

Epp Lankots

MOODSA ARHITEKTUURI  
 KRIITILINE HISTORIOGRAAFIA.  
 MODERNSUSE KÄSITLUSED  
 LEO GENSI JA LEONHARD LAPINI  
 ARHITEKTUURIAJALOOLISTES  
 TEKSTIDES 1960.–1980. AASTAIL

Critical Historiography of Modern Architecture:  
 Narrating Modernity in the Architectural Histories of  
 Leo Gens and Leonhard Lapin in the 1960s–1980s

Doktoritöö käsitleb Eesti 20. sajandi arhitektuuri "ajaloostamist" nõukogudeaegses arhitektuuri-historiograafias. Mõiste "kriitiline historiograafia" taha koondunud ideestiku toel uuritakse töös ajalootekste tõlgendustele avatud territooriumina ning käsitletakse ajaloo kriitilist suhestumist mitteakadeemilistes praktikates, näiteks kunstis. Keskendudes kahe peamise nõukogude perioodil moodsast arhitektuurist kirjutanud autori – Leo Gensi ja Leonhard Lapini – arhitektuuriajaloolistele kirjutistele jälgitakse, kuidas ja millena modernsus end nende kahe viljaka, ent väga erineva kirjutaja tekstides avab. Kunstiteadlase Gensi akadeemilised artiklid ning kunstnik ja arhitekt Lapini arvukaid seoseid loovad tekstid näitavad, et Eesti nõukogudeaegsel arhitektuurihistoriograafial olid ideoloogiliselt piiritletud tähendusruumi kõrval hoopis mitmekesisemad ideelised allikad ja laiemad seosed Lääne kultuurilise modernsusega.

*The doctoral dissertation studies the historicization of modern architecture in Estonia during the Soviet period. Taking the ideas of "critical historiography" as a platform the dissertation explores the (critical) interest in history and the uses of history in non-academic practices, for example in art, but also considers the writing of history to be not solely as an ideological project but a territory opened to interpretation. Focusing on the two prolific but at the same time very different authors – Leo Gens and Leonhard Lapin – the aim of the study is to follow how modernity is unfolded and narrated in the historiography of modern architecture in the 1960s-1980s. The articles by Gens who was an academically trained art historian and Lapin, an artist and an architect, whose texts suggest myriads of ideas and connections, show that Soviet-era architectural historiography drew on much more multifaceted sources for ideas and thus had a broader connection to the Western cultural modernity than one might imagine to be in a narrowly delimited ideological space.*

Epp Lankots

MOODSA ARHITEKTUURI KRIITILINE HISTORIOGRAAFIA.  
Modernsuse käsitletud Leo Gensi ja Leonhard Lapini  
arhitektuuriajaloolistes tekstides 1960.–1980. aastail

*CRITICAL HISTORIOGRAPHY OF MODERN ARCHITECTURE:  
Narrating Modernity in the Architectural Histories of  
Leo Gens and Leonhard Lapin in the 1960s-1980s*



Epp Lankots

MOODSA ARHITEKTUURI  
KRIITILINE HISTORIOGRAAFIA.  
Modernsuse käsitlused  
Leo Gensi ja Leonhard Lapini  
arhitektuuriajaloolistes tekstides  
1960.–1980. aastail

Doktoritöö  
*Doctoral thesis*

*CRITICAL HISTORIOGRAPHY  
OF MODERN ARCHITECTURE:  
Narrating Modernity in the  
Architectural Histories of  
Leo Gens and Leonhard Lapin  
in the 1960s–1980s*

EPP LANKOTS

MOODSA ARHITEKTUURI KRIITILINE HISTORIOGRAAFIA.  
Modernsuse käsitlused Leo Gensi ja Leonhard Lapini  
arhitektuuriajaloolistes tekstides 1960.–1980. aastail  
Doktoritöö

*CRITICAL HISTORIOGRAPHY OF MODERN ARCHITECTURE:  
Narrating Modernity in the Architectural Histories of  
Leo Gens and Leonhard Lapin in the 1960s–1980s  
Doctoral thesis*

Juhendaja/*Supervisor*: Prof. Mart Kalm  
Eelretsensendid/*External reviewers*: Dr. Marek Tamm, Prof. Ákos Moravánszky  
Oponent/*Opponent*: Dr. Marek Tamm

Avalik kaitsmine/*Public defence*  
18.12.2014

Toimetaja/*Editor*: Kristina Jõekalda  
Tõlge inglise keelde/*Translated by*: A&A Lingua  
Kujundus ja küljendus/*Design and layout by*: Epp Õlekõrs  
Trükikoda/*Printed by*: AS Pakett  
Tiraaž/*Print-run*: 100  
Paber/*Paper*: Arctic Volume White 115g, 250g  
Kirjatüüp/*Typeface*: Interstate, Open Sans, Century

Kaanel/*Cover*: Leonhard Lapin, XX sajandi arhitektuuri arengu lääts (1979);  
tagakaanel Leonhard Lapin, Eesti XX sajandi arhitektuuri arengu lääts (1980)  
Teose avaldamist on toetanud/*Supported by*: Eesti Kunstiakadeemia, Eesti Kultuurkapital



EESTI  
KUNSTIAKADEEMIA



EESTI KULTUURKAPITAL

© Epp Lankots, 2014

ISBN 978-9949-467-61-7  
ISSN 1736-2261

- 7 SAATEKS  
9 SISSEJUHATUS
- 11 UURIMISTEEMA PIIRID JA PÕHJENDUS  
19 METODOLOOGIA JA TÖÖ KOOSSEIS  
22 Mis on narratiivne (arhitektuuri)ajalugu?  
23 Modernsus, ajalugu, kriitika  
25 Nõukogude aeg ja modernistlik kunsti- ja arhitektuurikirjutus
- 32 I PEATÜKK: NARRATIIV AJALOOKIRJUTUSES JA ARHITEKTUURIHISTORIOGRAAFIAS
- 33 AJALUGU KUI TÕLGENDUS  
34 Kriitiline historiograafia ajalooteoorias  
36 ARHITEKTUURIHISTORIOGRAAFIA – TEOORIA JA/VÕI AJALUGU?  
37 Kriitiline teooria ja narratiivsuse kriitika  
43 Kriitiline historiograafia ja narratiivne arhitektuuriajalugu: uued võimalused
- 49 II PEATÜKK: MODERNSUS JA AJALUGU
- 49 MODERNSUS: IDEELISED PIDEPUNKTID  
54 Modernsus ja suurlinn  
58 MODERNSUS JA ARHITEKTUURIAJALUGU  
58 Walter Benjamin, Manfredo Tafuri ja Massimo Cacciari: modernsus ja ajalookirjutuse dialektika  
65 Autonomoomia
- 70 III PEATÜKK: NARRATIIVSED ARHITEKTUURIAJALOOD JA MOODSA ARHITEKTUURI SISU: LEO GENSI AJALOOKIRJUTUS
- 71 KUNSTIAJALUGU JA ARHITEKTUURIAJALUGU 19. JA 20. SAJANDIL  
75 Millest ja kuidas kõnelevad narratiivsed arhitektuuriajalood?  
80 LEO GENS JA NÕUKOGUDEAEGNE ARHITEKTUURIKIRJUTUS  
83 Gensi tekstitüübid ja -struktuur  
88 Gensi rahvuslik ehituskunst

95	Gensi tekstid Eesti kunstajalookirjutuse foonil
99	Modernsus, ürgidee, ajatus
104	IV PEATÜKK: NEOVANGARD, AJALUGU, HISTORIOGRAAFIA: LEONHARD LAPINI TEKSTIPRAKTIKA
108	AJALOOLISUS NEOAVANGARDSES KUNSTIS JA ARHITEKTUURIS
114	Eesti neoavangard ja ruumiline modernsus
120	LEONHARD LAPINI ARHITEKTUURIAJALUGU JA MÜÜTILINE MÖTLEMINE
121	Stiili vaimsus
128	Müüt ja modernne kultuur
133	LAPINI NARRATIIVID: KULTUURILINE JA RAHVUSLIK MODERNSUS
138	Neoavangardi rahvuslik projekt
142	KOKKUVÕTE
148	ILLUSTRATSIOONID
165	SUMMARY
166	INTRODUCTION
167	Scope of the research topic and rationale
170	Architectural writings in the Soviet period
173	I LEO GENS AND ARCHITECTURAL HISTORIOGRAPHY IN THE SOVIET ERA
176	The typology and structure of Gens's texts
177	Gens's nationalist architecture
181	Gens's texts and Estonian art history writing
182	Modernity, primeval ideas, timelessness
186	II THE NEO-AVANT-GARDE, HISTORY AND HISTORIOGRAPHY: LEONHARD LAPIN'S TEXTUAL PRACTICES
189	History in neo-avant-garde art and architecture
190	The Estonian neo-avant-garde and spatial modernity
195	LEONHARD LAPIN'S ARCHITECTURAL HISTORY AND MYTHICAL THINKING
195	Spirit of style
199	Myth and modern culture
202	Lapin's narratives: cultural and national modernity
205	The neo-avant-garde's nationalist agenda
208	CONCLUSION
211	BIBLIOGRAAFIA



Minu doktoritöö teema kujunemist ehk teekonda, mille jooksul ma jõudsin majade uurimisest majadest kirjutatud tekstide uurimiseni, on saatnud mitmed suunamuutused, ent peamiselt siiski avastamis- ja lugemisrõõm. Selle aja sisse on jäänud nüüdseks möödunud kahtlused arhitektuurist kirjutamiseks saadaolevate instrumentide ammendumisest, samuti arusaamine, et uuritav teema peaks vähemalt ositi pakkuma võimalust näha enda tegevust selle osana. Võib-olla iseloomustab ka mu valik keskenduda kahele niivõrd erinevale Eesti arhitektuuriloolasele – Leo Gensile ja Leonhard Lapinile – neid kõhklushetki ehk küsimust, kuidas üleüldse arhitektuurist ajalooliselt kirjutada.

Olen töö valmimise eest tänulik paljudele inimestele. Mul on olnud töö kirjutamise ajal parim mõeldav töökoht Eestis, mille eest soovin tänada kõiki oma kolleege Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse instituudis. Suur tänu töö juhendajale ja heale kolleegile prof. Mart Kalmule, kes on mu töö peatükkide erinevaid variante mitmeid kordi tähelepanelikult ja kriitilise pilguga üle lugenud. Lisaks soovin tänada prof. Krista Kodrest ning prof. Virve Sarapikku, kelle doktoriseminaridele olen mitmeid kordi hiljem tagasi mõelnud.

Veel soovin tänada väitekirja eelretsensente prof. Ákos Moravánszky't ja dr. Marek Tamme, kelle konstruktiivselt ja delikaatselt esitatud kriitika on aidanud mul mitu väitekirja aspekti suurendatud tähelepanuga läbi mõelda. Samuti olen tänulik Kristina Jõekaldale tõeliselt pühendunud ja täpse toimetajatöö eest, Linda Kaljundile täpsustavate märkuste eest ning Karin Hallas-Murulale ja Elvira Mutile minuga jagatud meenutuste eest. Samuti tahan tänada Anne Lassi ja Jarmo Kauget Eesti Arhitektuurimuuseumist sõbraliku ja kiire abi eest ning töö kujundajat Epp Õlekõrt sujuva koostöö eest. Erilise tänuga pean mees ja tänan vestluse eest Leonhard Lapinit.

Töö kirjutamine on saanud võimalikuks vaid minu sõprade ja perekonna toega. Ma tänan eriti oma vanemaid, samuti Eevit ja Egonit, kes on võimaldanud mul võtta aega kirjutamiseks. Ja viimaks ka väike rõõmus Siisi, kes, ise veel kõigest aru saamata, on mu viimaste aastate intensiivsele tööperioodile väga vapralt vastu pidanud.



# SISSEJUHATUS

Arhitektuuril on kahtlemata eriline võime luua kujutuspilte mineviku maailmadest: ajaloolised ehitised ja ruumid on käegakatsutavad tähised möödunud aegadest, millele toetuvad meie teadmised ja ettekujutused minevikust. Ometigi ei tugine need teadmised ja ettekujutused üksnes nähtavale ja kogetavale osale ehitatud keskkonnast, vaid kujunevad diskursiivselt. See tähendab, et lisaks hoonetele moodustuvad need muuhulgas erinevatest seisukohtadest ja väärtustest, nii minevikus kui kaasajal kirjutatud tekstidest, nende ümberhinnangutest, rõhuasetuste muutustest ja valikutest, mis seab mineviku mõistmise ja mõtestamise ehk ajalookirjutuse lähedasse seosesse kaasajaga.

Moodsat arhitektuuri on peetud murranguliseks eeskätt sellega kaasnenud muutuse ulatuse tähenduses, mis hõlmas mitte ainult materiaalselt ja ehitatud keskkonda, vaid inimeste elulaadi ja -tavasid terves maailmas — nii individuaalsete kui kollektiivsete psühholoogiliste ruumide kõige sügavamaid kihte. Kõik see lubab kõneleda 19.–20. sajandi arhitektuurist laiemalt kui kunstivormist: see on komplekselt arenenud valdkond, mis ühtlasi kujundas ennast oludele ning kultuurilistele muutustele vastavalt ümber. Küll aga tuleb seejuures arvestada, et “murrangulisus” ja arhitektuuri “laienemine väljaspoole kunsti” on mõttekonstruktsioonid, mis on samamoodi oma vormi võtnud ning kinnistunud Lääne modernismidiskursuses — esimene neist sõdadevahelisel ajal kirjutatud esimestes modernismiajalugudes ning teine peamiselt Teise maailmasõja järgsetes (kriitilistes) käsitlustes. Samaväärne osaline selles keerukas protsessis ehk moodsa arhitektuuri “loostamises” on olnud kunstiajaloo kui distsipliini teke ja areng, mille osa arhitektuurihistoriograafia pikalt on olnud.

Nii moodsat arhitektuuri kui selle ajalooks kirjutamist on seega kujundanud samad spetsiifilised ühiskondlikud ja kultuurilised olud, mida laiemalt tunneme modernsusena. Ajalookirjutusel omakorda on olnud iseäralik roll modernse kultuuri määratlemisel ja sõnastamisel.

<sup>1</sup> A. Vidler, *Histories of the Immediat Present: Inventing Architectural Modernism*. Cambridge, London: MIT Press, 2008, lk. 191–192.

<sup>2</sup> Vt. pikemalt R. Koselleck, *The Eighteenth Century as the Beginning of Modernity*. – R. Koselleck, *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*. Stanford: Stanford University Press, 2002, lk. 150–169; R. Koselleck, “Progress” and “Decline”: An Appendix to the History of Two Concepts. – R. Koselleck, *Timing History, Spacing Concepts*, lk. 218–235.

<sup>3</sup> Esimene “suurte” ajalugude kriitik oli Itaalia arhitektuuriajaloolane Manfredo Tafuri, kes nimetas nii Nikolau Pevsnerit, Sigfried Giedioni kui teisi olulisi üldkäsitluste autoreid “operatiivseteks kriitikuteks”, kes instrumentaliseerisid ajalugu kaasaja huvides. Tafuri esimene raamat, 1968. aastal ilmunud “Teorie e storia dell’architettura” (Arhitektuuriteooriad ja -ajalugu), on vasakpoolse kriitilise mõtte üks algtekste Lääne arhitektuuriteoorias.

<sup>4</sup> Vt. näiteks H. Kompus, *Eesti ehituskunsti teed*. – Eesti kunsti aastaraamat II, 1926. Eesti Kultuurkapitaali Kujutatavate Kunstide Sihtkapitaal, 1927, lk. 47–58. Sama essee on osa Kompuse sissejuhatastest propagandaalbumile “20. aastat ehitamist Eestis” (H. Kompus, 20 aastat ehitamist Eestis. – 20 aastat ehitamist Eestis, 1918–1938. Tallinn: Teedeministeriumi Ehitusosakonna Väljaanne, 1939, lk. 6–31).

Moodsa arhitektuuri (kunsti vm.) ning seda “ajaloostava” teksti vastastikune ja vastuoluline suhe toob ühtlasi esile modernsusele omase paradoksi: asjaolu, et end ajaloost distantseerinud progressiivne arhitektuur vajab enese kehtestamiseks teleoloogilist lugu näitab, kuivõrd elujõuline oli tegelikult ajalugu modernismiajastul. Teisisõnu on historiseerimine olnud modernsusele algusest peale olemuslik.<sup>1</sup> Ajaloolane Reinhardt Koselleck on selgitanud, kuidas modernsus ongi ennekõike arusaamine inimkonna, teadmiste ja kultuuri ajaloolisusest, st. enda kaasaja teadvustamine erakordse ja murrangulisena põhineb just nimelt ajaloolise perspektiivi tekkel.<sup>2</sup>

Arhitektuuris (aga mitte ainult) tekkis see ambivalentne suhe kultuuripraktika ja ajalooteksti vahel ühtlasi põhjusel, et arengud, mida modernismiga seostatakse, ulatusid pikalt üle poole sajandi, mistõttu jõuti juba modernismi eluajal hakata sellest ajalugusid kirjutama. Ühtlasi on see üks põhjustest, miks hilisem kriitika on esimeste moodsa arhitektuuri ajalugude funktsiooni tõlgendanud instrumentaalsena: näidanud, kuidas ajaloolased propageerisid oma kirjutusega enda kaasaja arhitektuuri ning vormisid seeläbi ka mineviku arhitektuurilugu kaasaja veendumustest lähtuvalt.<sup>3</sup> Võrreldav operatiivne suhe kaasaega oli ka nn. raudse eesriide taha sulgunud ajalookirjutusel, kus 20. sajandi sotsialismiriikides kirjutatud arhitektuuriajalood, olles küll osaliselt sisult ja hinnangutelt Lääne tüüpnaaratiivist erinevad, teenisid kehtiva ideoloogia legitimeerimise huve. Alates 1970. aastatest hakkas modernism Lääne arhitektuuridiskursuses tähistama aega, mis on minevikku jäänud ning sellele hakati hinnanguid andma.

Arhitektuuriajalugude ja ka teiste arhitektuuritekstide tihe seos ideoloogiatega näitab, kuivõrd oluline oli moodsa arhitektuuri roll kujundina ning kuivõrd programmiline oli selle tuum. Nagu teisteski väike-riikides kandis moodne arhitektuur Teise maailmasõja eelses Eestis moodsaks Euroopa riigiks kasvamise kujundit, mida väljendas ka toonane arhitektuurikirjutus.<sup>4</sup> Sõja järel, juba nõukogude võimu perioodil kirjutatud ametlikes kunsti- ja arhitektuuriajalooramatutes, töötati see kuvand valikuliselt ümber rahvusliku vormitraditsiooni edasi arendavaks esteetikaks – seda

muidugi piirides, mis oli nõukogude ideoloogiale vastuvõetav. Programmide erinevusest hoolimata seob erinevatel aegadel ja eri võimurežiimide tingimustes kirjutatud ajalugusid võrdlemisi universaalne tööriist, mida kasutatakse erinevate modernsuse kujundite konstrueerimisel – s.o. narratiivne kirjutus. See tähendab et ajalookirjutusega sätestati, milline osa (mineviku) arhitektuurist on kultuurimälu kandja, ehk mis kuulub narratiivi ja mis jääb välja.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> M. Tamm, Eestlaste suur vabadusvõitlus: järjepidevuse ja kordumise mustrid Eesti kultuurimälus. – M. Tamm, Monumentaalne ajalugu. Tallinn: Kultuuri-leht, 2012, lk. 52.

## Uurimisteema piirid ja põhjendus

Dokoritööl on kaks fookust, millest üldisem keskendub modernsuse historiseerimisele arhitektuuriajaloo-likes tekstides ning selle tekstilisele esitusele kui teoreetilisele probleemile kaasaegses arhitektuuriteoorias. Kitsamalt on töös uuritud Eesti 20. sajandi arhitektuuri ajalooostamist nõukogudeaegses arhitektuurihistoriograafias 1960.–1980. aastail rõhuga spetsiifilis(t)el modernsus(t)el, mida tolleaegsed tekstid kuvavad. Nii marksistlik-leninistliku doktriini suunised ajalookirjutusele kui stiilipõhise kunstiajaloo meetodid seovad Eesti arhitektuuriajalookirjutuse kahtlemata suure modernismiprojektiga nii totalitaarse riigiideoloogia kui totaalse teadmisi korrastava süsteemi tähenduses. Kummatigi on võimalik, et need tekstid esitavad ka teisi, hoopis spetsiifilisemaid modernsuse kogemusi osaledes nii rahvuse- ja identiteediloomega seotud protsessides ja laiemas (Lääne maailma) ideede- ja kultuuriproduksioonis, aga ka nii teksti autorite kui lugeja agenda'ga seonduvaid.

Laiades piires asetub nii konkreetne uurimisteema kui tekstikeskne arhitektuuriuurimus üldisemalt epistemoloogilise muutuse konteksti: 20. sajandi lõpu ja 21. sajandi alguse humanitaarias ja kultuuriuurimises on olnud kasvav huvi selle vastu, kuidas (teadus) distsipliinid loovad teadmisi kultuurist ja minevikust, sh. kunsti- ja arhitektuuriajaloo. Seda muutust on raamistanud nn. diskursiivne pööre keeleteadusest

<sup>6</sup> M. Tamm, *Quo vadis, humaniora?* – Keel ja Kirjandus 2008, nr. 8–9, lk. 577. Vt. täpsemalt 20. sajandi humanitaarteaduste pöördeliste momentide ning metodoloogiliste suundade kohta Humanitaarteaduste metodoloogia. Uusi väljavaateid. Toim. M. Tamm. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2011. Eesti kunstiajalookirjutuse kohta vt. K. Kodres, *Our Own Estonian Art History: Changing Geographies of Art-Historical Narrative.* – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2010, kd. 19 (3–4), lk. 11.

<sup>7</sup> M. Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide.* Toronto: University of Toronto Press, 2002.

<sup>8</sup> Näiteks nimetab Gervok Hartoonian oma käsitlust tänaseks juba küllaltki palju “historiograafilist tähelepanu” pälvinud arhitektuuriajaloolastest (Pevsner, Giedion, Tafuri) nende tekstide uuesti või taasavamiseks (*re-opening*) vihjates sellega tõenäoliselt modernismiajalugude uurimise teisele lainele, mis on järgnenud esimesele kriitilise teooria traditsioonis teostatud lugemisele (G. Hartoonian, *The Mental Life of Architectural Historian: Re-Opening the Early Historiography of Modern Architecture.* Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010).

<sup>9</sup> M. Lending, *Cobwebs, Dust and Transparency.* – *Quo vadis, architectura? What is Going on in Moscow? Historiography.* (Nils Erik Wickberg Lectures 2009/2010.) Ed. T. Simons. Helsinki: Aalto University, 2012, lk. 210.

<sup>10</sup> M. Tamm, M. Tamm, *Eestlaste suur vabadusvõitlus*, lk. 52.

<sup>11</sup> M. Tamm, *Ajalugu, mälu ja mäluajalugu: uutest suundadest kollektiivse mälu uuringutes.* – *Ajalooline Ajakiri* 2013, kd. 143 (1), lk. 111–134.

visuaalkultuurini, mida iseloomustavad distsiplinaarselt või interdistsiplinaarselt erinevad epistemoloogised vahendid (pilt, tekst, etendus jm.). Teadmisoome vahendite kõrval huvitatakse üha enam enda ajaloolisusest – historiseeriv enesesse süüvimine peaks uurimisobjektiks olevatele kultuuripraktikatele täiendavalt kandma distsipliini enese kultuurilise “sättumuse” ning toimimisruumi ja -tingimuste seletamise tähendust,<sup>6</sup> mille juurde kuulub ka humanitaarerialades võrdlemisi universaalselt levinud narratiivse esitusviisi uurimine. Narratiiv on keelelise pöörde järel kaasaja kultuuriuurimuses olnudki üks enim uuritud mõisteid, näiteks on Mieke Bal pidanud seda humanitaarvaldkondade vahel “rändavate” mõistete hulgas üheks kesksemaks, mille kaudu on võimalik ühe distsipliini uurimisobjektile anda laiemat kandepinda või luua üldiselt humanitaarias tähenduslikke struktuure ja seoseid.<sup>7</sup>

Nii on ka viimaste aastakümnete teooriaakeskse arhitektuurikirjutuse kõrvale taas tekkinud huvi arhitektuuriajalookirjutuse lahti harutamise vastu: ajalooteksti käsitletakse põneva ning mitmekihilise koega kangana, mida on võimalik analüüsida muuhulgas kontekstispetsiifilise kultuuripraktikana, mitte enam üksnes marksistliku ideoloogiakriitika võtmes totaalse modernistliku projektina.<sup>8</sup> Refleksiivne kunsti- ja arhitektuuriajalugu, nagu muudki humanitaarvaldkonnad, mõistab teksti lugemist ja ülelugemist “leiutamisena” või “avastamisena”. See tähendab, et mitte üksnes teksti kirja panemine ei tooda kultuuri või teadmisi, vaid samaväärselt teeb seda ajalootekstidega suhestumine, nende lugemine ja üle lugemine.<sup>9</sup> Tekstide lugemisega minevik elustub, ent kaasaegsete uurijatena mõistetakse selle efekti diskursuslikkust, mis tähendab, et arhitektuuriajalugu kui osa kultuurimälust vormub nii mineviku kui kaasaja olude ning ideaalide interaktsioonis.<sup>10</sup> Ajaloookirjutuse nägemine ühe kultuurimälu meediumina teiste kultuurivormide kõrval (kunst, arhitektuur, film, kirjandus jne.) asetab arhitektuurihistoriograafia ühtlasi suurt populaarsust kogunud mäluuuringute konteksti.<sup>11</sup>

Kuigi enne Teist maailmasõda selgepiirilisi ajalootekste 20. sajandi alguse arhitektuurist Eestis ei ilmunud, võib üksikute autorite tekstides ajaloolist komponenti sellegipoolest teatud määral eristada.

Hanno Kompus, kes püüdis peamiselt sõnastada iseiseisvunud Eesti riigi arhitektuuri tunnuseid ja eesmärke, heitis selles valguses pilgu ka sajandi alul ehitatule. Kirjutades Eesti Üliõpilaste Seltsi hoonest, samuti “Vanemuisest” Tartus, “Estoniast” Tallinnast, “Endlast” Pärnus jne., rajas Kompus ühtlasi sellega aluse rahvusliku arhitektuuriajaloo narratiivile.<sup>12</sup> Ka teistes võrreldavates tekstides anti hinnanguid juugendstiilile või historitsismiperioodile eeskätt nende taustal moodsa ruumikultuuri ideaalide esile tõstmiseks. Historitsism tunnistati üheselt väärtusetuks, sest sel puudus “oma aja sisu” ja “loominguline elujõud”.<sup>13</sup> Suhe juugendisse oli samas vastuoluline: kirjanduskriitik Harold Paukson, kes kirjutas pikema artikli esindusliku ja moodsa pealinna ülesehitusest, samuti Voldemar Vaga, nägi selles küll kunstilist saavutust, mille kriteerium oli mõistagi uudsete väljendusvahendite kasutamine (Paukson lausa nimetab juugendit “vabastavaks revolutsiooniks”), ent teisalt omistasid nad juugendile meelevaldsust, subjektiivsust, maneerlikkust, isegi naeruväärset hingestatust. See on hinnang, mis on juba selgelt antud muutunud (esteetiliste) väärtuste kontekstis minevikustiilile, mida Pauksoni jaoks tegelikult ei rehabiliteerinud ka selle seos rahvusliku arhitektuuri sünniga.<sup>14</sup>

Eelnenut arvesse võttes võib siiski öelda, et esimesed tekstid, mis kirjutasid moodsat arhitektuuri ajalooks, ilmusid Eestis alles nõukogude võimu perioodil, 1960. aastatel. Määrav osa moodsa arhitektuuri historiograafiast on seejuures kirja pandud hilisnõukogude ajal, 1970.–1980. aastatel. Ajalooline reaalsus ja poliitilised olud sünnitasid nii meil kui teistes endistes idabloki riikides iseäralikud modernismiajalood – nende autorid pidid leidma viisi, kuidas jutustada ülevaatlikult moodsa arhitektuuri lugu (alates selle algusest sajandivahehusel) ja samal ajal ideoloogilist joont järgides kirjutada sõdadevahelise aja ruumiline areng progressiivse ehk nõukogude arhitektuuri osaks. Seda sorti nõue ei esinenud idabloki riikide arhitektuurihistoriograafias siiski universaalsena ja ühesugusena. Valdavalt 1960.–1970. aastatel ilmunud moodsa arhitektuuri üldkäsitlused on riigiti erinevad, seda eeskätt retoorikalt ning hinnangult eelmise võimuperioodi arhitektuurile. Kui Nõukogude Liidu ja Rumeenia arhitektuuriajalood

<sup>12</sup> H. Kompus, Eesti ehituskunsti teed.

<sup>13</sup> H. Paukson, Pealinna ülesehitusest. – Varamu 1938, nr. 7, lk. 823.

<sup>14</sup> Samas, lk. 824. Vt. ka V. Vaga, Eesti kunst: Kunstide ajalugu Eestis keskajast meie päevini. Tartu, Tallinn: Loodus, 1940, lk. 364.

<sup>15</sup> Vt. lähemalt O. Dostal, J. Pechar, V. Procházka, *Moderní architektura v Československu*. Praha: Obelisk, 1970; E. Goldzamt, William Morris a geneza spolecna architektury nowoczesnej. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1967; G. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România. De la sfârşitul veacului al XVI-lea până la începutul celui de al cincilea deceniu al veacului al XX-lea*. Vol. 2. Bucureşti: Editura Academiei R.P.R., 1965; M. Major, *Geschichte der Architektur*. Bd. 3. Die Entwicklung der Architektur von der Französischen Revolution bis zur Gegenwart. Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1960; J. Pechar, *Československá architektura, 1945–1977*. Praha: Odeon, 1979.

<sup>16</sup> H. Arman, *Linnade planeerimise küsimusi ENSV-s*. – ENSV arhitektide almanahh. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1946, lk. 5–8. Armani akadeemilisest potentsiaalst kõneleb ka asjaolu, et ta on ühes oma elulookirjelduses maininud, et tegeles 1948. aastal uurimistöoga Eesti NSV linnade planeerimise ja anlüüsi teemal, mis pidi NSV Liidu Arhitektuuri Akadeemias tulema väitekirjana kaitsmisele (Eesti Kunstiakadeemia arhiivi isiku-toimikud). Ent samaväärselt on kõnekas Armani roll Ehituskomitee esimehena ja peatoimetajana 1965. aastal ilmunud “Eesti arhitektuuri ajaloo” väljaandmisel.

<sup>17</sup> P. Härmsõn, *Linnad läbi aegade*. Tallinn: Valgus, 1984.

esitasid 19.–20. sajandi arhitektuuri rohkem klassi-võitluse ideoloogia võtmes, toonitades nt. sõdadevahelist perioodi kui kapitalismi vastuolude ja kriisiaega, siis Ungaris, Tšehhoslovakkias ja ka Poolas läheneti avangardile ja funktsionalismile rahulikumalt: avangardiideestikku käsitleti sõjajärgse sotsialistliku arhitektuuri eelkäijana, rõhutades sellega vasakpoolse mõtte ajaloolisust ja järjepidevust, või analüüsiti ehitisi puhtalt vormiarenge perspektiivist. Ungarlase Máté Majori saksa keeles ilmunud koguteose “Geschichte der Architektur” (Arhitektuuri ajalugu) 19.–20. sajandi arhitektuuri käsitlev kolmas osa vaatles arhitektuuri moodsa (kapitalistliku) ühiskonna ja kultuuri laiemas kontekstis, peatudes pikemalt mh. Ameerika Ühendriikide arhitektuuril.<sup>15</sup>

Moodsa arhitektuuri historiograafia hõlmab võrdlemisi marginaalset osa Eesti nõukogudeaegses kunstiajalookirjutuses, piirdudes peaaesjalikult kahe autori – Leo Gensi (1922–2001) ja nooremamana hiljem alustanud Leonhard Lapini (s. 1947) – poolt kirjutatuga, kellele järgnev töö keskendubki. 1980. aastate kesksaagis alustasid kirjutamist samuti 20. sajandi arhitektuurile keskendunud noored kunstiajaloolased Liivi Künnapu, Karin Hallas(-Murula), Mart Kalm, osaliselt ka Krista Kodres, ent nende küpsemine uurijatena ja eeskätt nende kohalikkude kunstiajalookirjutust suunav tegevus, sh. “suurte” ajalooliste ülevaateraamatute kirjutamine, jääb juba taasiseseisvusmisjärgsesse perioodi. Nende tekstid ilmusid Gensi ning Lapini artiklitega võrreldamatutes tingimustes ja eesmärkidel, mistõttu ei ole käesoleva töö raames uuritud nende osa nõukogudeaegses arhitektuurihistoriograafias.

Arhitektuuri- ja linnaehitusajalooalast huvi näitasid üles ka arhitektid Harald Arman ja Paul Härmsõn – mõlemail oli isegi teatud määral akadeemilise kirjutamise soont, ent kummagi publitseeritud tekstid ei püüdle otsestest Eesti arhitektuuri historiseerimise suunas. Arman kirjutas vahetult pärast sõda riivamisi Eesti linnaehitusajaloost aktuaalse ideoloogilise teemapüstituse ehk nõukogude linnade ülesehitamise probleemistiku osana<sup>16</sup> ja Härmsõni raamat “Linnad läbi aegade” liigitub maailma linnaehituse üldajalooks.<sup>17</sup> Mart Port, kes oli nõukogude perioodil enim kirjutanud arhitekt, mida osaliselt nõudis ka tema positsioon arhitektide liidu esimehena,



ei väljendanud märkimisväärset huvi ajaloo või aja-lookirjutuse vastu: enamasti toimisid need vähesed pöördumised minevikku pigem ametlikus diskursuses levinud võttena kinnitada nõukogude ühiskonna ja arhitektuuri püüdluste püsimit õigel teel võrdluses eelnenud perioodi tagurlikkusega.<sup>18</sup> Vähesed kordi, mil Port konstrueerib Eesti 20. sajandi arhitektuurilugu teatud järjepidevusena (Eesti Vabariigi perioodist Nõukogude aega) andes sõjaeelsele arhitektuurile samas üsnagi leebe ja positiivse hinnangu, on 1969. aasta ehituskomitee artiklite kogumikus.<sup>19</sup> Ka Vaga on nõukogude ajal põgusalt 20. sajandi Eesti arhitektuurist kirjutanud ja toonud esile Eesti 1920.–30. aastate arhitektuuri peamise eeskujumaana Saksamaa ning viidanud sinise arhitektuuripildi kirjususesele ja arhitektide viisile töötada korruga mitmes stiilis, mis teeb nende loomingu klassifitseerimise keeruliseks.<sup>20</sup> Et kõik need mainitud katsed suhestuda moodsa arhitektuuri kui ajaloolise fenomeniga olid episoodilised ja ei moodusta omaette diskursust, siis ei ole töös nende üle pikemalt arutletud. Gensi ja Lapini kirjutised eristuvad sellest tekstikogumist mitte üksnes süsteemsuse ja katvuse poolest, vaid eelkõige oma taotlustes hinnangute kõrval 19. sajandi lõpu – 20. sajandi arhitektuuri ajalooliselt “seletada” ja “põhjendada”.

Seega, kuivõrd moodne arhitektuur ei olnud toonase kunstiajaloo uurimuse peateemadega võrdluses kuigi oluline valdkond, tuleks küsida selle õblukese materjali uurimis- ja üldistuspotentsiaali kohta nii kunsti-historiograafia kui laiemalt Eesti intellektuaalse ajaloo kontekstis. Teisisõnu, kuivõrd olulised on need vähesed ja samas väga erinevad tekstid uurimismaterjalina ühe distsipliini eneserefleksioonis, ning kui näitlikud kultuurimälu kandjad kohaliku modernsuse kontekstis?

19.–20. sajandi arhitektuuri uurimist saab esmalt vaadelda nõukogude teleoloogilise ajalookäsitluse loomuliku osana. Sellele eelnenud klassitsismiperiood oli Eesti kunstiajaloo uurimuses kaetud Helmi Üpruse poolt. Et aga ehituskunsti arengulugu oli vaja tuua “õitsva” kaasajani välja, siis ei olnud moodsa arhitektuuri lülitamine sellesse narratiivi mitte juhuslik, vaid tingitud vajadusest likvideerida tühikud ja anda ajaloo-perioodidele järjepidev klassivõitluse ideoloogiast kantud sisu.

<sup>18</sup> Vt. nt H. Arman, U. Kammal, M. Port, A. Saar, Nõukogude Eesti ehitus ja arhitektuur. Tallinn: Eesti Raamat, 1965. Illustratiivne ajaloo ebaolulisest Pordi (kui kirjutaja) jaoks on ka tema eessõna 1967. aastal ilmunud vene kunstiteadlase Mihhail Iljini raamatule “Arhitektuuri mõistmise alused”, milles autor kirjeldab arhitektuurile olemuslikku, arutleb selle vaatamist, hindamist ja sellega suhestumist nii ajalooliste kui tänapäevaste ehitiste kaudu. Port ei maini raamatu eessõnas aga lausegagi “sillaehitamist” ajastute vahel või arhitektuuri ajaloolisust, vaid sõnastab üksnes kaasajast lähtuvaid arhitektuuri ja linnaehituse vajadusi (M. Port, Eessõna. – M. Iljin, Arhitektuuri mõistmise alused. Tallinn: Eesti Raamat, 1967, lk. 3–9. Veel on ilmunud vene keeles Leonid Volkovi lühiülevaated Eesti arhitektuurist kirjastuse “Stroiizdat” alt, milles peamiselt on käsitletud küll Nõukogude perioodi linnaehitust ja arhitektuuri: Л. М. Волков, Ю. Х. Круусимяги, Архитектура Советской Эстонии. Москва: Стройиздат, 1972; Л. М. Волков, Архитектура Советской Эстонии = Architecture of the Soviet Estonia. Москва: Стройиздат, 1987.).

<sup>19</sup> M. Port, Eesti arhitektuurist. – Eesti arhitektuur. Artiklite kogumik. Eesti NSV Ministrite Nõukogu Riiklik Ehituskomitee. Tallinn: Valgus, 1969.

<sup>20</sup> В. Вага, Памятники архитектуры Эстонии. Ленинград: Стройиздат, Ленинградское отделение, 1980, lk. 140.

<sup>21</sup> *Baugeschichte* ehk ehitusajalugu oli rohkem tehnilise suunitlusega kui kunstiajaloo osaks olev arhitektuuriajalugu. Alina Payne kirjutab, kuidas 20. sajandi alguse ehitusajalugu mõjutas üsna märkimisväärselt teaduseks (*Kunstwissenschaft*) pürgiva kunstiajaloodistsipliini uurimismeetodeid: näiteks ehitusajaloo traditsioonis keskaja arhitektuuri uurinud Adolf Goldschmidt ja Wilhelm Vöge, kelle õpilased olid teiste hulgas Erwin Panofsky ja Rudolf Wittkover, rakendasid samasugust rangelt objektist ja algallikatest lähtuvat täpset analüüsi ka oma hilisemates kunstiajaloolistes uurinutes (A. Payne, *Architectural History and the History of Art: A Suspended Dialogue*. – *Journal of the Society of Architectural Historians* 1999, Vol. 58 (3), lk. 295).

Gensi ja Lapini erinevus ajaloolastena moodustabki vast kõige olulisema aspekti selle väheuuritud ning napi materjali uurimispotentsiaali mõistmiseks. Õigupoolest ei saa neid eristada üksnes uurimisžanrite erinevuse põhjal, vaid põhjalikult erineva tegutsemisprintsipi alusel. Esimene oli akadeemilise koolitusega kunstiajaloolane, kes praktiseeris toonaste suuniste piires ideoloogiliselt ning metodoloogiliselt korrektset kunstiajalookirjutust, olles peamine nõukogude perioodil ilmunud 20. sajandi arhitektuuri puudutavate üldkäsitluste – nii “Eesti arhitektuuri ajaloo” (1965) kui “Eesti kunsti ajaloo” (1977) 19.–20. sajandi arhitektuuri käsitlevate peatükkide – autor. Lapin seevastu oli 1960.–1980. aastate ühe radikaalsema ja kriitilisema, valdavalt arhitektidest koosneva mõttekaaslaste ringi liige, kelle isikupärane ning akadeemilistest konventsioonidest prii tekstiline praktika oli lahutamatu kirjust tegevusliinist, mis hõlmas lisaks visuaalkunste, ruumilisi sekkumisi, näitusetegevust, *happening*’e ja *performance*’eid ja reaalselt ehitatud hooneid. Osa tema tekstidest leidis avaldamist alles pärast nõukogude režiimi kokku varisemist, osa on jäänudki vaid käsikirjaks. Uurimisteema seisukohast ei ole intrigeeriv siin pelgalt kahe erineva autori kõrvutamine, vaid nende võrdlusest ning kirjutamise strateegiatest välja kasva(tata)v võimalus seada küsimuse alla või laiendada historiograafilise praktika enese piire, st. mõista historiograafilist tegevust laiemalt ajaloo kasutamise, kontseptualiseerimise või sellega suhestumisena erinevates kultuuri-tekstides, *a priori* kriitilise meetodina. Kunsti- ja arhitektuuriajaloo spetsiifiliste märksõnadena tõusevad nende kahe erineva kirjutamislaadi sees ühiselt esile aga küsimused stiilist ja terminoloogiast, modernsest ja rahvuslikust, ürgsest ja müütilisest elemendist Eesti vormitraditsioonis, mis kahtlemata mõlemad autorid Eesti kunsti- ja arhitektuurihistoriograafia arengulukku lülitab.

Ehitusajalool (*Baugeschichte*) on olnud oluline roll kunstiteaduse kinnistamisel akadeemilise valdkonnana – seda eriti Saksa kultuuriruumis, aga ka Briti saartel – kui võrd keskaja ehituskunsti uurimise meetodid ja allikakeskne lähenemine võeti mudeliks ka teiste perioodide kunsti uurimisel.<sup>21</sup> Seetõttu ei ole arhitektuuriajalugu (eeskätt samuti keskaja arhitektuurilugu)

sugugi vähetähtis ka Eesti kunstiajalookirjutuse kujunemise kontekstis. Kuigi tuleb tunnistada, et Gens ja Lapin ei ole otseselt seotud kindla koolkondliku uurimistraditsiooniga, ei tähenda see, et uuema ehk 20. sajandi arhitektuuri ajaloo uurimine Eesti kunsti- ja arhitektuuriajalookirjutuse traditsioonide foonil vähem esinduslik oleks. See saab iseäranis selgeks, kui jälgida distsipliini kujunemist mitte ülevaatlikult, vaid väga spetsiifiliste probleemistike valguses, nagu olen eesmärgiks võtnud käesolevas doktoritöös. Modernsuse internaliseerituse küsimus historiograafilises praktikas, ehk kuidas kunsti- ja arhitektuurihistoriograafia modernistliku distsipliinina sünteesis ja esitas enda ajastut vorminud tingimusi, toob Gensi ja Lapini tekstid võimalike näidetena Eesti kunstiajalookirjutuse arenguloo keskmesse.

Eesti kultuurilise modernsuse eripära on uuritud kasvava huviga viimase paarikümne aasta jooksul,<sup>22</sup> reeglina on selle sündi käsitletud rahvuslike ambitsioonide kasvamise kontekstis ning kultuurilist identiteeti on nähtud otseselt poliitilise enesemääramise vahendina, nagu mitmeski teises Euroopa väikeriigis. On selge, et modernismikogemus jagunes 20. sajandi maailmas episoodiliselt, kuivõrd Teise maailmasõja järgne poliitiline kaart välistas sünkroonsed arengud nii kunstis kui kultuuris laiemalt.<sup>23</sup> Sellel teadmisel rajaneb ka arusaam Eesti ja teiste Balti riikide rahvuslike tunnusoontega modernismist ja avangardkunstist<sup>24</sup>, samal ajal kui Lääne-Euroopas ja Põhja-Ameerikas ei olnud rahvuskultuuripõhistel kategooriatel ei maailmasõdadevahelises avangardis ega sõjajärgses neoavangardis mainimisväärtust tähtsust. Ka 1960.–1970. aastate mittemametliku kunsti ja eksperimentaalse arhitektuuri mõistmine “erineva avangardina” käsitleb nõukogudeaegset Eesti kultuuri samas võtmes, mille peamine siduselement on rahvuskultuuri säilitamine ideoloogilise surve tingimustes.<sup>25</sup>

Doktoritöös vaatlen kohalikes kultuuripraktikates, täpsemalt arhitektuurihistoriograafias, esitatud modernsust mitte tingimata erinevana ning asünkroonsena võrreldes läänepoolse maailmaga, vaid selle avaldumist läbitunnetatud mudelina, millel võib leiduda märksa universaalsemaid, rahvusüleseid kokkupuutepunkte, ideelisi ja vormilisi ühtsusi või eripärasid, mida

<sup>22</sup> Tiit Hennoste on kirjutanud, kuidas esialgu, st. 1990. aastatel, hakati modernismi Eesti kultuuris uurima tol ajal hoogustunud postmodernismi uurimustes, mille raames peamiselt kunstiajaloolased käsitlesid modernismi läbi sellest eemaldumise, läbi nihke (T. Hennoste, Euroop-laseks saamine: kõrvalkäija altkulmupilk. Artikleid ja arvamusi, 1986–2003. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003, lk. 39).

<sup>23</sup> H. Meyric Hughes, Nihkuvad vaated ja strateegilised ümberjoondumised. Värske pilk 1945. aasta järgsele Euroopa kunstile. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Toim. S. Helme. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009, lk. 15.

<sup>24</sup> S. A. Mansbach, Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

<sup>25</sup> Vt. S. Helme, Sõjajärgse modernismi ja avangardi probleeme eesti kunstis. (Dissertationes Academiae Artium Estoniae 12.) Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2013.

<sup>26</sup> Vt. lähemalt hilissotsialismi mõiste kohta allpool alapeatükki “Nõukogude aeg, modernism, kunsti- ja arhitektuuri- kirjutus”.

<sup>27</sup> Vt. markistik-leninistliku doktriini mõju Eesti ajalookirjutusele, selle diskursiivsete strateegiate, retoorika ning Eesti Vabariigi perioodi käsitletu kohta Nõukogude Eesti ajalookirjutuses P. Grönholm, History of “National Failure”: Soviet-Estonian Histories on the Estonian Republic. Doctoral Thesis. Emil Aaltonen Foundation, Graduate School on Cultural Interaction and Integration, University of Turku, 1995–1999; P. Grönholm, A Nation-State Doomed to Fall: Soviet Historiography, Narrative Identity and the Republic of Estonia (1918–1940). – Sõnasse püütud minevik. In honorem Enn Tarvel. Koost. P. Raudkivi, M. Seppel. Tallinn: Argo, 2009, lk. 363–387. Eesti Vabariigi perioodi arhitektuuri käsitlemist nõukogude arhitektuuriuurimuses on analüüsinud M. Kalm, How Bad Was Capitalist Estonian Architecture? – Quo vadis, architectura?, lk. 230–249.

<sup>28</sup> Р. Бэнэм, Взгляд на современную архитектуру: эпоха мастеров. Москва: Стройиздат, 1980; З. Гидион, Пространство, время, архитектура. Москва: Стройиздат, 1973.

<sup>29</sup> Vt. köiteid 10–12 väljaandest Всеобщая история архитектуры: в 12-ти томах. Главный ред. Н. В. Баранов. Москва: Стройиздат, 1972, 1973, 1975 (Т. 10, Архитектура XIX – начала XX вв.; Т. 11, Архитектура капиталистических стран XX в. Т. 12, кн. 1, Архитектура СССР 1917–1970).

<sup>30</sup> Karin Hallas-Murula, e-kiri autorile, 16.10.2014.

ühtlasi võimaldasid hilissotsialistliku ühiskonna spetsiifilised olud.<sup>26</sup> Sellest vaatepunktist tulenevalt ei uuri doktoritöö kõnealuseid tekste, eriti suuri ülevaatlikke raamatuid, nagu näiteks “Eesti arhitektuuri ajalugu” või “Eesti kunsti ajalugu” ning Gensi artikleid neis, *a priori* nõukogudeaegsetena, st. riigiideoloogiliste ajalootekstidena. Sel põhjusel ei uuri ma töös ajalookirjutuse otseseid mõjutajaid, nagu tsensuur, ja ei kasuta allikatena kirjastuste ja toimetuskolleegiumite protokolle jmt. Samuti ei ole mu huviorbiidis tekstide retoorilised ja argumentatiivsed võtted võimu kinnistamisel ja teostamisel, ega ka eelneva võimuperioodi ehk vabariigiaegse arhitektuuri “töötlemine” nõukogudeaegsetes ajalootekstides.<sup>27</sup> Osaliselt seetõttu, ent peamiselt siiski selge sisulise mõju puudumise kaalutlustel ei ole töös pikemalt peatunud tolleaegsetel venekeelsetel arhitektuuri üldkäsitlustel, mida kahtlemata nii Gens kui Lapin jälgisid. Moskvas avaldati nõukogude perioodil küllaltki palju nii sotsialismimaade kui ka Lääne moodsat ja kaasaegset arhitektuuri tutvustavat kirjandust, näiteks kirjastuses “Stroizdat” ilmus venekeelsete originaalkäsitluste kõrval mitmeid olulisi maailmaklassikute tõlkeid (Sigfried Giedion'i, Reyner Banhami raamatud jpm.).<sup>28</sup> Arhitektuuriuurimisega tegeles Moskvas ehituskomitee juures eraldi uurimisinstituut – nõukogude arhitektuuri teooria, ajaloo ja perspektiivsete probleemide teadusliku uurimise instituut (Научно-исследовательский институт теории, истории и перспективных проблем советской архитектуры) – mille suurim projekt oli 12-köitelise maailma arhitektuuri ajaloo välja andmine (1964–1977), sh. 20. sajandi arhitektuuri käsitlev köide.<sup>29</sup> Kahtlemata olid üleliidulised arhitektuuriväljaanded Gensile ja Lapinile infoallikad. Siiski julgen arvata, et kõnealuste raamatute ideoloogiline retoorika ja ka stiilikeskne kirjutus ei ole Gensi ja eriti Lapini kirjutamis- ja historiseerimisviiside analüüsis esmatahtsad. Gens suhtles küll Vene juugendiurijatega (Jelena Borissova, Jevgenia Kiritšenko jt), külastas konverentse ja oli kahtlemata hästi kursis nende poolt väljaantuga.<sup>30</sup> Sama ei saa aga väita Lapini ja Vene arhitektuuriajaloolaste suhete kohta. Kuivõrd Lapin identifitseerib end kunstniku ja arhitektina ning tema historiograafiline tegevus ei kvalifitseerunud omas ajas teaduseks, siis

oli ka suhtlusringkond Venemaa suunal teistsugune ehk “põrandaalused” kunstnikud ja arhitektid. Lapini tekstides ei esine praktiliselt kunagi viiteid venekeelsele, eriti nõukogude arhitektuurikirjandusele, kuid ta viitab sageli uuematele Lääne arhitektuuriajaloolistele käsitlustele.<sup>31</sup> Mõistagi ei soovi ma välistada ideoloogiaasuuniste määravat rolli – nende järgimine oli ülevaate- raamatute artiklites möödapääsmatu –, ent see ei olnud seotud niivõrd üleliiduliste arhitektuuriajalooliste käsitlustega kui marksistliku-leninstliku ajalookirjutuse üldiste eesmärkidega. Samas olen veendunud, et stiiliajaloolise diskursuse mõju<sup>32</sup> Gensile ja Lapinile on olnud märksa laiem ja sügavama taustaga kui seda oli nõukogude arhitektuurihistoriograafia. Mõistagi ei ole ideoloogilise arhitektuurikirjutuse konteksti töös eiratud, ent keskendudes tekstis esitatud modernsustajule, ideede liikumisele ja omaksvõtule ning selle kaudu Eesti moodsa arhitektuuri narratiivide loomisele, on töö metodoloogiline protsess üles ehitatud ennekõike lugemisele ja loetu laiema kultuurilise modernsuse kontekstis tõlgendamisele.

## Metodoloogia ja töö koosseis

Doktoritöö on jaotatud kahte ploki, millest esimeses luuakse ajalooline ning teoreetiline raamistik teises ploki käsitluse alla tulevate tekstide lugemisele ja analüüsile. Leo Gensi ja Leonhard Lapini tekste uuritakse töös kriitilise historiograafia ning mõistete – narratiiv, modernsus, (neo)avangard ja ajalugu – foonil. Väitekirja peatükid “Narratiivsed arhitektuuriajalood ja moodsa arhitektuuri sisu. Leo Gensi ajalookirjutus” ja “Neoavangard, ajalugu, historiograafia. Leonhard Lapini tekstipraktika” on esialgsel ja lühemal kujul varem ilmunud artiklitenä.<sup>33</sup> Publitseeritud tekstide kõrval on töös kasutatud allikatena Lapini käsikirjadena säilinud artiklite ja ettekannete kogumikke 1970. ja 1980. aastatest, Eesti Arhitektuurimuseumis säilitatavaid Gensi märkmeid ja väljakirjutusi, samuti suuliseid

<sup>31</sup> Lapin on ka ise tunnistanud, et ta oli nõukogude arhitektuuriajalooliste käsitlustega küll kursis (ta luges vene keelt oluliselt paremini kui inglise keelt), ent olulisemad olid siiski Lääne raamatud, mida ta või ta tuttavad said peamiselt Soome kaudu, aga ka Saksamaalt (L. Lapin, intervjuu. Küsitles autor, 31.10.2014. Märkmed autori valduses).

<sup>32</sup> Stiiliajalugu ja selle metoodiline aparatuur oli küll nõukogude arhitektuurikirjutuse olulisi vormijaid ning seda on tähtsustatud ka eraldi uurimisprobleemina – vt. lähemalt A. И. Капун, *Стиль и архитектура*. Москва: Стройиздат, 1985.

<sup>33</sup> E. Lankots, *Neo-Avant-Garde and Historiographic Act*. – *Atsedzot neredzamo pagātņi / Recuperating the Invisible Past*. Ed. I. Astahovska. Riga: Latvian Centre for Contemporary Art, 2012, lk. 116–125; E. Lankots, *History Appropriating Contemporary Concerns: Leonhard Lapin's Architectural History and Mythical Thinking*. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2010, kd. 19 (3–4), lk. 121–130; E. Lankots, *Narratiivsuse probleem kaasaegses arhitektuurihistoriograafias. Mõned võimalused Leo Gensi arhitektuurikirjutuse lugemiseks*. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2010, kd. 19 (1–2), lk. 122–144.

<sup>34</sup> Sellisel viisil lähenevad kunsti- ja arhitektuuriajaloolastele ja nende tekstidele mitmed viimaste aastate käsitlused: G. Hartoonian, *The Mental Life of Architectural Historian*; A. Vidler, *Histories of the Immediate Present*; M. Lending, *Cobwebs, Dust, and Transparency*. Eesti kunstiajaloo historiograafias on selliseks näiteks Krista Kodrese tekstid, näiteks K. Kodres, *Our Own Estonian Art History*; K. Kodres, "Lünka täites". Katse analüüsida Sten Karlingi kunstiteoreetilisi vaateid. – *Kunstiääduslikke Uurimusi* 2008, kd. 17 (3), lk. 42–59; K. Kodres, *Writing the Renaissance: Mai Lumiste and the Soviet Art History Discourse*. – *Kunstiääduslikke Uurimusi* 2013, kd. 22 (3–4), lk. 42–64.

<sup>35</sup> Vt. näiteks M. Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: Toronto University Press, 1997; *Narrative and Culture*. Eds. J. Carlisle, D. R. Schwarz. Athens: University of Georgia Press, 1994.

allikaid – intervjuud Lapiniga ja Gensi omaaegse kolleegi Elvira Muti ning tema kirjutust varem uurinud Karin Hallas-Murulaga.

Töö metodoloogiline lähtepunkt on tekstianaalüüs, mis siiski ei süüvi kirjandusteadusliku lähilugemise eeskujul ajalooteksti mikrostruktuuri ega analüüsi lausetasandil viise, kuidas tekitatakse üht- või teistsugust teadmist ajaloost. Lähivõtte asemel keskendub tekstianaalüüs pigem üldplaanile, millel on samas ruumilisust ja sügavust ümbritseva ideederuumi tähenduses. See on kaasaegses kunsti- ja arhitektuuriuurimuses võrdlemisi laialt levinud,<sup>34</sup> mille taustal on ühiskonna- ja kultuuriteadustes laiemalt omaks võetud arusaamine narratiivist kui üldisemast kultuurilisest kategooriast, mitte üksnes jutustuse vormist.<sup>35</sup> Uurin töös tekstianaalüüsi teel modernsust kui mitmekesiste narratiivide kogumit ning seda Gensi ja Lapini kirjutamisviiside ja -žanrite, tekstis esitatud teemade, ideede, näidete ja põhjuslike seoste kaudu, osundades nii võimalikele mõjutustele kui (kirjutajate) mõjutustaotlustele ja nende kontekstuaalsusele. Seega ei soovi ma töös uuritavaid tekste lõplikult lugemisele "allutada", vaid püüda märgistada neis pigem ideede esiletulekut ja liikumist ning struktuure, mis neid tekstis kannavad.

Narratiivi mõiste võimaldab uurimuse siduda ühtepidi selle kirjandusteaduslike lähtekohtadega, ent teisalt ka debatiga ajaloolise teadmise konstrueerimisest ja narratiivsest esitusviisist ajaloofilosoofias. Narrativistlikku ajalooteooriat on kaasaegse kunsti- ja arhitektuuriuurimusega nii Eestis kui ka mujal võrdlemisi harva ühildatud, kuigi ajalooliselt on see seos kunstiajaloo kui ajaloo "tütarteaduse" kaudu kogu aeg n.-õ. saadaval olnud. Kummatigi pakub see teoreetilist tuge (kunsti)ajalootekstide "avatud" lugemisvõimalustele ning samuti värsket alternatiivi tänaseks mõneti ettearvata vaks muutunud kriitilisele teooriale, mille üks sihtmärke narratiivne ajalookirjutus on olnud.

Mineviku representeerimisel jutustuse abil on Lääne kultuuriloos kahtlemata pikk eelajalugu, ent selle epistemoloogilised juured on ajaloo kui humanitaarteadusliku eriala tekkes 19. sajandil, mis kinnistas narratiivse jutustuse teadusmodellina, milleta ajaloo uurimist ning kirjutamist on tänapäeval võrdlemisi keeruline ette kujutada või teostada. Narratiivi osa

ajalookirjutuses on olnud üks olemuslikumaid ajaloofilosoofilisi küsimusi: sellest annavad tunnistust 20. sajandi jooksul korduvalt ette võetud püüdlused narratiivist loobuda või seda ületada, ent samavõrra on seda teoorias problematiseeritud ning selle üle filosoferitud. Hayden White on pidanud narratiivsuse ja historioograafia seoseid uurimisväärseks põhjusel, et just ajalookirjutuses tuleb nähtavale meie soov muuta kujuteldav tegelikuks ehk anda minevikule selgus, täius ja lõpetatus.<sup>36</sup>

Narratiivse ajaloona on käsitletud peamiselt 19. sajandi positivistlikust mõtlemisest kantud objektiivsusele püüdlevat ajalookirjutust, mida hilismodernistlikes (või postmodernistlikes) teooriates on ideoloogilise, modernsuse suure projektina kritiseeritud. Teisalt on Paul Ricœur öelnud, et tänapäeval on mõttetu siduda ajaloo narratiivset loomust ühe kindla ajalookirjutuse viisiga, st. ajaloo kui positivistliku teadusdistsipliiniga. Ricœur väidab, et kui ajalookirjutus lakkaks kasutamast narratiivi, siis lakkaks see ka olemast ajalooline ja kaotaks oma erilise koha sotsiaalteaduste hulgas.<sup>37</sup> Ricœur'i või Hayden White'i arusaam ajaloo narratiivsusest ei tähenda, et nad kaitseksid narratiivset ajalugu modernistliku ajalookirjutuse konventsioonide tähenduses, vaid et narratiivi tuleks uurida kui põnevat ning ajalookirjutust suunavat (mitte saatvat) vahendit.

Kasutan narratiivi mõistet doktoritöös esiteks institutsionaliseeritud mudeli tähenduses, st. narratiivse ajalookirjutuse seoses, mille taustal on eelkirjeldatud metodoloogiline ja kontseptuaalne probleemistik. Arhitektuuriajalugu on selle küsimuse vahenditest, millega luuakse teadmisi minevikust (arhitektuurist, ühiskonnast, kultuurist) pärinud ajalooteaduselt ja kunstiajaloolt kui modernistlikelt distsipliinidelt. Teiseks mõistan narratiivi laiemalt kultuurilise määrangu või normina, metanarratiivina, mis omakorda ilmneb ja saab nähtavaks insitutsionaliseeritud teadmisloome mudelites. Selles tähenduses on võimalik näiteks Rootsi 20. sajandi arhitektuuriajalugu lugeda jutustusena "heaoluühiskonna ehitamisest"<sup>38</sup> ja on sõjajärgset modernistlikku elukeskkonna arengut esitatud kahe maailmasüsteemi, kapitalistlike ja kommunistlike režiimide "võistluse" loona.<sup>39</sup> Käsitlen seega narratiivi kui pürgimust teatud ühtsuse, korrastatuse või järjepidevuse suunas<sup>40</sup>

<sup>36</sup> "...this value attached to narrativity in the representation of the real events arises out of a desire to have real events display the coherence, integrity, fullness, and closure of an image of life that is and can only be imaginary." H. White, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*. – *Critical Inquiry* 1980, Vol. 7 (1), lk. 27.

<sup>37</sup> P. Ricœur, *Time and Narrative*. Vol 1. Chicago, London: University of Chicago Press, 1984, lk. 91.

<sup>38</sup> Vt. heaoluühiskonna narratiivi käsitlust *Swedish Modernism: Architecture, Consumption, and the Welfare State*. Eds. H. Mattsson, S.-O. Wallenstein. London: Black Dog, 2010.

<sup>39</sup> näiteks G. Castillo, *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Midcentury Design*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010; Võistlevad õnned. Elukeskkond külma sõja perioodil / *Constructed Happiness: Domestic Environment during the Cold War Period*. Toim. M. Kalm, I. Ruudi. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005.

<sup>40</sup> Sarnaselt on narratiivi mõistet selgitanud Mieke Bal, kelle jaoks see on ennekõike aktiivne kultuuriline toimeprintsipiip – narratiivi abil antakse kaootilisele maailmale ja sündmustele korrastatus ja tähendus. Bal viitab ka teatud vastuolule narratiivi (nii nagu tema seda mõistet käsitleb) ja narratoloogia vahel – esimene neist on transdistsiplinaarne mõiste ja teine, mis peaks selle mõiste taha jäävat uurima, on kirjandusteaduslik "nišiuurimus". See vastuolu aga avabki Bali järgi tee arusaamisele mõistete liikuvusest: püüdes otsida ja "kobada" mõistete tähendusi, näeme, et need on distsipliinit erinevad ja see suunab pigem edasi küsima, mida mõisted "teevad" (selle asemel, et küsida, mida nad "tähendavad"). M. Bal, *Travelling Concepts in Humanities*, lk. 10–11.

<sup>41</sup> Kuivõrd käsitleti töös traditsioonilise ajalooteksti kõrval historiograafilise praktikana laiemalt ajaloo suhestumist – näiteks kunsti – võiks “narratiivi” asemel sisuliselt olla sobilikumgi mõiste “historiograafiline representatsioon”, mille Frank Ankersmit on Arthur Danto eeskujul välja pakkunud, et vältida teatud väärarusaamisi ajalootekstidele lähenemises (nt. narratiiv kui üksnes lineaarne, kronoloogiline sündmuste esitus). Sellegipoolest jääb teksti lugemise sujuvuse ja kasutusmugavuse kaalutlustel, aga peamiselt siiski mõiste laialt levinud kasutuse tõttu kunsti- ja arhitektuuriajaloo “narratiivi” kasutuse juurde. Vt. F. R. Ankersmit, *Narrative and Interpretation. – A Companion to the Philosophy of History and Historiography*. Ed. A. Tucker. Oxford: Blackwell, 2009, lk. 200.

<sup>42</sup> M. Jarzombek, *A Prolegomena to Critical Historiography. – Journal of Architectural Education* 1999, Vol. 52 (4), lk. 197–206.

ning teen seda mitte ühe teksti piires jutustuse struktuuri ja arengut välja tuues, vaid erinevate tekstide, ideede ja kultuuripraktikate omavahelise seostamise kaudu peamiselt erialases (arhitektuuriajalookirjutus), kuid ka laiemas kultuurilises mõõtkavas.<sup>41</sup>

## Mis on narratiivne (arhitektuuri)ajalugu?

Väitekirja esimene peatükk “Narratiiv ajalookirjutuses ja arhitektuurihistoriograafias” võtab esmalt kokku idee narratiivi representatiivsest loomusest 20. sajandi ajalooteorias, mille tuumikus on küsimus narratiivi rollist. Kas narratiiv on tühipaljas vorm mineviku tege-likkuse edasi andmiseks või on sel teadmisi suunav ja kujundav tähendus, mis toodab teatud “visiooni” minevikust? Peatüki teine ja põhjalikum osa jälgib ajaloo ja historiograafia aktualiseerumist 20. sajandi lõpu modernismiuurimuses ning käsitleb ühtlasi sellele iseloomulikku narratiivsuse paradoksi: suurte, narratiivsete arhitektuuriajalugude diskursiivset tuuma ja ideoloogilist sättumust paljastades selgitati küll Lääne kunsti- ja arhitektuuriajalookirjutuse kaanonite tinglikkust, ent ühtaegu abstrahheeriti modernistlik ajalookirjutus mudeliks, mis oli n.-ö. tühjendatud narratiivi ja ajaloo keerukast potentsiaalst. Sellegipoolest näitas erinevate, seni “allasurutud” ja “väikeste” jutustuste pinnale tõusmine, et narratiivsest vormist ei loobutud ka kriitilistes tekstides. Alapeatükkides jälgin 20. sajandi lõpu-kümnendite tendentse Lääne arhitektuuriuurimuses, mida iseloomustab ühelt poolt ajaloo taandumine teooria ees ning teisalt narratiivi ja ajalootemaatika uus “kriitiline sisenemine” distsipliini keskmesse, mida on töös nimetatud kriitiliseks historiograafiaks. Toetun oma töös peamiselt ameerika arhitektuuriajaloolasele Mark Jarzombekile, kes kriitilise historiograafia all mõistab historiograafilise praktika avardamist kirjutatud tekstilt kultuuritekstile laiemas tähenduses ehk ajaloo suhestumist, selle kohandamist, kasutamist jne. erinevates kultuurivaldkondades.<sup>42</sup> Ositi on selline lähenemine valitud põhjusel, et haarata Lapini tegevusliin 1970.–1980. aastatel käesoleva uurimuse raamidesse,



ent samavõrra tuleneb selline manööverdus veendumusest, et ilma Lapini tekstideta jääb nõukogudeaegse arhitektuuriajalookirjutuse analüüs ja selle mitmetine olemus poolikuks.

## Modernsus, ajalugu, kriitika

Teine peatükk “Modernsus ja ajalugu” teeb esmalt lühikese sissevaate modernsuse käsitlemise ajalukku, rõhuga kriitilisel diskursusel 20. sajandi intellektuaalses ajaloos, mis on enim modernismiajalugude ülelugemist tänases arhitektuurihistoriograafias mõjutanud. Teisisõnu vaatlen, kuidas Lääne intellektuaalne ajalugu on modernsust tõlgendanud, kritiseerinud ja milliste mõistete abil historiseerinud. Peamiste mõistetena ning 20. sajandi arhitektuuriajaloo olulisemate pidepunktidenä on käsitletud subjekti ja tehnoloogia autonoomiat, suurlinna kui modernsuse peamist füüsilist ja vaimset ruumi ning selle retseptiooni 20. sajandi alguse metropolikriitikas. Kogu töö ulatuses on kasutatud nii modernsuse kui modernismi mõistet – esimest üldise ajastu, selle tingimuste ja vaimse keskkonna tähenduses, ja teist peamiselt modernsuse arhitektuurilise ja kunstilise väljendusena. Nii pealkirjas kui töös läbivalt esinev mõiste “moodne arhitektuur” on eesti-keelses erialaterminoloogias enim kasutusel olev vorm modernismiperioodi (19. sajandi lõpp – 20. sajandi teine pool) arhitektuurikultuuri tähistamiseks ja on sisuliselt “modernismiga” sünonüümne.

Teine peatükk annab ühtlasi töö teoreetilisele tasandile ajaloolise mõõtme, vaadeldes 20. sajandi arhitektuuriteooria kaudu nende ideede kujunemist, milles ajalugu ja ajalookirjutus tähistavad *a priori* kriitilist meetodit ja ajaloolase roll on ennekõike olla kriitiline mõtleja. Kolme käsitletava autori – Walter Benjamini, Manfredo Tafuri ja Massimo Cacciari – kirjutust iseloomustab keskendumine vastandlike pingete koostõmõjule modernsuses, sh. modernsuse ja ajaloo dialektilisele suhtele. Selle abil toovad nad esile müüdi- ja traditsiooniloome protsessid, suured struktuursed ühtsused nagu ajalooline järjepidevus ja kultuurinarratiivide diskursiivse konteksti. Need on ühtsused, mida juba Walter Benjamin omalaadse “proto-postmodernistina”

<sup>43</sup> M. Tafuri, F. dal Co, *Modern Architecture*. New York: Abrams, 1979, lk. 9–10. Siin ja edaspidi autori tõlge, kui ei ole märgitud teisiti.

<sup>44</sup> S. Williams Goldhagen, *Something to Talk About: Modernism, Discourse, Style*. – *Journal of the Society of Architectural Historians* 2005, Vol. 64 (2), lk. 155.

püüdis oma 20. sajandi alguse kirjutistes lõhustada ehk “peatada”, ning Manfredo Tafuri esimese sõjajärgse kriitilise arhitektuuriajaloolasena õõnestada, tuues sinna kõrvale modernsuse heterogeense ja sünkroonse loomuse. Ehk nagu Tafuri ja Francesco dal Co kirjutavad 1976. aastal, mil ilmus nende itaaliakeelne “Architettura contemporanea” (Kaasaegne arhitektuur):

Moodsa arhitektuuri ajalugu on mõistagi mitmekesine, paljutahuline: see on struktuuride ajalugu, mis moodustavad inimkeskkonna arhitektuurist sõltumatult; püüdluste ajalugu, mis püüavad neid struktuure kontrollida ja suunata; intellektuaalide ajalugu, kes on neid püüdlusi välja mõelnud ja edasi parandanud; uute keelte ajalugu, mis mõistes lootusetust jõuda absoluutsete ning lõplike sõnadeni, on püüdnud kitsendada oma spetsiifilise välja piire. Mõistagi ei moodusta need erinevad ajalood mingit ühtsust. Ajaloo väli on oma olemuselt dialektiline ja seda dialektikat olemegi püüdnud esitada ja oleme teinud kõik oma võimuses, et mitte siluda neid konflikte, mis nähtuvad tänapäevastes murelikes küsimustes arhitektuuri rolli kohta. On vaja jälgida kogu moodsa arhitektuuri ajalugu ja mitte libiseda üle lõhedest ja tühikutest selles ühtsuses, ning püüda alustada uuesti ja mitte tõsta ajaloo järjepidevust või neid erisusi müüdi staatusesse.<sup>43</sup>

Vaade modernismile kui heterogeensele diskursusele (mitte stiilile) on muidugi tänaseks saanud humanitaarias laialt aktsepteeritud seisukohaks. Ka arhitektuuris tähendab see muuhulgas erinevate põlvkondade seisukohtade kooseksisteerimist ja kõneleda laskmist. Ameerika arhitektuuriteadlane Sarah Williams Goldhagen on kirjeldanud anomaaliaid sedavõrd massiivse osana modernismist, et juba ainuüksi sel põhjusel vajab modernism stiilipõhisele lähenemisele alternatiivset diskursust.<sup>44</sup> Sellistena on ka Gensi ja Lapini erinevad rollid kirjutajatena, nende erinevad lähtekohad teksti kirjutamist alustades, tänapäevase ajaloolase jaoks ühildatavad. See lubab nad seada osaks ühtsest modernismidiskursusest, hoolimata kummagi historiograafilist praktikast suunavast erinevast tõekriteeriumist:

esimese puhul empiirikal tuginev ajalooteaduse tõde ning teisel subjekti autonoomial tuginev kunsti tõde. Mõlema tekstid aitavad teadvustada nii modernistliku ajaloo(kogemuse) mõistmise arengut – sh. müüdi rajatud rahvusteadvuse konstrueerimist ajalookirjutuses – kui selle tänapäevast historiograafilist keerukust.

<sup>45</sup> A. Leach, *What is Architectural History?* Cambridge: Polity Press, 2010, lk. 18.

## Nõukogude aeg ja modernistlik kunsti- ja arhitektuurikirjutus

Arusaadavalt ei ole olemas ajaloo ning geograafiate üleseid arhitektuurimääratlusi, mille kohta ajaloolased “ajalugusid” kirjutavad. Arhitektuuriajalugu kujundab alati rohkemal või vähemal määral teooria või historiograafia, mis määrab arhitektuuri ajaloolise ulatuse ja sisu professionina, valdkonnana, kunstina, käsitööna, teadusena.<sup>45</sup> Nii oli see ka esimeste moodsa arhitektuuri alaste tekstidega ja ajalugudega, mis püüdsid sõnastada nii kaasaegsust kui arhitektuurset kunstiajaloot. Kolmas peatükk “Narratiivsed arhitektuuriajalood ja moodsa arhitektuuri sisu. Leo Gensi ajalookirjutus” vaatleb, millena on Lääne suured arhitektuuriajalood moodsat arhitektuuri näinud, ja millisest kunstiajaloo traditsioonist need visioonid on välja kasvanud (August Schmarsowi ruumiline kunstiajalugu, Viini kunstiajaloo koolkond). Eeskätt võimaldab see uurida, millised modernsuse metanarratiivid (subjekt, tehnoloogia, autonoomia, stiil ja selle algupära, rahvuslik identiteet ja vormi omapära) sellesse mudelisse panustasid, ehk millena ja kuidas ajaloolased moodsat ühiskonda ning selle ruumilist muutust tunnetasid ja esitasid. Samas kunsti-historiograafilises liinis käsitletakse peatükis Leo Gensi arhitektuuriajaloolisi tekste.

Gensi ambivalentset positsiooni Eesti kunsti-teaduses iseloomustas ühest küljest erinev perekondlik taust ja õpinguaastad Tartu asemel Leningradis, teisalt aga Eesti kunstiajalookirjutusele omane empiirikaga tihedalt seotud kirjutamislaad ja vähene teoreetiline refleksioon. Lugesdes Gensi tekste, mida võiks pidada narratiivse, st. “suure” modernistliku arhitektuuriajalookirjutuse kohalikuks ekvivalendiks, keskendub

<sup>46</sup> S. Helme, Alguses ei olnud mitte sõna! – L. Lapin, Kaks kunsti: valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist, 1971–1995. Tallinn: Kunst, 1997, lk. 7.

peatükk rahvuslike traditsioonidega romantilisele modernismivisioonile, seda määratlevale autonoomsele subjektile ja “õhukesele” modernsuse kogemusele, mis tema tekstidest pealispindselt kumab.

Töö viimane, neljas peatükk “Neoavangard, ajalugu, historiograafia. Leonhard Lapini tekstipraktika” uurib ajaloo ja arhitektuuri suhestamist 20. sajandi neoavangardses kunstis ja arhitektuuris, käsitledes kunstniku/arhitekti tegevust, kunstiteost või loodud teksti, milles suhestutakse kaasajaga läbi ajaloolise materjali, justkui historiograafilise aktina. Ajaloo kontekstualiseerimine lähtuvalt oma agendast oli üks strateegiatest, mida kasutasid oma loomingus seitsmekümnendatel aastatel Tallinnas tegutsenud eksperimentaalsed arhitektid ja kunstnikud, ent kõige enam tegeles kunsti- ja arhitektuuriajaloo Leonhard Lapin – eeskätt tekstis, kuid otsesel või kaudsemal viisil ka teistes kunstivormides. Lapini puhul on varemgi viidatud tema spetsiifilisele meetodile otsida uutele nähtustele sidemeid varasemast kunstiajaloo<sup>46</sup>, ent õigupoolest pole tema tekste vaadatud n.-ö. teisest otsast ehk eriomaste ajalootekstidena. Lapini kui “ajaloolase” esiletõus markeerib Eesti kunsti- ja arhitektuuridiskursuses ühtlasi ajaloo kui kriitilise kategooria ilmumist. Seda ei saa mõistagi üheselt võrrelda tafurilikku (ühiskonna)kriitikaga, ent Lapin on siiski ajaloolasena oma tegevuses selgelt kriitilisel positsioonil, kasutades ajalugu kaasaja olude, kunsti ja arhitektuuriga suhestumiseks. Lisaks adresseerivad mitmed ta tekstid ametlikku (st. teaduslikku) kunstiajalookirjutusse puutuvaid küsimusi, võttes sihikule ja problematiseerides levinud hinnanguid, perioodiseeringuid ja terminoloogilisi küsimusi.

Lapini ajaloouurimuse tuumiku moodustab kõige üldisemalt öelduna moodsa kultuuri müütiline kese, mis püsib läbi ajastute samana, teisenedes vaid vormiliselt. Lühidalt ongi Lapini arhitektuuriajalugu modernse maailma vaimsuse ja selle vormide avaldumise lugu. Neid vormimuutusi kirjeldab Lapin enamasti läbi kunstiajaloolise stiiliprisma, säilitades samas isikupärase jutustamisviisi, mis rajaneb stiilipärase kirjeldamisel, selle vaimsuse avamisel, kasutades selleks rohkelt tsiitaate ja näiteid samas minimaalselt üksikhooneid kirjeldades. Peatükis lähemalt käsitletust leidev avangardi/neoavangardi ja ajaloo probleemistik, mis Lapini

tolleaegsele tegevusele moodustab ühe võimaliku taustsüsteemi ja selle nõukogude ühiskonna tingimustes toimunud erinevate tõlgendamisviiside kaudu arutlen potentsiaalsete alternatiivsete modernsuse narratiivide üle ja lahkan rahvuspõhise narratiivi teket, selle allikaid ja püsivust Eesti moodsa arhitektuuri ajaloo.

Doktoritöö teist osa raamistab üldisem küsimus nõukogudeaegsete ajalootekstide funktsioonist ja kirjutaja rollist, milles esiti on erinevates perioodikäsitlustes ikka nähtud ideoloogilise propaganda ja sellesse aheldatud autori tähendust. Mart Kalm on kirjutanud võimatuses käsitleda tolleaegset arhitektuurikirjutust moodsa arhitektuuri ajaloo, kuivõrd seda ei kirjutatud teadlikult “moodsana”. Kalm nimetab seda poliitiliselt kallutatud ehk spetsiifiliselt kontekstualiseeritud empiiriliseks uurimuseks.<sup>47</sup> Nõukogudeaegne ajalookirjutus kui osa eripärase kontekstualiseerimise ajaloost on iseenesest tähelepanek, millele on keeruline vastu vaielda, et samavõrra on “eripäraselt” kontekstualiseeritud igasugune ajalookirjutus, mis hõlmab endas spetsiifilise kontekstualiseerimise elemente ehk märke erinevatest mõjuritest, meetoditest, maailmavaadetest, poliitikatest, traditsioonidest ja huvidest nii tekstide kirjutamise kui nende lugemise ajast. Näiteks on Juliana Maxim kirjutanud Rumeenia arhitektuuriajaloo ühe “tüviteksti” Griogore Ionescu “Istoria Arhitecturii in Romania” (ilmunud kahes osas 1963 ja 1965, Rumeenia arhitektuuri ajalugu) näitel, kuidas kirjutamise akt ise, mitte ajalooteksti sisu, teeb autorist samaaegselt nii süsteemi toetaja kui selle ohvri. Maxim väidab, et võimu poolt kontrollitud ja partei suunistele allutatud autor oli süsteemi peamine vastumeede kartusele teksti tähenduste paljususe ees.<sup>48</sup>

Mõistagi oleks seisukoht, et nõukogudeaegsel ajalookirjutusel puudus oma autonoomne kontekst ja kõik on sõltuvuses ainult kaasaja lugemisviisidest, ülimalt konstruktivislik. Küsimus on õigupoolest nõukogude ühiskonna ja reaalsuse enda teistsuguses käsitluses, mis tänapäeval hoidub rangete vastanduste konstrueerimisest (tsensuur ja “ridade vahele kirjutamine”, koostöö ja dissidentlus, Nõukogude Liit ja Ameerika Ühendriigid jne.) ja näeb mitte-ametlikul diskursusel puutepunkte avalikkusega ja võimupositsioonilt kontrollitud kultuuripraktikatel mitmekülgset tähendusvälja.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> M. Kalm, *How Bad Was Capitalist Estonian Architecture?*, lk. 232.

<sup>48</sup> Maxim siiski laiendab oma mõttekäiku ning tunnistab, et Ionescu Istoria't oleks lühinägelik lugeda vaid poliitilise propaganda tähenduses või tõlgendada kollaboratsioonismi–dissidentluse teljel, kuivõrd see sisaldab marksistliku ajalooteaduse meetodite formaalsele rakendamisele lisaks nüansseetitud tõlgendusi ajaloo (J. Maxim, *The New, The Old, The Modern: Architecture and Its Representation in Socialist Romania, 1955–1965*. PhD thesis. Massachusetts Institute of Technology, Department of Architecture, 2006, <http://hdl.handle.net/1721.1/37451> (vaadatud 08.06.2014)).

<sup>49</sup> Yurchak kirjutab, et vastandite rajatud ühiskonnakäsitlus tulenes ühelt poolt just oma asukoha tõttu “väljas” tehtud teaduse vaatepunktist: Lääne sovetoloogias ning post-sotsialistlikes diskursustes domineerisid antisotsialistlikud agendad ning positsioonid. Ühtlasi näitab see, et binaarsete kategooriate juured on ajaloolised ehk külma sõja aegsetes tingimustes kujunenud teadmistes (A. Yurchak, *Everything Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2006).

<sup>50</sup> "Süsteemi kohandavaks" võib pidada ka sulaaegset laiemat muutust Nõukogude Liidu ideoloogilises diskursuses, millega aksepteeriti Lääne kultuuri nõukogude kultuuri osana ja mis tõi kaasa ligipääsu Lääne raamatutele, filmidele, muusikale jne. Filosoofiliste mõisteteaga nagu "humaansus", "kultuuriline universalism" ja "rahumeelne koeksisteerimine", millega sageli avalikus diskussuses opereeriti, legitimeeriti tegelikult kultuurivahetust kapitalistlike riikidega (Ameerika, Prantsusmaa, Suurbritannia jne.). Eleonory Gilburd on kirjeldanud 1957. aasta rahvusvahelist noortefestivali Moskvas selle kontseptuaalse nihke kulminatsioonina (E. Gilburd, *The Revival of Soviet Internationalism in the Mid to Late 1950s*. – *The Thaw: Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s*. Eds. D. Kozlov, E. Gilburd. Toronto: Toronto University Press, 2013, lk. 362–401).

<sup>51</sup> Vt. K. Jõesalu, E. Kõresaar, *Continuity or Discontinuity: On the Dynamics of Remembering "Mature Socialism" in Estonian Post-Soviet Remembrance Culture*. – *Journal of Baltic Studies* 2013, Vol. 44 (2), lk. 177–203; K. Jõesalu, *Küps sotsialismi argielu*. – *Argikultuuri uurimise terminoloogia e-sõnastik*. Toim. T. Jaago. Tartu: Tartu Ülikool, eesti ja võrdleva rahvaluule osakond, 2008, <http://argikultuur.ut.ee> (vaadatud 08.06.2014).

See võimaldab toleaegetel ajalootekstidel evida omas ajas konteksti, mis toetab osaliseltki narratiivide paljusust ja kultuurilisi ülekandeid. Sellisena on hilissotsialistlikku nõukogude ühiskonda käsitletud Alexei Yurchak oma laialdast tunnustust kogunud raamatus "Everything Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation" (2006, Kõik oli igavene kuni seda enam polnud. Viimane nõukogude sugupõlv), milles ta väidab, et elu Nõukogude Liidus saab vaadelda teatud eetiliste ja esteetiliste kompleksustena. Inimesed pidasid ka teistsuguseid ideaale omaks, nagu sõprus, haridus, loomingulisus, kogukondlikkus, kuigi nende argielu (nt. tööelu) olid seotud struktuuris toimimiseks ja ellu jäämiseks vajalike normatiivsete seisukohavõttude ja praktikatega. See kompleksne mudel aitab mõista hilissotsialismi kultuurilist produktsiooni ja käitumist muuhulgas loomingulisuse, kujutlusvõime ja paradoksi võtmes. Näiteks kirjeldab Yurchak nõukogude ideoloogiat hilissotsialismi tingimustes kui transformeerunud struktuuriga ideoloogilist diskursust. See tähendab, et oluline ei olnud mitte ideoloogiliste representatsioonide proosalised tähendused, vaid struktuuri formaalne reprodutseerimine. See võimaldas sündida kultuurinähtustel (ka ideoloogilise diskursuse sees, kasvõi arhitektuuriajalookirjutuses), mis olid oma loomult loomingulised, kaotilised, ebaühtlased ning reinterpreteerisid, kohandasid, n.-ö. deterritorialiseerisid nõukogude süsteemi.<sup>50</sup>

Antud töö kontekstis on oluline märkida, et hilissotsialismi terminit piiritletakse mõneti erinevalt nii riigiti kui uurimisvaldkonniti. Yurchak käsitleb hilissotsialismina tervet Stalini võimuperioodi järgset aega alates 1950. aastate keskpaigast, lähtudes Nõukogude Liidu pikemast ajaloost Venemaal. Eesti kunstiteaduses on käsitletud 1970.–1980. aastate stagnatsiooniperioodi hilise sotsialismi perioodina. Näiteks etnoloogid eelistavad kasutada terminit "küps sotsialism", ent ulatuselt on see võrreldav Yurchaki poolt pakutud piiridega.<sup>51</sup> Üldiselt siiski ollakse humanitaar- ja sotsiaalteadustes ühel meelel, et hilissotsialismi perioodi markeerib omalaadne konsumeristlik pööre idablokis, mis toob muuhulgas kaasa muutused kultuurilistes praktikates: avaliku ja privaatse sfääri hübriidne iseloom, nende omavaheline kattumine ja üksteisesse sulandumine. Termin ise on tuletatud Fredric Jamesoni poolt laia

kasutusse toodud hiliskapitalismi mõistest (*late capitalism*), mis tähistab sarnast transformatiivset faasi Lääne kapitalismis. Enamasti ollakse seejuures veendunud, et hilissotsialismi termin võimaldab kultuurianalüüsis enam paindlikkust ja avatust erinevatele tähendustele kui senised levinud periodiseeringud, nagu stagnatsioon või normalisatsioon (Brežnevi valitsusajaga võrreldav Gustáv Husáki võimuperiood endise Tšehhoslovakkia ajaloos).

Eelnenud arutelu taustal torkab mõistagi teravalt silma harjumuspärane arusaam Lääne ja nõukogude modernsuse erinevusest, sest ka siinses hilissotsialistlikus kultuuris oli palju sellist, mille tähendused kujunesid pigem globaalsete moderniseerumisprotsessidega kaasnenud kultuuriliste muutuste ja praktikate kontekstis.<sup>52</sup> Arhitektuuri- ja kunstipraktikates on selle näiteks 1970. aastate kriitilised kunstiaktsioonid, disain, näituse kui kriitilise meetodi või ideede laboratooriumi teke, postmodernistlik kriitika jpm. Teisalt tähistab väljumine “nõukogude eriolukorrast” ja astumine mitmekesisemale kultuuriülekannete väljale samaaegselt eemaldumist rahvusliku ajaloo tõlgendusmudelitest, mis on nn. erineva avangardi peamise operatiivse kontekstina toimunud, nagu vihjab ka Andres Kurg.<sup>53</sup> Selline lähtepunkt on ühtlasi käesoleva doktoritöö problemaatilisim aspekt, sest rahvusülese arhitektuuriajaloo eristamine Gensi ja Lapini rahvuslikust arhitektuuriajaloo toimib siin omalaadse “ohtliku lisandina”. Rahvuslik ajalugu on olnud esil mõlema autori senises retseptisoonis Eesti kunstiajalookirjutuses ning liiati on oma tegevust otsest nõukogude okupatsioonile vastandumisena esitanud ka Lapin ise.<sup>54</sup> Kaasaegne humanitaaria siiski ei piiritle kultuuri ja selle produktsiooni üksnes autori- või loojapoolse monopoliga tähendusloomele, ja nii kujuneb ka lähiminekliku kultuuriloomest uurimisväärne ja põnev materjal just tähendusväljade – nii loomisaegsete kui hilisemate, autoripoolsete kui retsipientide – paljususe ja nende muutumise tingimustes.

Siiski tuleb tunnistada, et püüdes lugeda juba väljakujunenud diskursust uute, teravdatud prillidega, on võimalus, et lugedes kohtume me peamiselt enda (ajastu) peegelpildiga ehk tänapäevase taustsüsteemiga ja teooriatega. Kummatigi on sellisel lugemisel omalaadne tähendus ja funktsioon: see aitab väljuda juba tuntud

<sup>52</sup> Sellisena käsitleb hilissotsialistlikku ühiskonna kunsti Eestis Andres Kurg oma hiljutises doktoritöös 1970. aastatel Tallinnas tegutsenud kunstnikest ja arhitektidest, sh. Leonhard Lapin, seades ühtlasi sellega kahtluse alla nõukogude “erineva avangardi” diskursuse raames kultiveeritud arusaama peavoolulule vastandunud mitteametlikust kunstist (A. Kurg, *Boundary Disruptions: Late-Soviet Transformations in Art, Space and Subjectivity in Tallinn, 1968–1979*. (Dissertationes Academiae Artium Estoniae 15.) Tallinn: Institute of Art History, Estonian Academy of Arts, 2014).

<sup>53</sup> Samas.

<sup>54</sup> L. Lapin, *Pimeydestä valoon. Viron taiteen avantgarde neuvostomi-ehityksen aikana*. Helsingi: Otava, 1996.

<sup>55</sup> U. Plath, Kadunud kuldne kese. Kuus pilti Eesti ajaloost rahvusüleses kollaažis. – Vikerkaar 2009, nr. 7/8, lk. 93.

<sup>56</sup> Samas.

territooriumitelt ning mõtestada Eesti ajalugu uudse pilguga. Eestis elav Saksa ajaloolane Ulrike Plath on kirjeldanud, kuidas selline “leiutamine” on just omane ajalookirjutusele, mis püüdleb rahvusülese ajaloo poole.<sup>55</sup> Antud töö teema kontekstis tähendab see nii Leo Gensi kui Leonhard Lapini rahvuslikust iseolemise kantud tõlgenduste kõrvale uute tähendusruumide ehitamist. See ei tähenda, et peaks pelgama Lapini ajaloo lugemist iseolemisele ning rahvuslikule identiteetidele rajatud narratiivina, nagu seda on seni tehtud. On ju kriitilisus ning sünkroonne kunsti- ja tekstipraktika teatud muutuste tulemus Euroopa mõtteloos ning need on intellektuaalsed konstruktsioonid nagu mistahes muudki. Nii on ka Lapini heroiline vastupanudiskursus osa Lääne moodsa ajastu peamisest kujutluspildist, mille üks olulisemaid kategooriaid on olnud ruum, s.o. rahvusriik oma territooriumiga, ning seda hoolimata katsetest eemalduda rõhutatud rahvuslikkusest tänapäevases akadeemilises humanitaarias või majandusstruktuuride poolt määratud uute identiteetide tekkest arenenud globaalse kapitalismi tingimustes. Kuigi see ei olnud valdav liin kunsti- ja arhitektuuriajaloo kirjutuses, eksisteeris rahvuskultuuripõhine mõtlemine siiski ka sõjajärgses Lääne-Euroopas, kasvõi allasurutuna või traumaatilise kogemusena nagu sõjajärgses Itaalia või Saksa kultuuris, ning kahtlemata oli see Ida-Euroopa (neo)avangardkunsti üks peamisi toimeprintsippe, millest Lääne käsitlused on tihti mööda vaadanud. Ent Plathi järgi on sellised mänglevad, eksperimentaalsed või provisoorsed lähenemised eeskätt vajalikud oma uurimisobjekti erinevate nurkade alt vaatlemiseks ning need aitavad tõlgendada sama asja eri kontekstides ja märgata kultuuridevahelisi ülekandeid. Nimetades vastandeid kollaažlikul viisil kokkutoovat mõtlemist ning uurimis- ja kirjutamislaadi omalaadseks vaimseks gümnaastikaks, mis ei pruugi viia kohe põhjanevate tulemusteni, näeb ta selle väärtusena just rahvuslike ajalugude mitmekesisust.<sup>56</sup>

Sarnastel alustel on kirjutatud ka käesolev doktoritöö, mis paneb kokku Eesti kunsti- ja arhitektuuriajaloo kaks väga erinevat uurijat ja kirjutajat – koosluse, mis ei allu kergelt historiograafilisele üldistusele, ent lubab kummatigi esitada kitsamalt fokuseeritud küsimusi Eesti arhitektuurihistoriograafia kohta ja pöörata see esialgne vastastikune sobimatus võimaluseks avar-



dada historiograafilise praktika/akti enda tähendust. Ühtlasi on sel tööül Leo Gensi ja Leonhard Lapini arhitektuuriajalootekste koondav väärtus Eesti kunstiajalookirjutuse jaoks – valdkond, mida viimastel aastatel on eeskätt rahvuse konstrueerimise kontekstis kasvava huviga süsteemselt ja teooriapõhiselt uurima hakatud. See omakorda annab võimaluse siin alustatud jätkata teiste teemapüstituste raames, kuivõrd nõukogudeaegsete tekstide erinevad traditsiooni- ja müüdiloomestrateegiad seovad tollaegset arhitektuurikirjutust nii rahvusnarratiivi ja tärkava postmodernismi suunal kui ka kaasaegsel teooriaväljal.

# I NARRATIIV AJALOOKIRJUTUSES JA ARHITEKTUURI- HISTORIOGRAAFIAS

Käesolev peatükk teeb kokkuvõtte ajaloo tekstilise esituse probleemistikust peatudes esmalt lühidalt narrativistliku ajalooteooria põhiseisukohtadel, mille keskmes on arusaam narratiivist kui representatsioonist ning seejärel vaatleb muutusi 20. sajandi lõpu arhitektuuriteoorias, täpsemalt narratiivi ning tekstiliste esitusstrateegiatega aktualiseerimist arhitektuurihistoriograafias.

19. sajandi empiirilise ajaloo tütarteadusena välja kujunenud kunsti- ja arhitektuuriajaloo leidis sarnaselt ajalooteadusele 20. sajandi teise poole “pöördelistel aegadel” enim kriitikat ja revideerimist just narratiivne esitusviis, mis organiseeris uuritava materjali universaalseks jutustuseks Lääne tsivilisatsiooni ja kultuuri kesksest positsioonist maailmas. Hoolimata kriitikast “suurte jutustuste” aadressil on modernismikriitilise arhitektuurikirjutuse ning keelelisest pöördest mõjutatud ajaloofilosoofia puutepunktid olnud õrnad: Foucault’ “diskursiivsete praktikate” ning poststrukturealistlike mõtlejate mõju 20. sajandi lõpu arhitektuuriteooriale on kahtlemata olnud laiaulatuslik, ent need ühendused on üldisemad, kui kitsalt ajaloofilosoofia ning arhitektuurihistoriograafia vahel paiknevad. Üksikasjalikum arutelu ajaloolise teadmise konstrueerimisest mineviku tekstilise esitamise kaudu, mis ajaloofilosoofias muutus keskseks juba mitukümmend aastat tagasi, jõudis arhitektuurihistoriograafiasse võrdlemisi hilja, 1990. aastate teisel poolel. Sellisel muutusel on kaasaegsele arhitektuurikirjutusele olnud kahtlemata positiivne, ehk isegi revitaliseeriv tagajärg, kuivõrd kriitiline teooria oli uue sajandi alguseks jäänud mõneti väsinult ideoloogiakriitika kinni kasvama hakanud tiiki hulpima. Kriitilise arhitektuuriteooria suur panus on kahtlemata olnud kanooniliste arhitektuuriajalugude dekonstrueerimine

ja arhitektuurikäsitluste laiendamine, mis sisaldab nii uusi uurimisobjekte kui meetodipõhist (ajaloo)kirjutust.<sup>57</sup> Selle tupik aga on eeldus, et narratiivne ajalookirjutus paikneb üksnes ideoloogilistes raamidest. Viimase kümne aasta jooksul ilmnenu trend arhitektuurikirjutuses, mille võiks koondada nimetuse “kriitiline historiograafia” alla, ühendab endas kriitilise teooria enesest teadliku positsiooni ja ajalooteoriat tähelepanu tekstile ja narratiivile kui avatud ruumile, mis võimaldab nii vanu tekste üle lugedes kui uusi kirjutades mõelda erinevatel (aja)lugudest. Ühtlasi on see kaasa toonud historiograafilise praktika laiendatud käsitluse, mis ei piirdu üksnes tekstipärandiga, vaid käsitleb historiograafilise tegevusena ajaloo suhestumist kultuuripraktikates üldisemalt.

## Ajalugu kui tõlgendus

1975. aastal kirjutas Michel de Certeau, et kuigi kogu uusaja vältel on ajalugu tähendanud kirjutamist, on teksti kui ajaloo peamist representatsioonivahendit enamasti peetud enesestmõistetavaks. Ometi on just teksti ülesanne hakata täitma seda tühja kohta, millest saab alguse igasugune ajalooline uurimus: tekst teeb jutustuse abil meile nähtavaks selle, mis reaalsuses on meie jaoks kadunud, s.o. mineviku.<sup>58</sup>

1970. aastatel strukturalismi ja kirjandusteooriate mõjul ajaloo filosoofias ja kultuuriuurimuses aset leidnud “keelelise pöördega”<sup>59</sup> tõusis teksti ja narratiivi roll ajaloolise teadmise konstrueerimisel keskele kohale. Ajaloofiloofias tähistas see umbesku 19. sajandi traditsioonis algallikatel, ajaloolise teadmise autonoomial ja tõendatavusel rajanevasse ajalookirjutusse, kuivõrd nüüd usuti, et hinnangute neutraalsust pole võimalik niikuinii tagada – valikud, millest ja kuidas räägitakse on alati diskursiivsed.<sup>60</sup> Keelelise” või “diskursiivse pöörde” maamärgiks ajaloo filosoofias peetakse Hayden White’i narratiiviteooriat ja tema raamatut “Metahistory” (1973, Metaajalugu).<sup>61</sup> Ajalookirjutust ennekõike loona või jutustusena käsitledes rõhutas White ajaloodiskursuse tõlgendavat funktsiooni: see

<sup>57</sup> I. Borden, J. Rendell, From Chamber to Transformer: Epistemological Challenges and Tendencies in the Intersection of Architectural Histories and Critical Theories. – Intersections: Architectural Histories and Critical Theories. Eds. I. Borden, J. Rendell. London, New York: Routledge, 2000, lk. 9.

<sup>58</sup> M. de Certeau, The Writing of History. New York: Columbia University Press, 1988, lk. 5–6, 86–87. Raamatu prantsusekeelne originaal “L’écriture de l’histoire” (Ajaloo kirjutamine) ilmus esmakordselt 1975. aastal.

<sup>59</sup> Keeleline pööre, mille ilmneni, sisu ja tähendus ei ole humanitaarvaldkondades ja riigiti kahtlemata homogeenne, on mõiste, mis tähistab laiemalt keele kui mitte suunavat, siis vähemalt osalevat mõju tegelikkuse mõistmisel ja mõtestamisel vastupidiselt senisele arusaamale keele neutraalsest positsioonist kogetava maailma reflekteerimisel. E. Piirimäe, Keeleline pööre. – Humanitaarteaduste metodoloogia. Koost. M. Tamm. Uusi väljavaateid. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2011, lk. 33–34.

<sup>60</sup> Ajalookirjutuse sisenes mõiste “keeleline pööre” iseenesest alles 1980. aastate lõpus, kui elav arutelu narratiivist ajalookirjutuses oli kestnud juba varsti paarkümmend aastat (M. Tamm, Hayden White ja “keeleline pööre” ajaloo filosoofias. – Tuna 2003, nr. 1, lk. 129). Vt. lühülevaade narratiivse ajalookirjutuse arutelu põhiküsimustest ning autoritest G. Roberts. Introduction: The History and Narrative Debate, 1960–2000. – The History and Narrative Reader. Ed. G. Roberts. London, New York: Routledge, 2001, lk. 1–21. Eestis jälgis Lääne ajaloo filosoofias toimuvat ja kirjutas narratiividebatist juba 1970. aastatel Andrus Pork. Vt. ülevaadet tollasest narratiividekussioonist A. Pork, Narratiiviprobleem ja ajalooteadus. – Looming 1975, nr. 10, lk. 1710–1724; A. Pork, Narrativism ja analüütiline ajaloo filosoofia. Tallinn: Eesti Raamat, 1979.

<sup>61</sup> H. White, Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

<sup>62</sup> H. White, Kirjandusteooria ja ajalookirjutus. – Tuna 2002, nr. 2, lk. 112.

<sup>63</sup> F. Ankersmit, History and Tropology. The Rise and Fall of Metaphor. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994, lk. 86, 160. (Ankersmit sõnastas oma põhiseisukohad juba 1980. aastate alguses, vt. F. Ankersmit, Narrative Logic: A Semantic Analysis of Historian's Language. The Hague: Martinus Nijhoff Publishers, 1983.

<sup>64</sup> F. Ankersmit, History and Tropology, lk. 102.

<sup>65</sup> F. Ankersmit, Narrative and Interpretation, lk. 203.

<sup>66</sup> J. Staub, Telling Stories, Making History: Toward a Narrative Psychology of the Historical Construction of Meaning. – Narration, Identity, and Historical Consciousness. New York, Oxford: Berghahn Books, 2005, lk. 64.

tähendab, et ajaloodiskursus ise ei loo uut faktilist teavet minevikust, vaid tegeleb ajaloolase käsutuses oleva teabe ja teadmiste tõlgendamisega.<sup>62</sup> Sarnaselt White'iga näeb ka Hollandi ajaloolane Frank Ankersmit ajalookirjutust tõlgendava praktikana: ajaloolane ei saa põhimõtteliselt individuaalsete faktide vahel luua põhjuslikke seoseid ning märkida ajalootelejele algust, keskpaika ja lõppu, sest tal puudub teadmine ajaloosündmuste tegelikust järjekorrast. Positivistlikule ajalookirjutusele omast kausaalsuseprintsipi asendab sellisel juhul intertekstuaalsus: narratiiv ei viita kunagi reaalsusele, vaid edasi teisele narratiivile. Kui me kirjutame näiteks “külmast sõjast”, “postmodernismist arhitektuuris” või “esimesest masinaajastust”, siis ei anna see meile otseselt aimu mingisugusest reaalsusest, vaid see peegeldab konkreetset mudelit, kuidas me oleme otsustanud reaalsust kontseptualiseerida.<sup>63</sup> Historiograafial on seega palju võimalusi ning historiograafiline arutelu ei peaks liikuma kokkulepete, vaid erinevate interpretatsioonide suunas. Seega ei eelda ajaloodiskursuse representatiivne olemus minevikult tähendust, vaid seda, et ajalooltekstil on tähendus.<sup>64</sup> Ankersmit toonitab siin just ajaloolise narratiivi suunitlevat loomust, kuivõrd ajaloolane seob mineviku, st. kunagi elanud inimeste maailmakogemuse mingisuguseks ühtseks arusaamiseks, omistades inimestele ja ajastutele teatud töökspidamisi ja uskumusi.<sup>65</sup> Võrdlusena on Jürgen Staub kirjutanud, et ajalooline narratiiv koosneb maailmavaatest (*Weltanschauung*), maailma kujutlemisest/kujutisest (*Weltbild*) ja teadmistest maailmast (*Weltwissen*).<sup>66</sup> Ajaloolist narratiivi ei saa seega otseselt käsitleda teadmisenäena reaalsusest, vaid teadmiste abil reaalsuse loomisena.

## Kriitiline historiograafia ajalooteoorias

Kunsti- ja arhitektuuriajalookirjutust on alates 1970. aastatest enim suunanud Lääne marksismil rajanev “uus kunstiajalugu” ning kriitiline arhitektuuriteooria, mille kohaselt oli ajalookirjutus osa ideologiseeritud modernismiprojektist. Et viimasel paarikümnel aastal on võrdlemisi paralleelselt ilmenud soov revideerida jäiga kriitilise teooria seisukohti, mida on nimetatud

ka kriitiliseks historiograafiaks ning mis üldiselt võttes ühendab endas uusmarksismi, aga ka feminismi, psühhoanalüüsi ja poststrukuralismi kriitilise potentsiaali laiapõhjalisemate käsitlestega kultuurimustrite paljususest, sealhulgas teksti ja narratiivi potentsiaaliga nende uurimisel, võiks olla huvitav heita pilk “kriitilise historiograafia” mõiste kasutuskontekstile ajalooteaduses.

Ajalooteaduses ja -teoorias ei ole see mõiste pälvinud kuigi laialdast rakendust – ühed vähestest termini edendajatest on olnud Stephen Bann<sup>67</sup> ja Stefan Berger, seejuures on mõiste kasutuskontekstid mõlemil võrdlemisi erinevad. Bann seob selle 1970. aastate ja 1980. aastate alguse ajaloo filosoofilistes debattides aktuaalse teksti, ajaloo mõistmise ja esitamise probleemistikuga ja nende mõjust ajalooteaduse (kui ajaloolase tegevusvälja) rollile humanitaarteadustes. Bergeri käsitluses on “kriitiline historiograafia” lai katusmõiste, mille all ta mõtestab peamiselt uusmarksistliku teooria mõju Lääne, peamiselt Inglise, Saksa ja Prantsuse ajalookirjutusele. Bergeri kriitiline historiograafia ei huvitu mitte niivõrd ajaloo esitamisest ja selle refleksioonist, vaid ennekõike ühiskonnakriitilisest ajalookirjutusest. Ta siiski laiendab pisut kriitilise paradigma tähendust kaasates sinna põgusalt narrativistliku ajaloo filosoofia, rohkem aga siiski uute tendentside näidetena uue kultuuriajaloo ja argiajaloo uurimuse.<sup>68</sup>

“Kriitilisuse” mõiste ei tähista seega üheselt ideoloogiakriitika domineerimist modernismi projekti totaalsuste ümber mõtestamisel, millena võib käsitleda ka narratiivset ajalugu ja seetõttu on sotsiaalteadusliku ajaloo uurimise mõju historiograafias olnud vast ebahütlasem kui kunsti- ja arhitektuuriajaloo. Eva Piirimäe kirjutab, et kuigi keeleline pööre ei ole 20. sajandi teise poole humanitaarias sugugi ainus või olulisim meetodiline pööre, on see küll tinginud teatava segaduse kriitilistes positsioonides. Marksistlike ideedega segunenud strukturalistlikud ja poststrukuralistlikud teoreetikud, kes nagu sageli näib, on kriitilisuse kui legitiimsuse positsiooni kultuuripraktikate analüüsimiseks endale hõivanud, kaotavad selle teisel jälle narrativistlikule ajaloo filosoofiale või uuele kultuuriajaloole, mis ühiskondlike suhete paljastamise ja peegeldamise

<sup>67</sup> S. Bann, Towards a Critical Historiography: Recent Work in Philosophy of History. – *Philosophy* 1981, Vol. 56 (217), lk. 365–385.

<sup>68</sup> S. Berger, The Rise and Fall of “Critical” Historiography? – *European Review of History* 1996, Vol. 3 (2), lk. 213–233.

<sup>69</sup> E. Piirimäe, Keeleline pööre, lk. 51.

<sup>70</sup> Jörn Rüseni termin "ajalookultuur" on näide ajalooteaduste avardamise katsetest, mis peaks võimaldama sügavamalt enesemõistmist kui akadeemilise erialatöö piires esinev käsitlus. Rüsen kirjutab: "Ajalookultuuri saab nüüd mõista praktikana, nimelt kogemuse, tõlgenduse ja orienteerumise, kogemuste tõlgendamise kaudu toimuva maailma omandamise, kommunikatsiooni ja iseendast arusaamise ning tegevusmotivatsiooni tegurina." J. Rüsen, Ajalookultuur uurimisprobleemina. – Tuna 2001, nr. 3, lk. 83.

<sup>71</sup> J. Staub, Telling Stories, Making History, lk. 44–46.

asemel näevad narratiivis ja representatsioonis kriitilist potentsiaali kinnistunud kultuurimudelite lammutamiseks. Kõige lihtsam on sellist segadust põhjendada ilmselt asjaoluga, et keeleline pööre ongi olnud erineva radikaalsusega ning varieerub nii piirkonniti kui erialade kaupa: prantsuse ja ameerika kirjandusteoorias on domineerinud strukturalistlikud ja poststrukturealistlikud käsitlused, ajaloo uurimuses on aga keeleline pööre leidnud oma tee kindlates niššides nagu uus kultuuriajalugu.<sup>69</sup>

Arhitektuuriteoorias ja iseäranis Mark Jarzombeki "psühholoogiseeritud" ajalookirjutuses produktiivset kasutust leidnud "kriitiline historiograafia" haakub siiski ajalooteoorias leviva suunaga tegeleda rohkem üldise inimteadvuse tasemel ajaloo "mõtestamisega" ja sellest "aru saamisega" sealhulgas mitteakadeemilistes praktikates,<sup>70</sup> olles nii peamiselt seotud ajaloolise mälu ja mäletamise praktikate uurimisega. Nii on näiteks narratiiv olnud 1990. aastatest alates ka psühholoogide huviorbiidis, kes samuti on keskendunud ajaloolise teadvuse, kogemuse ja mõtlemise struktuuridele ja nende rollile nii (isiklike kui kollektiivsete) maailmade tähendustega täitmisel. Nagu ajaloo filosoofiagi on "narratiivne psühholoogia" ennekõike inimtegevust ja kultuuri tõlgendav suund, mis tegeleb ajaloolise reaalsuse konstrueerimisel osalevate erinevate sümbolsete vormide ja praktikatega (verbaalsed, materiaalsed, visuaalsed jne.).<sup>71</sup>

## Arhitektuuri- historiograafia – teooria ja/või ajalugu?

Nii nagu ajalooteaduses lõi positivismist kantud ajalookirjutuse autoriteet 20. sajandi keskpaigas kõikumama, asuti alates 1970. aastatest arhitektuuriajalooksi kanoonilist narratiivset ajalookirjutust kriitiliselt revideerima. Mõlemal juhul kaasnes sellega märgatav huvi teooria vastu, mis eriti arhitektuuriuurimuses tekitas sajandi lõpuks kaks polariseerunud positsiooni –

antiintellektuaalse ajaloolase ning kriitilise teoreetiku, kelle lepitamise ja kokku toomisega on siiski paralleelselt teooriabuurgiga tegeletud. Väga üldiselt võetuna oli kriitiline pööre nii ajaloos kui arhitektuuruurimuses suunatud modernistliku projekti ideoloogilisuse paljastamisele ning uurimisele, kuidas distsipliinid selle kehtestamises osalesid: arhitektuuriajaloo oli selle sisu ühtlasi ajalookirjutuse instrumentaalne suhe kaas-aegsesse arhitektuuripraktikasse, mille dekonstrueerimisele kriitiline arhitektuuriteooria/ajalugu muuhulgas keskendus.

Arhitektuuriajaloo kui distsipliini arengut on iseloomustanud võnkumine humanitaaria ja kunstide, täpsemalt kahe distsipliini vahel: olles esialgu osa akadeemilisest kunstiajalooost nihkus arhitektuuriajaloo õpetamine ja uurimine 20. sajandi teisel poolel eriti Põhja-Ameerika ülikoolides rohkem arhitektuuriosakondadesse. Sajandi lõpuks tähistatakse mõistega “arhitektuur” aga juba märksa laiemat kultuurilist praktikat, mille kaudu uuritakse täna nii visuaalkultuuri, erinevaid ruumipraktikaid ja -poliitikaid, subkultuure, mäletamist ehk “mäletööd” jm. ning seda väga erinevate õppekavade ja uurimisprogrammide raames.<sup>72</sup> Võib öelda, et “vahepeal paiknemine” ongi osa arhitektuuriajaloo eneseteadvusest ning see omakorda tingib ka viisi, kuidas tänapäeval ehitatud keskkonda ajalooliselt käsitletakse.<sup>73</sup> Alina Payne tõstatab selles kontekstis küsimuse, et kas selline muutuv olek ning kunstiajalooost eraldumine pole lausa distsipliini põhialustesse sisse kirjutatud, kuivõrd hooned ja ehitatud keskkond on kultuuriliselt ja sotsiaalselt niivõrd mitmekesine valdkond, et selle objektide ja erinevate aspektide uurimine nõuab spetsialiseerunud teadmisi ning tehnikaid.<sup>74</sup>

## Kriitiline teooria ja narratiivsuse kriitika

Ajaloo ning ajalookirjutuse teema siseneb Lääne arhitektuuruurimusesse mitmeti. Konkreetsest ja fookuseeritud huvist moodsa arhitektuuri historiograafia vastu enne 1980. aastaid eriti rääkida ei saa.<sup>75</sup> 1981. aastal

<sup>72</sup> Alina A. Payne kirjutab peamiselt Ameerika Ühendriikide näitel, kuidas see kõikumine on seotud muutustega arhitektuuris eneses, mis paistab silma positsioonihetes nii kõrgharidusmaastikul kui erialaorganisatsioonides. Näiteks eraldusid arhitektuuriajaloolased, st. Society of Architectural Historians (SAH) Ameerika kunstiajaloolasi koondavast organisatsioonist College Art Association (CAA) siis, kui arhitektuurikoolid hakkasid arhitektuuriajaloo õpetamist ja uurimist endale “nõutama”. See toimus ajal, kui ilmumist alustas näiteks ajakiri *Oppositions* (esimene number ilmus 1973) ning ka Casabellas rõhutati siis juba üha enam ajaloo olulisust arhitektuuri kui kriitilise praktika jaoks. Teisisõnu, samal ajal hakati arhitektuuripraktikat ennast uut moodi nägema ja ümber mõtestama. Payne’i arvates viis see arhitektuuri tähe kustumiseni kunstiajaloo, sest mitmed mainekad kaasaaegsed kunstiajaloo ja visuaalkultuuri kogumikud – näiteks Norman Brysoni, Michael Ann Holly ja Keith Moxey toimetatud “*Visual Culture: Images and Interpretations*” (1994) või Donald Preziosi “*The Art of Art History: A Critical Anthology*” (1998) – ei käsitle kujutiste ja kunstiteoste kontekstis enam arhitektuuriteoseid jättes nendega seonduva kogumikest sootuks välja (A. A. Payne, *Architectural History and the History of Art*, lk. 292, 296–297).

Ka Eve Blau viitab viimase paari aastakümne jooksul ülikoolide õppekavade kontekstis toimunud nähtavale positsioonihetkele, mille käigus arhitektuuriajaloo on muutumas kunstiajalooost kultuuruurimuseks (*cultural studies*) ning eriti Põhja-Ameerika ülikoolides on tekkinud täiesti eraldiseisvad õppekavad, mis sisaldavad muu hulgas kursuseid arhitektuuriajaloo (E. Blau, *Representing Architectural History*. – *Journal of the Society of Architectural Historians* 1997, Vol. 56 (2), lk. 144–145).

<sup>73</sup> A. Leach, *What is Architectural History?*, lk. 116

<sup>74</sup> A. A. Payne, *Architectural History and the History of Art*, lk. 292.

<sup>75</sup> Vt. põhjalikku tutvustust temaatilistest artiklitest ja uurimusküsimustest E. Altan Ergut, B. Turan Özkaya, Mapping Architectural Historiography. – Rethinking Architectural Historiography. Eds. D. Arnold, B. Turan Özkaya, E. Altan Ergut. London, New York: Routledge, 2006.

<sup>76</sup> Aasta varem ehk 1980 oli küll ilmunud David Watkini "The Rise of Architectural History", ent see raamat toimib pigem allikana erinevate autorite ja teoste leidmiseks, kui probleemipüstitusena (D. Watkin, The Rise of Architectural History. London: Architectural Press; Westfield (NJ): Eastview Editions, 1980). Eraldi tuleb muidugi mainida Manfredo Tafuri 1968. aastal ilmunud "Teorie e storia dell'architettura" (Arhitektuuriteooriad ja -ajalugu), mis on samas pigem teoreetilise arutluse kui historiograafiline teos.

<sup>77</sup> D. Porphyrios, Introduction. – On the Methodology of Architectural History. Ed. D. Porphyrios. Architectural Design Profile. Architectural Design 1981, Vol. 51 (6–7), lk. 2.

<sup>78</sup> D. Porphyrios, Notes on a Method. – On the Methodology of Architectural History, lk. 96–105. Porphyrios kasutab juba siin kriitilise ajaloo mõistet, mida ta mõne aja pärast ühes oma teises artiklis konkretiseerib nimetades selle uurimisobjektiks ennekõike protsesse, millega arhitektuuri mütológiseeritakse (*mythification*). Ta vastandab kriitilise ajaloo teravalt konventsionaalsele historiograafiale, mida iseloomustab naiivne soov "leida mõrvar" (D. Porphyrios, On Critical History. – Architecture, Criticism, Ideology. Ed. J. Ockman. Princeton: Princeton Architectural Press, 1985, lk. 16–17).

<sup>79</sup> A. D. King, Introduction. – Buildings and Society: Essays on the Social Development of the Built Environment. Ed. A. D. King. London, Boston, Henley: Routledge & Kegan Paul, 1980, lk. 11.

<sup>80</sup> Architecture, Criticism, Ideology. Ed. J. Ockman. New Jersey: Princeton Architectural Press, 1985.

ilmus Demetri Porphyriose poolt toimetatud kogumik "On the Methodology of Architectural History" (Arhitektuuriajaloo metodoloogiast), mille ta juhatab sisse mõttega, et kuigi arhitektuuriajaloo meetodite järele küsimist on seni välditud<sup>76</sup> ei tähenda see seda, et välja kujunenud või eristatavaid uurimistraditsioone ei eksisteeriks. Neid lihtsalt ei artikleeritud varjates sel viisil kirjutajate ja tekstide ideoloogilist sättumust.<sup>77</sup> Eelöelduga, lisaks marksistliku varjundiga konstateeringuga vajadusest eemalduda seni arhitektuuriajaloo uurimist suunanud idealistlikust kunstiajalooost, kui-võrd see võimaldab uurida üksnes arhitektuuri kui väljenduslaadi, mitte kui "produksiooni", sõnastati 1980. aastate alguse arhitektuuruurimuses oluliste küsimuste programm järgnevas paari aastakümneks, mis lumepallina veeredes 1990. aastateks kriitilise teooria laviiniks paisus.<sup>78</sup> Porphyriose toimetatud kogumik on esimene küllaltki lühikeses reas, mis keskendus otseselt tekstide ja ajalugude lugemisele: 20. sajandi arhitektuuri ja kunstikirjutust mõjutanud tekste ja autoreid (Hegel, Alois Riegl, Ernst Gombrich, Emil Kaufmann, Sigfried Giedion, Leonardo Benevolo, Reyner Banham jt.) oli kutsutud käsitlema tuntud ja tõusvad nimed (Joseph Rykwert, Kenneth Frampton, Alan Colquhoun, Manfredo Tafuri, Yves Alain Bois, Kurt Foster jt.), kelle kirjutised ei kõlanud küll otseselt kokku manifestina paradigmuuutusest, vaid kõik pigem tegelesid enda jaoks huvitava teemaga analüüsitavas tekstis.

Veel enne oli ilmunud Anthony D. Kingi toimetatud "Buildings and Society" (1980, Hooned ja ühiskond), mille fookuses ei olnud küll ajalooküsimused, ent foucault'likus võtmes moodsa ühiskonna arengu ja arhitektuuri seoseid uurides tunnistas ta muuhulgas ka vajadust pöörata tähelepanu arhitektuuriterminoloogiale ehk sõnadele, mida arhitektuuri uurimisel erinevatel perioodidel on kasutatud ja kuidas see peegeldab hoonete ja ühiskonna seoseid.<sup>79</sup>

Edasi kuni tänapäevani on vähehaaval ilmunud üha rohkem põhjalikke raamatuid või artikleid, mis tegelevad moodsa arhitektuuri historiograafiaga. Esimene kontsentreeritud kriitilise ajaloo etteaste, mis tähistas ühtlasi Tafuri retseptiooni algust anglo-ameerika maailmas oli 1985. ilmunud "Architecture, Criticism, Ideology" (Arhitektuur, kriitika, ideoloogia).<sup>80</sup>



Kaheksakümnendatel aastatel ilmus veel ajakirjas *The Art Bulletin* Marvin Trachtenbergi kõikehõlmava ambitsiooniga essee “Some Observations on Recent Architectural History” (Mõned tähelepanekud uue-  
mast arhitektuuriajaloo-  
st), mis on põhjalik ülevaade 1970.–1980. aastatel välja antud arhitektuurikirjanduses nähtuvatest nihestumistest.<sup>81</sup> Trachtenberg nimetas toimunud pööret intellektuaalseks revisionismiks, mis äärmuslikematel juhtudel võttis revolutsiooni mõõtmed, mis üksnes ei täiendanud traditsioonilist stiili- ja tehnoloogiakeskset arhitektuuriajalugu alternatiivsete uurimisvõimalustega, vaid püüdis seda täielikult asendada. 1990. aastate teorialaine<sup>82</sup> harjal tõusid esile üksikud otseselt arhitektuuriajaloo meetoditele keskendunud lühemad artiklid<sup>83</sup> ning alles 1999. aastal ilmunud Panayotis Tournikiotse “The Historiography of Modern Architecture” (Moodsa arhitektuuri historiograafia) võttis 20. sajandi klassikute (Emil Kaufmann, Nikolaus Pevsner, Siegfried Giedion, Leonardo Benevolo, Reyner Banham, Manfredo Tafuri jt.) tekstid ning ajaloo konstrueerimise tehnikad põhjalikumalt luubi alla. Tournikiotis lähtub tekstist kui autonoomsest, eneseküllasest kategooriast ja tema raamat on näide arhitektuurihistoriograafia strukturalistlikust analüüsist.<sup>84</sup> Samasse aega jääb ka programmiline kriitilise teooria platvormilt lähtuv arhitektuuri uurimise meetoditele pühendunud kogumik “Intersections” (2000, Lõikumised),<sup>85</sup> mis siiski ei tegelenud otseselt tekstidega, vaid samavõrra arhitektuurse praktikaga ning Hilde Heyneni 20. sajandi arhitektuuriajaloo valitud episoodidele toetuv arhitektuuri ja modernsuse teemat siduv monograafia “Architecture and Modernity” (1999, Arhitektuur ja modernsus).<sup>86</sup> Mainitud suundade konkureerimisest ja võimalikust ristumisest kõneleb samaaegselt peamiselt Ameerika teadusajakirjades hargnev diskussioon arhitektuuriteooria ning arhitektuuriajaloo vahekorra üle,<sup>87</sup> millele siiski on viimastel aastatel järgnenud nii arhitektuuriajaloo kirjutamisele kui ka narratiivsete ajalugude ütelugemisele keskendunud erinevad raamatud.<sup>88</sup> Anthoy Vidleri “The Histories of the Immediate Present” (2008, Lähioleviku ajalood) loeb samu kanoonilisi autoreid Tournikiotisega võrreldes laiemas intellektuaalse ajaloo väljaga suhestades ning Gevork Hartooniani “The Mental Life of Architectural

<sup>81</sup> M. Trachtenberg, Some Observations on Recent Architectural History. – *The Art Bulletin* 1988, Vol. 70 (2), lk. 208–241.

<sup>82</sup> 1990. aastad oli mitmete erinevate teooriaantoloogiate ilmumise aeg, millesse kaasatud autorite lähene-  
mised ulatusid fenomenoloogist ja dekonstruktivismist linnageograafia ning semiootikani. Nt. *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Ed. N. Leach. London, New York, Routledge, 1997; *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory, 1965–1995*. Ed. K. Nesbitt. New York: Princeton Architectural Press, 1996; *Thinking Space*. Eds. M. Crang, N. Thrift. London, New York: Routledge, 2000; N. Leach, *The Anaesthetics of Architecture*. Cambridge, London: MIT Press, 1999; *Companion to Contemporary Architectural Thought*. Eds. B. Farmer, H. Louw. London, New York: Routledge, 1993; *Architecture Theory: A Reader in Philosophy and Culture*. Ed. A. Ballantyne. London, New York: Continuum, 2005; *Occupying Architecture*. Ed. J. Hill. London, New York: Routledge, 1998.

<sup>83</sup> Nt. M. Jarzombek, *The Crisis of Interdisciplinary Historiography*. – *Journal of Architectural Education* 1991, Vol. 44 (3), lk. 150–155; M. Schwarzer, *Gathered This Unruly Folk: The Textual Colligation of Historical Knowledge on Past*. – *Journal of Architectural Education* 1991, Vol. 44 (3), lk. 144–149; R. Legault, *Architecture and Historical Representation*. – *Journal of Architectural Education* 1991, Vol. 44 (4), lk. 200–205.

<sup>84</sup> P. Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*. Cambridge, London: MIT Press, 1999. Tournikiotise raamat põhineb tema 1987. aastal kaitsnud doktoritööl, sel põhjusel mõjub selle teksti ja sõnade pinnal kulgev lähene-  
nemisviis raamatu ilmumisajal – ja kõrvu-  
tuna mõni aasta hiljem ilmuvate uute käsitlustega – juba osaliselt vananenuna.

<sup>85</sup> *Intersections*.

<sup>86</sup> H. Heynen, *Architecture and Modernity: A Critique*. Cambridge: MIT Press, 1999.

<sup>87</sup> Näiteks K. Fischer Taylor, *Architecture's Place in Art History: Art or Adjunct.* – *The Art Bulletin* 2001, Vol. 83 (2), lk. 342–346; E. Blau, *Architectural History 1999/2000 – Journal of the Society of Architectural Historians* 1999, Vol. 58 (3), lk. 278–499; M. Schwarzer, *History and Theory in Architectural Periodicals.* – *Journal of the Society of Architectural Historians* 1999, Vol. 58 (3), lk. 342–348; M. Jarzombek, *The Disciplinary Dislocations of (Architectural) History.* – *Journal of the Society of Architectural Historians* 1999, Vol. 58 (3), lk. 488–493; S. Lavin, *Theory into History: Or, The Will to Anthology.* – *Journal of the Society of Architectural Historians* 1999, Vol. 58 (3), lk. 494–499; E. Blau, *Representing Architectural History;* A. Rifkin, *Theory as a Place.* – *The Art Bulletin* 1996, Vol. 78 (2), lk. 209–212.

<sup>88</sup> Nt. *Rethinking Architectural Historiography;* D. Arnold, *Reading Architectural History.* London: Routledge, 2002; A. Vidler, *Histories of the Immediate Present;* G. Hartoonian, *The Mental Life of Architectural Historian;* A. Leach, *What is Architectural History?*

<sup>89</sup> M. Jarzombek, *A Prolegomena to Critical Historiography,* lk. 197.

<sup>90</sup> *Rethinking Architecture.*

<sup>91</sup> S. Lavin, *Theory into History,* lk. 495–496.

Historian” (2010, Arhitektuuriajaloolase vaimne elu) arhitektuurse autonoomia mõiste kontekstis ehk kuidas ajaloolased näevad arhitektuurset (st. tektoonilist) elementi erinevatel perioodidel ja kuidas nad seda omas ajas historiseerivad.

Uute meetodite järele janunemine arhitektuuri-teoorias tähendas, et ka uute teemade – vernakulaarne ja argine arhitektuur, vähetuntud arhitektid, vähemusgrupid ja mitte-lääne arhitektuur – uurimisel ei rakendatud peaaegu kunagi lihtsat, kirjeldavat ja hermeetilist analüüsi, vaid nende kujunemist vaadeldi läbi neid struktureerivate protsesside. Protsesside ning muutuste registreerimine oli mõistagi omane ka traditsioonilisele ajalooteadusele, ent see põhines allikatele rajatud uuringul, dokumentatsioonipõhistel järeldustel ning arusaamal sündmustest ja isikutest kui olulistest ajalookulgu mõjutavatest teguritest. Teisisõnu, võttes tarvitusele nii teiste distsipliinide poolt pakutavad metodoloogilised tööriistad ning sidudes need erinevate teoreetiliste konstruktsioonidega (psühhoanalüüs, marksism, feminism jne.) pidi arhitektuuriajalugu sel viisil vabanema naiivsest ajaloo “jutustamisest”, objektikesksest uurimisest ja totaalse arhitektuuriajaloo pettekujutelmast. Tuues esile sekundaarsed “kangelased” ja teemad, arhitektuuri varjatud aspektid ning paljastades ühiskonna toimimismudeleid näitas teooria arhitektuuri strateegilist iseloomu.

Narratiivse arhitektuuriajaloo surmapatt kriitilise teooria jaoks on olnud antiintellektualism. Jarzombek täheldab, kuidas esialgselt huvist Bachelard'i ja Heideggeri vastu liiguti edasi Barthes'i, Derrida, Jamesoni, Lacan'i, Gramsci jt. juurde, kelle tekstid muutusid erinevate teooriaantoloogiate ning Põhja-Ameerika ülikoolide magistriseminaride kohustuslikuks osaks.<sup>89</sup> Sylvia Lavini toob näite siingi erialaringkondades üsna laialt kasutatust leidnud kogumiku “*Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*” (1997, Arhitektuuri ümbermõtestades. Kultuuri-teooria lugemik)<sup>90</sup> näol, mis manifesteerides end alternatiivina peavoolu arhitektuursele mõtlemisele, on koondanud kaante vahele üksnes arhitektuuriväliste mõtlejate tekstid.<sup>91</sup> See näitab, kuidas teooria abil ja välistades täielikult arhitektuurse vormi küsimuse, püütakse arhitektuuri suruda üksnes metafoorsesse

vormi ja seega elimineeritakse võimalus, et arhitektuur oleks üldse midagi enam kui filosoofiline kujund. Lavin nimetab seda arhitektuuri kui sündmuse eemaldamiseks olukorras, kus kõik on allutatud teooriale või filosoofiale: see tähendab, et üksnes filosoofia kujundab revolutsiooni või teooria toodab arhitektuuri. Sisuliselt on siin tegemist instrumentaalse arhitektuurikäsitlusega ehk näitega, kuidas teooria loob endale sobivat arhitektuuri. Sama mõttekäigu võtab kokku Jarzombeki tõdemus distsipliini territoriaalseid muutusi kirjeldades, et arhitektuurist on peagi saamas takistav ripats tema enda ajaloo kirjutamisel.<sup>92</sup> Konflikt kontekstitudliku ja enese positsioonist informeeritud teooria ja objektiivsust taotleva ning mitte-teadliku ajaloo vahel kumab läbi ka Heyneni seisukohas, et kriitiline teooria ei aktsepteeri sotsiaalset reaalsust ja alati küsib, kas on võimalik, et see reaalsus oleks teistsugune (humaansem, õiglasem jne.).<sup>93</sup> Sellest vastandusest olulisem on vast siiski küsimus, kas kriitiline teooria on ainukehtiv viis, kuidas teha nähtavaks kultuuriformatsioonide “tegelik” pluraalne ja katkendlik olemus ning seeläbi saada “õiglus” jalule seatud. Kõige otsekohesem ning radikaalseim seisukohavõtt kriitilise teooria mullistumise (teooria teooria pärast) aadressil pärineb Bruno Latourilt, kelle arvates on see viinud olukorrani, kus teooriat saab kasutada maailmas mistahes asja, sealhulgas iseenda vastu.<sup>94</sup>

Arhitektuuriteoorias 1980. ja 1990. aastatel toimunud - mille käigus oli teoreetikust saanud mõneti liialdades öelduna kaasaegne ning hästi informeeritud tegelane vastandina pimedusega löödud ajaloolasele – tuleb näha laiema muutuse kontekstis humanitaarias ja sotsiaalias, mille kese oli umbusk kantiaanliku empiirilise kogemuse ning formalismi suhtes. Selle iseloomulik näide oli 1970. aastate äge vaidlus kirjandusteoorias, mille käigus Fredric Jameson, Terry Eagleton jt. kritiseerisid teravalt eneseküllast teose lähilugemist, mida esindas nn. “New Criticism” angloameerika kirjandusteaduses. Sellist lähenemist süüdistati empiritsismis, mis ei ole võimeline aru saama iseenda ideoloogilisusest, on mugandunud ja tunneb end hästi subjektiivsuses ning kodanlikes narratiivides.<sup>95</sup> Kriitiline teoreetik keelas omale “kodanlikud mõnud” pöördudes hämara, katkendliku ning varjatud tähendusloome poole.<sup>96</sup>

<sup>92</sup> M. Jarzombek, *Disciplinary Dislocations of (Architectural) History*, lk. 491.

<sup>93</sup> H. Heynen, *A Critical Position for Architecture?* – *Critical Architecture*. Eds. J. Rendell, M. Dorrian, J. Hill, M. Fraser. London: Routledge, 2007, lk. 48.

<sup>94</sup> B. Latour, *Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern.* – *Critical Inquiry* 2004, Vol. 30, lk. 232. Vt. Latouri käsitlust post-kriitilise arhitektuuri kontekstis J. Macarthur, N. Stead, *The Judge is Not an Operator: Historiography, Criticality and Architectural Criticism.* – *Oase* 2006, nr. 69, lk. 116–139.

<sup>95</sup> C. G. Crysler, *Writing Spaces: Discourses of Architecture, Urbanism, and the Built Environment, 1960–2000.* New York, London: Routledge, 2003, lk. 5.

<sup>96</sup> I. Hunter, *The History of Theory.* – *Critical Inquiry* 2006, Vol. 33 (1), lk. 104.

<sup>97</sup> T. Eagleton, *After Theory*. London: Basic Books, 2003. Viidanud I. Hunter, *The History of Theory*, lk. 79.

<sup>98</sup> M. Jarzombek, *The Psychologizing of Modernity: Art Architecture and History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, lk. 188–189.

<sup>99</sup> Ülejäänud kaks ajakirja: *International Journal of Urban and Regional Research ja Society and Space* – tegelevad laiemal skaalal ruumi ja linna analüüsiga uurides rahvusriikide territooriume, linna- regioonid või näiteks lokaalsuse mõistet. Esimene neist pole näiteks avaldanud ühtegi artiklit üksikhoonest (C. G. Crysler, *Writing Spaces*).

<sup>100</sup> Õigluse huvides tuleb märkida, et 1990. aastatest alates on JSAH tegelenud jõudu mööda süstemaatiliselt arhitektuuriteooria ning arhitektuuriajaloo suhestamisega ning andnud millenniumi- vahetusel välja ka erinumbri “*Architectural History 1999/2000*”: (*Journal of the Society of Architectural Historians 1999*, Vol. 58 (3)).

Eagleton on hiljem näinud 1960. aastatel vallandunud teooriabuumi kultuuri hiliskapitalismi tootmisprotsessidesse inkorporeerimise taustal ehk see oli hetk, mil kultuur hakkas enda muutunud olude vastu huvi tundma ja seega tekkis vajadus eneserefleksiooni järele.<sup>97</sup>

Jarzombek on teooriapöörde algusaja arhitektuuris paigutanud 1951. aastasse, mil Martin Heidegger pidas oma kuulsa loengu “*Bauen-Wohnen-Denken*” (Ehitamine-elamine-mõtlemine), mis tähistas esmakordset hetke Saksa filosoofilises traditsioonis, mil arhitektuuril võimaldati näidata kultuuri, ajaloo ja filosoofia vahel asetsevat sarnasust. Heideggeri loengust olid algselt eeskätt mõjutatud Hans Scharoun ja teised Saksa arhitektid, ent peale loengu tõlkimist inglise keelde 1971. aastal kujunes selle toel välja terve põlvkonna arhitektide kirk teoreetilise eneserefleksiooni järele. Jarzombek ütleb samas, et Heideggeri artikkel näitas üksiti kunsti, arhitektuuri ja filosoofia suhte problemaatilisust, sest kui tunnustatud mõtleja sai endale lubada pöördumist kunsti poole ilma igasuguse ajaloolise või kultuurilise refleksioonita, siis hakkasid omakorda kunstnikud, arhitektid ja kriitikud sarnaselt filosoofiaga tegelema.<sup>98</sup>

Teooria ja ajaloo jõujoonte ümber paiknemised (ka kattumised) oli neil kümnendil kõige rohkem esil institutsionaalsel väljal, mida markeerisid Ameerika arhitektuuriajakirjad. Põhjaliku käsitlemise sellest on kirjutanud Greg Crysler esitades oma raamatus “*Writing Spaces*” (Kirjutatud ruumid] arhitektuuri ja arhitektuuriajaloo uurimisobjektide muutumise näitena võrdleva analüüsi nelja erineva ajakirja põhjal, millest kaks – *Journal of the Society of Architectural Historians (JSAH)* ja *Assemblage* on sünnieelse uurimuse kontekstis illustreerivad.<sup>99</sup> Tänapäevane ilmuv pika ajalooga JSAH (esimene number ilmus 1941. aastal) ning aastatel 1986–2000 välja antud *Assemblage*, mida peatoimetab K. Michael Hays ja kaastööd tegevd võrdlemise kitsas ring Ivy League'i arhitektuurikoolide õppejõude, on eelpool kirjeldatud muutuse kahes otsas paiknevad näited. Esimese äärmiselt traditsioonilist arhitektuuriajaloolist käsitlust – JSAH-s domineerisid selgelt Lääne vanema arhitektuuriajaloo ikoonilised ehitised ning valged meesarhitektid<sup>100</sup> – dekonstrueerides jõudis teine totaalsesse tähenduste suhtelisusesse seades

neid lõputute ning juhuslike tõlgenduste ahelatesse.<sup>101</sup> Crysler siiski jätab ilmselt muutuse radikaalsusena näitamise huvides käsitlemata kriitilise arhitektuuriajaloo kujunemisel kõige etapilisema väljaande. 1973. aastal Peter Eisenmani poolt asutatud ajakiri *Oppositions*, mille autorite hulgas olid Kenneth Frampton, Anthony Vidler, Colin Rowe, Robert Venturi, Rosalind Krauss jpt., aga seal avaldati näiteks ka mitmeid tõlketekste Manfredo Tafurilt, tõstis teooria Ameerika arhitektuurihariduses olulisele kohale ning oli esimene ajakiri, mis huvitus teooria historiseerimisest, tegeles süsteemselt modernismiga ning selle erinevate ajalooliste ilmingutega, mis võiksid arhitektuuri jaoks tähenduslikud olla.<sup>102</sup> *Oppositions* üritas luua alternatiivi toona ülikoolides praktiseeritavale arhitektuuriajaloole ning siduda modernismiajalugu kaasaja arhitektuuripraktika kriitikaga,<sup>103</sup> mille projekti *Assemblage* hiljem esialgu jätkas, ent seejärel huvituses arhitektuurist kõikvõimalikes seostes kadus kriitiline ajalugu ajakirjast peaaegu täielikult ning arhitektuur hakkas üha enam võrduma puhta tekstilise praktikaga.<sup>104</sup>

Praeguseks võib juba öelda, et kuigi mingisugune osa kriitilisest pöördest arhitektuuriuurimuses on narratiivse ajalookirjutuse ületanud liiga rutakalt, n.-ö. mitte kriitilises tähenduses, nähes ühiskondlikust reaalsusest distantseerunud ajalugu sündmuste ja isikute kroonikana ning lähtudes ajalooteksti vormi ja sisu lahususe printsibist, on kriitiline revisjonism olnud tegelikult palju nüansseeritum. Teooria historiseerimise ning ajaloo teoretiseerimisega tegelenud ajakirja *Oppositions* võib käsitleda omamoodi sillaehitajana ajaloo uurimise ning kriitilise teooria vahel, mille rollis võib samuti näha kaasaegset kriitilist historiograafiat, mille kaudu on narratiiv, küll mitte kanoonilise modernisliku ajalookirjutuse mõistes, jõudnud uuesti arutluste keskpunkti.

## Kriitiline historiograafia ja narratiivne arhitektuuriajalugu: uued võimalused

Mõneti lihtsustatuna öeldes püüab kriitiline historiograafia ajaloolase mainet rehabiliteerida ja kanooniliste ajalootekste (üle)lugemisega tuua ideoloogiliste seoste

<sup>101</sup> M. Schwarzer, *History and Theory in Architectural Periodicals*, lk. 347.

<sup>102</sup> N. Adams, *History in the Age of Interpretation*. – *Journal of the Society of Architectural Historians* 1994, Vol. 53 (1), lk. 6,

<sup>103</sup> À. Moravànszky, *Architectural Theory: A Construction Site*. – *Footprint* 2007, Autumn, lk. 50.

<sup>104</sup> M. Schwarzer, *History and Theory in Architectural Periodicals*, lk. 347. Vrd. Lavini ja Jarzombeki kriitikat: M. Jarzombek, *Disciplinary Dislocations*; S. Lavin, *Theory into History*.

<sup>105</sup> K. Varnelis, *Critical Historiography and the End of Theory*. – *Journal of Architectural Education* 1999, Vol. 52 (4), lk. 95–96.

<sup>106</sup> S. Bozdogan, *Architectural History in Professional Education: Reflections on Postcolonial Challenges to the Modern Survey*. – *Journal of Architectural Education* 1999, Vol. 52 (4), lk. 207–215.

<sup>107</sup> Jarzombek nimetab seda kriitiliseks historiograafiaks (*critical historiography*), Lavin teoreetiliseks historiograafiaks (*theorized historiography*).

<sup>108</sup> M. Jarzombek, *A Prolegomena to Critical Historiography*, lk. 203.

kõrvale täiendavaid tõlgendamisvõimalusi. Viimase kolmekümne aasta jooksul toimunud võnked arhitektuuriuurimuses on küll suurte, teleoloogiliste ajalugude positsiooni kõigutanud nende ideoloogiliste eesmärkide paljastamisega, ent küllalt vähe on selle kontekstis vaadeldud, kas ja kuidas nende ajalugude tekstiline ülesehitus, st. viis kuidas ajaloolist teadmist konstrueeritakse, on kaanoni konstrueerimise või teiste narratiividega seotud.

1999. aastal kuulutas Kazys Varnelis provokaatiivselt instrumentaalse kriitilise teooria, mille uurimustulemus on alustades ette teada, ajajärgu lõppenuks.<sup>105</sup> Vastupidiselt radikaalsemale osale kriitilisest teooriast, mis upitas müüti intellektuaalsest teoreetikust ja anti-intellektuaalsest ajaloolasest, on uue historiograafia sidemed traditsioonilise arhitektuuriajalooa selgemad oma soovis säilitada arhitektuuriteose autonoomia ka näiteks võimusuhteleva ja ideoloogiatele keskendudes. Sibel Bozdogan, Türgi arhitektuuriajaloolane, on kirjutanud, et kui näiteks postkolonialistlik kriitika keeldub pöördumast teose poole, vaid jätab selle tähelepanuta, siis võtab see riski reprodutseerida just neid võimusuhteid, millele ta ennast vastandab. Ta väidab, et isegi olemasolevaid võimusuhteid toetavad arhitektuuriteosed võivad olla oma positsioonist teadlikud ja kriitilised, sest näiteks mitte-läänelikes kultuurides oli suhe Lääne universaalsesse modernismi sageli poleemiline ning mitte alati ühesuunaline andja-saaja suhe.<sup>106</sup> Uuele ajaloolisusele<sup>107</sup> kutsuv arhitektuurihistoriograafia tunnistab narratiivse diskursuse potentsiaali arhitektuuriajaloo ning historiograafia uurimisel asendades samas positivistlikku ajalooseletuse põhitööriista ehk põhjuslikkuse tekstistrateegiatega.

Sõna “kriitiline” ei tähista siin mitte õõnestustegevust ega alternatiivi erialasele historiograafiale, vaid vihjab ajaloo “kodutusele” – st. ajalool ei ole ranget piire, vaid ajaloolane kõnnib territooriumitel, mis võivad olla talle tundmatud. See võib olla mitte ainult võõras distsiplinaarne territoorium, vaid näiteks tekstiline, sh. ajaloo estetiseerimine kirjanduslike vormide kasutamisel. Kriitilise historiograafia eesmärk ei ole tõe paljastamine, vaid ajalookirjutuse lõpetatuse imperatiivi kahtluse alla seadmine.<sup>108</sup>

Kriitiline historiograafia ja kriitilise teooria vahe arhitektuuriuurimuses ilmneb peamiselt selles, et viimasel on rohkem raskusi enda objektiivsusepüüdluse vaidlustamisega: ammune iha Tõe järele, mis peaks ilmema arhitektuuri peidetud agenda't paljastades, paiskab endiselt ka kriitilise teooria varjust välja. Kriitiline historiograafia püüab aga objektiivse ajalookirjutuse teemat enese revideerimiseks ära kasutada ning leida narratiivises kirjutuses avatud võimalusi historiograafiliseks praktikaks: de Certau sõnastas juba 1970. aastatel ajaloolase ülesandena probleemide osalise lahendamise.<sup>109</sup>

Samas tuleb tunnistada, et otseseid katseid narratiiviteooriaid arhitektuuritekstide lugemisel rakendada leidub küllalt vähe, üheks selliseks võib nimetada Réjean Legault' artiklit "Architecture and Historical Representation" (Arhitektuur ja ajalooline representatsioon). Legault analüüsib selles William Curtise 1981. aastal ilmunud artiklit "Ideas of Structure and the Structure of Ideas: Le Corbusier's Pavillon Suisse, 1930–31" (Ehitise ideedest ja ideede struktuurist: Le Corbusier' Šveitsi paviljon 1930-31) püüdes näidata, kuidas Curtis annab süžee arendamisega, sündmuste ja asjaolude järjestamisega tekstile sellise suuna, mis lugedes areneb jutustuseks arhitekti kavatsuste majaks realiseerumisest.<sup>110</sup> Enamasti on artiklites siiski tegemist teoreetilise arutlusega tekstilisest representatsioonist või ajaloolise teadmise konstrueerimisest arhitektuuriajaloolistes tekstides, mis käsitlevad muuhulgas aja mõistet, periodiseerimist jm.<sup>111</sup>

Vast kõige tundlikumalt on arhitektuuri ja ajalookirjutuse olemuslike seoseid ning nende suhet teooriasse kirjeldanud K. Michael Hays, kelle jaoks "ajalugu on nagu must auk, mida sa ei näe, aga mis sellegipoolest kontrollib kõikide asjade liikumist ja võbisemist (hoonete, tekstide, linnade ja maastike). [...] Ajalugu on teooria sisu, ajaloota pole teooriat. Mida rohkem teooriat, seda rohkem ligipääsu ajaloole."<sup>112</sup> Hays peab arhitektuuri ajaloo üheks olulisemaks eksponaadiks, sest arhitektuuri vaidlustatakse ja kõnetatakse kultuurilistest representatsioonidest kõige rohkem.

Haysi tekst on ühtlasi viimase kümnendi avameelseim ja siiraim kaitsekõne narratiivsele vormile arhitektuuriajalookirjutuses. Ta väidab, et narratiiv

<sup>109</sup> T. Conley, Translator's Introduction. For a Literary Historiography. – M. de Certeau, *The Writing of History*, lk. ix.

<sup>110</sup> R. Legeault, *Architecture and Historical Representation*, lk. 200–205.

<sup>111</sup> Vt. nt. M. Schwarzer, *Gathered This Unruly Folk*, lk. 146.

<sup>112</sup> K. M. Hays, *Notes on Narrative Method in Historical Interpretation*. – *Footprint 2007, Autumn*, lk. 23.

113 Samas, lk. 24.  
 114 Samas.  
 115 Samas, lk. 29.  
 116 Samas, lk. 27.

on ülim seletusviis historiograafias olles samas teadlik, et ta ütleb selle välja ajal, mil alles hiljuti kritiseeriti narratiivi privilegeeritud positsiooni ajalookirjutuses.<sup>113</sup> Narratiivi tähtsus seisneb selle võimes lahendada arhitektuuriajalookirjutuse fundamentaalne dilemma ajaloo ja arhitektuuri mitteühildavusest. Hays ütleb, et rangelt empiiriline ajaloouurimus on võimatu, sest arhitektuuri ei saa kunagi mõista pelgalt ajalooliste tingimuste peegeldaja või mahutina: ajalugu on reaalne, aga arhitektuur on representatsioon.<sup>114</sup> Et narratiiv on representatiivne nagu arhitektuuri, siis aitab see arhitektuuri esitades kummutada ekstsistentsid arhitektuuri ja ajaloolise situatsiooni samasusest. Lisaks annavad narratiiv, kui ka teised harjumuspäraselt fikseeritud struktuurid ajalookirjutusele uut moodi vabaduse. See mõistagi eeldab, et ajalookirjutust ei võeta iseenesestmõistetavana ja et kirjutaja on teadlik historiograafia “kirjutatusest” (*writtleness*) ning sellest tingitud tehnikatest, võimalustest ja ühtlasi nende ajaloolisusest. Hays kutsub siin üles ideoloogia positiivsetele ja negatiivsetele külgedele mõtlema ning mõistma, et ideoloogia teeb samahästi asjad võimalikuks kui piirab neid.<sup>115</sup> Näiteks näeb ta ajalookirjutuse objektiivsusetaotluses hoopiski võimalust ajaloole avatumalt läheneda. Periodiseerimine on narratiivses struktuuris toimiv spetsiifiline tehnika, mis võimaldab episteemilist pääsu ajalooliste erisusteni, võimaldades artikuleerida seda, mis võib muidu tunduda eristamatu massina. Sarnaselt Ankersmitiga, keda huvitab teadaoleva “võõraks” kirjutamine, arvab Hays, et periodiseerimine ajalookirjutuses on esialgne, mitte lõplik liigutus: “Me ei peaks terviklike perioodide või radikaalsete murrangute valemis järgi mõtlema, vaid nüansseeritud nihestumisi rõhutades muutma objekti ajaloolisele väljale asetades veelgi komplekssemaks.”<sup>116</sup> Ajalugu peaks kirjutama nii, et lõplikku lahendust ei leitaks, et midagi jääks ulatusest välja. Kirjutamine kui selline peaks seega olema mõtlemist aeglustav (*that thickens the situation*), millega säilitatakse osake inimlikust müsteeriumist – teksti panduna näib see aga liiga pakendatud ja kerge. Hays ütleb lõpuks, et ühtegi meetodit või tööriista ei peaks kõrvale heitma: kõige igavam viis tehnikate üle vaielda oleks üks neist õigeks tunnustada ja teised vääraks. Igal tõlgendustehnikal on oma lokaalsed ja



kontekstuaalsed eelised, see oleneb ka uurimisobjektist, aga tehnikaid tuleb proovida kombineerida.<sup>117</sup>

Ajaloolase tegevuse mõtestamine, taasleitud usaldus narratiivi vastu ning tõlgendustehnikate paljus näitavad, et kriitilise historiograafia juured asuvad otsapidi nii Walter Benjamini ajaloomõttes, narrativistlikus ajaloofilosoofias kui arhitektuuriteoorias 1980. aastatel tugevalt kanda kinnitanud dekonstruktivismis: arhitektuuriajalugu saab nüüd kirjutada allegooriliselt, kohandades, dekonstrueerides, dialektiliselt (tähendused võivad kooruda ka ebatõenäolistest kohtumistest, kirjeldustest, võrreldamatutest hoonetest jne.), põimides (tekstid võivad olla mittelineaarsed), kontrastidele tuginedes, poetiseerides, uurimisobjekti ümber paigutades ehk kui hooned on muidu liikumatud ja fikseeritud, siis ajalugu aitab neid liigutada läbi aja ja ruumi.<sup>118</sup>

Suurbritannias on sellist muutunud rõhuasetustega arhitektuuriajalugu hakanud tähistama mõiste “arhitektuurne humanitaaria” (*architectural humanities*), kus ajaloo, teooria ja kriitika katuse alla on koonduvad üsna lai kategooria erinevaid intellektuaalseid tegevusi (näiteks kuraatorlus, erinevates formaatides kirjutamine, toimetajatöö jne.), mis võimaldab ka arhitektuurihistoriograafiat laiemalt kui akadeemilise praktikana mõista.<sup>119</sup> Uurimismaterjalina aga peetakse väärtuslikuks erinevaid väiksemaid dokumente, tekste ja detaile, mis võivad olla samaväärselt kultuuriliselt kõnekad kui baastekstid. See omakorda ühildub Jarzombeki käsitlusega laiendatud historiograafilisest praktikast, mis tähistab ühel või teisel moel kultuuri- praktikates – arhitektuuris, visuaalkultuuris jne. – ajaloo suhestumist.<sup>120</sup> Sarnast tendetsi n.-ö. ümberpööratuna on märgata kaasaegses ajalootoorias, mis keskendub näiteks mineviku kunstiteostele ja visuaalkultuurile otsides sealt mitte üksnes allikmaterjali minevikuperioodide kohta, vaid näeb neis peitumas ainest ajalooteadvuse ja -mõistmise ning selle mõtestamise viiside ja kultuurimälu uurimiseks.<sup>121</sup>

Ilmselt oleks liialdus pidada kriitilise arhitektuuriteooria õitsenguajaga üsnagi paralleelselt ehk 1990. aastate lõpus ja 2000. aastate alguses tekkinud iha uute tõlgenduste järele järjekordseks paradigma muutuseks, kuigi historiograafia vastu on ka pärast esimesi põhjanevaid artikleid ja raamatuid ka viimase

<sup>117</sup> Samas, lk. 29.

<sup>118</sup> I. Borden, *What is Architectural History and Theory?* – Bartlett Book of Ideas. Ed. P. Cook. London: Bartlett Books of Architecture, 2000, lk. 68–70.

<sup>119</sup> A. Leach, *What is Architectural History?*, lk. 121.

<sup>120</sup> M. Jarzombek, *A Prolegomena to Critical Historiography*, lk. 200.

<sup>121</sup> Vt. P. Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books, 2001; Friedrich Ludwig von Maydelli pildid Baltimaade ajaloost. Toim. L. Kaljundi, T.-M. Kreem. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2013.

<sup>122</sup> Vt. ka vastav remark ja viited L. Kaljundi, Utoopiate ja unelmate (aja) lugu. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2008, kd. 17 (3), lk. 127.

<sup>123</sup> S. Berger, The Rise and Fall of Critical Historiography, lk. 228.

kümne aasta jooksul arhitektuuriuurimuses nähtavalt huvi üles näidatud. Varnelis näeb selles peamiselt arhitektuuriajaloo ja kriitiliste teooriate lähenemist, mis loodetavasti kergendab arhitektuuriuurimust formaalse või instrumentaalse kriitilise teooria ülekül-lusest. Kõige lihtsam olekski kriitilist historiograafiat määratleda narratiivse ajalookirjutuse enesest infor-meeritud versioonina, mis tähistab narratiivi tagasi-tulekut, aga heterogeensema võimalustepagasiga.<sup>122</sup> Tafurilikult diksursiivsete ühtsuste suhtes ettevaatust säilitades peetakse oluliseks, et uus kriitiline historio-graafia ei pingutaks erinevate ajalugude sünteesimise või nende paradigmaks vormimise nimel, mis võiks varem või hiljem uute tupikuteni viia.<sup>123</sup>

## II MODERNSUS ja AJALUGU

20. sajandi arhitektuuriteoorias on tänaseks välja kujunenud arvestatava pikkusega modernismiuurimuse traditsioon, mis 1970.–1980. aastate marksistliku ühiskonnakriitika ja poststrukturealistlike keelemängude platvormilt on uue sajandi alguseks kasvanud massiivseks, ent heterogeenseks diskursuseks, mille fookus on üheaegselt suunatud nii humanistlikus filosoofias ja valgustusajastus juurdunud väärtuste mõjule ruumi-praktikates, utopiatele ja kujutletud ruumidele kui märksa subtiilsematele modernsusekogemuse kehas-tustele. Kuigi liikumine mõistete, kogemuste ja tead-miste allikate paljususele on Lääne intellektuaalses ajaloos olnud möödunud sajandi teisest poolest alates hästi jälgitav, on sama kindel olnud kindlate meta-narratiivide<sup>124</sup> püsimine, millele toetub nii arhitektuuri-kirjutus kui (Lääne) moodsat kultuuri mõtestava dis-kursuse “hoonekehand” laiemalt. Käesolev peatükk jälgib modernsuses kui filosoofilises probleemistikus kesksete mõistete autonoomia, dialektika ja ajalugu “pesastumist” arhitektuuriteoorias, seda peamiselt 20. sajandi suurlinnakäsitluste ning kunstisfääri ja avangardiprobleemaatika kaudu. Samas vaadeldakse, kuidas need mõisted Walter Benjamini diagnostilises modernsusekäsitluses ning ajalooteoorias loovad ühen-duse 20. sajandi arhitektuurihistoriograafia kriitilise traditsiooniga Manfredo Tafuri ja Massimo Cacciari tekstide näitel.

<sup>124</sup> Metanarratiivi mõistet seotakse enamasti Jean-Francois Lyotard'i post-modernismikäsitlusega, milles see on analoogselt kasutuses terminiga “suur narratiiv”, milleks Lyotard peab näiteks subjekti võimu, teaduslikul maailmavaatel rajanevat progressiideed jne. Käesolevas peatükis tähistab “modernsuse metanar-ratiivid” sarnaselt neid ideid ja nähtusi, mida arhitektuuris on nähtud kontsent-reeritud kujul modernsusele olemuslikku esitamas.

## Modernsus: ideelised pidepunktid

Euroopa modernsuse tõlgendamisel on selja taga kaht-lemata pikk ajalugu, mille käigus on seda kui Lääne tsivilisatsiooni arengufaasi ning kultuurilist nähtust

<sup>125</sup> H. Heynen, *Architecture and Modernity*, lk. 8–9. Mõõduva hetkena mõtestas modernsust 19. sajandil Charles Baudelaire oma kuulsas essees “Le Peintre de la Vie Moderne” (1963, Moodsa elu maalija): “Modernsus on mõõduvus, põgusus, sattumuslikkus – pool kunstist, mille teine pool on igavene ja muutumatu. Igal vanaaja kunstnikul oli oma modernsus.” (C. Baudelaire, *Mõtisklusi minu kaasaegsetest*. Tartu: Ilmamaa, 2010, lk. 460.)

<sup>126</sup> G. Therborn, *Routes to/through Modernity*. – *Global Modernities*. Eds. M. Featherstone, S. Lash, R. Robertson. London: Sage, 1995, lk. 126–127.

mitmeti periodiseeritud, eritletud erinevaid ajastule omaseid tunnuseid, mis väljenduvad nii abstraktses inimeseks olemise tajumise muutuses, ideede süsteemses realisatsioonis (ideoloogiad ja poliitika), tehnoloogilistes sammudes ja nende mõjus, arengutes ühiskondlikus struktuuris ja majandusmudelites ning selle teadvuse vormumises kunstiliseks praktikaks. Rõhutatud on ennekõike muutuste kiirust ning nende teadvustamist kaasaegsena ehk modernsena. See tähendab, et modernsus kapitalistliku tootmismudeli arengut tähistava ajaloolise etapina omandab tähenduse üksnes siis, kui need protsessid, mille kaasabil tootmissuhted muudavad sotsiaalseid suhteid ja ühiskondlikku korraldust, vormuvad teadvustatud kogemuseks kaasajast ning selles toimuvatest muutusest.

Tähenduslikuks on siin peetud nihet aja tunnetamises tsükliliselt lineaarselt kulgevale ning ajaloolise ja tuleviku suunatud perspektiivi teket. Ajaline mõõde sisaldub ühtlasi nii modernsuse etümoloogias (ladina keelses *modus*, mõõt) kui termini varastes kasutustes: oleviku või käesoleva hetke, mis vastandub olnud või minevikulisele hetkele, kontekstis tähistas keskajal näiteks termin *modernus pontifex* parasjagu Püha Peetruse toolil istuvat paavsti. Teiseks on mõistele omistatud uue, vanale vastanduva tähendust, kus modernsus tähistab olevikuaega, millel on teatud tunnusjooned ning mis eristavad praegust aega eelmistest perioodidest. Selles kontekstis kasutati modernsuse mõistet 17.–18. sajandil, 19. sajandil aga omandas modernsuse mõiste hetkelisuse, momentaarse ning mõõduva tähenduse, mis enam ei vastandunud mitte minevikule, vaid määramatusele või igavikulisele.<sup>125</sup> Göran Therborni järgi iseloomustab muutunud ajastukäsitlust käesoleva hetke tajumine tuleviku alusena, mitte mineviku pikenduse, korduse või allakäiguna. Viimse kohtupäeva ning religioosse perspektiivi asemel andsid ilmalikud mõistuse, progressi, inimlikku vahelsekkumise võimalikkuse ning valgustuse ideed tulevikule käega katsutava ning saavutatava tähenduse.<sup>126</sup>

Oma tegevust reflekteeriva modernset kultuuri uuriva ajaloolase jaoks on kahtlemata oluline ajaloolise aja tekke kriteerium modernsuse määramisel, kui võrd seda (st. ajaloolase tegevust ehk historiograafiat) on kujundanud needsamad tingimused, milles paikneb

ühtlasi tema uurimisobjekt. Reinhardt Koselleck, kes oma “mõistete ajaloo” (*Begriffsgeschichte*) on käsitlenud erinevate mõistete (nt. “epohh”, “sajand”, “koge-mus”) kasutuselevõttu ja nende muutumist, on eelõeldu kontekstis näidanud, kuidas modernsust määratleb ennekõike ajaloolise perspektiivi teke 18. sajandil. Tol ajal omandab modernsus (*Neuzeit*) või uus aeg (*neue Zeit*) eraldiseisva ajastu tähenduse – Koselleck kirjeldab, kuidas see tähendus kasvab välja mõistete “keskaeg”, aga ka “renessanss” ja “reformatsioon” laialdasest aksepteerimisest epohhide tähistajatena ning kuidas arusaamine ajaloost kui olevikuga võrreldes teistsugusest ajast tingib ühtlasi progressi mõiste tekke.<sup>127</sup>

Loomulikult on modernsuse mõiste elastne: ajalise tunnetuse muutuse kõrval eksisteerivad mitmed võistlevad määrangud, sh. ruumilised kategooriad, nagu ka alguspunktid nt. renessansiajastu humanismis, Lääne maailma laiahaardelise koloniaalekspansiooni algust tähistavas Ameerika avastamise ajas, tööstus-revolutsioonis jne. Lääne filosoofilises traditsioonis lähtuvad selgemini välja joonistunud modernsuse narratiivi-liinid ühelt poolt samuti klassikalise valgustusajastu ideede platvormilt, milleks on teaduslikust maailmanägemisest lähtuv uutmoodi looduse mõistmine, postkartesiaanlik käsitlus mõistusest kui subjektiivsest teadusest, emotsioonide poolt juhitud, ent ratsionaalselt kalkuleeriv indiviid, võrdsus, poliitilised õigused ning ühine lootus, et moraalil, ilmalikul ning ratsionaalsel mõttel rajanev poliitiline kord on vajalik ühiskonna elujõu taastootmiseks. Teisalt on need mõjutatud märksa romantilisemast maailmatunnetusest, mis pühitseb kujutusvõimet ratsionaalsuse asemel ning hindab uud-suse võlu, muutust, pöördelisust ning ebastabiilsust.<sup>128</sup>

Laiades piirides tähistas modernsus 19. sajandini ennekõike intellektuaalset keskkonda ja selle muutust. 19. sajandil ja hiljem lisandus poliitiliste muutuste, tööstuse arengu ning linnastumisega sellele poliitiline ja majanduslik mõõde, millega omakorda seondub juba uutmoodi subjektiivsusele rajatud psühhológiseeritud kultuur. 19. sajandist alates saab modernsusest rääkida kui mitmetasandilisest ning ilma kindla tuumikuta või mitme keskmega kontseptsioonist. Erinevate mõistete – modernism, modernsus ja moderniseerimine – ristkasutused on sõltunud muuhulgas konkreetse

<sup>127</sup> Vt. lähemalt R. Koselleck, *The Eighteenth Century as the Beginning of Modernity*, lk. 154–169.

<sup>128</sup> R. B. Pippin, *Idealism as Modernism: Hegelian Variations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, lk. 2.

<sup>129</sup> M. Berman, *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. London: Penguin Books, 1988, lk. 15–16.

<sup>130</sup> Samas, lk. 134–142. Heynen täiendab seda mõistepaari programmilise ja transitoorse (mööduva) modernsuse kontseptsiooniga. Programmilise suuna pooldajad käsitlevad modernsust progressi ja Lääne inimese emantsipeerumise projektina. Programmiline modernsus peab oma sisemise loogika kohaselt arenevat kunste, teaduse autonoomiat paratamatuks ning kõikide erinevate autonoomsete alade praktiliseks eesmärgiks nende “kasutatavust igapäevase elu ratsionaalsel organiseerimisel” (Habermas). Transitoorne suund tõstab esile modernsuse hetkelisust, mis möödub või libiseb käest. Sellele baseerub põhimõtteliselt kogu moodsa kunsti ja arhitektuuri diskursus – uuendus, ületamine, traditsiooni seljatamine (H. Heynen, *Architecture and Modernity*, lk. 11–12). Arhitektuuris on Sarah Goldhagen nimeanud veel konsensuslikku ja negatiivset suunda modernsuses – esimest suunda esindavad nt. Giedion, Gropius jt., kes uskusid, et arhitektuuri tuleb reformida vastaval ühiskonna oludele, tehnoloogiatele jne. Negatiivse suuna arhitektid ja teoreetikud – nt. Ludwig Hilbersheimer, Mart Stam, El Lissitzky, hiljem Tafuri – aga, et arhitektuur peab radikaalselt ühiskonda muutma (S. Williams Goldhagen, *Coda: Reconceptualizing the Modern. – Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*. Eds. S. Williams Goldhagen, R. Legault. Cambridge: MIT Press, 2000, lk. 301–323).

<sup>131</sup> R. B. Pippin, *Idealism as Modernism*, lk. 17–19.

keeleruumis levinud traditsioonist. Toosama Marshall Bermanni poolt kasutusele võetud mõistekolmik on tänaseks Lääne modernsuseuurimuses võrdlemisi laialdaselt juurdunud: moderniseerimine tähistab ühiskondlikku arengut, mida määravad industrialiseerimine, linnastumine ning rahvastiku kasv, bürokraatia süvenemine ning rahvusriikide teke, massikommunikatsioonivahendite levik, demokraatia ja laienev (kapitalistlik) maailmaturg; modernsus on moderniseerumise protsesside mõjul muutunud maailmakogemus ning selle teadvustamine (näiteks muutunud elamistingimustes ja igapäevastes harjumustes või arusaamises, et tulevik on teistsugune minevikust ja olevikust); ja modernism on see, mis toob selle kogemuse esile erinevates kultuuripraktikates, ideedes või kunstivooludes, mida Berman käsitleb püüdlusena maailma haarata või selle üle kontrolli saavutada.<sup>129</sup> Berman eristab lisaks kahte erinevat vaadet modernsusele – pastoraalset ja kontrapastoraalset – millest esimene tähistab igasuguste pingete ja vastuolude eitamist modernsuses ning näitab modernsust kui (tööliste, töösturite, kunstnike) ühendatud võitlust parema tuleviku nimel ning poliitika-, majandus- ja kultuurisfääri ühinenuna progressi lipu all. Kontrapastoraalne vaade sedastab aga majandusliku ning kultuurilise modernsuse vahel eksisteerivat fundamentaalset vastuolu: modernsuse kogemus põhineb ühiskonna fragmenteeritusel, integreeritud maailmavaate ning elukogemuse kokku kukkumisel, eluvaldkondade ning kunsti süveneval ning progresseeruva autonoomial ning kunsti ja elu eraldatusel.<sup>130</sup>

Vastuoluliste aspektide koosmõju nii protsesside käimalükkava jõuna kui mentaalse ja psühholoogilise ruumi piiritlejana on olnud Lääne mõtteloo üks raskuskesi. Hegeli hierarhilisel teleoloogial rajanev dialektiline ajalookäsitlus, milles kõikehõlmav vaim suunab nii vaimse, poliitilise ja majandusliku sfääri arengut (Marxi dialektiline materialism pööras küll Hegeli kontseptsiooni tagurpidi asetades ajaloolise ja ühiskondliku arengu majandussuhete vundamendile) omandas modernismidiskursuses võtmepositsiooni 20. sajandil Frankfurdi koolkonna ja kasvava marksismi-uumi mõjul, mil “avastati” Hegel kui progressiivne ja reformistlik ehk esimene moodne poliitiline mõtleja.<sup>131</sup> Hegelliku dialektilist pinget nähti paiknemas üksiti

nii moodsa ühiskonna väärtusüsteemis – nt. vabaduse normiks muutumine<sup>132</sup> – kui modernsuses laiemalt, st. maailma tunnetamise ning mõtestamise muutuse tähenduses. Theodor Adorno ning Max Horkheimeri valgustusajastu dialektiline käsitlus määratleb modernsust müütilise elemendi taandumisena ratsionaalse ees, mis aga omakorda on teisenenud efektiivsuse ning ratsionaalsuse müüdiks. Teisisõnu, valgustajastu sündi markeeriv kriitiline ratsionaalsus on muutunud instrumentaalseks ratsionaalsuseks, mille peamine toimeprintsip on süsteemi veatu ja kontrollitud toimimine. Adorno ja Horkheimeri dialektika on seega kriitika modernsuse kui monoliitse ja indiviidi üle totaalset kontrolli omava ühiskonnavormi suhtes, ent ühtlasi kannab modernsus nende jaoks endas alati võimalust teistsuguseks ja paremaks tulevikuks.<sup>133</sup>

Modernsuse vastuoluline dünaamika, erinevad arusaamad nii selle arenguloogikast kui kogemuseks vormumisest on tänaseks viinud laialt aktsepteeritud seisukohani, et modernsus on pigem sünkrooniline ja mitmekesine kui lineaarne ja kronoloogiline mõiste ning seda tuleks mõista ennekõike kvalitatiivse nähtusena.<sup>134</sup> Filosoof Agnes Heller tunnistab küll modernsuses eksisteerivat struktuurset loogikat, ent ta ei käsitle seda sellegipoolest homogeense nähtusena, vaid avatud (siiski mitte lõputute) võimalustega maailmana.<sup>135</sup> On selge, et heterogeense modernsuse teooriad on omaks võetud pärast 1990. aastate postkolonialistlike ning kolmanda maailma teooriate kriitikat Lääne ühiskonna kesksete suurte teooriate ja narratiivide aadressil, olgu selleks või 19. sajandi Pariisi või sajandivahetuse Berliini kanoniseerimine “paradigmaatiliste” linnadena, mis eiras asjaolu, et moderniseerimise mõjud olid kahtlemata üleilmsed. Ka n.-ö. klassikalisele postmodernismile on heidetud ette, et see opereeris suletud geograafilises areaalis oma Euroopa-keskseid intellektuaalseid allikaid lihtsalt ümber hinnates või vaid neile omaste nähtuste üle teoretiseerides: näiteks Lyotard’ile on postmodernistlik seisund ennekõike kõrgelt arenenud ühiskondade sümptom ning Fredric Jamesoni hilismodernism on suures piiris sünonüümne Ameerika kultuuriga. Homi Bhabha on Lääne teooriate eurotsentrismi ja n.-ö. turvalises tsoonis opereerimist kritiseerides märkinud, kuidas sellega on ühtlasi

<sup>132</sup> Samas, lk. 2.

<sup>133</sup> H. Heynen, *Architecture and Modernity*, lk. 180–183.

<sup>134</sup> D. Frisby, *Analysing Modernity: Some Issues. – Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*. Eds. M. Hvattum, C. Hermansen. London, New York: Routledge, 2004, lk. 3–22.

<sup>135</sup> A. Heller, *A Theory of Modernity*. Oxford: Blackwell, 1999, lk. 64.

tähelepanuta jäetud vastuolu, mis valitseb valgustusajastu kui moodsa inimese hälli ning Lääne riikide koloniaalpoliitika ning orjandusajaloo vahel,<sup>136</sup> millele võiks lisada Euroopa-siseste “koloniaalkultuuride” (nt. Ida-Euroopa) marginaliseerituse tahu.

Erinevate mõistete tähendusi, hübriidseid ning heterogeenseid praktikaid küll arvesse võttes, viidatakse ka tänasel päeval siiski kokkuleppeliselt ja kokkuvõtvalt enamasti neile tunnustele, mis ajalooliselt on modernsust ära tuntavates raamides hoidnud, s.o. ratsionaalne mõtlemine, teaduse ja kunsti autonoomia, demokraatia ja rahvusriik, tööstuse ja tehnika areng, kapitalismi levik, progressi müüt ja lineaarne ajakäsitlus, tardunud traditsioonidest välja murdmine ning muutuste kogemine igapäevaelu tasandil.

## Modernsus ja suurlinn

Moodsa ühiskonna ja selle eripärade välja kujunemine oli lahutamatult seotud linnastumisprotsessidega. Selle erinevate aspektide (elamistingimused, sotsiaalne kihistumine, jõukuse ja rahvaarvu kasv, anonüümisuse kogemus jne.) laiendamise fookusesse nihkudes, mis osaliselt oli seotud uute ülikoolidistsipliinide – nt. sotsioloogia – tekkega 19. sajandi lõpul, on modernsuse peamiseks (vaimseks) ruumiks ning uurimisobjektiks olnud suurlinn. Marxist järgmise põlvkonna ühiskonnateoreetikute tegevust on tähtsustatud muuhulgas esmakordse linnadiskursuse ilmnemisenähtisena ühiskondlikku mõttesse. Nii Émile Durkheimi kui Max Weberi kirjutised ei lähtunud küll otseselt suurlinnast – Durkheimil oli selleks pigem moodsa ühiskonna solidaarsus ja Weberil Lääne ratsionaalne kapitalism – ent nad käsitlesid moodsa metropoli patoloogiaid nagu ebanormaalne tööjaotus ja nõrgenenud moraalikontroll (Durkheim) või uurisid erinevaid ajaloolisi linnatüüpe (Weber), mis aitas näha linnakogukonda mitte lihtsalt kuhjunud tegevuste struktureerimata kogumina, vaid inimtegevuse mustri jälgendina spetsiifilistes geograafilistes ja ajaloolistes tingimustes.

Weberi ja Durkheimi sotsioloogias puudub siiski varase metropolidiskursuse olemuslikke tunnuseid, milleks on kahe vastandliku mudeli selge eristumine



nagu näiteks konservatiivse Saksa sotsioloogi Ferdinand Tönniesi kogukonda ning ühiskonda vastandav pessimistlik vaade või Simmeli emotsioonide ehk närvikava ning intellekti vahel asetsev pinge, mis iseloomustab moodsast suurlinna. Suurlinna-pessimism ehk metropolikriitika hõivab modernsuse intellektuaalses ajaloo märkimisväärse ning jõulise osa: 19. ja 20. sajandi vahetuse linnakäsitlused kirjeldasid nihestunud ühiskondlike suhete süsteemi ja seniste pidepunktide kadumist. Tönniese põhiteos “Gemeinschaft und Gesellschaft” (1887, Kogukond ja ühiskond), mis mõjutas tuntavalt näiteks 20. sajandi esimese poole Saksa arhitektuurikultuuri alates Dresden-Hellerau aedlinnast kuni 1920. aastate sotsiaalutoopiliste *Siedlung*’iteni<sup>137</sup> ning levis jõudsalt kapitalistliku ühiskonna suhtes kriitiliselt meelestatud Kesk-Euroopa intelligentsi hulgas, kirjeldab katkestust vana ühiskonnavormi ehk kogukonna ning seda asedanud uue ühiskonna vahel. Kogukond oli Tönniesele loomulik keskkond, kus erinevate eluvaldkondade vahel on harmoonia, inimsuhted rajanesid perekondlikel ja naabruskondlikel sidemetel ning valitsetes üldine koosolemise tunne. Moodsa ühiskonna vorm oli aga suurlinn, kus valitseb ükskõiksus ja inimesed on kaotanud oma juured. Suurlinnas võib küll tehnoloogiline tsivilisatsioon areneda, ent see on kultuurilisest ühtsusest ära lõigatud, erinevate eluvaldkondade vahel valitseb lõhestatus. Tönniese pessimism ning antiurbanism kajas edasi mõnikümmend aastat hiljem ilmunud Oswald Spengleri bestselleris “Der Untergang des Abendlandes” (ilmunud osade kaupa 1918 ja 1922, Õhtumaa allakäik)<sup>138</sup>, mille põhikujundeid on sarnaselt kultuuri ja tsivilisatsiooni vastasseis. Tollest ajast välja kasvanud “antimodernistlike” modernsusprojektide radikaalseimad näited on mütoloogilise sisuga postajaloolised poliitilised projektid nagu fašism, natsionaalsotsialism või nõukogude kommunism, milles inimloodu on jõudnud või kohe jõudmas kulminatsioonifaasini, n.-ö. ajaloojärgsesse kestvasse olevikku ning edasi toimuks vaid lõputu pisiasjade täiustamine.

Tönnieslikku negatiivset ja pessimistlikku mõtet tasakaalustas teine vaatenurk, mis reflekteeris oma kaas-aega teadvustades selle transformatiivset loomust. Seda esindab sajandivahetuse teoreetikutest Georg Simmel, kelle nimega enamasti seostatakse kultuuriteoorias

<sup>137</sup> M. Tafuri, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*. Cambridge: MIT Press, 1977, lk. 119–124.

<sup>138</sup> Eesti keeles on raamat ilmunud kahel korral – 1940. aastal lühikese referaadina ja 2012. aastal täismahus kahes köites. Vt. O. Spengler, *Õhtumaa allakäik*. Refereerinud L. Vahter. Tartu: Eesti Kirjanduse Selts, 1940; O. Spengler, *Õhtumaa allakäik: maailma-ajaloo morfoloogia piirjooned*. I kd., *Kuju ja tegelikkus*. Tlk. M. Sirkel, K. Ligi. Tartu: Ilmamaa, 2012; O. Spengler, *Õhtumaa allakäik: maailma-ajaloo morfoloogia piirjooned*. II kd., *Maailma-ajaloolised perspektiivid*. Tlk. M. Sirkel, K. Ligi. Tartu: Ilmamaa, 2012.

metropolidiskursuse arengut. Simmeli huvi moodsa, kosmopoliitse suurlinnaelu vastu tõukub tema tekstide kirjutamisaeegsest elukogemusest, kuivõrd suurema osa oma elust veetis Simmel Berliinis, mis mõnekümne aasta jooksul tegi läbi mitmekordse rahvaarvu kasvu ning tohutu ruumilise ja elukorraldusliku muutuse. Kuigi Simmel on sageli Weberi ja Durkheimi kõrval kaasaegse sotsioloogia rajajate ringis sekundaarse asetuse pälvinud, on ta sellegipoolest olulisemaid sajandivahetuse Saksa ühiskondlikke mõtlejaid, kelle tekstipärandist on mõjutatud terve hilisem kriitiline koolkond eesotsas Adorno, Ernst Blochi, Georg Lukaési ja Karl Mannheimiga.

Simmeli pärandit on mõneti raske tänapäevaste distsiplinaarsete raamidega piiritleda. Tal on vägagi avar kultuuriline perspektiiv, mis sisaldab nii filosoofilisi arutelusid esteetikast kui kapitali ning majanduse kultuurilisest mõjusfäärist. Tema klassikaline tekst “Die Grossstädte und das Geistesleben” (1903, Suurlinnad ja vaimuelu) keskendub suurlinnaelaniku psühholoogilisele profiilile kirjeldades vastuolu, mis ilmneb inimese individuaalse enesemääratlusvajaduse ja ühiskondlike sidemete vahel. Ta puudutab teemasid, mis on olnud nii modernistliku kirjanduse kui kunsti ajalugudes kesksed – suurlinlik äng, üksindus, aga ka linn kui pelgupaik, mis võimaldab inimsuhetest eemale tõmbuda ja varju otsida. Simmel kirjeldab siin modernsust viisil, mis võimaldaks mõista uusi (st. modernseid) sotsiaalse suhtluse ja interaktsiooni vorme. Suurlinnas elavat isiksust iseloomustavad tänu pidevatele välisetele ja seesmistele stiimulitele üha intensiivsem emotsionaalsus, mis tuleneb olukorrast, kus “iga tänavavälitusega”, sotsiaalse ja argise elu tempo vaheldumisega vaimne meelelaad muutub, mis on sügavas vastuolus aeglase, sujuvalt kulgeva rütmiga väikelinna-eksistent-sile iseloomuliku mentaalsusega. Nn. *blasé*-seisundi, mis iseloomustab suurlinlikku isiksusetüüpi, peamine tunnus on ükskõiksus, st. mitte vaimne tuimus asjade tajumise suhtes, vaid et asju, nende tähendust ja väärtust tajutakse mõttetutena.<sup>139</sup> Kokkuvõtvalt on Simmeli jaoks olulisim modernsuse sümptom, mis hiljem hõivab väljapaistva koha Frankfurdi koolkonna kriitikas, ühiskonna arengut suunava objektiivse vaimu domineerimine subjektiivse üle – nii keeles kui seadustes, tootmistehno-

loogiates kui kunstis, teaduses ja kodus interjööris – mille pidev süvenemine vaesestab indiviidi intellektuaalset arengut. Selle põhjus seisneb tööjõujaotuses, mis nõuab üksikisikult vaid ühelaadseid saavutusi surudes isiksuse arengu tahaplaanile. Metropol on seega objektiivse kultuuri areen, kus personaalsed erisused hajuvad ning ühtlustuvad ning mida Simmel näeb avaldumas nii ehitistes, haridusasutustes, ühiskondlikus elus kui ka riiklikes institutsioonides.<sup>140</sup>

<sup>140</sup> Samas, lk. 77–78.

<sup>141</sup> Samas, lk. 76

Simmeli teooriat iseloomustab selge dialektiline pinge, kuivõrd suurlinn üksnes ei tähista negatiivset asjade muutust, vaid modernse ühiskonna ning selle vaimuse olemuse juurde kuulub samas individuaalne vabadus: suurlinnas saab inimene olla sõltumatu, ta on vaba olema üksikõikne või distantseeritud positsioonil teiste inimeste suhtes, sest kehaline lähedus ja ruumiline kokkusurutus muudavad vaimse kauguse esimest korda reaalselt aistitavaks.<sup>141</sup>

Simmeli tekstis “virvendab” küll tõnnieslik kogukonna ja ühiskonna vaheline vastuolu, aga tema metropolikriitika pole siiski olemuselt antiurbanistlik. Simmeli jaoks võimaldab suurlinlik ühiskond võidelda indiviidil tehnoloogiliste jõudude vastu, mis üritavad tema individuaalsust kärpida või tasalülitada. Simmel oli esimene teoreetik, kellele kaasaegne suurlinn kehas tas olulisemate modernsuse jõujoonte koondumispunkti ning konteksti inimkogemuse transformatsioonile. Tema metropolikäsitus on oluliselt kujundanud hilisemat modernismidiskursust arhitektuuri- ja linna-teooriates, eriti tema dialektiline meetod ja modernsuse ambivalentne määratlus. Kõige lähedasem suhe tema pärandiga kujuneb 20. sajandi teisel poolel filosoofil ja arhitektuuriteoreetikul Massimo Cacciari, kelle negatiivne teooria on paljuski rajatud kriitilisele dialoogile Simmeli metropoli-mõiste ning selle tähendustega.

# Modernsus ja arhitektuuriajalugu

## Walter Benjamin, Manfredo Tafuri ja Massimo Cacciari: modernsus ja ajalookirjutuse dialektika

<sup>142</sup> Mõned Benjamini tekstitõlkelde ilmusid Itaalias 1960. aastate alguses ning tema esse "Ajaloo mõistest" oli Tafuri ning teiste Veneetsia koolkonna ajaloolaste kujunemisel põhjapaneva mõjuga (C. Keyvanian, Manfredo Tafuri: From the Critique of Ideology to Microhistories. – Design Issues 2000, Vol. 16 (1), lk. 4). Ajakirjas *Oppositions* ilmus esimene Benjamini käsitlev tekst "Walter Benjamin, Paul Klee, and the Angel of History" selle viimases numbris 1982. aastal, autoriks O. K. Werckmeister.

<sup>143</sup> Esimene Benjamini tekste koondav kogumik ilmus Saksamaal 1955. aastal ning inglise keeles 1968. aastal. Pärast 1996–2003 ilmunud neljaköitelist inglisekeelset kogumikku on arhitektuuriuurimuses nagu mitmeski teises humanitaaria ja kunstivaldkonnas käivitunud omalaadne Benjaminitööstus, mille mõned näited on C. Rice, *The Emergence of Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*. London: Routledge: 2008; Walter Benjamin and the Architecture of Modernity. Eds. A. Benjamin, C. Rice. Melbourne: re.press, 2009; Walter Benjamin and Architecture. Ed. G. Hartoonian. Abingdon, New York: Routledge, 2010.

<sup>144</sup> Kui võrd Hegeli filosoofilises traditsioonis oli ajalooline progress vahend, millelega dekonstrueeriti eelmodernne ühiskonnakorraldus ning legitimeeriti moodsat ühiskonda, siis on aeg olnud modernsuse peamine filosoofiline kategooria ning paradigmaatiline mõõde. Aeg oli rikkalik, dialektiline ning dünaamiline, ruumi käsitleti kui surnut, liikumatut, mitte-dialektilist (M. Foucault, *Questions on Geography*. – M. Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*. Ed. C. Gordon. New York: Pantheon, 1980, lk. 63–77).

<sup>145</sup> Benjamini käsitles näiteks maailma üldist sekulariseerumist, kui religioosse (jumaliku) aja taandumist kõikehõlmava ruumilisuse ees (G. Hartoonian, *What is the matter with architectural history?* – Walter Benjamin and the Architecture of Modernity, lk. 188).

Arutelu modernsuse kui ideoloogilise projekti üle elavnes arhitektuuriteoorias 1970. aastatel, mil asuti süvitsi uurima kaasaegset ühiskonda, ehitatud keskkonda ning ruumikultuuri vorminud tingimusi. Esimesi märke järjekindlast uue diskursuse tekkest oli ajakirja *Oppositions* ilmumine, mille lehekülgedel tutvustati muuhulgas angloameerika maailmale esmakordselt 1960. aastatel aktiivset kirjutamist alustanud Veneetsia ülikooli arhitektuuriajaloo osakonna juurde koondunud kriitilist mõtlejate ringi eesotsas Manfredo Tafuri, Francesco dal Co ning Massimo Cacciari. Frankfurti koolkonna mõtlejate ning Veneetsia koolkonna ajaloolaste kaudu avastas arhitektuuriuurimus enese jaoks mõningase viivitusega nagu teisedki kunstivaldkonnad Walter Benjamin, <sup>142</sup> kelle mitmekihilised tekstid ja eriti tema 19. sajandi suurlinna tänavail, passaažides ja interjöörides kulgev mõte on tänaseks avanud uusi tähendus- ning tõlgendusvälju nii modernistlike ruumi- praktikate mõistmisel kui nende historiseerimisel. <sup>143</sup> Kuigi enamasti on peetud Michel Foucault' kirjutist "Des Espaces Autres" (1967, Teised ruumid) esimeseks, mis kõneleb modernsusest kui ennekõike ruumilisest kategooriast, <sup>144</sup> siis kahtlemata tõi Benjamin juba märksa varem esile arhitektuuri ja ruumi dialektilise ja dünaamilise olemuse ning modernsuse ruumilise mõõtme. <sup>145</sup>

Arhitektuuriuurijate ringis on tänaseni enim vastuvõttu leidnud Benjamini Pariisi-uurimus, <sup>146</sup> milles tema diagnostiline pilk modernsusele kujuneb erinevaid kilde mosaiiki seades, mida ta kogub "kõndides" 19. sajandi Pariisis, selle interjöörides, silmitsedes Daguerre'i panoraame või lugedes Baudelaire'i. Raud uue ehitusmaterjalina, Pariisi passaažide ambivalentsus, olles üheaegselt nii avalik kui privaatne; panoraamid,

mis “kuulutavad revolutsiooni kunsti vahekorras tehnikaga”, tuues kaasa muutuse linna tajumises “avardades selle maastikuks”<sup>147</sup> ja kodanlase korteri pehme mööbel ja kardinadrapeering on Benjaminile ühtviisi moderniseeruva linna embleemid. Linnaruumis ning koduinterjööris nägi Benjamin lugematuid märke igavikulise ning uue kokku puutumisest: lopsakad tekstiilid vastustamas passaažide konstruktiivset skeemi ning ehitusmaterjalide kõvadust, passaažid tähistamas tehnoloogia ja kaubanduse edenemist, kangad ja pehme mööbel kujutamas kodust interjööri pelgupaigana suurlinna ja võõrandust tekitavate uudsete kogemuste eest. Selline vastastikkune vastupanu, ajaloo ja progressi suhe, on Benjaminini modernsuse tuum ning see tuum kujundab ühtlasi tema spetsiifilist kirjutamislaadi, millele on omane pidev mäng regressiivsete ja revolutsiooniliste jõududega, uue ja moest läinuga.<sup>148</sup>

Modernsuse peamine sündmuskoht, subjekti füüsiline ning vaimne ruum, kunstiliste ning tehnoloogiliste protsesside kontekst on nii Benjaminil kui Tafuril ja Cacciaril ühine, s.o. suurlinn. Filosoofi ja hili-sema tegevpoliitiku ning Veneetsia linnapea Massimo Cacciari moodsa arhitektuuri ja linnaga seonduvat teoreetilist pärandit on nimetatud modernismikriitiliseks linnafilosoofiaks. Selle selgroo moodustab Simmeli metropoli kontseptsioonist tuletatud negatiivne teooria, mis on ühtlasi tema peamine metodoloogiline tööriist modernsuse, arhitektuuri ja linna analüüsimisel. Metropol on Cacciarile abstraktsioon, mis on ühtaegu modernistliku maailma reaalsus ning metafoor selles valitsevale ratsionaalsusele allutatud suhetele. Haussmanni-aegne Pariis on Cacciarile selles tähenduses murranguline: see oli aeg, mil Pariisi linnaruum avati fintantsspekulatsioonidele ning võõrandati senistelt elanikelt tähistades nõndaviisi muutust linna kaubatamise suunas. Cacciari ütleb, et see on negatiivsuse, mis väljendub ühe klassi domineerimises teiste üle, realisatsioon.<sup>149</sup> Erinevalt Simmelist ei näe aga Cacciari metropolis üksikisikul võimalust säilitada individuaalne vabadus: metropol kehastab ta jaoks kapitali formaliseerival toimel ühiskondlike suhete ratsionaliseerumist, mida ta võrdleb intellekti formaliseeriva mõjuga indiviidi psüühikale.<sup>150</sup> Sarnaselt Benjaminile pöörlevad Cacciari tekstis koos erinevad sünkroonsed ja diakroonilised

<sup>146</sup> Benjaminini lõpetamata suurteos “Das Passagen-Werk”, mille ta kirjutas aastatel 1927–1940, ilmus kogutud teoste raames 1982. aastal. Eesti keeles ilmunud selle kokkuvõtlik versioon “Pariis, XIX sajandi pealinn”, ent samaväärselt mõjukad on olnud nii tema interjööre puudutavaid mõttekatked (“Ühesuunaline tänav”) kui Benjaminini elu lõpus kirjutatud essee “Ajaloost mõistest”. Vt. W. Benjamin, Valik esseid. Tallinn: SA Kultuurileht, 2010; W. Benjamin, Ühesuunaline tänav. Tallinn: Kultuurileht, 2007.

<sup>147</sup> W. Benjamin, Pariis, XIX sajandi pealinn. – W. Benjamin, Valik esseid, lk. 99.

<sup>148</sup> C. Rice, Walter Benjamin's Interior History. – Walter Benjamin and History, lk. 171–172

<sup>149</sup> M. Cacciari, Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture. New Haven: Yale University Press, 1993, lk. 20.

<sup>150</sup> Samas, lk. 2–4.

<sup>151</sup> P. Lombardo, Introduction: The Philosophy of the City. – M. Cacciari, Architecture and Nihilism, lk. lx–lviii.

<sup>152</sup> Samas, lk. xxix.

<sup>153</sup> “Kõik ajaloolised avangardivoolud ilmusid ja järgnesid üksteisele tööstusliku tootmise seadusi järgides, mille tuum on pidev tehniline revolutsioon.” (M. Tafuri, Architecture and Utopia, lk. 84–86).

<sup>154</sup> H. Heynen, Architecture and Modernity, lk. 133.

elemendid, autori hää, objektide ja inimeste kohalolu; taust, nähtavad ja nähtamatud teosed moodustamas kõikehõlmava kogumi – tema ajalookirjutust on sel põhjusel iseloomustatud koreograafilise kirjutusena.<sup>151</sup> Cacciari linnafilosoofia on kokkuvõtvalt arhitektuurist kui keerukast tegevusest, mis ei piirne hoonete ehitamisega, vaid koondab endas nähtavaid ning varjatud, poliitilisi ja ideoloogilisi osiseid ning esteetilisi ning moraalseid otsustusi.<sup>152</sup>

Enim arhitektuuriajaloo toimeprintsipiidele keskendunud Manfredo Tafuri tegeles selliste määrangute ehk metanarratiivide invasiivse uurimisega nagu nt. valgustusajastu filosoofiliste tekstide mõju uusaegsele arhitektuurikirjutusele ja moodsa arhitektuuri ajaloo instrumentaalne suhe kaasaja arhitektuuripraktikaga. Tema jaoks oli modernsus samuti üheselt seotud kapitalistliku ühiskonna ületamatute vastuoludega ning sellest tuleneva pideva kriisiga väärtustes ja ühiskondlikes suhetes, mille pideva taastootmise loo Lääne moodsa arhitektuuri ning linnaehituse ajalugu moodustabki. Tafurile esitab seda näiteks subjekti autonoomia kriis moodsas ühiskonnas, mis väljendub muuhulgas avangardi ebaõnnestumises säilitada autonoomia kapitalistliku ühiskonna toimimisprotsessidest. Tafuri ajalookirjutust suunab otsing võimalike reservaatide järele väljapääsmatus ideoloogilisuses, kus arhitektuur argielu osana oleks veel puutumata kapitalistliku ühiskonna tootmise ja tarbimise muustritest, ent ta ebaõnnestub selles.

Tafuri näeb autentse või ajaloolise avangardi antiajaloolisust ainsa tõeliselt historistliku, st. ajaloost teadliku kriitilise aktina, mis on Tafuri teoorias modernismi ja moodsa arhitektuuri demütologiseerimise aluseks. Teisalt tegutses avangard Tafuri järgi siiski süsteemi taastootmise huvides korrates erinevate –ismide tulekute ja kadumistega pidevat innovatsiooninõudlust, mis oli iseloomulik ühiskonna moderniseerimisprotsessidele.<sup>153</sup> Avangardi roll oli kaose ja korra dialektikat assimileerida väljendades üheaegselt nii ajastu pingelist hingeseisundit kui kapitalismi loogikat ehk kiiresti muutuva dünaamilise linna kaose ning tootmissüsteemide ratsionaalsuse ja korra vastuolu.<sup>154</sup>

Arusaam modernsusest kui teatavast kriitilisest protsessist, st. millestki, mida põhiolemuslikult määratlebki kriisi mõiste, on üks ühendusliin Benjaminini ning Veneetsia autorite vahel. Benjaminil on kriisi mõiste seotud peamiselt moderniseerimisprotsessidega kaasnenud kultuuriliste ja tehnoloogiliste muutustega ning on osaliselt edasi viiva tähendusega. Kriisi mõistega on kõigi puhul lähedalt seotud modernsuse ning selle historiseerimise dialektiline olemus ehk see avaldub muuhulgas ajalookirjutuse ülesandes ning võimalustes: nii Tafurile kui ka Benjaminile on kriis on ühtlasi meetod, mille abil kirjutada seades eelnevalt kirjutatu pidevasse kriisisituatsiooni, vastanditevahelise pingesse ja kahtluse alla.

Benjaminini ja mõlemat itaallast ühendab seega historiograafiline meetod, mis on kõike muud kui selgelt suunitletud: nad rakendavad mittelineaarset narratiivi, sünkroonset kirjutust ning vaatlevad minevikku ja ajalookirjutust pigem hargnevaid liikumisi registreerides või hoopiski liikumist “peatades” (Benjamin). Benjaminini ajalookäsitlust, mida ta avab oma mõttefragmentidest koosnevas essees “Über den Begriff der Geschichte” (Ajaloo mõistest) on ühelt poolt lihtne võtta kui positivistliku ajalooteaduse kriitikat või näha teda selle kaudu marksistliku mõtlejana, kes vastustab nii ühiskonna arengut kui ajalugu suunavat “homogeense ning tühja aja” arusaamisel põhinevat kujutelma progressimüüdist, mis katkematult tuleviku poole kulgeb. Benjaminini jaoks on ajalugu konstruktsiooniobjekt, mille toimumispaik ei ole tühi aeg, vaid mis on täis nüüdisaega ning ajaloolase tegevus ei tähenda selles üksnes mõtete liikumise registreerimist, vaid ka nende peatamist.<sup>155</sup> Nagu Marek Tamm kirjutab, sünnib tema ajaloofilosoofia (vähemalt sellelt positsioonilt, millelt me täna ajalooteadusele tagasi vaatame) kriitilises dialoogis historistliku ajalooteadusega ning tema taotlus oli historismi põhialuste, sh. kausaalsus ja järjepidevus, radikaalne kahtluse alla seadmine.<sup>156</sup> Sellisena oli tema huvi, kuidas ajaloost rääkida, ajalooteaduse arengu kontekstis oma ajast mitu aastakümnet ees. Ent Benjaminini ning tema ajaloomõistmise ning -kirjutamise lähtekoht oli kindlasti komplitseeritum kui üheselt marksistliku ühiskonnakriitika platvormilt tulenev. Kuigi ta nimetab enda meetodit materialistlikuks, hõlmab see väga mitmekesiseid elemente, mis sisaldasid

<sup>155</sup> W. Benjamin, Ajaloo mõistest. – W. Benjamin, Valik esseid, lk. 176–178.

<sup>156</sup> M. Tamm, Walter Benjamini labürint. – W. Benjamin, Valik esseid, lk. 205.

<sup>157</sup> T. Lott, Walter Benjamin. – 20. sajandi mõttevoolud. Toim. E. Annus. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2009, lk. 591

<sup>158</sup> K. Foster, Residues of a Dream World. – On the Methodology of Architectural History, lk. 69.

<sup>159</sup> W. Benjamin, Pariis, XIX sajandi pealinn, lk. 97.

<sup>160</sup> Samas, lk. 107.

<sup>161</sup> W. Benjamin, Jutustaja. Vaatlused Nikolai Leskovi teoste juurde. – W. Benjamin, Valik esseid, lk. 145–168.

<sup>162</sup> P. Osborne, The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde. London, New York: Verso, 1995, lk. 207.

<sup>163</sup> W. Benjamin, Ajaloo mõistest, lk. 173.

muuhulgas nii religioosseid mõjutusi kui metafüüsilisi momente.

Nii Benjaminini vaadet modernsusele kui tema ajalookirjutust läbiv niit on pingestatus mineviku ja oleviku vahel. Dialektiline pilt, milles ajalugu meile ilmub, on nii ajaloolase minevikku ning olevikku suhtestava konstellatsiooni tulemus,<sup>157</sup> mille tulemusena muutubki minevikuline hetk või asjaolu ajalooliseks, see toimub n.-ö. postuumselt. Benjaminini ongi iseloomustatud kui detektiivi tulevikust, kes uurib hüljatud elupaiku pakkudes vihjeid sündmuste kohta, mida on võimalik mõista üksnes tagantjärele.<sup>158</sup> Teisalt ilmub ajalugu ürgajaloo ning oleviku fantaasiapiltide – kus uus rõhutatult distantseerib end vanast – lõimumisel kollektiivses alateadvuses, mis on Benjaminini jaoks kohal nii moodsa ajastu ehitistes kui tuhandetes elu konfiguratsioonides.<sup>159</sup> Sellist kahemõttelisust pakub näiteks kauba kui fetiši teke, passaažid, mis on ühtlasi maja kui tänav ning “hoor, kes on nii müüja kui kaup ühes isikus”.<sup>160</sup> Kahemõttelisus ehk “dialektiline pilt” kujutab ka traditsiooni rolli modernsuses. Ühelt poolt vaatleb Benjamin modernsust kui traditsiooni hülgamist<sup>161</sup>, teisalt näeb ta traditsiooni mõistet Peter Osborne’i järgi modernsuses lahutamatu dialektilise “teisena”. Kui Benjamin osundab Nikolai Leskovi jutustuste näitel, kuidas traditsiooni kadumise hetkel tuleb samas nähtavale selle ilu, siis Osborne’i arvates viitabki see ühele olulisele elemendile modernsuses, s.o. traditsiooniloome, millele näiliselt vastandutakse. Sama mõttekäik seletab näiteks ka Benjaminini kahetist suhet kunstiteose aura kadumisse.<sup>162</sup>

Tuntuim ning enim Benjaminini käsitlustes “reprodutseeritud” kujund modernsuse olemusest on lõik, milles ta kirjeldab Paul Klee teost “Angelus Novus”, mis kujutab inglit eemaldumas millestki, millele ta samas tardunult tagasi vaatab. Inglise nägu on pööratud mineviku poole, ent “marutuul ajab teda vastupandamatult tuleviku poole, millele ta pöörab selja, sellal kui varemetekuhi kasvab ta ees taevani. Seda marutuult nimetame meie progressiks.”<sup>163</sup> Benjaminini jaoks tähendab seega modernsus alati suhestumist möödunuga, utopia seotust ürgajaloo ja ehk oleviku õnnekujutulema on alati kaasatud lunastuse lubadus. Samamoodi esineb ajalookirjutuses kujutus minevikust, mis juhatab



lunastuseni (“Meile, nagu kõigile sugupõlvedele enne meid, on kaasaantud *nõrk* messianistlik jõud, mida minevik taga nõuab”).<sup>164</sup> Benjaminini ajalookirjutust on vaadeldud seega kui messianistlikust korrast tingitud, milles ajalugu ei ole kronoloogiline, vaid koosneb kolmikprotsessist – algne paradiis, langus kui valitsev olukord ning utoopia kui lunastus ja lõplik eesmärk. Need pole ajaloo arengustaadiumid, vaid tähenduste kihid, mis asetsevad igas ajaloolises hetkes, mida ajaloolane avab.<sup>165</sup>

Tafari ajalookäsitlust suunavad korruga nii marksistlik ideoloogiakriitika kui poststrukturealistlikud mõjutused. Ta käsitleb ajalugu kui toodangut ning ajalookirjutust kui tootmisprotsessi, millega produtseeritakse tähendusi ja ehitatakse üles analüütiline konstruktsioon, mis pole siiski kunagi lõplik ja seega alati visandlik. Ta kritiseerib ajaloo probleemi sidumist mingi müütilise algupära otsingute või taasavastamisega, mis on juurdunud 19. sajandi positivismis. Tafuri väidab, et algupära eeldab, et me jõuame lõpuks finaali, lõpp-punkti, andes seega olnule ammendava seletuse. Kritiseerides seega objektiivsele ajalookirjutusele omast põhjuslikkuse imperatiivi sümptatiseerib talle pigem Foucault’ geneoloogiline ajalookirjutus. Siiski pidas ta selle ning samuti Derrida “erisuste ja pihustuste diskursuse” miinuseks ohtu, et need mikroskoopiliselt analüüsitud fragmendid moodustavad taas mingisugused autonoomsed üksused, mis on üksnes eneseküllaselt tähenduslikud.<sup>166</sup> Nii liigub Tafuri pluralistlikust ajaloost edasi küsimuseni pluraalsuse enese kohta, ent tõdeb siiski Foucault’ga nõustudes, et võim on tegelikult tõepoolest pluraalne ja asetseb pluraalsuses,<sup>167</sup> olles niiviisi pessimistlikum nii Benjaminist kui Adornost, kes arvasid, et kapitalistlikku ratsionaalsuse radikaliseerimine toob ühel hetkel kaasa murdepunkti ja viib inimkonna paremasse ühiskonda.<sup>168</sup> Tafuri jaoks ei ole siit väljapääsu – igasugune kunstiline või teoreeritiline praktika toimub üksnes kapitalismilooikat arvestades ning see on “ajalooliselt” paratamatu.

Tafari jaoks on oluline ajaloo kriitilist potentsiaali traditsiooniloomesse mitte ära kaotada, mida ta usub olevat geneoloogiliste ajalugude eesmärk. Marksistina uskus ta Benjaminini eeskujul mineviku õonestavasse jõusse, kus traditsioon pole seotud järjepidevusega,

<sup>164</sup> Samas, lk. 169.

<sup>165</sup> H. Heynen, *Architecture and Modernity*, lk. 102.

<sup>166</sup> A. Leach, *Manfredo Tafuri: Choosing History*. Ghent: A&S/books, 2007, lk. 192.

<sup>167</sup> M. Tafuri, *The Sphere and Labyrinth: Architectural Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*. Cambridge, London: MIT Press, 1990, lk. 2–5.

<sup>168</sup> H. Heynen, *Architecture and Modernity*, lk. 135.

<sup>169</sup> P. Simay, Tradition as Injunction: Benjamin and the Critique of Historicisms. – Walter Benjamin and History, lk. 137–155.

<sup>170</sup> M. Tafuri, The Sphere and Labyrinth, lk. 1.

<sup>171</sup> G. Hartoonian, What is the Matter with Architectural History, lk. 249

<sup>172</sup> W. Benjamin, Paris, XIX sajandi pealinn, lk. 111.

<sup>173</sup> M. Cacciari, Architecture and Nihilism, lk. 11.

<sup>174</sup> H. Heynen, Architecture and Modernity, lk. 144.

olles miski, mida saab hallata ja valitseda teenides sedasi institutsioonide legitimeerimise huve, vaid hoopis ootamatu eetiline vahelesekumine, mis aitab esile kutsuda sotsiaalseid raputusi.<sup>169</sup>

Kokkupuutepunktid Benjamini dialektilise ajalooloofiaga ilmnevad siiski Tafuri ja Cacciari arusaamas tõe suhtelisest kehtivusest. Poststrukturealist mõjutatuna näeb Tafuri ajalugu lugematuid erinevaid kujusid võtmas võrreldes ajalookirjutust Carlo Ginzburgi eeskujul pusle kokku panekuga, tunnistades samas, et kui asi näib kenasti koos olevat, võib ilmned, et see kõik on hoopiski valesi. Arhitektuurihistoriograafiat eelistab Tafuri nimetada kriitiliseks kirjutamiseks, sest kriitika ülesanne ongi eelkõige konstrueerida kunstikirjutuste (sh. arhitektuuri) ajalooline spetsiifika.<sup>170</sup> Arhitekti ning ajaloolase rollid on Tafuri käsitluses erinevad, sest esimese ülesanne peaks olema lihtsalt ehitamine, kuivõrd viimane peab täitma immanentset tühikut, mis asetseb modernsuses vormi ja tähenduse vahel.<sup>171</sup>

Nagu Tafurigi, asetub Cacciari oma negatiivse teooriaga üheselt pessimistliku vaate poolele. Kui Benjamini põhiline vahend ajaloo uurimisel on dialektiline mõtlemine (“Dialektiline mõtlemine on ajaloolise ärkamise organiks”<sup>172</sup>), siis negatiivne teooria on selle vastand. Cacciari jaoks on dialektika olemuselt positiivne, kahte vastaspoolt sünteesiv ja lepitav, mis võimaldab vastuolud ületada. Negatiivne teooria on dekonstruktsioonivahend (dialektika seda ei ole), mis registreerib ajaloo toimuvaid katkestusi, hüppeid ja muutusi, mitte kunagi üleminekuid, järjepidevaid hoovusi ja ajaloolist kontinuiteeti.<sup>173</sup> Cacciari on lõpuni pessimistlik väites, et kuigi negatiivne mõte osutab kapitalismi kriisihetkedele, ei ole see süsteemile kunagi otseselt ohtlik. Nagu Tafurigi, usub Cacciari, et iga intellektuaalne pingutus, olgu kuitahes progressiivne, teenib lõpuks ikka süsteemi arengu huve välistades sellise kriitilise teooria võimalikkuse, mis oleks võimeline muuks kui süsteemiga mugandumiseks. Seega modernsus ongi ta jaoks nihilismi kehastus või realisatsioon (*nihilism fulfilled*). Tafuri ja Cacciaril jaoks on ajalugu kui modernistlik praktika monoliitne ning modernsus totaalne ja suletud süsteem, kus konkreetsetel poliitilistel ning kultuurilistel praktikatel ei ole mõju ajaloolise arengu üle.<sup>174</sup>

## Autonoomia

Kunsti ja arhitektuuri sisemise loogika ja “keelereeglite” uurimine stiili- ja vormiküsimustena, keskendumine materiaalsetele omadustele või arhitekti/kunstniku rollile ehk kunsti autonoomia küsimus on alates 19. sajandist olnud modernismi üks leitmotiive<sup>175</sup>, osa nn. programmi- lisest modernsusest. Kanti moraalifilosoofiast ning tahte autonoomia mõistest tuleneval arusaamal erinevate sfääride autonoomiast on olnud Lääne modernsuse ajaloos kestav mõju ulatudes üle mitme sajandi valgustusajastust kuni laiapõhjalise kriitilise diskursuse tekkeni 20. sajandil. Kanti taasavastamine 20. sajandi algusaastatel ja tema retseptatsioon, eriti näiteks Ernst Cassireri “Freiheit und Form: Studien zur deutschen Geistesgeschichte” (1916, Vabadus ja vorm: uurimused Saksa vaimuajaloost) ja “Kants Leben und Lehre” (1918, Kanti elu ja õpetus) mõjutas märkimisväärselt peale kasvava põlvkonna mõtlejaid nagu Adorno, Siegfried Kracauer ja Benjamin, kelle jaoks Kant kujunes möödapääsmatuks allikaks uue kriitilise teooria arendamisel. Autonoomia mõiste oli nii kontseptuaalselt kui ajalooliselt kodanluse ja demokraatliku ühiskonna alustala ehk nagu Adorno kirjeldab, esimese kodanlaste põlvkonna produkt, kes veel uskus, et kõike on võimalik saavutada omaenda mõistuse abil ja kes veel ei olnud kaebama asunud, et mõistus ei lahenda midagi.<sup>176</sup> Kanti autonoomia toob Adorno järgi samas esile moodsa ühiskonna “suure saladuse” – asjaolu, et subjektide formaalsed vabadused moodustavad tegelikult aluse sõltuvussuhtele ehk vabadus on ühiskonnas muutunud normatiivseks või kohustuslikuks.<sup>177</sup>

Subjekti autonoomia, üksikisiku ilmumine ajalukku on üks tähiseid, mis eristab eelmodernset ja modernset ajastut, mida Jarzombek nimetab psühhológiseeritud kultuuriks.<sup>178</sup> Ka Benjamin näeb üksikisiku ilmumist ning enese konstitueerimist ruumis ühe modernse kultuuri olulise märgina kirjeldades näiteks romaanižanri sünnitoana üksindusse eraldunud indiviidi vastukaaluna jutustamisele, mille traditsioon püsis kuulamisel ning edasi rääkimisel ehk osalemisel ja kollektiivil.<sup>179</sup> Niisamuti seob ta juugendi tekke arhitektuuris kodanlasest eraisiku individualismiga ning “üksildase hinge õilistamisega”.<sup>180</sup> Subjekti autonoomia kriis ehk sõltuvussuhe, millest kirjutab Kanti filosoofia näitel Adorno, oli Cacciari ja Tafuri

<sup>175</sup> A. Vidler, *The Histories of the Immediate Present*, lk. 17.

<sup>176</sup> Samas, lk. 34–35. Vt. lähemalt T. W. Adorno, *Kant's Critique of Pure Reason*. Ed. R. Tiedemann. Cambridge: Polity, 2001, lk. 54–55.

<sup>177</sup> Samas.

<sup>178</sup> Jarzombek kirjutab sellest esmalt kui raamistikust, milles avangard toimis, ent teisalt näitab ta, kuidas 19. sajandi lõpus psühhológia kui moodsa valdkonna tekkega seoses ilmes üsna varsti tendents kunsti- ja arhitektuuriajalookirjutuses nagu teisteski distsipliinides kasutada psühhológiaalaseid argumente erialases diskursuses – tuntud näide on Wölffliini doktoritöö “Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur” (1886) ja raamat “Renaissance und Barock” (1888), mis tõukuvad empaatiamõistest ehk kuidas arhitektuursed vormid tekitavad emotsioone. Jarzombek kirjutab: “Võiks isegi väita, et psühhológia ei tehtud [tol ajal] mitte niivõrd Wundti ja Lippsi teaduslike laboratooriumite kontrollitud tingimustes kui “vabakavana” filosoofide, ajaloolaste, avangardkunstnike, kultuurireformatorite ja poliitikute poolt.” (M. Jarzombek, *The Psychologizing of Modernity*, lk. 16.)

<sup>179</sup> W. Benjamin, *Jutustaja*. Vaatlused Nikolai Leskovi teoste juurde, lk. 149.

<sup>180</sup> W. Benjamin, *Pariis, XIX sajandi pealinn*, lk. 104–105.

<sup>181</sup> Samas, lk. 108. Benjamin viitab siin tõenäoliselt Kanti käsitlusele esteetilisest kogemusest ja ilust, mille tajumine on võimalik üksnes siis, kui me oleme kunstiteose esemelist maailma imiteerivast reaalsusest kaugenenud, sellest "mitte huvitatud".

<sup>182</sup> G. Markus, Benjamin's Critique of Aesthetic Autonomy. – Walter Benjamin and the Architecture of Modernity, lk. 111–127. Vt. lähemalt W. Benjamin, Kunstiteos tehnilise reprodutseeritavuse ajastul. – W. Benjamin, Valik esseid, lk. 113–144.

<sup>183</sup> M. Tafuri, Architecture and Utopia, lk. 88.

arhitektuurikirjutuse tuumikosa, s.o. modernse ühiskonna tunnus, kus isiklikud eluaspektid ja emotsioonid on abstraheritud kalkuleeriva, kalkuleeritava ja funktsionaalse ratsionaalsuse huvides.

Kunsti autonoomia ja selle kriis moodustab subjekti kõrval võrreldava tuginarratiivi modernistlikes kunsti- ja arhitektuuri ajalugudes. Juba Benjamini kirjeldas tehnoloogilise arenguga toimuvat kunsti auraatilise toime kadumist ja vahetusväärtuse prevaleerimist kapitalistlikus ühiskonnas, mille ajal kunst lakkab olemast "lahutamatu kasulikust" ja nii peab see tegema uudsuse oma ülimaliks väärtuseks.<sup>181</sup> Benjamini jaoks oli autonoomia seega näiline, seetõttu hindas ta kunsti eriti vene konstruktiviste, dadaiste ning sürrealiste, kes tegelesid autonoomia dekonstrueerimisega. Benjamin teadvustas samas, et "kunst kunsti pärast" oli tegelikult osa sellest kaubastunud maailmast ning selle poliitiline distantseeritus oli illusoorne.<sup>182</sup> Adorno lähtus küll samadelt alustelt kritiseerides samuti kunsti kommertsialiseerumist, inimeste vaimset nüristumist kapitalismis, kus kõike määrab asjade vahetusväärtus, ent ta leidis siiski, et kunsti autonoomia ühtlasi vastustab neid protsesse võimaldades individuaalsusel realiseeruda ja seega tunnetatada vabadust.

Tafuri asetub samasse traditsiooni nähes arhitektuuri arengut üksnes kapitalistliku ühiskonna arenguna ning moderniseerumise kui maailma hõivava ratsionaliseerumise osana. Kunsti- ja arhitektuuri-avangardi näeb ta selles väga konkreetset rolli täitmas: montaažitehnikat kasutav avangard lihtsalt trivialiseerib kiirele linnatempole omast šokikogemust. Tafuri toetub siin rahamajanduses toimivale struktuursele loogikale, millest kirjutas Simmel ja mis on montaažitehnikale üsna lähedane: kõik asjad hõljuvad samasuguse spetsiifilise gravitatsiooni mõjualas, kõik asjad on ühel tasandil ja erinevad üksteisest ainult suuruse võrra. Tafuri näitlikustab seda Simmeli lauset Kurt Schwitters'i Merzbaudega, milles muuhulgas sõna *merz* tuleb sõnast *Kommerz*.<sup>183</sup> Seega väidab ta, et avangard üksnes reprodutseeris ühiskonna järjepideva moderniseerimise rütmi, seades endale normiks pideva eneseületamise, vanade -ismide asendamise uutega. Tafuri hüpoteesi järgi ebaõnnestusid ka saksa 1920. aastate *Siedlung*'id masstootmisele rajatud ehitustehnoloogia

ning traditsiooniliste kogukonnaväärtuste ühendamis- sel, kuna võimatus vastuolusid lahendada on moodsa linna arengusse sisse kirjutatud, seetõttu pole võimalik ka mingite tasakaaluideoloogiatega rakendamine.<sup>184</sup>

Arhitektuurse autonoomia üks komponente – tehnoloogia – on pärinud tagasihoidlikumat tähelepanu, ometigi on tehnoloogiline progress ning selle lahutamatu seos moodsa arhitektuuri arenguga arhitektuurihistoriograafia seisukohalt strateegiline küsimus. Tehnoloogiline progress kui modernsuse mõõdupuu on iseenesest olnud püsiv komponent erinevates modernsusetooriates. Helli järgi määravad modernsuse sotsiaalmajandusliku olemuse kolm loogikat, millest üks on domineerival teaduslikul maailmavaatel põhinev tehnoloogilise arengu loogika (ülejäanud kaks on ühiskondlike positsioonide loogika – s.o. rikkuse jaotumine – ja poliitilise võimu loogika).<sup>185</sup> Kui Marx uskus veel entusiastlikult teaduse ja tehnoloogia progressiivsesse jõusse, mis aitab luua materiaalsed tingimused kapitalismi “eneseületamiseks”, siis Lukàcs kirjutas esimesena teaduse ja tehnoloogia ideoloogilisest positsioonist kapitalismi tingimustes.<sup>186</sup> Kriitiline arusaamine tehnoloogiast kui ideoloogiast sai samuti võimalikuks Kanti filosoofilisele traditsioonile toetudes, mille kohaselt kogemusel võivad olla sellised “vormid” või “tingimused”, mis ise ei tule sellest kogemusest, vaid konstitueerivad kogemuse võimalikkuse.<sup>187</sup> Jürgen Habermasi järgi on tehnoloogilisel modernsusel vähe pistmist tehnoloogia endaga, vaid enekõike on küsimus selles, kuidas tehnoloogia mõju, ulatuse ja edukusega legitimeeritakse üksnes eesmärgistatud, instrumentaalset ja strateegilist ratsionaalsust, mitte tõelisi praktilisi või poliitilisi küsimusi.<sup>188</sup>

Hartoonian on tehnoloogiakeskselt mõeldes viidanud vajadusele mõtestada autonoomia mõistet arhitektuuris selliselt, et see tooks ajalookirjutuse seisukohalt välja selle, mis on arhitektuuris arhitektuurilist.<sup>189</sup> Ta väidab, et ehitise füüsililisus moodustabki selle eriomase arhitektuuris, mida saab käsitleda autonoomsena nii arhitektide töös kui arhitektuuriajaloolaste kirjutistes. Hartoonian mõtlebki selle all ehituskultuuri ümber kirjutamist kindlatel perioodidel valitsenud tehnoloogiatega kaudu selgitades, et selline lähenemine teeniks just lineaarse ajalookäsitluse problematiseerimise huve.<sup>190</sup>

<sup>184</sup> M. Tafuri, *Architecture and Utopia*, lk. 88.

<sup>185</sup> Vt. pikemalt A. Heller, *A Theory of Modernity*, lk. 64–114.

<sup>186</sup> R. B. Pippin, *Idealism as Modernism*, lk. 193.

<sup>187</sup> J. Habermas, *Towards a Rational Society*. Boston: Beacon Press, 1970. Viidanud R. B. Pippin, *Idealism as Modernism*, lk. 188.

<sup>188</sup> Samas, lk. 201–202.

<sup>189</sup> G. Hartoonian, *What is the matter with architectural history?*, lk. 182.

<sup>190</sup> Samas.

<sup>191</sup> G. Hartonian, *The Mental Life of Architectural Historian*, lk. 8.

<sup>192</sup> Samas, lk. 192

<sup>193</sup> G. Hartonian, *What Is the Matter with Architectural History?*, lk. 194–195

Tehnoloogiast lähtuv arhitektuurse autonoomia mõtestamine tuleneb muuhulgas taas peamiselt Benjaminist ja tema arusaamast tehnoloogia otsustavast rollist moodsa maailma ning kunsti tõlgendamisel. Benjamin jaoks omas tehnoloogia kriitilist tähendust, mis esmalt tulenes tehnoloogia võimest sekkuda traditsiooniloomesse, kuivõrd see muudab objekti tunnetamist ja seega selle autentsust. Teisalt oli sel modernismikriitiline tähendus, kuivõrd Benjamin otsis ka uutes tehnoloogiates pidevalt arhailist või ürgset momenti, mis katkestaks lineaarselt kulgevat ajalugu.<sup>191</sup>

Hartooniani järgi peaks autonoomiadiskursust mõistma arhitektuuriajaloo kahel tasandil: esiteks on selleks arhitektuuri ning tehnoloogia kokkupuuted ja teiseks tuleks küsida, kuivõrd selline arhitektuurne autonoomia moodustab nähtuse, mis eristab arhitektuuriajalugu teistest ajalugudest. Eelmodernsetes ühiskondades sidus arhitektuuri ja kunsti (peamiselt maali ja skulptuuri) teoste sümbolne funktsioon, mitte kunstiliikides kasutatav tehnika. 19. sajandil kujunenud kunsti-ajalootraditsioon ühtlustas kunsti- ja arhitektuuriteosed stiiliarengu loogikast lähtudes (Wölfflin, Riegl) ning kuigi Riegl kirjeldas kunsti arengut ning ülemineku-protsesside tajumist aistitavate toimingute muutuste kontekstis (taktiilne ja optiline kunst), siis Hartooniani järgi oli Gottfried Semperi arutelu tektooniliste küsimuste üle esimene näide arhitektuursest autonoomiast modernsuses: Semper kirjutas juba 19. sajandil, kuidas arhitektuuri olemus avaldub materjalis ning ürgvormis näidates sellega, kuidas arhitekti mõistmine erines tollal kunstiajaloolase omast.<sup>192</sup> Hartonian võtab selle arutelu arhitektuurihistoriograafia seisukohalt kokku mõttekäigu, mille keskmes on vajadus nihutada tehnoloogia arhitekti pärusmaalt ajaloolase omale ehk sellest tuleb kujundada mitte arhitekti, vaid ajaloolase probleemistik.<sup>193</sup>

Kõik kolm mõtlejat – Walter Benjamin, Manfredo Tafuri ja Massimo Cacciari – on olnud arhitektuuriajaloo kui kriitilise praktika kujundajad 20 sajandil. Nende retseptioonile toetub suur osa tänapäevasest kriitilisest arhitektuurihistoriograafiast, mida iseloomustab kildudest moodustuv kaleidoskoopiline vaade modernsusele kui kultuuriajaloolisele nähtusele, ning mis käsitleb ajaloolase tööna selle vastuoluliste komponentide ära tundmist ning järjekindlat pingestamist. Sellise vaatepunkti

väärtus kaasaegse historiograafia jaoks ei seisne üksnes modernismikaanonist kõrvale jäetud teistsuguse ja ebakonventsionaalse kirjutuse nähtavaks tegemises, vaid võimaldab teisiti lugeda ja seeläbi muuta ning avardada arusaamist suurte narratiivsete arhitektuuriajalugude rollist modernsuse konstitueerimisel.

# III

## NARRATIIVSED ARHITEKTUURIAJALOOD JA MOODSA ARHITEKTUURI SISU. Leo Gensi ajalookirjutus

Käesolev peatükk jälgib, millised elemendid struktureerivad kunstiajaloo rüpes 19. sajandi keskpaigast arenenud arhitektuuriajalugu kui moodsat distsipliini ning kuidas 20. sajandi narratiivsed arhitektuuriajalood on moodsa arhitektuuri lugu jutustades modernsust konstrueerinud. Eeskätt võimaldab see uurida, millised modernsuse metanarratiivid (subjekt, tehnoloogia, autonoomia, stiil ja selle algupära, rahvuslik identiteet ja vormi omapära) sellesse mudelise panustasid ehk millena ja kuidas ajaloolased ühiskonda ning selle ruumilist muutust tunnetasid ning esitasid. Maailma arhitektuurihistoriograafia arengu taustal on huvipakkuvad Eesti 20. sajandi arhitektuuri esimesed ajaloolised käsitlused Leo Gensi sulest ning eeskätt võimalus püüda neid kriitilise pilguga üle lugeda. Peatüki fookuses on küsimus, kas see võiks muuta või tuua nõukogudeaegse kunsti- ja arhitektuurikirjutuse lugemise kõrvale ideoloogiliselt kontrollitud ja suletud ruumina täiendavaid elemente, mis aitaksid toonast ajalookirjutust ning selle eripära mõista senisest avaramas kultuurilise modernsuse kontekstis.



# Kunstiajalugu ja arhitektuuriajalugu 19. ja 20. sajandil

<sup>194</sup> A. Leach, What is Architectural History, lk. 42–43.

<sup>195</sup> K. Moxey, Motivating History. – The Art Bulletin 1995, Vol. 77 (3), lk. 398.

Moodsa arhitektuuri historiograafilist traditsiooni ei saa ühtepidi lahus vaadata 19. sajandi lõpu ning 20. sajandi alguse kunstiajaloo meetoditel rajanevast arhitektuuriajaloo, mis vaatles, liigitas ja dokumenteeris ehitisi. Selline süsteemne lähenemine oli osa laiemast 19. sajandi huvist maailma vastu, mida esindasid näiteks ka entsüklopeediad ning maailmanäitused. Kõikide taoliste tegevuste ja “projektide” eesmärk oli maailmast kui tervikust rohkem teada saada: koostatati erinevate nähtuste taksonoomiaid – loodusest ja loomadest kultuurideni.<sup>194</sup> Selle, humanistlikule epistemoloogiale toetuva teadusliku maailmakäsitluse juured on 18.-19. sajandi koloniaalajastus, mil Euroopa ekspansioon ning ülemvõim maailmas sünnitas teadmistejanulise, enesest ja maailmast teadliku inimsubjekti, mis muutus püsivaks osaks europotsentriklust maailmapildist. Teadmisteotsinguid toetas eeldus, et maailma kultuurid on erinevad, aga samas neid hinnati ja klassifitseeriti Euroopa kui maailma keskme positsioonilt. Tulemus oli teiste kultuuride allutamine euroopalikule “tsivilisatsiooni” kontseptsioonile ning erinevate maailma mõistmise viiside redutseerimine “teaduslikuks” maailmavaateks.<sup>195</sup> Stiil ja stiililised muutused kunsti- ja arhitektuuriajaloo olid samuti osa sellest tööriistakastist.

Teisalt on võimalik jälgida, kuidas arhitektuurne osis kunstiajaloo püüab juba alates 19. sajandi teisest poolest rajada oma teed kunstiajaloo meetodite keskses stiiliajaloo. Üheks varasemaks arhitektuurse autonoomia sõnastamise katseks on peetud Gottfried Semperi teost “Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik” (ilmunud kahes osas 1861 ja 1863, Stiil tehnilistes ja tektoonilistes kunstides või praktilises esteetikas), mis ajastu teadusparadigmale vastavalt lähtus samaaegselt nii loodus- teaduslikust klassifitseerimisprintsüübist kui stiiliproblemaatikast ning püüdis rajada ilu tekkeks vajalike

tingimuste taksonoomiat. Semper ei käsitlenud neid tingimusi – milleks ta pidas sümmeetriat, proportsiooni ja liikumise ühtsust – veel ajaloolistena, vaid liigitas neid loodusteadlase Georges Cuvier' meetodile tuginedes funktsiooni ehk toimimise, mitte samasuse põhjal.<sup>196</sup> Selle tendentsi tugevnemise taustal on arhitektuuriteooria pikk ja tugev traditsioon Euroopa intellektuaalses ajaloos alates Vitruviusest ja tema süsteemi mõjukatest edasiarendustest (Alberti, Laugier, Perrault), mille sarnane puudus nii mõnelgi uuel 19. sajandi distsipliinil. Liiatigi valitses arhitektuuriteoorias tol sajandil arhitektuurse praktikaga võrreldav turbulentne situatsioon: kui uued tehnoloogilised sammud asusid pöördumatult traditsioonilisi ehitusviise muutma, siis teoorias raputati samamoodi vanal aristokraatlikul hierarhial tuginev tähendusloome paigast (st. tähendus ja väärtus omistati kultuurile/asjadele lähtuvalt valitsejast kui jumala asemikust), et asendada see keskklassi poolt määratletud industriaalühiskonnast ja turuseadustest tuleneva teadmislõõmega.<sup>197</sup> Mitchell Schwarzer kirjutab, kuidas valdav osa 19. sajandi Saksa arhitektuuriteoorias oli hoolimata selle mitmekesisest ning vastandlikest mudelitest (rahvuslik või rahvusvaheline identiteet, *Gemainschaft* või *Gesellschaft* jm.) ühtselt hõivatud uuel industriaalsel modernsusel tuginevale reaalsusele vastava arhitektuuri sõnastamisega.<sup>198</sup>

Sellegipoolest on arhitektuurse autonoomia küsimus versus arhitektuuri kunstiajalooline probleem arhitektuuriajalookirjutuses (st. mitte teoorias) olnud läbi 20. sajandi akadeemilises diskussioonis üsnagi tahaplaanile surutud. Sellele hakati intensiivsemalt ning kriitilisemalt osundama alles 20. sajandi lõpukümneendite kriitiliste ümberhinnangute käigus, mil arhitektid hakkasid üha rohkem huvituma oma tegevuse ajaloolisest konstrueerimisest. Selle põhjusena on nähtud nii akadeemilise kunstiajaloo ülekaalukat intellektuaalset mõjuvõimu 20. sajandi esimesel poolel<sup>199</sup> kui ka ajaloolisuse ignoreerimist 20. sajandi alguse modernismivooludes, mis nõudsid arhitektidelt selgelt eristuvaid originaalseid saavutusi, mis oli omakorda reaktsioon hiljutisele kogemusele normatiivsete ajalooliste stiilidega.<sup>200</sup>

Moodsa arhitektuuri historiseerimise kontekstis on kahtlemata oluline mõista, et uue diskursuse välja

kujunemine 20. sajandi alguses ei tuginenud üksnes uuel “mitteajaloolisel” ehitusstiilil ning tehnoloogiatel, vaid ka uuel mõistearsenalil: sajandivahetuse paiku sisenesid arhitektuuri sõnavarasse mõisted nagu vorm, ruum, funktsioon, veidi hiljem disain jm.<sup>201</sup> Adrian Forty kirjutab, et vormiküsimuse esiletõus markeerib esimesi olulisi muutusi 19. sajandi kunsti- ja arhitektuurikirjutistes, seda peamiselt küll Saksa esteetikas (ta peab silmas nii Jacob Burckhardti, Heinrich Wölfflini kui Adolf von Hildebrandi kirjutisi),<sup>202</sup> millest sajandivahetuse paiku arenes välja juba märksa spetsiifilisem käsitlus arhitektuurist kui ruumilisest distsipliinist.<sup>203</sup> Arhitektuuri kui ruumiliselt (ja kehaliselt) aistitava praktika käsitlemisel sai teedrajavaks August Schmarsowi ruumiline kunsti- ja arhitektuuriajalugu, mille põhimõisted (nt. *Raumgestaltung*, ruumivormimine) ning alused sõnastas ta raamatutes “Das Wesen von architektonischen Schöpfung” (1893, Arhitektuuriloomingu olemus), “Über den Wert der Dimensionen im Menschlichen Raumgebilde” (1896, Mõõdu tähtsus inimliku ruumivormi loomes) ja “Grundbegriffe der Kunstwissenschaft” (1905, Kunstiteaduse põhimõisted). Schmarsowi järgi seisnes arhitektuuri olemus kehalise liikumise ruumilises tunnetamises, mitte pelgalt vormide tajumises nagu Wölfflin oli kirjeldanud. Ühtlasi on tema ruumipõhist arhitektuuri nähtud vastureaktsioonina stiililisele eklektisismile ning kujundus- ja ornamendikesksele arhitektuurile.<sup>204</sup> Burckhardti, Wölfflini ja Riegli vormitajukeskse kunstikäsitlusega ühendab Schmarsowi kunstiajalugu siiski ajastule omane vaimsus ehk “tahe”, mis tingis kindlale perioodile omase ning spetsiifilistes vormilis-ruumilistes kombinatsioonides avalduva väljenduslaadi.<sup>205</sup>

Kõige analüütilisemalt lähenes vormi ja ruumi probleemile arhitektuuris 20. sajandi alguses Paul Frankl oma süsteemses ehituskunstiperioode kirjeldavas raamatus “Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst” (1914, Uuema ehituskunsti arengufaasid), mida on arhitektuuriajaloo uurimise kontekstis võrreldud Wölfflini põhiteose “Kunstgeschichtliche Grundbegriffe” (1915, Kunstiajaloolised põhimõisted) mõjuga kunstiajaloo uurimismeetoditele.<sup>206</sup> Kõik siiani mainitud varased tekstid tegelesid arhitektuurile olemuslike küsimustega küll vanema ehituskunsti näitel, ent nende fookus ruumile, arhitektuursetele vormidele, pindadele ja mahtudele

<sup>201</sup> Samas, lk. 19.

<sup>202</sup> Jacob Burckhardti “Die Kultur der Renaissance in Italien” (1860, eesti keeles J. Burckhardt, Itaalia renessansikultuur: üks esituskatse. Tlk. I. Vene. Tartu: Ilmamaa, 2003); Heinrich Wölfflini “Renaissance und Barock” (1888) ja Adolf von Hildebrandi essee “Das Problem der Form in der bildenden Kunst” (1893).

<sup>203</sup> A. Forty, *Words and Buildings*, lk. 149.

<sup>204</sup> M. Schwarzer, *The Emergence of Architectural Space: August Schmarsow's Theory of “Raumgestaltung”*. – *Assemblage* 1991, No. 15, lk. 50–52.

<sup>205</sup> A. Vidler, *Histories of the Immediate Present*, lk. 7–8.

<sup>206</sup> Samas, lk. 10.

<sup>207</sup> N. Stieber, *Space, Time, and Architectural History*. – *Rethinking Architectural Historiography*, lk. 173–174.

<sup>208</sup> Goldhageni arvates jätkab näiteks ka Kenneth Frampton oma “kriitilise regionalismiga” samamoodi stiilitunnuste üles loetlemist olgugi, et ta siht on universaalset modernismikäsitlust revideerida. Frampton niisiis eritleb ikkagi neid esteetilisi printsiipe, mis vastavad tema huviorbiidis olevale spetsiifilisele ühiskondlik-kriitilisele ideoloogiale (S. W. Goldhagen, *Something to Talk About*, lk. 149–150, 154).

<sup>209</sup> M. Schwarzer, *German Architectural Theory and the Search for Modern Identity*, lk. 12–13.

ühendab neid esimeste moodsa arhitektuuri alaste tekstidega. Ruumilise kunstiajaloo mõju oli suunava tähtsusega näiteks Sigfried Giedion’ile, aga ka Bruno Zevile, kuigi nad ei selgitanud ühe ruumitüübi teiseks muutumise põhjusi, vaid mõistsid arhitektuuri samuti eeskätt ajastu peegeldusena ning sellele vastava ruumi-kontseptsiooni väljendusena.<sup>207</sup>

Vormiküsimus (mitte ornament ja dekoor) on seega alates 19. sajandi teisest poolest määranud stiiliajaloolise arhitektuurihistoriograafia raskuskeskme. Stiiliküsimusega tegelesid kõik esimesed moodsast arhitektuurist kirjutajad – nii Walter Gropius ja Nikolaus Pevsner, kes jälgisid poliitiliste ideoloogiate ja stiili seoseid kui Henry-Russell Hitchcock ja Philip Johnson puhtalt stiili vormilistele aspektidele keskendudes. Sarah Williams Goldhagen on käsitlenud stiili rolli moodsa arhitektuuriajaloo arengus lingvistide George Lakoffi ja Mark Johnsoni eeskujul baastaseme kategooriana, s.o. tasand, millel organiseeritakse suurem osa me teadmistest ja luuakse seoseid (nt. “auto” kujutamas laia skaalat sõiduvahendeid või “tool” esitamas mööblit). Goldhageni järgi on stiili toime analoogne: see korrastab ja struktureerib ajalugu ja selle põhjal identifitseeritakse, liigitatakse ning mäletatakse põhikujundeid. Näiteks väidab Goldhagen, et seepärast on Weissenhofi *Siedlung* kinnistunud modernismiikoonina, aga mitte näiteks 1914. aasta *Deutscher Werkbund*’i näituse hooned, sest uut stiili ehitati üles teadlikult ja valikuliselt ehk kirjutati ning esitati teoseid, mis kindlalt asetuisid uue paradigma raamesse.<sup>208</sup>

Selle taustal muutub näiteks 19. sajandi ja historitsismi elimineerimine (vähemalt modernsust konstitueeriva osana) modernismiajalugudest, nagu on kirjutanud Schwarzer ja Forty, eriti silmatorkavaks. Mitte üksnes eelnenud sajandi arhitektuuri, vaid ka arhitektuurse mõtte kõrvale jätmisega loodi kanooniliste modernismiajaloolaste poolt moodsast arhitektuurist äärmiselt lihtne ning ühtlustatud kujund.<sup>209</sup> Samas tunnistab Schwarzer, et see välistamine ei tulenenud otse ajaloolastest, vaid 19. sajandi negatiivsena kujutamise pärineb juba sama sajandi lõpust lähtudes näiteks Friedrich Nietzsche, aga ka Wilhelm Lübkest ja Karl Emil Otto Fritschist, kes muuhulgas kritiseerisid kontrollimatut individualismi soodustavat vohavat

eklektitsimi. Kanoonilised modernismiajaloolased ignoreerisid seega väga erinevaid kunstilisi, poliitilisi ja filosoofilisi historitsismiga seonduvaid praktikaid, muuhulgas ka seda, et nende enda mõte oli tegelikult kujunenud 19. sajandi historitsismi ja ajaloo ratsionaliseerimispuüdluste hoovuses. 20. sajandi narratiivsete modernismiajaloolaste ettekujutuses muudeti historitsism antimodernistlikuks ning modernism hoogsaks puhta vormi ideaalist kantud marsiks hoolimata sellest, et veel 19. sajandil oli modernsuse ümber keerelnud debattide sisu olnud väga mitmekesine.<sup>210</sup> Samamoodi näitlikustab seda “silumisprotsessi” moodsa arhitektuuri ja funktsionalismi samastamine, kuigi funktsionaalsuse (*Zweck*) nagu ka mitme teise modernismidiskursuses olulise mõiste (nt. objektiivsus, *Sachlichkeit*) kasutusele toonud Adolf Behne “Der Moderne Zweckbau” (1926, Moodne funktsionaalne ehitus) oli funktsionalismi mõistnud näiteks märksa laiemas tähenduses kultuurile üldises plaanis oluliste lahenduste välja töötamisena, eristades sellest utilitaarsust kui konkreetsete olukordade praktilist lahendamist.<sup>211</sup> Vidleri käsitluses tekitati mõistetele ühtse sisu andmisega võimalus põhimõtteliselt ignoreerida avangardiliikumiste vahelisi erinevusi ning seega anda moodsale arhitektuurile vettpidav universaalsuse alibi.<sup>212</sup>

On selge, et moodsa arhitektuuri stiilina kinnistamine ei toimunud siiski üksnes akadeemilise kunstiajaloo kehtestumise käigus, vaid sellesse panustas ka arhitektuuridiskursus laiemalt läbi kindlate esitusviiside ja strateegiate: nn. valge modernismi stiilina kanooniseerimine sai võrdselt teoks kuulsate must-valgete fotode abil ning spetsiifilisi reklaamitehnoloogiaid rakendades, mis samamoodi rõhutasid uue arhitektuuri dünaamilist olemust, asümmeetriat ning uudsust.<sup>213</sup>

## Millest ja kuidas kõnelevad narratiivsed arhitektuuriajalood?

Moodsa arhitektuuri mõiste juurdumine toimus seega paralleelselt moodsa arhitektuuri kui ajaloolist kujunemisloogikat eviva vormipraktika kinnistamisega. Esimesed akadeemilisemat laadi käsitlused moodsast

<sup>210</sup> Samas, lk. 20.

<sup>211</sup> R. Haag Bletter, Introduction. – A. Behne, *The Modern Functional Building*. Santa Monica: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1996, lk. 4, 42.

<sup>212</sup> A. Vidler, *Histories of the Immediate Present*, lk. 117.

<sup>213</sup> B. Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture and Mass Media*. Cambridge: MIT Press, 1994.

<sup>214</sup> Esimesed moodsa arhitektuuri alased teosed olid Adolf Behne, *Der Moderne Zweckbau* (1926); Walter Gropius, *Internationale Architektur* (1927); Walter Curt Behrendt, *Der Sieg des neuen Baustils* (1927); Gustav Adolf Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit* (1927); Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich* (1928); Bruno Taut, *Die Neue Baukunst in Europa und Amerika* (1929); Henry Russell-Hitchcock, *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* (1929); Henry-Russel Hitchcock, Philip Johnson, *The International Style: Architecture since 1922* (1932).

<sup>215</sup> A. Vidler, *Histories of the Immediate Present*, lk. 7.

<sup>216</sup> Originaalkeeles: Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier* (1933); Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius* (1936, eesti keeles ilmunud N. Pevsner, *Kaasaegse disaini pioneerid*. William Morrisest Walter Gropiuseni. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2007); Sigfried Giedion, *Time, Space, and Architecture* (1940); Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa* (1947); Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna* (1950); Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna* (1960); Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (1960).

<sup>217</sup> A. Vidler, *Histories of the Immediate Present*, lk. 26–31.

arhitektuurist ilmusid 1920. aastate teisel poolel enamjaolt saksakeelses kultuuriruumis ning neis kasutati küllaltki mitmekesisist mõistevalikut uue arhitektuuri tähistamiseks: *Neues Bauen, die neue Baukunst või Baustil*, aga samavõrra kasutati näiteks kaasaegset, uut, moodsat arhitektuuri jne.<sup>214</sup> Vidleri hinnangul rajati nende raamatutega ühtlasi alus modernismi historiseerimisele, mida küll moodsa ajastu arhitektid ise kõige rohkem kartsid, ent mis 1940. aastaks oli kunstiajaloolises stiilikaanonis ennast kindlalt kehtestanud.<sup>215</sup>

Narratiivse arhitektuuriajaloo näidetena on hilisemad historiograafilised käsitlused enamasti nimetanud samu autoreid: Emil Kaufmann, Nikolaus Pevsner, Sigfried Giedion, Colin Rowe, Bruno Zevi, Leonardo Benevolo, Reyner Banham.<sup>216</sup> Esimesed uue arhitektuuri suundumuse lähteid otsivad ning ajaloolist teleoloogiat loovad olid sõdadevahelisel ajal ilmunud Emil Kaufmanni “Von Ledoux bis Le Corbusier” (1933, *Ledoux’st Le Corbusier’ni*), Nikolaus Pevsneri “Pioneers of Modern Design” (1936, *Kaasaegse disaini pioneerid*) ja Sigfried Giedion’i “Time, Space and Architecture” (1940, *Aeg, ruum ja arhitektuur*). Neist esimene on mõneti erandlikum: Kaufmann jälgib küll moodsa ajastu kujunemist arhitektuuris, ent ta ei keskendu niivõrd hoonetele, kui eetilise pale muutusele, mida tähistas autonoomse arhitektuuri (*autonomen Baukunst*) mõiste ning mille avaldumist näeb ta esmakordselt Ledoux’ utoopilises arhitektuuris. Autonoomset arhitektuuri iseloomustavad erinevad võtted, ent olulisim oli loobumine barokile omasest vaatajakesksest perspektiivist ning mahtude tervikusse komponeerimisest, lähtumine geomeetriast ning plaani selgusest, mis seisnes erinevate (autonoomsete) funktsionaalsete plokkide organiseerimises ning mahtude lihtsustamises.<sup>217</sup> Kaufmanni autonoomse arhitektuuri mõistel on seega pigem filosoofiline lähtepunkt olles sedaviisi ühtlasi märk uuskantiaanliku mõtte jõudmisest 20. sajandi arhitektuurikirjutusse.

Esimesi moodsa arhitektuuri apoloogeete on ikka nähtud esindamas monoliitset, *Zeitgeist*’i poolt tingitud ajastu erakordsusest ja ainulaadsusest kantud modernismi määratlust, milles ajastu sotsiaalsed ja vaimsed tingimused moodustasid ajalookirjutuse narratiivse selgroo. Ikooniliste arhitektide ja olulisemate suundu-

muste telge (Chicago koolkond, Werkbund, Bauhaus, Le Corbusier jne.) mööda kulgev narratiiv esitas nii modernsuse ja ajaloo vahekorda kui modernsuse olemust üldisemalt ja arhitektuuri osalust selles. Kõige enam on selliste kanooniliste arhitektuuriajalugudena nimetatud Pevsneri raamatut “Moodsa disaini pioneerid” ja Giedion’i “Aeg, ruum ja arhitektuuri”, mis on kahtlemata olnud ka ühed populaarsemad: Tournikiotis on nende üldtunnustatud positsiooni kinnistumise põhjendusena toonud asjaolu, et mõlemad autorid kirjeldasid hooneid pikalt ja nii leidsid raamatud infoallikatena palju kasutamist.<sup>218</sup> Giedion’i raamatut on ühtlasi iseloomustatud kui näidet, kuidas narratiivne arhitektuuri-kirjutus 20. sajandi alguses lähtus vaikumisi hegellikust mõttesüsteemist eristades arhitektuuriajaloo suuri epohhe ja tunnistades enda kaasaega, modernismi, ajaloolise arengu kulminatsioonina. Need seosed olid aga tekstis nähtamatuks jäetud, kuivõrd Giedion ei maini raamatus kordagi ei Hegeli filosoofiat ega ka pooleteise sajandi pikkust hegelliku mõtteloo arengut ja enda kirjutust selle osana.<sup>219</sup>

Manfredo Tafuri oli esimene, kes nii esimese arhitektuuriajaloolaste põlvkonna kui ka Teise maailmasõja järel kirjutamist alustanud autorite võrdluses viitas kanooniliste tekstide olevikukesksele ajaloo konstrueerimisele. Need tekstid olid kirjutatud üsna samaaegselt perioodiga, mida autorid juba ajaloonähtetel esitasid, mis tähendab, et ajalootekstiga sekkuti ühtlasi arhitektuuri, millest kirjutati. Nii Tafuri kui hilisemad autorid on näidanud Pevsneri, Giedion’i ja ka Zevi genealoogiliste modernismilugude najal, kuidas jutustuse algus on tegelikult käsitletav selle lõpuna ehk põhjuslike seoseid muutuste ning sündmuste vahel on loodud olevikust mineviku poole liikudes. Ideoloogiakriitika kontekstis on sellist minevikule kaasaja eesmärkide projitseerimist nähtud Lääne kultuuri ja tsivilisatsiooni peatumatu progressi ja paratamatu modernismi suundumise legitimatsioonina.

Tafuri käsitles olevikukeskset ajalookirjutust instrumentaalsena väites, et ajaloolased üksnes maskeerisid oma kriitilisust ümbritseva suhtes ning kasutasid ajaloolase tööriistu hoopiski kaasaja arhitektuurse praktika huvides.<sup>220</sup> Sellele on võimalik leida kinnitust näiteks Giedion’i reflektiivse iseloomuga sisse-

<sup>218</sup> P. Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, lk. 22–24

<sup>219</sup> M. Jarzombek, *The Psychologizing of Modernity*, lk. 188.

<sup>220</sup> A. Leach, *Criticality and Operativity*. – *Critical Architecture*, lk. 16–17. Vt. Leachi pikemat käsitlust Tafurist ning instrumentaalsest teooriast: A. Leach, *Manfredo Tafuri: Choosing History*, lk. 115–137.

<sup>221</sup> S. Giedion, *Time, Space, and Architecture: The Growth of a New Tradition. The Charles Eliot Norton Lectures for 1938–1939*. Cambridge: Harvard University Press, 1995, lk. 5.

<sup>222</sup> A. Vidler, *Histories of the Immediate Present*, lk. 12–13.

<sup>223</sup> C. de Ceta, *Benevolo's Storia. – On the Methodology of Architectural History*, lk. 41–42.

<sup>224</sup> P. Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, lk. 145–166.

juhatuses, kus ühtepidi kõneleb ta oma justkui väga tänapäevase teadlikkuse võtmes kirjutades kaasaja tingimustes töötavast ajaloolasest, kes ühtlasi alati muudab minevikku, kui ta seda puudutab. Teisalt rõhutab ta ajaloo dünaamilist positsiooni läbi kriitilise hinnangu 19. sajandi arhitektidele, kes toimisid ekslikult mineviku kunstivorme aluseks võttes ja annab taolise hinnangu selgelt olevikuhetke positsioonilt.<sup>221</sup> Isegi Kaufmann, kes otseselt ei legitimeerinud oma klassitsismikäsitlusega kaasaegset arhitektuuri, ent omistades sellele revolutsioonilisust ning moraalselt pürgimust, võttis Vidleri järgi sellega seisukoha kaasaja sündmuste ning olude suhtes ajal, mil Saksamaal ja Austrias olid toimumas murettekitavad ühiskondlikud muutused.<sup>222</sup>

Teise maailmasõja järgsete ajalugude operatiivne kontekst hargnes samuti oleviku nullpunktist, ent samas oli Benevolo “Moodsa arhitektuuri ajalugu” esimene üldkäsitlus, mis murdis välja arhitektuuri idealistlikust persooni- ja loomingukesksest jutustamisest. Sellegipoolest oli Benevolo ajalugu kirjutatud objektiivse ajalookirjutuse traditsioonis, milles põhjuslikkuse dogma suunas nii ajaloolise teadmise konstrueerimist kui seostas narratiivi elemente ning kulgemist. Põhjuslikud seosed ei asetsenud Benevolo tekstis küll enam arhitektuuri ja *Zeitgeist*'i, vaid arhitektuuri ja tootmismehhanismide, tehnoloogia arengu ning sotsiaalmajanduslikele tingimustele vahel. Eelkõige demütologiseeris Benevolo üsna radikaalselt kaasmaalase Bruno Zevi kümme aastat varem ilmunud käsitlust, sealhulgas näiteks ka Frank Lloyd Wrighti rolli moodsa arhitektuuri arengus, taandades geniaalse mõistuse ja kunstnikunatuuri panuse arhitektuuris üksnes ühiskondlikest tingimustest sõltuvaks.<sup>223</sup> Niisamuti on ka Banhami “Theory and Design in the First Machine Age” (1960, Teooria ja disain esimesel masinaajastul), keda nüüdne historiograafia on näinud pigem ortodoksse modernismi kriitikuna, sõjajärgse perioodi ühe radikaalseima kirjutajana ning kunsti ja arhitektuuri ümbermõtestajana, Tafuri meelest instrumentaliseeritud: olles seisukohal, et 1920. aastate modernism ei suutnud jäägitult oma ajastuvaimu väljendada, kuivõrd arhitektuuris säilis paras kogus akademismi, püüdis Banham sõdadevahelises modernismist “tõest” pilti konstrueerides kaitsta “teise masinaajastu” ehk sõjajärgse modernismi edulugu.<sup>224</sup>



Banham esindab siin samuti modernismi ühtset, programmist nägemust, mille tuuma moodustab tema jaoks tehnoloogia. Ajaloo seisukohalt pidas Banham oluliseks arhitekte, kes mõistsid tehnoloogia võimalusi ja sünteesisid neid oma praktikasse, ent olid seni moodsa arhitektuuri ajalugudest välja jäetud nii nagu näiteks futuristid.<sup>225</sup> Banhami tehnoloogiline optimism ning üleskutse luua teistsugust arhitektuuri oli suunatud eeskätt brutalistide, metabolistide ja neofuturistide agenda toetuseks.

Pärast Teist maailmasõda muutusid modernismi globaliseerumise ja ning üleüldise kehtestumisega ka moodsa arhitektuuri määratlused. Hea näide on Colin Rowe' "heade kavatsuste arhitektuur", mis viitab tahtmatusele kasutada terminit "modernism", kuna selle termini sisu ei ole ta sõnul (enam) kindlalt piiritletav, samas püüab ta sellega väljendada modernismiajastu arhitektuurile omast teatud universaalset kvaliteeti.<sup>226</sup> Ka moodsa arhitektuuri ajaloo üks esiisa Pevsner tunnistas oma sissejuhatuses 1960. aasta "Kaasaegse disaini pioneeride" Pelicani trükile, et esimeses trükis esinesid Antonio Sant' Elia ja Antonio Gaudi nimed tal ainult joonealustes märkustes, kuna tollal peeti neid "veidrikeks", aga "nüüd oleme jälle ümbritsetud fantastidest ja veidrikest ning jälle küsitakse, kas stiil, mille eelajaloole on käesolev raamat pühendatud, on oma tegelikul kujul veel olemas."<sup>227</sup>

Nii on siiski kõiki kahe põlvkonna modernismiajaloolasi nimetatud oleviku ajaloolasteks ehk nende ajalookirjutuse agenda oli kaasaja (arhitektuuri) legitiimsioon. Agnes Heller põhjendab, et modernistid nõutasid endale ajaloos privileeritud kohta seetõttu, et nad arvasidki end käesolevas hetkes olevat esimesed, kes mõistavad ajaloo olemust ning ajalooliselt determineeritud ühiskonna arengusuuna tõttu ühtlasi seda, mida tulevik toob.<sup>228</sup> Kuigi Tafuri püüdis seniseid moodsa arhitektuuri ajalugusid demütologiseerida, suubusid siiski tema analüüsimeetodite otsingud lõpuks sedavõrd tihkelt psühhoanalüüsi, semiootikasse ja poststrukturealismis, ajaluguise ununes ja "teooriaefektist" kujunes 1970.–1980. aastatel arhitektuurimaailmas võimas fluidum.<sup>229</sup>

<sup>225</sup> A. Vidler, *Histories of the Immediate Present*, lk. 121.

<sup>226</sup> C. Rowe, *The Architecture of Good Intentions: Towards a Possible Retrospect*. London: Academy, 1994, lk. 6.

<sup>227</sup> N. Pevsner, *Kaasaegse disaini pioneerid*. William Morrisest Walter Gropiuseni. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2007, lk. 10. 1960. aastatest alates leiab harva käsitlusi, mis kirjeldavad modernismi ühtse ilminguna. Nt. Tafuri kirjutab 1968. aastal modernismi variatsioonidest (M. Tafuri, *Theories and History of Architecture*, lk. 2) ning 1980. aastaks, mil ilmus Kenneth Framptoni "Modern Architecture: A Critical History" (eesti keeles *Moodne arhitektuur*. Kriitiline ajalugu, 2011), oli arusaam modernismist kui eripalgelisest praktikast juba üldaktsepteeritud vaade.

<sup>228</sup> A. Heller, *A Theory of Modernity*, lk. 5.

<sup>229</sup> A. Vidler, *Histories of the Immediate Present*, lk. 13–14.

<sup>230</sup> Vt. H. Kompus, Eesti ehituskunsti teed, lk. 47–58.

<sup>231</sup> Nii Kompuse kui Vaga arhitektuurikäsitluste kohta vt. K. Hallas, Historitsismi ja juugendarhitektuuri uurimisest Eestis: hinnangute muutumine kunstiajaloo. – Eesti kunsti teadus ja -kriitika 20. sajandil, Toim. T. Abel, P. Lindpere. (Eesti Kunstiakadeemia Toimetised 9.) Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2002, lk. 87–89; M. Kalm, Kattes välja. Eesti 20. sajandi arhitektuuri uurimisest. – Eesti kunsti teadus ja -kriitika 20. sajandil, lk. 101–102.

<sup>232</sup> V. Vaga, Üldine kunstiajalugu. Tallinn: Koolibri, 1999 [1938], lk. 758.

<sup>233</sup> Vt. lähemalt K. Kodres, "Lünka täites"; K. Kodres, Our Own Estonian Art History; K. Markus, Armin Tuulse ja kirikute uurimine. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2008, kd. 17, (3), lk. 25–41.

<sup>234</sup> K. Kodres, 16.–18. sajand Eesti kunstiteaduse huviobjektina –. Eesti kunstiteadus ja -kriitika 20. sajandil, lk. 26.

## Leo Gens ja nõukogudeaegne arhitektuurikirjutus

Eesti kunstiteadus jõudis 20. sajandi arhitektuuri uurimiseni Teise maailmasõja järgsetel kümnenditel. On mõistetav, et sõjaeelse Eesti Vabariigi ajal ei jõutud nii lühikeselt ajaliselt distantsilt anda hinnanguid siinkandis niigi viivitusega ilmnenud muutustele ning kirjutada iseseisvat modernismikäsitlust, kuivõrd Lääne-Euroopaski ilmusid Pevsneri ja Giedion'i "suured" raamatud alles vastavalt 1936. ja 1940. aastal. Hanno Kompuse artiklid rahvusliku arhitektuuri teedest<sup>230</sup> püstitasid küll olulise ajaloolist põhjendust otsiva küsimuse, ent ta esseistlikus laadis kirjutatud artiklites puudub ajalookirjutuse teaduslik ning kõikehõlmavuse ambitsioon.<sup>231</sup> Voldemar Vaga jäi oma Eesti kunsti käsitluses ning "Üldise kunstiajaloo" peatükkides ning uuemast arhitektuurist rääkides sedavõrd üldsõnaliseks, et ka poole lehekülje pikkune pingutus Le Corbusier' käsitlemisel paljastab autori ilmse huvipuuduse ja seega ka asjatundmatuse nimetades arhitekti hooneid lihtsalt "mingiteks gigantseteks vaiehitisteks".<sup>232</sup> Liiatigi oli Eestis akadeemilise kunstiteaduse peamised uurimisobjektid 20. sajandi keskpaigaks kujunenud vastavalt eelnevate kümnendite poliitilistele positsioonidele ning nende ümber mängimistele: baltisaksa kirjutajate algatatud keskaja uurimine teenis Tsaari-Venemaa oludes selgelt enesemääramise ning emamaast lähtuva kunstiajaloo geograafia kehtestamise huve. Keskaja kunst ja arhitektuur domineeris ka Eesti Vabariigi aegses kunstiteaduses, ent muutunud poliitilistes tingimustes ning rootslastest Tartu Ülikooli kunstiajaloo professorite (Helge Kjellin, Sten Karling) eestvõttel orienteeriti sinne kunstigeograafia ning kunsti päritolu küsimus Põhja-Balti kultuuriruumile ning piirkondlikele mõjutustele.<sup>233</sup> Ideoloogiliselt suunitletud ning peamiselt keskaja kunsti ümber keerlev debatt oli põhjus, miks ka näiteks uusaja kunsti uurimist alustati Eestis võrdlemisi hilja ehk renessansi- ja baroki akadeemilistele käsitlustele pandi alus alles 1920. aastatel Tartu Ülikoolis.<sup>234</sup>

Seega jääb Eesti uuema arhitektuuri ajaloo süsteemse uurimise algus nõukogude perioodi, mil alustas kirjutamist Leo Gens, kes oli esimestel sõjajärgsetel kümnenditel sisuliselt ainus 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi arhitektuurist kirjutanud ajaloolane.<sup>235</sup> Gensi kirjutised ei piirdunud ainult kunsti- ja arhitektuurikäsitlustega, vaid katavad laia visuaal- ja materiaalse kultuuri välja. Moodsa ja kaasaegse arhitektuuri kõrval kirjutas ta kirglikult nii skulptuurist, tarbekunstist, muinsuskaitsest, tööstus- ja mööblidisainist, linnaplaneerimisest ja pealetungivast tarbimiskultuurist, näiteks suveniiridest. 1944. aastaga algav ja 1996. aastaga lõppev Gensi bibliograafiline nimestik<sup>236</sup> koosneb sadadest artiklitest, mis ilmusid nii päeva – kui nädalalehtedes (Rahva Hääl, Noorte Hääl, Öhtuleht, Sirp ja Vasar), erialajakirjanduses (Ehitus ja Arhitektuur, Kunst, Kunst ja Kodu, Ehituskunst) ja akadeemilistes väljaannetes (Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt, Linnaehituslikke Uurimusi), samuti uuema arhitektuuri ajalugu hoonete kaupa tutvustav artiklite seeria ajakirjas Noorus 1973. aastal ning artiklid üleliidulistes väljaannetes. Gens on kirjutanud monograafia nii Jaan Koortist kui Karl Burmanist ning 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi arhitektuuri peatükid nõukogudeaegsetele üldkäsitlustele “Eesti arhitektuuri ajalugu” (1965), “Tallinna ajalugu” ning “Eest kunsti ajalugu 1” (1971) ja “Eesti kunsti ajalugu 2” (1977).

1970. aastatel tõusis Gensi kõrvale kirjutana Leonhard Lapin (vähemal määral teised Tallinna kooli arhitektid), kelle ajalookirjutuse taustsüsteem oli aga pigem nõukogude massehituse kriitika ning uue, reaktioonilise arhitektuuri ning kunstipraktika ajalooline põhjendamine.<sup>237</sup> Kokku ligilähedaselt viiskümmend aastat aktiivselt kunstist ja arhitektuurist kirjutanud Gensi tekstid olid ametliku ajalookäsitlusena omas ajas institutsionaalsed, teisalt on neil kaalukas roll tänapäevase Eesti kunstiteaduse ja -ajalookirjutuse kui institutsiooni määratlemisel nii rahvusliku arhitektuuri problemaatika, uurimisteemade ja -žanrite edasi kandumise kui nendega (kriitilise) suhestumise tähenduses taasiseiseisvumisaegses kunstiteaduses.

Eesti arhitektuuri historiograafilise praktika varasemad käsitlused on Gensi tekstidest kirjutanud arhitektuuri- ja kunstiajaloolise uurimisobjekti välja

<sup>235</sup> 1950. ja 1960. aastatel ajakirjanduses aktiivselt sõna võtnud Mart Port astus üles pigem kaasaegse arhitektuuri ja ehituspoliitika eestkõneleja kui ajaloolase rollis.

<sup>236</sup> Eesti Arhitektuurimuseumi tellimisel Ellen Neeme poolt 1992. a. koostatud käsikiri Gensi bibliograafiast on hoiul Eesti Arhitektuurimuseumi raamatukogus.

<sup>237</sup> Vt. põhjalikumalt selle ja 1980. aastate arhitektuuriuurimuse tõusu kohta M. Kalm, Kattes välja.

<sup>238</sup> K. Hallas, *Historitsismi ja juugend- arhitektuuri uurimisest Eestis*, lk. 90–92, 98–99. Vt. ka K. Hallas, *Leo Gens. Arhitektuuriuurija ja -kriitik*, 28. VI 1922 – 31. X 2001. – *Kunsteaduslikke Uurimusi* 11. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2002, lk. 424.

<sup>239</sup> M. Kalm, *Kattes välja*, lk. 103–104, 106–109.

<sup>240</sup> Samas, lk. 103, 109.

<sup>241</sup> *Andmed Mart Kalmult*. Vt. *Gensside perekonna kohta lähemalt I. Gens, Kodud ja kujutelmad*. Tartu: Atlex, 2007.

kujunemise ja arengu liinis – nii on Karin Hallas viidanud Gensi kirjutuse arengule üldkäsitlustest pikemate analüütiliste artikliteni,<sup>238</sup> samuti on Mart Kalm kirjutanud uurimisžanritest (nt. hoonetüübikeskne uurimus) ehk ajalookirjutuse vormilisest küljest.<sup>239</sup> Meie arhitektuurihistoriograafilistes artiklites pole aga vaadeldud esiteks kaanoni kehtestamise temaatikat ja teiseks Gensi moodsa arhitektuuri diskursiivset konteksti ehk milline oli modernsus ja arhitektuur, millest Gens kirjutas ning kuivõrd see tuletus või oli suhestatud kunstiajalookirjutuse ning seda raaminud meetodite ning kontseptsioonidega. Kalm on põgusalt maininud Gensi ajalookäsitlust, milles on tajuda arhitektuuri majanduslikku, sotsiaalset ja tehnilist determineeritust ning püüdnud rehabiliteerida meie konservatiivset stiiliajaloo kirjutamist laiemal ajalootunnetusliku küsimusega kohalikust arhitektuuriajaloo kui teatud vaimsete hoiakute väljendajast. Kalm on samas viidanud ka Gensi kirjutuse ideologiseerituse teemale nii nõukogudeaegses kui uuseestiaegses kontekstis, mida üldiselt 1990. aastate kunstikirjutuses välditi.<sup>240</sup> Meie lähiajaloo tõttu oli see muidugi mõistetav ning samas puudus otsene mõte toonase ajalookirjutuse ideoloogilisuse rõhutamiseks, kuivõrd see oli niigi varjamatult ilmne.

Gensi, kui ainsa moodsa arhitektuuri ajaloost kirjutava kunstiajaloolase taust oli märkimisväärselt teistsugune kui tema põlvkonnakaaslastel ning tõenäoliselt mõjutas see ka tema erialaseid valikuid. Kui sõjajärgsete aastate ajaloolase tüüpkujuandit iseloomustas päritolu maalt ning vaesel ajal omandatud ja stalinimist räsitud ülikooliharidus, siis Gens tuli juudi haritlase perest – advokaadiharidusega isa Julius Gens oli kunsti- ja raamatukolleksionäärina ehe intelligentsi esindaja. Gens oli võrreldes eakaaslastega polüglott – ta rääkis isaga vene keeles, emaga jidišit, koolis saksa keeles, tänaval lastega mängides omandas eesti keele ning oskas ka prantsuse ja inglise keelt.<sup>241</sup> Ta sai ülikoolihariduse Leningradis Repini-nimelises kunstiinstituudis ning seetõttu puudus tal ka traditsioonidest tulenev surve tegeleda keskajaga ja baltisaksa kultuuriruumi määratlenud arhitektuuriga nagu see oli omane Tartu Ülikooli kunstiajaloolaste koolkonnale. Ühest küljest võib oletada, et kui Gens oleks Leningradi asemel Tartus õppinud, ei oleks ta 20. sajandi arhitektuuri

uurimiseni jõudnud, ent teisalt kujunes süvendatud huvi arhitektuuri vastu välja tal siiski peale õpingu-aastaid taas Eestis elades ja töötades – Gens oli algses huvitatud kunstist laiemalt, sh. tarbekunstist.<sup>242</sup> Tema diplomitöö Repinis oli Jaan Koorti loomingust mitte arhitektuurist ning võib arvata, et ta suunati oma 1949. aastal kaitstud töö Koortist kirjutama seetõttu, et Koort elas ja töötas 1930. aastatel Nõukogude Venemaal.

Gensi uudest rollist lähiajaloo arhitektuuri uurijana koorub ühtlasi ka tema vastuoluline tähendus Eesti arhitektuurikirjutuses: ühelt poolt oli ta ideoloogiline kirjutaja, kelleks teda pidasid 1970. aastatel eriti noorema põlvkonna tegijad (Lapini mõttekaaslased), kes pidi “katmata väljale” esiteks tooma materjali ja siis sellele andma ametliku seletuse, ent teisalt saab teda seetõttu pidada ühtlasi progressiivseks kirjutajaks, kes ametliku doktriini sees hakkas looma uut seni teadvustamata valdkonda. Siin peitub ühtlasi võimalus vaadata, kuidas ja millele tuginedes Gens seda tegi: nähtavalt, st. teadvustatult, ei raamistanud Gensi uurimisobjekti mõni laiem mõttesüsteem, kui nõukogude ajalookirjutuse dogmad ja klassivõitluse ideestik välja arvata, seega tuleb see “puuduolev” ehk üldine ideede ruum tagantjärele konstrueerida.<sup>243</sup> Sedasorti “seostatud lugemise” eesmärk ongi küsida, millises ulatuses saame rääkida modernsusest kui teadvustatud kogemusest tollases kultuurimudelisis, mis suuresti kujunes ideoloogiliste suuniste poolt määratud ruumis ning kuidas ilmnis modernismi ajalooline tähendus ja tähtsus Gensi kirjutuses; milliste kategooriatena see esitust leidis ning kuidas arhitektuur selle kogemuse sõnastamisel osales.

## Gensi tekstitüübid ja -struktuur

Järgnev analüüs on rajatud küllaltki kitsale valikule Gensi pikast bibliograafilisest nimestikust, koosnedes tekstidest, mida on võimalik üheselt liigitada arhitektuuriajalooliseks ülevaateks või fokuseeritud uurimuseks. Gens kirjutas küll arhitektuuriajalooost ka ajaleheartiklites, ent enamasti vaatles ta siis kas ehitist või konkreetsemat ajalooküsimust mõnest aktuaalsest

<sup>242</sup> Gensi kolleeg kunstinstituudis, Boris Bernstein, on arvanud, et süngel stalinismiperioodil Repini instituudis õppimine mõjutas nähtavasti Gensi arusaamist Eesti kaasaegse kunsti uuenduslikkusest, millega suhestumisega ta Bernsteini arvates hästi hakkama ei saanud. Seega peab Bernstein tema ümberlülitumist arhitektuuriajaloole õigeks sammuks, milles Gens osutus ta arvates märkimisväärselt (B. Bernstein, V. Sarapik, Sulast ja piiridest. Boris Bernstein 90. Kõneleht Virve Sarapik. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2014, kd. 23 (1–2), lk. 221).

<sup>243</sup> Sylvia Lavin on viidanud sellisele “tagantjärele” võimalusele seoses Joan Ockmani toimetatud kogumiku “Architecture Culture, 1943–1968” näitel, kuhu on koondatud tekstid ja manifestid kõnealuselt ajast. Ockman põhjendab vanade tekstide avaldamist sellega, et enne 1968. aastat polnudki arhitektuuriteooriat kui sellist olemas, vaid üksnes teatav “kriitikakultuur”, mis tegi 1968. aasta järgse teooriapurske võimalikuks. Lavin argumenteerib, et tänapäeval pole tingimata tarvidust taolist antoloogiat koostada, kuivõrd me võime nüüd sõjajärgsesse perioodi ise tagasi pöörduda ja tegelikult konstrueerida selle, mis seal puudus (S. Lavin, Theory into History, lk. 497).

<sup>244</sup> Л. Ю. Генс, Конкурс на проект таллинской ратуши и проблемы развития архитектуры начала XX века. – Из истории русского искусства второй половины XIX - начала XX века сборник исследований и публикаций. Москва: Искусство, 1978, lk. 72–77.

<sup>245</sup> Vt. arhitektuuriajalooliste artiklite peamiste publitseerimisvõimaluste kohta nõukogude perioodil K. Hallas, Historitsismi ja juugendarchitektuuri uurimisest Eestis, lk. 91.

päevapoliitilisest probleemist lähtuvalt. Olles žanriliselt mitmekesine kirjutaja, moodustas kõige ulatuslikuma osa tema tööst siiski kriitika ja niiviisi jääb mahukas osa tema tegevusest antud töö huviorbiidist välja. Gensi kunstiteaduslikus liinis teostatud uurimustöö, mis antud probleemipüstituse raames on huvi pakkunud, koosneb tema artiklitest peamistes kunsti- ja arhitektuuriajaloo üldkäsitlustes (“Eesti arhitektuuri ajalugu”, “Tallinna ajalugu”, “Eesti kunsti ajalugu”), pikematest artiklitest nagu “Arhitekt Karl Burmani individuaalelamud” (1978), “Tallinna Saksa teatri konkursist ja arhitektuurivõistlustest sajandivahetusel” (1981), “Karl Burman ja rahvusromantism” (1981) “Arhitekt-kunstnik Aleksander Vladovski” (1990) ja venekeelne “Tallinna raekoja konkurss ja arhitektuuri arenguküsimused XX sajandi alguses” (1978),<sup>244</sup> mis ilmusid teaduslikes kogumikes nagu näiteks Töid kunsti-teaduse ja kriitika alalt ja “Linnaehitus ja arhitektuur”, lisaks lühimonograafiast ““Estonia” teater” (1974) väikeseformaadilises sarjas, milles tutvustati enamasti arhitektuurimälestisi; mõningatest lühematest uurimus-artiklitest nagu “Üürimaja K. Burmani loomingu” (1975) ajakirjas Ehitus ja Arhitektuur jt.<sup>245</sup>

Loetletud tekstid – ülevaateartiklid ja fookus-uurimused – on sedavõrd erinevad, et kokkupanduna ei võimalda need saada sugugi ühest pilti Gensist kui kirjutajast, talle omasest “jutustamisviisist” ja loo struktureerimisest, millega uuritav materjal seatakse tähenduslikus ajalooliseks seletuseks ja mis sellisena esitaks mingit koherentset narratiivi (moodsast) arhitektuurist ja kultuurist. Tolleaegne kunstiajaloodiskursus ei käsitlenud sajandialguses toimunud pöörded kunstis ja arhitektuuris 20. sajandit laiemalt määratlenud kultuurilise murrangu osana ehk millegi sellisena, mis aitaks uuritavat materjali näha ajaloolises seoses kaasaegse (st. sõjajärgse) kultuuri ja ühiskonna kujunemise tingimustega, kui kunsti ja arhitektuuri klassivõitluslik sisu välja arvata. Üldmõistet “modernism” ei kasutatud laiemalt enne kui 1980. aastate alguse tekstides ning kõik suuremad ülevaateraamatud organiseerisid (täpsem oleks öelda eraldasid) moodsa kunsti ja arhitektuuri ajalistesse raamidesse, mis põhinesid võimuperioodide tähistamisel, nt. “kapitalismiperiood” või “kunst XIX sajandi keskpaigast oktoobrirevolutsioonini”,

“arhitektuur kodanliku diktatuuri perioodil” jne. Gensi artiklid üldkäsitlustes ei võimalda kuigi palju iseloomustada talle kui ajaloolasele/autorile iseäralikku seletamisviisi, kuivõrd jäik struktuur ja ülevaatlik formaat ei lasknud tekitada tihedamalt seostatud arutelu.<sup>246</sup> Tema artiklid kahes peamises üldteoses “Eesti arhitektuur” ja “Eesti kunsti ajalugu” näitavadki ühest küljest seda struktuurilist jäikust, millest siiski paistab sisuline erinevus arhitektuuri kui kultuurilise nähtuse seletamisel ja mille põhjus on üsna selgelt väljaannete temaatiline spetsiifika, st. arhitektuur ja kunst. Gensi ülevaated sajandialguse, st. tsaariaegsest ning sõdadevahelise perioodi arhitektuurist “Eesti arhitektuuri ajaloos” rajanevad hoonetüpoloogilisel esitusel (linnad, ühiskondlikud hooned, tööstusehitised, elamud, talud), milles võib näha Hruštšovi aegset ehituse prioriteerimist arhitektuuri üle – Gens esitab siin arhitektuuri ühiskondlik-majandusliku saavutusena, millele lisandub kunstiline aspekt. “Eesti kunsti ajaloo” artiklite stiilikirjeldustega seotud arhitektide ehk loomingupõhine teksti ülesehitus esitab arhitektuuri aga ennekõike kunstilise praktikana.

Seega ei leia Gensi üldkäsitlustes sellist artikuleeritud ja programmiliselt esitatud ajastuolemust nagu näiteks Pevsneril, milles sisalduvad selgelt nii ajalookirjutuse kausaalsed motiivid, kui autori enda veendumus: “Käesoleva raamatu teema on teaduse, tehnoloogia, transpordi, masstootmise ja -tarbimise, massikommunikatsiooni mõju visuaalsete kunstidele. See tähendab arhitektuuri ja disaini domineerimist kaunite kunstite üle; see tähendab linna võimu maa üle ning keskendumist masside arhitektuurile ja disainile ning sellele, mida uued materjalid ja tehnoloogiad neile pakkuda suudavad.”<sup>247</sup> Gensi ajastutunnetus ning ajaloo representeerimise tehnikad on vähem seostatud: tema tekstid on üsna selgelt struktureeritud alustades alati sotsiaalmajanduslike muutuste ja olude kirjeldustest ning linnade arengust, millele järgneb stiiliajalooline osa ning viimasena arhitektide ja üksikhoonete käsitus. Selline selgelt struktureeritud narratiiv ehk sotsiaalmajandusliku tausta ning stiiliajaloo eristamine tuleneb esiteks marksitsliku ajalookäsitluse põhialustest ehk kõigepealt tuli lahti seletada ühiskonna materiaaltehniline

<sup>246</sup> Bernstein on öelnud Irina Solomõkova peatoimetatud “Eesti kunsti ajaloo” esimesena ilmunud nõukogude perioodi käsitleva kunsti kohta, et autorid, kes tol ajal jooksvas kriitikas tundsid enast palju vabamalt, mõjuvad seal tolle aja kohta arhailiselt, sh. tema ise. Mainimata küll nimesid, võib arvata, et ka Gens võiks olla üks neist kunstiajaloolastest, keda Bernstein silmas peab (B. Bernstein, V. Sarapik, Sulast ja piiridest, lk. 229).

<sup>247</sup> N. Pevsner, *The Sources of Modern Architecture and Design*. London: Thames and Hudson, 1993 [1968], lk. 7–8.

<sup>248</sup> L. Gens, Arhitektuur [peatükis "Tallinn Kodusõja ja kodanliku vabariigi aastail, 1918–1940"]. – Tallinna ajalugu. XIX sajandi 60-ndate aastate algusest 1965. aastani. Koost. R. Pullat. Tallinn: Eesti Raamat, 1969, lk. 238–239.

<sup>249</sup> P. Tournikotis, *The Historiography of Modern Architecture*, lk. 229.

baas ja alles seejärel pealisehitus ehk ideede maailm. Ent teisalt on sellistel ümberlülitustel ka oluline tekstistrateegiline roll kanda: sotsiaalmajandusliku ja stiiliajaloolise arengu teineteisest eraldamisega sai edasi anda vastavalt kriitilist või soosivat hinnangut ning teostada ideoloogiliselt vajalikke rõhuasetusi, mida ametlik ajalookirjutus pidi sisaldama. Samas on selline “tükeldatud” narratiiv ka peamine põhjus, miks Gensi ajalookirjutuse puhul on raske eristada selgelt artikuleeritud põhjuslikkust. Ühelt poolt on ilmne Gensi majanduslike ja ühiskondlike muutuste rõhutatud seosed hoonetüpoloogiliste arengutega ja sellisena on tema ajalookirjutus tõepoolest seostatav tehnoloogilise ning majanduslike tingimuste põhisenägu nagu on kirjutanud Kalm. Samas ei leia Gensi üldistustes kunagi otsest majanduslikku ja tehnoloogilist põhjuslikkust, lisaks vähendab selle nähtavust Gensi viis üldistuse asemel anda sisu ehk sotsiaalsete tingimustega seost mitte oma- vaid hinnanguid nagu “ilus”, “eeskujulik”, “ilmetu”,<sup>248</sup> millest võiks välja lugeda teatud tõrksust arhitektuuri majanduspoliitilise tõlgenduse suhtes ja veendumust kunstililise kvaliteedi ja meelelaadi primaarsusest arhitektuuris.

Kuivõrd Gensi vahelduva narratiiv ning muutuv põhjuslikkus ei võimalda tõmmata ühest seost tema ajaloolise teadmise konstrueerimisviiside ja ajalookirjutuse ideoloogilise suuna (tekstis reflekteeritud ideetikku või filosoofia tähenduses) vahele, siis võiks abi olla Gensi tekstidest nähtuvast arusaamisest (arhitektuuri) ajaloo funktsioonist ning ajaloolase rollist. Tournikotis on nii Pevsnerit kui Giedion'i nimetanud ajaloolastena “avastajateks” või “rajajateks” (*founders*), kelle modernismi genealoogiad lähtusid sellele ajaloolise põhjenduse leidmise vajalikkusest. Zevist ja Benevolost alates peab Tournikotis modernismi juba pöördumatuks reaalsuseks ning seetõttu ei olnud enam oluline modernismi lätete küsimus – ajaloolase ülesanne oli lihtsalt panna kirja modernismi ajalugu, teisisõnu konstrueerida modernismi lugu (Tournikotis ütleb ajaloolase kohta *constructor*).<sup>249</sup> Gens sarnaneb kindlasti rohkem Zevi ja Benevolo tüüpi ajaloolasega, kuivõrd modernismi geneetilisel õigustusel ei olnud ta ajalookirjutuses erilist osakaalu ja on sellisena “õhem” – tema ajalookirjutus rajaneb peamiselt Eesti 20. sajandi alguse arhitektuuris



kindlate seaduspärasuste registreerimisel, ennekõike oli see rahvusliku traditsiooni ja progressiivse arhitektuuri seos. Gensi kirjutuses praktiliselt aga ei esine arusaama moodsast arhitektuurist kui revolutsioonist või murrangulisest pöördest: nii “Eesti arhitektuuri ajaloo” kui “Eesti kunsti ajaloo” üldkäsitlustes ei ole kordagi arutletud modernismi üldise ning kõikehõlma-va transformatiivse rolli üle.

Pikemad uurimuslikud artiklid kõnelevad siiski lugejale rohkem Gensi kui kirjutaja iseloomulikest võtetest. Gensile on omane kirjutamine “läbi majade”, mis ei tähenda narratiivse rea mõistes loo alustamist ehitiste kirjeldamisega, mida ta kunagi ei tee, vaid detailset süübitmist hoone välisesse ja sisemisse “struktuuri” nii et majast saab kirjutise kese, mida ümbritseb tõlgendus stiili, ajastu, rahvuse, kunstniku individuaalsuse või kunstilise väljendusena. Esimesena avaldub see tema artiklis Karl Burmani üürimajadest, kus ta samas taas väljaande sisulist formaati (Ehitus ja Arhitektuur oli ehituskomitee ametlik bulletin) arvestades teeb seda peamiselt läbi ruumikasutuse kirjelduse ja plaani funktsionaalsuse aspektist, kirjutades rohkem ka ehitusmaterjalidest, ent mitte stiililialoolisest ja kunstilisest väljendusest. Kõige sügavam ja rikkalikum tekst nii ideelise konteksti kui ka arhitektuuriajalooliste võrdluste mõttes on aga artikkel “Arhitekt Karl Burmani individuaalelamud”, milles Gens sünteesib kokku arhitektuuri ajaloolised, kultuurilised ja kunstilised aspektid, nende vastastikused mõjutused ning millest võib näha vormumas midagi, mida võiks nimetada Gensi modernsustajuks või modernsuse meta-narratiiviks. Kasutamata küll terminit “modernism”, mainib Gens samas artiklis ka esimest korda 19. ja 20. sajandi vahetust, kui “ajaloolise murrangu” aega, mis oli tüüpiline Lääne esimese põlvkonna ajaloolastele: “Viimasel ajal on olukord muutumas paremuse poole. Süveneb arusaamine sellest, et 19. sajandi II poolel ja 20. sajandi algul toimus ajalooline murrang arhitektuuris”.<sup>250</sup> Kaugemale ta siiski murrangulise perioodi selgitamisega ei jõua, sest peamiselt stiili pinnal toimuv uurimus ei võimalda ka seda oluliselt edasi arendada. Samas võis selle taga olla mõistmine, et meie ennesõjaaegse arhitektuuri arengut ei suunanudki avangardsed praktikad, vaid sinne arhitektuur

<sup>250</sup> L. Gens, Arhitekt Karl Burmani individuaalelamud. – Tõid kunstiteaduse ja -kriitika alalt 2. Tallinn: Kunst, 1978, lk. 177. Termin “modernism” vähesest kasutusest ja levikust kõnelevad ka Eesti Arhitektuurimuuseumis säilitatavad Gensi märkmed, mille hulgast võib leida ilmselt millalgi 1980. aastatel kirja pandud konsekti hilismodernistlikest ja post-modernistlikest suundumustest, nende põhilistest märksõnadest ja nimedest arhitektuuris. Märkmetest pole täpselt aru saada, kas ja millise raamatu konsepekt see on või on need mõisted lihtsalt enda jaoks lahti kirjutatud (muuhulgas on lühidalt toodud ka Robert Venturi raamatute “Keerukus ja vastuolud arhitektuuris” ja “Las Vegase õppetunnid” põhiideed). Märkmetes on lause “Kaasaegse liikumise kriisi loetakse alates 1956 CIAMI krahhiga”, mis üsna tõenäoliselt viitab inglisekeelse termini *modern movement* (tähistab arhitektuuriajaloo modernismiperioodi) tõlkele, ent mida Gens pole siiski sel kujul kasutanud (Eesti Arhitektuurimuuseum, f. 46, n. 3, s. 11).

<sup>251</sup> Ka kirjandusajaloos ei kasutatud modernismiterminit kuigi järjepidevalt sajandialguse uuenduslike voolude määratlejana. Kirjandusuurijad on siin samuti toonud põhjustena meie modernismi "hüpliku" arengu selgelt jälgitava arenguloo asemel (E. Süvalep, *Modernismi alguse probleem Eesti kirjanduses*. – *Traditsioon & pluralism. Ettekandeid, artikleid, esseid ja eksperimendikirjeldusi eesti ja soome uuemast kirjandusteadusest*. Toim. M. Laak. Tallinn: Tuum, 1998, lk. 221–222. Vt. ka Tiit Hennoste artikli-sarja: T. Hennoste, *Hüpped modernismi poole*. Eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal. – *Vikerkaar* 1993, nr. 10 – *Vikerkaar* 1997, nr. 10–11.)

<sup>252</sup> Vaid harva leidub teistsuguseid historiograafilisi käsitlusi 19./20. sajandi vahetuse kunsti- ja arhitektuurikirjutusest: põnev näide on Mari Lendingi käsitlus Marcus Jacob Monradist, kui erandlikust arhitektuuriteoreetikust 19. sajandi lõpu Norras, kes selle asemel, et anduda tollal põletavatele küsimustikule norralikkusest arhitektuuris, kirjeldas ta tundeerksalt ning ajastut süüvitsi tunnetavalt muutusi kaasaja arhitektuuris. Monrad kirjutas läbipaistvast, ainetuks muutuvast arhitektuurist pidades silmas uusi tehnilisi võimalusi, mõjutatuna Kristallpaleest Londonis (M. Lending, *Cobwebs, Dust and Transparency*, lk. 204–219).

arenes pigem aeglaselt ning kohalik arhitektide seltskond läks rahulikult tekkinud moevooluga kaasa.<sup>251</sup> Niisiis tähendas moodne arhitektuur Gensi ajaloo kontekstis ennekõike rahvusliku arhitektuuri kujunemist määranud vormilisi uuendusi ning irdumist eelnenud traditsioonist, mida iseloomustas normatiivne minevikustiilide kasutamine.

## Gensi rahvuslik ehituskunst

Euroopa väikerahvaste kultuurilise identiteedi üles ehitamine ja poliitilise enesemääramise tahe, mida kinnitas Esimese maailmasõja järgsete sündmuste käigus ümber korraldatud poliitiline kaart, on kahtlemata olnud fundamentaalses seoses moodsa ühiskonna tekke ja selle teadvustamisega siinses regioonis. Nii on ka Ida- ja Põhja-Euroopa riikide kunsti- ja arhitektuuriajalookirjutus, mis domineerivast kunstiajalookaanonist lähtuvalt paiknenud pikka aega Lääne kultuuri äärealal, tegelenud algusest peale peamiselt rahvusliku eneseteadvuse tõusu ning moodsa ühiskonna tekke ühildamisega.<sup>252</sup> Seetõttu asetas huvi sajandivahetuse ruumikultuuri, Karl Burmani ja rahvuslikku arhitektuuri tõusu markeeriva juugendstiili vastu Gensi ette "loomuliku" või "paratamatu" küsimuse arhitektuuri ja kultuurilise/rahvusliku eneseteadvuse seostest, mis jäi tema arhitektuurikirjutust kujundama läbi erinevate kümnen-dite. Väikeriikide ja -kultuuride moderniseerumisnarraatiivid, mida enamasti on suunanud võrdlus Euroopa ning maailma kunagiste juhtkultuuridega, on endas kandnud selget kultuurilise positsioneerimise eesmärki ning on sellisena olnud igal pool ideoloogiliselt motiveeritud. Gensi tekstid on aga sõltuvalt ajaloolistest oludest asetunud topeltkodeeringuga ideoloogilisse diskursusesse, mille kontekstis Eesti kultuur nõukogude ajal möödapääsmatult toimis: kehtivat ideoloogiat järgides ning võimuga kohandudes säilitas Eesti kultuuriloome rahvusliku retoorika kaudu teatud määral enesemääratluse õiguse ning kinnistas kuulumist Euroopa kultuuritraditsiooni. Nõukogudeaegses historiograafilises praktikas tähendas see peale kohustuslike ajalookirjutuse komponentide läbimist ettevaatlikke seoste ning võrdluste tõmbamist euroopaliku kultuuriga, mis võisid

lähtuda ühelt poolt näiteks kitsalt kunstniku/arhitekti loojanatuurist ja teisalt märksa abstraktsemalt näiliselt “ideoloogiliselt tühjendatud” ürgsest ja müütilisest minevikust: seega mitte liialt otsese vormilistele eeskujudetele viidates, vaid tõmmates seoseid teatud jagatud mõistete ja kategooriate kaudu.

Teame, et ajastu üllaid ideid nagu ka arhitektuuri rahvuslikkust väljendas nõukogude kunstiideoloogia kohaselt vormitraditsioon.<sup>253</sup> Gens esitas seda kõige põhjalikumalt oma juugendiarhitektuuri käsitlustes, milles rahvusliku sisuga vormi määratles stiili üldine rahvusromantiline taustsüsteem Põhja-Euroopas: põgusamalt peatus ta sel üldkäsitlustele kirjutatud artiklites ja põhjalikumalt käsitles ta teemat esimest korda artiklis “Arhitekt Karl Burmani individuaalelamud”, tõmmates otsese seose rahva eneseteadvuse tõusu ning progressiivse arhitektuuri vahele:

Väikerahvaste kultuuris saavad need retrospektiivsed tendentsid aga hoopis erineva suunitluse, püütakse sisse elada rahvuskultuuri omapäras-  
tesse, iidsetesse traditsioonidesse. Seepärast ei saa Põhjamaade rahvusromantikast vaadelda ainult sümbolismiga seotud retrospektivismi variandina, nagu see oli vene rahvusromantilise arhitektuuriga või saksa *Heimatkunst*'iga, vaid progressiivse nähtusena, rahva eneseteadvuse tõusu tunnuse-<sup>254</sup>

Ideoloogilist joont järgides oli juugendi ja rahvusromantilise arhitektuuri progressiivset sisu esitatud lihtsat hinnangulist skeemi järgides: kuivõrd sajandi alguses olid nii arhitektuuri tellijaskond, arhitektid kui (stiili)mõjutused sinisele kunstile ja arhitektuurile küllaltki mitmekesise rahvusliku ja geograafilise taustaga, siis eesrindlik ning tulevikku vaatav oli mõistagi eestlaste tellitud ja eestlaste, venelaste või soomlaste poolt kavandatud arhitektuur (Burman, Georg Hellat, Nikolai Vassiljev, Aleksei Bubõr, Aleksander Dmitrijev, Eliel Saarinen, Armas Lindgren jt.) samal ajal kui konservatiivne ja tagurlik baltisakslaste ehitatu esindas juugendi konservatiivset ja tagurlikku poolt, näidates “uute vormivõtete meeldevaldset käsitlust, põhjendamatu mahtude kontasti ja ornamendi üleküllust” (nt. Jacques

<sup>253</sup> Selle aluseks oli Lenini tees kahest kultuurist. Igal rahvuskultuuril on kaks kultuuri – rõhujate ehk natsionalistlik ning rõhutute ehk töölikultuuri. Kui rõhujate kultuur toonitab rahvuslikke jooni, siis töölikultuuri internatsionaalseid. Praktikas tähendas see aga, et Nõukogude Liidus võisid rahvuskultuurid olla vormilt rahvuslikud, sisult aga olid nad sotsialistlikud (M. Kalm, *How Bad was Capitalist Estonian Architecture?*, lk. 241).

<sup>254</sup> L. Gens, *Arhitekt Karl Burmani individuaalelamud*, lk. 179.

<sup>255</sup> L. Gens, Arhitektuur [peatükis "Tallinn Vene keisririigi kubermangulinana, 1860–1917]. – Tallinna ajalugu, lk. 111.

<sup>256</sup> L. Gens, Arhitektuur [peatükis "Eesti kunst 19. sajandi keskpaigast kuni 1940"]. – Eesti kunsti ajalugu. Kd. 1, rmt. 2. Tallinn: Kunst, 1977, lk. 100.

<sup>257</sup> L. Gens, Kapitalismi periood: XIX s. keskpaigast kuni 1940. a. – Eesti arhitektuuri ajalugu. Peatoim. H. Arman. Tallinn: Eesti Raamat, 1965, lk. 403.

<sup>258</sup> L. Gens, Arhitekt Karl Burmani individuaalelamud, lk. 179.

<sup>259</sup> L. Gens, Arhitektuur [Eesti kunst 19. sajandi keskpaigast kuni 1940], lk. 292.

<sup>260</sup> M. Kalm, How Bad was Capitalist Estonian Architecture?, lk. 242. Kalm viitab siin Gensi ühele varasele artiklile "Loovalt rakendada progressiivset rahvuslikku arhitektuuripärandit" ajalehes Sirp ja Vasar, 26.03.1954. Sarnast kirjutamisviisi on täheldatud teisteski kommunistliku bloki riikide arhitektuuriajalugudes, nt. kritiseerides Rumeenia sõdadevahelist modernismi töi Grigore Ionescu eelnenud n.-ö. keelatud perioodi ja selle arhitektuuri nähtavale (J. Maxim, The New, The Old, The Modern).

Rosenbaum).<sup>255</sup> Eestlaste edumeelset rahvusteadvust representeeris aga juugendi poolt pakutud väljendusvabadus, "avar ja loov lähenemine" esinedes sellisena reaktsioonina baltisaksa arhitektuuri "piiratud provintslikkusele".<sup>256</sup> Teisalt ei ole rahvuslik vormitraditsioon Gensil midagi väga konkreetset, mida annaks kirjeldada, vaid see esineb pigem abstraktse kvaliteedina, mida iseloomustab "lakooniline lihtsus, asjalikkus ja üldlahenduse loogilisus"<sup>257</sup> või "ürgjõuline meeololu".<sup>258</sup>

Rahvusteadvusest kantud arhitektuurikäsitlusele viitab ka "Eesti kunsti ajaloo" ideoloogiliselt vastu näidustatud Eesti Vabariigi perioodi arhitektuurist kirjutamiseks valitud strateegia, mille narratiiv läbib alguses kriitilise alatooniga kirjelduse sotsiaalmajanduslikust ning ehitustegevuse arengust, seejärel käsitleb Gens arhitektide kaupa olulisemaid hooneid ja suundumusi, millega ta püüdlukult hoidub kriitilisest hinnangust ning tasandab eelnenud negatiivset sissejuhatust: "Ka funktsionalismi vormikeelt ja kompositsiooni-põhimõtteid sobitati konkreetsete olustikutingimustega. Arhitektuuri ebauhtlane üldpilt ja eraomanduse laostav mõju massilisele ehitustegevusele ei vähenda parimate arhitektide saavutuste väärtust."<sup>259</sup> Seega on negatiivne narratiiv rajatud süsteemi kirjeldusele, positiivne aga arhitektidele kui professionaalidele, kes vaatamata "ebasoodsale" sotsiaalsele olustikule suutsid ehituskultuuri arengu hoida võimaluste piires edumeelse. Selline kirjutamisviis ehk negatiivse sissejuhatuse järel hoopis leebemate hinnangute andmine sisulises osas oli muidugi nõukogudeaegses humanitaarteaduses üsnagi levinud retooriline võte. Vabariigiaegse arhitektuuri hinnanguid sõjajärgse Nõukogude Eesti arhitektuurikirjutuses uurinud Kalm on välja pakkunud ka võimaluse, et Gens võis tollal kasutada teadlikult strateegiat mainida oma lemmikhooneid läbi nende kritiseerimise, mis võimaldas neid siiski sel viisil arhitektuuriajalukku sisse kirjutada.<sup>260</sup>

Paraku tuleb tunnista, et Gensi ideoloogilise retoorikaga tembitud ning teisalt uurimismaterjaliga lähedalt seotud ajalookirjutus avaldab sellisena avatud lugemisvõimalustele omajagu vastupanu. Krista Kodres on sama täheldanud Sten Karlingi kunstiajaloolisi tekste vaadeldes ja kirjutanud Eesti kunstiajaloo "teooriavabadusest" (teooria puudumise tähenduses),

mis oli üldiselt Karlingi-aegsele diskursusele omane, sest teoretiseerimist peeti toona rohkem vaimuloolaste pärusmaaks.<sup>261</sup> Gensi kirjutus lähtub vaatamata nõukogude kunstiteaduses kohustuslikule ühiskonnakriitikale sisuliselt samast traditsioonist: ta järeldused on teostatud üsna rangelt uuritava materjali põhjal ehk ka perioodi üldistustes omistab ta arhitekti isikupärale ja arhitektuuriteosele olulise rolli: “Näib aga, et uus etapp eesti arhitektuuri ajaloos nihutas esiplaanile teisi arhitekte. See on osaliselt seletatav asjaoluga, et K. Burman jäi truuks romantilise värvinguga juugendstiili traditsioonile ning ei tahtnud kaasa minna kahekümnendatel aastatel tugevnevate ratsionalistlike tendentsidega”. Samas leidub ka teine näide: “Igatahes moodustavad K. Burmani varased elamud peamiselt Esimese maailmasõja eelsest perioodist tervikliku rahvusromantilisele traditsioonile tugineva rühma, mis esindab põhjamaise elamuarhitektuuri kohalikku omapärast varianti. Hilisemad elamud on vähem isikupärased ning ei määra enam kohaliku elamuarhitektuuri põhilisi arengutendentse 20.–30. aastatel.”<sup>262</sup>

Karin Hallas on juba maininud rahvusvahelise arhitektuuriga võrdluste vältimist “Eesti kunsti ajaloos”,<sup>263</sup> mille kaudu oleks võimalik olnud rohkem teada saada ka Gensi valikute laiemast tagamaast koosta. Hilisemates artiklites leiab nii põgusast stiilkriitilisest võrdlust Gensile tuntud Põhjamaade arhitektidega (Gesellius, Saarinen, Lindgren)<sup>264</sup> kui ka otsitud ja ülepingsutatud seosed Burmani 1914. aasta tööliselamu võistlusprojektis, mille lahendust hiljem rakendas nii Moisei Ginzburgi *Narkomfin* elamu kui ka Le Corbusier’ *Unité d’Habitation* Marseille’s<sup>265</sup>, mis on pigem formaalselt ajalootekstile kaalu andvad kui olemuslikud seosed. Gensi materjalikeskne uurimislaad ilmneb ka tema artiklite viidetest, kus praktiliselt puuduvad viited varasematele käsitlustele või raamatutekstidele ning põhilise osa allikatest moodustavad arhiivitoimikud ning uuritava perioodi ajaleheartiklid.<sup>266</sup> Samas poleks viidete põhjal lõplike järelduste tegemine Gensi lugemuse kohta õige ega ka produktiivne, kuna loetud (Lääne) autoritele viitamine ei olnud toona järjepidev ja levinud.

Teisalt tuleb teadvustada, et refleksiooni puudumine teksti pinnal ei ole muidugi sama, mis teksti taga

<sup>261</sup> K. Kodres, “Lünka täites”, lk. 57.

<sup>262</sup> L. Gens, Üürimaja K. Burmani loomingu. – Ehitus ja Arhitektuur 1975, nr. 1, lk. 15–16.

<sup>263</sup> K. Hallas, Historitsismi ja juugend-arhitektuuri uurimisest Eestis, lk. 90.

<sup>264</sup> L. Gens, Arhitekt Karl Burmani individuaalelamud, lk. 181.

<sup>265</sup> L. Gens, Karl Burman – 100. – Ehituskunst 2/3, 1982/1983. Tallinn: Kunst, 1986, lk. 79.

<sup>266</sup> Seda kinnitavad ka Gensi märkmed, mis peaaugjalikult koosnevad ajaleheartiklite, arhiivitoimikute ja projektdokumentatsiooni väljakirjutustest, arhitektide eluloolistest andmetest, hoonete plaanide, fassaadide ja detailide kirjeldustest ning ka ülesjoonistustest. Gensi töömaterjalide hulgas on rohkelt erinevat inventariseeriva iseloomuga materjali ja statistikat (nt. tööstusehittised, Nõmme elamud vabariigi ajal, Tallinna vanalinna hoonete ja nende hilisemate ümberehituste ja arhitektide kohta jm). Väljakirjutuste hulgas sisuliselt puuduvad vihjed taustakirjanduse kohta, mida ta võinuks kasutada mõne uurimuse kontseptuaalse raamistiku välja töötamiseks (Eesti Arhitektuurimuuseum, f. 46, n. 3, s. 11).

<sup>267</sup> Vt. nt. L. Kaljundi, Muinasmaa sünd. – Vikerkaar 2008, nr. 7/8, lk. 98–112; M. Levin, Rahvusromantism Eesti kunstis. – Eesti kunsti ajalugu. Kd. 5, 1900–1940. Toim. M. Kalm, peatoim. K. Kodres. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010, lk. 99.

<sup>268</sup> M. Schwarzer, German Architectural Theory and the Search for Modern Identity, lk. 128–129.

paiknev ideede, traditsioonide ja ideoloogiate ruum, millest konkreetse ajastus kirjutav ajaloolane siiski mõjutatud on, niisamuti Karling või Gens. Küsimus rahvusliku ja progressiivse elemendi samasusest arhitektuuris lubavad Gensi arhitektuurikirjutuse taha tuua ajalooliselt ja geograafiliselt märksa laiemat mõju debati, kui seda oli rahvusliku vormi teema normatiivses sotsialistlikus realismis. Ajalooliselt ei ole muidugi rahvusromantism kaugeltki olnud üksnes juugendiga seotud, vaid see on määratlenud Euroopa rahvaste kultuurilise eneseteadvuse tõusu erinevate väljendusvormide kaudu filosoofiast muusikani terve 19. ja 20. sajandi jooksul. Asjaolu, et oleme pikki sajandeid Saksa kultuuri mõjualas paiknenud, mis on ühtlasi üks moodsa rahvusluse sünnipaiku, ja teadmine, et meie rahvusloomele panid alguse estofiilidest baltisakslased 19. sajandi keskpaigas,<sup>267</sup> seab ühtlasi me ette võimaluse, et rahvusteema hilisem retseptioon erinevates kultuuripraktikates, sh. arhitektuur ja historiograafia, on hoolimata juba teistsugusest ideoloogilisest ja poliitilisest kontekstist kujunenud varasemate, kaheldamatult läbi erinevate filtrite meieni jõudnud diskussioonide mõjul. Nii võiks ka Gensi rahvusliku arhitektuuri diskursust mõtestada mitte niivõrd lühiajaliselt kehtinud marksismi-leninsimi doktriini kontekstis, kuigi ka sel oli kahtlemata väga konkreetne mõju ja tähendus, vaid hoopiski 19. sajandi Saksa arhitektuuriteooria taustal, mis pulbitses vaidlustest rahvusliku ja modernse üle. Schwarzer on kirjutanud toleaegsest saksakeelsest Kesk-Euroopa arhitektuuriteooriast kui lahinguväljast, kus kohtusid väga erinevad arusaamad rahvuse- ja klassipõhisest moodsast ühiskonnast ja neile vastavast identiteediloomest. Algselt oli rahvusküsimus seotud stiilidebatiga: 1820.–1850. aastatel käis põhimõtteline vaidlus “rahvusliku klassitsismi” ja “rahvusliku keskaja” üle, millest aga hiljem kasvas välja eraldiseisev rahvuslikkuse probleem arhitektuuris ehk küsimus, kuidas moodne kultuur, sh. arhitektuur, saab ühekorraga olla nii rahvuslik kui rahvusvaheline – mida eelkõige määratlesid teaduse ja tehnoloogia saavutused ja nende rakendamine – või kui suures osas on moodne Saksa identiteet osa suuremast Euroopa identiteedist.<sup>268</sup> Selles n.-ö. konservatiivse ja progressiivse rahvusluse diskussioonis kajavad vastu valgustusajastust pärit ideed

oma vaimset rada käivast rahvast, ent progressiivse vaatepunkti seisukohast vahed rahvaste vahel tasanduvad tsivilisatsiooni arenedes ja liigutakse edasi üha universaalsemate väärtuste suunas – s.o. retoorika, mis küll mõneti teisenenuna, sobitus ka proletaarlaste ühiskonna ideoloogiasse.

20. sajandi vahetust iseloomustas Saksa arhitektuuridiksursuses ka märkimisväärne “Inglise buum“, sh. Inglise rahvusluse eeskujuks võtmine. Schwarzeri järgi iseloomustas Saksa ja Austria kultuure kahe ideaali konflikt: ühelt poolt imetleti Inglise individuaalsust ja teisalt sooviti elada normikohast ja struktureeritud elu.<sup>269</sup> Inglise vaimustuse apoteosiks on peetud Hermann Muthesiuse raamatut “Das englische Haus” (1904, Inglise maja), mis näeb inglastele omast individuaalsust ja sõltumatut vaimsust kõige ehedamalt avaldumas Inglise pereelamus vastukaaluna elule tööstuslinna korterelamus. Muthesiuse raamat, mis oli Elisabet Stavenow-Hidemarki monograafia “Villabebyggelse i Sverige, 1900–1925” (Villaehitus Rootsis, 1900–1925)<sup>270</sup> kõrval üks vähestest välismaistest raamatutest, millele Gens viitas ja oma Burmani-käsitlustes kasutas, sobis oma ideestikult seega hästi romantilise natuuriga arhitekti loomingu rahvusromantilise ning progressiivse arhitektuuri raamistusse seadmisel. Muthesius pidas majas elamist oluliseks kunstimeele ja -hariduse kultiveerimise osaks ning Inglise kotedžit märkimisväärseks “kultuuriliseks saavutuseks” eeskätt just põhjusel, et need majad tähistavad arhitektuurile vältimatut “individuaalset kunstilist saavutust”<sup>271</sup> – kriteerium, mille alusel ka Gens Burmani elamuid sedavõrd hindas. Seega, me ei saa küll kindlalt teada, kuivõrd Gens oli tuttav mõne Saksa arhitektuuriteoreetilise käsitlusega, ent samades kategooriates kirjutamine lubab ideede liikumisega sellisel kombel vähemalt mängida.

Arhitekti- ja osaliselt stiilikeskse narratiivi põhjal, mis Gensi tekste kõige üldisemalt iseloomustab, tõuseb esile kaks peamist võrdlusmomenti Lääne kanooniliste modernismiajalugudega. Gensi arhitektuuriajalugu on universalistlik, ent ajastu vaimu asemel on selle keskmes rahvuskultuuripõhine modernismikäsitlus. Gensi üsna retoorilisena esitatud rahvusliku traditsiooni jätkamise idee arhitektuuris on võrreldav nii Giedion'i kui Pevsneri arusaamaga ajaloo kestvusest

<sup>269</sup> Samas, lk. 139–143.

<sup>270</sup> E. Stavenow-Hidemark, Villabebyggelse i Sverige, 1900–1925: inflytande från utlandet idéer förverkligande. Stockholm: Nordiska museet, 1971.

<sup>271</sup> H. Muthesius, The English House. London: Crosby Lockwood Staples, 1979, lk. 9.

<sup>272</sup> S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, lk. 3.

<sup>273</sup> P. Tournikotis, *The Historiography of Modern Architecture*, lk. 41, 47–48.

<sup>274</sup> S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, lk. 292.

<sup>275</sup> L. Gens, *Arhitektuur* [peatükis Tallinn Vene keisririigi kubermangulinnana, 1860–1917], lk. 109–110.

<sup>276</sup> L. Gens, Tallinna Saksa teatri konkursist ja arhitektuurivõistlustest sajandivahetusel. – *Kunstiteadus. Kunstikriitika* 4. Tallinn: Kunst, 1981, lk. 70.

ehk nende ajalugude huvi oli määratleda need ideed (st. moodsa arhitektuuri lätted), mis kõikehõlmava *Zeitgeist*'i toel minevikku kaasajaga ühendavad ehk nagu Giedion ise oma ajalookirjutuse peamise ajendi on sõnastanud: “Küsimus, mis mind painas oli, kuidas meie ajastu on kuju võtnud, kus peituvad tänapäevase mõtte juured.”<sup>272</sup> Teiseks ühisjooneks on Gensi kunstiajaloolase taust, mis põhjendab teatud rõhuasetuste sarnasusi samuti Saksa kultuuriruumist pärit ning tollasest kunstikirjutuse traditsioonidest ja eriti Heinrich Wölfflinist mõjutatud modernismiajaloolastega. Tournikotis kirjutab, et kõiki 20. sajandi esimese poole ajaloolasi ühendab üldine eitav hoiak eklektitsismi suhtes ning stiili- ja vormikategooriate ilmne domineerimine funktsionaalse poole üle.<sup>273</sup> (Gensil erinevalt oli siiski hoone plaan alati kirjelduses ja analüüsis olulisel kohal). Giedion'i jaoks tekitas uute tehnoloogiliste võimaluste kombineerimine ajalooliste stiilide imiteerimisega olulise moraalse probleemi, mida moodne arhitektuur ületama pidi, historitsismiaega on ta nimetanud kümnenditeks, mil midagi 19. sajandile pakkuda ei olnud.<sup>274</sup> Gensi tekstides oli progressiivsele juugendile vastanduv konservatiivne historitsism samuti seotud uute hoonetüüpide kasutuselevõtuga, mille “tulemusena kadus ühtsus ühelt poolt funktsionaalse, konstruktiivse, teiselt poolt aga esteetilise külje vahel ja ajaloolised arhitektuurivormid muutusid fassaadide dekoratiivseks kulissiks”<sup>275</sup> ning teiseks baltisaksa kogukonna ja tõusikliku kodanlusega, keda tuli ideoloogilistel kaalutlustel kritiseerida:

Tõusikliku “gründerliku” kodanluse maitsesuund avaldus sel perioodil täies hiilguses fassaadide pompoosses, üleküllastunud dekoratsioonis, mis eriti üürimajade arhitektuuris tekitas terava vastuolu suurejoonelisel kavandatud tänavapoolsete majaseinte ning pimedates sisehoovides paiknevate ilmetute tagafassaadide vahel. Kodanluse toretsemispüüd lõi aga eriti lõkkele esindushoonete arhitektuuris, kus traditsioonilised sümmeetrilised plaaniskeemid, risaliitidega liigendatud fassaadid võimaldasid minevikustilidest tuletatud vormide eklektilist kuhjamist.<sup>276</sup>



Oletuslikult võib Gensi juugendihuvi lisaks ideoloogilisele sobivusele (s.o. juugend kui baltisaksa historitsismi ületamine ja progressiivse rahvusliku arhitektuuri algus) seostada ka tema võimaliku Pevsneri või Giedioni raamatute lugemisega – mõlemad autorid on käsitlenud juugendit analoogselt progressiivse arhitektuuri algusena. Raske oleks pidada neid käsitlusi otseselt Gensi suunajateks, ent Giedioni “Aeg, ruum ja arhitektuur” ilmus vene keeles 1973. aastal ka Nõukogude Liidus ning kahtlemata tutvus Gens sellega hiljemalt siis. Ent kahtlemata oli laiem ja tõenäoliselt olulisemgi põhjus toleaeagne üleüldine juugendivaimustus maailma kunstiajaloo uurimuses, sealhulgas mitmed nimekate vene kunstiteadlaste uurimused, mis ilmusid osaliselt juba enne Gensi pikemaid artikleid.<sup>277</sup>

<sup>277</sup> Vt. näiteks E. A. Борисова, Т. П. Каждан, Русская архитектура конца XIX - начала XX века. Москва: Наука, 1971; Е.И. Кириченко, Русская архитектура 1830-1910-х годов. Москва: Искусство, 1978.

<sup>278</sup> K. Kodres, 16.–18. sajand Eesti kunstiteaduse huviobjektina, lk. 22; K. Kodres, “Lüüka täites”, lk. 28–31, 57.

## Gensi tekstid Eesti kunstiajalookirjutuse foonil

Gensi kirjutuse suhe kohaliku kunstiajalookirjutuse mudelitesse on enim nähtaval stiiliajaloo ladestuses, mis on ühelt poolt välja kasvanud eelnenud kunsti historiograafia traditsioonist kui teisalt mõistagi tingitud realismikaanoni suunistest, aga ka nende suuniste tõlgendustest ja teisenemistest reaalses kirjutamispraktikas. Stiilidiskursuse mõju ulatus Eesti nõukogudeaegsesse kunstiajalookirjutusse juba sõjaeelsest perioodist ning selle kehtestumisel on Kodres põhjanevaks pidanud just Karlingu rolli, kes mõjutatuna nii Rieglit, Dvořákist ning vaimuajaloost üldisemalt, mille järgi stiil oli ennekõike ajastu vaimu ning emotsionaalsuse väljendus, rajas oma meetodi stiili tunnuste eritlemisele ning dateerimisele. Selle abil tuletas Karling ajastu kunstile omase karakteristika, pidades ajastu peamiseks sisuliseks väljenduseks vormi teisenemist. Karling kasutas uurimisel võrdlevat meetodit, mis kõneleb tollasest ajalooteadusele omasest allika- ja faktikesksest lähenemisest, samas on Kodres põhjendanud seda muuhulgas Eesti kunsti tollaeagse uurimisseisuga, mis lähtuski algselt materjali süstematiseerimisvajadusest ning inventeerimispõhisest lähenemisest.<sup>278</sup> Kummagi kunstiajaloomudeli – stiiliajaloo ja marksistliku-leninistliku

<sup>279</sup> K. Kodres, *Writing the Renaissance*, lk. 42–64.

<sup>280</sup> Samas, lk. 38–39.

<sup>281</sup> K. Markus, *Armin Tuulse ja kirkute uurimine*, lk. 36.

<sup>282</sup> K. Kodres, *Our Own Estonian Art History*, lk. 19–20.

<sup>283</sup> Mart Kalm on viidanud "Eesti kunsti ajalugu 2" (1977) kõige mahukamale, nõukogude perioodi käsitlevale köitele, mis varasematele sajanditele keskendunud õhukeste köidete kõrval toomis ennekõikide ideoloogilise "kõlalehtrina" (M. Kalm, *Sissejuhatus. – Eesti kunsti ajalugu*, 5, lk. 8).

doktriini prevaleerimine varieerus aga uuritava perioodi ning valdkonnapõhiselt: näiteks on Kodres viidanud stiiliküsimuse osalisele taandumisele Mai Lumiste 16. ja 17. sajandi maali ning skulptuuri käsitluses, milles on näha nõukogude renessansikontseptsioonile vastavalt kunstivormi primaarsuse asendumine humanistliku süuga.<sup>279</sup> Peale Üpruse ei tegelenud teisedki 1970. aastatel uusaja kunstist kirjutanud otseselt stiiliprobleemidega, ent siin võis olla põhjuseks ka juba ilmunud "Eesti kunsti ajaloo" ning "Eesti arhitektuuri ajaloo" üldkäsitlused, mis selle töö olid ära teinud ning samuti vähene rahvusvaheline erialane suhtlus, mis kunstiteoreetilistele arutlustele oleks kindlasti tugevama vundamenti valanud.<sup>280</sup> Samas on Kersti Markus kirjutanud keskaja arhitektuuri uurimisest just vormiküsimustest lähtuvalt: Armin Tuulse oli küll pidanud ühiskonnas toimuvad protsesse ehituskunstiliste muudatuse põhjaks, ent nõukogude perioodi üks peamisi keskaaja uurijaid Villem Raam rajas oma põhjendused jälle märksa kunstikesksemalt. Markus toob tõenäolise põhjusena siin välja aga liturgiliste aspektide käsitlemise keerukuse nõukogude ajal, mille asemel keskenduti vormilistele kunstiküsimustele.<sup>281</sup>

On selge, et nõukogude kunstiajalookirjutuse ülesanne oligi esmalt senised võimupositsioonid ümber defineerida ning seega asendasid *Zeitgeist*'i kunstiepohhe määrav roll klassisuhete ja ideoloogilise võitlusega, kuigi mõlemat metanarratiivi võib Lääne modernismi ajaloos üsna ühtviisi totaalseks ning kõikehõlmavaks pidada. Sellega koos seoti Eesti kunstiajalugu Venemaa kunstigeograafiaga, st. siinne kunstipärand asetati Novgorodi, Pihkva ning Peterburi (baroki) mõjusfääri.<sup>282</sup> Sellega koos korraldati forsseeritud ideoloogilise käiguna ringi kunstiajalooajalooperioodide hierarhia, mille kohaselt nõukogude võimu perioodi kunstiloome ületas varasemat, klassivastuoludest lõhestatud ühiskonna kunstiproduksiooni.<sup>283</sup>

Kuigi Gensi kirjutustes on stiiliküsimustel harva teksti ülesehitust ja "lugu" suunav roll, ei saa kahtlemata öelda, et stiil kunstiajalugu struktureeriva komponendina oleks tema arhitektuuriajalooos väheoluline olnud: stiiliajaloo teljel olid kirjutatud näiteks peatükid "Eesti kunsti ajaloo" köidetele, mis oli koguteost terviklikult suunav printsip ning kirjutatud seega peamises siin kehtinud kunstiajalookirjutuse traditsioonis. Gensile oli stiiliarengu jälgimise ja selle tunnuste

eritlemise asemel tähtsam stiili sisu, isegi meelelaad, millest ta kirjutas oma pikemad artiklid Burmanist ja ka Wladovskyst. Arvatavasti võib selle põhjus olla ka asjaolu, et moodne arhitektuur oli seni uurimata valdkond, mida alles hakati nõukogude kunstiajalookirjutuse traditsioonis vormima. Eriti on see näha esimestes koguteostele (“Eesti arhitektuur” ja “Tallinna ajalugu”) kirjutatud peatükkides, milles sotsialistliku ja formalistliku arhitektuuri antagonism on selgelt loetav, ent hilisemates kirjutistes hakkab realistliku kunsti ja arhitektuuri kontseptsioon lahustuma. Sellist “lõdvendumist” võib põhjendada ühelt poolt sellega, et ajaloolisest arhitektuurist kirjutamine ei olnud hiljem allutatud niivõrd karmile sotsrealismi kaanonile, mis võimaldaski tal teatud strateegiatega mängimist küll ideoloogilise klassivõitluse piirides, ent läbimata kohustuslikke realismiseoseid. Teisalt on nii Jaan Undusk kui Jaak Kangilaski kirjutanud 1960. aastatel toimunud realismi piiride avardumisest, mis kunstiajalookirjutuses toimus just erinevaid kunstiliikide ajalugu uurivate kirjutajate toel.<sup>284</sup> Undusk on ühtlasi näidanud, kuidas sotsrealism oli sedavõrd avatud või tühi termin, et selle alla mahus sisuliselt kõik, mida Nõukogude Liidus kirjutati ja loodi ning kuidas see ideoloogiline katustermin pidi ise üha enam kohanduma riigis spontaanselt sündivaga.<sup>285</sup> Samas jäi see antagonism siiski tehnilise võttena arhitektuuriajalooliste hinnangute osaks ka 1970. aastatel: näiteks selgitab Gens oma lühimonograafias “Estonia” teatrist juugendi progressiivust sellega, et introduceerides kunstide sünteesi printsiipi, püüti taastada arhitektuuri terviklikkust, ent samas oli sellele omane maneerlikus detailides, ekstravagantsus, meelevaldsus, esteeditsemine<sup>286</sup> – mis on peaaegu võrreldavad omadustega, mida Gens Burmani puhul just esile tõstab.

Mõistagi oleks mõjutuste otsingul põnev n.-õ. vaadata Gensi raamaturiiulisse, mis otseses tähenduses kahjuks ei ole enam võimalik,<sup>287</sup> ent järeldades Kodrese kirjutatust Mai Lumiste kunstiajaloodiskursuse kujunemist mõjutanud õpiaastate kohta Repini instituudis, mis on samamoodi Gensi diskursust vorminud, oli seal õpetatud kunstiajalookirjutus olemuselt modernistlik, valgustusajastu juurtega diskursus, milles oli ühendatud 19. sajandil ja 20. sajandi alguse distsiplinaarse peavooludiskursuse mõistestik ja loogika ning marksistlik-

<sup>284</sup> J. Kangilaski, Realismi mõiste metamorfoosid nõukogude kunstiteoorias. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2003, kd. 12 (1–2), lk. 20

<sup>285</sup> J. Undusk, Sotsialistliku realismi lenduv reaalsus. Esteetika kui reaalpoliitika riist. – Vikerkaar 2013, nr. 6, lk. 40.

<sup>286</sup> L. Gens, Estonia teater. Tallinn: Eesti Raamat, 1974, lk. 9.

<sup>287</sup> Gensi isa raamatukogu viisid sõja keerises ära sakslased, ent venelased said selle Köningsbergi all kätte. Raamatukogu viidi Minskisse, kust hiljem osa Eestisse tagasi nõuti ja on nüüd säilitamisel endises Teaduste Akadeemia raamatukogus Tallinnas. Leo Gensi isiklike raamatute kohta on Elvira Mutt arvanud, et ta ostis siin saadaolevaid raamatuid, eriti Saksa DV omi aktiivselt nagu teisedki erialainimesed ja et ta võis saada vahest ka Lääne kirjandust oma Moskvast elava õe abikaasa, tuntud filmirežissör Vassili Katanjani, kaudu, kes liikus nii Euroopas kui Ameerikas (E. Mutt, e-kiri autorile, 05.06.2014).

<sup>288</sup> K. Kodres, *Writing the Renaissance*, lk. 56.

<sup>289</sup> Samas; H. Risthein, *Notes on St Petersburg Academy of Arts. – Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2013, kd. 22 (3–4), lk. 219–220. Sama on kinnitanud ka Mutt, öeldes, et Ermitaažis oli ilmselt parim kunstikirjanduse kogu, aga raamatuid vahetati ka ülikoolide ja muuseumi vahel tihedalt. Lääne kunstikirjandust ringles võrdlemisi palju (E. Mutt, e-kiri autorile, 05.06.2014). Hallas-Murula on Gensi puhul toonud välja siiski ka siinse riiklikus raamatukogus saadaval olnud juugendialase väliskirjanduse hea valiku ning maininud muuhulgas Moskva Lääne väliskirjanduse raamatukogu ja Leningradi Saltõkov-Šišedriini nimeline raamatukogu, mida Gens külastas (K. Hallas-Murula, e-kiri autorile, 16.10.2014).

<sup>290</sup> Enne sõda jõudis tegelikult Armin Tuulse juba kirjutada soomemõjulisest Eesti juugendarhitektuurist kui seisukohavõtust, millega Eesti näitas oma kuuluvust Põhjamaade kunstikultuuri (A. Tuulse, Eesti osa Põhjamaade moodsa kunsti ajaloos. Tartu Akadeemiline Kooperatiiv, 1940, lk. 7.)

<sup>291</sup> V. Immonen, *Medievalisms with a Difference: Estonia and the Finnish Pre-War Tradition of Antiquarian Art History. – Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2010, kd. 17 (3–4), lk. 66.

<sup>292</sup> Samas, lk. 69.

leninlik ühiskonnakäsitus.<sup>288</sup> Samuti on Kodres ja ka Helena Risthein maininud Leningradi ja Moskva ülikoole kui olulisi üleliidulisi teaduskesksusi, kus kahtlemata ei töötatud erialases isolatsioonis ja oldi üldiselt kursis erinevate kunstiteooriatega, kus ringles kaasaegset Lääne kirjandust, mida liiduvabariikidesse raamatukogudesse ei saadetud ning mille mõned professorid olid tõelised erudiidid, kes ideoloogilise ajalookirjutuse dogmadesse üleliia innukalt ei suhtunud.<sup>289</sup>

Juugendstiili rahvusromantilise sisu kaudu toob Gens esile ühe spetsiifilise erisuse võrreldes varasema Eesti kunsti- ja arhitektuuriajaloo, mis Eesti 20. sajandi modernismis omandab kestva tähenduse, s.o. Soome “kohalolek” Eesti arhitektuuridiskursuses.<sup>290</sup> Kui keskaja ning uusaja kunsti uurimusele on iseloomulik “puuduv Soome” (isegi Rootsi ja Põhjamaade kunstiaareali kontekstis pole Soome ja Eesti võrdleva materjaliga kuigivõrd tegeletud), siis 20. sajandi algusest peale muutub Soome rahvusromantiline arhitektuur ja selle mõju siinsele ehituskunstile tähtsaks teguriks. Soomes domineeris 20. sajandi alguses samamoodi nende Rootsi-seostest tulenev Põhja-Balti kunstiregiooni kontseptsioon, ent samas olid ilmsed ka Saksa mudeli mõjud: kahe vahel laveerides leiti mudel läheneda oma materjalile rahvusvaheliste trendide kohandamise kaudu, millele toetudes hakati rahvuslikku kunsti ajalugu kirjutama.<sup>291</sup> Visa Immonen kirjutab, et Soome üht toonast peamist keskaaja kunsti uurijat Ludvig Wennervirtat paelus küll ka Eesti keskaja kunst, aga ilmselt materjalist ning kirjandusest puudust tundes pidas ta ise Balti riike siiski rohkem Saksa kultuuri mõjusfääri kuuluvaks. Just keskaja arhitektuuri uurimisele keskendumine mõlemas riigis jättis Soome ja Eesti (territoriumite) kunstiajaloolised seosed kuni Teise maailmasõjani pealispindseks. Kuigi kolmekümnendatel toimus rohkesti kontakte, ei jõutud omavahel siiski sellise akadeemilise suhtluse niagu Rootsi ja Eesti vahel arenes, mille eredaim näide on Rootsi professorite juhtimisel välja kujundatud kunstiajaloo õppetool Tartu Ülikoolis.<sup>292</sup> Arhitektuuripraktikas oli siiski kahe naaberriigi (sajandi alguses kahe Tsaari-Venemaa provintsi) vaheline suhtlus tol ajal märksa põhjapanevama tähendusega – mida tähistavad mitmed tollaste Soome tipparhitektide ehitised Eestis – kinnitades Eesti

arhitektuuriajaloo narratiivis peale Stalini võimuperi-  
oodi, esialgu Leo Gensi, hiljem teiste autorite kirjutis-  
tes ning alates 1950. aastate lõpust pideva arhitektide-  
vahelise suhtluse ning Soome kui kaasaegse arhitek-  
tuuri eeskujumaa kaudu.<sup>293</sup>

Gensi ajalootekstide põhjal vormuv nägemus  
moodsast arhitektuurist kui rahvusliku eneseteadvuse  
tõusuga korreleeruvast progressiivsest ruumilisest ja  
kultuurilisest praktikast on siiski võrdlemisi kitsas ning  
laiem ettekujutus Gensi arusaamisest modernistlikust  
kultuurist ilmneb tema mõningatest ajakirjanduslikest  
tekstidest, mis ei ole küll historiseerivad, ent millesse  
on vahest pikitud “teadustekstidega” võrreldes tera-  
vamaid ja informatiivsemaid kilde selle kohta, milline  
on Gensi jaoks modernismi sisu ja väärtus. Kuigi Gensi  
ajalehekriitika pole käesoleva töö fookuses, võib mõ-  
nest tema artiklist järeldada *Gesamtkunstwerk*’ilikku  
ehk üdini modernistlikku arusaamist arhitektuurist,  
mis aktiivselt osaleb materiaalse ning esteetilise keskkonna  
loomises olles vastavuses kaasaja ühiskonna  
nõuete ja ideaalidega.<sup>294</sup> Ideoloogilisele retoorikale küll  
lõivu makstes (“Nõukogude arhitektuuri põhieesmärk  
on luua materiaalne ja esteetiline keskkond, milles in-  
imene elab”) on terviklikkuse printsiibil rajanev ning  
üldistava, st. laiema ühiskondliku ning kultuurilise  
haardega arhitektuurikäsitus siiski Gensi kirjutiste  
peamine ideeline kontekst. Tema mõtteavalduses kaas-  
ajast, milles “kunstnik ja arhitekt tajuksid erksalt meie  
elu, meie konkreetset sotsiaalset keskkonda ja muutusi,  
mis on toimumas tegelikkuses ning kunstis”<sup>295</sup> ilmneb  
selgemalt kui tema ajalootekstides soov modernismi  
legitimeerida ja sarnaselt Lääne modernismiajaloolas-  
tele muuta kaasaja materiaalne ja ehitatud keskkond  
üldiselt arusaadavaks.

## Modernsus, ürgidee, ajatus

Asetades Gensi tekstid laiemasse modernsuse ideede-  
ruumi kui seda oli nõukogude retoorikal, rahvusteadvus-  
el ja stiiliajaloolise formalismi baasil rajanev ajalookirjutus,  
näeme selles mõõtmeid, mis seovad ta hoolimata lihtsast  
ajastutunnetusest 19.–20. sajandi modernsusele ja selle

<sup>293</sup> Soome ja Eesti võrdlust ja  
ideelisi ühtsusi 20. sajandi arhitektuuris  
kasutas ka Lapin oma “Soome-Eesti XX saj.  
arhitektuuri arengusirges”. Vt. L. Lapin,  
Arengujooni Eesti seitsmekümnendate  
aastate arhitektuuris. – Ehituskunst 1,  
1981. Tallinn: Kunst, 1983, lk. 21.

<sup>294</sup> Seda väljendavad arvukad 1970.  
aastatel ilmunud artiklid, nt. L. Gens,  
Inimene, ese, keskkond. – Rahva Hää-  
l 12.10.1969, lk. 5; L. Gens, Inimene ja  
tema keskkond. Näitusel “Ruum ja vorm”  
Tallinna Kunstihoones. – Sirp ja Vasar  
14.01.1972, lk. 8–9; L. Gens, Kunstnik ja  
esteetiline keskkond. – Tõid kunstiteaduse  
ja -kriitika alalt 1. Tallinn: Kunst, 1976,  
lk. 39–51.

<sup>295</sup> L. Gens. Süntees ja aeg. – Sirp ja  
Vasar 09.06.1972, lk. 8.

<sup>296</sup> *Gesamtkunstwerk*'i mõistet ei kasutanud esimesena küll Richard Wagner, ent tema 1849. aastal ilmunud essees "Das Kunstwerk der Zukunft" (Tuleviku kunsteos) ja "Die Kunst und die Revolution" (Kunst ja revolutsioon) sõnastatud tervikkunsteose mõiste muutub 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi kunstivoolude jaoks programmiliseks.

<sup>297</sup> Ants Juske on kirjutanud muutustest, mis ilmsesid nõukogude kunstiteaduses alates 1970. aastatest ning seonduvad nähtusega, mida ta nimetab nõukogude postmodernismiks. Tol hetkel ei olnud enam obligatoorne lähtuda mingitest kanoonilistest nõuetest, vaid teose ja autori vahele ilmus tõlgendus. See oli ühtlasi aeg, mil hakati kirjutama süvitsi kunstiajaloolistest ning teoreetilistest probleemidest. Nii artikkel Burmani individuaalelamutest võiks olla näide taolisest nihkest. Vt. A. Juske, Nõukogude postmodernism. – Kadunud kaheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis. Koost. S. Helme. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2010, lk. 19–20.

retseptioonile omaste mõttetraditsioonidega, sh. benjaminliku kahemõttelisusega, milles traditsioon esineb oleviku ehk modernsuse dialektilise teisena. Gensi juugendi ning rahvusromantilise arhitektuuri käsitlustes moodustab peamise filosoofilise või tunnetusliku selgroo ajatuse ehk ürgidee dimensioon, mis modernismiajastu ajalookirjutuses ja -teadvuses on ühekorraga nii iseloomulik ja komplitseeritud teema. Nii 19. sajandi ärkamisaegses kui ka 20. sajandi iseseisvate riikide kultuurimälus on kauge, müütiline minevik koht, millest otsitakse tuge oleviku pürgimustele, kinnitades sedaviisi teatud väärtusi ürgsete ja ajastuülestena: sellisena toimis näiteks muistne vaba Eesti 19. sajandil rahvusliku ärkamisaja või Eest Vabariigi algusaastate kultuuripoliitikas. Ajatuse kategooria tulenes utoopilisest, ideaalsest, ürgajaloolisest vabast ühiskonnast, mille perspektiiv pöörati samas tuleviku suunas. Kunstis ja arhitektuuris tegeles sellega enim 19. sajandi lõpul formeerunud kogukunsteose ehk *Gesamtkunstwerk*'i ideedes<sup>296</sup> ja sealt välja kasvanud juugend – nii William Morrise, ent ka Richard Wagneri ja Peter Behrensi peamiseks mõtte- ja tegevusruumiks võib lugeda utopiat. Oma totaalsuses oli selline tulevikku suunatud utoopiline ürgidee sama paeluv 20. sajandi ideaalühiskonna poole pürgivatele diktatuurlikele režiimidele. Võimalik, et seetõttu ehk oma utoopilise konnotatsiooni tõttu ei saagi ajatuse ja igavikkulisuse teemat, mida ettevaatlikult progressinarratiiviga suhestati, nõukogudeaegses ajalookirjutuses päris võõraks pidada.

Tuleb tunnistada, et Gensi puhul nõuab sellise tõlgendusperspektiivi avamine mõningat pingutust, ent tema kõige mitmetahulisemas tekstis, "Arhitekt Karl Burmani individuaalelamud" avaldub just ürgse esiletoomises sügavam ning teadvustatum kontakt moodsa ajastu ning selle tunnetusega. Võrreldes "Eesti kunsti ajaloo" ning "Eesti arhitektuuri" peatükkidega ei ole ka ideoloogiline loor siin nii kramplikult teksti ette kinnitatud,<sup>297</sup> ent peab arvestama, et igavikulise ning ajatu elemendi kohalolek Burmani elamute analüüsis allutab end paratamatult esitusele rahvuslikust arhitektuurist, kui millestki järjepidevast.

Eesti arhitektuuris on individuaalelamul oluline koht, mitte ainult ta massilise leviku tõttu, vaid ka sellepärast, et ta on hoonetüübiks, milles võib-olla kõige orgaanilisemalt ja harmoonilisemalt avalduvad rahva olustikukultuuri tase ja esteetilised tõekspidamised. Eesti arhitektuuri ajalugu on meile pärandanud rehielamu; 20. sajandi individuaalelamu jätkab uuel tasemel omapäraselt seda piiratud oludele vaatamata kõrgetasemelist arhitektuurilist mõtlemist, mis nii eredalt avaldus rehielamu funktsionaalses-konstruktiivses põhiolemuses. Ning võib-olla kõige loomingulisemalt, kõige hingestatumalt on selle suure traditsiooni välja arendanud Karl Burman.<sup>298</sup>

Näeme, et Gens nägi Eesti rahvusromantilise arhitektuuri allikana taluarhitektuuri, mille mõju ulatus 20. sajandi arhitektuuri mitte küll taluehitiste vormitraditsiooni kaudu, vaid “üldise tundelaadi” ja “ürgjõulise meeoluna”, mida ta ühtlasi peab sajandivahetuse mõttelaadile, sh. Burmani omale, orgaaniliselt omaks: “Talurahvaarhitektuur oli pigem mingiks üldiseks sümboliks, märgiks, mis andis kindla suuna arhitekti loomingulistele otsingutele.”<sup>299</sup> Samadel põhjustel ei pea ta Burmanit funktsionalismi arenguga kaasa minemata jätmise pärast sugugi konservatiivseks, vaid näeb tema “moodsust” just igavikulise elemendi kunstipärasest tõlgenduses, millest võib välja lugeda, et see oli Gensi jaoks üks moodsa arhitektuuri olemuslikke jooni.<sup>300</sup>

Seega ei ole lõpuni õige väita, et Gensi ajalookirjutus oli õhuke artikuleeritud ja teadvustatud kogemuse puudumise mõttes, või et ta ei lasknud sel niisama lihtsalt hoonete tagant välja paista. Võimalik, et Gens lihtsalt eelistas või ei osanud kasutada teist terminit modernsuse tabamiseks kui teatud igavikuline meeolu, mida ta näeb kesksena nii Burmani kui Wladovsky loomingus, mis esines nii traditsioonide ja kunstniku ühtsuses<sup>301</sup> kui ka stiili ja kunstniku vastastikkuses mõjus,<sup>302</sup> avaldades ajastuid ületavas arhitekti hingelaadis ning arhitektuuri kordumatuses. Tafuri on kirjutanud, et romantiline tendents oli üldiselt omane rahvustele, kes otsisid oma juuri<sup>303</sup> – tuues Vene suurvõimu all oma rahvuslikku identiteeti otsiva Soome kõrvale näitena

<sup>298</sup> L. Gens, Arhitekt Karl Burmani individuaalelamud, lk. 179.

<sup>299</sup> Samas, lk. 181. Lisaks kumab siit läbi Gensi kaasajast lähtuv kriitika peale-tungiva masselamuehituse ja ihaletud individuaalelamuehituse piiramise kohta.

<sup>300</sup> Samas, lk. 182. Tollases kunstiajalookirjutuses valitses üldine suhtumine, et apoloogeetilise raamatu või teksti kangelast üldiselt ei kritiseerita, vaid talle leiti õigustus ka siis, kui tegemist ei olnud enam loomingulise tipuperioodiga.

<sup>301</sup> Vt. nt: “Burman ... oli kunstnik kelle jaoks iga ehitis oli kordumatuks kunstiteoseks, ja sellepärast, et igas tema individuaalelamus väljendus kunstniku lüürilisele natuurile omane hingesoojus.” (L. Gens, Arhitekt Karl Burmani individuaalelamud, lk. 182.)

<sup>302</sup> “Vladovski looming võimaldab samuti jälgida XX sajandi I poole arhitekti evolutsiooni juugendliku värviga historitsismilt uusklassitsismij ja art déco kaudu funktsionismi ja uustraditsionalismi suunas.” (L. Gens, Arhitekt-kunstnik Aleksander Vladovski. – Linnaehitus ja Arhitektuur. Ehitusalased uurimused 1990. Tallinn: Ehituse Teadusliku Uurimise Instituut, 1991, lk. 109.)

<sup>303</sup> M. Tafuri, F. dal Co, Modern Architecture, lk. 86–87.

<sup>304</sup> L. Gens, Karl Burman ja rahvusromantism. – Eesti arhitektuuri ajaloo küsimusi. Arhitektuuriajaloo sektsiooni I sügisseminar. Tallinn: Eesti NSV Riikliku Ehituskomitee Kultuurimälestiste Riiklik Projekteerimise Instituut, 1981, lk. 41.

<sup>305</sup> Samas, lk. 179.

<sup>306</sup> W. Benjamin, Ajaloo mõistest, lk. 178–179.

<sup>307</sup> V. Sarapik, Hea uus Eesti ehk kunstilma kirjutamine. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2007, kd. 16 (1–2), lk. 62–91.

katalaanid, ent samahästi võiksime siia lisada eestlased. Gens keerab selle küll osaliselt teistpidi nimetades Burmanit ennekõike romantikuks ja individualistiks: kirjutades, et rahvusromantismi oma väljendusvõimustega sajandialguse konkreetse kunstisituatsioonis sobitus Burmani individuaalsusega seob ta niiviisi pigem stiili kunstnikuga kui kunstniku stiiliga.<sup>304</sup>

Juugendi “hingelaadis” peitus muidugi Gensi jaoks võimalus kaasaja ehituse industrialiseerimise ning arhitektuuri nüristamise kriitikale, eriti võttes arvesse tema teiste tekstide, eriti ajaleheartiklites kooruvat terviklikkuse mõiste olulisust. “Ürgjõuline meeolelu” kui ajastutunnetuse väljendaja toob samas paradoksaalselt esile ajatu, ürgse ning muutumatu kvaliteedi teise, progressiivse tähenduse: “Rahvusromantilises arhitektuuris avaldus kõige selgemini juugendstiili sisemine vastuolulisus. Ühelt poolt tahe tõepärase arhitektuuri loomiseks, püüe siduda arhitektuuri kaasaja olulistiku-kultuuri nõuetega, ratsionalistliku mõttelaadiga, samas aga kodanliku individualismi väljendusena sümbolistlikud tendentsid, mis viisid kunstnikke tsivilisatsiooni nivelleerivatest mõjudest vaba, ürgse, nn. primitiivse kunsti lätete juurde.”<sup>305</sup> See lõik iseloomustab vast kõige paremini Benjamini modernsusele omast dialektilise pildi mõistet, mis ei püüa mõtlemist tingimata edasi viia või arendada, vaid selle liikumist seisata, et märgata hetke “millesse ta enese ajajärk on astunud koos ühe kindlalt määratud varasema ajajärguga”.<sup>306</sup> Niisuguses vastandite ühtsuses – milles on ühel pool kunstniku sissepoole pööratud maailm, armastus privaatse ja idealiseeritud maailma järele ja teisal materjalidest, konstruktsioonist, funktsionaalsusest ja ehitusmeetoditest lähtuv arhitektuuri empiiriline reaalsus – ehk individuaalse ja normatiivse dialektikas, ratsionalismis ja romantismis, antiurbaanse ja linnaliku koosseisteerimises muutuvad Gensi kirjutuse seosed Lääne modernismidiskursusega enim nähtavaks. Selline dualistlik eneseloome mudel, mis on tüüpiline nii 19. sajandi arhitektuuriteooriale ja metropolidiskursusele kui laiemalt modernsuse mõtestamisele 20. sajandil, esines sajandivahetuse Eesti kultuurilises modernsuses üldisemalt, näiteks subjekti ja ühiskonda ehk monaadilist (indiviidil põhinevat) ja utooplist kultuuriloomet sidunud Noor-Eesti liikumises.<sup>307</sup>



Leo Gensi ajalookirjutus ei ole loetav nõukogudeaegsest kultuurikontekstist lahus seisvana ning teadvustada tuleb ühtlasi narratiivsete ajalugude instrumentaalsust ideoloogiate legitimeerijana. Ent vaatamata ideoloogilise kattevarju taga nähtuvast teatud ebakindlusest modernse ja eelkõige selle ajaloolise sisu määratlemisel arhitektuuris viitab igavikulise ja ürgse elemendi kohalolu ja koostoime arhitektuuri ratsionaliseeriva poolega ikkagi ühisosale Lääne kultuurilise modernsuse laiema ideederuumiga. Hoolimata teistest nähtavatest rõhutustest ja metanarratiividest (rahvuslikkus) esitab Gens Eesti moodsa arhitektuuri lugu mitte tehnoloogiakesksena, vaid ikkagi lähtuvalt subjektist, tema kordumatusest ja õigusest enesemääramisele ning sellist esteetilist narratiivi, mida piiritleb arusaam kunstiliselt vabast subjektist, on peetud Eesti avangardi peamiseks toimeprintsiiibiks.<sup>308</sup>

<sup>308</sup> E. Komissarov, Avangardistiik narratiiv Ado Vabbe loomingus, 1913–1925. – Eesti kunsti ajalugu, 5, lk. 220.

309 Kuigi edaspidi käsitlet töö sõjajärgset kriitilist kunsti ja arhitektuuri neoavangardi mõiste raamistikus, on selle termini ühese ja üldise rakendamise seotud mitmed probleemid, millel peatükis edaspidi ka peatun. Ilma mõistele eelnevat konteksti loomata, on üldnimetusena “avangard” siinses lauses neutraalsema kasutuse ning tähendusega, olles erinevate riikide kunstiajalootraditsioonide levinud peamiselt küll 20. sajandi alguse, aga ka sõjajärgse kunsti ja arhitektuuri radikaalsema osa tähistamiseks.

## IV NEOAVANGARD, AJALUGU, HISTORIOGRAAFIA. Leonhard Lapini tekstipraktika

Doktoritöö viimane peatükk uurib ajaloo ja arhitektuuri ning kunsti omavahelist suhestamist kui 20. sajandi teise poole avangardisuundumustele iseloomulikkude strateegiat.<sup>309</sup> Lähenedes sellele kui historiograafilise tegevusele ei ole taolise mõttemängu eesmärk üksnes akadeemilise ajalookirjutuse kõrvale teiste “ajaloostamise” tehnoloogiate ja meetodite toomine ning seega Eesti arhitektuurihistoriograafia täiendamine, vaid üksiti näidata sõjajärgse eksperimentaalse arhitektuuri ja neoavangardiga seonduva probleemistiku kaudu, kuidas (hilis)modernne kultuur on pidevalt ja süviti olnud ajaloo ning ajaloostamisega seotud ja selle kaudu ennast määratlenud. Eesti arhitektuurihistoriograafias võib selles kontekstis tähenduslikuks hetkeks pidada 1970. aastate algust, mil alustas uus põlvkond arhitekte, kelle mitmekesisest loometegevusest ei piiritletud üksnes ranged institutsionaalsed raamid nagu töö riiklikus projekteerimisinstituudis või ametliku ajalooteaduse dogmad. Oma kunstiaktatsioonide (sh. *happening*, *performance*, keskkonnakunst), arhitektuuriprojektide, tekstide ja näitustega astuti märksa laiemale ning hajusamalt defineeritavale väljale koondades endas erinevaid meediume ja ruume rakendavaid ning valdkondi ühendavaid tegevusi (arhitektuur, disain, kunst, kriitika, ajalookirjutus, teater jne.), mis Eesti kunstikirjutuses on kinnistunud nõukogudeaegse mitteametliku ehk avangardkunstina. Leonhard Lapini, Vilen Künnapu, Ando Keskküla, Andres Toltsi, Tiit Kaljundi, Sirje Lapini (Runge) jt. 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguses kunstiinstituudi lõpetanud mõttekaaslaste – kellest

mitmed kuulusid hiljem Tallinn kooliks kutsutud arhitektide rühmitusse – erinevaid tegevussuundi raamiv strateegia oli muuhulgas kaasaja (ja enda) teadlik projektseerimine ajaloo ning traditsiooni taustale, mis kandis endas eesmärki muuta arhitektuuri, ümbritsevat keskkonda ning inimese suhet neisse ja selle läbi mõtestada kaasaegset ühiskonda ja kultuuri.

Leonhard Lapiniga ilmub ühtlasi Eesti arhitektuurilukku nähtavalt element, mis läbib Lääne arhitektuuriajalugu erinevaid perioode ja millele muuhulgas on rajatud arusaamised kunstiajalooepohhidest, nende kaanonitest ja väljendusvahenditest – s.o. arhitekt ja tema kirjutatud tekst. Alates Vitruviusest ja Albertist ning uusaegsetest traktaatidest on ehitatud arhitektuuri lahutumatuks osaks olnud “kirjutatud” arhitektuur: arhitektide manifestid, reisikirjad, artiklid, uurimused jt., mille mõju on ajaloolises perspektiivis nende poolt projekteeritud majadega võrreldes raske üle hinnata. Kahtlemata poleks ilma raamatuteta “Vers une architecture” (Uue arhitektuuri poole) ja “Complexity and Contradiction” (Keerulisus ja vastuolulisus) oma positsioone arhitektuuriajaloo kaanonites sellisel määral kinnitanud ei Le Corbusier ega Robert Venturi.<sup>310</sup>

Loomulikult on kirjutavaid arhitekte Eestis olnud nii enne Lapinit, kui ka temaga ühel ajal. Lapin on erakordne aga seetõttu, et tema tekstid on kunstiloomingu kõrval ja arhitekti n.-ö. päris töö asemel moodustanud mahukama ja domineeriva osa tema tegevusest. Eesti Vabariigi perioodist võiks temaga võrrelda arhitektiharidusega Hanno Kompust, kelle ampluaa oli laiemgi kui Lapinil, Eesti kultuurilukku on ta enast jäädvustanud peamiselt siiski teatritegelasena. Tegevarhitektidest oli nõukogude perioodil ainus Lapiniga mahu poolest võrdlust kannatav kirjutaja Mart Port, kes, nagu eelnevaltki öeldud, kirjutas enamasti ajalehtedes ja esindusalbumites nüüdisarhitektuurist ja planeerimisest. Modernismiperioodil oli arhitekti tekstil samas lõhestunud roll ja tähendus. Tekst oli korruga nii moodsa ajastu arhitekti oluline tööriist kui allutatud joonise diktaadile: tehnokraatlik modernist ei pidanud vajalikuks kujutatut tekstiga järele aidata, kirjutamist peeti sageli nende pärusmaaks, kes projekteerida ei osanud.

<sup>310</sup> Nii Le Corbusier' kui Venturi kirjutistes on tekstiga võrdselt olulisel kohal visuaalne esitus: näiteks Le Corbusier' kuulus Parthenoni ja auto võrdlus on arhitektuuriajaloo teada tekstile võrdväärset ka pildilise esitusena.

<sup>311</sup> Nt. L. Lapin, *Art nouveau* arhitektuur Tallinnas. – Kunst 1978, kd. 52 (2), lk. 21-25.

<sup>312</sup> L. Lapin, Glehni palmimaja 1898-1900. - Kunst 1972, kd. 41 (1), lk. 18-21 (ilma nimeta); L. Lapin, Tallinna paeearhitektuur. – Kunst ja Kodu 1974, nr. 2, lk. 45-48; L. Lapin, Tallinna funktsionalistlik arhitektuur. – Kunst ja Kodu 1975, nr. 1, lk. 44–48.

<sup>313</sup> Helme on öelnud, et Lapini tekstide hulgas pole ühtegi, millest puuduks surve, apotoees ja otsustuste lõplikkus (S. Helme, Alguses ei olnud mitte sõnal, lk. 7). Võrdlusena on Christine Boyer kirjutanud Le Corbusier' vormilt üsna juhuslikest tekstidest – reisikirjad, kataloogid, kirjad ja muud tekstid võisid olla samaaegselt poeetilised ja impulsiivsed, siis jälle loogilised ja retoorilised – ent argumentid olid neis alati väga veenvalt esitatud, et lugeja mõistaks ja võtaks omaks masinaajastule omase mentaalsuse. Corbusier' kirjutamisvajadus oli Boyer'i sõnul sedavõrd sunduslik, et ta lausa identifitseeris ennast "kirjamehena", kirjutades 1930. aastal Prantsumaa kodakondsust saades isikut tõendavale dokumendile oma kutseks *homme des lettres* (M. C. Boyer, Le Corbusier. *Homme des Lettres*. New York: Princeton Architectural Press, 2011, lk. 19–21).

<sup>314</sup> M. Jarzombek, *Psychologizing of Modernity*, lk. 183.

Narratiivi ning ajaloo esitamise ideestik võimaldaks Lapini puhul võtta eraldi vaatluse alla ka "visuaalse jutustamise" ehk kujutiste ja piltide abil – nii kunstilise praktika kui artiklit saatvate illustratsioonide tähenduses – ajaloo esitamise ja teadmiste produktsiooni. Selle vormid on aga Lapinil sedavõrd mitmekesised, et neid tekstiuurimuse kõrval käesoleva töö mahus analüüsida ei ole võimalik. Tema artikleid saatev pilditaust võib olla ühelt poolt traditsiooniliselt illustratiivne,<sup>311</sup> ent teisalt omaette väärtusega visuaalne jutustus, milles on oluline nii piltidest loodud rida, kui pildid ise. Sedasorti visuaalne narratiiv on omane näiteks ajakirjas *Kunst ja Kodu* ilmunud aritklikele,<sup>312</sup> milles artikli fotoseeriad toimivad ühtlasi olulise osana ajakirja tollasest (kujundus) kontseptsioonist "valgudes" ajakirja seest välja taha-kaanele.

Lapini tekstid iseloomustavad hästi 20. sajandi jooksul suurenenud lõhet "studio" ja "akadeemia" vahel: ta kirjutab emotsionaalselt ja subjektiivselt tõmmates vabalt seoseid minevikuepohhide, kujundite, mõistete ning kaasaja vahel luues oma sugestiivsusega sageli illusiooni objektiivsusest ja üldkehtivusest.<sup>313</sup> Selle ning levinud tõlgendusskeemi taustal, mille järgi arhitekti poolt kirjutatud tekst seostus seitsmekümnendatel pigem eneserefleksiooni ning postmodernismiga tulnud brändimise temaatikaga, võiks õigustatult suhtuda skepsisega Lapini tekstide historiograafilisse funktsiooni omas ajas. Jarzombek kirjutab, et 1970. aastatel vallandus arhitektuuridiskursuses üldine hermeetiline ning subjektiivne teoretiseerimine. Kritiseerides küll eeskätt Richard Meierit, kelle tekstid lähtusid sageli üksnes arhitekti poolt endale või oma loomingule seatud piiridest ja neile vastavast kontseptualiseeringust, näeb Jarzombek neid hiliskapitalismi kontekstis toimimas peamiselt enesepromona. Jarzombek ütleb, et taolist eneseküllast, kvaasiobjektiivset diskursust kiputi võtma ajalooliselt täpsena, sest ka ajaloolased ja arhitektuurikriitikud, nt. Charles Jencks, kirjutasid sarnaselt.<sup>314</sup> Mõistagi ei saa me taolist tõlgendust üheselt tollaegse Nõukogude Eesti kultuurikonteksti kanda, ent Lapini, Künnapu jt. kirjutusi on võimalik põhimõtteliselt sarnasest hoovusest kantuna näha, milles tekstid kandsid küll kunstilise enesekehtestamise eesmärki ning kogusid sedasi vajalikku kultuurilist kapitali.

Sirje Helme on nimetanud selles tähenduses Lapini tekstipraktikat mimikriks, mille eesmärk oli ajaloo varjus luua õigustus kaasaegsele avangardile.<sup>315</sup>

Nõukogude perioodi mitteametlik ja eksperimentaalne kunst ja arhitektuur on üks enim mütologiseeritud teemasid Eesti sõjajärgse kunsti ajaloos, mida nüüd ringiga taas eekõige tähendusväljade laiendamise eesmärgil demütologiseeritakse ning see lubab pidada 1970. aastaid üheks läbi uuritumaks kümnendiks Teise maailmasõja järel.<sup>316</sup> Teisalt näitab selline tähelepanu nõukogude hilismodernismis peituvat mitmetist kultuurilist tähenduslikkust, mis avaldub nii tehnikate ja žanrite, kunsti ja elu piiride, süsteemiga kohandumise ja vabaduse, keskkonna, ruumi ja tehnoloogia uurimisvõimalustes ehk kunstiajaloolase jaoks saadaval oleva “materjali” mitmekesisuses ning rohkuses. Mari Laanemetsa ja Andres Kure viimaste aastate uurimustöö on suure detailsuse ning põhjalikkusega kesken-  
dunud Tallinna kooli arhitektide ning nendega seotud kunstnike interdistsiplinaarsetele väljunditele ehk peamiselt kunsti, arhitektuuri, disaini ja näitusepraktikat ühendavatele tegevustele.<sup>317</sup> Olen seega allpool fookuse suunanud vähem tähelepanu pälvinud Lapini arhitektuuriajaloolistele kirjutistele, teadvustades samas tekstide funktsiooni ja tähenduse sõltuvust tema ja ta mõttekaaslaste laiemast tegevusest. Analüüs põhineb suures osas kõige aktiivsema ning süsteemsema kirjutaja Lapini tekstidel, ent ka teiste kirjutatud artiklid on näidetena olulised – näiteks ilmus 1970. aastate alguses ajakirjas Kunst ja Kodu Keskküla sulest lühike Lääne avangardiliikumisi tutvustav artikliseeria (Mondrian ja neoplastitsism, futurism).<sup>318</sup>

Samas tuleb ka tunnistada, et Eesti kunstiteadus pole Lapini tekste kindlasti lõpuni omaks võtnud – kuigi neid pole ka otseselt ignoreeritud<sup>319</sup> – mis võimaldaks ilma kahtluseta ja vastureaktsioone tekitamata neid ajalookirjutusliku tegevuse hulka liigitada. Eriti põhjusel, et nõukogude ajal hoiti need kaks diskursust – akadeemiline kunsti- ja arhitektuuriajalookirjutus ning arhitekti oma – selgelt lahus. Sissejuhatuseks Lapini artiklite ja esseede kogumikule “Kaks kunsti” on Sirje Helme 1997. aastal kirjutatud: “Lapin on suunamas eesti kunsti ajalugu. Mitte ainult sõjajärgse kunsti lugu, aga ka 1920.–30. aastad on haaratud sellesse hoogsasse

<sup>315</sup> S. Helme, Alguses ei olnud mitte sõnal, lk. 7.

<sup>316</sup> Vt. kõik Sirje Helme, Andres Kure, Mari Laanemetsa viidatud tekstid käesolevas töös.

<sup>317</sup> A. Kurg, Boundary Disruptions; Keskkonnad, projektid, kontseptsioonid. Tallinna kooli arhitektid, 1972–1985. Koost. A. Kurg, M. Laanemets. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 2008; A. Kurg, Almanahh Kunst ja Kodu, 1973–1980. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2004, kd. 13 (2), lk. 110–142; M. Laanemets, Kunst kunsti vastu. Kunstniku rolli ja positsiooni ümbermõtestamise katsed eesti kunstis 1970. aastatel. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2011, kd. 20 (1–2), lk. 59–97; M. Laanemets, Zwischen westlicher Moderne und sowjetischer Avantgarde: Inoffizielle Kunst in Estland, 1969–1978. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2011; M. Laanemets, *Happening*id ja disain – visioon kunsti ja elu tervikkusest. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2010, kd. 19 (1–2), lk. 7–40; M. Laanemets, Pilkkotsialistliku linna tühermaadele ja tagahoovidesse: *happening*id, mängud ja jalutuskäigud Tallinnas 1970. aastatel. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2005, kd. 14 (4), lk. 139–172.

<sup>318</sup> A. Keskküla, Vormikõne teoreetikud. – Kunst ja Kodu 1973, nr. 2, lk. 33–35; A. Keskküla, Masinast, linnast ja inimestest sajandialguse kunstis. – Kunst ja Kodu 1975, nr. 1, lk. 25–30.

<sup>319</sup> Lapinit käsitlevad näiteks nii Karin Hallas kui Mart Kalm oma artiklites Eesti historitsismi ja juugendi ning 20. sajandi arhitektuuri uurimisest kirjutades (K. Hallas, Historitsismi ja juugendarhitektuuri uurimisest, lk. 94–95 ja 98–99; M. Kalm, Kattes välja, lk. 103–105, 109).

<sup>320</sup> S. Helme, Alguses ei olnud mitte sõnal, lk. 7. Ka Hallas tunnistas küll Lapini panust juugendi teadvustamisel, ent teeb selge vahe kunstiajalookirjutusel (Gens) ning Lapini "ilukirjanduse valda" kuuluval "uurimistraditsioonil" (K. Hallas, Historitsismi ja juugendarhitektuuri uurimisest, lk. 94).

<sup>321</sup> A. Forty, *Words and Buildings*, lk. 196–198. Rosalind Krauss kirjutab, et kuigi avangardil on saja aasta vältel olnud on mitmeid nägusid – revolutsioonäär, dändi, anarhist, esteet, tehnoloog, müstik – on sellega alati kaasnenud orginaalsuse nõue. Futuristid näiteks mitte ainult ei soovinud ajalugu prügikasti saata, vaid nad deklareerisid absoluutset enese uuestiloomist, puhast, "ilma vanemateta" sündi (R. E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge (Mass.), London: MIT Press, 1985, lk. 157).

<sup>322</sup> C. Rowe, *The Architecture of Good Intentions*, lk. 13.

<sup>323</sup> M. Jarzombek, *The Psychologizing of Modernity*.

ideedest, sünteesidest, paralleelidest sündivasse kunstilukku" ja mõned lõigud hiljem täiendab seda arvamusega, et Lapin ei saagi olla objektiivne, sest ta ise on eelkõige kunstnik.<sup>320</sup> See näitab, et Lapini ajalootekstid on tõepoolest olnud akadeemilise traditsiooni jaoks liigselt subjektiivsed ja on seetõttu leidnud mainimist eeskätt ikkagi osana tema kunstist, mis aga ei saa olla põhjus kahtlemiseks nende historiograafilises väärtuses tänapäeval.

## Ajaloolisus neoavangardses kunstis ja arhitektuuris

Moodsa kunsti ja arhitektuuri suhe ajalukku on algusest peale olnud vastuoluline. Adrian Forty kirjutab, et veel 19. sajandil oli ajalooteaduse sünn ja areng olnud arhitektidele abiks, sest see võimaldas neil määrata ja mõista üldkehtivaid printsiipe erinevate epohhide arhitektuuris. Ent 20. sajandi alguses, mil avangard oli end häälekalt manifesteerinud antihistoristliku projektina ja kutsus üles ajaloo hävitamisele, muutus ajalugu probleemiks arhitektidele just põhjusel, et eelmine sajand oli neilt nõudnud "ajaloolise arhitektuuri" tegemist, mis nüüd ähvardas vähendada nende originaalsuse määra.<sup>321</sup> Ajaloost siiski vabanes avangard lühiajaliselt – hetkeni, mil ilmusid esimesed modernismiajalood ning moodsale arhitektuurile hakati otsima ajaloolist tuge ja õigustust.<sup>322</sup> Sellisena toimisid nii Pevsneri kui Giedion'i esimesed moodsa arhitektuuri geneaoloogiad.

20. sajandi arhitektide tekstikultuur võrsus avangardipraktikatega samalt pinnaselt, see on Jarzombeki järgi modernsuse "psühholgiseeritud kultuuri" ehk subjekti autonoomial ja autentse ego normatiivsusel rajaneva kultuuri vili. Samad tingimused on suunanud historiograafia kui (kultuuri) eneserefleksioonil põhineva praktika kujunemist.<sup>323</sup> Jarzombek rõhutab, et nii moodsa historiograafia teke kui avangardi vajadus eneserefleksiooni järele näitab, et ajaloo, akadeemilise diskursuse ja avangardi suhted on omavahel keeruliselt põimunud ja seetõttu näeb ta vajadust ja võimalust

käsitleda “historiograafilise aktina” lisaks tegevusi, mis väljuvad traditsioonilisest akadeemilise ajalooteaduse piiridest lisades selle kõrvale arhitektuuri- ja kunsti-praktika, milles kasutatakse ajalugu enese kontekstuaaliseerimisel. Sarnaselt on käsitlenud neoavangardistliku kunsti historiograafilise praktika võtmes Dietrich Scheunemann, kes viidates Benjamini kujundile ajaloolasest kui mineviku lootusesädeme süütajast, on kirjutanud kunstnikust kui ajaloolasest, kes suhestub mineviku traditsioonidega.<sup>324</sup>

Tõlgendus kunstist ja arhitektuurist kui historiograafilise sisuga praktikast lähtub peamiselt ajaloolise avangardi ja neoavangardi probleemistikust Teise maailmasõja järgses kunstis ja arhitektuuris. Kui Katalaani filosoof, kunstikriitik ja avangardiurija Thomas Llorens kirjutas 1981. aastal Manfredo Tafuri tekstide kontekstis, et “viimast kümnendit suunanud ning uue avangardi tõusu tagant tõuganud jõududest on kõige intrigeerivam uus ning problemaatiline ajalooteadlikkus”<sup>325</sup>, siis ei vihjanud ta tärganud arhitektursele postmodernismile, vaid debatile kahest avangardist, mis vallandus Saksa kirjandusteoreetiku Peter Bürgeri raamatu “Theorie der Avantgarde” (1974, Avangardi teooria) ilmumise järel<sup>326</sup> ja mis Llorensi arvates iseloomustas ühtlasi muutumisi seitsmekümnendate arhitektuuris. Selle debati keskmes oli kaks peamist küsimust: esiteks, mis on neoavangardi iseseisev kultuuriline väärtus ja missioon ja teiseks, milline tähendus ja tähtsus on kordustel, taasleiutamistel, järjepidevustel ja/või katkestustel moodsas kultuuris.<sup>327</sup> Bürgeri veendumuse kohaselt oli autentne avangard lõppenud sürrealistide ning dadaistidega, kes jõudsid avangardi peamise eesmärgiga – kaotada piirid elu ja kunsti vahel – kõige kaugemale. Teise maailmasõja järgne abstraktne ja uusavangardistlik kunst 1950. ja 1960. aastatel üksnes aga institutsionaliseeris kunsti, ent püüdes kehtestada kunsti autonoomiat toimis see vaid ajaloolise avangardi ideede tühja kordusena.<sup>328</sup> Bürgeri teoorias on mõistagi osutatud mitmetele eba-kohtadele, eelkõige tema valikulisele lähenemisele avangardi määratlemisel, sest kunsti ja elu vaheliste piiride kaotamine ei olnud kõigi avangardiliikumiste eesmärk (nt. kubism, De Stijl, 1920. aastate eksperimentaalne kino jm.). Bürgeri peamiste kriitikut

<sup>324</sup> D. Scheunemann, From Collage to the Multiple: On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde. – D. Scheunemann, Avant-Garde/Neo-Avant-Garde. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005, lk. 37

<sup>325</sup> T. Llorens, Manfredo Tafuri: Neo-Avant-Garde and History. – On the Methodology of Architectural History. Ed. D. Porphyrios. Architectural Design Profile. Architectural Design 1981, Vol. 51 (6–7), lk. 83.

<sup>326</sup> Juba varem, 1962. aastal ilmunud ning siiani üheks olulisemaks avangardi-käsitluseks peetav Renato Poggioli “Teoria dell’ arte d’avanguardia” keskendus avangardile kui kultuurilisele nähtusele ning selle tingimustele mitte kahe erineva avangardi vahelistele olemuslikele erinevustele. Bürgeri raamat ilmus inglise keeles 1984, mille järel hoogustus avangardidebatt angloameerika kunstiteoorias.

<sup>327</sup> D. Scheunemann, From Collage to the Multiple, lk. 18.

<sup>328</sup> P. Bürger, Theory of the Avant-Garde. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994, lk. 58.

<sup>329</sup> B. Buchloh, *Theorizing the Avant-Garde. – Art in America* 1984, Vol. 72, lk. 19–21.

<sup>330</sup> H. Foster, *What's Neo about the Neo-Avant-Garde?* – *October* 1994, 70, lk. 31.

<sup>331</sup> A. Vidler, *Histories of the Immediate Present*, lk. 171.

Hal Fosteri ja Benjamin Buchloh' järgi olid neoavangardi tunnused peaaegselt 1960. aastate minimalismi, keskkonnakunsti jt. kunstiteose piire laiendavate “žanrite” näitel kunstiinstitutsiooni ning kultuuritööstuse kriitika, vastandumine kunsti autonoomiale ja kunstipiiride ja -vormide nihutamise.<sup>329</sup> Mõlemad nägid neoavangardi ja ajaloo suhteid dialektilisena, Fosteri järgi oli see iseloomulik postmodernsele kultuurile laiemalt: toimunud kultuuriline pööre ei tähendanud totaalset katkestust ja lahti rebimist olnust, vaid see toimus uuenenud suhte põhjal eelnenud traditsiooni.<sup>330</sup>

Kuigi avangardi ja neoavangardi vahekord on 20. sajandi teise poole kunstiteooriates olnud silmapaistval kohal, on neoavangardi terminid arhitektuurikirjutuses võrdlemisi ebaühtlaselt rakendatud. Llorensi essee oli selles mõttes kindlasti varajane, ilmselt esimesi ja samas vastuse või dialoogita jäänud katse kanda see debatt üle arhitektuuriteooriasse, ent vast veelgi tähelepanuväärsem on tema püüdlus teha seda mitte otse läbi kaasaegse arhitektuuripraktika, vaid Tafuri ajalookirjutuse kontekstualiseerimise kaudu. Vastandudes vanema põlvkonna ajaloolaste arusaamisele avangardi autentsusest nägi Tafuri just sõjajärgses arhitektuuris võimalust “ajaloolise avangardi” kriitiliseks käsitlemiseks. Sellele leidis ta kinnitust 1961. aastal Briti Arhitektide Kuninglikus Instituudis (*Royal Institute of British Architects*) peetud ning hiljem märgilise tähenduse omandanud Pevsneri kõnes, milles korüfee kritiseeris Teise maailmasõja järgses arhitektuuripraktikas kanda kinnitavat tendentsi taaslustada või edasi arendada sõdadevahelist modernismi, mida Pevsner märkas näiteks Le Corbusier' “neoekspressionistlikus” Ronchamp'i kabelis või Eero Saarineni, Philip Johnsoni, Louis Kahni jt. arhitektide loomingus. Pevsner käsitles neid suundumusi bürgerlikus võtmes pinnapealse historitsismina, stiilielustustena, mis püüavad rahvusvahelisele modernismile ajalooliselt läheneda, kuigi avangard oli tema arvamusel kohaselt mitte-ajalooline ja autentne nähtus. Tafuri jaoks niinimetatud uus historitsism pigem aga just problematiseeris modernismi käsitlemist mitte-ajaloolisena. Tafuri järgi oli eksiarvamuse, et 1920. aastate avangard oli oma olemuselt antiajalooline, taga nii avangard ise kui Pevsneri sugused narratiivsed ajaloolased.<sup>331</sup> Tafuri ise nihutas oma



modernismikäsitluses murrangulist aega oluliselt kaugemale minevikku väites, et avangardi traditsioon on tegelikult juba kuus sajandit vana ning selle algust markeeris tema järgi renessansiajastul toimunud epistemoloogiline murrang keskajaga, mis seisnes uutmoodi suhtes minevikku, mida esindasid näiteks Alberti ja Brunelleschi. Esimene neist püüdis rajada ratsionaalset (Tafari ütleb “süntaktilist”) ajaloolistel väärtustel rajanevat vormisüsteemi, teine konstrueerida antiikajastust lähtuvat “lingvistilist koodi ja sümboolset süsteemi”. Seega esindas 1960. aastate ning varasem arhitektuurihistoriograafia Tafuri jaoks võltsdialektikat, mis vastandas modernismi historitsismiga, kuigi modernsus on olemuslikult mineviku ning ajaloolisusega seotud.<sup>332</sup>

Mis puudutab sõjajärgse eksperimentaalse arhitektuuri ja neoavangardi ühildamist, siis peamiselt on arhitektuuriuurimuses toonaseid rühmitusi nagu Superstudio, New Babylon, Archigram või ka Tallinna kooli arhitektid Eesti kunsti- ja arhitektuuriajaloo nimetatud “radikaalseks”, “utoopiliseks” “avangardseks”, “mitteametlikuks” või “kriitiliseks”. Üks võimalik põhjendus, miks arhitektuuriajaloo on võrreldes kunstiajaloo kasutatud mõneti erinevat terminoloogiat, seisneb 1960. ja 1970. aastate kriitiliste praktikate teistsuguses tõlgendusdiskursuses, milles puudus Bürgeri mõistes ajaloolise avangardi mõistmine tühja kordusena, vaid algusest peale enese positsioonist teadlikuna ning seetõttu nende avangardsust ei seatud küsimuse alla. Jarzombek väidab, et selle taustal on teiste seas muutused 1970. aastate Põhja-Ameerika ülikoolide doktoriprogrammides, mis eraldasid arhitektuuriajaloo kunstiajaloo uurimisest meelitades nii viisi ligi arhitekte, kes olid küll ajaloost huvitatud, ent mitte traditsioonilise kunstiajalookirjutusena. Uued programmid ühendasid endas stuudiotöö, arhitektuuriajaloo ning filosoofia. Ennast nähti küll ajaloolastena, ent samas peeti oluliseks säilitada kirk kaasaaja sündmuste ja avangardi reaktsoonilisuse ning kriitilisuse vastu.<sup>333</sup> 20. sajandi alguse avangardiliikumised mõjutasid ka toonast Lääne arhitektuurset praktikat: näitena toob Jarzombek Vene konstruktivistide ja ennekõike El Lissitzky “avastamise” Ameerikas ning selle mõju Philip Johnsoni *General American Life Insurance*’i

<sup>332</sup> Samas, lk. 171–172, 194.

<sup>333</sup> M. Jarzombek, *The Psychologizing of Modernity*, lk. 206.

<sup>334</sup> Samas, lk. 8

<sup>335</sup> Vt. nt. F. Jameson Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 2001; H. Foster, What's Neo about the Neo-Avant-Garde?

<sup>336</sup> M. Crinson, C. Zimmerman, Introduction: Neo-Avant-Garde and Postmodern in Britain and Beyond. – Neo-Avant-Garde and Postmodern: Postwar Architecture in Britain and Beyond. Eds. M. Crinson, C. Zimmerman. New Haven: Yale Center for British Art, 2010, lk. 8–9.

<sup>337</sup> Llorensi järgi asetub näiteks kogu Tafuri kriitika selle vastuolu taustale, ent Tafuri erineb kahtlemata nii Bürgerist kui tema kriitikutest märksa radikaalsema dialektilise vaate poolest (T. Llorens, Manfredo Tafuri, lk. 84).

hoonele St. Louisis või De Stijli ja Peter Eisenmani “uurimusliku” arhitektuuri seosed.<sup>334</sup>

Neoavangardseid liikumisi arhitektuuris on nii samastatud postmodernismiga kui ka sellest eristatud. Esimene vaade näeb seda mitte arhitektuurse postmodernismi tähenduses, mis tähistab võrdlemisi selget ajaloolistest eeskujudest lähtuvat stiilimängu, vaid osana laiemast kultuurilisest ja majanduslikest muutustest, mis hõlmasid erinevaid distsipline ja valdkondi 1960. aastate teisest poolest alates.<sup>335</sup> Teine seisukoht on, et neoavangard tähistab siiski kitsamalt piiritletud arenguid sõjajärgses arhitektuuris, mis suhestusid ühel või teisel viisil sõdadevahelise avangardiga: eesliide “neo-“ tähistab siin vastandumiste ja kriitiliste praktikate laineid või seeriad, mis sõjajärgses kunstis ja arhitektuuris kordub. Eeskätt peavadki Mark Crinson ja Claire Zimmermann selliste korduste järjepidevust ja püsivust arhitektuuriajaloo seisukohalt uurimisväärseks, mitte niivõrd ühtede kriitiliste praktikate tähtsustamist teiste ees.<sup>336</sup>

Llorensi essee on kummatigi algusest peale kõige enam küsinud olemusliku järele ehk milline on modernsuse ja ajaloo suhe sõjajärgses arhitektuuridiskursuses. Ta kirjutab, kuidas ühest küljest tõlgendati muutusi arhitektuuris kui märki, et modernism on endiselt elujõuline ning arenemisvõimeline, selle vorm on vaid mõneti muutunud. Ajalugu nõudis järjepidevust klassikalise avangardiga, mida markeerisid vaid väiksemad nihestumised. Teine trend hindas aga modernismiideestikku teatava umbusuga ning püüdes sellele heterogeenset väljendust leida. Mõlemal juhul pöörduti ajaloo poole, et legitimeerida seda spetsiifilist modernsust, millesse usuti. Esimesel juhul mõisteti ajalugu kui teatud loomulikku jõudu, millest kasu saada juhul, kui seda ei takista teadlik minevikuihalus. Teine suund, mis eitas sujuvat traditsiooni jätkumist, vaatas aeg-ajalt teadlikult mineviku poole, et nihutada või uuendada arhitektuuri piire, mis oli oluline eeltingimus igasugusele uuele loominguulisele suundumusele.<sup>337</sup> Nõndasama mõistab 1970. aastate Lääne teooriakeskset arhitektuuri K. Michael Hays, kelle jaoks Jamesoni “hiliskapitalismi” eeskujul sõnastatud mõiste “hilisavangard” võtab paremini kokku kriitiliste praktikate suhte modernsusesse andes võimaluse seda käsitleda paindliku

ning muutuvana vastavalt teisenenud majanduslikele ning kultuurilistele oludele, mitte üksnes konkreetse ideoloogia (st. kunsti autonoomia) formaalse taasesituse või kordusena.<sup>338</sup>

Neoavangardi valikuline, uusi ühendusi leiutav traditsiooniloomine ning arhitektuuri piiride uuendamine on kontekst, milles ma näen antud töös toimivat nii Leonhard Lapini arhitektuurikirjutust kui tema mõttekaaslaste laiemat tegevust. Sellist ehk strateegilist traditsiooniloomet saab pidada kahtlemata üheks arhitektuurilise ja kunstilise neoavangardi puutepunktiks,<sup>339</sup> mille kõrvale asetub olulise ajaloolise põhjenduseks kunst ja arhitektuuri lähenemine ja segunemine 1960.–1970. aastate eksperimentaalsetes praktikates. Alex Potts peab 1955. aastal ilmunud Reyner Banhami esseed “The New Brutalism” (Uusbrutalism) sellise sünteesi oluliseks täheks.<sup>340</sup> Banhami esse, mida arhitektuuriajaloo peetakse esmajoones uusbrutalistliku esteetika apoloogiaks, sisaldas uue arhitektuuri propageerimise kõrval oluliselt rohkem seoseid suhetes nii Jackson Pollocki, Jean Dubuffet kui Eduardo Paolozzi kunstiga. Banhami jaoks oli uusbrutalistlik esteetika ühtlasi väga visuaalne, arhitektuur oli selles tema jaoks olemuslikult kujutisega seotud: “kujutist” ei mõistnud ta mitte representatsiooni tähenduses, vaid teatud materiaalsete omadustega konfiguratsiooni tähistajana, toore visuaalse kvaliteedina, mis ei allu lihtsale formaalsele loogikale.<sup>341</sup> Banhami kunsti ja arhitektuuri piire murdev mõtlemine, tema mitmesihiline ja kõikehõlmav tegevusväli, sh. arhitektuurihistoriograafia<sup>342</sup> ja seotus arhitekthe, disainereid ja kunstnikke koondava eksperimentaalse rühmitusega Independent Group kutsub kahtlemata paralleele tõmbama Lapini kunsti ja ehituskunsti siduva tegevusväljaga. Lapin kirjutab ja mõistab kunsti ja arhitektuuri tihedalt omavahel põimununa, ta ei vaatle neid eraldi kunstiliikidena: arhitektuur on kunst (Lapin ütlebki “ehituskunst”) ning kunst on seotud elukeskkonna ja ruumiga. Ta kasutab sageli terminit “kunstikultuur”, mis üheltpoolt oli küll laialdaselt kasutatud termin nõukogudeaegses kunstikirjutuses, ent teisalt viitab kahe kunstiliigi seostatud ja terviklikule mõistmisele. Ent niisamuti nagu Lapin oli kunsti ja arhitektuuri piire lõhustades ja nende välju laiendades samal ajal ajalookirjutuses

<sup>338</sup> K. M. Hays, *Architecture's Desire: Reading the Late Avant-Garde*. Cambridge: MIT Press, 2010, lk. 11.

<sup>339</sup> Anu Allas on sarnaselt kirjutanud mängust Eesti 1960. aastate avangardteatris ja tegevuskunsti iseloomustades seda kahe erineva lähenemise kaudu – tagasipöördumisele orienteeritud ja taktikaliselt orkestreeritud tegevusena. Esimene on suunatud traditsioonile, minevikule, arhetüübile, müüdidle, süütule ajale, mis oli eriti omane Eesti teatriuudendusele, teine tähistab taktikaliselt läbi mõeldud tegevust, mida rakendati *happening*ides tulevikku vaatava avangardi poolt, kuigi seda tehti teinekord ka läbi mineviku (A. Allas, *Tagasipöördumine ja taktika. Mängu idee 1960. aastate eesti kultuuri ja happening* “Mannekeeni matmine”. – *Kunstiiteaduslikke Uurimusi* 2008, kd. 17 (4), lk. 9–26).

<sup>340</sup> Banhami esse ilmus esmakordselt ajakirja *Architectural Review* 1955. a. detsembrinumbris. Potts kirjutab ühtlasi, et postmodernismis ei seisnenud see süntees enam mitte niivõrd dialoogis kunsti ja arhitektuuri vahel, kui võrd laiemas kultuurilises muutuses (A. Potts, *New Brutalism and Pop*. – M. Crinson, C. Zimmerman, *Neo-Avant-Garde and Postmodern*, lk. 32–33).

<sup>341</sup> Samas.

<sup>342</sup> Olulisemad moodsa arhitektuuri ajalood Banhamilt on R. Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*. New York: Praeger, 1960; R. Banham, *Guide to Modern Architecture*. London: Architectural Press, 1962 (hiljem sai see peakirjaks “The Age of the Masters: A Personal View of Modern Architecture”).

<sup>343</sup> "...neoavangard on seotud liiga paljude meie kohalike kunstikultuurile võõraste vaidlustega kunsti võimupositsioonide üle ning lisaks muidugi ka tollal suhteliselt uute ja rasketitajutavate ideede ja liikumistega. Terminoloogia ülevõtt võib anda põhjust siduda tollast kunsti retoorikaga, mis tegelikult polnud meile omane." (S. Helme, Sõjajärgse modernismi ja avangardi probleeme eesti kunstis, lk. 44.)

<sup>344</sup> Samas, lk. 41–42.

<sup>345</sup> J. Kangilaski, 70. aastate Lääne kunst. – Kunst 1981, kd. 58 (1), lk. 46–51; J. Kangilaski, Neoavangard või transavangard? – Kunst 1986, kd. 68 (1), lk. 8–15.

<sup>346</sup> A. Kurg, 2007. Official architecture, unofficial art: Two Exhibitions of the "Tallinn School" in the 1970s. – Architecture + Art. New Visions, New Strategies. Eds. E.-L. Pelkonen, E. Laaksonen. Helsinki: Alvar Aalto Academy, 2007, lk. 176–188; Keskkonnad, projektid, kontseptsioonid; M. Laanemets, Kunst kunsti vastu; A. Kurg, Feedback Environment: Rethinking Art and Design Practices in Tallinn During the Early 1970s. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2011, kd. 20 (1–2), lk. 26–58.

<sup>347</sup> S. Helme, Alguses ei olnud sõnal, lk. 7. Lapin esitab avangardimüüti retoorilisena: "Avangard ei teki ega kao, vaid muudab oma kuju." (L. Lapin, Avangard. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003, lk. 155.)

jäigalt programmiline ja traditsiooniliselt stiilikeskne ning sellisena väga vastuoluline, oli näiteks ka Banham hilisemate kriitikute, eeskätt Tafuri jaoks oma tehnootopilise keskmega ajalookirjutusega siiski instrumentaalne ehk narratiivne ajaloolane.

## Eesti neoavangard ja ruumiline modernsus

Eesti seitsmekümnendate eksperimentaalse kunsti ja arhitektuuri seosed Lääne neoavangardiga ei esine kahtlemata üheselt äratuntavas, välja puhastatud vormis, vaid märgatavate kohandamiste kaudu ning sõltuvad ajastule ning poliitilisele süsteemile eriomastest tingimustest. Eesti kunstiajaloo ei ole ka neoavangardi terminit kuigi julgelt varem rakendatud põhjusel, et senine diskursus on rõhutanud just nõukogude avangardi olemuslikke erinevusi Lääne neoavangardiga. Sirje Helme on tõstatanud põhimõttelise küsimuse neoavangardi termini kasutamisest Eesti avangardkunsti kontekstis osundades võimatusele kanda Lääne neoavangardi tähendus probleemideta siinsesse konteksti.<sup>343</sup> Peamise küsitavusena sellises ülekandes näeb ta Lääne neoavangardi kriitilist positsiooni modernismile omase universalismi ja kunsti autonoomia suhtes, millest näiteks Buchloh kirjutab, et Helme järgi olid meil (isiksuse ideoloogiline) sõltumatus ja kunsti autonoomia sulaajal olulisimad mõisted.<sup>344</sup> Riivamisi on võrdlusi neoavangardi mõistestiku kontekstis siiski püütud leida juba nõukogude ajal Lääne kunstiparadigmas toimuvaid muutusi analüüsides,<sup>345</sup> ent teadlikumalt on seda viimastel aastatel teinud Laanemets ja Kurg oma uurimustes Tallinna kooli arhitektide tegevusest hilissotsialistliku kultuuri kontekstis.<sup>346</sup>

Formaalselt on võimalik seoseid nõukogude ning Lääne neoavangardi vahel luua puhtalt kunstiajaloolise konventsiooni põhjal, mis on Lapini ning tema põlvkonna kunsti- ja arhitektuuripraktika juba sätestanud kui avangardse. Seda on kahtlemata aidanud kinnitada ka Lapini enda tegevus ehk omamüüdi loomine, nimetades oma tekstipärandit Eesti avangardi ajalooks.<sup>347</sup> Ka Lapini "mimikrit" saab tõlgendada neoavangardile

omase võttena otsida ajaloost kaasaja ahistavates tingimustes loodud kunstile õigustust ning selgitust. Foster käsitleb sellist strateegilist skeemi neoavangardile olemuslikuna ehk “seoste loomine kadunud praktikaga võimaldab eemalduda kaasaja tegevusliinidest, mis on iganenud, vale või muul viisil ahistav”.<sup>348</sup> Foster selgitab seda dialektilist suhet parallaksi fenomeni abil – s.o. objekti nihe, mis sõltub vaataja liikumisest või positsiooni vahetusest – kirjeldadades oleviku positsioonilt teostatud mineviku kontseptualiseerimist, mis omakorda mõjutab neidsamu oleviku positsioone.<sup>349</sup> Ühendus minevikuga ei pea siin olema jäljendav või rõhutama järjepidevust selle suhte olemusliku kvaliteedina. See võib olla ka negatiivne suhe minevikku – katkestuse või keeldumise tähenduses – millele rajaneb näiteks uus vormikäsitlus, esteetika jne. Ent ka negatiivset suhet peab Foster oma orientatsioonilt ikkagi ajalooliseks.<sup>350</sup>

Uue esteetika määratlemine oli Lapini ja ta kaaslaste oluline missioon, ent nende positsiooni ei saa eelnevalt öeldu taustal kindlasti negatiivsena määratleda, kuivõrd katkestuse asemel toetuti arhitektuuri ja kunsti piire ümber mõtestades traditsioonile ja püsivatele, st. müütilistele elementidele ja seostele kultuuris. Lapini varasemad, 1970. aastate alguse ja keskpaiga tekstid, “Taie kujundamas keskkonda” (1971) ja “Objektiivne kunst” (1975), mis ei tegele niivõrd kunsti-ajalooga kui on kirjutatud erinevate kunstiaktsioonide raames ja mõelduna määratlema kaasaegse kunsti programmi, sätestavad väga selgelt selle lähtekohana 20. sajandi alguse avangardi, mis pole oma aktuaalsust kaotanud, vaid lihtsalt modifitseerunud: “futurism, dadaism, konstruktivism ja sürrealism on leidnud taasrakendamist uues kontekstis ja mastaapides ning ter- vet 20. sajandit iseloomustab pidev sünteesiprotsess. Objektiivne kunst tähendab kunsti ja elu lahutamatumust, mis on avangardi sisu.”<sup>351</sup> Rõhuasetus inimese, masina ja looduse kolmiksuhtele, mis kunsti ja arhitektuuri kaudu saab argielu osaks, oli Lapini varases, veel selgelt modernismi revolutsiooniliste ideede lätetele rajatud programmis peamine. See sisaldas endas 20. sajandi alguse avangardliikumiste ning nende ühiskonna transformatsiooni-utoopiatele üles ehitatud esteetika süstemaatilist uurimist analüüsides eriti Malevitši fenomeni, De Stijli, aga ka William Morrise ideestikku.<sup>352</sup>

<sup>348</sup> Originaalis: *to reconnect with a lost practice in order to disconnect from a present way of working felt to be outmoded, misguided, or otherwise oppressive.* Fosterit huvitab siin küsimus, kuidas minevikupraktikaga seoste loomine viib kaasaegsest praktikast eraldumiseni ja/või mingite uute tegevuste välja kujunemiseni: *How does a reconnection with a past practice support a disconnection from a present practice and/or a development of a new one?* (H. Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century.* Cambridge (Mass.), London: MIT Press, 1996, p. x.)

<sup>349</sup> Samas, lk. xii.

<sup>350</sup> Samas.

<sup>351</sup> L. Lapin, *Objektiivne kunst.* – L. Lapin, *Valimik artikleid ja ettekandeid kunstist, 1967–1977.* Käsikiri. Tallinn, 1977, lk. 51–52.

<sup>352</sup> 1974. aastal ilmus ajakirjas *Kunst ja Kodu* Jaak Kangilaski artikkel “William Morris ja tema aeg”, milles ta uuris juugendi kujunemisprintsiipe ja vastuolulisi taotlusi. Andres Kurg on viidanud Kangilaski artikli laiemale rollile, kui ülevaate andmine ühest mineviku kunstistiilist, toimides Toltši, Keskküla, Lapini jt. jaoks olulise alusena disaini ja vormiekspereimentide vajalikkuse rõhutamiseks kaasaja ühiskonnas (A. Kurg, *Erinevad valged (ruumid).* Tervikkunsti-teose ideed 1970. aastate Eesti kunstis. – *Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa...*, lk. 155. Vt. ka J. Kangilaski, *William Morris ja tema aeg.* – *Kunst ja Kodu* 1974, nr. 2, lk. 18–23).

<sup>353</sup> Lapin on kirjutanud selle selgitamaks oma graafilist sarja "Masinad" (1973–1979) algselt 1979. aastal käsikirjana (L. Lapin, Masinad. – L. Lapin, Kaks kunsti, lk. 59).

<sup>354</sup> S. Helme, Alguses ei olnud mitte sõnal, lk. 9. Vastupidist võimalust, Bürgeri mõistes "tühja kordust", on kirjeldanud Susan-Buck Morss läbi musta ruudu "rännakute" Lääne sõjajärgses kultuuri-maastikus degradeerudes puhta kunsti prototüübist Ameerika elitistliku kultuuri sümboliks (S. Buck-Morss, Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West. Cambridge (Mass.), London: MIT Press, 2002, lk. 89–95).

<sup>355</sup> Vt. lähemalt Tõnis Vindi kohta E. Taidre, Tõnis Vindi kunstipraktikad kui sünkretistlik tervikkunstiiteos. – Tõnis Vindi esteetiline universum. Koost. E. Taidre. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, Kumu, 2012, lk. 19–28.

<sup>356</sup> L. Lapin, Tallinna ehituskunstilisest ilmeist, 4. – Sirp ja Vasar 07.11.1974, lk. 9.

<sup>357</sup> L. Lapin, *Art déco* Eesti arhitektuuris. – Kunst 1985, kd. 67 (2), lk. 24.

<sup>358</sup> A. Keskküla, Vormikõne teoreetikut, lk. 33.

Lapini suhe avangarditraditsiooni kõneleb seesmiselt läbi tunnetatud ajastutajust, mida ta tekstid otsesõnu ka rõhutavad vastupidiselt Gensi narratiivse ajalookirjutuse objektiivsuse looriga varjutatud ja distantseeritud kirjutusele: "Pildisarjas "Masinad" ma ei kujuta, ei peegelda, isegi ei analüüsi masinate loodust, vaid esitan sümboolselt selle maailma vastupeegeldusi oma teadvuses. [---] Minu eesmärk pole analoogselt klassikalisele konstruktivismile tehiskeskonda tema rakedamisega taides ülistada ega analoogselt neoromantikule (surrealistid, dadaistid, abstraktsionistid) paljastada, vaid lihtsalt esitada masinate loodust kui reaalselt fakti kujutava kunsti vahendusel."<sup>353</sup> Nii "Masinad" kui ka tema suprematistlikud töötlused olid kantud loomingulisest suhtest avangardi, arendatud lihtsalt edasi teistes oludes ja ajas, mitte ei olnud oma olemuselt kopeerivad.<sup>354</sup> Sarnast traditsiooniloomet võis muidugi täheldada juba enne Lapini aktiivset loomeperioodi näiteks 1960. aastate graafikas, ka taasavastatud juugendis ja selle töötlustes Tõnis Vindi loomingus<sup>355</sup> või siis juba sõjaeelse funktsionalismiga seoseid deklareerivas seitsmekümendate neofunktsionalistlikus arhitektuuris. Näiteks kirjutab Lapin 1974. aastal funktsionalismist kui kaheetapilisest ilmingust: sõdadevahelist algset funktsionalismi nimetab ta esteetilis-teoreetiliseks, mis otsis moodsale ühiskonnale vastavat kunstikultuuri ning Teise maailmasõja järgne funktsionalism on eetilis-kontseptuaalne, milles püütakse esimeses etapis avastatud struktuuridele ja vormikultuurile leida nii sotsiaalset kui industriaalset vastet: "klassikaliselt range ja struktiivse funktsionalismiga võrreldes võib tänast funktsionalismi pidada multipitseerivaks ja destruktivseks".<sup>356</sup> Juba hiljem, 1980. aastatel, lisab ta sellele seosele siiski ka kunstilise mõõtme: "Noored arhitektid suundusid funktsionalismi teele, et otsida allakäinud suundumuse lätteid, funktsionalismi kadunud aaret. Algfunktsionalismi kõitev vormikeel, mäng geomeetriliste kujunditega, geomeetiline ornamentaalsus ja väljenduskeele rikkus andis lootusi nüüdse funktsionalismi sees taastada ajaloolise funktsionalismi intiimsus, "ehituskunst"."<sup>357</sup> Nõndasama esindab neo-avangardi dialektilist loomust Keskküla sidudes De Stijli elementarismi ja kunsti objektiivsuses väljenduva antiindividualismi kaasaegse kunsti voolude minimalismi ja kontseptualismiga.<sup>358</sup>

Sellise olemuslikult dialektilise traditsiooni-  
loome strateegiline funktsioon ja subjektiivne agenda  
saabki Lapini ja teiste puhul suuresti ilmsiks selliste  
ühenduste kaudu, millega antakse ajaloolisele arhitek-  
tuurile (mitte enam kaasaegsele) uuendatud või senistest  
kunstiajalookirjutuse konventsioonidest erinev tähendus,  
st. oma tegevusega minevikku mitte reprodutseerides,  
vaid konstrueerides.<sup>359</sup> Näiteks omistab Lapin 1920.  
aastate konstruktivismile eeskätt avangardse rolli,  
kuigi Gens oli sama mõistet kasutades käsitlenud seda  
tehniloogilise suuna arenguna sõdadevahelises arhitek-  
tuuris.<sup>360</sup> Funktsionalistliku (ehk konstruktivistliku)  
arhitektuuri mainimine avangardi traditsioonis sise-  
nebki Eesti kunstiteadusesse Lapiniga, varem seda  
terminit sellises seoses ei rakendatud. Põhimõtteliselt  
teeb sama ka Keskküla funktsionalismi “De Stijliga”  
sidudes: “Olles koos Theo van Doesburgiga rühmituse  
“De Stijl” rajaja ja üks selle peamisi ideolooge, ulatub  
Mondriani mõju meieni eelkõige esemelise keskkonna  
kaudu, mille kujundamisel on oma osa etendanud ka  
nimetatud rühmitus. Meenutame, et “De Stijli” liikumine  
on oluliselt kujundanud Euroopa funktsionalistlikku  
arhitektuuri, mille ratsionaalsema osa pitserit kannab  
meie arhitektuur tänani.”<sup>361</sup>

Kuigi ühtepidi on need seosed Lääne neoavan-  
gardiga hilisema kunsti uurimuse ja teooriadiskursuse  
sees kujunenud, oleks samas vale väita, et seitsme-  
kümnendatel loodud ühenduslülid ja ideeline resonants  
tekkisid tol ajal kuidagi juhuslikult, iseenesest ja mit-  
teteadlikult. Info liikus kahtlemata ka siis ja päris vaa-  
kumis ei tegutsetud. 1971. aastal kirjutab Lapin uue  
tehisliku reaalsuse ning infoühiskonna ideede lainest  
kantuna lausa infoküllusest, mis tänapäeva kunstniku  
käeulatuses on, viidates nii teoreetilistele ja filosoofi-  
listele mõjutustele (Freud, Nietzsche, Schopenhauer)  
kui raadiole ja televisioonile.<sup>362</sup> Tagantjärele on Lapin  
meenutanud seda ajana, mil infovool voogas veel  
rahulikult, see kõik püüti endasse imeda ja seetõttu  
on ka nende mõjutused sedavõrd mitmekesised ol-  
nud (Vaino Vahingu kaudu tutvuti psühhoanalüüsiga,  
huvituti veel eksistentsialismist, absurdist, budis-  
mist jne.).<sup>363</sup> Kuuekümnendate lõpus oldi Eestis juba  
ka Lääne hilismodernismi ideedega kursis, kirjutada  
ja laiemalt rääkida sai neist küll alles 1980. aastatel.<sup>364</sup>

<sup>359</sup> Sirje Helme on kirjutanud uutele nähtustele sidemete otsimisest varasemast kunstiajalooost kui Lapini peamisest meetodist (S. Helme, *Alguses ei olnud mitte sõnal!*, lk. 7).

<sup>360</sup> L. Gens, *Kapitalismi periood*, lk. 439.

<sup>361</sup> A. Keskküla, *Vormikõne teoreetikud*, lk. 33.

<sup>362</sup> L. Lapin, *Taie kujundamas keskkonda*. – L. Lapin, *Valimik artikleid ja ettekandeid kunstist*, lk. 23.

<sup>363</sup> L. Lapin, *Startinud kuuekümnendatel. Mälestusi ja mõtteid*. – *Kunst 1986*, kd. 68 (1), lk. 17.

<sup>364</sup> J. Saar, *Võistlevad maastikud: kultuuriparoraamide ja kontekstide vaheldumine 1980. aastate kunstitekstides*. – *Kadunud kaheksakümnendad*, lk. 27.

<sup>365</sup> Laialt on teada siia tellitud arhitektuuriajakirjade roll infoallikana erineva põlvkonna arhitektidele. Lapini, Künnapu jt. tekstidest, kus hooti on ka viidatud kirjandusele, on ühtlasi näha, kuidas 1980. aastate alguseks ollakse kursis paljude aktuaalsete raamatutega: loetud on nii Robert Venturi, Charles Moore'i, Robert Sterni, ollakse kursis New York Five'iga, Künnapu puhul on sageli rõhutatud tema eeskujusid Aldo Rossit, Rob ja Leon Krieri. Info liikumist annavad märku ka Nõukogude Liidus, peamiselt Moskvas Strojizdati kirjastuses ilmunud tölded (nt. Reyner Banhami "The New Brutalism" 1973. aastal) ning mitmed vene autorite raamatud kaasaegsest arhitektuurist erinevates kapitalistlikes maades (USA, Prantsusmaa, Itaalia jne.), aga ka eksperimentaalsest arhitektuurist üldisemalt, nt.: Архитектура Запада. Кн. 3, Противоречия и поиски 60-70-х годов. Ред. Д. К. Бернштейн, А. А. Воронов, В. Л. Глазьев и др. (Центральный научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры.) Москва: Стройиздат, 1983.

<sup>366</sup> K. M. Hays, *Architecture's Desire*, lk. 13. 1983. aastal kirjutas arhitektuuriajaloolane Udo Kultermann Saksa ajakirjas AIT (Architektur, Innenarchitektur, technische Ausbau) Vilen Künnapu loomingust kui autonoomsest, omaenda seaduste ja piiridega arhitektuurist. Ta nimetab artiklis Künnapu ja teiste noorte arhitektide kohalikele traditsioonile toetuvat loomingut "ürgjõuliseks" ning näeb sellist (st. autonoomse arhitektuuri) tendentsi stiihilisena toimumas kõigis maades, tuues samas Künnapu arhitektoonidele võrdluseks Eisenmani eramu-uuringud seerist "Majad I-X" (U. Kultermann, *Zeitgenössische estnische Architektur. Die Arbeiten von Vilen Kuennapu.* – AIT 1983, nr. 2, lk. 90–91. Artiklist ilmus eestikeelne lühiväljaanne: Teised meist. – Sirp ja Vasar 13.05.1983, lk. 9).

<sup>367</sup> K. M. Hays, *Architecture's Desire*, lk. 11–12.

<sup>368</sup> Andres Kurg on ajakirja *Kunst ja Kodu* kontekstis viidanud Lapini, Toltsi ja teiste tegevusele, kui tarbimise, massikultuuri ja väikekodanluse kriitikale (A. Kurg, *Almanahh "Kunst ja Kodu"*, lk. 116).

Nii ei saa märkamata jätta paralleele tollase arhitektuuri eksperimentaalsema poole eesmärkides ja rõhutes kõrvutatuna Lääne tollase radikaalse arhitektuuri sisuga, millega oldi siingi kursis.<sup>365</sup> Helme poolt Lääne neoavangardi sisulises mudelis sarnasusi välistav kohaliku avangardi kunsti (või antud juhul arhitektuuri) autonoomia programm, mida ka Lapin järjepidevalt oma seitsmekümnendate kunstis ja kirjutistes kajada laseb, oli ühtviisi aktuaalne Lääne sõjajärgses kriitilises arhitektuuris, kus oldi samamoodi hõivatud arhitekti ning arhitektuuri võimaluste ümber mõtestamisega otsides ühtlasi arhitektuuri fundamentaalseid koode ning printsiipe.<sup>366</sup> Ent nii nagu arhitektuuri vormilise poolega tegelemine seitsmekümnendatel esitas puhatale arhitektuursele "materjalile" rõhudes Haysi järgi tegelikult tarbimisühiskonna kriitikat<sup>367</sup> ja oli sellisena pigem osa neoavangardi heterogeensest loomusest, oli ka Lapini kunstil ja ehituskunstil tuginev uus reaalsus eelkõige kommentaar või reaktsioon kaasajale esitades seda mitte üksnes ahistava poliitilise reaalsuse ja ideologiseeritud arhitektuuripraktika vastu, vaid laiemalt muutustele hilissotsialistlikus kultuuris.<sup>368</sup>

1970. aastate lõpus tärgranud postmodernismi laines Lapini rõhuasetused kunstist ja arhitektuurist muutuvad märgatavalt, kuigi sellega ei kao Kunstniku ja Arhitekti keskne roll kultuuris: nende ülesandena näeb ta elukeskkonna uue masinal põhineva tegelikkusega sidumise asemel "muutuvas ja tehistavas maailmas kaitsta muutumatut inimlikkust".<sup>369</sup> Inimlikkuse tahaplaanile jätmine ratsionaliseeriva tootmise nimel on Lapini peamine kriitika modernse kultuuri suhtes, mida ta määratleb kollektiivse tehnokraatliku kultuuri-na. Kuigi pessimism masinasse ja selle poolt määratud keskkonna toimimisse on ilmne, ei sea ta samas kahtluse alla avangardi terviklikkusepüüdlust uue keskkonna loomisel, sellesse säilitab ta romantilise ja loova suhte:<sup>370</sup> ilma terviklikkuse ja harmooniataotluseta "poleks mõeldav ükski iseseisvalt määratletav suundumus, kunstiajaloo epohh".<sup>371</sup>

Hoolimata ümberlülitustest kaasaegset kultuuri suunavate kesksete elementide vahel (masinlikust inimlikku kultuuri<sup>372</sup>) iseloomustab Eesti seitsmekümnendate neoavangardi nii nagu see seisnes Lapini ja teiste temaga seotud Tallinna kunstnike ja arhitektide programmis



ajaloo ja terve 20. sajandi kultuuri seadmine ühte selgesse mudelisse. Nende teoste, aktsioonide ja tekstide ühine alus on Eesti kultuuri nägemine ruumikeskselt, kohati toetutakse selle pinnale sellise jõuga, et nende eesmärk näibki olevat sõnakeskse kultuuritüübi ümber töötlemine ruumikeskseks.<sup>373</sup> Varastes tekstides postuleerib Lapin ruumilist traditsiooni eeskätt läbi kaasaja aktuaalsete probleemide ja urbaanse modernsuse (tehiskeskond, elukeskkond kaasaegse taide sisuna; objektiivne kunst kui uus tegelikkus). Esseede “Taie kujundamas keskkonda” ja “Objektiivne kunst” jõulisust asendanud seitsmekümnendate lõpu pessimism hoiab vaatamata ratsionaalse kultuuri kriitikal ruumilise mudeli endiselt tallel. Lapin kirjutab siis, kuidas kunsti saab muuta esemelisest mateeriast loobumisega ehk tühjusega, mis on elu alg ja lõppvorm: “See on elu oleku võrdsustamine ruumiga, millele on taandatavad kõik inimeste spekulatsioonid.”<sup>374</sup>

Seitsmekümnendate teisest poolest antakse konkreetsemalt suund nii Eestis rahvusliku arhitektuurikultuuri kui laiemalt 20. sajandi kultuuri määratlemisele läbi ruumilise kultuurinarratiivi. 1978. aastal noorte arhitektide seminaril peetud ettekandes “Arhitektuur kui kunst” deklareerib Lapin: “Ruumiprobleem ei ole olemuslik ainult arhitektuurile, vaid 20. sajandi kunstile laiemalt. XX saj. kultuur on arhitektooniline selles valitseva ruumiprobleemi tõttu. Ruumiprobleem domineerib nii maalikunstnike K. Malevitši, R. Rauschenbergi, kirjanike M. Butor’i, J. Barbaruse, muusikute J. Hendrixi, C. Santanà, teatraali P. Brooki ja paljude teiste meie sajandi suurte meistrite loomingus; ruumiprobleemist pole vaba tänapäeva teadus, filosoofia ja religioossed orientatsioonid.”<sup>375</sup> Järgnevalt vaatlengi, kuidas ruumiline alge, mis Lapini jaoks väljendub arhitektuuri müütilises struktuuris, suunab tema käsitluses Eesti arhitektuuriajalugu läbi 20. sajandi kümnendite erinevaid arhitektuuriperioode ühele ideele allutades. Näiteks seob juugendi Eestis peamiselt Adolf Loosi, Henry van de Velde ja Charles Rennie Mackintoshi geomeetrilise ornamentatsiooniga, aga ka funktsionalism kasvab välja samast geomeetrisest traditsioonist realiseerudes konstruktivistlikus arhitektuuris. Ruumilisus on teisisõnu vaimsus, mis ajastuid ühendab ja sel vaimsusel on selge dualne mudel,

<sup>369</sup> L. Lapin, Kunst kunsti vastu. – L. Lapin, Valimik artikleid ja ettekandeid kunstist, lk. 77.

<sup>370</sup> L. Lapin, Funktsionalismi kriis. – L. Lapin, Arhitektuur kui kunst. Leonhard Lapini artikleid ja ettekandeid arhitektuurist, 1971–1985. Käsikiri. Tallinn, 1985, lk. 66–67.

<sup>371</sup> L. Lapin, Eesti *art nouveau* loomus. – L. Lapin, Arhitektuur kui kunst, lk. 13.

<sup>372</sup> Võib öelda, et 1983. aastaks oli modernism nii kitsamalt arhitektuurses kui laiemalt kultuurilises mõttes Eestis lootusetult läbi. Mati Unt analüüsib siis Vilen Künnapu projekteeritud Väike-Karja tn. läbi masinaeituse, kirjutades selle kohta lihtsalt: “Ta ei ole masin.” (M. Unt, Libahunt karjatänaval. – Sirp ja Vasar 29.07.1983, lk. 9.)

<sup>373</sup> Sellisena on Lapini tegevust tõlgendanud ka Sirje Helme, kes pole küll otsesõnu sellist mõtet kasutanud, küll aga vihjab sellele tema saateteksti pealkiri “Alguses ei olnud mitte sõna!” kogumikule “Kaks kunsti” (S. Helme, Alguses ei olnud mitte sõna!, lk. 7).

<sup>374</sup> L. Lapin, Kunst kunsti vastu, lk. 84.

<sup>375</sup> L. Lapin, Arhitektuur kui kunst. – Arhitektuur. Kogumik ettekandeid, artikleid, vastukajasisid, dokumente ja tõlkeid uuemast arhitektuurist. Toim. L. Lapin. Käsikiri. Tallinn, 1979, lk. 7.

<sup>376</sup> Kuigi vastavat väidet on keeruline kahtluse alla seada, on Lapini *persona non grata* kuvand kahtlemata olnud üks olulisi osi tema ja ta põlvkonna enesemütoloogias uuel Eesti ajal. Ent Lapin on mõjutajana maininud ka sõjaväeaastaid Riias, kus ta ülemustele piltide joonistamise eest erikohtlemise pälvnuna sai mööda linna jalutada ning Riia juugendiga tutvutada. Tallinnas jätkas ta funktsionalismi uuringutega, millest sai tema sõnul alus kogu tema järgnevale arhitektuuriloomingule (L. Lapin, Salajased seitsmekümnendad. – Rujaline roostevaba maailma. Seminar “1970-ndate aastate eesti kunst”. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 1998, lk. 21).

<sup>377</sup> L. Lapin, Helmi Üprus – minu vaimne ema. – Sirp 13.10.2011, [http://www.sirp.ee/index.php?option=com\\_content&view=article&id=13166](http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=13166) (vaadatud 27.01.2013).

<sup>378</sup> Vt. käsikirjad L. Lapin, Arhitektuur kui kunst; L. Lapin, Valimik artikleid ja ettekandeid kunstist; Arhitektuur. Kogumik ettekandeid, artikleid, vastukajasad, dokumente ja tõlkeid uuemast arhitektuurist. Viimati mainitu sisaldas Lapini omade kõrval teiste autorite tekste. Eesti taasiseseisvumise järel on osa neist publitseeritud artiklikogus L. Lapin, Kaks kunsti.

mis väljendub kunstikultuuri ühekorraga ratsionaalses ja romantilises, subjektiivses ja kollektiivses, autonoomses ja terviklikus loomuses.

## Leonhard Lapini arhitektuuriajalugu ja müütiline mõtlemine

Lapini huvi arhitektuuriajaloo vastu pärineb tema tööperioodist vabariiklikus restaureerimisvalitsuses, kuhu ta suunati peale instituudi lõpetamist 1971. aastal väidetavalt seetõttu, et ta vastuoluline maine ei lasknud tal töötada mõnes riiklikus projekteerimisorganisatsioonis, ent samavõrra võis see tuleneda ka tema natuurist, mis poleks niikuinii talunud riikliku büroo rutiinset projekteerimist.<sup>376</sup> Lapin ise on pidanud restaureerimisvalitsuses Helmi Üpruse käe all töötatud aega põhjuseks, miks ta üldse hakkas artikleid ja raamatuid kirjutama. Üprus, keda ta nimetab oma “vaimseks emaks”, ei õpetanud teda mitte ainult uurimuslikku teksti kirjutama, vaid nägema seoseid eri ajastute ja kultuuride vahel.<sup>377</sup> Enamik Lapini kunsti- ja arhitektuuriajaloolisi tekste ilmus nõukogude ajal ajakirjades Kunst, Kunst ja Kodu, Ehituskunst, aga ka ajalehes Sirp ja Vasar vahemikus 1971 kuni 1980. aastate lõpp. Lapin koostas juba nõukogude perioodil oma tekstidest trükitud käsikirjade kujul mitu kogumikku, milles olid nii avaldatud artiklid, aga ka näiteks konverentsidel ja seminaridel peetud ettekanded, mis publitseeriti esmakordselt 1997. aastal Lapini kogutud tekstide raamatus “Kaks kunsti”.<sup>378</sup> Lapini käsikirjades avaldatud artiklite ja ettekannete seas teemad nagu “*Art nouveau* arhitektuur Tallinnas” (1978), “Funktsionalismi kriis” (1979), “Eesti funktsionalism” (1981-82), “Poleemiline historitsism” (1983), “Eesti *art nouveau* loomus” (1982), “*Art déco* Eesti arhitektuuris” (1984), “20. sajandi arhitektuuri terminoloogilisi probleeme” (1986) jne. Lapini olulisim uurimisobjekt on “kuldne” Eesti aeg, mida ta “konstrueerib” erinevalt

Gensist avangardsena ehk alternatiivisena, hoolimata selle kodanlikust sisust ja formaalsest uuenduslikkusest, millest eriti 1930. aastate arhitektuuri puhul on hiljem kirjutatud.<sup>379</sup> Ehkki ühte koguteosesse hõlmamata, järgib Lapin tegelikult Gensi poolt seatud ametlikku moodsa arhitektuuri jutustust<sup>380</sup> kirjutades historitsismist, juugendist (Lapin kasutab rõhutatult saksakeelse “juugendstiili” asemel prantsusekeelset terminit *art nouveau*)<sup>381</sup>, funktsionalismist, *art déco*’st ja stalinismist ehk usklassitsistlikust arhitektuurist.<sup>382</sup>

Eraldiseisvatena võttes fookusseerivad tema artiklid ühele põhiteemale ehk artiklis käsitletud arhitektuuri stiili selgitamisele, mille raames võetakse siiski ette kiireid rännakuid ka teistesse arhitektuurivooludesse. Üks vähestest ülevaatlikest kirjutistest on tema artikliseeria “Tallinna ehituskunstilisest ilmast” ajalehes *Sirp* ja *Vasar*, mis põhines Lapini restaureerimisvalitsuses Tallinna kesklinna rekonstrueerimisprojekti eeltöona 1973.–1974. aastal koostatud uurimistöodel.<sup>383</sup> Kõige pompossemal kujul näeb lapinlikku arhitektuuri stiilide segunemist, kattumist ja vormide ja ideede ajas rändamisest moodustuvat keerulist süsteemi tema ühes hilisemas artiklis “Arhitektuur ja mood” (1984), mis tegelikult võtab kokku mitmetes tema varasemates artiklites kirjutatu.

## Stiili vaimsus

Lapin on ajaloolasena silmatorkavalt vastuoluline oma kohati äärmuslikus liigitamis- ja tüpiseerimisvajaduses ning teisalt selleks ise reegleid kehtestades ja seega uut uurimistraditsiooni luues kujunenud akadeemilistele konventsioonidele vastandudes. Kunstihistoriograafilises traditsioonis on Lapin ühtepidi selgelt stiiliajaloolane. Stiil on ta jaoks oluline küsimus ning sellisena asetub tema arhitektuuriajalugu traditsioonilisse raamistikku, enamgi veel kui Gensi kirjutus, milles stiil oli seotud ühiskondlike ning majanduslike mõjudega arhitektuurile ja linnaplaneerimisele, Lapinil aga alati vormiga, arhitekti isikupäraga ja vaimusega, mille käsitlemiseni jõuan allpool. Hea näide on, kuidas ta juugendi ehk *art nouveau* leviku näitena toob 1930. aastate alguse levinuima puitelamutüübi

<sup>379</sup> Vt. nt. M. Kalm, Eesti XX sajandi arhitektuur. Tallinn: Sild, 2002; M. Kalm, Keskklassi maailm võtab ilmet – 1920. aastate arhitektuurist. – Eesti kunsti ajalugu, 5, lk. 262–286; M. Kalm, Moodsa elu moodne vorm. – Eesti kunsti ajalugu, 5, lk. 347–366.

<sup>380</sup> Gensi ajalookirjutuse nimetamine “ametlikuks” ja Lapini oma “mitteametlikuks” on samas mõneti problemaatiline. Kuigi Gens kirjutas käsitlused suurtesse kunstiajalooaramatutesse, oli Lapini populaarsetes, ka vene keelde tõlgitud ajakirjades *Kunst ja Kodu* ning *Kunst* ilmunud artiklite publik võibolla suuremgi kui Gensi ideoloogiamõjulistel tekstidel.

<sup>381</sup> Lapin põhjendab seda mitmeti: *art nouveau* liikumine pärineb Inglismaalt, kus see nimetus võeti kasutusele esialgu ühe kaupluse nimena, ja saksakeelse nimetuse kasutamine pole meil kohane seetõttu, et siin puuduvad Saksa mõjutustega *art nouveau* hooned (L. Lapin, Tallinna ehituskunstilisest ilmast, 2. – *Sirp* ja *Vasar* 25. 10. 1974).

<sup>382</sup> Lapin on tunnistanud, et eesti-aegse arhitektuuri avastasid nad oma sõpradega (Künnapu jt.) paljuski tänu Gensile. Gens oli esimene, kes sõdadevahelist arhitektuuri ajaleheartikliites väärtustama hakkas ja sellest innustudes hakkasid nad näiteks tähistama eesti-aegsete arhitektide juubeleid (L. Lapin, intervjuu).

<sup>383</sup> “Kesklinn. Ülevaade hoonestusest ning selle arhitektuuri-ajaloolisest väärtusest”, Eesti Riigiarhiiv, f. T-76, n. 1, s. 1699 ja 1700; “Kesklinn. Kesklinna visuaalsest miljööst ning selle osatähtsusest kesklinna rekonstrueerimisel”, Eesti Riigiarhiiv, f. T-76, n. 1, s. 1994, 1995 ja 1996.

<sup>384</sup> L. Lapin, *Art nouveau* arhitektuur Tallinnas, lk. 24.

<sup>385</sup> Periodiseerimist küll omatahtsi kasutades, on see siiski üks Lapini peamisi tööriistu ajaloolise materjali organiseerimisel ning ka see oskus on pärit tema kokkupuudetest akadeemilise kunstiajaloo uurimisega restaureerimisvalitsuses. Lapin on oma stiiliajalool põhineva kirjutuse otseselt seostanud Helmi Üpruse "kooliga" (L. Lapin, intervjuu).

<sup>386</sup> L. Lapin, Tallinna funktsionalistlik arhitektuur, lk. 45.

<sup>387</sup> L. Lapin, Eesti funktsionalism. – Ehituskunst 2/3, 1982/1983. Tallinn: Kunst, 1986, lk. 85.

<sup>388</sup> L. Lapin, *Art nouveau* arhitektuur Tallinnas, lk. 24.

Tallinna maja (kasutamata küll seda tüübinime) – mille seos juugendiga on küll kaudselt olemas, käsitledes neid puhtalt vormiaspektist, kuigi nende majade arhitektuuriajalooline märgilisus tuleneb rohkem tööliste ja teenistujatele mõeldud uue, paremate elamistingimustega massiliselt rakendatud üürielamu tüübi tekkest.<sup>384</sup> Arvatavasti võib sedavõrd tüpologiseerimisele ja stiielelementide üles loetlemisele tähelepanu pööramine tuleneda tema n.-ö. õpipoisi-aastatest restaureerimisvaldkonnas, kus seda ühe peamise töömoodina kasutatakse.<sup>385</sup> Lapin läheneb ajaloolisele materjalile kunstnikuna, ent kahtlemata programmiselt, ta loob uusi stiilikookondi ja nimetusi: näiteks jagab ta funktsionalismi naiivseks funktsionalismiks ja realistlikuks funktsionalismiks. Esimeses näeb ta vormi ja funktsiooni vastavuse põhimõtet formaalselt ehk enamvähem realiseerituna, teises avaldub see printsipi aga hoone funktsiooni ehk sisemise organismi välises loetavuses.<sup>386</sup> Teine levinud võte on stiilide segamine ja ühendamine ning liigituste loomine vormielementide põhjal, näiteks liigitab ta hiljem funktsionalismi konstruktivistlikuks, *art déco*'likuks ja klassitsistlikuks funktsionalismiks.<sup>387</sup> Kahtlemata tuleb Lapini puhul jälgida tema tekstide kirjutamisaastat, mis selgitab ka teatud liigituste teket ja stiiliperioodidele keskendumist: 1980. aastatel kirjutatud tekstid näitavad *art déco*, klassitsismi ja historitsismi tähtsustumist laiema modernismiperioodi ümberhinnangute kontekstis.

Kuigi Lapin mitteakadeemilise kirjutajana ei ole kirjandusele viidates järjepidev, siis mitmetes artiklites teeb ta seda ometi ja nende põhjal ilmneb, et kunsti- ja arhitektuuriajalooline Lääne kirjandus, sh. äsja ilmunud raamatud, on talle olnud hästi kättesaadav. Näiteks artikliseerias "Tallinna ehituskunstilisest ilmest" (1974) ja artiklis "*Art nouveau* arhitektuur Tallinnas" (1978) kasutatud kirjandus on suuresti 1970. aastate jooksul ilmunud inglise- ja saksakeelsed juugendikäsitlused, lisaks William Morrise kogutud esseed, Honouri ja Flemingi ning Pevsneri arhitektuurileksikonid jm.,<sup>388</sup> mis on enamjaolt kõik osa stiilikeskse kunstiajaloodiskursusest. Huvitav on küll seik, et stiiliprobleemist kunstiajaloo, selle ajaloost ning selle hierarhiseerivast ja totaliseerivast funktsioonist kirjutas juba 1974. aastal ajakirjas Kunst ja Kodu, mis oli Andres Toltsi

toimetatuna väga programmiselt uuest kunstist ja keskkonnast mõtlemise kohana ka oluline areen Lapinile, Jaak Kangilaski, kes on nõukogude ajal mitmeid olulisi Lääne kunstis ja kunstiteaduses markeeritavaid nihestumisi vahendanud ja seletanud.<sup>389</sup> Kangilaski artikkel võib küll näidata teatud refleksioonivajadust ja seda, et stiiliajalugu teadvustati diskursiivsena, aga samas näib, et teisiti lihtsalt ei osatud toona kunsti- ja arhitektuuriajaloo kirjutada, sest stiili silt on kinnitatud kõikide Lapini 1970.–1980. aastate kunsti- ja arhitektuuriajaloolistes tekstide ette.

Parafraseerides Tournikiotist, kes on Tafuri mitmetist, vahelduvat ja hüplikku ajaloo mõiste kasutust iseloomustanud kui “ajalugude udu”,<sup>390</sup> võiksime Lapini arhitektuuriajalugu nimetada “stiilide uduks”, mis akumuleerides erinevad ajastuid ja perioode ühte pilve liigub ümber arhitektuuri müütilise tuuma. Seega, kuigi Lapini tekstid on ka loetavad kanoonilise moodsa arhitektuuri ajaloo võtmes, mis on kohandatud Eesti stiilipõhise kunstiajalookirjutuse traditsioonile, ei olnud tema huvi siiski kõikehõlmava Eesti moodsa arhitektuuri ajaloo kirja panemine.<sup>391</sup> Lapini ajalookirjutuse sisu, mis toetub tugevalt tema kunstilisele programmile ja on samas seotud modernse kultuuri olemuslike mõistete ja mõttemudelitega, saab ilmseks tema veendumuses ajalookirjutusest kui “elavast ajaloo”, mis rajanedes “müütilisel mõtlemisel” suhestab ajalugu kaasaegse kultuuriga.<sup>392</sup>

“Modernism” või “modernsus” ei esine küll Lapini ja teiste kirjutistes enne 1980. aastaid,<sup>393</sup> moodsa kultuuri murrangulist iseloomu väljendab Lapini jt. tekstides peamiselt teatud vaimne side erinevate ajastute ja stiilide vahel. Nii kasutabki Lapin stiilimõistet ühtlasi püsiva inimliku (humaanse) elemendi vormilise külje rõhutamiseks ehk näeb seda kui teatud olemise põhiviisi, mis puutub kokku looduse ja tehnoloogiaga. Lapin näiteks ei kirjelda kunagi hooneid nagu Gens, kirjutades “üle majade” ei huvita teda kindla perioodi stiili ja sellele vastava vormi leidmine üksikehitises, vaid stiili terviklikkus.<sup>394</sup> Seda tervikut moodustavate elementide ja visuaalsete vormide eritlemine ongi Lapini jaoks stiilitunnuste loetlemise eesmärk. Giedion'likult *Zeitgeist*'i asemel struktureerib Lapini arhitektuuriajalugu terviklikkuse idee (inimene, loodus, tehnika) ehk see moodustabki ajaloo müütilise tuuma.

<sup>389</sup> Muuhulgas kirjutab Kangilaski siin ka uusmarksistide kriitikast stiiliajalooloole (J. Kangilaski, Stiilist ja stiilsusest. – Kunst ja Kodu 1974, nr. 1, lk. 2–5).

<sup>390</sup> P. Tournikiotis, The Historiography of Modern Architecture, lk. 201.

<sup>391</sup> Vähemalt ei nähtu see tema varastest nõukogude perioodil kirjutatud artiklitest. Lapini hilisemad, juba 1990. aastatel kirjutatud tekstid, hõlmavad selgelt, kuigi omaloolise kallakuga, aga siiski üldistava ambitsiooniga haardega Eesti avangardi. Nt. L. Lapin, Pimeydestä valoon; L. Lapin, Avangard.

<sup>392</sup> L. Lapin, XX sajandi arhitektuuri terminoloogilisi probleeme. – L. Lapin, Kaks kunsti, lk. 105–106.

<sup>393</sup> Modernismi küll mainimata, räägitakse sellest “olukorrast” sisuliselt. Keskküla, kes 1973. aastal kirjutas Lääne kunsti üliküpsusest ja “paljudes oma suundades lõpetamisel olevast kunstist”, kunsti kriisist ja deklinatsioonist, ei kasutanud hoolimata Lääne kunstimaailma väga adekvaatsest hindamisest kordagi terminit “modernism” või “modernismi kriis” (vt. A. Keskküla, Vormikõne teoreetikut, lk. 47). Alles 1981. aastal kirjutas Lapin oma seitsmekümendate arhitektuuri pikemas käsitluses modernismist ja postmodernismist, modernismiks liigitab ta 1920.–1970. aastate arhitektuuri ja selle esteetilise kontseptsiooni lähtekohaks mõistusega olendile keske koha omistamise looduses ja kunstniku ehk subjekti autonoomia ja lähtumine hoonest kui skulptuurist (L. Lapin, Arengujooni Eesti seitsmekümendate aastate arhitektuuris, lk. 11).

<sup>394</sup> Üksikhoonete kirjelduste ning kitsama analüüsi puudumist on Lapin ise põhjendanud nende (st. enda ja sõprade) tolleaegse huviga keskkondlikkuse ja *genius loci* vastu. Keskkondlik mõtlemine oli neile oluline mitmetes tegevustes ja nii see kajastub ka tema kirjutuses. Lapin ütleb, et detailne kirjeldus on kunsti-ajaloolaste pärusmaa ja eks nii ka Gensi Leningradis õpetati (L. Lapin, intervjuu).

<sup>395</sup> L. Lapin, Glehni palmimaja, 1898–1900, lk. 18.

<sup>396</sup> L. Lapin, *Art nouveau* arhitektuur Tallinnas, lk. 24.

<sup>397</sup> Samas, lk. 23.

<sup>398</sup> Samas, lk. 23–24.

<sup>399</sup> L. Lapin, Tallinna ehituskunstilisest illest, 2.

<sup>400</sup> L. Lapin, Tallinna funktsionalistlik arhitektuur, lk. 45.

Lapin roll oleviku müütilises historiseerimises oli kahtlemata suunav juba 1970. aasta tekstides. Tehiskeskond kui looduse ja tehisklõpsuse terviklikkuse sünteesitud uus reaalsus ilmneb Lapinile juugendis, 1972. kirjutab ta Glehni palmimajast kui loodusest välja kasvavast tehiskonstruktuurist.<sup>395</sup> Rõhutades, et vajadus ületada vastuolud masina ja looduse vahel on aktuaalsemad kui kunagi varem, pöördub ta arhitektuuri ajaloo poole: “Juba seepärast, et eraldada head ja ausat, ent romantilist ja inimese hingeelule lähedast arhitektuuri tänase päeva maitsetusest, võltsitud kaubast, mis vaid mängib ehituskunsti, on tarvis uurida ja levitada sellist loomingut, nagu on seda kehastanud Karl Burman – kogu Eesti selle sajandi esimese poole arhitektuuri juhtfiguur”.<sup>396</sup> Seega oli juugend Lapini jaoks esimene stiiliperiood, mis sai alguse masina poolt määratletud inimese ja looduse uuenenud suhtest: “*Art nouveau* stiilianalüüs näitas, et tema ehitistes kehastub tänu stiili sünteesivale loomusele ja arhitektuuri domineerivale kohale kunstikultuuris ulatuslikum sfäär, kui seda on kunst või arhitektuur. *Art nouveau*’s kehastub vastuolu looduse ja tehisklooduse, instinkti ja intellekti, müüdi ja realiteedi, inimese ja masina vahel; siin segunevad traditsioon ja novaatorlus, dekadents ja progress, ilu ja inetus, tõde ja vale.”<sup>397</sup> Ning loob samas seose kaasajaga: “Seetõttu on *art nouveau* ka nii mitmeplaaniline, vastandlikke arvamusi ja hinnanguid põhjustav, ent viimasel aastakümnel tähelepanu keskpunkti võetud stiil. On ju *art nouveau*’s püstitatud probleemid tänaseni aktuaalsed, vajadus ületada vastuolu looduse ja masina vahel suurem kui kunagi varem.”<sup>398</sup>

Lapinile oli kahtlemata seitsmekümendate alguses juugend oluline selles pesitseva terviklikkuse idee poolest, mis samas jättis kunstniku uue reaalsuse loomise keskmesse (“luues kauni keskkonna, loob taidur kauni inimese”).<sup>399</sup> Niisamuti seadis ta ka “õige” funktsionalistliku arhitektuuri seosesse arhitekti loova isiksusega ning “tema esteetiliste ja eetiliste tõekspidamistega, mille individuaalsuse avaldamiseks arhitektuuri kui kunsti õieti tarvis ongi”, öeldes, et “subjektiivse arhitektuurse kontseptsiooni loetavus hoone funktsioonina tagab funktsionalismile tema stiililise individuaalsuse ja elujõu”.<sup>400</sup>

Ajalooliste stiiliperioodide “sünteesimine” ehk elav ajalugu toimus Lapini ja teiste jaoks kultuuri ruu-

milise alge totaalsuse ning püsivuse toel, näidates seda ennekõike rahvusliku avangarditraditsiooni määratleva funktsionalismi sildamise kaudu tänapäeva. Künnapu kirjutab: “Funktsionalismi kui stiili või mõtlemisviisi, võib suhtuda vägagi erinevalt, kuid teda ignoreerida on võimatu. Funktsionalism on meis enestes. Ta võib meeldida või mitte – kuid ta on reaalsus. Sama reaalne kui XX sajand, raadio, auto, aeroplaan, Joyce, Beckett, Picasso. Arvan, et kaasaja tähtsamaks probleemiks on funktsionalismi piiride laiendamine, tema sünteesimine ajaloolise kogemusega, stiilidega. Funktsionalism peab meist tulenema eelkõige alateadvuse pinnalt, sünteetilisena, mitmekihilisena, kontekstuaalsena.”<sup>401</sup> Ka Lapin on kirjutanud funktsionalismist mitte üksnes kui arhitektuuristiilist, vaid mõtte- ja olemise viisist: “Sarnane arhitektide kindel veendumus arhitektuuri juhtivast kohast ajastu kultuuris väljendas kogu lääne 20. saj. kultuuris kujunenud olukorda, kus nagu gootikaski oli kunstide hulgas saanud teednäitavaks arhitektuur. Funktsionalismis tõusis taas esile ruumiprobleem, aga mitte esemetevahelise ruumi probleemina, vaid kui olemise probleem üldse, mida väljendas funktsionalismi geomeetiline keel.”<sup>402</sup>

Süntees tähendas ühtlasi stiiliperioodide ümber nimetamist ning terminoloogiaga tegelemist, lisaks järjepidevale *art nouveau* eelistamisele “juugendi” eesjuurutas Lapin ka neoklassitsismi mõistet 19. sajandi esimese poole klassitsistliku arhitektuuri kohta, nii nagu see on kasutusel inglise keeles.<sup>403</sup> Lapin uskus, et kunsti- ja arhitektuuriajaloolised terminid peaksid rõhutama ajaloo sümboolset tähendust, mitte ainult lähtuma terminite funktsionaalsusest nagu neid kasutavad ajaloolased. Selline veendumus on seotud Lapini arusaamisest ajaloost, mis peaks kaasaegse kultuuri ja arhitektuuriga olema lähedases kontaktis ehk sõnad, mida kasutatakse ajaloost ja arhitektuurist rääkimisel peaksid samuti looma ühenduse mineviku ja kaasaja arhitektuuri vahel. Selle veendumuse kaudu selginevad ka neoklassitsismi mõiste kasutusele võtmise tagamaad. Lapin mitte ainult ei püüa sellega vähendada Eestis domineerinud tüüpfassaadidega klassitsismi autoriteeti ametlikus arhitektuuriajaloo<sup>404</sup> – rõhutades mitmetes artiklites (neo)klassitsismi “originaalsuse” ja ehituskunstilise saavutse ülehindamist<sup>405</sup> – vaid selle

<sup>401</sup> V. Künnapu, Väljavõtteid märkmikust. – Arhitektuur, lk. 11.

<sup>402</sup> L. Lapin, Eesti funktsionalism, lk. 84.

<sup>403</sup> Vt. Lapini esmakordset arutlust sel teemal L. Lapin, Tallinna ehituskunstilisest ilmeist, 1. – Sirp ja Vasar 18.10.1974, lk. 8–9.

<sup>404</sup> Hiljem on Lapin tunnistanud, et tema toleleane klassitsismikriitika oli pisut lihtsustatud, kuivõrd ta ei mõelnud toona klassitsismi erinevate tähenduste peale ja alles Epi Tohvri doktoritööga “Valgustusideede mõju Tartu arhitektuurikultuurile 19. sajandi alguses” (2009) avanes talle Eesti klassitsismis laiem ideede maailm (L. Lapin, intervjuu).

<sup>405</sup> Samas; L. Lapin, Arhitektuur ja mood. – Ehituskunst 4, 1984. Tallinn: Kunst, 1988, lk. 18.

<sup>406</sup> L. Lapin, XX sajandi arhitektuuri terminoloogilisi probleeme, lk. 106. "Elava ajaloo" mõistele on viidatud ka Tafuriga seoses, ent seda historiograafia kui poliitiliselt laetud välja tähenduses. Tafuri "elav ajalugu" on seega olevikuga seotud eeskätt oma võime poolest kanda kriitilist rolli teadvuse äratamisel ning ühiskondliku muutuse esile kutsumisel (C. Keyvanian, Manfredo Tafuri, lk. 4).

<sup>407</sup> L. Lapin, Eesti *art nouveau* loomus, lk. 21.

<sup>408</sup> L. Lapin, *Art déco* Eesti arhitektuuris, lk. 135.

direktiivsust kritiseerides asub ta ühtlasi kriitilisele positsioonile kaasaja tüpiseeritud elukeskkonna suhtes. Kokkuvõtvalt näeb Lapin sõnadel samasugust funktsiooni ajalookirjutuses, kui kunstis kujutistel müütilise mineviku muutmisel müütiliseks olevikus. Kõige otsesemalt on Lapin väljendanud oma arhitektuuriajaloo kirjutamise programmi 1986. aastal: "On võimalik luua arhitektuuriajalugu kui informatsiooni sisaldavat teatmeteost raamaturiulile, aga ka elavat arhitektuuriajalugu, mis liitub vahetult tänases ehituskunstis toimuvaga, muutudes selle lahutamatuks osaks. Meie, arhitektid, ootame teadlastelt elavat ajalugu!"<sup>406</sup>

Idee elavast ajaloost kujundab Lapini moodsa arhitektuuri narratiivi viisil, mis võimaldab tal ühtlasi sujuvalt (akadeemilise kunstiteaduse seisukohalt "mittekriitiliselt") liikuda erinevate perioodide ja mentaalsuse vahel ning sees. Taas näitlikustab seda tema juugendikäsitlus. Esmalt iseloomustab Lapin juugendit kui spetsiifiliste joontega vormitraditsiooni, milles on nii mehelik kui naiselik, romantiline ja ratsionaalne alge. Ta eristab juugendit ja funktsionalismi, millest esimene imiteerib looduse vorme, teine aga looduse struktuure ning printsiipe (vorm järgib funktsiooni). Seejärel kirjutab ta juugendist kui üldisest vaimsest olekust, mis on omane erinevatele stiilperioodidele, sealhulgas ka funktsionalismile ja 1970. aastate arhitektuurile (näiteks seob ta Karl Burmanist lähtuva traditsiooniga Tiit Kaljundile, Avo-Himm Loopeerile, Toomas Reinu, Vilen Künnapu jt. Tallinna koolkonna arhitektide loomingu).<sup>407</sup> Lapin näeb ka Eesti 1950. aastate kõrgete viilkatusega tüüpelamuid pärinemas sajandivahetuse romantilisest traditsioonist, mida ta samuti seostab juugendiga ning sellest tuleneva *art déco*'ga.<sup>408</sup>

Nii nagu Lapin on kirjutanud erinevatel aastatel küll funktsionalismi-, *art nouveau*- ja *art déco*-kesksest eesti arhitektuurist, vaatab ta ka eesti historitsismi eripärana selle kahe sajandi pikkust traditsiooni püsimist. Nüüd juba postmodernistina käsitleb ta historitsismi mitte pseudostiilina, vaid loovalt ajaloole läheneva arhitektuurina, mis ulatub 19. sajandi historitsismist, läbi juugendi ja Esimese maailmasõja järgse "stiilideta ajastu" (taas uus liigitus!), mis saavutas õitsengu sotsialistliku realismi kaanoni neoklassitsismis ja lõpuks uue põlvkonna arhitektide ajaloolistes



vormivõtetes.<sup>409</sup> Väites, et terve viimase kahe sajandi arhitektuur on loomult olnud historitsistlik, kutsub ta ajalehes Sirp ja Vasar esile rohkelt reaktsioone kunsti- ja arhitektuuriajaloolastelt.<sup>410</sup> Kõik see näitab, et kuigi Lapin klassifitseerib, jaotab, eritleb ning seostab mak- simaalselt, ei ole ta positivist selle teadusparadigma tä- henduses, sest ükskõik, millest ta kirjutab, kirjutab ta sellest lähtudes n.-ö. subjektiivsest kunsti tõest. Boris Bernstein peegeldab Lapinile juba tol ajal tema eeskätt strateegilist positsiooni ajaloo ja traditsiooni suhtes vastates oma artiklis Lapinile järgmiselt:

Olemuslikult võib kunstitradsioon determinee- rida tulevikku kahel viisil. Üht võib nimetada monoloogseks, teist dialoogseks. Esimesel juhul surub traditsioon diktaatorlikult peale tegutse- misviisi: kunsti vormid korduvad ja varieeruvad kui tahes kaua traditsioonikohaselt. Teisel juhul ei saa kunstiline kogemus automaatselt tradit- siooniks, selleks osutub vaid too osa traditsioo- nist, mis vastab kaasaja nõuetele ja aktualisee- rub kaasaegses kunstikultuuris. Nagu looks kaasaegne ideedekäik endale ise traditsiooni, valides ja korrastades ajaloolise kogemuse vas- tavaid fragmente. Nõnda pidas XIX saj. arhi- tetkuur üheaegselt mitmeid dialooge mitmesu- guste ajalooliste partneritega. Nõnda lülitab ka postmodernism vastava traditsiooni ehitamiseks vajalikud historitsismi ja eklektika kogemused oma väärtussüsteemi. Kõik on korras: on uus ar- hitektuurideaalide süsteem, sellega võib vaielda või nõustuda või huviga jälgida ta saatust. Kuid mispärast esitada iga ideoloogiat teadusena?<sup>411</sup>

Puhuti näib, et Lapin teadvustab ka ise oma subjektiiv- sust, kuigi ta kirjutamise stiil pürgib pigem üldkehti- vusele: “Nagu me tunnistada võime, pole *art nouveau* loomus tabatav tema stiili mitmekesisusi lahterdades ja siis tematiseerides, väliste tunnuste järgi liignimesid andes, rahvuste ning koolkondade kaupa lõhkudes. *Art nouveau*’d kui kunstikultuuri juhivad rafineeritud vaimsus, mille lõplikuks püüdeks on inimkonda päästa tema hädadest, ennast ületada, ennast mõista, säilita- da ja ka edasi viia. Sedaviisi on *art nouveau* ühte viisi

<sup>409</sup> Tegelikult hakkas Lapin juba väga vara, 1974. aastal, mil Gens ja Vaga veel üsna üheselt evisid seisukohta historitsis- mist kui pseudostiilist ja klassitsismi kriisist, rääkima vajadusest historitsismi väärtustada. Lapin sõnastab otse vastupidi historitsismi väärtusena kujunenud vormi- kaanonite (st. kõrgelt hinnatud klassitsimi) purustamise, demokraatliku ja suurte ajalooliste stiilide jälgendamisele tugineva ehituskunsti loomise (L. Lapin, Tallinna ehituskunstilisest ilmast, 1).

<sup>410</sup> L. Lapin, Poleemiline historitsism. – Sirp ja Vasar 20.05.1983, lk. 8; J. Maiste, See poleemiline-poleemiline arhitektuur. – Sirp ja Vasar 27.05.1983, lk. 8-9; B. Bernstein, Poleemika jätkuks. – Sirp ja Vasar 24.07.1983, lk. 8-9; A. Hein, Historitsism: stiil ja ajastu. – Sirp ja Vasar 22.07.1983, lk. 8-9.

<sup>411</sup> B. Bernstein, Poleemika jätkuks, lk. 8-9.

<sup>412</sup> L. Lapin, Eesti *art nouveau* loomus, lk. 22.

<sup>413</sup> K. Kodres, Müüdiloojad ja teised. – Ehituskunst 5. Tallinn: Kunst, 1991, lk. 3–14.

<sup>414</sup> L. Epner, Kahe "Libahundi" vahel ehk Antigone ja Hamlet. – Traditsioon & pluralism, lk. 170, 174.

<sup>415</sup> E. Taidre, Graafilisest kujundist keskkonnakavanditeni. Tõnis Vindi esteetilisest utoopiast. – Katsed nimetada saart. Artikleid fantastikast. Koost. J. Tomberg, S. Vabar. (Etüüde nüüdiskultuurist 4.) Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2013, lk. 49–67.

<sup>416</sup> L. Lapin, Startinud kuuekümnendatel, lk. 17.

<sup>417</sup> L. Lapin, Romantismist ja ratsionalismist. – Kunst ja Kodu 1973, nr. 2, lk. 38.

ülev ja häbitu, õilis ja kõlvatu, vaimne ja banaalne, ilus ja inetu, dekadentlik ja edumeelne, tõde taotlev ja valelik – nagu me ise.<sup>412</sup>

## Müüt ja moderne kultuur

Lapinit, Künnaput ja teisi Tallinna arhitekte on nimetatud müüdiloojate põlvkonnaks:<sup>413</sup> korduste ja tagasitulekute kaudu avalduv arhitektuuri müütiline struktuur oli nende seitsmekümnendate ja kaheksakümnendate kriitilises arhitektuuripraktikas kesksel kohal. Ent niisamuti iseloomustas müüdikesksus tollel ajal teisi kunstivaldkondi. Müütiline mõtlemine võimaldas kujundite kaudu suhestuda kaasaja tingimustega, hilis-sotsialistlikus kultuuris oli müüdi peamisi funktsioone sellisena toota kultuurilist alternatiivsust. Nii kasutati näiteks 1960.–1970. aastate teatris palju emblemaatiliselt tegelaskujusid – Prometheus, Antigone, Hamlet, aga ka Libahundi Tiina – ning teatriuendus ehitatati paljuski müüdi, mängu ja absurdi ümber, mille eesmärk oli ühiskonna situatsioonide metafoorne kirjeldamine.<sup>414</sup> Sama aja kujutatavas kunstis enim mütoloogiliste süžeedega töötanud Kaljo Põllu ja eriti Tõnis Vindi müüdile ja arhetüübile rajatud minevikku sünteesiv sotsiaalesteetiline utopia<sup>415</sup> mõjutasid märkimisväärselt Lapini kunstnikuteele asumist ja ideede küpsemist.<sup>416</sup>

Lapini arhitektuuriajaloo esineb müüt alati duaalsusena, binaarse mudelina, mis väljendub kultuuri romantilises ja ratsionaalses elemendis ehk naiselikus ja mehelikus alges või tunnete ja mõistuse sfääris. See tuumik kannab nii erinevaid 20. sajandi arhitektuuri stiile kui moodsat kultuuri üldisemalt: "Romantism ei ole minevikunähtus, mingi möödunud aja stiili juurde kuuluv nähtus. Romantism on kõigi mineviku arhitektuuri stiilide ja kaasaegse arhitektuuri pärisosa. Romantism hingestab ehitise, annab talle vormi ja stiili, õilistab hoone ehitamiseks kulutatud töö ning loomeenergia. Otsida romantismi minevikust on oma ajastu allahindamine. [---] Romantismi ajaloolisele lähtepunktile – käsitööle – lisandub kaasajal teine – masinate töö. Ajastu ratsionalism sünnitab tema romantika."<sup>417</sup> Lapini jaoks tuleneb seega see binaarsuse koostoime kaasaegset tehiskeskonda määratlevast inimese (romantiline,

loodusliku algega) ja eseme (ratsionaalne, industriaalse algega) vahelisest suhtest.<sup>418</sup> Ent ratsionaalsest ja romantilist liini eristab ta näiteks juba historitsismis, mis edasi suubus järgmisesse lainetesse nii juugendis kui funktsionalismis. Sellist 20. sajandi arhitektuuri kulgemise loogikat on Lapin esitanud Eesti arhitektuuri läätse,<sup>419</sup> mis milles kogu rahvusliku arhitektuuri ajalugu on kantud romantismi – ratsionalismi teljele. Arhitektuuri läätse teine versioon esitab 20. sajandi arhitektuurivoolude kahe vaimsuse trajektooriga kulgemist võttes niiviisi ühte kujundisse kokku Lapini müürikesksest mõtlemisest, mis ei suuna üksnes arhitektuuri, aga ka arhitektuuriajaloo kirjutamist. Ta kirjutab: “Just müütilise mõtlemise elustamisel on koht ka arhitektuuriajalool, teadusel, mis otseselt tegeleb möödunud aegade müütide lahtimõtestamisega, mis on talletatud ajalooliste ehitiste vormidesse ning neist moodustatud sümbolitesse.”<sup>420</sup>

Romantismi ja ratsionalismi teljel on muidugi rikkalik taust nii varasemas kui ka 19.–20. sajandi kultuuri- ja arhitektuuriloos. Näiteks on Schwarzer kirjutanud, kuidas see dualism oli läbiv 19. sajandi arhitektuuriteooriates,<sup>421</sup> kust see on tõenäoliselt imbutunud ka hilisematesse arhitektuuri historiseerimisviisidesse, võimalik, et kaudselt on sellele mõju olnud Gensi historiograafilisele mudelile. Samamoodi oli romantismi ja ratsionalismi (realismi tähenduses), idealismi ja materialismi vastandtoimelisus omane nii nõukogude kirjandusajaloole<sup>422</sup> kui marksistlikule-leninistlikule diskursusele üldisemalt. Jääb mulje, et noore Lapini jaoks on see antagonistlik mudel universaalne ja kõike-seletav, sest ta kaldub romantismi ja ratsionalismi silte kasutama ka tekstide juures, mille sisu vahest vaatab selle vastanduse tuumast mööda. Näiteks tema samanimelises artikliteseerias ajakirjas Kunst ja Kodu annab ta peamiselt lihtsaid näpunäiteid majade ja aedade maitsekaks kujundamiseks eesmärgiga manitseda inimesi arhitektilt professionaalset projekti tellima.<sup>423</sup>

“Elava ajaloo” ning müüdi esile kerkimine koondub arhitektuuris ja Lapini tegevuses peamiselt 1970. aastate lõpu ja 1980. aastate alguse üldiste kultuuriliste muutuste raamistikku ning seega on nende huvi kultuuri sügava vaimsuse ja seda juhtivate printsiipide vastu peetud tõusva postmodernismi osaks.<sup>424</sup>

<sup>418</sup> L. Lapin, Meie kodu. Romantism ja ratsionalism, 3. – Kunst ja Kodu 1974, nr. 2, lk. 11.

<sup>419</sup> Vt. L. Lapin, arengujooni Eesti seitsmekümnendate arhitektuuris, lk. 10.

<sup>420</sup> L. Lapin, XX sajandi arhitektuuri terminoloogilisi probleeme, lk. 105.

<sup>421</sup> M. Schwarzer, German Architectural Theory and the Search for Modern Identity, lk. 7.

<sup>422</sup> E. Süvalep, Modernismi alguse probleem Eesti kirjanduses, lk. 221.

<sup>423</sup> Romantismist ja ratsionalismist seeria ilmus ajakirjas Kunst ja Kodu nr. 2/1973, 1/1974 ja 2/1974.

<sup>424</sup> K. Kodres, Müüdidloojad ja teised.

<sup>425</sup> V. Künnapu, Keerulise ja vastuolulise arhitektuuri probleeme. – Ehituskunst 1, 1981. Tallinn: Kunst, 1983, lk. 52.

<sup>426</sup> K. Kodres, Müüdiloojad ja teised, lk. 5.

<sup>427</sup> Samas.

<sup>428</sup> L. Lapin, Nicolai von Glehn – arhitekt ja isiksus. – Kunst 1972, kd. 41 (1), lk. 22.

<sup>429</sup> A. Colquhoun, Symbolic and Literal Aspects of Technology. – A. Colquhoun, Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change. Cambridge, London: MIT Press, 1995, lk. 28.

Postmodernismiga muutusid Eestiski oluliseks küsimused kontekstuaalsusest ja ajaloo tähtsusest arhitektuurist, mis ei keskendunud niivõrd arhitektuurisestele probleemidele kui üldinimlikele aspektidele kultuuris. Kummatigi esitati seda eeskätt läbi kunsti ja arhitektuuri orgaanilise suhte. Vilen Künnapu kuulutas, kuidas “kunstide sünteesi traditsioon ja arhitektuuri sümbolistlik dimensioon eraldub praegusel ajal tähelepanuväärselt mittemillesegi uskumise epideemiast.”<sup>425</sup> Müüdilooime keskmes oli seega ideaalse ning reaalse ühendamine ehk kaasaja esitamine sümboolselt tähenduslikuna.<sup>426</sup> Nagu Krista Kodres on kirjutanud muutus ideaalne oma sugestiivsuses müüdiloojate jaoks reaalsemaks kui reaalsus ise.<sup>427</sup>

Siiski ei ole viis ideaalset ning reaalselt ühildada üksnes omane juba postmodernismi maatriksis mõtlevale Lapinile, vaid tema varased tekstid (“Objektiivne kunst”, “Taie kujundamas keskkonda” jt.) otsivad samamoodi pidevalt kaasaja lähteid, nende kujundite päritolu ja mõtlemise aluseid. Arhitektuuriajaloo otsib ta samuti juba siis seost kohaliku traditsiooni, ürgse mineviku ja kõikehõlmava vaimsusega pidades näiteks von Glehni kunsti ja ehituskunsti sünteesivat fantastilist arhitektuuri, mis oma vaimsuses ühendatud nii Saksa müütide, Antoni Gaudí kui ka hiljem tegutsenud Salvador Dalíga, üheks väheseks “siit pinnasest võrsunud stiiliks”.<sup>428</sup> Alan Colquhoun on pidanud ideaalse ning reaalse ühendamist just moodsa arhitektuuri üheks keskseks tunnuseks, milles on ühendatud ühelt poolt usk tehnoloogiasse (vrd. Lapini masin) ning selle võimesse kutsuda esile ühiskondlikku muutust. Arhitektuur oli selles tähenduses puhtalt instrument, mille vorm tulenes funktsioonist ning mille eesmärk on maailma muuta, mitte seda representeerida. Teisalt oli tung kehtestada arhitektuur puhta kunstina, mis järgib oma sisemisi reegleid (masinaajastu esteetiline väljendus). Colquhoun on juba ühes oma varases artiklis pealkirjaga “Symbolic and Literal Aspects of Technology” (1962, Tehnoloogia sümboolsed ja literatuursed aspektid) kirjeldanud neid kahte vastandlikku – esteetilist ja empiirilist – kvaliteeti ja nende koosmõju toimimas sümboolses tähenduses. Ta väitis, et ka arhitektuuri tehnoloogiline aspekt omas eeskätt ideelist ehk kunstilist tähendust, mitte faktilist tähtsust ehituses realiseerituna.<sup>429</sup>

Seega, kuigi Lapin väljendas oma kartust müütilise mõtlemise kaduvuse suhtes (“On ju XX sajandi modernistlikus kultuuris kadumas mõtlemine sümbolite keeles – sõnaga müütiline mõtlemine”),<sup>430</sup> on müüt siiski olnud modernse kultuuri püsivaid osi, millele on ehitatud mitmed selle metanarratiivid. Joseph Mali on defineerinud nii 19. sajandil sündinud moodsat historiograafiat kui modernsust üldisemalt müüdi teadvustamise võtmes.<sup>431</sup> Ta esitab T. S. Elioti, Friedrich Nietzsche, Charles Baudelaire’i ja Walter Benjamini näitel, kuidas moodsat aega määratleski müütiline mõtlemine. Eliot nägi müütilise otsingut modernsuse märgina ning moodsa luuletaja tegevust nii mineviku kui oleviku ajaloolisuse tunnetamisena nii nagu Nietzsche tunnistas, et müüti ja minevikku pole võimalik eirata.<sup>432</sup> 19. sajandi Pariisi uuris Benjamin Mali sõnul kui mütoloogilist topograafiat lähtudes Baudelaire’i viisist märgata müütilist oma kaasaajas, arhailist anarhilises ja igavikulisust moodsas elus, pidades mõtlemises oluliseks maailma ja asjade tajumist müütilistele alustele toetudes samade või sarnastena, mitte analüütiliselt eristades ja eripära, individuaalsust otsides.<sup>433</sup> Müüdi peamiseks sisuks on peetud alguspunkti või algushetke otsingut ehk küsimust, kust kõik alguse sai. Sellel ehk müüdi loogikal rajaneb nii 19. sajandi rahvusloome Euroopas kui ka moodne historiograafia, sh. moodsa kunsti ja arhitektuuri ajalood (Giedion küsis: “Kuidas meie ajastu on kuju võtnud?”<sup>434</sup>) kui ka Lapini Eesti arhitektuurilugu. Nii nagu Eliotile annab müütiline mõtlemine ehk traditsioon “kõige teravama teadmuse oma kohast ajast, oma kaasaegsusest” ja ta ütleb, et luuletaja peab kirjutama nii nagu kogu ajaloo vältel kirjutatu eksisteeriks üheaegselt,<sup>435</sup> peab ka arhitekt Lapini arvates pidevalt olnud olevaga sünteesima.

Nõndasama on modernsuse ja mütoloogiliste mõttestruktuuride seosest kirjutanud Juri Lotman. Lotman kirjutab müüdihuvi erinevatest lainetest ja peab eriti 19. sajandi lõpu neomütoloogilisi suundumusi, mis tekkisid pettudes metafüüsikas ja analüütilise tunnetuse võimalustes ning kodanliku maailma antiesteetilises ja deheroilises olemuses, eriti Wagneri ja Nietzsche mõjul, olulisteks kogu 20. sajandi kultuuri seisukohalt. Lotmani järgi erines mütoloogia poole pöördumine sajandivahetusel märkimisväärselt

<sup>430</sup> L. Lapin, XX sajandi arhitektuuri terminoloogilisi probleeme, lk. 105.

<sup>431</sup> J. Mali, *Mythistory: The Making of Modern Historiography*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2003, lk. 18.

<sup>432</sup> Samas, lk. 10–11.

<sup>433</sup> Samas, lk. 243–264.

<sup>434</sup> S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, lk. 3.

<sup>435</sup> “...ja ajalootaju eeldab arusaama, et minevik pole mitte ainult läinud, vaid ka jäänud; ajalootaju ei kohusta inimest kirjutama mitte ainult omaenda põlvkonna tunne kontides, vaid ka tundega, et kogu euroopa kirjandus Homerosest peale ja tema enda maa kirjandus sealhulgas oleneb simultaanselt ning moodustab simultaanse korra. See ajalootaju, mis on niihästi ajatu kui ajaliku ning ühtaegu ajatu ja ajaliku taju, annabki kirjanikule traditsioonitunde.” (T. S. Eliot, *Valitud esseesid*. Koost, tlk. J. Rähesoo. Tallinn: Hortus Litterarum, 1997, lk. 11.)

<sup>436</sup> J. Lotman, Kirjandus ja müto-  
loogia. – J. Lotman, Kultuurisemiootika.  
Tallinn: Olion, 1990, lk. 338–339.

<sup>437</sup> Samas.

romantismiaegsest müüdihuvist suhestudes tekkinud realistliku mõttesuuna ja positivistliku traditsiooniga olles sellisena algusest peale intellektuaalne ja enese- kirjeldusele pürgiv suundumus, kus filosoofia, teadus ja kunst otsivad sünteesi.<sup>436</sup> See loob tausta ka Lapini müüdile orienteeritud ajalookirjutusele, millest võib näha kumamas nii Jungi arhetüüpide teooriat kui nähtavamalt ka Nietzsche mõjutusi ja mis kontseptualiseerib mineviku kultuuri ja arhitektuuri lähtuvalt traditsioonist, mille taotlus on Lotmani järgi “kujundada kõik tunnetuse vormid mütopoeetilistena (vastandina analüütilisele tunnetusviisile)”<sup>437</sup> ja mida Claude Lévi-Strauss on nimetanud metsikuks mõtlemiseks, mis erineb teaduslikust mõtlemisest. Kuigi Lapini ajalugu on kahtlemata totaliseeriv üksikisiku ajaloo protsesside keskmesse paigutamise mõttes, eristab tema arhitektuuriajalugu suurtest teleoloogilistest jutustustest, mille kohaselt arhitektuuri areng väljendab peatamatut progressi ja liikumist olevikulise hetke suunas, pidev mäng erinevate polaarsustega, katkendlikkuse ning terviklikkusega, tähtsusetute detailide tähtsustamine ja neile oluliste argumentide rajamine ehk väga kireva materjali seadmine tekstilisse tervikkuse. Niisamutigi võiksime Lévi-Straussi põhjal Lapini arhitektuuriajalookirjutust näha müütilist mõtlemist iseloomustava “meisterdamise” ehk brikolaaži vormina, mis on sündinud nii uuritavast materjalist, kaasaegsest kunstist, akadeemilisest kunstiajaloodiskursusest, loetud ilukirjandusest ja luulest, kuulatud muusikast, nähtud teatrietendustest, kunsti- ja argielust nopitud kildude kokku panemisel.

# Lapini narratiivid: kultuuriline ja rahvuslik modernsus

Millist tähtsust võiks siis ikkagi täpsemalt avangardi ja neoavangardi probleemistik, mis Lapini puhul tiheidalt n.-ö. teksti kohal hõljub, Eesti arhitektuurihistoriograafia ning moodsa arhitektuuri historiseerimise ja mõtestamise ning tänase kunstiajaloodiskursuse kontekstis omada? Püüan sellele küsimusele vastata, näidates nõukogude ühiskonna tingimustes toimunud neoavangardi erinevate tõlgendamisviiside kaudu, kuidas samal ajal kirjutatud Eesti arhitektuuriajalugu toetub erinevatele kultuurinarratiividele.

1990. aastatest on Eesti rahvusriigile ja selle iseolemisele rajatud kultuurimudelile üles ehitatud kunstiuurimuses olnud vastupanudiskursus nõukogudeaegse mitteametliku kunsti ja eksperimentaalse arhitektuuri peamine kontekst. See diskursus toetub kahele müüdile, s.o. alla surutud rahvuslik ja kultuuriline identiteet ning individuaalse vabaduse piiramine. Nende müütide nurgakivina toimis arhitektuuris unistus ühendusest Lääne maailmaga ning idee arhitektuurist kui kunstilisest praktikast.<sup>438</sup> Sellest tulenevalt muutus ajalooline järjepidevus sõdadevahelise Eesti kunsti ja arhitektuuriga seitsmekümnendate avangardi oluliseks osaks, mida on tõlgendatud kui vahele astumist ja sekkumist või loobumist nõukogude reaalsusest ning enda nägemist osana Lääne kultuurist. 1960. ja 1970. aastate Eesti kunsti selline tõlkeraamistus pärineb peamiselt Sirje Helmelt, kes toetab selle teesile Lääne ühiskonnast erinevast Ida- ja Kesk-Euroopa riikide avangardipraktikast.<sup>439</sup> Lähtudes omakorda nii endiste idabloki uurijate,<sup>440</sup> ent eriti ameeriklase Steven Mansbachi käsitlest Ida-Euroopa riikide avangardi rahvuskultuuripõhisest enesemääratlemisest, iseloomustab Helme järgi nõukogudaegset avangardi nii esteetiline kui poliitiline opositsioon.<sup>441</sup> Mansbach väidab, et erinevalt Lääne modernismist on Ida-Euroopa avangard seotud rahvusliku identiteediga ning see on aspekt, mida Lääne avangardiajalood on seni täielikult ignoreerinud.<sup>442</sup> Helme tunnistab samas, et Ida- ja

438 K. Kodres, Müüdi loojad ja teised, lk. 4–5.

439 Ida-Euroopa kunsti määratluse kohta vt. M. Laanemets, Zwischen westlicher Moderne und sowjetischer Avantgarde, lk. 13–22; S. Helme, Sõjajärgse modernismi ja avangardi probleemide eesti kunstis, lk. 20–21, 30–38.

440 Nt. A. Turowski, The Phenomenon of Blurring. – Central European Avantgardes: Exchange and Transformation, 1910–1930. Ed. T. Benton. London: MIT Press, 2002, lk. 362–373. Turowski väidab, et teisesusel ja lokaalsusel põhinevad Kesk-Euroopa kunstikategooriad lõhuvad Lääne historiograafialemast narratiivset jutustamisviisi ja seepärast on Lääs neid ka ignoreerinud. Samal ajal näib ta siiski ise ignoreerivat fakti, et ka Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiajalool on oma fikseeritud kaanonid, mis lähtuvad sarnastest soovidest kunstisuundumusi hierarhiseerida.

441 Helme rõhutab, et see pole dissidentlus, mida sageli kiputakse Lääne uurijate poolt nõukogude avangardile omistama peamiselt Moskva pörandaluse kunsti eeskujul. Avangardil oli ka Nõukogude Liidu siseselt erinevad rollid, võimalused ja seega ka erinevad määratlused (S. Helme, Miks me kutsume seda avangardi? Abstraktne kunst ja popkunst Eestis 1950. aastate lõpus ja 1960. aastatel. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa..., lk. 124–125).

442 S. A. Mansbach, Modern Art in Eastern Europe, lk. 3–4.

<sup>443</sup> S. Helme, Sõjajärgse modernismi ja avangardi probleeme eesti kunstis, lk. 13–14.

<sup>444</sup> E. Komissarov, Tuhat kilomeetrit oli kuristik. – Tallinn–Moskva, 1956–1985. Toim. L. Lapin, A. Liivak. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1996, lk. 89.

<sup>445</sup> S. Helme, Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid Eesti kunstis. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2000, kd. 10, lk. 254.

<sup>446</sup> E. Komissarov, Tuhat kilomeetrit oli kuristik, lk. 89–90.

<sup>447</sup> P. Simay, Tradition as Injunction, lk. 141.

Kesk-Euroopa sotsialistlikes riikides ei olnud mitte-ametlikul kunstil sugugi ühesugune mudel, kuid olid samalaadsed toimimise mehhanismid.<sup>443</sup>

Eha Komissarov on kirjeldanud traditsiooni loomist või taasloomist Eesti kunsti nõukogude tingimustes toimimise ühe peamise strateegiana: “Traditsioon oli see, millele toetudes levitati kunsti autonoomsuse ja poliitilisusest lahtiütlemise ideed, andmaks ruumi esteetiliste otsuste neutraliteedi ideele, mis totalitaarses riigis mõjus kahtlemata poliitiliselt.”<sup>444</sup> Müüdid ja sümbolid on olnud väljapääs ametlikust doktriinist, näiteks 1960. aastate sürrealismis ja abstraktsionismis, veel enne kui Lapini põlvkond need kasutusele võttis. Helme on sama nähtust nimetanud Eesti kunsti kaitsemehhanismiks, mis avaldub teatud piirkonna kunstile omaste iseloomujoonte rõhutamises (koloriit, vormitaju) ja ühe või teise Euroopa riigi traditsiooniga suhestumises, nt. Eesti maalikunsti puhul oli see Pariisi koolkond. See oli “vormilt rahvusliku” all katse säilitada müüt okupatsioonieelsel ajal loodud traditsioonist. Helme ütleb, et müüt ja kaitsemehhanism on üsna sama asi.<sup>445</sup> Traditsiooni teiseks, teda tegelikult õilistavaks märksõnaks oli temasse kodeeritud ühtsustunne Euroopaga, milles nähti oma identiteedi alust ja sellele toetati ka rahvusliku kunstiajaloo jätkamise projekt.<sup>446</sup>

Lapini ja tema põlvkonnakaaslaste arhitektuuri, kunsti ja eriti tekstipraktika horisondil joonistub hästi välja, kuidas see traditsiooniloomine on suunatud mitte minevikust olevikku, vaid olevikust minevikku. Philippe Simay järgi ei rajane traditsioon mitte sugugi järjepidevusel, sest traditsiooni loomine juhtub alati olevikus, tagantjärele. Traditsiooniloomine on protsess ning elemendid, millest traditsioon koosneb, ei ole *a priori* traditsioonilised, vaid nad muudetakse traditsiooniliseks “ülekande” teel. Ülekanne n.-ö. traditsionaliseerib oma objekte. Seega on traditsiooniloomine alati protsess ning traditsioon konstrueeritakse alati “pärast.”<sup>447</sup> Niisiis võib küll olla mõneti vaieldav, kuid kindlasti mitte vale kaasa minna mõttemänguga, mille kohaselt Lapini tekstid Eesti 20. sajandi arhitektuurist ja Tallinna kooli arhitektide neofunktsionalistlikud hooned on üks põhjus, miks funktsionalism on Eestis täna nii “suureks mõeldud”, olles üks okupatsioonieelse vaba Eesti ning “kuldsete kolmekümnendate” olulisi sümboleid.



Heie Treier on Lapinit ja teisi Tallinna kooli arhitekte nimetanud selles valguses koguni “vabadusvõitlejateks”: funktsionalism pandi sümboliseerima meie enda Vabadussõjas saavutatud triumfi ja iseseisvat riiki. Treier väidab selle näitel, et nõukogudaegsele avangardile ei olnud puhtakujuiline internatsionalism sugugi omane, vaid see oli olemuslikumalt seotud rahvuslikkuse teemaga mälu ja identiteedi tasandil.<sup>448</sup>

Kunsti autonoomiasse, professioni küsimustesse, subjektiivsetesse eesmärkidesse ning oma reaalsusesse taandunud avangardi “vastupanuaktsioonide” asetamine rahvusliku projekti teenistusse seab samasugused piirid mõistagi ka Lapini historiograafilisele praktikale ehk tema arhitektuuriajalugu saab seeläbi samuti asetatud rahvuskultuuripõhisesse narratiivi, mille kohaselt on moodsa ühiskonna üles ehitamine esitatud arhitektuuris peaaesjalikult läbi rahvusliku iseolemise eesmärgi. Selline tõlkeraamistus võiks olla aktsepteeritav ja toimiv, kui ainult Lapini, aga ka teiste tollaste eksperimentaalsete arhitektide ja kunstnike heterogeenne tegevusväli ei muudaks seda probleemataoliselt kitsaks. Olgugi, et Helme on rõhutanud avangardi tähendust reaktsioonis nõukogude ideoloogiale (“Meie modernism ja avangard saavad oma ulatuse ja tähenduse ainult võrdluses sotsialistliku realismi ideoloogiaga ja riigi õigusega kehtestada ükskõik milline talle sobiv kunstidiskursus.” ja “Me hindame oma kunsti, selle vastupanuvõimet ja rolli rahvusliku kultuuri ajaloos ning ka rahvusvahelises kunstiajaloos just vahekorras sellele poliitilisele jõule.”<sup>449</sup>), tuleb detailsuse ning objektiivsuse huvides täpsustada, et ta ei näe siiski kogu avangardkunsti praktikast rahvusliku kultuuri säilitamise ranges võtmes: avangard ei ole siiski lõpuni terviklik formatsioon<sup>450</sup> ning samuti oli hoolimata erinevatest kohandamisstrateegiatest kunstnike eesmärk ikkagi ka jääda seotuks rahvusvahelise kunstiga.<sup>451</sup>

Rahvuskultuuripõhisest tõlgendusraamist välja ja murdmiseks on vajalik astuda eemale nõukogude ühiskonna tingimustest lähtuvast rangelt piiritletud skeemist ning luua laiemad seosed neoavangardi probleemistikuga, ent teisalt arvestada ka nõukogude süsteemi, võimu ja argielupraktikate, vahekorra heterogeenset iseloomu hilissotsialismi tingimustes, millest on kirjutanud Alexei Yurchak.<sup>452</sup> See ei too tingimata kaasa

448 H. Treier, Kohalik modernism kunstis. Eesti varamodernistliku kunsti teoreetiline ja ajalooline kontseptualiseerimine ning Karl Pärsimägi paradigmaleidmise perioodil. (Dissertationes Academiae Artium Estoniae 1.) Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2004, lk. 74–75. Treier polemiseerib siin konkreetsemalt Jaak Kangilaski tuntud mudeliga Eesti kunsti kolmest paradigmat nõukogude perioodil, millest üks oli sotsrealismi teoorial põhinev võimudiskursus ning kaks teist opositsioonilised rahvusvahelisele avangardile orienteeritud ja kohalik rahvuslik-konservatiivne jõud. Samas Kangilaski tunnistab ise, et kahele viimasele oli omane huvide kattumine. Mõlema jaoks sisaldas iga sotsrealismi kaanonist eemaldumine vabaduse hingust. Avangardile orienteeritud kunstnikele tähendas see isikliku vabaduse ja uuenduslike loomisvõimaluste kasvu, rahvuslastele aga ka märki demokraatia kasvust ja sideme taastamisest rahvusliku kultuuriajaloo. Enamik eestlasi idealiseeris 1930. aastaid kui normaalse elu mudelit ning selleaegsete kunsti traditsioonide taasestumisel polnud ainult kunstiline, vaid ka poliitiline tähendus (J. Kangilaski, Eesti kunsti kolm paradigmat Nõukogude okupatsiooni perioodil. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa..., lk. 114).

449 S. Helme, Erinevad modernismid, erinevad avangardid. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2006, kd. 15 (1–2), lk. 24–25.

450 Avangard ei ole kollektiivne mudel, vaid seda iseloomustab eraldi seisvad sündmused, juhuslikud kõrvalistes kohtades ja eraruumides, keldrites, ateljeedes toimuvad aktsioonid (S. Helme, Erinevad modernismid, erinevad avangardid, lk. 24; S. Helme, Miks me kutsume seda avangardiks?, lk. 136).

451 S. Helme, Sõjajärgse modernismi ja avangardi probleeme eesti kunstis, lk. 25.

452 A. Yurchak, Everything Was Forever Until It Was No More, lk. 8–10.

<sup>453</sup> B. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge: MIT Press, 2000, lk. xx–xxi.

<sup>454</sup> J. Kangilaski, *Paradigma muutus 1970-ndate aastate Lääne kunstis ja selle kajastus Eesti kunstielus*. – *Rujaline roostevaba maailm*, lk. 7; J. Kangilaski, *Eesti kunsti kolm paradigmat Nõukogude okupatsiooni perioodil*, lk. 116.

<sup>455</sup> M. Šuvaković, *Impossible Histories*. – *Impossible Histories: Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Eds. D. Djurić, M. Šuvaković. Cambridge: MIT Press, 2003, lk. 26.

<sup>456</sup> A. Kurg, *Feedback Environment*, lk. 28

<sup>457</sup> M. Laanemets, *Kunst kunsti vastu*, lk. 90.

avangardi rahvuslike püüdluste ühest kahtluse alla seadmist, mis on siiski võrdlemisi üksmeelselt aktsepteeritud tähenduskontekst. Samas ei tähenda ka eelnev, et me ei peaks proovima suhestuda arusaamaga, mille kohaselt Teise maailmasõja järgsed neoavangardsed praktikad ületasid traditsioonilise identiteediloome väljudes rahvuskultuuri maatriksist ehk rahvuslik eneseteadvus ei olnud nende tegevuse põhiline ankur. Buchloh kirjutab, kuidas näiteks modernistlikus arhitektuuris asendus peale sõda rahvuslik mõõde korporatiivse kapitalismi tingimustes areneva kultuuritööstuse mudeliga,<sup>453</sup> milles samaaegselt tegutseti ja samas seda kritiseeriti. Kangilaski väidab, kuidas seitsmekümneandatel tegelikult isegi püüti arvestada Lääne avangardi paradigma ja selle poolt pakutavat opositsiooni (Lapini ehk SOUP-69 põlvkond), kuna see võimaldas vastanduda nii võimudele kui ka teistele kunstnikele, kes näisid modernistlikke väärtusi kaitstes unustavat sünge ühiskondliku reaalsuse. Kui aga rahvusvahelise kunsti paradigmapuhetus hakkas rohkem siinset kunstielu mõjutama, siis pingestus ka selle vastuvõtt. Ajakirja *October* poolt kultiveeritav kriitiline diskursus ei leidnud siinses kontekstis vasakpoolsete ideede vastuvõetamatus tõttu väljundit ja nii suubuski see suhe esteetilistesse küsimustesse: vormiuuenduses peituski paljude kunstnike jaoks võrdlusmoment Lääne neoavangardiga.<sup>454</sup>

Vormilised ja stiililised ühisosad, teemad ja nende esituse kontekst on enim avardanud “Ida” ja “Lääne” neoavangardi võrdlusvõimalusi ning aidanud nende tõlgendusperspektiive tõmmata laiemale kultuurilisele väljale, kui kahe vastandliku maailmasüsteemi teljel paiknemine. Nii nagu Eestiski, ühendas neoavangard näiteks Jugoslaavias ja teisteski Ida-Euroopa ja Balti riikides kunsti argikeskkonna ja -eluga erinevates urbanistlikes projektides, disainis ja reklaamis, ent huvitus samuti vaimsetest õpetustest ja müstitsismist ning teoreetilistest aruteludest, sh. marksismist.<sup>455</sup> Eesti tollast kunsti on neoavangardi konteksti paigutatud nii *happening*’ide, assamblaaži, filmi, foto, argiste ja banaalsete teemade kasutamise<sup>456</sup> ning eriti interdistsiplinaarsuse kaudu, mida Laanemets on pidanud Eesti tolaeagse avangardi tegevust määravaks spetsiifiliseks tunnuseks.<sup>457</sup>

Eiramata olulisi sisulisi erinevusi – näiteks siinse avangardi radikaalse positsiooni rõhutamine kunsti autonoomia kaudu, mis oli Lääne neoavangardi üks peamisi kriitikaobjekte – oli stiililiste momentide kõrval veel üks oluline ühisosa, mis seletab peamise vastuolu rahvuskultuuripõhise ning avaramalt mõtestatud avangardikäsitluste vahel. Kui Helme määratles nõukogude avangardi läbi passiivse, estetiseeriva ning distantseeritud kriitilise suhte, siis Laanemets ja Kurg on Lapini ja mõttekaaslaste aktsioonides näinud just aktiivset seisukohavõttu ning osaluse rõhutamist<sup>458</sup> määratledes seitsmekümnendaid seega ennekõike kriitilise, mitte esteetilise kümnendina.<sup>459</sup> Kuigi nende kriitilisele positsioonile on “rahvusliku identiteedi kohendamise eesmärgi” kõrval osundanud juba varem Krista Kodres,<sup>460</sup> rõhutavad Kurg ja Laanemets nende tegevusele neoavangardile omast institutsioonikriitikat – mis küll oma väljendusviisidelt ning rõhuasetustelt 1980. aastatel muutus<sup>461</sup> – osundades ühtlasi selle kaudu hilissotsialistliku ühiskonna paradoksile, mis väljendusid kriitika teostamises mitteametlike spontaansete sündmuste, poolametlike ürituste või ametlike/institutsionaliseeritud tegevuste kaudu, avaliku ja privaatse (st. kriitilise) diskursuse ühendamises ning kooseksisteerimise võimalikkuses.<sup>462</sup> Lapini kui kunstniku positsioneerimine kriitilisele väljale “tõmbab” sinna kaasa mõistagi ka Lapini kui ajaloolase, kelle tegevust ei saa siiski üksnes kunstipraktikate toel sellisena määratleda. Ka ajaloolasena tegeleb Lapin teatud “eetilise interventsiooniga” ehk ajalookirjutuse kui institutsiooni dekonstrueerimisega eesmärgiga sellest kaasaegsele ühiskonnale adekvaatsem ja muutuvat humaanse sisuga kultuuri ning selle ajaloolisi seoseid paremini (ehk nii nagu tema seda näeb) esitav lähenemine sünteesida.

Eesti seitsmekümnendate neoavangardseid praktikaid ja selle suhet Lääne neoavangardi vahenditesse ja strateegiatesse iseloomustab mõistetavasti pidev kohandamine, aga samas on ambivalentsus ja erinev kriitilisus sama omane Lääne erinevatele suundumustele, grupeeringutele ja positsioonidele. Ühtepidi on Lääne neoavangardi institutsioonikriitika samamoodi tekkinud reaktsioonina modernismi ühtlustavale ning ignorantsele planeerimisele, ent teisalt on seda kritiseeritud jõuetuses *establishment*'ist väljuda.<sup>463</sup>

458 Samas.

459 Ka Almira Ousmanova on väljendanud sarnaselt mõtet stagnatsioonist – mis on levinuim nimetus 1970.–1980. aastate alguse tähistamamaks Nõukogude Liidu ajaloos – kui poliitilisest seisundist, mitte kultuurisest, sest sellisena see määratlus ei toimi: 1970. aastad olid just energiline ja pulbitsev perioodi nõukogude kunstis (A. Ousmanova, Trouble with Modernization, or Rebranding of Soviet Aesthetics of the Everyday as a Strategy of Reconciliation with the Past. Ettekanne Clark Art Institute'i ja Eesti Kunstiakadeemia ühisseminalaril “Reshuffling the Keywords: Discussions and Trajectories in Post-Socialist Art History”, Eesti Kunstiakadeemia kunsti teaduse insituut, 25.05.2012. Autori märkmed).

460 K. Kodres, Valged majad on midagi muud. Neofunktsionalism Eesti arhitektuuris. – Teisiti. Funktsionalism ja neofunktsionalism Eesti arhitektuuris. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 1993, lk. 29.

461 1970. aastate esimese poole retoorika oli kunsti abil aktiivselt ühiskonda ja linnaruumi sekkuma kutsuv. Kurg kirjutab, kuidas kümnendi lõpus ja kaheksakümnendatel asendus see rahulikuma arhitektuuri väljendusvahendite analüüsiga ning enesesse süübibimisega, mille abil küll esitati ka arhitektuuri sotsiaalselt, aga ühtlasi ajalooülest tuuma otsivat rolli (A. Kurg, Modernismi löppmäng. Tallinn 1978. – Keskkonnad, projektid, kontseptsioonid, lk. 42).

462 Vt. põhjalikku käsitlust A. Kurg, Boundary Disruptions.

<sup>463</sup> Richard Williams on toonud näitena sellisest situatsioonist 1969. aastal ajakirjas *New Society* ilmunud esse "Non-Plan: An Experiment in Freedom", mille autorid Reyner Banham, Cedric Price, Peter Hall ja Paul Barker kutsusid üles planeerimise totaalsele vabaks laskmisele, millega nad kritiseerisid modernistlike planeerimisprintsipiide kasutamist Inglise maapiirkondades. Williams on nimetanud seda protesti aga kõigest "uueks piktoreskiks" väites, et autorid näevad kujutatud anarhilist vabadust ette üksnes etteaimatavates piirides, millest pole võimalik põgeneda (reklaam, tarbimisühiskonna esteetika ja visuaalne virvarr). Sama kriitiline on ta ka Venturi ja Scott Browni Las Vegase analüüsi suhtes, mida ta sõnul kaardistati ja märgistati n.-ö. eemalt, sellest ammutati inspiratsiooni nende enese arhitektuurile ja suunduti seejärel Yale'i tagasi. Williams kahtleb, et arhitektuurist saaks võrsuda tõeline avangardistlik praktika, mis suudaks piktoresksust vältida. R. Williams, *The Limits of "Non-Plan": Architecture and the Avant-Garde. – Avantgarde/Neoavantgarde*, lk. 291–292.

<sup>464</sup> A. Kurg, *Boundary Disruptions*.

Kohandumise ja vastupanu kaudu määratletud ambivalentne suhe nõukogude süsteemi, seitsmekümnendate heterogeensed ettevõtmised nagu linnautoopiad, keskonnadisain, geomeetriline abstraktsionism, aga ka spirituaalsed doktriinid ja müstitsism kõnelevad Tallinna kooli liikmeid ühendanud veendumuset moodsast kultuurist kui peaaesjalikult ruumiliselt determineeritud praktikast, mille esile toomiseks ja selgitamiseks kasutati sageli ajalugu. Niisamuti on Kurg vihjanud võimalusele hilissotsialistliku ühiskonna tingimustes ning seitsmekümnendate kunstis avaldunud uut tüüpi subjektloome ja ruumilise kunstiajaloo kaudu laiendada rahvuskesket kunsti- ja arhitektuuriajalugu.<sup>464</sup>

## Neoavangardi rahvuslik projekt

Rahvusülese arhitektuuriajaloo taotlusele vaatamata ei saa eirata Lapini rahvuslikku projekti, mis oli kahtlemata üks tema kirjutuse eesmärke, niisamuti määratles see ka hilisemat, 1990. aastate retseptiooni (Helme, Lapinise). Kui Gens lähtus kirjutades ideoloogilistest kunstiteaduse suunistest, ent püüdis samas registreerida teatud üldist korda ja põhjuslikkust tõmmates seoseid rahvusliku arhitektuuri ja progressiivse arhitektuuri vahel, siis Lapini ajalugu tegi ühest küljest seda sama.

Rahvuse ja avangardi sidumine ei ole üksnes teatud kunstiajaloodiskursuse seisukohast põhjendatud, mille kohaselt Kesk- ja Ida-Euroopa avangardi kese ongi rahvuslik identiteet, vaid ka Buchloh on viidanud võimalusele, et rahvusriikide roll sõjajärgses maailmas võib olla üheaegselt nii marginaalne kui ka aktuaalne küsimus neoavangardi kontekstis. Teisisõnu, me ei saa siiski ignoreerida asjaolu, et rahvusriik on olnud moodsat ühiskonda kujundanud ideestiku oluline osa ning rahvusriik ruumilise või territoriaalse mõistena oluline kategooria modernsuses. Hoolimata neoavangardi teadlikust eemaldumisest rahvuslikkusest, mis arusaadavalt oli Teise maailmasõja järgses maailmas problemaatiline teema, võib arvata, et see siiski ei kadunud lõplikult ka Lääne-Euroopa kunstidiskursusest, vaid see eksisteeris sõjajärgses kunstis allasurutuna ja alateadlikuna näiteks eitamise kaudu (nt. Saksa või Itaalia kultuuris).

Nii on ka Lapini müütiline ajalugu siiski selgelt orienteeritud rahvusnarratiivi loomisele. Narratiivi kandvas funktsioonis on Lapini tekstides stiil ja stiili erinevad väljendusvormid. Näiteks eristades ornamentaalset ja konstruktiivset juugendit seob ta konstruktiivse suuna rahvusromantilise tendentsiga, milles rahvuslikkus avaldub eelkõige vabanemisena historitsismist ja eklektitsismist, ehitiste seostamisega kohaliku loodusega, aga ka läbi seose rahvusliku ornamendi geomeetrisusega. Esimeseks rahvusliku *art nouveau* hooneks peab Lapin Burmani projekteeritud Kalevi seltsimaja.<sup>465</sup> Hiljem, juba postmodernistina töötleb ta historitsismi tähenduse ümber kritiseerides ühtlasi kanoonilisi moderniste Giedion'i ja Pevsnerit, kes historitsismi suhtusid selle väärtust pisendavalt käsitledes "fassaadi ruumi koorena, eitades täielikult ikonoloogilist väljendusviisi".<sup>466</sup> Lapin rajab siin oma historitsismikäsitluse 20. sajandi alguse ajaloolasele Walter Goetzile ja tema arusaamale historitsismist kui viisist kogeda ajalugu ja nähes seda sellisena eetilise suudumusena. "Eetilisus" ja "ajaloo kogemine" ning arhitektuuri ikonoloogiline tasand võimaldab Lapini historitsismi siduda nii postmodernismi humaanse aspektiga, aga ka rahvuslikkuse teemaga.<sup>467</sup>

Gensi ja Lapinit seovad omavahel peamiselt juugendikäsitlused ja rahvuslikkus kui ajatu kategooria. Lapin kirjutab, kuidas *art nouveau* on oma terviklikkuses kunst mitte inimesele, vaid üliinimesele ehk rahvusele, mida ta kujutab Nietzsche eeskujul hermafrodiidina ja Tuglase järgi androgüünina (viidates tema novellile "Androgüüni päev").<sup>468</sup> Rahvas ei ole Lapini tähenduses seega mitte sigiv inimeste hulk, vaid sümbol, mis hõlmab endas ratsionaalseid ja romantilisi, naiselikke ja mehelikke jooni ning pürgimust harmoonilise terviklikkuse suunas: "Romantilise ja ratsionaalse süntees avaldab endas jällegi hermafrodiiti-meesnaist, kes lõpuks peab lahendama igavese tüli inimkonnas"<sup>469</sup>. Samamoodi: "XX sajandil pidi inimene saama täiuslikuks, minetama oma iseloomuvead, lahendama oma probleemid, lõpetama sõjad ja alustama igavesti õnnelikku elu."<sup>470</sup> Nii näeb Lapin ka Burmani dekoratiiv-ekspressiivses stiilis just "pürgimust ürgrahvaliku ehituskunsti poole, milles avaldub Nietzsche üliinimese idee",<sup>471</sup> mis samas ei tähista siiski tema jaoks rahvusliku

<sup>465</sup> L. Lapin, *Art nouveau* arhitektuur Tallinnas, lk. 24

<sup>466</sup> L. Lapin, XX sajandi arhitektuuri terminoloogilisi probleeme, lk. 106.

<sup>467</sup> Samas.

<sup>468</sup> L. Lapin, Eesti *art nouveau* loomus, lk. 15.

<sup>469</sup> Samas, lk. 110.

<sup>470</sup> Samas, lk. 109

<sup>471</sup> Samas, lk. 110

<sup>472</sup> L. Lapin, Eesti funktsionalism, lk. 85.

<sup>473</sup> L. Lapin, Eesti *art nouveau* loomus, lk. 20-21.

<sup>474</sup> J. Mali, Mythistory, lk. 15

<sup>475</sup> H. Foster, What's Neo about Neo-Avant-Garde, lk. 31-32.

arhitektuurikoolkonna välja kujunemist (Burmani hooned on eelkõige erilise ürgsusetunnetusega), mis jääb ta sõnul funktsionalismi ehk meheliku arhitektuuri õitsengu aega. Funktsionalismis avaldub Lapinile eestlase individualism, seda mitte ainult arhitekti loominguks, vaid ka tellija ja majaomaniku individuaalsuse väljendusena hoonete detailides.<sup>472</sup> Neid samu üliinimeslikke ehk ajastutüleseid, ürgseid, vastandlikke kvaliteete näeb Lapin lisaks Burmani majadele sõdadevahelises funktsionalismis, sürrealismis, abstraktsionismis, popkunstis ja seitsmekümnendate arhitektuuris.<sup>473</sup> Rahvusliku arhitektuuri mütoloogiline narratiiv näitab, et Lapini ajalookirjutuse eesmärk ei olegi olla ajalooliselt akuraatne ega viidata täpsetele ja reaalsele momentidele minevikus, mingitele rahvust kinnitavatele legitiimsetele sündmustele või faktidele. Müüdid on ajaloolised virtuaalsel kombel ehk Nietzsche järgi on nende osa historiograafias oluline põhjusel, et ilma nendeta kaotab kultuur loovuse.<sup>474</sup>

Sellegipoolest, redutseerides kohaliku modernsuse üksnes rahvusliku projekti edendamisele või rahvusliku tungi väljendusele, ei ole võimalik uurida nõukogude ühiskonna eripärasid ja selle tingimustes loodud kultuuri, sealhulgas ajalookirjutust, selle mitmekesisuses. Lapin tegeles rahvusliku identiteediprojektiga nagu Gensgi, ent tõlgendades tema arhitektuuriajalugu üksnes kunstniku agendast, isiklikest valikutest ja privaatsuse küsimusest kui peamisest nõukogude ühiskonna kahestunud olemuse (ühelt poolt ühiskondlik ja poliitiline reaalsus, teisalt kunstnike ja nende mentaalsuse isiklik, kitsas ruum) mõödust lähtuvalt, esitab see tolleaegset kunsti ja arhitektuuriajalugu moodsa ühiskonna transformatiivsest potentsiaalst ära lõigatuna, mida Tallinna kooli arhitektid, vastupidiselt, püüdsid esitada ja esile kutsuda. Nende praktiseeritud heterogeensed meetodid ja strateegiad teevad nähtavaks ka teised tähendusruumid. Kriitilised urbanistlikud projektid, *happening*'id ja sündmused näitasid, et nende hoiak ühiskonna suhtes oli teravdatud ja tundlik, kriitiline ja sekkuv, samal ajal ise moodsat maailma kehtestav ja loov. Lapini ajalookirjutus ning Tallinna kooli arhitektuursetele ja kunstilistele eksperimentidele oli omane temporaalsus, narratiivsus ja kultuuriline intertekstuaalsus (vrd. Fosteri neoavangardi kriteeriumid<sup>475</sup>): sulandades universalismi subjektivismiga ning

vaimsusega, täitsid nad tehnoloogilise ning ruumistatud modernismi humaanse elemendiga. See on küll universaliseeritud modernismi ajalugu, ent postmodernismiga kaasnenud spetsiifiliste inimlike rõhuasetustega ruumikultuuris konstrueerisidki nad uut kultuurimüüti. Sellist lähenemist võib näha kriitilisena põhjusel, et see nihestab modernismi võõrandavat mõju sekkudes positiivse, inimlikustatud programmiga.

Kaks liini – kriitiline hoiak ja ruumilise kultuuritüübi konstrueerimine – näitavad, et nõukogude ajal kirjutatud arhitektuuriajalugu saab käsitleda teistsugusena kui ideoloogilise või rahvusliku instrumendina – seda iseloomustas samal ajal teadlikkus kaasaja tingimustest ning modernsuse kogemust artikuleeriti mitmeti, sealhulgas rahvuslikuna. Lapini arhitektuurikirjutus ei ole seega mitte “hälbiv” faas Eesti kunsti- ja arhitektuurihistoriograafias, vaid see aitab Eesti kunsti- ja arhitektuurihistoriograafiasse lisada mõõtmelise, mis näeb modernismis ajalooliselt läbitunnetatud mõõdet ning arusaamist: modernismikogemust tajuti sügavalt omaks võetuna ning kunsti- ja elupraktikasse sünteesituna. Kriitilise historiograafia vaatepunktist on nii Lapini, Künnapu, Veljo Kaasiku, Tiit Kaljundi, Ando Keskküla jt. tegevus loetav spetsiifilise historiograafilise akti sooritamise võtmes, mis võimaldab ühtlasi liikuda edasi Gensi ähmasemast ning ebakindlamast modernsusest märksa programmilisema ning artikuleerituma modernsuse suunas. Vaimne resoneerumine Euroopa (arhitektuurse) avangardiga, kriitiliste utopiate ning ühiskondliku kriitikaga laseb Eesti kitsastes tingimustes vormunud historiograafilisel praktikal ning arhitektuurimõttel samamoodi väljuda selgest ideoloogilisest mudelist ning traditsioonilisest identiteediloome kanalist laiemale kultuuriproduksiooni väljale.

# KOKKUVÕTE

Katse mõtestada nõukogude perioodil kirjutatud Eesti moodsa arhitektuuri historiograafiat tekstipraktikasse sünteesitud modernsuse kogemuse kandjana ja laiema kultuurilise modernsuse osana, st. rahvusülese projektina, on kahtlemata üksjagu problemaatiline ettevõtmine. Selle põhjused on nii kõnealuste tekstide kirjutamise ajas kui ka hilisemas teooriadiskursuses. Nõukogude kunstiajalookirjutust valitsenud marksistlik-leninistliku ajalooteaduse dogmadel on olnud tekstidele kindlasti ääretult formaliseeriv mõju. Niisamuti on paradoksaalselt toimunud omamoodi takistusena akadeemilises maailmas viimase aastatuhande vahetusel positsioone kinnitanud kriitilisest teooriast mõjutatud diskursus, mis ühtepidi on avanud ajalootekstide tõlgendusvõimalusi, ent teisalt on pakkunud modernistlike ajalootekstide lugemiseks peamiselt ideoloogiakriitikale seadistatud prille. Pean siin silmas olukorda, kus ilmselged alternatiivid justkui puuduksid: nõukogude ideoloogia kõrvale on 1990. aastatest alates asetatud teine ehk rahvuslik diskursus, mis näeb suurt osa nõukogudeaegse kunsti- ja arhitektuuripraktikast toimimas peasjalikult Eesti kultuuri säilitamise kontekstis, kuigi selle ideeline ja vormiline koosseis lubaks seda märksa laiemates piirides tõlgendada. Rahvuslikku identiteeti ning sel põhinevat tõlgendust näen ideoloogilisena eeskätt tänapäevasest kultuuripoliitilisest kontekstist lähtudes, mis on alates 1990. aastatest kahtlemata mõjutanud humanitaardistsipliinide uurimisvaldkondade seisu ning rõhuasetusi. Nii on rahvusliku eneseteadvuse formeerumisele, selle väljendusele ning säilitamisele keskendunud tõlgendus kunstipraktikatest ning kultuuriproduksioonist muutunud Eesti ajalookirjutuse peamiseks sidusosaks, mis vormib erinevad ning olemuselt heterogeensed sündmused, liikumised ning voolud ühtsesse, selgelt määratlevasse mudelisse.

Veel üks põhjus on kahe tol ajal arhitektuuriajaloo kirjutanud autori, Leo Gensi ja Leonhard Lapini, erinevus – asjaolu, mis avaldab omajagu vastupanu võimalikele üldistustele ja ühisosadele. Hoolimata keerulistest – kuid just seetõttu viljakatest – lähtetingimustest



on käesolev töö püüdnud tekstianalüüsi ja kriitilise historiograafia mõtteaparatuuri toel jälgida neid tekste viisil, mis tooks esile nende võimalikud mõjutused totaalse riigiideoloogia ja rahvusloome kõrval. Lisaks on jälgitud, kuidas need tekstid loovad seose modernses kultuuris ringlevate ideedega.

Modernistlikku, narratiivset ajalookirjutust on küll kritiseeritud totaliseeriva ja ühtlustava mudelina, ent samas on kaasaegne narrativistlik ajalooteooria pakkunud võimalust näha seda pigem rikkaliku uurimismaterjalina. Kuivõrd narratiiv ei ole totaalne kõikehõlmavuse tähenduses, vaid oma olemuselt alati selektiivne, on sel oluline roll kultuurimälu kujundamisel ja sellisena seob see ajalookirjutuse alati identiteediloomega. Identiteet ei ole aga tingimata rahvusega seotud, identiteete on mitmeid ja seda näitlikustavad ka Gens ja Lapin ajaloolastena. Mõlemaid võib siiski narratiivsete kirjutajatena määratleda, Gensi rohkem selle mõiste levinud historiograafilises tähenduses, Lapinit enamalt neoavangardse kunstipraktika strateegiate kontekstis. Kuigi Lapini “historiograafilised esitused” (ajalootekst, kunstiaktsioonid jm.) olid struktureeritud ümber erinevate sisuliste elementide, millest kõige olulisemaks saab pidada Kunstniku ja Arhitekti identiteeti ehk subjektiloomet, oli tema tekstide sisuks väga laias plaanis alati modernse maailma, selle vormide ja ideede avaldumise lugu. Esiteks struktureeris tema kirjutust narratiiv mingi ideaali, universaalse, müütilise otsingust ja kinnitamisest. Teiseks oli narratiivne tegutsemisviis omane Lapini ja tema mõttekaaslaste kunstiaktsioonidele ja arhitektuursetele projektidele, tegeledes näiteks mälukohtadega (mis on kahtlemata olemuselt narratiivsed) vastukaaluks “minevikuta” modernistlikule linnale.

Gensi ja Lapini tekstid ei ole narratiivsed selges jutustamise tähenduses (lugu alguse, arengu ja lõpuga), vaid need on osa Lääne kultuurile universaalselt omast esitamisviisist, mis esitab mingit reaalsust (nt. ajaloolist) tähenduslikult struktureerituna, millegi mõistetavana.<sup>476</sup> Lapini kirjutusviis on iseäranis nähtavalt mineviku kui tähendusliku paigaga seotud – see ilmneb tema üldises arusaamisest kultuuri ja selle elementide püsivusest ning muutumisest. Jürgen Staub on muutust nimetanud samamoodi (narratiivseks) ühtsuseks:

<sup>477</sup> Samas, lk. 53, 61.

<sup>478</sup> J. Mali, Mythistory, lk. 14.

Mali kasutab Burkhardti ajalookirjutuse iseloomustuseks saksakeelset sõnade-mängu *Bild-Bildung* – ajalugu kui kujundamine, üles ehitamine (*die Bildung*), mis lähtub arhetüüpsetest kujunditest (*das Bild*).

muutus ongi ajalugu, ajalooline-narratiivne seletusviis aga muutuse tematiserimine ja “haldamine”.<sup>477</sup>

Ent millised ajaloolased Gens ja Lapin õigupoolest olid, millisena võiks Eesti kunstiteadus nende rolli tänapäeval distsipliini jaoks hinnata? Mis on Gensi ja Lapini pärand? Ratsionaalse ja “dionüüsilise” ehk akadeemilisest traditsioonist kõrvale kalduva ajaloolase kooseksisteerimine ei ole historiograafia ajaloos iseene-sest midagi uut. Joseph Mali on kirjeldanud ajaloo kui moodsa distsipliini algust 19. sajandil just sellise kahe erineva ajaloolasetüübi kaudu. Ühel pool Leopold von Ranke, kes uskus, et ajalugu on eelkõige teadus oma faktiliste allikate ja seaduspärasustega ning teisel pool Jacob Burckhardt, kes n.-ö. kujundas ajalugu lähtuvalt kultuuri müütilisest sisust.<sup>478</sup> Kuigi Gens oli klassikalise kunstiajaloolase koolitusega ning õppinud karmidel neljakümnendatel ning Lapini õpiaega kujundasid vabameelsemad kuuekümnendad, ei ole teadusliku ja müütilise ajalookirjutuse mudelid nende puhul sugugi kompromissitult eristatavad, vaid mõlemad sünteesivad komponendid teisest, kuigi Lapini ajalookirjutus on “metsikum” oma lugematutes ühendustes.

Ei saa salata, et Lapin on tänasele ajaloolasele kirjutajana oma äärmises vastuolulisuses paeluvam. Oma subjektiivset modernse maailma mõtestamist, milles ta läheb ühekorraga nii endaga vastuollu kui lakamatult kordab iseennast, lastes emotsioonidel tekstis kumada ilma neid katmata, kompenseerib ta teises kohas pühendunud positivistina liigitades ja määranguid andes. Tema üha kasvav ja täienev stiilitaksonoomia tegeleb stiiliüleminekute, ülekannete, segunemiste ja erinevate stiiliharudega. Ent küsimused stiilist ja terminoloogiast, modernsest ja rahvuslikust, ürgsest ja müütilisest elemendist Eesti vormitraditsioonis lülitab Lapini kahtlemata Gensi kõrval Eesti kunsti- ja arhitektuurihistoriograafia arengulukku. Samuti võiks Gensi ja Lapini tekste omavahel võrrelda ja nende toimet kohalikus kunstiajaloodiskurses seostada nihkega Eesti kunstis ja kunstihistoriograafias, mida määratleb kriitilisuse kategooria teisenemine hinnangulisusest (Gens) meetodiliseks (Lapin).

Mõlemal autoril on samas oluline tähendus diskursuse ülesehitamisel Eesti arhitektuurihistoriograafias ehk traditsiooniloomes: esiteks saab Gensi kirjutusest

alguse juugendi hindamine olulise perioodina Eesti arhitektuuriajaloo jaoks, mis on formatiivse tähendusega rahvuskultuurile (nagu Noor-Eesti roll kirjanduses jne.) ja mis ühtlasi konstrueerib eeskätt Karl Burmani kui fantaasiarikka arhitekt-kunstniku tegelaskuju kaudu modernistlikku autonoomset subjekti. Teiseks ei pea ma sugugi liialduseks tähtsustada Lapini rolli funktsionalismi muutmisel “paradigmaatiliseks” stiiliks ehk peamiseks kultuurilise modernsuse tähistajaks. Aleida Assmann on kirjeldanud traditsiooni toimimist väga kindlate ettevaatusabinõude rakendamisena, mille eesmärk on säilitada järjepidevus, s.o. protsess, mida saab kirjeldada inimliku ja kultuurilise püüdlusena selle suunas.<sup>479</sup> Niisamuti on Lapin seda traditsiooni järjepidevalt konstrueerinud, tehes seda mitte millestki otseselt kinni hoides või tagasi liikudes, vaid funktsionalismi pidevalt uuendades. Ent see programmilisus ongi loonud traditsiooni, mis seisneb funktsionalismi jätkuvas püsimises siinses kultuuris ja mille kohta Mati Unt on öelnud: “funktsionalism on alateadvus, millest lahti ei saa”.<sup>480</sup>

Vastuolulisena võib käsitleda ka Lapini ja Gensi enda suhteid, mis sisaldasid nii kriitikat üksteise suhtes, eriarvamusi kui koostegutsemist, ent ilmselgelt vastastikkust aktsepteerimist. Need vastuolud olidki pigem teoreetilisel tasandil, mitte kunagi isiklikul pinnal.<sup>481</sup> Gens on kritiseerinud Lapinit näiteks selles, et too laiendab *art déco* mõistet sisuliselt tervele funktsionalismile, mis on tõepoolest Lapini kirjutusele hästi omane. Lapin on Gensi omakorda seetõttu nimetanud “tüüpiliseks modernistik”, kes soovib kõike näha suurte stiilide positsioonilt ja seega näeb *art déco*’d rudimendina, kõrvalnähtusena.<sup>482</sup> Ent samas Lapin hindas Gensi arhitektuuritundjana, Gens kirjutas Lapini toimetatud Ehituskunsti artiklid nii Karl Burmanist kui Artur Pernast.

Võib arvata, et toonane üldine akadeemiline kunstiteadus ja kunstiteadlased suhtusid Lapinisse mõneti kui “elevanti portselanipoes” ehk teatud reservatsioonidega, ent siiski lugupidavalt. Kõige paremini võtabki selle suhte kokku 1983. aasta suvel toimunud debatt Sirbi ja Vasara lehekülgedel, mis järgnes Lapini artiklile “Poleemiline historitsism”.<sup>483</sup> Rehabiliteerides historitsismi vaatab Lapin seda 19. sajandi arhitektuurivoolu talle omasena ajastuid

<sup>479</sup> A. Assmann, *Flights from History: Reinventing Tradition between the 18th and 20th Century. – Meaning and Representation in History.* Ed. J. Rüsen. New York, Oxford: Berghahn Book, 2006, lk. 155–156.

<sup>480</sup> M. Unt, *Libahunt karjatänaval.*

<sup>481</sup> L. Lapin, intervjuu.

<sup>482</sup> L. Lapin, *Art déco* Eesti arhitektuuris, lk. 22..

<sup>483</sup> L. Lapin, *Poleemiline historitsism.*

<sup>484</sup> Vt. J. Maiste, See poleemiline-poleemiline arhitektuur; B. Bernstein, Poleemika jätkuks; A. Hein, Historitsism: stiil ja ajastu.

<sup>485</sup> Juhan Maiste vastab Lapinile kaheldes, kas pikema aja jooksul välja töötatud terminoloogiat on ikka vaja välja vahetada: “vähemalt ajaloolisest aspektist [on siin] tegemist kaunis objektiivse nähtusega – nõ. jääva suurusega, mille kohta käibivad teoreetilist laadi seisukohad muutuvad vaid pikema perioodi jooksul ning sedagi alles pärast põhjalikku argumentatsiooni, ühe või teise küsimuse detailset läbikaalumist ja analüüsi. Uute – nn. globaalsüsteemide, so. arhitektuuri ja kunsti arengut kahe aastasaja või veelgi pikema perioodi lõikes haaravate kontseptsioonide välja töötamine kestab üldjuhul aastakümneid, mõnikord isegi enam. Nii toetume veel praegu ... J. Burkhardt, H. Wölfflin, A. Riegl jt. kunstiajaloo klassikute XIX sajandi teisel poolel väljatöötatud seisukohtadele, perioodiseeringutele, terminoloogiale.” (J. Maiste, See poleemiline-poleemiline arhitektuur.)

ühendava ning Eesti arhitektuuritraditsioonis kahte sajandit läbiva ilminguna, nimetades ka klassitsismi oma olemuselt historitsistlikuks. Juhan Maiste, Boris Bernsteini ja Ants Heina vastulaused sellele on küll Lapinit respektierivad ning püüavad temaga diskuteerida, ent on samuti varjamatult õpetlikud ning kunstiteadlastele kohaselt pigem senistele uurimistraditsioonidele viitavad.<sup>484</sup> Teisisõnu on selles debatis hästi näha see, mida võiks nimetada teadusliku ja müütilise (“metsiku”) mõtlemise erinevuseks, ehk kuidas viimase sünteetilisus ja paindlikkus kirjutamisviisides põrkub vastu teadusliku mõtlemise püsivalt kehandit.<sup>485</sup>

Kindlasti on raske hinnata, kumma mõju – kas Lapini või Gensi oma – on olnud nii Eesti kunstiteadusele kui arhitektuuriuurimusele ulatuslikum. Gens oli autoriteet omal ajal ja nii võib arvata, et akadeemiline kunstiteadus paigutab ta kahtlemata väljapaistvale kohale distsipliini arenguloos. Teisalt julgen arvata, et arhitektuuri ja ruumi historiseerimise viiside seisukohalt laiemalt (mitte üksnes kunstiteadusliku konventsioonina) on Lapin olnud mõjukam, sobitundes hästi tänapäevase heterogeense modernismidiskursusega.

Kui modernseteks võiksime siis lugeda oma nõukogudeaegseid modernismiajalugusid ja mis on see sidusmaterjal (modernsus) täpsemalt, mis Gensi ja Lapini ajalugusid koos hoiab? Kuigi modernsusekogemus on kummalgi erinevalt esitatud – Gensil rohkem teksti taha varjununa ja Lapini rõhutatult selle pinnal – leidub neis samas ühine ideeline taust. Müüdi- ja traditsiooniloo protsessid ja modernsuse ning ajaloo vastuoluline pinge kinnitavad, et mõlemil sisaldas modernsus olemuslikult debatte erinevate, vastuoluliste parameetrite üle. Tehnoloogia ja kunsti autonoomia, romantismi ja ratsionalismi, looduse (inimese) ja masina vastandtoime näitavad ühest küljest nende modernismikontseptsiooni selget struktuurset mudelit, ent teisalt selle mitmekesisust. Lapini ruumilise kultuuritraditsiooni konstrueerimine esitab modernsust sügavuti läbi tunnetatuna, lisades sellele selge programmilise mõõtme.

Samas on müüdiloo seotud rahvusloomega, mis on nõnda möödapääsmatult nii Gensi kui Lapini kirjutuse diskursiivne kontekst, muutes nad ühtlasi võrreldavaks narratiivsete ajaloolastena. Gens küll kirjutab rohkem rahvuslikust ärkamisest arhitektuuris

ja Lapin oli enam seotud abstraktsemal viisil “alguse” või “arhetüübi” otsingutega, mis määratleb muuhulgas rahvuslikku traditsiooni. Nii Gensist kui Lapinist, ja nende juugendikäsitlustest, tuleneb Eesti moodsa arhitektuuriajaloo pigem romantiline, indiviidi ja kunstnikukeskne identiteet, mida alles 20. sajandi lõpuaastatel muutma, õigemini täiendama hakati. Ka Lapini masinal ja uuel tehnilikul reaalsusel tuginev narratiiv seob küll sellest lähtuvad kunstisuunad ratsionalistliku poolega, ent ta enda kirjutus säilitab läbi aastate ja muutuvate positsioonide ning seisukohtade olemuselt romantilise suhte avangardi ja ajalukku.

Juugendarhitektuuri ning rahvusideoloogilise aspekti ühildumist on Eesti ruumikultuuris peetud ka põhjuseks, miks moodsal arhitektuuril on olnud läbi 20. sajandi üldiselt positiivne foon. Juugendit pole algusest peale kunagi eriti kritiseeritud, ka Hanno Kompus suhtus sellesse võrdlemisi positiivselt<sup>486</sup> ning seetõttu ei toimunud siin ka selle põhjalikku kunstiajaloolist revisjoni nagu Lääne arhitektuuridiskursuses 20. sajandi teisel poolel.

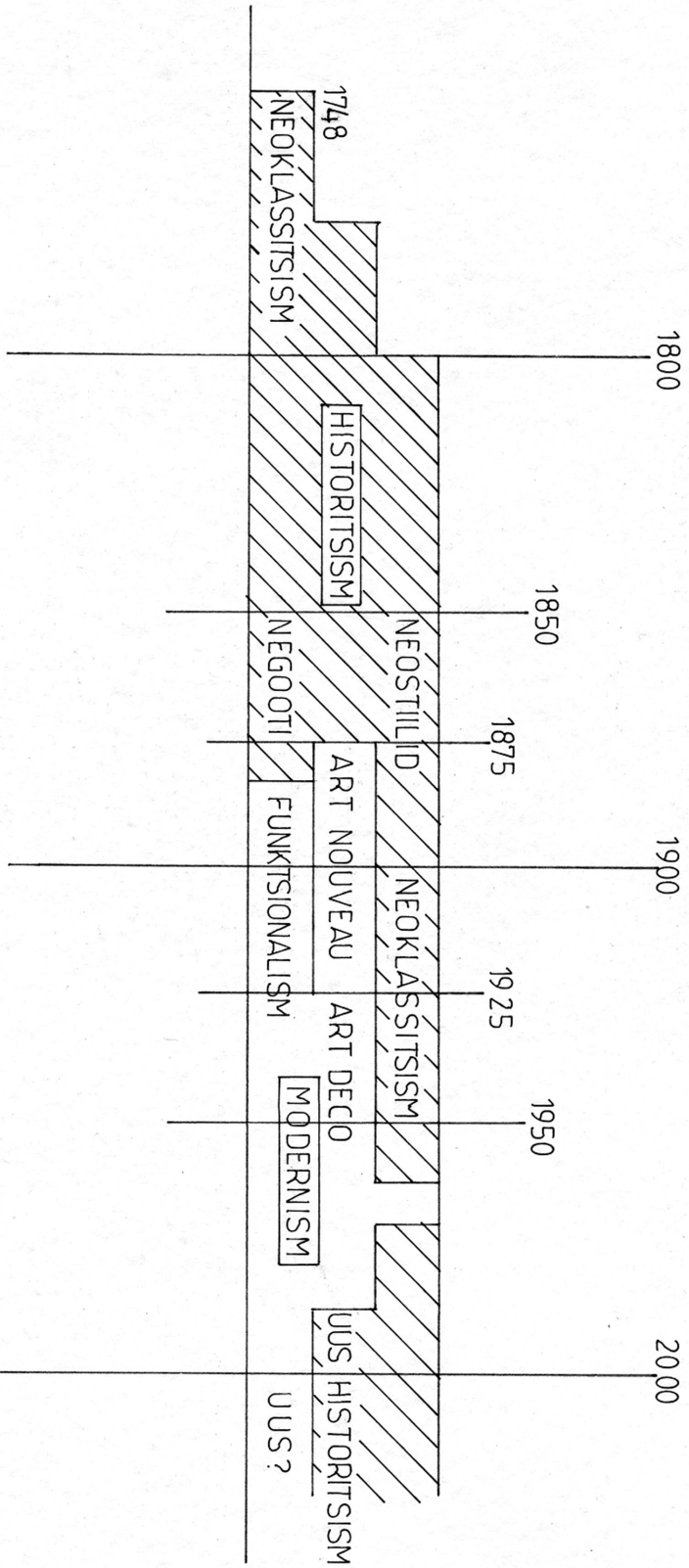
Gensi viis siduda oma kirjutuses ürgset ja ratsionaalset, autonoomset subjekti ja objektiivseid tingimusi ning Lapini ja 1970. aastate neoavangardi heterogeensed meetodid, uusi ühendusi leiutav traditsiooniloome ja ruumikeskse kultuurimudeli konstrueerimine näitavad, et nõukogudeaegsel arhitektuurihistoriograafial olid märksa mitmekesisemad ideelised allikad ja laiemad seoses Lääne kultuurilise modernsusega kui kitsalt ideoloogiliselt (kommunistliku ideoloogia või rahvusideoloogia tähenduses) piiritletud ruumis. Kahe väga erineva autori tekstid ei ole olulised mitte üksnes Eesti kunstiajalookirjutuse traditsioonide ja nende uuenemise seisukohast, vaid näitavad ka historiograafilise tegevuse mitmetist olemust ja erinevaid viise, kuidas nõukogude perioodil arhitektuurist ajalooliselt kirjutati.

<sup>486</sup> K. Hallas, *Historitsismi ja juugend-arhitektuuri uurimisest Eestis*, lk. 87

# ILLUSTRATSIOONID

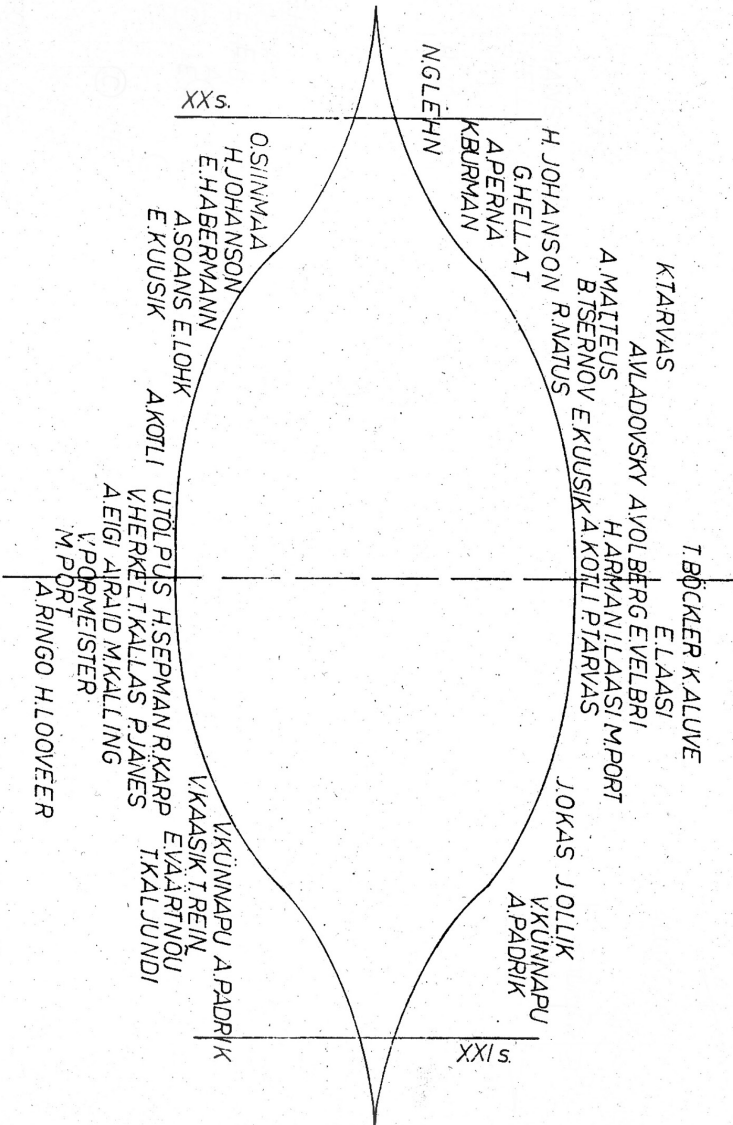
- 1** Leonhard Lapin, Historitsismi arengu skeem. 1982.  
[L. Lapin, Arhitektuur kui kunst. Leonhard Lapini artikleid ja ettekandeid arhitektuurist, 1971–1985. Käsikiri. Tallinn, 1985. Eesti Arhitektuurimuuseum]
- 2** Leonhard Lapin, Eesti XX sajandi arhitektuuri arengu lääts. 1980.  
[L. Lapin, Arhitektuur kui kunst.]
- 3** Leonhard Lapin, XX sajandi arhitektuuri arengu lääts. 1979.  
[L. Lapin, Arhitektuur kui kunst.]
- 4** Leonhard Lapin, Tallinna ehituskunstilisest illest. – Sirp ja Vasar 01.11.1974.
- 5** Leo Gens tutvustamas juugendarhitektuuri Tallinna Linnamuuseumi koduloo-uurimise ringile. 1965.  
Foto: Tallinna Linnaarhiiv.
- 6** Leo Gens, Pärnu mudaravila. – Noorus 1973, juuni.
- 7** Leo Gens, Vene-Balti laevatehas. – Noorus 1973, aprill.
- 8** Leo Gens, Tartu pangamaja. – Noorus 1973, august.
- 9** Leonhard Lapin kõnelemas väikelinnade seminaril 1979. aastal.  
Foto: Eesti Arhitektuurimuuseum.
- 10** Leonhard Lapin, Soome-Eesti XX sajandi arhitektuuri arengusirge. 1980. [L. Lapin, Arhitektuur kui kunst.]

# HISTORITSIMI ARENGU SKHEEM



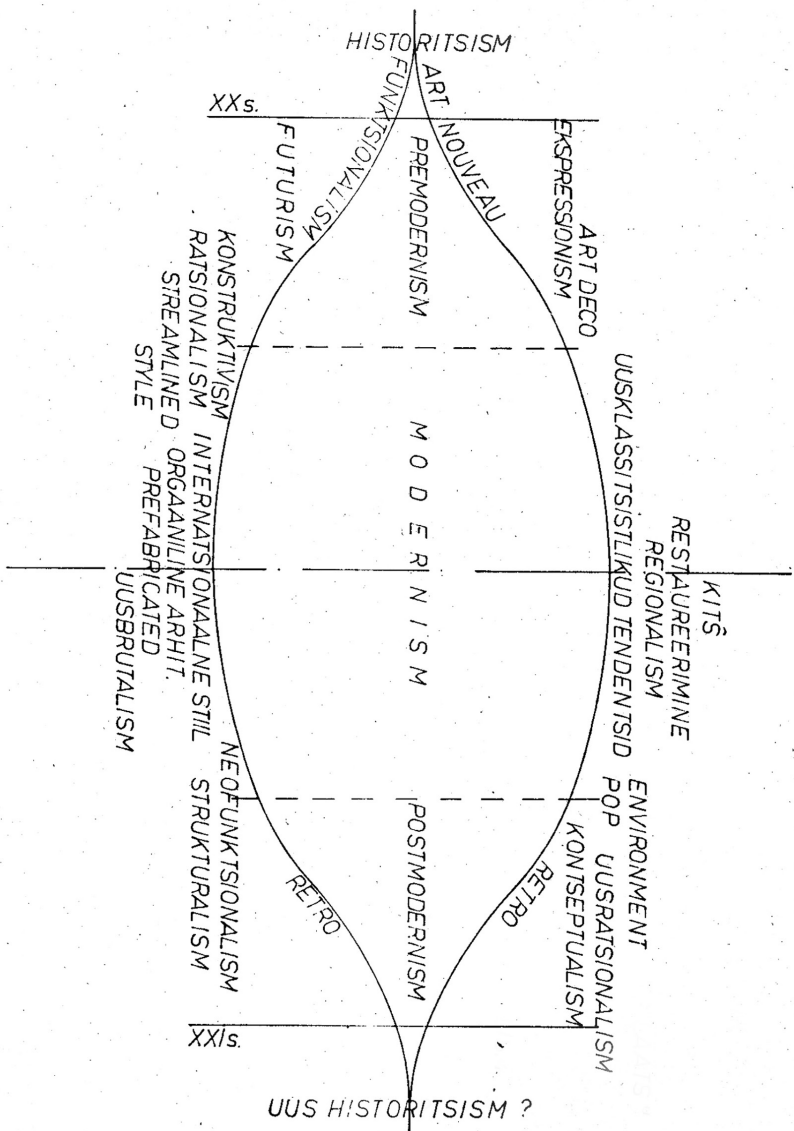
© L.LAPIN 1982

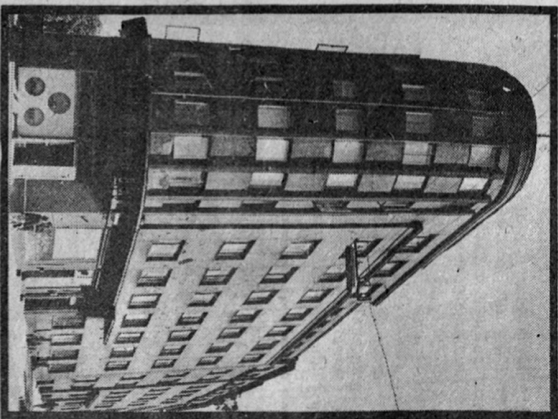
JOOINIS 2  
 EESTI XX SAJ. ARHITEKTUURI ARENGU "LÄÄTIS"





JOOINIS 1.  
XX SAJ. ARHITEKTUURI ARENGU "LAÄTIS"



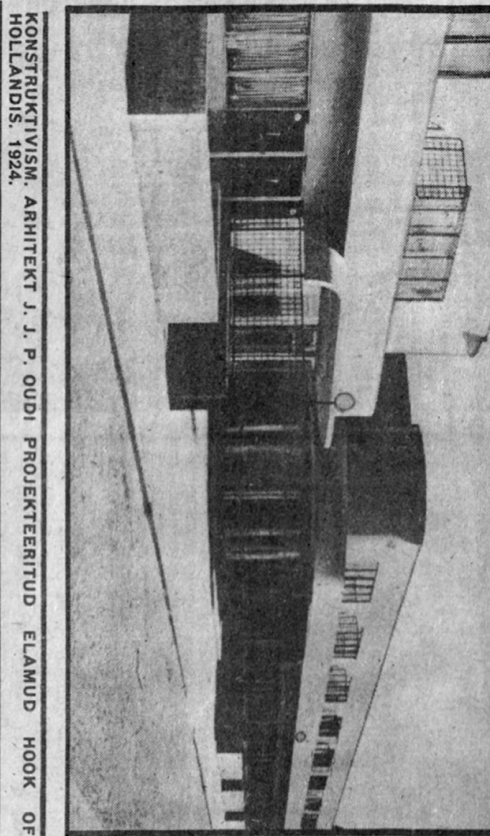


KONSTRUKTIIVISM. HARIDUSE T. 2 / TONISMÄE T. 3. ARHITEKT P. FALKENBERG. 1937.

metatud arhitektuuri näited on pealt-  
tungiva funktsionalismi mõjul lihtsa-  
mate geometriliste mahtude ning suh-  
teliselt vähesete dekoratiivsete detaili-  
dega, nende välisvormis on hoone sise-  
mine struktuur nappi kajastamist leid-  
nud (Tehnika t. 16, Fr. R. Kreutzvaldi  
t. 13, J. Köleri t. 21).

Hilise art nouveau raames kujuneb  
välja ka Tallinnale vägagi omane hoo-  
neti tüüp — katekorruselise mansardiga  
puithoone, mida aktsentueerib süm-  
meetriliselt keskel asuv kivist trepi-  
koda (Salme t. 17, 19, 21, Tehnika t. 51,  
A. Adamsoni t. 24).

Arvatavasti sõltuvalt tarbija, põhili-  
set kodanliku vaherriigi oludes välja-  
kujunend keskkähi materiaalseist  
võimalusist on need küllaltki ühetüü-  
bilised hooned siiski erineva fassaadi-  
teotuse, katematerjalide kvaliteedi  
ning isepäraste detailidega. Selle hiljem



KONSTRUKTIIVISM. ARHITEKT J. J. P. OUDI PROJEKTEERITUD ELAMUD HOOK OF HOLLANDIS. 1924.

või maitsesuse ni. Kolmekümnendatel  
aastatel, eksisteerides paralleelselt are-  
neva funktsionalismiga, kujuneb sellest  
äriotsusel rajatavast odavast, sage li-  
stiitust tüüpelaanust arhitektuuri  
arengut mõneti pidurdav soitsaalne  
fetomeen.

Kõige eespool toodud arvestades tu-  
leb hilist art nouveau'd vaadelda ikka-  
gi kui vaid selle stiili üht tükiküpe  
loovate arhitektidele täiesti uued,  
avard perspektiivid.

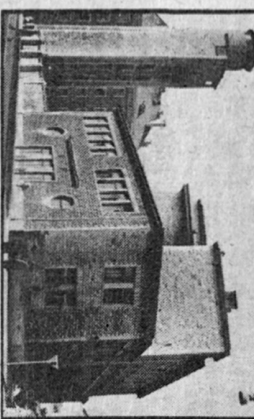
Funktsionalismi all mõtlemine siinko-  
hal kahe maailmasõja vahelisel ajajär-  
gul domineerinud, looduse imiteerim-  
sest vaba ning masinaajastut aktsepteer-  
itud arhitektuurisund.

Funktsionalismi teoreetilised alused  
kujunesid juba XIX saj. viimasel vee-  
randil nii Euroopas kui ka USA-s.  
Näiteks kirjutas 1896. a. L. H. Sullivan:  
«Kõige orgaanilise ja anorgaanilise  
seadus looduses, kõigi füüsiliste ja  
metafüüsiliste, inimlike ja loomlike  
asjade,aju, sidame ning kõigi reaalse-  
te väljenduste seadus on selles, et elu  
avaldub oma väljenduse kaudu ja vorm  
järgneb alati funktsioonile.»<sup>16</sup>

Et USA oli sajandivahetuks töös-  
tusliku tootmise ja linnade areng kõige  
oleva sajandi esimesel aastatel ehitas  
ameerika arhitekt F. L. Wright ka oma  
hultavaid elamud, missugune võtte hiljem  
ameerika stiilina Euroopasse levis.  
Euroopas oli esimesi masinaepohhi  
väljendajaid H. van de Velde, kes meie  
sajandi algusaastail arhitektuursete  
massi- ja ruumiprobleemidega tegeldes  
joudis välja funktsionalistlike abstrakt-  
siioonideni.

Esimese maailmasõja eelsetest ten-  
dentsidest, mis hilisemale funktsiona-  
lismile vaieldamatult mõju avaldasid,  
nimetagem siinkohal veel masinaajastu  
dünaamikat kehastavat futuristlikku  
liikumist Itaalias (arhitektuuris A.  
Sart'Elia, M. Chiattono) ning uut väl-  
jenduskeelt otsivat protofuturistist-  
likku liikumist Venemaal esotsias K.  
Malviitsiga.

Oluliselt aga arenes funktsionalism  
alles pärast Esimest maailmasõda seo-  
ses ühingu «De Stijl» 1917. asutaja  
Theo van Doesburgi ja õppeasutuse  
«Bauhaus» (1919, asutaja Walter Gro-  
pius) rajamisega. Tähtsat osa funktsio-  
nalisms etendasid ka vastavad riimil-  
tused ning koolid Nõukogude Venemaal  
(VHUTEMAS, ASNOVA, UNDOVOIS  
j.)<sup>17</sup> Nõukogudeaia oli ka esimese  
riik maailmas, kes toetas funktsiona-  
listlikku (e. konstruktivistlikku) kunsti



KONSTRUKTIIVISM. TULETÕRJEMAJA N. GOGOLI T. 2. ARHITEKT H. JOHANSON. 1938/1939.

konstruktiivismil nimetuse all järjekind-  
lalt funktsionalistlikele põhimõtetele  
(väljendada funktsiooni hoone vormis)  
allutatud arhitektuuri. Sellega kaas-  
vad sageli kogu ehitise välisarhitektu-  
ri taandamine sisesemelse tehnoloogiale  
ning konstruktiivsete elementide või  
materjalil rõhutamine fassaadis. Kon-  
struktiivistlike hoone välisilmes hakka-  
vad olulist osa etendama rõhutatud  
trepkõjaid, liitsahtid, rõdud, kangalau-  
sed, kaupluse vitriinaknad jmt.

Tallinnas puuduvad muidugi sellised  
konstruktiivismi printsipiaalsed näited  
nagu Moskvas või Leningradis: siinse  
konstruktiivism kaldub rohkem esteetis-  
mi poole J. J. P. Oudi ja A. Loosi vaimus.  
Tallinna konstruktivistlikus ehi-  
tuskunsts loovad kuulsused ja kumerad  
vormid enam kubistlike ruumikom-  
positsioonete kui konstruktivistsete rõhuta-  
tud järjekindlalt masinlike vahekor-  
tid. Ehitiste esteetilisest terviklikkusest rõ-  
hutatavad fassaadide peenekoeline ning  
kvaliteetne teekoonika ja nii välise kui  
ka trepkõjaja disaini orgaaniline side  
arhitektuurisilgiga (Lauritsini t. 4-b,  
Ravi t. 18, Pärnu mnt. 23, Hariduse t.  
2, Kadrioru staadioni tribüün, Püria  
restoran).

Omaette hooneühima moodustisavad  
konstruktiivistlikud paekiviühisused,  
milles jätkatakse juba art nouveau's  
häid tulemusi andnud kohaliku mater-  
jali rakendamist. Parenate paekon-  
struktiivism näidetena nimetagem siin-  
kohal arhitekt H. Johanson'i projekteer-  
itud ja kogu Euroopa funktsionalismis  
omapäraseid hoonekomplekse N. Gogoli  
t. 2 ja Tõnismäe t. 14.

# TALLINNA EHNUSKUNSTIÜLISEST LAMMEST

LEONHARD LAPIN

(Vt. «Sirp ja Vasar» nr-d 42 ja 43.)

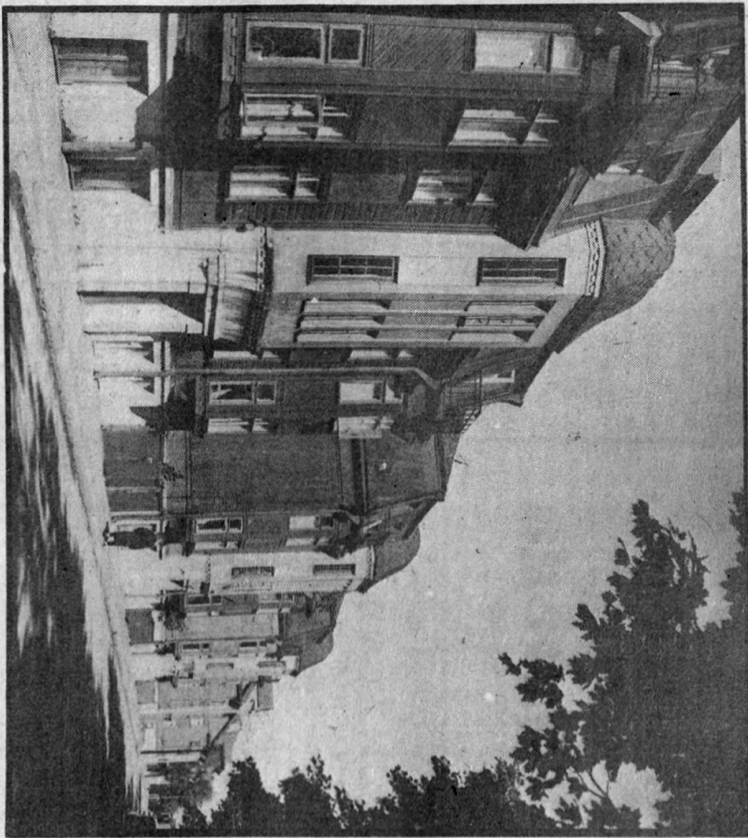
Art *nouveau*ga on seotud ka esimese te eesti kultsiliste arhitektide G. Hellati, K. Burmani ja A. Perna kujunemine. Neist silmapaistvaim on oma Tallinna-ehitistes K. Burman, kes Esimese maailmasõja eelsel loominguajärkul, lahtudes põhjamaade arhailiskonstruktiiivest laadist, saavutab vormide jõulise (eriti õuavaadetes) ning isikupärase arhitektikäekirja, mis funktsionaalsmille vihjates areneb sõja järgsel ajal kubistlik-ekspressionistlikuks (Tatari t. 21-b, N. Gogoli t. 39, Fr. R. Kreutzwaldi t. 6, Tina t. 26).

Käsiteldava art *nouveau* suuna õnnestunumate näidete hulka kuuluvad ka vene tuntud arhitektide N. Vassiljevi ja A. Bubori kaks ehitist — Draamateater Pärnu mnt. 5 ja villa Pärnu mnt. 67.

Kesk-Euroopa mõjustustega art *nouveau* näidetest nimetagem tähelepandavamatena arhitekt J. Rosenbaumi projekteeritud hooneid J. Lauritsmi t. 15, Maakri t. 21/23 ja Põik t. 3, mis on kõige lähedasemad ka Riias valitsenud arhitekturile.

Art *nouveau* olulisemad puitehitised on Kadrioru villad, mida iseloomustab vormide ning detailide rikkus, hingesatus ja sünkrees ümbritseva haljastusega (A. Leinerti t. 51-a, 51-b, L. Koldila t. 8, 10, 10-a- jt.).

Art *nouveau* tipptasaks nii Euroopas kui ka Tallinnas võib lugeda aastaid 1907—1914. Stiili arengut pärast Esimest maailmasõda on nii meil kui ka mujal vähe uuritud ning kirjanduses napilt käsitletud, mistõttu puuduvad rahvusvaheliselt väljakujunenud kriteeriumid selle hindamiseks. Ometigi ehitati art *nouveau* stiilis hooneid ka pärast sõda kõikjal edasi. Tallinnas veel kolmeilmendite aastate lõunni



HILIS-ART-NOUVEAU. ARHITEKT W. SALEMANNI PROJEKTEERITUD KIVIST TREPI-KOJAGA PÜLITHOONEID. SALME TANAVAAS. 1931.

jamatult masinaepohhi sissetungi esteetlikasse. Arhitektuurne vorm puhastatakse täielikult art *nouveau*le omaaest dekoorist või loodusvorme imiteerivast struktuurist: vorm ja funktsioon moodustavad terviku, tuues fassaadi katmata konstruktsiooni ning spetsiaalse viimistluseta hinnatava ehitusmaterjali. Saavutatakse suur dünaamika ning vaba kompositsiooniga kaanev mahtude tugev liigendatus. Võrreldes eelmiste ajalooste arhitektuurisillidega, luuakse täiesti iseseisev, uute printsiipidega arhitektuur' ehituskunsti kaanonites kajastunud, loodust jäljendavad sümbolid asendatakse masinat ja toomist imiteerivate vormiliste vahekorradega.

Kommunikatsioonivahendite arenguga kaasneb ka uute ideede kiiretümnaalne levik, millest Teise maailmasõja järgsel perioodil kujuneb nn. internatsionaalne stiil. Masin, oma vormilides internatsionaalne ja isiksusetu fenomen, tõrjub tagaplaanile seni veel arhitektuuris mõneti valitsenud etnograafilisuse kui käsitöö paratamatult kaasaõhutus.

Eriti oluline on funktsionalismi koht eesti arhitektuuris. Art *nouveau* aja järgul tegutsesema hakanud esimestele eesti kutselisele arhitektidele lisanduvad uued silmapaistvad nimed, nagu H. Johanson, E. Habermann, E. Sacharias, O. Siinmaa, E. J. Kuusik, E. Lohk, B. Tsernov, K. Tarvas-Treumann, R. Natus jt., ni et me võime juba rääkida eesti arhitektide koolikonnast.

Eesti oludes võib üldnimetajana kasutatava funktsionalismis eristada kolme ka rahvusvaheliselt aktsepteeritud tendentsi: konstruktivism, art deco ja kodanlik-esinduslik stiil.

Tallinna arhitektuuris tunneme





# PÄRNU MUDARAVILA



## ARHITEKTUURIMOSAIIK

Kahekümnendate aastate eesti arhitektuur kujutab endast küllaltki keerukat ja vastuolulist nähtust. Sel perioodil koondus kodumaale enamik varem Peterburis või Riias tegutsenud eesti arhitekte, kelle kõrval töötasid kohalikud baltisaksa ning vene arhitektid. Kuna üheaegselt tegutsesid erineva ettevalmistusega ning erinevate esteetiliste töökspidamistega inimesed, siis stiiliühtsust selle perioodi arhitektuur veel ei saavutanud ning rahvusliku arhitektuurikoolkonna tunnused alles hakkasid tekkima. Tegelikult arendas enamik arhitekte sajandi alguse traditsiooni.

Lõuna-Eestis püsis «Heimatkunsti» («Kodumaakunsti») tinglikku nime kandva saksa väikekodanliku arhitektuuri visa mõju. See suund tuli Eestisse Riias, kus baltisaksa arhitektide mõju oli eriti tugev, ning leidis väikekodanliku mentaliteedi leviku tõttu Eestis küllaltki soodsa pinnase just esimestel sõjajärgsetel aastatel. «Heimatkunst» lähtus saksa väikelinnade XVIII sajandi lõpu — XIX sajandi alguse klassitsistlikust elamuarhitektuurist, eelistas mansardkatust, sammasportikust, aknaluuke, seinapinda liigendavaid pilastreid või liseene, vanikuid meenutavaid seinailustusi jne. Sellelaadseid ehitisi leiame Tartus Tamme linnaosas, Viljandi ja Pärnu eeslinnades. Seda suunda esindasid Pärnus Lõuna-Eesti juhtivad arhitektid Erich Wolffeldt (1882—1936) ja Aleksander Nürnberg (1890—1964), kelle projektide järgi kahekümnendate aastate alguses püstitati enamik Pärnu ja Viljandi ühiskondlikke hooneid ja suuremaid elamuid.

1925. aastal sai Pärnu linna arhitektiks Olev Siinmaa (1881—1948), kes sellest ajast peale otsustavalt mõjutas Pärnu planeerimise ja väljaehitamise suunda ning kujunes kolmekümnendatel aastatel funktsionalistliku arhitektuuri üheks peamiseks esindajaks. Olev Siinmaa kuulus nende arhitektide hulka, kes peale hoone üldprojekti valmistas ka interjööri ja mööbli tööjoonised, saavutades seega arhitektuurilise lahenduse suurejoonelise terviklikkuse.

O. Siinmaa varasemate projektide taotlused ühtisid A. Nürnbergi ja E. Wolffeldti viljeldud suunaqa. See klassitsistlike sugemetega hilisjuugendiga laad avaldus erilise reljeefusega E. Wolffeldti, A. Nürnbergi ja O. Siinmaa ühistöös — omaaegse

Pärnu supelasutuse, praeguse Pärnu kuurordi balneo-füsioteraapia-koondise hoone arhitektuurilises lahenduses.

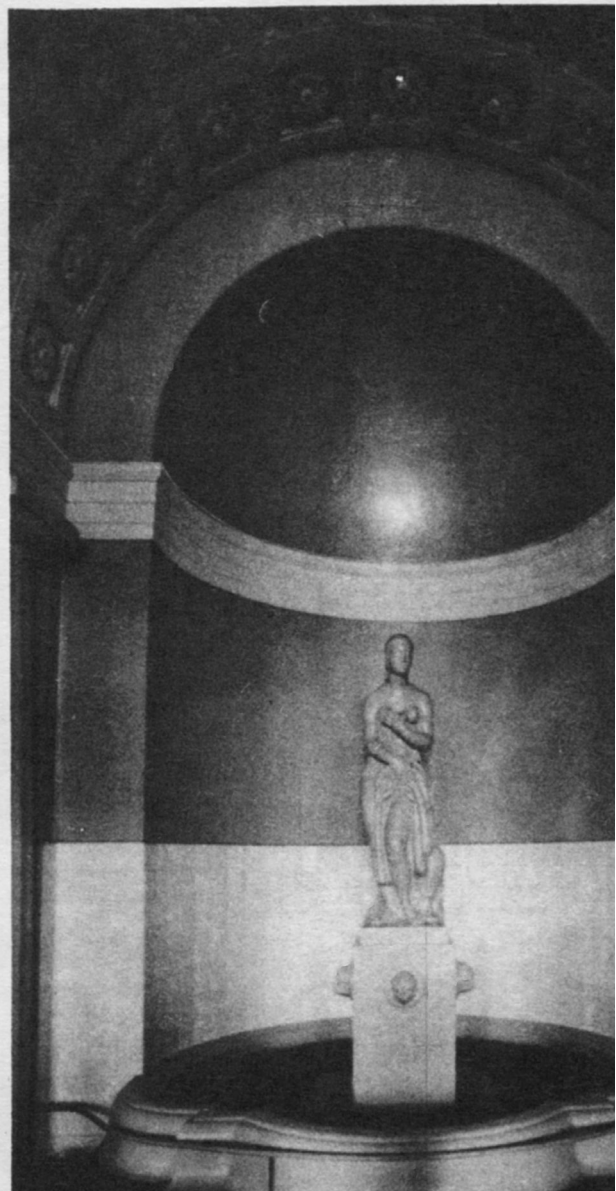
Pärnu kuurort sai populaarseks eeskätt tänu mudaravile, olles Kurressaare ja Haapsalu kõrval tähtis ravikeskus. 1915. aastal põles esimene mudaravila maha ning pärast sõja lõppu otsustati uus ehitada. 1921. aastal kuulutati välja võistlus mudaravila projekti saamiseks. Laekus üheksa projekti, millest aga ükski heakskiitu ei leidnud. 1925. aastal kuulutati välja uus võistlus, millele saabus 30 projekti, neist 16 Soomest, 6 Riist, 3 Saksamaalt ning ülejäänud kodumaalt. Auhinnatud võistlustööde alusel töötasid A. Nürnberg, E. Wölffeldt ja O. Siinmaa välja lõpliku projekti. Ehitustööd algasid 1926. aastal ning hoone pidulik avamine toimus 9. juulil 1927. 1930. aastal valmis juurdeehitusena söehappejaoskond ning 1936. aastal parem tiib. Interjööride ja sisustuse joonised valmistas O. Siinmaa, skulptuurid ja arhitektuurilised ilustused väljapaistev eesti kunstnik Voldemar Mellik (1887—1949). Voldemar Mellik esindas skulptuuris uusklassitsistlike suugetega ranget suunda ja leidis hoonet projekteerinud arhitektidega suurepärase kontakti.

Ehitise kompositsioonis domineerib klassitsistlik skeem: pidulik peafassaad on liigendatud kolme risaliidiga. Eriti mõjuv on jõuliselt eenduva sammastportikuse, kõrge frontooni, astmelise attikuse ning kupliga keskrisaliit. Taqasihoidlikumalt on lahendatud mõlemad nelja sambaga külgrisaliidid. Ilusad on interjöörid, eriti kuppelsaal ja sellega liituv silindervõlviga vestibüül, mille sügavuses asub kaarrišši paigutatud dekoratiivne purskkaev. Purskkaevu kaunistab V. Melliku elegantne klassitsistlik naiskuju, kupli ja võlvi kassetidesse on paigutatud maitsekad rosetid. Nii rosettide kui ka kapiteelide ja teiste dekoratiivsete arhitektuuriliste detailide autor on samuti V. Mellik.

Endise supelasutuse hoone kuulub kahekümnendate aastate parimate ehitiste hulka. Eriti hinnatav on kunstide õnnestunud süntees. Interjööridega võrreldes on peafassaad võib-olla vähem huvitav: akende ja seinaloikude vahelised proportsioonid ei ole laitmatud, samuti tundub, et külgrisaliitide sambad on raskepäraste frontooni kandmiseks visuaalselt liiga saledad.

Edaspidi rikastub Pärnu supelrand mitme suurema kuurordiehitisega, mille tulemusel kujuneb esinduslik arhitektuuriansambel.

LEO GENS



# VE NE — BAL TI LAEVATEHAS

## ARHITEKTUURIMOSAIIK

I maailmasõja eel hakkas Venemaa palavlikult oma sõjalaevastikku tugevdama. 1911. aastal kinnitas tsaarivalitsus nn. väikese laevaehituse programmi, mis ergutas Lääne-Euroopa ja Vene suurkapitali alustama tohutute laevatehaste rajamist. Venemaa üheks laevaehituse peamiseks keskuseks kujunes Tallinn. Kopli poolsaarele kerkisid aastatel 1912—1914 Vene-Balti, Boeckeri ja Noblessneri sõjatehased. Ehitati ennenägematu kiirusega. Kasutati tol ajal uudset ehitustehnikat — ehitusplatsil töötasid ekskavaatorid, segusõlmed, rakendati raudbetoonkonstruktsioone alates tavalisest karkassist kuni koorikuteni. Töölisi värvati üle kogu Venemaa. Töötingimused olid rasked, sageli puhkesid streigid ning laevatehased muutusid I maailmasõja aastatel tööliiklasi revolutsioonilise liikumise keskusteks.

Suurimaks laevatehaseks kujunes Vene-Balti, mille tootmishoonete, ellinquire ja tööliis- asula rajamine algas 1912. aasta lõpul ning enamuse tsehhie alustas tootmist juba 1913. aasta novembris. Tavaliselt piirduti suuremate ettevõtete rajamisega tootmishoonete ja ladude püstitamiseega, tööliste olmetingimustele mingit tähelepanu ei pööratud ning nad elasid enamasti tehaste läheduses ettevõtlike majaomanike rajatud muqavusteta kahekorru- selistes puumajades. Selliselt kerkisid uued linnaosad Lasnamäel, Pelgulinnas, Kalamajas, Balti jaama ümbruses. Esimeseks ühtse plaani järgi ehitatud tehaseasulaks kujunes Vene-Balti oma.

Vene-Balti laevatehase kompleks projektee- riti kuulsa vene ja nõukogude arhitekti A. Dmitrijevi (1878—1959) juhtimisel. A. Dmitri- jev ehitas Tsaari-Venemaal ja Nõukogude Liidus palju esinduslikke ühiskondlikke hoo- neid, tehasekomplekse, raudteesildu. A. Dmit- rijeve oli esimesi Euroopa arhitekte, kes suht- us tarbeehituste projekteerimisse kui arhi- tektuuriloomingusse. XIX sajandi teisel poolel projekteerisid tehaseid insenerid, kuna töö- susarhitektuuri tol ajal üldse arhitektuuriks ei peetud. Arhitektid projekteerisid preten- sioonikaid esindushooneid, imiteerisid minevi- kustiiilide vormikõnet fassaadide butafoorses külluslikus dekooris. Insenerid aga, kes olid igasugustest elarvamustest ja oma aja ära elanud traditsioonidest vabad, rakendasid jul- gelt uusi konstruktsioone, teras- ja raudbe- toonkarkassi, suuri klaaspindu, ehitasid hiig- laslikke tsehhie, näitusehalle, raudteejaamade ootesaale, sildu ja elevaatoreid. Alles XX sa- jandi alguses hakkasid eesrindlikud arhitek- tid pöörata tähelepanu tööstusarhitektuurile ja tarbeehituste projekteerimisele.

Vene-Balti laevatehase tootmishooned esin- dasid tööstusarhitektuuri keskmist taset. See- vastu tolle ajajärgu arhitektuuri silmapaist-

vaks erakordselt tüüpiliseks näiteks oli teha- se administratiivhoone, mis valmis 1914. aasta alguses. (Selles hoones asub praegu TPI ma- jandusteaduskond.) Hoone arhitektuurilises lahenduses elavad koos sajandi alguse rat- sionaalsed tendentsid ja Euroopa 1910. aasta paiku maad võtnud esinduslikkuse taotlused. Ratsionaalsus avaldub plaanilahenduses. Tiib- bades asuvad suured joonestussaalid, tsent- raalset vestibüüli ja istungisaali aktsentuee- rib veetorn, mille omapärane plaatiline siluett kujundab hoone kaugvaadet. Seevastu liig- endatud esinduslik peafassaad vastab tol ajal levinud uusklassitsimile, mis väljendas im- perialistlike suurriikide valitseva kodanuse esteetilisi tõekspidamisi. Ometi ei suuda ad- ministratiivhoone arhitektuuris uusklassitsi- mi põhimõtted lämmatada hoone üldist rat- sionaalset lahendust. Klassikalised detailid on lihtsustatud, paas ehitusmaterjalina seob hoonet kohaliku arhitektuuriga.

Asula paikneb kahel pool praegust Kalini- ni tänavat. Süsta ja Kaluri tänavate ääres asuvad kahekorruelised suurte 4—6-toaliste korteritega elamud kuuluvad direktorile ja administratsioonile. Tallinna lahe ääres I—V liinidel olid meistrite elamud väiksemate (1—3-toaliste) korteritega ja tööliste barakid. Eriti masendavat vaatepilti pakkusid vallaliste tööliste pikad kahekorruelised barakid suur- te maqamissaalidega, kus elamistingimused olid sellised, et isegi kohalik politseipristav taotles nende barakide sulgemist. Asula juurde kuulusid veel haigla, söökla, saun, kino, politseijaoskond, pritsimaja. Kooli aqa polnud. Hoonete arhitektuur on lihtne, pre- tensioonitu. Ainult administratsiooni eluma- jades on rõdud, ärkliitalised väljaasted, de- koratiivne puitvooderus.

Kõigile puudustele vaatamata, ühiskonna klassistruktuuri kajastavatest planeerimis- printsiipidest sõltumata on Vene-Balti laeva- tehase tööliisasula oluliseks lülilik kaasaegse elamurajooni kujunemisel. Tööliisklassi revo- lutsiooniline võitlus, streigiliikumine sundis valitsevat klassi pöörata suuremat tähelepa- nu ajakohaste tööliisasulate rajamisele, mis kahekümnendatel aastatel hakkasid määrata tänapäevaste mikrorajoonide struktuuri. Üheks XX sajandi arhitektuuri iseloomulikuks tunnuseks on peamise tähelepanu kaldumine massiliste hoonetüüpide projekteerimisele; elamukvartal, mikrorajoon, elamurajoon muu- tud arhitektile keskeks probleemiks.

Vene-Balti laevatehase asula kuulub mine- vikule, tänapäeva näeme Mustamäe uues ela- murajoonis. Ometi on see kahekorrueliste puumajade asula samuti arhitektuurialaju- gu, nagu Tallinna vanalinn ja tsentri esinduslikud kivihooned.

L. GENS





direktori elamu

tehase administratiivhoone  
töölisasula





## «TARTU PANGAMAJA»

Funktionalism püsib eesti arhitektuuris kolmekümnendate aastate lõpuni, eeskätt massiliste hoonetüüpide arhitektuuris. Otstarbekohase plaanilahenduse ja mahtude selgete geomeetriliste vahekorradega paistavad silma uued koolimajad, sanatooriumid, haiglad, elamud. Funktsionalismi parimate saavutuste hulgas nimetaksime Kunstihoonet Tallinnas (E. Kuusik, A. Soans, 1934), Pärnu Rannahotelli (praegu sanatooriumi «Estonia» peahoone, O. Siinmaa ja A. Soans, 1937), «Dünamo» staadioni tribüüni (E. Lohk, 1937) ja Vabariiklikku Haiglat (H. Johanson, 1940) Tallinnas.

Kolmekümnendate aastate keskel aqa hakkavad selliste ratsionaalse lahendusega ehitiste kõrval üha enam levima esinduslikud ühiskondlikud hooned ja luksuselamud. Fassaade kaunistatakse pilastrite või sammastega ning dekoratiivsete skulptuuridega. Viimistlusmaterjalidest levivad vasalemma marmor ja saaremaa dolomiit ning eriti terrasliit-krohv, detaile — kapiteele, rosette, petiknišše — kaunistatakse stiliseeritud rahvuslikust tekstiilornamendist laenatud motiividega. Selle nn. esindusliku suuna levikut soodustas reaktsooniline natsionalistlik kultuuripoliitika, mis oli mõjustatud fašistliku Saksamaa ja Itaalia taqurlikust ideoloogiast. Lätis püstitatakse K. Uimamise fašistliku diktatuuri tingimustes raskepärased monumentaalsust taotlevald ühiskondlikke hooned. Eesti oludes avaldus esinduslikkus ehk taqashoidlikumalt — seda just piiratud majandusliku kande-pinna tõttu. Tähtsamad esindushooned jäid alanud Teise maailmasõja tõttu ehitamata. Nimetagem sealhulgas gotiseeriva vormikõnega Tallinna raekoda (projekt E. Kuusik, 1938) ja stiliseeritud orderiarkaadi motiiviga Kunstimuseumi Tallinnas (projekt E. Kuusik ja E. Jacoby). Esindusliku suuna iseloomulikumad näited on endise riigikantselei hoone (praegu Eesti NSV Ülemnõukoqu Presiidiumi hoone, A. Kotli, 1938) Tallinnas, turu-hoone (V. Toppel, 1937) ja praeguse Põllumajanduse Akadeemia peahoone (E. Lohk ja A. Kotli, 1940) Tartus.

Mitmetes hoonetes, mis kuuluvad 30-ndate aastate teise poole paremikku, avalduvad aqa esinduslikkuse taotlused peamiselt traditsioonilise kõrge punase kelpkatuse ja jõulise ehitusmahu kontrastides. Selle suuna ühe parima näitena valmis 1936. aastal Eesti Panga Tartu osakonna maja (praegu Eesti NSV Riigipanga Tartu osakonna hoone). Selle projekteerisid Eesti vanimaid ja teenekamaid arhitekte Karl Burman (1882—1965) ja Tartu juhtiv arhitekt Arno Matteus (s. 1897). Kahe väga erineva käekirjaga autori koos-



töö andis märkimisväärseid tulemusi: Karl Burmani traditsioonilisemat käsitluslaadi tasakaalustas Arno Matteuse ratsionaalne, funktsionalismi mõjul kujunenud lähenemine.

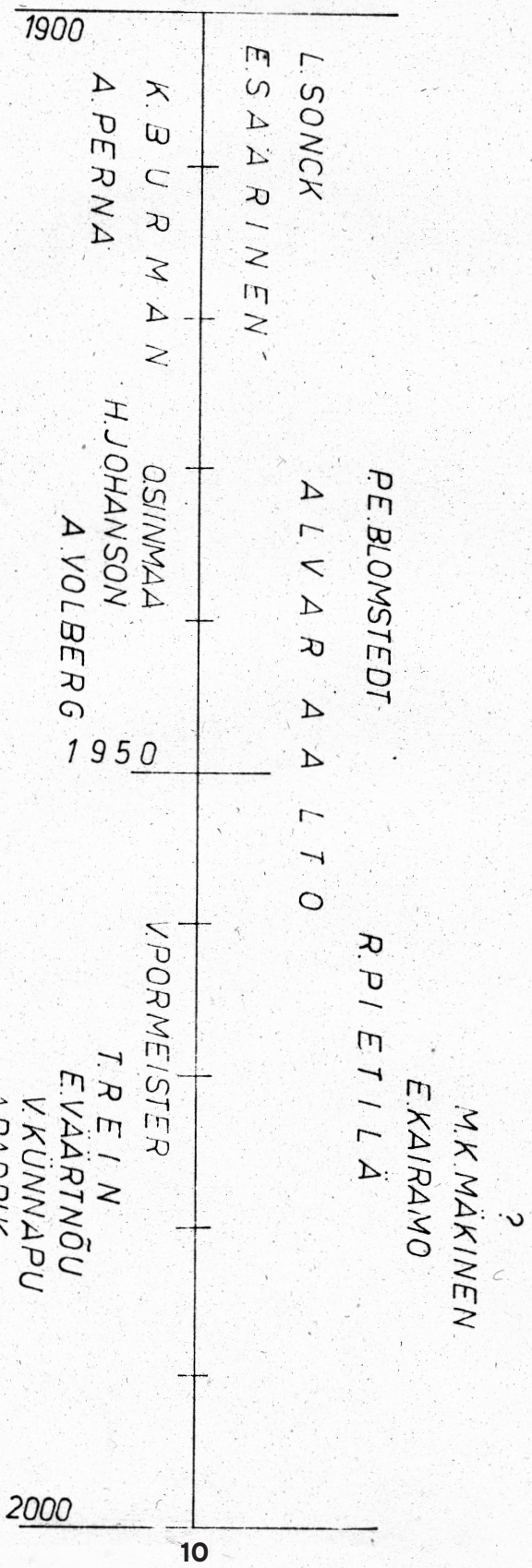
Suurejooneline peafassaad avaneb väljakule. Mõjule pääseb eeskätt operatsioonisaali vertikaalakendega liigendatud peafassaadi ja kõrge kelpkatuse kontrast. Vertikaalset rütmi rõhutavad samuti saali ja esimese korruse aknaid liitvad kitsad raamiliistud. Vertikaalset rütmi tasakaalustab karniis ja lai mustast graniidist peasissekäik, mis meenutab stiliseeritud portikust. Heleda seinapinnaga kontrasteeruvad tumedad pronksist mees- ja naiskuju (J. Raudsepp). (Sama motiivi kordab J. Raudsepp 1937. aastal Kunstihoone skulptuurides.) Vestibüüli seinu kaunistavad A. Elleri tööteemalised pronksreljeefid «Tööstus» ja «Põllumajandus». Avara operatsioonisaali stiliseeritud karniis ja laeroksetid tulevad kaudselt meelde rahvusornamendi motiive. Põhimahuga liitub tiibosa, kus asuvad pangaametnike korterid. Tiibosa on tänavast eraldatud rikkalikult haljastatud ilu-  
alaga.

Hoonet iseloomustavad suurepärased proportsioonid, hästi leitud mastaap; ehitusmaht harmoneerub ümbritseva hoonestuse ja Emajõe-äärse haljasalaga.

LEO GENS







# SUMMARY

Critical Historiography  
of Modern Architecture:  
Narrating Modernity in  
the Architectural Histories of  
Leo Gens and Leonhard Lapin  
in the 1960s–1980s.

# Introduction

<sup>1</sup> A. Vidler, *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*. Cambridge, London: MIT Press, 2008, pp. 191–192.

Architecture has a peculiar ability to inform the way we imagine the worlds of the past: historical buildings and spaces are tangible markers of bygone days, and our knowledge and notions of the past are predicated on them. However, this knowledge and these notions are not based only on the visible and empirical part of the built environment, but they are shaped discursively. This means that they take shape from different texts, positions and values, re-evaluations of these texts, changes and choices in emphasis, which places our understanding of and inquiry into the past – historiography – into close relation to our own present.

Modern architecture has been considered transformative or revolutionary in terms of the scope of the changes that accompanied it, encompassing not only the material and built environment but also people's way of life and lifestyles all over the world – the deepest layers of both individual and collective psychological existence. As a result, 19th and 20th century architecture is viewed and discussed as more than just an art form: it is a field that has evolved in a comprehensive way, which adapted and reshaped itself to fit different circumstances and cultural changes. Of course, it should be considered that the quality of being “transformative” and the notion of architecture “transcending art” are intellectual constructions that have also been moulded by and become rooted in the discourse of Western modernism: the first term took shape in the first histories of the Modern Movement written in the 1920s and 1930s and the second one mainly in (critical) accounts in the post-war era. The inception and development of art history as a discipline – which architectural historiography has been a part of for a long time – has had just as major a role in this complicated process, which we could call the narrativization of modern architecture.

Both modern architecture and its historiography have thus been shaped by the same specific social and cultural conditions that we know as modernity. Historiography has in turn had a special role in defining and verbalizing modern culture. The reciprocal and conflicting relationship between modern architecture and the text “historicizing” it brings out a paradox typical of modernity: the fact that progressive architecture, which manifestly distanced itself from history, needed a teleological narrative in order to effectuate itself shows how vital history actually was in the modernist era – in other words, historicization has been an essential part of modernity right from the beginning.<sup>1</sup>

Like in other small countries, modern architecture in pre-World War II Estonia was couched in the symbolism of developing into a modern European nation, something that was



<sup>2</sup> See H. Kompus, *Eesti ehituskunsti teed*. – Eesti kunsti aastaraamat II, 1926. Eesti Kultuurkapitaali Kujutatavate Kunstide Sihtkapitaal, 1927, pp. 47–58; H. Kompus, *20 aastat ehitamist Eestis. – 20 aastat ehitamist Eestis 1918–1938*. Tallinn: Teedeministeeriumi Ehitusosakonna Väljaanne, 1939, pp. 6–31.

<sup>3</sup> M. Tamm, *Eestlaste suur vabadusvõitlus: järjepidevuse ja kordumise mustrid Eesti kultuurimälus*. – M. Tamm, *Monumentaalne ajalugu*. Tallinn: Kultuuri-leht, 2012, p. 52.

<sup>4</sup> M. Jarzombek, *A Prolegomena to Critical Historiography*. – *Journal of Architectural Education* 1999, Vol. 52 (4), pp. 197–206.

also expressed in architectural texts in that period.<sup>2</sup> After the war, in the official art and architectural history books written in the Soviet period, the image was selectively recast into an aesthetic that developed the national form tradition even further – naturally within the boundaries that were acceptable in the Soviet ideology. Despite the programmatic difference, the histories written at different times and under different regimes have in common a relatively universal instrument used to construct various images of modernity – i.e. narrative writing. This means that the historiography was used to dictate what part of the (past's) architecture is a repository of cultural memory – i.e. what belongs to the narrative and what is left out.<sup>3</sup>

## Scope of the research topic and rationale

The doctoral dissertation has two focal points. The more general one concentrates on historicization of modernity in architectural texts and textual representation as a theoretical problem – something to which Anglo-American research has devoted more attention over the last few decades. At the heart of this problem is the question of whether the narrative is a mere form for conveying the actuality of the past or whether it has, instead, a significance in guiding and shaping knowledge producing a certain “vision” of the past. A more detailed discussion regarding constructing historical knowledge via textual representation of the past, which became central in the philosophy of history back in the 1970s, reached architectural historiography few decades later. The trend visible in the architectural theory in the last ten years, which could be termed “critical historiography,” combines the self-aware position of critical theory and contemporary theory of history that sees text and narrative as an open space enabling a variety of interpretations to come forth while (re-)reading old texts and writing new ones. I rely this section in my dissertation mainly on American architectural historian Mark Jarzombek, who sees critical historiography as extending historiographic practice from a written text to cultural text in the broader sense – in other words, applying or adjusting history to one's terms, making use or otherwise relating to history in various cultural practices<sup>4</sup>.

In the general part of the dissertation, an historical dimension is added to the theoretical one: 20th century architectural theory is used to observe the development of ideas in which history and historiography denote a critical activity *a priori* and the role of the historian is above all to be a critical thinker. The writings of the three authors dealt with – Walter Benjamin,

Manfredo Tafuri and Massimo Cacciari – are characterised by a focus on the dialectical relationship between modernity and history, bringing out myth- and tradition-building processes, major structural unities such as historical continuity – in other words, the discursive context of cultural narratives. These are the uniformities which Walter Benjamin attempted in his early 20th century writings to debunk or “arrest” and which Manfredo Tafuri as the first post-war critical architectural historian tried to undermine, bringing the heterogeneous and synchronous nature of modernity into the picture.

The second part of the work – and this English summary as well – is geared to a narrower focus and examine how Estonian modern architecture was “historicized” in Soviet-era architectural historiography in the 1960s to the 1980s, which at the same time covered quite a marginal part of Estonia’s art historiography of that period, largely constrained to the writings of two authors, Leo Gens (1922–2001) and Leonhard Lapin (b. 1947). The texts of both these authors are examined in the context of theory of history, critical historiography and key concepts such as narrative, modernity, the (neo-)avant-garde and history. Furthermore, the existence of two different but very prolific authors can, in the context of Estonia of that time, be seen as an extraordinary asset. Their different writing genres constitute perhaps the most important aspect for understanding the research potential of this as-yet little-researched and scant material. In fact, Gens and Lapin cannot be distinguished exclusively on the basis of differences in research genres, but their thoroughly different operating principles. Gens was an academically trained art historian who pursued ideologically and methodologically “proper” (for his time) architectural history, being the main author of all the main articles on 20th-century architecture published in the Soviet era. Lapin, on the other hand, was a member of a radical and critical, mainly architect-dominated group of the 1960s–1980s, some of whose iconoclastic and distinctive textual work was published only after the fall of the Soviet regime, while another part exists only in manuscript form. His textual practice is inseparable from a busy direction of activity that also included visual arts, installations, happenings and performances, exhibitions and seminars, along with actual buildings. From the standpoint of the research topic, what is intriguing here is not just to compare and contrast the two different authors but the opportunity that stems from the comparison of the two and their writing strategies: to critique or expand the boundaries of historiographic practice as such, i.e. to view historiographic activity as using or conceptualizing history in different cultural texts, as an *a priori* critical method. Keywords specific to art and architectural history that come to the fore equally in these two different writing styles, however, include questions about style and terminology,

<sup>5</sup> M. Tamm, *Quo vadis, humaniora?* – Keel ja Kirjandus 2008, No. 8–9, p. 577. For the development of Estonian art historiography, see K. Kodres, *Our Own Estonian Art History: Changing Geographies of Art-Historical Narrative.* – *Kunsteiaduslikke Uurimusi/Studies on Art and Architecture* 2010, Vol. 19 (3/4), pp. 11.

<sup>6</sup> Mieke Bal has considered narrative, which enables to create meaningful links and structures, as one of the important “travelling concepts” in the humanities. (M. Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide.* Toronto: University of Toronto Press, 2002.)

<sup>7</sup> Gevork Hartoonian has named his account on the extensively studied historians like Pevsner, Giedion, Tafuri, and others, as a re-opening of their texts, referring obviously to the next wave of interest towards the “narrative” histories of architecture, after the first critical readings in the 1990s. (G. Hartoonian, *The Mental Life of Architectural Historian: Re-Opening the Early Historiography of Modern Architecture.* Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.)

<sup>8</sup> M. Lending, *Cobwebs, Dust and Transparency.* – *Quo vadis, architectura? What is Going on in Moscow? Historiography.* (Nils Erik Wickberg Lectures 2009/2010.) Ed. T. Simons. Helsinki: Aalto University, 2012, p. 210.

<sup>9</sup> M. Tamm, *Eestlaste suur vabadusvõitlus*, p. 52.

modern and national and primeval and mythical elements in the Estonian tradition of form, which undoubtedly allow both authors to be seen as part of the disciplinary development of art and architectural history in Estonia.

In broad terms, the text-centred study of architecture is located in the context of larger epistemological change: there has been a growing interest in the humanities and cultural studies of the late 20th and early 21st century in how (research) disciplines create knowledge about culture and the past, including in art and architectural history. This change has been framed by the so-called discursive turn from linguistics to visual culture, which is characterized by a focus on different epistemological means (image, text, performance, etc). Besides the means of knowledge-production, there is an increasing interest in disciplinary histories; this introspection bears the meaning of elucidating the basic cultural “biases,” and their modes and conditions of operation,<sup>5</sup> a part of which is also the study of narrative means of representation.<sup>6</sup>

And thus, alongside architectural theory, once again interest has arisen in unravelling architectural historiography: historical text is viewed as an exciting and multi-layered fabric that can be analysed, among other things, as a context-specific cultural practice, not solely as a total modernist project in the sense of Marxist ideology critique.<sup>7</sup> Like in other disciplines, self-reflexive art and architectural history views the reading and re-reading of (historical) texts as a mode of “invention” or “discovery.” That means that solely the recording of the text in writing is not that which produces culture or knowledge; what produces the culture is the act of reading and animating texts through critique.<sup>8</sup> However, the discursive nature of the activity is realized, meaning that the architectural history as a part of the cultural memory is moulded in an interaction between the conditions of both past and present and ideals.<sup>9</sup>

The general methodological approach of the dissertation is text analysis that instead of close reading, traces and follows the emergence and movement of ideas within the discourse and how they are evident and put forward in Estonian architectural historiography during the late socialist period. Thus, modernity is studied as an aggregate of heterogeneous narratives while narrative is primarily treated as a cultural norm, a metanarrative, or strife for unity, orderedness and continuity that becomes evident in knowledge production models, specifically architectural historiography.

Besides published articles and books, Lapin’s manuscripts of collected papers and articles from the 1970s and 1980s, Gens’s notes that are archived in the Museum of Estonian Architecture, and oral interviews are the main sources of the work.

## Architectural writings in the Soviet period

Both the dictates of the Marxist-Leninist dogmas of historiography and methods of stylistic history link Estonia's architectural historiography of the period with the grand project of modernity in terms of being connected to both totalitarian state ideology and a total system of ordering knowledge. The historical reality and political conditions spawned unique histories of modernism both in Estonia and other former Eastern bloc countries – the authors had to find a way to narrate the overarching story of modern architecture from its period of inception at the turn of the century and, and following the ideological line all the while, write the developments in the interwar period to be part of progressive Soviet architecture.<sup>10</sup> Thus the study of 19th and 20th architecture can principally be regarded as a natural part of the Soviet teleological view of history: the history of architecture had to be extended right up to the “flowering” present day; thus the inclusion of modern architecture in this narrative was not coincidental but rather stemmed from the need to fill in all historical periods with consistent content based on the ideology of class struggle.

The Marxist-Leninist doctrine prevailing in Soviet art history undoubtedly exerted an extremely formalizing influence on texts, yet the way they are interpreted today is on the other hand subjected to another kind of unifying ideology – i.e. a nationalist discourse that sees a large part of Soviet art and architecture as preserving national identity while “silently resisting” the regime, even though the ideas and forms present in artworks, texts, etc. would permit multiple interpretations.

The nature of Estonian cultural modernity has been studied with growing interest over the last few decades. In general, its birth has been dealt with in the context of growing national ambitions and cultural identity has been seen directly as a means of national self-determination, as in many other small European countries. It is clear that in the 20th century world, the experience of modernity was distributed episodically, insofar as the political boundaries in the post-war period ruled out synchronous developments in art and culture.<sup>11</sup> This underpins the common view that modernism and avant-garde art in Estonia and the other Baltic states had, above all, nationalist characteristics<sup>12</sup>. At the same time that the need for national self-expression did not have such an important role in the Western Europe or North America, either in the case of interwar avant-garde or in the post-war neo-avant-garde practices. The view of unofficial art of the 1960s and 1970s as being essentially different from the Western neo-avant-garde treats Soviet-era Estonian culture in the same vein, seeing it as mainly preserving of national culture under the du-

<sup>10</sup> See O. Dostal, J. Pechar, V. Procházka, *Moderní architektura v Československu*. Praha: Obelisk, 1970; E. Goldzamt, William Morris a geneza społeczna architektury nowoczesnej. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1967; G. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România. De la sfârșitul veacului al XVI-lea până la începutul celui de al cincilea deceniu al veacului al XX-lea*. Vol. 2 București: Editura Academiei R.P.R., 1965. M. Major, *Geschichte der Architektur*. [Bd. 3], *Die Entwicklung der Architektur von der Französischen Revolution bis zur Gegenwart*. Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1960; J. Pechar, *Československá architektura, 1945–1977*. Praha: Odeon, 1979; See volumes 10–12 in *Всёобщая история архитектуры: в 12-ти томах. Главный ред. Н. В. Баранов*. Москва: Стройиздат, 1972, 1973, 1975 (Т. 10, *Архитектура XIX – начала XX вв.*; Т. 11, *Архитектура капиталистических стран XX в.* Т. 12, кн. 1, *Архитектура СССР 1917–1970*).

<sup>11</sup> H. Meyric Hughes, *Shifting Perspectives and Strategic Realignments: A Fresh Look at Art in Europe since 1945. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Keskk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda/ Different Modernisms, Different Avant-Gardes: Problems in Central and Eastern European Art after World War II*. Ed. S. Helme. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2009, p. 29.

<sup>12</sup> S. A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe: from the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

<sup>13</sup> S. Helme, *Sõjajärgse modernismi ja avangardi probleeme eesti kunstis/ Problems of Post-War Modernism and Avant-Garde in Estonian Art.* (Dissertationes Academiae Artium Estoniae 12.) Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2013.

<sup>14</sup> A. Yurchak, *Everything Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation.* Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2006.

ress of ideological pressure.<sup>13</sup> Thus the interpretation of artistic and architectural practices and production of culture centred on formation of national self-consciousness, as well as of its expression and preservation, has become the main cohesive component of Estonian historiography today, aiming at shaping different and intrinsically heterogeneous events, movements, and streams into a coherent, clearly definable model.

However, it is possible that these texts also present different, wholly more specific experiences of modernity – indeed, taking part in processes related to nation- and identity-building, but also serving the authors’ as well the readers’ agendas, or participating in the broader production of ideas in Western intellectual culture. I will consider late-socialist modernity as it is presented in local cultural practices, namely in architectural historiography, not as necessarily different and out of sync with the Western world but rather as a manifestation of an articulated programme, which has more universal, trans-national tangents, common conceptual and formal features, as well as specificities that stem from the conditions of late-socialist society.

The research into the architectural historiography of that period is also framed by a more general question of the function of texts within the Soviet regime and the role of the writer, which has been seen in different treatments of the period, time and again, as signifying ideological propaganda and an oppressed author. On the other hand, there is the danger that the contemporary viewpoint based on the multiplicity of narratives will eliminate the autonomous context of Soviet-era historiography and shackle it to a dependence solely on present-day reading practices, thus making the whole operation seem unduly constructivist.

Yet the question is, in fact, about a different kind of treatment of Soviet society and reality itself, one that refrains from delineating stark contrasts (censorship vs. “writing between the lines,” cooperation vs. dissident movements, the USSR vs. the US etc.) and sees the unofficial or underground discourse as having clear tie-ins with public discourse and also ascribes to cultural practices controlled or presented from positions of political power a range of meanings more diverse than executing official state ideology.<sup>14</sup> This in turn enables us to see history texts, even in their own time, within a context, which partially supports the plurality of narratives. This is how Alexei Yurchak for one sees late-socialist Soviet society in his acclaimed book *Everything Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation* (2006), where he argues that life in the Soviet Union can be seen in terms of certain ethical and aesthetic complexities that can help us understand cultural production and behaviour under late socialism also in terms of creativity, unpredictability, the imagination, normality and paradox. Yurchak describes the late-socialist

conditions as an ideological discourse with a transformed structure. In other words, what was important was not the prosaic meanings of ideological representations but the formal replication of authoritative discourse, which allowed cultural phenomena to take shape (also within the authoritative discourse, for instance in architecture historiography), which were inherently creative, chaotic, uneven and which re-interpreted, adapted and “deterioralized” the Soviet system.<sup>15</sup>

On the backdrop of the foregoing discussion, the above-mentioned view of Soviet modernity as being clearly different from that of the West is undoubtedly problematic as there was much in late Soviet culture, including in architectural and artistic practices – the experimental and critical activities of the 1970s, design-based thinking, the new understanding of exhibitions as a laboratory of ideas, postmodernist criticism and much more – whose meaning was shaped more by global modernization processes and attendant cultural changes and practices than just the context of a closed society.<sup>16</sup> Leaving the “Soviet case” for a more diverse field of cultural transfers also means, as Andres Kurg refers to,<sup>17</sup> departing from solely nationally biased histories, which have been the main operational context for the so-called “different avant-garde.”

Yet this point of departure is also the most problematic aspect of this dissertation because distinguishing the transnational element in Gens’ and Lapin’s nationally biased histories serves as a kind of “dangerous supplement” – after all, national content has been dominant in the reception of both authors in Estonian art historiography and Lapin himself has treated his activities as outright resistance to the Soviet occupation.<sup>18</sup> Still, I believe there is no need to underscore the distrust in seeing the production of meanings as monopolized by an author in contemporary cultural theory, as it has been undoubtedly agreed upon that cultural practices provide such a variety of intriguing material worth studying due to the abundance and the shifting of semantic fields – those which existed at the time of creation as well as later ones, the author’s own and those of the recipients.

There is also another aspect that is worth considering while probing the various readings of established discourse and trying to find new angles on Estonian and (post-)Soviet art history. It is a kind of mirror effect: while reading Lapin’s texts we are inevitably faced with our own reflection, i.e. our personal histories and biases, today’s contextual system and theories. Yet, such a reflexive reading, in addition to re-crossing previously explored territories, may contribute to the reinvention of the history of Estonian architecture. As Ulrike Plath, a German historian working in Estonia, has written, this reinvention is characteristic of histories that try to go beyond national history.<sup>19</sup> According to her, such playful, experimental or provisional approaches and

<sup>15</sup> Ibid, pp. 24–26.

<sup>16</sup> Also Andres Kurg holds this view as he is overtly sceptical about the position of “different avant-garde” being in opposition to the official discourse. See his extensive study on the experimental artists and architects in the 1970s in Tallinn. (A. Kurg, *Boundary Disruptions: Late-Soviet Transformations in Art, Space and Subjectivity in Tallinn 1968–1979*. (Dissertationes Academiae Artium Estoniae 15.) Tallinn: Institute of Art History, Estonian Academy of Arts, 2014.)

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> L. Lapin, *Pimeydestä valoon: Viron taiteen avantgarde neuvostomiehityksen aikana*. Helsinki: Otava, 1996.

<sup>19</sup> U. Plath, *Kadunud kuldne kese. Kuus pilti Eesti ajaloost rahvusüleses kollaažis*. – *Vikerkaar* 2009, No. 7/8, p. 93.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> K. Kodres, „Lünka täites.” Katse analüüsida Sten Karlingi kunstiteoreetilisi vaateid. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi/ Studies on Art and Architecture* 2008, Vol. 17 (3); K. Kodres, *Our Own Estonian Art History*; K. Markus, *Armin Tuulse ja kirikute uurimine. – Kunstiteaduslikke Uurimusi/ Studies on Art and Architecture* 2008, Vol. 17, (3), pp.25–41;

<sup>22</sup> K. Kodres, 16.–18. sajand Eesti kunstiteaduse huviobjektina –. *Eesti kunstiteadus ja –kriitika 20. sajandil*. Toim. T. Abel, P. Lindpere. (Eesti Kunstiakadeemia Toimetised 9.) Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2002, p. 26.

reinvented histories are necessary above all for investigating the object of study from different angles and they help interpret the same thing in different contexts and notice intercultural transfers. By calling this collage-like thinking a kind of intellectual gymnastics, which does not necessarily have to immediately lead to new research results, she sees its value precisely in diversifying nationalist histories.<sup>20</sup>

## Leo Gens and Architectural Historiography in the Soviet Era

Estonian art history turned its attention to modern architecture only in the decades following World War II. It is understandable that the historians of the pre-war Republic of Estonia did not get a chance to assess the architectural production of a period that was so proximate in time, (especially considering that fact that the changes in built environment emerged in Estonia somewhat later), or to offer an independent perspective of modernism. In contrast, in Western Europe, Nikolaus Pevsner's *Pioneers of Modern Design* and Sigfried Giedion's *Time, Space and Architecture* only emerged in 1936 and 1940, respectively. Furthermore, in mid-20th century Estonia, the main objects of academic art history had been shaped by the political positions of the preceding decades: the research of the rich material preserved in Estonian medieval towns was initiated in late 19th century by Baltic German writers and it clearly served the interests of self-determination by building up a geography of art history that derived from their motherland. Likewise, the art historians of the interwar republican period were mostly engaged with studying medieval art and architecture, but due to the changing political dynamics and the initiative of Swedish-born art history professors at the University of Tartu (Helge Kjellin, Sten Karling), the local geography of art and the question of artistic origins were refocused on the Nordic-Baltic cultural sphere and regional influences.<sup>21</sup> The ideologically oriented debate, which mainly circulated around medieval art, was the reason that research on modern art and architecture started relatively late in Estonia, as even the foundations of academic scholarship on Renaissance and Baroque art were not laid until the 1920s at the University of Tartu.<sup>22</sup>

The systematic research into modern architectural history was pioneered by art historian Leo Gens (1922-2001), who was essentially the only historian and critic to write about late-19th century and 20th century architecture in the post-war decades.<sup>23</sup> Gens's writings are not limited to analysis of art and architecture, but cover a broad range of visual and material culture. Aside from modern and contemporary architecture, he wrote passionately about sculpture, applied art, cultural heritage, industrial and furniture design, urban planning and the strong consumer culture, e.g., souvenirs. Gens's extensive bibliography, spanning from 1944 to 1996, consists of hundreds of articles that were published in both daily and weekly newspapers (*Rahva Hää!, Noorte Hää!, Õhtuleht, Sirp ja Vasar*), professional magazines (*Ehitus ja Arhitektuur, Kunst, Kunst ja Kodu, Ehituskunst*) and academic journals (*Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt, Linnaehituslikke Uurimusi*), as well as a series of articles introducing newer architectural history that examined specific buildings in the magazine *Noorus* (1973) and articles in pan-Soviet publications. Gens authored monographs on artist Jaan Koort and architect Karl Burman, as well as the chapters on late-19th century and 20th century architecture in major Soviet-era books: *Eesti arhitektuuri ajalugu* [History of Estonian Architecture] (1965), *Tallinna ajalugu* [History of Tallinn] (1969) and *Eesti kunsti ajalugu 1* [History of Estonian Art 1] (1971) and *Eesti kunsti ajalugu 2* [History of Estonian Art 2] (1977). The texts written by Gens over the course of nearly fifty years took an official historical approach and were therefore an institutional product of the times, yet they still have noteworthy influence on the development of art and architectural history in Estonia today.

The earlier approaches of Estonian architectural historiography have written about Gens's work in line with specific disciplinary developments – his texts have been described by Karin Hallas as evolving from general overviews to lengthier analytical articles,<sup>24</sup> Mart Kalm has written about his research genres (e.g., Gens's focus on building typologies).<sup>25</sup> However, earlier accounts on Gens have not examined his ways of establishing a canon or his discursive context of modern architecture, i.e., the essence of his view of modernity, and the extent to which this derived from or was associated with Estonian architectural historiography and the methodologies and concepts framing it.

Being the only art historian to write about modern architectural history, Gens had a significantly different background than his contemporaries, and this might have had an effect on his decision to go into the field. Whereas the post-war prototype of historians was personified by a rural upbringing and a university education that took place in a time of poverty and Stalinism in the 1940s and early 1950s, Gens came from a family of Jewish intellectuals – his father Julius Gens was a lawyer and

<sup>23</sup> Mart Port, a prominent commentator in the media in the 1950s and 1960s, was more a spokesperson for contemporary architectural and construction policies than a historian.

<sup>24</sup> K. Hallas, *Historitsismi ja juugendarhitektuuri uurimisest Eestis: hinnangute muutumine kunstiajaloo*. – *Eesti kunstiteadus ja -kriitika* 20. sajandil, pp. 90–92, 98–99. K. Hallas, Leo Gens, *Arhitektuuriuuri- ja kriitik*, 28.VI 1922–31. X 2001. – *Kunstiteaduslikud Uurimusi* 11. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2002, p. 424.

<sup>25</sup> M. Kalm, *Kattes välja: Eesti 20. sajandi arhitektuuri uurimisest*. – *Eesti kunstiteadus ja -kriitika* 20. sajandil, pp. 103–104, 106–109.



a collector of art and books, genuinely representing the intelligentsia. Unlike his peers, Gens was a polyglot – he spoke Russian with his father, Yiddish with his mother, German at school, Estonian with his playmates, and he also spoke French and English. He went to university in Leningrad, at the Repin Institute of Fine Arts, and as a result he was not pressured by local academic traditions to deal with medieval architecture and Baltic-German heritage, as was typical to the art historian in the University of Tartu. We can speculate that if Gens had studied in Tartu instead of Leningrad, he would not have got around to researching 20th-century architecture, yet at the same time his deep interest in architecture did not develop until after his studies, when he was living and working in Estonia again – Gens was initially interested in art more broadly, e.g., applied arts. His ground-breaking role as a scholar of recent architectural history is also evident in his contradictory significance in Estonian architectural history: on one hand he was clearly an ideological writer, as perceived especially by the younger generation of architects in the 1970s (Lapin, Vilen Künnapu and others), who had to provide an official explanation to the new material.” At the same time, this in turn makes him a progressive writer, as he was the first one to build up a new research field within the official doctrine. Herein lies a possibility to see how and on what basis Gens did this: visibly, i.e. consciously, Gens’s research was not defined by a specific intellectual framework, excluding the dogmas of Soviet historiography and the scope of ideas on class struggle; therefore, this “missing” space of ideas has to be constructed in hindsight by re-reading his texts. The objective of such an “associative reading” is to ask, to what extent can we talk about modernity as a conscious experience in the cultural model of the time, having largely developed in the conditions of ideological dicta? And how was the historical meaning and importance of modernism presented in Gens’s writings; in which categories was it presented and what was the role of architecture in the phrasing of this experience?

The following analysis is based on a rather narrow selection of Gens’s lengthy bibliography, consisting of texts that can be classified both as historiographical overviews or focus studies. Gens’s historiographical work consists of his articles in the general volumes on art and architectural history of the time; longer articles such as “Arhitekt Karl Burmani individuaalamud” [Architect Karl Burman’s Private Houses], “Tallinna Saksa teatri konkursist ja arhitektuurivõistlustest sajandivahehusel” [Architectural Competitions at the Turn of the Century and German Theatre in Tallinn], “Arhitekt-kunstnik Aleksander Vladovski” [Architect-artist Aleksander Vladovski], which were published in academic collections; as well as some shorter research work, such as “Karl Burman’s Apartment Houses”,

published in the magazine *Ehitus ja Arhitektuur* [Construction and Architecture], and others. Moreover, Gens's frequent opinion pieces in newspapers, exhibition reviews and articles examining contemporary art and architectural issues serve as a backdrop for his role as a researcher.

## The typology and structure of Gens's texts

Gens's architectural history texts – overview articles and focus studies – are different to the extent that the reader has to struggle to get a clear idea of him as a writer, or his ways of structuring and “narrating the story” that helps to arrange the material under study into meaningful historical explanation that would convey a coherently expressed understanding of modernity. Gens's work does not convey a fully internalized, programmatic representation of the spirit of the time, as, for instance, in the case of Pevsner, whose work clearly contains causal motives as well as the author's own convictions: “The theme of the book at hand is the influence of science, technology, transport, mass production, mass consumption and mass communication on the visual arts. This means the dominance of architecture and design over the fine arts; this means urban power over rural life and concentrating on the architecture and design of the masses and the possibilities offered by new materials and technologies.”<sup>26</sup> Gens's sense of time period and techniques for representing history are less connected, but still visible: he structures the narrative rigorously on an axis that begins with social-economic conditions and urban development, and is followed by stylistic introduction and ending with the description of single buildings and architects. This kind of segmented narrative, in which social conditions are separated from form and conclusions are based on stylistic features, is primarily characteristic of Gens's general overviews, which were rather strictly focused on typology (cities / public buildings / houses / farms), but also of his first longer article on Burman's apartment houses. The switching of the narrative plays an important role in his textual strategy, conveying either positive or negative criticism or, when necessary, emphasising what is ideologically demanded.<sup>27</sup> At the same time, the “segmented” narrative is the main reason it is difficult to distinguish clearly articulated causality in Gens's historiography. On one hand, Gens's work clearly emphasizes the ties between socio-economic changes and the typological developments of buildings, and in this way his historiography can indeed be associated with technological and economic conditions, as Kalm has written. On the other hand, Gens's generalizations

<sup>26</sup> N. Pevsner, *The Sources of Modern Architecture and Design*. London: Thames and Hudson, 1993, pp. 7–8.

<sup>27</sup> Breaking up socio-economic conditions and style history was, of course, typical to the Marxist-Leninist history: the material base of society had to be explained first, then superstructure, or the realm of ideas.

<sup>28</sup> L. Gens, *Arhitektuur* [in the chapter *Tallinn Kodusõja ja kodanliku vabariigi aastail 1918–1940*] - Tallinna ajalugu: XIX sajandi 60-ndate aastate algusest 1965. aastani. Koostaja R. Pullat. Tallinn: Eesti Raamat, 1969, p. 238–239.

<sup>29</sup> Literary history can equally be characterised by inconsistent use of the term Modernism at that time in describing the literary culture during the interwar period. (E. Süvalep, *Modernismi alguse probleem Eesti kirjanduses*. – *Traditsioon & pluralism. Ettekanded, artikleid, esseid ja eksperimendikirjeldusi eesti ja soome uuemast kirjandusest*. Toim. M. Laak. Tallinn: Tuum, 1998, pp. 221–222; See the article series “Hüpped modernismi poole” published in *Vikerkaar* from 1993 to 1997: T. Hennoste, *Hüpped modernismi poole: Eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal.* – *Vikerkaar* 1993, No. 10 – 1997, No. 10–11.)

never convey direct economic and technological causality, and the visibility of this is further concealed by Gens's style of providing substance instead of generalizations, i.e., evaluations that are detached from social conditions, such as “beautiful”, “excellent”, “featureless”.<sup>28</sup>

Gens's focus studies – especially his article “Karl Burmani individuaalelamud” that conveys a certain vision of modernity – are more revealing of his writing techniques, which could be described as writing “through buildings”, i.e. a detailed study of the buildings so that it becomes the centre of a text surrounded by interpretation. Gens is certainly more akin to historians such as Bruno Zevi and Leonardo Benevolo, who were no longer concerned with the genetic justification of modernism, but rather with documenting certain regularities – most of all the relationship between the nationalist tradition and progressive architecture. Yet his texts do not express the understanding of modernity as being a revolutionary or transformative condition or era: not once does he discuss the all-encompassing, transformative role of modernism; instead his account of the period consistently follows the axis of historical stylistic evolution and economic change in Estonia. Without explicitly using the word “modernism”, Gens only once describes the period of the late-19th and early-20th century as a “historical transformation” in the typical sense of first generation Western historians: “In recent times, the situation has been improving. The understanding that a historical transformation occurred in the architecture of the second half of the 19th century and the early-20th century is deepening.” He does not, however, give a more thorough account of this transformative quality, although this could have been result of the understanding that Estonian inter-war architecture was not directly influenced by avant-garde practices, but characterised by a slow and rather formal acceptance of the Modern Movement.<sup>29</sup> Thus, modern architecture, in the context of Gens's history, primarily meant the formal innovations that shaped the development of nationalist architecture and detachment from the past tradition of normative style.

## Gens's nationalist architecture

The strengthening of cultural identity and the will of political self-determination of Europe's small nations, which was confirmed by the reorganization of the political map in the course of the events after World War I, has undoubtedly been fundamentally connected to the emergence and acknowledgement of modern society in the Baltic region. Thus, the Eastern and Northern European art and architectural histories, which have for long

resided on the fringe of the Western art historical canon, have since the beginning dealt mainly with bringing into agreement the rise of national self-consciousness and the emergence of modern society.<sup>30</sup> For this reason the interest toward turn-of-the-century spatial culture, architect Karl Burman and Art Nouveau that marks the rise of national architecture in Estonia posed for Gens a “natural” or “inevitable” question of the relationship between architecture and cultural/nationalist self-consciousness, which continued to shape his work for decades. The modernization narratives of small cultures, which have mostly been guided by the comparison with Europe and the once great cultures of the world, has carried within them a clear objective of cultural positioning and as such has been ideologically motivated everywhere. Depending on the historical circumstances, however, Gens’s texts have been framed in doubly-encoded ideological discourse, which is the operational context for Estonian culture in Soviet reality. Even though it is on a hidden or secondary level, where adjusting to the regime could be considered a survival strategy and, thus, a means of maintaining a connection with European cultural tradition. This was, of course, done partly under the banner of national rhetoric, which was acceptable to Soviet ideology. While following the mandatory components of ideological history writing, this meant drawing cautious associations and comparisons with European art and architecture – for instance references to selected artists/architects – and on the other hand much more abstract parallels with a seemingly “ideologically emptied” primeval and mythical past.

According to the Soviet ideology, the noble ideas of the era, including national ideas, were expressed in art and architecture by form.<sup>31</sup> Gens exhibited this most profoundly in his analysis of Art Nouveau that derived its nationalist substance from its general national-romantic background in Northern Europe. His first thorough analysis of the theme was carried out in the article “Arhitekt Karl Burmani individuaalelamud”, which drew a direct link between the rise of national self-consciousness and progressive architecture:

“/.../ In the cultures of small nations, these retrospective tendencies take on a completely different purpose, to get into the spirit of a nation’s culture’s unique, ancient traditions. Thus, Nordic national romanticism cannot be examined only as a symbolic retrospective variant, as it was in the case of Russian national romantic architecture or German Heimatkunst, but as a progressive phenomenon signifying the rise of national self-consciousness.”<sup>32</sup>

Following the ideological line, the progressive substance of Art Nouveau and national romantic architecture was laid out using

<sup>30</sup> A different kind of writing is quite rare. Mari Lending has interestingly written about Marcus Jacob Monrad, an exceptional Norwegian writer on architecture who described rather emotionally the changes in the architecture of his time – ie. at the end of the 19th century – instead of defining what is Norwegian in architecture. He wrote about transparent, immaterial architecture keeping in mind new technologies, obviously admiring Joseph Paxton’s Crystal Palace in London. (M. Lending, *Cobwebs, Dust and Transparency*, pp. 204–219.)

<sup>31</sup> Lenin’s thesis of two cultures served as a basis of this idea. According to Lenin, there were two types of cultures within each national culture – national, or the oppressors’ culture; and proletarian, or those of the oppressed, the former emphasizing national qualities and the latter international ones. In practice, the theory was somewhat redefined – national cultures were allowed express national form in the Soviet Union, but had to be socialist in content. (M. Kalm, *How bad was capitalist Estonian architecture? – Quo vadis architectura?* p. 241.)

<sup>32</sup> L. Gens, *Arhitekt Karl Burmani individuaalelamud*. – *Töid kunstiteaduse ja –kriitika alalt 2*, Tallinn: Kunsti, 1978, p. 179.

<sup>33</sup> Tallinna ajalugu: XIX sajandi 60-ndate aastate algusest 1965. aastani. Koostaja R. Pullat. Tallinn: Eesti Raamat, 1969, p. 111.

<sup>34</sup> L. Gens, Arhitektuur [in the chapter *Eesti kunst 19. sajandi keskpaigast kuni 1940*]. – *Eesti kunsti ajalugu*, Vol. 1, part 2, Tallinn: Kunst 1977, p. 100.

<sup>35</sup> L. Gens, Kapitalismi periood: XIX s. keskpaigast kuni 1940.a. – *Eesti arhitektuuri ajalugu*. Tallinn: Eesti Raamat, 1965, p. 403.

<sup>36</sup> L. Gens, Arhitekt Karl Burmani individuaalelamud, p. 179.

<sup>37</sup> L. Gens, Arhitektuur [Eesti kunst 19. sajandi keskpaigast kuni 1940], p. 292.

<sup>38</sup> M. Kalm, How bad was capitalist Estonian architecture? p. 242. Similar strategy was used in other socialist histories, for instance, Grigore Ionescu criticized the interwar architectural production in his history of Romanian architecture in order to make it visible at the same time. (J. Maxim, *The New, The Old, The Modern, Architecture and Its Representation in Socialist Romania, 1955–1965*. Thesis (Ph.D). Massachusetts Institute of Technology, Department of Architecture, 2006. <http://hdl.handle.net/1721.1/37451> seen 08.06.2014.)

<sup>39</sup> K. Kodres, “Lürika täites.” p. 57.

a simple evaluative scheme: whereas at the beginning of the century the national background of the clientele and architects themselves was rather diverse, Gens saw the progressive and forward-looking architecture as being, understandably enough, commissioned by Estonians and designed by Estonian, Russian and Finnish architects (Karl Burman, Georg Hellat, Nikolai Vassiljev, Aleksei Bubõr, Aleksander Dmitrijev, Eliel Saarinen, Armas Lindgren, and others) at the same time as the architects with Baltic German background represented the conservative and reactionary side of Art Nouveau, exhibiting “the arbitrary approach of new formal techniques, gratuitous contrasts in size and excessive ornamentation” (for example, houses designed by Jacques Rosenbaum).<sup>33</sup> The progressive national consciousness of Estonian’s was in turn represented by the freedom of expression offered by Art Nouveau – an “open and creative approach” standing in opposition to the “restricted provincialism” of Baltic German architecture.<sup>34</sup> Nevertheless, the essence of Gens’s nationalist tradition is not something accurately describable; rather, it exists as an abstract quality characterized by “laconic simplicity, concreteness and the logic of the general solution”<sup>35</sup> or the “primeval spirit”.<sup>36</sup>

The national content of architecture is also evident in Gens’s strategy for evaluating architecture from the period of the Estonian Republic (1918-1940) – an ideologically contraindicated point in “Estonian art history” – whereby the narrative, with a critical undertone, first offers a description of the socio-economic and architectural development; thereafter Gens addresses the more notable buildings and trends of specific architects, making every effort to avoid critical assessments and counterbalancing the preceding negative introduction.<sup>37</sup> Thus, Gens uses a negative narrative to describe the system and a positive narrative to describe the architects as professionals, who despite the “unfavourable” social conditions were able to preserve the progressive development of architectural culture to the extent possible. Kalm, who has researched post-war Soviet assessments of Republic-era architecture, believes it is possible that Gens intentionally criticized his favourite architectural works in order to draw attention to them and establish their place in architectural history.<sup>38</sup>

One must admit that the obligatory Soviet rhetoric and Gens’s way of establishing analysis in close connection with the object being researched discourage experimental readings of his texts. Krista Kodres has noted the same issue when examining Sten Karling’s art history texts and written about the ‘freedom of theory’ (meaning freedom from theory) in the Estonian art historical tradition, in which theorising was considered to be more a task of ‘intellectual historians’.<sup>39</sup> Gens can be seen as belonging to the same tradition, as his conclusions were drawn directly

from the material he studied and general accounts of the period were based mainly on the buildings and the individuality of the architect.<sup>40</sup> His articles also lack references to earlier articles or books, and most of the sources consists of archives and newspaper articles from the time period.<sup>41</sup>

At the same time, it should be recognized that the (lack of a) reflective surface of a text is not the same as the ideational, traditional and ideological space which lies behind the text and which – embodying the specific time period in which a historian is writing – inevitably influences the historian, whether it is Karling or Gens. The question of equating nationalist and progressive elements in architecture allows for a historical and geographical debate of Gens's architectural scholarship that has a much broader influence than the theme of national form in normative socialist realism. Historically, of course, national romanticism is by no means only tied to Art Nouveau, but it has defined the rise of cultural self-consciousness among the small nations of Europe through various forms of expressions, from philosophy to music, throughout the 19th and 20th centuries. The fact that we have for many centuries existed in the German cultural sphere, which is also one of the birthplaces of modern nationalism, and the fact that Estonian national literature was founded by the Baltic Germans' Estophile movement in the mid-19th century,<sup>42</sup> poses the possibility that the later reception of nationalism in various cultural activities, including architecture and historiography, was shaped by earlier discussions (which, it is true, reach us through various filters), despite the different ideological and political context that emerged later. Therefore, Gens's discourse of nationalist architecture can be conceptualized not so much by the short-term context of the Marxist/Leninist doctrine, although this also undoubtedly had a very concrete influence and significance, but instead on the backdrop of 19th century German architectural theory, which seethed with arguments over nationalism and modernism. Mitchell Schwarzer has compared the erstwhile Central European architectural theory in the German speaking countries as a battlefield of perspectives on the nation-based and class-based modern society and identity. At first the question of nationalism was tied to the debate over style: from 1820-1850 there was an argument of principle over "national Classicism" and "national middle ages", which later grew into an independent question of architectural nationalism: how can modern culture and architecture be both national and international – defined foremost by the achievements and applications of science and technology – and to what extent is the modern German identity part of the greater European identity.<sup>43</sup> This conservative versus progressive debate over nationalism reflects the Enlightenment idea of the nation following its spiritual path – yet, according to the progressive view the differences between nations will even

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> In his article "Architect Karl Burman's private houses" Gens compares Burman's houses and English cottage referring to M.H.B. Scott's book „Houses and Gardens“ (1906) ja Heinrich Muthe-sius' „Das Englische Haus“ (1908). Yet, it is difficult to say what books and authors have had influence on Gens as he is inconsistent in his references.

<sup>42</sup> See L. Kaljundi, Muinasmaa süüd. – Vikerkaar 2008, nr 7/8, pp. 98–112; M. Levin, Rahvusromantism Eesti kunstis. – Eesti kunsti ajalugu 1900–1940. Ed. M. Kalm, Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010, p. 99.

<sup>43</sup> M. Schwarzer, German Architectural Theory and the Search for Modern Identity. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1995. pp. 128–129.

<sup>44</sup> Ibid, pp. 139–143.

<sup>45</sup> K. Kodres, 16.–18. sajand Eesti kunstiteaduse huviobjektina, p. 22; K. Kodres, “Lüüka täites”, pp. 28–31, 57.

out as civilization progresses and increasingly strives for more universal values – this includes the slightly modified rhetoric of the proletariat ideology. German architectural discourse was also characterized by the “English boom” in the beginning of the 20th century, including looking to the English model of nationalism. The apotheosis of this is considered Heinrich Muthesius's book *Das Englische Haus* (1904) [The English House], which finds that the most authentic spirit of English individuality and independence lies in the English family house – as opposed to blocks of flats in industrial cities. Muthesius's ideas, which Gens used in his analysis of Burman, were well suited for framing the national romantic and progressive work of the romantic-natured architect. According to Schwarzer, the cultures of the German and Austrian lands were characterized by two conflicting ideals: on the one hand the English individuality was admired, and on the other hand they wished to live a standard and structured life.<sup>44</sup> We cannot know for certain how familiar Gens was with German architectural theory, but the fact that, up to certain extent, he wrote in the same categories at least permits speculation over the movement of ideas.

## Gens's texts and Estonian art history writing

The relationship between Gens's work and the local models of art historiography is most visible in the layering of stylistic history, which on the one hand developed from the earlier historiographical tradition and on the other hand was, of course, derived from the principles of the socialist realist canon, as well as from interpretations and alterations of these principles in practice. The discourse of style dominated Estonia's art history already in the pre-war period. Kodres has pointed out Karling's fundamental role in establishing this discourse as he – influenced by Riegl, Dvorák and art history that perceived style foremost as an expression of the spirit and emotions of the time – founded his method on the analysis and dating of stylistic attributes. For Karling, the essence of a period is mainly expressed through modification of form. He used mostly comparative research that speaks to the source and fact-based approach of the historical scholarship of the time; however, Kodres has justified this with the state of Estonian art history at the time, initially in need of systematization and taking stock of material.<sup>45</sup>

Clearly, it was the task of Soviet art historians to first re-define the former dynamics of power and therefore the definitive role of the zeitgeist of the art epochs was substituted by class relations and ideological struggles, although both metanarratives

can be considered equally all-encompassing in the history of Western modernism. In this connection, Estonian art history was tied to the art geography of Russia, i.e., the local art heritage was embedded in the sphere of Novgorod, Pskov and St. Petersburg (baroque).<sup>46</sup> The ideological course coercively recast the hierarchy of the periods of art history, with Soviet art being superior to the earlier art from societies divided by class struggles.

Although Gens's scholarship does not place great emphasis on stylistic questions, it cannot be said that style, as a structural component of art history, is completely missing from his architectural historiography: for instance, the chapters in *Eesti kunsti ajalugu* were written in the axis of stylistic history, an integral principle that ran throughout the whole work, and was therefore written in the main local historiographic tradition. Nevertheless, for Gens, the evolution of style and analysis of stylistic characteristics were less important than the substance, and at times even the frame of mind, which he took as his focus in longer research articles about Burman and Aleksander Vladovski. Probably, this is also due to the fact that modern architecture had thus far been an unexplored field, which Soviet art historians were only beginning to shape. This is especially evident in the first chapters that he wrote for collected works ("Eesti arhitektuur" and "Tallinna ajalugu"), where the antagonism of socialist and formalist architecture is clearly inferred, but in later writings the conception of realist art and architecture begins to dissolve. This "loosening" can be explained by the fact that writing about architectural history was later no longer so subordinated to the stringent social realist canon, enabling Gens to play with certain strategies, albeit within the limits of ideological class struggle, without having to make the compulsory realist associations. Furthermore, both Jaan Undusk and Jaak Kangilaski have written about the expanding borders of socialist realism in the 1960s, which in art history was supported by scholars or critics studying the histories of different art forms.<sup>47</sup> Undusk has also shown how socialist realism became an ambiguous and empty term that could essentially be used to encompass everything that was written and created in the Soviet Union, and how this ideological umbrella term had to increasingly adapt to the spontaneous developments in the state.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> K. Kodres, *Our Own Estonian Art History*, pp. 19–20.

<sup>47</sup> J. Kangilaski, *Realismi mõiste metamorfoosid nõukogude kunstiteoorias*. – *Kunsteaaduslikke Uurimusi/Studies on Art and Architecture* 2003, Vol. 12 (1–2), p. 20

<sup>48</sup> J. Undusk, *Sotsialistliku realismi lenduv reaalsus: esteetika kui reaalpoliitika riist*. – *Vikerkaar* 2013, No. 6, p. 40.

## Modernity, primeval ideas, timelessness

When placing Gens's work within a wider scope of modern ideas than just the ideological and positivist historiography – founded on Soviet rhetoric, national strivings and the formalism of style



<sup>49</sup> Ants Juske has mentioned the 1970s in the context of changes taking place in Soviet art history, which he calls Soviet postmodernism. Ideological and canonical prescriptions were not so strict anymore, which brought along the emergence of diversity of interpretations while analysing art works. It was also the time when serious and deeper theoretical reflections of artistic problems appeared. (A. Juske, *Soviet Postmodernism. - Lost Eighties: Problems, Themes and Meanings in Estonian Art on 1980s*. Comp. S. Helme. Tallinn: Centre for Contemporary Arts, Estonia, 2010, pp. 19–20.)

history – we can see dimensions which, despite its simplistic discernment of the period, tie in to 19th-20th century modernity and its intellectual reception, including Benjaminian duality, in which tradition acts as dialectical other of the present moment/modernity. In Gens's analysis of Art Nouveau and national romanticist architecture, the timelessness or primeval dimension constitutes a particular philosophical or cognitive backbone, which is both a typical and complicated theme in historiography and consciousness of the modern age. For the "awakening" nations in the 19th century as well as newly formed independent states in the 20th century, the distant past was often a place for seeking the origins of present endeavours, thus confirming that certain values are primeval and transcend epochs: the ancient, free Estonia served this purpose in the 19th century national awakening and in the cultural policies of the young Republic of Estonia in the 1920s. The theme of timelessness derived from a utopian, idealistic, ancient and free society, which was used to build a vision for the future. In art and architecture, timelessness is most pertinent to the ideas of 19th century total work of art – *Gesamtkunstwerk* – and Art Nouveau that evolved from it; utopia can be considered the main space of thought and activity of e.g. William Morris, Richard Wagner and Peter Behrens. In its totality, this utopian primeval idea was also attractive for the 20th century dictatorial regimes, which strived to reach an ideal society (such as communism) where time would come to a standstill. Perhaps due to this same utopian connotation, the theme of timelessness and eternity, which was cautiously framed as the progressive narrative, could never be dismissed as completely unfamiliar in Soviet historiography. It must be admitted that extending this interpretation to Gens requires some effort, yet his most multifaceted work, "Arhitekt Karl Burmani individuaalelamud", expresses his deeper and more conscious contact with the modern era and its nature. Compared with chapters in "Eesti kunsti ajalugu" and "Eesti arhitektuur", the ideological veil is not so rigidly attached to the text,<sup>49</sup> but we must take into consideration that the presence of eternal and timeless elements in the analysis of Burman's houses, inevitably subjects itself to a presentation of nationalist architecture as something that is constant.

"The private house has an important place in Estonian architecture, not only for its prevalence, but also because the people's everyday life and aesthetic beliefs are perhaps most organically and harmoniously expressed in this type of building. Estonian architectural history has bequeathed the farmhouse to us; in its own way, the 20th century private house continues, despite limiting conditions, this high-level architectural thinking, which was so vividly exhibited in the functional-constructive

essence of the farmhouse. And perhaps most creatively, most soulfully, this great tradition was developed by Karl Burman."<sup>50</sup>

We see that Gens perceived traditional rural architecture as the source of Estonia's national romantic architecture, whose influence on 20th century architecture was not expressed in the form of traditional farmhouses, but instead as a "general aura" and a "spirit of primeval power", which he also believes is an organic part of the turn of the century mentality, including Burman's way of thinking: "Traditional farmhouses were rather a general symbol, a sign that set a clear course in the architect's creative journey."<sup>51</sup> For the same reasons, Gens does not consider Burman conservative for not going along with the trend of functionalism, instead seeing his style in the artistic interpretation of the eternal element, from which we can deduce that for Gens this was one of the essential traits of the modern architect.<sup>52</sup>

Therefore, it is not quite right to claim that Gens's historiography was thin in the sense of lacking articulated and acknowledged experience and historical understanding of modernity, or that he didn't let it show from behind the buildings. Gens simply did not know how to, or did not prefer to, use any other term for capturing modernity than a certain eternal mood, which he sees as central in both Burman and Vladovski's works; which was present in the unity of traditions and the artist, the reciprocal impact of the style and the artist, an architect's period-transcending temperament, and the non-recurrence of architecture. Manfredo Tafuri has written that the romantic trend was generally characteristic of nations that were searching for their roots<sup>53</sup> – he points to the Finnish quest for their national identity whilst under the control of Russia, and to the Catalans, and we could also add Estonia here. But Gens partly turns this around, defining Burman firstly as a romantic and an individualist. By writing that national romanticism, in the specific artistic context of the beginning of the century, fit together with Burman's individualism, Gens ties the style to artist and not the artist to the style.<sup>54</sup>

Focusing on the mentality of Art Nouveau, it provided Gens a chance to critique the industrialization of modern construction and the dulling of architecture, especially in his other texts, including newspaper articles, in which he approached the significance of the concept of wholeness. The "spirit of primeval power", as an expression of the spirit of the time, paradoxically brings forth the other, progressive meaning of the timeless, primeval and unchanging quality: "The internal contradiction of Art Nouveau was most clearly exhibited in national romantic architecture. On one hand the desire to create honest architecture, striving to tie architecture to the demands of the culture of contemporary life, to the rationalist perspective, and on the

<sup>50</sup> L. Gens, Arhitekt Karl Burmani individuaalelamlud, p. 179.

<sup>51</sup> Ibid, p. 181.

<sup>52</sup> Ibid, p. 182

<sup>53</sup> M. Tafuri, F. dal Co, Modern Architecture. New York: Abrams, 1979, pp. 86-87.

<sup>54</sup> L. Gens, Karl Burman ja rahvusromantism. – Eesti arhitektuuri ajaloo küsimusi: arhitektuuriajaloo sektsiooni I sügisseminar. Tallinn: Eesti NSV Riikliku Ehituskomitee Kultuurimälestiste Riiklik Projektteerimise Instituut, 1981, p. 41.

<sup>55</sup> Ibid, p. 179.

<sup>56</sup> W. Benjamin, *On the Concept of History*. – W. Benjamin, *Selected Writings*, Volume 4: 1938-1940. Ed. H. Eiland, M. W. Jennings. Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003, p. 397.

<sup>57</sup> V. Sarapik, *Hea uus Eesti ehk kunstilma kirjutamine*. – *Kunstiteaduslike Uurimusi/Studies on Art and Architecture* 2007, Vol. 16 (1–2), pp. 62–91.

<sup>58</sup> E. Komissarov, *Avangardistlik narratiiv Ado Vabbe loomingus 1913-1925*. – *Eesti kunsti ajalugu 1900–1940*, p. 220.

other hand the symbolic trends expressed in civic individualism, which took artists from civilization's balancing effects to the free, primeval, "primitive" sources of art."<sup>55</sup> Perhaps this paragraph best characterizes the concept of a dialectical image in the sense of Benjaminian modernity, which does not necessarily attempt to advance or develop thinking, instead bringing its movement to a standstill in order to notice the moment "into which his own era has entered, along with a very specific earlier one."<sup>56</sup> It is the case of such a unity of dichotomies where Gens's work seems the most modern: on one hand the artist's inside-out world, the longing for a private and idealized world; on the other hand the empirical reality of architecture which is based on material, structure and construction methods, and the coexistence of individualist and normative dialectics, rationalism and romanticism, anti-urbanism and metropolitan life. This dualist model of self-creation is typical in 19th century architectural theory and the metropolis discourse, as well as more broadly in the conceptualization of modernity and turn of the century cultural modernity more generally, such as in the case of the Noor-Eesti (Young-Estonia) literary circle, which tied together the culture of subject and society; monadic (based on the individual) and utopian culture.<sup>57</sup>

Leo Gens's historiography is not readable outside the Soviet cultural context and we should also recognize narrative histories as instruments for legitimating ideologies. But behind the ideological shroud, despite a certain lack of confidence in defining modernity and primarily its historic content in architecture, the presence of the eternal and primeval element, in synergy with the rationalizing side of architecture, nevertheless hints at a compatibility with the broader sphere of ideas of Western cultural modernity. Despite the other visible emphases and metanarratives (nationalism), Gens' represents the history of Estonian modern architecture not as technologically determined but rather based on the subject, its originality and its right to self-determination: this aesthetic narrative, which is circumscribed by the understanding of a free subject, is generally considered to be the primary functional principle of the Estonian avant-garde.<sup>58</sup>

# The Neo-Avant-Garde, History and Historiography: Leonhard Lapin's Textual Practices

This chapter of the dissertation examines the interaction between history, architecture and art as a strategy typical of late 20th century avant-gardist directions. This interaction is approached as a historiographical activity, the aim of which being not only to bring other historicization methods alongside academic historiography and thus supplement Estonian architectural history, but also to demonstrate through the set of issues related to experimental architecture and neo-avant-garde, how late modern culture has been involved, constantly and profoundly, in history and historicization and used them to define itself. A significant moment in Estonian architectural historiography in this context was the early 1970s, when a new generation of architects started their careers, their diverse creative activities not limited by the stringent institutional framework in forms such as a job at a state design institute or dogmas of official historiography. With their artistic activities, including "happenings" and performances, environmental art – architectural designs, texts and exhibitions, they ventured out on a broader and more diffusely defined field, merging various media and venues and fusing different disciplines (architecture, design, art, criticism, historiography, theatre etc.), and as such has become rooted in Estonian art history as Soviet unofficial art. The cross-disciplinary strategies pursued by Leonhard Lapin, Vilen Künnapu, Ando Keskküla, Andres Tolts, Tiit Kaljundi, Sirje Lapin (Runge) and other late 1960s and early 1970s graduates of the art academy – of whom many were later members of an architects' group popularly called the Tallinn School – involved, among other things, deliberately projecting their times (and themselves) on to the backdrop of history and tradition, which had the goal of changing architecture, the surrounding environment and people's relationship to them, and thereby exploring modern society and culture.

Leonhard Lapin represents the emergence of a certain element in Estonian architectural history which pervades different periods in Western architectural history and which,

<sup>59</sup> Lapin's texts could be compared to Le Corbusier's writings – travelogues, essays, letters, etc. – that were always impulsive and poetic, at the same time logical and rhetorical with arguments clearly drawn. Christine M. Boyer has written that the urge to write was so big that Le Corbusier marked "homme de lettres" as his affiliation when receiving French citizenship in 1930. (M. C. Boyer, *Le Corbusier, Homme des Lettres*. New York: Princeton Architectural Press, 2011, pp. 19-21.)

<sup>60</sup> M. Jarzombek, *Psychologizing of Modernity, Art Architecture and History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 183.

<sup>61</sup> S. Helme, *In the Beginning There Was No Word! - L. Lapin, Kaks kunsti: valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995*. Tallinn: Kunst, 1997, p. 194.

among other things, underpins established views of different epochs in art history, canons and means of expression – i.e. the architect and his text. Ever since Vitruvius and Alberti and treatises in the early modern age, "written" architecture has been an inseparable part of built architecture: architectural manifestos, travelogues, articles, studies etc., the influence of which in the historical perspective is difficult to overestimate, compared to the buildings they designed. Undoubtedly without the books "Vers une architecture" and "Complexity and Contradiction", neither Le Corbusier nor Robert Venturi would have claimed a place in the architectural history canons, yet Lapin's original texts do not offer such a profuse visual narrative as it in the case of Le Corbusier's and Venturi's books where the visual has become equally important with the textual.

Naturally Lapin was preceded in Estonia by other architects who were also writers, and he also had contemporaries who fit that description. Still, Lapin stands out because his texts were the more voluminous, dominant part of his work, compared to his art and the actual business of being an architect. Yet architects' texts also had a split role and meaning in the modern period. The text was at once an important tool for the modern-age architect yet it was subordinated to the dictates of a drawing: a technocratic modernist did not deem it necessary to provide text to help the visual along; writing was considered the province of those who weren't capable of drafting.

Lapin's texts typify the rift between "studio" and "academia," which became wider in the 20th century: he writes evocatively and subjectively, drawing free associations freely between past epochs, different motifs, concepts and the present, often creating an illusion of objectivity and universality with his suggestiveness.<sup>59</sup> On the backdrop of this and the widespread interpretive scheme, which posited that a text written by an architect in the 1970s was more related to self-reflective strategies of branding that accompanied postmodernism, one could justifiably be sceptical of the historiographic function of Lapin's texts in their own time. Jarzombek writes that the 1970s let loose a general hermetic and subjective wave of theorizing, and that self-saturated, quasi-objective discourse of architects tended to be accepted as historically accurate, for even historians and architectural critics, such as Charles Jencks, wrote in a similar manner.<sup>60</sup> Of course, we can't transpose such an interpretation without problems to the Soviet Estonian cultural context, yet the writings of Lapin, Künnapu and others can in principle be seen as embodying the same spirit – the texts served the goal of self-actualization and in this way they garnered the necessary cultural capital. Sirje Helme has called Lapin's textual practices "mimicry," designed to create a justification for the contemporary avant-garde practices under the guise of history.<sup>61</sup>

Unofficial and experimental art and architecture are one of the most mythologized topics in Estonian post-war art history. Things have now come full circle and now, for the purpose of broadening meanings, they are again being demythologized, allowing the 1970s to be considered one of the most thoroughly studied decades of the post-World War II era. This focus also shows the multiple cultural meanings that lie in late Soviet modernism, which manifests in variety of possibilities of studying artistic techniques and genres, the boundaries of art and life, adaptation to the system, environment, space and technology – i.e. the diversity and abundance of “material” available for art historians. The research conducted by Mari Laanemets and Andres Kurg in recent years has, with great detail and thoroughness, focused on the interdisciplinary output of the architects of the Tallinn School and artists associated with them – i.e. primarily activities that meld art, architecture, design and exhibition activity.<sup>62</sup> I have thus devoted more attention to Lapin’s architectural history writings, while remaining cognizant of the dependence of the function and meaning of his texts on his and his broader activities.

It should be noted that Estonian art and architectural historians have never truly embraced Lapin’s texts as belonging the same disciplinary tradition – although neither have they been directly ignored – which would allow them to be categorized as historiographical activity without reservation. This is especially true because the two discourses – academic art and architecture historiography that was practiced by art historian and that penned by architects – were kept strictly separated during the Soviet era. In an introduction to a 1997 collection of Lapin’s articles and essays, “Kaks kunsti”, Sirje Helme wrote: “Lapin is shaping the history of Estonian art. And not only the history of our post-war art, but also the history of Estonian art in the 20s and 30s, which emerges in the whirlwind of ideas, syntheses, and parallels offered in his writings”, and a few paragraphs later, she adds the opinion that Lapin cannot be objective as he himself is above all an artist.<sup>63</sup> This shows that Lapin’s history texts are truly too subjective for the academic tradition and thus have been mentioned above all as a part of his art, which cannot be a reason for doubting their historiographic value today.

The textual culture of 20th century architects grew out of the same terrain as avant-garde practices; according to Jarzombek, it is the fruits of “psychologized culture” – culture founded on the autonomy of the subject, i.e. the normativity of the authenticated ego. The same conditions have guided the development of historiography as a practice based on (a culture’s) self-reflexion.<sup>64</sup> Jarzombek emphasizes that both the inception of modern historiography and the need of the avant-garde for self-reflexion shows that the relationships between history,

<sup>62</sup> A. Kurg, *Boundary Disruptions; A. Kurg, M. Laanemets, Keskkonnad, projektid, kontseptsioonid: Tallinna kooli arhitektid 1972-1985. / Environment, Projects, Concepts: Architects of the Tallinn School 1972-1985.* Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 2008; A. Kurg, *Almanahh Kunst ja Kodu 1973-1980. – Kunstiteaduslikke Uurimusi/Studies on Art and Architecture 2004, Vol. 13 (2), pp. 110–142; M. Laanemets, Kunst kunsti vastu. Kunstniku rolli ja positsiooni ümbermõtestamise katses eesti kunstis 1970. aastatel. Kunstiteaduslikke Uurimusi/Studies on Art and Architecture 2011, Vol. 20(1–2), pp. 59–97. M. Laanemets, Zwischen westlicher Moderne und sowjetischer Avantgarde: Inoffizielle Kunst in Estland 1969-1978.* Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2011. M. Laanemets, *Happeningid ja disain – visioon kunsti ja elu terviklikkusest. - Kunstiteaduslikke Uurimusi/Studies on Art and Architecture 2010, Vol. 19(1–2), pp. 7–40; M. Laanemets, Pilk sotsialistliku linna tühermaadele ja tagahoovidesse: happening'id, mängud ja jalutuskäigud Tallinnas 1970. aastatel. Kunstiteaduslikke Uurimusi/Studies on Art and Architecture 2005, Vol. 14(4), pp. 139–172;*

<sup>63</sup> S. Helme, *In the Beginning There Was No Word!* p. 194.

<sup>64</sup> M. Jarzombek, *The Psychologizing of Modernity.*

<sup>65</sup> D. Scheunemann, *From Collage to the Multiple: on the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde*. – D. Scheunemann, *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005, p. 37

<sup>66</sup> T. Llorens, *Manfredo Tafuri: Neo-Avant-Garde and History. - On the Methodology of Architectural History*. Ed. D. Porphyrios. *Architectural Design Profile. Architectural Design 1981*, Vol. 51 (6–7), p. 83.

<sup>67</sup> D. Scheunemann, *From Collage to the Multiple*. p. 18.

academic discourse and avant-garde are complexly interwoven and thus he sees a need and an opportunity to include under the definition of “historiographic act” also activities that go beyond the traditional academic historiography, such as architectural and art practices in which history is used to contextualize oneself. Dietrich Scheunemann has dealt with neo-avant-gardist art in a similar fashion. Citing Benjamin’s motif of the historian as the “fanner of a spark of hope in the past,” he likens the artist to a historian relates to the traditions of the past.<sup>65</sup>

## History in neo-avant-garde art and architecture

The idea of art and architecture as a practice with historiographic substance is connected to the set of issues concerning the historical avant-garde and the neo-avant-garde in post-war art and architecture. When the Catalan philosopher, artist and avant-garde researcher Thomas Llorens wrote in 1981 in the context of Manfredo Tafuri texts that “among the forces which, over the last ten or fifteen years, have presided over the birth of the new avant-garde, none perhaps is more intriguing than the emergence of a new and problematic awareness of history”<sup>66</sup>, he was not referring to budding architectural postmodernism, but to the debate over two avant-gardes that broke out after German literary theoretician Peter Bürger’s *Theorie der Avantgarde* (1974) was published and which Llorens felt also characterized changes in 1970s architecture. There were two main questions at the centre of the debate: First, what is the independent cultural value of neo-avant-garde and its mission; and second, what meaning and importance do repetitions, reinventions, consistencies and/or discontinuities have in modern culture.<sup>67</sup>

Llorens’s essay inquires into the core of this debate, i.e. what is the relationship between modernity and history in post-war architectural discourse. He delineates two approaches to this, the first one interpreted the changes that had taken place in international architecture as signifying that the Modern Movement was alive and kicking – albeit showing signs of having aged. Thus, what history demanded was continuity with the classical avant-garde via changes that were merely a matter of degree. The second approach engaged in a process of reassessment that was attended by scepticism and heterodoxy regarding the underlying ideas of the Modern Movement.

Thus, both parties called upon history to legitimise the particular kind of modernity they each proposed. The first approach conceived of history as a sort of natural force that could be beneficial when not obstructed by a deliberate consciousness

of the past. The second, denying the possibility of a smooth continuity with the Modern Movement, looked sometimes deliberately into the past for a renewed definition of the boundaries of architecture itself. Such a definition was the necessary prerequisite for validating any new creative move.<sup>68</sup> K. Michael Hays' study on the theoretical legacy of the 1970s asserts the same as his term 'late avant-garde' that he draws on Fredric Jameson's "late capitalism" conveys the meaning of flexibility and transformations within the limits of modernity itself, instead of denoting the formal reproduction or repetition of a specific ideology, e.g. the autonomy of art.<sup>69</sup>

The selective nature of attention towards historical avant-garde and re-inventing the tradition and the boundaries of art and architecture build up the framework for attending to the historiographic practice of Leonhard Lapin.

The neo-avant-garde's selective nature of re-inventing the tradition and creating new associations while pushing the boundaries of architecture forms the context in which both, Lapin's writings and, in general, the activities of his circle, operate. This sort of strategic production of tradition can undoubtedly be considered a shared aspect of the architectural and artistic neo-avant-garde, alongside which we see the mingling and convergence of art and architecture in the experimental practices of the 1960s and 1970s,<sup>70</sup> both in the West as well as on the East side of Europe, regardless of their specific contextualisations and political appropriations.

## The Estonian neo-avant-garde and spatial modernity

The associations between 1970s Estonian experimental art and architecture and the Western neo-avant-garde is certainly not evident in a clearly recognizable, pure form; but can be seen with noteworthy adaptations that depend on the conditions of the respective era and the political system. In Estonian art history, the term neo-avant-garde has not been used with too much confidence, on the contrary, previous studies have stressed the essential differences between Soviet avant-garde and Western neo-avant-garde. Sirje Helme has raised the fundamental question regarding use of the term "neo-avant-garde" in the context of Estonian avant-garde art, referring to the impossibility of transposing the meaning of Western neo-avant-garde into the local context without complications.<sup>71</sup> The main questionable part in this transfer is the critical position of Western neo-avant-garde with regard to the universalism and autonomy of art that characterizes Modern Movement as, for instance, Benjamin Buchloh

<sup>68</sup> Llorens considers Tafuri's critical writing entirely based on these contradicting viewpoints, yet Tafuri differs from Bürger as well his opponents by more radical dialecticism. (T. Llorens, *Manfredo Tafuri*, p. 84.)

<sup>69</sup> K. M. Hays, *Architecture's Desire: Reading the Late Avant-Garde*. Cambridge: The MIT Press, 2010, p. 11.

<sup>70</sup> Alex Potts considers Reyner Banham's essay "New Brutalism" (1955) as the first and important marker of this synthesis. Banham's essay, which is known in architectural history as an apology of new Brutalist aesthetics, drew connections between architecture and art, including Jackson Pollock's, Jean Dubuffet's and Eduardo Paolozzi's work. Banham considered visibility as an important quality in Brutalist architecture as image is, according to him, one of the inherent elements of architecture. Rather than being representational, he understood image as being a marker of certain material configuration, a raw visual quality that could not be controlled by formal logic. (A. Potts, *New Brutalism and Pop. – Neo-Avant-Garde and Postmodern. Postwar Architecture in Britain and Beyond*. Eds. M. Crinson, C. Zimmerman. New Haven: The Yale Center for British Art, 2010, pp. 32–33.)

<sup>71</sup> S. Helme, *Sõjajärgse modernismi ja avangardi probleemid eesti kunstis*, p. 44.



<sup>72</sup> J. Kangilaski, 70. aastate Lääne kunst. - Kunst 1981, Vol. 58 (1), pp. 46–51; J. Kangilaski, Neoavangard või transavangard? - Kunst 1986, Vol. 68 (1), pp. 8–15.

<sup>73</sup> A. Kurg, 2007. Official architecture, Unofficial Art: Two Exhibitions of the „Tallinn School” in the 1970s. – Architecture + Art. New Visions, New Strategies. Eds. E.-L. Pelkonen, E. Laaksonen. Helsinki, Finland: Alvar Aalto Academy, pp. 176 – 188; M. Laanemets, A. Kurg, Keskkonnad, projektid, kontseptsioonid / Environment, Projects, Concepts; M. Laanemets, Kunst kunsti vastu; . A. Kurg, Feedback Environment: Rethinking Art and Design Practices in Tallinn During the Early 1970s. - Kunstiteaduslikke Uurimusi/Studies on Art and Architecture 2011, Vol. 20 (1–2), pp. 26–58.

<sup>74</sup> S. Helme In the Beginning There Was No Word! p. 194; L. Lapin, Avangard. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003, p. 155.

<sup>75</sup> H. Foster, The Return of the Real: the Avant-garde at the End of the Century. Cambridge (Mass.), London: MIT Press, 1996, p. x.

<sup>76</sup> Ibid, p. xii.

<sup>77</sup> Ibid.

has pointed out. Obliquely, few attempts were made even back then to find comparisons in the context of neo-avant-garde and related concepts<sup>72</sup>, but it is only in recent years that a clear connection has been established, especially in Mari Laanemets and Andres Kurg's studies on the activity of the architects of the Tallinn School and the peculiarities of late-socialist culture.<sup>73</sup>

Formally, associations between Soviet and Western neo-avant-garde can be, of course, established purely on the agreement in art-historical discourse that the artistic and architectural practice of Lapin and his colleagues during the 1970s is exclusively to be called avant-garde. As Lapin himself has named his textual legacy the history of the Estonian avant-garde, his self-mythologizing activities have undoubtedly helped to reinforce this trend.<sup>74</sup> A further reason is Lapin's 'mimicry'. This involved looking into history to find justifications and explanations for contemporary practices while working within a repressive political system. Hal Foster has described a similar phenomenon, inherent in the problematic of the neo-avant-garde, as a strategy of 'reconnect[ing] with a lost practice in order to disconnect from a present way of working felt to be outmoded, misguided, or otherwise oppressive.'<sup>75</sup> Foster explains this dialectic relationship using the "notion of parallax (i.e. apparent displacement of the object caused by the movement of its observer), which means that "framings of the past depend on his position in the present and that these positions, in turn, are defined through such framings."<sup>76</sup> The central issue here is that the connection with the past need not be reproducible or emphasize continuity as an essential quality of that relationship. This may also be a negative connection, calling for denial, or a break with historical practice, and thus building a ground for new forms, aesthetics, etc. However, such a negative connection is still historicist in terms of direction.<sup>77</sup>

Defining a new aesthetic was a key mission for Lapin and his companions, yet their position cannot be defined with certainty on the basis of the aforesaid as negative, considering that he does not manifest a break with tradition, and yet at the same time he was clearly engaged in searching for a renewed definition of the boundaries of architecture based on tradition and permanent, i.e. mythical elements and associations in culture.

Lapin's earlier texts from the beginning and mid-1970s, "Taie kujundamas keskkonda" [Art Shaping the Environment] (1971) and "Objektiivne kunst" [Objective Art] (1975), which do not deal so much with art history as they were written as part of various artistic events and intended to define a programme for contemporary art, identify the source very clearly as early 20th century avant-garde, which has not lost its salience, but has merely become modified: "Futurism, Dadaism, Constructivism

and Surrealism have reappeared in new contexts and on new scales and the entire 20th century is characterized by a constant process of synthesis. Objective art means the inseparability of art and life, which is the substance of avant-garde."<sup>78</sup> The emphasis on the trinity of man, machine and nature, which becomes a part of everyday life through art and architecture, was the primary feature in Lapin's early programme, which was still clearly founded on the wellspring of revolutionary ideas. This comprised the systematic study of aesthetics built on the early 20th century avant-garde movements and the transformation utopias of their society, with particularly systematic analysis of the Malevich's work, and the ideas of de Stijl and William Morris.<sup>79</sup>

Lapin's relationship to the avant-garde tradition attests to an internally strong perception of the era, which his texts directly emphasize contrary to Gens's writings, which are concealed behind the veil of objectivity of narrative historiography: "In the series of pictures *Masinad*, I don't imagine, don't reflect, don't even analyse the natural world of machines; instead I symbolically represent how the world reflects back in my consciousness. /.../ My goal is not, analogously to classical Constructivism, to exalt the artificial environment by implementing it in art, or analogously to neo-romantics (Surrealists, Dadaists, abstractionists), expose it, but simply present the natural world of machinery as a real fact via visual art."<sup>80</sup> Both "*Masinad*" [Machines] and the reworking of the heritage of Malevich and suprematism, which engaged Lapin during the 1970s, was carried out creatively and applied to other circumstances and to other periods, their essence was not merely that of a copy.<sup>81</sup>

Similar tradition-building can be seen in the Neo-functional architecture of the 1970s, which declared connections to pre-war Functionalism. Lapin writes: "Young architects took the path of neofunctionalism in order to look for ... the lost treasure of the movement. The attractive formal language of original functionalism and the play with geometric forms, geometric ornamentation and rich expression gave us hope within today's functionalism to restore the intimacy of historical functionalism, 'building art' [i.e. to restore architecture as a form of art]."<sup>82</sup> Ando Keskküla represented the dialectic nature of the neo-avant-garde in the same manner, linking de Stijl's elementarism and anti-individualism expressed in the objectivity of art with minimalism and conceptualism of modern art currents.<sup>83</sup> The subjective agenda and strategic function of this essentially dialectic tradition-building become evident in the case of Lapin and others largely through such associations, which give historical (and not contemporary) architecture an updated meaning different from past art-historical conventions – i.e. not by reproducing the past but by constructing it.<sup>84</sup> For instance, Lapin ascribes to 1920s Constructivism above all an avant-garde role, although

<sup>78</sup> L. Lapin, *Objektiivne kunst*. – L. Lapin, Valimik artikleid ja ettekandeid kunstist 1967–1977. Manuscript. Tallinn, 1977, pp. 51–52.

<sup>79</sup> See the discussion on the influences of William Morris, *Art Nouveau* and *Gesamtkunstwerk* on Lapin and other experimental artists in the 1970s in A. Kurg, *Erinevad valged (ruumid)*. *Tervikkunsteose ideed 1970. aastate Eesti kunsti/Many Shades of White Space. Ideas of Total Design in 1970s Estonian Art – Erinevad modernismid, erinevad avangardid./ Different Modernisms, Different Avant-Gardes*, p. 155. See also J. Kangilaski, *William Morris ja tema aeg. – Kunst ja Kodu 1974*, No. 2, pp. 18–23.

<sup>80</sup> L. Lapin, "*Masinad*". – L. Lapin, *Kaks kunsti*, p. 59. Lapin's series "*Machines*" dates from the years 1973–1979.

<sup>81</sup> S. Helme, *In the Beginning There Was No Word!* p. 196. In contrast, the opposite path has been described by Susan Buck-Morss, for example, among her observations of the travels of the black square in the cultural landscapes of the post-war period: starting as a proto-type for pure art it was eventually subjected to the degradation of becoming a hallmark of American elitist culture. (S. Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: the Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge (Mass.), London: The MIT Press, 2002, pp. 89–95.)

<sup>82</sup> L. Lapin, *Art déco Eesti arhitektuuris*. – *Kunst 1985*, Vol. 67 (2), pp. 21–25.

<sup>83</sup> A. Keskküla, *Vormikõne teoreetikud*. – *Kunst ja Kodu 1973*, No. 2, p. 33.

<sup>84</sup> Helme has considered looking into art history to explain contemporary phenomena as Lapin's primary method. (S. Helme, *In the Beginning There Was No Word!*, p. 194.)

<sup>85</sup> L. Gens, *Arhitektuur kodanliku diktatuuri perioodil*. – *Eesti arhitektuuri ajalugu*, p. 439.

<sup>86</sup> L. Lapin, *Taie kujundamas keskkonda*. – L. Lapin, *Valimik artikleid ja ettekandeid kunstist 1967–1977*, p. 23.

<sup>87</sup> L. Lapin, *Startinud kuuekümmendatel. Mälestusi ja mõtteid*. – *Kunst 1986*, Vol. 68 (1), p. 17.

<sup>88</sup> J. Saar, *Competing Landscapes: Changing Cultural Horizons and the Contexts in the Art Writing of the 1980s*. – *Lost Eighties*, p. 29.

<sup>89</sup> The architects had gained rather good access to foreign architectural magazines already in the early 1960s via the library of the Academy of Sciences in Tallinn. Lapin's, Künnapu's and other's texts reflect that they were familiar with contemporary architectural literature: Robert Venturi, Charles Moore, Robert Stern and New York Five. It is known that Künnapu admired most of all Aldo Rossi and Rob and Leon Krier. Numerous foreign books that were translated and published in a publishing house "Stroizdat" in Moscow show that architects and scholars in Soviet Union did not live in vacuum – there is quite an extensive list of books on Western modern and contemporary architecture that was published eg. Giedion's, Pevsner's, Banham's works, and also accounts by Soviet authors even on the experimental architecture in the Western countries during the 1960s and 1970s. (See for example *Архитектура Запада*. Кн. 3. Противоречия и поиски 60-70-х годов. – Д. К. Бернштейн, А. А. Воронов, В. Л. Глазачев и др. Центральный научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры. Москва : Стройиздат, 1983.)

<sup>90</sup> K. M. Hays, *Architecture's Desire*, p. 13. In 1983, Udo Kultermann wrote in a German magazine *AIT (Architektur, Innenarchitektur, technische Ausbau)* about Vilen Künnapu's work in terms of autonomous architecture with its own laws. Kultermann calls Künnapu's and other Estonian young architects' work based on local tradition as "primeval" and sees the same tendency of autonomous architecture arising in many other countries. He compares Künnapu's architectonic studies with Peter Eisenman's series Houses I–IX. (U. Kultermann, *Zeitgenössische estnische Architektur. Die Arbeiten von Vilen Kuennapu*. – *AIT* 1983, No. 2, pp. 90–91.)

<sup>91</sup> K. M. Hays, *Architecture's Desire*, p. 11–12.

Gens had used the same term to treat this as a development of the technological direction in interwar architecture.<sup>85</sup> Indeed, the mention of functionalist (or constructivist) architecture in the avant-garde tradition, Lapin enters Estonian architectural historiography with Lapin – the term had not been used earlier in this connection.

Although on one hand, the connections with Western neo-avant-garde are a production of recent art scholarship and theoretical discourse, it would not be completely right to assert that conceptual resonance and the links created in the 1970s developed arbitrarily, spontaneously and unconsciously. Undoubtedly, information also moved back then and no one operated in an utter vacuum. In 1971, Lapin, inspired by the new technicist reality and ideas of information society, wrote about contemporary artists having a plenitude of information in their arsenal, thereby referring to theoretical and philosophical influences (Freud, Nietzsche, Schopenhauer) as well as to radio and television.<sup>86</sup> In hindsight, Lapin has recalled this as a time when information flowed calmly, people tried to suck up much as they could; and this is why the influences were so diverse (people learned about psychoanalysis, and took an interest in existentialism, the absurd, Buddhism etc).<sup>87</sup> In the late 1960s, Estonian artists and architects were familiar with the ideas of Western late modernism, though writing about and discussing them appeared only in the 1980s.<sup>88</sup> Thus, we should not overlook the way in which the objectives and accents in the experimental architecture of that time paralleled radical Western architecture that Estonians were aware of.<sup>89</sup> The agenda of autonomy in local avant-garde art (or architecture in this case), which excludes similarities in Helmer's model of the Western neo-avant-garde, and which Lapin also allows to resonate in his 1970s art and writings, was just as salient both in the post-war critical architecture of the West that was engaged with defining the role of the architect and the possibilities, not the actualities, of architecture; hence the obsessive search for architecture's fundamental codes and principles.<sup>90</sup>

Yet just as, according to Hays, the commitment with the rigorous formal analysis of in the 1970s in fact made the material of architecture stand against consumerism,<sup>91</sup> and as such was more a part of the heterogeneous work of the neo-avant-garde, Lapin's art and architecture-based new reality was also above all a comment or reaction to his time. It was a reaction that he presented not just at oppressive political reality and ideologised architectural practice, but more broadly, to changes in late-socialist culture.<sup>92</sup>

In the wave of post-modernism that swelled in the late 1970s, Lapin's accents on art and architecture changed significantly, although the central role of Artist and Architect in culture

did not disappear. He sees their function now as, instead of being subjected to the rational and mechanistic new reality of the living environment, "protecting unchanging humanity in a changing and ever more synthetic world."<sup>93</sup> Although his pessimism about machines and the functioning of machine-determined environments is obvious, he does not call into question the avant-gardist pursuit toward the integrity of the new living environment; he retains a romantic and creative relationship to it:<sup>94</sup> without integrity and aspiration for harmony "no independently defined trend, or art-historical epoch would be conceivable."<sup>95</sup>

In spite of this reconfiguration among the central elements that guide contemporary culture (from machine-centred to human-centred culture)<sup>96</sup>, the neo-avant-garde of the 1970s in Estonia is committed to moulding history and the entire 20th century culture into one clear model, and the commitment could be seen in Lapin's agenda and that of the artists and architects associated with him. The common basis of their works, activities and writings was the envisioning of Estonian culture as being spatially determined; at times they leaned on this foundation with such force that their goal appears to be re-working the whole concept of Estonian culture from the logocentric type to that of the spatial one.<sup>97</sup> In a presentation delivered at a young architects' seminar in 1978, "Architecture as art," Lapin declared: "The problem of space is not intrinsic only to architecture but to 20th century art in general. 20th century culture is architectonic due to the spatial problem contained therein. The spatial problem dominates in the work of painters K. Malevich, R. Rauschenberg, writers M. Butor, J. Barbarus, musicians J. Hendrix, C. Santana, dramatist P. Brook and many other great masters of our century; nor are contemporary science, philosophy and religious orientations free of the spatial problem."<sup>98</sup> The emergent postmodernism brings along a shift towards eternal qualities: Lapin is now interested in how art can be transformed by giving up physical material and be led to emptiness, which is the beginning and end form of life: "It is to equate the state of life with space, to which all human speculations can be reduced."<sup>99</sup>

In the following, I will investigate how the spatial element – which for Lapin is expressed in the mythical structure of architecture – guides his vision of the history of Estonian architecture through the various decades of the 20th century, anchoring them to that one idea. For example, he sees Art Nouveau in Estonia primarily rooted in the geometric ornamentation of Adolf Loos, Henry van de Velde and Charles Rennie Mackintosh, and Functionalism evolving out of the same geometric tradition, becoming realized in constructivist architecture. Spatiality is, in other words, a spirit that links different periods. This spirit has a clear dual model expressed in the at once rational and romantic, subjective and collective, autonomous and integral nature of art and culture.

<sup>92</sup> Andres Kurg has written that Lapin, the artist Andres Tolts and others were criticising also the emergent Soviet consumer culture and petit bourgeois life-style in the early 1970s. (A. Kurg, Almanahh "Kunst ja Kodu", p. 116.)

<sup>93</sup> L. Lapin, Kunst kunsti vastu. – L. Lapin, Valimik artikleid ja ettekandeid kunstist, p. 77.

<sup>94</sup> L. Lapin, Funktsionalismi kriis. – L. Lapin, Arhitektuur kui kunst. Leonhard Lapini artikleid ja ettekandeid arhitektuurist 1971–1985. Manuscript. Tallinn, 1985, lk. 66–67.

<sup>95</sup> L. Lapin, Eesti *art nouveau* loomus. – L. Lapin, Arhitektuur kui kunst, p. 13.

<sup>96</sup> One could say that by 1983 modernism had come to an end in Estonia: writer Mati Unt characterizes Künnapu's recently completed postmodernist flower shop in Tallinn Old Town by simply saying: "It is not a machine". (M. Unt, Libahunt karjatänaval. - Sirp ja Vasar, 29.07.1983, p. 9.)

<sup>97</sup> Also Helme has used the same idea entitling her introductory text to Lapin's collected writings "In the Beginning There Was No Word!"

<sup>98</sup> L. Lapin, Arhitektuur kui kunst. – Arhitektuur: kogumik ettekandeid, artikleid, vastukajasid, dokumente ja tõlkeid uuemast arhitektuurist. Ed. L. Lapin. Tallinn, 1979. Manuscript. p. 7.

<sup>99</sup> L. Lapin, Kunst kunsti vastu, p. 84

## Leonhard Lapin's architectural history and mythical thinking

<sup>100</sup> Lapin has mentioned also the years of army service in Riga as playing a certain role in the development of his interests. He received the special treatment from the senior officers in the army because he could draw pictures of them. He often received a permission to walk freely in the city where he mostly admired local Art Nouveau architecture. (L. Lapin, *Salajased seitsmekümnendad. - Rujaline roostevaba maailma. Seminar "1970-ndate aastate eesti kunst"*. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 1998, p. 21.)

<sup>101</sup> L. Lapin, Helmi Üprus – minu vaimne ema. *Sirp*, 13.10.2011. [http://www.sirp.ee/index.php?option=com\\_content&view=article&id=13166](http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=13166) (seen 27.01.2013)

<sup>102</sup> Labelling Gens's historiography as "official" and Lapin's one as "unofficial" is, however, somewhat problematic. Although Gens articles appeared in all the main art historical surveys, Lapin's articles were published, for instance, in popular Estonian magazines like "Kunst ja Kodu" (Art and Home), or "Kunst" that were also translated into Russian, and therefore had the audience much larger than Gens did.

<sup>103</sup> M. Kalm, *Eesti XX sajandi arhitektuur*. Tallinn: Sild, 2002. M. Kalm, *Keskklassi maailma võtab ilmet – 1920. aastate arhitektuurist. - Eesti kunsti ajalugu 1900–1940*, pp. 262–286; M. Kalm, *Moodsa elu moodne vorm. - Eesti kunsti ajalugu 1900–1940*, pp. 347–366.

Lapin's interest in architecture history stems from his period working in the state restoration office, where he was assigned after graduating from the art institute in 1971, allegedly because his controversial reputation did not allow him to work in state design institutes. (It could have also come about due to his personality, which would not have tolerated the routine design work in a state bureau.)<sup>100</sup> Lapin himself has said that his time working under the supervision of art historian Helmi Üprus in the restoration office was the reason he started writing articles and books in the first place. Üprus, whom he calls his "spiritual mother", did not teach him only to write art history texts but also to see connections between different eras and cultures.<sup>101</sup> Most of Lapin's art and architecture history texts were published in the Soviet period in the magazines *Kunst*, *Kunst ja Kodu* and *Ehituskunst*, and the newspapers *Sirp ja Vasar* from 1971 to the late 1980s. Some of them were written down as conference presentations and manuscripts and only published in 1997 in a book of collected Lapin texts, *Kaks kunsti* [Two Kinds of Art]. His articles and presentations include topics such as "Art Nouveau Architecture in Tallinn" (1978), "Functionalism's Crisis" (1979), "Estonian Functionalism" (1981-82), "Polemical Historicism" (1983), "The Nature of Estonian Art Nouveau" (1982), "Art déco in Estonian Architecture" (1984), "Terminological Problems of 20th Century Architecture" (1986). Thus we can see that although they are not encompassed in one complete work, Lapin actually follows the official modern architecture narrative set forth by Gens<sup>102</sup>, writing about Historicism, Art Nouveau (Lapin, writing in Estonian, pointedly uses the French term instead of the German *Jugendstil* that is commonly used in Estonia), functionalism, Art Deco and Stalinism – i.e. neo-classicist architecture. Lapin's most important object of research is the "golden era" of inter-war Estonian Republic, which he "constructs," unlike Gens, as essentially avant-garde (or alternative), in spite of its bourgeois content and formal innovativeness, which has later been referred to, particularly in the case of 1930s architecture.<sup>103</sup>

### Spirit of style

As a historian, Lapin is conspicuously controversial in his at times extreme need for categorization and typologising, and yet making up his own rules as he goes along, instead of following existing academic conventions, thus standing in opposition to the art historical mainstream. In the historiographic tradition, Lapin is clearly

an historian of style: style is an important issue for Lapin, and consequently his approach to architectural history may seem conservative, even more than Gens's writings, in which style was among other things connected with social and economic influences on architecture and urban planning. For Lapin, style is always tied to form, expression of personality and ethos of the architect, which I shall discuss below. Presumably this level of attentiveness to typologising and enumerating stylistic elements stems from his "apprentice" years in the field of restoration, where it is used as one of the main working methods. Lapin approaches historical material as an artist yet undoubtedly programmatically; he creates new stylistic schools and designations: for example, he subdivides functionalism into naïve functionalism and realistic functionalism. In the first of these, he sees the principle of unity of form and function realized in a formal manner while in the second, the principle comes to light in the external readability of the building's function, i.e. its internal organism.<sup>104</sup> Another common technique is to blend and combine styles and create a taxonomy of elements of form; for instance, he goes further subdividing functionalism into constructivist, Art Deco and classicist functionalisms.<sup>105</sup> Undoubtedly we must also be aware of the year in which Lapin's texts were written, which explains how certain taxonomies developed and his focus on stylistic periods changes. The texts penned in the 1980s reveal a prioritization of Art Deco, Neoclassicism and Historicism in the context of broader re-evaluations of modernism.

Hence, paraphrasing Tafuri's various interpretations and uses of the term "history" (which Panayotis Tournikiotis calls a "fog of histories"),<sup>106</sup> Lapin's architectural history is characterised by a fog of styles that accumulates around the mythical core of architecture, connecting different ages and periods.

Even though Lapin's texts can also be read in the vein of a canonical history of modern architecture, adapted to Estonia's style-based art-historical tradition, his interest was nonetheless not to build up a comprehensive history of Estonian architecture. Lapin's motives, which are strongly based on his artistic agenda and yet are also tied to the essential concepts and intellectual models of modern culture, become evident in his conviction that historiography should be a "living history," which, based on "mythical thinking," enmeshes history in a dialogue with contemporary culture.<sup>107</sup>

As the term "modernism" or "modernity" almost never appears in Lapin's and his colleagues' writings until the 1980s,<sup>108</sup> the understanding of the transformation of the modern culture is informed mostly by the spiritual connection between different styles and periods. Hence Lapin's use of the idea of style as the formal manifestation of the permanence of the human element – a kind of primal state of being that comes into contact with

<sup>104</sup> L. Lapin, Tallinna funktsionalistlik arhitektuur. – Kunst ja Kodu 1975, No. 1, p. 45.

<sup>105</sup> L. Lapin, Eesti funktsionalism. – Ehituskunst 2/3, 1982/1983. Tallinn: Kunst, 1986, p. 85.

<sup>106</sup> P. Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*. Cambridge, London: The MIT Press, 1999, p. 201.

<sup>107</sup> L. Lapin, XX sajandi arhitektuuri terminoloogilisi probleeme. – L. Lapin, *Kaks kunsti*, pp. 105–106.

<sup>108</sup> It is only in 1981 that Lapin distinguishes between modernism and postmodernism in his article on the 1970s architecture. He considers rational being and the autonomous subject, as well as understanding of architecture as sculpture as the foundational features of modernist architecture. (L. Lapin, *Arenguiooni Eesti seitsmekümnendate aastate arhitektuuris*. – Ehituskunst 1981, *Esimene*. Tallinn: Kunst, 1983, p. 11.)

109 *Ibid.*, p. 23.

110 *Ibid.*, pp. 23–24

111 *Ibid.*, p. 22.

112 L. Lapin, *Tallinna funktsionalistlik arhitektuur*, p. 45.

nature and technology. Lapin is not interested in style as a category defined by historical period or in the corresponding form, and rather than describing single buildings in those terms, he looks for a unified integrity of 'style'. Indeed, distinguishing the visual forms and elements that make up this integrity is the very goal behind his consistent enumeration of the stylistic features. Rather than zeitgeist, the mythical core of Lapin's history is thus wholeness and spirituality (human, nature and technology).

For Lapin, the new reality, i.e. man-made environment, synthesized into the universality of the natural and the artificial, becomes first evident in Art Nouveau: "Stylistic analysis of Art Nouveau showed that due to the synthetic nature of style and architecture's dominant position in art culture, its buildings embody a more extensive sphere than just art or architecture. In Art Nouveau, the conflict between natural world and man-made nature, instinct and intellect, myth and reality, man and machine become incarnate; here tradition mingles with innovation, decadence with progress, beauty with ugliness, truth with lies."<sup>109</sup> And at the same time, he creates a link with the contemporary era: "This explains how multi-dimensional Art Nouveau is, meeting such conflicting opinions and judgments, yet came to the centre of attention in the last decade. After all, the problems set forth in Art Nouveau remain at issue even today, the need to surmount the conflict between nature and machine is greater than ever before."<sup>110</sup>

For Lapin, in the early 1970s Art Nouveau was undoubtedly important because of the idea of integrity it proposed, yet leaving the artist a central role in creating a new reality ("by creating a beautiful environment, the artist creates a beautiful person").<sup>111</sup> Likewise, he linked the functionalist architecture with the creative personality of the architect and "...his aesthetic and ethical convictions. It is to bring out the individuality of these convictions that we really need architecture and art." Lapin says that the inclusion of "subjective architectural conception that becomes evident in the functionality of the building ensures Functionalism its stylistic individuality and vitality."<sup>112</sup>

For Lapin and others, the synthesizing of historical stylistic periods – living history, that is – was grounded on the totality and permanence of spatial element in culture, something that was demonstrated above all through bridging functionalism into the present-day. Vilen Künnapu writes: "Functionalism as a style or way of thinking can be viewed in very different ways but it is impossible to ignore it. Functionalism is within us. We can like it or not, but it is a reality. It is just as real as the 20th century, radio, the automobile, the aeroplane, Joyce, Beckett and Picasso. I think the most important problem of contemporary times is the pushing the borders of functionalism, its synthesis with historical experience and styles. Functionalism must arise from us,

above all from the subconscious – as something synthetic, multi-layered, contextual.”<sup>113</sup> Lapin has also written about functionalism not only as an architectural style but a way of thinking and being. “Architects’ conviction that architecture has a leading role in the culture of the era expressed the situation that had developed throughout the 20th century Western culture: just like in the Gothic period, architecture had become chief among the arts. The spatial problem again rose to the fore in Functionalism but not as a problem of the space between objects but as a problem of existence in general, which was expressed by geometric language of Functionalism.”<sup>114</sup>

This synthesis also meant updating terminology and proposing different categories of stylistic periods were characteristic of Lapin’s writing on history. He believed that terminology in the history of art and architecture should emphasise the symbolic meanings, rather than the functionality of terms as used by historians. In this he followed his broader understanding of architectural history as something to be interpreted through its close relations to contemporary architecture. In other words, the terminology of history and architecture should create a link between past and present architecture; and just as images are used in art to transform the mythical past into a mythical present, words should have a similar function in the writing of history. Lapin has expressed the agenda in writing architectural history most directly in 1986: “It is possible to compose architectural history as an encyclopedia for the bookshelf, but it is also possible to create a living architectural history that ties in directly with what is happening in current architecture, becoming an inseparable part of it. We, the architects, demand living history from the scholars!”<sup>115</sup>

The idea of living history shapes Lapin’s narrative of the Modern Movement in a way that provides a smooth – and many would say uncritical – transition throughout the various historical periods and ideas. Again this is illustrated by his treatment of Art Nouveau. First, Lapin describes Art Nouveau as primarily a tradition having specific formal qualities and combining romantic and rational, female and male elements. He differentiates Art Nouveau and functionalism by claiming that the former is concerned with imitating forms of nature, whereas the latter is concerned with the structure and principles of nature (“form follows function”); then again, he finds Art Nouveau to be a general spiritual state common to all the stylistic periods, including Estonian functionalism and 1970s architecture (for instance, he links the tradition stemming from Karl Burman with Tiit Kaljundi, Avo-Himm Looveer, and the work of Toomas Rein, Vilen Künnapu and other architects of the Tallinn school.)<sup>116</sup>

Just as Lapin has written in various years about Estonian architecture being centred around the functionalist, Art Nouveau, or Art Deco tradition, the postmodernist 1980s

<sup>113</sup> V. Künnapu, *Väljavõtteid märkmikust. – Arhitektuur: kogumik ettekandeid...*, p. 11.

<sup>114</sup> L. Lapin, *Eesti funktsionalism*, p. 84.

<sup>115</sup> L. Lapin, *XX sajandi arhitektuuri terminoloogilisi probleeme*, p. 106.

<sup>116</sup> L. Lapin, *Eesti Art Nouveau loomus*, p. 21.



<sup>117</sup> L. Lapin, Poleemiline historitsism. Sirp ja Vasar, 20.05.1983, p. 8.

<sup>118</sup> K. Kodres, Müüdidloojad ja teised. - Ehituskunst, 5, 1991, p. 5.

<sup>119</sup> L. Epner, Kahe "Libahundi" vahel ehk Antigone ja Hamlet. - Traditsioon & pluralism, pp. 170, 174.

<sup>120</sup> E. Taidre, Graafilisest kujundist keskkonnakavanditeni. Tõnis Vindi esteetilisest utoopiast. – Katsed nimetada saart. Artikleid fantastikast. Ed. J. Tomberg, S. Vabar. (Etüüde nüüdiskultuurist 4.) Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2013, pp. 49–67.

<sup>121</sup> L. Lapin, Startinud kuuekümnendatel, p. 17.

<sup>122</sup> L. Lapin, Romantismist ja ratsionalismist. - Kunst ja Kodu 1973, No.2, p. 38.

<sup>123</sup> L. Lapin, Meie kodu. Romantism ja ratsionalism III. – Kunst ja Kodu 1974, No. 2, p. 11.

introduce a new feature, as he asserts that the architecture of the last two centuries in Estonia has been historicist by its nature.<sup>117</sup> All this shows that although Lapin classifies, divides, distinguishes and associates to the maximum degree, he is not a positivist in terms of a scientific tradition, for no matter what he is writing about, he does so based on subjective artistic truth.

## Myth and modern culture

Lapin, Künnapu and the Tallinn architects of the 1970s have been called the generation of myth-builders:<sup>118</sup> the mythic structure of architecture, manifested by way of repetitions and returns of ideas and cultural practices, held a central place in their critical architectural practices of that time. But in much the same way, the mythocentric aspect also characterized other disciplines in those days. Mythical thinking allowed contemporary conditions to be dealt through symbols, and one of the main functions of a myth in late-socialist culture was to produce alternative subjectivities and reality. Thus, for instance, the theatre of the 1960s and 1970s in Estonia relied heavily on emblematic characters – Prometheus, Antigone, Hamlet etc. – and theatrical innovation was largely built around myth, play and the absurd, the goal of which was to describe societal situations metaphorically.<sup>119</sup> For instance, Lapin has admitted that Kaljo Põllu, the artist who worked the most with mythological themes in those days and, in particular, Tõnis Vint's socio-aesthetic utopias built on myth and archetype<sup>120</sup> had a significant influence on his opting for an artist's career and on the maturation of his ideas.<sup>121</sup>

In Lapin's architectural history, myth always appears as a duality, a binary model, expressed in culture's romantic and rational element – i.e., in feminine and masculine motifs, or the sphere of emotions and intelligence. This dual essence of culture pervades different 20th century architectural styles as well as modern culture in general. "Romanticism is not a past phenomenon that is part of the style of some distant time. Romanticism is the true forebear of all of the architectural styles of the past and of contemporary architecture. Romanticism breathes life into a building, gives it form and style, ennobles the work and creative energy expended on building. To look for romanticism in the past is to underestimate one's own era. /.../ Romanticism's historical point of departure – handicraft – is joined in contemporary era by another – mechanized work. The rationalism of an era gives birth to its romanticism."<sup>122</sup> For Lapin, this binary synergy stems from the relationship between human (romantic, natural in origin) and object (rational, industrial in origin), which defines the contemporary manmade environment.<sup>123</sup> He distinguishes the rational and

romantic line, for example, in Historicism, which flowed on to the next waves in both Art Nouveau and Functionalism. Lapin has illustrated this logic of progression of 20th century architecture in his "Lens of architecture" in the journal *Ehituskunst* in 1981,<sup>124</sup> in which the entire history of national architecture is transferred on to the romanticism-rationalism axis. The other version of the lens presents the flow of 20th century Western architectural currents along the trajectories of those same two ethea, thus consolidating, in one metaphor, Lapin's myth-centred thinking, which guides not only architecture but also the writing of architectural history. He writes:

"Architectural history, a discipline that deals directly with making sense of the myths of bygone days, stored in the forms of historical structures and their symbols, has a specific role in reviving mythical thinking today."<sup>125</sup>

Naturally the romantic-rational duality has a rich background both in much earlier and 19th and 20th century cultural and architecture history. For example, Schwarzer has written how dualism was all-pervasive in 19th century architectural theory,<sup>126</sup> from which it likely seeped into later means of historicizing architecture – it is also possible that it has had an indirect influence on Gens's historiographic model. In the same way, the mutually opposing effect of romanticism and rationalism (meaning also realism), idealism and materialism was characteristic, for instance, of Soviet literary history<sup>127</sup> as well as of Marxist-Leninist discourse in general.

Another possible context for Lapin's "living history" as well as architects', artists', and writers' attachment to myth is to be found in general approaches in the Estonian cultural scene during the late 1970s and early 1980s – their interest in the cultural ethos and the leading principles behind the changes has often been considered a part of postmodernism on the rise.<sup>128</sup> Postmodernism brought questions of contextuality and of architecture's relationship to history, which focused not so much on specific architectural problems as the general human aspect. Nonetheless, this was presented above all through the organic relationship between art and architecture. Vilen Künnapu declared that "the tradition of synthesis of arts and architecture's symbolist dimension stands apart from today's epidemic of nihilism."<sup>129</sup> Thus connecting the ideal and the real, or representing contemporary times as symbolically meaningful was at the centre of myth creation. As Krista Kodres has written, the ideal in its suggestiveness became even more real for the myth-builders than reality itself.<sup>130</sup>

Nevertheless, the way of unifying the ideal and real is not exclusive to Lapin as a postmodernist; his earlier texts ("Objektiivne kunst," "Taie kujundamas keskkonda" and others) likewise seek out the roots of the present, the origin of its images

<sup>124</sup> L. Lapin, *Arengujooni Eesti seitsmekümnendate aastate arhitektuuris*, p. 10-11.

<sup>125</sup> L. Lapin, *XX sajandi arhitektuuri terminoloogilisi probleeme*, p. 105.

<sup>126</sup> M. Schwarzer, *German Architectural Theory and the Search for Modern Identity*, p. 7

<sup>127</sup> E. Süvalep, *Modernismi alguse probleem Eesti kirjanduses*, p. 221.

<sup>128</sup> K. Kodres, *Müüdlööjad ja teised*.

<sup>129</sup> V. Künnapu, *Keerulise ja vastuolulise arhitektuuri probleeme – Ehituskunst 1981, No.1, Tallinn: Kunst, 1983, p. 52.*

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> L. Lapin, Nicolai von Glehn – arhitekt ja isiksus. - Kunst 1972, Vol. 41 (1), p. 22.

<sup>132</sup> A. Colquhoun, *Modern Architecture and Its Symbolic Dimension*. – A. Colquhoun, *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*. Cambridge and London: The MIT Press, 1995, p. 28.

<sup>133</sup> L. Lapin, XX sajandi arhitektuuri terminoloogilisi probleeme, p. 105.

<sup>134</sup> J. Mali, *Mythistory: The Making of Modern Historiography*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003, p. 18.

<sup>135</sup> *Ibid.*, pp. 10-11.

<sup>136</sup> *Ibid.*, pp. 243-264.

<sup>137</sup> *Ibid.*, pp. 10-11.

and foundations of thought. He looks for a connection between local architectural tradition, ancient past and an all-encompassing spirit, for instance considering Nikolai von Glehn's fantastic architecture synthesizing art and architecture – that according to Lapin shares the same kind of spirituality with German mythology and the work of Antonio Gaudi and Salvador Dali – as one of the few "styles that have sprouted from Estonia's soil."<sup>131</sup> Alan Colquhoun has considered one of the central traits of namely modern architecture to be a fusion of the ideal and the real, that on one hand combines a faith in technology (cf. Lapin's machine) and its ability to bring about social change. Architecture, in this case, was purely an instrument; its form followed function and its goal was to change the world, not to represent it. On the other hand, there was an urge to establish architecture as pure art that follows its own internal rules (aesthetic expression of the machine age). Already in one of his early articles, *Symbolic and Literal Aspects of Technology* (1962), Colquhoun describes those two opposite qualities – the aesthetic and the empirical – and their symbolism. He claimed that even architecture's technological aspect had above all a conceptual or artistic meaning, not a factual one realized in construction.<sup>132</sup>

Thus, although Lapin expressed his fear of the disappearance of mythical thinking ("Thinking in the language of symbols is, after all, disappearing in 20th century modernist culture"),<sup>133</sup> myth has nevertheless been one of the most permanent parts of modern culture, a number of its metanarratives have been structured on it. Joseph Mali has defined modern historiography, which developed in the 19th century as well as modernity itself as becoming aware of myth.<sup>134</sup> Using the examples of T.S. Eliot, Friedrich Nietzsche, Charles Baudelaire and Walter Benjamin, he argues how it was above all mythical thinking that defined the modern age. Eliot saw the search for the mythical as a specific sign of modernity, and the activity of the modern poet as a sensing of both the past and present, just as Nietzsche declared that it was not possible to disregard myth and the past.<sup>135</sup> According to Mali, Benjamin studied 19th century Paris as a mythological topography based on Baudelaire's way of noting the mythical in his own time, the archaic in the anarchic, and the eternal in modern life; what he considered important in thinking was the perception of the world and things mythically as the same or similar, not analytically as distinguishable and individual.<sup>136</sup> T. S. Eliot said that a poet has to write as if everything recorded in history existed simultaneously,<sup>137</sup> and in the same way, Lapin felt an architect had to synthesize the past with the present. The primary content of myth has been considered the search for the starting point or moment, or how everything began. Likewise, nation-building in 19th century Europe as well as modern historiography, including the histories of modern art and architecture and Lapin's Estonian architectural history, is founded

on the same logic (for instance, Giedion was occupied with questions about “how our epoch had been formed” and “where the roots of the present-day thinking lay buried”)<sup>138</sup>.

Also Yuri Lotman has emphasised the associations between modernity and mythological thought structures. Lotman writes about the different waves of interest in myth; in particular, he considers the late 19th century neo-mythological trends – which rose out of disillusionment in metaphysics and analytical cognition, the anti-aesthetic and unheroic nature of the bourgeois world, especially under the influence of Wagner and Nietzsche – to be important from the standpoint of 20th century culture in its entirety. According to Lotman, the shift toward mythology at the turn of the century was significantly different from the romanticist interest in myth, being related to realist intellectual movement and positivist tradition, and as such was, right from the beginning, an intellectual trend that aspired to self-explanation, where philosophy, science and art seek synthesis.<sup>139</sup> This sets the scene for Lapin’s myth-oriented historiography, in which we can see Jungian theory of archetypes resonating and, more visibly, Nietzschean influences and which conceptualizes past culture and architecture based on tradition, the goal of which according to Lotman is to “shape *all* forms of cognition as mythopoeia (as opposed to the analytical cognition)”<sup>140</sup> and which Claude Levi-Strauss has called “savage mind” that differs from scientific way of thinking. Although, insofar as it places human beings at the centre of history, Lapin’s version of history is indeed total; yet the interplay between the urge for integrity and fragmentation forms one of the elements that clearly distinguishes his history of the Modern Movement from teleological stories of modern architecture that see the course of architecture as an inevitable progression towards the present moment.

Going by Levi-Strauss, we might see Lapin’s architectural historiography as a form of bricolage characterizing mythical or savage thinking, which has arisen through integrating colourful and disparate stands of material into one textual whole. Lapin’s history came about at the same time from assembly of the material being investigated, contemporary art, academic art-historical discourse, literature read, music listened to, theatre performances seen and fragments from the art world and daily life.

## Lapin’s narratives: cultural and national modernity

What importance do themes involving the avant-garde and neo-avant-garde, which in Lapin’s case envelop his text so densely, bear in the context of historicization and exploration of Estonian

<sup>138</sup> S. Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition: the Charles Eliot Norton Lectures for 1938-1939*. Cambridge: Harvard University Press, 1995, p. 3.

<sup>139</sup> J. Lotman, *Kirjandus ja mütooloogia*. – J. Lotman, *Kultuurisemiootika*. Tallinn: Olion, 1990, pp. 338–339.

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> K. Kodres, *Müüdioloogad ja teised*, pp. 4–5.

<sup>142</sup> E. Komissarov, *Thousand Kilometers of Abyss*. – Tallinn–Moskva 1956–1985 [Tallinn–Moscow, 1956–1985]. Eds. L. Lapin, A. Liivak. Tallinn: Tallinn Art Hall, 1996, p. 86

<sup>143</sup> S. Helme, *Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid Eesti kunstis*. – *Kunsti-teaduslikke Uurimusi/Studies on Art and Architecture 2000*, Vol. 10, p. 254.

<sup>144</sup> E. Komissarov, *Thousand Kilometers of Abyss*, pp. 89–90.

modern architecture and what is their position in today's art-historical discourse? I try to answer this question by demonstrating, through the various ways of interpreting the neo-avant-garde in the conditions of late-Soviet society, how Estonian architectural history relies concurrently on different cultural narratives.

Needless to say, such avant-garde activities that occurred during the Soviet era have in post-Soviet years become accepted and legitimised as part of a 'discourse of resistance' in accordance with today's dominant art-historical narrative structured around nationalist ideas. Generally, that discourse is based on two myths that have been considered central to understanding the Estonian avant-garde: repressed national and cultural identity, and the lack of individual freedom. The cornerstone of these myths was a utopian conception of the West and the idea of architecture as artistic practice.<sup>141</sup> Accordingly, the assertion of historical continuity with pre-war art and architecture, which became an important part of architectural practice in 1970s, was thought to indicate a break from Soviet reality, and to re-insert Estonian practices into the Western cultural tradition.

Eha Komissarov has described tradition-building or tradition re-building as a primary strategy in Estonian art of the Soviet times: "Tradition was something to rest upon when disseminating the ideas of the autonomism of art and the neutrality of aesthetic decisions, which in a totalitarian state undoubtedly had a political influence."<sup>142</sup> Myths and symbols had provided a form of release from official doctrines even before Lapin's generation of artists adopted it; for example, in the case of Estonian abstract and surrealist art during the 1960s. Helme has called the same phenomenon a "defensive mechanism" of Estonian art, which becomes manifested in an emphasis on the characteristic traits of art of a certain region (colouration, perception of form), or in a relationship with specific traditions of some other European country, such as the Paris school in the case of Estonian painting. Although labelled "national in form" for ideological purposes, it was, at the same time, an attempt to preserve the myth of tradition created during the independence years before the Second World War. Helme says that myth and defensive mechanism are much the same thing.<sup>143</sup> The second catchword of tradition was the feeling of unity with Europe encoded within it, which was seen as the basis of one's identity and also served as the basis for continuing the project of national art history.<sup>144</sup>

The architectural, artistic and, in particular, textual practices of Lapin and his contemporaries delineate how this tradition-building was oriented not from past to present but from present to past. According to Philippe Simay, tradition is not at all founded on linear continuity, as tradition-building always occurs in the present, post-factum. Tradition-building is a process that comprises the elements that are not *a priori* traditional; they become

traditional by way of “transfer”. We might say that the process of transfer “traditionalizes” its objects.<sup>145</sup> And thus it could in some senses be debatable, but not entirely false, to accept the hypothesis that Lapin’s texts about 20th century Estonian architecture and the neofunctionalist buildings of the architects of the Tallinn school are one of the reasons that the 1930s Functionalism looms so large in today in people’s minds, as it is one of the most important symbols of the free, pre-Soviet occupation Estonia. Heie Treier, Estonian art historian, has even gone so far as to call Lapin and other architects of the Tallinn School “freedom fighters” as she claims that Functionalism has turned into a symbol of triumph and of freedom won during the War of Independence in 1918-1920. Treier argues in this line of thought that pure internationalism was never typical of the 1960s and 1970s avant-garde in Soviet Estonia, but it was essentially connected with questions of nationalism at the level of memory and identity.<sup>146</sup>

To place the (neo)-avant-gardist “resistance” in Soviet Estonia – boiled down to the autonomy of art, subjective goals and personal reality – in the service of the nationalist agenda is to apply the same sorts of boundaries to Lapin’s historiographic practice – i.e. his architectural history thereby becomes “ordered” by nationalist narratives, according to which the structuring of modern society is represented in architecture primarily through the goal of national independence. Such an interpretive framing could be acceptable and also functional, if only the heterogeneous field of activities of Lapin and other experimental architects and artists did not narrow it down to a problematic extent.

To break out of the nationally biased interpretive framework, we need to take a step away from the rigidly circumscribed scheme based on the limitations of Soviet society, and seek out broader connections with the ideas of the neo-avant-garde, and also take into account the heterogeneous nature of the late-socialist society, and ideological and everyday practices of which Yurchak has written.<sup>147</sup> This does not automatically mean that the nationalist strivings of the Estonian neo-avant-garde should be cast aside, as it is nevertheless a fairly unanimously accepted view in Estonian art history. Nor does the foregoing mean that we should not try to relate to the idea of the post-war neo-avant-garde practices crossing beyond traditional identity building and going beyond the national culture matrix – meaning that national identity was not the principal or only anchor of their activities.

The common formal features, themes and the contexts and locations in which they were presented have done the most to broaden the possibilities of comparing the “Eastern” and “Western” neo-avant-garde and have helped bring these interpretive perspectives onto a wider cultural field than merely a position on a bipolar axis of Communist and Capitalist worlds. The 1970s was a time of broad-based activities including urban

<sup>145</sup> P. Simay, *Tradition as Injunction: Benjamin and the Critique of Historicisms* – Walter Benjamin and History. Ed. A. Benjamin. London: Continuum, 2005, p. 141.

<sup>146</sup> H. Treier, *Kohalik modernsus kunstis: Eesti varamodernistliku kunsti teoreetiline ja ajalooline kontseptualiseerimine ning Karl Pärsimägi paradigmaleidmise perioodil*. Doktoritöö. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2004, p. 74-75. Treier refers to Jaak Kangilaski’s model of three paradigms of Estonian art in the Soviet period. First of which was the socialist realist discourse and the other two – one oriented towards international avant-garde, and the other to nationalist-conservative forces – were oppositional to the first one. Kangilaski himself admits that the two oppositional paradigms had mutual interests in trying to break free from restricting ideological realist canon. For artists working in Western avant-garde traditions, it meant a promise of personal and creative freedom, for nationalists the sign of democratic society and reconnecting to the national cultural traditions. Most of the Estonians idealized the 1930s as a model for normal life, therefore the return to the artistic traditions of the period had political connotations besides artistic ones. (J. Kangilaski, *Eesti kunsti kolm paradigmat Nõukogude okupatsiooni perioodil – Erinevad modernismid, erinevad avangardid*. Keskk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Ed. S. Helme. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009, p. 114.)

<sup>147</sup> A. Yurchak, *Everything Was Forever Until It Was No More*, pp. 8–10.

<sup>148</sup> M. Šuvaković, *Impossible Histories. – Impossible Histories: Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Eds. D. Djurić and M. Šuvaković. Cambridge: MIT Press, 2003, p. 26.

<sup>149</sup> A. Kurg, *Feedback Environment*, p. 28.

<sup>150</sup> M. Laanemets, *Kunst kunsti vastu*, p. 90.

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> K. Kodres, *White Houses are Something Else: Neofunctionalism in Estonian Architecture. – Teisiti: Funktsionalism ja neofunktsionalism Eesti arhitektuuris*. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 1993, p. 51.

<sup>153</sup> Art in the first half of the 1970s used the rhetorics of activism, calling to participate in changing the society and urban environment. Kurg has noted that during the 1980s it took a turn towards looking into the means of expression in architecture in much more calm way. The social content of architecture had not disappeared, but it was accompanied by the quest for the mythical and trans-historical essence. (A. Kurg, *Modernism's Endgame*, Tallinn 1978. – *Keskonnad, projektid, kontseptsioonid / Environment, Projects, Concepts*, p. 58–59.)

<sup>154</sup> See in more detail A. Kurg, *Boundary Disruptions*.

utopias and projects, design issues, geometric abstractionism, spiritual doctrines and mysticism elaborated in the form of happenings, environments, installations, exhibitions, texts and seminars (even on Marxism), not only in Estonian art but in other Baltic and Eastern European countries as well.<sup>148</sup> Estonian art of that period has been recently associated with neo-avant-gardist practices through happenings, assemblages, film, photography, use of everyday and banal themes<sup>149</sup> and in particular through interdisciplinary approach, which Mari Laanemets has called the defining feature of Estonian neo-avant-garde activity of that time.<sup>150</sup>

Without ignoring the key differences – such as emphasis on the radical position of local avant-garde through the autonomy of art, which was one of the primary objects of criticism for the Western neo-avant-garde – there was another important common feature alongside stylistic aspects that explains the primary conflict between national-culture-based and more broadly-thought-out avant-garde treatments. Whereas Helme defined the Soviet avant-garde “criticism” through a passive and distanced relationship to power, Laanemets and Kurg saw Lapin and his friends as actively staking out positions and emphasizing participatory action.<sup>151</sup> Although Kodres has previously referred to their critical position alongside the “goal of adapting national identity,”<sup>152</sup> Kurg and Laanemets stress the institutional criticism typical of Western neo-avant-garde – which in terms of its modes of expression and accents changed in the 1980s<sup>153</sup> – using this to point also to the paradoxes inherent in late socialist society, which was expressed in criticism being effected simultaneously through unofficial spontaneous events, semi-official events or official/institutionalized activities, the merging and the possibility of coexistence of public and private spheres and thus in creating new subjectivities.<sup>154</sup> Lapin’s position as a critical artist could be extended to him as a historian, yet it can’t be said that his artistic activities are solely the measure of the degree of criticality in his history texts. Lapin is equally occupied in textual practice with “ethical interventions” and deconstructing history writing as an institution in order to find more adequate form of historical study that would synthesize the historic and the modern within contemporary society and culture.

## The neo-avant-garde’s nationalist agenda

Yet in spite of the aspiration to a trans-national architectural history, we cannot overlook Lapin’s nationalist agenda, which was undoubtedly one of his goals in writing, and especially it defines the later, 1990s reception of his work (e.g. Helme, Lapin’s own

writings). It is not only the art-historical conventions which hold that the hub of the Central and Eastern European avant-garde is in fact national identity; Buchloh has also pointed out the need to ask the question of whether post-war nation-states are relevant or marginal, or perhaps both, for appreciating the very diverse problems of the neo-avant-garde. In other words, we cannot ignore the fact that the nation-state has been an important part of contemporary utopian ideas on modern society and that nation-space functions as one of its most important categories. In spite of the conscious withdrawal of the neo-avant-garde from nationalism, which understandably is a problematic theme in the post-war world, it can be presumed that it did not disappear for good from Western European art discourse but lived on in post-war art in repressed and subconscious fashion, for instance through denial (e.g. in German or Italian culture).

Thus, too, Lapin's mythical history is oriented at structuring, although at times inconsistently, a national narrative. In Lapin's texts, style, and style's various forms of expression, is what serves the narrative function. For instance, in distinguishing the ornamental and constructive strands in Art Nouveau, he ties the constructive direction to a national-romantic one, in which nationalism is manifested primarily as a liberation from Historicism and eclecticism (Lapin wrote this in 1978, when he had not yet started to appreciate Historicism), linking buildings with the local nature, and also through an association with geometric ornaments of folk art. Thus, Gens and Lapin are tied to one another primarily by their interest in Art Nouveau and treating nationalism as a timeless category. Lapin writes about how Art Nouveaus, in its integral nature, art not for man but for superman (*Übermensch*) – i.e. a nation that he depicts, after Nietzsche, as hermaphroditic and, after Friedebert Tuglas, as androgynous (referring to his 1925 short story "Androgüüni päev").<sup>155</sup> In Lapin's sense, nation is not a breeding mass of people but a symbol that encompasses rational and romantic, feminine and masculine traits and an aspiration toward a harmonic holism. Thus Lapin also sees Burman's decorative/expressive style as an "aspiration toward a primal nationalist architecture, in which the idea of Nietzschean superman is manifested"<sup>156</sup> at the same time for Lapin it does not mean the development of some kind of national school in architecture (Burman's buildings have above all a special sensibility for the primeval), which he says coincides with the era of flowering of functionalism – masculine architecture. Lapin sees these same superhuman, time-transcending, primeval and opposing qualities in addition to the buildings designed by Burman in interwar Functionalism, Surrealism, abstractionism, Pop Art and 1970s architecture.<sup>157</sup> The mythopoeic narrative of nationalist architecture shows that the aim of Lapin's historiography was not to be historically accurate or pinpoint ac-

- <sup>155</sup> L. Lapin, Eesti *Art Nouveau* loomus, pp. 15.  
<sup>156</sup> *Ibid*, p. 16.  
<sup>157</sup> *Ibid*, p. 15.



<sup>158</sup> J. Mali, *Mythistory*, p. 15

<sup>159</sup> H. Foster, *What's Neo about Neo-Avant-Garde* – October 1994, Vol.70 (Autumn), pp. 31–32.

tual moments in the past, or to some events or facts that substantiate nationhood. Myths are historical in much more virtual way, or as Nietzsche said, their role in historiography is important because culture would otherwise lose its creativity.<sup>158</sup>

Nevertheless, if we reduce local modernity solely to promotion of the nationalist agenda or to an expression of a national urge, it is not possible to study the specific features of Soviet society and culture, including historiography, in all its diversity. Lapin dealt with the national identity project as did Gens, too; yet if we were to interpret his architectural history solely from an artist's agenda, personal choices and the issues of privacy as the primary measure of the split nature of Soviet society (on one hand societal and political reality, on the other the narrow, personal space for artists and their mentality), it represents the art and architectural history as cut off from the transformative potential of modern society, which the architects of the Tallinn School, on the contrary, tried to depict and summon forth. Critical urban projects, happenings and other events showed that their attitude towards society was acute and sensitive, critical and interventionist, while simultaneously effectuating and creating the modern world. Lapin's historiography and the architectural and artistic experiments of the Tallinn school were characterized by temporality, a narrativity and cultural intertextuality (compare Foster's criteria for the neo-avant-garde<sup>159</sup>): blending universalism and subjectivism with spiritual element, they constructed a new cultural myth – i.e. spatialized modernity and humanized history of a technological age. It is a universalized history of modern culture, but with specific peculiarities of humanist aspects that infiltrated with the postmodernist re-assessments. Their approach is critical in terms of reworking the alienating aspect of modern architecture, although not truly negative, as it intervenes with positive, humanist programme. From a standpoint of critical historiography, the activities of Lapin, Künnapu, Veljo Kaasik, Tiit Kaljundi, Ando Keskküla and others can be seen as performing a specific historiographic act that enables to rework the understanding of modernity from a vague conception in Estonian architectural history to that of an articulated and programmatic one. The resonance with the mental state of European (architectural) neo-avant-garde presenting critical utopias and performing social critique suggests that Estonian architectural history has possibilities of going beyond interpretations sustaining traditional identity formation and moving to the wider field of cultural critique.

# Conclusion

160 J. Mali, *Mythistory*, p. 14.

Modernist, narrative historiography has been critiqued for its totalizing and homogenizing effect, yet contemporary narrative theory of history allows it to be seen instead as a rich source of research material. As narrative is always intrinsically selective it has an important role in shaping cultural memory, and as such narrative always ties historiography with identity formation. Identity is not however necessarily tied to nationalism; there are various other identities and this is illustrated also by Gens and Lapin as historians. Nonetheless, both can be called narrative writers – Gens more in the historiographic sense of the term, while Lapin also in the context of neo-avant-garde artistic strategies. Although Lapin's "historiographic depictions", within both history writing and artistic practice, were structured around various substantive elements, the most important of which can be considered the identity of Artist and Architect – in other words subject-creation – the content of his texts in the very broad sense always concerned the story of the modern world and how its forms and ideas became manifested.

But what kinds of historians, in fact, were Gens and Lapin, and how might Estonian art history assess their disciplinary role today; in other words, what is their legacy? The co-existence of two historians like Gens and Lapin – one rational, the other "Dionysian" – is not unprecedented in historiography. Mali has described the beginning of history as a modern discipline precisely through such a pair of historians. One was Leopold von Ranke, who believed that history was above all a science with factual sources and laws and the other Jacob Burckhardt, who believed history is primarily a process of *Bildung* based on the mythical substance of culture.<sup>160</sup> Although Gens had classical training as an art historian and studied in the university in the harsh 1940s and Lapin was shaped by the more free-wheeling 1960s, the model of scientific and mythical historiography are not uncompromisingly distinguishable in their case; both synthesize components of the other. Yet Lapin's historiography is of course more "savage" in its myriad connections, it is characterized at once by a striving for rigid analysis and synthesis multiple ideas.

It cannot be denied that Lapin is more captivating for today's historian, especially due to his contradictory nature. He compensates for the subjectiveness of his inquiry into the modern world (he contradicts as well as repeats himself incessantly, leaving emotions to resound openly) by categorizing and designating like a dedicated positivist. His constantly expanding and exploding stylistic taxonomy deals with transitions, transfers and

161 M. Unt, *Libahunt karjatänaval*,  
p. 9.

blendings of style and various stylistic offshoots. Yet questions of style and terminology, the modern and the national, the primeval and mythical element in the Estonian tradition of form undoubtedly puts Lapin right next to Gens in the historiography of modern art and architecture in Estonia.

Thus both authors have just as important a significance in the structuring of discourse in Estonian architecture historiography, i.e. tradition-building: for one thing, Gens's writing represents the start of treating Art Nouveau as a key period in Estonian architectural history, one with formative meaning for national culture and which also constructs a modernist, autonomous subject using the imaginative architect-artist figure of Karl Burman. Secondly, I would consider it no exaggeration to emphasize Lapin's role in the assertion of functionalism as a "paradigmatic" style, the primary marker of cultural modernity in Estonian culture. Lapin has been consistently building this tradition, yet he has done so not by holding on to certain historical values and thus moving backwards, but by constantly renewing and innovating functionalism. The programmatic nature of his writing is indeed what has created the tradition of functionalism becoming a fixture in Estonian culture, of which writer Mati Unt said: "Functionalism is a subconscious that cannot be got rid of."<sup>161</sup>

It can be presumed that the general academic art scholarship and art historians saw Lapin as a "bull in a china shop" – that they took him with certain reservations, yet with respect. It is certainly hard to judge which one – Lapin or Gens – has had a more extensive effect on either Estonian art historiography or the study of architecture. Gens was undoubtedly an authority in his time and thus it can be conjectured that academic art history would accord him lofty stature in the history of the discipline's development. On the other hand, I would say Lapin has been more influential from the standpoint of varying the means of historicizing architecture and space (not solely in an art-historical disciplinary tradition), fitting in well with today's heterogeneous discourse of modernity.

How modern, in fact, were Estonia's Soviet-era histories of modernism, and what exactly is the binding material (modernity) that keeps Gens's and Lapin's histories together? Although both represent the experience of the modern differently – Gens conceals it "behind" the text and Lapin places it emphatically on the surface of the text – they also draw on a common pool of ideas. The processes of myth and tradition building and the tension between modernity and history confirm that in both cases, modernity essentially contained debates over different, conflicting parameters. The autonomy of technology and art, romanticism and rationalism, and the opposing effect of nature (human) and machine demonstrate, on one hand, a clear structural model for their conception of modernism, but also its multifacetedness.

Their myth-building is undoubtedly connected with nation-building: true, Gens wrote more about national awakening in architecture and Lapin was more associated in an abstract way with a search for a “beginning” or “archetype” that defines national tradition, among other things. Both Gens and Lapin and their treatment of Art Nouveau have constituted romantic and artist-centred identity of modern Estonian architecture history, which only began to be re-thought in the closing years of the 20th century. Lapin’s focus on the machine and the new artificial reality does integrate rationalist directions in the narrative, yet his writing still retains – over the years and changing positions – an essentially romantic relationship to the avant-garde and to history.

Gens’s historiography, which is social and positivist and at the same time seeks connections with the timeless and primeval, and the heterogeneous methods employed by Lapin and the 1970s avant-garde show that Soviet-era architectural historiography in Estonia drew on much more multifaceted sources for ideas and thus had a broader connection to the Western cultural modernity than one might imagine in a narrowly delimited ideological space (in the sense of both communist and national ideology). It also shows that the experience of modernism was perceived as deeply personal and interwoven into artistic and life practices.

## BIBLIOGRAAFIA

**Arhiiviallikad**

Eesti Arhitektuurimuseum:

f. 46.

f. 6, n. 2, s. 12.

Eesti Riigiarhiiv:

f. T-76, n. 1, s. 1699, 1700.

f. T-76, n. 1, s. 1994, 1995, 1996.

**Käsikirjad**

Arhitektuur. Kogumik ettekandeid, artikleid, vastukajasad, dokumente ja tõlkeid uuemast arhitektuurist. Toim. L. Lapin. Käsikiri. Tallinn, 1979. Eesti Kunstimuseumi raamatukogu.

L. Lapin, Arhitektuur kui kunst. Leonhard Lapini artikleid ja ettekandeid arhitektuurist, 1971–1985. Käsikiri. Tallinn, 1985. Eesti Arhitektuurimuseum.

L. Lapin, Valimik artikleid ja ettekandeid kunstist, 1967–1977. Käsikiri. Tallinn, 1977.

Leonhard Lapini arhiiv.

Leo Gens. Bibliograafia. Koost. E. Neeme. [S.l., s.a.] Eesti Arhitektuurimuseumi Raamatukogu.

**Suulised allikad**

K. Hallas-Murula, e-kiri autorile, 16.10.2014.

L. Lapin, intervjuu. Küsitles autor, 31.10.2014. Märkmed autori valduses.

E. Mutt, e-kiri autorile, 05.06.2014 ja 09.06.2014.

A. Ousmanova, Trouble with Modernization, or Rebranding of Soviet Aesthetics of the Everyday as a Strategy of Reconciliation with the Past. Ettekanne Clark Art Institute'i ja Eesti Kunstiakadeemia ühisseminaril "Reshuffling the Keywords: Discussions and Trajectories in Post-Socialist Art History", Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse insituut, 25.05.2012. Autori märkmed.

**Kirjandus**

N. Adams, History in the Age of Interpretation. – Journal of the Society of Architectural Historians 1994, Vol. 53 (1), lk. 5–6.

T. W. Adorno, Kant's Critique of Pure Reason. Ed. R. Tiedemann. Cambridge: Polity, 2001.

A. Allas, Tagasipöördumine ja taktika. Mängu idee 1960. aastate eesti kultuuris ja happening "Mannekeeni matmine". – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2008, kd. 17 (4), lk. 9–26.

E. Altan Ergut, B. Turan Özkaya, Mapping Architectural Historiography. – Rethinking Architectural Historiography. Eds. D. Arnold, B. Turan Özkaya, E. Altan Ergut. London, New York: Routledge, 2006.

F. R. Ankersmit, Narrative and Interpretation. – A Companion to the Philosophy of History and Historiography. Ed. A. Tucker. Oxford: Blackwell, 2009.

F. Ankersmit, History and Tropology: The Rise and Fall of Metaphor. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994.

F. Ankersmit, Narrative Logic: A Semantic Analysis of Historian's Language. The Hague: Martinus Nijhoff Publishers, 1983.

Architecture, Criticism, Ideology. Ed. J. Ockman. New Jersey: Princeton Architectural Press, 1985.

Architecture Theory: A Reader in Philosophy and Culture. Ed. A. Ballantyne. London, New York: Continuum, 2005.

H. Arman, Linnade planeerimise küsimusi ENSV-s. – ENSV arhitektide almanahh. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1946, lk. 5–8.

H. Arman, U. Kammal, M. Port, A. Saar, Nõukogude Eesti ehitus ja arhitektuur. Tallinn: Eesti Raamat, 1965.

D. Arnold, Reading Architectural History. – London: Routledge, 2002.

A. Assmann, Flights from History: Reinventing Tradition between the 18th and 20th Century. – Meaning and Representation in History. Ed. J. Rüsen. New York, Oxford: Berghahn Book, 2006, lk. 155–168.

M. Bal, Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto: Toronto University Press, 1997.

- M. Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- R. Banham, *Guide to Modern Architecture*. London: Architectural Press, 1962.
- R. Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*. New York: Praeger, 1960.
- S. Bann, *Towards a Critical Historiography: Recent Work in Philosophy of History - Philosophy 1981*, Vol. 56 (217), lk. 365–385.
- C. Baudelaire, *Mõtisklusi minu kaasaegsetest*. Tartu: Ilmamaa, 2010.
- W. Benjamin, *Ajaloo mõistest*. – W. Benjamin, *Valik esseid*. Tallinn: SA Kultuurileht, 2010, lk. 169–179.
- W. Benjamin, *Jutustaja: Vaatlused Nikolai Leskovi teoste juurde*. – W. Benjamin, *Valik esseid*. Tallinn: SA Kultuurileht, 2010, lk. 145–168.
- W. Benjamin, *Pariis, XIX sajandi pealinn*. – W. Benjamin, *Valik esseid*. Tallinn: SA Kultuurileht, 2010, lk. 95–112.
- W. Benjamin, *Valik esseid*. Tallinn: SA Kultuurileht, 2010.
- W. Benjamin, *Ühesuunaline tänav*. Tallinn: SA Kultuurileht, 2007.
- S. Berger, *The Rise and Fall of “Critical” Historiography? – European Review of History 1996*, Vol. 3 (2), lk. 213–233.
- M. Berman, *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. London: Penguin Books, 1988.
- B. Bernstein, *Poleemika jätkuks*. – *Sirp ja Vasar 24.07.1983*, lk. 8–9.
- B. Bernstein, *V. Sarapik, Sulast ja piiridest*. Boris Bernstein 90. *Küsitles Virve Sarapik – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2014*, kd. 23 (1–2), lk. 219–235.
- H. K. Bhabha, *The Location of Culture*. London, New York: Routledge, 1994.
- E. Blau, *Architectural History 1999/2000*. – *Journal of the Society of Architectural Historians 1999*, Vol. 58 (3), lk. 278–499.
- E. Blau, *Representing Architectural History*. – *Journal of the Society of Architectural Historians 1997*, Vol. 56 (2), lk. 144–155.
- I. Borden, *What is Architectural History and Theory? – Bartlett Book of Ideas*. Ed. P. Cook. London: Bartlett Books of Architecture, 2000, lk. 68–70.
- I. Borden, J. Rendell, *From Chamber to Transformer: Epistemological Challenges and Tendencies in the Intersection of Architectural Histories and Critical Theories*. – *Intersections: Architectural Histories and Critical Theories*. Eds. I. Borden, J. Rendell. London, New York: Routledge, 2000, lk. 3–23.
- M. C. Boyer, *Le Corbusier. Homme des Lettres*. New York: Princeton Architectural Press, 2011.
- S. Bozdogan, *Architectural History in Professional Education: Reflections on Postcolonial Challenges to the Modern Survey*. – *Journal of Architectural Education 1999*, Vol. 52 (4), lk. 207–215.
- B. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- B. Buchloh, *Theorizing the Avant-Garde – Art in America 1984*, Vol. 72 (Autumn), lk. 19–21.
- S. Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge (Mass.), London: MIT Press, 2002.
- P. Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books, 2001.
- P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- M. Cacciari, *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Companion to Contemporary Architectural Thought*. Eds. B. Farmer, H. Louw. London, New York: Routledge, 1993.
- G. Castillo, *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Midcentury Design*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- M. de Certeau, *The Writing of History*. New York: Columbia University Press, 1988.
- C. de Ceta, *Benevolò's Storia*. – *On the Methodology of Architectural History*. Ed. D. Porphyrios. *Architectural Design Profile. Architectural Design 1981*, Vol. 51 (6–7), lk. 41–43.

- A. Colquhoun, *Modern Architecture and Its Symbolic Dimension*. – A. Colquhoun, *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*. Cambridge and London: MIT Press, 1995, lk. 26–30.
- T. Conley, *Translator's Introduction: For a Literary Historiography*. – M. de Certeau, *The Writing of History*. New York: Columbia University Press, 1988, lk. vii–xxviii.
- B. Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture and Mass Media*. Cambridge: MIT Press, 1994.
- M. Crinson, C. Zimmerman, *Introduction: Neo-Avant-Garde and Postmodern in Britain and Beyond*. – *Neo-Avant-Garde and Postmodern: Postwar Architecture in Britain and Beyond*. Eds. M. Crinson, C. Zimmerman. New Haven: Yale Center for British Art, 2010, lk. 7–25.
- C. G. Crysler, *Writing Spaces: Discourses of Architecture, Urbanism, and the Built Environment, 1960–2000*. New York, London: Routledge, 2003.
- O. Dostal, J. Pechar, V. Procházka, *Moderni architektura v Československu*. Praha: Obelisk, 1970.
- T. Eagleton, *After Theory*. London: Basic Books, 2003.
- T. S. Eliot, *Valitud esseesid*. Koost., tlk. J. Rähesoo. Tallinn: Hortus Litterarum, 1997.
- L. Epner, *Kahe "Libahundi" vahel ehk Antigone ja Hamlet*. – *Traditsioon & pluralism*. Ettekandeid, artikleid, esseid ja eksperimendikirjeldusi eesti ja soome uemast kirjandusteadusest. Toim. M. Laak. Tallinn: Tuum, 1998, lk. 169–184.
- K. Fischer Taylor, *Architecture's Place in Art History: Art or Adjunct*. – *Art 2001*, Vol. 83 (2), lk. 342–346.
- A. Forty, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. New York, London: Thames and Hudson, 2000.
- H. Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge (Mass.), London: MIT Press, 1996.
- H. Foster, *What's Neo about the Neo-Avant-Garde?* – *October 1994*, Vol.70 (Autumn), lk. 5–32.
- K. Foster, *Residues of a Dream World*. – *On the Methodology of Architectural History*.
- Ed. D. Porphyrios. *Architectural Design Profile*. *Architectural Design 1981*, Vol. 51 (6–7), lk. 69–71.
- M. Foucault, *Questions on Geography*. – *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*. Ed. C. Gordon. New York: Pantheon, 1980, lk. 63–77.
- Friedrich Ludwig von Maydelli pildid Baltimaade ajaloost. Toim. L. Kaljundi, T.-M. Kreem. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2013.
- D. Frisby, *Analysing Modernity: Some Issues*. – *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*. Eds. M. Hvattum, C. Hermansen. London, New York: Routledge, 2004, lk. 3–22.
- I. Gens, *Kodud ja kujutelmad*. Tartu: Atlex, 2007.
- L. Gens, *Arhitekt Karl Burmani individuaal-elamud*. – *Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt 2*. Tallinn: Kunst, 1978, lk. 177–201.
- L. Gens, *Arhitekt-kunstnik Aleksander Vladovski*. – *Linnaehitus ja Arhitektuur*. Ehitusalased uurimused 1990. Tallinn: Ehituse Teadusliku Uurimise Instituut, 1991, lk. 109.
- L. Gens, *Arhitektuur* [peatükis "Eesti kunst 19. sajandi keskpaigast kuni 1940"]. – *Eesti kunsti ajalugu*. Kd. 1, rmt. 2. Tallinn: Kunst 1977, lk. 97–106.
- L. Gens, *Arhitektuur* [peatükis "Tallinn Kodusõja ja kodanliku vabariigi aastail, 1918–1940"]. – *Tallinna ajalugu: XIX sajandi 60-ndate aastate algusest 1965. aastani*. Koost. R. Pullat. Tallinn: Eesti Raamat, 1969, lk. 235–244.
- L. Gens, *Arhitektuur* [peatükis "Tallinn Vene keisririigi kubermangulinnana, 1860–1917"]. – *Tallinna ajalugu: XIX sajandi 60-ndate aastate algusest 1965. aastani*. Koost. R. Pullat. Tallinn: Eesti Raamat, 1969, lk. 108–114.
- L. Gens, *Estonia teater*. Tallinn: Eesti Raamat, 1974.
- L. Gens, *Inimene, ese, keskkond*. – *Rahva Hääl* 12.10.1969, lk. 5.
- L. Gens, *Inimene ja tema keskkond*. Näituselt "Ruum ja vorm" Tallinna Kunstihoones. – *Sirp ja Vasar* 14.01.1972, lk. 8–9.

- L. Gens, Kapitalismi periood: XIX s. keskpaigast kuni 1940. a. – Eesti arhitektuuri ajalugu. Peatoim. H. Arman. Tallinn: Eesti Raamat, 1965, lk. 401–454.
- L. Gens, Karl Burman – 100. – Ehituskunst 2/3, 1982/1983. Tallinn: Kunst, 1986, lk. 78–81.
- L. Gens, Karl Burman ja rahvusromantism. – Eesti arhitektuuri ajaloo küsimusi: Arhitektuuriajaloo sektsiooni I sügis-seminar. Tallinn: Eesti NSV Riikliku Ehituskomitee Kultuurimälestiste Riiklik Projekteerimise Instituut, 1981, lk. 28–41.
- L. Gens, Kunstnik ja esteetiline keskkond. – Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt 1. Tallinn: Kunst, 1976, lk. 39–51.
- L. Gens, Süntees ja aeg. – Sirp ja Vasar 09.06.1972, lk. 8.
- L. Gens, Tallinna Saksa teatri konkursist ja arhitektuurivõistlustest sajandivahetusel. – Kunstiteadus. Kunstikriitika 4. Tallinn: Kunst, 1981. lk. 259–260.
- L. Gens, Üürimaja K. Burmani loomingus. – Ehitus ja Arhitektuur 1975, nr. 1, lk. 7–16.
- S. Giedion, Time, Space, and Architecture: The Growth of a New Tradition. The Charles Eliot Norton Lectures for 1938–1939. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- E. Gilburd, The Revival of Soviet Internationalism in the Mid to Late 1950s. – The Thaw: Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s. Eds. D. Kozlov, E. Gilburd. Toronto: Toronto University Press, 2013, lk. 362–401.
- E. Goldzamt, William Morris a geneza spoleczna architektury nowoczesnej. Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1967.
- P. Grönholm, History of “National Failure”: Soviet-Estonian Histories on the Estonian Republic. Doctoral Thesis. Emil Aaltonen Foundation and Graduate School on Cultural Interaction and Integration, University of Turku, 1995–1999.
- P. Grönholm, A Nation-State Doomed to Fall: Soviet Historiography, Narrative Identity and the Republic of Estonia (1918–1940). – Sõnasse püütud minevik. In honorem Enn Tarvel. Koost. P. Raudkivi, M. Seppel. Tallinn: Argo, 2009, lk. 363–387.
- R. Haag Bletter, Introduction. – A. Behne, The Modern Functional Building. Santa Monica: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1996, lk. 1–83.
- J. Habermas, Towards a Rational Society. Boston: Beacon Press, 1970.
- K. Hallas, Historitsismi ja juugendarchitektuuri uurimisest Eestis: hinnangute muutumine kunstiajaloo. – Eesti kunstiteadus ja -kriitika 20. sajandil. Toim. T. Abel, P. Lindpere. (Eesti Kunstiakadeemia Toimetised 9.) Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2002, lk. 82–100.
- K. Hallas, Leo Gens. Arhitektuuriuurija ja -kriitik, 28.VI 1922 – 31. X 2001. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 11. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2002, lk. 422–426.
- E. Hancock, Architecture and its History: Past Futures and Future Pasts. – Journal of Architectural Education 1982, Vol. 36 (1), lk. 26–33.
- K. M. Hays, Architecture's Desire: Reading the Late Avant-Garde. Cambridge: MIT Press, 2010.
- K. M. Hays, Notes on Narrative Method in Historical Interpretation. – Footprint 2007, Autumn, lk. 23–30.
- G. Hartoonian, The Mental Life of Architectural Historian: Re-Opening the Early Historiography of Modern Architecture. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- G. Hartoonian, What is The Matter with Architectural History? – Walter Benjamin and History. Ed. A. Benjamin. London: Continuum, 2005, lk. 182–196.
- A. Hein, Historitsism: stiil ja ajastu. – Sirp ja Vasar 22.07.1983, lk. 8–9.
- A. Heller, A Theory of Modernity. Oxford: Blackwell, 1999.
- S. Helme, Alguses ei olnud mitte sõna! – L. Lapin, Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist, 1971–1995. Tallinn: Kunst, 1997, lk. 7–10.
- S. Helme, Erinevad modernismid, erinevad avangardid. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2006, kd. 15 (1–2), lk. 9–25.



- S. Helme, In the Beginning There Was No Word! – L. Lapin, Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist, 1971–1995. Tallinn: Kunst, 1997, lk. 194–197.
- S. Helme, Miks me kutsume seda avangardiks? Abstraktne kunst ja popkunst Eestis 1950. aastate lõpus ja 1960. aastatel. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Toim. S. Helme. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009, lk. 123–138.
- S. Helme, Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid Eesti kunstis. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2000, kd. 10, lk. 253–273.
- S. Helme, Sõjajärgse modernismi ja avangardi probleeme eesti kunstis. (Dissertationes Academiae Artium Estoniae 12.) Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2013.
- T. Hennoste, Eurooplaseks saamine: Kõrvalkäija altkulmupilk. Artikleid ja arvamus, 1986–2003. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003.
- T. Hennoste, Hüpped modernismi poole. Eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal. – Vikerkaar 1993, nr. 10 – 1997, nr. 10–11.
- H. Heynen, A Critical Position for Architecture? – Critical Architecture. Eds. J. Rendell, M. Dorrian, J. Hill, M. Fraser. London: Routledge, 2007, lk. 48–56.
- H. Heynen, Architecture and Modernity: A Critique. Cambridge: MIT Press, 1999
- Humanitaarteaduste metodoloogia. Uusi väljavaateid. Koost. M. Tamm. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2011.
- I. Hunter, The History of Theory. – Critical Inquiry 2006, Vol. 33 (1), lk. 78–112.
- P. Härmson, Linnad läbi aegade. Tallinn: Valgus, 1984.
- V. Immonen, Medievalisms with a Difference: Estonia and the Finnish Pre-War Tradition of Antiquarian Art History. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2010, kd. 19 (3–4), lk. 55–70.
- Intersections: Architectural Histories and Critical Theories. Eds. I. Borden, J. Rendell. London, New York: Routledge, 2000.
- G. Ionescu, Istoria arhitecturii în România: De la sfârșitul veacului al XVI-lea până la începutul celui de al cincilea deceniu al veacului al XX-lea. Vol. 2. București: Editura Academiei R.P.R., 1965.
- F. Jameson, Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 2001.
- M. Jarzombek, The Crisis of Interdisciplinary Historiography. – Journal of Architectural Education 1991, Vol. 44 (3), lk. 150–155.
- M. Jarzombek, The Disciplinary Dislocations of (Architectural) History. – Journal of the Society of Architectural Historians 1999, Vol. 58 (3), lk. 488–493.
- M. Jarzombek, A Prolegomena to Critical Historiography. – Journal of Architectural Education 1999, Vol. 52 (4), lk. 197–206.
- M. Jarzombek, The Psychologizing of Modernity: Art Architecture and History. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- A. Juske, Nõukogude postmodernism. – Kadunud kaheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis. Koost. S. Helme. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2010, lk. 12–21.
- A. Juske, Soviet Postmodernism. – Lost Eighties: Problems, Themes and Meanings in Estonian Art on 1980s. Comp. Sirje Helme. Tallinn: Centre for Contemporary Arts, Estonia, 2010, lk. 13–22.
- K. Jõesalu, E. Kõresaar, Continuity or Discontinuity: On the Dynamics of Remembering “Mature Socialism” in Estonian Post-Soviet Remembrance Culture. – Journal of Baltic Studies 2013, Vol. 44 (2), lk. 177–203.
- K. Jõesalu, Kõrge sotsialismi argielu. – Argikultuuri uurimise terminoloogia e-sõnastik. Toim. T. Jaago. Tartu: Tartu Ülikool, eesti ja võrdleva rahvaluule osakond, 2008, <http://argikultuur.ut.ee> (vaadatud 08.06.2014.)
- L. Kaljundi, Muinasmaa sünd. – Vikerkaar 2008, nr. 7/8, lk. 98–112.
- L. Kaljundi, Utoopiate ja unelmate (aja)lugu. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2008, kd. 17 (3), lk. 127–136.
- M. Kalm, Eesti XX sajandi arhitektuur. Tallinn: Sild, 2002.

- M. Kalm, How Bad was Capitalist Estonian Architecture? Reception of the Pre-World War II Architecture in Post-War Soviet Estonia. – Quo vadis, Architectura? What is Going on in Moscow? Historiography. (Nils Erik Wickberg Lectures 2009/2010.) Ed. T. Simons. Helsinki: Aalto University, 2012, lk. 231–249.
- M. Kalm, Kattes välja. Eesti 20. sajandi arhitektuuri uurimisest. – Eesti kunstiteadus ja -kriitika 20. sajandil. Toim. T. Abel, P. Lindpere. (Eesti Kunstiakadeemia Toimetised 9.) Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2002, lk. 101–110.
- M. Kalm, Keskklassi maailm võtab ilmet – 1920. aastate arhitektuurist. – Eesti kunsti ajalugu. Kd. 5: 1900–1940. Toim. M. Kalm, peatoim. K. Kodres. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010, lk. 262–286.
- M. Kalm, Moodsa elu moodne vorm. – Eesti kunsti ajalugu. Kd. 5, 1900–1940. Toim. M. Kalm, peatoim. K. Kodres. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010, lk. 347–366.
- M. Kalm, Sissejuhatus. – Eesti kunsti ajalugu. Kd. 5, 1900–1940. Toim. M. Kalm, peatoim. K. Kodres. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010, lk. 7–10.
- J. Kangilaski, 70. aastate Lääne kunst. – Kunst 1981, kd. 58 (1), lk. 46–51.
- J. Kangilaski, Eesti kunsti kolm paradigmat Nõukogude okupatsiooni perioodil. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Toim. S. Helme. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009, lk. 113–117.
- J. Kangilaski, Neoavangard või transavangard? – Kunst 1986, kd. 68 (1), lk. 8–15.
- J. Kangilaski, Paradigma muutus 1970-ndate aastate Lääne kunstis ja selle kajastus Eesti kunstielus. – Rujaline roostevaba maailm. Seminar “1970-ndate aastate eesti kunst”. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 1998, lk. 3–8.
- J. Kangilaski, Realismi mõiste metamorfosisid nõukogude kunstiteoorias. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2003, kd. 12 (1–2), lk. 11–28.
- J. Kangilaski, Stiilist ja stiilsusest. – Kunst ja Kodu 1974, nr. 1, lk. 2–5.
- J. Kangilaski, William Morris ja tema aeg. – Kunst ja Kodu 1974, nr. 2, lk. 18–23
- Keskkonnad, projektid, kontseptsioonid. Tallinna kooli arhitektid, 1972–1985. Koost. A. Kurg, M. Laanemets. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 2008.
- A. Keskküla, Masinast, linnast ja inimestest sa- jandialguse kunstis. – Kunst ja Kodu 1975, nr. 1, lk. 25–30.
- A. Keskküla, Vormikõne teoreetikud. – Kunst ja Kodu 1973, nr. 2, lk. 33–35.
- C. Keyvanian, Manfredo Tafuri: From the Critique of Ideology to Microhistories. – Design Issues 2000, Vol. 16 (1), lk. 3–15.
- A. D. King, Introduction. – Buildings and Society: Essays on the Social Development of the Built Environment. Ed. A. D. King. London, Boston, Henley: Routledge & Kegan Paul, 1980, lk. 1–18.
- H. Kompus, 20 aastat ehitamist Eestis. – 20 aastat ehitamist Eestis, 1918–1938. Tallinn: Teedeministeeriumi Ehitusosakonna Väljaanne, 1939, lk. 6–31.
- H. Kompus, Eesti ehituskunsti teed. – Eesti kunsti aastaraamat II, 1926. Eesti Kultuurkapitaali Kujutatavate Kunstide Sihtkapitaal, 1927, lk. 47–58.
- K. Kodres, 16.–18. sajand Eesti kunstiteaduse huviobjektina. – Eesti kunstiteadus ja -kriitika 20. sajandil. Toim. T. Abel, P. Lindpere. (Eesti Kunstiakadeemia Toimetised 9.) Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2002, lk. 22–45.
- K. Kodres, “Lünka täites”. Katse analüüsida Sten Karlingi kunstiteoreetilisi vaateid. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2008, kd. 17 (3), lk. 42–59.
- K. Kodres, Müüdlööjad ja teised. – Ehituskunst 1991, nr. 5, lk. 3–14.
- K. Kodres, Our Own Estonian Art History: Changing Geographies of Art-Historical Narrative. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2010, kd. 19 (3–4), lk. 11–25.
- K. Kodres, Valged majad on midagi muud. Neofunktsionalism Eesti arhitektuuris. – Teisiti. Funktsionalism ja neofunktsionalism Eesti arhitektuuris. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 1993, lk. 25–34.
- K. Kodres, White Houses are Something Else: Neofunctionalism in Estonian Architecture. – Teisiti. Funktsionalism ja neofunktsionalism Eesti arhitektuuris. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 1993, lk. 44–57.

- K. Kodres, *Writing the Renaissance: Mai Lumiste and the Soviet Art History Discourse*. Kunstiteaduslikke Uurimusi 2013, kd. 22 (3–4), lk. 42–64.
- E. Komissarov, *Avangardistlik narratiiv Ado Vabbe loomingus, 1913–1925*. – Eesti kunsti ajalugu. Kd. 5: 1900–1940. Toim. M. Kalm, peatoim. K. Kodres. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010, lk. 217–237.
- E. Komissarov, *Tuhat kilomeetrit oli kuristik*. – Tallinn–Moskva, 1956–1985. Toim. L. Lapin, A. Liivak. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1996, lk. 88–98.
- R. Koselleck, *The Eighteenth Century as the Beginning of Modernity*. – R. Koselleck, *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*. Stanford: Stanford University Press, 2002, lk. 150–169.
- R. Koselleck, “Progress” and “Decline”: An Appendix to the History of Two Concepts. – R. Koselleck, *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*. Stanford: Stanford University Press, 2002, lk. 218–235.
- R. E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. – Cambridge (Mass.), London: MIT Press, 1985.
- U. Kultermann, *Zeitgenössische estnische Architektur. Die Arbeiten von Vilen Kuennapu*. – AIT 1983, nr. 2, lk. 90–91.
- A. Kurg, *Almanahh “Kunst ja Kodu”, 1973–1980*. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2004, kd. 13 (2), lk. 110–142.
- A. Kurg, *Boundary Disruptions: Late-Soviet Transformations in Art, Space and Subjectivity in Tallinn, 1968–1979*. (Dissertationes Academiae Artium Estoniae 15.) Tallinn: Institute of Art History, Estonian Academy of Arts, 2014.
- A. Kurg, *Erinevad valged (ruumid) Tervik-kunstiteose ideed 1970. aastate Eesti kunstis*. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunsti-probleemid pärast Teist maailmasõda. Toim. S. Helme. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2009, lk. 153–176.
- A. Kurg, *Feedback Environment: Rethinking Art and Design Practices in Tallinn During the Early 1970s*. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2011, kd. 20 (1–2), lk. 26–58.
- A. Kurg, *Modernismi lõppmäng*. Tallinn 1978. – Keskkonnad, projektid, kontseptsioonid. Tallinna kooli arhitektid, 1972–1985. Koost. A. Kurg, M. Laanemets. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 2008, lk. 40–55.
- A. Kurg, *Modernism’s Endgame*, Tallinn 1978. – Keskkonnad, projektid, kontseptsioonid. Tallinna kooli arhitektid, 1972–1985. / *Environment, Projects, Concepts: Architects of the Tallinn School, 1972–1985*. Eds. A. Kurg, M. Laanemets. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 2008, lk. 56–71.
- A. Kurg, *Official architecture, Unofficial Art: Two Exhibitions of the “Tallinn School” in the 1970s*. – *Architecture + Art: New Visions, New Strategies*. Eds. E.-L. Pelkonen, E. Laaksonen. Helsinki, Finland: Alvar Aalto Academy, 2007, lk. 176–188.
- V. Künnapu, *Keerulise ja vastuolulise arhitektuuri probleeme* – *Ehituskunst* 1, 1981. Tallinn: Kunst, 1983, lk. 48–52.
- V. Künnapu, *Väljavõtteid märkmikust*. – *Arhitektuur. Kogumik ettekandeid, artikleid, vastukajasisid, dokumente ja tõlkeid uuemast arhitektuurist*. Toim. L. Lapin. Käsitöö. Tallinn, 1979, lk. 9–12.
- M. Laanemets, *Happening’id ja disain – visioon kunsti ja elu tervikkikkusest*. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2010, kd. 19 (1–2), lk. 7–40.
- M. Laanemets, *Kunst kunsti vastu. Kunstniku rolli ja positsiooni übermõtestamise katsest eesti kunstis 1970. aastatel*. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2011, kd. 20 (1–2), lk. 59–97.
- M. Laanemets, *Pilk sotsialistliku linna tühermaadele ja tagahoovidesse: happening’id, mängud ja jalutuskäigud Tallinnas 1970. aastatel*. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2005, kd. 14 (4), lk. 139–172.
- M. Laanemets, *Zwischen westlicher Moderne und sowjetischer Avantgarde. Inoffizielle Kunst in Estland, 1969–1978*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2011.
- E. Lankots, *History Appropriating Contemporary Concerns: Leonhard Lapin’s Architectural History and Mythical Thinking*. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2010, kd. 19 (3–4), lk. 121–130.

- E. Lankots, Narratiivuse probleem kaasaegses arhitektuurihistoriograafias. Mõned võimalused Leo Gensi arhitektuurikirjutuse lugemiseks. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2010, kd. 19 (1–2), lk. 122–144.
- E. Lankots, Neo-Avant-Garde and Historiographic Act. – Atsedzot neredzamo pagātni / Recuperating the Invisible Past. Ed. I. Astahovska. Riga: Latvian Centre for Contemporary Art, 2012, lk. 116–125.
- L. Lapin, Arenguhooni Eesti seitsmekümnendate aastate arhitektuuris. – Ehituskunst 1, 1981. Tallinn: Kunst, 1983, lk. 10–21.
- L. Lapin, Arhitektuur ja mood. – Ehituskunst 4, 1984. Tallinn: Kunst, 1988, lk. 17–21.
- L. Lapin, Arhitektuur kui kunst. – Arhitektuur. Kogumik ettekandeid, artikleid, vastukajasad, dokumente ja tõlkeid uuest arhitektuurist. Toim. L. Lapin. Käsikiri. Tallinn, 1979., lk. 1–7.
- L. Lapin, *Art déco* Eesti arhitektuuris. – Kunst 1985, kd. 67 (2), lk. 21–25.
- L. Lapin, *Art nouveau* arhitektuur Tallinnas. – Kunst 1978, kd. 52 (2), lk. 21–25.
- L. Lapin, Avangard. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003.
- L. Lapin, Eesti *art nouveau* loomus. – L. Lapin, Arhitektuur kui kunst. Leonhard Lapini artikleid ja ettekandeid arhitektuurist, 1971–1985. Käsikiri. Tallinn, 1985, lk. 13–22.
- L. Lapin, Eesti funktsionalism. – Ehituskunst 2/3, 1982/1983. Tallinn: Kunst, 1986, lk. 82–87.
- L. Lapin, Funktsionalismi kriis. – L. Lapin, Arhitektuur kui kunst. Leonhard Lapini artikleid ja ettekandeid arhitektuurist, 1971–1985. Käsikiri. Tallinn, 1985, lk. 66–72.
- L. Lapin, Glehni palmimaja, 1898–1900. – Kunst 1972, kd. 41 (1), lk. 18–21 [ilma nimeta].
- L. Lapin, Helmi Üprus – minu vaimne ema. – Sirp 13.10.2011. [http://www.sirp.ee/index.php?option=com\\_content&view=article&id=13166](http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=13166) (vaadatud 27.01.2013).
- L. Lapin, Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist, 1971–1995. Tallinn: Kunst, 1997.
- L. Lapin, Kunst kunsti vastu. – L. Lapin. Valimik artikleid ja ettekandeid kunstist, 1967–1977. Käsikiri. Tallinn, 1977, lk. 77–84.
- L. Lapin, “Masinad”. – L. Lapin, Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist, 1971–1995. Tallinn: Kunst, 1997, lk. 59.
- L. Lapin, Meie kodu. Romantism ja ratsionalism, 3. – Kunst ja Kodu 1974, nr. 2, lk. 11–17.
- L. Lapin, Nicolai von Glehn – arhitekt ja isiksus. – Kunst 1972, kd. 41 (1), lk. 22.
- L. Lapin, Objektivne kunst. – L. Lapin. Valimik artikleid ja ettekandeid kunstist, 1967–1977. Käsikiri. Tallinn, 1977, lk. 48–63.
- L. Lapin, Pimeydestä valoon. Viron taiteen avantgarde neuvostomiehityksen aikana. Helsingi: Otava, 1996.
- L. Lapin, Poleemiline historitsism. – Sirp ja Vasar 20.05.1983, lk. 8.
- L. Lapin, Romantismist ja ratsionalismist. – Kunst ja Kodu 1973, nr. 2, lk. 36–43.
- L. Lapin, Salajased seitsmekümnendad. – Rujaline roostevaba maailm. Seminar “1970-ndate aastate eesti kunst”. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 1998, lk. 20–24.
- L. Lapin, Startinud kuuekümnendatel. Mälestusi ja mõtteid. – Kunst 1986, kd. 68 (1), lk. 16–23.
- L. Lapin, Taie kujundamas keskkonda. – L. Lapin. Valimik artikleid ja ettekandeid Kunstist, 1967–1977. Käsikiri. Tallinn, 1977, lk. 22–31.
- L. Lapin, Tallinna ehituskunstilisest illest, 1–4. – Sirp ja Vasar 18.10.1974, 25.10.1974, 01.11.1974 ja 07.11.1974.
- L. Lapin, Tallinna funktsionalistlik arhitektuur. – Kunst ja Kodu 1975, nr. 1, lk. 44–48.
- L. Lapin, Tallinna paearchitector. – Kunst ja Kodu 1974, nr. 2, lk. 45–48
- L. Lapin, XX sajandi arhitektuuri terminoloogilisi probleeme. – L. Lapin, Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist, 1971–1995. Tallinn: Kunst, 1997, lk. 105–106.
- B. Latour, Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern. – Critical Inquiry 2004, Vol. 30, lk. 225–248.
- S. Lavin, Theory into History: Or, The Will to Anthology. – Journal of the Society of Architectural Historians 1999, Vol. 58 (3), lk. 494–499.
- N. Leach, The Anaesthetics of Architecture. Cambridge, London: MIT Press, 1999.

- A. Leach, *Criticality and Operativity*. – *Critical Architecture*. Eds. J. Rendell, J. Hill, M. Fraser, M. Dorraïn. London, New York: Routledge, 2007, lk. 14–21.
- A. Leach, *Manfredo Tafuri: Choosing History*. Ghent: A&S/books, 2007.
- A. Leach, *What is Architectural History?* Cambridge: Polity Press, 2010.
- R. Legault, *Architecture and Historical Representation*. – *Journal of Architectural Education* 1991, Vol. 44 (4), lk. 200–205.
- M. Lending, *Cobwebs, Dust and Transparency*. – *Quo vadis, architectura? What is Going on in Moscow? Historiography*. (Nils Erik Wickberg Lectures 2009/2010.) Ed. T. Simons. Helsinki: Aalto University, 2012, lk. 204–219.
- M. Levin, *Rahvusromantism Eesti kunstis*. – *Eesti kunsti ajalugu*. Kd. 5, 1900–1940. Toim. M. Kalm, peatoim. K. Kodres. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010, lk. 97–127.
- T. Llorens, *Manfredo Tafuri: Neo-Avant-Garde and History*. – *On the Methodology of Architectural History*. Ed. D. Porphyrios. *Architectural Design Profile*. *Architectural Design* 1981, Vol. 51 (6–7), lk. 83–95.
- P. Lombardo, *Introduction: The Philosophy of the City*. – M. Cacciari, *Architecture and Nihilism*. New Haven: Yale University Press, 1993, lk. ix–lviii.
- J. Lotman, *Kirjandus ja mütoloogia*. – J. Lotman, *Kultuurisemiootika*. Tallinn: Olion, 1990, lk. 317–346.
- T. Lott, *Walter Benjamin*. – 20. sajandi mõttevoolud. Toim. E. Annus. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2009, lk. 569–597.
- J. Macarthur, N. Stead, *The Judge is Not an Operator: Historiography, Criticality and Architectural Criticism*. – *Oase*, 2006, nr. 69, lk. 116–139.
- J. Maiste, *See poleemiline-poleemiline arhitektuur*. – *Sirp ja Vasar* 27.05.1983, lk. 8–9.
- M. Major, *Geschichte der Architektur*. Bd. 3, *Die Entwicklung der Architektur von der Französischen Revolution bis zur Gegenwart*. Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1960.
- J. Mali, *Mythistory: The Making of Modern Historiography*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2003.
- S. A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- G. Markus, *Benjamin's Critique of Aesthetic Autonomy*. – *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*. Eds. A. Benjamin, C. Rice. Melbourne: re.press, 2009, lk. 111–127.
- K. Markus, *Armin Tuulse ja kirikute uurimine*. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2008, kd. 17 (3), lk. 25–41.
- J. Maxim, *The New, The Old, The Modern: Architecture and Its Representation in Socialist Romania, 1955–1965*. PhD thesis. Massachusetts Institute of Technology, Department of Architecture, 2006, <http://hdl.handle.net/1721.1/37451> (vaadatud 08.06.2014.)
- H. Meyric Hughes, *Nihkuvad vaated ja strateegilised ümberjoondumised*. Värske pilk 1945. aasta järgsele Euroopa kunstile. – *Erinevad modernismid, erinevad avangardid*. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Toim. S. Helme. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2009, lk. 11–38.
- H. Meyric Hughes, *Shifting Perspectives and Strategic Realignment: A Fresh Look at the Art in Europe since 1945*. – *Erinevad modernismid, erinevad avangardid*. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda / *Different Modernisms, Different Avant-Gardes: Problems in Central and Eastern European Art After World War II*. Ed. S. Helme. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2009, lk. 25–38.
- À. Moravànszky, *Architectural Theory: A Construction Site*. – *Footprint* 2007, Autumn, lk. 47–56.
- K. Moxey, *Motivating History*. – *The Art Bulletin* 1995, Vol. 77 (3), lk. 392–401.
- H. Muthesius, *The English House*. London: Crosby Lockwood Staples, 1979.
- Narrative and Culture*. Eds. J. Carlisle, D. R. Schwarz. Athens: University of Georgia Press, 1994.
- Occupying Architecture*. Ed. J. Hill. London, New York: Routledge, 1998.
- P. Osborne, *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*. London, New York: Verso, 1995.

- H. Paukson, Pealinna ülesehitusest. – Varamu 1938, nr. 7, lk. 811–838.
- A. Payne, Architectural History and the History of Art: A Suspended Dialogue. – *Journal of the Society of Architectural Historians* 1999, Vol. 58 (3), lk. 292–299.
- J. Pechar, Československá architektura, 1945–1977. Praha: Odeon, 1979.
- N. Pevsner, Kaasaegse disaini pioneerid: William Morrisest Walter Gropiuseni. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2007.
- N. Pevsner, *The Sources of Modern Architecture and Design*. London: Thames and Hudson, 1993.
- E. Piirimäe, Keeleline pööre. – Humanitaarteaduste metodoloogia. Uusi väljavaateid. Koost. M. Tamm. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2011, lk. 33–58.
- R. B. Pippin, *Idealism as Modernism: Hegelian Variations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- U. Plath, Kadunud kuldne kese. Kuus pilti Eesti ajaloost rahvusüleses kollaažis. – *Vikerkaar* 2009, nr. 7/8, lk. 91–98.
- A. Pork, Narratiiviprobleem ja ajalooteadus. – *Looming* 1975, nr. 10, lk. 1710–1724.
- A. Pork, Narrativism ja analüütiline ajaloo-filosoofia. Tallinn: Eesti Raamat, 1979.
- D. Porphyrios, *On Critical History*. – *Architecture, Criticism, Ideology*. Ed. J. Ockman. Princeton: Princeton Architectural Press, 1985, lk. 16–23.
- D. Porphyrios, Introduction. – *On the Methodology of Architectural History*. Ed. D. Porphyrios. *Architectural Design Profile*. *Architectural Design* 1981, Vol. 51 (6–7), lk. 2.
- D. Porphyrios, Notes on a Method. – *On the Methodology of Architectural History*. Ed. D. Porphyrios. *Architectural Design Profile*. *Architectural Design* 1981, Vol. 51 (6–7), lk. 96–105.
- M. Port, Eessõna. – M. Iljin, *Arhitektuuri mõistmise alused*. Tallinn: Eesti Raamat, 1967, lk. 3–9.
- M. Port, *Eesti arhitektuurist*. – *Eesti arhitektuur*. Artiklite kogumik. (Eesti NSV Ministrite Nõukogu Riiklik Ehituskomitee.) Tallinn: Valgus, 1969.
- A. Potts, *New Brutalism and Pop. – Neo-Avant-Garde and Postmodern: Postwar Architecture in Britain and Beyond*. Eds. M. Crinson, C. Zimmerman. New Haven: Yale Center for British Art, 2010, lk. 29–52.
- Rethinking Architectural History*. Eds. D. Arnold, B. Turan Özkaya, E. Altan Ergut. London, New York: Routledge, 2006.
- Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Ed. N. Leach. London, New York, Routledge, 1997.
- C. Rice, *The Emergence of Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*. London: Routledge: 2008.
- C. Rice, *Walter Benjamin's Interior History*. – *Walter Benjamin and History*. Ed. A. Benjamin. London: Continuum, 2005, lk. 171–181.
- P. Ricouer, *Time and narrative*. Vol. I. Chicago, London: University of Chicago Press, 1984.
- A. Rifkin, *Theory as a Place*. – *The Art Bulletin* 1996, Vol. 78 (2), lk. 209–212.
- H. Risthein, Notes on St Petersburg Academy of Arts. – *Kunsteeaduslikke Uurimusi* 2013, kd. 22 (3–4), lk. 213–226.
- G. Roberts, *Introduction: The History and Narrative Debate, 1960–2000*. – *The History and Narrative Reader*. Ed. G. Roberts. London, New York: Routledge, 2001, lk. 1–21.
- C. Rowe, *The Architecture of Good Intentions: Towards a Possible Retrospect*. London: Academy, 1994.
- J. Rüsen, *Ajalookultuur uurimisprobleemina*. – *Tuna* 2001, nr. 3, lk. 82–90.
- J. Ryckwert, *Gottfried Semper and the Problem of Style*. – *On the Methodology of Architectural History*. Ed. D. Porphyrios. *Architectural Design Profile*. *Architectural Design* 1981, Vol. 51 (6–7) lk. 11–15.
- J. Saar, *Competing Landscapes: Changing Cultural Horizons and the Contexts in the Art Writing of the 1980s*. – *Lost Eighties: Problems, Themes and Meanings in Estonian Art on 1980s*. Comp. Sirje Helme. Tallinn: Centre for Contemporary Arts, Estonia, 2010, lk. 23–38.

- J. Saar, *Võistlevad maastikud: kultuuripano-  
raamide ja kontekstide vaheldumine  
1980. aastate kunstitekstides. – Kadunud  
kaheksakümnendad. Probleemid, teemad  
ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis.*  
Koost. S. Helme. Tallinn: Kaasaegse Kunsti  
Eesti Keskus, 2010, lk. 22–35.
- V. Sarapik, *Hea uus Eesti ehk kunstilma  
kirjutamine. – Kunstiteaduslikke Uurimusi*  
2007, kd. 16 (1–2), lk. 62–91.
- D. Scheunemann, *From Collage to the Multiple:  
On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-  
Avant-Garde. – Avant-Garde/Neo-Avant-  
Garde.* Ed. D. Scheunemann. Amsterdam,  
New York: Rodopi, 2005, lk. 15–48.
- M. Schwarzer, *The Emergence of Architectural  
Space: August Schmarsow's Theory of  
"Raumgestaltung". – Assemblage 1991, No.*  
15, lk. 48–61.
- M. Schwarzer, *Gathered This Unruly Folk: The  
Textual Colligation of Historical Knowledge  
on Architecture. – Journal of Architectural  
Education 1991, Vol. 44 (3), lk. 144–149.*
- M. Schwarzer, *German Architectural Theory and  
the Search for Modern Identity.* Cambridge,  
New York: Cambridge University Press, 1995.
- M. Schwarzer, *History and Theory in  
Architectural Periodicals. – Journal of the  
Society of Architectural Historians 1999,*  
Vol. 58 (3), lk. 342–348.
- P. Simay, *Tradition as Injunction: Benjamin  
and the Critique of Historicisms. – Walter  
Benjamin and History.* Ed. A. Benjamin.  
London: Continuum, 2005 lk. 137–155.
- G. Simmel, *The Metropolis and Mental Life.  
– Rethinking Architecture: A Reader in  
Cultural Theory.* Ed. N. Leach. London:  
Routledge, 1997, lk. 69–79.
- O. Spengler, *Õhtumaa allakäik. Refereerinud L.  
Vahter.* Tartu: Eesti Kirjanduse Selts, 1940.
- O. Spengler, *Õhtumaa allakäik: maailma-ajaloo  
morfoloogia piirjooned. I kd., Kuju ja  
tegelikkus.* Tlk. M. Sirkel, K. Ligi. Tartu:  
Ilmamaa, 2012.
- O. Spengler, *Õhtumaa allakäik: maailma-ajaloo  
morfoloogia piirjooned. II kd., Maailma-  
ajaloolised perspektiivid.* Tlk. M. Sirkel, K.  
Ligi. Tartu: Ilmamaa, 2012.
- M. Šuvaković, *Impossible Histories. – Impossible  
Histories: Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-  
Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia,*  
1918–1991. Eds. D. Djurić, M. Šuvaković.  
Cambridge: MIT Press, 2003, lk. 2–35.
- J. Staub, *Telling Stories, Making History: Toward  
a Narrative Psychology of the Historical  
Construction of Meaning. – Narration,  
Identity, and Historical Consciousness.* New  
York, Oxford: Berghahn Books, 2005.
- E. Stavenow, *Hidemark, Villabebyggelse i  
Sverige, 1900–1925: inflytande från utland-  
et idéer förverkligande.* Stockholm: Nordiska  
museet, 1971.
- N. Stieber, *Space, Time, and Architectural  
History. – Rethinking Architectural  
Historiography.* Eds. D. Arnold, B. Turan  
Özkaya, E. Altan Ergut. London, New York:  
Routledge, 2006, lk. 171–182.
- Swedish Modernism: *Architecture, Consumption,  
and the Welfare State.* Eds. H. Mattsson, S.-  
O. Wallenstein. London: Black Dog, 2010.
- E. Süvalep, *Modernismi alguse probleem Eesti  
kirjanduses. – Traditsioon & pluralism.  
Ettekandeid, artikleid, esseid ja eksperimendikirjeldusi eesti ja soome uemast kirjandusteadusest.* Toim. M. Laak. Tallinn: Tuum, 1998, lk. 221–227.
- E. Taidre, *Graafilisest kujundist keskkonnakavanditeni. Tõnis Vindi esteetilisest utoopiast. – Katsed nimetada saart. Artikleid fantastikast.* Koost. J. Tomberg, S. Vabar. (Etüüde nüüdiskultuurist 4.) Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2013, lk. 49–67.
- E. Taidre, *Tõnis Vindi kunstipraktikad kui sünkretistlik tervikkunsteiteos. – Tõnis Vindi esteetiline universum.* Koost. E. Taidre. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, Kumu, 2012, lk. 19–28.
- M. Tafuri, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development.* Cambridge: MIT Press, 1977.
- M. Tafuri, *The Sphere and Labyrinth: Architectural Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s.* Cambridge, London: MIT Press, 1990.
- M. Tafuri, *F. dal Co, Modern Architecture.* New York: Abrams, 1979.

- M. Tamm, Ajalugu, mälu ja mäluajalugu: uutest suundadest kollektiivse mälu uuringutes. – Ajalooline Ajakiri 2013, kd. 143 (1), lk. 111–134.
- M. Tamm, Eestlaste suur vabadusvõitlus: järjepidevuse ja kordumise mustrid Eesti kultuurimälus. – M. Tamm, Monumentaalne ajalugu. Tallinn: Kultuurileht, 2012, lk. 48–64.
- M. Tamm, Hayden White ja “keeleline pööre” ajaloo filosoofias. – Tuna 2003, nr. 1, lk. 128–133.
- M. Tamm, Walter Benjamini labürint. – W. Benjamin. Valik esseid. Tallinn: SA Kultuurileht, 2010. lk. 181–208.
- M. Tamm, *Quo vadis, humaniora?* – Keel ja Kirjandus 2008, nr. 8–9, lk. 1–11.
- Teised meist. – Sirp ja Vasar, 13.05.1983, lk. 9.
- Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory, 1965–1995. Ed. K. Nesbitt. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- G. Therborn, Routes to/through Modernity. – Global Modernities. Eds. M. Featherstone, S. Lash, R. Robertson. London: Sage, 1995, lk. 124–139.
- Thinking Space. Eds. M. Crang, N. Thrift. London, New York: Routledge, 2000.
- P. Tournikiotis, The Historiography of Modern Architecture. Cambridge, London: MIT Press, 1999.
- M. Trachtenberg, Some Observations on Recent Architectural History. – The Art Bulletin 1988, Vol. 70 (2), lk. 208–241.
- H. Treier, Kohalik modernsus kunstis. Eesti varamodernistliku kunsti teoreetiline ja ajalooline kontseptualiseerimine ning Karl Pärsimägi paradigmaleidmise perioodil. (Dissertationes Academiae Artium Estoniae 1.) Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2004.
- A. Turowski, The Phenomenon of Blurring. – Central European Avantgardes: Exchange and Transformation, 1910–1930. Ed. T. Benton. London: MIT Press, 2002, lk. 362–373.
- A. Tuulse, Eesti osa Põhjamaade moodsa kunsti ajaloos. Tartu Akadeemiline Kooperatiiv, 1940.
- J. Undusk, Sotsialistliku realismi lenduv reaalsus. Esteetika kui reaalsusriist. – Vikerkaar 2013, nr. 6, lk. 39–61.
- M. Unt, Libahunt karjatänaval. – Sirp ja Vasar 29.07.1983, lk. 9.
- V. Vaga, Eesti kunst. Kunstide ajalugu Eestis keskajast meie päevini. Tartu, Tallinn: Loodus. Teaduslik Kirjastus, 1940.
- V. Vaga, Üldine kunstiajalugu. Tallinn: Koolibri, 1999.
- K. Varnelis, Critical Historiography and the End of Theory. – Journal of Architectural Education 1999, Vol. 52 (4), lk. 195–196.
- A. Vidler, Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism. Cambridge, London: MIT Press, 2008.
- Võistlevad õnned. Elukeskkond külma sõja perioodil. / Constructed Happiness: Domestic Environment during the Cold War Period. Toim. /Eds. M. Kalm, I. Ruudi. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005.
- Walter Benjamin and Architecture. Ed. G. Hartoonian. Abingdon, New York: Routledge, 2010.
- Walter Benjamin and the Architecture of Modernity. Eds. A. Benjamin, C. Rice. Melbourne: re.press, 2009.
- D. Watkin, The Rise of Architectural History. London: Architectural Press; Westfield (NJ): Eastview Editions, 1980.
- H. White, Kirjandusteooria ning ajalookirjutus. – Tuna 2002, nr. 2, lk. 111–127.
- H. White, Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.
- H. White, The Value of Narrativity in the Representation of Reality. – Critical Inquiry 1980, Vol. 7 (1), lk. 5–27.
- R. Williams, The Limits of “Non-Plan”: Architecture and the Avant-Garde. – Avantgarde/Neoavantgarde. Ed. D. Scheunemann. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005, lk. 283–295.
- S. Williams Goldhagen, Coda: Reconceptualizing the Modern. – Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture. Eds. S. Williams Goldhagen, R. Legault. Cambridge: MIT Press, 2000, lk. 301–323.
- S. Williams Goldhagen, Something to Talk About: Modernism, Discourse, Style. – Journal of the Society of Architectural



Historians 2005, Vol. 64 (2), lk. 144–167.

A. Yurchak, *Everything Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2006.

### Kirillitsas kirjandus

Архитектура Запада. Кн. 3. Противоречия и поиски 60-70-х годов. – Д. К. Бернштейн, А. А. Воронов, В. Л. Глазычев и др. Центральный научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры. Москва: Стройиздат, 1983.

Р. Бэнэм, Взгляд на современную архитектуру: эпоха мастеров. Москва: Стройиздат, 1980.

Е. А. Борисова, Т. П. Каждан, Русская архитектура конца XIX – начала XX века. Москва: Наука, 1971.

В. Вага, Памятники архитектуры Эстонии. Ленинград: Стройиздат, Ленинградское отделение, 1980.

Л. Ю. Генс, Конкурс на проект таллинской ратуши и проблемы развития архитектуры начала XX века. – Из истории русского искусства второй половины XIX – начала XX века: сборник исследований и публикаций. Москва: Искусство, 1978, lk. 72–77.

З. Гидион, Пространство, время, архитектура. Москва: Стройиздат, 1973.

А. И. Каплун, Стиль и архитектура. Москва: Стройиздат, 1985.

Е. И. Кириченко, Русская архитектура 1830–1910-х годов. Москва: Искусство, 1978.

Л. М. Волков, Ю. Х. Круусимяги, Архитектура Советской Эстонии. Москва: Стройиздат, 1972;

Л. М. Волков, Архитектура Советской Эстонии / Architecture of the Soviet Estonia. Москва: Стройиздат, 1987.

Всеобщая история архитектуры. Т 12, кн. 1, Архитектура СССР, 1917–1970. Главный ред. Н. В. Баранов. Москва: Стройиздат, 1975.

Всеобщая история архитектуры. Т. 11, Архитектура капиталистических стран XX в. Главный ред. Н. В. Баранов. Москва: Стройиздат, 1973.

Всеобщая история архитектуры. Т. 10, Архитектура XIX – начала XX вв. Главный ред. Н. В. Баранов. (Государственный комитет по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР, Научно-исследовательский институт теории, истории и перспективных проблем советской архитектуры.) Москва: Стройиздат, 1972.



Epp Lankots (1976) on arhitektuuriajaloolane. Ta on lõpetanud 1999. aastal Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse instituudi, kaitsnud samas 2005. aastal magistritöö "Klassideta ühiskond kõverpeeglis: nomenklatuuri kortermajad Tallinnas 1945-1985". Õppinud aastatel 2005–2009 Eesti Kunstiakadeemias doktorantuuris, täiendanud end kursustel Londonis (UCL, Bartlett) ja Helsingis (Helsingi Tehnikaülikool/Aalto Ülikool).

Ta on töötanud Tallinna Kultuuriväärtuste Ametis ning alates 2005. aastast Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse instituudi teaduri ja õppejõuna. Publitseerinud peamiselt 20. sajandi ehitatud keskkonna ja pärandiküsimuste, nõukogudeaegse elukeskkonna ning arhitektuuriajaloo ja -teooria teemadel. Osalenud mitmete 20. sajandi arhitektuuripärandiga seotud alusuuringute koostamises ja eksperdina nõustanud erinevaid ehituspärandiga tegelevaid institutsioone.

Ta on rahvusvahelise organisatsiooni DOCOMOMO Eesti töögrupi esimees, Eesti Kunstiteadlaste ja Kuraatorite Ühingu ja ajakirja "Maja" toimetuskollegiumi liige.

*Epp Lankots (b. 1976) is an architectural historian. She graduated from Estonian Academy of Arts, Institute of Art History in 1999 and received her MA degree there in 2005. She continued her doctoral studies in the academy in 2005, and has participated in courses in London (UCL, Bartlett) and Helsinki (Helsinki University of Technology/Aalto University).*

*She has worked in Tallinn Cultural Heritage Board and since 2005 she is a researcher and lecturer in Estonian Academy of Arts, Institute of Art History. She has published mainly on 20th century built environment and heritage, Soviet domestic environment in Estonia and problems of architectural history and theory. She has participated in numerous basic research programmes on 20th century built heritage and consulted different heritage institutions.*

*She is the chair of DOCOMOMO Estonia and the member of Estonian Society of Art Historians and Curators and the editorial board of "Maja. Estonian Architectural Review".*



EESTI  
KUNSTIAKADEEMIA

ISBN 978-9949-467-61-7



9 789949 467617

