne.¹

Kõigis saksa keelt kõnelevates maades on 20. sajandil *Handwerk* olnud peamine katustermin igasuguste asjade kohta, mis ei ole tööstustoodang [*Industrieproduktion*]. Seega oleks 20. sajandi inglise keeles sellele parem vaste üks teine vana germaani sõna, *craft* [oskustöö, käsitöö] või *the crafts* (kuid samast tüvest tuletatud sõna tänapäeva saksa keeles, *Kraft*, ei sobi meie kontekstis kasutamiseks, sest see tähendab seal mingit väga üldist jõudu või energiat). Nagu inglise sõnas *craft*, nii võib ka saksa sõnas *Handwerk* näha vastandmõistet „tööstustoodangule“, st selles tajutakse väärtusi, mis erinevad tööstusliku tootmise omadest ja on neist paremad – kuigi sõna *crafts* puhul on selline vastandus mõnevõrra nõrgem. Nii nagu mõistes *crafts* võib ka mõistes *Handwerk* näha vastandmõistet tootedisainile [*design*], kuigi mõiste „disain“ hägususe tõttu on ka vastanditepaar *Handwerk* – *Design* sageli ähmane. Selle juurde tuleme tagasi siis, kui tuleb juttu mõnedest sõna „disain“ sünonüümidest ja variantidest 20. sajandi saksa keeles.

Üldkeele tasandil võib sõna *Handwerk* vastandmõisteks olla ka *Kunst*.² Ent kuna me oleme teravalt teadlikud Euroopas valitsevast igavesest segadusest kunstide semantilise välja sees, kust võime leida kaunid kunstid, rakenduskunstid ja tehnoloogilised „kunstid“, siis polegi nii imelik, et sakslastel õnnestus luua neist pealtnäha paradoksaalne kombinatsioon *Kunst Handwerk* [kunstikäsitöö]. Kuid see toimus alles 19. sajandi lõpus, mistõttu on ingliskeelsetel maadel väga palju lihtsam saada aru ühest teisest mõistest. Saksamaa 19. sajandi lõpu ja eriti 20. sajandi alguse *Kunsth Handwerk*-liikumine on väga sarnane Inglismaa kunsti ja käsitöö liikumisega [*Arts and Crafts movement*], aga ka tänapäevase tarbekunstiga [*studio crafts*]. Mõistet *Kunsth Handwerk* vaatleme lähemalt edaspidi, esmalt aga võtame vaatluse alla *Handwerk*'i kui sellise, kuid seejuures tuleks endale teadvustada, et mõned kunsti ja käsitöö liikumise väärtused sisaldasid ka lihtsalt *Handwerk*'is. Meenub veel üks sõna inglise keelest – *artisan* [käsitöölaine] – ja sellega koos ka prantsuse sõna *artisanat* [käsitöölised; kodu-käsitöö]. See, kuidas need sõnad viitavad oskustöölisele, vastandades teda ilma väljaõppeta töölisele, vastab tõepoolest arusaamale [käsitöö] oskuste sisaldumisest mõistes *Handwerk*, aga kuna need sõnad olid mõeldud tähistama ühte astet sotsiaalses hierarhias, mis oligi sõna *artisan* peamine kasutus, ning kuna seda sõna kasutati valdavalt 19. sajandil, siis on selle võrdlemine laialdaselt kasutusel olnud sõnaga *Handwerk* siiski vähese kasuteguriga.

1 Vrd C. Muller, *Das Grosse Fachwörterbuch für Kunst- und Antiquitäten, Deutsch, Englisch, Französisch*, Welt-kunst Verlag, München, 1982.

2 Vrd W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, The Hague, 1970.

Kohe alguses tuleb rõhutada, et *Handwerk* hõlmab palju laiemat tegevuste ringi kui sõna *crafts* 20. sajandi inglise keeles. *Handwerk* on mõiste, millel on oma kindel positsioon majanduses ja statistikas. *Handwerker* [käsitööline] on üldmõiste inimese kohta, kes parandab torusid või lõikab juukseid; pagar kuulub *Bäckerhandwerk*'i [sõna-sõnalt: pagari-käsitöö], müürsepp *Bauhandwerk*'i [ehitus-käsitöö] valda. *Bauhandwerk* on vastandatud mõistele *Bauindustrie* [ehitustööstus], kuigi just sellel tegevusalal on üha raskem tõmmata piiri käsitöö ja tööstusliku tootmise vahele. Siinkohal tuleks sisse tuua veel üks ingliskeelne mõiste: *trade* [siin: amet, elukutse]. *Handwerk* hõlmab endasse ka ametid, näiteks ehitustööline, ta jagab mõningaid osi mõiste „amet“ laialivalgunud tähendusväljaga, sealhulgas (ja vastupidiselt eelpool öeldule) selle kokkupuutepunkte tööstusega. Kuid tervikuna üritab tänapäeva saksa keele mõiste *Handwerk* pisendada igasuguseid puhtalt kommertsiaalseid elemente. Seega kõige kokkuvõtlikumalt sisaldab *Handwerk* endas nii käsitööd [*crafts*] kui ka ameteid [*trades*]. Siinkohal võib teha väikse kõrvalpeike sellesse, millistena Saksa tooteid üldiselt tajutakse – kaubamärgi *Made in Germany* eetosesse ja müüti, mis peegeldavad seda, kuidas korraliku väljaõppe saanud professionaalne *Handwerker* ühendab parimad omadused *trader*'ist [ametimehest, ka kaupmehest] ja *craftsman*'ist [käsitöölisest, meistritehest], olles väikeettevõtte juht, kes seisab kindlalt kahe jalaga maa peal, kuid praktiseerib ühtlasi individualistlikke, sügavmõttelisi või kunstipärasust taotlemaid valmistamise, disainimise ja leiutamise meetodeid.³

Kui minna ajas 150 või 200 aastat tagasi, siis oli olukord nii saksakeelsetes kui ka ingliskeelsetes maades palju lihtsam. Tegelikult on saksa keeles olemas vaste sõnale *trade* ja selleks on *Gewerbe* [amet, elukutse; tööstus, käsitöö]. Vana sünonüüm sõnale *Gewerbe* on *Gewerke* [tööstusala, käsitööharu; tsunft], mille tuumaks on sõna *Werk* (töö). Vana sünonüüm tänapäeva saksa keele sõnale *arbeiten* [töötama] ja vaste inglise keele sõnale *to work* [töötama] on tõepoolest *werken*. Me tuleme edaspidi selle juurde tagasi, kuidas 19. ja 20. sajandi tarbekunsti- ja disaini-ideoloogiad rõhutasid eriliselt just teatud sõnu, pannes nad kõlama eriti võimsalt, ja *Werk* oli kahtlemata üks sellistest sõnadest. Kuni 19. sajandi viimaste kümnenditeni katsid sõnad *Gewerbe*/*Gewerke* ja tegelikult ka *Industrie* kogu mõistevälja, alates kõige algelisemast suurtootmisest ja kõige peenematest manufaktuuridest (ka *Manufaktur* on saksa sõna, kuid selle kasutus on kitsenenud ja sisaldub [tänapäeva saksa keeles] vaid sõnas *Porzellanmanufaktur*) kuni väikest töökoda pidavate käsitöölise ja ametimeesteni.⁴ Suur muutus saabus, nagu igal pool mujalgi, koos

3 J. Campbell, *Joy in Work: German Work: The National Debate 1800–1945*, Princeton, 1989.

4 Nt *Kohlenbergwerk/coalmine* [söekaevandus].

industrialiseerimisega. Selle peamine etapp jõudis Saksamaal kätte veidi hiljem kui Suurbritannias ning selle mõju oli järsem. Täielik *Gewerbefreiheit* [töendusvabadus] – täielik vabadus asutada mis tahes liiki äri kuhu tahes – kehtestati alles 1869. aastal, Saksamaa täieliku majandusliku ja poliitilise ühendamise ootuses. Moodne tööstus oli viimaks ometi kõik vanad tsunftide piirangute jäänukid minema pühkinud. Kuid peagi ilmnes, et see võib tulevikus tähendada katastroofi kõigi nende tootmisharude jaoks, mis polnud endale soetanud suurtootmiseks vajalikku tööjõudu ja masinaid või ei pidanud nende soetamist perspektiivikaks. Näis, et väiketootjatele ei jää enam midagi, kõike hakatakse valmistama masinatega; ainult parandustööd jäävad väikesi töökodasid pidavate vaesunud käsitöölise osaks. Suur hulk ameteid, lausa *Handwerk*'i valdkond tervikuna võib saada külge negatiivse märgi kui miski, mille moderniseerumine selja taha jätab. Just sel ajal hakkas *Handwerk* oma olukorra ja staatuse üle mõtisklema ning ehitas kiiresti üles oma, modernse eetose, terminoloogia ja keeruka sisemise korrastatuse.

Saksamaa sotsiaalse kihistumise mudelid, mis erinevad mõnevõrra neist, mida tavaliselt kasutatakse Suurbritannias, räägivad „*Handwerker*’ite klassist“ või „talupoegade klassist“. Käsitöölise klassi (*Handwerkerstand*) peeti suuremalt jaolt keskklassi (*Mittelstand*) ehk kodanluse [*bourgeoise*] osaks. 19. sajandi lõpus juhtus see, et suur osa *Bürgerstand*'ist [linnakodanlastest] ja koos nendega ka suur osa väikekäsitöölisest [*smaller trades*] pöördus poliitiliselt paremale: nad olid vastu nii liberaalsele internatsionalismile kui ka internatsionaalsele sotsialismile; kuid veelgi olulisem oli see, et 1900. aastaks olid paljud neist ideoloogilise hoiakuna omaks võtnud kultuurilise



1. „Pottsepp“: Keraamatööstuses ja sellega seotud ametites töötavate tööliste huve esindav häälekandja, Halle, 1892.

pessimismi või skeptitsismi, modernismi- ja progressivastase ideoloogia, aga ka laialt levinud natsionalismi.⁵ Viitamine „keskaegse käsitöölise“ pealtnäha puutumatu maailmale – arusaam, mis sõnastati esmakordselt umbes 1800. aasta paiku – muutus rangeks normiks [1].

Samal ajal löi *Handwerk* endale moodsa organisatsioonilise raamistu, milles olid olemas üleriigilised ühingud, kokkutulekud, osavalt korraldatud avalikud suhted ja poliitiline lobitöö. Iga linn või piirkond moodustas oma *Handwerkskammer*'i (vastab kaubandus- ja tööstuskojale [*Chamber of Commerce and Industry*]; saksa k. *Industrie- und Handelskammer*) või käsitöölise ühingud ja seltsid (*Handwerksverband/Handwerksverein*). Kohati elustati ka vana sõna *Innung* [tsunft, gild] kujul *Handwerksinnung*, kuid uus organisatoorne ülesehitus hoidus üldiselt kasutamast vana saksa sõna *Zunft*, (aga et sõnu oleks rohkem, kasutavad sakslased veel ka sõna *Gilde*). Sellise struktuuri juures oli moodne tema hoolikalt piirkondlikul ja üle-riiklikul tasandil paika pandud võrgustik; „professionaliseerumine“ [*professionalization*] on veel üks inglise keele sõna (millel saksa keeles täpne vaste puudub), mida võiks siinkohal kasutada. Anti välja ka arvukalt seadusi, eriti 1880. aastatel, millega üritati säilitada osaliselt vanu reegleid, või vähemalt gildide vana nomenklatuuri, näiteks vana õpipoiste ja sellide süsteemi ning kaitset nimetuse „meister“ kasutamisele. Nagu kaubamärkide puhul, nii oli ja on ka selle terminoloogia seadustega kaitsmine eetose tugevdamine, mis aga ei taga absoluutset kaitset tootmismonopolidel. Ka tänapäeval esindab nimetus *Handwerk* just nagu selgelt defineeritud rühma, millesse kuuluvad käsitöölised ning teatud ametite esindajad, kuid samal ajal on nad ka ametlikult defineeritud sotsiaalne rühm Saksamaa ühiskonna sees.⁶

5 S. Volkov, *The Rise of Popular Antimodernism in Germany: The Urban Master Artisans 1873–1896*, Princeton, 1978.

6 A. Zelle, *Das Handwerk in Deutschland*, mille on toimetanud *Zentralverband des deutschen Handwerks* [Saksa käsitöölise keskühing] ja mille on välja andnud *Presse und Informationsdienst der Bundesregierung*, Bonn, 1953. See brošüür sisaldab selle mõiste põhjalikku loogilist kirjeldust. Lääne-Saksamaal ja Lääne-Berliinis oli 720 000 käsitöölise äri, milles töötas kokku 3,8 miljonit inimest. Ametlik nimekiri sisaldab 124 ametinimetust [*kinds of trades*]. Me oleme veendunud, et tööstusliku tootmise ja *Handwerk*'i eristamine on suhteliselt selge ja seda on põhjalikult praktiseeritud, ja ometi üritatakse seda korduvalt lugejale selgitada, näiteks: „Kuigi tavapärastel on tööstuslik tootmine piiratud masstootmisega/masstootmisele suunatud tänu spetsialiseeritud masinate ja enamasti kitsa väljaõppega [*angelernt*] tööliste kasutamisele, suudavad käsitöölised ettevõtted rahuldada mitmesuguseid, keerukaid ja individuaalset lähenemist nõudvaid tellimusi“ (lk 10). On olemas ka kategooria *gestaltendes Handwerk*, „disainiv käsitöö“ (vt edaspidi), kelle ülesandeks on varustada tööstusi mustrite ja mudelitega. Läbi kogu selle kirjutise on tunda kõva propagandat *Handwerk*'i väärtustele. *Handwerk*'i ajalugu käsitleva kirjanduse loetelu on muljetavaldav. Vrd P. Schnitker (toim.), *Der goldene Boden, Gedanken über das Handwerk*, Stuttgart, 1987. Mis puudutab samalaadseid elemente Inglismaa tööstushariduses, siis võiks mainida 19. sajandi lõpul tehtud katseid gildide vaimu Londoni City gildide eksamite vormis mingil määral taaselustada.

Teine oluline viis käsitöölisi „tööstusega konkureerimise“ olukorras abistada oli kaldumine tootmise kunstilise külje rõhutamise poole. Nagu kõikjal mujal, nii olid ka sakslased 19. sajandi teisel poolel huvitatud sellest, et „kunsti rakendamist tööstuses“ esineks võimalikult paljudes tööstusliku tootmise harudes. Tarbekunsti [*applied arts*] tõlgitakse saksa keelde sõnadega *Kunstgewerbe* [kunsti-amet: tarbekunst, rakenduskunst, kunstikäsitöö] või *angewandte Künste* [rakenduslik kunst] ja mõnikord isegi *Kunsth Handwerk* [kunstikäsitöö, tarbekunst] – kõiki neid sõnu, millele lisandub veel *Kunst-industrie* [kunstitööstus], kasutati kuni 1890. aastateni vaheldumisi. *Kunstgewerbe* tähendas uskumist sellesse, et kunstilisi väärtusi on tootmisesse võimalik hariduse teel sisse süstida. Esimestel kümnenditel, see on siis umbes kuni 1870.–1880. aastateni, uskus *Kunstgewerbe*-liikumine endiselt, et *Gewerbe*'le on võimalik kõikehõlmaval viisil rakendada kunsti, st et kunsti on võimalik rakendada kõigis tootmisprotsessides, nii masintootmises ja mehhaniseeritud protsessides kui ka käsitsi tehtavates protsessides. Tarbekunstis oli kunst enamasti mõistetud kui „kunstipärane kaunistus“.⁷ Valitses teatav uskumus, mida jagas ka näiteks Alois Riegl, mille kohaselt häid kaunistustega tooteid on võimalik luua ilma suuremate lisapingutusteta, ilma oluliste täiendavate kulutusteta, lihtsalt kaunistamise parema mõistmise ja hea maitse (*Geschmack*) omandamise kaudu.⁸

Ent 1870. aastate lõpus, kuid 1880. aastate keskpaigas juba kindlasti, hakkasid kriitikud Saksamaal tööstust osadena käsitlema. Alanud oli 20. sajandi katse panna *Handwerk* end ise teatava erilist laadi tegevusena defineerima. Nüüd usuti, et masinaga tehtud kaunistus on „odav“ ja halb, või on hakanud viimasel ajal sinnapoole kalduma. Veelgi enam, leiti, et just Saksamaal valmistatud tooted on need, mis on viimasel ajal sellisele uuele moele alistunud. Prantsusmaal valmistatud tooteid peeti järjekindlalt paremaks, ja üha sagedamini peeti paremaks ka Inglismaal valmistatud tooteid. Nüüd astumegi tuttavale teekonnale kunsti ja käsitöö [*Arts and Crafts*] liikumise juurest modernismi suunas. Praeguse kirjatöö eesmärgiks pole korrata üle selle liikumise ja sellele järgnenud modernistliku disaini peamisi

7 B. Mundt, *Das deutsche Kunstgewerbemuseum im 19. Jahrhundert*, München, 1974; H. M. Winger (toim.), *Kunstschulreform 1900–1933*, Berlin, 1977; Saksa disainimõtte ja poliitika kujunemise ning Inglise mõjude kohta vt S. Muthesius, *Das englische Vorbild, Die deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im späteren 19. Jahrhundert*, München, 1974; J. Heskett, *Design in Germany, 1870–1918*, London, 1986; M. Schwartz, *German Architectural Theory and the Search for Modern Identity*, Cambridge, 1995.

8 A. Riegl, *Kunsth Handwerk und kunsth Handwerkliche Massenproduktion*, *Zeitschrift des Kunstgewerbevereins*, München, 1895, lk 6. Vt S. Muthesius, *Riegl and the folk art revival*, in R. Woodfield (toim.), *Alois Riegl (sari: Critical Voices in Art, Theory and Culture)*, G+B Arts International, 1998.

töekspidamisi; on aga võimatu mõista sõnade *Handwerk* ja *Kunsthandwerk* 20. sajandi tähendusi ja eesmärke ilma modernismi silmas pidamata. 1860.–1870. aastatest peale olid tarbekunstimuuseumite (*Kunstgewerbemuseen*) organisaatorid need, kes andsid tooni aruteludes ja viisid edasi vaidlusi. Tarbekunsti [*applied arts*] kriitikud, kes hiljem sulandusid sellega, mida tänapäeval nimetatakse disainikriitikaks, alustasid nende tegemiste järellainetuses oma jõuliste sõnavõttudega,⁹ mis ilmusid peamiselt uut tüüpi väljaannetes, kunstipärasuse pretensiooniga rakenduskunsti käsitlevates ajakirjades. Keskne mõiste oli „reform“. Reform tähendas loomulikult sihti uuele, kuid see oli suunatud ka kõrge kvaliteedi, kõrge kunstiväärtuse ja kunstide hierarhias kõrgemal astmel paiknemise kinnitamisele, või pigem taaskinnitamisele.

Jätakuvalt kasutati sõna *Kunstgewerbe*; pärast 1900. aastat hakkas tasapisi esile kerkima ka sõna *Kunsthandwerk*, kuigi, nagu näeme, omandas see sõna oma täieliku tänapäevase kasutuse alles umbes 1930. aasta paiku. Kõigi saksakeelsete maade jaoks on hästi teada oluliseks daatumiks aasta 1897. Tol aastal asutasid 1893. aastal loodud Müncheni Setsessiooni juugendstiili esindavad liikmed nähtuse nimega „Müncheni töökojad“ (*Münchener Werkstätten*). See kujutas endast kaheastmelist rünnakut varasema, 19. sajandi lõpule iseloomuliku tarbekunsti tootmise viisi vastu. See, et valik langes just sõnale *Werkstätten* [töökojad] – mis on täiesti korralik saksa sõna – võis olla mõjutatud Inglise kunsti ja käsitöö liikumise poolt sõnale *workshops* omistatud uuest tähendusest „väiketootmisega tegelevad tootmisüksused“. Neil esimestel aastatel, alates 1897. aastast kuni umbes 1905. aastani oli veelgi olulisem see, et nõuti puhtalt kunstilist toodangut. Kõik selle liikumise tooted olid kujundanud tuntud nimedega disainerid ja kunstnikud, nagu see oli kombeks ka brittide kunsti ja käsitöö liikumisse kuuluvates rühmitustes.

Tulles tagasi meie mõiste *Handwerk* juurde, siis olukord oli muutumas üha komplitseeritumaks. Üks tavaline käsitööline, kes töötas, ütleme näiteks keskmisest veidi jõukamale tarbijale suunatud mööblit tootvas väikeses või keskmise suurusega ettevõttes, tundis nüüd survet mitte ainult tööstuse ja suurtootmisega tegelevate ettevõtete poolt, vaid ka nii-öelda teiselt poolt, uut laadi kunstnik-kujundajate poolt. Arusaamatuses oli meister sunnitud jälgima, kuidas meteororina kerkis esile juugendstiilis ja setsessiooni stiilis sisustust, mis domineeris uutest peentes ajakirjades, kus need disainerid – aga ka firmad, kes selliseid esemeid valmistasid –, said tasuta reklaami ja leidsid toetust kõrgel tasemel. See mõjus veel seda paradoksaalsemalt, et nii mõneski mõttes oli väiksemale *Handwerker*'ite klassile ja uutele peentele

9 Nt Julius Lessing (Berliini *Kunstgewerbemuseum*'i direktor), *Handarbeit*, Berlin, 1887.

disaineritele ühine masinate ja tööstuse vastu olemise platvorm. Kuid see, mida *Handwerker* mõista ei soovinud, oli vajadus disainerite järele üleüldse: kas polnud tema siis alati valmistanud praktilisi ja kauneid puhvetkappe, mille puhul nende kujundamine oli protsessi kui terviku üks osa?

Teine komplitseeriv tegur oli see, kuidas uus kriitikute seltskond samuti nagu Inglismaalgi taasavastas selle, milles nemad nägid *Handwerk*'i vana traditsiooni. Kui öelda saksa keeles *das traditionelle Handwerk*, siis on see üsna lähedane sellele, mille kohta inglise keeles öeldakse *traditional crafts* [traditsiooniline käsitöö]. Tegelikult tähendas see aga seda, et vanale tööle (mida eristati kaasaegsest tööst) projitseeriti teatavaid väärtusi: sümboolset „lihtsamat“ sorti käsitöövõtete ja „lihtsa“, „traditsioonilise“ eluviisi vastu. Sellele pandi külge silt *Volkskunst* [rahvakunst]. Alates umbes 1890. aastatest muutusid rahvalik kunst ja rahvuslik käsitöö äkitselt äärmiselt võluvaks oma vormi ja värvi ning omapärase, sageli hõredalt paigutatud kaunistusmotiivide poolest. Lisaks kirjeldati sellist mööblit kui „praktilist“, see arvati olevat valmistatud ratsionaalselt, sellele omistati „materjalitunnetust“, ausust. Selle kõigeaeg võrreldes näis tolleaegne tavaline käsitööline olevat jäänud kinni 19. sajandi lõpu rohkeid kaunistusi ja kopeerimisi sisaldava „toretsemise“ sügavikesse. Niisiis paradoksaalselt paigutas uus kunstiliikumine, eriti selle sisekujunduse pool, oma kaasaegsed, „tavalised“ mööblitüübid-käsitöölised ühte potti „halva maitse“ ja 19. sajandil masstoodanguna valminud esemete ebaoriginaalsusega.¹⁰

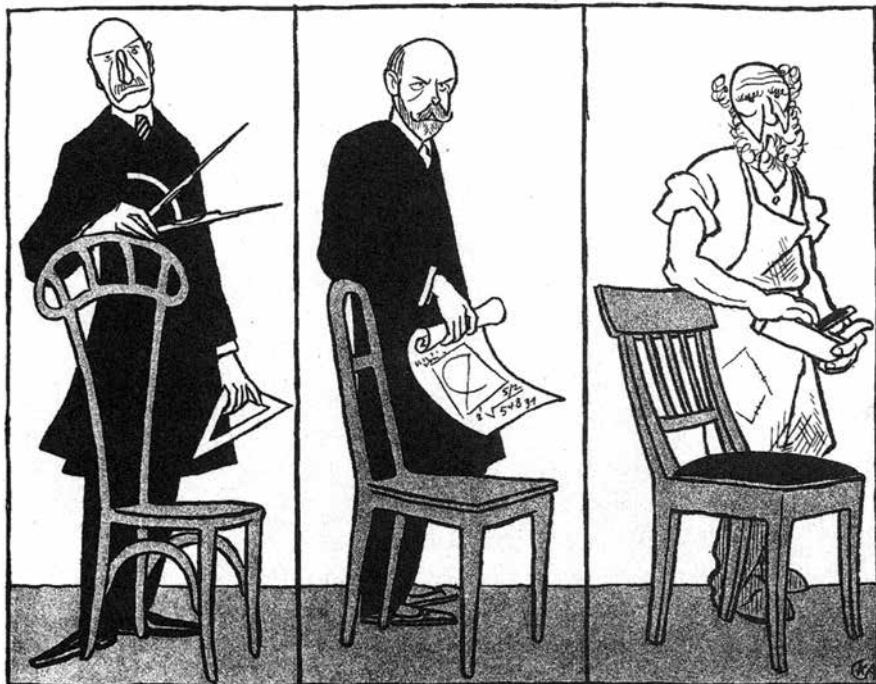
Umbes 1905. aastast alates võib täheldada tugevat polariseerumist. Disainis valitses modernistlik avangard, kuid olid ka vanamoodsad jõud, 19. sajandi jäänukid [2]. Sellisele seisukohale asus Hermann Muthesius, keda asus toetama suurem osa avangardistlike disainereid. 1920. aastatel ütles üks kriitik selle kohta: „Käsitööline on kangekaelne [*ein Dickkopf*]; ta tahab kõike ilusamaks teha ja sellepärast lisab ta kaunistusi ... [ja] jälgendab.“¹¹ Aastatel 1907–1910

10 B. Deneke, *Die Beziehungen zwischen Kunsthandwerk und Volkskunst um 1900, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*, 1968, lk 140–161; S. Muthesius, *Das englische Vorbild*; R. Mielke, *Volkskunst*, Magdeburg, 1896. Ka siin oli mängus mõningane Inglise mõju, seekord otse Morrise, Ruskini ja Walter Crane'i kirjutiste ning nende sotsialistlik-utopistlike vaadete kaudu. Sõna *Volkskunst* valiti välja osalt seetõttu, et sõna *social* [sotsiaalne, sotsialistlik] oli saanud poliitiline tabu valdava osa jaoks Saksamaa keskklassist. Walter Crane'i raamatu peatükk „Art and Social Democracy“ [„Kunst ja sotsiaaldemokraatia“] (teoses „The Claims of Decorative Art“ [„Dekoratiivkunsti nõuded“], 1892; saksa keeles ilmus see aastal 1896 sõnasõnal tõlgitud pealkirjaga „Die Forderungen der Dekorativen Kunst“) sai saksa keeles pealkirjaks „Kunst und Volkstum“ [„Kunst ja rahvuslus“].

11 J. Campbell, *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts*, Princeton, 1978; F. J. Schwartz, *The Werkbund*, Yale University Press, 1996; H. Obrist, Der „Fall Muthesius“ und die Künstler, *Die Kunst*, vol. 18 (st vol. XI, *Dekorative Kunst*), 1908, lk 42–44; Vt S. Hubrich, *Hermann Muthesius: Die Schriften zu Architektur, Kunstgewerbe und Industrie in der 'neuen Bewegung'*, Berlin, 1981. „Dickkopf...“, Dr Lotz-Hanau, Kunsthandwerk und Kunstindustrie, *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. 55, oktoober 1924 – märts 1925, lk 73.

Von der Werkbund-Ausstellung

Zeichnungen von Josef Stern



van de Velde schuf den individuellen Stuhl —

Muthesius die Stuhl-Typen —

und Schreinermeister Heese den Stuhl zum
Sitzen.

2. Aastal 1914 nädalalehes Der Simplicissimus ilmunud karikatuur, mis käsitleb Kölni *Werkbundi* vaidlusi disaineri rolli üle tööstuses ja tootmises: „Van de Velde lõi üheainsa tooli, Muthesius lõi tüüptooli, tislter Heese lõi tooli, mille peal saab istuda.“

oli olukorda veelgi komplitseerinud see, et paljud uued kunstnikudisainerid olid asunud toetama disainireformi kõige uuemaid seisukohti, nimelt, et ka masinaga tehtud töö võib olla hea, kui selle disain on asjakohane, näiteks selline, nagu oli *künstlerische Maschinenmöbel* [kunstipärane masinamööbel], mille disainis 1905. aastal Müncheni parim kunstnikdisainer Richard Riemschmid. Järgmine moesõna selles reas oli *Typenmöbel* – tüüpimööbel.¹² Seejärel hakkas uus kriitikutest, kunstnikest ja ka mõnest tootjast koosnev seltskond kasutama tugevate assotsiatsioonidega seotud sõna, pannes võimsa ja „traditsioonilise“ sõna *Werk* kokku teise, veelgi arhailisemalt mõjuva sõnaga *Bund*, mis tähendab tihedalt kokku hoidvat vennaskonda. Samuti nagu sõna *Bauhaus* kümme aastat hiljem jäi ka see kunstlikult loodud, kuid loomulikuna mõjuv sõnaühend inimeste peadesse

12 *Künstlerische Maschinenmöbel* (seda valmistas *Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst*), *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. XVII, oktoober 1905 – märts 1906, lk 247–264; *Typenmöbel*, *Dekorative Kunst*, november 1908, lk 86–95; märts 1909, lk 258–264.

kinni, kuigi täht-tähelt võetuna ei tähendanud need sõnad koos suurt midagi ja võisid olla isegi eksitavad. *Deutsche Werkbund*'i platvormiks oli, et valdav osa Saksamaa toodetest, nii *Handwerk* kui ka tööstuslik toodang, on kunstilise väärtuse ja maitse, aga ka praktilise funktsionaalsuse poolest halb.

Seejuures tuleks tähele panna, et kõiki neid sõnasõdu, nii ühelt kui teiselt poolelt, peeti eliidi kitsamas ringis, samal ajal kui üle terve riigi leidus väga erinevaid tootjaid, kes löid esemeid, mille üle kriitiliselt meelestatud ajakirjanduses mitte kunagi ei arutletud. Teisalt aga, nagu juba eespool mainitud, leidus ka mitmeid professionaalide organisatsioone, kes pidasid enda kohuseks uute probleemide üle avalikult arutleda. Mõned neist, kes modernistlikku stiili ja põhimõtteid üle ei võtnud ega kuulunud ka *Werkbund*'i, ühendasid jõud protestiks. Käsitöölise jaoks muutus tema enda rolli ja väärtuste ümbermõtestamine nüüd hädavajalikuks. Kunsti lipu all hakkas ka siin aset leidma kihistumine. Siitpeale tuleb meil rääkida mõnevõrra eraldiseisvast seltskonnast, mille moodustasid nende ametialade esindajad, kes tegelevad peamiselt sisekujundusega. Fakt on see – ja see vajaks täiendavat uurimist –, et vähemalt kodusesse mööbli valmistamisega tegelenud käsitööst suurem osa konsolideerus aastatel 1910–1925. See näitab uut avatust kahes suunas: esiteks polnud mingit vajadust masinate kasutamist täielikult hukka mõista – näiteks puutöö puhul ei kahjustaks nende kasutamine jämedamate tööde juures meie ettekujutust kvaliteedist. Ja teiseks olid mõned suuremad firmad hakanud palkama uusi disainereid vabakutselistena. Pealegi tõrjusid uued avangardismi suunad paljusid kunagisi nii enesekindlalt esinenud juugendstiili algusaegade ideid ning selle suuna disainerid ei saanud enam oma saavutuste üle nii uhked olla, kui oleksid soovinud.

Ennekõike suutis *Handwerk* oma kuvandit konsolideerida sel teel, et hakkas teenindama üha prestiižsamaid turusegmente. 1920. aastate alguseks olid nii *Handwerk* kui ka disainerite *Kunstgewerbe* ilmutanud teatavat taandumist 1900. aasta paiku valitsenud radikaalselt positsioonilt (kaunistusteta = kõrge kunstiline tase = kõrgklass) ja hakkasid pöörduma tagasi traditsioonilisema kaunistuste hierarhia poole. 1920. aastate kalli sisustuse puhul kiideti selle „suursuguseid“ ja vaoshoitud kaunistusi. Seejärel lisati sellele „meisterlikkuse“ [*craftmanship, fine craftsmanship*] rõhutamine, mille kohta sakslased võtsid kasutusele veelgi ametlikumalt kõlava väljendi, *handwerkliche Qualität* (käsitööomane kvaliteet). Puhas ja lihtne „kvaliteet“ oli olnud üks *Werkbund*'i juhtsõnadest, kuid nende loomingust ei paistnud mingit absoluutset ja lahutamatu kvaliteeti; iga tootjate rühmitus võis lisada sellele selliseid sõnu, mis neile meeldisid. Aeg-ajalt võidi väljendit *handwerkliche Qualität* kasutada ka negatiivses tähenduses, nimelt nende poolt, kes tahtsid sellega öelda „kõigest käsitööomane kvaliteet“, vastandades

seda tiptasemel tööstusdisainile. *Handwerklich* tähendas head käeosavust, viimistlust ja eriti 1920. aastatel ka kallite materjalide demonstratiivset kasutamist – võiks öelda ehk, 1920. aastate *art deco*'d, kuigi see termin polnud veel pildile jõudnud. *Handwerk*'i pürgimist kõrgkultuuri poole rõhutati veelgi mõistega *Handwerkskultur* [käsitöökultuur]. *Nobel* [noobel, suursugune, härraslik] ja *vornehm* [peen, suursugune, õilis] olid saksa vasted sõnale *refined* [peen, rafineeritud], mis oli keskne väärtus Prantsusmaal ja Inglismaal [3].¹³

Lisaks kõigele sellele valmistati palju mööblit ka *Volkskunst*'i [rahvakunsti] stiilis, mille aluseks olid mõned 1900. aastatest pärit ideed rahvakunsti taas-elustamisest, millest oli juttu veidi eespool, aga ka stiilis, mis sai nimeks *Heimatstil* (kasutades saksakeelset emotsionaalselt laetud kombinatsiooni kodust ja kodumaast [*Heimat* – kodumaa, isamaa]), kuid nüüd omandas see seoses suurema täpsusega folklooriuuringutes spetsiifilisema ja seega ka kitsapiirilisema regionaal-etnilise kategooria tähenduse. Inglise keelt kõnelevate maade seisukohalt leidus ja leidub Saksamaal tohtul hulgal käsitöökodades valmistatud käsitööd [*Craft-Shop crafts*] (pikka aega ja segadusttekitavalt kasutati sellise tegevuse kohta jätkuvalt 19. sajandi sõna *Kunstgewerbe*).

Kokkuvõtlikult: 1920. aastast kuni peaaegu tänapäevani eksisteerib sisekujunduses ja tarbeesemete tootmises mitu peamist suunda: 1) suuremahuline ehk masstootmine; 2) kohalik väiketootmine, mille kohta kasutatakse nimetust *Handwerk*, mis on paljude punkti 1 alla käivate esemete poolano-nüümne valmistamine; 3) majatarbed, mille autoriteks on modernistlikesse kunstiikumistesse kuuluvad nimepidi tuntud disainerid; 4) veidi piiratumas valikus enamasti väiksemaid esemeid, mida valmistatakse rahvakunsti [*folklore*] nime all; 5) kunstile ja käsitööle orienteeritud algusjärgus töökojad või üksikisikud, kes valmistavad tooteid väga piiratud valikus; ehk teiste sõnadega algusjärgus *Kunsth Handwerk* selle sõna kitsamas, tarbekunsti (*studio crafts*) tähenduses.

Mitmetahulistes debattides teiste modernismi harudega omandas *Kunsth Handwerk* tasapisi oma tänapäevase tähenduse. Üks 1924. aasta kuulsa *Werkbund*'i näituse ja selle järel 1925. aastal ilmunud raamatu pealkirjaga „Die

13 *Werkbund*'i peamiseks vaenlaseks oli üks suurematest käsitöölise ühendustest [*trades association*], mis koosnes *Handwerk*'i, tööstuse ja mõningate 19. sajandi *Kunstgewerbe*-organisatsioonide (*Verband für wirtschaftliche Interessen des Kunstgewerbes* ehk „tarbekunstnike majanduslike huvide ühendused“) „vanematest“ (*Werkbund*'i arvates „ebakriitilistest“) jõududest; vt K. Junghans, *Der Werkbund: Sein erstes Jahrzehnt*, Berlin, 1982, lk 2; A. Koch, *Das neue Kunsthandwerk in Deutschland und Oesterreich unter Berticksichtigung der Deutschen Gewerbeschau in München 1922*, Darmstadt, 1923 (mõned näitusele välja pandud esemete fotod trükiti ära ka ajakirjas *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1922–1923, (vt [3])); E. Redslob, *Handwerkskultur, Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. 59, oktoober 1926 – märts 1927, lk 234; vt Campbell, *The German Werkbund*.

Form ohne Ornament“ [„Vorm ilma ornamendita“] eesmärkidest oli olla meelega järgi nii tööstusdisaini fraktsioonile kui ka *Handwerk*'i fraktsioonile.¹⁴

„Vorm“ on 20. sajandi kunstidebattides tugev sõna, nii et lühikest definitsiooni on sellele raske anda. See tähendab – millele viitab ka 1924. aasta ettevõtmise pealkiri –, et kunstilise väärtusega element paikneb selle teose, selle objekti „kehandis“, millelt ornament on ära jäetud. Lisaks viitab vorm – „sisemiste jõudude sügavaim väljendus ... möödapääsmatu vajadus ja parim tõestus ajajärgu heast tervisest ja erksusest“ – sellele, et on valitud õige stiil. Selle raamatu autorite jaoks oli kõige olulisem see, et sõna „vorm“, eriti kombinatsioonis „lihtne vorm“, oli võimalik kasutada ning et see võis toimida väärtuste süsteemina nii tööstusliku vormi jaoks, mille kohta kasutatakse väljendit *technische*

Form, kui ka selle vastandi jaoks, mida selles raamatus nimetatakse „primitiivseks“ või „loomulikuks/looduslikuks“ [*natural*] vormiks. Just viimane on see, mis meile kõige enam huvi pakub; me loeme: „*warmen bilden aus der Hand ... wachstümlich Form* – soojalt kätega tehtud ... kasvamisestundega vorm“. Lisaks öeldakse tehnilise vormi kohta, et see on lihtne, kuid *raffiniert* [rafineeritud] – see saksa sõna on prantsuse sõnale *raffiné* [elegantne, peen] lähemal kui inglise sõnale *refined* [puhastatud, peen, ka peenutsev]. Käsitöö [*crafts*] vorm seevastu on „primitiivne“, lihtne; lisaks sellele pärinevad „primitiivse vormi“ näited peaaegu kõik naistelt, parimad näited „tehnilise vormi“ kohta on seevastu meestelt. Nagu arvata võib, antakse meile teada, et me vajame mõlemat liiki vorme ja et nad täiendavad teineteist.¹⁵

Siinkohal on taas oluline see, et niisuguses olukorras nähakse nii tööstusdisaini kui ka käsitööd ühtmoodi kunsti valdkonda kuuluvatena. Arutelud



3. „Suursugusus ja ilu“; puhvetkapp, autor E. Wenz, *Deutsche Werkstätten München*. Üks näide mööbli tippasemest, mida demonstreeriti 1922. aastal Münchenis Saksa Tööstusnäitusel; foto ajakirjast *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. XXVI, detsember 1922, lk 171.

14 Sari: *Bücher der Form*, vol. 1, Stuttgart, Berlin, Leipzig, 1925; vrd. G. Naylor, *The Bauhaus Re-assessed*, London, 1985.

15 *Die Form ohne Ornament* (Sari: *Bücher der Form*), lk 6, 9. Siin näib kõige olulisemaks materjaliks „vaba vormi“ jaoks olevat keraamika, näiteks eriti jämedakoelised tööd muidu tundmatult tegijalt nimega Dorkas Härlin Stuttgartist.

jätkusid veel palju aastaid ja on ehk kõige paremini tuntud *Bauhaus*'i tege-
miste kaudu. Teisalt aga oli olemas ka modernismi keskne seisukoht, mis
mitmetel põhjustel (*Zeitgeist*, massiharidus) kaldus 1930. aasta paiku otsus-
tavalt tööstusdisaini poolele. Samal ajal korrati *Handwerk*'i, eriti „traditsioo-
nilise“ *Handwerk*'i väärtusi üha sagedamini üle. Ühes *Werkbund*'i trükises
aastast 1931 on kunstiajaloolane Georg Friedrich Hartlaub pannud oma
teosele pealkirjaks: „Das ewige Handwerk im Kunstgewerbe der Gegenwart.
Beispiele modernen kunsthandwerklichen Gestaltens“.¹⁶ Selles kasutatud
väga laia haardega mõisted näitavad hästi nende sõnade ebakindlust. Seal on
sõna „tänapäev“, aga ka sõna „igavene“; seal on tolleks ajaks rangelt võttes
tähenduse kaotanud sõna *Kunstgewerbe* – tarbekunst – igatahes on see miski,
millega Hartlaub ei tegele; seal on kõige olulisem uus mõiste *Kunsthandwerk*;
ning pealekauba veel ka *Handwerk* ise.

Ja seal on ka mõiste: *Gestalten/Gestaltung*, mis sõna-sõnalt tõlkides
täheb millelegi *Gestalt*'i andmist, *Gestalt* (suhteliselt tavalise saksa keele
sõnana) on aga põhimõtteliselt üks „kuju“ või „vormi“ sünonüüm. Veel
üks sama ajastu mõiste on *Formgebung* (vormi andmine). Nende sõnade
tähenduseks on muidugi ei midagi muud kui see, mida rahvusvaheliselt
tuntakse romaani keeltest tulnud sõnaga „disain“. Alles umbes 1970. aasta
paiku hakkasid sakslased laialdasemalt kasutama sõna *Design* ja hääldasid
seda inglispäraselt, kuna saksa sõnad olid käibelt kadunud. Võimalik, et
sõnad „vormi andma“ ja *gestalten* olid liiga laiahaardelised, sest tähendasid
nad ju nii valmistamist kui ka disainimist. Juhtumisi oli aga olemas veel üks
parafraas sõnale *Kunsthandwerk*, nimelt harvem kasutatud sõna *Werkkunst*.
Olles pöördkuju saksakeelsest sõnast kunstiteose kohta, milleks on
Kunstwerk, iseloomustab see näide taas saksa keele teada-tuntud kalduvust
moodustada sõnadest lõputuid kombinatsioone, samuti nende soovi kõlada
tähtsalt, kasutades lihtsaid sõnu.

Hartlaub tunnistab oma raamatus tolle aja „populaarset tehnoidset
[*technoid*] vormi“, kuid tema peamiseks eesmärgiks on jutlustada „*ewige*
(igavikulise) *Handwerk*'i“ säilitamise vajadust ning näidata täpselt kätte need
vormid ja väärtused, mis on seotud kätega valmistatud ehk *Handwerk*'i laadse
toodanguga. See omakorda toob kaasa tegevusalade hulga järsu vähenemise –
ainult väike osa „traditsioonilise“ *Handwerk*'i alla kuuluvast pääseb tema
mõiste *Kunsthandwerk* sisse. See mõiste hõlmab ennekõike üksikesemete
valmistamist üksikisikust tarbija jaoks. Need üksiktootjad ei saanud enam olla
osalised üldisemas, anonüümses kaubanduses, üks osa kohalikest *Handwerk*'i

16 „Igavene käsitöö tänapäeva tarbekunstis. Näiteid tänapäeva kunstikäsitöö disainist“, *Werkbund Buch*,
Berlin, 1931. See käsitleb tekstiile Münchenist Sigmund von Weechi *Handweberei*'st [töökojast] ja
Berliinist pärit Waldemar Rämisch'i metallehistoid.

tootjatest, vaid *Kunsthändler* on tavaliselt spetsiaalse väljaõppe saanud kunstnik. Vaatluse alla on võetud ainult mõned materjalid: klaas, emailimine, kivide töötlemine, keraamika, batika, teatavad tekstiilid, hõbeda töötlemine. Oluline väljajätt on siinkohal mööbel. Selgelt läheneb *Kunsthändler*'i definitsioon siin inglise keeles kasutatavale kitsamale mõistele „tarbekunst“ [*studio crafts*] – mõistele, millel saksa keeles otsene vaste puudub. Seega oli selleks ajaks välja jõutud 20. sajandi kõigi olulisemate mõisteteni: *Handwerk*, *Kunsthändler* ja tööstusdisain (kuigi terminid viimase kohta olid alles lapsekingades).

Lõpetuseks mõned märkused hilisemate kümnendite kohta. 1930. aastate teise poole osas on Joan Campbell rõhutanud, et natsidiktatuur ei toonud kaasa väga olulisi muutusi võrreldes Saksamaa varasemate disainipõhimõtetega. Ka kolmanda *Reich*'i ajal kirusid kirjutajad endiselt kitsi ning kõike, mida sai nimetada võltsiks või pretensioonikaks. Peamine tunnusjoon natside ametlikes seisukohtades oli lihtsustamine; küsimus kvaliteedist näis leidvat lahenduse lihtsalt sel moel, et sakslaste valmistatu oli *Wertarbeit* (kvaliteetne töö). Pealegi oli kvaliteetne töö seotud kontseptsiooniga „töö nautimisest“. Sel ajal huvituti vähem disainerite nimedest, konsultantidest jms. Arutelud „stiili“, modernistide ja taaselustajate vastuolude ja internatsionaalse/tehnoide stiili üle enamjaolt kaotati – ei eksisteerinud mitte mingeid konkureerivaid rühmitusi, ei mingeid vastuolusid *Handwerk*'i ja rahvusvahelise modernistliku tööstusdisaini vahel vms. Kõigi disainipõhimõtete väljakuulutajaks, olgu tegemist tööstusdisaini või käsitööga, oli riik või parteilised organid. Samal ajal hoiti üleval probleemivaba ja näiliselt loomulikku hierarhiat riigornamentidest alates alla välja. Mõiste „disain“, aga ka mõiste *Handwerk* eesthoolitsesõnastus „*gestaltend*s (vormi loov) *Handwerk*“ – kuid see sõnastus polnud siiski natside välja mõeldud. Teoreemid taandusid silmapaistvalt lihtsaks valemiks: „vorm, funktsioon, materjalid“, või: „alateadlik reeglite ja proportsioonide tunnetus“.¹⁷

Pärast Teist maailmasõda avati uuesti sõdadevahelise perioodi vaidlused ning internatsionaalne modernism sai tagasi oma hääle; teisalt aga näis mitmesuguste tootmisharude eraldatus vähem tõsine, või siis vähem vastuolusid tekitav kui selle sajandi eelmistel kümnenditel. *Handwerk* säilis oma varasemas määratluses ehk nagu enamik selle kohta ütleks, „traditsioonilistes“ struktuurides. *Kunsthändler*, nüüd juba lõplikult ja täiel määral „tarbekunsti“ [*studio crafts*] mõistes, juurdus ja institutsionaliseerus:

17 Campbell, *The German Werkbund*, lk 243 jj; vt ka B. Siepen, *Deutsche Wertarbeit, Veröffentlichungen Vortragsreihe Württembergisches Landesgewerbemuseum*, Stuttgart, 1938; W. Passarge, *Deutsche Werkkunst der Gegenwart*, Berlin, 1937. Igasugust tootmist korraldavaks üksuseks oli *Deutsche Arbeitsfront* (Saksamaa tööbrigaadid), disaini tarvis selle *Sektion Schönheit der Arbeit* (töö ilu sektsioon).



4. „Keskklassi elu hea pool“, Ludwig Erhard (Saksa FV majandusminister ja „Saksamaa majandusime isa“) Müncheneri käsitöönäitusel 1954.

„*Kunsth Handwerk* on võtmas kuju, mis ei soovi alluda tööstusdisaini mudelile, kuid ta ei soovi ka olla *Handwerk*’i alternatiiv tööstusdisaini jaoks; *Kunsth Handwerk* tähendab eluliselt vajalikku [*lebensnotwendiges*] täiendust“ (teiste valdkondade jaoks).¹⁸ Sellele järgnesid juba varem läbi mängitud vastandumised: orgaaniline/tehnoide jne. Sellel ajal näeme *Kunsth Handwerk*’i survegruppide moodustamist, auhindade asutamist ja näitustega alustamist; mõned neist rajas riik, teiste taga olid kooperatiivid. Mõnel juhul, näiteks kuulsa Müncheneri käsitöömessi [4] puhul, olid selle toetuse

taga (ja on endiselt) *Handwerk*’i enda tugevad institutsioonid. „*Handwerk*’i õppimist“, mis tähendab igivana meistriks saamise protsessi läbitagemist, peetakse igasuguse sellealase tegevuse aluseks, aga *Kunsth Handwerker*’itele sellest ei piisa – neil peab sellele järgnema väljaõpe kunstiakadeemias. *Kunsth Handwerker* näeb ennast ennekõike vabakutselise, vabalt loova [*freischaffender*] kunstnikuna.¹⁹ Lõpetuseks tuleb rõhutada ka seda, et parteipoliitika ei mänginud selle juures kuigi suurt rolli: suundumused *Kunsth Handwerk*’i ja isegi *Handwerk*’i alal ei erinenud DDR-is kuigivõrd sellest, mis toimus

18 F. Kampfer & K. W. Beyer, *Kunsth Handwerk in Wandel*, Berlin (Ida-Berlin), 1984, lk 8–9.

19 Kõige olulisemaid regulaarselt toimuvaid näitusi korraldati koostöös *Internationale Handwerksmesse*’ga [rahvusvahelise käsitöömessiga] Münchenis ja *Frankfurter Herbst Messe*’ga (sügislaadaga), kuhu püstitati *Haus des Deutschen Kunsth Handwerks* ning kus antakse välja mainekat tarbekunstiuhinda *Staatspreis für das deutsche Kunsth Handwerk* (alates 1951. aastast). Vt H. W. Hegemann (toim. Hessisches Ministerium für Wirtschaft und Verkehr), *Preisgröntes Kunsth Handwerk*, Wiesbaden, 1965. Ühendusel *Arbeitsgemeinschaft des deutschen Kunsth Handwerks* oli 1976. aastaks üksteist piirkondlikku allorganisatsiooni, kuhu kuulus kokku 1200 *Kunsth Handwerker*’it. Suurem osa neist olid ka selle organisatsiooni liikmed, st mingi *Handwerk*’i haru meistrid; 60 % neist töötas täiskohaga, 40 % ütles enda kohta *freischaffender Künstler* [vabakutseline kunstnik]; näitusekataloog *25 Jahre Bayerischer Kunstgewerberein München*, Münchner Stadtmuseum, München, 1976, lk 291. Eespool juba mainitud Zelle brošüürist võime lugeda: „*Kunsth Handwerk* moodustab ühe osa *Handwerk*’ist kui tervikust, kuid ta on selle eriti väärtuslik osa. Ta kehastab *handwerkliches Können* (vilumusi, oskusi) nende kõige kõrgemal kujul. Nagu keskajal, võime nüüdki leida *Handwerker*’i, kes omaenda loomingulistest ideedest lähtudes loob tooteid sõltumatult [*frei gestaltet*] ja paneb otstarbest [*Zweck*], materjalist, vormist ja värvist kokku harmoonilise terviku“ (Zelle, *Das Handwerk in Deutschland*, lk 11). Vt katalooge: 5. *Triennale 1990/91, Zeitgenössisches deutsches Kunsth Handwerk* (kaastööd teinud S. Runde et al.), München, 1992; 6. *Triennale Zeitgenössisches deutsches Kunsth Handwerk, 1994/5*, Grassi Museum, Leipzig/Frankfurt-am-Main Museum für Kunsth Handwerk.

Lääne-Saksamaal. Suurem osa organisatsioonilisest struktuurist jäi püsima, kuigi riigi keskvoimul oli edaspidi suurem sõnaõigus. Läänesakslased ütlesid, et see tulevat sellest, et eraettevõtlusel põhinev *Handwerk* osutas endiselt teenuseid nii tõhusalt, et kommunistliku riigi poolt juhitud tööstused ei suutnud nendega konkureerida. Välja arvatud lühike periood 1950. aastate keskel, millal nõuti kaunistuste uuesti kasutusele võtmist ja toimus kerge rahvaliku stiili taastulemine, valitsesid siiski ka DDR-is modernistlikele tarbekunstiliikumistele vastavad arusaamad sellest, mis on „vorm“, hiljem ka „disain“.²⁰

Seega ei tekita eriti probleeme see, kui tõlkida tänapäeval saksa keele sõna *Kunsth Handwerk* inglise keelde kui *studio crafts*, samal ajal kui mõistes *das Handwerk* sisalduvad küll lahknemised ja kontrastid, kuid ka sarnasused jäävad alles. Kõige olulisem näib siiski olevat romantiline kõla ja modernistide müstilisus, mis sisaldub mõlemas mõistes. Modernistlik kunsti ja käsitöö liikumine (*Arts and Crafts movement*) oli võtmetähtsusega mõlemas riigis, õigupoolest kõigil germaani rahvastel. Osaliselt võib selle juuri leida 19. sajandi alguse Saksa ja Briti romantismist. 20. sajandi alguses viisid mitmed huvirühmad selle müstitsismi turuplatsile. Oma toodete kõrge kvaliteedi tõestamiseks asusid nad suunama diskursust, millega püüdsid suurendada lihtsate ja jõuliste sõnade mõju, eriti sõna *Werk* mõju kõikvõimalikes kombinatsioonides. Sõna *Werk* ehk „töö“ mõju seisneb selles, mismoodi sellega tähistatakse nii pühendunult töötamise protsessi kui ka töötamise rahuldust pakkuvat tulemust. Lõpuks kerkib niisugust terminoloogiat käsitlenud artiklist esile kaks küsimust. Esiteks: milline võiks olla mõiste „töö/käsitöö“ tulevik disaini ja kunsti suhtes; ja teiseks: milline saatus võiks oodata rikkalikke rahvuslikke ja piirkondlikke terminoloogiaid keelte üha suurema globaliseerumise tingimustes?

Inglise keelest tõlkinud Ehte Puhang.

20 Vt Zelle, *Das Handbuch in Deutschland*, lk 35–36; vt eestpoolt Kampfer & Beyer, *Kunsth Handwerk in Wandel*; *Deutsches Kunsth Handwerk*; *Veröffentlichungen Institut für Angewandte Kunst*, Dresden, 1956.



Stefan Muthesius. Foto autori erakogust.

Stefan Muthesius (s 1939) on Saksa päritolu Briti arhitektuuriloolane. Ta on õppinud Müncheni, Londoni ja Marburgi ülikoolides (viimasest saanud doktorikraadi) ning olnud pikka aega kunsti-ajaloo õppejõud East Anglia Ülikoolis Suurbritannias. Tema sulest on ilmunud raamatud „Victorian Architecture“ (koos Roger Dixoniga), „The English Terraced House“ (Banister Fletcheri auhinna laureaat 1985; tõlgitud ka saksa keelde), „Art, Architecture and Design in Poland 1966–1980“ (tõlgitud ka saksa, poola ja prantsuse keelde), „Tower Block. Modern Public Housing in England, Scotland, Wales and Northern Ireland“ (koos Miles Glendinningiga; Banister Fletcheri auhinna laureaat 1995), „The Post War University. Utopianist Campus and College“ ja „The Poetic Home. Designing the 19th Century Domestic Interior.“ Käsil on uurimus briti sõjajärgsetest korrusmajadest. Käesoleva artikli kontekstis võib veel märkida, et Stefan Muthesiuse vanaonu Hermann Muthesius oli saksa *Werkbund*-liikumise vaimne juht, kelle eestvedamisel rakendati Saksamaal William Morrisi *Arts and Crafts* liikumise ideaale tööstusdisainis ja masstoodangus.

Saateks

Karin Vicente

Käsitöö, kunstkäsitöö, kunst, tarbekunst, disain – identiteedid toimivad nagu erakonnad valimiste eel: enda eristamiseks rõhutatakse oma tugevamaid külgi, et veenda teisi oma kvalitatiivses üleolekus, saavutada suuremaid privileege ja kõrgemat positsiooni sotsiaalses hierarhias. Nii on ka kunstis: mille poolest erineb käsitöö kunstkäsitööst? Kumb on parem, kas unikaal- või masstoodang? Mõisted peaksid aitama meil ümbritsevat maailma korrastada, et meil oleks lihtsam orienteeruda ja et me ei peaks iga kord mingi nähtusega kokku puutudes seda hakkama uuesti defineerima. Siiski on kõik terminid aja- ja kohaspetsiifilised, neil on oma ajalugu ja see annabki neile nende väe. Tänuvärselt on Stefan Muthesius võtnud juuresolevas artiklis vaatluse alla saksa kultuuriruumis kasutusel olnud esemeloomega seotud oskussõnavara ning selgitab sõnade etümoloogia ja kasutuse kaudu nende terminite ajaloolisi tähendusvälju. Esemeloomega seotud termineid võiks eesti keeleski üles lugeda kümneid, alustades käsitööst ja lõpetades disainiga. Kuivõrd nimi on iga identiteedi väga oluline osa, antakse nähtustele sisu muutudes enamasti ka uus, sobivam nimi. See aga on põhjustanud esemeloomega seotud terminite virrvarri, kus on esmapilgul raske orienteeruda. Terminoloogia rohkus, iseäranis alates 19. sajandist, peegeldab ilmekalt muutusi nii materiaalses kultuuris (tootmises, tehnoloogias, materjalides) kui ka ühiskonnas laiemalt (mentaliteedis, kunstis, majanduses).

Seega on Stefan Muthesiuse ülevaade saksa teoreetilistest aruteludest mitmes mõttes vajalik ka tänapäeva eesti lugejatele. Ühelt poolt aitab see meelde tuletada esemeloomega seotud terminite ajalugu ja etümoloogiat: on ju suurem osa eestikeelsest kunstialasest oskussõnavarast tõlgitud või mugandatud meile 19. sajandi teisel poolel just saksa keelest. Teisalt toetab Muthesiuse laotud vundament meie tänapäevani kestvate arutelu käsitöö, tarbekunsti ja disaini tähenduste ja identiteetide üle. Järgnevalt visandangi lühidalt esemeloomega seotud terminoloogiat kujundanud distsiplinaarsed mustrid, kirjeldan Muthesiuse analüüsi ning lõpuks mõtisklen paari näite varal terminite üle eesti keeles.

Teadupoolest on disaini- ja kunstiajalugudes tarbekunsti defineeritud, revideeritud ning teoretiseeritud lainetena alates *Arts and Crafts movement*'ist

kuni meie kaasajani. Tööstusrevolutsiooni järgset kunstkäsitööd on suures osas mõjutanud moderniseerimise ja industrialiseerimise diskursused. Üheks kaalukaks liiniks on nn *Modern Movement*'ist välja kasvanud traditsioone ja materjaleväärtustavatarbekunstivastandamineratsionaalseletööstusdisainile. Kunstkäsitööd seostati nostalgiliselt pigem industrialiseerimise ja massikultuuri eelse ajaga. Seega jäi tarbekunst 19. sajandi teises pooles teatud mõttes löksu: majandusliku progressi ideoloogia väärtustas masintoodangut ning hiljem haakisid avangardsed kunstiideoloogiad kunsti lahti praktilisest otstarbest, dekoratiivsusest ja ornamendist. Käsitööna valminud tarbekunst ei sobitunud enam justkui kummagi diskursusega – ei disaini ega kunstiga – ning pidi end üha uuesti ümber defineerima. Selle protsessi käigus sündiski moodne tarbekunst (*studio craft*), mis on kunstiliste ambitsioonidega, kuid kasutab rohkem või vähem traditsioonilisi tarbekunsti materjale ja tehnikaid.

Kuid käsitöö ja masintoodangu teineteisele vastandamine ei ole juba ammu pelgalt maitse, moraali ega kvaliteedi küsimus, nagu ta oli 19. sajandi algul, vaid on läbi ja lõhki ideoloogiline. Uuem kunstikirjutus ongi rõhutanud käsitöö, kunsti ja tööstuse läbipõimumist, ning kirjeldanud, kuidas on nende valdkondade arengujooned üksteist otsesemalt ning kaudsemalt mõjutanud.¹ Süstemaatilisemalt ongi tarbekunsti marginaalset positsiooni disaini ja kunsti suhtes hakatud ümber hindama alates 1980. aastatest ning iga järgnev kümnend on toonud mitmeid selleteemalisi konverentse ja publikatsioone. Üheks märgiliseks näiteks on 1997. aastal East Anglia ülikoolis peetud konverents „Obscure objects of desire: Reviewing the crafts in the twentieth century“.² Tänuväärset ilmusid konverentsi ettekanded ajakirja *Journal of Design History* kahes erinumbris, kust pärineb ka siinne tõlge.³

Arhitektuuriajaloolane, East Anglia ülikooli emeriitprofessor Stefan Muthesius (s 1939) analüüsib saksakeelset kunstiterminoloogiat, sõnade ajalugu ning tähendusvarjundeid. Teda huvitab, kuidas on industrialiseerimisest alates muutunud sõna *käsitöö* tähendus ning milline on olnud seda saatnud teoreetiline arutelu. Nagu Muthesius ise rõhutab, ei ole küsimus ainult terminitele eri keeltes sobiva vaste leidmises, vaid mõistete tähendusi tuleb avada nende etümoloogia, kasutuse ja konteksti kaudu. Vaid see aitab meil paremini mõista kompleksseid protsesse, mis on kujundanud esemeloomega

1 Vt nt *Journal of Design History* erinumbr „Dangerous Liaisons. Relationship between Design, Craft and Art“ (17 (3), 2004), koostajad Grace Lees-Maffei ja Linda Sandino.

2 Juuresolev Stefan Muthesiuse artikkel tugineb konverentsiettekandele, mille ta pidas 10.–12. jaanuaril 1997 East Anglia Ülikoolis toimunud konverentsil „Obscure Objects of Desire: Reviewing the Crafts in the Twentieth Century“.

3 *Journal of Design History* erinumbrid „Craft, Culture and Identity“ (10 (4), 1997) ja „Craft, Modernism and Modernity“ (11 (1), 1998).

seotud väärtushinnanguid ning avab meile konteksti ka meie kaasaegsete nähtuste mõistmiseks. Esiteks meenutab Muthesius meile, kuivõrd tihedalt on me taju (ja igasugune tähendusloome) sõltuv keelest. Klassikalise piiritõmbamise asemel hägustab Muthesiuse käsitlus kunsti, disaini ja käsitöö kateegooriaid ning selgitab nende valdkondade ühisosa. Lisaks näitlikustab ta, kuidas loominguilise valdkonna (s.t kunsti) sõnavara on muu hulgas mõjutanud majanduslikud protsessid, näiteks eri tüüpi toodangu kaubanduslik hind ja kvaliteet. Kokkuvõttes peegeldabki see arutelu väga selgelt muutusi tarbekunstis endas (nt mil määral on käsitöö, disain ja kunst tarbekunsti mõjutanud), aga samavõrd peegeldab see laiemaid muutusi ühiskonna hoiakutes.

Paralleelina võiks Eesti kontekstis vaadelda tarbekunsti mõistet. See on põneva kujunemislooga termin, mis on kunstnike „teeninud“ aastakümneid, kuid kipub nüüd ajale jalgu jääma. Sõna *tarbekunst* aitas eesti keelde kinnistada 1945. aastal Kunstnike Liidu juurde asutatud tarbekunsti sektsioon.⁴ Üsna deklaratiivselt vahetati seega välja 1930. aastatel kasutusel olnud *rakenduskunst*, kuigi mõlemad hõlmasid samu erialasid: keraamikuid, tekstiili-, naha-, metalli ja klaasikunstnikke. 1950. aastatel tähistas *tarbekunst* väga erilaadseid nähtusi – rahvakunstist (käsitööst) tööstuslike toodete kujunduseni.⁵ Tarbekunstnikud tegid nii unikaalloomingut, väiketiraaže kui ka masstoodete kujundusi. Et tarbekunsti erialade lõpetajad suunati peale kooli tööle tööstusesse, siis nähti neil ka vastutust masstoodangu kujunduse ja kvaliteedi eest. Järgmisel kümnendil joonistus selgemalt välja masstoodangu kujunduse eripära ning kasutusele võeti mõiste *tööstuskunst* (mille hiljem vahetas välja *disain*). Tarbekunstnikud liikusid aga tarbevormi loomisest järjest kaugemale ning tegelesid üha enam kunstiliste probleemidega. Paralleelselt hakati 1960. aastatel rääkima dekoratiivkunstist kui tarbekunsti ühest alaliigist, kuigi ka see oli sisuline kompromiss, sest dekoratiivsus või kaunistuslikkus isenesest ei olnud kindlasti nende kunstnike eesmärgiks. *Dekoratiivkunst* tähistas enamasti tarbekunstinäitusel eksponeeritud teoseid, millel puudus konkreetne kasutusotstarve. Seega tarbekunstina tähistatu hakkas järjest kaugenema tarbelisest funktsioonist. 1970. aastate keskpaigast alates püüdsid mõned kriitikud tarbekunsti võrdsustada kujutava kunstiga ning rõhutasid nendevahelise piiri kadumist. Ometi jäi *tarbekunst* käibe eraldi termini ning valdkonnana. Uus sajand on aga mõiste *tarbekunst* osas skeptilisem ning tundub, et see kipub ajale jalgu jääma. Üheks põhjuseks on termini ebatäpsus: paljud kunstnikud ei tegele pelgalt tarbevormide

4 Pikemalt on tarbekunsti puudutavast terminoloogiast kirjutanud Kai Lobjakas, vt Kai Lobjakas 2007. *Tarbekunst, tööstuskunst ja disain*. – *Aegade seis*. Tallinn: Eesti Nahakunstnike Liit, 16–22.

5 Vt nt Eesti NSV *tarbekunst/Искусство Эстетской CCP*. Eessõna Helene Kuma. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1955.

loomisega. Teisalt on tal ka teatav „nõukogude mekk“ küljes. Noored kunstnikud identifitseerivad end pigem disaineritena, räägitakse rakenduskunstidest või materjalikunstidest. Sõna *disain* on ühelt poolt kinnistanud, teisalt aga devalveerinud selle ülekasutus: seda kasutatakse peaaegu kõigil mõeldaval puhkudel, kuid kunsti kategoriseerimisel ei ole see sõna kindlasti väga täpne. Sõnal *tarbekunst* on pikk ja esinduslik ajalugu, mis on iga eriala identiteeti kujundanud, kuid tundub, et *disain* jätab selle varju.

Huvitava, ent mõnevõrra kummalise *comeback*'i on teinud mõiste *käsitöö*, mis ei tähista enam primitiivset, rahvakunsti ja talupojakultuuriga seotud nähtust, vaid sisaldab neoliberaalse kapitalismi kriitikat: killukest nostalgiat ausa ja õiglasema tootmisviisi suhtes. Käsitöö on seotud traditsiooni, kohaliku materjali, kultuurilise eripära ja käsitsi valmistamisega, kuid see on ka midagi elitaarset (vastandudes massikultuurile ja *sweatshop*'idele). Selle on ära tabanud mitmed väikeettevõtjad, aga ka suurtootjad, kes püüavad *käsitöö* lisamisega tootenimetusse oma kasumiiha lunastada. Käsitööle, -juustude ja muu sellise meeletu populaarsus viitab teatud tarbijaskonna laiematele elustiili- ja ideoloogilistele valikutele, kuid jätab ilmselt nõutuks pärandiuurijad, kangakudujad ja paljud teisedki.

Seega ei saa ühtegi terminit lõplikult lukku panna ega ära seletada, nende tähendused muutuvad vastavalt meie arusaamadele ja eelistustele. Esemeloomega seotud terminoloogia analüüs joonistab reljeefselt välja, kuidas erisugused jõujooned on seda valdkonda kujundanud – siin kohtuvad nii traditsioon, looming ja kunst kui ka institutsionaalne raamistik, majandus, poliitika, isegi rahvusidentiteedid. Siinse arutelu kontekstis on sobilik meelde tuletada, et keel (sh kasutatav oskussõnavara) ühelt poolt peegeldab, aga teisalt ka loob reaalsust. Seetõttu on oluline, et professionaalses keelekasutuses valitseks selgus ja teadlikkus kasutatavate terminite osas. Me ei tohiks nimetada kõike disainiks või käsitööks ning peaksime olema teadlikud käsitöö, kunsti, tarbekunsti ja disaini erisustest. Uusimad suundumused antropoloogias, materiaalse kultuuri uuringutes, maailmakunsti ajaloos ja mitmetes teistes distsipliinides on tähelepanuväärselt avardanud teoreetilisi raamistikke nende teemade üle mõtisklemiseks ning usutavasti aitavad lähiajal ka eestikeelses terminoloogiasse senisest enam selgust tuua.



Karin Vicente (s 1985) on kunstiteadlane, kes töötab Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituudis nooremteadurina ning õpib samas doktorantuuris. Tema teadustöö keskendub nõukogude perioodi tarbekunsti ja disaini identiteediloomele. Ta õpetab Eesti Kunstiakadeemias 20. sajandi kunsti- ja disainiajalugu. Eesti Kunstiteadlaste ja Kuraatorite Ühingu liige.

Karin Vicente. *Mark Raidpere* foto.

Foreword

Abstract

What is the difference between handicraft (Handwerk) and Arts and Crafts (Kunsthandwerk)? Which is better, craft or mass production? Terms should help us create order in the world around us, so it becomes easier for us to orientate ourselves, but terms are nevertheless always particular to a specific time and place. This essay will present a brief outline of the disciplinary patterns that have shaped the terminology relating to the creation of artefacts, as well as describing Muthesius's own analysis, before discussing the corresponding terms in Estonian with the help of a few examples.

In the present article, Stefan Muthesius has examined the specialised terminology relating to the creation of artefacts that has been used in the German cultural sphere and has explained the semantic field of each of these terms as shown by their etymology and usage. Rather than making clear distinctions, Muthesius's approach blurs the lines between art, design, and handicraft and concentrates upon their common features. Furthermore, he illustrates how the terminology of a creative sphere (i.e. art) has, amongst other things, been influenced by economic processes, for example by the commercial price and quality of different types of products. The large number of terms used, especially since the nineteenth century, clearly reflects the changes in both material culture and in society in general.

Kunsthandwerk of post-industrial societies has been greatly influenced by the discourse of modernisation and industrialisation. It was nostalgically and ideologically associated with the era preceding industrialisation and mass culture. The need to redefine oneself gave way to modern applied arts (studio craft) which have artistic ambitions, and at the same time make use of traditional materials and techniques to a greater or lesser extent.

In the post-war Estonian context, it is possible to draw a parallel with the term 'applied arts' (tarbekunst in Estonian) that rather declaratively replaced the previously used term, rakendus kunst. During the Soviet period, artists specialising in applied arts created unique objects and limited-edition items, as well as mass-produced designs. In the 1960s, 'decorative arts' came to be thought of as a subcategory of applied arts. Nowadays, the relevant semantic field in question is almost completely covered by the umbrella term 'design'.

The term Handwerk (käsitöö in Estonian) has made a fascinating, yet somewhat peculiar comeback. The term no longer refers to a phenomenon that could be described as primitive and related to folk art and peasant culture, but

instead it expresses criticism against neoliberal capitalism: a sense of nostalgia for an honest and fair mode of production.

This analysis of terminology related to the creation of artefacts graphically demonstrates how various power relations have shaped this field of activity where tradition, creation, and art intersect with institutional frameworks, economics, politics, and national identities.