GEOMETRICAL MAN

THE GROUP OF ESTONIAN ARTISTS AND ART INNOVATION IN THE 1920s AND 1930s

GEOMEETRILINE INIMENE

EESTI KUNSTNIKKUDE RÜHM JA 1920.–1930. AASTATE KUNSTIUUENDUS

EESTI KUNSTIMUUSEUM

KUMU

TALLINN 2012

Raamat kaasneb näitusega „Geomeetriline inimene. Eesti Kunstnikkude Rühm ja 1920.–1930. aastate kunstiuuendus" Kumu kunstimuuseumis (31. august 2012 – 6. jaanuar 2013).
The book accompanies the exhibition *Geometrical Man. The Group of Estonian Artists and Art Innovation in the 1920s and 1930s* at the Kumu Art Museum (31 August 2012 – 6 January 2013).

Koostaja / Editor: Liis Pählapuu
Tekstide autorid / Texts by: Liis Pählapuu, Tiit Hennoste, Vojtěch Lahoda
Eelretsenseerinud / Pre-reviewed by: Tiina Abel

Keeletoimetajad / Language editors: Krõõt Liivak (eesti keel / Estonian), A&A Lingua (inglise keel / English)
Tõlge inglise keelde / English translation: A&A Lingua
Tõlge eesti keelde / Estonian translation: Martin Rünk
Tehniline toimetaja / Technical assistant: Ester Kangur
Kujundaja / Designer: Angelika Schneider
Pildितöötlus (kunstiteoste reproduktsioonid) / Image editing (reproductions of the artworks): Tuuli Aule
Eesti Kunstimuuseumi kogusse kuuluvate teoste fotod / Photographs of works in the Art Museum of Estonia collection: Stanislav Stepaško
Trükk / Printed by: Tallinna Raamatutrükikoja OÜ

Kaanel: M. Laarman. Istuv figuur. 1925–1930. Eesti Kunstimuuseum
On the cover: M. Laarman. Seated Figure. 1925–1930. Art Museum of Estonia

Suurtoetaja / Main sponsor:

Toetajad / With the support of:

© Väljaandja Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum 2012
© Published by the Art Museum of Estonia – Kumu Art Museum 2012

ISBN 978-9949-485-11-6

SISUKORD
CONTENTS

7 Anu Liivak
Saateks
Foreword

11 Liis Pählapuu
Eesti Kunstnikkude Rühm. Eksperiment 1920.–1930. aastate Eesti kultuuris
The Group of Estonian Artists. An experiment in the culture of 1920s and 1930s Estonia

70 Tiit Hennoste
Eurooplaseks saamine. Eesti kirjanduslik avangard 1914–1927
Becoming European. Estonia's literary avant-garde in 1914–1927

84 Vojtěch Lahoda
Avardunud modernism
Extended modernity

106 **Reproduktsioonid**
Reproductions

245 **Reprodutseeritud teoste nimestik**
List of reproductions

AVARDUNUD MODERNISM[1]

Vojtěch Lahoda

KOHALIKE NARRATIIVIDE PALJUSUS

Vajadust uurida Ida-Euroopa modernistlikku kunsti kohalike kontekstide, mitte universaalse Lääne kaanoni raamistuses, on kõige selgemalt väljendanud Piotr Piotrowski.[2] Ta kirjeldab seda vaatepunkti muutust kui nn horisontaalse kunstiajaloo poole pöördumist, mis loob piirkondliku kunsti kohta valiku subjektiivseid tõlgendusi. Piotrowski jaoks on horisontaalse kunstiajaloo põhiküsimuseks piirkondlik identiteet ja sellega kaasnev eripära, hoidudes seda samas äärealana sildistamast, mis käib kaasas vertikaalse kunstiajaloo, st Lääne kaanoni universaalse diskursusega.[3] Kohaliku identiteedi määratlemine ei ole loomulikult ankurdatud ajalooliste kunstiprotsesside külge, vaid on osa meie tõlgendamisstrateegiast, mida Piotrowski on Norman Brysoni põhjal ja eelkõige Jonathan Cullerile viidates nimetanud raamistuseks ehk kontekstiks. Tegu on aktiivse mõistega, kuivõrd konteksti valik sõltub kunstiajaloolase uurimishuvidest ja spetsialiseerumisest. Kuid ka raamistust mõistes võib selles ometi esineda komistuskive: konteksti võivad kujundada erisugused teadlikud ja alateadlikud eelistused ja subjektiivsed ajendid. Tekib kogum raamistusi (kontekste), mis võib iga piirkonna, aga ka iga kunstniku ja isegi iga kunstiajaloolase puhul erinev olla. Kui Katarzyna Murawska-Muthesius teeb ettepaneku loobuda kõnealuse piirkonna, st Kesk- ja Ida-Euroopa kunstist ühe mitmetahulise tervikpildi visandamisest ja selle asemel arendada välja mitu katkendlikku narratiivi (konteksti),[4] siis säärase mitmekesisuse taotlusega arendab ta edasi Piotrowski ideed äärealade modernistliku kunsti ajaloo kohalike jutustuste kogumist.

Küsimus, kuidas kirjutada piirkondlikku kunstiajalugu, meie puhul Ida-Euroopa kunstiajalugu, oli 2008.–2009. aastal ERSTE Stiftungi rahastatud loengusarja keskne teema. See küsimus ei hõlma ainult piirkondliku modernistliku kunsti ajalooga seotud probleeme pärast Teist maailmasõda, mis on Piotrowski peamine huviobjekt, vaid ka kogu modernismi ja avangardi ajalugu enne Teist maailmasõda.[5]

Kunstiajaloo kirjutamise probleemidest väljaspool kaanonit andis 2003. aastal ülevaate James Elkins.[6] Elkins pakub välja kaheksa võimalust. Esiteks, käsitleda Ida-Euroopa kunsti Lääne kunstiajaloo genealoogia äärealana. Teiseks, järgida rangelt kohalikke ajaloolisi traditsioone ja luua mulje Läänest sõltumatult arenenud loomingust, mis muidugi mõista ei ole tõenäoline. Kolmandaks, kirjeldada kunstiteost empaatiliselt, otsida seletusi tema loovusest lähtudes ning mõnes mõttes nii Lääne kui ka kohalik kontekst sulgudest välja jätta. Ent see käsitlus ei ole piisav, sest jääb nõnda välja omavahel ühendatud tekstide ulatuslikust kogumist. Teisisõnu ei ole sellisel vaid kunstiteose kesksel kirjeldusel võimalik saada diskursuse osaks laiemas (kas Lääne või Ida) kontekstis, sest see põhineb teosel endal, selle näilisel immanentsusel. Niisugune tõlgendus jääb vältimatult tühjusse. Neljandaks, uute avangardi laadide otsimine, st vana ja seega uue leidmine vältimatult Lääne avangardi taustal. See mudel otsib sarnaselt esimesele punktile uudsust või erinevust olemasoleva, praegusel juhul vana, st jällegi vältimatult läänelikuga võrreldes. Viiendaks, institutsioonide ajaloo kirjutamine. Pole päris selge, kuidas see meetod võiks esile tuua Ida-Euroopa kunsti erinevuse ja ainulaadsuse, arvestades, et olemasolevad modernistlikud kunstiinstitutsioonid (koolid, galeriid, muuseumid jne) ning ka suundumused ja voolud (avangardrühmitused,

[1] Olen tänu võlgu Anu Liivakule võimaluse eest Eesti Kunstimuuseumi hoidlates eesti modernismi uurida ning Liis Pählapuule, kes aitas avada Eesti Kunstnikkude Rühmaga seonduvat ja tutvustas selle liikmeid.

[2] P. Piotrowski, How to Write a History of Central-East European Art? – Third Text, 2009, ak. 23, nr 1, lk 5–14. Erinumber: Socialist Eastern Europe. Vt: P. Piotrowski, On the Spatial Turn, or Horizontal Art History. – Umění, 2008, ak. 56, nr 5, lk 378–383; P. Piotrowski, Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde. – Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent. Toim. S. Bru, J. Baetens, B. Hjartarson, P. Nicholls, T. Ørum, H. van der Berg. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, lk 49–58.

[3] Ilmunud veebis: Krasnodruga, 1998, nr 8. http://pogranicze.sejny.pl/krasnogruda_nr_8_piotr_piotrowski_post_war_central_europe_art_history_and_geography,1311-1,12317.html (20.01.2012).

[4] Vt: K. Ruchel-Stockmans, The SocialEast Seminars: (Re-)Locating Eastern European Art. – ARTMargins, 08.02.2007, http://www.artmargins.com/index.php/4-books/143-the-socialeast-seminars-re-locating-eastern-european-art (20.01.2012).

[5] V. Lahoda, Regional Cubism? How to Write on Cubism in Central and Eastern Europe. – Writing Central European Art History. Patterns-Travelling Lecture Set 2008/2009. ERSTE Stiftungi algatatud, World University Service (WUS) Austria organiseeritud projekt. – Erste Stiftung Reader # 01, lk 52–62, http://www.erstestiftung.org/patterns-lectures/content/imgs_h/Reader.pdf (14.01.2012). Lisaks Piotr Piotrowskile osales loengutsüklis teiste hulgas ka eesti arhitektuuriajaloolane Mart Kalm.

[6] J. Elkins, Ako je mozné písať o svetovom umení? – Ars (Bratislava) II, [2003], lk 75–91.

EXTENDED MODERNITY[1]

Vojtěch Lahoda

THE PLURALITY OF LOCAL NARRATIONS

The need for research into modern art in Eastern Europe within the framework of local contexts and not in that of the universal Western canon was expressed most precisely by Piotr Piotrowski.[2] He characterises this change of viewpoint as a turn towards the so-called "horizontal" history of art, which creates a set of partial views of the art of a given region.

For Piotrowski the basic definition is that of regional identity, its specific nature, and simultaneously the independence of the utterance from the "periphery" in respect of the universal discourse on the vertical history of art, i.e. the Western canon.[3] The definition of local identity is not, of course, anchored to historical art processes, but is part of our interpretive strategy, which Piotrowski, after Norman Bryson and in particular with reference to Jonathan Culler, called "framing" or context. This is an active concept, as the selection of context depends on the researcher's zeal and the manner of specialisation of the art historian. In the manner of comprehending the "framing" there is, however, also a stumbling block: the context may be shaped by various conscious or subconscious preferences and subjective motives. The result of such procedure is a series of framings (contexts), which may be different for each locality, but even for each artist, and each art historian. When Katarzyna Murawska-Muthesius proposes the development of many fragmented narratives (contexts) and renounces a single complex picture of the art of the given region, i.e. Central and East Europe,[4] she expands, through this "diversity", Piotrowski's idea of a series of local narrations of the history of modern art "at the margins".

The question of "how to write a history of art" in a given region – in our case in Eastern Europe – was the central theme of a lecture cycle financed by ERSTE Stiftung in the years 2008–2009. This does not concern only the problems of writing a history of modern art in a given region after the Second World War, which is Piotrowski's main interest, but also the history of Modernism and the avant-garde before the Second World War.[5]

A general opinion on the problem of how to write an art history "outside the canon" was given by James Elkins in 2003.[6] Elkins finds eight possibilities: 1. To place the art "at the margin" within the genealogy of Western art history; 2. To follow strictly local historical traditions and create the semblance of creativity independent from the West, which is of course unrealistic; 3. To describe the work with understanding, to explain it from its own creativity, in a way "bracketing" both the Western and the local context. This procedure is insufficient because it is not part of an extensive set of texts that are mutually connected, i.e. it cannot become part of a discourse in a wider (whether "Western" or "Eastern") context, because it is based on the work itself, on its apparent immanence. Such an exposé is necessarily in a vacuum. 4. The seeking of new avant-gardes, i.e. what is new and innovative with regard to the "old" and thus necessarily Western avant-gardes. Just as in the first point, this model is seeking newness or difference on the basis of something given, in this case "old", and again necessarily Western. 5. Writing a history of institutions. It is not quite clear how this method can reveal the difference and originality of Eastern art when the operational modernistic art institutions (schools, galleries, museums, etc.) or tendencies and movements (avant-garde groups, societies, etc.) again generally came into being according to the

[1] For the opportunity to study Estonian Modernism in the depositories of Art Museum of Estonia I am indebted to Anu Liivak, and for the introduction to its problems and the individual personalities of the EKR I thank Liis Pählapuu.

[2] P. Piotrowski, "How to Write a History of Central-East European Art?" *Third Text* 2009/1 (96), Special Issue: Socialist Eastern Europe, pp. 5–14. See also P. Piotrowski, "On the Spatial Turn, or Horizontal Art History," *Umění* 2008, no. 5, pp. 378–383. P. Piotrowski, "Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde," *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent.* Eds. S. Bru, J. Baetens, B. Hjartarson, P. Nicholls, T. Ørum, H. van der Berg. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, pp. 49–58.

[3] Published online in *Krasnodruga* 1998, no. 8. http://pogranicze.sejny.pl/krasnogruda_nr_8_piotr_piotrowski_post_war_central_europe_art_history_and_geography,1311-1,12317.html, retrieved on 20.01.2012.

[4] See K. Ruchel-Stockmans, "The SocialEast Seminars: (Re-)Locating Eastern European Art," *ARTMargins* 08.02.2007. http://www.artmargins.com/index.php/4-books/143-the-socialeast-seminars-re-locating-eastern-european-art, retrieved on 20.01.2012.

[5] V. Lahoda, "Regional Cubism? How to Write on Cubism in Central and Eastern Europe," *Writing Central European Art History. PATTERNS_ Travelling Lecture Set 2008/2009.* A project initiated by ERSTE Stiftung organised by World University Service (WUS) Austria. ERSTE Stiftung Reader # 01, pp. 52–62. http://www.erstestiftung.org/patterns-lectures/content/imgs_h/Reader.pdf, retrieved on 14.01.2012. One of those lecturing in the cycle, apart from Piotr Piotrowski, was also the Estonian architectural historian Mart Kalm.

[6] J. Elkins, "Ako je mozné písať o svetovom umení?" ("How is it Possible to Write About World Art?"), *Ars [Bratislava] II*, [2003], pp. 75–91.

ühingud jne) on üldjuhul loodud Lääne eeskujul. Kuid siiski on see tõenäoliselt kõige rohkem eristuv moodus, sest piirkondlikud institutsioonid olid seotud ideoloogia, poliitika ja võimuga ning seega toimus nende asutamine teistmoodi ja teistel asjaoludel kui Läänes. Kuuendaks, defineerida loomingulisust *per negationem*, st iseloomustada teost (kunstnikku) selle kaudu, mis ta ei ole. Üldiselt on see meetod lihtne, ent ei vii kuhugi. Seitsmendaks, kohandada rõhuasetust: perifeeriale keskendumisega vähendada Lääne mõju domineerimise probleemi ja panna suurem rõhk erinevustele. Ning lõpuks kaheksas võimalus: lasta asjadel olla.

Ükski nendest vastustest ei paku lahendust ja Elkinsi jaoks on mõned neist, eriti esimene ja viimane, põhimõtteliselt vastuvõetamatud. Lihtsaid vastuseid ei ole olemas. Kui need oleksid käepärast, pühiksid nad minema eri piirkondades tehtud tööde eripära. See ei tähenda muidugi, et pole mõtet jätkata küsimusega, kuidas väljendada väljaspool keskust loodud kunsti tähtsust ning paigutada see samal ajal modernistliku kunsti keerulisse ülemaailmsesse diskursusesse. Kui laseksime asjadel olla, siis Elkinsi sõnul kaotaksid miljonid väikeriikides loodud kunstiteosed võimaluse kunstiajaloo rahvusvahelises dialoogis kaasa rääkida. Nende hääl muutuks järjest nõrgemaks, neid oleks järjest raskem kuulda ning Picasso ja Pollocki hääled muutuksid veelgi tugevamaks.

EESTI KUNSTNIKKUDE RÜHM

Milline on siis eesti modernismi ja avangardi,[7] eriti selle peamise kanoonilise rühmituse – Eesti Kunstnikkude Rühma (edaspidi EKR) hääl, mis meile huvi pakub? Sarnaselt Praha rühmitustega Skupina výtvarných umělců, Tvrdošíjní ja Devětsil, Krakovi rühmitusega Formisci ja Poznani Buntiga, Varssavi rühmitustega Blok, Praesens ja a.r. ja Riia Kunstnike Grupiga moodustab ka Eesti Kunstnikkude Rühm avangardi ideelise aluse Eestis. Tegu on kohaliku, võib-olla isegi n-ö partisanliku,[8] kuid sellest hoolimata kehtiva kaanoniga, mis esitab nõuded kvaliteedi, originaalsuse, julguse ja radikaalsuse taseme osas, samuti olulise vajaduse tekitada rahvusvahelist vastukaja.

Eesti esimeste põlvkondade kunstnikud olid peamiselt pärit talupoegade peredest.[9] Pinge, mis tekkis maapäritolu ja avangardile omase huvi vahel suurlinliku keskkonna vastu, on eesti kunstnike (nt Arnold Akbergi) puhul palju selgemini nähtav kui Lääne modernismis. Tõelised suurlinnad, nagu Pariis või Berliin, asusid loomulikult Läänes. EKRi modernistide linnateemalistes piltides on harva inimesi kujutatud. Kindlasti ei maalinud nad neurootilisi rahvamurde, nagu Edvard Munch. Peet Areni ekspressionistlik stseen Tallinnast („Tänav. (Toompea motiiv)", 1920) näib vaatena vaiksest inimtühjast väikelinnast. Maalil „Aida tänav Tallinnas" (1921) komberdab üsna vaevaliselt kepilt tuge otsiv jalakäija. Jaan Siiraku maalil pealkirjaga „Linnavaade. Pariis" (1924) on kujutatud killustunud kubofuturistlikku gooti katedraali koos mõne üksiku külastajaga. Vorm on siin kummalisel kombel lõhutud ja tundub, nagu näeksime linna, mida on tabanud maavärin, mitte kuldsete kahekümnendate Pariisi.

Kultuuris, kus põlluharimine ja folkloor on traditsiooniliselt olulised, on avangardesteetikat keerulisem kehtestada.

Sarnaseid ilminguid on näha kogu Balti regioonis,[10] samuti slovaki ja ungari modernistlikus kunstis. Sellest hoolimata või just sellepärast saabus avangard Eestisse väljaspool keskust, väljaspool Tallinna.

Esimene kubistlike katsetustega näitus Eestis toimus Võru väikelinnas, kus tollal elas umbes 6000 inimest. Friedrich Hist, Jaan Vahtra, Eduard Ole ja Ardo Sivadi (Anatol Sivard) näitasid seal oma kubismist ja futurismist mõjutatud töid 1923. aasta jaanuaris. Võru oli aastatel 1833–1877 Friedrich Reinhold Kreutzwaldi elu- ja töökohaks, kus ta kirjutas rahvuseepose „Kalevipoeg". Rahvusliku ärkamise vaim ja kohalike inimeste austus rahvatraditsioonide vastu (rahvalaulud ja -rõivad) ilmutasid ennast veidral kombel eesti esimesel radikaalse avangardi näitusel. 1923. aasta

[7] Vt: Unerwartete Begegnung. Lettische Avantgarde 1910–1935. [Näituse kataloog]. Staatliche Kunsthalle Berlin. Köln: Wienand, 1990; Expresionismus v estonském umění. [Näituse kataloog]. Český Krumlov: Egon Schiele Art Centrum, 2005.

[8] Partisan canons. Toim. Anna Brzyski. Duke University Press, 2007.

[9] Adapting Modernity. Classics of Estonian Art in the First Half of the 20th Century. [Näituse kataloog]. Toim. Tiina Abel. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2010, lk 55. Vt ka: Toivo U. Raun, Estonia and the Estonians. Stanford (California): Hoover Institution Press: Stanford University, 2001.

[10] Näitena Lätist vt: E. Kļaviņš, The Ambivalence of Ethnography in the Context of Latvian Modernism. – Local Strategies. International Ambitions. Modern Art in Central Europe 1918–1968. Toim. V. Lahoda. Prague: Artefactum, 2006, lk 59–64.

Western patterns, but nevertheless it is probably the most distinctive way because the institutions in a given region were linked with the ideology, politics and power and were thus necessarily created in another way and under other circumstances than was the case in the West. 6. To define creativity *per negationem*, i.e. to characterise a work (a painter) by what he was not. This is on the whole simple, but it leads nowhere. 7. To adapt the emphasis: to lessen the problem of the predominance of the influence of the West by focussing on the fringes, i.e. to increase the emphasis on differences. And finally the eighth possibility: let it be.

None of these answers is satisfactory, and for Elkins some of them, especially the first and the last, are fundamentally unacceptable. Simple answers just do not exist. If they were available, they would wipe out the differences between the works created in different regions. This does not mean, of course, that it is no use continuing work to uncover the question of how to express the significance of art outside the centre and simultaneously to place it into the more complex world discourse on modern art. If we "let it be", argues Elkins, millions of works of art created in small countries lose the opportunity to join in the international dialogue of art history. Their voices will become increasingly weak, it will be increasingly difficult to hear them and the voices of Picasso and Pollock will become stronger every year.

THE GROUP OF ESTONIAN ARTISTS

What, then, is the voice of Estonian Modernism and avant-garde,[7] especially that of the main canonical Group of Estonian Artists [EKR; Eesti Kunstnikkude Rühm], which interests us in particular. Like the Skupina výtvarných umělců, Tvrdošíjní or Devětsil in Prague, like Formisci in Cracow or Bunt in Poznan, like Blok, Praesens or a.r. in Warsaw, and like the Riga Artists Group, so, too, does the Estonian Group of Artists form the basis of the idea of avant-garde in Estonia. It is the local, possibly "partisan",[8] but nevertheless undoubted canon: it stipulates the level of quality, the degree of originality, daring and radicalism and, not least, the ability to evoke international response.

The Estonian artists are "chiefly of peasant origin".[9] Far more than in Western Modernism, there is an apparent tension between their rural background and the avant-garde interest in the metropolis and its environment, this being Tallinn in the case of Estonia (see, for instance, Arnold Akberg). The true metropolises were, of course, in the West: Paris or Berlin. It is evident that if the Estonian Modernists from the EKR painted city themes, they were only rarely full of people. Decidedly they did not paint a crowd in the neurotic sense of Edvard Munch. The Expressionist scene from the streets of Tallinn by Peet Aren (*Street (Toompea Motif)*, 1920) looks like a view of a small quiet town without people. In *Street in Tallinn (Aida Street)* (1921), a pedestrian trudges with a stick, staggering somewhat. The painting of Jaan Siirak entitled *City View. Paris* (1924) captures a Cubo-Futurist fragmentised Gothic cathedral with a few visitors. The breaking-up of the form is, however, strange and it seems as if we were seeing a city following an earthquake, rather than Paris in the Golden Twenties.

For culture, where the countryside and folklore are traditionally important, the promotion of the avant-garde aesthetics is more complicated. We can see this throughout the Baltic region,[10] but also in Slovak or Hungarian modern art. In spite of this, or perhaps precisely because of this, the arrival of the avant-garde in Estonia took place outside of the centre of Tallinn. The first exhibition of Cubist experiments in Estonia took place in the town of Võru, a place with a population of around six thousand to the southeast of Tartu, on the Võru-Pskov railway line. Friedrich Hist, Jaan Vahtra, Eduard Ole and Ardo Sivadi (Anatol Sivard) exhibited their works influenced by Cubism and Futurism there in January 1923. From 1833–1877, Võru was home to Friedrich

[7] See *Unerwartete Begegnung. Lettische Avantgarde 1910–1935*. [Exhibition catalogue]. Staatliche Kunsthalle Berlin. Köln: Wienand, 1990; *Expresionismus v estonském umění*. [Exhibition catalogue]. Egon Schiele Art Centrum, 2005.

[8] *Partisan Canons*. Ed A. Brzyski. Duke University Press Books, 2007.

[9] *Adapting Modernity. Classics of Estonian Art in the First Half of the 20th Century*. Ed. T. Abel. [Exhibition catalogue]. Tallinn: Art Museum of Estonia, 2010, p. 55. See also Toivo U. Raun, *Estonia and the Estonians*. Stanford (California): Hoover Institution Press, Stanford University, 2001.

[10] For an example from Latvia see Eduards Klavinš, "The Ambivalence of Ethnography in the Context of Latvian Modernism," *Local Strategies. International Ambitions. Modern Art in Central Europe 1918–1968*. Ed. Vojtěch Lahoda. Prague: Artefactum, 2006, pp. 59–64.

lõpul asutasid Friedrich Hist, Jaan Vahtra ja Eduard Ole üheskoos Eesti Kunstnikkude Rühma. Koos maalikunstnik Felix Johannseniga, kes 1936. aastal muutis oma nime Randeliks, ja skulptor Juhan Raudsepaga, kes sõitis pidevalt Võru ja Tallinna vahet, moodustasid need Lõuna-Eesti kunstnikud EKRi võib-olla mitte päris talupoegliku, kuid Tallinna keskusena võttes siiski provintsitiiva. Mai Levini sõnul on EKRi selle tiiva iseloomulik joon Venemaal, täpsemalt Penzas omandatud kunstiharidus. Need kunstnikud leidsid oma kontaktid ja ammutasid infot peamiselt Venemaal ja Lätis.[11] Penzas said eestlased tuttavaks läti kunstnikega, mille tulemusel korraldas Riia Kunstnike Grupp 1924. aastal Tartus näituse. Jaan Vahtra õppis enne Esimest maailmasõda Riia kunstikoolis, kus ta tutvus oluliste läti maalikunstnike Romans Suta ja Erasts Šveicsiga. Hist õppis 1921 pool aastat ka Riias. Vahtra läks Peterburi õppima 1913 ning 1917 veetis ta aasta Peterburi kunstiakadeemias Kuzma Petrov-Vodkini käe all. Aastatel 1909–1917 õppisid seal ka Läti kunstnikud Niklāvs Strunke, Jānis Liepiņš, Marta Skulme, Uga Skulme ja Oto Skulme. Neist kontaktidest ja sõprussidemetest sündis eesti ja läti nn postkubistide ühisnäitus, mis toimus pealkirjaga „Esimene Balti riikidewaheline kunstinäitus" 1924. aastal esmalt Tartus ja siis Tallinnas. Samal aastal astusid Riias näitustega üles nii Riia Kunstnike Rühm kui poola avangardne rühmitus Blok. Muide, Bloki liikmed Władysław Strzemiński ja Katarzyna Kobro abiellusid Riias olles.

SUHTLUSE TRAJEKTOORID

Kontaktid vene ja läti kunstnikega annavad aimu siinsete modernismi ja avangardi ringkondade suhtlustrajektooridest, mis erinesid Kesk-Euroopast, kus näiteks Prahas domineerisid kunstimetropolid München, hiljem Berliin ja eriti Pariis. Eesti modernismis on tõenäolisemalt kõige olulisemaks side Pariisiga, nn prantsuse sild, mis oli olemas peaaegu kõigis Euroopa maades ja eriti neis riikides, mis tekkisid Esimese maailmasõja tulemusel (Eesti, Läti, Leedu, Poola ja Tšehhoslovakkia). Veeber õppis Pariisis 1924–1926 André Lhote'i käe all, mille mõjusid on näha tema kubistlikult killustunud, kuid hoogsalt maalitud aktides. 1928. aastal sai maalikunstnik Aleksander Krims Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuselt stipendiumi Pariisi minekuks.

[11] M. Levin, The Group of Estonian Artists. – Estonian Art / Estonian Institute, 2001, nr 2 (10), lk 20–23. http://www.estinst.ee/Ea/heritage/levin2.html (01.04.2012).

Tšehhoslovakkia väed Penzas 1918. aasta mais. Foto: Památník Čestná vzpomínka, http://pamatnik.valka.cz
Czechoslovakian forces in Penza in May 1918. Photograph: Památník Čestná vzpomínka, http://pamatnik.valka.cz

Reinhold Kreutzwald, who wrote his national epic *Kalevipoeg* here. The spirit of the national revivalist mixed with the local love of folk customs (the singing of folksongs, local costumes) mingled strangely enough, with the first radical exhibition of the avant-garde in Estonia. At the end of 1923 Hist, Jaan Vahtra and Eduard Ole together founded the Group of Estonian Artists (EKR). These artists, together with the painter Felix Johannsen, who from 1936 called himself by the name of Randel, and the sculptor Juhan Raudsepp, who shuttled between Võru and Tallinn, formed the southern, perhaps not rural, but provincial wing of the EKR, if we have in mind Tallinn as the centre. According to Mai Levin, a characteristic trait of this wing of the EKR was its Russian art training – namely, in Penza. These artists found their contacts and sources mainly in Russia and Latvia.[11] In Penza, the Estonians became acquainted with Latvian artists and this link was important for the organisation of the exhibition of the Riga Artists Group in Tartu in 1924. Jaan Vahtra studied before the First World War at the art school in Riga where he became acquainted with the important Latvian painters Romans Suta and Erasts Šveics. Hist also studied in Riga in 1921 for half a year. Vahtra studied in St. Petersburg from 1913 and in 1917 was at the Academy under the tutelage of, among others, Kuzma Petrov-Vodkin. In the years 1909–1917 the Latvian artists Niklāvs Strunke, Jānis Liepiņš, Marta Skulme, Uga and Oto Skulme also studied there. From these contacts and friendships arose a joint exhibition of Estonian and Latvian "Post-Cubists", held in 1924 in Tartu and then in Tallinn under the heading of *Esimene Balti riikidewaheline kunstinäitus* (The First Baltic International Art Exhibition). In the same year, both the members of the Riga Artists Group and the Polish avant-garde artists of the Blok group exhibited in Riga, and at the same time Władysław Strzemiński and Katarzyna Kobro were officially wed in Riga.

[11] M. Levin, "The Group of Estonian Artists," *Estonian Art* 2001/2 (10), pp. 20–23. Published by the Estonian Institute. http://www.estinst.ee/Ea/heritage/levin2.html, retrieved on 01.04.2012.

TRAJECTORIES OF RELATIONSHIPS

Contacts with Russia and with Latvian artists indicate a different trajectory of the relationship of Modernism and the avant-garde from that which we know from Central Europe, in the case of Prague with the dominance of the artistic metropolises like Munich, later Berlin and especially Paris. For Estonian Modernism the most important influence is probably the Tallinn-Paris link, the French connection, which functioned in almost every European state and decidedly in those that came into being as the result of the First World War (Estonia, Latvia, Lithuania, Poland and Czechoslovakia). Kuno Veeber was active in Paris in 1924–26, when he studied under André Lhote, which showed in his cubistically fragmented but vividly painted nude figures. In 1928 the painter Aleksander Krims won a scholarship to Paris through the Estonian Cultural Fund.

The exhibition of the Latvian artists in Tartu in 1924 had such an influence on the Estonians that, stimulated by the aesthetics of this special Post-Cubism, they began to develop their own form of Purism. What we would call the "periphery" according to the Western canon (Riga) in this case influenced a further periphery (Tartu, Tallinn). The peripheries communicated with each other and were enriched. The traditional trajectory of centre-periphery is denied, unless we take Riga as a new centre. In addition to this, Helsinki has also always been important as far as many Estonian artists exhibited there.

The proximity with Russia also provided opportunities for visits to or even longer stays in St. Petersburg or Moscow. Those who studied in St. Petersburg had the opportunity to visit Moscow to see the famous collections of Shchukin and Morozov. Johannes Greenberg, a graduate of the Munich School, and also a pupil of Anton Ažbe, under whom many artists from Central and East Europe studied, exhibited with the Mir Iskusstva group in Moscow and in St. Petersburg in 1917 and 1918.

A separate chapter in the geography of the important places of Estonian Modernism is Penza. The sculptor Juhan Raudsepp studied from 1914–1918 at the art school in Penza, to which he

Läti kunstnike 1924. aastal Tartus toimunud näituse tulemusel hakkasid eesti kunstnikud selle erilise postkubistliku esteetika mõjul arendama oma versiooni purismist. See, mis Lääne kaanoni kohaselt oli ääremaa – Riia –, mõjutas antud juhul teist ääremaad Tartut ja Tallinna. Perifeeriad suhtlesid omavahel ja rikastusid seekaudu. Traditsiooniline keskus-ääremaa trajektoor on kahtluse alla seatud, kui me just ei võta Riiat uue keskusena. Lisaks on eestlastele alati oluline koht olnud Helsingi, sest mitmed eesti kunstnikud esinesid seal näitustel.

Venemaa lähedus on pakkunud võimalusi Peterburi ja Moskvat külastada ja seal isegi pikemalt viibida. Peterburis õppijad said käia Moskvas ja näha Sergei Štšukini ja Ivan Morozovi kuulsaid kunstikogusid. Johannes Greenberg lõpetas Müncheni kunstiakadeemia ning õppis, nagu paljud teisedki Kesk- ja Ida-Euroopa kunstnikud, Anton Ažbe käe all, osales 1917 ja 1918 koos rühmitusega Mir Iskusstva näitustel Moskvas ja Peterburis.

Eesti modernismile olulistest kohtadest väärib eraldi esile tõstmist Penza. Skulptor Juhan Raudsepp õppis Penza kunstikoolis 1914–1918. Sinna soovitas tal minna joonistusõpetaja, kelle juures ta Valgas õppis. Penzas kohtas ta oma kaasmaalasi Eduard Olet, Friedrich Histi ja Felix Johannseni (Randelit). Tulevase Eesti Kunstnikkude Rühma tuumik sai kokku Penzas. Eesti kunstnike õpingute ajal oli sellel Kagu-Venemaa linnal ainult veidi rohkem kui 100 000 elanikku, praegu elab seal umbes pool miljonit inimest. See oli piirilinn olulise raudteesõlmega itta, Vladivostokki suunduva raudteega. Raudsepa lõpueksamite ajal, 1918. aasta mais toimusid linnas ägedad võitlused bolševike ja Tšehhoslovakkia leegionide vahel.[12] Lisaks umbes 3000 vene bolševikule oli Penzas sel ajal ligikaudu 700 punast internatsionalisti, 500 sakslast ja ungarlast ning 200 tšehhi kommunisti. Seal oli ka punaste lätlaste kompanii. 29. mail 1918 ründasid Tšehhoslovakkia leegionid linna, sest kohalik nõukogu ei andnud leegionäridele luba liikuda edasi itta, Vladivostoki suunas. Tšehhoslovakkia leegionid murdsid ootamatult tabatud vaenlase vastupanu ja hõivasid Penza. Elanikud nägid leegionärides oma vabastajaid. Nad olid loomulikult kohkunud, kui selgus, et Tšehhoslovakkia leegionid ei kavatse linna jääda, vaid liiguvad edasi itta. Leegionärid lahkusid Penzast 31. mail 1918.

On selge, et rahvusülesed kohtumised ei toimunud mitte ainult Penza kunstikoolis, vaid ka 1918. aasta kodusõja käigus. Üksteise vastu sööstsid mitmed rahvused: tšehhid, slovakid, venelased, tatarlased, lätlased, sakslased, ungarlased ja teised.

Esimese maailmasõja alguses evakueeriti Riia linna kunstikool Penzasse. Seetõttu õppisid seal ka läti tudengid: Aleksandra Beļcova, Romans Suta, Jēkabs Kazaks, Valdemārs Tone ja Konrāds Ubāns, kes asutasid 1919 Ekspressionistide Rühma ja seejärel 1920 Riia Kunstnike Grupi.

Eestlased ja lätlased käisid tihti Berliinis. Novembergruppe kutsus 1923. aastal läti kunstnikud Niklāvs Strunke, Kārlis Zāle, Arnolds Dzirkalisi ja Sigismunds Vidbergsi osalema näitusel, mis toimus iga-aastase „Grosse Berliner Kunstausstellung" raames. Berliini Novembergruppe, mis asutati detsembris 1918, võttis endale nime samal aastal toimunud Novembrirevolutsiooni auks. Selle peamised esindajad olid Max Pechstein, Georg Tappert, César Klein ja Moriz Melzer. Rühmitus korraldas aktiivselt näituseid, millest võtsid külalistena osa ka kunstnikud väljastpoolt Saksamaad (nt 1922 poola kunstnik Henryk Berlewi). Aegamööda kasvas rühmituse liikmete arv märgatavalt. Rühmituse tegevus tipnes Kazimir Malevitši näitusega, mis toimus 1927. aastal „Grosse Berliner Kunstausstellungi" raames Van Diemeni galeriis.

1923. aastal avaldasid Zāle ja Dzirkalis Berliinis esimese lätikeelse avangardi käsitleva kunstiajakirja Laikmets.[13] Kārlis Zāle lõi Berliinis mitmeid nn arhitektuurseid skulptuure, millest tänaseks on säilinud ainult omaaegsed fotod.[14]

Sarnaselt läti skulptor Kārlis Zālega töötasid 1920. aastate alguses Berliinis ka rumeenia maalikunstnikud Max Herman Maxy ja Arthur Segal. Berliinis puutus Maxy kokku mitte ainult paljude

[12] Täpsemalt vt: P. J. Kuthan, Penza (1918). – Památník Československých legií. http://www.pamatnik.valka.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=36%3Apenza-1918&catid=11&Itemid=11&lang=ru (12.04.2012).

[13] Vt: D. Lamberga, Klasiskais modernisms un Eiropa, 1920–1925. – Materiāli Latvijas mākslas vēsturei, 2000, ak. 1, lk 120–128.

[14] A. Brasliņa, Latviešu modernistu saskare ar *secondo futurismo* 20. gs. 20. gados. Encounters of Latvian Modernists with *secondo futurismo* in the 1920s. – Mākslas Vēsture un Teorija, 2008, nr 10, lk 32–45; A. Brasliņa, Latvian Modernists in Berlin and Rome in the 1920s. Encounters with secondo futurismo. – International Yearbook of Futurism Studies. Toim. Berghaus Günter. Berlin: Walter de Gruyter, 2011, lk 230–260.

went on the recommendation of his drawing teacher in the town of Valga. There he met his fellow-countrymen Eduard Ole, Friedrich Hist and Felix Johannsen (Randel). The core of the future Group of Estonian Artists was in Penza. Today a town with half a million inhabitants in the southeast part of Russia, it had just over 100,000 citizens when the Estonian artists were studying there. It was a border town and an important railway junction for routes to the east to Vladivostok. At the time of Raudsepp's graduate examination, i.e. in May 1918, there were fierce battles in the town between the Bolsheviks and the Czechoslovak Legions.[12] Apart from about 3000 Russian Bolsheviks there were in Penza at that time roughly 700 Red Internationalists, 500 Germans and Hungarians and 200 Czech communists. There was also a company of Red Latvians here. On 29 May 1918 the attack of the Czechoslovak Legions on the town began because the local Soviet would not allow the Legionnaires to continue to the east towards Vladivostok. The Czechoslovak Legions destroyed the desperate resistance of the surprised enemy and took Penza. The inhabitants saw the Czechoslovaks as liberators. They were horrified, of course, when they discovered that they were not staying in Penza but leaving to go further east. The Penza group of Legionnaires left the town on 31 May 1918.

It is clear that it was not only the art school in Penza that was the scene of transnational meetings, but also the civil war of 1918. Several nations launched hostilities against one another: Czechs, Slovaks, Russians, Tartars, Latvians, Germans, Hungarians and untold others.

At the beginning of the First World War the Municipal School of Art in Riga was evacuated to Penza. This is why there were also Latvian students studying there – Aleksandra Beļcova, Romans Suta, Jēkabs Kazaks, Valdemārs Tone and Konrāds Ubāns, who founded the Expressionists Group in 1919 and then the Riga Artists Group in 1920.

Estonians and Latvians frequently travelled to Berlin. In 1923 the Latvian artists Niklāvs Strunke, Kārlis Zāle, Arnolds Dzirkalis and Sigismunds Vidbergs were invited by the Novembergruppe to the exhibition at the *Grosse Berliner Kunstausstellung*. The Berlin Novembergruppe, founded in December 1918, was named in honour of the November uprising of that year. Its chief representatives were Max Pechstein, Georg Tappert, César Klein and Moriz Melzer. The group was active in the holding of exhibitions in which guests from abroad participated (for example Polish Henryk Berlewi in 1922). Gradually a great number of artists became members of the group. The climax of the group's activities was the exhibition of Kazimir Malevich in 1927 at the *Grosse Berliner Kunstausstellung* in Landesausstellungsgebäude at the Lehrter Bahnhof.

In Berlin in 1923, Zāle and Dzirkalis published *Laikmets*, first art periodical in Latvian focussing on the avant-garde.[13] Kārlis Zāle created several "architectural sculptures" in Berlin, but today we know them only from period photographs.[14]

The Romanian painter Max Herman Maxy worked in Berlin at the beginning of the twenties, as did the Latvian sculptor Kārlis Zāle, together with another Romanian painter, Arthur Segal. In Berlin Maxy came into contact not only with a number of artists from the east, but also with the already-mentioned Novembergruppe, which greatly consolidated contacts with artists from Eastern Europe. Maxy created for himself a highly original, kaleidoscopic Cubism of sharp and colour-infused facets in the painting *Nude with Veil* (1922). In Berlin Maxy learned both about Expressionism and Cubism, and also about Futurism and Constructivism, and after his return to Bucharest in 1923 he painted Constructivist-Cubist pictures such as his *Madonna and Child* (1923). He achieved syncretic synthesis, the "Cubo-Futo-Expressionism" so typical of the artists from the circle of Walden's gallery Der Sturm and from the circle of the Novembergruppe. For some Estonian artists, a slight variation of this mega-style might apply: "Cubo-Futo-Constructivism".[15]

[12] For more detail see P. J. Kuthan, "Penza (1918)," Památník Československých legií (The Memorial of Czechoslovak Legions). http://www.pamatnik.valka.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=36%3Apenza-1918&catid=11&Itemid=11&lang=ru, retrieved on 12.04.2012.

[13] See Dace Lamberga, "Klasiskais modernisms un Eiropa, 1920–1925" ("Classical Modernism and Europe, 1920–1925"), *Materiali Latvijas mākslas vesturei* (Materials for Latvian Art History) 2000, vol. 1, pp. 120–128.

[14] A. Brasliņa, "Latviešu modernistu saskare ar secondo futurismo 20. gs. 20. gados. Encounters of Latvian Modernists with secondo futurismo in the 1920s," *Mākslas Vēsture un Teorija* 2008, no. 10, pp. 32–45. Aija Brasliņa, "Latvian Modernists in Berlin and Rome in the 1920s: Encounters with secondo futurismo," *International Yearbook of Futurism Studies*. Ed. Günter Berghaus. Berlin: Walter de Gruyter, 2011, pp. 230–260.

[15] Steven Mansbach wrote in connection with Estonian Modernism about "Cubo-Constructivism". Steven Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe, From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 190.

Idast tulnud kunstnikega, vaid ka juba mainitud Novembergruppega, mis oli Ida-Euroopa kunstnikega sidemete loomisest väga huvitatud. Maalis „Akt looriga" (1922) oli Maxy enda jaoks kujundanud väga originaalse, teravate ja värviküllaste tahukatega kaleidoskoopilise versiooni kubismist. Berliinis tutvus Maxy ekspressionismi ja kubismi, samuti futurismi ja konstruktivismiga ning pärast kojunaasmist Bukaresti 1923 maalis ta konstruktivismi ja kubismi sünteesivaid töid, nagu „Madonna ja laps" (1923). Oma loomingus jõudis ta välja sünkreetilise sünteesi, nn kubofutuekspressionismini, mis oli Herwarth Waldeni galerii Der Sturm ja Novembergruppe kunstnike seas väga levinud. Mõne eesti kunstniku puhul kehtib selle megastiili mõningane variatsioon: kubofutukonstruktivsim.[15]

Arnold Akberg, kellest sai kunstiühenduse Die Abstrakten liige, tuli stipendiumi toel Berliini 1927. Ühingu asutas 1925. aastal saksa maalikunstnik Oskar Nerlinger,[16] hiljem sai selle nimeks Die Zeitgemäßen. 1920. aastate alguses oli Nerlinger ka üks neist, kes tegid galerii Der Sturm kaudu Waldeniga koostööd.

Oma reisidel jõudis terve hulk eestlasi peale Saksamaa ka Ida-Euroopasse. Enne Esimese maailmasõja puhkemist reisis Peet Aren ringi Kesk-Euroopas. Sõja väljakuulutamisel viibis ta Baierimaal, kus võeti vaenuliku riigi, Venemaa kodanikuna vahi alla.

Edmond Arnold Blumenfeldt, kes esmalt õppis Peterburis ja hiljem Berliinis (1920–1922), liitus EKRiga 1926. aastal. Ka tema osales Novembergruppe tegevuses.

MITMEKESISTUNUD MODERNISM

Nii Novembergruppe, Hermwarth Waldeni ja ajakirja Der Sturm ümber kogunenud inimeste, aga ka eesti modernistide jaoks oli oluline sünkreetilise stiili mõiste. See stiil ei lasknud ühelgi konkreetsel kunstivoolul domineerida, segas Lääne kunstiajaloo kaanonitest tuntud stiile omavahel kokku ja lõi otseses mõttes neist hübriidi. Novembergruppe puhul kirjeldati seda metastiili kui kubofutueksperssionismi. Herwarth Waldeni loodud kontseptsioon, mis võrdsustas modernistliku kunsti kubismi, ekspressionismi ja futurismiga, levis 1920. aastate alguses väga kiiresti. Sünkreetilise käsitluse suurepärane esindaja eesti kunstis on Jaan Vahtra puulõigete seeria „Blanc et noir" (1919–1921).

Sõjaeelsete vormelite lagunemist ja taandumist, mida esindas nii Novembergruppe sünkretism kui ka eesti ja läti modernistide looming, kirjeldab ka tšehhi kunstiajaloolase ja esteetiku Václav Nebeský mitmekesistunud modernismi teooria.[17] Nebeský esitles seda teooriat 1921. aastal rühmituse Tvrdošíjní kolmanda

[15] Steven Mansbach on eesti modernismiga seoses kirjutanud kubokonstruktivsimist. S. Mansbach, Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, ca 1890–1939. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, lk 190.

[16] H. Schröder-Kehler, Vom Abstrakten zum politischen Konstruktivismus: Oskar Nerlinger und die Berliner Gruppe „Die Abstrakten" (1919 bis 1933). Heidelberg: Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg, 1984; Heidrun Schröder-Kehler: Oskar Nerlinger 1893–1969. [Näituse kataloog]. Akademie der Künste Berlin 15.5.–12.6.1994. Pforzheim: Kulturamt der Stadt Pforzheim, 1993.

[17] Václav Nebeský (1889–1949) oli tšehhi kunstikriitik, kes töötas 1924–1937 Pariisis. Esteetikast ja filosoofiast lähtudes arendas ta välja omapärase käsitluse kunsti toimemehhanismidest.

Jaan Vahtra (1882–1947)
Nägemus. (Apokalüpsis). Mapist „Blanc et noir". 1919–1921. Puulõige. Eesti Kunstimuuseum
Vision. (Apocalypse). From the portfolio *Blanc et noir*. 1919–1921. Woodcut. Art Museum of Estonia

Max Herman Maxy (1895–1971)
Madonna ja laps. 1923. Õli, kollaaž.
Rumeenia Rahvuslik Kunstimuuseum
Madonna and Child. 1923. Oil and collage. National Museum of Art of Romania

In 1927 Arnold Akberg, who became a member of the Die Abstrakten group, came to Berlin on a scholarship. The painter Oskar Nerlinger founded the group in 1925,[16] and later it was called Die Zeitgemäßen. At the beginning of the twenties Nerlinger was also one of those collaborating with Walden's Der Sturm gallery.

On their travels, a number of Estonians reached not only Germany, but also Central Europe. Before the outbreak of the First World War, Peet Aren travelled around Central Europe and the war found him in Bavaria, where he was captured as a citizen of hostile Russia.

In 1926 Edmond Arnold Blumenfeldt, who studied first in St. Petersburg and later again in Berlin (1920–1922), joined the EKR group. He, too, participated in the activities of the Novembergruppe.

"DIVERSIFIED MODERNITY"

What was fundamental both for the Novembergruppe and for Herwarth Walden and his circle around the *Der Sturm* periodical, as well as for the Estonian Modernists, was the concept of syncretic style, in which no one single tendency dominates, but in which there occurs not only an intermingling, but literally a "hybridisation" of styles, which we know from the canonical history of Western art. This "meta-style" was described in the case of the Novembergruppe as "Cubo-Futo-Expressionism". This concept, when the modern art is an equals sign for Cubism, Expressionism and also Futurism, which was thought up by Herwarth Walden, spread very rapidly at the beginning of the twenties. A splendid document of this syncretic position of Modernism in Estonian art is the cycle of remarkable woodcuts by Jaan Vahtra, *Blanc et noir* (1919–1921).

The disintegration and corrosion of pre-war style formulae, analogical to the syncretism of the Novembergruppe, but also that of the Estonian and Latvian Modernists, is also demonstrated by the theory of "diversified modernity" of the Czech art historian and aesthete Václav Nebeský.[17] He conceived this in his introduction to the text of the catalogue for the third exhibition of the Tvrdošíjní group in 1921. The group does not present a single style of modernity, it rather documents different and opposing tendencies, which overlap. The style of the group is thus a kind of collage of fragments of the different positions of modernity. According to Nebeský the post-war situation of modern art in Czechoslovakia is completely different from the pre-war one. He wrote about this to the painter Emil Filla while preparing the first synthetic work about Czechoslovak modern art, which was finally published in French in Paris in 1937.[18]

[16] H. Schröder-Kehler, *Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus: Oskar Nerlinger und die Berliner Gruppe "Die Abstrakten" (1919 bis 1933)*. Heidelberg: Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg, 1984. Heidrun Schröder-Kehler, *Oskar Nerlinger 1893–1969*. [Exhibition catalogue]. Akademie der Künste Berlin 15.5.–12.6.1994. Pforzheim: Kulturamt der Stadt Pforzheim, 1993.
[17] Václav Nebeský (1889–1949) was a Czech art critic who worked in Paris in 1924–1937. He developed an original view, motivated by aesthetics and philosophy, of the organisation of art.
[18] V. Nebeský, *L´art moderne tchécoslovaque*. Paris: Alcan, 1937.

näituse kataloogi sissejuhatuses. See rühmitus ei esindanud mõnda konkreetset modernistlikku stiili, vaid dokumenteeris pigem erisuguseid ning tihti vastuolulisi ja omavahel kattuvaid suundumusi. Rühmituse stiil on seega modernismi eri tahkude ja fragmentide omamoodi kollaaž. Nebeský leiab, et modernistliku kunsti olukord Tšehhoslovakkias pärast sõda on sõjaeelsest täiesti erinev. Ta kirjutas sellest kunstnik Emil Fillale, kui koostas Tšehhoslovakkia kunsti esimest sünteesivat käsitlust, mis ilmus lõpuks 1937. aastal Pariisis prantsuse keeles.[18] „Sõjaeelsest modernismist ei ole peaaegu midagi alles jäänud ja pole tekkinud ka uut suunda, millel oleks samavõrd ulatuslik mõju ja samavõrd tugev alus." Nebeský võtab kokku olukorra pärast sõda: „See on nagu „salat" ja kahjuks ei saa ma seda olukorda laita, sest siis võtaksin sellelt perioodilt ära kogu tema kunsti. Tänasel päeval on kunstis sama palju modernismi suundi kui ehtsaid kunstiisiksusi /…/."[19]

Nebeský leiab, et „selle nn salati tekitas tänapäevane modernism ise". Tšehhis pole meil „taolist puhtalt mehhaanilisel moel omandatud ühtset modernistlikku stiili nagu sakslastel, kellel ühelt poolt on ekspressionism ja teiselt poolt uusasjalikkus. Böömimaal pole ühelgi suundumusel eesõigust ja seega pole võimalik keelata isegi naturalismil õigust olemas olla. See on abstraktse kunsti vajalik tingimus."[20]

Nebeský seletab sõjaeelsete ja sõjajärgsete põlvkondade erinevust. Sõja eel ja ajal tegutsenud põlvkond moodustas rühmitusi, nagu Osma, Skupina výtvarných umělců ja osaliselt ka Tvrdošíjní. „Selle põlvkonna tegevust, vähemalt tollaseid püüdlusi, peab minu arvates käsitlema ühtse modernismi vaatepunktist, mida tänasel päeval saab siiski rakendada ainult retrospektiivselt." Esimese sõjajärgse põlvkonna puhul peab Nebeský arvates kasutama väljendit „mitmekesistunud modernism", mille puhul kvaliteedi ainukeses mõõdupuuks on loovisiksuse tugevus. Nebeský mitmekesistunud modernismi mõiste, mis veidral moel seob omavahel kokku kubismi, konstruktivismi, purismi ja uusasjalikkuse, võib EKRi jälgides põhjendatud olla.

GEOMEETRILINE KONSTRUKTSIOON JA ARHITEKTUUR

Ole ja Vahtra mälestused näitavad, et eesti kunstnikud liikusid juba Esimese maailmasõja ajal avangardi suunas. Vahtra väljendas imetlust Picasso, Léger', Kandinsky ja Chagalli vastu. Ta mainis ka, et käis Peterburis 1915. aasta märtsis vaatamas näitust „Tramvai V", kus oma töödega astusid üles ka Natan Altman, Ksenia Boguslavskaja, Aleksandra Ekster, Ivan Kljun, Kazimir Malevitš, Ivan Puni, Olga Rozanova, Vladimir Tatlin, Nadežda Udaltsova jt.[21] Pealkiri sisaldab sõna „futuristlik", mis tol ajal tähistas vene avangardi jaoks uue kunsti sünonüümi. Näitus väljendas liikumist kubismilt (või kubofuturismilt) konstruktivismi suunas.

Henrik Olvi käis 1925. ja 1926. aasta vahetusel kolmekuisel Euroopa ringreisil, kus külastas Berliini, Veneetsiat, Firenzet, Napolit, Roomat ja Viini. 1925. aastal lõi ta arhitektuursete vormidega kuju „Pea". On võimatu minna mööda Malevitši arhitektuurse skulptuuri kontseptsioonist, mille ta lõi 1920. aastate keskpaiku ja tabavalt arhitektooniks nimetas. Samasse gruppi kuulub ka Henrik Olvi „Monumendi kavand" (1927), polükroomne puust skulpturaalne pilvelõhkuja. Mitte ilmaasjata ei ole Malevitši arhitektoone viimasel ajal tõlgendatud uue, objektitu maailma monumentidena.[22] Iryna Karaush seletab Malevitši arhitektoone sarnaselt viisile, kuidas Alois Riegl mõistis nn isetekkelisi monumente. Mõned objekid täidavad Riegli arvates kollektiivse mälu vajadusi, ilma et neid oleks monumentidena kavandatud. Monumendina määratlemine on rohkem meie endi subjektiivne arvamus. Asjaolu, et paljudest rajatistest saavad monumendid, ei muuda nende algset eesmärki ega rakendust. Selle määratluse on nad saanud tänapäevasest vaatepunktist.[23] Olvi skulpturaalset objekti „Monumendi kavand" võib samuti selles kontekstis mõista.[24]

Mõnel Itaalias tehtud pildil („Veneetsia vaade", 1928; „Itaalia motiiv", 1928) näitab Henrik Olvi, kuidas ta nägi arhitektuuri olulisena ka maalikunstis. Arnold Akbergi imetlusväärsed „Konstruktsioonid"

[18] V. Nebeský, L'art moderne tchécoslovaque (1905–1933). Paris: Felix Alcan, 1937.

[19] Václav Nebeský kiri Emil Fillale Pariisist 13.05.1933. Emil Filla arhiiv, erakogu. Nebeský ja Filla arutelu kohta sõjajärgsest modernismist vt: V. Lahoda, „Salát" modernosti Václava Nebeského a Emil Filla. Jak psát o československém moderním umění? – Wittlichova škola. Toim. M. Rakušanová. Praha: Karolinum, 2012, lk 69–79. Ilmumas.

[20] Václav Nebeský kiri Emil Fillale Pariisist 13.05.1933. Emil Filla arhiiv, erakogu.

[21] M. Levin, The Group of Estonian Artists, lk 20–23; http://www.est-inst.ee/Ea/heritage/levin2.html (01.04.2012).

[22] I. Karaush, Kazimir Malevich and Architectons as Monuments. On looking at Early Modernism. A Thesis of Master of Advanced Studies in Architecture. Vancouver: The University of British Columbia, 2007. Veebis: https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/888/ubc_2008_spring_karaush_iryna.pdf?sequence=1.

[23] *Ibid.*, lk 5. Autor tsiteerib artiklit: Alois Riegl, „The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin". – Toim. K. Michael Hays, Oppositions Reader: Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture, 1973–1984. New York, NY: Princeton Architectural Press, 1998, lk 623.

[24] Praeguses kontekstis on võimalik meelde tuletada Marta Skulme Riia iseseisvusmonumendi maketti (u 1925), mis koosnes arhitektoonilaadsest põhiosisest ja selle külge kinnitatud figuurist. Sama naisskulptori teos „Abstraktne figuur" (u 1922) näitab lisaks teadmistele kubismist (J. Lipschitz) ka arusaama arhitektoonikast (repro: Mansbach, Modern Art in Eastern Europe, lk 161).

"Almost nothing has remained of the old pre-war modernity and no new modernity with equally wide application and an equally solid base has been created." Nebeský sums up the post-war situation: "It is just a [...] 'salad' and I am very sorry that I cannot refute this situation as I would otherwise deny the period all its artistic content. Today there are as many artistic modernities as there are authentic artistic existences [...]" [19]

According to Nebeský "Today's modernity is what is behind this 'salad'". In Bohemia we do not have "such a uniform modern 'style', acquired in a purely mechanical way, as do the Germans with their Expressionism on the one hand and their Neue Sachlichkeit on the other. In Bohemia there is no trend that has priority and therefore it is impossible to deny even Naturalism the right to exist. It is a necessary regulation for abstract art."[20]

Nebeský explains the difference between the pre-war and post-war generations. The generation before and during the war formed the groups known as Osma, Skupina výtvarných umělců and partly also Tvrdošíjní. "For the work of this generation, as far as its efforts of that time are concerned, one must use the viewpoint, I would say, of uniform modernity, which today, however, already has a retrospective application." For the post-war generation, in Nebeský's opinion, it is necessary to use the expression "diversified modernity", where the sole measure of quality is the strength of creative personality. If we follow the situation in the EKR, then Nebeský's concept of "diversified modernity", oddly linking Cubism, Constructivism, Purism and the New Objectivity, might have some justification.

GEOMETRICAL CONSTRUCTION AND ARCHITECTURE

The memoirs of Ole and Vahtra show that already during the First World War the Estonian artists were developing avant-garde tendencies. Vahtra said that he admired Picasso, Léger, Kandinsky and Chagall. He also mentioned[21] visiting the exhibition *Tramvay V* in St. Petersburg in March 1915, which included the works of, among others, Nathan Altman, Kseniya Boguslavskaya, Aleksandra Ekster, Ivan Kliun, Kazimir Malevich, Ivan Puni, Olga Rozanova, Vladimir Tatlin, Nadezhda Udaltsova, etc. Its title included the word Futurist, which at that time for the Russian avant-garde was a synonym of "new" art. It was an illustration of the trend from Cubism (or Cubo-Futurism) to Constructivism.

Henrik Olvi made a three-month European tour at the turn of the years 1925–1926 and visited Berlin, Venice, Florence, Naples, Rome and Vienna. In 1925 he created the wooden architectural statue *Head*. It is impossible to ignore the strong connection to Malevich's concept of architectural sculpture, which he created in the mid-twenties and tersely entitled *Architecton*. Also of the same family is the polychrome *Design for a Monument* (1927) by Henrik Olvi, made of wood, which takes the form of a sculptural skyscraper. It is probably not beside the point that recently Malevich's architectons have been interpreted as the monuments of a new non-objective world.[22] Iryna Karaush explains the architectons of Malevich in the same way that Alois Riegl understood unintentional monuments. According to Riegl, some realisations fulfil the needs of the collective memory without being designed as real monuments. The designation of "monument" is more a subjective expression of our projection. The fact that these unintentional works become monuments is not their original purpose or sense. It is given by their present perception.[23] Olvi's *Design for a Monument* can also be understood in this context.[24]

In some of his pictures from Italy (*View of Venice*, 1928, *Italian Motif*, 1928) Henrik Olvi showed that he saw architecture as an important instrument also within the framework of a painting. The admirable *Constructions* by Arnold Akberg from 1927 and 1928, some painted in oils, others in the form of a collage, confirm the acceptance of the concept of the picture as a type of pictorial

[19] Letter from Václav Nebeský to Emil Filla from Paris, 13.05.1933, Emil Filla Archive, private collection. On the Nebeský–Filla discussion about the nature of post-war modernity see Vojtěch Lahoda, "'Salát' modernosti Václava Nebeského a Emil Filla. Jak psát o československém moderním umění?" ("The 'Salad' of modernity of Václav Nebský and Emil Filla. How to write about "Czechoslovak" Modern Art?"), *Wittlichova škola* (Wittlich´s School). Ed. Marie Rakušanová. Praha: Karolinum, 2012, pp. 69–79. To be published..

[20] Letter from Václav Nebeský to Emil Filla from Paris, 13.05.1933, Emil Filla Archive, private collection.

[21] M. Levin, "The Group of Estonian Artists," pp. 20–23.

[22] I. Karaush, *Kazimir Malevich and Architectons as Monuments: On Looking at Early Modernism*. A Thesis of Master of Advanced Studies in Architecture. Vancouver: The University of British Columbia, 2007. Online: https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/888/ubc_2008_spring_karaush_iryna.pdf?sequence=1.

[23] *Ibid*., p. 5. The author quotes: Alois Riegl, "The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin," *Oppositions*. Ed. K. Hays. New York: Princeton Architectural Press, 1984, p. 623.

[24] In the given context, recall the model of Marta Skulme for the *Monument to Liberty* in Riga (around 1925), consisting of the basic material of an architecton, to which a figure is attached. Also the *Abstract Figure* (around 1922) (repro in: Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe*, p. 161) by the same sculptress demonstrates, alongside instruction in Cubism (J. Lipschitz), also knowledge of architectons.

Lajos Kassák (1887–1967)
Pildiarhitektuur II. 1920. aastad.
Õli. Ungari Rahvusgalerii
Pictorial Architecture II. 1920s.
Oil. Hungarian National Gallery

aastatest 1927–1928, mõned maalitud õlis, teises teostatud kollaažina, kinnitavad, et kunstnik oli omaks võtnud arusaama pildist kui pildilisest arhitektuurist, mis suhestub varem esitatud kontseptsioonidega. Meelde tuleb vene avangard ja eriti Ljubov Popova, kellel 1916. aastal valmis maal „Maaliline arhitektuur", ning ungari avangardkunstnikud Lájos Kassák ja Sándor Bortnyik oma loominguga pärast 1921. aastat (manifest „Képarchitektur", pildiline arhitektuur). Eesti avangardi üks paremaid väljendusi on 1928. aastal avaldatud „Uue kunsti raamatu" abstraktse pildilise arhitektuuri vaimus tehtud esikaas ja trükikujundus Märt Laarmanilt.

Sarnast maalilise arhitektuuri kontseptsiooni, mida on näha Akbergi maalil „Daam lapsega" (1926), Friedrich Histi pildil „Kaardimängijad" (1924, hävinud) ning Edmond Arnold Blumenfeldti maalil „Öö Baieris" (1922–1928), võib leida ka tšehhi kunstniku Jindřich Štyrský 1923. aasta paiku loodud töödes. Maal „Černý pierot" („Must Pierrot", 1923) on julge kombinatsioon õlimaalist ja tapeeditükkidega kollaažist, mis on sisuliselt geomeetriliselt lihtsustatud figuuri arhitektuurne konstruktsioon. 1923 valmisid Štyrskýl illustratsioonid, seekord must-valged joonistused, Vítězslav Nezvali luulekogule „Podivuhodný kouzelník" („Veider võlur", avaldati 1924), mille puhul ta kasutas samalaadset figuratiivset arhitektuuri, kus jällegi domineerib geomeetriliselt lihtsustatud

architecture, which links up with earlier concepts. We have in mind the Russian avant-garde and specifically Lyubov Popova, who painted the picture *Painterly Architectonics* in 1916, or the Hungarian avant-gardists Lajos Kassák and Sándor Bortnyik (*Bild-architektur, Képarchitektura, Pictorial Architecture*) after 1921. One of the supreme outputs of the Estonian avant-garde is Laarman's typography and the cover for the anthology *Uue kunsti raamat* (The Book of New Art) in the spirit of abstract "pictorial architecture", published in 1928.

A similar concept of painting architecture to that created by Akberg in the picture *Lady with Child* (1926), or by Friedrich Hist in *Card-Players* (1924, destroyed), but also in the painting *Night in Bavaria* (1922–1928) by Edmond Arnold Blumenfeldt, can be found in the work of the Czech artist Jindřich Štyrský around 1923. The painting *Černý pierot* (Black Pierrot) from 1923 is a daring combination of oil painting and a collage of fragments of wallpapers, which is based on the literally architectural construction of a geometrically simplified figure. In 1923 Štyrský illustrated the collection of poems by Vítězslav Nezval *Podivuhodný kouzelník* (Strange Magician, published in 1924), in which he used similar figurative architecture, this time in black-and-white drawings, in which a geometrically simplified female figure again dominates. In 1922 the Polish Constructivist Henryk Berlewi created similar architectural figures or heads.

From the context of architecture, whether in painting or in sculpture, we should not exclude the sculptor Juhan Raudsepp. Characteristic of the above concept are his drawings in ruddle such as *Composition* (1925) (Art Museum of Estonia, Inv. no. G 22696). With these drawings Raudsepp joins the contemporary discourse on the architectural qualities of sculpture, expressed by the book of Paul Westheim *Architektonik des Plastischen* from 1923.[25] In Raudsepp's designs for statues there occurs a kind of machinistic metamorphosis of the sculpted shape into a non-concrete monument precisely in the spirit of Riegl's theory of our reading of some objects as an unintentional monument. Geometrical stylisation, architecture, and simultaneously the comparison of an object to a machine or machinistic fragment, all these elements show that in the basis of such an architectural conception of a statue was the concept of Katarzyna Kobro. She saw sculpture as an architectural problem. The new era of modern sculpture arrives for Kobro with "architectural statues", as she wrote in the article *Rzezba i bryla* (Sculpture and Matter) in the Warsaw periodical *Europa* no. 2, 1929, p. 60.[26] In this article Kobro emphasised the "most economical expression of form", in other words its simplest and most adequate comprehension. Such shaping of form cannot be

Friedrich Voldemar Hist (1900–1943)
Kaardimängijad. 1924 (hävinud). Postkaart 1920. aastatest. Erakogu.
Card Players. 1924 (destroyed). Postcard from the 1920s. Private collection

[25] P. Westheim, *Architektonik des plastischen*. Berlin: E. Wasmuth, 1923.
[26] Quoted in: coll., *Katarzyna Kobro 1898–1951*. [Exhibition catalogue]. Museum of Art in Łódź, 1988, p. 156.

naisfiguur. 1922 lõi poola konstruktivist Henryk Berlewi sarnaseid arhitektuurseid figuure ja päid.

Kui jutuks on arhitektuur – olgu see siis maalis või skulptuuris – ei tohiks kõrvale jätta skulptor Juhan Raudseppa. Eespool kirjeldatud kontseptsiooni iseloomulikuks näiteks on tema sangviinijoonistus „Kompositsioon" (1925, EKM inv. nr G 22696). Nende joonistustega võtab Raudsepp osa kaasaaegsest diskussioonist skulptuuri arhitektuursete omaduste üle, mida väljendas Paul Westheim raamatus „Architektonik des plastischen" („Plastilise arhitektoonika", 1923).[25] Raudsepa monumendikavandites moondub skulptuurne vorm masinlikult ebakonkreetseks ausambaks täpselt samas vaimus nende objektidega, mida oleme tõlgendanud Riegli isetekkeliste monumentidena. Geomeetriline stilisatsioon, arhitektuur ja samal ajal objekti võrdlemine masina või masinaosaga näitavad, et kõigi nende kontseptioonide taga, mis käsitlevad monumenti arhitektuurselt, oli Katarzyna Kobro arendatud kontseptsioon, milles ta nägi skulptuuri arhitektuurse küsimusena. Uus moodsa skulptuuri ajastu saabus Kobro jaoks koos arhitektuursete skulptuuridega, nagu ta kirjutas artiklis „Rzezba i bryla" („Skulptuur ja maht") Varssavi väljaandes Europa, 1929, nr 2, lk 60.[26] Artiklis pidas Kobro oluliseks vormi võimalikult ökonoomset väljendust ehk teisisõnu selle kõige lihtsamat ja täpsemat mõistmist. Vormi kujundamist ei tohi koormata kirjanduslikkus ega jutustus. Kobro leidis, et vorm suhestub ühtviisi kõigi inimestega. Teisisõnu on sellest kõik võrdselt võimelised aru saama. Need põhjendused näitavad, miks arhitektuurse skulptuuri (ja ka maali) kontseptsioon oli sel ajal kõigi inimeste visuaalse kommunikatsiooni universaalse, nn esperanto keelena nii levinud, sealhulgas ka sotsialistlike ja vasakpoolsete konnotatsioonidena (sarnaselt loosungiga „Kõigi maade töölised, ühinege!").

Sama vaimsuse kandjana võib tõlgendada sel perioodi levinud geomeetria rohket kasutamist objektide ja inimfiguuride lihtsustamisel. Eestlaste puhul peab mainima luuletaja Johannes Barbarust, radikaalset sotsialisti ja hilisemat kommunisti, kes oma luulekogude pealkirjadega annab mõningal määral edasi eesti avangardi või vähemalt mõne EKRi esindaja tollaseid suundumisi.

1920. aastal avaldas Barbarus raamatu pealkirjaga „Katastroofid" (1920), mille järgnes „Kolmnurk" (1921) ja ekspressionistlik „Vahekorrad" (1922). Viimases avaldub autori sotsialistlik meelsus luuletuse „Paberist inimene" fraasis „/.../ isaks olnud Marx". EKRi jaoks olid olulised luulekogud „Geomeetriline inimene" (1924) ja „Multiplitseerit inimene" (1927). Geomeetriline ja fragmentaarne inimene on masinliku esteetika tulemus – tema multiplitseerimine on samal ajal standardiseerimine, st ühe

Jindřich Štyrský (1899–1942)
Must Pierrot. 1923. Õli, kollaaž. Erakogu
Black Pierrot. 1923. Oil and collage. Private collection

[25] P. Westheim, Architektonik des plastischen. Berlin: E. Wasmuth, 1923.
[26] Tsiteeritud väljaandest: Katarzyna Kobro 1898–1951. [Łódźi kunstimuuseumis toimunud näituse kataloog]. 1988, lk 156.

Jindřich Štyrský. Illustratsioonid Vítězslav Nezvali luuletusele „Podivuhodný kouzelník". 1922. Ilmunud Vítězslav Nezvali raamatus „Pantomima: poesie. Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství". 1924
Jindřich Štyrský. Illustrations for the Vítězslav Nezvali poem "Podivuhodný kouzelník". 1922. Published in the Vítězslav Nezval book *Pantomima: poesie. Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství*. 1924

näidiseksemplari paljundamine üha uuesti ja uuesti. Barbarus, väikekodanliku riigi kriitik ja Nõukogude Liidu austaja, eksperimenteeris ühel ajal EKRis aset leidnud arenguga kubokonstruktivistliku luulega. Luulekogus „Geomeetriline inimene" ülistab Barbarus luuletusega „Autoportree" keha geomeetriat.[27] Järgmiste luuletuste pealkirjad on tähenduslikult „Horizontaalne" ja „Sirgjooneline", ning teised kirjeldavad elu metropolis, seekord Pariisis.

Pole juhus, et nii „Geomeetrilise inimese" esikaane ja illustratsioonid kui hiljem ka „Multiplitseerit inimese" esikaane tegi kubokonstruktivistlikus laadis Jaan Vahtra. Ado Vabbe oli muidugi juba Esimese maailmasõja ajal joonistanud kristallilaadse „Geomeetrilise figuuri" (1915–1919, Tartu Kunstimuuseum), figuuri, mis ennetab hollandi rühmitusse De Stijl kuulunud ungari kunstniku Vilmósz Huszári sarnaseid püüdlusi maalis „Tantsiv paar" (1928).[28] De Stijli esteetika oli väga lähedal eriti Arnold Akbergile.

MASINISM

Märt Laarman[29] oli iseõppija. 1920. aastate alguses valmis Laarmanil puulõigete seeria, milles ta segas sarnaselt mitmete Novembergruppe kunstnikega kokku kubismi, futurismi ja konstruktivistliku stilisatsiooni. Ta leidis tihti teemasid kaasaegsest tehnilisest kultuurist (mootorratas, sadamakraanad). Graafiline leht „Mototsiklett" mapist „7 puulõiget" (1923) leiab endale paraalleeli tšehhi skulptor Otakar Šveci teoses „Mootorrattur. (Päikesekiir)" (1924). Tüüpiline teos sellest perioodist on „Masinist" (1923) samast mapist. Mehhaanik kontrollib võimsat masinavärki ühe kangiga.

Kunstnik on siin insener, mehhaanik, kellel on ideoloogia üle võim ja kontroll.[30] Masinismi ideoloogia[31] oli 1920. aastate alguses paljudes avangardi ringkondades Bauhausist konstruktivistliku internatsionaalini väga elujõuline. Alates 1920. aastate keskpaigast maalis tšehh František Kupka oma masinlikke töid Pariisis. Kohati abstraktne vorm taandub ja huvi koondub konkreetsetele hammasratastele, kangidele ja võllidele, mis sõna otseses mõttes pritsivad õli (Kupka pani ühe oma töö pealkirjaks „Terase joomine", 1927–1928). Laarman, Raudsepp ega paradoksaalsel kombel isegi Felix Randel ei hoidunud masinimist ka oma figuratiivsetes ja idüllilistes kompositsioonides („Pühapäev", 1924; „Kontsert", 1924). Randeli puhul allub kompositsioon geomeetrilisele stilisatsioonile ja mehhaanilisele, peaaegu väljastantsitud arhitektuurile. Laarman kirjutas masinlikust esteetikast: „Ei roos ega masin ole luule või kunsti teemadeks, nad ainult õpetavad meistrile struktuuri ja loomisviisi."[32] Laarman võib siinkohal viidata Amédée Ozenfanti ja Charles-Édouard

Märt Laarman (1896–1979)
Mototsiklett. Mapist „7 puulõiget". 1923. Puulõige. Eesti Kunstimuuseum

Motorcycle. From the portfolio *7 Woodcuts*. 1923. Woodcut. Art Museum of Estonia

[27] Barbaruse geomeetriline keha on seotud keha geomeetriale allutamise kontseptsiooniga, mis sai alguse Albrecht Düreri stereomeetrilistest figuuridest („Underwysung der Messung", 1525) ja jõudis märkimisväärsete kubistlike käsitlusteni manerismi perioodil (Giovanni Battista Bracelli, Luca Cambiaso). Kui maneristlikud kunstnikud jõudsid kunstiajaloo teadvusesse alles 1950. aastatel ja hiljem (Bracelli tänu Tristan Tzara huvidele), siis samal ajal olid Düreri stereomeetrilised vormid juba 1920. aastatel laialt levinud. Vt nt L. Justi, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers. Leipzig: K. W. Hiersemann, 1902. See raamat oli kättesaadav ka oma loomingus geomeetrilise inimese kujundit kasutanud eesti kunstnikele.

[28] Avant-Garde Hongroise 1915–1925. Toim. Eva Bajkay. [Näituse kataloog]. Bruxelles, 1999, lk 103. Maal on erakogus Amsterdamis.

[29] J. Blackwood, Mapping Estonian Modernism: Märt Laarman and the Eesti Kunstnikkude Ryhm. – Global and Local Art Histories. Toim. J. Celina, G. Minissale. Newcastle: Cambridge Scholars, 2007, lk 84–98.

[30] Samalaadse, vene avangardi mõjul arenenud kunstnikutüübi kohta vt üldistavalt: M. Gough, The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution. Berkley: University of California Press, 2005.

[31] Vt Alfred Chapuis, Automates, machines automatiques et machinisme. Genf: Publications Techniques, 1928.

[32] Adapting Modernity. Classics of Estonian art in the first half of the 20th century, lk 57.

burdened with literature and narration. According to Kobro, it relates to all people equally. In other words such a form is equally legible for everybody. These arguments show why the concept of architectural sculpture (and also painting) as a sort of universal language, an Esperanto, for the visual "communication" of all the people in the world, was so strong at the time and did not lack socialist and leftist connotations (analogically to the slogan "Workers of the world, unite!").

This is the spirit in which one may also perceive the strong use of geometry in this period in the reduction of both human figures and objects. In the case of the Estonians one must mention the poet Johannes Vares-Barbarus, a radical socialist and later communist, who in the names of his poetry collections indicated to a certain extent the direction taken by the Estonian avant-garde, or at least of some of their representatives in the EKR.

In 1920 Barbarus published a book entitled *Katastroofid* (Catastrophes, 1920), followed by *Kolmnurk* (Triangle, 1921) and the Expressionist *Vahekorrad* (Relations, 1922), while in his poem *Paberist inimene* (Paper Man) the author's socialist persuasion is evident in his proposition that "Marx was the father". Significant for EKR were the collections of poems entitled *Geomeetriline inimene* (Geometrical Man, 1924) and *Multiplitseerit inimene* (Multiplied Man, 1927). The geometric and fragmentised man is the result of machinistic aesthetics, his multiplication is simultaneously standardisation, i.e. more and more new creation through multiplication of a single example. Barbarus, critic of the bourgeois state and admirer of the Soviet Union, became an experimenter in Cubist-Constructivist poetry, in parallel with the processes taking place in the EKR. In his collection *Geometrical Man*, Barbarus glorifies in his poem *Self-Portrait* the "body-geometry".[27] Further poems are significantly entitled *Vertical* and *Horizontal*; others draw on the life of the metropolis, this time from Paris.

It was no coincidence that the covers and illustrations for the collection entitled *Geometrical Man* were created in the spirit of Cubo-Constructivism by Jaan Vahtra as was the cover for the collection of poems entitled *Multiplied Man*. Of course, already during the First World War, Ado Vabbe drew the crystalline *Geometric Figure* (1915–1919, Tartu Art Museum), a figure that anticipates the similar position of the Hungarian member of the Dutch group De Stijl, Vilmos Huszár, in the painting *Dancing Couple* (1928).[28] The aesthetics of De Stijl were very close in particular to Arnold Akberg.

MACHINISM

Märt Laarman[29] was self-taught. At the start of the twenties he created a series of woodcuts in which, like some of the artists from the Novembergruppe, he mingled Cubism, Futurism and Constructivist stylisation. He often found themes in the sphere of contemporary technical civilisation (motorcycle, cranes in a port). The graphic print *Motorcycle* from the portfolio *7 Woodcuts* (1923) has a notable parallel in a statue by the Czech sculptor Otakar Švec entitled *Motorcyclist* (*Sunbeam*) (1924). A print typical of the period, *Masinist* (Engineer, 1923), is from the same portfolio. A mechanic can control a mighty set of machines with a lever. Man the artist is here an engineer, a mechanic, who controls technology and has power over it.[30] The ideology of machinism[31] was alive from the beginning of the twenties in various avant-garde circles, from Bauhaus to the Constructivist International. From the middle of the twenties the Czech František Kupka painted his machinist pictures in Paris. In places the abstract forms vanish and the interest prevails in concrete gear wheels, levers and shafts, from which the oil is literally spurting (Kupka entitled one of his paintings *Steel Drinking*, 1927–1928). Neither Laarman, Raudsepp, but paradoxically not even Felix Randel avoided machinism in their figural and idyllic compositions (*Sunday*, 1924, *Concert*, 1924). In the case of Randel the composition is subordinate to geometric

[27] The geometric body of Barbarus is linked to very old concepts of the geometrisation of the body, from the stereometric figures of Albrecht Dürer (*Underwysung der Messung*, 1525) to the noteworthy "Cubist" conceptions from the Mannerism period (Giovanni Battista Bracelli, Luca Cambiaso). Whereas Mannerist authors did not reach the awareness of art history until the 1950s and later (Bracelli thanks to the interest of Tristan Tzara), Dürer's stereometric figures were already well known in the twenties – see for instance Ludwig Justi, *Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers*. Leipzig: K. W. Hiersemann, 1902. This book was also available to the Estonian artists who formed the concept of the "geometrical" man.

[28] *Avant-Garde Hongroise 1915–1925*. Ed. E. Bajkay. [Exhibition catalogue]. Bruxelles, 1999, p. 103. The painting is in private collection, Amsterdam.

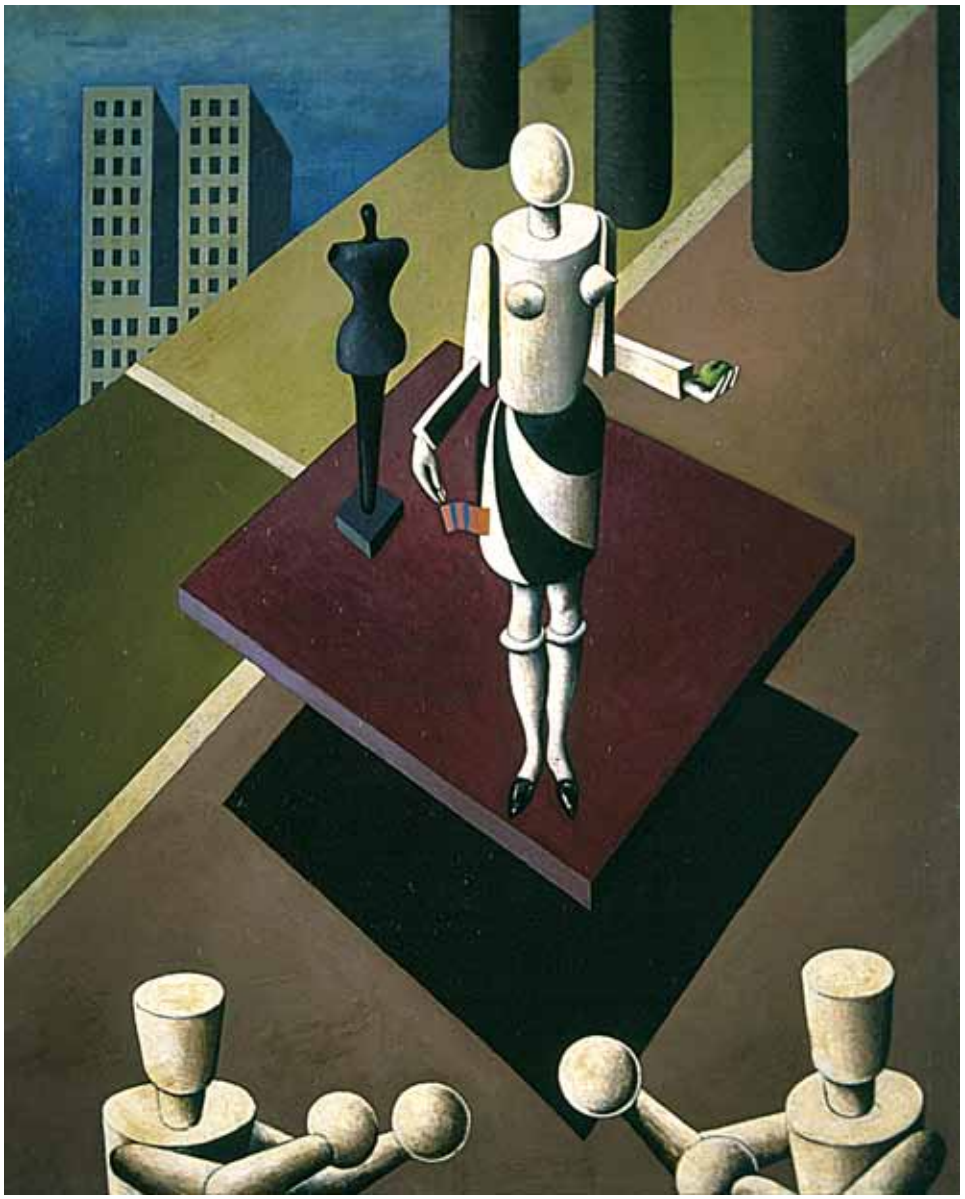
[29] J. Blackwood, "Mapping Estonian Modernism: Märt Laarman and the Eesti Kunstnikkude Ryhm," *Global and Local Art Histories*. Eds. J. Celina, G. Minissale. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 84–98.

[30] In general on a similar type of artist, whose growth was generated by the Russian avant-garde, see Maria Gough, *The Artist as a Producer. Russian Constructivism in Revolution*. Berkley: University of California Press, 2005.

[31] See A. Chapuis, *Automates, machines automatiques et machinisme*. Geneva: S. A. Des Publications Techniques, 1928.

Jeanneret' (Le Corbusier) purismile, kes loobusid kubismi dekoratiivse elemendi arendamisest ja rajasid teed selge, lihtsa, ratsionaalse vormi juurde, millele langes hoolimata argistest teemadest (vaikelu: pudelid, kannud, klaasid, kitarrid ja vaasid) osaks moodsa masinliku esteetika muundav mõju. Seega näeb isegi tavaline vaikelu kitarriga (Eduard Ole) ilmselgest maalilisest teostusest hoolimata välja, nagu oleks see tehaseliinilt tulnud. Maal on nagu ilus, kuid ikkagi mehhaaniliselt valmistatud toode.

Seni kuni Laarman pidas kinni enda (ja ka puristide) põhimõtetest, nägid ta figuurid välja nagu robotlikud kujud, arhitektuurse lõikega isikupäratutesse kostüümidesse riietatud mehhaanilised tehisinimesed. Samamoodi tehislikud ja mehhaaniliselt fragmentaarsed on tegelased Lätis tegutsenud maalikunstniku Vladas Drėma maalidel.



Sándor Bortnyik (1893–1976)
Uus Eeva. 1924. Õli.
Ungari Rahvusgalerii
The New Eve. 1924. Oil.
Hungarian National Gallery

Märt Laarman „Treppi" (hävinud) maalimas. Eesti Kunstimuuseum F28043.
Märt Laarman painting *Staircase* (destroyed). Art Museum of Estonia F28043.

Märt Laarman (1896–1979)
Trepp. 1924. Puulõige. Eesti Kunstimuuseum
Staircase. 1924. Woodcut. Art Museum of Estonia

stylisation and mechanical, almost "machine-cut" architecture. Laarman wrote about the machinist aesthetics: "Neither the rose nor the machine is a subject for poetry or art; they merely teach the master about the structure and method of creation."[32] Laarman can refer here to the Purism of Amédée Ozenfant and Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), who rejected the decorative elemental growth of Cubism and defended the path towards clear, clean, simple, rational forms, which, in spite of banal themes (still-life: bottles, jugs, glasses, guitars and vases), were to be transformed through the aesthetics of modern machinism. Thus even an ordinary still-life with a guitar (Eduard Ole) looks as though it were, in spite of the evidently intimate painterly execution, made in a standardised manner in some factory. The painting looks like a beautiful, but nevertheless mechanically reproduced "product".

As long as Laarman kept to his (and also Purist) principles, then his figures look like robotic, mechanical figurines, like an artificial man, dressed in the anonymous costume of a mechanical, "architectural" construction. Similarly "artificial" and "mechanically" fragmented are the figures of the painter Vladas Drėma, working in Latvia.

[32] *Adapting Modernity. Classics of Estonian Art in the First Half of the 20th Century*, p. 57.

Masinliku naisnukuga maal „Trepp", mida Laarman esitas näitusel 1925. aastal, väljendab võõrandunud mehhaanilise esteetika atmosfääri. Ühelt poolt tekib kohe seos Oskar Schlemmeri tegelaste masinliku esteetikaga, teisalt loovad Laarmani tegelased ja figuurid paralleeli ungari maalikunstniku Sándor Bortnyiki mehhaaniliste tegelastega, eriti programmilistes maalides „Uus Eeva" ja „Uus Aadam" (1924). Need Budapestis asuva Ungari rahvusgalerii kogudesse kuuluvad masinismi lausa karikatuursed näited on kogunud endasse mehhaanilise tehisolemisega seotud tähendusi, millest E. T. A. Hoffmann kirjutas 1816. aastal oma jutustuses „Uneliivamees".[33]

Tegelased Aleksandr Krimsi maalidel („Suvi", 1930–1940) on samuti masinlikud või nukulikud. Eesti avangard ei saa eitada teatavat kaugust oma kujutamisobjektist. Stseenid maalidel on kunstlikud, aseptilised ja hügieenilised – vormi struktuurile rõhku seades on nende loomisel kasutatud geomeetria ja arhitektuuri vahendeid. Peamine erand on Ado Vabbe, kelle energiline ekspressionistlik vorm erineb näiteks Eduard Ole või Arnold Akbergi sujuvalt voolavast käekirjast.

Ehkki EKRi lühikesest, ent tähelepanuväärsest tegevusest on vähe säilinud – kunstirühmituse paljud tööd hävisid Teise maailmasõja ajal ning praegu on Eesti Kunstimuuseumi kogus näiteks ainult kaks Blumenfeldti maali – räägivad selle liikmete tööd tasemest, mis on võrdne oma aja rahvusvahelise kunstiloominguga. Võib-olla alles tänasel päeval, mil meil ei ole vaja äärealade modernismi alahinnata kui vasalli, kes perifeerias seistes on pilgu tsentri poole pööranud, ning selle asemel võime seda näha ainulaadsete läbikäimiste, impulsside ja vastumõjude ruumina, on meil võimalik väärtustada mitmekesistunud modernismi rikkust, millest Václav Nebeský kirjutas. Lääne avangardi kanoonilisi stiile silmas pidades on võimalik väärtustada Eesti ja ka Läti panust kunstiväljenduse spektri laiendamisel. Seda tõestavad mõisted, nagu kubokonstruktivism, kuboekspressionism, futurism ja sukubs,[34] mida ei saa suruda traditsioonilise avangardi stilistiliste tähistajate raamidesse. Eesti modernism ise avardab meie võimet tajuda kohalike vaatenurkade nüansse ja olla vastuvõtlikum mitmekesisusele, mis avangardi universaalse keele raamistuses esinevad. See on täpselt seesama äärealade hääl, mida James Elkins tahtis valjemana kuulda.

[33] Hoffmann kirjeldab oma loos tehisnukk Olympiat, kellesse peategelane Nathanael armub, ärevust tekitavana – Freud on seda iseloomustanud mõistega *unhemlich* („võõrastav").

[34] Kubo-konstruktivismi kohta eesti modernsimis vt: S. Mansbach, Modern Art in Eastern Europe, lk 190; kuboekspressionismi kohta Poola rühmituses Bunt vt: *ibid.*, lk 106. Mõiste „sukubs"on suprematismi ja kubismi akronüüm. Selle järgi sai 1919 nime Romans Suta ema restoran Riias, millele Aleksandra Beļcova tegi samanimelise dekoratiivse pannoo (1922). Vt: N. Jevsejeva, Aleksandras Beļcovas (1892–1981) abstrahējoša modernisma posma darbi. – Mākslas Vēsture un teorija, 2008, ak. 13, lk 63–74.

Aleksandra Beļcova (1892–1981)
Sukubs. (Dekoratiivpannoo). 1922.
Õli. Läti Rahvuslik Kunstimuuseum
Sukubs. (Decorative Panel). 1922.
Oil. Latvian National Museum of Art

Laarman's painting *Staircase*, with the machinist figure of a lady-puppet, exhibited in 1925, is the expression of the atmosphere of alienated mechanical aesthetics. On the one hand is the evident response of the machinist aesthetics of the figures of Oskar Schlemmer, on the other hand Laarman's figure-figurines have a parallel in the mechanical figures of the Hungarian painter Sándor Bortnyik, especially in his programmed paintings *The New Eve* and *The New Adam* from 1924. These almost caricatures of machinism from the Hungarian National Gallery in Budapest accumulate meanings linked to the motif of the artificial mechanical being, about which E. T. A. Hoffmann wrote in his tale *The Sandman* in 1816.[33]

The figures in the paintings of Aleksandr Krims (*Summer*, 1930–1940) also have a machinist or puppet-like character. The Estonian avant-garde cannot deny a certain distance from the subject depicted. The scenes in their paintings are artificial, aseptic, hygienic, constructed by means of geometry and conceived in an architectural manner, emphasising the structure of the form. The main exception is the work of Ado Vabbe, whose energetic expressionistic form differs from the smooth fluid "handwriting" of, for instance, Eduard Ole or Arnold Akberg.

Although there is not much documentation of the noteworthy, albeit brief, activity of the EKR – much of the work by the artists of the group was lost during the Second World War, meaning that today the Art Museum of Estonia in Tallinn – has, for instance, only two paintings by Blumenfeldt – the work of its members today demonstrates a quality which can hold its own in confrontation with comparable international art production of its time. Perhaps it is only in the present day, at a time when we do not need to degrade Modernism "at the margins" with theories about the vassal standing of the periphery with regard to the centre, and when we can see it as a space for original interactions, impulses and reactions, that we have a chance to appreciate the richness of the "diversified modernity" that Václav Nebeský wrote about. With regard to the canonical styles of the Western avant-garde it is possible to appreciate the Estonian contribution – but also that of Latvia – to the very expansion of the spectrum of artistic expression, which cannot be crammed into the traditional stylistic designations of the avant-garde, something that is proved by concepts such as Cubo-Constructivism, Cubo-Expressionism, or sukubs.[34] Estonian Modernism itself widens our ability to perceive the nuances of local approaches and to become sensitive to the differences within the framework of the universal language of the avant-garde. It is therefore exactly that important voice "from the margins" that James Elkins wished to have activated.

[33] In Hoffmann's tale this is a source of anxiety – Freud characterised this literally by the concept of "unhemlich" – describing the artificial puppet Olympia, with which the main character Nathanael falls in love.

[34] For Cubo-Constructivism in Estonian Modernism, see Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe*, p. 190, for Cubo-Expressionism in the work of the Polish group Bunt *ibid.*, p. 106. The concept of "sukubs" is acronym of Suprematism and Cubism and became the name of the restaurant of the mother of Romans Suta in Riga from 1919, for which Aleksandra Beļcova created a decorative panneau with the same name (1922). See Natalja Jevsejeva, "Aleksandras Beļcovas (1892–1981) abstrahejosa modernisma posma darbi" ("Aleksandra Beļcova´s (1892–1981) works of her abstract modernist period"), *Mākslas Vēsture un Teorija* 2008, no. 13, pp. 63–74.