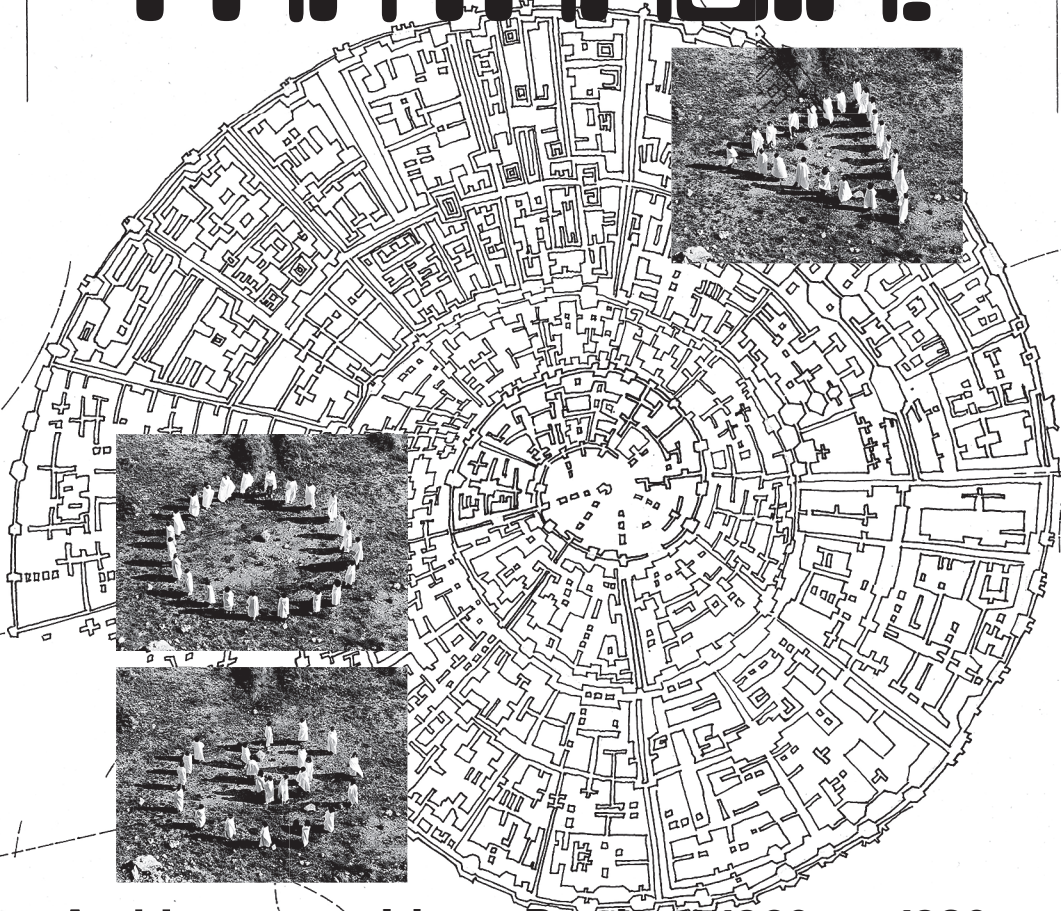


FORECAST AND FANTASY:

PROGNOOS JA FANTASIA:



Architecture without Borders, 1960s to 1980s

Piirideta arhitektuur 1960.–1980. aastatel

SISSEJUHATUS

Andres Kurg, Mari Laanemets

Prognoos ja fantaasia uurib tuleviku-utoopiate, ennustuste ning arhitektuuri- ja kunstifantaasiate kohtumispunkti 1960.–1980. aastatel. Näitusel on väljas tööd, mis tõukuvad uuest sõjajärgsest tehnilisest reaalsusest, ent viivad seda edasi ootamatutesse suundadesse: ennustavad arvutiseerunud ühiskondades töö asendumist mängude ja kollektiivsete lõbudega, pöörduvad masina loogikast lahti öeldes müütide ja romantilise inimesekujutuse juurde või otsivad kosmose vallutamise asemel jälgi sealsest tsivilisatsioonidest. Mõõdetavuse ja teadusliku planeerimise, elu ja töö lahutamise utopia vahetas välja terviklikkuse taotlus masina ja looduse, mõistuse ja keha vahel. Need projektid on tehniiseerunud maailma edasiarendused, iroonilised ja kohati absurdini viidud olukorrad, mis esitavad ratsionaalse maailma kriitikat ja kõnelevad modernse ühiskonna vastuoludest, näidates samas selle ideelist horisonti – millest üldse saab fantaseerida.

Külma sõja aegne võidujooks teaduse ja tehnika vallas kujundas nii ida- kui läänemaailmas uut laadi ettekujutuse tulevikust, mis pidi olema kaasajast radikaalselt erinev. Digitaalne arvustus- tehnika ja simulatsioonid pidid aitama ära hoida tuumakatastroofi ning tulema toime kasvavate globaalsete ökoloogiliste muutustega. Vastukaaluks ühele fikseeritud tulevikule mudeldati kaasajast saadud informatsiooni abil erinevaid stsenaariume sellest, mis tulemas on. See tulevike paljusus jõudis ka intellektuaalsesse kultuuri, mida 1960. aastate lõpust alates iseloomustas eemaldumine lääne humanismist ning killustumine mitmete erinevate ideoloogiliste suundumuste vahel. Nii otsiti läänes reaktsioonina dogmaatikasse kaldunud vasakpoolsusele alternatiive hipi- kultuurist, idamaade filosoofiast ja *New Age'i* spirituaalsusest. Ida-Euroopa dissidentide mõttemaailma vallutasid orientalistika, põhjarahvad, astroloogia ja pärandkultuurid. Paradoksaalsel

kombel aga näitavad minevikus tehtud prognoosid mitte niivõrd seda, mis saabub, kui oma ajahetke intellektuaalseid ja kujutluslikke raame.

Näitus keskendub Ida-Euroopa kontseptuaalsele arhitektuurile ning toob selle kokku valitud paralleelidega läänest, esitades seeläbi uue tõlgenduse nn postmodernsest pöördest arhitektuuris 1960.–1980. aastatel. Jagatud teemade kaudu kaardistatakse muuhulgas ideede liikumist ning selle meedиаid ajakirjade, konkursside ja isiklike kontaktide näol. Samuti kontekstualiseeritakse näitusel teisiti mitmeid seni rahvuslikes, koolkondlikes või erialastes piirides hoitud nähtusi ja töid, nagu paber- arhitektuur, konstruktivism või geomeetriline abstraktsionism.

Näitusel on teiste seas esindatud arhitektid, kunstnikud ja rühmitused: Archizoom, Juri Avvakumov, Aleksander Brodski ja Ilja Utkin, Igor Dřevikovský ja David Vávra, Dviženie, Stano Filko, István B. Gellér, Jozef Jankovič, NER, Tiit Kaljundi, Jevgeni Klimov, Mari Kurismaa, Kai Koppel, Vilen Künnapu, Leonhard Lapin, Hardijs Lediņš, Avo-Himm Looveer, Kirmo Mikkola, Stefan Müller, Jüri Okas, OHO, Ain Padrik, Alessandro Poli, László Rajk, Toomas Rein, Sirje Runge, János Sugár, Superstudio, Tõnis Vint jt.

INTRODUCTION

Andres Kurg, Mari Laanemets

This exhibition stages a meeting point for scientific predictions and futuristic fantasies that were manifested in architecture and art from the 1960s to the 1980s. The exhibition will display works that emerged from the new technological reality that followed the Second World War, and which took it along unexpected paths: foreseeing the replacement of work with games and collective pleasures in computerised societies, turning away from the overarching machine logic and replacing it with myths and romantic ideas of the human being, or looking for traces of other civilizations from space, instead of conquering it. A utopia of quantification and of scientific planning, of the separation of life and work, was replaced by a striving towards harmony between the machine and nature, the mind and the body. These projects are extensions of a technologicised world, ironic and sometimes even absurd situations that present a critique of rationalism and speak of the contradictions of late modern society, demonstrating at the same time both its intellectual horizons and the limits of its utopian fantasies.

During the Cold War, in both the East and in the West, the race in science and technology corresponded with a vision for a new kind of future that would be radically different from the present. Digital computing technology was used to simulate and thereby assist in avoiding nuclear catastrophe and to try to mitigate the growing global ecological challenges. Rather than a single fixed idea of the future, scientists modelled various scenarios of what was to come. This plurality of futures also influenced intellectual culture, which from the end of the 1960s became characterised by withdrawal from Western humanism and fragmentation into different ideological currents. As a result, young people in the West sought to counter dogmatic forms of government with

hippie cultures, Eastern philosophy and New Age spirituality. Similarly, Eastern European dissidents became influenced by orientalism, indigenous Nordic cultures, astrology and heritage movements. Ironically, in retrospect the forecasts made during that period tended to show not so much what was to come in the future, but rather the intellectual and imaginary paradigms of their present.

Focusing on Eastern European conceptual architecture and drawing it together with selected parallels from the West, this exhibition presents a new reading of the so-called 'postmodern turn' in architecture that took place during the 1960s to the 1980s. It maps through shared topics the movement of ideas and of media – common publications, international competitions and personal contacts. The exhibition also recontextualises several phenomena and works that have previously been constrained by being categorised according to strict national, school-based or professional delineations: phenomena such as 'paper architecture', constructivist aesthetics and geometric abstractionism.

The exhibition will present works of the following architects, artists and groups: Archizoom, Yuri Avvakumov, Alexander Brodsky & Ilya Utkin, Igor Dřevíkovský & David Vávra, Dvizhenie, Stano Filko, István B. Gellér, Anna Halprin, Zdeněk Hölzel & Jan Kerel, Jozef Jankovič, NER, Tiit Kaljundi, Jevgeni Klimov, Kai Koppel, Mari Kurismaa, Totan Kuzembaev, Vilen Künnapu, Leonhard Lapin, Hardijs Lediņš, Avo-Himm Looveer, Kirmo Mikkola, Stefan Müller, Jüri Okas, OHO, Ain Padrik, Alessandro Poli, László Rajk, Toomas Rein, Sirje Runge, János Sugár, Superstudio, Tõnis Vint, and others.

Linn kui lava

Näituse sissejuhatavad tööd uurivad linna kui tegevuspaika, kui lava, kus avalikkus saab nähtavaks, ning arhitektuuri ja keskkonna osa selles. 1970.–1980. aastate postmodernistlik arhitektuur pöördus massehituse monotoonsusele vastukaaluks ajaloolise kujundistu ja “kõneleva arhitektuuri” juurde, kasutades ühe vahendina teatraalseid kulisid ja ekraane. Paljudel juhtudel oli selline erinevaid sümboleid ja vorme kokku segav lähenemine vaatamänguliste efektide teenistuses, kus stiilide paljusus tähistas ennekõike tarbimise paljusust. Siinsete tööde fookus on teistsugusel urbaansel teatril, kus lava on erinevaid subjekte ühendav suhtluse koht ning kulissid ja kujundus on tööle pandud (informaalse) avaliku sfääri aktiveerimise nimel.

Soome arhitekt Kirmo Mikkola tõi oma kollaažides kokku tehnoutoopilise ja tarbimisühiskonna ikoonilisi kujundeid, viies vaatajad vastanduste ja katkestuste kaudu nende kulisside taha. Tema hilisemates reljefides võib aga näha uue harmoonilise keskkonna projekte. Leonhard Lapini monumendi kavand Tallinnale kasutab elektroonilisi masinaid uute ruumieffektide saavutamiseks, toetudes sarnaselt Mikkolale 20. sajandi alguse avangardi esteetikale. Mõlemad kunstnikud olid küll kriitilised tehnika efektide suhtes, ent nägid selle liidus kunstiga kasutamata potentsiaali. Ka ungarlase László Rajki tööd tegelevad avangardi ideede intensiivistamisega: paljundades Le Corbusier’ post-ja-tala printsiipi pea entroopilise kõikehõlmavuseni või põlistades ehitamise protsessi ka hoonete lõpptulemuses. Rajki tööühma algatatud Keszthely keskosa üldplaneeringu projekt oli omamoodi montaaž linna kvartalitest, mida kutsuti projekteerima 75 arhitekti, kes omakorda toetusid kohalike elanike huvide kaardistamisele. Lõpptulemust koondav maal on dokument nii eri tööühmade ettepanekutest kui projekteerimisprotsessist.

Teistmoodi uuris linna Läti arhitektide ja kunstnike rühmitus NSRD oma jalutuskäigul linna piirialadele ja tööstuspiirkondadesse, süvenedes tehis- ja looduskeskkonda, jälgides selle muutumist, aga kaasates seda ka oma improviseeritud tegevustesse. Sarnaselt kaardistasid eri linnaosade iseloomu oma aktsioonis *Sünnipäevakink* arhitektid Jüri Okas ja Jaan Ollik.

Tšehhi rühmituse DNA töö näitusele *Urbanita’86* kasutab samuti võõrastuslikku pilku harjumuspärase keskkonna analüüsiks, mis on ühtaegu nii irooniline pilguheit modernistlikule keskkonnale kui ka justkui läbi sürrealistlike prillide nähtud maailm. Itaalia radikaalne rühmitus Archizoom aga esitas iroonilise vaate tarbijalikule suhtumisele arhitektuuri, kus igaüks võis endale lubada interjööri kui isiklikku teatrit. Seostudes hilisema Vene paberarhitektuuri kujundistuga, toimib see ka omamoodi hoiatusena individualistlike privatiseeritud tulevike osas.

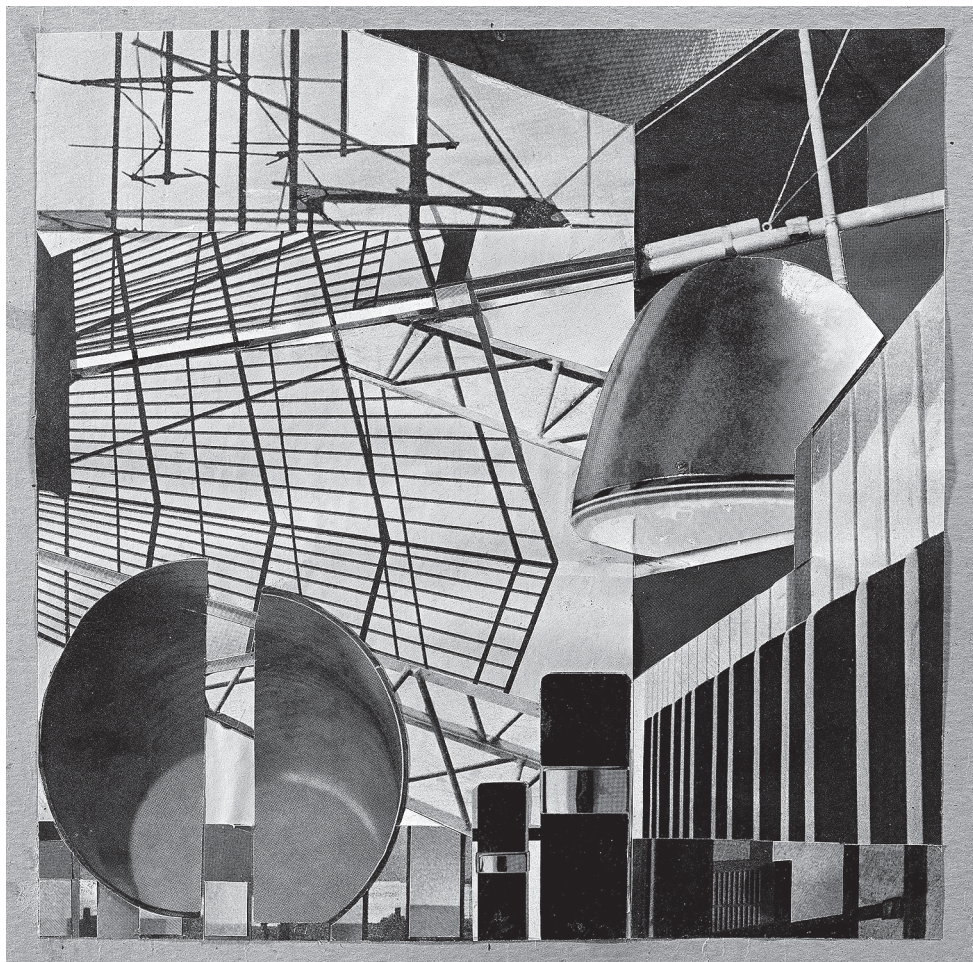
The City as a Stage

The introductory works of this exhibition study the city as a scene of action, as a stage where the public becomes visible, and the role played by architecture and environment in this process. Countering the monotony of mass construction, the postmodern architecture of the 1970s and 1980s turned to historical imagery and *architecture parlante* using theatrical backdrops and screens among its means. In many cases this approach, mixing together different symbols and forms, served merely spectacular effects where the plurality of styles signified foremost the plurality of consumption. The focus of the works displayed here are in a different kind of urban theatre where the stage becomes a site of communication bringing together diverse subjects and where its backdrop and props work in the name of activating the (informal) public.

Finnish architect Kirmo Mikkola combined in his collages iconic images of techno-utopia and consumerism, throwing light through these juxtapositions and disjunctions upon the realm behind the screens. His white-on-white reliefs from a later period could be seen however as projects for a new harmonious world. Leonhard Lapin's *Monument for Tallinn* uses electronic machinery for achieving new spatial effects, relying at the same time, like Mikkola, on the aesthetics of early 20th century avant-garde art. Both architects were critical of the effects of technology, but saw new potential for it in its union with art. The works of Hungarian architect László Rajk similarly aim to intensify the ideas of the avant-garde: by multiplying Le Corbusier's post-and-lintel principle almost until it reaches a state of entropic dominance and by preserving the signs of the building process in the final result. The planning project for the central areas of the Hungarian town of Keszthely, initiated by Rajk and his colleagues, was a montage of urban quarters designed collectively by 75 architects who in turn relied upon information gained from local residents. The painting that shows the final outcome of the project documents equally the proposals of different work groups as well as the design process itself.

A group of Latvian architects and artists called NSRD (an acronym from Latvian meaning 'Workshop for the Restoration of Unfelt Feelings') studied the city during its walks to urban border zones and industrial areas, focusing on the relationship between the artificial and natural environment, following its change and interacting with it during its improvised events. In a similar way architects Jüri Okas and Jaan Ollik mapped the character of different urban areas in their action *Birthday Present*.

In their project for the exhibiton *Urbanita '86*, Czech group DNA (an acronym from Czech meaning 'Workshop of the Most Modern Architecture') used an uncanny gaze in their analysis of the everyday environment. In part ironic, they appear to analyse the modernist housing area through surrealism. Italian radical group Archizoom also presented an ironic view on the consumerist attitude towards architecture, whereby everyone may enjoy the interior of their home as if it were a personal theatre. Similar to the scenarios of Russian 'paper architecture' of its later decades, this work also serves as a warning about the privatisation of individual's personal lives in the future.



Kirmo Mikkola. *Head aega, futuroloogia! (Tatlini öine jalutuskäik)*, 1970. Kollaaž, papp. Erakogu

Kirmo Mikkola. *Good-bye, Futurology! (Tatlin's Nighttime Walk)*, 1970. Collage, cardboard. Private collection

Kirmo Mikkola
Kollaažid, 1960.–1970. aastad

Kirmo Mikkola (1934–1986) oli Soome arhitekt, kriitik ja kunstnikerühmituse Dimensio liige. Tema varajast loomingut iseloomustas huvi ratsionalismi ja konstruktivismi ning teadusliku planeerimise ja selle demokraatliku potentsiaali vastu. 1970. aastatel võttis ta tehnoutopia lubaduste suhtes kriitilisema hoiaku, leides, et "iseegi tehnika kõige lummavam ilu sisaldab alati hävingu seemet". Mikkola 1960. ja 1970. aastatel tehtud kollaažid uurivad kunsti ja arhitektuuri suhteid ning ühendavad konstruktivistlikke dünaamilisi elemente igapäevaste tarbimiskultuuri kujutistega. Mitmed kollaažid valmisid 1970. aastatel Ameerika Ühendriikides St Louis'is, kus ta töötas külalisprofessorina. 1970. aastate lõpul ja 1980. alguses valminud puidust valge-valgel reljeefidel on kollaažidest tuttav geomeetiline abstraksionism saanud tugevama materiaalsuse ja kolmemõõtmelisuse, lähenedes nii Kazimir Malevitši arhitektoonidele – kunstivormidele, mis seisis maalimise, skulptuuri ja arhitektuuri vahealal ja mida võib vaadelda kui uue harmoonilise maailma projekte.

Mikkola oli tihedalt seotud Tallinna kooli arhitektide, eriti Leonhard Lapiniga, jagades temaga ühist huvi konstruktivismi ja selle tõlgendamise vastu kaasaegses maailmas. 1970. aastate lõpul ja 1980. alguses esines ta Eestis mitmetel arhitektuuriseminaridel ja kohtumistel.

Kirmo Mikkola
Collages, 1960s–1970s

Kirmo Mikkola (1934–1986) was a Finnish architect, critic and a member of the artist group Dimensio. His early career was marked by an interest in rationalism and constructivism and the democratic potential inherent in scientific planning. In later years he became more critical of the empty promises of techno-utopia, considering that "even the most enchanting beauty of technics always contains a seed of destruction". His collages from the 1960s and 1970s investigate the relationship between art and architecture and combine constructivist dynamic elements with everyday images. Several of the collages were done in the United States in 1970 when he was a guest professor in St Louis. Mikkola's white-on-white reliefs, which he produced throughout the 1970s and early 1980s, stem from the same geometric abstractionism that is familiar from his collages, but pose a stronger sense of materiality and three-dimensionality that relates them to Kazimir Malevich's *architectons* – artforms that stood somewhere between painting, sculpture and architecture and were to be seen as plans for an harmonious world.

Mikkola was closely related to the Tallinn School architects and especially to Leonhard Lapin, sharing a common interest in constructivism and its interpretation for the present-day world. In the late 1970s and early 1980s he presented lectures at several architecture seminars and meetings in Estonia.



Dezső Ekler, Katalin Gyarmathy, Bálint Nagy, Katalin Pikler ja László Rajk jt. *Keszthelyi linnakeskuse taaselistamise projekt*, 1981. Segatehnika. Erakogu
Dezső Ekler, Katalin Gyarmathy, Bálint Nagy, Katalin Pikler and László Rajk, et al. *Keszthely Town Centre (Revitalization)*, 1981. Mixed media. Private collection

Dezső Ekler, Katalin Gyarmathy,
Bálint Nagy, Katalin Pikler ja László Rajk
ja teised
*Keszthelyi linnakeskuse taaselustamise
projekt, 1981*

Kõnealune maal on osa ühistöona valminud linnaehitusprojektist, mille eesmärk oli taaselustada Ungaris Balatoni järve läänekaldal asuva Keszthelyi linnakeskus. 1981. aastal toimunud avalikule konkursile esitas projekti arhitektide kollektiiv, kuhu kuulusid Katalin Gyarmathy, Dezső Ekler, Bálint Nagy, Katalin Pikler ja László Rajk. Oma taotluses tegutsesid arhitektid kohalike elanike esindajatena eesmärgiga parandada nende elukeskkonda. Pärast põhjalikku uurimistööd koostati oma ehitusmäärus ning kuulutati esialgse võistluse raames välja uus avalik konkurs. Kollektiivile laekus rohkem kui seitsekümmend taotlust nii tuntud professionaalidelt nagu József Fischer ja Imre Makovecz kui ka noorema põlvkonna arhitektidelt. Üheskoos otsustati ühendada jõud ning kavandada ajutise töörühmana inimlikumat ja elamisväärsemat linnaruumi, mis panustaks elanike heaolusse. Vaatamata erinevatele stiilidele ja arvamustele tegid osalejad koostööd, luues see läbi innovatiivse linnaehitusliku visiooni. Nende projekt, mida võib pidada sotsialistlikus Ungaris esimeseks post-modernistlikuks käsitluseks linna- planeerimises, on dokumenteeritud kõnealusel maalil, mis sisaldab 120 arhitekti ja kaasautorite ideid. Ehkki projekt kunagi ei realiseerunud, oli idee rekonstrueerida linn vastavalt kohalike elanike vajadustele sotsialistliku masselamuehituse ajastu kontekstis märkimisväärne algatus.

(Andi Soós)

Dezső Ekler, Katalin Gyarmathy,
Bálint Nagy, Katalin Pikler and László Rajk
et al.
*Keszthely Town Centre (Revitalization),
1981*

This painting is part of a collaborative urban development project for the revitalisation of the centre of Keszthely, a town located on the Western shore of lake Balaton in Hungary. In 1981 an open call was announced for which a collective of architects – Katalin Gyarmathy, Dezső Ekler, Bálint Nagy, Katalin Pikler and László Rajk – submitted a unique project. In their application the architects acted as the representatives of the inhabitants to improve their living space. After meticulous research they set up their own building regulations and launched an open competition within the initial call. The collective received more than seventy applications both from well-known professionals such as József Fischer and Imre Makovecz, and from architects of the younger generation. They decided to join forces and, as an occasional working group, to design a more human, liveable, urban space that would contribute to the wellbeing of the residents. Despite their differences in style and views, the participants worked together and created a visionary plan for urban innovation. Their initiative, which was the first postmodern approach for urban planning in socialist Hungary, is documented on this painting, including the ideas of the 120 architects and creators involved. Although the project was never realised, the concept of rebuilding a town according to the needs of the residents was outstanding in the era of large-scale socialist housing construction.

(Andi Soós)



Hardijs Lediņš ja NSRD. *Jalutuskäik Bolderājasse, 30. mai 1987, 1987.* Fotopaber. Fotograaf: Māris Bogustovs.
Hardijs Lediņši arhiiv, Lāti Kaasaegse Kunsti Keskus (LCCA), Riiā
Hardijs Lediņš and NSRD. *Walk to Bolderāja. 30 May 1987, 1987.* Photography paper. Photographer: Māris Bogustovs. Archive of Hardijs Lediņš, Latvian Centre for Contemporary Art (LCCA), Riga

Hardijs Lediņš, Juris Boiko,
Imants Žodžiks
Jalutuskäigud Bolderājasse, 1980–1987

Arhitektide Hardijs Lediņš ja Imants Žodžiks ning kunstnik Juris Boiko ellu kutsutud jalutuskäikude eesmärg oli luua atmosfäär, mis annaks osalejatele võimaluse suhestuda aktiivselt ja loominguliselt keskkonnaga ning testida ja teravdada oma aistinguid ümbritseva tajumisel. Teekond Bolderājasse viis läbi linna erinevate, vähem esinduslike piirkondade (lagunevad tööstushooned, aiamaad, põllud, vaeste inimeste isetehtud arhitektuur), keskkonna, mille kohta Lediņš on öelnud, et see oli “koht, kus justkui ei ole midagi avastada”.

Kord aastas (alati erineval kuul) toimunud kollektiivne jalutuskäik piki raudteerööpaid kujunes omalaadseks rituaaliks, koos läbimõeldud ettevalmistuse ja eelhäälestusega. Teekonnal kogeti mitmesuguseid piirisituatsioone: valguse asendumist pimedusega (või vastupidi), linna asendumist maa- ja tööstuspiirkondadega, samuti aastaegade vaheldumist, jälgiti suuri ja väikeseid seaduspärasusi ning iseenda argisest vabanenud teadvust. Huvi fookuses on ka keha arhitektuuris, kuid see ei ole mitte modernistlikult funktsionaalne keha, vaid kognitiivne ja meeleline organism. Seejuures said keskkond ning mitmesugused teele jäävad juhuslikud objektid nagu raudtee tõkkepuud jm impulsiks erinevatele improviseeritud, pealtnäha mõttetutele ja absurdsetele tegevustele. Olulist rolli mängisid muusika ja heli. Jalutuskäigud dokumenteeriti fotode (Imants Žodžiks), joonistuste, kollaažide, hiljem ka heli- ja videosalvestustega.

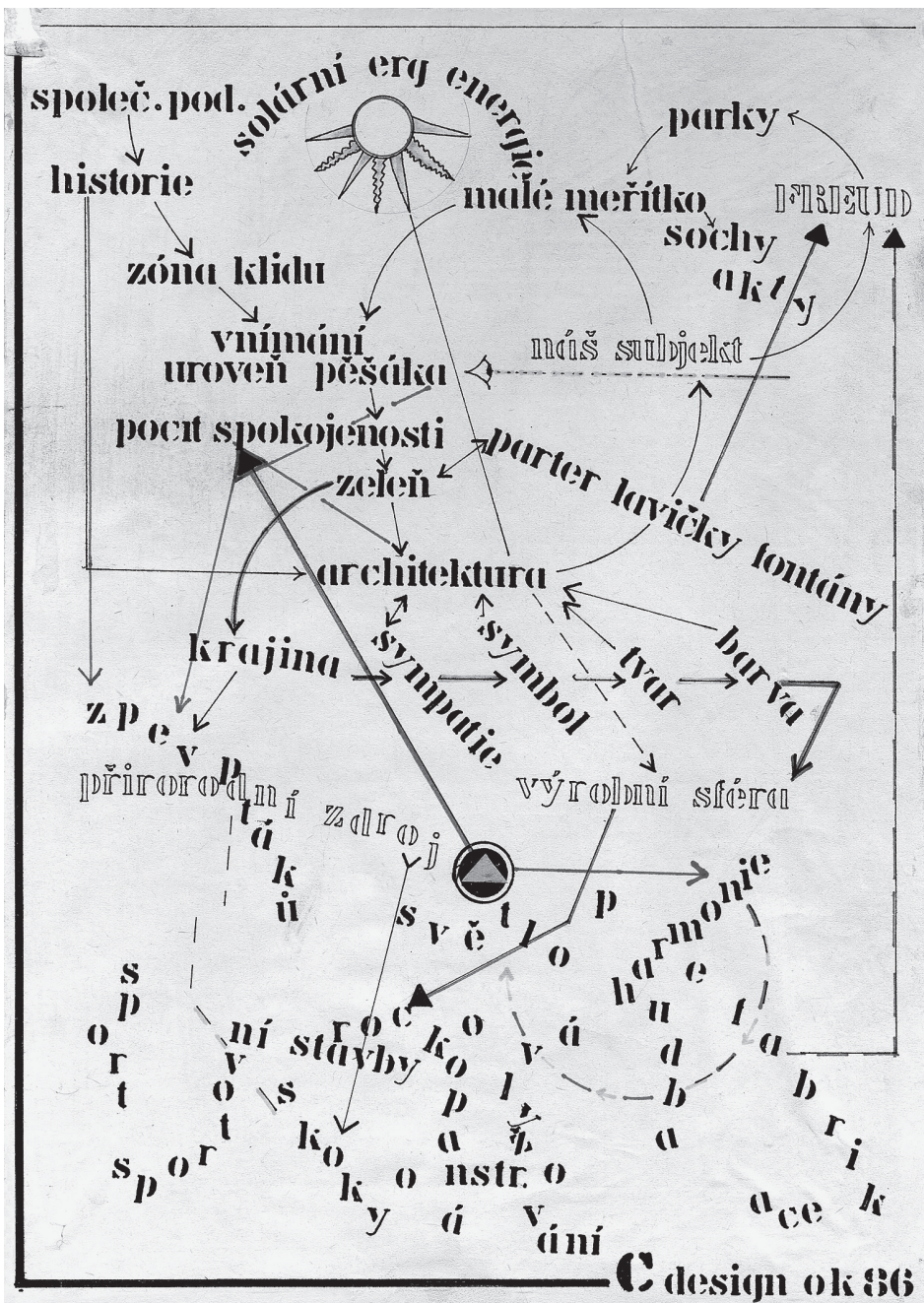
1987. aastal asutasid nad rühmituse NSRD (Nebijušu Sajūtu Restaurācijas Darbnīca / Tundmatute tunnete taastamise töötuba) ja omistasid sellele tagasiulatuvalt ka varasemad tegevused.

Hardijs Lediņš, Juris Boiko,
Imants Žodžiks
Walks to Bolderāja, 1980–1987

Walks to Bolderāja was a series of events initiated by architects Hardijs Lediņš, Imants Žodžiks and artist Juris Boiko. Their aim was to produce an atmosphere that would allow the participants to interact with the environment actively and creatively and to test and sharpen their senses in their perception of the surroundings. The route passed through a neglected neighbourhood of Bolderāja that was characterised by derelict industrial structures, allotment gardens, fields, and the homes of the city's poorer inhabitants – an environment that Lediņš described as: “A place where there was nothing to discover.”

The collective walk took place annually (and always on a different month) and followed the railway tracks and in what became almost a ritual, with a pre-prepared program and orientation meeting. The participants experienced several liminal situations along the road: the transformation of light into darkness (or the other way round), the replacement of the city with the countryside or an industrial landscape. They also followed along the way the change of seasons, large and small patterns, and experienced liberation from pragmatic sensibility. They were equally interested in the role of the body in architecture, not as a Modernist functional body but as a cognitive and sensuous organism. The roadside environment with its numerous erratic objects such as railway barriers, became the inspiration for several improvised, seemingly absurd actions. Sounds and music played an important role during the events. The walks were documented in photographs (by Imants Žodžiks), drawings, collages, and later also in sound and video recordings.

In 1987, they founded the NSRD (Nebijušu Sajūtu Restaurācijas Darbnīca / Workshop for the Restoration of Unfelt Feelings) and retroactively attributed to it their earlier activities.



DNA. Praha Jižní Město elamurajooni regenererimine, 1986. Detail näituse Urbanita'86 planšetilt. Tušš, viltpliaats paberil. Erakogu

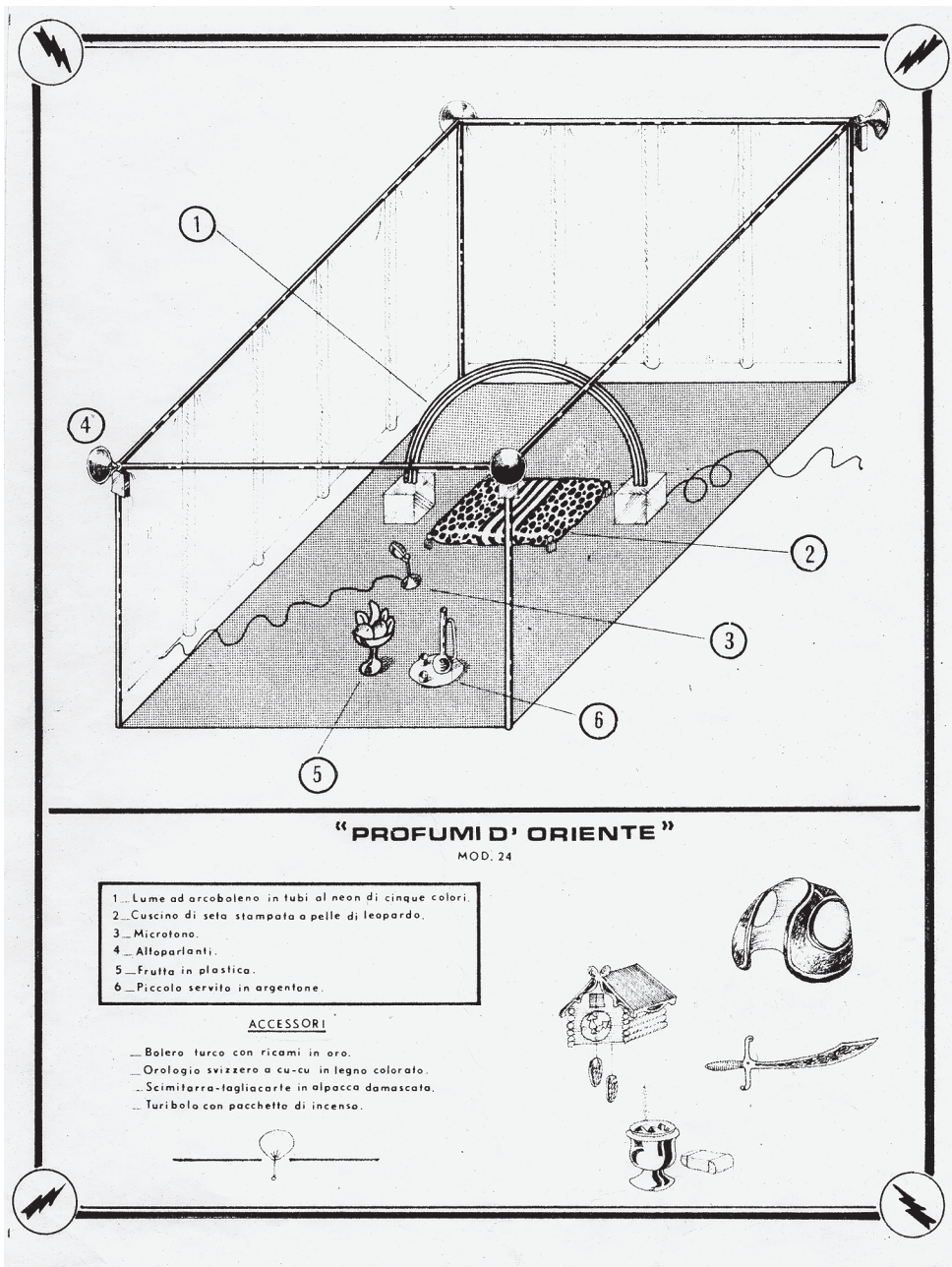
DNA. Redevelopment of Jižní Město Housing Estate in Prague, 1986. Detail from exhibition panel for Urbanita '86. Ink and felt-tip pen on paper. Private collection

DNA (*Dílna nejmodernější architektury*)
(Igor Dřevíkovský, Jan Hrubý,
Martin Šarbot ja David Vávra)
Praha Jižní Město elamurajooni
regeneerimine, 1986

Rühmitus DNA, mis Tšehhi keeles on akronüüm "Kõige moodsama arhitektuuri töötoale", oli grupp arhitekte, kes esitasid ühise projekti ajakirja *Technický magazin* korraldatud näitusele ja konkursile *Urbanita '86*. Mitmel planšetil ära toodud töö kommenteeris Praha kaguosa paneelrajooni Jižní Město planeeringut ja heakorda. Esimesel planšetil kujutatud vale-diagramm matkis täppisteaduste skeeme, asendades tehnilised tähistajad rõhutatult subjektiivsete kategooriatega nagu "sümbol", "ajalugu" või "Freud". Töö ettepanekud ja fotod dokumenteerivad arhitektide ühepäevast retke masselamurajooni, kus ironiseeritakse paneelehituse üle ja kaardistatakse seda läbi irratsionaalse ja sürreaalse pilgu: prügikonteinerid on ümber nimetatud "Monumentideks tarbekaupadele", majade külge on projekteeritud hiiglaslikud mäesuusa nõlvad, keset tühermaad seisab püramiidikujuline monument "Päikese tervituseks" jne. Töö sai palju pressi tähelepanu ja sellele anti *Urbanita* võistlusel peapremia.

DNA (*Dílna nejmodernější architektury*)
(Igor Dřevíkovský, Jan Hrubý,
Martin Šarbot and David Vávra)
Redevelopment of Jižní Město Housing
Estate in Prague, 1986

DNA, an acronym standing in Czech for 'Workshop of Most Modern Architecture', was a group put together for the exhibition and competition *Urbanita '86*, organised by *Technický magazin*. The work commented on the Jižní Město panel housing area on the South Eastern outskirts of Prague and was presented on a series of display boards. The faux-scientific scheme on the cover panel mimics the form of a technical diagram, with keywords that reference semantic and various subjective categories (*symbol, history, Freud*) present in urban space. The proposals and photographs document their day of wandering through the mass housing area, providing an ironic comment on the panel construction while mapping it through an irrational and somewhat surreal gaze: rubbish containers are described as "Monuments to Consumer Goods", houses become supports for a giant artificial ski slope, and there is a monument that is a "Salutation to the Sun" in the form of a pyramid. The work gained a lot of attention in the press and was awarded first prize in the *Urbanita* competition.



Archizoom. *Oriendi lõhnad* (seeriat *Lehtlad*), 1966–1974. Trükk, paber. Drawing Matter
 Archizoom. *Scents of the Orient* (from the series *Gazebi*), 1966–1974. Print on paper. Drawing Matter

Archizoom Associati
Teatrid (Teatri), 1966–1974

Rühmituse Archizoom asutasid 1966. aastal Firenze arhitektid Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello ja Massimo Morozzi. Nende nimi viitab Briti rühmitusele Archigram, mis samuti eksperimenteeris popkultuuri ja koomiksitate kujutistega ning kasutas oma ideede levitamiseks trükimeediat. Archizoomi esimesel näitusel, kus olid väljas ka rühmituse Superstudio tööd, esitleti kodanlikke interjööre kritiseerivat värvikirevat pop-mööblit ja prototüüpe ning Archizoomi hakati pidama antidisaini propageerivaks liikumiseks. 1970. aastal avaldasid nad ajakirjas *Casabella* teoreetilise projekti *Linn, sotsiaalsete teemade, ideoloogia ja suurlinna teooria tootmisliin* (rohkem tuntud nime all *No-Stop City*), mis tõstis esile idee arhitektuuri kadumisest metropolis. See koosnes korrapärasel ruudustikul põhinevast linnamustrist koos elektrooniliste sõlmpunktidega pideva ühenduse loomiseks ja pakkus välja postindustriaalse linna mudeli, kus elanikud olid end tõölt vabastanud.

Seeria *Teatrid (Teatri)* joonised valmisid aastatel 1966–1974 ajakirjale *Pianeto Fresco* (Värske planeet, toimetajad Ettore Sottsass Jr. ja Fernanda Pivano). Need kujutavad rida kujuteldavaid interjööre, mis esitavad individuaalseid kodusid kui uue vaba aja ühiskonna erateatreid, kus erinevate tarbeesemete abil lavastatakse absurdseid stseene. Ostukataloogi meenutaval joonistel on nimi ja mudel (nt *Oriendi lõhnad (MOD. 24)*) ning Archizoomi tutvustatakse pseudonüümse firma *Gazebo's Inc.* nime all. Teatraalseid ja absurdseid lavastusi võib võrrelda 1970.–1980. aastate Ida-Euroopa paberarhitektuuri stsenaariumidega, kus sageli kasutati paradoksaalselt ja ebaloogiliselt ajutisi struktuure ja linnadekoratsioone.

Archizoom Associati
Theatres (Teatri), 1966–1974

Florence architecture group Archizoom was formed in 1966 by Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello and Massimo Morozzi. Their name referenced the British group Archigram who also used popular and comic strip imagery and experimented with print media for disseminating their ideas. Archizoom's first exhibition was held together with the group Superstudio, featuring colourful projects and prototypes that critiqued bourgeois interiors and earned the groups a reputation as an anti-design movement. In 1970, they published in the magazine *Casabella* a theoretical project *City, assembly line of social issues, ideology and theory of the metropolis*, better known under the title *No-Stop City*, which launched the idea of the disappearance of architecture within the metropolis. Composed of a repetitive gridded urban pattern with electronic hubs for continuous connection, it proposed a model for a post-industrial city in which inhabitants had liberated themselves from work.

The *Teatrid (Teatri)* drawings were produced during 1966 to 1974 for the Magazine *Pianeto Fresco* (Fresh Planet, edited by Ettore Sottsass Jr. and Fernanda Pivano). Representing a series of imaginary interiors, they present individual homes as private theatres for a new leisure society, whereby absurd scenes are staged with the help of various consumer items. Reminiscent of a shopping catalogue, each drawing has a name and model (e.g. *Scents of the Orient (MOD. 24)*), and Archizoom is introduced under a pseudonym company name *Gazebo's Inc.* The theatrical and absurd stage-sets can be compared to the scenarios in Eastern European paper architecture of the 1970s and 1980s, which often employed temporary structures and urban decorations in a paradoxical and illogical way.

Töö lõpp

Tulevikuprognosides mängis olulist rolli ka töö automatiseerimine ning sellega seotud tööaja lühenemine (kuni selle täieliku kadumiseni) ja kasvanud vaba aja kavandamine. Sotsialismi reformimiskatsetest ja 1968. aastal kogu maailma haaranud vastupanuliikumisest tõukuv senise elukorralduse eitus ning alternatiivide otsimine puudutas ka arhitektuuri ja linnaplaneerimist. Demokraatia ja suurem vabadus ning sellega kaasnev muutunud eluviis vajasid ka senisest sootuks teistsugust keskkonda. Ratsionaalse ja järgalt funktsionaalse ruumiplaani kriitikast kasvas välja dünaamilise sotsiaalse programmi idee arhitektuuris, kus ideaaliks said mittehierarhilised kogukonnad ning nähti ette kasutaja suuremat kaasamist otsustamise ja loomise protsessidesse. Kollektiivne töö sai eeskujuks ka mitmetele arhitektidele ja kunstnikele, kes koondusid rühmitustesse ning mängisid kollektiivselt läbi erinevaid stsenaariume urbanistlikus keskkonnas, aga ka looduses.

Näitusel on väljas suur hulk kollektiivsete tegevuste diagramme ja käitumisjuhiseid rühmitustelt nagu OHO ja Dviženie. Kui OHO eksperimentaalse praktika keskpunktis on grupi kooskõla ja konfliktide uurimine ja väljendamine, siis Dviženie ambitsioonikad visioonid tuleviku tehislikest maastikest asetavad inimese täiesti uutesse "ruumilis-ajalistesse ja dramaatilis-semantilistesse situatsioonidesse", avades talle sootuks uusi kogemushorisonte. Ameerika koreograafi Anna Halprini liikumisplaanides on rõhk osalusel ja koostöömisel, mida toetab sageli tema abikaasa, maastikuarhitekt Lawrence Halprini kavandatud keskkond. Spontaanne ja pealtnäha pigem sihtu tegevus iseloomustab 1970. aastatel Tallinnas tegutsenud noorte arhitektide ühiseid avastusretki linna erinevatesse, sageli keskusest ja peavoolust kõrvale jäävatesse piirkondadesse. Vene rühmituse NER tulevikulinna projektis on töö piiratud nelja tunnini päevas ja vaba aeg pühendatakse enese arengule ja loominguale klubilaadsetes suhtluskeskustes. Predrag Ristići tulevikulinnas seevastu ei ole kesksel kohal mitte inimeste ja kaupade võimalikult sujuv voolamine, vaid mängud ja sport, samuti ei määra linnas liikumist mitte tõhusus ja kiirus, vaid füüsiline pingutus.

Kui esmalt oli selliste uute käitumisviiside otsingute lavaks linn, siis 1970. aastatel liigutakse üha sagedamini maale, kus ühelt poolt ootas ees vabam ruum, teiselt poolt aga hakati looduses ning selles toimuvates protsessides nägema võtit tuleviku keskkonna kujundamiseks. Loodus ei olnud enam ressurs, vaid partner. See on seotud romantilise ettekujutusega terviklikkusest, mis enam ei puudutanud üksnes arhitektuuriliselt läbimõeldud keskkonda ning selle formaalset harmooniat, vaid kõigi vaimsete ja füüsiliste eluprotsesside kooskõla.

The End of Work

In scientific forecasts an important role was played by the automation of work. Correspondingly, shorter working hours were foreseen (intended eventually to lead to the elimination of working time) and so planning was proposed for the use of increasing leisure time. The negation of previous ways of life and the search for alternatives that followed the resistance movements in 1968, and attempts to reform state socialism, impacted also on architecture and urban planning. Democracy, broader freedom and changes in lifestyle needed a different kind of environment. From the critique of rational and strictly functional planning there developed ideas for a dynamic social program in architecture. Its ideals were in non-hierarchical communities and forms of user involvement in decision-making and creative processes. Collective work thus became the preferred approach for the numerous architects and artists who gathered into groups and collectively played out various scenarios in the urban environment and in nature.

The exhibition includes several diagrams and notations of these collective activities by groups such as Slovenian OHO and Russian Dvizhenie. Whereas the focus of OHO's experimental practices lies in the study and expression of harmony and conflict, the ambitious visions of future artificial landscapes by Dvizhenie place the human being in entirely new "spatiotemporal and dramatic-semantic situations", opening up completely new experiential horizons. In the dance scores of the American choreographer Anna Halprin, the emphasis is on participation and collaboration, often enabled by the environment designed by her husband, landscape architect Lawrence Halprin. The walks of the group of young architects working in Tallinn in the 1970s were characterised by spontaneous and seemingly aimless pursuits that took them to areas away from central and mainstream urban locations. In Russian group NER's project of the future communist city, work is limited to just four hours a day and so instead daily life is organised around self-development and creative activities practiced in new centres of communication. In Predrag Ristić's future city, on the other hand, it is not the flawless circulation of humans and goods that stands in the centre but games and sport; not efficiency and speed, but physical effort.

If at first the city provided a stage for exploring new kinds of behaviour, from the 1970s onwards the activities increasingly took place in the countryside. This provided uninhibited space for experiments while also enabling artists to begin to find in nature and its processes a key to the design of future environments. Nature was no longer merely a resource but a partner. This was related to a romantic idea of unity that was not merely about an architecturally elaborate environment and its formal harmony, but was more importantly about a correspondence between all spiritual and physical life processes.



Sergei Teljatnikov. *NER-i elamisühiku vaade*. Ettevalmistav visand Osaka maailmanäitusele, 1970. Akvarell.
Erakogu
Sergey Telyatnikov. *View of the NER housing unit*. Preparatory drawing for Osaka Expo, 1970. Watercolour.
Private collection

NER (*Novõi element rasselenija*)
(Aleksei Gutnov, Andrei Baburov,
Ilja Ležava, Zoja Haritonova jt)
Projekt Milano Triennaalile ja Osaka
maailmanäitusele, 1968–1970

Moskva arhitektuurigrupp NER – lühend mõistest *novõi element rasselenija* (uus asustusühik) – sai alguse Moskva Arhitektuuriinstituudist, kus 1950. aastate lõpus valmis tudengite (Aleksei Gutnovi, Andrei Baburovi, Ilja Ležava, Zoja Haritonova, Stanislav Sadovski, Andrei Zvezdini, Nikolai Kostrikini, Jelena Suhanova ja Natalia Gladkova) koostöös diplomiprojekt, milles otsiti lahendusi linnade kasvu ja ülerahvastatuse probleemidele. Pärast ülikooli lõpetamist arendati lõputöö alusel välja uue kommunistliku linna kontseptsioon, mille kohaselt väheneks tulevikus aktiivne tööaeg nelja tunnini ning seeläbi üha pikenev vaba aeg jääks enesearendamiseks ja “vabaks suhtluseks”.

Rühmituse ettepaneku järgi võiksid linnad areneda laiade lineaarsete transpordikanalite ehk “asustusjõgede” ääres, kus paiknevad tehased, teaduskeskused ja uurimisinstituudid, sealt hargneksid omakorda 100000 inimesele mõeldud ringikujulised elamurajoonid koos elamute, haridusasutuste ja vaba aja veetmise kohtadega. Asustusüksused oleksid mõeldud eelkõige jalakäijatele ning vastupidiselt kirele ja aktiivsele “jõesängile” peaksid olema rahumeelse elamise, õppimise, enesearengu ja vaikuse tsoonid.

1968. aasta Milano triennaalile mõeldud projekti väljatöötamise käigus muutus rühma senine modernistlik lähenemine: varasem ettepanek oli arenenud biomorfseks katkematuks ruumiks. Tõstetud jalutusteed kaarduvad sujuvalt üle seinteks ja katusteks ning põimuvad ühtlaselt kokku keskse staadioniga – nii on raske aru saada, kus üks ehitis lõpeb ja teine algab.

NER (*Novyi Element Rasseleniya*)
(Alexei Gutnov, Andrei Baburov, Ilya Lezhava, Zoya Kharitonova, et al.)
Project for the Milan Triennale and Osaka
Expo, 1968–1970

Moscow architecture group NER – abbreviated from *Novyi Element Rasseleniya* (New Unit of Settlement) – originated from the Moscow Architecture Institute, where in the late 1950s a group of students (Alexei Gutnov, Andrei Baburov, Ilya Lezhava, Zoya Kharitonova, Stanislav Sadovsky, Andrei Zvezdin, Nikolai Kostrikin, Elena Sukhanova and Natalia Gladkova) had collaborated on a diploma project seeking solutions to problems of growth and overpopulation in cities. Following their graduation, the project led to a conceptual proposal for a new communist city where the active time of work would eventually be reduced to just four hours and the increasing leisure time would be left for self-development and “free communication”.

The group proposed that the settlement be developed alongside wide, linear transportation channels – “riverbeds of settlement” – containing factories, science centres and research institutes from which would branch circular residential areas for 100 000 people, including housing, educational and leisure facilities. The residential units were to be oriented for pedestrians and were intended to be a zone of peaceful living, learning, growth and quietude, in contrast to the active and fast-paced “riverbed”.

During 1968 development for the Milan triennale, the group’s previous modernist outlook developed towards a proposal for a biomorphic continuous space that tied dwellings, roads and communication centres into a unified whole. Raised walkways fold seamlessly to barrier walls or roofs and merge together with the central stadium so that it is difficult to tell where one building starts and another one ends.

Predrag Ristić
Tudengite megapolis 2000, 1969

Serbia arhitekti Predrag Ristići projekt oli loodud 1969. aasta Trigoni festivalile Grazis (Austrias), mis kandis pealkirja *Arhitektuur ja vabadus* ning kutsus 1968. aasta sündmuste laines üles kujutlema "tuleviku linna aastal 2000". *Tudengi megapolis* kombineerib tehnoutopistliku megastruktuuri ideed varaste kaartide visuaalse keele, fantaasia ja mütolooiliste teemade ning sümbolitega. *Tudengi megapolis* pakub end tulevikulinnaks, sest just siin on garanteeritud suurim vabadus. Seejuures ei kuulu tudengilinn vaid üliõpilastele, õppevahendite areng (maailmaramatukogu mikrofilmidel, teletekanded jne) muudab õppimise kättesaadavaks mitte vaid kitsale ringile tudengitele, vaid kogu elanikkonnale. Iseloomulikult sellele täieliku vabaduse ja teaduse oasile on tudengid ühtlasi professorid ja vastupidi.

Oluline roll selles tulevikulinnas kuulub spordile: erinevalt traditsioonilisest arhitektuurist, mis nõuab inimeselt enamasti vaid paarisaja meetrist kõndimist või trepiastmetel käimist, mis on ca 16 cm kõrged ning mitte rohkem kui paar korrust, paneb tulevikulinn inimese füüsilise proovile. Sportlikust tegevusest saab argielu lahutamatu osa, mis muudab ka arhitektuuri, nõudes elanikelt ujumist, jooksmist, hüppamist, hõljumist. Elust saab midagi laste mängu ja tipp-spordi vahepealset. Treeninguplatsid, mis tänapäeval on ette nähtud vaid teatud osale ametitest (nagu tuletõrje), saavad kõigi omaks.

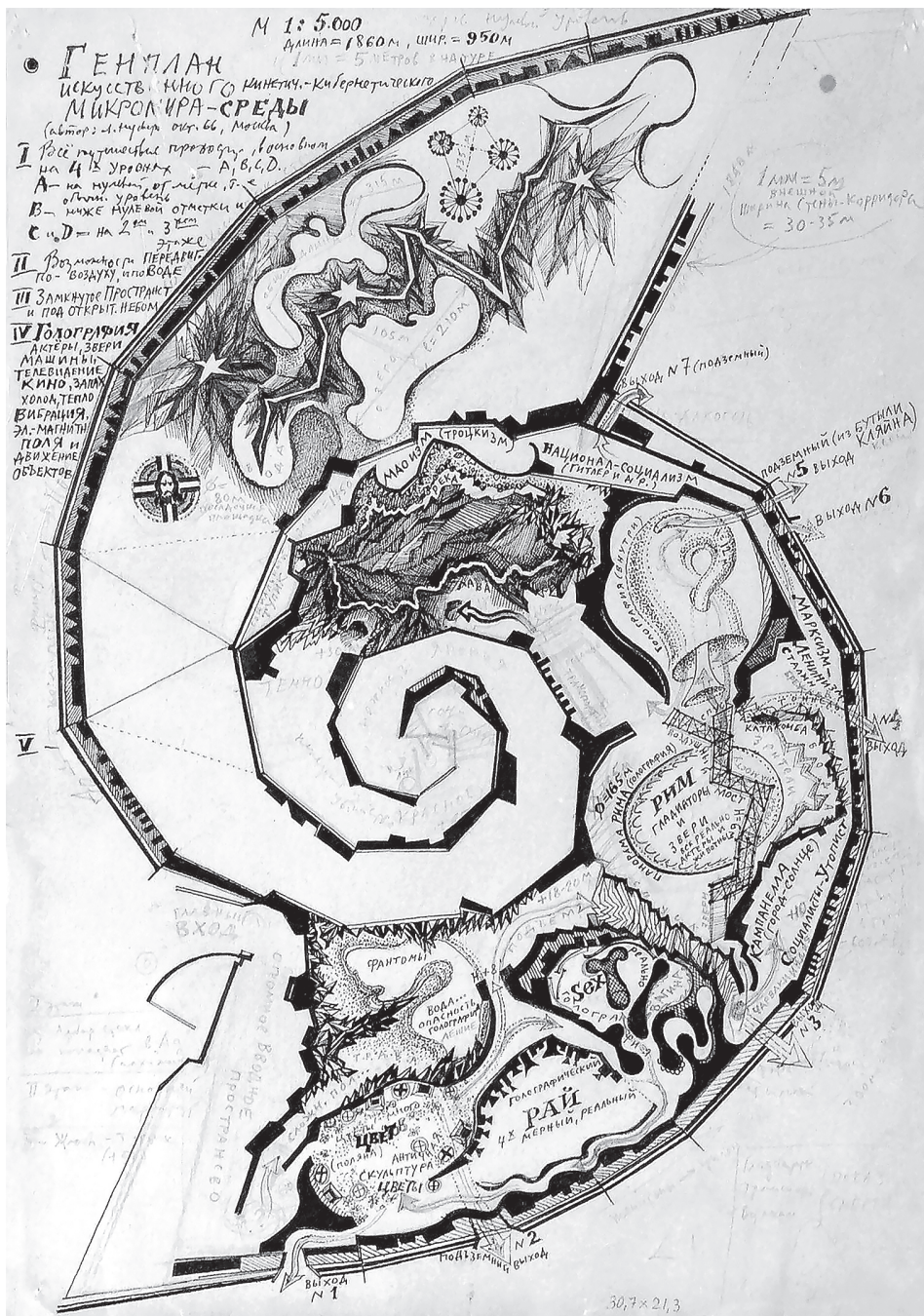
Ristići lähtepunktiks on totalitaarse linna kriitika – nii nagu see arenes totalitaarsetes ühiskondades, aga ka läänes, kus inimeste meeli "eksitatakse" stereo-televisiooni ja muude kõrgtehnoloogiliste projektsioonide poolt loodud efektidega.

Predrag Ristić
The Student Megapolis 2000, 1969

Serbian architect Predrag Ristić's project was a competition entry for the 1969 Trigon Festival in Graz, Austria, entitled *Architecture and Freedom*, which, in the wake of the events of 1968, invited participants to envision "the city of the future in the year 2000". *The Student Megapolis* combines the idea of a technological megastructure with the visual language of early maps, fantasy and mythological themes and symbols. *The Student Megapolis* proposes the city of the future, because it is here that the greatest freedom can be guaranteed. It is not just for students: the development of learning tools (a world library on microfilm, television presentations) would make learning accessible to the whole population. A characteristic of this oasis of total freedom and science is that students may be professors, and vice versa.

Sport would play an important role in this city of the future: unlike traditional architecture that requires people to walk just a few hundred metres or to climb stairs only 16 cm high and never more than a few storeys high, the city of the future will challenge the human body. Sporting activities would become an integral part of everyday life and would also be apparent in the architecture, requiring residents to swim, run, jump and float. Life would become somewhere between a children's game and a high-performance sport. And the training grounds, which are nowadays reserved for certain professions (such as the fire brigade), would be our homes.

Ristić's starting point is a critique of the totalitarian city as it developed in totalitarian societies, but also in the West, where people's perceptions are distorted by the effects created by stereoscopic television and other high-tech projections.



Lev Nussberg. *Kunstilise kineetilise-küberneetilise mängukeskkonna (labürint) põhiplaan*, 1966. Pliiats, värviline pliiats, tušš, paber. Repro

Lev Nussberg. *Master plan of artistic kinetic-cybernetic game environment (Labyrinth)*, 1966. Pencil, coloured pencil, ink on paper. Repro

Dviženie

(Lev Nussberg, Galina Bitt, Natalia Prokuratova, Vyatcheslav Borodin, Aleksandr Grigorjev, Tatiana Böstrova-Grigorieva, Francisco Infante jt)
IBKS, 1968–1972

1960. aastate algul Moskva kunstikoolide õpilastest formeerunud rühmitus Dviženie (Liikumine) keskendus esmalt geomeetrilise ja kineetilise kunsti katsetustele, mis seoti ametliku teaduslik-tehnilise revolutsiooni programmiga. Kümneni keskel suunas rühmitus oma tegevuse üha enam keskkonnakujunduse poole, kaasates uusi tehnilisi võimalusi ja kunsti nii avaliku ruumi kui tervete linnade kujundamisse. Kaugemaks perspektiiviks sai aga tuleviku tehisliku keskkonna – *IBKS (iskustvennaja biokinetitšeskaja sreda / kunstiline biokineetiline keskkond)* – välja töötamine.

IBKSi programm sõltus külastaja või külastajagruppide spontaanse tegevusega loodud olukordadest. Sellega jätkas IBKSi kontseptsioon ühelt poolt 1920. aastate ideid orgaanilise seose loomisest ruumi ja tema elanike vahele, ent oli samas mõjutatud ka kaasaegse küberneetika ideedest – tagasisidele rajatud keskkond, mis reageerib inimese-külastaja pidevalt tehtavatele korrektiividele ning võimaldab viimasel neid keskkondi transformeerida.

IBKSid moodustavad “saarekesi” tuleviku superlinnade naabruses ja nende ümber, ühendades endas nelja struktuuri-süsteemi: inimest, IBKSi ehk tehislisku ümbrus-objekti, reguleerimiskeskust, kuhu saabuvad signaalid külastajate emotsionaalsetest ja bio-füsiopsüühilistest seisunditest, ning loodust. Tulevikus saab IBKSist pidevalt muutuv, keskuse kaudu koordineeritud ja autonoomselt arenev süsteem, mida inimeste kõrval asustavad robotisarnased “küberid ja “bionkinid”.

Dvizhenie

(Lev Nussberg, Galina Bitt, Natalia Prokuratova, Vyatcheslav Borodin, Aleksandr Grigoriev, Tatiana Bystrova-Grigorieva, Francisco Infante et al)
IBKS, 1968–1972

Formed in the early 1960s from students at Moscow art schools, the group Dvizhenie (Movement) initially focused on experiments in geometric and kinetic art, related to the programme of the scientific-technical revolution. In the middle of the decade, the group increasingly became focused on environment design, the involving of new technical possibilities and art in public space. The culmination of the designs was a project on the utopian environment *IBKS [iskustvennaya bionkinetitšeskaya sreda / artificial bionkinetic environment]*, started in 1968.

The program of IBKS depended on situations created by the spontaneous movements of the viewers and viewers' groups. With that, the IBKS concept while at the same time carried on ideas of the 1920s about creating organic links between space and its inhabitants, at the same time – as an environment based on feedback, which reacts to corrections, interventions constantly made by people/visitors, allowing for the transformation of these environments – being influenced by the ideas of contemporary cybernetics. The concepts of synthetism and participatoriness are experimentally elaborated by Dvizhenie's theatrical performances and kinetic-futurological games in nature.

In the predicted future, IBKS would have become an ever-changing system and environment, coordinated through a centre and autonomously developing, inhabited by robot-like “cybers” and “bionkins” next to people.

OHO

(Marko Pogačnik, Iztok Geister Plamen, Marjana Ciglič, Milenko Matanović, Andraž Šalamun, Tomaž Šalamun, David Nez, Matjaž Hanšek, Naško Križnar jt.)
1965–1971

1960. aastatel Sloveenias Marko Pogačniku ja Iztok Geisteri ümber formeerunud hajusa kollektiivi interdistsiplinaarne praktika hõlmas skulptuuri, kontseptuaalseid projekte, ajakirjade ja kunstnikuraamatute kirjastamist, filme ja aktsioone avalikus linnaruumis ja vabas looduses.

Nagu liikumise nimi OHO – neologism sloveenia sõnadest *oko* (silm) ja *oho* (kõrv) – osutab, oli tegevuse eesmärk muuta harjumuspäraseid tajumustreid ning suunata tähelepanu vaatamise ja taju kogemusele endale. Kui algselt püüti esemete vabastamisega nende argisest funktsioonist soodustada viimaste vahetatud tajumist ning tühistada hierarhia inimese ja eseme vahel, siis 1960. aastate lõpul nihkus tähelepanu üha enam üksikobjektidelt suhetele ruumis ja inimeste vahel, mida dokumenteerivad diagrammid ja filmid. Ka siin on iseloomulikuks piiride ületamise ning väljakujunenud käitumismustrite ja rituaalide ümberdefineerimise soov. Alternatiivsest noortekultuurist, “uuest tundlikkusest” ning selle väärtustest nagu vabastatud erootika ja sotsiaalne solidaarsus inspireeritud aktsioonides on rõhk kollektiivsel tegevusel ning vaataja kaasahaaramisel. Sageli rongkäigu või teekonna motiivile rajatud aktsioonide käigus loodud veidrad rituaalid mitte ainult ei pakkunud uut pilku ümbritsevale linna- või looduskeskkonnale, vaid löid ka üksikisikutele võimaluse saada kogukonnaks.

OHO püüdis kunsti ja argielu ühendada kulmineerus kommuuni asutamisega väikeses Šempase külas Lääne-Sloveenias 1971. aastal, mil loobuti institutsionaalses kunstielus osalemisest.

OHO

(Marko Pogačnik, Iztok Geister Plamen, Marjana Ciglič, Milenko Matanović, Andraž Šalamun, Tomaž Šalamun, David Nez, Matjaž Hanšek, Naško Križnar et al)
1965–1971

Formed in Slovenia in the 1960s around Marko Pogačnik and Iztok Geister, the dispersed collective OHO's interdisciplinary practice included sculpture, conceptual projects, films, magazine and artists' book publishing, and actions in the public urban space and in the outdoors.

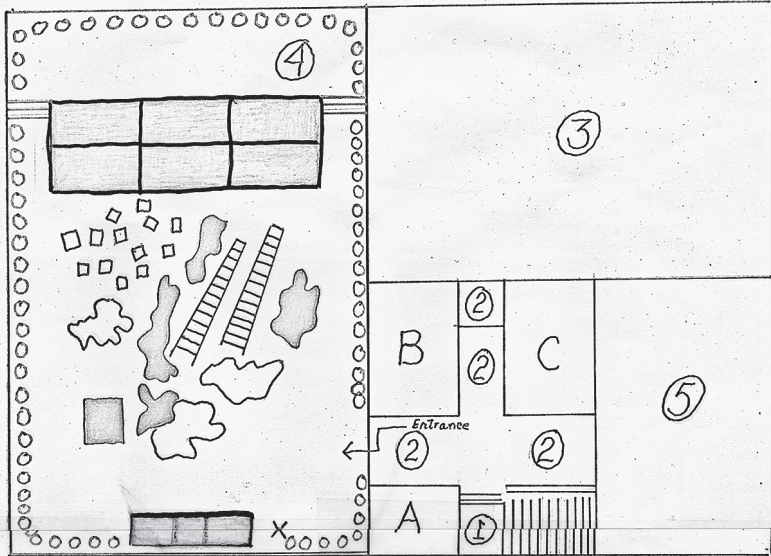
As the name of the movement suggests – ‘OHO’ is a neologism of the Slovenian words *oko* (eye) and *oho* (ear) – the goal of its activity was to change habitual patterns of perception and to focus attention on the experience of observing and perceiving itself. While the initial aim was to liberate objects from their everyday function, to facilitate immediate perception of the latter, and to abolish the hierarchy between human and object, by the late 1960s the focus had shifted increasingly away from individual objects toward the relationships in space and between people, as documented in diagrams and films. The desire to transcend boundaries and to redefine established patterns of behaviour and rituals are also characteristic here. Inspired by alternative youth culture, the “new sensibility” and its values of liberated eroticism and social solidarity, the emphasis is on collective action and viewer engagement. Often based on the motif of a procession or a journey, the established strange rituals performed during these actions not only offered a new perspective on the surrounding urban or natural environment, but also created the possibility for individuals to become a community.

The attempt to unite art and everyday life, central to OHO's practice, culminated in the founding of a commune in the small village of Šempas in western Slovenia in 1971, when participation in the institutional art scene was abandoned.

MYTH SIX - DREAMS
 321 DIVISADERO STREET
 SAN FRANCISCO, CALIF.
 FALL 1967

D/W S F
 ANN HALPRIN, DIRECTOR
 PATRIC HICKEY,
 ENVIRONMENTALIST

GUEST ARTIST - SEYMOUR LOCKS,
 SCULPTOR



SCALE: 1"=8'

CODE:

- Sponge disks for audience. (Later, used as building material.)
- Empty folding chairs.
- ▭ Movable platforms.
- ☁ Piles of huge plastic sheets - black and white.
- ▨ Ladder.
- ▭ Very large box of assorted materials (i.e., wire, string, paper).
- ▭ Boxes lighting equipment.
- X Lighting attendant.

- ① - Stairwell from street
- ② - Corridor
- ③ - Small studio
- ④ - Large studio
- ⑤ - Lounge
- A - Restroom
- B - Office
- C - Storage

NOTE:

When audience is divided into two groups, one group exits to room 3.

Anna Halprin. *Kuues müüt - unenäod* (seeriast *Müüdid*), 1967-68. Faksiimile trükk Anna Halprini arhiivist, Museum of Performance + Design, San Francisco

Anna Halprin. *Myth Six - Dreams* (from the series *Myths*), 1967-68. Facsimile from the archive of Anna Halprin, Museum of Performance + Design, San Francisco

Anna Halprin
Kümne müüdi joonised, 1967–1968

Anna Halprin (1920–2021) oli ameerika koreograaf ja tantsija, kes huvitus mittehierarhilisest kollektiivsusest ning publiku ja esinejate omavahelisest loomingust. Koostöös oma abikaasa, arhitekt Lawrence Halpriniga tegeles ta ka kogukonna planeerimise projektidega, mille raames arendati välja visioon kodanike enda ehitatud ja haljastatud keskkonnast.

Müüdid oli kümnest etteastest koosnev sari, mis loodi koostöös San Francisco Dancers' Workshopi, helilooja Casey Sonnabendi ja kunstnik Patrick Hickeyga. Etendused toimusid kümnel neljapäeva õhtul 1967. aasta oktoobrist kuni 1968. aasta veebruarini nende stuudios. Iga üritus oli vabalt struktureeritud, et lasta osalejatel uurida teemasid nagu konflikt, agressioon ja mäng, ning ühendas endas kehalist kontakti, improvisatsiooni ja kõrgendatud keskkonnataju. Esimesed kolm sündmust toimusid Halprini stsenaariumi ja juhendamise järgi, ent sarja jätkudes hakkasid osalejad järk-järgult haarama aktiivsemat rolli. Viendas etenduses *Labürint* võeti kava järgimise asemel lahti traadist, plastikust ja ajalehtedest koosnev labürint ning ehitati endale uus. Lavastuses *Unelmad* palus Halprin ühel osalejate rühmal ehitada teise grupi tarbeks mitmesuguste rekvisiitidega omaette keskkond. Lavastuses *Kanna* kandsid osavõtjad vabatahtlikult teist inimest mööda vahikäiku.

Siin eksponeeritud joonised on etteastete töödokumentatsioon, mis pakkusid osalejatele ruumilisi ja füüsilisi juhiseid ning olid ühtaegu mõeldud innustama neid omaalgatuslikult tegutsema. Käesoleva näituse kontekstis loovad need ühtlasi paralleele Dvizenie *Küberteatri* etendusnotatsiooniga, laiemas tähenduses aga arhitektuuri dünaamilise sotsiaalse programmi ideega, mis kerkis esile jäiga funktsionaalse ruumijaotuse kriitikana.

Anna Halprin
Scores for Ten Myths, 1967–1968

Anna Halprin (1920–2021) was an American choreographer and dancer interested in non-hierarchical collectivities and mutual creation between the audience and the performers. In collaboration with her husband, architect Lawrence Halprin, she also engaged in community planning projects in which citizens worked actively to develop a vision of their built and landscaped environment.

Myths was a series of ten performances conceived together with San Francisco Dancers' Workshop, composer Casey Sonnabend and artist Patrick Hickey. The performances were held over ten Thursday evenings between October 1967 and February 1968 at their studio. Each event was loosely structured to allow participants to explore subjects such as conflict, aggression, and play, and incorporated group body contact, improvisation and heightened awareness of the environment. Whereas the first three events were scripted and controlled by Halprin, as the series continued participants gradually began to take a more active role: in the fifth performance *Maze*, the participants, instead of following the plan, took apart the original maze of wire, plastic and newspaper and constructed one of their own; in *Dreams* Halprin asked one group of participants to construct an environment for another group from assorted props; in *Carry*, participants voluntarily carry another person through a passage.

The scores exhibited here are working documentation of the performances, providing spatial and physical instructions for the participants, but they were also intended to inspire them to apply their own initiative. In the present exhibition the scores also provide a parallel to the performance notation of Dvizenie's *Cybertheatre* and more broadly to the idea of a dynamic social program in architecture that emerged as a critique of rigid functional distribution of space.

Romantilised algused

Tehnokraatlikule modernismile alternatiive otsides pöördusid arhitektid 1970. ja 1980. aastatel sageli mineviku poole, ühelt poolt arhailiste sümbolite ja kujundite, teisalt 20. sajandi alguse avangardi esteetika juurde, mis oli sümboliseerinud visiooni täiesti uut moodi tulevikust.

Elajaloolist arhitektuuri vaadeldi kui kosmoloogilise mõtlemise kehatust, kui kohta, kus taevased ja maapealsed nähtused ühildusid, see oli elu-maailm oma irratsionaalsete aspektide ja mõistatustega, mida instrumentaalne arhitektuur oli alla surunud. Ökoloogiliste liikumistega taaselus 18. sajandi lõpu romantiline idee inimese tervikkikkuse taastamisest, mille olulisteks hoobadeks olid loovus ja fantaasia. Ida-Euroopa riigisotsialistlike režiimide kontekstis oli sellisel holistlikul mõtteviisil oma eriline tähendus, mis pakkus võimalust näidata, et reaalselt eksisteeriva pealispinna all peidavad end sügavamad ajaloolised kihid, teised reaalsused.

Oluliseks sai modernismis kaduma läinud müstilise ja maagilise mõõtme ennistamine. Arhitekti töö, kirjutasid Vilen Künnapu ja Ain Padrik, on nagu šamaani nõidumine. Arhitektuur ei olnud mitte funktsionaalne organism, vaid kultuuri representatsioon, paik tseremooniatele, mis viiksid enesepeegelduseni.

Romantiliste ideede levimise platvormiks said ka mitmed rahvusvaheliste arhitektuuriajakirjade algatatud kontseptuaalsed konkursid, mille võitjate tööd trükiti ära ajakirja veergudel ja said nii laia kõlapinna. Ajakirja *Japan Architect (JA)* konkurssidel osalesid 1970. aastate keskpaigast alates mitmed Ida-Euroopa ja Nõukogude Liidu arhitektid (sh Tiit Kaljundi), kes pälvisid seal tähelepanu oma fantastiliste süžeede ja hoolikalt läbitöötatud graafilise teostusega.

Eraldi fenomeniks sai ajakirjade konkurssidel osalemine Moskva noorte arhitektide hulgas, kellest paljud pälvisid võite mitmel aastal järjest (näiteks Aleksander Brodski ja Ilja Utkin). Juri Avvakumov, kes ristis nähtuse paberarhitektuuriks ja koostas selle grupi tööd mitmeid näituseid, kombineeris enda töödes narratiivset süžeed 1920. aastate avangardi keelega ja tõi selle kokku hilisnõukogude oludega. Ka suprematism ja konstruktivism olid taotlenud uue totaalse süsteemi loomist, nähes ette inimese transformatsiooni ning täielikku kooskõla oma (tehisliku) ümbrusega kuni selle ületamiseni. Malevitši suprematismi programm sisaldas kosmilist aspekti. Lõpmatus, mida selle geomeetriselised vormid väljendasid, oli vaimne ja igavikuline, teekond teisele poole argist materiaalsust. Kaasaegsete arhitektide jaoks on sellest visioonist saanud üks võimalik tulevik teiste hulgas.

Avangardi eksperimenteeriv vaim elustub Gábor Bachmani ja László Rajki *Streikija majas* (tehtud *Japan Architect*'i 1986. aasta konkursile), mis mälestas 1979. aasta streigilainet Poolas, või Mari Kurismaa geomeetriselises abstraktsioonides, mis äärmise mängulisusega loovad ebatavalisi lummavaid ruume, et teha nähtavaks reaalsuse varjatud dimensioone. Kurismaa on öelnud, et kunstnik mitte ei leiuta, vaid toob varjatu nähtavale.

Romantic Beginnings

In search of alternatives to technocratic modernism, architects in the 1970s and 1980s often turned to the past, to archaic symbols and forms, but also to the aesthetic of the early 20th-century avant-garde that offered a vision of a different kind of future.

These architects saw prehistoric architecture as embodying cosmological thinking – a place where heavenly and Earthly things were joined. The ecological movement, in turn, had revived the late 18th-century Romantic idea of restoring the completeness of the human being, wherein creativity and fantasy were essential elements. In the context of Eastern-European state socialist regimes, this holistic thinking offered a way of showing that beneath the visible reality there lay deeper historical layers and other realities. Thus, the mystical and magical dimension that had been lost in modernism was to be restored. An architect's work, wrote Vilen Künnapu and Ain Padrik, is like a shaman's witchcraft. Architecture was not a functional organism, but a representation of culture, a place for ritual, leading to self-reflection.

The conceptual competitions of leading international architecture magazines also provided a platform for spreading Romantic ideas in architecture. Several Eastern European and Soviet architects participated in the competitions of *Japan Architect* (JA) magazine from the mid-1970s onwards, and thus attracted attention to their fantastic scenarios and intricate graphic compositions. For a group of young Moscow architects, participation in these competitions became especially important, with many of them winning prizes over successive years (Alexander Brodsky and Ilya Utkin, for example). Architect Yuri Avvakumov – who named this phenomenon “paper architecture” and curated several exhibitions of the group's work – combined both narrative content and 1920s avant-garde form adapted for the context of the late-Soviet period.

Suprematism and constructivism had undertaken the production of a new total system that predicted the transformation of the human being and his/her complete harmony with, and ultimately their triumph over, the (artificial) environment. Kazimir Malevich's program of suprematism included a cosmic aspect. Infinity, represented by its geometric forms, was spiritual and eternal, a journey to the other side of daily material reality. For contemporary architects this vision has become one future among the many possibilities.

The experimental spirit of the avant-garde was revived in the *Striker's House* by Gábor Bachman and László Rajk, which was produced for the *Japan Architect* competition in 1986 and commemorates the wave of strikes in Poland in 1979. The experimental avant-garde resonates also in Mari Kurismaa's geometric abstractions, which produce unusual enigmatic spaces with utmost playfulness in order to make visible the hidden dimensions of reality. As Kurismaa put it, an artist does not invent but brings to light what has remained hidden.



István B. Gellér. *Tseremooniad*, 1981. Segatehnika, fotokartong. Erakogu
 István B. Gellér. *The Ceremonies*, 1981. Mixed media on photcarton. Private collection



István B. Gellér. *Kogukondliku meditatsiooni kujunemine. Kasvava linna rituaalidest*, 1981. Foto
 István B. Gellér. *Formation for Communal Meditation. Of the Rituals of the Growing City*, 1981. Photograph

István B. Gellér
Kasvav linn, 1978–2018

1978. aastal alustas Ungari kunstnik István B. Gellér (1946–2018) tööd suuremahulise multidistsiplinaarse projektiga *Kasvav linn*, mille keskmes oli fiktiivne uurimus ühest varasemast tsivilisatsioonist. Installatsioonide, joonistuste, fotode, esemete jm materjali abil konstrueeris Gellér ühe tsivilisatsiooni loo, lavastas selle arhitektuuri, kaardistas asulaid ning kujutles elanike koosolemise viise, rituaale ja tseremooniaid. Sealjuures olid talle tähtsamad emotsioonid ja tähendused kui faktid. Gellér matkis arheoloogilisi kaevamisi, luues erinevaid arheoloogide persoone koos nende meetodite ja dokumenteerimise stiilide ning neist sündinud erinevate jutustustega, mis ootamatult põimuvad kaasajaga.

Gelléril huvitab arhitektuuri ja planeerimise tähenduslik dimensioon. Kuidas me suhtleme välismaailmaga, saadame sõnumeid ja tõlgendame märke; kehade seotus kohtadega ning nende liikumise sügavam tähendus. Nende ideede visualiseerimiseks kasutas ta sageli arhailisi geomeetrilisi märksümboleid ja kujundeid nagu teokarp-spiraal, labürint jms.

“Meenutamissund ehitab mõnikord seinu ja muudab võimaliku tähenduse võimalikuks märgiks.”

István B. Gellér
The Growing City, 1978–2018

In 1978, Hungarian artist István B. Gellér (1946–2018) began work on *The Growing City*, a large-scale, multidisciplinary project that centres on a fictional exploration of an earlier civilisation. Through installations, drawings, photographs, objects and other produced material, Gellér constructed a story of a civilisation, staged its architecture, mapped its settlements and imagined their ways of living, their rituals and ceremonies. In this, emotions and meanings are more important to him than facts. Gellér mimics archaeological excavations, creating a variety of archaeologist figures with their methods and documentary styles, and the different narratives that emerge from them, all unexpectedly intertwined with the contemporary.

Gellér is interested in the semantic dimension of architecture and planning. How we communicate with the outside world, how we send messages and interpret signs, the relationship of bodies to places and the deeper meaning of their movements. To visualise these ideas, he often uses archaic geometric sign-symbols and shapes such as the spiral or the labyrinth to illustrate his ideas.

“The compulsion of recollection sometimes builds up walls and renders a possible meaning to a possible sign.”

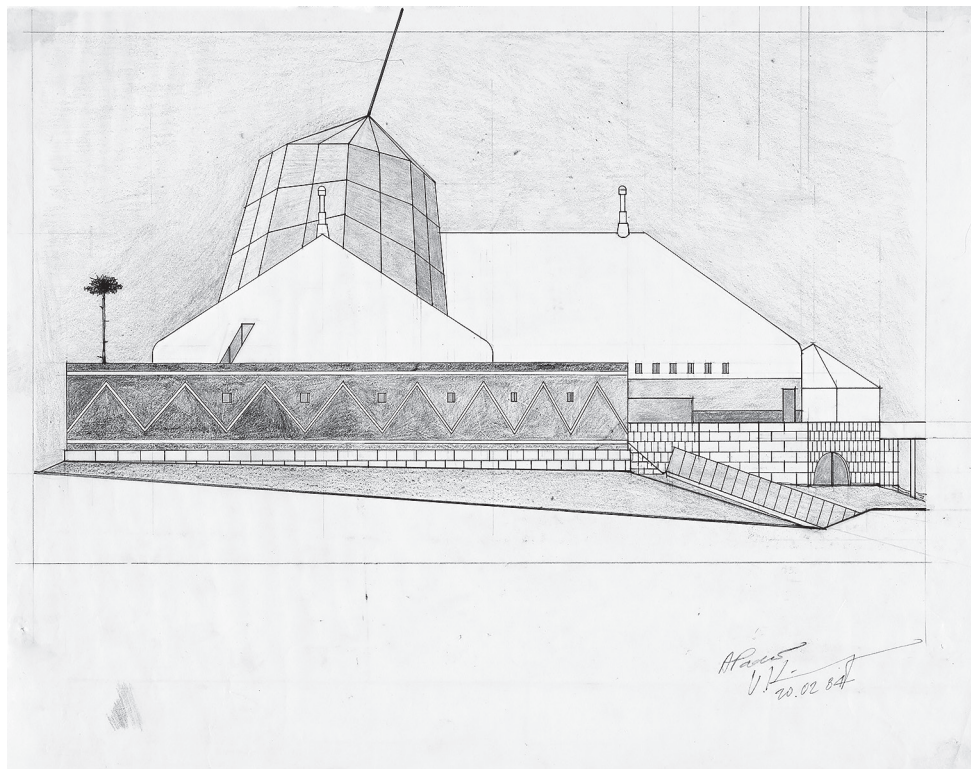
Juri Avvakumov, Mihhail Belov
Surnute pilvelõhkuja ehk Isekerkiv
suurlinna kolumbaarium, 1983

Surnute pilvelõhkuja oli võistlustöö *Japan Architect*'i ja Central Glass Co. korraldatud konkursile *Skulptuuri-muuseum*. Projekt kujutas ristkülikukujulise plaaniga kõrghoonet, mis oli ehitatud mustadest kirstudest, mida punaste kraanade abil üksteise peale tõsteti.

Identse kujuga hauakambreid, mis täitsid hoone igat korrust, oli võimalik personaliseerida "mälestusmärkidega lähedastele" (näiteks oli seal monument jalgpallurile). Stiililt sarnanes pilvelõhkuja Ivan Leonidovi 1934. aasta Rasketööstuse Rahvakomissariaadi konkursi tarbeks Punasele väljakule kavandatud torniga, mille ülaosas paiknevatele terasest rippterrassidele viitasid ühtlasi punased kraanad. Idee isekerkivast hoonest pärineb Vjatseslav Koleitšuki 1972. aastal Moskvas asuva Üleliidulise Arhitektuuri Ajaloo ja Teooria Uurimisinstituudi jaoks loodud projektist, milles ta pakkus välja eeltoodetud, autonoomsete juhtimissüsteemidega varustatud konstruktsiooni, mida oleks saanud ehitusplatsil kokku panna minimaalse inimesalusega.

Mikhail Belov, Yuri Avvakumov,
Sepulchral Skyscraper or Metropolitan
self-elevating Columbarium, 1983

Sepulchral Skyscraper was an entry for the *Japan Architect Central Glass competition, Museum of Sculpture*. The project showed a high-rise with a rectangular plan and was built of black tombs that were lifted on top of each other by red cranes. The identically shaped burial units filling out each floor could be personalised with "monuments for the loved ones" (for example, there is a monument to a soccer player). The skyscraper showed similarities in style with one of the towers in Ivan Leonidov's 1934 entry for the Commissariat for Heavy Industry across the Red Square from the Kremlin, with its red cranes referencing the suspended steel terraces on top of the structure. The idea of a self-elevating building originated from a project by Vyacheslav Koleichuk in 1972 for the All-Soviet Architecture History and Theory Research Institute in Moscow. Koleichuk's project proposed a prefabricated structure equipped with autonomous control systems and that would be capable of being assembled at the building site with minimal human participation.



Vilen Künnapu, Ain Padrik Lennart Meri. *Hõbevalge*, võistlustöö Rovaniemi Arktika keskuse konkursile, ergutuspreemia, 1984. Pliiats, värvipliiats, kalka. Erakogu
Vilen Künnapu, Ain Padrik, Lennart Meri. *Silverwhite*, competition entry for the Rovaniemi Arctic Centre, Honorary mention, 1984. Pencil, coloured pencil, tracing paper. Private collection

Vilen Künnapu, Ain Padrik,
Lennart Meri
Silverwhite, 1984

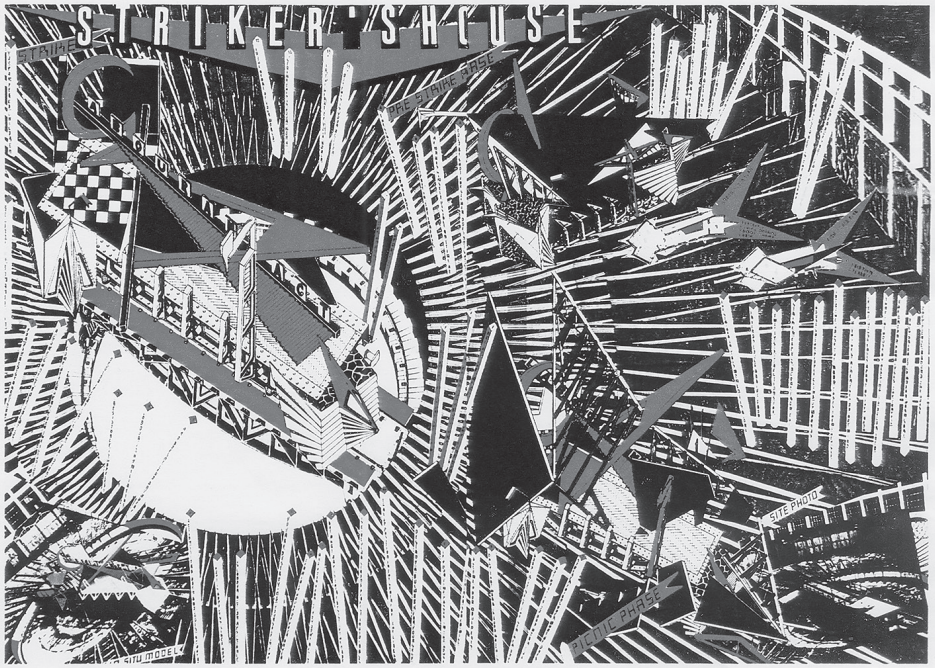
Rovaniemi Arktika keskuse konkursi töö *Silverwhite* (Hõbevalge) lähtekohaks oli põhjarahvaste legendidel põhinev kontseptsioon, et taevavõlvi toetab viltune ilmasammas, mis kohtub taevaga Põhjanaela kohal ning on šamaanidele ja põhjarahvastele teisepoolsusega suhtlemise kanaliks. Nagu seletuskirjas öeldakse: "Šamaan liigub mööda viltust telge ja jõuab ülailma, kus ta suhtleb esivanematega ja küsib neilt nõu parema tuleviku suhtes." Arhitektuurselt väljendus see Põhjanaelale suunatud viltuses klaastornis, mis lähtus koonusekujulisest kesksest "kojast" – põhjala vanima hoonetüübi abstraktsest tõlgendusest. Hoonet kattis valge marmor, mis kriitikute arvates viitas "arktilises jääs laevale" või ka valgele vaalale, mille roieteks olid siseruumi kandvad betoonist talad ning seda läbistas maailmasamba "metsik harpuun". Olulise linnadominandina moodustas klaastorn tähise raudteejaamast kulgeva tänava sihis.

Hoone teenis rahvusvahelises arhitektuuri-pressis suurt tähelepanu ning jõudis ka mitme ajakirja, sh *Arkkitehti* ja *Architectural Review* kaanele. Viimase kriitik Peter Davery kirjutas: "Kui palju romantilisem saaks Rovaniemi olema, palju rohkem oleks see Arktika müstilisuse allikas, kui see projekt teostataks."

Vilen Künnapu, Ain Padrik,
Lennart Meri
Silverwhite, 1984

The competition entry *Silverwhite*, for the Rovaniemi Arctic centre, drew its inspiration from a Nordic legend that told how the vault of the sky was supported by an oblique pillar that met the sky at the point of the North Star (Stella Polaris). This pillar was for shamans a channel of communication with the next world. As the accompanying text put it: "The shaman moves along the oblique axis and reaches the celestial world, where he communicates with the spirits of the ancestors and asks them for advice about a better future." The building was dominated by a leaning glass tower that pointed towards the North Star, its interior forming a central conic chamber – also an interpretation of the earliest Nordic house typology. Covered in white marble (like a heap of snow), to some critics it was "a ship stuck in the arctic ice", while for others it was a white whale, the concrete beams inside resembling its ribs, and pierced by the "wild harpoon" of the world pillar. In the urban context, the glass tower terminated the street from the railway station and thus became an important landmark.

The building received a lot of attention from the international architecture media and appeared on the cover of magazines like *Arkkitehti* and *Architectural Review*. In the latter, architecture critic Peter Davey wrote: "How much more romantic Rovaniemi would have been made, more the source of the mysteriousness of the Arctic, if this scheme were to have been built."



Gábor Bachman, Miklós Haraszi, György Konrád, László Rajk. *Vastapanu bastion. Streikija maja*, 1985. Tušš, kalka. Erakogu
Gábor Bachman, Miklós Haraszi, György Konrád, László Rajk. *Bulwark of Resistance: Striker's House*, 1985. Ink on tracing paper. Private collection

Gábor Bachman, László Rajk, György Konrád, Miklós Haraszti
Vastupanu bastion. Streikija maja,
1985

Streikija maja on arhitektuurne kontseptsioon, mille löid 1985. aastal *Japan Architect*'i (Shinkenchiku) konkursile ungari arhitektid Gábor Bachman ja László Rajk ning kirjanikud György Konrád ja Miklós Haraszti. Teos on pühendatud 1979. aastal Poolas toimunud meeleavaldustele, mis kulmineerusid Gdanski kokkuleppe sõlmimisega riigi ja ametiühingu Solidaarsus vahel. Konstruktivismist inspireeritud detailsed aksonomeetrilised joonised kujutavad hoonet, mis on valmistatud tööstuslikest materjalidest. Hoone fassaadil paiknev abstraktne sirp viitab sotsialismi sümbolile sirbile ja vasarale, mis pidi tähistama talurahva ja töölisklassi vahelist liitu. Struktuuri ülaosas asuvas loosungis "Töö ja Tegu" kõrvutati aga ungari avangardistliku liikumise juhtfiguuri, kunstnik Lajos Kassáki publitseeritud ajakirjade nimed. Autorid viitasid vasakpoolsele ideoloogiale streigi motiivi kaudu, mis on jõuline, kuid ühtaegu rahumeelne vastupanuvorm. Võimusümbolite abil nõukogude võimu ja autoritaarset poliitikat kritiseeriv projekt oli Ungari ametkondade silmis potentsiaalne ohuallikas. Autoritel õnnestus see saata Jaapanisse üksnes Budapestis asuva Ameerika saatkonna kontakti abiga. Ühistööna valminud teost võib käsitleda nõukogudevastase arhitektuurilise protestina, millega väljendati vastupanu ja pettumust isikuvabadustele rõhuva sotsialistliku režiimi suhtes. Projekt pälvis konkursil jaapani arhitekti Tadao Ando eriauhinna.

(Andi Soós)

Gábor Bachman, Miklós Haraszti, György Konrád, László Rajk
Bulwark of Resistance: Striker's House,
1985

Striker's House is an architectural concept created for the *Japan Architect* (Shinkenchiku) competition by Hungarian architects Gábor Bachman and László Rajk and writers György Konrád and Miklós Haraszti in 1985. This commemorative work is dedicated to the strikes in Poland in 1979 culminating in the Gdansk Agreement between the state and the Solidarity Trade Union. Inspired by constructivism, these axonometric, meticulous drawings depict a building made out of industrial materials. On its facade there is an abstract sickle that evokes the socialist symbol of the hammer and sickle, meant to represent the union between agricultural and industrial workers. The slogan "Labour and Act" appears at the top of the structure, which is a juxtaposition of the titles of two journals by Lajos Kassák, a leading artist of the Hungarian avant-garde movement. The authors indicate a leftist ideology through the motif of the strike, a powerful but peaceful form of resistance. The design, criticising Soviet power and authoritarian politics by recycling its symbols, was considered to be a potentially threatening object by the Hungarian state. The authors were only able to send it to Japan with the support of a contact in the American Embassy in Budapest. This collaborative work can be read as an anti-Soviet architectural protest expressing resistance and disillusion towards the Socialist regime oppressing human freedom in every form. The concept received an honorable mention in the competition judged by Japanese architect Tadao Ando.

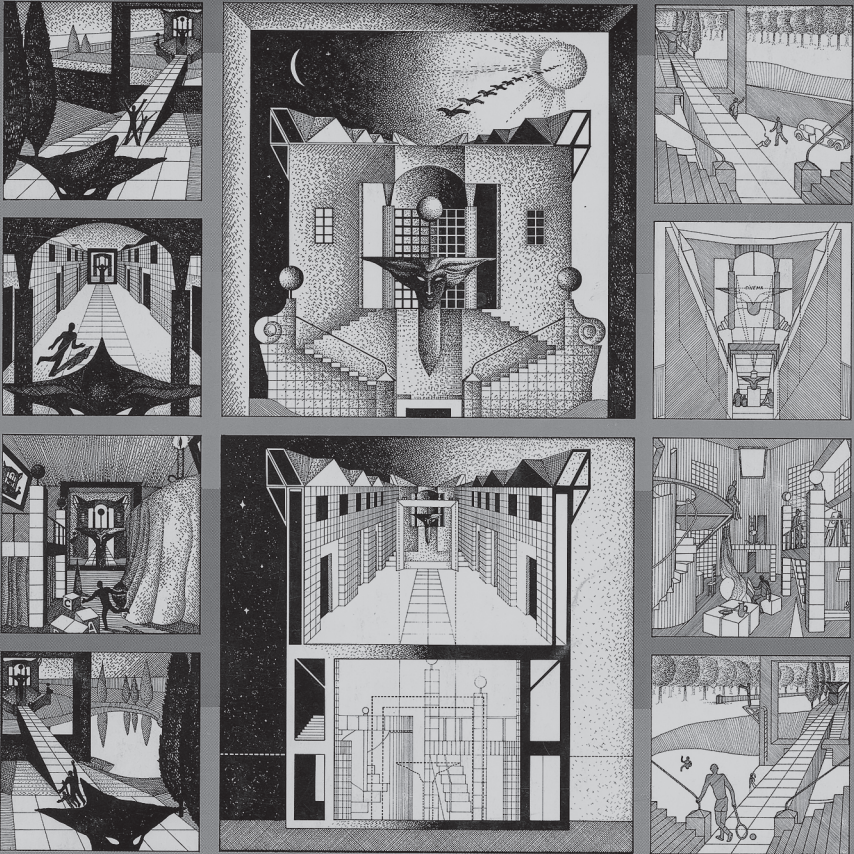
(Andi Soós)

ja

FEBRUARY 1982

298

WINNERS IN THE SHINKENCHIKU
RESIDENTIAL DESIGN COMPETITION 1981



Japan Architect 298, veebruar 1982. Kaanepilt: Mihail Belov, Max Haritonov. Näitusemaja 20. sajandi muuseumi territooriumil. Esimene preemia Shinkenchiku elamukonkursil
Japan Architect 298, February 1982. Cover image: Mikhail Belov, Max Kharitonov. Exhibition House on the Territory of 20th Century Museum. First prize in the Shinkenchiku residential design competition

Japan Architect (JA)

1965. aastal hakkas Jaapani kirjastus-korporatsioon Shinkenchiku-cha korraldama regulaarseid kontseptuaalse arhitektuuri võistluseid. Aasta hiljem lansseeris sama kirjastaja koos kohaliku klaasitootjaga ka veel teise ideeprojektide võistluse *Central Glass*. Kirjastuse ajakiri *Japan Architect* (JA) sai peamiseks kohaks, mille kaudu levitati informatsiooni konkursside kohta üle maailma ja kus avaladati võitjate projekte.

1970. aastate keskpaigast hakkasid ka Ida-Euroopa arhitektid oma töid saatma *Japan Architect*'i võistlustele. 1975. aastal osales JA konkursil *Maja superstaarile* arhitekt Tiit Kaljundi, projekteerides maja tollal Eestiski populaarsele lastearstile Benjamin Spockile. Tšehhi arhitekt Ivan Hnízdil osales samal JA konkursil ja samuti 1981. aasta konkursil *Näitusemaja 20. sajandi muuseumi territooriumil*. Samal konkursil said esimese preemia Vene arhitektid Mihail Belov ja Max Haritonov; aasta hiljem võitsid Aleksander Brodski ja Ilja Utkin projektiga *Kristallpalee* ühe peapreemiast *Central Glass*'i võistlusel. Nende edu viis Nõukogude Liidust saadetavate projektide arvu järsu suurenemiseni ja Moskvas kerkisid esile meeskonad, kes pühendasid end ainult "paberprojektidele". Esmalt jõudsid Nõukogude projektid Jaapanisse poollegaalsete kanalite kaudu (Kaljundi palus projekti ära saata Soome turistidel) või post-kontoris töötanud tuttavate abil. 1981. aastast alates hakkas Nõukogude Liit konkurssidel osalemist ka ametlikult toetama.

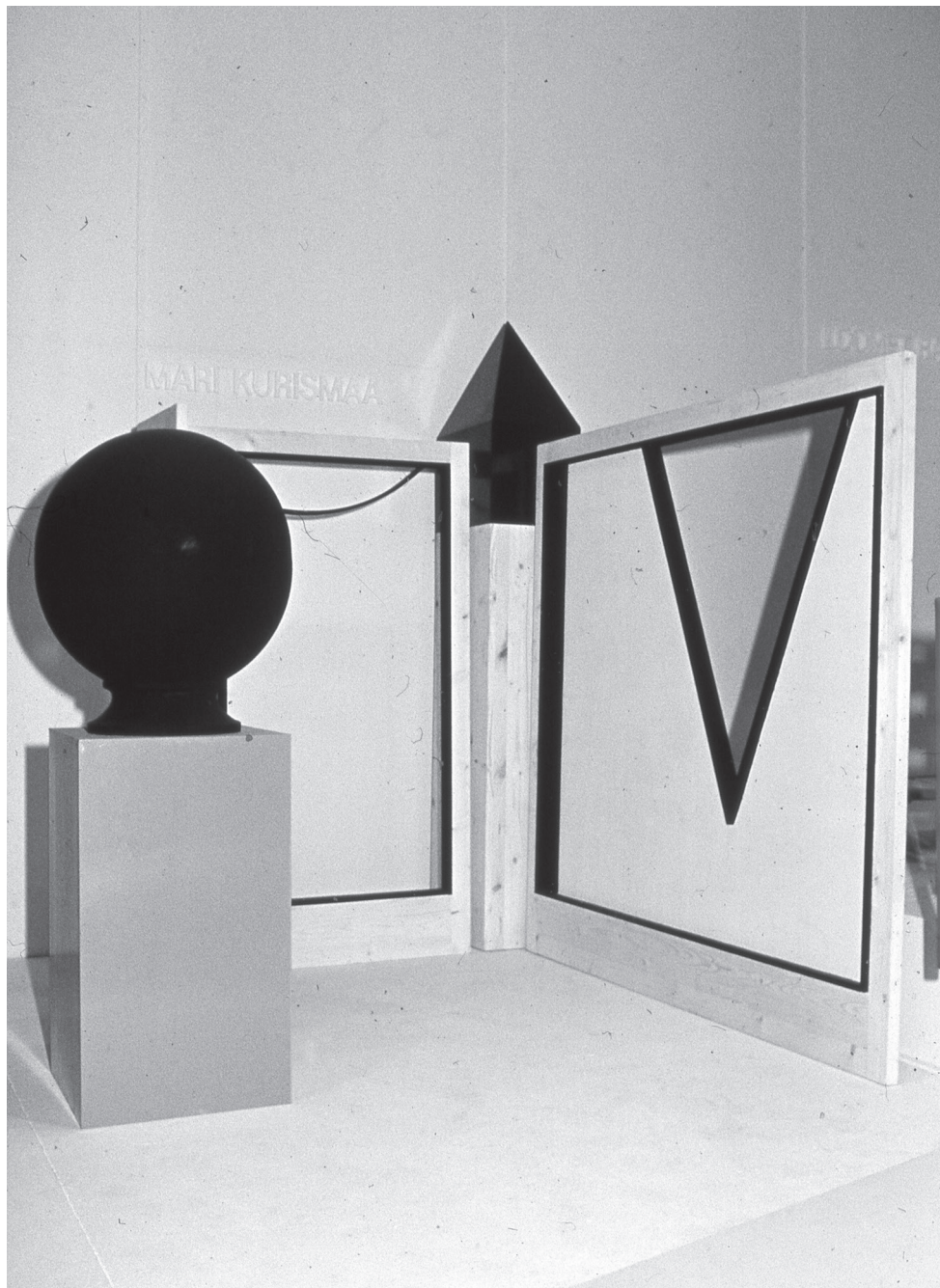
Jaapanisse saadetav töö pidi tavaliselt olema ühel või kahel lehel, mõõduga 60×80 cm. Ida-Euroopa tööd teenisid seal tähelepanu ennekõike detailset läbitöötatud ja ajamahuka graafilise stiiliga. Ühele paberilehele mahutati fantaasiarikkaid stsenaariume hoonete tuleviku kasutuse osas või näidati koomiksi-laadsetel piltlugudel üllatavaid ja irratsionaalseid lahendusi.

Japan Architect (JA)

In 1965, Japanese publishing corporation Shinkenchiku-cha started to hold regular competitions for conceptual architecture projects. A year later, the publisher together with a local architectural glass producer launched a parallel competition for conceptual projects *Central Glass*. Their magazine *Japan Architect* (JA) became the main source for dissemination of information about these competitions and the publication of the winners' projects.

From the mid 1970s, Eastern European architects began to send their works to these competitions. In 1975, Estonian architect Tiit Kaljundi participated in the JA competition *House for Superstar* with a project for child paediatric Benjamin Spock. Czech architect Ivan Hnízdil participated in the same JA competitions in 1975 and in 1981. In that same year, Russian architects Mikhail Belov and Max Kharitonov won first prize in the JA residential design competition; and a year later Alexander Brodsky and Ilya Utkin won one of the first prizes in the *Central Glass* competition, with their project *Crystal Palace*. This gave rise to a sudden increase in entries from the Soviet Union and formation of teams who concentrated solely on "paper" projects. At first Soviet projects were sent to these competitions semi-legally via contacts in post offices or other organisations that allowed less-restricted contacts with the West. In 1981, with the inauguration of the new chairman Anatoli Polyanskii, the Soviet Architects' Union began to give official approval for participation in these competitions.

The necessary output in these competitions was usually one or two sheets of paper of 60×80 cm. Eastern European projects gained attention for their specific detailed and time-consuming graphic style. On a single sheet of paper were displayed scenarios on the future use of the buildings or comic strips showing surprising and irrational solutions.



Mari Kurismaa. *Arhitektoon*, 1984. Puit, värv. Näitusel *Ruum ja Vorm 4* Tallinna Kunstihoones. Foto: Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuuseum

Mari Kurismaa. *Architecton*, 1984. Wood, colour. At the exhibition *Space and Form 4* in Tallinn Art Hall. Photograph: Estonian Museum of Applied Art and Design

Mari Kurismaa
Arhitektoon, 1984

Näituse jaoks rekonstrueeritud maali-kunstniku ja sisearhitekti Mari Kurismaa arhitektoon valmis algselt näitusele *Ruum ja vorm* (1984). Arhitektoonile kui vormile, mille Kazimir Malevitš 1920. aastatel lانسseeris, omistatakse teatavat pretensioonitust, ta ei ole ei kunstiteos ega ka mitte päriselt funktsionaalne arhitektuur, vaid omalaadne vahevorm, ning just seetõttu eriliselt avatud. 1980. aastatel kujunes arhitektoonist Eesti radikaalse arhitektuuriavangardi lemmikvorm, milles katsetada arhitektuurilisi ideid, mida realiseerida ei olnud võimalik.

Kurismaa lihtsatest ja universaalsetest geomeetrilistest vormidest – ruut, kolmnurk, risttahukas, kera – loodud arhitektoon on analüütiline ja samas mänguline mõtisklus ruumi kujundamise algelementidest. Täites toonase näituse kontekstis ka barjääri funktsiooni, mis eraldas Kurismaa ekspositsiooni teistest, ei olnud arhitektoon üksnes autonoomne vorm. Käesoleval näitusel saab arhitektooni platvormist istumispaik küllastajatele.

Rekvisiididena mõjuvad ka geomeetrilised kujundid Kurismaa maalidel. Objekte ja valgust kombineerides lavastab kunstnik unenäolisi ruume, mis õõnes-tavad reaalsuse korda ning lubavad heita pilgu selle taha, maagilisse maailma. Kunstnikku huvitab varjatud sidemete ilmutamine, mitte vaba leiutamine.

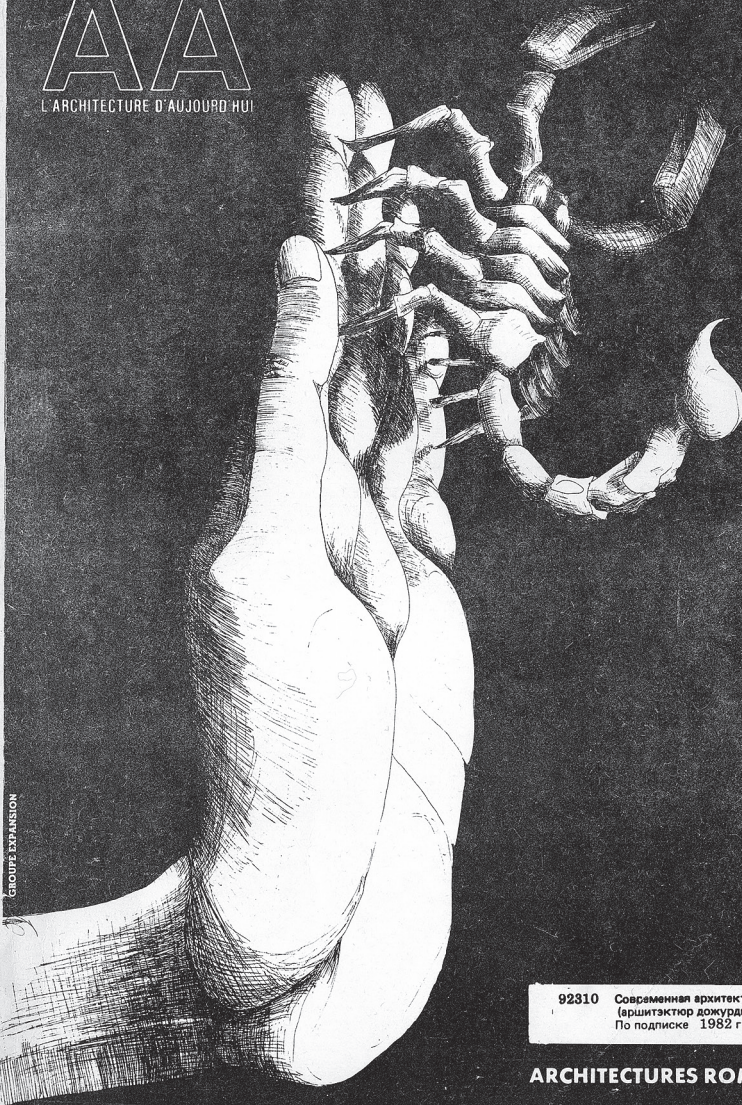
Mari Kurismaa
Architecton, 1984

This installation by Estonian artist and interior designer Mari Kurismaa has been specially reconstructed for the present exhibition. It was originally built for the exhibition *Space and Form* (1984) in Tallinn Art Hall. Titled *Architecton*, it referred to a form that Kazimir Malevich had created in the 1920s, something that is not a work of art nor a functional architectural object, but an in-between form, and for this reason it is particularly open. In the 1980s, architects became the favourite form of the Estonian radical architectural avant-garde, in which to try out new architectural ideas.

Kurismaa uses simple and universal geometric forms – squares, triangles, rectangles, spheres – in an analytical yet playful way, as a reflection on the basic elements of spatial design. In the context of the exhibition at the time, the architecton was not just an autonomous form, but also served the function of a barrier separating Kurismaa's exhibition from the others. In the present exhibition, the platform of the installation becomes a seating area for visitors.

Geometric shapes in Kurismaa's paintings act also as stage props. By combining objects and light, the artist stages dreamlike spaces that subvert the order of reality and allow to look behind it, into a magical world. Revealing hidden connections is what interests the artist, not free invention.

AA
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI



ERIQUE EXPANSON

92310 Современная архитектура № Т-6
(архитектура дождя)
По подписке 1982 г.

ARCHITECTURES ROMANTIQUES

L'Architecture d'Aujourd'hui 224, detsember 1982. Romantised arhitektuurid. Erakogu
L'Architecture d'Aujourd'hui 224, December 1982. Romantic Architectures. Private collection

L'Architecture d'Aujourd'hui

Prantsuse arhitektuuriajakiri *L'Architecture d'Aujourd'hui* oli üks väheseid ametlikult välja antavaid välismaiseid arhitektuuripublikatsioone Nõukogude Liidus. Esmakordselt hakkas see ilmuma riikliku kirjastuse *Stroizdat* väljaandena 1961. aastal, mil sulajaaja kultuurilise avanemise tuultes hakati aktiivselt publitseerima erialast väliskirjandust. Algselt oli ka *L'Architecture d'Aujourd'hui* näol tegemist venekeelse tõlkeajakirjaga, mis sai tuntuks nime all *Sovremennaja Arhitektura*. Ent nõukogude ajakirja kontekstis muutus olulisel määral põhiväljaande sisu ja ka visuaalne teostus. Nii oli tõlkeversioon tsenseerimise tõttu pea poole lühem ning sisaldas venekeelse toimetuse poolseid lisandusi: kriitilisi ääremärkusi ja pikemaid sissejuhatusi, milles mõtestati lahti lääne arhitektuurisituatsiooni.

Väljaande kauaaegseks peatoimetajaks oli arhitekt Nikolai Andrikanis, eessõnade autorkonna moodustasid aga Üleliidulise Nõukogude Arhitektuuri ja Linnaehituse Ajaloo ja Teooria Teadusuuringute Instituudi töötajad (Andrei Ikonnikov, Anatoli Striglev, Vjatšeslav Loktev jpt). Kuna *Sovremennaja Arhitektura* oli originaalväljaande toimkonnaga kooskõlastamata initsiatiiv, lõpetati selle tõlkimine seoses autoriõiguste rikkumisega 1970. aastate keskel. Hoolimata sellest jätkus ajakirja ilmumine Nõukogude Liidus kuni 1990. aastate alguseni – sedapuhku juba originaalkeelse mustvalge koopiana. Olgugi et pea terve ilmumisperioodi vältel pakkus väljaanne üksnes “filtreeritud perspektiivi” välisarhitektuurist, kujunes sellest hilissotsialistlikul perioodil üks peamine infokanal, mille vahendusel nõukogude arhitektid püsisid kursis globaalse arhitektuuri arengusuundumustega.

(Kristina Papstel)

L'Architecture d'Aujourd'hui

L'Architecture d'Aujourd'hui was a French architectural magazine and one of the few officially-published foreign architectural periodicals in the Soviet Union. It first appeared as a publication of the state-run publishing house *Stroizdat* in 1961, when, in the wake of the cultural opening-up of the Thaw, foreign professional literature began to be actively published. Initially, *L'Architecture d'Aujourd'hui* was also a translation periodical in Russian, which became known as *Sovremennaya Arhitektura*. However, in the context of the Soviet magazine, the content and visual appearance of the main publication changed significantly. Thus, the translated version was only half as long as the original French publication due to censorship, and included additions by Russian editorial staff, mainly critical remarks and lengthy introductions explaining the Western architectural situation.

The long-standing editor-in-chief was the architect Nikolai Andrikanis, while the authors of the forewords were staff of the All-Union Scientific Research Institute of the History and Theory of Soviet Architecture and Urban Planning (Andrei Ikonnikov, Anatoly Striglev, Vyacheslav Loktev, et al.). As *Sovremennaya Arhitektura* was unauthorized by the editorial board of the original edition, its translation was halted due to copyright infringement in the mid-1970s. Despite this, the magazine continued to be published in the Soviet Union until the early 1990s – this time as a black-and-white copy in the original language. Although for most of its existence it offered merely a ‘filtered perspective’ on foreign architecture, it became one of the main channels through which Soviet architects kept themselves informed about the developments in global architecture in the late socialism period.

(Kristina Papstel)

Entroopia

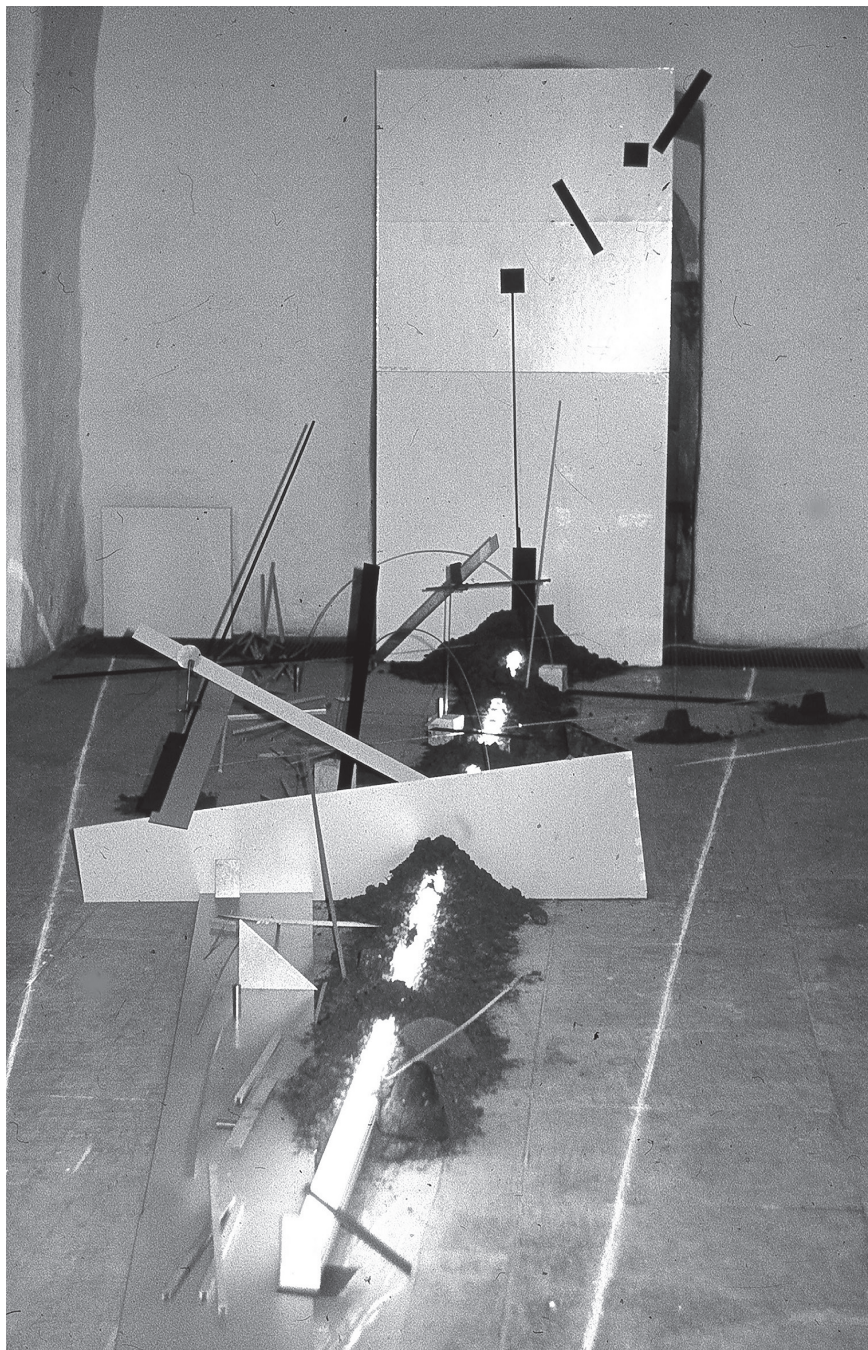
1960.–1970. aastate kultuuri üks keskne mõiste oli entroopia – korrastamatuse määr –, mis laiemasse käibesse jõudis küberneetika-teooria kaudu. Selle kohaselt oli entroopia suurenemise vastandiks informatsioon, mis seisis negatiivse tagasiside kaudu vastu süsteemide hajumisele. Nii olid näiteks tulevikuproгноosid üheks selliseks tagasiside viisiks, kuidas maksimaalselt kasutada olemasolevat informatsiooni ja selle kaudu seista vastu korrastamatuse suurenemisele.

Kunstis ja arhitektuuris uuriti entroopiat kui moderniseerimise pöördpoolt või ühetaolisuse mõõtu. Jüri Okase töödes on vaatluse all industriaalühiskonna seni nähtamatuks peetud jäägid: kuurid ja mullahunnikud, trafoputkad ja laohooned. Seni igav ja banaalne sai nendes töödes erilise ja kummalise tähenduse ning tõi kollektiivsesse kujutlusse omamoodi vahepealsuse ruumi. Sarnases võtmes lähenevad linnale Aleksander Brodski ja Ilja Utkin, kui nad portreerivad justkui tulevikust vaadates modernse tsivilisatsiooni varemeid ja nendega kõrvuti aset leidvat igapäeva elu. Teistsuguse entroopiatõlgenduse leiab itaalia rühmituse Superstudio töödes, kus monoliitne *Jätkuv monument* ühtlustab oma arhitektuuriga erinevad looduslikud- ja urbanistlikud kontekstid, vallutades järkjärgult kogu planeedi. Sellise ühtlustumise ja kulumise dokumendiks on ka Andrei Tarkovski kultusfilm *Stalker*, rännak läbi erinevate inimtegevuse jälgede ja ruumide. Filmi keskmes olev "Tsoon", koht, kuhu projitseerida soovid ja hirmud oma sisemaailmast, on motiiv, mis läbib ka Vene paberarhitektide (Brodski ja Utkini) töid. Modernistlik korrapärase võrestik (nagu *Jätkuvas monumendis*) on *Stalker*i ühes tuntud stseenis jäänud vee alla ning kaetud kasutute tehnikaseadmetega ning looduse kasvudega. Ka Sirje Runge ja Mare Vindi joonistustes on (modernistlik) arhitektuur kattunud vohava taimestikuga. Aja ühesuunaline kulg, mille tunnistuseks on entroopia, saab siin füüsilise vormi.

Entropy

Entropy – the measure of disorder of a system – was an influential concept in the culture of the 1960s and 1970s. It had originated as a concept in thermodynamics, but entered wider usage through the theory of cybernetics. According to cybernetic theory, the increase of entropy in a system can be countered by information that resists dissolution through negative feedback. Forecasting the future behaviour of a system, for example, can counteract its tendency toward increasing disorganisation and chaos.

In art and architecture entropy was studied as an alternate or antithetical characteristic of modernisation and of homogeneity. Jüri Okas's works look at the residues of industrial society that had been invisible to architectural theory: sheds, piles of rubble, mud and refuse, electricity transformer stations, warehouses. What had previously been considered boring and banal thus became extraordinary and curious, and this brought to the collective imaginary a kind of 'in-between' space in modernity. Similarly, Aleksander Brodsky and Ilya Utkin described the city as if from the future, seeing from that perspective the ruins of modern civilization and observing the everyday life that goes on among them. A different kind of interpretation of entropy is given by the Italian group Superstudio, whose monolithic *Continuous Monument* homogenises different natural and urban contexts with its architecture, gradually conquering the whole planet. Similarly, Andrey Tarkovsky's cult classic movie *Stalker* also documents unification and erosion, and is a journey through different traces of human interventions into natural and industrial spaces. The "Zone" is the conceptual and narrative centre of *Stalker*, a place in which one's inner desires and fears are projected, and is a motif that occurs elsewhere in the works of several Russian 'paper' architects such as Brodsky and Utkin. In one of *Stalker*'s most celebrated scenes the regularity of the modernist grid (seen also in *Continuous Monument*) is submerged under flood water and its surface is strewn with useless technical devices and natural growths. Similarly, Sirje Runge's and Mare Vint's drawings portray (modernist) architecture covered in abundant plants. The unidirectional movement of time, registered by entropy, is given here a physical form.



Jüri Okas. *Seadeldis*. Installatsioon ENSV Tarbekunstimuuseumis, näitusel *Vorm: ehituskunst ja tarbekunst*, 1986. Muld, peegel, teras, papp, betoon, puit, päevavalguslambid. Foto: Jüri Okas
Jüri Okas. *Assemblage*. Installation in Estonian State Museum of Applied Art, in exhibition *Form: building art and applied art*, 1986. Soil, mirror, steel, concrete, wood, fluorescent lights. Photograph: Jüri Okas

Jüri Okas

Installatsioonid, 1976–1989

1970. aastate alguses oli Eesti kunstnik Jüri Okas alustanud erinevate, peamiselt urbaansete või industriaalsete ruumisituatsioonide – inimese argise ehitustegevusega tekkinud ümbruse – pildistamist, mis omakorda sai aluseks ulatuslikule seeriale *Rekonstruksioonid* (1974–1978). Fotodel põhinevad graafilised lehed analüüsisid keskkonna struktuuri ning korra ja korratuse vahetõrgetes. 1976. aastal valmib isiknäituse raames esimene installatsioon – *Environment*. Mustaks värvitud puitlattide süsteem, eelkõige aga ruumi killustavad ja moonutavad peeglid teisendasid ruumi selles liikuja jaoks, kaasasid vaataja aktiivselt näitusesse ning muutsid traditsioonilist vaatamise situatsiooni.

1980. aastatel loob Okas rea installatsioone päeavalguslampidest, peeglist, betoonist kuubikutest, terastraadist, plekitükkidest, kilest ja mullast ja teistest banaalsetest, mittekunstilistest materjalidest, enamasti tööstuse ja tehiskeskkonna jääkidest, mida ta oma jalutuskäikudel oli kogunud. Sarnaselt varasemate trükipiltide montaaži- tehnikale taotleb pealtnäha korratu materjalide akumulatsioon – pooleldi mulla alla mattunud hõõguv päeavalguslamp või juhuslikult põrandale kukkunud (või sinna vedelema jäänud) metallteibad ja klaasitükid – uut laadi suhet postindustriaalse maastikuga.

Erinevalt eelnevast arhitektide ja disainerite põlvkonnast, kes oli kõikide meetoditega võidelnud entroopia vastu, püüdnud luua harmoonilist keskkonda ning elimineerida sellest igasugune müra, on Okase lähenemine ambivalentsem. Määramatu, häiriv ja juhuslik inimese loodud keskkonnas, mida ta oma fotodel ja installatsioonides dokumenteerib, ei osuta mitte niivõrd tagasipöördumatule lagunemisele ja irdumisele kui võimalusele näha korda seal, kus seda justkui ei ole. Seisund, mis informatsiooniteooria vaatenurgast ongi maksimaalselt produktiivne.

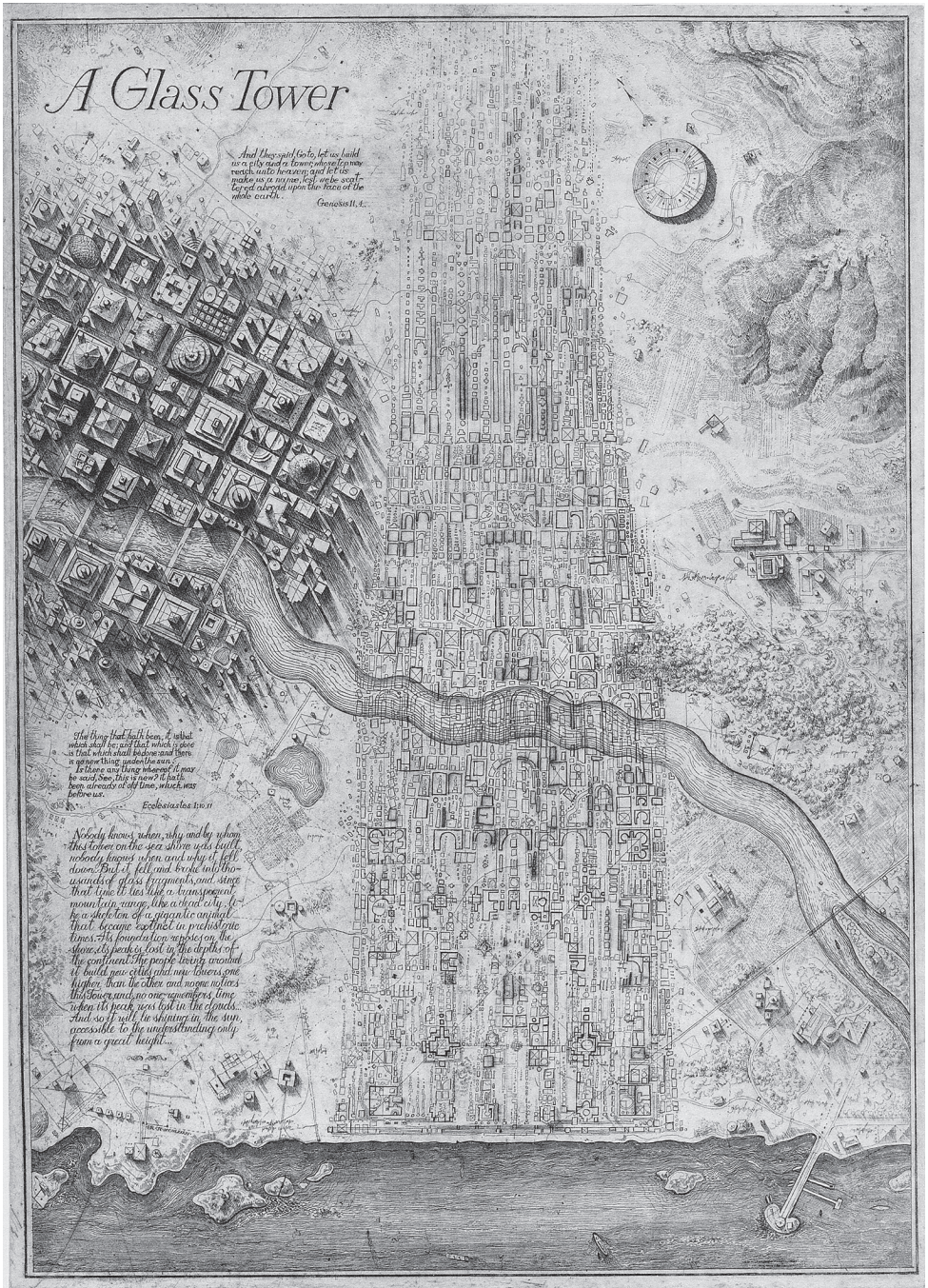
Jüri Okas

Installations, 1976–1989

In the early 1970s, Estonian artist Jüri Okas began a series of photographs of different urban and industrial motifs from the everyday surroundings that were produced in association with larger scale construction processes. They became the basis for his series *Reconstructions* (1974–1978). The intaglio prints based on Okas's photographs analysed the structure of the environment and explored the relationship between order and disorder. In 1976, as part of his first solo exhibition, he built his first installation, *Environment*. It was a system of black wooden rods and mirrors that fragmented and distorted the space for the viewer, integrating him or her actively into the exhibition and thereby transforming the usual viewing situation.

In the 1980s, Okas produced a series of installations of fluorescent lamps, mirrors, concrete cubes, steel wires, sheet metal, plastic and earth, and other banal and non-artistic materials that were mostly the leftover industrial objects he had found during his walks. Similar to the montage technique of his earlier printed images, the seemingly disorderly accumulation of materials – a fluorescent lamp partly buried under soil or metal rods that seem to have been left on the floor and pieces of glass – produce dystopian images of the contemporary post-industrial landscape.

In contrast to the previous generation of architects and designers who had fought entropy with all available methods and aspired to create a harmonious environment by eliminating noise, Okas's approach was more ambivalent. All that is unpredictable, random and disturbing in the human environment, all that he documents on his photographs and installations, points not so much to irreversible disintegration as to the possibility of finding order where there seemingly is none. And this state, according to information theory, is the most productive.



A Glass Tower

And they said, let us build
 us a city and a tower, whose top
 reach unto heaven: and let us
 make us a name, lest we be
 scattered upon the face of the
 whole earth.
 Genesis 11:1-2

The thing that hath been, it shall
 also be, and that which is done
 at that which shall be done, and there
 is nothing new under the sun.
 It is a thing that hath been,
 it hath been, and shall be,
 and there shall be no new thing.
 Ecclesiastes 1:9-10

Nobody knows when, why and by whom
 this tower on the sea shall be built,
 whether longer, when and why it will
 decay. But it fell and broke into
 thousands of glass fragments and steel
 that look to us like a transparent
 mountain, came the actual city. It
 is a skeleton of a gigantic animal
 that became extinct in prehistoric
 times. Its foundation was on the
 surface of the sea, lost in the depths of
 the continent. The people living around
 it built new cities that were towers one
 higher than the other and more and more
 thickened, and so came a time
 when its peak was lost in the clouds.
 And so it will be situated in the sun,
 accessible to the unperceiving only
 from a great height.

Aleksander Brodski, Ilya Utkin. *Klaastorn*. Projekt ajakirja *The Japan Architect* konkursile, 1984. Ofort. Tate
 Alexander Brodsky, Ilya Utkin. *A Glass Tower*. Competition entry for the *The Japan Architect*, 1984. Etching. Tate

Aleksander Brodski, Ilya Utkin
Klaastorn, 1984
Projekt Central Glass Co. konkursile,
ajakiri Japan Architect

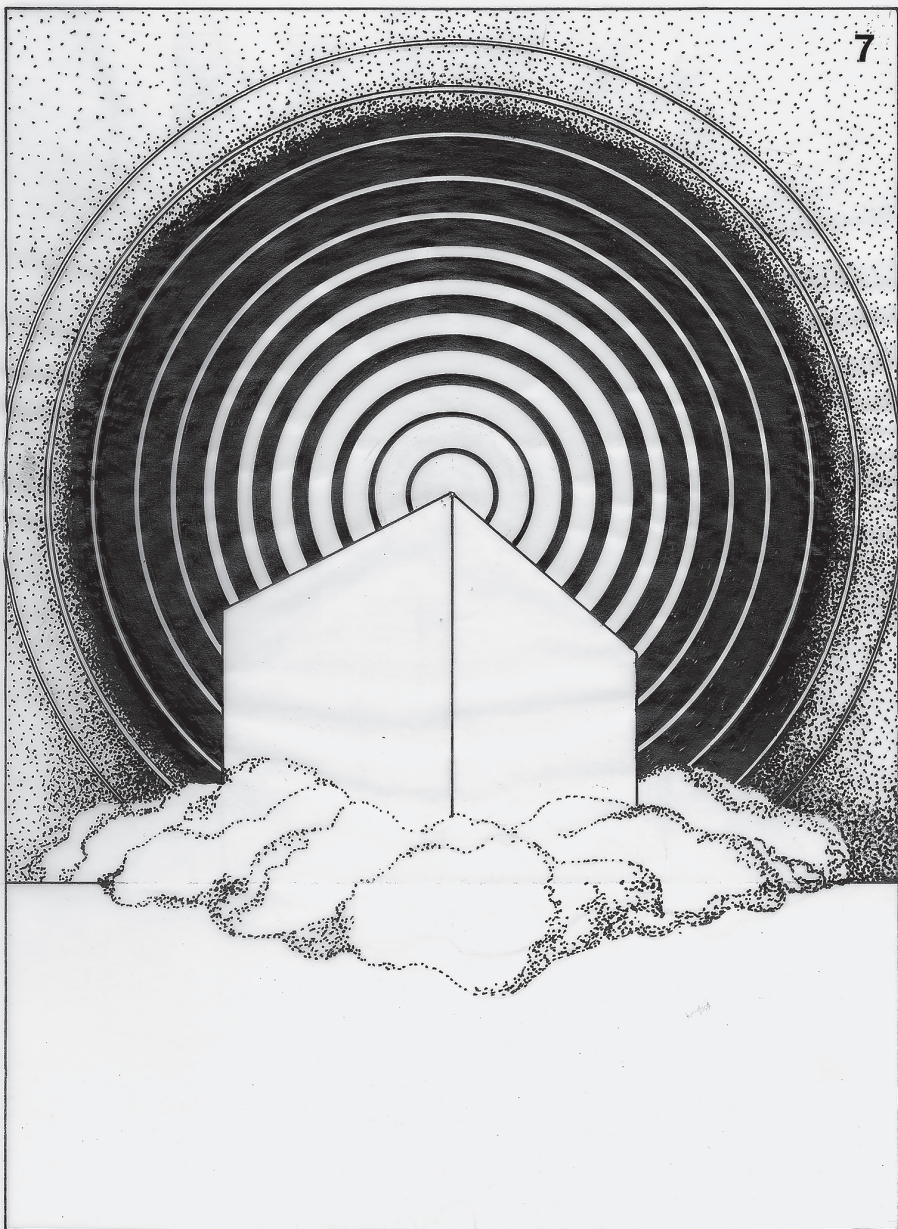
*Keegi ei tea millal, miks ja kelle
poolt ehitati see mererannikul paiknev
torn[:] keegi ei tea millal ja miks see
langes. Ent see langes ja purunes
tuhandeteks klaasikildudeks ning sellest
ajast saadik lebab see kui läbipaistev
mäeaehtlik, kui surnud linn, kui
eelajaloolisel ajal väljasurnud hiiglasliku
looma skelett. Selle vundament
toetub kaldale, selle tipp on kadunud
mandri sügavustesse. Selle ümbruses
elavad inimesed ehitavad uusi linnu
ja uusi torne, üks kõrgem kui teine, ning
mitte keegi ei märka seda Tornit[,] ja
mitte keegi ei mäleta [seda] aega, mil
selle tipp kadus pilvedesse... Ja nii
jääb see lebama särades päikese käes,
olles mõistmisele kättesaadav üksnes
suurelt kõrguselt...*

(Tekst kujutiselt)

Alexander Brodsky, Ilya Utkin
A Glass Tower, 1984
Project for Central Glass Co. Competition,
Japan Architect

*Nobody knows when, why and by
whom this tower on the sea shore was
built [:] nobody knows when and
why it fell down. But it fell and broke
into thousands of glass fragments, and
since that time it lies like a transparent
mountain range, like a dead city[,]
like a skeleton of a gigantic animal that
became extinct in prehistoric times. Its
foundation reposes on the shore, its peak
is lost in the depths of the continent.
The people living around it build new
cities and new towers, one higher than
the other[,] and no one notices this
Tower, and no one remembers [the] time
when its peak was lost in the clouds...
And so it will lie shining in the sun,
accessible to [one's] understanding only
from a great height...*

(Text from the image)



Superstudio. Joonistus seeriast *Reis mõistuse valda*. 1968–69. Tušš, kalka. Drawing Matter
Superstudio. Drawing from series *Journey into the Realm of Reason*. 1968–69. Ink, vellum. Drawing Matter

Superstudio

Reis mõistuse valda, 1968–1969

Firenze arhitektuurirühmituse Superstudio asutasid 1966. aastal Adolfo Natalini ja Cristiano Toraldo di Francia, kellega liitusid hiljem Roberto Magris, Gian Piero Frassinelli, Alessandro Poli ja Alessandro Magris. Rühmitus töötas arhitektuuri ja kujutava kunsti vahepeal ning kombineeris oma töödes kollaaži, popkultuuri kujutisi, filme ja *storyboard*'e ehk piltlugusid.

1968–1969 valminud *Reis mõistuse valda* oli nende esimene piltlugu. Sellel on kujutatud mitmed piktogrammilaadsed motiivid, mis iseloomustavad Itaalia radikaalsete arhitektide töid – pilved, vikerkaared, moodulvõrestikus kuubikud. Nende kaudu edasi antud justustus jälgib motiivide omavahelist kombineerimist ja muutust minimalistliku maastiku taustal. Projektil on kujutatud ka *drive-in* arhitektuurimuuseum, kus eelnevalt eraldi seisvad objektid on muutunud eksponaatideks lõpmatusse viiva tee servas.

Jätkev monument: arhitektuurne mudel totaalseks urbaniseerimiseks (1969–1971), on tõenäoliselt Superstudio tuntuim töö, mida arendati läbi mitme kollaaži, piltloo ja filmide. Loo keskmes on valge risttahukakujuline monoliitne ehitis, mida esitatakse erinevates looduslikes paikades ning mis näib oma ratsionalistliku loogikaga järk-järgult vallutavat kogu planeedi. Hoone lakooniline vorm on võimeline endas ühendama kõik senised tüpoloogiad, infrastruktuuri ja avaliku ruumi. Viies modernistliku ühtlustamise ja korduse loogika äärmuseni, balansseerib *Jätkev monument* utopia ja düstopia piiril, kus on raske vahet teha kas regulaarne hoone esindab ülimat tulevikku korda või totalitaarset (või kapitalistlikku) kontrolli. Oluline roll sellise mitmemõttelisuse saavutamisel oli hoolikalt loodud kujutistel ja pildi tehnikatel, mis laenasid võtteid avangardkunstilt. Superstudiost alates muutuvad pildid oluliseks vahendiks, mille abil edastada arhitekturseid ideid laiale publikule.

Superstudio

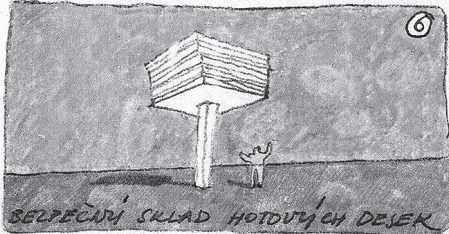
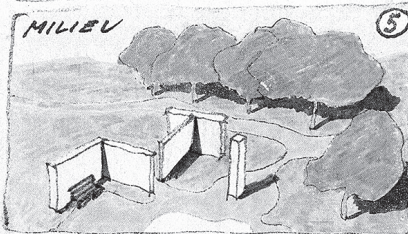
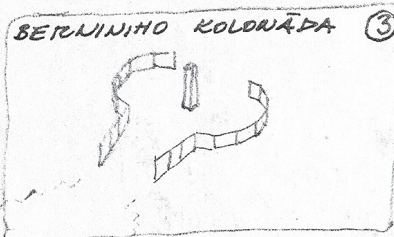
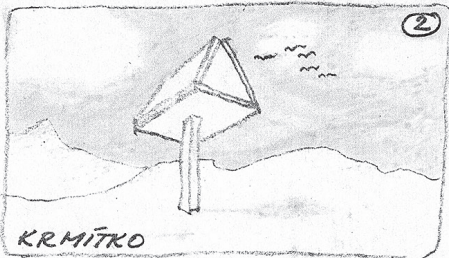
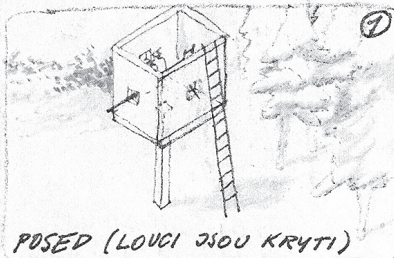
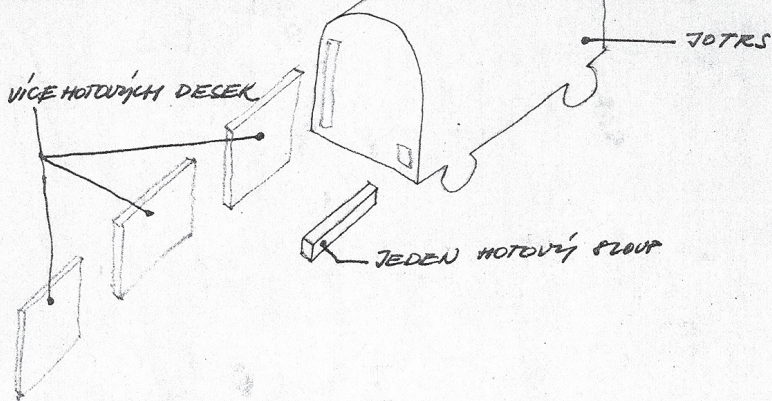
Journey into the Realm of Reason, 1968–1969

Florence-based group *Superstudio* was founded in 1966 by Adolfo Natalini and Cristiano Toraldo di Francia, who were later joined by Roberto Magris, Gian Piero Frassinelli, Alessandro Poli and Alessandro Magris. Like *Archizoom*, with whom they exhibited together in the 1966 exhibition *Superarchitettura*, they worked in the space between architecture and the visual arts and their projects often combined collage and pop images, film and storyboard narrative.

Journey into the Realm of Reason, 1968–69 was their first storyboard. It displays several motifs that were characteristic of the Italian radical architects of these years – clouds, rainbows, gridded cubes – and follows their recombination and metamorphosis through different minimalist landscapes. The project features also a drive-in architecture museum, where the previously isolated elements become exhibits alongside a road leading towards infinity.

The Continuous Monument: An Architectural Model for Total Urbanization, 1969–71, is perhaps Superstudio's best known project that was developed on several collages, storyboards and films. It represents a white, monolithic structure that is shown in different natural contexts and seems to gradually conquer the whole planet with its rationalist logic. Taking the modernist logic of unification and repetition to its extreme, the *Continuous Monument* balances on the border between utopia and dystopia, where it is difficult to tell whether the uniform structure represents a sublime order of the future or a totalitarian (or capitalist) domination of the entire planet. Their carefully crafted imagery and visual techniques borrowed from avant-garde art played an important role in achieving this ambiguity. With Superstudio, images become powerful tools for communicating critical architectural ideas to the public.

VYUŽITÍ MNOHA HOTOVÝCH DESEK A JEDNOHO HOTOVÉHO SLOUPU



Zdeněk Hölzel, Jan Kerel
JOTRS, 1982

JOTRS – anagramm Tšehhikeelsele sõnale *stroj* (masin) –, on arhitektide Zdeněk Hölzeli ja Jan Kereli irooniline projekt, mis kujutab mobiilset raudbetoonpaneelide ja -postide tootmise masinat. Arhitektide arvates piisab sellest kahest detailist, et lahendada kõik ehituses ette tulevad olukorrad ning arhitektuuritüpoloogiad. Löötsakujulisel plašetil on kujutatud madala kumera katusega lihtsat masinat, millel on pikk kitsas ava paneelile ja väike ruudukujuline ava postile. Koomiksi-laadne jutustus visandab erinevaid absurdseid näiteid, kus kahte elementi kombineerides saab luua kõikvõimalikke ehitisi: hauamonumente, pargi varju-aluseid, triumfikaare või isegi Bernini kolonnaadi Vatikani Peetri kiriku ees jne.

Esimest korda oli projekt väljas 1982. aastal Molekulaarkeemia instituudis Prahas arhitektide, kunstnike ja skulptorite ühishäitusel. Hölzel ja Kerel olid mõlemad töötanud tootmis-kooperatiivide ühenduse projektbüroos, kus nad osalesid ehituses kasutatavate metallmoodulite standardiseerimise projektis. *JOTRS* seevastu oli varjamatult kriitiline masstootmise kui sellise suhtes, pöördudes nii nende endi eelneva töö vastu, mille kasulikkuses nad olid hakanud kahtlema. Projekti võib vaadata paralleelina Superstudio *Jätkuvale monumendile*, kus monoliitne struktuur vallutas järk-järgult kogu ümbritseva looduskeskkonna. Ent selle kümne aasta jooksul, mis lahutab neid kahte projekti, oli Superstudio mitmemõttelisusest modernismi korratahte ja ühetaolisuse suhtes saanud varjamatut iroonia riigisotsialismi modernismi ja erinevuse käsitluse läbikukkumise üle.

Zdeněk Hölzel, Jan Kerel
JOTRS, 1982

JOTRS, an anagram of the Czech word *stroj* (machine), is the title of an ironic project by architects Zdeněk Hölzel and Jan Kerel. The work describes a mobile machine that produces prefabricated posts and construction panels. These two details were, according to the architects, sufficient to provide a universal solution for all occasions and building types in architecture. Describing first the minimalist cuboid machine, where the only identifiable shapes include a long narrow slot for a panel and a small square-shaped slot for a post, the comic-strip like narrative then turns to different absurd examples where the combination of these two elements could be applied: a tombstone, a park shelter, a triumphal arch or even Bernini's colonnade in the Vatican.

The project was first shown at an exhibition of architects, painters and sculptors in the Institute of Macromolecular Chemistry in Prague, in 1982. Hölzel and Kerel had worked together previously at the Design Institute of the Czech Union of Production Cooperatives on a theoretical study of prefabricated metal capsules. *JOTRS* is, however, openly critical of prefabrication, turning against their own previous research, the usefulness of which the architects had started to doubt. Their work has parallels with Superstudio's *Continuous Monument* in which a monolithic gridded structure gradually conquered different natural settings. Yet, in the ten years that separates the two projects, Superstudio's ambiguity about modernism's will for order and uniformity had become, in Hölzel and Kerel's work, an openly ironic comment on state socialist modernism's failure to deal with difference.

Kosmose vastus

Maa tehiskaaslase lennutamine orbiidile 1957. aastal ja Apollo maandumine kuule 1969. aastal andsid alust spekulatsioonidele inimtegevuse laiemast kandumisest kosmosesse. Sageli oli toonane huvi allutatud külma sõja perioodi ekspansiivsele tehnika ja poliitika liidule, kus kosmosekolooniaid nähti uute energia- ja tooraineressursside maardlatena või inimtegevuse jääkide hoidlatena. Selliselt oli kosmos maa tsivilisatsiooni pikendus, kuhu kanti edasi siinsed sotsiaalsed hierarhiad, poliitilised struktuurid, aga ka tehnika ja infrastruktuur. Superstudio filmis planeetidevahelisest arhitektuurist, kus uuritakse võimalust ehitada kiirtee maalt kuule, on sellise ekspansiooni loogika surutud ratsionaalsuse piirini. Range teaduslik argumentatsioon ja rõhutatud neutraalne jutustusviis balansseerivad osavalt ironia ja tõsiseltvõetavuse vahel.

Stano Filko kontseptuaalse töö keskmes on kosmoseuringute ja -vallutuse visuaalne maailm – diagrammid, valemid, skeemid, pildid populaarteaduslikest väljaannetest jms –, mis toovad nähtavale kollektiivse kujutluspildi, mis vahendab kosmose mõistmist ja taastoodab end sellesse sekkumisel. Poola arhitekti Stefan Mülleri megastruktuur *Terra X* – maad kahe kilomeetri kõrgusel ümbritsev uus elusfäär – teostab romantismiaja unistuse looduse rikkumatusest, vabastades maapinna loodushoiule ja vaba aja veetmisele.

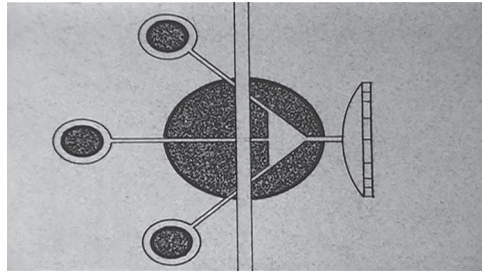
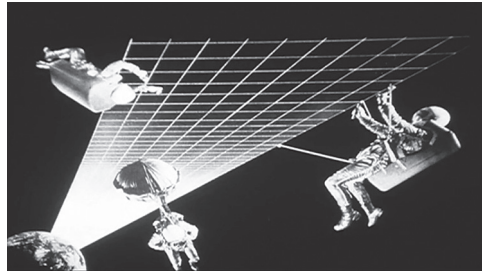
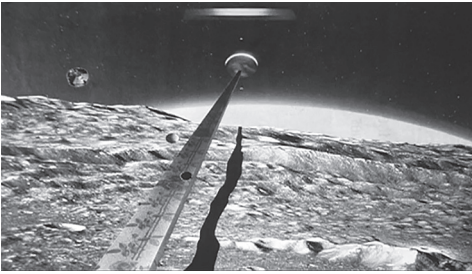
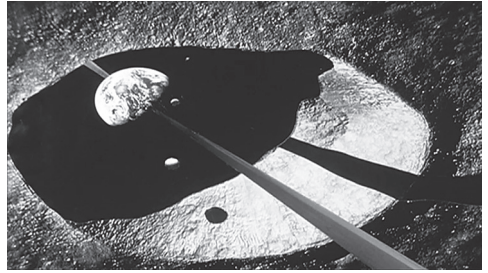
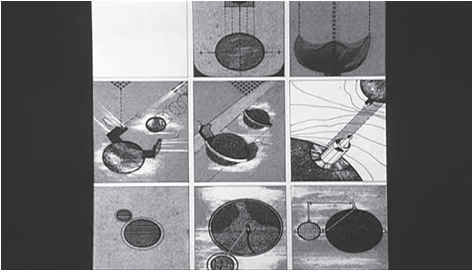
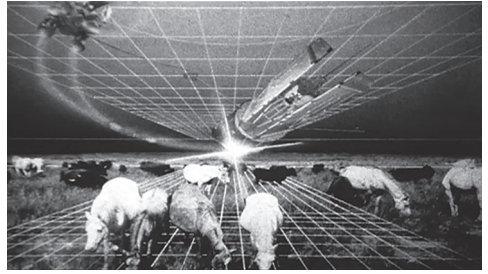
Paralleelselt ekspansionistlike uuringutega kasvas huvi kosmosest tulevate sõnumite ning maavälise eluvormide vastu. 1981. aastal Tallinnas toimunud maavälise tsivilisatsioonide otsinguga tegeleva rahvusvahelise organisatsiooni SETI konverentsi plakat, mille autor oli Jevgeni Klimov, kujutas antropomorfset figuuri, mis lubas seda mõista nii kosmoseolendi kui eeljaloolise skulptuurina. Galina Bitti töödes pakub kosmos suurejoonelisi vaatamänge, sarnanedes atmosfäärinähtustele, mis võtavad ootamatuid fantastilisi vorme. Inimolendite sarnased kosmoseasukad ilmusid vaatajate ette rühmituse Dviženie kineetilises mängus *Tulnukad metsas*, mis kujutas võimalikku kosmose-tsivilisatsiooni rangelt hierarhilisena. Giorgi Danelija kosmose-düstoopia *Kin-Dza-Dza* (1986), mille kunstnik oli Dviženie kunagine liige Vjatšeslav Koleitšuk, näitab fiktsionaalse tsivilisatsiooni varemeid, kus hääbuv elanikkond toetub jätkuvalt absurdsetele hierarhiatele, mida aitab üleval hoida keerukas tehnoloogia. Sisaldades mitmeid satiirilisi vihjeid hilisnõukogude ühiskonna absurdsetele hoiakutele, on see samas ka hoiatus kosmosesse sekkumise ning sinna oma väärtuste projitseerimise eest.

Replies from Outer Space

The launch of the artificial Earth satellite into orbit in 1957 and the Apollo Moon landing in 1969 both prompted speculation about the expansion of human activity into space. Often the interest was subjected to the expansive alliance of technology and the politics of the Cold War era, in which space colonies were seen as sources of new energy and raw materials or as repositories for securing continuing human activity. From this perspective, space was an extension of Earth's civilization, to which the same social hierarchies, political structures, as well as technology and infrastructure were transferred. In Superstudio's film on interplanetary architecture, which explores the possibility of building a highway from the Earth to the Moon, the logic of such expansion is pushed to the limits of rationality. Rigorous scientific argumentation and an accentuated neutral way of storytelling deftly balance irony and credibility.

At the core of Stano Filko's conceptual work is the visual world of investigation and conquest of space – diagrams, formulae, schematics, images from popular science publications – revealing a collective imagination that mediates the understanding of space and reproduces itself through intervention. Polish architect Stefan Müller's megastructure *Terra X* – a new biosphere enclosing the Earth at a height of two kilometres – realises the Romantic-era dream of unspoilt nature, freeing up the Earth's surface for nature conservation and leisure.

Sirje Runge's *Solar System* can be seen as a poetic interpretation of our planetary system, but also as a paradigmatic shift in perspective, in which, instead of conquering space, humanity is the subject of an external gaze – we humans may be the aliens observed by some other race. Interest in messages from outer space and extraterrestrial life-forms grew in parallel with expansionist research. A poster made by Yevgeni Klimov for the 1981 SETI (international organisation dedicated to the search for extraterrestrial civilisations) conference in Tallinn, depicted an anthropomorphic figure, which suggested that it might be a cosmic being as well as a prehistoric sculpture. In Galina Bitt's works, space offers grandiose spectacles, resembling atmospheric phenomena that take unexpected fantastic forms. Human-like space inhabitants appeared before the audience in Dvizhenie's kinetic play *Aliens in the Forest*, which imagined a possible space civilisation as strictly hierarchical. However, Georgiy Daneliya's space dystopia *Kin Dza Dza* (1986), featuring former Dvizhenie member Viacheslav Koleichuk as the art director, shows the ruins of a fictional civilisation where a fading population continues to rely on absurd hierarchies kept in place by sophisticated technology. Containing a number of satirical references to the absurd attitudes of late Soviet society, it also serves as a warning against interfering in space and projecting one's values into it.



Superstudio. Kaadrid filmist *Interplanetaarne arhitektuur*, 1971. Erakogu
Superstudio. Film stills from *Interplanetary Architecture*, 1971. Private collection

Alessandro Poli ja Superstudio
Interplanetaarne arhitektuur, 1971

1970. aastal rühmitusega Superstudio liitunud Alessandro Poli oli oma töödes inspireeritud kosmoselendudest ja inimese maandumisest kuule. Et seda uut keskkonda arhitektuurses kontekstis kujutada, tuli tema arvates liikuda traditsiooniliste meediate juurest uute tehniliste meediate juurde nagu kaamera, storyboard ja fotomontaaž.

Kosmosereisidega oli seotud ka Superstudio esimene film *Interplanetaarne arhitektuur 1971*. aastal. Inspireeritud samuti hiljutistest kosmosereisidest, kirjeldas film uut arhitektuurset skaalat, mille kuule maandumine oli kaasa toonud. Superstudio paneb ette viia kosmosevallutus järgmise loogilise sammuni ja ehitada kiirtee, mis viiks maalt kuule. Filmi neutraalset teaduslikku keelt toetavad tehnokraatlikud arvutused, kollaažid, fotomontaažid. Esialgu helitaustaks plaanitud John Cage'i *4'33"* asendus hiljem siiski pügmeede jahilauludega.

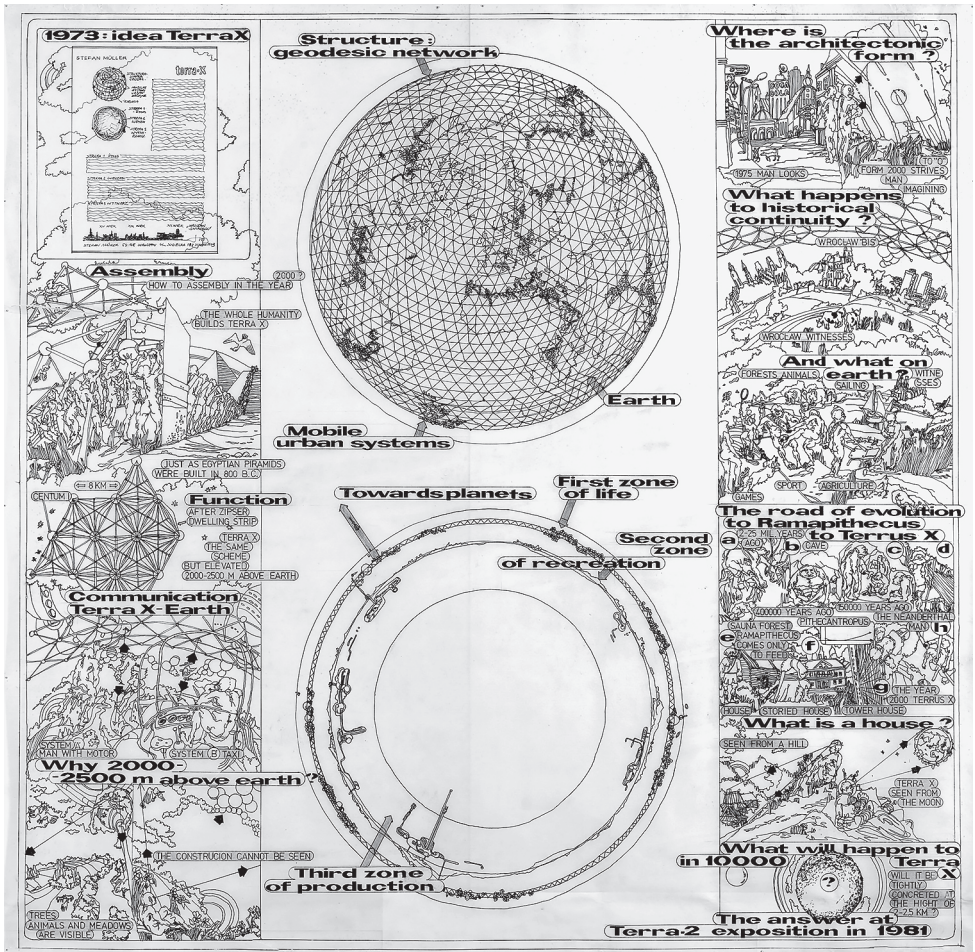
Poli teine projekt Superstudio juures, *Zeno, eneseküllane kultuur (1972–1980)* kirjeldas kujuteldavat dialoogi Kuul maandunud astronaut Buzz Aldrini ja itaalia talupoja Zeno Riparbella vahel. Aldrinit ümbritses eneseküllane kapsel, Zeno elas kolmandat põlve samas arhailises talumajas, ent mõlemal puhul vahendas keskkond neile ümbritsevat maailma ja selle mõistmist ning mõlemal puhul oli Poli arvates tegu n-ö totaalse arhitektuuriga, mis võimaldas neile kõik eluks vajaliku. Dialektiliste paaridena esitatud kollaažid tegelevad tööriistade, riiete ja muude igapäevaste rituaalsete tegevustega, mis inimese keha keskkonda pikendavad. Projekt oli väljas ka 1978. aasta Veneetsia biennaalil pealkirja all *Zeno teadvus*.

Alessandro Poli and Superstudio
Interplanetary Architecture, 1971

Alessandro Poli who joined the group Superstudio in 1970, was in his works inspired by space flights and the landing of man on the moon. To imagine this new environment in architectural context, he proposed that one needed to move from traditional media to the new technical media, like camera, storyboard and photomontage.

Superstudio's first film *Interplanetary Architecture (1971)* was also related to space travel. The film described a new architectural scale brought about by the moon landings. Superstudio proposed to take the conquest of space to the next logical stage and build a highway between the Earth and moon. The neutral scientific language of the film is reinforced by technocratic calculations, collages, and by photomontage. However, the initial idea to use John Cage's *4'33"* as its soundtrack was later replaced by a Pygmy hunting song.

Poli's other significant project with Superstudio, *Zeno, a self-sufficient culture (1972–1980)*, described an imaginary dialogue between the astronaut Buzz Aldrin and Italian peasant Zeno Riparbella. Aldrin was surrounded by a self-sufficient capsule, while Zeno lived in the same archaic farmhouse that had been the family home for three generations. Yet, for both, this material environment mediated for them the surrounding world and its comprehension. And in both cases it embodied for Poli a so-called 'total architecture' that provided all that was necessary for life. Presented in dialectical pairs, Poli's collages study the tools, clothes and everyday rituals that extend the human body to the environment. The project was presented at the 1978 Venice Biennale as *Zeno's consciousness*.



Stefan Müller. *Terra X: maa totaalse linnastumise projekt*, 1973. Tušs, kalka. Wrocławski arhitektuurimuseum
 Stefan Müller. *Terra X: An Idea of Total Urbanization of the World*, 1973. Ink, tracing paper. Museum of
 Architecture in Wrocław

Stefan Müller

Terra X: maa totaalse linnastumise projekt, 1973

Terra X oli Poola arhitekti Stefan Mülleri projekt linnast, mis paikneks maapinnast kuni 2,5 kilomeetri kõrgusel, moodustades selle ümber omaette megastruktuurilaadse sfääri. Hiiglaslik pealisehitis pidi sisaldama igapäevaeluks vajalikke asutusi, elukohti ning neid ühendavat infrastruktuuri, vabastades maapinna vaba aja veetmiseks ja looduse kaitsetsoonideks. Maa-alune tsoon oli mõeldud tööstusele ja tootmisele ilma inimese osalusega. Mülleri seisukohti mõjutasid võrdselt nii kosmoseuuringud kui kaasaegse urbanismi kriitika ja tärkav ökoloogiline teadlikkus, ideed, mida ta nimetas "neoromantilisteks".

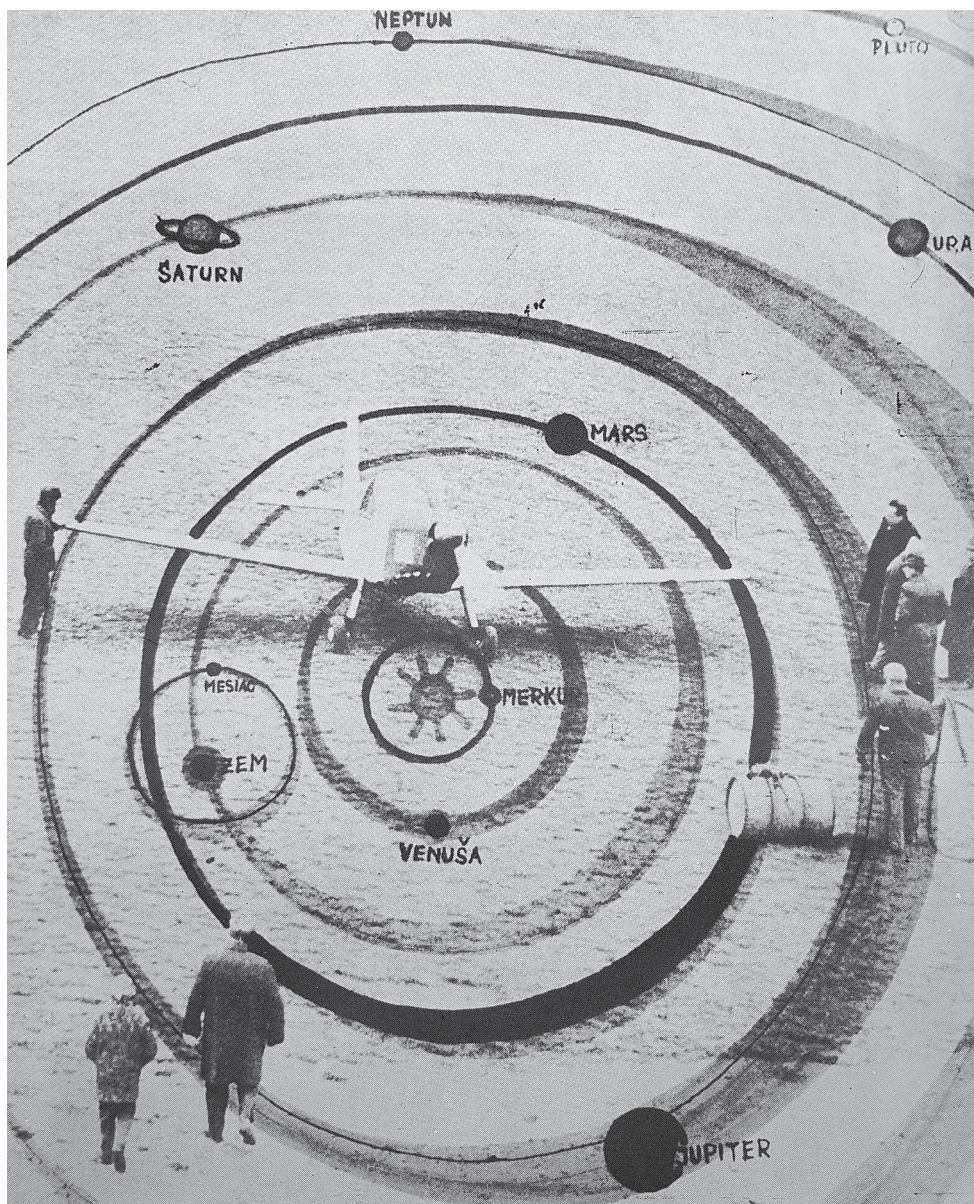
Mülleri algatusel korraldati Wrocławis kaks suurt rahvusvahelist arhitektuuri näitust: *Terra 1* (1975), mis toimus samaaegselt Varsavis peetud rahvusvahelise kriitikute assotsiatsiooni AICA kongressiga, ja *Terra 2*, mis kaasnes Rahvusvahelise Arhitektide Liidu 14. kongressiga 1981. aastal. Näitused tegelesid linnastumisprotsessidega ja uurisid maa ja looduse kasutust kaasaegses arhitektuuris. Näitustel osalesid mitmed juhtivad postmodernistlikud arhitektid läänest (nagu Aldo Rossi, Paolo Soleri ja Rem Koolhaas). *Terra 1* näitusel oli väljas ka Mülleri projekt *Terra X*.

Stefan Müller

Terra X: An Idea of Total Urbanization of the World, 1973

Terra X was a proposal by Wrocław architect Stefan Müller for a self-supporting urban structure supported high above the ground at an altitude of up to 2.5 kilometres. Divided into three zones, the gigantic superstructure was supposed to house the infrastructure for everyday life and work, thus freeing the land for leisure and nature protection. The underground zone was reserved for production and manufacturing without human involvement. Müller's views were influenced equally by both space exploration and the emerging ecological consciousness, ideas that he saw as "neo-Romantic" and resulting from the crisis of contemporary cities.

Müller initiated two major international architecture exhibitions in Wrocław: *Terra 1*, held as part of the AICA International Congress in Warsaw, 1975, and *Terra 2. International Exhibition of Intentional Architecture*, which accompanied the 14th World Congress of the International Union of Architects in 1981. With a wide range of participants that also included leading postmodern architects from the West (such as Aldo Rossi, Paolo Soleri and Rem Koolhaas), the two exhibitions investigated holistic urbanisation processes and questions of the Earth as a material for architecture.



Stano Filko. *Assotsiatsioonid*. Graafiliste lehtede album koos originaalkaanega, 1967–1970 (detail). Serigraafia ja ofsetrükk, paber. Linea Collection, Bratislava ja Layr, Viin

Stano Filko. *Associations*. Album of graphic sheets with their original cover, 1967–1970 (detail). Serigraphy and offset print on paper. Linea Collection, Bratislava & Layr, Vienna

Stano Filko

Assotsiatsioonid, 1967–1970

Ruum, keskkond ja kosmos mängivad olulist rolli Slovakkia kunstniku Stano Filko (1937–2015) loomingus. 1960. aastatel näitusesaalidesse kavandatud keerukad, labürintlikud ruumiinstallatsioonid, projektid reaalse keskkonna ümberkujundamiseks või futuroloogilised konstruktsioonid saavad kümnendi lõpul kosmilise dimensiooni. Kosmos on Filkole nii vahend kui uurimise objekt. Rakettide siluetid (mis tähistavad kontrolli kosmilise ruumi üle) ning päikesesüsteemi tähistavad kontsentrilised ringid ei ole mitte ainult sageli korduvad motiivid tema kunstis, planeetidevaheline kord, kompleksne ja dünaamiline ruum, vaid saavad eeskujuks inimliku ruumi loomisele – kaasaegsetele monumentidele.

Ulatuslik album *Assotsiatsioonid* (39 offsetrükis lehte valmisid seoses kunstniku näitusega Osaka EXPO-I, 1970) mängib samuti selle 1960. aastatel nii populaarse teemaga nagu inimese ekspansioon kosmosesse. Sarja läbiv sinine värv tähistab kunstniku spektris kosmoloogilist sfääri, ruumi taeva ja maa, aga ka maise ja puhta vaimsuse (metafüüsika) vahel. Filko kasutab erinevaid leitud pilte nagu ajaleheväljalõiked, (populaar) teaduslikku materjali, koopiaid juhenditest ning skeemidest, aga ka reprodid ja fotokollaaže omaenda kunstiprojektidest (nn monumentidest), mida ta kombineerib seikadega kosmosevallutuse ja -tehnoloogia ajaloost, kirjelduste ning statistikaga Ameerika Ühendriikide ja Nõukogude Liidu vahelisest kosmosevõidujooksust. *Assotsiatsioonide* visuaalne akumulatsioon loob võimsa kujundi tehnoloogia arengu ja uute avastustega seotud lootustest ja ihadest, kutsudes vaatajat mõtisklema maailma üldise seisundi üle. Lõpuks on kosmos ka vabaduse ja sõltumatuse projektsioon.

Stano Filko

Associations, 1967–1970

Environment, space and outer space play an important role in the works of Slovakian artist Stano Filko (1937–2015). By the end of the 1960s, his complex, labyrinthine spatial installations, projects for the transformation of real environments and futurological designs for exhibition halls, took on a cosmic dimension. For Filko, the cosmos was both a medium and an object of exploration. Silhouettes of rockets signifying control over cosmic space and concentric circles signifying the solar system are recurrent motifs in his art. Interplanetary order, with its complex and dynamic space, becomes a model for human space on Earth and its contemporary monuments.

Filko's album *Associations* (comprising 39 offset printed pages that were produced in conjunction with the artist's exhibition at the Osaka EXPO in 1970) studies human expansion into space, which was a popular theme in the 1960s. According to the artist, the blue colour of the works stands for the cosmological sphere – the space between the earth and the sky – as well as between Earthly and pure spirituality (or metaphysics). Filko uses a variety of found images, including newspaper clippings, images from popular-scientific magazines, copies of manuals and diagrams, and reproductions and photocollages of his own art projects (so-called "monuments"). He combines these with stories from the history of space exploration and technology, and with descriptions and statistics from the space race between the United States and the Soviet Union. In this way the visual body of *Associations* creates a powerful image of the hopes and desires associated with technological development and new discoveries, inviting the viewer to reflect on the state of the world in general. Ultimately, space exploration becomes a projection of freedom and independence.

PROGNOOS JA FANTAASIA:
Piirideta arhitektuur 1960.–1980. aastatel

FORECAST AND FANTASY:
Architecture Without Borders,
1960s to 1980s

20.01.–30.04.2023

Kuraatorid / Curators:
Andres Kurg, Mari Laanemets

Näituse kujundus / Exhibition design:
Kaisa Sööt

Graafiline disain / Graphic design:
Indrek Sirkel

Koordinaator / Coordinator:
Triin Ojari

**Kuraatorite assistent /
Curatorial assistant:**
Kristina Papstel

**Assistendid Prahast /
Assistance in Prague:**
Irena Lehkoživová, Míša Janečková

**Assistent Budapestis /
Assistance in Budapest:**
Andi Soós

Tõlked / Translations:
Kristina Papstel, Maria-Cristina Morandi,
Tereza Pálková

Toimetajad / Editing:
Justin Ions, Kerli Linnat

Subtiitrid / Subtitles:
Priit Silm

Reprod / Reproductions:
Stanislav Stepaško

Näituse meeskond / Exhibition team:
Dream Team (Johannes Säre,
Dénes Farkas, Mihkel Säre,
Hans-Otto Ojaste, Johannes Luik)

Näitus valmib koostöös Eesti
Kunstiakadeemiaga, selle ettevalmistust
rahastab Eesti Teadusagentuur, grant
PRG530.

The exhibition has been produced in
collaboration with the Estonian Academy
of Arts and its research was supported
by the Estonian Research Council grant
(PRG530).

Näitust toetab Eesti Kultuurkapital.
The exhibition is supported by
the Cultural Endowment of Estonia.



EKA

Täname / Acknowledgements:
Riin Alatalu, Lisa Grünwald, Dora Halasi,
Hilkka Hiiop, Anna-Liiza Izbaš,
Julia Jachs, Laos Koort, Dániel Kovács,
Petteri Kummala, Jakob Kurg,
Anne Lass, Sandra Mälk, Aino Niskanen,
Kätlin Puusepp, Joona Rantasalo,
Alina Serban, Liina Siib, Anna-Liisa Simm,
Martin Siplane, Mära Žeikare,
Mara Traumane, Anu Vahtra, Eva Vint

Kirjatüübid / Typefaces:
Data 70 Regular, Univers Bold,
Garamond Book Condensed

Paber / Paper:
Nautilus Classic 100g

Trükikoda / Printed by
Tallinna Raamatutrükikoda

Tööde laenutajad:
Works borrowed from:

Archiv výtvarného umění v Praze
Budapesti Műszaki és
Gazdaságtudományi Egyetem.
Országos Műszaki Információs Központ
és Könyvtár
Canadian Centre for Architecture CCA
Drawing Matter
Eesti Kunstimuseum
Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuseum
Galerie Layr
Hrvatska Komora Arhitekata
Kontakt Collection, Vienna
Latvijas Arhitektūras muzejs
Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs
Marinko Sudac Collection
Museum Folkwang
Muzeum Architektury we Wrocławiu
Museum Utopie und Alltag
Neues Museum Nürnberg
Sárospataki Képtár
Slovenská národná galéria
Suomen arkkitehtuurimuseo
Tallinna Ülikooli Akadeemiline
Raamatukogu
Tate
Vernissage kunstigalerii

Igor Dřevíkovský
Judit Geller
Alexandra Goutnova
Zdeněk Hölzel
Alissa Ivanova
Elisabeth Klotz
Katharina Klotz
Kai Koppel
Margus Linnamäe
Ann Lumiste
Kristin-Mari Looveer
Iiro Mikkola
Gristel Mänd
Jüri Okas
Alessandro Poli
Judit Rajk
Sirje Runge
János Sugár
Epp Ulfsak
David Vávra

Eesti Arhitektuurimuseum
Estonian Museum of Architecture

ROTERMANNI SOOLALADU
ROTERMANN SALT STORAGE

Ahtri 2, Tallinn 10151
Eesti / Estonia

info@arhitektuurimuseum.ee
Tel. / Ph. +372 625 7000

Avatud / Open:
T–P / Tue–Sun 11.00–18.00
E suletud / Mon closed

www.arhitektuurimuseum.ee



Esikaanel:
detail István B. Gelléri tööst
Kasvav linn, 1981

On the cover:
detail from István B. Gelléri's work
The Growing City, 1981

**LINN KUI LAVA
THE CITY AS A STAGE**

Archigram
Archizoom Associati
Alexander Brodsky, Ilya Utkin
Dezső Ekler, Katalin Gyarmathy,
Bálint Nagy, Katalin Pikler
DNA (Igor Dřevíkovský, Jan Hrubý,
Martin Šarbot, David Vávra)
Galina Bitt, Natalya Prokuratova
Hardijs Lediņš, Juris Boiko,
Imants Žodžiks
János Sugár
Jozef Jankovič
Jüri Okas
Kirmo Mikkola
Leonhard Lapin
László Rajk
Mari Kurismaa

**TÖÖ LÖPP
THE END OF WORK**

Alexander Brodsky, Ilya Utkin
Anna Halprin
Avo-Himm Loopeer
Constantin Flondor
Dvizhenie (Lev Nussberg, Tatyana
Bystrova, Francisco Infante-Arana,
Alexander Grigoryev, Galina Bitt,
Natalya Prokuratova)
Jüri Okas
Leonhard Lapin
NER (Aleksei Gutnov, Andrei Baburov,
Ilja Ležava, Zoja Haritonova, Sergey
Telyatnikov)
OHO (Marko Pogačnik, Milenko
Matanović, David Nez, Naško Križnar,
Marjan Ciglič)
Predrag Ristić

**ROMANTILISED ALGUSED
ROMANTIC BEGINNINGS**

Alexander Brodsky, Ilya Utkin
Gábor Bachman, László Rajk,
György Konrád, Miklós Haraszti
István B. Gellér
Kai Koppel
Mikhail Belov
Mari Kurismaa
Tiit Kaljundi
Toomas Rein
Totan Kuzembaev, Andrei Ivanov,
Vyacheslav Aristov, Moses Sayela
Tõnis Vint, Ansis Epnerns
Vilen Künnapu, Ain Padrik, Lennart Meri
Yuri Avvakumov
Yuri Kuzin

**ENTROOPIA
ENTROPY**

Alexander Brodsky, Ilya Utkin
Jüri Okas
Mare Vint
Sirje Runge
Superstudio
Zdenek Hölzel, Jan Kerel

**KOSMOSE VASTUS
REPLIES FROM OUTER SPACE**

Alessandro Poli
Dvizhenie
Francisco Infante-Arana
Galina Bitt
Jevgeni Klimov
Leonhard Lapin
Sirje Runge
Stano Filko
Stefan Müller
Superstudio
Tõnis Vint
Zoltán Gyertyános

