Triin Ojari

Between Arena and Archive: The Museum of Estonian Architecture

Modern culture, along with architecture, has played a defining role in the construction of Estonians' self-identity and in the formation of our nation-state. The abundance of museums established in the 1990s, after Estonia regained its independence – resulting in one of Europe's highest number of museums per capita – reflects the importance of memory and historical continuity embodied in collecting material culture. One can see memory institutions in a newly established state as a place that perpetuates nationalism while building and instilling a new national identity, thus producing a certain historical legitimacy.

For Estonians, modern architecture has always been a part of a national project, a part of how we define the built environment. Since the 1920s, when it was first introduced in Estonia, modernism has been a pervasive theme, signifying the pre-war Estonian Republic's ideals of constructing a young, rapidly Westernised liberal nation. This was the case in the period that Estonia was an independent state (1918-1940), and it stayed that way during the Soviet era, which lasted from the end of the Second World War until Estonia's liberation in 1991 – albeit in a somewhat alienating way. The high level of local modernist architecture served as a tool for differencing Estonia in the context of a highly homogenised Soviet Union. Estonia was often referred to as the 'Soviet West', and many buildings here served as 'cover pictures' for illustrating the victorious Soviet architecture.[1] Throughout the 1970s and 1980s, architects were renowned figures in Estonia's

Tussen arena en archief: Het Museum van Estse Architectuur

De moderne cultuur, architectuur inbegrepen, heeft een bepalende rol gespeeld in de opbouw van de Estse identiteit en in de vorming van Estland als onafhankelijke natie. De overvloed aan musea die in de jaren 1990, toen Estland zijn onafhankelijkheid terugkreeg, zijn opgericht – resulterend in een van de hoogste percentages musea per hoofd van de bevolking in Europa – weerspiegelt het belang van herinnering en historische continuïteit, die belichaamd wordt in het verzamelen van materiële cultuur. Je zou zulke geheugeninstituten in een net opgerichte staat kunnen zien als plek waar nationalisme hoogtij viert en waar zowel gebouwen als inhoud een nieuwe nationaliteit uitdragen, om een zekere historische legitimiteit te produceren.

Voor inwoners van Estland was architectuur altijd al deel van een nationaal project, als deel van hoe de gebouwde omgeving gedefinieerd wordt. Het modernisme was sinds zijn introductie in Estland in de jaren 1920 een dominant thema, dat betekenis verleende aan het ideaalbeeld van de Estse republiek: een jonge, snel verwesterende liberale natie. Dit gold voor de periode 1918-1940, waarin Estland een onafhankelijke staat was, maar bleef ook intact tijdens de Sovjet-periode die van het einde van de Tweede Wereldoorlog tot Estlands onafhankelijkheid in 1991 duurde – alhoewel op een wat vervreemdende manier. Het hoge niveau van de plaatselijke modernistische architectuur werd als instrument gebruikt om Estland te onderscheiden binnen de zeer homogeniserende Sovjet-Unie. Er werd vaak naar Estland gerefereerd als 'Sovjet-west' en veel gebouwen uit Estland dienden als omslagbeelden om machtige Sovjet-architectuur te illustreren.[1] Gedurende de jaren 1970 en 1980 waren architecten beroemde figuren in de avant-garde van Estland, die het postmodernisme als een nieuw discours

cultural avant-garde, introducing postmodernism as a new discourse to the local cultural context and forming interdisciplinary alliances with artists and writers to broaden the architectural discipline and resist the Soviet political doctrine.

The increasing importance of heritage protection and recognition of historical urban structures as national monuments can be seen as a form of reaction to the official bulldozing construction policy of the Soviets. The establishment of the Estonian Museum of Architecture in January 1991, just six months before Estonia declared itself free from the Soviet Union, was therefore not a sudden or ill-considered act. There was a clear understanding of architecture as an artistic and cultural practice defining the achievements of the Soviet era in both material and conceptual form. Furthermore, there was also the discernible need to re-establish the legacy of the Estonian history of architecture, in order to continue the writing of modernism as a never-ending national project.

Architecture as a Project

The favourable context for the museum of architecture's formation was established also by a paradigmatic shift inside the discipline of architecture itself within Estonia. Usually, the rise in architecture museums' popularity in the 1970s and 1980s has been associated with the spread of postmodernism, where architecture became increasingly valued as an intellectual project and architectural drawings gained the status as independent artistic media. In other words, unbuilt architecture, and architecture as a conceptual construct in the form of a freehand sketch, model, draft, painting, photo or collage – architecture in collectible shape and form – started to be valued. It deliberately shifted the focus away from completed architectural structures to its processes and ideas, creating an image of architecture that deals with production of knowledge, rather than objects in the built environment. This focus has remained one of the essential characteristics of architecture exhibitions and architecture museums' collection policies, but is also valid in Estonia.

introduceerden in de lokale culturele context en die interdisciplinaire allianties vormden met kunstenaars en schrijvers om het architectonische vakgebied te verbreden en om tegenwicht te bieden aan de politieke doctrine van de Sovjets.

Het toenemende belang van monumentenzorg en de erkenning van historische stedenbouwkundige structuren als rijksmonumenten kan gezien worden als een reactie op de officiële bulldozer bouwpolitiek van de Sovjets. De oprichting van het Museum van Estse Architectuur in 1991, slechts zes maanden nadat Estland zich onafhankelijk verklaarde van de Sovjet-Unie, was dus ook geen plotselinge of verbazingwekkende gebeurtenis. Integendeel: er was een helder begrip van architectuur als artistieke en culturele praktijk die de materiële en culturele prestaties die in de Sovjet-tijd hadden plaatsgevonden definieerde. Bovendien was er de dringende behoefte om het erfgoed van de Estse architectuurgeschiedenis te herijken, en om het idee van modernisme als eeuwigdurend nationaal project voort te zetten.

Architectuur als project

De gunstige context voor de oprichting van het museum werd tevens beïnvloed door een paradigmatische verandering die op dat moment binnen de architectuurdiscipline zelf plaatsvond in Estland. In het algemeen wordt de toenemende populariteit van architectuurmusea in de jaren 1970 en 1980 toegeschreven aan de verspreiding van het postmodernisme, waarbij architectuur meer en meer gezien werd als een intellectueel project en architectuurtekeningen de status kregen van onafhankelijk medium in de kunst. Met andere woorden, niet-gebouwde architectuur, en architectuur als conceptuele constructie in de vorm van een schets, maquette, werktekening, schilderij, foto of collage – architectuur in verzamelbare vorm en maat – begon aan waarde te winnen. Daarmee werd bewust afstand gedaan van gerealiseerde architectonische constructies ten gunste van de ideeën en processen die eraan ten grondslag lagen, en werd een beeld geschapen van architectuur als een manier om kennis te creëren, meer dan als objecten in de gebouwde omgeving. Deze nadruk bleef, ook in Estland, een van de essentiële

Interestingly enough, a strong school of critical-minded 'paper architects' rose to prominence in late 1970s in Estonia who lacked direct contacts with the West (due to the restrictions imposed by the Soviet regime)[2] and received information from developments elsewhere only through intermediated, incidental form. Works such as paintings, prints and installations that were produced for exhibition by a group of young graduates from the Faculty of Architecture of the Estonian State Art Institute (who called themselves the

1
The architecture of Estonian collective farms was especially used throughout the 1980s as an example of the bright life in the Soviet countryside. Images of the farm centres were reproduced on the covers of Soviet agriculture magazines and photo-books illustrating the achievements of the Soviet Union.

2
For example, all travel abroad was carefully controlled and artists' applications to travel were commonly denied because of their politically suspicious position, while international post and parcels were strictly controlled. One of the few direct communication channels with the outside world by Estonian architects was their contact with their Finnish colleagues travelling to Tallinn.



Ain Padrik, exhibitionist structure, 1978 / Ain Padrik, exhibitionistische structuur, 1978



Leonhard Lapin, New skyline of Tallinn, 1978 / Leonhard Lapin, de nieuwe skyline van Tallinn, 1978

kenmerken van architectuurtentoonstellingen en van het beleid van architectuurmusea.

Opmerkelijk genoeg was in de late jaren 1970 in Estland een sterke stroming van kritische 'papieren architecten' opgekomen, die (vanwege de beperkingen die het Sovjetregime oplegde[2]) geen direct contact hadden met het Westen, en die informatie over ontwikkelingen in het buitenland slechts indirect en incidenteel te horen kregen. De schilderijen, prints, installaties en andere werken die gemaakt waren voor een tentoonstelling van pas afgestudeerden van de architectuurfaculteit van het Staatsinstituut voor de

1
De vormgeving van de Estse collectieve boerderijen werd speciaal gebruikt in de jaren 1980 als voorbeeld van het zuivere leven in het Sovjetlandschap. Beelden van de boerderijen werden gereproduceerd op de omslag van Sovjet-agrarische tijdschriften en fotoboeken die de prestaties van de Sovjet-Unie illustreren.

2
Alle reizen naar het buitenland werden bijvoorbeeld zorgvuldig gecontroleerd, en de aanvragen van kunstenaars om te reizen werden doorgaans geweigerd vanwege hun politiek verdachte positie, terwijl internationale post en pakketten strikt gecontroleerd werden. Een van de weinige directe communicatiekanalen met de buitenwereld voor Estse architecten was hun contact met Finse collega's die naar Tallinn reisden.

Tallinn School) represented a revolt against modernist dogmas, against the ugliness and hopelessness of the Soviet environment, and sent a clear message of change in the architect's social position towards a free, critical artist. Their work consisted mainly of imaginary projects, often tied to the modern urban environment.

They were purposefully made for a general public, carrying the message that architecture was an independent art form and should be communicated by artistic means to a wider audience. This was also the generation whose architectural manifestos often appeared in the form of articles or in self-produced publications, setting the tone and vocabulary for the 'reading' of architecture by contemporaries. If the closed society had not stood in the way, their work would probably have had commercial value and international repute. A special issue of *Casabella* published in 1986 with the work of one of the protagonists of the group, Leonhard Lapin (who was also featured on the cover) could have paved the way to subsequent exhibitions.[3] The Tallinn School's conscious effort to construct architecture as a critical part of the late-socialist public sphere also reflected an understanding of the architect's role as well as the purpose of the soon-to-be-created architecture museum. Should the new museum be orientated towards historical representation or be an active platform for transforming the discipline?

However, museums also work as legitimatisation machines of history, they contextualise the material for their own purposes, and 'put things in order'. So the majority of the Tallinn School's work is now in the Museum of Estonian Architecture's collection, arriving as donations or through some enthusiastic collector. They form the core of the museum's drawings collection from the postmodern period.

These visually appealing works certainly enjoy preferential status in the museum's current permanent exhibition 'Space in Motion: A Century of Estonian Architecture' and constitute a solid part of Estonia's architecture history canon. By emphasising these architectural drawings, the museum's exhibition communicates architecture foremost as an intellectual project, as an artistic oeuvre, and secondly refers to the political context of the 1980s avant-garde.

The Museum and the Era of Transition

By the end of the 1980s, the shift towards architecture as a project and a critical tool constituted the conceptual framework of Estonia's architecture museum. However, during the following period of transition, the cultural and political interregnum, which lasted until the mid-1990s, marked the positioning of architecture as an economic affair. Consequently, in the context of rebuilding the young nation-state, the needs of an emerging consumer society became key subjects for the museum.

Modern architecture, including the heritage of pre-war modernist buildings, is considered to be a part of a national

3 *Casabella,* no. 11 (1986) was dedicated to the work of the Tallinn School, architect and artist Leonhard Lapin being one of its main spokesmen.



Museum of Estonian Architecture, Tallinn, exhibition 'Expedition Wunderlich: 11 interior architects', curated by Carl-Dag Lige, 2016 / Estse architectuurmuseum, Tallinn, tentoonstelling 'Expedition Wunderlich: 11 Interieurarchitecten', samengesteld door Carl-Dag Lige, 2016

Kunst in Estland, een groep die zichzelf de *Tallinn School* noemde, representeerden een opstand tegen de modernistische dogma's, tegen de lelijkheid en troosteloosheid van de Sovjet-omgeving. Het was een duidelijke roep om verandering in de sociale positie van de architect, naar een vrije, kritische kunstenaar. Hun werk bestond hoofdzakelijk uit imaginaire projecten, vaak verbonden aan de moderne stedelijke omgeving.

De projecten waren bewust gemaakt voor een breed publiek om de boodschap uit te dragen dat architectuur een onafhankelijke kunstvorm is die met artistieke middelen moet worden gepresenteerd. Van deze generatie architecten verschenen manifesten in de vorm van artikelen of in eigen beheer uitgegeven publicaties, waarmee ze de toon en het vakjargon introduceerden waarmee hun tijdgenoten architectuur konden 'lezen'. Als de gesloten maatschappij hen niet in de weg had gestaan, dan had hun werk waarschijnlijk commerciële waarde gehad en was het internationaal bekend geworden. Een speciale uitgave van *Casabella*, gepubliceerd in 1986 met het werk van een van de hoofdpersonen uit de groep, Leonhard Lapin (wiens werk ook op de omslag stond) zou de weg vrijgemaakt kunnen hebben voor volgende tentoonstellingen.[3] De bewuste poging van de *Tallinn School* om architectuur te maken as kritisch onderdeel van de laat-socialistische publieke sfeer toonde zowel een visie op de rol van de architect als op het doel van het kort daarna op te richten architectuurmuseum. Zou het architectuurmuseum zich moeten richten op historische representatie of een actief platform moeten zijn om de discipline te veranderen?

Hoezeer musea ook werken als legitimatiemachines van de geschiedenis, ze contextualiseren het materiaal voor hun eigen doelstellingen, en brengen er orde in aan. Vanzelfsprekend is dus het grootste deel van het werk van de *Tallinn School* nu in de collectie van het Museum voor Estse Architectuur terechtgekomen door donaties of via enthousiaste verzamelaars. Deze stukken vormen de kern van de tekeningencollectie van het museum wat betreft de postmoderne periode.

Deze visueel aantrekkelijke werken, die een substantieel deel van de canon van de architectuurgeschiedenis van Estland vormen, hebben uiteraard een voorrangspositie in de huidige permanente tentoonstelling in het museum: 'Space in Motion: A Century of Estonian Architecture'. Door de nadruk op deze architectuurtekeningen te leggen, draagt het museum architectuur eerst en vooral uit als een intellectueel project, als een kunstzinnig oeuvre, en refereert het ten tweede expliciet naar de politieke context van de avant-garde van de jaren 1980.

Het museum en de periode van transitie

Deze verschuiving, aan het eind van de jaren 1980, naar architectuur als project en als kritisch instrument, legde de basis voor het kader waarin Estlands architectuurmuseum tot stand kwam. Tijdens de transitiefase, de culturele en politieke tussenperiode die tot in het midden van de jaren 1990 doorliep, werd architectuur echter veelal gezien als een economische kwestie. In de context van de

3 *Casabella*, nr. 11 (1986) was gewijd aan het werk van de School van Tallinn; architect en kunstenaar Leonhard Lapin is een van haar belangrijkste woordvoerders.

project, symbolising Estonians' aspirations and willingness to adopt modern architectural forms, but also expressing our intrinsic appreciation of the pre-war era functionalism's legacy. Formation of the architecture museum in the politically-anxious year of 1991 was seen first and foremost as the creation of a place for preserving and studying this legacy. Opening up the archives and highlighting the historical consistency of our national culture was one of the main tasks that the new republic expected to be executed by its cultural institutions. It was also a period of heated debates on societal and environmental issues in both public media and real public space. Shortcomings in architecture and the urban environment were one of the focal points in public discussions and the architecture museum would serve as a platform for both the research of and the active intervention in the public sphere.

'The Architecture Propaganda House, bathed in light late into the evening, with its exhibition and cinema halls, café, salons, sales and consultation points, would be a suitable establishment for the city centre,' argued the then chairman of the Union of Architects already in a 1982 letter to the government in which he recommended that a distinguished building in Tallinn Old Town should be the location of the new architecture museum.[4] It is possible that the word 'propaganda', very common in the Soviet lexicon, was used to curry the favour of the authorities, since generally, by that time, artists were very critical of any type of 'red' ideology. The museum was seen as being a clearly operational initiative that was aimed to resonate with the then very active public discussions. As most European architecture institutions, Estonia's architecture museum proceeded from the same platform: being a so-called living art, a discipline directly tied to environmental design, politics and business interests, architecture was seen not as a static but instead as a reactionary phenomenon

4
Jüri Jaama, letter to the Chair of the Council of Ministers, Estonian SSR. Archives of the Museum of Estonian Architecture (manuscript).

opbouw van de nieuwe staat werden ook de condities van de opkomende consumptiemaatschappij belangrijke thema's voor het museum.

Dat moderne architectuur, inclusief het erfgoed van vooroorlogse modernistische gebouwen, wordt beschouwd als een nationaal project, symboliseert niet alleen de bereidheid en aspiraties van Estland om een moderne architectuurtaal te gebruiken, maar geeft ook uitdrukking aan de intrinsieke waardering van de Esten voor het erfgoed van het vooroorlogse functionalisme. De oprichting van het architectuurmuseum in het politiek-gevoelige jaar 1991 werd eerst en vooral gezien als het scheppen van een plek waar dit erfgoed bewaard en bestudeerd kon worden. Het openstellen van de archieven en benadrukken van de Estse nationale cultuur was een van de kerntaken die volgens de nieuwe republiek moest worden uitgevoerd door haar culturele instituties. Het was tevens een periode van verhitte debatten over maatschappelijke onderwerpen zoals ruimtelijke ordening in zowel de publieke media als in de openbare ruimte. De tekortkomingen van architectuur en stedenbouw waren belangrijke aandachtspunten in deze discussies. Het nieuwe architectuurmuseum zou moeten dienen als een platform voor zowel het onderzoek naar als het actief interveniëren in de publieke sfeer.

'Het Huis voor Architectuurpropaganda, tot in de late avond verlicht, met zijn tentoonstellings- en filmzalen, café, salons en verkoop- en adviesbalies, zou een geschikt etablissement zijn voor het stadscentrum,' betoogde de toenmalige voorzitter van de architectenbond reeds in een brief aan de regering in 1982, waarin hij de aanbeveling deed dat een onderscheidend gebouw in het centrum van Tallinn de locatie zou moeten worden van het nieuwe architectuurmuseum.[4] Mogelijkerwijs werd het woord 'propaganda', zeer gebruikelijk in het Sovjetjargon, hier gebruikt om de autoriteiten mild te stemmen want over het algemeen waren architecten in die tijd zeer kritisch over welk type 'rode' ideologie dan ook. Het museum

4
Jüri Jaama, brief aan de voorzitter van de Raad van Ministers, Estse SSR. Archieven van het Museum van Estse Architectuur (manuscript).



Museum of Estonian Architecture, Tallinn, exhibition 'Expedition Wunderlich: 11 interior architects', curated by Carl-Dag Lige, 2016 /
Estse architectuurmuseum, Tallinn, tentoonstelling 'Expedition Wunderlich: 11 Interieurarchitecten', samengesteld door Carl-Dag Lige, 2016

merging educational, political and critical positions, even when compressed between the four walls of a museum.

Ideological Choices

During the transition years of the 1990s, Estonian media saw a veritable avalanche of pluralism in opinions. The poor quality of the urban environment and construction that had been criticised in Soviet times was now replaced with topics such as the suitable form for the new city heart, the suitability of high-rise buildings, the influx of commercial architecture, the diktat of customers, the realisation of the American dream, and the poor taste displayed by the nouveau elite, often culminating with a sigh: Is this the kind of freedom that we wanted? Freedom was often enough interpreted as freedom to surpass the rigid political regulations valid until the breakdown of the totalitarian society. Never before were there so many fierce fights on the pages of professional media about good and inappropriate taste, the suitability of certain architectural elements or materials popular in new suburban housing areas, or the identity of the architect. Was he a service provider in the new consumerist system for the nouveau riche or a person concerned with social issues?

Observing the museum's programme during its first ten years a balance can be discerned between exhibitions orientated towards historical periods or significant architects and those acting as an arena for critical intervention to contemporary topics, mostly related to urban planning. In the best cases, the archive of the museum was essentially brought into the arena – exhibitions based on the collection that spoke to present-day concerns dealt with salient problems concerned with urban planning or heritage protection. From 1991 to 1996 the architecture museum was housed in the medieval Loewenschelde Tower in the historical centre of Tallinn. But the positioning of the museum on more stable ground was supported by the acquisition of the Rotermann Salt Storage in 1996; as one of the first reconstructions of the historical industrial architecture converted into cultural function in Estonia, the Salt Storage became the location of Estonia's second architecture museum.

As mentioned before, the newly independent country considered itself to be the successor of the interwar Republic of Estonia and its society expected that the works of that era would be introduced as well. Ecstatic reviewers perceived in 'Modern Monuments: 1920s and 1930s Architecture' (1996), one of the first exhibitions organised in the new premises, that 'functionalism is a symbol of Estonian independence embodied in material'[5] and public concern was expressed regarding the protection of buildings from the 'previous Estonian era, our first independence period'.

In the post-independence culture of discontinuity, there was a tendency to rewrite history. In the new nationalism that had emerged, the imperative was to form-fit to the digestive systems of Western, global society. For example, reconsideration of the Soviet era took time, and the value of Soviet-era buildings began to be only vocally advocated in the first years of the 2000s. 'Built Equality: Type Projects in 20th century Estonian Housing' (2000) dealt with the theme of standardised housing also in the Soviet era, which remains a delicate and contradictory subject even today. Soviet-era architecture was mainly displayed in the framework of personal approach, with several monographic exhibitions of architects whose creative life extended through different political regimes of the twentieth century that provided the opportunity to present the contrasting ideological doctrines one after the other.

There was also a rift between the depiction of so-called elite architecture and everyday space, with well-known names and buildings preferred as a definite way of understanding architecture history and making it meaningful for the public. Here we can see the demand, related to the museum's activity, for the creation of a historical canon that would correspond to architecture historical and nation-state

5 Leonhard Lapin, 'Moodsad mälestised' [Modern monuments], *Eesti Ekspress* (23 August 1996).

werd destijds gezien als een concreet initiatief dat als doel had om te resoneren met de destijds zeer actieve publieke discussies. Net als de meeste Europese architectuurinstituten ging het architectuurmuseum in Estland uit van hetzelfde principe: als een zogenaamde levende kunst, een discipline die direct verbonden was met het ontwerp van de leefomgeving, met politieke en economische belangen, werd architectuur niet als statisch gezien, maar als reagerend fenomeen waarin educatieve, politieke en kritische posities samenkwamen, zelfs wanneer ze gecomprimeerd waren binnen de vier muren van een museum.

Ideologische keuzes

Gedurende de transitieperiode in de jaren 1990, kwam een lawine van verschillende meningen over de Estse media. De hevige kritiek op slechte kwaliteit van de stedelijke ruimte en de bouw uit de Sovjet-periode, werd nu vervangen door onderwerpen als de beste vorm voor het nieuwe stadscentrum, de mogelijkheden van hoogbouw, de komst van commerciële architectuur, het dictaat van de consument, de realisatie van een 'Amerikaanse droom', en de slechte smaak die geëtaleerd werd door de nieuwe rijken, vaak culminerend in de verzuchting: is dit nu het soort vrijheid dat we wilden? Vrijheid werd al te vaak geïnterpreteerd als een vrijbrief om de strikte politieke regelgeving die geldig was, voorafgaand aan de val van de totalitaire maatschappij aan je laars te lappen. Nooit eerder was er zoveel hevige strijd te vinden op de pagina's van de professionele media over goede en slechte smaak, over de geschiktheid van bepaalde architectonische elementen of materialen die populair waren in de nieuwe buitenwijken, of over de identiteit van de architect: was die een dienstverlener in het nieuwe consumptiegerichte systeem voor de nieuwe rijken, of een persoon die zich druk maakte over maatschappelijke vraagstukken?

Het programma van de eerste tien jaar van het museum bleek dan ook een balanceer-acte tussen aan de ene kant het archief – het maken van tentoonstellingen over historische perioden of betekenisvolle architecten – en aan de andere kant het functioneren als arena voor kritische deelname aan actuele discussies, vooral ten aanzien van stedelijke ontwikkeling. In de beste gevallen werd het archief van het museum daadwerkelijk binnen de arena gebracht: bijvoorbeeld tentoonstellingen vanuit de collectie die expliciet aan hedendaagse kwesties raakten, die te maken hadden met belangrijke problemen ten aanzien van stedelijke ontwikkeling of bescherming van erfgoed.

Tussen 1991-1996 was het architectuurmuseum gehuisvest in de middeleeuwse Loewenschelde toren in het historische centrum van Tallinn. Maar door de aankoop van het zoutopslag gebouw van het Rotermann complex in 1996 vestigde het museum zich op meer stabiele grond: als een van de eerste verbouwingen van historisch industrieel erfgoed in Estland tot een culturele functie werd de zoutopslag de tweede locatie van Estlands architectuurmuseum.

Omdat zoals gezegd het net onafhankelijke land zichzelf zag als de opvolger van de Republiek van Estland die tussen de Eerste en Tweede Wereldoorlog bestond, was de maatschappelijke verwachting dan ook dat de werken uit dat tijdperk opnieuw geïntroduceerd zouden worden. Extatische critici zagen in 'Moderne Monumenten: Architectuur in de jaren 1920 en 1930' (1996), een van de eerste tentoonstellingen georganiseerd in het nieuwe onderkomen, dat '(…) functionalisme een in materiaal belichaamd symbool is voor de onafhankelijkheid van Estland'[5] en de bescherming van gebouwen uit het 'vorige Estse tijdperk, onze eerste periode van onafhankelijkheid' werd als publieke zorg gezien.

In de cultuur van discontinuïteit die de periode na de onafhankelijkheid kenmerkte, was er een neiging om de geschiedenis te herschrijven. In het nieuwe nationalisme dat was opgekomen, was het noodzakelijk om zich aan te passen aan het organisme van de westerse wereldwijde samenleving. Zo kostte het tijd om het Sovjet-tijdperk in een nieuw licht te zien, en werden gebouwen uit de Sovjet-tijd pas vanaf 2000 openlijk gewaardeerd. De tentoonstelling 'Gebouwde gelijkheid: typologische projecten in 20e-eeuwse woningbouw in Estland' (2000) behandelde het thema van gestandaardi-

5 Leonhard Lapin, Moodsad mälestised [Moderne monumenten], Eesti Ekspress (23 augustus 1996).

ideals that legitimised the image of the museum as a traditionally conservative, systematic memory institution that pretended to present the truth. Public opinion supported the adoption of a 'foundation' for the newly independent country's architecture history, consisting of pre-war architecture imbued with the spirit of modern international architecture.

The Museum of Estonian Architecture Today

Last but not least, museums are also providers of not only knowledge and well-systematised collections, but also experiences. One may observe how the role and meaning of architecture museums has changed in connection with the advent of the experience industry. In the context of architecture exhibitions, this would provide an opportunity to show off architecture not on paper or through a model, but to create an environment of perceptions that would instil in visitors an architecture experience here and now. Experiential exhibitions can thus be used also as a tool for revealing the critical aspects of the show. Last year, when a selection from the Academy of Arts interior architecture students' archive of school works was displayed, the Museum of Estonian Architecture chose an installation-driven exhibition format that verged on theatrical production.[6] In the dimly lit, vaulted cellar hall of the museum, academy students stood dressed in black and wearing white gloves – and raised the work to eye level for every visitor, allowing visitors to study the work up close for a certain time. The performative experience was amplified by sound and lighting as well as the fact that the exhibition was open only an hour at a time on weekends. The event, which received much positive feedback, was undoubtedly experimental and better suited to the Academy of Arts experimental identity, yet also opened doors for reconceptualising the museum exhibition. Alongside the quest for something experiential, there was no lack of critique towards the same. Can discomfort also be a desirable experience for the visitor? How much do the experiential qualities of the exhibition space actually affect the reception of its content?

As with any museum today, the historicising role of the Museum of Architecture is still very much present, but recent decades have nevertheless seen a significant revolution in exhibition policies and the museum's own definition of its social role. Entertainment, the total digitalisation of information and subjection to productive terms are one aspect of this process, another is the need to rethink how to be meaningful for a general audience and how to offer them the role of an actively thinking collaborator. Museum exhibitions may be neutralised and safe space for architecture to establish itself as an intellectual and culturally loaded discipline, they may not produce better architecture or help architects in current crisis of the profession. But they are not phenomena external to the development of architecture as a discipline. The formation of the museum as archive and arena has had a strong impact on the development of architecture's public image.

6
Exhibition 'Expedition Wunderlich: 11 Interior Architects', curated by Carl-Dag Lige, Museum of Estonian Architecture (28 November 2015 to 28 February 2016).

seerde huisvesting oók in het Sovjet-tijdperk, terwijl dat ook vandaag nog een delicaat en tegenstrijdig onderwerp blijft. De architectuur van het Sovjet-tijdperk werd voornamelijk getoond bij wijze van persoonlijke benaderingen, met verschillende monografische tentoonstellingen van architecten, van wie het creatieve leven zich uitstrekte over verschillende politieke regimes van de twintigste eeuw, en die zo de mogelijkheid boden om de contrasterende ideologische doctrines naast elkaar te presenteren.

Bovendien was er een groot verschil tussen de dagelijkse gebouwde omgeving en de manier waarop de zogenaamde elite-architectuur werd getoond. Bekende namen en gebouwen kregen voorrang als geijkte manier om de architectuurgeschiedenis te begrijpen en voor het publiek zinvol te maken. Inderdaad toont dit de wens om het museum te gebruiken om een historische canon te vormen, die zowel correspondeert met de architectuurgeschiedenis als met de idealen van de nieuwe staat. Dit zou het beeld legitimeren van het museum als een traditionele conservatieve, systematische geheugeninstelling die zogenaamd de waarheid presenteerde. De publieke opinie steunde de vorming van een 'fundament' voor de architectuurgeschiedenis van het nieuwe onafhankelijke land, bestaande uit vooroorlogse architectuur, in de geest van moderne internationale architectuur.

Het Museum van Estse Architectuur vandaag

Behalve kennis en goed gesystematiseerde collecties bieden musea natuurlijk ook ervaringen. De rol en betekenis van architectuurmusea is veranderd door de komst van de belevingsindustrie. Voor architectuurtentoonstellingen biedt deze tendens de mogelijkheid om architectuur niet op papier of via maquettes te tonen, maar om een omgeving van waarnemingen te creëren die ter plekke een architectuurervaring kan geven. Tentoonstellingen gericht op beleving kunnen ook gebruikt worden als instrument om de kritische kanten van het getoonde te onthullen. Vorig jaar koos het museum bij de tentoonstelling van werk van interieurarchitectuurstudenten van de Kunstacademie een op installaties gebaseerde inrichting die welhaast een theatrale productie te noemen was.[6] In de licht verlichte, gewelfde kelderzaal van het museum stonden in het zwart geklede studenten, die met witte handschoenen de kunstwerken op ooghoogte brachten van iedere bezoeker, zodat deze elk kunstwerk even van dichtbij konden bekijken. Deze theatrale ervaring werd versterkt door het licht en geluid, alsook door het feit dat de tentoonstelling slechts een uur per keer in het weekend was geopend. Het evenement, dat veel positieve reacties kreeg, was ongetwijfeld experimenteel en vooral geschikt voor de experimentele identiteit van de Kunstacademie, maar heeft ook de deuren geopend voor het reconceptualiseren van de museumtentoonstelling. De zoektocht naar ervaring gebonden tentoonstellingen gaat evenwel gepaard met kritiek. Kan ongemak ook een wenselijke ervaring voor de bezoeker zijn? In hoeverre beïnvloeden de ervaringseigenschappen van de tentoonstellingsruimte eigenlijk de ontvangst van de inhoud ervan?

Zoals bij elk museum vandaag de dag, is ook bij het Museum van Estse architectuur de historiserende rol nog sterk aanwezig, maar de in afgelopen decennia heeft wel degelijk een significante revolutie plaatsgevonden op het gebied van tentoonstellingsbeleid en de maatschappelijke rol die het museum zichzelf toedicht. Beleving, de totale digitalisering van informatie en de afhankelijkheid van productieprocessen is slechts een deel van dit proces; het gaat ook om de noodzaak opnieuw te definiëren hoe je betekenisvol kan zijn voor een algemeen publiek en hoe je het publiek de rol kan geven van actief mee denkende deelnemer. Tentoonstellingen kunnen dan wel een neutrale en veilige plek zijn voor architectuur om zichzelf te profileren als intellectuele en culturele discipline, waarschijnlijk produceren ze geen betere architectuur, en ze zullen architecten niet helpen in de huidige beroepscrisis. Desondanks staan die fenomenen geenszins buiten de ontwikkeling van architectuur als discipline. De totstandkoming van het museum als archief en arena tegelijkertijd heeft zeker een sterke impact gehad op de ontwikkeling van het publieke imago van architectuur.

Vertaling: Klaske Havik

6
Expositie 'Expeditie Wunderlich: 11 Interieurarchitecten', gecureerd door Carl-Dag Lige, Museum van Estse Architectuur (28 november 2015 tot 28 februari 2016)