

# Erinevad modernismid, erinevad avangardid

Sirje Helme

Kas on üldse võimalik lähtuda teesist, et on olemas erinevad modernismid ja erinevad avangardid? Kas, hoolimata paljudest erinevatest seisukohtadest avangardi mõiste osas (nt. Renato Poggioli, Clement Greenberg, Peter Bürger, Jean-François Lyotard) ei kehti siiski suurtes piirides juba 1962. aastal trükkis avaldatud Renato Poggioli kirjeldus avangardist kui pealiiniga vastuolus olevast ühist tunderuumi jagavast väikesest seltskonnast?<sup>1</sup> Kas hoolimata riigikorrast ja nahavärvusest ei toimi see alati ühtviisi?

Üldreeglina küll. Ometi on põhjus selle artikli kirjutamiseks eeskätt see, et mitmed eesti sõjajärgse kunsti suuremad skeemid on senini jäänud teoreetiliste arutlusteta: meil puudub konsensus paljudes küsimustes, meil on kümneid läbi arutamata teemasid, meie kohalikud vaatenurgad vajavad laiemaid võrdlusi ning paljud mõisted (eeskätt avangard) täpsustamist. Meil on senini mitmeid intrigeerivaid subjektiivseid kirjeldusi, heroiseerimist või vastandamist. Samas oleme olukorras, kus peaaegu kogu sõjajärgne alternatiivkunst on uurijatele avanenud, kui mitte veel muuseumifondides, siis vähemalt teada, ja väga suuri üllatusi ei saa enam tulla. 1990. aastate avastuslik aeg on möödas. On viimane aeg liita nii mälestused kui ka kunstiloolaste teadmised ülevaatlikemateks skeemideks.

Mind huvitab periood eesti kunstis, mille

väärtustamise najal on püsinud mitmed olulised hoiakud sõjajärgses kunstiajaloo. 1950. aastate teisest poolest kuni 1970. aastate lõpuni arenesid kõrvuti kaks liini, põhinedes ühelt poolt pehmetel maalilistel väärtustel (mida võime ka pealiiniks nimetada) ja teiselt poolt alternatiivsetel otsingutel. Palju on juhitud tähelepanu nende kahe liini omavahelisele segunemisele ning keerulistele sisetemetele struktuuridele. Mind huvitab siinkohal kitsamalt üks küsimus: millist osa sellest võime käsitleda kui avangardkunsti? kuidas seda kirjeldada ja hinnata? kuidas me üldse avangardi ära tunneme (pealtnäha primitiivne, aga ka kokku leppimata küsimus)?

Me ei kirjuta täna oma kunstiajalugu, otsimata paralleele või mudeleid (käitumisstrateegiaid, esteetilisi seisukohti jmt.) sama regiooni maadest meie ümber. See, et Lääne-Euroopa avangardiskeemid endise sotsialismileeri maades pole mehaaniliselt ülevõetavad, on selge. Jääb küsimus, kas on võimalik üldistada ja kasutada sarnase (Kesk-Euroopa maad) või samasuguse (Läti, Leedu, mõõndustega ka Moskva) süsteemi kogemusega riikide kunstiajaloolaste uurimusi? Kas seelsetes praegu ümberkirjutatavates kunstiajalugudes on meile sarnast kogemust?

Allpool ongi esitatud väike ülevaade mõnest tänaseks ilmunud sõjajärgse alternatiivkunsti süstematiseerimise katsest, peamiselt Kesk- ja Ida-Euroopa uurijatelt. Et valiku aluseks on uurimuste kättesaadavus inglise keeles, olen saanud peamised näited tuua Jugoslaaviast, Horvaatiast, Poolast ja Ungarist.

Mida saame neist uurimustest kasutada? Meie maade poliitiline olukord oli sarnane, aga mitte täiesti, meie kultuuritraditsioonid on sarnased, aga mitte täiesti, meie arusa-

<sup>1</sup> R. Poggioli, *The Theory of Avant-garde*. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968, lk. 4.

mine rahvuslikust identiteedist ning poliitilistest orientatsioonidest oli sarnane, aga mitte täiesti. Nagu ikka – mida rohkem süveneda teemasse, seda rohkem leiame erinevusi, mida enam üldistada, seda lihtsam on luua ühiseid skeeme. Niisiis lähtugem seisukohast, et pole ühesuguseid mudeleid, aga on sarnaseid mehhanisme.

Alustada tuleb aga mõistest, mille esimesena esitas Ameerika Ühendriikide kunstiajaloolane Steven A. Mansbach ja millela tänast metodoloogiat on raske ette kujutada, nimelt erinevate modernismide mõistest. Just nimelt erinevuse aktsepteerimine võrdse, mitte teisejärgulise modernismina annab meile võimaluse käsitleda oma ajalugu pidevate vabandusteta. See annab võimaluse analüüsida meie erinevaid lähenemisnurki ja käitumisstrateegiaid mitte ainult kui veidraid mutatsioonid, mille abil oma ajalugu n.-ö. üle seletada, vaid kui kultuuriliselt arvestatavat võrdset teist. See vabastab meid ehk tundest, et ei tehtud nii, nagu nemad seal Läänes...

### **Erinevad modernismid**

Erinevate modernismide mõistel on oma ajalugu.

1994. aastal avati Bonnis väga ambitsioonikas näitus “Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa”. Näitus, millele eelnes laiaulatuslik uurimistöö ja mille eesmärk oli luua tegelik pilt Kesk- ja Ida-Euroopa rollist Euroopa modernismis ja sõjajärgses kunstis, teostus lõpuks siiski väga traditsioonilise skeemi järgi. Kuigi teosed olid jaotatud teemablokkide järgi (nt. “Üleminek avangardile: sümbolismist abstraksionismini”, “Poliitika avangardi vastu: sotsialistlik realism”, “Ekspressioon ja intuitsioon” jne.), olid ikkagi esile toodud ainult juba tuntud modernismi peatükid, nagu vene konstruktivism ja suprematism või tšehhi sürrealism.<sup>2</sup>

Uut, revisionistlikku lähenemist selle suure näituse ja uurimistööga ei tekkinud, näitus leevendas vaid osaliselt olulist informatsiooni puudujääki, sest üldises modernismi diskursuses eksisteeris senini ju ainult vene avangard. Näituse kontseptsiooni võtab oma moodi kokku Krzysztof Pomian artikkel neljast kultuurist Euroopas.<sup>3</sup> Pomian näeb Euroopas nelja suurt kultuuripiirkonda: katoliiklik Lääs ja reformistlik Lääs, Kesk-Euroopa ja Ida-Euroopa. Pomian kinnitab, et Ida on alati olnud Lääne perifeeria, vahest ehk muusika välja arvatud. Ta leiab, et Idas mängis olulist rolli Lääne 1920. ja 1930. aastate kultuuripärand veel siis, kui päritolumaadest sellest perioodist enam ammu juttu ei tehtud. Olgu lisatud, et eesti sõjajärgne kunst oli näitusel välja jäänud ja et sõjajärgset kunsti esindasid paar Peeter Lauritsa “Pietà” sarja tööd.

Kümnendi keskel järgnes Bonni näitusele teisi, ehkki väiksema ulatuse ja pretensiooniga näitusi. Kesk- ja Ida-Euroopa maad tutvustasid nende abil oma kultuuripärandit ning rõhutasid kohalikku eripära, oma ruumilist, majanduslikku ja kultuuriajaloolist erinevust, mille lätena toodi välja juba 19. sajandi alguses tekkinud rahvusriikide erinevusi. Selliste esimese laine tutvustavate näituste hulka võib lugeda ka 1996. aastal Varssavis, Zachęta kaasaegse kunsti galeriis toimunud näituse “Personal Time”, kus Leedu, Läti ja Eesti kuraatorid esitasid oma kunsti alates 1945. aastast. Oluline on, et üldine rõhk oli eeskätt nendel tendentsidel, mis viitavad kohaliku kunsti seotusele Lääne modernismi esteetikaga, seega sarnasuste otsi-

<sup>2</sup> Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa. Band 1. Bildende Kunst. Fotografie. Videokunst. Bonn: Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen, 1994.

<sup>3</sup> K. Pomian, Vier Europas, eine Kultur? – Europa, Europa, lk. 35–37.

misel. Näitusega kaasnenud kataloogis avaldati ka sõja-eelset perioodi käsitlevaid artikleid, esitades niiviisi juba *à priori* Baltimaade kunsti kui üht loomulikku, kuigi eripärast osa Euroopa modernismist.<sup>4</sup> Samas viitab näituse pealkiri “Isiklik aeg” juba tekkinud vajadusele mitte sarnasuste otsimise, vaid eripärasuste analüüsi järele.

Suurema diskussiooni avasidki Steven A. Mansbachi kirjutised: esiteks tema uurimus Ida-Euroopa sõjaeelset modernismist<sup>5</sup>, peamiselt aga artikkel “Methodology and Meaning in the Modern Art of Eastern Europe”<sup>6</sup> kogumikus, mis trükiti 2002. aastal koos samasisulise näitusega Los Angelesis, Münchenis ja Berliinis.

Kuigi väljapaneku objekt oli sõjaeelne modernism, kattub nii näitusel kui ka kataloogis püstitatud probleem siinkohal uuritava teemaga ning on üks oluline osa nn. erinevate modernismide metodoloogia sissetoomisest kunstiteaduslikku diskursusse. Mansbach väidab, et kuna viimased 70 aastat oli eeskätt tänu poliitilistele arengutele, totalitaarsetele režiimidele ja külmale sõjale ligipääs Ida-Euroopa modernismile läänlastel raske ja idalastel ohtlik, on diskussioonid ja teaduslik lähenemine modernismile olnud doktrinäärlik ja demagoogiline. Mansbach kritiseerib n.-ö. akadeemilist modernismi käsitlust, millesse on sisse kasvatatud mitte ainult hoiak Pariisi kesksest rollist, vaid ka Roger Fryst Clement Greenbergini kulgev ainuvõimalik arengutee: impressionism–postimpressionism, kubism–futurism jne.

Autor heidab senise retoorika kujundajatele ette soovimatust näha modernismi mujal ja tunnistada Ida-Euroopa modernismi olulisimat iseloomujoont: tema võimet liikuda universaalse ja erilise, lokaalse ja transnatsionaalse vahel. Lääne kriitikud ei suutnud ette kujutada, kirjutab Mansbach, et modernism toimib maades, mis on industrialiseeritud

Läänest majanduslikult nii erinevad. Siiani on jäetud tähelepanuta kohalikud olud ja poliitiline seis, kohaspetsiifika ning esteetilised ootused erinevates kontekstides Balkanist Baltikumini, kus on võimalik jälgida, mil viisil traditsioonilised stiilid ja avangardi strateegiad selektiivselt adopteeriti ja transformeeriti. See piiratud arusaam on mõjutanud Ida-Euroopa modernismi ja avangardi esteetika retseptiooni Läänes.

Mansbachi üks olulisemaid väiteid on, et erinevalt Lääne modernismist oli Idas avangard seotud rahvusliku identiteediga. See väide, mis muutub eriti oluliseks meie sõjajärgse kunsti kontekstis, omab lisaks hoopis laiemat tähendust mitte-Euroopa maades, mida kinnitavad Geeta Kapuri uurimused India kaasaegsest kultuurist.<sup>7</sup> Mansbachi publikatsioonid on esimene ja seni ainus nii üldistav katse kaardistada laia Kesk- ja Ida-Euroopa piirkonda modernismi seisukohalt. Üksiku eelkäijana tuleb siiski nimetada Krisztina Passuthi uurimust Kesk-Euroopa avangardist.<sup>8</sup> On loomulik, et nii suure materjalimahuga opereerides tuleb ette ebatäpsusi, eriti geograafilise jagatavuse osas, mida aga

4 Vt. nt. E. Komissarov, *Art Historical Excursus. – Personal Time: Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996*. Estonia. Eds. S. Helme, P. Lindpere, J. Słodowska. Warsaw: The Zachęta Gallery of Contemporary Art, 1996, lk. 10–19.

5 S. A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

6 S. A. Mansbach, *Methodology and Meaning in the Modern Art of Eastern Europe. – Central European Avant-gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*. Ed. T. O. Benson. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; Cambridge, London: MIT Press, 2002, lk. 289–306.

7 G. Kapur, *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*. New Delhi: Tulika, 2000.

8 K. Passuth, *Les avant-gardes de l'Europe centrale 1907–1927*. Paris: Flammarion, 1988.

ükski käsitlus ei suuda täiesti vältida, arvestades Kesk- ja Ida-Euroopa keerulist poliitilist ajalugu. Mansbach vaatab oma heterogeensele materjalile ikkagi traditsioonilise Lääne modernisti silmadega ja kokkuvõtte pole originaalne: nende regioonide kunstnikud olid võimelised assimileerima Lääne-ismid ja stiilid, mis transformeeriti omal viisil vastavalt oma ideoloogilistele või esteetilistele eesmärkidele. Kokkuvõtvalt: see on laenatud, eklektiline kunst, kuid omal moel originaalne.<sup>9</sup>

Mansbachi seisukohad on küll paljude kohalike autorite tekstide baasil kokku kirjutatud, põhjalikumalt läbitöötamata skeem, eeskätt kriitika dogmaatilise lähenemise vastu, kuid meie jaoks on oluline just artiklis “Methodology and Meaning in the Modern Art of Eastern Europe” esitatud idee paljudest avangardidest ja modernismidest Ida-Euroopas, kohalike regioonide erinevatest “lugemisviisidest” ning erinevatest meetoditest isegi ühe regiooni sees.

### **Kesk- ja Ida-Euroopa positsioonid**

Küsimus ajaloo ümberkirjutamisest, loobumise lähtekohast “Lääs ja ülejäänud” polnud üksiku uurija Steven A. Mansbachi eelistus, vaid kogu postsotsialistliku piirkonna ette tõusnud massiivne uurimisteema. Dihhotoomia Lääs–Ida struktuur muutus koos Berliini müüri langemisega, selle politiseeritus asendus pigem hierarhiaga alates hetkest, mil Kesk- ja Ida-Euroopa alustasid oma ajaloo uurimist uutes tingimustes. Vähemalt kohalike uurijate silmis, kes võtsid iseenesestmõistetavalt omaks piirkondlikult erinevad modernismi ja avangardi mudelid ning kelle jaoks polnud enam oluline samastumine, vaid erinevuste analüüsimine ja väärtustamine.

Asudes kriitilisele positsioonile nn. kõikehõlmavate esitluste suhtes, kirjutab Andrzej Turowski: “...võrdlevates uuringutes do-

mineerib tänaseni modernistlik visioon ajaloo kui organismist, milles kõik sündmused ja nende tegelased suhestuvad üksteisega kas funktsionaalse või struktuuralse geneesi printsiibil. Selline avangardkunstnikele kallis ajaloo kontseptsioon pakub teatava kindlustatud mudeli koos kinnistunud küsimustega ja – vähemalt teoorias – valmis vastustega. [...] Teisesuse, lokaalsuse, provintsiaalsuse ja sõltuvuse kategooriad, mis on kirjutatud Kesk-Euroopa kunstidiskursustes ja mis on ajaloolise mittejätkevuse kogemuse tagajärg, lõhuvad tõhusalt Lääne historiograafilise jutustuse, mis põhineb faktide teataval järjestamisel.”<sup>10</sup> Mitmete oluliste tekstide kõrval, mida on eriti just uue sajan-

<sup>9</sup> V. Lahoda, Steven A. Mansbach. *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to Balkans, ca 1890–1939*. – *Uměni* 2001, XLIX (1), lk. 91.

<sup>10</sup> A. Turowski, *The Phenomenon of Blurring*. – *Central European Avant-gardes*, lk. 367–368.

di algul ilmuma hakanud<sup>11</sup>, peatun pikemalt kataloogil, mis avaldati 1999. aastal ühes Viini avatud näitusega “Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949–1999” (üldkuraator Lóránd Hegyi) ning mis on näide kogu regiooni hõlmavast koostööst<sup>12</sup>. Kataloog sündis koostöös regiooni nimeka te kunstiajaloolaste ja kuraatoritega, nagu Anda Rottenberg (Poola), Katalin Néray (Ungari), Dunja Blažević (Bosnia ja Hertsegoviina), Igor Zabel (Sloveenia) jt. Näituse kataloogi tekstid on oluline materjal uurimaks mitte ainult regiooni eripärasid, vaid ka tegelemaks laiemate teoreetiliste lähtekohtadega modernismi kohaloleku võimalustest mitte-Lääne regioonis.

Lóránd Hegyi kirjutabki oma sissejuhatavas tekstis, et nimetatud näitus on esmakordne katse tuua teaduslik-ajaloolises kontekstis esile modernistlikku ja kaasaegset kunsti Kesk-Euroopas ajavahemikus 1949–1999.<sup>13</sup> Näitus/uurimus hõlmas ka Austriat kui Kesk-Euroopa riiki, mis tegi kogu esitatud probleemistiku veelgi tihedamaks ja ühtlasi keerulisemaks.

Näituse kontseptsioon läheb palju kaugemale 1994. aastal esitatud “kokkuvõtvast modernismist”, autorite uurimustes on aluseks võetud sotsiaalseid, poliitilisi, majanduslikke, intellektuaalseid jmt. struktuure. Kogu oma erinevustes esitatud materjali põhjal peab Hegyi oluliseks rõhutada ideed, et ka Kesk-Euroopa on Euroopa ning selle piirkonna modernism pole sugugi teisejärguline ainult seetõttu, et asub geograafiliselt “keskel”. Hegyi kritiseerib Lääne kunstiteadlaste klišeelist vaatenurka, mille kõige naeruväärsemaks tagajärjeks peab ta ootust või arusaama, et kommunismi lagunemisele Kesk- ja Ida-Euroopas peaks järgnema täiesti uue, nn. postkommunistliku kunsti teke.<sup>14</sup>

Rõhutaksin siinkohal kahte probleemide gruppi, mis paljudes tekstides esineb: esiteks

**11** Väljaanded, mille põhiküsimus on modernismi olemus regioonis, eeskätt modernismi ja kommunistliku ideoloogia omavahelised suhted, ja sellest johtuvad “erinevad modernismid”, nt. kogumik: *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*. Eds. S. E. Reid, D. Crowley. Oxford: Berg, 2000. Ameerika Ühendriikide legendaarse kunstiajakirja “Artforum” formaadis nn. demo-variant suuremalt planeeritud uuest Kesk- ja Ida-Euroopa sõjajärgsest kunstiajaloo: *New Moment No. 20. East Art Map – A (Re)Construction of the History of Art in Eastern Europe*. Ljubljana: Sakan Dragan – *New Moment d.o.o.*, 2002. Väljaande initsiaatoriks oli Sloveenia rühmitus *New Moment*, täiendatud variant peaks ilmuma 2006. aastal. Üks viimaseid põhjalikke uurimusi, “Impossible Histories” ilmus ühe regiooni, seekord Jugoslaavia kohta (muide, nagu mitmed teisedki Kesk- ja Ida-Euroopa probleemide ja uusi ajalugusid esitavad raamatud, MIT Press’ilt): *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Eds. D. Djurić, M. Šuvaković. Cambridge, London: MIT Press, 2003. Oluline on ka tõusev huvi originaalallikate vastu. 2002. aastal avaldas New Yorgi Moodsa kunsti muuseum oma mitmeaastase töö tagajärjel kogumiku (*Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*). Eds. L. Hoptman, T. Pospiszyl. New York: The Museum of Modern Art, 2002), kuigi see algdokumentide kogu on nii oma koostamise printsiipidel kui ka faktoloogilise täpsuse poolest kergesti kritiseeritav (kasutati ainult seni inglise keeles avaldatud artikleid ning nendestki ainult seda osa, mis olid USA toimetajatele kättesaadavad). Nii esindab Eestit ainult Juri Sobolevi artikkel “Virtual Estonia and No Less Virtual Moscow: An Essay on Island Mythology” (eesti keeles: J. Sobolev, *Virtuaalne Eesti ja mitte vähem virtuaalne Moskva*. – Tallinn–Moskva 1956–1985. Kataloog. Koost. L. Lapin, A. Liivak. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1996, lk. 10–61). Siiski on see kõikvõimalike allikupublikatsioonide taastrükkide ajastul ikkagi samm edasi.

**12** *Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949–1999 / Aspects/Positions: 50 Years of Art in Central Europe 1949–1999*. Hrsg. L. Hegyi. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1999.

**13** L. Hegyi, *About the Exhibition*. – *Aspekte/Positionen*, lk. 6.

**14** L. Hegyi, *Central Europe as a Hypothesis and Way of Life*. – *Aspekte/Positionen*, lk. 38.

kultuuri ja poliitika vahekord mitte ainult kohalike režiimide, vaid laiema rahvusvahelise poliitika seisukohalt; teiseks küsimus avangardi toimimise mehhanismidest.

Kirjutades sõjajärgsest kunstist Kesk- ja Ida-Euroopas, viitab Henry Meyric Hughes Ameerika Ühendriikide ametlikule poliitika-le kogu protsessis. Minimalismi, kontseptualismi, hüperrealismi, maakunsti, *happening*'i, kehakunsti jne. ehk – nagu seda hakati nimetama – modernismi teise laine tugev toetamine USA poolt tähendas kindlasti ameerika kunsti mõju kasvu Kesk- ja Ida-Euroopas. Uued tendentsid võeti huviga vastu kui alternatiiv ametlikule mõtlemisele, kuid nad jõudsid kohale hiljem, tihti mõisteti neid ebatapselt või modifitseeriti vastavalt kohalikele oludele. Peamiselt arenesid nad privaatsel alusel, väidab Hughes,<sup>15</sup> lähenedes sellega nii Hegyi (ateljeekunstnikud, vt. allpool) kui ka Timothy O. Bensoni (avangard kui sündumuste hulk, vt. allpool) seisukohtadele.

Teine küsimus ongi, kuidas üldse sai poliitiliselt kontrollitud territooriumil tekkida avangardi ideoloogia, mis baseerub individualismil, autonoomial ja vastuhakul? Teades küll, kuivõrd erinevalt toimisid kohalikud võimud kultuuripoliitikas (vrd. nt. Nõukogude Liitu ja Jugoslaaviat), oli kogu riigi sotsiaalne konstruktsioon ikkagi ehitatud kollektiivsele kontrollile ja hierarhilisele allumisele, mis oleksid pidanud välistama igasugused autonoomsed tsoonid.

Lóránd Hegyi käsitleb avangardi kui fenomeni, mis saab selles olukorras toimida ainult läbi privaatsuse ja suletuse. Autor võrdleb Lääne-Euroopa ja Kesk-Euroopa kunstnike suhet ühiskonnaga 1950., 1960. ja 1970. aastail, rõhutades eeskätt Lääne ja Ida kunstnike erinevat staatust sotsiaalses kontekstis ja poliitilise tegutsemise sfääris. Lääne kunstnikud paiknesid ka oma vastuaktsioonides territooriumil, mis oli nii või teisiti aktseps-

teeritud ja ühiskonnas kaudselt koguni kaitsitud, väidab Hegyi. Ühiskond kritiseeris või ründas kunstniku tegemisi kultuuriliste institutsioonide kaudu, n.-ö. territooriumi sees. Sotsialistlikes maades oli see kahtlemata erinev. Põhimõtteliselt puudus seal kunstniku autonoomia tunnustamine, kunst kuulus riikliku ülemuslikkuse alla ning esteetilised otsused tegi riiklik kultuuripoliitika, kunstiteose hindamine oli ametliku kunstiteooria käes. Seega väljus sotsialistliku süsteemi kunstnik, erinevalt tema Lääne kolleegist, oma kriitilistes vastuaktsioonides kaitsitud territooriumilt ning asus vastastikku kunsti süsteemist väljaspool olevate jõududega, mille reeglid ei kuulunud mitte kultuuriliste paradigmade, vaid päevapoliitiliste vastuhakutaktikate hulka. See muutis oluliselt kogu tegevuse tähendust ja tagajärgi. Nende erinevate keeruliste poliitiliste, sotsiaalsete ja majanduslike, “standardist” erinevate infrastruktuuri-de mõjul muutunud intellektuaalsete positsioonide tõttu vaatas Lääs Ida kui analüüsile mittealluvat, seega kui midagi erinevat ja eksootilist, “mitte päris kunsti lugu”.

Vastukaaluks kaitsitud territooriumi olemasolule Läänes kirjeldab Hegyi nn. suletud süsteemide funktsioneerimist avaliku ruumi asendusena. Hegyi peab eeskätt silmas kunstnike ateljeesid kui kogunemiskohti, nimetades neid intellektuaalseteks sanktuaariumideks ja akadeemiateks, milles kombineerusid kirjanduslike salongide, kunstigaleriide ja kollektsioonide funktsioonid. Ateljeed muutusid kohtadeks, mis polnud küll igapähele kättesaadavad, kuid kus leidsid aset debatid esteetikast, poliitikast jne., mis ei saanud toimuda avalikes institutsioonides.

**15** H. M. Hughes, *Were We Looking Away? – The Reception in the West of Art from Central and East Central Europe at the Time of the Cold War.* – *Aspekte/Positionen*, lk. 49.

“Isolatsioon ja üksmeel, mille tingis poliitiline olukord, ajendas ateljeesid välja arendama omalaadse *privaatmütoloogia*, esoteerilise, intellektuaalse aura ning erilise, pseudoreligioosse kunstniku kultuse, milles kunstnik oli ohvri, prohveti, mentori või ravija rollis. Eksklusiiivsusest, müstilisusest, emotsionaalsusest, aga ka oma elukutse erilisusest tingituna oli see aura samal ajal nii loov kui ka piirav, sest ta toimis suletud, introvertse, teiste suhtes umbusaldava kommuuni sees. Selle tagajärjel käsitleti kunstniku elu kui fetišit ja ateljee auras kui tabu, samas kui erinevate rühmituste *privaatmütoloogiad* omandasid *salakultuste* staatuse.”<sup>16</sup>

Personaalsest avangardist kui ellujäämise strateegiast kirjutab ka Katalin Néray, analüüsides Ungari kunsti aastatel 1968–1979. Ta käsitleb neid aastaid neoavangardi võtmes: “Ungaris ... oli vabaduse tähendus kahemõtteline, mis oli igasuguse kunsti infrastruktuuri ja kunstituru puudumise tagajärjeks. Ungaris ... oli kunst ellujäämise instrument, liikudes niiviisi väljapoole oma tähendust.”<sup>17</sup> Néray sõnul puudutas see nii popkunsti, hüperrealismi, Fluxuse, kontseptualismi kui ka isegi geomeetrilise kunsti ja minimalismi taotluste piiramist (mitte välja arendamist). Ta väidab, et kuigi üldiselt on arvatud, et pärast 1975. aastat Ungaris enam avangardkunsti polnud, siis näiteks ungari kontseptualismis jätkusid “personaalsed avangardid”.<sup>18</sup>

Sellist “hakitud”, mitte kollektiivse kogemuse ja ideoloogia baasil eksisteerinud avangardi mudelit kasutab ka Timothy O. Benson, analüüsides Lääne ning Kesk- ja Ida-Euroopa avangardide erinevusi. Alustades arutlusega rahvusriikide arengust ning koos Napoleoni sõdadega kerkinud natsionalismi erinevatest tähendustest Läänes ja Idas, jõuab ta tõdemuseni, et sotsiaalsed, majanduslikud ja poliitilised põhjused, millel põhines Lääne modernism, ei jõudnud nii kiiresti Itta, ja

nii ei saanud utoopiline lootus luua provokatiivsete aktidega paremaid tingimusi inimlikuks tulevikuks olla Idas samamoodi formuleeritud.<sup>19</sup> Benson teeb järelduse, et avangardi Idas ei saanud vaadata mitte kui midagi olemuslikku, vaid kui sündmuste jada, midagi, mis juhtus. Seega jõuab ka tema välja üksiku looja juurde, sest Bensoni järgi võib Ida-Euroopa avangardi käsitleda üksikute eraldiseivate sündmuste kaudu kui sündmuste välja, kus iga sündmus on tähenduslik tänu oma loojale.

Ning, viidates veel kord juba eespool mainitud näitusele “Personal Time”, on näha, et kirjeldatud skeem – avangardkunst kui isiklik tegu ja personaalne ideoloogia – pole olnud võõras ka Eestis. See oli avangardi defineerimise lähtekohaks minu 1994. aastal kaitsitud magistritöös “Avangardkunsti probleeme eesti kunstis”<sup>20</sup>. Avangardist kui personaalsest ajast, olukorrast, kus avangardi ideoloogia toimib ainult isiklike hoiakute ja hinnangute kaudu ning ei tähenda suurema grupi ideoloogiat, kollektiivset kogemust ning ühiskonnas märgatud liikumist, lähtusin ka oma artiklis “Personal Time”, kirjeldades kolme erinevat aega, milles kunstnikud korraga elasid.<sup>21</sup> Kõrvutades teiste postkommunistlike maade kunstiajaloolaste analüüse koduse situatsiooniga, leiame olulisi põhimõt-

<sup>16</sup> L. Hegyi, Central Europe as a Hypothesis and Way of Life, lk. 32.

<sup>17</sup> K. Néray, The Great Decade of the Hungarian Neo-avantgarde: 1968–1979. – Aspekte/Positionen, lk. 265.

<sup>18</sup> K. Néray, The Great Decade of the Hungarian Neo-avantgarde: 1968–1979, lk. 265.

<sup>19</sup> T. O. Benson, Exchange and Transformation: The Internationalization of the Avant-garde(s) in Central Europe. – Central European Avant-gardes, lk. 50.

<sup>20</sup> S. Helme, Avangardkunsti probleeme eesti kunstis. Magistritöö, Tallinna Kunstiülikooli kunstiteaduse instituut, Tallinn, 1994.

<sup>21</sup> S. Helme, Personal Time. – Personal Time, lk. 21.

telisi paralleele või sarnasusi. Samas ei maksa liiga mehaaniliselt usaldada Kesk-Euroopa kogemust, sest, nagu öeldud, kõigest hoolimata ei toiminud kõik nn. sotsialismileeri riigid sarnaselt.

Eesti sõjajärgse kunstisituatsiooni võrdlemisel Kesk- ja Ida-Euroopa maadega tuleb silmas pidada, et kõik need riigid erinevad oma kultuuripoliitika suhteliselt avatult oluliselt Nõukogude Liidust, loomulikult sealhulgas ka Eestist. Tuleb loobuda teesist, et ühisesse sotsialistlikku leeri kuulunud riikides toimisid kultuurimehhanismid ühtmoodi. Hoolimata riigikorralduste tuginemisest kommunistlikul ideoloogial, sõjalisest ühis-tegevusest ja Nõukogude Liidu vaieldamatust liidripositsioonist, oli kultuuripoliitika riikides suhteliselt erinev ning muutus vastavalt riigisisestele jõupositsioonide muutustele kogu käsitletava perioodi jooksul. Mõned näited: Jugoslaavias, kus parteiliider Josip Tito oli välja töötanud nn. erineva sotsialismi mudeli ning seda ellu viima asunud, oli kultuurielu suhteliselt sõltumatu partei ideoloogiast. Kultuuriinstitutsioonid olid autonoomsed ning partei ja riigi esteetilisi eelistusi ja arusaamu ei esitatud kunagi doktrinäärsel või dogmaatilisel viisil. Nn. ametlik kunst polnud formaalselt reguleeritud ning muuseumid, galeriid ning erinevad kunstnikerühmitused võisid arendada omaenese erinevaid programme, saades samal ajal siiski riigilt toetust. Suhetes Läänega puudus iga-sugune piirang, riik soosis näituste vahetust.<sup>22</sup> Jugoslaavias puudus küsimus modernismist kui rahvavaenulikust, formalistlikust kunstist. Vastupidi, Jugoslaavias oli nn. mittepoliitiline kunst, nagu kõrgmodernism seda oli, aksepteeritud kui ametlik kunstideoloogia.<sup>23</sup>

Jugoslaavias, kus kunst polnud allutatud sotsialistliku realismi dogmale, kasutati meel-sasti terminit sotsialistlik estetism, mille oli välja töötanud kirjanduskriitik Sveta Lukić

ning mis hiljem laiendati mõisteks sotsialistlik modernism. Idee selle taga oli tüüpiliselt greenberglik: sisust tuleb hoiduda kui katkust. Seega oli kunst modernistlik, poliitiline süs-teem aga sotsrealistlik. “Võime seda nimetada suureks kompromissiks”, kirjutab Belgradi kunstiteadlane Branislav Dimitrijević.<sup>24</sup> Nii Dimitrijevići kui ka mitmete teiste kirjutistes (Lazar Trifunović<sup>25</sup>) esitatakse küsimus modernismist kui soositud apoliitilisest kunstist, mis sobis oma 1930. aastatest pärit esteetilisusega hästi sõjajärgse uue kodanluse maitse-eelistustesse.

Tito kultuuripoliitika ei soosinud ainult Serbiat, vaid andis võimaluse ka teistele, eeskätt juba 20. sajandi algusest selge modernistliku kultuuriorientatsiooniga maadele Sloveeniale ja Horvaatialle. Tähelepanuväärne on näiteks kahe Horvaatia eksperimentaalkunsti grupi, EXAT 51 (asutatud 1951) ja liikumise New Tendencies (1961–1973) rahvusvaheline tunnus ja vaba tegutsemisvõimalus. 1952. aastal kutsuti EXAT 51 liikmed esinema Pariisi, nn. uute realistide näitusele (“VII Salon des Réalités Nouvelles”), mis eksponeeris Euroopa abstraktsionismi uusimaid arenguid.<sup>26</sup> Seega tähendas näitusest osavõtt Horvaatia kunstnike loomulikku kaasamist sõja-

<sup>22</sup> L. Hegyi, *Central Europe as a Hypothesis and Way of Life*, lk. 39.

<sup>23</sup> B. Pejić, *Serbia: Socialist Modernism and the Aftermath*. – *Aspekte/Positionen*, lk. 115.

<sup>24</sup> B. Dimitrijević, *Shaping the Grand Compromise: The Case of Blending the Mainstream and Dissident Art in Serbia, c. 1948–1974*. – *International Contemporary Art Network: The Ultimate Source on East and Central European Art*, [http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text9110.html?id\\_text=56](http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text9110.html?id_text=56).

<sup>25</sup> Tsit. B. Pejić, *Serbia: Socialist Modernism and the Aftermath*, lk. 115.

<sup>26</sup> M. Susovski, *Cultural, Social and Political Climate Behind the Founding of the EXAT 51 Group*. – *EXAT 51, 1951–1956. New Tendencies 1961–1973*. Cascais: Centro Cultural de Cascais, 2001, lk. 24.



järgse Prantsuse kunsti, informalismi, geometrilise abstraksionismi ja konstruktivismi esindajate hulka.

On raske kõrvutada seda olukorda 1950. aastate lõpuga Eestis, kus esimesed salajased abstraktsed tööd tähendasid (hoolimata selgest prantsuse kunsti orientatsioonist) mitte kompromissi, vaid pigem salajast mässu.

Olukord polnud nii liberaalne nn. idabloki maades,<sup>27</sup> kuid siiski võrreldamatult demokraatlikum bloki liidri Nõukogude Liidu kultuuripoliitikast. Nendes maades tuleb arvestada ka teguritega, mis Nõukogude Liidus kuigi otsustavat osa enam ei mänginud. Näitena, kuivõrd erinevad olid tegurid, mis mõjutasid riiklikku kultuuripoliitikat, toon siinkohal Poola, kus katoliku kiriku roll Teise maailmasõja aegses vastupanuliikumises oli sedavõrd oluline, et poliitilistel jõududel oli seda väga raske rünnata. Kirik koondas enda ümber suure hulga nii konservatiivsemaid kui ka avangardimeelseid Poola intellektuaale. Samas oli Poolas, eeskätt samuti sõjaaegse vastupanuliikumise järelkajana, väga tugev mõju vasakpoolsetel ja antifašistlikel intellektuaalidel. Seega on Poola hea näide ühiskonnast, kus toimis paljude intellektuaalsete, ideoloogiliste ja filosoofiliste mõjude kombinatsioon ning Poola kommunistlik partei oli jõud, mis ei sõltunud mitte ainult marksistlikust ideoloogiast, vaid ka nn. sotsialistlikust patriotismist.<sup>28</sup> Analoogne intellektuaalsete jõudude ja partei mõju vaheline kombinatsioon oli Eesti puhul tundmatu ning vasakpoolsust avangardkultuuri sünnipärase koostisosana ei aktsepteeritud.

Tolerantsi ja sallimatuse piirid olid idabloki sees muidugi erinevad ja sõltusid ka poliitilise võimu iseloomu muutustest. Nii Ungari 1956. aasta revolutsiooni mahasurumine kui ka 1968. aasta Varssavi pakti vägede sissemarss Tšehhoslovakkiasse tähendasid kultuuripoliitika olulist revideerimist ja

piiramist võimule vajalikus suunas. Samal ajal jäi piir ametliku ja mitteametliku kunsti vahel Poolas ja Ungaris ebamääraseks. Näiteks rehabiliteeriti klassikalise avangardi esteetika, konstruktivism, vasakpoolne Bauhaus, vasakpoolne vene futurism, dada ja sürrealism ning koolides ja ülikoolides õpetati modernistlikku kunsti. Muidugi pole nn. ametlik ja mitteametlik kunst mingid kindlad terminid, selgelt homogeensed fenomenid, vaid nad lubasid kasvada kahe poole vahel nn. hübriidsetel ilmingutel, mis olid määratud hetke ajalooliste, kultuuriliste ja poliitiliste jõudude ja vahekordade poolt.<sup>29</sup>

### Kas Baltimaad?

Meie sõjajärgne poliitiline ajalugu on Läti ja Leeduga äärmiselt sarnane, mis lubab eeldada ühiseid seisukohti ka analüüsides ja uues ajalookirjutuses. Samas, tuleb tunnistada, on meil kõigil suhteliselt vähe ingliskeelseid publikatsioone, mille põhjal ühist platvormi luua ja koostööd edasi arendada. Suurima senise uurimusliku koostöö Eesti,

<sup>27</sup> Külma sõja perioodil kasutati mõistet idablokk (ehk Nõukogude blokk) tähistamaks Nõukogude Liitu ja tema liitlasi Bulgaariat, Tšehhoslovakkia, Saksa Demokraatlikku Vabariiki, Ungarit, Poolat, Rumeeniat ja kuni 1960. aastate alguseni Albaaniat. Idabloki mõistet on kasutatud ka Varssavi pakti (Nõukogude Liidu juhitud sõjaline allianss) tähistamiseks. Jugoslaavia polnud kunagi ei idabloki ega Varssavi pakti liige.

<sup>28</sup> L. Hegyi, *Central Europe as a Hypothesis and Way of Life*, lk. 40; A. Turowski, *From Pure Form to the Figure of Death: Theoretical Categories of the Polish 20th Century Avant-garde*. – *Art from Poland 1945–1996*. Warszawa: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1997, lk. 196–208; A. Rottenberg, *Polish Art in Search of Freedom*. – *Art From Poland 1945–1996*, lk. 7–123.

<sup>29</sup> Sellele on juhtunud tähelepanu ka Jaak Kangilaski: J. Kangilaski, *Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimine*. – J. Kangilaski, *Kunstist, Eestist ja eesti kunstist*. Tartu: Ilmamaa, 2000, lk. 228–235.

Läti ja Leedu sõjajärgsest avangardist algatas hoopiski Norton T. Dodge, kelle jaoks avangard kattub suurel määral nn. nonkonformistliku või mitteametliku kunstiga. Seda terminit on ta ise ka igas oma kirjutises kasutanud.<sup>30</sup> Norton ja Nancy Dodge'i kunstikogu, mis on üle antud Jane Voorhees Zimmerli kunstimuuseumile ja Rutgersi ülikoolile New Jerseys, on suurim välismaal asuv endise Nõukogude Liidu, sealhulgas Eesti, Läti ja Leedu kunsti ühendav kogu, mis aga ajaliselt ei piirdu 1950.–1970. aastatega, vaid käsitleb ka suurt hulka 1980. aastaist pärit töid mitteametliku kunsti võtmes. Just selle kogu põhjal avaldati artiklite kogumik, mille autoriteks olid valdavalt eesti, läti ja leedu kunstiteadlased. Millised on nonkonformistliku või mitteametliku kunsti tegelikud piirid ja tähendus, on olnud huvitav probleem mitmele selle kogumiku autorile.

Samas nonkonformismi võtmes, kuid laiendatud ka teistele Nõukogude Liidu maadele ja kontsentreerunud fotole kui eraldi fenomenile, ilmus teine suur kogumik, "Beyond Memory".<sup>31</sup> Mõlemad väljaanded käsitlevad Nõukogude Liitu kui ühtlast poliitilist süsteemi ja sotsialistlikku realismi kui selle ainust tunnustatud kunstivormi. Lähtutakse eeldusest, et kõik, mis väljus sotsrealismi vormikaanonist, läheb suurtes piirides nonkonformistliku või mitteametliku kunsti alla. Tegelik olukord on ju olnud oluliselt keerulisem. Siiski on just need kaks väljaannet suutnud anda laiema üldistatud pildi Nõukogude Baltimaade kunstist ning sundinud tegelema mitmete oluliste kunsti mõistetega, nagu mitteametlik, avangard, dissidentlus jne.

Väljastpoolt oli ette võetud ka 1990. aastate olulisem koostöö, Varssavis Zachęta Kaas-aegse kunsti galeriis avatud näitus "Personal Time" ning sellega seotud, eespool juba viidatud samanimeline kataloog. Kataloogis avaldatud artiklid on siiani osutunud oluli-

seks kokkuvõtteks nii Eesti, Läti ja Leedu sõjaeelse modernismi kui ka sõjajärgse alternatiivkunsti seisukohalt.

1997. aastal toimus Vilniuses näitus "Tylusis modernizmas Lietuvoje / Quiet Modernism in Lithuania 1962–1982" ("Vaikne modernism Leedus 1962–1982"), millele järgnenud uurimuses esitas autor Elona Lubytė idee vaiksest modernismist kui sobivast metafoorist aastatele, mil kunstnikud ei saanud avalikult tegelda sellise kunstiga, nagu nad oleksid õigeaks pidanud. Vaikiv modernism tähistas autori jaoks passiivset poliitilist vastupanu.<sup>32</sup> Lubytė kordab põhimõtteliselt sama, mida on võimalik olnud lugeda ka teiste Kesk- ja Ida-Euroopa uurijate tekstidest, kirjutades nn. ametliku ja ebaametliku kunstidiskursuse omavahelisest segunemisest, individualismist ning avaliku ruumi asendamisest kinniste ateljee-sõpruskondadega. Üsna mõõdamannes mainib Lubytė veel üht olulist probleemi, mis iseloomustab Leedu sõjajärgset kunstielu: rahvuslikku identiteeti toetavaid, aga ametlikult valitsuse süsteemis töötavaid inimesi, kes aitasid kunstnikel oma eesmäärke ellu viia.<sup>33</sup> Sellise teksti kõrvalosa on situatsiooni paratamatu heroiseerimine. Hoopis teisest vaatenurgast on vaikumist kä-

**30** N. T. Dodge, Introduction: Collecting Baltic Art of the Cold War Period. – Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991. Eds. A. Rosenfeld, N. T. Dodge. New Brunswick, London: Rutgers University Press, 2002, lk. 3–5.

**31** Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art. Ed. D. Neumaier. New Brunswick: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers University Press, 2004.

**32** Tylusis modernizmas Lietuvoje / Quiet Modernism in Lithuania 1962–1982. Ed. E. Lubytė. Vilnius: Tyto alba, 1997.

**33** E. Lubytė, Why Did a Catalogue Turn into a Book? – Tylusis modernizmas Lietuvoje, leheküljed nummerdamata.

sitlenud oma tekstides Raminta Jurénaite. “Leedus toetasid kommunistlikku parteid vaid vähesed kunstnikud, kuid sellest hoolimata andsid nad kõik selle pikale valitsusajale oma toetuse suuremate või väiksemate kompromisside, alandliku nõustumise, tolerantse ja lõpuks ka vaikimise kaudu.”<sup>34</sup> Vaikimise mitmest tähendusest – hirmust, loobumisest, mentaalsest põgenemissoovist jms. – olen kirjutanud artiklis “Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid eesti kunstis”,<sup>35</sup> kus on lisatud veel üks vaikimise võimalus: teha vaikimisest, “mitteosalemisest ... eetiline ja esteetiline sündmus”.<sup>36</sup>

Leedu kunstiteadlane Alfonsas Andriuškevičius jõuab oma uurimuses Leedu sõjajärgsest maalist<sup>37</sup> samuti järeldustele, mis on meile juba tuttavad. Esiteks kinnitab ka tema ametliku ja mitteametliku kunsti segunemist alates Nikita Hruštšovi ajast (võrdluseks Jaak Kangilaski juba eespool mainitud artikkel “Okupeeritud Eesti kunstiajaloo perioodiseerimine”), teiseks rõhutab kunstnike esinemist nn. kahel rindel: ühelt poolt ametlikel näitustel ja teisalt teiste tööde esitamisega kitsas sõpraderingis, ateljees. Selliste näidete leidmine ei paku mingit raskust ei eesti ega läti kunstnike hulgas.

Samas on meie väikeses piirkonnas probleeme, mis saavad selgelt alguse piirkondlikust erinevusest, religioonist, kultuuritraditsioonidest. Parimaks võrdlusvõimaluseks olid omaaegsed Vilniuses toimunud maalikunsti triennaalid ja hiljem noorte kunstnike triennaalid.<sup>38</sup> Rõhutatakse eesti maali vaashoitust võrreldes näiteks leedu ekspressiivsema maalinga<sup>39</sup>, eesti kunsti ratsionalismi võrreldes naabrite subtiilse värvikogemusega<sup>40</sup> jne. Ehk kõige selgem ongi näide maalikunsti erinevast “lugemisest” eesti ja leedu traditsioonides. Mari Nõmmela kirjutab oma ülevaates Vilniuse maalikunsti triennaalidest: “Kunsti ideoloogia oli ette määratud üleliiduliselt nivel-

leeriva ja rahvuslikkust assimileeriva kultuuripoliitika poolt, kuid sisult sotsialistlikku ja vormilt realistlikku maališabloonid kasutati Eestis ja Leedus erinevalt. Määravaks said siin rahvuslik vaimsus, temperament ja kunstitraditsioonid.”<sup>41</sup> Omamoodi kordame väikeses mahus seda, mida saab väita Kesk- ja Ida-Euroopa kohta – ühes poliitilises süsteemis ühtmoodi ebakanoonilised ja ühtmoodi üksteisest erinevad.

## Nõukogude Venemaa

Omaette on küsimus, missuguses staatuses on käesoleva teema jaoks Nõukogude Liidu suured kultuurikeskused Moskva ja Leningrad

**34** R. Jurénaite, *Between Compromise and Innovation. – Personal Time: Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996*. Lithuania. Eds. L. Jablonskienė, R. Pileckaitė, H. Šabasevičius, K. Poremska. Warsaw: The Zachęta Gallery of Contemporary Art, 1996, lk. 17.

**35** S. Helme, *Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid eesti kunstis*. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 10. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2000, lk. 260–263.

**36** S. Helme, *Mitteametlik kunst*, lk. 262.

**37** A. Andriuškevičius, *Semi-nonconformist Lithuanian Painting. – From Gulag to Glasnost: Non-conformist Art from the Soviet Union*. Eds. A. Rosenfeld, N. T. Dodge. New York: Thames and Hudson, 1995, lk. 218–226.

**38** Vt. nt. E. Komissarov, *Vilniuse VII maalikunsti triennaal*. – *Kunst* 1988, nr. 1 (71), lk. 5–9; E. Lamp, *Kolme maa maalijad*. – *Kunst* 1978, nr. 1 (51), lk. 10–13; V. Liutkus, *Iroonia ja grotesk Baltimaade maalikunsti*. – *Kunst* 1988, nr. 2 (72), lk. 10–14; V. Liutkus, *Eesti maalikunsti retseptioon Leedus*. (Vilniuse triennaalide põhjal.) – *Kogude teatmik. Koost. ja toim. M. Nõmmela*. Tartu: Tartu Riiklik Kunstimuuseum, 1989, lk. 12–17; M. Nõmmela, *Eesti maalikunsti Vilniuse triennaalidel aastatel 1969–1975*. – *Kogude teatmik V. Toim. M. Nõmmela*. Tartu: Tartu Riiklik Kunstimuuseum, 1991, lk. 105–118.

**39** E. Lamp, *Kolme maa maalijad*; V. Liutkus, *Iroonia ja grotesk Baltimaade maalikunsti*; V. Liutkus, *Eesti maalikunsti retseptioon Leedus*.

**40** E. Komissarov, *Vilniuse VII maalikunsti triennaal*.

**41** M. Nõmmela, *Eesti maalist Vilniuse triennaalidel*, lk. 111.

ning seal toiminud mehhanismid. Meie kuulumine Nõukogude Liitu ei tähendanud automaatselt täpselt samasuguseid toimetehhanisme nagu Moskvast või Leningradis, Nõukogude Liit on meie puhul kahetises rollis: ta oli meile peale surunud kultuuripoliitilise korra, mis oli ühine kõigile riigi osadele, ja samas esines n.-ö. teise riigi rollis, mis esindas seda osa kultuurist, mida me olla ei tahtnud.

Venemaa puhul on oluliselt paremini uuritud klassikalise avangardi aega, vene avangard kui omaette avangard on ju automaatselt lülitatud suurtesse ajalookirjutistesse, kuhu meie ega ka suur osa endistest sotsialistliku süsteemi maadest jõudnud pole. Suhteliselt hästi on esitatud ka nn. Moskva kontseptualismi ja *sots-art*'i periood, osalt tänu Lääne intensiivsele huvile vastalise mõtteviisi vastu Nõukogude Venemaal, mistõttu ei maksa siinkohal ära unustada selle huvi seotust poliitikaga. Nõukogude Liidu sõjajärgne kunst kuni nn. TTR-i (teaduslik-tehnilise revolutsiooni) perioodini on tänapäeva ajalookirjutuse seisukohalt üldreeglina stalinlik realism, mille klassifitseerimine ja kirjeldamine on suhteliselt selge ning mida on ka tehtud. Mitmekihiline ja erakordselt vastuoluline kunst 1960.–1980. aastateni on aga harvemini esile toodud.

Vene kunst, mis peaks teoreetiliselt olema nõukogude kunstipoliitika süda ja muudel, seega lihtsalt seletatav, osutub uurimisel aga hoopis keerulisemaks ja vastuolulisemaks, kui hakkame seda võrdlema eespool vaadeldud sotsialismimaade käsitlusviisidega. Ja lahknevus on ilmne ka võrdluses Eestiga, hoolimata sellest, et elasime ühes riigis. Vajalik on märkida vähemalt kahte erinevust, mis muudavad analoogide otsimise raskeks. Need on enese identifitseerimise viisi ajalookirjutamise kaudu ning kunstiteose vormi tähendus radikaalse kunsti hindamise hierarhilisel skaalal.

Esimese oluline erinevus ilmneb ajalookirjutuse viisis. Erinevalt näiteks eesti kunsti ajaloost, mida enamasti on uuritud võrdluses Lääne-Euroopa kunstiliikumistega, rõhutavad vene uurijad mitte sarnasusi, vaid erinevusi Läänest. Nad ei vaja enda identifitseerimiseks ega ajaloo periodiseerimiseks Lääne analooge, sest Venemaa ajaloos puudub periood, mil sellist mehhanismi oma olemasolu kinnitamiseks vaja oleks läinud. See puudub vene avangardil see kahene projektsioon ühele ekraanile, kus ühel pool on nõukogude kujund ja teisel pool Lääne kujund ning kus eesti kunstil tuli minimaalse eneseteadvuse ja -hinnangu säilitamiseks ning pealesunnitud olukorrast eristumiseks lausa rõhutada oma kuuluvust Lääne kujundi juurde. Seda eesti kunstnikud ka läbi kogu nõukogude perioodi tegid, ükskõik kui adekvaatne see võrdlus oli.

Teiseks on oluline erinevus see, et vene n.-ö. mitteametlik kunst ja vastuhakk oli suure osas sotsiaalne nähtus, väljendudes suuresti käitumis- ja suhtlusviiside eripäras, mitte niivõrd kunstiteoste vormieksperimentides. Eriti 1950. aastate lõpust ja 1960. aastatest pärinevad teosed ei paista üldreeglina silma erilise vormiradikaalsusega. Seepärast ei saa avangardi Venemaal käsitleda ainult kui kunstilist radikalismi, vormieksperimenti, vaid see on pigem keeruline segu erinevatest ideedest, suhtlusvõrgustikest, eluviisidest ja kunstiteostest. Eestis, vastupidi, kontsentreerus mitteametliku kunsti tähtsus just vormivõtetele, lausa liialdatud formalismi, mille eesmärgiks oli enda eristamine Nõukogude Liidu ametlikust realismist. Samamoodi võis eristumine toimuda ka Moskva põrandaalusest kunstist, mis oma väljendusviiside paljususes ning korrastamatuses oli hüljanud mõisted, nagu stiil, esteetika, väärtus jmt., seega just pigem eesti formalistlikule avangardile vajalikud kategooriad.

Eeltoodud väidete kinnituseks saab kasutada Ilja Kabakovi kokkuvõtet<sup>42</sup> Moskva mitteametlike kunstnike seisukohtadest nii esteetilisuse kui ka Lääne kunsti suhtes, ning omaenda keskkonna mütologiseerimisest, millest ju kasvaski välja Moskva *sots-art*.

Kabakov kirjeldab neid mõtteviise järgimiste kategooriate abil.

– Esteetilisus: vastikus igasuguse esteetilisuse vastu. Kabakov seletab seda kui Nõukogude Liidu ametliku kunsti vihkamist, mis pöördus esteetilise kui *establishment*'i kultuuri vihkamiseks. Ta toob paralleeli sajandi alguse vene avangardiga, mis huvitus primitiivsest kunstist, ning võrdleb seda 1970. aastate Moskva kunstiga, mis huvitus kõikvõimalikust diletantide “viletsast kunstist”, kitsist.

– Lääne kunsti hülgamine: 1960. aastate lõpu ja 1970. aastate alguse tüdimus ja vastikutunne puudutas mitte ainult Nõukogude Liidu ametlikku kunsti, vaid ka Lääne kunsti. Väsi pidevast Lääne kunstivoolude järgimisest, mis oli alanud pärast Jossif Stalini surma. Selline järelejooksmine oli mõttetu ja juba ette läbikukkumisele määratud, kirjutab Kabakov. Samal ajal tugevnes orientatsioon oma originaalsele loomingle, kusjuures Lääne kunsti süüdistati hingetuses ja emotsioonivaeguses.

– Keskkond: suhe materiaalsesse keskkonda, iseenda eluümbrusesse. Nimelt pühendab Kabakov eraldi peatüki prügile, mida ta käsitleb peaaegu filosoofilise kategooriana. Kabakov tõstab prügi metafoori tasandile ning võrdleb kogu Nõukogude Liidu kultuuri lõpetamata, ebatäiuslikku vormi prügiga. Kuid prügi asendamine Lääne korrastatusega ei aita. Kabakov kirjutab: “...me elame Nõukogude Liidus kõik prügis, nagu mähituna mingisse võõrasse tsivilisatsiooni. Meie tsivilisatsioon ei funktsioneer ja ta on inetu. Ja ikkagi ei tööta siin raja tagant toodud as-

jad. Midagi on nagu puudu. Prügi – see on hea metafoor sellise mittetöötava tsivilisatsiooni jaoks.”<sup>43</sup>

Alustuseks on otstarbekas taandada Nõukogude Liidu mõiste Moskvale, sest Moskva dikteeris kunsti liikumisi nii ametlikus kui mitteametlikus liinis. Materjali intrigeerivusest ja olulisusest hoolimata ei ole vene mitteametlik kunst, nagu öeldud, sugugi läbiuuritud materjal. Sõjajärgse alternatiivse kunsti uurijana on kõige enam tähelepanu pälvinud Boris Groysi kirjutised, kes tegeleb eeskätt kahe teemaga: nõukogude sotsialistlik realism ja nõukogude mitteametlik ehk *sots-art* ehk Moskva kontseptualism. Boris Groysi tuntuks süvendab muidugi asjaolu, et nii Saksamaal kui ka Austrias töötades on enamik tema tekste ilmunud saksa ja inglise keeles. Nõukogude sotsrealismiga tegeleb ka teine nimekas vene kunstiteadlane Katarina Džagot ning mõlema uurija teemadeks on muidugi sajandialguse vene avangard. Tähelepanuväärivalt kokkuvõtva artikli nõukogude mitteametlikust kunstist on avaldanud Andrei Jerofejev.<sup>44</sup> Pikemat süstemaatilist ülevaadet Moskva 1950.–1970. aastate mitteametlikust kunstist siiski veel ilmunud pole. Tõenäoliselt on selle üheks põhjuseks materjali hulk ja hajutatus, samuti paljude erinevate huvigruppide olemasolu. Kõige materjalirikkam allikas on tänaseni kaheosaline kogumik “Дру-

42 И. Кабаков, Б. Гройс, Диалоги (1990–1994). Москва: Ad Marginem, 1999.

43 И. Кабаков, Б. Гройс, Диалоги, lk. 115.

44 A. Erofeev, Nonofficial Art: Soviet Artists of the 1960s. – Primary Documents, lk. 37–53, esmakordselt avaldatud: A. Erofeev, Non-Official Art: Soviet Artists of the 1960s. East Roseville: Craftsman House and G + B Arts International, 1995. Jerofejevi nimi sai tuntuks, kui ta asus looma nn. kaasaegse kunsti muuseumi, mille tööd integreeriti hiljem Riikliku Tretjakovi galerii püsikollektsiooni. Pikka aega räägiti sellest osast kui Jerofejevi muuseumist.

рое искусство. Москва 1956–1976”, mis esitab kroonika kujul fakte ja ülevaateid toimunust.<sup>45</sup> Ka selles teoses on olulisim raamistik, milles Moskva tollaegset mitteametlikku kunsti vaadatakse, vastuhakk toimub eeskätt poliitilisel ja sotsiaalsel pinnal, eluviisi käsitletakse osana kunstniku loomingust. Sotsiaalne kriitika on ju ka Moskva kontseptualismi (mis tänaseks on muutunud omaette terminiks) alus ja peamine töömeetod.

Kõige lihtsam oleks muidugi samastada Moskva sõjajärgne avangard dissidentlusega, seda enam, et tegu on kunstieluga, mille hulka loomuliku osana kuuluvad ametlikud protestiaktioonid, näiteks kuulus nn. buldooseri näitus<sup>46</sup>.

Dissidentlik kunst on termin, mis ei määratle kunsti mitte esteetiliste, vaid sotsiaalsete kriteeriumide põhjal.<sup>47</sup> Dissidentlik kunst ei võtnud omaks ametlikke kaanoneid, ning seda ei tunnistanud omakorda ka ametlik kunstipoliitika, jättes seega kunstnikud ilma riigi määratud hüvedest ja toetustest. Dissidentlikku kunsti saab iseloomustada kui põrandaalust, nonkonformistlikku, ebaametlikku kunsti.

Nii Boris Groys kui ka Ilja Kabakov kasutavad 1950.–1970. aastate nõukogude alternatiivse kunsti kirjeldamiseks terminit mitteametlik kunst. Kabakovi teksti puhul on tegu muidugi emotsionaalse ja subjektiivse, kunstnikukeskse lähenemisega.<sup>48</sup> Tegemist on ju Kabakovi kui kunstniku väljakujunemise ajaga. Ometi kirjeldavad Groysi ja Kabakovi “Dialoogid (1990–1994)” olukorda üsna ülevaatlilikult ja üldistavalt ning asendavad oma poeetilise värvikusega mingil kombel puuduvaid laiemaid uurimusi. Nii kirjeldab Kabakov vähemalt kolme ebaametliku kunstniku tüüpi: esimene elab ja teeb kunsti ebaametlikult, teine tüüp on ebaametlik isegi ebaametlike jaoks, liikudes sotsiaalses põhjakihis, ning kolmas tüüp (kelle hulka liigi-

tab ta ka iseenda), on kahestunud, nii ametliku kui ka ebaametliku kunsti sfäärides liikuv kunstnik. See on kunstnik, kes ei ütle ära ametlikest tellimustest, öieti elatub nendest, kuulub NSVL Kunstnike Liitu, kuid samal ajal esineb mitteametlikel näitustel ja teeb n.-ö. teistsugust kunsti.<sup>49</sup>

Nagu öeldud, ei tähendanud Venemaal mitteametlik kunst mingit ühtset koodi, kõik tollaegse kunsti kirjeldused rõhutavad loomingu äärmist eklektilisust. Ilja Kabakov kirjutab: “Kui alustasin tegelemist vene mitteametliku kunstiga, olin vapustatud sellest, et puudusid ühised kunstilised programmid. Praktiliselt oli 1950., 1960. ja 1970. aastatel võimatu leida isegi kahte kunstnikku, kel oleksid olnud ühised kunstilised huvid.”<sup>50</sup>

Ka Andrei Jerofejev kasutab vene avangardi kirjeldamiseks terminit mitteametlik kunst. Jerofejevi seisukohad on mitmeti sarnased Groysi ja Kabakovi seisukohtadega. Nagu Groys ja Kabakov tõmbab temagi paralleeli vene 1920. aastate avangardi ja 1960. aastate situatsiooni vahele. Mõlemal korral määrasid ühiskonnakorraldused suured sotsiaalsed utopiad (teatud tingimustel võib ju sulaaega nii kvalifitseerida), mõlemal juhul olid muutuste eestvedajateks kunstnikud.

Samuti nagu Kabakov, kirjeldab Jerofejev intelligentsi/kunstnike kahetist situatsiooni,

45 Другое искусство. Москва 1956–1976, к хронике художественной жизни. Тома I–II. Сост. Л. П. Талочкин, И. Г. Алпатова. Москва: Художественная галерея Московская коллекция, СП Интербук, 1991.

46 1974. aasta 15. septembril Beljajevo tühermaal toimunud vabaõhunaäitus, mida ründas miilits ning kus kolme buldooseriiga hävitati rida maale, sealhulgas Komari ja Melamidi, Oskar Rjabini, Jevgeni Ruhnini ja Juri Žarkihhi tööd.

47 S. Helme, Mitteametlik kunst, lk. 253–272.

48 И. Кабаков, Б. Гройс, Диалоги.

49 И. Кабаков, Б. Гройс, Диалоги, lk. 56–57.

50 И. Кабаков, Б. Гройс, Диалоги, lk. 95.

kuulumist nii ebaametliku kunsti kui ametliku kultuuri hulka. “Liberaliseerimise aja tiipus (1956–61), kui tundus, et autoritaarne režiim on asendumas tsiviilühiskonnaga, “inimnõoga sotsialismiga”, olid samad kunstnikud ja isegi samad kunstiteosed vahel üheaegselt nii uue ametliku kultuuri kui ka uue kultuurilise opositsiooni esindajad, erinevus sõltus vaid interpretatsioonist.”<sup>51</sup> Jerofejev rõhutab ka vene mitteametliku kunsti konservatiivset poolt, selle seotust religioossete ja müstiliste ideedega, mis tulenes sümpaatiast igasuguse teisesuse vastu, mis oli nõukogude võimu poolt keelatud.

Kabakov ja Jerofejev pole ainsad, kes kirjeldavad vene sõjajärgse avangardi suhteliselt konservatiivset vormikeelt. Galina Manevitš, kogumiku “Teine kunst” peaautor, kirjeldab Moskva 1960. aastate avangardi koguni kui kunstiliselt väga konservatiivset liikumist, kus nii maalist kui ka skulptuurist mõeldi traditsiooniliste žanrite piirides.<sup>52</sup> Erinevalt Groysist ja Kabakovist kasutabki ta terminit avangard, kirjeldades seda kui eripärast nähtust vene 1960. aastate kunstis. Kuid temagi määratleb avangardi eeskätt sotsiaalse hoiakuna, elamis- ja käitumisviisina, ametlikule kultuuripoliitikale vastuhakuna, mis lahvas 1960. aastate keskel, neli aastat pärast kurikuulsat Maneeži näitust.<sup>53</sup>

Ka Norton Dodge ei piiritle nonkonformistlikku kunsti kindlate esteetiliste arusaamadega, vaid loeb selle hulka abstraktset, sürrealistlikku, hüperrealistlikku, kontseptualistlikku ehk *sots-art*’i, religioosset, erootilist ja pornograafilist kunsti ning nende kombinatsioonid. Seega määratleb temagi nõukogude kunsti avangardismi selle sotsiaalse tegevusvälja kontekstis, kus esteetiline programm või kunstikood ei omanud erilist tähtsust.

Üheks Moskva avangardistliku eluviisi väljenduseks oli tegutsemine väikeste sootsumide sees – fakt, mis tundub olevat ühine

kogu sotsialistliku süsteemi kunstile (ja tegelikult ka laiemalt). Arusaam kunstist kui muust ühiskonnast oma käitumisviisi ja eesmärkide poolt eraldunud saarest langeb kokku paljude Kesk- ja Ida-Euroopa uurijate (Hegy, Benson, Hughes jt.) seisukohtadega ning sama võime leida ka Eestis Tõnis Vindi ringi näol, mis klassikaliselt kinnitab kõiki eespool toodud kirjeldusi. Ija Kabakov on oma dialoogides Boris Groysiga kirjeldanud seda kui sõprade ja loominguliste mõttekaaslaste ringi, kus vähemalt 1960. ja 1970. aastatel valitses soe sõprus.<sup>54</sup> Ning selliseid ringkondi oli Moskvas mitmeid, Kabakovi sõpruskond oli vaid osake väga mitmekesisest mitteametliku kunsti kultuurist.

## Kokkuvõte

Mida kokkuvõttes annab meile teadmine mõnede sotsialistliku riigikorraldusega maade kultuuripoliitikast ja kunstnike reageeringust

<sup>51</sup> A. Erofeev, *Nonofficial Art*, lk. 41.

<sup>52</sup> Г. Маневич, *Художник и время. – Другое искусство*, lk. 13–20, lk. 19.

<sup>53</sup> 1962. aasta 1. detsembril avati Kesknäituste saalis, nn. Maneežis näitus, kus olid eksponeeritud “mitte-sotsrealistlikud” tööd, nende hulgas ka Ülo Soosteri maalid. Näituse toimumine oli provokatsioon, kunstnikele tehti ettepanek viia hotellis “Junost” planeeritud tagasihoidlikum üritus üle riikliku tähtsusega näitusesaali, et karistust ja läbikukkumist eriti võimendada. Hommikul saabus Maneeži Nikita Hruštšov, kelle reaktsioon oli oodatult skandaalne ja näituse suhtes üdini negatiivne. Ta käskis konfiskeerida kõik tööd ning kunstnikud ootasid repressioone. Kuigi mingit füüsilist pogrommi ei järgnenud, olid vahekorrad võimu, nn. sulaaja optimismi ja kultuuri autonoomia vahel uuesti sätestatud ning Jerofejev on pidanud seda sündmust mitteametliku kunsti sünnidaatumiks, nn. buldooseri näitust aga vahekorra mitteametlik-ametlik legaliseerimiseks. Vt. A. Erofeev, *Nonofficial Art*, lk. 42; И. Кабаков, Б. Гройс, *Диалоги*, lk. 100–101; L. Sooster, *Minu Sooster*. Tallinn: Kirjastus Avenarius, 2000, lk. 84–86.

<sup>54</sup> И. Кабаков, Б. Гройс, *Диалоги*, lk. 55.

sellele poliitikale? Eriti kui võtta arvesse, et Nõukogude Liidu ja ülejäänud riikide käitumisviisid võisid omavahel erineda üsna olulisel määral (Jugoslaavia näide), ja ka seda, et sõltuvalt nende riikide sisepoliitika dünaamikast näeme erinevaid etappe ka kultuuri- poliitikas (Poola, Ungari)?

Erinevustest hoolimata on siiski olemas ühised tegutsemisviisid ja väljundid, mis varieeruvad vastavalt riikide kultuurilistele ja religioossetele traditsioonidele. Kõikide endiste sotsialistliku süsteemi riikide puhul on kõige olulisem küsimus kunsti ja poliitika vahekorra. Ühest küljest tekitas totalitaarriigi poliitika ise kunstnikes loomuliku vastuhaku ja vastupidi tegemise iha, mis üldjuhul aga ei kasvanud üle poliitilisteks aktsioonideks (siinkohal jääb avatuks diskussioon dissidentluse teemal), teisest küljest seadis riik kindlad piirid (mille ulatus varieerus sõltuvalt riigist), millest kaugemale kunstnikud liikuda ei saanud. Vastasel juhul oli tegu kunstielu piiridest välja astumisega ehk väljumisega kaitsmata territooriumile (kunstielu piiride ambivalentsus on teema, millel selle artikli piirides pole võimalik peatuda). Me ei peaks uurima oma modernismi või avangardi kui Lääne kultuurist erinevatele reeglitele alluvat nähtust, kui meil poleks olnud nõukogude korda. Meie modernism ja avangard saavad oma ulatuse ja tähenduse ainult võrdluses sotsialistliku realismi ideoloogiaga ja riigi õigusega kehtestada ükskõik milline talle sobiv kunstidiskursus.

Kirjeldades alternatiivkunsti toimimisviise kogu regioonis, leiame eesti kunstiga mitmeid sarnasusi eeskätt läti ja leedu kunstis, aga ka Kesk-Euroopa maade kunstis. Üllataval kombel on raskem leida paralleele Moskva mitteametliku kunstiga, kuigi meid ühendab üks riiklik survemehhanism. Lisaks sarnasustele jäävad ka Eesti eripärad, mida

käesolevas artiklis pole eraldi analüüsitud.

Oluline on ka Jugoslaavia kogemus, mis lisab meie kohati heroiseerivale käsitlusele veel ühe, seekord kriitilisema aspekti.

Võib välja tuua vähemalt neli olulist ja kogu regioonile ühist toimimisviisi, mis osutuvad nurgakivideks ka eesti avangardkunsti uurimisel.

Esiteks balansseerimine nn. kaitsstud (näiteks kuulumine ametlikesse kunstnike organisatsioonidesse, nagu Eesti NSV Kunstnike Liit) ja kaitsmata (sanktsioneerimata näitused jmt.) territooriumide vahel. Näeme ametliku ja mitteametliku keerulisi põimumisi nii loomingu kui ka käitumisviisides.

Teiseks, avangard pole olnud silmapais- tev avalik tegutsemine, see toimus läbi privaatsuse, suletuse, sest süsteem välistas kunstniku autonoomia aktsepteerimise. Seega jääb avangardkunst avaliku territooriumi asemel ateljeedesse, mis toimisid kitsa ringi näitusepaigana. Just see avalikus näituseruumis mitteeksisteerimine tekitab tänastele uurijatele hulga küsimusi katsel taastada sõjajärgne kunstipilt võimalikult adekvaatselt. Mitu kunstiajalugu meil paralleelselt eksisteeris?

Kolmandaks, sõjajärgset avangardi saab käsitleda mitte kui olemuslikku nähtust, üheaegset kollektiivset kogemust ja ideoloogiat, vaid kui üksikindiviidi suhet kunsti, personaalset sidet ajaga ning sellest tulenevaid otsuseid.

Neljandaks puudus avangard kui ajas määratud protsess, seda asendasid üksikud sündmused, juhtumiste väljad. Seega pole avangard kollektiivne mudel, vaid üksikute eraldiseisvate sündmuste jada: midagi, mis juhtus.

Eelnimetatule lisaks on mitmeid teemaarendusi, mis käesolevast artiklist välja jäävad, kuid millela uurimus tõene poleks. Näiteks küsimus, mida Lääs veel meelsasti ei puuduta, nimelt rahvusliku mentaliteedi ja avangardi omavaheline suhe.



Eesti puhul (ja tõenäoliselt ka Lätis ja Leedus) lisandub veel rida probleeme, näiteks radikaalse noortekultuuri ja teatava autonoomia kättevõitnud rahvusliku kunsti vahekord, kus eriti põnev on küsimus sellest, millisel hetkel (kui üldse) muutus radikaalne kunstiteos mitteaktsepteerituks ka kolleegide hulgas; esteetika ja antiesteetika vahekord jne. Need ja paljud teised küsimused jäägu aga mõne järgmise artikli teemadeks.

Lõpetuseks veel kord – meie avangard kujunes selliseks, nagu seda teame, ainult seetõttu, et eksisteeris nõukogude võim. See totalitaarne võim jääb ekraaniks, millele projitseerime paratamatult nii oma modernismi kui ka avangardi, me ei pääse sellest, kui ei taha valetada. Ja me hindame oma kunsti, selle vastupanuvõimet ja rolli rahvusliku kultuuri ajaloos ning ka rahvusvahelises kunstiajaloo just vahekorras selle poliitilise jõuga. Erinevad modernismid ongi meie kunstiajaloo paratamatu selgroog.

## **Different Modernisms, Different Avant-gardes**

### Summary

How should one go about describing post-war avant-garde in former Socialist countries? Is it possible to find parallels in how radical art worked and behaved in former totalitarian states? What should be the methodological starting point and can we even describe radical art from Central and Eastern Europe as avant-garde?

The goal of this article is to compare analyses and descriptions of post-war avant-garde art in former Socialist countries and find possible commonalities with Estonian non-official art from 1957 to the beginning of the 1970s.

In describing the situation, I proceed from the notions of various different modernisms and different avant-gardes, with which to emphasise the differences in the region's art situation from the so-called Western standard, thereby handling the local avant-garde as simply another variation, not as second rate. Many Western, as well as Eastern European art historians have dealt with analogous questions, while post-war modernism has been thoroughly studied in the former Yugoslav Republic, Poland, Hungary, Croatia and elsewhere.

All the while, we cannot treat the artistic development of any of this region's states as a universal model, which would fit other states with a similar system, since even the fundamentally similarly regulated countries of the former East Block were too dissimilar in terms of their cultural traditions and inner political dynamics. I have observed three regions in order to study and position our art in post-war art systems: Central Europe, Soviet Russia, (specifically Moscow) and the Baltic States – Latvia and Lithuania.

Regardless of the aforementioned differences, common ways of approaching and expressing things still exist in the region as a whole and vary depending on the state's cultural and religious traditions.

The most important question for states of the former Socialist system is that of the relationship between art and politics. On the one hand, the politics of totalitarian states itself caused a natural protest and desire to act in an opposite fashion, which generally did not become political actions, yet on the other hand, the state applied concrete limits (the extent of which was determined by each state) to restrict artists, otherwise the set artistic limits had been breached or entered into unprotected territory. The reason why we need to study our modernism or avant-garde as a phenomenon subjected to different rules than in Western culture, lies in the totalitarian political regime and its ability to regulate the art life. The extent and primary meaning of our modernism and avant-garde are achieved only through a comparison with the ideology of Socialist Realism and the right of the state to establish whichever kind of artistic discourse which it feel suitable.

In describing the ways in which alternative art works throughout the region, we find many similarities in Estonian art, first and foremost with Latvian and Lithuanian art, but also with that of Central European countries. Surprisingly, it is more difficult to find parallels with Moscow's non-official art, even though we were united by one forceful state mechanism. In addition to the similarities, there also remain Estonia's unique aspects, which have not been separately discussed in the given article.

The former Yugoslav Republic's experience is also crucial, adding a second, more critical aspect to our sometimes heroic handling of the subject.

At least four critical approaches can be brought as a common example for the entire region which act as cornerstones in studying Estonian avant-garde as well.

At first we balance between the so-called protected (e.g. belonging to official artists organisations, for instance the Estonian SSR Artists' Association) and unprotected (un-sanctioned exhibitions, etc.) territories. We see the complex weavings of the official and non-official in creativity, as well as manners of behaviour.

Secondly, avant-garde has not been an eye-catching public activity, but worked privately, since the system did not allow the acceptance of artists' autonomy. And so instead of being in the public sphere, avant-garde art remained in the studios, which doubled as a gallery for a small group of people. It is this non-existence in the public exhibition space that creates a number of questions for today's researchers attempting to recreate the post-war art scene in a relatively adequate manner. How many art histories did we have, existing in parallel?

Thirdly, post-war avant-garde can be handled not as an essential phenomenon, a collective experience and ideology at once, but as a single individual's relation with art, a personal connection with time and decisions stemming from it. In most cases, the avant-garde is personal avant-garde. (Compare the exhibition of Estonian, Latvian and Lithuanian post-war (alternative) art called 'Personal Time' at the Zachęta Contemporary Art Gallery in Warsaw.)

Fourthly, avant-garde did not exist as a process in determined time, it was replaced by single events. Thereby avant-garde is not a collective model, but a row of single, independent events, something that happened.

In addition to the aforementioned, there are many developments of topic which are

---

not part of the given article, but without which the study would not be authentic. First of all, the question of the relationship between national mentality and avant-garde. Secondly, the relation between radical young peoples culture and national art which has achieved a certain autonomy, where of particular interest is at what moment (if at all) did a radical work of art become non-acceptable even among colleagues. Thirdly, the question of values and the relationship between modernist aesthetics and anti-aesthetics in the thought processes of artists.

In summary – our avant-garde developed into what we know it as only due only to the existence of the Soviet regime. This totalitarian power remains as the screen, onto which we project both our modernism as well as avant-garde. We cannot escape this, if we do not want to lie. And we judge our art, its power to resist and its role in the history of national cultures and in international art history in relation to this political power. Various modernisms are in fact the inevitable backbone of our art history.

*Translated by Riina Kindlam*