

## **STALINISMI TOTAALNE KUNSTITEOS**

## **BIBLIOTHECA CONTROVERSIARUM**

### SARJA KOLLEGIUM

Maarja Kangro (kirjanik ja tõlkija)

Hasso Krull (kirjanik ja tõlkija)

Rein Raud (Tallinna Ülikool)

Marek Tamm (Tallinna Ülikool)

Aro Velvet (Lõuna-California Ülikool)

Tallinna Ülikool

Boris Groys

**STALINISMI TOTAALNE  
KUNSTITEOS**

Vene keelest tõlkinud Kajar Pruul

Tallinna Ülikooli Kirjastus  
Tallinn 2019



Bibliotheca CONTROVERSIARUM

Bibliotheca Controversiarum  
Boris Groys  
Stalinismi totaalne kunstiteos

Tõlgitud väljaandest: Борис Гройс, Стиль Сталин. –  
Б. Гройс, Утопия и обмен. Moskva: Znak 1993, lk 9–110

Esmatrükk: Boris Groys, Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene  
Kultur in Sowjetunion. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold.  
München, Wien: Carl Hanser Verlag 1988

Eesti keeles varem ilmunud: Boris Groys, Stalin-stiil. Tlk Kajar Pruul. –  
Akadeemia 1998, nr 2–5, lk 417–446, 635–670, 855–894, 1083–1106

Toimetanud Aare Pilv  
Kujundanud ja küljendanud Sirje Ratso  
Sarja makett: Rakett

© Carl Hanser Verlag München 1988  
Autoriõigus (tõlge): Kajar Pruul, 1998  
Autoriõigus (eessõna): Liisa Kaljula, 2019  
Autoriõigus (järelsõna): Virve Sarapik, 2019  
Autoriõigus: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2019

ISSN 1736-9398  
ISBN 978-9985-58-863-5

TLÜ Kirjastus  
Narva mnt 25  
10120 Tallinn  
[www.tlupress.com](http://www.tlupress.com)

Trükk: Pakett

## SISUKORD

Eessõna ( <i>Liisa Kaljula</i> ) .....	7
--	---

### STALINISMI TOTAALNE KUNSTITEOS

Sissejuhatus. Kuidas historiseerida	
stalinlikku kultuuri .....	25
Vene avangard: hüpe üle progressi .....	41
„Valge inimkond“ .....	42
Punane agitatsioon .....	50
Stalinlik elukunst .....	69
Viimsepäevakohus maailmakultuuri üle .....	75
Mitteeksisteeriva tüpoloogია .....	94
Demiurgi maised kehastused .....	102
Postutopistlik kunst: müüdilt mütoloogiale .....	129
Kadunud silmapiir .....	138
Avangardkunstnik kui „väike inimene“ .....	143
Stalini parimad õpilased .....	150
Luuletaja ja miilits .....	162
Julm anne .....	169
Kremlis kroonik .....	174
Alateadvuse disainerid ja nende publik .....	189
Järeisõna ( <i>Virve Sarapik</i> ) .....	201
Boris Groysi teoste valikbibliograafia .....	241



## EESSÕNA

Proletariaadile loodud kunst ei ole püha tempel  
laisaks kontemplatsiooniks, vaid töö, tehas,  
kunstiliste objektide tootmine kõigile.

Nikolai Punin<sup>1</sup>

Boris Groys on kahtluseta üks mõjukamaid Ida-Euroopa päritolu kunstiteoreetikuid, kelle filosoofilis-teoreetilised käsitlused on kujundanud arusaamu siinse regiooni kunstist globaalselt. Moskva kontseptualismi ristiisa ning *sots-art'i* advokaadina on tema sõna sageli osutunud ka teoks, seega kuulub ta nende väheste raudse eesriide tagant võrsunud kirjutajate hulka, kel on õnnestunud tuua Ida-Euroopa kunstitermineid rahvusvahelisse kõnepruuki. Inglisekeelses maailmas tuntakse Groysi ennekõike teose „Stalinismi totaalne kunstiteos“ autorina, kes tekitas oma efektselt kirjutatud ning provokatiivset sõnumit kandva esseega nõukogude kunsti vastu laiemat huvi. Selles 1987. aastal kirjutatud essees väitis Groys, et stalinism oli olnud kõike muud kui ideoloogiliselt tagurlik ja esteetiliselt küündimatu vägivallarežiim: mitte sugugi avangardiprojekti lõpp, vaid selle kõikehõlmav edasiarendus, ettekujutus Nõukogude riigist kui kõikehõlmavast kunstiprojektist. Sellise väite esitajal sai paranoilise külma sõja ja „tervet maailma ähvardava

---

<sup>1</sup> Николай Пунин, Митинг об искусстве. – Искусство Коммуны I, 07.12.1918.

kommunismitondi“ sajandil olla vaid kaks võimalikku saatust: ta kas määras end aastateks ekstsentriku marginaalsesse positsiooni või pidi saama – maailmakuulsaks. Ehkki esialgu näis, et käiku läheb esimene stsenaarium – Groysi essee leidis kriitikat kõikvõimalikelt positsioonidelt: nii liberaalsetelt, sotsiaaldemokraatlikelt kui isegi trotskistlikelt<sup>2</sup> –, pole tänaseks ometi kahtlust, et realiseerunud on just nimelt teine. Groys on kehtestanud end originaalse mõtlejana, kelle teeb kordumatult eriliseks just tema kultuuriline kahepaikus, elukogemus mõlemal pool raudset eesriiet.<sup>3</sup>

Boris Groys sündis 1947. aastal Ida-Berliinis Nõukogude inseneri ja elektrotehniku perekonnas, tema lapsepõlv möödus aga 1940. aastate lõpu ja 1950. aastate Leningradis, seega kõrgstalinistlikus Nõukogude Liidus. Leningradi ülikoolist sai ta 1960. aastate teisel poolel matemaatilise loogika alase kõrghariduse. 1976. aastal asus ta elama Moskvasse, kus veetis järgmised viis aastat Moskva ülikooli strukturaal- ja rakenduslingvistika osakonna juures töötades. Noore intellektuaalina oli Groys mitteametliku kunstiringkonna vastu huvi tundnud juba Leningradi aastatel, kuid sügavam kunstihuvi tekkis pärast seda, kui ta oli tutvunud Moskva kontseptualistide loominguga: „Kuid ei olnud

---

<sup>2</sup> Giuliano Vivaldi, Boris Groys. The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond. – Marx and Philosophy Review of Books, [https://marxandphilosophy.org.uk/reviews/7830\\_the-total-art-of-stalinism-review-by-giuliano-vivaldi/](https://marxandphilosophy.org.uk/reviews/7830_the-total-art-of-stalinism-review-by-giuliano-vivaldi/) (08.12.2018).

<sup>3</sup> Thijs Lijster, The Future of the New: An Interview with Boris Groys. – Krisis: Journal of the Contemporary Philosophy 2018, no. 1. <http://krisis.eu/the-future-of-the-new-an-interview-with-boris-groys/> (06.02.2019).



mingit võimalust, et ma oleksin saanud midagi sellest avaldada, mida ma nende kunstist kirjutasin, ja nii veetsin ma rohkelt aega kunstnikega nende stuudiotēs ja kodudes lihtsalt juttu ajades, pidamata silmas ühtegi konkreetset kirjatööd.<sup>4</sup> Ka mitme hiljem emigreerunud Moskva kunstiteadlase puhul löi avaldamisvõimaluste puudumine olukorra, kus neil kogunes sahtlisse Vene kunsti käsitleva materjali reservuaar, mis hiljem Lääne avaldamisvõimalustega kokku puutudes paisu tagant valla päästeti. Seda võib pidada ka üheks põhjuseks, miks Vene kunst on pärast raudse eesriide langemist globaalselt olnud nähtavam kui teiste Ida-Euroopa maade kunst, millest kirjutajatel ei olnud lõdvemate tsensuurireeglite tõttu kuhjunud sedavõrd suurt avaldamisfrustratsiooni – ega kunstnikel endil lootusetusetunnet enese teostamise suhtes kodumaal.<sup>5</sup>

Olukord muutus 1970. aastate keskpaiku, mil Leningradi korterites koos käivad intellektuaalsed ringid, kuhu kuulus ka noor Groys, hakkasid välja andma oma *samizdat*-ajakirju. Groysi „Moskva romantiline kontseptualism“, mida täna tuntakse Pariisi emigrandi Igor Šelkovski poolt ellu kutsutud ajakirja „A-Ya“ esiknumbri artiklina, ilmus esimest korda tegelikult juba 1978. aastal Leningradi ajakirjas „37“. Just selles ajaloolises artiklis

<sup>4</sup> Boris Groys, *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*. Cambridge, London: MIT Press 2010, lk 4.

<sup>5</sup> Vt nt Leonhard Lapin, *Koer on sabag(k)a! Eesti avangardi traditsioon ja Eesti-Vene kunstisuhted*. – Leonhard Lapin, *Kaks kunsti: Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995*. Tallinn: Kunst 1997, lk 78-79.

kutsuti ellu Moskva kontseptualismi mõiste, ehkki esialgu lisandiga „romantiline“, mis on mõnevõrra kahetsusväärsest hilisemas käibes mõistest irdunud. Sest nagu selgitab Jekaterina Djogot, eristas Moskva kontseptualiste nende Lääne ametivendadest asjaolu, et elades tagasihoidlikes riigi poolt võimaldatud kommunaalkorterites ning puutumata kokku karjerismi, rahateenimise või ajapuuduse fenomenidega, puudus esimestel viimaseid rõhuv turumajanduslik surve, tänu millele Moskva kontseptualismi praktikates realiseerus kunstiobjekti radikaalne dematerialiseerumine.<sup>6</sup> Ehkki Groys kehtestas oma artikliga end Moskva kontseptualismi ihukriitikuna, oli tema enda kujunemist kunstiteoreetikuna oluliselt mõjutanud seesama kunstnikering ise, mida me täna tunneme tema pakutud nime all. Ilja Kabakov ja Erik Bulatov, kelle mõju Groysi mõtlemisele ei ole seni ehk piisavalt esile tõstetud, olid artikli ilmumise ajaks juba väljakujunenud, kordumatu maailmavaatega kunstnikud. Nii olid nad oma kunstikreedoga – pöörata pilk otse põlatud nõukogude reaalsuse südamesse – murdnud lahti mitteametliku kunsti vanemast, metafüüsiliste modernistide põlvkonnast, kelle jaoks nõukogudelikkuse toomine kunsti valdkonda oli võrduanud pühadusetootusega.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Ekaterina Degot, *Performing Objects, Narrating Installations: Moscow Conceptualism and the Rediscovery of the Art Object*. – *E-flux Journal*. Moscow symposium: Conceptualism Revisited. Ed. Boris Groys. Berlin: Sternberg Press 2012, lk 28–34.

<sup>7</sup> Just selle huvi tõttu nõukogude massikultuuri vastu on Vene kunstiteadlane Josef Bakštein nimetanud Kabakovi ja Bulatovi põlvkonda nonkonformistliku kunsti kolmandaks, „nõukogude põlvkonnaks“, eristades

Ehkki 1980. aastate lõpus kirja pandud „Stalinismi totaalses kunstiteoses“ mängivad juba võtmerolli ka Moskva kontseptualistide ringi analüütilisemad esindajad Komar ja Melamid, mõjutasid Groysi tema Moskva aastate alguses enam just ringi romantilise tiiva kunstnikud.<sup>8,9</sup> Neist eesti kunstile kõige olulisem oli Ülo Soosteri üks lähedasemaid sõpru Moskva kontseptualistide ringist Ilja Kabakov, kes käis omakorda tihedalt läbi Erik Bulatoviga, kellega tehti üheskoos illustratsioone kirjastusele „Detskaja literatura“.<sup>10</sup> Side Groysi ideede ja Kabakovi-Bulatovi maailmavaate vahel tuleb ilmseks kasvõi 1987. aastal kunstnike vahel aset leidnud vestluses, milles Kabakov ütleb Bulatovile: „Me peame aru saama, et meie käsutuses on ainult üks keel, milles me oleme õigupoolest võimetud rääkima, kuna see on sedavõrd väljamõeldud ja

---

neid stalinistliku perioodi esimesest ja Maneeži skandaali tõttu pöranda alla läinud teisest, „modernistlikust põlvkonnast“ (Joseph Bakshtein, *Nonconformist Traditions and Contemporary Russian Art. – From Gulag to Glasnost: Nonconformist Art from the Soviet Union*. Eds. A. Rosenfeldt, N. Dodge. London: Thames and Hudson in association with the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum 1995, lk 333–335).

<sup>8</sup> Kunstnik Georgi Kiezewalter on oma mälestustes jaganud Moskva kontseptualismi omakorda kolmeks: romantiliseks, analüütiliseks ja induktiivseks haruks (Георгий Кизевальтер, *Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: Эссе, интервью, воспоминания*. Москва: Новое литературное обозрение 2010).

<sup>9</sup> Boris Groys, *History Becomes Form. Moscow Conceptualism*. Cambridge, London: MIT Press 2010, lk 4.

<sup>10</sup> Erik Bulatov, *My Biography*. – Erik Bulatov, Moscow. London: Parrett Publishers 1989, lk 36.

valelik.<sup>11</sup> Bulatov aga vastab talle: „Ükskõik kui suur on vastuolu meie keele ja selle vahel, mida me üritame väljendada, ei tohi me oma keelt hüljata. Vastupidi, me peame kõik selle vastuolu peale ehitama.“<sup>12</sup> Bulatovi enda sõnalis-pildilises loomingus segunesid varase nõukogude avangardi revolutsiooniline propaganda ja hilisnõukogude avalikust ruumist pärit loosungid ja juhtnöörid, viidates seeläbi juba 1970. aastate alguses teatavale visuaalkultuurilisele järjepidevusele nõukogude riigi erinevatest valitsemisrežiimidest koosnevas ajaloos.<sup>13</sup> Kabakov, kellest tänaseks on saanud üks nimekamaid Moskva kontseptualismi esindajaid maailmas ning kelle Londoni Tate'i kunstimuseumist alguse saanud rändav retrospektiiv on selle teksti kirjutamise ajal avatud Tretjakovi galeriis Moskvast, on pühendanud kogu oma loomingu kadunud nõukogude tsivilisatsiooni ning selle kõige banaalsema, kõige igapäevasema keele uurimisele.<sup>14</sup> Samas 1987. aasta vestluses jagab Kabakov Groysiga ka arusaama postutopistlikust kunstist: „Meie põlvkond saabus pärast seda, kui utopia oli realiseerunud, pärast seda, kui tuumaplahvatus oli jahtunud. Radioaktiivne sade oli langenud ja me leidsime end postutoopilisest maailmast.“

---

<sup>11</sup> Interview with Erik Bulatov and Ilya Kabakov, Moscow, July 1987. Conducted by Claudia Jolles. – Erik Bulatov, Moscow. London: Parkett Publishers 1989, lk 42.

<sup>12</sup> Samas, lk 43.

<sup>13</sup> Bertrand Lorquin, Erik Bulatov: A Genealogy. – Erik Bulatov. Moscow: The State Tretyakov Gallery 2006, lk 22.

<sup>14</sup> Juliet Bingham, Introduction. – Ilya and Emilia Kabakov, Not Everyone Will Be Taken into the Future. London: Tate Publishing 2017, lk 11–12.

Lisaks maailmavaatele jagas Groys mitme Moskva kontseptualistide ringi kunstnikuga ka elusaatust, liitudes 1970. aastate keskpaiku aktiveerunud emigratsioonilainega, milles juudi päritolu tõestamine – või mõningatel puhkudel ka selle võltsimine – võimaldas Nõukogude Liidust lahkuda tervel real mitteametliku kunsti noorema põlvkonna esindajatel: nii Aleksandr Kossolapovil, Vitali Komaril, Aleksandr Melamidil, Leonid Sokovil kui veidi hiljem Ilja Kabakovil ja Griša Bruskinil. Ehkki 1974. aasta buldooserinäitus<sup>15</sup> võis olla üheks ajendiks, hajus kunstiteadlase Margarita Tupitsõni sõnul 1970. aastate esimese poole Moskvast terendanud vabaduselootus mitteametliku kunsti eksponeerimiseks lõplikult 1976. aasta paiku ning andis paljudele *sots-art'i* kunstnikele tõuke emigreerumiseks.<sup>16</sup> Samas laines Ameerika Ühendriikidesse emigreerunud kunstiteadlane Viktor Tupitsõn teab selle kohta rääkida legendi, milles Leonid Brežnev ja Henry Kissinger olevat 1970. aastate alguses löönud omavahel käed, et Nõukogude Liit annab 20 000 juudi rahvusest kodanikule väljasõiduviisid Iisraeli ning saab selle eest vastu – Ameerika luksusauto Chevrolet

---

<sup>15</sup> 15. septembril 1974 Moskva äärelinnas Beljajevos toimunud mitteametlik vabaõhunäitus, mille korraldasid Moskva ja Leningradi pörandalused kunstnikud ning mille miilitsavõimud buldooseriite ja veekahuritega laiali ajasid. Sündmus leidis laialdast kajastust ja kriitikat Lääne meedias ning on seda on võimude reaktsiooni tõttu tagantjärele hakatud kutsuma buldooserinäituseks.

<sup>16</sup> Margarita Tupitsyn, *Russian New Wave*. New York: Contemporary Russian Art Center of America 1981, pagineerimata.

Monte Carlo.<sup>17</sup> 1970. aastate keskpaigas aktiveerunud emigratsioonilainet on enamasti seletatud rahvusvahelise survega Nõukogude Liidule vaba liikumise osas, millele viimane lõpuks pragmaatilistel põhjustel ka järele andis ning mille tulemusena muudeti 1973. aastal kehtetuks ajude väljavoolu takistav „diplomimaks“ kõrgharidusega väljarändajatele.<sup>18</sup> Boris Groys emigreerus 1981. aastal Lääne-Saksamaale Münsterisse, kus ta sai 1992. aastal doktori-kraadi filosoofias ning töötas hiljem aastaid veel filosoofia abiprofessorina. Ehkki järgmised aastad viisid ta tööle meediakunsti keskusse Karlsruhe, mis tõi tema teoreetilistesse kirjutistesse uued kaasaegsete meediumidega seotud teemad, jääb „Stalinismi totaalne kunstiteos“ kirjutamine just Karlsruhe eelsesse perioodi, mil Groys, nagu ka mitmed New Yorki emigreerunud *sots-art*'i kunstnikud, vaatas tagasi oma stalinistlikule lapsepõlvele.

„Stalinismi totaalne kunstiteos“ ilmus esimest korda 1988. aastal saksa keelde tõlgituna pealkirja all „Gesamtkunstwerk Stalin“ ja alapealkirjaga „Die Gespaltene Kultur in der Sowjetunion“ („Nõukogude Liidu lõhestunud kultuur“). Pehmekaanelise raamatu kaanel istusid sõbralikult kõrvuti Jossif Stalin ja ameerika koguperekomöödiast tuntud tulnukas E. T., kelle selja taga varitses vaatajat vaikima

---

<sup>17</sup> Victor Tupitsyn, *The Museological Unconscious*. Cambridge, London: MIT Press 2009, lk 31.

<sup>18</sup> Petrus Buwalda, *They Did Not Dwell Alone: Jewish Emigration from the Soviet Union, 1967–1990*. Washington DC, Baltimore: Woodrow Wilson Center Press, Johns Hopkins University Press 1997, lk 98.

hoiatav Adolf Hitler. Kaanepildi taga olid toona juba küllaltki tuntud Moskva kontseptualistid Komar ja Melamid oma provokatiivse 31-osalise maaliseeriaga „Jalta 1945“ (1986–1987), mida kunstnikud olid esmakordselt näidanud Saksamaal Kasselis 1987. aastal toimunud 8. Documental ning mille stiili nad ise armastasid väljakutsuvalt nimetada „nostalgiliseks sotsrealismiks“. Tegemist oli postmodernistidele omase eklektilise appropriatsioonilise teosega, mille aluseks 1945. aastal toimunud Jalta konverentsi ajaloolised fotod Stalini, Churchilli ja Roosevelti kohtumisest Krimmis, kuhu peatsed võitjad olid tulnud omavahel ära jagama sõjajärgset maailma. Vitali Komari sõnul olid need fotod sõjajärgses Nõukogude Liidus keelatud, sest Stalin ei saanud ometi istuda sedavõrd lõõgastunult kõrvuti Nõukogude Liidu vaenlastega ning pealegi alistas Nõukogude Liit fašistliku Saksamaa siiski omaenda võitmatute jõududega.<sup>19</sup> Seesama 1988. aasta esmatrüki kaanepilt kaunistab ka eestikeelse väljaande kaant, ehkki pealkirja on raamat saanud ingliskeelselt tõlkelt „The Total Art of Stalinism“, mis ilmus 1992. aastal. 1998. aastal neljaosalisena ajakirja „Akadeemia“ veergudel ilmunud eestikeelse tõlke esmatrükk kandis 1993. aastal ilmunud venekeelse algversiooni „Стиль Сталин“ järgi pealkirja „Stalin-stiil“. Toona kirjutasid esseele eessõna Ülle Pärli ja Leonhard Lapin, kellest viimane osutas oma tekstis võimalusele vaadelda Vene *sots-art*i vastena Eestis noorte

---

<sup>19</sup> MacDougalli oksjonimaja 7. juunil 2017 toimunud Vene kunsti oksjoni veebikataloog (<http://www.macdougallauktion.com/indexx0617.asp?id=173&lx=a>, 13.12.2018).

arhitektide ja disainerite koosluse SOUP '69 *soviet pop*'i.<sup>20</sup> Ehkki erinevalt Vene kunstnikest ei teeninud eestlased oma *sots-art*'iga postutoopiat, kuna nende utopia – iseseisvus-unelm – pidi alles realiseeruma.<sup>21</sup>

Groysi kui esseistliku kirjutaja üks kinnisteemasid läbi mitme raamatu on kunstilise tahte ja võimutahte sarnasus. Lisaks „Stalinismi totaalsele kunstiteosele“ ilmneb see ka raamatus „Kunsti võim“, esseekogumikus, mille keskseks teemaks on moodsa ja kaasaegse kunsti poolt loodav pluralismi illusioon, mis ei peida endas aga muud kui domineerivat arusaama kunstitist kui turu tingimustes loodavast kaubast.<sup>22</sup> Raamatu eessõnas jaotab Groys kogu uusaegse kunsti kaheks: kunst kui kaup ja kunst kui poliitiline propaganda, millest viimasel on tema arvates ainsana nii afirmatiivne kui kriitiline potentsiaal ehk teisisõnu poliitiline visioon – mis ongi tõelise kunsti eesmärk.<sup>23</sup> „Stalinismi totaalses kunstiteoses“ kannab sedasama ideed Vene avangardi ja stalinismi kokkupuutepunktidele pühendatud peatükis väljendatud mõte: „Kunstniku võimunõue kunstilise materjali üle on tänapäevase kunstimõistmise aluseks ja implitsiitselt sisaldab see endas nõuet valitseda maailma üle, kuna maailm ise on tunnustatud materjaliks. See võim ei tunnista enese üle mingeid piiranguid ja teda ei saa seada kahtluse alla ükski teine, kunstiväline instants, sest inimene ise, kogu ta

<sup>20</sup> Leonhard Lapin, Ääremärkusi Boris Groysi staliniaanal. – Akadeemia 1998, nr 5, lk 1111.

<sup>21</sup> Samas, lk 1115.

<sup>22</sup> Boris Groys, Art Power. Cambridge, London: MIT Press 2008, lk 6.

<sup>23</sup> Samas, lk 4–5, 8.



mõtlemine, kõik ta teadused, traditsioonid, institutsioonid jne on alateadvuslikult või teisisõnu materiaalselt determineeritud ning sellepärast kuuluvad samuti ümberkujundamisele kõikehõlmava kunstikavatsuse kohaselt.<sup>24</sup> Ehkki Groysi on peetud püsimateks, mänguliseks, vastuoluliseks kirjutajaks, näitavad need 20-aastase vahega ilmunud raamatud Groysi intellektuaalse projekti järjepidevust ühes: et on vaja tuua kunstiteemalistesse aruteludesse tagasi sotsialistliku Ida-Euroopa kunst, mille Lääne turumajanduse tingimustes sündinud kunstidiskursus on sealt elimineerinud kui „perverse arusaama kunstist“.<sup>25</sup> Veelgi laiemalt võib Groysi projekti pidada osaks neist intellektuaalsetest püüdlustest, mis taotlevad nõukogude projekti tagasitoomist modernsuse üle peetavatesse aruteludesse, kuivõrd Euroopas on pärast raudse eesriide langemist nõukogude projekti sageli uuritud totalitaristliku ja tagurlikuna ning isegi Ameerika külma sõja aegne sovetoloogia, mis uuris Nõukogude Liitu küll moderniseerumisprotsessi osana, vaatles seda kui hälvet Lääne eeskuju poolt defineeritud modernsusest.<sup>26</sup>

Viimaste aastate intervjuudes on Groys taas kord rõhutanud, et nõukogude projekti tuleb vaadelda ajalooliselt

---

<sup>24</sup> Boris Groys, *Stalinismi totaalne kunsteiteos*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus 2019, lk 52.

<sup>25</sup> Boris Groys, *Art Power*, lk 5.

<sup>26</sup> Ronald G. Suni, *Socialism, Post-Socialism, and the Appropriately Modern: Thinking About the History of the USSR*. – *Journal of the International Institute*, Winter 1999, Vol. 6, Iss. 2. <https://quod.lib.umich.edu/j/jii/4750978.0006.207/--socialism-post-socialism-and-the-appropriately-modern?rgn=main;view=fulltext> (06.02.2019).

unikaalse nähtusena.<sup>27</sup> Ka „Stalinismi totaalne kunstiteos“ lähtub sellisest arusaamast, esitledes kogu aastakümnete-pikkust nõukogude projekti oma olemuselt antikapitalistliku ja utopistliku, tervikliku ja järjepidevana, ehkki nõukogude-uuringutes ollakse täna harjunud eristama rangelt varast avangardset perioodi hilisemast stalinistlikust ja hilissotsialistlikust ning neid samadel alustel mitte võrdlema. Ometi tuleb meeles pidada, et „Stalinismi totaalne kunstiteos“ ei ole kirjutatud mitte tänaste revisionistlike ja postrevisionistlike nõukogude-uuringute valguses, vaid ajal, mil nõukogude-uuringutes valitses veel suuresti totalitaristlik paradigma. Nagu on maininud üks raamatu arvustajaid Giuliano Vivaldi, langes raamatu ingliskeelne ilmumine 1992. aastal aega, mil Lääne akadeemia toetus oma stalinismitõlgendustes suuresti Igor Golomstocki raamatule „Totalitarian Art“ („Totalitaristlik kunst“, 1990).<sup>28</sup> Selle raamatu põhitees oli, et sotsialistlik realism kuulub samasse kategooriasse fašistliku kunstiga ning nende kahe puhul ei ole tegu mitte niivõrd kunsti-, kui võrd kultuuri-fenomenidega, mille peamine funktsioon seisnes totalitaarsele riigile propagandatööriistaks olemises. Groys aga tahab meile öelda, et nõukogude kunsti Lääne kunstikäsitluse põhjal hinnates oleme sootuks valel teel, kuna nõukogude

---

<sup>27</sup> Философ Борис Гройс: Советский проект был уникальным. Александр Кан интервьюирует Бориса Гройса. ВВС Русская Служба, 07.07.2017. <https://www.bbc.com/russian/features-40524266> (13.12.2018).

<sup>28</sup> Giuliano Vivaldi, Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*.

kunstikäsitlus lahknes juba ideoloogilistel põhjustel kodanlikust. Nii soovis Vene avangard, mida tänapäeval esitletakse aauraatiliste originaalobjektidena kunstimuuseumides ja müügigaleriides, Groysi sõnul sootuks maha jätta vana esteetilis-kontemplatiivse lähenemise kunstile.<sup>29</sup> Veelgi enam, ta soovis hävitada muuseumid kui sotsiaalsed institutsioonid, mis kindlustavad ideed kunstist kui „individuaalsest“ „käsitsitehtud“ tootest ning kunstnikust kui vaatajale esteetiliseks tarbimiseks mõeldud objektide loojast.<sup>30</sup> Nõukogude kunstikäsitlus nägi kunstnikku mitte kui objektide, vaid uute printsiipide alusel maailma totaalset muutmise projektide või mudelite loojaid.<sup>31</sup>

Kui nõukogude projekt oli oma olemuselt modernne, pidi see õhtumaise kultuuriloojaka kohaselt varem või hiljem välja jõudma ka postmodernsusse.<sup>32</sup> Boris Groys, eelistades ideoloogilistel põhjustel mitte kasutada Lääne päritolu terminit, pakub „Stalinismi totaalset kunstiteoses“ välja termini „postutopistlik kunst“, mille all ta peab ennekõike silmas 1972. aastal Moskvast tekkinud kunstiliikumist, mille keskmeks seisid Erik Bulatov, Ilja Kabakov, Komar ja Melamid, Dmitri Prigov jt: „Edaspidi nimetame

---

<sup>29</sup> Boris Groys, *The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde. – The Russian Avant-Garde and Radical Modernism: An Introductory Reader*. Eds. Dennis G. Ioffe, Frederick H. White. Boston: Academic Studies Press 2012, lk 252.

<sup>30</sup> Samas.

<sup>31</sup> Samas.

<sup>32</sup> Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press 1991.

seada kunsti postutoopiliseks, eristamaks teda niihästi avangardi ja stalinismi utoopilisest kunstist kui ka antiutoopilisest kunstist, mida tavaliselt seostatakse postmodernse seisundiga, ning rõhutamaks ühtlasi seda, et ta ei taotle mitte modernse progressi kriitikat, vaid just selle progressi peatamise utoopiliste püüdluste reflekteerimist.<sup>33</sup> Siit ilmneb, et Groys näeb nõukogude projekti kui kriitilise utoopilise alternatiivi Lääne kapitalistlikule modernsusele ning postutopistlikku kunsti seega kui omamoodi topeltkriitikat, keerulist manöövrit, mille võttis ette grupp kunstnikke Moskvast 1970. aastatel. Raamatu postutopismile pühendatud osast, mida Groys väidetavalt ise pidas kõige olulisemaks, kuna see võimaldas täita Läänele iseloomulikke lünki Ida-Euroopa kunsti tundmises, vaatasid Lääne kriitikud üldiselt mööda, kuna avangardi ideede järjepidevus stalinismis oli liiga ahvatlev kont, mille Groys oli lugejale hambusse visanud. Ometi on Groysi poolt kirjeldatud postutopistlikust kunstiliikumisest hiljem saanud üks rahvusvaheliselt tuntumaid Vene kunsti ekspordiartikleid Vene avangardi kõrval, mida samaaegselt Groysiga aitas Läänes tutvustada nii Margarita Tupitsõn, esimese *sots-art'*i näituse kuraator 1986. aastal New Yorgi kuulsas Uues Muuseumis, kui ka Jekaterina Andrejeva oma ingliskeelse raamatuga *sots-art'*ist.<sup>34</sup> Ehkki viimased on ühtlasi

---

<sup>33</sup> Boris Groys, *Stalinismi totaalne kunstiteos*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus 2019, lk 137.

<sup>34</sup> Ekaterina Andreeva, *Sots Art. Soviet Artists of the 1970s and 1980s*. Roseville East: Craftsman House 1995.