

EESTI KUNSTIMUUSEUM

KUMU

МИСТЕЦЬКИЙ
АРСЕНАЛ
MYSTETSKYI
ARSENAL

**FUTUROMAREMMA
UKRAINA
JA AVANGARD**

**08.04. –
10.09.2023**



Näitus Kumu kunstimuuseumis

Futuromarennia.

Ukraina ja avangard

Töögrupp

Kuraatorid: Olha Melnõk, Ihor Oksametnõi ja Viktoria Velõtško
Näituse kujundus: Lera Gujevska
Graafiline kujundus: Kostjantõn Martsenkivskõi
Koordinaatorid: Elnara Taidre ja Irõna Bilan
Näituse meeskond: Richard Adang, Andres Amos, Serhi Diptan, Külli Kaats, Klaire Kolmann, Anna Pohribna, Renita Raudsepp, Mati Schönberg, Peeter Talvistu, Helen Volber ja Oleksandr Vónogradov

Koostööpartnerid

Ukraina Teatri-, Muusika- ja Kinomuuseum
Ukraina Rahvuslik Kunstimuuseum
Dnipro Riiklik Kunstimuuseum
Harkivi Kirjandusmuuseum
Oleksandr Dovženko Rahvuslik Keskus
Ukraina Rahvuslik Teadus- ja Restaureerimiskeskus
Ukraina Riiklik Kirjanduse ja Kunsti Keskarhiiv-muuseum
Harkivi Linnavara Eramuuseum
Lvivi Religiooniajaloo Muuseum
Valentõna Kostjukova

Täname

Eesti Välisministeerium
Eesti Suursaatkond Kiievis
Ukraina Suursaatkond Tallinnas

Toetajad



KULTUURIMINISTEERIUM



Tallinn



Nordic Hotel Forum

Esikaanel: Oleksandr Hvostenko-Hvostov (1895–1967). Lavakujundus näidendile „Mob”.
Upton Sinclairi romaani „They Call Me Carpenter” adaptatsioon. 1924. Möstetskõi Arsenal

Väljaandja Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum, 2023

Aastatel 2019–2021 uuris Kiievis asuva Möstetskõi Arsenali töörühm futurismi ja sellega seotud kultuurikogemusi Ukraina avangardis. Projekti pealkiri *Футуromарення*, mis tõlkes võiks kõlada ka kui „Futurodeliirium” või „Tulevikuunelmad”, võtab kokku 20. sajandi alguse loominguliste eksperimentide atmosfääri, kus määramatus (deliirium) ja protsessuaalsus olid kunstiliste otsingute peamised juhtmõtted.

Möstetskõi Arsenalis toimunud näitus lõppes Venemaa täieulatusliku sissetungi eelõhtul ja Vene vägede rünnak omakorda muutis kardinaalselt üleilmset konteksti. Meie uurimistöös selgunud ajalooline analoogia tõusis sõjas selgelt esile. Üks Venemaa agressioonile iseloomulik joon on kultuuri ründamine. Ukraina avangardi puhul on see kestnud juba enam kui sada aastat: 1910. aastatel aproprieeriti kunstipärandit, 1930. aastatel represseeriti loojaid, okupeeritud aladel on siiani rüüstatud muuseume ja katkematu pommitamise käigus hävitatud mälestisi.

Seetõttu on ka Kumu esitletud projektil veidi teistsugune fookus, mis tõstab esile Ukraina futurismi sõltumatust. 1910. aastate Ukraina kunstnikud töötasid küll samas kultuuriruumis venelastega, kuid olid esmajoones siiski seotud Ukrainaga: vennad Burljukid, Oleksandra Ekster ja Kazimir Malevitš ei olnud epigoonid, vaid töid kunsti uusi ideid, mis levisid üle Euroopa. Liikudes algusest peale omanäolise ja eristuva mõttemudeli suunas, eemaldusid Ukraina loojad arhailisest vaatlemisest ning lähenesid kirklikule ja poliitiliselt aktiivsele suhtumisele nii uute kunstiilikide loomisse kui ka ühiskonna muutmisse.

Meie uurimuses on futurism ühe eriliselise kunstiilikumise asemel pigem revolutsiooniline impulss. Hüüdlausega „Metropol, masin, mass” peegeldab Ukraina futurism toonaste muutuste dünaamikat, mängides seetõttu tähtsat rolli üleilmses kunstiarengus. Siinse projektiga püüame me

kirjeldada seda kunstilist tulevikunägemust, mis sündis Ukraina ajaloolistel aladel 1910.–1920. aastatel.

1920. aastatel rõhutasid Ukraina futuristid oma maa ja rahvuse identiteeti. Venemaa sajandeid kestnud ülemvõimu järel olid nad eriti tundlikud rahvuskultuurilise iseseisvuse küsimustes. Möhhail Semenko rõhutas oma Venemaa-vastases tulises sulesõjas sageli, et keegi ei saa ukrainlastele dikteerida nende suhtumist või käsitlusviisi. See arusaam on ka praeguses olukorras äärmiselt päevakajaline.

Seega ei esitle Eesti publikule loodud „Futuromarennia“ projekt pelgalt kunsti, vaid kõneleb Ukrainast, selle pärandist ja identiteedist. See on meie Ukraina lugu, mida räägime minavormis. Samal ajal jutustame lugu, mis ei ole veel saanud mineviku osaks. Nagu sada aastat tagasi, kaitseme taas oma maad imperialistliku sissetungi eest ja unistame paremast tulevikust. Kas mitte sellest ei rääkinud ka Ukraina futuristide looming 20. sajandi alguses?

„Futurismi pisik“

20. veebruaril 1909 avaldati Prantsuse ajalehes Le Figaro „Futurismi manifest“, mille autor Filippo Tommaso Marinetti nõudis kanoonilise kunsti lõppu ja vastukaaluks tehnoloogia ülistamist. Marinetti abstraktses uue maailma mudelis saab tunnetest vabastatud inimesest tulevikku suunduv võimas mehaaniline olend. Luuletaja Möhhail Semenko, Itaalia futurismi suurim toetaja Ukrainas, võttis kasutusele metafoorse väljendi „futurismi pisik“. 1914. aasta alguses avaldas ta Kiievis nn luulelaulude kogumikud „Derzannja“ [„Püüdlus“] ja „Kvero-futurõzm“ [„Otsiv futurism“], mis tähistavad Ukraina futurismi esiletõusu.

Ukraina nakatus futurismiga siiski veidi varem, kui sideme Kiievi ja Euroopa kunstikeskuste vahel lõi Oleksandra Ekster ning mõistet „futurism“ – määratlemaks eksperimenteerimisruumi ja uue kunstikeele otsinguid ehk laiemas mõttes avangardi – asuti kasutama kõigi kunstiuuenduste puhul. Nii sündisid Kazimir Malevitši suprematism ning David Burljuki, Oleksandr Bohomazovi ja Vadõm Melleri kubofuturism.

Futurismi ideede mõjul asutati Ukrainas 1910. aastatel arvukalt kunstiühmitusi, nagu Hylaea ühing Hersoni oblastis, Krasna Poljana küla kunstkoloonia Harkivi oblastis, *Sojuz semi* [Seitsme Liit] Harkivis ja rühmitus *Koltso* [Sõrmus] Kiievis.

Ent kunstikeele uuendamine ja üleilmse kiire moderniseerimisprotsessiga kaasaminek ei olnud lihtne ülesanne, sest toona Vene ja Austria-Ungari keisririigi vahel jagatud Ukraina põllumajanduslikel traditsioonidel põhinev ühiskond ei näidanud üles innukat huvi hoogsa industrialiseerimise ja linnastumise vastu.

Hersoni oblast

Futurismi rahvusvahelistel ideedel oli kohalikus kontekstis suur mõju. 1910. aasta suvel, ammutades inspiratsiooni ajaloolistest müütidest, mis kõnelevad Ukraina steppe valitsenud sküüdi sõdalastest ja priiust armastavatest kasakatest, loodi Hersoni lähedal Tšornjanka külas kirjandus- ja kunstiühendus Hylaea. Nime Hylaea on piirkonna kohta oma kirjutistes kasutanud Vana-Kreeka ajaloolane Herodotos.

Burljuki perekonna kodukülalt Tšornjankast sai „loomelaboratoorium“ selliste noorte eksperimenteerijate jaoks nagu Velimir Hlebnikov, Vladimir Majakovski, Vassõl Kamenskõi, Benedõkt Livšõts ja Oleksi Krutšenõhh, kes küll kutsusid end futuristideks, kuid kasutasid samal ajal oma eripära rõhutamiseks nimetust „budetljanõ“, mis tuletati tegusõna „olema“ tulevikuvormist. Hylaea programmiline tegevus tugines kultuuripärandi eitusele ning üleskutsele unustada terve mõistus, hea maitse ja iganenud keel.

Rühmituse juhiks sai David Burljuk, keda sageli nimetatakse Vene futurismi ukrainlasest isaks, kuid kes ise pidas end Zaporijžja kasakate järeltulijaks ja „Tatari-Zaporijžja futuristik“. 1916. aastal sai Burljukist futuristide loodud ühingu *Obštšestvo predsedelei Zemnogo šara* [Maakera Esimeeste Ühing] esimees. See oli julge samm, mis otsekui sümbolina määratles tema identiteedi – oma väsimatu energiaga reisis ta kõikjale, nii Kiievisse, Münchenisse, Moskvasse kui ka Kaug-Itta, ning rännakutele järgnes pea poole sajandi pikkune loomeelu Ameerika Ühendriikides. Detsembris 1913 organiseeris David Burljuk futuristide ringreisi Venemaa linnades, kus osalejate skandaalne käitumine leidis suure vastukaja. Näiteks katsid nad oma näod maalingutega ning ühel Kiievis toimunud luuleõhtul riputasid lava kohale tagurpidi tiibklaveri, mis oli futuristide liikumise kohta väga sobilik metafoor.

Harkivi oblast

1906. aasta kevadel eksponeerisid vennad Burljukid Harkivi Aadliassamblee hoones oma maale, põhjustades suure skandaali, kuid sütitades samal ajal kunstinoori, kes soovisid loominguliselt eksperimenteerida. Akademismile alternatiivi otsivas linnas sündisid uued kunstikeskused ja -rühmitused, näiteks asutas Jevhen Ahhafonov 1907. aastal stuudio *Golubaja Lilija* [Sinine Liilia], kus sünteesiti kujutavat kunsti stsenograafia ja kirjandusega. Kunstniku- ja soorolle asuti tõlgendama uuel moel ja tähtsat osa mängis selles kunstnik Marija Sõnjakova, kellest sai legend juba tema eluajal. Harkivi

lähedal asuva Krasna Poljana mõisas, kus Marija elas koos oma õdede Nadija, Vira, Oksana ja Zinaidaga, sai alguse Ukraina neoprimitivism, mis põhines rahvakunstil ja mida kutsuti rahvafuturismiks või intiimseks futurismiks.

Krasna Poljana fenomen mõjutas oluliselt *Sojuz semi* [Seitsme Liit] liikmeid. Tegu oli tähtsa avangardrühmitusega, mis kujunes aastatel 1915–1917 Harkivi kunstikooli juures. Autorid, kes mõni aasta hiljem määrasid terve kunstnikepõlvkonna loomesuuna, kasutasid oma töödes eri tehnikaid, combineerisid modernismi võtteid ja futuristlikku groteski ning esinesid julgete eksperimentidega. Rühmituse liikmed olid ka Vassõl Jermõlov ja Borõss Kosarev.

Kiiev

23. veebruaril 1914 avati Kiievis Hreštšatõki tänaval näitus pealkirjaga „Koltso“ [„Sõrmus“]. Väljapaneku korraldas samanimeline rühmitus, kuhu kuulusid Oleksandra Ekster, Oleksandr Bohomazov, Mõhhailo Denõssov, Katerõna Vassõljeva, Vanda Monastõrska-Bohomazova ja Xan Krohn (Norrast). Näitusel esitleti kubofuturismi kui iseseisvat kunstisuunda ning kokku eksponeeriti 306 teost 21 kunstnikult. Bohomazovi sissejuhatav tekst näituse kataloogis ja tema teesidest koosnev kirjutis „Nelja elemendi põhi-olemus“ said tõeliseks kunstimanifestiks. Hiljem arendas ta nende põhjal välja teoreetilise käsitluse „Maal ja elemendid“ (1914), kus analüüsis süvitsi futuristliku kinetismi ja kubistlike vormide lagundamise sünteesi, kirjeldades objektiivset maailma nelja elemendi abil: joon, vorm, värv ja pildipind. Nende kaudu kirjeldas Bohomazov nii looduse kui ka inimtunnete dünaamikat. Taolised otsingud olid kooskõlas Itaalia futuristide ja Inglismaa vortitsistide kunstipraktikatega ning Kazimir Malevitši, Oleksandr Arhõpenko ja Oleksandra Eksteri loominguliste otsingutega.

Moskva kubofuturistide grupi liikme Viktor Palmovi vormiekspriimendid algasid küll väljaspool Ukrainat, kuid said tema „värvimaali“ pärisosaks alles 1920. aastate Kiievis, kuhu Palmov kutsuti kunstiinstituudi professoriks. Oma „värvimaali“ ideest kirjutas ta lähemalt ka ajakirjas *Nova generatsija* [Uus Generatsioon]. Jättes mulje vahetust improvisatsioonist, on Palmovil erakordne anne vormida lõuendil kujutatu dünaamikat ja suunata värvide abil vaataja emotsionaalset taju.

Suprematistlikud eksperimendid tikandiga

Futuristide kunstiekspõrimendid hõlmasid ka rahvatraditsioonide kaasajastamist. Nii näiteks tehti koostööd Natalija Davõdova käsitööartelliga Tšerkassõ oblastis asuvas Verbivka külas. 1915. aastal sai artelli peakunstnikuks Nina Henke, kes kutsus endaga koostööd tegema Oleksandra Eksteri, Kazimir Malevitši ja teised rühmituse Supremus liikmed. 1915. ja 1917. aastal korraldasid Davõdova ja Henke Moskvast moodsa dekoratiivkunsti näitused, kus eksponeeriti tarbeesemeid, mis olid kaunistatud avangardkunstnike tööde põhjal valminud tikanditega. 1917. aasta lõpus saadeti Verbivka töökojast Moskva näitusele üle 400 eseme ning sellest ajast saadik kuuluvad paljud neist Venemaa kollektsioonidesse.

2007. aastal tehti algust projektiga, mille eesmärk oli rekonstrueerida avangardkunstnike originaalkavandite järgi teostatud tikandeid. Projekti algatas kunstiajaloo doktor Tetjana Kara-Vassõljeva ning seda viivad ellu Kiievi Mõhhailo Boitšuki nimelise Dekoratiivkunsti- ja Disainiakadeemia õppejõud ja üliõpilased.

Destruktsioon ja konstruktsioon

Pärast Esimest maailmasõda ja Ukraina revolutsiooni kuulutati 1918. aastal välja iseseisev Ukraina riik, mis kestis vaid lühikest aega. Juba 1921. aastaks oli Venemaa bolševistlik režiim haaranud oma kontrolli alla suurema osa Ukraina territooriumist ja loonud Ukraina Nõukogude Sotsialistliku Vabariigi, mille pealinn asus Harkivis. Rahvusliku liikumise neutraliseerimiseks rakendasid bolševikud 1920. aastatel ukrainiseerimispoliitikat, mille tulemusel leidis Ukrainas aset kultuuriline plahvatus ning tekkisid uued kunstiliikumised ja -grupeeringud.

Uue kunsti radikaalseima nägemuse pakkusid välja futuristid, kes oma tegevuses sarnanesid kontseptuaalse liikumisega – alates panfuturismi teooria väljakuulutamisest kuni kõige kulminatsiooniks kujunenud ajakirja *Nova generatsija* [Uus Generatsioon] kirjastamiseni. Mõhhail Semenko käis välja idee, et kogu minevikupärand tuleks hävitada ja luua metakunsti abil uus kultuurimudel. Ta kombineeris rahvusvahelised vasakpoolsed kunstipõhimõtted natsionaalsotsialistliku moderniseerimise ülesandega ning leidis, et kogu kultuurikommunikatsiooni – nii kirjandust, kujutavat kunsti, arhitektuuri, teatri- ja filmikunsti kui ka avaliku ruumi kujundust – tuleks radikaalselt muuta. Tema ideed leidsid poliitilise toetuse ning Ukraina kommunistid pidasid futurismi sobilikuks nii sotsiaalsete kui ka rahvuslike küsimuste lahendamisel, et lõpetada konflikt proletaarsete linnade ja stiihiliste külakogukondade vahel.

1920. aastate majanduslikud ja sotsiaalsed muutused – tormilises tempos toimunud industrialiseerimine ja linnastumine – sundisid Ukraina futuriste kiirustama. Kohaldades vormilisi otsinguid ajastu nõuetele, jätsid nad vahele terveid kunstiajaloolisi arenguetape ja eitasid nii minevikupärandit kui ka kaasaegseid praktikaid. Illustreerimaks erinevate kunstivoolude vastastikuseid mõjusid ja esitlemaks 1920. aastate avangardis toimunud protsesside laiemat konteksti, oleme avardanud oma käsitlust, suunates pilgu futuristlike kunstnike kitsamast ringist ka väljapoole.

Luulemaal

Futurismi keskne idee oli luua kunstisünteesil põhinevaid teoseid, mida 1910. aastate Itaalia futuristid nimetasid *parole in libertà* (tõlkes „vabad sõnad“). Ukrainlased kasutasid selle kohta terminit *poezomaljarstvo* (tõlkes „luulemaal“). Sellistes teostes piir kujutise ja sõna vahel kaob ning kirjatähtedel on peale grammatilise ülesande ka assotsiatiivne funktsioon. Luulemaalil tühistati nii süntaksi reeglid kui ka kõik kirjandusliku teksti omadused, lähtuti häälikute helikõlast, nihutati tähemärkide asukohta, leiutati „ülbeid“ neologisme ja kasutati uusi trükitehnika võimalusi. Visuaalse luule silmapaistvaim esindaja on Möhhail Semenko, kelle sulest on ilmunud kaks luulemaalide kogumikku: „Kablepoema za okean“ („Ookeaniülene kaabelpoeem“, 1920–1921) ja „Moja mozaika“ („Minu mosaiik“, 1922).

Ajakiri *Nova generatsija*

Intellektuaalne diskussioon, mis oli 1920. aastate kunstielu asendamatu osa, leidis peamiselt aset ajakirjanduslikes väljaannetes. Ajakirja sai toona asutada suhteliselt kergelt ja kiirelt, mistõttu oli oma väljaanne paljudel kunstirühmitustel. Ajakirja *Nova generatsija* [Uus Generatsioon] anti välja oktoobrist 1927 kuni detsembrini 1930 ehk Ukraina futuristide tegevuse kõrghetkel. Publitseerimist rahastas riik, st futuriste tunnustati ametlikult. Kokku ilmus 36 numbrit, mille tiraaž jäi vahemikku 1000–1700 eksemplari. Ajakirja peatoimetaja oli Möhhail Semenko ning kujunduse eest vastutasid kunstnikud Vadõm Meller, Anatol Petrõtskõi ja Dan Sotnõk. Väljaandes ilmusid regulaarselt lääne raamatute arvustused ja ajakirjaartiklite tõlked ning tutvustati kaasaja kunsti-suundi.

Futuristlik teater

Futuristide totaalse kunsti idee sobis hästi lavaeksperimentideks. Uus teater lõhkus „neljanda seina“ vaataja ja lava vahel, kaasates publiku lavastusse ning ähmastades piire reaalsuse ja etendatava vahel.

Futuristliku teatri eestkõneleja lavastaja Marko Tereštšenko 1920. aastal asutatud teater kandis revolutsioonis osalenud ja oma tegevuse eest hukatud noore kirjaniku Hnat Möhhailõtšenko nime. Seega kinnitasid teatri rajajad juba algusest peale oma pühendumist vasakpoolsetele vaadetele. Samal ajal avaldas Tereštšenko manifesti pealkirjaga „Tegevuskunst“, kus kutsus üles looma teatrit, mis järgiks ajastu ühiskondlikke muutusi. Uue teatri näitlejaist

pidid saama vabad loojad, nagu kommunistlikus ühiskonnas said töölistest tootmisjuhid. Tereštšenko rakendas oma vaateid massilavastustes, kus kollektiivne tegevus baseerus kaasaja kuulsate kirjanike, eeskätt futurismist mõjutatud autorite nagu Möhhail Semenko ja Heo Škurupi loomingul. Tema lavastuslikud eksperimendid lõppesid 1925. aastal, kui Hnat Möhhailõtšenko nimeline teater suleti.

1920. aastate avangardkunsti eksperimendid ei jätnud mõjutamata ka klassikalist ooperit, mis tegi läbi uuenduskuuri ja sai nii vaimult (sisult) kui ka vormilt futuristlikuks. Lavakujunduse moderniseerimise tulemusel muutus ooperilava funktsionaalseks: maalitud taustade asemel ehitati keerulisi konstruksioone ning lavaruumi kujundasid liikuvad värvipinnad ja valgustuslahendused, mis rõhutasid ja võimendasid ooperi dramaatilisust. Tänapäeval näevad selliste ooperi- ja balletietenduste kavandid välja kui iseseisvad esemetu kunsti teosed, kus geomeetrilised elemendid suhestuvad omavahel ja loovad uusi rütme.

Kunstiühing Berezil

Filippo Tommaso Marinetti kuulsaim teatricalane kirjutis „Varieteeteater“ (1913) mõjutas kahtlemata ka Ukraina lavastaja ja teatriuundaja Les Kurbase vaateid. 1919. aastal avaldas Kurbas fragmendi Victor Auburtini raamatust „Die Kunst stirbt“ [„Kunst on suremas“] ajakirjas *Mõstetstvo* [Kunst], mille toimetaja oli Möhhail Semenko. Publikatsiooni eessõnas väidab Kurbas futurismi ideedest lähtudes, et industrialiseerimise käigus vana kunst sureb ja sünnib uus, tuues näitena Mikalojus Konstantinas Čiurlionise ja Vladimir Majakovski loomingut. Oma lavaeksperimentides heitis Kurbas kõrvale vanad traditsioonid, avaldas imetlust uutele tehnoloogilistele lahendustele ning rakendas filmikunsti, tsirkuse, vodevilli ja aeroobika elemente.

Samal ajal ei jaganud Kurbas futuristide radikaalsust ja konstrueerise uue teatri mudeli. 1922. aastal asutas ta Kunstiühingu Berezil, mille nimi viitab märtsikuule ja kevade algusele ning deklareerib uuendust. Kurbas tutvustas uut teatriesteetikat, kus lavastaja ideede teostamiseks kombineeritakse näitlemist, lavakujundust ja muusikat. Teatri repertuaari koostas ta küll klassikalistest draamanäidenditest, kuid eelistas kaasaja autoreid nagu Mõkola Kuliš, Maik Johansen ja Mõkola Hvõljovõi. Erilist tähelepanu pööras Les Kurbas lavakujundusele, kus näitlejad olid ruumi dünaamiline osa. Seda kontseptsiooni ehk lavalist dünaamikat esindab 1923. aastal lavastatud Georg Kaiseri „Gaas“.

Filmikunst

Kino ja modernismiajastu vahele võib tõmmata võrdusmärgi. Kunst kui tööstus, st tootmis- või kõrgtehnoloogiline kunst, kehastas täiuslikult futuristide fantaasiasid. Filmikunsti, millel puudus iganenud klassikaline pärand, sai luua „siin ja praegu“.

Ukraina kinokunsti seostatakse futurismi selliste režissööridega nagu Dzõga Vertov (David Kaufman) ja Eugene Deslaw (Jevhen Slabtsenko). Vertov töötas Ukrainas aastatel 1927–1930, Deslaw emigreerus Ukrainast Prantsusmaale. Sotsiaalse tausta erinevustest hoolimata oli kahe režissööri loomemeetod paljuskki sarnane, hõlmates fragmenteerimist, süžee puudumist (süžetust), dünaamilist montaaži, kontrollimatut mulje- ja mõttevoogu ning ootamatuid kaameranurki.

Deslaw'd, kes keskendus abstraktsetele visuaaleksperimentidele, luues „luulefilme“ ehk visuaalseid suurlinnasümfooniaid, pidasid Itaalia ja Prantsuse futuristid silmapaistvaks uuendajaks. Vertov seevastu eelistas päriselu ja tema teosed on siiani dokumentalistika kullastandardiks. Oma filmis „Üheteistkümnes aasta“, mis valmis Oktoobrirevolutsiooni 11. aastapäevaks (bolševistlik riigipööre toimus 1917. aastal), vaatleb ta Dnepri jõel asuva hüdroelektrijaama Dniprelstani rajamist Zaporizžjas. Dniprelstani elektrijaamast sai Ukraina industrialiseerimise sümbol ja sel oli keskne koht Nõukogude propagandas. 1928. aastal inspireeris elektrijaam noort heliloojat Juli Meitust avangardteose, sümfoonilise süidi „Dniperlstanist“ loomisel.

Arhitektuur

1920. aastatel Ukraina arhitektuuris domineerinud konstruktivism oli kohalik vaste sakslaste Bauhausi mõjutusel Euroopas esile kerkinud funktsionalismile. Konstruktivistlik arhitektuur vastandus teravalt revolutsioonielsetele „väikekodanlikele“ stiilidele, sest peamiste elementidena kasutati hoone tektoonikat, faktuuri ja konstruktsiooni, mis sobisid uue aja tööstusestetikaga.

Samaaegselt viidi ellu futuristide urbanistlikest ideedest inspireeritud radikaalseid linnaplaneeringuid, mille eesmärgiks oli inimeste igapäevaelu hõlbustamine ja nende maksimaalne integreerimine tootmisprotsessidesse. Erinevalt varasematest ajaloolistest linnadest projekteeriti nn sotsiaalseid linnu. See uus mõiste sisaldas korraga kahte tähendust: linnade elanikud ehitasid sotsialismi ja linnad olid ehitatud inimestele. Neid linnu planeeriti rajada värskelt valminud hiiglaslike tööstuskomplekside lähedusse.

Sedalaadi lähenemist rakendati kõige järjekindlamalt Harkivis, mis oli kuni 1934. aastani Ukraina Nõukogude Sotsialistliku Vabariigi pealinn ja mida võiks nimetada ka konstruktivismi laboriks. Harkivi traktoritehase ümber rajati sotsiaalne linn (*sotsmisto*) ning halduspiirkonda ehitati 13-korruseline riikliku tööstuse ehk Deržpromi hoone – esimene pilvelõhuja Nõukogude Liidus. Samal ajal kerkis arvukalt teisigi konstruktivistlikke ehitisi, sh elumajad, administratiivhooned, tööstusrajatised ja haridusasutused. Praegu on aga tekkinud oht, et kõik need 1920. aastate urbanistliku eksperimendi sümboliks saanud hooned hävivad, sest Venemaa agressiooni tagajärjel on Harkivis kannatada saanud iga neljas ehitis.

1920. aastate mahalaskmine 2020. aastatel

See on lugu põlvest põlve kestnud kuriteost.

Kuuekorruselist maja Harkivis kutsuti algselt Slovo hooneks, sest see on kirillitsa c-tähe kujuline (*слово* tähendab tõlkes „sõna“). 1920. aastatel Ukraina vaimueliidile rajatud hoone elanikel – kirjanikud, muusikud ja kunstnikud – oli oma tulevikunägemus ja nad nimetasid end Punase Renessanssi ehitajateks. Hiljem sai hoone Krematooriumi hüüdnime, sest aastatel 1933–1937 arreteerisid võimuorganid enam kui 70 sealset elanikku, kellest 33 hukati mahalaskmise teel.

Jõuline Nõukogude impeerium näitas oma tegelikku palet ja saabusid aastad, mida kutsume Hukatud Renessansiks. Ukrainiseerimine asendus venestamisega, kanda kinnitas sotsrealism ja kunstist sai propaganda-vahend. Tulevikuunistused, haprad nagu klaas, purunesid kiirelt kildudeks ja Slovo hoone endiste elanike mainimine muutus tabuks.

1990. aastatel paigaldati Slovo hoonetele memoriaaltahvel ja see aastakümne tähistab Harkivi kirjanike pärandi taassündi. 2021. aastal alustas ühes korteris tegevust kunstiresidentuur.

Nüüd on Venemaa asunud taas rünnakule ja praegust aega kutsume me Suureks Sõjaks. Aset leiavad arreteerimised, piinamised ja hukkamised, ukraina autorite raamatuid põletatakse ning kultuuripärandit hävitatakse. 7. märtsil 2022 langes Slovo hoone lähedusse venelaste rakett, klaasid purunesid ja fassaad sai kannatada.

Kuid haavatud Slovos jätkavad inimesed tulevikust unistamist. Nende seas on kirjandusmuuseumi töötajad, kes korraldasid rünnakute ajal kunsti-festivali, kirjanik Oleksandr Savtšuk, kes avaldab Harkivis uusi raamatuid, ja

reporter Oleksandr Ossipov, kes käis Slovo hoonet siinse installatsiooni jaoks pildistamas.

See ongi lugu pärandiks saanud ukrainalikust kindlameelsest vastupanust.

**Eesti Kunstimuuseumi ja Möstetskõi Arsenali
(Kiiev, Ukraina) koostöönäitus „Futuromarennia.
Ukraina ja avangard“ Kumu kunstimuuseumis.**

Kumu kunstimuuseum
Weizenbergi 34 / Valge 1
Tallinn

Lisainformatsioon:
kumu.ekm.ee