

TARTU ÜLIKOOL
FILOSOOFIATEADUSKOND
AJALOO- JA ARHEOLOOGIA INSTITUUT

ERIKA PEDAK

**EESTI PROFESSIONAALSE TEKSTIILIKUNSTI SÜND JA
KUJUNEMINE KUNI 1940. AASTANI**

MAGISTRITÖÖ

**JUHENDAJA:
PROF. J. KANGILASKI**

TARTU 2007

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. EELLUGU	11
1.1. Jooni Eesti käsitöökorraldusest 19. sajandi II pooleni.....	11
1.2. <i>Arts ja Crafts</i> liikumisest juugendstiilini	16
2. TÄRKAV PROFESSIONAALNE TARBEKUNST	19
2.1. Naiskäsitöö õpetamise katsed.....	19
2.2. Tartu Eesti Põllumajanduse Selts esteetiliste eelistuste kujundaja rollis.....	23
2.3. Ideaaliks rahvakunsti ainetel modernne tekstiil. Rahvusromantism.....	30
2.4. Oskar Kallis ja <i>Ussikuningas</i>	36
3. TARBEKUNSTI- JA NAISKÄSITÖÖKOOID	41
3.1. Esimesi kutselisi tarbekunstnikke-õpetajaid	42
3.2. Riigi Kunsttööstuskool, naiskäsitöö ja tikand	50
3.3. Tartu Naisselts ja Naisühing. Käsitöökoolid.....	59
3.4. Tallinna Linna Naiskutsekool, Tui ehk Varma kool	63
4. TEKSTIILIKUNSTI KÕRGTASAND	68
4.1. <i>Art déco</i> ja modernism Euroopa tekstiilikunstis.....	68
4.2. Adamson - Ericu fenomen.....	73
4.3. Tekstiil kui kunstimeedia	77
4.4. RaKÜ ja OÜ Kodukäsitöö tekstiilikunsti edendajatena.....	83
4.5. Loovus <i>versus</i> tehniline teostus.....	91
KOKKUVÕTE	94
KASUTATUD ALLIKAD JA KIRJANDUS	101
SUMMARY	110
LISAD	115
1. Visuaalne materjal	115
2. Tabelid	150

SISSEJUHATUS

Tarbekunsti ajalugu ulatub Eesti alade arheoloogiliste leidude põhjal neoliitikumi. Samast ajast annavad tekstiilikiu töötlemisest tunnistust esimesed teadaolevad kudumite katkendid Euroopas. Oma pika arengukäigu jooksul on tekstiilitootmisest saanud tarbekunsti üks tähtsam ala. Ajalugu pakub meile näiteid alates suursugustest siid- ja sametkangastest kuni losse, kabeleid, kirikuid kaunistavate monumentaalsete vaibaseeriateni. Paljud neist nagu näiteks võimas 14. sajandist Angers' *Apokalüpsis* või 15.–16. sajandist säilinud muinasjutuliselt kaunid *mille-fleurs* vaibad kuuluvad maailma kunstipärandi hulka. Eesti aga võib uhkust tunda Tallinna Linnamuuseumis säilitatavate Madalmaades kootud suurepärase renessanssvaipade üle. Tekstiilikunst pole kaotanud tähendust tänapäevani ja kuulub eesti kunsti tähtsamate alade hulka.

Nagu kogu kunstis nii peegelduvad tarbe- ja koos sellega tekstiilikunsti kultuuri üldised arenguprotsessid. Üks olulisemaid etappe lääne maailma tarbekunsti arengus leidis aset 19. sajandi II poolest. Ühiskonnas toimunud muutused viisid eesrindliku kunstnikkonna arusaamisele, et vahepeal meie elu-olus valitsema pääsenud, kuid stiilituks ja maitsetuks muutunud vabrikutoodang on hävitamas kõrge kvaliteediga käsitöökunsti ja labastamas meie ümbrust.

Olukorrast väljapääsu leidmiseks pöörduti paljude võimaluste poole, sh. hakati märgitud perioodil osutama tähelepanu rahvakunstile kui olulisele professionaalse tarbekunsti lättele. Lääne maailma kultuuripildis hakkasid üha sõnakamalt esinema ka noored tärkavad rahvuskultuuri koolkonnad.

Sellises kultuurisituatsioonis hakkas otsima oma teed ka eesti tarbekunst, sh. tekstiilikunst. Viimase arenguprotsessi vaatlus ja analüüs ongi käesoleva magistritöö teemaks.

Tekstiilikunstiniku ja tekstiilikunsti ajaloo lektorina on autor tundnud puudust eesti professionaalse tarbekunsti sh tekstiilikunsti arengu tervikkäsitlusest. Valdav osa professionaalse tekstiilikunsti ainese nappidest ülevaadetest piirduvad enamasti nõukogude perioodiga. Peamiselt on need monograafiad eesti tippkunstnikest. Tekstiilikiu töötlemise, dekoreeritud tekstiilesemete valmistamise, tavade, kombestiku ja arenguloo uurimused käsitlevad põhiliselt rahvaomast käsitööd.

Eesti professionaalse tekstiilikunsti sünnilooga seonduvat on küll uuritud, kuid seda on tehtud lühidalt või üksikute teemade kaupa publitseerituna erinevates väljaannetes. Siiani puudub Eestis professionaalse tekstiilikunsti tekke- ja arenguprotsessi käsitlev põhjalikum uurimus. Põhjuseid selleks on mitmeid. Esiteks on Eestis tarbekunstist kirjutavaid kunstiajaloolasi väga vähe. Teiseks on teema lai ja mitmetahuline ning süsteemselt kokkuvõtvaiks käsitlemiseks on erineva fookusega võimalusi.

Antud magistritöö eesmärgiks on anda ülevaade eesti professionaalse tekstiilikunsti sünnist ja selle arengu esimestest aastakümnetest, mil pandi alus eesti tekstiilikunstile kui meie tarbekunsti ühele peaalale. Töö põhirõhk on kunstorganisatsioonidel ja -hariduse korraldusel, mis on professionaalse kunstielu arengu aluseks. Eestis toimunu taustana on käsitletud samasuguseid protsesse Lääne-Euroopas, mida senistes tekstiilikunsti lühikäsitlustes on vaadeldud ebapiisavalt.

Töö ülesehitus ja probleemiasetus. Magistritöös on kaardistatud olulisimaid sündmusi ja tegevusi, mis on seotud naiskäsitöö arendamise, süsteemse institutsionaalse tekstiilialase koolituse ja teiste erialade kunstnike kaasamisega tekstiilide kavandamisega.

Töö **elloos** peab autor vajalikuks põgusalt peatuda Eesti käsitöökorralduse mõningatel aspektidel kuni 19. sajandi II pooleni. Seejärel räägitakse 19. sajandi keskel alanud *Arts ja Crafts* liikumise põhjustest ja sellega kaasnenud muutustest Euroopa käsitöös ja kunstis ning juugendstiilist.

Teine peatükk käsitleb esimesi katseid õpetada eestlastele käsitööd selleks otstarbeks loodud kursustel ja koolides, mis loodi 19. sajandi II poolel. Läbi Tartu Eesti Põllumajanduse Seltsi naiskäsitöö vaadeldakse rahvahariduslikku esteetilist kasvatustööd.

Antud peatükis käsitleb autor probleemi ja analüüsi objektina rahvusliku käsitöö arengulugu. Eesti rahvakunsti näol oli käsitöö tegijale ja kunstnikule kasutada usaldusväärne lähtematerjal. Teisalt oli hädavajalik tunda rahvusvahelisi suundumusi ja need professionaalseks omanäoliseks loominguks tervikuks kujundada. Antud töös on selgitatud, miks oli vaja 20. sajandi alguse eesti käsitöös ja hiljem tärkavas tekstiilikunstis rõhutada rahvuslikkust ning mida rahvuslikkuse all tegelikult mõisteti. Rahvusromantismist kantud Oskar Kallise vaibalooming 1915. aastast tähistas eesti professionaalse tekstiilikunsti sünni. Kõrgel kunstilisel tasemel Kallise teosed aga jäid 1920ndate lõpuni üksikjuhtumiks.

Kolmas peatükk on pühendatud erialase koolivõrgu käivitamisele ning arendamisele, milles etendasid tähtsat osa 20. sajandi alguses välismaal hariduse saanud esimesed tarbekunstnikud.

Olulise tähtsusega tarbekunsti- ja naiskäsitööalase haridussüsteemi loomine tagas tekstiilikunsti professionaalide ettevalmistamise ja lõi nende loomingu vastuvõtuks kandepinna publiku hulgas.

Neljas peatükk on nimetatud tekstiilikunsti kõrgtasandiks eelkõige seetõttu, et selles räägitakse eesti vaiba- ja gobeläänikunsti klassikast. Tekstiilikunsti ajalukku jäänud teosed ja nende autorid olid selle kunsti stiililiste arengute suunajaiks. Tavana oli neil mitmekülgne kunstiharidus. Vaatluse all on olulisemate tekstiilikunstnike loomine, samuti tarbekunstnike ning käsitöömeistrite koordineerivad keskused.

Viimases peatükis võtab autor kokku ka teda huvitanud idee/loovuse ja teostuse/käsitöö vahekorra problemaatika tarbekunsti ja toob näiteid eesti tekstiilikunsti arenguloo põhjal. Töö autorit huvitab, kas tehnika tundmine on ainsaks eeltingimuseks tekstiili kavandamiseks? Kui, siis millises korrelatsioonis on otstarbekas hoida tehnikate tundmine ja loovuse arendamine õppekavades? Kas käsitöö ja tehnika ületähtsustamine ei saa teatud piiril kreaatiivsust pärssivaks teguriks nii koolis kui hiljem? Küsimus haakub ja kattub tarbekunsti eseme idee ja tehnilise teostuse seoste, vahekorra ja tähtsusega.

Magistritöös käsitletakse eesti tekstiilikunsti sünni ja arenguga seotud tasandite eesmärgi ja nende saavutamise viise. Käesoleva töö teemade ringi pole mahtunud eesti professionaalse tekstiilikunsti formeerumise seisukohalt ebaolulise tähendusega paralleelselt toimuv Balti-Saksa käsitöö ja tarbekunsti ringkondade tegevus. Eraldi võrdlevalt analüüsiva käsitluse hulgas pole tekstiilitehnikate, tehnoloogiliste vahendite ja tekstiilsete materjalide kirjeldamine, kasutamine ning nende arengulood.

Historiograafia. Eesti professionaalset tarbekunsti, sealhulgas tekstiilikunsti algusaastaid on kokkuvõtvalt ja eraldi temadena käsitlenud **Kaalu Kirme**. Tema sulest on ilmunud tarbekunsti ajaloo lühiülevaateid, mis on avaldatud Eesti NSV Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituudi väljaannetes: *Eesti kunsti ajaloo I köide. Eesti kunst 19. sajandi keskpaigast kuni 1940. aastani*¹ ja artiklite kogumikus *Eesti kunsti sidemeid XX sajandi algupoolel*.² Mitmeid tema artikleid on almanahhis *Kunst*,³ ajalehes *Sirp ja Vasar*⁴ jm.

Erinevate näituste kataloogide eessõnades, ajalehtedes ja ajakirjades on eesti professionaalse tarbe- ja tekstiilikunsti arenguloost kirjutanud **Inge Teder**. Muuhulgas

¹ K. Kirme. III. Eesti kunst 1917-1940. Tarbekunst. – Eesti kunsti ajalugu. Eesti kunst 19. sajandi keskpaigast kuni 1940. aastani. Eesti NSV Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituut. Tallinn, 1977.

² K. Kirme. Funktsionalismi sissevõetud eesti tarbekunsti. – Eesti kunsti sidemeid XX sajandi algupoolel. ENSV TA Ajaloo Instituut. Artiklite kogumik. Tallinn, 1978.

³ K. Kirme. Eesti professionaalse vaibakunsti väljakujunemisaastad. – Kunst. Tallinn, 1968.

⁴ K. Kirme. Üks unustatud nimi: Alma Koskel-Johanson. – Sirp ja Vasar. 1967, 29. sept.

annab 1985. aastal ilmunud *Tarbekunstimuuseumi ekspositsiooni juht*⁵ tema käsitluses lühikese ülevaate professionaalse tekstiilikunsti sünniaastatest.

Helene Kuma on kirjutanud monograafiaid eesti tekstiilikunstnikest, kelle aktiivsem loomeaeg jääb nõukogude perioodi.⁶ Tema artikleid tekstiilikunsti varasema perioodi kohta leiab nii ajalehtedes kui näituse kataloogides. Lisaks on H. Kuma veel põhjalikud uurinud Euroopa, Hispaania ja Hiina *kiri- ja trükikangaid*.⁷

Antud töö kirjutamisel on muuhulgas kasutatud etnoloog **Elle Vunderi** uurimust *Eesti rahvapärane taimornament tikandis*,⁸ publitseeritud 1992, **Lehti Viiraja** lühiuurimust aastast 1991 *Tartu Eesti Põllumeeste Seltsi osast esteetilise kultuuri edendamisel 20. sajandi algusaastatel (1900–1906)*,⁹ **Irina Solomõkova** 1999. aastal ilmunud *Eesti kunst ja sisekujundus 1937. a. Pariisi maailmanäituse Balti paviljonis*,¹⁰ **Krista Kodrese** 1995 ilmunud *Rahvuslik identiteet ja selle vorm. Sada aastat otsinguid*,¹¹ milles rahvuslikku identiteedi problemaatikat vaagitakse põhiliselt läbi 20. sajandi eesti arhitektuuriloo käsikirjalistest töödest on kasutatud antud töö teemaga otseselt seotud informatsiooni **Albert Hanseni** käsikirjast *Kunsttööstuskool 1914–1940 (Fakte, meenutusi, mõtisklusi) 1982*.¹² Eesti professionaalse tekstiilikunsti sünni eellooga haakuvat huvitavat materjali on **Epp Kangilaski** kandidaaditöös *Tsunfikäsitöö arenguhooni Lõuna-Eesti linnades hilisfeodalismi perioodil (1975)*,¹³ aga ka Jüri Peetsi¹⁴ ja Ave Matsini¹⁵ magistritöödes.

Olulist naiskäsitöö-alast informatsiooni 19. sajandi lõpust kuni 20. sajandi 1940. aastateni pakuvad tolelaegsed ajalehed ja ajakirjad.

Viimase 15 aasta jooksul on saanud Eestis kättesaadavaks ka tarbe- ja tekstiilikunsti arengut käsitletavat Lääne-Euroopa uuemad uurimused. See on aidanud eesti tekstiilikunsti arengulugu vaadelda laiemas kontekstis.

⁵ I. Teder. Eesti tarbekunsti arengust. – Tarbekunstimuuseum. Ekspositsiooni juht. Tallinn, 1985.

⁶ H. Kuma. Mari Adamson. Tallinn, 1960. (Vn. Moskva, 1991.); H. Kuma. Elgi Reemets. Tallinn, 1981. (Vn. Moskva, 1983.)

⁷ H. Kuma. Tekstiili ajalugu. Osa I. Kangad I. Õppevahend ENSV ERKI kunstilise tekstiili ja kostüümi kateedri üliõpilastele. Tallinn, ENSV Riiklik Kunstiinstituut. Koostatud teadusliku töö raames 1966–1972. Tabelid ja kaardid 1973 ja 1976; H. Kuma. Kangad II. 1966–1972. Tabelid 1977–1979; H. Kuma. Kangad III. 1979–1984. Tabelid 1979–1983, tekst 1983–1984. Asuvad EKA raamatukogus.

⁸ E. Vunder. Eesti rahvapärane taimornament tikandis. Tallinn, 1992.

⁹ L. Viiraja. Tartu Eesti Põllumeeste Seltsi osast esteetilise kultuuri edendamisel 20. sajandi algusaastail (1900–1906). – Eesti kultuurikontaktid läbi sajandite I. Eesti Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituudi kunstiajaloo sektor. Tallinn, 1991.

¹⁰ I. Solomõkova. Eesti Kunst ja sisekujundus 1937. a. Pariisi Maailmanäituse Balti Paviljonis. – Eesti kultuurikontaktid läbi sajandite II. Eesti Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituudi kunstiajaloo sektor. Tallinn, 1991.

¹¹ K. Kodres. Rahvuslik identiteet ja selle vorm. Sada aastat otsinguid. – Akadeemia. 1995, nr. 7.

¹² A. Hanseni perekonna valduses.

¹³ E. Kangilaski. Tsunfikäsitöö arenguhooni Lõuna-Eesti linnades hilisfeodalismi perioodil. Dissertatsioon ajalooteaduste kandidaadi teadusliku kraadi taotlemiseks. Tartu, 1975. TÜ Raamatukogu, F 106, S 145, Konks, J.

¹⁴ J. Peets. Eesti arheoloogilised tekstiilid kalmetest ja peitleidudest III - XVI saj. Magistritöö. Tartu Ülikool, 1992.

¹⁵ A. Matsin. Tekstiiltehnilised vahendid Eestis muinas- ja keskajal. Magistritöö. Eesti Kunstiakadeemia. Tekstiilidisaini osakond. Tallinn, 2002.

Üheks olulisemaks senistest autorini jõudnud materjalideks on **Susan Day** 2002. aastal Londonis väljaantud *Art Deco and Modernist Carpets*,¹⁶ mis käsitleb vaiba ajalugu ajavahemikul 1910–1945 ja hõlmab seega ka käesolevas magistritöös vaadeldud perioodi. Day on analüüsinud vaiba ajalugu kunsti, disaini ja sotsiaal-poliitilises kontekstis ning raamat on külluslikult illustreeritud. Kuigi teoses pole võrdselt ja süsteemselt puudutatud kõiki vaibakudumisega sel perioodil seostatud aspekte, on diskussioon fokuseeritud avangardse suundumusega vaibakujundusele. Suurema tähelepanu all on Prantsusmaa, kus sajandeid oli tehtud luksuslikke vaipu ja Saksamaa, kus keskenduti tööstusliku tootmise esteetikale. S. Day väljaanne *art déco* ja modernistlikest vaipadest Euroopas tuleb tunnistada üheks ülevaatlikumaks selles vallas.

Väljaandeid *Bauhausi* kui tähtsaima 20. sajandi I poole Euroopa avangardkunsti ja rakendusliku õppeasutuse kohta on mitmeid. **S. Wortmann Weltge** 1993. aastal ilmunud raamatust *Bauhaus Textiles. Women artist and the Weaving Workshop*¹⁷ saab hea ülevaate tekstiilidest, nende tegijatest, koolis kasutatavatest õpetamismeetoditest ja kudumistöökohast aga ka kooli ideoloogiast.

Lisaks eelpool väljatoodud materjalile on viimastel aastatel ilmunud rohkesti materjali 19. sajandi II poolel Inglismaalt alguse saanud rakenduskunste haaravast *Arts and Crafts* liikumisest, aga samuti soomlaste käsitöö ja disaini arenguloost.

Allikad. Peamiseks allikaks magistritöö kirjutamisel on olnud tekstiilikunsti originaalteosed ja kavandid, mida Eestis kahjuks on säilinud vähe. Samuti on autor kasutanud ajakirjades, ajalehtedes, kataloogides ja mappides publitseeritud visuaalset materjali.

Autor on töötanud originaalkavanditega Adamson-Ericu Muuseumis (EAM), Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuuseumis (ETD), Eesti Kunstimuuseumi (EKM) graafikakogus ja kirjalike allikmaterjalidega Eesti Riigiarhiivis (ERA), Eesti Ajalooarhiivis (EAA), Tallinna Linnaarhiivis (TLA) ja Eesti Kirjandusmuuseumis (EKM).

Vahetut, isiklikel mälestustel põhinevat teavet antud teema kohta on autor saanud vestlustest tekstiilikunstniku **Ellen Hanseniga**,¹⁸ keraamiku ja kunstiteadlase **Helene**

¹⁶ S. Day. *Art Deco and Modernist Carpets*. London. 2002. Day on eelkõige 15.–18. sajandi orientaalsete vaipade uurija, lisaks sellele on tema meelisteemaks 20. sajandi dekoratiivkunst ja arhitektuur.

¹⁷ S. Wortmann Weltge. *Bauhaus Textiles. Women Artists and Weaving Workshop*. London, 1993.

¹⁸ E. Hanseni vestluse lindistus E. Pedaku valduses.

Kumaga¹⁹ ja Juuli Suitsu klassiõe **Juta Kollistiga**²⁰ ning kirjavahetusest **Asta Weiler-Martinsoniga**²¹ Kanadast.

Alljärgnevalt selles töös kasutatud **terminoloogiast**, samuti **tekstiilitehnikatest**, mida eesti rahvakunstist polnud pärandina kaasa võtta, kuid mis kuuluvad professionaalse tekstiilikunsti väljendusvahendite juurde.

Taimsest, loomsest ja keemilisest kiust tekstiilide valmistamise ajalugu on paljutahuline ning mitmeid liigitamise võimalusi pakkuv. Tekstiilikunsti käsitletakse nii kronoloogia, tehnikate, materjalide dekoreerimisvõtete, motiivide, otstarbe vms järgi. Tekstiilikunsti ajaloo tutvustamise, õpetamise ja õppimise eesmärgil on temaatika enamasti jaotatud kahte suuremasse rühma - kangasteks ja vaipadeks.

Traditsiooniliselt jagunevad kangad trüki- ja kirikangasteks. Vaipade all käsitletakse erinevates tehnikates põranda- ja seinavaipu. Vaipadest suurema alaliigi moodustavad orientalsed vaibad, millest eralduvad religioossetest normidest tuleneva ühtse ja selgepiirilise esteetilise kaanoniga islami vaibad. Euroopa seinavaipadest on enim väärtustatud maalikompositsioonidega sarnanevaid piltvaipu ehk gobelääne. Kangaste ja vaipade kõrval on eraldi tekstiilikunsti liikidena käsitletavat veel pits, tikand, silmuskudumine²² jm.

Tekstiilikunstist rääkides puutume kõige sagedamini kokku mõistetega *käsitöö*, *kunstkäsitöö*, *tarbekunst*, *rakenduskunst*, *disain* ja *dekoratiivkunst*. Kõigi nende mõistete tähendused on üksteisega tihedalt seotud, osaliselt kattuvad ja haakuvad, seega vaieldavad ning aja jooksul meie keelepruugis muutunud. Kõik nimetatud terminid on kogu maailmas kasutusel, kuid kunstiajaloolastel ja -teadlastel puudub konsensus nende sisu ja omavaheliste seoste suhtes. Aeg-ajalt vallanduvates ägedates diskussioonides tõdetakse sageli, et selgete kunstipiiride²³ tõmbamine pole vajalik ja otstarbekas. Näiteks moekunst paigutatakse eriti tavakasutuses asjatult tekstiilikunsti valdkonda. Tõsi, ka siin on ühendav lüli tekstiililiigina kangas ja selle dekoreerimine, kuid moeajalugu annab ülevaate eelkõige rõivastusviisidest, mis pole aga tekstiilikunsti ajaloo aines.

¹⁹ H. Kuma vestluse lindistus E. Pedaku valduses

²⁰ J. Kollisti vestluse lindistus E. Pedaku valduses.

²¹ A. Weiler-Martinsoni kirjad E. Pedaku valduses.

²² Neist viimane on mõnikord paigutatud moekunsti valdkonda.

²³ 1960. aastate algusest alates tulevad maailma tekstiilikunstis klassikaliste ja modernistlike teoste (vaibad, kangad jne) kõrvale uut tüüpi teosed, tihti 3-mõõtmelised taiesed, millel esteetilise ja dekoratiivse kõrval on tähtis sõnum. Eesti tekstiilikunstis avalduvad nimetatud ilmingud jõulisemalt alles 1990. aastate alguses, mil postmodernism ja kunsti piiride ähmastumine saab tooniandvaks ka Eestis.

Väidetavalt esineb nii Ants Laikmaalt kui Gustav Suitsult termin *kujutav kunst* eesti keeles esmakordselt 1903.²⁴ 20. sajandi alguses kasutatakse paralleelselt mõisteid *kunstkäsitöö*, *kunsttööstus*, *kunsttöõndus*. Umbes 1920ndatest kuni 1940ndateni oli Eestis enim käibel *rakenduskunsti* mõiste. Sõna *tarbekunst* kõlas harvem. Viimase tarvitamine muutus üldiseks sõjajärgsetel aastatel. 1970 - 80ndate aastate arengu liikumised tõid tarbekunsti kaasa selle mõningaid funktsionaalseid muutusi ning kasutusele tulid eriala nimetusena *dekoratiiv-tarbekunst* või lihtsalt *dekoratiivkunst*. Ka teistes keeltes valitseb teatud terminoloogiline ebamäärasus (inglise keeles- *applied art*, *decorative art*, *art design*,²⁵ *craft*; saksa keeles - *Kunstgewerbe*, *Angewandte Kunst* jne).

Termineid *disain* ja *disainer* on Eestis kasutatud valdavalt tööstusliku masstoodangu ja selle kujundajate kohta. Osalt inglise keele mõjust tingituna kasutame tänapäeval sõna *disain* ka palju laiemas, igasuguse kujundamise ja kavandamise tähenduses. Näiteks on endised *tarbekunsti* erialad Eesti Kunstiakadeemias ja Tartu Kõrgemas Kunstikoolis nüüd nimetatud *disaini* õppekavadeks nende sisu oluliselt muutmata.

Antud töös kasutatakse valdavalt termineid *tarbekunst* ning tarbeeseme *kavandamine* või *kujundamine*. Tekstiilikunstiga tihedalt seotud mõisteid *käsitöö*, *kunstkäsitöö*, *disain*, *tööstus*- või *tootedisain* ja *kunst* kasutatakse vastavalt kontekstile.

Magistritöös nimetatakse *gobelääniks* ehk *piltvaibaks* figuraalset või abstraktset sulatatud pindadega vaipa, mis on kootud gobeläänile omases põimetehnikas. Dekoratiivsete puhaste pindadega, sageli geomeetrilist, ükskõik missuguses tehnikas seinavõi põrandakatet nimetab autor tavapäraselt *vaibaks*. Samas kasutatakse terminit *vaip* üldmõistena, olenemata selle tehnikast, kompositsioonist ja sisust.

Alljärgnevalt mõnedest vaiba puhul kasutatavatest mõistetest. Paljude maade eriteadlased kasutavad piltvaiba puhul nimetust *gobelään*. Nimetus *gobelään* pärineb Prantsusmaal 1662 asutatud manufaktuuri nimetusest. Gobelin`de manufaktuur kujunes üheks tähtsamaks kõrgel tehnilisel tasemel monumentaalsete vaipade kudumise paigaks. Tõuse ja mõõnu üleelanud manufaktuur töötab tänapäevani. *Gobelääni* nimetus on aga jäänud piltvaiba levinumaks tähiseks vaatamata sellele, kus need on kootud.

Gobelääntehnika võimaldab motiivi kaupa modelleerimiseks vajalikke sulavaid üleminekuid ehk *šrafuuri* kududa nii horisontaalsetel *basse-lisse* kui vertikaalsetel *haute-lisse* telgedel. Klassikaliselt kootakse piltvaipa selle tagumiselt poolelt nii, et kartoone ehk täissuuruses tööjoonis asub kuduja seljataga. Eespool asub peegel, millelt kuduja saab läbi

²⁴ J. Keevallik, R. Loodus, L. Viirjoja. Tekste kunstist ja arhitektuuris. Kõide 3. Tallinn, 2006. lk. 185-187.

lõimelõngade valminud pildi tervikut kontrollida. Vaiba kartoon võib olla kinnitatud ka otse lõimelõngade vastu.

Inglise keeles kasutatakse *gobelääni* (inglise keeles *gobelins*) sünonüümina kõige sagedamini *tapestry*, mida kasutatakse mõnikord ekslikult ka teiste vaibatehnikate puhul (näiteks *Bayeux Tapestry*). Harvem kasutatakse gobelääni sünonüümina *arras*. Neist viimane on tuletatud 14.-15. sajandil tuntud piltvaibakudumiskeskuse Flandria linna Arras´e nimest. Narratiiviga piltvaipa võib valmistada ka mõnes muus tehnikas näiteks tikandis, aplikatsioonitehnikas vms. Sel juhul ei nimeta me seda gobelääniks.

Kuigi Põhjamaadest tundsid norralased püsttelgedel piltvaiba kudumise kunsti laialdaselt juba 16. sajandil, oli see tekstiilitehnika eestlastele võõras veel 20. sajandi teise kümnendi alguses.

Karvastatud pinnaga vaipu, mis on tehtud *rüüju* tehnikas, kasutati eesti rahvakunstis vähe, seda peamiselt vaid paksude meremehetekkkide valmistamiseks Saaremaal. Nii sõlmtehnikas *rüüju* kui velvetisarnaselt mõjuv *flossa* said Eestis tuntuks 1930ndatel. Kui esimese nimetatud tehnika levikule saadi innustust Soomest ja Rootsist, siis viimase kasutamisele aitas ilmselt kaasa ka idamaiste vaipade populaarsus.²⁶

Magistritöös räägitakse veel *tikandist*, mis on ühtaegu nii tehnika kui tekstiilikunsti liigi nimetus. Seda tehnikat on eestlased kasutanud palju rahvariiete ja sisustustekstiilide kaunistamisel. Professionaalse tekstiilikunsti väljakujunemisaastatel leidis tehnika uusi huvitavaid rakendusi. Näiteks tikkis Vanda Juhansoo kitsilikest stampidest vabas maalilises laadis omakootud hõredatele kardinatele, laudlinadele jms.

Telgedel kootud kangaste või vaipade kudumiseks kasutati aga veel palju erinevaid, kuid eestlastele juba tuttavaid tehnikaid, mida töökäigus edasi arendati.

Magistritöö on valminud koostöös mitmete heade nõuandjate ja abilistega. Suured tänud magistritöö juhendajale kunstiteadlasele professor Jaak Kangilaskile ja konsultandile kunstiteadlasele Inge Tederile. Töö valmimisele on kaasa aidanud veel Anne Lõugas, Ülle Kruus, Helene Kuma, Maarja Roosi, Kadri Tammur, Ellen Hansen, Aet Ollisaar, Ester Pae, Epp Leete, Asta Niinemets, Andra Siibak, Vallo Nuust, Janika Kraavi ja paljud teised.

Aitäh!

□

²⁵ K. Kodres. Kasutatud tarbetud mõttetud asjad. – Tarbetud asjad. Tallinna Rakenduskunsti Triennaal. 1997, lk. 7. Nn. kontseptuaalset tarbekunsti võib nimetada ingliskeelse terminiga *art design*.

²⁶ K. Kirme, 1968, lk. 29-30.

1. EELLUGU

Eesti arheoloogiliste tekstiilesemete leiud on pärit 3. - 16. sajandist. Nende leidude arv on suhteliselt väike.²⁷ Eesti muinastekstiilides kasutatud vill oli lähedane teistes Läänemerega seotud piirkondades kasutatud villale. See oli tingitud ühest küljest sarnast looduslikest tingimustest, aga ka siinsete rahvaste tihedatest kontaktidest. Eesti muinastekstiilid olid kootud vertikaalsetel telgedel.²⁸ Näiliselt algelised ja lihtsad tööriistad võimaldasid siiski teha kvaliteetseid kudumeid. Muinastekstiilides oli oskuslikult ühendatud esteetilised väärtused ja tarbeomaduste ratsionaalsus.²⁹ Tallalaudadega horisontaalteljed tulid kasutusele ilmselt 13. sajandil. Ulatuslikumalt levisid need seoses linnakäsitöö arengu ja selle mõju laienemisega alles 15. -16. sajandil. Tekstiilide valmistamine muinasaja lõpul ja keskajal oli olnud arenenud ja kindlate traditsioonidega külakäsitöö haru.³⁰ Ka linnades, mille elanikkond suurenes, oli telgedel kudumine üks käsitöölaladest.

1.1. Jooni Eesti käsitöökorraldusest 19. sajandi II pooleni

Keskaegsed käsitöölise kutseühingud ehk **tsunftid** hakkasid Lääne-Euroopas tekkima 11.-12. sajandil. Neid ühendavaks organisatsiooniks olid **gildid**. See oli linnakäsitöölise tüüpiline keskaegne kutseühing väljaõppe, kvaliteedi, hindade ja turu ning nende saladuste hoidmise garanteerimiseks. Tsunft oli ühtlasi liikmete eraelu reguleeriv seltskondlik, kiriklik ja sotsiaalhoolekande organ. Tsunfti liikmed olid läbi teinud õpipoisi- ja selliaastad. Meistriks saamiseks tuli teha kutseksam ehk meistritöö. Tsunftil oli valitav vanem ehk *oldermann*. Linnade raed kinnitasid tsunftimeistrite ettepanekul põhikirjad/statuudid, mida nimetati *skraadeks*, ka *šraagideks*.

²⁷ J. Peets. Eesti arheoloogilised tekstiilid kalmetest ja peitleidudest III- XVI sajandil. (Materjal, töövahendid, tehnoloogia) Magistritöö. Tartu Ülikool, 1992, lk. 4. Sporaadiliselt esines surnute põletamise komme eestlastel juba nooremal pronksiajal. Domineeriv oli põletusmatus kogu ajaarvamisvahetuse järgse I aastatuhande ja II aastatuhande esimestel sajanditel.

²⁸ Samas, lk. 4, 6, 107-108. Eestis on tekstiilmaterjalina kasutatud villa, lina, kanepit ja tõenäoliselt ka nõgesekiudu.

²⁹ A. Matsin. Tekstiiltehnilised vahendid Eestis muinas- ja keskajal. Magistritöö. Tallinn. Eesti Kunstiakadeemia. Tekstiilidisaini osakond. 2002, lk. 109. Kujukamaks näiteks on kangaalustesse kootud kõlapaelad, mis on ühtaegu dekoratiivsed ja funktsionaalsed.

³⁰ J. Peets, 1992, lk. 108.

Eesti ala linnades hakkasid käsitöölised **kutseühingud** tekkima 14. sajandil.³¹ 17. sajandil pääses linnakäsitöös peaaegu täielikult valitsema tsunftisüsteem. Linnast tuli välja saata kõik tsunftidesse mittekuuluvad käsitöölised - *tsunftijänesed* ja *vusserdajad*.³² Ka nimetati tsunftivälised käsitöölised *pööningujäne*teks või *vussermeistriteks*.³³

Tsunftikäsitööliseks olid peamiselt sakslased koos kohapealsete meistermeestega. Linnakäsitöö tarbijaks oli peamiselt kohalik ülikkond. Kuid linnakäsitöölise hulgas oli ka neid, kes turustasid oma tooteid maarahvale. Pärisorjuse ajal oli side linna- ja maakäsitöö vahel suhteliselt nõrk ja raskendatud eelkõige linnades valitseva tsunftikorra tõttu.

Eesti **maakäsitööle** oli võõras meie linnadele iseloomulik tsunftisüsteem. Vaid osa vabadest käsitöolistest, just osa kangrutest, rätsepatest või tislertest, olid registreerunud kui tsunfti vabameistrid. Paikkondliku käsitöötraditsiooni kandjaks oli kodune käsitöö ja külakäsitööline, kelle käsitööoskusi kasutas ka mõis. Naturaalmajapidamise tingimustes kodus talupoeg vajamineva igapäevase riide ise traditsioonilistest materjalidest – linast ja villasest.³⁴

Vabad käsitöölised olid mittekohalikku päritolu alaliselt maal elavad meistermehed, kes polnud seotud kohaliku käsitöötraditsiooniga, kuid tõid kaasa uusi tööriistu, tehnilisi võtteid ja esteetilisi arusaamu tarbeesemete valmistamisel ja ehitustöödel. Samal ajal oli ajutiselt maal, põhiliselt mõisas töötavate linnakäsitöölise mõju maakäsitööle hoopis juhuslikum.³⁵ Teatud mõttes olid vabad käsitöölised ja linnakäsitöölised (mõned neist ka tsunftijänesed) sidepidajateks, kes linna käsitöölise tööoskusi maal levitasid.

Vahendajaks käsitöö alal oli ka **mõis**. Mõisate kujunemise perioodil 14.-16. sajandil vajas ülikkond maakangru teeneid veel vähe. Olukord muutus aga 17. sajandil, kui kujunes välja mõisaansambel selle hilisemas tähenduses – härrastemaja tallide, lautade, aitade jms-ga ning koos selle teenindamiseks ettenähtud mõisarahvaga. Keerukamate käsitööde tegemiseks pidas mõis oma käsitöölisi (sepad, parkalid, kangrud jt), kes elasid mõisas või mõisa maal. Just 17. sajandil toimus **mõisakäsitöö** eraldumine muust käsitööst. 18. sajandi lõpuks kujunes välja juba küllalt arvukas mõisakäsitöölise kiht. Mõisnikud lasksid sageli talupoisse linnas käsitööd õppida.³⁶

³¹ E. Kangilaski, Tsunftikäsitöö arenguhooni Lõuna-Eesti linnades hilis-feodalismi perioodil. Dissertatsioon ajalooteaduste kandidaadi teadusliku kraadi taotlemiseks. Tartu, 1975 lk. 7.

³² Samas, lk. 8.

³³ K. Kaplinski. Tallinn – meistrite linn. Tallinn, 1995, lk. 61.

³⁴ J. Linnus, Maakäsitöölised Eestis 18. sajandil ja 19. sajandi algul. Tallinn. 1975, lk. 193.

³⁵ Samas, lk. 205-206.

³⁶ Samas, lk. 25. Näiteks moodustas 18. sajandi esimesel poolel vabade maakäsitöölise hulk vaid 2-4% maarahvastiku üldarvust. Valdavalt tegid need meistrimehed mõisate tellimistööd, kuid osalt ka külahvale. Vabade arv on olnud paikkonniti erinev, kuid tervikuna on neid elanud maal väga vähe. Nende hulgas oli suhteliselt palju meistri või sellipaberitega tsunftikäsitöölisi.

Kangrutööd on mõis vajanud kõige rohkem. 18. sajandi jooksul olid kangrud paljudes mõisates ainsad käsitöölised, keda mõis pidevalt kasutas. Seetõttu olid kangrud tihti mõisapere liikmed. Sageli jäid kangrud pikemaks ajaks ühte paikkonda elama, mis andis võimaluse maa rentimiseks ja lisateenistuse, näiteks kõrtsmikuameti hankimiseks.³⁷ Etniliselt päritolult oli kangrute hulgas soomlasi, sakslasi, rootslasi, kes õpetasid välja pärisoriseid kuduajaid. Eestlasi oli kangrute hulgas vähe.

Mõisates hakkasid tööle kangrutoad. Nii toimus tööjaotus ka mõisa ja talu vahel. Talu kanda jäid kõik rasked eeltööd, et linast ja villast saaks lõng ning edasi kangas. Talv läbi käis lina, taku ja villa ketramine. Pärast küünlapäeva kooti kangaid ja märtsis-aprillis neid pleegitati. Takud ja vill kooti enamasti taludes – takune, jämedam linane ja villane, mida nimetati *loodeniks*, läks mõisa teenijatele riidepalgaks. Ihu- ja voodipesu ning laudlinade tarvis peenlinane kangas kooti mõisas kutseliste käsitöölise poolt.

Rätsepatööks vajalikud peenemad riidesordid toodi 16.-18. sajandil Tallinna ja mujale Eesti aladele välismaalt. Kohalik kalevitööstus hakkas välja kujunema alles 18. sajandi lõpul. Mitmetes mõisates hakati selleks rajama peenvilla lambakasvatust.³⁸ Linakasvatust, -töötlemist ja kudumist tunti kogu Liivimaal aastasadu ja tänu pikaajalisele traditsioonile olid linakudumiseks suuremad eeldused võrreldes villase kanga tootmisega.

Kangruid Tallinnas ja Lõuna-Eesti linnades ongi nimetatud *linakangruteks*. Juba 14. sajandist on teada ca 30 kangru nime, kes olid valdavalt eestlased. Kuna linakudumine linnades oli eelkõige alamrahva kodune, suhteliselt lihtne töö, polnud sellel kaubanduslikku tähtsust. Nähtavasti on see üks põhjusi, miks **kangrute tsunftide** moodustamistega Eesti aladel ei kiirustatud ja selle kahtlemata ühe vanima käsitöölীগiga tegeldi suuremalt osalt väljaspool tsunftikammitšaid.³⁹ Nagu juba märgitud, moodustasid Eestis kangrud suurima rühma just maakäsitöölise hulgas, kus polnud tsunftisüsteemi.

17. sajandil hakkas Tallinna saabuma üha enam Saksamaal ja Rootsis väljaõppinud kangruselle, kes valdasid keerulisemat rakendust nõudvat **drelltehnikat**. Kvaliteetse tugeva linase

kudumist *saksa või stockholm maneeris* hakati nõudma ka kohalike kuduajate.⁴⁰

Tallinnas võis linakangru **õpipoisiks** saada endale kaks käendajat leidnud, vähemalt 16-aastane kristlikust abielust sündinud, 4-nädalase katseaja läbinud poiss. Tütarlastel oli otse keelatud õppida linakangruks. Õpipoisiaeg kestis 4 aastat. Seejärel noore käsitöölise elus

³⁷ Samas, lk. 25, 75-76.

³⁸ Kalevitöötamise keskuseks kujunes Narva. Uued ettevõtted tekkisid Kärđlas ja Sindis.

³⁹ E. Kangilaski, 1975, lk. 63; K. Kaplinski, 1995, lk. 218.

algas uus etapp - ees ootasid selliaastad. **Kangrusellide** rännuaja alguseks oli **lauritsapäev**⁴¹ ja sihiks Saksamaa, kus viibiti 3 aastat.⁴² Sell oli üheltpoolt palgatööjõud, teisalt tulevane meister-linnakodanik. Samal ajal saabusid linnadesse rändsellid võõrsilt. Just rändsellide kaudu tulid tsunftidesse uuendused.⁴³

Meistritööks oli oldermanni⁴⁴ majas omal kulul kangaspuude valmistamine ja sealsamas lõuendi kudumine. Puuduste ilmnedes võis uuesti proovida alles kahe aasta pärast.⁴⁵

Tsunftide ainuvõimu perioodil linnades ja pärisorjuse valitsedes maal olid sidemed linna- ja maakäsitöö vahel nõrgad, kuid mitte olematud. Linnakäsitöö osatähtsust maakäsitöö arengus on käsitletud mitmed etnoloogid nagu Ants Viires, Jüri Linnus jt. Nii on Linnus⁴⁶ põhjalikult analüüsinud probleemi olemust rahvakultuuri tervikliku geneesi loomise seisukohast. Linnakäsitöölised olid saanud mõjutusi väljastpoolt – eelkõige võõrsilt tulnud meistritelt, samuti rändavatelt käsitöösellidelt. Kuigi harva, leidsid linnakäsitöölise valmistooted tee ka maale. Samuti töötasid meistrid ja sellid sageli mingi perioodi maal. Nii muutusid linnakäsitöölised omalaadseteks internatsionaalseteks vahendajateks, kelle rolli maakäsitöö arenemisel pole vaja alahinnata.

Käsitöökorraldused 1785 ja 1816 – 1819 kaotasid osaliselt tsunftisunduse. Tsunftide kõrval said õiguse töötada ka senised *vusserdajad* ja *tsunftijänesed*. Väljaõpe jäi siiski vaid tsunftimeistritele. Senise tsunftisüsteemi lagunemine sai alguse kangrute hulgast. Manufaktuuride tekkega alanud tööstuslik pööre oli seotud eelkõige just **tekstiilitööstusega**.⁴⁷

Üha suuremaks kasvasid mõisa tarbevajadused ja luksusjanu. 18. sajandi esimesel poolel rahuldati neid veel paljuski koduse käsitööoskuse ja külakäsitöölise abil, aga ka vabade ja linnakäsitöölise varal. Mõisaolustik muutus üha linnalikumaks. Mõisatesse tuli tööle ka

□

⁴⁰ K. Kaplinski, 1995, lk. 218-219; E. Kangilaski, 2000. Meistrid pöördusid rae poole protestiga neile võimatusena tunduva nõude täitmise pärast. Nad polevat ihusilmagagi näinud uusi telgi ega nendel töötamist.

⁴¹ Samas, lk. 219; Lauritsapäev, 10. august, kristliku märtri Püha Laurentsiuse (srm 10.VIII 258) mälestuspäev. Eestis on legend tema elusalt raudrestil põletamisest tuntud Kuusalus, kus lauritsapäev on kiriku nimipäev; kiriku lähedal paikneva Lauritsakivi ehk Rajakivi külgedel on risti ja tuletange meenutavad raiendid. Laurentiust peeti tule patrooniks, seepärast oli Laurentsiuse päeval koldesse tule tegemine ja rehetöö keelatud.

⁴² Samas.

⁴³ E. Kangilaski, 1975, lk. 24.

⁴⁴ Samas, lk. 11. Tsunfti eesotsas seisid olderman ja 2-3 kaasistajat. Need valiti tsunfti üldkoosolekul liithäälteenamusega tavaliselt 2 aastaks. 1624. aasta Tallinna linakangrute tsunfti skraa kohaselt sai meistritöö tegemiseks luba taotlema hakata pärast koju naasmist ja üht aastat meistri juures töötamist.

⁴⁵ K. Kaplinski, 1995, lk. 220. 1664. aasta redigeeritud põhikirja alusel pidi meistikandidaat esmalt vastama oldermanni kutsesobivuse küsimustele. Seejärel pidi kuduma kolm kangast - 20 küünart lõuendit, 15 küünart drelli ja 20 küünart kuue triibuga katte ehk püürikangast. Töö teostati algul oldermanni, seejärel tsunftimeistri valve all. Kui asi läks täiesti untsu, siis uut võimalust meistri paberite saamiseks enam ei antud.

⁴⁶ J. Linnus. Käsitöölised Eesti väikelinnades 18. sajandi lõpul ja 19. sajandi algul. – Etnograafiamuuseumi aastaraamat XXI. Tallinn, 1972, lk. 170-190.

⁴⁷ E. Kangilaski, 1975, lk. 174, 65. 1802 on Tartus Antoniuse Gildis vaid üks linakangur, 1820. aastateks on kangrute tsunft lakanud eksisteerimast ja kangrud ei töötanud Tartus ka inkorporeeritud meistritena. Tallinnas lõpetas kangrute tsunft 1814.

saksa käsitöölisi. Mõis oli üks põhilisi vahendajaid, mille kaudu rahvakultuur võttis vastu uusi elemente.⁴⁸ Uusi impulsse said ka kangrud.

Nii muutus seni aastasade jooksul väljakujunenud pastelsete taimevärvidega rahvavaiba üldilme 19. sajandi teisel poolel tunduvalt. Üha sagedamini hakati kodus kedratud lõnga asemel kasutama vabrikulõnga, mis võimaldas tihedama dekoori kudumist. Levima hakanud aniliinvärvid tõid dekoori kirevust. Senisest eredamalt joonistus välja üksikute külakangrute omanäolisus ja lokaalsete koolkondade teke. Suurepärase vaipade loojatena said tuntuks Mall Tombach Kadrina –Haljalast, Ann Pikkpõld Jõelähtmelt, Ann Mõisa Vigalast ja paljud teised.⁴⁹

Eesti aladel valitsenud tsunftikord, käsitöö areng linnas ja maal valmistasid ette järgmisi tekstiilide töötlemise, kujundamise ja kasutamisega seotud arenguloolisi etappe. Uutest eeskujudest ja näidetest võeti üle eestlastele omasemad visuaalsed kujundid, töövahendid ja –võtted ning sobitati kohalikku konteksti.

⁴⁸ J. Linnus, 1975, lk. 205-208.

⁴⁹ H. Kuma. Eesti rahvavaibad. Tallinn. 1976, lk. 12.

1.2. *Arts ja Crafts* liikumisest juugendstiilini

18. sajandi keskpaiku alanud industrialiseerimisprotsess Inglismaal oli teistest Euroopa riikidest varasem. Areneva tööstusega kaasnes kiire linnade kasv. Sotsiaalseid pingeid tekitas korteripuudus ja tööliste madal elatustase. Probleemiks kujunes konveiersüsteemil valminud masstoodangu madal kvaliteet. 19. sajandist alanud historitsismi ja eklektika jätkuv pealetung pälvis intelligentsi kriitika eelkõige Inglismaal. Sealt sai alguse esteetiline protest kaasaegse keskkonna kujundamise, aga ka kogu kapitalistliku tootmisviisi vastu.

Vastuseis ajaloolistele arengutele tundus esialgu üsna mõttetuna ja mõjus pigem põgenemisena viktoriaanlike ebamugavuste eest kui tõsise tahtmisena ühiskonda ravitseda. Kuid romantilisest eskapismist⁵⁰ kasvas ajavahemikul 1850–1920 välja ulatuslik rahvusvaheline kunsti ja käsitöö liikumine – **Arts and Crafts liikumine**. Selle käigus kujundati uusi seisukohti käsitööst, kunstist ja kunstnikest, kes võtsid osa keskkonna kujundamisest ja kellede loomingust pidid osa saama kõik ühiskonna liikmed. Liikumise pooldajad põhjendasid disaini kui ühiskonda mõjutava teguri tähtsust ja leidsid, et elu- ja töökeskkond vormib indiviidi ning tema karakterit.

Esimene rahvusvaheline tööstustoodangu näitus 1851. aastal Londonis oli muutunud ajastu esteetiliste ja tehniliste standardite märgiks. Näituse stiilitud eksponaadid said otseseks ajendiks üheltpoolt **Victoria & Alberti**⁵¹ kui esimese tarbekunstimuuseumi asutamisele 1852. aastal, teisalt andis näitus hoogu Inglismaalt alguse saanud liikumisele, mis juhtis tähelepanu visuaalse keskkonna eklektilisusele ja selle muutmise vajadusele.

Tänu mitmele, aga eelkõige kolmele *Arts and Crafts Movement*'i tulihingelisele alusepanijale **William Morris**ele,⁵² **John Ruskin**ile⁵³ ja **Augustus Welby Northmore Pugin**ile,⁵⁴ kes sõna ja teoga oma ideid levitasid. Nende sõnum jõudis mitte ainult

⁵⁰ Introduction. – Arts and Crafts Movement. A Superb Visual Guide to this Significant Period of Design Reform 1850-1920. Published by Grange Books. London, 2002, lk. 11; E. Cumming, W. Kaplan. Sources and Early Ideals. - Arts and Crafts Movements. London, 1991, lk. 9-13.

⁵¹ M. Ginsburg. Glossary. – The Illustrated History of Textiles. London, 1991, lk. 220. Victoria & Alberti muuseum alustas pärast Londoni näitust kui Kensingtoni muuseum. Avati 1856, eesmärgiks rahva esteetiliste eelistuste ja tööstustoodangu disaini parandamine. Muuseum omab maailma suurimat dekoratiivkunsti kollektsiooni, sealhulgas tekstiili ja rõiva rahvusvahelist kogu.

⁵² W. Morris (1834–96) Inglise disainer, käsitöeline ja poliitika (sotsialist) teoreetik, hilise viktoriaanliku dekoratiivkunsti juhtfiguur. Saanud hea keskklassi (Marlborough ja Oxford) hariduse, alustas ta arhitektina. 1861 alustas tagasihoidliku firmaga Morris, Marshall, Faulkner & Co, mis laienes ja reorganiseeriti 1975 Morris&Co;

⁵³ E. Cumming, W. Kaplan, 1991, lk. 73. Raamatus *The Seven Lamps of Architecture* (1849) identifitseeris Ruskin arhitektuuri kvaliteeti seitsmel tasandil – Ohverdamine, Tõde, Jõud, Ilu, Elu, Mälu ja Kuuletumine.

⁵⁴ Samas, lk. 71. Ta soovitas Inglise arhitektidel ja disaineritel loobuda Kreeka-Rooma eeskujudest, eelistades gooti näiteid hilisest keskajast.

brittideni vaid kogu tööstusliku maailmani. Morris, kes kujunes liikumise liidriks, lähtus Ruskini ideedest.

Inglaste algatatud *Arts and Crafts liikumine* mõjutas kogu maailmas tehtava kunsti suundumusi. 19. sajandi sotsiaalse idealismi ideedes ja teooriates peitusid modernismi juured, mis hakkasid kõigutama historitsistlikke arusaami. Morrise ja Ruskini filosoofiat arendati edasi paljudes kunsti ja disaini manifestatsioonides. Peaaegu igal pool aga avaldusid ja allusid saadud impulsid pigem rahvusliku identiteedi iseärasustele kui homogeenselt ühtsetele stiilitunnustele.

Toetuti komplekssele ühtse kunsti ideele, mis hõlmas kogu ümbritsevat keskkonda arhitektuurist ja aedadest sisearhitektuuri ning selle pisemate kujunduselementideni välja. Taotleti materjali ehtsust ja funktsioonist tulenevat orgaanilist vormi. Morris oli üks esimestest, kes tunnistas põrandavaiba kunstivormiks. Selle väite kinnituseks riputas ta 17. sajandist pärit Pärsia vaasvaiba oma Londoni kodu söögitoa seinale.⁵⁵

Arts and Crafts liikumise radikaalsete uuenduste mõjul hakkasid paljud töösturid pöörduma sellealase koolituse saanud kunstnike ja käsitöölise poole, et disainida tekstiili, keraamikat, metallitoid ja mööblit. Morrise kui liikumise mitmekülgse teoreetiku ja praktiku amplituusse kuulusid uuendused ka tekstiili valdkonnas. Ta kavandas ja teostas trükikangaid, vaipu ja gobelääne lähtudes keskaegsetest käsitöötraditsioonidest. Nii kasutas Morris kehtinud tavadest väiksemat värvipaletti, mis võimaldas näiteks kududa gobelääni jämedamate lõngadega. Pakutrükki tehes kasutas ta looduslike värvidena nii indigot kui sinerõigast. Kuid käsitööna valminud kvaliteetsed esemed nii Morrise kui teiste liikumisega liitunud töökodades ja gildides olid kallid ning kättesaadavad vaid valitud seltskonnale. Tõsi, tasapisi hakati käsitsi tehtu kõrval kasutama ka masinate abi. Näiteks hakkas Morris kangaste ja vaipade keerukamate mustrite kudumiseks kasutama 19. sajandi esimestel aastatel leiutatud žakaartelgi.⁵⁶

Stiililiselt oli *Arts ja Crafts* liikumises osalejate esemelooming historitsistliku käsitluslaadi omapärane edasiarendus. Ka Morrise kangastel, tapeetidel ja vaipadel kohtame india, pärsia, türki, ja itaalia ajaloolistele kangastele omaseid tulbi, erinevate okste, granaatõuna jt motiivide interpretatsioone. Samas leidis neis mustreis vihjeid 1890. aastaist kogu Euroopas levinud erinevaid nimetusi kandnud **art nouveau** ehk **juugendstiilile**.

⁵⁵ Y. Mikaeloff. Preface. – S. Day, 2002, lk.7.

⁵⁶ British Textiles and Interiors. –Arts and Crafts Movement. A Superb Visual Guide.to this Significant Period of Design Reform 1850-1920. 2002. London, lk. 95-110. Mehhaaniliste perfokaartsüsteemis telgede leiutaja oli Joseph-Marie Jacquard'i (1752-1834).

Juugendlikes interjöörides loobuti vanadest traditsioonilistest stiilidest. Ruumi harmooniline kooskõla saavutati heledate sõbralike toonide, läbipaistvatest hinnalistest materjalidest kardinatega ja tapeediga, millel hoogne, liikuv ning ebasümmeetriline, peamiselt taimornament, kuid mitte alati. Valgeid, selge ülesehitusega minimalistlikena mõjuvaid interjööre, kus ruudust inspireeritud võreseinad, valgustid, mööblit ja tekstiilid, kavandasid Šotimaal Glasgows kujunenud konstruktiivse juugendi koolkonna esindajad Charles Rennie Mackintosh ja tema naine Margaret.

Stiili kargem võttestik sai populaarseks ka mandri-Euroopas. Austrias alustasid tegevust *Wiener Werkstätte* (1903-1932) naha- tekstiili-, metalli- ja mööblitöökodad, kus käsitöölised ja kunstnikud otsisid juugendstiili geomeetrilises laadis esemete valmistamiseks uusi masintootmise võimalusi. Kuid Saksamaa loomingulise ühenduse *Deutscher Werkbund*'i (1907) algusaastate toodetes on juba vihjeid pigem *art déco*le ja hiljem modernismile kui juugendile.

Pariisi maailmanäitus aastal 1900 oli juugendstiili suurparaad. Varsti pärast seda hakkas elitaarse ja vastuoluliste põhitaotlustega stiili populaarsus langema. *Art nouveau* kõrged ideaalid ei andnud loodetud tulemust.

Arts ja Crafts liikumise utopistlikud ideed, mis romantiseerisid keskaega, ei jäänud kinnismõtete tasandile vaid levisid, arenesid ja muutusid. Siit sai alguse historitsistlike kunstiparadigmade muutumine, mis tegi ruumi juugendstiili tekkeks ja oli lähtekohaks modernismile tervikuna. Unistusega keskaegse käsitöö taastamisest ja tööstusliku konveiersüsteemi kaotamisest pandi alus uueaegsele unikaalsele tarbekunstile. Selle loojast sai aga professionaal, kelle kunsti aluseks oli loominguline käsitöö.

2. TÄRKAV PROFESSIONAALNE TARBEKUNST

19. sajandi teisel poolel oli eestlaste kirjaoskus juba üldine. Ajaleht, raamat, samuti uued tekkinud organisatsioonid ja ühendused ning aktsioonid suunasid ja kujundasid eestlaste mõttemaailma. Eestlaste liikuvust, kauplemist laatadel, linna- ja maaturgudel, vahetumat suhtlemist ja postiside kiirust soodustas 1870. aastal alustatud raudtee ehitamine, mil Tallinn ühendati Paldiski, Peterburi ja Tartuga. Ühtlasi tähendas see Eesti veelgi tihedamat liitumist Euroopa kommunikatsioonisüsteemiga. Edenev majanduselu oli muutnud eestlaste elujärge ja –laadi. Eestlaste eneseteadvuse kasvu, rahvuslike ideede ja kultuuriliste ettevõtmiste vältimatuks eelduseks oli rahvaharidus.

2.1. Naiskäsitöö õpetamise katsed

Koolide arvu suurenemisel püüti keskenduda kutsealase hariduse probleematikale, mille vastu huvi 1860.-1870. aastatel oli kasvanud kogu Euroopas. 1870. aastate lõpul jõudsid Eestisse Saksamaa ja Soome kaudu ka uued käsitööõpetuse ideed üldhariduskoolides.⁵⁷ 1876 külastas

Carl Robert Jakobson Soomes õpilastööde näitust. Selle põhjal soovitas ta noori õpetajaid naaberriiki käsitöölaseid oskusi minna õppima.⁵⁸ Kooli õppekavades tehti tööõpetus obligatoorseks õppeaineks.⁵⁹ Käsitöö õpetamine ja propageerimine venestuspoliitika aastatel sajandi viimasel kümnendil mõnevõrra vähenes, kuid elavnes taas 20. sajandi alguses. Tütarlastele algoskuste õpetamise kõrval oli uute käsitöötehnikate ja mustrite levitamisel suurem roll spetsiaalsetel käsitöökoolidel ning kursustel, mis tekkisid käsitööliikumise otsesel mõjul. Naiskäsitöö areng kui naiste koostamise kindel osa vajab institutsionaalset suunamist ja selleks otstarbeks loodud koolid aga oskuste ja teadmistega õpetajaid.

⁵⁷ V. Sirk. Kutseharidus Eestis 19. sajandi algusest 1917. aastani. Tallinn. 1983, lk. 38.

⁵⁸ E. Vunder, 1992, lk. 38.

⁵⁹ Samas.; L. Andresen. Eesti kooli vanem ajalugu. Tallinn, 1985, lk. 125. 1874. Aasta Liivimaa ja 1878. Aasta Eestimaa luteri usu maakoolide kohta käivas seaduses nähti 3-klassilise kooli õppekavades ette käsitöö õpetamine tütarlastele.

Natalie Johanson-Pärna (1843-1915)⁶⁰ oli esimese kaheaastase õppeajaga eesti käsitöökooli Tallinna Tütarlaste Era Tehnika-Käsitöökooli (1880-1885) rajaja. Kihelkonnakooli õpetaja kutsega Johanson-Pärna (Jakobsoni õde) pärast Clauson-Kaasi kursusi Tartus oli end täiendanud ka Soomes. Johanson-Pärna kooli üheks eesmärgiks oli anda tütarlastele elukutse, mis võimaldanuks äraelamist. Kooli laiemaks ja rahvusliku kultuuri arendamise seisukohalt olulisemaks eesmärgiks oli aga rahva kodukäsitöö kui oskuse elustamine ja edasiarendamine. Tööõpetust propageeriva liikumise mõjul hindas esimese eesti käsitöökooli asutaja tähtsaks käsitöö osa noorte naiste intellektuaalses ja kõlblises kasvatuses. Kooli ülesanne oli tütarlaste kui tulevaste perenaiste ilumeelt ja oskust oma kodu kaunistada, kasutades selleks kergesti kättesaadavaid materjale. Õpilaste arv koolis oli kõikuv. Mitmesuguste takistuste tõttu sai käsitöökooli lõpetada vaid üks täielik kursus (1882-1884). Soovijaile anti tunde ka ühes või paaris käsitööliigis. Seetõttu enamik õpilasi astus kooli lühemaks ajaks - pooleks või üheks aastaks. Enamik õpilasi oli (vähemalt aastast 1882) talupojaseisusest eestlased.⁶¹

Vastukaaluks saksastamisele püüdis Johanson-Pärna õpilasi kasvatada eesti vaimus. Tulevastelt perenaistelt lootis ta iseseisvust ja julgust, lugupidamist oma rahva, eesti keele ja kultuuri vastu. Seisusliku elukorralduse kaitsjad alustasid ägedaid rünnakuid. Kooli süüdistused ulatusid tõsiste avaldusteni.

Nii näiteks nähti Johanson-Pärna õppeasutust naisrevolutsionääride kasvulavana, mis aga oli äärmuslik liialdus. Johanson-Pärna pidas küll vajalikuks naise osavõttu ühiskondlikust elust, kuid primaarseks tegevussfääriks pidas ta ikkagi kodu ja perekonda nagu C. R. Jakobsongi.⁶² Kahjuks ei suutnud õppemaks, õpilaste valmistatud esemete müügist saadav tulu ja juhuslikud annetused hoida kooli eelarvet tasakaalus ning kool lõpetas oma tegevuse.

Naiskäsitöö arengus olid 19. sajandi teisel poolel ja uue sajandi alguses määravad Soome, Rootsi ja Saksamaa eeskujud. Nende maade eeskujul asutati nii eesti kui baltisaksa erakäsitöökoole. 1890. aastatel ja 20. sajandi alguses on tähelepanuväärseks naiste käsitöökooliks Tallinnas **Louise Rebenitzi** (1849-1942) Tütarlaste kunstnäputöö- ja kudumiskool (1892-1914). Kooli asutaja oli käsitööd õppinud eeskätt põhjanaabrite juures. Õpiaeg selles koolis võis kesta mõnest kuust kuni kolme aastani. Kudumise, õmblemise ja tikkimise kõrval oli seal ka emailitöö, klaasimaalimise, filigraani, nahatöö jms õppimise

⁶⁰ V. Sirk, 1983, lk. 42. Natalie Johanson-Pärna, sündinud Jakobson, 1866. aastast 1886 aastani Pehrna (Pärna), teistkordsel abiellumisel 1882. aastal Johanson-Pärna

⁶¹ Samas, lk. 44.

⁶² Samas, lk. 45.

võimalus. Nii Rebenitzi kui tema õpilaste töid eksponeeriti näitustel Tallinnas, Tartus, Peterburis, Riias jm. L. Rebenitz on kirjutanud eesti-, vene-, ja saksakeelse käsitööõpiku *Õpetuse raamat käsitöö koolidele ja iseõppimiseks*.⁶³

1895 alustab Suure-Jaanis Enge mõisas **Reet Kurriku** (1849-1945?) kool. Siit pärinevad esimesed teadaolevad eesti rahvakunsti ainetel loodud kavandid.⁶⁴

Nimetatud tütarlaste käsitöökoolide kõrval avatakse 19. sajandi lõpul veel mitmeid sellelaadseid koole, õppetöökodasid ja kursusi, mille lõpetamine ei andnud alati kutsetunnistust. Paljud tütarlapsed omandasid käsitööalased oskused tööprotsessis töökodades.

20. sajandi algul suureneb eriharidusega inimeste vajadus. Kutseharidusele hakatakse senisest suuremat tähelepanu pöörama. Laienenud huviorbiiti jääb ka käsitööalane kutseõpe sh naiste kaasamine sellesse protsessi. L. Rebenitzi käsitöökool Tallinnas jätkab tegevust kunstkäsitöö õppetöökoja nimetuse all. 1915/1916. õppeaastal on Eestis kaheksa kunstkäsitööalast õppeasutust. Reeglina olid selleks ajaks kunstkäsitöökoolides teadmiste ja oskuste omandamiseks olemas vajalikud õppe- ja töövahendid sh joonistamise, joonestamise, maalimise ja voolimise õpetamiseks.

Oluliseks käsitöö õpetamisel tuleb pidada enamusi toleaeegseid eestikeelseid naisteajakirju ja õpikuid. Esimesena ilmunud *Linda* (1887-1905), *Naesterahva Töö ja Elu ja Käsitööleht* (1911-1927), *Taluperenaine* (1927-1940), *Eesti Naine* (1924-1940), *Maret* (1935-1940) jt. innustasid naisi käsitööd tegema. Levisid saksa- ja soomekeelsed käsitööõpikud. Esimene eestikeelne käsitööõpik ilmus 1891, autoriks N. Johanson-Pärna. 6. detsembril 1906 ilmub Tartu Eesti Põllumeeste Seltsi eestvõttel naiste ajakirja *Käsitööleht* esmanumber, peamiseks eesmärgiks naiskäsitöö edendamine.⁶⁵ *Käsitöölehe* toimetajaks oli K. Raua studios kunsti õppinud Linda Paldrock.

Esimestest numbritest peale ilmuvad *Käsitöölehes* välismaiste eeskujude kõrval esimesed katsed *eesti stiilis* kavandeist. Nagu märgib lehe toimetajana alates 1907. aastast töötanud Ebba Vimberg (Sara) oli ajakirjale koostöö saamisega siiski tõsiseid raskusi. Tuli leppida Saksa daamide läkituste ja väljalõigetega Saksa vastavaist ajakirjadest. Lugejaskond aga sooviski tollal lehest vaid moode ja tikandeid. Peamiseks eeskujuks loeti vastavaid Saksa lehti. Kangakirjade avaldamist ei peetud vajalikuks.⁶⁶

⁶³Samas, lk. 91-92. 1895-1897 töötas kool ka Rakveres. *Õpetuse raamat käsitöö koolidele ja iseõppimiseks*. Tallinn, 1898. L. Rebenitz andis oma kooli õppemethodiliste kogemuste põhjal välja eesti-, vene- ja eestikeelse käsitööõpiku käsitöökoolidele ja iseõppijaile, mis oli omanäolisemaid Venemaal

⁶⁴K. Kirme, 1977, lk. 88.

⁶⁵E. Sara. Mälestusi meie kodukäsitöö arengust ja esimesest naisteajakirjast. - Tartu Näituse Album. Tartu, 1937, lk. 22.

⁶⁶Samas.

Rahvaomane käsitöö ja selle pikaajalised traditsioonid olid kiiresti muutumas ühiskondlikus arengus jäänud tahaplaanile. Otseseks põhjuseks oli odavate vabrikutoodete nagu puuvillane ja villane riie, vabrikukalev, aniliinvärvid, poepitsid, -paelad, -lõngad jms ilmumine traditsioonilise kõrvale ja asemele. Uudsed materjalid ja tooted vajasisid oskuslikku käsitlemist. Nii tungis linnade ja alevite kaudu maale uut moodi naiskäsitöö. Sellealane ja kaasaegsetele nõudmistele vastav õpe algas käsitöökoolides, kursustel, väljaõppinud õmblejate või haritlaste juures. Nappis aga kompetentseid õpetajaid. See piiras uutele nõudmistele vastava õpetuse andmist.

Sajandivahetuse Eestis oli rehielamu kamber muutunud valdavalt alaliseks eluruumiks. Kogu elamu- ja kodukultuuris valitses linnastumise tendents. Interjööri hakati rohkem kasutama dekoratiivseid voodikatteid. Üha enam levisid põrandariided, ilukäterätid, ajalehehoidjad, kammitaskud, veidi hiljem ka aknakardinad, päevatekid, kummuti- ja laudlinad, seinavaibad. Suuremat tähelepanu pöörati hügieenile. Kasutusele tulid kaunistatud käterätid, tihti moraliseeriva teksti ning pildiga ja voodipesu.

Tekstiil põlisrahva ruumis muutus olulisemaks kui varem. Orgaanilise tulemi saavutamiseks tuli arvestada nii esteetilisuse kui utilitaarsusega. Eesti talupoeglikule mõttelaadile olid omased mõlemad - ilumeel ja praktiline pool. Ka tundus rahvapärane geomeetiline muster vanamoodsana võrreldes historitsistlike näidete asemele ja osaliselt kõrvale ilmunud voolava joontemänguga juugendlike taimede ja lilledega.

Eesti autorite originaalkavandid hakkavad trükistes ilmuma sajandi esimese kümnendi lõpul. Moodsate mustrite mõistmiseks, autentseks kopeerimiseks või selle interpreteerimiseks puudus aga kogemus ja tulemus oli tihtipeale diletantlik. Üha kiirenevas ja muutumas elutempos ning uutes pakutavates eeskujudes oli senisest raskem orienteeruda.

20. sajandi alguses ilmuvate kunstkäsitöökoolide, kunstikursuste ja -studiote õppurite ning õpetajate hulk ja nende kompetents tervikuna polnud veel piisav, et eestlaste laiemate hulkade ilumeelt suunata ja arendada rääkimata arvestatava kunstihariduse andmisest ja sellealaste teadmiste levitamisest.

2.2. Tartu Eesti Põllumajanduse Selts esteetiliste eelistuste kujundaja rollis

Nagu juba öeldud, on L. Viiroja põhjalikult käsitletud Eesti Põllumajanduse Seltsi (TEPS) tegevust esteetilise kultuuri edendajana 20. sajandi algusaastatel. Seltsi ettevõtmiste eeskujuks olid Soome põllumajandusnäitused.⁶⁷

Antud töös aga vaadeldakse TEPSi tegevust esteetiliste eelistuste kujundajana kitsamalt. Vaatluse all on naiskäsitöö arendamine, milles keskendutakse pigem kaasaegsele värvi- ja vormikeelele kui tehnikate korrektsele valdamisele nagu käsitöö puhul võiks eeldada.

„Siin sarnast äratust vaja oleks kui 20 aasta eest Soomes.“⁶⁸ Sellisele järeldusele tuli Ilona Jalava, „... kunstniku Armas Lindgreni, „Vanemuise“ teatri- ja kontserdimaja plaani valmistaja endine õpilane...“⁶⁹, kes tõi Soome väljapaneku Tartu Eesti Põllumajanduse Seltsi (1870) käsitöönäitusele 1904.⁷⁰ 1905 ja 1906 tuli I. Jalava taas Eestisse, seekord kursuste juhendajana.

Esimesele käsitöö kursusele juhiti rohkesti tähelepanu. Juunis plaanitava kursuse kohta ilmusid teated juba jaanuaris. *Käsitöö-joonistuse* kursusest juunis teatati telegrammi teel järgmise aasta alguses. „Kursustel taheti pääasjalikult õpetust anda, kuidas käsitöö jaoks tarvilikka eeskirju ehk mustreid, iseäranis rahvuslikus maitstes, joonistada.“⁷¹ Kursus toimus siiski alles 10. augustist alates. „Kõige rohkem tulu on aga kursuselt neil loota, kes ise juba natuke joonistada oskavad.“ Vahetult enne kursuste algust teatati, et osavõtjad *sehkendamise* kõrval ka natuke „väljaõblemist mõistaksivad.“⁷² Kursus kestis 3-4 nädalat ja maksis olenevalt osavõtjate arvust 8 kuni 10 rubla.⁷³ „Tehti iga päev 6 tundi tööd, lõpupoole 8 tundi. /.../ Osavõtjaid oli pääle 20 ennast üles andnud, ilmunud ainult 11. Nagu pärast selgus, oli see parasjagu, et igaüks õpetust võis saada.“⁷⁴ Ilona Jalava, juhendatud kursus läks korda, võib arvata *Postimehe* kirjutiste järgi. Kursusel tehtu oli väljas seltsi einelaua ruumes.

⁶⁷ L. Viiroja, 1991, lk. 102.

⁶⁸ K. Raud. Käsitöö ja EPS käsitöökursuse asjus. - Postimees. 1905, 3.sept.

⁶⁹ EPSi käsitöökursuse tööd. - Postimees. 1905, 3. sept.

⁷⁰ Kohalikud sõnumid. - Postimees. 1904, 20. mai. Soome Käsitöö Sõprade Seltsi tööde toomist 1904. aasta näitusele vahendas O. Kallas. Kiita said soomlaste tööd, mis „...Soome ja uuema (modern) maitse järele valmistatud...“. Leitakse, et põhjanaabrid on meist käsitöös ja selle maitsekuses ette jõudnud. Nad on eriti head värvide kokkukõla osas. Ka uues maitstes ehk *modern stiilis* töid on palju. Tuuakse esile üht niisugust stiliseeritud vaipa, kus toone vähe, aga *hääs kokkukõlas*. Ainukese miinusena soomlaste töödes märgitakse mõned naiivsed motiivid ja valge tooni liig järsk kasutamine ühes vaibas.

⁷¹ Käsitöö-joonistuse kursus. - Postimees. 1905, 27. jaan.

⁷² Käsitöökursus. - Postimees. 1905, 23. juuli.

⁷³ Käsitöökursus. - Postimees. 1905, 6. aug.

⁷⁴ EAA f. 1858, n. 1, s. 2, lk. 72.

Järgmisel, 1906. aastal kuulutati järjekordsetest Jalava käsitöökursustest.⁷⁵ Loodeti, et eelmised kursused olid juba suutnud mõjutada ka käesoleva aasta väljapanekut.⁷⁶ Naaberrahvaste, eelkõige soomlaste eeskuju oli igati innustav. 1907. aastast suudeti sarnaseid käsitöökursusi huvilistele korraldada juba oma jõududega. Esimese emakeelse kursuse viis läbi E. Vimberg (Sara).

Mure eestlaste esteetiliste eelistuste pärast pani TEPSi liikmed mõtlema ja tegutsema juba sajandivahetusel. Kompetentseid ja asjatundlikke sõnavõtjaid ning eestvedajaid naiskäsitöös oli mitmeid. Nende hulgas oli kindlasti ka **Jaan Tõnisson** (1868 - teadmata), kes 1897 võttis vastu aseesimehe koha, 1898 soostus ametisse astuma seltsi täievolilise esimehena.⁷⁷ Tõnissoni-aegne selts oli tegus ja laiahaardeline, samas paljudes valdkondades kitsamate niššideni jõudev.

Oluline osa seltsi töö aktiveerunud aastatel 20. sajandi alguses oli **Oskar Kallasel** (1868-1946). Tänu õpingutele ja Soome päritolu abikaasale oli ta viljakate kultuurikontaktide loojaks ja vahendajaks põhjanaabritega. Kallas kuulus seltsi näituse toimkonda ja oli üks *auuhinnamõistjatest*, põhiliselt naiste käsitöö alal. Ta võttis sõna käsitöö teemadel, tutvustas Soome Käsitöö Sõprade Seltsi tegevust, millest loosis „*sarnase seltsi elule kutsumiseks paar näpunäidet*“ saada.⁷⁸

O. Kallas oli otseselt seotud rahvakunsti muuseumi asutamise ja juhtimisega. Kodukäsitöö laiendamise ja propageerimise käigus tuldi mõttele (1903) luua vastav selts.⁷⁹ 1904 aga leitakse, et „... *et tarvilik on käsitöö muuseumi asutada, kuhu Eesti maitselisi töösi eeskuju võtmiseks kogutakse.*” (1904).⁸⁰ Käsitöö muuseum, kuhu „...*voolaksivad rahvamaitselised asjad kokku, millest edasi töötamiseks eeskuju võiks võtta...*“⁸¹ O. Kallas pidi saama moodustatava käsitöömuuseumi *valitsejaks* ja juhatajaks.⁸² 1905. aastal nimetati asutatud muuseum *Eesti Rahvusliseks Muuseumiks* ja teatati, et võetakse vastu annetusi nende käest, kes *asja toetada tahavad*, et siis selle raha eest muuseumile *Eesti kirjamise töösid* osta.⁸³ Kahjuks oli *Eesti muuseumi*, nagu seda nimetama hakati, eluiga vaid mõned aastad.

⁷⁵ Põllumajanduse Seltsi käsitöökursused. - Postimees. 1906, 26. juuni. Teda tutvustatakse kui Kuobio (Soome) käsitöö näitustel kolm auhinda saanud juhendajat. Ühe kursuse suuruseks arvatakse 10 inimest. Arvatakse et tahtjaid on rohkem, seetõttu lubatakse sama programmiga paralleelsed kursused käivitada „*ühed ennelõunal, teised pärastlõunal.*“

⁷⁶ EPS II käsitöökursus. - Postimees. 1906, 11. aug. „*Muidugi ei või imesid oodata. Vististi võõrastab nii mõnigi vaataja, kui lihtsad uued mustrid on; aga lihtsuses just ilu peitubki.*“

⁷⁷ EAA f. 1858, s. 1, n. 1, lk. 80-81, 84.

⁷⁸ EAA f. 1858, n. 1, s. 367, lk. 163.

⁷⁹ EAA f. 1858, n. 1, s. 2, lk. 56.

⁸⁰ Samas, lk. 64.

⁸¹ Kohaliku Eesti Põllumeeste Seltsi koosolek. - Postimees. 1904, 12. okt.

⁸² EAA f. 1858, n. 1, s. 2, lk. 64.

⁸³ EPSi käsitöökursuse tööd. - Postimees. 1905, 3. sept.

Mihkel Martna (1860-1934),⁸⁴ ametilt käsitöoline ehk *maalermeister*,⁸⁵ kes TEPS-s kuulus põhiliselt kunstkäsitöö hindajate hulka. M. Martna avaldas sajandi algul mitmeid käsitöölaseid artikleid, sealhulgas selle eestipäraseks muutmise teemadel, ajalehtedes *Olevik*, *Tallinna Teataja* ja *Uudised*. TEPS-i koosolekutel paistsid tema sõnavõttud tavaliselt silma üldisi seisukohti oponeerivate või intrigeerivaid küsimusi esitavatena.

Kristjan Raua (1865-1943) sidemed Tartu kultuurieluga algasid vahetult pärast Münchenist saabumist ja elama asumist Tartusse 1904. Tema nimi esineb juba 1903.-1904. aasta TEPS-i näituste auhindade jagamise komisjonides. Vabakunstniku asumine Tartusse rõõmustas paljusid linlasi, eriti neid, kes soovisid joonistamises ja maalimises juhendamist. K. Raua kui kunstniku, kunstipedagoogi, aktiivse vanavara koguja ja organisatori osa pole võimalik alahinnata ka TEPSi tegevuses.

Igal aastal toimusid tavaliselt 3-päevased TEPS-i **käsitöönäitused**. See oli suurt organiseerimist, ettevalmistust ja propageerimist nõudev üritus. (vt lisad 1.1) Näitus oli seltsi tegevuse aastaseks aruandeks ja sisuliseks kokkuvõtteks. Näitus oli koht, kuhu koondati eestimeelsed ja –keelsed tegijad ning vaatajad.

Näitused olid eksponeeritud teemade kaupa jaoskondadena, mis omakorda jagunesid alaliikideks. Aja jooksul jaoskondade nimetused ja nende liigendus muutusid. Näituste korraldamiseks valiti toimkond, kes hoolitses muu korraldusliku tegevuse hulgas selle eest, et igas valdkonnas *auuhinna mõistmise juurde asjatundjad* (1901)⁸⁶ saaksid.

Juba esimesel TEPS-i näitusel, mis toimus 1876. aastal Otepääl, anti üks kõrgeim autasu kangastele. Põllumajandusseltside näitustel domineeriski kodukäsitöö aladest **tekstiil**, nagu tolleaegsete käsitöökoolide õppekavadeski. 1887. aastal toimus TEPS-i näitus esmakordselt Tartus. Sellel oli väljas kokku sada kaheksateist naiskäsitöö eksponaati - sadakond kangast ja rätikut, seitse silmuskudumit jms. 1899. aastal oli naiskäsitööesemeid näitusel juba sada viiskümmend kolm. Näitustest võtsid osa üksikesinejad, käsitöökoolid ja -kursused, kes tegid ka iseseisvaid näitusi. Kuigi tolleaegsete käsitööesemete tegijad olid veel enamasti diletandid, on läbi TEPS-i põllutöö- ja käsitöö näituste **Kodukäsitöö, iseäranis naesterahva näputöö** osakonna kaudu võimalik jälgida üht ja üsna olulist Eesti professionaalse tekstiilikunstini viivat etappi.

⁸⁴ M. Martna oli Eesti sotsiaaldemokraatliku liikumise rajaja. Ajakirjanikuna arendas ta sotsialismi propageerimisega eesti ühiskondlikku mõtet.

⁸⁵ EAA f. 1858, n. 1, s. 342, lk. 2.

⁸⁶ EAA f. 1858, n. 1, s. 471, lk. 31; Samas, lk. 6. Nii näiteks oli 1901: 1. Kunstkäsitööde jaoskonnas hindajateks: Paldrock, Tomson, Martna, Mühlen, Mällo, Wirkhaus, Hermann, Spenk-Lätte ja Adamson. 2. *Kodukäsitöö, iseäranis naesterahva näputöö* jaoskonnas (kudumine, ketrus, värvimise tööd): Kurik, Wirkhaus, Kusick, Fucks, Ustahl, Pärn. 3. Warrastega kudumine, kirjamine, õmblemine: Shulzenberg, Löhmus, Rebenitz.

Käsitöö mõiste neil aastail oli lai ja kasutati mitmes tähenduses. Nagu selgub alljärgnevatest tabelitest, paigutuvad käsitöö alla tavaliselt majapidamises tarvitataavad esemed, 1899 ka *kunsti käsitööd*. 1900 ja 1901 on kunstkäsitöö eraldi jaotusena, hiljem kuni 1906. aastani on kunstkäsitöö, mille alla kuuluvad õlivärvipildid, joonistused, portselanimaal, igasugused nikerdamistööd ja puulõiked, sepatööd, kujuraiumistööd, päevapilditööd ja muusikariistad, jällegi ühes käsitöö jaos- või osakonnas. Käsitöö alla kuulub ka kogutud vanavara, mida eksponeeritakse alates 1901 aastast nimetuse all Eesti *muistne* või Eesti *laadi* käsitöö. Selle osakonna laiaulatuslikku programmi võib pidada etnograafiamuuseumi kavaks.⁸⁷

Kodukäsitöö all mõisteti telgedel kootud esemeid, silmuskudumeid, tikandeid ja õmblustöid. Kunstkäsitöö jaotusest eraldub 1906. aasta terminoloogia kohaselt *kunst*, *kunstkäsitöö*, kuid täiesti uue terminina selles jaotuses esineb *naiskunstkäsitöö*, mille all mõistetakse kirjatud seinavaipu, kõiksugu *ilukudumeid*, suuremaid ja väiksemaid *ilunäputöid*.⁸⁸ Lihtsamad kudumid eksponeeritakse alajaotuse ja mitu aastat käibel olnud nimetuse all: *Kodune käsitöö, iseäranis naesterahva näputöö*.

Käsitöö-alaste ettevõtmiste hoogustamiseks valmis 1901 käsitööhoone ehk –koda,⁸⁹ (vt lisad 1.3) Aasta varem oli valminud *kunstmaaliija herra von Zur – Mühleni* poolt näituse auraha kavand, mille „*Joonistus leitakse väga otstarbe kohane ja ilus olema.*“⁹⁰ (vt lisad 1.2) Auhinnad (1905) jagunesid kuld-, hõbe-, pronksaurahadeks, kiitusekirjadeks ja raha ning väärtasjadeks.⁹¹ Siiski polnud auraha saamine näituse eksponaatide eest mitte kõige ihaldatum tähelepanu pälvimise vorm. 1905. aasta näituse korraldajad arvavad: „*Naesterahva näputööde jaoskonda tuleb rohkem rahalisi auhindasid määrata, auurahasid ei soovita sääli mitte saada. Väärtasjadega oldakse rahul.*“⁹² Neid ka jagati. Näiteks sai proua Greete Kurrik Enge mõisast 30ne kudumistöö eest kõige kõrgema I auhinna (1901). Selleks oli *Postimehe* toimetuselt raamatukapp raamatutega. Kurriku auhinnatud tööd olid: villased ja linsed riided, põrandavaibad, käterätikud, lehmakarvadest vaip, aknaeesriided, naiste ülikonnariie, naiste kleidiriie, suurrätt, hobuste tekid, põlled, aluskuue riie, käterätid ja heegeldatud süngitekid.⁹³

⁸⁷ Viires, A. 1987, lk. 5.

⁸⁸ Kuulutus. Põllutöö ja käsitöö näitus. - Postimees. 1906, 12. juuni.

⁸⁹ EAA f. 1858, n. 1, s. 2, lk. 1. Käsitöökoda plaaniti umbes 12 sülda pikk ja 6 sülda lai, köetavana, „...*et sääli siis koosolekuid pidada...*“.

⁹⁰ EAA f. 1858, n. 1, s. 2, lk. 159.

⁹¹ Samas, lk. 19.

⁹² EAA f. 1858, n. 1, s. 475, lk. 9.

⁹³ EAA f. 1858, n. 1, s. 471, lk. 58.

Kuid suuremaks probleemiks nagu juba öeldud, oli arhiivimaterjalide ja publikatsioonide andmetel käsitööde kujunduslik aspekt, mitte tehniline teostus.

„Naisterahva käsitöö juures tuleks tähelepanemist värvide kokkukõla pääle juhtida.“ leidis vastne seltsi esimees Tõnisson 1898. aastal.⁹⁴ Seltsi koosolekul 1901 arvatakse, et *pääle tegeliku tarvituse* näituse tööde hindamisel ilu ja rahva maitset värvide kasutamisel ja kirjutamisel peab arvestama ning seda arendama.⁹⁵ Ikka ja jälle leitakse, et tähtsam tehnilisest küljest on hea maitse. 1904. aasta näituste ajal toimunud *läbirääkimistel* küsib V. Päts „*Mis siht*

oleks muuseumil? Kas kodukäsitööd iluküljeliselt ehk jälle tehniliselt arendada?” Tõnisson leiab vastuses, et esialgu tuleks oskused ehk tehniline külg kõrvale jätta ja maitse parandamise peale rohkem rõhku panna.⁹⁶ Martna arvas oma kõnes põllumeeste kongressil: „*Auuhindade mõistjateks kõlbaksivad ennemini need, kellel rohkem ilutundmist on. Tehnika on sellelt seisukohast vaadates vähem tähtis.*“⁹⁷

1904 peab Raud Eesti näitustel kõne *Kunstist käsitöös*, mis täiendatud kujul ilmub sama aasta *Lindas*.⁹⁸ 1905 tuleb temalt uues veelgi teravam kriitika eesti naiskäsitöö aadressil. „*Mis tehakse, on vaevalt nimetamise väärt, on prügi, on mõistmatus, on maitsetus./.../ Tarretus, mis solgitud vabriku moe läbi meie töösse on tunginud, peab kõrvale heidetama, järsku murtama. /.../ Meie rahval puuduvad kõigepäält ilutundmuse ja kujutamise jõud täitsa. Kustunud küünal! Puuduvad sellepärast ka parema mõistmine ja tahtmine. Neid peab äratama, harima, vägevaks kasvatama./.../ Eestis on jõudu küllalt, aga ta magab alles.*“ Kuid Raud on lootusrikas ja näeb, et olukorra parandamiseks on samme astunud – muuseumi asutamine, kursuste korraldamine, mis korda läks ja käsitöökooli asutamise mõte.⁹⁹

TEPSi naiskäsitööalasest laiast ringist oli tekstiili kvaliteedi mõõdupuuks prioriteetsem käsitööna valminud oma eesti maitse, ilu ja kaunidus. Valdavalt oldi seda meelt, et käsitöö edendamisel on tähtis teosesse kätketud ilumeel.

Kuid mõnikord seatakse tekstiileseme väärtustamisel ilu kui esmane nõue kahtluse alla. Nii nähakse naiste näputöös raha ja aja raiskamist. Ühel seltsi üldkoosolekul külalisena viibinud Willem Reimann arvas, et „... mõnel pool tütarlaste näputööde valmistamisega

⁹⁴ EAA f. 1858, n. 1, s. 1, lk. 86 - 87

⁹⁵ EAA f. 1858, n. 1, s. 2, lk 9.

⁹⁶ Lääbirääkimine. – Postimehe väike väljaanne Eesti näituse puhul. Postimees. 1904, 28.aug.

⁹⁷ M. Martna. Naisterahva näputöö. - Teataja. 1905, lk. 54.

⁹⁸ K. Raud. Kunstist käsitöös. - Postimees. 1904, 6. aug. Teatatakse ka noore kunstniku W. Pätsi kõnest sama näituse ajal, kus esimesel päeval on kavas rääkida joontest ja suuruse vahekorra ja teisel päeval varjudest ja „värvide kokkukõlast.“

⁹⁹ K. Raud. Käsitöö ja EPS käsitöökursuse asjus. - Postimees. 1905, 3.sept.

liiale mindavat. Peretütred ajavad sageli oma vanemad piinlikku seisukorda sellega, et nendelt nimetatud näputööde tarvis üht ja teist nõuavad, mis mitte vähe kulu ei tee.” Toredad ehted harjutavat tütarlapsi edvistama ja mustemaid töid põlgama. Sagedasti polevat tore vaip voodi kohal sugugi ehteks, vaid nagu „kullatud sadul sea seljas”, sest majas tegelikult mustus ja korratus valitseda. Seda mõtet kinnitasid mitmed koosolijatest.¹⁰⁰ Ka võrreldi käsitöö tegemist ajude raiskamisega.¹⁰¹

Ilust kui igapäevasest vajadusest ja selle nägemisest meie ümber räägitakse ka laiemas kontekstis. Seoses kunstnik K. Raua elama asumisega Tartusse augustis 1904 ja avaldab *Postimees* lootust, et kunstilised püüdlused linna Eesti ringkondades tänu kunstnikule enam äratust ja hoogu saavad.¹⁰² Samal aastal alustab tööd Raua joonistusstudio.

Sajandi vahetuseni oli kujutatavat kunsti, eriti eesti kunsti tutvustatud vähe ja sellest oli osa saanud kitsas ring vaatajaid. 19. sajandi lõpul oli Eestis eksponeeritud A. Weizenbergi, A. Adamsoni töid, 1901 tegi näituse Tallinnas Provintsiaalmuuseumis H. Laipmann (A. Laikmaa).¹⁰³ Põllumajandusnäitustel seni kunstikäsitöö jaoskonnas nüüd esmakordselt eraldi eksponeeritava kujutava kunsti näitus toimus 12.-20. augustil 1906 EÜS-i maja kahes saalis. Näitusel esines üle 20 autori, sealhulgas Amandus Adamson, August Weizenberg, Ants Laikmaa, Karl August Hindrey, Gustav Mootse, Johann Köler, Karl Ludvig Maibach jt. 1906. aasta näitus pani aluse üldnäituste korraldamise traditsioonile, mis haaras kaasa laiemat vaatajaskonda andes tõuke kunstipubliku kujunemisele.

TEPSi käsitöönäitused olid mitmete käsitööalade eksponeerimise kohaks ja tärgava tarbekunsti organisatoorseks keskuseks.¹⁰⁴ Nii näiteks esines 1905. aasta näitusel köidetega meister Peeter Kippik, kes sai väljapaneku eest kuldauraha. Tõenäoliselt kuulusid sellesse ekspositsiooni Eesti Rahvusraamatukogus säilitatavad juugendlike motiividega prantsuse köitena teostatud raamatud.¹⁰⁵

TEPSi käsitöönäitusi ja muid ettevõtmisi tuleb hinnata sajandi algusaastate kultuurisituatsioonist lähtuvalt. Rahva laiad hulgad polnud rahvusliku professionaalse kujutava kunstiga kokku puutunud. Nende kunstikogemus tegijate või vaatajatena piirdus sageli seltsi käsitöönäitustega, kus eksponeeriti kodukäsitööd ja harrastuslikku kujutatavat

¹⁰⁰EAA f. 1858, n. 1, s. 2, lk. 9. 1901 Jurjevi Eesti Põllumeeste Seltsi „pääkoosolekul” räägiti järjekordselt, kui vajalik on rahva maitset läbi ilusa, kenasti sobivate värvidega kirjutud naiste käsitöö arendada.

¹⁰¹Uuemad sõnumid. – Olevik. 1904, 11. aug.

¹⁰²Kohalikud sõnumid. - Postimees. 1904, 1. sept.

¹⁰³R. Loodus. Eesti kunstielu kroonika XIX saj. II poolest kuni 1940. aasta keskpaigani. Tallinn. 1976, lk. 3-6. 1870 oli Tartu Ülikoolis avatud näitusel esinenud J. Köler.

¹⁰⁴K. Kirme, 1977, lk. 88-89.

¹⁰⁵I. Teder. Eesti köite- ja nahakunst XIX sajandil ja XX sajandi algul. – Naha- ja köitekunsti ajalugu. Eesti Kunstiakadeemia. 2004, lk. 195. P. Kippiku (1840-1925) köidetes A. Reinvaldi ja J. Bergmanni luulekogumikele on kaunistuseks kasutatud juugendlikus stiilis pikavarrelisi vesiroose ja ristkheinaletti.

kunsti. Teiseks ei saanud rahva üldine hariduslik tase, lugemus ja reisimine veel oluliselt mõjutada kokkupuute võimalusi professionaalse kunsti sh rakenduskunstiga nagu see oli näiteks lähemate naaberrahvaste juures.

TEPSi tegevust sajandi alguses on peetud eesti tärkava (tarbe)kunsti organisatoorseks keskuseks, mida see kahtlemata oli. Teisalt kasvatati professionaalse kunstikultuuri vastuvõtjat ja tehti ettevalmistusi käsitöökunsti süsteemseks õpetamiseks.

2.3. Ideaaliks rahvakunsti ainetel moderne tekstiil. Rahvusromantism

Küsimus rahvuslikust identiteedist tekib tavaliselt siis, kui seda on vaja tõestada või kaitsta. Idee ja sisu tasandil oli rahvuslikkuse küsimus Eestis huvi ning diskussiooni objektiks rahvuslikkuse liikumise algusaegadel. Kuidas sisu vormina visualiseerub, hakkas kujunema probleemiks alles 20. sajandi alguskümnenditel. See oli aeg, mil Euroopas kujunes rahvuslikkust romantiseeriv sümbolism. Eestis aga toimus esimese eesti soost kunstnike generatsiooni professionaliseerumine (jättes Köleri ja Weizenbergi kõrvale).¹⁰⁶ Ja kindlasti oli rahvuslikkuse vormi probleem professionaalsete kunstnike kitsama ringi teema ja sai kasvada *üldrahvalikuks* vaid teatud piirini.¹⁰⁷ Siiski oli pärimuskunstil sajandivahetusel ja 20. sajandi alguses täita pigem õpetaja ja kooli roll rahva esteetiliste eelistuste ja loovuse arendamisel, milles Eesti soost rahvas vajab tublisti *järeleaitamist*.

Tõsisem huvi **Eesti rahvakunsti** vastu sai alguse 19. sajandi viimastel aastakümnetel, mil erinevate stiilide jäljendamine kunstkäsitöös oli viinud vajaduseni pöörduda rahvakunsti kui rahvusliku omapära rõhutamise ühe võimaluse juurde.

Esimeste eesti rahvuslike käsitöö uundajate ringi tuleb arvata aktiivne kunstisõbralik usuteaduse üliõpilane **Karl Menning**, kes 1901. aastal kutsus emasid ja tütreid odavate linnast saadud mustrilehtede eeskujust loobuma ja kaasa aitama meie esivanemate kunsti taassünnile.¹⁰⁸ 1902 osutus tähelepanuväärseks rahvapärase käsitöö propageerijaks ja kogujaks veel Tartu Ülikoolis õppiv **Aleksander Põrk**, kes järgmisel aastal läks Moskvasse muuseumitööle.¹⁰⁹

Tõsisem murrang rahvakunsti teadvustamisel Eestis jääbki sajandivahetusse, mil tegutsesid eelpool nimetatud ja paljud teised rahvapärast käsitööd väärtustavad entusiastid. Neist olulisemaks kujunesid **K. Raud**, kelle sellealasest tegevusest oli juba juttu ja **Ants Laikmaa**.

Rahvakunsti väärtustavad ja kaitsvad ideed jõudsid samade Tartu ringkondade poolt lõpuks **Eesti Rahva Muuseumi** (1909) asutamiseni, mil loodi ja millega pandi alus rahvalaulude suurkoguja dr. J. Hurda mälestuse jäädvustamiseks. Vaatamata väga piiratud majanduslikele võimalustele suudeti lühikese ajaga luua alus rahvusraamatukogule ja

¹⁰⁶ K. Kodres, 1995, lk. 1137.

¹⁰⁷ Samas.

¹⁰⁸ Viires, A. Eesti rahvakunsti avastamine 20. sajandi algul. – Kogude teatmik. Artiklid 1985. ENSV Riiklik Kunstimuseum. Tallinn, 1987, lk. 5-7. 1903 pidas ta Tartu seltside *Taara* ja *Karskuse Sõber* näitusekõne *Eesti laadi kodukäsitöö tähendusest*, kus andis põhjaliku ülevaate käsitöö viimaste aastakümnete arengust Euroopas. 1904 pöördus Menning Berliini ja pühendus täielikult lavakunstile.

¹⁰⁹ Samas.

vanavarakogule. Nende kahe põhilise tegevussuuna kõrval peeti vajalikuks asutada muuseumi juurde kunsti-, põllutöö- ja käsitöösakond.¹¹⁰

Tagasi tulles 20. sajandi alguse eesti kodukäsitöö seisu ja selle parendamise juurde, peab märkima, et kättesaadavamaks eeskujuks olid rahvaomased käsitöö näited. Kultuurikontaktidest kantud sümbolite modifitseeringud, mis sajandite jooksul kohaliku talupoegliku mõttelaadi kohaselt terviklikku veenvasse vormi valatud, olid **rahvuslikkuse** väljendamiseks ja visualiseerimiseks sobivad. Rahvaomase käsitöö kui eeskju nõue uue *eestilaadilise* loomisel muutus pea obligatoorseks. Arvestades eestlaste väheseid võimalusi kokkupuudeteks kunstiga, selle mõistmiseks või õppimiseks, oli eeskju põhjendatud ja hetkel ainuvõimalik. Siinkohal on paslik meenutada sedagi, et hilisemas tähenduses kujutav kunst kuulus TEPSi näitustel käsitöö alla. Seega tuli alustada algusest ehk siis (kunsti)publiku kasvatamisest. Laiematele hulkadele oli rahvakunst ainsaks kättesaadavaks õppevahendiks. Õigemini oli seegi problemaatiline, sest muuseumid kui metoodilised fondid puudusid. Aastast 1901 seltsi näitustel eksponeeritud *Eesti muistne käsitöö (vana Eesti asjade kogu)* oli sajandi esimestel aastatel ka kõik, millele toetuda. Eestlaste suurepäraseid rahvakunsti esemed kodudes ootasid aga veel kogumist, süstematiseerimist, uurimist ja tutvustamist.

Olukorda raskendas ka naiskäsitöö suunajate vähesus ja ebakompetentsus. Rahvakunst kui allikmaterjal vajas mitte ainult selle häid sügavuti tundjaid, vaid ka professionaalseid õpetajaid-kunstnikke ning vastavat koolisüsteemi.

Mida *rahvusliku* all mõistetakse, on ilmselt kujunenud permanentse diskussiooni teemaks. 1904. aasta näitusel eksponeeritud Soome Käsitöö Sõprade Seltsi tööd oli paljudele käsitöötegijatele ja külastajatele esmakordne kokkupuude kaasaegselt kavandatud tekstiilidega. Väljapanek andis tõuke põllumajandusseltsi samal aastal toimunud *läbirääkimistel* Tartus viitama vajadusele orienteeruda käsitöös seni ainuvõimalikuna näiva *eestimaitse* kõrval **modernsele ja juugendile**.¹¹¹

Kaasaegsuse eitamine polnud vastuolus ka K. Raua eesti käsitöö arengu põhimõtetega. Kunstnikust teoreetik oli rahvakunsti ja uueaegse käsitöö sümbioosi ideoloogilisi aluseid tutvustanud ja edasi arendanud üsna põhjalikult alates 1904. aastast. Eeskujuks seati pärimuskunst, mille alusel *modernseid* käsitöid teha. K. Raud rõhutas, et rahvakunstist tuleb õppida maitset õigete värvide kokkuseadmisel, lihtsust ja funktsionaalsust, tööskust

¹¹⁰ J. Linnus. Vabaõhumuuseumi rajamise kavatsusi Eestis. - Suitsutare. Vabaõhumuuseumi uurimused 1957-1972. Tallinn. 1976, lk. 41.

¹¹¹ Läbirääkimine kodu-käsitöö edendamise ja käsitöömuseumi asutamise üle Eesti näitusel 1904. I, II – Postimees 1904. 28. ja 31. aug.

ja –osavust, mis olid eelduseks uute käsitööesemete valmistamisel. Ideaaliks sai rahvakunstiainetel modernses stiilis ja vormis loodud tekstiil linikust vaibani: „ *Uued sünnitused, aga vanas vaimus.*” „*Mitte vana aja moodi ei soovita meie tagasi, vaid vana aja vaimu töötegemises, mis selge Eesti iseloomuline vaim oli.*”¹¹² Korduvalt tsiteeritud Kr Raua üleskutsete sõnum oli üsna selge. Küll pole üheselt selge, kuidas sellest aru saadi. Mõistet *eesti stiil* kasutati mõnikord *talupojastiili* sünonüümina. Sajandi alguse kaasaegse käsitöö ja kodukultuuri arendamise kontekstis oli ju rehielamut ja vöökirja kui rahvusliku sümboli vormi näidet katsetades lihtsam rakendada kui näiteks eesti arhitektuuris.

Vaatamata sellele oli rahvakunsti interpreteerimine 20. sajandi alguse eesti käsitöös üsna saamatu. Sajandi alguse murranguliste aastate taustal jäi käsitööna valminud tekstiilesemete lõpptulem veel paljus maha loodud ideaalkujundist, mida tegelikult polnud täpsemalt sõnastatudki. Rõhutatult rahvuslike tööde nimel kopeeriti mustreid valdavalt mehhaaniliselt ja vanade eeskujude taaselustamise katsed polnud enamasti tulemuslikud. Levinud olid ka diletantlikud käsitööd võõramaiste mustriäidiste põhjal, mis juba 19. sajandi viimasel veerandil kättesaadavad olid.¹¹³

K. Raua põhimõtetele, mis naiskäsitöös toetasid **vana sisu** ja **uut vormi**, samuti muuseumi asutamise vajalikkust, oli osaliselt oponeerivaid seisukohti. Tuleb nõustuda M. Martnaga, kes pidas käsitöös avalduvat maitsevaesust ja rahvakunsti orjalikku kopeerimist **oskamatuses** tulenevaks. Rahvakunst nõuab suuremat ja sügavamat kunstimõistmist kui hetkel eestlastel oli. Püsimuuseumist tõhusamaks luges ta liikuvat nn **rändmuuseumi** kaasaegsetele nõuetele vastavate näidetega.¹¹⁴ Dekoratiivkunsti näidete tutvustamine laiemale avalikkusele olnuks sajandi alguses tõepoolest suure kasuteguriga ettevõtmine. Ka tundub, et kaasaegse kunsti ja käsitöö liikumise ideoloogia kajastamine 20. sajandi alguse Eestis oli tagasihoidlik.

Ka K. Rauad on teinud tarbekunsti kavandeid. Nende hulgas on säilinud kaks sohvapadja näidet (1903 – 1913), kus rahvakunsti interpretatsioon on aimatav. Võrreldes rinnanõelte ja puutöö kavanditega jäävad kuuseokste, käbide ja oravatega padjad siiski tagasihoidlikemaks ja väga kaugemale sellest sisukusest ja kunstilisest jõust, milleni oli jõudnud selleks ajaks soomlase Axel Gallén-Kallela rahvusromantiline vaibalooming.

Tõepoolest, eelpool kirjeldatud protsessid, mis leidsid aset rahva- ja dekoratiivkunsti arendamisel 20. sajandi esimese kümnendi lõpuks Eestis, olid **Põhja- ja**

¹¹² K. Raud. Kunst eesti käsitöös. – Linda, 1904, nr. 34, lk. 672-675.

¹¹³ E. Vunder, 1992, lk. 36. Mustriäidiseid saadi eelkõige linnadest ja alevitest. Neid kopeeriti ja levitati mõisa, käsitöölise, eriti näputöötegijate, kohalike haritlaste, eraviisiliste käsitöötegijate, mõnevõrra ka käsitöökoolide ja –kursuste, aga eelkõige linna ja alevi käsitöö või pudupoodide kaudu.

Skandinaaviamaades juba läbitud etapp. Ka olid **rahvusromantismi** nähtused sealse ühiskonna ja kunsti kiirema arengu tõttu oma kõrgseisu juba ületanud. Rahvuslikule temaatikale lisandunud rahvusliku stiili otsingutel jõuti siiski pigem juugendstiili variatsioonideni.

Soomes alustati juba 19. sajandi 70ndatel aastatel *Arts and Crafts* liikumise eeskujul käsitöö gildide ja ühingute asutamist. Eesmärgiks oli säilitada traditsioonilist käsitööoskust ja ergutada tegema uusi värsked interpretatsioonid, mille inspiratsiooniallikaks rahvakunsti mustrid. Põhjanaanabritel asutati 1879. aastal kunstnik Fanny Churbergi algatusel ja eestvõttel Rootsi eeskujul Soome Käsitöö Sõprade Selts. Juba 1875 alustanud Soome Käsitöö ja Disaini Ühing oli kantud samadest ideaalidest rahvuslike käsitöö traditsioonide kaitseks ja kasvamiseks professionaalsete kunstnike inspiratsiooniallikaks. Mõlemad organisatsioonid püüdsid edendada ja suunata käsitöö arengut *soome stiilis*, tuginedes suuresti karjala tekstiilornamentikale. Käsitööalastes ühingutes olid põhiliselt esindatud naised. 1860. aastatest oli alanud soome naiste järk-järguline vabanemine meeste eestkoste alt. Ülikoolidesse võisid naised astuda alates 1871. aastast. Samast aastast alustab tööd Tarbekunsti Kool, mis hiljem allus Soome Käsitöö ja Disaini Ühingule. Kunsti ja Disaini Kool hakkas naisõppureid aktsepteerima alates 1872. aastast.

1900. aastal esmakordselt Pariisi maailmanäitusel esinenud Soome äratas oma ekspositsiooniga tähelepanu. Tuginedes autonoomiale, olid soomlased saanud tsaarivalitsuselt õiguse esineda iseseisva paviljoniga, mille arhitektideks olid E. Saarinen, A. Lindgren ja G. Gesellius. Soomlaste tekstiilialase väljapaneku naelaks oli **A. Gallén-Kallela** rahvusromantilises stiilis rüijuvaip *Leek*. Motiiv kujunes populaarseks rahvuslikkuse ja vabaduse sümboliks. 10 aasta jooksul korraldati vaibal kujutatud motiivi mitmetes erinevates variantides.

Norra käsitööl ja tekstiilikunstil olid samuti pikaajalised traditsioonid ja kogemused. Tugevalt rahvuslike kudumise tavadega Norra oli nii mõnegi teise maaga võrreldes kindlamatel positsioonidel. Rahvusliku käsitöö ja tarbekunsti esemete kogumise ning koondamise üheks põhjuseks oli kartus rahvakunsti traditsioonide hääbumise pärast. Norra tarbekunstimuuseumid asutati Oslos 1876, Bergenis 1887, Trondheimis 1893. 1891 asutati Oslo muuseumi ettevõttel Norra Kodukäsitöö Ühing kaitsmaks käsitöökunsti traditsioone. 1920ndatel kutsuti ühingusse professionaalseid disainereid, kes õpetaksid senisest paremini looma rahvuslike tavade vaimus kaasaegseid esemeid. 1898 asutati Trondheimi muuseumi juurde kudumiskool ja –ateljeed. Enamus kudumiskursusi lõppes näitusega.

□

¹¹⁴ M. Martna. Jurjevi Eesti Põllumeeste Seltsi näitus 7.,8.,9. augustil. – Uudised. 1904. 31. aug, 3. sept.

Rahvakunst kui allikas leidis professionaalsete kunstnike esituses uusi vorme. **Gerhard Munthe** (1849-1929) oli üks Norra tuntuimatest sajandivahetuse maalijatest ja graafikutest. 1892 äratas ta huvi rahvalaulude ja muinasjutuaineliste akvarelliseeriatega. Kuna suurte dekoratiivsete pindadega pildid sobisid kudumiseks, olid mitmed naised palunud temalt luba kasutada akvarelle vaibadisainiks. 1890. aastate keskpaiku õnnestus ühel Norra tuntuimal kudujal saada kunstnikult nõusolek tema pildi teostamiseks vaibana. Munthe jäi tehtuga rahule. Edaspidi jätkus kunstniku koostöö Trondheimi muuseumi kudumiskooliga, tulemuseks hulgaliselt hinnalisi piltvaipu.¹¹⁵

1900. aasta Pariisi maailmanäitusel olid esindatud norralaste Munthe rahvusromantilised folkloorse ainesega ja teise tuntud vaibadisaineri **Frida Hanseni** traditsioonilise ja uue moodsa stiiliga kombineeritud vaibad.¹¹⁶

Vene rahvakunsti traditsioonide vastu hakati elavamalt huvi tundma 1880. aastal Moskva lähistel Savva Mamontovi Abramtsevo mõisa ümber koondunud kunstnikeringis, 1890. aastail vürstinna M. Teniševa Talaškino kunstikeskuses Smolenski juures, samuti mõlemaga seotud *Mir Iskusstva* ringkondades. On loogiline ja võimalik, et viimase ideestikuga olid tuttavad ka Peterburis Stieglitzi koolis õppinud ja õpetavad eestimaalased. Kokkuvõtteks võib öelda, et 20. sajandi alguses eesti kunstnikud ja intelligents otsisid rahvakunsti eeskujude propageerimiseks paremaid teid ja võimalusi. Rahvakunst oli tollal üheks peamiseks kooliks, mille abil loodeti suunata eestlaste loovust ja kujundada arusaamu rahvale omasest, kuid kaasaegsest keskkonnast. Tekstiilid sobisid rahvuslikkuse visualiseerimiseks sajandi alguses suurepäraselt, seda enam, et eksperiment võrreldes arhitektuuriga polnud kallid. Uue vormi ja vana sisu ühendamise vajadusest rahvuslikkuse väljendamisel ja loomisel saadi küll aru, olgugi, et erinevalt, kuid küsimus oli püstitatud ideaali teostamises. Hetkel puudusid selleks veel vajalikud tingimused. Samas peab tõdema, et rahvakunst vajab interpreteerimiseks selle sügavat tundmist ja tunnetamist ning head tulemused õnnestuvad vaid vähestel kunsti õppinutelgi.

Eestis aga polnud sajandi esimesel kümnendil kujunenud professionaalsete tarbekunstnike ringi, kes oleksid süüvinud rahvuslikkust väljendavatesse vormi probleemidesse, et neid kaasaegse kunstikeele võtmes arendada ning tutvustada. Juugendi kõrgseis sajandivahetusel oli ühtlasi rahvusromantismi õitseajaks Soomes ja Norras. Seal loodud rahvuslikku temaatikat käsitlevad juugendliku stilisatsiooni vaimus kujundatud suurepärased vaibad olid eesti talupojakunsti ja folkloori kogumise ning selle esteetilise

¹¹⁵ 1996 eksponeeriti G. Munthe akvarellide ja kavandite järgi kootud vaipu Tallinnas Rotermani Soolalaos.

olemuse avastamise kõrval eeskujuks meie esimeste professionaalsete vaibakavandite loomisel. Alles neis jõuti vana ja uue sümbioosi ideaalse lahenduseni.

Kuid rahvaomane käsitöö oli oluline kogu **eesti professionaalse tarbekunsti** rahvusliku ilme kujundamisel. Eestimaa linnades olid valitsenud sajanditevanused baltisaksa käsitöömeistrite traditsioonid. Professionaalselt kõrgetasemelised olid metallehistöö, kullasepa- ja kõitekunst. Nendel aladel loodud olid esemed tehniliselt perfektsed, kuid ei hiilnud oma kunstilise loovusega. Eesti rahvusliku raamatu- ja kõitekunsti arenguks löi eeldused rahvusliku liikumise käigus tekkinud kohaliku kirjanduse ja ajakirjanduse levik. Oma esteetiliste ideaalide väljakujunemisel ei saanud arenev eesti tarbekunst aga tugineda ainult kohalikele traditsioonidele, vaid pidi suhestuma internatsionaalse kunstiga.¹¹⁷

Tekstiilikunst on tarbekunsti alapid, mille arendamisele ja rahvusliku ilme väljakujundamisele Eestis hakati kõige varem tähelepanu pöörama. Otseseks eeskujuks olid rahvuslikus laadis kaunistatud tekstiilid rõivastusesemetest vaipadeni, millede mustrite mängulisse, kuid loogilisse kompositsiooni sai süüvida kogumisretkedel ja 20. sajandi teisest kümnendist ka Eesti Rahva Muuseumi üha täienevates fondides.

□

¹¹⁶ Arts and Crafts Movement, 2002, lk.119. Tõuke läbipaistvate vaipade kudumiseks, kus kogu lõim pole koelõngaga kaetud, jättes vaibast õhulise, kerge ja läbipaistva mulje, sai ta 1895 külaskäigul Pariisi, kus ta selle avastas.

¹¹⁷ I. Teder, 1985, lk. 9. Selleks, et kunstirural kohaliku baltisaksa käsitööga konkureerida, tuli eesti professionaalsel tarbekunstil tublisti õppida.

2.4. Oskar Kallis ja *Ussikuningas*

Rahvusromantismi ideed ja stiiliotsingud tugevnesid eesti kunstis alates 20. sajandi teisest kümnendist. Rahvusromantismi peamiseks keskuseks Eestis kujunes meie rahvusliku kultuuri suurkuju Laikmaa ateljee.

Rahva kunstimõistmise arendamisel pidas Laikmaa rahvakunsti kõrval tähtsaks kujutava kunsti näitusi ja kogusid. Juba oma esimestes kunstikriitilistes artiklites aastast 1900 kordab ta mõtet, heatasemeliste kunstinäituste korraldamise vajadusest, sest baltlaste ekspositsioonid seda eesmärki ei täitnud. Alustanud 1903 ateljeekoolis õppetööd, tundis ta seda eriti teravalt. Laikmaa hakkas otsima võimalusi külalishävituste korraldamiseks Eestis. Põhjalikumalt tundis Laikmaa huvi soome kunsti tutvustamiseks. Olulise tähtsusega tollastes tingimustes olid ka tema ateljeekooli õppereisid Helsingisse, Peterburi ja Moskvasse.

Oskar Kallis (1892 – 1917) oli Laikmaa lemmikõpilane, kellest kujunes ka rahvusromantismi viljeleja. Ta oli üks innukamaist vanavara ja rahvaluule kogumise üleskutsele järgijatest, kes tohtu vaimustusega süüvis eesti muinasaega, mütoloogiasse ja rahvakunsti. Selle interpreteerimine nõudis teema põhjalikku tundmist.

Maalijana tuntud Kallise küpsem loomeperiood kestis vaid neli aastat. Vaatamata sellele jõudis ta hulgaliselt teha ka tarbekunsti kavandeid. Paljud tekstiili- ja mööbliekavandest ilmusid esmakordselt ajakirjas *Tallinna Kaja* läbi 1915. aasta ilmuvas rubriigis *Tubade ehtimise katsed Eesti stiilis*.¹¹⁸ Vaipade, eesriiete, sohvapatjade, tugitoolikatete, laudlinade, saanitekkide ning kabineti mööbli, laudade, toolide, voodite, öökappide, kappkummutite, riidekapi,

sohva, lastetoolide ning -pesulaua kavandid on inspireeritud Eesti Rahva Muuseumi kogudest.

Paljustest vaibakavandest on osutunud üheks populaarsemaks eesti rahvapärilise ja muinasjutuainetel loodud *Ussikuningas*. (vt lisad 1.23)

Eesti rahvausundis on ussikuninga ja tema krooni, kammi ehk harja enesele ihaldamise kohta arvatud mitmeti. Ussiharja hankimine olnud aga väga raske. Teistest ussidest võimsam ja selgelt eralduv kuningas oli peaaegu alati teiste ussidega piiratud. Tapad ühe

¹¹⁸ Perekond ja Kodu. - Tallinna Kaja. Tallinn. 1915. nr. 12, lk. 189.

ära, kaks tuleb asemele.¹¹⁹ Suurel ja tugeval ussikuningal oli kuldselt kiirgav või punane kroon. Selles oli

võimu ja väge, mida enesele ihaldada.¹²⁰ Tavaliselt kasutatud selleks vägivalda, kuid mõnikord ka teistsuguseid võtteid. Näiteks lugu nutikast Viljandi poisist räägib nii: „*Terane poiss oli kord vanarahva suust kuulnud, et kui valge palak usside käimise kohale maha säetavat, usside kuningas siis oma harja ise suikuma jäädes sinna pääle panevat.*“¹²¹

Nii olnudki. Teiste levinumate rahvapärimate hulgas oli pikk ülestähendus ussikuninga unisuse hetkest ja Mulgimaa poisi kavalusest seda ära kasutada ilmselt üks erandlikemaid.

Kallis on rahvausundi teema valanud vaibalikult dekoratiivsesse juugendlikult voolavasse stiliseeringusse. Kunstnik on esitanud valge ja tumeda indigo kirju kerratõmbunud ussikuninga punasel keskväljakul oma valgete harjadega kroonitud kolme pead uhkelt hoidva müstilise olendina. Vaiba suhteliselt lai must raamistik on kaunistatud tähetaoliste ornamentidega, mis oma tulipunaste südamete ja kollaste kroonimotiividega keskel asuvale ussikuningale tasakaalustavat pinget pakuvad. Vaip mõjub jõulise, suure üldistusega antud tervikliku dekoratiivkunsti teosena.

ERMs asuv *Ussikuningas* erineb mõnevõrra originaalkavandist. Kartooni valmistamisel pole olnud kahjuks piisavalt täpne. Kerratõmbunud ussisabad kavandil moodustavad palju jõulisema kujundi kui kudumil. Ka on kavand ja teostatud vaip peegelpildis.

Kuni aastani 1992 teati, et *Ussikuningast* nagu mitmetest enne sõjajärelsetest kootud vaipadest pole säilinud ühtki varianti. Pärast Eesti taasiseseisvumist, viibides Eestis külaskäigul, saatis Lea Silverson Kanadast (sünd. 1913 Tallinnas) oma õe Asta Martinsoni (sünd. 1918 Tallinnas) kaudu vaiba **Eesti Rahva Muuseumi** (ERM). Kataloogi kaardil seisab, et L. Silverson võttis vaiba kaasa Kanadasse. Kallise kavandi järgi kootud vaip ehtis L. Silverson Victorias asuvat maja kuni selle müügini. Õed otsustasid vaiba kinkida ERM-le.¹²² A. Veiler-Martinson oli töötanud sõja ajal Raadil kunsti- ja kultuuriosakonnas. A. Martinsoni mäletamist mööda kooti *Ussikuningas* riigivanemale Konstantin Pätsile kingituseks, kuid mille

¹¹⁹ M. J. Eisen. Kolmandad Eesti kohalikud muinasjutud. Tartu. 1920, lk. 172.

¹²⁰ KM, HII 16, 597/9 (4)<Tallinn (1891) S.79 *Vanal ajal olla Eestimaal väga palju ussa olnud, kellel oma kuningas olnud. Kuningas olla teistest ussidest palju suurem olnud ja krooni peas kannud, mis nagu kuld hiilgand ja särand. ...Kellel ussi kroon olla olnud, see olla alati võitnud.*

KM H II 9, 561/2 (16) < Haljala (1889) Mt,672. *Et ussidel ka oma krooniga kuningas on, seda usub siin kandis iga vana inimene. Ka lapse põlves kuulsin ma sest palju juttusid. Kui keegi kuningas selle ussi krooni kätte saand, siis ei ole keegi teine tema "vasta" saand.*

KM H II 58, 707 (6) < Karksi (1896) Mt. 672. *Härä saanud kuulta, et linnu ütlevat kik õnne ja õnnetuse inimesel ette ära. Temal kah himuk linnu kielt õppi, et sis saas kik tääda, mida na kõneles.*

¹²¹ KM H III 28, 41/52<Viljandi (1896).

¹²² ERM A 831:127

puhul ja millal ning kes oli vaiba tellija, ta täpsustada ei oska. Küll on ta veendunud, et kudumise kohaks oli *OÜ Kodukäsitöö* Kullasepa 9 kolmas korrus, kus olid mitmed teljed. Kindlasti mäletab ta, et tema ema osaühingu juhatuse liikmena soovitas ühe vaiba asemel kududa kolm, millest teise tellis endale. Kellele kolmas vaip müüdi või kingiti, ta ei mäleta.¹²³

1926. aasta New -Yorgi rahvusvahelise käsitöö näituse *Eesti nurgas* on käsitööde taustaks Kallise *Ussikuningas*.¹²⁴ 1927 alustab *OÜ Kodukäsitöö* ametlikku tegevust. Osaühingu teise korruse äriruumi pildil on sama kavandi järgi kootud vaip.¹²⁵ See Kallise kavand on ilmselt teostatud mitmeid kordi ja teostamise kohaks on olnud *Kodukäsitöö*. Selgusetuks jäävad kudumise ajad ja vaipade teised omanikud.

Küllaltki keerulise kompositsoonilise lahendusega on vikerkaare all lendavat muinasjutulist lindu kujutav Kallise vaip *Siuru* (1915). Erineva laiuse ja ornamendiga raamistus sulandub hästi vaiba keskosaga. Domineerivad selged dekoratiivsed kujundid. Tausta suurtes pindades on kasutatud sulavaid üleminekuid. *Siuru* mõjub ruumilisena ja omamoodi maalilise tervikuna.¹²⁶ (vt lisad 1.24) Vaibana kavandatud *Manala uks* (1915) on ilmselt sünge tema tõttu seisnud siiani teostamata. Kallis on väga sageli üht teemat käsitlenud erinevates tehnikates. Tema sümbolistlik-eksistentsiaalne maalilooming on valdavalt pastelltehnikas, kuid mõnikord arendab ta oma ideed ka õlis. Inimese maise teekonna piiriks olevat ust või väravat kui surmasümbolit kujutav maal *Manala uks* on Kallis teostanud pastellis, kuid vaibakavandina guašis ja tušis. (vt lisad 1.26; 1.27) Esmapilgul mõjuvad need üsna sarnastena.

Siiski pole tegemist automaatselt kopeeritud mõtte vormistamisega. Siinkirjutajale tundub, et esmalt valminud pastell on kunstnikku inspireerinud looma vaibakavandit. Viimane on proportsioneeritud läbimõeldumalt nagu ka vaiba hele-tumeduse rütm ja värvikooslus.

Kontrastsemaks ja selgepiirilisemaks stiliseerituna mõjub vaibakavandina loodud Kallise *Manala uks* veenvamalt. Padjakavand *Päike* (1915) (vt lisa 1.25) on ilmselt eeskujuks olnud paar aastat hilisemale pastellile *Päike. Mastoso* (1917).

Kõrvutades O. Kallise sarnase idee ja motiivistikuga maale ja tekstiilikavandeid, on jälgitavad kunstniku arusaamad kujutava ja tarbekunsti vormilistest piiridest.

1915. aastast pärit O. Kallise teised rahvusromantilises stiilis tekstiili- ja mööblikavandid on mustvalged ja ei luba ning seda eriti tekstiili puhul väga, täpselt aimata värvide

¹²³ Asta Veiler-Martinson, kiri Erika Pedakule. 1999, jaanuar.

¹²⁴ Eesti nurk New-Yorgi näitusel. - Naiste Hää, 1926, nr.1, lk. 5.

¹²⁵ Osaühisus „Kodukäsitöö”. - Naiste Hää, 1927, nr. 9, lk. 203 .

¹²⁶ Vaip on teostatud 1997. aastal ja asub Eesti Tarbekunsti ja Disainimuseumi püsiekspositsioonis.

kooslusest mõjustatud lõpptulemit. Küll saab trükitu põhjal väita, et noorel kunstnikul oli kujunenud isikupärane stiil. Kallise üheks armastatumaks elemendiks puitesemete dekoreerimisel on lihtne künemotiiv, mida ta ikka ja jälle üha uute kujunditena interpreteerib. Põrandavaiba kavandi (vt lisa 1.28) piki tsentrit jooksev riba on moodustunud vastamisi asetatud *küünte* reast ja sellest läbipõimunud valgest paelast. Sarnast motiiviriba kasutab Kallis siiski rohkem mööblikavanditel.

Kallise tekstiili- ja ka mööblikavandid olid ühed esimestest tarbekunsti originaalkavanditest, mis moodustasid *eesti stiili* tarbeesemete tervikliku komplekti, mida kodus võis järele proovida.

Oskar Kallis elas aktiivselt ja jõudis palju. Tema looming kuulub vaimult ja stiililt juugendlikku sümbolismi ja rahvusromantikasse. Kallise algupärane looming on saanud impulsse nende suundade esindajatelt nii Euroopast kui Venemaalt. Eesti kunstnikest olid tema eeskujudeks N. Triik, A. Promet, K. ja P. Raud.

Tema põhiliseks õpikohaks jäi Laikmaa ateljeekool. Kuid oma töös sai noor kunstnik arvatavasti inspiratsiooni ekskursioonidel Helsingi, Peterburi ja Moskva muuseumidesse. Ühes oma kirjadest Hilda- nimelisele neiule: „*Praegu kui sa kirja loed, ei ole mind mitte Tallinnas. Üks laev on ujutanud mind üle vee ja laenete, kuid just mitte väga kaugelt. Soome-Helsingi. Ilus maa. Kuid ilusam oleks ta, kui Sina seal oleksid! ...Laipmann sõitis oma õpilastega, ja mina olen hulkas ka.*“¹²⁷

Samas otsis O. Kallis oma õpihimu rahuldamiseks kõiki olemasolevaid võimalusi. Tugevat mõju O. Kallise loomingule on avaldanud Gallén-Kallela. Nii selgub O. Kallise kirjast (1915) härra E. Virgole, et noor kunstnik tunneb publikatsioonide kaudu tema loodud kunstkäsitööd. Soomest palub Kallis Virgol tuua „...70 leheküljeline raamat...*Kui soomekeelset ei ole, siis on venekeelne niisamasugune.*“¹²⁸

Kunstniku lühikesest loomeajast jäid meile pärandina **maalid, mööbli- ja vaibakavandid**. Tema eelkõige tuntud maaliloomingu, aga ka mõnede vaibakavandite põhilisteks teemadeks **Kalevipoja** kõrval olid **päike, armastus, muusika** ja **surm**, mis on sümbolismi põhiline mängumaa. Nende teemade valik võis olla surma vaistlik eelaimdus või hoopis optimistlik elujaatus. O. Kallis, üks A. Laikmaa lemmikõpilastest, elas vaid 25 aastaseks. Lootuses tuberkuloosist võitu saada, sõitsid nad koos lõunasse, et oleks

¹²⁷ E. Sirkel. Üks „Koidu ja Hämariku“ lugu. Oskar Kallise kirjad. – Kogude teatmik. Artiklid 1988. Eesti Kunstimuuseum. Tallinn 1990, lk. 43.

¹²⁸ KM, f. 155, n. 1, lk. 32.

„...võimalik päikest lasta otse kurku paista, mis kõige parem batsillide tapja olla.”¹²⁹ (vt lisad 1.22)

Seekord ei suutnud päike surma takistada.

Kuigi Kallise maale on võrreldud nii Soome A. Gallén-Kallela, Leedu M. Čiurlionise kui Norra E. Munchi sümbolistlike teostega, on tegemist sügavalt isikupärase kunstnikuga.

Esimeseks rahvuspäraseks arhitektuurinäiteks peetakse eesti soost elukutselise arhitekti G. Hellati projekteeritud Eesti Üliõpilaste Seltsi hoonet (1902). Samas on leitud, et tegemist on siiski laenuga (väljaarvatud vöökirja ornament fassaadil).¹³⁰ Vaadates Kallise 1915. aastal loodud vaibakavandeid (vt lisad 1.23-1.28) pole *laenamise* küsimust põhjust tõstatada. Eesti vaip oli esmakordselt kunstnikutöö, mis võis konkureerida põhjanaabrite samal tasandil loodud teostega. Kallise vaibad on sisult ja vormikeelelt võrreldavad muinasromantikast kantud A.Gallén-Kallela ja G.Munthe 15-20 aastat varem kavandatud ja teostatud tekstiilidega.

Kallis ise on nimetanud *Tallinna Kajas* ilmunud rubriiki *Tubade ehtimise katsed Eesti stiilis*.

Kui lugeda *eesti stiiliks* oma rahvaloomingust inspireeritud, kuid rahvusvaheliselt võrreldavaid teoseid, siis *Ussikuningas* ja teised Kallise 1915. aastal kavandatud vaibad *Siuru* ja *Manala uks*, aga ka padjakavand *Päike*, olid seda tõepoolest. Kallise samast aastast pärit mööblikavandis on säilinud rohkem otsest *talupoeglikkust* kui tekstiili näidetes. Kallise tekstiilide kavandid on ideevärsked.

Kallise vaibad on figuraalsed, kuid gobeläänideks pole me neid tavaliselt nimetanud ilmselt seetõttu, et neis peaaegu puuduvad pindade sulavad üleminekud. Tegelikult võime Kallise vaipu julgelt nimetada gobeläänideks, mis on tekstiilikunsti kõrgeim, ihaldatuim ja väärtustatuim osa. Esamakordselt Eestis ilmusid vaibad, mida võib julgelt paigutada kõrgkultuuri valdkonda. Kallise looming oli tulem, mida noorelt rahvuskunstilt oodati ja mis kuulus vaieldamatult kõrgetasandisse, kus ta oli rahvusvaheliselt konkureeriv.

Kolmandaks, kuigi Kallise vaibad jäid ainukesteks sellesarnasteks Eestis pea viieteistkümneks aastaks, saame julgelt väita, et tegemist oli professionaalse tekstiilikunsti sünniga.

¹²⁹ KM f. 74, n. 2, lk. 1. Kallis Laikmaale, A. 23. XI 1917.

¹³⁰ K. Kodres, 1995, lk. 1139.

3. TARBEKUNSTI- JA NAISKÄSITÖÖKOOLID

O. Kallise komeedina tõusnud professionaalne tekstiililooming oli üksikjuhtum. Poolprofessionaalsesse ümbrusse sündinuna polnud selle geniaalse loomingu koheseid edasiarendajaid. Professionaalsuse kasvamise teguriks sai olla haridussüsteem, millest sõltus tekstiilikunsti saatus. Eestis oli selle pikk ja käänuline tee alanud tegelikult juba 20. sajandi alguses. Erinevate oskustega tekstiilialast ettevalmistust võimaldava haridussüsteemi rajamine vajas teadlikke eestvedajaid.

1910 avas TEPS käsitöökooli, õigemini kursused, kuna ühe tsükli kestvus oli vaid mõni kuu. 20. sajandi alguskümnendil tegutses ka mitmeid era kunstikäsitöökoole nagu A. Luik-Püümanni kunstikäsitööklassid, kus õppeaeg oli poolteist aastat. Nii selle kui mitmete teiste sarnaste koolide nimi ei vastanud aga õpetamise sisule ja tasemele. Nii, et üldkokkuvõttes ei etendanud sajandi alguses tegutsenud era kunstikäsitöökoolide enamik esteetiliste teadmiste ja oskuste õpetamise küündimatuse tõttu suunaandvat osa. Käsitöö levitajana oli seda tüüpi koolidel siiski arvestatav koht Eesti haridusloos.

Sõna tekstiil oli sajandite jooksul õigustatult kujundanud imidži tikkivast või õmblevast naisest. Keskaegsete gildide meistrid, samuti 17.-18. sajandi osavad siidikudujad Firenzes, Luccas, Lyonis või Krefeldis olid mehed. Kudujate või rätsepate gildi kuulumine oli naistele tabu tegevus. Eestis tegutsenud kangrute skraas on öeldud, et tütarlastel otse keelati linakangruks õppida. Koos kapitalismi arenguga ja uute jõulisemate telgede tulekuga 19. sajandil lülitusid naised ühiskondlikku ellu lihttöolistest kudujate, mitte professionaalidena. Tööstusrevolutsiooni tagajärjel tekkinud *Arts and Crafts* liikumine, mis taotles kunstide sünteesi, viis nostalgiliselt tagasi keskaega. Hoolimata eelarvamustest lõi selles liikumises kaasa ka naised, kes näiteks proovisid kätt finantsiliselt iseseisvate praktikutena. Ka Bauhausi vastuvõtupoliitika reguleeriti selliselt, et kuni kõrgema astmeni välja oli juurdepääs haridusele vaatamata soole võrdsetel tingimustel avatud kõigile. Siiski oli W. Gropius mõneti alahinnanud naiste soovi õppida ja oli tõelises häämingus naistaotlejate rohkusest.

Niisiis polnud küsimus mitte käsitöös, vaid rõhuasetuses ja panuses tähistamaks selle tegijaid **professionaalid** versus **amatöörid**.¹³¹

Eesti 20. sajandi alguse naiskäsitöö arengus ja esimeste professionaalsete tekstiilikunstnike tulekus on muude tegurite kõrval olulise tähtsusega uus etapp **eesti naisliikumises**. Ärkamisajal Saksamaalt ja Soomest mõjutusi saanud naisliikumine võimaldas naistel osa võtta ühiskondlikust elust.¹³² Uue sajandi alguse Eestis mõjutasid naiste jõulist tulekut meeste varjust nende kõrvale mitmed sündmused ja arengud. 1905. aasta revolutsiooni mõjul sugenes naisliikumisse poliitilisi nõudmisi ja vabaarmastuse idee. Samast aastast võeti Tartu Ülikooli esimest korda naistudengeid, esialgu küll vaid vabakuulajatena. Nooreestlaste radikaalse liikumise tegelased nägid Eesti modernses kultuurimuustris meeste kõrval ka teise soo esindajaid. Teadlik hariduspüüd ja haritud naiste hulk kasvas.

3.1. Esimesi kutselisi tarbekunstnike-õpetajaid

Soome oli sajandi alguseks muutunud tugevaks ja tuntuks tarbekunsti maaks Euroopas. Hõimusuhted ja sarnased keeled, mis ei tekitanud erilisi kommunikatsiooniprobleeme, soodustasid jätkuvaid kultuurikontakte ja võimalusi paljude eestlaste õppimiseks Soomes. Enamvähem üheaegselt Kallise kujutava kunsti õpingutega Laikmaa ateljees, alustasid mitmed Eesti neidud erinevaid üld- ja tarbekunstialaseid teadmisi põhjanaabrite juures. Alma Koskel, Juuli Suits ja Vanda Juhansoo olid kolm õpihimulist neidu Tartumaalt, kes 19. sajandi algupoolel alustasid tarbekunstialaseid õpinguid Soomes ja tegid lühemaid ja pikemaid õpireise teistesse Euroopa maadesse. Nii nagu Kallis, polnud neist kolmest keegi otseselt tekstiili õppinud. Erinevalt Kallisest teostasid nad oma tarbekunstialaseid kavandeid näitusteks ja ka müügiks ise. Koskel, Suits ja Juhansoo olid tihedalt seotud esimeste süsteemsete naiskäsitöö-alaste koolide loomise, arendamise ja nendes õpetamisega.

Paunveres käsitöölise perekonnas sündinud **A. Koskel-Johanson**¹³³ (1886-1942) (vt lisad 1.5) õppis aastast 1907 Soome käsitöö- ja kudumiskoolides. Aastal 1910 lõpetas Koskel Helsingi Kunsttööstuskooli, kus ta oli õppinud kõrgemal astmel kompositsiooni, keraamikat ja metallitööd. A. Koskel (Johanson) innustas eestlannasid julgemalt otsima

¹³¹ S. Wortmann Weltge. The Gender Issue. – Bauhause Textiles. Women Artists and Weaving Workshop. 1993, lk. 41-42.

¹³² Kuigi 1879. aastal, mil toimus Tartus II üldlaulupidu, polnud naistel esinemisõigust, võtsid naised juba järgmisel, 1880. aastal osa Aleksandrikooli abikomiteede rahakogumisest. Nendesse aastatesse jääb ka silmapaistvate naiste L. Suburgi, L. Koidula ja N. A. Johanson-Pärna tegevus.

õppimisvõimalusi, et hiljem oma teadmisi eelkõige koolide loomisel rakendada. Oma kogemuste varal jagas ta konkreetseid näpunäiteid ja tutvustab põhjalikult Soome tollaegseid käsitöö- ja majapidamiskooli ning pedagoogilisi kursusi. Aastaid hiljem antud intervjuus meenutas A. Koskel taas, et naised pidid hariduse omandama väljaspool kodumaad. Sagedamini õpiti Soomes, kuid oli ka neid, kes käisid Peterburis kõikvõimalikel kõrgematel kursustel, sest naisi tollal ülikooli ei võetud.

Koskeli loomingu näiteid leiame perioodist, mil ta oli lõpetamas Soomes õpinguid. Nimelt esines Koskel 1909 aasta TEPSi näitusel käsitöödega, mille eest teda premeeriti I auhinna – hõbemedali ja 25 rublaga.¹³⁴ Tollal veel Johanson nime kandva neiu tööde komplekti, mis kavandatud loodusest inspireeritud motiividega, pidas näituse retsensiooni autor väljapaistvamaks. Esile tõstetakse puukujutisega kiiktooli katet.¹³⁵ Järgmise aasta näitusel olid A. Koskelil väljas 3 nahatööd, keraamilised vaasid, portselanmaal, päevapildi raam ja mõned tikandid, millele antakse kiitev hinnang.¹³⁶ *Käsitöölehes* (1911-1912) ilmunud Johanson (Koskel) laudlinade kavandid on igati kaasaegsed. Nõtke voolava joonega stiliseeritud lillevanikud nelinurksete laudlinade äärtes on kujundatud professionaalselt ja tolle aja stilistele suundumustele vastavalt. Eriti õnnestunud on minimalistliku roosimotiivistikuga lahendus. (vt lisad 1.8) Roosiõie stilisatsiooni kasutati juugendis, kuid eriti populaarseks sai majesteetlik lill *art déco*'s. J. Suitsu artikli põhjal on teada tema edukas esinemine ülevenemaalisel käsitöönäitusel 1913. A. Koskeli kavandeid avaldati käsitöölehes, mille toimetajaks ta lühikest aega (1917-18) oli.

1930ndaiks tema loominguiline tegevus lakkab. Ilmselt olid nii ametialane hõivatus kui isiklike ambitsioonide puudumine ühed põhjustest, miks tema enda loominguiline tegevus jäi suhteliselt tagasihoidlikuks. Sõja- aastail rüüstati Koskeli korterit, kus arvatavasti oleks leidunud tema kavandeid ja teostatud töid.¹³⁷ Tema sulest on ilmunud käsitöölaseid artikleid. Nii näiteks analüüsib ta 1917 eesti tarbekunsti hetkeseisu. 1918 avaldas A. Koskel raamatu *Taimevärvide õpetus*.

Olles üks eesti esimestest naisharitlastest, jälgis Koskel huviga naisliikumise arenguid Euroopas. Ta leidis, et naiskutsekoolide teke on oluline inimõiguste aspektist vaadatuna. Kutsetöökõks vajalikud oskused ja teadmised loovad aluse naiste tõelisele iseseisvusele, võimetekohasele rakendusele ühiskonnas ja tema kujunemisele isiksuseks. Teisalt näeb Koskel omamaises käsitöös üht kultuuritegurit ja alternatiivi pealetungivale

□

¹³³ Aastani 1935 Johanson.

¹³⁴ K. Kirme, 1967.

¹³⁵ E. S. (ilmselt E. Saral). Naesterahwa-käsitöö osakond. – Käsitööleht. 1909, nr.9, lk . 65.

¹³⁶ K. Kirme, 1967.

masstoodangule. Koskel muretses rahvusliku omapära puudumise ja Saksa ajakirjadest maitsetute mustrite jäljendamise pärast kodukäsitöös.¹³⁸

Häid organisatoorseid võimeid ja erialaseid teadmisi rakendas Koskel algul Tartu Naisseltsi käsitöökursustel. Tartu Naisühingu (1919) käsitöökooli alustamisest, tegevuses hoidmisest ja arendamisest sai tema elutöö. Iseseisvunud Eesti kodanikuna luges ta oma missiooniks kaasa aidata riigi ülesehitustöös. Esimese naiskutsekooli kauaaegse juhatajana sai Koskel teadvustada ja propageerida neid väärtusi, mis aitasid kindlustada ja kaitsta rahva iseseisvust.

Naiste ettevalmistamine kutsetöökaks oli üks nendest. Koolituse läbiviimine nõudis enam-vähem vastuvõetavaid tingimusi, mille eest tuli siiski sõna otseses mõttes võidelda. Koskel rakendas kooli püsima jäämiseks ja erialade arendamiseks kogu oma energia. Kahjuks on traagilise saatusega Koskel, kes hukati 1942, tänaseks unustatud või vähem tuntud võrreldes tema eakaaslaste ning kolleegide Suitsu ja Juhansooga.

J. Suits (1884- 1957) (vt lisad 1.6) pidas end eelkõige keraamikuks. Paljude aastate pideva töö ja katsetuste tulemusena valminud glasuuriproove säilitas ta elu lõpuni kui suurimat varandust. Tema tegutsemine keraamikuna aga ei jätnud jälgi eesti tarbekunsti, sest olude sunnil ei saanud ta õpitud erialale jäägitult pühenduda. Tekstiilide kavandamine ja teostamine ei nõudnud nii kalleid vahendeid nagu keraamika, kus eseme valmistamiseks on vajalik põletusahi. Käsitöö ajakirjad vajasisid aga tekstiilesemete kavandeid, millest sai tema üks sissetulekuallikas.

J. Suitsu aktiivsemad tegevusaastad keraamiku, skulptor-plaketistina, tekstiilikunstnikuna ja kriitikuna jäid 20. sajandi esimesse veerandisse.

J. Suits oli väsimatu enesetäiendaja. Üllatav oli tema kunstihuvide mitmekülgsus ja sisemine otsinguterahutus. Pole juhus, et tema noorusaastate fotoalbumi sirvides näeme tema paljude lähimate sõprade hulgas A. Laikmaad, Kr. Rauda, K. Menningut, Hella Vuolijokit või Juhan Simmi. *“Neid inimesi ei lähendanud kaugeltki mitte noorusromantika juhuslikud meeleolud. Nad unistasid hoopiski millestki suuremast, ja aeg näis paljutootav.”*¹³⁹

J. Suits sai oma aja kohta väga mitmekülgsel (tarbe)kunstialase hariduse. Tema õpingud näitavad tõsist huvi savi kui meediumi vastu. Ta õppis Soomes **Ateneumis** 1907-1910 kompositsiooni ja keraamikat, Kr. Raua juures käis ta joonistamas (1910). Keraamikat,

□

¹³⁷ Samas.

¹³⁸ Vestlus Alma Koskeliga. – Eesti Naine. 1939, juuni, lk. 26.

¹³⁹ V. Raam. Juuli Suitsu mälestades. – Nõukogude Naine. 1957, nr. 2. lk. 22.

skulptuuri ja plaketikunsti õppis kunstnik taas 1911-1912 Karlsruhe kunsttööstuskoolis, 1914-1918 ja 1924-26 Münchenis.

Meenutades õpinguid Ateneumis räägib ta joonistamisest kui ühest tähtsamast üldkunsti aimest. Ka julgustab Suits noori Soome õppima minema. “ ... *Soome kunst ja kunstitööstus meile palju kodusem ja tuttavam on kui näituseks Peterburis Vene oma ...* “ Sealses koolis “ ... *on joonistus peaaesjaks* ” ning “ ... *ei lasta enne kunstikäsitööde osadesse õppimagi, kui teatud kindlus joonistamises käes ei ole.*” 2-aastasest alamastmest võis otse ülemastmesse pääseda juhul, kui õpilase joonistuse tase sellele vastas. Ülemastme esimesel aastal loodi vabalt valitud motiividega mustreid. Ülemastme teine aasta oli kompositsiooni päralt.¹⁴⁰

Märkimist väärib fakt, et J. Suitsu õpetajaks oli **Armas Lindgren**, arhitekt, kes projekteeris Tartus vana teatri *Vanemuine* ja Tallinnas *Estonia* ning Tartu ühe ilusama Sakala konvendihooned. Huvitav on seegi, et 1904 tegi Lindgren esimesed professionaalsed kirikutekstiilide kavandid Soomes.

J. Suitsu kõige raskemateks aegadeks peetakse aastaid 1926 - 1936, mil ta oli sunnitud elama põhiliselt oma raamatute müügist. See oli aeg, mil ta jäi püsivalt kodumaale, kuid võimeilt meistriks kasvanud kunstnik ei leidnud siin enam loodetud rakendust. Vähesed tundsid neil aastail rahaliste raskuste ja pettumuste tõukel seltskonnast taandunud J. Suitsu. Vahetevahel ilmus ajakirjanduses tema sulest asjalikke keraamika- ja käsitööalaseid artikleid.¹⁴¹

Suitsu endise klassiõe Tartu Puškini Gümnaasiumist Dagmar Kuusiku tütre Juta Kollisti sõnul toetas tema ema raskesse majanduslikku olukorda sattunud kunstnikku materiaalselt.¹⁴² Suits aga kinkis vastutasuks omavalmistatud esemeid,¹⁴³ mida selle töö autoril on õnnestunud näha. Esemed on haruldased, seda enam, et meie Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuuseumis on temalt kui ühelt esimeselt õppinud tarbekunstnikult vaid vähesed tööd. Need on mõned keraamilised nõud, portreoplaketid ja tema kavandi järgi kootud gobelääntehnikas kaminasirm.(vt lisad 1.11)

“*Tekstiil on juhuslik tutvus ... Ka siin oleks võinud uusi algatusi ellu viia ... kuid ma pole põrmugi unustada saanud oma “esimest armastust” - keraamikat. Tegelesin mõttes uute massidega, uute algatustega, sõrmedega libistasin niiti ...*”¹⁴⁴ 1909 debüteeris J.Suits

¹⁴⁰ J. Suits. Helsingi kunstitööstuse koolist „Ateneumist“. – Käsitööleht. 1910. nr. 12. Lisa, lk. 3, 4.

¹⁴¹ H. Kuma, Juuli Suits. Tarbekunstnik ja kriitik. - Kunst. 1958. nr.1, lk. 58.

¹⁴² J. Kollist, 1999. E. Pedaku lindistatud vestlus.

¹⁴³ Näiteks on selle töö autor näinud kaht heegeldatud kanamuna soojendajat, peent heegeldatud linakest, helmestest vööd ja lihtsat, kuid kõrge kunstiväärtusega keraamilist hallikassinise glasuuri ja vaskraamistusega prossi.

¹⁴⁴ H. Kuma, 1958, lk. 58.

Tartus eesti kunsti näitusel. Õpireiside vaheaegadel võttis ta osa kohalikest näitustest Eestis. Nii esineb ta 1912 Tartus *Noor-Eesti* näitusel. Sagedased olid tema käsitöö väljapanekud TEPSi

näitustel ja tekstiilikavandid käsitööajakirjades. Kuigi oma tekstiilialast tegevust ta ise eriti kõrgelt ei hinnanud, olid vastukajad positiivsed. Elna Häkkinen peab J. Suitsu „...*kena arvulise kogu eesti laadilisi ja uuemaid kunstkäsitöid, omapäraste mustritega ja maitserikka väljatöötamisega...*” näituse kõige tähelepanuväärsemaks käsitööde rühmaks.

¹⁴⁵ 1923. aasta sügisel avati Tartu Naisseltsi õmbluskooli ja kangakudumise kursuste kõrval kunstikäsitöökoda, mille eesmärk oli eestimaisele käsitööle omanäolist ilmet anda. Seda töökoda juhatasid Suits koos Saraliga.¹⁴⁶ Samal ajal ilmuvad käsitööajakirjades tema rahvakunstiainelised laudlinade ja põrandavaipade kavandid, mis on märkimisväärsed. Üllatavalt värskeks ja üheks paremaks J. Suitsu loovuse näiteks tuleb pidada 1923. aasta *Käsitöölehes* avaldatud põrandavaiba kavandit.¹⁴⁷ (vt lisad 1.9) Samuti väärivad tähelepanu Suitsu teised rahvakunstist inspireeritud ideed naiste käsitööajakirjades. (vt lisad 1.10) 1930ndatest pärit gobelääntechnikas kaminasirmi keskmeks (vt lisad 1.11) on öökull. Selles töös on tunda *art déco*likku stilisatsiooni ja motiivistikku. Ilmselt segab sirmi tekstiilse osa mõjule pääsemist proportsionaalselt ja värvilt domineeriv raamistik.

Kireva ja huvitava elulooga naiskunstnikku J. Suitsu peetakse üheks esimeseks kutseliseks naiskeraamikuks. Antud töö kontekstis saame temast rääkida kui ühest esimesest professionaalsest tekstiilikunstnikust, kes saavutas sel alal märkimisväärsed tulemusi. Tema 1920ndate esimese poole rahvuslikud originaalsed tekstiilikavandid on eesti professionaalse tekstiilikunsti sünni oluliseks tähiseks pärast Kallise 1915. aastal loodud ja enne Adamson-Ericu 1920ndate lõpul tehtud tekstiilikavandeid. Ka on ta üks esimestest naistest Eestis, keda on tunnustatud ühiskondliku elu tegelasena.

V. Juhansoo¹⁴⁸ (1889-1966) (vt lisad 1.7) oli rahvaseas tuntud oma Valgemetsa fantaasiarikka nõiamaja ja aiaga, mida ekskursioonid uudistamas käisid. Teda tundnud kaasaegsetele meenub muuhulgas tema silmatorkav teistest erinev riietumisstiil. Juhansood peeti omamoodi veidrikuks ja boheemlaseks, keda üldkehtivad raamid kooliski töötades piirata ei suutnud. Eesti Nooresoo Kasvatuse Seltsi tütarlaste gümnaasiumi ja hilisema M.

¹⁴⁵ E. Häkkinen. Käsitöö osakond Tartu Põllumajanduse ja tööstuse näitusel. – Eesti Naine. 1924.nr. 6, lk. 7. Artiklis kiidetakse J. Suitsu kõrval Tartu Naisseltsi käsitöökooli. Tartu Naisühingu käsitöökooli tööd seevastu jätavad retsensendi külmaks. Üldiselt on autor kriitiline: „*Kahjuks seisid vaatlejad ka tihti kaua teise ruumi otsas mõne üksiku käsitöö juures, kus hobuse pää vahtis hobuseraua seest välja, ehk koguni kaks, kolm tätku korraga. Muster oli nähtavasti suurendatud ühe kõige odavama postkaardi päält, kus veel hobuste ümber neljalehelised ristikeinad lehvisid. Kurb, kui keegi sarnase koletise oma toa ehteks riputab, kurb, et sarnased tööd suurteil väljanäitustel arusaamatute inimeste maitset rikuvad.*“

¹⁴⁶ M. Reiman. Rahvuslaadi meie käsitöödele. – Naiste Töö ja Elu. Käsitöölehe osa. 1923. nr.2, lk. 17.

¹⁴⁷ Samas, lk. 18. Vaip väärib teostamist, seda enam, et on olemas ka „*Loomusuur muster mustrihe peal.*”

Härma nimelise Tartu II Keskkooli kauaaegse õpetajana jagas ta seda sädet, mida oskab pakkuda vaid loominguliselt särav isiksus.

Temast sai pedagoog, kes pikkade tööaastate jooksul nii üldharidus- kui kutsekoolides kolleegide ja õpilaste tähelepanu äratas. Ta jäi meelde tema arvukatele õpilastele. „*Väga temperamentse inimesena nõudis ta õpilaste töödes fantaasiat, värvilahendust ja originaalsust.*“ meenutab etnoloog Tiina Võti. „*Ta vihkas laenatud ideede kasutamist. Inimesena oli ta suur inimene. Ta usaldas õpilasi ja ei tunnistanud kelleski negatiivseid jooni. Tema riietus oli äärmuslik. Ka koolivorm häiris teda, õpilastel ei kujunevat niiviisi välja oma maitset. Remondi ajal soovitas ta osta koju tapeedi asemel pappi ja maalida sellele oma inspiratsiooni tulemus. Tema põhimõte oli – mis hull, see huvitav.*“¹⁴⁹

Juhansoo, nagu paljud teised õpetajad Eesti iseseisvusaastate algusest alates, käis suvevaheaegadel end välismaal täiendamas. Näiteks Eesti Nooresoo Kasvatuse Seltsi tütarlaste gümnaasiumi kirjas aastast 1922 Tartu Linna koolivalitsusele palutakse toetust ja kaasabi õpetajate sealhulgas Vanda Juhansoole (tollal Johanson) kergendatud tingimustel passi saamiseks, sest nad on „*...suve vaheajaks väljamaale koolioludega tutvunema komandeeritud...*“. Need maad olid Saksamaa Austria ja Ungari.¹⁵⁰ Või sama kooli palve haridusministeeriumile 1923. aastast, et „*...viisumid alandatud hindadega välja antakse*“ viiele Itaaliasse sõitjale, kellede hulgas oli ka Juhansoo.¹⁵¹ Või teave kunstiosakonna 1939/40 aasta tegevuskavast selle kohta, et on tulemas „*Prl. Johanson'i ettekanne oma reisimuljetest (Aafrikas).*“¹⁵² Veel oli Juhansoo käinud välisreisidel Saksamaal, Prantsusmaal, Hispaanias, Hollandis, Kreekas, Türgis, Indias. Reisimist soodustas tema hea keelteoskus. Peale emakeele valdas ta vene, soome, saksa, prantsuse ja hispaania keelt.¹⁵³

Juhansoo sai kunstihariduse 1909 – 1914 Helsingis **Ateneumis** keraamika ja sisedekoratsiooni erialal. Tema õppeaineteks olid seal vormiõpetus, kompositsiooniteooria, stiiliõpetus, joonistamine, perspektiiviõpetus, keraamika, portselani maalimine, maalimisviiside õpetus ja kodukolde möbleerimise õpetus. Kõrgemini hinnati V. Juhansoo tulemusi kompositsiooni teoorias ja keraamikas. Lõpetanud Ateneumi, läks neiu 1914

□

¹⁴⁸ Aastani 1939 Johanson.

¹⁴⁹ H. Aas. Mis hull – see huvitav. Vanda Juhansoo. Tartu. 2004, lk. 14.

¹⁵⁰ EAA f. 3460, n. 1, s. 149, lk. 82.

¹⁵¹ EAA f. 3460, n. 1, s. 150, lk. 136.

¹⁵² EAA f. 3460, n. 1, s. 624, lk. 9.

¹⁵³ Põlvamaa Talurahvamuuseum Karilatsis, V. Juhansoo ekspositsiooni tutvustusleht, 2004.

Euroopasse teadmistele ja oskustele lisa saama. Nii õpinguid Helsingis kui reisi Euroopas toetas rahaliselt raudteeinsenerist onu Karl Ipsberg.¹⁵⁴

Pedagoogi töö kõrvalt tegi V. Juhansoo kavandeid ajakirjadele, esines näitustel ja tegi koostööd OÜ-le *Kodukäsitöö*. V. Juhansoo tekstiilide kavandid on algusest peale esile tõusnud isiku- ja algupäraga. Esimesed 1920. aastatel ajakirjades avaldatud laudlinad üllatavad oma võõrapärase temperamendi ja motiivivalikutega. (vt lisad 1.13) Vabalt looklevates joontes võib aimata tollal Eestis levinud *juugendlike* vormivõtete eeskujut.

1930ndaiks kujunes Juhansool välja eesti lillkirjast inspireeritud omapärane tikandistiil, mis sai tasapisi populaarseks ja ei ammendunud oma pidevas arengus. Käsitsi kootud nii laudlinade kui kardinade aluskangas oli tavaliselt hõre ja toonidelt üleminekutega. Lopsakas lillkiri oli taustaga seotud orgaaniliselt ja tekstiilese mõjus ühtse tervikuna. Juhansoo ei osanud teha kaht täpselt ühesugust tekstiili. Seetõttu oli tal mõnikord raske teostada tellimustööd. Ta tikkis hetketundeil aluspõhjale vabalt nagu maalitakse lõuendile. Seetõttu jäi nendesse näiliselt primitiivsetesse töödesse palju algupära ja loomulikkust. (vt lisad 1.14-1.17) Kunstniku enda sõnul õhutas teda tegema omapäraseid ja kaasaegseid tekstiile Eesti ja teiste maade rahvakunst, mida ta oma arvukatel reisidel oli tundma õppinud.

Rahvuslik alge tema töödes oli tuntav, kuid mitte kunagi kopeeriv. Näidise järgi paljundamine, mida rahvakunstis kasutatakse, oli talle võõras. „*Nende töödega olen püüdnud taotella seda, mida mina nimetan tarbekunstiks, mis ühtlasi elustab ka meie vana rahvusliku kunsti omapära, andes viimasele väärrika eluõiguse meie kodutööstuses.*”¹⁵⁵

Neid lilli, mis eeskujut saanud küll rahvuslikust mustrikirjadest, võib võrrelda tolleaegse rahvusvahelise *art déco* stilisatsiooni ja julgete värvidega.

Juhansoo algupärased tekstiilid äratasid tähelepanu 1936. aasta Stokholmi näitusel, kus need ristiti isegi *bridžilinadeks* ja millele tuli hulgaliselt tellimusi. Samuti huvituti tema omanäolisest loomingust Berliini rahvusvahelisel kodutööstuse näitusel 1938.¹⁵⁶ *Kodukäsitöö* kaudu realiseeritud teistest eristuvad jämedakoelised laudlinad aga polnud tollal Eestis laialdast populaarsust veel võitnud.

Juhansoo uudishimuliku rännumehena oli oma loomingus eksperimenteerija. Suurema osa oma elust erinevates koolides pedagoogina töötanud, mõjutas ta särava loovisikuna eesti professionaalse tekstiilikunsti kujunemiskäiku.

¹⁵⁴ H. Aas, 2004, lk. 6.

¹⁵⁵ A. Varma. Rahvuslikud tikandid – Vanda Johansonini kogust. – Kodutööstus. Tarbekunsti ja kodukultuuri ajakiri.nr.1. 1939, lk. 23-24.

¹⁵⁶ Samas.

Eelnevalt nimetasime maalija O. Kallise tekstiilialast loomingut Eesti professionaalse tekstiilikunsti sünni märgiks. Tarbekunstialase hariduse, hilisema loomingulise ja pedagoogilise tegevusega kuuluvad ka A. Koskel, J. Suits ja V. Juhansoo samuti eesti esimeste professionaalsete tarbe- ja tekstiilikunstnike hulka. Eriti tuleb nende tööd hinnata süsteemse naiskäsitöö- ja üldkunstihariduse edendamisel.

3.2. Riigi Kunsttööstuskool, naiskäsitöö ja tikand

20. sajandi alguses loodi Eestis mitmeid kunstiseltse ja ateljeekoole, et anda noortele võimalus kunstihariduse omandamiseks omal maal. Tallinnas moodustati A. Laikmaa eestvedamisel kunstnike ühendav selts, mis taotles luba kunstikursuste avamiseks. 1912, kui kursused alustasid oma tegevust, asuti kohe taotlema nende muutmist kunstikooliks, mis oleks olnud Eesti esimeseks süsteemseks kunstiharidust andvaks institutsiooniks. *“Meie peame oma kunsti ise omal jõul looma – ja seda ülesannet tahab Eesti Kunstiselts oma poolt aidata”* - nii oli sõnastatud eesmärk.¹⁵⁷ Mõte sai teoks ja 1914 asutatud kooli esimeseks nimeks oli Eesti Kunstiseltsi Tallinna Kunsttööstuskool. Rakendusliku suunitlusega käsitööle ja kutseoskustele orienteeritud kooli kõrvale asutati 1919 kunstiühingu kujutava kunsti kool Pallas Tartus, mis tõi kunstiharidusse teisesuunalise haru.

Riigi Kunsttööstuskooli (RKTK) kauaaegne direktor oli **Voldemar Päts** (1878-1958). Tema juhtimisel arendati välja kooli struktuur ja õppekavad Stieglitzi kunsttööstuskooli eeskujul. Selles Peterburi koolis oli ta saanud oma põhilise kunstihariduse dekoratiivmaali alal, mille lõpetas 1905. Alalhoidlike vaadetega administraatorina aga sattus ta vastuollu kujutavate kunstnikega.

Stieglitzi taustaga olid ka järgmised kooli direktorid: **August Kilgas** (1934–1937), maalikunstnik, graafik ja pedagoog ning **Hans Kuusik** (1937-1940), klaasimaalija ja pedagoog. Riigi Kunsttööstuskooli direktoritest ja inspektoritest oli **Albert Hansen** (1937-1940) ainus, kes oli sama kooli kasvandik.¹⁵⁸

Hanseni sõnutsi hakkas 1928. aastast alates kooli õpetajaskond aasta-aastalt noorenema *“...oma kooli kasvandikega, kes koolis saadud (ka elust) kogemuste ja lünkade täiteks olid kohe kärmed lisa hankima välismaalt.”* Teiste hulgas toob ta loetelus ära naiskäsitöö eriala õpetanud L. Ormessoni (alustas kunsttööstuskoolis 1932) ja H. Linnuse (1934).¹⁵⁹

Üldkunstiained. Kooli juhtkond eesotsas direktor V. Pätsiga tundsid rakendusliku kallakuga kooli vajadusi oma õpikogemuste põhjal. Kuid palju reisis ka Euroopas, et saada uusi ideid koolisüsteemi ja õppekavade muutmiseks sisutihedamaks ning otstarbekamaks.¹⁶⁰ Reisikogemuse põhjal tegi direktor ettepaneku minna üle kaheastmelisele (3+3 aastat)

¹⁵⁷ M. Toom. Riigi Kunsttööstuskool 1914-1940. Eesti Kunstiakadeemia Toimetised. 2004, lk. 11.

¹⁵⁸ A. Hansen, 1982, lk. 28.

¹⁵⁹ A. Hansen. 1982, lk. 10.

¹⁶⁰ ERA f. 1812, n. 1, s. 101, lk. 140. 18. III - 20. IV viibib V. Päts haridusministeeriumi loal kooli eelarvest Saksamaal ja Prantsusmaal, et tutvuda kunsttööstuskoolidega.

koolitüübile. Selle rakendamisel hakati väljastama alamastme lõpetanutele tunnistusi kvalifikatsiooniga *õppinud tööline selli õigustega*.¹⁶¹

Joonistamine oli üldkunstiainetest üks olulisematest. See oli nõnda ka Stieglitzi koolis. Pealegi oli RKTK välja kasvanud joonistuskursustest. Joonistustunde oli 8-12 tundi nädalas.¹⁶² Neid poldud nõus vähendama ka mitte ministeeriumi ettepanekul,¹⁶³ mis oli ilmselt hariduspoliitiline katse muuta kool kutsekooliks.

Kr. Raud õpetas Riigi Kunsttööstuskoolis joonistamist aastatel 1923-27. Ellen Hansen meenutab, et joonistamist alustati natüürmordist. Järgmisena tehti kipsornamenti, mida Hansenile õpetas **K. Raud**. “*Temale ei istunud see kunsttööstuskooli metoodika, tema oleks tahtnud hoopis vabamalt. Koolis ei äratanud ta minus sümpaatiat. Käis rangelt ühe juurest teise juurde, parandas, palju midagi ei rääkinud. Pärast kooli lõpetamist, kui nägin tema töid rohkem, siis lausa armusin temasse. Kuulsin, et keskkoolis õpetades ja rahvakunsti lahti seletades oli hoopis teine inimene olnud. Ju tal oli meie koolis igav.*”¹⁶⁴

Mitmeil hinnanguil sai Riigi Kunsttööstuskoolis süstemaatilise üldkunsti hariduse. Mari Adamson õppis naiskäsitööd 20. aastatel. Aktiivse loovkunstniku ja kaua-aegse pedagoogina hindab Adamson 60 aastat hiljem antud intervjuus kõrgelt joonistamise, kompositsiooni ja stiilide õpetust ja nende metoodilist taset. Tulevase tuntud tekstiilikunstniku joonistamise õpetajaks oli esimesel aastal K. Raud, hiljem A. Kilgas ja Ludvig Oskar. M. Adamsoni õppimise ajal olnud niisugune tava, et joonistamises võidi õpilane lausa õppeaasta keskel üle viia järgmisele astmele. “*Mäletan, et sain joonistada ainult kaks pead ja mind viidi figuurijoonistusse üle. Oli kahju, et sain portreed teha nii vähe. Joonistamisega võrdselt heal alusel oli ka akvarellmaal, eriti Roman Nymani õpetusel.*”¹⁶⁵ Alustades natüürmordist ja lõpetades aktiga, arvestati joonistamist vastavalt oskustele eraldi astmetena.

aastaid hiljem koolis õppinud E. Hansen ja H. Kuma viitavad **Georg Rogožkinile** kui huvitavale isiksusele ja tugevale stiliseerimise, (vt lisa 1.18) dekoratiivmaali, joonistamise ja kujutava geomeetria õpetajale. Rogožkin oli 1911 lõpetanud Stieglitzi kooli kasvandik. Aine, kus geomeetriliste elementidega tuli teha bordüüre, tasakaalustatud kompositsioone jne, oli sarnane tänapäeva mõistes üldkompositsioonile. Stiliseerimises, mida andis G. Rogožkin, esitati kompositsioonina Stieglitzi käsitluslaadis pinnaliseks üldistatud taimi,

¹⁶¹ M. Toom, 2004, lk. 21; ERA f. 1812, n. 1, s. 45, lk. 86; A. Hansen, 1982, lk. 7.

¹⁶² A. Hansen, 1982, lk. 17.

¹⁶³ ERA f. 1812, n. 1, s. 88, lk. 59.

¹⁶⁴ E. Hansen, 1999, E. Pedaku lindistatud vestlus

¹⁶⁴ ERA f. 1812, n. 1, s. 88, lk. 59.

¹⁶⁵ J. Hain. Silmast silma Mari Adamsoniga. – Sirp ja Vasar. 1983. 25. veebruar.

lilli, linde, loomi, ja maastikke. H. Kuma kui Rogožkini endise õpilase hinnangul andis tema õpetus hea aluse kompositsiooni tugevaks ülesehituseks. Kindlate reeglite järgi nõudis ta studiumi ja joonistusoskust. Kuma sõnul õppisid andekamad tema juures vähem, keskmistele õpilastele aga andis ta palju.¹⁶⁶

Kunstiained olid kõikidel erialadel ühesugused. Siinkohal väljavõte 1937/38 õppeaasta teatmikust.

1. Vabajoonistamine. Kursus algas joonistamise elementaarsete oskuste õpetamisega põhimõttel lihtsamast keerulisemaks - üksikesemetest, natüürmordi, ornamendi, inimese pea, loomade ja akti joonistamiseni välja.
2. Dekoratiivjoonistamine. Aine ülesandeks oli loodusvormide – topiste, lillede, maastiku ja elavmudeli lihtsustamine joone, vormi, ja värvi abil dekoratiivseiks tervikuiks.
3. Maalimine vesivärvidega. Tehti natüürmordi ja loodust.
4. Modelleerimine. Arendati vormitaju modelleerimise kaudu. Modelleeriti ornamenti ja tehti vabaharjutusi lindudest ja loomadest.
5. Loovjoonistamine. Loovuse arendamiseks kujundati lihtsaid tasapindu geomeetriliste vormide ja värvidega, märksõnadeks tasakaal, sümmeetria, ülekaal, vastukaal.
6. Stiliseerimine. Arendati looduse kujutamist ornamentaalsete vormide kaudu joone, vormi ja värvi kaudu.
7. Kompositsioon. Esimesel aastal õpetati kompositsiooni tähtsust tarbekunstis läbi ülesannete, mis olid seotud õpitava erialaga. Teisel õppeaastal kavandati keerulisemaid kompositsioone. Kolmandal aastal tulid figuraalsed kavandid siseruumide kaunistamiseks, illustratsioonid ja mitmesugused ülesanded tarbegräafikas, tekstiilis jt erialadel.
8. Sisearhitektuurne kompositsioon. 1937/38 õppeaasta õppekavas oli sisearhitektuurne kompositsioon esmakordselt ja ühendatult III kursusel ja meistriklassis. Tutvustati üldisi sisearhitektuurseid põhimõtteid ja konstruktiivseid aluseid. Kujundati üks vabalt valitud ruum, tehti töö- ja detailjoonised. Jälgiti praktilist sisearhitektuurset ehitust ning tehti mõõtmispraktikat. Korraldati õpilastele ekskursioone vastavasisulistele näitustele ja ehitustele.
9. Kirjaõpetus. Võeti läbi ladina plokk-kiri, tähtede liigitus, proportsioonid ja tähtede vahekaugused. Teises osas käsitleti antiikkirja, suuri ja väikseid tähti, numbreid, kujundati tekste.¹⁶⁷

¹⁶⁶ H. Kuma, 1999, E. Pedaku lindistatud vestlus.

¹⁶⁷ Riigi Kunsttööstuskooli tegevus 1937.-1938 õ/a. Tallinn. 1938, lk. 24, 25.

Kunsti- ja eriainete hulka kuulusid raamatupidamine, majandusõpetus, tervishoid, plastiline anatoomia, geomeetiline joonestamine, projektsioonjoonestamine, varjudeõpetus, kauguseõpetus, kunstiajalugu, stiiliõpetus, esteetika, joonistamise meetoodika.¹⁶⁸

Üldisteks õppeaineteks olid eesti keel, saksa või prantsuse keel, matemaatika, füüsika ja keemia, kehaline kasvatus ja kodaniku õpetus.¹⁶⁹ Õppekava viitab korralikule üldkustiharidusele.

Naiskäsitöö eriala. E. Hansen meenutab: “*Sinna kooli ma tahtsin minna, aga ma tahtsin dekoratiivmaali minna õppima. Kevadel, kui avaldused andsime ja eksameid tegime, ei küsinud keegi, kus osakonda te tahate minna. Sügisel, kui meid juba vastu võetud oli, ütles inspektor¹⁷⁰ esimesel päeval juhatajaks nõnda: ”Kes on väga andekad, need lähevad maali ja graafikasse, teised mingu mujale.”* Mina olin väga arglik ja tagasihoidlik laps ja mõtlesin, et mina andekas küll ei ole. Aga nõela ja niidiga olen ma kodus tegelnud ja sellega saan hakkama. Muidugi oleksin ma hiljem võinud teise osakonda üle minna, aga minu arglikkuse juures ei tulnud sellest midagi välja. Kui ma olin IV või V klassis, siis oli mul sellest tikandist siia saadik.”¹⁷¹ (vt lisad 1.18) Tekstiili õpetati kooli asutamisest peale.

Naiskäsitöö ja tekstiili alal õpetasid 1914-1940 aastani¹⁷² (hariduslikud andmed Paulberg, Nael – ERA, Ormesson – EKABL, H.Linnus – E. Hansen-lindistus):

Nimi	Millal õpetas	Mida õpetas	Haridus
E. Paulberg	1914-1938, eriala juhataja kuni 1918	Valge tikand, pilud, pitsid	Reinike era naiskäsitöökool, 1903 (tunnistus 1904) Hariduse I järk
H. Nael-Koljo,	1918-1932, eriala juhataja alates 1922	Värviline tikand, aplikatsioon	Helsingi Käsitöökool, 1917 Hariduse III järk
H. Reitav	1923-1926	Valge tikand, pesuõmblemine	Andmed puuduvad

¹⁶⁸ Samas, lk. 26, 27.

¹⁶⁹ Samas, lk. 28, 29.

¹⁷⁰ Tollaseks inspektoriks oli A. Kilgas.

¹⁷¹ E. Hansen, 1999, E. Pedaku lindistatud vestlus.

¹⁷² Samas, lk. 20.

S.Mellits (Kukk)	1926-1930	Valge tikand, pesuõmblemi ne	Riigi Kunsttööstuskool, 1926. Rakenduskunstniku tunnistus 1932 Salme Kukk`e nimele, naiskäsitöö.
L.Ormesson	1932-1940 eriala juhataja	Mood, värviline tikand	Riigi Kunsttööstuskool, 1923. Rakenduskunstniku tunnistus 1937, naiskäsitöö. Täiendas end 1929 Viini kunsttööstuskoolis, 1930 õpireisidel Rootsi, Belgiasse, Prantsusmaale ja Hollandisse.
H.Linnus (Leinbock)	1934-1940	Pilud, pitsid	Riigi Kunsttööstuskool, 1926. Rakenduskunstniku tunnistus 1937 Hilda Linnuse nimele. Täiendas end Austrias.

Kui M. Adamsonile meeldisid koolis õpetatavad üldkunstiained, siis naiskäsitöö erialal pakutavate võimalustega polnud ta rahul. *“Siin tegutsesid õpetajatena küll ilmselt tugeva hariduse saanud inimesed, kuid nende tegevus oli käsitööliku maiguga, vähe oli seost kunstiga. Kool täitis ka tellimustöid ja siis tegelesime lõpmatult ühe ja sama tehnikaga, tegime ühelaadseid asju. Minu kooli ajal tikkisime lippe ja neid pandi tegema isegi suvel. Nii, et selles osas polnud töö kuigi resultatiivne ja see mind ei rahuldanud. Muidugi võis teistel erialadel olla olukord parem, seal olid eesotsas ka esiletõusvamad isiksused: graafikas Günter Reindorff, nahatöö alal Adele Reindorff, keraamikas suurte kogemustega hea tehnoloog ungarlane Géza Jakó.”*¹⁷³

Ka Hansen toonitab, et kui teistel erialadel õpetasid kunstnikud, siis siin rõhuti tehnikale, mida andsid oma eriala spetsialistid. Esimesel astmel õmmeldi kõigepealt põll. Teistel erialadel niisugust ühtset vormirõivastust ehk tunnusmärki ei olnud. Tikkimistöõde tegemisel oli valge põll hädavajalik. Veel oli esimeste tööde hulgas valge tikandiga pesu kaunistamine. Edasi tuli valge tikand ehk *tikandus* nagu tollal öeldi, siis värviline tikand. Eraldi tikandi kompositsiooni E. Hanseni sõnutsi ei õpetatud. Tema kiikas vargsi hoopis

¹⁷³ J. Hain, 1983.

Tui tänava ehk Varma kooli poole, kus kooti vaipu, millede tegemist temagi meelsasti juba siis oleks õppinud.¹⁷⁴

Hiljem läks kunsttööstuskooli naiskäsitöös paremaks, sest kooli tulid õpetama pärast kunsttööstuskooli lõpetamist end välismaal täiendanud õpetajad näiteks **L. Ormesson** ja **H. Linnus**.¹⁷⁵ L. Ormesson esines 1930ndate teisel poolel RaKÜ näitustel kuldtikanditega, mida ta oli hakanud õpetama ka RKTKs.¹⁷⁶

Kooli sisseastujaid oli suhteliselt palju. 1923, mil kunsttööstuskooli alustas M. Adamson, oli esimesel kursusel 66 õpilast, neljanda kursuse alguseks kõigest 9 inimest.¹⁷⁷

1925/1926 õppeaastal, mil kooli astus ka E. Hansen (Kont) oli vastuvõetute nimekirjas 61 õpilast, lisaks 19 vabakuulajat.¹⁷⁸ Täieliku kursuse lõpetamiseni ja meistritunnistuseni jõudsid vähesed. Näiteks oli 1937-38 õ. a. Riigi kunsttööstuskooli töökodade astme lõpetajaid st kooli lõputunnistuse saajaid tekstiili erialal 2 ja 2 said samal aastal rakenduskunstniku tunnistuse, mis näitas, et nad olid lõpetanud meistriklassi.¹⁷⁹ (vt lisa 2.1) Ka E. Hanseni sõnutsi lõpetas kõige rohkem õpilasi 3. ja 5. aastal. Siis saadi koolist õppinud töölise kutsepaber. Meistriklassi jõudsid suhteliselt vähesed.¹⁸⁰ Peamiseks väljalangemise põhjuseks oli Hanseni arvates just joonistamine.¹⁸¹

Õpilastöid loeti kooli omandiks. Huvitavamad tööd koguti näituste tarvis, muud õpilastööd aga müüdi, mille tulust sai õpilane teatud osa. Ülejäänud tööd aga anti õpilastele tagasi, koolile hüvitati materjali maksumus.¹⁸² Aastaist 1925-1927 RKTKi naiskäsitöö õppetöökogas valmistatud müügile minevate tööde nimekirjas on laudlinu, kardinaid, sohvapatju, padjakatteid, seinavaipu, käekotte, reisitaskuid, kindaid, lastejakke, nukke, kohvikannu ja kanamunade soojendajaid, taskurätiku kotte jne. Need tööd on kas müüdüd, saadetud müügiks OÜ Kodukäsitöösse või „kooli ladusse tagasi antud“.¹⁸³

Tikand oli nagu juba öeldud lõputute tellimustööde tehnikaks. Tikiti enamasti lippe. Mõnikord ei olnud tellija tehtuga rahul ja siis pidi kooli direktor ametlikus kirjas aru andma. Näiteks vastusest „*Paistu malevkonna majanduspäälükule*” 1930 selgitab V. Päts :”...a) mis puutub kuuskede rohelist värvi, siis ei ole erk roheline värv maitsekas, teist

¹⁷⁴ E. Hansen, 1999, E. Pedaku lindistatud vestlus.

¹⁷⁵ A. Hansen, 1982, lk.10; E. Hansen, 1999.

¹⁷⁶ Naised uutel kunsttööstuse aladel. – Uus Eesti. 1936, 23. apr.

¹⁷⁷ J. Hain, 1983.

¹⁷⁸ ERA f. 1812, n. 1, s. 87, lk. 54, 55.

¹⁷⁹ Riigi Kunsttööstuskooli tegevus 1937.-1938 õ/a., lk. 22.

¹⁸⁰ A. Hansen, 1982, lk. 45-84. 1919-1940 lõpetab Tallinna Kunsttööstuskooli ja Riigi Kunsttööstuskooli naiskäsitöö erialal 89 õppurit. Neist 4 jõudsid meistritunnistuseni – L. Sepp (1925), H. Varm (1927), A. Olup (1928), L. Krabi (1935).

¹⁸¹ E. Hansen, 1999, E. Pedaku lindistatud vestlus.

¹⁸² ERA f. 1812, n. 1, s. 88, lk. 7.

¹⁸³ ERA f. 1812, n. 1, s. 156, lk. 1-8.

paremat seltsi siidi, sarnases käre das toonis Tallinnas saadawal ei ole, seda oleks pidanud siis väljamaalt tellima...Kawandis Jüriöö tuled on stiliseeritud kunstiliselt ja meie teada ei ole seal mingisugust kawandi mõttest kõrwalekaldumisi ettetulnud..”¹⁸⁴ Või sama aasta kirjutas proua Lohmani sohwapadja asjus “...Teie seletus, et värvid Teile ei meeldi, ei anna põhjust tööd tasumata jätta, sest iga stiliseeritud kompositsioonil on vormid ja värvid ikka loodusest lahkuminevad ja selles seisabki töö originaliteet. Kui Teie tehtud töö järele ühe nädala jooksul ei ilmu, oleme sunnitud seda tehtud töö hinna eest maha müüma.”¹⁸⁵

1930ndail hakati naiskäsitöö erialal uudsena ja väidetavalt esimesena Eestis õpetama **filigraan- ja kuld tikandit**. Varem oli seda tööd teinud vaid üksainus juudi päritolu meister, kes oma oskust kiivalt saladuses hoidnud. Kuld tikandit kasutati kunsttööstuskoolis vaid tellimustööde tegemiseks, kuna materjal oli kallis.¹⁸⁶ Tehnikat õpiti kuldniitidega. Tikiti tammelehti, -pärgi ja püsse sõjaväelaste uutele mütsidele. „Kuld torud tellib välismaalt kaitseväge majandusühisus, kes annab selle edasi tarbekunsti õppetöökojale¹⁸⁷ kaitseväge mütside ja kraemärkide tikkimiseks. Kaitseväge majandusühisus andis prl. Ormessonile algkapitali töötamiseks ja leppis alguses tehtavate vigadegagi - kuna töö oli uus – et anda eesti tütarlastele tööd. Nüüd juba läheb kõik laitmatult.“ Kuld tikandeid, mille kavandasid õpilased ise, tehti ka kirikutekstiilide kaunistamiseks. Nii näiteks tehti 1936 Toomkirikule rikkalikult kaunistatud must sametkate ning lillad altari- ja kantslilina d. Plaanis oli esitada „...lossi kaunistamise komisjonile...“ kardinat e kavandid, millede kinnitamise korral pidi valmistatama Kadriorgu 43 barokk- ja rokokoostiilis aknakardinat.¹⁸⁸

1937.-38. õ. a. teatmikus, kus teatatakse kooli muutmisest Riigi Tarbe- ja Kujutava Kunsti Kooliks, tutvustatakse tekstiili töökodade astme ja meistriklassi erialaainete õppeaineid.

I kursus. Õppekava kohaselt käsitati mitmesuguseid käsitöö tehnikaid nagu kaunistamispisted, gobelääni, idamaa vaibatehnikad, pilutööd, broderiid ja hebedod, handangeni jne. Kavandati tekstiilesemeid õpitud tehnikas. Valmistati patju, linu, linikuid ja käekotte.

II kursus. Valmistati kõlapitse mitmesuguseks otstarbeks ja materjalist: pitslinu, vana-hedebo kaunistusega esemeid, ajakohase rahvusliku tikandiga patju ja kohvilualinu serviettidega. Aksessuaaridest tehti käekotte ja võid. Tehti tellimustöid.

¹⁸⁴ ERA f. 1812, n. 1, s. 219, lk. 249.

¹⁸⁵ Samas, lk. 51.

¹⁸⁶ Naised uutel kunsttööstuse aladel. – Uus Eesti. 1936. 23. apr. Kuld tikandi tarvis kasutati peent, venivat ja elastset hõbedast spiraaltoru, mis oli üle kullatud. Kuld toru hind oli 700 kuni 1000 krooni kilo.

¹⁸⁷ Samas. Õppetöökoda oli mõeldud peamiselt kooli lõpetajaile, kes võisid seal praktiseerimas käia.

¹⁸⁸ Samas.

III kursus. Õpiti nõelpitsi tehnikat. Valmistati hiina tikandis lina, eesti sõlekirja- ja lillornamendi ainetel rikkaliku tikandiga laualinu ja tüllkaunistusega kirikulinu. Aksessuaaridest tehti kuldtikandis käekotte ja kunstlilli. Tellimistöona valmistati nõelamaalis siidlipp.

Meistriklass. Õpilased valmistasid meistritööna etamiin aknaeesriide põimtehnikas, nõelpitslina, ukse eesriide, litrite ja kullaga kaunistatud siidkanga.¹⁸⁹

Vaipa ja vastavaid tehnikaid kunsttööstuskoolis Hanseni (lõpetas 1931) ajal ei õpitud.¹⁹⁰ Eelpool toodud naiskäsitöö erialaainete loetelu aga näitab, et 1937/38 õppeaastal olid I kursusel gobelääni ja idamaade vaibatehnikad siiski juba õppekavas.

Telgedel kudumine tuli tekstiili eriala õpetusse hiljem. 1940 astus M. Adamson Jaan Koorti nimelisse Riigi Rakenduskunstikooli vabakuulajana ja spetsialiseerus telgedel kudumisele.¹⁹¹ Paljud naiskäsitöö eriala lõpetajad läksid tööle üldharidus- ja kutsekoolides, OÜ-s Kodukäsitöö. Mõned neist organiseerisid oma töökojad (L. Ormesson) või tulid samasse kooli õppejõududeks (L. Ormesson, S.Mellits, H. Linnus).¹⁹² Paljud olid agarad RaKÜ ja OÜ *Kodukäsitöö* näitustel esinejad ning tegid kaastööd ajakirjadele.

Naiskäsitöö eriala, mis sisuliselt eksisteeris kooli algusaastatest alates, õppekava tuleb lugeda liiga ühekülgses, mis jättis vähe ruumi eksperimendi kui loovust arendava hoova rakendamiseks. Samuti nappis säravaid, tuntud kunstnikena tegutsevaid õpetajaid. Ilmselt võimendasid õppekava ühekülgsust lõputud tellimustööd, milleks olid põhiliselt lipud. 1930ndaist aastaist lisandus uudses filigraan- ja kuldtikandis kaitseväge mütside ja kraemärkide tikkimine. Lippude, mütside ja kraemärkide traditsioonidel põhinevaid tikandeid on tõepoolest raske võrrelda näiteks modernse vaiba dekooriga. Samas on naiskäsitöö eriala õppetöödena valminud hulgaliselt patjade, linade jms hulgas aga näiteid, mis igati haakuvad omaaegsete tekstiilidisaini suundumustega. (vt lisad 1.19; 1.20)

Kuigi Riigi Kunsttööstuskooli naiskäsitöö eriala oli piiratud liigselt väheste tekstiililiikide õpetamisega, kasvas sellelt pinnalt mitmed nimekaid tekstiilikunstnikke.

Neli aastat kunsttööstuskoolis õppinud **M. Adamson** pidas loogiliseks õpingute jätkamist maali erialal Tartus *Pallases* aastal 1927. Ta oli Tallinnas õppinud koos Andrus Johani ja Kaarel Liimandiga, kes olid läinud Tartusse õppima. Otseseid mõjutusi ja soovitusi vabamasse loomingulisse õhkkonda õppima minekuks sai M. Adamson tema enda sõnul Hando Mugastolt, kes samuti *Pallases* õppis. Arvatavat mõju avaldanud Tartusse minekul

¹⁸⁹ Riigi Kunsttööstuskooli tegevus, 1938, lk. 22, 23.

¹⁹⁰ E. Hansen, 1999, E. Pedaku lindistatud vestlus.

¹⁹¹ J. Hain, 1983.

¹⁹² A. Hansen, 1982, lk. 86, 87.

ka tema esimene abikaasa Ferdi Sannamees, kes küll oli Riigi Kunsttööstuskooli õppejõud, kuid *Pallase* lõpetajana tunnustas seda kooli. Lühikest õppeaega (pool aastat) *Pallases* pidas tulevane tekstiilikunstnik ja pedagoog väga oluliseks. Edasi tuli Pariis oma muuseumide, näituste ja vabaakadeemiaga, kus M. Adamson, nagu teisedki eesti kunstnikud joonistamas käisid. luksuslike stiilinukkude valmistamist, küll leivateenimise eesmärgi, pidas M. Adamson siiski vajalikuks ja harivaks etapiks. Oluline oli pidev suhtlemine tollal Pariisis elanud paljude eesti kunstnikega.

M. Adamson esines esmakordselt näitusel suurte dekoratiivnukkudega aastal 1929 Eestis. 1937 Pariisi maailmanäitusel hinnati tema dekoratiivkoerakesi võrdselt Adamson-Ericu sõlmitud vaipadega. Ta oli rakenduskunstnike *Dekoor* ja RaKÜ liige. Järgnes töö firmas *Medea* ja õpireisid Soome, Rootsi, Prantsusmaale, Saksamaale, Itaaliasse ja Kanadasse. Monotüüpia oli M. Adamsoni lemmiktehnikaks maalimisel ja vaibakavandite tegemisel.

L. Erm täiendas end pärast kunsttööstuskooli lõpetamist (1930) õpetajana naiskäsitöö alal. Kangakudumist õppis aga Tartus. Seejärel töötas ta õpetajana Võrus ja Harjumaal ning Tallinna naiskutsekoolis. 1930. aastate alguspoolel ilmusid tema esimesed tekstiilikavandid, seejärel tulid esinemised OÜ Kodukäsitöö näitustel.

E. Hansen aga abiellus pärast kooli lõpetamist 1931. aastal sama kooli pedagoogi A. Hanseniga. Ta jätkas õpinguid 1944 Tallinna Tarbekunsti Instituudis ja alustas seejärel loomingulist tegevust.

Kuni 1938. aastani keskastme koolina tegutsenud Riigi Kunsttööstuskooli lõpetanud tekstiili- kui rakenduskunstnike roll tervikuna vast polnudki olla esilekerkivalt nähtav. Visuaalse keskkonna, põhiliselt kodukultuuri edendajatena loodi küll professionaalseid, kuid valdavalt igapäevaseid tekstiile, mis jäid paratamatult sellest eristuva ambitsioonikama unikaalloomingu varju. Samas oli naiskäsitöö erialal õppinute hulgas erandeid, eesotsas eesti tekstiilikunsti vaieldamatu esileedi M. Adamsoniga.

RKTN naiskäsitöö eriala lõpetajad olid professionaalid, kes olid saanud tugeva üldkunstiharidusliku ja kitsa erialase pagasi enese iseseisvaks edasi arendamiseks.

3.3. Tartu Naisselts ja Naisühing. Käsitöökoolid

Naiskäsitööalane tegevus jätkus, sai hoogu ning omandas erinevaid vorme sajandi esimesel poolel. 1907 asutas väike grupp Tartu ärksamaid naisi esimese naisseltsi.¹⁹³ Naisseltsi peamiseks ülesandeks oli naiste kutseoskuste arendamine käsi- ja majapidamistöodes. Seltsi teiseks teeneks oli eesti naise kui mõtleva isiksuse kasvatamine ja arendamine, mis oli eesti naisliikumise üks esimestest sammudest. *“Ka naine peab õppima nägema metsa, mitte ükspäinis puid!”*¹⁹⁴ Naisseltsi juhatusse kuulusid teiste hulgas ka Aino Kallas ja Marie Reiman.¹⁹⁵ 1910 alustati käsitöökursustega. 1918 johtuvalt sisemiste vastuolude tekkimisest lahkus osa liikmeid seltsist ja asutab Tartu Naisühingu. Teiste hulgas on tulevane käsitöökooli juhataja A. Johanson.¹⁹⁶ (vt lisad 1.5)

Äsjaloodud Tartu Naisühingu esimeseks ja peamiseks tegevusalaks oli samuti naiste kutsehariduse korraldamine. Naiskutsekooli asutamise mõte oli ühinenud naisterühmal tekkinud kohe. *“Teades, et isiku väärtust suuremal määral võib tõsta iseseisev kutsetöö, milles omandatud põhjalikud oskused ja teadmised, pandi alus kutsekoolile.”*¹⁹⁷

Seega tegutsesid Tartus alates 1918. aastast nii Naisselts kui Naisühing, mõlematel olid koolid kutseoskuste omandamiseks.

Tartu Naisseltsi käsitöökool. *Käsitöölehe* 1910. aasta aprillinumber annab teada Naisseltsi käsitöökooli avamisest sama aasta sügisel. Õpetama hakatakse kangakudumist ja väljaõblemist ning *mitmet peenemat näputööd.*¹⁹⁸ Sisuliselt oli tegemist kolm ja pool kuud kestvate käsitöökursustega.

1921. aastal avati 2-aastane õmbluskool, mille naisselts pidi 1923 sulgema *“...sest ministeerium ja linnavalitsus lubasid toetada ainult üht sellelaadilist kooli Tartus.”* Lepiti kokku, et Naisühingu juurde jääb kutseline käsitöö- ja õmbluskool. Naisseltsi korraldada jäid lühemaajalised kangakudumise-, pesu- ja käsitöökursused. Naisseltsi õmbluskooli juhatajaks oli Margot Pärl, õppejõududeks E. Häkkinen, J. Suits, käsitöökursustel H. Gern,

¹⁹³ Tartu Naisselts 1907-1937. Tartu. 1937, lk. 5. *“Astudes esimesi samme ettevaatlikult ja asudes kohe praktilisele alusele, sai Naisseltsile võrdlemisi vähe pilget osaks kui esimesele naisõiguslaste ja iseseisvate naiste koondisele. Seltskonnas hakati teda juba tõsiselt võtma ja pea sai ta üldise lugupidamise osaliseks. Tehti propagandat, selgitati naiskuisimust, naisliikumist, peeti kõnesid, asutati raamatukogu, avati ajaga õmbluskursused, avati töötä naistele töökoda ja käsitööde ja tarbainete müügikoht.”*

¹⁹⁴ Samas, lk. 20.

¹⁹⁵ Samas, lk. 4.

¹⁹⁶ Samas, lk. 7.

¹⁹⁷ A. Rimmel. Naisühingu Käsitöökooli tekkimis- ja arenemislugu. – Tartu naisühingu Käsitöökool. Tartu. 1929, lk. 8.

¹⁹⁸ Naisseltsi käsitöökool. - Käsitööleht 1910, nr. 4, lk. 1.

V. Johanson.” 1922. aastal tuli kangakudumise õpetajaks E. Saral.¹⁹⁹ Koolis tegutses käsitöökoda. Töötati Soomest toodud tikkimiseks mõeldud linase, Viljandi Linavabrikust saadud linase riide ja linase kudumislõnga ning Riiast toodud siidlõngade ja Narva lõimega.²⁰⁰

Väidetavalt oli naisselts eesti rahvusliku käsitöö pioneer, hakates esimesena tarvitama muistseid kirju ja värve, kasutades neid esmakordselt spordikinnastes, hakkas esimesena propageerima rahvariide tarvitamist ja “...esimesena kuduma ilusat otstarbekohast mööbliriidet.”²⁰¹

Tartu Naisühingu käsitöökool. Õppetegevus algas 1919. aasta jaanuaris esialgu kahes, kudumise ja naiskäsitöö osakonnas *Pallase* ruumides Karlova 2.²⁰² Õppetöö järk-järgulises arengus oli rida raskusi. Eriti esimestel aastatel andis tunda erioskustega pedagoogide nappus. Samuti puudusid kindlad õppekavad, mis kujunesid alles töö käigus. Kooli asutamise algusaastatel tekitas raskusi õpilaste puudulik baasharidus, mistõttu soovitud erialaainetele oli raske pühenduda.

Kooli võeti vähemalt 6-klassilise haridusega üle 16-aastaseid õpilasi. Kooli täieliku kursuse lõpetaja sai töölise kutse õigused omandatud erialal. Seejärel võisid nad teenistust leida töökodades või individuaaltöötajana. Pärast 5-aastast töötamist oli võimalik omandada meistrikutse. Keskkooli eelharidusega lõpetajatel aga oli võimalus minna *pedagoogiumi*, et saada õpetaja kutse.²⁰³ Käsitöökooli sihte seades arvestati erialade ja tingimustega, mis olid vastuvõetavad keskmisele naisele. Kusjuures peeti silmas, et käsitöö alad on seatud loovale alusele “...ärgu antagu õpilasile mitte lõplikku haridust, vaid tehtagu neid arenemisvõimelisteks, s.t. tutvustatagu neid oma ala põhisäädustega ja põhimõtetega. Ainult need alused võimaldavad töölisele alati sammuda koos ajaga.” Käsitööalasiid kõrvaltati suurtööstusega, mida kardeti kui tugevat vastast. Käsitöös peetagu silmas funktsiooni ja ilu.

Koolis oli 1929. aastal 6 osakonda: 1. Naiskäsitöö – 2 aastat; 2. Kudumine - 2 aastat, 3. Pesuõmblemine - 2 aastat; 4. Rõivaõmblemine - 3 aastat; 5. Nahatöö-raamatuköide - 3 aastat; 6. Keraamika – 3 aastat.

¹⁹⁹ A. Remmel, 1929, lk. 9, 10.

²⁰⁰ Tartu Naisselts, 1937, lk. 26.

²⁰¹ Samas, lk. 26-30.

²⁰² A. Remmel, 1929, lk. 7,8.

²⁰³ Samas, lk. 20.

Õpisüsteem jagunes üld- ja erialaaineteks. Esimesteks oli kodanikuteadus, majandusteadus, äriline kirjavahetus, raamatupidamine jne.²⁰⁴ Eksamite protokollis raamat aastast 1924-28 viitab ka *kasvatusteadmisele*²⁰⁵ ja *tervishoiule*.²⁰⁶

Kõikidel erialadel õpetatud kunsti üldained jagunesid kahte rühma:

1. Spetsiaalesteetika so materjalide, tehnikate, vormide, värvide ja ilustuste kunstiliste mõjude eristamine.

2. Kompositsiooni õpetus so loovus materjalide, tehnikate, vormide, värvide ja ilustustega. Aleksander Remmel kirjutab: *"Vahe tõsise kunstniku ja lihtsa käsitöötundja vahel on see, et esimene, vallates tehnikat, vorme ja värve, suudab materjali hingestada, teine aga omab ainult elutut tehnilist oskust, jälgides šablooniliselt ettekirjutusi. Materjalide hingestamiseks peab olema teataval määral muidugi "kunstilist sädet", kuid veel suuremal määral peab olema oskust materjali tumma kõne mõistmiseks. Ja seda oskust annabki n. n. spetsiaalesteetika."* Kompositsiooni õpetuses eeldati fantaasia ja selle edasi andmise oskust, mille täiendusaineteks olid stiiliõpetus ja vabajoonistamine.²⁰⁷

Ka õpiti stiiliajalugu. Nii näiteks loeme 1925. aasta eksami protokollist, et stiilitundmise eksami 1. punkt oli: *"Egiptuse ornamendi kujutusviis, gooti stiili ornamendi motiivid, Greeka stiili jagunemine."*²⁰⁸ Või käsitööajaloo eksami küsimused: *"1. punkt. Eesti Rahva muuseumi mõtte algataja ja selle teostajad. Pitsi leiud vanemast ajajärgust erimaades. 2. punkt. Kudumise tööriistade aeglooline arenemine. Kudumisraam, ketramise viis. Eesti rahvuslikud vaibad, nende iseärasus töö tehnikas, värvides ja ainetes."*²⁰⁹

Naiskäsitöö osakonna õppekavas olid eriala aineteks kirju *tikandus*, valge *tikandus*, mitmesugused pitsi- ja pilutööd ja varrastel kudumine. Kahe aasta jooksul jõuti tutvuda vaid nende tehnikate alustega. Samas osakonnas käsitleti ka pesu- ja rõivaõmblemist koos lõikejoonistamisega.²¹⁰ Selleks võis olla näiteks *...öösärk, meesterahva särk, kimono või kahelaidne undruk*²¹¹

Kudumise erialal kooti ka õpilaste kavandatud suuri põranda- ja seinavaipu. Kangastelgedel kudujailt oodati *„...arhitektiloomust: osata matemaatiliselt välja rehkendada, säädusepäraselt konstruuda, geomeetrilisi vorme (mustrites) elustada ja*

²⁰⁴ A. Remmel, 1929, lk. 14.

²⁰⁵ ERA f. 3252, n. 1, s. 1, lk. 15.

²⁰⁶ Samas, lk. 44.

²⁰⁷ A. Remmel, lk. 28, 29.

²⁰⁸ ERA f. 3252, n. 1, s. 1, lk. 12.

²⁰⁹ Samas, lk. 13.

²¹⁰ A. Remmel, 1929, lk. 15.

²¹¹ ERA f. 3252, n. 1, s. 1, lk. 11.

tehnilisi võtteid kunstiliste nõuetega ühte sulata...“ Mustrite eeskujudena aga soovitati vaiba-, vöö- ja kindakirju Eesti Rahva Muuseumis.²¹²

Algusest peale (1919) juhatas käsitöökooli Alma Koskel. Kindlasti oli kooli ja õppekavade arendusel oma osa 1925 kooli kompositsiooni õpetajana tööle asunud Aleksander Rimmelil, kes esimeste hulgas sai joonistamise õpetaja kutse Pallases, täiendas end Saksamaal ja Rootsis. Siin huvitus ta eriti tekstiilidest, kuna oli käsitöökoolis töötades selle valdkonnaga juba kokku puutunud.²¹³ A. Rimmel on kirjutanud rohkesti kunsti-, eriti tarbekunstialaseid artikleid ja arvustusi ning andnud välja kunstiõpetuse metoodilisi raamatuid. Tänu temale on Tartu Naisühingu käsitöökooli kohta ilmunud suhteliselt palju publitseeritud tutvustavaid materjale.

Käsitöökooli õppekavade ülesehituses arvestati sooviga koolitada arenemisvõimelisi käsitöötegijaid, kes lähtuksid oma tulevases iseseisvas töös käsitöötodete valmistamisel funktsioonist ja ilust, mis oli olnud traditsioonilise rahvusliku käsitöö aluseks. Kuigi selle kooli õppemetoodilistes teoreetilistes sõnastustes on rõhutatud loovuse arendamise põhimõttelisi võimalusi küllaltki veenvalt, jäävad kavandatud ja praktiliselt teostatud tekstiilid suhteliselt tagasihoidlikeks.²¹⁴

²¹² A. Rimmel, 1929, lk. 16.

²¹³ A. Rimmel. Mälestusi. Elulooline kirjeldus. Lk. 34-36. Asub ERMs. Hiljem (1935) arendas ta oma loomingulisi võimeid taas Pallases, A. Vabbe ateljees. A. Rimmeli sõnutsi oli tal naiskutsekooli õpetajatega tihe koostöö. Tema kompositsioonitundides tehtud kavandid läksid praktilisele teostusele.

²¹⁴ Rahvakunst tänapäevale. Valik kavandeid Tartu Naisühingu Kutsekooli õpilaste töödest. Tartu, 1939. Nii ajakirjades kui ka 1939. aastal kooli 20. aastapäeva tähistamiseks ilmunud õpilastööde valikus *Rahvakunst tänapäevale* toodud värviliste ja must-valgete näidete üldmulje on alalhoidlikum võrreldes Riigi Kunsttööstuskooli ja Tallinna Naiskutsekooli näidetega.

3.4. Tallinna Linna Naiskutsekool, Tui ehk Varma kool

Tartu Naisühingu Käsitöökooliga võib võrrelda samalaadset õppeasutust Tallinnas Tui 12. Kooli juhtis **Anni Varma** (1891 - teadmata). (vt lisad 1.29) Seetõttu nimetati Tallinna Linna Naiskutsekooli (asutatud 1921) ka Tui ehk Varma kooliks.

A. Varma oli mitmeil andmeil väga energiline ja loova andega isiksus. Tema pedagoogi karjäär oli seotud mitme kooliga, kus õpetati naiskäsitööd. Kõige enam energiat jagus Varmal naiskutsekooli juhatajana, töötades selles koolis 19 aastat. Tema elulookirjeldusest võib lugeda: “...1922 valitakse Tallinna Linna Naiskutsekooli juhatajaks – olgugi, et ma sellele kohale ei kandideerinud ega andnud suuliselt nõusolekut enne valimist. Kooli töö korraldamine nõuab palju jõudu. See on uus ja tundmatu maailm.”²¹⁵ Kooli põhikirja läbivaatamiseks kokkukutsutud koosolekul 1922 räägitakse sellest, et naiskutsekooli on tarvis eelkõige selleks, et noored tahavad õppida. Keskkoolid ei suuda kõiki soovijaid vastu võtta. Pealegi valmistasid keskkoolid noori ette ülikooli astumiseks. Naiste kutseharidusele tuleb senisest rohkem tähelepanu pöörata. A. Varma, tulevane kooli juhataja, seadis aga kooli avamise küsimärgi alla, tuues näite eelnevatest aastatest, kus linna naiskäsitöökooli lõpetajad jäid tegelikult tööta, “...sellepärast tuleks kaalumise alla võtta, kas ka kavatsesitav kool ülearune ei oleks; kooli astuvad vaesemad õpilased...” ja kuna vastavad töökojad, kus lõpetajad tööd leiaksid, puuduvad, siis pärast lõpetamist on nende edasine tee suletud. Varmale vaieldi vastu. Toodi näiteks keskkooliharidus, millega polnud samuti midagi peale hakata, kui ülikooli ei pääse ja kui just väikese palgaga kantselei ametnikuks või restorani teenijaks ei lähe. Kuna kooli asutamise küsimus oli juba otsustatud linnavalitsuse tasandil, siis vaidlused lõpetati ja asuti põhikirja projekti arutamisele.²¹⁶

Esitatud projekti kohaselt pidi asutatav kool saama neljajaharuline. Üldiseks haruks oli perenaiste kool, järgnesid 3 eriharu majapidamise, naiskäsitöö ja lastekasvatuse harud.

Naiskäsitöö haru pesuõmblemise õpetajaks oli Luise Kilgas ja kangakudumise õpetajaks Helena Oikonen. Õppekava koosnes järgmistest ainetest: 1. Liht- ja peenkäsitöö süstemaatilises järjekorras; 2. Pesuõmblemine; 3. Riiete õmblemine; 4. Peakatete valmistamine; 5. Jalanõude valmistamine; 6. Kudumine; 7. Ainete õpetus ja loodusteadus; 8. Joonestamine ja joonistamine; 9. Stiilide õpetus; 10. Värvimine ja värvide õpetus; 11.

²¹⁵ TLA f. 52, n. 2, s. 3688, lk. 1.

²¹⁶ TLA f. 52, n.1, s. 347, lk. 1, 2.

Kasvatus- ja õpetusteadus; 12. Tervishoid, laste ja haigete ravitsemine; 13. Võimlemine ja laulmine; 14. Eesti keel ja üks võõras keel.²¹⁷

Arutletakse kudumise vajalikkuse üle. Lõpuks leitakse, et **kangastelgedel kudumine** on ilmtingimata vajalik, kuna “...see tööharu vanarahva juures laialt tuntud oli, on ta aja jooksul täitsa ära ununenud.” Ära jäetakse joonestamine.²¹⁸

Joonistamine aga on ühendatud stiilide õpetamisega. Esimesel õppeaastal on 4 tundi nädalas, alustatakse joonistamise *lihtsanduse* võtetega loodusvormide nagu puulehtede, liblikate, putukate ja lindude edasiandmisel vesivärvidega. *Kokkupõimimise* all mõistetakse ilmselt kompositsiooni, mille raames õpitakse paigutamist, vormi ja värvi ühendamist. Ornamente joonistades ja värvidega koloreerides käsitleti Egiptuse, Babülioni, Assüüria, Kreeka, Rooma, Bütsantsi, Vene, Pärsia, Araabia, Türgi ja mauri *laade* ehk stiile.

Teisel õppeaastal oli **joonistamist** 6 tundi nädalas ja läbi võetakse aukartustäratav materjal. Tehti joonistusi ja akvarelli marjadest, aed- ja puuviljadest, puuokstest, puudest, lindudest ja loomadest. Õpiti Itaalia, Saksamaa ja Prantsusmaa renessanssi. “*Taimeriigi esinemine ja ühendused loomariigiga renaissance laadis*” Edasi tulid barokk, rokokoo, ampiir ja modernstiilid. Eraldi pühenduti Vene ja Soome *laadide* iseärasustele. Samuti oli õppekavas rohkesti ruumi nii üldisel kui Eesti geomeetrisel ornamendil, mida õpiti joonistamise raames. Edasi tulid eestiaineliste nii taime- ja loomariigi kui kangamustrite joonistamine. Tehti erinevaid monogramme, vinjette ja erinevaid mustreid võrgu, tikandi, ja pilutuse tarvis. Koolis kavandatakse töid, mis on broderii, hedebo, *a`la Richelien* võrgu ja punumise tehnikates. Õpiti lapse ja täiskasvanud inimese üldisi proportsioone, saadi algteadmisi **plastilisest anatoomiast**, keha liigutusasendeid ja riiete vastavust kehaehitusele ja liigutustele. Ka joonistati moode ja tehti stiilseid **moekavandeid**.²¹⁹

Kudumises on esimesel aastal 28 ja teisel aastal 26 tundi. Alustatakse kanga käärimisest, lõime ülesvedamisest, niietamisest ja soastamisest. Tehakse kudumisproove - *labases, toimses, atlas, pikkee, drell* ja *damastehnikas*. Kootakse ühe- ja kahekordset villast kangast, põlle, akna eesriiete, linikute ja laudlinade, patjade, voodilinade puuvillase või linasest kangaid ja nende lõplikku viimistlemist narmastamise, pilutamise jms kaunistusega. Eesti rahvariietest õpiti seelikuriide ja vöö kudumist. Samuti õpiti tundma ja tarvitama erinevaid riide värvimise võimalusi sh. taimevärve. Kudumise teoorias oli 4 tundi nädalas. Selles aines saadi ajalooline ülevaade kangakudumisest ja kanga

²¹⁷ Samas, lk. 11, 12.

²¹⁸ Samas, lk. 5.

rakendamisest. Põhjalikult õpiti telgede, ka žakaar- ja püsttelje ehitust ning nende tarvitamist.²²⁰

2-aastase õppeaja kohta on naiskäsitöö eriala õppekava selgelt ülepaistatud. Kuid see oli vaid esialgne kava. 1931/32 õppeaastal on naiskutsekooli õppetöö kestus 3 aastat, väljaarvatud majapidamiserialal. 1934/35 õppeaastaks on õpiaeg kõikidel erialadel 3 aastat. Üksnes hiljem juurde tulnud moeriala jääb 1-aastase õppeajaga. 1935/36 õppeaastast aga läbitakse uue koolireformi kohaselt kõikide erialade õppekavad 4 aastaga.

Uuendusi on veelgi “...*üldhariduslik õpetus viiakse üldhariduslike koolide tasemele. Võõrkeeleks oleks prantsuse keel, sest sellest saab kõige rohkem kutsekoolile vajalikku literatuuri. (Kudumisosakonnas kaaluti koguni rootsi keelt, kuna Rootsi selle ala kaitseingliks. Inglastelt jäänuks võtta vaid nende halb köök. Egas moe osaki inglaste saavutused pole suured lööknumbrid).*”²²¹

Tänu A. Varma isikule sai naiskutsekoolist konkurent vähemalt naiskäsitöö erialal Riigi Kunsttööstuskoolile rääkimata Tartu Naisühingu Käsitöökoolist. Ligi 20 aasta jooksul tehtav töö naiskutsekooli ülesehitusel, erinevate erialade õppekavade arendamisel sai huvitava, konkreetse, resolutsse ja tugeva isiksuse Varma elutöök. Uusi kogemusi ja ideid kooli maine tõstmiseks ammutab Varma iga-aastastelt õpireisidelt välismaale. Selle tulemusena täieneb ka kooli raamatukogu, mis olnud ainulaadne kogu Eestis. “...*moe ja kodukultuuriga ollakse kontaktis 20 välismaa + veel kodumaiste žurnaalide kaudu. Mõned neist raamatuist maksavad 200 kroonigi! Literatuuri hankimiseks on tehtud kõik võimalik. Kooli arhiiv jällegi sisaldab õppevahendeid, millistele pole paralleelksemplare isegi meie muuseumes.*”²²²

Naiskutsekooli oli suur tung, mida seletati kooli õppekavade elulähedusega. Pärast lõpetamist leidsid nad tööd naisorganisatsioonide instruktoritena, uute kutsekoolide asutajate ja õpetajatena. Keskkooli eelharidusega lõpetajad said võimaluse haridusministeeriumi kinnitatud kava kohaselt teha eriaine õpetaja kutseeksami. Sellega loodi motivatsioon kutse omandamiseks ja edaspidise töö kergemaks leidmiseks. Seda enam, et 1920. aastail oli väga suur puudus kutseõpetajaist, neid kutsuti Eestisse tööle näiteks Soomest ja Saksamaalt.²²³

Ka naiskutsekooli õpilased tegid tellimustöid, millest võis saada algus kindla klientuuri kujunemiseks.

□

²¹⁹ TLA f. 52, n. 1, s. 347.

²²⁰ Samas.

²²¹ L. Künnapas. Tui 12. Pilk Tallinna naiskutsekooli tänasesse ja homsesse. - Olion. 1935, august, lk. 454.

²²² Samas, lk. 455.

Selles koolis õppida polnud kerge. *“Igatahes mitte nii kerge kui seda väikekodanlik agulipreililik eelarvamine halvustavate tähendustega “supikool”, “pesukool”, mõtleb. Avarama vaatega naine teab, et majapidamine, õmblemine, - iga ala ses koolis on omaette teadus ja kunst, on loovtöö. On midagi ajudega, maitsega ja fantaasiaga inimestele, mitte rumalaile. Õpilasel peavad olema arenenud meeled. Täpne silmamõõt, vormi- ja värvitunne, loov and.Lõpetades ületavad õpilased, näiteks, iga tavalise õmbleja joonistuses, loovas kompositsioonis, neis on seda sädet, mis käsitöö muudab kunstiks. Viimast tagab alles and ja huvi. Ütlema peab, et filter sisse- ja väljaastumisel on tugev.”*²²⁴

Tui tänava koolist oli pärast kunsttööstuskooli lõpetamist unistanud ka E. Hansen. Tema sõnul oli kool väga hea mainega. Kooli igakevadised näitused olid huvitavad. Eriti meeldisid kudumid. Adamson-Eric elas pärast Pariisist naasmist koos A. Varmaga.²²⁵ Sellest ajast pärinevad kunstniku esimesed konstruktivistlikud tekstiilid naiskutsekooli kasvandike teostuses. Eesti kunsti ajakiri *Taie* aastast 1928 kirjutab Tallinna linna naiskutsekooli näituse puhul kiitvaid sõnu ja toob fotodena (vt lisa 1.30; 1.31) Adamson-Ericu kavandite järgi teostatud vaiba ja padjad.

*„Tervitatav on see, et naiskutsekool pole enam ainult rahvakunsti mustrite elustamise moderniseerimise teenistuses, vaid tahab juba astuda vastu praegusaja maitsega kultuuriinimese tarbeile ja vajadusile. Sel ajal oleks meilgi juba võidud midagi teha, aga tahet seks on nii imeväärset vähe. Moodne inimene vajab uusi vorme kõigis tarbeasjus, ... vana rahvakunstieseme kopeerimine või imiteerimine mõjub järsu ebakõlana. Nende uute vormide otsimine ja elluviimine, nyydisaegse vaimu meie oludele ja tingimusile kohandamine oleks meie sellekohaste õppeasutuste õppeasutustele otsekoheseks ylesandeks ja tööks. Kahjuks selleks määrat õppeasutused ei liiguta ses kõiges sõrmegi. Seda tervitetavamad eri naiskutsekooli esimesed ja õiget rada käivad sammud.”*²²⁶

Adamson-Ericu kavandi (1930) järgi õpilaste teostatud vaip on publitseeritud 1935. aasta *Olionis*. (vt lisa 1.32) Sellel on konstruktivistlikus laadis Tallinna Raekoda, Toompea ja Eesti kaart. Kindlasti oli noore avangardistliku professionaalse kunstniku kavandite

□

²²³ TLA f. 52, n. 1, s. 347.

²²⁴ Künnapas, 1935, lk. 455.

²²⁵ E. Hansen, 1999, E. Pedaku lindistatud vestlus.

²²⁶ Tallinna linna naiskutsekooli näitus. - *Taie*. Eesti kunsti ajakiri. 1928, lk. 105.

³⁵⁹ E. Kährrik. Ülevaade Tallinna Linna Naiskutsekooli järjekorraliselt näituselt. – Kodutööstus. Tarbekunsti ja kodukultuuri ajakiri. 1939. nr.2, lk. 88.

teostamine õpilastele hariv. Koolis valmistati ka gobeläntehtnikas vaipu, mis olid eksponeeritud ja auhinnatud 1938. aastal Berliini käsitöönäitusel.²²⁷

Tartu ja Tallinna naiskutsekooli tutvustuse ja illustreeriva materjali (1935), Tartu Naisühingu Käsitöökooli õpilaste rahvakunsti kavandite mapi (1938) ja tollaste kirjutiste põhjal võib õpitulemustest teha mõningaid järeldusi.

Nii püüdis Tartu Naisühingu Käsitöökool visalt ajada *eesti stiili*, kuid tegi seda siiski väheloovalt. Tallinna Naiskutsekooli kudumid seevastu haakuvad tollal Euroopas valitsenud tekstiilikunsti *art déco* ja Bauhausi stiili suundumustega.

Tallinna Naiskutsekooli on võrreldud Riigi Kunsttööstuskooliga. Naiskutsekoolis õpiti rõivaste õmblemise kõrval algusest peale (1922) kangastelgedel kudumist, tutvustati žakaar- ja püstteljel kudumist. Praktika ja klientuuri kujundamise eesmärgil tehti tellimustöid. Naiskutsekooli naiskäsitöö eriala õppekavas oli kooli suunitlust arvestades tunduvalt vähem üldkunstiaineid kui Riigi Kunsttööstuskoolis. Kogu kooli vaimu iseloomustab aga ühest küljest süsteemsus ja konkreetsus, teisalt paindlikkus ja loovus, mille kujundamisel mängis olulist rolli kooli kauaaegne direktress A. Varma. Naiskutsekooli väljapaistvat panust tekstiiliõppurite koolitamisel on rõhutatud mitmetes toleaegetes publikatsioonides.

20. sajandi teisest kümnendist tekkis käsitletud koolide kõrval veel mitmeid uusi võimalusi naiskäsitöö erialade õppimiseks, näiteks kodumajanduskoolides ja käsitööalastel lühikursustel. Naiskäsitöö-alase tasemekoolituse loomisel ja arendamisel olid eestvedajaiks teiste hulgas esimesed välismaal rakenduskunstialaseid teadmisi saanud ja end ühiskonnas teadvustanud eesti naised. Naiskäsitöö süsteemse õpetamisega pandi alus professionaalsete käsitöömeistrite ja tekstiilikunstnike stabiilseks järelkasvuks, et kaasa aidata eelkõige moodsa kodukultuuri edendamisel ja rahvaomase stiili jätkamisel.

4. TEKSTIILIKUNSTI KÕRG TASAND

Tekstiilikunsti liikide hierarhias on enim väärtustatud vaipu aga eriti gobelääne. Keskajal saadi nende kavandamisel eeskujusid valdavalt manuskriptidelt. Hiljem kasutati selleks maale või tegid maalijad spetsiaalselt gobeläänile mõeldud kavandeid. Nii *Arts and Crafts* liikumise kui juugendstiili kujunemise protsessis alustati eesotsas Morrisega eelkõige keskaegsete eeskujude põhjal ka vaibale iseloomuliku disaini otsinguid. Kõikjal Euroopas tekkis professionaalseid tarbekunstnikke koolitavaid õppeasutusi. Suunanäitajateks tekstiili- eriti vaibakunstis olid oma ala õppinute kõrval siiski paljud teiste kunstialade esindajad, kelle tööd moodustavad suure osa tekstiilikunsti klassikast.

Koos sellega liikus eesti tarbekunsti areng üha tihedamalt Lääne-Euroopa tarbekunsti üldisesse arenguvoolu. Ta hakkas suhestuma Bauhausi modernistlike põhimõtetega, kuid veidi hirmutatuna selle askeetlikkusest püüdis osa saada ka Prantsusmaal sündinud luksuslikkusest, meelelisust ja visuaalset naudingut pakkuvast *art déco*.

Art nouveau kunstide sünteesi ja kõigi kunstiliikide võrdõiguslikkuse ideed arendati 20. sajandi alguspoolel tekkinud uutes stiilides edasi. Ühtse stilistika järgimise vajadus soodustas korraga mitmes kunstimeediumis tegutsejat järelkasvu.

4.1. *Art déco* ja modernism Euroopa tekstiilikunstis

20. sajandi alguspoolest kujunenud ja 1940ndate aastateni kestnud tarbekunsti suundumustele olid tooniandvamad uuenduslikud stiilid *art déco* ja modernism. Radikaalsemate muutuste kõrval esines kunstiajaloolastelt vähem tähelepanu pälvinud, kuid järeleproovitud ja turvalisemana tundunud neohistoritsism.

Juugendile järgnenud kahe maailmasõjavahelisel ajal domineerinud *art déco* ja modernism toetusid oma tekkes ning arengus erinevatele ideoloogilistele allikatele.

I maailmasõja võidumeeleoludest kantud **Prantsusmaa** oli paigaks, kus sai areneda juugendist veelgi toretsevam, mänguline, elitaarne, tõeliselt luksuslik tarbe- ja rakenduskunstis stiil *art déco*. Siin arenes *art déco* välja oma klassikalisel kujul: eklektiline, väljendusviisidelt mitmekesine, eelnevatelt stiilidelt ja kultuuridelt vorme

laenanud. Stiili arengule aitasid kaasa pikaajalised käsitöötraditsioonid. 1925. aasta Pariisi maailmanäitusel valitses *art déco*. Väljapanek tähistas sisekujunduse ajaloos kallitest materjalidest käsitööna valminud luksuskaupade prantsuse maitse haripunkti. Stiil oli levinud ja saanud populaarseks teistes riikides nii Euroopas kui Ameerikas.

Vihjeid stiilimuutusteks üleminekul juugendis *art déco*’sse oli tunda juba 20. sajandi alguse *Wiener Werkstätte* kunstnike loomingus. Stiili kujunemisse enne I maailmasõda Pariisis andsid oma panuse nii sakslaste *Werkbund*’i näitus 1910, kui ka Vene Balleti eksootilised etendused alates 1909. aastast. *Art déco* mitmekesisus, aga ka konfliktsus tulenes paljuski stiili äärmiselt laiast inspiratsiooni allikate amplituudist. Eelkõige sai stiil väga palju mõjutusi sajandi alguse avangardkunstist, samuti paljudest eelnevatest stiilidest ja kultuuridest.²²⁸

Art déco interjööri oli tekstiilisõbralik, rohkesti kasutati vaipu. Luksuskaupadega harjunud Prantsusmaal kooiti nii väikestes töökodades kui manufaktuurides: nõudlus unikaalsete disainvaipade järgi oli suur. Tekstiili suhteliselt kirjut üldilmet ühtlustas stiilile iseloomulik stilisatsiooni võttestik, aga ka koloriit. Alguses domineerinud lilleliste ja geomeetriliste vaipade kõrvale tulid hilistel 1920ndatel abstraktsed ja figuraalsed ning 1930ndatel neoklassitsistlikud või tekstuursed vaibad.

Ühed omapärasematest lillevaipadest kooiti teatri-, interjööri- ja moekunstnik Paul Poiret’le kuuluvas Martine ateljees.²²⁹ Kõige kõrgemalt hinnatud prantsuse *art déco* vaipade autorite hulgas on meditsiini ja maalimist õppinud rahvuselt brasiillane Ivan Da Silva Bruns (1881-1980). Tema loomeetapid olid inspireeritud erinevatest allikatest.

Ka jätkus vaipade ja gobeläänide kudumine maalide järgi. Seda enam, et paljude avangardkunstnike looming haakus ja sobis suurepäraselt uue vaibadisainile esitatud ootustele. Nii spetsialiseerus Marie Gutolli (1879-1973) Maison Myrbori galerii (asutatud 1926) Prantsusmaal vaipadele, mille autoriteks 20. sajandi kunsti suurmeistrid näiteks Pablo Picasso, Fernand Léger, Joan Miró, Alexander Calderi, Paul Klee, Max Ernst jt.

1920ndatel alustas gobeläänile omase disaini otsinguid maali ja keraamik Jean Lurcat (1892-1966). Tema väljatöötatud stiilist said innustust vaibakudujate uued generatsioonid

²²⁸ M. Battersby. The Triumph of 1925. - P. Garner, 1978, lk. 21-27. *Art déco*, mis avaldub peamiselt arhitektuuris, tarbe- ja rakenduskunstis, disainis, lavakujunduses, plakati- ja raamatukujunduses, aga ka kujutatavas kunstis, leiab elemente nii kubismist, vene konstruktivismist ja itaalia futurismist kui ka rahvapärasest dekoratiivkunstist. Eklektilise stiili ikonograafilises pildis leiame eeskujusid kaugemaltki. Hiljem masina toel sageli kordusmotiividena kasutatud elementides on mõjutusi eelnevast juugendstiilist, klassitsismist, Kreeka, Rooma, Egiptuse, Oriendi, Aafrika, indiaani kunstist, maailma kõrgmoest ja Vene balletist. Jätkuvalt oli probleemiks moodsate laiatarbekaupade tööstuslik tootmine. Kunstniku ja masina koostöö ei sujunud. Üheks esimeseks õnnestunud soovitud tulemusega Art Deco elementidega näituse korraldasid Pariisis 1910. aastal Saksa mööblitööstajad. Samal ajal alustas Sergei Djagilevi balletitrupp etendustega Pariisis. Kardinaalselt uus, harjumatu koreograafia, muusika ja värvilahendusega lavakujundus šokeeris esialgu pariislasi tõsiselt.

eelkõige Prantsusmaal, kuid mitte ainult seal. Unikaalsele autorivaibale jäi 1940ndateks kitsas nišš, millest ühe osa hõivas gobelään oma uuenenud disainiga.

Soodne pinnas modernismi kujunemiseks oli **Saksamaal**. I maailmasõda oli riigi suveräänsust ja majanduslikke võimalusi tugevasti piiranud. Vasakpoolsel utopismil rajanevad ideed ja vaated püüdsid pakkuda võrdseid võimalusi kõigile. Modernismi pragmatism ja ajastu tehnoloogilised vahendid sobisid selleks suurepäraselt.

1908. aastal Adolf Loosi kirjutatud esseed *Ornament ja kuritegu* loetakse uue stiili modernismi omamoodi piiblik, milles kõlas ultimaatum *art nouveau`le* ja hoiatus elitaarse kaunistusterohke loomingu tegijaile. Juba enne I maailmasõda hakati üha valjemini kõnelema sellest, et esemelooming ei vasta ajastu vaimule.

Sõjaga kaasnenud destruktsioon ühelt poolt ning sotsiaalse arengu ja tööstuse kasvuga toimunud linnade suurenemine teiselt poolt olid teravdanud korterikriisi, mis viis teadliku järelmuseni: tellimusena disainitud korterid, kuhu kuulusid kallid gobeläänid, oli võimalus vaid vähestele. Modernism kogus hoogu. 1920. aastate luksuslikkuse nautimise katkestas ülemaailmne majanduslangus, mis sai alguse Wall Street`i 1929. aasta pangakrahhiga.

Kosmopoliitse, globaalse disaini revolutsiooni kontseptsioonile – ruum, vorm ja struktuur – tuginev modernistlik suund oli lähteks masstoodangu kujundamisel. Liikumise aluseks oli kindel veendumus, et disain on kindlaks määratud tema vajaduste ja funktsiooniga, samas jõudes matemaatilise korra ja emotsionaalse harmoonia püüdlusteni. See oli üsna täpselt väljendatud Le Corbusier`i töödes ning oli varjatult õpetamise aluseks **Bauhausis** – esimeses modernse disaini koolis. Esmakordselt sai sirgjoon iluideaaliks. Funktsionalistide doktriinid sõnastati Bauhausis (Walter Gropius, 1919), kus hoiti tihedaid sidemeid rahvusvahelise avangardi ja kaasaegsete kunstnike, sealhulgas Paul Klee, Vassili Kandinsky, Johannes Itteni ja teistega.

Oluliseks tuleb lugeda kooli esimest kodu Weimaris. Bauhausi üks ülesannetest oli jätkata ja täiendada *Deutscher Werkbundi* (1907) tööd. W. Gropiuse manifestatsioonides väljendus selgelt vajadus kasvatada kunstnikku kui kõrgekvalifikatsiooniga käsitöömeistrit. Nõnda oli koht, kus kunst, käsitöö ja tööstus kokku said, mitte Prantsusmaa vaid Saksamaa. Tõde, et lihtsus on korduses, pidi kehtima nii kangas kui ka arhitektuuris. Siit ka vajalik koostöö kunstniku kui idee genereerija ja masina ning meistri vahel.

Bauhausi kudumise töötuba oli üks edukamatest. Orienteerudes masinaaestetikale, jõuti loogiliste lahendusteni, mida pakkusid konstruktivistlikud eeskujud. Erinevatele tasanditele paigutatud vaid mõne geomeetrilise kujundi rütmidega Anni Albersi vaipu on

□

²²⁹ S. Day. *Floral and Classical Patterns*. – S. Day, 2002, lk. 42. Lilli joonistasid selleks treenimata teismelised tüdrukud.

peetud rangeilmelisteks ja tehnikalistlikeks. Kuid neid oli kerge tiražeerida. Samas võluvad lihtsad ja loogilised ajatud geomeetrilised kompositsiooni arendused veenvuse ja värskusega. Teise Bauhausi taustaga ühe tuntuma tekstiilikunstniku Gunta Stölzi vaibad on keerulisema ülesehitusega. Erinevate erkvärviliste geomeetriliste motiividega kurviliste ja laineliste pindadega vaipades on fantaasiat ja pinget. Kuigi tööstuslik tootmine võimaldas kududa geomeetriliste motiivide kõrval näiteks ka lilli või figuure, siiski Bauhausi tekstiilides neid ei kohta.

Majanduslangusega seotud funktsionalistlike interjööride ja masstootena valminud mööbli kasvuga hakati minimaalse ornamendi või vaid tekstuuriga vaipa respektierima ka Prantsusmaal. 1930ndate aastate keskpaigaks kadusid peaaegu täielikult eratellimusel tehtud luksusesemed sealhulgas käsitsi põimitud gobeläänid, mille valmimine oli keerukas ja aeganõudev protsess. Vaibategijate hulgas süvenes tööpuudus. Seetõttu, kuid mitte ainult, tekkis funktsionalistlikele suunitlustele hulgaliselt vastaseid. Näiteks alustas disainer ja illustraator, *art déco* sümbolmotiivi roosi autor Paul Iribe, kaitstes prantsuse käsitöötraditsioone, kampaania nn *kliiniku* stiili vastu. Mitmed autorid alustasid antiikkunsti ja barokkstiili interpreteerimist.²³⁰

Kui *art déco* vaibas eelistati värvilisi erinevate vormivõtetega kompositsioone siis modernismi võidukäiguga hakati rohkem väärtustama tekstiilikiu kudumisel tekkinud struktuurset tekstuuri kui mustrite esteetilist aspekti. Selliste vaipade kudumise kogemusi õpiti eelkõige Skandinaaviamaadelt. Näiteks kasutas Mies Van der Rohe oma mitmetes näituseprojektides Hamburgis õppinud Alen Müller-Hellwig'i käsitsikedratud vaid naturaalseste musta, valge, halli või pruuni tooni lõngaefektidele ülesehitatud ühevärvilisi vaipu.²³¹ 1930. aastate keskpaigaks oli nõudmine lihtsale ja suhteliselt odavale tekstuuriga vaibale suurenenud pea kõikjal Euroopas.

Skandinaaviamaadest näitas Rootsi tarbekunst ja disain hüppelist arengut. Nii Pariisi maailmanäitusel 1925 kui sellele järgnenud Stockholmi näitusel 1930 iseloomustas Rootsi disaini pigem haakumine rahvusvaheliste suundumustega kui puhta rahvuslikuga.²³² Visalt püsivad käsitöötraditsioonid sobitati oskuslikult tööstuse tehnoloogiliste võimalustega. Seda enam, et tollane Rootsi polnud veel kõrgelt industrialiseeritud maa ja ühendada tuli kõik olemasolevad ressursid. Traditsiooniline käsitöö oli eksponeeritud kõrvuti masinal tehtuga, kuid geomeetrilistes kompositsioonides oli tunda

²³⁰S. Day. The Modernist Carpet: Arts Meets Industry. *A Bas le Style Clinique*. - S. Day, 2002, lk. 141-49.

²³¹ Samas, Artistic Legacies in Germany, Austria and Switzerland. - S. Day, 2002, lk. 109. Nii vaimustus Mies Van der Rohe naturaalses toonis huvitava pinnaga ühevärvilistest vaipadest, mida kasutas oma mitmetes näituseprojektides.

inspiratsiooniallikana rohkem välismõjusid kui rahvakunsti pärandit. Alguses tugevalt mõjustatud Bauhausi funktsionalismist ja konstruktivismist, tuli Rootsi disaini 1930ndatel aastatel pehmemaid jooni.²³³

Erialaspetsiifiliste impulsside kandjaks Prantsusmaa ja Saksamaa kõrval olid kahtlemata põhjanaabrid. Kuigi 1930. aasta suur tarbe- ja tööstuskunsti näitus Stockholmis jäi ilmselt paljudel nägemata ja otseseid mõjutusi on raske välja lugeda, andis see nähtavasti kontseptuaalseid lähenemisi ja äratundmisi eesti tarbekunsti edasistele arengusuundadele.

234

Tugevamaid dekoratiivkunstide mõjutajaid 20. sajandi alguse Prantsuse avangardkunstist oli kubism. Ukraina päritolu maali ja disainer **Sonia Delaunay** (1885-1979) oli üks esimestest, kes adapteeris analüütilise kubismi põhimõtted tekstiilses kollaažis. Toetades abikaasa Robert Delaunay', foovi ja kubisti simultaankontrasti teooriat praktikas, tegi tema vibreeriva mustriuga kanga- kui vaibadisain tõepoolest revolutsiooni. Simultaankontrasti põhimõtteid on kasutanud paljud teised disainerid Prantsusmaal ja mujal. Mõned S. Delaunay tekstiilidisainid on ilmselt inspireeritud *De Stijl* liikumise konstruktivistlikust ja funktsionalistlikust esteetikast. Mitmekülgne kunstnik ei näinud olemuslikku lõhet oma maalide ja nn. dekoratiivtööde vahel. Tema väitele esines aga kardinaalselt vastupidiseid arvamusi.²³⁵ Näiteid kujutava kunsti mõjust ja selle interpreteerimisest rakenduskunstides võib tuua teisigi. Nende hulka võib arvata paljud konstruktivistlikud ülesehitustemaatilised trükikangad vene autoritelt enne 1933. aastat.

1920-1930ndate aastate Euroopa kunstikultuuri arenguprotsessidest sai otseseid mõjutusi ka Adamson-Eric, kes kujunes Eesti kunsti üheks mitmekülgsemaks loojaks.

□

²³² Samas, *Scandinavian Modern*. - S. Day, 2002 lk. 168. Sellel näitusel oli ka tekstiilidisaineri Karna Askeri (1897–1989) karvastatud vaip, mida nimetati *ava-flossa*, kootud osaliselt käsitsi osaliselt masinal, sarnane velvetile.

²³³ E. Lucie-Smith, 1981, lk. 256.

²³⁴ K. Kirme, 1978, lk. 163-64. Hoopis kättesaadavam oli ja mõjutas meie tarbekunsti otsesemalt 1934. aasta Rootsi kunstitööstuse näitus, mis toimus nii Tallinnas kui ka Tartus. Kuid impulss oli niivõrd hiline, et seda võib vaadelda kui uute suundumuste kättevõidetud positsioonide kindlustamist, sest murrang oli juba toimunud.

²³⁵ S. Day, *L'Art Utile versus L'Art Décoratif*. - S. Day, 2002, lk. 113-114. Nimelt olid Johannes Itten ja Theo Van Doesburg seisukohal, et kunstiteoses on essents, mida funktsionaalses esemes pole.

4.2. Adamson - Ericu fenomen

*„Me teeme ise oma kunsti igaiüks oma palge järele; vaatame maailma oma silmapaari kaudu ja, kui tarvis, valime ise endile prillid. – Ärge pakkegem meile ei „värvisulatavat“ ega „mõlgulist“ patentprilli.“*²³⁶

Adamson-Eric, õieti Erich Karl Hugo Adamson (1902-1968) oli sõltumatu ja julge, skeptiline ja opositsioonis tuntud tõdede ja autoriteetide suhtes, rahutu, alatasa otsiv, oma individuaalse kaleidoskoopilise õppekava teadlik või pigem intuiitivne koostaja, terava huumorimeelega, analüüsiv ja praktiseeriv, kuid koolide lõpudokumentideta, eneseteadlik ja –kriitiline, tihti iroonilinegi, kuid hingestatud, ääretult laia amplituuda andekas kunstnik. Adamson-Eric alustas kunstiõpinguid täiskasvanult. 1923. aastal 21-aastase noormehena sõitis ta Berliini eesmärgiga õppida tarbekunsti. Adamson-Ericut huvitas eelkõige Bauhaus Weimaris, mille kasvandikku temast siiski ei saanud, kuid mille ühtse kunsti esteetiline ja disainerlik printsiip kunstniku loomingut on mõjutanud. Pooleldi juhuse tahtel õppis ta aasta Berliin - Charlottenburgi Tarbekunsti- ja Käsitöökoolis. Tema õpetajaks oli küllaltki tuntud professor H. Bengen, kelle juhendamisel sai süüvida klaasimaali, mustrijoonistuse, moejoonise jt. nn. pinnaliste kunstide kujundamissaladustesse.²³⁷ Aastatel 1924-27 õppis ta Pariisis mitmes vaba- ja eraakadeemias. 1923-39 tegi kunstnik hulgaliselt õpireise erinevatesse riikidesse, sealhulgas Itaaliasse, Hispaaniasse, Soome, Rootsi ja NSV Liitu. Tema õpinguid toetati enam-vähem kindlustatud keskklassi kodust. Riiklik välisstipendium määrati talle alles 1929. ja 1930. aastal.²³⁸

Aukartustäratav loomepärand. Adamson-Eric oli maalija, naha-, tekstiili-, portselani- metalli ja mööblikunstnik. *„Esimene mulje näituselt jääb, et meie rakenduskunstis on mõjule pääsenud adamsonlik vool. Kuid põhjalikumal vaatlusel näed, et selle mulje tekitajaks on asjaolu, et Adamson-Eric on tegutsenud paljudel aladel Oma isiklik joon on nii mõnel teiselgi esinejal, kuigi mitte nii suures ulatuses esile kerkiv, nagu seda Adamsoni juures jälgida võib.*

²³⁶ Adamson-Eric. E.K.K.K. Ühing – kutseorganisatsioon. - Olion. 1932, aprill, lk. 32.

²³⁷ A. Lõugas. - Adamson-Ericu Muuseum. Tallinn, 2002, lk. 3,4.F. Golarossi (õpetajad B. Naudin ja G. Guérin), P. Ransoni (õpetajad R. Bissière ja G. Braque) ja Montparnasse'i vabaakadeemias (õpetajad A. Lhote ja M. Kisling) ja V. Šuhhajevi eraakadeemias.

²³⁸ Samas.

...Meile võivad tema tööd meeldida või mitte meeldida, kuid see idee vaesus, milline valitses meie rakenduskunsti 3-4 aastat tagasi, on kadunud. Ja see tuleb kanda Adamsoni kontosse – igatahes vana on ta hävitanud ja see jääb tema teeneks.²³⁹

Kunstnik on inspireeritud rahvakunstist, kuid on algupärandi isikupäraselt läbi töötanud ja elanud, "...selletõttu saavutab ta märksa tugevama mõju, kui see võimalik oleks meie vanu vöö- ja loogakirju orjalikult kopeerides." ²⁴⁰

Teine tolaeagne tuntud kunstikriitik H. Kompus arutles vaba- ja rakenduskunsti teemadel, tuues võrdluseks epohhe, kus meistrid ei teinud oma praksises vahet kunstiliikide vahel. Kompus leidis, et tänu Adamsonile on eesti rakenduskunsti lisandunud eeskätt „...rõõmus hoiak, lõbus muretus.” Sellest on olnud puudus. Olgugi, et rahvakunsti eeskujudena oli pakutud kriiskav-kirevaid värve, mis on rakenduskunstile olnud õige ja omapärane suunavõtt, oli liiga suur truudus muuseumi esemetele jätnud tänasest rakenduskunsti loomingust liigtõsise ja akadeemilise käsitöö mulje. Tema tööd mõjuvad esmapilgul kergelt tulnud improvisatsioonidena. Need on originaalsed, värsked ja veenvad, „...vaev näib neist kaugel...”. Uljad, otsekui juhuslikult tulnud veetlevad improvisatsioonid tabavad enamasti märki, arvab kriitik ja lisab, et sellest võib järeldada pikka, kannatlikku ning enda suhtes nõudlikku tööd. Adamson-Ericu tööd on tema arvates võrreldavad laste ja primitivistide joonistustega, mis võluvad saamatu sarmi, oskamatu käe konarustega, mille väljendusvõime ja ilmekus on vahetud. Siin leiab kunstikriitik kokkupuutepunkte K. Rauaga.²⁴¹

Tekstiilikunstnikuna. (vt lisad 1.30 – 1.41) Adamson-Eric on kujundanud flossa tehnikas vaipu, gobelääne, põrandavaipu, sohvapatju, kangaid, tapeete. Oma esimesed tekstiilikavandid tegi kunstnik pärast neli aastat kestnud kunstiõpinguid Saksamaal ja Pariisis. Aastal 1928 ilmuvad ajakirjas *Taie* Tallinna Naiskutsekooli näituselt tehtud fotod kolmest sohvapadjast ja ühest vaibast. Nende kaasaegsete konstruktivistlike pigem bauhauslike kui *art déco*like mõjutustega kavandite autor on Adamson-Eric.²⁴² (vt lisa 1.30; 1.31) Ringidest, ruutudest, riskülikutest ja joontest moodustatud geomeetriliste kujundite kombinatsioonid erinevatel tasapindadel loovad pingestatud kompositsioone. Moodsa kunsti vormikeelega omamaise tekstiili tulekut oli oodatud ja kõik lootused olid suunatud Riigi Kunsttööstuskooli naiskäsitöö erialale. Kuid hoopis loovama keskkonnaga Tallinna Naiskutsekoolis leidis Adamson-Eric oma kavanditele tänulikud teostajad.

²³⁹ L. Soonberg. RaKÜ 3. näitus. - Uus Eesti. 1936, 23. apr.

²⁴⁰ L. Soonberg. Adamson-Ericu tööde näitus. - Uus Eesti. 1938, 12. veebr.

²⁴¹ H. Kompus. Adamson-Ericu näitus 12.- 20. veebruarini. - Päevaleht. 1938. 15. veebr.

²⁴² Taie. Eesti kunsti ajakiri. 1928, lk. 104.

Mõlemale poolele kasulik koostöö kestis mitu aastat. Naiskutsekoolis kooti, tikiti ja pilutati aastatel 1928 – 1931 kunstniku kavandite järgi tekstiile linikutest seinavaipadeni välja.

1931 Kodutöönduse Edendamise Keskse toimetusel välja antud mapis *Vaibakirjad* on Adamson-Ericult kaksteist kavandit.²⁴³ (vt lisad 1.56-1.65) Kompositsioonid muutusid võrreldes naiskutsekoolile tehtud tekstiilikavanditega pinnalisemateks ja dekoratiivsemateks. Uueks elemendiks, millega Adamson-Eric tekstiilis katsetab, on figuur, mida esmapilgul ei märka. Valdavalt loomade siluetid sulanduvad need vaibamuustrisse, on komponeeritud ülimalt lihtsusega, on vaimukad ja moodustavad tema vaipades stiilse *art déco*liku terviku. Vähem õnnestunud ja igavamad on vaid pruunides toonides kaks vaipa. (vt lisad 1.56; 1.57)

Pärast mõneaastast vaheaega, liitudes 1935 Rakenduskunsti Ühingu, pühendub Adamson- Eric dekoratiivkunstidele taas. Tema vaipade kompositsioonid on nüüd tugevate ja kontrastsete toonidega. Rangete geomeetriliste konstruktivistlike vormide asemele tulevad pehmemate kontuuridega „...eriti primitiivseks aetud loodusesemed.”²⁴⁴ Meenutagem, et 1930ndaiks oli range konstruktivistlik kunst Pariisis esikohta loovutamas looduslähedasemale kujutusviisile. Adamson-Ericu vaipade teostamiseks kasutatud flossatehnika aitas suurepäraselt välja tuua erinevate värvirütmide nüansse samas mahendades joone teravust. Nii on Adamson-Ericu 1937. aasta Pariisi maailmanäitusel audiplomiga (*diplôme d'honneur*) pärjatud kaks vaipa²⁴⁵ kompositsiooniliselt jõulised mitmetasandiliste värvipindade rütmid. Siniste puude ja valgete tüvedega ümarvormide vaip asub Adamson-Ericu Muuseumis (vt lisad 1.35; 1.36; teostatud 1992). Teine värvirohke taustaga vaip leidis esialgu väärrika koha Kadriorus presidendi töökabinetis. (vt lisad 1.33; 1.34; teostatud 2004) Vaibakompositsioonis on aimatavad puud, inimesed ja loomad antud visandlikult laia kontuuriga.

Kolmas Adamson-Ericu kavandi järgi tehtud vaip asub Eesti Panga fuajees. (vt lisad 1.38; 1.39; teostatud 1994)

Adamson-Ericu tekstiilikavandite arvestatavateks hindajateks ja võib-olla mõjutajatekski olid tema kolleegid. 1936. aastal sõlmitud abielu Mari Sannamehega fikseeris ideaalse loomeinimeste partnerluse, kus areneti koos teineteist täiendades. Mõlemad kunstnikud olid äärmiselt aktiivse ja vitaalse loomuga oma elupäevade lõpuni. Kooskasvamise tulemuseks oli looming, mis oluliselt väärtustab eesti kunsti. Kumbki kunstnikest pole ise

²⁴³ Vaibakirjad I. Eesti Kodutöönduse Edendamise Keskse toimetised. Tallinn, 1931, lk. 2 . Keskse toimetuse oli moodustatud 1926, vaibad nr. 6 -10; 20 – 26.

²⁴⁴ L. Soonberg, 1936, 23. apr.

²⁴⁵ Autasustatud vaibad hävinesid sõja ajal.

oma suurepäraseid tekstiilikavandeid teostanud. Kuid see pole oluline. Primaarne on idee, mille realiseerimine kunstniku enda poolt pole tähtis ja obligatoorne. Teostamine rakenduskunstis on käsitöö, ütles Leo Soonberg.²⁴⁶ Oma ainulaadsusega avas kunstnik uusi arengusuundi kogu eesti kunstis.

²⁴⁶ L. Soonberg, 1938, 12.veebr.

4.3. Tekstiil kui kunstimeedia

Nii nagu Kallis 1915. aastast ja Adamson-Eric 1920ndate aastate lõpust avardasid teisedki aktiivsed end mitmekülgset koolitanud kunstnikud oma eneseteostuslikke väljendusvahendite ringi. 1930ndateks aastateks oli Eestis tekstiilide kavandamise haaratud rida kunstnikke väljastpoolt kitsast erialaspetsiifilist sfääri. Tekstiil kui väljendusvahend paelus mitmeid maalijaid, sisearhitekte, keraamikuid ja teisi kunstnikke pakkuma ideid ja proovima kätt nende jaoks uues kunstimeediumis. Nad esinesid tarbekunstinäitustel, võtsid osa konkurssidest, nende kavandeid trükiti ajakirjades ja mappides. Nende pakutud mõtted olid tooniandvad tekstiilidisainis, mis pälvisid tunnustust Eestis ning olid konkurentsivõimelised rahvusvahelisel tasandil.

On teada, et **Karin Lutsu** (1904-1993) lähem tutvus tekstiili kui ühe tarbekunsti vahendi ja võimalusega algas pärast *Pallase* lõpetamist. 1928. aastal sai ta välisstipendiumi Pariisi. 1929. aasta kevadeks oli stipendium läbi, kojutuleku soovi aga veel polnud. Pariisis dekoratsiooni, juurdelõikust ja moodi õppiv Mea Krims-Kotkas soovitas venelanna Filippova ateljeed *Decoration sur tissus*, kus ta sai elatist teenida siidrahte maalides. Tööpäevad olid pikad, kuid selle korvas rahulolu, mis tulenes nii esmakordselt omateenitud raha eest elamisest, kui ka võimalusest esitada oma ideid. Kavanditel võib paralleele tõmmata Vassili Kandinsky joone- ja värvimänguga.²⁴⁷ „*Tulen praegu metroost, kuhu igal hommikul ½ 9 lähen ja kust õhtul kell 8 tulen. Käin pariislannadele siidirätte värvimas. Et mu tööpäev pisut pikem on kui tavaliselt, palka muidugi vähe, - sellepärast olen nüüd loobunud igast kõrgemast seltskonnast, ei istu hommikupoolikul enam Rotonde`s...*” „*Teenin vähe korralikumalt, kui varem ja isegi edu on mul olemas – sest ühes äris läksid minu joonistet sallide mudelid moodi.*”²⁴⁸

K. Lutsu tekstiilikunstniku roll jätkus *Vaibakirjad I* mapis esitatud vaipade kavandajana, erinedes teistest üldise pruun-roheline-kollane koloriidi taustal. Näiteks on üks tema vaipadest mahedates roheline-roosa-beež või teine oranž-sinakasroheline-pruun värvikombinatsioonis. Toon-toonis üleminekud lisavad maalilisust ja sügavust. Geomeetrilises abstraktses motiivistikus kohtab stiliseeritud metskitse. (vt lisad 1.66; 1.67; 1.68)

²⁴⁷ M. Joonsalu. Karin Lutsu maalilooming. – Konfliktid ja pihtimused. Karin Luts 1904 - 1993. Tartu. 2005, lk. 27.

²⁴⁸ K. Kirme, 1978, lk. 161.

K. Lutsu panuseks eesti tekstiilikunsti oli esinemine 1937. aasta Pariisi maailmanäitusel, kus tema kavandatud suurtes mõõtmetes taluteemaline gobelään tuli kolmandale kuldmedali diplomiga (*diplôme de médailles d'or*) hinnatud kohale. Gobelään *Talu loomad* 80 värvitoonis ja suuruses 5 X 3,5 teostas kangur Friedeman Enn Veskaru töökojas. (vt lisad 1.42) Nii see, kui samal näitusel eksponeeritud Adamson-Ericu kaks flossa tehnikas vaipa, mis olid Narva maanteel asuvas kunstimuuseumis, läksid kaduma koos paljude teiste tarbekunsti teostega 1944. aasta märtsi pommitamisel tekkinud tulekahjus.

Lutsu vaip on *art déco*lik eesti talu erinevaid sümboleid kasutav kompositsioon. Hobused, sead, lambad, lehma lüpssev naine, laps, vasikas, kass, linnud, puunõud ja aknad on paigutatud hajutatult üksikutena moodustamata tsentraalse rõhuga ülesehitust. Veidi puusüüd meenutaval õhulisel taustal kujutatud figuurid on antud lakooniliselt ja mõjuvad naivistlikult, kus nende modelleerimiseks pole valgus-varju abi eriti kasutatud. Vaiba raamistikku moodustav bordüür on kootud rahvakunsti kirjadedest vabas asümmeetrilises lahenduses.

Oma päevikus kurdab Karin Luts: „*Gobelään, millele tegin joonistuse ja mis tõi mulle pisut sisse, selle detailides nuusivad nüüd igaiüks, kelle asi see pole. Ühele ei meeldi seasaba, teisele lamba ripsmed. Üldse leian meie inimestel liialdatud kalduvuse olevat igasse poole oma nina pista, ka asjadesse, milles ollakse võhikud.*“²⁴⁹

1935. aastal osaleb Karin Luts märgusõna all „25“ Eesti Põllumajanduse Seltsi tekstiilikavandite konkursil Tartus. Põranda- ja seinavaiba, aknaeesriide, lauakatte, padja ja mööbliriide komplekti eest määras žürii teiste hulgas²⁵⁰ talle preemiaks 100 krooni.²⁵¹

1931 trükitud mapi *Vaibakirjad I* (vt lisad 1.56-1.78) eesmärgiks oli kõrgel professionaalsel ja loomingulisel tasemel pakkuda kodukultuuri tõstmiseks vaibakavandeid, mida võis kodustes tingimustes ise valmistada. Peale Adamson-Ericu ja K. Lutsu modernses *art déco* konstruktivistlikus võtmes kavanditest, millest oli juba juttu, sisaldas mapp veel paljude erinevatel kunstialadel tegutsejate vaibaideid.

Rahvapärastest kirjadedest inspireeritud kavandite paremate näidetena võib käsitleda maalija ja tekstiilikunstnik **Viida Pääbo - Juse** vaba pinnajaotusega vaipu, (vt lisad 1.71; 1.72) tagasihoidlikematena **E. Nõmmiku**, (vt lisad 1.73; 1.74) teatrikunstnik ning graafik **Peet Areni** (vt lisad 1.70) ning sisearhitekt ja mööblikujundaja **Richard Wunderlichi**

²⁴⁹ M. Joonsalu, T. Talvistu. Elulugu. – Karin Luts 1904-1993, lk. 172.

²⁵⁰ EAA f. 1858, n. 1, s. 180, lk. 137. Premeeritute hulgas olid veel E. Nõmmik – Kruus (150.-), O. Martinson (100.-), H. Friedemann (kangur), Aliis Moora (25.-). Auhindu on nõus andma Eesti Kodutööstuse Edendamise Keskseks tingimuseks kui kavandid on esitatud komplektidena ja on kasutatud rahvuslikke motiive ning kui teostamiseks on mõeldud kodumaised materjalid.

sümmeetrilisi keskväljakuga vaipu. Viimaselt autorilt on rahvuslikel ainetel häid õnnestumisi, näiteks karvalõnga vaip aastast 1930 (vt lisad 1.53).²⁵²

Maalikunstnik **Rudolf Lepvaltsi** neli tööd (vt lisad 1.75-1.78) vaibamapis erinevad teistest kavanditest komponeerimisel kasutatud puhaste säravate siniste, punaste, roheliste ja kollaste toonide poolest. Teiseks on tema kaks vaipa figuratiivsed mütoloogilise ainesega. Ühes konstruktivistlike mõjutustega kompositsioonis võib ära tunda loo *Kalevipoeg Soome sepa juures*. Sama teemat kasutas Lepvalts 1932 Eesti Vabariigi riigivanema esinduskorteri ooteruumi pannoo loomisel. Kunstniku modelliks oli Kristjan Palusalu. (vt lisad 1.75; 1.76)

Motiivi ja kompositsiooni valikult eraldub vaibakirjade mapis teistest maalija **Ado Vabbe** kavand, (vt lisad 1.69) kelle teisi tekstiilikatsetusi pole teada. Vaiba kollane taust on tihedalt täidetud kahe erineva kordumotiiviga, milles tunda vihjeid tema varasemale avangardistlikule maaliloomingule. Tervikuna mõjub soojades punastes-kollastes-ookerlikes toonides keskväljaku ja tumesinise bordüüriga vaip pigem neohistoritsislikuna.

Tarbekunstnik ja -graafik **Aarne Mõttuse** kavandatud tarbekunsti sealhulgas tekstiilesemeid leiame ajakirjades pärast tema õppimist Viini kunsttööstuskoolis ja selle võimalikku lõpetamist 1930. aastal. Sama aasta *Olionis* ilmub ka tema *art déco* stiilis Eestis vähelevinud lillemotiivistikku esindav siidist kaunis pärlite ja hõbeniitidega tikitud aplikatsioonitehnikas seinavaip.

Samas numbris on temalt veel teinegi, jõuliste suurte pindade rütmiga põimitud põrandavaip. Mõlema vaiba all seisab: „Kavand A. Mõttuselt, teostanud Riigi Kunsttööstuskooli õpilased Viinis.”²⁵³ (vt lisad 1.79; 1.81) Tõelist häämingut tekitas aga nende kahe väga heal tasemel vaiba nägemine publitseerituna Susan Day *art déco* ja modernistliku vaiba raamatus,

kus viimase vaiba autorina on toodud hoopis **Friedrich von Berzeviczy-Pallavicini** ja teostajana Anna Truxase.²⁵⁴ Viini Kunsttööstuskooli aastapäevanäitusel esitatud daami buduaaris on aga selle ja teiste tekstiilide kõrval eksponeeritud ka lilleline *Olionis* toodud aplikatsioonivaip, mille autorile raamatus viide puudub. Kes on kahe tugeva

□

²⁵¹ Samas, lk. 77, 96, 120, 137. Arusaamatuste tõttu auhinna kättetoimetamisel tekkis Lutsu ja korraldajate vahel kirjavahetus.

²⁵² R. Vunderlich. Karvalõnga vaip korjatud labasel pinnal. – Taluperenaine. Esikaan. 1930. Nr. 12.

²⁵³ Olion. 1930, nr. 10, lk. 5.

²⁵⁴ S. Day. Artistic Legacies in Germany, Austria and Switzerland. - S. Day, 2002, lk. 110. Friedrich von Berzeviczy-Pallavicini (1909–89) disainis mitmeid vaipu, kaasaarvatud üks, mis oli eksponeeritud näitusel „Leedide buduaar” 1929. aastal kooli juubelinäitusel. Esindades ebaharilikku varianti karvastatud vaibast, oli see teostatud koosilmus tehnikas ja kasutatud kunstsiidist paela.

kompositsiooniga särava *art déco* vaiba autor tegelikult, jääb hetkel vastuseta, kuid vajab siiski selgitamist. (vt lisad 1.79-82)

Mõttus võttis edukalt osa tekstiilikavanditele korraldatud konkurssidest. 1939. Kadrioru administratiivhoone gobelääni tarvis korraldati kavandite võistlus. Et esimene voor ei andnud tulemusi, siis korraldati teinegi. I auhinna sai A. Mõttuse gobelään (vt lisa 1.46), kus kujutatakse lepingu sõlmimist muistsete eestlaste vanemate ja välissaadiku - viikingi vahel, mille kinnituseks vahetatakse oda. „*Gobelään, mis käis läbi eriteadlastest koosnevast ajaloolise tõepära kindlakstegemise komisjonist, pidi näitama, et eestlased pole olnud ainult orirahvas, vaid meil on olnud oma välispoliitiline minevik, kus me pealegi osalesime tsiviliseeritult lepinguid sõlmides, mitte barbaarselt sõdades. Ehkki sündmus on fiktiivne, oli tal täita tähtis ideoloogiline roll.*”²⁵⁵ (vt lisad 1.46; 1.47; 1.48)

Rakenduskunsti Ühingu 1940. aasta näitusel oli Mõttuse gobelääni kartaon eksponeeritud ilma esialgse kavandita. ²⁵⁶ „*Ühenduses selle vapivaiba kavandiga mainigem näitusel esitatud Aarne Mõttuse gobelään - kartaon, mis sai võistlusel esimese auhinna ja on nüüd teostatud oma lõplikus suuruses. Mina isiklikult oleksin meeleldi näinud, et gobeläänil esitatud stseenis vanad eestlased ei esineks selliste hästiraseeritud, nooblite aaria tõugu frantidena. Pigem eelistan Kristjan Raua kontrastseid king-kong-tüübilisi eestlasi.*”²⁵⁷

Kompus, kes oli vaiba kartaoni Kadriorus kohapeal näinud, hindas vaipa siiski õnnestunuks.

Esmapilgul näib, et näitusel esitatud kartaon on identne esialgse kavandiga. Gruppide kompositsiooniline tervik on esialgsega võrreldes enam-vähem sama, mis pealiskaudsel vaatlemisel jätab kavandist ja kartaonist identse mulje. Lähemal vaatlusel selgub, et suurel

²⁵⁵ M. Kalm. Eesti aeg. Esindustraditsionalism. - Eesti 20. sajandi arhitektuur. Tallinn. 2001, lk. 174. Fotona on ära toodud gobelääni kavand. M. Kalmu Eesti 20.sajandi arhitektuuris olev foto A. Kotli Kadrioru kantseleihoone koosolekute ruumis oleva R. Wunderlichi mööbli ja A. Mõttuse vaibaga on dateeritud 1938 aastasse ja kuulub valmimisjärgsesse aega.

Gobeläänide kavandite võistlus Kadrioru Administratiivhoone kaunistamiseks. - Eesti Arhitektuur, „Varamu“ lisa. 1939, nr. 3, lk. 45,46. Esiteks, foto peaks olema hilisemast ajast, sest teise võistluse tähtaeg möödus 25. märtsil 1939, öeldakse Eesti Arhitektuuri „Varamu“ lisas samuti, et gobelään tuleb teostamiseks. Seega 1938 poleks saanud see Kadriorus veel olla.

H. Kompus. RaKÜ 7. näitus. – Päevaleht. 1940, 28. apr. Teiseks, see oli ilmselt täismöödus kartaon, mida prooviti kohapeal. Seda oli näinud H. Kompus, kes kirjutas sellest, et „*Nagu on kuulda, on tahet ja ka eeldusi selle gobelääni teostamiseks kodumaal*”

²⁵⁶ H. Kompus, 1940, 28. apr.

²⁵⁷ V. Eller. „RaKÜ“ 7. rakenduskunsti näituselt. - Nädal Pildis. 1940, nr. 8, lk. 212.

originaalmõõdus kartooni on püütud kavandit korrigeerida.²⁵⁸ Vaip oleks tulnud teostamisele suuruses 2,8 X 4 meetrit.²⁵⁹

Ilmselt esmakordselt Eestis pidi vaiba autor arvestama konkreetse esindusruumiga. Mõttuse figuraalset gobelääni võib nimetada neohistoritsistlikuks, mis sobis analoogsesse sisearhitektuuri, väljendamaks vaikiva ajastu ametlikku rahvuslust.

Mõttus võitis ka 1940 presidendi kantselei vapivaiba kavandite konkursi. Teise koha sai Wunderlich. (vt lisad 1.44; 1.45)

August Roosileht on Eesti kunsti- ja tekstiiliajaloos vähem tuntud nimi. Siiski on tema omanäoline looming graafiku ja tarbekunstnikuna jätnud märgatava jälje eesti varasemasse kunsti. Paides tegutseva pedagoogi rahvusromantiliste mööblikavandite, väravapostide ja pisiesemete rahvusromantiline stiil tugineb muuseumist pärit mustriäidistel. Teiseks A. Roosilehe tarbekunsti valdkonnaks oli vaibakunst. On teada, et ta kavandas mitmeid vaipu, millest säilinud on vaid paar.²⁶⁰ (vt lisad 1.43) Praeguseks Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuuseumi valdusse jõudnud kollaažvaip on tehtud arvatavasti 1936. aastal. Äärmiselt stiilse dekoratiivse stilisatsiooniga terviklik vaibapind, mille keskmeks on istuva mehe ja naise alasti figuurid, samuti puu, viitavad Adama ja Eva loole. Vaiba punakaspruuni üldtooni kõrval on kasutatud kollakas-rohekaid, lillasid ja musti toone. Nii vaiba stilisatsioon kui värvide kombinatsioonid viitavad eeskujule, mis on pärit pigem *art déco* kui juugendstiilist. Vaip mõjub monumentaalse ja suursugusena, kuigi aplitseerimisel on kasutatud lihtsaid igapäevaseks tarbeks kodus leiduvaid tekstiile, sealhulgas siidsukki. 1930ndatel aastatel saavutasid märkimisväärseid tulemusi tekstiilide kavandamisel veel tarbe- ja teatrikunstnik **Aino Alamaa**, oma loomingulist teed alustanud tekstiilikunstnikud ja pedagoogid **M. Adamson**, **L. Erm**, jt.

Kokkuvõtteks võib öelda, et sajandi algupoole professionaalsetele originaalsetele rahvusromantilistele tekstiilikavanditele (vt lisad 1.23-1.28) lisandusid 1920ndate aastate lõpust nii modernismist *bauhauslikus* võtmes (vt lisad 1.30.-1.32; 1.49-1.51; 1.54-1.55;) kui prantslaslikult mängulisest elitaarsest *art déco*st (vt lisad 1.8; 1.11; 1.14-1.17; 1.19; 1.42; 1.43; 1.77-1.78) ja selle konstruktivistlikust suunast inspireeritud (vt lisad 1.56-1.58) tööd. 1930ndate keskpaigast tulid looduslähedasemad maalilisema käsitlusega

²⁵⁸ Nii on muudetud vaiba bordüüri, kus kartooni esitatud meander on klassikaline, kuid keerulisem ja kogu vaiba pinnaga proportsionaalselt väiksem. Muudetud ka figuuride asendit ja liigutusi. Samuti on püütud anda suuremat riietuse/figuuride kontrasti, luues uue rütmi. Kompositsiooni keskmeks oleva heleda lipu esmane variant lisab vaibale dünaamilisust. Parandused võrreldes kavandiga pole vaipa kompositsiooniliselt paremaks muutnud. Kavand on proportsioonidelt veenvam ja mõjub terviklikumana kui kartaon.

²⁵⁹ Eesti Arhitektuur, „Varamu“ lisa. 1939, nr. 3, lk. 45,46. II preemia läks J. Greenbergile ja III koha sai F. Kask, mõlemail kujutatakse Lembitu- aegseid vanemate koosolekuid.

²⁶⁰ K. Kirme, R. Loodus. August Roosileht. Tallinn. 1986, lk. 60.

tekstiilikavandid. (vt lisad 1.33-1.36; 1.40-1.41) Õnnestunud näiteid oli rahvaomase käsitöö interpreteerimisel. (vt lisad 1.9; 1.10; 1.12; 1.15; 1.53)

Eelpool vaatlesime kunstnikke, kelle loominguline tee ristus tekstiilikunsti meediaga. Neist mõnede tutvus tekstiiliga oli lühiajaliselt põgus, kuid tähelepanu äratav. Rahvusvahelise mõõtmeni jõudvate tekstiilide, põhiliselt vaipade ja gobeläänide kavandajaist polnud aga keegi saanud erialaspetsiifilist koolitust.

4.4. RaKÜ ja OÜ Kodukäsitöö tekstiilikunsti edendajatena

Alates 1920. aastate algusest koondusid kunstnikud erinevatesse loomingulistesse rühmitustesse. Kunstniku piiratuse tõttu pidid paljud kunstnikud kasutama teenimiseks erinevaid võimalusi. Levinumaks oli pedagoogi töö, mitmed tegid kavandeid unikaal- või väikeseerialiseks teostamiseks.

Naisorganisatsioonide Liidu 1926. aastal tehtud lühiajaline katse naiskäsitöö korraldamiseks ja sellega tööpuuduse leevendamiseks oli edukas. **OÜ Kodukäsitöö** alustas tegevust 1927. aasta aprillis.²⁶¹ Ühingu "... liikmeteks on riigi- ja omavalitsusasutused, seltskondlised organisatsioonid ja käsitööst huvitatud eraisikud."²⁶²

Omamaise käsitöö valmistamist ja realiseerimist koordineeriv organisatsioon kujunes stabiilseks ja edukaks käsitöölisi/teostajaid ja rakenduskunstnikke ühendavaks ärikeskuseks, mille amplituud algusaastatega võrreldes laienes.

Loomeliitadena rakenduskunsti alal tegutsesid kaks ühendust - **Dekoor** (1928) ja **Rakenduskunsti Ühing** (RaKÜ 1932). *Dekoor* tegutses rohkem kui viis aastat.²⁶³ Hiljem alustanud RaKÜ kujunes vaatamata mitmetele sisemistele erimeelsustele tegusaks ja tulemuslikuks rakenduskunstnike ühenduseks.

RaKÜ esimese põhikirja järgi soovitakse kunstnike ühishõududega teha panus rakenduskunsti ja kodukultuuri arendamiseks ja propageerimiseks, rakenduskunstnike organiseerimiseks, nende loomingulise potentsiaali suunamiseks ja töövõimaluste otsimiseks.²⁶⁴ Ühing alustab 29 pärisliikmega, kes on tegevad sisearhitektuuri ja mööbliekujunduse, graafika ja kirjastuse, keraamika ja portselani, moe ja riietuse, kaunistatud vahatöö ja kunstkoite, tekstiili ja vaibakudumise alal.²⁶⁵ RaKÜ esimene põhikiri kanti ühingute, seltside ja nende liitude registrisse 31. detsembril 1932. Alla on kirjutanud E. Taska, K. Zeidler, G. Reindorff ja H. Kompus.²⁶⁶ Esialgu olid mitmed kunstnikud uue moodustatud tarbekunstiühingu suhtes siiski ettevaatlikud. Üsna alguses

²⁶¹ ERA f. 1814, n. 1, s. 99, lk. 2. Osatühing tegutses riigi-, omavalitsuste, ühiskondlike organisatsioonide ja eraisikute toel.

²⁶² ERA f. 1814, n. 1, s. 99, lk. 2. Samas, lk. 1. Sel ajal kuulusid OÜ Kodukäsitöö juhatusse K. Maranik (Kaubandus-tööstusministeerium), pr. J.Päts (Eesti Naisorganisatsioonide Liit), pr. E. Saral (Tartu Naisseltsi käsitöökool), prl. M. Reimann (Tartu Naisselts), pr. S. Veiler, hr. G. Tofer, pr H. Hanko

²⁶³ "Dekoor" viis aastat.- Rakenduskunst. Nr 1. Tallinn. 1933, lk. 32. Esimene tarbekunstnike ühing *Dekoor* moodustus 23st, peamiselt Riigi Kunsttööstuskoolis hariduse saanud noorest.

²⁶⁴ ERA f. 3970, n. 1, s. 1, lk. 6. Ühingu on päris-, tegev-, harrastus- ja auliikmed. Pärisliikmeks sai juhatus ettepanekul ja üldkoosoleku kinnituseel.

²⁶⁵ ERA f. 3970, n. 1, s. 2, lk. 7. Teiste hulgas on G. Reindorff, P. Luhttein, E. Kuusik, A. Kilgas, V. Päts, E. Taska, A. Hansen, H. Kompus.

²⁶⁶ ERA f. 3970, n. 1, s. 1, lk. 7.

liitus RaKÜga seni ühingu *Dekoor* tegutsenud Mari Adamson, kes valitakse ka juhatusse. 1935 võeti ühingu tegevliikmeks Adamson-Eric, kes samuti kuulus ühingusse aastani 1940.²⁶⁷

Esteetiline kasvatustöö ja kutsehuvide kaitse. RaKÜ 1936. aasta põhikirja muudatused avardasid ühingu tegevuse amplituud ja töid huviorbiiti uusi aspekte. Pärast nelja tegevusaastat on osutus vajalikuks ühingu eesmärkide hulka lisada “... *kutsehuvide kaitse; b) esteetilise külje arendamine tööstuses, käsitöös jne.; d) ühingu ja liikmeskonna tegevuse kooskõlastamine Eesti vaimukultuuri sihtide ja üritustega.*”²⁶⁸

Laiemate rahvahulkade esteetiline kasvatustöö oli olnud päevakorras sajandi vahetusest alates. Kui põllutöö- ja käsitöönäitustel oli tooniandvaks *naesterahva näputöö*, siis RaKÜ, aga ka OÜ Kodukäsitöö näituste erialaline amplituud oli oluliselt laiem, süsteemsem ja kindlasti professionaalsem. Näitustel esinejad olid omandanud kunsti üldisi ja spetsiifilisi teadmisi erinevates koolides. Paljud olid õppinud välismaal.²⁶⁹

RaKÜ liikmeskond suurenes kiiresti. Üheks põhjuseks oli ebapiisav selektsioon ühingusse astumisel, mis devalveeris rakendus kunsti staatust tervikuna. Nii ei näidanud RaKÜ suhtes erilist respekti teised ka kunstiorganisatsioonid. **G. Reindorff** märgib 1935. aastal ühingu esimehena: “...*RaKÜ ei tohi olla mingisugune käsitöölise organisatsioon vaid peab olema üheõigusline ja ühemäärane teiste kunstiorganisatsiooniga, et kaasa aidata ja edasi viia meie vaimset kultuuri olles seega kasulik üld Eesti kultuurilis huvidele.*”²⁷⁰

Teisalt tegid professionaalidele muret paljud isehakanud väljaspool ühingut, kelle tegevus oli kontrollimatu. Kutseõigused kõikidel aladel polnud veel riiklikult reguleeritud.

Kirjas haridusministeeriumile 1939 taunitakse rakendus kunsti alal valitsevat kaootilisust ja tehakse konkreetsed ettepanekud. Leitakse, et eriharidusega kunstnikud on raskes seisus. Nende osa tööturust on hõivanud vähese ettevalmistusega isikud, kes on tööhinnad liigselt langetanud. Ühtedeks süüdlasteks peetakse äriinimesi, kes tavaliselt ei oska maitseküsimustes valikuid teha, eelistades hinnalt odavamat. Olukorra parandamiseks tehakse kümme konkreetset ettepanekut. Kahjuks ei saadetud kirja RaKÜ juhatuse otsusel haridusministeeriumile edasi.²⁷¹

²⁶⁷ J. Hain, 1983, lk. 8; ERA f. 3970, n. 1, s. 2, lk. 25.

²⁶⁸ ERA f. 3970, n. 1, s. 1, lk. 8.

²⁶⁹ ERA f. 3970, n. 1, s. 2, lk. 21. Üks aktiivsematest aga ka vastuolulisemaist ühingu liikmetest Jaan Siirak, sisearhitekt ja nõutud näitusekujundaja, oli õppinud Penza kunstikoolis ja elanud 1924-32 Pariisis, kus tegutses moe alal ja õppis 1926-29 töö kõrvalt *Ecole des Beaux-Arts*’is. Tulihingelise ühingu liikme teravad sõnavõtted ja küsimused koosolekul tekitasid tihti võõristust ja pahameelki kuni ettepanekuni ta RaKÜst välja heita.

²⁷⁰ ERA f. 3970, n. 1, s. 2, lk. 21.

²⁷¹ ERA f. 3970, n. 1, s. 8, lk. 5-7. Soovitatakse rakendus kunstnike kaitset kodade või tsunftide näol analoogselt arhitektide, fotograafide ja teiste kutsealadega. Trükikodadel ja linnavalitsusel soovitatakse keelata vastava kutseta

Näitustegevus. (vt lisad 2.2) Algusest peale oli RaKÜ üks põhilisemaid tegevusi näituste korraldamine. RaKÜ korraldas aastatel 1933 -1940 seitse näitust. Näitusi plaaniti ka provintsilinnades,²⁷² tegelikult jõuti Tartussegi alles 1940.²⁷³ Küll aga võtsid rakenduskunstnikud osa väiksemate linnade põllumajanduslike ja kaubanduslike näituste kujundamisest.²⁷⁴ Teadliku kunstipubliku suurendamise kõrval aitasid rakenduskunsti näitused kunstnikel loomingulist potentsiaali rakendades areneda, kolleegide ja oma töid võrrelda ning analüüsida. Näitustega kaasnesid kunstikriitilised artiklid ajakirjanduses, mis panid rakenduskunsti teemal kaasa mõtlema nii kunstnikud kui publiku. Ka OÜ Kodukäsitöö korraldas äritegevuse kõrval hulgaliselt näitusi.

1937. aasta Pariisi maailmanäitus oli kahtlemata üks vastutusrikkamaist ja kogu Eesti vabariigi 1936. ja 1937. aasta kunstielu pingestasi ettevalmistused ja esinemine Pariisi rahvusvahelisel maailmanäitusel *Kunst ja tehnika moodsas elus*.²⁷⁵ Kuigi suurematel välisnäitustel oli esinetud varemgi,²⁷⁶ oli Pariisi maailmanäitusel üles astumine esmakordne. Meenutuseks, et põhjanaabrid soomlased olid prestiižel maailmanäitusel oma paviljoniga esinenud nii aastal 1900 kui 1925.

1937. aasta näituse toimumise ajaks oli luksuslike käsitöötekstiilide aeg möödas. Tekstiilide kasutamine kodudes oli vähenenud. Lihtsate kangaste ja vaipade valmistamine ei nõudnud aga kunstniku erilist kaasamist. Olles teadlikud tekstiilitoodangu langusest, kostus näituse tekstiilikomisjonilt ohusignaale. Üksmeelselt nenditi, et prantsuse maitse saatus on hädaohus. Tegelikult näitus oligi orienteeritud tehnoloogilisi võimalusi kasutavale suurtootmisele mitte luksustööstusele. Kunstnikud eksponeerisid oma unikaaltekstiile pigem tagasihoidlikes boksikestes kui elitaarsetes paviljonides, nagu see oli omal kohal 12 aastat tagasi.²⁷⁷

Ettepanekule osaleda 1937. aasta maailmanäitusel vastati positiivselt pärast erinevate institutsioonide ja organisatsioonide arvamusküsitlusi, millest võtsid osa nii RaKÜ kui OÜ

□

autorilt kavandeid reklaami, siltide, pakendite, etikettide, lippude, rinnamärkide jne, vastu võtta. Kavandite kinnitamisel nõutakse algupäraseid ja uudseid ideid, mitte plagiaati, seega autorikaitset. Kunstiõpilaste kavandeid soovitatakse teostada vaid siis, kui need on kunstiküpsed ja kannavad õppejõu allkirja. RaKÜ juhataste otsusel ei saadetud kirja kahjuks haridusministeeriumile edasi.

²⁷² Samas.

²⁷³ Samas, lk. 48.

²⁷⁴ Samas, lk. 39. 1938. aasta RaKÜ *peakoosoleku* protokollist loeme, et Sihtasutuse *Näitus* juurde loodi näitus-tehniline büroo, mille liikmeteks kutsuti kaks RaKÜ esindajat. Büroo loodi põhiliselt näituste taseme tõstmiseks. Nii käisid 1938. aasta sügisel "...tarbekunstnikud provintsinäitustel näituse korraldajaid abistamas. Käidi Paides, Pärnus, Keinas, Vigalas, Petseris, Antslas, Põltsamaal."

²⁷⁵ I. Solomõkova, 1991, lk. 27.

²⁷⁶ Samas, lk. 27-29. Eestlased olid siiani suurematel ühistel välisnäitustel esinenud Londonis (1922, 1925), Moskvas (1923), Soomes (1925), Pariisis (1928) ja Brüsselis (1935). Pariisi maailmanäitusel (1937) esinesid kõik kolm Balti riiki koos ühises paviljonis.

²⁷⁷ S. Day. *A Bas le Style Clinique*. – S. Day, 2002, lk. 149.

Kodukäsitöö.²⁷⁸ Esimene neist pidas Eesti osavõttu näitusest äärmiselt oluliseks. See oli ka põhjuseks, miks rakenduskunstnike ühendus tegi aktiivselt eeltöid ja koostas omapoolse kava. 1936. aasta märtsiks oli Eesti osavõtu küsimus positiivselt lahendatud.

Maailmanäitusest osavõtuks korraldati mitmeid konkursse.²⁷⁹ Samaaegselt võistlustööde korraldamisega pöördus majandusministeerium kunstnike ühenduste poole eesti sektsiooni väljapaneku üldideede leidmiseks. Aktiivselt reageeris sellele üleskutsele RaKÜ. Eesti ekspositsiooni kujunduse eskiisi tegi Wunderlich, kes juhtis ka selle teostamist ja esemete eksponeerimist juhendas Adamson-Eric.²⁸⁰

Enne tööde saatmist Pariisi toimus maailmanäituse eelnäitus RaKÜ neljanda üldnäitusena 9.-12. märtsini Kunstihoones, kus eksponeeriti nii tarbekunsti kui maale.²⁸¹ Pariisi maailmanäitusel, mis avati 26. mail 1937, esindas Eestit skulptuur ja tarbekunst (sh tarbegraafika – raamat). Meie tööstust sümboliseeris põlevkivistend.²⁸²

Eesti osakonna ekspositsiooni hindamise tulemused avaldati pidulikul lõpuaktusel 25. novembril 1937 Trocadero teatris, seostamata neid konkreetsete autorite ja töödega. Auhinnad määrati viies astmes. 26. novembril Tallinna jõudnud kirjas teatatakse, et Eestile on määratud seitse *grand prix`* diplomit, kaheksa audiplomit, üheksa kuldmedali-, kuus hõbemedali-, üks pronksmedali diplom.²⁸³ (vt lisad 2.3) Sellele ilmselt ei järgnenud täpsustavaid andmeid Pariisist. Ka ei ilmunud toleleagses ajakirjanduses ametlikke teateid ega ulatuslikumat artiklit²⁸⁴ Pariisi maailmanäitusel 1937 auhinnatud RaKÜ liikmeskonda kuuluvad esinejad ja auhindamise astmestik tuuakse ära alles RaKÜ näituse kataloogis 1939. Tuleb märkida, et auhindu jagati ohtralt.

Siinkohal tekstiilile jagatud diplomid.²⁸⁵ (vt lisad 2.3)

Grand prix	OÜ Kodukäsitöö - mööblikatteriided ja padjad OÜ Kodukäsitöö - käsitsikootud talvespordirõivastus (baretid suusatamiseks, kindad, sallid)
------------	---

²⁷⁸ ERA f. 3970, n. 1, s. 2, lk. 32. Ettepanek esinemiseks tuli 1935 Prantsusmaa Välisasjade Ministeeriumist. Esialgu olid Majandusministeeriumi kaubandusosakond ja Kaubandus-Tööstuskoda eitaval seisukohal.

²⁷⁹ I. Solomõkova, 1991, lk. 31-35. Oskar Raunam, 22-aastane Riigi Kunsttööstuskooli õpilane võitis konkursi Balti üldhalli, Eesti osakonna kujundusele ja seinamaali kavandile.

²⁸⁰ Samas, lk. 55.

²⁸¹ ERA f. 3970, n. 1, s. 2, lk. 34.

²⁸² Samas, lk. 45. Ekspositsioon oli valmistatud graafik-kunstnik J. Naha poolt R. Wunderlichi kaasabil.

²⁸³ I. Solomõkova, 1991, lk. 53. Parandatud nimestiku (vt. lisa tabel nr. 4) järgi on autasustatute arv suurem.

²⁸⁴ Samas. Valitsenud segadust illustreerib Majandusministeeriumi kiri Eesti saatkonnale Pariisi 8. detsembrist 1938, kus öeldakse, et saamata on näituse auhinnad ja autentne info selle kohta, kes missugused auhinnad sai.

²⁸⁵ Adamson-Eric, 2002, lk. 16. Medaleid kui selliseid välja ei antud, auhinnati diplomitega, millele oli sisse pressitud medal. Adamson - Ericule määratud audiplomid asuvad temanimeselises muuseumis Tallinnas.

Audiplom	Adamson-Eric – 2 sõlmitud vaipa (üks teostanud firma „Orient“, teine Ida Riisberg) (vt lisa 1.32-33; 1.34-35) M. Adamson - dekoratiivkoerakesed A. Orav (Pariisis elav eestlanna) - rahvariides nukud
Kuldmedali diplom	K. Luts - maaelu ainetel gobelään (kangur Friedeman) (vt lisa 1.41) OÜ Kodukäsitöö - broderiitikandiga esemed J. Podegrat - tikitud laudlinad ja salvrätid
Hõbemedali diplom	OÜ Kodukäsitöö - rahvariides nukud

On huvitav, et 1937. aasta Pariisi maailmanäitusel ühel hindamisskaalal auhinnatud tekstiilid esindavad väga laia amplituuda. Nii on kõrgeima autasu vääriliseks tunnustatud OÜ Kodukäsitöö sisustustekstiilid, mille kavandite autoriks oli Wunderlich, samuti käsitsikootud talvespordirõivastus, mis oli väliturul populaarsust kogunud juba kümne aasta jooksul. Meenete valdkonda kuuluvad dekoratiivkoerakesed M. Adamsonilt on võrdväärset hinnatud Adamson-Ericu kahe flossa tehnikas vaibaga. Samuti on tunnustust leidnud rahvariides nukud, aga ka laudlinad ja broderiitikand. Kuid maailmanäituse moto, mis viitas kaasaegse kunsti ja tehnika ülevaatele, eeldaski kunsttööstusliku ja kunstikultuuri saavutuste igakülgset esindatust.

See oli eesti kunsti esimene suur läbimurre maailmakunsti ja arhitektuuri areenile. Samas tuleb tõdeda, et meenutades tekstiilile jagatud auhindu, oleme uhked eelkõige vaipade ja dekoratiivkoerakeste üle. Ilmselt on just neis töödes värskust ja uudsust, mis eesti tekstiilis varem puudus.

RaKÜ korraldas ekskursiooni koos teiste kunstnike organisatsioonidega Pariisi maailmanäitusele.²⁸⁶ Ühingu juhatus esitas Majandusministeeriumile rakenduskunstnikest kandidaatide nimekirja, keda komandeerida maailmanäitusele põhimõttel, et *”...tuleb saata neid ühingu liikmeid, kes on ennem tegeleenud näituste korraldamiste ja organiseerimisega ja kelledest on loota, et nad ka tulevikus endid pühendavad sellele alale.”* Ministeerium valis välja V. Tomasovi, R. Pallase ja A. Mõttuse, kes viibisid ligi kuu aega Pariisis.²⁸⁷

Kuigi näituste korraldamist ja nende taseme eest vastutamist pidas ühing oma südameasjaks, mida oli tõendanud valmistumine Pariisi näituseks, oldi oma tegemiste

²⁸⁶ ERA f. 3970, n. 1, s. 2, lk. 35.

²⁸⁷ Samas, lk. 38.

suhtes äärmiselt kriitilised, mis näitab tegelikult organisatsiooni tugevust. "... Eesti esinemist Pariisis maailmanäitusel ei võinud kõigiti kordaläinuks pidada ja just neil asjaoludel, et näituse eeltöödel omaksvõetud põhimõtted ei olnud õiged. Õieti öelda ei omatudki selgepiirilisi põhimõtteid, sest kuna sellelaadiline näitus meile päris uudiseks oli ja puudusid selleks vastavad kogemused, oli ka selge, et ilma põhjalikuma ettevalmistuseta ja kaalumisetähtsust rahuldavaid tulemusi ei saavutata. Juba tol korral eelmises juhatuses juhtisid sellele tähelepanu juhatuse üksikud liikmed, rõhutades kindlaprogrammilist koostööd. Töötati välja ka üksikasjaline tegevuskava, kuid kahjuks eelmise juhatuse enamus leidis sobivaks anda initsiatiiv oma käest ära ametiasutustele, millise sammu arvele tuleb ka suurelt osalt kirjutada esinemise ebaõnnestumine Pariisi maailmanäitusel. Uus juhatus seadis omale ülesandeks, esmajoones kätte võidelda rakenduskunstile temale vääriline seisukoht ja tunnustus ametiasutustes ja ka seltskonnas."²⁸⁸ Selleks püüti olla aktiivsed ja nähtavad.

1938. aasta rahvusvaheline Berliini käsitöönäitus. Berliini käsitöönäituseks kuulutas ühing välja sisustuse, turismi plakatite ja brošüüri kaane kavandite võistluse. Innustunult asuti korraldama ka New-Yorgi maailmanäitust, milleks "*Kahjuks tuli majanduslikel kaalutlustel Eestil loobuda...*"²⁸⁹

Berliini käsitöönäitusel esinesid oma väljapanekutega 27 riiki. Väikeriikide kõrval eksponeerisid kodukäsitööd ka suuremad ja tehnoloogiliselt arenenumad riigid nagu Jaapan. Eesti ekspositsiooni põhirõhk oli naiskäsitööl. Tekstiilsetest tehnikatest olid esindatud telgedel kootud sisustustekstiilid, silmuskudumitest erksates toonides ekspordkaubana tuntuks saanud spordirõivad, haapsalu sall, tikandid, nõelpits.²⁹⁰ Tallinna Linna Naiskutsekoolist olid esindatud gobeläänid.²⁹¹ Rahvusvahelisel käsitöönäitusel Berliinis 1938 määrati **Viida Pääbo - Jusele** aumedal kangaste eest.²⁹²

Käsitöö ja tekstiilikunsti problemaatika ajakirjanduses. Käsitööga seotud suundumustest mujal maailmas sai eestlane aimu kirjutiste kaudu ajalehtedes 20. sajandi algusest. M. Martna kirjutistes on tunda *Arts and Crafts* liikumise probleemistiku kajastamist.²⁹³ Üldtuntud on K. Raua sajandi alguse käsitöö-alased sõnavõtted. Nende

²⁸⁸ Samas.

²⁸⁹ ERA f. 3970, n. 1, s. 2, lk. 39.

²⁹⁰ A. Varma. Rahvusvaheline käsitöönäitus 28.maist 10. juulini Berliinis. – Kodutööstus. Tarbekunsti ja kodukultuuri ajakiri. 1938, nr.3, lk. 85-95.

²⁹¹ E. Kährik. Ülevaade Tallinna Linna Naiskutsekooli õpilastööde järjekorraliselt näituselt. – Kodutööstus. Tarbekunsti ja kodukultuuri ajakiri. 1939. nr.3, lk. 88.

²⁹² R. Loodus, 1976, lk. 41,42. (I - suur auhind; II - aumedal; III - tunnustusdiplom)

²⁹³ M. Martna. Käsitöö ja käsitöölised. – Olevik. 1902, 3. aug. Autor arvab, et käsitöö ja selle tegijate halvenenud olukorda ei saa paremaks muuta kuldse keskaja ja tsunftisüsteemi taganutmisega. Võistluses suurtööstusega soovitab

kõrval leiab arvamusi eesti käsitöö seisust teistelki autoritelt. Soomes tarbekunsti õppinute J. Suitsu, A. Koskel-Johansonini jt. kirjutised hakkavad ilmuma 1910. aastatest. Asjatundliku käsitöökunstist kirjutajana esineb E. Häkkinen.²⁹⁴

Koondumine loomingulistesse ühendustesse, laienev näitustegevus ja kunstnike mobiilsus 1920. aastate teisest poolest suurendasid kunstisündmuste kajastamist ajakirjanduses. Selleks ajaks oli eesti esimestest kutselistest kunstikriitikutest esile kerkinud **Hanno (Johannes) Kompus** (1890-1974). Laia amplituuda ja teoreetilise kallakuga, üldistavate võrdlevate analüüside autori teravast sulest ilmub muuhulgas rakenduskunsti kriitikat. Tema arvamused on kantud esteetiliste eelistuste kaitsja ja moodsate kunstisuundumuste selgitaja positsioonidelt. Siiski oli ta oma varasemates kirjutistes avaldanud avangardsete eeskujude suhtes teatud kõhkclusi. 5. Eesti Näitus-messi (1926) arvustuses. „*Kõige pahem aga on – ikka meie oma, meie tarbekohase, meie maitsele vastava kodukultuuri seisukohalt - et too läänemaiguline mööbel ja, julgegem seda siinkohal lausuda, idamaitseline kangas ja tikandus kuidagi teineteisega ei sobi kummagi kahjuks.*”²⁹⁵ Ta avaldab lootust, et leitakse ühine suund, mis ühendaks kodukultuuri erinevaid harusid ja mis lähtub meie sünnipärastest väärtushinnangutest.

RaKÜ 1. näituse (1933) puhul arutleb Kompus *vaba- ja rakenduskunstide* ühtse käsitlemise teemal. Ekspositsiooni üleornamenteeritud taiesed „...*nagu need olid moes aastat 40-50 tagasi...*” on aga tema arvates vaimse nõtkuse nimetaja, et mitte öelda lämmataja.²⁹⁶ RaKÜ 2. näituse (1935) teiseks silmapaistvaks alaks mööbli kõrval pidas ta vaipu. Üldise tähelepanekuna nende kompositsioonides näeb Kompus aga konstruktivismi simuleerimist ja epigoonlikku jäljendamist, tahtega olla moodne ja maitsekas iga hinna eest. „*Kõnelevate*” *vaipade asemel sedamoodi oleme saanud „lobisevad”*; *esteetilise idee, vormiva tahte on asendanud paremal juhul vaimukiratsemine, nokitsev mängimine...*²⁹⁷

Täielikult veenavad Kompust aga Adamson-Ericu avangardsed rakenduskunsti taiesed, mis mõjuvad improvisatsiooniliselt värskete ja samas ka rahvuslikena.²⁹⁸ RaKÜ 7. näituse (1940), mis jääb viimaseks, loeb Kompus õnnestunuks nii Mõtuse Kadrioru gobelääni

□

Martna käsitöölistel püüda saada väikesteks kunstnikkudeks, et teha ilusaid ja maitsekaid töid, mis piiratud kogustes tehtuna leiavad oma koha.

²⁹⁴ E. Häkkinen. Rootsi naiste käsitöödest. – Eesti Naine. 1924, nr. 2, lk. 6-8; nr. 3, lk. 3-5. Autor tutvustab Rootsi naiste käsitööd, peatudes ka selle õpetamisel üldhariduskoolides.

²⁹⁵ H. Kompus. Mida tahaks näha järgmisel messil. – Päevaleht. 1926. 10. juuli. Idatekstiiilide eeskujude oli populaarne veel aastaid hiljemgi.

²⁹⁶ H. Kompus. RaKÜ 1. näitus. - Rakenduskunst. 1933, nr.1.

²⁹⁷ H. Kompus. RaKÜ tarbekunsti ja „Times`i” fotode näitus. – Päevaleht. 1935, 25.apr.

²⁹⁸ H. Kompus. Adamson-Ericu näitus 12.-20.veebuarini. – Päevaleht. 1938, 15.veebr.

täissuuruses kartooni, kui Veskaru ühevärvilisi koemustrilisi mööbli- ja dekoratiivkangaid. Kriitiku tähelepanu köidavad Soome tüüpi rüijud. „Nende tollakate seinavaipadega peab esialgu harjuma: meile sisse tuubitud otstarbekohasuse ja hügieenilisuse dogmad tahavad neis näha tolmukogujaid jne.: kuid just need tollakalt – pikalt ripuvad lõngaotsad, mille vastu tahad tõrkuda, annavadki neile vaipadele maalilise pehmuse, toonide kirjade üleminekud, kuna tihedalt kootud vaip alati on kõvakontuurne.“²⁹⁹

Rakenduskunsti kriitikutena esinevad veel Rasmus (Theodor) Kangropool (1890 – 1963), Leo (Leonhard) Soonberg (1939st Soonpää) (1903 – 1979), Voldemar Eller (1906- 2004), Aleksander Remmel (1898 – 1982) jt.

1920. aastateks oli toimunud käsitöö ja kunsti valdkondades teatud spetsialiseerumine. Käsitöömeistrid olid koondunud OÜ Kodukäsitöö ümber. Rahvusliku suunitlusega praktiliste käsitööesemete valmistamise ja turustamise kõrval oli osahing tähtis kunstnikele, kes ise oma kavandeid ei teostanud. O. Kallise *Ussikuningas* oli kootud vähemalt kolmel korral just siin nn autoritiraazina nagu paljude teiste tuntud kunstnike vaibad. Nii näiteks kavandas osahingule hulga vaipu sisearhitekt ja mööblilikujundaja R. Wunderlich, L. Erm jt. Hinnatud olid V. Juhansoo kootud ja tikitud sisustustekstiilid.

OÜ Kodukäsitöö kogemuste najal jätkati hiljem nõukogude ajal kunstikombinaatides ARS, kus kunstnike ja käsitöömeistrite integreeritud tegevus andis häid tulemusi.

Rakenduskunste propageeriva, suunava ja kaitsva RaKÜ alla olid koondunud mitme erineva ala kunstnikud ja kriitikud, mida näitab ka juhatuse koosseis läbi aastate.³⁰⁰

Hinnata tuleb ühingu stabiilsust ja aktiivsust eriti näitusetevuses. Väljapanekud kogusid aasta-aastalt osavõtjate ja vaatajate populaarsust.

²⁹⁹ H. Kompus. RaKÜ 7. näitus. – Päevaleht. 1940, 28. apr.

³⁰⁰ Rakenduskunsti Ühingu juhatuse esimeesteks olid E. Taska (1933-35), G. Reindorff (1935-36), A. Kilgas (1936-37), A. Mõttus (1937-38) ja R. Wunderlich (1938-40). Liikmete arv ulatus 30-st algusaastatel kuni umbes 70-ni hiljem. Liikmete hulgas oli ka kunstnikke, kellest mitmed nimed seonduvad pigem kujutava kui rakenduskunstiga ja kunstikriitikuid. RaKÜsse kuulusid teiste hulgas Adamson-Eric ja M. Adamson, V. Eller, E. Kurrel, P. Luhtin, K. Luts, N. Mei, A. ja G. Reindorff, A. Tassa, H. Kompus jt

4.5. Loovus *versus* tehniline teostus

Eesti professionaalse tekstiilikunsti arenguloo erinevaid etappe ja tasandeid analüüsid on antud töö autor pidanud vajalikuks peatuda küsimusel, mis puudutab looja kreaivsuse ja tehnika valdamise vahekordi.

Tarbekunstialastes kirjutistes ja sõnavõttudes keskendutakse prioriteetselt mitte küll alati, kuid siiski sageli, tehnikale, jättes visuaalse ja ideelise külje teisejärguliseks. Mõnes mõttes on see arusaadav. On ju tehniline oskus üsna oluline tarbekunstnikule, kes väheste eranditega teostab oma idee ise. Sellest tuleneb kvaliteet, mis on tarbefunktsiooniga eseme puhul tähtis. Paljude tehniliste võtete valdamist ja perfektset käsitööoskust on ikka loetud tarbekunstniku sealhulgas tekstiilikunstniku loomingulise eneseteostuse eeliseks ja peaaegu obligatoorseks osaks. Tekstiiliõpingud hõlmavad nii esemete disainimist kui tehnikate uurimist nende teostamise kaudu. Tihti väidetakse, et enne korralikku tehnika tundmist pole võimalik kavandada.

Käsitöö kuulub oma olemuselt valdkonda, milles räägitakse esteetikast ja ilust. Isegi ennekõike puhtpraktilise tarbeväärtusega eseme on inimene ikka loovalt hingestanud. Esteetiliselt kauni eseme juurde kuulub ka selle perfektne teostus, mis eeldab erinevate tehnikate valdamist.

Väidetavalt võib tehniliste võtete paljusus ja nende korralik valdamine laiendada ideede leidmist eseme kujundamisel. See on teatud mõttes õige, sest kahemõõtmeliste tekstiilesemete puhul (näiteks laudlinad, kardinad, ühevärvilised vaibad) on kanga rakendamisel siduse leidmine väärtus omaette. Kui aga dekoratiivse tekstiileseme üldilme, mis tuleneb veel paljudest muudest komponentidest (värvist, mustrist, materjalist, funktsionaalsusest kui ka keskkonnast, kus seda tarvitatakse), pole veenev ja isikupärane, siis jääb tehnikast üksi väheks. Tehnikate valdamine ja arendamine kui oskus omaette pole argument selle perfektsuseni õppimiseks/õpetamiseks, kui pole oskust seda loovalt kasutada. On oht jääda tehnilist oskust ennast imetlema ja seda nautima, kuid see võib jääda vaid tegijate kitsa ringi imetlusobjektiks. Käsitööoskuse ületähtsustamine õppimise ajal võib mõnel juhul pärssida isegi loovuse arendamist ka neil, kes edaspidi hakkavad teostama oma või teiste kavandeid. Käsitööst ja tarbe/rakenduskunstist rääkides alustatakse tavaliselt ka tänapäeval keerulistest ja aeganõudvatest tehnikatest, neid ülistades ja esmatähtsaks tituleerides. Tihti unustatakse, et tehnika on laiemas kontekstis siiski vahend,

mis aitab luua (tekstiil)eseme tervikmuljet. Samas võib uusi ideid katsetades leida uue tehnika, mis kannab ideed kui omaette väärtust.

Vajadus muuta ümbritsevat keskkonda emotsionaalsemaks kaunite käsitööesemete abil oli osa esteetilise kultuuri arendamise võimalustest. Väärrib märkimist, et ajal, mil Eestis puudusid rahvakäsitöö muuseumid ja omamaised koolid ning teadmiste hankimine välismaal oli suhteliselt väheste privileeg, pidas ettevõtlikum osa intelligentsist vajalikuks suunata rahva esteetiliste väärtuste kujunemist. Kodukäsitöö loovust ja hingestatust isiksuse kujundamisel loeti omaette väärtuseks võrreldes vabrikutööga.³⁰¹ Käsitööna valminud tarbeesemete kvaliteedi näitajaks seati idee, mille kaudu rahvahariduslikku missiooni teostada. Võib-olla isegi liiga vähe pandi rõhku tehniliste võtete ja nende traditsioonide säilitamise vajadusele. Mitmekülgse õpitud ja arendatud tehnilise osavuse suurem rõhutamine aidanuks enam kaasa tuhandete eesti naiste missioonile noore vabariigi kodukultuuri kandjatena. Vaadeldud tasandi laiapõhjalisust ja eesmärki arvestades oli traditsiooniline käsitööoskus, selle säilitamine ja edasi arendamine tervikuna siin oluliselt tähtsam kui järgmistel tasanditel.

Oskus **telgi** ja **tehnikaid** vallata ja arendada oli hädavajalik ka omaaegsete naiskäsitöö erialade õppuritele paljudes kodumajandus-, käsitöö- või kutsekoolides. Tehnikaid valdavate kudujate hulgast kasvasid välja oma tipud, nii nagu need olid rahvakunstimeistrite ja teiste käsitöötegijate hulgas. Kuuludes mõttelise püramiidi laiapõhjalisse ossa, jäid nad aga paratamatult varju võrdluses tekstiilikunsti tunnustatud tähtedega, kes polnud telgede taha saanudki. Meisterkudujate, nagu näiteks Liidia Mälksoo jt. teeneks ja panuseks oli eestipärase kodukultuuri edendamine, mis oli üks osa euroopalikust kultuurist, mille poole 20. sajandi algupoolel püüdema hakati. Õppekavad keskastme kunstihariduses jätsid paraku vähe ruumi mõtlemist ja impulsiivsust tagavateks ülesanneteks, mille võimalus pidanuks eeldatavalt siin suurenema võrreldes naiskutsekoolidega. Selliseid võrdlusi võib teha 1920–1930ndate aastate Bauhausi ja Riigi Kunsttööstuskooli õppekavade ja meetoditega, mida töös kasutatud materjal on võimaldanud vaid väga põgusalt käsitleda.

Vaiba ja gobelääni kavandamisel on etendanud olulist osa seda spetsiaalselt mitteõppinutest eelkõige maalijad. Ilmselt on selle üheks põhjuseks maali ja gobelääni loomeprotsessi mõnevõrra sarnased käsitusprobleemid. Ka võimaldab gobelääntehnika maali nn. kopeerimiseks. Samas pole pintslitöö ja gobelääntehnikas kasutatav põime siiski võrreldavad. Kuigi maalilt võib kududes kopeerida selle väikseimadki nüansid, on viimase

spontaansuse võimalused siiski minimaalsed. Aegade jooksul on tekstiile kavandanud peale maalijate ka teised mõne muu kunstiliigi esindajad või on nende juba loodud teosed leidnud teostamist tekstiilikunstile omases meedias.

Lähenedes püramiidi tipule, tehnika ja manuaalne osavus kui prioriteet tarbeeseme loomisel väheneb. Tekstiilikunsti uue tasandi loojad pidid teadma vaid elementaarseid tehnilisi võimalusi (kui sedagi), et idee, mis on kunstiteose puhul primaarne, saaks teostatud tekstiilimeedias.

Kunsti- ja tekstiiliajaloost võib tuua palju näiteid, kus kunstnikult või tema järeltulijailt oli vaja vaid põhimõttelist nõusolekut, et autoriõigusi järgides asuda tema teose taasesitamisele tekstiilses tehnikas.³⁰² See näitab, et tekstiilitehnika mittevõrdamine ei takista disainimast professionaalset originaalset vaipa, gobelääni jms.

Eesti tekstiilikunsti arenguetappe ja tasandeid võrdlevatest momentidest võib välja lugeda osalise vastuse küsimusele, millises suhtes on rakendusliku kunstihariduse **sisu** ja kooli lõpetanute kreatiivsus ning läbilöögivõime tervikuna. Võib väita, et väljapaistvamaid loomingulisi tulemusi tekstiilikunstis saavutasid vaadeldaval perioodil (20. sajandi I poolel) erineva mitmekülgse kunstiharidusega loovisikud, kelle kokkupuuted erialaspetsiifikaga polnud üldjuhul sügavad.

Fakt iseenesest juhib tähelepanu tollastele hariduspoliitilistele otsustele süsteemse naiskäsitöö ja tekstiileriala õppekavade arendamisel. Õppekavade sisu, õpetamismeetodid ja kooli üldine vaimsus tulenes paljuski kaadrist, kelle valik tollastes tingimustes oli piiratud. Samas tuleb tunnustada jõupingutusi naiskäsitöölase koolivõrgustiku loomisel ja professionaalse käsitöökunsti arendamisel, kus eesmärk luua kauneid tekstiile oli tähtis eelkõige kodukultuuri, naiste tööhõive ja kaunima visuaalse keskkonna seisukohalt laiemalt.

□

³⁰¹ L. Viiraja, 1991, lk. 103.

³⁰² S. Day, 2002, lk. 131. Parimaks näiteks on 1920. aastate keskel Marie Gutolli, kelle eestvõttel kooti 20. sajandi suurte meistrite juba loodud teoseid vaibaks.

D. Champion, *A world industry today*. – M. Ginsburg, 1991, lk. 92–98. Pärast sõda trükiti palju kujutavate kunstnike teoseid siidile. Nii näiteks olid tšehhid ühed esimesed, kes tulid ideele tähistada ajalukku läinud kunstnike pärandi jäädvustamist trükkimisega tekstiilile. Nii müüdi H. Moore'i, H. Matisse'i teoseid siidsallidena. 1950. aastate mööbliriide disainid olid inspireeritud Klee, Albersi, Miró ja Calderi loomingust. Ka Suur-Britannias kasutati tuntud kunstnike loomingut tekstiilitööstuses, kus disaineriteks Vasarely, Matisse, Moore (ka on tema aktivisand pliiatsis kootud suuremõõtmeliseks gobelääniks), Miró, Calder. 1960. aastatel kasutati tekstiilitööstuses rohkesti op-mustreid, sealhulgas Vasarely disaini.

Tavaliselt esitab kunstnik oma ideekavandi varem kokkulepitud tehnikas teostamiseks. Vahest leiab tellija/teostaja juba valminud maalide, graafika, visandite vms., mis teostatakse tekstiilis. Maalija Enn Põldroosi monumentaalse Tallinna Linnahalli gobelääni „Inimeste elu” kavandamise kogemus jääb aastasse 1985. Jüri Arraku maale on edukalt kootud gobelääntechnikas

KOKKUVÕTE

Magistritöö annab analüüsiva ülevaate eesti professionaalse tekstiilikunsti teke ja arengulooga seotud probleemistikust kuni 1940. aastani. Paralleelselt vaadeldud tekstiilikunsti suundumused Euroopas annavad võimaluse võrdlemiseks ja teatud hinnangute ning seisukohtade kujundamiseks.

Eesti professionaalse tekstiilikunsti teke ja areng jäävad aega, mil käsitöö maine tõusis ausse. Ebavõrdses konkurentsivõimelises tööstustoodanguga oli sellest kujunenud uueaegne unikaalne tarbekunst, mis konveiersüsteemi kõrval oli võitnud endale kitsa, kuid kvalitatiivselt väärtusliku kunsti nišši. Juba 19. ja 20. sajandi vahetuseks oli paljudes Euroopa riikides eesotsas Inglismaaga tekkinud õppeasutusi, kus valmistati ette tarbeesemete kavandajaid ja teostajaid, kellest said võrdväärset professionaalid teiste kunstnike kõrval. Mitmetes maades sh. Soomes ja Norras oli selliste koolide õppetöö tihedalt seotud muuseumidega. Kaasaegsete kunstiliste tarbeesemete loomisel olid eeskujuks rahvuslikud käsitöö kogud.

Sajandivahetuse Eestis sai Balti-Saksa mõjuväljas ja uute vabrikutoodete kütkeis rahvakunstist võõrdumas olnud rahvahulk orienteerumiseks kaasaegse käsitöö vallas tuge ja toetust eelkõige põllumajandusseltsidelt. Nende asutamise idee ja tegevuse sisu pärines paljuski soomlastelt: oli ju ärkamisajast peale eestlaste teadvuses olnud eriline koht ühistundel hõimurahvaga, kelle sarnane keel ja geograafiline lähedus meelitasid kontakte looma.

Tõnissoni-aegne **Tartu Eesti Põllumajandusselts** 20. sajandi algusaastatel tegi muuhulgas asjatundliku organisaatorina jõupingutusi eesti rahva esteetiliste eelistuste suunamiseks. Vajadust kunstimeele arendamise järele toovad esile teiste hulgas Kristjan Raud ja soomlanna Ilona Jalava arvamused ja sõnavõttud. Nii näiteks tunnistas 1905. aastal kursusi läbiviiv põhjanaaber, et naiskäsitöö taset Eestis võib võrrelda 20. aastataguse seisuga Soomes.

Rahvaharidusliku tasandi ülesanne oli laiapõhjaline. Esiteks oli käsitöö edendamise kaudu suunatav kunstiharidus mõeldud laiadele rahvahulkadele. Käsitööalase hariduse andmine oli sisuliselt alles algaasis. Ajapikku kerkisid esile nii professionaalsed rahva- ja

käsitöömeistrid, kuid ka professionaalsed tarbe- ja kujutav kunstnikud. Kasvatades loojat, suurendati ja koolitati tema töö nautijat ning vastuvõtjat.

Juba enne Eesti iseseisvumist oli aga taoline rahvaharidusliku vorm jäänud kitsaks ja pinnapealseks. Selle kõrvale oli esteetilise kultuuri ulatuslikumaks ja sügavamaks propageerimiseks tekkimas mitmeid uusi viise ja vorme.

Esimesed professionaalsuse ilmingud eesti tekstiilikunstis. Teadlik hariduspüüd ja haritud naiste osatähtsus kasvas paralleelselt eesti naisliikumise uue etapiga 20. sajandi alguse kultuurimurrangu aastatel. Peamiseks naiste asja- ja ajakohastest eneseteostuslikest valdkondadest oli eriti sobilik naiskäsitöö edendamine. Sajandi alguse õppimishimuliste naiste tahe ja tegutsemisvajadus leidis ühiskondlikku toetust. Oma aja ettevõtlike naiste hulgas oli üldsusele vähemtuntud, kuid professionaalse tarbe- ja tekstiilikunsti seisukohalt tähtsad eelkõige **A. Koskel-Johanson, J. Suits ja V. Juhansoo**. Nemad olid ühed esimestest, peamiselt Soomes erialase koolituse saanud naistest, kelle jõuline tulek ühiskondlikku ellu aitas kaasa naiskäsitöö arengule. Nii aidati ühtlasi kaasa kogu Eesti kodukultuuri moderniseerimisele.

Kodumaiste naiskäsitöö- ja tekstiilialaste õppimisvõimaluste ülesehitamine oli suuresti aktiivsete naiste õlgadel. Siin joonistub eredaima figuurina välja veel A. Varma, kelle aktiivsem tegevus algab veidi hiljem, kuid väärrib juba nimetatute kõrval esiletõstmist.

Eesti professionaalse tekstiilikunsti tekke tunnistajateks ajavahemikul **1910 kuni 1915** olid mitmed sündmused. Esiteks, nagu juba öeldud, said välismaal hariduse esimesed eesti professionaalsed tarbekunstnikud, kelle originaalseid sh tekstiilikavandeid hakati avaldama naiste- ja käsitööajakirjades. Teiseks alustasid esimesed süsteemsed naiskäsitöö kursused ja tarbekunstikool, mis võimaldasid eestlastel saada sellealane haridus kodumaal. Kolmandaks ilmusid **O. Kallise** rahvusromantilised vaibakavandid, mida võib pidada isegi rahvusvahelisele tekstiilikunsti kõrgtasandile küündivateks. Kallise tööde sisu ja vormikeelt on võrreldud nii Gallén-Kallela, Čiurlionise kui ka Munthega. Võime rääkida oodatud ideaalilähedasest tulemusest, kus rahvuslik ja moderne saavad kokku rahvusromantilises omanäolises sümbioosis.

Sellele vaatamata oli tarbekunsti areng Eestis tagasihoidlik.

Kui kujutavas kunstis valitses juba enne iseseisvumist uuenduslikult eksperimenteeriv vaim, siis rakenduskunstis tervikuna puudus see veel iseseisvunud Eesti esimestel aastatelgi. Uue energia tekkeks oli sel alal õppinud ja asjatundlikke tegutsevaid kunstnikke veel liiga vähe. Rakenduskunstialane tegevus vajas jõulisi liidreid, kes suutnuks erialaseid arenguid maailmas jälgides ja selle taustal Eestis toimuvat adekvaatselt hinnates tegutseda.

Enne Eesti iseseisvumist tekkinud naiskäsitöö- ja tarbekunstialane haridus vajab süsteemset väljaarendamist.

Omamaine naiskäsitöö- ja tarbekunstialane haridus. Käsitööd oli eesti naistele vahelduva eduga püütud õpetada juba alates 19. sajandi II poolest nii kodumajanduskoolides kui mõnes üksikus käsitöökoolis. 1910 olid alustanud tegevust Tartu Naisseltsi käsitöökursused, kus muu hulgas hakati õpetama kangakudumist. Süsteemsele arvestatavale naiskäsitöö-alasele koolitusele jõuti alles 20. sajandi teise kümnendi alguses. Üksikud tekstiilikunsti professionaalsuse näited ja ilmingud küll tekkisid, kuid selle kujunemiseks ja arenguks oli vaja vastavat haridussüsteemi, millele töös on antud oluline rõhk.

Juhtivaks keskastme tarbekunstikke ja oskustöölisi koolitavaks õppeasutuseks kujunes 1914. aastal Tallinnas loodud kunsttööstuskool. Erinevate nimetuste all eksisteerinud kool oli eelkõige tuntud **Riigi Kunsttööstuskoolina** (1924–1938). Stieglitzi kunsttööstuskooli taustaga kooli asutajaid ja õppejõude eesotsas pikaajalise juhi V. Pätsiga loeti liigselt alahoidlikeks ja konservatiivseteks. Vaatamata küllaltki aktiivsele välissuhtlusele ei suudetud piisavalt näha ega rakendada värskaid ideid kunstihariduses. Olukord hakkas mõnevõrra muutuma 1930ndatel aastatel kui Riigi Kunsttööstuskooli tuli nooremaid õppejõude. Samas hakati ette valmistama kooli viimist kõrgkooli tasemele. 1938. aastast õpetati koolis nii tarbe- kui kujutatavat kunsti kesk- ja kõrgastmel. Kuigi kooli arendamiseks tehti jõupingutusi, ei saa Riigi Kunsttööstuskooli võrrelda näiteks 1919. aastal alustanud Bauhausiga Saksamaal, kus eksperimentide ja idealistlike lootuste pinnal kasvatati pigem traditsioonide murdjad kui pimesilmi selle hoidjaid. Orgaaniliselt kujunev tulem oli uus, samas ajatu.

Professionaalse tekstiilikunsti sünni kontekstis on olulise tähtsusega Riigi Kunsttööstuskooli naiskäsitöö eriala kõrval veel Tartu Naisühingu Käsitöökooli (1919) kudumise ja Tallinna Naiskutsekooli (1921) naiskäsitöö haru. Tekstiili erialade aineid, üldist vaimsust ja suundumusi, õppejõudude loomingulisust ja lõpetajate käekäiku võrdlevalt vaadeldes joonistus välja nende koolide panus eesti professionaalse tekstiilikunsti sünni ja arengusse.

Haridussüsteemi loomine, kus naiskäsitööalasel koolitusel oli kindel koht, kindlustas Eestile naiskäsitöö ja tekstiilikunsti asjatundjate järjepideva järelkasvu. Naiskäsitöö eriala lõpetaja sai kasutada oma oskusi ja teadmisi kitsamas pereringis, ta võis areneda tunnustatud käsitöömeistriks, nõutud teostajaks või ambitsioonikamate originaalteoste

loojaks. Eriala omandanud kandsid edasi rahvustunnet, rõhutasid meie rahvuslikku eneseteadvust ja eripära ning tutvustasid Eestit ka väljaspool. Kooli lõpetanute looming oli professionaalne, selle tutvustamise erinevatest võimalustest hoolimata. Loomingu omapära ja kaasaegsus sõltus paljuski aga omandatud haridusest.

Rakenduslikku tüüpi Riigi Kunsttööstuskooli naiskäsitöö õppekavalt eeldanuks erialaliselt laiemat haaret. Vaatamata suhteliselt konservatiivsetele õpetamismeetoditele, andsid üldkunstiained selles koolis tugeva põhja edasi arenemiseks. Kuigi kaks ülejäänud selles töös käsitletud kooli Tartus ja Tallinnas polnud otseselt kunstikoolid, leidus nende koolide naiskäsitöö õppekavades erialaainete kõrval palju üldkunstiaineid. On raske hinnata, missugusel tasemel suudeti tagada nende ainete õpetamine ja õppimine. Küll aga on tunda loovusele orienteeritud õppeprotsessi rakendamist Tallinna Naiskutsekoolis. Seevastu on märgata mõningast vastuolu Tartu Naisühingu Käsitöökoolis oskuslikult sõnastatud eesmärkide ja tegelike tulemuste vahel.

Riigi Kunsttööstuskoolis ja Tartu Naisühingu Käsitöökoolis pandi alus ka professionaalsetele keraamika-, naha-, metalli- ja mööblikunsti oskustele.

Tekstiilikunsti kõrgtasand. 1930ndate aastate alguse positiivne murrang eesti tekstiilikunstis oli seotud eelkõige teiste valdkondade kunstnike kaasamisega tekstiilikunsti. Paljude selle perioodi rakenduskunstnike haridustee oli mitmekülgne, st. polnud piirdunud vaid kitsaste erialaspetsiifiliste õpingutega. Vaieldamatu fenomen oli **Adamson-Eric**. Tuntud maalijana ning aja väljakutseid vastu võtva loojana oli ta eesti tarbekunsti kontekstis suunanäitaja. Hea materjalitunnetajana oli ta võimeline pakkuma originaalset kujundi-loomet ja värvilahendust seesmiselt tasakaalustatud kompositsioonides klassikalise sümmeetria asemel peaaegu kõigil meil viljeldud rakenduskunsti aladel. Tänu sõltumatule mõtteviisile ja rahvusvahelisele haardele aitas Adamson-Ericu eeskuju välja kasvada provintslikkusest, mis eesti rakenduskunsti, aga eriti tekstiilikunsti arenguid olid pidurdanud.

Kui tekstiilikunsti uus hingamine tuli eelkõige tänu Adamson-Ericule 1920ndate aastate lõpus, siis mõned aastat hiljem räägivad tekstiilikunsti arengus kaasa **R. Wunderlich, K. Luts, A. Mõttus, V. Pääbo-Juse, A. Roosileht** jt. 1930ndate II poolest saadab loominguline edu **M. Adamsoni**, kümnendi lõpul alustab näitustel esinemist **L. Erm**. Mõlemad tekstiilikunstnikud olid oma õpinguid alustanud Riigi Kunsttööstuskoolis ning seejärel jätkanud erinevate kunsti- ja tekstiilialaste õpingutega.

Kuigi väikese hilynemisega võib eesti professionaalse tekstiilikunsti sünni ja väljakujunemise aastatel näha Euroopa dekoratiivkunstile omaste stiilide tunnuseid. 20.

sajandi teisel kümnendil oli eesti professionaalne tekstiilikunst mõjutusi saanud rahvusromantilistest ilmingutest Põhjamaades. 1920ndate lõpust ja 1930ndate aastate algusest oli tunda kokkupuuteid nii *bauhauslike* kui ka Prantsusmaa särava ja kalli elitaarse *art déco*'ga. Tekstiilikunstis lähtuti põhiliselt siiski viimasena nimetatud stiili konstruktivistlikuma suuna arendustest, milles on veenvamaid tulemusi. Aastakümneni lõpul sugeneb eesti tekstiilikunsti pehmemaid ja maalilisemaid jooni. 1930ndatel aastatel olid käsitöötraditsioonide ja uue funktsionalistlike suundumuste ühendamise eeskujuks ilmselt Soome ja Rootsi sellealased kogemused.

Mitmedki ajavahemikul 20. sajandi teisest kümnendist kuni 1940. aastani loodud eesti vaibad on konkurentsivõimelised selle valdkonna rahvusvaheliste saavutustega

Tarbekunstnike ühendavad keskused. 1920ndate aastate teise poole olulisemaks ettevõtmiseks käsitöö propageerimisel ja rahvakunsti traditsioonide jätkamisel ning selle kaudu tööpuuduse vastu võitlemisel oli **O/Ü Kodukäsitöö** (1927). Kuigi ettevõttes kasutati selle eksisteerimise jooksul mitmete võimekate kunstnike kavandeid (O. Kallis, R. Wunderlich, V. Juhansoo, L. Erm jt) ja rahvakunsti ainetel loodud tooteid saatis müügiedu välismaal, oli asjatundjate üldhinnang toodete kunstilisele kvaliteedile siiski tagasihoidlik. Ometi oli osaühing oluline kunstnike ja käsitöömeistreid ühendava ning nende ühisloomingut realiseeriva keskusena.

Professionaalseid rakenduskunstiga tegelevaid loovisikuid, aga ka kunstikriitikuid ühendava **RaKÜ** (1932) tähelepanu fookuses oli muuhulgas uuendusliku ja kaasaegse rakenduskunsti loomine. Selle poole pürgimiseks korraldati regulaarselt näitusi ja osaleti aktiivselt suuremate välisnäituste ettevalmistel. Ühisürituste korraldamine sidus ühingu liikmed elujõuliseks tervikuks, ilma milleta rakendus- sh tekstiilikunsti areng 20. sajandi I poolel oleks jäänud oluliselt tagasihoidlikumaks.

Eesti rahvusliku tekstiilikunsti sünniraskused. K. Raud sõnastas eesti käsitöökunsti suunised juba 20. sajandi algusaastatel. Rahvusliku ja modernse ühendamise võimalusi ja eeskju käsitöö- ja tekstiilikunstis pakkusid ka soomlased aastatel 1904-1906. Kaasaegse vormikeele ja rahvaomase sisu orgaaniline ühendamine tekstiilides oli eestlaste jaoks omaette väljakutse. Siiski rõhuti oma töödes eelkõige **rahvuslikkusele**, mida toetasid identiteedi otsingud ja selle visualiseerimise vajadus. Eriti enne Eesti iseseisvumist ja 1930ndatel aastatel muutus rahvakirjade kasutamine uutes tekstiilides pea kohustuslikuks. Enamasti oli tulemuseks aga tekstiilteos, kus puudus teadmine ja oskus kaasaegse kujundikeele kasutamisest. Tõsi, kui võrrelda 20. sajandi algusaastaid ja 1930ndaid, on areng paremuse poole märgatav. Samas on loomulik, et rahvahariduslikul tasandil tehtut

pole mõttekas võrrelda töös kasutatud mõistes tekstiilikunsti kõrgtasandi mitmekülgsete kunstnike loominguga. 1931. aasta vaibamapi põhjal tundub rahvusliku stiili jälgimine kunstnike jaoks pigem kui peale surutud kohustus.

Ka jääb ähmaseks, mida *rahvuslikkuse* all täpselt mõisteti. Kindlasti vajanuks **modernse** ja pärimuslikel **traditsioonidel** põhineva vormikõne teemad suuremat diskussiooni, edasiarendamist ja selgemat sõnastust. Siiski tundub, et *rahvusliku stiili* mõiste tähisena oodati pigem vöökirja või kaheksakanna interpretatsiooni. *Eesti stiili* mõiste oli seevastu avaram ja modernsem, kuid põhjamaiselt eestlaslik. Nõustuda tuleb nende üksikute (M. Martna) väljaütlemistega, kes vanavara korjamise algaastatel arvasid, et rahvamuuseumi kogud üksi ei aita. Kuna eestlaste üldine ja sügavam kunstimõistmine oli napp, oli tehtud rahvahariduslik esteetiline kasvatustöö vajalik. Siiski oleks suuremat tähelepanu tulnud pöörata tarbekunsti rahvusvahelistele suundumustele, seda ka koolitussüsteemi loomisel. Kindlasti nõuab rahvakunsti kui interpreteerimiseks pretensioonikas materjal lisaks kogemustele ja pühendumisele nii käsitöömeistrilt kui kunstnikult eelteadmisi ja oskusi.

Professionaalseks (tekstiili)kunstnikuks kujunemisel on personaalse ande kõrval tähtis hariduslik taust. Ükskõik missuguse eriala omandamise protsessi obligatoorseks osaks on loovuse arendamine, eriti kunstialadel. Tarbekunstis võib tehnikate paljusus ja soov õpingute ajal need süvendatult selgeks õpetada pärssida loomingulist impulsiivsust ja hiljem mõjuda isegi eneseteostusliku vabaduse piirajana. Selle väite illustreerimiseks on antud töös toodud mitmeid näiteid.

Eesti tekstiilikunsti arenemise võimalused 1930ndate aastate lõpuks. Pärast Eesti iseseisvumist laienesid kultuurikontaktid kogu Euroopas ja eesti kunst sai üheks osaks üle-euroopalise kunsti arengust. Selle suundumused aitasid paremini mõista ka tarbekunsti arendamise vajadust ja selle tähtsust visuaalses keskkonnas.

Eesti tarbekunsti koolkonna väljakujunemine jääb 1920. - 1930ndatesse aastatesse. 1920ndate aastate lõpul jõudsid Euroopa kunstiturgudele eesti nahk- ja metallehistöö ning vaibad. Rahvusvahelistel messidel ja maailmanäitustel tunnustati tarbekunstnikke medalite ja diplomitega. 1930ndatel aastatel kerkis Eestis taas päevakorda kultuuripoliitilise välisorientatsiooni küsimus, mil toimus nn. uus rahvuslik liikumine ja oma tee otsimine. Üsna üksmeelselt sooviti lõplikult vabaneda saksa-vene kultuurimõjust ja järgida kindlamalt inglise-prantsuse kultuuriorientatsiooni.

1930ndate lõpuks oli Eestis loodud terve rida ettevõtteid, mis võimaldasid tekstiilikunstnikel oma ideid teostada. Kasutusele olid tulnud mitmed uued tehnikad.

Oluliseks tuleb lugeda OÜ Kodukäsitöö tekstiilide valmistamise ja ka turustamise kogemust. Alates asutamisest 1927. aastal oli ettevõtte 1930ndate aastate lõpuks jõudsalt arenenud ja laienenud. Siin kooti ilmselt esimene, aga ka hilisemad O. Kallise *Ussikuninga* vaibad.

Selleks ajaks töötas ka mitmeid väikseid eraettevõtteid. K. Lutsu maatemaline gobelään (1937) kooti aga näiteks Enn Veskaru töökojas. Töötas ka L. Ormessoni tarbekunsti eraõppetöökoda. Seal, 1935. aastal koos õega asutatud ateljees valmistuti 1940. aastal Mõttuse Kadrioru koosolekute ruumi gobelääni teostamiseks. Ajakirjanduses aga räägiti üha rohkem gobeläänitööstuse rajamise teemadel, sest piltvaipade kudumine Eestis polnud veel tavaline.

1930ndate aastate lõpuks oli muretsenud vaipade teostamiseks vajaliku sisseseade Riigi Kunsttööstuskool. Tartu Naisühingu käsitöökoolis ja A. Varma naiskutsekoolis olid erinevad teljed olemas juba varem. Viimases õpetati ka gobelääni kudumist.

Eesti tarbekunst oli kümnekonna aastaga läbi teinud kiire ja olulise arenguetapi. Kõikidel tarbekunstialadel oli saavutatud arvestatav professionaalsus. Tuginedes rahvakunsti rikkalikule pärandile arenes rakenduskunst koostöös internatsionaalsete kunstisuundumustega.

1930ndate aastate lõpuks ei saavutatud eesti professionaalses tekstiilikunstis tervikuna nii head rahvusliku ja uue Lääne kunstikultuuri suundi sünteesivat tulemust kui keraamikakunstis või nahkehistöös. Siiski olid saadud kogemused, arenenud tehnilised võimalused ja tekkinud rahvuslik pedagoogiline potentsiaal loonud valmisoleku ja tahte alustada 1944. aastal tekstiilikunstnike koolitamist kõrghariduse tasemel.

Vaatamata sootuks uutele ideoloogilistele tingimustele ja totalitaarse riigi kunsti kaanonite haardele, kujunes sõjajärgsetel aastatel Eestis välja tugevate isikupäraste tekstiilikunstnike koolkond, kelle looming kuulus järgnevatel aastakümnetel Eesti tarbekunsti paremikku.

KASUTATUD ALLIKAD JA KIRJANDUS

KASUTATUD LÜHENDID

ERA – Eesti Riigiarhiiv

EAA – Eesti Ajalooarhiiv

TLA – Tallinna Linnaarhiiv

EKM - Eesti Kunstimuuseum

ETD - Eesti Tarbekunsti ja Disainimuuseum

AEM – Adamson-Ericu Muuseum

TKM – Tartu Kunstimuuseum

EKM EKLA - Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuurilooline arhiiv

ERM- Eesti Rahva Muuseum

PTK – Põlvamaa Talurahvamuuseum Karilatsis

TEPS – Tartu Eesti Põllumeeste Selts (1903. aastani Jurjevi Eesti Põllumeeste Selts)

ALLIKAD

Arhiivifondid

EAA – Eesti Ajalooarhiiv

f. 1858 – Tartu Eesti Põllumajanduse Selts (TEPS). Fotod.

f. 3460 - Eesti Noorsoo kasvatus Seltsi Tütarlaste Gümnaasium.

ERA - Eesti Riigiarhiiv

f. 1812 – Tallinna Kunsttööstuskool/Riigi Kunsttöötuskool- Tallinna rakenduskunstikool.

f. 3252 – Tartu Naisühingu käsitöökool/kutsekool.

f. 3970 – Rakenduskunsti Ühing (RaKÜ).

TLA – Tallinna Linnaarhiiv

f. 367 – Tallinna Linna Kunst-tööstuskool 1918-1925.

f. 52 – Tallinna Linnavalitsuse Haridusosakond. Tallinna I Naiskutsekool. Õpetajad.

EKM – Eesti Kunstimuuseum

O. Kallise kavandid.

ETD - Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuuseum

O. Kallise ja J. Suitsu teoste reproduktsioonid.

AEM – Adamson-Ericu Muuseum

Adamson-Ericu kavandid ja reproduktsioon teostatud vaibast.

EKM EKLA - Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuurilooline arhiiv

O. Kallise kirjavahetus.

Rahvausundid.

ERM- Eesti Rahva Muuseum

O. Kallise vaiba reproduktsioon.

Põlvamaa Talurahvamuuseum Karilatsis

V. Juhansoo tekstiilide reproduktsioonid.

Lindistatud vestlused

▪Hansen, E. 1999, veebruar.

▪Kollist, J. 1999, märts.

▪Kuma, H. 1999, veebruar.

Kirjavahetus

▪Weiler-Martinson, A. Kanadast 1999.

KIRJANDUS

Käsikirjad

- Hansen, A. Kunsttööstuskool 1914 -1940 (Fakte, meenutusi, mõtisklusi). Tallinn, 1982.
- Kangilaski, E. Tsunftikäsitöö arengujooni Lõua-Eesti linnades hilisfeodalismi perioodil. Dissertatsioon ajalooteaduste kandidaadi teadusliku kraadi taotlemiseks. Tartu, 1975. TÜ Raamatukogu, F 106, S 145, Konks, J.
- Matsin, A. Tekstiiltehnilised vahendid Eestis muinas- ja keskajal. Magistritöö. Eesti Kunstiakadeemia. Tekstiilidisaini osakond. Tallinn, 2002.
- Peets, J. Eesti arheoloogilised tekstiilid kalmetest ja peitleidudest III-XVI saj. (materjal, töövahendid, tehnoloogia). Magistritöö. Tartu Ülikool, 1992.
- Rimmel, A. Mälestusi. Elulooline kirjeldus. Asub ERM-s.

Publikatsioonid

- Aas, E. Mis hull – see huvitav. Põlva.2004.
- Adamson-Eric 100. Tallinn, 2002.
- Adamson-Ericu Muuseum. Tallinn, 2002.
- Andresen, L. Eesti kooli vanem ajalugu. Tallinn, 1985.
- Arts and Crafts Movement. A Superb visual guide to this significant period of design reform 1850-1920. Published by Grange Books. London, 2002.
- Battersby, M. The triumph of 1925. –Garner, P. Phaidon Encyclopedia of Decorative Arts 1890–1940. London. 1978.
- Day, S. Art Deco and Modernist Carpet. London, 2002.
- Duncan, A. Introduction. - Art Deco. London, 1995.
- Eisen, M. J. Kolmandad Eesti kohalikud muinasjutud. Tallinn, 1920.
- Fleming, J., Honour, H. The Penguin Dictionary of Decorative Arts. London, 1989.
- D. Champion, A world industry today. – M. Ginsburg, The Illustrated History of Textiles. London, 1991.
- Galea-Blanc, C. The Carpet in Great Britain. – S. Day. Great Carpets of the World. London, 1996.
- Gerhard Munthe 1849-1929. Oslo, 1996.
- Ginsburg, M. The Illustrated History of Textiles. London, 1991.
- Cumming, W. Kaplan. Sources and Early Ideals. - Arts and Crafts Movements. London, 1991.

- M. Joonsalu, T. Talvistu. Elulugu. – Konfliktid ja pihtimused. Karin Luts 1904 -1993. Tartu. 2005.
- Joonsalu, M. Karin Lutsu maalilooming. – Konfliktid ja pihtimused. Karin Luts 1904 - 1993. Tartu. 2005.
- Harris, J. Tapestry. – J. Harris. 5000 Years of Textiles. London, 1993.
- Idamaa kunst ja vaibad kunstihoones. Tallinn, 1938.
- Kalm, M. Eesti aeg. Esindustraditsionalism. - Eesti 20. sajandi arhitektuur. Tallinn, 2001.
- Kaplinski, K. Tallinn – Meistrite linn. Tallinn, 1995.
- Karjahärm, T., Sirk, V. Eesti haritlaskonna kujunemine ja ideed 1850-1917. Tallinn, 1997.
- Keevallik, J., Loodus, R., Viiroja, L. Tekste kunstist ja arhitektuuris. Köide 3. Tallinn, 2006.
- Kirme, K., Loodus K. August Roosileht, Tallinn, 1986.
- Kirme, K. Funktsionalismi sissemurd eesti tarbekunsti. – Eesti kunsti sidemeid XX sajandi algupoolel. Artiklite kogumik. Tallinn. 1978.
- Kirme, K. III. Eesti kunst 1917-1940. Tarbekunst. – Eesti kunsti ajalugu. Eesti kunst 19. sajandi keskpaigast kuni 1940. aastani. ENSV TA Ajaloo Instituut. Tallinn, 1977.
- Kuma, H. Eesti rahvavaibad. Tallinn, 1976.
- Kodres, K. Kasutud tarbetud mõttetud asjad. – Tarbetud asjad. Tallinna Rakendus kunsti Triennaal. 1997.
- Linnus, J. Käsitöölised Eesti väikelinnades 18. sajandi lõpul ja 19. sajandi algul. – Etnograafiamuuseumi aastaraamat XXI. Tallinn, 1972.
- Linnus, J. Maakäsitöölised Eestis 18. sajandil ja 19. sajandi algul. Tallinn, 1975.
- Linnus, J. Vabaõhumuuseumi rajamise kavatsusi Eestis. - Suitsutare.Vabaõhumuuseumi uurimused 1957-1972. Tallinn, 1976.
- Loodus, R. Eesti kunsti elu kroonika XIX saj. II poolest kuni 1940. aasta keskpaigani. Tallinn, 1976.
- Lucie-Smith, E. The Story of Craft. The Craftsman`s Role in Society. London, 1981.
- Lussier, S. Sonia Delaunay. – Art Deco Fashion. London, 2003.
- Mikaeloff, Y. Preface. – S. Day. Art Deco and Modernist Carpets. London, 2002.
- Misiag-Bocheńska, A. Biblical Arrases. Scenes from the Book of Genesis. - The Flemish Arrases Royal Castle in Cracow. Warsaw, 1994.
- Naha, J. RaKÜ III näitus. Tallinn, 1936.

- Naylor, G. An International Style.- Garner, P. Phaidon Encyclopedia of Decorative Arts 1890–1940. London, 1978.
- Oskar Kallis 1892-1917. Tallinn, 1992.
- Phillips, B. Tapestry. London, 2002.
- Rahvakunst tänapäevale. Valik kavandeid Tartu Naisühingu Kutsekooli õpilaste töödest. Tartu, 1939.
- Remmel, A. Naisühingu Käsitöökooli tekkimis- ja arenemislugu. – Tartu naisühingu Käsitöökool. Tartu, 1929.
- Riigi Kunstikoolide tegevus 1938. – 1939. õppeaastal. Tallinn, 1939.
- Samuels, C. Art Deco Textiles. Victoria and Albert Museum. London, 2003.
- Saral, E. Mälestusi meie kodukäsitöö arengust ja esimesest naisteajakirjast. - Tartu Näituse Album. Tartu, 1937
- S. E. (ilmselt Saral, E.). Naesterahwa-käsitöö osakond. – Käsitööleht. 1909, nr.9.
- Sirk, V. Kutseharidus Eestis 19. sajandi algusest 1917. aastani. Tallinn, 1983.
- Sirk, V. 1975. Natalie Johanson-Pärna kutseharidusalasest tegevusest. Eesti NSV Teaduste Akadeemia Toimetised, 24.kd. Ühiskonnateaduste seeria., nr. 3.
- Sirkel, E. Üks „Koidu ja Hämariku” lugu. Oskar Kallise kirjad– Kogude teatmik. Artiklid 1988. Eesti Kunstimuuseum. Tallinn, 1990.
- Solomõkova, I. Eesti kunst ja sisekujundus 1937. a. Pariisi Maailmanäituse Balti Paviljonis. – Eesti kultuurikontaktid läbi sajandite II. Eesti Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituudi kunstiajaloo sektor. Tallinn, 1991.
- Tartu Naisselts 1907-37. Tartu, 1937.
- Tartu naisühingu Käsitöökool 1919-1920. Tartu, 1929.
- Teder, I. Eesti tarbekunsti arengust.– Tarbekunstimuuseum. Ekspositsiooni juht. Tallinn. 1985.
- Teder, I. Eesti köite- ja nahakunst XIX sajandil ja XX sajandi algul. – Naha- ja köitekunsti ajalugu. Eesti Kunstiakadeemia, 2004.
- Toom, M. Riigi Kunsttööstuskool 1914-1940. Eesti Kunstiakadeemia toimetised 14, 2004.
- Vaibakirjad. Eesti Kodutööstuse Edendamise Keskseksi Toimetised. 1931.
- Valkonen, A. Rug, rags and optical fibres. – Sidos. The Friends of Finnish Handicraft 120 years. Helsinki, 1999.
- Viires, A. Eesti rahvakunst ajaloo allikana. – Eesti ajaloo probleeme. Tallinn, 1981.

- Viires, A. Eesti rahvakunsti avastamine 20. sajandi algul. – Kogude teatmik. Artiklid 1985. ENSV Riiklik Kunstimuseum. Tallinn, 1987.
- Viires, A. Tagasivaade.- Eesti rahvakultuur. Koost. ja toimet. A. Viires, E. Vunder. Tallinn, 1998.
- Viiraja, L. Tartu Eesti Põllumeeste Seltsi osast esteetilise kultuuri edendamisel 20. sajandi algusaastatel (1900-1906). – Eesti kultuurikontaktid läbi sajandite I. Eesti Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituudi kunstiajaloo sektor. Tallinn, 1991.
- Vunder, E. Eesti rahvapärane taimornament tikandis. Tallinn, 1992.
- Wortmann Weltge, S. The Gender Issue. – Bauhause Textiles. Women Artists and Weaving Workshop. London, 1993.

Ajakirjad, ajalehed

- Adamson-Eric. E.K.K.K. Ühing – kutseorganisatsioon. - Olion. 1932, apr.
- “Dekoor” viis aastat.- Rakenduskunst. Nr 1. Tallinn. 1933.
- Eesti Arhitektuur. „Varamu“ lisa. 1939, nr. 3.
- Eesti nurk New-Yorgi näitusel. - Naiste Hää. 1926, nr.1.
- Eesti näitus. - Postimees. 1905, 27. august.
- Eesti näituse eralisa. - Postimees. 1904, 4. sept.
- Eesti näitus. Käsitöö jaoskond. - Postimees, 1904, 16. aug.
- Eller, V. „RaKÜ“ 7. rakenduskunsti näituselt. - Nädal Pildis. 1940, nr. 8.
- EPS II käsitöökursus. - Postimees. 1906, 11. aug.
- EPSi käsitöökursuse tööd. - Postimees. 1905, 3. sept.
- Greenberg, J. II koht. Kadrioru kantselei koosolekute ruumi gobelääni kavand 1938. – Eesti Arhitektuur. „Varamu” lisa. 1939. nr. 3.
- Hain, J. Silmast silma Mari Adamsoniga. – Sirp ja Vasar. 1983, 25. veebr.
- Häkkinen, E. Käsitöö osakond Tartu Põllumajanduse ja tööstuse näitusel. – Eesti Naine. 1924. nr. 6.
- Juhansoo, V. Laudlina. – Eesti Naine, nr. 9.
- Juhansoo, V. Laudlina. – Käsitööleht. 1926, nr. 7.
- Johanson, A. Eesti naesterahva tööpõld. – Käsitööleht. 1910, nr. 8.
- Kangro-Pool, R. RaKÜ näitus. – Päevaleht. 1937, 20. nov.
- Kangro-Pool, R. RaKÜ 6-es näitus. – Päevaleht. 1939, 20. apr.
- Kask, F. III koht. Kadrioru kantselei koosolekute ruumi gobelääni kavand 1938. – Eesti Arhitektuur. „Varamu” lisa. 1939. nr. 3.

- Kirme, K. Eesti professionaalse vaibakunsti väljakujunemisaastad. – Kunst. Tallinn. 1968.
- Kirme, K. Üks unustatud nimi: Alma Koskel-Johanson. - Sirp ja Vasar. 1967, 29. sept.
- Kodres, K. Rahvuslik identiteet ja selle vorm. Sada aastat otsinguid. – Akadeemia. 1995. nr. 7.
- Kodusest käsitööst. - Postimees. 1900, 14.,15., 16., aug.
- Kodutööstus. Tarbekunsti ja kodukultuuri ajakiri. nr. 1. 1939.
- Kohalikud sõnumid. - Postimees. 1904, 20. mai.
- Kohalikud sõnumid. - Postimees. 1904, 1. sept.
- Kohaliku Eesti Põllumeeste Seltsi koosolek. - Postimees. 1904, 12. okt.
- Kompus, H. Adamson - Ericu näitus 12.- 20. veebruarini. - Päevaleht. 1938. 15. veebr.
- Kompus, H. RaKÜ 1. näitus. – Rakenduskunst. 1933, nr.1.
- Kompus, H. RaKÜ 7. näitus. – Päevaleht. 1940, 28. apr.
- Kompus, H. RaKÜ 7. näitus. - Uus Eesti. 1940, 18. apr.
- Kompus, H. RaKÜ tarbekunsti ja „Times`i” fotode näitus. – Päevaleht. 1935, 25.apr.
- Kompus, H. Mida tahaks näha järgmisel messil. – Päevaleht. 1926. 10.juuli.
- Kuma, H. Juuli Suits. Tarbekunstnik ja kriitik. - Kunst. 1958. nr.1.
- Kuulutus. - Postimees. 1906, 29.dets.
- Kuulutus. Põllutöö ja käsitöö näitus. - Postimees. 1906, 12. juuni.
- Käsitöö-joonistuse kursus. - Postimees. 1905, 27. jaan.
- Käsitöökursus. - Postimees. 1905, 23. juuli.
- Käsitöökursus. - Postimees. 1905, 6. aug.
- Käsitöökursus. - Postimees. 1905, 23. juuli.
- Kährik, E. Ülevaade Tallinna Linna Naiskutsekooli järjekorraliselt näituselt. – Kodutööstus. Tarbekunsti ja kodukultuuri ajakiri. 1939. nr.2.
- Künnapas, L. Tui 12. Pilk Tallinna naiskutsekooli tänasesse ja homsesse. - Olion. 1935, aug.
- Läbirääkimine. – Postimehe väike väljaanne Eesti näituse puhul. Postimees. 1904, 28.aug.
- Martna, M. Eesti Põllumeeste Seltsi näitus. – Uudised. 1904. 31. aug., 3. sept.
- Martna, M. Naisterahva näputöö. - Teataja. 1905, lk. 54.
- Martna, M. Käsitöö ja käsitöölised. – Olevik. 1902, 3.aug.
- Meie kunstinäitused. - Postimees. 1906, 12. juuni.

- Mõttus, A. Presidendi kantselei riiginõukogu saali vapivaip. – Postimees. Arter. 2003. 22. veebr.
- Mõttus, A. I koht. Kadrioru kantselei koosolekute ruumi gobelääni kavand 1938. – Eesti Arhitektuur. „Varamu” lisa. 1939. nr. 3.
- Naised uutel kunsttööstuse aladel. – Uus Eesti. 1936, 23. apr.
- Naisseltsi käsitöökool. - Käsitööleht 1910, nr. 4.
- Obst, A. Eestikirjaline vaip. – Taluperenaine. 1934, nr. 3.
- Obst, A. Vaip Saaremaa tanukirja motiividel. – Eesti Naine. 1936, nr. 4.
- Orase, E. Muljeid o/ü. „Kodukäsitöö” „Eesti käsitöö” näituselt. – Kodutööstus. Tarbekunsti ja kodukultuuri ajakiri. 1939, nr. 1.
- Osühisus „Kodukäsitöö”. - Naiste Hää. 1927, nr. 9.
- Perekond ja Kodu. - Tallinna Kaja. Tallinn. 1915. nr. 12.
- Postimehe väike väljaanne Eesti näituste puhul. Läbirääkimised. - Postimees. 1904, 28.
- Põllumajanduse Seltsi käsitöökursused. - Postimees. 1906, 26. juuni.
- Põllutöö ja käsitöö näitus. - Postimees. 1906, 12. juuni.
- Raam, V. Juuli Suitsu mälestuseks. – Nõukogude Naine. 1957, nr 2.
- Rakenduskunst. 1933, nr. 1.
- RaKÜ. Näitus kunstihoones. 1940.
- Raud, K. Kunst Eesti käsitöös. - Linda. 1904, nr. 34.
- Raud, K. Kunstist käsitöös. - Postimees. 1904, 6. aug.
- Raud, K. Käsitöö ja EPS käsitöökursuse asjus. - Postimees. 1905, 3.sept.
- Reiman, M. Rahvuslaadi meie käsitöödele. – Naiste Töö ja Elu. Käsitöölehe osa. 1923. nr.2.
- Soonberg, L. Adamson-Ericu tööde näitus. - Uus Eesti. 1938, 12. veebr
- Soonberg, L. RaKÜ 3. näitus. - Uus Eesti. 1936, 23.apr.
- Soonberg, L. RaKÜ näitus kunstihoones. - Uus Eesti. 1939, 23. apr.
- Soonpää, L. 7. RaKÜ näitus. - Uus Eesti. 1940, 24. apr.
- Suits, J. Helsingi kunsttööstuse koolist „Ateneumist“. – Käsitööleht. 1910. nr. 12.
- Suits, J. Põrandavaip. Eesti stiilis. – Käsitööleht. 1923. nr.2.
- Suits, J. Põrandavaip rahvuslikel motiividel. – Käsitööleht. 1935, nr.4.
- Tallinna Kaja. Perekond ja Kodu. Tallinn, 1915.
- Tallinna linna naiskutsekooli näitus. - Taie. Eesti kunsti ajakiri. 1928.
- TEPSi koosolek. - Postimees. 1905, 9. okt.
- Uuemad sõnumid. – Olevik. 1904, 11. aug.

- Vestlus Alma Koskeliga. - Eesti Naine. 1939, juuni.
- Varma, A. Rahvusvaheline käsitöönäitus 28. maist 10. juulini Berliinis. – Kodutööstus. Tarbekunsti ja kodukultuuri ajakiri. 1938, nr. 3,
- Varma, A. Rahvuslikud tikandid – Vanda Johansonini kogust. – Kodutööstus. Tarbekunsti ja kodukultuuri ajakiri nr. 1. 1939.
- Wunderlich, R. Karvalõnga vaip korjatud labasel pinnal. – Taluperenaine. Esikaan. 1930. Nr. 12.
- Wunderlich, R. Moodne põrandavaip. Takusest lõngast moodne põrandavaip. - Taluperenaine. 1931, nr. 12.
- Wunderlich, R. Põrandavaip. – Taluperenaine. 1932, nr. 4.
- Wunderlich, R. II auhind. A. K. Presidendi kantseleihoone koosolekuteruumi vapivaiba ideekavandite võistluse tulemused. – Eesti Arhitektuur. 1940, nr. 1. „Varamu” lisa.
- Wahur, K. (Suits, G). Kujutavad kunstid Eestis ja Kalevipoja piltides. – Linda, 1903, nr. 52.

SUMMARY

The initial indicators of Estonian applied art date back to the period of diverse radical changes in the design of commodities in Europe and when different design philosophies were directed towards the articulation and renewal of the visual environment. A number of institutions emerged for the promotion and application of such changes. Both schools and societies, as well as museums and other institutions prepared the staff for generating new ideas at the professional level needed, first of all, for the visualization of the living environment as a whole, textile art being part of that process.

The investigation of Estonian professional textile art material has been relatively scarce, involving only certain subject areas and a few artists. Furthermore, the majority of the activity deals with the period after World War II. The birth of Estonian textile art and its initial years have been dealt with mainly by **K. Kirme** and **I. Teder**. Until now, there is no comprehensive historical overview of Estonian professional textile art, especially regarding its birth and initial period.

In the compilation of my master's thesis *The Birth and Development of Estonian Professional Textile Art till 1940*, I have used different general reference materials by both foreign and Estonian authors, as well as the publications by Estonian art critics. A large part of the material dates from the end of the 19th and beginning of the 20th centuries, as well as from later periods of history originating from newspapers and periodicals. I have worked with primary source materials in the Estonian State Archives, Estonian Historical Archives, Tallinn City Archives and Estonian Literary Museum.

Whereas until the happening of Estonia becoming independent, in fine arts the general trend was innovative, it would be almost impossible to highlight similar trends in **applied arts**. Furthermore, during the first years of independence, there was no drive in applied arts to move mostly traditional activity onto new and fresh tracks. There were not enough active artists with relevant education, yet especially in the situation of Estonia's emerging from the Baltic German area of influence, there was a strong demand for professional and experienced leaders, as well as more widespread and overall introduction and promotion of

new trends of aesthetic culture in applied arts, compared to the work done by different societies, especially those of the agricultural sector.

Estonian **textile art** of the beginning of the 20th century, which we cannot refer to in the present sense of the word, started to develop and showed some signs of development already in the 2nd half of the 19th century. After Estonia became an independent country, Estonia developed even closer cultural contacts with Europe.

This master's thesis has made an attempt to provide a comprehensive coverage of the women's handicraft and textile art history in Estonia from the 2nd half of the 19th century through the 1st half of the 20th century using the imaginary multi-level pyramid model. Out of that, the level of **popular education**, the societies of Estonian farmers, with the Tartu Agricultural Society at the head, played the most important and long-term role in creating the interest of the wider public in handicraft and in improving their handicraft skills. The Tartu Agricultural Society has been generally regarded as the organisational centre of emerging applied arts in Estonia. The primary task of the intellectuals working for the society was to involve as many Estonians as possible in the activities of the Society, thereby directing their cultural-aesthetic value concepts. An increasing number and diversity of exhibits on display in the exhibitions of the Society attracted more and more people from both towns and the countryside. The Society was most valued for the large numbers of people participating in its activities, thereby forming the basis for the pyramid and its subsequent main layers and stages in the birth and development of textile art.

From the 1920s onwards, more new opportunities for participating in shorter handicraft courses, as well as for systematic **formal education in the field of textile art** emerged in Estonia, compared to the beginning of the century. Then in 1910, A. Koskel Johanson, among the first ones with a professional education obtained in Finland, became the head of the Tartu Women's Society handicraft and knitting school. The **State Industrial Art School**³⁰³ (1924-38), bearing different names through time, became the leading educational institution providing applied arts education in Estonia, operating since the year 1914 in Tallinn. The founders of the school, as well as the teachers during its first years of existence had mostly graduated from the A. Stieglitz industrial art school, following the examples and turning to their experiences based on that school both when compiling the curricula and in the teaching process. The State Industrial Art School started making preparations for becoming an

³⁰³ In Est: *Rüigi Kunsttööstuskool*

institution of higher education in the mid-1930s. Despite the efforts to promote the school, the teaching remained there relatively traditional and tightly regulated, even conservative. In any case, the State Industrial Art School cannot be compared to the Bauhaus established in the 19th century in Germany, which provided training to break with tradition through high hopes and experiments, rather than follow and maintain them. And the outcome of it was something thoroughly new and timeless.

Despite the desperate clinging to conservativeness, as the prevailing attitude in Estonian applied art in the 1920s, considering both folk art and innovation, these years also witnessed some increase in the activity showing signs of professionalism. Thanks largely to the State Industrial Art School and the Tartu Women's Society Handicraft School, ceramic skills, leatherwork skills and techniques were established, national metalwork and furniture design started.

In this thesis, **as a high level**, the ideas of many painters, interior designers, ceramicists and other artists, for whom textile was a new means of creative self-expression have been examined. Very often, these ideas became prevalent in textile design and enjoyed recognition both in Estonia and elsewhere.

The design sketches in applied arts made by **Oskar Kallis** who was best known as a painter, took textile art to a higher level. His sketches stood out against the works of textile art of the time, and were made mostly in 1915. It was only from the end of the 1920s to the beginning of the 1930s that new winds started to blow in textile design. In 1928, a painter, **Adamson-Eric**, emerged recognised for breaking the traditions rather than adhering to them, known also for his unconventional interpretation of nature and folk art motifs. Being an outstanding painter, who always tried to reflect the most contemporary trends and views in his works, he was the founder of Estonian applied art in most fields practiced in Estonia that time.

In 1932, a society of applied artists and relevant applied art issues **RaKÜ**³⁰⁴ was established. The society's activity was focused on the creation and promotion of contemporary applied art and the protection of professional skills. From the 1930s onwards, innovative ideas and techniques in textile art were introduced by the following artists: a painter, interior designer and designer **Richard Wunderlich**, an applied artist and graphicist **Aarne Mõttus**, a painter and textile artist **Viida Pääbo-Juse**, an interior designer and furniture designer **Jaan Siirak**, a painter **Rudolf Lepvalts**, a painter, theatre

³⁰⁴ In Est. society of applied arts

artist and graphicist **Peet Aren**, as well as a graphicist and applied artist **August Roosileht**, a painter, graphicist and teacher **Ado Vabbe**, an applied artist and theatre artist **A. Alamaa** and others. Although that for some of the above artists, their connections with textile art remained relatively short-term and casual, they attracted interest.

The main **problem posed and analysed** in this thesis is the nationalist aspiration in Estonian folk art and textile art. Although folk art provided large quantities of subject matter that formed the dominant topic, there were only a few great examples.

Secondly, in writings and speeches on applied arts, the central issue was and continues to be the technique, leaving aside the visual aspect and the idea of the work of art. And a question arises whether handicraft skills, that are generally regarded as forming the basis for any creative activity, cannot become an inhibiting factor for creativity both at school and afterwards. This question is also linked to the importance, ratio and connections between the idea and technical skills needed for the creation of the work of applied art, as well as to the functional aspects of the items. What is often neglected is that technical skills are, generally speaking, the means for creating the piece of (textile) art as a creative whole. While experimenting with new thoughts, new techniques can be invented to carry ideas as separate values.

Considering and comparing the stages of development of textile art in Estonia gives only a partial answer to the question about the ratio between the content of applied arts education and the creativity and competitiveness of graduates. We can say that, during the 1st half of the 20th century, the most outstanding creative works were made by authors who had a wide-ranging educational background in the arts. These people did not have very close contacts with textile art, the aspect that should focus our attention to the decisions in educational policy for the systematic promotion of women's handicraft and textile subjects. The content of the curricula, teaching methods and the overall mentality of the school depended largely on its teaching staff, but there were not many people available for selection that time. However, we should value the enormous efforts made to establish the women's handicraft educational institutions' network and to promote handicraft skill with the main aim of promoting home design and furnishing and women's employment rate.

The formation of the professional applied art school in Estonia took place mostly in the 1920-30s. From the 1920s onwards, Estonian national culture was introduced abroad mostly through graphics and applied arts. In international fairs and world exhibitions,

applied artists were awarded with medals and diplomas. At the end of the 1920s, Estonian leatherwork, metalwork and carpets were taken to the arts' market of Europe.

The contribution of the graduates of the State Industrial Art School, towards the overall textile art development in Estonia, remained relatively minuscule. The most outstanding creators of carpets were the artists outside the educational institutions of applied arts. However, **Mari Adamson** first started her arts studies in this school and considered the level of general arts subjects there to be good. M. Adamson started as a teacher in the Tallinn Applied Art Institute in 1944 when Estonia was already forcefully incorporated into the Soviet Union.

By the end of the 1930s, a considerable production basis was established in Estonia necessary for the realisation of textile artists' ideas. An important contribution was made by the Ltd. *Kodukäsitöö* through its experiences in the production and marketing of textile products. Since its foundation in 1927, the company had made considerable progress and expanded rapidly by the end of the 1930s. That time, the manufacturing of gobelins in Estonia was not very common, although the gobelin by K. Luts, with a landscape design (1937), was woven in Enn Veskaru's workshop. Also, by the end of the 1930s, the State Industrial Art School had purchased the equipment necessary for weaving carpets. Women's vocational schools in Tartu and Tallinn had obtained different weaving looms earlier. By the end of the 1930s, there were also several small private enterprises, such as the L. Ormesson applied art private workshop.

During the period of ten years, applied art in Estonia underwent rapid progress. In all fields of applied art, a professional approach had been achieved and based on the rich and diverse heritage of folk art, textile art continued to develop based on the current prevailing international art trends.

At the beginning of the 20th century, textile art in Estonia had some evidence of the nationalist romanticism of the Nordic countries. From the 1930s onwards, there are visible signs of connections with the Bauhaus and the Art Deco styles, which in textile art promoted, first of all, the constructivist approach. At the end of the decade, mild and picturesque trends appeared in Estonian textile art. In combining handicraft with new functionalism in the 1930s, probably the example of Finland and Sweden was followed.

By the end of the 1930s, however, the style involving traditional and modern in textile art was not fully developed, contrary to ceramics or leatherwork. Yet both the experiences gained so far and the production basis established provided the willingness and ability to start training textile artists at the level of higher education on the basis of the national

teaching staff. This provided the school of outstanding textile artists with recognizable manner, whose works provided the top works of Estonian applied arts during the following decades.

LISAD

1. Visuaalne materjal



1.1 Preili Rebenitz Tallinnast 1896 või 1897. Oli proua L.Rebenitzi käsitöid välja panemas.¹



1.2 Jurjevi Eesti Põllumeeste Seltsi medalid 1900. Autor R. J. Von zur Mühlen.²

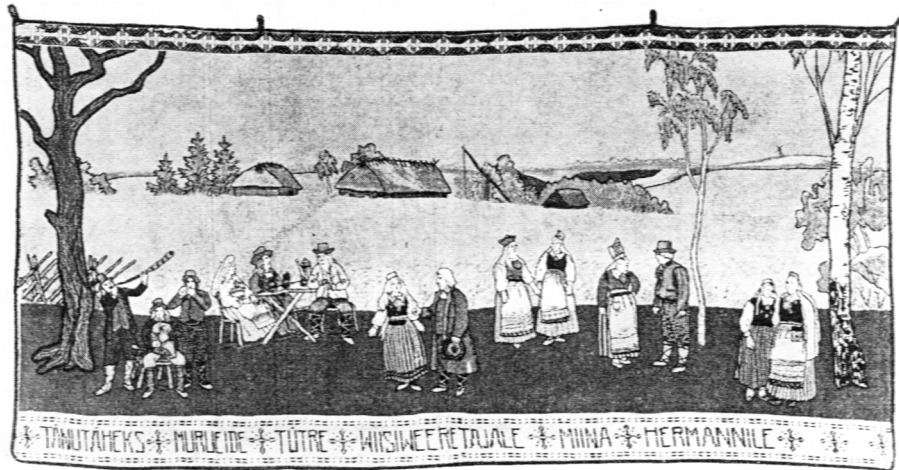


1.3 Käsitööhoone. Näitus 1901. K. E. Söödi foto.³

¹ EAA f. 1858, n. 1, s. 345, lk. 1.

² Samas, lk. 9.

³ Samas, lk. 12.



1.4 Möllerson-Böckleri seinavaip Miina Härmale *Murueide tütre* motiividel. Tikand 20. sajandi algusest.⁴



1.5 Alma Koskel-Johanson.⁵

1.6 Juuli Suits (vasakul) ja Hella Vuolijoki.⁶



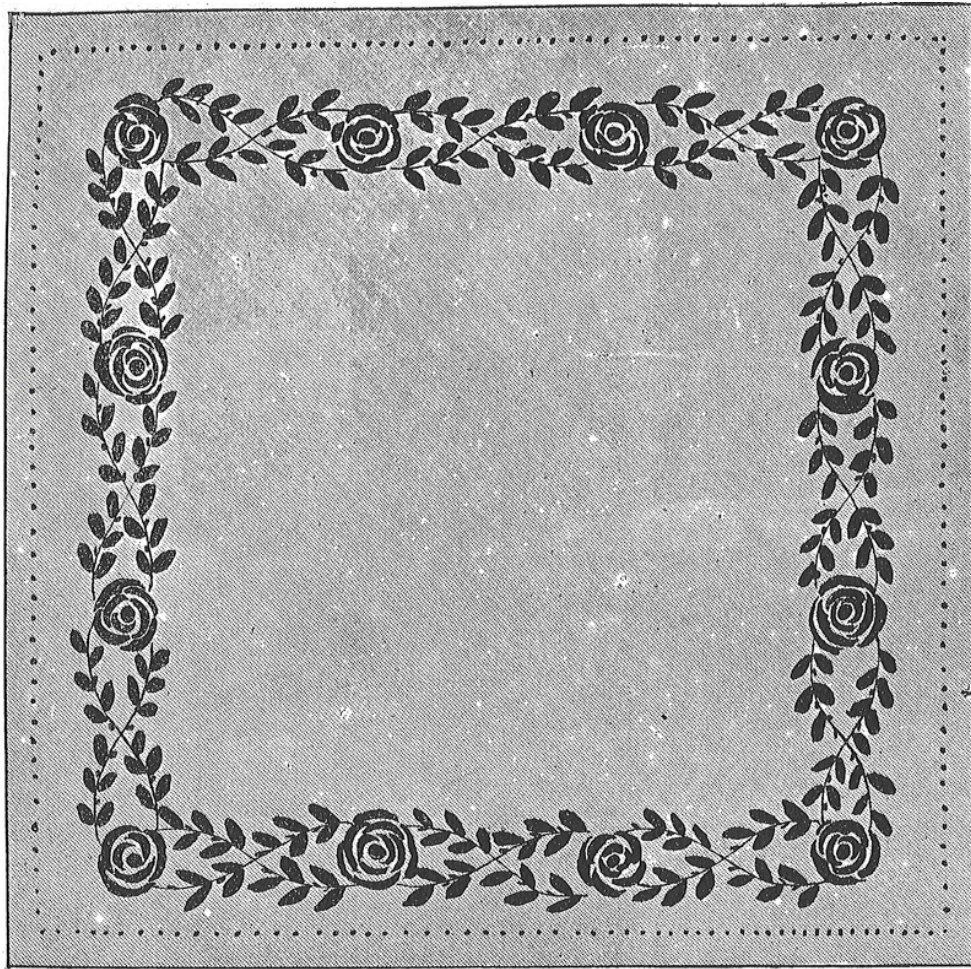
1.7 Vanda Johansoo.⁷

⁴ E. Saral. Mälestusi meie kodukäsitöö arengust ja esimesest naisteajakirjast. – Tartu Näituste Album. Tartu. 1937, lk. 22.

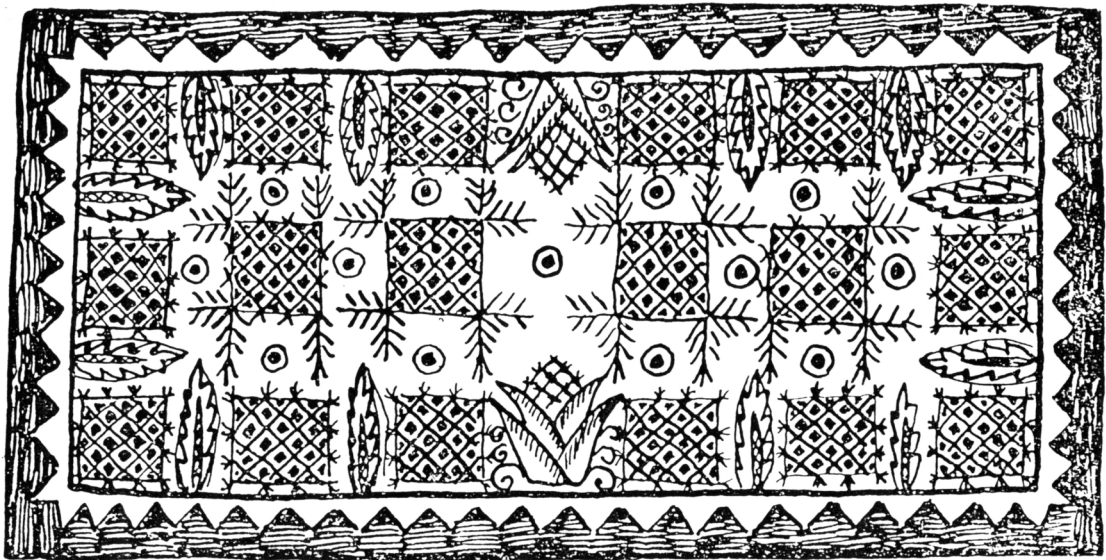
⁵ Tartu Naisühingu Käsitöökool 1919-1929. Tartu. 1929.

⁶ V. Raam. Juuli Suitsu mälestuseks. – Nõukogude Naine. 1957, nr. 2, lk. 22.

⁷ E. Aas. Mis hull – see huvitav. Põlva. 2004.



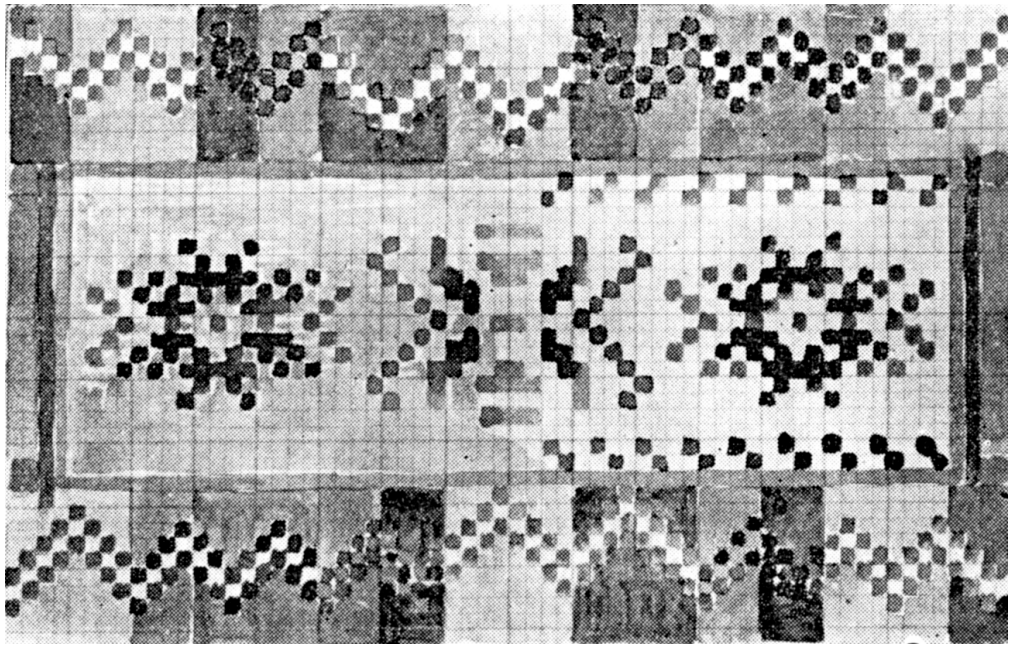
1.8 Alma Johanson. Lauavaip.⁸



1.9 Juuli Suits. Põrandavaip. Eesti stiilis.⁹

⁸ Käsitööleht. 1912, lk. 26.

⁹ Käsitööleht. 1923, nr.2.



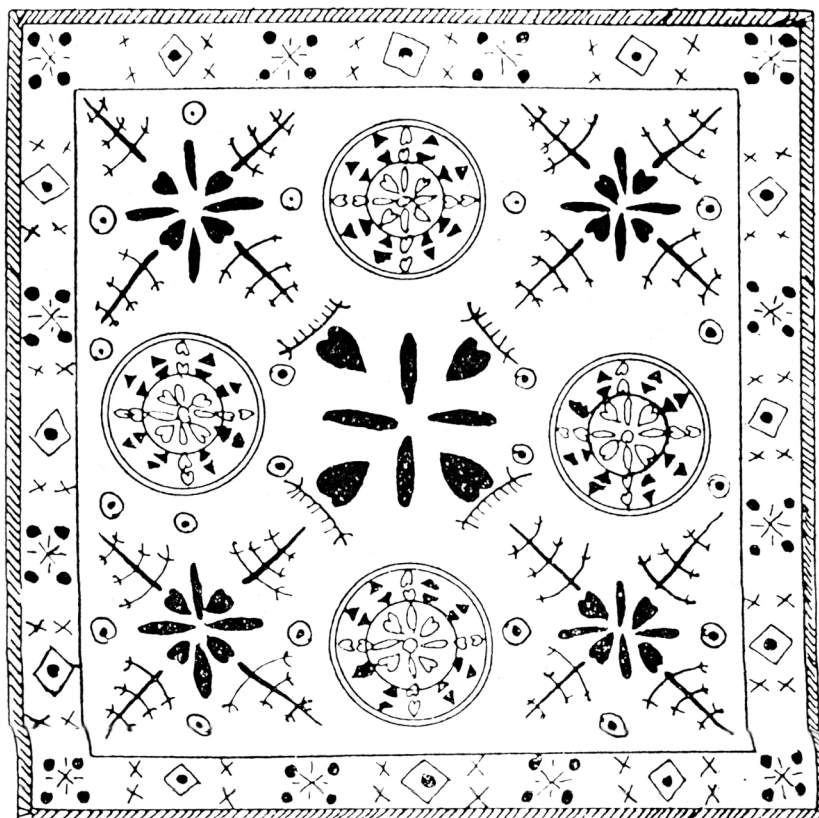
1.10 Juuli Suits. Põrandavaip rahvuslikel motiividel. ¹⁰



1.11 Juuli Suits. Kaminasirm. Gobeläntehnika, 1930ndad. ¹¹

¹⁰ Käsitööleht. 1935, nr.4.

¹¹ Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuseum.



1.12 Vanda Juhansoo. Laudlina.¹²



1.13 Vanda Juhansoo. Laudlina.¹³

¹² Eesti Naine. 1929, nr. 9.

¹³ Käsitööleht. 1926, nr. 7.



1.14 Vanda Juhansoo. Detail tikandist.¹⁴

1.15 Vanda Juhansoo. Detail tikandist.¹⁵

¹⁴ Põlvamaa Talurahvamuseum Karilatsis. E. Pedaku foto 2003.

¹⁵ Samas. E.Pedaku foto 2003.



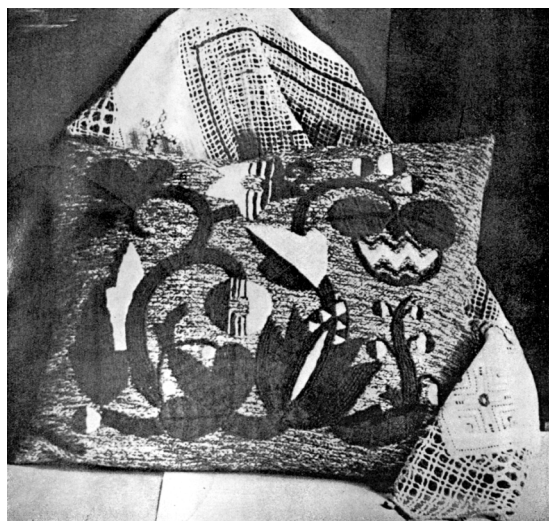
1.16 Vanda Johansoo. Detail tikandist.¹⁶
1.17 Vanda Juhansoo. Detail tikandist.¹⁷

¹⁶ Põlvamaa Talurahvamuuseum Karilatsis. E. Pedaku foto 2003.

¹⁷ Samas. E. Pedaku foto 2003.



1.18 Riigi Kunsttööstuskooli naiskäsitöö eriala 1928. Teises reas vasakult teine Ellen Kont (Hansen), paremalt teine Lisette-Juline (Leesi) Vandel (Erm).¹⁸



1.19 Tikanduse õppetöökoda. Sohvapadi.¹⁹
1.20 Tikandid.²⁰

¹⁸ E.Hanseni erakogu.

¹⁹ Riigi Kunstikooli õpilastööd. 1928. aasta kooli väljaanne, lk. 18.

²⁰ Riigi Kunstikoolide tegevus 1938.-1939. õppeaastal. Tallinn. 1939.



1.21 Oskar Kallis.²¹

Kui aga sealgi ei peaks leiduma
 pehtra, siis ehk saaks Lühumi
 seest asundusse (kaks küla jõusa
 rahvaga). Need on võimalused,
 kui ühest ei harkka siis võib teist
 harkata nookema.

Lühum on palju rohkem lõuna
 pool, kui Krimmi ja praegu alla
 seal kõik puid lehtes, roovid õitselad
 — 10°–15° sooja.

Tallinnast välja sõites tarvis
 va — Rāsan ^{Novorossisk} Novorossisk-
 Jekaterinodar — Novorossisk.
 See viimane on sadam Musta-
 mere ääres — saält laeva päevle ja
 Kaucasia randa mööda Lühummi.

Umbes 300 versta mereteed.



Enne vanasti (rahvajäl) oli sama =
 Krimmi maks kõigest 50 rubla
 olnud, nüüd meiduj mitte mitte
 Kordne. (1900, mis oli 10 = Kordne)

1.22 Oskar Kallise kiri Ants Laikmaale enne ravile sõitu Krimmi. 23.XI 1917.²²

²¹ Oskar Kallis 1892-1917. Tallinn, 1992, lk. 5.

²² EKM. F. 74. M 2:1 Kallis Laikmaale, A. 23.XI 1917.

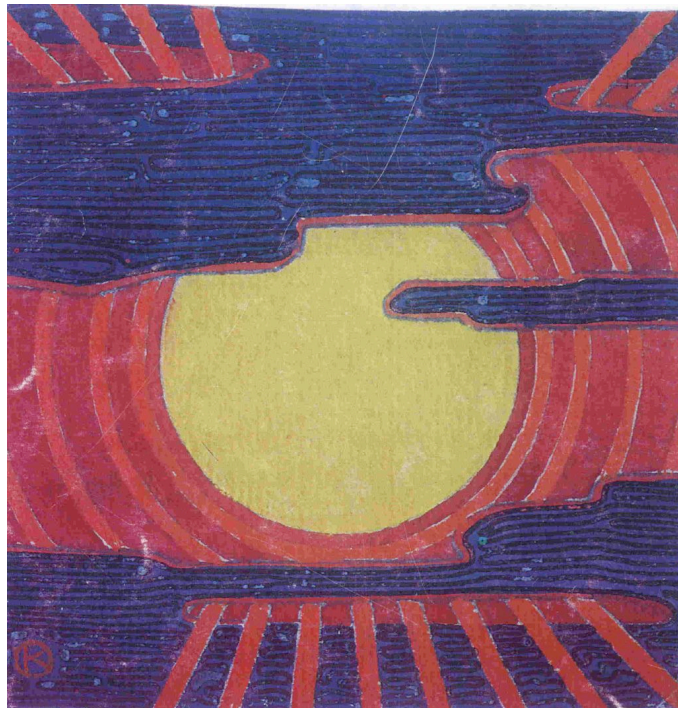


1.23 Oskar Kallis. Ussikuningas. 1915²³

²³ ERM. A 831:127. Foto A. Ansu.



1.24 Oskar Kallis. Siuru. Seinavaip. 1915.²⁴



1.25 Oskar Kallis. Päike. Padjakavand. 1915.²⁵

²⁴ Eesti Tarbekunsti. Ja Disainimuseumis. Teostatud 1992 kavandi järgi - RKM G 16212.

²⁵ RKM GA 281.



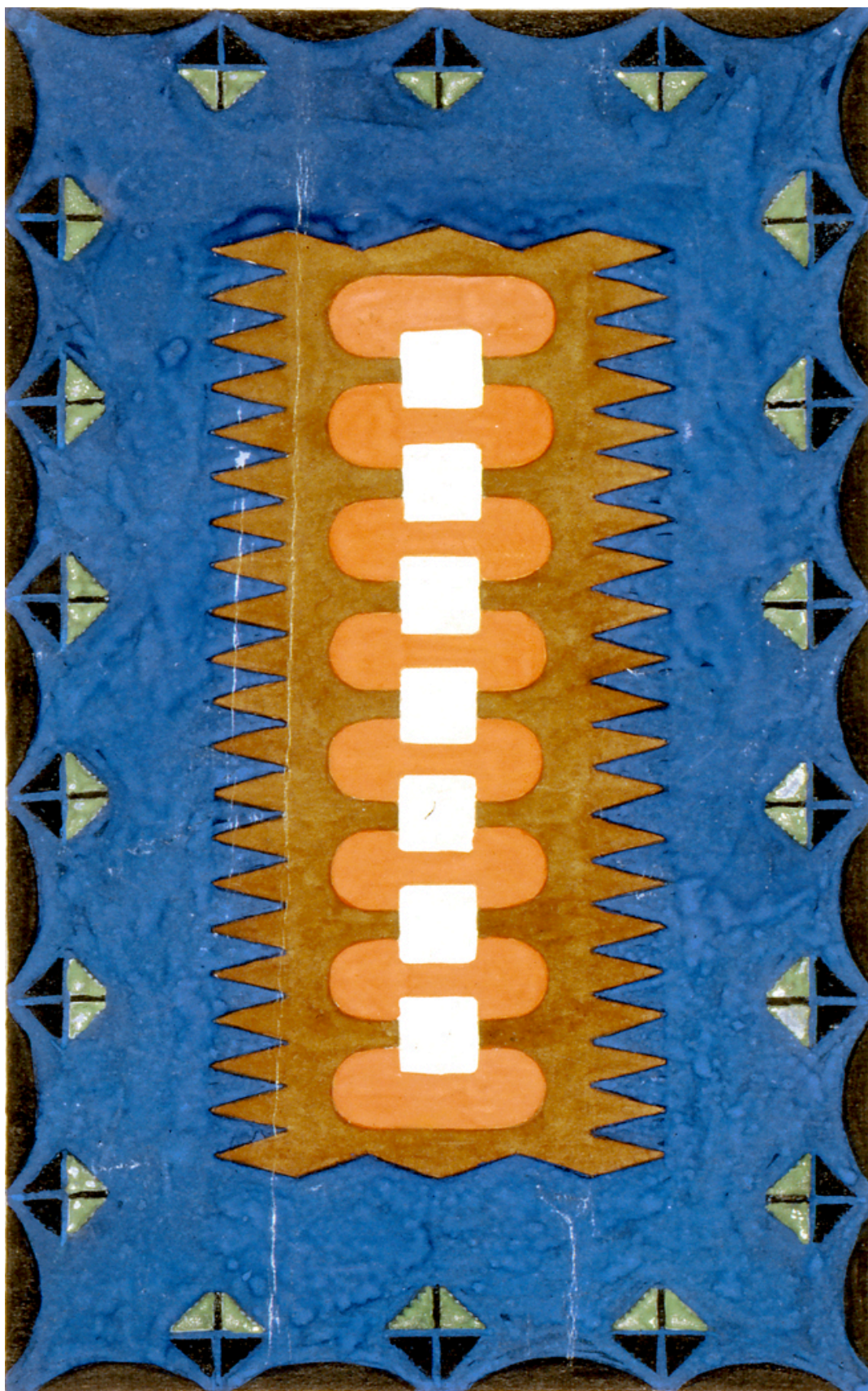
1.26 Oskar Kallis. Manala uks. Vaibakavand. Guašš, tušš. 1915.²⁶



1.27 Oskar Kallis. Manala uks. Pastell. 1915.²⁷

²⁶ RKM G 16215.

²⁷ TKM 746. Foto M. Roosi.

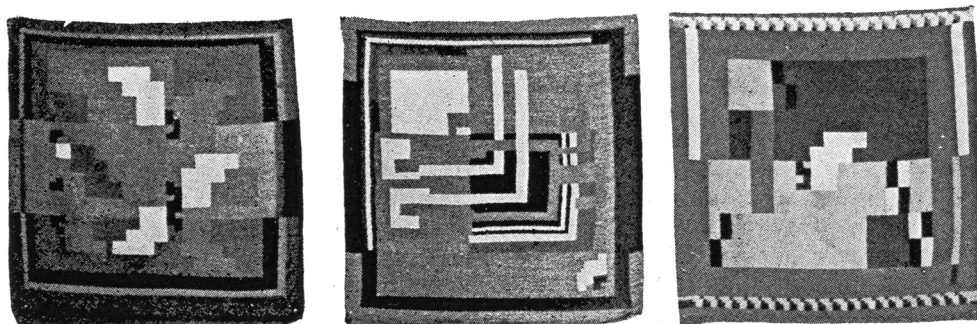


1.28 Oskar Kallis. Põrandavaiba kavand. Guašš, tušš.²⁸

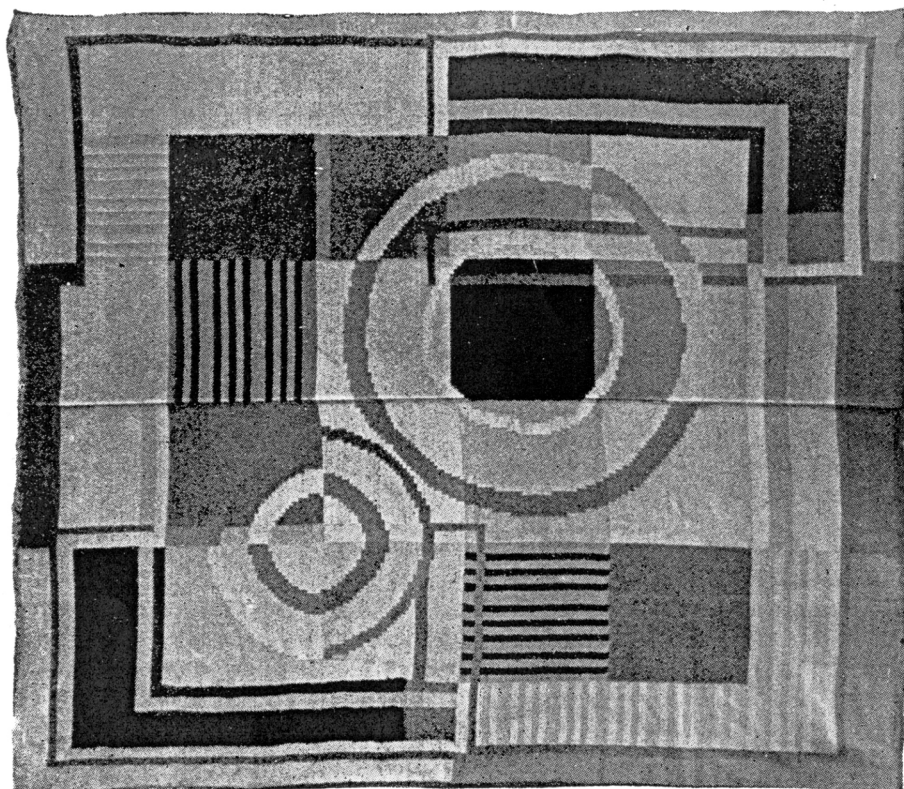
²⁸ RKM G 16211.



1.29 Anni Varma. Tallinna 1. Naiskutsekooli juhataja. ²⁹



1.30 Adamson-Eric. Sohvatäht Tallinna naiskutsekooli näituselt. ³⁰

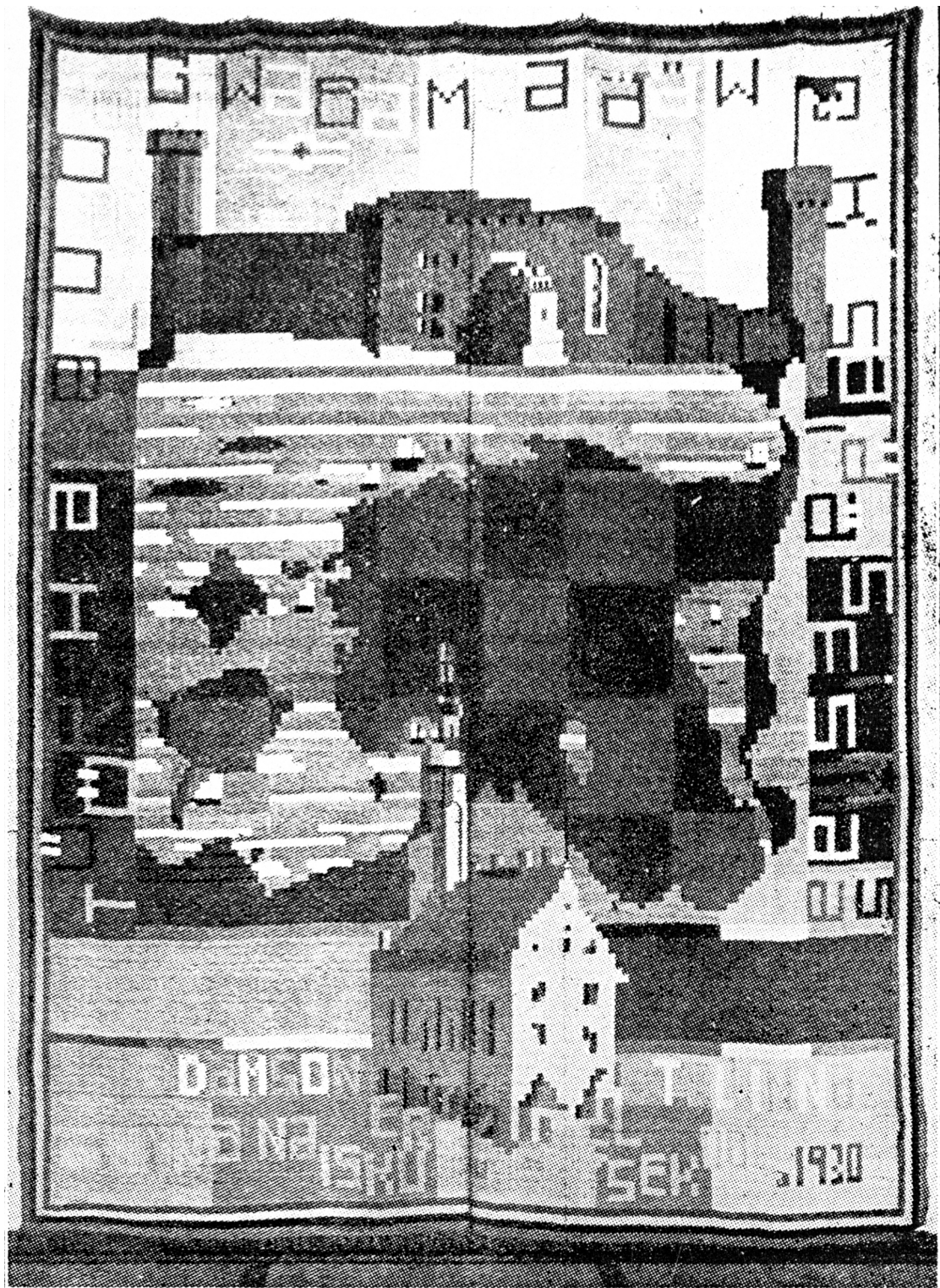


1.31 Adamson-Eric. Vaip Tallinna naiskutsekooli näituselt. ³¹

²⁹ L. Künnapas. Tui 12. Pilk Tallinna naiskutsekooli tänasesse ja homsesse. - Olion . 1935, august, lk. 454.

³⁰ Taie. Eesti Kunsti ajakiri. Tallinn. 1928, lk. 104.

³¹ Samas.



1. 32 Adamson Eric. Seinavaip. Teostanud Tallinna naiskutsekooli kudumise osakonna õpilased.³²

³² L. Künnapas, Olion, 1935, lk. 455.



1.33 Adamson-Eric. Vaiba kavand 1937. Guašš.³³



1.34 Adamson-Eric. Vaip. Flossa. Teostatud 2003. Asub EV Presidendi töökabinetis.³⁴

³³ AEM 1464. Vaip 1937. aasta Pariisi maailmanäitusel. Audiplom (Diplômes d'honneur).

³⁴ Foto E. Pedak 2004.



1.35 Adamson-Eric. Vaiba kavand 1937. Guašš. ³⁵



1.36 Adamson-Eric. Vaip. Flossa. Teostatud 1992. Asub Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuseumis. ³⁶

³⁵ AEM G 10207. Adamson-Eric. Vaip 1937 Pariisi maailmanäitusel. Audiplom (Diplômes d'honneur).

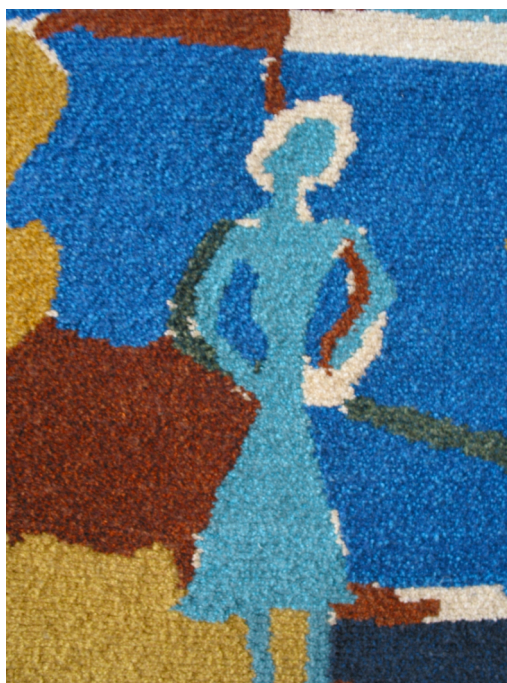
³⁶ Foto E. Pedak 2004.



1.37 Adamson-Eric. Vaiba kavand 1930ndad. Guašš. ³⁷



1.38 Adamson-Eric. Vaiba kavand. 1937. Guašš. ³⁸



1.39 Adamson-Eric. Vaiba detail. Teostatud 1994. Asub Eesti Pangas. ³⁹

³⁷ AEM 290.

³⁸ Samas, 289. Foto E. Pedak.

³⁹ Samas. Foto E. Pedak.



1.40 Adamson-Eric. Vaiba kavand. 1930-ndad. Guašš. ⁴⁰



1.41 Adamson-Eric. Vaiba kavandi detail. ⁴¹

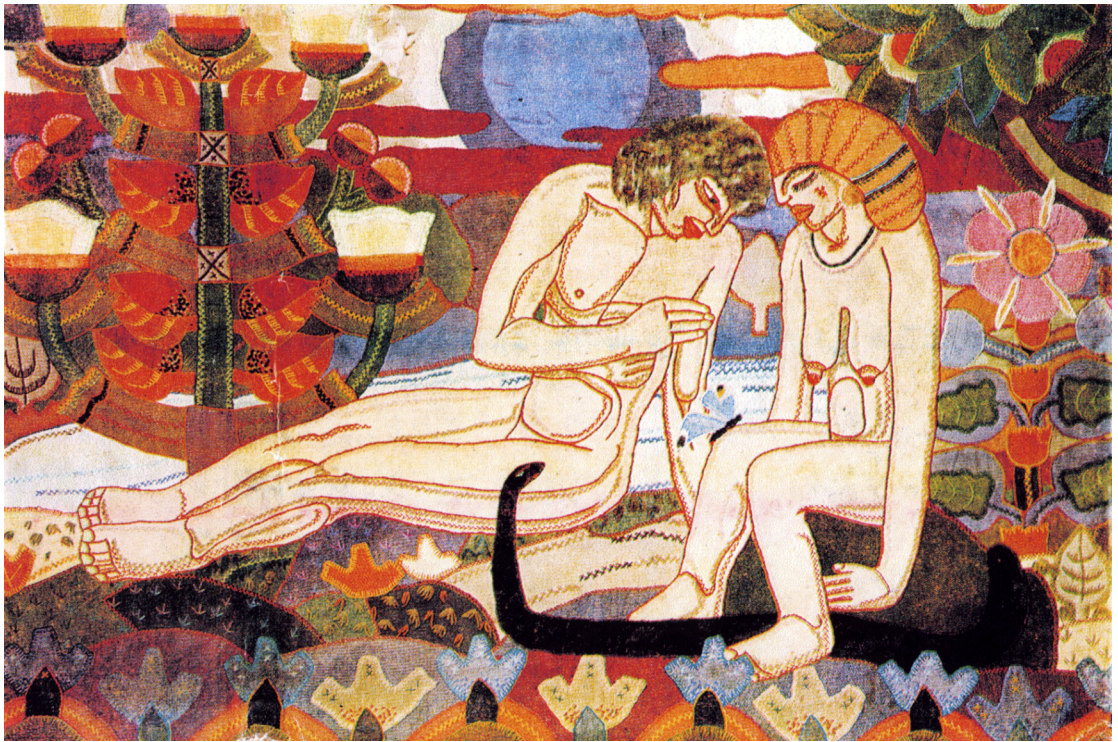
⁴⁰ EAM 280, G 27 655. Foto E. Pedak.



1.42 Karin Luts. Talu loomad. Kavand gobeläänvaibale.⁴²

⁴¹ Samas.

⁴² ETDM. Vaip 1937. aasta Pariisi maailmanäitusel. Kulmedali diplom (Diplômes de médailles d'or)



1.43 August Roosileht. Kollaažvaip. 1930-ndad. ⁴³

⁴³ K. Kirme. R. Loodus. August Roosileht. Tallinn. 1986. Vaip asub Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuseumis.



1.44 Aarne Mõttus. Kavand 1940. I auhind. Presidendi kantslei riiginõukogu saali vapivaip.⁴⁴



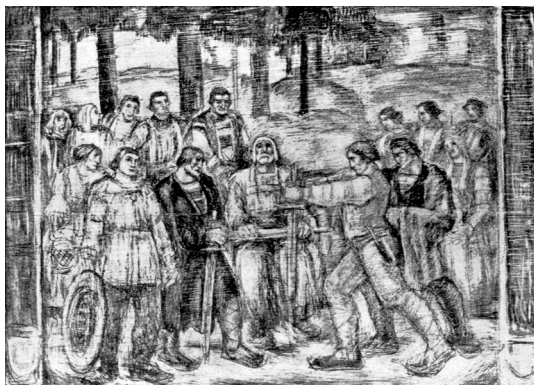
1.45 Richard Wunderlich. Vapivaiba kavand. II auhind.⁴⁵

⁴⁴ Eesti Arhitektuur. „Varamu lisa.” 1940, nr. 1, lk. 46; Arter. - Postimees. 2003. 22. veebruar. Vaip teostatud 2003.

⁴⁵ Samas, lk. 47.



1.46 Aarne Mõttus. I koht. Kadrioru kantseleihoone koosolekute ruumi gobelääni kavand 1938.⁴⁶



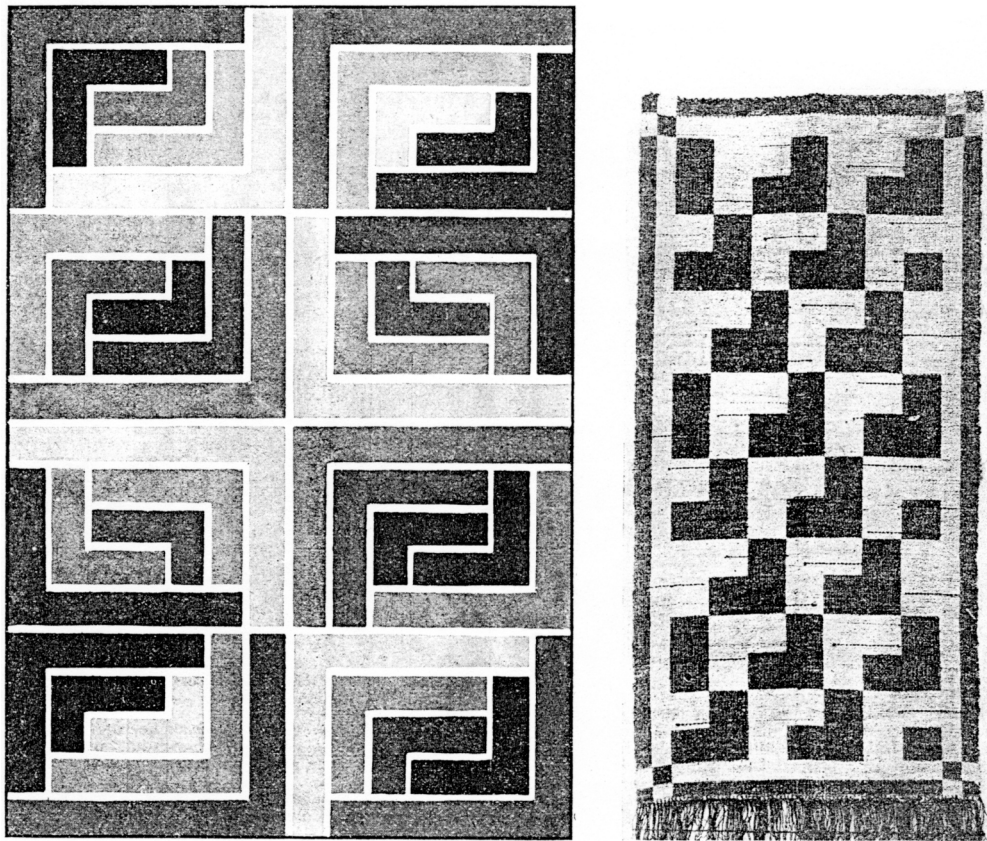
1.47 J. Greenberg. II koht. Kadrioru kantseleihoone koosolekute ruumi gobelääni kavand 1938.⁴⁷

1.48 F. Kask. III koht.⁴⁸

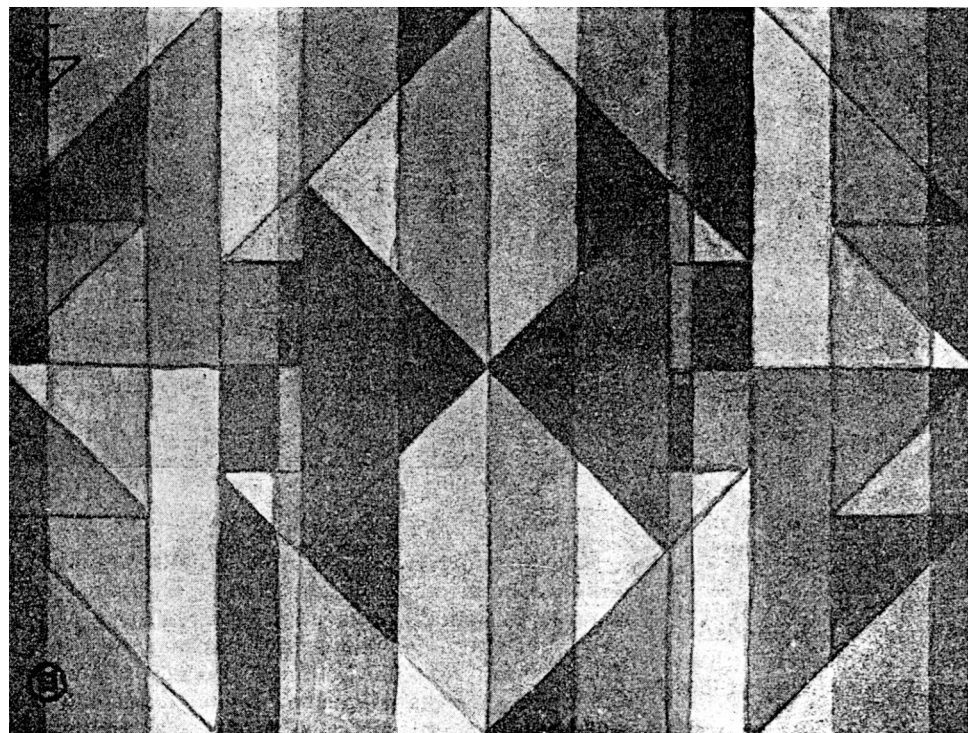
⁴⁶ Eesti Arhitektuur. „Varamu lisa.” 1939, nr. 3, lk. 45

⁴⁷ Samas, lk. 46.

⁴⁸ Samas.



1. 49 R. Wunderlich. Moodne põrandavaip. Kavand. 1931.⁴⁹
 1.50 R. Wunderlich. Takusest lõngast moodne põrandavaip. Kavand. 1931.⁵⁰



1.51 R. Wunderlich. Põrandavaip. Kavand 1932.⁵¹

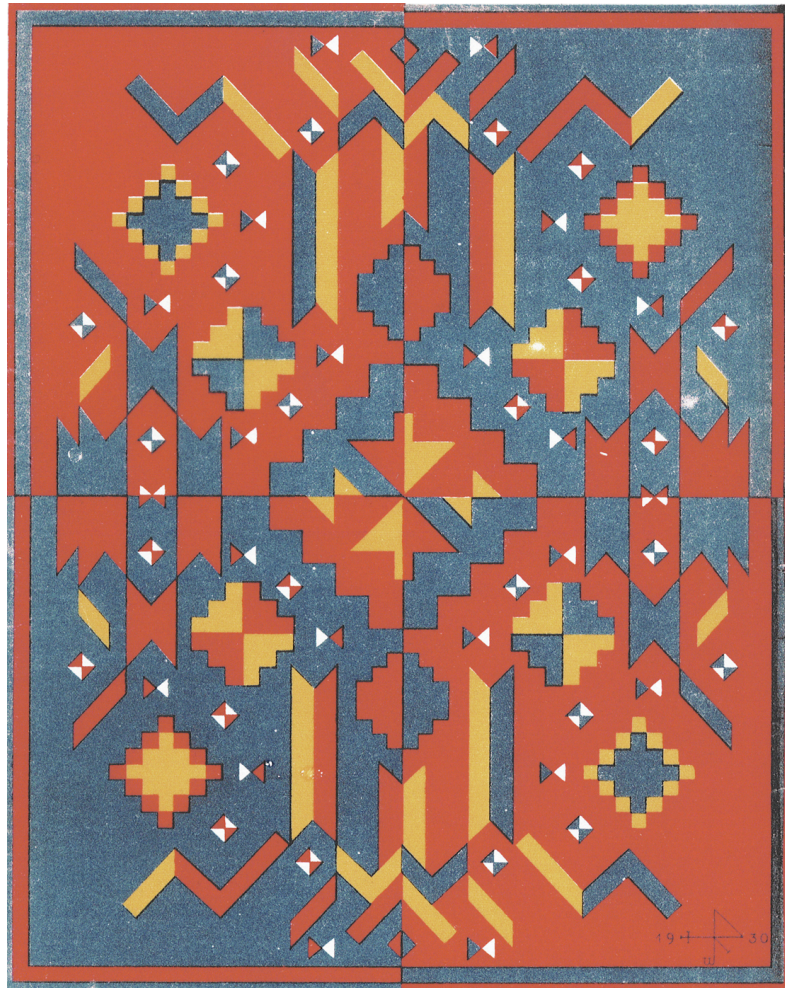
⁴⁹ Taluperenaine. 1931, nr. 12, lk. 42.

⁵⁰ Samas.

⁵¹ Taluperenaine. 1932, nr. 4, lk. 126.



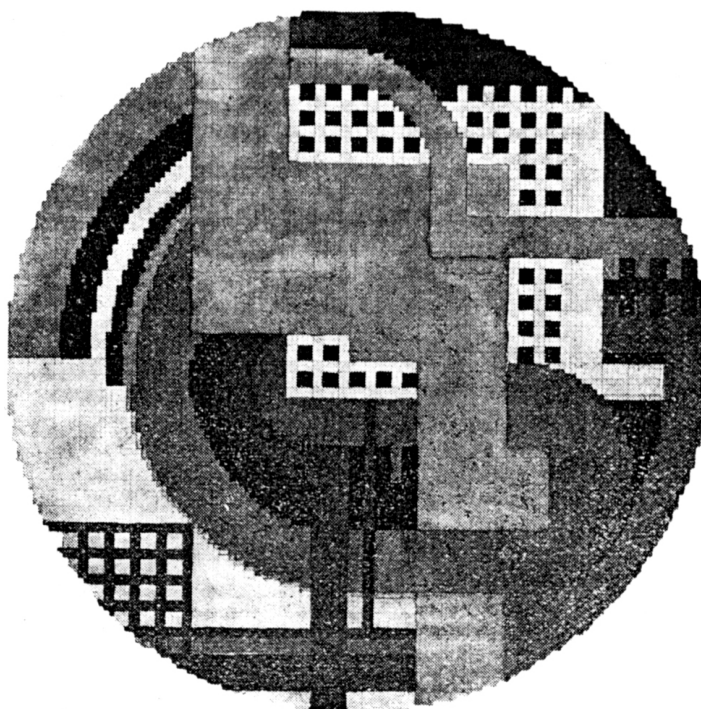
1.52 Anita Obst. Vaip Saaremaa tanukirja motiividel. Kavand 1936.⁵²



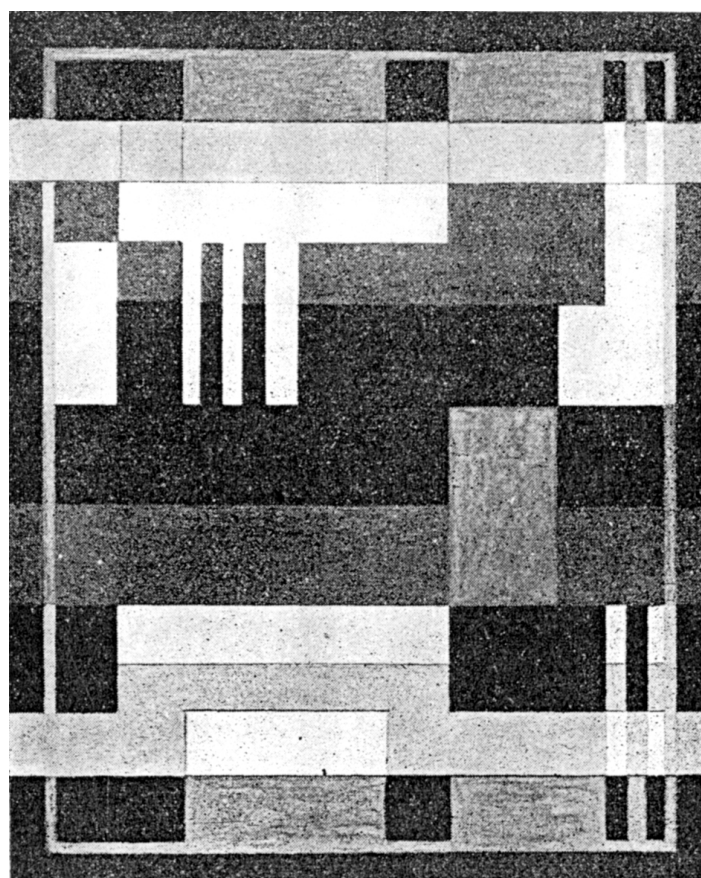
1.53 Richard Wunderlich. Karvalõngavaip korjatud labasel pinnal.⁵³

⁵² Eesti Naine. 1936, nr. 4, lk. 117.

⁵³ Taluperenaine. 1930, nr. 12. Kaanepilt.



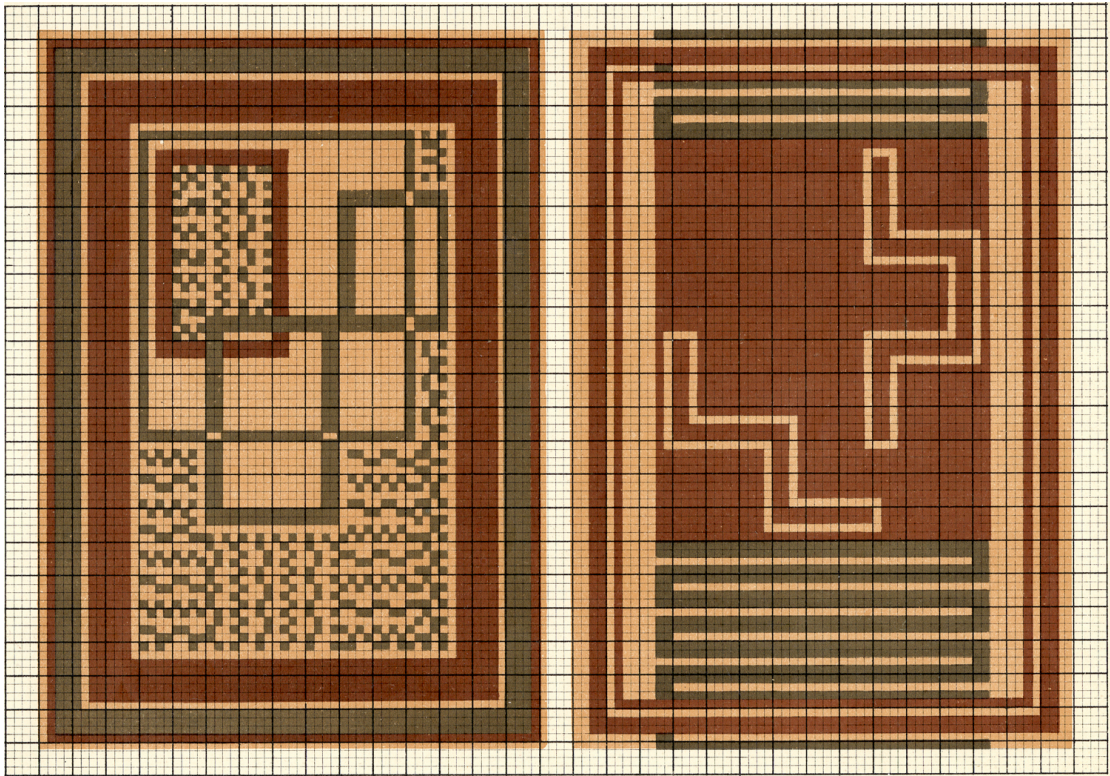
1.54 Ümmargune toolipadi. Kavand sarnaneb Bauhausi kasvandiku Gunta Stölzli stiilile.⁵⁴



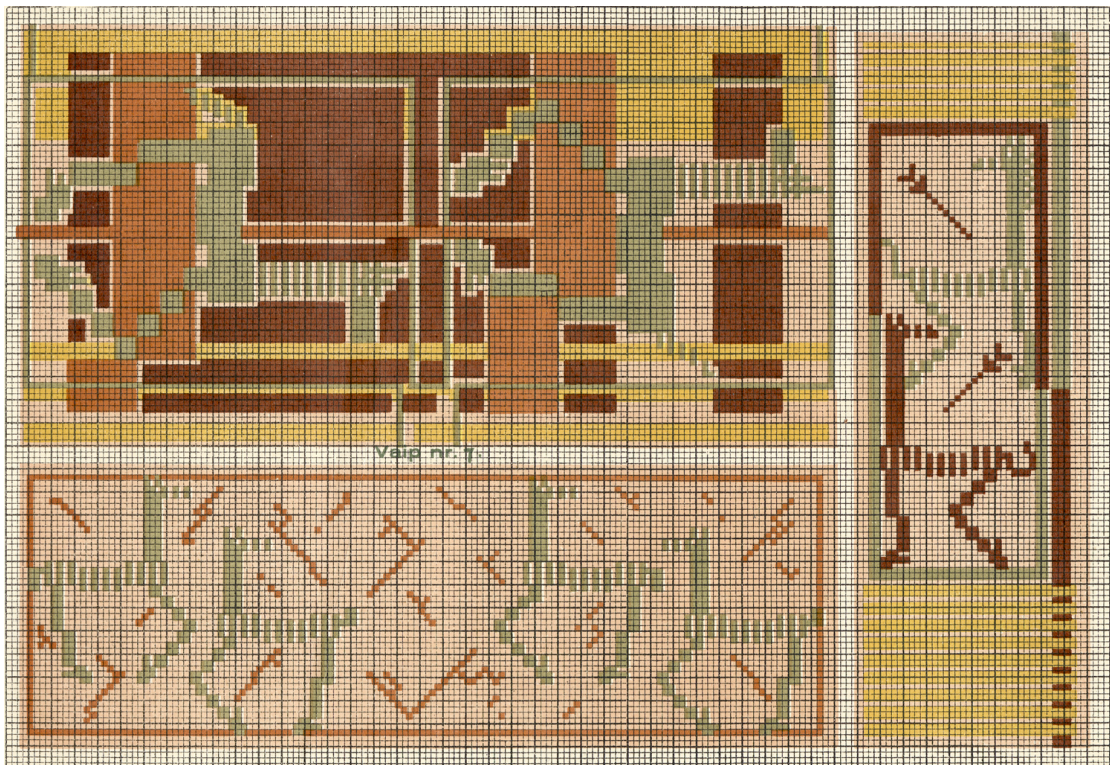
1.55 Koekirjaline põrandavaip. Kavand sarnaneb Bauhausi kasvandiku Anni Albersi vaipade kompositsioonidega.⁵⁵

⁵⁴ Eesti Naine. 1933. nr. 11, lk. 342.

⁵⁵ Taluperenaine. 1933. nr. 6, lk. 192.



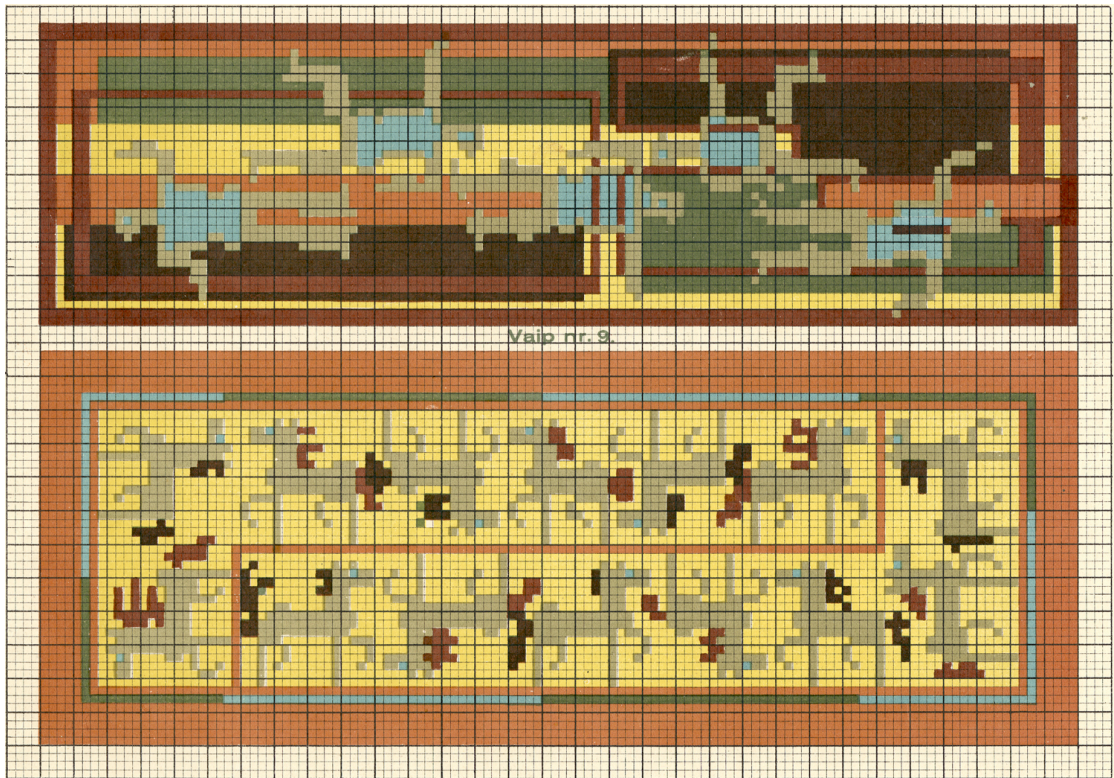
1.56; 1.57 Adamson-Eric.⁵⁶



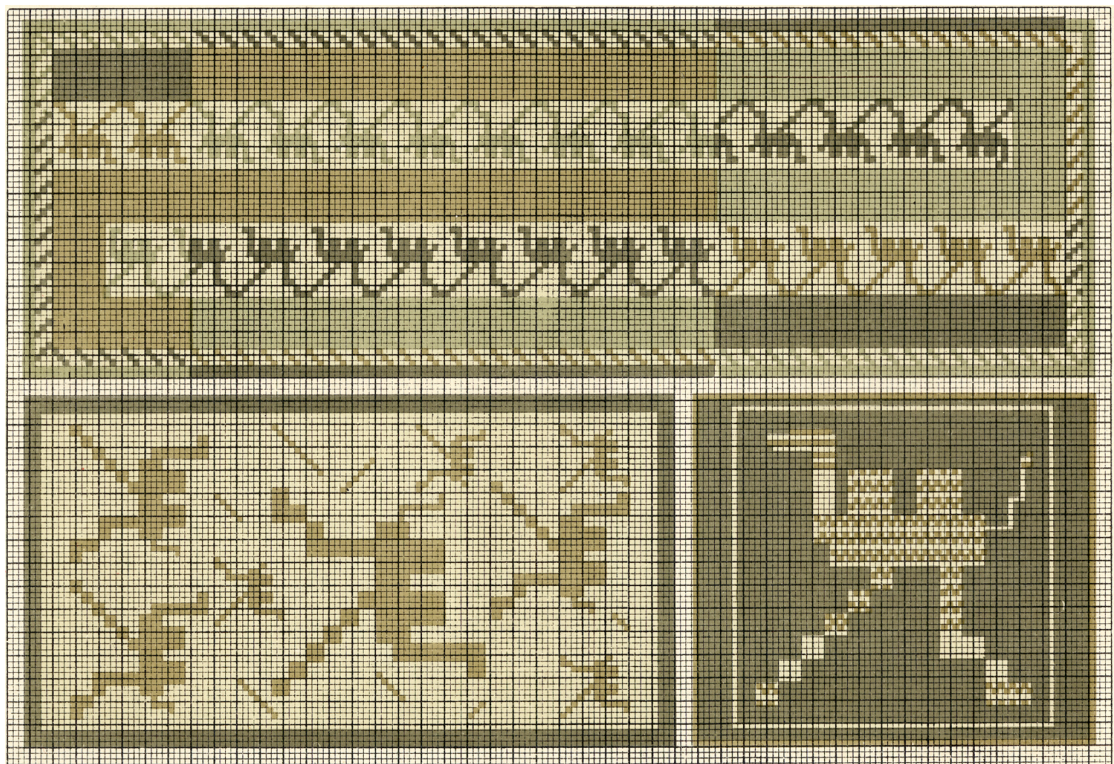
1.58; 1.59; 1.60 Adamson-Eric.⁵⁷

⁵⁶ Vaibakirjad. Eesti Kodutööstuse Edendamise Keskseksi Toimetised. Tallinn. 1931. Vaibad nr. 20, 21.

⁵⁷ Samas, vaibad nr. 6, 7, 8.



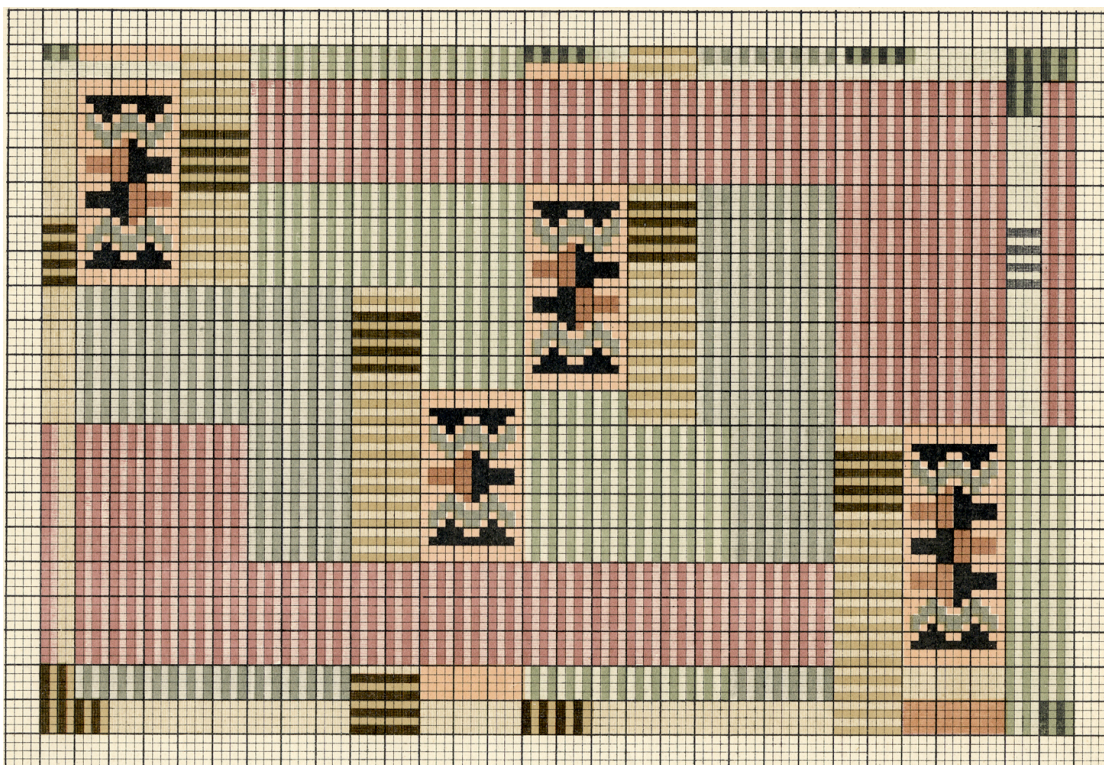
1.61; 1.62 Adamson-Eric.⁵⁸



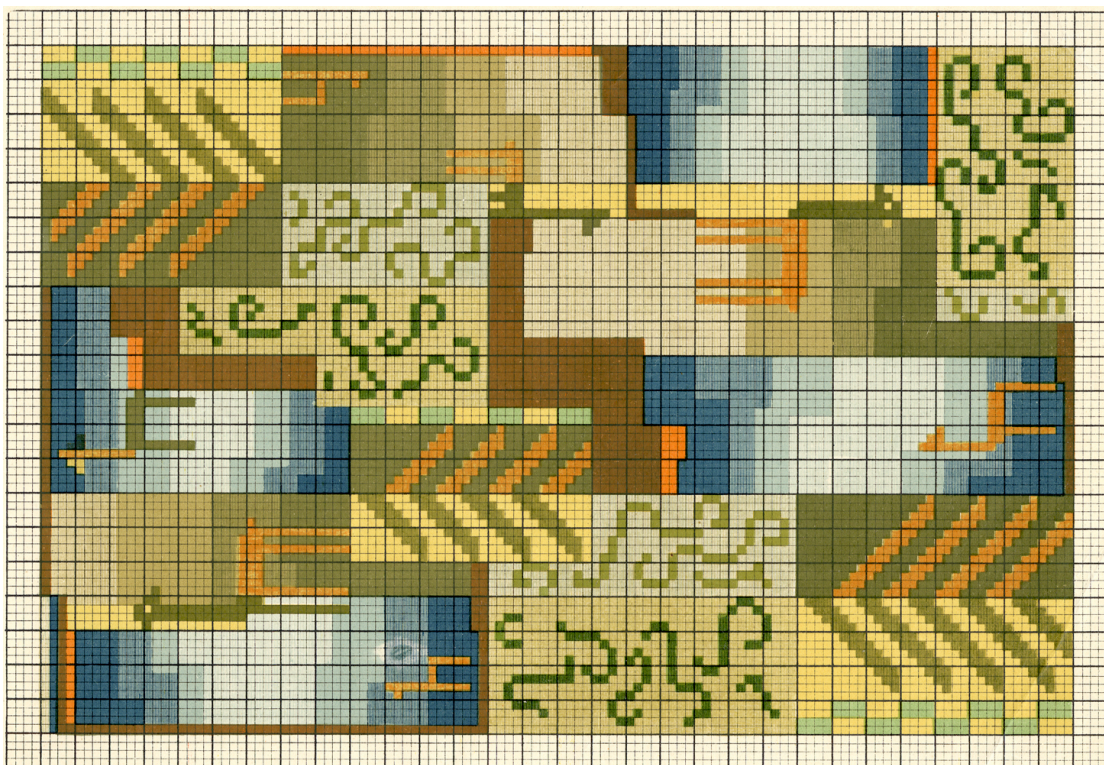
1.63; 1.64; 1.65 Adamson-Eric.⁵⁹

⁵⁸ Samas, vaibad nr. 9, 10.

⁵⁹ Samas, vaibad nr.24, 25, 26.



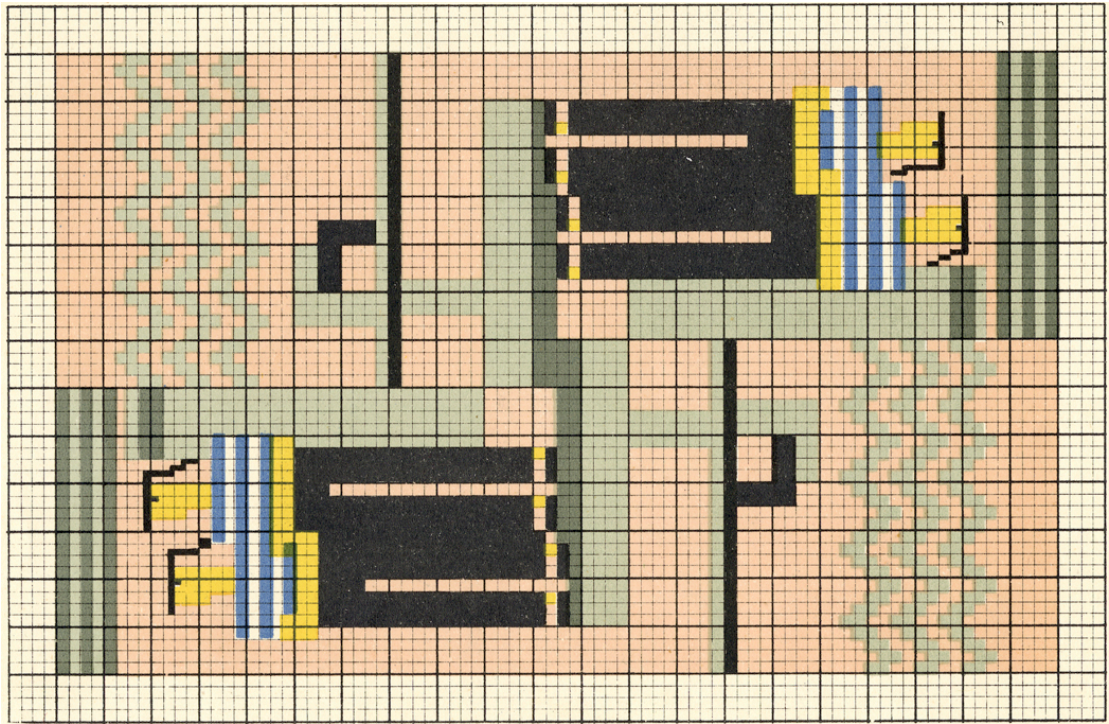
1.66 Karin Luts. ⁶⁰



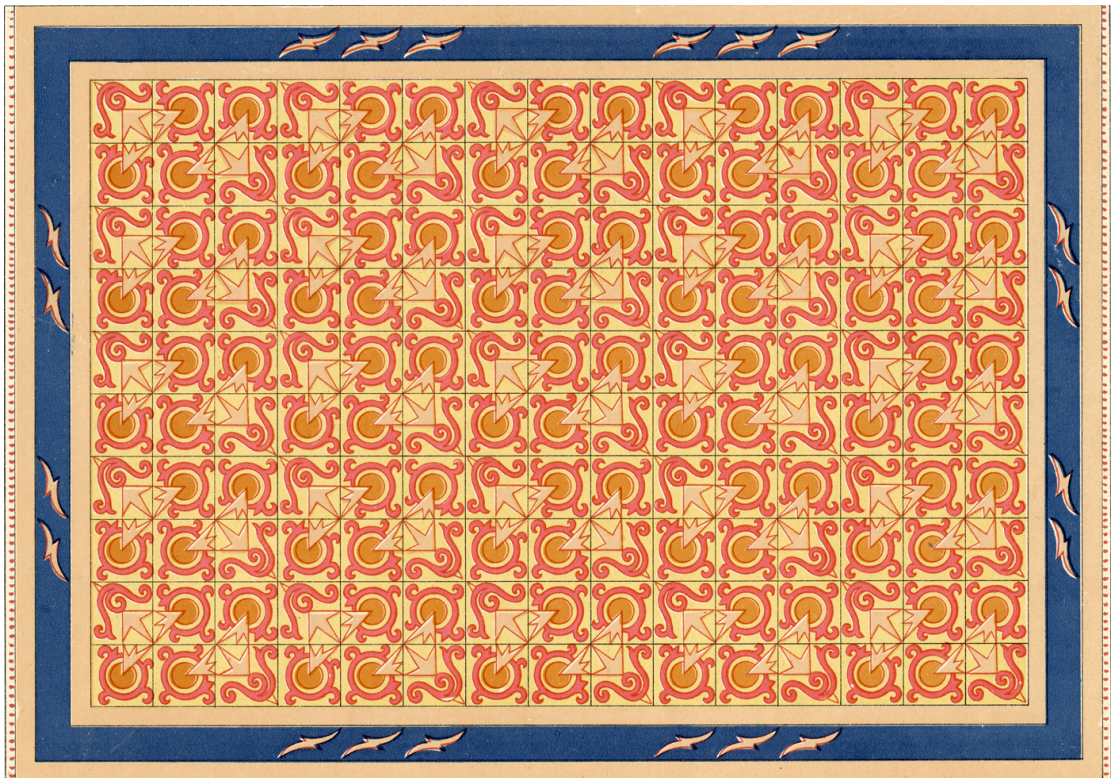
1.67 Karin Luts. ⁶¹

⁶⁰ Samas, vaip nr. 27.

⁶¹ Samas, vaip nr. 28.



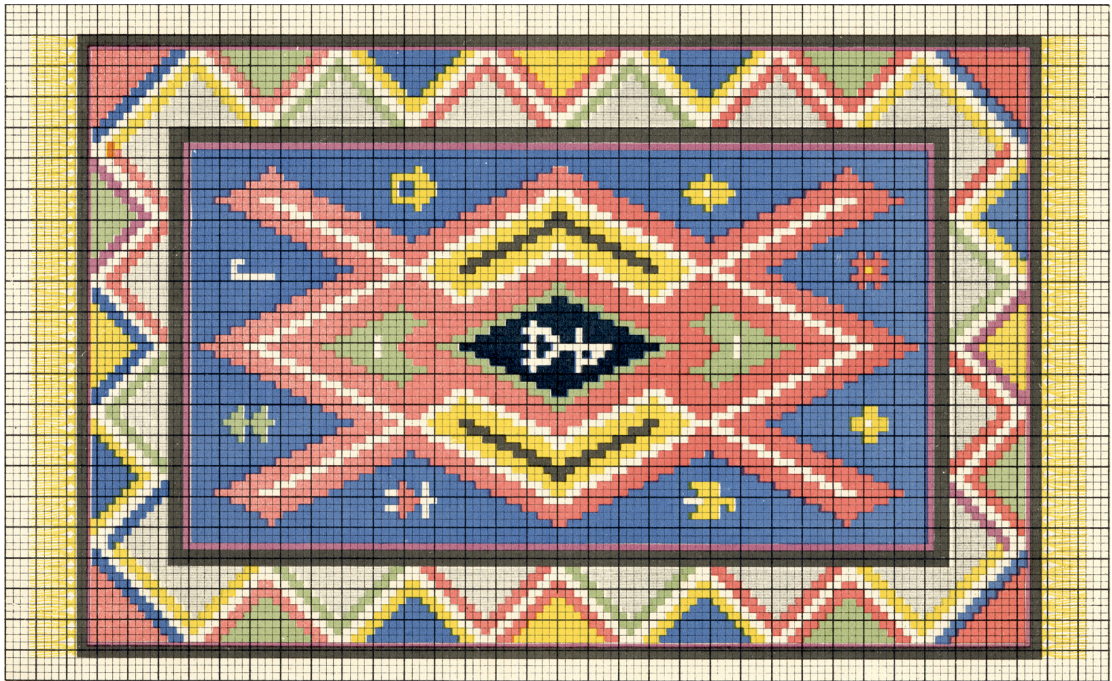
1.68 Karin Luts.⁶²



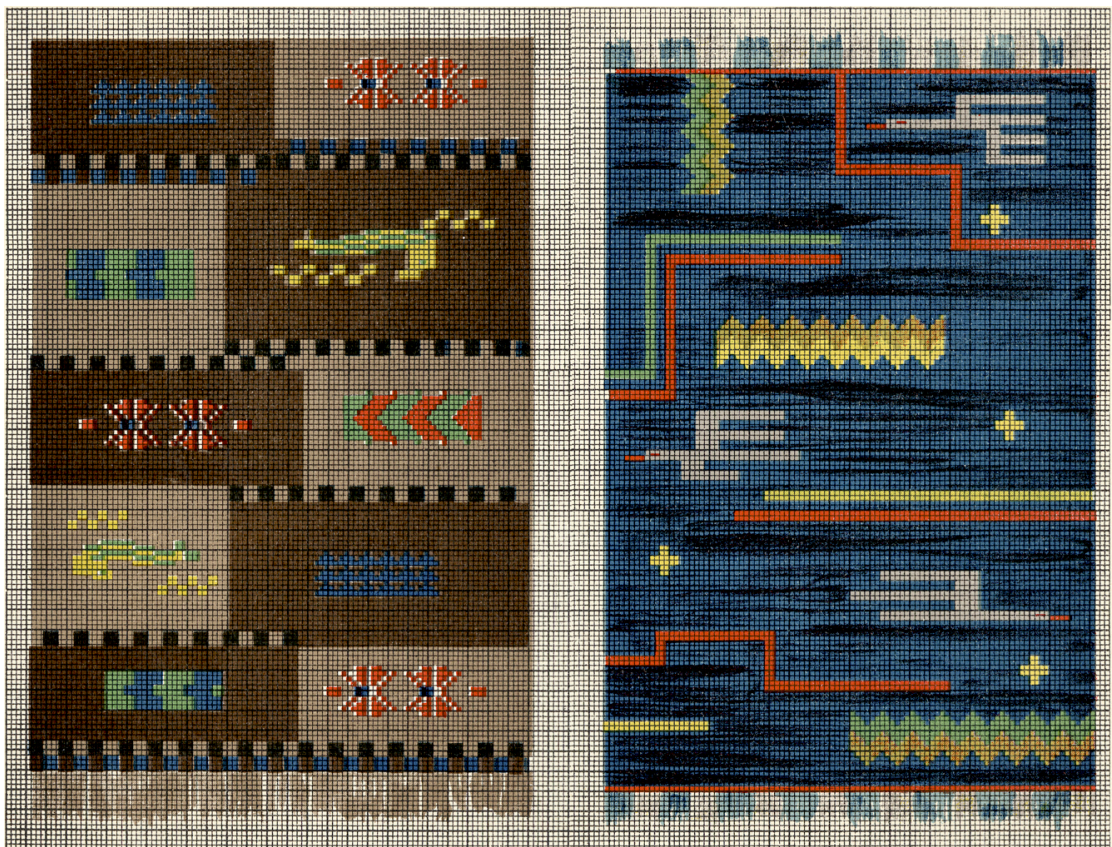
1.69 Ado Vabbe.⁶³

⁶² Samas, vaip nr. 29.

⁶³ Samas, vaip nr. 32.



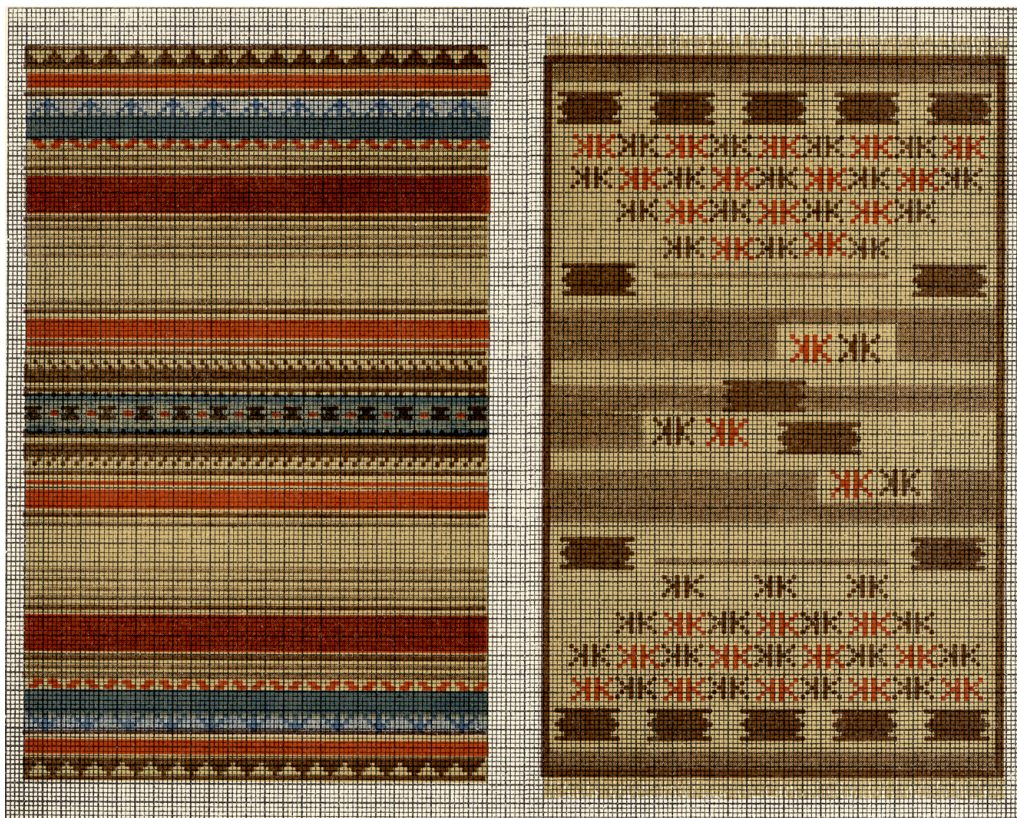
1.70 Peet Aren.⁶⁴



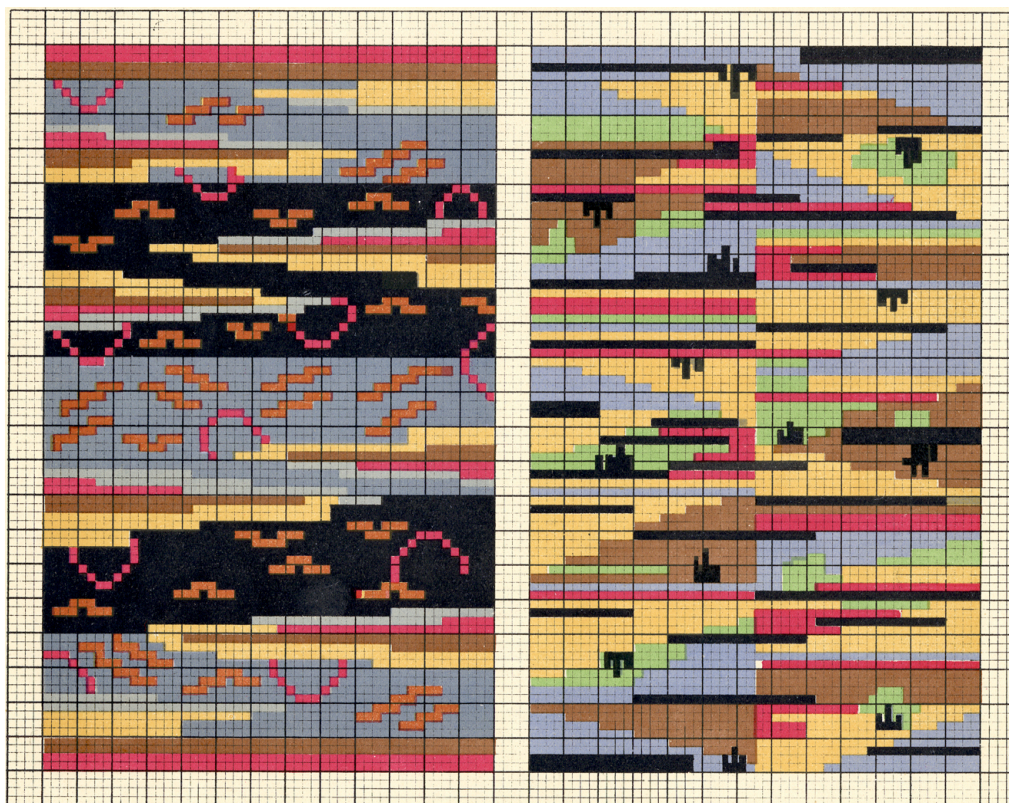
1.71; 1.72 Viida Pääbo.⁶⁵

⁶⁴ Samas, vaip nr. 13.

⁶⁵ Samas, vaibad nr. 14, 15.



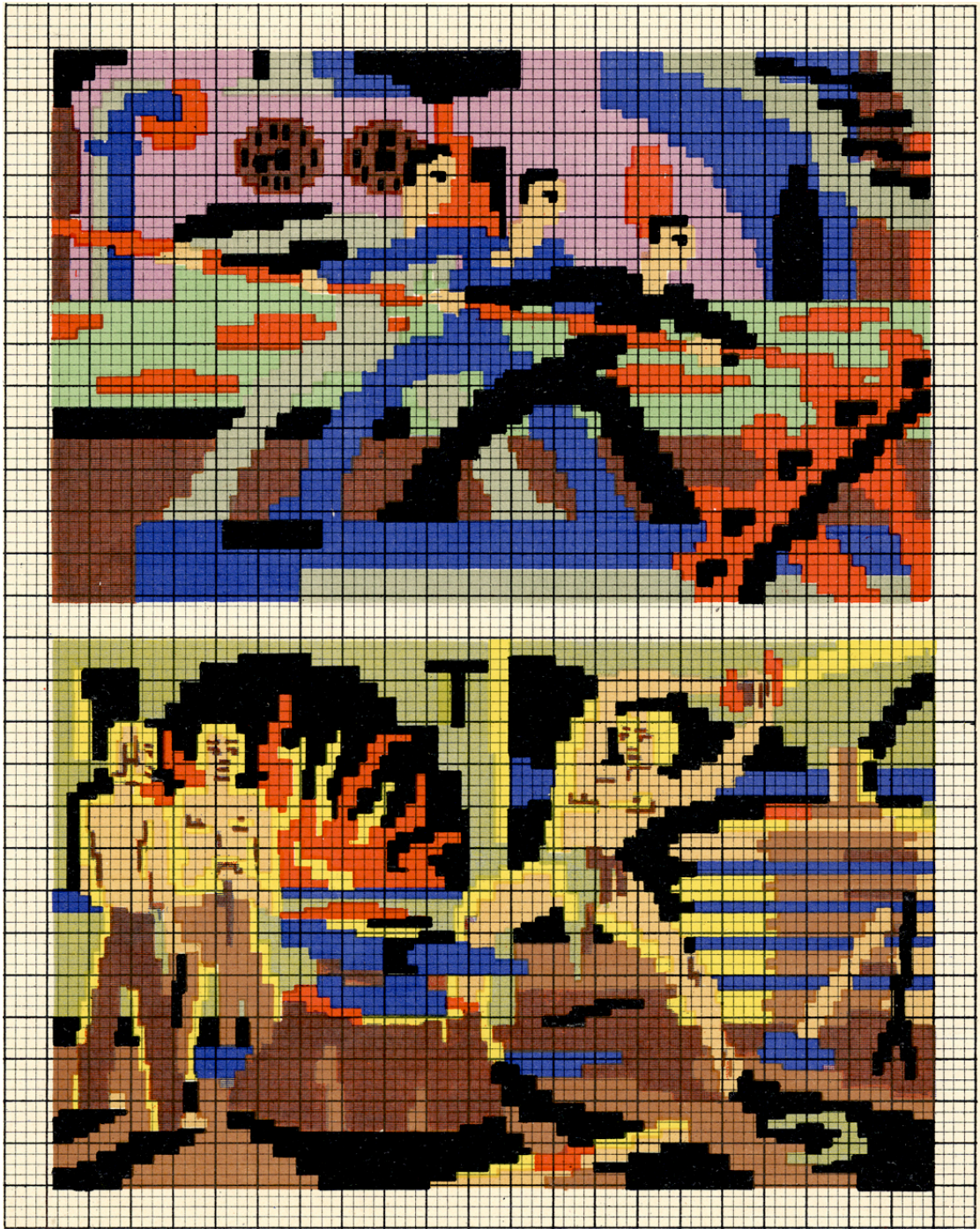
1.73; 1.74 E. Nõmmik.⁶⁶



1.75; 1.76 Rudolf Lepvalts.⁶⁷

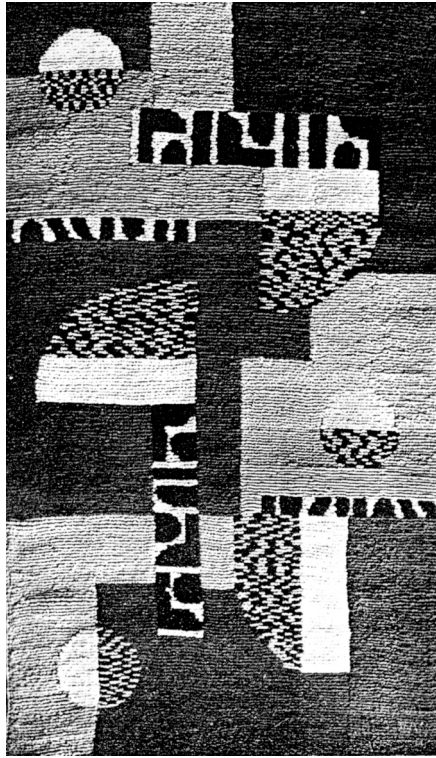
⁶⁶ Samas, vaibad nr. 11, 12.

⁶⁷ Samas, vaibad nr. 18.19.



1.77; 1.78 Rudolf Lepvalts.⁶⁸

⁶⁸ Samas, vaibad nr. 18, 19.



1.79 Aarne Mõttuse kavand, teostanud Riigi Kunsttööstuskooli õpilased Viinis.⁶⁹

1.80 Friedrich von Berzeviczy-Pallavicini kavand. Teostanud Anna Truxase.⁷⁰



1.81 Aarne Mõttuse kavand. Teostanud Riigi Kunsttööstuskooli õpilased Viinis.⁷¹

1.82 Viini Kunsttööstuskooli aastapäevanäitus.⁷²

⁶⁹ Olion. 1930, okt., lk. 5.

⁷⁰ D. Susan. Art Deco and Modernist Carpet. London, 2002, lk. 110.

⁷¹ Olion. 1930, okt., lk. 5.

⁷² D. Susan, 2002, lk. 110. Daami buduaaris on näha lilleline aplikatsioonivaip. Viide autorile puudub.

LISAD

2. Tabelid

2.1. Tallinna Kunsttööstuskooli ja Riigi Kunsttööstuskooli naiskäsitöö eriala lõpetanud 1919-1940

	Nimi	Lend	Aasta	Tunnistus
1.	Adrat, Helmi	VIII	1928	Kooli alamaste, naiskäsitöö
			1938	Rakenduskunstniku tunnistus H. Lausmanni nimel, 6 a
2.	Allebras, Vilhelmina	III	1923	Kooli täielik kursus, naiskäsitöö
			1932	Rakenduskunstniku tunnistus
3.	Altosaar, Nadežda	XVIII	1938	Kooli lõputunnistus, tekstiil, 5 a
4.	Aug, Hilja	X	1930	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
5.	Bachmann, Hilda	IV	1924	Kooli täielik kursus, naiskäsitöö, 6 a
6.	Domberg, Linda	XV	1935	Kooli lõputunnistus kiitusega, naiskäsitöö, 5 a
7.	Elberg, Leida	XVII	1937	Kooli lõputunnistus, tekstiil, 5 a
8.	Ello, Martha	V	1925	Praktika aastaid arvestades välja anda meistritunnistus, naiskäsitöö, 6 a
9.	Espenberg, Linda	VII	1927	Kooli lõputunnistus ja pedagoogi tunnistus
			1932	Rakenduskunstniku tunnistus Espenberg-Laeva nimele, naiskäsitöö, 6 a
10.	Freimann, Ella	X	1930	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
11.	Grünberg, Johanna	IV	1924	Kooli täieliku kursuse lõpetanud, õpetaja õigused joonistamise ja käsitöö alal. Johanna Koiki avaldus, et välja antaks rakenduskunstniku tunnistus. Avaldusele on kirjutatud "Rakenduskunstniku tunnistus välja anda" dr. V. Päts. Naiskäsitöö, 6 a
12.	Heimera-Heinsaar, Asta	XVI	1936	Kooli täieliku kursuse lõpetanud, tikandus, 6 a
13.	Heinvars, Selma	VIII	1938	Rakenduskunstniku tunnistus, tekstiil, 6 a
14.	Hirv-Hirsch, Olga	X	1937	Kooli lõputunnistus, tekstiil, 5 a
15.	Hunt, Alma	IV	1924	Kooli täieliku kursuse lõpetanud, omab õpet. Joonistaja ja õpetaja õigused joonistamise ja käsitöö alal.
			1938	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
16.	Kallas, Aliide	XI	1931	Kooli täieliku kursuse lõpetanud, kuid kunstniku õigusteta, naiskäsitöö, 6 a
17.	Kask, Amarta	III	1923	Kooli täieliku kursuse lõpetanud
			1931	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
18.	Klaus, Leida	IX	1929	Rakenduskunstniku tunnistus, tekstiil, 6 a

19.	Kleitsman, Hilja	IX	1929	Kooli täieliku kursuse lõpetanud – omab joonistaja ja õpetaja õigused.
			1937	Rakenduskunstniku tunnistus H. Prakli nimele, naiskäsitöö, 6 a
20.	Kont, Ellen	XI	1931	Rakenduskunstniku tunnistus, tekstiil, 6 a
21.	Kosenkranius, Marta	I	1919	Kunsttööstuskooli täieliku kursuse lõpetanud, on praktiliselt ette valmistatud, et võib õpetajaks olla joonistamises ja kunstkäsitöös. Õppis erilise hoolega. Naiskäsitöö, papitöö ja raamatuköitmine, 5 a
22.	Krabi, Leida	XV	1935	Lõpetanud meistriklassi, rakenduskunstniku tunnistus, tikkimine, 6 a
23.	Krist, Linda	VII	1927	Kooli lõputunnistus ja pedagoogiliste ainete tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
24.	Kukk, Marie	XIII	1933	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
25.	Kuuskmann, Alide	III	1923	Kooli täieliku kursuse lõpetanud, naiskäsitöö, 6 a
26.	Kuriks, Veera	X	1930	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
27.	Kuurberg, Susanna	III	1923	Kooli täieliku kursuse lõpet., naiskäsitöö, 6 a
28.	Käsper, Julie	IX	1929	Lõputunnistus.
			1938	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
29.	Leinbok, Hilda (Linnus)	VI	1926	Ülemastme täielikult lõpetanud, lõpetanud pedagoogilised kursused.
			1937	Rakenduskunstniku tunnistus omistati Hilda Linnuse nimele, naiskäsitöö, 6 a
30.	Lepik, Hildegard	XVI	1936	Kooli lõpetanud, tekstiil
31.	Lensman, Linda	II	1921	Kooli täieliku kursuse lõpetanud, naiskäsitöö, 6 a
32.	Luik, Linda	XIII	1933	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
33.	Lukin, Erika	XI	1931	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
34.	Luukman, Linda	XI	1931	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
35.	Mahoni, Ella	VII	1927	Kooli lõputunnistus ja pedagoog, naiskäsitöö, 6 a
36.	Maksim, Liidia	XII	1932	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
37.	Mahlberg, Agnes	V	1925	Kooli täieliku kursuse lõpetanud ühes pedagoogiliste ainetega.
			1933	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
38.	Martin, Linda	XX	1940	Kooli lõputunnistus, tikandus, 5 a
39.	Mellits, Salme	VI	1926	Kooli ülemastme lõpu tunnistus ja pedagoogiliste ainete tunnistus.
			1932	Rakenduskunstniku tunnistus Salme Kuke nimele, naiskäsitöö, 6 a
40.	Muda, Hilda	VIII	1928	Kooli lõputunnistus, naiskäsitöö, 6 a

41.	Mölder, Helmi	XIII	1933	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
42.	Neeme, Helmi	XVII	1933	Kooli lõputunnistus, tekstiil, 5 a
43.	Olup, Alide	VII	1928	Meistritunnistus, naiskäsitöö, lõpet. praktika aja.
44.	Ormesson, Linda	III	1923	Kooli täieliku kursuse lõpetanud ja võib olla joonistamise ja kunstkäsitöö õpetajaks.
			1937	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
45.	Osvet, Klara	I	1919	Kooli täieliku kursuse lõpetanud ja võib olla joonistamise ja kunstkäsitöö õpetajaks, naiskäsitöö ja papitöö, 5 a
46.	Paris, Linda-Maria	XVI	1936	Rakenduskunstniku tunnistus, tikand, 6 a
47.	Paulmann, Hildegard	XIX	1939	Kooli lõputunnistus, tekstiil, 5 a
48.	Paulus, Ella	VIII	1928	Lõpetas praktika aja – välja anda meistritunnistus, naiskäsitöö.
49.	Piilbaum, Linda	XI	1931	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
50.	Pinder, Helmi	X	1930	Rakenduskunstniku tunnistus, 6 a
51.	Pits - Mars, Hilda	VII	1927	Kooli lõputunnistus ja pedagoogiliste ainete tunnistus.
			1938	Rakenduskunstniku tunnistus H. Põldoja nimele, naiskäsitöö, 6a
52.	Podegrad, Johanna	XVI	1936	Kooli lõputunnistus, tikand, 5 a
53.	Prants, Linda (Veski)	III	1923	Kooli täieliku kursuse lõpetanud
			1938	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäitöö, 6 a
54.	Puusep, Meta	XIX	1939	Rakenduskunstniku tunnistus M.Ebruse nimele. Õppis aastail 1919 – 1925, lõperas 1939, naiskäsitöö, 6 a
55.	Põlendik, Renate	VI	1926	Lõpetas pedagoogilised kursused joonistamise ja käsitöö alal. Täielikku kursust ei lõpetanud, järeleksam eesti keeles, naiskäsitöö, 6 a
56.	Rahamägi, Ester	XIII	1933	Rakenduskunstniku tunnistus, tikand, 6 a
57.	Rammus, Leida	XIII	1933	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
58.	Roopalu, Johanna	XVI	1936	Kooli lõputunnistus, tekstiil, 6 a
59.	Rausenstrauch, Alla	VII	1927	Kooli lõputunnistus ja pedagoogiliste ainete tunnistus
			1938	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö (tikand ja pitsid), 6 a
60.	Rosin, Linda	VII	1927	Kooli lõputunnistus ja pedagoogiliste ainete tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
61.	Rääk, Marie	I	1919	Kooli täieliku kursuse lõpetanud ja võib olla joonistamise, joonestamise ja kunstkäsitöö õpetajaks, papitöö, raamatuköitmine ja naiskäsitöö, 5 a

62.	Sand, Meeri	XIII	1933	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
63.	Seppa, Galina	XVII	1937	Kooli lõputunnistus, naiskäsitöö, 5 a
64.	Sepp, Leida	V	1925	Meistritunnistus välja anda, lõputunnistus aga peale aktiklassi lõpetamist, naiskäsitöö, 6 a
65.	Sepp, Marie	XVIII	1938	Rakenduskunstniku tunnistus, tekstiil, 6 a
66.	Siir, Linda	XX	1940	Kooli lõputunnistus, tekstiil, 5 a
67.	Sirgi, Alide	XIII	1933	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
68.	Soltner, Benita	XII	1932	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
69.	Starkopf, Anna	I	1919	Kooli täieliku kursuse lõpetanud, võib olla õpetajaks joonistamises, joonestamises ja kunstkäsitöös, naiskäsitöö, raamatukõitmine ja papitöö, 5 a
70.	Schmidt, Aino	XVI	1936	Rakenduskunstniku tunnistus, tikandus, 6 a
71.	Stein, Luise	XI	1931	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6a
72.	Suur, Elise	XII	1932	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
73.	Tiik, Angela	XV	1935	Kooli lõputunnistus, tikandus, 5 a
74.	Trautman, Salme	VI	1926	Kooli ülemastme lõpetanud, õpetaja õigused joonistamise ja käsitöö alal, naiskäsitöö, 6 a
75.	Treikelder, Leida	XIII	1933	Rakenduskunstniku tunnistus – kiitusega, naiskäsitöö, 6 a
76.	Tõnts, Hilja	XIX	1939	Kooli lõputunnistus, tekstiil, 5 a
77.	Tönstein, Hilda-Elfriede	XIV	1934	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
78.	Tõnisman, Aleksandra	III	1923	Kooli täieliku kursuse lõpetanud, naiskunstkäsitöö, 6 a
79.	Tänav, emilie	XIX	1939	Kooli lõputunnistus, tekstiil, 5 a
80.	Tänav, Friida	III	1923	Kooli täieliku kursuse lõpetanud
			1937	Rakenduskunstniku tunnistus omistati F. Piibe nimele, naiskunstkäsitöö, 6 a
81.	Uudsemaa, Hilda-Benita	XVII	1937	Rakenduskunstniku tunnistus, tikandus, 6 a
82.	Vahe, Helma	XII	1932	Rakenduskunstniku tunnistus – kiitusega, naiskäsitöö, 6 a
83.	Vandel (Erm), Lisette	X	1930	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
84.	Varm, Helmi	VII	1927	Meistritunnistus ja pedagoogiliste ainete tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
85.	Vellmann, Erna	III	1923	Kooli täieliku kursuse lõpetanud.
			1938	Rakenduskunstniku tunnistus, naiskäsitöö, 6 a
86.	Veedemann, Alide	IV	1924	Kooli lõpetanud, õpetatud joonistaja ja õpetaja õigused, naiskäsitöö, 6 a
87.	Villenthal, Pauline	XI	1931	Rakenduskunstniku tunnistus – kiitusega, naiskäsitöö, 6 a

88.	Volmer, Liidia	VI	1926	Kooli täieliku kursuse lõpetanud, õppinud joonistaja ja pedagoog, naiskäsitöö, 6 a
89.	Õunapuu, Elise	I	1919	Kooli täieliku kursuse lõpetanud ja on ettevalmistatud, et võib olla joonistamise, joonestamise ja käsitöö õpetaja, naiskäsitöö ja papitöö, 5 a

Alus:

A. Hansen. Kunsttööstuskool 1914 -1940 (Fakte, meenutusi, mõtisklusi). 1982, lk. 45-84.

2.2. RaKÜ näitustel esinejad

Aeg	Koht	Esinejad
1. näitus 17. juuni 1933	Tallinn KKSKV - Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsus	L. Grube, M. Hasenbusch, E. Holm, K. Hoerschelmann, V. Keller, O/Ü Kodukäsitöö, O/Ü Kopf, J. Koort, P. Luttein (Luhtein), E. Madisson (Kurrel), Massoprodukt, Medea, J. Naha, E. Pustak, J. Raudsepp, G. Reindorff, M. Sannamees (Adamson), E. Siirak, N. Šišajeva, S. Slastnikov, A. Starkopf, Ed. Taska ateljee, Tartu Naisühingu Käsitöökool, R. Tavast, B. Uusman, H. Vatman, G. Verner, R. Wunderlich
2. näitus 20. apr. 1935	Tallinna Kunstihoone	E. Birk, E. A. Blumenfeldt, L. Grube, E. Günther, K. Haupt (Undrits), E. Holm, A. Jansen, E. Järv, A. Kaasik, K. N. N. Ü. (käsitöökubi), J. Koort, F. Koppel, J. Koppel, P. Liivak, P. Linzbach, P. Luhtein, a/s M. Luther /arh. Irschik/, E. Madisson, O. Martinson (Murdmaa), L. Mei, N. Mei, A. Moora, L. Mälkson, A. Mõttus, E. Nõmmik-Kruus, R. Nyman, A. Obst (Laigo), H. Olvi, H. Pikson, O. Pitka, A. Preitoff Alamaa), V. Pääbo, L. Riemer, M. Sannamees, O/Ü Savi /M. Hasenbusch ja I. Laos-Herman/, H. Seppik, J. Siim, J. Siirak, S. Slastnikov, L. Stein, K. Zeidler, V. Talvik, E. Taska, S. Utsal-Mikkese, E. Vaino, G. Verner, A. Vetman, F. Veeber, R. Wunderlich
3. näitus 13. apr. 1936	Tallinna Kunstihoone	Adamson-Eric, M. Adamson, E. Bagh, I. Breiberg, K. Burman, K. Burman (jun.), H. Friedeman, L. Grube, A. Grünberg, G. Hoffmann, E. Jõesaar, E. Järv, Kogerman, J. Koort, M. Laarman, M. Landi, L. Laos-herman, Leikman, P. Luhtein, K. Luts, Lüüs-Kask, J. Maiste, E. Maran, N. Mei, V. Melnik (Mellik), O. Murdmaa, A. Mõttus, J. Naha, K. Nortman, R. Nyman, H. Olvi, H. Orav, L. Ormesson, M. Paiste, P. Pedersen, M. Peterson, O. Pitka, E. Pustak, V. Pääbo-Juse, K. Raud, J. Raudsepp, G. Reindorff, A. Riiberg, A. Rosman, J. Siirak, N. Šišajeva, V. Talvik (Eller), a/s R. Tohver ja Ko. A. Tiits, J. Vahter, F. Veeber, R. Wunderlich, K. Zeidler
4. näitus 9. märts 1937	Tallinna Kunstihoone	Adamson- Eric, M. Adamson, A. Heinsaar, E. Holm, H. Laos, P. Luhtein, K. Luts, E. Maran (Kurrel), M. Rääk, A. Schmidt, V. Talvik (Eller), E. Taska, R. Tavast, R. Wunderlich jt
5. näitus 14. nov. 1937	Tallinna Kunstihoone	Adamson-Eric, M. Adamson, E. Birk, E. A. Blumenfeld, I. Breiberg, H. Friedeman, I. Grube, E. Jõesaar, J. Jüriloo, V. Keller, Jüri Kodrese nahaateljee, V. Kõrver, M. Laarman, H. Lepik, H. Linnus, A. Lüüs, P. Luhtein, J. Maiste, H. Malm, E. Maran-Kuller, a/s Massoprodukt, N. Mei, O. Murdmaa, J. Naha, L. Ormesson, M. Peterson, A. Preitoff (Alamaa), O. Pitka, V. Pääbo-Juse, J. Siirak, N. Šišajeva, Trükikoda R. Tohver&Ko. V. Toffer, K. Treimann, S. Utsal, R. Wunderlich
6. näitus 15. apr. 1939	Tallinna Kunstihoone	Adamson-Eric, M. Adamson, E. Birk, L. Herman, E. Holm, Kodrese nahaateljee ja köitekoda, A. Laar, M. Lossman, M. Luther, T. Markovič, J. Naha, R. Nyman, R. Pallas, A. Pedaka (Alamaa), O. Pitka, R. Rahamägi, A. Reindorff, M. Roos-ma, K. Siim-Juse, L. Soom, V. Talvik (Eller), O. Tammeraid, O. Terri, V.

		Tomassov, L. Wademan, R. Wunderlich
7. näitus 13. apr. 1940	Tallinna Kunstihoone	Adamson-Eric, M. Adamson, E. Birk, ateljee „Birk Ja Wunderlich”, L. Erm, E. Günther-Falck, L. Herman, L. Jans Wademan, Kodrese nahaateljee, M. Lossman, P. Luhtein, a/s A. M. Luther. E. Luts, T. Markovitš, A. Mõttus, J. Naha, R. Pallas, A. Pedaka (Alamaa), O. Titka, K. Raud, P. Reeveer, E. Rennit (Rahamägi), A. Rõuk, M. Simulson, K. Talvik, V. Talvik (Eller), R. Tavast, H. Tertsius, R. Wunderlich

Alus:

R. Loodus. Eesti kunstielu kroonika XIX saj. II poolest kuni 1940. aasta keskpaigani. Tallinn, 1976, lk. 32, 35, 37, 39, 40, 43, 45.

2.3. Eestlaste medalid 1937. aasta Pariisi maailmanäituselt

<p>1. <i>Diplômes de grands prix</i> (grand prix diplomid)</p>	<p>V. Mellik - „Eesti kaevur“ O. Raunam - üldhalli pannoomaalid OÜ Kodukäsitöö - mööblikatteriided ja padjad OÜ Kodukäsitöö - käsitsikootud talvespordirõivastus (baretid suusatamiseks, kindad, sallid) E. Taska - nahkehistöö (käekotid, märkmikud, margikarbid, köited jne) H. Mugasto - „Kalevipoja“ illustratsioonid K. Raud - „Kalevipoja“ illustratsioonid Eesti Kirjanduse Seltsi kirjastus K/ü „Loodus“ - „Eesti entsüklopeedia „ A. Nürnberg - Balti paviljoni arhitektuurne projekt Eesti üliõpilaskond Eesti vabadussõdalaste Liit</p>
<p>2. <i>Diplômes d'honneur</i> (audiplomid)</p>	<p>E. Jõesaar - „Põllutöö“ („Naine sirbiga“) N. Nyländer - kunstiline foto R. Wunderlich - Eesti dekoratiivkaart R. Wunderlich - Eesti saali ekspositsiooni kujundus Adamson-Eric - sõlmitud vaibad Adamson-Eric - „Koopaelaniku serviis“ (11 eset) M. Adamson - dekoratiivkoerakesed A. Orav (Pariisis elav eestlanna) - rahvariides nukud J. Koort - keraamiline serviis ja vaasid Eesti Kirjanikkude Liit Eesti Kirjastuse Kooperatiiv J. G. Krügeri kirjastus Tartus „Noor-Eesti“ Kirjastus</p>
<p>3. <i>Diplômes de médailles d'or</i> (kuldmedali diplomid)</p>	<p>C. Sarap - kunstiline foto R. Wunderlich - intarsiaga kaunistatud kappbaar K. Luts - maaelu ainetel gobelään, OÜ Kodukäsitöö - broderiitikandiga esemed J. Podegrat - tikitud laudlinad ja salvrätid V. Talvik (Eller) - keraamika L. Laos (Herman) - keraamilised vaasid M. Roosma - kristallvaasid „Põllul“ ja „Vesineitsid“</p>
<p>4. <i>Diplômes de médailles d'argent</i> (hõbemedali diplomid)</p>	<p>F. Sannamees - „Ema lapsega“ OÜ Kodukäsitöö - rahvariides nukud A. Holm - filigraantehnikas ehted E. Maran - filigraantehnikas ehted Akadeemiline Kooperatiiv Ed. Roosi kirjastus</p>
<p>5. <i>Diplômes de médailles de bronze</i> (pronksmedali diplomid)</p>	<p>R. Tavast - küünlajalad, metallehistöö</p>

Alus:

I. Solomõkova. Eesti kunst ja sisekujundus 1937. aasta Pariisi maailmanäituse Balti paviljonis.– Eesti kultuurikontaktid läbi sajandite II. Eesti Teaduste Akadeemia ajaloo Instituudi kunstiajaloo sektor. Tallinn, 1991, lk. 54 -56.