

JYRKI SIUKONEN



KAKSI TORNIA

KUVANVEISTO JA POLITIIKKA
SOSIALISTISEN RAKENTAMISEN AIKAKAUDELLA



KAKSI TORNIA

TAIDETEOREETTISIA KIRJOITUKSIA
KUVATAIDEAKATEMIASTA

09

KAKSI TORNIA

KUVANVEISTO JA POLITIIKKA
SOSIALISTISEN RAKENTAMISEN AIKAKAUDELLA

JYRKI SIUKONEN





SISÄLLYS

- 11 Johdanto
 - 14 Yhtäläisyyksiä ja eroja
 - 20 Pieni huomautus sanoista

- 23 Vallankumous ja taide
 - 25 Monumenttipropaganda
 - 33 Nykyaiteen museo
 - 35 Futuristit ja proletaarinen taide

- 39 Tatlinin torni
 - 39 Nikolai Punin: Muistomerkeistä
 - 45 Poliittinen täsmennys ja työn aloitus
 - 47 Nikolai Punin:
Kolmannen internationaalin muistomerkki
 - 60 Viktor Šklovski:
Kolmannen internationaalin muistomerkki
 - 62 Kriittinen palaute
 - 71 Ilja Ehrenburg:
Kuinka minä Arbatin portilla haaveilin
metallista ja paljon muusta
 - 76 Lev Trotski:
Vallankumouksellinen ja sosialistinen taide
 - 78 Radiotorni ja kansainväliset kaiut

82	Louis Lozowick: Tatlinin Kolmannen internationaalin muistomerkki
86	Torni ja sen tulkinnat
93	Intermissio
93	Pariisi 1925
97	Kopiot ja idean restauroinnin vaikeus
99	Neuvostojen Palatsi
105	Muhinan torni
107	Vera Muhina: Miten paviljongin veistos tehtiin
122	Menestyksen avaimet
128	Avantgarde ja moderni klassismi
131	Sosialistinen realismi ja romantiikka
135	Mutta oliko se taidetta?
139	Paluu tulevaisuuteen
145	Epilogi
151	Kirjallisuus
155	Viitteet



JOHDANTO

Venäjän postilaitos painatti vuonna 2000 postimerkin, jonka kuva-aiheeksi oli valittu kaksi suurikokoista ja historiallisesti tärkeää taideteosta. Merkissä ei lukenut kuitenkaan teosten tai taiteilijoiden nimiä. Siihen oli kirjattu ainoastaan teksti: ”Sosialistisen rakentamisen aikakauden symbolit” (Символы эпохи социалистического строительства).

Vuosituhanne vaihtuessa sosialismin rakennustyö oli jo taakse jätettyä elämää ja Neuvosto aikaan liittyvät symbolit edustivat uuden, oligarkkisen Venäjän silmissä vanhentuneita arvoja. Puolentoista ruplan postimerkki olikin lähinnä miniatyyrin kokoinen muistomerkki menneille ajoille.¹ Tästä huolimatta kahden tyyliltään hyvin erilaisen ja eri aikakausina syntyneen taideteoksen rinnastus herättää kysymyksiä. Miksi ja miten juuri nämä teokset symboloivat sosialistista rakentamista? Millaiset yhteiskunnalliset olosuhteet olivat mahdollistaneet teosten tekemisen? Kuinka teoksia arvioitiin omana aikanaan ja myöhemmässä taidehistorian



Venäjän postilaitoksen 1,5 ruplan postimerkki vuodelta 2000.

kirjoituksessa? Mikä oli taiteilijoiden suhde poliittiseen valtaan, jonka alaisina he työskentelivät?

Tässä kirjassa katson venäläisen postimiehen tavoin vierekkäin ja vertaillen kyseisiä merkkiteoksia, Vladimir Tatlinin vuonna 1920 rakentamaa luonnosta *Kolmannen internationaalinen muistomerkki* (Памятник III интернационала) ja Vera Muhinan vuoden 1937 maailmannäyttelyyn tekemää monumentaaliveistosta *Työläinen ja kolhoosinainen* (Рабочий и колхозница). Alkuperäisten dokumenttien avulla pyrin sijoittamaan taiteilijat ja heidän työnsä omaan aikaansa ja ”sosialistisen rakentamisen” kontekstiin sekä kysymään teosten paikkaa, merkitystä ja arvoa kuvataiteen historiassa. Tatlinin ja Muhinan teokset sijoittuvat taiteen lisäksi myös metallirakenteiden kategoriaan; esteettisesti ne edustivat aikanaan uutta maailmaa, mutta teknisissä ratkaisuissaan ne kantoivat mukanaan edeltävän vuosisadan perintöä. Korkealle kurottavien rautatöiden luokassa *Eiffel-torni* (1889) Pariisissa oli vielä ylittämätön mittatikku ja suuri metallikuorinen veistos vertautui väistämättä F. A. Bartholdin *Vapaudenpatsaaseen* (1886) New Yorkissa.

Tatlin ja Muhina pyrkivät kumpikin vastaamaan edeltäjiensä haasteeseen – edellinen visioiden ja haaveillen, jälkimmäinen konkreettisesti.

Heidän työnsä ponnistivat myös tulevaisuuteen – kohti meidän aikaamme. Voimme yhä tunnistaa joitakin kaikuja. *Kolmannen internationaalinen muistomerkki* vaikutti omassa hetkessään täysin hypoteettiselta ja toteutuskelvottomalta, mutta arkkitehtuurin wau-estetiikan ja 2000-luvun teknologian puitteissa sen kaltainen avoin jättiläisrakennelma olisi mahdollista (jos ei välttämättä mielekäästä).² *Työläinen ja kolhoosinainen* puolestaan kiteytti tulevaisuuteen kurottavan dynaamisen liikkeen visuaaliseen muotoon, jonka asentoja nykyaikamme tuntuu tavoittavan työläisten voittokulun sijaan enää vain jäätanssin ja tieteisfantasian maailmassa (ja jälkimmäisessä yleensä sukupuolten tasa-arvon unohtaen).



Jäätanssin olympiavoittajat Torvill & Dean.

YHTÄLÄISYYKSIÄ JA EROJA

Tatlinin ja Muhinan teokset eroavat muotokieleltään, mutta niitä yhdistää ajatus valtion tarpeita palvelevasta propagandataiteesta. Kumpikin hanke toteutui kommunistisen puolueen suojeluksessa ja virallisella rahoituksella. Tatlinin tapauksessa voi sanoa, että hän pystyi sotakommunismiin niukkoina vuosina melko vapaasti hyödyntämään uuden bolševikkihallinnon hapuilevaa kulttuuritahtoa. Muhina puolestaan sai toteuttaakseen jo ideologisesti tarkkaan määritellyn ja ylimmässä poliittisessa johdossa hyväksytyt hankkeen. Tatlin saattoi olla vielä taiteen autonomiaa julistanut sisällöntuottaja ja omapäinen kokeilija, kun taas Muhinan tehtävä muodon toteuttajana ja ongelmanratkaisijana oli vastata tilaajan odotuksiin ja ilmaista taiteellinen visionsa annetuissa puitteissa.

Molemmat teokset olivat omana aikanaan isoja julkisia hankkeita, mutta mittakaavoiltaan tyystin eri luokissa. Tatlinin teos houkutteli Petrogradissa ja Moskovassa 1920–1922 kyllä tuhansittain katsojia, mutta Muhinan veistos tavoitti jo ensi esittämällä useita kymmeniä miljoonia. Kuusi kuukautta kestäneessä Pariisin Maailmannäyttelyssä 1937 kävi tilastojen mukaan yli 31 miljoonaa vierasta. Myöhemmin vuosina Moskovon Maatalousnäyttelyssä 1939–1941 ja Kansantalouden saavutusten näyttelyssä (VDNH) 1959 alkaen *Työläinen ja kolhoosinainen* keräsi vielä sitäkin laajemman yleisön.

Kummankin teoksen historiaan liittyy tuhoutumista ja uudelleensyntymää. Tatlinin tornin malli varastoitiin mutta katosi ilmeisesti jo 1920-luvulla. Se on kuitenkin jatkanut elämäänsä useiden, tarkkuudeltaan vaihtelevien replikoiden muodossa näyttelyissä ja taidemuseoissa eri puolilla maailmaa (mm. Tukholma 1968, Pariisi 1979, Washington 1983, Moskova 1993, Lontoo 2011). Muhinan

Tähtien Sota -elokuvan juliste 1977.
(20th Century Fox / Lucasfilm Ltd.)



veistoksen ohut teräskuori puolestaan vaurioitui purkutyössä ja paluukuljetuksessa Pariisista ja se tehtiin käytännössä uudelleen Moskovassa 1939. Teos on restauroitu vuosina 2007–2009 ja on edelleen nähtävissä.³



Vladimir Tatlin (1885–1953) ja Vera Muhina (1889–1953) tekivät kumpikin laajan taiteellisen tuotannon. Silti juuri nämä veistokset ovat muodostuneet käsitteiksi ja kohonneet avainteosten asemaan. Ei ole yllätys, että myös Suomessa 1960-luvulla ilmestynyt tietosanakirja esitteli Tatlinin ja Muhinan taiteen näillä töillä – paikka ihmiskunnan saavutusten joukossa oli lunastettu yhden idean varassa.⁴ Arvostuksensa ainekset teokset olivat kuitenkin keränneet eri ilmansuunnista. Tatlinin uudesta ”konetaiteesta” (*Maschinenkunst*) innostuttiin eurooppalaisen avantgarden piirissä 1920-luvulla ja taidehistoriallisen asemansa se vakiinnutti jo vuonna 1936, kun New Yorkin MOMA:n johtaja Alfred J. Barr Jr. julisti *Kolmannen internationaalien muistomerkkien* ”konstruktivistien teoksista kaikkein kunnianhimoisimmaksi”.⁵ Tässä vaiheessa Tatlin itse oli poliittisten realiteettien edessä pakotettu luopumaan kokeellisesta taiteesta. Neuvostoliitossa oli astuttu sosialistisen realismin aikaan ja Tatlin leimattiin monen muun avantgardistin tavoin formalistiksi.⁶ Muhinan veistos puolestaan edusti alusta alkaen stalinistisen taiteen hyväksytyä linjaa ja nousi ikoniseksi neuvostotunnukseksi. Teoksen hahmot jatkoivat maailmanvalloitustaan vuodesta 1947 lähtien Mosfilmin elokuvien logona.

Taidehistorian poliittisella kartalla veistokset edelleenkin asetuvat kahteen eri leiriin. Muhinan *Työläinen ja kolhoosinainen* on lännessä nähty osana totalitarismin taidetta ja tämän vuoksi myös ohitettu 1900-luvun taiteen yleisesityksissä.⁷ Tyypillinen toisen maailmansodan jälkeen kirjoitettu länsimainen katsaus modernin taiteen kehityksestä ratkaisi totalitarismin taiteellisen ongelmallisuuden jättämällä sen kokonaan huomiotta. Kuvanveiston historian keskeisiin saavutuksiin Muhinan teos luettiin vain Neuvostoliitossa ja itäblokin maissa, kun taas läntiset modernin kuvanveiston



Mosfilmin logo.

esitykset 1950-luvulta 1980-luvulle sivuuttivat sen hiljaisuudessa. Tilanne muuttui vasta 1990-luvulla eli Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen.⁸ Stalinin ajan tuotteena ja tunnuksena Muhinan työn merkitystä on täytynyt uudelleenarvioida myös Venäjällä.⁹

Tatlinin *Kolmannen internationaalin muistomerkki* puolestaan sijoitettiin itseoikeutetusti 1900-luvun modernismin kaanoniin ja sen kuva sai paikan lähes kaikissa läntisissä alan teoksissa. Vastaavasti Neuvostoliiton virallisessa taidehistorian kirjoituksessa Tatlinin rakennelmaa ei pitkään edes huolitettu kuvataiteen piiriin, vaan se luokiteltiin arkkitehtuuriin ja siihenkin vain ”esimerkkinä suurista formalistisista virheistä”.¹⁰ Arvostavammaksi virallinen asenne muuttui vasta 1970-luvulla, kun Anatoli Strigalev julkaisi

ensimmäisen tutkimuksen *Kolmannen internationaalin muistomerkistä* (1973) ja Moskovassa järjestettiin Tatlinin näyttely (1977). Nykyisin Tatlinin torni on kiistatta yksi 1900-luvun avantgarden tunnetuimpia töitä, siitäkin huolimatta, että yksikään länsimainen taidehistorioitsija ei nähnyt sitä vuonna 1920. Alkuperäisestä teoksesta löytyykin vain yksi läntinen silminnäkökuvaus, venäläisiäkin vain muutama.

Olen kääntänyt tähän kirjaan useita aikalaisartikkeleita Tatlinin teoksesta sekä Muhinan laajan kuvauksen *Työläinen ja kolhoosinainen* -veistoksen valmistusprosessista. Niillä on huomattava arvo taidekritiikin ja taiteilijatekstien historiassa. Kirjan aiheena ei siis ole vain kuvanveisto, vaan myös kriittinen ja kokemuksellinen kuvanveistosta kirjoittaminen.



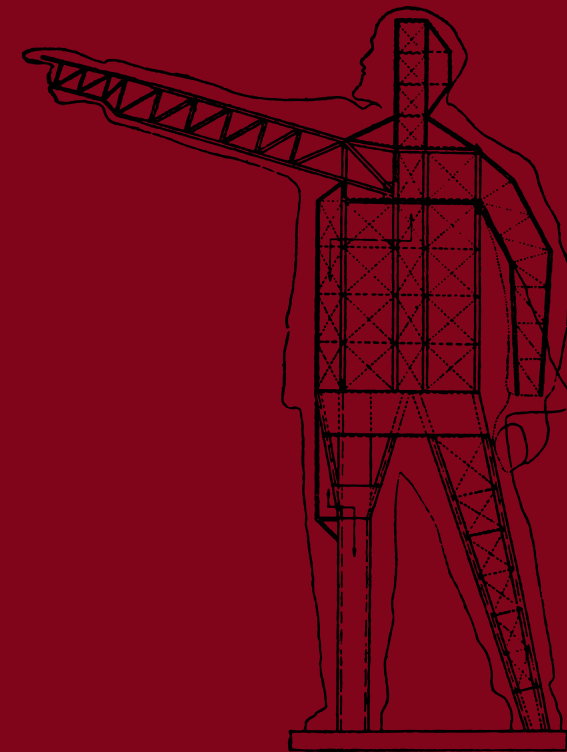
Iso Tietosanakirja

PIENI HUOMAUTUS SANOISTA

Käytän Tatlinin tornista puhuttaessa käsitettä *muistomerkki*. Tämä on linjassa venäjän sanan памятник kanssa, jonka kantasana on muisti. Mutta jos näin on, lienee kysyttävä mitä *Kolmannen internationaalinen muistomerkki* muisteli? Vastaan tähän: konseptiltaan se oli nykyhetkessä aktivoituva ja tulevaisuuteen kurrottava suuresine vailla menneisyyteen suuntautuvaa ajatusta. Se oli kuviteltu rakennelma sille, mitä tulee tapahtumaan – muistomerkki jatkuvalla vallankumoukselle.¹¹ Ajatus nojasi futuristien pyrkimykseen vapautua kertaheitolla historian painolastista.

Tekstissä näkyy toisinaan myös muistomerkin latinalaiseen juureen palautuva sana *monumentti* ja sen johdannaisia, esimerkiksi kun puheena on Leninin aloitteesta syntynyt *monumenttipropaganda* (монументальная пропаганда)¹² – olkoonkin, että hankkeen lopputuloksena oli joukko väliaikaisia muistomerkkejä menneisyydelle. Tulkitsen monumentin virallisen tahon historiakäsitystä ilmaiseksi fyysiseksi eleeksi, jonka olemassaolon syyt nopeasti unohtuvat. Menneisyyteen kiinnittyneenä julkinen monumentti on kuin tuomittu katoamaan nykyhetkeltä. Kuten Nikolai Punin edempänä toteaa, graniittijalustoilla seisovat mietiskelijät saattavat nähdä paljon, mutta heitä itseään ei nähdä.

Monumentaalisuuden käsite nimenomaan kookkaan ja mahtavan merkityksessä sopii erityisesti Muhinan teokseen; *Työläinen ja kolhoosinainen* on ensisijaisesti iso veistos, jonka taiteellinen ajatus kiittää lähempänä Tatlinin muistomerkkiä kuin virallista monumenttia. Tulevaisuuteen suuntautunut energia on muotoiltu mieheksi ja naiseksi, mutta ideassa näkyy – niin kuin Ilja Ehrenburg Tatlinin työstä kirjoittaa – että muistomerkki tulee pystyttää aikakaudelle, liikkeelle, tapahtumalle, ei jollekin sille-ja-sille.





VALLANKUMOUS JA TAIDE

Venäläistä avantgardea käsittelevässä tutkimuskirjallisuudessa on viime vuosikymmeninä nähty jonkinasteinen paradigman muutos. Jos aiemmin bolševikkien kulttuurihallintoon pidettiin taidehistoriallista etäisyyttä ja arveltiin venäläisten modernistien olleen ”poliittisia neitsyitä”, viattomia idealisteja tai avuttomia uhreja, niin uudemmissa tulkinnoissa heidät jo kuvataan aktiivisena osana Venäjän poliittista ja sosiaalista mullistusta.¹⁸ Neuvostoliiton tutkimuksessa tai sovjetologiassa puhuttiin 1970-luvulla totalitaristisesta paradigmasta (oletus, että kaikki toiminta ohjautui ylhäältä käsin) ja revisionistisesta (oletus, että yhteiskunnassa ihmisten toimintaa oli monensuuntaista). Taiteen kohdalla asiakirjat puhuvat jälkimmäisen puolesta ja osoittavat, että monet keskeiset taiteilijat ja kulttuuritoimijat hakeutuivat – erilaisin motiivein – pian Lokakuun vallankumouksen jälkeen yhteistyöhön bolševikkihallinnon kanssa. Tämän kirjan kannalta huomionarvoista on Vladimir Tatlinin ja hänen tärkeimmän tukijansa, taidehistorioitsija Nikolai Puninin (1888–1953) osuus.

Vladimir Tatlin, Petrograd 1920.

Joulukuussa 1917 Nikolai Punin ja futuristisäveltäjä Arthur Lourie menivät Petrogradin (Pietari) Talvipalatsiin tapaamaan tuoretta Valistusasioiden kansankomissaaria, toveri Lunatšarskia. Tarkoituksena oli pyytää lupaa runoilija Velimir Hlebnikovin ja hänen ystävänsä Vladimir Tatlinin näytelmäproduktion toteuttamiseen Eremitaasin teatterissa. Näytelmä sai kuitenkin jäädä ja Punin poistui tapaamisesta työtarjouksen kanssa: hänelle ehdotettiin mahdollisuutta edistää bolševikkien kulttuuripoliittista agenda osana kuvataiteen osastoa. Lourie päätyi vastaamaan musiikkijaostosta.¹⁴ Valistusasioiden kansankomissariaatti *Narkompros* (Народный комиссариат просвещения) oli perustettu kuukautta aikaisemmin. Sen keskeisenä tehtävänä oli yleisen koululaitoksen järjestäminen, mutta vallankumousta seuranneina sisällissodan vuosina tämä oli vaikea tavoite. Samaan aikaan Narkomprosin onnistui kuitenkin suojella tärkeimpiä kulttuuriaarteita ryöstelyltä, pitää yliopistot toiminnassa ja avata kirjastot, huolehtia keskeisistä museoista ja tukea taiteita olosuhteisiin nähden avokattisesti.¹⁵ Kulttuuribyrokraattina Anatoli Lunatšarski (1875–1933) oli sivistynyt, kirjallisesti suuntautunut ja poliittiselta katsannoltaan maltillinen. Hän ei ollut puolueen politbyroon jäsen, mutta Narkomprosin johdossa hänen asemansa pysyi 1920-luvun puoliväliin asti vakaana, osin koska hänen alaisuudessaan työskenteli myös Leninin puoliso Nadežda Krupskaja.

Narkomprosin kuvataiteen osasto IZO (Отдел изобразительных искусств) aloitti toimintansa tammikuussa 1918 ja yli vuoden ajan sen keskeiset aktiviteetit olivat avantgardistien hallussa. Synnä ei ollut bolševikkien edistyksellisyys, vaan konservatiivisten taidepiirien kieltäytyminen. Futuristien lisäksi muita halukkaita ei yksinkertaisesti ollut tarjolla. IZO:ssa tärkeinä vastuunkantajina toimivat Nikolai Puninin lisäksi taiteilijat David Šterenbergi (1881–1948) ja Natan Altman (1889–1970), jotka Lunatšarski tuns

vallankumousta edeltävältä ajalta. Työ ”tasavallan kannalta tarpeellisena asiantuntijana” toi palkan lisäksi monia etuja, muun muassa kolminkertaiset ruoka-annokset sekä taiteilijoille työtilan ja erillisen asuinhuoneen.¹⁶ Sisällissodan aikana ruoka ja varsinkin asunto olivat ensiarvoisia ja vaikeasti saatavia hyödykkeitä, joten päätös työhön ryhtymisestä ei useinkaan vaatinut raudanlujaa poliittista aatteellisuutta. Tatlin, jolla oli entuudestaan kokemusta taiteilijayhdistysten toimijana, tarttui nopeasti Narkomprosin tarjoamiin mahdollisuuksiin.¹⁷ Kevään 1918 ja kesän 1919 välissä hän työskenteli kolmessa tehtävässä nostaen ajoittain kolmea palkkaa – henkilökunnan jäsenenä IZO:n osastossa, joka toteutti festivaalien koristeluja ja ”monumenttipropagandaa”, IZO:n Kollegiumin presidenttinä sekä opettajana Moskovan ja Petrogradin Vapaissa Taidestudioissa.¹⁸

MONUMENTTIPROPAGANDA

Pian hallituksen Moskovaan siirtymisen jälkeen Lenin esitti päätettäväksi Kansankomissaarien neuvostolle 12.4.1918, että tarkoitusta varten perustetun valiokunnan tulee pikaisesti poistattaa historiallisesti tai taiteellisesti merkityksettömät tsaarinajan muistomerkit sekä mobilisoida taiteelliset voimat ja järjestää uusin muistomerkkien laaja luonnoskilpailu.¹⁹ Ensimmäiset luonnokset hän halusi saada nähtäville jo vappujuhlien yhteyteen, mutta aikataulu oli täysin epärealistinen eikä bolševikeillä ollut tiedossa edes mistä tekijät löydetään. Koska vakiintuneet taiteilijapiirit olivat olleet haluttomia yhteistyöhön uuden poliittisen johdon kanssa, olivat nuoret taiteilijat – yleisesti ”futuristit” – saaneet jalkansa oven väliin. Tatlin, joka toimi Leninin esityksen aikaan IZO:n Kollegiumin presidenttinä, reagoi ajatukseen 18.6.1918 päivätyllä muistiolla. Se julkaistiin lehdistössä heinäkuussa 1918.

Muistio Valistusasioiden kansankomissariaatin Moskovan Taidekollegiumilta Kansankomissaarien neuvostolle koskien 50 muistomerkin pystyttämistä Moskovaan filosofian, kirjallisuuden, tieteiden ja taiteiden suurhenkilöille.²⁰

Kansankomissaarien neuvoston puheenjohtajan, toveri Leninin aloitteesta Valistusasioiden kansankomissaari ehdotti toukokuun 27:n kokouksessa, että Taidekollegiumi pystyttää muistomerkkejä henkilöille, jotka ovat ansioituneet vallankumouksellisen ja sosiaalisen toiminnan, filosofian, kirjallisuuden, tieteiden ja taiteen alueella.

Muistomerkit tulee pystyttää kaikkiin Moskovan kaupunginosiin bulevardille, aukioille ja niin edelleen. Jalustoihin ja ympäröiviin reunuksiin kaiverretaan lainauksia ja lauseita, niin että monumentit toimivat ikään kuin katutason julisteina, joista mieltä ja tietoisuutta kohottavat uudet ja elinvoimaiset sanat singahtavat ihmismassoihin.

Pulma tämän ajatuksen toteuttamisessa on se, että pystyttämisen vauhti ei saisi nousta taiteellisen puolen esteeksi, sillä valtio nykyisessä muodossaan ei voi eikä saa olla huonon maun alullepanija. Tämän vuoksi Kollegiumi on perustanut asiaa hoitavan organisaation kokonaan uusille periaatteille, joita ei kenties ole milloinkaan testattu, ei kokeiltu kotimaassa tai edes maailmanlaajuisesti.

Kollegiumin suunnitelman periaatteena on ensinnäkin se, että mukaan kutsutaan veistäjiemme suurimmat ja nuorimmat lahjakkuudet, toisekseen se, että suuri yleisö otetaan mukaan tähän taiteelliseen luovuuteen.

Entisinä aikoina, porvarillisen hallinnon vallitessa, kilpailujen reunaehdot olivat sellaiset, että vain tunnetut taiteilijakenraalit tai taloudellisesti vakavaraiset taiteilijat saattoivat ottaa osaa huolehtimatta kilpailuehdotuksiin tai tilaukseen uhratusta ajasta.



Me kaikki tunnemme näiden kilpailujen tulokset; rakennelmia parhaillaan poistetaan aukioilta. Nuoret taiteilijat joutuivat edelleen asumaan vinteillä ja pimeissä huoneissa. He olivat kiusattuja, unohdettuja ja vailla oikeuksia. Kaikki mikä oli taiteessa uutta ja tuoretta joutui maahan poljetuksi ja joka tavoin vainotuksi. Esimerkkejä on useita. Sellainen oli taiteilijan tilanne, ennen muuta innovaattorin.

Tähän on vain yksi ratkaisu: on kutsuttava nuoria ja tuoreita taiteellisia lahjakkuuksia edellä mainitulta alalta – niitä yksilöitä, joita kaikin tavoin estettiin osallistumasta julkiseen työhön – ja tarjottava heille mahdollisuus ilmaista itseään vapaasti vapaassa tasavallassa.

Tästä seuraa, kun kaikenlaiset palkinnot hylätään, että Taidekollegiumi katsoo tarpeelliseksi tarjota kuvanveistäjälle materiaalisen turvan taiteellisen työn ajaksi. Taidekollegiumi myös pitää tärkeänä, että kilpailussa ei ole perinteistä tuomaristoa, vaan että kullakin paikalla järjestetään projektin tai suunnitelman julkinen arviointi ja arvostelu.

Kilpailutilauksen ja sen toteutuksen välillä saa kulua enintään kolme kuukautta. Tänä aikana kuvanveistäjän tulee valmistaa suunnitelma tai projekti joko rintakuvana, figuurina tai reliefinä kevyestä materiaalista (kipsistä, sementistä tai puusta) ja pystyttää se asianmukaiseen paikkaan. Yleinen arviointi sitten päättää mitkä projektit tai suunnitelmat saavat lopullisen muotonsa kovassa materiaalisissa kuten pronssissa, marmorissa tai graniitissa, ja tämä työ annetaan ehdotuksesta vastaavalle kuvanveistäjälle. Koko työn tulisi olla valmiina arviolta kuluvan vuoden syyskuussa.

Moskovan Taidekollegiumi uskoo, että Leninin ajatus voidaan toteuttaa niin pian ja niin taiteellisesti kuin mahdollista vain mikäli koko hanke organisoidaan tällä tavalla. Se myös uskoo, että tämä ei pelkästään elävöittäisi omaa kuollutta taide-elämäämme vaan sytyttäisi myös ihmisissä taiteellisen tietoisuuden.

Moskovan Taidekollegiumi on vakuuttunut, että tämä myös saa Kansankomissaarien neuvoston innokkaan tuen eikä asiaa ei loputtomiin viivytetä.

Kollegiumi pyytää myös Kansankomissaarien neuvostoa toimittamaan listan henkilöistä, joille muistomerkit tulisi pystyttää.²¹

V. Tatlin

S. Dymšits-Tolstaja²²

Tatlin oli täten ensimmäinen merkittävä taiteilija, joka otti kantaa Lenin ehdottamaan monumenttipropagandaan. Hän suhtautui ehkä aavistuksen pilkallisesti muistomerkkien tehtävään massojen tietoisuuden herättäjänä, mutta korosti selvin sanoin nuorten ja uutta luovien taiteilijoiden asemaa ja yritti saada heidät koko hankkeen toteuttajiksi. Epäilemättä 33-vuotias Tatlin luki myös itsensä ”suurimpiin ja nuorimpiin lahjakkuuksiin”. Huomiota kiinnittää myös uudenlainen vaatimus materiaalisesta turvasta eli taiteilijapalkasta työn ajaksi. Tatlin kuitenkin luopui presidentin tehtävästään ennen kuin suunnitelmat muistomerkkien pystyttämisestä saatiin käyntiin elokuussa 1918. Taiteilijana hän oli haluton osallistumaan henkilökuvien tekoon ja taktikkona hän jo näki hankkeessa piilevät hankaluudet. Aikataulu venyikin hänen muistiossaan esitetystä tavoitteesta. Se taas suututti Leninin, joka sähköitti Lunatšarskille Petrogradiin 18. syyskuuta 1918.

Olen tänään kuullut Vinogradovin raportin rintakuvista ja monumenteista ja olen aivan raivoissani; mitään ei ole tapahtunut kuu-kausiin; tähän päivään mennessä ei ole ensimmäistäkään rintakuvaa, Radištševin rintakuvan katoaminen on farssi. Missään ei ole esillä Marxin rintakuvaa, propagandan eteen ei ole tehty mitään viemällä tekstejä kaduille. Nuhtelen sinua tästä rikollisesta ja veltos-

ta asenteesta ja vaadin, että kaikkien vastuullisten ihmisten nimet lähetetään minulle syytettä varten. Häpeä sabotoijille ja välinpitämättömille tyhjäntoimittajille!²³

Joutuiko joku Leninin syytettyjen penkille on epäselvää, mutta epäilemättä sähköellä oli jonkinlainen vaikutus. Tatlin kirjoitti Lunatšarskille ja selitti viivästyksen syyksi kiistan Narkomprosin



Lenin katsoo Marxin ja Engelsin patsaan paljastusta Moskovassa 1918.

ja Moskovon kaupunkineuvoston välillä. Samalla hän lupasi, että marraskuuksi valmistuu noin kolmekymmentä muistomerkkiä.²⁴ Ennen Lokakuun vallankumouksen vuosipäivää marraskuussa (kalenterihan oli vaihdettu gregoriaaniseen) yleisön nähtäville saatiin kuitenkin vain neljä valmista työtä, kaksi Petrogradissa ja kaksi Moskovassa. Ensimmäisenä niistä paljastettiin 22. syyskuuta kuvanveistäjä Leonid Sherwoodin monumentti Alexandr Radištševille, johon myös Lenin viittasi sähköissään.²⁵ Se ei seisonut Petrogradissa pitkään, sillä jo 19. tammikuuta puna-armeijan sotilas raportoi Nikolai Puninille, että patsas oli kaatunut hänen vartiovuoronsa aikana klo 5 aamulla ja hajonnut kappaleiksi.²⁶ Punin ei suuremmin järkyttynyt. Hän kirjoitti maaliskuussa: ”kävelin joka päivä Radištševin muistomerkkin ohitse, mutta vasta kahdeksantena päivänä huomasin sen kaatuneen kumoon.”²⁷ Monet veistokset oli tehty niin heikoista materiaaleista, etteivät ne kestäneet kunnolla edes tavallista sadetta.

Pääosa monumenttipropagandasta valmistui vuoden 1919 aikana, viimeisiä puuhattiin kesällä 1920. Yksi työllistetyistä taiteilijoista oli ennen vallankumousta Pariisissa opiskellut 30-vuotias kuvanveistäjä Vera Muhina, joka sai tehdäkseen monumentin Moskovaan venäläiselle kasvattajalle Nikolai Novikoville. Teos ei ilmeisesti edennyt syksyllä 1919 savimallia pidemmälle eikä siitä ole säilynyt kuvaa. Työskentelyolosuhteet olivat hankalat ja lyhyessä elämäkerrassaan Muhina toteaa, että talvinen kylmyys ja puute lämmitetyistä tiloista pakotti hänet luopumaan kokonaan veistosten tekemisestä.²⁸ Jopa Narkomprosin toimitiloissa kärsittiin ruokapulasta ja polttopuiden puutteesta.²⁹ Talvi 1919–1920 koetteli kuitenkin vielä ankarammin Petrogradia, jota saartoivat valkoisen armeijan joukot. Kuvanveistäjä Sherwoodin ateljeessa vuonna 1917 opiskellut Viktor Šklovski kuvaili keväällä 1920 talvi-kuukausien kokemuksia:

Talven aikana miltei kaikki vessat jäätyivät. Se oli jotenkin pahempaa kuin nälkä. Totta, ensin jäätyi vesi. Oli mahdotonta pestä itseään. Talmudissa sanotaan, että silloin kun vettä ei riitä juomiseen ja puhdistautumiseen on parempi olla juomatta ja pestä itsensä. Mutta me emme pesseet. Vessat jäätyivät. Miten se tapahtui, historia kertokoon. Vallankumous ja saarto, joka iski ulkopuolelta, tuhosivat kuljetusjärjestelmät. Polttopuita ei ollut. Vesi jäätyi. / . . . / Mitä me poltimme? Jotkut jäljellä olevasta porvaristosta tekivät kauppaa myymällä sokerin korviketta, johon oli sekoitettu jotain toista mystistä ainetta. He lämmittivät polttopuilla. Me lämmitimme kaikella. Minä poltin huonekaluni, kuvanveistäjän jalustani, kirjakaapit ja kirjoja, kirjoja vailla mittaa ja määrää. Jos jalkani ja käsivarteni olisivat olleet puuta, olisin polttanut nekin ja ilmaantunut ulos ke-



Boris Koroljov, Bakuninin muistomerkki 1919.



Komissaari Anatoli Lunatšarski.

väällä ilman raajoja. / . . . / Mutta pakkanen tunkeutui talojen seiniin jäädyttäen ne aina tapetteja myöten. Ihmiset nukkuivat päällystakeissaan ja kalosseissaan. Kaikki kokoontuivat keittiöön. Hylättyihin huoneisiin ilmestyi stalaktiitteja. Autoituneessa kaupungissa ihmiset käpertyivät yhteen kuin lelulaatikossa.³⁰

Anatoli Lunatšarski muisteli vuonna 1924, että Petrogradissa monumenttipropaganda oli melko onnistunutta, mutta Moskovassa lopputulos jäi heikommaksi. Hän kertoo, että siellä Mihail Bakuninin muistomerkki tuhottiin heti paljastuksen jälkeen anarkistien toimesta.³¹ Toisen version mukaan kylmyydestä ja köyhyydestä kärsineet moskovalaiset varastivat veistoksen suoja-aidan laudat polttopuiksi ja kimpaantuivat nähdessään paljastuneen kubofuturistisen luomuksen, jolloin viranomaiset katsoivat parhaimmaksi poistaa koko veistoksen.³² Lenin, jonka taidemaku oli tunnetusti konservatiivinen, oli pettynyt teosten yleiseen tasoon ja totesi, ettei monumenttipropagandasta tullut mitään. Kyse ei ollut pelkästään puutteellisista materiaaleista ja kubofuturistisista ideoista, vaan taustalla vaikutti myös vallankumousta edeltäneen venäläisen kuvanveiston heikko taso. Maassa ei ollut montakaan pätevää julkisen veistotaiteen tekijää.³³

NYKYTAITEEN MUSEO

Propagandaveistokset eivät olleet ainoa asia, jota Narkompros rahoitti. IZO:n Kollegiumin presidenttinä Moskovassa Tatlin teki oman toimeentulonsa kannalta keskeisiä aloitteita. Ensimmäinen niistä oli Nykytaiteen museon perustaminen. Uusi museo esittelisi ”elävän taiteen parhaita teoksia” ei ainoastaan Moskovassa, vaan myös eri puolille maata perustettavissa sivupisteissä. Tatlin vielä tarkensi, että hankittavat teokset valitsisi IZO:n Kollegio ja että taiteilijat päättäisivät mitkä teokset he myisivät Valtion Hankintakomissiolle – taholle, jota he itse hallinnoivat.³⁴

Ehdotus hyväksyttiin Kollegiossa välittömästi. Pieni radikaalien taiteilijoiden piiri, joka vielä hetkeä aiemmin oli elänyt taloudellisesti tiukoilla (kuten Tatlinkin muistiossaan korosti), pääsi nyt Narkomprosin avulla täysin itsenäisesti käyttämään bolševikkien kaappaamia valtion varoja omien teostensa hankintaan. Hintojen suhteen taiteilijat eivät kursailleet. Ensimmäiset hankinnat tehtiin syyskuussa 1918 kun Malevitš myi viisi maalausta (20 000 ruplaa) ja Tatlin kolme (21 000 ruplaa). Kuukautta myöhemmin hankintoihin oli jo käytetty yhteensä 215 000 ruplaa, vaikka mitään museota ei ollut vielä olemassakaan.³⁵ Tavoitteena oli kuitenkin ”tarjota proletariaatille mahdollisuus ymmärtää nykytaiteen merkitys”. Siinä työssä oman edun tavoittelu oli Malevitšin ja kumppaneiden silmissä melko epäolennainen sivuseikka. Kritiikkiä heidän toiminnastaan kyllä kuultiin, mutta komissaari Lunatšarskin mielestä Nykytaiteen museo oli erinomainen ajatus. Valkoisen armeijan puolelle asettunut kirjailija Aleksei Tolstoi – IZO:n sihteerin Sofia Dymšits-Tolstajan entinen puoliso – älähteli emigranttilehdistössä Tatlinin ja muiden nykytaiteilijoiden itsekorostuksesta ja omien teosten myynnistä: ”He myyvät nyt maalauksia ja veistoksia Kansanmuseoihin ja etusija annetaan futuristien kuumehoureisille töherryksille. Tämän lisäksi bolševikit ovat antaneet kyseiselle Tatlinille 500 000 ruplan summan käytettäväksi oman harkintansa mukaan.”³⁶

Summa ei tainnut edes olla liioittelua, sillä puolueen keskustomitean lehti *Pravda* väitti jo vuotta aiemmin, että IZO oli käyttänyt futuristien töiden ostamiseen kaksi miljoonaa ruplaa.³⁷ Futuristit (toisin sanoen venäläisen modernismin etujoukot) todellakin hyödynsivät tilaisuutensa sotakommunismin ensimmäisinä vuosina 1918–1919. Rahoituksen saatuaan he toimivat taiteen kentällä pääosin keskenään ja vailla merkittävää kosketusta sen enempää proletariaattiin kuin punaista terroria käyttäneeseen bolševikkijohdoton.³⁸

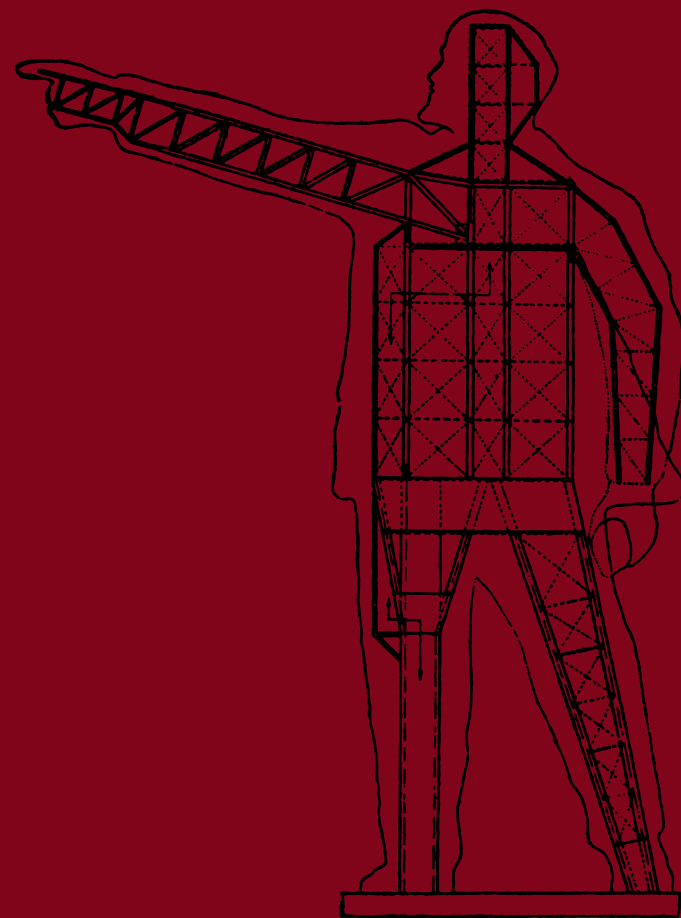
Vaikka monet taiteilijat ja intellektuellit olivat vasemmistolaisia ja hengittivät vallankumouksen huumaa, oli kommunismin asia toissijainen motiivi. Taidekentällä käytiin kovaa taistelua vallasta. Teoshankintojen kautta futuristit taktikoivat häpeilemättä oman etunsa hyväksi ja vanhakantaisempia taiteilijoita vastaan. Taidehistorian kannalta avantgardistien aikanaan museoimat teokset ovat kuitenkin osoittautuneet suurenmoiseksi sijoitukseksi ja samat työt ovat nyt Pietarin, Moskovan ja monien pienempien venäläismuseoiden keskeisiä kulttuuritaiteita. Ilman venäläisten avantgardistien itsenäistä puuhailua bolševikkien kulttuurihallinnon rakenteissa välittömästi vallankumousta seuranneina vuosina koko venäläisen avantgarden tarina olisi jäänyt paljon nykyisin tuntemamme pienemmäksi. Jälkensä he jättivät teosten lisäksi myös lyhytikäisiin taidelehtiin.

FUTURISTIT JA PROLETAARINEN TAIDE

Narkomprosin rahoittamista taidelehdistä tärkein oli vuosina 1918–1919 yhdeksäntoista numeroa julkaissut *Kommuunin taide* (Искусство коммуны). Päätoimittajina toimivat Nikolai Punin, Natan Altman ja Osip Brik, avustajina heidän lisäksi muun muassa Vladimir Majakovski, Marc Chagall ja Kazimir Malevitš.³⁹ Lehden toisessa numerossa 15.12.1918 Natan Altman kirjoitti futurismista ja proletarisesta taiteesta. Hänen määritelmänsä mukaan futurismi tarkoitti kaikkia vasemmistolaisia tendenssejä taiteessa. Oltiin siis edetty varsin etäälle siitä kirjallisuuden keinoja koetelleesta kubofuturismista, joka oli kukkinut Venäjällä vuodesta 1910 alkaen.⁴⁰ Nyt futurismi oli Altmanin mukaan taidetta, jonka lähtökohta on kollektiivinen ja siksi nimenomaan proletaarinen. Toki taiteen luo edelleen yksilö, mutta teos itsessään rakentuu kollektiiviselle perustalle: ”Ainoastaan futuristinen taide rakentuu kollektiiviselle perustalle. Ainoastaan futuristinen taide on juuri nyt proletariaatin taidetta.”⁴¹

Määritelmä oli omaehtoinen eikä perustunut proletariaatin mielipiteeseen. Futuristit puolustivat taiteen autonomiaa ja oikeutta määritellä poliittinen asemansa itse, mikä tietysti oli outoa kun kaiken maksajana oli vastikään avointa terroria valtansa tukemiseen käyttänyt vallankumouksellisten fanaatikkojen puolue, jonka mittareilla ihmisiä saattoi pidättää ja teloittaa jos he eivät riittävän selvästi mukautuneet uuteen järjestelmään.⁴² Päivälehdissä proletariaattia ei yllytetty suinkaan futurismiin vaan karaisemaan sydämensä, niin ettei se tunne sääliä kun vihollisia teurasteetaan: ”Virratkoon porvariston ja sen palvelijoiden veri – enemmän verta!”⁴³

Altmanin väljä tapa määritellä futurismin ja työväenluokan välinen suhde sopi kuitenkin myös Tatlinille, joka ehdotti, että IZO myöntäisi hänelle rahoituksen uudenlaisen muistomerkin suunnitteluun. Tätä tarkoitusta varten Nikolai Punin kirjoitti Tatlinin hankkeesta *Kommuunin taiteessa* maaliskuussa 1919. Artikkelissa otettiin kantaa monumenttipropagandan toteutuneisiin tuloksiin, siis hankkeeseen jota Tatlin itse oli ollut IZO:n puolesta käynnistämässä. Nyt siihen haluttiin tehdä selvä pesäero ja ehdottaa sen sijaan jotakin aivan uutta.





TATLININ TORNI

NIKOLAI PUNIN: MUISTOMERKEISTÄ (1919)

Moskovassa ja Pietarissa pystytetään nyt agitaatiomuistomerkkejä. Moskovassa nämä ”väliaikaiset” muistomerkit ovat kookkaita ja kömpelöitä, kultivoimattomia, taiteellisesta puolesta nyt puhumattakaan: kaikkien normien alapuolella. Pietarissa muistomerkit ovat pienempiä, erimuotoisilla jalustoilla seisovia rintakuvia eikä kulttuurista tai taiteellisesta puolesta voida keskimäärin puhua – arkaa ja jäljittelevää. Ylipäätään muistomerkkien kanssa on onnistuttu huonosti. Syy tähän heikkoon menestykseen on pitkälti väärässä tehtävänannossa. Se on väärä kahdella tapaa: ensinnäkin ideologian ja sisällön osalta, jos niin saa sanoa, ja toisekseen taidemuotojen ymmärtämisen suhteen. Aloitan sisällöstä.

Ajatus muistomerkkien pystyttämisestä vallankumouksen sankareille ei ole oikein kommunistinen idea. Sankareitahan ei ole, ei etenkin suuria sankareita. Sankarikeskeinen historiakäsitys on

Tatlin ja apureita rakennustyössä, Petrograd 1920.
(Punin-arkisto, Pietari).

väistämättä ohi. Totta kyllä, joidenkin tunnettujen ja juhlittujen johtajien nimiä voidaan käyttää propagandan tarkoituksiin, ja vaikka se onkin hieman ”epämukavaa” (käytimme sitä, koska se kasvattaa ja ruokkii yksilöllistä sankaruutta), niin sillä saavutetaan tiettyjä käytännön tuloksia. Mutta tämä vain yleisellä tasolla, olennainen tilanne on hieman toinen. Kun ihmistä kunnioitetaan tallentamalla hänet aineeseen kuvanveiston keinoin, henkilökohtainen sankaruus kaatuu huonoon kädenjälkeen.

Heti kun tehtävänä on kuvastaa sankarillista persoonallisuutta meidän taiteilijamme ja kuvanveistäjämme, kokeneet ja konservatiiviset ihmiset, ymmärtävät tehtävän pelkästään realistisesti ja sanovat, että on muotoiltava suuren miehen pää. Niitä he sitten tekevät. Paljastuu ensinnäkin, että kokonsa puolesta nämä figuurit ja päät ovat surkeita (itse asiassa hätäisesti tehtyjä muistomerkkejä, lisäksi vielä tilapäisiä) ja agitaation tavoitteisiin nähden huonoja, lähes kuin kuninkaiden ja aatelisten monumentteja – yhtäkkiä sinne tänne kasvaneita syyliä. Toisekseen, ”paljastettaessa” veistos näkyy laajalle, kiitos ympärille ripustettujen punaisten riepujen, mutta normaalisti voit kulkea sen ohi koko päivän näkemättä mitään. (Kävelin joka päivä Radištševin muistomerkin ohitse, mutta vasta kahdeksantena päivänä huomasin sen kaatuneen kumoon.) Siinä oli ensimmäinen asia.

Toinen liittyy suoraan ensimmäiseen. Propagandamuistomerkit eivät ole näkymättömiä vain siksi, että ne ovat väliaikaisia ja pieniä, vaan myös siksi että niiden muoto – henkilön realistinen esittäminen – on aikansa elänyt. Hyvien figuurien ja päiden valmistaminen ei ole enää kiinnostavaa. Yksin Rooman ympäristöstä on löytynyt yli 60 000 antiikin torsoa. Mistäpä muualta. Visuaalisen havaitsemisen suhteen typerinkin ihminen sanoisi, että siinä on kyllin. Silmään ei enää mahdu, se ei näe ihmisfiguureita ja päitä. Jos niitä verrataan karkeasti vaikkapa egyptiläiseen

pyramidiin, niin meillä Venäjällä ehkä 60 prosenttia kiinnittäisi päihin huomiota, New Yorkissa kenties vain 10 prosenttia. Kaikki tämä väistämättä todistaa, että epäkiinnostavalla, täysin huomamattomalla, jäljittelevällä, tylsällä ja kuluneella figuratiivisella veistoksella ei ole, eikä voi olla, suurtakaan propaganda-arvoa. Ne kärsivät myös muista formaaleista puutteista, joista olisi paikallaan puhua.

Voi kai sanoa, että kaikki meillä tehdyt figuratiiviset muistomerkit näyttävät teko-klassisilta. Renessanssin aikana oli luonnollista, etenkin etelässä, sijoittaa parimetriset ihmishahmot ulos, taivaan valon alle. Plastisuus saa osan ilmaisuvoimastaan tästä valosta ja valo antoi oikeutuksen alastoman nuorukaisen hahmolle julkisella paikalla. Mutta miten falskeilta, absurdeilta, alkeellisilta näyttävät nyt kaikki nämä figuurit ja muistomerkit 20. vuosisadan pohjolan kylmässä hämärässä. Koleana päivänä tekee mieli laittaa niiden päähän turkislakki, heittää viitta hartioille; eikä siinä ole mitään ristiriitaa, se on oikeutettua ja seurausta luonteenomaisesta halustamme noudattaa rakenteellista ratkaisua – mikä on kaiken hyvän taiteen merkki. Nämä jumalat, gladiaattorit, kuninkaat ja vallankumoukselliset ovat tosiaan absurdeja seistesään alasti, puolialasti, univormussa, paitasillaan kolmenkymmenen asteen pakkasessa; on arkaaista, teko-klassismia, primitiivistä – mitä vain haluatte, mutta vailla luovuuden henkeä. Paljon keskustellaan taiteen todenmukaisuudesta, mutta täällä se ei ole uskottavaa, ja ylipäänsä taiteessa ovat jatkuneet kuolleet konventiot, kömpelyys, sieluttomuus, alituinen atavismi . . . Minkä helvetin takia ne sitten ovat olemassa?

Ja todellakin, niiden olisi aika kuolla. Parhaat, ponnistelevat luovat taiteilijat ovat kääntäneet niille selkänsä.

Loistava Tatlin, aikamme voimakkain ja tarkkanäköisin mestari, on tyystin kieltänyt nyt pystytettävien muistomerkkien taiteellisen

arvon; hän ehdottaa täysin uudenlaista ja uskoaksemme matemaattisesti todenmukaista muistomerkin muotoa.

Hänen mielestään ihmishahmosta tulisi hankkiutua kerta kaikkiaan eroon; täydellisen muistomerkin tulee olla ennen muuta linjassa niiden yhteisten, taidemuotojen synteisiin tähtäävien ponnistusten kanssa, joita nyt todistamme. Ilman tilallista (ja erityistapauksena plastillista) muodon tajua ei ole maalausta, ei ole arkkitehtonista veistosta ja kuvallista kulttuuria, ei ole arkkitehtuuria ilman maalausta ja tilaa. Arkkitehdin, maalarin ja kuvanveistäjän tulee ottaa tasavertaisesti osaa modernin muistomerkin kehittämiseen ja toteuttamiseen. Tämä ei tietenkään tarkoita, että arkkitehti piirtää talon, maalari maalaa sen ja kuvanveistäjä koristelee. Tällä tavoin ei synny synteisiä. Arkkitehdin, kuvanveistäjän ja maalarin täytyy suunnitella muistomerkki kokonaisuutena samanaikaisesti.

Taiteilija Tatlin ehdottaa jo pääpiirteissään kehiteltyä suunnitelmaa muistomeriksi suurelle Venäjän vallankumoukselle. Se koostuu seuraavasta. Muistomerkin muoto vastaa kaikkia meidän aikamme keksittyjä taiteellisia muotoja. Taiteen nykyisessä vaiheessa ne ovat luonnollisesti yksinkertaisimpia: kuutioita, sylintereitä, palloja, kartioita, pallopintojen segmenttejä, näiden lävistäjiä jne. On toivottavaa, että muistomerkitä tehtäisiin niin suuri kuin mahdollista, huomioiden kuitenkin kaupunkimme arvokkaat rakennukset.

Yksinkertaisimpien muotojen (kuutioiden) sisään tulisi luontosali ja puitteet voimistelua varten, agitaatiotiloja ja muita huoneita, joita voidaan käyttää eri tarpeiden mukaan: tilojen ei kuitenkaan tarvitse olla museoita, kirjastoja ja sellaisia, vaan on parempi pitää ne muunneltavina. Muistomerkki sisältää myös agitaatiokeskuksen, josta voidaan esittää koko kaupungille erilaisia vetoouksia, julistuksia ja pamfletteja. Erityiset moottoripyörät

ja autot voisivat muodostaa nopeasti liikkuvan, jatkuvasti valmiin välineen hallituksen propagandalle, ja sen vuoksi muistomerkkiin kuuluu autotalli . . . Yhteen muistomerkin sivurakennuksista (jos ne rakennetaan, kuten varmaan on tarpeen – mikäli olen oikein ymmärtänyt taiteellisen muodon konstruoinnin modernit periaatteet) tulee sijoittumaan jättimäinen valkokangas, johon voitaisiin kaukaa nähtävän elokuvan avulla heijastaa viimeisimmät uutiset kulttuurisesta ja poliittisesta elämästä kautta maailman. Informaation nopeaa vastaanottamista varten muistomerkkiin asennetaan koko maailman kattava radiovastaanotin sekä oma puhelin- ja lennätinkeskus (ei liian suuri) ja muita mahdollisia informaatiolaitteita. Täysin uuden keksinnön mukaisesti yksi osa muistomerkitä varustetaan projektoriasemalla, joka voi kirjoittaa valokirjaimia taivaalle (tähän aukeaa erityisen hyvät mahdollisuudet pohjoiseen suuntaan); tällaisilla kirjaimilla voitaisiin koostaa erilaisia iskulauseita liittyen ajankohtaisiin aiheisiin. Tämän lisäksi muistomerkki sisältää erilaisia pienempiä keskuksia, joiden funktio on pääasiassa taiteellinen: tähän kuuluvat kirjapaino, kenties ruokala jne. Joka tapauksessa muistomerkin eri osissa tulee olla sähkölämmitys, hissit ja muut tekniset liikumiskeinot. Periaatteena on korostettava ensinnäkin sitä, että kaikkien muistomerkin elementtien tulee olla moderneja teknisiä laitteita, jotka edistävät agitaatiota ja propagandaa, toisekseen, että muistomerkin tulee olla mahdollisimman intensiivisen liikkeen paikka; kaikkein vähiten tulee ihmisten siinä seistä paikoillaan tai istua alas. Heidät pitää viedä mekaanisesti ylös, alas, kuljettaa vasten tahtoaan, heidän edessään pitää välähtää puhuja-agitaattorin voimakas lakoninen fraasi, ja edelleen viimeisimmät uutiset, asetukset, päätökset, uusimmat keksinnöt, yksinkertaisten ja selkeiden ajatusten räjähdys; luovuutta, ainoastaan luovuutta . . .

Nämä ovat suunnitelman pääpiirteet. En luonnollisestikaan tiedä pystytäänkö sitä tällä hetkellä toteuttamaan, mutta uskon sen mahdolliseksi mikäli todella haluamme. Idea ainakin on kiehtova, tavaton, ylevä, taiteellisesti vallankumouksemme arvoinen, koska sillä on kiistaton sisäinen logiikkansa.

Tiedämme, että muodon etsinnässään nykyaikamme taiteellinen luovuus on löytänyt vahvan sisäisen yhteyden tekniikkaan. Näemme silloin tällöin kuvia koneista, huomaamme, että taiteilijat valitsevat yksinkertaisia mutta autenttisia materiaaleja (usein metalliteollisuudesta) ja että maalaus on järjestetty teknisten sääntöjen mukaisesti. Tatlinin projekti, joka pohjautuu aikamme teknisten saavutusten synteisiin, mahdollistaa taiteen uusien rikkaiden muotojen soveltamisen tekniikkaan. Radiot, projisointikankaat, putket, jotka ovat muistomerkin osatekijöitä, voivat myös olla muodon rakennusaineita. Tässä suhteessa kannattaa huomioida, ettei muistomerkki voi koostua erillisistä, toisiinsa liittymättömistä tiloista, rakennuksista ja muista, vaan sen tulee olla monoliittinen, ja taiteilijan tehtävänä on löytää sellainen yksittäinen hahmo, arkkitehtoninen, plastinen ja kuvallinen, joka mahdollistaa erityisten muotojen ja teknisten laitteiden synteessin. Muistomerkin toteuttamiseen tarvitaan tietenkin eri alojen insinöörejä ja teknikoita. Tehtävä on vaativa ja suuri, yhtä suuri kuin suuri vallankumouksemme. Ei ole epäilystä siitä, etteikö tehtävä olisi ajanmukainen ja linjassa taiteellisen etentämme kanssa.

Palatkaamme agitaatiomuistomerkkeihin (jotka ovat tällä välin muuttuneet entistä surkeammiksi ja värittömämmiksi). Emme voi tietenkään vaatia, että näiden hahmojen ja rintakuvien sijaan pystytetään Tatlinin kolossi, mutta voimme nyt lyhyesti Tatlinin projektiin tutustuneina nähdä mihin suuntaan taiteilijan on edettävä, kun hän kyllästyy sankareihin ja rintakuviin. Ennen muuta taiteilijan tulee unohtaa kuvanveisto sanan rajoittavassa merkityksessä;

ihmisvartalon muodot eivät voi tänä päivänä palvella taiteellisenä muotona, muoto on löydettävä täysin uutena. Minä en ole kuvanveistäjä, en tiedä mikä se muoto tulee olemaan, mutta varmasti se on lähellä yksinkertaisimpia taiteilijoiden viime vuosina löytämiä muotoja. Ovatko kaikki muodot käytettävissä (kuten Tatlin tekee) on toinen kysymys; epäilemättä tämä uusi (ei figuratiivinen, ihmismäinen) muoto osuu ihmisten silmiin paremmin kuin rintakuvat ja patsaat, joten agitaation kannalta se on täydellisempi. Ja joka tapauksessa se tulee olemaan luova – ja tämä on, loppujen lopuksi, ainoa ehto jota ilman emme voi työskennellä kommunismin rakentamiseksi.⁴⁴

POLIITTINEN TÄSMENNYS JA TYÖN ALOITUS

Tatlinin uran kuuluisimman teoksen tekemisestä ei ole säilynyt juuri lainkaan dokumentteja eikä taiteilija itse antanut työn kuluessa muistomerkistään montaa lausuntoa. Siksi Puninin lehtiartikkeli on olennainen todiste siitä, että suunnitelman alkumuoto oli kehittynyt joskus kevättalvella 1919. Se ei kuitenkaan kerro vielä mitään työn aloittamisesta, sillä teksti palveli vasta rahoituksen varmistamista. Lokakuussa 1919 hanke oli jo lehtitietojen mukaan edennyt IZO:n Moskovan osastossa, mutta suunnitelma oli ilmeisen suuri ja taiteilija piti mahdollisena, että malli joudutaan rakentamaan ulkoti-loissa.⁴⁵ Koon kasvua rajoitti tehokkaimmin se, että IZO:n Kollegio myönsi hankkeeseen vain 21 000 ruplaa.⁴⁶ Summa oli kohtuullinen, mutta ei valtava kun sitä vertaa toteutuneisiin monumenttipropagandan hankkeisiin, joiden budjetit olivat 8 000 ruplaa kappa-leelta.⁴⁷ Maaliskuussa 1920 lehtitieto kertoi Tatlinin matkustaneen Moskovaan hakemaan materiaaleja, ja on todennäköistä, että mallin rakentamiseen päästiin käsiksi vasta keväällä ilmojen lämmentyessä.⁴⁸

Sisällöllisesti iso käänne tehtiin kun muistomerkin kohde vaihtui Puninin mainitsemasta Venäjän vallankumouksesta nyt jo

tutuksi käyneeseen Kolmanteen internationaaliin. Se taas tunnetaan paremmin organisaationa nimeltä *Komintern* (Kommunistinen internationaali), joka oli perustettu Leninin aloitteesta maaliskuussa 1919 Moskovassa. Tarkoituksena oli koota yhteen kansainväliset kommunistiset puolueet ja poliittisen ideologian mukaisesti ajaa vallankumouksen asiaa maailmanlaajuisesti. Käytännössä se tarkoitti, että Venäjän bolševikit ottivat Kominternin johtoaseman, olivathan he toistaiseksi ainoana onnistuneet toteuttamaan nykyaikaisen vallankumouksen. Kolmannen internationaalin toinen kongressi järjestettiin Petrogradissa ja Moskovassa heinäelokuussa 1920 ja Tatlin näki poliittisesti ajankohtaisessa ja monikansallisessa kokoontumisessa uuden ja paremman viitekehyksen muistomerkkihankkeelleen.⁴⁹

Mallin rakennuspaikaksi valittiin Pietarin vanhan Taideakatemian takana, Vasilevskin saaren 3. linjalla sijaitseva korkea mosaiikkiateeljee. Tatlin saattoi helposti kaapata sen omaksi työhuoneekseen, sillä IZO oli syksyllä 1918 lakkauttanut akatemian ja muuttanut sen kaikille avoimiksi taidestudioiksi. Mullistus ei tosin sujunut täysin odotetusti, sillä avantgardistien opetus ei kiinnostanut proletariaattia: Altmanin luokalle ei vapaaehtoisesti ilmoitautunut ketään ja Tatlinin luokallekin tuli vain kaksi opiskelijaa. Niinpä vapaaehtoisuudesta luovuttiin.⁵⁰ Tilakysymyksen ratkettua ongelmana oli tarvikkeiden saanti ja esimerkiksi pultteja mallin rakenteiden kiinnittämiseen ei löytynyt, vaan oli tyytyminen nauloihin.⁵¹

Tatlinin *Kolmannen internationaalin muistomerkki* oli alleviivastusti luonnos tai projekti, eikä sen suhteen missään vaiheessa tehty realistisia lujus- tai kustannuslaskelmia. Hankkeeseen lähdettiin taide edellä, teknisestä toteutuksesta voitiin keskustella aina myöhemmin. On myös selvää, että Tatlin etsi ajatukselleen poliittista tukea muualtakin kuin taidepiireistä. Tähän hän tarvitsi edelleen

Puninin apua. Tatlin, jolla ei ollut taipumusta kirjallisiin töihin, ikään kuin ulkoisti tiedotustehtävän samalla kun varsinainen työ Petrogradissa alkoi. Tuloksena syntyi pieni IZO:n kustantama lehtinen, jossa selvitetään muistomerkkin rakennetta ja otetaan edelleen kantaa monumenttipropagandan kehnouteen. Rakennelmasta ja sen sisätiloista kerrotaan nyt vähemmän yksityiskohtia, mutta kokonaishahmosta julkaistaan vastaavasti ensimmäiset kuvat, piirrokset ”edestä” ja ”sivulta”.

NIKOLAI PUNIN:

KOLMANNEN INTERNATIONAALIN MUISTOMERKKI
(TAITEILIJA V. E. TATLININ PROJEKTI) (1920)

Vuonna 1919 Valistusasioiden komissariaatin Kuvataiteen osasto tilasi taiteilija V. E. Tatlinilta suunnitelman luonnoksesta Kolmannen internationaalin muistomerkiksi. Taiteilija Tatlin aloitti työn välittömästi ja suunnitteli projektin. Tämän jälkeen taiteilijat V. E. Tatlin, I. A. Meerzon, M. P. Vinogradov ja T. M. Šapiro muodostivat ”luovan kollektiivin”, joka kehitti luonnoksen kaikki yksityiskohdat ja rakensi siitä mallin.

Muistomerkkin pääajatus pohjautui arkkitehtuurin, kuvanveiston ja maalaustaiteen orgaaniseen synteesiin, jonka tuli tuottaa uudenlaista monumentaalitaidetta, missä puhtaasti taiteellinen muoto yhdistyy utilitaristiseen. Tämä ajatuksen mukaisesti muistomerkkin projekti sisältää vertikaaliakseleiden ja spiraaleiden monimutkaisessa järjestelmässä kolme suurta lasihallia. Nämä hallit sijoittuvat toistensa yläpuolelle ja niiden erilaiset muodot ovat keskenään harmonisia. Erityinen mekanismi takaa niiden liikkeet eri nopeuksilla. Alimmainen kuution muotoinen halli (A) liikkuu akselinsa ympäri kerran vuodessa ja on suunniteltu lainsäädäntöä ajatellen. Siellä voidaan järjestää Internationaalin konferensseja, kansainvälisten kongressien sessioita ja muita edustajistojen



Проект худ. Е. ТАТЛИНА

ПЕТЕРБУРГ

Издание Отдела Изобразительных Искусств Н. К. П.

1920 г.

lainsäädännöllisiä tapaamisia. Seuraava huone (B) on muodoltaan pyramidi ja kiertää akselinsa ympäri kerran kuukaudessa; se on suunniteltu hallinnollisiin tarkoituksiin (Internationaalinen Toimeenpaneva komitea, sihteeristö ja muita hallinnollis-toimeenpanevia elimiä). Lopuksi ylin sylinteri (C), joka pyörii yhden kierroksen päivittäin, sisältää informaation keskuksia: tietotoimisto, sanomalehti, lehtisten, pamflettien ja manifestien valmistaminen, sanalla sanoen kaikki keinot kansainvälisen proletariaatin laajan tietoisuuden tavoittamiseen, mukaan lukien sähköiset projektorit suurta kangasta varten, joka asettuu pallomaisen segmentin (a_1-b_1) akselille, sekä radiomastot, jotka nousevat muistomerkin yläpuolelle. Ei ole tarpeen käsitellä erilaisia mahdollisuuksia huoneiden varusteluun ja sijoitteluun; projekti ei mene yksityiskohtiin, vaan ne voidaan keskustella ja täsmentää työn kuluessa. On syytä mainita, että Tatlinin suunnitelman mukaan lasihalleissa on kaksinkertaiset seinämät, joiden välissä on tyhjiö (termos), mikä helpottaa sopivan lämpötilan säätämistä halleissa. Muistomerkin yksittäiset osat ja kaikki huonetilat yhdistetään maan tasoon ja toisiinsa yksinomaan monimutkaisin sähköhissein, jotka on sovitettu hallien erilaisiin pyörimisnopeuksiin. Tällainen on projektin tekninen perusta.

Projektin taiteellinen merkitys.

Sosiaalinen vallankumous ei itsessään muuta taiteellisia muotoja, vaan tarjoaa ympäristön, joka hitaasti muuntaa taiteen muotoja. Monumenttipropagandan ajatus ei ole muuttanut veistoksia tai veistäjiä, vaan liikauttanut porvarillisessa maailmassa vallitsevan plastisen ilmaisun periaatetta. Plastisen taiteen renessanssiperinne voi näyttää nykyaikaiselta niin kauan kuin kapitalististen mai-

den feodaali-porvarillisia juuria ei ole tuhottu. Renessanssi hävisi tuhkana tuuleen mutta vasta nyt Eurooppa raivaa palopaikkaa.

On totta, että kommunistiset hallitukset tulevat jonkin aikaa käyttämään kreikkalais-italialaisen klassismin figuratiivisia muistomerkkejä monumenttipropagandaan, mutta vain koska hallitusten on pakko tehdä niin, aivan kuten niiden on käännättävä vallankumousta edeltäneen koulukunnan ammattilaisten puoleen. Figuratiiviset (kreikkalais-italialaiset) muistomerkit ovat kaksinkertaisesti aikamme vastaisia. Ne viljelevät individualistista heroismia ja vääristävät historiaa: sankareiden (ja jumalten) torsot ja päät eivät vastaa nykyaikaista historiakäsitystä. Nämä muodot ovat liian yksittäisiä proletariaatin syville riveille; parhaimmillaan ne ilmaisevat sankarin luonnetta, tunteita ja ajatuksia, mutta kuka ilmaisee tuhansien kollektiivisia mietteitä ja emotionaalista jännitystä? Tyypit? Mutta tyypit luonnehtii, rajaa ja pelkistää joukon, joka on kuitenkin rikkaampi, elävämpi, paljon monimutkaisempi ja orgaanisempi.

Myös tyypinä figuratiiviset muistomerkit ovat pahasti ristiriidassa nykyajan kanssa, johtuen niiden ilmaisukeinojen rajallisuudesta ja staattisesta luonteesta. Melun, liikenteen ja leveiden katujen keskellä niiden merkitys agitaationa on olematon. Graniittijalustoilla seisovat mietiskelijät saattavat nähdä paljon, mutta heitä itseään ei nähdä. Heitä rajoittaa loggioiden, muulikuljetusten ja kivisten tykinkuulien aikaan kehittynyt muoto. Nyt sota-ajan puhelinkaapeli kulkee sankarin nenän editse; raitiovaunun tolppana näyttää olevan obeliski; tämän päivän kansalaiset muistavat Lassallen pikemmin kirjastojen kirjankansista ja sanomalehtien otsikoista kuin kulkiesaan hänen ylpeän päänsä alitse. Lassalle on seissyt näkymättömänä ja tarpeettomana siitä lähtien kun muistomerkin paljastus oli ohi . . .

Muistomerkin tulisi osallistua kaupungin sosiaaliseen ja julkiseen elämään ja kaupungin tulisi elää siinä. Sen täytyy olla tarpeellinen ja dynaaminen jotta se on nykyaikainen. Nykyaikaisen

agitplastiikan muodot ovat muualla kuin ihmisen esittämisessä yksikkönä. Nämä muodot löytää taiteilija, joka ei ole feodaali-porvarillisen renessanssitradition rampauttama vaan on työstänyt työntekijänä nykyajan plastisen tietoisuuden kolmea yksikköä: materiaalia, konstruktiota ja tilaa.⁵² Työskennellessään materiaalin, konstruktion ja tilan parissa Tatlin loi uuden muodon monumentaalitaiteen maailmassa. Sellainen muoto on Kolmannen internationaalinen muistomerkillä.

Vuosi sitten työläisten ja talonpoikien Venäjän paras taiteilija, joka oli elämällään osoittanut ymmärtävänsä työtätekeviä massoja, sai haasteen suunnitella luonnos Kolmannen internationaalinen muistomerkiksi. Projekti ei ole merkittävä vain tärkeänä modernin taiteellisen elämän ilmiönä, vaan se voidaan myös ymmärtää isona murtautumisena ulos aikamme ylikypsän dekadenttitaiteen noidankehästä. Taiteelliset tavoitteet ylittävät XX:n vuosisadan, piirtäen kehityslinjoja kaikille luovuuden aloille. Pidän itseäni tietyissä määrin pätevänä taiteen kysymyksissä ja uskon, että tämä projekti on kansainvälinen tapaus taiteen maailmassa.

Silmiemme edessä ratkaistaan kaikkein monimutkaisinta kulttuuriongelmaa: utilitaarisesta muodosta tulee puhtaasti taiteellinen muoto. Klassismi käy jälleen mahdolliseksi, ei toki kertauksena vaan keksintönä. Kansainvälisen työväenliikkeen ideologit ovat pitkään etsineet sosialistisen kulttuurin klassista sisältöä. Tässä se tulee. Me julistamme tämän projektin ensimmäiseksi vallankumouksellisen taiteen teokseksi, jonka haluamme lähettää Eurooppaan.

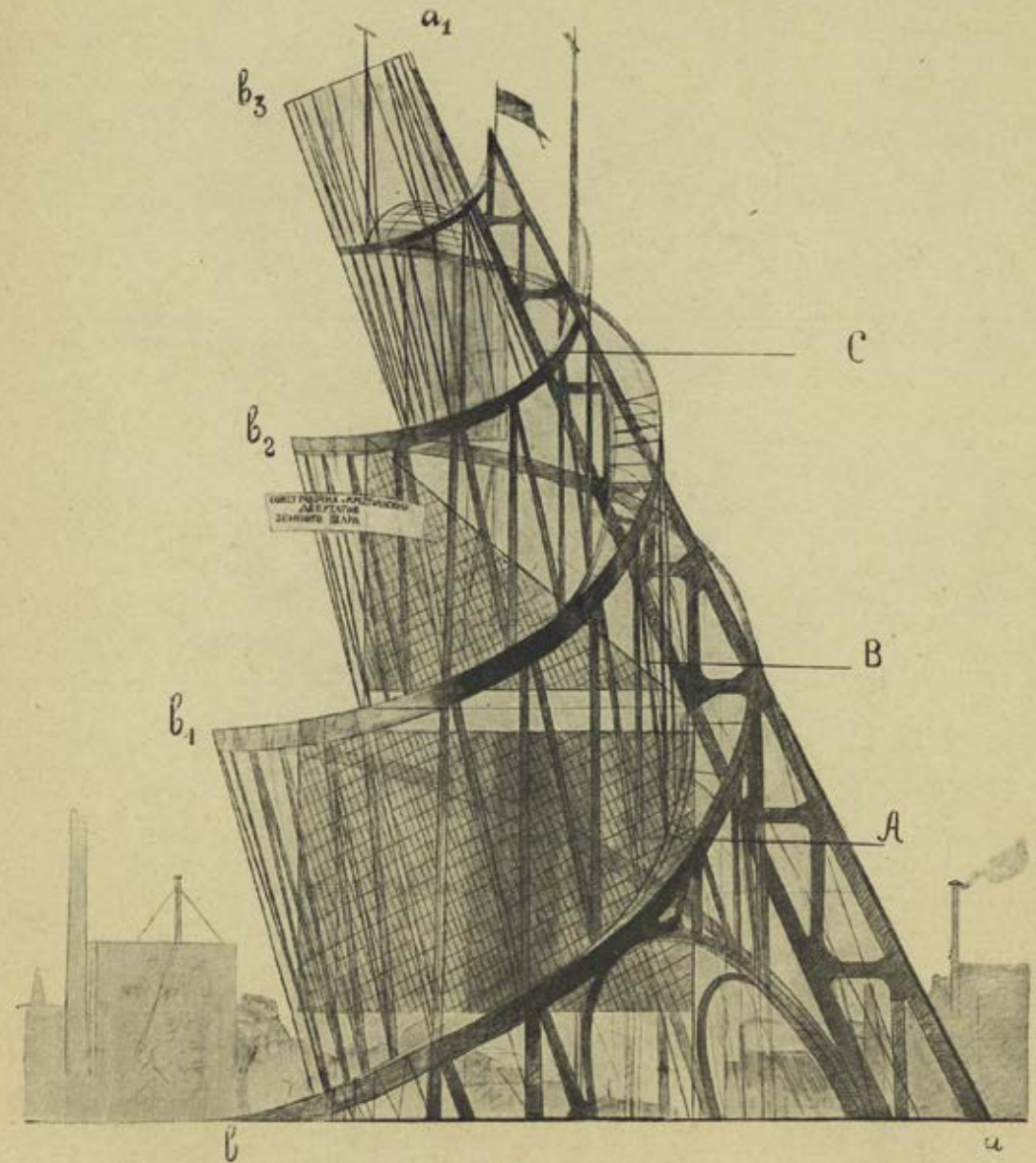
Luonnoksessa muoto lepää kahdella akselilla (aa_1 ja bb_3), jotka ovat törmäyskurssilla toistensa kanssa. Ylöspäin suuntautuva liike $a-a_1$ keskeytyy joka kohdassa spiraalien liikkeeseen $b-b_1-b_2-b_3$ suhteessa linjaan aa_1 . Näiden kahden luonnostaan vastakohtaisen

liikkeen törmäys näyttää väistämättä johtavan murtumaan (niin tyyppillinen jo taakse jätetylle 'kubismille') ja utilitaristisen idean kuolemaan, mutta vastakkaisista suunnista nousevat spiraalit johtavat liikkeen kohti linjaa aa_1 (ja bb_3) ja ohjaavat sen ylös pääpilarin liikkeen läpi (palkki aa_1) luoden dynaamisen hahmon täynnä vahvoja aaltoja ja jännitettä, jossa akselit alati törmäävät. Koko muoto huojuu teräskäärmeenä, jota pitää koossa ja rakenteellisesti yhtenäisenä kaikkien osien yksi yhteinen liike – pyrkimys nousta ylös maasta. Muoto pyrkii ylittämään materiaalin ja painovoiman; vastuksen voima on suuri ja massiivinen; lihaksensa ponnistaen muoto etsii tietä ulos maailman joustavimpien ja dynaamisimpien linjojen mukaisesti – spiraaleina. Ne ovat täynnä liikettä, pyrkimystä ja nopeutta, ja ne ovat yhtä kiinteät kuin luova tahto ja vasarointiin jännittynyt lihas.

Spiraalin käyttö ja soveltaminen nykyaikaisessa muodossa rikastaa kompositiota. Niin kuin kolmio tasapituisine osineen on renessanssin paras ilmaus, on spiraali meidän henkemme paras ilmaus. Painovoiman ja tuen vuorovaikutus on staattisuuden puhtain (klassinen) muoto; dynamiikan klassinen muoto on spiraali. Yhteiskunnissa, joissa vastakkaiset luokat ovat taistelleet maan omistuksesta, on liikkeen linja horisontaalinen. Spiraalin linja ilmentää vapautetun ihmiskunnan liikettä. Spiraali on vapautumisen ideaalinen ilmaisu; kanta maaperään painettuna se pakenee maasta ja muuttuu merkiksi vapautumiselle kaikista eläimellisistä, materiaalisista ja maahan sidotuista pyrkimyksistä.

Poroporvarillinen yhteiskunta kehitti mielellään eläimellistä elämää maalla; viljellessään maata he perustivat kauppoja, pasaaseja, pankkeja; porvarillinen elämä toteutui aukiolla julkisesti näyttäyty-mällä. Luova ihmiskunta ei vietä eläimellistä elämää maalla; emme näe missä kooperatiivit työskentelevät; aukio on agitaation, pelien

Nikolai Puninin essee Tatlinin tornista 1920,
kuva sisäsivulla.



ja juhlien paikka; vapautettu elämä kohoaa maanpinnan yläpuolelle, maan raaka-aineiden yläpuolelle. Talo – sekä asunnot että julkinen tila siirtyvät modernisuuden ja modernin elämän ilmauksena kerrokseen maan yläpuolelle. Samaan aikaan se on suuren taiteellisen muodon tarkoitus.

Jokaisen muodon sisältö voidaan sovittaa ja rajata sen utilitaarisen tarkoituksen mukaisesti, sillä jälkimmäinen ei ole muuta kuin sisällön järjestämistä. Muodot vailla käytännöllistä merkitystä – niin kuin enemmistö taiteen muodoista on tähän asti ollut – ovat yksinkertaisesti järjestämättömiä muotoja. Ja kenties järjestämisen periaate on taiteessa ensimmäistä kertaa täysin toteutunut. Muistomerkki on suunniteltu lakia laativien (Halli A), toteuttavien (Halli B) ja tiedottavien (Halli C) aloitteiden keskitymäksi, ja mainitun modernistisen periaatteen mukaisesti kaikki tilat on sijoitettu ylempiin kerrokseen. Tämä ja materiaali (lasi) symboloivat aloitteiden puhtautta, niiden ideaalista luonnetta aineellisuuden vaatimuksista vapautettuna. Taide vailla luovaa idealismia, joka muodostaa intuition ytimen, on epäpuhtaiden rytmien taidetta. Toistaiseksi rytmit ovat vastustaneet kaikkia yrityksiä hajota materiaalisesta kulttuurin elementeiksi; jälkimmäiset määrittävät kasvun ja elinolosuhteet, mutta elämä itsessään on rytmejä. Intuitio virtaa harmoniassa niiden kanssa. Rytmien puhtaus ja täyteys määrittävät yksilön lahjakkuuden asteen, enkä tiedä puhtaampia ja täydellisempiä rytmejä kuin on Tatlinin teoksissa. Hänellä on äärimmäisen herkkä silmä materiaalille ja nimenomaan materiaalien rinnastuksella hän määrittelee rytmisten aaltojen rajat. Otamme pohjaksi ja rytmin yksiköksi aallonpituuden lasin ja raudan ominaisuuksien välissä. Niin kuin äänen tilallinen laajuus on värähtelyjen lukumäärä suhteessa aallonpituuteen, on lasin ja raudan välinen suhde rytmin mitta. Näiden kahden yksinkertaisen materiaalin rinnastukseen kätkeytyy jotakin karaistua

pelkistyneisyyttä, sillä niiden kummankin alkuperä on tulella. Nämä materiaalit ovat nykytaiteen alkuaineita. Niiden rinnastus saa aikaan taajuudeltaan niin valtavia ja voimakkaita rytmejä, että se tuntuu valtameren synnyttä.

Sen muodon toteuttaminen merkitsee yhtä suuren dynamiikan ilmentämistä kuin mikä staattisena ilmenee pyramidissa. Me julistamme: ainoastaan monimiljoonaisen proletariaatin tietoisuuden mahti saattoi viskata maailmaan tämän muistomerkkin ajatuksen; se täytyy materialisoida tuon tahdon lihaksilla, sillä meillä on tässä ideaalinen, elävä ja klassinen ilmaisu maapallon työläisten kansainvälisestä unionista puhtaassa ja luovassa muodossa.

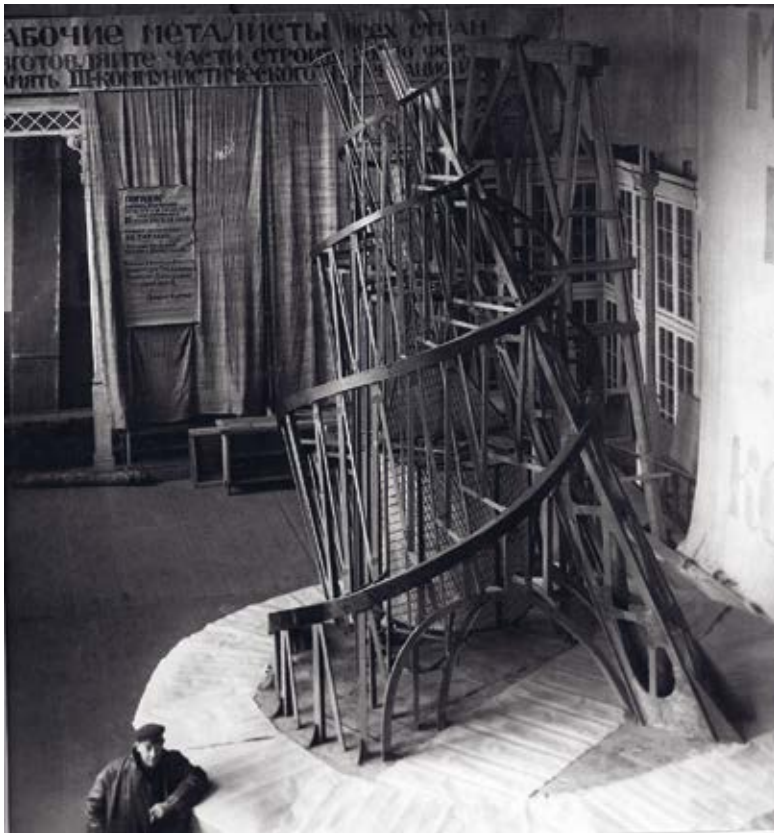
Heinäkuu 1920.⁵³

Punin selventää tornin rakennetta, mutta ei anna edelleenkään minkäänlaisia mittoja eikä vertailuja muuhun arkkitehtuuriin. Lopullisen muistomerkkin koko tuntuu olevan täysin avoin; vuoden 1919 artikkelissa siitä vain toivottiin ”niin suuri kuin mahdollista”. Toisin kuin artikkeli, ”esitteen” korkealintoinen teksti pohjautuu kuitenkin jo konkretiaan: puolentoista vuoden aikana oli edetty suunnitelmista piirroksiin ja mallin kokoamiseen. Päiväkirjassaan Punin kuvailee miten hän kävi katsomassa tornin rakennustyötä heinäkuussa 1920.

Illalla rakensin Tatlinin kanssa ”Muistomerkkiä”. Me kasasimme tukisalkoja. Bruni, Meerzon ja vielä yksi opiskelija, jonka nimeä en tiedä. Tolstaja työskenteli lyijylasinsa parissa ja keitti tataripuuhoa.

Tatlinin työhuone on osassa Svomasin mosaiikkiateleeta (entistä Akatemiaa). He syövät kuin merimiehet ja tappelevat keskenään kuin ”yhteiskunnan pohjasakka” viedäkseen ruoan tarjoajan kädestä, jonka työmäärällä pystyisi katkomaan hevosenkenkiä. Minä en

ota osaa siihen, minulla ei ole voimia ja vetoan – herkkyyteeni. He syövät koko kattilallisen, mikä ei sekään kiinnosta minua, mutta se on riemukasta; kuin kotona lastenhuoneessa. He vitsailevat, niin kuin osaavat, koko tarmollaan maalauksesta, taiteesta, modernismista ja muusta. Jos kiinnike ei sovi jonkun salkoon, he kiljuvat hohottaen ”Modernismi!”, ja Tatlin kommentaa hitaasti ja tuimasti: ”Ei haittaa, toverit, hän keksi sen *Mir Iskusstvan* graafisesta muodosta; työhön siitä lurjus, tee parempi.”⁵⁴



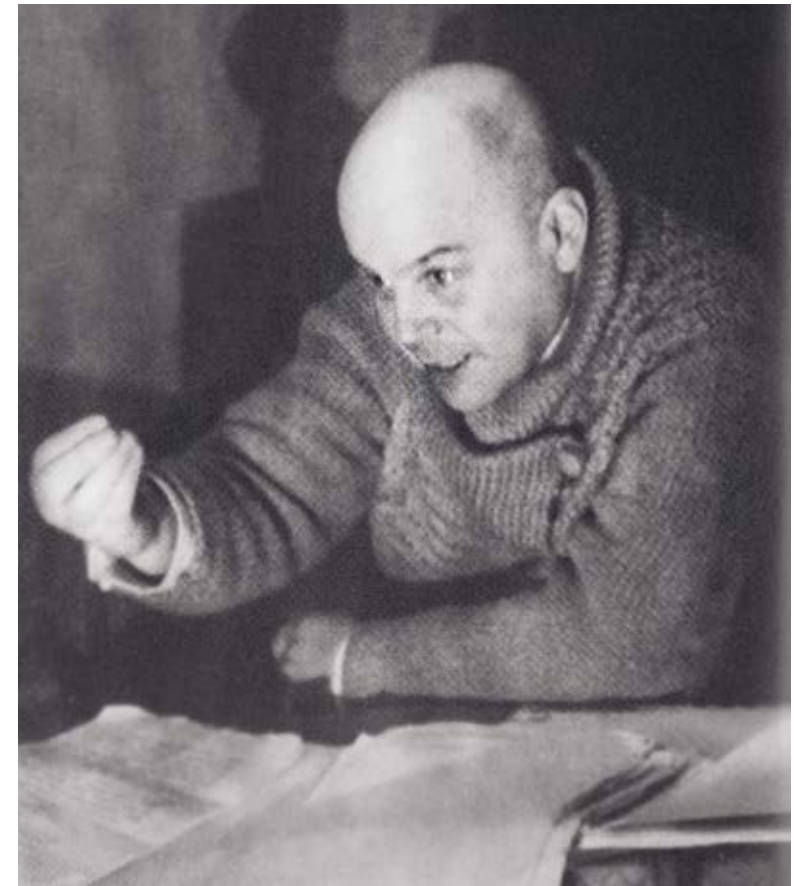
Kaksi päivää myöhemmin Punin kirjeessä täsmentää tehneensä kahdeksantoista salkoa ja lupautuneensa vapaaehtoisavuksi kerran viikossa. Opiskelijat sanoivat, etteivät ole pitkään aikaan tehneet yhtä helppoa ja hauskaa työtä.⁵⁵ Punin siis sai nähdä konstruktion kehitteillä, mutta valmiiksi se ei tietenkään ehtinyt ennen ”esitteen” painamista. Painatteen tarkoitus on jäänyt auki, eikä sitä ole tutkimuskirjallisuudessa tarkemmin pohdittu. Oliko ajatuksena kenties sen avulla markkinoida muistomerkkiä Kominternin kongressissa kotimaisille ja ulkomaisille osanottajille? Kesäkuun lopulla ilmestyneessä anonyymissä lehtiartikkelissa puhutaan kuitenkin vielä muistomerkistä ”suurelle Lokakuun vallankumoukselle”, joten päätös teeman vaihtamisesta on tapahtunut aikaisintaan heinäkuussa.⁵⁶

Tatlinin ja apulaisten työ eteni joka tapauksessa niin verkkaiseen, että Kominternin kongressi ehti päättyä ennen kuin malli ehdittiin esitellä. Näyttelyn avaaminen siirrettiin vallankumouksen kolmivuotisjuhlan yhteyteen marraskuun 8. päivään.⁵⁷ Ajatus oli hyvä, mutta merkkipäivän tähdeksi Tatlinin torni ei kuitenkaan noussut. Niin näyttävä kuin pienoismallista tulikin, se ei kyennyt kilpailemaan samana iltana järjestetyn spehtaakkelin kanssa, jossa elettiin uudelleen kolmen vuoden takaisia hetkiä. Kun Tatlinin avajaisten ohjelmassa oli neljän tunnin mittainen ”kuvataiteellis-politiittinen kokous” (Художественно-Политический Митинг), niin kaupungin keskustassa näyteltiin kuudentuhannen esiintyjän voimin ohjaaja Nikolai Jevreinovin dramatisoima ja Juri Annenkovin lavastama *Talvipalatsin valtaus*, bolševikkivallankumouksen rekonstruktio panssariautoineen, sotilaineen ja merimiehineen. Yleisössä kerrotaan olleen satatuhatta henkeä.⁵⁸ Tatlinin avajaisiin saapui kourallinen taiteilijoita, arkkitehteja ja insinöörejä, sekä jokunen työläinen ja matruusi. Pienimuotoisen keskustelun aikana

arkkitehdit totesivat laskelmien puuttumisen ilmenevän mallissa ongelmina, mutta antoivat sille tunnustusta kiinnostavana taide-teoksena, joka tulee herättämään uteliaisuutta.⁵⁹ Todellisuudessa torni, joka oli esillä joulukuun ensimmäiseen päivään asti, taisi jäädä vähemmälle huomiolle kuin tekijä oli odottanut. Tämä sai Tatlinin apureineen kirjoittamaan Puninille näyttelyn päätyttyä 3.12.1920 kirjeen, jossa he kohteliain sanamuodoin vannottivat tätä tekemään kaikkensa muistomerkin mainostamisen eteen; kutsu- maan valtaa pitäviä henkilöitä, luennoimaan, järjestämään koko- uksia, laatimaan lehtiartikkeleita ja ylipäätään käyttämään kaikkia propagandan keinoja.⁶⁰

Teoksen jälkimainetta ajatellen sen marraskuisen esittelyn ympärillä tosiaan vallitsi outo hiljaisuus. Osittain tämä johtui siitä, että futuristeilta oli viety heidän omat äänitorvensa. *Kommuunin taide* oli lakkautettu Narkomprosin toimesta jo huhtikuussa 1919 ja maltillisempi *Taide* (Искусство) saman vuoden syyskuussa. Marraskuussa 1919 Lunatšarski oli ilmoittanut, että futurismin ja proletaarisen taiteen tiet eivät käy yksiin.⁶¹ Avantgarden kuherrus- kuukausi vallankumouksen kanssa oli päättymässä. Hiljaisuuden keskellä Tatlinin tornista kuitenkin ilmestyi yksi merkittävä aika- laiskuvaus. Sen kirjoitti pieneen *Taiteen elämä* -lehteen sisällisso- dan rintamilta Petrogradiin palannut kirjallisuusteoreetikko Viktor Šklovski. Hänen kiinnostuksensa kuvanveistoon juontui opinnoista Sherwoodin ateljeessa, asenne puolestaan futurismin kriittisestä suhteesta taiteen kuluneisiin muotoihin. Sen hän oli jo tuonut julki murjoessaan vallankumouksen ensimmäisessä vuosijuhlissa paljas- tetun Mihail Blohin *Suuren metallityöläisen*, umpijäykän figuratiivi- sen työn, jota oli ehdotettu jopa pronssiin valettavaksi: ”veistos on todella huono – ei huono ainoastaan futuristin näkökulmasta, vaan joka näkökulmasta, ja huono koska nyt hyvää veistosta ei voi tehdä ’vanhan koulun tyyliin’ / . . . / Venäjällä on pronssia ja monia taidetta

ymmärtämättömiä ihmisiä, joiden mielestä ’suuren metallityöläisen’ tulisi olla täytetyn kipsisen linnunpelätin sijaan pronssinen linnun- pelätti, mutta tämä ei muuta sen ’ulkomuistista’ tehtyä muotoa tai- teelliseksi muodoiksi.”⁶² Tatlinin radikaalin teoksen kohdalla kyse oli puolestaan siitä, voitaisiinko puisen pienoismallin muodot todella muuttaa metallisiksi muodoiksi.



Viktor Šklovski, 1920-luku.

VIKTOR ŠKLOVSKI:

KOLMANNEN INTERNATIONAALIN MUISTOMERKKI
(TATLININ UUSIN TEOS) (1921)

Päivät seuraavat päiviä, kuin junanvaunut lastattuina monenlaisilla ja kummallisilla kärryillä, tykeillä, väkijoukoilla, jotka huutavat jotakin. Päivät jymisevät kuin höyryvasaran iskut, yksi toisensa perään, ja niistä tulee yhtä eikä niitä enää kuulla, niin kuin meren äärellä asuvat ihmiset eivät kuule veden ääntä.

Iskut jymisevät rintakehässä, jossain tietoisuuden takana.

Me elämme äänettömässä jyminessä.

Tässä kivityssä ilmanalassa on syntynyt spiraalina kasvava rautamonumentin projekti, joka on kahden Iisakin kirkon kokoinen. Spiraali kallistuu sivulleen ja sitä tukee voimakas vinossa seisova muoto.

Tämä perusrakenne muistomeriksi Kolmannelle internationaalille on taiteilija Tatlinin työtä.

Kiertyvät spiraalit on yhdistetty vinojen tukien verkostolla. Niiden läpinäkyvässä sisustassa pyörii kolme geometrinen kappale. Alhaalla sylinteri liikkuu yhden kierroksen nopeudella vuodessa, pyramidi sen yläpuolella kiertyy ympäri kerran kuussa ja pallo ylimpänä tekee täyden kierroksen joka päivä. Radioaallot, jotka lähtevät kaikkein ylimpää, jatkavat monumenttia ilmassa.

Tämä on ensimmäinen kerta kun rauta on noussut takajaloilleen ja etsii taiteellista muotoa.

Nostokurkien aikakaudella, viisaana kuin kaunein marsilainen, raudalla on oikeus riehaantua ja muistuttaa ihmisille kuinka meidän ”aikamme” on Ovidiukselta alkaen kutsunut itseään ”rautaiseksi” ja kuitenkin sillä ei ole ollut rautataidetta.

Muistomerkit voidaan kiistellä pitkään. Kappaleet jotka pyörivät sen sisuksissa ovat pieniä ja kevyitä suhteessa valtavaan ”yleiseen” massaansa. Niiden pyöräminen tuskin muuttaa sen ilmeä.

Se muistuttaa enemmän projektia kuin sovellusta. Muistomerkki on eräänlaisen utilitarismin täyttämä. Spiraali ei ehkä halua olla asuinrakennus, mutta kuitenkin sitä pyritään käyttämään johonkin.

Suunnitelman mukaan alemmassa sylinterissä pyörii Maailman Neuvostojen Komissariaatti ja huipulla pallossa on lennätintöimistö ROSTA:n paikka.

Runoudessa sana ei ole vain sana, se vetää perässään tuhansittain assosiaatioita. Teos on niitä täynnä, niin kuin pietarilainen ilma lumimyrkyssä.

Maalari tai kontrareliefisti ei voi tässä assosiaatioiden lumituiskussa vapaasti valita liikettä maalauskaan poikki tai rautaspiraalin tukien välissä. Näillä taideteoksilla on oma semantiikkansa.

Tatlin on sijoittanut Kansankomissaarien neuvoston muistomerkkiin – tai siltä minusta näyttää – uutena taiteellisen materiaalina, jota käytetään ROSTA:n rinnalla taiteellisen muodon luomiseen.

Muistomerkki on tehty raudasta, lasista ja revoluutiosta.⁶³

[Mitä tulee Muistomerkin todennäköisyyteen – ts. sen toteuttamisen tekniseen mahdollisuuteen – näyttäisi ensi silmäyksellä siltä, että taiteilija on toteuttanut teknisesti loogisen objektin, vaikka sen logiikka on epäilemättä toisenlaista kuin esimerkiksi vesipumpun.

Vallankumousta ei tule kritisoida, sitä tulee tukea: ja meidän on harpottava eteenpäin tukeaksemme sen painoa ja nopeutta.]⁶⁴

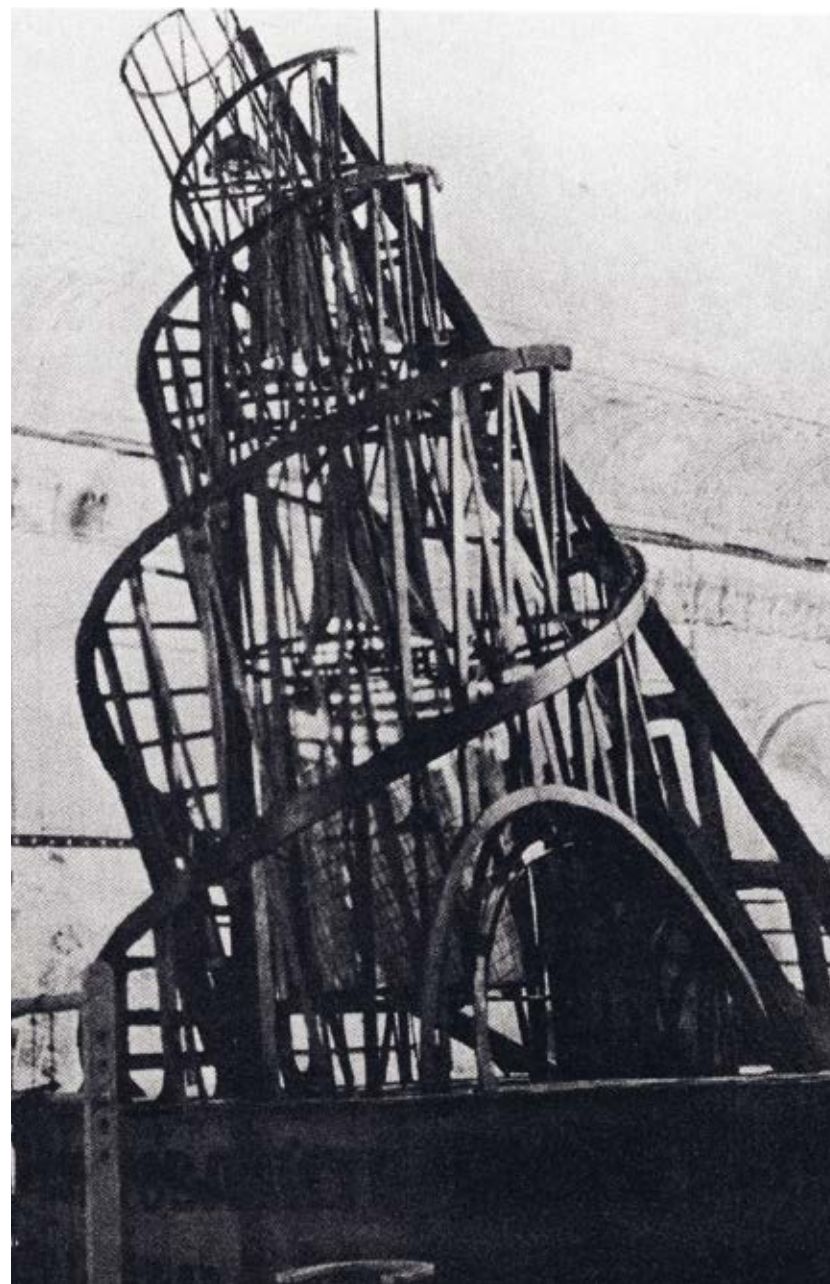
On epäselvää näkikö Šklovski tornin Petrogradissa vai myöhemmin käydessään joulukuussa Moskovassa. Artikkelissa ei myöskään ilmene yksityiskohtia, jotka kertoisivat hänen missään vaiheessa keskustelleen rakennelmasta Tatlinin kanssa. Tyypilliseen tapansa Šklovski harhailee asian ympärillä ja viljelee sarkastista huumoria. Loppulauseessa muistomerkkiä ei näet

välttämättä ole tehty raudasta, lasista ja vallankumouksesta (kuten käännökset yleensä esittävät), vaan pienellä kirjoitettu революции viittaa pyörimiseen: lasikuoreensa suljetut komissaarit hyrräävät ympäri yhtenä kuvitteellisen taideteoksen materiaaleista.⁶⁵ Šklovski viittaa tekstissä myös marsilaisiin – kyseessä on alluusion Velimir Hlebnikovin vuonna 1916 painettuun futuristiseen pamflettiin *Marsilaisten torvi* (Труба Марсиань) ja viite H. G. Wellsin kuuluisaan tietoisromaanin *Maailmojen sota*, jossa marsilaiset saapuvat tuhoamaan Maata metallijalkaisin konstruktioin ja päättävät korviin käyvän ulinan.⁶⁶ Šklovski oli viitannut pamflettiin myös omassa artikkelissaan *Taiteesta ja vallankumouksesta*, alaotsikolla ”Ullja, Ullja, Marsilaiset!” (*Marsilaisten torvesta*), missä hän puolusti futurismin taiteellista vapautta ja moitti bolševikkien vankureihin hyppääjiä.⁶⁷ Futuristit käyttivät marsilaisfraasia kuin omansa sotahuutonaan edetessään uuden voimalla eteenpäin ja puhkuessaan tuhoavansa sen mikä on vanhaa. Aivan kuin tilauksesta H. G. Wells oli vierailut Petrogradissa vain kolme viikkoa ennen Tatlinin näyttelyn avautumista. Kaupungin saarrosta ja nälkätalvesta selvinneet intellektuellit, Šklovski etunenässä, olivat huutaneet hyvin syöneelle englantilaiselle päin naamaa, kun tämä kirjailijataapaamisessa oli kertonut miten mukavaa oli saada henkilökohtaista tuntumaa vallankumouksen ”kiintoisaan historialliseen kokeiluun”.⁶⁸

KRIITTINEN PALAUTE

Kenties Nikolai Punin teki parhaansa mainostaakseen *Kolmannen internationaalien muistomerkkiä*, mutta mallin siirtyessä Moskovaan Ammattiyhdistysten talolle tarttui Tatlin itse työhön. Hän oli apulaisineen paikalla kun rakennuksessa joulukuussa 1920 avattiin Neu-

Tatlinin torni Moskovan Ammattiyhdistysten talolla, joulukuu 1920.





Tatlinin torni sijoitettuna tämän päivän Pietoriin.

vostojen kahdeksas yleisvenäläinen kongressi, joka käsitteli suunnitelmaa maan sähköistämisestä.⁶⁹ Kongressiin osallistui luonnollisesti koko neuvostojohto, joten Tatlin oli lähempänä ”valtaa pitäviä henkilöitä” kuin koskaan. Kerrotaan, että Lenin todella ehti kokoustuolla paikalle katsomaan kuinka pienoismallin geometrinen kappaleiden piti pyöriä (Tatlin oli järjestänyt jalustan sisään kampea kiertävän pikkupojan), mutta tarinan mukaan mekanismi petti.⁷⁰ Mikäli Lenin kuitenkin luki Tatlinin kongressin päivälehteen laatiman lyhyen julistuksen, hän saattoi ihmetellä siinä ilmaistua taiteen ja politiikan keskinäistä järjestystä: ”Se mitä tapahtui sosiaaliselta kannalta 1917 realisoitui meidän työssämme kuvataiteilijoina 1914, kun hyväksyimme perustaksemme materiaalit, tilan ja konstruktion.”⁷¹

Ehkä juuri tässä poliittisen konkretian ja taiteellisen hybridin sähköisessä ristiriidassa on selitys sille, ettei Tatlinin luonnos tuntunut vallanpitäjistä ajankohtaiselta. Kongressissa keskusteltu teknologinen hanke, jonka Lenin kiteytti kuuluisaan iskulauseeseensa ”Kommunismi – se on neuvostovalta plus koko maan sähköistäminen”⁷², oli paitsi vallankumouksen viemistä tuotantoon myös ensimmäinen edellytys sille, että Tatlinin tornissa lasiset salit pyörisivät ilman kammien varressa olevia pikkupoikia, että hissit kulkisivat ja radioasema toimisi.

Teknisen epärealistisuutensa lisäksi Tatlinin ehdotus oli myös helppo maalitaulu esteettiselle kritiikille. Moskovassa se keräsi ihailun ohella myös taiteilijakollegojen arvostelua. Esteettisiin kantoihin vaikutti ensiksikin se, että propagandistisena muistomerkkinä torni oli aivan muuta kuin mitä Lenin oli ajatellut keväällä 1918. Toisekseen Venäjällä jo oli vanhastaan vierastettu teknologista muutokieltä.⁷³ Anatoli Lunatšarski muotoili johtoportaan tunnelmat kongressin jo mentyä, mutta mallin edelleen seisoessa paikallaan vuotta myöhemmin.

Toveri Tatlin loi paradoksaalisen rakennelman, joka edelleen on nähtävissä yhdessä Ammattiyhdistysten talon saleista. Myönnän, että on väärin vedota subjektiiviseen arvioon työstä, mutta jos Guy de Maupassant oli valmis pakenemaan Pariisista jottei hänen tarvitsisi nähdä Eiffel-tornin rautahirviötä, niin minun mielestäni Eiffel-torni on todellinen kaunotar verrattuna toveri Tatlinin kieeroon rakennelmaan. En usko, että kukaan olisi surullisempi kuin minä jos Moskovaa tai Petrogradia koristaisi moinen työ, etenkin kun tekijänä on yksi merkittävimmistä vasemmistotaiteilijoista.⁷⁴

Tatlin saattoi tietenkin tietää jo Lunatšarskin näkökannan ja jättää sen omaan arvoonsa, olkoon, että julkilausuttuna se luultavasti

merkitsi myös rahoituksen päättymistä. Pistävämpää ja hankalammin ohitettavaa oli kuitenkin se kritiikki, jota huudeltiin toisten avantgardistien leiristä. El Lissitzky (1890–1941), joka osallistui joulukuun puolivälissä 1920 Moskovassa järjestettyyn keskustelutalaisuuteen, kuului Tatlinin vanhan kilpailijan Kazimir Malevitšin suprematistiseen koulukuntaan. Lissitzky raportoi vaikutelmistaan kirjeitse mestarille, joka johti Vitebskissä niukoissa oloissa omaa UNOVIS -taidekouluun.

Tapasin eräänä päivänä Tatlinin mukanaan Šapiro ja Meerzon. Poikkesin ulos ja sattumalta törmäsimme, hän näytti valokuvia mallista ja kertoi, että he olivat lähdössä takaisin Pietariin noutamaan sen näyttelyyn, joka pidetään Neuvostojen kahdeksannessa yleisvenäläisessä kongressissa. Sitä ennen hän pitääluentonsa. Myöhemmin emme paljoakaan puhuneet, vaikka yhteinen luottamus oli löytynyt. Sinua kohtaan, Kazimir Severinovitš, hän on kova, sillä hän väittää että syytät häntä julkisesti epärehellisyydestä. / . . . / Juttelin hänen oppilaidensa kanssa ja keskustelussa kävi selväksi, etteivät he olleet tyytyväisiä Tatliniin, vaan sympatisoivat Unovisia vaikka eivät voikaan liittyä jäseniksi, psykologisista syistä. / . . . /

Tatlinin luento oli hyvin lyhyt. Minä jatkoin siitä. Olisin voinut tuhota koko muistomerkin (valokuvat mallista ja keskusteluni Tatlinin kanssa vain vahvistivat tutkimustulostani). Unovisia ajattelen kuitenkin uskon, että meidän tulisi tukea sitä konkreettisenä uutena saavutuksena. Tarkastelin joka tapauksessa kriittisesti rakennelman anatomiaa ja osoitin, että maalauksen, kuvanveiston ja arkkitehtuurin synteesi on itsepetosta, että synteesi utilitarismin kanssa on pelkkää lapsellista kuvittelua, että suhde materiaaliin on vahingollinen, että hanke on esteettinen ja taiteellinen mutta ei luova (näin, että purettuna malli pysyy pystyssä ilman spiraalilia, se kantaa sitä kuin kenraali Pyhän Andreaksen nauhaa) ja että

lukuisista esittämistäni syistä *se on kaikkien menneisyyden virheiden summa*.⁷⁵ Ja kuitenkin onnittelin työstä, sillä siinä ei näy halua yhdistää Venusta modernismiin. Koko tämä keskustelu käytiin vakavassa sävyssä. Gabo oli siellä ja hän jatkoi esittämistäni kohdista, kehitellen, säästeliäästi, mutta millaisella tarkkuudella.

Tatlin parkaa kävi sääliksi.

Ja kokouksen hulinassa Brik ja Majakovski ryhtyivät puolustamaan häntä. Antakaa ihmisten puhua insinööriyden taiteesta ja niin edelleen. Kaikki olivat asiantuntijoita, kaikki pielukset ratkottiin ja Tatlinia pyöritettiin höyhenissä.

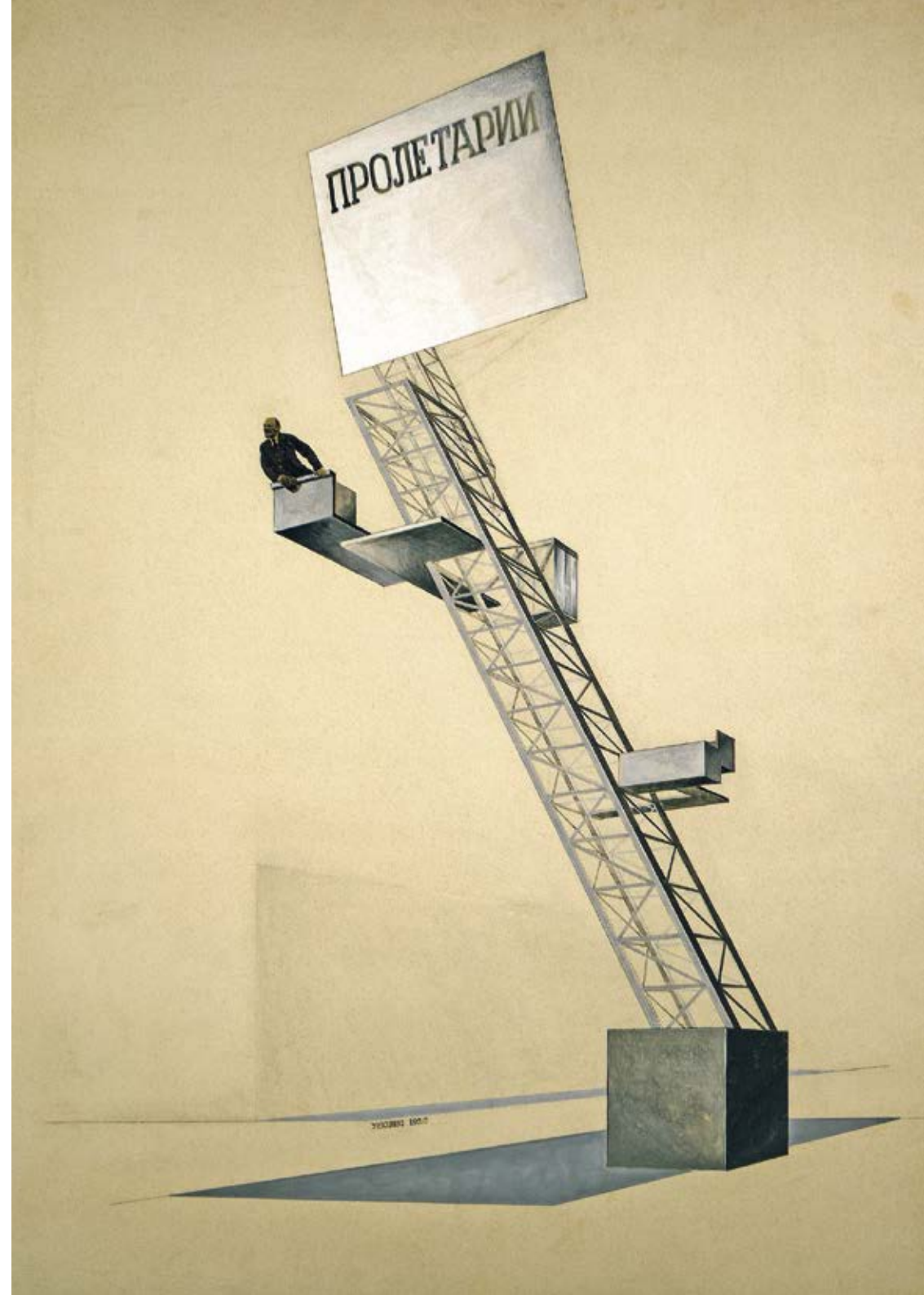
Ja lopuksi päähenkilö itse sanoi: ”Hei, olen vanhus, täyttänyt jo 35, käykää nuorempien päälle.”⁷⁶

El Lissitzky pystyi analysoimaan Tatlinin ehdotuksen terävästi ja nopeasti. Piirteet, jotka hän luetteli olivat selkeitä todisteita siitä, ettei Tatlinin (tai Puninin) suurille sanoille löytynyt mallin perusteella katetta. Tatlinin konstruktivismi paljastui innovaation sijaan esteettiseksi päiväuneksi. Lissitzkyn kommentit olivat osuvia, mutta aivan pyyteettömiä ne eivät olleet. Kilpailua kuvataiteen kentällä käytiin koko ajan ja tässä pelissä Tatlinin ajatusta täysin uudenlaisesta propagandistisesta konstruktioista ei voinut ohittaa, etenkin kun se oli jo saatu esille valtion tärkeimmän kokouksen yhteyteen. Lissitzky lähtikin mitteleämään huomiosta Tatlinin kanssa piirtämällä oman vinossa seisovan konstruktionsa. Ehdotetun puhujakorokkeen mittakaava ja rakenne oli sovitettu arjen realiteetteihin: kokonaisen Kommunistisen internationaalin sijaan Lissitzky sijoitti rakennelmaansa ainoastaan yhden ihmisen, Vladimir Leninin. Alleviivataksaan konstruktionsa luonnetta proletariaattia palvelevana taiteena hän myös tekstasi sanan taululle Leninin selän taakse. Piirroksen signeeraus UNOVIS 1920 korosti sekin idean kollektiivisuutta.

Ajatus vinosta suprematistisesta tornista oli lähtöisin Ilja Tšašnikilta ja julkaistu UNOVIS:in lehtisessä marraskuussa 1920. Taitava Lissitzky paranteli suunnitelmaa ja sijoitti siihen geometrisen abstraktion sijaan poliittisen figuurin. Opportunistisuudessaan hänen piirroksensa oli pikemmin etiäinen tulevaisuuden Leninkultista kuin ehdotus, jonka toteuttamisesta politbyroossa olisi keskusteltu sen enempää kuin Tatlinin tornista. Vaikka rakennelma oli todistettavissa tekniikaltaan mahdolliseksi, muodoltaan rationaaliseksi ja kustannuksiltaan edulliseksi, ei sille ollut mitään varsinaista tarvetta. Vastavetona Tatlinin tornille Lissitzkyn vinossa seisova puhujakoroke oli ”valtaa pitävien henkilöiden” näkökulmasta kuitenkin pelkkä formalistinen harjoitelma.⁷⁷

Tatlinin ehdotus neuvostovaltion voimavarat ylittävästä ja sen lisäksi kierosta rautakonstruktiosta näyttäytyi paljon hauskempana paradoksina silloin kun asiaa tarkasteli ulkoa tullut esteetikko. Tällainen henkilö oli Ilja Ehrenburg (1891–1967), pitkään Pariisissa viihtynyt kirjailija ja sanomalehtimies, jonka tuttavapiiriin kuului monia aikakauden keskeisiä taiteilijoita. Ehrenburg poikkesi kotimaahan Pariisista, palasi Berliinin kautta ja julkaisi siellä 1922 nopeasti kirjoitetun ja modernia henkeä uhkuvan teoksen *Se pyörii sittenkin* (А все-таки она вертится). Kirja suorastaan pursusi vuonna 1920 perustetun *l'Esprit Nouveau* -lehden ja arkkitehti Le Corbusierin tekniikan ihannoinnista inspiroitunutta kansainvälisen konstruktivismien julistusta. Ehrenburg oli siis poikkeuksellisen otollinen katsoja, mutta Moskovassa näkemänsä Tatlinin tornin jälkeen myös hän joutui miettimään edessään aukeavaa sosialismin rakentamisen todellisuutta.

El Lissitzky, Suunnitelma puhujakorokkeeksi, 1920.
(Tretjakovin galleria, Moskova).



ILJA EHRENBURG:
KUINKA MINÄ ARBATIN PORTILLA HAAVEILIN
METALLISTA JA PALJON MUUSTA (1922)

Se oli hyvin riipaisevaa. Neuvostovirkailijat raahasivat reessä anosta hevosen lihaa, nuorukainen kaupitteli savukkeita yksittäin, minä kuitenkin, keskellä aukiota missä ”sivilisaation aikakaudella” oli ollut melkein pieni puisto, uneksin kahden maalarin kanssa metallista. Pakkasen takia tamppasimme kaikki kolme paikallamme ja elehdimme kuin tuliset etelämaalaiset. Haaveksivassa olotilassamme olimme päätyneet miettimään TATLININ projektia ”Kolmannen internationaalin muistomerkiksi”, eikä syyttä. Nimittäin:

Keisarillisen Pietarin raunioilla hihansa kääriintynyt valkea profeetta (hän näyttää tehdastyöläiseltä) oli päässyt selvään päämäärään: pannut alulle

UUDEN ARKKITEHTUURIN.

Muistutan lyhyesti hänen ansioistaan. Keskellä kipsisten kretiinien epidemiaa, kun aukioitamme ylhäältä annetun asukaslistan mukaan täytettiin (sateen ja tuulen ansiosta – väliaikaisesti), hän huusi napakasti ja selvästi: riittää, heretkää askartelemasta iso- viiksisiä nukkeja! Ensinnäkään näillä sedillä ei ole modernissa kaupungissa mitään asuinoikeutta, toisekseen uusi KUVANVEISTO = ARKKITEHTUURI, kolmanneksi (hieman ideologiaa) yksilöiden aika päättyy, muistomerkki tulee pystyttävä aikakaudelle, liikkeelle, tapahtumalle, ei jollekin sille-ja-sille; neljänneksi tunnussanamme on – utilitarismi, kun jotain rakennetaan niin ei tehdä sitä turhaan vaan hyödyksi!

Edelleen – muodot. Nykyajan dynamiikka on ilmaistu ällistyttävässä spiraalissa. Lopuksi, materiaali josta raudan ohella



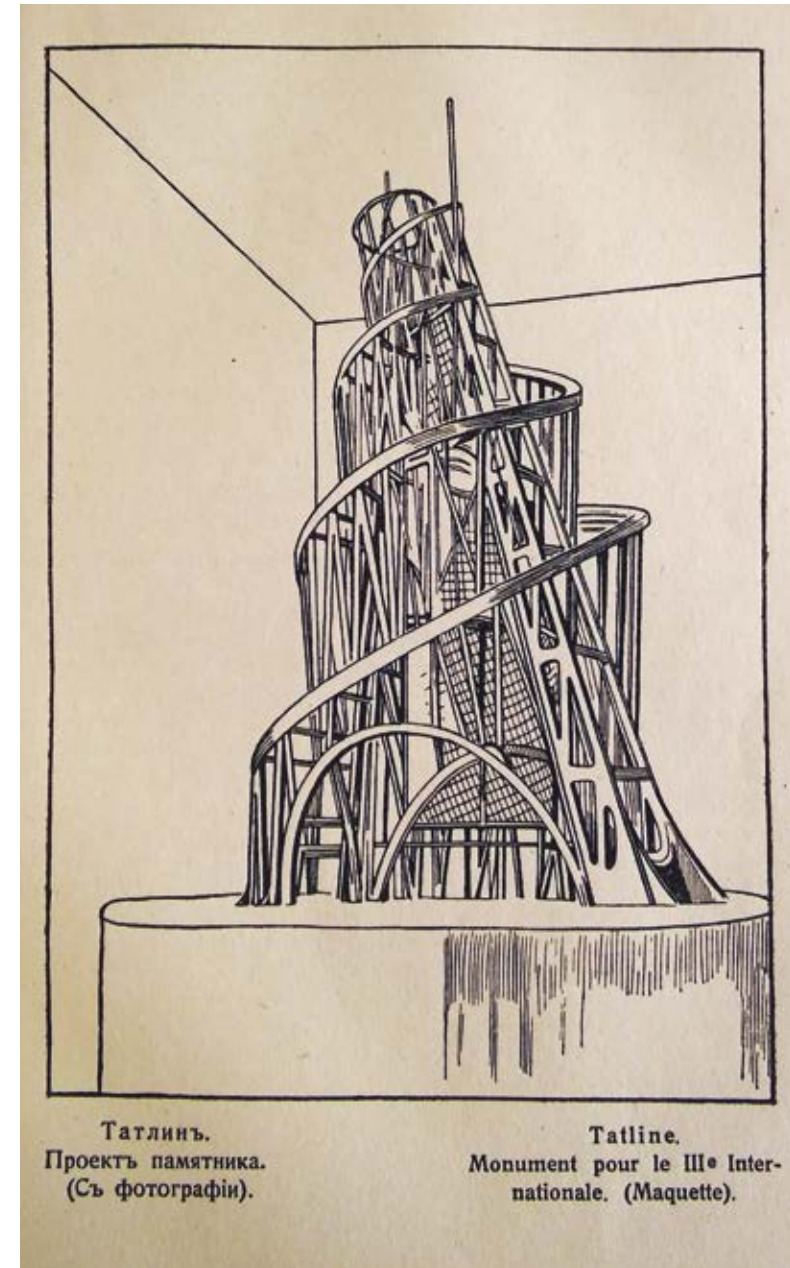
on tullut arkkitehtuurin arkea – rohkeasti lasia. Se ei ole tempuilua vaan käytännöllistä kaukonäköisyyttä.* Tänäpäin muistomerkki on malli, ja huomenna saa tämän kirjan lukija hihittää ”futuristi” Ehrenburgille (onneksi ei läpinäkyvän) lasisen talon lasikabinetissa.

Tatlinin muistomerkin malli nousee 25 metriin. Kun se seisoo valmiina, on se 400 metrin korkuinen (Eiffel-torni 300 m). Kaksi sylinteriä, yksi pyramidi (pyörivä). Lasia. Yltympäri rautaspiraali. Lasimuotojen sisällä on jättimäisiä saleja: konferensseja, toimituksia. Valtava termospullo (säästää lämmitysainetta talvella; heinäkuussa siellä käydään kuumimmat debatit). Siinä ovat nopeasti selostaen Tatlinin muistomerkin peruspiirteet. Se on vakuuttanut monet insinöörit ja harvoja arkkitehtejä. Näyttelyssä ammattiyhdistysten talolla se aiheutti pääasiassa pelkoa ja huvittuneisuutta. Useimmat kommunistit suosivat päättäväisesti Marxin kipsipartaa (myönnytys nykyajalle – assyrialaisen kähertäjän kiharat).*

Takaisin meihin, ts. Arbatille. Me olimme nähneet muistomerkin ja vaikka emme olleetkaan insinöörejä, vaan kaksi maalaria ja yhdenlainen runoilija, me käsitimme sen ja olimme siitä täydelleen vakuuttuneita. Sitä paitsi se oli vasta malli! . . .

Murheellisina silmäilimme hoidotta jääneitä taloja, jotka lämpenivät ”työmehiläisten” hengityksellä, raitiovaunua, joka turhaan yritti tavoittaa kaupallisjohdon rekeä, irtosavukkeita . . . Sietämättömässä taistelussa naulasta ruisleipää Moskova syöksyi joka päivä idemmäs.* Melkein Liberiaan. Ehkä me, joka keskustelimme Tatlinin muistomerkestä – meitä on kenties viisi tuhatta – emme ole sen kummempaa kuin liivit, jotka ovat unohtuneet mustamahaisen presidentin paljaalle vartalolle. (ks. ”Liberian historia”). Mistä täällä voisi saada rautaa ja muita (resissöörin) metalleja, niin

Tatlinin torni Ilja Ehrenburgin teoksessa А все-таки она вертится 1922.



Татлинъ.
Проектъ памятника.
(Съ фотографин).

Tatline.
Monument pour le III^e Inter-
nationale. (Maquette).

että mallista tulisi muistomerkki? Ja vaistomaisesti käännyimme kohti harmaan, tylsän taivaan osaa, jossa aurinko valaisee vain illalla, kohti länttä. Turhaan käännyimme, sillä oli aamu.⁷⁸

- * Amerikassa on viimeisen viiden vuoden ajan rakennettu työläisasuntoja lasista. Rotterdamissa on osakeyhtiö päätenyt käyttämään lasia edullisena rakennusmateriaalina.
- * [Ehrenburgin pitkä sarkastinen alaviite, joka ei liity Tatlinin tornin asiaan. Jätetty kääntämättä.]
- * Iloitkaa, euraasialaiset!

Ehrenburgin vauhdikas artikkeli kertoo muistomerkin katsomisesta, mutta herättää kysymyksen havaintojen ja mittakaavojen tarkkuudesta: hänhän nimittää alle viiden metrin korkuista mallia 25-metriseksi.⁷⁹ Esiin nousee myös ajatus tornin 400 metrin korkeudesta. Mistä se on peräisin? Oliko Tatlin todella miettinyt projektilleen täsmällisiä mittoja ja kasvoko skaala kongressin aikana Moskovassa; Puninin artikkeleissa ei mainita mittakaavaa, Šklovski puhuu kahden Iisakin kirkon korkeudesta (n. 200 m) ja ainoa länsimainen todistaja, Arthur Holitscher, antaa mitaksi 300 metriä.⁸⁰ Ehrenburgin väite ”uuden arkkitehtuurin” aloittamisesta on niin ikään journalistista suurentelua. Tatlinin tornilla oli arkkitehtonista ulottuvuutta vasta taiteellisenä ja utilitarisena kyseenalaisena runkona eikä esimerkiksi sisätilojen rakenteista puhuttu suunnitelmassa mitään.

Ajankohta näin epäkäytännöllisen hankkeen esittelyyn ei ollut paras mahdollinen. Poliittisessa johdossa alettiin jo kyllästyä utopistisiin julkisen taiteen suunnitelmiin ja eritoten futuristien taiteellisiin irtiottoihin. Vaikka Tatlin itse toistuvasti korosti riippumattomuuttaan mistään ismeistä, nähtiin hänet yleisesti yhtenä futuristina muiden joukossa. Hänen ehdotuksellaan ei ollut missään



Lev Trotski, tuntemattoman taiteilijan kubofuturistinen piirros n. 1920.

vaiheessa pientäkään toteutumisen mahdollisuutta täysin riippumatta siitä, miten vakaasti hän siihen uskoi. Tämän toi selkeästi julki politbyroon jäsen, sotilasasioista vastannut komissaari Lev Trotski, joka käsitteli *Kolmannen internationaalien muistomerkkiä* vuonna 1923 ilmestyneessä kriittisessä artikkelikokoelmassaan *Kirjallisuus ja vallankumous* (Литература и революция).

LEV TROTSKI:

VALLANKUMOUKSELLINEN JA SOSIALISTINEN TAIDE (1923)

[katkelma]

Alamme parhaillaan korjailta siltoja, laittaa paikoilleen viemäriputkia, rakentaa loppuun keskeneräisiä taloja, jotka jäivät meille perinnöksi – mutta olemme vasta alussa. Maatalousnäyttelyyn teimme rakennukset puusta. Meidän on edelleen pakko lykätä suurimittaisia rakennustöitä. Jättimäisten projektien ideoijat, sellaiset kuin Tatlin, saavat pakosta lisää aikaa miettimiseen, korjailuun ja radikaaliin uudelleenarviointiin. Ei pidä silti kuvitella, että suunnitelmisamme olisi kunnostaa vanhoja siltoja ja taloja vuosikymmenten ajan. Tässä prosessissa, kuten kaikissa muissakin, on valmistelun ja hitaan voimien keräämisen vaiheita sekä nopean kehityksen vaiheita. Niin pian kuin kaikkein kiireellisimmät ja akuuteimmat elämäntarpeet on hoidettu ja ylijäämää alkaa kertyä, tulee Neuvostovaltio tarttumaan pulmaan jättimäisistä rakennuksista, jotka riittävällä tavalla ilmaisevat aikakautemme monumentaalista henkeä. Tatlin on epäilemättä oikeassa hylätessään projektistaan kansalliset tyyli, allegoriset veistokset, muovailut, monogrammit, koristelut ja kiekurat ja alistaessaan koko suunnitelman oikealle konstruktiviselle materiaalinkäytölle. Tällä tavoin on jo pitkään rakennettu koneita, siltoja ja katettuja kauppahalleja. Mutta Tatlinin olisi silti todistettava, että hän on oikeassa oman yksityisen keksintönsä suhteen – pyörivä kuutio, pyramidi ja sylinteri, kaikki lasista. Onnellista tai ei, olosuhteet tulevat tarjoamaan hänelle aikaa löytää asiaansa puoltavia argumentteja.

Maupassant vihasi Eiffel-tornia, eikä kukaan ole pakotettu häntä matkimaan. Mutta epäilemättä Eiffel-torni todella luo kahtalaisen vaikutelman; sen muodon tekninen yksinkertaisuus vetää puoleensa ja samaan aikaan sen tarkoituksettomuus tuntuu luotaantyöntävältä. Siinä on sisäinen ristiriita: järkevää

materiaalinkäyttöä korkean rakenteen pystyttämisessä, mutta mitä varten? Ei se ole rakennus vaan harjoitustehtävä. Tällä hetkellä, kuten kaikki tietävät, Eiffel-torni toimii radioasemana. Tämä antaa sille merkityksen ja tekee siitä esteettisesti yhtenäisemmän. Mutta jos torni olisi alunalkaen rakennettu radioasemaksi, olisi sen muoto luultavasti saavuttanut suuremman rationaliteetin ja siksi myös korkeamman taiteellisuuden asteen.

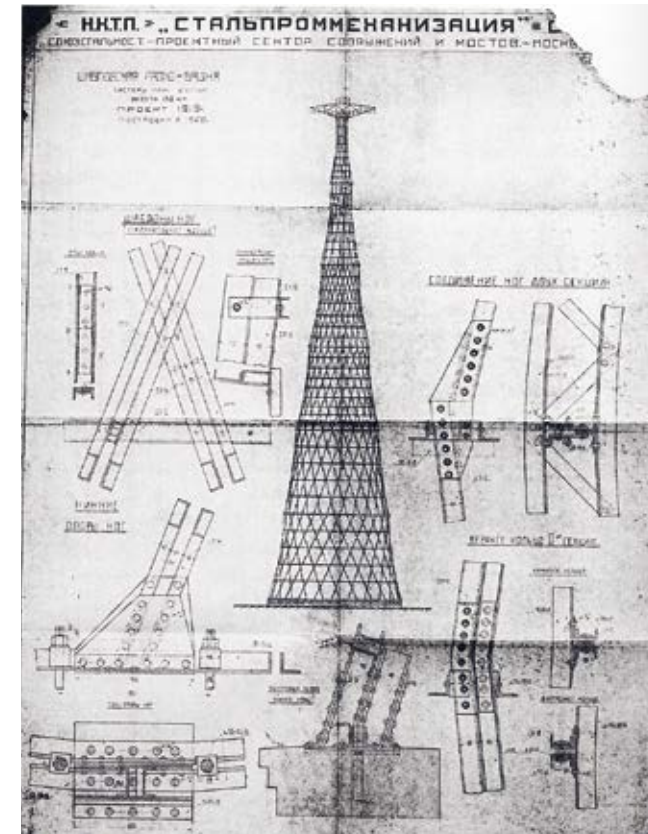
Tästä näkökulmasta Tatlinin muistomerkkiprojekti näyttäytyy paljon puutteellisempänä. Perusrakenteen tarkoituksena on tarjota lasinen päämaja Kansankomissaarien maailmanneuvoston kokouksille, Kommunistiselle internationaalille jne. Mutta kaikki pilarit ja tuet, jotka kannattelevat lasisylinteriä ja pyramidia – ja niillä ei ole siellä muuta tarkoitusta – ovat niin kömpelöitä ja raskaita, että ne näyttävät purkamatta jääneiltä rakennustelineiltä. On mahdotonta keksiä mihin niitä tarvitaan. Sanotaan: ne ovat siellä kannattelemissa pyörivää sylinteriä missä kokoukset pidetään. Johon voidaan vastata: kokouksia ei tarvitse välttämättä pitää sylinterissä ja sylinterin ei tarvitse välttämättä pyöriä. Muistan lapsena nähneeni puisen kirkon, joka oli rakennettu olutpullon sisään. Se sai mielikuvitukseni laukkaamaan, mutta en siihen aikaan kysynyt itseltäni mikä sen tarkoitus oli. Tatlin etenee päinvastaiseen suuntaan: hän haluaa rakentaa Kansankomissaarien maailmanneuvostolle olutpullon, jonka paikka olisi konkreettisen tempelin spiraalissa. Mutta nyt en voi välttyä kysymästä: mikä on sen tarkoitus? Tarkemmin ilmaisten: me luultavasti hyväksyisimme sylinterin ja sen pyörimisen jos se yhdistyisi konstruktion yksinkertaisuuteen ja keveyteen, toisin sanoen jos pyörimiseen tarvittavat järjestelyt eivät ylittäisi itse tarkoitusta.⁸¹

Trotsky ei sotkeutunut estetiikkaan, vaan rinnasti Tatlinin projektin suoraan ”hyödyttömään” Eiffel-torniin ja välillisesti Moskovan uuteen rationaaliseen radiomastoon. Hänen kritiikkinsä oli

kohdallista, sitä tuskin Tatlinkaan saattoi kiistää. Argumentaation pohjalla oli kyse tarpeesta ja tahdosta: tarvitaanko pyörivää kokouspaikkaa, halutaanko sellaista. Vaikka Trotskin esittämät taloudelliset perustelut olivat paikkansa pitäviä, niin päätös ”suurimittaisista rakennustöistä” ja aikakauden monumentaalista henkeä ilmaisevista hankkeista oli kuitenkin lopulta poliittinen ja niin muodoin väkivaltainen. Jos ja kun bolševikkijohto tahtoi, keinot kyllä löydettiin. Trotski ja Tatlin saivat 1930-luvun alussa kumpikin todistaa miten Neuvostovaltion monumentaalinen henki realisoitui Stalinin käskystä vankityönä valmistuneissa kanavahankkeissa ja suunnitelmissa maailman suurimmaksi rakennukseksi, *Neuvostojen palatsiksi*.⁸² Trotski tosin joutui tarkastelemaan asiaa maasta karkotettuna poliittisena pakolaisena. Tulevana muistomerkkinä itselleen hän perusti vuosi Pariisin maailmannäyttelyn jälkeen syyskuussa 1938 Neljännen internationaalinen. Sen kunniaksi ei kukaan enää ehdottanut pilviä hipovaa tornia.

RADIOTORNI JA KANSAINVÄLISET KAIUT

Trotskin ja Lunatšarskin vanavedessä myös pienet kalat alkoivat näkyä Tatlinin suunnitelmaa. Sitä nimitettiin absurdiksi ja naiiviksi, hirveäksi pedoksi, jolla on päässään radiolennättimen sarvi ja mahassaan Kolmannen internationaalinen lakia säättävä kokous. Toisen kirjoittajan mukaan Kansankomissaarien neuvosto pakenisi moisesta rakennuksesta ensimmäisenä aurinkoisena päivänä ja leiriytyneenä läheiselle nurmikolle julistaisi välittömästi päätöksen, että Tatlinin torni annetaan julkisella huutokaupalla vuokralle puutarhureille, jotka haluavat kasvattaa ananaksia.⁸³ Näyttelypaikalla Ammattiyhdistysten talolla joku teki käytännön pilan ja laittoi esille samovaarin nimeten sen *Kolmannen internationaalinen muistomerkiksi*. Tatlin kirjoitti Majakovskille ja patisti tätä hoitamaan asiaa ja nostamaan skandaalin.⁸⁴



Moskovan radiotornin suunnitelma 1919 (150 metrin versio).

Trotski ei verrannut Tatlinin korkealentoista projektia samo-vaariin vaan proosallisemmin torniin, jonka rakentaminen aloitettiin pian *Kolmannen internationaalinen muistomerkkin* julkistamisen jälkeen vuonna 1920. Rinnastus juontui siitä, että Tatlin oli ehdottanut raskasrakenteisen muistomerkkinsä huippuun radioasemaa, joka lähettäisi Puninin kuvailemia uutisia, päätöksiä ja selkeitä ajatuksia ympäri maan. Suunnitelma oli sinällään

ajankohtainen ja linjassa Leninin näkemysten kanssa – tähän oli jo varhain tajunnut radion ja elokuvan kaltaisen uuden teknologian hyödyt politiikan ja propagandan välineenä. Puolueen kasvava tarve laajempaan informaation levittämiseen käynnisti insinööri Vladimir Šuhovin (1853–1939) piirtämän teräksisen radiomaston pystyttämisen Moskovan Šabolovskan kaupunginosaan. Toisin kuin Tatlinin futuristinen ja rakennusteknisesti diletanttinen ehdotelma, Šuhovin idea perustui teknisesti yksinkertaiseen ja matemaattisesti laskettuun, käytännössä testattuun sekä ennen kaikkea materiaaleiltaan erinomaisen ekonomiseen ratkaisuun. Kremlissä hankkeen tilaajat havittelivat mastolla toki muutakin kuin radion kuuluvuutta. Vuoden 1919 alkuperäissuunnitelmassa siitä haluttiin tehdä Eiffel-tornia korkeampi konstruktio eli erektiivinen osoitus bolševikkien joukkovoimasta ja vallankumouksen edistyksellisyydestä. Koko neuvostomaasta ei kuitenkaan löytynyt riittävästi terästä 350-metrin jättiläistornin tekoon ja tyytyminen oli lopulta pienempään 160 metrin versioon. Sellaisenaankin Šabolovskan radiomasto nousi uuden, joulukuussa 1922 muotoutuneen Neuvostoliiton valtion ensimmäiseksi tekniseksi symboliksi. Tatlinin tornin (Башня Татлина) sijaan uusi yhteiskunta rakensi itselleen Šuhovin tornin (Шуховская башня).

Venäjällä huomio Tatlinin suunnitelmaa kohtaan hiipui jo 1920-luvun alkuvuosina Trotskin kritiikkiin ja taiteilija itsekin alkoi pohtia muita projekteja. Hän tunnusti, ettei *Kolmannen internationaalinen muistomerkki* ollut toteutettavissa niin kauan kuin tehtaat ja tuotantolaitokset olivat kunnostamatta.⁸⁵ Ulkomailla kiinnostus Tatlinin työtä kohtaan oli silti 1920-luvun alussa melkoinen. Punin oli julkaissut esseessään jo kaksi edellä nähtyä piirrosta, ja vuonna 1921 häneltä ilmestyi monografia *Tatlin. Kubismia vastaan* (Татлин. Против кубизма), jossa oli kolme valokuvaa tornin mallista ja sen rakentamisesta. Ne levittivät *Kolmannen*

internationaalinen muistomerkki mainetta, samoin Tatlinin tavanneen saksalaisen matkakirjailija Arthur Holitscherin hämmästynyt mutta myönteinen kuvaus tornista vuonna 1921 teoksessa *Drei Monate in Sowjet-Russland*. Tylymmin tornin ideaan suhtautui neuvostovaltiosta länteen loikannut Malevitšin kannattaja Władysław Strzemiński (1893–1952), joka tei Krakovassa ilmestyneessä avantgardelehdessä *Zwrotnica* ison osan Venäjän nykytaiteesta, ennen muuta Tatlinin saavutukset: ”Pinnan taiteesta tulee helpos-ti pinnallista taidetta, joka ei pohjaudu mihinkään. Tatlin todisti tämän suunnitelmallaan *Kolmannen internationaalinen muistomerkki*. Tähän projektiin liittyen on kuultu monia tyhjiä arvailuja, useimmiten Tatlinin ystäviltä – kynäilijöiltä, puoliammatilaisilta. Kun hänen muistomerkistään riisutaan insinööriset ja teknologiset ansiot, mitä jää? – muodon raunio (järjestämätön kooste vailla järjestelmää tai suunnitelmaa): spiraalin ja alaviettävien linjojen selvittämätön ristiriita.”⁸⁶

Positiivisemmassa ja ammattimaisemmassa sävyssä tornia käsitteli El Lissitzky esitelmöidessään venäläisestä nykytaiteesta Berliinissä syksyllä 1922. Hänen lyhyeen kuvaukseensa sisältyi muutamia kiinnostavia tietoja: ”Rautaspiraaleissa olisi museoita ja lasitiloissa istuntosaleja ja sen sellaisia. Tatlin halusi tässä ratkaista dynaamisen muodon ongelman laittamalla kappaleet pyörimään eri nopeuksilla. Suunnitelmassa löytyi käyttöä kaikille teknisille saavutuksille. Huipulle asennettaisiin radio- ja projektorijärjestelmät, joiden avulla voitaisiin välittää sähköisiä, optisia ja akustisia viestejä. Luonnoksesta voidaan tietenkä olla montaa mieltä, ja siitä on meillä kiivaasti keskusteltu. Mutta on huomiotava, että se on uuden sukupolven ensimmäinen työ, jonka vaatimuksena ovat keksintö, perustava muoto, ainutlaatuinen rakenne ja materiaalien hallinta. Tornin korkeus tulisi olemaan kolmesataa metriä. Valmiina on vain viiden metrin korkuinen malli.”⁸⁷ Lisää

torniin liittyviä tekstikatkelmia, valokuvia ja piirroksia näkyi vuoden 1922 aikana muun muassa Zagrebissa ilmestyneen *Zenit* -lehden kannessa, Lajos Kassákin ja László Moholy-Nagyn Wienissä painattamassa kirjassa *Buch neuer Künstler* sekä Ilja Ehrenburgin ja El Lissitzkyn Berliinissä julkaisemassa lehdessä *Beuь Gegenstand Objet*.⁸⁸ Englanninkieliselle maailmalle Tatlinin tornin esitteli puolestaan Harold A. Loebin Berliinissä julkaisema taidelehti *Broom*, jonka lokakuun numerossa ilmestyi seuraava lyhyt artikkeli.

LOUIS LOZOWICK: TATLININ KOLMANNEN INTERNATIONAALIN MUISTOMERKKI (1922)

Modernin venäläisen taiteen taikasana: konstruktio.

Konstruktio eikä kompositio, opettaa uusi evankeliumi.

Miksi?

Koska kompositiota innoittaa menneisyys, se katsoo menneisyyteen, ja siksi se kuuluu menneisyyteen; koska kompositio tarkoittaa ornamentaatiota, koristelua, romanttisuutta, sievyyttä; koska kompositio on erillään elämästä, palvelee illuusiona uupunutta mielenlaatua, toimii stimulanttina voipuneelle organismille.

Ja konstruktio?

Konstruktiota innoittaa se, mikä on aikakaudellemme kaikkein luonteenomaisinta: teollisuus, koneet, tiede. Konstruktio lainaa ja hyödyntää teknisille prosesseille tyypillisiä materiaaleja. Sen vuoksi rauta, lasi, betoni, ympyrä, kolmio, kuutio, sylinteri on synteettisesti yhdistetty matemaattiseen tarkkuuteen ja rakenteelliseen logiikkaan. Konstruktio halveksii sievyyttä, hakee vahvuutta, selkeyttä, yksinkertaisuutta, toimii virikkeenä voimakkaalle elämälle.

Se selityksistä.

Tatlin on johtava venäläinen taiteilija-konstruktori, ja hänen muistomerkkinsä Kolmannelle internationaalille on yksi hänen parhaista töistään – ja epäilemättä se, joka on aiheuttanut Venäjällä

suurimman kohun. Suuri Tatlinin ihailija N. Punin (jolle tämä teksti on osin velkaa) pitää muistomerkin luomista kansainvälisesti merkittävänä tapahtumana.

Vuonna 1919 Valistusasioiden kansankomissariaatin kuvataiteen osasto palkkasi Tatlinin valmistelemaan projekteja Kolmannen internationaalien muistomerkiksi. Puolentoista vuoden työn jälkeen piirustukset ja malli olivat valmiita esitettäväksi ja tutkittaviksi Neuvostojen kahdeksannessa yleisvenäläisessä kongressissa. Tatlin ja hänen apulaisensa olivat henkilökohtaisesti paikalla ja selittivät työtään kaikkialta Venäjältä kokoontuneille neuvostojen edustajille, levittäen näin konstruktion ilosanomaa laajalle alueelle.

Muistomerkin tarkoituksena on luovien ja utilitarististen päämäärien yhdistäminen ja kuvanveiston, maalauksen, arkkitehtuurin ja tekniikan synteesi. Ajatuksena on koota se lasista ja raudasta, kahdesta tälle ajalle luonteenomaisesta rakennusaineesta (kumma kyllä betonia ei ole harkittu). Modernit rakennusaineet tuovat mukanaan olennaisia muutoksia arkkitehtuurin käytäntöihin ja periaatteisiin. Vaikka rauta on äärimmäisen kestävä, sitä voidaan valaa ja muokata haluttuun muotoon. Näin rakennuksen koheesio ja tukevuus eivät ole riippuvaisia muodoltaan jäykästä kuormituksen ja kantavuuden suhteesta. Raudan vahvuus sallii kuormituksen jakamisen tai keskittämisen, kaltevien tai pyöreiden seinien rakentamisen. Laaja lasin käyttö poistaa valaistuksen ongelman.

Tatlinin muistomerkki on mitä ilmeisimmin suunniteltu täysin tietoisena näistä arkkitehtuurin muutoksista. Valmiina muistomerkki tulee olemaan neljänsadan metrin korkuinen. Se rakennetaan muodoltaan valtavana rautaspiraalina, joka nojaa neljäkymmenenviiden asteen kulmassa ja sulkee sisäänsä kolme lasista tehtyä kerrosta. Ensimmäinen taso tulee olemaan jättimäinen pyörivä kuutio, joka tekee yhden kierroksen vuodessa. Se on tarkoitettu koko maapallon Neuvostojen edustajien lakiasäätäville

kokouksille. Toinen kerros, jonkin verran pienempi, tulee olemaan pyramidi, joka niin ikään pyörii mutta vain kierroksen kuukaudesta. Tämä palvelee Neuvostojen toimeenpanevia kokouksia. Kolmas kerros, kaikkein pienin, tulee olemaan sylinteri joka tekee kierroksen päivässä. Sitä tullaan käyttämään informaatiokeskuksena.

Miksi nämä nopeudet? Kenties kosmista symboliikkaa (romanttisuus hiipii sisään takaovesta); maa kiertää radallaan (vuoden), kuu kiertää maan ympäri (kuukauden), maa pyörii akselinsa ympäri (päivän). Halutun lämpötilan pitää sekä kesällä että talvella valtava termos, joka sulkee kolme kerrosta sisäänsä. Yhteydestä kerrosten ja ulkopuolisen maailman välillä huolehditaan monimutkaisen sähköisen laitteiston avulla. Muistomerkin huipulle sijoitetaan langaton lähetinasema.

Ei pidä unohtaa, että Kolmannen internationaalinen muistomerkki on olemassa vain projektina. Neuvosto-Venäjän rajallisten mahdollisuuksien vuoksi projektin toteutus on lykätty vähintäänkin kaukaiseen tulevaisuuteen. Konstruktivistisen taiteen poroporvarilliset viholliset rohkenevat tyynenä väittää, että insinööriteknisesti muistomerkin rakentaminen on tyystin vailla mahdollisuuksia. Tähän oikeauskoiset kärkevästi vastaavat viittaamalla lennätimeen, lentokoneeseen jne. Uuvuttava urakka.

Tähän keskustelu Tatlinin tornista tuntuu pitkälti päättyvän, sillä kaukaista tulevaisuutta ei jäädy odottamaan. Edistykselliselle taiteen suosijalle oli tarjolla kilpailevia malleja, joissa futuuri sai jo käsin kosketeltavan muodon. Ranskassa uusin arkkitehtuuriteoria nojasi Le Corbusierin kone-estetiikasta johtamaan funktionalismin ajatukseen, joka oli nimensä mukaisesti niin etäällä Tatlinin projektista kuin mahdollista. Saksassa suunnittelun kärkeen puolestaan kiilasi Bauhaus, joka sai vuonna 1925 modernistisen

ZENIT

REVUE INTERNATIONALE POUR L'ART NOUVEAU

SADRŽAJ

LJ. MICIĆ / Zenit-Maquette 1922
 I. ERZBURG / Isuk su vrce
 B. PAPHAX / Euphoros unvan
 J. EPSTEIN / Amur de Samsu
 D. ALEŠIĆ / Fabrika Lokota
 A. ČERNIĆ / V. Ingelja
 P. A. BIROT / Poème sans nom
 I. GOLL / "Paromètre" Lique de 1921
 H. EPHRAÏM / *
 C. GOLL - M. EBERSTEIN / Lieder der Natur wieder?
 T. MIKHEÏEVICH / Etant donné que
 Сергей Бог
 D. ŠREMEC / Voskresenje vjisljaka
 C. ШЛЕЗИНГЕР / Повесть на селу
 Милоша
 M. PETROV / Refai la peinture

Матроскоп

"Zenit" -lehdin Matroskop / Kuvitus-
 luokan sarjasta / Vain julkaisun
 pöytäkirja / Festschrift / Ilmuodokas-
 goriaan / J. Stalari: Matroskop /
 Akvarellinä pöytäkirja.

Reprodukcija

B. Tatlina / Haus am Horn 1921
 G. Groux / K. Feige / Linoleum /
 A. P. Gallia / Linoleum

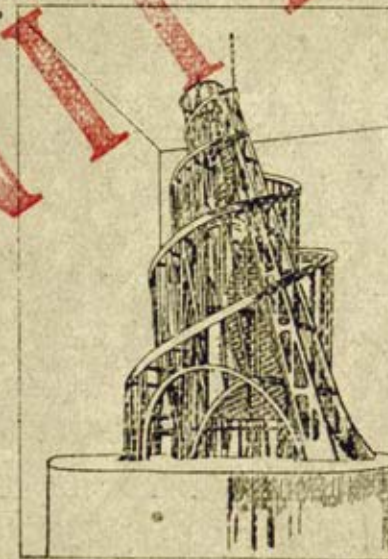
LJUBOMIR MICIĆ

IWAN GOLL

19 FEBRUAR 22

ВЛАДИМИРЪ ТАТЛИНЪ
 МОСКВА

VLADIMIR TATLIN
 MOSKVA



Нацрт за Споменник 1921 — Maquette du Monument 1921

koulurakennuksen Dessau kaupunkiin. Euroopassa ei ollut todellista kysyntää vinossa seisovalle neuvostoliittolaiselle rautaunelmalle. Vaikka Tatlinin torni ilmaantui vielä näkyviin Pariisissa kesällä 1925 (ks. edempänä), ei se herättänyt enää samanlaista innostusta kuin aiemmin. Siitä oli jo muutamassa vuodessa tullut taidehistoriallinen muistomerkki.

TORNI JA SEN TULKINNAT

Koska uutta alkuperäismateriaalia ei ole *Kolmannen internationaalien muistomerkkin* suhteen juuri ilmaantunut, tyytyvät monet taidehistorialliset luennat toistamaan jo 1920-luvulla sanottua, lähinnä siis Puninin tekstejä. Suosittu vaihtoehto on myös etsiä ja ehdottaa tornille arkkitehtonista esihistoriaa. Tämä tarkoittaa yleensä sen ulkoisten piirteiden vertaamista Lähi-idän vanhoihin zikkurateihin, 1800-luvun eurooppalaiseen rauta-arkkitehtuuriin ja kaikkeen vähänkin kierteiseen mitä taidehistoriasta löytyy. Yksi laajakatseisimmista ja kiinnostavimmista Tatlinin tornin tulkinnoista on esitetty John Milnerin vuonna 1983 ilmestyneestä monografiasta *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde*.⁹⁰ Milner tähtää kontekstiin, jota isommassa *Kolmannen internationaalien muistomerkkiä* tuskin kannattaakaan tulkita. Tyypilliset arkkitehtoniset viitteet Baabelin tornista Auguste Rodinin *Työn monumentti* -suunnitelmaan sekä Eiffel-torniin tulevat toki mainituksi, mutta ennen kaikkea Milner pohtii teosta ihmishahmoisena rakennelmana, jonka mittasuhteet ovat kosmisia. Hän esittää, että kollektiivisen ihmisen kuvana Tatlinin torni yhdistää ”taivaalliset rytmit sosiaalisen ruumiin anatomiaan”.⁹¹ Edellisellä hän viittaa geometrinen hallien pyörimiseen eräänlaisena jättiläismäisenä planetaarisena kellona, joka liikkeillään ilmaisee vuosia, kuukausia ja päiviä – tämänhän Lozowick jo edellä totesi. Jälkimmäisellä Milner tarkoittaa, että tornista voidaan hahmottaa selkäranka, jalat, rintakehä ja liikkuvat sisäelimet – toi-

sin sanoen hallit, joissa yhteiskuntaruumiin päätöksiä jalostetaan. Milner myös muistuttaa, että muistomerkkinä Tatlinin tornin oli tarkoitus juhlia kommunismin kansainvälisyyttä ja että sen rakenteessa ei esiinny palloa, koska sen oli tarkoitus seistä maapallon päällä.⁹² Kun kansainvälisyys ja planetaarisuus on käsitelty, Milner rinnastaa vielä tornin venäläisen rakettiteoreetikko Konstantin Tsiolkovskin (1857–1935) visioon tähtiin suuntautuvasta matkasta; *Kolmannen internationaalien muistomerkki* on kuin avaruuteen kurotava utooppinen rakennelma, jonka alimmainen halli on planeetta Maa ja jonka tähtäin on Pohjantähdessä.⁹³

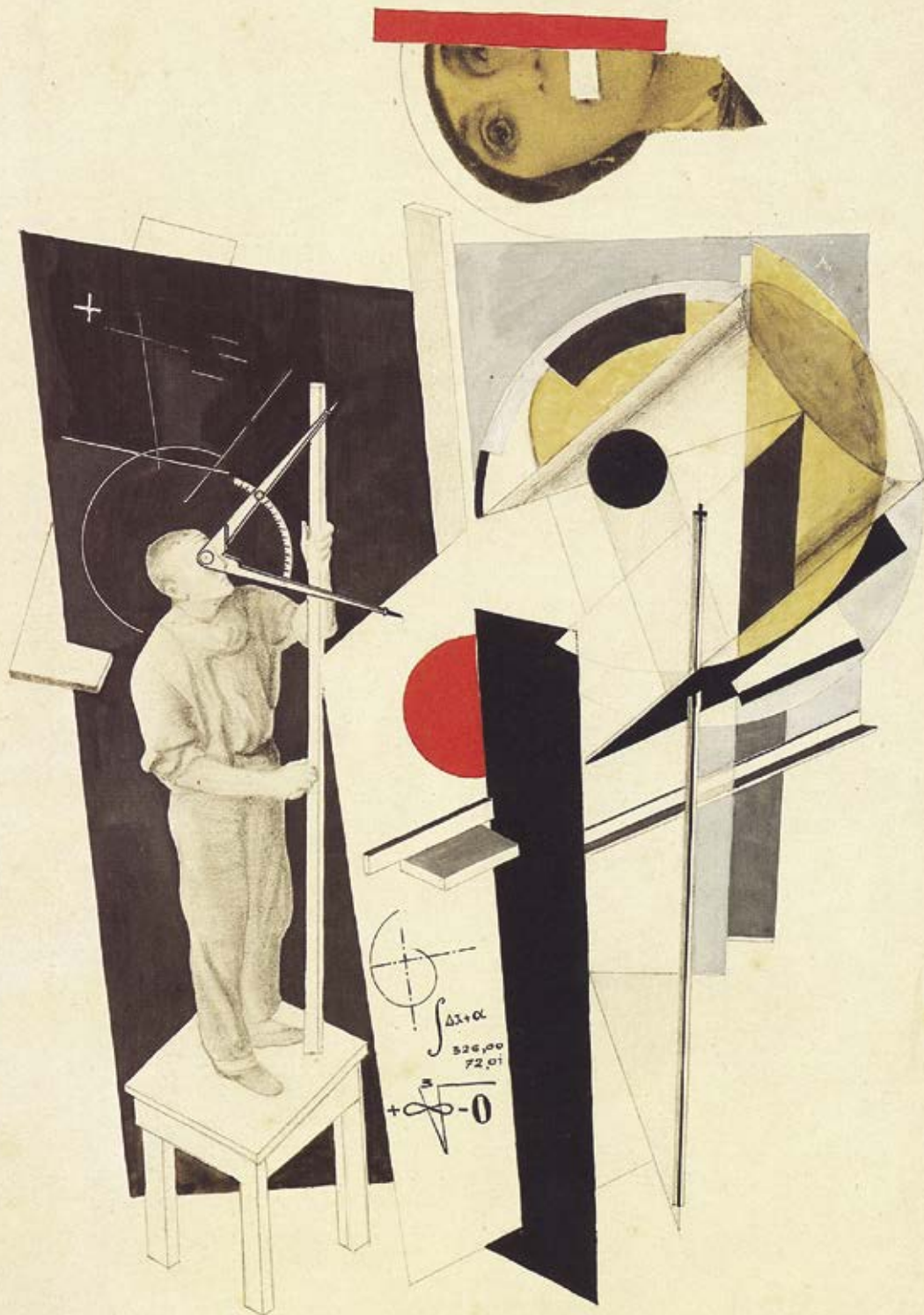
Milnerin kosmiseen nousevan tulkinnan jatkeeksi sopii ajoittain toistettu ajatus siitä, että Tatlinin tornin kallistuskulma olisi sama kuin maapallon akselin. Varhaisin viite tähän oletukseen näyttäisi löytyvän 1950-luvun neuvostoliittolaisesta taidehistoriikista ja edelleen arkkitehti Kirill Afanasjevin kirjasta vuodelta 1973. Ideaa jatkoi sveitsiläinen arkkitehtuurihistorioitsija Adolf Max Vogt.⁹⁴ Tatlinin tornin kallistuma ei kuitenkaan tarkalleen vastaa maapallon akselin mukaista 23,5°. Tämän vuoksi hieman laajakantoiselta vaikuttaa myös väite tornin korkeuden ja maapallon meridiaanin keskinäisestä suhteesta 1/100 000.⁹⁵ Pitää muistaa, että teokselle itselleen ei koskaan määritelty mitään täsmällistä mittakaavaa. Malli rakennettiin käsityönä vaatimattomista materiaaleista, ja tukena oli vain kaksi piirrosta.⁹⁶ Olosuhteet ja käytetyt työkalut rajoittivat mittatarkkuutta eikä teoreettisia laskelmia ylipäättään tehty. Kallistuskulma saattaa kyllä olla saman suuntainen kuin maapallon, mutta ei välttämättä mistään täsmällisestä tai kosmisesta syystä. Riittää, että Tatlinin mukaan ”maan kulmassa nojaavat muodot ovat kaikkein vakaimpia, pehmeitä muotoja”.⁹⁷

Toki tiedetään, että Tatlin sai vaikutteita suurista avaruudellisista ajatuksista, ennen muuta ystävänsä runoilija Velimir Hlebnikovin (1885–1922) visioista, joissa tähtien verkoston ja

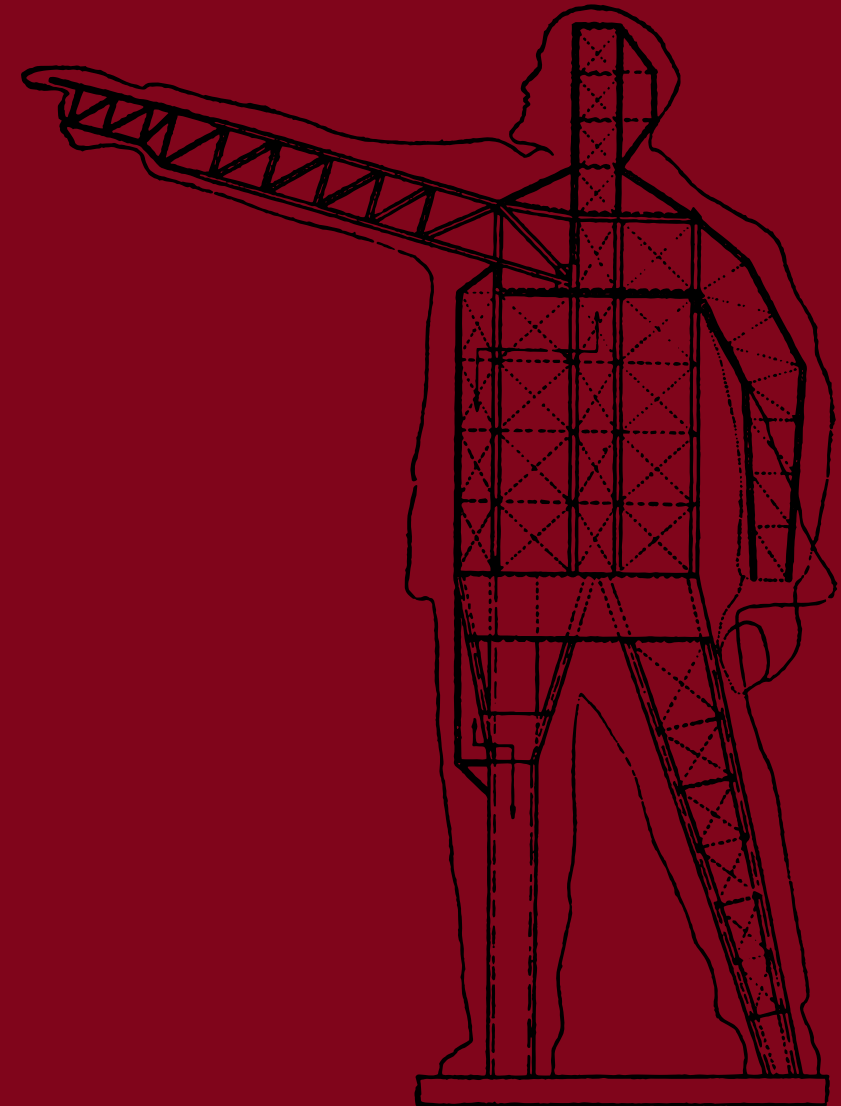
historiaa hallitsevien ajallisten rytmien lisäksi vilahteli myös uuden aikakauden rakennuksia. Hlebnikov oli noin vuonna 1914 kirjoittamassaan esseessä *Me ja talot* (Мы и дома) esittänyt lukuisia ehdotuksia tulevaisuuden arkkitehtuuriksi, muun muassa teräsrunkoisen talon, jonka lasihuoneet voidaan irrottaa, siirtää junalla tai laivalla toiseen kaupunkiin ja kiinnittää siellä vastavaan runkoon. Neljä vuotta myöhemässä tekstissä *Tulevaisuuden joutseno* (Лебедия будущего) Hlebnikov kuvailee suuria seinämiä, taivaskirjoja, joihin heijastetaan uutisia, runoja, ilmoituksia ja neuvostojen päätöksiä. Pilvisellä ilmalla kaikki tämä projisoidaan suoraan pilviin.⁹⁸ Vastaava ajatus löytyy myös Puninin kuvailemasta Tatlinin tornin tekniikasta.

Ystävyys Hlebnikoviin on Tatlinin taiteen arvioinneissa usein näkynyt runollisen ja utooppisen ulottuvuuden korostamisena. *Kolmannen internationaalinen muistomerkki* tulkintoihin kannattaa kuitenkin tuoda myös tummempia sävyjä, jotka kärjistyvät silloin kun *Maschinenkunst* karkaa ihmisen käsistä ja alkaa elää omaa elämänsä. Ehdotankin, että päätöksiä, julkilausumia ja tiedotuksia tuottavana jättiläismylynä Tatlinin torni oli myös potentiaalinen luonnos kommunistisen byrokratian Baabelin torniksi. Kannattaa palauttaa mieleen tämän hallintorakennuksen mittakaava, oli korkeus sitten 200, 300 tai 400 metriä: Puninin esseen piirroksissa ei erotu yhtäkään ihmistä, pienin mittayksikkö ”profiilikuvassa” on horisontissa savuava tehtaaniippu. Sosiaalisen ruumiin mekanisointina ilmentymänä *Kolmannen internationaalinen muistomerkki* olisi sekin yhdenlainen tehdas, elävä kone, joka nielaisi sisäänsä määrättömästi yksilöitä, fermentoisi heidät kokoushuoneiden, kongressisalien ja virastojen pyörivissä lasisammioissa, uuttaisi ja tislaisi esiin dekreettejä ja iskulauseita, ja lähettäisi ne sitten projektoreiden ja

El Lissitzky, Tatlin työssä, 1922.
(Grosvenor Gallery, Lontoo)



radiosignaalien avulla joukkotajuntaan.⁹⁹ Kansainvälisen kommunismin superreaktorina torni saattaisi kehittyä tauotta käyväksi maailmankelloksi, muistuttajaksi, jonka kollektiiviset ohjeet ja käskyt säätelisivät ihmisiä kaikkialla. Rakennelman muodon abstraktisuus saattaa tehdä siitä kosmisen, mutta suunnitellun funktion lähempi tarkastelu paljastaa siinä sikiävän totaliteetin.





INTERMISSIO

PARIISI 1925

Venäläisen avantgarden viimeinen yhteistyöhanke virallisella valtion tuella oli voimannäyttö Pariisin kansainvälisessä taideteollisuusnäyttelyssä kesällä 1925. Ranska oli tunnustanut Neuvostoliiton valtion edellisenä syksynä ja näytteille haluttiin viedä parasta. Järjestelytoimikunnan puheenjohtajana toimi Lunatšarski ja näyttelykomissaarina entinen IZO:n päällikkö Šterenberg. Paviljongista käydyn kilpailun voitti kulmikkaan ja radikaalin ehdotuksen piirtänyt arkkitehti Konstantin Melnikov (1890–1974).¹⁰⁰ Näyttelysuunnittelu ja ripustusvastuu annettiin Aleksandr Rodtšenkon (1891–1956) tehtäväksi. Hänen esittämänsä ”Työläisklubi” (Рабочий клуб) on Melnikovin paviljongin tavoin jäänyt merkkiteokseksi modernismin taidehistoriaan. Osa Neuvostoliiton näyttelystä oli kuitenkin sijoitettu Grand Palais’n tiloihin, ja siellä esiteltiin myös Tatlinin uusi, pelkistetympi versio *Kolmannen internationaalin*

Boris Iofanin ja työryhmän jatkokehitetty suunnitelma Neuvostojen palatsiksi, 1930-luku.

muistomerkistä. Veistokselle myönnettiin näyttelyssä kultamitali (yksi sadoista samankaltaisista). Tatlin oli valmistanut kolmetrimetrisen mallinsa kuukaudessa, mutta ei toiveestaan huolimatta päässyt paikalle teosta pystyttämään, sillä järjestelytoimikunnan mukaan varoja ei ollut. Myös korvaus tehdystä työstä jäi alle kymmenesosaan siitä mitä Tatlin olisi halunnut.¹⁰¹ Lisäksi selän takana kuului näyttelystä pois jätetyn Malevitšin jupinaa: ”Tatlinin torni on kuvitelma länsimaisesta teknologiasta, hän lähettää sen nyt Pariisiin näyttelyyn; tietenkin hän myös voisi rakentaa raudasta ja betonista *pissoir*, josta jokaiselle löytäisi oma syvennys.”¹⁰²



Tatlinin tornin pienempi malli Pariisissa 1925. Taustalla Vladimir Štšukon pienoismalli Lenin-muistomerkiksi vuodelta 1924.

Tatlinin tornin pienempi malli on kaksikosta vähemmän tunnettu; piirrosten ja tarkkojen mittojen puuttuessa ainoat dokumentit ovat kolme Pariisissa näpättyä valokuvaa. Tietojen niukkuus on outoa suhteessa siihen, että näyttelyn kävijämäärä oli yli 5,8 miljoonaa. Tapaus kertoo kuitenkin hyvin historiankirjoituksen rajauksista: vaikka Neuvostoliiton osasto on myöhemmin nostettu taiteen kehitystarinassa merkittävään osaan, oli se useimpien aikalaisten silmissä pelkkä mitätön kummajainen. Sadat muut näytteilleasettajat panostivat maksavan yleisön porvarillista makua myötäilevään estetiikkaan; nimenomaan vuoden 1925 näyttely loi kansainvälisesti levinneen *art deco* -tyylin.

Silminnäköjäläusuntona Tatlinin tornista Pariisissa meillä on vain nuoren tanskalaisen kommunistin, myöhemmin taidepedagogina tunnetun Rudolf Broby-Johansenin lyhyt kuvaus keskustelustaan arkkitehti Melnikovin kanssa.

[Melnikov:] ”Renessanssi oli staattinen. Se ei osannut kävellä, se nilkutti molemmilla jaloilla, eikö vain? Meidän aikamme on dynaaminen. Tästä Tatlin puhuu kotimaassa, ja jotkut ihmiset ajattelevat hänen olevan oikeassa.”

Hän vetää minua mukaansa ja seuraan hieman hämmästyneenä hänen ilmeisestä, lapsellisesta halustaan näyttää jotakin täysin tuntemattomalle ihmiselle, joka esiteltiin hänelle vain viisi minuuttia aiemmin. Lopulta edessämme on Tatlinin malli Kommunistisen Internationaalin muistomerkiksi.

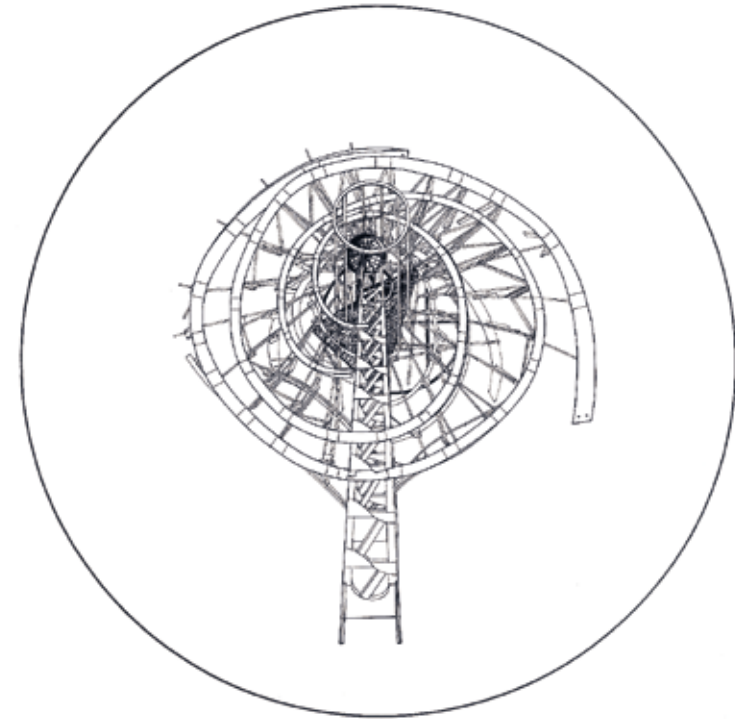
”Meidän aikamme on dynaaminen. Tatlin tekee spiraalista modernin symbolin. Kaksi lasisylinteriä teräsrungon sisällä voivat pyöriä. Niihin tullaan sijoittamaan kokoushuoneita ja juhlasaleja. Tarkoitus on, että se olisi neljäsataa metriä korkea. Moskovassa Tatlin on rakentanut kaksikymmentämetrisen mallin.”

Meidän edessämme seissyt oli noin neljä metriä korkea.

Katson Melnikovia, hän hymyilee koko ajan jonkinlaista lapsenkaltaista anteeksipyyntöä, mutta kiinnipuristetuin silmin; sitten hän sanoo hyvin kuuluvasti, päättäväisesti, eikä aivan virheettömällä ranskalla, niin että monet kääntävät päänsä:

”Eiffel-torni on vain kolmesataa metriä korkea, ja se rakennettiin koristeeksi maailmannäyttelylle.”¹⁰³

Broby-Johansenin teksti ei sinällään tuo mitään lisää aiempiin, mutta se korostaa jo muillakin kirjoittajilla ilmennyttä outoa suurpiirteisyyttä tai kyvyttömyyttä tarkkoihin havaintoihin, etenkin kun puhutaan mallin korkeudesta. Melnikov kertoo Moskovassa mallin olleen 20-metrinen ja Ehrenburgin mukaan se oli vielä viisi metriä korkeampi. Kun valokuvien pohjalta tehtyjen mittausten tuloksena on Petrogradissa ja Moskovassa esitetyn tornin korkeudeksi saatu vain hieman alle viisi metriä, niin on pakko kysyä kommentoijien luotettavuutta ylipäätään. Ainoa aikalainen, joka kykeni antamaan täsmällisen mitan oli mallia analyyttisesti tutkinut El Lissitzky.¹⁰⁴ Muiden kohdalla jää epäselväksi millaisella ajatuksella he olivat sitä tarkastelleet – jotkut eivät kenties tarkkaan muistaneet mitä näkivät, vaan pohjasivat tekstinsä pikemmin Puninin kirjoittamaan esittelyyn.¹⁰⁵ Yksi selkeä ero Puninin tekstin ja mallien välillä koskee muistomerkin sisällä pyöriviä geometrisia lasirakennelmia. Puninin mukaan alimmainen ja suurin niistä on kuutio (kyō). Esimerkiksi Trotski toistaa tämän sellaisenaan kun taas Šklovski ja Ehrenburg puhuvat sylinteristä, niin kuin oikein onkin: Tatlin oli muuttanut suunnitelmaansa ja molemmissa malleissa näkyy selkeästi, että kappaleet ovat alhaalta ylöspäin: leveä sylinteri, epäsymmetrinen pyramidi, kapea sylinteri ja puolipallo. Saman vahvistaa tornin mallia rakentamassa ollut Šapiro.¹⁰⁶ Virheet saattavat tuntua toissijaisilta, mutta ne hämmentävät osaltaan käsitystä teoksesta, jota ei ole.



Jelena Lapšinan piirros Tatlin tornin rekonstruktion yhteydessä 1993.

KOPIOT JA IDEAN RESTAUROINNIN VAIKEUS

Tatlinin *Kolmannen internationaalinen muistomerkin* molemmat versiot ovat kadonneet ilman että kenelläkään on tarkkaa tietoa, miten ja milloin tämä tapahtui. Ensimmäinen, isompi rakennelma pysyi esillä Moskovassa Ammattiyhdistysten talolla vuoden verran, aina 1922 alkuun, minkä jälkeen sitä ei ole nähty.¹⁰⁷ Työ arvatenkin purettiin ja varastoitettiin, mutta etsinnöissä siitä ei ole löytynyt jälkeäkään. Kesällä 1925 Pariisin taideteollisuusnäyttelyssä esitelty pienempi malli palasi saman syksynä muiden näyttelyesineiden tavoin kotimaahan.

Teoksen tiedetään olleen esillä Leningradin Venäläisessä museossa vuonna 1930 näyttelyssä *Sota ja taide*, minkä jälkeen Tatlin yritti myydä sen museolle 3 000 ruplan hintaan.¹⁰⁸ Mallista ei kuitenkaan ole myöhempiä havaintoja.

Tämä puutteen tila on tarkoittanut, että paine Tatlin tornin uudelleen luomiseen on vuosikymmenten aikana ehtinyt kasvaa mittavaksi, ensin Euroopassa ja sittemmin myös Venäjällä. Replikoista on tullut yhtäältä keino tutkia Tatlinin taiteellista ajattelua, toisaalta eräänlainen taidehistoriallisen fanikulttuurin muoto. Tornin jäljitelmiä rakentaneiden ihmisten kuvaukset työnsä vaiheista kertovat aidosta innostuksesta.¹⁰⁹

Samalla kun tornin fyysinen kopioiminen konkretisoi Tatlinin konstruktivismiin epäinsinöörimäisyyden ja kotikutoisuuden, se myös lopullisesti riisuu taideteoksen alkuperäisestä ja hankalasti toisinnettavasta futurismihybriksestä. Jäljennökset ovat toisin sanoen likimääräisiä esityksiä vuonna 1920 tehdystä mallista ilman siihen sisältyntä eetosta täysikokoisen rakennuksen toteuttamiseen. Nykyisin ei liene tahoja (ei edes valtiota), jolle tornin pystyttämistä voisi ehdottaa kansainvälistä kommunismia ja proletaarisen taiteen tulevaisuutta julistavana muistomerkkinä. Taidemuseoiden ilmastoiduissa saleissa replikat jäävät vallankumouksen aatteesta tyhjentyneiksi kuoriksi, joita tarkastellaan vailla sitoutumisen vaatetta, puhtaasti formalistisena utopiana. Valitusta tulkintakehyksestä riippuu, näyttäytyykö tämä pettymyksenä vai helpotuksena.

Mutta millainen kommunisti Tatlin oli, vai oliko lainkaan? Kuinka paljon hänen aktiivinen roolinsa bolševikkien kulttuurihallinnon palveluksessa vaikutti teoksen poliittisuuteen? Yksi keino arvioida taiteilijan aatteellisuutta vuosina 1918–1920 on lukea niitä iskulauseita ja julisteita, jotka koristivat näyttelyä Petrogradissa marraskuussa 1920. Tekstit on ohitettu taiteellisesti merkityksellöminä elementteinä, eikä niitä ole tutkimuskirjallisuudessa

juurikaan käsitelty. Näkökulma korostaa taas konstruktion autonomista asemaa irrallaan retoriikasta. Jo tämä olisi riittävä syy rekonstruoida hänen teoksensa myös sen alkuperäisessä tekstuaalisessa viitekehysessä.

Ensimmäinen teksti löytyy Puninin kirjoittaman vuoden 1920 ”esitteen” piirroksesta, jossa tornin kyljessä näkyy iso juliste *Maailman työläisten ja talonpoikien edustajien neuvosto*. Tämä alleviivaa muistomerkkin tarkoitusta poliittisena rakennuksena. Näyttelypaikalla vastaavaa julistetta ei ollut, mutta otetuista kuvista näkyy, että mallin yläpuolelle ripustetussa kankaassa lukee *Kauan eläköön III Internationaali*. Salin kummassakin päädyssä näkyy lisäksi lauseita, joissa kehoitetaan siltainsinöörejä tekemään laskelmia ja kaikkien maiden metallityöläisiä valmistamaan osia uuden muodon rakentamiseen. Teksteissä puhutaan myös materiaalin paljastamisesta ja suuren tilavuuden omaavien muotojen soveltamisesta.¹¹⁰ Yhtäkään dogmaattista poliittista julistetta ei näy. Kannattaa silti muistaa, että kyse on yhtä paljon sanojen käyttötavoista kuin niiden sisällöstä. Kun Tatlin vuonna 1932 palasi taiteessaan teknisiin kysymyksiin, hän valitsi motokseen neutraalilta kuulostavan lauseen: *Jälleenrakennuksen aikakaudella kaikki riippuu teknologiasta*. Poliitikaksi toteamus muuttui samalla hetkellä kun sen lausujaksi tiedettiin Kommunistisen puolueen keskuskomitean pääsihteeri Josif Stalin.¹¹¹

NEUVOSTOJEN PALATSI

Vuonna 1925 Tatlinin torni sijoitettiin Pariisissa näyttelysalin sisäänkäyntiä vartioineen Leninin veistospään taakse, niin kuin luonnollisesti kuului – koko Neuvostovaltion perustaja oli menehtynyt vasta vuotta aiemmin. Kotimaassa Leninistä alkoi seuraavina vuosina kehittyä todellinen monumenttipropagandan kultakaivos ja muistomerkkitekollisuuden suurtyöllistäjä, seikka jota taiteilijat eivät

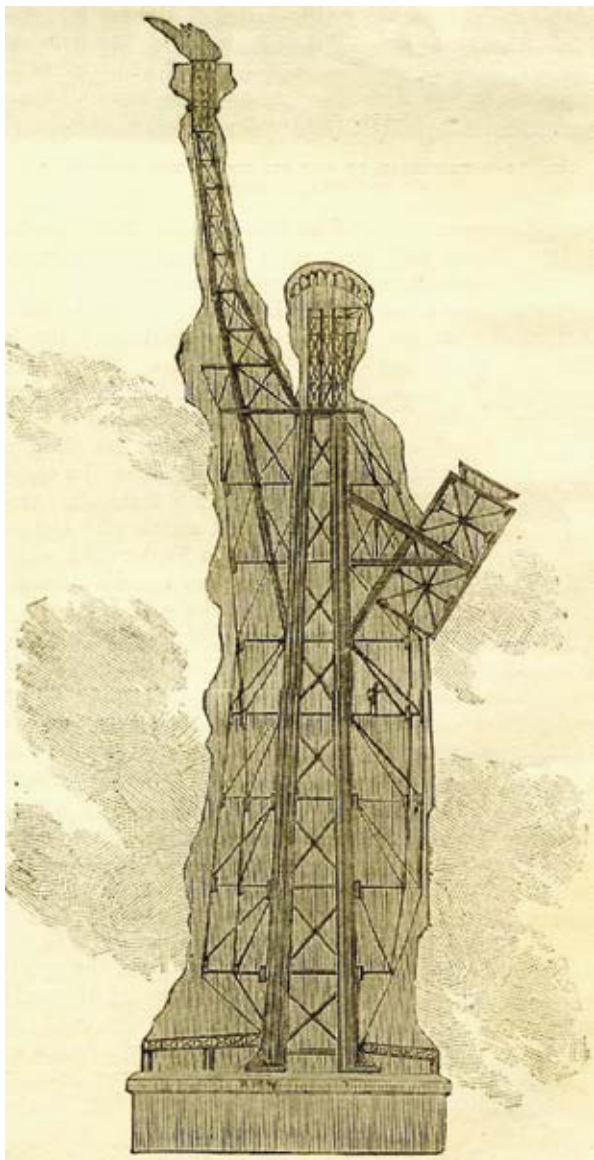
voineet jättää huomiotta. Jopa avantgardistit, kuten *Kommuunin taiteessa* futurismia puolustanut Natan Altman, löysivät itsestään Leninin rintakuvan muovailijan.¹¹² Merkittävin näköisesitys taiteiltiin tietysti Leninin ruumiista itsestään, ja kului kolme vuotta kuolemasta ennen kuin ensimmäinen julkinen muistomerkki valmistui Leningradissa Suomen rautatieaseman edustalle (1927). Taidokkaalla modernistisella jalustalla seisova patsas viitoitti puolestaan tietä sille käsi ojossa elehtivälle jättiläis-Leninille, jollaista Stalin suunnitteli 1930-luvulla Moskovaan.

Kyseessä oli aivan uusi propagandistinen ikonografia, joka kävi vastaan kaikkea sitä mitä Nikolai Punin oli Tatlinin teoksessa 1920-luvun alussa puolustanut. *Kolmannen internationaalien muistomerkkin* piti julistaa henkilökultin taakse jättämistä ja kommunismin kansainvälisyyttä, mikä oli luonnollisesti ollut yksi Leninin vallankumouspolitiikan keskeisiä ajatuksia. Stalin käänsi kurssin eri suuntaan yhtäältä panostamalla Lenin-kulttiin ja toisaalta julistamalla Neuvostoliiton politiikan päämääräksi ”socialismin yhdessä maassa”. Kansainvälisyyden pyyhkiminen pois vallankumouksen periaatteista tarkoitti työläisten ja talonpoikien valtion kasvavaa eristäytymistä ja Kominternin alasajon alkua – tämä tapahtui suoraan tuhoamalla järjestön vanhat aktiivit. 1920-luvun lopulta lähtien Stalin alkoi kasvattaa omaa kulttiaan Leninin rinnalle, sitten pian jo yli ja ohi.

Rakennusta, joka ajatuksellisesti ja ajallisesti seisoivat Tatlinin *Kolmannen internationaalien muistomerkkin* ja Muhinan *Työläisen ja kolhoosinaisen* välissä, ei koskaan rakennettu. Kyseessä oli kuuluisa suunnitelma Moskovan keskustaan kohoavasta *Neuvostojen palatsista*. ”Hyvin tunnettu, mutta usein hätäisesti ilkuttu” monumentaalihanke toisti – joskin täysin erilaisessa idiomissa – Tatlinin *Kolmannen internationaalien muistomerkkin* utooppiset mittasuhteet.¹¹³ Lähtökohtana oli kansainvälinen arkkitehtuurikilpailu, johon

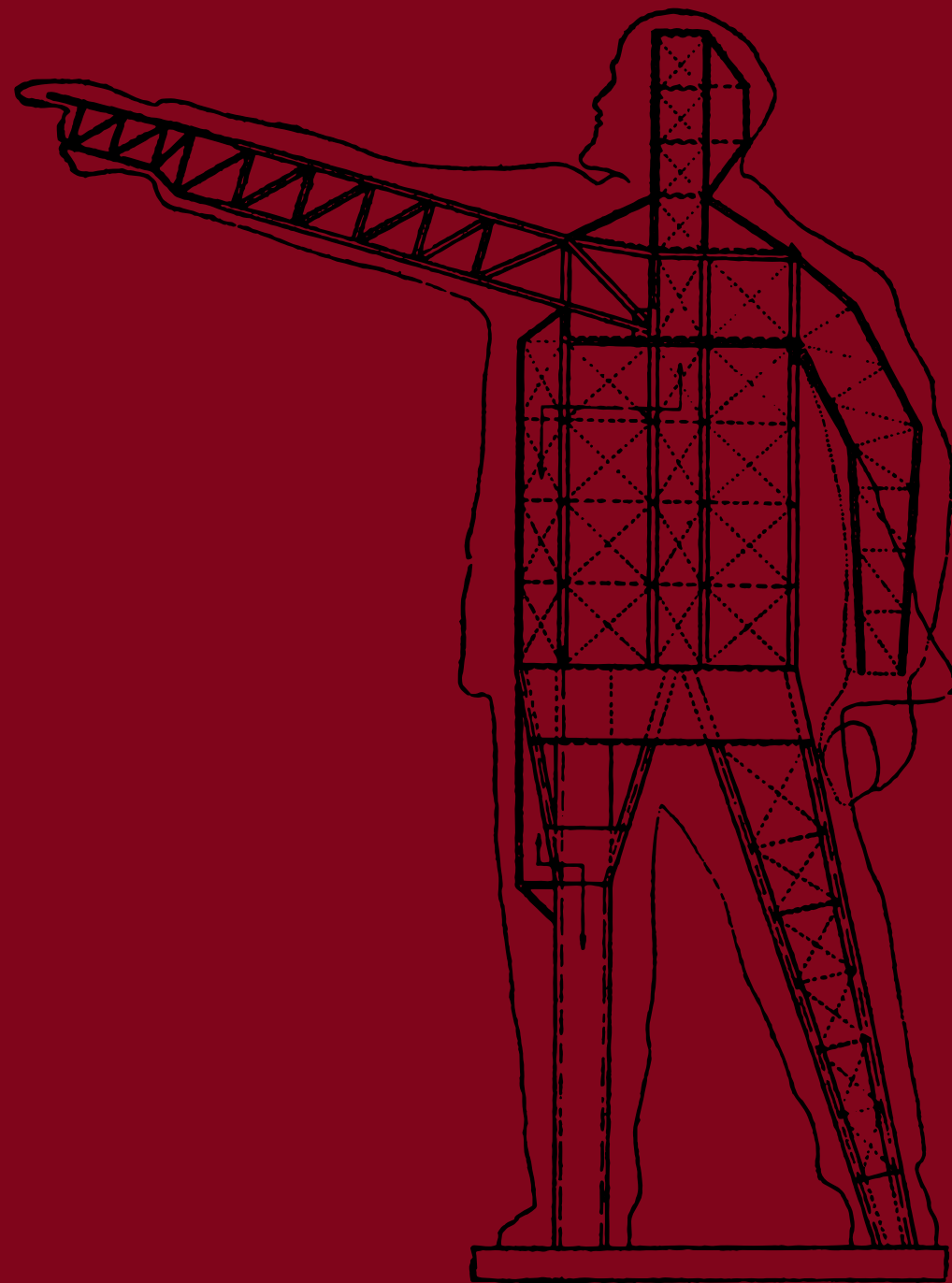
osallistuivat muiden muassa Le Corbusier, Naum Gabo, Walter Gropius ja Erich Mendelsohn.¹¹⁴ Yli kolmen vuoden ja neljän kilpailukierroksen jälkeen neuvostoarkkitehti Boris Iofanin (1891–1976) ehdotus lopulta valittiin sillä vaatimuksella (suoraan Stalinilta), että palatsin kruunaa suuri Leninin patsas, niin että rakennus itsessään muodostaa sen jalustan. Lopputuloksena oli ehdotelma satoja metrejä korkeaksi hääkakuksi, jonka huipulla seisoo ainoastaan sulhanen. Postmodernina aikana *Neuvostojen palatsin* Leninissä on nähty jopa urbaaniin kontekstiin eksynyt olento, pilvenpiirtäjän päälle kavunnut King Kong.¹¹⁵

Yhteys Tatlinin ja Iofanin ehdotusten välillä ei rajoittunut pelkästään valtavaan mittakaavaan. Kumpikin malli konkretisoi oman aikansa vallitsevan kulttuurisen ajatuksen rakenteellisena – ja jos niin halutaan – rakennustaiteellisena unelmana. Pariisissa vuonna 1925, kun Neuvostoliiton taiteen kenttä oli vielä avantgardistien käsissä, Tatlinin tornin malli esiteltiin osana vallankumouksen edistyksellisyyttä. Kaksitoista vuotta myöhemmin sen paikka näyttelypaviljongissa oli annettu Iofanin *Neuvostojen palatsin* pienoismallille, teokselle, jonka kaikki langat johtivat Stalinin käsiin. Tyyllillinen käänne oli rakennustaiteellisesti iso, mutta tavoiteltu funktio pysyi lähestulkoon samana: molempien rakennusten oli tarkoitus toimia poliittisten neuvostojen kokoontumistiloina ja sisältää erilaisia saleja ja myös virkistystoimintaa varten. Se, mikä estetiikan lisäksi vaihtui oli viitekehys – Tatlinin tapauksessa se oli kansainvälinen, Iofanin tehtävänä oli luoda puhtaasti nationalistinen rakennus. Kummankin suunnitelman jääminen piirrosten ja pienoismallin asteelle teki niistä oman aikansa neuvostohaaveiden raunioita, outoja muistikuvia halusta rationaliteetin ylittävään suuruuteen.



Gustave Eiffelin suunnittelema Vapaudenpatsaan tukirunko, 1880-luku.

Neuvostojen Palatsin katolle suunnitellun
Lenin-patsaan tukirakenne, 1930-luku.





MUHINAN TORNI

Vera Muhinan *Työläinen ja kolhoosinainen* ei ole suoraan velkaa Tatlinin tornille ja ikonografialtaan tyystin erilaisten teosten rinnastus voi tuntua oudolta. Toisin kuin Tatlin, Muhina oli alunalkaen suuntautunut ihmisfiguurin veistämiseen. Taiteilijat tunsivat toisensa jo vallankumousta edeltäneinä vuosina, jolloin Muhina opiskeli Pariisissa avantgardistina maineeseen nousseen Ljubov Popovan kanssa ja myös Tatlin vieraili kaupungissa.¹¹⁶ Vallankumouksen jälkeen heidän tiensä kohtasivat monumenttipropagandan hankkeessa. Siinä missä Tatlin keskittyi mekaanisiin muotoihin ja ajatukseen taiteen ja tuotannon yhteen liittämistä, Muhina pyytteli perinteisen kuvanveiston parissa, vaikka tekikin myöhemmin muun muassa teatteripukuja ja lasiesineitä.¹¹⁷ Yhtäläisyyksiä onkin haettava ilmiänsä takaa löytyvistä piirteistä. Ensimmäinen

ja selvin on teknisen toteutuksen alue. Muhina sai käyttöönsä juuri ne yhteistyötahot, joita Tatlin kuulutti Petrogradin näyttelyn julisteissa 1920: laskelmia tekevät insinöörit ja teoksen osia valmistavat metallityöläiset. Muhinan työ oli ensimmäinen teollisessa mielessä tehty monumentaaliveistos. Se oli – poikkeuksellista kyllä – myös teos ajatukselle, aatteelle ja liikkeelle, ei yksittäiselle henkilölle tai sankarille. Näyttelyrakennuksen osaksi korotettua teosta voi myös tulkita abstraktiona. Kun taidehistorioitsija John Milner totesi, että Tatlin tornissa voi nähdä antropomorfisen muodon eli selkärangan, jalat, rintakehän ja liikkuvat sisäelimet, niin vastaavalla käänöksellä Muhinan figureissa voi hahmottaa tornin muodon; kummankin kulma on sama.

Jos Tatlin haki haastavalle avantgardeteokselle kunnianhimoista poliittista roolia, niin Muhinan haasteena oli vastaavasti ladata valmiiksi politisoituun teokseen taiteellista kunnianhimoa. Työtehtävä oli pitkälti ennalta rajattu, sillä arkkitehtikilpailu Neuvostoliiton paviljongista Pariisin maailmannäyttelyyn määritteli veistoksen osana kokonaisuutta. Rakennuksen sai tehtäväkseen *Neuvostojen palatsia* jo monta vuotta hionut ja Stalinin suosioon noussut Boris Iofan.¹¹⁸ Kilpailun voittaja saattoi siis olla jo etukäteen tiedossa, sen verran innottomasti esimerkiksi modernisti Moisei Ginzburg omaan ehdotukseensa paneutui.¹¹⁹

Tatlinin tornin suunnittelusta, rakentamisesta ja esillepanosta ei tekijä itse ole jättänyt mitään selontekoa. Vera Muhina sen sijaan kirjoitti yksityiskohtaisen ja kiehtovan kuvauksen oman työnsä toteuttamisesta. Teksti tarjoaa hienon tilaisuuden kurkistaa ”luovan kollektiivin” työhön äärimmilleen aikataulutetussa projektissa, jossa uusia menetelmiä ja materiaaleja testataan ensimmäistä kertaa.



Boris Iofanin suunnitelma patsaaksi näyttelypaviljongin katolle 1936.

VERA MUHINA: MITEN PAVILJONGIN VEISTOS TEHTIIN (1938)
Talvella 1936–37 sain toteuttaa kolossaalisen kaksihahmoisen veistossommitelman Neuvostoliiton paviljonkiin vuoden 1937 maailmannäyttelyyn Pariisiin. Se oli suuri kunnia, tehtävänä ennenkuulumaton ja äärimmäisen vastuullinen.

Tulin valituksi neljän kuvanveistäjän joukosta, jotka kilpailivat sommitelmasta ja veistoksen toteutuksesta. Arkkitehti B. M. Iofan selvitti minulle teeman: nuori työläismies ja kolhoosinainen kohottavat voitokkaina ylös työnsä tunnukset – sirpin ja vasaran, jotka kohtaavat korkealla ilmassa ja muodostavat olennaisen osan Neuvostoliiton vaakunasta. Halusin veistosryhmän ilmaisevan maamme nuorta ja voimakasta henkeä. Sen tuli olla kevyt, kiihkeä,

täynnä tahtoa ja liikettä, joka raivaa tieltään kaikki esteet. Sen tuli olla iloinen ja kuitenkin liikkeessään ankara. Lopullisessa versiossa onnistuin tässä. Siinä minua auttoi etenkin materiaali – teräs, josta lisää edempänä.

Idean toteuttamiseksi minun ei tarvinnut keksiä hahmoja – he olivat kaikkialla ympärillämme, iloisina ja varmoina työstään ja voitostaan.

Paviljonkisuunnitelman tekijänä arkkitehti Iofan oli asettanut kuvanveistäjälle vaikean ongelman. Hän oli hahmotellut veistoksen ja rakennuksen keskinäiset mittasuhteet 1:2. Oli löydettävä täydellinen tasapaino ja yhteisvaikutus, niin ettei veistosta ja rakennusta voisi olla ilman toista. Rakennus oli horisontaalisesti hyvin dynaaminen ja kohosi etuosastaan voimakkaasti ylöspäin päättyen isoon vertikaaliin torniin, jonka oli tarkoitus toimia jalustana. Arkkitehtuurin vahva horisontaalinen liike muodosti sommittelun perustan. Halusin luoda selkeän dynaamisen ryhmän, teoksen, joka on äärimmäisen kevyt ja avoin. Tämän saneli veistoksen korkea sijoituspaikka (rakennus ylsi 34 metriin); ryhmä piirtyisi selkeästi taivasta vasten ja siksi raskas, yhtenäinen silhuetti ei tullut kysymykseen. Veistos oli rakennettava volyymien ja tilallisten suhteiden yhdistelmänä. Koska halusin sen olevan yhteydessä rakennuksen horisontaalisiin linjoihin, minua houkutti kovasti ajatus isojen veistosmassojen sijoittamisesta ilmaan, lentämään vaakatasossa. En tiedä tälle edeltäjää, sillä pääosin veistoksellinen massa (puhun nyt veistoksesta, jota tarkastellaan joka puolelta) on yleensä vertikaalinen tai kallellaan, mikä puolestaan johtuu käytettävissä olevista veistosmateriaaleista kuten kivistä, puusta, sementistä jne. Nyt käytössä oli uusi materiaali – teräs – joka mahdollisti veistäjälle joustavamman ja uskaliaamman sommittelun.

Toistan, että veistosmateriaalina teräs oli uusi ja sen plastisia ominaisuuksia ei vielä tunnettu. Voiko teräksen taivuttaa

pallopinnaksi? Vai voiko sellaisen muodon tehdä vain liittämällä yhteen pieniä teräspaloja? Siinä tapauksessa teräksen plastiset ominaisuudet olisivat yhtä tyhjän kanssa. Konetekniikan keskustutkimusinstituutin (TsNIIMASŠ) insinöörit valmistivat yksityiskohdan Michelangelon ”Daavidista” ja todistivat pelkoni aiheettomiksi: teräs osoittautui erinomaisen pakotettavaksi materiaaliksi. Edelleen oli kuitenkin monia epäilyksiä, joista isoimpana tämä: eikö veistos näyttäisi ”peltiseltä” jos siltä riistetään tärkeä veistoksellinen ominaisuus – fyysisen massan tuntu? Myöhemmin osoittautui, että tässä asiassa teräs selviytyi voittajana.

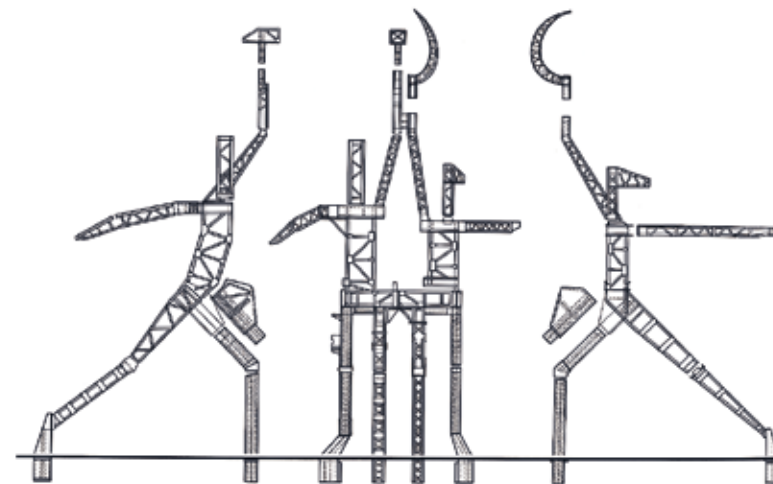
Valmistimme useita 1/100 ja 1/25 mittakaavan pienoismalleja, joissa sekä rakennuksen että veistoksen korkeutta vaihdeltiin. Meillä oli monia keskusteluja ja kiistoja komposition takana lievusta osasta, joka symboloi joukkotapahtumiimme olennaisesti kuuluvia punaisia lippuja. Tämä ”huivi” oli niin tärkeä, että ilman sitä koko sommitelma ja hahmojen ja rakennuksen välinen vuorovaikutus tuntui hajoavan. Tekniseltä kannalta se oli kuitenkin kaikkein vaikein tehtävä, ja se että 5 1/2 tonnin huivi ”lepattaa” vaakasuoraan tuulessa ilman mitään tukea tai kaapelia on insinööriemme ainutlaatuisen työn tulosta. Ranskalaiset insinöörit onnittelivat meitä Pariisissa tästä saavutuksesta.

Lokakuussa suunnitelma hyväksyttiin, lukuun ottamatta lentävän osan muotoa, jota minun täytyi muuttaa viiteen kertaan. Lopulta 11. marraskuuta suunnitelma hyväksyttiin kokonaisuudessaan. Suurentamisen helpottamiseksi veistos piti toteuttaa 1/5 luonnollisesta koosta eli noin 3,5 metrin korkuisena. Mutta miten pysyä äärimmäisen tiukassa aikataulussa? Vaikka veistos lähetettäisiin tehtaalle osissa eivät viimeiset ehtisi saapua sinne ennen maaliskuuta. Insinöörit vaativat, että veistoksen hahmo toimitetaan kahdessa–kolmessa päivässä, sillä rungon laskeminen vaati aikaa, eikä työtä ulkokuoren kanssa voitu enempää lykätä.

Eräässä myrskyisässä kokouksessa, kun työ aikataulun puitteissa näytti jo mahdottomalta, konsulttimme professori P. N. Lvov (josta itse asiassa tuli myöhemmin veistoksen rakennustyön johtaja) ehdotti, että tekisin mallin mittakaavassa 1/15. Tämä oli rohkea ehdotus, johon sisältyi isoja riskejä, sillä jokainen pieni virhe muuttuisi viisitoista kertaa suurennettuna valtavaksi ja usein peruuttamattomaksi; sitä paitsi en pystyisi tarkistamaan lyhennyksiä 1/5 mittakaavassa. Mutta ehdotus sai kelvata, sillä muita mahdollisuuksia ei ollut.

Mittakaavaan 1/15 tehty malli valmistui kuukaudessa. Mukaan kutsumani kuvanveistäjät N. Zelenskaja ja Z. Ivanova auttoivat minua toteuttamaan sen aikataulussa ja joulukuun alussa malli lähetettiin tehtaalle. Tähän työhön liittyi monia vaikeuksia. Pienoismalli oli edelleen kesken ja päitä muovailtiin saveen täyteen kokoon, kun jalat piti saada valmiiksi ja lähettää tehtaalle; niihin ei voitu enää tehdä tarvittavia muutoksia. Minun muovaillessani insinööri A. I. Žuravlev teki täsmällisen reliefin määritelläkseen rungon lopulliset mittasuhteet, sillä alustavat laskelmat oli tehty luonnoksen pohjalta. Sen vuoksi kuvanveistäjänä en voinut muuttaa luonnoksen alkupe räistä dynamiikkaa. Jossain kohdin meidän oli tapettava jokaisesta metallikuoren millimetristä: insinöörit vaativat vahvuutta rungon jäykistämiseksi, minä taas halusin siitä esteettisen muodon vuoksi ohuemman. On toki sanottava, että me yritimme löytää keskittien aina kun mahdollista.

Heti kun malli valmistui työhuoneella, me muutimme tehtaalle. Konetekniikan keskustutkimusinstituutti otti tehdäkseen veistoksen määrääjassa: sitä oli hieman yli kolme kuukautta. Työ tehtaalla oli erityisen kiinnostavaa ja epätavallista sekä meille kuvanveistäjille, jotka olimme siellä ensimmäistä kertaa, että työntekijöille ja insinööreille, jotka eivät olleet koskaan aiemmin kohdanneet niin suurimittaista plastista haastetta.



Työläinen ja kolhoosinainen, runkorakenne.

Valittu suurennosmenetelmä tarkoitti pienoismallin horisontaalisen poikkileikkauksen suurentamista senttimetrin välein, mikä vastasi 15 senttimetriä lopullisessa koossa ja tuotti tarkan käännöksen kappaleiden mitoista ja niiden liitoksista. Mutta muoto kärsi paljon jo pienestäkin suurennuskoneen neulan epätarkkuudesta. Nimenomaan tässä 15-kertaisen suurennoksen vaikeus kasvaa, ja meidän isoin ongelmamme oli negatiivisten puumuottien (niin kutsuttujen ”purtiloiden”) korjailu. Nämä muotit olivat poikkeuksellisen kokoisia: käsivarren poikkileikkaus hartian kohdalla toimi sisäänkäyntinä kokonaiselle puuseppien prikaatille, joka työskenteli naisen torson sisällä; hänen liehuvan tukkansa osassa kaksi puuseppää ja mestarillisesti negatiivisen muodon hallinnut kuvanveistäjä N. Zelenskaja tekivät oikukkaat hiukset.

Meidän oli tehtävä kovasti työtä ”kääntääksemme” asiat negatiivisen muodon kautta, kun kaikki kupera yhtäkkiä muuttuu koveraksi. Pitää todeta, että työntekijöillä oli erinomainen muodontaju; tämä oli ensimmäinen kerta, kun taide oli tullut tehtaalle ja heidän oli vastassaan todella epätavallinen hahmotustehtävä. Monille tämä oli kuvanveiston peruskurssi, ja jos aluksi jokaista heidän taltaniskuaan pitikin ohjata, niin kuukauden kuluttua useat pystyivät itsenäiseen työhön ja saatoin luottaa siihen, että jäljestä tulee viimeistelyä vaille valmista.

Kun tulimme figuurin pienempiin osiin – ranteisiin ja kasvoihin – vaihdoin menetelmiä. Taakse heitetyissä käsissä olimme käyttäneet puumuottia ja tarkistaneet muodon ottamalla siitä savivaloksen. Kasvojen kohdalla tämä menetelmä osoittautui äärimmäisen vaikeaksi ja miehen piirteet eivät tuottaneet toivottua tulosta. On vaikeaa hahmottaa muotokuvaa sisäpuolelta – se vaatii aikaa, ja sitä ei ollut. Päätin, että olisi järkevämpää ja nopeampaa tehdä kasvoista luonnollisen kokoiset savimallit. Meillä oli apuna jo karkeat puumuotit, joista saimme otettua oikean kokoiset ahiot. Yksityiskohtia työstäessämme yritimme pysyä niiden rajojen puitteissa.

Savityöskentely tapahtui verstaassa, jossa oli valtavan kokoisia puumuotteja, teräksen takojien ahjot hehkuivat värjäten tyhjät ahiot vaaleanpunaisiksi ja jättimäiset kädet leijuivat ilman halki nosturin siirtämänä. Saven muovailu oli työntekijöille täysin uutta ja heitä kiinnosti nähdä miten muoto syntyi heidän silmiensä edessä, kuvasto kun oli heille tuttu ja ymmärrettävä. ”Hän on hyvä poika”, kuulin vanhan siivoojattaren sanovan, kun hän lakaisi lattiaa lounastunnin aikana. Työntekijöitä toisista verstaista poikkesi katsomaan ja kommentoimaan taideteoksen syntyä.

Ensimmäiset muotit jaettiin pienempiin osiin, esimerkiksi työmiehen kenkä jaettiin kahtia ja katkaistiin nilkan ja pohkeen välistä. Kokemus kuitenkin osoitti, että liian pieni jako ei toiminut, sillä



Työläinen ja kolhoosinainen, työvaihe Moskova 1937.

osia oli äärimmäisen vaikea sovittaa yhteen rikkomatta muottia. Oli parempi kovertaa valmiiksi suurempi osa ja vuorata se teräksellä, merkitä sitten jakojen paikat kulmaraudan paloin ja vasta sitten leikata osiin. Puumuottien purkaminen ja useista levyistä pakotetun teräsmuodon paljastuminen kiinnosti aina kaikkia ja jokainen etsi kohtaa, jota oli työstänyt negatiivina. Oli mukavaa nähdä yleinen tyytyväisyys, kun kappale oli onnistunut.

Yksi työn hankalimmista puolista liittyi veistoksen äärimmäisen monimutkaiseen muotoon. Puumuotit piti tarkistaa todella huolella. Miehen lantio vaikutti yksinkertaiselta, mutta se oli itse asiassa ratkaiseva osa: siinä oli viisi aukkoa – kaksi jaloille, kaksi huiville ja yksi pysty kosketuspinta toisen hahmon kanssa. Kaikkien näiden muotojen tuli sopia yhteen ”risteyksessä”, kuten sitä verstaalla nimitettiin. Pienikin virhe poikkileikkausten kulmassa kertautui osien kiinnikkeissä ja niiden sovittaminen niitattuun runkoon kävi mahdottomaksi. Insinööri V. L. Rafael käytti useita päiviä tämän kappaleen tarkistamiseen.

Päät, jotka oli muovailtu luonnolliseen kokoon, annettiin erityisen taitavien työntekijöiden tehtäväksi. Teräslevyjä ei pakotettu nyt koveraan muotoon vaan kipsivalosten pinnan myötäisesti. Muodot leikattiin teräksestä kunkin osan mukaan ja muotoiltiin pakotuspölkkyjä vasten kunnes ne istuivat täsmällisesti kipsivaloksen päälle. Teräsosat hitsattiin ikään kuin neuloen yhteen professori Lvovin pistehitsillä.

Lopulta verstaalla oli enää viimeinen muotti – jättiläismäinen hame. Se rakentui vain kahdesta purtilosta, joista alempi oli kolmetoista metriä pitkä ja kuusi metriä leveä. Liehuvien helmojen negatiivinen muotti ylösalaisin käännettynä (sen kokoaminen ei onnistunut muussa asennossa) oli niin monimutkainen, että minulla ja assistenteillani Ivanovalla ja Zelenskajalla oli vaikeuksia hahmottaa missä mikin kohta oli. Kiemurtavat laskokset olivat

oikukkaita ja kapeita, ja harvat työntekijät pääsivät läpi joskus vain 20–25 senttimetrin levyisistä raoista. Monet näistä poimuista olivat hankalia viimeistellä ja ne täytyi tehdä silmämääräisesti ulkopuolelta käsin. Viimein tämä monimutkainen muoto oli valmis ja kaikki työ siirtyi ulos vertaasta tehtaan pihalle, missä meitä odotti pystyssä ”Stalmost” -tehtaan valmistama runko.

Tehtaan edustalla, isolla pihamaalla seisoivat valtava niitattu rautarakennelma, jonka hahmo muistutti dynaamista, eteenpäin liikkuva ryhmää. Aloimme kiinnittämään palasia, sovittamaan niitä runkoon ja puristamaan niiden kiinnikkeitä yhteen.

Helmikuu ja maaliskuu eivät tänä vuonna hellineet, aurinkoisia päiviä oli tuskin lainkaan: kylmyyttä, sadetta, myrskyä. Runko ja telineet peittyivät jäähän, mutta kaksi jättiläistä kasvoi vakaasti ja sai kuorensa. Vieressä seisoivat solakka nosturi, jonka vahva kääntöpuomi nosti veistoksen osan toisensa jälkeen. Teräsjalat asennettiin, torsot päällystettiin, käsivarret leijuivat ilman halki ja liittyivät vartaloihin. Päät sovitettiin paikoilleen ja lopuksi kaksi vasaraa ja sirppiä pitelevää kättä kruunasivat veistoksen etuosan.

Edessä oli kuitenkin vielä ratkaisevin ja vaikein tehtävä – ilma- ja liehuvan huivin asentaminen; sen suurella kaarella oli veistoksessa vain kaksi kiinnityspistettä. Se piirsi torsojen takana 30-metrin horisontaalisen lenkin ja kiinnittyi kymmenen metrin päässä käyttäen naisen käteen. Huivia kannattelevalle poikkeuksellisen monimutkaiselle ja oikukkaalle ristikkopalkille ei ollut edeltäjää. Kunnia siitä kuuluu insinööreille Dzeržkovitš ja Prihožan. Monia kertoja tämä ”mutka”, kuten sitä verstaalla nimitettiin, otettiin alas, tarkistettiin yhä uudelleen, kiinnitettiin ja vahvistettiin. Mutkan ja sen päällysteen asentaminen olivat työn pahimpia hetkiä. Aikarajamme lähestyi ja työskentelimme kellon ympäri; kukaan ei lähtenyt tehtaalta kotiin. Veistoksen juurelle oli pystytetty pieni työkaluvaja, lempinimeltään ”Ermakovin yömaja”, jossa oli vanha puolirämä

kamiina. Lepovuorossa ollut ryhmä istui tai makasi kamiinan ympärillä ja nukkui kolme tuntia. Toisinaan työvuorolaiset tulivat parakkiiin lämmittelemään.

Öisin veistos loisti kipinöiden suihkuissa kun runkoa sen sisällä hitsattiin tai polttoleikattiin. Alussa olimme pelänneet ja epäröineet teräksen käyttämistä, mutta nyt se totteli meitä. Toisinaan huonosti istuva osa polttoleikattiin pois ja uusi ”veistettiin” ilman muuttia silmämääräisesti suoraan teräkseen. Veistosryhmä valmistui kun ilmassa liehuva huivi oli lopulta asetettu paikoilleen.

Pariisissa veistoksen pystytti 34 metrin korkeuteen kahdenkymmenen asentajan, hitsaajan ja peltisevän prikaati sekä viisi insinööriä – toverit Rafael, Prihožan, Morozov, Milovidov ja johtajanaan professori P. N. Lvov. Sama prikaati oli rakentanut patsaan Moskovassa. Patsaan kokoaminen ja pystytys valmistui ennätysajassa – 11 päivässä, kaksi päivää ennen määräaikaa.

Vasta nyt oli mahdollista arvioida keskinäisten mittasuhteiden toimivuutta. Taivasta vasten katsottuna kaartuva veistoksellinen muoto näyttäytyy suurempana kuin kulmikas arkkitehtoninen, ja se puristaisi jalustan kasaan elleivät muodot kurottaisi horisontaalisesti ilman halki. Sommitelman dynamiikka oli niin voimakas, että se kumosi volyymin raskauden vaikutelman.

Teräsmateriaali oli väriltään poikkeuksellinen; koska sen pinta oli himmeän hopeinen, se heijasti kaikki valon sävyt ja ikään kuin laajeni tilaan.

Olen varma, että teräs tulee yleistymään veistoksellisena materiaalina, vaikka käyttö nyt rajoittuu jättimäisiin muotoihin. Teknisestä näkökulmasta sen käsittelyssä on vielä runsaasti parannettavaa. Ajattelen, että on kehitettävä koneellisia menetelmiä. Käsin työskentely, kuten nyt tehtiin, oli ensimmäinen kokeilu ja jätti taiteelliselta kannalta paljon toivomisen varaa. Tämä työ ei opettanut meille



Työläinen ja kolhoosinainen, pystytys Pariisissa 1937.

ainoastaan miten tulee työskennellä, vaan myös mitä ja miten ei pidä tehdä. Tieto siitä ”miten ei” on usein onnistumisen avain.

On kehitettävä rakentamisen tekniikkaa tällaisiin hankkeisiin, muuten kohtaamme seuraavassa monumentaaliveistoksessa samat vaikeudet kuin ensimmäisellä kerralla. Tässä tapauksessa auttoi työntekijöiden, insinöörien ja kuvanveistäjien tiivis kollektiivi, jonka hitsasi yhteen rakkaus työhön sekä yhteisestä ponnistelusta, saavutuksista ja vaikeuksista syntynyt ystävyys. Tietoisuus meille annetun tehtävän tärkeydestä ja ihmeellinen neuvostoylpeys pakotti ihmiset työskentelemään kolmessa tai neljässä vuorossa peräkkäin, työskentelemään lumimyrskyssä jäisillä telineillä.

Ainoastaan puolueen ja hallituksen jatkuva huomio sekä tällaisen kollektiivin olemassaolo mahdollistivat 24-metrisen teräsveistoksen valmistamisen kolmessa kuukaudessa.

Sen hahmojen näkeminen Pariisin taivasta vasten osoitti, että veistos ei ole aktiivinen vain arkkitehtonisen näkymän osana, vaan sillä on myös psykologinen vaikutuksensa. En milloinkaan unohda miten vieraan maan työläiset pysähtyivät maassa vielä asentamista odottavien jättiläispäiden edessä ja tekivät kunniaa.

Taiteilijan suurin ilo on tulla ymmärretyksi.¹²⁰

Teksti on kirjoitettu viralliseen paviljonkia esittelevään kirjaan ja sisältää pakolliset puoluekiitokset ja vakuutukset neuvostoihmisten iloisuudesta. Samalla siitä voi lukea työtehtävään liittyneen äärimmäisen paineen, jopa turhautumisen alkeellisiin työmenetelmiin ja kurjiin työoloihin Neuvostoliiton väitetyn ”teollistumisen” aikakaudella. Projekti saatiin kyllä valmiiksi, mutta Muhina antaa ymmärtää, että järkevämpää olisi ollut tehdä se jollakin kehittyneemmällä tavalla. Tekstissä kehuttu iskurityöläisten muodontaju saattoi sekin olla suhteellinen asia. Kun Muhina joulukuussa 1936 näki ensimmäisen tehtaalla pakotetun kappaleen – miehen kengän – tulos oli hänen

hämmästykseseen aivan venkura: ”Siitä ei edes saanut selvää kumman jalan kenkä se oli.”¹²¹

Muhinan näyttelykomissaari I. I. Mežlaukille tammikuun lopulla 1937 lähettämä kirje paljastaa, että huonosti pohjustetut suunnitelmat olivat pettäneet ja tilanne oli hälyttävä. Työn aloitus oli viivästynyt kun ”huivista” oli väännetty kättä juryn kanssa ja aikaa 1:5 mallin tekoon ei enää jäänyt. Muhinan oli alkuperäisen sopimuksen mukaan tarkoitus toimia tehtaalla vain konsulttina, mutta pienemmän mallin viisitoistakertainen suurentaminen tuotti niin paljon virheitä, että hänen oli pakko ryhtyä itse työhön ja kutsua myös assistenttinsa paikalle korjaamaan puumuotteja. He tekivät tauotonta seitsemänpäiväistä työviikkoa ja yli 12 tunnin työpäiviä. Muhina varoittaa komissaaria, että samaa työtahtia on pakko jatkaa loppuun saakka eli seuraavat kaksi kuukautta. Samalla hän määrittelee apulaisilleen reilut palkat ja ilmoittaa komissaarille, että tämä summa tulee lisätä budjettiin.¹²²

Kaikki asianosaiset tekivät työtä henkensä kaupalla, eikä varsinkaan komissaarilla ollut mahdollisuutta perääntyä. Pariisiin näyttelyyn oli panostettu valtavat summat rahaa ja vielä enemmän Neuvostoliiton ylimmän johdon arvovaltaa. Epäonnistuminen olisi merkinnyt projektista vastuullisten avainhenkilöiden likvidointia ja tuonut sadoille muille ”sabotoijille” pitkät vankileirituomiot. Neuvostoliitto valmisteli maailmannäyttelyyn kiiltokuvaa itsestään, mutta maan sisäinen ilmapiiri oli hyytävä. Stalin ja salainen poliisi olivat aloittamassa valtavaa tuhoamiskampanjaa, joka nieli nopeasti satojatuhansia ihmisiä kaikilta elämän aloilta. Keneltäkään ei ollut jäänyt huomaamatta se elokuussa 1936 järjestetty oikeudenkäynti, jossa eräitä johtavia bolševikkeja oli tuomittu kuolemaan, tärkeimpänä heistä Kommunistisen internationaalin entinen johtaja

Työläinen ja kolhoosinainen, Moskovan veistosten profiilit ennen restaurointia.



Grigori Zinovjev. Muhinan kirjeen aikaan meneillään oli jo toinen laajasti julkisoitu oikeudenkäynti, jossa syytettyinä olivat muun muassa Nikolai Buharin ja Karl Radek, hekin aikoinaan Kominternin johdossa toimineita.¹²³ Istunnot pidettiin samalla Moskovan Ammattiyhdistysten talolla, missä Tatlin oli esitellyt luonnostaan *Kolmannen internationaalien muistomerkiksi*. Häkellyttävää näytösoikeudenkäyntiä seurattiin ulkomailla tarkkaan, joten Pariisin näyttelyn onnistuminen oli propagandan kannalta tärkeää. Toisaalta Stalinin terrorin logiikka oli sellainen, ettei edes projektin täydellinen onnistuminen taannut kaikille kiitosta ja onnellista loppua; komissaari Mežlauk pidätettiin heti Pariisin näyttelyn jälkeen joulukuussa 1937 ja teloitettiin neljä kuukautta myöhemmin.¹²⁴ Vera Muhina puolestaan sai työstään Stalinin kunniamerkin sen ensimmäisenä myöntämisenä vuonna 1941.

MENESTYKSEN AVAIMET

Työläisen ja kolhoosinaisen onnistuminen oli monen seikan yhdistelmä. Ensimmäisenä se oli tietenkin Muhinan taiteellisen lahjakkuuden ja peräänantamattomuuden voitto. Hän muokkasi arkkitehti Iofanin jähmeästä perusideasta huikean monimutkaisen plastisen muodon. Taistelu ilmassa liehuvan barokkisen draperian tai ”huivin” toteutuksesta osoitti, että Muhina oli edelleen uskollinen ainakin yhdelle futuristisen estetiikan hyveelle – liikkeen voimien ekspressiiviselle korostamiselle, dynamiikalle, kuten hän itse sanoi. Teoksessa hehkui sosialistisen realismin vaatima ihmishahmojen sovinnainen idealisointi, mutta siinä oli myös muistumia Muhinan vuosina 1922–1923 tekemästä muistomerkkiluonnoksesta *Vallankumouksen liekki* (Пламя Революции), jonka raivokas, soihtua kantava hahmo tuntui dynaamisten voimien ilmentymänä lähinnä sotkeutuneen sinne tänne liehuvaan kangaspakkaan.

Vera Muhina, Vallankumouksen liekki, 1922–1923.



Toisekseen *Työläinen ja kolhoosinainen* onnistui koska sen valmistamiseen annettiin valtavat aineelliset resurssit. Mittakaavat olivat neuvostotaiteessa ennennäkemättömiä ja tekniset ratkaisut kansainvälisestikin uusia. Työn ja materiaalin määrää kuvaa se, että veistoksen mallintamiseen 1:15 luonnoksesta lopulliseen kokoon tarvittiin 200 000 pistettä ja muottien rakentamiseen meni 3 000 vanerilevyä ja 600 kuutiometriä puutavaraa. Kaikki tehtiin käsitönä. Varsinainen veistos eli 1/2 mm ja 1 mm ruostumattomasta teräksestä pakotettu ulkokuori painoi 8,5 tonnia. Sen sisällä oli lisäksi 48 tonnia painava kantava ranka ja 15 tonnia tukirakenteita.¹²⁵ Paljon huomiota herätti ruostumattoman teräksen käyttö veistosmateriaalina (ensimmäisenä maailmassa) ja levyjen kiinnittäminen pistehitsaamalla. Tekniikka oli vasta muutaman vuoden ikäinen eikä sitä oltu aiemmin sovellettu vastaaviin oikukkaisiin muotoihin. Tältä osin *Työläinen ja kolhoosinainen* oli näyttävä vastaus Pariisiin näyttelyn teemaan ”taide ja teknologia modernissa elämässä”.

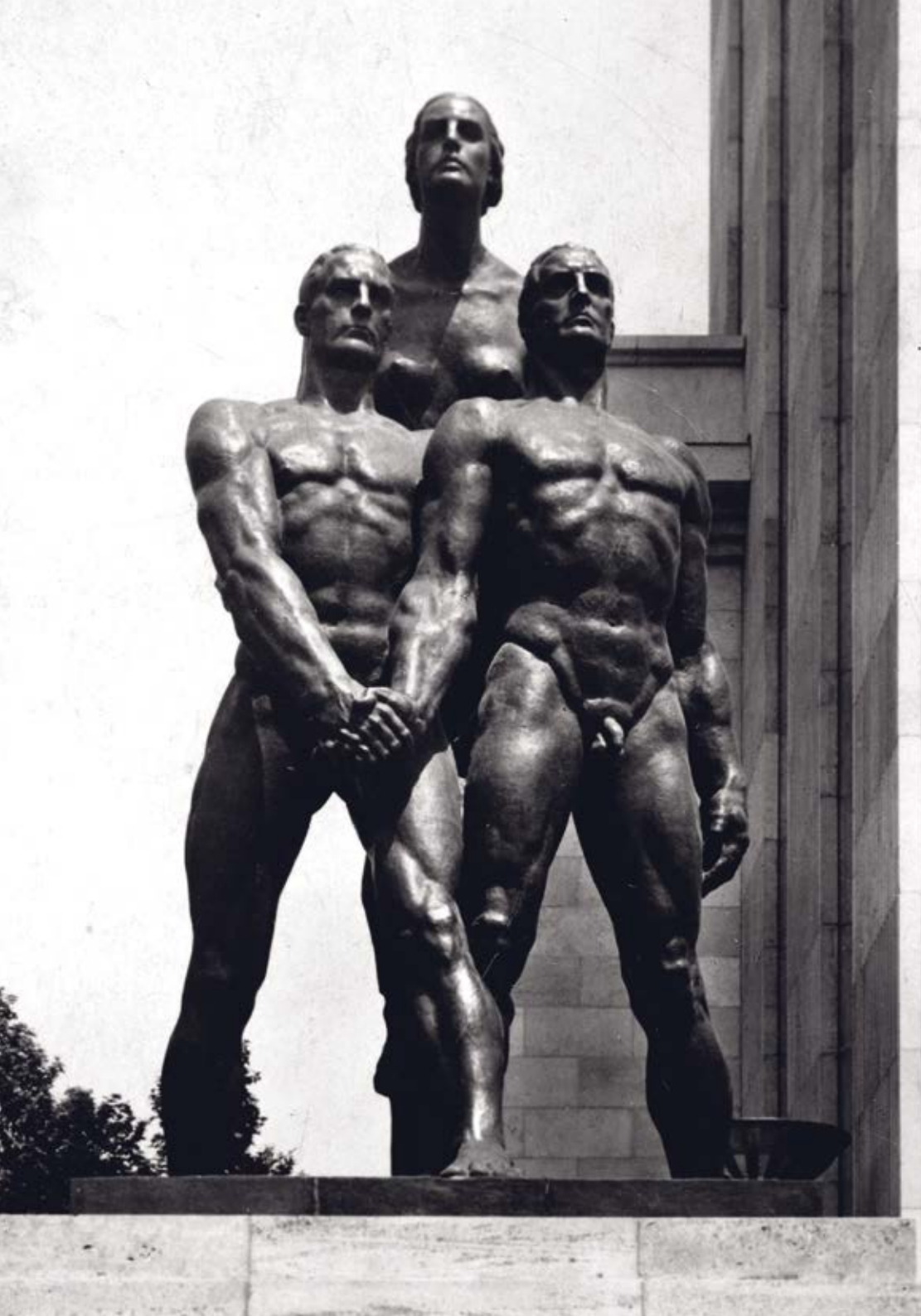
Kolmanneksi Muhinan veistos onnistui koska se oli lähtökohdaisesti osa poliittista propagandaa – nyt kirjaimellisesti ”monumentaalista propagandaa”, josta jo Lenin oli haaveillut. Vuonna 1937 vallankumous täytti kaksikymmentä vuotta ja Stalin halusi osoittaa koko maailmalle mihin viisivuotissuunnitelmien maa hänen johtajuudellaan kykeni. Hanke oli suunnattu suoraan kansainväliselle yleisölle, eikä siitä edes liiemmin uutisoitu kotimaassa. Neuvostoliitosta oli tullut sulkeutunut ja paranoiidi yhteiskunta, josta ulos matkustaminen oli mahdollista enää vain pienelle ja tarkkaan valikoidulle (ja vartioidulle) joukolle. Maan sisäisessä viestinnässä ulkomaat esitettiin uhkana ja lehdissä julkaistiin tihenevään tahtiin artikkeleita ”rajojemme vartijoista” maalla, merellä ja ilmassa. Samaan aikaan oman maan sisältä keksittiin ennätysmäärin yhteiskuntaa nakertavia kansanvihollisia ja sabotöörejä. Neuvostoliiton paviljonki oli kauniisti lavastettu näyteikkuna



Saksan ja Neuvostoliiton paviljongit Pariisissa 1937.

maahan, jota ei sellaisenaan ollut olemassa.¹²⁶ Muhinan veistoksesta tuli tämän sosialistisessa realismissa tavan takaa juhlitun tuonpuoleisuuden keskeinen ikoni.

Tämä ei tarkoita, etteikö *Työläinen ja kolhoosinainen* säteillyt myös aitoa esteettistä ja poliittista vetovoimaa – etenkin kun vastaapäätä seisoivat Saksan paviljonki ja sen edustalla kuvanveistäjä Josef Thorakin (1889–1952) pronssiin valettu näkemys saksalaisesta miesparista ja naisen paikasta jossakin heidän takanaan – kaikki alastomina. Ero luokkansa mukaisesti vaetetettuihin neuvostokansalasiin oli selvä ja ilmaisi yhden keskeisen jakolinjan kahden totalitaristisen valtion taidekäsitteessä.¹²⁷ Pariisissa kyse toki oli muustakin kuin sosialistisesta säädyllyisyydestä ja saksalaisesta ruumiin estetiikasta. Aatteellisen yhteenoton ilmapiiri oli niin ilmeinen, että *Architectural Forum* -lehden mukaan ainoan demilitarisoidun vyöhykkeen saattoi löytää enää keskuskäytävän suihkulähteiltä.¹²⁸ Hitler ja Stalin olivat kumpikin henkilökohtaisesti valvoneet paviljonkisuunnitelmia, sillä



maiden kilpailuasetelma oli määrittynyt jo näyttelyn tonttijaossa. Saksalle ja Neuvostoliitolle oli luovutettu jokivarren parhaat kaistat symmetrisesti pääkadun molemmin puolin.¹²⁹ Näyttelyn spektakeli viitoitti tietä suoraan kohti sota, jonka tuoreesta esinäytöksestä muistutti Espanjan paviljongissa Pablo Picasson hätkähdyttävä *Guernica*. Yli 27 neliömetrin maalaus oli valmistunut näyttelyyn yhtäläisellä kiireellä kuin Muhinan veistos – alle kolmessa viikossa.¹³⁰

Se, että Neuvostoliiton tunnuskuva nostettiin miehen ja naisen tasavertainen ryhmä, ja että tuon heroisen työn oli tehnyt nainen, oli kuitenkin suuri propagandavoitto. Vaikka läntisten vasemmistointellektuellien joukossa näkyi havahtumista Stalinin synkkään diktatuuriin ja vallankumouksen pettämiseen – etenkin Ranskassa André Giden kriittinen matkakirja *Retour de l'U.R.S.S.* (1936) ja vastaus sen saamaan kritiikkiin *Retouches à mon retour de l'U.R.S.S.* (1937) herättivät tähän aikaan paljon keskustelua¹³¹ – tuntui Natsi-Saksan tarjoilema maailmankuva rotulakeineen, kirjarovioineen ja rappiotaiteen käsitteineen vielä väkivaltaisemmalta. Neuvostoliitto oli ehkä totalitaristinen ja henkilökultin riivaama, mutta se oli myös anti-fasistinen ja lupaili edelleen työläisten tasaa arvoa. Saksaan verrattuna sen kulttuuri näytti jopa dynaamiselta.¹³² Näiden ajatusten ilmentäjänä Muhinan veistos vetosi moniin. Siinä tuntuivat myös kiteytyvän ne taiteellisen ilmaisun tavoitteet, joita Nikolai Punin oli seitsemäntoista vuotta aiemmin julistanut Tatlinin monumentaalisesta muistomerkkisuunnitelmasta kirjoittaessaan: ”Klassismi käy jälleen mahdolliseksi, ei toki kertauksena vaan keksintönä. Kansainvälisen työväenliikkeen ideologit ovat pitkään etsineet sosialistisen kulttuurin klassista sisältöä. Tässä se tulee. Me julistamme tämän projektin ensimmäiseksi vallankumouksellisen taiteen teokseksi, jonka haluamme lähettää Eurooppaan.”

AVANTGARDE JA MODERNI KLASSISMI

Joulukuun viimeisenä päivänä 1920 *Kolmannen internationaalien muistomerkin* esittelyn yhteydessä Moskovassa, Tatlin apulaisineen al-lekirjoitti ohjelmajulistuksen ”Edessämme odottava työ” (Наша предстоящая работа).¹³³ Lyhyt teksti sisältää kaksi kiinnostavaa kannanottoa, joihin on syytä vielä palata. Ensimmäinen siinä rohkeasti puolustetaan taiteellisen vallankumouksen historiallista ensisijaisuutta suhteessa sosiaaliseen: ”Se mitä tapahtui sosiaalisesta näkökulmasta vuonna 1917 oli realisoitunut työssämme kuvataiteilijoina jo 1914, kun olimme hyväksyneet perustaksemme materiaalin, tilan ja konstruktion.” Toisin sanoen venäläinen futurismi, jonka johdantaisiin myös Tatlinin konstruktivismi voitiin lukea, oli mullistanut maailman hahmottamisen tapaa jo vuosia ennen bolševikkeja. Ajatus oli muidenkin avantgardistien huulilla ja esimerkiksi Malevitš oli ilmaissut sen vuoden 1919 esseessään *Uusista systeemeistä taiteesta*.¹³⁴ Kysymys sosiaalisen mullistuksen ja taiteellisen vapauden välisestä suhteesta oli kuitenkin epäselvä ja kiistelty. Monille vuoden 1917 todellinen inspiraatio ja lupaus paremmasta maailmasta oli helmikuun vallankumous, ei bolševikkien valloitus lokakuussa. Yksi heistä oli Viktor Šklovski, joka oli keväällä 1919 julkaissut kollegoilleen avoimen kirjeen ja suorin sanoin tuominnut heidät (lähinnä Vladimir Majakovskin ja Osip Brikin) Narkomprosin palvelukseen lähtemisestä: ”Näen nyt tehtävät virheet niin selvinä ja taiteelle vahingollisina, etten voi olla vaiti.” Šklovski karsasti sosiaalisen vallankumouksen samaistamista taiteelliseen vallankumoukseen ja liitti tähän erheeseen myös Tatlinin hankkeen: ”Ja me, futuristit, olemme kytkeneet luovan työmme Kolmanteen internationaaliin! Toverit, tämä on kaikkien asemien luovuttamista! / . . . / Futurismi oli yksi inhimillisen nerouden puhtaimmista saavutuksista. Se oli virstanpylväs, joka osoitti miten paljon ymmärryksemme luovan työn vapautta ohjaavista laeista oli kasvanut.”¹³⁵

Tatlin, joka oli lähtenyt ensimmäisten joukossa Narkomprosin palkkalistoille, halusi joulukuun 1920 julistuksessaan korostaa, että jos muistomerkki onkin omistettu vallankumoukselle ja kansainväliselle kommunismille, niin taiteellisen ajattelun juuret ovat edelleen futurismin vapaudessa. Samaan aikaan hän kuitenkin puhui myös siirtymästä klassismiin: ”Tämä materiaalin, tilan ja konstruktion tutkimus mahdollisti, että 1918 aloimme yhdistämään materiaaleja kuten rautaa ja lasia, nykyajan klassismin aineksia, joita voi pelkistyneisyydessään verrata marmoriiin.”¹³⁶ Tatlinin nykyajan klassismi (современного классицизм) palautuu Puninin esseeseen sanoihin, mutta mitä se tarkoittaa?

Ajatus futurismin jälkeisestä klassismista tuntuu käsitteelliseltä paradoksilta. Halu ravistautua irti menneisyydestä tarkoitti vanhojen taidemuotojen hylkäämistä ja – ainakin puheissa – jopa vanhan taiteen tuhoamista. Miten silloin käy siirtyminen tulevaisuutta propagoivasta ismistä antiikkia ihannoivaan ismiin? Yhden selityksen voi löytää kuuluisasta aikalaistekstistä, Le Corbusierin vuonna 1921 *l'Esprit Nouveau* -lehdessä julkaisemasta kolmiosaisesta kuvaesseestä *Silmät jotka eivät näe...* (Des yeux qui ne voient pas...)¹³⁷ Siinä hän argumentoi nykyaikaisten valtamerilaivojen, lentokoneiden ja autojen funktionaalisuuteen vedoten arkkitehtuurin tulevia lähtökohtia. Yllättävin rinnastus sisältyi kolmanteen osaan, jonka valokuvissa autot vuorottelivat Parthenonin temppelin kanssa. Le Corbusierin mukaan kyse oli kummassakin tapauksessa standardien luomisesta ja muodon puhdistumisesta niiden avulla: ”/ . . . / etsitään täydellisyyttä ja harmoniaa ylitse raa’an käytännöllisyyden, manifestaatiota ei ainoastaan täydellisyydelle ja harmonialle, vaan kauneudelle. / . . . / Kulttuurit kehittyvät. Ne jättävät taakseen talonpoikien, sotilaiden ja pappien aikakauden saavuttaakseen sen, mitä oikeutetusti kutsutaan kulttuuriksi. Kulttuuri kuiskoo pyrkimyksestä valintaan. Valinta tarkoittaa hylkäämistä,

karsimista, puhdistamista, jotta kirkkaana ja selkeänä erottuu se mikä on Olennaista.”¹³⁸

Nykyajan klassismi Puninin tarkoittamassa merkityksessä voisi siis löytyä pyrkimyksestä selkeään ja pelkistettyyn materiaalien käyttöön. Ongelmaksi jää se, että muodon kautta ajatellen Tatlinin torni oli kaikessa pikemmin barokkisen teatraalisuuden kuin tasapainoisen klassismin jälkeläinen. Sana *kauneus* ei myöskään kuuluu Tatlinin vakioilmaisuihin. Le Corbusier ei kuitenkaan poissulkenut mahdollisuutta, että kauneuden muoto johtaisi muuhunkin kuin kreikkalaiseen temppeleihin:

”Kauneus? Se on jotakin mitä ei voi mitata ja joka toimii vain kun mukana ovat alkuperäiset perustat: hengen rationaalinen tyydytys (käyttökelpoisuus, taloudellisuus); sen jälkeen kuutioita, palloja, lieriöitä, kartioita jne. (aistittavuus). Sitten . . . mittaamaton, suhteet joista mittaamattomuus syntyy: se on neroutta, luovaa neroutta, plastista neroutta, matemaattista neroutta, kyky saavuttaa mittasuhteilla järjestystä ja yhtenäisyyttä, organisoida selkeiden lakien mukaan kaikki ne asiat, jotka kiihottavat ja tyydyttävät täydelleen visuaalista aistiamme.”¹³⁹

Kuutioineen ja kartioineen Tatlinin plastinen nerous vastasi omalla persoonallisella tavallaan tähän moderniin kauneuden haasteeseen. Klassismin perinteessä – jos se sinne nyt kuuluu – hänen suunnitelmansa kuitenkin jäisi pelkästään oikulliseksi poikkeustapaukseksi. On syytä suhteuttaa avantgardistien ajatus nykyaikaisesta muoto- ja materiaalipuhtaudesta siihen mitä ajassa liikkui laajemmin. Mielikuva klassismista ei näet rajoittunut pieniin ja edistyksellisiin arkkitehti- ja taiteilijapiireihin, vaan muodosti pikemminkin yhden konservatiivisen valtavirran 1920- ja -30-lukujen eurooppalaisessa kulttuurissa. Jyrkimmässä ja banaaleimmassa muodossa sen ottivat omakseen totalitaariset hallitukset Italiassa, Saksassa ja Neuvostoliitossa.¹⁴⁰

SOSIALISTINEN REALISMI JA ROMANTIikka

Taidehistoriallisessa tarkastelussa Tatlinin *Kolmannen internatioonaalin muistomerkin* poliittinen rakentuminen on voitu ohittaa tai jättää sivuseikaksi, aivan kuin hankkeen rahoittaneen IZO Nar-komprosin toiminta ei olisi kuulunut sen saman bolševikkipuolueen politiikkaan, joka perusti valtansa Tšekan harjoittamaan väkivaltaan. Se, että Tatlin ja muut IZO:n palkkaamat keskeiset avantgardistit olivat hankkineet taiteellisen asemansa jo ennen vallankumousta ikään kuin kevensi heidän poliittista vastuutaan. Muhinan kohdalla vastaava ei ollut mahdollista lähinnä siksi, etteivät hänen vallankumousta edeltäneet työnsä herättäneet juurikaan huomiota. Hänen uransa lähti käyntiin vasta neuvostovaltion syntymisen jälkeen ja ensimmäinen veistostilaus oli osa vuoden 1918 monumenttipropagandan ohjelmaa.

Muhinan valikoituminen vuonna 1936 Neuvostoliiton siihen asti suurimman taideprojektin tekijäksi ei pohjannut erityiseen esteettisen puoluekantaisuuden ja sosialistisen realismin noudattamiseen. Se ei myöskään perustunut aiempaan kokemukseen suuresta mittakaavasta. Muhina oli osallistunut monumenttikilpailuihin, mutta varsinaisesti hänet oli nähty muotokuvien tekijänä. Kutsu kilpailemaan Boris Iofanin luonnoksen pohjalta toteutettavasta veistoksesta saattoi juontua Muhinan vuonna 1914 Italiaan tekemästä opintomat-kasta. Iofan oli suorittanut arkkitehdin opintonsa Roomassa ja hänen makunsa oli klassisuuteen kallistuva. Alkuperäisissä paviljongin luonnoksissa veistosparin vaatetus muistuttaakin suikaleiksi leikelyä toogaa. Sosialistiseksi realismiksi sitä tuskin voi kutsua. Muhina voitti kilpailun koska hänen ehdotuksensa oli selkeästi paras. Vauhdikkain se ei kuitenkaan ollut, sillä Ivan Štšadr tulkitsi annettua aihetta todella villisti. Hänen ehdotuksensa osoittaa, ettei mitään tarkkaan määriteltyä sosialistisen realismin muotokieltä (Lenin-hahmoa ehkä lukuun ottamatta) oltu vielä luotu. Vuotta

aiemmin Neuvostoliiton taiteilijaliiton monumenttitaiteen osastossa ideoitiin yhä muun muassa ILMAILUVEISTOKSIA (lentäviä monumentteja), KASVIVEISTOKSIA (istutetaan puisille vuorenrinteille) ja SÄHKÖVEISTOKSIA.¹⁴¹ Muhinan veistoksen uutuuksia ja siitä seurannut ongelma, sen radikaalisuus ja sen historiallinen taakka, oli muodostua ensimmäiseksi sosialistisen realismin *määritelmäksi* kuvanveiston alueella.

Sosialistisen realismin teesejä ei koskaan virallisesti lueteltu, mutta vaadittuja elementtejä olivat sosialistinen sisältö, realistinen muoto sekä kansanomaisuus eli ymmärrettävyys. *Työläinen ja kolhoosinainen* täytti nämä kriteerit, sillä symboliikka oli äärimmäisen yksinkertaista: mies ja vasara ilmensivät kaupunkia ja teollisuutta, nainen ja sirppi puolestaan maaseutua ja viljelyä. Mutta vetovoimaiseksi teoksen teki lopulta ominaisuus, josta



Ivan Štšadrin kilpailuehdotus.

Stalinin kulttuuripäätäjänä Andrei Ždanov oli puhunut vuonna 1934 ensimmäisessä Neuvostoliiton kirjailijaliiton kongressissa. Hänen mukaansa se, että taiteessa jalat tulee pitää tukevasti materiaalisella pohjalla ei tarkoita romanttisuuden kieltämistä – ”mutta sen täytyy olla uuden tyyppistä romantiikka, vallankumouksellista romantiikkaa.”¹⁴²

Muhinan veistos paljastettiin todella romanttisessa valossa koko neuvostokansalle Grigori Aleksandrovin vuonna 1940 ohjaamassa elokuvamusikaalissa *Loistava polku* (Светлый путь), jossa luku-aidottomasta maalaistytöstä stahanovilaiseksi kutomotyöläiseksi ja Leninin kunniamerkin saajaksi kohonnut päähenkilö lentää avoautolla (!) Moskovaan Yleisliittolaiseen maatalousnäyttelyyn, minne on pystytetty sekä *Työläinen ja kolhoosinainen*, että valtava, monoliittisena seisova Stalinin patsas. Siellä hän tarinan lopuksi saa unelmiensa miehen.¹⁴³ Elokuva on saman tekijäkaksikon työtä (Aleksandrov ja hänen vaimonsa, näyttelijä Ljubov Orlova) kuin kaksi vuotta aiemmin valmistunut ja Stalinin lempifilmiksi usein nimetty musikaali *Volga-Volga* (1938).¹⁴⁴ Aleksandroville ja Orlovalle myönnettiin ensimmäisten joukossa Stalinin palkinnot vuonna 1941, samalla kertaa kun sen sai ainoana kuvataiteilijana palkittu Vera Muhina. Hänen teräsveistoksensa assosioituminen nimenomaan Stalinia miellyttäneeseen sosialistisen realismin laulavaan satumaailmaan oli omiaan vähentämään läntisten taidehistorioitsijoiden halua tutustua siihen todellisena taideteoksena.

Muhinaa itseään veistoksen uusi asema ei miellyttänyt. Syyt eivät olleet poliittisia (niille hän ei mitään mahtanut), vaan puhtaasti taiteellisia. Muhinaa ärsytti se tapa, jolla veistos oli asetettu esille. Hän kirjoitti asiasta lausunnon samana vuonna kun *Loistava polku* lupaili ahkerille neuvostokansalaisille Stalinin siunaamaa avio- onnea *Työläisen ja kolhoosinaisen* juurella.



Elokuvan *Loistava polku* päätös, 1940.

Nykyinen paikka ja ympäristö ei ole tyydyttävä. Pariisin veistoksen koko määrittyi sen 34-metrisen jalustan mukaisesti, mutta Moskovassa se on asetettu 10 metrin jalustalle. Toisekseen, komposition dynamiikka ja korostetut horisontaalilinjat oli tarkoitettu pitkään rakennukseen. Nykyinen lyhyt ja matala jalusta ei paranna yleisvaihtelua; päinvastoin se pysäyttää kaiken liikkeen eikä perustele sen paremmin veistoksen kokoa kuin sen lyhennyksiä.¹⁴⁵

Muhinan tiukan ammatillinen asenne alleviivasi teoksen formaalisia puolia, rytmin, liikkeen ja mittasuhteiden oikeellisuutta. Moskovassa *Työläinen ja kolhoosinainen* esittäytyvät toisin sanoen pysähtyneinä ja vääristyneinä – aivan kuten koko stalinistinen tulkinta ”sosialismista yhdessä maassa” oli tyypistänyt vallankumouksaattien dynamiikan ja universaalisuuden. Muhinan kohtaloksi tuli päätyä Stalinin taiteen kategorioissa kuvanveiston

esikuvalliseksi edustajaksi, aivan samoin kuin kirjallisuuden puolella Maksim Gorki (proosa) ja Vladimir Majakovski (runous). Majakovski joutui rooliinsa kuoleman jälkeen, mutta Muhinan oli selviydyttävä siitä elävänä. Maineensa vankina hän ei enää koskaan voinut tehdä toista vastaavaa teosta. Ja kun sellainen tehtiin, siinä ei enää markkinoitu romanttisen vallankumouksellista ajatusta sukupuolten tasa-arvosta. Boris Iofanin suunnittelemaan New Yorkin maailmannäyttelyn paviljonkiin vuonna 1939 toteutettiin monumentaaliveistos samanlaisella tekniikalla, mutta tällä kertaa Iofan piirsi tolpan nokkaan vain miehen.¹⁴⁶

MUTTA OLIKO SE TAIDETTA?

Poliittisen taiteen perusedellytys on usko poliittiseen asiaan. Tatlinin suunnitelman aikaan 1919–1920 vallankumouksen välitön hämmennys oli edelleen suuri eikä yhteiskunnan perustoimintoja oltu saatu järjestettyä. Itse asiassa koko maa huojui taloudellisen romahduksen partaalla ja näytöt valitun politiikan siunauksista olivat kaoottisia. Sisällissota jatkui ja vallankumousta kannateltiin ryöstetyn varallisuuden, iskulauseiden ja väkivallan varassa. Taide osallistui agitaatioon, mutta sen poliittinen viesti oli utooppinen ja täsmentymätön ”uuden puolesta vanhaa vastaan” ja muotokieli vapaa. Vuonna 1937 tilanne oli täysin toinen, sillä viisivuotissuunnitelmien rynnäköillä Neuvostoliitosta oli tehty teollinen valtio, jossa taiteen sisältö ja muoto palvelivat keskusjohtoista poliittista ohjelmaa. Yhteiskunnallisesta muutoksesta maksettu hinta laskettiin jo miljoonissa ihmishengissä, mutta saavutettuja tuloksia ei käynyt kiistäminen. Maailmannäyttelyn vieraille Pariisissa Neuvostoliiton paviljonki asetti tämän vuoksi haasteen: uskoako työn tuloksena rakennettuun ”iloiseen sosialismiin”¹⁴⁷ ja niin muodoin myös sen esteettisiin saavutuksiin vai kiistääkö molemmat. Vasemmiston ääni eli Ranskan kommunistisen puolueen

lehti *L'Humanité* muistutti millaisen kurimuksen kautta ja millaisin ponnistuksin Neuvostoliitto oli syntynyt: ”Onneksi siellä oli vahva BOLŠEVIKKIPUOLUE, täynnä toivoa ja luottamusta, nuorena, kurinalaisena, älykkäänä, varustettuna suunnitelmalla ekonomisesta ja sosiaalisesta jälleenrakennuksesta, ja johtajinaan Lenin ja Stalin, kahdennenkymmenennen vuosisadan alkupuolen suurimmat aivot. Ja nyt tässä maailmannäyttelyssä esittäytyy aikamme ihme, nämä nuoret sosialistiset tasavallat ovat rakentaneet paviljongin, jonka ulkopuoli ja sisältö keräävät yleistä huomiota enemmän kuin mikään muu.” Lehden mukaan erityisesti työläiskatsojat ilmaisivat ihailunsa ja koskettavan ilonsa kohdatessaan silmiensä edessä avautuvat näkymät.¹⁴⁸ Oikeistolainen pariisilaislehti *Le Figaro* arvioi ilon aiheita toiselta kannalta: ”Olin poistumassa Neuvostoliiton näyttelystä (tilastoja, propagandaa, valokuvia) ja ihailin kuinka kuvissa miehet ja naiset, tytöt, nuorukaiset, vanhukset, lapset, kaikki olivat tyytyväisiä. On uskottava, että ilma jota siellä hengitetään sisältää suuret määrät dityppioksidia eli ilokaasua, ellei sitten ole niin, että neuvostoparatiisin opastaja itse on käskennyt ’hymyillä’ kameralle.”¹⁴⁹

Realismiksi kutsuttuun taiteeseen sosialismin rakentamisen aikakaudelta, ja myös sen 1930-luvun jälkipuolen teoksiin, on sittemmin suhtauduttu vastaavin tavoin, joko innokkaasti tuloksiin uskoen tai sitten ironisesti ja ohittaen. Kolmas vaihtoehto – ironinen innostuminen – tuli mahdolliseksi Neuvostoliiton romahdettua. Se selvästi ärsytti ihmisiä, jotka olivat joutuneet elämään poliittisen taidekontrollin alaisuudessa. Taidehistorioitsija Aleksander Morozov myönsi olevansa hämmentynyt sosialistisen realismin suosioista vuosituhannen vaihteessa ja nosti esiin epämuodikkaan moraalisen ongelman: ”Miten meidän tulisi suhtautua siihen tosiasiaan, että sosialistisen realismin kehitti, ei niin montaa vuosikymmentä sitten, totalitaarinen hallinto? Systemi, jonka ideaalit



Uuden maailman symboli. Vera Muhinan teosta esittelevä kirjanen, 1965.

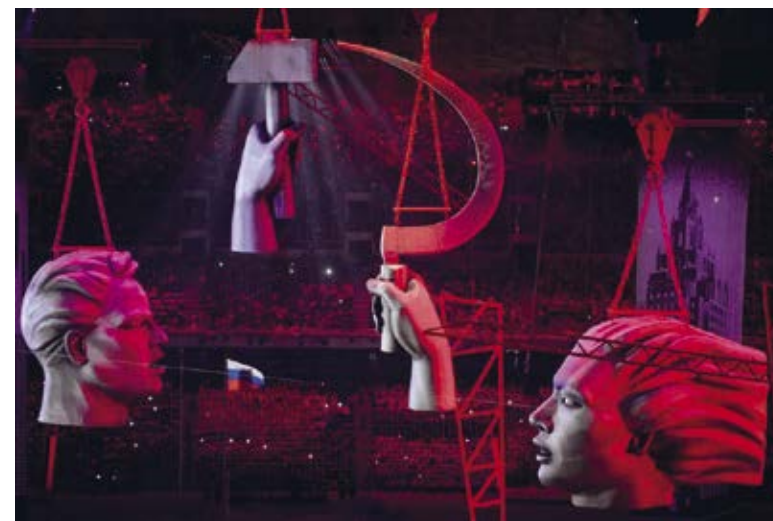
tai pikemminkin propagandistiset kliseet edelleen vetoavat moniin ihmisiin? / . . . / Kukaan ei näytä välittävän jos markkinoille tulee taideteoksia, joita kaikki säädylliset ihmiset häpesivät silloin kun ne tehtiin / . . . /¹⁵⁰

Vera Muhinan veistos ei ehkä lukeudu pahimpiin häpeän kohteisiin, mutta kieltämättä sen julistama optimismi luotiin poikkeuksellisen synkkänä aikana. Millä tavoin tulisi suhtautua teokseen, joka kuului Stalinin järjestelmän viralliseen taidekaanoniin ja vieläpä sen kärkeen? Boris Groys on muistuttanut, että vaikka moraalinen dilemma on kiistämätön, niin totalitaristisen taiteen arvon määrittely on silti pääosin esteettinen kysymys. Avantgardetaiteilijoilta, jotka tukivat Venäjän kommunismia tai Italian fasismia ei ole viety paikkaa taiteen historiassa; ”Sääntönä on, että poliittisia diktatuureja arvioidaan armollisemmin silloin kun ne ovat edistäneet taidehistoriaa.”¹⁵¹ Ongelmallisempaa kuin hyväksyä avantgardistien poliittiset kytkökset onkin päättää mistä pisteestä käsin 1930-luvun estetiikan arvottaminen tulisi tehdä. Kyse on siitä, että monista mauttomista teoksista huolimatta Neuvostoliiton valitsemaa taidehistoriallista narratiivia ei voi ohittaa automaattisesti vääränä. Historian tulkinnat perustuvat aina valinnoille, niin myös sosialistisen realismin tueksi luotu teoria perinteen jatkamisesta. Taidepoliittisena perusajatuksena oli eräänlainen taaksepäin nojaava käsitys edistyksellisyydestä, tulkitsee Groys: ”Taidehistorian huippukohdat – antiikki ja renessanssi – tulkitaan täten oman aikansa historiallisesti edistyksellisten luokkien optimismin ilmaukseksi. Koska 1900-luvun edistyksellinen luokka on työväenluokka, täytyy sosialistisen taiteen olla tämän varhaisemman edistyksellisen taiteen seuraaja, eikä erottautua siitä formaalis-esteettisillä keksinnöillä, kuten venäläinen avantgarde halusi.”¹⁵² Nimenomaan ajatus historiallisesta jatkumosta oli argumentti, jota vastaan futuristeilla ei ollut kunnollista vastausta. Heidän lähtökohtansa,

olkoonkin, että usein retoriikan tasolle jäänyt, oli väkivaltainen katkos menneisyyteen. Voidaan ajatella, että tämä eronteko olisi sopinut nimenomaan vallankumouksen tematiikkaan, mutta bolševikkien näkökulmasta historiaa ei voinut katkaista noin vain, sillä se olisi merkinnyt myös vallankumouksen filosofisten perusteiden eli Marxin ja Engelsin jäämistä rajan taa. Katkos aiempaan taiteeseen kyllä nähtiin, mutta vasta 1930-luvulla, kun sosialistinen realismi lopullisesti kielsi oman ajallisen edeltäjänsä eli venäläisen futurismin.

PALUU TULEVAISUUTEEN

Jatkumo monumenttipropagandasta Tatlinin teokseen ja vallankumouksen jälkeisestä hapuilevasta kulttuuripolitiikasta edelleen Muhinan veistokseen ja Stalinin terrorikauden esteettisesti määriteltyn kiiltokuvamaailmaan on täynnä pieniä kytköksiä ja



Šotsin talviolympialaisten avajaisseremonia 2014.

suuria paradokseja. Kun määräys monumenttipropagandasta annettiin 12.4.1918, allekirjoittajina olivat Leninin lisäksi komissaarit Lunatšarski ja Stalin.¹⁵³ Tuleva diktaattori ja Muhinan työnantaja oli siis paikalla kun ajatus kuvanveiston käyttämisestä poliittisena propagandana ensi kertaa otettiin vakavasti. Seuraava kerta tuli vasta tammikuussa 1933 Lunatšarskin julistaessa, että oli aika kutsua esiin toinen, eheämpi ja kypsempi monumenttipropagandan aalto.¹⁵⁴ Käytännössä kaikesta poliittisesta vallasta riisuttu ja selkään vasten asetettu Lunatšarski joutui julkisesti tukemaan Stalinin henkilökulttia. Alkuperäisen monumenttipropagandan aiheiksi oli valittu menneisyyden merkkihenkilöitä ja vallankumouksen marttyyreita. Lenin-patsaat, joita 1920-luvun lopulla alkoi syntyä koko maahan ”kuin syyliä”, voidaan nähdä osittain jatkumona tälle. Vuoden 1933 asetelma oli kuitenkin radikaalisti toinen – kuolleen johtajan ritualisoidusta muistamisesta oli jo siirrytty elävän johtajan aktiiviseen monumentalisointiin ja palvontaan.

Jos Leninin aikana bolševikkijohto oli liian kiireinen paneutuakseen todella taiteen kysymyksiin, niin Stalinin valtakaudella johto oli hyvinkin kiinnostunut oman imagonsa taiteellisista representaatioista. Puolueen ote kulttuurista tiukkeni ja se tarkoitti usein älyllisen tason systemaattista laskua. Niin kuin Leninin kerrotaan käyneen katsomassa Tatlinin tornin mallia, mutta pitäneen suunsa kiinni, niin myös löytyy tarina, kuinka Stalinin luottomies Vjatšeslav Molotov tuli tarkastamaan Vera Muhinan teoksen mallia. ”Miksi tässä on huivi?”, hän kysyi veistäjältä, ”Ovatko he luistelemassa?” Muhina yritti kohteliaasti selittää: ”Se on taiteellinen keino komposition tasapainottamiseksi. . . ” – Ahaa, tarkoitatte, että se estää koko hommaa kaatumasta!”¹⁵⁵

Koko homma olisi voinut kaatua jo vuonna 1930, kun Muhinan puoliso, urologi Aleksei Zamkov (1883–1942) erotettiin virastaan ja perhe yritti paeta Neuvostoliitosta. Heidät määrättiin sisäiseen

karkotukseen, mutta kirjailija Maksim Gorki, jota Zamkov oli hoitanut, sai perheen vapaaksi ja takaisin Moskovaan. Zamkov hoiti myös Molotovia, mutta tästä huolimatta hänen tutkimusinstituutinsa suljettiin vuonna 1938 ja työmahdollisuudet loppuivat.¹⁵⁶ Muhinan kansainvälinen menestys ja maine eivät stalinistisessa järjestelmässä taanneet perheelle mitään turvaa. Tilanne helpotui vasta 1940-luvun alussa, kun *Työläinen ja kolhoosinainen* oli Stalinin myöntymyksellä kohotettu Neuvostoliiton aatteelliseksi symboliksi ja Muhinalle myönnettiin Stalinin palkinto (Сталинская премия).

Vladimir Tatlin sai puolestaan vuonna 1931 tunnustukseksi tekemästään työstä Ansoituneen taiteilijatyöläisen arvon (Заспуженный деятель искусств РСФСР). Aikakausi oli muuttumassa ja pieni kohennus sosiaaliseen statukseen oli ainoa apu, jonka entinen komissaari Lunatšarski saattoi vanhalle taistelutoverille ja työntekijälle järjestää.¹⁵⁷ Kun formalismisyytökset voimistuivat pari vuotta myöhemmin Tatlinin onneksi saattoi lukea sen, että nimenomaan poliittisen pelin hävinnyt Trotski oli julkisesti kritisoinut hänen konstruktioitaan vuonna 1923. Stalinin palvelijoiden näkökulmasta Tatlin oli taiteilijana epäilemättä väärässä, mutta väärän kriitikon syyttämänä. Marxilaisella kieltämisen kieltämisellä hänet saattoi ainakin hetkeksi sijoittaa taidepolitiikan nollapisteeseen. Kuten Tatlin itse jo 1920-luvulla poliittisen linjan kysyjille totesi: ”Ei vasemmistolainen, ei oikeistolainen – aboriginaali.”¹⁵⁸ Mahdollisuus neutraliteettiin kuitenkin mureni 1930-luvun mittaan kun taiteelta vaadittiin selkeämpää puoluekantaaisuutta ja puolueen kanta oli yhtä kuin Stalin. Sosialistisen realismin syntyvuonna 1934 taideteoreetikko Ivan Matsa yritti vielä saada julki Tatlinia puoltavan artikkelin, mutta tekstiä ei enää julkaistu. Se tuli päivänvaloon vasta vuonna 1972 Neuvostoliiton ulkopuolella.

Otetaan esimerkiksi hänen torninsa Kolmannelle internationaalille, hänen ensimmäinen erityisen merkittävä kokeilunsa. Ensinnäkin on hienoa ja sydäntä lämmittävää nähdä, ettei 'intohimoinen' taiteilija innostu jostain abstraktista tai falskista ideasta, vaan siitä suurimmasta vallankumouksellisen solidaarisuuden ajatuksesta, joka yhdistää koko maailman työläisiä. Kertooko se meille jotakin? Kyllä vaan: se kertoo ensinnäkin, että taiteilija, joka oli vallankumouksellisten tapahtumien alussa hämmentynyt, etsi ja löysi positiolleen tukevan perustan. Se kertoo meille, että jos sisällissodan raunioiden ja teknologisen takapajuisuuden keskellä Tatlinin ääriuskalias projekti vaikutti monien mielestä tyhjän päälle rakennetulta utopialta, niin sitä ei tänä päivänä voi kuvailla samoin. Päinvastoin, uskon että siitä on mahdollista löytää paljon kiinnostavaa ja tärkeää, joka stimuloi ajattelua, mielikuvitusta ja luovaa aloitekykyä. Enkä tarkoita jälkimmäisellä yksin eristyksissä toimivan artesaanin luovia kokeiluja, vaan taiteilijaa, joka on tietoinen teknisen kehityksemme valtavista mahdollisuuksista eikä vetäydy niiden edessä romanttisen 'studion' pittoreskiin maailmaan.¹⁵⁹

Tatlinin torniin liitetty ja julkisuudessa toistettu (Punin, Ehrenburg) ajatus muistomerkin luomisesta poliittiselle liikkeelle ja aikakaudelle sai jatkoaikaa Muhinan dynaamisessa veistoksessa. Neuvostoliiton paviljongista vuonna 1937 tuli kiihdytysalusta teokselle, jossa ”muoto pyrkii ylittämään materiaalin ja painovoiman” ja joka on ”täynnä liikettä, pyrkimystä ja nopeutta”, kuten Punin oli Tatlinin tornia luonnehtinut. Toisaalta paviljongin ja veistoksen poikkeuksellinen yhteensulautuminen tarkoitti, ettei jälkimmäistä voinut omana aikanaan irrottaa niistä merkityksistä, joilla edellinen oli lastattu. Stalin oli Pariisissa läsnä jokaisessa huoneessa veistoksena tai maalauksena – hänet oli sisäänrakennettu Neuvostoliiton käsitteeseen. Moskovaan pystytetyn veistoksen viestiä kuitenkin

tulkittiin jo 1940-luvulla tavalla, joka salli sen jatkaa elämäänsä sen jälkeenkin kun Stalinin kuvat oli poistettu: ”Neuvostoliiton historiallinen marssi, vapaan työn paatos, miljoonien tähän historialliseen elämään nousseiden ilo – siinä on *Työläinen ja kolhoosinainen* -teoksen sisäinen tarkoitus. Veistoksessa hahmoteltuja ihmisiä luonnehtii vitaalisuus ja kauneus. Tunneimme heidät ihmisinä, jotka ovat kehittyneet maamme sosialistisessa muutosprosessissa / . . . / Kiiltävä ruostumaton teräs, uusi veistosmateriaali, joka kuvastaa modernin teollisuuden saavutuksia, heijastaa auringon valon, sinisen taivaan ja kirkkaan ilman ja tuo lisänsä siihen ylevään iloon, jonka veistoksesta saamme.”¹⁶⁰ *Työläinen ja kolhoosinainen* ilmensi siis puhtaaksipestyn poliittisen eetoksen niin yleisellä tasolla, että se nähtiin aikojen vaihtumisesta huolimatta taideteoksena, jossa ”ideaalimme realiteetti ruumiillistuu”.¹⁶¹ Jollei Nikolai Punin olisi vuonna 1920 puhunut niin vahvasti figuratiivista muistomerkkiä vastaan kävisivät hänen *Kolmannen internationaalien muistomerkistä* kirjoittamansa esseän loppusanat myös Muhinan veistoksen kuvauksesta: ”ainoastaan monimiljoonaisen proletariaatin tietoisuuden mahti saattoi viskata maailmaan tämän muistomerkin ajatuksen; se täytyy materialisoida tuon tahdon lihaksilla, sillä meillä on tässä ideaalinen, elävä ja klassinen ilmaisu maapallon työläisten kansainvälisestä unionista puhtaassa ja luovassa muodossa.”



EPILOGI

Valokuva on otettu keväällä 2016 entisen Kansantalouden saavutusten näyttelyn laidalta, Montrealin maailmannäyttelyyn *Expo 1967* suunnitellun ja myöhemmin Moskovaan pystytetyn näyttelypaviljongin portailta kohti kaakkoa. Arkkitehtonisesti merkittävä neuvostopaviljonki kuvaajan takana on tyhjä ja monen muun sosialismin rakentamisen aikakaudelta periytyvän muiston tavoin rapistunut. Päivän sää on harmaa ja kolea, eikä portailta tallennettu näkymä ole Moskovan hienoimpia; paviljongin eteen on asetettu esiin rivi erilaisia ilmatorjuntaohjuksia. Edempänä, uuden jalustan päällä näkyy alkuperäiseen korkeuteensa kohotettu *Työläinen ja kolhoosinainen*. Tuntuu, että veistoksen teräshahmot kiitävät kohti tulevaisuutta ja me seisomme paikoillamme, heidän jälkeensä jättämässä ilmapyörteessä.

Taideteoksen suhde aikaansa on oikukas asia, mutta Muhinan teoksen äärellä saattaa todellakin löytää itsensä jonkinlaisesta ajan mutkasta, tulevaisuuden menneisyydestä. Vielä 1970-luvulla marxilaisten esteetikkojen kuului julistaa veistoksen merkitystä aikakauden tunnuksena ja eräänä neuvostotaiteen parhaista teoksista: ”Aivan samoin kuin Michelangelon *David* ilmentää renessanssiajan ihannetta, on Vera Muhinan teos uuden maailman kuva / . . . / joka symboloi neuvostokansan päättäväistä ja mahtavaa liikettä kohti kommunismia.”¹⁶² Kommunismi odotti jossakin tulevaisuudessa, mutta kansa ja neuvostot päättivät jo kauan ennen sinne ehtimistä lähteä omille teilleen. Neuvostoliiton poliittinen utopia tyhjeni väestä, mutta futuristisen ajatuksen tasolla veistoksen liike ei kuitenkaan pysähtynyt. Harmauden keskellä se edelleen jatkaa matkaansa. Nyt se on kuin Fosforinaisen ohjaama aikakone Vladimir Majakovskin näytelmässä *Sauna* (1930), tulevaisuuteen vievä kone, jollaisen mukaan toivoisimme päästä.

FOSFORINAINEN: Toverit! Heti merkin jälkeen kiidämme eteenpäin ja pirstomme rappeutuneen ajan. Tulevaisuus ottaa vastaan kaikki, joilla on edes yksi piirre yhteinen kommuunin yhteisön kanssa, – työn ilo, halu uhrautua, väsymätön keksimisen into, antamisen taito ja ylpeys ihmisyydestään. Me pidennämme ja jatkamme viisivuotisaskelitamme. Pysykää yhdessä, lujemmin, lähemmäksi toisianne. Lentävä aika pyyhkäisee pois painolastin, raskaan romun, epäuskon tyhjentämien ihmisten painolastin.¹⁶³

Tulevaisuuteen uskoivat aikoinaan myös Vera Muhina, Nikolai Punin, Vladimir Tatlin ja Josif Stalin. Heidän elämänsä päättyi vuoteen 1953 – voi kai sanoa, että he kuolivat vallankumouksen ja sosialismin rakentamisen loppuun ajamina. On lukemattomia syitä sille miksi Stalinin nimen mainitseminen tuntuu ikävältä, mutta

olisi naiivia olla tunnustamatta hänen työnsä vaikutusta siinä jatkumossa, jossa poliittinen monumenttipropaganda luotiin Leninin aloitteesta, radikalisoitiin Tatlinin ja Puninin toimesta ja uudelleen taottiin Muhinan käsissä. Ehkä myös Stalin näki *Kolmannen internationaalien muistomerkin* Moskovassa talvella 1920–1921 kun puolueen johto keskusteli maan sähköistämisestä. Ehkä hänkin Trotskin ja Lunatšarskin tavoin piti sitä rumana ja käyttökelvottomana. Ehkä hänen mielipidettään ei edes kysytty. Vera Muhinan veistoksen valmistumisen aikaan 1930-luvulla Stalinin ei enää tarvinnut kuulla tai kuunnella muiden mielipiteitä taiteesta ja estetiikasta. Ehkä hänellä itsellään oli jonkinlainen mielipide, ehkä ei. Kuunnelkaamme kirjan lopuksi Stalinin ääntä:

Omasta puolestani tahtoisin vakuuttaa teille, toverit,
että te voitte rohkeasti luottaa toveri Staliniin
(myrskyinen kauankestävä suosionosoitus.

Huudahdus salista:

”Ja me kaikki olemme toveri Stalinin kanssa!”).
Voitte luottaa siihen, että toveri Stalin pystyy täyttämään
velvollisuutensa kansaa kohtaan (suosionosoituksia),
työväenluokkaa kohtaan (suosionosoituksia),
talonpoikaistoa kohtaan (suosionosoituksia)
ja sivistyneistöä kohtaan (s u o s i o n o s o i t u k s i a).¹⁶⁴



13144 Пунин Николай Николаевич 1888

Kirjallisuus

Andersen, Troels. *Vladimir Tatlin*. Moderna Museet, Stockholm 1968.

Анненков, Юрий. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. «Искусство», Ленинград 1991.

Barr, Alfred H. Jr. *Cubism and Abstract Art*. The Museum of Modern Art, New York 1936.

Bollinger, Klaus – Medicus, Florian. (eds.). *Unbuildable Tatlin?* Springer, Wien – New York 2012.

Bowlit, John E. "Russian Sculpture and Lenin's Plan of Monumental Propaganda", *Art and Architecture in the Service of Politics*. Edited by Henry A. Millon and Linda Nochlin. The MIT Press, Cambridge, Mass. 1978.

Clark, Katerina. *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. – London 1995.

Эренбург, И. А все-таки она вертится. Геликон, Москва – Берлин 1922.

Fitzpatrick, Sheila. *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky October 1917–1921*. Cambridge University Press, Cambridge 1970.

Fülöp-Miller, René. *Geist und Gesicht des Bolschewismus*. Amalthea-Verlag, Zürich – Leipzig – Wien 1926.

Golomstock, Igor. *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*. Collins Harvill, London 1990.

Gough, Maria. "Model Exhibition", *October*. Issue 150, Fall 2014, ss. 9–26.

Groys, Boris. "The Art of Totality", *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*. Ed. by Evgeny Dobrenko and Eric Naiman. University of Washington Press, Seattle and London 2003.

Хан-Магомедов, С. О. Владимир Шухов. Творцы авангарда, Москва 2010.

Harten, Jürgen (hrsg.). *Vladimir Tatlin. Leben, Werk, Wirkung. Ein internationales Symposium*. DuMont, Köln 1993.

Хлебников, Велимир. Собрание сочинений. Том VI, книга первая. Издательство «Дмитрий Сечин», Москва 2014.

Holitscher, Arthur. *Drei Monate in Sowjet-Russland*. S. Fischer Verlag, Berlin 1921 (gutenberg.spiegel.de).

История Русского Искусства, том XI. Издательство Академии Наук СССР, Москва 1957.

Kachurin, Pamela. "Working (for) the State: Vladimir Tatlin's Career in Early Soviet Russia and the Origins of *The Monument to the Third International*". *MODERNISM/modernity*. Vol 19, No. 1 (January 2012), ss. 19–41.

Le Corbusier. *Vers une architecture*. Flammarion, Paris 1997.

Lenin, V. I. *Kirjallisuudesta ja taiteesta*. Edistys, Moskova 1973.

Lenin Collected Works. Progress, Moscow 1976. [Marxists Internet Archive]

El Lissitzky, Maler - Architekt - Typograf - Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers. VEB Verlag der Kunst, Dresden 1967

Lodder, Christina. *Russian Constructivism*. Yale University Press, New Haven and London 1983.

Lodder, Christina. "Lenin's Plan for Monumental Propaganda", *Art of the Soviets. Painting, sculpture and architecture in a one-party state, 1917–1992*. Ed. by Matthew Cullerne Bown & Brandon Taylor. Manchester University Press, Manchester 1993.

Lodder, Christina. "The Press for a New Art in Russia, 1917–21". *Art and Journals on the Political Front, 1910–1940*. Ed. by Virginia Hagelstein Marquardt. University Press of Florida, Gainesville 1997.

Lozowick, Louis. "Tatlin's Monument to the Third International", *Broom* Vol. 3, No. 3. (October 1922), ss. 232–234.

Луначарский, А. В. Искусство и Революция. Сборник статей. «Новая Москва», Москва 1924.

Lunatšarski, Anatoli. *Kirjallisuudesta ja taiteesta*. Edistys, Moskova 1974.

Lynton, Norbert. *Tatlin's Tower. Monument to Revolution*. Yale University Press, New Haven and London 2009.

Majakovski, Vladimir. *Sauna*. Suomentanut Esa Adrian. Arvi A. Karisto, Hämeenlinna 1967.

Malevich, Kazimir. *Letters, Documents, Memoirs, Criticism*. 2 volumes. Tate Publishing, London 2015.

Michalski, Sergiusz. *Public Monuments. Art in Political Bondage 1870–1997*. Reaktion Books, London 1998.

Milner, John. *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde*. Yale University Press, New Haven and London 1983.

МУХИНА. I том. Литературно-критическое наследие. Государственное издательство «Искусство», Москва 1960.

Murray, Natalia. *The Unsung Hero of the Avant-Garde. The Life and Times of Nikolay Punin*. Brill, Leiden – Boston 2012.

Nilsson, Nils Åke (ed.). *Art, Society, Revolution. Russia 1917–1921*. Almqvist & Wiksell, Stockholm 1979.

Otavan Iso Tietosanakirja. Osat 6 ja 8. Otava, Helsinki 1966.

Павильоны СССР на международных выставках. Майер, Москва 2013.

Пунин, Н. Памятник III интернационала. Издание Отдела Изобразительных Искусств Н.К.П., Петербург 1920.

Пунин, Н. О Татлине. Литературно-художественное агентство «РА», Москва 1994.

Пунин, Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма. «Артист. Режиссер. Театр», Москва 2000.

Rabinowitch, Alexander. *The Bolsheviks in Power. The First Year of Soviet Rule in Petrograd*. Indiana University Press, Bloomington 2007.

Rakitin, Vasili. "The Artisan and the Prophet: Marginal Notes on Two Artistic Careers", *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932*. Guggenheim Museum, New York 1992.

Russian Art of the Avant-Garde. *Theory and Criticism*. Revised and Enlarged Edition. Edited and Translated by John E. Bowlt. Thames and Hudson, London 1988.

Schlögel, Karl. *Moscow, 1937*. Translated by Rodney Livingstone. Polity Press, Cambridge 2012.

Siukonen, Jyrki. *Uplifted Spirits, Earthbound Machines. Studies on Artists and the Dream of Flight, 1900–1935*. SKS, Helsinki 2001.

Siukonen, Jyrki. *Belomor/ Šklovski. Taiteellinen tutkimus ja Neuvostoliitto*. Kuvataideakatemia, Helsinki 2014.

Скульптура и время. Рабочий и колхозница. Скульптура В. И. Мухиной для павильона СССР на Международной выставке 1937 года в Париже. Советский художник, Москва 1987.

Стригалева, А. "О проекте «Памятника III Интернационала» художника В. Татлина", Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. Советский художник, Москва 1973, ss. 408–452.

Strigalev, Anatolij – Harten, Jürgen (hrsg.). *Vladimir Tatlin. Retrospektive*. DuMont, Köln 1993.

Шкловский, Виктор. Гамбургский счет. Статьи – Воспоминания – Эссе. Советский Писатель, Москва 1990.

Shklovsky, Victor. *Knight's Move*. Translated by Richard Sheldon. Dalkey Archive Press, Normal – London 2005.

Tatlin, V. – Dymshits-Tolstaia, S. ”Memorandum From the Visual Arts Section of the People’s Commissars: Project for the Organization of Competitions for Monuments to Distinguished Persons (1918)”, Introduction and Translation from the Russian by John Bowl. *Design Issues*, Vol. 1, No. 2 (Autumn, 1984), ss. 70–74.

TATLIN. New Art for a New World. Museum Tinguely, Basel / Hatje Cantz, Ostfildern 2012.

Tatlin: neue Kunst für einen neue Welt. Internationales Symposium. Museum Tinguely, Basel / Hatje Cantze, Ostfildern 2013.

Taylor, Brandon. *Art and Literature Under the Bolsheviks. Volume One: Crisis and Renewal 1917–1924.* Pluto Pres, London – Concorde, Mass. 1991.

Троцкий, Л. Литература и революция. Печатается по изданию 1923 года. Издательство политической литература, Москва 1991.

В кругу Малевича. Соратники - Ученики - Последователи в России 1920–1950-х. Русский музей / Palace Editions, Санкт-Петербург 2000.

Вера Мухина 1889–1953. Русский музей / Palace Editions, Санкт-Петербург 2009.

Wilson, Sarah. ”The Soviet Pavilion in Paris”, *Art of the Soviets. Painting, sculpture and architecture in a one-party state, 1917–1992.* Ed. by Matthew Cullerne Bown & Brandon Taylor. Manchester University Press, Manchester 1993.

Zhadova, Larissa (ed.). *TATLIN.* Thames and Hudson, London 1988.

Зотов, А. Мухина, Вера Игнатьевна. Народный художник СССР. «Искусство», Москва – Ленинград 1944.

Lehdet

Искусство Коммуны. Петроград, 1918–1919.

Жизнь искусства. Петроград, 1919–1921.

Viitteet

- 1 Merkki kuului 20.9.2000 julkaistuun 12 postimerkin arkkiin, jonka aiheena oli Venäjän 20. vuosisadan kulttuuri. Arkin painosmäärä oli 350 000. *rusmarka.ru* (haettu 19.6.2016).
- 2 Bollinger – Medicus 2012, 92. Tehdyt laskelmat, joiden mukaan torni pysyisi pystyssä ja kantaisi oman painonsa, koskevat tukirunkoa ilman liikkuvia geometrisia rakennelmia sen sisällä. Näyte nykyaikaisesta tornikonstruktiosta on taiteilija Anish Kapoorin Lontoon olympialaisiin 2012 suunnittelema kummallinen ja ristiriitaisen vastaanoton saanut teos, joka tunnetaan nimellä *ArcelorMittal Orbit*.
- 3 Veistos seisoo nyt alkuperäisessä korkeudessaan ja alkuperäisen paviljongin muotoa noudattavan jalustarakennuksen sisällä on Maneesin näyttelykeskuksen hallinnoima museo ja taidehalli. *moscowmanege.ru*
- 4 *Otavan Iso Tietosanakirja* 1966, VI, 58 ja VIII, 1166–1167.
- 5 Barr 1936, 132.
- 6 Tatliniin kohdistuneesta kritiikistä ks. Siukonen 2001, 148–154. Formalismiksi kelpasi mikä tahansa modernismia muistuttava, eikä käsitteelle luotu Neuvostoliitossa mitään täsmällistä määritelmää.
- 7 Tiivistyksenä totalitarismin taidekäsitteestä ks. Golomstock 1990, xii–xv.
- 8 Läntisistä yleisesityksistä ks. esim.: H. H. Arnason, *A History of Modern Art*, Thames and Hudson, London 1969; Norbert Lynton, *The Story of Modern Art*, Phaidon, London 1980; Hugh Honour – John Fleming, *Maailman taiteen historia*. Otava, Helsinki 1992. Tuoreemmissa teoksissa Muhinan työ jo luetaan mukaan taiteen historiaan, esim. Amy Dempsey, *Moderni taide*, Otava, Helsinki 2003. Neuvostoliittolaisen taidehistorian arviona Muhinan veistoksesta ks.: История Русского Искусства, том XII. Издательство Академии Наук СССР, Москва 1961, 149–154. Länsimaisia modernin kuvanveiston historioita, joissa Muhina ohitetaan mutta Tatlin on mukana: Carola Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture*. Georg Wittenborn, Inc., New York 1955; Herbert Read, *Modernin kuvanveistotaiteen historia*. Otava, Helsinki 1965; Albert E. Elsen, *Modern European Sculpture 1918–1945*. George Braxiller, Inc., New York 1979; A. M. Hammacher, *Modern Sculpture. Tradition and Innovation*. Harry N. Abrams, Inc., New York 1988. Esimerkkinä uudemmassa luennasta, jossa Muhina otetaan mukaan, ks.: Penelope Curtis, *Sculpture 1900–1945*. Oxford History of Art. OUP, Oxford 1999.
- 9 Esimerkiksi Venäläisen museon näyttelyn yhteydessä julkaistu Вера Мухина 2009. Postmodernismin aikana arkkitehti ja kuvataiteilija Juri Avvakumov yhdisteli 1990-luvun installaatioissaan Muhinan ja Tatlinin teosta – eräänlaista uudelleenarviointia sekini.

- 10 История Русского Искусства 1957, 136.
- 11 Yleisessä eteenpäin suuntautuvan liikkeen merkityksessä, ei trotskilaisen teorian mielessä. Kuten edempänä nähdään, Trotski ei suhtautunut Tatlinin muistomerkkisuunnitelmaan kovinkaan suopeasti.
- 12 En halua käyttää muotoa *monumentaalinen propaganda*, olkoon että vallankumouksen vuosijuhliin liittyneet massatapahtumat olivat mittakaavaltaan monumentaalisia. Leninin alkuperäinen suunnitelma koski nimenomaan veistoksia.
- 13 Tatlinin kohdalla muutos näkyy siten, että Andersen 1968 ja Стригалеv 1973 ovat vielä täysin vailla poliittista näkökulmaa, Lodder 1983 ja Zhadova 1988 käyvät läpi poliittisen taustan pääpiirteet ja vasta Murray 2012 ja Kachurin 2012 paneutuvat asian yksityiskohtiin. Neuvostoarkistojen osittainen avautuminen 1990-luvulla auttoi tutkimusta, jos toki moniin kulttuurihallinnon asiakirjoihin oli pääsy jo aiemmin, esimerkkinä keskeinen tutkimus Fitzpatrick 1970.
- 14 Fitzpatrick 1970, 121–122; Murray 2012, 76.
- 15 Fitzpatrick 1970, xiv–xv.
- 16 Kachurin 2012, 22; Lodder 1983, 48–50. Ks. myös Jangfeldt teoksessa Nilsson 1979, 113–119.
- 17 Zhadova 1988, 22–23.
- 18 Kachurin 2012, 23.
- 19 Lenin 1973, 302. Hankkeesta ks. Lodder 1993; Taylor 1991, 56–63; Nilsson 1979, 40–49; Bowlt 1978.
- 20 Известия ВЧИК No. 155 (24.7.1918); Искусство No. 2 1918. Käännetty englanninnoksesta Tatlin – Dymshits-Tolstaia 1984, 73–74. Toinen käännös Zhadova 1988, 185–186.
- 21 Luettelo saatiin valmiiksi elokuun alussa ja se sisälsi henkilöitä Spartakuksesta Chopiniin. Lenin 1973, 304–305.
- 22 Taidemaalari Sofia Dymšits-Tolstaja (1889–1963) toimi IZO:n sihteerinä ja oli Tatlinin partneri vuosina 1918–1920. Dymšits-Tolstaja oli Tatlinin mukana myös kun *Kolmannen internationaalinen muistomerkkiä* rakennettiin Petrogradissa 1920.
- 23 *Lenin Collected Works*, Vol. 35. 1976, 360. *Marxists Internet Archive* (haettu 24.6.2016). Lunatšarski piti toimistonsa Petrogradissa aina tammikuuhun 1919, vaikka hallitus oli jo aiemmin siirtynyt uuteen pääkaupunkiin Moskovaan.
- 24 Tatlinin kirje Lunatšarskille, syyskuu 1918. Englanninkielinen käännös Zhadova 1988, 187.
- 25 Vallankumouksen vuosijuhlissa 1918 Smolnan edessä Petrogradissa paljastettiin monumenttipropagandan kannalta tärkein teos eli Marxin patsas. Toinen huomion kohde oli Mihail Blohin *Metallityöläinen*, josta Šklovski kirjoitti

- murska-arvion. Patsaat olivat kuitenkin vain pieni ja suuren yleisön kannalta suhteellisen merkityksetön osa kaksipäiväisiä juhlallisuuksia, johon kuului paraateja, riemunpitoja ja ilotulituksia. Petrogradin juhlista osana vuoden 1918 laajempaa poliittista maisemaa ks. Rabinowitch 2007, 356–388.
- 26 Murray 2012, 88.
- 27 Искусство Коммуны No. 14 (9.3.1919). Пунин 1994, 14. Kuvanveistäjä Leonid Sherwood (1871–1954) oli opiskellut Moskovan ja Pietarin taideakatemioiden sekä vuoden Rodinin oppilaana Pariisissa.
- 28 МУХИНА 1960, 9.
- 29 Fitzpatrick 1970, 162–163.
- 30 Šklovski 2005, 11–13.
- 31 Lunatšarski 1974, 34–35.
- 32 Taylor 1991, 60.
- 33 Bowlt 1978, 183.
- 34 Tatlinin ja Dymšits-Tolstajan allekirjoittama esitys on päiväämätön mutta kirjoitettu kesällä 1918. Käännös englanniksi Zhadova 1988, 237. Kattavin selvitys museoista ja niiden hankinnoista on Christiane Post, *Kunstlermuseum. Die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst*. Reimer, Berlin 2012.
- 35 Kachurin 2012, 23–24.
- 36 *Struggling Russia* 25.10.1919. Lainaus Kachurin 2012, 24.
- 37 Futuristit kiistivät tämän ja sanoivat ostavansa köyhiltä nuorilta ”kaikista suuntauksista”. Lodder 1997, 77–78.
- 38 Kuvaavana poikkeuksena proletariaatin kanssa asioimisesta on nopeasti kuivahtanut kommunistis-futuristinen kollektiivi *Kom-Fut*. Jangfeldt teoksessa Nilsson 1979, 116–117.
- 39 Tästä ja muista aikakauden taidelehdistä Venäjällä, ks. Lodder 1997.
- 40 Aiheesta ks. Tomi Huttunen (toim.) *Venäläisen avantgarden manifestit*. Poesia, Helsinki 2014.
- 41 ”Футуризм и пролетарское искусство”, Искусство Коммуны No. 2 (15.12.1918). Käännös englanniksi *Russian Art of the Avant-Garde* 1988, 161–164.
- 42 ”Punainen terrori” otettiin käyttöön elokuun lopussa 1918 ja se kesti lokakuuhun 1918. Taustalla oli mm. Leniniin kohdistunut murhayritys. Punaisesta terrorista ja sitä edeltäneestä tilanteesta Petrogradissa, missä arviolta 500 poliittista vankia teloitettiin, ks. Rabinowitch 2007, 313–355.
- 43 Красная газета 31.8.1918. Lainaus Rabinowitch 2007, 333.
- 44 ”О памятниках”, Искусство Коммуны No. 14. (9.3.1919). Пунин 1994, 14–17.

- 45 ”Памятник октябрьской революции”, Жизнь искусства No. 276–277 (24–25.10.1919).
- 46 Kachurin 2012, 25. Summa pohjautuu Tatlinin myöhempään tiedonantoihin. Andersen mainitsee, että 7.9.1920 Tatlinille olisi myönnetty 700 000 ruplaa, ja että laukkaavan inflaation takia se olisi hädän tuskin riittänyt Tatlinin ja kahden apulaisen elantoon kuukaudeksi. Andersen 1968, 13. Ajankohta on kuitenkin niin myöhäinen, että tornin rakentaminen oli jo loppusuoralla. On siis mahdollista, että Tatlin joutui anomaan työn kuluessa lisärahoitusta. Hyperinflaation vuoksi eri rahassummien arvonvertailu on vaikeaa.
- 47 Bowlt 1978, 186.
- 48 ”Художественная жизнь”, Жизнь искусства No. 387 (3.3.1920).
- 49 Internationaalinen kokouksen sotakommunismin niukkuuden keskelle matkusti osanottajia aina Koreaa, Intiaa ja Meksikoa myöten. Suomesta paikalla olivat muun muassa Otto Ville Kuusinen, Kullervo Manner ja Jukka Rahja.
- 50 Murray 2012, 83–84. Ilmoituksessa Tatlinin luokan avaamisesta se nimetään tilan, konstruktion ja värin työhuoneeksi, jonka ohjelmaan kuuluu mm. metallin, kiven ja puun työstö. ”Новая художественно-учебная мастерская”, Жизнь искусства No. 316 (30–31.12.1919).
- 51 Rakentamisessa mukana olleen Tevel Šapiron mukaan. Andersen 1968, 24.
- 52 Merkityksessä ”tilavuutta”, ”volyymia”. Suom. huom.
- 53 Пунин 1920 (4-sivuinen painate + kannet, ei sivunumerointia).
- 54 Пунин 2000, 134–135. (17.7.1920). Myös Пунин 1994, 23–24. Svomas (Свободные Государственные художественные мастерские) oli yleisnimitys Valtion vapaille taidestudioille, jotka perustettiin vanhojen akatemioiden tilalle. *Mir Iskusstva* eli Taiteen maailma viittaa vallankumousta edeltäneen ajan tunnetuimpaan taidelehteen, jonka kannet olivat usein koristeellisia ja jugend-tyylisiä.
- 55 Пунин 1994, 23 (19.7.1920). Myöhemmin samat opiskelijat valittivat, ettei Tatlin opettanut heille mitään ja antoi tehdä vain rutiinitöitä. Tornin valmistamisen jälkeen he vaihtoivat arkkitehtuurin osastolle. Zhadova 1988, 31.
- 56 ”К Небасам”, Жизнь Искусства No. 490 (29.6.1920).
- 57 Tatlin oli miettinyt myös mallin esittämistä ulkona kaupungin keskustassa syyskuussa, ja asiasta ehdittiin jo tiedottaa ennen kuin suunnitelma muuttui. Strigalev – Harten 1993, 265, n. 406.
- 58 Clark 1995, 122–123. Valokuvia spektaakkelista *Street Art of the Revolution. Festivals and Celebration in Russia 1918–33*. Edited by Vladimir Tolstoy, Irina Bibikova, Catherine Cooke. Thames and Hudson, London 1990, kuvat 128–133.
- 59 ”Открытие выставки модели памятника III интернационалу”, Жизнь

- искусства No. 607 (12.11.1920). Paikalla olivat ainakin arkkitehdit Ernest Štalbergs ja Andrei Belograd.
- 60 Tatlinin kirje Puninille 3.12.1920. Пунин 1994, 22.
- 61 Lunatšarskin puhe 23.11.1919. Murray 2012, 79.
- 62 ”О «Великом металлисте»”, Жизнь искусства No. 151–152 (31.5.–1.6.1919). Шкловский 1990, 93–94. Blohin ilman mallia ’ulkomuistista’ tekemä veistos tunnettiin myös nimellä *Punainen metallityöläinen* (Красный металлист). Se tuhoutui muiden monumenttipropagandan saavutusten tavoin säiden armoilla jo vuosi valmistumisensa jälkeen. Šklovski kirjoitti muistomerkeistä myös kesäkuun lopussa ja toisti käsityksensä, ettei vallankumouksen muistomerkkiä tarvita. ”Памятники русской революции”, Жизнь искусства No. 175–176 (29.6.1919).
- 63 ”Памятник Третьему Интернационалу”, Жизнь Искусства No. 650–652 (5–9.01.1921), julkaistu myös kirjassa Ход коня, Геликон, Берлин 1922. Шкловский 1990, 100–101.
- 64 Hakasulkeissa oleva loppuosa puuttuu vuoden 1922 painoksesta ja editiosta Шкловский 1990.
- 65 Revoluution erilaisiin merkityksiin Tatlinin tornin yhteydessä on kiinnittänyt huomiota myös Svetlana Boym. ”Tatlin, or, Ruinophilia”, *Cabinet*, Issue 28, Winter 2007/08. <http://www.cabinetmagazine.org/issues/28/boym2/php> (haettu 6.7.2016).
- 66 В. Хлебников. Труба Марсиань. Европейский Университет в Санкт-Петербурге 2013; H. G. Wells. *Maailmojen sota*. Suom. Matti Kannosto. Kirjayhtymä, Helsinki 1979, 178–179 ja 322–323; ”Sama kaamea ulvonta – «ulaa, ulaa, ulaa» – kaikui yhä korvissani kun viimein heräsin.”
- 67 «Об искусстве и революции», «Уля, Уля, Марсиане!» (Из «Трубы марсиан»), Искусство Коммуны No. 17 (30.3.1919). Шкловский 1990, 78–79.
- 68 Paikalla 18.10.1920 olleen Juri Annenkovin muistelmat; Анненков 1991, том. 1, 30–31.
- 69 Neuvostojen kongressi oli valtion ylin hallintoelin. Ammattiyhdistysten talolla pidettiin samaan aikaan monia näyttelyitä ja Tatlinin torni asetettiin esiin lehdistön osastolle keskelle erilaisia kirjoja ja painatteita. Teosta ei siis esitelty omissa rauhassaan kuten tapahtui Petrogradissa. Gough 2014, 17–20.
- 70 Šapiron mukaan jalustassa oli poika, Andersen 1968, 25. Todentamaton tarina Leninin vierailusta perustuu sekin Šapiron kertomukseen, jonka Valentin Kurdov kertoi haastattelussa vuonna 1977. Sen mukaan opiskelija Meerzon istui jalustan sisällä, kun Lunatšarski raahasi Leninin katsomaan tornia. Lenin saapui. Alettiin veivata, mutta jotain juuttui kiinni eikä mikään toiminut. Lenin katsoi eikä sanonut mitään. Hän ei tuominut tornia eikä hän ylistänyt sitä;

- ”Ja jos hän olisi jotain sanonut, uskokaa pois, me kyllä tietäisimme siitä, sillä Lunatšarskin ja Tatlinin lisäksi paikalla oli muitakin todistajia.” Malevich 2015, vol. II, 385.
- 71 ”Наша предстоящая работа”. VIII съезд Советов. Ежедневный бюллетень съезда. (1.1.1921) No.13, s. 11. Julistus on päivätty edellisenä päivänä eli 31.12.1920. Käännös Zhadova 1988, 239.
- 72 Коммунизм – это есть советская власть плюс электрификация всей страны.
- 73 Tunnettu esimerkki on Dostojevskin inho Lontoon Crystal Palacea kohtaan; ”Te uskotte kristallitaloon, ikuisesti pysyvään rakennelmaan, jolle ei saa edes salaa näyttää kieltään eikä heristää nyrkkiä taskussaan.” *Kirjoituksia kellarista*. Suom. Esa Adrian. Gummerus, Jyväskylä 1976, 51.
- 74 ”Советское государство и искусство”, Луначарский 1924, 45. Artikkelin ilmestyi alunperin 29.2.1922 sanomalehdessä Известия. Ks. Gough 2014, 22.
- 75 Lissitzkyn painottama lause on selvä alluusio Nikolai Puninin artikkeliin Moskovan taidepiireistä vuonna 1919, missä Tatlin määritteli suprematismin ”menneisyyden virheiden summaksi”. Жизнь искусства No. 10 (19.2.1919), lainaus Malevich 2015, vol. II, 150. Pyhän Andreaksen ritarikunta oli vanha tsaarillinen instituutio, joka oli lakkautettu vallankumouksen myötä. Lissitzky viittaa kunniamerkin eli Andreaksen ristin olkanauhaan.
- 76 Lissitzkyn kirje Malevitšille 21.12.1920. В круге Малевича 2000, 52–53.
- 77 El Lissitzkyn piirroksen ajoituksesta on esitetty eri näkemyksiä (1920 vs. 1924). Oma tulkintani on, että työ on nimennyt Tšašnikin idean kaappaamiseen perustuva nopea reaktio Tatlinin suunnitelmaan välittömästi joulukuun 1920 keskustelun jälkeen. UNOVIS:in toiminta loppui jo 1922, joten myös tässä suhteessa myöhempi ajoitus tuntuu oudolta. Lissitzkyn suunnitelmasta ks. Walter Kambartel, ”Lissitzkys ’Rekonstruktion der Arkhitektur. Zur Lenintribüne un zum Wolkenbügel”, *El Lissitzky 1890–1941. Retrospektive*. Sprengel Museum, Hannover / Propylaen, Berlin 1988, 54–63. Lissitzky ei ollut Tatlinin vastustaja. Pikemminkin saattoi olla niin, että Tatlinin kritisointi auttoi häntä myöhemmin kiteyttämään ja rationalisoimaan omia arkkitehtonisia ajatuksiaan niin sanotussa *Wolkenbügel* -suunnitelmassa (1923–1925). Lissitzky teki hienon pienen kollaasin Tatlinin kunniaksi ja sisällytti Kolmannen internationaalien muistomerkin kirjaansa *Rußland, Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion*. Verlag Anton Schroll & Co, Wien 1930.
- 78 Эренбург 1922, 18–20.
- 79 Mallin todellisesta korkeudesta ks. Dimakov teoksessa Strigalev – Harten 1993, 57.
- 80 Holitscher 1921; Kahden Iisakin kirkon mitta mainitaan myös lehtijutussa kesäkuussa 1920, ks. edellä viite 56. Strigalev 1973, 416 antaa ymmärtää, että

- artikkelissa ”Памятник октябрьской революции”, Жизнь искусства No. 276–77 (24–25.10.1919) olisi tieto 400 m korkeudesta, mutta tämä ei pidä paikkaansa. Virhe kertautuu myöhemmässä tutkimuskirjallisuudessa. Näyttää siltä, että 400 m korkeus ilmaantuu keskusteluun vasta Ehrenburgin artikkelissa 1922 ja toistuu sen jälkeen monilla kommentoijilla.
- 81 Троцкий 1991, 190–191.
- 82 Lyhyenä johdatuksena vankityöhankkeisiin ja intellektuellien dilemmaan Viktor Šklovskin kautta tarkasteltuna ks. Siukonen 2014.
- 83 Н. Радлов, О футуризме. Петроград 1923, 48; К. Миклашевский, Гипертрофия искусства. Петроград 1924, 59. Lainaus Rakitin 1992, 32.
- 84 Tatlinin kirje Majakovskille 19.08.1922. Zhadova 1988, 245–246.
- 85 Taiteilija Konstantin Roždestvenskin päiväkirjamerkintä keskustelusta Tatlin kanssa 30.10.1923. Malevich 2015, vol. II, 285, n. 7.
- 86 *Zwrotnica 3* (1922), lainaus Malevich 2015, vol. II, 524–525. Arthur Holitscher kuvailee Petrogradin monumenttipropagandaa ja Tatlinin teoksia kirjansa kahdeksannessa luvussa ”Chaos der Künste”, Holitscher 1921.
- 87 Luentokäsikirjoitus *Neue Russische Kunst* [1922], Lissitzky 1967, 339.
- 88 *Вещь Gegenstand Objet* No. 1–2, 1922; *Zenit* No. 11, Februar 1922; *Buch neuer Künstler*. Elbemühl, Wien 1922. Tietävästi varhaisin maininta Tatlinin projektista ulkomailla on saksalaisessa artikkelissa Konstantin Umanskij, ”Die neue Monumentalskulptur in Rußland”, *Der Ararat*, März 1920.
- 89 Lozowick 1922, 232–234.
- 90 Milner 1983, 151–180. Muita keskeisiä tornin pohdintoja: Стригалеv 1973; Lodder 1983, 60–65; Lynton 2009, 81–106.
- 91 Milner 1983, 165.
- 92 Milner 1983, 169.
- 93 Milner 1983, 179–180. Aiemmin Milner on jo verrannut tornia teleskooppiin (em., 154). Hän ei kuitenkaan selitä miten tai miksi hän ajattelee tornin osoittavan nimenomaan Pohjantähteen. Kyse lienee taidehistorioitsijan omasta runollisesta tulkinnasta, sillä Tatlin ei missään vaiheessa määritellyt tornilleen rakennuspaikkaa tai ilmansuuntaa.
- 94 История Русского Искусства 1957, 136; Kyryll N. Afanasjew, *Ideen – Projekte – Bauten*. Dresden 1973, 11; Adolf Max Vogt, *Russische und französische Revolutions-Architektur 1917 1789*. Dumont, Köln 1973, 209–211. Uudemmassa kirjallisuudessa esim. Bollinger – Medicus 2012, 60–61 ja Kachurin 2012, 25.
- 95 Tornin piirroksista (Punin 1920), jota Vogt käyttää, voi tarkoitushakuisesti mitata erilaisia kallistuskulmia, mutta tämän kirjoittajan silmään suuren palkin kulma on noin 28°. Kosmologian mitoissa lähes 5° heitto on jo suuri. Ollakse

- sadastuhannesosan maapallon meridiaanista eli napojen kautta lasketusta ympärysmittasta Tatlinin tornin olisi oltava todellakin noin neljänsadan metrin korkuinen, mutta tämä mitta (jos on Tatlinin ylipäättään) tulee puheeksi vasta kun mallia esitellään Moskovassa. Se ei siis ole osa alkuperäistä suunnitelmaa.
- 96 Rakentamisessa mukana olleen Šapiron haastattelu vuonna 1967, Andersen 1968, 23.
- 97 Lainausta Lodder 1983, 65. Tieto perustuu A. Begitsevan julkaisemattomaan muistelmäkäsikirjoitukseen. Tämä näyttäisi olevan ainoa viite, jossa Tatlin sanoo torninsa seisovan maapallon kulmassa.
- 98 Хлебников 2014, 232 & 139.
- 99 Tislaamisen metafora esiintyy myös Milnerin tulkinnessa (*social alembic*), mutta hän johtuu siitä alkemistisiin johdannaisiin ja viisasten kiveen. Milner 1983, 169.
- 100 Павильоны СССР 2013, 10–19.
- 101 Tatlinin kirje näyttelytoimikunnalle, vastaanotettu 16.2.1925. Zhadova 1988, 259–260.
- 102 Malevitšin kirje El Lissitzkylle 11.2.1925. Malevich 2015, vol. I, 182.
- 103 Andersen 1968, 63. Lehtiartikkeli ilmestynyt alunperin helmikuussa 1926.
- 104 ”... sein Modell zu einem Denkmal der III. Internationale von 5 m Höhe ...” Ulen [El Lissitzky], ”Die Austellungen in Rußland”, *Вещь Gegenstand Objekt* No. 1–2, 1922, 19. Pariisin malli oli Tatlinin mukaan kolme metriä korkea, joten Broby-Johansenin arvio neljästä metristä on jalusta mukaan lukien pätevä.
- 105 Yhden laajimmalle levinneistä Tatlinin tornin kuvauksista antoi Venäjällä kiertänyt itävaltalainen journalisti René Fülöp-Miller kirjassaan *Geist und Gesicht des Bolschewismus* (1926, engl. 1927). Hän kuitenkin siteerasi suoraan Nikolai Puninin tekstiä vuodelta 1920. Fülöp-Miller 1926, 137–142.
- 106 Andersen 1968, 25.
- 107 Gough 2014, 22–23.
- 108 Пунин 1994, 22 & 122, n. 3. Punin toimi Venäläisen museon intendenttinä ja Tatlin luonnollisesti lähestyi häntä. Joidenkin arvelujen mukaan teos olisikin ollut Tretjakovin gallerian varastossa vuoteen 1943 ja kadonnut kokoelman evakuoimnin yhteydessä. Strigalev teoksessa Zhadova 1988, 43, n. 120.
- 109 Linden ja Ultvedtin artikkeli teoksessa Andersen 1968, 26–27; Dimakovin artikkeli teoksessa Strigalev & Harten 1993, 53–60; Hultenin ja Fletcherin artikkelit teoksessa Harten 1993, 24–27 ja 76–86; Leleun artikkeli teoksessa *TATLIN. New Art for a New World* 2012, 122–129. Taidehistoriallisten replikoiden valmistamiseen liittyy laajempia kysymyksiä kuin pelkkä mittatarkkuus. Aihepiiristä ks. Annette Tietenberg (Hg.), *Die Ausstellungskopie. Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion*. Böhlau, Köln 2015.

- 110 Mosaikkiateljeessa otetuissa valokuvissa näkyy vain osa teksteistä ja esimerkiksi tornin takana ollut suuri lakana jää mysteeriksi. Valokuvista luettavat tekstit löytyvät Tatlinin teosten luettelosta Strigalev – Harten 1993, 261–262.
- 111 Siukonen 2001, 154. Stalin-sitaatti liittyi Tatlinin *Letatlin* -lentolaitteiden näyttelyyn Moskovassa kesällä 1932.
- 112 ”Ленин в скульптуре”, Советское Искусство 1/1926, 3–12.
- 113 Neuvostojen palatsista Michalski 1998, 111–125; Schlögel 2012, 544–557.
- 114 Kilpailusta ja siihen lähetetyistä ehdotuksista ks. *Naum Gabo and the Competition for the Palace of Soviets, 1931–1933*. Berlinische Galerie, Berlin 1992.
- 115 Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*. The MIT Press, Cambridge, Mass. – London 2000, 174–187.
- 116 Rakitin 1992, 29, n. 36. Useat Pariisissa opiskelleet naistaiteilijat työskentelivät 1910-luvun puolivälissä Tatlinin piirissä Moskovassa.
- 117 Вера Мухина 2009.
- 118 Iofan oli toteuttanut Neuvostoliiton poliittisen eliitin käyttöön rakennetun modernin kerrostalon Moskovassa, ns. Rantakadun talon, josta Stalinin vainojen myötä vapautui asuntoja melko tiheään.
- 119 Iofanin ja muiden ehdotuksista Павильоны СССР 2013, 75–87.
- 120 МУХИНА 1960, 106–112.
- 121 Vuodenvaihteessa 1939–1940 tehdyssä haastattelussa, joka julkaistiin vasta taiteilijan (ja Stalinin) kuoleman jälkeen (Искусство 3/1957, 36–40). Скульптура и время 1987, 83.
- 122 Muhinan kirje 27.1.1937. МУХИНА 1960, 195.
- 123 Näistä näytösoikeudenkäynneistä ks. Schlögel 2012, 68–80 ja 125–143.
- 124 Межлаук, Иван Иванович, *ru.wikipedia.org* (haettu 9.7.2016).
- 125 П. Н. Львов, ”Как делалась статуя”. Скульптура и время 1987, 87.
- 126 Neuvostoliiton esittäytymisestä Pariisissa Schlögel 2012, 198–208; Wilson 1993.
- 127 Groys 2003, 106–107.
- 128 *Architectural Forum* 4/1937, lainaus Скульптура и время 1987, 10.
- 129 Saksan ja Neuvostoliiton vastakkainasettelusta Pariisissa Golomstock 1990, 132–138.
- 130 Maalauksesta ks. esim Rudolf Arnheim, *Picasso's Guernica. The Genesis of a Painting*. University of California Press, Berkeley 1962.
- 131 Ks. Wilson 1993, 106–111.
- 132 Tähän vaikutti pitkälti se, että 1930-luvulla propagandajulisteita, kuvalehtien

- taittoja ja näyttelysuunnitteluja tekivät monet tunnetut avantgardistit, mm. Klutsis, Rodtšenko ja El Lissitzky.
- 133 Zhadova 1988, 239.
- 134 ”Kubismi ja futurismi olivat vallankumouksellisia liikkeitä taiteessa ja ennakoivat vallankumousta ekonomisessa ja poliittisessa elämässä vuonna 1917.” K. Малевич, О новых системах в искусстве. Витсвомас, Витебск 1919.
- 135 «Об искусстве и революции», Искусство Коммуны No. 17 (30.3.1919). Шкловский 1990, 78–79.
- 136 Zhadova 1988, 239.
- 137 Essee ilmestyi numeroissa 8–10/1921 ja sisältyi vuonna 1923 julkaistuun kirjaan *Vers une architecture*. En luonnollisestikaan oletta Puninin ja Tatlinin tunteneen esseetä vuonna 1920, vaan pidän sitä rinnakkaistekstinä ja aikakauden ajattelutapaa valottavana esimerkkinä.
- 138 Le Corbusier 1997, 109–110.
- 139 Le Corbusier 1997, 113–114.
- 140 Aikakauden eurooppalaisesta klassismista ks. Marja Härmänmaa – Timo Vihavainen (toim.), *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*. Atena, Jyväskylä 2000.
- 141 Скульптура и время 1987, 47. Килпалуехdotukset em., 96–97.
- 142 *Soviet Writers' Congress 1934. The Debate on Socialist Realism and Modernism*. Laurence and Wishart, London 1977, 21. Kirjailijaliiton kokous oli sosialistisen realismin keskeinen alkupiste erityisesti Maksim Gorkin puheen vuoksi.
- 143 Светлый путь. Кäsikirjoitus Viktor Ardoв, ohjaus Grigori Aleksandrov. Mosfilm 1940, 101 min.
- 144 Aihepiiristä ks. Richard Taylor, ”But Eastward, Look, the Land is Brighter”: Towards a Topography of Utopia in the Stalinist Musical, teoksessa *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*. Ed. by Evgeny Dobrenko and Eric Naiman. University of Washington Press, Seattle and London 2003.
- 145 МУХИНА 1960, 113.
- 146 Voidaan tietysti ajatella, että New Yorkissa oli nainen valmiina, *Vapaudenpatsas*. Veistoksen toteutti kuvanveistäjä Vjatšeslav Andrejev. Павильоны СССР 2013, 136–147.
- 147 Stalin lausui puheessa stahanovilaisille työläisille 17.11.1935 kuuluisat sanansa: ”Elämästä on tullut parempaa, toverit. Elämästä on tullut iloisempaa.” (Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее.) J. Stalin, ”Speech at the First All-Union Conference of Stakhanovites”, *Marxists Internet Archive* (luettu 7.8.2016).

- 148 Marcel Cachin, ”Au pavillon de l’U.R.S.S.”, *L’Humanité*, 9.8.1937.
- 149 Maurice Donnay, ”Chronicle expectations”, *Le Figaro*, 18.10.1937.
- 150 Morozov teoksessa *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit*. Hrsg. Boris Groys & Max Hollein. Schirn Kunsthalle / Hatje Cantz, Frankfurt & Ostfildern 2003, 64–65.
- 151 Groys 2003, 99.
- 152 Groys 2003, 108.
- 153 Декреты советской власти. Том. 2. 17 Марта–10 Июля 1918 г. Политздат, Москва 1959, 96.
- 154 А. Луначарский, ”Ленин о монументальной пропаганде”, Литературная газета 29.1.1933. Lainausta Golomstock 1990, 228.
- 155 Tarkhanov, Alexei – Kavtaradze, Sergei. *Stalinist Architecture*. Laurence King, London 1992, 76.
- 156 Вера Мухина 2009, 6; Замков, Алексей Андреевич. *ru.wikipedia.org* (luettu 6.8.2016).
- 157 Kyseistä arvonimeä myönnettiin vuodesta 1931 alkaen ja Keskuskomitean Akateemisen komitean puheenjohtajana Lunatšarski luultavasti pystyi vaikuttamaan myöntöihin vaikka hänen uransa Narkomprosin johdossa loppuikin jo 1929. Sitä ennen hän järjesti Tatlinille työskentelytilat Novodevitšin luostarin kellotornista, missä tämä vuosina 1929–1932 rakensi lihasvoimalla toimivaa lentolaitettaan Letatlinia. Siukonen 2001, 151.
- 158 Siukonen 2001, 144, n. 83.
- 159 И. Маца, ”О художнике Татлине”, 2.2.1934 (käsikirjoitus). Käännös Zhadova 1988, 410.
- 160 Зотов 1944, 7–8.
- 161 Moissej Kagan. *Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik*. Dietz Verlag, Berlin 1971, 62.
- 162 Avner Zis. *Marxilaisen estetiikan perusteet*. Edistys, Moskova 1976, 120. Muhinan teoksen merkitys Neuvostoliitolle näkyi vielä 1987 kun se yritti saada sen UNESCO:n Maailmanperintökohteeksi – kenties vastavetona New Yorkin *Vapaudenpatsaalle*, joka otettiin listalle vuonna 1984.
- 163 Majakovski 1967, 95–96.
- 164 J. V. Stalin, ”Puhe Moskovan kaupungin Stalinin vaalipiirin valitsijain kokouksessa joulukuun 11 päivänä 1937 Suuressa teatterissa”, teoksessa V. I. Lenin, *Valitut teokset*, I osa. Karjalais-suomalaisen SNT:n Valtion kustannusliike, Petroskoi 1947, 32.

Julkaisija
Taideyliopiston Kuvataideakatemia

Julkaisusarjan ilme
BOND Creative Agency

Taitto
Marjo Malin

Kansi
Jyrki Siukonen

Painotyö & sidonta
Oy Fram Ab

Kaksi tornia – Kuvanveisto ja politiikka sosialistisen rakentamisen aikakaudella.
Taideteoreettisia kirjoituksia Kuvataideakatemiasta (9).

ISSN 2343-1008
ISBN: 978-952-7131-19-0 (painettu)
ISBN 978-952-7131-20-6 (pdf)



Muistomerkki ajatukselle, aatteelle ja liikkeelle.

Venäjän vallankumous 1917 realisoi yhteiskunnallisen mullistuksen ohessa Leninin ajatuksen monumenttipropagandasta. Sen pohjalta syntyi kaksi poikkeuksellisen kunnianhimoista taideteosta, Vladimir Tatlinin *Luonnos Kolmannen internationaalien muistomerkiksi* (1920) ja Vera Muhinan *Työläinen ja kolhoosinainen* (1937).

Kuvataiteilija ja tutkija Jyrki Siukonen selvittää muodoltaan erilaisten teosten historiaa ja kysyy taiteilijoiden suhdetta hankkeet rahoittaneeseen poliittiseen valtaan, joka kääntyi proletariaatin diktatuurista pian Stalinin diktatuuriksi.

Kaksi Tornia sisältää käännökset keskeisistä aikalais-artikkeleista ja useita harvinaisia kuvia.

ISBN 978-952-7131-19-0

**KUVATAIDE-
AKATEMIA**

X TAIDEYLIOPISTO