

INSTITUTSIOONIDE ROLL NÕUKOGUDE KUNSTIPOLIITIKAS NING NEIST LAHTIRAKENDAMISE MÕJUD 1990. AASTATEL*

Raili NUGIN

Tallinna Pedagoogikaülikooli Rahvusvaheliste ja Sotsiaaluuringute Instituut, Estonia pst 7, 10143 Tallinn, Eesti; raili@iiss.ee

Artiklis käsitletakse nõukogude kunstipoliitika institutsionaalset aspekti. Stalinismiajal olid institutsioonid üheks olulisemaks vahendiks kunstnike lõa otsas hoidmisel, kehtestades distsiplinaarsed rituaalid, mis põhinesid topeltalluvustel ja hägustel kontroll-liinidel. Viimased põhjustasid panoptikumiefekti, mis sisendas osalejatele tunde, et neid kontrollitakse kõikjal ja kõigi poolt. Institutsionaalse korra stabiliseerudes kandsid institutsioonid aga ontoloogilise turvatunde tekitaja rolli, pakkudes ritualiseeritud rollimudeleid. See rollide poolt tekitatud turvatunne võimaldas süsteemis osaledes selle ideoloogilistele lähtekohtadele ning identiteediprobleemidele mitte mõelda. Süsteemi kokku kukkudes tekkis aga tänu selle turvatunde kadumisele kultuuritrauma, millele järgnesid uued institutsionaalsed identiteediotsingud.

Küllap on kunstiteoreetikute üks kesksemaid vaidlusteemasid – kunsti sõltuvuse/sõltumatuse aste ühiskondlikest protsessidest – aktuaalne ka eesti kunstist rääkides. Eesti kunstiajaloo kõige politiseeritumale perioodile viidata pole kuigi raske – kahtlemata on selleks stalinismiaastad. Kunstnikud leidsid end olukorras, kus juba 19. sajandil juurdunud arusaam kunstnikust kui loojast ja loomevabadusest kui tema ülimest relvast kummutati kiiresti. AINUõIGED maalimisviisid, teemad ja kompositsioonid kanoniseeriti.¹ Kuigi alati jääb küsitavaks, kui täiuslikult suudeti eesti kunsti visuaalne pool viia kooskõlla soovitud kunstikaanonitega (ja seda eriti enne 1947.–48. aastat),² jääb kunsti politiseerituse kulminatsioon kindlasti stalinismiaega. Jaak Kangilaski nõukogude eesti kunsti periodiseeringu kohaselt on 1953. aasta – stalinismi kõrgaeg kunstipoliitikas – visuaalse kunsti osas omamoodi nullpunktiks.³ Edaspidi hakkas juba pisitasa peale kunsti estetiiseerimine.

* Artikkel valmis Eesti Teadusfondi (ETF) grandid nr 5950 toetusel.

¹ Juske, A. Sotsialistlik realism – kaanon ja stiil. – Kultuur ja Elu, 1990, 6.

² Levin, M. Sotsialistliku realismi uurimisprobleeme. – Kunstiteaduslikke Uurimusi, 1994, 7, 206.

³ Kangilaski, J. Kunstist, Eestist ja eesti kunstist. Tallinn, 2001, 220.

Seega muutub alates sellest ajast oluliseks suhe, mil määral kunst ja poliitika teineteisest eraldusid. Selle suhte siduvaineks olid needsamad kunstiinstituutsioonid, mis loodi stalinismi kõrgajal. Käesoleva artikli peatähelepanu ongi pühendatud kunstiinstituutsioonide rollile kunstielus. Kirjutis ei kaardista küll põhjalikult instituutsioonide süsteemi,⁴ kuid püüab põgusalt viidata instituutsioonide toime-mehhanismidele stalinismiajal ning läbi nõukogude aja. Pikemalt analüüsitakse taasiseseisvumise ajal nendest instituutsionaalsetest mõjudest lahtirakendamise aega ning instituutsionaalse inertsiooni mõju 1990. aastate kunstidiskursusele, seades analüüsi keskmesse Eesti Kunstnike Liidu üldkogude protokollid. Instituutsioonid, mis külvastid stalinismiajal hirmu- ja distsipliiniõhkkonda, löid hiljem oma rituaalidega teatava turvatunde ning selle kadumine tekitas ühiskondlike muutuste keerises kultuuritrauma.

Instituutsionalistlik lähenemine kunstikäsitusele pole uus – juba 1970. aastatel rajas George Dickie lääne kunstiarenguid iseloomustades instituutsionalistliku kunstiteooria, mille kohaselt kunst ja selle areng on selle ümber asuvatest instituutsioonidest oluliselt mõjutatud.⁵ Hiljem on kutsutud üles laiendama instituutsionalistlikku lähenemist ka nõukogude kunstile ja sotsrealismile.⁶ Ka Kangilaski märgib, et instituutsioonide arengu jälgimine on oluline osa Eesti kunstiajaloo, kuigi väliselt säilis okupatsiooniaastatel instituutsionaalne struktuur suhteliselt stabiilsena ning see ei aita selgitada paljusid visuaalseid muutusi sel perioodil.⁷ Siinkohal tuleb nõustuda – kindlasti ei anna instituutsioonide dokumentide jälgimine meile kunstielust adekvaatset pilti, peegeldades paljuski vaid asjaosaliste kätteõpitud rollikasutust. Ometi olid instituutsioonid nähtamatuks taustsüsteemiks visuaalse ja poliitilise vahel, mistõttu muutub oluliseks ka nende sisemine dünaamiline areng. Just instituutsioonide kaudu laveeriti kunsti visuaalse külje eraldumist poliitikast. Sarnase struktuuriga instituutsioonivõrgustik võis kanda erinevatel ajastutel erinevaid rolle ning peegeldas seetõttu alati suhet kunsti visuaalse vabaduse ja politiseerituse vahel. Kuigi käesolev kirjutis markeerib instituutsioonide rolli põgusalt, võib nende dünaamika jälgimine läbi nõukogude perioodi anda kunstiajaloo uurimisse kahtlemata huvitavaid sisendeid.

EELLUGU

Nõukogude Liidu kunstikaanon – sotsrealism – imporditi Eestisse juba valmisproduktina.⁸ Viimane koosnes nii visuaalsest, ideoloogilisest kui ka instituutsio-

⁴ Põhjalikumaks instituutsioonide analüüsiks vt **Peirumaa, R.** Hruštšovi “sula” ning muudatused ENSV kunstipoliitikas ja Eesti kunstielus 1950. aastate teisel poolel. Magistritöö. Käsikiri Tartu Ülikooli kunstiajaloo õppetoolis. Tartu, 2004.

⁵ **Kangilaski, J.** Kunstist, Eestist ja eesti kunstist, 245; **Dickie, G.** Art and aesthetic: an institutional analysis. London, 1974.

⁶ **Guldberg, J.** Socialist Realism as Institutional Practice: Observations on the Interpretation of the Works of Art of the Stalin Period. – Rmt: The Culture of the Stalin Period. Toim H. Günther. London, 1990.

⁷ **Kangilaski, J.** Kunstist, Eestist ja eesti kunstist, 229.

⁸ **Levin, M.,** 203.

naalsest poolest. Kõik pooled olid sealjuures Vene ühiskonnasiseste arengute tulemid, tehes 1930. aastatel läbi mitmeid transformatsioone.⁹ Üheks peamiseks sotsrealismi visuaalse külje arengu baasiks võiks tinglikult nimetada vene õigusklikku traditsiooni ja suurt kirjaoskamatust rahva hulgas. Just see tingis jutustava laadi, kunsti veidi müütilise ja ikonograafilise iseloomu.¹⁰ Stalin toetus ka oma ideoloogias müütilistele kategooriatele (“uue inimese” loomine, rahvastevaheline sõprus, harmoonia jne). See apelleeris inimeste kollektiivsele vajadusele sotsiaalsete müütide järele ühiskondades, kus valitseb suur viletsus või mis on üleminekuolukorras.¹¹ Venemaa vastas mõlemale tingimusele ning oli seega hea pinnas sotsiaalsete müütide vastuvõtuks. Ka kunst, mis neid sotsiaalseid müüte vahendas, leidis Venemaal suhteliselt sooja vastuvõtu – oli ju ta produkt, mis oli välja töötatud kohalikest oludest lähtudes. Keerulisemaks läks sotsrealismi juurutamine maades, kus ajaloolised arengud olid Venemaast hoopis erinevad. Sel puhul muutus oluliseks sotsrealismi mündi teine pool, institutsionaalne korraldus, mis pidi tagama visuaalse ja selle taga oleva ideoloogilise külje juurutamise. Alljärgnevalt püütakse selgitada, kuidas toimisid stalinistliku ajajärgu institutsioonide mehhanismid.

Nõukogude institutsionaalse mehhanismi mõistmiseks on kasulik heita pilk Michel Foucault’ võimuteooriale. Foucault’ järgi peaks võim selleks, et domineerida, tootma reaalsust läbi “tõe rituaalide”.¹² Sellesse tootmisprotsessi kuulub ka iniviidid, kes allub võimule mitte niivõrd ähvarduste, kuivõrd distsipliini tõttu. Foucault’ väite kohaselt “loob” distsipliin inimese läbi järelevalve, kontrolli, võrdluste, eristuste, hierarhiseerimise, homogeniseerimise, välistuste – lühidalt, normeerimise kaudu. Foucault’ käsitluse kohaselt ei ole võim midagi, mis on inimese käes, see on pigem mehhanism või võrgustik, mis ei toimi ainult ülevalt alla, vaid ka vastupidi. Kuigi võimu püramiidilaadne ülesehitus annab sellele konkreetse “pea”, toodab võimu kogu aparaat tervikuna. See võimaldab distsiplinaarsel võimul olla korruga nii otsene kui kaudne. Otsene sellevõrra, et ta on korruga igal pool, alati valvel (sest põhimõtteliselt ei jäeta ühtki tsooni varju) ja kontrollimas indiviide, kes samal ajal on seatud teisi kontrollima. Kaudne on ta selles mõttes, et see võim toimib pidevalt ning enamasti vaikselt ning märkamatu.¹³

Foucault’ võimu ja kontrolli mudel toimis ka stalinistlikus süsteemis, mis ei külvanud üksnes ühiskonda hirmu, vaid lõi ka põhjaliku institutsionaalse süsteemi, kehtestades oma reaalsuse ja tõe läbi distsiplinaarsete rituaalide, hierarhia, kontrolli ja järelevalve.

⁹ Vt **Groys, B.** *The Total Art of Stalinism*. New Jersey, 1992.

¹⁰ Sageli on toodud paralleele Stalini-aegse sotsrealismi ja ikonograafilise traditsiooni vahel. Vt nt **Unt, M.** *Poliitilise plakati ikonograafia Eestis 1940–1945*. Bakalaureusetöö. Käsikiri Eesti Kunstiakadeemias. Tallinn, 1999.

¹¹ **Henderson, J. L.** *Ancient Myth and Modern Man*. – Rmt: *Man and His Symbols*. Toim C. G. Jung. London, 1964, 25.

¹² **Foucault, M.** *The Means of Correct Training*. – Rmt: *The Foucault Reader*. Toim P. Rabinow. London, 1991, 205.

¹³ Samas, 194.

Peter Kenez on väitnud, et üks olulisi faktoreid nõukogude propagandamasina edukas jahvatamises oli mitmete pseudoorganisatsioonide loomine lisaks realselt vajaminevatele. Selliste organisatsioonide peamine eesmärk oli anda miljonitele kodanikele pseudoülesandeid ja kohustusi, st hoida neid nõukogude propaganda-töös sotsiaalselt hõlvatuna.¹⁴ Seega muutus suur osa Nõukogude Liidu elanikkonnast mitte ainult propaganda sihtmärgiks, vaid selle reaalseks elluvijaks. Kuigi ka elluvijaj ei pruugi oma edastatavat sõnumit lõpuni uskuda, toimib selline sotsiaalne hõlvamine Foucault' mõistes distsiplinaarse tõe juurutamisena. Samuti polnud paljude organisatsioonide eesmärgiks mitte niivõrd millegi reaalse kordasaatmine, vaid toimimine bürokraatiamasinana, tootes lisaks "tõe rituaalidele" lõputuid aruandeid ja õiendeid ning luues seega järelevalve ja kontrolli õhkkonna.

Nõukogude riigi institutsionaliseeritus oli ka kunstimaailmas sedavõrd kõikehõlvav, et mõned uurijad on teinud ettepaneku uurida sotsrealismi fenomeni institutsionaalse praktikana. Nii kutsub Jorn Guldberg üles looma teatud sorti metateaduslikku viiteraamistikku sotsrealismile, mis aitaks vastata küsimusele, kuidas nõukogude kunstnikud suunati maailma ja looma nii, nagu nad lõid. Seda-moodi saab visuaalse praktika poliitilisse konteksti asetata.¹⁵

EESTI JUHTUM

Nagu eespool mainitud, oli Venemaal välja kujunenud visuaalset kunsti-kaanoni Eestis keerulisem rakendada, kuna sinne kultuuritraditsioon oli välja kujunenud teistel alustel. Üheks kõige olulisemaks erinevuseks Eestis oli saksa luterliku taustaga kunstitraditsioon, milles praktiliselt puudus figuraalse kompositsiooni žanr. Eestlastele olid võõrad monumentaalsed, nn ajaloolis-revolutsioonilised jutustava laadiga maalid – peamiselt viljeldi maastikku või küllalt staatilist olmemaali. Sellise traditsiooni juured peituvad juba reformismiaegses ikonoklastilises võitluses, mille järel otsustati luteri kirikus (ja paljudes teistes protestantlikes kirikutes) kiriku ilustamiseks piiblistseenidega jutustavaid maale mitte kasutada. Maalitraditsioon kujunes siitpeale ilmalikuks, mis omakorda tähendas seda, et kunst oli pelgalt kaunistus, aktsent seinal, kuid mitte kogu ruumi tähelepanu neelav moraalne jutustus. Kunst kaotas protestantlikes maades moraliseeriva rolli, st ka igasuguse mõju poliitilistele küsimustele (vrd katoliiklikes/õigeusklikes maades viljeldavat õukonnamaali). Ning kuigi kunstnikel võis teatud kriitilistel hetkedel (nt ärkamisajal) ühiskonnas märkimisväärne mõjujõud olla (nt Johan Köler, Kristjan Raud jt), ei saavutanud nende kunst poliitilist maiku (pigem rahvusromantilist nostalgiat).

¹⁴ **Kenez, P.** *The Birth of the Propaganda State*. Cambridge, 1985, 254.

¹⁵ **Guldberg, J.** *Socialist Realism as Institutional Practice: Observations on the Interpretation of the Works of Art of the Stalin Period*, 163.

Ka Venemaa peredvižnikute traditsiooni jätkav (sots)realistlik maalimisviis oli eesti kunstnikule võõras. Nõukogude võimu sissemarssimise aegu oli kõige levinumaks maalimislaadiks teatav impressionistlik stiil.¹⁶

Seetõttu olid eesti kunstnike sotsrealismini viimisel oluliseks just institutsionaalsed vahendid, sest loomupärast teed sellise maalimislaadini ei suudetud luua. Meeles tuleks pidada sedagi, et eesmärk polnud ju pelgalt maalimislaad, vaid selle kaudu ideoloogiliste tõekspidamiste viimine võimalikult laiade inimhulkadeni. See saavutatigi eelkõige kõrge sotsiaalse pseudohõive ja institutsionaliseerimise kaudu. Oluline polnud mitte ainult institutsiooni kuulumine, vaid ka aktiivne osalemine selle tegevuses. Stalinistlike võimude esmane poliitika oli teha kõik endast olenev, et haarata kunstnikkond enda organisatsioonidesse. Lahke tellimuste jagamine, loominguline vabadus ning materiaalsed hüved olid vaid mõned hoovad, mis kunstnikud nõukogude võimu rüppe juhatasid. Alahinnata ei tohiks ka kunstnikkonna seas kahe maailmasõja vahelisel perioodil levinud vasakpoolseid meeleolusid, nõukogude-sõbralikkust ning presidendi venna Voldemar Pätsi juhitud Kultuurkapitali tendentslikku rahajagamispoliitikat.¹⁷ Kultuuriinimeste liitumisel erinevate institutsioonidega sai otsustavaks faktoriks ka see, et osa esimese vabariigi aegsetest tunnustatud intellektuaalidest (J. Semper, J. Vares-Barbarus, Adamson-Eric jne) asus oluliste kultuuriinstitutsioonide juhtpositsioonidele ning võitis seega neile organisatsioonidele legitiimsust.

Stalinistliku (ja nõukogude) institutsionaalse süsteemi eripära Eestis oli veel see, et kontroll-liinid olid üles ehitatud enamasti topeltprintsiiibil – lisaks täitevõimu kontrollile eksisteeris ka kontroll parteiinstitutsioonide näol (keskkomiteest kuni kohalike rajoonikomiteede ja parteialgorganisatsioonide rakukesteni välja). Teise topeltalluvussuhte lõi liiduvabariikide institutsioonide puhul asjaolu, et enamasti alluti ka otseselt või kaudselt identsele emainstitutsioonile Moskvas (nt Kunstnike Liit allus kirjade kohaselt küll ENSV Kunstide Valitsusele, hiljem kultuuriministeriumile, kuid sai ka juhtnõore nii NSVL Kunstnike Liidult, parteilt kui ka ENSV Ministrite Nõukogult). Segadust lisas veel seegi, et kontrollreide võisid teha kõik kõrgemad institutsioonid, arvestamata range hierarhilisuse printsiibiga (nii võisid kontrollkäigu teha Moskva esindajad, partei, ministeriumi või otse ülemorganisatsiooni esindajad, omades pärast vigade paljastamist ajendit sugeda kontrollitavate organisatsioonide juhtkonna kõrval ka nende otsest ülemorganisatsiooni). Selline topeltalluvuste süsteem (võimalus, et iga hetk ja kõikjal võidakse kontrollida) tekitas eelkõige hägusa teadmatuse tunde, mis distsiplineeris ehk enam kui kontrollid ise.¹⁸ Ühtlasi võimaldas selline süsteem juurutada Foucault' mõistes totalitaarseid tõerituaale, luues panoptikumitunde, et ollakse kõikjal kõigi poolt jälgitavad, kuid kunagi ei teatud, kust võib kontroll saabuda.

¹⁶ Vt Helme, S., Kangilaski, J. Lühike eesti kunsti ajalugu. Tallinn, 1999.

¹⁷ Kangilaski, J. Kunstielu okupeeritud Eestis. – http://www.okupatsioon.ee/okupatsiooni_aegne_kun.html

¹⁸ Vseiov, D. Eesti NSV – iseseisvuse piirid. – Kultuurimaa, 1996, 18. dets.

Korralduslikult olid institutsioonid üles ehitatud koosolekute, komisjonide, resolutsioonide, resolutsioonide täitmise resolutsioonide, õiendite ja aruannete lõputule jadale. Järk-järgult korraldati kunstiinimeste elu nii, et rahuliku maalimistegevuse kõrval tekkis rida ühiskondlikke kohustusi – loengud marksismist-leninismist, aruandekoosolekud, kriitilised komisjonid, kolhoositööd ning isegi alandavad, kuid kohustuslikud joonistustunnid. Tasapisi laienes kogu ühiskondliku tegevuse amplituud kõigile kunstnikele, olles esialgu vabatahtlikkuse või parteilisuse alusel paigas. Just koosolekute ja loengute tulv pidi kinnitama kunstnikes nn distsiplinaarse tõe (Foucault' mõttes) ja korrektse kõneviisi. Kõnekaks näiteks on siinkohal kas või Tallinna Riikliku Kunstiinstituudi parteialgorganisatsiooni protokollid. Kui näiteks 1947. aastal arutati partei otsust põllumajanduse arendamisest, siis alles kombiti partei otsuste rituaalset arutamist ning oldi justkui nõutud, mida peaks omakeskis protokolliliselt otsustama. Nenditi, et kuigi instituudil pole põllumajandusega midagi pistmist, tuleb otsus heaks kiita. Leiti, et üliõpilased, kel on põllumajandusega seotud inimestega kontakte, peaksid nendele vastavaid otsuseid selgitama. Koosolek märkis ka ära, et instituudil võiks olla lisa-põllumaa, et varustada õppeasutust viljaga.¹⁹ Kui samalaadne partei otsus tuli aga arutlusele 1949. aastal, oli parteialgorganisatsiooni otsus selles osas märksa kindlameelsem ning koosnes kuuest punktist, milles märgiti täpselt ära, kus, kudas ja kelle poolt viiakse läbi selgitavad loengud põllumajanduse alal; kuidas, mida ja kus peaksid üliõpilased põllumajandusest maalima jne.²⁰ Asjaolu, et kunstiinstituudil pole põllumajandusega mingit pistmist, ei tulnud kellelgi pähegi mainida. See näitab, et vajalik distsiplinaarne retoorika oli selle aja jooksul püüdliselt omandatud. Iseasi, kas keegi räägitu sisusse uskus.

Kogu institutsionaalset süsteemi saadab esimeste sõjajärgsete aastate järel kindel muster – avasüli privileege jagades mähiti vastuvõetud kunstnikud järk-järgult institutsionaalsesse võrku, avaldades materiaalsete hüvede vähendamise kaudu survet kunstnike kuulekaks muutmisel.²¹ Siinjuures pole väheoluline tõik, et võimude jaoks polnud tähtis pelgalt kunstnike looming, vaid ka nende aktiivne osalemine punastel loengutel, koosolekuil, pleenumeil, kolhoositöödel, joonistustundides ja muudes ühiskondlikes ettevõtmistes. Kunstnikud, nagu paljud teised ühiskonnakihid, püüti sotsiaalse hõive abil rituaalselt kuulekaks muuta, et viia nendeni Foucault' mõistes “distsiplineeritud tõe”. Institutsionaalsed meetmed olid kunstnike lõa otsa saamisel kahtlemata mõjukamad kui otsesed repressioonid (arreteerimised), mida rakendati vaid äärmuslikul juhul ja tundmatute kunstnike puhul (nt kunstitudengid).²²

Hiljem, Stalini surma järel hakkas kunsti visuaalne külg järjest enam julgemaks minema ning kunst väljus üha rohkem propagandavahendi rakendist. Kui-

¹⁹ ERAF, 7068, n 1, s 3, l 12.

²⁰ ERAF, 7068, n 1, s 5, l 35.

²¹ Vt täpsemalt **Nugin, R.** The Implementation of Stalinist Art Model in Estonia in 1945–1950. Magistritöö. Käsikiri Kesk-Euroopa Ülikooli raamatukogus Budapestis.

²² **Lamp, E., Kangilaski, J.** Eesti kunstielu ja okupatsioonide repressiivpoliitika. Tallinn, 1994.

võrd võimudele muutus oluliseks näidata õitsvat kultuurielu, pidid nad tegema mõõndusi kunsti politiseerimisastme osas ning järk-järgult nõustuti kunsti apoliitilise iseloomuga.²³ Stalinistlikul ajal kehtestatud institutsionaalne süsteem jäi aga püsima kuni impeeriumi kokkuvarisemiseni ning retoorika, mida avalikel esinemistel kasutati, jäi suures osas poliitilise korrektsuse piiridesse. Sedasama omandatud distsiplinaarset poliitilist “korrektsust” kasutati ära kunsti estetiseerimisel – polnud midagi erakordset, et Kunstnike Liidu juhtkonnal tuli käia parteis “sinist roosaks rääkimas”,²⁴ kasutades aastate jooksul lihvitud retoorikat. Nii toimisid stalinismiajal juurutatud käitumismudelid ka veel aastakümneid pärast diktaatori surma, kuigi looming oli juba paljuski oma teed läinud. Seega võib järeldada, et võim püsis suuresti just sellel distsiplinaarsel ja rituaalsel meetodil, mis seda võimu pidevalt reprodutseeris ka siis, kui survemetodid ühiskonnas enam väga suured ei olnud ning enamik ühiskonnastki süsteemi tegelikult ei pooldanud.

Kokkuvõtvalt – propagandamasin pandi tööle, kuid selle sõnumi oodatud efektiivsus uutes riikides polnud samasugune nagu Venemaal. Ometi suudeti süsteem edukalt funktsioneerima panna ning võimul püsimise seisukohalt oli see võib-olla olulisemgi kui alamate truu usk sõnumi sisusse. Viimane oleks võinud suisa takistavaks muutuda, kuna aja möödudes sai isegi kõige innukamaile uskujaile selgeks, et kommunistlik utopia ei realiseeru. Seega oli süsteemi institutsionaalne inerts parim propaganda, mis suudeti saavutada. Süsteemi käiguhoidjatest moodustus mõne käsitluse järgi suisa omaette klass.²⁵ Kätteõpitud retoorika, institutsionaalsed riitused ja mehhanismid, millest suur osa olid mõttekad vaid sotsiaalse hõive seisukohalt, kadusid kiiresti pärast esimesi märguandeid nende kadumise võimalikkusest. Süsteem ei toiminud mitte niivõrd kaksipidi mõtlemisel, vaid omandatud rollide printsiibil – ning rollide kadudes ei valmistanud mingit raskust hüljata ka režiimikeskne mõtlemine. Just sellega on suuresti seletatavad ühiskondade kiired diskursuse muutused.

KUNSTNIKE SOTSIAALNE POSITSIOON NÕUKOGUDE VÕIMU AJAL

Kuivõrd kultuuriinimestel ja intelligentsil on reeglina ühiskonnakriitiline ning “ühiskonna südametunnistuse” roll, on intellektuaalid alati teatud määral valitseva eliidiga opositsioonis.²⁶ Nõukogude võimu ajal oli nende roll suuresti ambi-

²³ **Kangilaski, J.** Paradigma muutus 1970-ndate Lääne kunstis ja selle kajastus Eesti kunstielus. – Rmt: Rujaline Roostevaba maailm. Tartu, 1997, 5.

²⁴ **Lapin, L.** Kunstielu partei kontrolli ja iseolemise vahel 1970-ndatel aastatel. – Rmt: Rujaline Roostevaba maailm. Tartu, 1997.

²⁵ **Djilas, M.** The New Class: an Analysis of the Communist System. New York, 1965; **Konrad, G., Szelényi, I.** The Intellectuals on the Road to Class Power. New York, 1979.

²⁶ **Shils, E.** The Intellectuals and the Powers. – Rmt: On Intellectuals. Theoretical Studies. Case Studies. Toim P. Rieff. New York, 1969, 30.

valentne: tsentraliseeritud ja autoritaarses ühiskonnas vajatakse kultuuriintelligentsi koostööd ametivõimudega võimu legitimeerimiseks – on ju kultuurieliit suuresti ühiskonna sotsiaalsete väärtuste kinnistaja ja looja.²⁷ Teisalt vajasisid kunstnikud institutsionaalset ja materiaalset tuge omakorda võimueliidilt. Seega olid kultuuriinimesed teatud elitaarses positsioonis ühiskonnas – võimud seadsid nad endast sõltuvusse, jagades lahkelt ka privileege. Lisaks materiaalsetele privileegidele (korterid, ateljeed) pole väheoluline ka tõik, et aastaks 1984 oli kunstide vallas riiklikke aunimetusi 16, intellektuaalidel aga 20.²⁸ Seega loodi nõukogude ühiskonnas olukord, mil kultuuriinimesed ja võimud teineteist vajasisid ning (enamasti) ei vastandunud nad teineteisele. Sirje Helme on tabavalt öelnud, et nõukogude aastatel elati enamasti vastanduses meie-nemad, kusjuures “eesti kunstnike positsioon oli vahelduvalt nii meie kui nemad”.²⁹

Juba 1960. aastate sulast alates algas tasapisi Stalini tuumikideede lagundamine (arusaam kapitalismist ja sotsialismist kui kahest lepitamatust leerist, kapitalismi vaenulikkusest ja ohust sotsialismile, usk nõukogude ülemuslikkusse), kuid seda ka ametliku võimueliidi sees.³⁰ Nn uus mõtlemine, mis tipnes Gorbatšovi võimuletulekuga ning viis lõpuks Nõukogude Liidu lagunemiseni, hakkas arenema juba Hruštšovi istutatud seemnest. Seejuures on oluline, et sulaaajal vaikselt idanema hakanud teisitimõtlemine ei olnud ametliku ideoloogiaga vastuolus, vaid püüdis kehtestatud dogmaatika raamistikus uusi lahendusi leida.³¹ See on ka põhjuseks, miks just 60. aastate sulaaajal noor olnud (kultuuri)inimeste põlvkond astus taas areenile perestroikaajal – ta uskus süsteemi muutmise võimalikkusse süsteemi enda sees ja piires.³² Just peamiselt “sula põlvkonna” eestvedamisel tekkinud Rahvarinne oli ju erinevalt Eesti Kongressist tihedas koostöös parteieliidiga ning vastupidi.³³ Vastandumine algas siis, kui partei tsender (peamiselt siis Moskva) ise hakkas enda algatatud arengutele pidureid peale tõmbama.

Paradoksaalsel kombel andis ka nõukogude institutsionaalselt paika pandud süsteem selles osalejatele teatud ontoloogilise turvatunde. Anthony Giddensi väitel on igal inimesel psühholoogiline vajadus turvatunde järele, et vähendada endas loomulikku ärevustunnet (*anxiety*). Seda ärevust püütakse sotsiaalselt kanaliseerida erinevate institutsionaalsete ja igapäevaste rutiinidega. Teatud reeglistiku ja institutsionaalselt kehtestatud rutiinide olemasolu annab toimijatele nn jagatud reaalsustunde raamistiku.³⁴ Stalini-aegse institutsioonide süsteemi iseloomulikuks

²⁷ **Shlapentokh, V.** Soviet Intellectuals and Political Power. New Jersey, 1990, 4.

²⁸ Samas, 15.

²⁹ **Helme, S.** Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus keerulisel kümnendil. – Rmt: Ülbed üheksakümnendad. Toim S. Helme, J. Saar. Tallinn, 2001.

³⁰ **English, R.** Russia and the Idea of the West. New York, 2000, 9.

³¹ Samas.

³² **Johnston, H., Aarelaid-Tart, A.** Generations, Microcohorts and Long-Term Mobilization: The Estonian National Movement 1940–1991. – Sociological Perspectives, 2000, **43**, 4, 671–698.

³³ Vt nt ERAF, 4896, n 73, s 6, l 6. EKP Võru Rajoonikomitee esimese sekretäri kohale esitas kandidaate ka kohalik Rahvarinde eestseisus. Selliseid näiteid koostööst on palju.

³⁴ **Giddens, A.** Modernity and Self Identity. Cambridge, 1991, 35–69.

jooneks oli hägusus ja ootamatus, mis sedasama ärevus- ja ebakindlustunnet suurendas, et hoida inimesi selle abil kontrolli all. Pärast seda saabus aga teatud stabiilsus, mis Stalini karismaatilise ja tormilise valitsuse legitimeerima pidi. Peamine legitimeerimine käiski suures osas institutsioonide ja bürokraatia juurdumise läbi.³⁵ Tekkinud bürokraatiaaparaat loksus teatud mõttes paika, luues rituaalide võrgustiku, milles osalejad täitsid distsiplinaarset reeglistikku selle üle pikemalt juurdlemata. See ei tähendanud, et osalejad oluaksid süsteemi tõsikäindlad toetajad, vaid et nad seda süsteemi aktsepteerisid ning sellises institutsionaalselt paika pandud mehhanismis osalemine andis neile teatud kindlustunde – selgeks õpitud rollid säästsid inimesi Giddensi mõistes ärevustundest.

Täites kätteõpitud rolle, reprodutseerisid asjaosalised süsteemi ennast. Sotsiaalse trauma uurija Jenny Edkins väitel produtseeritakse sotsiaalset reaalsust ainuüksi oletades, et see eksisteerib. Defineerides end mõne poliitilise süsteemi liikmena, produtseerime nii seda poliitilist süsteemi kui ka omaenda identiteeti sellesama süsteemi osana.³⁶ Edkinsi järgi sõltub meie identiteet paljuski sotsiaalse korra järjepidevusest ning sotsiaalsest kontekstist, milles me end defineerime.³⁷ Seega muutub sotsiaalne kontekst osaks meie identiteedist, ja kui seesama sotsiaalne kord kaotab oma järjepidevuse, kaob ka tema roll turvalise pelgupaigana, luues aluse trauma tekkeks.

Kuigi nii Giddens kui Edkins on oma teooriate väljatöötamisel lähtunud eelkõige lääne ühiskonna arengutest, kehtib nende poolt öeldu ka nõukogude ühiskonna kohta. Olgugi et võimude poliitilisel tegevusväljal puudus lai toetuspind, suutsid nad sellgipoolest luua ühiskonna, mis aktsepteeris nende loodut vaikimisi. Selline aktsepteerimine on iseenesest oluline, et luua stabiilne õhkkond sotsiaalse järjepidevuse tekkeks ja selle korra reprodutseerimiseks. Ning viimane on omakorda aluseks mingi ühtse identiteedi tekkel, mis toetub sellele sotsiaalsele korrale. Nii Giddens kui Edkins rõhutavad, et inimestel on kalduvus püüda ignoreerida ebameeldivusi selles sotsiaalses korras ning keskenduda “fantaasiale, mida kutsutakse sotsiaalseks reaalsuseks”.³⁸ See osutub veenvaks vaid siis, kui me suudame unustada, et see on fantaasia.³⁹

Nõukogude poliitilise süsteemi kokku varisedes kadus ka see, mida Giddens nimetab ontoloogiliseks turvatundeks – kindel ja tundma õpitud distsiplinaarsete riitustega jalgealune kadus ning tuli hakata ehitama uut rituaalset raamistikku. Sellist situatsiooni, kus normatiivne ja kognitiivne inimese elu ja sotsiaalse tegevuse kontekst kaotab oma homogeensuse, koherentsi ning stabiilsuse, muutudes ümberpööratud kultuurikompleksiks, nimetab Piotr Sztompka küpseks kultuuri-trauma tekkimise tingimuseks.⁴⁰ Ka Sztompka arvates on inimloomuses midagi

³⁵ Weber, M. Võimu ja religiooni sotsioloogiast. Tallinn, 2002, 115.

³⁶ Edkins, J. Trauma and the Memory of Politics. Cambridge, 2003, 8.

³⁷ Samas, 4.

³⁸ Samas, 12.

³⁹ Samas, 14.

⁴⁰ Sztompka, P. Cultural Trauma. – European Journal of Social Theory, 2000, 3(4), 453.

sellist, mis panustab korrale, rutiinile, järjepidevusele, standardiseeritusele, etteaimatusele.⁴¹ Seega võib sellise normaalse situatsiooni katkemine ühiskonnas tervikuna tekitada sotsiaalse kultuuritrauma.

Selleks et tekkinud traumaga toime tulla, on mitmeid mooduseid. Giddens toob välja teatud tüüpilised käitumismudelid inimeste puhul, kes püüavad kohaneda ebakindluste ning riskidega: esimene neist on pragmaatiline omaksvõtt ehk suhtumine, nagu oleks kõik korras, keskendudes igapäevaküsimustele. Teine on alalhoidlik optimism, usk, et kuidagiviisi lähevad asjad paremaks ning ohte suudetakse vältida. Kolmas on küüniline pessimism, lühendatud ajaperspektiivi ja hedonistliku tendentsiga elada siin ja praegu, enne kui häda ründab. Neljas on aga reaalne vastuastumine ohuallikatele, peamiselt läbiviiduna sotsiaalsete liikumistena.⁴² Tähelepanuväärne on asjaolu, et Giddensi käitumismudelid kehtivad nii individuaalsete ühiskonnaliikmete kui ka ühiskonna kui terviku puhul. Järgnev püüab asetada Eesti Kunstnike Liidu üldkogude diskursuse selle traumaga toimetulemise valgusse.

KUNSTNIKKOND PÄRAST REŽIIMI KOKKUKUKKUMIST

Süsteemi varingule ning ametliku diskursuse kokkukukkumisele pidi järgnema uue identiteedi loomine, et tagada uue ühiskonnakorra legitiimsus ja luua uus “meie” kontseptsioon.⁴³ Ühtede olulisemate identiteedi loojatena astusid areenile kunsti- ja kultuuriinimesed. Ühest küljest võib kunsti- ja kultuuriintelligentsi sekkumist ühiskondlikku identiteedidiskursusesse selgitada teatud intelligentsile olemusliku ühiskonnatundliku närviga, mis sunnib neid sotsiaalsetel kriisimomentidel üles astuma ning ohje enda kätte võtma.⁴⁴ Teisalt tuleb arvestada ka nõukogude kultuurisüsteemi mõjudega: kunsti ja kultuuri institutsionaliseeritus tagas selle ala inimeste tiheda läbikäimise ning arvukates pleenumite, koosolekute ning seminaride nn suitsutubades alguse saanud ühiskondlikud teemaarendused said uuel ärkamisajal uue väljundi. Esialgu hägusus- ja ebakindlustunnet külvav institutsioonide süsteem muutus hiljem hoopis ühtsustunde üheks algatajaks. Tegemist oli süsteemi soovimatu tagajärjega, mis hakkas tööle eelkõige tänu Eesti väiksusele. Seetõttu pole imeks pandav, et iseseisvusvõitluses olulist rolli mänginud loomeliitude pleenum sellisel kujul ja sellise mõjujõuga aset leidis.

Kolmandaks mõjuteguriks on aga juba stalinlikest aegadest juurutatud aksioom, et ühiskonnaelus kannab olulist rolli ideoloogia ning intelligents on selle kand-

⁴¹ **Sztompka, P.** Cultural Trauma. – European Journal of Social Theory, 2000, 3(4), 457.

⁴² **Giddens, A.** The Consequences of Modernity. Cambridge, 1990. Viidatud: **Sztompka, P.** Cultural Trauma, 462–463.

⁴³ **Geertz, C.** The Interpretation of Cultures: Selected Essays. London, 1993, 240.

⁴⁴ **Shils, E.** The Intellectuals and the Powers, 30.

vaks alustalaks. Kuigi ametlik ideoloogiamasin asus nõukogude ajal siiski partei-bürokratia keskel, sisendati ametlikus propagandas kunstiinimeste olulist rolli selle ideoloogia hoidmises ning edasikandmises.

Seega astus kunstnikkond koos ülejäänud kultuuriinimestega uuel ärkamisajal ühiskondlikule areenile identiteedi loojana. Ometi tuli ka kunstnikel koos teiste ühiskonnakihtidega teha läbi identiteedi transformatsioon kõigi sellega kaasnevate protsessidega. Paradoksaalne küll, ent esialgu kujundas seda identiteeti suuresti just stalinistlik pärand, õigemini vastandumine sellega. Kogu kätteõpitud retoorika ja mõttestruktuurid pöörati enamasti lihtsalt ümber – säilis ülivõrdeline kõneviis, must-valge lahterdamine ning paatos. Jätkati arvukate pöördumiste, resolutsioonide ja otsuste vastuvõtmist nt kunstnike suurkogudel 1989 ja 1992.⁴⁵ Stalinistlikes mõttestruktuurides loodud vaenlase kuju täitis nüüdsest Stalini poolt loodud nõukogude ühiskond ise. Peagi kandus vaenlase kehastus üle ka uutele võimudele. Alternatiive ei tunnustatud, olgugi et nägemused võimalikest arengutest transformeerusid (autonoomias iseseisvuseks), kehtis endiselt õige/vale ja hea/halb määratlus justkui vaieldamatu skaala.

Nii võib 1989. aasta Eesti Kunstnike Liidu (EKL) pöördumistest lugeda, kuidas kultuur on juba aastakümneid olnud ahistatud positsioonis, koguni “näljapajukil”,⁴⁶ kuigi just seesama kultuur on aidanud “meil püsima jääda”.⁴⁷ Sellised negatiivsed deklaratiivsed väited olid juba esimesed märgid traumaatilise diskursusest – läbi kannatuste loodi identiteeti. Mineviku taaka käsitleti kui kultuurivaest. Negatiivne foon omistati aga ka kaasaegsele valitsusele, kelle “tehnokraatlikku” mõtlemist peeti ühiskonnale “surmavaenlaseks”.⁴⁸ Samasugust retoorikat produtseerisid ka nõukogude võimu algusaastate kunstnike pleenumeil kas propagandistid või nõukogude võimule truud kunstnikud – vabariigiaegset kunstipoliitikat nähti kitsi ja hävituslikuna.⁴⁹ Oluline erinevus seisnes vaid selles, et erinevalt stalinismist ei ülistatud taasiseseisvumisaastatel võimueliiti. Kui stalinismi algusaastatel räägiti sellest, et ideoloogia on tarvis läbi kultuuri massideni viia ning ühiskond ideoloogiakeskseks muuta, siis 1989. aastal nägi EKL oma pöördumise tekstis “ainsa pääseteena” ühiskonna kultuurikeskseks muutmist.⁵⁰

Jalgealuse kõikumist põhjustas kunstnikel mõistagi ka helde nõukogude finantskäre kadumine. Üheks läbivaks teemaks 1989. aasta kunstnike üldkogul oli raha (või selle puudumine) ning raha hukutav mõju valitsusele ja seeläbi kunsti arengule (ning eestlaste identiteedile). Kuigi tonaalsus rahast rääkimisel oli sarnaselt nõukogude retoorikaga ülivõrdeline ning paatoslik (ei räägitud ju pelgalt kriisist, vaid hukutuse äärel olemisest, mis võis saada saatuslikuks kogu eestlusele),

⁴⁵ EKL R-1665, n 2, s 1113, 137, 42; EKL R-1665, n 2, s 1168, 137–38.

⁴⁶ EKL R-1665, n 2, s 1112, 19.

⁴⁷ EKL R-1665, nim 2, s 1113, lk 42.

⁴⁸ Samas.

⁴⁹ Vt nt Eesti kunstitegelaste aktiivi konverents. Tallinn, 1946.

⁵⁰ EKL R-1665, n 2, s 1113, 143.

oli rahaga seonduv teemaarendus selge märk Sztompka kirjeldatud kultuuri-traumast (Giddensi kirjeldatud ontoloogilise turvatunde kadumisest). Õeldi selgelt välja, et jalgealune on kadumas ning tulevik tume. Ometi ei olnud 1989. aasta kultuuritraumale reageerimise puhul veel tegemist Giddensi poolt väljatoodud toimetuleku viimase variandiga – st selget lahendust olukorrale ei otsitud. Pigem nähtub siin küünilist pessimismi, mil tunnustati küll hädasid, kuid elati hedonistlikult vaid “siin ja praegu”. Toonitati, et kuigi ühiskond peab minema iseseisvuse ja -majandamise teed, ei tohiks kunst ometi kunagi isemajandav olla: “ühiskond tervikuna peab vastutama kultuuri arengu eest”.⁵¹

Kirjeldatud pessimism ei jätnud puutumata ka kunsti visuaalset poolt. Nii näiteks iseloomustati 1991. aasta kevadnäitust kui dekadentlike meeleolude kantsi, millel prevaleerivad “üldise vaimse kurnatuse sümptomid”, mis pidid kajastama Eesti ühiskonnas valitsevat kriisi.⁵²

Seevastu järgmisel, 1992. aastal toimunud EKL-i üldkogul liiguti juba pragmaatilisemat rada – liidu presidendi avakõne keskendus pea täielikult majandusküsimustele. President vabandas, et “kuigi on etteheiteid, et keskendumine aateprobleemide asemel liialt ärilikele asjadele, tuleb nentida, et peame arvestama [meid ümbritseva] keskkonnaga”.⁵³ Juba tekkis ka institutsionaalse külje tugevdamise tarvidus, sest leiti, et ühiskonna poolt tugevnev surve kunstielule (st finants-toe kadumine) ning liidu kohmakas struktuur ei võimalda ühiskonna survetele kiirelt reageerida.⁵⁴

Reaalsete ohtude kõrvaldamise teele asumine ei tähendanud ometi kannapööret diskursuses. Vastandumine valitsusega jätkus (“kultuurilembelist valitsust ei ole ega tule ka tulevikus”⁵⁵). Demagoogia, mis oli nõukogude ajal hästi kätte õpitud, ei olnud veel kadunud – nenditi, et kuna riigil puudub kindel kultuuri-programm, “oleme jäetud täiesti omapead”.⁵⁶ Sama kõneleja lisas aga mõne aja pärast, et kuna maksusoodustuste kaotamine kompenseeritakse riigieelarvest tulevate otsetoetustega, ollakse seetõttu riigi pajukil, riigi surve all. Siit ka järeldus, et “nüüd oleme esmakordselt riigi kontrolli all”.⁵⁷

Säilinud oli ka aksioom, et kunsti- (ja kultuuri)inimesed peaksid tänu oma olulisele panusele identiteedi loomisel teistest huvigruppidest paremal positsioonil olema. Imestati, kuidas saab võrrelda kunstnikele tehtavaid maksusoodustusi põllumeestele jagatavatega ning miks käib EKL sarnaselt parteidega ühiskondlike organisatsioonide seaduse alla.⁵⁸ Vastuvõetud resolutsioon “Eestimaa on hädas” on järjekordne märk kultuuritrauma sügavusest – rõhutati identiteedi kaota-

⁵¹ EKL R-1665, n 2, s 1112, 15.

⁵² Saar, J. Sitt lugu. – Rmt: Ülbed üheksakümnendad, 326–327.

⁵³ EKL R-1665, n 2, s 1168, 12.

⁵⁴ Samas, 26.

⁵⁵ Samas, 31.

⁵⁶ Samas, 32.

⁵⁷ Samas, 33.

⁵⁸ Samas, 32.

mise ohtu: “peame endale tunnistama, et meie tegevus tähendab ikka veel ja ka edaspidi ühte garantiid rahvuse säilimiseks”.⁵⁹

Virve Sarapik markeerib 1992. aastat institutsionaalse kriisi kulminatsioonina ning nimetab seda omamoodi nullpunktiks.⁶⁰ Ka üldkogude diskursuse jälgimine näitab, et just siit alates algas areng millegi poole – Giddensi toimetulekustrateegia neljas etapp. Seega, lähtudes seisukohast, et nullpunkt on millegi uue arenemise algus, tuleb Sarapikuga nõustuda. Teine võimalus on nimetada nullpunktiks staadiumi, kus ollakse veel madalamal – 1989. aastat, mil valitses pessimistlik eitamisstaadium. 1992. aasta rahareform ja sellega kaasnev äärmiselt vilets majanduslik olukord viskasid kunstnikud n-ö “vette” – enam ei aidanud pelgast virisemisest, et kõik on korrast ära, tarvis oli hakata reageerima konkreetsetele väljakutsetele.

Kuigi kunstnikkond tavatses end endiselt ühiskonna alustalana (rahvuse säilimise baasina) reflekteerida, algas tegelikult ühiskonnas juba kunsti hierarhilise positsiooni lagunemise protsess. Johannes Saare analüüsi kohaselt hakkas 1993. aastal sadama kunstile laiemast ringist kaela “ränki süüdistusi rahvusliku kultuuri alustalade lõhkumises”. Kunsti tõlgendati üha enam moraalse allakäigu tõendina ning seda seostati pigem millegi lagundamise kui millegi uue tekkega.⁶¹

1995. aasta üldkogu jätkab juba idanema hakanud arenguid – järk-järgult jäi vähemaks must-valget paatoslikku kõnepruuki, praktiliselt ei viidatud enam kunstnikkonnale kui eestlaste identiteedi hoidjale või alusele. Nagu eelmiselgi üldkogul keskenduti suuresti majanduslikele ja institutsionaalsetele küsimustele. Juba kostsid manitsused hakata tegema otsuseid, lähtudes “mitte tunnetuslikust meeldivusest, vaid majanduslikust tõest”.⁶² Kutsuti üles soodustama erainitsiatiivi, eravastutust. “Nii kaoks ära lõputu teema – mida me siis tahame, kas kunsti või raha. Iga peremees vastutab oma ateljee, oma toodangu müüdavuse eest ise.”⁶³ Peatuti ka institutsionaalsel küljel, soovitades muuta organisatsioon taas tsentraliseeritumaks.⁶⁴ Sztompka kultuuritraumale viitavad veel ütlused, et viimased aastad olid šokeerivad ja trööstitud, sest kaotatud olid senised nõukogudeaegsed privileegid, kuid optimistliku noodina jäi kõlama, et pendel, mis oli seni vaid allamäge sööstnud, hakkab vaikselt suunda muutma.⁶⁵

Sarapiku hinnangul on 1995. aasta piiriks, mil paljud utopiad soikusid ning valitsesid kõige teravamad vastuolud.⁶⁶ Ka üldkogude diskursust jälgides saab järeldada, et ideoloogia jäi sellest ajast alates institutsionaalse poole ees täiesti

⁵⁹ EKL R-1665, n 2, s 1168, 137.

⁶⁰ **Sarapik, V.** 1990. aastate Eesti kunsti postsemiootiline pööre. – Rmt: Ülbed üheksakümnendad, 282.

⁶¹ **Saar, J.** Sitt lugu, 329.

⁶² EKL R-1665, n 2, s 1193, 12.

⁶³ Samas, 11.

⁶⁴ Samas, 15.

⁶⁵ Samas, 12.

⁶⁶ **Sarapik, V.** 1990. aastate Eesti kunsti postsemiootiline pööre, 282.

varju. Sarapik sedastab, et 1995. aastaga lõppes ka kümnendi kõige põnevam osa ning järgnev oli vaid selle järellainetus.⁶⁷ Ka sellega saab nõustuda, jälgides põgusalt kaht järgnevat üldkogut.

1998. aastal toimunud üldkogul domineerisid jälle kord institutsionaalsed küsimused. EKL oli muutunud korralduslikuks institutsiooniks, mille peamiseks ülesandeks peeti kunstnike kutsehuvide eest seismist ja sotsiaalset kaitset.⁶⁸ Institutsionaalsed identiteediotsingud polnud veel lõppenud, sest olulisel kohal olid küsimused, milliseks EKL kujuneb. Tunnistati, et majanduslik seis on paranenud ning see andis teatavat kindlustunnet.

Ka 2001. aastal alustas liidu president oma kõnet majanduslikest küsimustest. Institutsionaalsel pinnal oli olukord stabiliseerumas – seda eelkõige finantsilises mõttes. EKL teenis oma vahendid ise.⁶⁹ Küsimuse all oli küll kunsti prestiiži tõstmine ühiskonnas, kuid enam ei suhtunud kunsti kui rahvusidentiteedi hoidjasse, vaid kui ühiskonna ühte kultuuriväljundisse, mis oleks võinud olla suurema kõlapinnaga. Räägiti sellest, et kunstnikkond oli muutunud asjalikumaks ning asisemaks⁷⁰ – seega peatuti veel kunstnike identiteedil ning selle muutumisel, kuid pigem oli aktsent ühiskondlike muutuste kajastumisel kui mingi uue identiteedi tekkel.

Kokkuvõtteks võib öelda, et EKL-i üldkogudel jälgitav areng peegeldab Sztompka kirjeldatud kultuuritraumat. Kunstnikel (ning kultuuriinimestel laiemalt, nagu ka paljudel teistel ühiskonnakihtidel) kadus nii institutsionaalne kui ideoloogiline jalgealune. Kuigi ideoloogiline ümbris vahetati diskursuses kiirelt uue vastu, säilisid esialgu vanad mõttestruktuurid – samad väärtuspesad asendati vastanditega. Seevastu institutsionaalse (ja eriti valusalt selle kaudu ka finantsilise) baasi kadumine väljendus selgemalt ning just selle institutsionaalse aluse kadumisel tekkinud “trauma” likvideerimisele läks enamik EKL-i energiast. Sellega tegelemine varjutas ajapikku ideoloogilise poole ning viimane loksus institutsionaalsete ümberkorralduste varjus justkui ise paika, taandudes aksiomist, mille kohaselt kunst kultuuri osana on ühiskonnas toimuvate protsesside alus. Väärtustati iseendaga hakkama saavat kunstnikku ning samasugust organisatsiooni. Järk-järgult kadus nõukogude ajal juurdunud institutsionaalne ühtsus.

Institutsionaalse turvatunde loomine on aga jätkuv protsess – kõigil seni iseisvusajal toimunud üldkogudel on vastu võetud EKL-i uus põhimäärus. See on selge märk institutsionaalse korra ja normeermise vajadusest, mis igal aastal kinnitust saab. Institutsionaalse normeermise taga on sisemine ebakindlustunne, mis otsib kindlust piiride defineerimisel ehk põhimääruste vastuvõtmisel. See näitab, et institutsionaalset ühtsustunnet siiski vajatakse.

Giddensi poolt ära toodud toimetulekumehhanisme võib selgesti vaadelda ka EKL-i üldkogusid jälgides. Nendest kaks esimest (ignoreerimine ja igapäeva-

⁶⁷ Sarapik, V. 1990. aastate Eesti kunsti postsemiootiline pööre, 282.

⁶⁸ EKL R-1665, n 2, s 1215, 15.

⁶⁹ EKL R-1665, n 2, s 1215, Jaan Elkeni kõne, lk 1.

⁷⁰ EKL R-1665, n 2, s 1215, Maarja Unduski kõne, lk 1.

probleemidele keskendumine; optimism ja usk, et kuidagi lähevad asjad paremaks) toimusid tõenäoliselt enne 1989. aastat. Esimene neist toimis edukalt hallil stagnatsioonial, mil ignoreeriti identiteediprobleeme ning keskenduti vaid institutsionaalsetele rituaalidele. Teine – optimism – toimis aga eufoorilisel ärkamisajal, mil räägiti helgest tulevikust demokraatia, vabaduse ja teiste mütoligiseeritud mõistete võtmes. Ent Giddensi poolt välja toodud kolmas toimetuleku moodus – küüniline pessimism koos lahenduste edasilükkamisega – on selgelt jälgitav 1989. aastal, mil domineerisid halav tonaalsus ning jätkusid ähvardused saabuvast hukust, kuid puudusid lahendusvariandid. Alates 1992. aastast vahetus kolmas järk-järgult neljandaga – astuti reaalselt ohuallikatele vastu (hakati tegelema institutsionaalsete küsimustega ning kõrvaldati aegamisi nõukogude režiimi kokku kukkudes tekkinud oht kultuurile – rahapuudus). Nüüd on asunud jälle uuele ringile – keskendutakse uutele institutsionaalsetele rituaalidele, mis aga jäävad tõenäoliselt nõukogude omadele totaalsuse poolest alla. See väljendub suuremas (Giddensi mõttes) ärevustundes, sagedamini esinevates vastuoludes, aga ka suurema institutsionaalse turvatunde igatsuses.

KOKKUVÕTE

Stalinistlik võimueliit seisis II maailmasõja järel silmitsi keeruka ülesandega – panna Eesti luterliku kultuuritaustaga kunstnikkond maalima Venemaa kultuuri-traditsioonidest välja kasvanud sotsrealismi vaimus. Peamiseks hoovaks selle eesmärgi saavutamisel said institutsionaalsed vahendid, mille abil loodi panoptikumi atmosfäär, kus kõik selles osalejad teadsid, et nad on kontrollitavad, kuid ei teadnud iial, kunas ning kelle poolt võib kontrollreid saabuda. Stalinistlik institutsionaalne skeem tootis ebakindlustunnet, mis lõi soodsa distsiplinaarse õhkkonna. Diktaatori surres vähenes järk-järgult institutsionaalse süsteemi roll hirmutekitajana ning asendus ontoloogilise turvatunde loojana (Giddensi mõistes). Institutsionaalseid rituaale järgides õppisid süsteemis osalejad selgeks mingid kindlad paikapandud rollid, mille täitmise juhtis mõtted eksistentsiaalsetelt identiteediküsimustelt kõrvale.

Režiimi langedes tekkis teatud ideoloogiline ja institutsionaalne vaakum. Kui ideoloogiline vaakum täideti suuresti pöördvõrdelise nõukogudeaegse retoorikaga (kätteõpitud rollide inerts), siis institutsionaalse jalgealuse kadumine viis selgesti väljendatud kultuuritraumani. Just institutsionaalse turvalisuse kadumise tagajärgedega võideldes leevendus ka ideoloogiline trauma. Kui esialgu käsitleti institutsionaalset traumat ideoloogiliselt (ideoloogilistes sõnavõttudes süüdistati raha kadumises kultuurivaenulikkude valitsust, kes hukutab eestlaste identiteedi), siis hiljem käsitleti vaid institutsionaalseid probleeme, taandades ideoloogilised küsimused. Majandusliku järje paranedes keskenduti uuesti institutsionaalsetele rituaalidele, mis aitavad vältida ärevust tekitavaid identiteediprobleeme.

THE ROLE OF INSTITUTIONS IN SOVIET ART POLICY AND EFFECTS OF DISINSTITUTIONALISATION IN THE 1990S

Raili NUGIN

The article analyses the role of institutions in Soviet art policy and its reflections during the period of regaining the independence and its aftermath in Estonia. It is argued that since the Stalinist official art was a product of social processes initiated in Russia, the outcome was alien to Estonian society. Thus, the methods of the implementation of the model become especially important. One of the most important ways to control the artists was the thorough system of institutions, which helped to accomplish the regime's disciplinary and control mechanisms. The surveillance lines, however, were often double or vaguely defined. Thus, on one hand, the institutions created a milieu of established discipline rituals. On the other hand, the political elite could break those rituals, interfering into art life randomly, making the objects feel uncertain about the control lines, consequently always alert.

After the death of Stalin the institutional rituals lost gradually their role as creators of vagueness, but the disciplinary rituals remained. Paradoxically, these rituals created a feeling of certainty and ontological security. The implemented rituals that worked for decades prevented those in the institutions from thinking too much about the existential questions of identity or ideology and they acted according to the roles acquired.

After the collapse of the Soviet Union a certain ideological and institutional vacuum emerged. At first the ideological vacuum was filled with a value structure similar to that of Soviet times, but the layers of that structure were filled in with different values. The pathos and demagoguery used by the Soviet elite remained the same in the discourse of the leaders of art institutions. Similarly to Soviet times, it was claimed that society rested on ideology and cultural identity. As for the institutional vacuum, it reflects a cultural trauma. People talk about the baneful new system, which can lead the artists and the entire society to doom. Yet, at first the artists do not admit the need to change themselves. Step by step the institutional problems take over the ideological discourse about identity. Steps are taken to survive in the present situations and all the energy is committed to survival. Thus, gradually the ideological discourse stays behind and transforms into the concept that art and culture is just one side of society. Society does not rest or depend on culture any more.