

Balti kunstikogemus ja Ida-Euroopa geograafiad

Piotr Piotrowski. In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989. Translated by Anna Brzyski. London: Reaktion Books, 2009, 487 lk.

MARGARET TALI

Piotr Piotrowski pakub oma raamatus „Jalta varjus. Ida- ja Kesk-Euroopa kunst 1945–1989” esmakordselt välja tervikliku külma sõja aegse Ida-Euroopa kunsti käsitluse, avades regiooni kunstielust elava ja mitme-palgelise pildi. Autori analüüsi raamistavad seejuures ühelt poolt rahvusvaheline modernistlik kunst ning teisalt küll sündmus-tevaene, kuid nagu Piotrowski oma uurimuses esile toob, ometi tähenduslike muutuste küllane idabloki riikide poliitiline kontekst. Seejuures rõhub autor Ida-Euroopa ühiskondade vahelistele erinevustele, sidudes need üksikute refleksioonide kaudu ka sarnaste kunstipraktikate ja nende tähendustega Läänes. Nagu kirjutab Piotrowski raamatu sissejuhatuses, on tema eesmärgiks olnud regiooni kaardistamine ja ajaloolise ning geograafilise dünaamika väljapakkumine, mis oleks vaba varasematest geopoliitilistest hierarhiatest. Piotrowski lammutab edukalt mitmed rahvusvaheliselt levinud müüdid Ida-Euroopa suletusest ja tingimusteta repressiivsest õhkkonnast külma sõja ajal ning pakub välja uued keskused selle perioodi Ida-Euroopa regiooni mõtestamiseks. Kuid raamatu kirjutamise peamine rõhuasetus lasub sarnaselt mitmete 1990. aastate näitustega ikkagi n-ö Lääne pilgul ja seeläbi kunstiajaloo kaanoni revisjonil, s.t selle peamiseks eesmärgiks

on seatud Ida-Euroopa kogemuse kirjutamine lääne kunstiajaloo käsitlusesse, mis, nagu püüan järgnevas esile tuua, ei ole ainu võimalik viis Ida-Euroopa kunstiajaloo kirjutuseks.

Problemaatilised piirid

Kesk- ja Ida-Euroopa on raamatus defineeritud valitud idabloki riikidega: täpsemalt on Piotrowski oma analüüsi kaasanud Poola, Ungari, Tšehhoslovakkia, Ida-Saksamaa, Rumeenia ja Jugoslaavia selle perioodi kunstipraktikad. Bulgaaria kunst figureerib üksikute näidetega. Nõukogude Liidu välja jätmise on muidugi mõista autori taktikaline otsus, kuid see on ka Ida-Euroopa ajaloo käsitlusele pretendeeriva analüüsi üks olulisi puudujääke. Kuivõrd riikide valik on lugejale algusest peale teada, siis see on loomulikult osa käsitluse raamistusest, kuid problemaatiline on eelkõige see, et ka külma sõja aegsed praktikad ja poliitiline kontekst omandavad nii mõnevõrra teistsuguse ja leebema värvingu. Eriti puudutab see sotsrealismi pärandit, millest Piotrowski oma käsitluses praktiliselt mööda on läinud ning mille mitmekülgeid palgeid uuris ja avardas Eesti kontekstis ka hiljutine Kumu näitus „Nõukogude naine Eesti kunstis”. Ometi oleks autor võinud sotsrealismi mõiste kahtluse alla seada seoses 1960.–1970. aastate teisenenud kunstipraktikatega, samuti ka stiilikäsitluse rakendatavus kunstiajaloo kirjutamisel tänapäeva perspektiivist.

Piirideülene sotsrealism toob mind aga teistsuguste piirideni. Samuti ei ole Piotrowski problematiseerinud riikide piire ning nende muutumist külma sõja ajal ja järel, hoolimata kunstnike migratsioonidest ja „kriitilise geograafia” mõistest, mille ta Irit Rogoffilt laenab. Analüüsi ja võrdluse objektideks on stabiilsete entiteetideni endiselt poola, ungari ja idasaksa kunst, justkui

lugejana saaksime eeldada, et midagi sellist ka (väljaspool kunstiajaloo diskursust) eksisteerib. Ometi ületavad kunstipraktikad, mida Piotrowski oma töös tutvustab, mitmel pool selle lähtekoha: nii näitusepraktikate, info liikumisvoogude kui ka kunstnike endi koondumise kaudu. Heaks näiteks on siin postikunst (*mail art*) ja kehakunsti praktikad, aga ka mitmed biennaalid ja näitused füüsiliste ja vaimsete koondumispaikadena.

Sarnastest dilemmadest seoses piiridega kirjutab raamatu retsensioonis ka kunstiajaloolane Éva Forgács, küsides, kas kunstnikke, kes elasid kunagi Ida-Euroopas, kuid emigreerusid Läände, saab veel pidada Ida-Euroopa kunstnikeks? Migratsioon ja kunstnike lahkumine Ida-Euroopast külma sõja ajal jääb raamatus tähelepanuta. Kuidagi ei saa nõustuda Roman Opalka pidamisega Poola kunstnikuks, hoolimata sellest et viimased 30 aastat on kunstnik elanud Prantsusmaal (lk 121–122). Muidugi tuleb siin arvesse võtta, et natsionalismi diskursusel on Poola kontekstis märksa laiem mõõde.

Autor on raamatu sissejuhatuses rõhutanud, et võrdlev lähenemine tema töös on välja kasvanud isiklikust kogemusest – kontekstuaalsete erinevuste tajumisest teoreetiku ja praktikuna –, hoolimata kunagise idabloki ühetaolisest välisilmest.

Selle raamatuga kehtestab Piotrowski kahtlemata ka Poola positsiooni uue Ida-Euroopa kunsti ümbermõtestamise keskusena, asetades regiooni käsitluse keskmesse Poola ja Ungari. Need maad on kahtlemata mitmekülgset silmapaistvad, kuid tänu autori raamistusele ja tänu tema informeeritusele tõusevad nad kokkuvõttes esiplaanile

kogu Ida-Euroopa kontekstis. Kahtlemata ei osale Piotrowski oma raamatuga mitte ainult kunstiajaloo kirjutamises, vaid ka selle diskursuste otseses ja kaudses vahendamises. Piotrowski mahukale tööle on suuresti toetunud näiteks suvel 2010 Pompidou keskuses valminud näitus „Promises of the Past: 1950–2010, A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe”, mis samuti Baltikumi kogemuse nõukogude perioodist peaaegu täielikult kõrvale jättis.²

Modernismi kriitika

Raamat järgib lineaarset ülesehitust ning on jaotatud kolme mõttelisse ossa: sürrealism enne Teise maailmasõja lõppu; modernismi ja totalitarismi vahelised laetud suhted, mida on vaadeldud selliste liikumiste kaudu nagu informalism, geomeetriline kunst, mittersotsialistlikuks realismiks nimetatud suundumus ja maalikunsti kriitika; ning viimaks 1970. ja 1980. aastate kehakunstipraktikad, mida autor avab identiteedipoliitika ja neoavangardi mõistete kaudu. Piotrowski alustab niisiis Teisest maailmasõjast ja lõpetab vahetult Berliini müüri langemise eel. Esimene peatükk uurimuses on seejuures pühendatud kaalukatele näitustele 1990. ja 2000. aastatel, mis sama teemaga eelnevalt on tegelnud. Siin figureerivad Bojana Pejić kureeritud „After the Wall” (esmakordselt 1999 Stockholmis), „Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa” (Bonn 1994) ja „Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949–1999” (Viin 1999).

Piotrowski lähtub modernistlikust kunstist, millele tuginedes püüab ta kaanonit ühtlasi kahtluse alla seada, kritiseerida ja avardada. See tähendab, et Ida-Euroopa kunstipraktikaid raamistab läbivalt moder-

1 É. Forgács, Piotr Piotrowski. In the Shadow of Yalta. Central-Eastern European Art 1946–1989, <http://www.artmargins.com/index.php/4-books/505-piotr-piotrowski-qin-the-shadow-of-yaltaq-book-review> (vaadatud 3. III 2011).

2 Vt lähemalt Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe. Ed. C. Macel. Zürich: JRP Ringier, 2010.

nistlik narratiiv mitte üksnes tõmmatud paralleelide, vaid ka autori kirjutusviisi kaudu. Siin ei ole Piotrowski lähtunud tänapäevast, vaid stilistilisest analüüsist. Ometi valides modernismi monoliitsuse ja kõikehõlmavuse asemel lähteks modernismide paljususe teesi, millest on kirjutanud paljud postkolonialistlikud uurijad üle maailma, avaneks suure tõenäosusega oluliselt teistsugune pilt Ida-Euroopa kapitalismivabast kultuurilisest kogemusest külma sõja perioodil. Võib-olla aitaks see tulevikus seada Ida-Euroopa kunstipraktikaid sarnase poliitilise kogemuse kaudu dialoogi ka teiste Nõukogude Liidu mõjusfääri kuulunud maadega.

Autor osutab idabloki kunstipraktikate kaudu edukalt, et kunsti universalism külma sõja aegses maailmas oli müüt. Eelnevale tuginedes väidan aga, et tingimata vajaks see probleem Ida-Euroopa ja Piotrowski poolt täpsustamata „Lääne” kõrval kontekstualiseerimist ka globaalses kontekstis, seda enam, et autori eesmärgiks on kaanoni täiendamine. Hoolimata sellest, et raamat sisaldab hulganisti kriitikat modernistliku kunstiajaloo ja ameerika autorite suunas (nagu Rosalind Krauss, Donald Kuspit, Benjamin Buchloh), lähtub see sellesest modernismi käsitlesest, millest lääne kunstiajaloo kaua on räägitud, arvestamata kaanoni murendamisi erinevatest perspektiividest, sh nii kunstnike kui ka postkolonialistlike autorite töödes.

Ent tõenäoliselt ongi kriitiliseks lähenemiseks Piotrowski analüüsile kaks võimalust: kas osutada sellele, et autor avab asju liiga laialt, või et ta on seda teinud liiga kitsalt. Tegelikult on käsitus kahtlemata hoolikalt tasakaalustatud. Ja kuna võrdlev metodoloogia ei ole kunstiajaloo kontekstis (võrreldes näiteks kirjandusteadusega) just väga laialt levinud uurimisviis, tuleb selles kontekstis Piotrowskit seda enam

tunnustada.³ Võrdlused erinevate idabloki riikide sotsialismi kogemuse vahel on andnud tema analüüsile kahtlemata suure lisaväärtuse, aidates avada nii konkreetseid vastupanustrateegiaid erinevates ühiskonnakorra kontekstides kui ka erinevusi valitsenud õhkkondade vahel. Kuid tühe kunsti ajaloo kirjutamise võimalusena – erinevalt Piotrowski pildilisest ja kunstikriitikale tuginevast modernistlikust ajalookäsitlusest – ja modernistliku analüüsi täiendusena võiks tugineda ka suhetele ja võrgustikele, mis olid ideede liikumise aluseks. See joonistub tegelikult välja ka raamatus sageli viidatud töödes, mille autoritena figureerivad sellised krestomaatilised Ida-Euroopa kunstiajaloolased nagu Lorand Hegyi, Anda Rottenberg, László Beke, Andrzej Turowski ja Bojana Pejić.

Autorina tõuseb Piotrowski esile oma suurepärase analüüsi ja sünteesivõime poolest ning pakub välja palju seni laiemale publikule tundmata kunstiteoste interpretatsioone, vahendades ka kohalike kunstiajaloolaste tõlgendusi, mis siiani on tihti ilmunud vaid rahvuskeeltes. Kirjutusviisi ning analüüsi kontseptuaalset raamistikku silmas pidades näib, et Piotrowski on oma uurimuse adresseerinud eelkõige lääne lugejaskonnale. Ometi ilmus „Jalta varjus” esmakordselt poola keeles 2005. aastal ja 2009 avaldati see Briti kirjastuse Reaktion Books ingliskeelse väljaandena. Muutuste hulga ja mahu kohta ei ole väljaandes kahjuks midagi täpsemat märgitud, kuid hoolimata nende hulgast suudab Piotrowski suurepäraselt erinevad auditooriumid ühendada. Samas tuleb silmas pidada ka seda, et põlvkondade

³ Piotrowski on võrdleva analüüsi kaudu lähenenud ka kunsti institutsionaalsele korraldusele, uurides Ida-Euroopa kunstimuseumi. Viitan siin Piotrowski loengule Kesk-Euroopa ülikooli muuseumide teemalises suvekoolis 2009. aastal, mis on autorile teadaolevalt siiani avaldamata. Selles uuringus on ta analüüsinud ka Kumu kunstimuseumi.

vahetudes see erinevus, mis on seotud publiku eelnevate teadmistega, lahustub ja lääne lugeja ei erine varsti enam kohalikust noorest kunsti huvilisest. Arvestades sedagi, et Ida-Euroopa kunsti põhjaliku käsitlusena on raamat esimene, pakub Piotrowski tegelikult igasugusele lugejale (hoolimata tema eelnevast taustast) midagi uut.

Kokkuvõttes lasub Piotrowski raamatu peamine empiiriline kaal säravatel võrdlustel kontseptuaalsetes kunstiga seotud küsimustes – mitte üksnes Ida-Euroopa riikide vahel, vaid ka võrdlustel Ida- ja Lääne-Euroopa vahel –, mis ongi autori modernistliku kaanonikriitika aluseks. Ning hoolimata sellest, et eesti kunsti Piotrowski ei puuduta, peaks tema raamat olema kohustuslik igale kunstiajaloo tudengile, kes Teise maailmasõja järgse perioodiga tegeleb. Võrdlused teiste Ida-Euroopa ühiskondade kunsti (aga ka tsensuuri) praktikatega pakuvad rikastavaid sissevaateid kohaliku kunstimaailma analüüsimiseks. Ning Balti kunstiajaloo kogemuse kirjutamisest ja vahendamisest võiks eelnevat silmas pidades saada oluline ning perspektiivikas uurimisteema, mis informeeriks Lääne-Euroopa kunstiajaloo kõrval nüüd ka Ida-Euroopa kunstiajalugu.

Kunstiajalugu: ruum, joon ja väli

Eesti kunsti ajalugu 5. 1900–1940.

Koost ja toim Mart Kalm. Tallinn:

Eesti Kunstiakadeemia,

SA Kultuurileht, 2010, 712 lk.

VIRVE SARAPIK

Möödunud aasta lõpus tuli trükist kuueosalise „Eesti kunsti ajaloo” viies köide: eelmisest mahukam ja raskem, kaanel kiiva vaatavad ja pilku varjavad Eduard Ole varaküpsed lapsed. Varaküpsus iseloomustab ka köites käsitletavat perioodi, mille vältel eesti kunst pidi sõna otseses mõttes astuma olematusest (või „talutarest”) iseseisva riigi täisverelise kultuurielu keskmesse. Raamatu ilmumise kui sündmuse tähtsust on raske alahinnata: köide võtab kokku perioodi uurijate pikaajalise töö ja kõik selle autorid on teinud seda parimal võimalikul viisil. Seega on vähemalt 20. sajandi esimese poole kunsti kohta midagi valmis saanud, selle kolmekilose raamatu kaante vahel kinni.

Ühtlasi on selge, et vähegi ammendava ülevaate kirjutamine pole kergete killast või on isegi võimatu ülesanne – vaevalt et leidub kõikide teemade jaoks pädevat spetsialisti – ning keskenduda saab kas mõnele osale, üldmuljele või näiteks kunstiajaloo kirjutamise kui sellise metodoloogiliste probleemidele. Neist kolmest on siinses vaates valitud keskmine võimalus.

Eesmärk

Erinevalt angloameerika traditsioonist on eesti kollektiivteoste sissejuhatused ja koostaja-toimetaja roll olnud alati tagaplaanil. Sissejuhatused ja saatesõnad on sageli pigem viimase kiiruga valminud kohustuslik ornament kui raamatu alustugi ja põhi-